

みんなくりポジトリ

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

アンデス植民地美術論における「メスティソ（混血）」概念：自己と他者の表象の屈折

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岡田, 裕成 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00001661

アンデス植民地美術論における「メスティソ（混血）」概念

——自己と他者の表象の屈折——

岡田 裕成

福井大学教育地域科学部

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. はじめに | 4. 「先住民的なもの」という幻想 |
| 2. 植民地美術史とメスティソ概念 | 5. メスティソ的モチーフ再考 |
| 3. メスティソ美術論とは何だったのか | |

1. はじめに

「メスティソ」の概念は、植民地美術論において、これまで常に大きな注目を浴びてきた。とりわけアンデスの植民地美術に関しては、おもに18世紀にチチカカ湖岸を中心に発展した、創意あふれる聖堂装飾美術を記述する、具体的な様式概念として用いられた点できわだっている。「メスティソ様式 estilo meztizo」ないし「メスティソ美術 arte mestizo」として通用するその概念は、20世紀の初頭、南米旧植民地諸国の知識人が「アメリカ」の美術史を語り始めた時、まさにその議論の焦点として提起された。その後この概念は、妥当性や解釈をめぐる盛んな論争の対象となりつつも、ヨーロッパ美術のたんなる亜流ではない、植民地時代以来の南米美術固有の価値をいう、重要な根拠であり続けた。

しかしながら、この「メスティソ」美術論も、これと対立する位置にあった植民地美術「亜流」論も、いずれもじつは、ヨーロッパと先住民という2項の、たぶん固定的な二元論を前提としたものである。前者はその2項間の融合をいい、後者は、ヨーロッパからの一方的影響を強調するわけだ。一見もっともらしいこの対立軸は、一度それを前提にしまうと、いずれかにしか答えがないようにさえ思えてしまう。じっさい、これまでにおこなわれたアンデス植民地美術におけるメスティソ概念に関する論争は、イデオロギー対立にも似た、感情的な議論の応酬に終始しがちであった¹⁾。

けれども、メスティソ的独創なのかヨーロッパ的亜流なのかといった（換言すれば、植民地美術に独創性を認めようとするならメスティソ性にしかその根拠はないかのような）、この二者択一的な枠組みは、そもそもどのようにして成立したのだろうか。あるいは、メスティソ美術論、亜流論がそれぞれ前提とする、文化の「融合」や「影響」といった、いかにも平明な関係性の概念は、支配・被支配の強固な体制に条件付けられた植民地社会の美術を論じるのに、本来どこまで有効なのだろうか。これまでの植民地美術論は、じつのところ、こうした原理的な問題を真剣にかえりみることは、ほとんどなかったように思う。

そこで本稿では、メスティソ美術論の成立プロセスに集約される植民美術理解の前提を、研究史的な面から問い直していくことにしたい。メスティソという概念のもとに語られてきたひとつの歴史像、そしてその歴史像じたいが拠って立つ歴史的な文脈そのものを問い直すこと。それがこの小論の第一の目的である。そのために、以下本論ではまず、アンデス植民地美術研究におけるメスティソ概念の提唱者、確立者として、それぞれ決定的な役割を果たしたアンヘル・ギドやテレサ・ヒスベルトの論を中心に、この概念の背後にあったものを明らかにする。

結論をいささか先回りすれば、そこに浮かび上がってくるのは、美術史学の言説の内にいわば構造的に織り込まれたエキゾチズムのまなざしである。エキゾチズムというのが、一方的に他者を語るものと、ただ一方的に語られる側との、非対称な関係のうえに立ち現れる何らかの幻想だとすれば、20世紀初頭から始まる植民地美術研究には、「発見」と征服の時代以来のそうした関係性が、深いところで作用してきたように思われるのである。そこで問われるのは、語り手と語られるもの、つまりは「自己」と「他者」との関係性そのものである。そうした視点から植民地美術の歴史像をとらえ直すことで、メスティソ的独創かヨーロッパの垂流かという、固定的で不毛な二元論のアポリアを脱する新たな議論の糸口もまた視野に入ってくるはずである。

2. 植民地美術史とメスティソ概念

議論のはじめにまず、アンデス植民地時代美術の大きな流れを、簡単に整理しておく。

アンデス高地においてキリスト教聖堂の建設が活発化したのは、16世紀後半のことであった。スペインから赴任した副王フランシスコ・デ・トレドによる強権的な植民地支配体制のもと、1572年、抵抗を続けてきた最後のインカ皇帝がクスコの群衆の前で処刑され、さらに、そのインカの都の聖なる広場に、壮大な大聖堂の建設が進められた。また副王トレドは、先住民への効率的な布教を進めるため、レドゥクションとよばれた各地の集住地に先住民を強制的に移住させ、その人工集落の中心に、聖堂を建設していった。植民地におけるキリスト教美術はこうして、征服者による支配体制が徹底されるなか、強大な権力と結びつきつつ、人びとの前に出現したのである。

それら初期の聖堂の多くは、アンデスで容易に調達可能であったアドベ（日干しレンガ）で建てられた。ほとんど窓を切れない分厚い壁のその聖堂の装飾は、おもに壁画でなされた。そこには、図像の意味をテキストによって解説したような、いかにも教育的な機能をもつ物語図像が描かれる一方、グロテスク文様のような変化に富むヨーロッパの装飾美術が、ヨーロッパ系画家、ないしその直接的な指導を受けた先住民画家の手で描かれた（図1）。

こうしたアンデス植民地の聖堂装飾は、しかし、17世紀の終盤から18世紀に向け新たな展開をみせる。先のクスコのように植民地時代の早い時期にヨーロッパ直輸入の様式で壮麗な聖堂がつけられた主要都市以外の地、豊かな先住民人口を抱えたチチカカ湖岸地域、あるいは多くの先住民を集めた鉱山町として発展したポトシなど、南部アンデスの広い地域で、かなりの規模をもつ石造の聖堂が盛んに建設されるようになった。代表例とされるポトシのサン・ロレンソ聖堂（図2）、あるいはアレキパのイエズス会聖堂（図3）の例など、それらの石造聖堂は、ファサードなどに、大胆に単純化・平面化されたモチーフを、ぎっしりと密集した特徴的な浮彫装飾が施された。

その装飾は植物モチーフなどだけでなるものも多くあるが、いっぽうで、好んで用いられたいくつもの際だったモチーフも存在した。人魚（図4）、サル（図5）や熱帯的な鳥類、とくにオウム（図6）、大きな羽根飾りを着けた人物像（図7）、あるいは双頭の鷲（図8）などのモチーフである。また、グロテスク文様の仮面モチーフ、いわゆる「マスカロン」のようなモチーフも、植民地では独特の風貌を帯び、注目を集めてきた（図9）。こうしたモチーフは、さらに祭壇衝立の装飾、さらには後で触れる織物のような植民地時代の種々の工芸品にも広く認めることができる。

さて、こうしたアンデス植民地美術に対し、20世紀になると、美術史学の立場からの研究がなされるようになる。その議論の場においてキーワードとなったのが、「メスティソ」の語であった。

この語を最初に用いたのは、アルゼンチンの建築家アンヘル・ギドである。リトラル国立大学で建築史教授を務めた彼は、みずからの主著のタイトルともした「芸術におけるアメリカの再発見 *Redescubrimiento de América en el arte*」（Guido 1944）を目的に、1920年代から盛んに啓蒙的な評論活動をおこなった。そのなかで彼は、ウィーン学派と呼ばれたヨーロッパの初期様式論美術史学の議論を下敷きに、上にみたような南米植民地の美術の展開を「模倣」から「創造」へ、という発展史的な図式のもとに意味づけようとした。そして、その「創造」の頂点に、植民地時代の成熟期18世紀にチチカカ湖岸を中心に展開したユニークな聖堂装飾美術を位置づけ、「メスティソ美術」の語を冠したのである。

こうした立場が最初に表明されたのは、1938年の論文「植民地美術におけるメスティソないしクリオーリヨ様式」であった（Guido 1938: 474-494）。このなかで彼は、スペインとアンデスの18世紀聖堂装飾美術についてそれぞれの作例を比較しつつ、両者の間に「様式」の差異があることを主張しようとする。もちろん、20世紀の前半にあって、ギドが参照できたアンデス植民地美術史についての知識はまだごく限られたものであった。また、彼の持ち出す事例は今日の見ればかなり恣意的でもある。しかしギドは、ウィーン学派の代表的美術史家ハインリッヒ・ヴェルフリンの主著『美術史の基礎概念』

(ヴェルフリン 2000 [1915]) を援用しつつ、そこに提示されるバロック美術の造形的特質 5項目に沿いながら、植民地美術の「様式論」を試みる (Guido 1938: 481-489)。その結論としてギドは、アンデス植民地美術の独自性は「先住民的なものとスペイン的なもの」の「幸運な組み合わせ」に依拠すると主張して、「スペイン美術+アメリカ先住民美術=クリオージョないしメスティソ美術」との「方程式」を提示した (Guido 1938: 475-476, 480-481)。

その立場は間もなく、合衆国の美術史家ハロルド・ウェシーの支持するところとなった。彼はのちに、ティツィアーノ、エル・グレコの浩瀚なカタログ・ワークによって、ヨーロッパ美術研究の大家として名をなす研究者である。そのウェシーは、初期の著作として1949年に刊行した、英語圏で最初のまとまったペルー建築・彫刻史のモノグラフにおいて「メスティソ様式」の装飾を大きく取り上げ、「エキゾチック」との形容を繰り返して大いに称揚したのだった (Wethey 1949: 140-154)。

いっぽう1960年代に入ると、ポリビアの女性研究者テレサ・ヒスベルトが積極的な発言を始める。彼女は、それまでにない具体的なかたちで、アンデス植民地時代美術における先住民の関与を論じるとともに、チチカカ湖岸を中心とする南部アンデス地域のメスティソ様式聖堂装飾のユニークさを大いに強調した。

ヒスベルトの業績を代表するのは、それまでの論考を集成して1980年に刊行された『先住民の神話とイコノグラフィ』である。ギドに始まる初期の「メスティソ」美術論が主として造形様式の問題に関心を向けてきたのに対し、ヒスベルトは、60年代以降の欧米美術史学におけるイコノロジー研究の隆盛を意識しつつ、図像モチーフの面から「メスティソ」の問題を論じる (Gisbert 1980)²⁾。具体的には、人魚やサルをはじめとする、18世紀アンデス建築の代表的モチーフと、「先住民的なもの」とのつながりが、彼女の研究の重要な焦点となった。

たとえば人魚モチーフに関して彼女は、チチカカ湖岸で先住民言語の採集をおこなった17世紀はじめのイエズス会士ルドヴィコ・ベルトニオによる、「ケンシントウウ」「ウマントウウ」という魚についての記述 (1612年) に着目する。ベルトニオによれば、先住民たちはそのふたつの魚は「姉妹」であるとし、神である「トゥヌバ」と「過ちを犯した」との寓話を信じていたという。このベルトニオによる言及は、わずか一行ほどのものだが、ヒスベルトは、「神と過ちを犯した姉妹」としてのそれらの魚が「半人半魚」の姿をもちえたのではないかと考えた。先スペイン期のアンデスに人魚の図像が存在した痕跡はこれまで具体的に確認されたことはない。しかしヒスベルトは、人魚像がグロテスク文様などを介してヨーロッパから持ち込まれたものであるにせよ、それがアンデスの聖堂装飾で、目立った位置に、大きく、また繰り返し用いられたのは、こうした先住民の伝承のゆえである、と主張したのである (Gisbert 1980: 46-51; Gisbert and Mesa 1997: 335-339)。

さらにヒスベルトは、サルモチーフをアンデス固有の伝統に起源をもつものと強調する。その根拠は、先住民の偶像崇拜根絶運動に携わっていた17世紀のイエズス会士アリアーガが、ある聖堂で発見した「木製の二匹の尾長猿」の偶像について、「建物を支え、それにまつわる寓話がある」と述べた記述である。アンデスの聖堂のサルがしばしば柱の根本にあらわされている点なども指摘しつつ、ヒスベルトは、サルモチーフが、「建物を支える」という先住民の信仰と符合するものだと結論した（Gisbert 1980: 60; Gisbert and Mesa 1997: 329-331）。

こうしたヒスベルトの議論に対しては、時に曖昧なその根拠について厳しい反論もなされてきた。しかし、メスティソ概念を高く掲げ、研究の対象たる植民地美術の価値そのものを強力に肯定するヒスベルトの主張は、以後長期にわたる彼女自身の精力的な研究・出版活動のせいもあって、今日にいたるまで強い影響力を保っている。

3. メスティソ美術論とは何だったのか

以上の議論にみるように、メスティソ美術論とは、ヨーロッパ的なものと対比される「先住民的なもの」を植民地美術史のなかに見だし、そこにアメリカ的独自性の源を位置づけようとするものであった。また一方でその論は、植民地美術についての「解釈」であるのみならず、美術としてのその独自性、あるいは価値そのものを肯定する論理ともなっている。メスティソ美術論に対する正面からの反論のしがたさは、じつはその点にある。冒頭でも述べたように、メスティソ美術論に対する反論は、植民地美術の価値そのものの否定につながるかのような、論理の罠が待ち受けるのである。

しかし、いささか巧妙ともいえるそのメスティソ美術論の二面性は、プレイヤーでありながら判定者も務めるようなものといえなくもない。そうした言説のあり方は、果たして、純粹に客観的、学術的なものといってよいのだろうか。また、そうした価値論としてのメスティソ美術論の中核に持ち込まれた「先住民的なもの」という括りの正当性も、十分に吟味されねばならないだろう。

ここで再び注目したいのは、メスティソ美術論の出発点となったアンヘル・ギドの議論である。ヴェルフリンの方法論にそってメスティソ美術の「様式」を論じた彼はまた、「様式」の背後にある「精神 *espíritu*」にも言及する。その議論の下敷きにされるのは、やはりウィーン学派に属した大美術史家ヴォーリンガーに依拠した「芸術意思 *voluntad de forma / Kunstwollen*」の概念であった。ギドは、「スペイン美術+アメリカ先住民美術=クリオージョないしメスティソ美術」という、メスティソ美術論の例の図式を前提として繰り返しつつ、次のように述べる。

「厳密かつ近代的な要素によって研究を進めているわれわれとしては、われわれの美術の方程式に、極めて興味深いもうひとつの側面を加えることができるだろう。それは、

この方程式を構成する3つの美術それぞれの『芸術意思』（ヴォーリンガー）である」（Guido 1938: 490）。

ではギドは、メスティソ美術に関与した先住民に、どのような主体的意思を想定したのだろうか。

奇妙なことに彼は、続く議論のなかで先住民の「芸術意思」を正面から論じようとはしない。そのいっぽうで彼は、概説的な歴史叙述をもとに、ミタ賦役などスペイン人による圧政を強調しつつ、植民地時代の「新たなインディオ hombre-neo-indio」が、「芸術においてスペイン的なるものを『模倣しない』」という「深い反抗の精神」を宿していたとの主張を展開する。そしてそれこそが、メスティソ美術の「芸術意思」であったと述べるのである（Guido 1938: 492）。とはいえ一見もっともな、その「反抗するインディオ」の「芸術意思」は、しかし考えてみれば、「スペイン的でない」という否定形で記述されるしかない空疎なものである。ここで先住民にあたえられているのは、「スペイン的なるもの」に反抗するだけの、いかにも形式的な「他者」の役割に過ぎない。

しかも「芸術意思」とはそもそも、主体的な表現欲求を規定する概念として、近代ヨーロッパ人、あるいはヨーロッパ的教養を身につけた人びとにとってこそ自明のものであった。ならばそれは果たして、植民地時代を被支配者として生きた先住民に、そのまま当てはめることのできるものだったろうか。そこにはおそらく、明らかな無理がある。にもかかわらずギドが、何の前提もなく当然のようにこれを植民地美術論に適用したのは、「厳密で近代的」と彼自身称賛していたヨーロッパの美術史学の権威に対する、無条件ともいえる信頼のゆえだろう。だが、その飛躍のより本質的な理由は、植民地美術をヨーロッパ的な意味で価値ある「美術」として語るうえで、それが必要な手続きであると彼が考えたからだったのではなからうか。ヨーロッパとは区別される植民地アメリカの美術の、近代芸術論的な意味での独自性をいうためには、ヨーロッパと対をなす「主体」としての他者が想定されるとともに、その他者が、みずからの「意思」をもって、しかるべく植民地美術に関与していなければ、論理が完結しない。そこでギドは、支配者スペイン人に対するのと同様、被支配者たる先住民にも、いわば機械的に「芸術意思」の概念を被せることで、メスティソ美術を主張する彼の議論にとって必要な他者を、いわばつくり出したのである。

しかしだとすれば、その論理はまったく逆立ちしている。「スペイン的なるものを模倣しない」というだけの、借り物の「芸術意思」の背後にあるのは、歴史的現実ではなく、むしろ、歴史を語る側の人びとの便宜的な都合の方だからである。前の章でふれた合衆国の美術史家ハロルド・ウェシーが、メスティソ美術を「エキゾチック」ということばで評していたのは、その意味でじつに示唆的といえよう。彼のそのことばは、メスティソ美術を語る人々が、そこにヨーロッパとは異なる何かを端から期待していたことを、如実にうかがわせるのである。

さきに述べたように、ギドの著者は「芸術におけるアメリカの再発見」と題されていた。また、ヨーロッパに長く暮らしたアルゼンチン人で、ギドと同じ時期、やはり精力的に植民地美術論に取り組んだもうひとりの重要な論者マルティン・ノエルは、その著書に「国民的美学の基盤 *Fundamentos para una estética nacional*」(Noel 1926) とのタイトルをあてた。20世紀初頭に成立した南米植民地美術研究が、実のところ、独立後の旧植民地知識人による「アメリカ」の過去の「発見」、ないし、国民的歴史の構築作業の一環だったことは、それらの出版物のタイトルにも明かだろう。ノエルはじっさい、その著書の終章で、『「イSPANOAメリカ」美術の存在を、明白なかたちで証明した』と高らかに宣言する。だが、ヨーロッパ的教養に深く根ざした彼ら知識人によるそれらの試みは、本人たちがどこまで自覚していたかはともかく、ヨーロッパと区別される「アメリカ」の美術を、しかしヨーロッパ的な価値観と論理のもとに物語ることに他ならなかった(Noel 1926: 225-226)³⁾。その「再発見」の物語に必要とされたのが、エキゾチックな他者としての「先住民的なもの」だったのである。

だとすれば、ここで今一度問い直されねばならないのは、その後もメスティソ美術論の核として語られ、そのイメージを肥大させていった「先住民的なもの」というものの中身である。

4. 「先住民的なもの」という幻想

さきにもふれたように、メスティソ美術論に大きな展開をもたらしたのは、テレサ・ヒスベルトであった。ギドがその提唱者であったとすれば、ヒスベルトはこのメスティソ美術論の確立者だったといつてよい。植民地美術における「先住民的なもの」の所在を、装飾モチーフの選択という図像学的な観点からより具体的に論じようとした彼女の論は、今もなお大きな影響力を保っている。では、そこで論じられた「先住民的なもの」とはどのようなものだったのだろうか。

ヒスベルトは、主著『先住民の神話とイコノグラフィー』に先だって、夫ホセ・デ・メサとの共著になる「イSPANOAメリカ美術における先住民的なもの *Lo indígena en el arte hispanoamericano*」(Mesa and Gisbert 1971) と題した論文を著している。ここでメサとヒスベルトは、先スペイン期以来の神話や信仰を中心とする先住民文化が、植民地時代においてもけっして根絶されたわけではないことを強調し、そのうえで、18世紀の「メスティソ」的バロック美術がどのように形成されたのかを、次のように論じる。

「もし(先住民) 芸術家が尊重され、(植民地の) 美術作品の大部分が彼らの手になるものであるとすれば、彼らとその感性によって18世紀の美術を条件づけることが可能だったといえよう。感性は、たんに対象の表現に関わるだけでなく、扱われる特定の装飾モチーフの選択にも及んだであろう。知られるとおり、そのモチーフには、先スペイン

期に起源をもつもの、熱帯の動植物に関わるもの、あるいはその他、ルネサンスのモチーフを繰り返す、いわゆる「反復」のモチーフもある。18世紀建築はルネサンスに由来する。その意味で反復的であり、きまったモデルを繰り返すことによる変化のなさという傾向をもち、それゆえ古めかしい。しかし、こうした古めかしさの大きな原因となったのも、新しいものをあまり好まないインディオであったように思われる。このような建築（装飾美術）を、われわれは『メスティソ』と名付けた。その用語には議論もあるが、18世紀のアメリカに、独自のバロック美術が現れたという事実は厳然としてある。そのバロック美術は、何よりもまず先住民の影響によって条件づけられたのである…」（Mesa and Gisbert 1971: 36）。

この議論においてメサとヒスベルトは、「特定のモチーフの選択」を含めたメスティソ美術の独自性の源を、先住民の「感性」に帰している。だが、その「感性」とはいったい何なのだろうか。続く部分で彼らは、16-17世紀をとおして、数多くの先住民芸術家がヨーロッパ化していたこともふまえて、次のように述べる。「インディオがもし、18世紀美術を条件づけたのだとすれば、それは個人としてではなく、社会的な集団としてである」。メサとヒスベルトのいう「感性」とはつまり、社会的に共有される集合意識ともいふべきものということになる。個人のレベルではヨーロッパ化されたにせよ、その集合意識のなかには先住民的な「感性」が保持されたというわけである。彼らはさらに、その「先住民的な感性 *sensibilidad indígena*」は、スペイン人をも含む植民地の社会において共有され、「アメリカ的感性 *sensibilidad americana*」とさえいいうものになったとする（Mesa and Gisbert 1971: 37）。

20世紀初頭のギドの世代と比べて、メサとヒスベルトは、植民地時代の美術について遙かに多くの情報を手にしていた。人魚やサルといった個別のモチーフにも踏み込んだ彼らの議論は、そうした具体的知見に基づくものである。既にみたとおり、彼らはそれらのモチーフに結びつきうる先住民の信仰や神話を積極的に探し出していく。しかし、そのような先住民の神話や信仰のイメージは、なぜ18世紀のキリスト教聖堂の装飾に現れなければならなかったのか。なぜそのような文化の融合——「混血」——が起こったのか。その根本的な問いに対し、メサとヒスベルトが用意している答えは、社会に共有される「感性」という、じつに曖昧なものでしかない。「先住民」たちは、その集合的な「感性」のなかに先スペイン期以来の信仰や文化を記憶し、18世紀の植民地時代成熟期、ヨーロッパからもたらされたキリスト教の聖堂に、たとえばチチカカ湖の人魚伝説のモチーフをあらわすにいたったのだ——彼らの主張は結局このように還元される。

にもかかわらず、こうした主張がこれまで説得力をもってきたのは、伝統と風土に密着し、「新しいものをあまり好まないインディオ」といったステレオタイプに、われわれが安住してきたために他ならない。そこには、インカ帝国時代以来の高度に組織化された社会をもち、たとえば所属階層やヨーロッパ人との接触の度合いによって、植民地時

代を通して変化していったに違いない先住民一人ひとりの多様性や、彼らの本当の意味での主体性に対する誠実な関心がまったく欠落している。

問題はおそらく、「先住民」という一言で括れる何らかの実体があると端から前提にしてしまう、その発想そのものにある。ギドが「芸術意思」の概念のもとに「先住民」を括ることで、あたかもそこに一体的な意思の主体があるかのように論じてみせたのと同様、メサとヒスベルトのいう社会的集合意識としての「感性」もまた、「先住民」という括りを、所与の実体として語るための道具でしかない。その論理の構造は、ヨーロッパが新大陸アメリカとその先住民を一方的にまなざし、記述し、解釈してきた「発見」と征服の時代と、何ら変わることもない力関係に依拠しているのではなかろうか。美術史家、たとえばギドなりヒスベルトなりが、一括りにした「先住民」の「芸術意思」や「感性」を一方的に語るができるのは、語るものと語られる側との間に、非対称で固定的な力関係があるために他ならないのだ。メスティソ美術論は、一見、植民地美術への先住民の関与を評価し、それにもとづいて植民地美術の価値を主張するようであった。しかし実のところそれは、語り手にとって都合のよい先住民像をつくり出し、エキゾチックな植民地美術の幻想を語るひとつの紋切り型であったといわざるをえない。

では、植民地美術論をこうしたエキゾチズムの回路から切り離すには、どうすればよいのだろうか。あるいは、ヨーロッパの他者としての一面的な先住民像をつくり出すことなく、植民地時代の先住民の側にも当然ありえたはずの、本当の意味での主体性をより正当に評価していくには、どうすればよいのか。これまで「メスティソ的」とされてきた一群のモチーフは、この点においてまさに今一度見直されねばならない。先住民の集団的意識といったもので説明されないのだとすれば、何がそれらモチーフの選択を条件づけたのかを、われわれは明らかにしていく必要があるだろう。最後に、簡単にではあるが、それらいわゆるメスティソのモチーフの再解釈に向けての糸口を示して、この小論を閉じることにしたい。

5. メスティソのモチーフ再考

ヒスベルトを中心としたこれまでのモチーフ論は、一つひとつのモチーフの起源、とりわけ先スペイン期の文化やアメリカの風土の固有性との関連に、大きな関心を払ってきた。個々のモチーフを通して「先住民的なもの」を表象することが、その議論の目的だったからである。また、これに反論する側も、それぞれのモチーフが、ヨーロッパ側の起源によって説明できることを強調するばかりであった。なかには、中世ロマネスク期の柱頭装飾を例としてもちだすなど、イメージの伝達経路を無視したかのような説さえ時に提起された (Luks 1973: 92-126)。その結果、「先住民的なもの」とヨーロッパとの二元論的な対立だけが際だつことにもなったのである。そうした極論のすれ違いの

もとの、たとえばそれらのモチーフが、植民地時代の視覚文化のなかで、相互にどのような連関をもちえたのかといったことについて、議論の焦点が合わされることはなかった。

メスティソ的モチーフとされるのは、人魚やサルに加え、オウムなどの熱帯鳥、大きな羽根飾りを付けた人物像、あるいはハプスブルグ家の紋章であった双頭の鷲などである。それら一群のモチーフは、既にみたとおり、アンデスの聖堂装飾において印象的な位置を占めるとともに、織物などの模様としても好んで用いられた。では、それらモチーフ相互の関係は、どのようにとらえられるだろうか。

アレキパのイエズス会修道院に由来する一点の織物は、われわれにとって興味深い事例である(図10)。この織物には、人魚、サル、紋章風のライオン、双頭の鷲、さらに先住民風の衣装を着た人物といったモチーフが、ひとつのセットとしてあしらわれている。もしそれらのモチーフが、チチカカ湖の伝説や建物を守る偶像への古い信仰といった、相互に直接関係のない別個の起源によるものであるとするなら、このような絵柄の組み合わせの意味を具体的に説明するのは困難である。またその組み合わせは、ヨーロッパ側の一般的な装飾パターンと一致するわけでもない。ならば、これらのモチーフを結びつけたのは何だったのだろうか。

筆者はここで、これらのモチーフ群に存在する意外な共通項に注目したい。それら一連のモチーフは、成熟期植民地美術の隆盛に先立って、16世紀大航海時代以降のヨーロッパで構成されつつあった、新大陸アメリカ表象の主要要素と、興味深い符合をみせるのである。

ヨーロッパ人の新大陸アメリカ表象は、まず、挿絵入りの世界地図や紀行書の扉絵、挿絵などの場に形成された。ホルヘ・リネルにより16世紀初めに制作された初期のアメリカ絵地図、あるいは新大陸紀行書としてヨーロッパに広く流布したデ・ブリの『アメリカ』(De Bry: 1992 [1590-1632])の挿絵などは、その代表例である(図11, 12)。それらには、大きな羽根飾りを付けた先住民の姿や、オウム、サルなどが繰り返し描かれた。また、遠い新大陸への航海に結びつく人魚のモチーフ、あるいは、地図・書物に権威を付与する双頭の鷲のような紋章的モチーフも、それらの図像にしばしば付随した。それらはなかば現実、なかば想像にもとづく、いずれにせよ相当に典型化されたイメージであった。植民地に直接関わるこうした印刷物とそれに付随する図像は、常に布教者・植民者らの近くにあり、彼らが間違いなく深く親しんでいたものであった。しかも、それら一連の視覚表象は、植民地の先住民社会とのあいだにも意外な接点をもっていたのである。

17世紀初頭に先住民ワマン・ポマ・デ・アヤラが描いた「インディアスの地図」はこの点で非常に興味深い(図13)。ワマン・ポマは、インカ時代以来の地方首長の末裔とみられる人物で、植民地時代先住民の立場から書かれた貴重な資料となる、大部の手稿本

『新年代記』を残した。問題の地図は、そのなかのひとつの見開きに大きく描かれる (Guamán Poma de Ayara 1980: 913-916)。

地図はいたって概念的なものである。画面いっぱいにあらわされたインディアスは、インカ時代の伝統的な地理概念にしたがい、ふたつの対角線によって4つの地方に区切られる。その対角線の交わる画面ほぼ中央には、インカ帝国の首都であったクスコが位置づけられる。だが、その旧帝都クスコには、新たな支配者であるスペイン王家とローマ教皇の紋章が示され、さらに、ヨーロッパ風の地図を模して、位置関係はでたらめながら、緯度・経度の線が大陸のうえに引かれている。こうして彼は、もともとはインカのものであった「インディアス」を、ヨーロッパ側の地理認識の形式のもと、しかも植民地時代の新支配体制を認知するかたちで図示してみせるのである。そしてここに彼は、遠くヨーロッパから新世界に向けられた、ヨーロッパ人の好奇心を代弁するかのよう、密林に沿ってサルなどの野生獣や一角獣のような想像上の生物を描く。海上にはさらに、人魚の姿もみえる。

この奇妙な地図にうかがわれるのは、首長層に属した上層先住民ワマン・ボマが、17世紀の早い時期、すでにヨーロッパ製の世界地図やそれに付随する挿絵などを承知していたこと、そしてそれをなぞることで、支配者ヨーロッパ人の構築した、「遙か彼方の人魚の海のインディアス」、あるいは「サルや種々の珍しい動物のいる楽園」という一方的な他者表象を、あえて引き受けているという事実である。征服者が自分たちに一方的に割り当てた表象を用いて自己の世界の像を描いてみせたこの地図は、植民地的状況の倒錯を端的に視覚化したものといってよい。地図中の人魚像の脇にわざわざ「sirena=人魚」とスペイン語で書き込んでいるが、少なくとも彼にとってそれは、ヒスベルトがいうような「ケシントウウ」でも「ウマントウウ」でもなかった。

ワマン・ボマは、手稿本に収められた挿絵と植民地時代の絵画図像との類縁性などから、おそらく17世紀初めのクスコにおいて、画家としての修行を経験したのではないかとみられている (Mesa and Gisbert 1982: vol.1, 87)。ワマン・ボマに限らず、植民地の先住民社会において、美術制作に携わったものの多くが、インカ皇族の末裔や先住民首長層に属する者であったことも、すでによく知られるところである (Dean 1996: 179-181)⁴⁾。また、この先住民エリート層は、各先住民共同体において、共益金 *caja de comunidad* の管理者として、また時に個人的な寄進者として、教会側とともに聖堂の建設や装飾に大きな発言権をもつ人びとでもあった。こうした先住民首長層に属するワマン・ボマが、インディアスの地図においてみせた、人魚やサルといったモチーフの扱いは、このあと18世紀に向けての植民地時代成熟期の視覚文化の意味と機能を再検討するうえで、重要な手がかりになるに違いない。

これまでのメスティソ美術論は、たとえば人魚のモチーフを、「チチカカ湖の先住民伝説」と結びつけ、その背後に「先住民的なもの」の表象を構築しようとしてきた。こ

れに対しわれわれは、人魚をはじめとする「先住民的・アメリカ的」モチーフが、じつは皮肉にも、もともとはヨーロッパの側が大航海時代以来構築したエキゾチックな他者表象だったのではないかという、新たな視点からの解釈の可能性を提起することができるだろう。そこでは、他者として周縁化された当の対象自身が、その表象を逆手にとって自己の世界像を描きさえている。それは、ひと言でいうならば、「転倒したエキゾチズム」とでも表現するしかない倒錯した現象である。

歴史家メアリ・ルイズ・プラットは、著書『帝国のまなざし Imperial Eyes』(Pratt 1992)の序文において、ワマン・ボマの『新年代記』を手がかりに、「接触領域 contact zones」との概念を提示している。プラットのいう「接触領域」とは、「植民地主義や奴隷制、あるいは今日の世界になお広く生き残るそれらの余波のような、しばしば支配と従属からなる極めて非対称な関係のもとで、全く異種の文化が出会い、衝突し、格闘する社会的な空間」である。プラットによれば、込み入った「間文化的 inter-cultural」テキストからなり、後世の読解と評価においてさまざまな紆余曲折を経た『新年代記』は、その「接触領域」の典型的な産出物であるという(Pratt 1992: 1-11, とくに4)。われわれもまたワマン・ボマの描いた絵地図を手がかりに、いわゆるメスティソ的モチーフの再解釈の可能性を展望したわけだが、この先住民記録者が人魚やサルといったモチーフを操る屈折した立場と、美術装飾に現れるその同じモチーフを先住民の自己表現とみなしてきた20世紀の美術史家の視点の間には、まさに、植民地時代における支配・被支配の非対称な関係性と、それが今日にいたるまで残す「余波」が端的にうかがわれるように思う。

布教者や植民者らスペイン人との交渉の前面に立った、あるいは立たざるを得なかったワマン・ボマのような先住民首長層は、おそらくストレートな自己表現に打って出るよりは、ヨーロッパの側からのエキゾチズムの幻想をむしろ流用し、逆手に取ることで、植民地時代の新たな社会の枠組みのもとでのみずからの立場を再構築しようとしたのではなかったか。派手派手しい「抵抗」の論理から「先住民的なもの」を探し求めたときには、けっして研究者の目にとまるはずのない、その機略に満ちた先住民首長らの営みにこそ、植民地美術の屈折に満ちた現実を掘り起こしてゆく鍵があるように思われる。単純な文化の「混血」ではなく、もちろんヨーロッパの「亜流」でもない、植民地美術の複雑で錯綜したありようは、こうした視点から明らかにしてゆくことができるのではなかろうか。われわれが本稿で問うたメスティソ美術論に内包される植民地時代以来のエキゾチズムの幻想の残滓は、そのなかでこそ清算していくことができるはずである⁹⁾。

注

- 1) この間の事情については Ramón Mujica Pinilla がエピソードを交えて回顧している (Mujica Pinilla 2002: 1-8)。また、メスティソ美術論に対する今日的な視点からの回顧としては、Bailey (1999: 22-

- 31) も重要である。
- 2) ヒスベルトは序文のなかでパノフスキーに言及し図像学に関する強い関心を示している (Gisbert 1980: 13)。本書はアンデス植民地美術に関する、図像学的な関心にもとづく最初のまとまった著作のひとつである。とはいえ美術史全体の趨勢からすれば、やや立ち後れの観が強い。これは、スペイン語圏でのパノフスキーの受容が概して低調だったためであろう。Panofsky (1939) のスペイン語訳が刊行されたのは1971年、Panofsky (1955) は1979年のことであった。なお、植民地美術に関するまとまった図像研究としてヒスベルトの仕事に続いたものとしてはSebastián (1990) がある。
- 3) さらにノエルは、植民地建築・美術を代表する都市クスコが「ヴェネツィアやアビラ、プリュージュ、ニュールンベルクと同じくらいに魅力的」であると述べる (Noel 1926: 233)。ここで比較の引き合いに出されているのは、いうまでもなくヨーロッパ各国の芸術的遺産を象徴する諸都市であり、その比較の枠組み自体にノエルの価値観が示唆されている。
- 4) Cummins (2002: 216-219) はさらに、先住民芸術家の多くがエリート層出身者であることの意味をミタ労働の回避といった植民地固有の状況から説明している。また、集住制度のもとでのカシケ層と教会の関係全般については、Spalding (1984: 209-238) を参照のこと。
- 5) この最終章において展望のみを示した「転倒したエキゾチズム」についての具体的な議論は、本稿の脱稿後、下記の口頭発表においておこない、現在公刊を準備中である。
- “Inverted Exoticism? Reconsideration on Some Motifs of the *Mestizo*-Style Decoration in the Colonial Andes” at *Special Session: Christian Art and the Indigenous Society in South America Under Spanish Colonial Rule*, New York University, Institute of Fine Arts. Oct. 1, 2004.

文 献

- Bailey, Gauvin Alexander
1999 *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*. Toronto: University of Toronto Press.
- Cummins, Tom
2002 *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dean, Carolyn
1996 The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture. In Diana Fane (ed.) *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*, pp.171-182. New York: The Brooklyn Museum.
- De Bry, Teodoro
1992 [1590-1632] *América (1590-1634)*. Prólogo de John H. Elliott, edición a cargo de Gereon Sievernich. Madrid: Ediciones Siruela.
- Gisbert, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia S.A.
- Gisbert, Teresa and José de Mesa
1997 *Arquitectura andina, 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.
- Guamán Poma de Ayara, Felipe
1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adomo. México D.F.: Siglo veintiuno editores.

Guido, Angel

1938 El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia. *Acta del II congreso internacional de historia de América*, pp.474-494. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.

1944 *Redescubrimiento de America en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo.

Luks, Ilmar

1973 Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 17, 7-296. Caracas.

Mesa, José de and Teresa Gisbert

1971 Lo indígena en el arte Hispanoamericano, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 12, 32-38. Caracas.

1982 *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 tomos. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

Mujica Pinilla, Ramón, Pierre Duviols, Teresa Gisbert, Roberto Samanez Argumedo and María Concepción García Sáiz

2002 *El barroco perunano*, tomo I. Lima: Banco de Crédito.

Noel, Martín S.

1926 *Fundamentos para una estética nacional*. Buenos Aires: Talleres Rodriguez Giles.

Panofsky, Erwin

1939 *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford University Press.

1955 *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday.

Pratt, Mary Louise

1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London & New York: Routledge.

Sebastián, Santiago

1990 *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Litofinter.

Spalding, Karen

1984 *Huarochiri: An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press.

Wethey, Harold E.

1949 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

ヴェルフリン, ハイน์リヒ

2000 [1915] 『美術史の基礎概念』 海津忠雄訳, 東京: 慶應義塾大学出版会。

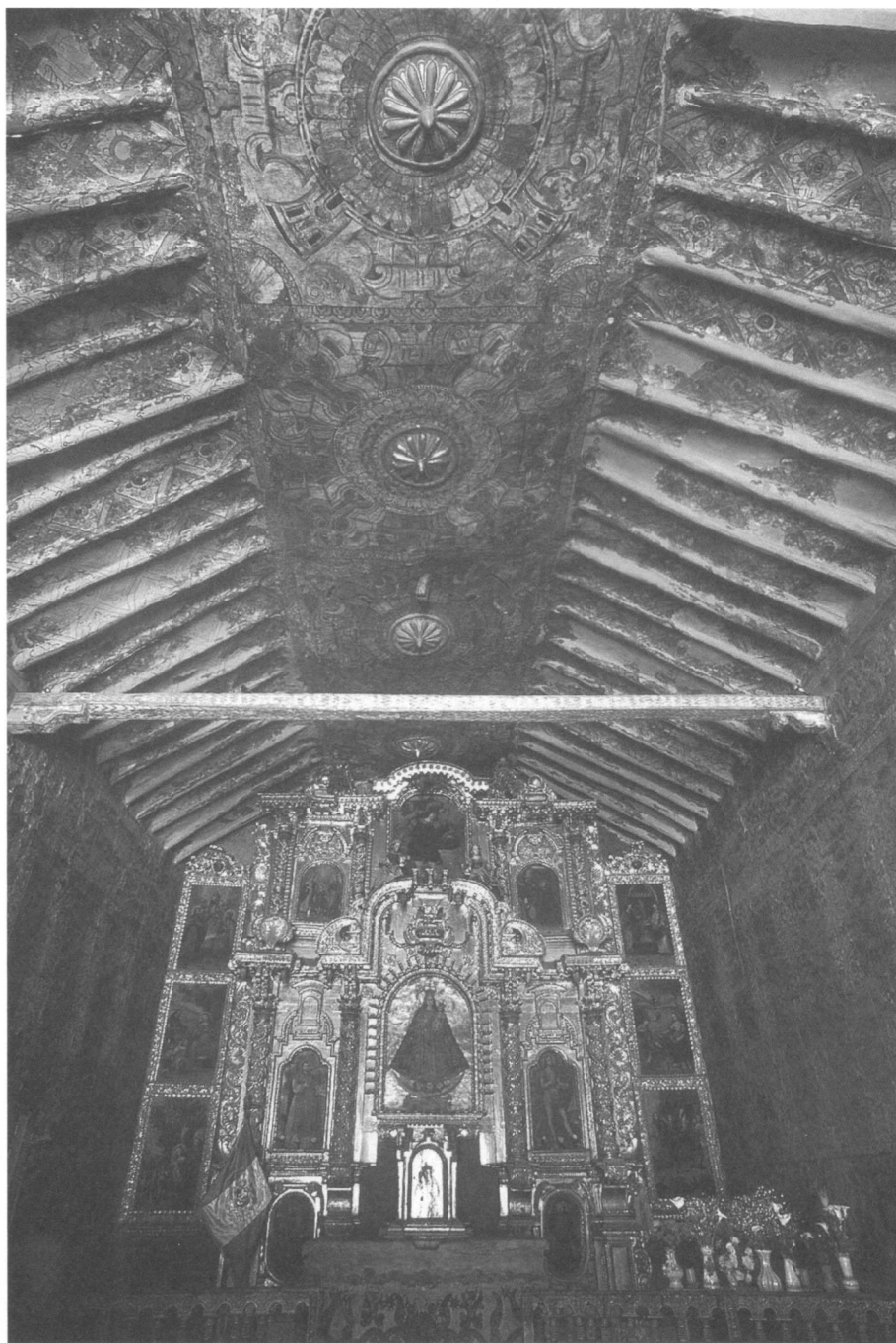


図1 カニンクンカの教区聖堂身廊および内陣 17世紀後半

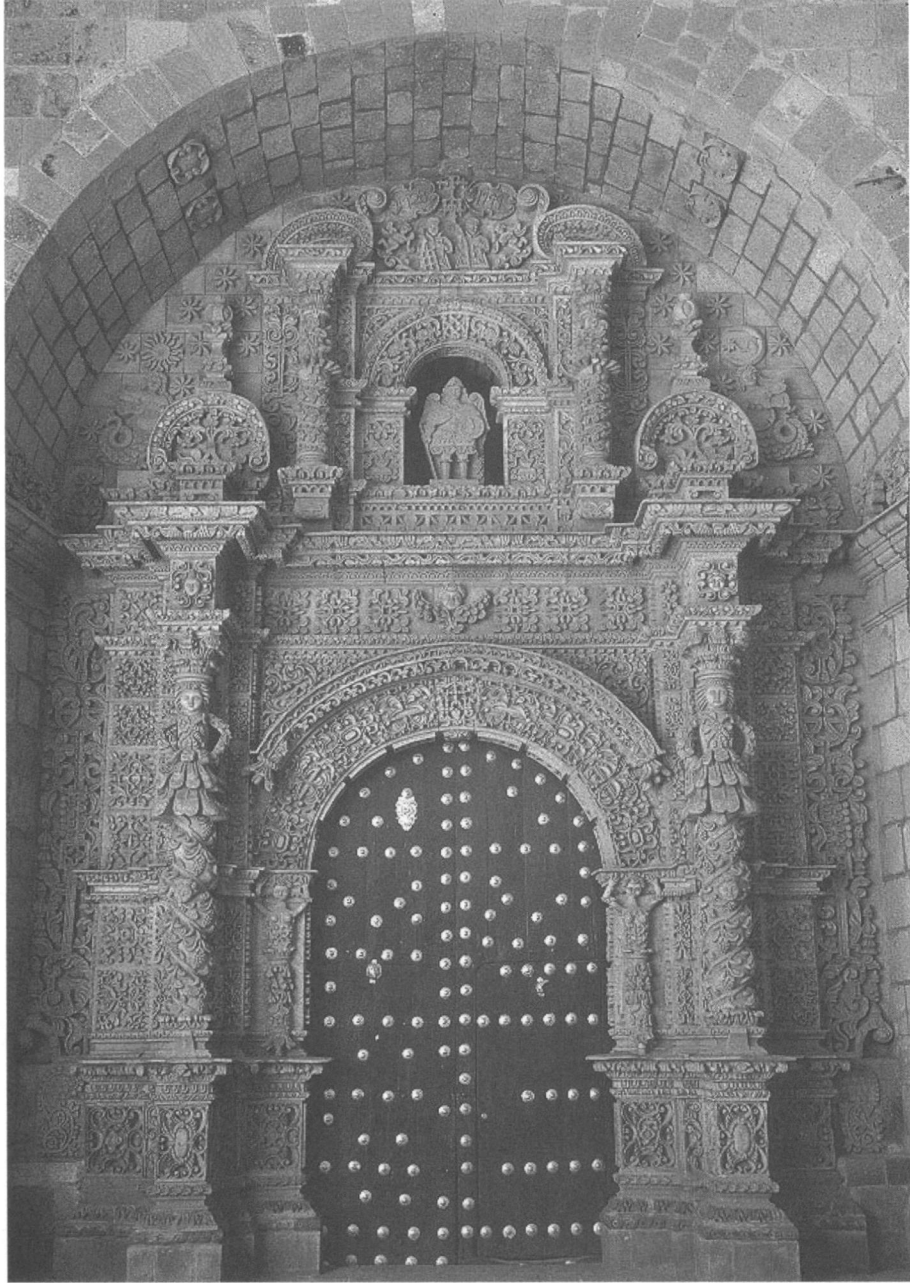


図2 ポトシ、サン・ロレンソ聖堂ファサード 1728-44年

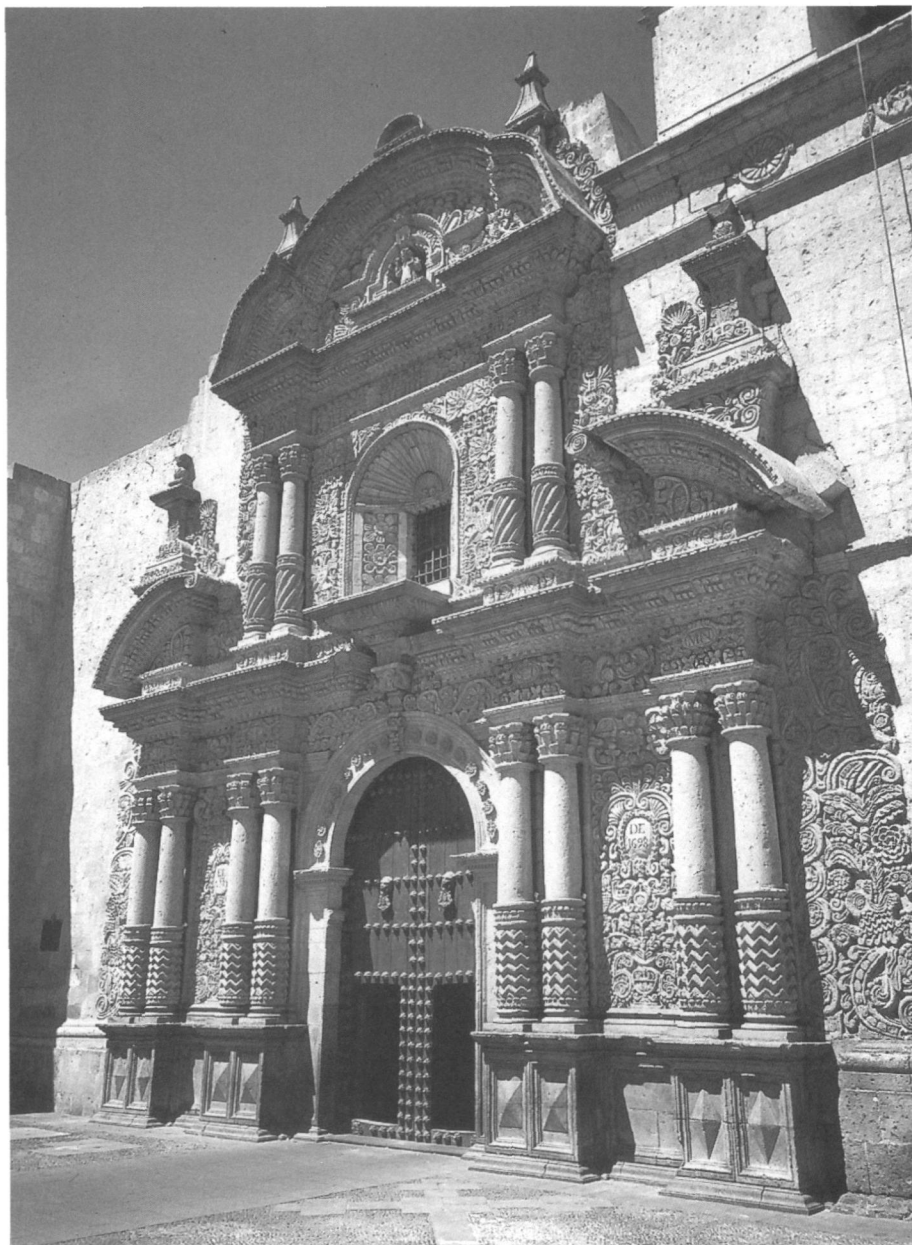


図3 アレキバ、イエズス会聖堂ファサード 1692年



図4 ランパ, サンティアゴ聖堂ファサード (部分) 1686年



図5 フリ, サンタ・クルス聖堂合唱席下円柱 (部分) 18世紀



図6 ラパス, サント・ドミンゴ聖堂ファサード(部分) 18世紀



図7 セピータ, サン・ペドロ・イ・パブロ聖堂脇扉口装飾(部分) 18世紀



図8 ポマータ，サンティアゴ聖堂ファサード（部分） 18世紀後半
中央の教皇紋章の左右に双頭の鷲が刻まれる（一部欠落）



図9 カイマの教区聖堂ファサード（部分） 18世紀

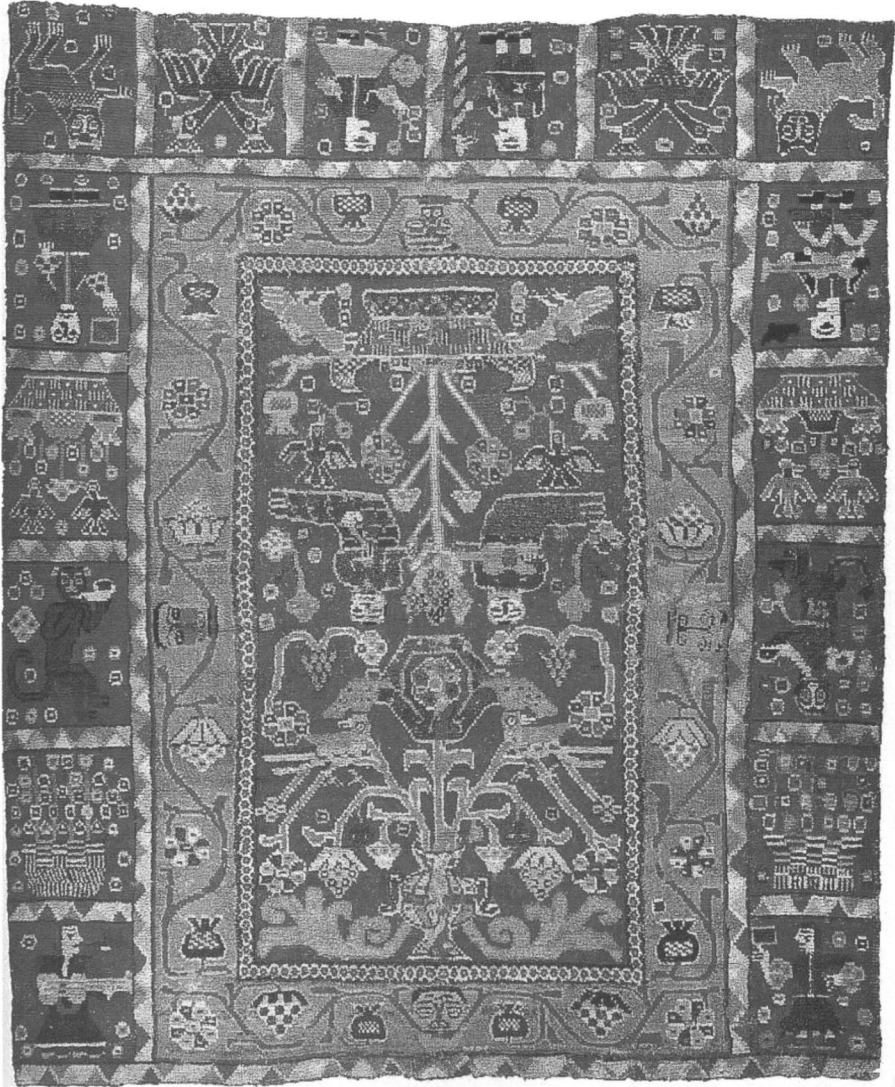


図10 絨毯 ニューヨーク、ブルックリン美術館蔵 18世紀

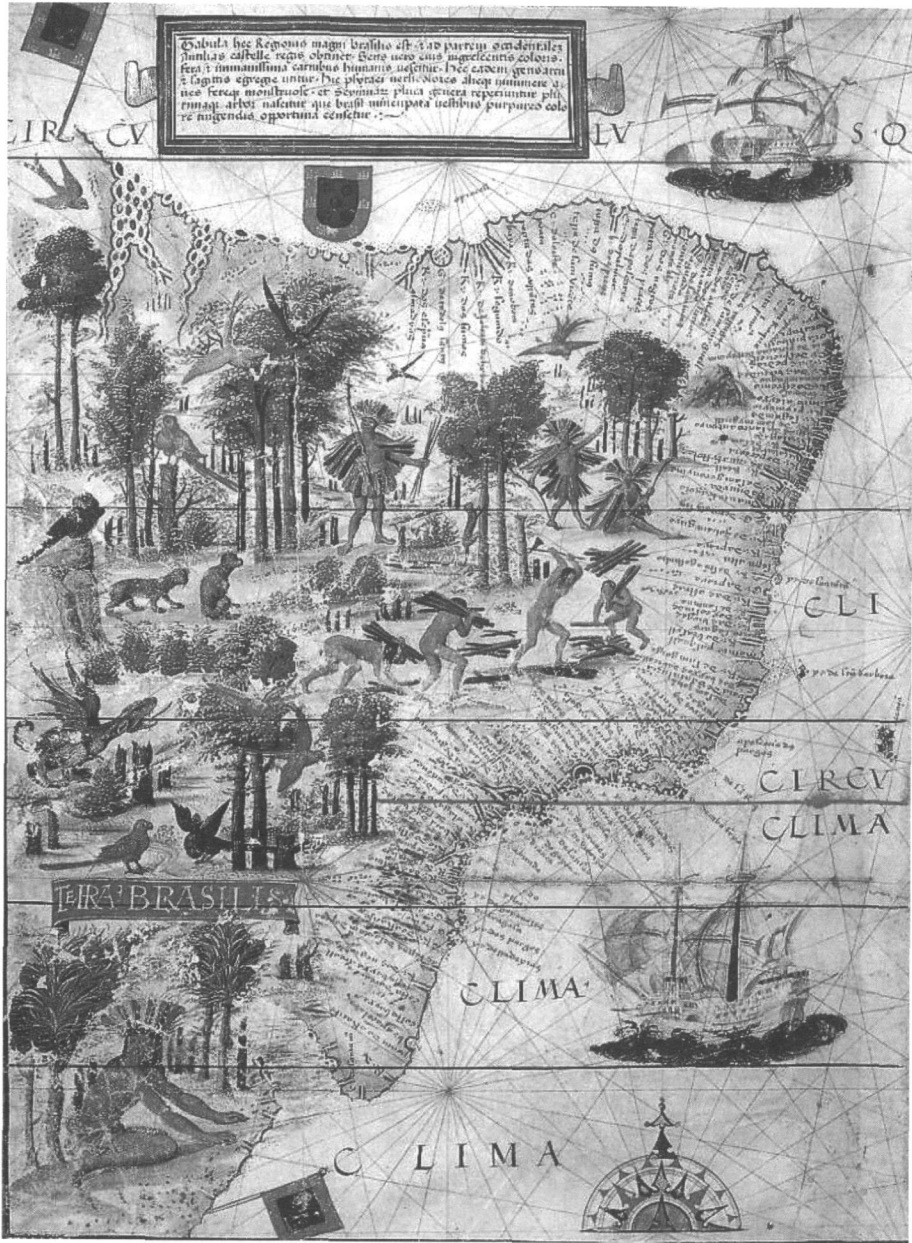


図11 ホルヘ・リネル ブラジルの地図 バリ, 国立図書館蔵 1519頃
オウムをはじめとする熱帯鳥, サル, 大きな羽根飾りを着けた先住民の姿が描かれる。

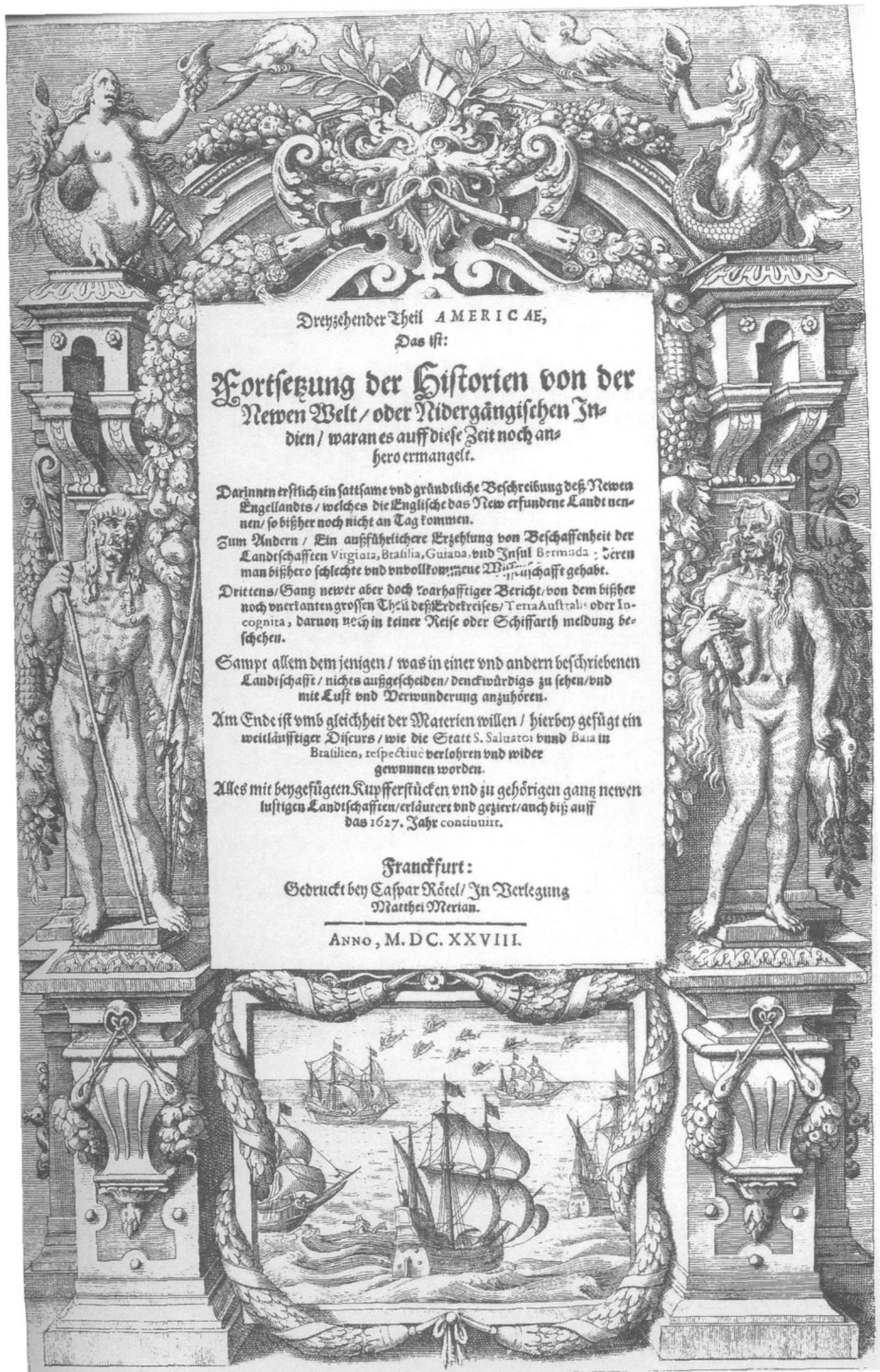


図12 テオドル・デ・ブリ 「アメリカ」第13書扉絵 フランクフルト 1628年
画面上部に、大きな果物の房をつり下げたマスカロン（仮面）モチーフをあしらい、その両側に、新大陸ア
メリカの典型的モチーフとしての人魚とオウムがあらわされる。



図13 ワマン・ボマ・デ・アヤラ 手稿「新年代記とよき統治」より「世界地図」 1615頃

