

【論 文】

自己表象としての先住民アート

岩 崎 ま さ み

1. はじめに

1980年代にカナダ先住民コミュニティにおいてフィールドワークを始めた筆者にとって、先住民の人々が自らの手で作るプリントや壁掛け、彫刻などは、現代社会へ発信する先住民文化そのものであり、自宅へ持ちかえり居間の片隅に飾るにはうってつけの「先住民文化の表象」であった。居間を飾る先住民文化を観賞する趣味は文化人類学者に限らず、カナダ社会の一般の趣味でもあり、カナダ人家庭の居間には多くの装飾品に交じって、先住民プリントやソープストーンの彫刻が飾られている光景は珍しくない。

先住民たちは長く「描かれる者」として、民族誌に登場したり、小説や映画に描かれたり、また観光土産のモチーフや商品ラベルのロゴとして描かれてきた。しかし近年になり、カナダ先住民たちは現代アートや記録映画製作などを通して、「描かれる者」から「自らを描く者」へ移行し、資本主義経済の枠組みに入り込んで自らの文化を外の世界へ向けて表現している。本稿ではカナダ先住民による様々な文化発信型の活動の中でも、現代アート制作を取り上げ、先行研究を中心として、現代社会を生きる先住民にとって、それらが持つ社会・文化的意義を検証する。さらに後半では、先住民アートをテーマにした展示として多くの来館者に感動を与えた2009年の特別展「自然のこえ 命のかたち—カナダ先住民の生み出す美」(国立民族学博物館主催)を取り上げ、この特別展の分析を元に、現代カナダ社会における先住民アートの役割について考察する。

2. 「アート・文化システム」から第四世界アートへ

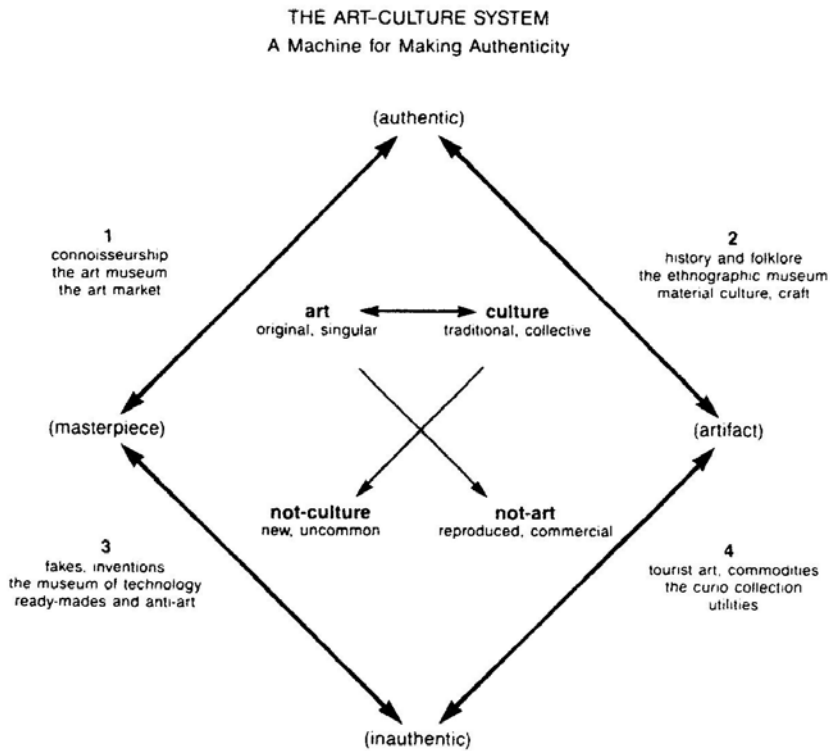
先住民族の生活用具や装飾品が収集されて先住民コミュニティ外部へ持ち出され、博物館に展示されたり、個人のコレクションとして保存されることは、世界の様々な地域で歴史的に行われてきた。19世紀末から20世紀初頭にかけて、先住民コミュニティで調査を行ったフランチ・ボアズ (Franz Boaz) は、これらを「原始アート」と呼び、その同名の著書の中で、アート作品にはそこに描かれた形態 (form) とその形態に伴う意味 (idea) が相まって、その作品の美的効果 (artistic effect) が生まれるとし、特に先住民アートには単純な幾何学的模様でさえ何らかの意味が込められているという特徴を述べている (Boas 2010¹: 13)。ボアズは *Primitive Art* を出版した1927年当時に、先住民族の生活用具や装飾品に見られる芸術性に注目し、それらのアートとしての価値を評価し、その分析を試みたことは画期的であり、その後続く先住民アート研究の研究基盤を築いた。

先住民族コミュニティから収集された生活用具や装飾品がアートであるか否か、またアートとして評価する基準とは何であるかという問いかけをしたのはジェームズ・クリフォード (James Clifford) である。 *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* 中の *Histories of the Tribal and the Modern* (1988: 189-214) の中でクリフォードは、1984年から1985年にかけてニューヨークの近代美術館で開催された特別展“Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”を取り上げて、この間に

関する議論を展開している。この特別展は北米やアフリカ、オセアニアなど世界各地から集められた先住民の生活用具や装飾品とピカソを代表とするモダニストと呼ばれるアーティストたちの作品を対比し、これらに見られる類似性や差異を強調した展示である。クリフォードは先住民の生活道具や装飾品を「非西洋の物 (non-western objects)」と呼び、これらとモダンアートの作品を比較・分析する過程で、「非西洋の物」はかつて“antiquities, exotic curiosities, orientalia, the remains of early man”と呼ばれていたものであり、その同様のものが、アーティストであるピカソや人類学者であるボアズ、マリノフスキーによって異なった扱いを受けるように変化したことを指摘している。その結果、「非西洋の物」は美術館では「彫刻」と呼ばれ、博物館では「物質文化」として分類されるようになった。その後、美術館では「非西洋の物」の形態や美的価値が強調され、一方、博物館ではその文化的価値が強調されるようになったとしている。つまりアーティストや人類学者によって、同一の物から「アート」と言う価値と「文化」という価値が抽出されて、いずれかの価値を認識するかによって、その物の展示物としての分類が異なる現象を明らかにしている (Clifford 1988: 199)。

クリフォードはさらに近代美術館の特別展で展示されている「先住民アート (tribal art)」に対して、それらははるか昔にいずれかの先住民たちによって作られた生活用具や装飾品であり、それを観光客や研究者が収集し、20世紀末にヨーロッパのフリーマーケットで売買されたものであり、それらの中で博物館に行きつき保存されていたものが、ここに新たな価値を与えられて展示されているにすぎない。さらにその新たな価値を与えたのはそれらを制作した先住民たちではなく、現代のモダニスト・アーティストたちであるとしている (1988: 202)。

クリフォードは、かつては先住民の生活用具や装飾品であった物が、外部の人々により「文化的資料」としての価値が強調されるか、あるいは「芸術性」が強調されるかにより起きる分類過程を分析し、これらの「物」が「どのような基準で文化とアートを区別するのか？」という問題に対して、かの有名な「アートと文化システム」の図を描いて、明快な答えを引き出している (1988: 224)。図の中心には「アート」としての価値と「文化」としての価値、さらにそれらが商業性を帯びて大量生産されるようになると非アートのであるとされ、同様に新しく作られた「物」は文化的な価値が低く「非文化的」という対抗軸を設定した。それらを囲むように縦軸として「真正」と「非真正」とを上下に対比させ、左右にアート性が最も高い物として「マスターピース」、それに対して文化的価値が高い物として「遺物 (artifact)」を対比させた。そのうえで「物」がアートとしての価値を認められて美術館やアート市場で取引されるケースを1として表わし、文化としての価値を認められて博物館などで展示されるケースを2と表わした。3は発明品のようなものでありテクノロジー博物館などに展示されるケースであり、4は観光客が土産物として買うようなケースを表わしている。クリフォードはこの図を用いて、先住民の生活用具や装飾品がアートとして分類されたり、また博物館資料として分類されたり、また土産物として扱われる流動性を表現することにより、「アート」と「文化」の関わりを説明している。つまりクリフォードは生活用具や装飾品として、先住民たちの生活の中にあつた「物」が、そのコンテクストから取り出されて、外部の人々により多様な価値を見出され、新たなコンテクストの中で、新たに分類されている過程を明らかにした。



(Clifford 1988: 224)

先住民アートというテーマに対して、ネルソン・グレイバーン (Nelson Graburn) は異なった視点からアプローチした。グレイバーンは 1950 年代のカナダ極北地域のイヌイット・コミュニティにおける調査の経験から、先住民みずからの文化表象としてのイヌイット・アートの特徴に注目した。イヌイット・アートが従来の「原始アート」や「民族アート」とは異なる特徴を持っているとして、独自に調査を重ね、後に「アート人類学 (Anthropology of Art)」の基礎を築いた (Graburn 1976a)。その記念すべき著書である *Ethnic and Tourist Art* (1976b) の冒頭で、グレイバーンは「原始アート」や「民族アート」という概念はヨーロッパ社会の視点に立って先住民アートを分類しているに過ぎないとし、先住民たち²が制作するアート作品は、かれらが生活する独自の社会の中で捉えるべきであると述べている。グレイバーンは先住民たちが生活する社会を「第四世界」と称し、先住民アートを「第四世界のアート」と位置付けた。グレイバーンはさらに、「第四世界アート」は 2 つ機能を持つ：1) 一つには集団内のエスニック・アイデンティティを維持し、社会組織を強化し保持する機能を持ち、2) もう一つは集団外へ向けて自らのエスニック・イメージを表現するとしている。そして特に二つ目の機能を強く持つアート、つまり集団外の人が買い求めることを前提として制作するアート作品を「観光アート」「空港アート」と呼んでいる。

グレイバーンは 1970 年代当時の先住民アートを、その作品が先住民社会の内部へ向けら

れて作られたものであるか、あるいは外部へ向けて作られたのか、またアート形態が伝統的なものであるか、また主流社会から取り入れたものであるかという2つの基軸をもとに、大きく7つの種類に分類している（1976a: 5-8）。

Aesthetic-Formal Sources and Traditions

Intended Audience		Minority Society	Novel/Synthetic	Dominant Society
	Minority Fourth World	2) Functional Traditional	5) Reintegrated	7) Popular Art
	External Civilization	3) Commercial Fine Art	4) Souvenir	6) Assimilated Fine Art

1) Extinction

第一に消滅してしまったアートとして“Extinction”、第二に伝統的なアートあるいは伝統的な機能を維持したアートとして“Traditional or Functional Fine Arts”、第三に販売を目的として作られるアート作品であるが、伝統的な形態や機能を維持している物を“Commercial Fine Art”としている。それに対して第四種類のアートは販売だけを目的として、買い手の利便性を重要視したアート作品を“Souvenir”とし、さらにこれらを「空港アート」という分かりやすい名称も用いている。グレイバーンは伝統的なアートがヨーロッパ・アートと融合することによって生まれた新たな形態のアートを第五番目の種類として分類し、“Reintegrated Arts”と呼んでいる。第六番目の種類は“Assimilated Fine Art”とし、この種類に分類される先住民アートは主流社会のアートを先住民アートにとり込んで主流社会に受け入れられるアートとして再生した先住民アートであり、グレイバーンは当時、この種のアートが多くなる傾向がみられることから、それは先住民たちの主流社会の文化への同化を意味しているとしている。7番目に“Popular Arts”と呼ばれるアートであり、先住民アーティストの中でも、エリート・アーティストたちが積極的に主流社会のアートへ入り込んでいった結果、生まれた作品であるとしている。グレイバーンは全ての先住民アートがこれらの7つの分類に当てはまるわけではないとしながらも、本稿で取り上げるカナダ・イヌイットや北西海岸先住民アートは6番目、あるいは3番目の分類であるとし、先住民文化を主流社会の受け入れられる形態へと変化させたアート、さらには先住民アートは独自の領域を確立した“Commercial Fine Art”であると述べている。1970年代当時の北米先住民の政治環境は、後に続く様々な主流政府との「協定」の締結などの復権へ向けて変わろうとしていた時期であり、これ以降ダイナミックに変化する社会・政治的コンテクストの中で、これら先住民アートはさらなる役割をになっていくことになる。この変化については後の章でさらに詳細に述べる。

ボアズに始まる人類学の先住民アートへの興味は、クリフォードの「アートと文化システム」により理論化が試みられた。一方、早い時期からイヌイット・アートの特異性に注目したグレイバーンは、先住民によるアート作品制作に関わる多様な要因をとり込んでそれらを体系化することにより「第四世界のアート」という新たな分類の確立を試み、後に「アート人類学」へと発展させてきた。グレイバーンの研究は世界各地の先住民社会が異なる社会・文化的、経済的、政治的な変化を経てきていることを考慮した比較研究である

ことや、それぞれの変化がアートに及ぼした影響などを詳細に分析することにより、先住民アートと主流社会との関わりを明らかにした功績は大きい。

1999年に出版された *Unpacking Culture* (ed. by Phillips and Steiner) にグレイバーンは *Ethnic and Tourist Art Revisited* (Graburn 1999: 335-353) というタイトルのエピローグを書いている。その中で、1970年代以来「アート人類学」の分野で、その研究手法や課題にいくつかの変化が見られることを指摘している。第一に近年の研究は植民地主義を始めとする先住民をとり囲む歴史的諸要因が、先住民アートと観光との関わりにいかなる影響を及ぼしたかという視点へ広がる傾向が見られるとしている。ジョナイティス (Jonaitis) などの人類学者や美術史家が、一般的に先住民アートと呼ばれている物が、実際には植民地主義などの主流社会からの影響により作り上げられてきたことやその過程を明らかにしている。第二にバーロ (Berlo) の論文に見られるように、製作者としてのアーティスト、仲介者、消費者の3者が相互に関与する状況を分析する研究が増えてきたことを挙げている。また第三の傾向として、「真正性 (authenticity)」を問う研究が増えていることも、特徴的であるとされている。

3. 「自己表象」としての先住民アート

1990年代初頭のボアズ以来、クリフォードやグレイバーンたちにより文化人類学や美術史の分野で、先住民アートの学術的研究が始まり、その社会・文化的要因や歴史的な変遷などが分析的に研究される一方、先住民たちは黙々とアートと呼ばれる「物」を作り続けてきた。グレイバーンは現代先住民アートの源を「主流社会へ発信する自文化」であるとされている。つまり現代社会に生きる先住民たちは、その社会の社会・文化的枠組みを決定する主流集団との関わりの中で生きているという現実があり、その構図の中で先住民アートを捉える必要がある。本章では、第一に先住民たちが「描かれる者」として民族誌や映像などに登場した時代から、近年になり「自らを描く者」として変化しつつある一般的現象を検証する。次に「文化的資料」として収集され展示された先住民文化と、「自文化の表象」としての先住民アートを一つの展示として公開した特別展「自然のこえ、命の形—カナダ先住民の生み出す美」を取り上げ、その分析を通して「自己表象」としてのこれらのアート作品が現代社会にもつ意味を考える。

3.1 「描かれる者」から「描く者」へ

主流社会を構成する政府の同化政策のもとで、先住民たちは伝統的生業を失い、言語や宗教を規制され、伝統的社会・文化の基盤が崩壊していくというシナリオは、世界各地の先住民コミュニティで見られた現象である。知られているように、カナダ先住民たちも同様のシナリオを辿ってきた。さらに北米の先住民たちは人類学者を始めとする研究者たちの興味を引き、「他者」として多くの民族誌や映像記録、小説などに描かれてきた。先住民集団は外からの興味の視点にさらされ、自らの意思が反映することが少ない特定の目的と方法で描かれ、政治・経済的に優位にある主流社会において一方的なイメージを押しつけられてきた。*Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations* の冒頭に、先住民の詩人であるレノア・キーシング・トバイアス (Lenore Keeshing-Tobias) の“Good Wild Indian”が引用されている。キーシング・トバイアスはこの詩の中で、先住民たちが「描か

れる他者」として、映像や小説の中で無防備に殺されていく様子を描くことを通して、「消えゆく民族」というイメージを一方向的に与えられた怒りを描いている (Keeshig-Tobias 2005)。この詩で始まる著書 *Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations* は、2000年8月に行われた“Representations of Aboriginal People by Themselves and Others”と題した学術会議において発表された論文をまとめたものであり、北米における先住民の表象の問題を先住民自身の視点から批判的に捉えた14の論文から成っている。それらのいずれも主流社会によって描かれ続ける先住民たちの痛みや怒りを先住民たちの経験を通して書かれている。フィリップ・ベルフィー (Philip Bellfy) は1600年代の英国でたばこの宣伝にインディアン・イメージが用いられたことに始まるインディアン・イメージの商標化を批判している (Bellfy 2005)。それはスポーツチームの名称やロゴ、マスコットとしてインディアンを用いている現状にはじまり、イヌイトを含むその他の先住民を商標とした商品に囲まれて生活する先住民自身は、自らのイメージを主流社会から押し付けられ続けることにより、自己のアイデンティティーすら脅かされていると訴える。

バンマーカス (Bunn-Marcuse) は映像の分野での表象の問題を取り上げ、主流社会から「消えゆく民族」としてのレッテルを貼られてきた民族が、近年になり自らが制作した記録映画の中で、「生き続ける民族」として主張をしていることに着目している (2005: 305-333)。この現象を示す一例が、カナダ北西海岸バンクーバー島を中心に住むクワクワカワクの間でみられる。クワクワカワクはボアズを代表する北米人類学者により、20世紀初頭から民族学調査の対象となり、さらにはカーティス (Curtis) とボアズ (Boas) により “In the Land of the Head-Hunters,” や “In the Land of the War Canoes” などの記録映画の中で、「消えゆく民族」の最後の姿として描かれてきた。しかし1970年代以降、クワクワカワク自身がいくつもの記録映画製作に携わるようになり、その中でも初期の作品である1975年に制作された“Potlatch... A Strict Law Bids Us Dance”や1983年に制作された“Box of Treasure”では、明らかにそれまでの「消えゆく民族」のイメージに対抗して「生き続ける民族」という姿が強調されている。特に“Box of Treasure”の冒頭で、グロリア・クランマー (Gloria Cranmer) が “When you look at the museum exhibits in a lot of places, it is as if we were gone. There is no reference to us still being here, still being alive AND WE ARE.”と述べ、それまで民族学者が描いたクワクワカワクのイメージを強く批判している (ビデオ“Box of Treasure”より)。この作品は1970年代に北米各地の先住民コミュニティにおいて始まった「先住民文化復興」が中心的テーマであり、特にクワクワカワクは1920年代のポットラッチ禁止法による逮捕事件を経験した人々³であることから、カナダ政府による同化政策の「負の遺産」を先住民文化復興の象徴へと転換させて、誇り高く現代社会を生きる先住民たちの姿を、先住民自らの視点から力強く描いている。

1970年代の先住民復権運動などを経て、現在、自らを「描く者」としての先住民表象が増える一方、「自然と共生する先住民」など環境保護運動のイメージとして利用されるなど、主流社会に自らのアイデンティティーを操作されてしまう運命は今も変わらないことも指摘されている (児島 2001)。また先住民自らが先住民アートを特定の主張を表象するものとして政治的な目的に使う事例等、現代社会における先住民表象における諸課題や先住民アートを巡る諸課題の研究は多くの研究者の注目を集めている (スチュアート 1996, 2001; MacClancy 1997)。

3.2 イヌイットと北西海岸先住民たちの先住民アート

2009年に国立民族学博物館で開催された特別展「自然のこえ 命のかたち—カナダ先住民の生み出す美」は、2種類の展示で構成されている。一階部分の展示はカナダ文明博物館の国際巡回展「カナダの先住民—カナダ文明博物館の逸品」であり、この展示ではカナダ各地の先住民が育んだ諸文化を網羅的に紹介し、その多様性を表現することにより、カナダ先住民の歴史の重みとその文化の豊かさへの理解を促している。特別展の二階部分の展示は国立民族学博物館が所蔵するカナダ先住民、特にイヌイット・プリントと北西海岸先住民によるプリントのコレクションを中心とした現代アートを紹介する展示である。

本章では現代社会における先住民アートを理解する視点として、前半の歴史的展示を「描かれた先住民」とし、後半の先住民アートを「自からを描く先住民」と捉える。つまり歴史的展示はそこに生活していた先住民たちの生活用具や装飾品であり、それらが先住民たちの意思とは関わりなく、研究者や収集家して、それらに解釈を加えた先住民の姿である。前述のクリフォードが分析する「文化」という価値観が研究者や収集者により見出されて、博物館での「文化的資料」となった品々であり、言い換えれば研究者や収集家たちによって「描かれた先住民たち」である。

一方、本特別展の後半のプリント作品の展示は、先住民自らが外部に向けて「自文化」を描こうとする作業の結果生まれた作品であり、皮肉にも現代社会で生きる先住民たちの経済的基盤の一部を担う重要な職業であり、また狩猟や採集活動に代わる先住民アイデンティティーの基盤でもある。本章では、これらの先住民アートを「自らを描く先住民たち」の姿と捉えて、この特別展で紹介されたプリント作品が意味するものを考えてみたい。以下、大胆であり、雑駁ではあるが、先住民アートの現代的意味について考察する。

筆者は先住民アートの専門家を装うつもりはなく、以下の考察の多くは北西海岸先住民族に関する研究を長年続けてきたジョナイティスや「アート人類学」を率いてきたグレイバーンの研究、さらにその他のこの分野の研究者の研究成果にもとづくものである事を補足しておく。

先住民アートの始まりについて

カナダ先住民の中でもイヌイットと北西海岸先住民たちは両極端の運命をたどってきた。1950年代に急速な変化を強いられるまでは、辺境に住む人々として時代の緩やかな変化を経験してきたイヌイット（岸上 1998；岩崎 2003）に対して、19世紀末の激動のカナダ近代化の時代に、いち早くサケ産業の労働力として主流社会に組み込まれた北西海岸先住民たちは、早い時期からかつての生業に代わる収入源を求めて模索してきた（岩崎 2006）。

近代先住民アートの始まりについて、ジョナイティスとグレイバーンのいずれもが先住民たちが外部の人々との接触が始まった時期であると述べている（Jonaitis 2006; Graburn 1976b）。先住民たちは外部からコミュニティーを訪問する人々に対して、子供の遊び道具として作っていたと思われる人形や動物を模した玩具などを「土産物」として作って贈ることから始まり、後に多数の観光客に対して、より計画的に「土産物」を制作することにより先住民アートとして発展させた。ジョナイティスはこの時期を、北西海岸先住民たちにとってヨーロッパからの移入者たちからの影響が、深刻になる1800年代初頭であるとし、

またグレイバーンは 1880 年代にはイヌイットが捕鯨船などで集落を訪れる人々に対して「土産物」を作るようになり、現代みられるソープストーン彫刻やプリント制作へと展開したのは、カナダ政府による定住化制作が本格化した 1950 年代だったとしている。

グレイバーンによると、イヌイットたちは 1960 年代には盛んにソープストーン彫刻やプリントを作り、それらを販売する活動は当時のイヌイットの主たる現金収入源であり、その収入によりスノーモービルや銃が中心である生活における必需品を購入するのが一般的になっていた (Graburn 1976b)。この変化の背景にはカナダ政府の政策があり、かつては牙などに動物の形を掘り込んで、子供たちの玩具を作ったイヌイットたちが、カナダ政府から派遣されたアーティストであるジェームス・ヒューストン (James Huston) の指導により、新しい素材を使ってソープストーン彫刻やイヌイット・プリントを手がけるようになった。狩猟・採集生活の伝統をもちつつ、カナダ政府の政策により、カナダ主流社会の資本主義経済に取り込まれていくイヌイットたちにとって、イヌイットの伝統的生活をモチーフにした「土産物」を制作することにより、現金収入が得られる選択肢への移行は自然なものであったと同時に、カナダ政府にとってもイヌイットに対する職業訓練として有益な事業であったと言える。

一方、北西海岸先住民たちはイヌイットたちより 1 世紀ほど早い時期から、同様に外部から訪問する人々へ「土産物」として、木製のマスクやミニチュアの船、特に観光客に人気が高かったミニチュアのトーテムポールを制作して販売していた (Jonaitis 2006)。1883 年代にはカナダ大陸横断鉄道が開通して、多くの観光客が北西海岸を訪れるようになると、さらに「土産物」の重要は高まった。ジョナイティスは *Unpacking Culture* (1999 ed. Phillips & Steiner) の一章として記載されている Northwest Coast Totem Poles (1999: 104-121) の中で、北西海岸先住民文化のシンボルと考えられているトーテムポールは実は外部からの観光客の需要によって作られたという歴史的経緯を明らかにしている。19 世紀に「土産物」としてミニチュアのトーテムポールが制作され、観光客の間で人気が高まっていったことにより、観光客の興味にこたえるために観光地にトーテムポールを建てるのが盛んになった。つまり現在、北西海岸先住民文化の象徴と位置付けられ、「伝統的」と考えられているトーテムポールは、実は観光客によって北西海岸先住民文化の象徴として意味付けされ、現代社会で再生されたものであることを指摘している。

グレイバーンを始めとする研究者たちは、北西海岸先住民アートとイヌイット・アートの始まりを分析する中で、イヌイットと北西海岸先住民アートが発生する過程での興味深い事柄を指摘している。それは、イヌイットにはアートと呼ぶべき装飾の伝統はなかったとするグレイバーン (1976b: 40) や「アート」という言葉はなかったが装飾はイヌイットにとって神聖なるものであったとするミニ・アオデュラ・フリーマン⁴ (Minnie Aodla Freeman 1994) に対して、ジョナイティスは北西海岸先住民の生活用具一般に高度に洗練された装飾文化が認められることを指摘し、建築物や衣服、バスケットや儀礼用の仮面などの生活用具、さらにはボディアートに北西海岸先住民独特の平面デザインの装飾が施されているとしている (2006: 4-20)。

現在のイヌイット・北西海岸先住民のアートを理解する上で、これらの異なった指摘は重要である。つまりイヌイットが 1950 年代にカナダ政府の介入のもとで、狩猟に代わる経済活動を生みだそうとした時に、「イヌイット文化」を表現する方法として、イヌイットの

伝統的生活を描くという方法を選び、イヌイット・アートとしての独自性を生み出した。一方、北西海岸先住民たちは伝統的な平面デザインをアートとして完成させていくことにより、自らの文化を表現する方法を選択した。さらにフリーマンの指摘を重視すれば、外部から来たアーティストからプリント制作の方法を学ぶ 1950 年代のイヌイットにとって、その図柄として「神聖」と考えられている装飾の一部を使う事を選択はしなかったのではないだろうか。装飾が持つ伝統的な意味から離れて、全くことなる「実際の生活を描く」という図柄によってイヌイット文化を表現したことが容易に考えられる。さらに付け加えるとすれば、2009 年の特別展の図録には、イヌイット・アートのモチーフはイヌイット自身が大切にする「人間関係」が多く、それゆえに家族の肖像や社交の情景が数多く描かれているとしている(国立民族学博物館 2009)。つまり、一般に見られるイヌイット・プリントのモチーフは、イヌイットの伝統的価値観と関わりがあり、その表現方法として、アーティストはイヌイットの生活風景を選択している。

北西海岸先住民の伝統的平面デザインは、それを布に描くことにより 19 世紀末にはすでにその実用性が証明されていたことも興味深い (Jonaitis 2006; 231)。カナダ政府の同化政策のもとでポットラッチが禁止されたが、しかし人々は密かに儀礼を行い続けた。平面デザインを綿生地のカートンに描くという試みは、布をポットラッチの会場となる場所に広げることで、短時間で儀式が行え、また監視の目から逃れて短時間にポットラッチを行った事実を隠すことができるなどの理由で、その時代のニーズを担ったと言える。

狩猟や漁労などの伝統的生活風景を描くイヌイット・プリントと平面的な幾何学的模様で動植物や神話の世界を描く北西海岸先住民プリントとの違いは、外部に対して自己の文化を表現する手法の違いとして現れ、そのアート手法の違いは後にそれぞれの特徴として定着した。

先住民アートに反映する社会・政治条件

イヌイットと北西海岸先住民の歴史的背景は、先住民アートの根底に流れるメッセージに反映されている。カナダ近代化の犠牲としての同化を強いられて、現在に至ってもカナダ政府との土地・諸権利の協定が結ばれていない北西海岸先住民にとって、先住民アートが政治性を帯びていくことはむしろ自然と言える。それに対して、カナダ政府の政治的介入が 20 世紀中頃であり、1970 年代以降カナダ政府との地域的協定が結ばれてきたイヌイットの人々が現すアートには、異なったメッセージを読み取ることができる。

ジョナイティスは北西海岸先住民アートの 1900 年から 1960 年の期間を現代アートの成立の時期として、その時代を“Persistence of Artistic Tradition”と呼んでいる (2006: 219)。ジョナイティスによると、それまで言語使用を制限され、子供たちは寄宿舎生活を強いられて英語・キリスト教教育を強いられ、儀礼を禁止されてきた北西海岸先住民たちが、政府の同化政策に屈することなく民族としてのアイデンティティを維持してきた結果、北西海岸先住民アートの成立に至った。北西海岸先住民の中でも、アートの伝統を失ってしまったと言われているハイダの人々でさえ、観光客用に作ってきたミニチュア・トーテムポールやその他の「土産品」の中にアートの伝統を活かし続けていたとしている。このような歴史的経過を経て、近代北西海岸先住民アートは同化政策の中で「抵抗」し続けてきた人々の「サバイバル」を象徴するものとして成立して行った。

北西海岸先住民たちが「民族のサバイバル」をことさら強調するのは、先住民アートの分野に限らず、前述の自作の映像にも見られることであり、また筆者が経験した多くのポットラッチにおいても、主催者であるチーフは外部からの疫病の伝染や強制移住などによる人口減少、また同化政策による文化崩壊などを経験しつつも、現代社会に存続しつづける民族を誇ることにより、儀礼の開催を祝う。つまり北西海岸先住民の歴史に塗り込まれた民族迫害の歴史を語る時に、現代を生きる人々は同時に「サバイバー」であり、この歴史と切り離れた現在にはありえないのではないだろうか。

イヌイト・プリントはカナダ政府から派遣されたアーティストであるジェームス・ヒューストン (James Huston) の影響が強いことは良く知られている (Lalond 2009; Berlo 1999)。その当時ヒューストンに指導を受けながら、プリント制作を行ったカナギナック・プートゥーゴーク (Kananginak Pootoogook) はヒューストンがプートゥーゴークの父親に自らの道具を使って絵を描かせ、さらにプートゥーゴーク自身もヒューストンの指導のもとに絵を描くようになった経緯を明らかにしている (Pootoogook 2009: 41)。プートゥーゴークは朝 9 時から夜遅くまで働いて、その報酬は一日 2 ドル、一週間で 12 ドルであったが、他に仕事のないこの地域では現金収入を得られることが喜ばしいことであったと記している (2009: 41)。その後、試行錯誤を繰り返しながらもイヌイト・プリントが完成していくが、1958 年にケープ・ドーセットに West Baffin Eskimo Cooperative が設立され、そこで 1958 年から 1959 年にかけてプリント制作が行われ、その集大成として「1959 年コレクション」が完成した。これをイヌイト・プリントの誕生として、その 50 年後である 2009 年にはカナダ国立美術館において“Uuturautiit: Cape Dorset Celebrates 50 Years of Printmaking”と題して、特別展が行われたことは記憶に新しい。

イヌイト・プリントの成立過程にカナダ政府や主流社会からの影響が大きかったことはダグラス・スタイナー (Douglas Steiner) の記述に明らかである (Steiner 2009: 43)。スタイナーはカナダ政府の介入を「ビジネス・モデル」と呼び、イヌイト・コミュニティーの経済基盤の確立のために、作品制作の指導のみならずイヌイト集落に組合組織を作ることにより、作品の市場開発や流通に至るまでのインフラを整えた。初期の「ビジネス・モデル」は現在に至るまで機能し、イヌイト・アートはイヌイト・コミュニティーにおける経済的、社会・文化的にも重要な役割を果たすばかりでなく、カナダ主流社会においても、イヌイト文化の表象としての役割は重要である。ここで忘れてならないのは、イヌイト・アートの成立は、それまでの狩猟を中心とした伝統的生業生活から、イヌイトたちが抵抗しがたい力でカナダ社会の現金経済へ引き込まれていく変化を背景としていることである。カナダ政府の「ビジネス・モデル」は、イヌイトの視点からは「資本主義社会という暗闇への入り口」に見えていたのかもしれない。

イヌイト・アートの成立に対して、その「真正性 (authenticity)」に関して、疑問を呈する意見もある。クリスティーン・ラルンド (Christine Lalonde) はヒューストンの影響が偉大であることが、後にイヌイト・アートの「真正性」を否定する理由ともなっていることを指摘している (2009: 19)。そのような批判は新しいものではなく、イヌイト・プリントを「真のイヌイト文化」ではないとする批判は 1970 年代から聞かれている。カーペンター (Carpenter) は描かれているイヌイトの生活は現実から離れているとして、その「真正性」に疑問を投げかけている (Carpenter 1973)。

北西海岸先住民アートの成立とイヌイット・アートの成立は、その時代背景を反映している。北西海岸先住民アートが先住民文化を同化しようとする主流社会に対する「抵抗」の象徴であり、「サバイバル」を祝う表象である。一方、イヌイット・アートは主流社会の現金経済との接触により成立したものであり、新たな時代へ向けた経済活動でもあり同時に、新たな自文化の表象でもある。

先住民アートに現れる個人としてのアーティスト

国立民族学博物館の特別展において、一階部分の歴史展示と二階部分の先住民アートの展示物に添えられている説明書きを比較するだけで、先住民アートにおけるそれぞれのアーティストの「個人性」の重要性は明らかである。歴史展示の説明書きには、その文化圏に生きた集団に触れた説明があるが、その集団の中の個人の顔が明らかにされることはない。近年はその例外として、展示資料が特定の人によって制作されたことが明らかな場合、つまり日常生活の中で使われた物ではなく、展示のために制作を依頼したものについては、その制作者を明記することが多くなっている。一方、先住民アート作品はそれぞれの制作者が作品に個人が分かるような署名を記しているばかりでなく、それらに添えられたタイトルや、中にはものモチーフを説明する文章やアーティスト自身についての説明が添えられている。

アーティストに対する「個人性」は展示に限定されず、一般的な先住民アートに関する記述においても、現代先住民アートの成立の頃からアーティストの個人名が明らかにされるようになる (Jonaitis 1999; Graburn 1976b)。この傾向はイヌイット・アートにおいても、北西海岸先住民アートにおいても同様である。北西海岸先住民アートの成立に関わる記述にはマンゴー・マーチン (Mungo Martin) やチャーリー、ジェームス (Charlie James)、ウィリー・シーウード (Willie Seaweed) などの名前が挙げられ、さらにビル・リード (Bill Reid) やダグ・クランマー (Doug Cranmer) などの著名なアーティストたちが、それらの作品の制作者として明示されている。さらにこれらの人々の生い立ちや、それぞれの作品へ込めた思いなども容易に検索できる。

アート作品と「個人」のつながりが強い傾向はイヌイット・プリントにおいても顕著である (Berlo 1999: 184)。バーロは他のエスニック・アートと呼ばれる作品が制作者の名前を表記しないまま、市場へ流通することがあることに対して、イヌイット・アートは制作者が明記され、多くはその個人とイヌイット文化の関わりを明らかにする物語が語られている。バーロは自らの作品に自分自身を登場させて、個人の体験を中心とした伝統的イヌイット文化を表現しているナパチー・プートゥーゴーク (Napachie Pootoogook) の作品や、その作品に飛行機などを登場させて、近年のイヌイット社会の技術変化を鮮明に表現している作品を制作するパドロ・プッラット (Pudlo Pudlat) などを分析している。

アーティスト個人の体験や、個人が関わる物語などを、それぞれの作品と共に紹介している *Inuit Women Artists* (1994) はその最も有名な著書であり、ハドソン湾を中心とした地図にそれぞれのアーティストの出身地を記し、9人のケープドーセット地域の女性アーティストが紹介されている。それぞれのアーティストの生い立ちは興味深く、1904年に生まれ1983年に故人となった Pitseolak Ashoona が最も古いアーティストであり、最も若いアーティストは1940年代生まれという、約40年間の時代の流れを見ることができる。その

中でも1930年代に生まれた Qaunak Mikkigak は自身が寒い日にイグルーで生まれたことや、その後養女に出された体験などを綴っているが、さらにこの時代の生活の様子に触れて、父親が雪を固めてイグルーを作った様子や母親が石鍋に氷を入れて溶かして飲料水を作ったことなどを語っている。また1946年生まれの Mayoreak Ashoona は天気の良い日は夫と狩猟や釣りに出かけたり、アザラシの皮のなめしを行ったりと伝統的なイヌイットの生活を維持していることを語っている。これらの日常生活の体験がイヌイット・プリントの下絵になっていることを考えると、それぞれのアーティストの日常体験が急激に変化した1950年以降、イヌイット・アートがそれに伴った変化していくことは当然である。

アーティストの個人性、さらにアーティストの個人的体験が作品の基礎となっている作品の時代的变化が鮮明に現れている資料として *Uuturautiit* (National Gallery of Canada 2009) がある。この本は、ケープ・ドーセットのイヌイット・プリント制作の50周年を祝い、その最初の1959年コレクションと最新の2009年のコレクションの両方を紹介している。1959年のコレクションのモチーフと2009年のコレクションのモチーフを比較すると、その変化が理解できる。1959年のコレクションには野生動物や狩猟などの伝統的生活風景を描いた作品がほとんどである一方、2009年のコレクションはそのモチーフが多様であることに気がつく。それまでのイヌイットの伝統的生活のモチーフに交じって、スノーモービルや四輪バギーなどが表現されている。明らかに、これらのアーティストの生活体験が描かれている作品である。同様の傾向が北西海岸先住民アートにも見られ、ジョナイティスが最新の先住民アートとして紹介しているのは1994年にハイダのドロシー・グラント (Dorothy Grant) が制作したウェディング・ドレスであり、“Raven Takes the World”と題して、白いドレスの中心にワタリガラスが描かれたものである。

イヌイット・アートにおいても北西海岸先住民アートにおいても、アーティストの個人的生活体験がアート作品に反映するということは、アートの伝統的要素である伝統的生活のモチーフや伝統的な平面パターンが消えていくことではなく、現代先住民アートに多様性を生んでいくことを意味している。つまり先住民アーティストにとって、伝統的生活様式は自文化の核であり、それらの表象に加えて現代の生活様式を体験することから生まれるモチーフを表現することにより、時代により変化する先住民文化を表現するという多様性を生み出している。

先住民アートの作家たちが、作品に記された署名などから、それぞれの作品の制作者として確認できるばかりでなく、一般的な情報として作家個人の生い立ちが物語が公開されている。加えて、それぞれの作品にそれぞれの時代のアーティストの生活体験を垣間見ることができるという点は、生活用具や装飾品とは異なり、アーティストの「個人性」が作品に活かされている先住民アートの特徴でもある。

先住民アートとアイデンティティーとの関わり

ジョナイティスもグレイバーン、バーロのいずれも先住民アートとアイデンティティーの関わりの深さを強調している。日本人研究者の中でも大村(2005)や岸上(2001)は早い時期から現代社会におけるアートと先住民アイデンティティーの関わりを明らかにしている。ジョナイティスは *Art of the Northwest Coast* の最終章を“Identity and Sovereignty”と題し1960年代以降の北西海岸先住民によるアートの変遷をまとめている。その中でブリティ

ッシュ・コロンビア州における土地・諸権利の問題に関する世論を背景に、先住民アーティストたちはアート作品に先住民としてのアイデンティティーの一構成要素として、さらには政治的な意図を込めたメッセージとしての新たな役割を課している状況に触れている。その一例として、ジョナイディスはカナダの玄関口であるバンクーバー空港に、北西海岸先住民アーティストである Susan Point の巨大な彫刻が飾られていることは、個人のアート表現を超えた政治的表現であるとしている。

バーロはイヌイット・アートが現代社会に生きるイヌイットの人々のアイデンティティー確立には不可欠であると述べている (Berlo 1999:191)。イヌイット・アーティストが狩猟や儀礼、神話などをモチーフにした作品を制作する時に、彼らは自文化の核に触れている。バーロはそれを“cultural memory”と表現しているが、それこそが日常生活では薄れてしまったイヌイットとして行うべき行為を、アートとして記録することにより、自己のアイデンティティーを確認することであり、先住民アートがアイデンティティーの基盤となるゆえんである。

4. おわりに

先住民たちが作り出す物の魅力に惹かれた人々は多く、古くは先住民集落を訪れる交易を目的とした訪問者であり、植民地支配を目指す植民地事務官やキリスト教伝道者であり、観光客、さらには研究者たちであった。それらの人々は先住民文化への興味をかき立てられ、先住民文化を表象する物を収集した。この歴史を大きく2つに分け、一つの時代を先住民の生活道具や装飾品が外から人々に収集されて保存・展示された時代とし、その次の時代を先住民自身は自文化を外へ向けて表現する方法として作品を制作した時代とし、後者を「先住民アート」と区別した。

先住民アートはめまぐるしく変わる現代社会の社会・文化・政治環境に呼応し、変化しつつ現代に至っている。2009年の特別展「自然のこえ 命のかたち—カナダ先住民の生み出す美」に展示されたプリント作品を分析することにより、それらの作品がその時々々の社会・政治的コンテクストを反映していること、またそれぞれの作品にはアーティスト「個人」が表現されていること、さらにアート作品は先住民としてのアイデンティティーと深く関連していることなどが解る。カナダ・イヌイットと北西海岸先住民によるアート表現は、いずれも外部の社会と接触持つ時代に始まり、現在に至っている。その重要な現代的意味は、先住民アートは「自己表象」の一つであり、そこに現れる先住民自らの自文化の発信の手段の一つであると言える。先住民アートには、伝統的文化を記録し表現し続けることによりアイデンティティーを維持しようとする先住民の今の姿が垣間見える。

注

¹ ボアズ (Boaz) の *Primitive Art* は 1927 年に初版され、その後改定されて再版されてきた。最新版はジョナイディス (Jonaitis) の編集により 2010 年に出版された。

² *Ethnic and Tourist Arts* の中で、グレイバーンは北米の先住民とは異なる歴史的变化を経験したアフリカ等の地域の人々も取り上げていることから、これらの人々を「先住民たち」あるいは「先住民族」「先住民アーティスト」と総称することは出来ないが、本稿ではその差異を明らかにする必要性は薄いことから、これらの名称を用いる。

³ クワクワカワクは 1921 年にポットラッチ禁止法が適応されて逮捕者が出た唯一のコミュニテ

イーである。ポットラッチに参加していた人々は逮捕されたが、カナダ政府はそれらの人々を解放する条件として、ポットラッチに不可欠な仮面（マスク）を没収した。ポットラッチ禁止法は1950年代に廃止されるが、それからさらに10数年を経て1970年代にこれらの仮面はコミュニティに返還され、それらを展示する施設として“U'mista Cultural Center”が建設され、その施設が言語・文化伝承の場となって今日に至っている。

⁴ フリーマンは。者の弔いやお守りとして「装飾」が行われたが、それは悪霊から身を守る役割を果たすことから、イヌイットにとっては「神聖」であり“serious”なものであった。それ故に、これらに対して「アート」という表現は使われなかったと分析している。

文献一覧

岩崎グッドマンまさみ

- 2003「次世代のための資源管理—カナダ西部極北地域における海洋資源共同管理」岸上伸啓（編）『海洋資源の利用と管理に関する人類学的研究』（国立民族学博物館調査報告46）pp.49-71, 大阪：国立民族学博物館
- 2006「サクをめぐる混沌」北海道立北方民族博物館（編）『環太平洋の環境と文化』pp.213-225, 網走：北海道立北方民族博物館

大村敬一

- 2005「メディアと先住民—表象する側とされる側」本多俊和、大村敬一、葛野浩昭（編）『文化人類学研究—先住民の世界』、pp.211-223,（財）放送大学教育振興会

岸上伸啓

- 1998『極北の民—カナダ・イヌイット』弘文堂
- 2001「エスニック・アートとイヌイットの文化表象—1999年度民博特別展示との関連で」中牧編『アートと民族文化の表象』（国立民族学博物館研究報告別冊22）pp.57-77, 大阪：国立民族学博物館

国立民族学博物館（編）

- 2009『自然のこえ 命のかたち：カナダ先住民の生み出す美』京都：昭和堂

児島恭子

- 2001「現代アイヌ文化観の歪み：共生の視座とジェンダー」『昭和女子大学国際文化研究所紀要』6（『他者像としてのアイヌ民族イメージを検証する：文化人類学におけるアイヌ民族研究の新潮流』）pp.1-17, 東京：昭和女子大学国際文化研究所

スチュアート、ヘンリ

- 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）『狩猟採集民の現在—生業文化の変容と再生』、pp.85-124, 東京：言叢社
- 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」中牧（編）『国立民族学博物館研究報告書別冊—アートと民族文化表象』22, pp.79-101, 国立民族学博物館

Berlo, Janet Catherine

1999. “Negotiating Identities in Inuit Graphic Arts Production” *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Ed. by Phillips and Steiner. pp.178-196. Berkeley: University of California Press.

Bellfy, Phillip

2005. “Permission and Possession: The Identity Tightrope”. *Walking a Tightrope*. Ed. by Lischke and McNab. pp.29-44. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Boas, Franz

2010. *Primitive Art with a New Introduction by Aldona Jonaitis*. Mineola: Dover Publishing

Bunn-Marcuse, Kathryn

2005. “Kwakwaka-wak on Film”. *Walking a Tightrope*. Ed. by Lischke and McNab. pp.302-334. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

- Cartpenter, Edmund C.
1973. *Eskimo Realities*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Clifford, James
1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press
- Freeman, Minnie Aodla
1994. "Introduction" *Inuit Woman Artist: Voices from Cape Doseit*. Leroux, Odette at al. (ed.) pp.14-17. Ottawa: Canadian Museum of Civilization and Douglas & McIntyre.
- Graburn, Nelson.
1976a. "Introduction" *Ethic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Ed. by N. Graburn. pp.1-32. Berkeley:University of California Press.
1976b. "Eskimo Art: The Eastern Canadian Arctic" *Ethic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Ed. By N. Graburn. pp.39-55, Berkeley: University of California Press.
1999. "EPILOGUE: Ethic and Tourist Arts Revisited" *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Ed. by Phillips and Steiner. pp.335-364, Berkeley: University of California Press.
- Jonaitis, Aldona.
1999. "Northwest Coast Totem Poles" *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Ed. by Phillips and Steiner. pp.104-121, Berkeley: University of California Press.
2006. *Art of the Northwest Coast*. Seattle: University Washington Press.
- Keeshig-Tobias, Lenore
2005. "Forward". *Walking a Tightrope*. Ed. by Lischke and McNab. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Lalonde, Christine.
2009. "Introduction" *Uuturautiit*. Catalogue produced by the Publication division of the National Gallery of Canada, Ottawa. pp.15-23.
- MacClancy, Jeremy
1997. *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford: Berg
National Gallery of Canada
2009. *Uuturautiit*. Catalogue produced by the Publication division of the National Gallery of Canada, Ottawa.
- Pootoogook, Kananginak
2009. "The Beginning of Printmaking and the Co-op" *Uuturautiit*. Catalogue produced by the Publication division of the National Gallery of Canada, Ottawa. pp.41-42.
- Steiner, Douglas
2009. "One Family's Passion" *Uuturautiit*. Catalogue produced by the Publication division of the National Gallery of Canada, Ottawa. pp.43-45.
- 映像資料 The Box of Treasure (1979)

(いわさき・まさみ／北海学園大学)