

# ニューカレドニアの民族芸術展示にみる 「自文化」表象と「モダン・アート」

——チバウ文化センターの特別展示「コ・ネヴァ」が示すもの——

中 村 純 子

ニューカレドニアの民族芸術展示にみる  
「自文化」表象と「モダン・アート」  
—チバウ文化センターの特別展示「コ・ネヴァ」が示すもの—

中 村 純 子

序

1. 民族学博物館と近代美術館の提示方法：「モダン」と「プリミティブ」
2. チバウ文化センターの設立の経緯と政治的連関性
3. 特別展示「コ・ネヴァ」における「モダン」と「伝統」、主張

結

## 序

本論文は民族学博物館および近代美術館における民族芸術の提示方法の乖離に対して、両者の目的・機能を併せ持つ文化施設では先住民の「自文化」表象が「民族工芸技術」の継承よりも、芸術家の思想表出の場として機能することを、ニューカレドニアの文化センターから分析する。ここでは「モダン・アート」と「プリミティブ・アート」を文化相対主義、または新植民主義の観点から示すのではなく、「伝統」芸術が先住民によって「近代」芸術と混淆し、ときには本質主義の立場で提示される状況をみる。この際、文化センターの設立と政治的リンクといったコンテクストをも考察に入れる。

事例で扱うジャン・マリー・チバウ文化センター (Le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou ; 以下、チバウ文化センターと略す) が1998年に創設された。はじめに民族学博物館と近代美術館が民族芸術の提示に関して、異なる手法をとった経緯や「モダン」と「プリミティブ」という対立概念を考察する。次にチバウ文化センター設立の経緯、関連組織・個人、目的と政治的要素の関連、文化センターの包括的概要などを述べる。そして2000年の3月から4月に実施された特別展示「コ・ネヴァ (Ko Néva)」を中心に、作品に付随された作者の言説等を分析し、先住民による「伝統」と「近代」の混淆する芸術を考察する。

本論は1998年から2000年3月に実施したフィールドワーク、とりわけチバウ文化センターにおける資料収集、参与観察、展示データ等に基づく。

---

## 1. 民族学博物館と近代美術館の提示方法：

### 「モダン」と「プリミティブ」

これまで民族学博物館と近代美術館の展示方法の違い、さらに「モダン・アート」と「プリミティブ・アート」との「親縁性」について議論がみられた。民族展示の発端は「異文化へのまなざし」であり、西欧において「珍品陳列室」「驚異の部屋」といった非西欧の文化コレクションから始まる（吉田 1999：12-16）。その後18世紀に博物学の誕生と共に、博物館や美術館が設立された。当時、いわゆる「地理上の発見」によって先住民への「野蛮人」イメージが西欧により付与され、博物館展示に影響した。ライデン、ニューヨーク、ロンドンやパリなどの民族学博物館が「民族誌資料」として扱うようになり、文化相対主義に基づいた「モノグラフ展示」が出現した（Ibid：53-56.）。

民族学者が収集した非西欧諸国のコレクションは、かくして「民族誌資料」あるいは文化遺産となり、民族学博物館にて文脈配慮された「民族誌展示」に変化した。このような民族学博物館の提示は、「珍品」収集における「キッチュ」で雑多な配置でもなく、また、近代美術館における民族芸術の提示方法とは異なる。両者の展示のあり方について、以下のように人類学と芸術との反目が記された。

たとえば、近代美術館へ行けば、すべての「作品」のキャプションに作者の名前と制作年代が明記されているのに、民族学博物館の「資料」にはそれを制作した民族の名前しか表記されず、作者の名も制作年代もいっさい表示されない。……。近代美術館と民族学博物館は、ともに同時代のものを収め、それを「市民」に展示する機関として近代になってはじめて成立し、しかも、同じくミュージア

ムという語を冠しながら、みごとなまでに相互に排他的な関係を築き上げてきた。(吉田 1999: 68-69)

1900年以來、非西洋のモノは一般に、プリミティブ・アートあるいは民族誌的標本として分類されてきた。……二十世紀モダニズムと人類学の出現とともに、かつては(モノの種類をひとつだけ挙げるならば)「フェティッシュ」と呼ばれていた造形物が、「彫刻」作品あるいは「物質文化」の産物になったのである。……美術館では、非西洋のモノは、その形態的、審美的性質ゆえに展示され、民族博物館では、それらは「文化的」コンテクストのなかで表象されることになった。(クリフォード 2003: 255-257)

上記のように作者個人に深く関わる美術と、「他者」表象の場で個人が問われない「モノ」の展示方法は異なるものとなった。こうした展示のあり方の違いを問題化したのが、ニューヨーク近代美術館(MOMA)において1984年から85年に開催された展覧会「二十世紀芸術におけるプリミティヴィズム—部族的なものとのモダンなものとの親縁性—」であった。この展覧会によって、「プリミティブ・アート」が「発見」された。ここでは「抽象」と「概念主義」の類似性が「モダン」と「プリミティブ」に見出されること、モダニストによる「プリミティビズム」の探求が強調された(クリフォード 2003: 245-257, 吉田 1999: 62-66)。

この展覧会は民族芸術が、同時代の作品でありながら配置された場(近代美術館、民族学博物館)によって、それぞれ異なる役割をもつことへの批判から構成された。

---

## 2. チバウ文化センターの設立の経緯と政治的連関性

MOMAの展覧会に関連して、ニューカレドニアの文化センターではいわゆる「プリミティブ・アート」である民族学的資料とともに、「モダン・アート」が展示される。先住民により反・新植民地主義的展示、「近代」と「民族」芸術の混在する展示など多様である。

この章ではチバウ文化センターは宗主国、現地政府、先住民が絡み合う複雑な状況を保持する施設であることを包括的にみる。各項目を羅列的に記すが、多様な観点からみる試みであり、従来の太平洋島嶼にみる民族文化センターとは異なる機能を持つことを考察する。

### 2-1 名称の由来

チバウ文化センターは1998年に開館した。1980年代に激化したニューカレドニア先住民カナク（Kanak）独立運動の指導者であり、1989年に暗殺されたジャン・マリー・チバウ（Jean-Marie Tjibaou）に因んで命名された。

チバウは1936年に本島北部のヤンゲン（Hienghene）地区における2つの大首長（グラン・シェフ）の家系に生まれた。カトリック神学校で宗教教育を受け、その後離島イルデパンの宗教学校で修行を積んだ。1965年にヤンゲンで聖職を任命され、ヌーメアの大聖堂にて仕えた。1968年からフランスに留学してリヨンのカトリック大学社会学研究所で学んだ。そして1970年にソルボンヌ大学（現パリ第4大学）高等研究院の民族学部に入学し、博士課程にてカナクの文化アイデンティティに関する研究をはじめたが、研究は未修了に終わった。その後ニューカレドニアに帰国して聖職を放棄した。

チバウは1974年以降文化活動に傾倒し、翌年カナクによる文化的祭典

「メラネシア2000祭」を主催し、同時に『カナケ (Kanake)』を出版してカナクのアイデンティティを表明した。1977年にヤンゲンの市長となり、UC (カレドニア同盟) の副議長に選ばれ、1979年新たに結成したFI (独立戦線) 党員として領土議会代表に選出され、1982年には政府議会の副議長となった。1984年、チバウは新政党であるFLNKS (カナク社会主義民族解放戦線) の党首になり、さらにFLNKSが独自に樹立した「カナキー臨時政府」の大統領となった。1985年北部州の知事に選出され、1988年にはフランスのロカール首相、反独立派政党であるRPCR (共和国内カレドニアのための結集) の党首ラフルールの間でマティニヨン協定を締結した。そして1989年にウヴェア島で行われた「ゴサナ洞窟人質事件」一周年追悼式典に参列した際に、部下のイエイウェネと共に暗殺された。

以上のような経歴を持つチバウを記念してこの文化センターが命名されたことは、カナクのアイデンティティに関して独立運動から芸術文化活動へと転換させる政府の狙いに加えて、カナク指導者の遺志を受け継ぎ、この施設で諸文化活動を展開する意味合いをもつといえる。ニューカレドニアの住民に「チバウ」という言葉がカナク独立運動を想起させるように、文化センターの名称がカナクの自立支援施設という印象を住民に与える。

## 2-2 支援母体の政治的連関性

カナク文化開発局 (Agence de Developpment de la Culture Kanak ; 以下ADCKとする) はチバウ文化センターの母体であり、1988年に設立されたフランスの公的機関である。1980年代の政治紛争を機に制定されたマティニヨン協定において、カナク文化を推進するためにADCK設立が明文化された。1982年にカナク文化振興のために設立されたOCSTC (Office Culturel Scientifique et Technique Canaque ; カナク文化科学技術事務局) と1986年に改組されたOCC (Office Caledonien des Cultures ; 文化カレドニア事務局) がADCKの前身である。1980年代半ば独立推進派と反独立派

---

による闘争が過激化し、1985年にはフランス政府による「非常事態宣言」が発令された。対立する独立・反独立派のデモや暴力、殺人が繰り返され、ヌーメアの中心街は荒廃し、当時産業が定着しつつあった観光も政治不穏により衰退した。これを受けて反独立派RPCRの代表ラフルール、独立派FLNKS代表のチバウ、フランスのロカール首相との3者が、フランスからの独立に関するレファレンダムを10年間猶予し、カナクの自治と権利を部分的に承認するマティニヨン協定を1988年6月に締結した。同年11月に協定制定を問うレファレンダムで承認された。

マティニヨン協定の第8章条項93には、ADCKの設立が以下のように記された。

特別国会の勅令による条件に従い、「カナク文化開発局」という名称の公共施設を創設する。この機関は理事会により統治される。理事会の4分の1は高等弁務官により任命された国家代表、別の4分の1は領土の慣習諮問議会により任命された個人、その他は各州議会により任命された同数の代表で構成される。理事会は理事長を成員の中から選出する。

施設の資金は国家、領土、州、市町村、私立の組織と個人の協力によって後世される。同時に負債、寄付金、遺産と様々な収入に基づく。(Journal Officiel de la Nouvelle-Calédonie 1988)

マティニヨン協定に基づきADCKが設立された。この背景には独立派政党のリーダーであったチバウによるカナク文化推進運動が挙げられる。なお、マティニヨン協定では「カナク」という言葉が用いられておらず、一貫して「メラネシア」と表現される。これはフランスが先住民に使用したcanaqueという表現が差別的な意味であったこと、また1980年代以降にニューカレドニア先住民により「自称」となりつつあったkanakは、おも



に独立闘争における民族アイデンティティを伴う言葉であるため、独立闘争の盛んであった協定締結時に「カナク」という表現を避け、「メラネシア」で代用したと考えられる。

ADCKの目的は以下の4項目で構成され、下のテーマに関連する。

- (1) 文化遺産の考古学的、民族学的、言語学的、芸術的な推進：展示、放送、公表、大衆化、復元、出版、研究プログラムの調整・調査による
- (2) カナク文化の近代的表現の育成：彫刻、絵画、文学作品、ダンス、演劇、音楽、写真、ビデオ映像
- (3) 文化交流の推進：とくに南太平洋
- (4) 未来へ向けての文化政策の明確化：各州および文化関連の団体との提携

テーマ1 ニューカレドニア内外の考古学的、民族学的、言語学的形態におけるカナク文化遺産の価値付け

テーマ2 カナク文化の近代的表現形式の推奨、たとえば工芸・視聴覚芸術・美術分野の創造性と特徴

テーマ3 南太平洋地域を中心とした文化交流の推進

テーマ4 カナク文化を評価する研究プログラムの限定と導入

これらの目的はマティニヨン協定第8章条項85の第4項および第8項に経済・社会・文化に関するカナクおよび地元住民の権利と合致する。

第4項 メラネシアの文化遺産および他の地元文化遺産の推進。これに一致する優先行為はメラネシア文化遺産の保護と価値付けの詳細目録と同時に、視聴覚メディアの制作・創造の支持を対象とする。

---

第8項 太平洋地域の国家または領土との経済的・文化的交流の強化を生ぜしめる。(Journal Officiel de la Nouvelle-Calédonie 1988)

マティニヨン協定でカナク文化を保護し価値付けること、さらに太平洋の他の地域との交流を記したことは、ADCKが「マティニヨン協定の申し子」といわれる所以であり、法制定に基づき創設された政治的な経緯をもつ機関といえる。

ADCKの組織構成についてみると、チバウの夫人であるマリー・クロード・チバウ (Marie-Claude Tjibaou) を代表とする理事会により運営される。ADCK資料によると理事会は12人のメンバーで構成され、フランス政府代表、ニューカレドニア慣習諮問議会代表、北部州・南部州・ロワイヨートルテ諸島州の各代表から成る。ADCKの管理・運営を担う理事会がフランスおよびニューカレドニアの政府関係者で占められていることは、カナクによる自発的な組織やNGOなどの組織と異なり、フランス政府側とカナク政治関係者側とのバランスが配慮されたと言及できる。換言すれば宗主国フランスもしくはカナクに「権力」が偏向しないよう、両者間で折衷関係が図られた組織構造と解釈できる。

ADCKの財源はフランス政府とニューカレドニア政府とに分けられる。フランス政府側では海外県・領土省により融資され、文化省から助成を受ける。ニューカレドニア政府側では領土議会と3州により助成金が賄われる。民間による出資はなく、完全に政府関連の融資・援助によりADCKが成立する。このように国立の行政体であるADCKは1990年以来、チバウ文化センターの設立を主要目的に、建設計画が担われることになった。

### 2-3 建設予定地の象徴的意味

チバウ文化センターは「立地」に関してカナクの文化祭典と密接に関係

する。1991年11月にヌーメア市議会においてティナ半島の土地8ヘクタールが文化センター建設用地として承認された。ティナ半島はマジェンタ国内空港に近い起伏に富んだ半島で、現在はゴルフ場で知られる。チバウ文化センターがティナ半島に建設された理由は、1975年にチバウが主催した「メラネシア2000祭」がこの半島で開催されたためである。

「メラネシア2000祭」とはチバウを主催者に、2000人のメラネシア人がダンスや歌、伝承などを披露し、カナクが催した初の芸術祭典であった。会場のティナ半島におよそ5万人の観客が集合し、壮大な慶事となった。この祭典を契機にチバウは『カナケーメラネシアン・ウェイ』と題した著書を出版したが、冒頭にチバウは以下のように記した。

メラネシア2000はカナカ部族<sup>1</sup>がアイデンティティを探求する瞬間であったし、多くのヨーロッパ人にとって土着文化の存在を気付かせるイベントであった。(Tjibaou et al. 1978:5)

つまり「メラネシア2000祭」は独立運動の台頭しはじめた1970年代にカナク・アイデンティティを芸術において表現し確認するものであった。以上の祭典が行われた場所に文化センターが建設されることはカナクにとって象徴的な意味がある。

#### 2-4 設立の経緯と政治的連関性、フランスのコミットメント

チバウ文化センターの設立はヌーメア協定で明文化されている。ヌーメア協定とは1998年に5月に調印された法律で、1988年のマティニヨン協定にひき続き締結された。マティニヨン協定では10年後にフランスからの独立に関する住民投票を行うことを約束した。しかしフランスおよびニューカレドニア政府は投票をめぐり再び暴動が生じることを懸念して、1998年初頭にフランス政府、独立派、反独立派間での協議を行った。この結果、

---

独立に関してカナクの自治や権利を段階的に拡大しつつ、住民投票を先送りするヌーメア協定が締結された。

ヌーメア協定では前文でフランス植民地化、カナクの権利・アイデンティティ剥奪の歴史について述べ、マティニヨン協定を経てフランスと共にニューカレドニアが歩みつつ、完全な統治権を取得するための住民投票を今後20年以内に施行することを言及した。同協定では第1章にカナクのアイデンティティに関して法制度や土地および市民の権利、文化遺産などの条項に分けて記載されており、文化遺産の条項1・3においてチバウ文化センターの設立が記された。

フランス国家はカナク文化に光を放つ役割を果たすため、チバウ文化センターの技術的支援および必要な財政的援助に継続して従事する。カナク文化遺産に関する問題全体について、国家は特別な協定の締結をニューカレドニアに提案する。(Tour de Cote n.84 1998.6.: 24-34)

上記の法律におけるチバウ文化センターへの政府の役割は、フランスの文化センターへのコミットメント、あるいはフランス政府の先住民文化への介入を明示したものと見える。なお、文化センターへはヌーメア中心街からティナ半島の唯一の道路を通過することになるが、この道路は「ヌーメア協定通り (rue des Accords de Matignon)」と命名されるなど、ニューカレドニアの人々にとって象徴的な名称がつけられた。こうして文化センターの住所にこの通りの名称が反映されることになった。

ADCKは1990年以来チバウ文化センターの建設計画の責務を追うことになった。このプロジェクトはフランス政府、当時のミッテラン政権にとって「国家の大事業 (Grands Travaux de l'Etat)」にあたる主要な事業計画であり、規模からみるならばパリ国立図書館の建設に匹敵するものであっ

た。こうした政府の大事業がフランスの地方および海外県・領土において展開するのははじめてであった。

つまりADCKとフランス政府はチバウ文化センター建設、「国家の大事業」というそれぞれの立場から建設計画に共同で関わった。建設計画では文化センター敷地の決定と並行して建物の設計が考慮された。チバウ文化センター資料および建築関係雑誌によると、1991年から建築家を選ぶ国際コンクールがパリにて行われた。このコンクールはUIA (Union Internationale des Architectes ; 国際建築家連合) により承認されたもので、世界中から170人が応募した。応募者のうち50%が個人による立候補で非フランス人であり、残り半分は建築家であった。なお、ニューカレドニアの応募は1人であった<sup>2</sup>。1991年初頭に12候補が選抜されたが、このうち10候補が個人で2候補が団体であった。候補者および団体は同年2月にニューカレドニアに招かれ、チバウ文化センターの建設用地を訪れた。その後各候補によるミニチュア模型が制作され、6月には3人の設計案が選ばれた。審査員は建築の資格保持者12人と4人の代表者で構成された。最終的にフランスとイタリアに事務所を持ち、ポンピドゥーセンターや関西国際空港の設計を担当したイタリア人建築家、レンゾ・ピアノ (Renzo Piano) がチバウ文化センターの設計者として選出された。1991年8月にミッテラン大統領とマリー・クロード・チバウがレンゾ・ピアノのデザインを正式に承認し、9月にはADCKも承認した。こうしてイタリア人建築家が文化センターの設計デザインを担当することになった。

建設計画のメンバーによる打ち合わせと試験的研究が1991年11月から繰り返され、ミニチュア模型から実物大模型によるテストが実施された。1993年建設用地にはじめてカナクにとって象徴的な意味をもつアロカリアの木が植えられた<sup>3</sup>。アロカリアは学名を *Araucaria columnaris* と記し、カナクにとって男性を象徴する木で神聖な場所に植えられ、とくに「グラン・カズ (grand case ; 首長の家)」の前に植えることは首長の権威を

示す。こうした象徴的な植物が移植され、1995年3月から土木工事が開始された。建設工事ではニューカレドニアの設備会社SECAL (Societe d' Equipement de la Nouvelle Calédonie) を中心とする技術委員会に1991年6月より建設指揮権が委ねられた。30社に及ぶ企業が建設工事にに関わり、作業従事者の80%が地方出身者で占められた。

1997年5月に落成式が行われる予定であったが、建物に使用するラミネート板を納入した業者が建設計画から離脱したため、現場では材料が不足し深刻な混乱が生じた。工事は遅延し数ヶ月間危機的状態が続いたが、1997年12月に作業受託者によるラミネート板の納品がなされて工事が再開された。建設工事は1998年2月に完了した。

文化センター広報部の資料によると建設の総工費は3億2000万フランス・フランであったが、全額フランス文化・通信省により投資された。開館後の文化センターでは年間運営費が、建設計画投資額の11%にあたる3,500万フランス・フランである。このうち50%がフランス国家により、また残りの50%がニューカレドニアの行政組織により供出される。こうした文化センターのフランス政府への財政的依存はフランス政府の文化センターへの直接的関与を導いたといえる。

## 2-5 内覧期間

チバウ文化センターは1995年に建設工事が開始され、1998年2月に終了した。建設総工費はおよそ3億2000万フランス・フランに及んだ。1995年から開館に向けてADCKは内覧期間を設けた。これはヌーメア中心街の建物を拠点に、ADCKがスタッフの会議や事務手続きなど準備を行い、同時に文化センターを一般に宣伝するため展示や演劇・ダンス、図書室を提供するものであった。

1998年の筆者による参与観察によれば、文化センターの構想ジオラマおよび建設現場を撮影したパネルが展示され、仏語・英語の初回パンフレッ

トが無料で置かれ、さらに入口ではADCK発行の雑誌や文献、チバウ文化センターのTシャツ、民芸品などが開館に先駆けて販売された。敷地は2階建ての小規模な建物であったため、展示や図書室、催しも小規模なものとなったが、カナクをはじめおもに地元民が利用した。この活動を通じてカナク芸術家に対する基金が発足し、文化センターをめぐる多くの芸術および経済的な協力・提携網が確立された。文化センターと提携することになったダンス・チームや芸術団体は、内覧期間の催し・展示により開館前に経験を積むことができた。

## 2-6 落成式と政治家演説

1998年5月4日にチバウ文化センターの落成式が行われ、公的機関および文化センター関係者向けに開館し、同年6月16日には一般訪問者に開館された。落成式においてマリー・クロード・チバウ、ジョスパン首相、FLNKS代表のロック・ワミタン、RPCR代表ラフルールが演説を行った。同センターの資料によれば、4人の演説は共通してマティニヨン協定からヌーメア協定に至る経緯、「国家の大事業」としての建設計画、カナク文化発展についてであった。とりわけマリー・クロード・チバウ、ジョスパン首相、ワミタンはチバウの言説「我々のアイデンティティは我々の目前にある」を引用し、動的に生成する民族アイデンティティを強調した。

ワミタンはチバウの暗殺日が1989年5月4日、つまり落成式から9年前の同日であることに触れて、5月4日を「死と苦悩の象徴」と述べ、「われらが植民の終焉時代に立つことは真実である」と言及した。一方、反独立派のラフルールはヌーメア協定が2つの「基本的文化」間の対話を可能にしたこと、チバウ文化センターが法律により創設されたことを述べるに留まった。

## 2-7 文化センター概要

文化センターは休館日の月曜以外の午前10時から午後6時まで開館しており、学生および18歳以下が無料で、その他の訪問者は入場料500CFP（パシフィック・フラン）である。センターでは「カーズ」における展示だけでなく、劇場での演劇・コンサート・ダンス、各種教育活動、会議、イベントなど多彩な企画を催している<sup>4</sup>。

センターの敷地や建物についてみると、8ヘクタールの敷地に総計8,188平方メートルの建物面積となっている。正門脇には駐車場があり、訪問者は庭園を通り中央建物群へと向かうことになる。中央建物群の床面積は6,060平方メートルで、総建物面積の大部分を占める。なお、正門から建物群への通常ルートに階段があるため、身障者用には建物群の裏手のスロープが配慮されている。中央建物群のエントランスには係が常駐する案内所があり、エントランスの突き当たりが回廊と交差しており、建物は回廊に沿って異なる機能を持つ3つのヴィラージュ（Village；村）と呼ばれる区域に分けられる。

ヴィラージュ1はエントランスから向かって左側の区域で、訪問者にこの文化センターの理念やカナク文化を3面スクリーンで示す「カーズ」カナケ（Kanake）、常設展示を扱う2棟の「カーズ」ベナアド（Bwenaado）とジヌ（Jinu）、そして特別展示室であるカヴィタラ（Kavitara）とベレタラ（Beretara）で構成される。ブティックとカフェテリアを通過した右側の回廊中央部はヴィラージュ2で、メディア・テークの「カーズ」ナン・ヴァリック（Ngan vhalik）とムヴァ・ヴェ（Mwa vee）、展示の「カーズ」ウマテ（Umate）、特別展示室コンウィ（Komwi）から成る。回廊右奥の区域はヴィラージュ3となっており、常設展示の「カーズ」マレップ（Malep）、会議用「カーズ」エマン（Eman）、青少年教育用「カーズ」ヴィニモワ（Vinimoi）、事務室から構成される。「カーズ」は最大で140平方メートル、高さ28メートルであり、各ヴィラージュがそれぞれ3棟の「カ



ーズ」を持つ。この他にエントランスの地下部分に400席の屋内劇場シシア (Sisia), エントランスと「カナクの道」の間に1,000人の観客を収容できる屋外劇場空間アープ・ヴィラ (Ape vila), 見晴台の麓に3棟の「伝統的」なカーズのあるクチューム空間 (Aire coutumiere), アトリエと宿泊棟, 宿泊棟とクチューム空間の間に2,000人収容の屋外劇場カミヨ (Kamiyo) が敷地内に点在する建物である。また, 散策路である「カナクの道」(Chemin Kanak) がティナ湾に沿って敷設され, エントランスからクチューム空間へと建物群を一周できるようになっている。

チバウ文化センターが民族学博物館と近代美術館双方の機能を持つことは, 人類学者等が関与する研究の機能と, 「モダン・アート」を推奨する機能を併せ持つことからわかる。とくに両者を「カーズ」で区別するケースも指摘できる。ベナアドでは「カナクの文化遺産」と称して, 植民地化以降に白人によりヨーロッパなど国外に持ち出された遺物を, 所有団体である国外の博物館から一定期間貸与され展示する。ここでは収集地域と推定収集年代, 所有組織が掲示され, 「民族誌資料」と扱われる。これに対して, ジヌやベレタラでは芸術家による「モダン・アート」が多くみられる。ベレタラは特別展示で, 企画展の役割を果たし, 芸術家名と作品タイトル, 出身国や地域名が掲げられる。これは近代美術館における個人の芸術家優先に該当し, 「顔の明らかなモダン・アート」として「民族芸術」に根ざしながら, 「近代」的技術やテーマを織り交ぜた作品を展示する。

文化センター広報部によれば, 開業後の年間訪問者数は1998年が65,912人で, 1999年が68,616人であった。1999年度の訪問者の内訳は, 半数にあたる34,070人がニューカレドニア居住者で, 約3分の1に相当する20,316人がフランス, オーストラリア, ニュージーランド, 日本などからの非居住者で占められた。非居住者の訪問者のうち, フランス人が最多の60%, オーストラリア人が22%, ニュージーランド人が7%, 日本人が5%, その他6%となっている。居住者等については, イベントの支援者が11,530

---

人、会議やアトリエの芸術制作の支援者が2,700人であった。

なお、2001年の訪問者数に関しても65,524人と開館時とあまり変わらない (Christnacht 2004:130)。

## 2-8 文化センター関係者と組織

以下の内容はADCKおよびチバウ文化センター資料、一部聞き取り調査に基づく。先述のように母体となるADCKの理事会代表にチバウ夫人であるマリー・クロードが就任したが、彼女はチバウ文化センターの代表も兼務する。マリー・クロード・チバウは1949年、本島北部のポネリオエン (Ponerihouen) に生まれ、1970年以降カナク的生活向上のために様々な公共団体や協会で活動した。チバウと結婚後も1975年の「メラネシア2000祭」に積極的に関わり、祭典冒頭で披露された「テア・カナケ神話」の文字記録化に父親と共に協力した。「テア・カナケ神話」は北部東海岸地域のパイチ (Paici) 語で語られる地方伝承であるが、彼女にとって出生地域の神話であったことに基づく。彼女がこの文化センターの代表であることは、先述のADCKと同様に先住民による組織であることを強調し政府の公共施設というイメージを緩和する役割を果たす。

ADCKの総局長であるオクターヴ・トーニャが文化センター支配人を兼任する。トーニャは1947年生まれのカナク男性で、幼少時代をリフー島で過ごしヌーメアの中学校に進学した。その後ニッケル会社SLNの技術部に勤務し、1970年代末におけるカナクの独立政治活動に参加した。1982年から1984年にはチバウ内閣のアドヴァイザーとなり、領土議会副議長も勤めた。そして政治活動と共にカナク文化の発展に向けての活動も行い、1990年にADCK総局長に任命された。

また、ADCKの文化ディレクターであるエマニュエル・カサレルがチバウ文化センターの文化ディレクターを兼任する。カサレルは筆者のインタビューによれば、父親がカナクで母親がフランス人という混血カナクであ

る。1960年に本島中部のウアイル (Houailou) に生まれ、オセアニア言語と文明のテーマで卒業資格を取得後、歴史学の学士号、考古学の首席学位、民族学の学位を取得した。ニューカレドニアの文化発展に寄与し、ヌーメア博物館のチーフ学芸員を勤め、1995年よりADCKの文化ディレクターとなった。カサレルはかつて日本で旅行会社向けに開催されたニューカレドニアのセミナー&ワークショップにも参加して文化センターを宣伝した。

このようにチバウにまつわるカナク知識人を文化センターの幹部に配することは、一般の住民に「カナクによるカナク芸術の施設」という意識を促す。

この他の関係者として先述のイタリア人建築家レンゾ・ピアノが設計・建築を担当した。散策路「カナクの道」を作る際には、ロワイヨーテ諸島および北部のカナク老人がタロ・イニャム (ヤムイモ) の畑、「タブーの地」などの配置・造園を指導し、ウヴェア島の小学校の生徒が造園に協力した。

2000年における筆者の広報部長へのインタビューおよび関係資料によれば、文化センターのスタッフは65人であった。このうち約60%が混血を含めたカナクであった。スタッフの民族構成はフランス人、ヨーロッパ人、アジア人など多彩であるが、おもに正門およびエントランスの受付やガイド、展示室モニター係、売店においてカナクが配される。1998年から2001年までの筆者による調査ではメディア・テークにADCKから勤務5年のカナク女性があり、カフェテリアにもカナク女性が2名働いた。なお、館内ガイドツアーは英語・フランス語および日本語で実施されるが、英語・フランス語ツアーはおもにカナクが担当し、日本語ツアーについてはヌーメア在住の日本人2人が担当する。内勤のスタッフにおいてはカナクおよびフランス人が準備段階から関わった。宣伝販売部門代表はフランス人女性である。

また展示についてはスイス人人類学者のロジェ・ブーレイが企画・配置

---

を担当し、この他にジャン・ギアールなどのフランス人人類学者、カサレルなどのカナクの人類学研究者が関わる。

チバウ文化センターの組織構成は、運営・財政、一般開発、催事、近代カナク・太平洋芸術、マルチメディア、マーケティング、広報、青少年訪問者、Mwa Vee<sup>5</sup>の9部門で構成される。この他に文化センターの内外組織として国際諮問委員会、展示物取得委員会、フランスの政府系提携機関等が挙げられる。国際諮問委員会は1995年に設立されマリー・クロード・チバウを委員長として、パリの社会科学高等研究院講師、パプアニューギニア国立博物館・美術館長、スイスのバーゼル文化博物館学芸員、ニューカレドニアの海外ラジオ局長、ニュージーランドのカンタバリー大学教授、パリのアフリカ・オセアニア国立芸術博物館学芸員など多彩なメンバーで構成され、助言を行う。いわば外部の学術専門家が文化センターの運営や活動に何らかの影響力を与えるシステムが構築される。

また、常設展示ベナアドにおける展示品はヨーロッパの博物館などから文化センターに借用された<sup>6</sup>が、借用にあたり国際諮問委員会および取得委員会が関与した。展示品収集はおもに取得委員会の役割であり、取得委員会は8人の成員で構成される。文化センターの関係資料によると委員会はマリー・クロード・チバウやカサレル、ブーレイ、芸術家、ヌーメアの芸術学校校長、レンゾ・ピアノ建築事務所の建築家、フランス文化省代表、ギャラリー・オーナーと多様な背景を持つ人々から成る。取得委員会にはスイス人のブーレイが中心的役割を果たしており、国際諮問委員会にベナアドの展示品を所有するバーゼルの文化博物館やパリの国立アフリカ・オセアニア芸術博物館の学芸員が参加する。

さらにフランス国家の提携機関として文化・通信省以外に、海外領土事務局、「国家の大事業」のための省庁、内外問題における首相顧問が関係し、ニューカレドニアの政府提携機関として領土議会、本島北部州・南部州・ロワイヨーテ諸島州が関係した。このようにフランスおよびニューカ

レドニア政府機関，国際的な学術専門家がチバウ文化センターを直接的・間接的に支える。

## 2-9 建築における「伝統」と「近代」の混淆

イタリア人建築家のレンゾ・ピアノは設計を担当し，カナク文化や伝統建築について研究を重ねた結果，未完成の哲学，建物における「伝統」と「近代」の調和，「スプーンひとさじの介入」（自然環境と人工物の調和），透明性という4つの理念を編み出した。

1つ目の未完成の哲学は文化センター中央の建物群において「カーズ」と呼ばれる10棟の円形の建物に反映される。「カーズ」は横木を細かく周囲にはめ込んだ円形の家屋で，カナクの住居であるカーズ（case）を模した。「カーズ」は上部が斜形に切り取られたような形になっており，屋根が金属製の枠組みで構成される。完全な円錐形家屋ではない「カーズ」の形はカナクの建築様式から案出され，未完成な建築を意味する。

カナク建築の基本的特長の一つが建築段階であると私は理解している。建てることは完成した製品と同様に重要である。そこから私は終了しないプロジェクト，むしろ「未完成の」プロジェクトのように見える場所というアイデアを展開しはじめた。ある意味ではプロジェクトは決して終了しない。私は街のような建物群が「無限の」そして完成しない建築であると思う。……そのような訳で我々は完全の罠に陥るべきではない。建築は時間および使用と共に進化する生き物なのである。（Tjibaou cultural centre : 41）

建物に未完成の部分が存在することは，同時にこの文化センターの内容が真に完成していないことを意味し，建築も途上であることを示唆する。

2つ目の建物における「伝統」と「近代」の調和が，カナクの使用する

---

建築材料・技術と西欧の建築材料・技術の融合であることを、ピアノは以下のように述べた。

我々は21世紀の曙にいて、進歩的で心地よい技術を使えることを忘れてはいけない。技術は記憶，集合記憶の観念に基本的に対立も不調和もしない。我々はこのプロジェクトにおいて近代・技術と自然・伝統とを共存させるに至った。(VARANGUE：No3. 1992)

ピアノは「カーズ」の表面部分が自然の素材から成る織物様式から得られるべきであると考え、籠細工・マット・魚の仕掛け籠などの編み方や層の重なり方を集中的に調べた。その結果、「カーズ」の表面に木製のラミネート板を細かく横木のように配置するデザインを考案した。ラミネート板の素材としてガーナ産の木 (iroko) が選ばれた。カナクのスタッフの談話によればこの木は油分を豊富に含むため、太陽光や風雨に耐久性がある。また、ラミネート版の膠にはアロカリアが使われた。ラミネート板で覆われた内部にはガラスおよび鋼鉄から成る建物の構造部分が存在する。こうした鋼鉄による骨組みや耐久性のある木材など頑強な建材は防災対策として導入された。ニューカレドニアは夏季にあたる1月から3月を中心にしばしばサイクロンが到来する。数年に一度の大規模なサイクロンにより家屋の浸水や倒壊，道路水没，死傷者など深刻な被害が生じている。このためチバウ文化センターではサイクロン対策が検討され，風速毎時230メートルに耐えられる建造物が風洞実験後に作られた。建物は地震対策も検討され0.15G，すなわち一平方メートルあたり450kgの圧力までの耐久性がある。総計して1「カーズ」あたり，およそ300立方メートルの木材と5トンの鋼鉄が使用された。このように建物外部にカナクの建築技術が取り入れられ，内部の近代建築が半永久的な建造物を保証したといえる。

「カーズ」のデザインと配置についてピアノはカナクの家屋と集落から

考案した。「カーズ」の形態は先住民家屋の骨組みを模した。そしてカナク  
の集落構造が中央道とその周囲に配置される家屋から成ることから、チ  
バウ文化センターの中央建物群を230メートルの回廊でつなぐ形にした。  
中央建物群は上空からみると、チバウのイニシャルにあたるTの字がやや  
横棒の右側を伸ばした形でティナ湾に向かって展開しており、広大な敷地  
に象徴的なデザインが配されている。

建物のデザインと配置だけでなく、建築材料および技術も「伝統」と  
「近代」との調和が配慮された。ここでは中央建物群の「カーズ」だけ  
なく、敷地周辺部に位置するクチューム（慣習）空間に建つカナクのいわ  
ゆる「伝統的」カーズ（以下、「クチューム空間のカーズ」と呼ぶ）およ  
び庭園部分を含めて検討する。

建築にあたり、カナクの建築材料としての木材や樹皮、膠、石、サンゴ、  
革などが使用された。木材ではフープ（houp）やカオリ（Kauri）の木が  
建物の支柱として使われた。フープは固有品種で中高度の森林に分布し、  
カナクはこの木をカーズ戸口の両脇の柱であるシャンブランルや屋根の尖  
塔、家屋を飾る全ての彫刻に使用する。カオリも固有品種で最長50メー  
トルになり、カナクはこの木を家屋の柱、彫刻、カヌーに利用する。「ク  
チューム空間のカーズ」の屋根や壁にニアウリ（niaouli）の樹皮が、ラミ  
ネート板や木材の膠として先述のようにアロカリアの油脂成分が使われた。  
石材として北部州クマック産の大理石が使用され、散策路である「カナク  
の道」には南部州のサン・ルイ地区の岩が置かれた。サンゴの粉は道路素  
材として使われ、革ひもや植物繊維によるひもは木材など部品をつなぐ役  
割を果たし、「クチューム空間のカーズ」の組立てに使用された。これに  
対して「近代的」な建築材料は「カーズ」におけるガラスや鋼鉄などの金  
属、コンクリート、そして「カーズ」から回廊にかけてのガラス窓に設置  
された自動開閉バルブ装置である。この自動開閉バルブは細かい長方形の  
ガラス片に取り付けられ、窓の自動開閉を制御する。「クチューム空間の

---

カーズ」はカナク独自の建築法により建てられたが，ここでは家屋を半永久的で強固なものにするため床をコンクリートで固めた。かつてカーズの床は土間であったが，現在では地方の民宿にあたるジットのカーズでも床がコンクリート化される場合も多く，「クチューム空間のカーズ」の床についても「近代的」な変容と解釈できる。

次に建築技術についてカナクの技術が「クチューム空間のカーズ」だけでなく，中央建物群の「カーズ」の内部構造にみられる。「カーズ」の内部壁面は木材で仕上げられるが，外壁と内壁に囲まれた建物の支柱となる鉄骨の組み方は，十数本の柱を円錐形に配し，そこに湾曲させた数本の横の梁を取り付けるカーズの技法を導入した。そして建物の床および敷地の歩道に関してコンクリートや舗装の技術にカナクの建築材料が導入された。また，建物外の歩道については頁岩や石，サンゴなど現地で入手できる材料を粉砕したものにモルタルを混ぜた荒い生地を作り，さらに建築現場の土を混ぜて仕上げられた。つまりコンクリートや舗装といった「近代的」な技術・素材にサンゴの粉や石，貝殻など，地方によってはカーズの壁面，内部装飾などの材料が導入された。ピアノによれば材料や彫刻方法など職人の「伝統技術」に回帰しながら，ガラスや金属と融合することは「真の伝統的」家屋ではなく，未来へと開かれた空間を意味する。

ピアノの3つ目の案は彼が力点を置いた部分で，美的景観の維持，換気システムにおいて顕著にみられる。ピアノは文化センターの建設現場で景観と建物という2つの特徴に注目し，ティナ半島の景観に対して建設計画による介入の視覚的効果を最小限にするべく，「スプーンひとさじの介入」と彼が称するところの最低限度の環境介入を試みた。カナクが自然環境と密接に生活する姿勢を参考としたため，建設にあたり自然環境および美的景観の維持が重視された。換言すれば人工物である建物と自然環境の調和が図られる必要があった。景観についてピアノは以下のように述べた。



センターは当初から完全な緑との統合がデザインされた。右に、左に、庭園に開放されている。二方向の交流という持続的な意味がある。私は瞬時にはわからないだろうこのアイデアが好きだ。どこで建物が終わり、どこから自然がはじまるのか。私は家屋および低い建物の集合と植物の区域との間の共存を重視した。(Tjibaou cultural centre : 36)

景観は建物の段階的な自然環境への移行で維持された。中央建物群において400人を収容できる屋内劇場シシアを地下に設置することで、正面入口の建物を低くし、かつ劇場を地上部分に突出させない配慮がなされた。さらに正面入口から芝を敷いた屋外劇場空間アープ・ヴィラ、「カナクの道」、海という自然環境へ移行された。地下劇場の上部にあたるコンクリート製の階段状の塀には植物が植えられており、植物相により人工物を覆い隠す配慮がなされたといえる。中央建物群からみて「カナクの道」と反対側に「クチューム空間のカーズ」、集会小屋、アトリエや宿泊棟があり、低い建物が広大な敷地内に点在する形になっている。こうした配置はティナ半島の美的景観を維持しており、いわば人工物と自然に明確な境界がないカナク集落の再現でもある。カナクの集落は離島と本島、内陸部と海岸部など地域によって異なるが、本島の内陸部を例に挙げるならばおもに山間部のくぼ地や丘などに形成され、中央に集会所や首長の家「グラン・カーズ」があり畑や家屋が樹木の中に点在する。

換気システムについても自然環境と人工物との調和が配慮された。チバウ文化センターではエア・コンディショナーなどの電化製品を使用せず、自然の通風による換気システムで賄える建物が設計された。ティナ半島には現地で常にアリゼ(alize)と呼ばれる貿易風が内陸方面に吹いており、強い直射日光と熱にさらされる。ピアノはエンジニアと共同でこうした気象条件に基づく負の側面に抗わず、利用した。

---

建築専門雑誌および文化センターの関係資料によれば、第一段階として貿易風は一定の方向から「カーズ」に吹きつけるが、「カーズ」外壁である格子状のラミネート板が風をとらえる。同時にラミネート板は直射日光を遮断し、大気熱を拡散する働きをする。ラミネート板の隙間から調整された量と温度の風が建物内部に取り込まれる。さらに「カーズ」の天井部分には金属製の低重量の防水屋根が設置されるが換気カバーが付いており、直射日光による高所部分での過熱を避けるため開閉されるようになっている。このため高所部分でとらえられた熱が屋根の日よけルーバーを通じて「カーズ」内に流入し、部屋において対流現象に基づく空気循環が生じる。つまり「カーズ」では2ヶ所からの換気がなされる仕組みになっている。

第二段階として「カーズ」に流入した風は建物中央の回廊に向かう。全長230メートルの回廊には無数の細かい長方形のガラスが取り付けられ、文化センターの換気システムで希少な機械といえる自動開閉バルブが設置された。自動開閉バルブとは雨、強風あるいは屋内の温度に反応して自動的に窓ガラスが開閉し調整される機械である。「カーズ」内に吹き込む風は回廊の窓、エントランス、カフェテリアなどの開放された空間を通じて再び外部に戻され、あるいは逆に回廊からの風が自動ドアを通じて「カーズ」に送り込まれるようになっている。こうした自然の風や熱を利用した換気システムにより、チバウ文化センターにエア・コンディショナーなどの人工の換気装置は不要である。

ピアノの案における4の透明性は、ピアノの最も独創的な発想といえる。

レンゾ・ピアノは文化センターの訪問者に自然の存在と現場への矛盾、2つの並列するサンゴ礁、海と内陸、風と静けさを常に体感させるため、普遍的に永続する透明性を創造した。その透明性は幾つかの家屋において、中央回廊に沿って、サンゴ礁の海岸、内陸の植

物に面した低い建築物のガラスの壁においてみられる。回廊右側の不透明な仕切りは景観を枠取り、かくして建物の透明性と明るさの感覚を強調している。(Tjibaou cultural centre : 35)

私は空間の実体のない要素に取り組むことが重要であると考えた。光、透明性、振動、粒子、色彩……。実体なき要素を把握するため、私は軽快さから始めた。軽快にすることの必要性は、いかに構造形態に取り組むか、いかに断片の強さを破壊することを学ぶか、いかに堅さを柔軟さに置き換えるかをあなた方に教える。軽快さの追求は自動的に我々に何か大変価値があり重要なもの、誌的な言葉でいうならば透明性をもたらす。(Tjibaou cultural centre : 64)

上の記述からピアノが提唱する透明性とは、単に建築物などの「モノ」や空間が透けて見えることを表すだけではなく、明るさや軽快さ、開放的な空間を表すといえる。ここでもピアノはカナクの集落における周囲の自然環境へと開放された配置や骨組みが可視化される家屋内部の構造を参考にした。回廊や建物の一部をガラス張りにすることで換気や採光だけでなく、外部の景観と一体化した感覚を訪問者に与える。また回廊脇に中庭を設け、カフェテリアやエントランスの一部に壁を作らないことで、外部と建物の境界を感じさせないよう配慮した。案内冊子の説明にあるように、回廊の一方を不透明な壁で覆うことにより、開放的な空間や透明性が一層強調される。

そして2で扱った「カーズ」のデザインも透明性に関わる。カーズは家屋の内部で支柱や建物の骨組みなどの構造部分が露出する。こうしたカーズ内部の可視化された骨組みが建築構造の透明性を示すが、「カーズ」におけるカーズの骨組みを模した家屋のデザインも外部からラミネート板を通して鋼鉄や木材の構造が透視できる建築構造の透明性を表す。

---

ピアノはカナクの生活における技術や素材を近代的な建築技術や材料と融合させ、文化センターの建物と庭園において表現した。この構想には高度で近代的な西欧の技術投入が不可欠であった。特異な形状の「カーズ」の建設に土台と鉄骨の柱を繋ぐ鋼鉄の留め金が必要であった。土台に円形に張り巡らされた留め金が頑強な建築物を保証し、独特の不均衡なデザインを可能にした。また、入口付近の庭園は「カナクの道」へかけて豊かな植物相を形成するが、地下劇場という大規模な土木工事により、地表部分の緑化空間が確保された。自然の換気システムについても設計段階で細密に計算され、風洞実験が行われた。

以上のように文化センターは宗主国フランスが「国家の大事業」として投資し、深くコミットメントした公共施設であり、協定など政治的に設立された、いわば先住民文化政策の施設ともいえる。関連する組織・個人も多岐にわたるが、チバウを名称に冠しているように、カナクの文化推進を進める象徴的施設であり、同時にオセアニア文化芸術発信の場というように、単なる先住民芸術提示の施設にとどまらず、オセアニア芸術という括りで広範な島嶼先住民芸術などを支える機能の特徴とする。

そして概して民族文化センターでは、過去における文化遺産を展示するか、観光者向けに演出したものを提示するか、あるいは「モダン・アート」を扱う美術館的機能がみられるが、ここでは民族学博物館と近代美術館の双方の機能を持ち、「カーズ」展示で分類し、また混淆する芸術作品を特別展示することがわかる。

### 3. 特別展示「コ・ネヴァ」における「モダン」と「伝統」、主張

特別展示室で2000年3月4日から4月30日まで開催された「コ・ネヴァ (Ko Néva)」は、カナクの言語<sup>7</sup>で「国の精神」を意味する。展示作品は2

つの展示室に陳列され、訪問者は入口近くの展示室カヴィタラから展示室コンウィへと見学できる。「コ・ネヴァ」は副題が「10年前」となっており、10年前に催された同タイトルの展示に基づく。

1990年にADCKはカナクの画家と彫刻家の発見に尽力した。当時、70人以上の彫刻家と40人を超える画家であった。同年の「国の精神」を意味する展示「コ・ネヴァ」は、今なお多くあるがあまり知られてない、芸術におけるカナクの現代創作を見せる機会であった。ヌーメア領土博物館に展示され、これらは数ヶ月間、ポワンディミエ、リフー、コネ、マレなどのニューカレドニア中を12,000人以上もの大勢の訪問者に会うために旅した。2000年における現代カナク創作の巨大なパノラマを示す展示「コ・ネヴァ」を公衆に提示するにあたり、この10年間の全員の発展を評価する機会を与えるため、1990年に展示された芸術作品の幾つかを示すことは興味深い。(展示室パネルより著者邦訳)

「コ・ネヴァ」は1990年にADCKによりカナク芸術家の発掘・育成のため、領土博物館で開催された展示会であった。今回、チバウ文化センターにて同タイトルで開催し10年前と比較することで、カナクの芸術作品が発展したことを示す目的があった。上のパネル解説の時代を経て、現在は160人の彫刻家と50人の画家を抱える美術集団となった。

今回の展示はADCKとニューカレドニア銀行が、彫刻作品に「コ・ネヴァ」賞を設け、2000年の4月21日に実施したコンクールの回顧展的意味合いをもつ。これらの作品は銀行の支店に展示され、文化センターに再度展示される形となった。

2つの展示室を合わせると、今回総計49人のカナク芸術家と3人のメラネシア人芸術家が60点の作品を提供した。メラネシア人芸術家とは1990年

に企画・組織された「コ・ネヴァ」のワークショップに参加した2人のパプアニューギニア芸術家と1人のソロモン諸島の芸術家である。カナク芸術家をみると本島が39人、ロワイヨーテ諸島10人であり、本島に住むカナクが約7割を占める。そして現在も地方カナクが多数参加する一方で、ヌーメア在住者が参加するなど都市部在住のカナクの活躍がみられた。

展示室コンウィでは35人の芸術家による36作品<sup>8</sup>が1階と2階に展示された。女性は5人で、男性が30人とカナクの女性芸術家が少ないことがわかる。また女性芸術家に彫刻家はおらず、画家が4人、版画家が1人であり、「伝統的に」カナク社会で彫刻を男性が担ってきたことに追随する状況が興味深い。一方、男性は彫刻家26人となっており、「コ・ネヴァ」賞の主旨からして彫刻家が多い（表1参照）。出身地域をみるとロワイヨーテ諸島5人、北部が11人、南部19人であり、このうち大ヌーメア<sup>9</sup>在住者が7人であった（表2）。

表1 コンウィ展示の男女別・専門別芸術家内訳 (単位：人)

性別	参加	彫刻家	画家	版画家	デザイナー
男	30	26	2	0	* 3
女	5	0	4	1	0

\*画家兼デザイナーの男性1人を含むため、合計参加は30人となる

表2 コンウィ展示の芸術家出身地域分類 (単位：人)

北部州		南部州		ロワイヨーテ諸島州	
コネ	2	ブーライユ	3	ウヴェア	3
クマック	1	ラフォア	3	マレ	2
ウアイル	1	モンドール	3	リフー	0
ポネリオーエン	1	サン・ルイ	2		
カナラ	5	チオ	1		
クアウア	1	ヤテ	2		
		ヌーメア	2		
		イルデパン	3		
合計	11	合計	19	合計	5

2つの展示室作品の内訳をみると、木彫刻が40点、絵画14点、メタル彫刻2点、石彫刻1点、竹線画1点、木柱造形1点、メディア・ミックス1点であった。また、展示室コンウィのみで見ると、36作品中彫刻が28点、絵画が8点であった。これは上の主旨とカナクの芸術が彫刻を中心に発達したことと一致する。

コンウィの作品タイトルに使用された言葉を分類すると、表3のように時代、生命、尊厳、女性、ヌーメア協定など近代カナクが面している問題がうかがえる。この一方でカナクの言語での記載2例や、カーズ、仮面、守護者、タブー、精霊、漁師、戦士など部族生活やカナク文化にまつわる言葉も14例みられた。

ここで最も注視するべきは、展示作品の多くに作者解説が付記されていることである。コンウィにおける調査によれば36作品中25作品に作者解説が付された。こうした解説はベレタラや他の展示室ではほとんどみられず、単に作品とタイトルが掲げられる例が多い。展示作品には作者名、出身地

表3 コンウィの作品タイトルの項目別分類 (単位：点)

項目	作品数	備考
カナク言語	2	先住民言語のみでタイトル表示された作品
クラン	2	
人間	5	人間、私、カナク
女性	2	
ヌーメア協定	1	
尊厳	2	
楽園	1	「エデン」
時代、近代	9	2000年、歴史、近代、時、時間など
無題	2	
カナク文化や部族生活	14	守護者、精霊、シャンブランル、カーズ、戦士、仮面、家系、漁師、タブー、尖塔など

※ 作品タイトルの項目は1作品で複数の場合もあるため、作品数と一致しない

※ 項目の網かけ部分は「近代的」テーマ、クラン(氏族)も学問上の命名

---

域、タイトル、作品種別、解説が併記された。とくに作者解説は「顔のみえる展示」として観賞者にメッセージを送り、個人的で政治的な主張もみられ、全体として「コ・ネヴァ」の特徴をなしている。以下で作品メッセージを幾つか示し、「伝統」と「近代」が混淆する作品における芸術家の「主張」をみる。

近代的テーマおよび部族生活の混合に関しては、「現代に生きるカナク文化」を示すものといえよう。展示作品は「忠実に」カナク社会で継承された彫刻を提示したのではなく、芸術家によって様々な趣向が凝らされた。たとえばウワイルの彫刻家による1990年度の作品、「無題—槍と斧を持つ聖体顕示台の戦士—」はカナクの木製全身像であるが、キリスト教に基づく「聖体顕示台」が彫刻の台座にされおり、各部に付けられた布が染色されるなど、独自の手法がみられる。これについて作者は展示パネルで次のような解説を記した。

何故、私の作品は彩色されているのか。古代には扉の枠や矢に、とりわけ黒や茶など幾つかの色彩が施されたものだった。私について言うならば自分自身で学んだ。私は土と天然色から用意した黒、茶、赤、白、灰色を使った。かつて絵も書いたものだったが、彫刻できなかったので辞めた。常に人々は要求する。政治が文化を再生させようとする様に、言葉を固定することで支援を得ねばならない。口承的であることを止めねばならない。ADCKは文献や映画を製作した。それは素晴らしい。だが我々はおもに何よりも新しい彫刻品を必要とする。(Marc DEHA 1990, パネルより著者邦訳; 以下同)

ここでは政治的に文化推奨がなされたことが明示されている。解説にある「新しい彫刻品」とは単に「伝統」の継承ではなく、個人の主張を重視した「近代」のテーマや手法を混ぜた作品であることを表す。作品には



「モダン」と、「プリミティブ」あるいは「トライバル」・アートとが混淆しており、それこそがカナクの現在の芸術文化であり、その源となる日常生活そのものでもある。これは絵画においても同様に主張される。

カナク社会では竹に細い黒線で生活風景や出来事を描く手法は存在したが、紙やキャンバスに描かれるのは植民地化以降である。絵画が発達した宗主国フランスの影響が強いため、ニューカレドニアでは現在画材道具が豊富に入手できるうえ、学校教育においてもスケッチ会や展覧会が頻繁に開催される。現在、カナクにとって絵画は馴染み深い芸術となり、「コ・ネヴァ」でも油彩画・デッサン画などの出品がみられる。

ウヴェア島在住の芸術家は「私である人物」と題したアクリル画を描いた。この絵には木やカーズといった部族集落に典型的な風景に加えて、ステレオやコンピューターが描かれた。作者は「この作品で何が今日の私という人物を作り上げたのかを表そうとした」とパネルにて解説したように、「現代に生きるカナク」が主要な項目となっている。

こうした同時代性は彫刻においてもみられる。本島中部出身の彫刻家の作品「ヌーメア協定の前文」はカーズの屋根から人間の手が1本突き出ており、尖塔を握る。作者のパネル解説は添付されなかったが、観衆にとってタイトルとデザインから「カナクと権利回復」がテーマであることが想像できる。

近代における女性問題をテーマとしたものも2例みられた。「近代の女性」と題した彫刻には以下の解説が記された。男性彫刻家による女性権利問題の主張がなされた作品である。

女性は長い間、男性より劣る存在とみなされた。しかし時代がたち、知性が進化するにつれて、女性は興味深いテーマとなった。21世紀のはじまりに、2000年の女性は自身の価値、自由、地位、何よりも男性に対する平等性を発見する。 (Jean-marc TIAOU)

---

これに対して従来のカナク生活を追及した作品も展示された。唯一出品された竹線画は4本の竹に「伝統的」な画法でカヌー、カーズ、カメ漁・刺し網漁、ペトログリフ（岩彫刻）、ヤムイモ、サメ、鶏、斧を持つ人、子供を抱く人が描かれた。タイトルは「部族の日常生活風景」であり、ヌーメアに在住するカナクの女性版画家の作品である。また「歴史」と題した彫刻はカナクの顔が彫られており、次のようにパネル解説が付された。

見えるものと見えざるもの。生命のはじまりから毎日毎晩、我々は祖先の魂と共に生きている（誕生、結婚、死）。我々カナクが交換儀礼をする時、祖先の魂が我々の中にある。（Jean-michel KATE）

ジャン・マリー・チバウを扱った政治的主張の作品として絵画および彫刻付き木柱群の2点が出品された。これはチバウ文化センターを意識して制作されたこと、現在も「国の精神」の拠り所となる人はカリスマ的政治指導者の故チバウであることに基づくと考えられる。これらの作品には芸術家のカナク精神が投影された。「過去から未来へ行く」と題したペン画は本島中部出身のイラストレーターによるものであり、文化センターとチバウのシルエットが描かれ、作品には以下の解説がみられた。

明日、それは今日だ。私の平和を保障するために貴方の聖なる言葉で敢えて話す！私のアイデンティティを守るために、この命じられた生活に異議を唱える！私は真実の自由に気付くために英知に反旗を翻す！尊敬されるために同胞により侮蔑されること！安全であるために世界により裁かれること！私は邪悪の偉大さを知るから裏切られ続けること。そうして貴方、貴方へ……ジャン・マリー。（Teddy DIAIKE）

この作品の解説においてアイデンティティという言葉が使われた。カナク・アイデンティティを提唱したチバウが、作品と解説の両方に使用された例である。解説は上のようにチバウへの語りの形を呈している。また木柱群による造形芸術は「開かれたカーズ」と題されており、総計11本の木柱が円形の空間に建てられた。中央にある1本の柱を囲むように残りの10本の柱が立つ。中央の柱の上部にチバウの顔が彫り込まれており、下部にはカメなどの彫刻がみられる。作者はサン・ルイ部族のカナクで以下の解説を表わした。

中央の柱はジャン・マリー・チバウを表している。全ての柱は10の言語圏（ドルベア・カポネ、ネンゴネ、ドレウー、フート・マ・ワープ、パイチ、パイチ・カムキ、アジエ・アロー、ハラチュー、ハラグレ、イアイ）を表す。こうした言語圏出身の訪問者はそれぞれの言語圏に相当する柱に署名して下さい。(Jean-marc ALERTE et Fred DECOIRE)

周囲にある10本の柱には解説にみられる10言語が記されており、訪問したカナクでこれらの言語圏に所属する人は、氏名を柱に記入できるようになっている。10本の柱は木皮がなく磨かれていた。筆者の参与観察では各柱には子供によるいたずら書きもみられるが、2000年3月中旬時点で既に書き込む余白が微小であるほど、訪問者による署名とイラストが記されていた。10の言語圏についてはマティニヨン協定で政府が規定した8慣習地域<sup>10</sup>に基づいており、このうちパイチ・カムキ、ハラチュー・ハラグレが各2分されて10言語圏が形成された。つまり10本の柱は全ニューカレドニアのカナク部族を言語圏で網羅し、訪問するカナクが該当する柱に記入することで地域言語圏という所属先を確認できる。

「近代」と「部族文化」の混淆に対して、カナク・アイデンティティが

---

「失われゆく伝統文化」という語りと結合した作品も幾つかみられた。本島中部チオ（Thio）の芸術家による「タロイモを植える女性」というタイトルの絵画のパネル解説を事例にみる。

私は決して型を使わない。私は目を閉じて見る—それは自分の内部で得た何かだ……。私は売るために近代絵画を描き、それらを説明するためにカナク的生活を伝える絵を描いた。精神は描くことを通じて現実になる。それは失われゆく何かを生き生きと保つ手段だ。私は過去から来たのではない。我々はふり返ることができる。我々自身を向上させるために、我々は変化し進化しなければならない。私は父の証明を過去からの贈り物として大切に保存する。何故ならそれはカナクのアイデンティティの一部だから。（Emilien THOMO 1990）

また、「植物」と題した絵画のパネル解説において、「テーマは私の心からやって来る。本島の自然、家屋の内部……。これらは失われつつある伝統の中のものであり、我々はそれらを絵で保とうとしている」と記載があった。「失われゆくカナクの伝統文化」を保存あるいは復興するためには芸術という表現手段が有効であり、芸術作品にカナク精神、カナク・アイデンティティが込められるという主張が伺える。

「失われゆく文化」の基層には「純粋な伝統文化」が存在し、回帰しようとする倫理観が働く。「コ・ネヴァ」において「失われゆく文化」が人類学者ではなく、カナク芸術家により発言された、換言すれば展示参加者である先住民芸術家の主張として提示される。この背景には参画したヨーロッパの文化人類学者であるキュレーター、カナクの知識人による植民地主義批判が影響したと考えられる。こうした「消滅の語り」（太田 1998）はフランス植民地支配の歴史批判として表出し、「コ・ネヴァ」でもカナ

ク男性の胸像を彫った芸術家が以下のように作品に解説した。

以前、彫刻は上手に彫られたものだったが、白人の到来以降それは終わった。我々は二度と彫刻しなかった。何も、何も、何もない。我々は白人の到着から1960年、1970年まで、いかなる種類の彫刻も見なかった。仮に我々の長老が今なお、かつてのように続いたなら、実に我々の全ての家は彫刻で満ちたろう。だからこそ我々は再び彫刻を始め、若い人々に彫らせ始めた。もしも我々がそれをしなかったら、芸術はカナクの贈り物のように、我々がなした何かのようである日消えるだろう。仮に女性たちがマット（ござ）を編むのを止めたら、我々の文化は死ぬだろう。これらは全てヤムイモとタロイモの成長の一部だ。仮に我々が独自の文化を得なかったら、我々は民族でも文明でもない。(Lacheret DIOPOSOI 1990)

総じて特別展示「コ・ネヴァ」は、芸術復興のため作品が10年間で発展したことを示すものであり、カナク芸術家および数人のオセアニア芸術家の多様な作品を扱うことで芸術表現の幅を広げ、カナクの新たな芸術文化に貢献した。ここではカナクの「伝統文化」、「部族生活」や精神が、フランスからもたらされたアクリル絵画や彩色、「モダン」の芸術技法と融合し、あるいは近代的な社会問題や政治的テーマを伴い、多くは作品解説において一見作品観賞ではわかりにくい作者の主張を補う形で織り交ぜられている。彫刻はカナク社会に過去から存在したが、斬新なデザインや手法が施されている作品が多く、「現在に生きるカナク」である芸術家個人の特色が強調されている。このため、民族文化の継承として「伝統に忠実に」作られた彫刻とは区別され、ベナアドの「民族誌資料」とも袂を分かち、

---

## 結

「コ・ネヴァ」の展示は従来作品分類では「モダン・アート」であり、おそらく西欧では近代美術館に展示されるであろう。しかしここでは鑑賞者が「カーズ」毎に順路を追うことで、文化遺産から「モダン・アート」へと移動するしくみになっている。また、「モダン・アート」に位置付けられる作品は西欧のモダニストによる作品でなく、完全なる西欧における「モダン・アート」の模倣・追従でもない。カナクが「自文化」を表象したものとして展示される。これらは「伝統」や「部族社会」に根ざしながら、「近代的要素」をどこかに取り込み、繰り返しチバウ文化センターの主旨である「現在に生きる先住民」像を発露するのである。この背景にはチバウが西欧によるオリエンタリズムを批判し、先住民も先進諸国の人々と変わらない人間であることを主張したことを基盤とする。

これは先進諸国が「崇高な芸術作品」を担い、先住民芸術家には「トライバル・アート」のレッテルが付与されることへの抵抗ともいえる。この構造は民族学博物館対近代美術館のように、民族文化対芸術に類比される。もはや日常生活においても、文化面でも既にグローバルイゼーションの影響から、先進諸国とほぼ類似した近代化された生活を送るカナクが、過去の学問<sup>11</sup>や観光産業によって、他の島嶼民と同様に「自然に生きる民」「未開の人々」としてラベリングされ、「本質化」される傾向にある。こうした中この文化センターは過去の遺産と現代の作品を併置し、また先住民の作品から政治・文化的主張を発信し、「我々も血と肉から成る人間である」というチバウの理念を継承する役割を持つ。

「コ・ネヴァ」は銀行とADCKによるコンクールから、チバウ文化センターの企画展示となり、「トライバル」と「モダン」アートをつなぐ芸術として広く観衆に掲げられた。この展示の特徴は作品解説の多いことであ

り、芸術家個人の主張が明示された点であった。ここでは民族文化と近代の混淆する作品が多数を占めたが、作品によっては「失われゆくカナク文化」といった、「消滅の語り」の援用など「伝統」と「近代」の融合に対して非整合性を唱えたものもある。こうした多様な主張こそがカナクの現在であり、複雑に文化や政治性が絡み合う中での芸術創造といえよう。

チバウ文化センターは先述のように公共施設であり、政治的関わりから誕生した。また、カナク芸術だけではなく、広くオセアニア芸術を発信する目的を持つ。彼らには、部族や慣習地域といった政治的区分とも重なる「内部」へと向かうと共に、メラネシア、オセアニアという「外部」へと向かうことの、両方が期待される。文化政策に基づく公共施設という縛りを超えて、カナクおよびオセアニア芸術家の発信する芸術は、各学問分野、芸術展示、政治性といった新植民主義的まなごしを払拭する方向性を持つ。一方で、作品によっては過去への回帰として「本質化」を目指すものもみられるように、単純に新植民主義批判とはいえない。このことから芸術は「見せる」ということにおいて、「本質化」と「反・本質化」の両機能を往来するものであるとも考えられ、今後さらにこうした事例について考察したい。

## 注

- 1 カナカ族とは人類学上、オセアニア地域研究において白人による島嶼先住民への差別用語である。しかしカナカ(kanaka)とはポリネシア語における「人間」を本来示すものであり、後に欧米人が先住民の呼称に使用した。チバウはこうした経緯をふまえたうえで、敢えて「カナカ」という呼称を民族アイデンティティに昇華させるべく、題名や文中で使った。本論でも「カナカ」とカタカナ表記で邦訳する。
- 2 応募者はフランス、パプアニューギニア、スイス、オランダ、アメリカ(ハワイ)、オーストラリア、ニュージーランド、イタリアであった。

- 
- 3 アロカリアは通称「植民地松」と呼ばれる古代松で、ニューカレドニアの固有品種である。観光ガイドブックなどでアロカリアについて「カレドニア杉」と書かれることがあるがこれは誤りである。キャプテン・クックがニューカレドニアを「発見」した際、アロカリアの群生した島の景観をみてスコットランドを想起したといわれる。
  - 4 現在入場料を支払えば建物内外の空間を自由に回れるが、屋内・外劇場のイベントについては有料である。なお、1998年の開館当時は入場料無料であり、常設・特別展示が有料であった。
  - 5 文化センターの定期刊行雑誌。テーマ毎に対談や特集が組まれる。
  - 6 先述のように、文化センターは過去にヨーロッパ等へ流出した「カナクの文化遺産」を先住民の権利問題に基づき返還を要求しない。こうした反植民地主義の立場で権利を唱えず、ベナアドでは一定期間の貸与で展示し、再び所有先に戻って「カナクの文化大使」としてカナク文化を国外で広める遺物である、という位置づけを明示する。
  - 7 カナクの言語は29言語現存する。均質性が低く、メラネシア諸語が28言語とウヴェア島にのみポリネシア諸語に由来するファガ・ウヴェア語が話される。この展示ではアジエ (Ajie) 語で示された。
  - 8 コンウィはカナク芸術家の作品のみ展示されたが、2作品出展者が1名いるため、35人36作品となっている。
  - 9 大ヌーメアとはヌーメア周辺のダンベア・パイタ・モンドール市を併せた圏内をさす。サン・ルイも大ヌーメアに含まれる。
  - 10 マティニヨン協定第4章(慣習諮問議会)条項60によれば、「領土慣習諮問議会は慣習により認められた慣例に従い、ニューカレドニアの慣習地域全体(Hoot Ma Waap, Paici Camuki, Ajie Aro, Xaracuu, Djubea Kapone, Nengone, Drehu, Iaai)の代表で再編成される」と記されている。この8慣習地域に従い部族が分割される。
  - 11 文化人類学では植民地時代に「ある民族」に固定した文化があるとの視点から民族誌が書かれた。こうした「本質化」がなされたことに文化相対主義的批判がなされ新植民地主義の議論が展開するが、「本質主義」へと回帰する反・新植民地主義を論ずる研究者もある。



引用・参考文献

Christnacht,Alain. *La Nouvelle-Calédonie*. Paris:Les etudes de la Documentation Française , 2003

Clifford,James. *The Predicament of Culture:Twentieth-Century Ethnography, Literature,and Art*. MA:Harvard Univ. Press, 1988 (J. クリフォード, 太田・慶田・清水・浜本他訳, 『文化の窮状—二十世紀の民族誌・文学・芸術』 人文書院, 2003)

太田好信 『トランスポジションの思想』 世界思想社, 1998

Tjibaou Jean-Marie et al.,*Kanaké,the Melanesian Way*. Papeete:Ed.du Pacifique,1978

吉田憲司 『文化の「発見」』 岩波書店, 1999

*Varangue, Le Magazine de L'Architecture en Nouvelle-Calédonie*. Vol.3 ,1992

————— No.8, 1997