

Session 2 : Inuit : “Inuit Art” as a Field for Communication between Inuit and Dominant Societies: An Outline of the History of “Inuit Art”

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大村, 敬一 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003492

交差点としての「イヌイト・アート」

——エスニック・イメージが生成する対話の場——

大 村 敬 一*

“Inuit Art” as a Field for Communication between Inuit and Dominant Societies:
An Outline of the History of “Inuit Art”

Omura, Keiichi

- | | |
|--|---|
| 1 はじめに | 4.3.3 展開期（1960年代）：
実験、品質維持、販売網の整備 |
| 2 「イヌイト・アート」とは何か | 4.3.4 確立期（1970年代）：
「イヌイト・アート」の「正統性」の確立 |
| 3 「イヌイト・アート」の一般的特徴 | 4.3.5 成熟期（1980年代）：
エスニシティの表徴へ |
| 4 「イヌイト・アート」の歴史 | 4.3.6 ポスト現代期（1990年代）
第三世代の挑戦 |
| 4.1 「先史時代」（1760年代以前） | 5 交差点としての「イヌイト・アート」：
イメージの実験と対話の場 |
| 4.2 「歴史時代」（1770年代～1940年代） | |
| 4.3 「現代」（1949年～現在）： | |
| 4.3.1 前兆期（戦間期～1940年代）：
さまざまな先駆的実験と行政組織の関心 | |
| 4.3.2 黎明期（1950年代）：
さまざまな芸術様式の導入と普及 | |

*大阪大学言語文化部、国立民族学博物館共同研究員

Key Words : Canadian Inuit, Inuit Art, history of Inuit Art, field for communication

キーワード：カナダ・イヌイト、イヌイト・アート、イヌイト・アートの歴史、対話の場

1 はじめに

カナダのイヌイト社会は、1950年代にカナダ連邦政府の国民化政策にともなって定住化して以来、カナダという近代国民国家に統合され、資本主義経済の世界システムにますます依存するようになり、その過程で急激な社会・文化の変化を経験してきた。しかし、今日、多くの人類学者が指摘しているように (Dorais 1997; 岸上 1996; 1998; 岸上・スチュアート 1994; スチュアート 1992; 1995; Wenzel 1991), この同化・統合による変化の水面下では、社会の組織原理、生業活動を通じた「大地」(ヌナ:nuna) との絆、言語、価値観や世界観の構造など、定住化以前の「伝統」的なパターンが少なからず維持され続けている。イヌイトはこうした社会・文化の持続している側面を核に、定住化以後の変化してゆく社会・文化・政治・経済的環境に主体的に対処してきたのであり、今日のイヌイト社会は、おしよせる国民国家や資本主義経済のシステムと、定住化以前の「伝統」的な社会・文化をすり合わせ、「伝統」と「近代」を共存させる道を探っているのである¹⁾。

こうした「伝統」と「近代」を統合するイヌイトの試みを支えてきた文化要素の一つに、「イヌイト・アート」と総称されるイヌイトの「芸術」がある。彫刻、版画、テキスタイル、陶芸など、幅広いジャンルを含み、多彩な造形様式と豊かな象徴的意味世界によって広く世界に知られている「イヌイト・アート」は、1950年代に、自身も画家であったジェームズ・ヒューストン (James Houston) によってその創造性が掘り起こされた²⁾。それ以来、「イヌイト・アート」は、カナダ工芸品ギルド (Canadian Handicrafts Guild)、カナダ・インディアン北方開発省 (Department of Indian Affairs and Northern Development)、カナダ・エスキモー・アート・カウンシル (Canadian Eskimo Arts Council)、ハドソン湾会社 (Hudson's Bay Company) など、カナダの連邦政府や州政府、民間団体、企業などの尽力によって全世界へ紹介されるとともに産業化され、イヌイトの経済的基盤を支える産業の一つとしてイヌイトの社会・文化の変化を促す触媒の一つとなってきた。また、「イヌイト・アート」は、そこに表現されて消費されるさまざまなイメージを媒介にイヌイトのエスニック・イメージの構築を促し、今日ではイヌイトのエスニシティを表象するメディアとして重要な役割を果たすようになってきている。

本稿では、こうした「イヌイト・アート」の歴史について、これまでの研究の成果 (e.g. Blodgett 1988; Butler 1990; Goetz 1993; Graburn 1967; 1976; 1987; Hessel 1998;

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

Hoffmann 1993; Routledge and Hessel 1993; Muehlen 1993; Leroux 1993; McGhee 1987; 1988; 大村 1995; 1996; 1999; Swinton 1965; 1972; Wight 1990)に基づいて概観したうえで、この「イヌイト・アート」がイヌイト社会と欧米ドミナント社会の相互作用の中から生じてきた現象であるとともに、その両社会の相互作用が推進される場ともなってきたことを指摘し、「イヌイト・アート」が、イヌイト社会と欧米ドミナント社会が相互作用を交わす交差点として、1950年代の定住化以後のイヌイト社会で重要な役割を果たしてきたことを明らかにしてゆく。

2 「イヌイト・アート」とは何か

「イヌイト・アート」とは、主にカナダ極北圏に住むイヌイトの人々が作り出す「芸術」の総称である。しかし、この「イヌイト・アート」という概念は、これから「イヌイト・アート」の歴史について検討するなかでみてゆくように、1950年代以後に、カナダのイヌイト社会と欧米のドミナント社会が続けたさまざまな接触を通して構築されてきた概念であって、それ以前に、イヌイト社会の側にも、欧米ドミナント社会の側にも、この「イヌイト・アート」に相当する概念は存在しなかった。

今日では、「イヌイト・アート」はイヌイト語で「イヌイト サナシマヤンギト」(Inuit sanasimajangit) と呼ばれているが³⁾、この「イヌイト サナシマヤンギト」という語は、「イヌイト」を指す Inuit という語と、「作る」という意味の sana- と「ある状態にある」という意味の-sima-、「された」という受身を示す-jau-、名詞形(複数)を示す-git という4つの形態素からなる語とからなっており、文字通りの意味は「イヌイトによって作られたもの」にすぎず、本来、「芸術」(Art)という概念と関係はない(Graburn 1987: 48)。この「イヌイト サナシマヤンギト」は、かつては、文字通りイヌイトによって作られていたすべての道具や産物をさしていたが、1950年代以後、イヌイト社会が資本主義経済の世界システムにますます依存するようになり、「イヌイト・アート」という概念が成立してゆく過程で、イヌイトが自分で道具や日用品を作らなくなり、事実上イヌイトが作るものが「芸術」と呼ばれる彫刻や版画などに限られるようになっていったことから、「イヌイトの芸術」のみを指すようになった(Graburn 1987: 48)。つまり、イヌイト語で「イヌイト サナシマヤンギト」と呼ばれている「イヌイト・アート」という概念は、あくまでも、1950年代以後に、イヌイト社会が資本主義経済の世界システムへの依存度を上げるとともに、「イヌイト・アート」という概念が欧米

ドミナント社会との相互作用を通して形成された結果として、イヌイト社会に生じた新しい概念なのである。

また、一方の欧米ドミナント社会の側にも、この「イヌイト・アート」という概念がもともとあったわけではない。これから詳しく検討するように、1970年代に「イヌイト・アート」が主にカナダで「芸術」(Art)として広く認められる以前は、今日では「イヌイト・アート」と呼ばれている彫刻などは「工芸」(craft)と呼ばれ、「芸術」と呼ばれることはなかった⁴⁾。「イヌイト・アート」が「芸術」として認められるようになるのは、1970年代に「イヌイト・アート」が、カナダを含め、欧米のドミナント社会の美術館で展示されるようになってからである。また、こうした「工芸」が「イヌイト」の所産であるという認識もあまりなく、クリー (Cree) などのさまざまな先住民の「工芸」と一括されて語られることも多かった。カナダをはじめとする欧米のドミナント社会の側においても、「イヌイト・アート」という概念は、彫刻や版画の売買を媒介に1950年代から続いてきたイヌイト社会との接触の結果として生じた新しい概念なのである。つまり、「イヌイト・アート」という概念は、イヌイト社会と欧米ドミナント社会が交わってきた交錯の歴史の中で生成した概念であり、この二つの社会が交わし合った相互作用の産物なのである。

3 「イヌイト・アート」の一般的特徴

こうしたイヌイト社会と欧米ドミナント社会の相互作用の産物である「イヌイト・アート」には、彫刻、版画、テキスタイル、陶芸など、幅広いジャンルが含まれ、次のような一般的な特徴がみられることが指摘されてきた (Hessel 1998; Hoffmann 1993; Swinton 1972)。

- (1)モチーフ：動物、狩猟・漁労・採集の情景、イグルーやテントを中心に描き出される日常生活の情景、家族像、母子像、極北の風景、シャマニズム、超自然的存在、神話、物語りなど、「イヌイトらしさ」を表象するテーマが選ばれることが多い。こうしたモチーフの選択には、「イヌイトらしさ」を求める欧米ドミナント社会の美術市場の嗜好が大きな影響を与えてきた (Hessel 1998: 71)。
- (2)素材：極北原産の石 (滑石、蛇紋石など)、カリブの角、クジラの骨、セイウチの牙など、「イヌイトらしさ」を表象する素材へのこだわりがみられる。この素材の選択

にも、モチーフの選択の場合と同様に、「イヌイトらしさ」を求める欧米ドミナント社会の美術市場の嗜好が大きな影響を与えてきた (Hessel 1998: 74, 191)。

- (3) **美学的特徴**：一般に「イヌイト・アート」には、「生命、すなわち物質と精神、変化と永遠、固定性と流動性のあらゆる側面にみられる複合性の中の統一性 (unity in multiplicity)」(Hoffmann 1993: 395)、あるいは、リアリズムとアブストラクトの統合 (意味と形態の統合, 対象と空間の統合, 時間と空間の統合) とでも呼びうるような理念がみられることが指摘されてきた (Hessel 1998)。こうした理念の背景には、「真実である」ということは単に外形が似ているだけでなく、対象の本質, 魂, 精気, 超自然的な力などを的確に表現することであるとする「スリユク (sulijuk: it is true or real) の美学」があるとされている (Graburn 1976: 49-55; Hessel 1998: 75-78; Swinton 1972: 129-134)。
- (4) **造形的特徴**：描かれたり彫られたりする線や面にボリュームがあり、特に彫刻の場合、表面がなめらかに整形され、触覚にうったえかけるような肌理をもつ (Hoffmann 1993: 405-406)。
- (5) **様式の間中性**：「素朴 (naive もしくは primitive)」でもなく、「近代 (modern)」的でもなく、そのどちらでもある。こうした様式的な曖昧さが、「イヌイト・アート」の人気を支えている (Hoffmann 1993: 404-413)。「素朴」ではなく、洗練されている一方で、抽象表現主義やミニマル・アート、シュールリアリズムなどをはじめとする「近代美術」のように難解ではないため、観客に受け入れられやすかったためである。

しかし、以上のような共通の特徴をもつ一方で、「イヌイト・アート」には、地域的な多様性や作家それぞれの強い個性がみられることも指摘されている (Hessel 1998: 78)。こうした地域的な多様性は、もちろん、それぞれの地域で利用することができる素材やそれぞれの地域の生活様式が多様であるためでもあるが、これから詳しくみてゆくように、イヌイト社会が経てきた欧米ドミナント社会との接触の歴史が地域によって多様であったためでもある。特に、それぞれの地域で「イヌイト・アート」の奨励活動にたずさわったアドバイザーの嗜好が、こうした地域的な多様性を促したと言われている (Goetz 1993: 366-367)。また、それぞれの作家の強い個性や地域的な多様性を促した要因の一つとして、オリジナリティや個性的表現を高く評価する欧米ドミナント社会の美術市場の嗜好もあげることができよう。

一般に、「イヌイト・アート」は、それぞれに独特な様式的特徴に基づいて、ジャン

ルごとに次のように分類される (Hessel 1998)。

〈彫刻〉(各様式の横に列記してあるのは、それぞれの様式が制作されている中心的な定住村落)

- (1)ヌナヴィク (Nunavik, Arctic Quebec) 様式: イヌクジュアク (Inukjuak), プヴェグニトック (Puvirnituq), サルリット (Salluit), カンゲグスク (Kangirsuk), カンゲックスアルツジョアック (Kangiqsualujjuaq)
- (2)バッフィン地域 (Baffin Region) 様式: ケープ・ドーセット (Cape Dorset), キムメゴット (Kimmirut), パングネグトング (Pangnirtung), アークティック・ベイ (Arctic Bay), イグルーリック (igloolik), サニキロアック (Sanikiluaq)
- (3)キーワティン地域 (Keewatin Region) 様式: ランキン・インレット (Rankin Inlet), アグヴィアト (Arviat), ベイカー・レイク (Baker Lake)
- (4)中部極北圏 (Central Arctic) 様式: リパルス・ベイ (Repulse Bay), ペリー・ベイ (Pelly Bay)
- (5)東キチクミウト (ネツリク) 地域 (Eastern Kitikmeot (Netsilik) Region) 様式: タロヨアック (Taloyoak), ジョー・ヘイブン (Gjoa Haven), ペリー・ベイ
- (6)西部極北圏 (Western Arctic) 様式: ホルマン (Holman), クグルクトク (Kugluktuk)

〈版画〉

- (1)ケープ・ドーセット様式
- (2)プヴェグニトック様式
- (3)ホルマン様式
- (4)ベイカー・レイク様式
- (5)パングネグトング様式

〈テキスタイル〉

- (1)ベイカー・レイク様式
- (2)パングネグトング様式

ただし、先にも触れたように、作家それぞれの個性が強く打ち出されるため、こうした地域的な特徴はあくまでもおおまかな傾向にすぎず、地域の特徴に縛られない個性的な表現が広くみられることが指摘されている (Hessel 1998: 78)。

なお、「イヌイト・アート」は、これから検討してゆくように、イヌイト社会で享受されるというよりも、もっぱら現金収入を得るための手段として欧米ドミナント社会

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

に輸出するために制作されてきた歴史的経緯があり、グレーバーン (Graburn 1984; 1993) によって行なわれた先住少数民族の「芸術」の分類に照らし合わせれば、先住民社会の外部社会を主な対象とする「商業的・伝統的」(commercial traditional) 芸術形態、「新奇なお土産」(souvenir novelty) 芸術形態、「同化による純粋芸術」(assimilated fine arts) に該当する (大村 1996)。一般に、「イヌイト・アート」を自分で所蔵するイヌイトは今日でも稀である。また、欧米ドミナント社会の美術市場から高い評価を与えられて権威づけられた作家であっても、「純粋芸術」の制作だけを行なうのではなく、「お土産」の制作も行なうのが一般的であり、いわゆる「芸術家」としての専門分化がおきているわけではない (大村 1995; 1996)。

以上のように、「イヌイト・アート」という概念はもとより、「イヌイト・アート」にみられるさまざまな特徴は、イヌイト社会と欧米のドミナント社会との接触の産物であると言える。先にみたように、「イヌイト・アート」という概念は、もともとイヌイト社会にあった概念でも、欧米ドミナント社会にあった概念でもなく、その二つの社会が接触した結果として生じた概念である。また、「イヌイト・アート」にみられる一般的な特徴も、確かに「スリユクの美学」など、欧米ドミナント社会との接触以前からあったと推測することができるような特徴もある一方で、モチーフや素材の選択や地域的な多様性、作家個人のオリジナリティの強調など、欧米ドミナント社会の美術市場との相互作用の結果として生じてきた特徴が多い。「イヌイト・アート」はイヌイト社会と欧米ドミナント社会との相互作用を通して生じてきた現象であり、イヌイト社会と欧米ドミナント社会の相互作用の歴史を考察することなしには理解することはできない現象なのである。

それでは、こうした「イヌイト・アート」という概念やその特徴は、どのような歴史的経緯を経て生まれてきたのだろうか。次に「イヌイト・アート」の歴史を概観し、「イヌイト・アート」が形成されてきた経緯について検討してゆこう。

4 「イヌイト・アート」の歴史

一般に、今日では、「イヌイト・アート」の歴史は、「先史時代」、「歴史時代」、「現代」に整理されている (Blodgett 1988: 21; Hessel 1998: 13-36; Swinton 1972: 114-126)。さらに、「現代」は、「イヌイト・アート」それ自身の展開と「イヌイト・アート」をめぐる政治・経済的状況の変化に従って、①前兆期 (戦間期~1940年代: さまざまな

先駆的実験と行政組織の関心), ②黎明期 (1950年代: さまざまな芸術様式の導入と普及), ③展開期 (1960年代: 実験, 品質維持, 販売網の整備), ④確立期 (1970年代: 「イヌイト・アート」の「正統性」の確立), ⑤成熟期 (1980年代: エスニシティの表徴へ), ⑥ポスト現代期 (1990年代: 第三世代の挑戦) に分けて整理することができる⁵⁾。ここでは, 以上の編年に従って, 「イヌイト・アート」の歴史を概観し, これまでみてきたような「イヌイト・アート」という概念や「イヌイト・アート」のさまざまな特徴が, イヌイト社会と欧米ドミナント社会との相互作用によって, いかに形成されてきたのかを具体的に検討してゆこう。

4.1 「先史時代」(1760年代以前)

考古学者と美術史学者の努力によって, 彫刻など, 「イヌイト・アート」につながるような物質文化の歴史は B. C. 2000年~1700年前後にはじまるプレ=ドーセット (Pre-Dorset) 文化にまでさかのぼり, B. C. 800年~ A. D. 1000年のドーセット (Dorset) 文化, A. D. 1000年~ A. D. 1600年のチューレ (Thule) 文化, その後の現在のイヌイトにいたるまで継続していることが確認されている (スチュアート 1985: 459; Swinton 1972: 114)。この内, チューレ文化までの時期が一括して「先史時代」として扱われる。さらに, 欧米社会との接触が頻繁になる18世紀から1949年までが「歴史時代」, ヒューストンによる彫刻の奨励がはじまる1949年以後から今日にいたるまでの時期が「現代」の時期にあたる。

「先史時代」においては, 表現的で男性的なドーセット文化期の彫刻, 装飾的で女性的なチューレ文化期の彫刻といった文化期ごとの特性がみられるとされ (Swinton 1972: 114-118), 宗教的・儀礼的道具や護符, 什器や狩猟具の装飾などのかたちで, 幾何文様からシャマニズムと関係が深いクマなどの具象的なイメージにいたるまで多彩な彫刻が作られていた (McGhee 1987; 1988; Martjin 1964; 1967; Maxwell 1984; スチュアート 1985; Swinton 1972; Taylor and Swinton 1967)。この時代においては, 現在のイヌイトとの生物集団としての同一性はチューレ文化期にまでしかさかのぼることができず, それ以前のドーセット文化期との生物集団としてのつながりは不明である (スチュアート 1985: 449)。しかし, 少なくとも, 彫刻を彫るという伝統がカナダ極北圏にかなりの過去からあったことは確かである。ただし, この「先史時代」と続く「歴史時代」の彫刻は, 質・量ともに1949年以後の「現代」ほど洗練されたものでも大規模なものでもなかった。

4.2 「歴史時代」(1770年代～1940年代)

「歴史時代」の彫刻は、カナダ極北圏を訪れた捕鯨業者、探検家、毛皮交易商人、宣教師、人類学者などによって収集された彫刻である (Blodgett 1988: 21-29; Swinton 1972: 119-122)。この時代の彫刻が先行する時代の彫刻と大きく異なるのはその商品化である (Swinton 1972: 119-122)。確かに、宗教的・儀礼的の道具や護符、什器や狩猟具の装飾、子供用の玩具など、従来通りの彫刻も作られていたが、「現代」において一般化する「お土産」あるいは商品としての性格の彫刻がみられるようになる。しかし、この時代の彫刻は「現代」の彫刻のような重要な現金収入源ではなかった。この時代、イヌイトの間では、ライフルなどの火器や弾薬、小麦粉、紅茶などの食品に対する需要が一般化してはいたが、こうした外部社会からの商品の獲得は罫猟による毛皮交易に依存していた (Graburn 1976: 40; Swinton 1972: 119-122)。

4.3 「現代」(1949年～現在)

「現代」の「イヌイト・アート」が制作されはじめるきっかけとなった1949年のヒューストンの奨励活動は、従来の毛皮交易が1940年代に毛皮価格の下落によって衰退すると同時に、イヌイトの生活の窮状に対して国際的な非難を浴びたカナダ連邦政府がイヌイトの経済活動に対する援助に積極的になるという政治・経済的背景の中で、ハドソン湾会社 (Hudson's Bay Company)、カナダ工芸品ギルド (Canadian Handicrafts Guild)、カナダ連邦政府の依頼と資金の提供を受けて行なわれた (Blodgett 1988: 21-22; Goetz 1993: 359-363; Graburn 1976: 42; Swinton 1972: 123-126)。この奨励活動の目的は、イヌイトの経済的基盤を確立することであった。ヒューストンはハドソン湾周辺のイヌイトを歴訪し、場合によっては彫刻の技術を教え、作られた彫刻を購入してモントリオールに持ち帰り、その販売のための展覧会を画廊などで開催した。この企図は成功をおさめ、以後、ハドソン湾会社とカナダ工芸品ギルドを中心とした販売網が整備されてゆき (Graburn 1976: 45-49)、カナダ・イヌイトの彫刻は1950年代に爆発的な発展を遂げる。現在広く世界に知られる「イヌイト・アート」はこの「現代」期の「芸術」である。

「現代」期の「イヌイト・アート」の特徴は、その発端の経緯をみてもわかるように、その経済的重要性である。最盛時には、イヌイトが得る現金収入の大半が「イヌ

イト・アート」からの収入によって占められていたという (Graburn 1969: 160)。また、この「イヌイト・アート」の制作と販売は、イヌイト資本による生活共同組合設立のきっかけの一つとなった (Mitchell 1993: 342-350)。1950年代にブヴェグニトックの宣教師が、彫刻の質を向上させるために、一種のギルド組織である彫刻家組合 (Sculptor's Association) を、ヒューストンがケープ・ドーセットで同様の組合を設立し、ハドソン湾会社やカナダ工芸品ギルドとは別の独自の販売網を開拓した (Graburn 1976: 48-49)。両者ともに順調に販売網を拡張し、これらの組合とハドソン湾会社の競合によって、彫刻の質と売値は向上してゆく。この二つの彫刻家組合組織は1960年代に彫刻の販売流通網だけでなく、一般の生活必需品の流通網ももつようになる。この成功をみてハドソン湾周辺各地に同様のイヌイト資本の共同組合が設立され⁶⁾、これが、今日の新 (極北) ケベック・インディアン・エスキモー生活共同組合 (Indian and Eskimo Cooperatives of Nouveau Quebec) やアークティック・コープ (Arctic Co-op) の前身である (Graburn 1976: 48-49)。

こうした「現代」期は、先にみたように、さらに6つの時期に分けて整理することができる。次に、その6つの時期について詳しく検討してゆこう。

4.3.1 前兆期 (戦間期～1940年代)：さまざまな先駆的実験と行政組織の関心

先にみたように、今日「イヌイト・アート」として知られているイヌイトの「芸術」が制作されるようになる「現代」期が、ヒューストンの奨励活動が成功した1950年に端を発することは確かだが、その後の「イヌイト・アート」の隆盛をそうしたヒューストンの奨励活動にのみ帰してしまえば、ヒューストンの業績を過大評価してしまうことになる。確かに、ヒューストンの奨励活動の成功はヒューストンの独創性によるところが大きく、ヒューストンが「イヌイト・アート」の育成に多大の貢献をしたことに間違いない。しかし、先にも触れたように、ヒューストンの奨励活動は、ハドソン湾会社、カナダ工芸品ギルド、カナダ連邦政府の依頼と資金の提供を受けて行なわれたものであり、ヒューストンの成功を支える素地はすでにあつた。

実際、このヒューストンの奨励活動以前に、彫刻などを作って売り出すような産業をイヌイトの間に新たに興す提案が1920年代からカナダ内陸省 (Department of Interior) で出されており、ヒューストンの奨励活動の先駆となるような動きがあつた (Goetz 1993: 357-359; Wight 1990: 47-52)。すでにこの時期には、彫刻を含むイヌイトの工芸品の卓越性については知られるようになっており、当時、ホッキョクギツネ

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

の周期変動や毛皮市場の変動に左右される毛皮交易に代わる産業をイヌイトの間に誕生させる必要性に迫られていた北西準州政府やカナダ内陸省、ハドソン湾会社、カナダ工芸品ギルドなどは、工芸品奨励への興味を1920年代からもっていたことが指摘されている (Goetz 1993: 357-359; Wight 1990: 47-52)。また、早くは1930年代から、チェスタフィールド・インレット (Chesterfield Inlet) やペリー・ベイではカトリックの宣教師が、パングネグトングでは英国国教会の宣教師が、福祉の一環としてイヌイトに彫刻を作らせて現金収入を得させる試みを展開し、1940年代には、レイク・ハーバー (Lake Harbour) のハドソン湾会社の交易ポストで、現地にあった合衆国空軍基地向けにイヌイトに彫刻を作らせて販売する試みが行なわれていた (Goetz 1993: 357-359; Wight 1990: 47-52)。しかし、この時代には、イヌイトの作品はあくまでも「工芸」とみなされていたために、1950年代以後のように美術館や画廊で販売されることはなかった。

4.3.2 黎明期 (1950年代) : さまざまな芸術様式の導入と普及

第二次世界大戦が終結すると、極北圏の戦略的重要性が高まるとともに、埋蔵資源の開発への期待など、極北圏の経済的重要性が高まり、イヌイトの国民化が急務となった。そうしたイヌイトの国民化政策の一環として、イヌイトの間に産業を興して現金経済を浸透させる可能性を秘めた彫刻の制作と販売の奨励に関心が集まっていた。こうした状況の中で、1949年から1955年にかけてヒューストンの奨励活動が、カナダ工芸品ギルド、カナダ・インディアン北方開発省 (Department of Indian Affairs and Northern Development)、ハドソン湾会社などの援助のもとで行なわれた。そして、1949年の11月にヒューストンがモンリオールの画廊で行なったイヌイトの彫刻の展示即売会が大成功をおさめ、今日「イヌイト・アート」として広く知られる「芸術」が開いてゆく端緒となった。

この黎明期にあたる1950年代には、ヒューストンの奨励活動は極北ケベックとパフィン島で行なわれ、その結果として、極北ケベック様式とパフィン地域様式が誕生する。ヒューストンはどのような作品を作ればよいのかを図解したパンフレットを作り、そのパンフレットをイヌイトに配布して彫刻の奨励につとめたため (Goetz 1993: 362-363; Wight 1990: 52-76)、この時期に誕生した極北ケベック様式とパフィン地域様式にはヒューストンの影響が色濃く出ている。また、すでにこの時期からヒューストンは品質維持の必要性を感じており、その品質の維持のために、「工芸」としてではなく

「芸術」として「イヌイト・アート」を作らせて販売するという方針をとっていた。この「工芸」から「芸術」への転換は、「イヌイト・アート」の「芸術」としての質の向上をもたらしただけでなく、「イヌイト・アート」が美術館や画廊で取り扱われるきっかけとなり、そうした「芸術」としての権威づけを背景に、「イヌイト・アート」が欧米ドミナント社会で根強い人気を獲得する素地をつくることになった⁷⁾。

同様の品質管理は、このヒューストンの成功をみたハドソン湾会社の交易ポストのマネージャーや政府派遣のアドヴァイザーの間にも拡がり、結果として、それぞれの地域で奨励活動を行なったマネージャーやアドヴァイザーの嗜好を反映しながら、今日の「イヌイト・アート」のさまざまな地域様式が展開してゆくきっかけとなった。触覚にうったえかける効果を得るために表面をヤスリや砂で磨く仕上げの技法や、滑石や蛇紋石、セイウチの牙などの素材へのこだわりは、マネージャーやアドヴァイザーたちの影響であることが確認されている (Butler 1990: 41; Goetz 1993: 366-367; Hessel 1998: 190)。

また、この時期には、ヒューストンによって「イヌイト・アート」に版画という新しいジャンルが導入され、以後、彫刻と並んで「イヌイト・アート」の代表的なジャンルの一つとなってゆく。ヒューストンは1957年にケープ・ドーセットで、日本の版画の技法を参考に編み出した多色刷りの石版画の奨励活動を展開し、その結果として制作された作品が、画廊で販売されて大変な人気を得るにおよんで、イヌイトの石版画は「芸術」としての確固たる地位を得ることになる。この多色石版画の端緒となったケープ・ドーセット様式の版画の人気は今日でも揺らいでおらず、熱心な個人収集家とその人気を支えている。

さらに、こうした「イヌイト・アート」の隆盛にともなって大量の彫刻や版画を組織的に収集して販売する流通・販売システムが必要となり、1955年には「イヌイト・アート」のための流通・販売網がはじめて確立された。この流通・販売網は、ハドソン湾会社の交易ポストが購入してウィニペグ (Winnipeg) の倉庫に運び、そこで在庫を二分して、ハドソン湾会社とカナダ工芸品ギルドが小売りに流すという比較的簡略なシステムであった (Goetz 1993: 366)。

4.3.3 展開期 (1960年代) : 実験, 品質維持, 販売網の整備

さらに、1960年代に入ると、1950年代に展開されたヒューストンなどの初期奨励者たちの奨励活動を基礎に、さらに多彩な試みが展開されることになる。ヒューストン

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

の成功をみたカナダ連邦政府は、「イヌイト・アート」の奨励に積極的に関与するようになり、数多くの「工芸プロジェクト」(arts and crafts project) が次々に企画されて実行された。こうしたプロジェクトでは多量の資金が投入され、美術の専門教育を受けた多数のアドバイザーが派遣されて、そのアドバイザーの指導のもとにさまざまな奨励活動が展開された (Goetz 1993: 367-374)。この時期に展開された奨励活動は、1950年代に飢饉に見舞われたキーワティン地域に特に集中し、その結果として、ランキン・インレットやベイカー・レイクを中心とするキーワティン地域様式が誕生した (Goetz 1993: 370)。

また、ヒューストンの尽力によって大きな成功を得た版画は、さらに、その発祥の地であるケーブ・ドーセットから他地域に広がっていった (Goetz 1993: 370-374; Hessel 1998: 138)。ヒューストンの成功をみて、1960年にはホルマンで宣教師のターデー (Tardy) が、1961年にはブヴェグニトックで宣教師のステインマン (Steinmann) が、1969年にはベイカー・レイクで政府派遣のアドバイザーであるバトラー (Butler) 夫妻が、そして、1973年にはバングネグトングで現地の生活協同組合の特別プロジェクトが版画の制作と販売の奨励活動を展開した (Goetz 1993: 370-374)。これらの奨励活動はいずれも成功をおさめ、さまざまな地域様式が展開してゆく基礎となっていった。

また、こうした版画に加えて、この時期にテキスタイルが「イヌイト・アート」に導入された (Hessel 1998: 171-183; Muehlen 1993: 479-480, 487-489)。1970年には、ベイカー・レイクでバトラー夫妻によるテキスタイルの壁掛け制作の奨励活動が成功し、1970年よりバングネグトングで北西準州政府のプロジェクトとしてはじまった「織物販売」(Weave Shop) プロジェクトも1972年よりオリジナル作品を出荷するようになり、成功をおさめた。以後、このテキスタイルも順調に発展し、今日の「イヌイト・アート」を支える重要なジャンルの一つとなっている。

しかし、この時期には、このように成功した奨励活動があった一方で、失敗に終わってしまった奨励活動もあった。政府派遣のアドバイザーであるグレニエル (Grenier) が発案し、1964年から1977年にかけてランキン・インレットで行なわれた陶芸の奨励プロジェクトは、欧米ドミナント社会の美術市場に受け入れられずに失敗に終わった (Goetz 1993: 370; Neale 1999a: 4-17; 1999b: 6-17)。彫刻や版画にくらべて陶器は、欧米ドミナント社会が抱いている「イヌイトらしさ」のイメージとうまく適合せず、販売のためのさまざまな努力にもかかわらず、陶器の売れ行きは伸びなかったからである (Neale 1999b: 9-16)。また、人類学者のグレーバーンは、1967年

にプヴェグニトックでシュールリアリスティックな作品を実験的に奨励したが、この傾向の作品も欧米ドミナント社会の「イヌイトらしさ」のイメージに適合しなかったため、美術市場から受け入れられずに失敗した(Adams 1994: 8-10; Hessel 1998: 191; Trafford 1968: 52-55)⁸⁾。

また、この時代には、カナダ・エスキモー・アート・カウンシル(Canadian Eskimo Arts Council)が設立され、この機関による作品審査が開始されるようになり、1950年代まではそれぞれ現地のアドヴァイザーによって行なわれていた作品の品質管理が、この組織によって斉一的な基準で統合的に行なわれるようになった(Hessel 1998: 138-139; Watt 1987: 67-71)。この組織においても、ヒューストンがとった「芸術」としての品質管理の方針は受け継がれており、欧米ドミナント社会の美術評論家が参加したこともあって、さらに「イヌイト・アート」の「芸術」としての地位が固められてゆくことになる。

さらに、この時期には、1950年代には事実上ハドソン湾会社とカナダ工芸品ギルドが独占していた流通・販売システム以外にさまざまな流通・販売システムが生み出され、結果として、流通・販売網同士の競争によって「イヌイト・アート」の品質と価格の向上がみられた(Graburn 1976: 48-49)。1958年にはプヴェグニトックで宣教師のステインマンとハドソン湾会社の交易ポストのマネージャーであるマードック(Murdoch)の指導のもとに、彫刻家組合が結成されて、独自の流通・販売網が整備されはじめ、1950年代末からケープ・ドーセットでヒューストンの指導のもとにつくられた彫刻家と版画家の協同組合も、独自の流通・販売網を整備しはじめた(Graburn 1976: 48-49; Hessel 1998: 191; Mitchell 1993: 342-347)。

その後、これらの組合は「イヌイト・アート」の流通・販売だけでなく、一般的な生活必需品の取り扱いをはじめ、完結した生産・消費サイクルをもつ生活協同組合へ発展し、1960年にはプヴェグニトック生活協同組合(Puvirnituk Co-operatives)に、1970年代にはドーセット美術(Dorset Fine Arts)と西バフィン生活協同組合になっていった(Graburn 1976: 48-49; Mitchell 1993: 342-347)。これらの協同組合の成功は、結果的に、極北におけるハドソン湾会社の独占を終焉させ、物価の若干の低下をもたらしただけでなく、カナダ極北圏全域のイヌイトの間に生活協同組合を結成する運動の高揚をもたらした。こうした機運の結果が、現在、イヌイト資本によって運営されている極北ケベック・インディアン・エスキモー生活協同組合とアークティック・コープである。そして、1960年代末になると、旧北西準州では、各村の生協から収集される「イヌイト・アート」をカナディアン・アークティック・プロデューサー(Canadian

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

Arctic Producers) に集積して小売りの画廊に流す流通・販売網が完成して今日にいたっている。

このように「イヌイト・アート」によって得られる安定した収益をもとに運営された生協組織は、他の産業育成が失敗するなかで唯一成功した組織となり、結果として、強力な政治的発言力をもつようになっていった (Graburn 1976: 48-49; Mitchell 1993: 347-350)。また、「イヌイト・アート」はそうした生協という政治・経済的組織の主幹産業として重要な役割を果たしてゆくようになった。

4.3.4 確立期 (1970年代): 「イヌイト・アート」の「正統性」の確立

以上の「展開」期に、今日みられるジャンルと諸様式がほぼ出そろった「イヌイト・アート」は、1970年代に入ると美術館と博物館で「芸術」として展示されるようになり、「芸術」としての地位を国際的に確立してゆく。また、この「イヌイト・アート」を媒介に、地域集団を越えたイヌイトの団結が促進されるような動きがみられるようになってゆく。

この時代になると、カナダのインディアン北方開発省のイヌイト・アート部門 (Inuit Art Section) によって収集されていた「イヌイト・アート」のコレクションが充実するとともに、オンタリオ美術館 (Art Gallery of Ontario) や国立人類博物館 (National Museum of Man) などで「イヌイト・アート」の特別展覧会が開催され、そうした公的機関による収集と展示によって、「イヌイト・アート」に「芸術」としての権威がますます与えられるようになっていった (Goetz 1993: 376-377)。また、マニトバ (Manitoba) 大学とカールトン (Carlton) 大学で、「イヌイト・アート」を専門とする美術史家スウィントン (Swinton) が教鞭をとるようになった結果、「イヌイト・アート」は美術史学や芸術学の対象となり、「芸術」の一つとして扱われるようになった (Goetz 1993: 377)。この時期以後、スウィントンが多数の学生を育てたこともあって、「イヌイト・アート」の研究者が増加し、「イヌイト・アート」を紹介するカタログやイヌイトの作家へのインタビュー集などが次々に公刊され、「イヌイト・アート」は「芸術」として一般に広く認知されてゆくようになった。

また、1970年には、カナダ・エスキモー・アート・カウンシル、インディアン北方省、国立人類博物館、外務省などによって、国際巡回展「イヌイトの彫刻：カナダ極北圏の傑作」 (Sculpture Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic) が開かれ、バンクーバー、パリ、コペンハーゲン、モスクワ、レニングラード、ロンドン、フィラデルフ

イア、オタワを巡回した。この国際巡回展は成功をおさめ、その結果、カナダに限らず、国際的に「イヌイト・アート」は知られるようになり、ウィニペグ美術館 (Winnipeg Art Gallery)、カナダ国立人類博物館、カナダ国立美術館 (National Gallery of Canada)、オンタリオ美術館などが、カナダを代表する「芸術」の一つとして「イヌイト・アート」を購入するきっかけとなった (Goetz 1993: 374-376)。この国際巡回展では、作品の作家名や制作年が明示され、オープニング・パーティで作家が「芸術家」として紹介されるなど、「イヌイト・アート」の「芸術」としての性格が強調されるとともに、先史時代からの「イヌイト・アート」の歴史的連続性が強調され、カナダに固有な「芸術」としての権威づけが行なわれた (Goetz 1993: 374-375)。

このように、「イヌイト・アート」がカナダを代表する「芸術」として認められていった背景的な要因の一つとして、1967年のカナダ連邦結成100周年記念祭以後にみられたカナダ・ナショナリズムの高揚もあげられている (Goetz 1993: 374)。当時、隣国のアメリカ合衆国では、抽象表現主義やミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、ポップ・アートなど、新しい芸術運動が盛んに展開され、合衆国は当時の「芸術」の中心地となりつつあり、その動きに対抗するような独自の「芸術」をカナダがナショナル・アイデンティティのよりどころとして求めていたことも、「イヌイト・アート」がカナダを代表する「芸術」の一つとなっていった背景的要因の一つとして考えることができるだろう。

また、この国際巡回展では、巡回地最後のオタワで、イヌイトの作家、政府関係者、プロモーターらがはじめて一同に会する「イヌイト週」(Week of the Inuit) と呼ばれる会議がはじめて開かれ、1973年の女性作家の可能性を探る会議など、同様の会議の先駆となった (Goetz 1993: 375-376)。この会議は、これまで顔を合わせる事がなかった「イヌイト・アート」の関係者が「イヌイト・アート」をめぐるさまざまな意見を交換する場として試みられたものである。この会議では、「芸術」をめぐるより広いコンテクストに議論の焦点が集まり、イヌイトの作家からイヌイトの生活を改善する要求が示されるとともに、従来はカナダ・エスキモー・アート・カウンシルや美術市場など、欧米ドミナント社会の側から一方的に行なわれてきた作品評価にイヌイト自身が参加することが求められた。この会議では、このように作品の評価にイヌイトが参加することだけでなく、作品を平等に買い取る平等主義的な販売・流通を求めたイヌイトの作家や生協組織と、優れた「芸術家」の育成を求めるエリート主義的な方針をとるカナダ・エスキモー・アート・カウンシルやカナディアン・アーキテクチャー・プロデューサーとの間の溝が表面化しはじめる。特に、イヌイトの作家とアート・カ

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

ウンシルのメンバーの間には、作品の評価をめぐる大きなギャップがあることが明らかとなった。このような意味で、この会議は、評価する側である欧米ドミナント社会に対して、イヌイトの作家が地域を越えた連帯感をもつようになるはじめての機会となったと言えるだろう。こうした動向は、以後、作家とカナダ・エスキモー・アート・カウンシルの対立として1980年代まで続き、1989年のカナダ・エスキモー・アート・カウンシルの解散へとつながってゆく。

さらに、この時期には、エリート主義のカナダ・エスキモー・アート・カウンシルやカナディアン・アーキティック・プロデューサーが認定する「純粋芸術」としての「イヌイト・アート」と、イヌイトが現金収入のために観光客や一時滞在者向けに粗製濫造する「お土産」もしくは「観光芸術」との乖離が大きくなっていった (Goetz 1993: 376)。特にこの時期から、「イヌイト・アート」は欧米ドミナント社会の美術市場において飽和状態になりはじめ、売れ行きが伸び悩むと同時に、「芸術」としての高い水準の維持と現金収入源としての経済性の確保にほころびがみえはじめ、売れる見込みがあまりない巨大で高度に「芸術」的な「イヌイト・アート」が数多く作られると同時に、観光客や一時滞在者向けの「観光芸術」が粗製濫造される二極分化の傾向があらわれはじめた。また、画廊の経営者など、小売りの個人経営者が直接イヌイトの作家を訪れて買い取るゲリラ的な流通・販売が増え、流通・販売システムが多様化しはじめた (Goetz 1993: 376)。

4.3.5 成熟期（1980年代）：エスニシティの表徴へ

この「成熟」期においては、先の「確立」期に確立されたカナダを代表する「芸術」としての地位が決定的になる一方で、すでに兆しがみえていた経済的重要性の低下が著しくなった (Goetz 1993: 377-379)。確かに、この時期には、カナダ国立美術館、オンタリオ美術館など、カナダの代表的な美術館に「イヌイト・アート」の常設展示場が設置され、カナダを代表する「芸術」としての「イヌイト・アート」の地位は不動のものとなった一方で、欧米ドミナント社会の美術市場で「イヌイト・アート」は飽和状態となり、その売れ行きは落ちていった。結果として、それまでは、毛皮交易に代わる基幹産業としてイヌイトの生活を支えてきた「イヌイト・アート」の経済的重要性は下がり、作家の数が減少するとともに作家のエリート化が進行した。むしろ、この時期になると、「イヌイト・アート」は外部に向けて自己イメージを発信し、若い世代に「伝統」を伝えるための媒体としての性格をもつようになっていった。実際、

この時期には、「イヌイトのやり方」と呼ばれている「伝統」と「白人のやり方」と呼ばれている「近代」を媒介する役割を自認する作家があらわれ、「伝統」と「近代」を媒介する「シャマンとしての芸術家」を名乗る作家も登場した（Hoffmann 1993: 402-406）。また、先住民運動の展開にともなって、モチーフやテーマに「自然と共生するイヌイト」像を盛り込みやすい「イヌイト・アート」は、自己イメージの発信の媒体として重要な役割を果たすようになっていった（大村 1996: 111-113; 1999: 6-7）。

こうした動向にともなって、「イヌイト・アート」には、造形様式やモチーフの多様化が生じた。特に、1950年代から1970年代にかけて「イヌイト・アート」を支えた第一世代に代わって、その子供たちである第二世代が台頭し、「ポスト現代様式」（post-contemporary Inuit Art）と呼ばれる新しい様式を展開しはじめた（Goetz 1993: 378; Seagrave 1998: 4-15）。特に、ホルマンを中心とするホルマン様式の版画にあっては、この第二世代とそれに続く第三世代の作家によって、漫画などのポップなイメージが導入されたり、遠近法が導入されたりしはじめ、従来の「イヌイトらしさ」のイメージとは離れた作品が作られるようになった。この新しい作品群の評価をめぐる、イヌイトの第二世代と第三世代の作家はカナダ・エスキモー・アート・カウンシルと対立し、最終的には1989年にカナダ・エスキモー・アート・カウンシルが解散することになった（Seagrave 1998: 12-15）。先の「確立」期から続いていたイヌイトの作家とドミナント社会の美術市場の対立は、このカナダ・エスキモー・アート・カウンシルの解散に象徴されるように、ドミナント社会から一方的に評価される他律的な状況から脱し、「イヌイト・アート」の自律性を促進する方向に向かうかたちで決着がついたと言えるだろう。

4.3.6 ポスト現代期（1990年代）：第三世代の挑戦

以上に簡単にみてきたような経緯をへて現状にいたる「イヌイト・アート」は、「ポスト現代期」で経済的重要性をほぼ完全に失い、もっぱら自己イメージ発信のためのメディアとして重要な役割を果たすようになる。さらに、すでに「成熟」期からあらわれはじめ、今日では「ポスト現代派」や「ポストモダン派」と呼ばれている第二世代と第三世代の作家たちは、「伝統」と「近代」を統合する媒介者としての「シャマンとしての芸術家」の理念を追求するとともに、新しい表現の探求に向けて挑戦を行っている。この時期にいたって、「イヌイト・アート」は、過去50年の歴史のうえに新たな歴史を築くための模索をはじめ、1999年のヌナヴト準州の発足など、新しい時代

にふさわしい「イヌイトらしさ」のイメージを探求していると言えるだろう。

5 交差点としての「イヌイト・アート」： イメージの実験と対話の場

以上のように、1950年代以来の50年間に焦点をあてながら「イヌイト・アート」の歴史をふりかえると、「イヌイト・アート」がイヌイト社会とカナダをはじめとする欧米ドミナント社会の相互作用の中で生成してきたと同時に、その相互作用を推進する原動力ともなってきたことが分かるだろう。

19世紀末からイヌイトの経済的基盤を支えてきた毛皮交易が1940年代に衰退して以来、毛皮交易に代わるほとんど唯一の産業としてイヌイト社会に導入された「イヌイト・アート」という産業は、以前の毛皮交易の場合とは異なり、アークティック・コープやケベック生活協同組合連合などのイヌイト自身の資本による経済団体の創設を促し、資本主義経済の世界システムへイヌイトが主体的に参加するための礎となった。また、この「イヌイト・アート」という産業は、以前の毛皮交易とは異なって、そこで表現されて消費されるイメージを媒介に、カナダをはじめとする欧米のドミナント社会とイヌイトの間に双方向のコミュニケーションを誘発することになり、そのコミュニケーションを通してイヌイトがドミナント社会と自身との間の関係を意識化する機会を提供したと同時に、その関係を意識的に操作するメディアとして重要な役割を果たしてきた。「イヌイト・アート」は、イヌイトが産業資本主義経済の世界システムに主体的、積極的に参画する契機の一つとなったと同時に、そこで展開されるイメージを通して、イヌイトが自身とドミナント社会の差異を「伝統」というかたちで意識化して自身のエスニック・イメージを創出する礎の一つとなり、自身の独自性を外部に発信するためのメディアとなってきたのである。さらに、今日では、「イヌイト・アート」の第二世代と第三世代は、従来の「イヌイトらしさ」のイメージに留まることなく、「伝統」と「近代」を統合し、ヌナヴト準州の発足に象徴されるような新しい時代の「イヌイト」像を模索しようとはしているのである。

このような意味で、「イヌイト・アート」は、イヌイトの経済的基盤の追求、カナダ連邦政府の極北圏への関心（戦略的、経済的）、ヒューストンをはじめとする欧米系カナダ人の個人や企業の思惑（ロマンティシズム、経済的成功など）、イヌイトの生活協同組合の政治・経済的関心、カナダのナショナリズム（主に対アメリカ合衆国）、イヌ

イトのナショナリズム、イヌイトの作家個人が抱く表現の自由への欲求（特に第二世代、第三世代）など、さまざまな組織や個人の思惑が交錯する中で、その交錯を媒介すると同時に、その交錯によって生成され、さらにその交錯の展開を推進する原動力となってきたのである。そして、そうした交錯の結果として、カナダを代表する「芸術」として「イヌイト・アート」という複合体が生成され、「イヌイトらしさ」のみならず「カナダらしさ」までもが形成されてきたのである。「イヌイト・アート」は、イヌイト社会と欧米ドミナント社会のさまざまな思惑をもつ組織や個人が交差し、作品を通して対話を交わしながら、イヌイトのエスニック・イメージとカナダのナショナル・イメージを生み出してゆくイメージの実験の場であったと言えるだろう。

注

- 1) 本稿では、「伝統」は定住化する以前の生活様式全体をイヌイト自身が一般化して総称する「イヌインナクトゥン (Inuinnaqtun：真なるイヌイトのやり方)」に対応する語として、一方、「近代」はその「イヌインナクトゥン」の対語である「カプルナーナクトゥン (qaplnaanaqtun：白人のやり方)」に対応する語として用いている。実際に、筆者のフィールドでの経験がおよぶ限りでは、英語とイヌイト語の二言語併用者はしばしば、この二つの区別を同義の区別として扱っている。本稿では、このイヌイト自身の区別に準拠した「伝統」と「近代」の区別を、現在のイヌイトの状況を記述するための便宜的な参照枠として用いている。
- 2) ヒューストンによる「イヌイト・アート」の創造性の掘り起こしには、ヒューストン自身によって語られる「発見」の神話がともなっている。1948年の夏にケベック州のイヌクジュアク川近くのイヌイトのキャンプを訪れたヒューストンは、たまたま、そこにいたイヌイトの女性の肖像を描いてその一枚をイヌイトに贈ったところ、そのイヌイトの女性の夫からお返しに小さなカリブーの彫刻をもらった。その時に、ヒューストンはその彫刻の「芸術性」に感動し、その背後にあるイヌイトの「芸術」的創造性の潜在的可能性に気づいて、「イヌイト・アート」の奨励を思いついたというものである（ヒューストン 1999: 20-21）。また、ケープ・ドーセットでイヌイトとともに開発した版画にも同様の神話がともなっている。ヒューストン（1999: 320-324）によれば、版画を「イヌイト・アート」に導入しようと思いついたきっかけは、ある晩に交わされたイヌイトの彫刻家との次のようなやりとりだった。イヌイトの彫刻家は、ヒューストンのそばに座ってタバコの箱を眺めていた。そこにプリントされているまったく同じ商標の絵を丹念に調べていたイヌイトの彫刻家は、全部の箱にまったく同じ絵の一つひとつ描いてゆくなんて、絵描きにとって大変に退屈な仕事であるにちがいないとヒューストンに語った。そこで、ヒューストンは実演を交えながら、印刷技術について彫刻家に説明したところ、その彫刻家は「これなら俺にもできる」と言い、そして版画がはじまったというものである。いずれの「発見」と「発見」の神話も人々を魅了する語りであり、こうしたヒューストンの語りの巧みさが、「イヌイト・アート」を欧米ドミナント社会に広げるにあたって大きな役割を果たした（Potter 1999）。
- 3) この「芸術」の総称よりも、「彫刻」を指す「サナングアト」(sananguat：似せて作られたもの) という語がイヌイトの間では一般的に用いられることが多いが、この語も本来の意味としては欧米の「芸術」の概念とはほど遠い。
- 4) 「イヌイト・アート」の「芸術」性が一般に認められている現在でも、「イヌイト・アート」を美術史のどこに位置づけるのかは美術館のキュレーターをはじめとする専門家の間でも合意があるわけではなく、議論的となっている（Millard 1987; Swinton 1987; Graburn

- 1987)
- 5) 「現代」期の6つの時期への区分は、「イヌイト・アート」への政府の関与のあり方の変化を基準にギョエツ (Goetz 1993) が行なった時期区分に基づいて行なった。ただし、ギョエツの時期区分は、1980年代までを10年ごとに区切る時期区分で1990年代が含まれていなかったため、本稿では、ギョエツの5つの時期区分に1990年代を新たに加えて6つの時期区分とした。
 - 6) イヌイトの生協運動自体は、連邦政府の指導員のもとで1959年に極北ケベックのジョージ・リバー (George River) で商業漁業を目的にはじまっており (Mitchell 1993: 342)、その発祥の時点では「イヌイト・アート」とは関係ない。しかし、その後、時を経ずに、ここであげた彫刻家組合の運動は生協運動に合流し、安定した収益をあげる「イヌイト・アート」は生協の基幹産業となってゆく。
 - 7) 注1) にあげたように、ヒューストンは、講演や執筆、展覧会の企画を通して「イヌイト・アート」を欧米ドミナント社会に広げる点でも優れた才能を発揮し、すでに1953年にはアメリカ合衆国への市場の拡大に成功しつつあった。ロマンティシズムに溢れた魅力的な語り口、「狩猟・採集民」としてのイヌイトのイメージを考古学的、民族誌的事実に結びつけるヒューストンの「イヌイト・アート」の紹介の巧みさについては、ポッター (Potter 1999) による詳しい分析がある。また、ポッターは、ヒューストンの「イヌイト・アート」の紹介と普及活動を「間接的観光」 (indirect tourism) として分析している。
 - 8) ただし、グレーバーンの実験は、これまでに作ったことのないイメージを自由に彫りだしてもらうことによってイヌイトの彫刻家の創造性を調査する目的で行なわれており、他の奨励活動のように商業的成功をねらったものではない。

文 献

- Adams, Any
1994 Surrealism and sulijuk: fantastic carvings of Povungnituk and European surrealism. *Inuit art* 9(4), 4-10.
- Blodgett, Jean.
1988 The historic period in Canadian Eskimo art. in *Inuit art: an anthology*, pp. 21-29. Winnipeg: Watson and Dwyer Publishing.
- Butler, Sheila.
1990 Inuit art, an art of acculturation. in D. C. Wight (ed.), *The first passionate collector*, pp. 33-44. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- Dorais, Louis-Jacques
1997 *Quaqtaq: modernity and identity in an Inuit community*. Toronto: University of Toronto Press.
- Goetz, Helga
1993 Inuit art: a history of government involvement. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, pp. 357-382. Hull: The Canadian Museum of Civilization.
- Graburn, Nelson H. H.
1967 The Eskimos and 'Airport Art'. *Trans-action* 4, 28-33.
1969 *Eskimo without Igloos*. Boston: Little Brown.
1976 Eskimo art: the eastern Canadian arctic. in N. H. H. Graburn (ed.), *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the fourth world*, pp. 39-55. Berkeley: University of California Press.
1984 The evolution of tourist arts. *Annals of tourism research* 11(3), 393-419.
1987 Inuit art and the expression of Eskimo identity. *The American review of Canadian studies* 17(1), 47-66.
1993 The fourth world and fourth world art. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, pp. 1-26. Hull: The Canadian Museum of Civilization.

- Hessel, Ingo
 1998 *Inuit art: an introduction*. Vancouver, Toronto: Douglas and McIntyre.
- Hoffmann, Gerhard
 1993 The aesthetics of Inuit art. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, pp. 383-424. Hull: The Canadian Museum of Civilization.
- ヒューストン, ジェイムズ
 1999 『北極で暮らした日々』小林正佳訳, 東京: どうぶつ社。
- 岸上伸啓
 1996 「カナダ極北地域における社会変化の特質について」『採集狩猟民の現在』スチュアート ヘンリ編, pp. 13-52. 東京: 言叢社。
 1998 『極北の民: カナダ・イヌイット』東京: 弘文堂。
- 岸上伸啓・スチュアート ヘンリ
 1994 「現代ネツリック・イヌイット社会における社会関係について」『国立民族学博物館研究報告』19(3), 405-448。
- Leroux, Odette
 1993 Three decades of Inuit printmaking. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspective on contemporary native art*, pp. 495-538. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- Martjin, Charles
 1964 Canadian Eskimo carving in historical perspective. *Anthropos* 59, 546-596.
 1967 A retrospective glance at Canadian Eskimo carving. *The beaver* Autumn, 4-19.
- Maxwell, Moreau
 1984 Pre-Dorset and Dorset prehistory of Canada. in D. Damas (ed.), *Arctic: handbook of North American Indians vol.5*, 359-368. Washington D.C.: Smithsonian Institution.
- McGhee, Robert
 1987 Prehistoric arctic peoples and their art. *The American review of Canadian studies* 17(1), 5-14.
 1988 The prehistory and prehistoric art of the Canadian Inuit. in *Inuit art: an anthology*, pp. 13-20. Winnipeg: Watson and Dwyer Publishing.
- Millard, Peter
 1987 Contemporary Inuit art: past and present. *The American review of Canadian studies* 17(1), 23-30.
- Mitchell, Marybelle
 1993 Social, economic, and political transformation among Canadian Inuit from 1950 to 1988. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspective on contemporary native art*, pp. 333-356. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- Muehlen, Maria
 1993 Inuit textile art. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspective on contemporary native art*, pp. 479-494. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- Neale, Stacey
 1999a Rankin Inlet ceramics part one: a study in development and influence. *Inuit art* 14(1), 4-17.
 1999b Rankin Inlet ceramics: the quest for authenticity and market share. *Inuit art* 14(2), 6-17.
- 大村敬
 1995 「'伝統' と '近代' のプリコラージュとしての彫刻: ネツリック・イヌイットの彫刻活動に関する覚え書き」『人間科学研究』8, 1-14, 早稲田大学人間科学部。
 1996 「'再生産' と '変化' の蝶番としての芸術: 社会・文化変化の中で芸術が果たす役割」『採集狩猟民の現在』スチュアート ヘンリ編, pp. 85-124, 東京: 言叢社。
 1999 「"イヌイット・アート" の創造力: 現実のイメージ化・イメージの現実化」『アークティック・サークル』32, 4-7。
- Potter, Kristin
 1999 James Houston, Armchair Tourism, and the Marketing of Inuit Art. in J. Rushing (ed.),

大村 交差点としての「イヌイト・アート」

- Native American art in the twentieth century*, pp. 39-56. New York: Routledge.
- Routledge, Marie and Ingo Hessel
- 1993 Contemporary Inuit sculpture: an approach to the medium, the artists, and their work. in Canadian Museum of Civilization (ed.), *In the shadow of the sun: perspective on contemporary native art*, pp. 443-478. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- Seagrave, Annalisa
- 1998 Regenerations: the graphic art of three young artists. *Inuit art* 13(4), 4-15.
- スチュアート ヘンリ
- 1985 「先史エスキモー文化の装飾について：極北4,000年間の“美術史”序説」『古代』80, 448-475。
- 1992 「定住と生業：ネツリック・イヌイトの伝統的生業活動と食生活にみる継承と変化」『第6回北方民族文化シンポジウム報告書』網走：北海道立北方民族博物館, pp. 75-87。
- 1995 「現代のネツリック・イヌイト社会における生業活動：生存から文化的サバイバルへ」『ツンドラ地域の人と文化：第9回北方民族文化シンポジウム報告書』網走：北海道立北方民族博物館, pp. 37-67。
- Swinton, George.
- 1965 *Eskimo sculpture*. Toronto: McClelland and Stewart.
- 1972 *Sculpture of the Inuit*. Toronto: McClelland and Stewart.
- 1978 Touch and the real: contemporary Inuit aesthetics: theory, usage and relevance. in Greenhalgh, M. and V. Megaw (eds), *Art in society: studies in style, culture and aesthetics*, pp. 71-88. London: Duckworth.
- 1987 Inullarit: truly Eskimo: no fuel for the fire. *The American review of Canadian studies* 17(1), 15-22.
- Taylor, William and George Swinton
- 1967 Prehistoric Dorset art. *The beaver* Autumn, 32-47.
- Trafford, Diana
- 1968 Takurshungnaituk: Povungnituk art. *North* 15, 52-55.
- Watt, Virginia
- 1987 The role of the Canadian Eskimo arts council. *The American review of Canadian studies* 17(1), 67-72.
- Wight, Darlene
- 1990 The handicrafts experiment, 1949-1953. in D. C. Wight (ed.), *The first passionate collector*, pp. 45-92. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- Wenzel, George
- 1991 *Animal rights, human rights: ecology, economy and ideology in the Canadian arctic*. Toronto: University of Toronto Press.