

みんなくりポジトリ

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

ジェームズ・ヒューストンと「イヌイット美術」の 出発

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/10.15021/00006004

ジェームズ・ヒューストンと「イヌイット美術」の出発

小林 正佳

元・天理大学

「イヌイット美術」の流れは、しばしば、紀元前2000年から紀元後1700年代までの「先史時代」、18世紀後半からヒューストンが初めて北極圏を訪れた1948年までの「歴史時代」、それ以降の「現代」という三つの時期に分けられる。「イヌイット美術」の新しい展開は、それほど、ヒューストンの活動と深く結びついていた¹⁾。今では広く世界に知られる「イヌイット美術」は、当時二十代後半だったひとりの青年が思い抱いた構想に促され、後押しされて出発したのだ。

ジェームズ・アーチボルト・ヒューストン (James Archibald Houston) は、1921年、カナダ、オンタリオ州セント・キャサリンで生まれ、トロントにあるオンタリオ美術学校で絵画を学んだ。5年間の従軍とパリでの絵画修行の後、スケッチ旅行でハドソン湾西岸の町ムースファクトリーを訪れ、その滞在中、急患の知らせを受けて北に向かう医者の飛行機に同乗を許された。そこで、彼自身存在すら知らなかったイヌイットたちに遭遇する。1948年9月のことだった。

もちろん、どんな運動も、長期間持続し成果を挙げていくためには、それを支える人びとの輪と組織がなければならない。その意味で、ヒューストンの妻アルマ・ヒューストン (Alma Houston)²⁾はもちろん、多数の書き物を通して現代美術としてのイヌイット美術を紹介し認知させるのに力あったジョージ・スウィントン (George Swinton)³⁾といった人びと、特に、1960年に新たに作られた版画スタジオを手助けするためケープ・ドーセット (Cape Dorset) を訪れ、1962年には新設の西部バフィン島エスキモー生活協同組合の書記兼管理人に就任し、その地に暮らしながら50年にわたって版画活動を支え続けたテリー・ライアン (Terry Ryan) の貢献は大きい⁴⁾。ケープ・ドーセットでの版画制作50年を回顧する記念出版物の冒頭、イヌイット美術専門のギャラリーを初めて開いたアヴロム・アイザックス (Avrom Isaacs) は、「最初はジェームズ・ヒューストン、その後はテリー・ライアンというふたりの才能ある触媒者を得たことは、確かに、ケープ・ドーセットのアーティストたちにとっての幸運であった。」(Issacs 2007: 10) とその功績を讃えている。最初の石刻 (ストーンカット) とステンシルから、エッチング、リトグラフ、アクアティントにいたる技法的変遷も、ライアンをはじめとする外部のアーティストたちの力添えなしには不可能だったろう。

しかしなお、多くの運動において、しばしば「跳ね上がり」とも見える個人のがむしゃらな情熱と行動力が道を切り開いてきたように、ヒューストンの力はことさら大きかった。多くの人びとが、まさしく「ちょうどいい時、ちょうどいい場所に、ちょうどいい

い人間がいた」という風に彼を評する。さまざまな文献を網羅した『イヌイット美術／ひとつの歴史』の著者クランドール（Richard Crandall）は、さまざま幸運な巡り合わせがあったとはいえ、「現代イヌイット美術の『発見』の功績の多くは、ジェームズ・ヒューストンの先見性と、知性と、カリスマと、エネルギーと、才能と、勇気に帰せられる。」（Crandall 2000: 66）と述べている。

しばしば指摘されているように、現代イヌイット美術の歴史、特にその初期の経緯に関しては、さまざまな資料の記述が一貫していない。巷間に流布した多くの「物語」は、必ずしも歴史的事実の記録であるとは限らない。そして、そうした言説の多くに、ヒューストン自身の見解や回想が影を落としている。

ここでは、むしろ、そうしたヒューストン自身の視点に焦点を当て、イヌイットの美術運動、特に、版画制作を創始した仕掛人としての彼が、どのような「戦略」を描いて運動を組織化し、「新しい市場」を作り上げていったのか、ひとつの新しいカテゴリーとしての「イヌイット美術」を創りあげていこうとしたのかを振り返ってみたい。

1 現代イヌイット美術の出発

20世紀後半に現代「イヌイット美術」が現われる以前、極地を訪れた探検家、宣教師、捕鯨船員、毛皮猟師、毛皮商人、さらには人類学者や民族学者のあいだでイヌイットの工芸品は知られていた。セイウチの牙やイッカクジラの歯、小石などに彫られた小さな彫りもので、日常使用する道具や宗教に関わる品々が主だった。しかし、中には、白人たちとの交換のためにつくられたものがたくさんあった⁵⁾。

自分で使うためではなく外部の人間に提供するために作られたという意味で、それらはすでに「道具」というより「美術品」の作られ方に近い。実際、この時代からの彫刻には、美的な形体に対する強い関心が伺われる。モチーフも極めて多様になってくるし、護符として数多く彫られたクマだけではなく、ジャコウウシ、セイウチ、カリブー、魚や鳥など種類も豊富になる。猟のようすや動物の群れの生態が描かれ、時には複数の部分を組み合わせた作品も登場する。そのほか、カヤックや帆掛け船（ウミアック）、雪の家（イグルー）や櫓のミニチュア、さらにはライフルや銃といった外来の品々、人びとの生活風景などが多彩に表現されるようにもなる。新しい生活を反映して、キリストや聖母の像まで登場してくる。ヒューストンをびっくりさせたのは、こうした品々の質の高さだった。

人びとから贈られた小さな彫刻が古代の遺物ならぬにたった今つくり出されたばかりのものであることに感動したヒューストンは、すぐにそれらを紹介しようと思いつつ、南に戻り、モントリオールに本拠をおくカナダ工芸ギルドの協力をとりつけ、翌年再び北極圏に舞い戻った。点在して暮らす人びとを訪ねまわり、作品作りを促し、そうして

出来上がった品物を集めて歩いたのだ。サオミック（左利き）と呼ばれ、多くの人びとと親密な関係を結んだヒューストンは、1962年に北極圏を離れるまで、自ら犬橇を操り、時にはイグルーで暮らす生活を送りながら、イヌイット美術創出の道を模索し、その促進に尽力した。

ヒューストンの当面の目的が、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。すでに彼以前、カナダ政府と共にカナダ工芸ギルドやハドソン湾会社などが、北極圏で暮らす人びとの窮状を救う手だてとして工芸品を活用する試みを模索していた。1930年、工芸ギルドの手による最初のエスキモー美術工芸展が、モンリオールのマッコード美術館で開催されている。ヒューストンは、こうした動きに合流する形で、それを一層具体的計画にまとめあげながら新しい運動を進めていく。

彼の方法は、北極圏を旅しながら各地の人びとに最初は彫刻をはじめとする工芸品の制作を勧め、集められた作品に対してハドソン湾会社の交易ポストで食料や生活用品と引き換えられる伝票を手渡すというものだった。彫刻が、直接食料や必需品に姿を変える。イヌイットたちにとって、それは、まったく新しい経済体制の出現だった。しかも、厳冬期の狩りといった危険で不確実な活動より、遥かに安定した収入源となり得るだろう。もちろん、素材となる石を手に入れること自体容易ではなかったし、最初から十分の収入が得られたわけではない。それでも少しずつ、彫刻制作や、後には版画制作が、彼らの主要な経済活動になってくる。

ひと夏の旅行で集めた作品の展示会が、クリスマスを控えたモンリオールで開かれた。噂が飛び交い、多くの新聞や雑誌が書き立て、作品はあっというまに売り切れてしまう。関係者にとって予想以上の大きな反響で、その時の反響が、イヌイット美術の出發を後押しした。しかもここでは、それらの作品が郷土物産的な土産品としてではなく、あくまで「美術作品」として提供され、受け入れられた点に注目したい。

どんな美術品であれ、作り手が属する共同体の外部の人間の目に触れ、流通してゆく場合、たいてい作り手と市場を結ぶ人間が介在する。そうした仲介者は、単に品物を移動させるだけではなく、生産と消費のあり方そのもの、すなわち、作者はどんな状況で、あるいはどんな理由で作り、顧客は何を求めて買うのかを決める鍵を握っている。イヌイット世界と外部との交流、ここでは、売買という形での交換のあり方を構想し道筋を定めたのが、仲介者としてのヒューストンだった。しかも、この場合、その役割がヒューストンを核とする極々限られた人びとに限られていた点が特異だった。ヒューストンはほとんど独力で、作品そのものと共に、外部の人間が作品を眺める「文脈」を提供したといってもいい。

「文脈」とは、モノとしての作品が眺められ、評価され、受け入れられる舞台設定を指

している。誰が作ったのか。どんな人たちなのか。どんな風に作ったのか。作品にまつわるあらゆる情報が、そうした舞台を形成する。人びとは、ヒューストンというフィルターを介してもたらされる情報を頼りに、しかも、それだけを頼りに、彼が描き出す「舞台」の上で作品を眺め、それらを受け入れていく。

ヒューストンにとっての最初の課題は、何より「作品を交易するという考えの普及」(ヒューストン 1999: 149) だった。計画を実行していくためには、とにかくイヌイットたちに作ってもらわなければならない。彼は精力的に各地をまわり、人びとに語りかけ、集めた作品を見せて歩いた。終始ヒューストンのよき仲間でもあったオシュイトウック・イペリー (Osuituk Ipeelee) は、次のように回想している。

「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。人びと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。」(Osuituk 1999: 27)

「何を作ってもいい」とここでは述べられているが、ヒューストンが人びとに期待し、求めたものは何だったのだろうか。1951年カナダ工芸ギルドと政府の資源開発局とによって発行され、北極圏の各地で配布された『エスキモー・ハンディクラフト (*Eskimo Handicraft*)』と題された小冊子がある (Houston 1951)。冊子には、イラストと共に、南の市場に出すためにはどんな点に注意して品物を作らなければならないかが、イヌイット語で書かれている。文章を書きイラストを描いたのは、ヒューストン自身だった。イヌイットの美術に関して書かれたさまざまな書き物の中で、この冊子ほど毀誉褒貶的になったものはないかもしれない。後にイヌイット美術の歴史性が議論され、彼らの作品が伝統に根ざしたものでないかが議論されるたびに、しばしばこのパンフレットが引き合いに出される。「イヌイット美術」の「真正性」を否定する人びとは、イヌイットの手になる作品がいかにその小冊子に示された図案に影響されているかに言及し、それらが必ずしも伝統的に作られてきたものと同じではない点を糾弾する。

果たしてその冊子の影響はすこぶる大きかったのか、あるいは、さほどでもなかったのか。ヒューストン自身、パンフレットを巡るさまざまな議論や批判を意識してか、後には、「幸いこの子どもじみた小冊子は、ほとんど、あるいはまったく、どんな効果ももたなかった」(ヒューストン 1999: 202) と書いている⁶⁾。

その点の議論はほかに譲るとして、ひとまず、そこで示されているイラストに注目してみよう。今述べたように、果たしてそれらが彼の思い描いた望ましい作品例だったのかどうか、その点に関しては、必ずしもそうといえない面が確かにある。そこには、彫刻や籠などだけではなく、その後彼自身あまり勧めようとしなかったクリベッジボードやゲーム盤、さらには、トーテムポールまがいのものまで登場する。美術作品云々以前、

とにかく品物を作ってもらふこと、それらを何とか商業活動に繋げること、むしろそこから、そうした緊急ともいえる思いが伝わってくる。「イヌイット美術」という大道を歩き出すまでの、必死の地均しの努力の表われといってもいいだろう。

この小冊子が作られたすぐ後、彼は、彼とともに直接作品の買い付けにあたったハドソン湾会社の取引人たちに対する手引書の中で、灰皿やペン立てやゲーム盤といった「実用品」は市場で人気がないこと、市場は彼らの生活を映し出しているという意味で「プリミティブ」な作品を求めていること、「プリミティブ」とは、しかし、あくまでモチーフのことであって、決して「粗末さ」を意味するものではないことを強調している (Potter 1999: 45)。

イヌイット美術の市場戦略を論じた人類学者のクリスティン・ポッターも述べているように、いずれにせよ、ヒューストンは、イヌイットの彫刻が現代美術として受け入れられ持続的に成功していくためには長期的市場戦略が必要なことを、すぐに認識する (Potter 1999: 45)。実際モントリオールでの最初の展示会にしても、人びとが注目したのは実用品ならぬ「彫刻」だった。だからこそ彼は、イヌイットたちに対し、それまでの「歴史的」作品群とは違ったスタイルで、違ったモチーフを作品化するよう促したのだ。多くの人びとの共感を呼ぶには、すなわち、独自の商品としてイヌイット彫刻を売り出すには何がセールスポイントになり得るのか、彼はその点を冷静に見抜いていた。あくまで伝統的な技術とイメージに根ざしながら、実用品を越えた「美術品」への方向を打ち出すこと⁷⁾。雑多な要素を排し、彼ら独自のスタイルを強調し育てていくことが長期的戦略の鍵を握っていることを認識し、それに向かって態勢を整える。

彼は各地を訪れ、作品を集めてはそれを次の人びとに見せ、同様の作品を作るよう勧めていく。しかもその際、基本的には、人びとが作り出すすべての作品に代価を支払った。もちろん、すべての作品を素晴らしいと考えていたわけではない。事実50年代に作られた品々の多くは、それ以前の探検家や捕鯨船員たちが手にした彫刻とそれほど違っていなかった。その中から、イヌイット彫刻の評価を高めるようなものだけを提示したい、出来のよい作品だけを紹介したいというのが彼の思いだった。彼の回想の中には、できのよくない作品の処分を巡って苦悶する、彼自身の姿が描かれている (ヒューストン 1999: 214-217)。

何より、自分たちの作品が交換の資材となること、自分たちの活動に対し代価が支払われるという事実の積み重ねが、最も直裁明瞭な形で制作者の姿勢を刺激したに違いない。その中から、次第に、「よい」ものに対してはそれなりに多くの代価が支払われるという実質的な違いが意味を持ってくるし、とすれば、自ずと制作を方向づけていくような選択の仕組みが働いてくる。

実際、直接作家と市場を結ぶ仲介者が何を求め、何を評価するか、ここではヒュース

トンのような立場にいる者の意向、要求と選択、最終的には仲介者の好みや眼力といってよいものが、何を作るのか、どのように作るのかという制作者の側の姿勢を左右する。もちろんこれは、大きく見るなら仲介者を通して働く「市場原理」といってもいい。そして、市場の要求がどちらの方向にでも生産の流れを導いていくという一般原則は、ここでも変わらない。

一方、書き物を通してヒューストンは、外部の人びとが思い描くイヌイット像を形作り、作品に対する眼差しを方向づけていく。子供向け小説『こおりついた炎 (*Frozen Fire: A Tale of Courage*)』(1977) や『ゴースト・フォックス (*Ghost Fox*)』(1977)、さらには小説『白い夜明け (*The White Dawn: An Eskimo Saga*)』(1971) の成功が示すように、彼は極めてすぐれた語り部だった⁸⁾。実際、彼が描くイヌイットの生活は、彼自身の感動や冒険談も含め、理屈抜きに楽しい。先のクリスティン・ポッターは、「事実とフィクション、広告と短編小説が入り交じり、ヒューストンのエッセイは人の心を引きつけるし、容易に読むことができる。彼の成功のひとつの鍵は、読者に視覚的・情緒的想像力を働かせる豊かな遊び場を提供することで、彼ら自身自ら北極圏を体験してみようという気にさせたその能力に帰せられる。」(Potter 1999: 51) と述べている。心温まる彼の簡潔直裁な文章は、彼自身のスケッチやイラストとともに受け入れられ、さらには、さまざまな物語や言説を派生させた。実のところ、専門的な学術文献を含め、イヌイットの生活や美術活動に関してその後にかかれた文章を生み出す唯一の情報源になったといってもいい。かくして、ヒューストンは、当時の市場の動向を読み取りながら、さらにその市場を刺激し、美術作品としてのイヌイット彫刻を受け入れる熱心な顧客を開拓していく。

そうした言説の中で、イヌイットたちはどのように描き出されていたろう。一言でそれは、外部との接触を通して変貌していく以前の、昔ながらの伝統の世界に生きていた彼らの姿だったといえる。すなわち、大きな変貌以前の狩猟文化を生きていた太古以来の人びとと重なりあう、鋭い感覚と適応能力を身につけた強靱な人びとだった。事実として、狩猟を中心とする移動生活は依然標準的だったし、シューマニズムの世界も色濃く残っていた。とはいえ、「彼は、不思議さと神秘に彩られた、ヒューストン版イヌイットの歴史を創り出した」(Potter 1999: 46) という面があったことは否定できない。

確かにそこには、近代人が思い描く「未開」への憧憬が色濃く映し出されている。その意味で、エキゾチズムに寄せる西欧近代の眼差しといってもいい。といって彼は、ひたすら「未開」のままのイヌイットを愛し、一途に「プリミティブ」な彼らの世界を守ろうとしたわけではない。新たな美術の創造を目指す彼にとって、何より、「未開」のままでは異境の片隅に取り残されて暮らす異邦の誰かにはなり得ても、同じカナダの世界

を生き、共通のアイデンティティーを担う「同胞」にはなり得ない。とすれば、物珍しいエキゾチックな品々の制作者とはなり得ても、現代美術の担い手とはなり得ない。その意味で彼らは、一方では遠い過去に連なる神話の人として、他方では、新たな変容を生きる同時代人として描かれなければならなかった。ふたつの異なる世界、異なる人物像を繋ぎ、しかも両者の距離を適切に保つことに成功した点に、ヒューストンの天才があったというべきだろう。

もちろんそこには、歴史的巡り合わせという幸運もあったし、容易に埋められない空間的な距離という好条件もあった。

グラバーンらも指摘するとおり (Graburn 1986: 5-7)、40年代後半から50年代にかけての時期、世界大戦を乗り越えたカナダは、アメリカやイギリスとは違う独自のアイデンティティーを模索していた。同時に、先住民の存在や文化に対する世界的関心の高まりが、イヌイット美術に向ける人びとの好奇心を後押しした。白い世界に生きる人びとのイメージは、広大な原生自然を友として暮らす人びとのロマンを掻き立てる絶好の主題であったに違いない。カナダの人びとは、自分たちの国にこんな人たちがいたのかと驚きながら、しかもなおそうした人びとの暮らしや彼らがつくり出す作品が深くカナダの大地と自然に根ざしていること、その意味で自分たち自身のアイデンティティーにも深く連なることに喜びを見出した。だからこそ、同時代人が生み出す古くて新しい美術に喝采を送り、それを支えていくことに喜びを感じたのだ。

しかも、現実には、近代国家が提供するはずの社会サービスの恩恵を受けることなく生きていく辺境の人びとを援助することは、先進国家カナダの大きな政治的課題だった。その意味で、実質的収入に結びつき得るプログラムを援助することは、政府にとって格好の施策であったに違いない。もちろん、美術運動がひとつの共同体の経済的基盤になり得るなどと、最初から期待されていたわけではない。しかしなお、実際イヌイット美術の普及と販売は、最初から、カナダ工芸ギルド、カナダ政府、さらにはハドソン湾会社という大きな後ろ楯に支えられて出發する。

後者の「距離」に関しては、いうまでもなく、北極圏という地理的条件が、今なお彼らの居住地と市場を大きく隔てている。制作者は、消費者の動向と無縁に暮らしながら何かを作り、消費者は、まだ見ぬ同時代人を思い描きながら作品を手にする。少なくとも、制作者が直接市場で消費者と出会う場面はほとんどないし、従って、消費者が勝手に描くイメージに直接左右されることも、日々の要求に答えていく必要も生まれなかった。

通常市場の要求は、単に生産者を促す刺激剤として、生産される品物を決めていくだけではない。それ以上に、文字通り商業主義的な市場の思惑や動向がしばしば作品の作り手たちを圧倒し、生活全体を呑み込んでしまうし、そうした例は、いやというほど眼にすることができる。その点で、物理的距離によって市場から切り離されていたイヌイ

ット美術の出発は幸運だったかもしれない。このことは、いわゆる孤高であるはずの芸術家たちさえ市場の動向に揉まれ、いい意味でも悪い意味でも消費者、あるいは、パトロンたちと不断に折り合いをつけながら制作していかざるを得ないという通常の事態と引き較べてみれば、いかに特殊な条件であるか理解できる。加えて、いわゆる「未開の美術品」が「お土産品」として市場に出回ることによって生じる変質や、しばしば市場での人気と引き換えにもたらされる観光地化によって制作者の住居空間や暮らし自体が変わってってしまう事態と較べてみると、ますます特別な事態であることに気がつく。

実際、その後の展開は、美術が経済的な基盤を確保する中核にさえなるという想像以上の成果をもたらした。しかしなお、彼らの居住地自体が市場の物理的空間に呑み込まれてしまう事態には至らなかった。是非とも北極圏に足を運んでみたいという気になったヒューストンの読者や作品の買い手たちにとってさえ、実際に極地を訪れ、作家たちと直接交流することなどまるで夢のような事柄だったからだ。

作品がつくられる極北の地とそれが消費される南部のあいだに横たわったこうした空間的距離を、ヒューストンは大いに強調し、活用する。その距離は、イヌイットたちの営みを外部との急速な接触による崩壊から守ってくれるだろう。同時に、市場で作品に接する人びとの生活から遥かに離れた別世界を描くことで、イヌイットの作品を独自なものとする新たな文脈を演出していくことが容易になる。

遙か北の地に作者がいて、時代の動きとも、市場の動向とも無縁に自分たちなりの暮らしを送っている。その中で、これまでと同じように、何かを作り出している。彼らの作品は、民俗的な世界の中で動機づけられ、神話に満ちた想像力に導かれ、日常生活の中での極々自然な稔りとして生み出される。しかもそこには、伝統によって磨き抜かれた確かな技術があり、作品の質に対する鑑識眼がある。固有な世界観の中で、作品は一つひとつ確かな意味を持ち、そこでの営み全体が彼ら自身の内で完結している。そんな全体の図式。

かくして、「日常生活の中での極々自然な稔り」として生まれた作品が、最初の文脈から切り離され、別の世界に運ばれる。しかも、そのことに、作り手である彼らは一切関わっていない。作品が人の心を打ち美術品として評価されたとしても、彼らにとってはほんの偶然の成り行きに過ぎない。芸術のための芸術といった思想とはまったく無縁に、しかし、市場の価値や世間の評価に頓着しないという意味で、そこでは逆説的に、芸術のための芸術以上の純粋性が確保されている。あくまでヒューストンは、外側の世界や市場に従属していない、それ自身満たされたものとしての彼らの生活や創造活動を強調する。

そのための戦略として彼は、一方では、最後の狩猟社会に生きる狩人としてのイヌイットの古さを強調した。自然人としての彼らに具わった資質や感性。しかもそのことをヒューストンは、さりげなく、ユーモラスに描いていく。

たとえば、ヒューストンの文章の中に登場してくる彼自身は、ある意味で「外側の人間」を代表している。そんな、文明を背負い、高度な文化を身につけた南の人間が辺境の地を訪れプリミティブな人びとに遭遇する、というプロット。ところが、文明や文化といっても、あくまで南の限られた世界での文明や文化であるに過ぎないわけで、どこでもそのまま通用するわけではない。一方プリミティブとは、未開という意味でも素朴という意味でもあり、さらには太古的という意味でも、根源的という意味でもある。

しかもこの時、ヒューストンが描くイヌイットの一人ひとりに具わった非凡な才能は、単に個人的な資質にとどまらず、過酷な世界を生き抜いていくための生存条件という意味で自然に属している。しかも、生得的ではなく伝統に支えられた資質という意味で、知識というより、知恵というのがふさわしい。

彼の回想録のひとつのテーマは、違った境遇の中で右往左往する南部の人間の失敗や勘違いを彼らの知恵が支え、やさしく諭してくれるという物語だ。外部の人間の限られた文化と、北極圏に暮らす人びとに備わった文化の出会いは、こんな風に描かれる。

イヌイットは「(蜃気楼の中に、) 重なり合った氷のあいだを歩く自分たちの行路の状態を読み取る術」(ヒューストン 1999: 140) を身につけ、一足ごとにトランポリンのように浮き沈みする薄い氷の上をやすやすと歩いていく。一方ヒューストンは、キャンプ地からほんの何歩も行かないところで「迷い子になって凍え死んでしまいかねないたわけた馬鹿者」(ヒューストン 1999: 174) で、猟師の足跡を辿って行くことをつついおろそかにした途端氷を踏み抜いて落ち込んでしまう、おっちょこちょいにしか過ぎない。

「イケラクシャックに滞在していたあいだわたしたちは、毎日毎日必ず何か一つずつ学んでいたような気がする。」(ヒューストン 1999: 176-177) そう記すヒューストンの失敗談や思い出話を分かち合いながら、わたしたちもまた、根源的に生きる彼らの感性に感動し、生活に根ざした知恵の深さを学んでいく。もちろんこうした「回想」は後々になって書かれたものではあるけれど、ヒューストンの文章には、終始、こうした光景を生き生きと描く軽快なトーンが漲っていた。おそらく、イヌイット美術市場で作品に触れた人びとも、彼の描写から、わたしたちと同じ印象を受け取ったことだろう。

イヌイットには、とうの昔われわれからは失われてしまった鋭い観察眼が具わっている。不断に動物に接し、解剖学的構造に通じていればこそ、彼らの作品の中の肉も骨も筋肉も何と生き生きと躍動して見えることか。彼らの作品は、どうやってカリブーに乗り、どうやって赤ん坊を抱え、氷の上を歩くのか、われわれなら見逃してしまいそうな人間の動きや生物の生態に顕われる生命力を、われわれにも見させてくれる。

時としてヒューストンの口調には、まるで彼らの作品を素晴らしいと思わないなら、それでも結構。少なくとも彼らは気になどしませんし、痛くも痒くもありません、とばかりに居直っているみたいなどころがある。作品を通して何かを得、恵みを受けるのは鑑賞する側の方で、作品を提供する側ではない。われわれの方こそ、作品を通して豊か

な感性や知恵に触れることができる。作品に映し出された彼らの目を通して、初めて、自然を理解することもできるし、その恐ろしさや驚異に触れることもできる。さらには、「彼らの芸術を通して、長いあいだ生と死という全体的な問いに対して非常に異なったアプローチを抱いてきた人びとの姿を垣間見ることができる」(Houston 1971: 53) のですよ、とでもいう風に。

といて、彼らがつくり出す作品は、「最後の狩猟民」といったイメージがもつ過去の遺産を引き継いでいるだけではない。それだけなら、通常の民族資料と変わるところがない。その地点でヒューストンは、一転して、ナイーブなだけではない、まさしく「芸術家」たるにふさわしい彼らの資質を強調する。

たとえば、作品相互には、疑いようもない質の違いがある。出来不出来があるという事実自体、彼らの作品を単なる歴史的遺物から隔てている。歴史的な遺物のあいだには出来不出来がなかった、といているのではない。ここで言及されているのは、作品自体の質の違いそのものより、作品の出来不出来、表現の違いや個性を見分け、それを問題にする視線、といったらいいだろうか。顧客が作品の良し悪しを注意深く見極めようとするのと同じ眼差しが、確かに彼らのあいだにはある。作者自身、作品の質の違いにおおいに関心をもっていて、それを正しく見極めようとする。さらに、作品の独自性、独創性に対する思い入れはことのほか深いという点に、ヒューストンは注意を促す。

「隣人たちの手になる彫刻を見るエスキモーたちには、競争心があるのかもしれないし、ないのかもしれない。互いに模倣しあうよりは、彼らが独創性において抜きん出ようと努めてきたことは、まったく明らかだ。というのも、彼らは真の改革者たちなのだ。」(Houston 1971: 56)

しかも、ニューヨークのアーティストたちが作品に向けるのと同じ鋭い眼差しは、決して偶然生まれたものではないし、漠然としたものでもない。「エスキモーによると、最良の彫刻には、素材それ自身の内部から生まれる動きの感覚と、緊張感と、生きた興奮が具わっている。」(Houston 1971: 53) これも、ヒューストンの表現で、もちろん、イスビット自身がこうした言葉で語るわけではない。第一、普段の生活の場面と切り離された別個の「芸術」活動があったわけではないし、そもそも、芸術や美術に相当する言葉自体がない(ヒューストン 1999: 349)。しかしなお、彼らが示す態度や言葉の端々に、彼ら自身の明確な「思想」を読み取ることができる。彼らが「芸術」といった言葉をもたないのは、端的に「彼らがそうした術語の必要性を感じなかったからだ。(むしろ)彼らは、多くの狩猟社会と同様、自然との調和の中で生きることの全行為が、彼らのアートであるという考えを抱いてきた。彼らが彫り出す小さな品々それ自体は、彼らにとって、生きることに関わる全体的なアートの、とるに足らない反映でしかない。」(Houston 1971: 53) ヒューストンは、そういう風に、彼らを描く。

彼らの作品に単なる民芸品とは違う「深み」を与えているのは、こうした「思想」として取り出すことができる要素（それは、ヒューストンがとりだした「思想」であるが）に支えられた審美眼、あるいは、美的感覚といえるだろう。生活のすべてを大きな調和の中に位置づけ、その質を見極めながら、いわば生活全体を「アート」として織り上げていこうとする彼らの眼差しは、創作の中にも一貫して流れている。

さらに、そうした感性や豊かな知恵を表現する確かな技術が、彼らにはあった。この点の重要性を見逃すわけにはいかない。このことは、たった今述べた、生活全体をアート（この言葉は、美術や芸術と訳すことができるし、技法や術と訳すこともできる）として捉える彼らの思想に直結する。ここでは、狭義に捉えられる彼らの技術水準、技術の才の高さこそ、イヌイットたちの作品をナイーブな民芸品から跳躍させる鍵として提示される。

ヒューストンが巧みだったのは、一方では、芸術家としての彼らにはいわゆる同時代の芸術家たちと競い合える十分な個性と技術が備わっている点を強調し、しかも一方では、それを終始「伝統」と結びつけながら非個人化させ、彼らの生活技術一般の中に解消させていくという点といえよう。

ヒューストンの著作には、やすやすと道具を使いこなす彼らの「技術的」才能と、自分たちの世界を作品化して行く「美術的」才能に対する賞賛や感嘆の言葉があふれている。彼らの日常的な生活の中で、材料と道具を巧みに操る彼らの才能が、すぐれた作品をいわば必然的に生み出していくのだ。まるで当たり前、といった自然な過程がそこでは強調されている。

そうした彼らの高度なレベルは、決して美術学校で伝授されるような技術ではない。むしろ、学校教育のような通常のトレーニングではかえって失われてしまうような技術といってもいい。何か既成のイメージと結びつきそれを表現するための手段などではなく、あくまで彼ら自身のイメージと直結したものだ。ここでも、彼らの営みの「自立性」、**「完結性」**が浮き彫りにされている。

「エスキモーの彫刻家たちは、夢によって動かされる。外部の人間たちとの新しい接触にもかかわらず、彼らは依然、自分だけの独自の神秘的イメージに心を寄せている。最も巧みな彫刻家たちは、大胆な自信と、自らのアートに迫っていく、どんな形式化されたトレーニングによっても損なわれていない自由さをもった直接的な方法を身につけている。」(Houston 1971: 52)

ここでは、巧みな彫刻を彫り出す技術が、「船外エンジンの壊れた部分を取り替えるのに骨でさまざまな部品を彫ること、義歯が壊れるとセイウチの牙でひと揃いの歯をつくること、春の雪の中で義足の細い脚が落ちないように義足の先端に手の平を広げた大きさほどのジャコウウシの角の突起をつけること」(ヒューストン 1999: 135)などで知られる彼らの日常的な手わざと直接結びつけられている。

現実にイヌイットたちは、厳しい自然の中での伝統的な暮らしに身をおきながら、さまざまな形での外部との接触を通して変化してきた。現代イヌイット美術は、生活条件の急激な変化の中で大揺れに揺れる世界の所産として登場してくる。しかしなおその変化を、実的な意味でも、同時に、彼らを取り囲むイメージの中でも、あくまで彼らに主導権をもたせながら実現していくにはどうしたらいいのか。単に時代への適応というのではなく、ましてや、伝統的営みの「変質」や「墮落」などではない、自主的な過程として実現させていくにはどうすればいいのか。その点に、プロデューサーとしてのヒューストンの役割があり、その役割を彼は、実に巧みに果たしてきたといえるだろう。

2 イヌイット版画の出発

現代イヌイットの美術は、一方では伝統の持続であり、他方ではそのまま新しい大飛躍であるような企ての典型だった。そのことを、今ではイヌイット美術を代表し、その中核を担っているイヌイットの「版画」の出発に明確に見て取ることができる。何しろ、紙という素材自体、彼らの生活とは無縁の品物だったのだ。その意味で版画は革新的であり、しかしなお伝統的な技量と世界観に支えられ、新しい文脈の中で過去の活動をそのまま持続していくことで成立していたからだ。

その後のイヌイット美術の中心地、バフィン島ケーブ・ドーセットでの版画制作は、1957年初冬にはじまった。版画制作の始まりが語られるたびに、決まって同じ逸話が引き合いに出される。複数のタバコの箱に描かれた同じ船員の顔を眺めていて、同じ絵を繰り返し描いていくなんで何と退屈な仕事だろうと呆れたようすのオシュイトックに、ヒューストンは版画の手法を説明する。限られた言葉での説明に行き詰まり、彼は手近にあったセイウチの牙の彫り物にインクを塗り込んで、ティッシュペーパーに摺ってみせた。「これなら俺にもできる。」そういったオシュイトックの言葉をきっかけに、版画が始まったという物語だ（ヒューストン 1999: 320-321）。

広く流布したこの逸話は、いかにも簡単に、いかにもあっさり展開する。それだけに、容易に聞く者を納得させてしまう力を秘めている。簡潔な語りがもつ、神話的力といってもいい。

あくまで伝統に深く身をおき、しかも、新しい状況をやすやすと乗り越えていく柔軟な人たち。無垢な好奇心に溢れ、新しい試みに果敢に挑む進取の精神の持ち主たち。そんな人たちだからこそ、前人未到の偉大な事業を、何のてらにも気負いもなくやすやすと実現してしまった。そう語る物語のトーンが、終始、ヒューストンが描く「歴史」の基調をなしている。「獵師特有の素早い判断で」という、オシュイトックの言葉に付されたヒューストンの一言に、その点を強調しようとする彼の意図を明瞭に伺うことができるだろう。すぐこれに続く文章の中でも、彼は、飛躍と持続という二つの対照的な事態

の重なり合いを強調する。「イヌイットにとって、方法としての版画制作という概念自体は新しい。しかし、彼らが生み出す画像は、数世紀に及んで古代から続く彼ら自身の伝統や神話、加えて、彼らの腕の技術にしっかり根ざしている。」(ヒューストン 1999: 321)

後述するように、イヌイットの版画が日本の版画と深い繋がりをもつことは、広くみんなに知られている。そうでありながら、多くの文章、少なくとも公式的な解説の中では案外そのことが触れられていない。そこにも、版画制作という異なる文化の一片が外部からまるごとそのまま持ち込まれたわけではないという主張を伺うことができるだろう。ヒューストン自身、一方では日本からもたらされた技術や道具に触れ、イヌイット美術と日本の版画の深い繋がりをはのめかしながら、他方ではそれとは異なる自分たち自身の独自性を強調する。

「版画用インクは手に入らなかったの、普通のインクにアザラシの脂肪やランプの煤などを混ぜて試してみた。結果はひどかった。」(ヒューストン 1999: 321)

「公的な郵便物は船がやって来る一年に一度しか届かなかったから、政府に対して文書を書くということ自体、たびたびはない。それでわたしは、政府から支給されていた薄茶色の半透明の文書用紙のほとんどを拝借した。結果は、すこぶる試し刷りに向いていることが分かった。」(ヒューストン 1999: 321)

「(バッフィン島西部に豊富に産する蛇紋)石の多くは、十センチ前後の厚さの大きくて平らな板のような状態で岩の表面から自然に剥がれ落ちる。通常の彫刻のためには少々薄すぎるけれど、版画の板としては完璧だ。」(ヒューストン 1999: 322)

こうしたさりげない逸話を通してわたしたちも、彼ら独自の条件とそれに応じた独特の工夫が新しい版画を生み出していく過程に立ち会うことになる。単なる外側の技術の移入や応用ではない、彼ら自身の伝統の新しい方向への開花。

「交易のためケープ・ドーセットに集まって来るイヌイットたちを、大きな興奮が包み込んだ時代だった。誰もが、何か新しいことがはじまろうとしているのを感じとっていた。事実それは、ゲーテンベルクが印刷の時代の幕開けをもたらしただけのように、彼らにとって、版画制作のはじまりを告げる最初の心踊らせる一歩だった。」(ヒューストン 1999: 323)

彼の文章に接するわたしたちたちは、まるで一つの方向に向かって水が淀みなく流れていくように、出来事全体を極々自然な動きとして受け入れてしまう。この「自然さ」こそ、ヒューストンの「演出」すべての基調とわいていい。自然であればこそ、まったく異なる文化の受容さえ、決して民俗の世界を離れることがない。あるいは、離れているとみなされることもなかった。

「版画」という手法の採用には、さまざまな偶然や幸運が関与している。しかしなお、その後の創作活動やそれを取り囲む生活全体を考えてみればみるほど、それは、伝統と

美術のあいだのさまざまな矛盾を解いていく実に巧みな選択だったと思う。その点に、ヒューストンの最も大きな貢献と、彼の戦略の巧みさを見ることさえできるような気がする。

この時、「版画」制作の実際のモデルとして注目されたのが、日本の版画、特に、浮世絵制作の分業システムだった。そしてその点が、後のイヌイット版画の成功を導く大きな鍵を握っていた。ここでは、日本の版画、特に浮き世絵制作のシステムを採用したことが伝統的世界を無理なく現代美術に結びつける有効な回路となったことを、大きく二つの観点から評価しておきたい。

第一は、それが、従来の生活形態を混乱させることなく新しい美術活動を可能にさせたという技術的側面。

第二は、版画、特に、日本の版画が持っている社会的評価を分有することが、イヌイットの版画を現代「美術」として打ち出していく上で有効だったという側面。

最初の点、日本の版画技術の導入は、何よりも「技術的」な面からの要請にかなう選択だった。彼自身「……芸術家たちがすぐれた原画を生み出し……印刷自体は、別の人間が担当する。……移動を日常とする北極圏の生活や、紙の供給、色づけに必要な熱などの条件を考え、わたしは浮世絵のシステムこそ、自分たちに最もふさわしいシステムだろうと感じていた。」（ヒューストン 1999: 330）と述べているし、実際、そのシステムは実に有効に機能した。そうしたシステムを採用することで、移動しながらばらばらに暮らす人びとの才能や技術を寄せ集め、いわば、彼らの生活をそのまま維持しながら「作品」を生み出していくことが可能になったからだ。しかも、それだけではなく、現代美術に必須の個性的個人と普通の人びとの集団、あるいは、個的創作と共同制作のあいだに生じる矛盾や隙間を埋めていくことができたからだ。こうした技術的利点については、のちほどさらに詳しく論じてみたい。

と同時に、後者の点、日本の版画への注目には、現代美術に確固たる位置を占めていた日本の伝統版画に対する評価を踏まえての思惑と見通しもあっただろう。

たとえば、近代ヨーロッパ世界の人びとの中に、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」があり、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、極めて希薄だったと思う。「始源的」なるものを求めて中世の美術、古代エジプト美術、ギリシャ・アルカイック美術に注目した場合なら、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。それに対し、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。その中で、ただひとつの、と言わないまでも、数少ない例外が「日本の版画」だった。その意味で、自分たちの営みを「日本の版画」と結びつける意図には、あるいは、無意識的な連想の中には、独立した「ファインアート」として確固たる位置を占めてい

る日本の版画とイヌイットの版画を重ね合わせることで、イヌイットの版画を最初から同じ土俵で打ち出していこうとする狙いがあったに違いない。

ヒューストンは、ケープ・ドーセットで版画が作られ始めた翌年、1958年10月から翌年1月まで日本に滞在し、日本の版画制作を学んでいる。3ヶ月間という限られた期間であったことを考えると、彼自身の中にはそれなりの目論見があったはずで、回想録の中では、浮世絵制作のやり方を学ぶことが最も大きな目的であったと述べられている（ヒューストン 1999: xx）。しかし、浮世絵の分業システムを採用しようとする方針があらかじめどれほどはっきり意識されていたか、実のところ明確に確かめるのはむずかしい。実際、日本に滞在中、浮世絵制作の現場を訪れたり、制作者たちに接したようすはない。むしろ、ヒューストンの日本での経験とその後の展開は、多くの幸運が重なり合っただけの成り行きだった面が大きかったといえそうな気がする。

来日した彼は、すぐに平塚運一を紹介されて弟子入りし、連日平塚の工房に通って教えを受けている。夜が多く、泊まり込んだことさえあったらしい。そこで版画制作の全行程を習得することができたという点で、平塚自身伝統的な版画作家ではなく、ひとりですべての行程を手がける「創作版画」の作家であったのは幸いだった。

平塚運一の回想（平塚 1993: 143-148）によると、数多い教え子たちの中でヒューストンはことさら印象深い弟子のひとりだったようだ。わずか3ヶ月間で木版画に熟練したいなどという無謀さに最初は落胆しながら、紙の種類から摺りの微妙さまで、熱い情熱と真剣さで取り組んでいったヒューストンの資質とイヌイット美術に寄せる強い思いへの驚嘆が溢れている。

彫刻刀を研ぎ、版木を彫り、摺り方を学び、彼は日本の版画技術を学ぶ。ヒューストンの日本滞在中がもたらした成果は、彼が接したさまざまな作品に関する情報、彼が持ち帰った作品の直接的な影響と共に、彼が帰国して以降のイヌイット版画の展開に相当直裁に見て取ることができる。この点については、2011年東京のカナダ大使館を会場に行なわれた『イヌイット版画：日本のインスピレーション』と題された展覧会と、それを企画し実現したカナダ文明博物館のキュレーター、ノーマン・ヴォラノ（Norman Vorano）の解説に鮮やかに描き出されている⁹⁾。実に優れた考察で、この点に関しては是非共それをご覧いただきたい。

といて、先にも述べたように、ヒューストンは、日本で学んだ版画制作をそのままイヌイットの世界にもち込もうとしたのではない。彼が目指したのは「イヌイット芸術家たちの野性的で自由な才能やスタイルと、何世紀にも及ぶ日本の巧みなわざを結びつけて、新しい版画技術を発展させようという仕事」（ヒューストン 1999: 330）だった。ここでも彼は、凍らない絵の具、アザラシの毛のバレン、石を刻む研がれた刃など独自の条件に即応した独自の道具や手法を生み出す工夫の才、そこで表現されるイメージの

独特さを強調する。

ヒューストンは終始制作者としてのイヌイットを、あるいはイヌイットのイメージを、商業主義から切り離すことに腐心している。その点からいっても、新しい創作活動に携わりながら彼らがなお従来と同じ生活を続けていくことは、実質的にも、受け取る側の印象としても、重要な意味をもっていた。この点で、版画という手法に寄せたヒューストンの期待通り、特に、「浮世絵」制作に倣った分業システムは狙いに叶っていた。移動しながら離ればなれに暮らす人びとの生活形態を変えることなく、個々の営みを一か所に集約することができたからだ。人びとはそれぞれの暮らしを続けながら、行く先々で仕事を進め、その成果を出し合って共同制作に関わっていくことができる。芸術活動と日常生活の折り合いをつけていくこと、旺盛な彼らの創作活動を伝統的な生活パターンの中に巧みに織り込んでいくことが、この方法の中では無理なく実現することができた。

この点は、実際には移動しながら制作することがむずかしい彫刻に関してさえ、しばしば強調されている。「狩猟生活や北方の環境が、人びとを活気づける。悪天候がしばしば彼らに特別な暇をもたらし、自分の彫り物を完成させる時間を与えてくれる。」(Houston 1971: 53) とすれば、版画は、さらにこうした条件に適っていた。作者に求められたのは、紙の上にペンや色鉛筆やフェルトペンで絵を描く、簡単なスケッチだけだったからだ。

こうした直接的な技術的利点に加え、このシステムは、共同体に根ざした営みと現代美術とのあいだに生じかねない軋みを取り除くことを可能にしてくれた。原則的に現代美術では、創作者という個的な人間が前面に押し出され、そうした新しい人間像は、外側からは個性や才能を評価し、内側からはそれを自覚し磨いていくことで生み出される。ところが、外部からの評価が個人を突出させ、しかもそれに何らかの経済的利益や特権が付随するとしたら、特に平等主義的なイヌイットの共同体のような場合、その中に新たな軋轢を生じさせてしまいかねない。現代美術が求める創作者としての個人の認知と、平等主義的な共同体のあり方をどう両立させていくか。この点で版画の制作過程は、第一に、それぞれの過程で別々の誰かを「専門家」として認知することを可能にしてくれる。この点を人類学者クリスティン・ポッターは、次のように述べている。「仕事の専門化に関し、印刷工房は、工房と芸術家と印刷者すべてがそれぞれに認知される日本の方式を採用した。“プリミティブアート”は典型的には文化によって知られるのであって、個人的芸術家によってではない。しかしここでは、そうした注意深い認知が、イヌイットの版画を大量生産による旅行者向けアートのように見なされないことを保証し、同時に、……個々人の関心の高まりを促してくれた。」(Potter 1999: 51)

また、原画を描く人、それを作品化する人という分業の流れ中で、個々の作品の質に応じた選別が避けられないにもかかわらずそうした選別の過程が目立ちにくい。従って、

作者の中に自分の作品が採用されなかったという否定的意識が生まれにくい。原則的にすべての原画が買い取られ、きちんと報酬が支払われるシステムを通して、スケッチを描くことは不断に奨励されていた。従って、多くの人びとが、少なくとも最初の段階では活動に参加した。それでもなお、そうした選別によって共同体の平等主義が脅かされるような変化は生まれにくかった。もちろんこのことは、実質的には、ほぼすべての取引が組合を通して行なわれたという、まさしく平等主義的な仕組みが機能したお陰といっている。共同で出荷し、共同で販売するという仕組みにあって、巧拙が直接経済的利益に結びつくことがなかったからだ。と同時に、それと相俟って心理的にも、分業システムの中では巧拙の違い、選別の結果が表に現われにくかった。

分業システムの技術的利点に関していうなら、さらに一層現実的な効果として、このシステムが作品の質を維持していくことに役立った点は見逃せない。全体をいくつかの要素に分け、それを一カ所で統合するという形の中で、まとめ役としてのヒューストンと工房の主要スタッフの意向や好みを直接作品に反映させることが可能だったからだ。極端にいうなら、そこでの創作は、それを束ねるプロデューサーとその周囲の人びと以外全体を跳め渡すことができない。その意味で、彼らの目と技術が、常に作品の質を一定の水準に保っていた。

もちろんこのことは、まとめ役の資質如何によっては確かに危うい面を含んでいる。またある意味では、個的な創作を旨とする「現代美術」の理念に相反する面がないとはいえない。しかし、イヌイット美術の場合、少なくとも版画や彫刻を「現代美術」というカテゴリーで売り出そうという一つの目的にとって、そのことが有利に働いたことは否定できないだろう。

新たな市場を形成し、市場の求めに応じて作品を提供していくには、何らかの明確な指針と戦略が欠かせない。といて、活動に参加する全員が同じ意識を共有し、戦略に即して仕事を進めていくことは必ずしも容易ではない。その点、多くの人びとの活動の成果を一点に集約することで、指針や戦略に適った作品の形や質をコントロールすることが可能になる。どの下絵を、どのような手法で作品化していくか、それを決めたのは、コーディネーターを中心とする工房の人びとだった¹⁰⁾。

よりよい作品を作り出すという積極的な面で好条件だっただけではない。実際多くの民俗美術の場合、質の高い作品を生み出すことにも増して質の悪い作品をどう減らすか、現実には、それらをどう市場から取り除くかという点の方が一層むずかしい¹¹⁾。このことは、観光地に溢れるばかりの工芸品を見れば一目瞭然で、人気の広がりに応じた量の拡大は、質の低下と隣り合わせている。創作意欲が広がりを見せてくればくほど、市場に直接参加しようとする作者やディーラーを規制することは、現実にはなかなかできない。この点でも、分業による版画作りでは、原画が版に起こされ、それが摺られていく過程で選択が働いた。数多くの下絵の中から実際に版画化されたのは、100枚、あるい

は、200～300枚の原画に対して1枚というほどの割合だったという¹²⁾。

分業システムによるこうした技術的利点に加え、版画であればこそ、選別を加えてなお相当の量を確保することができた点も付け加えておこう。1点ずつ作られる彫刻や油絵なら、こうはいかない。さまざまな試行錯誤が繰り返され、最初の制作地ケープ・ドーセットでは、1957年から58年にかけて20点の作品がそれぞれ30枚ずつ刷られている。そしてそれが、オンタリオ州ストラットフォードで開かれた夏の演劇祭にあわせて展示され、大成功を取めた。以来、作品はコンスタントに生み出され、毎年定期的な展覧会のためだけでも10数点から20点、あるいは30点以上の作品が、30、近来は50のエディションで制作されてきている。

現在についていうなら、ケープ・ドーセットの場合、毎年11月初旬に「ケープ・ドーセット版画展」が開催され、その年の作品が売り出される。たとえば、筆者がカナダにいた1996年には32点、1997年には34点の新作が50枚ずつ摺られて発表された。版画展にはカナダ、アメリカ各地にある49の画廊が参加し、その年の主管画廊が各作品を2点ずつ、その他の画廊が1点ずつ展示する。各地の顧客や他の画廊は、そうした展覧会を訪れ、新しい作品を鑑賞し、気に入った作品を購入する。こうしたシステムは、2000点以上といった数の作品をコンスタントに準備することができる版画であってこそ可能な戦略だった。一定の水準を備えた作品を相当量市場に送り出すことができこそ、イヌイットの版画は多くの人びとの目に触れ、全体としての商売を成り立たせることができたのだ。1959年から1974年までの初期の14年間に、ケープ・ドーセットだけで1,058のタイトルの下、総計48,000枚の版画が制作されたという (Craig 1988: 57)。しかも1958年の価格は1枚5.00カナダ・ドル。今でも、値段が上がった旧作品でない限り、2万円から5万円、あるいは、特に有名な作家の場合でも10万円程度の価格で新しい作品を購入することができる。

イヌイットの版画が大きな人気を博した60年代、70年代、展覧会にはしばしば長い行列ができたという。20年間「カナダ北極圏プロデューサーズ」という団体で直接イヌイット版画の販売に携わってきたメアリー・クレイグ (Mary Craig) は、気に入った作品を手に入れようと、大勢の人が防寒着と毛布に身を包み、暖かい飲み物を抱え、氷の上で釣りをするように折り畳みの小屋にうずくまって早朝の画廊の前に列をなしていたようすを語っている (Craig 1988: 56)

筆者の場合、すでに、それほどの熱気には出会わなかった。実際、最近では即日売り切れということもなくなってしまったらしい。それでも、展示会当日、ルネンバーグにあるヒューストン・ノース・ギャラリーを訪れると、その前に相当の数の人びとが集まっていた。オープンを待つ人びとに番号札が配られ、入り口の戸が開くと番号順に希望の作品を手に入れる。目星をつけた作品に「SOLD」の札が貼られ、やきもきしながら

自分の順番を待っていたことが懐かしい。

さらに、これらに加え、版画の場合、大量の作品を取り扱うこと自体物理的に容易だという利点も見逃せない。この利点は、制作地と消費地が遠く隔たっている場合特に大きい。大量の原画の収集も、持ち運びや保管が容易であればこそ可能だった。在庫を抱えて保管場所や管理に窮する彫刻のような作品のむずかしさが、そこには最初からない。ヒューストンの記述に従えば、共同組合だけでも30万枚以上の原画が集められ、保管されているという。(ヒューストン 1999: 333)

1962年、ヒューストンはニューヨークのステューベンガラス社のデザイナーの仕事を受け入れ、北極圏を離れた。それ以降、氷の世界をモチーフにガラス作品を発表し、同時に、イヌイット美術を推進していく活動に名を連ね、それを支えてきた。一方、極北での生活を素材に小説や多くの文章を発表し、それを通してイヌイット美術の普及に尽力した。2005年4月、アメリカ、コネティカット州で没している。その遺志により遺骨は火葬され、半分はコネティカットに埋葬され、半分は、アルマ・ヒューストンと同じ、ケープ・ドーセットの丘に撒かれた。

筆者はすでに、ヒューストンとイヌイット美術の関わりを論じた同じ主題の文章を発表している(小林 2010)。執筆の経緯からするなら、本論文が研究会での発表のために用意され、上記の文章はそれを短くまとめたものだった。今回できる限り表現の重複を避けながら加筆訂正したが、内容には重なる部分もあり、逆に本論文からは削除した部分もある。その意味では、上記の文章もご参照いただきたい。

注

- 1) 美術運動の主体としての生活協同組合に強調点をおいた文献(Berlo & Phillips 1998: 164–171)など、おそらく意図的にヒューストンに言及していない例外を除き、評価に幾分か違いはあれ、現代イヌイット美術を扱った文献はほとんど、運動の起爆剤、促進者としての彼の功績に触れている。
- 2) イヌイット語でアルナクタアク(背の高い夫人)と呼ばれたアルマ・ヒューストンは、夫とともにケープ・ドーセットに住み着き、美術品制作の普及に尽力した。特に、ケヌジュアック・アシュヴァック、ピツェオラーク・アシューナといった初期以来の女性作家たちは、刺繍や縫い物など、アルマが組織した工芸プログラムに参加したことをきっかけに美術活動に加わっていった経緯を回想している。北極圏を離れた後もイヌイット美術の普及に尽力し、1965年イヌイットの美術・工芸品の販売促進を目指して設置された「カナダ北極圏プロデューサーズ」(Canadian Arctic Producers) ファインアート部門の長に就任した。1981年には、息子のジョンと共にヒューストン・ノース・ギャラリーを開設している。Inuit Art Quarterly (IAQ) 誌は、1997年の彼女の死に際し、「イヌイット美術の最も熱烈な支持者」としてその

死を悼んでいる。(In Memoriam Alma Houston IAQ Vol. 13 No.1: 54, 1998)

- 3) 最も初期の収集家としてイヌイット美術を支えながら、スウィントンにはさまざまな立場で運動に関わり、書き物を通してファインアートとしてのイヌイット美術の紹介に努めた。特に、『エスキモー彫刻』(Swinton 1965), 「現代カナダエスキモーの彫刻」(Swinton 1971), 『エスキモーの彫刻』(Swinton 1972) は、イヌイット美術に関する学問的な意味での最も初期の重要文献といえる。
- 4) テリー・ライアンはラジオゾンデ観測所員として1956年から2年間北極圏に滞在し、1958年、初めてケープ・ドーセットを訪れている。その後、美術学校を卒業するとすぐ、1960年、最初は短期滞在の美術アドバイザーのつもりでケープ・ドーセットに赴任し、そのままそこに留まり、技術的な展開だけではなく、販路を含むさまざまなネットワークの構築に尽力した。
- 5) イヌイット美術の「歴史時代」に関する記述は、Blodgett 1988を参照した。
- 6) 同じ箇所ではヒューストンは、その小冊子について、「簡単な工芸品が、これまたさらに簡単なイラストで描かれていた。そうした体裁こそ、当時のカナダ工芸ギルドや政府の理解に合致したスタイルだったからにはほかならない。」(ヒューストン 1999: 202) とも記している。
- 7) 「美術品」といっても、それまでのものとはことさら違ったモチーフやスタイルが採用されたわけではない。しかしなおヒューストンは、素材として石を使って作品を作ることを特に奨励した。「ヒューストンが舞台上に登場するまで、取引や自分で使うための品物を作るため、人びとは骨や牙を使っていた。ヒューストンは石礫石を使うよう勧めた。」(Mitchell 1998: 8) 伝統的な造形とそれ以降の作品の目に見える違いといえば、作品をおくとききちんと安定するよう平らな底がついていることとか、一般的にサイズが大型化していくとかいった事柄があげられる。作り手にとってそうした事態は、単にそれまでの続きという以上の新しい試みであったことは疑いはない。新しい動機づけと方向づけが必要で、実際、多くの回想の中で作家たちは、ヒューストンから受けた刺激によって「彫刻を作り始めた」というふうに表示している。
- 8) 事実彼は、カナダ図書館協会児童書年間最優秀賞を3回受賞した唯一の作家となった。
- 9) この論考では特に取り上げないが、ヒューストンが日本からもたらした大きな遺産のひとつとして、ヴォラノ氏が日本の「民芸運動」の思想の影響をあげていることは重要な指摘であると思う。平塚を介してヒューストンは、柳宗悦をはじめとする多くの「民芸運動」の代表者たちと交流した。棟方志功や岡村吉右衛門らの作風のいわば直接的な影響と共に、イヌイットの美術運動を押し進めた思想的裏付けの中には、工芸的な営みを「芸術」の地平に位置づけた「民芸」思想との平行を伺うことができるし、何より「民芸運動」の成功が、彼らにとって、あるいは、ヒューストンにとって大きな励ましとも、自分たちの運動に対する確信の支えともなったであろうことは疑いない。
- 10) こうした形での「専門家」の関与のおかげで、作品の質を維持することと共に、ある一定の方針の下に作品を作り出していくことが可能になる。たとえばケープ・ドーセットの場合、実際に版画制作が動き出しヒューストンが北極圏を離れてからは、先に触れたテリー・ライアンが版画制作の過程に加わって新しい手法を伝えている。彼をはじめ、各地で版画がはじめられるようになると、それぞれの場所に違った手法や作風が持ち込まれ、時には外部のアーティストが指導に訪れたりするようになった。その結果、こうした形で版画が制作されればこそ、そうした指導者に応じてそれぞれコミュニティー毎に少しずつ違ったスタイルが作り出されていったという面も興味深い。

- 11) 作品の質を維持していくという点で、1958に結成され、1961年に正式機関として発足し、1989年解散まで活動したCEAC (カナダエスキモー美術評議会 Canadian Eskimo Arts Council) はことさら大きな役割を果たした。基本的に、CEACが承認した作品以外、市場に出されることはなかったからだ。もちろん、こうした選別に対して不満や抵抗があったことも事実である。たとえばブヴンニトゥックの組合は、作品の拒絶を不満とし、1961年以降独自に作品を市場に出したりした。芸術活動に対する規制や制限という意味で、今なおCAECが果たした役割に対する評価は分かれている。しかしなお、現実的に、長期間にわたってイヌイットの版画が美術市場でそれなりの評価を維持してこられたのは、特に停滞の時期、量を犠牲にしてなお質を重視しようとした、極めて保守的で頑なともいえる委員会メンバーの姿勢があったからともいえると思う。
- 12) ポッターは、1950年代に収集された原画と版画化された作品の割合を100 : 1ほどとする資料に触れている (Potter 1999: 49)。

文 献

- Berlo, Janet C. and Phillips, Ruth B.
1998 *Native North American Art*. New York: Oxford University Press.
- Blodgett, Jean
1988 The Historic Period in Canadian Eskimo Art. In Alma Houston, *Inuit Arts: An Anthology*, pp.21–29. Winnipeg: Watson & Dwyer Publishing.
- Craig, Mary M.
1988 The Cape Dorset Prints. In Alma Houston, *Inuit Arts: An Anthology*. Winnipeg: Watson & Dwyer Publishing.
- Crandall, Richard C.
2000 *Inuit Art: A History*. Jefferson, NC: McFarland.
- Graburn, Nelson H. H.
1986 Inuit Art and Canadian Nationalism: Why Eskimos? Why Canada? *Inuit Art Quarterly* 1 (Fall): pp.5–7.
- 平塚運一
1993 「版画技術を修得したヒューストン」『版画の国日本』東京：阿部出版。
- Houston, James
1951 *Eskimo Handicraft*. Montreal: Canadian Handicrafts Guild and the Department of Resources and Development.
- 1971 To Find Life in the Stone. In William E. Taylor Jr., George Swinton and James Houston, *Sculpture / Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic*, pp.52–57. Toronto: University of Toronto.
- 1999 『北極で暮らした日々 — イヌイット美術を世界に紹介した男の回想』(小林正佳訳), 東京：どうぶつ社。
- Isaacs, Avrom
2007 Foreword. In Leslie Boyd Ryan (ed.), *Cape Dorset Print: A Retrospective*. Petaluma, CA: Pomegranate Communications.

小林正佳

- 2010 「ジェームズ・ヒューストンと『イヌイット・アート』の創出」 齋藤玲子・大村敬一・岸上伸啓編『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』京都：昭和堂。

Mitchelle, Marybelle

- 1998 Making Art in Nunavik: A Brief Historical Overview. *Inuit Art Quarterly*. 13(3): 4–17.

Osuituk

- 1999 We Wouldn't Be Doing What We're Doing If It Weren't For Him. *Inuit Art Quarterly*. 14(3): 24–30.

Potter, Kristin K.

- 1999 James Houston, Armchair Tourism, and the Marketing of Inuit Art. In Jackson Rushing III (ed.) *Native American Art in the Twentieth Century*. pp.39–56. London and NY: Routledge.

Swinton, George

- 1965 *Eskimo Sculpture*. Toronto: McClelland and Stewart.
1971 Contemporary Canadian Eskimo Sculpture. William E. Taylor Jr., George Swinton and James Houston, *Sculpture / Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic*, pp.36–51. Toronto: University of Toronto Press.
1972 *Sculpture of the Eskimo*. Toronto: McClelland and Stewart (1992年 *Sculpture of the Inuit* として改訂版発行).

Vorano, Norman

- 2011 *Inuit Prints: Japanese Inspiration / Early Printmaking in the Canadian Arctic*, Gatineau: Canadian Museum of Civilization Corporation.