

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

イヌイット美術の「イヌイットらしさ」

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: 小林, 正佳 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006014

イヌイット美術の「イヌイットらしさ」

小林 正佳

元・天理大学

1

別稿「ジェームズ・ヒューストンと『イヌイット美術』の出発」では、イヌイットの美術、特に版画の制作がどのように出発し、どのように「成功」したのかを、ヒューストン自身の構想に則して振り返ってみた。もちろん、イヌイットの美術運動も、万事うまくいったわけではない。何より作品自体に対する評価はさまざまで、特にそれが「現代美術」として、あるいは「ファインアート」として評価される実質を備えているかどうか、今なお意見はおおいに分かれるところだろう。

この時、こうした評価の違いは、二つの異なるレベルで生まれてくる。第1は、いうまでもなく作品それ自体の質に関わっている。作者の意図や作品がおかれた文脈はともかく、作品自体それなりの完成度を具えているかどうか。評価に足る、立派な作品であるかどうか。これは、イヌイット美術に限らずどんな作品においても変わらない。

第2のレベルは、作品それ自体より、作品を取り巻く文化や人間観に関わっている。たとえば、さまざまな辺境の地からもたらされる工芸作品や絵画は、しばしば「プリミティヴ・アート」というカテゴリで語られてきた。同時代人の手になる美術作品というより、いわば「未開」文化の遺品としての扱いで、このことは、多くの作品が「美術館」よりむしろ「博物館」で展示されることが少なくないという事情に反映されている¹⁾。この点、イヌイットの美術運動を推進したヒューストンの中には、作品をはじめから「ファインアート」として売り出そうとする明確な意志があった。そして実際、作品の販売には美術ギャラリーが関わり、土産品や民芸品ならぬ「現代彫刻」や「現代版画」として売り出された。といって、イヌイットの作品がすべて、いわゆる現代芸術作品としてすんなり受け入れられていったわけではない。

イヌイットの美術作品がどれほど「美術館」で展示され、どれほど「博物館」で展示されているのか。実際、その両方で、わたしたちはその作品に触れることができる。そして大抵、「博物館」での展示品は、個々の作家の創作というより総体的な文化を映す「民族資料」という意味合いで提示され、そのように眺められることが多い。

イヌイットの版画の場合、ひょっとすると通常とは逆に、美術館での展示が先行し、その後、今日のイヌイットの暮らしを映す資料として博物館での展示に加えられたのかもしれない。この点に関し、イヌイットの美術以上に現在「ファインアート」として高い評価を得ているオーストラリア・アボリジニ美術の場合、それが「美術品」なのか「民

族資料」なのかという論争の経緯には、作品自体の変貌やそれを取り囲む社会環境の変化が明確に映し出されていた。

アボリジニの工芸品や絵画は、当初「民族学の標本」として収集され、ほとんどがヴィクトリア国立博物館といった機関に収蔵された。もちろん、それらを収集した人々の中には、単なる「未熟な」作品にとどまらない「美しさ」をそこに認め、美術的関心を寄せた人々がいたのは事実である。しかし、広くそれらが「美術作品」として認知されるようになったのは、たかだか1990年代になってからのことだという。たとえば、1950年代後半、ニューサウスウェールズ美術館のためにアボリジニの作品が購入され、展示された時、大きな論争さえ引き起こされた。しかもその時、アボリジニの美術展に対する「否定的な批評は、作品がもつ特質と形態にはまったく触れず、それが美術であるかどうかにこだわったものであった」（モーフィ 2003: 34）。すなわち、もっぱらこれは、先に示した第2のレベル、基本的文化観に関わる問題で、ここでは第1のレベル、作品自体についての検討はまったく視野の中にさえ入ってきていない。

個々の作品の質が論じられるためには、当の対象がそうした検討に値するものだという認知が、そもそもなければならぬ。両者を同列に論じる視点は、それらを作り出す双方の人間自身を同列の人間とみなす人間観の下ではじめて可能になる。

『アボリジニ美術』の著者ハワード・モーフィは、アボリジニの作品に対する評価が「民族標本」から「美術品」へと変化した経緯は「アボリジニを同じ人類として承認し、アボリジニの権利が彼ら自身の土地における価値創造の一部であることを承認するプロセスの一部」だったという点を強調する（モーフィ 2003: 14）。

彼によると、アボリジニ美術が認知されるに至ったのは、相互に関係する四つのプロセスを通じてだった。第1は、「美術一般、とくにヨーロッパ以外の美術に対する芸術概念の変化」（モーフィ 2003: 25）で、新たな美術の地平を切り開こうとした人々がヨーロッパ美術の伝統という束縛から自由なものとして非西欧的な文化形式に注目した流れに沿っている。第2は「アボリジニ美術と文化に対する知識の増大」（モーフィ 2003: 25）で、大きくとらえるなら、これは、一直線に進む進歩の過程を想定しさまざまな文化を進歩と未開に区分けしてきた近代主義への疑いと重なりあっている。それぞれの文化は固有であり、アボリジニ美術もまた彼ら自身の文化の文脈の中でとらえられなければならないという理解。

こうした流れと平行に、アボリジニ自身も自らの生き方を主張し、その中で自らの美術を深めていく。「アボリジニ社会における工芸制作の経済的役割の展開…（中略）、…アボリジニの文化と歴史および生活様式がもつ価値についての承認をえようというアボリジニの決意」（モーフィ 2003: 25）という第3、第4のプロセスこそ、民俗世界を創造に結びつけていこうとする作者の側の姿勢に直結する。

19世紀末以来、ヨーロッパには、それまでの美術界を支配していた古典的規範に挑戦しようとする多様な試みが生まれていた。そうした流れの中で、さまざまな非西洋世界の美術に光が当てられる。特に20世紀初頭の前衛たちは、アフリカやオセアニアからもたらされた仮面や彫刻の色や形に触発され、そこに、行き詰まりを打開する手がかりを求めようとした。単純明快で強烈な色彩や造形がフォーヴィズム、キュビズム、表現主義の勃興に刺激を与え、シュルレアリズムを唱えたアーティストたちが「未開」の地からもたらされる品々の「魔術的神秘性」に惹かれていたことは広く知られている。「美術」自体の概念が広がり、ヨーロッパ以外の「異質な」作品を受け入れる地盤が大きく広がろうとしていた。

といって、そうした芸術家たちにしても、それらを、自分たちの美術と肩を並べる「美術作品」として見ていたかという点、必ずしもそうではない。自由な想像力が生み出す創作というより、むしろ自然物に近い文字通りのオブジェ。「プリミティヴ」という言葉は、「始源的」なるものとして彼らの心に訴えながら、なおそれらが「未開」の遺物として扱われた経緯を表わしている。

ヨーロッパ世界において、自分たちとは異なる世界観と様式に支えられた別の「美術の歴史」があること、異質ではあってもそれなりに洗練された作品を生み出す「芸術家」がいるといった認識は、日本の版画などほんのいくつかの例外に関して以外ほとんどなかったと思われる。「始源的」なるものを求めてヨーロッパ世界のアーティストたちが中世の美術、古代エジプトの美術、ギリシャ・アルカイック美術に注目した時、おそらくそれらは、同じ「芸術の歴史」に連なる先行者とみなされたことだろう。一方、アフリカの彫刻やニューギニアの仮面を、自分たちと同じ「創作」の営みによってもたらされたものとして同一に論じることがあったようには見受けられない。

よしんば「未開の」美術に対するアーティストたちの眼差しが変わったとしても、一般の人々の見方が変わったわけではないし、今でも、大きく変わっているようには見受けられない。非ヨーロッパ世界、あるいは近代化された世界とは別の世界に住む人々の作品を「ファインアート」として評価するに至るには、先に述べた通り、美術云々という以前、それを作り出す人々を同じ歴史を共有する同時代人とみなす人間観が必要だった。

ハワード・モーフィが述べていたアボリジニ美術が認知されるに至る4つのプロセスの2つ目は、アボリジニ美術と文化に対する知識の増大につれ、異文化からもたらされた彫刻や絵画が、本来それぞれ個別の文脈の中で個別の意味をもっていたことが認知されてきたという流れだった。

多様であるはずの文化や社会に同じ「進歩」の物差しを当てはめ、それによって進んだ者と遅れた者に二分することなどできないという見方。それぞれの文化は固有であり、

アボリジニ美術もまた彼ら自身の文化の文脈の中でとらえられなければならない、という理解。もちろん、こうした見方自体に異存はない。とはいえ、正当であるはずのそうした見方の中に、果たして、その後のアボリジニ美術を評価する際の障害になりかねない落とし穴が潜んではいなかっただろうか。あえて、その点に注目してみよう。

たとえば、ヨーロッパ美術を評価する物差しとはまったく違った美の基準、あるいは絵画や彫刻に寄せるまったく違った役割や期待があることを承認し、異質な作品それぞれの個性を重んじようとする態度は、そうした作品が西洋文化の影響を離れ、固有の文化の中で純粹に生まれてきたものであるからこそ価値があるという、いわば、従来とは対照的な眼差しを生み出した。

ところが実際、アボリジニにしてもイヌイットにしても、外部の世界からまったく切り離されて生きていた訳ではない。不断に外側の世界と接触し、一方では影響を受けながら自分たちもまた外側の世界に働きかけ、さまざまな交流の中で変容を遂げてきた。絵画や彫刻も、そうした彼ら自身の流動する「歴史」の中から生まれてくる。とすれば、それぞれ個別で純粹な文化への要求は、ともすると、そうした実際の歴史の変動を無視してしまうことになりかねない。

「美術界と民族学者たちは、ヨーロッパ人との遭遇によって汚染されていないことにこそ価値があるという、統一の見解をうちたてた……。この見解は『プリミティヴな』作家は植民者の影響をうけないところで制作したとする幻想をつくりだすことで、アボリジニ美術を当時の歴史的な状況から切り離すことになった。だが実際には、19世紀に博物館に到着したすべてのものは、植民地フロンティアのヨーロッパ人側に生活した先住民によって制作されたのであり、それらは彼ら自身が使うためと同時に、売るためにもつくられていたのである。」(モーフィ 2003: 27)

このことは、イヌイットの版画や彫刻についてもあてはまる。すでに20世紀以前、極地を訪れる探検家や宣教師、毛皮猟師や民族学者たちが手にした工芸品の中には、はじめから外部の人間に「売る」ために作られた細工物がたくさんあった。また、実際、「イヌイット美術」は、生活条件の急激な変化の中から、大揺れに揺れる時代の産物として登場した。「伝統」と「創造」という時、「伝統」とは決して静的で不動な何かのことではない。

しかしなお、一方で、ヒューストンの戦略が、あくまで彼らの古い伝統と神話のイメージを前面に押し出したものであったことも事実である。さらに、アボリジニやイヌイットの美術に触れそれを受け入れた人々の中にも、近代の社会とは違う世界に生きる人々に対する憧憬があったに違いない。

1976年、恒例のケープ・ドーセット版画展に、パドロ・プッラット (Pudlo Pudlat) の『飛行機』と題される版画(石刻とステンシル)が出品された。氷の上のアザラシ、上空

の飛行機、氷の山のような不思議な柱を登っていく2人のイヌイット。幻想的ではありながらそれまでとは違う趣のモチーフを具えた作品は「少なからぬ注目の的となり、ちょっとした議論を引き起こした。ここには、事実上初めて、極地における今現在の体験として間近に現代技術を見つめ、それを作品の重要なテーマとしたイヌイットの作家がいた。ある者にとってそれは、独特な文化の伝統と精神への窓口としてのイヌイット美術の高潔さが侵食されつつあることを示す憂うべきしるしだった。また他の人々にとって、イヌイット美術が現に生き、創造的表現の形式を発展させつつあることを確証するものだった。」(Routledge 1990: 13)

おそらく同じような出来事は、どんなプリミティブ・アートの歴史の中でも起こったことだろう。そのたびに、「純粋な」文化と「汚染された」文化、「凍りついた」文化と「生きた」文化を巡る論争が繰り返される。その時、「純粋な」文化を尊びそれを評価しようとする姿勢は、「未開の、遅れた」文化とみなされてしまいがちな異質な他者の営みの独自性を認め、その個性を高く評価しながら、一方でそれを、世界の歴史全体の動きの中から切り離してしまう結果をもたらしかねない。ここでは、暖かい眼差しが、対象から自らを引き離すことによって維持されるある種の寛容と境を接している。

それぞれの文化の純粋さを大切にしようとする姿勢には、一方では未開の遅れたものとみなされてしまいがちな営みの独自性を認め、個性を尊重しながら、他方でそれを歴史の動態から切り離してしまいかねない危うさが潜んでいる。伝統はどのような意味でダイナミックな展開に向かって開かれ、どのように閉じられているのか。原理的にはともかく、実践的な意味で、「伝統」と「創造」の結びつきは決して単純ではない。前項で触れたパドロの『飛行機』を巡って引き起こされたのと同じとまどいや葛藤が、さまざまな形で繰り返されてきた。

たとえば、1997年、パリとニュージーランドで開かれた『トランジション (Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art)』と題された美術展は、イヌイットとオジブワ・インディアン自身のキュレーターを迎えて企画され、彼ら自身の目で「今の時代」を紹介しようという試みだった。13人のイヌイットと11人のオジブワ作家の作品が展示された展覧会は、ここでも、その新し[・]さ[・]で議論を呼び起こした。

最初から一般に流布したイヌイット美術、あるいはインディアン美術のイメージに沿って何かを主張したとしたら、確かにそれほどの抵抗を生み出すこともなかっただろう。しかし、作品のいくつかは、身近な人々にとってさえ予想外な、いわゆる「コンテンポラリー (現代的)」な作品だったからだ。

そんな時わたしたちは、観客が抱く「期待」や「失望」を、どう理解すればいいのだろう。おそらくそこには、原理的にはまったく異なる次元で成り立ち、しかも実際には相互に深く絡み合う、二重の問いが潜んでいる。

一つは、文字どおり勝手に観客が抱く、あるいは市場が求める期待や価値づけの起源と意味。もう一つは、これも文字どおりの、作品自体の質。

サイードの『オリエンタリズム』に触れるまでもなく、異質な文化に対する憧憬や期待は、特にそれが政治的弱者や少数者に対するものである場合、たとえ肯定的なものである時さえ、というよりむしろ好意的なものであればあるほど隠された形で、さまざまな意味での政治性を担ってしまう。「対象から自らを引き離すことによって維持されるある種の寛容」とは、優位な力関係にある者が劣位の者に対して示す優越感の裏返しなのかもしれない。とすれば、そこでの憧憬や期待はあくまで上下関係を前提に一方的に提供される押し付けと紙一重で、期待される側にそれを受け入れたり拒否したりする自由はない。もし仮にそれを押し付けと感じてその枠の外側に飛び出そうとする者がいたら、前提となるべき関係自体に抵触する逸脱とみなされ、排除されてしまうかもしれない。

果たして、「イヌイット美術」や「インディアン美術」に対する期待や評価には、期待する側とされる側とのどんな関係が映し出されてきたのか。関係はどのような意味で固定し、どう展開していくことが許されているのか。別稿では「イヌイット美術」がファインアートとして一定の成功を収めるにいたった戦略や経緯を眺めてきたが、もちろん、すべてが手放しで肯定されるわけではない。一方で期待が高まり、一方でそれに応える活動が盛んになってくればくるほど、しかもそれが安定した需要供給の枠組みを保証するものになってくればくるほど、当然、そうした関係自体を問い返し、そこから抜け出していこうとする新しい動きが生まれてくる。

実をいって先のパドロは、1916年生まれで、現代イヌイット美術の第1世代に属していた。従って彼自身、イヌイット美術の主要なモチーフとなってきた「野生の生活」も「シャーマンの世界」も直接体験し、生のビジョンとしてそれを描くことができた。その彼が急激な社会変化に遭遇し、その中から新しいモチーフを獲得し、それを作品として展開したのだ。

それに対し、「野生の生活」も「シャーマンの世界」も直接体験することなく育った第2、第3世代の作家にとって、イヌイット美術への期待とはいったい何だろう。

『トランジション』展の場合にも、イヌイットのキュレーター、パパツィー (July Papatsie) は、あえてその点を問おうとする。そこに出品した作家たちに彼が期待したのは、「イヌイットの作家たちもまた現代的であり実験的であり得るという道を地ならしする先頭ランナーの役割」(Mitchell 1998: 3) だった。同様、オジブワのキュレーター、バリー・エース (Barry Ace) も、「現代西欧の美術批評家たちや美術の制度によって敷かれたインディアン美術についての既成概念やステレオタイプに対する挑戦への触媒」(Mitchell 1998: 3) の役割を、その場の作家たちに要求した。打ち破るべき足枷としての既成の美術概念やステレオタイプ。まさしく、「北極圏に棲む動物や過去の光景だけで

はない」のだという主張。バリー・エースによれば、インディアンを自分たちの世界の外側に押し出し、その美術を静的で周辺的なものに押しとどめてしまうという意味で、西欧美術の言説は新しい植民地主義にほかならない。だからこそ、「それと分かる近代性のしるしを帯びたとたん、しばしば作品は『真性ならざるもの』として退けられてしまう」(Mitchell 1998: 3)。

ある特定の文化、固有な文化が生み出す美術作品の特徴や性格と考えられているものは、実際、誰によって描かれたビジョンなのだろう。ステレオタイプ化すればするほど、そうしたビジョンの形成は、否応なく一つの「政治的過程」と重なりあう。

端的にいう、「誰の作り出す物語が公的な筋書となるのかは、権力が決定する。これまで、イヌイット美術については（他のさまざまな美術、たとえば女性の美術も同様）、皆に代わって決定を下す小さな集団に属する人々が決定権を握ってきた。幸い、その領域も開かれはじめ、女性、さまざまな皮膚の色をした人々、インディアン、イヌイットなど多くの声が許されるようになってきた」(Mitchell 1998: 4)。そうした文脈を念頭に、わたしたちもまた、ここでの問題を捉え返してみなければならない。

美術品であれ工芸品であれ、市場で受け入れられるようになればなるほど、需要者の要求は供給する側の活動を促す枠組みになってくる。経済法則の常として、需要供給の力関係に偏りが生じると、弱い側は何らかの圧力を感じずにいられない。たいていの場合市場の力の方が強いから、顧客の期待はしばしば作家の自由に対する制約となるだろう。もちろん理屈の上で、作家には、そうした期待や要求に積極的に応えていく義務などまったくない。あくまで自由に、自分の作り出したいものを作っていればいい。といって、作家もまた皆と同じ日常生活を送っている以上、どこかで生活の糧を得なければならない。できるなら、自分の作品を買ってもらうのが一番いい。特に、イヌイットの場合、現に美術品は、彼らの経済を支える重要な収入源になってきた。そもそも美術運動の出発自体、純粋に芸術的動機というより、貨幣経済に組み込まれてゆく中で新たな現金収入源を確保しようというのが主な狙いだった。少なくとも、政府をはじめとする公的機関はそうした建前で運動を援助し、その結果市場に確たる地位を占めるようになったのだ。

実際、イヌイットの作家たちの中には、純然たる経済的観点から美術活動をはじめた人が大勢いる。多くの作家たちの伝記、本や雑誌に掲載される紹介記事、談話やインタビューを通して見る限り、作家として高く評価され極めて多忙な創作活動を続ける一部の人たちを除き、多くの作者たちの横顔は、いわゆる「現代作家」や工芸職人たちのそれと随分違っている。むしろ、家内工業従事者といった趣に近い。

市場が求めるものは、いわばステレオタイプ化したイヌイット・イメージであったかもしれない。それでもなお、そうしたイメージは、ある人びと、特に、第1世代に属す

る作家たちにとっては意味のある世界を映し出していたし、そのステレオタイプ化したイメージの中に、自分の思いをこめることもできた。その意味で、需要者の期待と自己の制作のあいだにギャップを感じたことはあまりなさそうに見える。といって、依然、そうした思いを表現すること自体が制作の主要な動機になった訳ではない。あくまで家族の生活に欠かせない日々の仕事として、いわば選択の余地なく続けられてきたのだ。

いわゆる現代イヌイット美術はきわめて直接的な収入確保の手段としてはじまり、それなりの成功を収めてきた。その分、それに携わる人々の関心も、はじめから、芸術的な自己表現といったことより、売れるか売れないか、生活の足しになるかならないかという点に向けられることが多かった。その意味で作者の多くはいわゆる「芸術家」としての自覚などと無縁だったし、日々の仕事として、あるいは余暇の仕事として、猟に行き、衣服を繕い、店で働くのと同じような形で美術活動に携わっていた。あるインタビューの中でひとりの作家は、「これまで長年制作を続けてきてあなたの彫刻の何が変わったと思いますか」という問いに、「今はもっと速くなった。ヤスリで仕事をしているけれど、何やかや、前より簡単になってきたね。」と答え、「あなたが経験した唯一の変化は、技術が上達したというそれだけですか」と念を押す質問者に、「そう。今はいろいろな道具を使って仕事をするし……」(Tutsweetuk 1998: 21)といった具合に応じている。そこには、いわば「芸術家」に期待されるような哲学や思想は表明されていない。といって、だから悪いとか、やはり彼女は本当の芸術家ではないのだとかいってもはじまらない。むしろ筆者には、はじめから「芸術家」としての自覚やそれらしいコメントを期待する質問者と、そうした高邁な事柄には一向関わり合わない彼女の受け答えとのずれが何とも興味深かった。

お金のために作ることが悪いことかどうか、そもそもお金のためとはどんなことか、売るために商品を作ることと否応なく目先の利害に従属することになってしまうのか、作者の自主性が押さえ込まれてしまうのか。ことは、世間でいわれているほど単純ではない。何かが売れるとか売れないとか、作品が商品として流通し生活の支えになるとかならないとか、基本的にそれらは経済学、社会学の問題であって、芸術の問題ではない。同時に、絵や彫刻が商品として取引きされる場面でも、制作者がどのように制作に関わり市場の中でどんな位置を占めているかは、社会により、時代により違っている。ましてや、そうした社会的位置や制作形態が作者の姿勢を一義的にかたどり、作品の中身自体を直接決定するわけではない。

美術家がプロとして生活していける社会があるし、音楽家や作家が職業として成り立つ時代がある。イヌイットだけで暮らしていた時代は、そういう時代ではなかった。ある時、ある所で、美術品が商品として扱われる条件が生まれてくる。以前とそのまま同じではないにせよ、それまでもっていた技術や技術の成果が、まったく違う条件の中で

違った意味、この場合には、市場価値をもってしまう。それだけで生活することさえ可能になってくる。

といって、突然「芸術家」が誕生するわけではない。そもそも、今いう「芸術家」の登場は、どんな意味でその言葉を使うにせよ、ヨーロッパにおいてでさえ17世紀末、あるいは18世紀を待たなければならなかった。それ以前は、あくまで仕事として商品を作る「職人」という立場で活動していたのだ。

たとえば17世紀を生きたオランダの画家レンブラントの時代になっても、彼はあくまで注文を受けて肖像画を描く職人として生活している。だからこそ、工房を設け、ほかの職人を抱え、注文に応じてレンブラント風の作品を生み出す体制も可能だった。それ以前、ミケランジェロやラファエロも同じく工房を構え、注文に応じて建物を設計し、内装を整え、壁に絵を描いた。ミケランジェロの傑作システナ礼拝堂の天井画に至っては、自分は絵描きではないと固辞しながら、ローマ教皇の命令でしぶしぶ制作に従事したという逸話さえ伝えられている。

画家や彫刻家だけではない。バッハやモーツァルトも、早い話音楽を売って暮らしていたわけだし、しかも、注文に応じて作品を作っていたのだ。小説家でも、もっと最近になってさえ、市場の注文に応じて小説を書いたりする。夏目漱石もディケンズも、毎日決まった量、新聞向けに小説を書いていた。といって、だから彼らの作品は品性に欠けているとか、市場に迎合していて低俗だとかいうことには決してならない。一方、逆に、下級税関吏だったアンリ・ルソーがそのゆえに素人の域を出なかったといえないのと同じく、お金のために絵を描いたわけではない分自由だったとかいうことにもならない。

作品が市場で流通するようになればなるほど、あるいは、流通させようとするればするほど、注文主の意向や好みが制作者の創作活動の足枷になったり自由な展開を妨げたりといったことは確かにある。一見社会に流通している世俗的価値から自由に見える芸術家でも、科学者でも、彼らがどんな枠組みの中で、どんな経済関係の中で仕事をしているかによって、確かに活動のあり方が規制されるし、そこから生み出される成果が方向づけられる。といって、そこでの「力関係」は決して一元的ではないし、固定的ではない。多くの場合、少なくとも優れた作品が生み出される状況を見回してみる限り、「注文」は制作のきっかけではあっても、あるいは、作品のモチーフや性格を決定づけることさえあっても、作品の中身や質を直接決めるわけではない。どんな作品が生まれるのか、同じ「肖像画」でも作品の向かう方向はほとんど無限に開かれている。ましてや、作品の善し悪しはまったく予測がつかない。だからこそ、レンブラントやミケランジェロの作品は時代を抜け出していたのだし、バッハやモーツァルトの作品は傑作と呼ばれるのだ。

注文に応じて作品を作り出し、なおかつ作者がどれほど自由であり得たかという問い

は、それぞれの事例に則して考えるべきで、なかなか一般化はむずかしい。そのことに関し、時代を画した作品が必ずしも注文主の意に添わなかったという事実が、その辺りの事情を語ってくれるかもしれない。火縄銃手の組合からの注文で描かれたレンブラントの『夜警』は、人物が等しく平等に描かれていないということで依頼主の意に添わなかった面があるらしい。また、英雄的であるより苦悩する人々を描いたロダンの『カレーの市民』像も、注文主たちに気に入られず、制作後7年間も放置されたままだったという。

カナダの東北部、ハドソン湾の北部と西部、カナダ全土の5分の1を占める広大な土地に人口密度70平方kmあたり一人という隔絶された土地で暮らすイヌイットにとって、政府・行政機関の仕事、鉱山業、観光業など収入源は極めて限られている。その中で、美術品収入が占める割合は決して小さくない。それだけに、市場の動向から自分たちの作品や活動を切り離して考える余裕が、今まではなかった。当然、芸術とは何なのか、作品とは何なのか、そのことを、絵を描く経済的な必要性から切り離して考えるきっかけもなかったに違いない。その意味で美術は、終始一つの産業としての位置を占めてきた。

生活の糧としてのイヌイット美術が実際どれほどの収入に繋がるのか。1999年4月イヌイット自身の地方政府を持つ準州として出発したヌナブト準州の場合、3万2000人ほどを数える人口の4分の1を越える住民が何らかの形で美術品制作に関わっているといわれていた。これは、随分大きな割合だ。

いずれにせよ、商品として生み出される限り、それは常に市場の動向、需要者の意向に適っていなければならない。ところがイヌイットの場合、彼ら自身が直接そうした市場の求めに直面し、それに応えていったわけではない。何より地理的に、そうした動向を直接感知する立場にいなかった。そうした立場にいなかっただけでなく、市場の意向といった要素にはほとんど無関心だったといっている。いわば、作品の制作者であるイヌイットたちには事情さえ飲み込めない新しい状況の中で、たとえばヒューストンは、一方で消費者の好みを喚起しながら市場を形成し、他方、それに答える技術を育て、供給の流れを持続させていったのだ。

少なくとも、そうした初期の段階では、今ここで考えてきたような市場の圧力と制作者の思いや意欲のあいだの摩擦や軋轢は生じようがなかった。制作者たちにとっては、直接目の前で作品づくりを奨励し何らかの報酬を支払ってくれるヒューストンたちがいるだけで、背後の市場の存在などまったく視野に入ってこなかった。

作者が何をどう描き、市場が何を受け入れるか。イヌイットの版画の場合、作者と作品とのあいだにいくつかの選択の過程が介在した。たとえば、有名なケノジュアック

(Kenojuak Ashevak) の場合でも、事情は変わらない。

彼女は、鳥を描く作家として知られ、特にフクロウの図柄と結びつけられてきた。ケノジュアックといえばフクロウ、フクロウといえばケノジュアックといってもいい。中でも『魔法にかけられたフクロウ (The Enchanted Owl)』と題された1960年の版画は、後に切手のデザインに用いられ、イヌイット美術を広く認知させた記念碑的作品といわれている。ところが実際、1958年頃から彼女が描きはじめたスケッチには、さまざまな題材が取り上げられていた。日々の暮らし、旅の情景、遊び、周囲の動物、さらには神話やシャーマン、さまざまな精霊。

それ以前にも彼女は、イヌイット女性の常としてアザラシの皮でバッグや衣類を作り、皮を切り抜いたアップリケ模様を縫い込んで飾っていた。バッグに施された海藻を食べるウサギの図柄をたまたま眼にしたヒューストンが感動し、それを紙の上に写し、ステンシルの方法で作品化したのが彼女の第1作で、その後版画の中で盛んに用いられるステンシル技法の始まりだったといわれている。自ら描きたかったからというより、ヒューストンに頼まれ、なかば仕方なしにケノジュアックは鉛筆で絵を描きはじめる。「彼は頼んだし、私たちの文化でいえば、きちんと正式に頼んだのだから、わたしは絵を描いてみた」(Blodgett 1985: 33) といった言葉が、その間の事情を物語っている。彼女は、絵を描き始めたイヌイット最初の女性だった。

彼女が絵を描きはじめた最初の頃、そうしたスケッチは、必ずしも版画の下絵として求められたものではなかった。そして実際、その後版画化された作品は極々少ししかない。しかし、次第にそれらの中から版画に適した絵が発見され、皆が描く絵が、版画化の主要な題材になってくる。

といって、下絵として絵が集められるようになってからも、最初に絵を描く当人たちに、自分のスケッチが美術作品化され市場で販売される長いプロセスの一段階を担っているという意識があったわけではない。描いた作品はほかの人々に委ねられ、最初の制作者は作品のその後の運命に関わらなかったからだ。

「ケノジュアック自身は、何を版画にするかの決定には関わっていない。ケープ・ドーセットの場合、絵の選択、実際の版画制作、作品のタイトルは作者によってではなく版画工房のスタッフによって決められた」(Blodgett 1985: 35)。工房はバフィン島など地元へ設けられ、実際の製版や印刷にイヌイットが関わっている。そしてその場所にヒューストンら外部の人間も参加し、極北と南部の市場を結ぶ窓口の役割を果たしていた。

石刻(ストーンカット)、ステンシル、さらにはリトグラフ、エッチングといった手法の選択は、作品のあり方を決定する。さらに、下絵としての採用の可否や版画化のスタイルだけではなく、タイトルさえ工房のスタッフによって決められたという点は面白い。先のケノジュアックの場合、実際には、作品のタイトル決定に自ら関与することがしばしばあったらしい。しかし、大抵は、できあがりの作品に応じてタイトルが決められた。

とすると、時にはもともとの作者の意図とタイトルにズレが生じることがあっただろう。図柄をどんな文脈におき、何を表現したものとするのか、そこにも、外部の眼が当然入り込んでくる。

別稿で触れたように、イヌイット美術運動の推進力となったヒューストンの目的が、北の芸術作品を南に紹介したかっただけではなく、何とか彼らの助けになりたいという思いであったことに疑いはない。だからこそ彼の構想は、カナダ工芸ギルドやハドソン湾会社、政府機関からの支持を得ることができた。もちろん、最初から十分の収入が得られたわけではない。むしろ、そうした可能性を、ヒューストン自身さえ楽観的に想定していたわけではない。それでも少しずつ、彫刻制作や、後には版画制作が彼らの主要な活動になってくる。「彼がやってきて以降、事態はもっと、もっとよくなった。到着するとすぐ彼は、自分の考えていることを非常にはっきりと伝えた。人々はお金を払ってもらえるだろう。イヌイット（人間）の彫刻でも、動物の彫刻でも、何を作ってもいい」とオシュイトウック・イペリーは回想しているし（Ipeelee 1999: 27）、ケノジュアックも、当時のようすをこう語っている。

「もはや、毛皮は当てになる収入をイヌイットにもたらさない。それで、ジェームス・ヒューストンがわたしたちの貧困を救うため彫刻やほかの美術品を作るよう勧めた時、みんな関心を寄せた」「わたしはアザラシの毛皮のアップリケの模様をつくりはじめ、それをアルナクタアク（ヒューストンの妻アルマ）のところへ持っていったお金に換えてもらった」（Blodgett 1985: 20）。1959年、作品を共同で管理し売り上げを共有していく組織として、共同組合が作られる。「絵や彫刻への支払いとして伝票を受け取り、それを組合の店で必要なものと代えてもらう」（Blodgett 1985: 22）。ジェームス・ヒューストンがやってきて、わたしたちの作った彫刻の市場が出来上がって以来、イヌイットは経済的な安定の手段を手に入れた。それで、必要が生じた時、狩りの成果が乏しい時、わたしたちは彫刻を作ったのさ」（Blodgett 1985: 23）。

まるで踊っているようなクマの彫刻で知られるパウタ・サイラ（Pauta Saila）も、イヌイット美術の中心地ケープ・ドーセットで彫刻を作りはじめた最初の世代に属している。「わたしはずっと石鹸石（ソープストーン）を彫ってきた。家族が飢えないように。……いつも自分の作品を売ろうとしているし、お金を払ってもらう。そのことは、北の共同体ではどこでも同じだと思う。……わたしは死ぬまで彫刻を作るだろう。ほかには収入源がないのだから」（Saila 1996: 4）。

自分と美術制作とのつながりを尋ねられてこう答える人は、初期に美術活動に関わった人々ほど多い。その後も、彫刻であれ版画であれ、ほとんどの作家が、一義的にはそれらを収入を得るための手段とみなしてきたことは間違いない。1946年生まれで12、3歳頃に彫刻をはじめたジミー・アルナミサック（Jimmy Arnamissak）も、「当時は生活していくことがとても大変で、わたしには父親がいなかった。……だから、生活のため

に彫刻をはじめ、それ以来ずっと彫り続けてきた」(Arnamissak 1997: 29)と答えている。

といって、だからそれらがお金儲けのための営みに過ぎなかったということにはならない。この点は何より重要で、アルナミサックは同じインタビューの中で、彫刻家としての喜びを次のように語っている。「自分らが亡くなったずっと後になっても人々に自分を思い出してもらえる何かを残せるというのは、楽しみなことだ。わたしもまた、自分自身何かを残せて幸せだ。だから、できる限り彫刻を続けていく」(Arnamissak 1997: 29)。

同じく1940年代生まれの彫刻家ジョビー・オハイトウック (Jobie Uqaituk (Ohaituq)) もまた、「彫刻はただのレクリエーションじゃない。ある者にとってそれは、生活を支える唯一の方法だし、唯一の収入源だ」と答え、その収入源としての意味に触れた後、すぐに、制作そのものの苦勞と喜びに言及する。「石を手に入れたら、何を作ろうとするのか、どんな動きになるのか、どんな意味なのかを考えなければならない。それがむずかしい。意味と命を持ったものを作るのは、むずかしいことだ。……わたしたちの伝統は、生きたものとして守り続けられなければならない。今は、昔のままではない。しかし、古い昔にも、人々は石を彫り、石を切り出していた。わたしたちは今日、同じことをしている。暮らし方は違ってきたけれど、彫刻が昔のやり方を生き生きと描いているのを若者たちが見る時、彼らは、単にわたしたちが作り話をしているわけではないことを知るだろう。……わたしは、自分が彫刻を通して自分たちの文化を守っていることを嬉しく思う」(Ohaituq 1998: 40)。

1934年生まれのパーカーレイクの作家サイモン・トゥークーミー (Simon Tookoomie) もまた、「わたしが本当に絵を描くことに打ち込むようになったのは、若い人たちに昔の暮らし方を伝える方法としてだ。それが、絵を描きはじめての動機だった」(Tookoomie 1997: 26)と語っている。若い作家たちが十分には育ってきていないことを案じる年配の作家たちで、作品を作り続けることの精神的、文化的意義を強調する人たちは多い。ジョニー・アクリアック (Johnny Aculiak) はインタビューに答え、自分はイヌイットの生き方を表わすイヌイットの主題を彫刻してきた、「わたしたちが彫刻を作り続けることをやめてしまったら、いつか自分たちの文化は死んでなくなってしまうと思う」(Aculiak 1997: 27)と語っている。

彫刻を作り、絵を描くことにこめられた願いや希望。制作に寄せるこうした思いは、決して付随的なものではない。

イヌイット作家たちの作品が広く受け入れられ、「イヌイット美術」という範疇が確立すればするほど、既成のスタイルを抜け出すことは難しくなってくる。飛行機を描いたパドロの作品が南の人々のあいだに大きな議論を引き起こしたのは、市場の期待と作品

との、そんなギャップの表われだった。拒否反応の根元にあったのは、「イヌイットらしくない」という受け取り側の評価であり、当然そこからは「イヌイットらしさ」の中身についての議論、さらにはイヌイットの手になる美術を「イヌイット美術」たらしめている正当性に対する議論が生まれてくる。何が、彼らの作品を「イヌイットらしく」しているのか。そもそも、「イヌイットらしい」ということが、本当に彼らの「美術」にとって必要な条件なのかどうか。

これまでイヌイット彫刻や版画の主要なモチーフになってきたのは、伝統的な人々の暮らしであり、北極圏にすむ動物たちであり、古代の神話や民俗の中での伝承の物語だった。わたしたちの方も、いわばそうした表現をイヌイット独自のモチーフとして受け入れ、それらを通してイヌイットの生活に触れてきた。そして実際、数多くの彫刻が作られるようになった1950年代まで、そうしたモチーフは、イヌイットの「現実」生活や彼らの世界観としっかり繋がりがあっていった。その意味で作品の世界は、外側のわたしたちが思い描く彼らの世界であっただけではなく、彼ら自身にとってもリアルな世界だった。

ところがその後、彼らの生活は急速に変化し、それらはあっという間に過去のものになってしまう。今や、移動の生活を送り、雪の家に住み、動物を仕留めては日々の糧を得て暮らすイヌイットはほとんどいない。シャーマンの世界も、動物と人間が相互に変容する世界も、多くの人々にとっては昔語りの世界でしかない。その意味で、雪の家も犬ゾリも、「現実」とは違う作品の中だけの世界になってしまった。

一方、市場のわたしたちの方のイヌイット・イメージは、必ずしもそれと一緒に変化しなかった。いまだに彼らが彫刻や絵に出てくるそのままの暮らしを送っているとは思わないにしても、「イヌイットらしさ」に求めるイメージは、1950年代の現実にとどまってきた。

もちろん、こうした急激の変化の中にいたからこそ、あえて失われた世界を題材化しようとした作家はたくさんいる。先に触れたトゥークーミーは、「若い人たちに昔の暮らしを伝える方法として」絵を描くという思いに支えられ、積極的に「昔の生活」をモチーフとしていた。

このことは、年配の作家だけではなく、それに続く世代の作家たちについてもあてはまる。たとえば1960年代生まれのパドラヤ・キアツーク (Padlaya Qiatsuk) は、古い伝説や物語を題材にとりあげ、動物や人間の変身を主題に多くの作品を作っている。そのことについて尋ねられ、彼は次のように答えている。「わたしは彼ら(若者たち)に、こうした伝統が守られていかなければならないことを知ってほしい。……わたしたちの祖先の時代、生きていくことも、飢えをすることも困難だった。そのことを知らなければならぬ。時には餓えたことだってあった。これらの彫刻がわたしにとって大切なのは、

若い人たちに、かつて実際に起こったことを示しているからだ」(Qiatuk 2001: 261)。

自ら急激な変化を経験した世代だけではなくその後に生まれ育った世代の場合にも、社会的困難の中で自分たちを振り返ってみた時、あるいは、改めて自分自身のアイデンティティーを確かめようとした時、過去の文化や先人たちの生き方の中に、現在や未来を考える拠り所となるものを発見するということはしばしばある。その意味で「伝統」は、外部からの圧倒的な影響力に対抗しようとする時の重要な防波堤になってきたし、先人の暮らしの風景が、人々の暮らしの精神的「モデル」になってきたという事情もある。モチーフの保守性、あるいは、持続性の背後には、そうした人々の記憶や思い出の容れ物としての美術作品に対する思いや姿勢を読み取ることもできる。

アニタ・イサルック (Anita Issaluk) は、5歳の頃、家族と共に伝統的な生活の地を離れ、定住地に移動した。60年代前半のことという。成人後さまざまな職業を経験し、生活の糧を求めて彫刻を作りはじめた動機や経歴は、多くの作家たちと共通している。作品のモチーフは、ホッキョクグマと女神セドナと人間の顔。そのことについて、彼女はこう語っている。

「わたしは、イヌイット彫刻家としての自分のアイデンティティー、イヌイットとは誰でありどこからきたのかということを強調するために彫刻を作っている。世界中には大勢の彫刻家がいる、みんな違うタイプの彫刻を作り出す。わたしがホッキョクグマを作るのは、北極圏以外、宇宙のどこにもホッキョクグマがいないから。セドナを作るのは、北極圏以外、どこにもセドナの伝説はないから。セドナの伝説は古い時代を遡り、イヌイットによって、イヌイットだけによって作られた。顔を彫るのは、個人としての自分自身を示す道だから。」彼女はそれに続け「彫刻は自分たちの文化を保存するものだ」(Issaluk 1999: 25) とも語っている。

確かにわたしたちは、芸術作品や芸術活動の中に、しかもそれが民俗的な世界に根を持つものであればあるほど、集団的な記憶の容れ物として、あるいは守護者として芸術が果たしてきた貴重な役割を見いだすことができる。だからこそ、それは、多くの人々にとってアイデンティティーの拠り所となってきたのだ。とすれば逆に、そこに盛り込まれた記憶と現在の自分とのあいだに距離を感じた時、アイデンティティーの支えになるというよりは、固定的イメージの押しつけと感じられる事態も当然生まれてくるに違いない。

2

彫刻や版画作品をほかならぬ「イヌイットの作品」としている「イヌイットらしさ」とは何だろう。

一方には、「イヌイットらしさ」を狭い意味での「伝統」に則したものと捉え、外側と

の接触で生まれ、外部からもたらされたものすべてを「イヌイットの伝統」から外れるものとする議論がある。『イヌイットの彫刻』の中でスウィントンが指摘しているように、たとえばイヌイットの民族文化を論じるエドモンド・カーペンターのような「過去の栄光の旗印を掲げる人々」からするなら「今日のエスキモーは、早い話、もはやエスキモーではない。過去のエスキモー（すなわち、「真の」エスキモー）と、何であれ彼らが行い生み出したものこそが、人生と美術と知恵の最高の価値を示している」（Swinton 1992: 127）。

ここで言及されているような見方では、専ら白人の交易人や宣教師さらには外部の市場向けに作られた土産品やこれまで述べてきた彫刻や版画作品は、彼ら本来の生活とは関わない「非イヌイットの」なるものとみなされてしまう。総じて文化変容とは、白人文化による「汚染」でしかない。

伝統に対する外部の影響と変容を論じる時、伝統の遺産を高く評価しそれらが失われていくことを嘆けば嘆くほど、相対的に新しい展開は否定的に捉えられるだろう。カーペンターの評価ほど極端なら見易いが、こうした傾きは、「民族芸術」といった言葉自体の中にしばしばはじめから含まれている。この点に注意を向けておこう。

もちろん、筆者は、何であれ変化は避けられないだとか、一つの必然として受け入れざるを得ないとかいっているのではない。民俗の文化がさまざまな局面で危機に瀕していることは決して否定できないし、最もよきものの伝承がいかに困難であるか、それだけに伝承の核心ともいべきものがいかに容易に変容してしまうかを常々感じないわけにはいかない。その意味で、特に民俗の伝承の場にあつては、過去の伝統がどのように優れ、その後の変化がどちらの方向に向かっているかという検証を欠かすことはできない。しかしここでは、そうした議論はひとまずおき、先に示したような変容自体を丸ごと否定する際の前提になっている「文化の純粋性」について考えてみよう。果たして、時代や場所を越え、北極圏で暮らす人々すべてに共通するようなものの見方や暮らしというのがどこかにあったのだろうか。極北地域に普遍的な、その意味で不変の文化的表現というのがあったのだろうか。

このことを、たとえば日本の社会や文化について考えてみるならどうだろう。日本という一つのまとまった世界を想定し、時代や場所を越え、いつでも誰にでも当てはまる独特な暮らしや文化的表現があったといえるだろうか。感性の働きやものの考え方という点で、これぞ「日本的」といえるような特色があるだろうか。「日本文化の粋」とは何だろうか。

しばしば口にされるわびとかさびとかいった要素が必ずしも普遍的でないことは、容易に指摘できる。一つの理念としたところで、そうした要素を理想とした人々は、決して大多数ではない。他方、自然との一体感も、人間関係での心配りも、決して日本人に独占的なものではない。

稲作文化とか日本語の使用とか、相当普遍的な形で文化の条件づけを指摘できそうな気もする。とはいえ、稲作をするのは日本だけではないし、日本にだけ特異な生活条件や暮らし方というのものなかなか見当たらない。時代を細かく見れば見るほど、異なった場所を考えれば考えるほど、異なる時代、異なる場所で、人々は違った思想を抱き、違ったことを感じてきた。このことは、多かれ少なかれ、日本語の使用といった基本的事柄についてもあてはまる。時代とともに人々の暮らしは変わり、時代とともに言葉も変わってきた。ある意味でそのことは、自明のこととっていい。

その点は、実のところ、イヌイットの社会や文化についても変わらない。実際地域ごとに言語は相当異なるし、絶えずさまざまな形で外部の人々に接し、相互に多様な影響を与え合いながら暮らしてきた。むしろイヌイットに関して語られる彼らの才能の一つは、その偉大な適応力だったとさえいってもいい。

にもかかわらず、文化人類学が対象としてきた「未開の」文化一般がそうであるように、非常にしばしば、イヌイットの社会もまたそうした変化とは無縁の社会と考えられてきた。そして、人類学における昨今の批判が示しているように、時間を越えて変わらぬ文化とか人々の生活とか、不変のものを思い描けば描くほど、否応なく時間の流れや変化は見えなくなってしまう。その意味での「歴史を持たない人々」。

しかし、いかにその文化の「純粋性」を高く評価しようと、過去をロマンティックに描くことで、こうした見方は、自ら文化を創造し、自分たちの世界をつくり出していく主体としての人間の能力や実際の営みを否定してしまう。常に変化を遂げ、形を変えていく社会や文化の力を想定しない限り、あるいは、新しい状況に対処し、不断に変化を遂げていく人々の自由を思い描かない限り、ここ半世紀にわたるイヌイット社会や文化の変化もまた、それが急激であればあるほど、極めて例外的な、単なる逸脱として片づけられてしまう。

実際ここで論じてきた彫刻や版画は、確かにこれまでのどの変化よりも大きな暮らしの変化の中で生まれてきた。とって、彼らが常に受け身に、外部からの圧力にひたすら流されていたわけでも、外側からの援助にひたすら頼ってきたわけでもない。彫刻や版画を作り出す営みはさまざまな人々の意志と偶然に支えられて出発し、その後の展開を遂げてきた。とはいえ、それはあくまで彼ら自身の選択でもあったし、新しい表現手段の中で、新しい世界が切り開かれてきたことも事実である。何よりも、みごとな作品を作り出したのは彼らなのだ。さらに、彼ら自身そうした制作の中に生き甲斐を見だし、制作そのものの中に創造の喜びを感じてきたとしたら、それもまた文化的「崩壊」のしるしといえるだろうか。

イヌイット美術をイヌイット美術としている要件は何だろう。ファインアートとしての質に関する議論やイヌイット美術の本質といった議論以前、作り手は誰なのか、誰が

作ったものを「イヌイットの作品」と呼ぶのかという一見明白な事柄に関してさえ、ことは必ずしも明確ではない。ましてや、どんな作品をイヌイットの作品と呼ぶのかは、おおいに議論がいる。

混血が進み、誰がイヌイットなのか明確な一線を引くことが次第に難しくなってきたから、というのではない。たとえ明らかにイヌイットである作家が作ったとしても、イヌイットの作家が作ればどんな作品もすべて「イヌイット美術」の範疇に収まるのか。逆に、イヌイット以外の作家がホッキョクグマや犬ゾリや氷の世界をモチーフに作品を作ったらどうなるのか。実をいってこうした問いかけには、簡単に割り切ってしまうことのできないさまざまなレベルの問題が重なりあっている。

そもそも「イヌイット美術」の正統性を確立しようとする動きの背後には、市場を開拓し、芸術活動を、ほかに産業手段を持たない人々の生活の糧にしようという意図があった。それは、ヒューストンらイヌイットの美術運動を支えた人たちの強い思いであったし、実際に作品を頒布する人々や政府関係者の政策でもあった。いわば商売上のレツテル作りともいえるこうした試み自体には十分うなずける事情があり、それなりの成果を評価することもできる。

作り手がイヌイットに限られるという主張は、最も現実的には、「本物」と「偽物」を区別することで作品の供給を確保し、他から市場へ流入してくる商品を排除しようという目的をもっている。こうした見方からするなら、当然作品の作り手はイヌイットでなければならないし、逆に、イヌイットの手になる作品は、多かれ少なかれそれ自身正統性を備えていることになる。

こうしたことが問題になってくる背景には、市場における「偽物」の横行が無視できなくなってきたという事情があった。たとえば、多くの旅行者が訪れるトロントやモントリオールの土産品店や空港のギフトショップには、たくさんのイヌイット彫刻が並んでいる。あるいは、イヌイット風の彫刻が、というべきだろうか。

これを偽物と呼ぶかどうかはともかく、少なくとも、作り手のすべてがイヌイットの作家なわけではない。といって実際のところ、いわゆる石鹼石を使って彫られたホッキョクグマや猟師の像を見ただけで、それがイヌイットの手になるものなのどうかを判断することは、決して容易ではない。従って多くの観光客は、それをイヌイットの作品として買っていく。

こうしたことは、どうやらイヌイットの彫刻が市場に出始めた、そもそもはじめからあったらしい。美術運動を通してイヌイットの経済的な自立を助けようとした政府はすぐに反応し、真正なイヌイットの手になるものであることを証明する証書を発行しはじめた。いわゆる「イグルー・タグ」と呼ばれるのがそれで、カナダ人イヌイット作家として認証された作家の作品には、政府のインディアン・北方問題担当局が発行するイグ

ルーを描いたラベルが貼られている。

ところが、これで問題が解決したわけではなかった。一つには、こうした認証に該当しない作品の売り方がきわめて巧妙になってきたからだ。必ずしも買い手の側が承知しているわけではないこうしたラベルに似たものが、実際、多くの彫刻に貼られている。しかも、しばしば作家はイヌイット風の名前をもち、おまけにそれらしい経歴さえ添付されていたりする。作品のモチーフに関わる神話や伝説、北方で暮らす人々の生活を記したカードが添えられていることも珍しくない。

もちろんイヌイットではない誰かがイヌイットを名乗り、作品を純正なイヌイット美術であると主張すれば、違法な行為になるだろう。しかし、イヌイット美術の偽造品について論じたメラニー・スコットも指摘しているように、「制作者がイヌイットであるという直接の記述を避けることで、彼らは法の枠内にとどまる」(Scott 1997: 18) ことができる。「作品の中に採用されているのは単にイメージと様式と素材だけで……注意深くラベルを読めば、消費者は自分がイヌイットの作家のオリジナルな作品を買っているわけではないことに気がつく」(Scott 1997: 19) かもしれない。それでも、イヌイットのイメージに結びつくホッキョクグマやセイウチやイグルーの形が、これもまたイヌイット美術に結び付けられる素材を用いて表現され、おまけに北方の世界への言及が添えられていれば、買い手が誤った方向に誘導されてしまうことは避けられない。

こうした「まがい物」は、比較的安価な、小さな彫刻ほど多い。どこで作られているのか、ひょっとするとカナダでさえないかもしれない。といって、日本であれどこであれ、今や土産品がどこか外国で作られているというのは、むしろ当たり前の事柄に属するという事情が、一方にはある。実際、土産品を売っている人々自身、作り手についても生産地についても、たいていは知っていない。ひょっとすると、買い手の方さえ、それほど意に介していないかもしれない。とすれば、イヌイット美術の「偽物」の横行には、実際どんな問題があることになるのだろうか。

実をいってイヌイットの作品をファインアートとして扱う都会のギャラリーの場合、タグが示す作品の真正性は、必ずしもこれと同じには扱われない。先のスコットは「トロントの立派な商業ギャラリーを訪ねたところ、作品のほとんどにはイグルー・タグが付されていなかった。といって、作品の真正さには論争の余地がない。多くのギャラリーでは、タグは作品にではなく、書類の中におさめられていた」(Scott 1997: 19-20) と述べている。筆者自身の観察でも、同じことがいえる。この場合、純粋に美術を語れば語るほど、作品のよさは、必ずしも作家の出自とは直接結びつかないという思いがあるからだ。

「イヌイット美術」の正統性、真正性について考えてきた。彫刻作品につけられた「イグルー・タグ」が示す本物と、イヌイットを装う偽物の違い。ここでは、イヌイットの

血を引く作家とイヌイットではない作家の違いが物差しで、前者の作る作品が本物で、後者の作品が偽物、あるいは関係のない品々。

一見、こうした線引きで、本物を作り出す資格を具えたイヌイットたちの権利が守られているように見える。実際、彼らの作品を「商品」として見る限り、生産者を限定することで経済的利害が守られてきたという側面は確かにある。にもかかわらず、民族的出自や伝統的モチーフといった固定的要素を正統性の根拠とした結果、逆に失われたものはないだろうか。「イヌイット美術」の「イヌイット」の部分は守られても、「美術」の部分はどうか。彼らを守るはずだった固定的枠組みが、外側に対する防波堤として違いを明確にする役割を果たしながら、防波堤の内側にいる人すべてを平準化することで、内部の異質性や多様性を押しとどめてしまったという面があるのではないだろうか。みんなを「芸術家」として扱うことで、独自の才能の発露や表現が覆い隠されてしまうかもしれない。すべてを「芸術品」と呼ぶことで、逆に、すべてが「土産品」と同列にされてしまうという皮肉を招きかねない。

もちろん、イヌイットならざる人間がイヌイットを名乗り、「イヌイット美術」を謳って商売をしたら嘘になる。公然とそう表示すれば、違法な不正表示とみなされ、詐欺として逮捕される。しかしたいていの場合、売る側が作者をイヌイットだといっている訳でも、陳列棚の品物をイヌイット美術の作品だと断っているわけでもない。いわば、買う側が勝手にそう思い込んでいるだけで、せいぜい売る側は、買い手の思い込みを期待し、期待を満たす事柄を暗にほめかしているに過ぎない。だからこそ、商品を陳列し、販売することが許されている。

先にも述べたようにこのことは、常に本物を扱うことが期待されている美術品はともかく、土産品店に並ぶ商品に関しては、多かれ少なかれどこでも当てはまる。わたしたちの周りでも、地方の名産品が全国あちこちで作られ、中には輸入品もたくさん混じっていることは皆が知っている。東南アジア産の熊の置物や、中国・台湾産の急須、茶碗、さまざまな小物や民芸品、果ては漬け物やお菓子。海外に出かけた時も、よほど注意しない限り、メイド・イン・ジャパンやメイド・イン・チャイナのアメリカ土産やヨーロッパ土産を持ち帰ったりするし、もらったりする。

イヌイットの場合も、大勢の観光客が集まる都会のショッピングセンターはもとより、土産品店で売られている安価な彫刻や細工物には、海外からの輸入品が少なくないという。産地だけではなく、一見石の彫刻のようでありながら、石粉を固めた練り物やプラスチックの合成品であることすらしばしばある。

こうした実情を前に、イヌイットの作家たちや彼らを援助するカナダ政府は、イヌイット自身の手になる品物だけをイヌイット美術品と認定することで、「真正な」イヌイット美術の市場を確保し、経済的利益を守ろうとしてきた。といて、そうした認定だけで実際市場にあふれる紛い物を排除することは到底できない。とすれば、「イヌイット

的」な作風自体を意匠登録し、専売特許を手に入れ、あらゆるイヌイットの的な作品の流入を止めればよいといった議論も生まれてくる。ところが、そうした外面的な要素で「イヌイット美術」の正統性を確保しようとすればするほど、土産品ならぬファインアートに関わる別の問題が生まれてきてしまう。

何よりファインアートの場合、作品の善し悪しは、制作を取り囲む諸々の条件そのものによって一律に決定される訳ではない。美術作品の価値は、作者の出自によって、あるいは、作品に表現されたイヌイットのモチーフや作風によって保証されていない。だからこそある作家たちは、あえて意図的にイヌイットの的な作風を抜け出すことで、作品自体の自律性を主張しようとしたのだ。また、あくまで伝統的な手法に従い伝統的モチーフを表現する場合でも、ことさら「イヌイット」を売り物にしようとしている訳ではないという姿勢を表わすため、ギャラリーではタグを外して作品を陳列していたのだ。

「民族芸術」とか「民俗芸術」といった言葉は、集団を単位とし、世代を越えて伝えられてきた生活の型や慣習、それに伴う感性や考えから生み出された芸術的な行為や作品を指している。この時、個々の作者と作品との結びつきが深くなってくればくほど、人々が共に行なう行為や共に作り出す作品といった「共通性」への注目から漏れ落ちる側面が出てきてしまう。個人個人の働きや特性、一人ひとりの巧みさの違いや作品の善し悪しをどのように評価するか。集団としての行為のすばらしさ、次々に生み出される作品の見事さが称揚されればされるほど、時には、それと裏腹に、集団内部の地域的な違い、最終的には一人ひとりが示す個性や多様性といった作品の質的側面が切り捨てられてしまいかねない。

たとえば、わたしたちの周りにも、絵を描く人や楽器を演奏する人はたくさんいる。といって、そのすべてを芸術家と呼べるわけではないし、すべての作品が芸術作品の名に値するわけでもない。イヌイットの場合も同様で、すぐれた作家もいれば、そうでない人もたくさんいる。優れた作品もあるし、そうでない作品もたくさんある。にもかかわらず、当たり前であるはずのそうした事実が、しばしば「民族（民俗）芸術」の中では曖昧にされてしまう。作者の出自は、「民族（民俗）芸術」を成り立たせる必要条件の一つかもしれない。しかしそれは、決してそのまま必要十分条件にはなり得ない。少なくとも、「民族芸術」の民族的な正統性、真正性は保証されても、芸術的な真正性が保証されるわけではない。どんな要素であれ、作者の出自といった外面的な要素が正統性や真正性を支える根拠になったとたん、芸術的な中身が軽視されてしまう。とたんに、芸術作品は土産品に近づいていくかもしれない。

「イヌイット美術」の範疇は、通常二つの点から考えられる。第1は、誰が作ったのか。第2は、何が表現されているか。そしてそれぞれ、第1の点に関しては作者の出自

を、第2の点に関しては伝統的イメージの中のイヌイットらしさを前面に押し出すことで、その範囲を比較的是っきり描き出すことができそうな気がする。ところが実際には、誰がイヌイットなのか、血統に関してさえ線引きはむずかしい。

実用的な目的に照らして一つの物差しを作ることは可能だろう。実際、協同組合への参加資格とか社会保障制度運用の法的枠組みとか、一定の社会的基準が設けられている場面はある。しかし、少なくとも芸術作品の中身を論じようとする時、仮にその意味での血統は保証されても、だから彼らの作品は「イヌイット美術」だということにはなかなかならない。

繰り返すように、イヌイット美術というカテゴリーを作り、しかもそれをラベルの形で表示することには、市場での占有権を主張し、緊急の経済的要求に応える実利的意味があった。その意味で「イヌイット美術」という範疇は、最初からブランドの役割を担っていた。商業的な狙いを持っていればこそ、当然それは、市場の側の期待に対応している。というより、この論考の最初で述べたように、ヒューストンをはじめイヌイットの美術運動に関わった人々は、美術作品の制作と平行して、それに見合う市場、すなわち、作品を求める需要者と需要者の期待を育てていったのだ。本当のイヌイットが作る、イヌイットらしい作品。期待とそれに対する供給者の側の応答は、極めて具体的なイメージの中で結びついていた。

需要と供給が一致する限り、カテゴリーは意味を持ち、一つの社会的役割を果たす。すなわちここでは、需要を掘り起こし供給を促す力になる。ところが、社会的役割を果たせば果たすほど、次第にそうしたレッテルは、当の社会的意味に限定されてくる。特定の意味での「イヌイット美術」の概念が固定化し、それにつれ、ここでは、商業的な成功と芸術家としての自覚のあいだに軋みが生じてきた。イメージと現実のあいだのズレといってもいい。彫刻や版画を作り出すことは、商品生産なのか、芸術活動なのか。土産品を作っているのか、芸術作品を創造しているのか。誰かの中にそんな問いが浮かんだ途端、供給を促す力はそのまま供給する側への圧力として働く制約になるかもしれない。

少なくとも第1世代の人々は、敢えて「らしさ」を意識することなく市場のイメージに答えることができた。そこでのモチーフ自体、彼らの暮らしと深く結びついていたからだ。いかにもイヌイットらしいイメージこそが、彼らの芸術的力の源だった。しかし、若い世代の作家たちにとって「イヌイットらしい作品」とは何なのか。二重の意味でそれは、以前ほど明確な事柄ではなくなってきている。

これまで述べてきたように、20世紀後半、北極圏に暮らす人々の生活は大きく変化した。功罪いずれにせよ、外側からの力は圧倒的で、今や、狩猟生活とそれに伴う行動様式や技術、生活に結びつく口承文化や芸能、さらには人間関係のあり方など、伝統的暮らしのさまざまな側面を維持することは極めてむずかしい。

その中で、自分たちはイヌイットだという自己認識自体、いわば当然の成り行きとして誰の中にも芽生え、すんなり育てられるものではない。しかも、イヌイットというアイデンティティーは、現実の社会の中で必ずしもプラスの意味だけもっているわけではない。今、この世界で、自らをイヌイットだと自覚することにどんな積極的な意味があるのか。ひょっとしてそれは、社会の側から少数者に押し付けられた特定の身分にすぎないのではないのか。

作品のモチーフでいうなら、今日、現実のイヌイットの暮らしはそのまま伝統的な意味でのイヌイットらしい暮らしではなくなっている。イヌイットらしさのイメージは、その意味で、現実のイヌイットの暮らしを映し出していない。とすれば、芸術という場でそうしたモチーフを用いる意味は何だろう。市場の期待に応えるという商業の意味を除いたら、そうしたモチーフを表現することは、作品を作り出すどんな思いや動機と結びついているのだろうか。

「イヌイット美術」を構成する「誰」という要素と「らしさ」という要素のあいだに、こうして溝が生まれる。レッテルは、一方では経済的利害を守る防波堤として働きながら、逆に一方では、固定したイメージを押し付け、自由な創作活動に枠をはめる圧力ともなってしまう。

こうしてある人々は、敢えて既成のイヌイットらしさを捨てようとした。そしてその時彼らが直面したのは、しばしば、市場からの拒絶反応だった。イヌイットらしい作品ではないという批判。さらには、イヌイットらしい作品を作らないのは、彼らが本当のイヌイットではないからだという批判。

実をいって筆者自身、新しい世代の作家たちの作品に、諸手を挙げて支持を表明しようというわけにいかない。どちらかといえば、いわゆる「イヌイットらしい」作品に共感を抱くことの方が遥かに多い。とはいえ、改めて、イヌイットらしさの中身を検討しておくことは必要だと思う。ひょっとして自分が抱く共感は、固定したイメージへの単なる執着から生まれたものなのか、あるいはそこに、ほかには見出されない、彼ら独自の世界が映し出されているからなのか。一方、若い世代の作品に共感を覚えることが少ないとしたら、それもまた固定したイメージに捕われ、見当違いの何かを彼らに期待しているからなのか、あるいは彼らの作品自体、訴えかける何かを欠いているからなのか。

見る側の中のイヌイットらしさのイメージが固定化し、作る側にとっての現実とかけ離れていけばいくほど、既成のイヌイットらしさを求めることは、意図の如何に関わりなく、現に生きている人々とは無縁のつくりものを求めることになってしまう。そしてその時、ともすれば、現に生きているイヌイットたちを丸ごと無視することにもなってしまふかもしれない。

注

- 1) 日本語の「美術館」も「博物館」も、英語では両方「ミュージアム」という言葉で表現されることが多く、違いは必ずしも明確ではない。ここでは「アートミュージアム」と「自然史博物館」の違いというくらいにご理解いただきたい。

文 献

- Aculiak, Johnny
1997 Interview. *Inuit Art Quarterly* 12 (4): 25–28.
- Arnamissak, Jimmy
1997 Interview. *Inuit Art Quarterly*. 12 (1): 29.
- Blodgett, Jean
1988 The Historic Period in Canadian Eskimo Art. *Inuit Arts: An Anthology*, pp.21–29. Winnipeg: Watson & Dwyer Publishing.
- Ipeelee, Osuituk (eds.)
1999 We Wouldn't Be Doing What We're Doing If It Weren't For Him. *Inuit Art Quarterly* 14 (3): 24–30.
- Issaluk, Anita
1999 Interview. *Inuit Art Quarterly* 14 (4): 25–27.
- Mitchell, Marybelle
1998 Not Just Arctic Animals and Scenes from the Past. *Inuit Art Quarterly* 13 (1): 3–4.
- モーフィ, ハワード
2003 『アボリジニ美術』東京：岩波書店。
- Ohaituq, Jobie
1998 Interview. *Inuit Art Quarterly* 13 (3): 40.
- Qiatsuk, Padlaya
2001 Interview. *Inuit Art Quarterly* 16 (1): 26–28.
- Routledge, Marie
1990 *Pudlo: Thirty Years of Drawing*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- Saila, Pauta
1996 Interview. *Inuit Art Quarterly* 11 (4): 4–5.
- Scott, Melanie
1997 Faking It: The Appropriation of a Culture. *Inuit Art Quarterly* 12 (2): 18–22.
- Swinton, George S.
1992 *Sculpture of the Inuit* (revised edition), p.127. Toronto: McClelland & Stewart.
- Tookoome, Simon
1997 Interview. *Inuit Art Quarterly* 12 (3): 24–27.
- Tutsweetuk, Lucy Taseor
1998 Interview, *Inuit Art Quarterly* (13): 20–22.