

みんなづくりポジトリ

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

イヌイット・アート：
イメージをめぐる交渉と実験の場

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: 大村, 敬一 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006005

イヌイト・アート — イメージをめぐる交渉と実験の場 —

大村 敬一
大阪大学

1 はじめに：イヌイト・アートをめぐる混乱

「ここ数年の間、イヌイト・アートのつくり手たちはもちろん、そのアートをめぐって尽力している人びとと出会うなか、とくに最近のイヌイト・アート財団の集まりで、イヌイト・アートの現状について幅広い見解を耳にしてきた。そうした見解は二つの相反する見方の間を揺れ動いているようにみえる。一方で、イヌイト・アートの全盛期はすでに終わってしまっており（これは1960年代から言われてきたことである）、今日つくられている作品のほとんどは初期の作品と較べるべくもないという懸念がしばしば示される。しかし他方で、過去数十年のイヌイト・アートはあまりにも産業化されてしまっており、イヌイト自身にとって本当に意味のあるものではなくなくなってしまっていたと信じている人びともいる。こうした人びとが指摘するのは、北方に息づく創造力はかつてないほどのレベルで強くなっており、数多くの問題があるにもかかわらず、つくり手たちの潜在的な可能性は果てしなく、とめどなくあふれ出そうとしているというものである。イヌイト・アートは下り坂にあるのか、それとも、これからさらに栄えようとしているのか。つくり手たちへの支援——マーケットと基金から——が危機にあるのならば、いったいどうしてこれほどさまざまなことが起きているのだろうか。真相はどういうことなのか。」（カナダ国立美術館（National Art Gallery of Canada）の学芸員、クリスティン・ラロンド（Christine Lalonde）のことば）（Lalonde 2014a: 7）

このラロンドのことばからうかがうことができるように、現在、イヌイト・アートは大きな混乱のなかにある。

2012年、カナダのイヌイト・アートの展開を1980年代から支えてきたイヌイト・アート財団（Inuit Art Foundation）（詳細については後述）が財政難のため、『季刊イヌイト・アート（*Inuit Art Quarterly*）』を突然に廃刊してしまった（George 2012）。この廃刊はイヌイトのつくり手たちはもちろん、美術館や博物館、美術画廊の学芸員、コレクターなど、イヌイト・アートの関係者に衝撃を与えた。この雑誌は1986年に創刊されて以来、15年以上もの間、イヌイト・アートを広く世界に発信してマーケットを拓けると同時に、つくり手たちの情報交換の場としても重要な役割を果たしてきたからである。

そうした衝撃のなか、つくり手たちをはじめ、カナダ国内のみならず国際的にも数多くの関係者から復刊を求める声があがり、2012年12月に新しい委員会のもとで再生したイヌイト・アート財団は、オタワからトロントに本拠地を移すとともに、この雑誌の

復刊のための努力をはじめた。その努力が実り、2014年、『季刊イヌイット・アート』は見事に復刊を果たす (Rogers 2014)。冒頭のラロンドのことばは、その復刊のためにカナダ国立美術館のサパティカルを利用して尽力した際に、彼女が見知ったイヌイット・アートをめぐる現状を端的に表現している。

彼女のことばにあるように混乱した現状にあって、彼女の問い、「イヌイット・アートは下り坂にあるのか、それとも、これからさらに栄えようとしているのか。真相はどういうことなのか」に答えることは難しい。それでも、彼女自身はイヌイット・アートの現場で現状を俯瞰しながら、「北方への関心とそこに暮らす芸術家への興味のレベルは、この芸術形態への初期の時代のそれと同じくらい高いレベルにあり、イヌイットのアート・シーンが絶え間なく力強く脈動していることを証している」(Lalonde 2014b: 14)と現状を肯定的にとらえている。

イヌイット・アートの現状に盛衰両方の評価があるなかで、現場でまさに奮闘している彼女がこうした肯定的な評価をするのは何故なのか。この混乱した現状から彼女は何を読みとり、未来への希望へとつなげているのだろうか。その真意を理解するためには、まず何よりもイヌイット・アートの歴史を振り返り、そのなかにイヌイット・アートの混乱した現状と彼女のことばを位置づけねばならない。彼女のことばに明瞭に示されているように、現状は過去の歴史に支えられており、その流れに照らし合わせねば、現状を把握することはできないからである。本論¹⁾の目的は、こうしたイヌイット・アートの現状をその歴史のなかに位置づけることで、その混乱した状況が何を示しているのか、そして、そこから私たちは何を学ぶことができるのか、それらについて考えるきっかけをつかむことである。

2 問い：イヌイット・アートと「芸術＝文化システム」

カナダのオタワにあるカナダ国立美術館を訪れると、その一角にイヌイット・アートのギャラリーがある。そこには、カナダ極北圏の先住民、カナダ・イヌイットが創り出してきた美術の傑作が常設展示されており、そのたぐいまれな芸術的創造力でカナダの内外から訪れる人々を魅了している。

今日、カナダにおいては、イヌイット・アートと総称され、彫刻や版画、テキスタイル、陶芸など、多彩なジャンルを含むイヌイットの芸術は、カナダを代表する芸術の一つとして高い評価を得ている。イヌイット・アートは、カナダ国立美術館をはじめ、オンタリオ美術館 (Art Gallery of Ontario) やウィニペグ美術館 (Winnipeg Art Gallery) など、カナダの代表的な美術館のコレクションとして収集されており、イヌイット・アートの常設展示が設けられている美術館も珍しくない。あるいは、日本からカナダを訪れるにあたって、バンクーバー国際空港のロビーに展示されているイヌイット・アート

を目にした人もいるかもしれない。また、イヌイット・アートは『季刊イヌイット・アート』などの美術雑誌で紹介され、熱心なコレクターを対象に美術画廊でさかんに取り引きされている。

こうしたイヌイット・アートの幅広い人気は、巧みな技術に裏付けられた洗練された造形に支えられていることは言うまでもない。しかし、それ以上に人々を魅了してきたのは、そこに表象されているイヌイットに独特な哲学と美学である。これまで、イヌイット・アートには、「狩猟・採集民」として知られるイヌイットの人々が過酷な極北の環境の下で培ってきた哲学と美的価値観が表象されているとされてきた (Grabum 1976; Hessel 1998; Hoffmann 1993; Swinton 1972)。

野生生物の解剖学的な特徴の精確な再現、踊るホッキョクグマなど人間に擬せられた動物の姿、鋭い観察眼でとらえられ、巧みな技術で再現された動物や人間の瞬間の動きのダイナミズム、巧みなハンティングの様子、雪の家や皮製テントの周囲で営まれる細やかな日常生活、アニミズム的な世界観に通じる精霊の姿、「生命—物質と精神、変化と永遠、静と動—のあらゆる側面にみられる複合性の中の統一性」(Hoffmann 1993: 395)と評される美的特徴。これらは、狩猟・漁労・採集という生業活動を通して培ってきた極北の環境に関する詳細な知識なしにはありえない。そして、イヌイット・アートには、このように万物を人間と同等なものともみならず世界観をはじめ、環境のなかに身を浸した視点から世界を統合的に理解することのなかに美を見いだすイヌイットの美学が、洗練された造形のなかに凝縮されていると評価されてきたのである。

しかし、イヌイット社会に太古から、「芸術」と呼ばれる作品を創って流通させるという考え方があったわけでも、ましてそうした作品を通して「狩猟・採集民」としての哲学や美学を表現するという考え方があったわけでもない。

ジェームズ・クリフォードが鋭く指摘したように、「芸術」に分類される作品が流通している今日の芸術市場は、今世紀初頭に欧米で生まれた「近代的芸術=文化システム」に基礎づけられた欧米近代に独特な現象でありながらも、植民地主義を含む産業資本主義の世界システムの拡張に伴ってグローバルに拡大してきた (Clifford 1988)。この「芸術=文化システム」は、人間の生み出す所産を、美術館に収集される「真性な」「芸術」、博物館に収集される「真性な」「文化的器物」、非真性な「非芸術」(ツーリズム・アートなど)、「非真性な」「非文化」(偽物や技術的発明品)に分類し(図1参照)、「芸術」を特権化して流通させる芸術市場の基礎をなしている。そして、この「芸術=文化システム」においては、その分類の基準を定め、普遍的な美を表現する「芸術」を特権的な価値あるものとして流通させる資格をもつのは、特定の文化的コンテクストを超えた普遍的な価値基準を備えている欧米の芸術界のみであるとされる。つまり、「芸術」が流通する芸術市場は、「芸術」とは何かを定める欧米の芸術界という中心によって、周縁のさまざまな社会の産物が一方的に分類され価値づけられることによって成り立っているシ

THE ART-CULTURE SYSTEM
A Machine for Making Authenticity

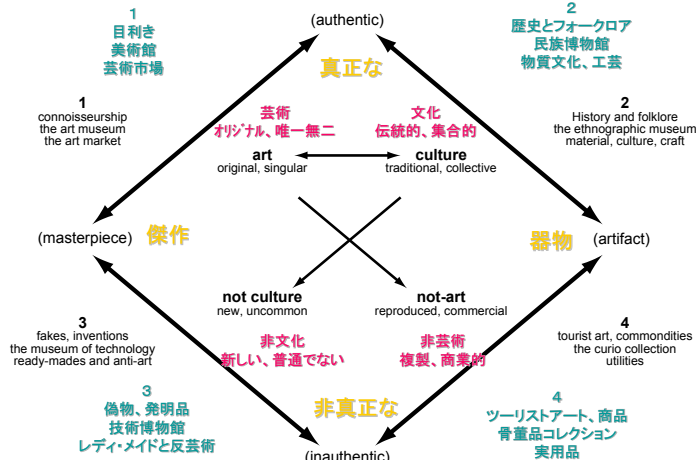


図1 「芸術=文化システム」(真正性を製造する機械) (Clifford 1988)

システムなのである。

これから検討してゆくように、イヌイット・アートの場合も、1950年代に、この「芸術=文化システム」に基礎づけられた芸術市場にイヌイット社会が編入された結果として、今日のような「芸術」として結実したという経緯をもつ。この意味で、イヌイット・アートの歴史を検討することは、中心と周縁の力学によって成り立つ「芸術=文化システム」に基づいた芸術市場が、産業資本主義の世界システムの拡張に伴って、さまざまな周縁の社会をのみ込んでいった歴史の一端に光をあてることに他ならない。

それでは、「芸術=文化システム」に基づくグローバルな芸術市場にイヌイット社会が編入され、イヌイット・アートが成立していった経緯とはどのようなものなのか。その過程のなかでイヌイット社会にどのような影響もたらされてきたのか。あるいは、イヌイット社会はただ一方的に「芸術=文化システム」に席卷され、その影響を単に不可逆的に受けてきただけなのだろうか。本論では、イヌイット・アートの歴史を振り返り、芸術市場にイヌイット社会が編入される過程のなかでイヌイット社会と欧米社会が交わってきた対話を追跡することによって、「芸術=文化システム」に基づく芸術市場のあり方を再考する。そして、イヌイット・アートがイヌイット社会と欧米のドミナント社会の相互作用のなか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、イヌイット・アートが、イヌイット社会と欧米の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ット社会で重要な役割を果たしてきたことを明らかにする。

3 イヌイット・アートの世界

イヌイット・アートとは、主にカナダ極北圏に住むイヌイットの人々が作り出す芸術の総称である。しかし、このイヌイット・アートという概念は、これからそ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ット社会と欧米のドミナント社会が続けてき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、それ以前には、イヌイット社会の側にも、欧米ドミナント社会の側にも、このイヌイット・アートに相当する概念は存在しなかった。

今日では、イヌイット・アートはイヌイット語で「イヌイット・サナシマヤングト」(*Inuit sanasimajangit*) と呼ばれているが、この語は、①「イヌイット」を指す *Inuit* という語と、②「作る」という意味の語幹 *sana-* に「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3つの形態素が付いた語からなっており、文字通りの意味は「イヌイッ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²⁾(Graburn 1987: 48)。このイヌイット・サナシマヤングトは、かつては文字通りイヌイットによって作られていたすべての道具や産物を指していたが、1950年代以後、イヌイッ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、イヌイット・アートという概念が成立してゆく過程で、イヌイットが自分で道具や日用品を作らなくなり、事実上イヌイッ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、イヌイットの芸術のみを指すようになった (Graburn 1987: 48)。つまり、イヌイット語でイヌイット・サナシマヤングトと呼ばれているイヌイット・アートという概念は、あくまでも1950年代以後に、イヌイッ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、イヌイット・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ッ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、このイヌイット・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年代にイヌイット・アートが主にカナダで芸術として広く認められる以前は、今日ではイヌイット・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³⁾。イヌイット・アートが芸術として認められるようになるのは、1970年代にイヌイット・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ットの所産であるという認識もあまりなく、クレー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、イヌイット・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ッ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、イヌイット・アートという概念は、イヌイット

社会と欧米ドミナント社会が交わしてきた交錯の歴史のなか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。

こうしたイヌイッ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ット・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、物語など、「イヌイットらしさ」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、「イヌイットらしさ」を求める欧米の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)。しかし他方で、こうしたモチーフの背後には、イヌイット・アートが1950年代にはじまる以前から数世紀にもわたって培われてきた語りの伝統が息づいている (章末の付録を参照)。多くの人類学者が報告しているように、イヌイットの間では、日々の狩猟や漁労の後に、その日にあったことを語り合う習慣が根づいており、日常的な出来事をことばで語り合う伝統があった。そうしたことばでの語りか、彫刻や版画という新しい技法に新たな表現の場を見いだしていったのである。
- (2) 素材：極北原産の石 (滑石、蛇紋石など)、カリブーの角、クジラの骨、セイウチの牙など、「イヌイットらしさ」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、「イヌイットらしさ」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：一般にイヌイット・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なかの統一性 (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; 1978)。
- (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、とくに彫刻の場合、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) 様式の間接性：「素朴 (naive もしくは primitive)」でもなく、「近代的 (modern)」

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ット・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「近代前衛美術」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、イヌイット・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 (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、イヌイッ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。とくに、それぞれの地域でイヌイット・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が促され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をあげることのできるだろう。

一般に、イヌイット・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) (図2参照)。

〈彫刻〉(各様式の下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), プヴングニトゥク (Puvirmituq), サッルイト (Salluit), カンゲググスク (Kangirsuk), カンゲグクサルジジョアック (Kangiqsualujjuaq)

(2) バフィン地域 (Baffin Region) 様式

ケープ・ドーセット (Cape Dorset), キムメゴット (Kimmirut), パングネグトゥング (Pangnirtung), アークティック・ベイ (Arctic Bay), イグルーリック (Igloolik), サニキルアック (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

リバルス・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・ハイブン (Gjoa Haven), ペリー・ベイ

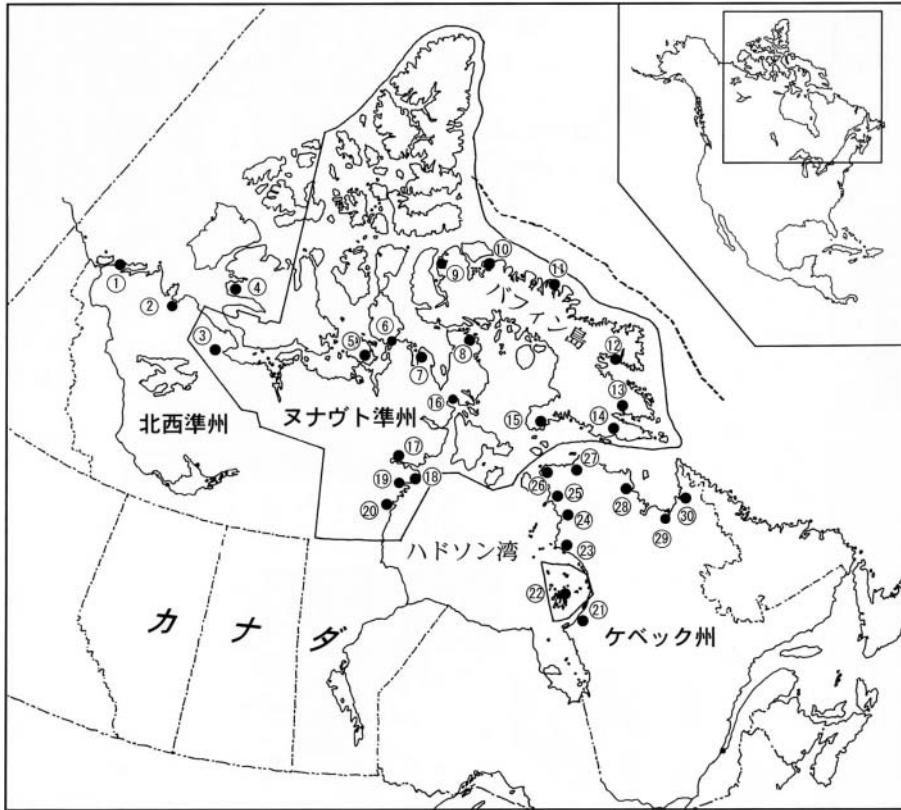


図2：イヌイット・アートがつけられているイヌイットの主な定住村落

- ①トゥクトヤクトック ②パウラトック ③クグルクトック ④ホルマン ⑤ジョー・ヘイブン (オックソックトック) ⑥タロヨアク ⑦クガールク (ベリー・ベイ) ⑧イグルーリック ⑨アーケティック・ベイ (イクピアグユク) ⑩ポンド・インレット (ミッチマタリク) ⑪クライド・リバー (カンゲットトゥガービク) ⑫パングネグトウング ⑬イカルイット ⑭キムメゴット ⑮ケープ・ドーセット (キングイット) ⑯リバルス・ベイ (ナウヤート) ⑰ベイカー・レイク (カマニットゥアック) ⑱チェスターフィールド・インレット (イグルリガーグユク) ⑲ランキン・インレット (カンゲツケネック) ⑳アグヴィアット ㉑クージュアラビク ㉒サニキルアック ㉓イヌクジュアック ㉔プヴングニトック ㉕アクリビク ㉖イブイビク ㉗サルリット ㉘カンゲグスク ㉙クーヅジュアック ㉚カンゲックスアルジジョアック (ジョージ・リバー)

(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) プヴングニトック様式, (3) ホルマン様式, (4) ベイカー・レイク様式, (5) パングネグトウング様式

〈テキスタイル〉

- (1) ベイカー・レイク様式, (2) パングネグトウング様式

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 (Hessel 1998: 78)。

なお、イヌイット・アートは、これから検討してゆくように、イヌイット社会で享受されるといっても、もっぱら現金収入を得るために欧米ドミナント社会に輸出するために制作されてきた歴史的経緯があり、グラバーン (Graburn 1984; 1993) によって行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、イヌイット・アートを自分で所蔵するイヌイットは今日でも希である。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」の制作を行うだけでなく、「土産物」の制作も行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、イヌイット・アートという概念はもとより、イヌイット・アートにみられるさまざまな特徴は、イヌイッ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、イヌイット・アートという概念は、もともとイヌイッ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、イヌイット・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。イヌイット・アートはイヌイッ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、イヌイット社会と欧米ドミナント社会の相互作用の歴史なしには理解することはできないのである。

それでは、こうしたイヌイット・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。次にイヌイット・アートの歴史を概観し、イヌイット・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 イヌイット・アートの歴史

一般に、今日では、イヌイット・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) (表1参照)。さらに「現代」は、イヌイット・アートそれ自体の展開とイヌイット・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: イヌイット・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 (表1 参照)⁴⁾。ここでは, 以上の編年に従ってイヌイット・アートの歴史を概観し, これまでみてきたようなイヌイット・アートという概念やイヌイット・アートのさまざまな特徴が, イヌイット社会と欧米の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。

表1 イヌイット・アートの歴史

先史時代	B.C.500年	ドーセット文化	「真正な」「文化」
	A.D.1000年	チューレ文化	宗教的・儀礼的道具や護符, 什器や狩猟具の装飾, 子供用の玩具など。
歴史時代	16世紀	「非真正な」「非芸術」 捕鯨業者, 探検家, 毛皮交易商人, 宣教師, 人類学者を相手にした「土産」彫刻。	
現代	前兆期	戦間期	ジェームズ・ヒューストンのイヌクジュアク訪問 モントリオールの美術画廊ではじめての展示即売会
		1948年 1949年	
	黎明期	1950年代	◎イヌイット・アートの誕生 (「真正な」「芸術」) ジェームズ・ヒューストンによる奨励活動 ケープ・ドーセットではじめての版画制作開始
		1950~55年 1957年	
	展開期	1960年代	◎政府による「工芸プロジェクト」の展開 →版画制作が極北圏各地に拡大, 陶芸の導入。 ◎カナダ極北圏各地で彫刻家組合と生活協同組合の設立 →イヌイット社会の基幹産業に成長 カナダ・エスキモー芸術委員会結成
		1966年	
	確立期	1970年代	◎テキスタイルの導入 ◎美術館のコレクションの充実 国際巡回展「イヌイットの彫刻: カナダ極北圏の傑作」 ◎カナダの大学でイヌイット・アートの講義が始まる。 →「イヌイット美術史」の誕生, 専門書, カタログの増加
1971~73年 1970年代後半			
成熟期	1980年代	◎「ポスト現代様式」の誕生 ◎イヌイットの作家とカナダ・エスキモー・アート委員会の対立 = 「真正性」をめぐる論争 カナダ・エスキモー芸術委員会解散	
	1989年		
ポスト現代期	1990年代~ 今日	◎「芸術=文化システム」への挑戦	

4.1 「先史時代」

考古学者と美術史学者の努力によって、彫刻など、イヌイット・アートにつながるような物質文化の歴史はB.C.2000～1700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～A.D.1000年のドーセット (Dorset) 文化、A.D.1000～A.D.1600年のチューレ (Thule) 文化、その後の現在のイヌイッ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)。このうち、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16世紀から17世紀にかけて欧米社会との接触が頻繁になる時代から1948年までが「歴史時代」、ジェームズ・ヒューストン (James Houston) 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; Martijn 1964; 1967; Maxwell 1984; スチュアート 1985; Swinton 1972; Taylor and Swinton 1967)。現在のイヌイッ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遡ることができず、それ以前のドーセット文化期との生物集団としての繋がりとは不明である (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」(17世紀～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「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、イヌイットの間では、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罽毐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」：イヌイット・アートとして知られる芸術様式の時代

(1949年～現在)

「現代」のイヌイット・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、イヌイッ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ットの経済活動に積極的に介入するという政治・経済的背景のなかで、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われた⁵⁾ (Blodgett 1988: 21-22; Goetz 1984: 17-22; 1993: 359-363; Graburn 1976: 42; Swinton 1972: 123-126)。この奨励活動の目的はイヌイットの経済的基盤を確立することにあった。ヒューストンはハドソン湾周辺のイヌイットを歴訪し、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・イヌイットの彫刻は1950年代に爆発的な発展を遂げる (小林論文 pp. 101-122を参照)。現在広く世界に知られているイヌイット・アートは、この「現代」期の「芸術」である。

「現代」期のイヌイット・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、イヌイットが得る現金収入の大半がイヌイット・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、このイヌイット・アートの制作と販売は、イヌイッ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年代にブウングニトゥクの宣教師が、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、ハドソン湾会社と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2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ット資本の共同組合が設立された。これが、今日の極北ケベック・インディアン・エスキモー生活共同組合 (Indian and Eskimo Co-operatives of Nouveau Quebec) やアークティック・コープ (Arctic Co-op) の前身である⁶⁾ (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、今日イヌイット・アートとして知られているイヌイットの「芸術」がつくられるようになる「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、その後のイヌイット・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彼の独創性によるところが大きく、ヒューストンがイヌイット・アートの育成に多大の貢献をしたことに間違いはない。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った。

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ッ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った（Goetz 1993: 357-359; Wight 1990: 47-52）。すでにこの時期には、彫刻を含むイヌイッ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、ホッキョクギツネの周期変動や毛皮市場の変動に左右される毛皮取引に代わる産業をイヌイッ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、パングネグトゥ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ッ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ットに彫刻を作らせて販売する試みが行われていた（Goetz 1993: 357-359; Wight 1990: 47-52）。しかし、この時代には、イヌイッ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、イヌイットの国民化が急務となった。そうしたイヌイットの国民化政策の一環として、イヌイッ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った。こうした状況のなかで、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: 以下、北方省）、ハドソン湾会社などの援助のもとで行われた。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ったイヌイットの彫刻の展示即売会が大成功をおさめ、今日イヌイット・アートとして広く知られる「芸術」が展開してゆく端緒となる。

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バフィン島で行われ、その結果、極北ケベック様式とバ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かについて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ッ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バ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、そのために、「工芸」としてではなく、「芸術」としてイヌイット・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、イヌイット・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、イヌイット・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ット・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バイザーにも拡がり、結果として、それぞれの地域で奨励活動を行ったマネージャーやアドバイザーの嗜好を反映しながら、今日のイヌイット・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をはじめ、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バ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ット・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ット・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刻版画の奨励活動を展開し、その結果として創り出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、イヌイットの石刻版画は「芸術」としての確固たる地位を得ることになる。この多色石刻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、熱心な個人収集家はその人気を支えている。

さらに、こうしたイヌイット・アートの隆盛に伴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年にはイヌイット・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。ヒューストンの成功をみたカナダ連邦政府はイヌイット・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、多額の資金が投入され、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、そ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とくに集中し、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プ・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; Leraux 1993)。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ィー (Tardy) が、1961年にはブヴァングニトゥ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年にはパングネグトゥ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ット・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年よりパングネグトゥ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、今日のイヌイット・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「イヌイットらしさ」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、人類学者のグラバーンは、1967年にプヴングニトゥックでシュールレアリスティックな作品を実験的に奨励したが、やはり、この傾向の作品も欧米ドミナント社会の「イヌイットらしさ」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⁸⁾(Adams 1994: 8-10; Hessel 1998: 191; Trafford 1968: 52-55)。

また、この時代には、カナダ・エスキモー芸術委員会 (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バイザーによって行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、さらにイヌイット・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ット・アートの品質と価格の向上がみられた (Graburn 1976: 48-49)。1958年にはプヴングニトゥ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、独自の流通・販売網を整備しはじめ、1950年代末からケーブ・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ット・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もはじめ、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年にはプヴングニトゥック生活協同組合 (Puvirnituq 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 (West Baffin Co-operative) 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、カナダ極北圏におけるハドソン湾会社の経済的な独占状態を終焉させ、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ットの間生活協同組合を結成する動向をもたらした。こうした機運の結果が、現在、イヌイッ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ット・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 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、それは今日でも機能しつづけている。

このようにイヌイット・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

な政治的発言力ももつようになっていった (Graburn 1976: 48–49; Mitchell 1993: 347–350)。また、イヌイット・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) : イヌイット・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ット・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、このイヌイット・アートを媒介に、地域集団を超えたイヌイッ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、北方省のイヌイット・アート部門 (Inuit Art Section) によって収集されていたイヌイット・アートのコレクションが充実するとともに、オンタリオ美術館や国立人類博物館 (National Museum of Man) などでイヌイット・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ット・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、マニトバ大学とカールトン大学でイヌイット・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、イヌイット・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、イヌイット・アートの研究者が増加し、イヌイット・アートを紹介するカタログやイヌイットの作家へのインタビュー集などが次々に公刊され、イヌイット・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・エスキモー芸術委員会、北方省、国立人類博物館、外務省などによって、国際巡回展『イヌイットの彫刻：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、フィラデルフィア、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、国際的にイヌイット・アートは知られるようになり、ウィニペグ美術館、カナダ国立人類博物館、カナダ国立美術館、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ット・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、イヌイット・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ット・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われた (Goetz 1993: 374–375)。

このようにイヌイット・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百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)。また、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」の一つとなっていた背景的要因の一つとして考えることができるかもしれない。

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「イヌイト週間」(Week of the Inuit) と呼ばれる会議が開かれ、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・アートをめぐって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」をめぐり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・エスキモー芸術委員会や美術市場など、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・エスキモー芸術委員会やカナディアン・アークティック・プロデューサーとの間の溝が表面化しはじめる。とくにイヌイトの作家とエスキモー芸術委員会の間には、作品の評価をめぐって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超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、作家たちとカナダ・エスキモー芸術委員会の対立として1980年代まで続き、結果として1989年のカナダ・エスキモー芸術委員会の解散へと繋がってゆく。

さらに、この時期には、エリート主義のカナダ・エスキモー芸術委員会やカナディアン・アークティック・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「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)。とくにこの時期から、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ッ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ット・アートの常設展示場が設置され、カナダを代表する「芸術」としてのイヌイット・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ット・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ットの生活を支えてきたイヌイット・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、イヌイット・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、「イヌイットのやり方」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AMAN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伴って、モチーフやテーマに「自然と共生するイヌイット」像を盛り込みやすいイヌイット・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、イヌイット・アートには造形様式やモチーフの多様化が生じた。とくに1950年代から1970年代にかけてイヌイット・アートを支えた第一世代に代わって、その子ども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)。とくに、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「イヌイットらしさ」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って、イヌイットの第二世代と第三世代の作家はカナダ・エスキモー芸術委員会と対立し、最終的には1989年にカナダ・エスキモー芸術委員会が解散することになった (Seagrave 1998: 12-15)。結果的に、先の「確立」期から続いていたイヌイッ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・エスキモー芸術委員会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、イヌイット・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ット・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、イヌイット・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（Nunavut Territory）の発足など、新しい時代にふさわしい「イヌイットらしさ」のイメージを探求していると言えるだろう。

5 「芸術＝文化システム」への編入から挑戦へ

それでは、こうしたイヌイット・アートの歴史は、クリフォードが指摘した「芸術＝文化システム」に対してどのような問題を投げかけてくるのだろうか。ここでは、これまで概観してきたイヌイット・アートの歴史を「芸術＝文化システム」との関係のなかに位置づけながら、その歴史が「芸術＝文化システム」にどのような問題を提起しているのかについて考えてみよう。

5.1 1960年代までの展開：「芸術＝文化システム」への編入の時代

「現代」期の展開期である1960年代にいたるまでのイヌイット・アートの歴史は、「芸術」として作品を創って流通させるグローバルな芸術市場にイヌイット社会がのみ込まれてゆく過程であったと言える。

たしかに、イヌイット・アートが1949年以後に一斉に花開く土壌として、それ以前からイヌイット社会に彫刻をはじめとする造形の伝統があったことに間違いはない。しかし、ヒューストンに代表されるようなアドバイザーたちの活動をはじめ、カナダ・エスキモー芸術委員会の役割、また、1970年代には美術館や政府関係機関によって実施された展覧会など、イヌイット・アートが確立されてゆく過程では、「芸術＝文化システム」に基づいて、単なる「土産」や「工芸」、つまり「非芸術」や「文化」としてではなく、「真正な」「芸術」としてイヌイット・アートを分類したうえで、芸術市場にイヌイットを編入することが重要な鍵となっていたのである。

しかし、イヌイット・アートが「芸術＝文化システム」に従って「真正な」「芸術」に分類されていったことがイヌイット・アートに空前の成功をもたらしたにもかかわらず、

イヌイットが「芸術＝文化システム」という「真正性を製造する機械」を内面化することはなかった。今日でも、私の知る限り、自宅にイヌイット・アートを飾ったり、イヌイット・アートの展覧会に出かけたりするイヌイットはほとんどいない。また、トロントやウィニペグ、オタワなど、カナダ南部の都市に活動の中心を移している作家をのぞけば、専門の「芸術家」を自認する作家もほとんどいない。また、カナダ南部で「芸術家」として遇される作家が、「芸術＝文化システム」では「非真正な」「非芸術」にあたる「土産品」を量産することも珍しくない。早くから、そして今日でも指摘されているように (e.g. Campbell 2004; Goetz 1993), 多くの著名な作家が制作の動機を現金収入であると公言し、ともかくカナダ南部で売れる作品であれば、「真正な」「芸術」であろうと「非真正な」「非芸術」の「土産品」であろうとかまわず制作することはよく知られている。イヌイット・アートの作家にとって、イヌイット・アートはあくまで産業であり、「真正な」「芸術」であるか「非真正な」「非芸術」であるかは売れ行きを左右するという意味でのみ重要であるにすぎない。

そのため、「真正性」が大きな問題となるカナダ南部の芸術市場と「真正性」を気にかけないイヌイットとの間には、イヌイット・アートに対する意識がまったく異なるという状況が生じてしまった。こうした状況は、クリフォードが指摘しているように、「芸術＝文化システム」があくまでも欧米近代に特有なローカルな装置でしかないことを浮き彫りにしている。圧倒的な政治・経済的な格差を背景に、そのローカルな装置があたかも普遍的な分類装置であるかのように周縁のイヌイット社会の産物に当てはめられてきたにすぎないのである。しかし、こうした「芸術」をめぐる非対称な関係は、1980年代に入るまでは、北方のイヌイット社会とカナダ南部の欧系カナダ社会との間の地理的な距離のため、さらにはイヌイットの作家と南部の消費者の間に多数の仲介者がいたため、表面化することはなかった。ところが、次にみるように、イヌイット・アートがイヌイット社会にもたらした逆説的な効果が進展し、イヌイットの作家とカナダ南部の消費者の距離が狭まるにつれて、この非対称な関係は次第に露呈しはじめることになる。

5.2 イヌイット・アートのパラドクス：社会・文化変容と自己イメージ

先に見たように、イヌイット・アートは、その「芸術」としての誕生以来、順調に成長を続け、イヌイット社会の基幹産業として産業資本主義経済の世界システムへのイヌイット社会の編入をうながすことになった。毛皮交易が不振ななか、政府からの福祉金とならんで、最盛時にはイヌイットの現金収入の半分を占めるほどの経済的重要性をもつようになっていく (Graburn 1969: 160)。

さらにイヌイット社会が芸術市場にのみ込まれてゆくにつれ、作品の質の維持と販売ルート確保の必要が不可避的に生じるようになり、そのためにイヌイットの彫刻家組合が創設された。1960年代になると、この彫刻家組合を基盤にイヌイット資本による生

活協同組合が誕生していった (Graburn 1976: 48-49; Hessel 1998: 191; Mitchell 1993: 342-350)。これらの組合はイヌイット・アートの流通・販売だけでなく、一般的な生活必需品も取り扱うようになり、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ていった (Graburn 1976: 48-49; Mitchell 1993: 342-347)。こうした動向の結果が、現在イヌイッ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。イヌイット・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るこれらの生協組織は、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、強力な政治的影響力をもつようになっていった (Graburn 1976: 48-49; Mitchell 1993: 347-350)。イヌイット・アートはかつての受動的な毛皮交易に代わって、イヌイットが主体的に展開する極北の一大産業となり、自らの手で生活を切り拓く機会をイヌイットに与えたのである。

また同時に、イヌイット・アートは、非対称で間接的なかたちでありながらも、芸術市場の動向を通じた欧米社会とのコミュニケーションの媒体としても機能するようになっていった。1950年代以後、以前とは比較にならないほど多量の彫刻が常時彫られ、個々の作品が大型化すると同時に、彫りや研磨の技術がめざましく向上した。動物像、肖像、神話、日常生活が多彩に組み合わせられたモチーフも、複雑さと象徴性を増していく。こうした技術の向上、作品の大型化、モチーフの複雑化は、芸術市場の好みを反映した結果である (c.f., Goetz 1993: 367; Graburn 1967: 30; 1987: 57)。イヌイットは彫刻の売り上げを通して、自身の腕前と自身に求められているイメージに敏感に反応するようになったのである。こうした作品の販売を通して、間接的で非対称な関係ではあるが、イヌイットは芸術市場の中心に位置する欧米社会とイメージを介した緊密なコミュニケーションをもつようになったのである。

こうしたイヌイット・アートの経済的成功と、芸術市場との緊密なコミュニケーションの成立は、イヌイット社会に意外な効果をもたらした。イヌイット・アートから得られた現金収入が生業活動の機械化と食生活の変化を促した一方で、芸術市場での評価を通して、欧米社会が抱いていた「ハンターにして芸術家」という「イヌイットらしさ」のイメージがイヌイットの間で逆輸入されるようになり、イヌイットの生業活動の意味を大きく変えてしまったのである。

1960年代以来、連邦政府の国民化政策に伴って、季節周期的な移動生活から行政村落での定住生活に移行したイヌイットの間には、学校教育や医療・福祉などが次第に浸透してゆくと同時に、生活協同組合や商店を通して欧米近代社会の消費文化が押し寄せてきた。イヌイット・アートからの現金収入はその消費文化の受容を可能にする一助となったが、その結果、スノーモービル、高性能ライフル、ナイロン製漁網などが生業活動の必需品となり、ハンバーガー、清涼飲料、冷凍食品、各種香辛料などを愛好するイヌイットが急激に増えていった (スチュアート 1992)。さらに、高価な機械の購入費、維

持費、燃料費によって、狩猟や漁労などによって得られる肉や魚などの「伝統食」は、現金で購入される加工食品よりも高価な食品となってしまった。今や、生活のためには、生業活動をするよりは、イヌイット・アートや福祉金、賃金労働などからの現金収入で加工食品を購入する方が安上がりになってしまったのである（スチュアート 1995）。

ところが他方で、芸術市場との緊密なコミュニケーションを通して、欧米社会が好意的に評価して賛美する「イヌイットらしい」イヌイット像がイヌイットに逆輸入されて内面化され、イヌイットの生業活動にエスニシティの表徴という新しい役割が与えられるようになっていった（大村 1996）。芸術市場で大きな成功をおさめた作品は、多くの場合、欧米社会がイヌイットに対して抱いているイメージに即した作品、例えば、動物の彫像や生業活動の情景などであったからである。その結果、生業活動の経済的重要性が下がってしまった今日でも、イヌイットの間で生業活動は依然として盛んである。賃金労働に就いている者も彫刻家も、高度に機械化された生業活動に現金収入を惜しげもなく注ぎ込み、たとえ獲物がなくても可能な限り猟に出かけて行く。「猟に出かけないイヌイットはイヌイットではない」とされ、生業活動が今日のイヌイットのアイデンティティを支える核となっているからである（大村 1998; スチュアート 1995; 1998）。

このように「狩猟・採集民」としてのイメージを表象し、「ハンターにして芸術家」というイヌイット像を誕生させたイヌイット・アートは、その経済的成功を通してイヌイット社会を急激に変化させ、イヌイット社会の実像を「狩猟・採集民」というイメージから引き離しつつも、そこに表象されるイメージを通して、イヌイット社会の内外において「狩猟・採集民」という「イヌイットらしさ」のイメージを強化するという逆説的な効果をもたらしてきたのである。

5.3 イメージをめぐる闘争：「芸術＝文化システム」への挑戦

こうした逆説的な効果は、イヌイット・アートに描き出されるイメージとイヌイット社会の現実との乖離をもたらし、「芸術＝文化システム」に基づいて「真正性」を重視する美術市場と、そうした「真正性」などあまり気にしないイヌイットの作家の間の溝を浮き彫りにすることになった。美術市場では、1980年代になってイヌイットの作家の世代交代がはじまり、定住化以前よりも定住化以後の生活経験の長い作家が登場するにつれて、そうした世代が生み出すイメージは「真正な文化」に基づいていない「非真正な」「非芸術」とみなされるようになっていった。これに対して、そうした「真正性」など気にしないイヌイットの作家の間に不満が生じていった。こうした不満は、それまでイヌイットの作家とカナダ南部の消費者を隔てていた地理的距離が縮まるとともに、イヌイットが芸術市場の関係者と直接の交渉をもつようになり、芸術市場における非対称な関係が露呈しはじめるにつれ、芸術市場からの一方的な評価のあり方に対するイヌイット社会からの反発というかたちをとりはじめることになる。

こうした反発はすでに1970年代から芽吹いていた。先に見たように、1970年にはじまる国際巡回展では、巡回地最後のオタワで、イヌイットの作家、政府関係者、芸術市場関係者らがはじめて一同に会し、イヌイット・アートをめぐってさまざまな意見を交わす会議がはじめて開かれた（Goetz 1993: 375-376）。この会議を口火に、その後、類いの会議がいくつか開かれたが、それらの会議では、従来は欧米の芸術市場から一方的に行われてきた作品評価にイヌイット自身が参加することが求められた。そして、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ッ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カナダ・エスキモー芸術委員会との間の溝が表面化しはじめる。また、イヌイットの作家と芸術委員会や芸術市場の間には、作品の評価をめぐって大きなギャップがあることが明らかとなった。イヌイットの作家が新しい技法を導入しながら、変容しつつあるイヌイット社会の現実を描こうとする傾向にあるのに対して、芸術委員会をはじめとする芸術市場は、彫刻や版画など、すでに確立した技法によって野生生物や狩猟の様子などを描く「伝統」的な作品を評価する傾向にあったのである。さらに、イヌイットの作家は、イヌイット・アートの「芸術性」をめぐる問題よりも、生活の現状を改善することを重要な問題として取り上げ、カナダ南部の芸術界の関係者ととまどわせた。

こうしたイヌイットの作家と欧米の芸術市場の間の対立は、1970年代後半以後、「イヌイットらしさ」とは何かをめぐって複雑に展開していった。一方で、欧米社会が「芸術」として認定することによって強要してきた「伝統」的なイメージへの反駁が先鋭化する的同时に、その「伝統」的なイメージを肯定的な自己イメージとして政治的に逆利用する動きもみられるようになっていったからである。

1980年代になると、それ以前にイヌイット・アートを支えてきた第一世代の作家たちに代わって、その子どもたちである第二世代が台頭し、「ポスト現代様式」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）。この第二世代とそれに続く第三世代の作品群には、漫画などのポップなイメージや遠近法が導入され、野生生物や定住化以前の「伝統」的な生活様式などだけでなく、変化しつつあるイヌイット社会の現実を描き出す作品があらわれはじめ、従来の「イヌイットらしさ」のイメージとは離れた作品が増えはじめた。

こうした新しい世代の作家たちは、「伝統」的な「狩猟・採集民」としてのイメージばかりを「芸術」として評価し、新たな傾向の作品を「芸術」から排除しようとする欧米の芸術市場の動向に対して異議を申し立てるようになり、とくにカナダ・エスキモー芸術委員会と対立するようになっていった。芸術委員会が「伝統」的な「イヌイットらしさ」のイメージに固執したのに対して、この新たな世代のイヌイットの作家たちは、そうした外部から要求される「イヌイットらしさ」のイメージに縛られずに、自由に自己のイメージを描くことを求めるようになったからである。最終的には、その役目を終え

たとして1989年にカナダ・エスキモー芸術委員会が解散することになった (Crandall 2000; Seagrave 1998: 12–15)。こうした動向は、イヌイットの作家が芸術市場から一方的に評価される他律的な状況から脱しはじめ、自身で自己のイメージを決める自由を獲得しつつあることを示していると言えるだろう。

しかし同時に、こうした押しつけられたイメージに対する反駁が先鋭化する一方で、1970年代以後、イヌイットの先住民運動が活発化するに伴って、欧米の芸術市場で評価されてきた「伝統」的な「イヌイットらしさ」が、自然と一体化した「自然保護の元祖」として強調され、肯定的な自己イメージとして外部に発信されるようになってゆく。環境問題に象徴されるような近代科学に対する不信感が欧米社会で高まり、自然保護運動がさかんになるにつれ、天然資源と環境を非破壊的、持続的に利用するための叡知をもち、「自然との共生」生活を送る「環境に優しい」「狩猟・採集民」という自己イメージをイヌイットが打ち出すようになっていったからである (スチュアート 1998b)。こうした「エコロジカル」な「狩猟・採集民」としての自己イメージは、先住民運動のなかで展開された政府との交渉の過程で政治的に重要な役割を果たすことになった。とくに1999年4月1日に発足したヌナヴト準州の設立にあたっては、「大地と一体化した」イヌイットというイメージが重要な役割を果たした (スチュアート 1998: 156)。

こうした動向は、イヌイット社会が「芸術=文化システム」に基づくグローバルな芸術市場にただ一方的、受動的に編入されてきたわけではなく、そのシステムの内部でのイメージ生産の競争を通して、そのシステムそれ自体とそれによって押しつけられるイメージに反駁してきたことを示している。とくにカナダ・エスキモー芸術委員会の解散をめぐる動向は、中心に位置する欧米の芸術界が周縁に位置するイヌイットの作品を評価するという「芸術=文化システム」への反駁を意味しているといえるだろう。中心から強要されるイメージを再解釈して逆利用したり、中心と周縁の力学のうえに成り立ってきたシステム自体に反駁したりする動向を通して、イヌイット・アートは「芸術=文化システム」の中心と周縁の力学を浮き彫りにし、イヌイットがその非対称な関係に果敢に挑戦する場を提供してきたのである。

5.4 イヌイット・アートの現在と未来

こうしたイヌイット・アートを通じた「芸術=文化システム」に対するイヌイットの挑戦は、1990年代以後、作品の評価の一翼を担う美術館のキュレーターへのイヌイットの採用をはじめ、イヌイットの作家がインターネットを通して芸術市場に直接参加するシステムの整備、さらにはイヌイット・アートのカナダ美術史への位置づけをめぐる競争を通じた「芸術」というカテゴリーそれ自体の見直しなどによって、さらに加速されつつある。かつては地理的に、あるいは媒介者によって隔てられることで隠蔽されてきた芸術市場の中心と周縁の非対称な関係が白日のもとに曝されるようになり、その構造

自体に対する挑戦が先鋭化しているのである。

とくに1987年に創設されたイヌイット・アート財団の活動は、こうした動向に大きな影響を与えてきた (Olson 2002)。この財団は、イヌイット・アートの作家に芸術市場の仕組みを教える活動をはじめ、さまざまな作家の支援活動を展開するとともに、1986年に創刊された『季刊イヌイット・アート』を全極北圏のイヌイットの作家に無料で配布しはじめ、イヌイットの作家の間に連帯感を生み出し、芸術市場の現状を知らせている (Crandall 2000)。また、この財団は1995年以来、イヌイット・アートの歴史やその政治・経済・社会的背景、博物館・美術館のキュレーターになるための訓練などをカリキュラムに盛り込んだ「文化産業訓練プログラム」(Cultural Industries Training Program)を実施しはじめ、イヌイットがイヌイット・アートを扱う産業に参加してゆくための教育を行いはじめた (Olson 2002)。このプログラムの卒業生からは、イヌイット・アートのキュレーターをはじめ、イヌイット・アートを大学で教える教員、映像作家などが輩出され、今日、芸術市場の中心で活躍するようになりつつある。こうしたイヌイット・アート財団の努力は、芸術市場における中心と周縁の民族的な壁を壊しつつあると言えるだろう。

また、この財団のほかに、ヌナヴト準州のヌナヴト美術工芸協会 (Nunavut Arts and Crafts Association)、北方省のイヌイット・アート部門 (Inuit Art Section) が、イヌイットの作家と芸術市場を直接に繋げる努力を行いつつある。ヌナヴト美術工芸協会は、インターネットのホーム・ページで、イヌイット・アートを扱う美術画廊やディーラーの現状について現在カナダでもっとも充実していると言われているリストを公開するとともに、ヌナヴト準州のイヌイットの作家が道具の入手やディーラーとの接触の仕方について相談する窓口として機能している。また、北方省のイヌイット・アート部門は1998年より北方省の建物の一階ロビーに展示会場を設け、そこでイヌイットの作家とともに展示会を開くことで (現在は廃止されている)、イヌイットの作家に展示会の企画と実施に関する知識と経験を積ませるための「展示購入プログラム」(Acquisition/Exhibition Program)を行っていた (Campbell 2004)。こうした努力は、従来はさまざまな媒介者によって間接的に結ばれていたイヌイットの作家と芸術市場を直接に結びつけ、媒介者による中間的な搾取を廃するとともに、イヌイットの作家が芸術市場で直接に発言する場を与えることを目的としている (Campbell 2004)。

美術館・博物館もこうした動向の例外ではない。1990年代以後、美術館・博物館で開かれる展示会の展示やカタログに、イヌイットの作家自身の語りをはじめ、イヌイットのキュレーターによる説明が加えられるようになりはじめた (Bagg 2002)。さらに2000年にはヌナヴト準州のベイカー・レイクでイヌイットの作家が作品の選定とインスタレーションに参加するはじめての展示会が開かれ (Blodgett 2002)、2004年の夏にはオンタリオ美術館でイヌイットのキュレーターによるイヌイット・アートの特別展示会が開催

された。こうした動向は、カナダ美術界、とくに美術史学界と美術館・博物館キュレーターの間で早くは1980年代から (Millard 1987; Swinton 1987; Graburn 1987), カナダ芸術史におけるイヌイット・アートの位置づけと美術館・博物館展示のあり方に関して展開されてきた論争の結果である (Bagg 2002; Blodgett 2002; Lalonde 2002)。イヌイット・アートは「真正な芸術」、「真正な文化」、「非真正な非芸術」、「非真正な非文化」という「芸術=文化システム」の基本的な枠組みを曖昧にしつつあり、その結果、イヌイット・アートを「芸術」として扱う美術館に博物館の展示方法を取り入れる機運が生じている。また、人類学のライティング・カルチャー・ショックの余波を受けて、キュレーターが自身の役割を自問するとともに、イヌイット・アートをはじめとする先住民芸術をカナダ芸術から分離するあり方が問題視されるようになってきた (Bagg 2002; Blodgett 2002; Lalonde 2002)。こうした動向を受けて、2003年にはカナダ国立美術館において、「カナダ美術」の常設展示場に欧系カナダ人の作品と先住民芸術が並置されるようになり、イヌイット・アートの常設展示場でもイヌイット・アートと欧系カナダ人の作品を並置する実験が行われた。

こうしたイヌイット・アートをめぐる現在の動向は、前世紀のはじめ以来、これまで圧倒的なヘゲモニーを握ってきた「芸術=文化システム」と芸術市場にどのような影響を与えてゆくのであろうか。これまでみてきたように、たしかに、イヌイット・アートが成功とともに成立し持続しえたのは、「芸術=文化システム」で「芸術」と分類されることによってであった。また、現在、「芸術=文化システム」の枠組みに揺らぎがみえ、「芸術」をめぐる中心と周縁の距離が縮まりつつあるとはいえ、イヌイットの作家たちの生活が芸術界での評価によって左右されていることに変わりはない。その意味で、イヌイット・アートの歴史と現状は「芸術=文化システム」の圧倒的な根強さを示している。しかし同時に、イヌイット・アートの現状は、美の普遍性の前提のもとに隠蔽され自明視されてきた非対称な関係、すなわち「芸術=文化システム」の中心たる芸術界による周縁世界の一方的な価値付けの構造を白日のもとに曝すことによって、依然として支配的な力を失わない「芸術=文化システム」に揺さぶりをかけつつあることもたしかである。今日でも求心力を失わない「芸術=文化システム」のヘゲモニーにイヌイット・アートがどのような影響を与えてゆくのだろうか。イヌイット・アートの今後の動向は見逃せない。

6 イヌイット・アート：イメージをめぐる交渉と実験の場

このように「芸術=文化システム」への編入から挑戦へと推移してきたイヌイット・アートの60年の歴史をふりかえると、イヌイット・アートがイヌイット社会とカナダをはじめとする欧米のドミナント社会の相互作用のなかで生成してきたと同時に、その相

相互作用を推進する原動力ともなってきたことがわかるだろう。

19世紀末からイヌイッ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ット社会に導入されたイヌイット・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ッ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ットが主体的に参加するための礎となった。また、このイヌイット・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ットの間で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ッ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。

このようにイヌイット・アートは、イヌイッ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、イヌイッ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、イヌイット・アートは従来の「イヌイットらしさ」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「イヌイット」像を模索しようとしはじめているのみならず、「芸術＝文化システム」に揺さぶりをかけるようになっていく。

このような意味で、イヌイット・アートは、イヌイッ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）、イヌイッ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）、イヌイットのナショナリズム、イヌイットの作家個人が抱く表現の自由への欲求（とくに第二世代、第三世代）など、さまざまな組織や個人の思惑が交錯するなかで、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。そして、そうした交錯の結果、カナダを代表する芸術としてのイヌイット・アートという複合体が生成され、「イヌイットらしさ」のみならず「カナダらしさ」までもが生成されてきた。さらに現在では、イヌイット・アートは「芸術＝文化システム」の周辺の立場から「芸術」という概念に揺さぶりをかけ、「芸術はどうあるべきか」という問いを投げかけつつある。イヌイット・アートはイヌイット社会と欧米のドミナント社会のさまざまな思惑をもつ組織や個人がイメージをめぐって交渉する場であるとともに、イヌイットのエスニック・イメージとカナダのナショナル・イメージを生み出しつつ、芸術のあるべき姿を問いかけるイメージの実験の場でもあったのである。

このようにイヌイット・アートがイメージをめぐる交渉と実験の場として機能してきたことがわかれば、冒頭にあげたラロンドがイヌイット・アートの現状に何を見いだしていたのか、そして、そのどこに希望が潜んでいるのか、わかるのではあるまいか。実験の場であるならば、混乱しているのが当然であり、むしろ混乱していることこそが、新たなイメージの生成する土壌がより豊かに育まれていることを示しているからである。評価に盛衰の両方が入り交じるほどに混乱したイヌイット・アートの現状に彼女が見ているのは、そうした実験の場が混乱すればするほどに豊かになってゆく姿であり、だからこそ、そこに希望を見いだしているのである。

実際、彼女が指摘しているように (Lalonde 2014b)、現在、イヌイット・アートはさまざまな困難に直面しつつも、連邦政府や州政府などの国家政府機関によって振興が主導される時代から、『季刊イヌイット・アート』の復活劇にみられるような国際的な草の根の動向に支えられる時代に移行しながら、その裾野を拡げつつある⁹⁾。

たしかに、1960年代に定住化して以来、急激な人口増加によって住宅環境が劣悪化しているため、イヌイット・アートのつくり手は作品を制作する場所を確保することすら難しい状況にある。また、先に示してきたように、作品が飽和したマーケットが作品に対して向ける選別の眼はより厳しいものとなってきている。加えて、『季刊イヌイット・アート』の突然の廃刊にみられるように、政府からの補助金をはじめ、イヌイット・アートの土壌を支える財政的基盤は困難な状況にある。しかし、こうした状況にあっても、さまざまな草の根的な組織の援助を受けつつ、カナダ極北圏のイヌイットのつくり手をはじめ、イヌイット・アートをめぐって尽力する人びとが交流し実験する場として、大きなイベントやフェスティバル（たとえば、Great Northern Arts Festival in Inuvik や Nunavut and Alianait Arts Festivals in Iqaluit など）が開かれている。

そうした交流を通してさまざまな情報が交換され、かつては生協組織に頼りきりだった流通経路を自力で切り拓くつくり手もあらわれるようになり、カナダ極北圏に点在するイヌイットの村でも後進の世代を育てるためのワークショップが次々と企画されている。そうした動向のなか、かつては彫刻と版画を主力としていたイヌイット・アートは、映画、パフォーマンス、音楽などの分野を横断しながら新たなジャンルを開きつつある。カンヌ映画祭で金獅子賞を受け、日本でも公開された映画『アタナジョアク』を制作したイソマ・プロダクションの活躍も、そうした動向の一つである¹⁰⁾。

こうした動向は、在りし日のイヌイット・アートをただ一つの基準とするならば、単なる混乱にしか見えないかもしれない。しかし、本論で示してきたように、イヌイット・アートがイメージをめぐる交渉と実験の場であるならば、こうした動向は混乱しているが故にこそ、むしろ未来へ向けて生成変化するための土壌が豊かに耕されつつあることを示していることになるだろう。ラロンドが現状に見ているのは、こうした未来ではあるまいか。そして、私たちが芸術に秘められたこうした力に今一度注目し、混乱をむし

ろ未来の生成変化の土壌としてとらえなおす必要があるのではないだろうか。イヌイット・アートの混乱した現状とそこに希望を見いだすラロンドの眼差しが教えてくれるのは、こうした混乱をこそ肯定する勇気である。

〈付録1〉

「思慮」と「愛情」：イヌイット・アートの世界を支える理念

イヌイット・アートに描き出される日常生活の情景やさまざまな神話や物語は、数世紀にもわたって培われてきた語りの伝統に根ざしている。19世紀のボアズ (Boas 1888) の研究以来、知られているように、イヌイットは豊かな口承伝承の伝統を培い、さまざまな歌や神話や物語を語り継いできた。また、イヌイットの間では、日々の狩猟や漁労の後に、その日にあったことを語り合う習慣が根づいており (大村 2013)、日常的な出来事をことばで語り合う伝統があった。そうしたことばでの語りや、彫刻はもちろん、版画という新しい技法に新たな表現の場を見いだしていったのである。

こうしたイヌイット・アートの背後にある語りの伝統は奥が深く、ここですべてを紹介するわけにはいかない。しかし、イヌイット・アートという新たな場で表現されるようになった語りには、少なくとも次のような二つの理念が貫かれている。その理念とは「思慮」と「愛情」である。

思慮とは、道理をわきまえた賢明さのことであり、自律した大人の条件である。具体的には、思慮ある大人は、いかなるときにも平静さを失わずに困難を受け入れ、決して怒らずに自己をバランスよくコントロールし、社会的に適切な行動を行う自律した人物のことである (Briggs 1968; 1970; 大村 1998)。そして、こうした「大人」は、相手の自律した意志を尊重すると同時に、物事に対して先入観をもたず、一般化に対して慎重で、むやみな憶測をすることなく、その時々々に直面する事態に対して現実的かつ柔軟に対処するとされる。たとえば、相手が行ったあることについて「あなたはどのようにしてそうしたのですか」と尋ねたり、ある人が行ったことの理由や動機について詮索したりすることは、もっとも不躰で大人らしくないことである。相手には相手の自律した意志があり、その意志を尊重するということは、その人が行ったことの動機や理由にかかわらず、その行いを尊重して受け入れ、その行いに柔軟に対処するということだからである。もちろん、相手の人格を一般化して決めつけてしまうことなど、論外である。相手には相手のその時々々の都合があり、その時々々の状況に合わせてさまざまな表情を見せるだろうし、その人格もどんどん変わってゆくだろう。

こうした態度は人間関係にとどまるものではない。世界のなかのどんな物事にも、自律した意志をもつ存在として敬意を払い、先入観をもって接したり、相手の本質を決めつけたりするようなことは慎み、その時々々に相手が見せる表情と振る舞いに合わせて柔軟かつ現実的に接するのが思慮ある大人である。そのため、物事を一般化してその本質を画一的に定義し、その本質に基づいて世界で起きる現象を予測したり、自分たちの都合に合わせて物事をつくりかえたりしようとする近代科学のやり方は、思慮に欠けた「子どもっぽい」やり方であるとされる (大村 2005a; 2013)。世界のどんな存在にも多様な

可能性が潜在しており、その潜在的な可能性が状況に応じて、どのようなかたちであらわれてくるかはわからない。思慮ある大人であるならば、物事に思いもかけない仕方で潜んでいるそうした可能性を状況に合わせてうまく引き出し、活かしてゆくべきなのである。

イヌイットの版画や物語で、野生生物や自然現象の精霊が人物の姿で描かれるのは、このためである。野生生物も自然現象も、人間と同じように自律した意志をもつ存在なのであって、私たちがしばしばそうするように、ただの物理的な現象にすぎないなどと決めつけられはしない。時に応じてさまざまな表情を見せ、さまざまな振る舞いを見せるのは、人間の人物も、人間ではないさまざまな人物たちも同じである。人間は人間、自然は自然と画然と分け、人間と自然はまったく違うものであるなどと考えてしまうのは、イヌイットにとって思慮なきことなのである。

しかし、もちろん、イヌイットが人間と人間ではない存在を混同しているわけではない。同じように自律した意志をもつ者ではあっても、それぞれの存在はそれぞれに独特な表情や振る舞いを見せる。人間は人間としての表情を見せ、人間として振る舞うだろうし、野生生物はそれぞれの種ごとにそれぞれに独特な表情や振る舞いを見せるだろう。その表情や振る舞いこそが、それぞれがそれぞれに違う存在であることの証になるのであって、その逆ではない。人間は相手に対して人間として振る舞うから人間であり、ホッキョクグマはホッキョクグマとして振る舞うからホッキョクグマなのである。イヌイットの版画で、野生生物の表情や振る舞いが生き活きとらえているのは、このためである。

このように相互にふさわしいかたちで振る舞うことによって始めて、相互のあり方、つまりお互いの本質が決まるため、相互にふさわしいかたちで接するかぎり、どんな存在も滅び去ることはない。イヌイットの間では、自分の子どもに死者の名前を授け、その死者と同じ親族呼称で、たとえば「父さん」と呼びかけることがしばしば見られる。こうして新たに生まれた者に死した者と同じ振る舞いで接することで、死した者は新たに生まれた者に復活する（岸上 1996）。肉体は滅びても、相互の振る舞いによって決まる関係は永遠であり、こうして死を超えて継続する適切な関係が「魂」と呼ばれる。同じように、野生生物も人間に食べられてしまえば、肉体は死んでしまうが、適切な振る舞いで適切な関係が続けられるかぎり、人間と野生生物の間に結ばれる関係は、その個体の死を超えて、新たな個体に「魂」として再生する（大村 2007; 2009; 2012）。逆に、相互に適切に振る舞いそこねてしまえば、たとえ生きている者であっても「魂」の関係が崩壊し、死滅の影が忍び寄る。

イヌイットの版画での野生生物や人間の変身に不安な雰囲気は漂うのは、このためである。人間として適切に振る舞わねば、相手はどのような姿に変身するかわからない。穏やかに草をはむカリブーに適切に接しなければ、オオカミのように牙をむいて反撃し

てくるかもしれない。あるいは、人間として適切に振る舞いそこね、いつ何時、人間から野生生物に変身してしまうかもしれない。そのため、相手を無理矢理に殺して食べるのではなく、人間として、ホッキョクグマあるいはアザラシとして、相互に敬意をもって接し、相互に適切に振る舞って、「食べ物との与え手／食べ物のもらい手」という相互にふさわしい関係を築くことが、狩猟の基本的な態度になる。イヌイットにとって狩猟とは、人間としてふさわしいかたちで野生生物に接し、適切な関係を野生生物と結ぶ社交の過程なのである（大村 2007; 2009; 2012）。

それでは、こうした人間同士や野生生物との社交で望まれる適切な関係とは、どのような関係なのだろうか。そうした望ましい関係を築くための指針となるのが、もう一つの理念である「愛情」である。愛情とは、物理的な意味でも精神的な意味でも人々を助ける精神のことで、人物の善性の基準である（Briggs 1968; 1970; 大村 1998）。食べ物や暖かい場所を独り占めせず、気前よく分かち合い、困っている者にはすすんで手をさしのべる。イヌイット語での「ありがとう」が「あなたは寛大で気前がよい」ということばであることからわかるように、寛大に気前よく分かち合い、相手を助けることが、あらゆる望ましい関係の礎である。これは人間同士の関係でも野生生物との関係でも変わらない。野生生物は自らの身体を食べ物として人間に与えることで人間を助ける。人間はその食べ物を独り占めすることなく、皆で分かち合うことで助け合う。相手に愛情を注ぎ、相手を助け、ともに働き、ともに食べ、ともに生きることを苦しんで悦ぶ。これこそが、人間も人間でない者も、自律した意志もつ者たちが生きて関係を結ぶ社会の倫理、すなわち「大地」(*nuna*) と呼ばれる世界の倫理なのである（大村 2007; 2009）。

しかし、もちろん、人間も人間でない者も、常に適切に振る舞いつづけることができるわけではない。また、誰に対しても愛情を注ぎつづけることができるわけでもない。間違いを犯すこともあろうし、ふとした拍子に心の底にわき起こる相手への妬みや嫉み、自分への執着に振り回されることもある。あるいは、自分に降りかかる困難に恨みを抱き、周囲のすべてに敵意をもつこともあろう。社会の倫理として重要な愛情ですら、過度なものになったとき、相手への執着に、さらには相手への憎しみに変わる。適切な振る舞いによる適切な関係によって、それぞれの本質が決まるということは、適切に振る舞いそこねれば、誰もが倫理から外れ、反社会的になってしまう恐れがあるということでもある。

だからこそ、イヌイットは笑いを大切にする（Briggs 1968; 1970）。微笑みを交わし合うことが日常的な挨拶であり、どんな困難な試練に合おうと、まなじりをつり上げてしまうのではなく、その困難をおおらかに笑い飛ばしながら冷静に対処する。楽しい気持ちを忘れず、何よりも皆で楽しむことを大切に。自分一人の世界に籠もって、妬みや嫉み、不機嫌な気持ちを憎しみや敵意に変えてしまうことがないように、常に自分の心を外に開き、皆と語り合い、生きていることを皆と共有してゆく。どんなときにも笑

みを絶やさず、適度な愛情を注ぐ者が、思慮と愛情を兼ねそなえた「真なるイヌイット」として敬意を集めるのは、そのためである。もちろん、そんな日常の努力が無力なときもあるだろう。そのときはシャマンの出番である。儀礼的な処置を通して、人間にも人間でない者にも変わりなく抱かれる悪意を取り除き、狂ってしまった関係を修復するのがシャマンなのである。

こちらを向いて幸せに微笑む家族の肖像の背後には、こうしたイヌイットの生きることへの洞察がたたずんでいる。ふとしたきっかけで心に荒れ狂う妬み、嫉み、怒り、恨み、憎しみ、自らの運命への呪い。生きることは、そうした陰惨な感情をおおらかな笑いで洗い流し、適度な愛情を注ぎ合いながら適切に振る舞い合うことで、適切な関係の糸で繊細に編まれた「大地」という社会の織物に自らの人生を溶け込ませてゆくことである。生きることは苦しく、凄惨で、陰鬱な感情で覆われてはいるけれども、そのなかで穏やかに微笑み、おおらかに笑い、皆で悦びを分かち合うからこそ、生きることに価値がある。生きてゆくことの苦しみの最中に燦然と輝く悦びがあり、その悦びに微笑み、その悦びに希望を託して微笑み、その悦びを相手と分かち合おうと微笑み合うのである。そして、人間はその本性として寛大で気前がよく、道理をわきまえているから、相手に愛情を注ぎ、思慮ある振る舞いができるのではない。誰もが愚かで、弱く、浅ましく、度し難いほどに卑しい気持ちに翻弄されるがゆえにこそ、愛情と思慮にあふれた振る舞いが燦然と輝く。

子どもの絵のように、あるいはいわゆる「原始的な美術」の典型のように見える外観に惑わされず、イヌイット・アートの作品を見て欲しい。そこには、数世紀にもわたる語りの伝統と日常の社会生活の営みを通して考え抜かれ、私たちには想像することもできないほど洗練されつくされた生きることへの洞察が込められている。その洞察がさまざまな日常の情景に、神話や物語の光景に編み込まれ、豊かな美しさと残酷な凄惨さの狭間にたたずむ穏やかな優しさとして立ちあらわれる。それは生きることの明暗の最中に明滅する優しい記憶。人間の醜さのゆえに、生きることの苦しみのゆえに、さらに一層、穏やかな光のなかで優しくたたずむ記憶の表情。

たとえ、飛行機やスノーモービルをはじめ、近代的な生活がそこに描かれていても、そのモチーフの背後にも、そうした記憶が緩やかに流れていることを忘れてはならない。大きく変わりゆく世界のなかにあっても、人間が生きてゆくことに変わりはない。イヌイットの版画はそうした生きることの歌であふれている。単なる過去の想い出としてではなく、その過去を抱きしめながら、今ここで歌われる歌。未来への希望。イヌイット・アートには、そんなイヌイットの歌が響いているのである。

注

- 1) 本稿は大村の既発表論文（大村 2001; 2005b; 2010）に基づきつつ、それらでの結論をイヌイット・アートの現状に照らし合わせながら新たな視点から再考察したものである。なお、付録は本論では直接に踏み込むことのできなかったイヌイット・アートの重要な側面について補う論考であり、そうした生き方の背景があるからこそ、イヌイット・アートはイメージをめぐる交渉と実験の場となりえたことを示すために掲載した。
- 2) 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) という語がイヌイッ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。
- 3) イヌイット・アートの「芸術」性が一般に認められている現在でも、イヌイット・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、議論的になっている (Millard 1987, Swinton 1987, Graburn 1987)
- 4) 「現代」期の6つの時期への区分は、イヌイット・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) が行った時期区分に基づいて行った。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年代を加えて6つの時期区分とした。
- 5) ヒューストンによるイヌイットの創造的な「芸術的才能」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」の神話が伴っている。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ットのキャンプを訪れたヒューストンは、たまたま、そこにいたイヌイットの女性の肖像を描いてその一枚をイヌイットに贈ったところ、そのイヌイッ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ットの芸術的創造性の潜在的可能性に気づいて、イヌイット・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ットとともに開発した版画にも同様の神話が伴っている。ヒューストン (1999: 320–324) によれば、版画をイヌイット・アートに導入しようと思いついたきっかけは、次のとおりである。ある晩、ヒューストンのそばでタバコの箱を眺めていたイヌイットの彫刻家は、そこにプリントされているまったく同じ商標の絵を一つ一つ描いてゆくなると、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「発明」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、イヌイット・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)。
- 6) イヌイッ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ット・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ット・アートは生協の基幹産業になってゆく。
- 7) 注5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ット・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」としてのイヌイッ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、グラバーンの実験は、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。
- 9) この詳細についてはラロンドの論考 (Lalonde 2014b) を参照願いたい。
- 10) イソマ・プロダクションについては拙文 (大村 2014) を参照願いたい。

文 献

Adams, Any

- 1994 Surrealism and Sulijuk: Fantastic Carvings of Povungnituk and European Surrealism. *Inuit Art Quarterly* 9(4): 4–10.

Bagg, Shannon

- 2002 The Anthropology of Inuit Art: A Problem for Art Historians. In L. Jessup and S. Bagg (eds.) *On Aboriginal Representation in the Gallery*, pp.183–194. Hull: Canadian Museum of Civilization.

Blodgett, Jean.

- 1988 The Historic Period in Canadian Eskimo Art. In *Inuit Art: An Anthology*, pp.21–29. Winnipeg: Watson and Dwyer Publishing.
- 2002 After Essay: And What about Inuit Art? In L. Jessup and S. Bagg (eds.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. pp.205–214, Hull: Canadian Museum of Civilization.

Boas, Franz

- 1888 *The Central Eskimo*. London: University of Nebraska Press.

Briggs, Jean L.

- 1968 *Utkuhikhalingmiut Eskimo Emotional Expression*. Ottawa: Department of Indian Affairs and Northern Development, Northern Science Research Group.
- 1970 *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge: Harvard University Press.

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.

Campbell, Heather (Inuit Art Section, Indian and Northern Affairs of Canada)

- 2004 Paper to be presented at the International Congress of Arctic Social Sciences.

Clifford, James

- 1988 *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Crandall, Richard C.

- 2000 *Inuit Art: A History*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company Inc.

George, Jane

- 2012 Independent Inuit Art Org Abruptly Shuts Down: Staff Selling Off Shop's Art Stocks. *Nunatsiaq News* March 05.
- Goetz, Helga
- 1984 Three Decades of Inuit Art. In B. Lipton (ed.). *Arctic Vision: Art of the Canadian Inuit*, pp.17–22. Ottawa: Canadian Arctic Producers.
- 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・イヌイットの名前, 名前の靈魂と社会変化」『北海道教育大学紀要(第1部B)』46(2): 27–37。
- Lalonde, Christine
- 2002 Status 2000: Presenting Contemporary Inuit Art in the Gallery Setting. In L. Jessup and S. Bagg (eds.) *On Aboriginal Representation in the Gallery*, pp.195–204. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- 2014a From the Editor. *Inuit Art Quarterly* 27(2): 7.
- 2014b The Beat Goes On: Taking the Pulse of the Northern Arts Scene. *Inuit Art Quarterly* 27(2): 9–14.
- 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.

- Martijn, 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*, pp.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: Perspectives on Contemporary Native Art*, pp.333–356. Hull: Canadian Museum of Civilization.
- Muehlen, Maria
- 1993 Inuit Textile Art. In Canadian Museum of Civilization (ed.) *The Shadow of The Sun: Perspectives 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 Quarterly* 14(1): 4–17.
- 1999b Rankin Inlet Ceramics: The Quest for Authenticity and Market Share. *Inuit Art Quarterly* 14(2): 6–17.
- Olson, Michael
- 2002 The Inuit Art Foundation. *Inuit Art Quarterly* 17(4): 28–38.
- 大村敬一
- 1995 「〈伝統〉と〈近代〉のプリコラージュとしての彫刻 — ネットリック・イヌイットの彫刻活動に関する覚え書き」『人間科学研究』（早稲田大学人間科学部）8: 1–14。
- 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」スチュアート ヘンリ編『採集狩猟民の現在』pp.85–124, 東京：言叢社。
- 1998 「カナダ・イヌイットの日常生活における自己イメージ」『民族学研究』63 (2): 160–170。
- 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』（北海道立北方民族博物館友の会季刊誌）32: 4–7。
- 2001 「交差点としての〈イヌイット・アート〉 — エスニック・イメージが生成する対話の場」『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。

- 2005a 「野生の科学と近代科学——先住民の知識」本多俊和・葛野浩昭・大村敬一編『文化人類学研究——先住民の世界』pp.115-139, 東京：放送大学教育振興会。
- 2005b 「〈芸術=文化システム〉への挑戦——交渉の場としてのイヌイット・アート」『北太平洋沿岸の文化——政治経済と先住民社会』（第19回北方民族文化シンポジウム報告書）pp.33-41, 網走：北海道立北方民族博物館。
- 2007 「生活世界の資源としての身体——カナダ・イヌイットの生業にみる身体資源の構築と共有」菅原和孝編『身体資源の共有』（資源人類学第9巻）pp.59-88, 東京：弘文堂。
- 2009 「集団のオントロジー——〈分かち合い〉と生業のメカニズム」河合香吏編『集団——人類社会の進化』pp.101-122, 京都：京都大学学術出版会。
- 2010 「生きることの歌——カナダ・イヌイットの版画の魅力」齋藤玲子・岸上伸啓・大村敬一編『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アート』pp.18-23, 京都：昭和堂。
- 2012 「技術のオントロジー——イヌイットの技術複合システムを通してみる自然=文化人類学の可能性」『文化人類学』77(1): 105-127。
- 2013 『カナダ・イヌイットの民族誌——日常実践のダイナミクス』大阪：大阪大学出版会。
- 2014 「イヌイットが描き出す心の動き——近代と伝統の狭間で」（ザカリアス・クヌク&ノーマン・コーン『クヌト・ラスムッセンの日誌』）村尾静二・箭内匡・久保正敏編『映像人類学：人類学の新たな実践へ』, pp.265-267, 東京：せりか書房。
- Potter, Kristin
- 1999 James Houston, Armchair Tourism, and the Marketing of Inuit Art. In J. Rushing (ed.) *Native American Art in the Twentieth Century*, pp.39-56. New York: Routledge.
- Rogers, Sarah
- 2014 Inuit Art Magazine Back in Print: Inuit Art Foundation Launches Kenojuk Ashevak Memorial Fund. *Nunatsiq News*, February 03.
- Seagrave, Annalisa
- 1998 Regenerations: The Graphic Art of Three Young Artists, *Inuit Art Quarterly* 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・イヌイッ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』pp.75-87, 網走：北海道立北方民族博物館。
- 1995 「現代のネツリック・イヌイッ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』pp.37-67, 網走：北海道立北方民族博物館。
- 1998 「民族呼称とイメージ——『イヌイット』の創成とイメージ操作」『民族学研究』63(2): 151-159。
- Swinton, George.
- 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.