

【研究ノート】

カナダ・オンタリオ美術館における先住民作品展示の取り組みと
その北海道美術史への知見

中村尚弘

はじめに

カナダのミュージアム界がジェームズ・クリフォード (1988) により提唱されたいわゆる「アート (美術) /アーティファクト (民具・工芸品)」という二分法により支配されてきたことは、広く指摘されている (Li 1994; Jessup 2002a; Phillips 2002)。すなわち、絵画、彫刻に代表されるヨーロッパ・ファインアートのみが美術館に展示され、先住民伝統工芸などそれ以外のものは博物館に所蔵されるというものである。そのような考え方は 20 世紀を通じてカナダ連邦政府にも影響を与え、首都オタワでは、先住民作品はカナダ文明博物館によって収集され、国立美術館はヨーロッパまたはヨーロッパ系カナダ人のファインアートを中心に収集するという分業が長くなされ、それはそのままカナダミュージアム界での美術館・博物館の違いの一部でもあった (Hill R. 1992)。国立美術館が 1986 年に先住民オジブワ芸術家 Carl Beam の *The North American Iceberg* を所蔵に加えたのは、1927 年以来およそ 60 年ぶりの先住民作品収蔵であった。モントルール美術館は、ヨーロッパ・ファインアート収集に特化するという方針を掲げていたし (Gillam 2001)、バンクーバー美術館では、1931 年に作品収集を開始した際、先住民作品は美術館スタッフの関心の外であった。バンクーバー美術館の展示で先住民文化に触れる機会があるとしたら、それは Emily Carr など、非先住民芸術家の作品による描写を通じてであった。バンクーバー美術館が先住民作品を継続的に収集するようになったのは 1980 年代である (Vancouver Art Gallery 2006)。オンタリオ美術館の前身であるトロント美術館も、収集の対象はヨーロッパ・ファインアートと北米のヨーロッパ系芸術家の作品であり、その理由は「そうすることが自然」であり、また、アフリカやオーストラリアの「未開人」の作品を収集するロイヤル・オンタリオ博物館と競合しないようにするためであった (Walker et al. 1950, 10)。このような事情から、カナダの美術館においては 1980 年代以降には先住民現代芸術家による作品が収集されるようにはなっていないが、すぐれた技術による装飾や美的センスが見られても、1950 年代以前に製作された伝統工芸・日用品・民具やツーリスト・アート、例えば北西海岸各民族の彫刻やトーテムポール・仮面、イロクワの刺繍やビーズワーク、木工品、大西洋岸 Mi'kmaq のバーチ・カヌーなどの展示が乏しいままである (Task Force on Museums and First Peoples 1992; Jessup 2002a; Martin 2002)。

2008 年 11 月、カナダ最大都市トロントで、ほぼ 1 年にわたる休館・改築の後、カナダ一の資産家であった Ken Thomson からの約 2000 点の作品寄贈を受け容れて、オンタリオ美術館が再開館した。寄贈された作品は 17 世紀の船の模型から Peter Paul Rubens の *The Massacre of the Innocents* などを含む 900 点のヨーロッパ・ファインアート、19 世紀から 20 世紀にかけての 700 点の風景画を中心とするカナダ芸術家作品にまで及んだが、一つの記されるべき点は、再開館に先駆けて、美術館 2 階の新カナダ・アートホールの主任学芸員に先住民クリー出身の Gerald McMaster が 2006 年に採用されたことであった。McMaster はカナダ国立美術館やワシントン D.C. のアメリカインディアン博物館などで先住民作品展示の企画・制作の経験があったが、カナ

ダの美術館では初の、カナダ・アートを担当した先住民学芸員となった（Reid 2006）。McMasterはこの新カナダ・アートホールで「歴史を退屈でない方法」で表現することを目指し、先史時代から現代に至るまでの先住民作品を展示に取り入れ、また、先住民・非先住民作品の並列展示を展開した（McMaster 2009）。

本稿では、カナダでは民族博物館や先住民運営の文化センターなど、ほかにも先住民作品を展示表象してきた機関があるにもかかわらず、美術館での先住民作品展示の乏しさ、特に現代芸術家によるファインアート以外の伝統工芸などの欠如がなぜ問題になるのか、また、先住民・非先住民作品の並列展示にはどのような意義があるのかをオンタリオ美術館を事例に議論する。そして、歴史的に先住民作品がどのように扱われてきたか、2008年開館の新カナダ・アートホールでは先住民作品表象がどのようになされているか、筆者のオンタリオ美術館資料室での文献調査と数回にわたる展示室観察をもとに概観する。オンタリオ美術館はカナダでも有数の美術館で、1900年3月31日の設立以降カナダ芸術界での主な芸術家や収集家、画廊から作品や資料を集め、巡回展を送受し、展示や会議の場ともなるなどカナダ美術史においては重要な一角を占めている（Art Gallery of Ontario 2009）。それゆえ、オンタリオ美術館の事例に基づいた議論は、カナダの文脈においては相応の一般性をもつと考えられる。さらに本稿では、日本、特に北海道は先住民の土地を植民化したという歴史をカナダと共有することをふまえ、北海道美術史にはカナダの事例がどのような知見を与えるかも議論したい。現代工芸家や博物館関係者から、アイヌ工芸を美術館で展示してほしいという声は聞かれている（中村 2010）。ここにはもちろん、アイヌ工芸家個人がその技術・創作性や美的センスを美術品として認めてほしいという個人的な願いがあるだろう。しかし、筆者はカナダの事例から得られる知見は、伝統工芸や民具も含めたアイヌ芸術を北海道の美術史の中でどのように理解するか、という広い文脈でそのような声を解釈する必要性を示唆するものであると考える。

カナダ先住民は、ファースト・ネーションズ（First Nations）、メイティ（Métis）、イヌイト（Inuit）と三大区分されるが、本稿で対象とするのはファースト・ネーションズである。イヌイトに関しては、20世紀半ばからウィニペグ美術館やオンタリオ美術館が寄贈を受けるなどして、作品を収集・展示してきた。国立美術館・モントリオール美術館にも専用の展示ホールが存在する。特に、ウィニペグ美術館のイヌイト・アートコレクションは世界最大規模のものであり、頁数を割いての文脈の異なる議論が必要となるため、本稿では対象としない。メイティには、Robert Houle など若干の芸術家の名を挙げることはできるが、メイティ・アートという分野はまだ広くは認知されていない。本稿で「先住民」という語を使用するときは、基本的にはファースト・ネーションズを指すものとする。

なお、日本であまり認知されていない個人名や作品名・展覧会名、および発音の統一されていない民族名などは、背景の検索をしやすいようアルファベット表記のままとした。本稿では、著作権の問題もあり作品の掲載はしないので、芸術家の代表作などを知りたい場合は自身で画像検索を行ってほしい。

カナダ風景画の表象政治性と先住民社会

カナダ美術館における先住民作品表象を議論するに当たっては、風景画が20世紀初期に多数制作された社会的背景や「アート/アーティファクト」という二分法による展示の問題点を議論する必要がある。カナダ美術館で展示の中心を占め、かつ、カナダ芸術の真髄として理解されてきたのは、ヨーロッパ系カナダ人芸術家のファインアート、特に、20世紀前半の Tom Thomson

や Group of Seven を初めとする風景画である。Group of Seven は 1920 年から 1932 年までトロントを中心に活動した芸術家のグループで、述べ 10 人のメンバーはいずれも白人男性である。Tom Thomson はグループ結成前の 1917 年に謎の死を遂げているが、彼の風景画と作風はグループに大きな影響を与えた。また、グループのメンバーであった Lawren Harris は、Emily Carr に影響を与えた。カナダ芸術を語る際には Tom Thomson と Group of Seven の名は必ず登場し、「北の大自然」を描いた風景画は欠かすことがないといっても言い過ぎではない (Murray 2008)。

20 世紀初期、独立から半世紀を経たばかりのカナダ連邦政府は、ナショナル・アイデンティティの確立を模索しており、その答えの一つとなったのが、「北の大自然」であった。そして、そのアイデンティティ確立の一手段として重要視されたのが、美術である (Grace 2009)。1911 年に文化人類学者の Marius Barbeau がカナダ文明博物館の前身であるカナダ国立博物館に職をえ、1918 年にカナダ国鉄 (CN) が大陸横断鉄道を開通させると、Barbeau は Group of Seven をはじめとする芸術家に北オンタリオからロッキーに至る西部を鉄道に乗って探検し、大自然の風景画を描くよう奨励した。CN は競合するカナディアン・パシフィック鉄道共々、風景画を利用してオンタリオの都市住民に「北の大自然体験」を宣伝して西部にひきつけ、横断鉄道の乗客増を狙った。芸術家は鉄道会社にとって広告制作者であったため、運賃は無料とされ、要望に応じて列車を止めて写生のための時間をとるというサービスまで行った (Jessup 2002b)。芸術家が風景画において強調すべき点は、連邦政府の要望どおり「大自然」であったから、Tom Thomson や Group of Seven の風景画はどちらかといえば静的で単調であり、「人跡未踏の地」を強調するため、風景画に人物はおろか、芸術家が確実に目にしたと思われる当時の産業化の最前線が描きこまれることはまずなかった (Dawn 2007)。

一方、先住民社会は「大自然」と深く結びついているもの、そのような社会は早晩消え去ってしまうものと理解されていた。例えば、Marius Barbeau は「先住民社会は消え行く前に記録せねばならない」と考え、芸術家に当時の先住民社会をも描くことを推奨した (Barbeau 1928: 3)。そのような考え方の反映された一例が、Carr の北西海岸の作品である。Carr 以外にも、19 世紀の Joseph Légaré、Paul Cane や Cornelius Krieghoff、19 世紀末期から 20 世紀に入ってから Edmund Morris や Edwin Holgate などの非先住民画家による先住民社会を懐古調で描いた作品は少なくない。このような「大自然」や「消え行く先住民社会」を描いた風景画は、拡充したばかりの国立美術館に送られ、「カナダ芸術」は国立美術館により構築され、カナダ人アイデンティティ確立のための市民教育に利用されたのである (Jessup 2002b; Dawn 2007)。カナダ芸術の展覧会が国外で開催されたことは皆無に近いが、¹仮に日本で『カナダ芸術展』が開かれ、こうした風景画が中心に展示されたら、カナダのイメージはどのように構築されるであろうか。「北の大自然」は観覧者を魅了し、先住民は「過去に生きる民族」という偏見を強化する一方で、そこに表象されていない当時の産業化の最前線や、消え行かない先住民社会を想起することは容易であろうか。

しかし、先住民は当時も今も「現在に生きる民族」であったし、これらの芸術家によって描かれた先住民像がすべてではない。例えばこの時期には、アメリカ人画家である Langdon Kihn も先住民社会を描き国立美術館に作品を送っている。しかし、彼の生きている先住民社会への関心や生き生きとした先住民肖像画は不評を買い「追放処分」にあった (Dawn 2007)。先住民自身も、描かれるばかりではなかった。彫刻や刺繍などの高技術・色彩美は日用品にも見られたし、ヨーロッパ人との接触が始まった 16 世紀後半からは、「珍品」を求めるヨーロッパ人の要望を満たすべく「美的センス」の高い工芸品を制作する技術を一層高めてきた。19 世紀末から

20世紀初頭においては、ツーリスト・アート市場が先住民工芸の発展に貢献し、一部では先住民社会の経済基盤ともなった (Phillips 1998; 2002; Dawn 2007)。実際、高技術の施された「インディアンみやげ」は好評で、ヨーロッパの女性が刺繍の美を学ぶために、ケベックの修道女により制作された模倣品を購入することすらあった (Phillips 1998)。そして、高い技術を維持するためには、制作者の技術を高めようという意識と、作品を批評する眼差しが不可欠であった。先住民社会の実態は、「美的センスのまるでない遅れた民族」ではないのである。こうしたカナダの先住民・非先住民間の作品制作技術向上の相互作用は、「アート/アーティファクト」という西洋の学問分野に基づいた分類では、十分に理解することができない (McMaster 2002)。

しかし、繰り返しとなるが、カナダの美術館では、高い技術により装飾の施された先住民作品は収集の対象とならず、カナダ・アートホールの展示はヨーロッパ系カナダ人芸術家の作品が中心を占めてきた。このことにより、どのような問題が生じるのであろうか。直ちに指摘される点は、先にも述べたように観客の先住民像理解に影響を与えることである。また、近年、1960年代以降に登場した先住民現代芸術家の作品コレクションが増やされてきてはいるが、近代以前の作品の欠如は先住民現代芸術がヨーロッパ芸術から派生したかのような印象を与える。さらに、技術や伝統工芸に見られる先住民の精神性は現代芸術作品にも受け継がれているが、それを知ることもできない (Hill, T. 1974)。多文化社会における公共の教育・研究機関において、先住民は自らの美術史を幅広く学ぶ機会を妨げられているのである。

カナダの美術館が風景画を重視し先住民作品を軽視するということは、単にヨーロッパ・ファインアートのみが美術とみなされることを問題とするだけにとどまるものではない。それは、カナダのナショナル・ヒストリーや先住民芸術の理解の仕方に関わっているのである。そして、ヨーロッパ中心主義から脱却するためには、理想的には先住民作品展示がヨーロッパ系作品と同等もしくはそれ以上の時空にわたって展開される必要がある。こうした点を考慮すれば、カナダ美術館での近代以前の先住民作品の展示や先住民・非先住民作品の並列展示の意義も理解することができる。

オンタリオ美術館における先住民作品収集・展示の変遷

オンタリオ美術館の常設展で実際に先住民作品がどの時代にどのように展示され、何点あったかなどは殆ど明らかにできなかった。しかし、その作品収集と特別展の歴史は、カナダ美術館のヨーロッパ中心主義の手本とも言えるものである。本稿冒頭でも述べたように、1900年の設立以降長い間、オンタリオ美術館では収集の対象はヨーロッパ芸術と北米のヨーロッパ系芸術家の作品であった。それ以外の資料収集はロイヤル・オンタリオ博物館によって行われた (Walker et al. 1950)。1967年のカナダ建国百周年記念行事や1970年代以降の連邦政府による先住民作品市場拡大などで、国立美術館やバンクーバー美術館を含むカナダ美術館での先住民現代芸術展開が増えていき、北オンタリオには1976年、先住民作品を中心に収集・展示することを主眼にしたサンダー・ベイ美術館も開館する (Clark 1996; Phillips 2001)。しかし、オンタリオ美術館ではこの時期に至っても先住民作品に関しては「保守的」な姿勢が目立ち、1979年に先住民アニシュナベ芸術家 Norval Morrisseau の絵画を一点購入しているものの、先住民作品特別展開催は皆無 (Art Gallery of Ontario 1979/80)、収集の中心は Group of Seven の流れを受け継ぐ芸術家の作品が中心であった。1965年には、1912年にカナダ国内博覧会で展示された340点のヨーロッパ系カナダ人芸術家の作品を購入している。一方で、1970・80年代には500点に及ぶイヌイト・アートの寄贈を受けており、先住民関連はそれによしとしていたのかもしれない

い (Art Gallery of Ontario 1990)。トロントでのイヌイト以外の先住民作品表象の場となったのは、相変わらずロイヤル・オンタリオ博物館であった。1970年代には、『*An Exhibition of Traditional Crafts of the Naskapi*』(1977)、『*Quillwork by Native People in Canada*』(1977)といった「民族博物館」色の濃い展覧会ばかりでなく、「アート」という言葉が展覧会名に入る『*Canadian Indian Art '74*』(1974)や、19世紀先住民社会を描いたアイルランド出身の『*Paul Kane: 1810-1871*』(1972)まで、ロイヤル・オンタリオ博物館での開催である。

オンタリオ美術館に多少の変化が見られたのは1980年代である。連邦政府インディアン・北方開発省文化事務局長などを務め、「先住民作品の美的センスの高さを無視するべきではない」(Hill T. 1974)と主張してきた先住民セネカ芸術家 Tom Hill の声に呼応し、当時のカナダ・アート学芸員であった Dennis Reid が1984年に『*Norval Morrisseau and the Emergence of the Image Makers*』(McLuhan and Hill 1984)、および『*From the Four Quarters: Native and European Art in Ontario 5000BC to 1867AD*』(Reid and Vastokas 1984)を実現させた。前者は、先住民芸術家の単独特別展としてはオンタリオ美術館初のもので、後者は先住民作品とヨーロッパ作品を並置して、その歴史的变化を同等に表象するというものであった。後者で展示された作品は紀元前5000年の先住民銅器・石器、16世紀の先住民土器、18世紀のシャーマン楽器、19世紀の英国人画家による水彩画、Paul Kane の風景画などであり、先住民作品は「美的センス」に欠けるゆえ美術館ではなく民族博物館に展示されるべきであるという考え方に異を唱えたのであった(Reid and Vastokas 1984)。その後、1992年には独自に『*Independent Task Force on the Future of the Art Gallery of Ontario*』を公刊、その中で、短期的には「今までの主流文化の観客層」をひきつけていくとしつつも、トロントの多文化社会においてより多様な観客をひきつけるために、長期的にはワークショップの開催や「非主流文化」のビジュアル・アートにも目を向けていくべきことが指摘される(Art Gallery of Ontario 1992)。

しかし、1990年代も先住民作品の収集はほとんどなく、目につく先住民関連特別展も1994年の『*Robert Houle: Anishnabe*』程度である。その1994年には、フィラデルフィアからのバーンズ・コレクション巡回展でヨーロッパ絵画のみを展示、非ヨーロッパ作品に関しては写真パネルをすえるだけという形態に、トロントのアフリカ系住民から抗議行動を起こされている(Tator, Frances, and Mattis 1998)。2003年、クリー学芸員 Rick Hill のもとで先住民作品とヨーロッパ作品を並行展示する『*The Meeting Ground*』が、一年には満たない期間ではあったが常設展の一部として公開された。そこでは、例えば17世紀の先住民精神世界とキリスト教の接触を表象するものとして、Thunderbird と The Virgin and Child が並列展示された。しかし、『*The Meeting Ground*』企画段階では、先住民関連の資料はロイヤル・オンタリオ博物館に展示されるべきであると一部の上層部のものが主張した。そして Rick Hill は、オンタリオ美術館を訪れる主要な客層は Group of Seven の風景画が目的であり、周辺地域の先住民アートに関する知識はほとんどないと指摘し、さらに、風景画やヨーロッパ・ファインアートが主体の Ken Thomson からの寄贈をオンタリオ美術館が受け容れて展示に取り入れる際には、保守的な傾向が再び強まるであろうと予測していた(Hill R. 2003)。このような歴史的背景を持つオンタリオ美術館で、McMaster はカナダ・アートホール主任学芸員となったのである。

オンタリオ美術館の新カナダ・アートホール

それでは、オンタリオ美術館の新カナダ・アートホールを筆者の主観的な感想も交えて概観してみよう。カナダ・アートホールは美術館2階に位置し、その見取り図は図1に示した。39の



図1：オンタリオ美術館2階・カナダアートホール
(配布される館内地図より筆者作成)

展示室があるが、そのうち 21 は Ken Thomson により寄贈された作品を展示する Thomson Collection of Canadian Art (以下トムソン) で、残りの 18 は J.S. McLean Centre for Canadian Art (以下マクリーン) と名づけられ、オンタリオ美術館の従来から所蔵していた作品を中心に展示している。トムソンとマクリーンの展示の仕方は対照的であり、以下のように説明されている。

カナダ美術史は、従来は 16 世紀半ばのヨーロッパ人の渡来とともに始まると理解されていた。オンタリオ美術館のカナダ・アートホールは、ファースト・ネーションズやイヌイットのより古い先住民アートを組み込むことで、より包括的な歴史を伝えるものとして認知されてきた。展示室を歩くと、カナダ・アートを二つの異なる方法で解釈していることに気付くであろう。右方階段上方のトムソンでは、個々の作品を深く見るよう構成している。その他のカナダ・アートホール(筆者注・マクリーン)では、幅広いアイデアや事柄(機関や信念によりどうアートが構築されたか、アートがどう我々の共有あるいは個人の記憶を反映するか、アートは文化とどう関わるか)を探索できるようないろいろな時代の芸術家作品を取り込んでいる。(Gallery 200 解説文・筆者訳)

トムソンには解説文の類がほとんどない。時には作品の題名すら表示されておらず、展示室の片隅に常備されている冊子を参照せねばならない。このような展示方法は、「アートの世界にじっくりひたってもらうため」だという(ボランティア解説員の説明による)。これに対しマクリーンでは、それぞれの展示室のコンセプトや、作品や展示方法などの解説文がいたるところにすえられている。McMaster によれば、マクリーンの主眼は、ヨーロッパ系芸術家とそれ以外の芸術家の作品とを並置してカナダ美術の多様性を紹介するとともに、先住民や女性芸術家など、従来は見落とされてきた層に声を与えることだという(McMaster 2009)。

トムソンの入り口に位置する展示室 206・207 には、それぞれ 28 点の Carr、Paul Kane、Edmund Morris などによる風景画と、22 点の Group of Seven による風景画が展示されている。206 には 19 世紀半ばからの (Tlingit 族 raven rattle 1860, Tsimshian 族 clapper 1840-60, Tsimshian 族 comb 1830-60、年代は推定制作時期、以下同様)、207 には 18・19 世紀からの北西海岸彫刻 (Shaman's rattle 1800-40, Tsimshian 族 Antler club 1750) がそれぞれ 3 点ずつ展示されている。206・207 の奥

の展示室 218 には、43 点の Lawren Harris による北オンタリオの湖の風景画が大小取り混ぜて展示されており、この青を基調とした展示構成は、実に鮮やかである。ここにも、中央のガラスケース内に仮面など 18・19 世紀からの北西海岸先住民工芸が 3 点 (Tsimshian 族 face mask, Nuh-chah-nulth 族 salmon rattle, Tsimshian 族 antler club) 展示されている。以上 9 点の先住民作品は 1863 年 10 月に Dundas 牧師の北西海岸への布教活動中に収集されたもので、後に Ken Thomson にわたったものである。Thomson Collection のうちではごくわずかな先住民の日用品や儀式用具・楽器であるが、その端正な形や細部の彫刻の技術、人髪の植え込められた仮面やその表情は一見に値する (Brown 2008)。展示室に設備されている冊子は、「(先住民工芸は) 1920 年から 50 年代の Lawren Harris の北の風景画と組み合わせられると、その直線的で大胆なデザインがそれぞれの創造的な伝統性に深く基づいていることがわかる (訳・強調筆者)」と説明するが、これは何を意味するのかは筆者には判然としない。

そこから右へ向かえば、5 展示室 (203-205, 220, 221) にわたって 193 点の風景画が展示され、そのうち 104 点はオランダ出身の Cornelius Kriehhoff によるものである。Kriehhoff の絵画には、19・20 世紀の「消え行く先住民社会」やケベックの風俗、「未開の大地」が描かれている。その奥の暗くて小さい展示室 222 には、北米・アフリカ・オセアニアの先住民作品が彫刻を中心に「ごちゃごちゃ」と並べられている。細かい装飾の技術など見るべき点もあるが、解説の類は一切ないので個々の作品の背景などは想像力や知識を総動員するしかない。展示室 218 へ戻ってそこから右へ進路をとると、展示室 216 には Tom Thomson の風景画が 59 点、展示室 208-10 には Group of Seven の風景画が 160 点、さらに展示室 211-4 には David Milne の風景画が 114 点展示されている。オンタリオ美術館のトムソン展示室は、風景画を堪能するにはまさにうってつけの空間ということができる。

マククリーン (展示室 200, 201, 224-39) には、記憶・神話・力 (Memory, Myth, Power) という三つのテーマがあり、それぞれがカナダ美術の複雑さと多様性を表象しているという (Art Gallery of Ontario 2009)。観覧者はすでに見てきた Group of Seven や Carr の風景画などをまた目にすることになるが、今度は「斬新で劇的な方法による展示」を見ることになる (Art Gallery of Ontario 2009)。まず、展示室 225 は、先住民資料が石器時代から現代まで時代を追って展示され、以下のように説明されている。「この展示室ではファースト・ネーションズとイヌイト芸術家による古代、歴史、近代 (ancient, historical, and modern) の作品を展示している。作品群は、11000 年間の視覚表現、伝統、記憶を反映する。そして、過去が現在に続き、未来を形成することを証明する」(展示室 225 解説文・筆者訳)。北の壁面には先住民アニシュナベ芸術家 Norval Morrisseau の 6 点シリーズ作絵画である *Man Changing into Thunderbird*、南側のガラスケース内には「記憶」を表象するために数万年前から石器や鏃、17 世紀から 19 世紀のヨーロッパの影響を表象するために金属器や衣装が展示され、19 世紀後半から 20 世紀前半の同化政策時代には、先住民社会が生き延びたことを示すために小型のトーテムポールなどツーリスト・アートが計 17 点展示される。1950 年代からは文化復興の時代であり、現代芸術家はその象徴となり、Norval Morrisseau のほか北西海岸 Haida の Bill Reid の作品が 3 点展示されている。この展示室 225 の作品のほとんどは、ロイヤル・オンタリオ博物館など他の機関から借り受けているものである。

その他、マククリーンの新しい試みとされる展示室をいくつか取り上げる。展示室 232 は、Group of Seven が本当にカナダの代表であるかを再考するということを焦点にしている。そこには、Group of Seven の絵画にはさまれて、同時代の女性画家やおよび Group of Seven のナショナルリズム

ム的な絵画に批判的であったとされる John Lyman の絵画が展示されている。展示室 233 は、「カナダ構築 Constructing Canada」というテーマである。外国人が持っているカナダのイメージをアートで表象するということなのだが、そこで表象されているものはナイアガラ、ケベック、先住民文化である。前者二つは風景画で表象され、先住民文化は Haida のパイプと粘土製ポール、Mohawk のビーズワークとピースツリーで表象されている。展示室 238 には Norval Morrisseau の絵画や Haida の仮面とともに先住民現代芸術家 Kent Monkman の *The Academy* という絵画が、パロディーも用いて先住民と白人との複雑な関係性を描いており、展示室のコンセプトである「カナダにおける力関係」を表象している。展示室 239 はヨーロッパ人が先住民をどう見たかを表現すると同時に先住民がヨーロッパ人をどう見たかということも表現しており、Edmund Morris や Paul Kane の先住民肖像画と 19 世紀から 20 世紀にかけて Haida により作られたヨーロッパ人の小さな像とが数点並列展示されている。

一般的に、マクリーンで伝えられようとしたコンセプトは興味深いといえる。特に、McMaster が果たそうとした「先住民の近代以前の作品をカナダ美術史の一つの目玉にすること」(Reid 2006 15) や、風景画がカナダ・アートの真髄であるという理解とは異なる視点を見せようとしたこと、また、先住民・非先住民作品の並列展示への取り組みは評価できるであろう。しかし、その試みはどの程度観覧者に伝わっているであろうか。ほとんどの観客層の関心は風景画という Rick Hill の以前の指摘は、それほど変わっていないようである (Hill R. 2003)。例えば、ある者は「Group of Seven の風景画は実に壮観で、カナダにこんなすばらしい才能があったことすら知らなかった」と述べている (Demara 2008)。トムソン全体で約 650 の風景画、特に 100 点以上の Group of Seven の遠目にも分かる単調な構成や原色を中心とした色彩の風景画を見て、その量を堪能し迫りに飲み込まれてしまったら、このような感想は無理もないのかもしれない。

カナダの事例からの知見：アイヌ工芸・芸術を取り込んだ北海道美術史展開の可能性

カナダの美術館における先住民作品の欠如は、たびたび批判されてきた (Jessup 2002a; Whitelaw 2006)。カナダの主要な美術館では先住民作品の絶対量が少なく、オンタリオ美術館の新カナダ・アートホールも従来の枠組みを破る新しいカナダ芸術像の観客への強い印象付けという点ではまだ改善の余地もある。それでも、非先住民・先住民作品並列展示が国立美術館の新カナダ・アートフロア『*The Art Of This Land*』や 2011 年 9 月のモンリオール美術館の新カナダ・ケベックアートホールなど、カナダ各地の主要美術館で常設展示として増えてきたことは進歩ではある。

それでは、このようなカナダ美術館の変化が、日本にはどのような知見を与えるであろうか。冒頭でも述べたように、北海道は先住民植民化という歴史をカナダと共有するし、アイヌ現代工芸の美術館での展示要望も出てきている。近年、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構による工芸品展でも、現代工芸や造形美は扱われることが多くなってきているし、2006 年の『アイヌ紋様の美』のようにアイヌ工芸品を北海道美術史に位置づけようとする企画も見られるようになった。しかし、それはあくまで期間の限られた特別展であり、今日の日本の美術館では、アイヌの伝統的な工芸品から日用品に見られる彫刻・刺繍技術や色彩・紋様、そして現代工芸まで時空を広くまたいで紹介する常設展は皆無である。現代芸術に限っても、常設されているのは札幌芸術の森や洞爺湖芸術館における砂澤ビッキの作品群でくらいだろうか。しかし、現代工芸には過去の作品から受け継がれている技術や精神性が反映されているであろうし、²もし、カナダと同様先住民・非先住民の間の作品製作技術向上の相互作用などが日本でも見られるな

らば、アイヌの現代工芸が日本の（あるいは西洋の）ファインアートや工芸から派生したかのような印象を与えないためにも、北海道の美術館でアイヌの作品を和人と同様、あるいはそれ以上の時空にわたって展開する意義はあるだろう。

既存研究では以下のようなことが明らかにされている。例えば 19 世紀初期においては、津軽で和人がアトッシを着用したり既婚女性が眉に墨を刺して描いたりすることが流行していたばかりでなく、松前など蝦夷の和入地において、アイヌ紋様やこれに類似した装飾の衣服や前掛けの着用が流行していた（大塚 1993:112-119）。そして、「刺繍や切伏せをして紋様までアイヌのそれに似せた和入製の衣服が、驚くほど数多く存在している」という（大塚 1993:122）。大塚は、アイヌ紋様のすぐれたデザインが和入に評価されていたと主張する。また、外からアイヌに伝えられた熊の木彫りはアイヌ社会の経済を支え、技術向上につながった（大塚、2003）。さらに、アイヌ民族男性間でマキリや煙草入れの彫刻技術を披露し、鑑賞しあうこともあった。³ アイヌ美術史においても、カナダと同様、先住民・非先住民間の作品製作技術向上の相互作用や美を批評しあう活動が見られるのである。今後、財団の工芸品展に会場を貸すだけでなく、北海道の美術館が蝦夷風俗画の制作された社会背景なども語りながら、幅広い北海道美術史の常設展を展開していく可能性はあるだろうか。現段階では、北海道の美術館はカナダの美術館ほどにはアイヌ作品表象において激しく批判されてはいないようである。しかし、アイヌの美術史を系統立てて学びたいというという要望が出されたときに、公共の教育機関である美術館が備えをしていたとしたら、これは意外な驚きである。

謝辞

本稿は、Nakamura, Naohiro 2012. *The Representation of First Nations Art at the Art Gallery of Ontario. International Journal of Canadian Studies /Revue internationale d'études canadiennes* 45-46, 417-440 の一部を筆者が翻訳し、加筆・構成変更したものである。再掲を許可した *International Journal of Canadian Studies* に感謝する。

注

1. 2011 年秋から 2012 年にかけて Tom Thomson と Group of Seven の絵画展がヨーロッパの 3 美術館を巡回したが、Group of Seven の特別展がカナダ国外で開催されたのは 1924 年以後のことであった (MacGregor, 2011)。
2. 北海道開拓記念館での『現代に生きるアイヌ文化』(1993) を参照。
3. 以下のサイトを参照。 http://pub.ne.jp/ORORON/?daily_id=20111113

参考文献

Art Gallery of Ontario

1979/80 *Art Gallery of Ontario: Annual Report.*

1990 *Art Gallery of Ontario: Selected Works.* Toronto: Art Gallery of Ontario.

1992 *Independent Task Force on the Future of the Art Gallery of Ontario.* Toronto: Art Gallery of Ontario.

2009 About the Canadian collection. [Online] Available at <http://www.ago.net/canadian-collection>

Barbeau, Marius

1928 Exhibition of Canadian West Coast Indian Art. In *Canadian West Coast Art: Native and modern and of a group of water colour paintings by Robert D. Norton*, Art Gallery of Toronto (ed), 3-5. Toronto: Art Gallery of Toronto.

- Brown, Steven N.
2008 First Nations Art from the Northwest Coast. In, Art Gallery of Ontario (ed), *Canadian Art: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario* (11-24). Toronto: Art Gallery of Ontario.
- Clark, Janet
1996 Preface. In, *Thunder Bay Art Gallery: Permanent Collection* (8-9). Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery.
- Clifford, James
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dawn, Leslie
2007 *National Visions, National Blindness: Canadian Art and Identities in the 1920s*. Vancouver and Toronto: UBC Press.
- Demara, Bruce
2008 In Broad Strokes, Public Loves AGO. *Toronto Star*, November 15.
- Gillam, Robyn
2001 *Hall of Mirrors: Museums and the Canadian Public*. Banff: The Banff Centre Press.
- Grace, Sherrill
2009 *On the Art of Being Canadian*. Vancouver and Toronto: UBC Press.
- Hill, Rick W.
1992 Neo-Native Art: New Approaches to Traditional Thinking. In, Pakasaar (Ed), *Revisions* (46-47). Banff: Walter Phillips Gallery.
2003 Meeting Ground: The Reinstallation of the Art Gallery of Ontario's McLaughlin Gallery. In, Martin (ed), *Making a Noise!: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community* (50-70). Banff: The Banff Centre Press.
- Hill, Tom
1974 Introduction. In, Tom Hill (ed), *Canadian Indian Art '74* (n.p.). Toronto: Royal Ontario Museum.
- Jessup, Lynda
2002a Hard Inclusion. In, Jessup with Bagg (eds), *On Aboriginal Representation in the Gallery* (xiii-xxx). Hull: Canadian Museum of Civilization.
2002b The Group of Seven and the Tourist Landscape in Western Canada, or the More Things Change... *Journal of Canadian Studies* 37 (1), 144-179.
- Li, Peter S.
1994 A World Apart: The Multicultural World of Visible Minorities and the Art World of Canada. *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 31 (4), 365-391.
- MacGregor, Roy
2011 The Group of Seven Goes Global. *The Globe and Mail* (R7), 22 October.
- Martin, Lee-Ann
2002 An/other One: Aboriginal Art, Curators, and Art Museums. In, Thomas (ed), *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice* (48-56). Banff: The Banff Centre Press.
- McLuhan, Elizabeth. and Tom Hill (eds)
1984 *Norval Morrisseau and the Emergence of the Image Makers*. Toronto: The Art Gallery of Ontario.
- McMaster, Gerald
2002 Our (Inter) Related History. In, Jessup with Bagg (eds), *On Aboriginal Representation in the Gallery* (3-8). Hull: Canadian Museum of Civilization.
2009 Art and Ideas: The New Canadian Installations. Public lecture at the Art Gallery of Ontario, 18 February. [Online] Available at <http://artmatters.ca/wp/2009/05/art-and-ideas-the-new-canadian-installations-audio/>
- Murray, Joan
2008 Tom Thomson: Trailblazer and Guide. In, Art Gallery of Ontario (ed), *Canadian Art: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario* (105-118). Toronto: Art Gallery of Ontario.
- 中村尚弘
2010 「特別展を中心とした日本の博物館におけるアイヌ文化展示制作の意思決定過程」『北海道民族

学』6: 1-15.

大塚和義

- 1993 「アイヌ風俗の和人社会における受容・模倣について—アットゥシ衣を中心に—」 埴原和郎編『日本人と日本文化の形成』109-124, 朝倉書店。
2003 「アイヌ工芸、その歴史的道程」財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構編『アイヌからのメッセージ: ものづくりと心』128-144.

Phillips, Ruth B.

- 1998 *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*. Seattle and London: University of Washington Press.
2001 Show Times: De-Celebrating the Canadian Nation, De-Colonising the Canadian Museum, 1967-92. In, McIntyre and Wehner (eds), *National Museums: Negotiating Histories* (85-103). Canberra: National Museum of Australia.
2002 A Proper Place for Art or the Proper Arts of Place?: Native North American Objects and the Hierarchies of Art, Craft, and Souvenir. In, Jessup with Bagg (eds), *On Aboriginal Representation in the Gallery* (45-72). Hull: Canadian Museum of Civilization.

Reid, Dennis

- 2006 New Curator of Canadian Art. *Art Matters* 14 (1), 15.

Reid, Dennis and Joan Vastokas

- 1984 *From the Four Quarters: Native and European Art in Ontario 5000BC to 1867AD*. Toronto: Art Gallery of Ontario.

Task Forces on Museums and First Peoples: Canadian Museums Association and Assembly of First Nations

- 1992 *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*. Ottawa: Task Force on Museums and First Peoples.

Tator, Carol, Frances Henry, and Winston Mattis

- 1998 The Baner Collection. In, Tator, Henry, and Mattis (eds), *Challenging Racism in the Arts: Case Study of Controversy and Conflict* (63-85). Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press.

Vancouver Art Gallery

- 2006 75 Years of Collecting, First Nations: Myths and Realities. Vancouver: Vancouver Art Gallery. [Online] Available at <http://projects.vanartgallery.bc.ca/publications/75years/content/module/2>

Walker, Harold C., A.J. Casson, Martin Baldwin, and Sydney J. Key

- 1950 Fifty Years of Collecting, in Art Gallery of Toronto. In, *50th Anniversary Fifty Years and the Future / the Art Gallery of Toronto* (8-11). Toronto: Art Gallery of Toronto.

Whitelaw, Anne

- 2006 Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada. *Canadian Journal of Communication* 31, 197-214.

(なかむら・なおひろ/カナダ・マウントアリソン大学地理・環境学科)