

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

カナダにおける先住民アートの展開について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-05-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岸上, 伸啓 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006001

カナダにおける先住民アートの展開について

岸上 伸啓
国立民族学博物館

1 はじめに

2011年の国勢調査によるとカナダの総人口は3,300万人ほどであるが、その中に約140万人（全人口の約4.3%）の先住民と総称される人びとがいる（Statistics Canada 2013）。彼らは土着の人びとであるが、16世紀ごろから始まるヨーロッパ人の到来と植民地化の結果、さまざまな苦難を経験してきた人びとであり、現在のカナダの中で政治的にも文化的にも特異な立場に位置する人びとである¹⁾。

カナダでは1982年憲法によって先住民とは、インディアン、フランス系ヨーロッパ人とインディアンとの間に生まれた人びとの子孫であり、独自の文化を持つメティ（メティス）、およびイヌイトの人びとであると規定されている。2011年の国勢調査によると、先住民人口の内訳はインディアン（ファースト・ネーションズ）が約85万人、メティが約45万人、イヌイトが約6万人である（Statistics Canada 2013）。

カナダの先住民は、欧米社会と接触する以前から生活のための道具や玩具、呪具などを、石や木、動物の骨や牙を素材として制作してきた。その中には独自の模様や図像が描き出され、「アート」と呼べるものもあるが、世界のアート界は最近までそれらを「アート」として認知することがほとんどなかった。しかし、イヌイトやハイダ、オジブワ先住民が1940年代以降に制作した彫刻品や版画、絵画は、カナダ主流社会から高い評価を受け、作品はアートとして、制作者はアーティストとして認識されている場合がある。その代表格は、イヌイトのケノジュアク・アシェバク（Kenojuak Ashevak）、ハイダのビル・リード（Bill Reid）、オジブワのノーバル・モリソー（Norval Morrisseau）らである。

アートは芸術や美術と訳されることが多いが、きわめて定義が難しい。たとえば、国語辞書『大辞林』（三省堂）では、芸術とは「特殊な素材・手段・形式により、技巧を駆使して美を創造・表現しようとする人間活動、およびその作品」と「芸、技芸、わざ」となっている。このような定義が存在するものの、すべての人が同意する定義は存在していないというのが現状である。一方、現在、流布している「アート」概念はきわめて欧米を中心とした概念である。アートであるか否かは欧米人のアート専門家の判断によって決定され、アートとして認定されれば、欧米の美術館が作品を収集・展示し、アート市場で流通することになる。このような近代に生みだされた、アートの真正性を製造するシステムを、ジェイムズ・クリフォードは、「芸術＝文化システム」と呼んでいる。

このシステムによれば、人間の生産物を美術館が収集する場合は「真正な」「傑作（アート）」（審美的な芸術作品）、博物館が収集する場合は「真正な」「文化的器物」（科学的な標本資料）と峻別されることになる（クリフォード 2000: 282-290）。この枠組みを借用すれば、20世紀後半には先住民の作品の一部が、美術館で展示されるようになり、文化的器物から芸術作品へと評価が変わったことを意味している²⁾。

本稿の目的は、とくに1940年代以降のカナダにおける先住民アートの展開について概観し、その特徴や歴史的な意義を検討することである。この目的を達成するために、次節以下では、次のような構成をとる。第2節ではカナダにおける先住民文化の全体像について述べ、第3節ではカナダにおける先住民の近代の歴史を簡単に振り返ることによって、先住民アートが展開した文化的、時代的な背景を提示する。第4節では、カナダの先住民アートをインディアン・アート、北西海岸先住民アート、イヌイット・アートに大別し、歴史的な展開を概略する。第5節では、カナダ先住民アートの歴史的展開における美術館・博物館・カナダ政府の役割、カナダ先住民アートの特徴について検討を加える。第6節では、結論を述べる。

なお、インディアンではなく、ファースト・ネーションズと表記すべきであるが、本稿では便宜上、「インディアン」という表記を使用することをお断りしておく。

2 カナダの先住民と文化領域

人類が旧大陸から北アメリカ大陸に最初に到来したのは、今から1万3千年くらい前であると考えられている。その後、さまざまな集団が異なる時期にユーラシア大陸から北アメリカに到来し、移動や争い、融合を通して集団が消滅したり、あらたに生まれたりした。彼らは、欧米人との出会いとその後に続く接触や植民地化によって大きく変貌を遂げていった。彼らの歴史には地域差や民族差が認められるが、独立期、接触期、植民地化期、同化期、自律化期に大きく分けることができる。ここでは、ヨーロッパ人が北アメリカに到来した頃の先住民文化について概略する。

コロンブスが北アメリカ大陸に到達したのは1492年であった。その後、ヨーロッパの国々からタラ漁民や捕鯨者が訪れるようになり、農業や牧畜のための土地を求めて入植する者もあとに続いた。当時、ヨーロッパ人は出会った現地の人びとを「インディアン」とひとくくりで呼んだが、その実態は複数の先住民族が混在する世界であった。

北アメリカ大陸は広大な地域から形成されており、その環境は多様である。ヨーロッパ人と接触が始まった15世紀末ころの北アメリカ先住民社会は、自然環境への適応様式を基にすれば、10の文化領域に大別することができる。それは、極北文化領域、亜極北文化領域、北西海岸文化領域、台地文化領域、大平原文化領域、北東部森林文化領域、カルフォルニア文化領域、大盆地文化領域、南西部文化領域、南東部文化領域である。

このうち現在のカナダにあたる地域には、前6者の文化領域が存在していた (McMillan and Yellowhorn 2004)。

北方の文化領域は、高木が生育できるか否かの境界によって極北地域と亜極北地域に大別できる。極北地域には寒冷ツンドラ地帯が広がり、冬季には沿岸海域が凍結し、海水原が形成される。そこにはエスキモー・アリュート語族に属するイヌクティット (イヌイト語) を母語とする狩猟民イヌイトが生活を営んできた。西部の亜極北地域には寒冷針葉樹林帯が広がっており、グイッチンなどのアサパスカン語族に属する諸民族が存在した。東部の亜極北地域にはクリーやオジブワなどのアルゴンキン語族に属する諸民族が居住してきた。亜極北地域の先住民は、狩猟採集民であった。

カナダ西部の海岸地域に広がる北西海岸文化領域では、豊かな森林資源とサケ・マスなどの水産資源を利用した複数の先住民文化が栄えた。彼らは漁撈採集狩猟民でありながら、定住的な生活を営み、複雑な社会組織や儀礼を保持していた。この地域には、トリリングット語族やハイダ語族、セイリッシュ語族などに属する言語を話す諸民族が存在していた。

台地文化領域とは、米国とカナダの太平洋側国境の近くを流れる大河川フレーザー川とコロンビア川の上流域で、かつ現在のブリティッシュ・コロンビア州を南北に走る山地とその東側を南北に走るロッキー山脈に挟まれた地域である。そこには内陸セイリッシュやキャリアーなどの諸民族が川を遡上するサケ資源に依存しながら生活を営んでいた。彼らは、シカやカリブー、クマ、キツネ、ビーバーも捕獲し、肉や毛皮を手に入れていた。馬を入手してからは、大平原地域に進出し、バイソン猟に従事するグループも存在した。

現在のマニトバ州やサスカチュワン州、アルバータ州の平原地域から南へと広がる地域である大平原文化領域には、アルゴンキン語族に属する平原クリーやブラックフット、スー語族に属するアシニボインらが住んでいた。彼らは平原の狩猟採集民であったが、17世紀に馬を入手してからはバイソン猟とともに遠距離交易にも従事した。

北東部森林文化領域は、五大湖から東海岸にいたる森林地帯に広がった文化圏で、イロコイ語族に属するモーホクやヒューロン、アルゴンキン語族に属するミクマックらが住んできた。モーホクやヒューロンらは、カボチャとトウモロコシの栽培をおもな生業としていた。彼らは定住生活を営み、自然銅を加工する技術や土器を制作する技術を持っていた。一方、ミクマックは、狩猟採集と漁撈をおもな生業としていた。

他の先住民民族と関係しながらも各先住民民族は、各地域で独自の文化を形成してきた。彼らが培ってきた衣類や道具の加工・制作技術、世界観、口頭伝承は、欧米人との接触や植民地化によって変容しつつも、代々受け継がれ、20世紀後半から盛んになるアート制作に生かされるようになる。

3 カナダ先住民の近代史

カナダ東部においては、16世紀ごろから先住民とヨーロッパ人との間でビーバーの毛皮交易がはじまり、時間とともに西部へと漸進した。この交易は亜極北地域に住む、ほぼすべての先住民族を巻き込み、彼らの生活に大きな変化をもたらした。北アメリカ北西海岸では18世紀末から19世紀初頭にかけて、北西海岸先住民と欧米人との間でラッコの毛皮交易が行われ、大きな社会文化的変化を生み出した。先住民は欧米人に毛皮を提供し、その見返りに鉄器や金属製品、布地、火器、小麦粉などを手に入れ、徐々に外部から入ってくる物資に依存するようになった。この毛皮交易を通して富を蓄えたカナダの先住民は、さまざまな儀礼具や装飾品を制作し、一時的にせよ文化を開花させた。しかし、彼らは毛皮交易を通して世界経済システムに接合された（岸上 2001a）。

また、16世紀以降、ヨーロッパから多数の植民者が農地や放牧地を求めてカナダに到来し、東海岸から中部、さらには東部へと移動してきた。このようなヨーロッパ人との接触とその後の入植によって、先住民は、土地を取り上げられたり、移動を余儀なくされたりした。さらに、ヨーロッパ人との接触によって天然痘やはしか、結核などの伝染病が先住民社会に伝わり、人口が激減し、社会の再編成を行わざるをえなかった。このような経緯を経て、先住民は、ヨーロッパから来た毛皮交易者や植民者を介して外部社会との関係を深め、19世紀後半にはカナダ国家の中に政治・経済的に取り込まれた。

カナダ先住民の近代の歴史を概観する際、国家による同化を基調とする先住民政策を抜きにして語ることはできない。北アメリカにおいてイギリスがフランスに勝利し、パリ条約が1763年に締結されると、仏領植民地はイギリス領になり、イギリス国王宣言が発表された。この宣言によって北アメリカにおける先住民政策が明確になり、イギリスは先住民の個々のグループと条約を締結することで、先住民から土地を取得していった。

1867年にカナダ自治領が形成されると、ヨーロッパ出身の移民がカナダ西部へと移住を積極的に開始したので、カナダ政府は1871年から1921年にかけて先住民族と11の条約を締結し、土地をカナダ政府のものとした。そして1876年には、先住民政策の指針となるインディアン法を制定した。条約を締結した先住民は、条約とインディアン法に従うことを余儀なくされた。

この状況が変化しはじめたのは第二次世界大戦に兵士として参加した先住民の貢献を評価し、彼らに市民権を与えるなどの方策が採られた時期であった。すなわち、1951年にはインディアン法が改正され、政治的に組織化する権利が先住民に認められた。また、1960年には国政選挙での投票権も承認された。しかし、主流社会による同化政策や先住民に対する社会・経済的な差別は続いていたので、1960年代に米国で黒人の公民権運動やその影響を受けたアメリカ・インディアンの権利獲得運動が盛んになると、カナダでも1960年代から権利の拡大や獲得をめざす先住民運動が盛んになった。

カナダにおける先住民政策の流れを大きく変えたのは、カナダ最高裁判所による1973年のニスガ判決であった。この判決によって、条約を締結していない先住民の権原（ネイティブ・タイトル）は消滅していないことが確認されたのである。先住民の権原とは、先住民が持つ諸権利が発生する根拠となる理由や原因のことである。このためカナダ政府は1974年に先住民権益審議局を創設し、土地の所有権や生業権、言語権など、先住民族として享受しうる諸権利について、同政府が条約を締結していない先住民族や同政府が条約の取り決めを履行してこなかった先住民族と政治的な話し合いを開始した。その結果、「ジェームズ湾および北ケベック協定」（1975年）や「ヌナヴト協定」（1993年）、「ニスガ協定」（1996年）などの政治協定が締結された。現在、ブリティッシュ・コロンビア州の先住民を中心に政治交渉は続いている。

先住民の諸権利は1982年憲法によって守られることが明記された。さらにカナダ政府は1995年に先住民の政治的な自治を容認する政策を打ち出した。このように最近のカナダでは、先住権や先住民の自治権が徐々に承認され、実現されつつある（スチュアート 1999; 2005）。

4 カナダにおける先住民アートの展開

4.1 カナダにおける先住民アートの流れ

カナダの先住民は、他の先住民と同じく、欧米人の観光客や訪問者を相手として観光アートとよばれるような土産物としての工芸品を制作することがあった（齋藤 1993）。現在でもそのような土産物作りは続けられているが、1940年代以降、複数のカナダ先住民がアートとして作品やモノを制作するようになり、1970年代頃から欧米のアート界もその素晴らしさを徐々に認めるようになった（Berlo and Phillips 1998: 213）。

カナダ・イヌイットの石製彫刻（1949年から制作開始）や版画（1950年代後半から制作開始）は、1960年代から1970年代にかけて欧米で人気があり、先住民アートとして成功を収めた。1960年代半ばから1970年代はじめにかけてブリティッシュ・コロンビア州の北西海岸先住民の間では、アートの復興（ルネサンス期）が起こり、木彫品や銀細工、絵、版画、織物が制作され、商業的にも成功を収めた。1970年代には、森林地域派（Woodlands school）の作家の作品が名声を博するようになった。これらの3つの流れは相互に影響しあうことはあまりなく、独自の展開を遂げてきた³⁾。このような経緯からカナダにおける先住民アートはイヌイット・アート、北西海岸先住民アート、森林地域派アートの3つの流れに大別されることが一般的である（Anonymous 2010a; Vastokas 2010）。ここでは大枠として、この3つのカテゴリーを援用するが、第3のカテゴリーを森林地域派のアートに限定せず、北西海岸先住民以外のインディアンやメイティのアートとし、便宜的にインディアン・アートと呼んでおきたい。次に、これら3つのアート

の展開について概説する⁴⁾。

4.2 イヌイットのアートの展開

カナダ極北地域には、約4000年前から人類が住んでいたことが考古学的に知られているが、アートの生産物が出現するのは、ドーセット文化期（2800年前～1000年前）の後期であった。石製もしくは骨製、枝角製、牙製の人間やクマなど動物、鳥の小型彫像が存在していた。その後のチューレ文化期（1000年前～400年前）になると、制作物はより装飾品的なものが多くなった。骨や牙には、テントや弓矢を持ったハンター、ウミアックに乗った捕鯨者らが描かれている。また、木製や骨製、牙製の人間の彫像などが見られた。

イヌイットは、ヨーロッパ人と接触を始めた16世紀ごろから、ヨーロッパ人に小型の彫刻品を売っていたが、現代のアートの制作と販売が始まったのは1949年からであった。1948年にカナダ人の芸術家ジェイムズ・ヒューストンが現在のケベック州イヌクジュアクの近くにあったイヌイットのキャンプ地を訪問したときに、イヌイットの彫刻品にアートとしての芸術性を見出した。彼はイヌイットに石製彫刻を制作するよう奨励するとともに、カナダ政府やハドソン湾会社、カナダ工芸家ギルト協会の支援を受けて収集した作品をカナダ南部にアートとして売り出した。また、彼は国内外の博物館や美術館で展示即売会を開催し、宣伝と販路の拡大に努めた。その後、1970年にはカナダ・エスキモー・アート・カウンシルや北方省などが協力して国際巡回展『イヌイットの彫刻：カナダ極北地域の傑作』をバンクーバー、パリ、モスクワ、ロンドン、フィラデルフィアなどで開催し、大成功を収めた。この結果、イヌイットの石製彫刻品は国際的に知られるようになった（大村 2001: 93-94）。さらに商業流通網も整備され、1965年には石製彫刻の販売額が約10万カナダドルであったが、1982年には500万ドル以上になった（Mitchell 1991）。現在でも石製彫刻品はイヌイット・アートの中核であり続けている。彼らは同じ伝統と技法に依りながらも新たな作品を生み出し続けている（Lalonde 2005）。

また、ヒューストンは日本で学んだ錦絵の技術を、1959年にケープ・ドーセットに住むイヌイットに伝授し、版画制作を奨励した。その後、ブヴィルニツックやパンガツング、ベーカー・レイク、ホルマンなどでも版画が制作された。ケープ・ドーセットは、ケノジュアク・アシェバクのような著名な版画家を輩出した。カナダ政府が作り出したカナダ・エスキモー・アート・カウンシル（1961-1989）において、版画の質をチェックするとともに、摺り数を制限するなどして価格の維持が図られた。しかし、版画制作と販売には、工房、道具・設備、訓練、販売ルート、カタログ制作などが必要であり、1人で行う滑石製彫刻と比べると、継続がきわめて困難である。ケープ・ドーセットを例外とすれば、版画制作は近年、衰退傾向にある。一方、1人で行うことのできる絵画制作が徐々に盛んになりつつある。

1960年代から1970年代にかけてベーカー・レイクやバンガツングなどでは、カナダ政府のアート奨励プログラムの実施によってアップリケの壁掛けや織機で織った壁掛けなどが制作されるようになった。また、ランキン・インレットでは、導入された後一時、中断していた陶器製作が復活している。さらに、何人かのイヌイットは、人形や毛皮製の衣類や靴をアートとして制作し、販売している。

1980年代前半からカナダの博物館や美術館はイヌイット・アートを本格的に収集するようになった。1988年にはカナダ国立美術館にイヌイット・アートを展示する専用スペースが作り出された。同様にオンタリオ美術館やケベック州立美術館、モントリオール美術館、マクマイケル・カナダ・アート・コレクション、ウィニペグ美術館などにも専用展示スペースが設けられた。このことは、イヌイットの作品がアートとして承認されたことを意味している。

1980年代はイヌイット・アートの確立期であったが、市場における需要が低下したことによって、腕のよい作家とそうでない作家との間に大きな差異が生じ、一部の作家がエリート化してきた。また、近年、ケープ・ドーセットや都市部に住む若手の作家は、現代社会を表象した作品や抽象的な作品を制作し始めている。

これまでに紹介したように、現代のイヌイット・アートには彫刻や版画、タペストリー、陶器、衣類、靴類などがある。これらのアート制作は、イヌイットにとっては数少ない収入源のひとつとなり、現金の投入を必要とする今日の狩猟漁撈活動を維持させる効果を果たした。また、失われつつある伝統世界や世界観をアートによって表象し、自らのアイデンティティを確認する機能もあった。現在では、イヌイット・アートはイヌイット集団のシンボルや国際的にはカナダのシンボルとして政治的な表象機能も果たしている（大村 2001; 岸上 2001b）。

カナダ・イヌイット・アートが成功した要因は、イヌイット・アーティストが中心になって生協を組織化し、集団で行動したことや、ジェイムズ・ヒューストンをはじめとするヨーロッパ系カナダ人の支援者やカナダ工芸ギルド協会、ハドソン湾会社、カナダ政府が流通網の開拓や作品の質の向上に貢献したことだといえるだろう。また、カナダ文明博物館（現在のカナダ歴史博物館）やカナダ国立美術館など主要な博物館がイヌイットのアート作品を収集し、展示してきた⁵⁾。

4.3 北西海岸先住民のアートの展開

北西海岸先住民アートの特徴や歴史的展開について、最近、プリティッシュ・コロンビア大学の研究者と先住民アーティストが編集した集大成的論文集が出版された（Townsend-Gault, Kramer, and KI-KE-IN eds. 2013）。詳細はその本に譲るが、ここでは同地域の先住民アートを筆者なりに整理してみたい。

北西海岸地域の南部にある約5000年前の考古学遺跡から、動物の仮面が彫りこまれた

角製スプーンが出土している。また、2500年前～1500年前ごろの遺跡から、人間の姿をした石製彫像が発見されている (Berlo and Phillips 1998: 179-181)。これらは北西海岸地域における「アートのな」ものの起源と考えられている。

ヨーロッパ人がはじめて北西海岸先住民と接触した18世紀後半から、ラッコの毛皮交易によって莫大な量のヨーロッパ製品が流入し、首長の継承式や葬式などで行われるポトラッチ儀礼の規模が大きくなり、頻度が増加した。これに連動して仮面や木箱、カヌー、小規模なトーテムポールなどが多数、制作された。当時の制作品には、集団ごとの表象様式や地域差などが明確に存在していた。

カナダ政府は、蓄積した富を短期間に消費し尽くすポトラッチ儀礼を1884年から1951年まで禁止した。この禁止は、儀礼に関連する仮面や木箱、ガラガラなどの儀礼道具の制作および制作技術の伝承を困難にした。また、この時期にはカナダ政府の役人や博物館関係者、コレクターによって膨大な数にのぼる仮面やトーテムポールなどが現地から持ち去られてしまった。

一方で、1890年ごろからカナダ政府の役人や宣教師は北西海岸先住民にバスケットや銀製、アージライト石製、木製、角製、骨製の彫り物を観光用土産物として制作するように奨励したため、1900年から1950年ごろにかけてはさまざまな作品が大量に制作された。1880年から1950年にかけてハイダやコースト・セイリッシュ、ツィムシアンではアート制作は衰退したが、多民族との混交が進んだクワクワカワクウではむしろアート制作が興隆した。たとえば、ハイダのチャールズ・エデンショー (Charles Edenshaw) は、おもに伝統的な作品を制作していたが、1870年代からコレクター向けに銀製やアージライト石製の彫り物などを制作しはじめた。一方、クワクワカワクウのウィリー・シーウィード (Willie Seaweed) は、1967年に亡くなるまでの約60年間、あらたな試みを行ってながらも、インディアンが実際に使用する儀礼用仮面などを作り続けた (Berlo and Phillips 1998: 202-203; Macnair 1993)。

カナダのブリティッシュ・コロンビア州の先住民文化の復興に関してカナダ政府はさまざまな形で経済支援を行った。その例が、ブリティッシュ・コロンビア大学とブリティッシュ・コロンビア州立博物館 (現在のロイヤル・ブリティッシュ・コロンビア博物館)、ブリティッシュ・コロンビア北部クサンの伝統文化復興プロジェクトであった。

ブリティッシュ・コロンビア大学が1949年から1950年にかけてマンゴー・マーティン (Mungo Martin) とエレン・ニール (Ellen Neel) にトーテムポールの修復を依頼した。これは大学が先住民アートにかかわり、その振興を促進したカナダにおける最初の事例であった。さらにブリティッシュ・コロンビア州立博物館は、1954年から1974年までヘンリー・ハント (Henry Hunt) を彫刻家として雇用した。このため、バンクーバーやビクトリアは、北西海岸先住民アート復興の中心地となった。

北西海岸地域各地において1960年代からアート制作が復興しはじめたが、当時、文化

的に重要なアートを制作する技術を保持していたのは、ウィリー・シーウィードとマンゴー・マーティンであった。後に著名になるビル・リード (Bill Reid) は、1950年代初頭にハイダの伝統的なアートに関心を持ち、既存の作品を模倣することによって腕を上げた。そしてハイダのロバート・デイヴィッドソン (Robert Davidson) は1960年代にビル・リードのもとでアート制作を学び、クワクワカワクウのトニー・ハント (Tony Hunt) はマンゴー・マーティンから直接、教えを請うている。1967年には、ヘイゼルトン近郊のクサンにアートスクール (the Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art) が創設され、そこではトニー・ハントやロバート・デイヴィッドソンらが教えた⁶⁾。1967年のモントリオール万国博覧会では北西海岸先住民のアートは注目を浴び、同年のバンクーバー美術館の企画展では土産物や民族誌的な資料ではなく、アートとして展示された (Berlo and Phillips 1998: 204–207; Duffek 1993)。

1970年代後半までに北西海岸先住民アートは復活し、200名以上の先住民アーティストがアート市場に参入した。伝統的な仮面、ガラガラ、木箱、食器、トーテムポール、アジャイト石製彫刻、金属製ジュエリーの制作のみならず、新しい分野のアートも出現した。そのひとつが版画である。最初のシルクスクリーン版画はクワクワカワクウのエレン・ニールによって1940年代後半に観光客の土産物として制作された (Blackman and Hall 1981: 55)。トニー・ハントやダグ・克蘭マー (Doug Cranmer) らが本格的に制作を開始したのは1960年代初頭であった。「相互変身」をキーワードとする人間と動物の関係や、自然と超自然の関係が版画の重要なテーマであった。現役の著名な版画家としては、ハイダのロバート・デイヴィッドソンやコースト・セイリッシュのスーザン・ポイント (Suzan Point) らがいる。現在の北西海岸先住民アートには、木製アートや版画以外に金製や銀製のジュエリー、ガラス製や青銅製の彫刻なども存在している。最近では、日本の漫画の影響を受けたハイダの作家による漫画が出現している (Yahgulanaas 2009)。

1960年代以降、北西海岸先住民アートが成功した背景には、1967年の展示会『ワタリガラスのアート (*Arts of the Raven*)』や1976年の展示会『聖なるサークル (*Sacred Circles*)』などの展示会を通して、アートとして北西海岸先住民の作品をプロモーションしたこと、ブリティッシュ・コロンビア州立博物館の彫刻プログラムやブリティッシュ・コロンビア州北部のクサン・プロジェクトなど、カナダ政府が先住民アート訓練プログラムを経済的に支援したこと、ビル・ホルムの『北西海岸インディアンアート (*Northwest Coast Indian Art*)』 (Holm 1965) が出版され、先住民アーティストのマニュアル本となったこと、ギャラリーなどを通して商業流通の方法が向上したことなどが指摘されている (Blackman and Hall 1981)。

4.4 インディアン・アートの展開

カナダにおけるインディアン・アートの展開には、地域的・民族的にいくつかの流れがあるが、その展開には消費文化と観光事業の急速な拡大が関係していた。皮肉なことに「インディアン・アート」の市場は、同化主義政策の展開や「消え行くインディアン」という考え方とともに拡大した。一方、そのコレクター（消費者）が望んだ商品は「インディアンらしさ」であった。先住民のアーティストにとって、作品は彼らの先住民としてのアイデンティティを表明し、伝統的な世界観や価値観を表す場であった。

米国やカナダにおいて先住民の同化政策の一環として学校教育が展開され、その中には先住民アーティストの育成も含まれていた。20世紀初頭には、市場の拡大、買い手の好み（反モダニズム）、西洋芸術の訓練という3つの要因が結びつき、先住民の「アート」が出現する諸条件が整ったのである（Berlo and Phillips 1998: 212）。しかしながら、1960年以前には先住民アートは遺物やプリミティブ・アート、観光アートとみなされており（AcLand 1998）、1970年代まで主要な美術館が20世紀の先住民アートを収集することも展示することもほとんどなかった。さらに博物館もまた、先住民が西洋の媒体を用いて制作した作品を、変容し、正統なものではないとみなしていた。大多数の博物館は、伝統的な生活様式を民族誌的に記録したものとして考えられる絵画や版画、彫刻品のみを収集する傾向が強く見られた（Berlo and Philips 1998: 213）。こうした流れのなか、1980年代はじめ頃からインディアン・アートは新時代を迎えた。その経緯を振り返ってみたい⁷⁾。

4.4.1 ノーバル・モリソーと森林地域派のアーティスト

カナダでは20世紀半ばまでに寄宿舎教育制度の影響で、学童期の世代は母語を習得できず、インディアンやメイティのあいだでは世代間のギャップが拡大した。このため、インディアン・アーティストは、消滅の危機に瀕していた伝統的な世界観や口頭伝承をアートの制作を通して記録に残そうと努めた。

1950年代から活躍を始めた代表的な作家には、ヌーチャースヒ（旧称ヌートカ）出身のジョージ・クラテシ（Geroge Clutesi）⁸⁾やオジブワのノーバル・モリソーらがいた。とくに、モリソーは、森林地域派（Woodlands School、別名アニシナベ絵画）という新しいアート運動の創始者と考えられている⁹⁾。

1962年にトロントの画廊で開催されたモリソーの展覧会は、オジブワの古代シャーマニズム・アートの残存であると絶賛を浴び、アート界で認められた。モリソーの作品の特徴は、大胆で色彩豊かな色使い、レントゲン画のような内臓描写、波を打つ力強い線の使用である。このグループのアーティストは、岩石画や樹皮画として描かれていた聖なる図像を、絵画や版画などで描き出した。彼らが描いた力強い色彩豊かな絵画は、口頭伝承を題材としており、インディアンとしてのアイデンティティを表象し、提示する

手段となっている (Anonymous 2010c; Berlo and Phillips 1998)。このモリソーのアーティストとしての成功は、他の先住民アーティストに大きな刺激となり、先住民の起源に立ち返り、自らの出身文化を表象する絵を描かせることになった。

1972年は、インディアン・アートの大転換期となった。同年、ウィニペグ美術館 (Winnipeg Art Gallery) で、『条約番号23, 287, 1171 (*Treaty Numbers 23, 287, 1171*)』という展示会が開催された。この展示では、ダフェニ・オジグ (Daphne Odjig), ジャクソン・ベアディ (Jackson Beardy), アレックス・ジャンビエール (Alex Janvier) の作品が展示され、来館者やマスコミからアートとして高い評価を受けた。この展示会をもって、カナダのインディアン・アートは人類学が研究対象とするモノから美術的なアートに移行した、と考えるむきもある (Anonymous 2010b)。

この展示会の数ヵ月後、7人のインディアン・アーティストによってインディアン・アーティスト法人団体 “The Professional National Indian Artists Inc” がカナダ北方省の資金援助を受けて結成され、後に、「インディアン・グループ・オブ・セブン (Indian Group of Seven)」と呼ばれるようになった。この協会の立ち上げに参加した7人のアーティストとは、ノーバル・モリソー、ダフェニ・オジグ、ジャクソン・ベアディ、アレックス・ジャンビエール、カール・レイ (Carl Ray), ジョー・サンチェス (米国先住民 Joe Sanchez), エディ・コビネス (Eddy Cobiness) であった。彼らは、オタワやバンクーバー、モントリオールで展示会を開催し、好評を博した。このグループは、森林地域派として知られているゴイス・カケガミック (Goyce Kakegamic) やジョシム・カケガミック (Joshim Kakegamic), レランド・ベル (Leland Bell) らに影響を及ぼした (Anonymous 2010h)。

この森林地域派の展開と関連することになるが、トム・ペレティアー (Tom Peletier) が1966年にマニトウ・アート財団 (the Manitou Arts Foundation) を設立し、シュリーパー島でダフェニ・オジグとカール・レイらを指導者としてサマー・アート・スクールを開催した。このサマースクールは、レランド・ベルやブレイク・デバッシジ (Blake Debassige), シルリー・チーチャー (Shirly Cheechoo), ランディ・トルドー (Randy Trudeau), マーチン・パナミチ (Martin Panamich) ら、第2世代のアーティストを育成した。

1970年代にはカナダ政府の支援によって先住民保留地に文化センターが創られ、インディアン・アートの発展に貢献した。1970年代後半から1980年代はじめにかけては、マニトウ・アート財団に代わり、オジブワ文化財団が伝統文化とアートに関するサマー・ワークショップを実施し、若い画家に影響を及ぼした。 (Anonymous 2010d; Anonymous 2010f; Anonymous 2010g)。

フィリップスは、モリソーや森林地域派のアーティストについて、彼らは先住民の口頭伝承を目で見るアート形態へと変換させたと指摘している (Phillips 1993: 233)。カナ

ダの森林地域派の現代アートの源泉は先史時代の図像にあるが、3つの共通点が認められる。第1に、彼らが描く主要な対象は、人間、クマなどの食肉動物、ヘビ、タカやワシなどの鳥である。第2に、動物であるとともに人間でもあるように1つの形態がふたつの生命体を同時に表している変身や同時性が描かれることが多い。第3に、動物と人間の精神的な関係や争いを描く傾向が認められる (Anonymous 2010e)。一方、ワーナーは、森林地域派のアートの特徴は (1) 伝説や伝統的な説話に絵画のモチーフを求めた点、(2) オジブワやクリーの文化史と深く関わっている点、(3) 人間と自然との精神的な結びつきを強調している点、(4) 個人的な信念や体験、哲学に基づいている点であると指摘している (Warner 1996: 647)。

4.4.2 平原インディアンの絵画伝統

平原インディアンは、戦いや狩猟の成功をバイソン皮の上に写実的に描き出す伝統を有していた。1960年代にアルバータ州のブラッド・インディアン出身のジェラルド・テイルフェザーズ (Gerald Tailfeathers) が平原インディアンの伝統的生活を再現した絵画を描いた。また、サスカチュワン州の平原クリー出身のアレン・サップ (Allen Sapp) が彼らの生活を写実的に描きはじめた。さらに、美術学校で教育を受けた最初の先住民アレックス・ジャンヴィエル (Alex Janvier) が故郷のアルバータ州の風景を抽象的に描いたりしはじめた。彼らは、西洋的な表象スタイルを使用するようになった。

サスカチュワン州の平原クリーのアーティストには、ヘンリー・ベアディ (Henry Beady) やサンフォード・フィッシャー (Sanford Fisher)、マイケル・ロウンチャイルド (Michael Lonechild) がいる。彼らは、カナダ西部の景観や平原インディアンの歴史、かつてのリザーブでの生活の様子をテーマとして絵画を描いている。

クリーのサライン・スタンプ (Sarain Stump) は、1972年にリジャイナにあるサスカチュワン・インディアン・カレッジでインディアン・アート・プログラムを創設した。スタンプは、アートのみならず、インディアン・ナショナリズムなど政治的運動についてもあわせて教えた。このプログラムは、1980年代に活躍した平原クリーのエドワード・ポワートラス (Edward Poitras) やメイティのボブ・ボイヤー (Bob Boyer)、アーティストであるとともに後にカナダ文明博物館の学芸員になったジェラルド・マックマスター (Gerald McMaster) に大きな影響を与えた (Berlo and Phillips 1998: 232; Warner 1996: 652)。

観光土産物からアートになった事例としてアルバータ州ストーユーのビーズアートがある。バンフ・インディアン交易所の所有者であったノーマン・K・ラクストン (Norman K. Luxton) は、バンフにやってくる観光客に販売するために、ストーユーの女性にビーズを用いた工芸品を制作させた。その後、ラクストンは、ビーズを用いたパイプ入れやモカシン、ベルト、小物入れ、ネックレスの市場を開拓し、その中で優れたものをア

ートとして流通させるようになった (Warner 1996: 645)。

4.4.3 イロコイの現代アート

オンタリオ州シックス・ネーションズ・(イロコイ) 保留地において、ヨーロッパ系カナダ人の商売人ウィリアム・G・スピットル (William G. Spittal) が、イロコイ民族が治療儀礼の時にかぶる伝統的な仮面の制作を奨励したので、1960年代から販売用に仮面の制作が開始された。なかでも有名な制作者には、カユーガのヤコブ・エズラ・トーマス (Jacob Ezra Thomas) がいる (Warner 1996: 645)。

同保留地では、滑石彫刻が試験的に導入され、成功した。イロコイのアーティストは、伝統的な神話や口頭伝承からテーマをとり、滑石彫刻を制作した。代表的なアーティストにジョー・ヤコブ (Joe Jacob) やジョン・ドックスタッドター (John Dockstadter)、ダフィー・ウィルソン (Daffy Wilson) がいる。さらに、エルダ・M・スミス (Elda M. Smith) は現代の技術を用いて伝統的な形態とデザインを持つ土器を制作した (Warner 1996: 648–649)。

このように、イロコイのアーティストは神話や伝説からインスピレーションを受けながら現代的な技術を用いて、木製仮面や土器、滑石のうえに伝統的な表現様式を描き出している。また、同保留地のウッドランド文化センター博物館は1975年より毎年展示会を実施し、若手作家の登竜門となった。

4.4.4 インディアン・アーティストからアーティストへ

近年では、カナダや米国、イギリスの美術学校や大学でアートを学び、いわゆるメインストリームの中で活躍し、自らをアーティストと名乗り出した者も多い。代表的なアーティストは、ビクトリア大学で美術を専攻したカール・ビーム (Carl Beam) である。その他にも1980年代に活躍したインディアン・アーティストの中には、アルバータ美術カレッジで学んだジョアン・カーディナル・シュバート (Joane Cardinal Schbert) やマッギル大学でアート教育を学んだロバート・ホール (Robert Houle) のように、大学で美術を学び、モダニズムやポストモダン、反コロニアル・レトリックを実践する人たちがいた。

ビームらは、先住民出身であることをアイデンティティの基盤の一つにしているものの、「インディアン・アーティスト」というラベルを拒否し、生存や人類の不正義といったグローバルな問題をテーマとしている。たとえば、彼らとカナダ主流社会との現代に至るまでの複雑で困難な関係、環境の劣化、貧困、暴力、戦争、エイズ、技術の進歩が人間性を奪い取ることなどをテーマとした作品を出し、世の中に問うている (Vastokas 2010)。

現在、先住民出身のアーティストは、モダニズムやポストモダニズムを巻き込んだ

欧米の芸術運動と関係しながら、インスタレーションや写真、絵画、彫刻、テキスタイル、版画、映画、パフォーマンスなどさまざまな媒体を用いた作品を創り出している (Berlo and Phillips 1998: 5)¹⁰⁾。

5 検討

ここでは、カナダ先住民アートの展開において国立美術館や国立博物館、カナダ政府が果たしてきた役割について検討した後、カナダ先住民アートの特徴と歴史的な意義について論じる。

5.1 カナダ先住民アートの展開と美術館、博物館、カナダ政府の関係

1939年のサンフランシスコ万国博覧会や1941年のニューヨーク近代美術館でのアメリカ先住民展示によって、北西海岸先住民の儀礼道具の芸術性が評価されはじめ、米国のアート界にも少なからぬ影響を及ぼした (Nemiroff 1992: 26-31)。しかしながら、1960年代以前は、先住民のアートはプリミティブ・アートや観光土産物アートとして見られてきた。

1970年代まではイヌイト・アートも北西海岸先住民アートも森林地域派アートも、市場の影響を受け、ロマンティックでナイーブな伝統指向のアート作品を制作する傾向が強かったが、1980年代までに2つの大きな変化が見られるようになった (Nemiroff 1992: 35-36)。第1の変化は、先住民アーティストが政治的な問題を意識するようになり、個人や先住民族のアイデンティティの問題を前面に出すようになったことである (Acland 1998)。第2の変化は、モダニズムからポストモダニズムへの移行が見られ、多元性が強調され、差異が重視されるようになったことである (Berlo and Phillips 1998: 209-210)。このため、アートに関する欧米中心主義の考え方が弱体化し、先住民アートの展示会の数が急増した (Nemiroff 1992: 35-36)。このような変化に至る過程で、国立の美術館や博物館、カナダ政府が果たした役割について検討したい。

すでに述べてきたように、1980年代以前においては、欧米中心主義的なアート観が厳然と存在し、先住民の作品がアートとして認められるためには、欧米人のアート専門家がアートとして認め、主要な美術館や博物館が収集し、展示することが重要であった。では、カナダ先住民アートはいつ、どのようにしてアートとして認識されるようになったのであろうか。

ノーバル・モリソーが1962年にトロントの展覧会を大成功させた後、1972年にウィニペグ美術館で開催された展示『条約番号23, 287, 1171』がインディアンの作品をアートとして認知する大転換であったことはすでに述べた。1965年にはカナダ政府北方省が先住民アーティストの育成を目的としたセンター (National Indian and Inuit Art Collection)

を設立し、代表的な作品を購入しはじめた。

1967年のモントリオール万国博覧会では、インディアン・パビリオンにおける先住民アート展示がインディアンの手によって実施され、クラテシやモリソー、テイルフェザーズらの作品が展示され、社会的に高い評価を得た¹¹⁾。しかし、カナダの主要な美術館は、1970年代まで彼らの作品を民族誌資料とみなし、購入には踏み切らなかった (Berlo and Phillips 1998: 213)。

モントリオール万博の成功の後、カナダ政府はアート制作を促進させるために、資金援助を行った。この援助によって、すでに述べたオジブワ文化財団とシックス・ネーションズ保留地に森林地域文化センター博物館が設立され、ワークショップや展示会が開催されるようになり、インディアン・アートの発展に大きく貢献した。

また、1970年代後半に当時の国立人類博物館 (カナダ文明博物館を経て、現在のカナダ歴史博物館) は、R・ホールを現代インディアン・アートの学芸員として雇用した。ホールはインディアン出身で最初の学芸員となった。さらに彼の後継者として学芸員になった先住民アーティスト G・マックマスターのもとで先住民アート作品が収集され、同博物館で展示されるようになった。カナダ歴史博物館においても先住民アートは、積極的に収集され、展示されている。これは同博物館が民族学博物館の出自を持ち、先住民文化を維持、振興させることが、ミッションのひとつであるからである。

しかし、ほんとうの意味での認知は1980年代まで待たねばならなかった。1980年代には、モダニストやポストモダニストの先住民アーティストは、北アメリカの美術館が彼らの作品を購入し、展示するようにロビー活動を行った。ほぼ同じ時期に、先住民アーティストは、特定の場所に作品を作り、展示することやビデオ・アート、パフォーマンス・アートなどに関心を示すようになった (Berlo and Phillips 1998: 235-237)。

1980年代はじめにカナダ国立美術館は方針を変更し、現代のカナダ先住民が制作したアート作品を収集することに決めた。そして1986年にカール・ビームの『北アメリカの氷山 (The North American Iceberg)』(1985年作) を購入した (Nemiroff 1992: 17)。また、先住民の学芸員を雇用した。1980年代に先住民アーティストや先住民の学芸員が欧米系の専門家や学芸員と協働し、展示をするようになった (Nemiroff 1992: 36)。1980年代後半から、カナダ国立美術館においてイヌイットのアーティストのパドロ・プッラット (Pudlo Pudlat) の大規模な回顧展や2つの小規模なインディアン・アート展示が実施された。その後も、ノーバル・モリソーやロバート・デイヴィッドソンらの展示も開催されている。

1990年代に入ると国立美術館やカナダ文明博物館で先住民アートに関する大規模な展示が実施されるようになった。1992年はコロンブスがアメリカ大陸に到達してから500年目の年であった。この年には3つの大規模な展示が開催された。第1は、国立美術館において開館以来初めての大規模で総合的な、米国とカナダの先住民アートの展示会『大

地・精神・権力 (Land/Spirit/Power)』である。第2は、カナダ文明博物館における G・マックマスターとリーアン・マーティン (Lee-Ann Martin) が実施した展示『インディジェナ (Indigena)』である。第3は、ジャウン・クイックツーシー・スミス (Jaune Quick-to-see Smith) による『The Submuloc Show / Columbus Whos'』(コロンブスとショーを逆さまにした題目) である。この時期からインディアン・アーティストの作品が国公立の博物館や美術館で展示されるようになった。

2002年からカナダ国立美術館において「カナダ美術」の常設展示場に欧米系カナダ人の作品と先住民の作品が並置されるようになった (National Gallery of Canada 2010)。同館の展示場では、カール・ビームやジョアン・カードィナル＝シュールバート、ボブ・ボイヤール、ロバート・デイヴィッドソン、ロバート・ホール、ノーバル・モリソーらの作品が展示されている。

現在、インディアンやメイティのアーティストは、多様な作品を生み出している。たとえば、何人かの若者は、抽象的で現代的な作品を制作している。2007年には、画家で版画家のダフュニ・オジグが、2008年には版画家のケノジュアク・アシェバクと画家のアレックス・ジャンヴィエルがアート部門でカナダ総督賞を受賞している。

このように先住民アートはカナダの中でアートとして確固たる地位を築いたといえる。カナダにおける先住民アートの展開の過程で、国立美術館や国立博物館、カナダ政府が果たした役割は大きいといえるだろう。

5.2 カナダ先住民アートの特徴

カナダ先住民の3つのグループによるアートの展開には共通点と差異が認められる。

まず、共通点を指摘したい。第1に、カナダの先住民アーティストは、一部の例外を除けば、市場の要求に応じて作品を制作してきた。カナダ先住民のアートは、欧米を中心としたアート市場に取り込まれていく過程で、欧米人によってアートとして認知されたという経緯がある。また、カナダ先住民社会における現代アートの出現は、世界経済のグローバル化や国家政策と深くかかわった現象である。

第2に、カナダ政府や国立の博物館・美術館、工芸やアートに関係する諸団体、画商、個人の支援によって、先住民アートは発展し、流通した結果、カナダのアート界において土産物や民族誌的資料としてではなく、アートとして認知されるようになった。ほぼすべてのアートにおいて欧米系のカナダ人のアドバイザーや先住民と市場との仲介者が存在している。

第3に、作品の制作と展示は先住民のアイデンティティの表出と確認に深く関わっており、非先住民社会とのコミュニケーションの媒体となっている。先住民が現金を得るために、作品を売るのが一般的であるが、商品としてのみならず、とくに北西海岸先住民アートとインディアン・アートは植民地化体験とその抵抗を発信する媒体として機能

している。

第4に、もともとは伝統的な世界観や生活を、多様な媒体を用いて表現する傾向が見られる。最近では、新しい技法や素材、コンセプトをもとに各自の文化伝統を重んじつつ実験的な作品を作る若いアーティストが出現している。

第5に、作品のモチーフの共通性として、人間と動物や自然との精神的な結びつきや人間と動物の同一性（変身）の考え方が認められる¹²⁾。

次に差異を指摘したい。これら3つのグループの違いとして、おなじ商業アートでありながら、イヌイットは生協を通してギャラリーなどに流通させる傾向にあるが、インディアンや北西海岸先住民のグループは、作家が直接、ギャラリーに持ち込む傾向が認められる。また、北西海岸先住民は、伝統的な技術やメディアをもとにアート制作を開始していった一方、インディアン・グループやイヌイットは、伝統的なモチーフを表象する際、新たな技術やメディアを利用しながら、アート制作を進めてきたといえるだろう。

さらにイヌイットのアーティストの大半は極北地域にとどまっているものの、北西海岸先住民を含むインディアンやメイティのアーティストは、故地を離れ、都市部に在住する傾向が認められる。また、イヌイットと他の地域のカナダ先住民との間には、植民地化の体験に大きな差があるため、アートの性質にも違いがある（Acland 1998）。

6 結語

本稿では、カナダにおける先住民アートの展開を、イヌイット・アート、北西海岸先住民アート、インディアン・アートに大別して、概略し、比較を試みた。その結果、下記のことになった。

1. カナダ先住民社会における現代アートの出現は、世界経済のグローバル化や国家の政策と深くかかわった現象である。
2. カナダ政府や国立の博物館・美術館が、欧米系カナダ人のアドバイザーや先住民と市場との仲介者とともに、先住民アートの展開において重要な役割を果たしてきた。
3. 作品の制作と展示は先住民のアイデンティティの表出と確認と深く関わっており、非先住民社会とのコミュニケーションの手段となっている。
4. 新しい技法や素材、コンセプトをもとに各自の文化伝統を重んじつつ実験的な作品を作る若いアーティストが出現している。
5. 作品のモチーフの共通性として、人間と動物や自然との精神的な結びつきや人間と動物の同一性（変身）の考え方が認められる。
6. イヌイットと、それ以外の先住民のグループには、作品の流通の方法に違いが見られる。

7. 北西海岸先住民は、伝統的な技術やメディアをもとにアート制作を開始していった一方、それ以外の先住民は新たな技術やメディアを利用しながら、アート制作を進めてきた。
8. イヌイットのアーティストの大半は極北地域にとどまっているものの、他の先住民のアーティストは、都市部に住む傾向が認められる。
9. イヌイットと他の地域のカナダ先住民との間には、植民地化の体験に大きな差があるため、アートの性質にも違いがある。

最後に2つの問題提起をして、本稿を締めくくりたい。第1は、アート研究の課題である。筆者は、今後の研究課題として、カナダ先住民アートの今後の展開がアート界でどのような位置を形成し、いかなる影響を及ぼすのかを検証することを提案しておきたい。

第2は、博物館・美術館研究の問題である。これまで先住民アートは民族学博物館で展示されることが多かったが、現在では美術館でも展示されるようになってきている点に注目すれば、それは博物館と美術館の垣根を飛び越える存在であるということができる。美術館と博物館の恣意的な差異化を疑問視する最近の研究動向(吉田 1999)を考慮すれば、先住民アートの研究はその問題を考える上で重要な議論の場となると考える。

これまで欧米中心の美術史の手法では、カナダ先住民アートを適切に理解することが難しいと考えられてきたが(Vastokas 1987)、欧米を中心とするアート界自体が大きな変貌を遂げつつある現在、先住民アートの文化人類学的な研究はアート研究や博物館・美術館研究に新たな視点と方法を提示する可能性があると主張したい。

(記)

本研究は、齋藤玲子を研究代表者とする民博共同研究会「カナダにおける先住民芸術の歴史的展開と知的所有権問題—国立民族学博物館所蔵の北西海岸インディアンとイヌイットの版画の整理と分析を通して」の研究成果であるとともに、2009年度サントリー文化財団研究助成「北アメリカ先住民アートの成立と歴史的展開に関する学際的研究」(代表者：岸上伸啓)の研究成果の一部でもある。また、本稿と展示図録『自然のこえ命のかたち—カナダ先住民が生みだす美』(国立民族学博物館編、2009年、昭和堂)および画集『極北と森林の記憶—イヌイットと北西海岸インディアンの版画』(齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓編、2010年、昭和堂)の原稿との間には事実関係の記載について一部分重複が見られるが、本稿は後者の2つの原稿に大幅に加筆・修正を加え、カナダ先住民アートについて新たな情報や詳細情報、文献情報などを書き加えている点を明記しておきたい。

注

- 1) 先住民とは、大航海時代以降にヨーロッパ人らが到来する以前からある土地に住んできた人びとの中で、植民地化の結果、特定の国家の中で現在、政治経済的に少数派の立場にある人びとを指すことが多い（スチュアート 1999; 2005）。この定義に従えば、カナダの先住民とは、ヨーロッパからの移民が建国したカナダの中でヨーロッパ人が到来する以前から同地域に住んできたが、植民地化の結果、現在、政治経済的に少数派の立場にある土着の人びとである。ここでは、そのような人びとの総称や個人を指す場合には先住民と呼び、特定の人びとが生活様式や言語、アイデンティティを共有する集団を指す場合には先住民と呼ぶことにしたい。「先住民」概念については、窪田幸子・野林厚志編（2010）所収の諸論考を参照されたい。
- 2) 最近では、アート作品は美術館で、文化的な遺物や標本は博物館で展示をするという区分に意味があるかを問う声が多くなっており、両者の垣根を取り除く試みが行われつつある。川口幸也を実行委員長として開催された国立民族学博物館平成22年度秋季特別展『彫刻家 エル・アナツイのアフリカ——アートと文化をめぐる旅』はそのような試みのひとつである。
- 3) 3つのグループ間で影響関係がまったくなかったわけではなかった。たとえば、イヌイットの版画家ウィリアム・ノア（William Noah）は、モリソーラ森林地域派の画家が用いたレントゲン画技法（X線の解剖図のような描き方）で版画を描いている（齋藤・大村・岸上編 2010: 63）。また、失敗したが、マニトバ州アイランドレイクのクリーは1970年代に、イヌイットの滑石彫刻を参考にして、抽象的な滑石彫刻を試みている（Warner 1996: 648）。
- 4) ジョン・ワーナーは、現代のカナダ先住民アートを、様式と構造、機能の点から伝統復興主義（traditional revivalism）、革新的伝統主義（innovative traditionalism）、表象写実主義（representational realism）、カナダモダニズム（Canadian Modernism）という4つのカテゴリーに分類している（Warner 1996: 639）。一方、ジョアン・バストカスは、カナダの先住民アートを（1）様式や技法、図像の伝統的な表現に基づく先住民アート、（2）伝統的な様式要素やイメージ、テーマを、ヨーロッパ系カナダ人の技術や様式伝統と組み合わせて制作する先住民アート、（3）現代西欧の主流の表現であるが、各アーティストが属する先住民民族の精神的・文化的価値を反映して制作する先住民アートの3つのカテゴリーへと分類している（Vastokas 2010）。また、ベルロとフィリップスは、文化領域ごとに先住民アートの展開を検討している（Berlo and Phillips 1998）。このように現代のカナダ先住民アートの把握の仕方には複数の立場がある。
- 5) カナダにおいては次の11の美術館・博物館が、イヌイット・アートの大規模コレクションを所蔵している。それらは、ウィニペグ美術館、カナダ歴史博物館（旧カナダ文明博物館）、オンタリオ美術館、プリンス・オブ・ウェールズ北方遺産センター、ケベック州文明博物館、レスブリッジ大学、マイミシエル・カナダ・アート・コレクション、プリティッシュ・コロンビア大学人類学博物館、カナダ国立美術館、グレンボー・アルバータ美術館、マクドナルド・スチュアート・アート・センターである（Anonymous 1991: 68-75）。
- 6) 著名な先住民アーティスト以外に、ビル・ホルム（Bill Holm）や欧米人のアーティストであるデュアン・パスコ（Duane Pasco）が講師として指導した（Blackman and Hall 1981: 56）。
- 7) 米国における先住民アートの展開は、ニューメキシコ州のサンタフェやオクラハマ州を中心に展開された。前者では、サンタフェ・インディアン学校（The Santa Fe Indian School, 寄宿舎制学校）のアートプログラムやアメリカ・インディアン・アート学校（the Institute of American Indian Arts）が先住民アート発展の原動力となった。後者では、南部の平原

インディアンの間に「キオワ5」が存在した。また、大恐慌後に連邦政府はアーティストを支援するプログラムを実施した。これらの要因が米国における先住民アートの展開を考える上で重要である。ここではこれらのアート運動については取り扱わない。

- 8) クラテシはポトラッチに関する貴重な本を書くとともに、絵画に描いた。また、彼は都市先住民の生活を絵画で描いた。
- 9) モリソーについては、Anonymous (2010c) を参照されたい。
- 10) 先住民アーティストが、欧米の表現スタイルやジャンル、メディアを援用すること自体が彼らにとっての「モダン」であった (Berlo and Phillips 1998)。
- 11) カナダアート協議会は、1967年の万国博覧会における先住民アート展示の大成功を歴史的な大転換点であるとみなしている (Canada Council for Arts 2008: 3)。
- 12) 煎本孝は、北方先住民文化に共通して見られる特質は、初原的同一性、超自然的互酬性、共生と循環の思考などであると指摘している (煎本 2007: 19)。

文 献

Anonymous

1991 The Big Eleven[Public Galleries]. *Inuit Art Quarterly* (Special Issue) 5(4): 68–75.

Berlo, Janet C. and Ruth B. Phillips

1998 *Native North American Art*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Blackman, Margaret B. and Edwin S. Hall, Jr.

1981 Contemporary Northwest Coast Art: Traditions and Innovation in Serigraphy. *American Indian Art Magazine* 6(3): 54–61.

Canada Council for the Arts

2008 *Contemporary Aboriginal Arts in Canada* (Arts and Culture in Canada Fact Sheet). Ottawa: Canadian Council for the Arts.

クリフォード, ジェイムズ

2003 『文化の窮状——二十世紀の民族誌, 文学, 芸術』太田好信ほか訳, 京都: 人文書院。

Duffek, Karen

1993 Northwest Coast Indian Art from 1950 to the Present. In The Canadian Museum of Civilization (ed.) *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*, pp. 213–231. Hull: Canadian Museum of Civilization.

Holm, Bill

1965 *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. Seattle: University of Washington Press.

煎本孝

2007 「北方研究の展開」煎本孝・山岸俊男編『現代文化人類学の課題——北方研究からみる』pp. 4–30, 京都: 世界思想社。

岸上伸啓

2001a 「北米北方地域における先住民による諸資源の交易について——毛皮交易とその諸影響を中心に」『国立民族学博物館研究報告』25(3): 293–354。

2001b 「エスニック・アートとイヌイット文化の表象——1999年度民博特別展示との関連で」中牧弘允編『アートと民族文化の表象』(国立民族学博物館研究報告別冊22) pp. 57–77, 大

阪：国立民族学博物館。

窪田幸子・野林厚志編

2010 『「先住民」とはだれか』京都：世界思想社。

国立民族学博物館編

2009 『自然のこえ 命のかたち——カナダ先住民が生みだす美』京都：昭和堂。

Lalonde, Christine

2005 *Inuit Sculpture Now*. Ottawa: National Gallery of Canada.

Macnair, Peter L.

1993 Trends in Northwest Coast Indian Art 1880–1950: Decline and Expansion. In The Canadian Museum of Civilization (ed.) *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*, pp.47–70. Hull: Canadian Museum of Civilization.

McMillan, Alan D. and Eldon Yellowhorn

2004 *First Peoples in Canada*. Vancouver and Toronto: Douglas & McIntyre.

Mitchell, Marybelle

1991 The Eskimo Art Business: A History and Analysis of the Co-Operative Movement in the Arctic. *Inuit Art Quarterly* (Special Issue) 5(4): 28–33.

Nemiroff, Diana

1992 Modernism, Nationalism and Beyond: A Critical History of Exhibitions of First Nations Art. In Nemiroff, Diana, Robert Houle, Charolotte Townsend-Gaulet (eds.) *Land Spirit Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, pp.16–41. Ottawa: National Gallery of Canada.

大村敬一

2001 「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」中牧弘允編『アートと民族文化の表象』（国立民族学博物館研究報告別冊22）pp.79–101, 大阪：国立民族学博物館。

Phillips, Ruth

1993 Messages from the Past: Oral Traditions and Contemporary Woodlands Art. In The Canadian Museum of Civilization (ed.) *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*, pp.233–255. Hull: Canadian Museum of Civilization.

齋藤玲子

1993 「北方諸民族における現代の民族芸術研究への課題——イヌイト・アートの商品化の歴史を中心に」『北海道立北方民族博物館研究紀要』2: 89–102。

齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓編

2010 『極北と森林の記憶——イヌイトと北西海岸インディアンの版画』京都：昭和堂。

Statistics Canada

2013 *Aboriginal Peoples in Canada: First Nations People, Métis and Inuit* (National Household Survey, 2011, Catalogue no. 99–011–X 2011001). Ottawa: Statistics Canada.

スチュアート ヘンリ

1999 「都市の『インディアン』——カナダとアメリカの政策と先住民の都市化」松山利夫・青柳清孝編『先住民と都市——人類学の新しい地平』pp.163–179, 東京：青木書店。

2005 「解説カナダ・極北」富田虎男・スチュアート ヘンリ編『北米』（世界の先住民族——

- ファースト・ピープルの現在) pp.208–218, 東京：明石書店。
- Townsend-Gault, Charlotte, Jennifer Kramer, and KI-KE-IN (eds.)
 2013 *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*. Vancouver and Toronto: UBC Press.
- Warner, Joan Anson
 1996 Contemporary Canadian Native Art: Newly Emerging Art Styles. 『研究論集／関西外国語大学』 63: 639–666.
- Vastokas, Joan M.
 1987 Native Art as Art History: Meaning and Time from Unwritten Sources. *Journal of Canadian Studies* 21 (4): 7–36.
- Yahgulanaas, Michael Nicoll
 2009 *Red: A Haida Manga*. Vancouver: Douglas & McIntyre DEM Publishers Inc.
- 吉田憲司
 1999 『文化の「発見」——驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』 東京：岩波書店。
- ウェブサイト 2010年12月8日閲覧
- AcLand, Joan Reid
 1998 First Nations Art: An Introduction to Contemporary Native Artists in Canada. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/301/ic/can_digital_collections/artists/introduction.html
- Anonymous
 2010a Native Art: An Historical Overview. <http://www.native-art-in-canada.com/native-art.html>
 2010b Canadian Aboriginal Art: A Voice Emerged from the Wilderness. <http://www.native-art-in-canada.com/cansianaboriginalart.html>
 2010c Norval Morrisseau: Grandfather of Canadian Native Art. <http://www.native-art-in-canada.com/norvalmorrisseau.html>
 2010d The Indian Group of Seven. <http://www.native-art-in-canada.com/indiangroupofseven.html>
 2010e Woodland Art: A Style of Native Art with an Ancient and Enduring Tradition. <http://www.native-art-in-canada.com/woodlandart.html>
 2010f Woodlands School: The Socio-Political Influence of Woodland Art. <http://www.native-art-in-canada.com/woodlandsschool.html>
 2010g Woodlands School Influence: How Woodland Art Made a Difference. <http://www.native-art-in-canada.com/woodlandsschoolinfluence.html>
 2010h Canadian Native Artists: Many Other Young Native People Made Art Their Career. http://www.native-art-in-canada.com/native_artists.html
- National Gallery of Canada
 2010 Aboriginal Art in the Collection of Indigenous Art. <http://www.gallery.ca/english/110.html>
- Vastokas, Joan M.
 2010 Native Art. *the Canadian Encyclopedia*. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0003977>