

2020年以降のマユンキキの現代的芸術表現

シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」から 東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展まで

Contemporary Artistic Expression of Mayunkiki Post-2020
From the 22nd Biennale of Sydney 'NIRIN' to
the 'Where My Words Belong' Exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo

谷地田未緒 (YACHITA Mio)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

要旨

本稿は、アーティスト・マユンキキの2020年から2024年の活動に焦点を当て、音楽・舞台芸術・現代美術の文脈からその活動を読み解くものである。マユンキキはミュージシャンとしてキャリアをスタートさせると同時に、アイヌ語・アイヌ文化の専門家として講師やアドバイザー活動を実施してきたが、2020年のシドニー・ビエンナーレを境に現代美術作家としてキャリアを躍進させている。本稿では同展に加え、石巻のリボンアート・フェスティバル(2021-22年)、英国バーミンガムのIkonaギャラリーでの個展(2022年)、東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展(2024年)等の主要な現代美術展を振り返るとともに、ラウテンシュトラウホ・ヨースト博物館(ドイツ)や北海道博物館、ウィリアムモリスギャラリー(英国)などの博物館展示へ介入する作品、近年の実験的な音楽活動、そしてパワーハウス・ミュージアム(オーストラリア)の主導で出版された『Galang』等の出版・執筆活動について網羅的に分析した。結論として、マユンキキの芸術表現が表現の脱植民地化／先住民化という概念に根ざしていることを確認し、また非先住民／和人研究者が提唱する「アイヌ・アート」という概念が含む問題点について指摘した。

キーワード：マユンキキ、アイヌ、アーティスト、現代アート、舞台芸術、ビエンナーレ／トリエンナーレ、脱植民地化、先住民化

Abstract

This paper examines the works and projects of artist Mayunkiki from 2020 to 2024 within the contexts of music, performing arts, and contemporary art. Initially recognized as a musician and specialist in the Ainu language, Mayunkiki's career as a contemporary artist gained significant momentum following her participation in the 22nd Biennale of Sydney (2020). This study explores her major contributions to contemporary art exhibitions during this period, including the Reborn-Art Festival in Ishinomaki (2021-22), her solo exhibition at the Ikona Gallery in Birmingham, UK (2022), and "Where My Words Belong" exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo (2024). In addition to these exhibitions, the paper analyzes her interventions in ethnographic displays at institutions such as the Rautenstrauch-Joest Museum in Cologne, Germany, the Hokkaido Museum, and the William Morris Gallery, UK. Furthermore, it examines her recent experimental works in music and performing arts, as well as Galang, a museum decolonization project and publication initiated by the Powerhouse Museum, Australia. Ultimately, this paper reconfirmed that Mayunkiki's artistic methodology is a process of decolonization and indigenization of expression, while also critically questioning the problematic implications of the concept of "Ainu Art" led by non-indigenous/Wajin scholars.

Keywords : Mayunkiki, Ainu, artists, contemporary art, performing arts, biennial/triennial, decolonization, indigenization.

1. はじめに

1.1. 研究の背景、目的と方法論

本稿は、アーティスト・マユンキキの2020年から2024年の活動に焦点を当て、音楽・舞台芸術・現代美術の文脈からその活動を読み解くものである。本論に入る前にまず本稿でマユンキキの作家論・作品論を扱うに至った背景について説明したい。筆者はこれまで、近年のアイヌ民族に関する政策の中核に文化振興が置かれているにも関わらず、文化や芸術について専門的な議論がなされていないのではないかという問題意識のもと、文化や芸術の専門的観点から先住民政策における文化振興を検討する必要性を論じてきた(谷地田・押野 2021、谷地田 2022a、2022b)。本論はこの研究の一環として、アートマネジメント・文化政策研究の視点から、アイヌの文化振興や政策に関する議論で取り扱われることが少ない現代的な芸術表現について議論するものである。日本におけるアートマネジメントと文化政策研究は、自治体の文化政策やコミュニティ・アートの研究とともに発展し、同時代的に発生している表現や芸術活動を記録し、そのインパクトや傾向を分析することで、文化・芸術に関わる将来的な制度設計や政策形成のための議論の基盤を整備するという研究手法を発展させてきた。本稿はこの方法論に基づき、展覧会の公式カタログや会場での配布資料、本人のインタビューなどを一次資料として分析を進めた。

これまでアイヌ民族にルーツを持つアーティストの研究として、砂澤ビッキや床ヌブリ、藤戸竹喜、貝澤徹などの木彫り工芸を基盤とする男性作家の展覧会や、ミュージシャンのOKIに関する出版物や論文が発表されてきた。本稿では、音楽と美術の両方の分野で活動し、2020年以降躍進的にアーティストとしてのキャリアを発展させているマユンキキの現代的な芸術表現に注目した。本稿はアイヌでありアーティストであるマユンキキを対象とするため、美術・芸術分野の論文とも先住民研究の論文とも位置付けられるかもしれないが、西洋美術史を参照しながら現代芸術理論の枠組みにマユンキキの作品を位置付けることは可能な限り避けた。その理由は、後述するようにマユンキキの作品自体が表現の脱植民地化を指向していること、そして本稿の目的を、美術の文脈における先住民による表現のあり方を問い直すことではなく、先住民研究における現代芸術分野の議論の不足を補うこととし

ためである。結論として本稿は、芸術分野と先住民研究が交差する文脈の中で活動するマユンキキを記録し、後世において美術史と先住民史の両視点から、マユンキキの作品や言葉が解釈・理解されるための同時代的な資料を提供することを目指した。

ただし、後述するように、マユンキキは言葉を重視するアーティストであり、これまで発表された複数のロングインタビューや研究報告書において、彼女自身が作品の意図や活動の経緯を明確に言語化している。そのため、本稿の執筆にあたり、すでに本人が語っている内容を、第三者であり和人研究者である筆者が改めて語る意義について自問を重ねたが、芸術分野と先住民に関連する分野の両方で活動し、かつ国際的なプロジェクトに多数参加しているマユンキキの活動の全容を追うことは容易ではなく、いずれの分野からも見えにくい文脈もある。そのため本稿はそうした文脈を補足し、マユンキキというアーティストの活動を記録することを目的として定め、可能な限り本人の言葉を引用し、さらに引用されていない部分についても読者が参照できるよう、できるだけ多くの出版物を網羅した。その上で、第5章で筆者の分析を示した。

1.2. 「現代的表現」の定義と、現代美術の文脈

本論に入る前に、本稿では「現代的表現」という言葉について、ゆるやかに「同時代的でジャンルを横断する芸術作品や行為」を示す言葉であると定義したい。また「現代美術」「現代アート」「現代芸術」「現代的表現」などの言葉は互換的に使用するが、「美術」というジャンルに収まらない形式の作品について、よりジャンル包括的な「アート／芸術」という言葉を用い、さらに「アート／芸術」という概念に収まらないような生活に根ざした文化活動や、「アート／芸術」という表現が持つ権威にとらわれないものを「表現」と表している。では、「同時代的でジャンルを横断する芸術作品や行為」というのはどのようなものだろうか。西洋美術史における「現代アート(コンテンポラリーアート)」は、古典的な表現手法の脱構築や、それまでの(美術に限らず社会全体の)システムを抜本的に考え直す営みから出発しており、表現手法も、視覚的な写真や絵画、空間を使ったインスタレーションなどに加え、身体表現、映像、リサーチ型のプロジェクトやコミュニティ・観客による参加型作品など多様で、ジャンル横断的で形態が定まらないのが特徴である。その場限りでしか実現しない・再現ができない表現もあれば、観客が作

品の一部を持ち帰ることで成立するもの、雨風にさらされて風化することで成立するもの、物的な作品は存在せず、コンセプトだけが存在する作品もある¹⁾。こうした現代芸術の概念は、主に欧米を中心とする、美学、美術史、音楽史、舞台芸術史の中で発展してきた概念であり、常識やステレオタイプ、確立された技法や理論などを根本的に見つめ直すという作業が繰り返された結果として、価値や権威の転倒が起こる。コンセプチュアル・アート以降の現代的な表現はまた、伝統的な表現と異なり、必ずしも技巧性を求められず、また作家性(署名性)も拡張されている。ある一人が中心(あるいはトップ)に存在する必要は必ずしもなく、束縛の緩やかなグループ(コレクティブ)で作品を制作することもあれば、作家自身はコンセプトだけをつくり実際にものを作るのは鑑賞者・参加者であるということもある。ただし次々と新しい表現形態や概念が生まれていく中で、その「作家らしさ」という連続性(や意外性)も問われ、一見相反するさまざまな価値がせめぎ合って評価されていく。

こうした作品の中には、芸術的な文脈、あるいは特定の社会的背景や歴史的な文脈の理解なくしては意図が読み取れないものも多数あり、そのために「難解で

ある」と思われることもある。このためコンセプチュアルな作品や政治的な作品に触れる機会が少なかった鑑賞者にとっては、マユンキキが美術の文脈で発表する作品が「作品」として認識されること自体が理解し難いものも多いかもしれない。しかし、このような一見わかりにくいとされる現代的芸術表現のルールを、表現手法として取り込むことができたのがマユンキキであり、また現代アートの世界も、マユンキキが悩みながら生み出すパーソナルな表現と鋭い視点を評価しているのである。ここで問われているのは、評価やアウトプットへの不安を抱えながらも、「これも表現になる」「こうしたら作品になる」というアイデアや確信を自分の中で生み出せるかどうか、そしてそれを実現する手段・手法を持っているかということである。つまりそれは、自分自身や社会の中に存在する課題や疑問について、自分が持つ技術や経験を活かしてアプローチし、あるディシプリンに基づいて考えた事象を具現化(言語化/視覚化)し、その結果を自分の名前と責任において世に送り出すことで、その課題や疑問を可視化したり、疑問自体をより広く提示したり、理解しがたいことへの糸口を提示したりする作業である。現代アートというディシプリンに存在する、

マユンキキによる主な展覧会一覧(2020年~2024年)

【国際展・グループ展】

- ・《SINUYE: Tattoos for Ainu Women》(シドニー：第22回シドニー・ビエンナーレNIRIN、2020年3月14日~2020年11月15日)
- ・マユンキキ、池田宏「シヌイエ アイヌ女性の入墨を巡る写真展」(白老：飛生芸術祭2020、2020年9月11日~9月22日)
- ・《SIKNU シックス Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe》(石巻：Reborn Art Festival 2021-22、夏会期2021年8月11日~9月26日)
- ・「金サジ、マユンキキ、山本麻紀子」展(京都：KYOTO INTERCHANGE、2022年5月14日~2022年7月3日)
- ・《Sikuma 2023》(光州：第14回光州ビエンナーレ、2023年4月7日~7月9日)
- ・《Itak=as イタカシ》(東京：東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展2024年4月18日~7月7日)

【個展】

- ・個展「SINRIT シンリッーアイヌ女性のルーツを探る出発展 (teoro wano aynu menoko sinrici an=hunara)」(札幌：CAI03、2021年1月19日~1月30日)
- ・個展「SIKNURE- LET ME LIVE」展(バーミンガム：Ikon Gallery、2022年9月9日~2022年11月13日)

【博物館展示への参加】

- ・「アイヌのくらしー時代・地域・さまざまな姿 aynu teeta cikora puri, tane okay cikora puri」展(札幌：北海道博物館、2021年10月16日~12月12日、高崎：群馬県立歴史博物館、2022年1月15日~3月6日)
- ・「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展(ケルン：Rautenstrauch-Joest-Museum、2021年11月5日~2022年2月20日)
- ・「Art Without Heroes : Mingei」展(ロンドン：ウィリアム・モリス・ギャラリー、2024年3月23日~9月22日)

受賞

- ・2021年 社会彫刻家アワード

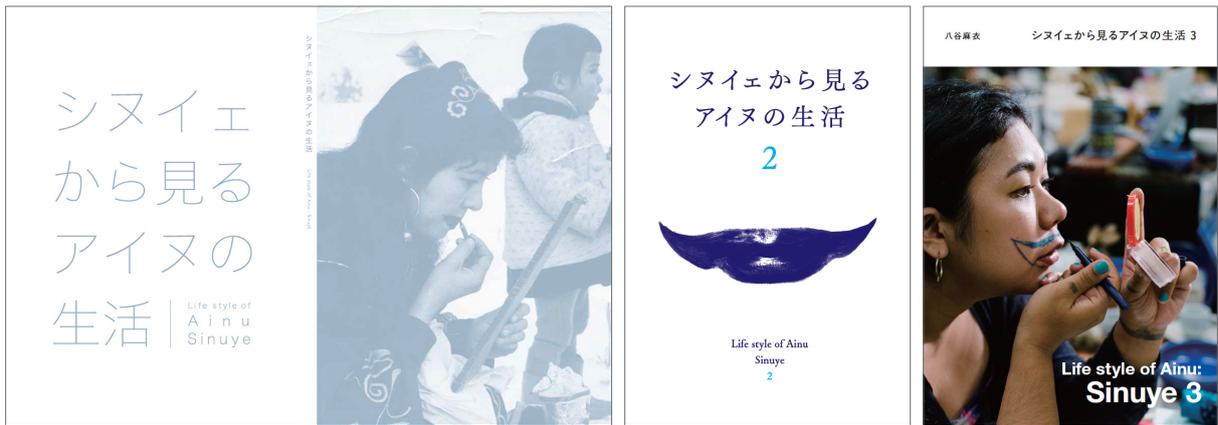


写真1：「シヌイエから見るアイヌの生活」1, 2, 3表紙 (画像提供：マユンキキ)

表現に関わるときに暗黙の「ルール」を読み取れること、そのルールの中で少しずつ実験を繰り返しながら表現の幅を広げることができるということ自体が、マユンキキが現代芸術という分野において発揮している才能・知性であり、各国からつぎつぎと招待を受けてキャリアを躍進させている理由であり、本稿でマユンキキの活動を取り上げるに至った理由である。

2. 美術分野での活動の始まり：シドニーからパーミンガムまで

2.1. 2020年以前のマユンキキの活動

マユンキキは1982年に生まれ、日本で最初のアイヌ民族による博物館「川村か子トアイヌ記念館」を実家として育った(マユンキキ2022:60)。子供の頃からこの博物館が日常にあり、女性が口の周りにするシヌイエ(旭川ではパーナイ)を入れる過程の展示が印象に残っているという(マユンキキ2023:90)。2008年ころからアイヌの伝統歌を歌うヴォーカルグループ「マレウレウ」のメンバーとして活動している。マレウレウはアイヌ語で「喋」という意味で、トンコリ奏者であり国際的に活躍するミュージシャン OKI とともに米国ジョン・F・ケネディセンターで公演したことをきっかけに活動を開始。次第にこのメンバーが固定化され、レパートリーが確立してきたことから独立したグループとして、2010年のミニアルバムでデビューした(OKI2021:見出し3、6段落目)。マレウレウはこれまでも数多くのアーティストと共演しており、2011年から始まった「マレウレウ祭り～目指せ100万人のウポポ大合唱!～」では、細野晴臣、後藤正文など著名なポピュラー音楽のミュージシャンと共演し、2011年にアサヒアートスクエアで開催された「アイヌ影絵ポロ・オйна～超人アイヌラックル伝」公演をはじめ、

首都圏で様々なジャンルのアーティストと共演・共同制作を行なっている²⁾。

音楽活動のほか、マユンキキはアイヌ語の専門家としても活動している。2011年には札幌テレビ放送(STV)の「アイヌ語ラジオ講座」の講師を務めているほか、アイヌ民族文化財団のアイヌ語指導者育成事業なども担っている。同年、白老町の旧アイヌ民族博物館で実施されていた「伝承者育成事業」に2期生として参加し、言語に加えて工芸、芸能、植生、儀礼などを総合的に学んだ。この頃伝統的な入れ墨³⁾に興味を持ち、自分の手に施し始めている。入れ墨に関する興味は実践だけでなく研究活動へと繋がり、2018年からはアイヌ民族文化財団の研究助成を得て、本格的にアイヌの伝統的なシヌイエに関する調査を開始する。同調査は感染症の影響を受けて途中で中断しながらも2019年、2020年、2023年にそれぞれ報告書として刊行されて、合計20組28名のシヌイエに関する記憶やエピソードがインタビューとして収録されている。なお本調査はマユンキキの和名である八谷麻衣名義で発表されている(八谷2019,2020,2023)(写真1)。

ミュージシャンとしての活動とアイヌ語・アイヌ文化の専門家としての活動の双方の経験が結実しているのが札幌国際芸術祭(以下、SIAF)のアドバイザーである。SIAFは2014年に始まった現代芸術の国際的な祭典で、ディレクターが選んだ国内外のアーティストが札幌を舞台に作品を展開する芸術祭である。3年に一度のトリエンナーレ形式を取っており、初回は坂本龍一、2回目は大友良英と、音楽分野のアーティストがディレクターに起用されている。こうした芸術祭では地域性が重視されるが、SIAFでも初回から複数のアーティストがアイヌ文化をテーマや素材、タイトルの一部として採用した。マユンキキが、2014年の第1

回芸術祭に参加していた山川冬樹の作品名に、アイヌ語が誤用されていることをソーシャルメディアで指摘したこと(マユンキキ2023:65-67)で、こうした外からやってくるアーティストとアイヌ(文化)との関わりが議論され始めた。2017年の第2回にはマユンキキは企画メンバー(ディレクター大友の発案により「バンドメンバー」と呼ばれた)として、また2020年の第3回は、企画はされていたものの新型コロナウイルスの影響で延期の上オンライン上のみでの開催となったが、日本の芸術祭史上初めての「アイヌ文化コーディネーター」を勤めている。

先へ進む前に、この「アイヌ文化コーディネーター」について少し述べると、本州や海外出身のアーティストが、札幌で実施される展覧会での作品制作を考える際、アイヌの歴史や土地の名称、文化的意匠、口承文芸の世界などを題材にしたいと思うであろうことは想像に難くない。しかし、単に自分の作品の「素材」として先住民族の文化を消費するだけで、深いリサーチをしたり、アイヌ民族の協力者を得たりすることをしない、あるいはそうしたくても実現しないまま作品を発表しなければならなかったというケースは多々ある。日本の地域芸術祭でよく指摘される問題点として、他所からやってきたアーティストが、表面的な知識と短期間の滞在で、地域性のある作品を作ることは難しいという議論がある。これがアイヌと和人アーティストとの関連では、単によそ者のアーティスト対地元のコミュニティという構図だけではなく、歴史的な搾取・被搾取、植民・被植民、マジョリティ・マイノリティというさまざまな不均衡を象徴する問題となってしまう(同じ構図は、在日コリアンや在日華人、部落出身者との共同において、多数者側出身のアーティストが、そうした歴史に疎いままその文化的側面だけを「素材」として消費するという状況でも生まれ得る)。アイヌに関するトピックが社会的にセンシティブな問題であると言われる所以は、こうした不均衡が生み出す問題点や痛みを、抑圧されている側だけが感じてしまい、多数者側が(多数者側であるが故に)そうした問題の存在や深刻さに気がつかないことにある。何が問題だったかわからないままに、「難しいのでやめた方がいい」と、なかったことにされることもある。北海道には美術、舞台、音楽などの分野で活躍する数多くのアーティストがいるにも関わらず、他者が一方的にアイヌを描く作品は生まれても、アイヌ民族の表現者との共同作品がほとんど生まれてこなかったのも、

こうした状況があったからだ。こうした、「無邪気・無意識の搾取」か、あるいは「みないふり・倦厭」という両極端の選択肢しか存在しなかった状況を打開するのが、芸術祭公式のアイヌ文化コーディネーターであり、その点において札幌で開催される国際芸術祭でマユンキキがアイヌ文化コーディネーターとしてキュレトリアル・チームに参加していることは、芸術祭運営として画期的なことである。

2.2. 現代美術作家としての活動のきっかけ：シドニー・ビエンナーレと白老のシヌイエ展

それまで主にミュージシャンとして、そしてアイヌ文化の専門家として活動してきたマユンキキが、現代美術の作品を初めて発表したのが2020年の第22回シドニー・ビエンナーレである。シドニー・ビエンナーレは1973年に始まり2024年に第24回を迎えた現代芸術の祭典である。「ビエンナーレ」という名が示す通り2年に一度、シドニー市内の主だった美術館やアートセンターが会場となり、芸術監督のもと選ばれた国際的に活躍するアーティストが作品を展示する。2018年には日本のキュレーターで森美術館館長の片岡真実がアジア人女性として初めて芸術監督となったことで話題となった。続く2020年の第22回ビエンナーレでは、オーストラリアの先住民であるウィラジュリにルーツを持つブルック・アンドリュウが芸術監督に選出され、ウィラジュリの言葉で「境界」を意味する「NIRIN」をテーマとし、世界から101組のアーティストが選ばれて参加をした。シドニー・ビエンナーレで先住民族の芸術監督が就任したのは史上初めてであり、自ずとテーマも先住民に関わるものとなったが、選出された全101組のアーティストのうち、驚くべきことに79組が先住民ルーツのアーティストとなった(The 22nd Sydney Biennale 2020)。こうした大型の国際展には、日本からキャリアのあるアーティストが数名選出されることが多いが、この年マユンキキは日本から唯一のアーティストとして参加し、シヌイエに関する調査をリサーチ型の作品として発表した(写真2)。マユンキキとアンドリュウとの出会いは、2018年に作家として同展に参加していたアンドリュウが北海道にリサーチに来た時であるという(マユンキキ2024a: 見出し3, 4段落目)。マユンキキの入れ墨の調査をアンドリュウが作品の一部として用いることになり、会期中には「初めて一人で海外に行って、ブルック(・アンドリュウ)の映像作品が流れている前で、一曲歌うと



写真2：第22回シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」での、マユンキキと池田宏(写真)による《SINUYE: Tattoos for Ainu Women》の展示風景(2020年) Mayunkiki with photography by Hiroshi Ikeda, SINUYE: Tattoos for Ainu Women, 2020. Installation view for the 22nd Biennale of Sydney (2020), Museum of Contemporary Art Australia. Commissioned by the Biennale of Sydney with generous support from Open Society Foundations, and assistance from NIRIN 500 patrons. Courtesy the artist. Photograph: Alex Robinson.

いうパフォーマンスをやった」という(同前)。「自分が音楽以外で、何かをつくることは考えていなかった」(マユンキキ2023:70)というマユンキキであったが、アンドリューに「マユンの考えていることは絶対作品になる」と後押しされ、入れ墨の研究は「現代美術の文脈に乗せられるんじゃないか」と思って作品化したという(マユンキキ2024a：見出し3、8段落目)。

2018年に始まったこの調査は、マユンキキ自身がアイヌの先輩たちの元を訪れ、その人が知っている・覚えているシヌイエについて聞き取りを行うというものである。これまで数多く行われてきたコミュニティ外部の研究者による調査とは異なり、こうしたアイヌ自身による聞き取り調査は、文化的知識を再獲得するプロセスであり、それ自体が重要な意義を持っている。しかしそうした事実に加えてこのプロジェクトを顕著に特徴づけているのは、話し手に、記憶の中のシヌイエをマユンキキの顔に直接描いてもらい、描かれたシヌイエと伝統的衣服をまとったマユンキキのポートレートを、池田宏の写真により作品化するというプロセスである。マユンキキはこの過程の意図について、「その方が見ていた刺青がどういうものだったのかを、まだ30代の女性の写真でもいいから残したい」からであったと語っている(八谷2020:79)。マユンキキの顔にシヌイエを描くという行為は、若いアイヌと先輩のアイ

ヌとの親密さや、一瞬ペン先や肌が触れ合う感覚、生きている人間の顔に記憶の中のシヌイエが立ち現れる瞬間など、関わる人だけでなく作品や報告書を見ている側にも多くの感情を想起させる。実際報告書を読むと、「誰かの顔に線を引く」という行為の親密さゆえに、話し手が躊躇することも多く、話を聞きながら、あるいは写真を参考に、マユンキキ自身がその場で描いていることも多い。しかしそうして生きている人間の顔に再現されたシヌイエは、写真や資料とは異なる形で人の記憶と感情をゆさぶる。

このプロジェクトでマユンキキは、シヌイエの知識や技術を「取り戻す」だけではなく、シヌイエを顔に「描く」ことで、行為・存在としてのシヌイエの記憶を世代を超えて再獲得しようとしているようだ。もしかすると、自分の顔に書いてもらって写真を撮るのは、昔の誰かの写真を報告書に掲載したり、他の人に見せることが難しいからという理由かもしれない。しかし、マユンキキはこれまでの研究者のように、入れ墨の形を記録して地域ごとに分類するのではなく、入れ墨の入った古い写真を集めるのでもない。入れ墨の記憶をもつさまざまな人たちと繋がり、シヌイエをきっかけに彼ら・彼女らそれぞれのアイヌとしての人生の話を聞き、自分の顔をキャンバスにその記憶を再現することで、生きたシヌイエがその場に立ち現われる

という行為を記録する。こうしたマユンキキの「調査」の中に存在する創造性にアンドリューはいち早く気がつき、マユンキキに現代美術作家として作品を作ってみよう、背中を押したのだ。

2020年にシドニーで初めて作品としてこのプロジェクトを展示した結果を、マユンキキは以下のように振り返っている。

最初は分からなかった。これが作品になり得ているのかも。でもブルックがさ、芸術祭の来場者が絶対誰も見逃さないような場所に展示してくれちゃって。見てくれた人が、すごく素晴らしい作品だったって、たくさん声を掛けてくれて。

(マユンキキ2024a：見出し3、最終段落)

こうして現代美術作家として出発したマユンキキ

のキャリアは短期間に大きく変化していく。2020年の3月にシドニー・ビエンナーレがオープンしたあと、同年9月には、北海道白老町で開催されたシルキオ・プロジェクト(飛生芸術祭と同時開催)に参加し、写真家池田宏との二人展として「シヌイエ アイヌ女性の入墨を巡る写真展」を発表している(写真3)。シドニーと同じくシヌイエの調査をベースにした展示だが、シドニーではインタビュー相手との対話の過程自体が展示の中心になっていたのに対し、国内で初めての展示となった本展では、マユンキキ本人が被写体となった部分のみが展示された。会場はかつて岩盤浴場として営業されていた店舗で薄暗い。入口から奥へと続く通路には、マユンキキが自分の皮膚に刃物を当てながら伝統的な入れ墨を施術している過程の写真が展示してあり、来場者は自分の携帯電話の光をかざしながらその写真を見るよう勧められる。通路の先の岩



SINUYE
A Photographic Exhibition of Tattoos for Ainu Women

アイヌの女性は「シヌイエ(またはバーナイ)」と呼ばれる伝統的な入れ墨を元や手元、地域によっては眉間に施していました。しかしながら、明治期に開始されたシヌイエは禁止され、現在でも禁止令は明確には廃止されていません。その後も今日シヌイエは、イベントや観光の間にベントや刺繍で施されるものとなっています。このままではシヌイエ文化は消滅してしまいます。そこで私は、これまでアイヌが主体となつた研究・調査されることには疑問を感じ、シヌイエの歴史や美術、関する文化、生活についての調査を開始しました。また、私はシヌイエの中にアイヌ女性の持つ固有の美しさを発見し、それを探求したいと思うようになりました。その実践として、文獻などを参考に伝統的な方法で自分の手にシヌイエを施しています。今回の展示には、調査過程の写真も含まれています。それは一層手と、この場が感じられる写真に思えるかもしれません。しかし、どうして私が自分の身体を傷つけてまで、まだ離れない何かを突き詰めていくのか、調査や創作の写真と合わせて見ていただくことで、考えていただくきっかけになればと思います。 マユンキキ

池田宏 Hiroshi Ikeda
1981年生まれ、佐賀県小城市出身、大阪外国語大学外国語学部スウェーデン語科卒業。2006年に Sakio FOTOS 入社。2009年よりフリーランスで活動する。2008年から北海道に在住。アイヌの人々の撮影活動にも、2019年写真展「HOPPE」を刊行。

マユンキキ Mayunkiki
アイヌの伝統的な入れ墨「シヌイエ」のインナー・アパレルとして会場全体だけでなく国内外のフェスティバルにパフォーマンス参加。アイヌ語圏、札幌国際芸術祭(SIAF)2017(インディペンデント)、SIAF2020ではアイヌ文化コーナー「シヌイエ」をつとめる。2018年アイヌの伝統的な入れ墨「シヌイエ」の研究を行う、第22回「シヌイエ」(NIPPON)に作品を出品。

会場 | 空きテナント(創作中心 建物)
〒050-0001 北海道白老町白老第4丁目4-11
会期 | 2020年9月11日(金)~22日(火・祝)
※開場日:9月14日(水)、15日(木)
時間 | 10:00~16:00
入場料 | 無料
主催:池田宏・マユンキキ / コーディネーション: 藤川綾沙 / デザイン: フォト

飛生芸術祭 2020
2020.9.7 Mon-13 Sun AT TOBIU ART COMMUNITY
会場 | 本館会場 飛生アートコミュニティ
北海道白老町老白老字作道320
会期 | 2020年9月7日(月)~13日(日)
時間 | 10:00~16:00 ※休館日:9月11日(金)
入場料 | 下等: 500円(前) 1000円(後) ※学生・高齢者優待あり
駐車料 | 300円(前) 500円(後) ※11時~13時 無料 ※当日現金
※イベント参加費、入場料は別途要



写真3-2: 会場入り口に展示された、入れ墨の施術の様子を撮影した写真



写真3-3: 旧岩盤浴場に展示されたマユンキキのポートレート



写真3-4: ポートレートと同じ部屋に展示されている古い写真

写真3-1: 「シヌイエ アイヌ女性の入墨を巡る写真展」フライヤー (2020年)

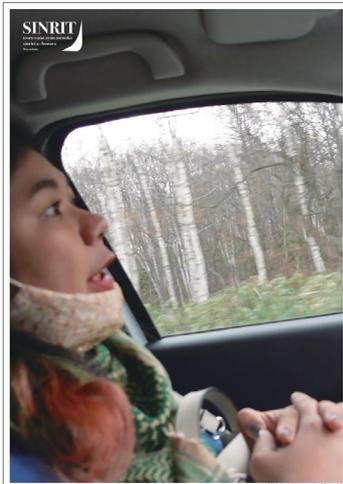
(上記すべて展示中の写真=池田宏、会場写真提供=マユンキキ)

盤浴場であった空間には、各地のさまざまな形のシヌイエのペイントが顔に施された10点のマユンキキのポートレート写真が並んでいる。10人のマユンキキに見つめられる展示室の奥には、アイヌの衣装を着た古い家族の写真や資料が、ひっそりと壁に展示されている。同展開催時の白老町は、民族共生象徴空間ウポポイがオープンしたばかりであり、アイヌ民族やアイヌの文化に対する偏見や差別が社会問題として改めて大きく取り上げられている時期であった⁴⁾。そのため同展示では、誹謗中傷や差別的発言の対象にアイヌが晒される可能性があるため、シヌイエの調査に参加した関係者の名前や写真を一切使わないという息苦しい判断が感じられた。同じ調査報告を素材としながらも、シドニーの展示が若いアイヌと先輩アイヌとの親密なやりとりが中心になっていたのに対し、白老での展示は、入れ墨を入れるという行為が伴う痛みや、施術にかかる長く静かな時間を想起させる過程の展示、そして10人の物言わぬマユンキキにじっと見つめられるメイン空間の構成が、物理的にも比喩的にも暗さを伴う

展示を構成していた。

2.3. 美術を続けていくという選択：札幌、石巻

白老の「シヌイエ」展の後マユンキキは、2021年1月に札幌で最も主要な現代美術ギャラリーのひとつであるCAI03で、初めての個展「SINRIT シンリッ — アイヌ女性のルーツを探る出発 teoro wano ainu menoko sinrici an=hunara」を開催した。マユンキキによると、「シンリッ」は「植物の根・祖先」を表し、アイヌ語タイトルは直訳すると「ここからアイヌ女性のルーツを私たちが探す」となり、「現代日本に生きる私が育ってきた環境、家族、そして自分自身の『シンリッ』を探ることをテーマ」として制作したという(八谷/マユンキキ2024:113)。同展は、マユンキキの両親、姉、義兄、幼なじみの5名に、それぞれ同じ五つの質問をし、そのごく私的な会話の映像と壁面テキストから構成されるインスタレーションである(同上:113)。インタビューや調査をベースに作品として発表するという手法は共通するものの、それまで2



SINRIT
teoro wano
ainu menoko
sinrici a=hunara
Mayunkiki
2021.1.19 tue > 30 sat
アイヌ女性の
ルーツを探る出発展
マユンキキ

会場 | CAI 現代芸術研究所 / CAI03
札幌中央区南11条西7丁目1-1
会期 | 2021年1月19日(火)~30日(土)
9時開場・定休日は不定
時間 | 13:00~19:00
入場料 | 無料

SBLAC
CAI03

写真4-1：「SINRIT シンリッ — アイヌ女性のルーツを探る出発 teoro wano ainu menoko sinrici an=hunara」展のフライヤー (2021年)

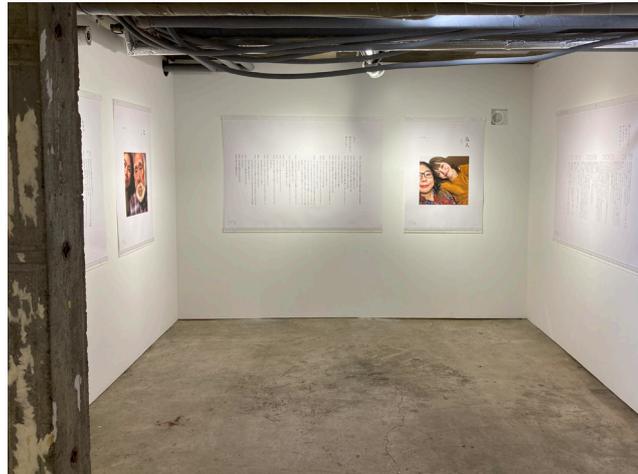


写真4-2：同展会場の様子 (写真提供=マユンキキ)



写真4-3：同展会場の様子 (写真提供=マユンキキ)



写真4-4：同展会場の様子 (写真提供=マユンキキ)



写真5-1 : Reborn-Art Festival 2021-22 (2021年)「SIKNU シクヌ Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」
マユンキキの部屋 (Photo by Taichi Saito)

つの展覧会でテーマとしたシヌイエを離れ、インタビュー相手にマユンキキ自身について話してもらうという内容で、来場者は大きなスクリーンや小さな画面に流れる映像と、編集され壁面に設置されたテキストを行き来する構造になっている(写真4)。同展の趣旨とその結果について、マユンキキは2024年のインタビューで以下のように述べている。

美術作品をこれからもつくり続けるかどうか悩んでいたの。家族との作品をつくれたら続けよう、と賭けみたいな気持ちで挑んだ。これからもつくっていくなら、まず自分のことをまるっとさらけだそう、と。ルーツの話は、やっぱり一番重要だから。でも結局、家族や親友に、私という個人についての話をしてもらったところで、アイヌのことって外せないの。私がアイヌをやめたいとか、アイヌから抜け出したいかと思ったところで、絡みついてきてしまうということが、映像にはっきり現れていた。

(マユンキキ2024a : 見出し3、16段落目)

親しい家族や友人がマユンキキについて(本人に向かって)語った言葉に包まれる会場は、会場の壁面の白さも手伝って、直近の白老の展示とは異なる、どちらかというとき温かい雰囲気構成になっていた。そうで

ありながら来場者は、あるアーティストの家族と友人の日常的な会話の中に、こんなにもアイヌであるということが表れてくるのだということを知るのである。

「賭けみたいな」気持ちで新たな作品に挑んだわずか半年後、マユンキキは石巻市で開催されているリボーンアート・フェスティバル(Reborn-Art Festival) 2021-22に招待され、次なる作品を実現している。リボーンアート・フェスティバルは、東日本大震災で大きな被害を受けた宮城県石巻市・牡鹿半島を中心に2017年にはじめて開催された芸術祭で、2021-22年で第3回目を迎えた芸術祭である。震災復興支援の一環として音楽家の小林武史、櫻井和寿、坂本龍一が設立したap bankと石巻市の支援を受けて出発し、2019年の本祭第2回には44万人が来場した。感染症が拡大する2021年に様々な制約の中実現したマユンキキの展示は、「SIKNU シクヌ Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」と題された。Siknuは「生きる、死なずにすむ、命を取りとめる、生き返る」という意味をもち、アイヌ語のタイトルは「いつであっても私のまわりにあるもの」という意味だという(マユンキキ2021:1)。この展示は、マユンキキの親族などが写った古い写真やアイヌの民具が展示されている部屋、その奥の母親とマユンキキが対話する映像作品が流れている小さな部屋、そして同芸術祭の参加作家でもある大友良英などを含む新作の映像作品が上演され



写真5-2,5-3：展示会場の様子 (Photo by Taichi Saito)

ている元サウナの部屋などから構成されている(写真5)。展示を訪れた際に筆者が目をつかれたのは、新作の映像作品の出口付近にある、サウナ客が使ったであろう手洗いの大きな鏡に書かれた、アイヌとアイデンティティをめぐる長文のテキストのインスタレーションであった。アイヌであること、自分であることをめぐる環境についての文章を、観客はテキスト越しに鏡に映る自分の姿を見つめながら読み進む。アイヌであるということは来場者の多くの人にとっては共有できないことかもしれないが、鏡上のテキストという構造が、読み手に「自分とは・自分の属性とは」という普遍的な問いを投げかける仕組みとして機能していた。

上記の空間構成の中心にあり、本展で最も重要な作品として機能していたのが、展示会場の中心にある「マユンキキの部屋」だ。この部屋には洋服やアクセサリ、ギター、ソファカバーがわりの柄物の布やぬいぐるみと、アイヌに関連する写真や書籍、アイヌに関連する古い資料などが自然と混在している。この「マユンキキの部屋」の展示について、同展で配布されたコンセプトシートで、本人は以下のように説明している。

ふだんの私が日常を過ごしている部屋をサウナ石巻の一室に再現しました。この部屋に飾られている多くは私の私物です。パッとみた限りでは一般的な女性の部屋のように思われるかもしれませんが、私をつくりあげてきた様々な要素には皆さんが見慣れないものも含まれているかもしれません。その部屋を通ったあとに続く展示物、それらすべてを見終わってまたこの部屋に戻ってきたとき、最初に見え方と何が変わるでしょうか。

(マユンキキ2021:2)

実際に自宅にあるものを運び込んだというこの「マユンキキの部屋」は、「部屋の再現」というよりは「部屋の移設」であり、自宅の部屋と同様、マユンキキがソファでくつろいでいるときもあれば、いない時もある。筆者が展示を訪れた際も本人が部屋に滞在しており、本当にマユンキキの部屋を訪れたかのように、床やソファに座ってしばらくおしゃべりを楽しんだ。この「自分の部屋」のインスタレーションは、3年後の東京都現代美術館の展示にも繋がっていく。

さて、前述の札幌国際芸術祭や、このリボンアート・フェスティバルに関わるにあたり、マユンキキは、自分が展覧会に参加することによって起こりうるリスクを主催者と共有する場を持ったという。「何を注意しなきゃいけないか、何が起こる可能性があるか」を共有し、過去にアイヌに関連する作品と関連して起こった問題や、自分の札幌の個展で起こったことなどを共有し、主催者と話し合ったことを、以下のようにインタビューの中で語っている。

自衛もあるし、仲間たち、アイヌたちを守るためでもあるし、企画者や展示に関わるいろんな人を守るためにも、例えば会場に来てひどいことを言う人がいるかもしれないとか、アイヌなんていないのになんでこんな展示をしているんだって言われる可能性があるとか、ということをとくに国内でやるときは、一回一回話すようにしています。

(マユンキキ2023:77)

前述のようにアイヌ民族に対する明らかな差別も存在する上に、近年女性アーティストへの展示会場でのハラスメントも問題となっている⁵⁾。マユンキキが作品を発表するたびにこうした対話の場を設けているの



写真6 : 「Mayunkiki: Siknure – Let me live」展, Ikon Gallery, 2022年
Photographer Stuart Whipps, courtesy of Ikon Gallery.

は、自分や自分の作品に関わる人を守るためだけではなく、こうした社会環境で活動することから逃れられないアイヌの表現者の状況について、一芸術祭、一美術館ずつ理解を広め、後進のアーティストが少しでも安心して作品発表ができるような環境を作るためでもあるのだろう。マユンキキの作品は、属性をもとにした差別や暴力が存在する現代社会の状況を来場者に露わにしていくからこそ、リスクも伴う。こうした作品を安全に発表できる環境を整備することも、芸術祭や博物館・美術館が自覚的に担っていかなければならない責任の一つであると筆者は考える。

2.4. 海外での初個展：Ikon ギャラリーでの展示

2022年には、二つの大きな国際プロジェクトが実現している。一つは英国バーミンガムにある Ikon ギャラリー (Ikon Gallery) で、マユンキキにとって海外で初めての個展が実現したこと。もう一つはオーストラリアのパワーハウス・ミュージアムが主催する「Galang」で、これは詳しくは後述するが、先住民のアーティストが集い、博物館・美術館の脱植民地化を考えるというプロジェクトであり書籍である。Ikon ギャラリーは1964年にアーティスト主導のスペースとして設立された英国の著名な現代美術の民間ギャラリーであり、多様で国際的なプログラムが知られている。当時のディレクターであり、マユンキキの個展を

担当したキュレーターのジョナサン・ワトキンスは、2020年のシドニー・ビエンナーレをきっかけにマユンキキの個展を検討し始めたと書いている (Watkins 2022:7)。感染症による渡航制限のなか、メールで交わしたやりとりのなかで札幌と石巻の展示を知ったワトキンスは、「マユンキキの部屋」の展示に「現代の日本社会をアイヌとして生きる姿と、自分を取り巻く文化遺産の日常性」を見出し、日常的なものや家族の言葉で構成されるマユンキキの展示が「自分に最も魅力的に映るタイプの作品」であったため、同ギャラリーでの展示も「artfully artless (芸術的な芸術の不在)」という方針にしようと判断したという (Watkins 2022:8)。展示は「SIKNURE- Let me live」と題されたが、これはアイヌ語で「～を生かす」「～を生き延びさせる」という意味を持つ (八谷／マユンキキ 2024:114)。同展示は、各所に設置された映像作品を中心として、英国ピットリバース博物館が所蔵するアイヌの民具に対する個人的な関係を綴ったキャプションを添えるというプロジェクト、そしてマユンキキの言葉を手書きのテキストとして壁に配置するという要素から構成されている (写真6)。映像作品は、石巻で制作されたもののほか、Ikon ギャラリーが委嘱した新作として、父親のインタビュー映像作品が公開された。この映像は「父がどうすればアイヌとして後悔なく死ぬことができるか」(同上:114) についての対話であり、葬式の相

談や、離婚の記憶、「誇りを持って」と育ててくれた思い出など、親密な会話が交わされており、誰もが共感できるような父と娘の会話の中に、アイヌであることがごく自然に語られている (Mayunkiki 2022:49-59)。ワトキンスはこの映像作品の完成版を見た際、「全ての期待を超えていた」と感じたと言い、この新作をみて、この作品を展示全体に拡大することを決断するとともに、この作品をもってマユンキキの個展が、「映像作品を伴う展示ではなく、映像インスタレーションを中心とした展示になった」と語っている (Watkins 2022:12 / 強調は引用者)。映像についてワトキンスは、以下のように評価している。

マユンキキの対話には勇気が感じられる——これほどまでに率直に語るというところ、そして展覧会を訪れた何千人もの見知らぬ人たちと分かち合うという決断にも。彼女が魂をさらけ出すのを目撃できるのは光栄なことだ。あるアイヌの男とあるアイヌの女との、また父と娘との、世代を超えた言葉の交換。とても感情に働きかけるものでありながら、ただの意味のない会話ではない。言葉と言葉の間に何と多くのことが語られていることか。

(Watkins 2022:12) [原文英語、翻訳は引用者による]

3. 表現の広がり：出版、博物館展示、音楽・舞台、YouTube 配信

ここまでみてきたように2020年に初めて現代美術というフィールドで作品を発表して以来、マユンキキは稀に見るペースで国内外の主要なギャラリーや芸術祭へ招かれており、そのことが作品の国際的な評価の高さを端的に示している。そしてこうした国際的な活躍は、美術作品以外の表現分野へも拡張している。本章では美術展以外での活動のうち、2024年までにあった顕著な動きとして、出版、博物館展示への介入、音楽・舞台分野での活動、YouTube チャンネルでのプログラム配信の4つについて取り上げたい。

3.1. 博物館・美術館の脱植民地化を考えるプロジェクト『Galang』

2020年から2024年マユンキキの作品・表現活動として、展覧会や主要な作品と同等に重要な表現活動であると筆者が考えるのは、プロジェクト「Galang (ギャラン)」への参加である。「Galang」とは、オーストラ

リア・メルボルン市にあるパワーハウス・ミュージアムが主催する先住民アーティストとキュレーターによるプロジェクトであり、またその成果としての2冊組の書籍『Galang 01&02』である (Andrew 他 2022a,2022b)。プロジェクトの発案者であり中心となっているのは、第22回シドニー・ビエンナーレの芸術監督であったブルック・ガル・アンドリューで、プロジェクトにはビエンナーレにも参加した作家やキュレーターなど10名が参加しており、日本からはマユンキキが、アートトランスレーターの田村かのこことパートナーシップを組んでメンバーとなっている。「Galang」とは、アンドリューのルーツであるオーストラリアの先住民族ウィラジュリの言葉で「つながり」という意味であり、プロジェクトとしての「Galang」は、「表現とその脱植民地化を考えるシンクタンク」であり、「参加メンバーの個々の実践に力を与える (エンパワーする) 場である」と説明されている (Andrew 他 2022a:6)。2022年にこのプロジェクトの一端の成果として出版された2冊組の書籍は、大判のアートブックで、冊子は表裏の天地が逆になっていてどちらからでも読めるようになっている。同書の内容は、メンバーがオンライン上で集まって自由に会話する「yarn」という4回にわたる企画の記録と、各参加者たちの寄稿から構成されている。同書は学術書とも美術書とも、作品集ともいえ、皆が持ち寄ったアイデアや作品を、自分たちの価値観や方法論に則って自由に表現する場となっている。

このプロジェクト及び本の背景には、2020年代以降に起こった先住民族と現代美術に関わるいくつかの大きな転換点がある。一つはアンドリューが総合芸術監督となったシドニー・ビエンナーレ、もう一つは、2022年の第59回ベネチア・ビエンナーレで「北欧パビリオン」が「サーミ・パビリオン」として公開されたことである。ベネチア・ビエンナーレは、周知の通り現代美術の世界では最も権威ある国際展の一つであり、各国が政府を代表してパビリオンを建設して参加している。フィンランド・ノルウェー・スウェーデンはこれまで3カ国共同の「北欧パビリオン」として作家を紹介していたが、2022年にはこれを「サーミ・パビリオン」と改称して、サーミのキュレーターの選出によるサーミのアーティストの作品が展示された。サーミの慣習に乗っ取り、それぞれのアーティストが長老にアドバイスをもらいながら作品制作を進める環境が整えられ、さらにサーミ大学の学生が「Sámi Pathfinders



写真7-1:『Galang01/02』

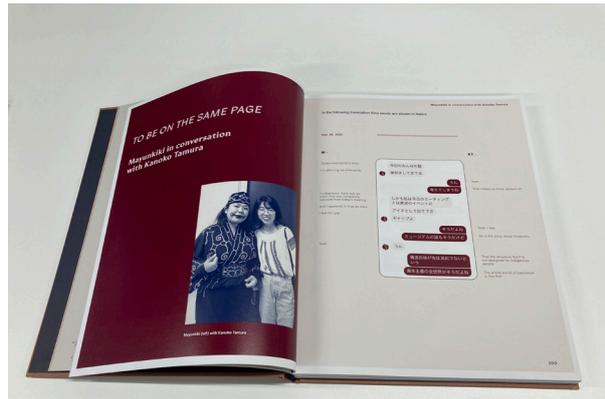


写真7-2:『Galang01』より、「To Be On the Same Page Mayunkiki in Conversation with Kanoko Tamura」(Andrew 他2022a:174-201)のうち、最初のページ

(サーミ・パスマインダー) (導き手)」として、来場者にサーミの文化や歴史的背景を解説する役割を担った。予算や外交力を駆使して国家がパビリオンを並べる博覧会形式の同美術展において、先住民のパビリオンができたのは初めてである⁶⁾。『Galang01』は、2020年にシドニーで集まった多くの先住民アーティストのエネルギーを継承し、現代美術の中心地ともいえるベネチアで起きている大きな流れを後押しするように、イタリア語翻訳を掲載した上でこのベネチア・ビエンナーレの会場で販売された。

先住民と芸術に関するもう一つの転換点は、先住民のアーティストやキュレーターによるネットワークの登場である。例えば2006年に設立されたカナダの先住民キュレーターによる団体「Indigenous Curatorial Collective (ICCA)」は「カナダの先住民芸術の分野において、非先住民のキュレーターやアカデミック・コミュニティに与えられている権威に対抗して」発足され、2024年現在で2,000人近いコミュニティ会員と85の団体会員がいるという⁷⁾。また2018年には、キュレーターでありアーティストの Wanda Nanibush (アニシナベ, カナダ) が、キュレーターのみならず先住民のアーティストやライターを含めたネットワーク「aabaakwad」を設立し、毎年トロントと国外会場で交互に「先住民主導・アーティスト中心」の表現者による対話の場を設けているが、2022年時点で70名以上の先住民アーティストが参加している⁸⁾。このように、北米や欧州が中心となりながらも先住民というアイデンティティを持つアーティストやキュレーターたちのネットワークは、2000年以降拡大を続けている。「Galang」は、そうしたネットワーク型のプロジェクトとしては、アジア大洋州地域ではおそらく最初の活動である。

出版物としての『Galang』に話を戻すと、本書の核をなす「yarn」は、新型コロナウイルスで国際的な渡航が制限されている中、オンラインで集まった参加者が、その時々の状況をアップデートしながら自由に会話をした4回の集まりの記録であるが、先住民であるために経験する典型的かつ理不尽な状況や、ミュージアムという環境で先住民アーティストやキュレーターとして活動することの根本的な問題点などが、それぞれの個人の経験を通じて共有されている。「yarn」以外の寄稿では、各国からの参加者が写真や詩篇、コンセプトノートなどの作品、そして博物館、先住民、芸術作品などに関わる論文などを寄稿している。例えばサーミの研究者でキュレーターであるリーサ・ラヴナ・フィンボグは「先住民的手法」での論考執筆を試み、サーミの伝承と学術論文を織り交ぜながら論を展開しており、ミュージアムのみならず西洋中心主義のアカデミアをも批判する挑戦的な文面となっている (Andrew 他2022a:70-96)。パプアニューギニア出身の写真家リサ・ヒリは作家としての自身の来歴を写真と共に語り (Andrew 他2022b:66-105)、トレス海峡民であるゲイル・マボは島の先住権を勝ち取った「マボ裁判」を起こした父の記憶を自身の作品とともに紹介し (同:52-65)、台湾のブヌンのキュレーターであるピウン・イスマハサンは、自らの実践を通して「先住民的なキュレーション」を論じている (Andrew 他2022a:120-155)。

このように多様な紙面が展開されている同書で、マユンキキと田村かのこによる寄稿は「To Be On the Same Page - Mayunkiki in Conversation with Kanoko Tamura (同じページにいること - マユンキキと田村かのこの会話から)」と題され、チャットメッセージとして交わされる日常的で私的な会話が、ス

スマートフォンの画面を切り取ったような紙面で展開されている(Andrew 他2022a:174-201)(写真7)。その内容は、テレビ番組でアイヌ民族への差別用語がジョークとして放送されてしまった際に実際に二人が交わっていた会話や、夫婦別姓やアイヌの名前に関する習慣についての会話、入れ墨に関する何らかの出来事にマユンキキが葛藤している様子、アイヌ語で性器を表す言葉にどんな表現があるのかという会話まで、さまざまである。二人の会話からは、マユンキキが、日常の中で頻繁に、一般的に報道されるようなことで辛い思いをする様子や、楽しい会話の中にアイヌの知識が行き来する様子などが見て取れる。

現代美術の作品のうち、特にコンセプチュアルアートやミニマルアートは、ごくシンプルな発想や仕組みで構成されているものも多く、鑑賞者はつい、「これなら自分でも(誰にでも)できる」と思うことがある。マユンキキと田村かのこの寄稿も、そうしたコメントを向けられる種類の表現で、難解な長文を書いているわけでもなければ、誰にも真似のできない技術で制作した作品が紹介されているわけでもない。またもちろん、チャットの写真を誌面に掲載すること自体に、技巧的な要素があるわけではない。しかしこの寄稿は、難解で長大な書き言葉が重視される植民地主義的・西洋的視点の対極に軸を置き、全ての文章を「会話」のみで成り立たせていることが、現代的かつ先住民的であるとともに、「先住民族は昔と変わらない狩猟採集の生活をしている」というような古典的なステレオタイプへのカウンターとしても機能しつつ、かつ最大限に遊び心がある。また、フィクションではない「本物の」私的な会話であるところが、私生活を「覗き見」をしている気分を読者に抱かせる(もちろんそれも、先住民の生活は常に「覗き見」をされているようなものだという皮肉でもある)。こうした至極私的な会話を、表現手段として切り取って見せようという発想、そしてそれを実行することは、まさにワトキンスが述べたように「誰にでもできるものではない」。二人の寄稿には、脱植民地化というコンセプトと私生活との密接な距離感や、日々逃げ場のないアイデンティティがもたらす葛藤が、シンプルかつ巧妙にアウトプットされており、寄稿というより、紙面上の作品というほうが的確である。

2冊目の『Galang 02』では、「WE: Eメールによる往復書簡」と題したマユンキキと田村かのこの二人の電子往復書簡が掲載されている(Andrew 他

2022b:200-219)。一冊目の寄稿と同様、二人の会話を覗き見させる形式をとりながら、北海道と東京を行き来する往復書簡と、少しずつ季節が変わる両地の写真からなっている。会話の冒頭、ウポボイの開館を経てアイヌのイメージが多く広まる中、田村はマユンキキとの出会いを経て「アイヌという大きな枠組みに変な憧れを投影したりスペクトを払おうとするのではなく、一人の人間に対して適切なリスペクトを払おうとすることが先に来る」ようになったと伝えている(同:208)。その後マユンキキが、同稿のタイトルにもなっている「私たち」という表現について、「あ、犬」という差別表現がテレビで放送された際に「私たちはいつまでこんな思いをしなくてはいけないのか」という言葉を使った心境や、個人的な語りアイヌ全体を代表しているかのように解釈されてしまうことについての葛藤を語る(同:205)。それを受けて田村は、「自分の属性を疑ったり、疑われたりしなくていいということが、マジョリティの大きな特権であり、そのことに対する無自覚・無知が他者への暴力につながるということをきちんと理解できたのは最近になってからだと思う」と発言する(同:204)。往復書簡の最後に、「生きやすい世界」とはなんだろうと二人は問う。言語や文化を学べなかったために自分は「アイヌとして生きることができなかった」と言う父や木彫りや刺繍、あるいはアイヌ語ができないと「自分は知らないから語れない」と口を閉ざしてしまう仲間がいる状況について、マユンキキは「私が生きにくい世界が嫌で、私が生きやすくなれば仲間も生きやすくなるはずだと信じて活動しているのだけど、もしかしたらそれも間違いなのかもしれない」「私が一番、アイヌだということに囚われていて、動けなくなっているのかもしれない」と言う(同:203)。アーティストとしてのみならず、音楽や言語も含む広い分野で専門家として活動するマユンキキの、強い信念と大きな不安との間をいったりきたりする、表現者・活動家としての真摯な葛藤の言葉で、『Galang02』の寄稿は締めくくられている。

マユンキキを含む各メンバーの寄稿や会話によって、博物館・美術館の脱植民地化を考える上で変え難い鋭い議論が交わされているこのプロジェクトについて、マユンキキは「こうして異なる先住民の背景を持つ人たちと団結すること(solidarity)やつながることが、本当に機能するのだということを示す見せたい」⁹⁾と発言している(Andrew 他2022b:129)。「Galang」で強化された脱植民地化・先住民族化という

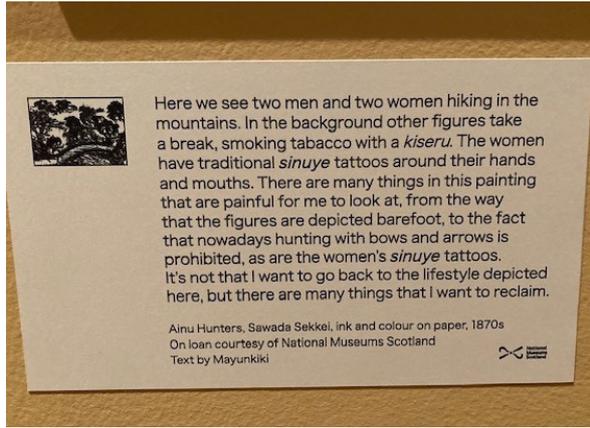


写真8, 9: ウィリアム・モリス・ギャラリー「Art Without Heroes: Mingei」展の一部(筆者撮影)

基盤は、本人の宣言の通り、展示や作品へも拡大されていく。

3.2. 博物館展示への参加・介入

美術ギャラリーでの展示や芸術祭へ参加する傍ら、マユンキキは2021年ころから「博物館に収蔵されているアイヌ関連のものの解説文を、私の言葉で上書きするというプロジェクト」を各地の博物館で実施している(マユンキキ2024a: 見出し2, 2段落目)。つまり、先住民族の資料を扱ってきた博物館やその展示という装置に、個人として・アーティストとして、介入(インターベンション)するプロジェクトである。その先駆けとなったのは、アイヌ民族文化財団・北海道博物館・群馬県立歴史博物館が2021年に企画した「アイヌのくらしー時代・地域・さまざまな姿」展での関わりであろう。これは文化庁と北海道からの補助を受けて同財団が主体となって実施している「アイヌ工芸品展」という事業の一環であり、様々な時代・地域のアイヌの民具や工芸品が展示されたが、展示の重要なコンセプトとして、民具資料の作成者や持ち主の子孫、あるいは同じ地域のルーツを共有する若手の文化実践者などが、その資料に関連する個人的な記憶や思いをキャプションとして展示するという試みがなされていた。これは展示資料やひいてはその資料につながる人々を過去のものとして、現代を生きるアイヌと直接接続するという画期的な試みであった。マユンキキはこの展覧会に八谷麻衣名義で寄稿し、曾祖父の門野ナンケアイヌが製作したイナウに添える情報として、曾祖父の思い出を語る両親との会話のテキストを制作している(八谷2021)。この展示の一か月前にオープンした前述の Ikon ギャラリーの展示でもマユンキキは、前述

の通り自分の個展の中で博物館資料に個人的な関わりについてのキャプション付けることを作品として発表しており、また同年オープンしたドイツ・ケルン市のラウテンシュトラウフ・ヨースト博物館が企画した「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展でも、展示されている民具のキャプションとして、その資料とマユンキキとの個人的な繋がりを記載している。その後、2024年に英国ロンドンにあるウィリアム・モリス・ギャラリーが企画した「Art Without Heroes: Mingei」展にシアスター・ゲイツらとともに現代のアーティストとして参加し、展示された古いアイヌの民具資料にキャプションとして個人的な思いをつづるプロジェクトを作品として発表している(写真8, 9)。

このプロジェクトについてマユンキキは、「博物館の収蔵品に付いているキャプションは、収集した人の視点で書かれていることが多い。例えばアイヌの民具に、どこで何年に収集されて、なんと呼ばれていたってだけ書かれていると、過去の遺物にしか見えない。でも本当は、誰かにとってすごく大切に、思い出深いものだったかもしれない。(中略)私が個人的な思い入れを示すことで、アイヌは今も昔もこれからも生きていて、博物館で見るようなものたちをいまもまだ大事にしている人がいるのだと伝えたい」と話している(マユンキキ2024a: 見出し2, 2段落目)。こう問題意識を共有する先住民キュレーターや研究者は少なくない。例えばサーミでキュレーターであるフィンボグは『Galang01』で、博物館で自分自身が使っていた古いサーミの靴が展示されているのを見た祖父が、「ごみのようなものや捨てられたものばかり展示して、博物館っていうのは一体何のための機関なんだ?」と発言したことに触れ、



写真10：ウィリアム・モリス・ギャラリー「Art Without Heroes: Mingei」展の一部（筆者撮影）
左下：シアスター・ゲイツ《Portal》《Preservation Exercise # 3》
右上：池田宏「Hand with sinuye」2016
（シヌイエを施したマユンキキの手を撮影した作品）

博物館で先住民が展示対象となってきたで非人間化されてきたことを批判している（Andrew 他2022a:79）。マユンキキのプロジェクトは他者により収集され展示されてきた先住民の資料に人間性を回復しようという試みであり、国際的な博物館の脱植民地化の議論の先端に位置づけられる実践である。

3.3. 実験的な音楽・舞台の活動

2020年以降のマユンキキは、美術館や博物館のみならず音楽や舞台の分野でも活動の幅を広げている。マユンキキはマレウレウの他に、アペトゥンペ（マレウレウメンバーであるレクポと2人のユニット）として、またソロとしても活動しており、近年は実験的な音楽企画も多い。特に2021年はマユンキキの音楽活動に新たな転機が生まれた年でもある。そのうちの一つは、アペトゥンペとして参加予定だった東京都内3ヶ所のライブに急遽レクポが参加できなくなってしまったことが、ミュージシャンとしてのマユンキキの本格的なソロ活動を幕開けとなったことである。この3ヶ所でのライブは、それまでに交流のあった関東を拠点とするアーティストの山川冬樹、廣瀬拓音、小谷野哲郎などが緊急友情出演したことで無事に開催された。これらの公演以降様々な実験が生まれ、「レスマカラカッセ」（マユンキキ・永田真毅・山川冬樹）という現代音楽のユニットや、この頃から本格的に共演を始めた廣瀬拓音とマユンキキによる活動が発展し、のちに

「西瓜兄妹」というユニットが誕生している。また2022年には「アペトゥンペとパパイヤ、マンゴーズ」という名義で、平賀サダモ（1895-1972）が創作した「コンブサツケメノコ（昆布干し女）」という歌を現代シティポップ風アレンジした楽曲が発表されている。こうしたマユンキキが中心となった実験的でコンセプチュアルな音楽活動は、美術作家としての活動と近接して、石巻での展示や光州ビエンナーレ等に参加した際にも、現地のミュージシャンと共演ライブを実施している。特にIkou Galleryでの個展の際に企画された、現地の音楽グループSurgeとの共演は、2023年にロンドンのジャパン・ハウスで開催されたアイヌの展示の関連イベントとして登場している¹⁰⁾ほか、スキヤキ・ミーツ・ザワールド2024で来日も果たしている。

ただしマユンキキによる音楽活動の実験性は、美術作家や外部ミュージシャンとの共演時だけに現れるわけではない。2022年にアペトゥンペとして出演した第1回三石アイヌ音楽祭では、マユンキキの演出により、ほぼ真っ暗なステージに会場に背中を見せる形で立ち、説明なく、笑顔なく、休憩なく、30分間絶え間なくウポポ歌い続けるというパフォーマンスを行なった。「観客に背中を向ける」という点では、2021年にマレウレウとKenji “Noiz” Nakamuraとの企画による「ヤイコトウイマシラムスイパ」¹¹⁾でも、事前に募った来場者の思い出の場所を映像作品としてステージ上に流しながら、それを来場者と同じ目線で映像を見ながら

(つまり客席には背中を向けながら)、ウポポを歌い続けるというコンセプト的なパフォーマンスもあった。一方アイヌの伝統芸能の舞台では一般的に、出演者や司会が一曲(あるいは数曲)ずつ歌・踊りの背景などを説明しながら和やかに行われることが多く、三石アイヌ音楽祭でもそれは例外ではなかった。こうした文化交流としての和やかな雰囲気の中でアベトウンペは、登場から最後までパフォーマーとしての「愛想」をあえて拒絶し、暗い会場にウポポの音とアイヌ語の響きだけが圧倒的な存在感で響き渡る圧巻のパフォーマンスを披露した。それは「愛想よく、和やかに」あることを暗黙のうちに求められるアイヌの伝統芸能の舞台への挑戦であった。

こうしたさまざまな音楽分野の活動に加え、マユンキキが2020年以降に関わったものとして、ほしふね(小谷野哲郎、わたなべなおか)との共同による舞台作品がある。そのはじまりは2022年9月にリボンアート・フェスティバルの一環として公開された「ノチウ・チッ」で、同作品の発展形がその後10月に北海道演劇財団の企画により道内4ヶ所をツアーしている。2023年以降は「ノチウコタン」というタイトルとなり、これまでにウポポイで3回の公演が行われている。これらはアイヌの物語をベースに、マユンキキとレクポの歌と影絵が幻想的な空間を作り出し、ところどころ観客が参加したり、役者のコミカルな会話が登場する1時間半ほどの舞台である。

こうした活動の集大成として、2023年9月にはソロの音楽活動をする中で結成されたユニットや、活動を共にしてきたアーティストを集めたライブ「マユンキキ祭り(JAPAN LIVE YELL project Ayapol〜マユンキキと歌、そしてステージ〜)」が企画された¹²⁾。2日間にわたって開催されたこの音楽イベントは、マレウレウから出発し、美術分野での活動や実験的パフォーマンスを得意とするアーティストとの出会いを経て、音楽の舞台芸術の分野でも表現の枠を広げているマユンキキのマイルストーンを示すものとなった。

3.4. マユンキキ公式YouTubeチャンネルによる「イタカンロ+」の配信

ここまで出版、博物館展示、舞台公演という三つのプロジェクトからマユンキキによる表現の広がりを検討してきたが、マユンキキのこの頃の表現としても一つ欠かせないのはマユンキキ自身の公式YouTubeチャンネルで配信されている「マユンさんとイタカン

ロ+(プラス)」というプログラムである¹³⁾。この番組は、2025年2月現在で合計34のエピソードが配信されているが、きっかけは感染症の影響で実施が叶わなかった2020年の札幌国際芸術祭(SIAF)にさかのぼる。SIAFは2020年、感染症が拡大する中でYouTubeチャンネルを通じた情報発信を開始し、その第6回に「マユンさんとイタカンロ!」というタイトルで、同芸術祭のコミュニケーションデザインディレクターを務めていた田村かのこと対話する形式の番組を公開した。その後芸術祭が中止となってしまったことを受けSIAFは、2021年3月に全面オンラインによるプログラム「SIAF TV」を実施し、その一部として「マユンさんとイタカンロ」を10回放送している¹⁴⁾。この企画が元となり、同芸術祭終了後も、マユンキキと田村かのこの二人の表現活動として配信が続いているのが「マユンさんとイタカンロ+(プラス)」である。

30回を超える配信の内容は様々で、アイヌに関する展示やウポポイ訪問のコメント、数度にわたるオーストラリアの滞在中に撮影されたものなどが公開されている。オーストラリア滞在中の報告では、パワーハウス・ミュージアムやフツクレイ・コミュニティ・アーツでの活動報告、現地で必ずなされる先住民への敬意を示す宣言(Acknowledgement)について、先住民の遺骨の返還について、土地の権利とその土地の神聖性を「説明しなくて良い権利」、音楽と植民地主義など、現地滞在中にマユンキキが感じたさまざまなトピックが話題となっている。また、美術に限らず多くの分野から仕事の依頼を受けるマユンキキが、いわれたくない「NGワード」を解説した回は、2024年9月現在で8000回以上視聴されている。「イタカンロ+」は、先住民や表現に関してマユンキキが日々経験する様々な楽しみや葛藤を包み隠さず直接共有する場であり、これまでの映像作品と同様私的な領域を垣間見せることを素材とした作品でもある。「イタカンロ+」が「作品」であることは、次章で扱う2024年4月にオープンした東京都現代美術館のグループ展「翻訳できないわたしの言葉」展で展示されたことで、より一層明らかになっている。

4. 東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展

2022年のIkonギャラリーでの展示以降、前章で示した出版や音楽活動に加えて、マユンキキは京都でのグループ展や光州ビエンナーレなど複数の展覧会に参加している。本稿ではすべての展覧会やプロジェクト



写真11-14：東京都現代美術館「翻訳できない わたしの言葉」展《Itak=as イタカシ》の部分（筆者撮影）
（上左）金サジとの対話の映像作品
（上右）「部屋」に入る前に設置されているパスポート
（下左）「展示品」としてマユンキキが座っている「部屋」の様子
（下右）日常的な品にキャプションが付いている

を網羅することはできなかったのでこれらについては次稿に譲りたいが、最後に2024年4月に東京都現代美術館の企画で開催された「翻訳できない わたしの言葉」展について取り上げたい。同展はユニ・ホン・シャープ、マユンキキ、南雲麻衣、新井英夫、金仁淑の5名の作家によるグループ展で、言語やコミュニケーションを取り巻く環境や立場の違いをテーマとした展覧会であった。マユンキキが《Itak=as イタカシ》というタイトルで発表した一連の作品は、主にマユンキキの部屋と二つの新作の映像作品から構成されていた。

来場者はまず、アーティストの金サジとマユンキキが対話する映像作品へ導かれる¹⁵⁾ (写真11)。この映像

では、「母語だったかもしれない言語」を後から獲得しなければならないという二人が共通して経験したプロセスにおいて、通常の言語習得にかかる知的・金銭的・時間的負荷に加えて、歴史的な経緯によって感情的・精神的な負荷を抱えずにはいられないことが語られている。アイヌや在日コリアンの家庭の中で、家族が「民族的母語」であるアイヌ語や朝鮮語を話すことを選ばなかった、あるいは選ばなかった心情や、周囲から「言語もできないのに」と揶揄されること、趣味で楽しくその言語を学べる人を複雑な気持ちで見つめること、そしてトラウマを乗り越えながらでなければ言語が学べない環境で、学び続けることの負荷がいかに重い

か、といった内容である。二人の対話からは、言語とアイデンティティ、母語と民族性をめぐる痛みや葛藤が痛々しいほどに伝わってくる。展示の後半にある田村かこの対話の映像作品では、通訳をする／されるという関係性、媒介する／されることがいかに双方向に暴力的になりうるかという話が、やはり二人の信頼関係のもとに交わされている。

二つの映像作品の間にある「部屋」は、石巻同様マユンキキの部屋の移設で、マユンキキの部屋にある本や小物がそのまま配置され、ポストカードやイベントのチラシが壁に貼ってあり、友人からもらった土産品や人形なども並んでいる(写真13)。石巻の展示と大きく異なる点は、こうした身近な品々の一つ一つにすべてキャプションがつけられている点である(写真14)。マユンキキの部屋から持ち出されたクマのぬいぐるみや既製品のムーミンライトは、部屋を飛び出して金サジ、田村かこの映像作品の周辺にも設置されているが、そこにも床面近くに小さなキャプションが付いている。キャプションには、マユンキキがどのようにその品と出会い、なぜ大切なものとなったのかという内容が書かれている。二つの映像に挟まれた「マユンキキの部屋」の前には「パスポート」が設置されていて、その内容にサインをしてから入室する仕組みになっており(写真12)、サインをしにくい場合、部屋を迂回して次の展示を見に行くこともできるような空間構成になっている。入口にかけられている薄いカーテンをくぐって中に入ると、中は間接照明だけで夜の私室のように薄暗く、キャプションを照らして読むための懐中電灯が設置されている。壁にはポストカードや手ぬぐいなどに交じって、マユンキキによる手書きで、「人物(実物、写真ともに)の撮影をしたい方は必ず!! お声がけください。」などと注意事項が書かれている。奥にある小さなテレビには、「マユンさんとイタカンロ+」が流れており、その前にあるソファに座って永遠と見続けることもできるが、多くの人は横目で見ながら部屋の出口へ向かう。こうした様々な仕掛けにより来場者の多くは、マユンキキの私室に土足で入り、部屋に敷いてあるカラフルな布やじゅうたんを踏みつけ、その人の私物やそれにまつわる物語をライトを照らしてまじまじと観察し、ソファに座り込んで本棚から引っ張り出した本を読んだりテレビを見ることになる。

美術館の来館者を私室への(無遠慮な)来訪者に読み替えるこの展示は、歴史的に数多くのひとびとの興

味の対象となり、展示の対象となり、常に好奇の目を向けられてきた先住民の歴史を想起させる。興味深いのは、「展示品との個人的なかかわりをキャプションとして展示する」という、博物館で行われてきたプロジェクトが、ここでも延長されていることである。欧州の複数の博物館が展示に取り入れたこの「私的な文脈のキャプション」は、先住民の民具資料の歴史的・科学的情報と対比して、人間性のある現代の個人的な文脈が付加されているところが興味深い。しかしこの東京の展示では、現代のマユンキキの私室にあるものに、さらに個人の視点による背景情報が追記されているので、来場者は「このお土産品の人形はなぜキャプションが必要なのか」「どこからが作品なのだろうか」と頭を悩ますことになる。この点についてマユンキキと田村かこのは、インタビューの中で以下のように話し合っている。

田村 マユンさんの部屋にある個人的なものと、世界中の博物館にあるアイヌの民具とが対になって、作品として成立する感じがする。だってアイヌだけじゃなくて、先住民の展示品となっているもの、大英博物館とかに入っているようなものって、ほとんどすべて、もとは誰かが手で作った個人の持ち物で、個人の部屋に置いてあったわけでしょう。そう考えると、鳥肌が立つ。

マユンキキ しかもその持ち主たちは、博物館に飾ってくれと頼んでもいないし、それについて語ってもいない。その人たちが自らの意思で、これをここにぜひ飾ってくださいってお願いして、自分たちがそれに対してどう思っているかを解説に書いているなら、まだいいと思う。選択して置いているから。でも、選択できていないことが問題。

(マユンキキ2024a: 見出し2, 6段落目)

個人的な思いをキャプションとしてつける作品は、先住民が展示の対象となってきた博物館と美術作品の両方の文脈を往還しなければそのコンセプトを掴みにくい。しかし、この二つの文脈を行き来することが、人類学や博物館という組織が構築してきた他者を一方的に収集・分析の対象とする姿勢を批判し、学問や博物館が持つ植民地性に目を向けさせる仕掛けであり、また美術の外側へ目を向けさせる仕掛けでもある。そ

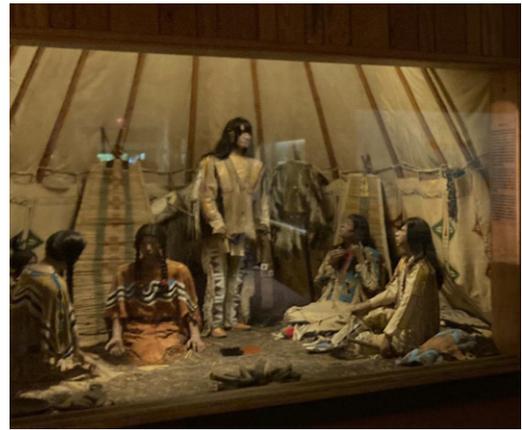


写真15,16：アメリカ自然史博物館（米国ニューヨーク市）におけるアイヌの展示と、北米先住民の展示（筆者撮影）
左：1904年アメリカ合衆国セントルイス万国博覧会に参加したアイヌの人々のうち、辺泥五郎らが持ってきたものや、本人を模ったマネキンを含むこの展示は、1980年に「The Gardner D. Stout Hall of Asian Peoples」として公開された。小さな壁面ケースの展示の中にさえ、家の再現が展示されている。2023年撮影。
右：人類学者 Stanley Freed によって構成され、1966年に公開された。実物大のマネキンを使っているため、ケースの中に人が囚われたまま時間が止まったように見え、不気味である。2023年撮影。

して、「マユンキキの部屋」そのものが展示会場に出現することもまた、先住民の資料を扱う世界中の博物館で、先住民の家や生活が展示室に再現されていることを参照点とした、先住民の生活そのものが展示・収集・分析の対象となってきたことへの直接的なメタファーである。

来場者はさらに、運がよければ、「マユンキキの部屋」にあるベッドの上に「展示」されているマユンキキ本人やその仲間たちに会うことができる（写真13）。たまたま会うこの人たちが「展示」である証拠に、ベッドの上にはその人がだれであるかを説明するキャプションが設置されており、人が変わるとキャプションも変更される。来場者は、その人達を遠めに見て避けて通ることも、話しかけることもできる。

展示室に人が「展示」されているという仕組み自体は、現代美術の文脈だけで考えると目新しいことではない。オノ・ヨーコやマーリナ・アブラモビッチのように、展示品として存在する本人たちの服や肌を来場者が切りつけたりするようなセンセーショナルなパフォーマンスもあれば、同館で2008年に開催された川俣正の「川俣正 [通路]」展¹⁶⁾のように、アートプロジェクトを企画する人たちが展示品となり、展覧会会場で作業や打ち合わせをしている状況を来場者が目撃するような展示もある。また、偶然本展と同時期に開催されていたサエボグの展示「I WAS MADE FOR LOVING YOU」¹⁷⁾では、アーティスト自身が犬の形状をしたゴムのボディスーツに身を包んで「展示」されている。こうした文脈から考えるとマユンキキの展示で本人や友人たちが「部屋」の中に「展示品」として

座っていることは、それほど驚くことではない。

しかし、アイヌ民族をはじめとする先住民に関する歴史や、博物館・博覧会の歴史を紐解くと、マユンキキの目的がそれだけではないことがわかる。マユンキキは同展の終了後、「イタカンロ+」の中で「展示品」となった仲間とともに展示を振り返る会を設けた際、自身の実家がアイヌの博物館であったことも踏まえて、この展示自体が20世紀初頭の博覧会における「人間展示」を考え直すための実践であったと述べている。

私のひいおじいちゃんたちもしてたわけだから、見せるという選択。で、見せるっていうのはもちろん、自分たちの生活を100%見せるわけではないから、そこで何を選んで何を見せなかったかということについて、なんかあらためて、自分を問い直すというか、自分に対して問い直すみたいなのはしたかったからこれをやったというのもあって。まああと、ヒューマンズー [といわれる] 実際の人類館の時だって、そこにいたアイヌの人たちは、自分たちの文化を正しく見せようと思って行っているだろうし、強制連行的に無理やり連れていかれたというよりは、まあ問題はすごくあるけど、行って何を見せたかったのかということも重要だろうと思っていたの。何を見せなかったのかと。

（マユンキキ2024c：1:37:39-1:41:11。[]内の補足は筆者。）

ただし、上記の映像内で、参加者でアーティストの

アイヌは日本の先住民族です。日本からの植民地支配はまだまだ終わらず、差別に苦しむアイヌがたくさんいます。これまで生きてきた、いま現在を生きる、そして、これからの未来を生きていくアイヌの仲間たちに敬意を表します。

マユンキキ

下記の問いは私、マユンキキと
関係性を築くために必要な質問です。

私のための答えではなく、
あなた自身の答えを考えてください。

- ◆ 私はアイヌが日本の先住民族であることを知っている
- ◆ 私は日本でアイヌに対して何が起きたかを知っている
- ◆ 文化や人種に優劣はないのを理解している
- ◆ どんなに親しい間柄でも相手を踏みにじってしまうことがあるのを知っている
- ◆ 他者に対して、その人の属性や外見から特定のイメージを抱いたり、決めつけたりしないよう気をつけている
- ◆ 自分の属性による特権が何かを理解している
- ◆ 自分が無知であることを知った後に、そのことについて深く学ぶ姿勢がある

(中略)

所持人自署

図1：「パスポート」に記載されている内容(一部)

横山智子も指摘しているように(同上：1:23:01)、東京の展示では、20世紀前半のいわゆる「人間展示」とは異なる状況を形成している仕組みがいくつもある。そのうち最も重要なのは、部屋に入る前にパスポートが設置されていることである。このパスポートは、アイヌにまつわる状況を知っているかどうかを問われるもので、回答を提出したり答え合わせをする必要はないが、質問を読んだ上でパスポートに署名をしてから部屋に入るという仕組みになっている。この一度のアクションがあることで、来場者は一度立ち止まり、アイヌが置かれてきた状況のことを自分は知っているだろうかと問うことになる。

「パスポート」についてマユンキキは、以下のようにコメントしている。

私の作品だから、大きな枠組みに対しての知識というよりは、私とその相手と関係を築く上で知っていてほしい、考えてみてほしい、と思う質問に絞った。「アイヌ」を対象にしてしまうと、責任が取れないし、大きな主語では語らないと決めているので。それに、自分の部屋に誰でも招き

入れたりしないでしょう？だから、たとえ答えがノーだったり、これまで考えたことがなかったりしても、私からの問いかけに対して一度立ち止まって考えてくれる人に入ってきてほしいと思った。そういう人なら私も安心して対話ができるし。

(マユンキキ2024a: 見出し1、4段落目)

この「パスポート」というアイディアは、オーストラリア渡航の際に、現地で行われている先住民フェスティバル「WOMINJEKA」で配布されていたパスポートについて聞いたことがモデルとなっているという(マユンキキ2024a: 見出し1、1段落目)。このパスポートは、受け取った人に「先住民に何が起きたかあなたは知っていますか?」と問いかけ、最後に署名をしてもらうが、知っているかどうかを調査するわけではなく、答え合わせをするわけでもない。そこに足を踏み入れる前に、一度立ち止まって考えを巡らせるための象徴的な仕掛けとして配布されている。マユンキキのパスポートも同様に、答えを求められるものではなく、『『自分は何も知らないのかもしれない』と想起することができるもの』として存在している(マユンキ

キ2023:92)。マユンキキはこうした仕掛けを美術館に持ち込んだことについて、以下のように述べている。

いま、アイヌであるというのは、日々身の危険を感じるということ。あちこちでヘイトスピーチが横行していて、SNSを開かなくても見えてしまったり、聞こえてしまったりすることが多い。とくに北海道では目に見えるかたちでアイヌへの差別がたくさんある。不特定多数の人と向き合う今回の構成は、東京の美術館だから実現できた。これを例えば北海道の美術館でやってくださいって言われたら、たぶんまだ怖くてできない。なぜそんなに怖くて辛いのかというのは、全員に理解されなくてもいいけど、パスポートで一回止められるのはどうしてなんだろう、と思ってもらう必要はあると思っている。私が公に何かをできるときっていつでも怖いから。

(マユンキキ2024a：見出し1、6段落目)

《Itak=as イタカシ》の展示は、「人間展示」を底辺として、博物館・美術館という装置と先住民との関係性へのメタファーとして機能している一方で、一方的にこうした展示の暴力性を直接糾弾しているわけではない。本人のコメントからわかるのは、この展示が、マユンキキ本人が先人たちへ接続し展示物となった祖先たちの主体性や人間性を回復するとともに、表現という手段を選んだ自分自身の選択について問う場所となっていることである。そして、知るほどに辛い歴史や社会構造の葛藤を題材としているにも関わらず、会場の印象はとても暖かい。例えばきれいな色のカーテン、白老の展示のような肌寒く寂しい暗さではなく自分の寝室のような居心地の良い間接照明の暗さ、ベッドの上で足を伸ばしてくつろぐ「展示されている人」たち、そしてそこに向かい合う柔らかな椅子などはすべて、来場者が心地よく感じる仕掛けでもある。部屋に入る前に見る金サジとの映像作品からも、攻撃性ではなく、他者に自分の痛みを共有するときにあらわれるような、人の脆さと強さが同時に感じられる。パスポートという仕掛けも、一見国家権力やそこからこぼれ落ちる移民・難民などを想起するが、実際その機能は、来場者が知らずに人を傷つけないようにするために事前に注意を促してくれることであり、知らなかった分野へ足を踏み入れる人のための配慮である。こうした仕組みのせいか、特に何らかのマイノリティ性を

持って現代社会で暮らしている来場者には、マユンキキの部屋で本人と対話することが痛みを共有する場ともなったようだ。長期間にわたって在廊することで来場者との対話を続けたマユンキキは、「私とまったく違う出自を持った人が作品を見て、自分も同じことを思ったことがあったんですとか、自分がそれに悩んでいたことに気付きました、とか言ってくれる。その人にとっては直接的に同じことじゃないはずんだけど、私の映像作品を見ることで、自分を振り返る契機になっているなら、すごく尊いと思って」と振り返っている(マユンキキ2024a：見出し2、後ろから5つ目の段落)。《Itak=as イタカシ》は、博物館・美術館と先住民との関係性への痛烈な批判でありながら、怒りや攻撃性のあるセンセーショナルな展示ではなく、来場者が自分の生きにくさや、多数派としての加害意識による息苦しさをぼんやりと実感し、目の前で痛みをさらけ出すアーティストへ深く共感し、自分の痛みもさらけ出したくなる展示となっている。

5. マユンキキの方法論——なぜアイヌとして・先住民として表現をするのか

ここまで、2020年から2024年までのマユンキキの作品について、主要な展覧会やプロジェクトを軸になぞってきた。本章ではこれらの作品からみえる、マユンキキの作品の根幹をなしているいくつかの特徴について分析を試みた。

5.1. マユンキキの方法論：私的な視点、ことばと、「コレクティブとしてのマユンキキ」

ここまで作品や展覧会を概観してきて明らかであるのは、マユンキキがごく「私的」な視点を表現の主体としている点である。本稿で論じるほとんど全てのマユンキキの作品は、家族や友人との対話、自分の部屋の展示など、私的な視点から出発し、私的な領域を素材としている。同時に、「いま私が外に出したいこと、かたちにして表に伝えたいことは、やっぱり自分のこと、アイヌであるということによって起きていることが多い」(マユンキキ2023:80)というマユンキキの表現は、現代の日本社会において「アイヌである」ことの現実が根幹的なテーマであることも明白である。アイヌであるという集団性に基づくアイデンティティを題材としながら、自分という個人の私的な(パーソナルな)視点を表現の中核に置くという手法を選択してきた理

由の一つは、日常的に不当な差別や誹謗中傷にさらされる、あるいはそうした行為を目撃する環境の中で、「周りの人を傷つけずに」「自分が責任をとれる」ように表現するためのであるという。

自分のつくっている作品のタイプの、ものすごく向き合わなきゃ作れないんです。自分がアイヌであるということにどう向き合うかという話にいつもなっちゃってしまいます。なぜそうするかというと、他のアイヌを巻き込まないために、主語を自分で語らなきゃいけないと思っているからなんです。そうすると、自分のこれまでのことや、自分がこのように思ってきた苦しさみたいなものと、すごく向き合うことになる。(中略)とにかく自分を全部さらけ出すみたいにしてしか、いまは作品がつくれていなくて、そうじゃないと責任が取れないと思っているんです。自分が発表していくことによって、いろんな人に迷惑をかけることを避けたい。そうすると「私は」って、自分が全部責任を持つかたちでしかつけれない。

(マユンキキ2023:79)

上記に加えて、個人が主体となる作品を発表することのもう一つの理由は、それを見る人の「アイヌ」という存在を、概念や集団ではなく「一人の人間」としてとらえてもらうことであるという。

会ったことのない人でも、私がマユンキキっていう人で、アイヌだけどアイヌの代表なわけではなくて、って私のことがイメージできるし、一人のアイヌを知ること、それまで思い描いてきたアイヌへの固定概念が壊されれば、「もしかしたら他にもいろんな人がいるのかもしれないな」っていう想像することにもつながるじゃないですか。

(マユンキキ2022:87)

この二つの理由は、実は並列しているようで相反関係にある。一方は「私的な表現としなければならない(さもなくば安心して表現ができない)」と表現を拘束し、一方は「私的な表現にしたい(集団ではなく人間として見てほしい)」と表現を特徴づける。この相反性は、先住民族であるという逃れられないアイデンティティと、アーティストという自分で選択をしなければならないことがなかった仕事にたどり着いたマユンキキの

葛藤そのものを反映している。マユンキキは先住民であるというアイデンティティを「着脱できないもの」と語っている(北海道新聞2024:見出し3、2行目)が、この「着脱できない」ことの葛藤がたどり着いたのが、「私的(パーソナル)」な視点という方法である。

この「私的」であるという方法論に加えて、もう一つマユンキキの作品に顕著なのが「ことば」へのこだわりである。バーミンガムでの展示をキュレーションしたワトキンスも「言葉、言語、そして文章はマユンキキにとってとても重要なことだ」(Watkins2022:9)と述べているように、マユンキキの作品には多くの話し言葉や書き言葉、そして言語や言語にまつわりアイデンティティが現れている。言葉への関心は、アイヌ語を学んだことによる影響が背景にあるとマユンキキは説明している。

アイヌ語って主語を外せない言語なので、誰が何をしているかって明かさなきゃいけないんですね。(中略)日本語って、何か思ったこととかしてることに対して、それが「誰か」を明言しなくてもいいじゃないですか。アイヌ語で文章をつくっているとき、日本語の感覚でやると人称を落としちゃうので、それをアイヌ語を学ぶ訓練の中で全部主体が誰なのかとかをすごく意識的に考えるようになって。それが多分、今の状況の大本なんですよ。

(マユンキキ2022:64-65)

言葉へのこだわりは、日本語だけでなく英語にも表れており、マユンキキは英語を「『話さない』ことを選んでいる」(マユンキキ2023:95)という。その背景には、西洋の中心的な言語の一つであり植民地主義の結果として世界共通語となった英語を、先住民が学ばなければならないことへの違和感があるという(マユンキキ2023:71-72)。そのためマユンキキはアートトランスレーターの田村かのこと、単にアーティストと通訳という関係性ではなく、表現のためのパートナーとして、多くのプログラムで活動を共にしている(セゾン文化財団2023:1:23:18-24:39、マユンキキ2023:71-72)。

「英語」に限らず、難解な言葉を使わないというのも、マユンキキが意識的に行なっていることの一つである。

難しい言葉を使って話すほうが、じつは簡単だと思っていて。でも、言葉ってやっぱり意思疎通

するためのものなので、難しい言葉を使うことは、誰にとってもあまり優しくない。誰が聞いても分かるようにしよう、とすごく意識している。相手に伝わらないと意味がないから。人と人とは絶対に分かり合えないと思っているけど。でも分かり合えないなかでも、あがきたいじゃない。伝わってほしいし、分かり合いたい。

(マユンキキ2024：見出し3、13段落目)

アカデミアだけでなく現代美術の世界でも、複雑な概念を用い、難解な言語で作品を説明する権威的な風潮がある。こうした難解な英語は2010年代に「インターナショナル・アート・イングリッシュ」と揶揄されるようになり、この表現はまたたくまに世界の現代芸術界に広がった。マユンキキは、こうした「インターナショナル・アート・イングリッシュ」がもつ「難解言語礼賛主義」ともいえる傾向や、学歴主義、英語中心主義、芸術界の権威主義のどれもが、植民地主義を生み出した構造と同じ社会構造の延長であることを理解し、そうした構造に取り込まれることをはっきりと拒絶している。

拒絶していながらも、欧州やオーストラリアで作品やプロジェクトに参加できるのは、田村かのこのような協力者とともに作品を作ることを、自らの方法論としているからである。Ikon ギャラリーでの展示をつくるにあたりマユンキキは、自分の作品は、映像やテキストの編集、展示の構成などを信頼する協力者に委ねながら作っており、こうした活動の在り方を「マユンキキというコレクティブ」のような作り方であると説明している (Mayunkiki 他2022:65)。この「コレクティブ」¹⁸⁾ 型の作品制作の形は、以降の展覧会へも続いていくが、そのような作品の作り方をする理由について以下のように話している。

できないことを無理にやるのが嫌なんです。もとはと言えば、英語もそうです。私はできないけれど、話したいことはたくさんある。中途半端に伝わるのが嫌だから、信頼できる人に訳してもらいたい。映像は観るのは好きだけれど、自分がこう受け取ってほしい、という意図をあまり入れたくない(中略)コンセプトだけつくって、あとは信頼している仲間たちと一緒にやっていく。

(マユンキキ2023:82)

「私的な領域からの表現」という視点、「ことば」が持つ権力性や植民地性への理解とこだわり、そして「できないことを無理に」やらずに協力者とともに作り上げていくという手法。これらはすべて、マユンキキが美術という分野を通じて表現をしていくために獲得してきた方法論であり、マユンキキが作品を作り続けることができる理由でもある。そしてこうした観点は、それぞれが直接的に「表現の脱植民地化／脱西洋化／先住民化」を指向している。マユンキキが何か表現をするにあたって、「アイヌである」ということから逃れられないという社会的構造は、植民地主義が先住民という存在を作り出してきたことの影響そのものであるし、マユンキキが言葉を重視しながらも英語や「難解言語礼賛主義」を否定することは、植民地主義の延長である構造への挑戦である。そして「できないことを無理に」やらずに、「コレクティブ」として活動していくという方法論の背景には、何かが「できる」ことは、その人個人の能力だけに由来するものでは必ずしもなく、その人がそのスキルを身につけることができた環境が大きく影響しているという理解がある。例えばアートトランスレーター田村は、マユンキキの映像作品の中や近年の著作で、「英語ができること」は多数者側である自分が特権を享受してきた結果であることを述べている (田村2024：3など)。「できないことを無理に」はやらないけれど、やりたいことは諦めないために、「コレクティブ」のような形で活動をするマユンキキの方法論は、個人を最優先する価値観を脱し、自らが生きやすい方法を選んでいくという点で、表現の「先住民化」の手法の一つであると筆者は理解している。

5.2. 「アイヌ・アート」を脱して

ここまでマユンキキの表現について語ってきたが、意識的に避けてきたのが「アイヌ・アート」という言葉である。マユンキキ本人は、「アイヌ」のアーティストであることについて、田村と以下のように語っている。

田村 アイヌであることから逃れられない、ということが、マユンさんの苦しみのもとでもあるし、作品の原動力にもなっているよね。そうすると、作品をどう見てもらうのがいちばん理想？ 女性アーティストの作品を「女性」ありきで評価するな、というように、作品は作品で評価されるべきというのが定説だけ

ど、マユンさんの作品からアイヌを引き剥がして「純粋に作品を評価する」ことは難しいでしょう？

マユンキキ 「アイヌの」って言われることは、しょうがないと思っている。いまは過渡期だし。アイヌの作家ということでは、選ばれていないだろうと思うことのほうが多いし。でも、それは甘んじて受けるって決めている。甘んじて受けて、でもちゃんと評価される作品をつくる。

(マユンキキ2024a: 見出し4、1段落目)

「アイヌ・アート」という言葉は、2000年に結成されたアイヌの音楽や工芸活動を行うグループ「アイヌアートプロジェクト」の名称としても知られているが、近年になってアイヌの文化や表現活動を「アイヌ・アート」と総合的に称した書籍や展覧会が公開されている。アイヌアートプロジェクトをはじめ、「アイヌ・アート」という言葉を自分自身の表現を示す言葉として取り入れている人や、これからそうしたいと思う人の想いは、如何にしても否定されるべきものではない。あらゆる表現手段において、自分自身の表現をなんと名付けるかは表現者自身の意思であり、表現の一部であり、他者が介入できる領域ではないからだ。また、私自身はマユンキキの表現を「アイヌ・アート」というラベルを貼らずに検証していきたいと考えているが、それはマユンキキが「アイヌ」であることも「アート」を表現手段としていることも否定するものではないし、これまでに「アイヌ・アート」と称してきた／称されてきた表現者と断絶していることを示しているわけでもない。しかし私自身は、和人数研究者として、主に和人数研究者らが提唱し普及を試みているこの表現について、大きな違和感を持っている。

筆者は、「アイヌ・アート」という言葉の最大の問題点は、自称ではなく主に他称である点であると考えている。非アイヌである研究者が、アイヌのアーティストが行う芸術活動・表現活動にあえて民族名称をつけ、様々なものを大雑把に一緒くたにしてしまうことは、個別の分野における技術的・芸術的・社会的評価を看過させてしまい、表現者が「アイヌ」であることにすべての価値を集約させて閉じ込めてしまう危険性があると感じている。例えば、現代美術、伝統芸能、漫画、建築、ロボットによる芸術活動を全てあわせて「ジャパン・アート」と称するとして、そこには「日本(人)」

という共通点の過度な強調と、全く異なる表現の過度な一般化、そして個々の表現(者)に対する過小評価が生じないといえるだろうか。またそこには、「国家」としての共通性が最も重視される文化外交や政治的な意図や、あくまでアイヌを「研究対象」としてひとまとめにしてしまいがちな外部研究者の視点が見え隠れしていないだろうか。

マユンキキは、美術手帖が「先住民の現代アート」という特集を組んだことについて、同誌のインタビューの中で、以下のように発言している。

田村 マユンさんから見て、ほかの国や地域の先住民のアーティストたちがやっている活動とか、作品ってどう思う？

マユンキキ 先住民らしさを出せ、という風潮がなくて羨ましい。もちろんアボリジナルのドット絵のように伝統的なものはあるけど、懐古主義的ではなく、いまの作家がいまの考えでつくっていいとされている。しかも、先住民自身がそれを選択してやっている。日本でアイヌに関することをやろうとすると、表現の仕方が限定されちゃうから。先日私の展覧会の様子をアイヌの友人に見せたら、「アイヌ文様のないアイヌの展覧会、初めて見た」って言われたの。そんなバカなって話でしょう。ほかの先住民の作品を見たときに、先住民らしさみたいなものを先住民自身が選ばなくて済んでいると、やっぱり衝撃を受ける。

田村 「先住民アート」なるものがあるとすれば、どこに線引きがあると思う？ それとも線引きはないと思う？

マユンキキ なんでそんなこと言われなきゃいけないんだろうと思う。先住民と一括りにしたところで民族も文化も違うのに、もともと住んでいた土地を奪われたって状況だけだとまとめられるのはおかしい。

田村 じゃあ、作品そのものを見ても、先住民としての共通点みたいなものはない？

マユンキキ それは何かしらあると思う。例えば、「取り戻す」というテーマとか。その場所がもともと誰のものであったかを主張したり、何を失ってしまったかということに向き合っている、とか。もちろん共通項はたくさん

んあるし、同じテーマでやっていることもたくさんあるけれど、結局「先住民のアート」とか言ってくるのって、大体マジョリティ側なんだよね。

田村 先住民は「先住民アート」をつくるためにやってないものね。

マユンキキ みんな私と同じで、いまはまだこれをつくらなきゃ自分が快適に暮らすことができないから、つくっているだけだと思う。その主張をしなくて済むなら、先住民がわざわざ先住民としての作品をつくらなくてよくなるはず。そうになったら、「先住民アート」とか言われなくなるのではと思う。いまは、まだ先住民が主張しなくてはいけないこと、取り戻さなくてはいけないものがたくさんあるから、似通った表現、似通ったテーマで、作品をつくっているだけ。得るべきものを得られていたら、わざわざ言わない。そして得られてない状況であるからこそこの「先住民アート」なんだとしたら、得られてない状況は誰のせいという話になる。「先住民アート」ってまとめでもいいのは先住民だけだと思う。

(マユンキキ2024b: 見出し1)

この対話には、筆者がここで議論したいことの全てが凝縮されているので、これ以上何を語っても蛇足になるが、マユンキキがこうした視点を持つようになった背景には、『Galang』のプロジェクトを含む、それまでの国際的事業で対話をした仲間たちの影響もあるだろう。たとえば『Galang』では、先住民の作品や活動を、植民地化により多数派となった「セトラ」たちが分類し、解説し、価値を決めてきたことの問題点が、文章の形態を取るほぼ全ての寄稿において言及されている。前述の寄稿でレウリ・エシュラギは、サモアの芸術史をサモアの視点で作り直すことを提唱し、リーサ・ラヴナ・フィンボグは美術館・博物館というシステムそのものが、植民者の価値で先住民を展示する施設である／あったという事実を先住民コミュニティにとっての「厄災」であると表現している。ピウン・イスマハサンは、台湾社会において先住民の作品が常に多数派でありセトラである漢族に覇権を握られてきたことを指摘し、キュレーションを取り戻すための実践を重ねている。そしてリサ・ヒリとゲイル・マボは、いずれも自分たちの家族やコミュニティの物が、西洋

の視点で分類され展示されることで、もともとの価値観に合致しない状況を生みだしていることを指摘し、人間性に基づいた根本的な価値転換の必要性を問うている。先住民の資料や作品について、研究やキュレトリアルのプロセスを先住民自身の手に取り戻そうという流れは美術の世界でも浸透しつつあり、シドニーやベネチア・ビエンナーレのような大規模国際展でもディレクターやキュレーターに先住民ルーツの人材が採用されている。そうした現代において、マユンキキの活動に、本人が自称していない「アイヌ・アート」というラベルを、筆者を含む和人研究者が貼り付けるならば、それは先住民の表現や研究に対する脱植民地化の完全な逆行といえるだろう。

であるならば、たとえば『Galang』が先住民のアーティストの集まりであることはどのように理解したら良いのだろうか。「アイヌ・アート」と「先住民アート」は同じことではないか、という反論があるかもしれない。しかし、『Galang』が重要である理由は、本書が徹底して「先住民主導(主権)」によってプロジェクトが構成され、その記録としての同書が出版されている点である。プロジェクトを率いているのがアンドリューであることも重要だが、書籍化について誌面上で議論がなされた際、書籍化も徹底的に先住民主導で実施することを、パワーハウス・ミュージアムの初代先住民ディレクターとなったエミリー・マクダニエルが約束している。マクダニエルは自身寄稿の中で、パワーハウス・ミュージアムの運営も、「非先住民的緊急性(non-indigenous urgency)」に振り回されず、コレクションポリシーから人事制度まで、先住民的思考方に適合させていくことを提唱し、実行しており、本書についても編集方針から本の装丁まで、そうした意図が反映されている。

では『Galang』はなぜ、自分自身で「先住民」という線引きをするのか。それは何かを分類し、ラベルをつけるためではなく、また政治的な資金を誘導したり、多数派から同情をさそうためではない。アンドリューが同プロジェクトの目的として述べているように、同じ痛みや思いを抱えてきた仲間が連帯し、互いを力づける(エンパワーする)ためである。『Galang』は現代芸術という分野で、社会を批判的に見つめながら表現活動をするアーティストやキュレーターのうち、先住民という共通アイデンティティを持った同時時代の参加者が、互いの思いを共有し、居場所を確かめ合う場になっている。美術館・博物館の脱植民地化を根本的

に考え直す闘争の場であると同時に、様々な向かい風を受けながらも表現し発信することを選んだマウンキキのようなアーティストたちにとって、居場所となり、休息の場となり、暖かい承認の場を作り出している。リサ・ヒリが述べているように、「言葉にならないつながり」を生み出し、私的で人間的な連帯を生み出していることが『Galang』の役割の核である。

では筆者を含む非先住民でかつ多数派側に属する研究者には何ができるだろうか。マウンキキは先住民と非先住民(マイノリティとマジョリティ)の共同は、「重いものをみんなで持つ」感覚であると説明する。

いつも言うけど、多様性って、それまで3割の人が超重いものを持っていて、7割の人が持たずにいられたものを、7割の人にも渡して全員でちょっと重いものを持つみたいなことでしょう。たぶん全員がちょっとモヤっとした気持ちになることでしか、多様性は得られない。みんながハッピーとかないの。これまで気づかずに過ごしていた人たちが、私とか(金)サジの話聞いて、いままで自分は知らないで済んでいたからその分持つよ、みたいに重たいものを一個でも持ってくれば、少し軽くなる。作品を一個つくと、ちょっと軽くなる。でも、作品をつくらなきゃいけない状態である限りは、ずっと重い。

(マウンキキ2024a:見出し4、12段落目)

先住民がさまざまな生きにくさを「抱えさせられている」状況を知ることは、そうした状況を強いてきた側の民族の出自を持つ多数派にとって、辛い事実を知ることでもある。そうした事実に向き合うことで、自分の属性という逃れられない影のような感覚、下ろすことのできない荷物を背負わされたような感覚を感じる人もいるだろう。しかし「重いものをみんなで持つ」ことで、そうした「荷物」を持つ人が増えれば増えるほど、もともとそうした荷物を「抱えさせられていた」少数派は、少しずつ楽になっていく。それは自分という個人がどのような歴史に接続しているのかを知ることでもあり、もしこれまで自分の属性についてそうした重たい気持ちを抱えたことがなかったとしたら、それこそが田村が指摘する通り多数派特権なのである(田村2024:2)。マウンキキは、自分の作品をきっかけに多数派特権や自覚していなかったマイノリティ性などに気がつくことで、作品に触れる人が息苦しさを

を抱えるようになることまでも受け入れる覚悟である。田村かのことの対談の最後に、作品を作り始めたことについての変化を聞かれ、以下のように回答している。

田村 作品を通して、何かが伝わっている感じはある？

マウンキキ ちょっとずつ楽にはなっている。一個ずつ作品にすることで、抱えさせられているものを手放せるから。でも見た人は辛そう。泣いちゃう方も結構いる。ごめんねって思う。自分が抱えていたものがなんなのか、気づいた途端に辛くなることってあるでしょう。言語化されちゃったら、もう無視できなくなるから。それをさせてしまっていることは申し訳ない。背負わせている感じ。でも、ごめん、一緒に重いものを持ってほしい。大丈夫、一緒に苦しむよ。私が受け取らせた分、私も受け取るよ。

(マウンキキ2024a:見出し3、15)

実は、マウンキキの作品の一番の特徴は、語るのも辛い歴史的事実を扱っていたり、社会構造への鋭い批判を伴っていたりしながらも、作品自体は見る人を穏やかに受容するところである。そしてマウンキキの作品が、先住民という状況や生きにくさを取り扱い、植民地主義の影響を巧妙に指摘し、鋭く社会へ問題提起をする作品であるにもかかわらず、センセーショナルな表現を用いたり、攻撃的な表象をしないのは、作品を作る行為自体が回復の過程だからでもある。そのために、マウンキキが語る理想は「いつかこのタイプの作品をつくらなくていい世界のためにやっている」(マウンキキ2023:79)、「こんなことをわざわざ作品にして主張しなくても、他の人に知ってもらわなくても、当たり前になっているといいなと思う」(マウンキキ2024a:見出し4、10段落目)という、作品のない将来である。マウンキキの作品は、多数派が課している重さの現れそのものであり、だからこそそのような方法で「作品をつくらなくていい未来」のために、私たちができることを考え続けたい。

6. 結論と今後の課題

本稿はここまで、2020年から2024年までのマウンキ

キの現代的表現活動を概観してきた。この間に実施された各展覧会について、マユンキキ自身の言葉をできる限り引用しながら記述し、展覧会以外のクリエイティブな活動についても網羅した。そして最後に、マユンキキの作品が私的な表現を核としていることや言葉を重視していること、コレクティブという働き方を選択していることも、すべてマユンキキの表現を脱植民地化・先住民化していくための方法論であることを指摘した。さらにそうした表現手段を用いているマユンキキをはじめとするアーティストたちの表現について、「先住民アート」「アイヌ・アート」という言葉で他者が（それも歴史的に被植民者側の属性を持つ多数派の研究者が）語ることの問題点について指摘した。

筆者は冒頭で、本論でマユンキキの活動を取り上げる理由として、先住民研究における現代美術分野の文脈の欠如を指摘した。マユンキキがこれほどまでに華やかに国際的なキャリアを躍進させているにも関わらず、アイヌ民族に関する論文や展覧会に登場してこないのは、作品を理解するために必要な現代美術という文脈が欠けているためだと感じているからである。ではなぜ現代美術の文脈が欠如するのか。筆者がここ数年で訪れた米国、カナダ、フィンランド、ニュージーランドの博物館における先住民展示では、一か所の例外もなく現代的な芸術作品を扱っていた。本論で述べたように、先住民自身による現代美術のアーティストやキュレーターのネットワークも広がっており、国際的には先住民の現代表現は、研究分野としても展示としても珍しいものではない。では、なぜ日本ではアイヌ民族に関する研究において現代美術という文脈が欠如するのか。筆者はその理由として考えられる多くの事柄のなかでも、日本の先住民政策が「伝統的」文化を核としてきたことと、先住民政策の中心が文化振興でありながら、文化振興を専門とする文化政策とは接続してこなかったことを指摘したい。現代を生きる先住民を伝統文化に押し込めることの危険性については、1997年にアイヌ文化振興法が施行されて以来多くの研究者が指摘してきた。しかし、文化や芸術を専門とする分野と接続してこなかったことで、「伝統文化」から現代の生活まで対象が拡張されて以降も、多くの文化振興策がプロジェクト支援・単発支援に留まっている。文化や芸術、表現活動を自分の中心に据えて生きていきたいと考える人たちが、工芸家・文化伝承者・文化伝承者として生活していくために、どのようにキャリアを形成し持続的に活動を続けていけるかと

いう視点での調査や政策形成はほとんどなされてこなかった。筆者が研究の素地としている日本のアートマネジメント研究・文化政策研究の分野では、ひとびとの生活の中で文化や芸術がどのような役割を果たすのか、アーティストという生き方を選んだ人が人間らしく生きていくためには何が必要かということを検討してきた。本論はその考え方に基づいて、マユンキキという、アーティストという生き方を選択した人が、どのように現代的表現の手法を身に付け、作品を作り、それが社会にどのようなインパクトをもたらしているかを詳細に追ってきた。その目的は、歴史的転換点を形作っているマユンキキの圧倒的なインパクトを記憶するためでもあるが、マユンキキ本人を含め、先住民というアイデンティティをもち、かつ表現という手法を選択した人が、いかに生きやすい世界を作っているかを考えるためである。

本論は、冒頭で述べたように先住民研究とも芸術分野に関する論文とも位置付けられる。そのため美術評論というには対象が広すぎるし、資料記録というには主観的な分析が多すぎるかもしれない。しかしこれらの情報や2024年時点での筆者の解釈が、アイヌの研究者やマユンキキの後につづくであろう多くのアーティストたちが、自分の生き方を見つけていく際に参照できるものとなることと、アイヌの歴史の中でコンセプチュアル・アートが発展した瞬間を後世に振り返る時に少しでも役に立つことを願っている。

本研究は JSPS 科研費基盤研究 (C)「アイヌ民族の＜舞踊＞に関する文化政策的研究：民俗文化財から民族文化遺産へ」(22K0023) (代表者：谷地田未緒) の助成を受けています。本研究の成果は著者自らの見解等に基づくものであり、所属研究機関、資金配分機関及び国の見解等を反映するものではありません。

謝辞

本稿を執筆するにあたり、できるだけ多くの展覧会や舞台に足を運んだが、そうした場でマユンキキさん本人から多くの情報や考え方の示唆をいただいた。ご本人の努力と勇気に敬意を表し、本稿をあたたく見守ってくださったことにも感謝したい。

付録について

長文になるが、以下紙面で『Galang』の全ての章について紹介することにした。コミュニケーションの記

録である4回の「yarn」と、各著者による寄稿を、筆者の言葉で簡単にまとめたものを本稿の付録として掲載する。この紗録を執筆するにあたっては、著者たちの表現を筆者が一方的に日本語に翻訳してしまうことはもちろん、まとめたり言い換えてしまうこと、さまざまな議論のもとつくられている紙面を無機能的でアカデミックな本誌の紙面で紹介することなどに、多くの葛藤を感じた。しかし、日本の多くの読者にとって、言語が大きな障壁となるため本書の内容が伝わることは容易ではなく、また書店などでも取り扱いが多くない状況を鑑み、上記のようなリスクをとってでも内容を共有したいと思いついた。

注

- 1) フェリックス・ゴンザレス＝トレスの作品は、物的な作品はあるが、鑑賞者がその作品の素材となっている鉛や印刷された紙を持ち帰ることで成立している。砂澤ビッキの《四つの風》は、野外に設置し雨風により朽ちていくことまでを含めて作品の一部である。またオノ・ヨーコの《インストラクション・ペインティング》は、作品のアイデア(コンセプト)が「指示(インストラクション)」として文字で記載されている作品で、実際に作品がその場にあるとはかぎらない。
- 2) 「Asahi Café Night アイヌ影絵プロジェクト ポロ・オйна～超人アイヌラックル伝～」(2011年12月16日、15日)、アサヒ・アートスクエア(東京)。主催アサヒ・カフェナイト実行委員会、企画制作:P3 art and environment / ウロツテノヤ子パヤンガンズ / ShadowLight Productions
- 3) 「いれずみ」には入墨、刺青、文身など複数の漢字があてられるが、本稿では「入れ墨」を使用する。ただしマユンキキ自身は「刺青」や「入墨」も使用しており、引用などはもとの原稿のままである。
- 4) 例えば2020年9月2日の北海道新聞には、同年7月に開業したウボボイについて「ウボボイ、差別投稿急増 専門家「抑止へ国法整備不可欠」と報道されている。
- 5) マユンキキ本人もアイヌであることを否定するような来場者の対応を札幌の個展で迫られている(マユンキキ2023:78)。この件に限らず、小規模なギャラリーなどで個展をし、長期間に廊下する女性作家に対するハラスメントも近年報告されている(美術手帖2021)。
- 6) The Sámi Pavilion, Office of Contemporary Art Norway. (<https://ocano/thesamipavilion>)
- 7) ICCA ウェブサイトより <https://icca.art/opportunities/executive-director/>。
- 8) <https://aabaakwad.com>
- 9) 本書ではマユンキキの発言が田村かのこの翻訳により英語で掲載されている。日本語への再翻訳は筆者。
- 10) 展示:「Ainu Stories: Contemporary Lives by the Saru River」展、ジャパンハウス・ロンドン(2023年11月16日～2024年4月21日)。音楽公演:「Re-imagining Ainu Song: An Evening with Mayunkiki & Surge」、ジャパンハウス・ロンドン、2023年12月1日。
- 11) 「ヤイコトウイマシラムスイバ(yaykotuyimasiramsuyupa)」扇谷記念スタジオ・シアター ZOO、2021年9月9日、主催: Kenji.Inc
- 12) 出演:アベトウンベ(レクポ・マユンキキ)、キウイとパパイア、マンガーズ(森川浩恵・Go Arai・大森誠也・廣瀬拓音・永田真毅)、ほしふね(小谷野哲郎・わたなべなおか)、Re sumakarkarse(レスマ カラカラセ)(マユンキキ・永田真毅・山川冬樹)、会場:札幌市にある「ターミナルプラザことばパトス」。
- 13) マユンキキ公式YouTubeチャンネル <https://www.youtube.com/@88maymay/> (2025年2月10日確認)
- 14) その記録は札幌国際芸術祭の公式YouTubeチャンネル (<https://www.youtube.com/@sif5459/playlists>) で公開されている(2025年2月10日確認)

- 15) この映像作品の内容は、テキスト化されたものが会場で印刷物として配布された他、同展のカタログにも一部掲載されている(マユンキキ、金サジ2024:30-31)。
- 16) 「川俣正[通路]展、東京都現代美術館、2008年2月9日～4月13日。
- 17) Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 受賞記念展:サエボグ「I WAS MADE FOR LOVING YOU」/津田道子「Life is Delaying 人生はちょっと遅れてくる」、東京都現代美術館、2024年3月30日～7月7日。
- 18) 「コレクティブ」とは、複数のアーティストが平等な関係のもとに共同で作品を作る体制。例えばドイツの国際芸術祭「ドクメンタ」のディレクターにアジア圏から初めて就任した「Pangrok Sulap」は、インドネシアの複数のアーティストからなる「コレクティブ」である。

参考文献

- 飯田志保子・マユンキキ2022「何かを選ぶために何かを捨てる。二者択一の息苦しさをかかえないために」社会彫刻家基金編『へそ』株式会社 MOTION GALLERY 発行:東京、pp77-87。
- セゾン文化財団2023「2022年度フツツクレイ・コミュニティ・アーツ交流事業報告会『マユンさんとイタカンロスベシヤル』」(2023年5月25日 配信、2024年9月30日 確認 <https://www.youtube.com/watch?v=DilYpES22yo>)
- 田村かのこ(2024)「マジョリティという当事者として生きる」『セゾン文化財団ニュースレター View Point』(105)、2024年11月20日、pp1-5。
- 八谷麻衣2019『シヌイエから見るアイヌの生活』シヌイエ研究会:札幌。
- 八谷麻衣2020『シヌイエから見るアイヌの生活2』シヌイエ研究会:札幌。
- 八谷麻衣2021「門野ナンケアイヌさんのお話」北海道博物館、群馬県立歴史博物館、アイヌ民族文化財団編『アイヌのくらし:時代・地域・さまざまな姿』アイヌ民族文化財団:札幌。
- 八谷麻衣2023『シヌイエから見るアイヌの生活3』シヌイエ研究会:札幌。
- 八谷麻衣/マユンキキ(2024)、「多様な分野に進出するアイヌ 伝統歌、舞台表現、現代美術」、佐々木史郎、北原モコトウナシ 監修『最新アイヌ学がわかる』、エイアンドエフ、pp110-115。
- 美術手帖2021「ギャラリストカー被害や館長からの性的強要も。表現の現場におけるハラスメントの実態とは?」(2021年3月24日公開、オンライン <https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/23788> (2024年9月10日確認))
- 北海道新聞(2024)「話している言葉は、話したい言葉なのか? 言語めぐる葛藤を作品で表現 札幌のアーティストら東京で企画展」デジタル版、2024年6月16日 (<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/1024721> 2025年2月10日閲覧)
- マユンキキ2021「SIKNU Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」(アーティストステートメントリーフレット)石巻リボンアートフェスティバル。
- マユンキキ2022「インタビュー 私を通過してうまれるもの」社会彫刻家基金編『へそ』株式会社 MOTION GALLERY 発行:東京、pp58-76。
- マユンキキ/八谷麻衣2022「私とシヌイエ」、山本芳美・桑原牧子・津村文彦(編)『身体を彫る、世界を印す イレズミ・タトゥーの人類学』春風社:横浜、pp369-374。
- マユンキキ2023「マユンキキ インタビュー 「わたし」という主語で話す」小田原のどか・山本浩貴編『この国の芸術 〈日本美術史〉を脱帝国主義化する』月曜社:東京、pp61-100。
- マユンキキ2024a「マユンキキインタビュー。私が作品をつくらなくてよい世界にするために(前編)」美術手帖(オンライン):東京。 <https://bijutsutecho.com/magazine/interview/29133> (2024年9月30日アクセス)

- マユンキキ2024b「マユンキキインタビュー。私が作品をつくらなくてよい世界にするために(後編)」美術手帖(オンライン):東京。
- マユンキキ2024c「マユンさんとイタカンロ+030「展示品になった人たちと振り返り会①」の巻」(2024年7月20日公開、2024年9月30日確認
<https://www.youtube.com/watch?v=onJVDFppeDw>
<https://bijutsutecho.com/magazine/interview/29135> (2024年9月30日アクセス)
- マユンキキ、小田原のどか、山川冬樹(2023)、「特集「アイヌ民族と建築」:座談会2泊3日の取材旅行を終えて」『建築ジャーナル』(No.1347),建築ジャーナル.
- マユンキキ、金サジ(2023)「言葉をめぐる対話『イタカシ(itak=as|サジと』より」、八巻香澄編『「翻訳できない わたしの言葉」記録集』、公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館、pp30-31。
- 谷地田未緒、押野朱美(2021)「芸能の継承——「アイヌ古式舞踊」の保存継承をめぐる文化政策研究」『文化政策研究』日本文化政策学会編(14)、138-154。
- 谷地田未緒(2022a)「『アイヌ古式舞踊』の文化財指定の経緯に関する考察——知里真志保と本田安次の原稿から——」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』(1)国立アイヌ民族博物館、p114-131。
- 谷地田未緒(2022b)「ウェルビーイング、多文化共生とアイヌ民族——「マジョリティ特権」と「和人フラジリティ」」『アートマネジメント研究』(23)日本アートマネジメント学会 編、2022年、p51-53。
- OKI(2021)、「トンコリでルーツと表現を繋ぐ OKIの音楽世界」、Performing Arts Network Japan, 国際交流基金。
- Andrew, Brook., Biennale of Sydney. (2020). catalogue: *NIRIN*. Biennale of Sydney Limited.
- Andrew, Brook. G., Eshrāghi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022a). *Galang 01 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.
- Andrew, Brook. G., Baniwa, Denilson., Eshrāghi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Niilas, Beaska., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022b). *Galang 02 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.
- Andrew, B. G., & Neath, J. (2024). Marramarra: Indigenous artists making history visible. NewSouth Publishing.
- Hutchens, Jessyca., Brook Andrew, Stuart Geddes and Trent Walter, Eds. (2020). *NIRIN NGAAY*. The 22nd Biennale of Sydney.
- Mayunkiki. (2022). "Mayunkiki In Conversation With Her Father", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp49-59.
- Mayunkiki, Asami Hosokawa and Hirohisa Asahara. (2022). "A Collective Named Mayunkiki", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp62-66.
(<https://performingarts.jpf.go.jp/article/7152/> 2025年2月10日閲覧)
- The 22nd Biennale of Sydney. (2020). *NIRIN: Exhibition Report*.
- Watkins, Jonathan. (2022). "Making An Exhibition With Mayunkiki", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp7-13.

付録

美術館・博物館の脱植民地化・先住民化を考える

『Galang01/02』の概要¹⁾

1. 本書に登場するメンバー及び著者プロフィールの概要²⁾

ブルック・ガル・アンドリュウ (Brook Garru Andrew) (博士)

アーティスト、キュレーターであり、自分のルーツであるウイラジュリの視点に動かされる研究者である。著者プロフィールによると、「彼のアート作品、研究、指導的役割、キュレーション・プロジェクトは、権力構造や歴史的健忘症、共犯関係によって課される制限に挑戦し、システム的な変化を通して先住民の在り方を中心に据え、支援するものである」。これまでにオーストラリア・リサーチ・カウンシルにおける研究プロジェクトを共同代表として主導した他、2022年の第59回ヴェネチア・ビエンナーレにおけるサーミ・パピリオンの国際アドバイザー、2020年の第22回シドニー・ビエンナーレ芸術監督などを歴任。Garru はカササギの意。

レウリ・エシュラギ (Léuli Eshraghi) (博士)

サモア、ペルシャ、広東系華人のルーツを持つアーティスト、キュレーター、研究者で、オーストラリアとカナダを拠点とする。アーティスト、キュレーターとして、「世界的な先住民やアジア・ディアスポラを可視化すること、感覚的言語や口語言語、儀式や政治的実践」を中心に据えた展示や作品制作を行なっている。作品、批評、論文、編著の書籍を数多く出版しているほか、2023年 TarraWarra ビエンナーレキュレーターを務めた。コミッション作品がオーストラリア現代アートセンター、シドニー・ビエンナーレ、シャルジャ・ビエンナーレ、スミソニアンアジア大洋州アメリカンセンターなどにある。

リーサ・ラヴナ・フィンボグ (Liisa-Rávná Finbog) (博士)

ノルウェー側のサブミ (サーミの土地) の出身であり、現在はフィンランド側のサブミで活動する研究者。博士論文では、サーミの美学と物語の慣習であるドゥオジの伝承者として、博物館学の中でドゥオジを

サーミの知的体系として位置付け、植民地主義の影響やアイデンティティとの関係について執筆した。これまで多くの研究会を企画し、執筆を続けてきており、2023年に単著『It Speaks to You- Making Kin of People, Duodji and Stories in Sámi Museums』が出版された。

ビウン・イスマハサン (Biung Ismahasan) (博士)

国立暨南国際大学(台湾) 人文学院 先住民文化産業とソーシャルワーク課程准教授。台湾にある16の先住民族部族のうち、プヌン、アタヤル、カナカナヴにルーツを持ち、キュレーター、アーティスト、研究者として活動している。ゴールドスミス・カレッジで文化政策・文化関係と文化外交の修士号を取得したのち、2021年、エセックス大学(英国) キュレトリアル・スタディーズで博士号を授与される。先住民のキュレーション理論と実践、脱植民地的美学と批評、パフォーマンスな先住民性を研究の中心とし、現代美術に関するキュレーションや執筆を多数行なっている。

マユンキキ (galang02掲載プロフィールに筆者追記)

旭川出身、札幌在住。伝統的なアイヌのウポポの再生と伝承をテーマに活動するボーカルグループ「マレウレウ」メンバー。音楽活動としてはこれまでマレウレウ、アペトゥンペ、ソロとして数多くの音楽フェスティバルに登場し、3枚のオリジナルアルバムを発表している。第22回シドニー・ビエンナーレ参加アーティストとして抜擢され、アイヌの伝統的な入れ墨(シヌイエ)についてのリサーチをもとにした作品を発表。以来現代アートの分野でも活動を広げている。札幌国際芸術祭におけるアイヌ文化アドバイザーや、アイヌ語講師としても活動している。

田村かのこ

アートトランスレーター。アート・トランスレーターズ・コレクティブ主宰。人と文化と言葉の間に立つメディアーター(媒介者)として翻訳の可能性を探

りながら、それぞれの場と内容に応じたクリエイティブな対話のあり方を提案している。非常勤講師を務める東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻では、アーティストのための英語とコミュニケーションの授業を担当。また、札幌国際芸術祭2020ではコミュニケーションデザインディレクターとして、展覧会と観客をつなぐメディアーションを実践している。2008年タフツ大学工学部土木建築科(米国)卒業、2013年東京藝術大学美術学部先端芸術表現科卒業。NPO 法人芸術公社所属。

ゲイル・マボ (Gail Mabo)

アーティスト、教育者、パフォーマー。トレス海峡、マレー諸島(マー島)出身で現在はタウンズビルを拠点とする。ゲイルは「マボ判決」を獲得した著名な社会運動家であるエディ・コイキ・マボとボニタ・マボの娘である。シドニーの「アボリジナル・海峡民ダンスシアター」(1975年に設立された舞踊家育成及び舞台公演のためのカンパニー)で研修を積んだ後、舞踊家・振付家としてキャリアを築いた。2004年ごろから絵画にとりくみ、バリアリーフ・インスティテュートTAFEでビジュアル・アーツのディプロマを取得。作品の多くはビクトリア・ナショナル・ギャラリーや大学、文書館などに所蔵されている。2022年ゲイルはオーストラリア高等裁判所やクイーンズランド州立図書館でマボ判決30年を祝う展示を担当した。

リサ・ヒリ (Lisa Hilli)

コンテンポラリー・アーティスト、キュレーター、研究者。メラネシアのフェミニンな視点を用いて、物語や美術史をシフトさせるような刺激的な展覧会を創作、キュレーションしている。美術館コレクションの解釈的活用、レンズ・ベースの実践、テキスタイルの言語の専門知識を持つ。彼女は、物語や知識が見過ごされている個人やコミュニティに力を与え、自分たちの物語を自分たちの方法で共有するスキルを身につけさせたいと考えている。

近代美術館、オーストラリア戦争記念館などからコミッションを受けているほか、現代写真センター写真賞を受賞。ビクトリア州博物館の先住民コレクション・マネージャーをはじめ、オーストラリア内外の博物館へ、パプアニューギニアに関連する先住民の視点を反映した文化プログラムや展覧会を作るためのコンサルテーションなどを行っている。

デニルソン・バニワ (Denilson Baniwa) (galang2のみ／寄稿のみ)

先住民バニワであり、ブラジル北部アマゾナス州のバルセロス生まれ、現在はリオデジャネイロを拠点とする。先住民の権利活動家として、2015年頃からブラジル南部、東南部、及びバヒア州でレクチャーやワークショップを開催。2018年には、「Terra Brasilis:agro is not pop」展をフルミネンセ大学アートギャラリーで開催。これまでにアフロブラジル博物館、CCBB、サンパウロ州立美術館ピナコテカ、サンパウロ文化センター (CCSP)、シドニービエンナーレなどで作品が展示されている。ビジュアル・アーティストであると同時に、広告業や、デジタル／ハッキングカルチャーの推奨者であり、雑誌・テレビ・映画などにおいて先住民のイメージを作成する仕事も担う。ブラジルのコンテンポラリー・アーティストに贈られるPIPA賞のオンラインカテゴリーを2019年に、本賞を2021年に受賞。

ベアスカ・ニラス (Beaska Niillas) (galang2のみ／寄稿のみ)

ノルウェー側のサブミ(サーミの土地)のデアトヌ出身で、2児の父であり、duojár(サーミ・ドゥオジの伝承者)、狩猟者、採集者、土地の保護者、そして政治家でもある。

エミリー・マクダニエル (Emily MacDaniel) (galang 1のみ／寄稿のみ)

パワーハウスの初代ファースト・ネーションズ・ディレクター。寄稿者のうち唯一著者一覧に登場せず、プロジェクトの企画主体であるパワーハウスのディレクターとして登場している。自身のウェブサイトによると、キュレーター、ライター、教育者であり、オーストラリアの中央ニュー・サウスウェールズのウィラジュリ・ネーションのカラリ・クランのルーツである。

2. 本書の内容³⁾

参加アーティストたちがオンラインで対話をする「yarn」を核に、各作家からの寄稿や作品、そしてメンバーの紹介からなっている。

「yarn」について

本書の核をなしているのは、「yarn」と名付けられた4回にわたるオンライン・コミュニケーションの記録

である。Yarn は英語で糸や毛糸、長い話などをさす単語だが、先住民理解のための研修プログラムを提供する Evolve Communities によると、yarn とは「アボリジナルの人々が借用した英語で、文化的に安全な環境での非公式な会話や語り合いを表す」という意味があり⁴⁾、先住民コミュニティのメンタルヘルスの文脈でも、yarn が必要であると話題にされることも多い。同書の全部で4回(1回目から3回目は galang01に、そして最後の第4回目は galang02に掲載)の yarn では、新型コロナウイルスで国際的な渡航が制限されている時期であったこともあり、オンラインで集まった参加者が、その時々をアップデートしながら自由に会話をした記録が掲載されている。まさに「安全な環境」で、それぞれが先住民であるために経験する典型的かつ理不尽な状況や、ミュージアムという環境で先住民アーティストやキュレーターとして活動することの根本的な問題点などが、それぞれの個人の経験を通じて共有されている。

yarn I (galang01掲載)

初めての yarn は2021年2月17日に実施された。まず各参加者が自己紹介をした後、主に以下の4つの話題について話し合われている。

ひとつめは「先住民主導の場をミュージアムに作る」ことについて。まずブルック・アンドリューが、パワーハウス・ミュージアムが主導するこの「galang」というプロジェクトは、「先住民の意見を聞いたというチェックボックスを埋めるためのもの」ではなく、「ミュージアムによって定義されるのではなく、私たち自身の存在感、リーダーシップ、方法論を持って」集まる場であり、シンクタンク、コレクティブ⁵⁾、ギャザリング(集まり)であると説明している。またパワーハウス・ミュージアムが史上初めてとなる先住民ディレクターを選考中であることも伝えられる。これについてリサ・ヒリは自身の経験から「素晴らしい先住民リーダーがいる組織では意義のある変化が内部に生まれるが、それが飾りだけのポジション(token leadership)である場合、皆にとって不幸な結果となる」ため、パワーハウスのディレクターが実際に決定権のあるポジションであることを歓迎するコメントをしている。またレウリ・エシュラギは、カナダの先住民キュレトリアル・コレクティブ(つまり学芸員ネットワーク)について紹介し、galangやこのグループが、先住民であることを理由にメンバーが辛い経験をした

時などに「助けを求められる場所」であることを提唱する。続いてマユンキキが、日本の博物館では先住民自身の関与が薄いこと、多くの場合美化された文化的側面だけが扱われることなどを指摘し、続いてブルック・アンドリューからの質問に答える形で、民族共生象徴空間ウポポイ(以下ウポポイ)においても同様の傾向があると意見している。これらの議論を受けリサ・ラヴナ・フィンボグは、先住民コレクションを持っているかぎり世界中どの博物館にも同様の問題があり、博物館という装置自体が「植民地主義のツール」であること、「博物館が帝国主義・植民地主義の結果として生まれた歴史は消えない」し、これは新しく設立される博物館も同じであると強く指摘する。先住民民族がこうしたシステムに意義を唱えるとき、それはシステムを根本から疑うことになり、権力に挑戦することになるため、煙たがられるのだと説明し、「ミュージアムはなんとも非先住民的なものだ(A museum is such a non-indigenous thing.)」とフィンボグは言う。

この議論の後、サモアの事例や、パワーハウスについてさらなる説明を経て、話題はマユンキキの故郷旭川にある「川村カ子トアイヌ記念館」の話題となる。1916年に世界で初めて設立されたアイヌ民族自身の手によるアイヌ博物館である同館の説明の後、マユンキキは、祖父母や先祖たちが使っていたものが「適切な形で保存されているのを見ることができる」という事実が、自分が存在していることや、自分の自信につながっている⁶⁾という。また先住民博物館の在り方について、この前に話題となった公的補助と博物館のコントロールの議論について、「自分たち自身で、どのように文化や資料を保存していくのかを決めることができる(記念館のような)形が理想的」であり、「理想形があったからこそ、公的博物館には疑問も感じる」という。

二つ目の話題としてブルック・アンドリューは、「先住民が望むミュージアムのあり方とは？」と問いかける。アンドリューは、近年自身のルーツであるウィラジュリのコミュニティに博物館から資料が返還された際、それらを保管・展示するため場所を設立するための資金が別途提供されたが、その資料は限られた人しか見るべきものではないので広く公開されることはないという事例を共有する。その後、ピウン・イスマハサンは台湾で国立先住民博物館の設立が国によって決定されたことについて、設立される場所の問題(都市か郊外の先住民の土地か)や、館長職をめぐる競合に

ついで懸念を表している。議論はサーミの芸術祭「リドゥリドゥ (Riddu Riddu)」へ展開し、フィンボグが(個人的な発言であることを再度断ったうえで)文化事業としては人気があり、近隣政府にとっては都合がよいが、権利や差別の話には発展しにくいこと、加えて博物館資料へのアクセスが必ずしもサーミの当事者に開かれていないことなどを話題にした。

最後のトピックとして、アンドリユーは土地や権利の問題も残る中で、「博物館における先住民権 (sovereignty)」を語る難しさに触れたうえで、「先住民キュレーター」のありかたについて問う。これについてフィンボグは、19世紀に防虫剤として使われた薬剤の毒性のため、現在ではさわれなくなっている資料について言及した後、こうした、「他者の知識による管理」のためとらわれている資料があることについて、ミュージアムはアドバイザーとしてではなく実際に作業をする人材として先住民自身を雇うべきであること、ただしその資格は西洋的基準ではなく、コミュニティの中で議論されるべきであることを主張する。エシュラギは、ドイツの海外博物館で、世界で初めてサモア資料を担当するサモアのキュレーターが登用されたことを紹介し、こうした役割は民族差別も含め多くの困難を伴うのであろうから、ともに支え合うことのできるネットワークが必要だという。リサ・ヒリは、パワーハウスのように決定権を持つ役割に先住民自身がいることが必要だと述べたうえで、一人の先住民キュレーターがあらゆることに対応させられる実態について警鐘を鳴らす。大量・広範囲のコレクションを扱わなければならない体制もさることながら、自分の担当とは関連のない事業における先住民リエゾン(連絡係)の役割を負わされるなど業務外の役割が多いという。同僚から無邪気に「何か間違ったことをしていたら教えてね」と頼まれることについて、博物館全体の倫理的監視役を努めなければならないことへの負担に、周囲は気が付いていないと指摘する。このヒリの指摘に、フィンボグは、ミュージアムが「先住民的」でないことの証左であり、長老に話を聞きに行ったり、仲間と仕事や責任を分かち合っ前に進める「先住民的働き方」を許さない構造の問題であると指摘する。こうした「一人に責任を負わせる仕組み」は、「フェアでなく、植民地的であり、(一人になんでも任せればいいという)先住民の単一化だ」とフィンボグは追及する。自分自身も、サーミが参加したという「アライ」として、専門に関係なく何でも声がかかるとい

こうした話題を受けて最後にマユンキキは、ミュージアムの脱植民地化の一方として、意見の異なる先住民コミュニティの間で「みんなが幸せにならないこと」も覚悟した上で、先住民コミュニティも一枚岩ではないことを前提にする必要があると提唱する。また、観光資源化されることに怒りや憤りを感じても、感情的・攻撃的になりたいわけではないという葛藤の中で、こうしたコミュニティで国境を越えて経験が共有されること自体が助けになると述べている。

yarn II (galang01掲載)

最初の yarn から2ヶ月後、2021年4月に実施された yarn の2回目は、(1)「脱植民地化」とその語彙について、(2)「脱植民地化」された展示とは、という二点について議論が交わされる。最初の点についてまずフィンボグが、ドイツの博物館からサーミ資料の返還について打診があり、サーミの団体としてその相談が進んでいるという事例を紹介し、資料がコミュニティに返還されることで知識や慣習、文化実践が取り戻せるのではないかと、慎重ながら前向きにこの取り組みを評価している。エシュラギは、ニュージーランドの3つの美術館・アートセンターで館長(ディレクター)職についているマオリルーツの3人のトークに参加したことを事例に、ミュージアムという機関を変化させることはすぐには難しくても、最高責任者として先住民ルーツのリーダーが立つことで、それまでとは全く異なるアクションが起こせるようになることコメントする。リサ・ヒリは、最近の事例として、ある欧州の美術館から、植民地時代の作家が撮影したパプア・ニューギニアの人々の写真を展示に使用することについて相談を受けた事例を紹介し、使うべきではない場合もあるが、今回は使うべきと感じたという。こうした写真が公開されることによって起こる問題よりも、公開されないことによってこうした写真に直接結びつきのある長老たちが、写真を見ることなくこの世を去ってしまうことの方が心配だ、とリサ・ヒリは言う。話題は前後するが、アンドリユーが「脱植民地化」という言葉は「大雑把で、先住民の考え方 (agenda) には必ずしも合致しない」とコメントし、フィンボグは代わりに「サーミフィケーション(サーミ化) (sámáidahttin)」という言葉、ヒリはパプアニューギニアのクレオール言語で「私たちの方法、私たちの文化のあり方 (Pasin Way Blo Yumi: our ways, our cultural ways)」という表現を提案している。こうし

た自分たちの言語に語彙を取り戻していくことについて、フィンボグは脱植民地化は「なぜいつも私たちの仕事なのか」「〈あなたたち〉の仕事でもあるのに」「いつも仕事はこちらに課される」と指摘し、ヒリも「脱植民地化は内部の仕事 (inside job)」であるからこそ、「脱植民地化」という言葉で問題が形骸化されてはならないと警鐘を鳴らす。

話題は緩やかに、また前後しながら展示の話へ移り、フィンボグは、サーミの伝統的な考え方で、「同じ名前を共有するものは、物質と人が繋がっている(親戚である)」というというコンセプトを紹介し、自分と「繋がっている」ものが隔離され、コミュニティから剥奪されていることに心を痛め、先住民の歴史的写真を「人間性」をもって取り扱ってほしいというヒリに深く同調する。また、過日参加したという世界遺産に関する会議で、自然と物質、有形と無形という二項対立の考え方そのものが先住民的でないと感じた経験を話している。今回初めての参加となったゲイル・マボは、オーストラリアにとって歴史的契機となった「マボ判決」をもたらした父について展示がなされる際、神聖なものと日常のものや、リーダーであり法の執行者であった父と祖母のものが一緒に展示されることなど、他者の分類によって陳列され、ラベルがつくられることに抵抗していきたくて言う。同年に国立図書館で実施される「マボ判決」の展示を依頼されていることについて、「父の資料や書いたものを盗み、私が父の人生をどう見ているかという視点で」展示を構成したいと意気込む。

こうした議論についてマユンキキは、日本では北海道が植民地であったのかどうか議論されている段階であるために、「脱植民地主義」という語彙すら使われないと指摘する。新たに設立されるウポポイでも、文化の美化された部分が強調されることの違和感を示すとともに、アーティストである自分に委員会や研究組織の客員研究員として誘いが来ることについて、そうした登用を肯定したい気持ちと、「シンボル」として利用されることについての葛藤について話している。ビウン・イスマハサンから「国立アイヌ民族博物館の館長はどのように決められたのか」と質問され、委員会が設けられ、そこにはアイヌの委員もいたけれども、国立化される前は博物館館長をアイヌ自身が努めていたにもかかわらず、アイヌが館長に任命されなかった経緯を説明している。

ビウン・イスマハサンは、2021年の Nanhui Art

Project において、先住民のキュレーターが必要だと依頼されて企画を担当したが、プソンの言葉を使ったサブタイトルが行政主催者により勝手に変更されていたというショッキングな事例を共有する。このような事例についてイスマハサンは、「博物館を運営する能力を持っている非先住民の人々は、先住民のコミュニティと協力する方法を知らず、私たちの声や文化、地元の人々を尊重する方法を知らない」と強く糾弾する。そして、先住民のアーティストの声を聞き、活動することのできる場を作っていくことが、先住民キュレーターである自身の役割であるという。

Yarn の2回目は(少なくとも掲載されている部分は)、日本と台湾の事例を受け、エシユラギやフィンボグが、オーストラリアや北欧でも同様の事例が近年まで、また最近でも起こっていること、そのためにこうした galang のような集まりで声を上げていくのだと、連帯を示したところで終わっている。フィンボグは最後に、脱植民地化という流れを受け入れることは、今の自分たちが植民地影響下にあることを認めることであるため、長老たちとの会話の中でこうした語彙に反発があったことを紹介しながら、「この事実を飲み込むのは辛い」と言っている。

yarn III (galang01掲載)

2021年7月に開催された yarn の3回目は、どのような出版物にしようかという相談そのものが記事になっており、紙面では参加者それぞれが、現在考えていることや寄稿のアイディア、冊子自体への期待について述べられている。寄稿内容のアイディアとして、まずリーサ・ラヴナ・フィンボグが、事例や成功例を書くのではなく「先住民フューチャリズム(未来主義)」⁷⁾による本を想像したいと構想を述べる。学術書などの型にはまった形ではなく、英語という言語の植民性も疑いつつ、「新しいジャンルを創造する」ことから始めたいと言う。レウリ・エシユラギは、コロナや環境問題のためにますます往来が難しくなるサモアの同胞の活動をつなげるデジタル上のプロジェクトを進行していることに触れながら、動体(パフォーマンス)としてのネットワークについて書いていく決意を述べる。リサ・ヒリは、メルボルンで開催されている RISING という芸術祭に関わったキンバリー・モールトン(Kimberly Moulton: ヨルタヨルタのルーツを持つキュレーター)の傑出した功績について書こうと思っていたが、自らがこれまで「コミュニティと博物

館をつなぐパイプ (conduit)」の役割を果たしてきたことについて、その役割が難しい理由に、精神的・感情的なものも流れるパイプであるためだと話し、博物館の取藏品も、精神的なコレクションであるという文脈で考え直してみたいというアイデアを出している。この話の途中で、感情が溢れて胸を詰まらせる様子が紙面からも伝わってくる。ビウン・イスマハサンが続いて、先住民女性の表現を主軸とした展覧会を企画しており、台湾で初めてかつ最大の現代美術館である「台北現代美術館」で開催されることについて共有しながら、いかに台湾原住民の女性たちが、原住民コミュニティにおいても声を聞く場がなかったか、その問題に芸術表現を通じてどのように介入するかということについて、先住民コミュニティの内部を越境し転換させていくつながりについて考えているという。こうしたメンバーの提案を受けてマユンキキは、いつもは原稿を書くときに、文字として残っていくことの怖さがあるが、今回はこのグループにいることの安心感があると話している。その上で、北海道博物館等で2021年に実施された展覧会⁸⁾の展示へ協力した例を挙げながら、展示資料について、総称としての「アイヌの民具」として説明するのではなく、その資料に関連する人物につながる伝承者がそれぞれ寄稿する形で、「一人の人間」の使っていたものであることを伝える同展の取り組みについて、「ある一人のアイヌ個人について聞き書きをできることがとても嬉しかった」と述べている。一方で、研究者や関係者からインターネット上のコメントまで、無意識のうちに発せられる言葉の暴力について、「いつもナイフで切り付けられているよう」な辛い気持ちであることを吐露し、悪気なく発言されたものまで時に暴力となりうることに、メンバーにとっては共通する経験であろうことから、本書で取り上げてはどうかと提案している。

このマユンキキの発言を受けてフィンボグは、サーミのコミュニティでは口頭での言葉による契約のほうに重視され、書き言葉が口頭の言葉よりも重視される慣習自体が西洋中心の考え方であること、こうした慣習に合わせて戦略的に書き言葉を使って声を届ける努力をしているが、長期的な視点で見るとそれも辛い努力であることと返している。精神や感情で取藏品につながるというヒリのコメントについて、先住民は子供じみていて感情的だと人々はいうが、歴史的トラウマに当事者として向き合うことは感情的な作業であり、精神性を重視したり、感情的であることがいかに

自然なことであるかと話す。ヒリも、先住民の文化や歴史が過度に研究され、人類学的に分析されていることから、これらに人間性を取り戻すためにも精神性や感情が大切であると同意する。

話題は、本の形態や掲載内容を誰がどのように決めるかということに発展し、エシユラギが、先住民にとっては非常に大きなテーマについて「脚注で説明してくれ」と安易に促された例や、先住民言語の単語が編集の過程でカッコ付き(英語の場合イタリック)にされてしまうことに抗った例を挙げる。こうした例をメンバーが上げる中、アンドリューはそうした不便さが起こらないよう「編集者もデザイナーも先住民にする」と宣言し、メンバーの対話を傍聴していたパワーハウス・ミュージアムの先住民ディレクター、エミリー・マクダニエルが、自身も「ウィラジュリの言葉や精神が編集過程で骨抜きにされてしまう」経験があるため、そうしたことが書籍制作の過程で起きないよう館としての約束を宣言する。このやりとりを受けフィンボグは、通常こうした「抵抗」は、先住民側の個人に負わされているが、パワーハウスという機関と一緒にその問題点に立ち向かう姿勢を、「本当の先住民主導のありかた」と歓迎する。アンドリューは、自身が芸術監督を務めたシドニーピエンナーレNIRINでも、同様に先住民主導・アーティスト主導で2種類の書籍が制作されていることを伝えた上で、組織が西洋的なあり方や権力を保持したままこうした取り組みをすると「とても恥ずかしい結果」になるが、組織が(固定概念や権力を)「手放すこと」、「異なる場であることを認めること」ができれば、「先住民主導」は実現可能であると述べる。最後に(本書の出版元となる)館の代表者の一人であるマクダニエルが、こうしたプロジェクトへの参画や寄稿は参加者から館への「ギフト」であり、それを受け取るパートナーとしてのミュージアムとしての責任を確認して、セッションは終了する。

yarn IV (galang 02掲載)

『galang』2冊目に掲載されている最後の yarn は、2022年5月に行われている。前回から10ヶ月が経過しているため、メンバーが近況を伝え合うところから会話が始まる。まず、いずれも欧州に滞在中のブルック・ガル・アンドリューとレウリ・エシユラギ、欧州拠点のリーサ・ラヴナ・フィンボグの3名が、近況の報告をする。パリ国際芸術都市 (Cité Internationale des

Arts)に滞在中のエシュラギは、過日ロッテルダムにある「Kunstinstituut Melly」で開催された、フィンボグも登壇したトークイベントが理想的な雰囲気と進行で進んだことを話す。一方でエシュラギは、同時期にフランスのアビニョンで実施されたトークでは、ブラジルの先住民族であり民族のリーダーである Almir arayamoga Suruí氏が、聴衆からの無神経で失礼な質問に晒されているながら、主催者が止めなかった話をする。フィンボグは、良い対話の場、無神経な質問に晒される場を比較しながら、後者の場合、登壇者として参加しているにも関わらず、「パフォーマンスとしての先住民性を求められ」、「研究対象」として晒されている気分になるという。ブルック・アンドリュウも同様の経験から、自分の作品や登壇している事業のトピックに関係のない、先住民を代表するような広いトピックまで回答を求められたことについて、「掘り尽くされる」気分であったが、別の機会にパレ・ド・トーキョーで実施されたトークの時には、その直前にブリティッシュ・ミュージアムにきていたオーストラリアの先住民の同僚たち(アーティストで研究者の Brian Martin とキュレーターの Kimberly Moulton)と親密な話をしていたことが、心の安定につながり、「今日は大丈夫だ」と来場者にも言った、という。これらの話から導かれるのは、ミュージアムが「驚異の部屋」である以上避けがたい、先住民であるという立場であるからこそ晒されるストレスを、問題に同調できる先住民の同業者で支え合うサポート・ネットワークの必要性と、不躰な質問をさせない「自分たちのルールの場所」をどのように作るかという話題だ。先住民アーティストたちの北米を中心としたネットワークである「aabaakwad」が、ヴェネチア・ビエンナーレで開催していたトーク・セッションは、質問を受け付けない方式をとるなど、不躰な質問に晒されない、安心して登壇できる環境が考えられていたが、同じヴェネチアでサーミ・パビリオンのキュレーションを担当したフィンボグは、「今回は大丈夫だろう」と思っていたが、準備の合間に一旦自宅に戻った際、先住民として振る舞うプレッシャーを周囲から強く感じていたことを実感し、どっと疲労を感じたと話す。

近況報告としてエシュラギは、オーストラリアの TarraWarra 美術館が主催する TarraWarra ビエンナーレの企画を務めており、第22回シドニービエンナーレ NIRIN のように、コミュニティの美術史、文化的プロトコル、過小評価されているアーティストを

計画の中心に起きたいと意気込みを話す。マユンキキは、バーミンガムにある IKON ギャラリーで実施される予定の個展⁹⁾や、ドイツで開催されたアイヌの民具の展示¹⁰⁾において、博物館資料に個人のストーリーを上書きするというプロジェクトを報告する。このプロジェクトをアンドリュウとフィンボグは、「他者に付けられたラベルを貼り替える作業」であると高く評価し同調する。マユンキキは、京都のギャラリーで開催されたイベント¹¹⁾において感じた、白くまの着ぐるみが自分自身やアーティストの異質性を飲み込み、それまで遠巻きにしていた人々が話しかけてくるようになったという経験について話した後、札幌にあるデパートが、創業150周年を記念して作成したアイヌ模様があしらわれたロゴに、「これからも北海道にフロンティアを。」というコピーが掲げられたという件について話題する。詳細を説明するまでもなくマユンキキの問題意識に同調するメンバーに、「みなさんのリアクションを見ただけで、そう感じるのは私だけではないのだとわかってほっとした」と話している。続いてイスマハサンが、台湾で初めてとなる先住民トリエンナーレ「南島芸術三年展」が開催されることになったが、「芸術監督」がおらず、主催者である行政機関を説得しているところであるという話題が提供される。また、イスマハサンが故郷ナマシアで開始したアーティスト・イン・レジデンスヘカナダの先住民キュレトリアル・コレクティブを招聘予定であること、水源に関するリサーチベースの展覧会をグアム大学のアートセンターで企画していることなどが共有される。

ブルックは、雪の降る日にバスの中でマユンキキと交わした会話を振り返る。自分自身の伝統をパフォーマンスとして披露することの喜びと、文化が消費され利用されることの葛藤について話していた時から、この yarn の会話がされるまでに数年しか経過していないが、NIRIN が実現し、ヴェネチア・ビエンナーレにはサーミパビリオンができ、先住民のアーティストやキュレーターが次々と活躍の場を得る様子を見て、誇らしい気持ちだとブルックはいう。最後にマユンキキがバーミンガムの IKON ギャラリーで予定されている個展について、父親をインタビューするビデオ作品を制作予定であることを話し、「この galang の場があることが自分にとってとても大切に、支えられている」と気持ちを伝えている。

Galang 01 (yarn 以外の寄稿)

ブルック・ガルー・アンドリュウ

「Notes of a Journal (ジャーナルの記載から)」

6編の詩のような文章が、ノートに描かれたスケッチと共に掲載されている。IからVIまで順番が振ってあるが、掲載順はバラバラで、また書かれている言語もゆれ動く。本書のルールに則り、英語+イタリア語で記載されているかと思えば、VIでは英語の部分はほとんど先住民言語(ウイラジュリか)の言葉になっていて英語話者にはわからないようになっており(ただしイタリア語には翻訳されている)、IIIでは、メインの文章は全てウイラジュリで書かれており、通常イタリア語の翻訳が入っている部分が英語になっているなど、バラバラとしているのも面白い。内容は、遺骨や先住民の身体に関わる展示、歴史上存在した差別的興行、奴隷と装飾、何かの指示書(ワークショップのアイデア?)などが並ぶ。全体像や意図ははっきりとはわからないが、アンドリュウが各地で出会ったものの、心がざわついた様子、プロジェクトの萌芽、英語とウイラジュリ語を行き来する思考など、一人のアーティスト・キュレーターの思考をほんの少しのぞかせている。

レウリ・エシュラギ

「サモアアート・ミュージアム=パフォーマンス」

「グレート・オーシャンのアートをカナダのミュージアムに位置付ける」

エシュラギは主にキュレーターの視点から2本の論考を掲載している。いずれもすでに発表されている論考(の改稿)で、博物館だけでなく美術界・美術館における深く染みついた西洋的思考や慣習を剥ぎ取りながら、サモアをはじめとする同地域の芸術の位置づけを見直すことを促す内容である。

1本目の論考は、トロントで開催された展示¹²⁾に際し執筆されたもので、展覧会で紹介されたサモアのアーティストによる映像作品をもとに、サモアの映像やデジタルアートの美術史を構築する試みとみられるが、こうした試みに意義があるのは「まずサモアの人々であり、次に近隣や遠くの繋がりのある人々(親類)であり、そして人類学、民族学、映画、テレビ、映像文化において、ヨーロッパ中心主義的な偏見の影響

に苦しんできた先住民やその他の人種差別を受けた人々」であると宣言している。つまり、西洋(特に欧州)を中心とした美術史への貢献としてサモアのアートを注視しているのではなく、そこから脱するための試みであるのだ。

2本目の論考は、Momus という美術に関するウェブマガジンに掲載された論考の再録である¹³⁾。「大洋州(Pacific)」という地域名称は、「植民地主義が名づけた通称(colonial moniker)」であるため、エシュラギは同稿でこの地域を「グレート・オーシャン」と称しているが、それは「先住民や人種化されたアーティストや美術史は、このヨーロッパ中心主義的な呼称と、それに付随するグレート・オーシャンに存在する何千もの美的・知的歴史への認知のなさ、いまだに闘っている」からであると説明している。カナダで実施された、主に2000年代以降のグレート・オーシャン地域の現代美術展や芸術祭、イベントを系列的に紹介し、その多くを高く評価している。またエシュラギは、西洋中心主義から逃れられない多くの美術館が、作家選出や資料購入においても、植民地主義が定めた文化圏や国境の枠を基準としてしまうため、グレート・オーシャンがもともと持つ多様性が反映されないこと、地域性を反映した現代を生きる作家よりも、そうした地域を描いた欧州からの入植者であった作家が描いた油絵の方に価値を見出してしまうような傾向があることを鋭く糾弾するとともに、西洋中心主義の専門家で占められているミュージアムに、先住民による作品や美術史を中心テーマとするポジションを恒常的に設置することの必要性を訴えている。

リーサ・ラヴナ・フィンボーグ

「HEAVDNI(蜘蛛): 時を織る者」

「(単数形・複数形の) 未来の、過去の、そして現在の——先住民主権の場を創るという役割を、ミュージアムが理解し、想像する方法はあるだろうか」

本稿は、yarn IIIで議論されていた「<私たち>らしい紙面とは何か」という議論を体現したような斬新な構成になっている。ミュージアムの脱植民地化をめぐる数多くの文献や先行研究を参照しながら論理を積み上げていく手法は論文に近いが、全体的構成はむしろ「ストーリーテリング(口述の物語)」を文章化したようである。例えば亡き父が博物館で経験したエピソードを物語的に紹介する部分や、死後の世界と現

在の世界を繋ぐチャンネルとして自分の「夢」に登場した祖先の言動を論旨の中心に置いて話が展開されている部分は、西洋的な学術論文では、そのままでは受け入れられ難い手法であろう。しかしこうした手法を躊躇なく用いていることに、フィンボグの、サーミの思考方法 (epistemology) で語るという強い意思が感じられ、また同時に、サーミの概念や言葉を、読者やアカデミアのルールに遠慮せずに織り交ぜて書くことのできる自由を楽しんでいる様子が文面から伝わってくる。フィンボグは、サーミである自分と、西洋式にトレーニングされた博物館学の研究者 (museologist) であるという自分自身の二面性について葛藤し、「ミュージアムの構造や制度を絶対的に軽蔑したくなる時もあるれば、その存続に価値を見出すときもある」と語っているが、アカデミックな形式とサーミのストーリーテリングの手法の両方を駆使する本論は、まさにそうした二面性を持っているからこそ実現した新たな形式である。

話し言葉があちこちに飛び交うように動きがあるレイアウトで、構成も単純にはつかめないが、筆者は2つのパートから構成されているのではないかと考えた(フィンボグの意図とは異なるかもしれない)。ひとつは、文章のはじめと終わりを構成する、「heavdni」(サーミの言葉で蜘蛛を意味するようだ)の言葉だ。

heavdni が言った：「赤と黄色の大地から来た子よ、しばらく私と一緒に歩こう。私はあなたに海の動きを示し、私たちの未来を思い出し、私たちの過去を想像することをあなたが学び、時を紡ぐ者である heavdni の道を歩きながら、あなた方の民族の災難である博物館の物語を語ると同時に、あなた方の救いとなるかもしれない博物館の物語も語ろう」。

これがサーミの口承文芸の伝統的な形式であるのかどうかは筆者には解することができないが、heavdni の言葉で始まり、言葉で終わることで、フィンボグの論考は一つの物語として語られていることがわかる(実際は終わりの部分にはさらにもう一言、heavdni からの言葉が付け加えられている)。

二つ目が、「(単数形・複数形の) 未来の、過去の、そして現在の (Of future[s], past[s], and present[s])」というタイトルの文章本体である。物語の形式とはいっ

ても、そこで議論されている内容は非常に厳しく鋭い。フィンボグは、ミュージアムは「帝国主義の神殿であり、したがって植民地主義のツールである」と述べ、その歴史からミュージアムも先住民族も逃れられないと宣言する。ミュージアムがもたらした影響として文化財が有形・無形で分類されることを挙げ、サーミの文化では身体化された知識や伝承ものを分離することができないだけでなく、物質を「近親者 (kin)」として(あるいは祖先そのものとして)見る考え方があることを説明する。フィンボグは、書き文字が口承での伝承より優先されるような西洋の文化的思考は、書き文字を優先しなかった人々を「文盲」として蔑む慣習を強化し、物質と非物質、人間と自然などといったサーミの文化にはなかった二項対立を持ち込んだという。また時間(や歴史)の概念についても、サーミの文化にある、過去を「創造し」、歴史を「思い出す」という言い方や、既に亡くなった家族もまだこの世にいるように話される話し方について、また死者が夢を通じて現在の家族や知人に話しかけることなどの例を紹介しながら、西洋のように一方向にだけ流れていくものではなく、終わりとはじまりはなく、めぐっているものだという。植民地主義の産物である博物館が、サーミ社会に存在した物質・非物質の認識、書き文字と口承の優劣、時間や世界、家族や親類・祖先に関する認識など、「物事の方法論や考え方 (epistemologies)」、
「世界観や存在の認識 (ontologies)」、そして「価値観 (axiologies)」を除外し、侮蔑し、そして忘却させていったとし、博物館は先住民にとっての「厄災」であると表現する。

議論の中で、フィンボグの亡き父が、欧州のある博物館で、いつの間にか無くなったと思っていた自分が履いていたぼろぼろの靴が展示されているのを発見し、「博物館というのはガラクタを展示するところなのか」と言ったエピソードなどが紹介される。こうした、家族の実際の物語や、夢に出てきた近い祖先たちの物語から、博物館とのこじれた関係がコミュニティ全体の共有の経験ものであることを主張する。そして、博物館や研究者が、<他者>としてサーミのものを分類し、説明をつけ、名前を付け、共有する方法を決定する力を持っていたとしても、それでも<私たち>は「自由意思(主権)のある存在なのだ (we are nonetheless sovereign beings)」と宣言する。さらに「主権 (sovereign)」という言葉は、西洋の文脈においては国家と領土、人民との関係だけを指すかもしれないが、

「先住民主権 (indigenous sovereignty)」という考え方これとは異なるとし、以下のように定義している。

先住民の主権という概念は、関係性によって定義された私たちコミュニティの世界の中に共に居ることであり、私たちの精神的な考え方に組み込まれているものであり、私たちが——先住民のネーション (国家) について、そして自分たちの生活、信仰、故郷、文化、言語に関する自治について——自己決定をすることである。

The notion of an Indigenous sovereignty then, is to come together within a world defined by the relations between us all, embedded in our spiritual conception of those relations, and applied to mean self-determination – and the governance of Indigenous nations, holding rights of autonomy to our lives, our beliefs, our homelands, our cultures, and our languages.

フィンボグは最後に「博物館は人々のためにあるのか、それとも人間が博物館のためにあるのか？」と問う。この問いは、<展示される>側であることを余儀なくされる立場からの強い追及の言葉であり、博物館に関わるあらゆる人に、博物館というシステムの在り方自体を根幹から考えなおすことを促している。

エミリー・マクダニエル
「yindyamarra」

ウィラジュリのルーツを持つマクダニエルは、パワーハウス・ミュージアムが歴史上はじめて設置した、ファースト・ネーション・ディレクターに就任し、先住民の考え方に基づいた組織運営の抜本的見直しを主張する。マクダニエルは、先住民のルーツをもって博物館で働いていると、先住民に関連することならば何でも任されてしまう状況を指摘する。例えば先住民を対象とした広報 (コミュニケーション)、先住民資料に関する寄贈や購入、遺産や資料の解釈や見せ方の戦略、文化や知的財産の使い方についてのアドバイスなど、通常の博物館業務ならばそれぞれ部門が異なるような、個別に研修や育成がされるべき業務について、幅広くこなさねばならない。マクダニエルは、こうした何にでも合う「フリーサイズ型/全方位型」の業務を負わ

される現状を打開し、深く専門性を掘り下げ、「先住民型の思考による組織運営の抜本的改革」を目指しているという。

例えば、マクダニエルのディレクションのもとパワーハウスは近年、先住民コレクション室長を採用し、室長の元で「先住民コレクション (収蔵資料)」について二つの大きな改革を行ったという。一つは、収蔵資料の考え方を物質文化中心から「関係性」中心の考え方へシフトしたこと。「博物館に物としての資料は保管されていても、知識は伝承者の元のコミュニティにある」という考え方の元、画像使用や著作権の制限を見直し、資料に関連する人々との関係性を強化するための「資料アクセスコーディネーター」を設置した。すべての資料について、作者や関係者を調べなおし、「知識の所有者」として情報を蓄積した。収蔵資料に関するもう一つの改革は、「先住民資料」の定義を見直したことである。もともと6400点あった「先住民資料」から、非先住民が作成したもの (その大半は写真コレクション) を外した結果、「先住民資料」は1100点となった (ただし「先住民資料」ではないが、先住民が写されていたり、先住民の意匠が使われている物についても、先住民自身による管理を手放すわけではない)。こうしたコレクションの分類には、「文化が借用・流用・盗用されたもの (appropriation)、先住民の代表性があるもの (representation)、異文化間協働の結果であるもの (cross-cultural collaboration)」の三つに分けて検討したという。

マクダニエルは、博物館という装置が過去140年間の間、先住民族ではない人々によって構築され、維持されてきており、そうした装置が求める要求は「非先住民的緊急性・必要性 (non-indigenous urgency)」に基づいていると指摘する。「非先住民的緊急性」に相対する言葉として、マクダニエルはウィラジュリの「yindyamarra」という言葉を紹介する。Yindyamarra は、生き様やあり方であり、「その最も重要な側面のひとつは、時間に対する権利を持つこと」であり、140年間の時差があるシステムの中で、先住民的考えを構築するために、「非先住民的緊急性」に追い立てられることなく、ゆっくりと時間をかけることの権利を主張している。

こうした考え方が、先住民職員だけでなく、博物館全体に改革をもたらすとマクダニエルは主張する。例えば人材採用において、学術的専門性や関連する職務経験といった「非先住民的必要性」ではなく、コミュニティの中の役割——例えば仲介者、ストーリーテ

ラー、戦略家——を考えて、その人のことを理解し、そうした役割を博物館の中に位置づけていくことができるのではないかと筆者はいう。「Yindyamarra は茫漠としたものではなく、ウィラジュリとして、過去と現在の連続性を保つためのフレームワークである」とマクダニエルは結論付けている。

マユンキキ+田村かのこ

「同じページにいること——マユンキキと田村かのこの会話から」

マユンキキの最初の寄稿は、表現上のパートナーとして活動する、アートトランスレーターの田村かのこの協働による作品で、チャットメッセージとして交わされる日常的で私的な会話が、文字通り画面を切り取ったような紙面で展開されるものである。その内容は、yarn の1度目の感想を交わす会話に始まり、テレビ番組でアイヌ民族への差別用語がジョークとして放送されてしまった際に実際に二人が交わっていた会話、夫婦別姓やアイヌの名前に関する習慣、入墨に関する何かの出来事に葛藤している様子、アイヌ語で性器を表す言葉にどんな表現があるのかまで、本当に多様で数が多い。ニュースなどで辛い思いをすることが、いかに日常の中に頻繁にあるかということも伝わるが、一方で興味を惹かれる楽しい会話の中にもアイヌの知恵や文化があることも垣間見える。

マユンキキと田村かのこの寄稿は、難解な長文を書いているわけでもなければ、誰にも真似のできない技術で制作した作品が紹介されているわけでもない。チャットの写真を誌面に掲載すること自体に、技巧的な要素があるわけではない。しかしこの寄稿は、yarn III で話されているように、難解で長大な書き言葉が叡智に富む話し言葉よりも重視されるという植民地主義的・西洋的観点の対極に軸を置き、全ての文章を「会話」のみで成り立たせていることが、現代的かつ先住民的であるとともに、遊び心があり、若い世代が共感できる形式であり、「先住民族は昔と変わらない狩猟採集の生活をしている」というような古典的なステレオタイプへのカウンターとしても機能している。また、フィクションではない「本物の」私的な会話であるところが、「覗き見」をしている気分を読者に抱かせる（もちろんそれも、先住民の生活は常に「覗き見」をされているようなものだという皮肉でもある）が、こうした至極私的な会話を、表現手段として切り取って見

せようという発想も、それを実行することも、そもそも誰にでもできるものではない。二人の寄稿は、脱植民地化というコンセプトと私生活の密接な距離感や、日々逃げ場のないアイデンティティがもたらす葛藤が、シンプルかつ巧妙にアウトプットされており、寄稿というより、紙面上の作品というほうが的確である。

ビウン・イスマハサン

「復興と連帯：台湾とそれ以後の先住民女性アートにおける『一体性』のキュレーション」

イスマハサンは台湾の先住民であるタロコの出身のキュレーターである。遊び心をふんだんに取り入れたフィンボグやマユンキキらの寄稿とは異なり、イスマハサンの寄稿は、ごく最近イギリスの大学で博士号を取得した研究者らしく、理論的でアカデミックな形式をとっている。米国やカナダなどの状況と比較しながらイスマハサンが主張するのは、「先住民現代アート」の世界における「先住民キュレーション」の確立である。著者は台湾の現代アートシーンにおいて、これまで先住民のアーティストが取り上げられる時も、そのキュレーションは多数派であり「コロニアル・セトラー（植民定住者）」である漢族の台湾人が支配的な役割を果たしており、「西洋植民地主義のイデオロギーを通じ、先住民の長老や伝承者の視点はないままに、非先住民の研究者や学芸員が作品の解釈、展示、収集、そして紹介を担ってきた」という問題意識から本論を出発させている。こうした流れの反対側に自らの役割を位置付け、「先住民キュレーション」の定義や現状分析を試みたのち、「復興と連帯（Resurgence and Solidarity）」というテーマで自身が企画した4回の展示について分析している。これらの展示は、台湾の先住民アーティストのうち、特に女性に注目をしたもので、台湾原住民文化園區での展示に始まり、台北現代美術館、先住民文化センターである蘭陽原創館（Yilan Indigenous Cultural Centre）、そして国立台頭生活美学館と、4つのスペースで立て続けに1年の間に開催された展示である。女性に焦点を当てた理由は、先住民コミュニティの中でさえ声をあげにくい存在であること、先住民コミュニティの内部での協力関係が必要であること、こうした社会的状況に美術を通じて問題提起をしていくことなどであるという。イスマハサンが紹介する作家は、社会環境の変化や災害により被害を受けた故郷を思わせる、漁業網を使った空間作品、

近代化が進む中で都市に移住した先住民が新たに作った集落が不法占拠であるとされたことを題材にした映像作品、テキスタイルや伝統的な織物を素材とした作品などであり、空間を大胆に活用するものが多い。イスマハサンは、一体感をキュレーションする自身の試みについて、異なる文化の間に意義ある出会いをもたらす関係性を構築するだけでなく、「組織による（先住民による作品の）陳腐な解釈や覇権的な言説を内部的に変革することもできる」とその可能性を示唆している。

Galang 02 (yarn 以外の寄稿)

ブルック・ガル・アンドリュウ
「guulany (木)」

2021年8月に撮影されたマレー (Murray) 川沿いの guulany (木) の写真と、それを見ながらリサーチメンバーがコメントしている様子がドキュメントになっている。マレー川はヴィクトリア州とニュー・サウス・ウェールズ州の境界にあり、新型コロナウイルスの影響で州の境界を越えられないメンバーは、ヴィクトリア州側を歩いて散策した。マレー川沿いには、Yorta Yorta, Wemba Wemba, Wadi Wadi, Waveroo, Wiradjuri, Bangerang, Bidawal, Dhudhuroa など多くの先住民グループが存在しており、川沿いにある樹齢数百年の木々は、植民地政府によって引かれた境界ができる前からコミュニティの境界を示してきた。

このリサーチは、オーストラリア・リサーチカウンシルの助成により、モナシュ大学の教授でアーティストでもある Brian Martin (Bundjalung, Muruwari, Kamilaroi にルーツを持つ) とブルック・ガル・アンドリュウ (メルボルン大学美術学部教授) が代表者となり実施している研究プロジェクト「More than a guulany (tree): Aboriginal knowledge systems: オーストラリア南東部のアボリジニ文化における樹木の意義に関する先住民主導の研究」の一部として実施され、著名な研究者で活動家で Boonwurrung の長老の一人でもある N'arweet Carolyn Briggs (モナシュ大学招聘教授) も同行し、冊子では写真へコメントしている。

ベアスカ・ニラス
「詩篇01-04」

サーミ・パビリオンの共同キュレーターを務めた著者による寄稿は、4つの詩篇と、それらに対応する4セットの写真により構成されている。詩はいずれもサーミ語で、英語の対訳がついている。詩篇は、「夏至・冬至の前には整頓して綺麗にしておくのだ」というおばあさんの言葉や、「異国の音に合わせて踊る」「祈りのない日々」「いまだ自分たちがここに存在していることへの感謝」などがテーマになっており、それぞれにぼんやりと対応している写真は、伝統的住居、水平線に沈む夕陽、雪の地平線など、作者のサーミの土地での生活を垣間見せる。言語復興活動や政治活動にも関わりつつ、フィンボグらとともに芸術活動やパフォーマンスもする作者の、私的で多くを語らない表現である。

ゲイル・マボ
「GED: 故郷、祖国、水のある居住可能な島、子宮」

ゲイル・マボは1冊目から yarn には登場しているが、2冊目で初めての寄稿である。ゲイルはトレス海峡民であり、オーストラリアの先住民による土地の権利と主権にとって大きな転換点となった1992年「マボ判決」の原告であったエディー・コイキ・マボの娘である。本書では、「故郷、祖国、水のある居住可能な島、子宮」を意味する「ged」というメリアムの言葉をタイトルに冠し、時系列的に自身の作品と家族・島の歴史や背景について語っている。最初に紹介されるのは、祖父が語っていたという、欧州からの入植者が船で到着したときの記憶と1770年のジェームス・クックの船をモチーフにしたエッチングによる作品。次に登場するのは、ゲイルの代表作の一つでもある、竹や貝を用いた航海図・航海のための星図である。シンプルな意匠が美しいこの地図は、トレス海峡諸島を実際に行き来するのに使われた図を作品化したものであり、竹の線が主要な海流を、それぞれの貝が島を示している。ゲイルはその後、父エディー・マボが、「マボ裁判」でマボ島の権利を争った際に、証拠として提示するために描いた住民同士の土地所有概念や境界線に関する図を、父のエピソードと共に紹介している。この父による描画は、のちにゲイル自身が航海図の技法を使って竹と貝を用いて作品化している。寄稿は、父エディーが植民者による教育を拒み、自分たちの手で学校を設立したエピソードを紹介しつつ、こうした人々の声や

レガシー、それらを示す歴史的資料を含め、博物館・美術館が所有する先住民の資料については、先住民自身がガーディアン(保護者)であるのだと締めくくっている。

リサ・ヒリ

「Unspoken Bonds (言葉にならないつながり)」

映像や写真を表現手段とするリサ・ヒリは、葉脈が美しい大きな葉の接写写真を中心に、「言葉にならないつながり」について考察したエッセイを寄稿している。リサは、パプア・ニューギニアのニューブリテン島ラバウルに生まれ、生後まもなくオーストラリアに移住している。シングル・マザーながら必死にお金を貯めた母と兄と共に、16歳の時に訪れた故郷の島で、熱烈な歓迎と愛情を受け、平均20分も手を握ったまま親族と会話した記憶や、どこかへ向かっている年配の男性二人が手を繋いで歩いていた光景が印象的に語られる。オーストラリアの西洋社会とは異なる家族や親族への直接的な愛情表現は、作者のコミュニティに対する所属感やアイデンティティを強化していく。こうした目に見えない信頼や心のつながりについて、本論はさらに、メラネシアの写真家 Eric Bridgeman や Tania Basiou の作品に、被写体と写真家の間に親密な「言葉にならないつながり」があることを指摘し、長く植民地主義による暴力的な記録の対象となってきた自分たちのコミュニティが、カメラを挟んで交換される視点を自分たち自身がコントロールしていくことの必要性について強調している。本論はまた、2016～2017年にオーストラリア・コンテンポラリーアートセンター (ACCA) で開催された「Sovereignty」展での出来事に触れる。同展は、南東オーストラリアの先住民に焦点を当てた、メジャーな文化機関としては初めての大規模展覧会であり、ブルック・アンドリュースも作家として参加しているが、その同展のオープニングに参加した際、Wemba Wemba のルーツを持つ同展企画者の Paola Balla が、ヒリの手を無意識にぎゅっと握ったことに、故郷の習慣と「言葉にならないつながり」を感じたという筆者は、こうした人間的な連帯、私的なつながりを核にした(ミュージアムやアーティストの)コミュニティのつながりが、本書の核であることを確信している。

マユンキキ+田村かのこ

「WE Eメールによる往復書簡」

Galang 01に続き、マユンキキと田村かのこの二人の私的な会話を軸とした寄稿。01の「チャット形式」であった、二人の会話を覗き見させる形式は同様ながら、メールによる手紙の形式となり、文章が長くなったためそれぞれの意図するところがより深く理解できる。北海道と東京を往来する往復書簡は、少しずつ季節が変わる両地の写真を伴っており、二人の会話が特別な場や機関に限定されるものではなく、多くのことが起きる日常の中で長くつづくものであることが感じられる。テキストは英語と日本語の両方で掲載されている。

会話の冒頭、ウポボイの開館を経てアイヌのイメージが多く広まる中、田村はマユンキキとの出会いを経て「アイヌという大きな枠組みに変な憧れを投影したリスペクトを払おうとするのではなく、一人の人間に対して適切なリスペクトを払おうとすることが先に来る」ようになったと伝えている。その後マユンキキが、同稿のタイトルにもなっている「私たち」という表現について、「あ、犬」という差別表現がテレビで放送された際に「私たちはいつまでこんな思いをしなくてはいけないのか」という言葉を使った心境や、「私たち」ではなく「私」と言っている場合でも、個人的な語りアイヌ全体を代表しているかのように解釈されてしまうことについての葛藤を語る。それを受けて田村は、海外留学の場で初めて「日本人」であることを意識したことを思い出しながら、「海外に出るまで自分が日本人であることを意識しなくて済んでいたことが、私が日本におけるマジョリティである証」「自分の属性を疑ったり、疑われたりしなくていいということが、マジョリティの大きな特権であり、そのことに対する無自覚・無知が他者への暴力につながるということをきちんと理解できたのは最近になってからだと思う」と発言する。往復書簡の最後、「生きにくさ」を感じるマユンキキが、田村からの問いを受け「生きやすい世界」とはなんだろうと考えている。アイヌであることを「恥じるんじゃないよ」と娘に伝えながら、言語や文化を学べなかったために自分は「アイヌとして生きることができなかった」と言う父をはじめ、木彫りや刺繍、言語ができないと「自分は知らないから語れない」と口を閉ざしてしまう状況を、「呪い」と表現し、その「呪い」がない世界が生きやすい世界ではないかと想像する。同時に、「自分にかけられた呪いを、

次の世代にかけてしまうのが怖い」「私が生きにくい世界が嫌で、私が生きやすくなれば仲間も生きやすくなるはずだと信じて活動しているのだけど、もしかしたらそれも間違いなのかもしれない」と、少し弱気の本音が垣間見える。往復書簡を最後は、アーティストとしてのみならず、伝統歌や言語をはじめ広い分野で専門家としても活動するマユンキキの、強い信念と大きな不安との間をいったりきたりする、表現者・活動家としての真摯な葛藤の言葉で締めくくられている。

「私が一番、アイヌだということに囚われていて、動けなくなっているのかもしれない。認めたくないけれど。」

往復書簡のほか、「私たち」をめぐる3つのエッセイ(一部再録)が掲載されている。これは『Galang 01』で何名かの寄稿者がそうしたように、他の機会に執筆した文章の再録(あるいは紹介)である。最初は新たに書き下ろされた「私たち」と題された文章であるが、これは<私たち>という言葉、最大限の意識を払って使っていくことへの宣言文のようにも見える。「私が含まれた形での「私たち」で語られていることでも、自分は置いてけぼりになっていると感じることも多い」と感じるからこそマユンキキは、「自分の仲間たちを守るために、私の発言のせいで迷惑をかけないために「私」という個人の視点で語る」のだ。他の2編は、2021年に北海道博物館で実施された「アイヌのくらしー時代・地域・さまざまな姿」展(2021年10月16日～12月12日)の記録集への寄稿の冒頭と、「食を知るといこと、変化を知るといこと」と題された「友人の研究報告書」に寄せた文章である。いずれも短い文章だが、一方は直接会うことはなかった曾祖父についてマユンキキ自身が、もう一方は食文化を伝える個人について報告書を作成した「友人」が、それぞれ話を聞くという手法で、いずれも大きな枠組みで「私たち」と括ることをせず、一人一人の物語を丁寧になぞっている。いずれの寄稿からも、2020年のシドニービエンナーレから今日に至るまで、マユンキキの表現手法として通底している<個人・私>という単数系の視点が、明確な意思と決意を持って表現されている。

デニルソン・バニワ

「詩篇」

デニルソン・バニワは、ブラジルの先住民バニワの出身であり、ブラジルの先住民の記録写真や意匠に

ポップカルチャーなどを参照したキッチュなアイコンを重ね合わせる作品などがある。本誌は、そうしたポップなイメージの作風とは異なり、静かで自然が美しい、アマゾンを通る大河リオネグロを流れて故郷に帰る、静かで感傷的な写真と詩篇から始まる。故郷とリオネグロ河への思いを語る一編目と比べ、二編目・三編目の詩は白人がもたらした「文明化」への痛烈で怒りのこもった批判や、資本主義社会と先住民コミュニティとの軋みを感じられる。四編目の詩には、作家の代表作の一つであるジャガー・シャーマンの写真作品が登場する。ジャガーの仮面や衣装は、あえてお祭りの出店で買えるもののようなチープな素材で作られており、デニルソン自身がジーンズ姿でこれらを身につけ、「先住民の土地」であるアマゾンの中でシャーマンの痕跡をめぐる。この写真作品は、先住民社会に押し付けられる原始的なイメージ、現代人として生活する作家本人、ジャガー・シャーマンのような地域の伝統や文化との連続性を、見るものの違和感を創発させることで描いている。詩篇も、押し付けられた文明化に対する怒りと、「エイリアンの侵略」との長い戦いについて語られており、アーティスト活動とともに先住民の権利運動を行うデニルソンの強い思いが感じられる。

リーサ・ラヴナ・フィンボグ

「GUORRAT-みちすじをたどる」

フィンボグは、2022年ヴェネチア・ビエンナーレにおいて、世界で初めてとなるサーミ・パピリオンのキュレーターを務めた3名のうちの一人である。Galang01に続き、作品と論考を寄せている(なお2冊両方に寄稿しているのは、マユンキキ・田村かのことフィンボグの2組のみである)。

冒頭、「Saaraahka Dances」と題された、以下のような内容の詩編が掲載されている。

<私たち>は<あなた>を家に招き、受け入れ、物語や歌を教え、大地や海の教えを共有した。

けれど<あなた>は聞いていなかった。海も狐も<あなた>には見えていない。

海は私の一族であり、狐は私の兄弟なのに。

<あなた>が、理解しないなら、見ないのならば、ここに居場所はない。

(引用者による翻訳及び要約)

フィンボグの『Galang02』での寄稿は、上記の先住民コミュニティに入り込む部外者・植民者の欺瞞を告発する詩編から始まり、家族の思い出を一片の苦みと共に思い出す私的な詩編で締めくくられている。いくつかの詩編やマニフェスト、写真作品などが登場する動きのある構成になっている紙面の中に登場するのは、「先住民主権——サーミの birget (理解方法) (Indigenous Sovereignty - The Sámi way of Birget)」と「植民地的のセクシュアリティとクィアネス (Colonial Sexuality and Queerness)」という二つの短い論考である。前者は、非先住民研究者から受けた「あなたは先住民主権 (indigenous sovereignty) について理解していない」という批判についてである。サーミの研究者である Kristin Jernsletten による、「先住民であるということは、誰かがその土地を自分たちのものだとして主張したために、自分自身の土地でホームレスになるということである (to be indigenous means to be homeless in one's own land because someone else claimed the land as theirs)」という言葉を用いながら、西洋 (植民者) 社会における主権・土地・国家の考え方と、その土地にある・いるものとの関係性や相互性に基づいた社会システムを比較し、先住民主権を「領土の自治を確保するための個人と国家間の契約に矮小化することは決してできない (そしてすべきではない)」と主張する。また、後者の論考では、植民者によって持ち込まれた「異性愛家長制 (heteropatriarchy)」が、もともとサーミ社会に存在した性の多様性を抑圧し、女性の権利、家族の在り方を強制的に変更させたことに触れながら、「先住民であり、クィアであることは、全く伝統的なことなのであり、そのことが先住民文化の多様性と抵抗の歴史を祝福している」と結論づけている。

先住民との文脈において「脱植民地化」という時、特に博物館や美術館は、資料の返還や遺骨の問題にばかり話題が集中してしまうことも少なくない。そうした中でフィンボグは、「先住民主権」や「性の多様性」という、社会の根底となる概念自体に潜む植民性から検討しなおす必要性を投げかけている。

注

- 1) Andrew, Brook. G., Eshrághi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko.

(2022a). *Galang 01 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.

Andrew, Brook. G., Baniwa, Denilson., Eshrághi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Niilas, Beaska., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022b). *Galang 02 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.

本稿は原文の「ミュージアム」という言葉を文脈によって「美術館」、「博物館」、「ミュージアム」、「美術館・博物館」という4つの言葉で表現している。

- 2) プロフィールは、本書に記載のある内容から翻訳・要約したものである。なお名前のカタカナ表記は、アルファベット表記を元に筆者が書き起こしたものであり、可能な限り発音の確認しているが、実際と異なる場合があった場合、それは筆者の責任である。
- 3) 全編にかけて筆者による大幅な意識が含まれており、内容の要約についても筆者の見解であることをお断りしたい。キーワードについてはできるだけ元の言葉を記載した。
- 4) <https://www.evolve.com.au/respectful-terminology/> (2023年9月1日参照)
- 5) 「コレクティブ」という言葉は、一般的には「集団的な・集合的な」という形容詞だが、特に近年、現代芸術の文脈ではこれを名詞として、アーティストなどによって形成された緩やかな組織のグループという意味で使用されることも多い(アートスケープの「アートワード」による定義を参照されたい)。作家活動もしているアンドリューの「コレクティブ」はこちらの意味であると思われる。マユンキキもまた、自身の作家活動は緩やかにつながる多くの仲間による「コレクティブ」としての活動であると語っている。
- 6) マユンキキの発言については、本書では田村かのこが翻訳した英語として掲載されている。これらの引用はそれを再度引用者が日本語に訳したものである。
- 7) これはもちろん、アフリカ系のルーツを持つ人々の表象を当事者の目から見つめ直し新たな現在や未来を想像する「アフロ・フューチャリズム」を意識した言葉であろう。
- 8) 令和3年度アイヌ工芸品展、北海道博物館第18回企画テーマ展、「アイヌのくらし—時代・地域・さまざまな姿」2021年10月16日 - 12月12日。
- 9) MAYUNKIKI (個展)「SIKNURE - LET ME LIVE」展 (2022年9月9日 - 2022年11月13日, IKON GALLERY, パーミンガム)
- 10) 「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展 (2021年11月5日 - 2022年2月20日, Rautenstrauch-Joest-Museum, ケルン)
- 11) Kyoto Interchange による、金サジ、マユンキキ、山本麻紀子の3人展 (2022年 5月14日 - 7月3日, 京都)。
- 12) 「Samoan Hxstories, Screens and Intimacies II」展 (2021年10月20日 - 12月11日), 『ImagineNATIVE Film + Media Arts Festival』(A Space Gallery, トロント)
- 13) 原文はオンラインで閲覧することができ、本書にはない作品写真も掲載されている。 <https://momus.ca/situating-great-ocean-art-in-canadian-museums/> (2023年7月4日閲覧)