

Sculpture/Inuit

Sculpture/Inuit

Sculpture of the Inuit: masterworks of the Canadian Arctic

La sculpture chez les Inuit: chefs-d'oeuvre de l'Arctique canadien

ካልፈለጉት ልቦና ካላገለገላችኋል ሌላ ልቦና ይጠይቁ

Published for the
CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL
by the
UNIVERSITY OF TORONTO PRESS

©
CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL
CONSEIL CANADIEN DES ARTS ESQUIMAUX
1971

Printed in Canada
Reprinted in 2018

ISBN 978-0-8020-1846-5 (paper)

ISBN 0-8020-1845-9 *cloth*

Microfiche ISBN 0-8020-0185-8

LC 70-166937

Contents / Table des matières

FOREWORD / AVANT-PROPOS

George Elliott

9

TAISUMANIALUK –

PREHISTORIC CANADIAN ESKIMO ART

TAISUMANIALUK –

L'ART PREHISTORIQUE DES ESQUIMAUX DU CANADA

William E. Taylor, Jr

23

CONTEMPORARY CANADIAN ESKIMO SCULPTURE

LA SCULPTURE CONTEMPORAIRE CHEZ LES ESQUIMAUX DU CANADA

George Swinton

36

TO FIND LIFE IN THE STONE

DEGAGER LA VIE EMPRISONNEE DANS LA PIERRE

James Houston

52

COLOUR PORTFOLIO / SECTION EN COULEUR

65

CATALOGUE / LE CATALOGUE

79

ARTISTS / LES ARTISTES

483

LENDERS / LES PRETEURS

489

CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL

493

Cities

- 1 / MOSCOW
- 2 / LENINGRAD
- 3 / COPENHAGEN
- 4 / PARIS
- 5 / LONDON
- 6 / PHILADELPHIA
- 7 / OTTAWA
- 8 / VANCOUVER

Communities

- 9 / COPPERMINE
- 10 / BAKER LAKE
- 11 / ESKIMO POINT
- 12 / WHALE COVE
- 13 / RANKIN INLET
- 14 / SPENCE BAY
- 15 / PELLY BAY
- 16 / ARCTIC BAY
- 17 / IGLOOLIK
- 18 / REPULSE BAY
- 19 / CORAL HARBOUR
- 20 / CLYDE RIVER
- 21 / PANGNIRTUNG
- 22 / FROBISHER BAY
- 23 / LAKE HARBOUR
- 24 / CAPE DORSET
- 25 / SAGLOUC (SUGLUK)
- 26 / POVUNGNITUK
- 27 / INOUCDJOUAC
(PORT HARRISON)
- 28 / BELCHER ISLANDS
(ILES BELCHER)
- 29 / POSTE-DE-LA-BALEINE
(GREAT WHALE RIVER)
- 30 / BELLIN (PAYNE BAY)
- 31 / PORT-NOUVEAU-QUÉBEC
(GEORGE RIVER)



The Exhibition/L'exposition

VANCOUVER ART GALLERY, VANCOUVER

LE GRAND PALAIS, PARIS

NATIONALMUSEET, COPENHAGEN

BRITISH MUSEUM, LONDON

PUSHKIN FINE ARTS MUSEUM, MOSCOW

THE HERMITAGE, LENINGRAD

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA

NATIONAL MUSEUM OF MAN, NATIONAL MUSEUMS OF CANADA, OTTAWA

Doris Shadbolt

Chairman Exhibition Committee Présidente du comité de l'exposition

James Houston, George Swinton

Consultants Conseillers

Sharon Van Raalte

Exhibition Co-ordinator Coordinatrice de l'exposition

Barbara Tyler

Committee Member Membre du comité

Luc Matter

Exhibition Designer Maquettiste de l'exposition

Tom Prescott

Exhibition Photographer Photographe de l'exposition

Foreword

In the beginning, members of the Canadian Eskimo Arts Council talked about an exhibition of 'masterworks of Eskimo sculpture.' Then each member, from the point of view of his or her unique métier, transformed a rather simplistic idea into an exhibition that embraces historical, archaeological, anthropological, and aesthetic values. The exhibition would be for people in other countries who are accustomed to seeing, owning, and living with the art of the great cultures of the world. It would give to the artists of the Canadian Arctic that world recognition which is always drawn – inexorably and magically – to the creators of the non-verbal parts of our aesthetic environment.

At last it became a full and definitive recognition of the culture of the Inuit – a people who had, down through the centuries, developed techniques of getting food, clothing, shelter, and warmth from the mammals

of the arctic waters and from the birds and animals of the barren lands.

The long arctic winter nights, the life of the isolated, nomadic family, gave rise to a rich culture, essentially oral and full of myths and legends from long ago, as well as fabled and surprising events of the recent past. And it was in three dimensions because there is no tradition of flat art in the North, no books, no television screens, no paintings in the European tradition.

Here then is a cultural expression of the Inuit from the days before the white men went north of the 60th parallel; from the times of the earliest transactions between the People and the white man; and from today, a genuinely exciting time, because the artist in the Arctic gives to his people vigorous artistic expressions of a life of spirits and mythology, a life of the hunt for animals, a life of rare, precious family cohesion.

Before the spring break-up this year, the hunter-sculptor Piungituk, through Tomasie Paneepok, the interpreter, talked for hours to me about love, hate, jealousy, irony, compassion, death. He talked about forms and volumes that express moments of serenity, moments of action, moments of life or death, moments of love or not love. It was a tiny oral transaction between two cultures in a seal-skin house 75 miles from the nearest settlement. In 36 hours of conversation and seal hunting and ptarmigan shooting, we measured each other. Was the invasion of my culture weakening his? Did he see in me an exploiter? Did I see in him a 'victim' who was learning how to exploit the implicit guilt of the white man?

Finally, to make his point of humanity in search of itself, he brought out an unfinished whalebone sculpture – about a metre in height – of a woman holding her dying boy.

In that moment the gulf that separates our two cultures narrowed a little. We touched, but we did not corrupt.

Like so many of his people in the western Arctic, in the Keewatin, in the high Arctic, in the eastern Arctic, in Nouveau-Québec, Piungituk is an artist of the world: with his confident comprehension of volumes, inventiveness, feeling. All along, he has been using the language of art that is universal, the language that can bind cultures together, that can preserve a culture, the language that can strengthen a multi-cultural society without weakening or emboldening one of its members.

So with our eyes we listen to the silent language of sculpture. Listen carefully. To do otherwise – to be indifferent – is the greatest betrayal of one person by another, of one culture by another.

ACKNOWLEDGMENTS

This exhibition owes its existence to many people. There are the artists themselves, living and dead, known and unknown, who put their genius into the stone, the ivory, the whale bone, for us to see.

The Honourable Jean Chrétien, Minister of Indian Affairs and Northern Development, Government of Canada (to whom the Canadian Eskimo Arts Council volunteers its advice and counsel), has been a most patient and generous supporter of this project from the beginning. He and his senior officials – with money, wisdom, and enthusiasm – have helped to overcome problems that had never been posed before.

The Honourable Mitchell Sharp, Secretary of State for External Affairs, Government of Canada, ensured the international itinerary as part of his department's program of cultural relations with other countries and his officials in Ottawa and abroad assisted in the detailed arrangements with the various museums outside of Canada where the exhibition will be shown.

The Honourable Donald S. Macdonald, Minister of National Defence, Government of Canada, provided air transport for the exhibition throughout its North American and European itinerary.

Mr Stuart M. Hodgson, Commissioner, Government of the Northwest Territories, with characteristic generosity, both in money and man-hours, has been an important benefactor of this exhibition because so much of the art originated in the Territories.

Dr William E. Taylor, Jr, Director, National Museum of Man, Ottawa, from the outset has been an energetic and vital patron in the formation of the exhibits. We were given, not only his personal and professional knowledge of the North, but space in his Museum to work in, and invaluable day-in, day-out guidance and co-operation from his staff.

We express our grateful thanks to the officials, too numerous to mention here, of the museums in the different countries where the exhibition will be shown, without whose interest and enthusiasm the exhibition's primary purpose could not have been met.

The Canada Council gets special thanks for providing the development funds as we entered the planning stages of bringing this great collection together.

We appreciate deeply the generosity of the lenders who have agreed to let their works of art be away from home so long.

M. Marcel Evrard of the Musée de l'Homme in Paris gave to the project

the benefit of his personal interest coupled with wise advice based on an exceptional range of experience in this area.

Without the efficient and dedicated work of Miss Sharon Van Raalte as Exhibition Co-ordinator, the task would never have been accomplished. Mrs Alma Houston's experience and enthusiasm for the cause was a constant source of support which we would like to acknowledge.

Mrs Doris Shadbolt, Curator of the Vancouver Art Gallery, performed her arduous task as Chairman of the Exhibition Committee with unflagging tact, faultless taste, and an unswerving zeal for excellence. Her hard-working Committee included: Miss Barbara Tyler, Chief Curator (Interpretation) of the National Museum of Man, Ottawa, and as Consultants, James Houston, designer, writer, great friend of the Northern artist, and Professor George Swinton of the University of Manitoba School of Art, writer and authority of Eskimo art. Their combined experience and expertise formed the basis on which the exhibition selection was made.

GEORGE ELLIOTT
Chairman
Canadian Eskimo Arts Council

Avant-Propos

Au début, le Conseil canadien des arts esquimaux envisageait la mise sur pied d'une exposition des 'chefs-d'oeuvres de la sculpture esquimaude.' En collaborant chacun dans l'optique de sa propre discipline, les membres du Conseil ont par la suite transformé ce simple projet en une exposition qui renferme de grandes valeurs esthétiques, historiques, archéologiques et anthropologiques. L'exposition devait s'adresser aux étrangers qui sont habitués de voir et de posséder des objets d'art provenant des grandes cultures du monde. Elle accorderait aux artistes de l'Arctique canadien cette reconnaissance qui est offerte – inexorablement et comme par magie – aux créateurs de la part non-verbale de la production esthétique dans notre milieu.

Enfin, elle devait rendre hommage à la culture des Inuit, ce peuple qui, au cours des siècles, avait élaboré des techniques lui permettant de se

nourrir, de se vêtir, de se loger et de se chauffer en utilisant les mammifères des mers arctiques, ainsi que les oiseaux et les animaux qui vivent dans les régions désertiques du Nord.

Les longues nuits de l'hiver arctique et les moeurs de la famille isolée et nomade ont donné lieu à une culture riche, essentiellement orale et remplie de mythes et de légendes issus des temps les plus anciens, ainsi que d'événements suprenants et fabuleux qui se sont produits dans un passé plus rapproché. C'était une culture à trois dimensions, car, dans le Nord, il n'existe pas de tradition d'art unidimensionnel et il n'y a jamais eu de livres, de téléviseurs ni même de peintures comme dans la culture européenne.

Voici donc une histoire culturelle des Inuit, tels qu'ils étaient avant que les Blancs ne s'aventurent au nord du 60^e parallèle, tels qu'ils sont devenus à la suite des premiers échanges avec le monde extérieur et enfin, tels qu'ils se présentent aujourd'hui, en cette époque vraiment passionnante, où l'artiste esquimau offre à son peuple une vision artistique de cette vie remplie de mythes et d'esprits, centrée sur la chasse et fondée sur une extraordinaire et précieuse cohésion familiale.

Avant la débâcle du printemps dernier, Piungituk, chasseur et sculpteur, en compagnie de Tomasie Paneepok, l'interprète, m'a parlé pendant plusieurs heures, de l'amour, de la haine, de la jalousie, de l'ironie, de la pitié et de la mort. Il a parlé de formes et de volumes qui expriment des moments de sérénité, des moments d'action, des moments de vie ou de mort, des moments d'amour ou d'aversion. Ce petit échange verbal entre deux cultures a eu lieu dans une maison en peau de phoque à 75 milles de l'établissement le plus proche. Pendant 36 heures consacrées à la conversation et à la chasse du phoque et du lagopède, nous nous sommes toisés. L'incursion de ma culture affaiblissait-elle la sienne? Me considérait-il comme un exploitateur? Est-ce que je voyais en lui une 'victime,' qui apprenait à profiter du sentiment de culpabilité de l'homme blanc?

Et puis, afin de démontrer ce qu'il entendait par l'humanité à la recherche de soi-même, il a apporté une sculpture inachevée en os de baleine, d'environ un mètre de hauteur, représentant une forme tenant dans ses bras son fils mourant.

A ce moment-là, l'écart qui séparait nos deux cultures s'est quelque peu rétréci. Nous communiquions tous les deux sans pour autant changer d'attitude.

Comme plusieurs autres Esquimaux dans l'ouest de l'archipel Arctique, dans le Keewatin, dans l'est de l'Arctique canadien, dans le haut Arctique,

dans le Nouveau-Québec, Piungituk est un artiste universel, comme en fait foi sa compréhension assurée des volumes, de l'ingéniosité et des sentiments. Il a toujours employé le langage de l'art qui est universel, le langage qui peut relier les cultures, qui peut les préserver, qui peut consolider une société composée de plusieurs cultures, sans pour autant affaiblir ou enhardir l'une ou l'autre.

C'est pourquoi nous devons écouter avec nos yeux le langage silencieux de la sculpture. Il faut écouter attentivement. Une attitude d'indifférence entre personnes ou entre cultures est un acte de la plus haute trahison.

REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes ont travaillé à la mise sur pied de cette exposition. Il y a d'abord les artistes, ceux qui vivent et ceux qui ont vécu, ceux qui sont connus et ceux qui ne le sont pas, ceux qui ont insufflé leur génie dans la pierre, l'ivoire ou l'os de baleine afin que nous puissions l'apprécier.

L'honorable Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien dans le gouvernement central (auprès de qui le Conseil canadien des arts esquimaux agit en qualité de conseiller), a fait preuve d'une grande bienveillance à l'égard du projet dès sa conception. Grâce à l'argent qu'ils nous ont donné et grâce à leur sagesse et à leur enthousiasme, M. Chrétien et ses hauts fonctionnaires ont aidé à surmonter des difficultés qui ne s'étaient jamais présentées auparavant.

L'honorable Mitchell Sharp, secrétaire d'Etat aux Affaires extérieures, a veillé, au nom du gouvernement fédéral, à l'établissement de l'itinéraire international, dans le cadre du programme de relations culturelles avec l'étranger mis en oeuvre par son ministère; ses agents à Ottawa et à l'étranger ont aidé à régler les questions de détails avec les différents musées qui accueilleront l'exposition en dehors du Canada.

L'honorable Donald S. Macdonald, ministre de la Défense nationale du Canada, a pourvu aux besoins du transport aérien pour l'exposition, tant en Amérique du Nord qu'en Europe.

Avec sa générosité habituelle en matière d'argent et de temps, M. Stuart M. Hodgson, commissaire du Gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, s'est révélé un des principaux bienfaiteurs de cette exposition, puisque la majorité des oeuvres d'art proviennent des Territoires.

M. William E. Taylor, Jr, directeur du Musée national de l'Homme à Ottawa, s'est montré dès le début un conseiller énergique dans la mise sur

piéd de l'exposition. Non seulement nous a-t-il fait profiter de ses connaissances personnelles et professionnelles sur le Nord, mais en nous prêtant des locaux dans son musée, il nous a permis de tirer profit de l'appui et des précieux conseils que son personnel nous a dispensés tout au long du projet.

Nous exprimons notre gratitude aux directeurs, dont la liste serait ici trop longue, des différents musées qui ouvriront leurs portes à l'exposition et qui, par leur enthousiasme et leur dévouement, ont permis d'atteindre le but principal visé par cette exposition.

Nous remercions tout spécialement le Conseil des Arts de nous avoir donné les fonds nécessaires à l'organisation de cette grande collection.

Nous remercions également tous ceux qui ont si généreusement prêté leurs oeuvres d'art et ont accepté de s'en séparer pendant si longtemps.

M. Marcel Evrard, du Musée de l'Homme à Paris, a fourni au projet son intérêt personnel et les sages conseils que lui a dictés son expérience exceptionnelle dans le domaine.

La tâche n'aurait pas pu être réalisée sans le travail efficace et dévoué de Mlle Sharon Van Raalte, coordinatrice de l'exposition. Mme Alma Houston fut une source constante d'encouragement, grâce à son expérience et à son enthousiasme.

Mme Doris Shadbolt, conservatrice de la Vancouver Art Gallery et présidente du comité de l'exposition, s'est acquittée de son rôle en faisant preuve du plus grand tact, d'un goût certain et d'un zèle inébranlable pour l'excellence. Les membres assidus de son comité étaient, notamment: Mlle Barbara Tyler, conservatrice en chef du Musée national de l'Homme à Ottawa et, en tant que conseillers, M. James Houston, créateur, écrivain et grand ami de l'artiste du Nord, et M. George Swinton, professeur à l'Ecole d'art de l'Université du Manitoba, écrivain et expert en art esquimau. Leur expérience et leurs grandes connaissances ont été utiles dans le choix des pièces d'exposition.

GEORGE ELLIOTT
président
Conseil canadien des arts esquimaux

ገጽ ፩

[illegible][illegible][illegible]

ՀԵՏ (ՀԼ ԶԶԸ՝ ՆԶԻՐ ԵԵՐԼՁ՝ ՆՐՎՐՈՒ (ՀՐԼՏ ԵԶԵՐ ԶԶԸ՝ ԶԵԼԵ)ԵԵԵՆԵՂ: (ՀՐԼՏԵ
ՈՅՂ ՆՐՎՐԵԼՏ ՆԵՐՁԵ(ԵԵՈՐՎՐՐՈՒ ԶԶԸ՝ ԵԶԵՂ, ՎԼՁ ԼԵԵԵ), ՎԵՐԶՁ ԴՎՎՐՏԵԵ), ՈՈՅՆՈՒ

[illegible]

SSSNDHFRJ

[illegible]

pijunatigunasisugit kaujimaniminut niqitakatalutik, anuranik, piunisa-mililutik, ammalu nirumitumi imakalilutik inuit nunangata ilangini pijuni ammalu qupanuani timianik umajuniklu piruviungitunik nunanit.

akunialu Inuit nunanga unuagukatatu ukiuku, inusingit kinakutakagi-tumilutik, qanukia llagilutik angilikatatu piujumik pirusimanikalutik, llagisianigit ukasimalutik ammalu llunangit atupataviningit ammalu unikausi taisumanialunitait, taimanatau sulinginingit unikasit ajugailuna-lutilu qanuigusivinik mannarata atutuvininik. ammalu pingasisimajut uutususugit uqasimajukaningimat unikausinik tititujasimajunik Inuit nun-angani, ukalimakagani, talavisakanganilu tautuganani tititujasimajukagi-suni Iuripimi ukasimajunik.

tavani taima Inuit piusingit ukasimavut pigiasutik taisumani qalluna Inuit nuna nganulautinagit taisumanialutilugu pigiasijuvinit pinasuaka-tautingiasisutik Inuit qallunalu, ammalu manaulitu, aksualu quviasuni-kalirtut, tititujati Inuit nunangani tunisikatlimata inukatiminu sungu-junik tititujati ukasimajuliukatalimata Inuit inusiginik ammalu unikau-sinik, inusiginikangunasuasutik umajunik, inusiginik sugiunaitumik, pisiakatautijunik qitungait llagininginik.

Upingaku manna ukiu, anaunasuasutik sanasimajauju piungitumut, tusajitigut tamusie panirpuk ukausurijaulautu ikauninik amisunik (uvan-nu) ukausikasuni nalliniup misanut, umisunimik, pijilusanikmik, unikani-mik, mamianikmik, tukunimik. tanna ukausikalautu akisimaniup misanu ammalu pinasunimik imanna uklunik mananitamik nitasiaunik qanuigu-taustumik, mannanitamik inusikmik uvaluni tugunimik, mannanitamik nalin imik uvvaluni naliniungitumik. mikitukululautuk ukasimaningata pigiasimaninga takununga marunu sanasimajunu natsiup qisiginu ikalumu 75 ungasinilik pingiasuni qaninipamut ikalutalikmut. 36 nik ikauninik ukakatikalautugut ammalu natssiunimik ammalu akiginik sugiakata nik-mik, uturakatautilautugu. issumalaurama piusirijani tatsuma piusinga sukutilaupara? takulaupaa uvanni sunirijani? takulaupangaa tanna 'sala-nitilugu' tanna ilinialautuk qanu sunirijamik apirisuni takuninga maru-ninginik kalluna inuitlu?

tukitasarayalautu, uka gasutaminik qanuituningata qinitauninga im-minu, tanna nuisilautu pijarisimagitumik qilalugaup sauninganik sana-simajumik – takininga ukturasimaluni – arnna tigumiatuk tukuniujatu-mik irnininik.

taisumaniuyilugu ilangani avitisilautu maruni sanasimajunik mikituku-lumik tukikalilutik. attuilunu, illa sikumisilaungitugu.

immanna amisualuit inukatigit kitanimiut inuit nunangani kivuatani-miulu, inuulu nunamaringaniamiut, ukumiulu, kupikmiulu inuit nunan-

gani. piungituk sanaguatiuvuk silajuami: sugurumik uppinaluni aksualu isumakaniminu sanaluni. qaujimajamini, ipigusugami. taimanganialu tanna atutisimajuk ukausingani sananiup pijariakaluaningani, ukasi atatisigunama sanasimajut katisugit, pisimajaugunalutik sanasimajuit. kausi aqisimatisigunamat amisunik sanasimajuni sukutigilugit uvvaluni pijunasitilugit.

tiama ijitinut nalapugut nipikagikumik ukausimik sanasimajumik. nalasiarisi. asiagusaruamata – piugijaungilutik – aginipaumat kaujijau-ninga atausimut inumut asianut inumijumut, nalligini pusiup assianu.

titirasimanigit

tanna takujasa akinisatarijaulautu amisunut kinatuinakunut. tiakani sanaguatisijikalaumat imminutunik, inusimit, ammalu tukunimik, qaujimanatunik qaujimanagitunilu. kinakut ilijilaumangata sanajaviniminik ujaramik, tugani qilalugaup sauninganik uvatinut takujasautilugit.

Hon. Jean Chrétien angajuka inulirijikunut kavamakunu kanatami, (takuninga kanatamiunik inuit sanaguagagininik kamajininik ikajulautuk ukautiluni ammalu aulasijiuluni) pisiatumarialulautuk ikajusasuni ikajuraluni tassuma aqitaualaniningata pigianigani. tanna ammalu ittunisait ikanaijatukutigit – kinaujamut, akilautut, ammalu isumakasalautu – ikajulutik akaungigutaujunik anigutusiluti taimanna akaugigutaulausimagitunik asiagut.

Hon. Mitchell Sharp, titiratiujuk takujasalirijikunut, kavamami kanatami, atanailitisimajuk ilunanginut aulakatariasak llangijaulutik tatsuma pinasuvingata pinasuninganu angilivalianingata llagijauninganu pikatikaluni asinginik nunanik ammalu Ikanaijatukutigit atuguami ammalu nunait asiani Ikajuluni akikatasuni takuninga amisunik Qimiruvinik kanataup silatanitunik takujasanik takujatuviulatunik.

Hon. Donald S. Macdonald angajuka kanutuinak ippigusunimut, kavamamik kanatamik, tanna ikajulautuk qangatasukut ingirajunik takujasaulutik tavungalimak amiarikait nunangata taranu ammalu iuripup nunanganukatatunik.

Stuart M. Hodgson, angajuka isumata inuit nunangata kavamanganu nunasiamut, titirasimajunut ikajugumaluni. tamakinu kinaujamut ammalu pinasutuit ikauninginut, aksualu pijariakasimama pitsianingit tasumiga aksualu sanaguaraup pigianinganut inuit nunangani nunasiami.

Dr William E. Taylor, Jr angajuka, ilunanginut qimiruvimi uvasiarunitanik atuguami pigiasuni aksualu pijariakasimaju ammalu pijariakamaritu ikajusisimamat taimanna aqitauninga takujasait. tunijaulautugut,

imminilutungituk ammalu kanutuinak qaujmaninganut inuit nunangani, ila inikatu qimiruviminik pinasuvisamik, ammalu atuinakakataluni ukluit ilangini, ukllu naamat kamajikaluni ammalu ikajutikalluni taku-nangat pinasutiminik.

Qujanamipugut aksualu Ikanaijatinik, ammalu amisunik ukataujunik tamaani, takujatukuvini nunani taikani takujasanik takujatuviulatunik, pitakatinagit takua piusatut ammalu Quviangijakatut takujasait sivuli-pagugutaumat katigutaugajaningitut.

kanatami sanagualirijiit quranamigutikalautut ikajuniminut agilitisi-giasak kinaujanik ilagijaugutigilautatinik takujasaliulaniatunut tanna tikitisilautuk angijumik nuasinimik katisisini.

nakusapugut quviasupugut aksualu ikajugumalaumata angajukanik takuninga angilautunik aullatitaulaumata pinasunimut aullasimalutik anaraminik akunialuk.

M. Marcel Evrard uvasiagunitanik akuninitanik qimiruvimiuk parasimi tunisilautuk takujasananik ikajusuni immanut piusaniminut ilagijausuni issumakasiatunut kamajimut ilijaulutik kamagijaulutik taimasainaugituk tunijaulutik taikani nunami.

pijunatuk nitaningipat ammalu pijarialinik pijasanik pijunalaugipat Miss Sharon Van Raalte takujasanut ikajulautuk kaujimalaumat, pinasu-gasak pijarisiagunagajalaugituk kamalaungipat. Mrs Alma Houston naup qaujmaninganut ammalu quajimauntinganut akisimanikalautut qanuini-rilautagit pijariakanirilatanginik qaujigumagaluagata.

Mrs Doris Shadbolt, angajuka vanakuvajaup qimiguavingani, kama-jiulautuk aklugituaumit pinasusuni angajukagunimut takunuga takuja-tuvilirijikunut pitsiaginalautuk imminikigunasuni, tammagisiasuni uktu-taminik, ammalu qanuilunirijanga aksualu pitsialautuk. pinasuatumaria-luninga takujasalirijiukatausuni: kamajiusuni, James Houston aqisuijik, titiratik aksualu pikatigijaujuk inuit nunangata tititujatiginut, ammalu sunatuinani iliniatisiji George Swinton iliniavijuamit manatupami tititu-jani iliniavigani, titiratik ammalu kamajiusuni tititujanginik, takua ilau-kataujut kaujimanigit ammalu kaujimaningita akisimaningit. takua taku-jasait niruatausutik akitakautut: ammalu Miss Barbara Tyler, angajuka kamajiusuni (ukautilirijiasunilu) sunatuinanik qimirukuvimi takujasa-kuvimi, atuguami.

GEORGE ELLIOTT

Angajuka

Kanatamiut inuit Sanagualirijinga

Taisumanialuk – prehistoric Canadian Eskimo art

To give even a brief introduction to prehistoric Canadian Eskimo art one must sketch the still little-known archaeology of Canadian Eskimos. Perhaps that story is the vital, the most meaningful, setting for these objects that voice their eloquence from a long cold silence.

To study Eskimo origins archaeologists must define Eskimo culture, and that is much less easy than it sounds. Usually, the prehistorian considers the Eskimo pattern to entail a distinctive culture adapted to the treeless region – the tundra – and including a mixed hunting economy harvesting land game and fish and marked by a considerable ability in the hunting of sea mammals, such as seals, bearded seals, walrus, and whale. Using such a definition, the earliest known proto-Eskimo are those of the Cape Denbigh Flint complex of northwestern Alaska. This complex dates to about 2000 BC, at which time its people summered on the Bering Strait

coast and hunted seal there, perhaps with the use of boats, while other Denbigh people lived in the Alaskan interior depending mainly on caribou. The Denbigh people are known almost solely from their flint tools, scrapers, points, bone-working tools, gouging tools, knife blades, and so on. Among them are some of the most delicately chipped, precisely formed, stone tools in the entire prehistoric world. Denbigh types and styles show enough similarity to those of older Asian sites that most workers believe much of Denbigh origins lie in the Palaeolithic and the Mesolithic of the Far East and in the early Neolithic, say about 4000 BC, of Siberia. Some of the explanations and data on Denbigh origins probably rest in sites that were on the broad Bering land bridge that once joined Siberia and Alaska; that land bridge, however, has been submerged for several millennia by the higher seas resulting from the melting of the great continental ice sheets. Some influence may also have come to the Denbigh heritage from earlier Indian cultures to the south in the North American interior.

Recent Alaskan and Canadian arctic excavations and radiocarbon dates combine to indicate that the Denbigh Flint complex is the classic phase of a series of earlier developmental stages in Alaska and that these stages, as yet undiscovered by pioneering prehistorians, date to between 3500 BC and 2500 BC. It must be from that period and those undiscovered cultures, ancestral to the Denbigh Flint complex, that the earliest Canadian arctic culture and population derived by migration from Alaska.

Whatever their precise origins, Denbigh people, their immediate ancestors, and their direct descendants were well equipped to survive in the Arctic. Their fine environmental adaptation is obvious in the speed with which they successfully spread eastward across arctic Canada to northeast Greenland which they reached before 2000 BC. By the same time that vast, thin drift of population had spread down the west side of Hudson Bay to Churchill and through Baffin Island to the Ungava Peninsula and the Labrador coast.

In Canada this first period of human occupation is called Pre-Dorset, and these east-drifting, Pre-Dorset descendants of an earlier proto-Denbigh people must have been on the central arctic coast of Canada not later than 2500 BC. Their culture stage lasted in Canada until approximately 800 BC, and in southwestern Greenland until about 500 BC. We know rather more of these people than we do about Denbigh for in the permafrost of the Canadian Arctic, far better preservation conditions prevail. Pre-Dorset people lived in small, widely scattered, seasonally nomadic

bands who used skin tents in summer, and small villages of partly underground huts in winter. They used toggling harpoons to hunt seal and walrus, and bows and arrows for caribou. They also, of course, speared fish and birds. Their extensive array of chipped flint tools clearly echoes their proto-Denbigh ancestry, although the stone chipping is not so refined as that of the classic Denbigh culture. By about 800 BC Pre-Dorset had evolved into what the archaeologist calls Dorset culture, the distinctive central and eastern arctic descendant of Pre-Dorset. Although the two are basically alike, Dorset is recognizably different in many details important to an archaeologist, if to no one else. Characteristic items include bone needles, harpoon heads, lances, fish spears, soapstone lamps, and a wide range of chipped stone tools. Unlike Pre-Dorset, Dorset sites include ground slate points, and this is an idea that Dorset culture might possibly have borrowed from prehistoric Indians living in the forest region to the south.

The oldest scraps of human bones yet found in arctic Canada date to about 500 BC, and come from Tyara, a Dorset site on the south side of Hudson Strait. These bones suggest that the Dorset people were physically Eskimo. Their many sites, the thousands of artifacts collected from them, their characteristic hunting economy, and the distinctive, small scale, elegant art reveal their culture to be clearly in the Eskimo pattern.

Some of the Skraelings encountered by Leif Ericson in Vinland were surely Newfoundland Dorset Eskimo, for Dorset sites are spread widely from Coronation Gulf in the west to Newfoundland Island and eastern Greenland in the east. Dorset lasted from about 800 BC to AD 1300 in some areas, but it began to be crowded off the arctic stage around AD 900 by a new culture, Thule, then pushing east by migration from northern Alaska eventually to Greenland and to Labrador. Thule people and Thule culture derived from a long, developmental sequence of Eskimo cultures in Alaska, a sequence in part traceable back to the old Denbigh Flint complex of 2000 BC. That prehistoric sequence often incorporated subsequent influences deriving from Asia.

We do not yet know much about the transition from the Dorset to the Canadian variant of Thule but some exchange very probably occurred between the two. In fact, it is quite likely that Thule people learned to make snow houses from their Dorset predecessors, for it seems a purely Canadian invention, being absent from the Alaskan variants of Eskimo, and Thule, culture. Although Dorset and Thule were basically rather similar in their tundra adaptation, major differences distinguish them.

Presumably Thule people had a more effective arctic adaptation, and this is best seen in their possession of the full range of gear for hunting the great baleen whales, a major food supply never available to the Dorset people who lacked the various techniques, including the umiaks, by which baleen whales were hunted. Indeed, whaling is the most distinctive feature of Thule culture, and artifacts of baleen and whale bone occur abundantly in typical Thule sites. Thule people were classic Eskimo in race, in language, and in culture. They used a complete range of Eskimo items including characteristic fur clothing and boots, kayaks, umiaks, snow houses, weapons, tools, utensils, the shaman's drum, even the typical toys, such as the ajaq. They undoubtedly had religious, social, and intellectual systems much like those of the recent Canadian Eskimo. Their first appearance on the historic stage, that is to say, within the time of written records, occurs in the accounts of Martin Frobisher, for when he was shot in the buttocks by an Eskimo arrow at Frobisher Bay, a Thule culture Eskimo launched that arrow.

Thule people were the direct physical and cultural ancestors of the recent and modern Canadian Eskimo including the Caribou Eskimo who turned to the interior west of Hudson Bay. The collapse of Thule whaling explains much of the difference between Thule and recent Eskimo. It seems that in the 18th century whaling was largely abandoned in the Canadian Arctic. A phase of colder climate from AD 1650 to AD 1850, shallower seas, and the diligence over several centuries of European whalers may help to explain the collapse of Thule whaling. With that decrease in their food resources, Thule people had to abandon their large, permanent, winter villages of sturdy houses made of whale bones, sod, and stone slabs. They had then to take up a more nomadic life as they became increasingly dependent on the smaller, more scattered seal and walrus. This subsistence shift demanded a much wider use of the snow house and especially of the snow house village on the sea ice in winter. The other major change from Thule to recent culture, of course, was the arrival of the European explorers, the traders, the missions, the government leading up to such things as school teachers, the DEW line – and tourists.

Turning to the art of the Pre-Dorset, Dorset, and Thule cultures, one must remember that, by their archaeological nature, these examples give only a fragment of the whole art and often only a fragment of the whole artifact.

As yet, almost no art has been reported from the Pre-Dorset culture

although incised decoration of bone, antler, or ivory objects is known. Nevertheless, there is possibly an indirect way to glimpse Pre-Dorset art because we know something of Dorset art and because it is now generally agreed, among arctic archaeologists, that Dorset culture evolved from Pre-Dorset culture. This allows the hypothesis that Pre-Dorset and Dorset art must share attributes and concepts, forms and functions in fair degree. If the hypothesis is correct then Pre-Dorset art must be essentially a magico-religious art founded in shamanism and burial rites and an art incorporating amulets, carvings of spirit helpers, small sculptures in the round, human depictions, animal motifs especially the bear, incised designs including crosses and the so-called skeletal motif, and realistic and other styles of expression. It presumably would also be, like Dorset art, small scale, customarily in bone, antler, ivory, and, in lucky cases of preservation, bits of driftwood.

Preserved by the combination of permanently frozen soil and a very low level of bacterial action, Dorset sculptures, the silent echoes of long vanished tribes, of their dead dreams, fears, and strivings, are by far the most lucid and living objects to come into the warming hands of an archaeologist groping through the tundra's millennia. Hardly primitive, it is rather an aboriginal art reflecting a long heritage of development and an art inextricably fused to a religion through which Dorset men knew the unknown. Although it has no direct relation with the art of prehistoric Europe, Dorset art inevitably recalls the European Aurignacian and Magdalenian periods when primitive men persisted in the chill shadows of a vast glacier. Surely these disparate groups of hunters and their families faced the same implacable basic problems with similar intellects and comparable supernatural solutions – men who will seem rather like us in another 20,000 years. The Dorset art shown here provides an evocative survey of this sentient art.

Contrasting with the fine sense of craft and the painstaking finishing of bone, antler, ivory, and stone tools of the Dorset culture, the objects in the subsequent Canadian Thule culture show generally a more utilitarian attitude, for Thule artifacts are seldom so well finished, usually only casually polished, and customarily less neatly shaped. Decoration rarely achieves any significance in Canadian Thule culture and, while art pieces are rare in Dorset culture, they are markedly more rare in Thule sites. Indeed, excavating a Dorset midden one always hopes to uncover a little sculpture, but in a Thule ruin finding an art piece brings not only pleasure but also surprise. Further, no one has yet documented any signi-

ficant relationship between Dorset and Thule art in arctic Canada. Nor is there any known relationship between the known pieces of Thule art and that culture's shamanism. However, in the rapidly expanding study of Eskimo prehistory, each of the two preceding negative statements might be refuted at any time by new field work.

Excepting their unknown efforts of decorative art in fur, skin, and wood, Canadian Thule culture people expressed their artifactual art in the occasional gracefully formed harpoon head, needle case, or snow goggles, or in bone, antler, or ivory combs, dolls, small bird figures, and, in a few cases, by incised pictographic art.

Recent Eskimo art, influenced by whaler scrimshaw, seldom earns marked regard and that fact makes more remarkable the explosion of contemporary Eskimo art, in stone, ivory, and bone sculptures, and in prints, that began some 22 years ago. To comprehend the process and texture of that phenomenon one should read Charles Martijn's outstanding analysis 'Canadian Eskimo Carvings in Historical Perspective' (*Anthropos*, Vol. LIX, Fribourg, 1965), George Swinton's gracious *Eskimo Sculpture* (McClelland and Stewart, Toronto, 1965) and Robert Williamson's poetic 'The Spirit of Keewatin' (*The Beaver*, Summer issue, Winnipeg, 1965). For a general survey of the art of North American Eskimos one is referred to 'Eskimo Art,' a special Autumn, 1967, issue of *The Beaver* published by the Hudson's Bay Co., Winnipeg.

WILLIAM E. TAYLOR, JR

This is a revision of an article in *Chefs-d'oeuvre des arts indiens et esquimaux du Canada / Masterpieces of Indian and Eskimo art from Canada* by Société des Amis du Musée de l'Homme, Paris, 1969.

Taisumanialuk – l’art préhistorique des Esquimaux du Canada

Il n’est guère possible de parler de l’art préhistorique des Esquimaux du Canada sans donner un aperçu de l’archéologie, encore très peu connue il est vrai, des régions qui l’ont vu naître. C’est, en effet, le contexte le plus significatif, le contexte vital de ces obets qui clament leur éloquence du fond du silence séculaire des glaces.

Pour étudier les origines des Esquimaux, l’archéologue doit commencer par définir la culture esquimaude, ce qui n’est pas aussi facile qu’on pourrait le croire. Pour la plupart des historiens, il s’agit d’une culture particulière adaptée à une terre sans arbres, la toundra, dont l’économie repose sur la chasse et la pêche et les habitants manifestent une aptitude remarquable pour la chasse aux mammifères marins comme le phoque, le phoque barbu, le morse et la baleine. D’après cette définition, les premiers proto-Esquimaux connus sont ceux du complexe du Silex taillé du cap

dans le sud-ouest du Groenland.

Nous connaissons mieux ces peuplades que celles du Denbigh, le permafrost de l'Arctique canadien étant des plus favorables à la conservation de vestiges. Nomades saisonniers, les hommes du Dorset vivaient en petites bandes éparpillées sous des tentes de peaux l'été, dans des petits villages de huttes partiellement souterraines l'hiver. Ils chassaient le phoque et le morse au moyen de harpons à tête mobile et le caribou à l'arc et aux flèches. En outre, ils pêchaient le poisson au dard et chassaient les oiseaux. Leur vaste panoplie d'outils en silex taillé reflète clairement leur origine proto-Denbigh, bien qu'ils ne taillent pas la pierre avec le raffinement propre à la culture classique du Denbigh. Vers 800 av. J-C, le pré-Dorset était devenu, dans l'Arctique central et oriental, ce que les archéologues appellent la culture Dorset. Même si ces deux cultures sont fondamentalement semblables et se rejoignent par de nombreux détails, elles diffèrent sensiblement par de nombreux autres, non moins importants pour l'archéologue. Parmi les éléments caractéristiques, citons les aiguilles d'os, les têtes de harpons, les lances, les dards à poisson, les lampes en stéatite et un vaste choix d'outils en pierre taillée. Contrairement à ceux du pré-Dorset, les sites archéologiques du Dorset renferment aussi des pointes d'ardoise broyée, que la culture Dorset a peut-être empruntées aux Indiens préhistoriques qui vivaient dans les forêts plus au sud.

Les plus anciens restes d'os humains découverts jusqu'à présent dans l'Arctique canadien remontent à l'an 500 environ av. J-C, et proviennent de Tyara, site Dorset situé sur la rive sud du détroit d'Hudson. Ils semblent indiquer que les Dorsétiens étaient physiquement des Esquimaux. Les sites archéologiques et les milliers d'objets ouverts qu'ils ont laissés, l'importance de la chasse dans leur économie, la grande beauté et la taille très réduite de leurs objets d'art confirment que leur culture appartenait également au type de cultures esquimaudes.

Certains Skraelings que Leif Ericson a rencontrés au Vinland étaient sûrement des Dorsétiens de Terre-Neuve, les sites Dorset étant largement répandus du Golfe du Couronnement, à l'ouest, jusqu'à Terre-Neuve et à l'est du Groenland. La culture Dorset s'est maintenue dans certaines régions environ de 800 av. J-C, à 1300 ap. J-C, mais elle a commencé à être repoussée de la scène arctique vers 900 ap. J-C, par une nouvelle culture, celle de Thulé, qui, du nord de l'Alaska, devait s'étendre jusqu'au Groenland et au Labrador. Le peuple et la culture de Thulé découlent d'une longue séquence évolutive des cultures esquimaudes en Alaska, séquence qu'on peut retracer en partie jusqu'à l'ancien complexe du Silex taillé du cap

Denbigh, dans le nord-ouest de l'Alaska, dont la culture remonte aux environs de l'an 2000 av. J-C, et qui passaient l'été sur la côte du détroit de Béring et y chassaient le phoque (peut-être en bateau), tandis que leurs frères de l'intérieur de l'Alaska vivaient principalement de la chasse au caribou. Nous ne connaissons les Denbighiens que par leurs outils de silex, racloirs, pointes, outils à creuser les os, gouges, lames de couteaux, etc., dont certains comptent parmi les plus délicatement taillés, les plus parfaitement formés de l'époque préhistorique. Les modèles et les styles du Denbigh présentent une telle ressemblance avec ceux des anciens sites archéologiques de l'Asie que la plupart des chercheurs associent les origines du Denbigh au paléolithique et au mésolithique de l'Extrême-Orient et au néolithique, (v. 4000 av. J-C) sibérien. Le large pont naturel de Béring qui reliait autrefois la Sibérie à l'Alaska recèle probablement des explications et des données sur les origines de la culture du complexe du Silex taillé du cap Denbigh, mais il est englouti depuis plusieurs millénaires par suite de la fonte des calottes glaciaires qui a entraîné une élévation du niveau des océans. Le patrimoine du Denbigh peut aussi s'être enrichi de l'apport des cultures indiennes déjà installées dans le nord de l'Amérique.

De récentes excavations en Alaska et dans l'Arctique canadien et la datation au carbone 14 s'accordent pour indiquer que le complexe du Silex taillé du cap Denbigh constitue la période classique, l'aboutissement d'une série d'étapes évolutives que les pionniers de l'étude de la préhistoire n'ont pas encore découvertes et qui se situeraient entre 3500 et 2500 av. J-C. Les migrations aidant, ces cultures inconnues de l'Alaska, ancêtres du complexe du Silex taillé du Denbigh, auraient donné naissance à la première culture et au premier peuple arctiques du Canada.

Quelle que soit son origine précise, le peuple du Denbigh, ses ancêtres immédiats et ses descendants étaient équipés pour survivre dans l'Arctique. Ils ont prouvé leur étonnante faculté d'adaptation à leur environnement par la rapidité avec laquelle ils se sont dispersés à travers l'Arctique canadien jusqu'à la côte nord-ouest du Groenland qu'ils ont atteinte avant l'an 2000 av. J-C, tout en poussant à l'ouest de la baie d'Hudson jusqu'à Churchill et, à travers l'île de Baffin, jusqu'à la péninsule de l'Ungave et la côte du Labrador.

Au Canada, cette première période d'occupation humaine a reçu l'appellation de pré-Dorset et les descendants pré-Dorsétiens d'une peuplade du proto-Denbigh ont dû atteindre, dans leur poussée vers l'est, la côte de l'Arctique central du Canada avant l'an 2500 av. J-C. Leur culture devait durer au Canada jusqu'aux environs de 800 av. J-C, et trois siècles encore

Denbigh de l'an 2000 av. J-C, et dans laquelle on reconnaît certaines influences asiatiques ultérieures.

Nous n'avons pas encore beaucoup de données sur la transition entre le Dorset et la variante canadienne de la culture Thulé mais il y a très probablement eu des échanges entre les deux cultures. En fait, le peuple Thulé a vraisemblablement appris de son prédécesseur dorsétien l'art de fabriquer des maisons de neige puisqu'il semble s'agir d'une invention strictement canadienne, qu'on ne retrouve pas chez les autres peuplades esquimaudes de Thulé qui habitaient l'Alaska. Bien que les Dorsétiens et le peuple Thulé se rejoignent par leur adaptation à la vie dans l'Arctique, d'importantes différences les séparent. Il est probable que le peuple Thulé s'est adapté à l'Arctique de façon plus efficace. C'est ainsi qu'il possède des accessoires, tel l'umiak, qui lui permettent de chasser la grande baleine, source abondante de nourriture à laquelle les Dorsétiens n'avaient pas accès justement parce qu'ils ne connaissaient pas ces techniques. La chasse à la baleine est caractéristique de la culture Thulé et on retrouve, dans les sites Thulé, des artefacts de fanons et d'os de baleine en abondance. Le peuple Thulé était de race, de langue et de culture esquimaudes classiques. Il disposait de toute la gamme d'objets esquimaux caractéristiques, comme les vêtements et les bottes de fourrure, les kayaks, les umiaks, les maisons de neige, les armes, les outils, les ustensiles, le tambour du chaman et même les jouets tels l'ajaaq; Ses croyances religieuses, son ordre social et sa façon de penser étaient très proches de ceux des cultures esquimaudes modernes. C'est dans les récits de voyage de Martin Frobisher qu'une référence y est faite pour la première fois dans un document écrit: la flèche esquimaude qui a blessé l'explorateur à l'arrière-train dans la baie de Frobisher avait été lancée par un Esquimau de culture Thulé.

Le peuple Thulé est l'ancêtre physique et culturel en ligne droite des Esquimaux modernes, y compris ceux du Caribou, qui se sont dirigés vers l'intérieur des terres, à l'ouest de la baie d'Hudson. L'effondrement de la chasse à la baleine explique en grande partie les différences existant entre la culture Thulé et celle des Esquimaux d'aujourd'hui. C'est au dix-huitième siècle que les Thulé semblent avoir abandonné ce mode de chasse dans l'Arctique canadien. Parmi les facteurs qui ont contribué à précipiter ce délaissement, citons la vague de froid qui a sévi de 1650 à 1850, la baisse du niveau des mers et la diligence des baleiniers européens au cours de ces derniers siècles. Face à cette diminution brutale de leurs réserves de vivres, le peuple Thulé s'est vu contraint de quitter les grands villages permanents d'hiver et leurs solides maisons en os de baleines, tourbe et dalles

de pierre pour adopter un mode de vie nomade à la poursuite des phoques et des morses. D'où la popularité des maisons de neige et l'apparition des campements de neige sur la glace maritime en hiver. L'autre facteur d'importance à l'origine du passage de la culture Thulé à la culture esquimaude moderne est évidemment l'arrivée des explorateurs, des commerçants, des missionnaires et gouvernements européens, puis des maîtres d'école, du réseau avancé de pré-alerte (DEW) et...des touristes.

Avant d'aborder la question de l'art dans les cultures pré-Dorset, Dorset et Thulé, il faut se rappeler que, de par leur nature archéologique, les objets qui nous sont parvenus ne représentent qu'un fragment de cet art, souvent même un fragment d'une seule oeuvre.

Jusqu'à présent, on n'a découvert aucune oeuvre d'art provenant de la culture pré-Dorset, dont on connaît toutefois des objets décoratifs d'os, de corne et d'ivoire gravés. Il est néanmoins possible d'avoir un aperçu de l'art pré-dorsétien à travers l'art dorsétien puisque les archéologues sont généralement d'accord quant à l'origine pré-dorsétienne de la culture Dorset. Forts de cette caution scientifique, nous pouvons donc formuler l'hypothèse que les arts du pré-Dorset et du Dorset partagent sensiblement les mêmes attributs et les mêmes concepts, les mêmes formes et les mêmes fonctions. Si notre hypothèse est exacte, l'art pré-dorsétien est essentiellement un art magico-religieux fondé sur le chamanisme et les rites funéraires et qui prend la forme d'amulettes, de sculptures d'esprits bénéfiques, d'autres petites sculptures de ronde-bosse, de formes humaines, de motifs d'animaux représentant souvent l'ours, d'images gravées, dont des croix et le motif dit du squelette, traités de manière réaliste ou non. Comme celles du Dorset, ces oeuvres seraient probablement de petite taille, habituellement en os, en corne, en ivoire et en bois flotté.

Conservées grâce à l'heureuse combinaison d'un sol gelé en permanence et d'un niveau très bas d'activité bactérienne, les sculptures dorsésiennes, échos silencieux des tribus ensevelies dans la nuit des temps, de leurs rêves, de leurs craintes et de leurs luttes, sont de loin les objets les plus lucides et les plus vivants qui puissent tomber entre les mains avides d'un archéologue explorant les millénaires de la toundra. L'on ne peut guère qualifier de 'primitif' cet art aborigène qui reflète une longue évolution culturelle, art inextricablement fusionné à une religion qui permettait aux hommes du Dorset de connaître l'inconnu. Bien qu'il n'ait aucun lien direct avec l'art préhistorique européen, il rappelle inévitablement les époques européennes de l'aurignacien et du magdalénien, époques où les hommes s'entêtaient à survivre à l'ombre d'un vaste glacier. Ces groupes disparates

de chasseurs et leurs familles affrontaient sûrement les mêmes problèmes fondamentaux implacables, ils possédaient une intelligence semblable et des solutions surnaturelles comparables . . . et, dans 20,000 ans, on nous confondra avec eux. Les exemples d'art dorsétien que nous exposons offrent un aperçu évocateur de cet art sensible.

Contrastant avec l'art raffiné et la finition méticuleuse des outils d'os, de corne, d'ivoire et de pierre de la culture du Dorset, les objets de la culture Thulé démontrent une attitude plus utilitaire de la part des artistes qui les ont créés. Leur finition est rarement aussi soignée, ils sont polis d'une façon quelconque et leurs formes sont moins bien définies. La décoration n'y a guère d'importance et les objets d'art, déjà rares dans la culture dorsétienne, le sont encore davantage dans celle de Thulé. Tandis qu'il est permis, en fouillant des débris du Dorset, d'espérer toujours qu'on tombera sur une petite sculpture, la découverte d'un objet d'art dans une ruine du Thulé est une surprise autant qu'une joie. En outre, personne n'a pu à ce jour démontrer une relation significative entre les arts du Dorset et de la culture Thulé dans l'Arctique canadien. Il n'y a pas non plus de relation connue entre les objets d'art de Thulé et le chamanisme de cette culture. Réciproquement, étant donné les progrès des études de la préhistoire esquimaude, de nouveaux travaux d'exploration peuvent à n'importe quel moment venir réfuter les deux énoncés ci-dessus.

Un des aspects inexplicables de l'art dorsétien, c'est qu'il semble possible de découvrir une explication de sa signification dans la littérature du début du vingtième siècle qui traite du chamanisme, des symboles et des croyances des Esquimaux modernes du centre du Canada et des Esquimaux du Groenland. Ce système de croyances provient en grande partie de la culture Thulé et suggère donc l'existence, au sein de celle-ci, de croyances qui expliqueraient certains éléments de l'art du Dorset, malgré l'absence générale déjà notée de preuves indiquant une forte continuité culturelle entre l'art dorsétien et le système de croyances qu'il suggère d'une part, et, d'autre part, l'art et les croyances de la culture Ipiutak qui existait dans le nord-ouest de l'Alaska vers l'an 300 de notre ère. Bien que rien ne laisse supposer l'existence d'une relation directe entre les cultures du Dorset et d'Ipiutak, il est possible que les ressemblances entre elles proviennent du patrimoine commun légué par le complexe du Silex taillé du cap Denbigh.

A l'exception de tentatives hypothétiques d'art décoratif sur les fourrures, les peaux et le bois, l'art artisanal de la culture Thulé prend la forme d'objets aux contours gracieux, têtes de harpon, coffres à aiguilles ou

lunettes à neige, de peignes d'os, de corne ou d'ivoire, de poupées, de petites figurines d'oiseaux ou, parfois, de dessins gravés.

L'art esquimau moderne, influencé par les petits objets de fantaisie fabriqués par les équipages de baleiniers, mérite rarement une attention particulière, ce qui met encore davantage en relief l'explosion de l'art esquimau contemporain, sculptures de pierre, d'ivoire et d'os et estampes, dont le début date d'il y a environ 22 ans. Pour comprendre l'essence de ce phénomène, il faut lire la remarquable analyse de Charles Martijn intitulée 'Canadian Eskimo Carvings in Historical Perspective' (Anthropos, Vol. LIX, Fribourg, 1965), le charmant ouvrage de George Swinton, Eskimo Sculpture (McClelland and Stewart, Toronto, 1965) et le poétique 'The Spirit of Keewatin' de Robert Williamson (The Beaver, numéro d'été, Winnipeg, 1965). On trouvera aussi une étude générale de l'art des Esquimaux de l'Amérique du Nord dans 'Eskimo Art' numéro spécial d'automne 1967 de la revue The Beaver, publiée par la Compagnie de la Baie d'Hudson, à Winnipeg.

WILLIAM E. TAYLOR JR

Ceci est une révision d'un article dans Chefs-d'oeuvre des arts indiens et esquimaux du Canada / Masterpieces of Indian and Eskimo art from Canada par la Société des Amis du Musée de l'Homme, Paris, 1969.

Contemporary Canadian Eskimo sculpture

Like most other contemporary art forms and movements, Canadian Eskimo sculpture is derived from many traditions. Yet its most important characteristic is innovation rather than derivation or traditionalism.

When the contemporary phase had its beginnings between 1948 and 1952, attempts were made in many quarters to give respectability to the new movement by linking it with the past. However, these well-intended attempts backfired and their conspicuous promotion generated art-historical and anthropological suspicions and prejudgments against the new art. These are only gradually being broken down by the slow process of sorting out the immense production of carvings that has taken place in the last twenty years and by the perceptible emergence of several individual artists of stature. Also, the former, largely public-relations oriented literature about the new art form has become obsolete and is, fortunately, being

replaced by more critical and knowledgeable studies. And in addition to (and partially as a result of) all these developments, an ever increasing interest in collecting contemporary Eskimo art, both privately and publicly, has become noticeable.

Three basic misconceptions about the new art form need to be resolved. First, it is undoubtedly wrong to speak of 'Eskimo art' (or of 'Eskimo sculpture') as if this were one single, unified, ethnic art form when, in fact, regional, local, and highly individual style characteristics are so dominant. Second, contemporary Eskimo life is entirely different from what it used to be in the distant past, or even ten years ago; today's Eskimos are no longer nomads but live in an urbanized society oriented toward white technology. Third, sculpture is only one of several new art forms which have found roots in the contemporary Arctic: the other most prominent are printmaking (stone cuts, engravings, stencil, and silk-screen prints), drawing, occasionally painting, and ceramics (at Rankin Inlet).

To people who know something about Eskimo art past and present, it must sound strange to hear their sculpture being called a 'new' art form. Yet considering the nature and the essential motivation of the recent carving, it actually is. In the 150 years before 1948/49 – and in many areas much more recently – carving was mostly functional, decorative, and, if figurative, casual or recreational, but certainly not an art activity in our sense of the word. That is to say, Eskimo people carved to make tools, utensils, weapons, toys, whittles, and, occasionally, souvenirs – replicas – for visiting whites. And interestingly enough, as in so many other non-literate cultures, there is no Eskimo word for art. Yet the idea of image-making has existed in the Arctic for at least 2800 years.

Today the word that is being used for carving is *sananguaq* or *sana-nguagaaq*¹ which has a significant etymological derivation: *sana* refers to 'making' and *nguag* to the idea of 'model, imitation, or likeness.' In Alaska, by the way, *nguag* refers to 'play pretending' and in Greenland it signifies 'little' in a sense of a diminutive. Indeed there are several related words which use the suffix *nguag* to express the diminutive-likeness-imitation-model-play connotation. They are *inunguag* – doll, 'a little man-likeness'; *pinguag* – toy, 'a little pretend-toying'; and *atjinguag*, which means 'a likeness like a replica' and is hence used as an Eskimo word for photograph. The carving-*sananguaq* idea refers then to a likeness that is made or fabricated, that is, handicrafted. When the great Cape Dorset artist Kenojuak was once asked what the word for art is, she answered: 'There is no word for art,' *sananguatavut* – 'we say it is from the real to the

unreal.' This is not too happy a translation, as fascinating as it may sound. For *sananguatavut* deals not so much with the idea of the real and unreal as with the idea of having succeeded in making a likeness: 'we have taken and made it a likeness' – 'a little likeness we have achieved by making it.' The imitation is not unreal but actually a little replica – 'a little likeness-reality that we have achieved.'

This point needs much emphasis because it leads to an understanding of the whole nature of contemporary Eskimo art which is essentially the achievement of making likenesses – real or imagined – which have their own diminutive reality rather than beauty. Indeed, not unsimilar to our own contemporary concepts! A carving is then an object that is well made rather than beautiful and this is the essential criterion for judgment: the success of the artist in having worked the stone well, in having reacted sensitively and intelligently to the material from which the carving is made, and in capturing the imitation – the likeness. The Eskimo aesthetic is clearly contained in the word *sananguaq*: the emphasis on making and the achieving of likeness, that is, its own reality. Ultimately, since the Eskimo language has no equivalent to 'beauty,' *sananguaq* has now acquired aesthetic connotations, successful achievement implying beauty.²

It is with regard to this idea that contemporary art deviates most pronouncedly from the work of the distant past. And it is this deviation (which also includes the unfortunate but readily understandable dearth of magico-religious art) that has sparked most of the controversy surrounding the new art. In the prehistoric Dorset and Thule cultures, art styles were highly collective in terms of both form and content. So much so, in fact, that the proverbial homogeneity of the Eskimo has derived from the superficial acceptance of these resemblances as a typical Eskimo trait.

After the gradual disappearance of the Thule culture in the seventeenth and eighteenth centuries, there occurred a gradual decay of art styles. They were replaced by the predominantly functional, decorative, and casual carvings which lasted until the 'contemporary' post-World War II period. During that transitional phase – apart from the magical amulet carvings (and a large percentage of the amulets were simply 'natural' objects rather than carvings) – art became largely secularized, just as another important aspect of the Eskimo spiritual life had lost much of its sacred content. Hunting, on which all Eskimo life depended in a very direct and personal way, had been a spiritual activity in which the hunter and the hunted had close mystical relationships. But with the coming of

the whalers and traders – who were eager to harvest the rich fur bounty of the land, particularly the Arctic fox which of all the animals had the lowest esteem in the mind of the Eskimo hunter – fur trapping was initiated and with it the commercialization and secularization of the hunt, and, because the hunt was the central activity of Eskimo existence, the gradual secularization of Eskimo life.³

Concurrently with this development, the Eskimo discovered the potential of carvings as convenient trading objects and there developed quite spontaneously a carving activity whose major, if not sole, purpose was trade and therefore secondary gratification of one's needs. Add to these changes all the other initial aspects of acculturation which came into being as the result of the increasing contacts with the whites (the *kablunait* – the people with the heavy eyebrows), and it is only natural that the character of the art should change under the new circumstances.

It is important to note that this is not a value judgment. While it is feasible to speak of a 'decay of art styles' in the sense of the breakdown of long-standing traditions of collective form (i.e., style), one must not forget that with this breakdown, carving became a much more general activity without a collective style, involving a great many more practitioners, even though they may not be called artists in a formal sense. In fact, it is my firm belief that the large scale carving activities of the nineteenth century established the myth of the universal Eskimo artist because of the very wide practice of carving decorative and casual objects beyond the general functional carving activities.

Dr Charles Martijn and I have described this on several occasions and there is no need to do so again.⁴ One should emphasize, however, that these activities are separate from prehistoric traditions and from the contemporary carvings which were so successfully initiated by James A. Houston in 1948/49. Also, one should emphasize that the present activities, though different in scope and quality, have a tradition, however informal, in the non-functional and vicarious aspects of the carvings of the nineteenth century.

One must also add that, although it seriously threatens every aspect of Eskimo cultural and spiritual survival, the entire process of acculturation is a condition of life that has provided means for physical survival which was always first priority for every Eskimo. Now that these conditions have been secured, ethnic and spiritual self-affirmation is gradually emerging as a new priority. And already the young Eskimo turks can be heard rumbling in the background.

Finally, with regard to the transitional carving phase of the nineteenth century and the first half of the twentieth – which frequently is designated as the Historic Period in contrast to the Prehistoric Period (Dorset and Thule) and the Contemporary Period – one must also emphasize some distinctive characteristics of the indigenous pieces and the trade art objects. For they too form an important link between the Historical and the Contemporary traditions.

In the indigenous pieces the emphasis is on function and adequacy rather than aesthetic excellence. In the trade art objects the emphasis is on pleasantness, on being diminutive and exquisitely executed representations of human activities and animal life of the entire Eskimo environment, including replicas of trade objects imported by the *kablunait*. Indigenous art objects of that period often were made crudely⁵ and left unfinished, trade art was more highly accomplished. Indigenous objects had a warm and unpretentious aesthetic, an aesthetic of guilelessness – folk art rather than primitive art. Even trade art, though more highly finished and often overly playful, still retained a strong flavour of folk art in spite of its conspicuous ‘commercial’ aspects.

It was the purely environmental content of all historical Eskimo art that gave it its folk art character. By folk art I mean an art form that is environmentally conditioned, that is, it is related to ideas which arise from folklore or from direct experience of the environment rather than from the more sophisticated aesthetic theories and complex allegoric ideas of so-called ‘higher or fine art’ forms, which usually have discarded or refined their origins and roots in folk art.

The ambivalent indigenous and trade art aspects on the one hand, and the folk art character on the other, provide an unheralded link between the art of today and the art of the nineteenth century. Today, of course, the rapid rate of acculturation and the extraordinarily far-reaching activities of the international art market have brought about an intensive and more complex development.

The speed and intensity of acculturation of the post-World War II period further polarized the differences between the crude indigenous and the more sophisticated trade carvings. Also, there gradually emerged refinements of the now polarized forms by individual artists – such as Johnnie Inukpuk, Kavik, Latcholassie, Pangnark, Pauta, Charlie Seeguapik, Tasseor, and Tiktak, to name just a few – and more recently an increasing number of fantasy and mythological carvings with strong grotesque and surrealist aspects of form have appeared. These latter developments

occurred independently in Cape Dorset during the early sixties (Aggiak, Audla, Axangayuk, Kiawak, Oshooweetook, and Saggiak), in Povungnituk during the mid-sixties (Davideealuk and Eli Salualuk), and in many other settlements more recently. In fact, it has become possible to observe definite patterns of growth in the various areas with sequences that vary with changing circumstances of exposure and economic development.

Essentially, the sequence begins with the 'crude' stage (which often is mistakenly called 'primitive') followed by refinements that lead into two areas – naturalism and formalization. At that point, unless there is sympathetic evaluation, management, or guidance, a great many art programmes or projects collapse because of exploitation of their own success and end in clichés and repetition. On the other hand, in the more vital localities, individual artists are conspicuously emerging. These artists provide new insights and growth patterns and, generally speaking, are at least partially responsible for the healthy progress in their localities.

One must add, however, that at this stage of development the presence of knowledgeable and sympathetic whites as project officers, traders, or residents has considerable bearing on the success of projects or the development of individual artists. This factor more than any other causes the contemporary activities to differ so considerably from those of the Historic phase, when everyone was left on his own and developments depended on the gradual discovery by the carvers of what the visiting whalers, explorers, or traders liked best. But today, when carving has become almost exclusively an art-for-sale activity, and with prices based on the individual tastes of resident traders or project officers, the contemporary carvers have become very much dependent on those whites who reside more or less permanently in the settlements. Artists at, say, Baker Lake, Cape Dorset, Eskimo Point, Lake Harbour, Port Harrison, Povungnituk, Rankin Inlet, and Repulse Bay have always benefited from the presence of white residents who could give the kind of intelligent and sympathetic leadership that guides but does not control, that encourages but does not direct, and that inspires but does not dictate. Great achievements were thus accomplished in those communities, and now there also has arisen an awareness in the Eskimo artists of the need and their capacity to conduct their own affairs.

Finally, one should mention that in some communities there live a good many artists who can produce well when they produce little, or others who have only a few years of excellent production and then suddenly stop. They are not unlike many artists in the Western world, and to expect

a steady stream of great art from an entire group of people is unreasonable and overly naïve. But because of the myth of the 'great-universal-primitive-Eskimo-artist' too much is expected too often.

Also, at the very moment when their spiritual and cultural existence is threatened with extinction, the Eskimo artists are asked to produce in an idiom that expresses and affirms a way of life and a response to their environment which obviously is anachronistic. The miracle is that, instead of failing completely, they often succeed and are able to give us an idea of past Eskimo life. But their art is very much like a swan song, or, even more frighteningly (or perhaps more beautifully), the artists are, like Kierkegaard's poet, unhappy men who in their hearts 'harbor a deep anguish, but whose lips are so fashioned that the moans and cries which pass over them are transformed into ravishing music . . .'

For, undoubtedly, this very quality of the new art, made by people singing of what they no longer are, contains a dual element of tragedy and irony: at its worst it reflects an actual stage of ethnic agony and death, at its best it speaks in a greater degree of what was than of what is.

Yet in addition to the swan song there exists a new idea: the new forms, the emergence of the individuality of artists, the techniques which include economic structures as well as new media, and – most of all – the convincing works that are different from the past, entailing the seeds and growth-hopes for a future that is based on a new environment. The new carvings are becoming a new reality.

As far as spellings of Eskimo names are concerned, it is unfortunately almost impossible to arrive at a consensus. What has therefore been attempted is to use a spelling system that is descriptive of the sounds of the names and that was acceptable to the artists. Hence our spellings were produced in consultation with the artists and in accordance with established practices. It may be assumed, where full names are given, that the Eskimo name is the one commonly used.

In this catalogue the description of materials used is confined to simple terms such as, stone, bone, ivory, etc. This was done to avoid technical confusions which highly specific geological and biological terms might have introduced. Such terms would be more exact, but, usually, they are only more relevant to scientists and not to art viewers.

GEORGE SWINTON

NOTES

- 1 Pronounced *sha-na-ngu-ak* and *sha-na-ngu-a'-ngak*.
- 2 These linguistic subtleties have been thoroughly discussed with Professor R. G. Williamson and Professor T. C. Correll.
- 3 Cf. Robert G. Williamson, 'The Canadian Arctic: Sociocultural Change,' *Arch Environ Health*, 17 (Oct. 1968), 484-91.
- 4 Cf. Charles A. Martijn, 'Canadian Eskimo Carving in Historical Perspective' *Antleropos*, LIX (1965), 546-96. Charles A. Martijn, 'A Retrospective Glance' *The Beaver*, 298 (Autumn, 1967), 4-19. George Swinton, *Eskimo Sculpture – Sculpture Esquimaude* (McClelland & Stewart, 1965).
- 5 One should perhaps explain that 'crude' and 'primitive' are not value judgments when used in the context of art. 'Primitive' refers to societies that have not become acculturated and often refers to art that is highly complex, sophisticated, and carefully executed (like NW coast Indian art, to name just one). 'Crude' on the other hand refers to a lack of sophistication and refinement of technique, both qualities that do not necessarily interfere with the content of the work but often enhance it. It implies a quality that is often disarming and pure in its directness and lack of technical gimmickry. In terms of public acceptance crude art has always been down-graded and has therefore led to the more 'acceptable' trade art of the nineteenth century and the tourist art of the twentieth.

A large part of the contemporary production is trade-tourist-souvenir art, which is not astonishing under present acculturation conditions. What is astounding is the large quantity of good art that comes directly from, and exists in spite of, the souvenir production. But that is not really different from our own practices where the cliché outweighs the creative in much larger proportions.

La sculpture contemporaine chez les Esquimaux du Canada

A l'instar des autres mouvements et formes d'art contemporains, la sculpture esquimaude du Canada découle de plusieurs traditions. Ce qui la caractérise davantage, toutefois, ce n'est ni le traditionalisme ni la tendance à emprunter, mais bien l'innovation.

Au début de la période contemporaine, entre 1948 et 1952, on a tenté dans plusieurs milieux de conférer au nouveau mouvement une certaine respectabilité en le reliant au passé. Ces tentatives, sans doute bien intentionnées, ont mal servi le nouvel art en provoquant, par une publicité tapageuse, des soupçons et des préjugés chez les historiens de l'art et les anthropologues. Néanmoins, grâce à l'apparition de quelques artistes de taille et au fur et à mesure du lent triage qu'a subi l'abondante production de sculptures des vingt dernières années, ces soupçons et ces préjugés s'estompent. De plus, la littérature publicitaire et vulgarisante ayant trait

au nouvel art maintenant démodé, a été remplacée par des études plus critiques et mieux informées. Ce sont, du reste, tous ces facteurs qui expliquent, en partie, l'intérêt croissant manifesté pour la mise sur pied de collections, tant particulières que publiques, d'art esquimau contemporain.

Le nouvel art fait l'objet de trois conceptions erronées, qu'il importe de dissiper. D'abord, il est faux de parler d' 'art esquimau' (ou de 'sculpture esquimaude') comme s'il n'y avait qu'une seule forme d'art ethnique, unifiée, monolithique, alors qu'effectivement les caractéristiques régionales et locales, ainsi que le style hautement individuel des artistes, jouent un si grand rôle. Ensuite, la vie de l'Esquimau contemporain est très différente de ce qu'elle était jadis ou même il y a à peine dix ans: les Esquimaux d'aujourd'hui ne sont plus nomades, vivant au contraire dans une société urbanisée, orientée vers la technologie des Blancs. Enfin, la sculpture n'est qu'une des nombreuses nouvelles formes d'art qui ont pris naissance dans l'Arctique: l'estampe (lithographie, gravure, estampe au pochoir et sérigraphie), le dessin, la céramique (à Rankin Inlet) et parfois la peinture.

Ceux qui connaissent l'art esquimau d'hier et d'aujourd'hui trouvent sans doute étrange qu'on considère cette sculpture comme une nouvelle forme d'art. Et c'est pourtant le cas si l'on envisage la nature de la sculpture actuelle et la motivation qui en est à la base. Durant les 150 années qui ont précédé 1948 et plus récemment dans plusieurs régions, la sculpture était surtout fonctionnelle, décorative; ce n'est qu'occasionnellement et en guise de divertissement qu'elle est devenue figurative; elle n'était certainement pas une activité artistique au sens habituel de cette expression. C'est donc dire que le peuple esquimau sculptait pour fabriquer des outils, des ustensiles, des armes, des jouets et parfois des souvenirs pour les visiteurs blancs. Et chose assez intéressante, il n'existe pas de mot en esquimau pour désigner l'art, comme c'est d'ailleurs le cas dans beaucoup d'autres cultures de tradition orale. Et pourtant, l'idée de faire des images a cours dans l'Arctique depuis au moins 2,800 ans.

Aujourd'hui, le mot que l'on emploie pour désigner l'action de sculpter est *sananguaq* ou *sananguagaq*¹ qui possède une étymologie significative: *sana* veut dire 'faire' et *nguaq* se rapporte au concept de 'modèle, imitation, ressemblance'. En Alaska, *nguaq* signifie 'jouer en faisant semblant' et au Groenland, il signifie 'petit' dans un sens diminutif. Il existe plusieurs mots apparentés qui ajoutent le suffixe *nguaq* pour exprimer les connotations de diminutif, de ressemblance, d'imitation, de modèle, de jeu: *inunguaq* (poupée) – 'une ressemblance de petit homme'; *pinguaq*

(jouet) – ‘un petit objet pour jouer à faire semblant’; atjinguaq (ressemblance sous forme de copie ou de réplique) que les Esquimaux emploient pour désigner une photographie. Le concept de ‘sculpture-sananguaq’ se rapporte donc à une ressemblance qui est faite, fabriquée ou façonnée. Lorsqu’on a demandé à la grande artiste Kenojuak, de Cape Dorset, quel était le mot pour désigner l’art, elle a répondu: ‘Il n’y a pas de mot pour désigner l’art – sananguatavut – nous disons que c’est du réel à l’irréel. Pour fascinante qu’elle soit, cette traduction n’est pas tout à fait juste, car sananguatvut rend moins les notions de réel et d’irréel que l’idée d’avoir réussi à faire une ressemblance: ‘nous avons fait une ressemblance’ – ‘une petite ressemblance que nous avons produite en la fabriquant’. L’imitation n’est pas irréaliste, puisqu’elle est une petite reproduction, ‘une petite réalité que nous avons faite’.

Il faut insister beaucoup sur cette question, car elle conduit à une compréhension de l’essence même de l’art esquimau contemporain, qui est avant tout la fabrication de ressemblances, vraies ou imaginaires, ayant leur propre réalité diminutive plutôt qu’une certaine beauté plastique. Voilà qui ne diffère pas tellement de nos conceptions contemporaines! Une sculpture est donc un objet bien fait, plutôt qu’un bel objet, et c’est là le critère essentiel d’appréciation: la réussite de l’artiste consiste à bien travailler la pierre, à réagir d’une façon sensible et intelligente devant la matière dont il a tiré sa sculpture, à saisir l’imitation, la ressemblance. L’esthétique esquimaude est nettement comprise dans le mot sananguaq: l’insistance sur la fabrication et sur la réalisation de la ressemblance, c’est-à-dire de la réalité même de cette ressemblance. La langue esquimaude ne disposant pas d’un mot pour exprimer la beauté, sananguaq a par la suite acquis des connotations esthétiques et se réfère à une fabrication réussie possédant une certaine beauté.²

Voilà en quoi l’art contemporain se distingue nettement de celui d’antan. Et c’est cette différence qui a provoqué le gros de la controverse entourant le nouvel art et qui explique également la pauvreté déplorable, mais facilement compréhensible, de l’art magico-religieux. Dans les cultures préhistoriques de Dorset et de Thulé, le style artistique était collectif, du double point de vue de la forme et du contenu; l’homogénéité proverbiale des Esquimaux tient à une constatation superficielle de cette uniformité de style artistique, prise pour un trait typique et général de l’Esquimau.

Depuis la disparition graduelle de la culture de Thulé aux dix-septième et dix-huitième siècles, il s’est produit une décadence progressive des styles artistiques, remplacés par des sculptures occasionnelles, surtout

fonctionnelles et décoratives. Exception faite des amulettes sculptées (dont une forte proportion était tout simplement des objets naturels, et non des sculptures), l'art a perdu beaucoup de son caractère sacré au cours de la période de transition qui a duré jusqu'à l'après-guerre, phénomène qui s'était déjà produit pour un autre aspect important de la vie de l'Esquimau. En effet, la chasse, dont dépendait directement et d'une manière très personnelle toute la vie esquimaude, avait été une activité spirituelle dans laquelle le chasseur et le chassé entretenaient des relations mystiques intimes. De grands changements ont eu lieu lorsque sont arrivés les chasseurs de baleines et les commerçants désireux de s'approprier les grandes ressources de fourrure, dont celle du renard arctique, la moins recherchée du chasseur esquimau. L'avènement du piégeage des animaux à fourrure a entraîné la sécularisation et la commercialisation de la chasse, principale activité de la vie esquimaude; celle-ci n'a donc pas tardé à se séculariser également.³

En même temps, les Esquimaux ont découvert l'utilité des sculptures comme objets d'échange et tout spontanément les activités artistiques ont pris de l'ampleur, leur but principal, sinon unique, étant sans doute le commerce et, accessoirement, la satisfaction des besoins personnels. A tous ces changements s'ajoutent, bien sûr, les caractéristiques initiales de l'acculturation qui s'est produite à la suite des contacts de plus en plus nombreux avec les Blancs (les Kablunait – les hommes aux sourcils épais).

Dans de telles circonstances, il est donc tout à fait naturel que les formes d'art se soient modifiées.

Il ne faut pas voir ici un jugement de valeur. Même si l'on peut parler d'une décadence des styles artistiques dans le sens d'un effondrement des traditions séculaires de formes d'art collectives, on ne doit pas oublier que la sculpture est devenue, du même coup, une activité beaucoup plus généralisée, sans style collectif, exercée par plus de praticiens, même si ces derniers ne sont pas tous des artistes au sens strict. En fait, je crois fermement que si la sculpture pratiquée à une très grande échelle au dix-neuvième siècle a engendré le mythe de l'artiste esquimau universel, c'est à cause de la pratique très répandue de sculpter des objets décoratifs s'ajoutant aux objets strictement fonctionnels.

M. Charles Martijn et moi-même avons maintes fois décrit ces activités; il n'y a donc pas lieu de recommencer.⁴ Il faut toutefois souligner qu'elles se distinguent des traditions préhistoriques et des sculptures contemporaines que M. James A. Houston a lancées avec tant de succès en 1948. Autre fait à souligner: même si les activités actuelles ont une am-

pleur et une qualité différentes, elles s'inspirent d'une tradition qui, si peu formelle soit-elle, participe du caractère non-fonctionnel des sculptures du dix-neuvième siècle.

Bien qu'elle menace la survivance culturelle et spirituelle des Esquimaux, l'acculturation est une condition qui leur a fourni les moyens d'assurer leur survivance physique, celle-ci ayant été de tout temps leur préoccupation première, aujourd'hui supplantée peu à peu par la survivance ethnique et spirituelle. Et l'on entend déjà les revendications parfois arrogantes des jeunes Esquimaux.

En ce qui concerne la période de transition du dix-neuvième siècle et de la première moitié du vingtième siècle, qu'on appelle souvent la Période historique, par opposition à la Période préhistorique (Dorset et Thulé) et à la Période contemporaine, il faut souligner certains traits qui distinguent les objets ouvrés usuels de ceux qui sont destinés au commerce, car ils constituent aussi un chaînon important entre les traditions historiques et les activités contemporaines. Les objets usuels se caractérisent par leur nature fonctionnelle, plutôt que par leur perfection esthétique. Dans les objets destinés au commerce, on met l'accent sur l'agréable, le diminutif et la représentation exacte des activités humaines et des animaux de l'Arctique, ainsi que des objets importés par les kadlunat. Alors que les objets usuels de cette période sont exécutés d'une façon rudimentaire⁵ et manquent de fini, l'art commercial est plus perfectionné. Les objets usuels présentent une esthétique robuste, candide et sans prétention, une forme d'art folklorique et non d'art primitif. Même l'art commercial, bien que plus raffiné et souvent trop badin, conserve une facture nettement folklorique, en dépit de son aspect manifestement commercial.

C'est par son contenu, tiré exclusivement du milieu, que l'art esquimau historique a pris un caractère folklorique. Par art folklorique j'entends une forme d'art conditionnée par le milieu, c'est-à-dire reliée aux idées suggérées par le folklore ou l'expérience directe du milieu, et non par des théories esthétiques élaborées et des allégories complexes de ce qu'on est convenu d'appeler les 'beaux-arts ou arts évolués', ceux-ci ayant habituellement rejeté ou raffiné leurs influences d'origine folklorique.

Les aspects ambivalents de l'art usuel et de l'art commercial, d'une part, et le caractère folklorique, d'autre part, fournissent un lien subtil entre l'art d'aujourd'hui et celui du dix-neuvième siècle. Maintenant, il est évident que la progression rapide de l'acculturation et les répercussions du marché d'art international ont amené un développement plus intensif et complexe.

La rapidité et l'intensité de l'acculturation d'après-guerre a polarisé davantage les différences entre les sculptures rudimentaires et les sculptures commerciales plus raffinées. En même temps, les formes maintenant polarisées ont été perfectionnées par certains artistes comme Johnnie Inukpuk, Kavik, Latcholassie, Pangnark, Pauta, Charlie Seeguarpiq, Tasseor et Tiktak, pour n'en nommer que quelques-uns. Et plus récemment, un nombre croissant de sculptures fantaisistes et mythologiques, présentant des aspects grotesques et surréalistes, ont également fait leur apparition; elles sont apparues simultanément à Cape Dorset au début des années soixante (Aggiak, Audla, Axangayuk, Kiawak, Oshooweetook et Saggiak), à Povungnituk au milieu de la décennie (Davidealuk et Eli Salualuk) et tout récemment dans d'autres localités. En fait, il est maintenant possible de reconnaître des profils de croissance bien définis dans diverses régions, selon des séquences qui diffèrent avec les circonstances d'acculturation et d'expansion économique.

Le profil se dessine ainsi: d'abord l'étape rudimentaire (souvent faussement appelée 'primitive') suivie par des raffinements qui conduisent soit au naturalisme, soit à la formalisation. S'il n'y a pas, à ce stade, une évaluation ou une orientation sympathique, plusieurs programmes artistiques s'écroulent, faute d'une exploitation réfléchie de leur propre succès, aboutissant à la production de clichés et de répétitions. Par contre, dans les localités énergiques, certains artistes surgissent; ils apportent des intuitions neuves, introduisant de nouveaux profils de croissance, et déterminent généralement le progrès dans leur localité.

Cependant, à ce stade du développement, la présence de Blancs informés et sympathiques en qualité d'administrateurs de programmes, qu'ils soient commerçants ou résidants, influe considérablement sur le succès du projet et sur l'épanouissement des artistes. C'est avant tout ce facteur qui fait que l'art contemporain se distingue si nettement de l'art de la période historique, alors que chacun était isolé, les progrès ayant lieu à mesure que les sculpteurs apprenaient sporadiquement les goûts des chasseurs de baleines, des explorateurs et des commerçants. Mais comme la sculpture est devenue aujourd'hui une opération lucrative et vu que les prix sont fixés d'après les goûts individuels des commerçants et des administrateurs de programme, les sculpteurs dépendent beaucoup plus des Blancs qui demeurent plus ou moins en permanence dans les communautés. Les artistes de Baker Lake, Dorset, Eskimo Point, Lake Harbour, Port Harrison, Povungnituk, Rankin Inlet et Repulse Bay ont toujours tiré avantage des résidants blancs qui les orientent avec intel-

ligence et sympathie en guidant sans contrôler, en encourageant sans diriger, en inspirant sans commander. De grandes réalisations sont survenues dans ces localités et les artistes esquimaux sont devenus conscients de la nécessité de gérer leurs propres affaires, ainsi que de leurs capacités dans ce domaine.

Ajoutons que certaines communautés comptent des artistes qui travaillent bien quand ils produisent peu ou d'autres qui livrent une excellente production pendant deux ans et s'arrêtent subitement. En cela, ils ne diffèrent pas de maints artistes du monde occidental; il est donc déraisonnable et naïf de s'attendre à un flot constant de grandes réalisations artistiques de la part de tout un peuple. Mais à cause du mythe de l'Esquimaux artiste universel, tel est souvent le cas. Au moment même où leur existence culturelle et spirituelle est menacée d'extinction, on demande aux artistes esquimaux de produire des oeuvres dans un langage exprimant et affirmant un mode de vie et une adaptation au milieu nettement anachroniques. Qu'ils réussissent à nous donner une idée de l'existence esquimaude du passé, au lieu d'échouer lamentablement dans cette entreprise, tient du miracle. Leur art ressemble beaucoup au chant du cygne; peut-être plus effroyablement (et même avec plus de beauté) les artistes sont-ils, comme le poète de Kierkegaard, des hommes malheureux qui, dans leur coeur, 'nourrissent une angoisse profonde, mais dont les lèvres sont ainsi faites que les cris et les gémissements qui les franchissent sont transformés en musique enchanteresse . . .'

Sans doute, cette qualité du nouvel art, créé par un peuple qui chante ce qu'il n'est plus, contient-elle un double élément de tragédie et d'ironie: au pire, il reflète une étape dans l'agonie et la mort d'une race; à son meilleur, il révèle davantage ce qui était, et non ce qui est.

En plus du chant du cygne, une autre idée surgit: les nouvelles formes, l'individualité propre des artistes, les techniques qui englobent les structures économiques et les communications modernes, les oeuvres convaincantes qui sont en fait différentes des oeuvres du passé, engendrent des semences et des espoirs permettant d'entrevoir un avenir basé sur un nouveau milieu. Les nouvelles sculptures deviennent une réalité nouvelle.

Comme il est presque impossible de s'entendre sur l'orthographe des noms esquimaux, nous avons donc utilisé autant que possible une orthographe phonétique acceptée par les artistes. L'orthographe choisie a été dictée par les coutumes établies et par des consultations avec les artistes. Il est donc légitime de penser que les noms indiqués en toutes lettres sont