

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

Negotiating Art/Culture : Guatemalan Indigenous Painters

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 古谷, 嘉章 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00004126

芸術／文化をめぐる交渉

——グアテマラのインディヘナ画家たち——

古 谷 嘉 章*

Negotiating Art/Culture: Guatemalan Indigenous Painters

Yoshiaki Furuya

グアテマラの観光地のひとつアティトラン湖地方の2つのマヤ系のコミュニティは、「マヤの伝統的生活」を描くインディヘナの油彩画家の存在によって知られている。本稿は、彼らの絵画の生産・流通・消費のプロセスを、「インディヘナ芸術」と「インディヘナ文化」をめぐる「交渉」(negotiation)の場として分析する。そこでは、「インディヘナ画家」として「インディヘナ絵画」を制作・販売することを余儀なくされている彼らが、一方で、西洋近代的な芸術=文化システムによる「芸術(家)」としての認知を求めつつ、他方で、そのようなかたちで理解=消化されてしまわない差異を生産している点について、同様に「コンタクトゾーン」で絵画を生産している他の事例をも参照して考察する。

Two Mayan communities, Santiago Atitlán and San Pedro la Laguna, are located on Lake Atitlán, one of the most popular tourist spots in Guatemala. These two communities are famous for their professional indigenous painters, who produce oil paintings depicting 'traditional Mayan ways of life.' This paper will discuss the processes of production, circulation and consumption of those paintings, as sites of 'negotiation' about the meaning of Mayan 'art' and their 'culture.'

The Western art world has played a dominant role as gatekeeper in the recognition and disavowal of artists and works of art around the world. It works within the discourse of the modern 'Art-Culture

* 九州大学, 国立民族学博物館共同研究員

Key Words : Art-Culture System, negotiation, Guatemala, indígena, Maya, oil paintings, tourism

キーワード : 芸術-文化システム, 交渉, グアテマラ, インディヘナ, マヤ, 油絵, 観光

System' (Clifford 1988), which has long been hegemonic in the West's appropriation of non-Western objects. Even in this era of 'Postmodern' dissemination and decentralization this is still the case. The objects produced in the non-West have been either recognized and collected as 'authentic' artifacts/works of art, or disavowed as 'inauthentic,' unworthy of collecting. The most salient problem of this whole system is the lack of reciprocity between dominant players and subordinate ones, and the fact that this inequality has been naturalized.

Mayan indigenous oil paintings are commodities in two different markets; they may be consumed either as 'works of art' or as 'tourist souvenirs.' The painters try to negotiate with potential buyers about the price and the artistic value of their work. However, their subordinate economic position forces them to compromise both artistically and economically. The most popular subject among the consumers (art dealers as well as tourists) is *costumbre*, the Mayan 'traditional folk life,' and the painters cannot help but meet the consumers' demand. At the same time, painting *costumbre* is nevertheless the painters' conscious signifying practice, which produces differences, and as such is indigestible for the Western discourse of art and artist. Thus, the indigenous paintings are commodities made for sale and, at the same time, creative expressions of the producers.

This situation is not unique to Guatemalan indigenous painters. Artists, not recognized as such, in the non-West are producing their work under similar conditions. This paper examines three similar cases: Australian aboriginal acrylic paintings; African 'tourist art' and 'popular art' from Côte d'Ivoire and Zaïre; and Balinese peasants' paintings in the 1930s.

All these paintings are 'bicultural products,' born under the unequal distribution of power in 'contact zones.' They are considered lacking in universal artistic value or are digested as an exotic but intelligible difference by the Western art world and tourism. Western painting techniques are borrowed by those painters, who appropriate them to invent new ways of representing their life, culture, tradition, or history. Being made for sale, these paintings are subordinated to the market law of supply and demand, but these transactions are simultaneously cultural negotiations between contesting signifying practices.

This paper concludes with a few remarks on the importance of giving a voice to those unacknowledged producers of art, who are negotiating, on a daily basis, their position as subaltern artists, in order to explore the fertility of human artistic expression, once it has been released from hegemonic Western artistic conventions.

1. はじめに	(5) 絵画をめぐる交渉
2. 西洋近代による認知と排除	(6) インディヘナ画家たちの選択
(1) Art-Culture System	(7) <i>costumbre</i> を描くこと
(2) モダニズム芸術による流用と排除	4. 芸術／文化をめぐる交渉
(3) Art-Culture System の何が問題なのか	(1) 2つの市場の間で
3. グアテマラのインディヘナ画家たち	(2) アボリジニの「土地に根差した」アクリル絵画
(1) アティトラン湖地方	(3) ザイールの「別の歴史」
(2) 観光産業の表象する「伝統的マヤ文化」	(4) パリの「不可視の世界」
(3) 画家となったインディヘナ	(5) 象徴的かつ経済的な交渉
(4) インディヘナ絵画	5. おわりに

1. はじめに

グアテマラ高地のアティトラン湖を中心とする地方は、「マヤの伝統が息づくインディヘナ文化」を対象とする観光地となっている。湖の周囲に位置する12の村のうち、ツトゥヒル語 (tz'utujil) を話すマヤ系インディヘナの住むサンティアゴ・アティトラン (Santiago Atitlán) とサンペドロ・ラ・ラグーナ (San Pedro la Laguna) では、それぞれ30～40人のインディヘナの画家が絵画を生産し、それを販売して生計を立てている。本論文で考察の対象とするのは、この2つの村に住むマヤ系インディヘナの画家たちと、彼らの絵画である。ここで直ちに、「マヤとは」、「インディヘナとは」、「画家とは」、「絵画とは」という難問につきあたることになるが、それが何であるのかを意味づける、具体的な交渉の場で展開する、さまざまな言説のあいだのせめぎあいこそが、本論文の中心的論点となる。

販売を目的とするこの絵画の生産にとって、購入者の存在、言い換えれば消費市場の存在は不可欠である。それゆえに、その生産は不可避免的に、その流通と消費のプロセスによって媒介されている。その生産・流通・消費のプロセスには、さまざまな言説が関与しているが、そのなかでヘゲモニックな力をもっているのが、「絵画」をめぐる近代芸術の言説と「マヤ系インディヘナの文化」をめぐる観光の言説である。つまり、インディヘナの画家と彼らの作品を分類し、意味付け、収集するゲートキーパーとして優越した役割をはたしているのは、James Clifford (1988) の言う、西洋近代が生み出した Art-Culture System である。このシステムは、歴史的には、たしかに西

洋¹⁾から非西洋へと一方向的に強制されてきた。しかし、それが非西洋へとたんに自動的に拡張されているとみなすことは、重要な点を見逃すことになる。それは、多種多様な場で展開する具体的な交渉において、さまざまな意味生産の実践が競合しあい、それを通じてヘゲモニックな言説が、押し付けられ、受容され、反駁され、翻訳されているという点である。したがって、それを双方向的なプロセスとして見ることで、つまり「交渉」(negotiation)という視点を導入することが必要になる。

本論文は、大きくわけて3つの部分から構成されている。第一に、西洋近代で成立した「芸術」をめぐる言説が、どのようにして自らの普遍性を装い、非西洋世界の生み出したモノをどのような差異として「流用」(appropriation)してきたのかについて検討し、さらに、ポストモダンとよばれる歴史的状況のなかで、その一方向的なプロセスがどのように形を変えつつも連続しているかについて考察する。第二に、グアテマラのインディヘナの画家によって絵画が生産され、それが流通し、消費されるプロセスについて、上記の2つの村の画家たちの仕事に即し、私自身のフィールドワーク²⁾に基づいて概観する。そこでの焦点は、画家たちがどのような条件の下でどのような絵画を生産し、それがどのような「意味生産の実践」(signifying practice)なのかという点である。第三に、非西洋の‘contact zone’³⁾において西洋の技法を用いて製作される絵画が、どのような意味で「交渉」の場となっているのか、そこで何が「交渉」されているのかについて、オーストラリア、パリ、ザイール(現コンゴ民主共和国)などの事例をも視野に入れて論じ、それぞれの事例に特有の論点とともに、共通の問題点が浮き彫りにされる。

以上のように、本論文は直接には、グアテマラの「インディヘナ画家」と「インディヘナ絵画」を対象とする考察である。しかし、Marcus と Myers (1995) が指摘するように、「文化的差異・同質化・異質性についての西洋における議論が、他にもまして芸術界で展開して」きたし、そして芸術が「差異・アイデンティティ・文化的価値が生産され争われるスペースでありつづけている」のであれば、インディヘナ画家や彼らと同様のポジションにいる人々が生み出すモノをめぐる、様々な意味生産の実践のあいだの「交渉」は、絵画という特定のコンテクストに限定されない、よりひろい射程と、より一般的な含意をもつ「交渉」であることが、明らかにされるはずである。

2. 西洋近代による認知と排除

(1) Art-Culture System

Clifford (1988) が Art-Culture System とよぶ西洋近代で成立したシステムは、非西洋で生み出されたモノを西洋が分類・収集（そして展示）するイデオロギー的かつ制度的システムである。そこでは「真正性」(authenticity) という基準をみたと西洋の専門家が判定したモノが、「文化的器物」(cultural artifacts) と「芸術作品」(works of art) のいずれかに分類され収集される。言い換えれば、人類学的に「真正な文化」の一部として意味付けられるか、「真正な芸術」の一部として意味付けられたモノだけが、西洋による収集に値する。そこでは四重の排除がなされている。第一に、いずれの「真正性」の基準をもみたさないと判断されたものは、文化的にも芸術的にも価値がないとして排除される。第二に、「真正」なものとして発見され救済されるのはモノであって、そのモノの作り手ではない。第三に、(人類学的)文化の領域に分類されたものは芸術の領域から排除され、その逆も同様である。つまり、文化的に興味深いモノの領域と芸術として優れているモノの領域、人類学の管轄する領域と芸術が管轄する領域、人類学博物館の領域と美術館の領域は、相互に排他的な関係にあるとされる。モノは、専門家によって別種の「真正性」を認定されれば領域間を移動しうるが、移行（あるいは再分類）は厳格にコントロールされる。そして第四に、最も重大な意味をもつ排除は、このような分類・収集を正当化する根拠として、特定の文化的コンテクストをこえた普遍的な価値評価基準を具えているのが西洋のみであると前提し、それ以外の価値評価の可能性を排除することである。

このシステムは、Clifford (1988) によれば、20世紀初頭に西欧で成立し、ヘゲモニックな力をもちつづけてきたが、近年、2つの方向からの批判にさらされている。一方で、「文化」および「芸術」という概念が透明な普遍性をもつものではなく、西洋近代の歴史的所産であり、それは政治的・軍事的・経済的支配と手を携えて非西洋に強制されてきたという認識にもとづいて、このシステムを歴史化し、その政治性を問う必要が指摘されている。また他方で、植民地主義の下で、このシステムによってモノとその意味付けを奪われてきた人々のあいだに、そのような分類・収集・展示に異議を申し立て、モノとその意味付けを奪回しようとする動きが生じてきている。

そのような変化に耳を傾ける人は、西洋の芸術界 (art world)、すなわち「芸術

家・批評家・画商・収集家からなるシステム」(Sullivan 1995: 257) のなかにも、いないわけではない。芸術界は決して一枚岩ではなかったし、ポストモダニズムの洗礼を受けた今日、その内的異質性はより一層顕著になっている⁴⁾。しかし、そのような表面上の混乱にもかかわらず、Art-Culture System が、いまだに分類・収集・展示のヘゲモニックなイデオロギー・制度として機能していることは否定できない。

1984年ニューヨーク近代美術館(MOMA)で開催された『20世紀美術におけるプリミティヴィズム: 「部族的」なものと「モダン」なものととの親縁性』という展覧会に対する Clifford (1988)による批判と、主催者側の美術史家 Rubin からの反論には、Art-Culture System をめぐる争点が浮き彫りになっている。この展覧会の主旨は、西洋近代芸術の巨匠たちの作品を、それと形態的に酷似した「部族文化」由来のモノと並置してみせて、その「親縁性」(affinity)を強調することにあった。それに対して、Clifford (1988)は、この展覧会が語る唯一の物語が「発見と救済」(discovery and redemption)の物語、つまり、非西洋のモノをモダニズム芸術家たちが発見し救済したという物語であることを批判し、そのような語り方は、「非西洋の部族芸術の現在」と「モノの人類学的・審美的システムにもとづく収集のもつ政治性」という別の物語の可能性を排除してしまうと批判する。

それに対して、展覧会の企画者側の Rubin (ルービン 1995a; 1995b)は、Cliffordの批判は的外れであるとして、つぎのように反論する。まず第一に、芸術とは地域・時代をこえた普遍的な概念であり、あるモノが芸術作品であることは、それを生み出した文化的コンテクストから独立したモノ自体の属性である。それゆえに、芸術を生み出す普遍的な人間の能力を「部族社会」には認めようとしない Clifford の立場は、エスノセントリズムである。第二に、この展覧会は、非西洋のモノを「器物のランクから主要な美術のランクへと引き上げ、芸術作品という地位」を与えた「近代の芸術家の功績」を扱ったものなのである。したがって、それを非西洋の部族芸術を「盗用」⁵⁾した植民地主義だとする批判は不当である。第三に、この展覧会がとりあげている「プリミティヴィズム」は、「完全に西洋の文化現象」としてのモダニズムの一部をなすものであるから、西洋中心主義という批判は当たっていない。第四に、展示から文化的コンテクストが排除されていると Clifford は批判するが、「プリミティヴィズム」にとっての文化的コンテクストは、「ピカソのアトリエ、その環境、当時のパリ」といったものであり、アフリカの彫刻などが製作された文化的コンテクストではない。

要するに、Rubin は、Clifford の言う「排除」が存在しないと主張するのではなく、

そのような「排除」が正当なものであると主張しているのである。つまり、彼は、芸術が時代・地域をこえて普遍的に妥当するカテゴリーであることと、展示の主題である「プリミティヴィズム」が西洋近代の現象であることを理由に、西洋による非西洋のモノの収集を、普遍的価値にもとづく「発見と救済」として語ることの正当性を主張する。そこでは、Clifford の言う「別の物語」は、初めから門前払いをくわされているのである。

Rubin の反論の苛立った調子に見て取れるのは、そのような排除の正当性を承認することで成り立っていたシステム、つまり世界を分類し収集するにあたって西洋近代において成立した人類学と芸術の分業体制を人類学者が守らず、真の芸術を見分ける眼をもつ美術専門家の領分である芸術に容喙しようとすることに対する反感である。

「プリミティヴな社会」は人類学の領域かもしれないが、そこから芸術作品として発見・救済されたモノが属するのは、芸術の領域である。自律的な芸術の領域では、作品が製作された文化的コンテクストは、その芸術的価値に無関係であり、「美術と器物を区別できない」⁶⁾ 人類学者が口出しする能力も権利もない。人類学者が芸術品を文化的コンテクストに引き戻して、人類学的に理解可能なものにしてしまうのは、その作品に備わる芸術としての価値を毀損する越権行為だというわけである。以上のような Rubin の主張は、Clifford の批判に真正面から答えているというよりは、そのように批判する権利じたいを否定している。

このような分業体制に人類学が加担してきたのは事実であり、芸術を自律的領域として設定することに人類学は異議を唱えるどころか、それを承認してきた。人類学が「プリミティヴな社会」を「異質な文化」として権威をもって構築し、人類学が収集してきた差異のなかから、芸術界が芸術的価値のあるものを選抜するという協力関係が成立していたのである。Rubin は、そのような人類学と芸術の分業体制を擁護しつづける。それに対して、Clifford の批判の対象は、まさにその分業体制そのもの、つまり前述の Art-Culture System なのである。彼の主張は、そのシステムにもとづく分類・収集・展示が問題をはらんでいるということ、それに対して現実に批判がなされており、そこに現れている別の可能性に注目すべきだということである。それは、つぎのような Marcus と Myers の指摘とも重なる。彼らによれば、この20年ほどの間に、人類学とその対象との関係、芸術界とその対象との関係において、さらにまた、人類学と芸術界が対象としてきたものの内部において、大きな変化が生じており、その結果、人類学と芸術界との関係を新たに作り直す必要にせまられているのである (Marcus and Myers 1995)。

(2) モダニズム芸術による流用と排除

芸術について西洋近代が生み出した言説においては、西洋で成立した「美術史」が唯一の普遍的な美術史であるとされ、古今東西の個々の作品は、それに寄与したり、それに編入されるかぎり、美術史的に意味をもつものとされてきた⁷⁾。西洋近代のモダニズム芸術も基本的にその言説の内部にある。しかしその独特な特徴は、美術史の従来の流れと断絶し前進することを自らの存在価値とみなした点にあり、旧弊な社会体制と形骸化したアカデミズム芸術を批判するために、新奇でラディカルな差異を必要とした。そしてそのために脱コンテクスト化した差異として非西洋を流用したのが「プリミティヴィズム」である。モダニズム芸術が非西洋のモノに見出したのは、消化＝理解可能な差異（あるいは理解不能というかたちで消化可能な差異）であり、それは何よりも（本来の文化的コンテクストと無関係に一目瞭然であるとされた）形態的な差異であった。そして、「プリミティヴィズム」の語が示すように、形態上のラディカルな差異は、「原初的なもの」として意味づけられた。つまり、それは、原初的な精神状態の所産であり、それゆえに「原初の状態」から遠く隔たってしまった西洋近代を批判する立脚点として流用されたのである。

近代以降の芸術生産と芸術批評は、基本的にアヴァンギャルド・モダニズムの価値評価システムを継承している。そこでの至上命令は、主として形態上の実験的革新を不断に追求することであり、そのためにつねに新しい差異を必要とし、それを食い潰していかねばならない。そこでは既存の作品の反復にしか見えない作品は意味のない停滞であり、芸術界にとって消化＝理解可能な新奇な差異のみが、「オリジナリティ」として美術史上の価値を付与されるのである。その結果、García Canclini (1990: 47)の言う形骸化した「脱出の儀礼」(ritos de egreso) が繰り返されることになった。

現在私たちは、モダニズムを卒業してポストモダニズムの段階にいたると言われる⁸⁾。この語が意味する内容が何であれ、García Canclini (1990: 25)の言うように、「このポストモダンの拡散と民主化をめざす脱中心化の時代に育っているのが、人類がいまだかつて知らなかったような権力の集積と文化のトランスナショナルな集中化である」ことは確かである。芸術の生産・流通・消費は、以前にも増してグローバルな資本主義の市場に従属するようになり、商品としての販売価格こそが芸術作品の価値となりつつある。そのなかで、「芸術の自律性」という神話は、資本主義市場と対立するのではなく、まさに作品の商品価値を高めるために機能している。そして西洋の芸術界が、商品価値へと連動する芸術的価値の認定権を独占していることには変わりはない。

い。普遍的芸術と普遍的芸術観の意味する内容は変化し、その点について芸術界内部における意見の不一致は、以前より表面化してきたかもしれないが、その前提自体は消滅したわけではないのである。そこでは、「ニューエイジ・プリミティヴィズム」のように、非西洋の生み出す差異を「原初的なもの」として流用する「プリミティヴィズム」以来の手法が反復される一方で、ある種の異種混濁的な作品を称賛するなど、新たなかたちの発見・救出と排除の論理が現れてきてもいる⁹⁾。これは一見すると、従来 Art-Culture System による排除を支えてきた「真正性」イデオロギーに対する批判のように見える。しかしどのような異種混濁性 (hybridity) が、オリジナルな芸術的価値をもつ異種混濁性であるのかを判定するのは、シュールレアリストがモノの偶然的並置に美を発見したときと同様に、依然として西洋の芸術界の側の眼なのである。Thomas (1996) が指摘するように、「批評家やキュレーターが、自分のものとはかけ離れた土壌から生じた物語や作品に関与することをせず、異種混濁性に関心を示すことで、文化的差異を承認する自らの能力を賛美することができてしまう」危険があることに注意せねばならない。

モダニズム芸術が、都合のよいアカデミズム批判をするために「非西洋」を流用したのとまったく同じスタイルで、ポストモダニズムも、「非西洋芸術」を都合のよい近代批判のために流用する。つまり、近代芸術が自明視する前提そのものに対するラディカルな挑戦となりうる差異を毒抜きして、自分に都合よく消化＝理解できる差異に加工してつまみ食いしているのである。そもそも1984年にモダニスト芸術家による流用を正当化する展覧会が開催されるということじたいが、たとえポストモダニストの批判を呼び起こしたとしても、20世紀初頭と世紀末のあいだに断絶よりは連続性のほうが多いことを窺わせるに充分である¹⁰⁾。

(3) Art-Culture System の何が問題なのか

芸術界は、器物 (artifact) と芸術品 (work of art) とを対立させ、それに一連の二項対立を対応させて、2つの地理＝社会的スペースを分離してきた。匿名／個人名、集合的／個人的、伝統的／創造的、無意識的／意識的、非反省的／反省的、機能的／審美的、などがそれである。つまり一方に、共同体に受け継がれてきた伝統の内部で、互いに置き換え可能な人々が、慣習的な機能をみたす器物を、従来と同様に反復的に製作しており、彼らは自らの製作活動について無意識的で、反省的に考えることなどない。これは、Price (1989) の言う「非芸術界」(nonartworld) である。他方に、独特な個性をもつ個人としての芸術家が、審美的な価値だけをもつ創造的な作品を意識

的に製作しており、彼らは製作という行為自体について十分に反省的である。これが器物と芸術の二分法が描く構図である。

前述の Rubin の反論に見て取れるように、Art-Culture System は、非西洋に芸術が存在することを否定してきたのではない。しかし、仮に非西洋の器物が西洋によって芸術品の地位に格上げされたとしても、それは、その器物を生産した人物を芸術家として認知し、その製作プロセスを芸術作品の製作として認知することを必ずしも意味しなかったのである。Price (1989) によれば、「未開芸術」の収集家にとっては、作者が匿名であること、つまり、作者が芸術家と自認（自任）していないことが、その作品の価値を増す。また彼女は、収集家が自らの作業を「便器に対するデュシャン (Duchamp) の作業」に類したものとみなしているとも指摘する。要するに、非西洋の製作者の意図などどうでもよく、芸術として発見する西洋の創造的な眼だけが重要だとされてきたのである。

しかし他方で、近年の芸術界は、モノを芸術作品として芸術界に編入するだけでなく、ときには、1989年にパリのボンビドゥ・センターで開催された『大地の魔術師』(Magiciens de la terre) 展に見られるように、非西洋でモノを製作している人々のなかにも、芸術を意識的に創造する名をもつ個人を認知するようになってきている¹¹⁾。もし仮に、問題が非西洋の芸術家を認知しないのは不当だというだけなのであれば、非西洋にも西洋にも芸術家の基準に合致する人はいるし、芸術の基準に合致するものはあるということを承認しさえすれば、その問題は解決する。そのような認識に立つ芸術界は、一握りの芸術家を匿名性から救出したことを自画自賛し、そのような認知を否定するのはエスノセントリズムだとして批判する。しかし、芸術・芸術家とは何かを決定し、芸術作品・芸術家を認知する権利と能力をもつのが、普遍的美学を体現する西洋だけであるという前提は、そこで疑問視されていないことに注意しなければならない。Rubin (ルービン 1995a: 41) は、「我々の文化は、自らのものと遠くかけ離れた文化の美術も含めて、あらゆる美術を称賛する唯一の文化である」と述べるが、彼の言う「我々」が西洋を指すことは、あらためて言うまでもない。また、Price (1989: 87) の指摘するように、美術専門家は、「その土地の人々や作者すらその〔作品の〕芸術的価値がわからない」と主張しているのである。彼らのように、芸術／非芸術の境界設定の歴史性と恣意性を不問にしたままなのであれば、ある特定の作家や作品を、まるで「名誉白人」のように芸術界へと編入することは、なぜ西洋が芸術を認定する独占的特権をもつのかという問題を糊塗して、芸術界が今まで通りヘゲモニーを握り続けようとしていることの証左にすぎない。つまり消化＝理解可能な

差異のみを一方向的に流用していることに変わりはないのである。

「プリミティヴィズム」が西洋で生じた現象だという Rubin の主張は、それじたいとしては正しい。そのような意味では、それ以降の美術史に登場する数々の「イズム」もひろい意味での西洋で生じた現象である。しかし、まさにそのように言うことで明らかになるのは、能動的主体がつねに西洋であり、非西洋は受動的な対象であるにすぎないという前提であり、非西洋の人々は、主体となる能力を欠いたモノと同じ地位しか与えられないという前提である。要するに最大の問題は、そこに相互性が存在しないことである。そしてそれに加えて、その相互性の欠如が「非歴史化・自然化」されていることなのである。

では、西洋の芸術界によって芸術・芸術家として一方的に認知されてしまうことを拒否しさえすれば、問題が解消するのだろうか？ 仮にそうであれば、美意識（審美観）の文化的相対性を主張して、西洋の美学の強制を拒否すればよい。「私たちは芸術家などではなく、私たちの作るモノは芸術品ではない」という異議申し立てをすればよい。非西洋の特定の文化的コンテクストの内部で製作・使用されていたモノを、西洋の芸術界が「部族芸術」として分類・収集・展示してしまったというケースにおいては、たしかに、意図に反して芸術とされてしまったモノを奪回し、ヘゲモニックな Art-Culture System の外部から意味付けを組み立て直すことは不可能ではない。そこには、差し戻すべき本来の文化的コンテクストと、本来の生産・流通・消費の回路が存在するからである。

しかし、そのような戦略は、つぎのような人々にとっては、現実的解決策となりえない。西洋以外の土地で、芸術家として自己を規定し、自らの作品を芸術として製作している人々のことである。グアテマラのインディヘナ画家をはじめ本論文で扱う画家たちは、そのような人々である。そのような人々を、西洋から強制された「芸術・芸術家」という概念の犠牲者とみなして、彼らに対して、借り物の概念を捨てて、彼ら本来の文化的コンテクストに回帰せよと言うのは、新たな傲慢さの表れでしかない。したがって、「非西洋にも芸術はあるし芸術家もいる」ということを一括して否定しさえすれば問題は解決すると考えるのは安易にすぎる。彼らにとって、西洋の芸術界は、一括して拒否できるような対象ではない。彼らは、ある特殊な条件の下で、すでにその芸術界の内部にいるのである。彼らは、芸術・芸術家としての一方的な認知を拒否しているのではない。それどころか、認知を求めている。しかし、芸術界による認知を待たずに、芸術作品を作り出す芸術家と自認しているのである。そのような彼らが、西洋の芸術界にとって消化＝理解が困難な厄介な存在であることは確かである。

芸術／非芸術の境界を設定するシステムに相互性が欠如していることを露見させてしまふからである。もし、芸術家を自認する人々の全員を西洋の芸術界が追認し、彼らの作品を芸術作品として追認することができるならば、事態を収拾することも可能であろう。しかし現実にはそうではない。本論文で扱う多くの画家の作品の場合、西洋の芸術界は、芸術的価値のない（観光客相手の）商品にすぎないものとして、それを芸術界に編入することを拒否し、別のかたちで消費しているのである。

要するに問題は、非西洋に芸術と芸術家の存在を認めるのが不当であるとか、認めないのが不当であるということではない。また、芸術の内容を変化させて、いままで芸術として認知されなかったものをも芸術として認知すればよいということなのでもない。最大の問題は、普遍的・中立的な認知・排除が可能であるという前提にもとづき、芸術作品・芸術家を発見するというレトリックを用いて、芸術作品・芸術家という価値を製造している事実を隠蔽する、相互性を欠いた認知・排除のシステムなのである。つまり、より民主的な分類・収集・展示のシステムを西洋の芸術界が考案しさえすれば、従来のシステムの引き起こした問題は解消するとする考え方を棄てなければならない。どのようなものであれ、新しい別の一元的な分類システムを一方的に適用しようという試みは、同じ問題を引き起こしてしまうだけである。生産・流通・消費というプロセスのなかで、西洋の消費者側の意味付けを、唯一の意味のある意味付けとして特権化し、西洋がどのように使用するかがモノの本来的・客観的価値なのだとみなす分類・収集・展示のシステムは、それ自体が問題の原因だということを認識することが必要なのである。

そこで、2つの点での視座の転換が必要になる。その第一は、モノではなくてプロセスに焦点を当てることである。あるモノは、芸術として生産されること、芸術として流通すること、芸術として消費されることによって、その時点においてのみ、そのように意味付ける人にとってのみ、芸術となるのである。したがって、あるモノがその内在的属性によって一貫して芸術であったり、あるいは芸術でなかったりするのではない。そのモノの当座の意味付けは、それが置かれる、あるいは、それが通過するコンテキストに依存する。しかし現実には、誰もが平等に、あるモノを芸術であるとしたり、芸術でないとしたりできるわけではないことは、もちろんである。Art-Culture System がいまだにヘゲモニックな力をもっているということの意味は、まさにモノを意味付けるにあたっての不平等が存在するということである。一般に、芸術作品とは、西洋の芸術界によって芸術として使用あるいは消費されるモノのこととされているのである。

視座の転換の第二は、西洋のヘゲモニックな分類カテゴリーあるいは分類システムが、自動的に延長されているとして「自然化」する見方、あるいは抽象的・無媒介的に押し付けられているとして脱コンテキスト化する見方を批判し、それが具体的な個々の交渉によって媒介されているという点に注目することである。そのように見ることによって、それがどのようなせめぎあいを通じて、今のところヘゲモニックな意味生産でありつづけているのか、そこでどのような別の意味が（とくに生産者によって）生産され、それが排除されているのかについて考察することが可能になる。そして、そのような交渉のプロセスと、それが展開する「歴史的状況」(historical conjuncture)に注目することこそが、いま必要とされている「コンテキスト化」(contextualization)にはかならない。

本論文で言う「交渉」(negotiation)という概念は、二重の意味を負わされている。まず第一に、交渉とは、文字通り、商品としてのモノの生産・流通・消費のそれぞれの場面での、売買における（価格によってあらわされる）価値評価をめぐる交渉であり、それは需要と供給という市場メカニズムによって支配される。もし価値評価について合意に達しなければ、その交渉は決裂し、売買は成立しない。第二に、それは、Clifford が文化を「交渉される現在のプロセス」(1988: 273)として、あるいは、博物館を「ことなる文化的ヴィジョンと共同体利益が交渉される場」(1997: 8)としてとらえる必要があると言うときに意味していることである。それはまた、Marcus と Myers が「諸々の境界 [の設定の仕方] についての交渉」(1995: 34)と言うときに意味していることでもある。つまり、交渉とは、あるもの(モノ・概念・イメージ・表象・ポジションなど)をどのように意味付け、それを他とどのように節合するのかをめぐっての、複数の意味生産の実践の間のせめぎあいのプロセスを意味する。後者の場合、それは閉じた市場の需給バランスに従って展開するわけではなく、しかも交渉は終結することがない。以上のような二重の意味を「交渉」という概念に負わせるのは、本論文で扱う商品としての絵画においては、第一の意味での交渉が、不可避免的に第二の意味での交渉でもあるという理由による。

3. グァテマラのインディヘナ画家たち

(1) アティトラン湖地方

マヤ系インディヘナの村であるサンティアゴ・アティトランとサンペドロ・ラ・ラ

グーナ（以下サンティアゴおよびサンペドロと略）は、海拔 3000 m 級の 3 つの円錐型の火山に囲まれた「世界で最も美しい湖のひとつ」アティトラン湖（海拔 1562 m）の南岸に位置する。この地方にはアメリカ合衆国やヨーロッパなど世界各地から観光客が訪れるが、観光の主たる対象は、湖・火山・檜や松に覆われた丘陵などの明媚な風光、湖での水上スポーツ、そしてそれ以上に、湖の周囲に点在するマヤ系インディヘナの12の村への訪問である。現在のようなかたちの観光が開始されたのは、1940年代頃であり、それ以降、場所により差があるが、地域の生活と経済が観光との関係のなかで再編されていくことになった。

湖周辺のインディヘナの村々は、言語集団としては、カクチケル語 (kaqchikel)、キチェ語 (k'iche'), ツトゥヒル語 (tz'utujil) に属し、上記の2つを含め南岸の3つの村はツトゥヒル語圏内にある。しかし相当数の人々が程度の差はあれスペイン語を解し、成人男性や若年層を中心にスペイン語とのバイリンガルの者も多い。今回の調査は、すべてスペイン語を用いて行われた。因みに、初等教育以降は原則的にスペイン語で行われる。湖の南岸のサンティアゴならびにサンペドロと観光の中心地である北岸のパナハッチェル (Panajachel) との間では、片道約1時間のフェリーが主な交通手段となっている。このフェリーは、約20年前に就航し、10年程前から日に数便ずつに増便されたものである。フェリーは人々の日常的な足となっているほか観光客も利用するが、観光客の多くは、数ヶ所の村を船で駆け足で巡る一日ツアーを利用する。パナハッチェルには、宿泊施設・娯楽施設 (ディスコなど)・飲食店・土産物屋などの商業施設が軒を連ねており、経済は、ほぼ全面的に観光やその周辺の活動に依存している。町中で日常的に多くの観光客の姿が見られ、(白人およびそれに準ずる外国人を意味する「グリンゴ」という言葉から派生した)「グリンゴテナンゴ」(グリンゴの村)という呼称が冗談まじりに使われることもある。

サンティアゴとサンペドロは陸路でも結ばれているが、両村の間にサンペドロ山があるために、通常の交通は、所要時間30分余の日に数便のフェリーによる。サンティアゴの人口 (1996) は、ムニシピオ (郡) 全体で約34000人、市街だけで約26000人であり、人口の99%以上がインディヘナである。住民のほとんどは農業 (および副次的に漁業) に従事している。農業生産は主として自家消費および村の市場で売買されるローカルな消費用であるが、作物によっては (例えばアボカド) 周囲の町村や首都への出荷を目的として生産されている。それに加えて、南の海岸地方に位置するコーヒーや綿のプランテーションへの収穫期の出稼ぎも、重要な経済活動となっている。保健所の統計によれば、住民のうちツトゥヒル語のみのモノリンガルが約70%、ツトゥヒ

ル語とスペイン語のバイリンガルが約30%であり、スペイン語しか話せない者は、1%以下にすぎない。また文盲率（スペイン語の読み書きができない）は概数で、平均で74%（男性60%、女性80%）となっているが、もちろん年齢による差は大きく高年齢層で高い。

湖南岸への観光は、フェリーの便数も増えた10年ほど前から、現在のように本格化した。観光客の圧倒的多数は、パナハッチェルに滞在してサンティアゴやサンペドロを日帰りで訪れる。彼らは、昼前に到着してせいぜい1時間ほど滞在してつぎの訪問地へ向かう。したがって、特定の時間帯にはメインストリートに数十人程度の観光客が徘徊する姿が見られるが、午後3時もすぎれば皆フェリーで引き揚げてしまう。このような「時限観光」は、1980年代の内戦状態下¹²⁾でも続いていた。当時サンティアゴにはゲリラ掃討を名目とした軍の駐屯地が設けられ、暴行・窃盗・誘拐・暗殺・虐殺などを引き起こして人々の不安を招いていたが、観光客が到着する時間になると兵隊たちは、街路から姿を消したということである。

訪れる観光客は、サンペドロに比べてサンティアゴのほうが圧倒的に数が多い。サンティアゴの方が観光客を惹きつけるものが多いからである。第一に、民族衣装の華やかさがあげられる。女性の上衣（huipil）がサンペドロでは市販の布を素材としているのに対して、サンティアゴでは、自家製の布に色とりどりの小鳥・草花を刺繍したものである。男性もサンティアゴでは、特有のカラフルな半ズボンをはいた人々が見かけられるのに対して、サンペドロでは、民族衣装ではない者が圧倒的に多い。要するに、サンティアゴの方が「民族衣装のインディヘナの村」という観光客の期待により合致しているのである。第二に、民族衣装や民芸品そして「芸術作品」を売る店が20～30軒ほどもサンティアゴのメインストリートには軒を連ねているのに対して、サンペドロではほとんどない。第三に、サンティアゴでは民衆カトリシズム（Folk Catholicism）の数々所の「信徒団体」（cofradía）が見物の対象として重要であり、なかでも Maximon とよばれる「聖人」の像が、木製の仮面をつけたエキゾチックな容姿ゆえに観光の目玉のひとつとなっている。

観光客を直接に相手にする商売に携わっている一部の人々を除けば、サンティアゴの経済が観光に依存しているとは到底言えない。しかし、土産物店の商品の大部分は、村内で生産されたもの（特に女性が織り刺繍した布・衣装）、あるいは他の地域の原料を加工した商品（例えばトニカパン製の織物を使ったベルトやサスペンダーなど）であり、それらを作る仕事を内職とする女性たちにとって、現金収入の手段となっている。自家製の織物などを自宅で販売する女性もいるが、観光客が立ち寄る場所は、

(波止場から教会・市場へ通じる)メインストリートに沿った非常に限定された地域であるために、そこに店を構えた商人に製品を売り渡すか委託することが多い。また船着き場などでは少女たちが、糸を編んだプレスレットや素焼きの笛を売り歩いており、また観光客に自分の写真を撮らせて小銭を得ている。それに対して男性は、観光客相手の商売(飲食店・土産物店・観光ガイド・画家など)に従事していないかぎり、観光から直接に得られる収入の道は限られている。このように、観光が住民にとってもつ意味、そして、観光にとって住民がもつ意味という点に関して、女性と男性の間には相違がある。サンティアゴに限らず、グアテマラにおける「インディヘナ観光」にとって不可欠の要素は、その地域特有の民族衣装をまとった女性と、女性たちの手作りの織物や刺繍である¹³⁾。つまり、女性の活動が、そのまま「エキゾチックなインディヘナ文化」を体現する観光商品であるのに対して、男性の場合は、観光客を対象にした新たな商品を生み出すことを余儀なくされるのである。

(2) 観光産業の表象する「伝統的マヤ文化」

アティトラン湖周辺の観光にとって、「マヤの文化伝統が生き続けるインディヘナの村」は主要な観光資源であり、それに「真正なマヤ文化」としての御墨付きを与えてきたのは、人類学の言説である。INGUAT(グアテマラ観光協会)の作成したパンフレットでも、その点が十分に強調されている。それによれば、「マヤ後古典期」(1250-1524)に当地方には、サンペドロ山の麓に首都をおく独立政体が存在しており、それが1524-25年のスペイン人による侵略によって征服され、1547年には修道会の手によって、湖畔の現在のサンティアゴの位置への住民の再定住が行われ、その後、修道会によって近隣のサンペドロとサンフアンが設立された。それ以降、メソアメリカの他の多くの地域と同様に、カトリック化が進み、その結果、マヤ文化の伝統とカトリシズムとの混淆の所産としての民衆カトリシズムが形成され、*costumbre*(伝統的慣習)とよばれる宗教的=社会的システムが、人々にとっての「われわれの伝統」となってきた。そうした「マヤの伝統が生き続けている」というのが、観光パンフレットの提供する物語であり、それは例えばつぎのように表現される。「外部の世界との接触にもかかわらずサンティアゴ・アティトランでは、いまだに伝統的文化的特性を保ち続けている」。「殊に1950年代以降さまざまなプロテスタント宗派やネオ原理主義的宗派が出現してきたとはいえ、住民の相当数は*costumbre*に忠誠をもちつづけ、その儀礼的側面によって、16世紀以来何世代にもわたって受け継がれてきたサンティアゴの伝統的世界観が保存されている」。そして*costumbre*の中核をなす役職者たち

について、「先祖伝来のツトゥヒル・マヤ文化の存続は、同胞たちの世界観と知恵についての、この男たちの深い知識に依存している」と述べている。サンティアゴのINGUATの案内所に貼りだしてある「観光の見どころ」のうち、火山や湖などの自然以外のものは、そのほとんどすべてが、「マヤ」を売り物にしている。「マヤの旧跡」（現存するモノは何もない）、「マヤの儀礼が行われていた場所」、3ヶ所の「信徒団体」、「機織り所」、「著名なプリミティブィスト彫刻家のアトリエ」などである。

INGUATのパンフレットでも触れられているように、1950年代以来プロテスタント諸派が浸透しつつあり、殊に1980年代以降、村のなかに教会が急増しつつある。さまざまな情報を総合すると、現在では住民の30%近くがいずれかのプロテスタント教会に所属していると見られる。この点に関して、2つのことを指摘しておきたい。第一に、「マヤの伝統」として観光資源ともなっている *costumbre* について、多くの人々が「失われつつあるもの」として語ることである。第二に、村内で行政・商業・教育などにたずさわる人々のなかに、平均以上にプロテスタントの信者がみられること、言い換えれば、ある種の停滞から脱出しようとする人々にとってプロテスタント教会は魅力のある存在と映っていることである。商業的に成功した人々にとって、プロテスタントへの改宗は、*costumbre* の役職を務めることによる多額の出費を回避できることを意味し、そのことが経費不足から *costumbre* の衰退を招くというかたちで、この2つの点は関連している。さらに本論文のテーマにとって重要な点であるが、後述するように、代表的画家のなかにもプロテスタントの者が少なくない。

(3) 画家となったインディヘナ

グアテマラでは3つの村が、相当数のインディヘナ画家の存在によって有名である。そのひとつは、チマルテナンゴ県のサンフアン・コマラパであり、他の2つが、アティトラン湖畔のサンティアゴとサンペドロである。サンフアン・コマラパの「インディヘナ絵画」は、1930年前後に Andres Curruchich (1891~1969) によって始められたものと言われる。彼の作品は、各地の民族衣装を展示するグアテマラ市のインチェル博物館 (Museo Ixchel)¹⁴⁾ で数十点が展示されているが、それは村の日常生活や祝祭の様を「ナイーフ絵画」的タッチで描いた油彩画であり、興味深いことに、描かれた情景についての説明文が絵の中に書きこまれている。現在もコマラパでは(女性も含めて)相当数の画家が活動しており、作品は現地だけでなく、グアテマラ市の民芸品市場でも販売されている。コマラパとの対比でアティトラン湖地域で特徴的なのは、女性画家がほとんどまったく存在しないことと、グアテマラ市の民芸品市場で

品が販売されていないことである。

サンティアゴとサンペドロには、どちらにも「最初の絵かき」として認められる人がいる。サンティアゴの場合、1950年代から販売を目的に油彩画を描き始め、急速に国内および国外で名声を獲得した Juan Sisay (1921~89) である¹⁵⁾。サンペドロの場合は、職を求めて南部のコーヒー・ブランテーション地方に移り住んだ Rafael González y González (1907~) が1929年に手持ちの素材で絵を描き始め、1940年代に油彩を開始して名声を得たことに始まるとされる。それゆえに彼が「サンペドロ派」の創始者とされるが、サンペドロ在住の最初の油彩画家は、彼の孫にあたる Pedro Rafael González Chavajay (1956~) (以下 Pedro Rafael と略) である。

2人の創始者のいずれも、正規の美術教育をまったく受けていない。好きで粗末な素材を使って描いていた絵画が、外部から来た非インディヘナの人物の目に止まり売れたことによって、絵画が収入源となる可能性に気づき、職業的画家としての道を踏み出している。両者ともに、絵のテーマは一貫して村の風俗であった。現在この2つの村で活動している画家たちの描くテーマも、その中心は依然として、この地域の風物・風俗である。代表的な画家たちが画家となった経緯を語る物語にも、創始者たちと類似した道筋が現れる。ほとんど例外なく、絵を描くのが好きだったのは生まれつきにしても、意識的に絵画に専念しはじめた決定的な動機は、外部の消費者によって発見され、絵画を販売して現金収入の手段とする現実的可能性が出現したことである。彼らの絵画に対する需要は村内には存在しない。彼らの絵画は、村内の日常生活でも実用性をもつ民芸品(衣装など)とことなり、観光客にせよ、美術商・収集家・美術館にせよ、最初から外部の市場に依存している。

現在2つの村には、販売を目的として絵を描いている画家がそれぞれ30~40人ほどいる。画家のなかには、収入に惹かれて画家を志してはいるが、それだけでは生計を立てることができない人々も含まれる。画家の数は1980年代頃から急速に増加したと言われるが、これは観光客の数の増加に対応しているとみられる。専業で描いている画家の多くの作品は、観光客によって土産物として購入されるにすぎないが、何人かの画家は、国内外の展覧会への出品経験をもち、国内さらには国外で画家としての販路をもつ。今回の調査で主として対象としたのは、後者のような人々である。

こうした著名な画家としては、サンティアゴの場合、前述の Juan Sisay の助手を一定期間つとめた Manuel Reanda Quieju (1948~) と Miguel Chávez Petzey (1948~)、さらに Nicolás Reanda Quieju (1958~) がいる。Manuel と Nicolás は同姓であるが近親ではない。Miguel は市場に隣接した店をもっている。また、彼の父と兄弟たち

は、専業で木彫作品（漁・機織りなど日常的労働を主なテーマとする）を製作しており、メインストリートに店を開いて販売している。Nicolás の成人した弟2人と息子2人も販売のために絵を描いており、彼が所有している店とは別に2人の弟も店を開いている。これらの店は *galería* と呼ばれ、自作だけでなく他の画家の作品を展示して販売しているほか、木彫や織物などの民芸品や絵葉書などの土産物をも販売している。画家や彫刻家自身が開いている *galería* は、以上の4軒である。他に20～30ほどある民芸品・土産物店でも、織物や民族衣装などの主要商品に混じって絵画が売られている。しかし、「芸術家」(*artista*)を自認する画家たちの場合、そのような土産物店では自分の作品を販売していないと強調する。自分の作品は「芸術品」(*arte*)であり、そうした店にある「土産物」(*artesanía*)と混同されたくないというのが、その理由である。この問題、すなわち彼らにとって、何が「芸術」であり、何が「民芸品あるいは土産物」なのかという問題については、後に詳しく論ずることにする。

(4) インディヘナ絵画

サンティアゴの画家の絵は、現在では、ほとんどすべてがキャンバスに油彩あるいはアクリル絵の具で描かれる。芸術家を自認する画家の作品は、ほぼ例外なく油彩である。彼らは、過去にアクリル絵の具を使用していた経験はあっても、現在では油彩絵の具のみを使用しているとして、安価なアクリル絵の具を使いつづける画家たちと自らを差異化する。大きさは、80 cm×60 cm ほどの大作から、10 cm 四方ほどの小さいものまで様々であるが、芸術家を自認する画家たちは大作を描く傾向がある。

絵のテーマとしては、そのほとんどが3つのカテゴリーに大別できる。第一に、村の祝祭や儀礼、村の生活、プランテーションでの収穫作業（綿・コーヒーなど）、市場の情景などである。第二に、民族衣装を着た村人（祭りの役職の衣装の老人など）の肖像画。第三に、円錐型の火山や湖などの風景に住民を点景として含むもの。これらはいずれも、画家たち自身の言葉によれば、*costumbre* として一括される。*costumbre* という言葉は、特定的には、民衆カトリシズムにもとづく村の宗教＝政治システムを指すが、広義には「伝統的慣習」を意味する。そしてこの種のテーマを描く画家を *costumbrista* あるいは *primitivista* と称する。つまり、*primitivista* とは、「インディヘナの風俗をテーマとするもの」を指しており、技法上の特徴を意味するのではない。したがって、西洋美術史の用語である「プリミティヴィズム」とは意味がことなる。絵画のテーマとしての *costumbre* は、つねに「(既に失われたか)失われつつある我々の伝統」を描いたものであると画家たちは語る。したがって、彼らの絵画は、

現実に存在する光景をそのまま写し取ることを意図したものではない。しかし外部の消費者にとっては、それは「いまだ生き続けているマヤの伝統」を描いた絵であり、それゆえに需要がある。

技法としては、下塗りをしないキャンバスに鉛筆で下絵を描いただけで、ほとんど完成させながら絵の具を塗ってゆくのが一般的である。絵画のスタイルとしては、もちろん個人差はあるが、基調をなすのは、鮮やかな色を多用し細部まで描きこんで、現実を忠実にしかもカラフルに再現することを意図した具象的 (representational) なスタイルで、西洋美術史の枠組のなかでは「自然主義的リアリズム」として、それゆえに旧弊なものとして分類されてしまうであろうスタイルである。代表的な画家たちは、遠近法や陰影のつけ方の点で熟達しており、一言でいえば上手である。彼ら自身、現実を写し取る技術において、自分が優れていることに誇りをもっている。彼らは抽象画を知らないわけではないが、概してあまり肯定的に評価しないし、そもそもあまり関心がない¹⁶⁾。要するに、彼らの絵画には、近代以降の芸術が飽くことなく追求してきた形態上の新奇さや革新があるわけではない。この点で、意図せずして「抽象表現主義絵画」との形態的類似性によって注目されたオーストラリア・アボリジニのアクリル絵画のケースなどとは、状況が非常にことなる。また他方で、技術的に稚拙であるがゆえに、結果的に「素朴画」的な仕上がりの作品も数多い。しかしそうした分類は、あくまでも西洋近代的な絵画観にもとづいての私の印象にすぎない。したがって、画家たち自身が、自作や他の画家たちの作品について、どのように語るのかに耳を傾ける必要がある。

以上のように、彼らの絵画は「伝統」を描いたものであるが、「伝統的なもの」ではない。つまり、インドで婚礼用に描いていた壁画がタブロー化されて絵画市場に編入された例¹⁷⁾のように、伝統的技法にそって伝統的テーマを描いた絵画ではないし、砂絵で描かれていた「ドリーミング」を絵の具で描いたオーストラリア・アボリジニのアクリル絵画の例のように、西洋から導入した技法によって伝統的テーマを描いた絵画でもない。それは、後述するザイールの油彩絵画やパリのパトゥアンの絵画と同様に、最初から販売を目的として生産されはじめたものである。

「絵画を描くということ」と「絵画を描いて売るといふこと」のあいだには根本的な差異がある。何らかのかたちで絵を描くことは、普遍的にどの文化にも存在したであろうが、絵を売るといふことは、きわめて特殊な状況でしか起こり得ない。まずそこに買い手が存在しなければならないし、そしてそれが買い手にとって魅力的な商品でなければならない。さらに、「描いた絵が売れるということ」と「売るために絵を

描くということ」のあいだには大きな違いがある。前者においては、生産のプロセスは消費の形態に従属しているわけではない。後者は商品を生産することを意味し、どのようなかたちにせよ、生産のプロセス自体が市場によって媒介され、想定される消費者の嗜好による影響を被る。

(5) 絵画をめぐる交渉

この絵画が流通する市場、それを意味付ける言説は単一ではない。一方でそれは、「芸術家個人の芸術作品」として消費される可能性があるが、他方では、匿名のインディヘナの描いた「マヤ観光の土産物」として消費される。

あらためて言うまでもないが、西洋の芸術作品にしても商品化をまぬがれているわけではもちろんない。17世紀オランダにはじまる不特定多数の収集家を相手にする絵画市場においては、絵画は投資の対象ともされてきたし、またレンブラントがその先鞭をつけたように、市場における需要に応じた商品を生産してもきたのである¹⁸⁾。したがって、芸術絵画にせよ、観光絵画にせよ、生産・流通・消費という市場のメカニズムに従っていることに違いはないが、この二種類の商品化は、相互に排他的な市場を形成すると考えられている。一方の芸術作品としての商品化の場合、その市場における商品価値とは、その芸術的価値のことであり、それを決定するのは、批評家であるとされてきた。他方、観光土産としての商品化の場合、それは芸術とはみなされず、したがってその商品としての価値は、芸術的価値とは無関係である。そこには批評は存在せず、観光絵画に「傑作」(masterpiece)は存在しえない。生産者にとっては、良い観光絵画とは、売れる商品のことであり、悪い観光絵画とは、売れない商品のことであり、消費者からすれば、最も重要な価値評価の基準は、その絵が自分の観光体験の真正性の証拠となるかどうかであり、その際に「芸術としての真正性」は、原則的に無関係である。

こうした二種類の商品化の区別は、作品それじたいに内在的に備わった属性によるとされてきた。しかし、既に芸術作品について述べたのと同じことが、土産物絵画にも妥当する。つまり、あるモノがその内在的的属性によって一貫して、芸術であったり観光土産であったりすることはない。観光土産も、観光土産として生産されること、観光土産として流通すること、観光土産として消費されることで、その時点でのみ観光土産たりうるのである。言い換えれば、観光客の嗜好についての生産者(と仲買人)の想定にもとづいて観光客に販売することを目的に製作されること、観光客によって観光体験の思い出として購入され使用されること、がそれであり、この場合も両者が

同時に成立する必要はない。つまり観光土産として製作されたのではないモノが観光土産として消費されること、あるいは逆に、観光土産として製作されたものが、そうでない意味付けの下に使用されることは、ありうるのである。しかし、生産者が従属的経済状況にある人々である場合、一般に優位に立つのは、流通と消費の時点での意味付けであり、それが生産の現場における意味付けにも不可避免的に影響を及ぼす。つまり理念的には、生産の場における意味付けと、流通そして消費の場における意味付けが必然的に一致する理由はない。しかし、いま述べたような状況下では、生産の場での意味付けが流通・消費の場での意味付けに対して従属的關係に置かれるのである。

観光客という消費者に特徴的なことは、彼らがまさに生産の現場にやってくるということである。サンティアゴの *galería* のひとつに観光客が入って来て、壁にかけられた沢山の絵のなかのひとつが気に入る。値段を聞くと予想外に高い。「あちらの店では同様の絵をもっと安く売っていた。この絵をもっと値引きできるのではないか」と尋ねる。このような場面で、芸術家を自認する画家と土産物を購入しようとする観光客とのあいだで行なわれる価格をめぐる交渉は、さまざまなズレを出現させる。画家の側は作品が芸術であることを強調し、芸術作品としてそれ相応の価格を要求する。それに対して、その絵画を購入することを「マヤ文化観光」の文脈で意味付ける観光客の側は、民芸品なみの低価格を要求し、値切ることを当然と考えている。彼らは（芸術作品の場合のように）作者の名前を買うつもりではないから、画家の署名にはたいした価値をおかない。この交渉は一見するとたんに値段をめぐる交渉のように見える。そして売買価格の差（数ドル～数千ドル）が、彼らにとって死活問題であることは確かである。しかし同時に、値段をめぐる交渉は、「インディヘナ画家とは何か」、「インディヘナ絵画とは何か」、ひいては「芸術とは何か」、「マヤ文化とは何か」ということをめぐる交渉なのである。

画家たちは、具体的な交渉の過程で、自分の作品が「芸術作品」(arte)であり、「民芸品」(artesanía)つまり土産物絵画とは違うことを強調する。両者を区別しようとする語りのなかで、頻繁に強調される論点がいくつかある。しかしその交渉のなかで、「芸術」という概念が、奇妙なかたちで「翻訳」されており、そのことが逆に、近代芸術の公理ともいふべき「芸術」という概念の奇妙さを浮き彫りにする。

まず第一に、自分の作品が「オリジナルな絵画」(pintura original)であって、利潤のみを目的とする「量産品絵画」(pintura serie)とは違うと主張する。つまり「コピー」(copia)ではなくて「オリジナル」(original)だという点が強調される。しか

し、ここで彼らが「オリジナル」の語によって意味しているのは、「同一作品がほかにはない」ということであり、言い換えれば、一方で「他の作品の模倣でない」ということ、他方で「量産品ではない」ということを意味している。つまり、それは、「凡庸性」に対置される「独自性」ではなく、「複数性」に対置される「単一性」なのである。しかし、近代芸術の言説のなかでは、オリジナルな芸術作品であるためには、「単一性」は必要条件にすぎず、芸術家個人の靈感の表現であるがゆえに他人が模倣できない「独自性」という充分条件を満たしていなければならない。画家のなかには、「コーヒー摘み」「綿摘み」などをほとんど同じ構図で量産する人々がいるが、人物の性別や衣装や姿勢は少しずつ変えており、それゆえに「オリジナルな作品」ということになる。この論理は、機械的複製である絵葉書との違いを証明するのには有効である。しかし、この種の絵画は容易に観光客によって「匿名のインディヘナによる手作りの民芸品 (artesanía)」として意味付けられてしまう。観光客にとっては、同一の作品が複数あることは、土産物としての「真正性」を損なうことにはならない。また、パナハッチェルの画廊経営者は、インディヘナ画家の絵画について、テーマはほとんど同一で民族衣装が村によって違うだけであり、「バービー人形のようなもので芸術ではなく民芸品にすぎない」と評したが、この言葉に、この種の絵に対する近代芸術の論理が集約されている。他方で彼は、信徒団体などのために描かれた古い稚拙な聖人画を高く評価する。ここにも、近代芸術が差異を流用するにあたって、どのような選択をおこなうのかが明瞭に示されている。

第二に画家が強調するのは、絵画の「品質」(calidad) の違いである。しかしここで「品質」の語が意味するのは、高価な高品質の材料(キャンパス、絵の具、溶き油)を惜しみなく使い、高い技術で入念に仕上げているので、色が褪せたりしないということである。とくに絵の具は、彼らにとって、「芸術品」を「民芸品」から区別する重要な弁別特徴である。商売人の画家が、原価を低くおさえて収益を増そうとして相対的に安価なアクリル絵の具を使用するのに対して、芸術家は「本物の油絵の具」しか使わないというのが、彼らの強調する違いである。しかし、近代的な芸術観にもとづけば、製作に投下した費用や時間は、作品の芸術的価値とは無関係であることは言うまでもない。この種の論理が通用するのは、皮肉なことに、画家たちが自作をそれから差異化しようとしている土産物としての民芸品の領域である。実際にサンティアゴでも、民族衣装などの場合、「すべて手作りで、よい材料を使って手間をかけて作っており、刺繍も細かく模様の数も多い」という売り手の口上は、高品質であるから価格が高いという主張であり、それは観光客にとって理解できる「品質の差」である。

以上のような論理では、画家たちが意図するように、自らの作品を芸術作品として差異化することが困難である。そこで第三に画家が強調するのは、市場でバナナを売るように観光客相手に商売しているのではなく、「芸術作品」の収集家を相手にしているという点である。つまり、意図されている購入者、そして実際購入者の点で差異があるという主張である。それを証明するために、展覧会への出品証明書などに訴える。ここで「展覧会への出品」は、外部の権威者からの御墨付きを意味するわけだが、この「外部による認知」というテーマは、彼らの経歴についての語りでも重要な位置を与えられている。前述のように画家たち自らが語る「画家としての経歴」には、共通パターンが見られる。幼い頃から絵を描くことが好きで、絵の巧さが（小学校の教師や牧師など）非インディヘナの誰かに認められて、絵の具を買い与えるなどの励ましを受ける。そして外部の誰かに作品が売れるという体験を経て、画家というキャリアに目覚める。さらに（首都の画廊経営者など）後援者の援助によって展覧会に出品するようになり、ついには外国の展覧会にも出品し、自らもそれに列席したりするようになる。もちろん、このモデルの通りの経歴をもつ人は限られているが、重要な点は、土産物としての絵画と芸術作品としての絵画を区別する究極的な根拠が、西洋近代的芸術観にもとづく芸術界の権威だということである。

しかし、このような外部からの認知には、それ相応の代価がともなうことになる。それがあくまでも「インディヘナの風俗を描くインディヘナ画家の芸術」としての認知だという点である。要するに、「インディヘナ画家」とは、画家がたまたまインディヘナだということではない。彼らは商品価値をもつ限定されたテーマを描きつづけることをつうじて、「ただの画家」と区別された「インディヘナ画家」として再生産されつづけてしまうのである。彼らが出品した展覧会が、しばしば民族博物館で実施されたものであることに、ここで注意を喚起しておきたい。同時にインディヘナであり芸術家であることは不可能ではない。しかし、それは「インディヘナ画家」という特定のかたちでのみ可能なのである。ここで考察している画家たちの場合にも、どこに移り住み、どのようなテーマで、どのようなスタイルで絵を描くかの自由はある。しかし、絵画製作を生計の手段としている限り、売れる絵を描くことを余儀なくされ、「インディヘナもの」以外のテーマを描くという道は、彼らには事実上閉ざされている。

このディレンマは、画家たち自身が認識していることでもあり、彼らは、判で押したように「売れなければ収入にならない」と弁明する。テーマの強制は、最も単純なかたちでは、同じ絵もしくは同種の絵を注文されるというかたちをとる。この要求は、

土産物として同一の絵を数多く購入したいとする観光客の要求と基本的に変わらない。この点とはくに強調しておく必要があるだろう。芸術家を自認する画家たちは、類似品を量産しないことをもって、自らを土産物製造者から区別するが、テーマの違いによって区別するわけではない。そして、美術市場においては、彼ら自身が同様のテーマの作品だけを生産することを要請されてしまう。つまり、量産品としての土産物絵画という「シリーズ」(serie)化から逃れ得ても、「インディヘナ絵画」という「シリーズ」に回収されてしまうのである。土産物の場合との相違は、第一に、収集家への販売を目的とする画商からの注文であり、相対的に価格が高いという点である。第二に、「インディヘナの画家」という芸術家として、美術市場において市場価値を認められるという点である。この2つの点は、一方が他方の条件となるかたちで密接に関係している。作品を相対的に高い価格で販売するためには芸術家として認知されなければならないし、芸術家として認知されているということは、作品が高い価格で売れることをつうじて現実化する。そして作品が高く売れるということは、安定した収入をもたらすことによって、自らの欲求にしたがって創作できるオリジナルな芸術家であるための最低の必要条件となるのである。

(6) インディヘナ画家たちの選択

芸術家を自認する「インディヘナ画家」は、一方で、低価格の土産物絵画と同一視される可能性に直面しつつ、それに抗して自らを芸術家として差異化しつつなければならない。他方で、美術市場での価値を維持するためには、「インディヘナ文化」を描きつつなければならない。そのことによって「非インディヘナ画家」と差異化しつつけられてしまう。このような問題に直面して、それぞれの画家が行なっている選択を、サンペドロの3人の画家をとりあげてみておきたい。

サンペドロの画家たちの多くは、観光客むけの絵画をサンティアゴの民芸品・土産物店を通じて販売している。前述のように、サンティアゴの方が観光客が多いからである。そうした理由から、サンティアゴの画家のなかには、サンペドロの画家について一括して「商人にすぎない」と非難する者も少なくない。そうしたなかにあって、知名度という点で抜きん出た存在として、Mariano González Chavajay (1957～)、その弟 Matías González Chavajay (1969～)、そして前述の Pedro Rafael がいる。前二者は「サンペドロ派」の創始者の甥にあたり、後者は孫にあたる。彼らの知名度、ことに外部の芸術界における知名度は、彼らの作品をプロモートしている (Mariano と Matías の長兄である) Benjamin González Chavajay の画商としての努力に負うとこ

ろが大きい。彼はテクパンに画廊 (Arte Tz'utuhil Maya) をもち、彼らの作品を絵葉書にして観光客向けに販売していると同時に、内外の展覧会に出品するなどして、卓越したインディヘナ画家として彼らを芸術界へ売り込むことに成功している。彼は画家たち自身を展覧会に出席させる際には、彼らが常用しているわけではない民族衣装を着させるようにしている (Johnston and Paul 1994: 18)。ここに見られるのは、真正の「インディヘナ画家」として彼らを売り込もうとする戦略である。また他方で、北米の収集家 Joseph Johnston が彼らの作品をプロモートし、インターネット上にホームページを開いて作品の販売の仲介も行なっている¹⁹⁾。

Benjamin の敷いた路線に沿って、ビジネスとして最も成功しているのが Mariano と言えるだろう。彼の作品は、24種類が絵葉書になっており、さらに、国の内外で個展をした経験がある。彼がかつてアメリカ合衆国で行った展覧会で、彼のスタイルには「光輝くマヤ」(Maya luminoso) という名称がつけられた。それは、夜の市場の情景など、夜の闇のなかでランプや蠟燭の光に照らし出された人々を、彼が好んで描くことに由来し、彼自身その技法を誇りにしている。「神秘的なマヤの世界」を描く「インディヘナ芸術家」としての、収集家による認知と経済的成功を彼は望んでおり、芸術品である自作がサンティアゴの店には並んでいないことを強調する。つまり彼の望む路線は、欧米の収集家に作品を高値で販売し、観光客向けには複製絵葉書を薄利で多売して、二種類の市場のそれぞれの需要に応えようとするものである。しかし、「同一もしくは同種の作品をもうひとつ」という注文に応じることを余儀なくされている点で彼も例外ではない。彼は「同一のテーマでも、細部を少し変えるなどして、まったく同じ作品を製作することはない」と弁明する。しかし、「全く同一の作品を作らない」ということが、形態的革新をめざす芸術的に意味のある実験として、芸術界に評価されているわけではないのである。

他方、Matias は、基本的に兄の Mariano の路線を望みつつも、それ以外の収入の道をも同時に追求して、観光客向けに(妻の手も借りて)比較的小さな絵画を量産するという戦略に出ている。言わば、同じデザイナーズ・ブランドを、オートクチュールとプレタポルテとして販売する戦略であり、前者のみにフルネームで署名すると彼は言う。たしかに注文品の場合、彼が入念に仕上げていえる。しかし、注文品と量産品にテーマの点で相違があるわけではない。一般に量産品は小品であるが、注文品ではない作品にも大きい作品はあり、大きさにおいてさえ、明確には弁別できない。要するに、はっきりとした差異は、価格を通じてしか現れえないのである。彼が量産品として製作する絵画は、「コーヒー摘み」、「綿摘み」、「教会」など限られた

テーマをほとんど同一の構図で描いたものである。しかし、それは全く同一ではない。例えば、コーヒー摘みをしている人々の性別や衣装や姿勢などがそれぞれ少しずつ違うし、教会のファサードも村ごとに変えてある。機械的複製時代にあつての、この「手作りの類似品」は、いわば写真絵葉書²⁰⁾と民芸品のハイブリッドのごときのものである。それは、写真絵葉書と同様に、観光客の求める「牧歌的なインディヘナの風俗」のみを切り取って描いている。しかし、絵葉書と違って機械的複製品ではなく、それゆえに「アウラ」(aura) (Benjamin 1968 [1955])があると言えないこともない。それは、手作りの織物や刺繍がそうであるように、インディヘナの画家が描いた原物という意味でオリジナルであり、その種の「オリジナリティ」は、「インディヘナ観光」の言説のなかに無理なく位置付けることができる。機械的に複製するのではなく、ほとんど同一のものを手作業で描く非能率性が、近代によって抹殺されつつあるがゆえに観光客が求める「真正性」の証拠となるのである。

それに対して Pedro Rafael の場合、(収集家であれ観光客であれ)顧客の嗜好におもねるような商業化の路線に反対である。彼が小学校の絵画教師をして、薄給とはいえ固定収入があることもあるが、彼が製作する作品の数は非常に少ない。本人によれば、それは構想から十分な時間をかけるからであるが、そもそも内的な表現欲求に根差さない作品は意味がないというというのが彼の考えである。もちろん彼も「インディヘナの風物」を描く。しかしそこには違いがある。彼によれば、絵画のみならず芸術には、語るべき「物語・歴史」(historia)がなければいけない。それを表現するために彼に恵まれている才能が絵画であるから、彼は絵画でそれを表現するのである。例えば、「コーヒー摘み」は多くの画家が描くテーマであるが、それは一般に「牧歌的な農村風景」、「労働者のカラフルな民族衣装」、「遠くに円錐型の火山をのぞむコーヒー園の、緑の葉をバックにした赤いコーヒーの実」という視覚的効果のゆえに、需要の多いテーマである。しかし、Pedro Rafael は、そこに別の意味を込める。彼にとって「コーヒー摘み」の絵には、インディヘナの人々が体験してきた差別の苦しみが表示されている。つまり、コーヒー・プランテーションへの出稼ぎを余儀なくされ、そこで重労働を強いられ、しかし僅かな収入しか得られない底辺の人々の「歴史」がそこで表現されているのだという。そのことを、例えばアメリカ合衆国のレストランで一杯のコーヒーを飲む人が、彼の絵を通して感受してくれることを彼は望んでいる。また伝統的な出産の様子を描いた「出産」の絵にしても、たんに風俗を描いているのではなく、人はどうして生まれて来るのかという出産にともなう厳粛さと危険、そして近代科学とはことなる「マヤの科学」を表現したいというのが彼の意図である。

一言で言えば、彼は *costumbre* を描くことに、「征服と抑圧の歴史」に対する批判を込めているのである。彼のそうした姿勢は、サンティアゴで1990年に起った駐屯部隊による住民虐殺事件²¹⁾への、画家としての対応の仕方にも見て取れる。そのニュースを知ったとき彼は、展覧会のためにサンフランシスコにいたが、事件を聞いてすぐに、それをテーマにした作品の製作に取りかかった。私の知る限り、この大事件をテーマに絵を描いたのは、彼と Manuel Reanda のみである。ゲリラ掃討に名を借りたインディヘナ虐殺に対して、自らの「ゲルニカ」を製作することが芸術家としての使命だと、私は主張するわけではないが、Pedro Rafaelにとって、絵画が商品ではなく作品、言い換えれば、意味を生産する実践であることに疑いの余地はない。

しかし彼が作品にどのような意味をこめようとも、彼の意図通りの意味でそれが理解されることを保証するものは何もない。前述の北米の収集家 Johnston は、ミシガン州で開催された展覧会のカタログで、サンペドロの画家たちについて解説している。そこに掲載されている、製作中のサンティアゴ虐殺の絵を側においた Pedro Rafael の写真のキャプションで、「サンフランシスコを訪問したときに製作中のサンティアゴ・アティトランの教会の絵を示す Pedro Rafael González Chavajay。彼の絵画の目立った特徴は仕事の進め方であり、彼は「画面の」上からほとんど完成させながら下へと描きすすめる」(Johnston and Paul 1994: 11)としか Johnston は記していない。それが軍隊によるインディヘナ虐殺事件の絵であることについては何の言及もしていない。彼が絵の主題を知らなかったはずはない。しかし彼にとって重要なのは、正規の教育を受けた画家なら考えられないような風変わりな技法だけだというわけである。

(7) *costumbre* を描くこと

前述のように、インディヘナ画家は、それが観光土産として購入されるにせよ、芸術として購入されるにせよ、*costumbre* を描くことを余儀なくされている。しかし、売れるから描くのと、必然性があるから描くのでは、同じ *costumbre* を描くのも違いがある。したがって、彼らがたんに需要のあるテーマを描いているにすぎず、そこに働いているのは市場のメカニズムにすぎないと見なすのは、一面的な理解である。では、インディヘナ画家は *costumbre* を描くことにどのような意味を込めて生産しているのか、そして、インディヘナ画家が描いた *costumbre* の絵画は、流通と消費というコンテキストで、どのように意味づけられているのか。

インディヘナ画家が *costumbre* を描くことは、さまざまな言説と節合されうるし、

実際に節合されている。それは一方で、グアテマラの非インディヘナ支配層によるマヤ文化の流用と節合する。この流用の主たる舞台は、ナショナルリズムと観光であり、両者は緊密に結びついている。そこでは「グアテマラ文化の真髓」としての「マヤ系インディヘナの文化」が本質主義的に規定されており、インディヘナ画家のインディヘナ絵画は、期待される「真正性」を描くことによって、それに同意し、その証拠となり、その再生産に加担していることになる。他方、近年グアテマラ各地で勢力を増しつつある「マヤ文化運動」(Maya Cultural Activism)²²⁾との関係は、単純ではない。汎マヤ主義の下でのインディヘナの連帯をめざすこの運動は、「マヤ系インディヘナの文化」を、ナショナルリズムや観光とは別のかたちで本質主義的に規定する。そこで重視される「マヤ文化」とは、征服・植民地化の遺産としての *costumbre* ではなく、征服以前の文化である。そうであるがゆえに、もっとも明白な連続性である先住民の諸言語が、中心的意義を与えられる。その点では、征服以前の「真正なマヤ文化」を描くのではない絵画は、この運動の大義への裏切りにも見える。しかし実情はそれほど単純ではない。

絵画のテーマとしての *costumbre* は、現在の実在するマヤ文化ではなく、「失われた、あるいは失われつつあるものとしての我々の伝統」であると、画家たちは語る。そのように予め失われたものを描いているのであれば、現実の *costumbre* が消滅しても画家たちはおそらく困らない。それは写実的スタイルで描かれるが、写実ではないのである。*costumbre* が描かれるとき、そこでは何が「伝統」に属し、何が排除されねばならないのかの選択が行なわれる。つまり、そこでは自分たちの伝統を対象化するまなざしの下に、「マヤ文化」が再帰的に構築されているのである。そこで当然予想されるように、*costumbre* を描く絵画には、近代的（現代的）なモノが描かれることはない。コンクリートの家屋、バス、テレビのアンテナ、フェリー、プロテスタントの教会、小学校のバスケットのコート、観光客などというものは一切描きこまれることはないのである。

インディヘナ画家は *costumbre* を描くが、彼らの絵が *costumbre* の一部をなすわけではない。それらは、失われゆく *costumbre* を描く民族誌と同様の表象である。しかもそれは最初から外部における消費を目的としている。それは外部の眼差しによって媒介された内部者による客体化なのである。この客体化のプロセスにおいて、何人も有力画家 (Pedro Rafael, Manuel, Nicolás など) が「エバンヘルゴ」(evangélico) つまりプロテスタントだという事実は、どのような意味をもつのであろうか。

プロテスタントの画家たちは、民衆カトリシズムの宗教＝社会システムという意味

での *costumbre* から既に離脱している。その彼らが *costumbre* を描いて収入を得ていることについては批判もある。例えば、ツトゥヒル語の番組を放送するラジオ局（*La Voz de Atitlán*, 1965放送開始）の局長は、プロテスタントの増加をマヤ文化に対する脅威であるとみなしており、「マヤ文化を記録する」というプロテスタントの画家たちの言葉に対して懐疑的である。また彼らが、先細りになりつつある *costumbre* を維持するための費用を負担しないのに、それを描いて収入を得ていることを、プロテスタントではない *Miguel* は、やや皮肉っぽく指摘した。たしかに、「マヤ」を本質主義的に規定するならば、それは「プロテスタントであること」と両立しないだろう。しかし、プロテスタントであることは、必ずしも「マヤという我々の伝統」の否定ではない。

「なぜ *costumbre* を描くのか？」という質問に対して、画家たちは「失われていくマヤの伝統・文化を記録するため」と語る。しかし、プロテスタントである *Pedro Rafael* は、それに加えて、「失われてしまったマヤの伝統を掘り起こすため」とも語った。他に「掘り起こす」(*cavar*) ことの重要性を語った者のなかには、画家ではないが、「マヤの祭司」の血筋であると語った *Diego Reanda* がいる。彼は、内戦下で大量に発生した孤児・未亡人のための支援組織を運営し、彼女たちの作った民芸品を販売する一方、ツトゥヒル語教師の看板も掲げている。彼にとって「掘り起こす」とは、*costumbre* によって覆い隠されてしまった「マヤ」を回復することであり、先住民言語に対する正当な評価を要求する点でも、前述の「マヤ文化運動」と同様の志向をもつ。そして一見奇妙に見えるが、彼の考え方は、*Pedro Rafael* のそれと共通する部分が多いのである。*Pedro Rafael* は「マヤの血」の重要性を語る。「トウモロコシの粒が落ちていれば、私はそれを拾う。それがマヤのパンであることを、血のなかを感じるからだ。だから私は、トウモロコシを播いて、それを食べる人々を描くのが好きだ。インディヘナの血が入っていないラディーノには、そういうことを感ずるのは難しいだろう」。彼はグアテマラ北部の密林にあるティカルの遺跡を見た時、なぜ現代のマヤの人々は、祖先には可能だったこうした偉業ができなくなってしまったのかと自問したと言う。また、インディヘナ画家の絵画に登場する人々の、一見焦点の定まらないように見える「遠い眼差し」(*la visión larga*) は、インディヘナたちが、いつの日にか歩み尽くす道のりを遠望する眼差しなのだと言う。

ここで彼が本当にプロテスタントなのかと問うことは、彼の発言の趣旨を歪曲することになるだろう。*Benjamin* からの依頼に応じて、*Pedro Rafael* は、クリスマスカードの原画として、キリスト生誕と三博士訪問の場面をインディヘナを登場人物にして

描いたことがある。その絵について説明して「毎日が降誕祭 (navidad) なのだ」と彼は語った。つまり、誰もがキリストなのである。同様にプロテスタントである Manuel の場合、聖書の枠組のもつ重要性はより大きいと見られる。彼には、十字架にはりつけになったサンティアゴの民族衣装を着た青年を描いた絵があり、いつの日か、サンティアゴの村人を登場人物として「最後の晩餐」の絵を描きたいという希望ももっている。そこに見られるのは、現代のインディヘナの人々の生活を聖書を参照して解釈する視線である。

このような点を考慮すると、プロテスタンティズムとは、画家たちにとって、*costumbre* の内部に埋没していたのでは困難な、「マヤの歴史」を捉え直すための視点あるいは距離を提供しているのではないかと思われる。そして、それが Pedro Rafael の場合、征服以前からのマヤの伝統を「掘り起こし」て再評価することにもつながっているのである。このことから理解できるように、「インディヘナ画家がインディヘナ文化を描くこと」は、逃れようのない牢獄ではなく、現代において「マヤ文化」がもつ意味を問い直すための積極的な契機となりうるのである。

しかし、画家自身がそのような意味を込めても、その絵画が別の言説によって捕捉され、消費されてしまう可能性を排除できない。ミンガン州での展覧会の解説書 (Johnston and Paul 1994) は、普遍的美学・普遍的人間主義にもとづいて、隠れていた芸術家が発見された物語として語り、アカデミックな絵画技法からの逸脱という非政治的な差異を強調する。また他方で、解説書は、「近代的テクノロジーの行進の影響下で消滅しないうちにマヤの *costumbre* の視覚的記録を残す」(Johnston and Paul 1994: 17) という Benjamin González Chavajay の販促コピーを引用して、コメントなしで、「高地マヤ文化の色彩豊かな民族誌的記録」(Johnston and Paul 1994: 18) とテーマを総括する。ここで画家に要求されているのは、第一に、非歴史化された「真正のマヤ文化」だけを写し取る卓越したレンズとしての役割であり、第二に、それを写し取る画家自身が「真正のインディヘナ」だということである。つまりそこから歴史は消去される。そのことから当然予想されるように、そこには、画家たち自身がぐりぬけてきた1980年代の内戦については、まったく言及がない。つまり、「平均的アメリカ人で馴染みのある人はほとんどいない、マヤ文化についての若干の不可欠な情報」(Johnston and Paul 1994: 43) を補うことで、彼らの絵は「見る者にきわめて直接的に語る」はずだとされており、その「若干の不可欠な情報」には、インディヘナが生きている現実は含まれないのである。つまり、Pedro Rafael が私に語ったことは、見事に語りから排除される。失われゆく *costumbre* を描いた作品を賞味す

するためには、国軍による虐殺という現代性は、無関係のものとされるのである。

既に述べたように、北米の収集家がサンペドロの画家の絵を紹介し、同時に販売もするホームページをインターネット上に開いているが、説明の大半は、前述の展覧会解説書と同じであり、それに加えて作品が展示されている。このサイトのゲストブックに残された感想で最も多いのは、「美しい絵をありがとう！」という調子のものであり、同様に目につくのは、異郷にあるグアテマラ人やグアテマラを訪問した経験のある外国人からの「懐かしいグアテマラを思い出す」という趣旨の感想である。そこから推定できるのは、「絵のように美しいグアテマラを描いた美しい絵」という消費のしかたである。

そのような消費のされ方を画家たちが拒否することはないだろう。しかし、そのような仕方だけで消費されることに同意するとは思われない。そこには、芸術界であれ観光客であれ、西洋の消費者が消化＝理解できないがゆえに存在しないとされている差異があることを忘れてはならないのである。私はホームページを開設した Johnston の善意を疑うわけではない。このサイトを訪れた人々がそこで見た絵を「気に入った」という真意を疑うわけでもない。しかしそのように抵抗なく消化できてしまったということが何を排除しているのかという点に注意を喚起したいのである。

4. 芸術／文化をめぐる交渉

(1) 2つの市場の間で

インディヘナ画家が、彼らが想定する買い手の要求に応じて商品として絵を生産しているにすぎなかったり、買い手の要求を考慮することなく主体的な自己表現をしているだけなら、話は簡単である。つまり、インディヘナ画家が、売れるという理由で消費者の好む *costumbre* を描き、観光客であれ収集家であれ、より高い値段をつけてくれる購買者に売るというだけであったり、あるいは、インディヘナ画家が、消費者の要求をまったく考慮せずに、買い手がつくか否かに頼り着せずに、特別な意味をこめて *costumbre* を描くだけであるのなら、話は簡単である。問題の核心は、それが商品生産であり、かつ自己表現なのだという点であり、その2つの面を分離してしまうと、実像を捉えそこなってしまう。

商品生産と自己表現のどちらの面にとっても、芸術家の芸術作品として認知されることは重要な意味をもっている。画家が、自分と自作を芸術家と芸術として認知せよ

と要求するとき、それは、一方では、作品を高価格で販売して高収入を確保するためであり、他方では、商売をしているのではなく自己表現を行なっている芸術家として平等な地位を獲得するためである。いずれにせよ、芸術としての認知を求めることは、認知する特権をもちつづける西洋の芸術界の権威を追認してしまうことになる。

商品生産であり自己表現でもある、つまり商品でもあり作品でもあるというのは、先進国で芸術家と認められた人々の場合も基本的には同じである²³⁾。しかし芸術界は、ひとたび認知した芸術家については、自己表現の所産としての作品という側面のみを強調し、それが同時に商品生産でもあるという側面を隠蔽する。言い換えれば、彼らは、「何が売れるか」に頓着せず、製作自体は自己表現以外のなにものでもなく、作品が結果として商品になるのだという「芸術の自律性」のフィクションによって保護されるのである。これは実用を目的として製作される伝統文化の産物の場合と奇妙に共通する。つまり、芸術にせよ文化にせよ、商品化を目的とすれば真正性を失うと考えられているのだが、売るためではないというその真正性が逆に商品価値となるのである。それに対して、芸術界による認知と保護が及ばない人々の場合、「売れるものが良いもので、売れるものを作る商品生産」という側面が隠蔽されることがない。売れる商品を生産することは、資本主義市場の基本的メカニズムであるが、それに従っていると見なされることが、まさに、真正な芸術からの逸脱と見なされてしまうのである。

さらに状況を複雑にしているのは、彼らのおこなっている商品生産に、観光絵画市場と芸術絵画市場という2つの市場が関与していることである。観光絵画の市場と芸術絵画の市場を同時にターゲットとしなければならないのは、第三世界の観光国の芸術家に一般的にみられる状況である。一方に絞れない理由は2つある。まず第一に、観光客の要求をみたすような商品さえ生産すれば、観光客相手の商売が、不十分であるとはいえ利益を生む状況があるからである。サンティアゴでこの状況が生まれてきたのは、フェリーが増便されて観光客相手の商売が成り立つようになった1980年代からだろう。第二に、生活がそれにかかっている以上、また自己表現として絵を描くためにも、収入は不可欠である。そのためには売れる商品を生産しなければならない。しかし観光客相手の商品を生産してしまうと、芸術界からは排除される。彼らにとって理想的な状況とは、自己表現の作品が意図せず高く売れることなのだが、そのためにはまず（高い価格を保証する）芸術家の地位を得なくてはならない。しかしそれは実現が容易ではない。そこで、画家は、日々の糧を得るためには、作品を買ってもらわなければならない、需要のある絵を描かなければならない。そして売れる絵とは、

インディヘナ画家の場合 *costumbre* を描いた絵である。

彼らは *costumbre* を描くことに、消費者が要求あるいは想定していない意味をこめてもいる。しかし、彼らの絵が売れるのは、消費者にとって消化＝理解可能な差異としてである。観光客は「インディヘナ文化」を「ノスタルジーとエキゾティシズムを満足させる差異」として意味付け、芸術界は、彼らの絵画を「インディヘナ文化」と独立には価値をもたない「インディヘナ絵画」として意味付ける。このように、生産者は、販路を確保するためには、購入者＝消費者の意味付けに同意することを余儀なくされる。そのように同意することが、生産者の境遇を固定化するのに寄与してしまうのだが、それを完全に拒否することはできないのである。

非西洋の芸術家たちの声、すなわち、彼らが絵画と絵を描くことに込める意味づけが、*Art-Culture System* にもとづくゲームに対して、根底的な批判となることは困難である。その理由は、既に述べてきたように、彼らの作品が資本主義市場の商品となっているからである。需要を満たせば収入になり、彼らの生計が絵画の販売に依存していて、芸術界を批判するのではなく認知して編入してもらうことが収入につながるからである。いまや西洋は暴力的収奪者として以上に、顧客として登場する。彼らは気に入らなければ買わないこともでき、買い叩ける顧客である。西洋の設定する基準を世界標準としつづけているのが経済力であることは、否定しようもない事実である。この点で、「白人はどうしてあんなに金があるんだ」といぶかしんだ『カンニバルツアーズ』²⁴⁾の老人の言葉は、核心をついている。彼は「自分たちだって金があれば、白人の土地へあんな船に乗って旅行できるのに」と言う。まさにそれができないこと。ニューギニアの老人が欧米に行って、絵画を観光土産として買い叩けないこと、それが相互性の欠如なのである。

したがって、インディヘナ画家の絵画生産について、「文化システム間の不平等と軋轢」(García Canclini 1993: 2)の下でとらえる必要がある。彼らは閉鎖的世界の内部で生産しているのではない。つねに既に圧倒的な不平等が自然化されて存在している条件の下で、彼らは絵を描きはじめていたのであり、彼らが自分の作品を商品として売ろうとしたときから、自らが部分的にしかコントロールできないシステムに従属しているのである。しかし、彼らとその経済状態ゆえに、作品を販売することを何にも増して優先しなければならない状況に置かれているとしても、そのことがただちに、金儲けのために売れる商品を描いているにすぎないということを意味するのではない。

Jules-Rosette (1994: 360) は、彼女が「観光芸術のシステム」(tourist art system)

とよぶシステムについて、「芸術上の分類のシステム」の齟齬というよりも、「象徴上そして経済上の交換」(symbolic and economic exchange)としてとらえるべきだと指摘する。これはまさに、本論文で私が言っている「交渉」に他ならない。それは文化をめぐる交渉でありかつ値段をめぐる交渉である。その両方であることが重要なのである。それを象徴的側面だけ、あるいは経済的側面だけでとらえることの不当性は、García Canclini も強調している。経済的に従属しているにすぎないという見方を彼は批判し、「コンフリクトの構造」(the structure of conflict) (García Canclini 1993: 27)として分析することの必要を指摘する。Myers (1992 [1991]: 323) も、そのようなコンフリクトを「物象化・実体化された文化的範疇のあいだの遭遇とみるのではなく、人間の活動として」見る必要があると述べる。つまり、たんなる分類システム間の抽象的な衝突ではなく、日々の個々の交渉としてとらえることが重要なのである。その交渉はつねにすでに不平等を含む状況の下でなされる。その不平等とは、まず経済的格差であり、他方で、価値を生産するシステムをコントロールする力の格差である。

では、生産者はどのような意味をこめているのか、それはどのような自己表現なのか。それが、どのようなかたちで無視され歪曲され消費されてしまうのか。そしてその交渉が、磐石のようにみえるヘゲモニックなシステムに対して根底的な批判となる可能性はあるのか。生産者のことなる声が、芸術をめぐる近代以来の支配的な言説に、不利な位置で編入させてもらうのではなく、それをつくりかえてゆく挑戦となりうるのか否か。言い換えれば、消化＝理解されてしまう差異ではなく、挑戦する差異でありうるのか。そうした方向に考察を進めていくことが重要になる。消費者の意向にそって生計を立てるためだけに描いた売り絵に見えるものが、生産者＝製作者にとってどのような意味を生産するものであるのか、それがどのような意味の下に消費者に受容されてしまうのか。

この問題について考察するにあたって、視野を拡大して、グアテマラのインディヘナ画家と同様のポジションに置かれている画家たちにも目を向けたい。ここでは3つの事例を参照する。第一のものは、オーストラリア・アボリジニの画家たちのアクリル絵画である。これは1970年代から絵画教師の指導の下で、従来から砂絵で儀礼用に描かれていたテーマをアクリル絵の具を使ってキャンバスに描くようになったもので、そのドット・ペインティングと抽象表現主義絵画との類似ゆえに国際的な評価を得るようになったものである。第二のものは、ザイル(現コンゴ民主共和国)とコートジボワールの油彩絵画で、Fabian (1996) が「ジャンル絵画」とよび、Jules-

Rosette (1994) が「観光芸術」(tourist art) と「民衆芸術」(popular art) とよびわけているものである。この種の絵画と連続しつつ独特なものとして、ザイールの画家 Tshibumba の連作『ザイールの歴史』について、Fabian が詳細に論じている。第三のものは、バリ島のバトゥアンの絵画である。これは1930年代から現地在住のヨーロッパ人画家たちの影響下で農民たちが描きはじめたもので、徐々に観光客を購買者として獲得し、第二次大戦期中断をはさんで1960年代から本格的に観光市場むけに製作されるようになった。そのなかで、1930年代に人類学者の Bateson と Mead が収集した絵画について Geertz (1995) が論じている。

(2) アボリジニの「土地に根差した」アクリル絵画

Myers の論文 (1992 [1991]) の出発点となっている設問は、第一に、アボリジニのアクリル絵画に対する国際的な評価が、アボリジニが力を獲得したことの証左なのか、あるいはよりいっそう従属したことを示すのかということ。第二に、ごく最近製作の始まったアクリル絵画が「真正の、伝統的な、ドリーミングに由来する、真実の」ものであるとの作者たちの主張が、何を意味しているのかということである。

Myers (1992 [1991]) によれば、アボリジニ画家が絵を描くことに込めている意味を、芸術理論は捉えそこなう。では、彼らの絵画は、どのように意味付けられているのだろうか。それは一方で「モダニズムの精神的・審美的言説」と、他方で「ナショナリズムの政治的言説」と節合している。芸術として消費される場合には、既に述べてきたように、芸術についての西洋近代的な言説のなかに位置付けられ、(主として形態的な)革新性をもつ作品として難無く回収され、その言説自体に対する挑戦的なポテンシャルは削ぎ落とされてしまう。ではそれに対して画家たち自身は、絵画(を製作すること)に、どのような意味をこめているのか。彼らの説明では、その絵は「彼らが住む土地の一部をなすドリーミング」を意味しており、それは「真実」(mularrpa) であるから単なる絵画以上のものである。しかし芸術界の言説は、そこで作者たちが主張していることを消化=理解することができない。

オーストラリア・ナショナリズムの言説が、アボリジニの絵画を流用するとき、彼らの作品は、オーストラリアの領土という特定の土地との結び付きのゆえに価値があるとされている。しかしアボリジニの画家が絵に込めている「土地との結び付き」は、そのようなものではない。それは失われた故郷への郷愁の表現ですらなく、アボリジニがドリーミングを通じてその土地に「根差していること」なのである。この絵画が申し立てているのは「風景 (landscape) は語る」ということであり、それを描いた

者がその土地に対する権利と責任をもつがゆえに、その絵は「真実」のものなのである (Michaels 1994)。

芸術界には、そのような意味付けを消化＝理解する能力はなく、それを「本質主義」として排除する。それにもかかわらず、画家たちは、「自らの絵画が（ドリーミングとは）別の価値付与システムの下で、非アボリジニによって認知されていることについて十分に認識していない」(Myers 1992 [1991]: 327)。つまり、抽象表現主義との形態的類似性ゆえの芸術界による認知を、画家たちは、自分たちが絵に込めている意味が理解されたと誤解しているというのである。このような状況の下では、Myersの指摘するように、アボリジニが、彼らの作品に「彼らが与えている意味を、それを受容する言説のなかへと客体化する能力」(Myers 1992 [1991]: 341)が問題の核心をなすことは確かである。これは本論文で言う「交渉」の能力に他ならない。

(3) ザイール²⁵⁾の「別の歴史」

コートジボワールの絵画で最も観光客の需要があるのは、いまだかつて存在したことがなく、西洋人のアフリカ観のなかだけにある「牧歌的なアフリカ」を描いたものである。テーマとしては、それ以外に、炎に包まれた村を（原因も結果も示さずに）装飾的に描いたものや、進歩のシンボルとしてのダムや鉱山などの工業的モニュメントがあるが、いずれにせよ、光景を美化したものである。それに対して、Jules-Rosette (1994)の言う「民衆芸術家」(popular artist)の場合、「西洋の技術に対する明瞭な批判」というメッセージを明示的に組み入れる。つまり、彼女の議論では、「民衆画家が〔近代的〕技術の役割について政治的次元で評価を下し批判するのに対し、観光芸術家は、装飾的美化・ほめかし・直接的でない言及を用いて技術を表象する」(Jules-Rosette 1994: 353)。

しかし現実には、彼女の言う「観光画家」と「民衆画家」を明確に区別できるわけではない。いずれにせよ売れるのは、明示的批判を含まないかたちで牧歌的アフリカを描いたものであり、収入を得るためには、ほとんどすべての画家がその種の絵画を製作することを余儀なくされている。それはナイロビのAfrica Art Galleryの常連出品者であるKambaの彫刻家Safari Mbai Safariでさえ例外ではない。抽象的・実験的な作品を作る彼も、「実験する自由を得るために」、収入を約束する市場の需要に応える必要がある。つまり「西洋向けのもの、国際的芸術家としての」の間で、彼らは交渉し続けなければならない (Jules-Rosette 1994: 354-356)。

ザイールの画家Diouf Kabambaは、「我々の絵を買うのは西洋人だが、西洋人のた

めに描いているのではない」と述べる。彼は、自分が意図している買い手と実際の買い手とのあいだで、「政治的にコミットした芸術家であろうとする欲求と、観光芸術市場で絵画を匿名のまま販売する必要のあいだ」(Jules-Rosette 1994: 357)で引き裂かれている。彼らは「政治的事件と芸術のあいだの対話を生み出す審美的モデル」(Jules-Rosette 1994: 353)を目指しながらも、作品の販路を確保するためには、「テーマやデザインを単純化し、彼らのポストコロニアルなアイデンティティを否定しなければならないと信じている」(Jules-Rosette 1994: 355)のである。

ザイル南東部のシャバでも、多くの画家が「ジャンル絵画」とよびうる絵画を販売して生計を立てている。興味深いのは、自宅や店の壁を飾るために土地の人々がこの絵を購入していたことである。Fabian (1996)が詳細に論じているのは、シャバに住んでいた画家 Tshibumba²⁶⁾の描いた、101点の油彩画からなる連作『ザイルの歴史』であるが、この作品は、他の多くの画家が描く「ジャンル絵画」と連続しつつ、そこから逸脱している。彼が独特である点は、絵画で歴史を語る歴史家であると自認している点である。この言葉は、文才ではなく画才があるから私は絵で歴史を描くのだという Pedro Rafael の言葉と共鳴しあう。しかし『ザイルの歴史』が独特ではあっても、他の「ジャンル絵画」から隔絶しているわけではない。

「ジャンル絵画」の画家たちは、「人々に考えさせるため」に絵を描くののだと言う (Fabian 1996: xiii)。では何を考えさせるのか？ 画家たちが強調する点として Fabian が注目しているのは、「ジャンル絵画」のもつ ukumbusho つまり「想起の引き金となりうる属性」(Fabian 1996: 195)である。それは、過去の出来事(あるいは、その知識)を思い出させるだけではなく、「人々が知っているが口に出せない (mambo ya bakubwa) 現在」を思い出させるものである (Fabian 1996: 308-309)。「ジャンル絵画」で好まれている表現方法は、「形象描写的な表象 (figurative representations)」²⁷⁾であるが、その理由は、「過去の経験と現在の苦境を「想起させるもの」として役立つという、ジャンル絵画の性質と目的がそれを要請するから」(Fabian 1996: 195)なのである。つまり「ジャンル絵画」は、「風景画」(paysage)と外見的には似ているように見えるが、そこには違いがある。後者は、外国人や新興中産階級に好まれるが、ノスタルジーを呼び覚ますことはあっても、ukumbusho の力をもたないのである。

「真実とは、強制されたイデオロギー、反省を欠いた意見、誘惑的イメージなどから解放されているということであり、たんに超歴史的な実証の基準に事実が整合的であることの結果ではない」とは、Tshibumba の絵がどのような意味で「真実」であ

るのかについて Fabian (1996: 316) が述べていることだが、この「真実性」は、アボリジニの画家たちが、アクリル絵画がたんなる絵画ではなく「真実」であると言うとき、言おうとしていることに重なり合う。また、絵画が思い出させる力とは、Pedro Rafael がサンティアゴ虐殺の絵に込めている意味に他ならない。彼が描いたのは、彼が実際に見た光景ではない。それゆえに、それは真実であり真実ではない。それが真実であるのは、それがサンティアゴの人々にとって本当に起った事件である以上に、国軍によって繰り返された幾多の暴力を「思い出させる」もの、つまり ukumbusho をもつものだからである。

(4) バリの「不可視の世界」

バリで観光客向けに生産されている絵画は、人物を含む風景画で、内容は乏しいが技術は概して巧みで、バリの光景のカラフルな装飾的土産物として成功している。そのテーマは、「田園や火山など熱帯の風景、ヒンドゥの祭り、高度に様式化された踊り、混雑して賑わっている村」など、西洋人が抱くバリ文化のイメージに合致するものである。Geertz (1995) が詳細に検討しているのは、1930年代に（観光化の度合の低かった）バトゥアンで描かれた絵を Bateson と Mead が購入したコレクションである。それらは無彩色の絵画で、戦後の典型的な観光絵画とは非常にことなつたスタイルのものである。

この絵画は「西洋人の側からは、単に観光芸術で自分たちの伝統とは関りが無いという理由で、そしてバリ人の側からは、単に観光芸術で彼らの伝統とは関りが無いという理由で、どちらの側からも瑣末なものと思なされてしまう」(Geertz 1995: 97)。しかし、Geertz は、バトゥアンの絵画を「観光客の眼の中にしか存在しないバリの「土産物」として製作されたもの」として見るのも、「直接的な表現であり、文化的障壁をこえて私たちに率直に親密に語りかけてくる」と見るのも誤りであり (Geertz 1995: 3)、これらの絵画を「'bicultural' な状況の下で製作された真摯で創造的な作品」(Geertz 1995: 99) として見る必要があると述べる。

観光客の期待するその文化のイメージを描いたもの、あるいは、文化によって媒介されない直接に了解される普遍性をもつもの、そのどちらかに分類する二分法は、前者には芸術性を認めず、後者には文化的コンテキストを認めない。これは前述の、商品生産と自己表現という二分法に対応し、そのとき既に指摘したように、こうした二者択一の枠組の下で分類し流用することが、絵画とその生産者に対する冒瀆であることは、本論文でとりあげたすべての絵画に当てはまるだろう。そのどちらかにすぎな

いという流用のしかたのなかで、こぼれ落ちてしまうもの、そこに注目することが必要なのである。

では、バトゥアン絵画に作者がこめている意味とは何であるのか？ Geertz は、Togog という代表的な画家について、「バリがどのように見えるかを描くのではなく、バリとは何であるのかについてのイメージを創造した」(Geertz 1995: 21) と述べている。そこに描かれているのは、神秘的な力 *sakti* であり、「危険で不可視の超自然的存在や力からなる本当の世界」(Geertz 1995: 23) である。画家たちは、西洋人の目に写るバリを描いているにすぎないように見えながら、西洋の絵画技法を新たな表現手段として、そこに別の意味を描きこんでいるのである。それは意図的に隠されているというよりは、西洋人がそれを見る眼をもたないのであり、それはバリの宗教儀礼を見る観光客には、そこに現れている不可視の存在が見えないのと同じことである。

Geertz は、バトゥアンの絵画は「バリの想像力の民族誌」(Geertz 1995: 1) であり、作品のひとつひとつが「語り手があまりよく知らない〔西洋の絵画言語という〕言語への翻訳の作業の所産」(Geertz 1995: 18) だと解釈する。そこには「見ていると同時に見られている自己という感覚」(Geertz 1995: 97) が現れていて、画家たちは「自分が製作する絵画を見る外国人がその絵を「バリ人」が制作した「バリ」の切片として見ていることに気づいている」(Geertz 1995: 97)。つまり、それはインディヘナの描く *costumbre* と同様に、外部に向けて提示された自文化の表象なのである。

画家たちが自文化に対する反省的な眼差しを手に入れるにあたって、売れ筋の定番の絵画を拒否した Bateson と Mead が、触媒として重要な役割をはたしたことは疑いえない。それは「写實的肖像画を描いたり、近代的な自宅の鉛筆画を描いたりすると、そうした主題や技法は「バリのでない」(*unBalinese*) から真正でないとして怒った」(Geertz 1995: 17) バリ在住の西洋人画家の役割とは大きくこととなったものであることはたしかである。しかし2人の人類学者は、画家たちに対して、作品に描いた「民話や神話を語るよう要求した」(Geertz 1995: 18)。それが顧客の意向として、画家たちの絵画製作を一定の方向に導いたことも、また否定できないであろう。

(5) 象徴的かつ経済的な交渉

既に明らかなように、ここで検討してきた絵画には、それが製作され始め、製作されている状況の共通性、そして画家の占めている位置 (*positionality*) の共通性ゆえに、共通点が見られる。

まず第一に、これらの絵画は、いずれも植民地(的)状況におかれた非西洋の社会

の人々が、西洋的な技法を導入して描きはじめたものである。それゆえに、Art-Culture System の基礎となる「真正性」の基準に照らせば、「非真正性」の極致とも言うべきものである。それは容易に、西洋の「普遍的文化」の不完全な普及の物語として語られてしまい、本場に比べて劣った模倣・二流品と見なされるか、あるいは、都合の良いエキゾチックな差異として消化＝流用されてしまう。しかし、これらの絵画を、Geertz が言う意味での‘bicultural product’として、つまり「複数の文化の意味体系と審美観念に同時に結び付けられたもの」(Geertz 1995: 3)として理解することがまず必要である。そしてさらに一歩進めて、それを‘contact zone’の産物、つまり、権力の不均衡を含んだ文化的界面の産物としてとらえることが重要なのである。

これらの絵画が‘bicultural product’であるのに、あるいはまさにそうであるがゆえに、絵のなかには余所者の西洋人や観光客は、きわめて例外的にしか現れない。つまり、西洋との接触の所産として、それに先行して存在したはずの「真正な手付かずの伝統」の表象が生産され、暴力的な接触が存在しなかったことの証拠でもあるかのように消費されるのである。

第二に、西洋の絵画技法の導入が新たな表現手段をもたらしたという点である。それは、既に存在していたテーマを表現する新しい技法を提供したということにとどまらない。新たな表現様式が、自文化に対する反省的な眼差しを獲得する触媒の役割をはたしたのである。しかし、そのような眼差しの下で生み出された自文化についての意味付けは、一方で、外部から強制された、その文化の商品価値をもつイメージを再生産し、他方で、それとは別の何かをも生み出している。アボリジニの絵画について Myers は、「アクリル絵画の生産・流通・消費が、アボリジニ自身が自己のアイデンティティを（再）生産する、そして他の人々がアボリジニ文化像を（再）生産するプロセスの重要な次元をなす」(1992 [1991]: 321)と指摘している。この点は、本論文で取り上げているすべての事例に共通する。

第三に、これらの絵画に共通するのは、それを製作することが、ある条件を満たすならば現金収入を生むという状況に置かれていることである。そこにはまず、それを観光土産として購入する市場が存在する。そこで、「失われた真正なアフリカ、マヤ、パリ」など売れ筋のイメージを、生活のために生産することになる。その需要に応ずることは、経済的救済として肯定的に語られるにせよ、真正な文化に対する悪影響として否定的に語られるにせよ、観光という資本主義市場への参入として一方的に語られてしまうのである。また、Tshibumba の『ザイールの歴史』の連作が製作された

のは、人類学者である Fabian という顧客が出現したからであり、同様に、パトゥアンの画家たちが観光客向けの量産品でない絵画を製作しはじめたのは、人類学者である Bateson と Mead が顧客として登場したからである。それが人類学者であれ、観光客であれ、美術商であれ、顧客の要求（と生産者が想定するもの）が決定的に重要であることは否定できない。

しかしそれを、収入のみを目的に顧客の需要に応じているという、経済的な観点からだけみるのは不十分である。それは、Jules-Rosette (1994: 346) の言葉を借りれば「異文化間コミュニケーション」(intercultural communication) なのである。したがって 'bicultural product' という概念は、たんに文化接触状況の所産という消極的な意味にとどまらず、そのようなコミュニケーション (= 交渉) の所産という積極的な意味で理解すべきである。言い換えれば、その本来の意味で 'bicultural' な、つまり双方向的な交渉が展開する場としてとらえることが必要である。非西洋に主体と能動性 (agency) を否定して、西洋から非西洋への一方向的な働きかけとして見るのではなく、非西洋の芸術家の声を聞き取ることが必要なのである。

では、画家たちは、絵を描くことによって、どのような「意味生産の実践」(signifying practice) を行なっているのか？ 西洋の消費者は、絵の具で描かれたタブローという表面上の類似ゆえに、自分が目にしていてる絵画が、自分にとって既に馴染みのあるものにすぎないと前提してしまう。彼らが排除してしまう、生産者による意味づけとは、具体的にどのようなものなのか？ それを共約することはできないし、すべきでもない。当然のことながら個々のケースでことなる。しかし、ひとつのケースが他のケースを照らし出すような、あるいは交響しあうような関係をそこに見出すことができることも確かである。アボリジニのアクリル絵画の場合、それはドリーミングを介しての特定の土地との結び付きを描いたものであるがゆえに「真実」であるというのが画家たちの意味付けであった。そのような「真実性」は、近代芸術が容易に消化することができない差異となる。そこでは絵を描くということ自体が、西洋近代の芸術観では消化=理解できない種類の権利と責任とを包含しているのである。ザイールの「ジャンル絵画」は、人々に想起させるものであり、見る人に考えさせるために描かれている。なかでも Tshibumba の『ザイールの歴史』は、植民地化から現在に至るまでのザイール人の歴史を、アカデミックな公的な歴史とは別のしかたで想起させ、考えさせるものであり、歴史学そのものに対する挑戦である。パリのパトゥアンの画家たちは、そこに不可視の力や存在が抜擢する「本当の世界」を描いていた。それは「パリが何であるか」に表現を与える探究の成果なのであり、そこには象徴主義

絵画を読み解くようには解読できない差異が含まれている。そしてグアテマラのインディヘナの画家たちは、*costumbre* を描くことを通じて「インディヘナとは何であるのか」について自問することを余儀なくされている。なかでも *Pedro Rafael* は、*costumbre* を描いて「マヤの伝統」を掘り起こし、「征服と抑圧の歴史」という別の歴史を語っているのであるが、それは告発の手段としての「政治絵画」という枠組では捉えることのできない差異なのである。

しかし、絵画市場の需要に応えているだけに見える絵画のなかで、外部の人々に容易に消化＝理解できるイメージを、画家たちが別の意味と節合することを意図しているとしても、その別の意味は、消費者に理解されることは困難であり、そして画家にとって、理解しない者には売らないという選択はほとんど不可能である。しかし西洋の消費者が別の意味を理解できないということは、積極的な意味をもちうる。つまり、それは芸術についての西洋近代の言説の内部では、容易に消化＝理解できない差異なのである。そしてそのような差異こそが、「観光客の嗜好に阿るだけの商品」あるいは「誰もが直感的に観取できる普遍的な形態美」という二者択一にしたがって造形表現を消化＝理解してしまうシステムに対する批判となりえ、造形表現がもつ可能性を西洋近代の特殊な限界から解放する契機となりうるのである²⁸⁾。

5. おわりに

本論文で取り上げてきた画家たちは、自らの生産物である絵画について、日々交渉し続けることを余儀なくされている。それは同時に、自分がどのような意味で画家であるのかをめぐる交渉であり、画家である自分が所属する「われわれ」と「われわれの文化」が何であるのかをめぐる交渉でもある。その交渉は、象徴的であると同時に経済的な交換であり、自己表現であると同時に商品生産である。そして、その交渉は、一方で認知をもとめ、他方で異議を申し立て、一方で消化＝理解される差異として消費されることを甘受しながら、他方で、挑戦する差異を生産する実践なのである。その交渉が、圧倒的不平等な条件の下で、相互性を否認するヘゲモニックなシステムを相手に行なわれていることは否定できない。しかし、そうであっても、それはコミュニケーションの場である。

では、そのコミュニケーションを真に相互的なものとし、ヘゲモニックなシステムに消化＝理解可能なかたちで回収されてしまわない差異に、交渉を通じてどのように声を与えていくことができるのか？ 「どんな違いも生まれないような類の差異」

(Hall 1996 [1992]: 467)ではなく、本当に違いを生むような差異として、ヘゲモニックなシステムに対する批判となりうるような差異として、どのように自らを提示しうるのか。それが彼らが直面している問題である。そして「歴史的主体かつ能動的存在としての彼らの実在を消し去らないこと」(Fabian 1996: 190)が私たちに課せられた問題である。

グアテマラのインディヘナの画家たちは、「インディヘナ画家」として、「インディヘナという民族の一員」として、「インディヘナ文化の担い手」として人生をおくっている。それに対して、芸術界の言説は、彼らを「画家」として、「人類の一員」として、「人類の普遍的文化の担い手」として見るべきであり、そうしない人類学は、差別的であると主張するかもしれない。もしそれが差別的であるならば、本論文の私の議論も、Pedro Rafaelを「インディヘナ画家」として、Tshibumbaを「ザール人画家」として、Togogを「バリ人画家」として扱っているとして非難的となるだろう。しかし、西洋近代で成立した「普遍的芸術」の言説は、だれもが「普遍的文化」の担い手であり、だれもが「普遍的芸術家」となりうるのだと言うことによって、逆に、そのようには扱われていない芸術家たちがいるという現実、そして、そのようにだけ扱われることを芸術家たち自身が拒否しているという現実を、存在しないことにしてしまうのである。彼らに対する本当の認知とは、西洋の芸術界にとって都合のよい消化＝理解可能なかたちでの流用のことではない。絵を描くこと、絵を味わうこと、その豊穡な可能性を、西洋近代の芸術観が容易に消化できない差異のなかに読みとること、それを相互的な交渉を通して模索していくこと、そのような可能性を一方的な認知と否認は排除してしまうのである。

西洋近代で成立した芸術観・芸術家観は、全世界を覆っているかのように見えながら、実はきわめて特殊なものであり、それが普遍性を標榜していることが信じられないほどのものなのである。しかし、私の意図は、たんに西洋の芸術界のエスノセントリズムを糾弾することではないし、非西洋の芸術家たちの抵抗の実践を美化することでもない。あるいはまた、造形表現にとって形態などは付随的なもので、その内容、そこに込められたメッセージこそが本質的なのだと主張しているのでもない。造形表現というものを、西洋近代で成立した特殊な枠組のなかに回収して、消化＝理解可能なものにしてしまうのではなく、造形表現という場を舞台にして、どのような交渉が何をめぐって展開しているのかについて考察することを通じて、人間にとって造形表現とは何であるのかを探る道を開くこと、それが本論文で私が試みたことである。

後 記

本稿は、日本民族学会・第31回研究大会（国立民族学博物館，1997.5.21-5.22）における発表「芸術／文化をめぐる交渉：グアテマラのインディヘナ画家たち」の原稿を基にしている。

注

- 1) 「西洋」(the West) と「非西洋」(the non-West) という用語を、本論文では主として便宜的な理由から使用している。「西洋」と「非西洋」とは、主として西欧と北アメリカの人々のイマジネーションのなかに存在する言説上の存在であり、そこでは、植民地主義・帝国主義・資本主義の下での権力の中心としての西欧と北アメリカを、「われわれ西洋」という地理的・人種的・文化的に単一の同質の実体として前提し、その「われわれ西洋」と、それから排除される「非西洋」を相互に排他的な実在として対置して序列化する。この区別は、「欧米中心主義」(Eurocentrism) について Shohat と Stam (1994: 4) が指摘するように、「意識的な政治的姿勢というよりは暗黙のポジショニング」であるが、その前提のうえに「西洋」の「非西洋」に対する差別が現実にも生み出されてきた。それに対して「西洋」から排除された人々の側は、恩情主義的に「名誉白人」として「西洋」に編入してもらおうことを目指すか、あるいは、「われわれ…」という別の同質の全体を構築して「西洋」に対置すべく試みることによって、「西洋」／「非西洋」という二分法を追認してきたと言える。本論文を読んでもいただければ明らかだと思うが、私が「西洋」「非西洋」という言葉を用いているのは、そのような二分法を追認するからではない。そのような二分法を前提して展開してきた歴史のプロセスを、問題として提示するためである。
- 2) 本論文の基礎をなすフィールドワークは、1996年8月から10月にかけて実施され、平成8年度科学研究費補助金を受けた国際学術研究「グアテマラ観光地における文化創造と階級・人種・性差意識変化の民族誌」(研究代表者：太田好信，課題番号08041019)の一部をなす。
- 3) 'contact zone' の語は、Mary Louise Pratt (Pratt 1992) による。
- 4) 例えば (Duncan 1995), (Marcus and Myers eds 1995) 参照。
- 5) 「盗用」の語は、Rubin の意図を汲んでの吉田憲司氏の翻訳による。原語は appropriation であると思われる。
- 6) (ルービン 1995a: 24)。
- 7) 「東洋美術史」あるいは「日本美術史」という言説の成立について論ずることは、本論文の射程をこえる。しかし、西洋絵画(とくに油彩画)の技法・慣習が、アジア各地において、造形表現および審美的言説の再編をもたらした経緯は、本論文の議論にとって重要である。例えば「日本美術」の誕生についての佐藤道信の論考(佐藤 1996)、また東南アジアにおける、西洋の絵画技法の導入と「近代美術」の誕生についての諸論考(福岡市美術館ほか1997)は、西洋近代のヘゲモニックな言説に対して 'contact zones' で行なわれた交渉についての考察として示唆に富む。
- 8) 全世界が一律にポストモダニズムの歴史的段階にあり、モダニズムの段階における中心と周辺は、すでに雲散霧消したといった類の議論に対しては、当然のことながら多くの批判がある。例として (Hall 1996 [1992]), (Morley 1996)。
- 9) 国際的芸術市場において、異種混溶性 (hybridity) が芸術の発展の最高段階として賛美され、芸術表現における融合 (fusion)・混合 (mixing)・借用 (borrowing) などが無批判的に賞揚され、非政治化されて流用される傾向がある (Thomas 1996)。
- 10) 前衛的近代芸術と、それを拒否するポストモダン芸術の間には、「社会的」連続性があり、どちらも「聖化する瀆聖」(sacralizing desacralization) をつうじて、専門家しかわからない差異を生産している (García Canclini 1990: 48-49)。
- 11) 『大地の魔術師』展のように、西洋と非西洋を分け隔てず、個人としての芸術家を取り上げようとする展覧会は、見掛け上の平等性の背後に、より屈折した問題をも含んでいる。第一に、非西洋の芸術家が、芸術家個人として認知されるためには、出身文化の代表者たる

に相応しい「へらしさ」という暗黙の期待に応えなければならない。dele jegede (1995) は、いま再びアフリカ芸術が注目されるなかで、アカデミックな美術教育を受けた画家の作品を排除し、「芸術的未熟さ」と「創造的凡庸さ」を賛美する「未開化」が見られることを指摘している。第二に、芸術家についての、西洋の芸術界における個人主義的な前提を、自動的・無批判に非西洋にも拡張することをもって、民主的認知と勘違いする危険性である。そうした危険を戯画的にあらわにしたエピソードのひとつ、『大地の魔術師』展のキュレーターが、インド北部における命名・親族システムについて無知であったために、Bowa Davi (前者が固有名、後者は女性に対する敬称) という女性の画家について、名が Bowa 姓が Davi であると誤解し、さらには個人名として意味をなさない B. Davi を作者名として記載してしまった (Hart 1995: 141-142)。

- 12) グアテマラでは1980年代を中心として内戦状態にあり、すべてのインディヘナはゲリラもしくはゲリラの同調者であるという前提にもとづいて、国軍がインディヘナに対して常態的に弾圧・残虐行為を行ってきた。その実態については、ノーベル平和賞を受賞した Rigoberta Menchú らの発言に詳しい (Burgos 1985) (メンチュ、リゴベルタ、農民統一委員会 (CUC) 1994 [1992])。サンティアゴでも「1979年以後1000人を越える先住民が軍のゲリラ壊滅作戦の犠牲になった」(近藤 1996: 196)。別の資料によれば、軍隊の駐屯がはじまった1979年からの10年間に、少なくとも500人の人々が殺され、あるいは行方不明になっており、それ以外にも首都や外国に移住した人々が数千人にのぼる (メンチュ、リゴベルタ、農民統一委員会 (CUC) 1994 [1992]: 159)。私自身の聞き取りによれば、犠牲者の数は4000人に及ぶ。当時サンティアゴには、国軍の特務班 (destacamento) の5つの駐屯地があり、2500人の兵士が駐屯し、9台の戦車が日常的に街路を巡回していた。夜間 (午後4時～午前8時) は外出禁止で、外に出れば有無を言わず殺された。軍隊による窃盗・強姦・誘拐は日常茶飯事で、組織は禁止され、「おまえはゲリラか?」という尋問に対して、スペイン語が解らない住民が黙っていれば殺害された。畑仕事のために昼食を持参すれば「ゲリラへの差し入れ」と見なされ、沢山の洗濯物を湖畔に洗に行けば、「ゲリラの衣類を洗濯してあげている」として糾弾された。誘拐された人々は山に連行され殺害された。また在郷軍人会的な団体 (comisionado militar) が組織され、それが密告などで駐屯部隊に協力し、住民同士のあいだにも猜疑心や脅迫などが日常化した。
- 13) インディヘナ女性の民族衣装とアイデンティティの関係についての論考として (Hendrickson 1995) 参照。
- 14) 正式名称は、Museo Ixchel del Traje Indígena (インツェル先住民民族衣装博物館)。グアテマラの織物の歴史と、国内の先住民の衣装 (言語集団ごと) が展示されているほか、ドイツ人画家 Carmen L. Pettersen が描いた民族衣装を着た先住民たちの写実的水彩画61点が展示されている。他方、国立近代美術館 (Museo Nacional de Arte Moderno) には、インディヘナの画家の作品は展示されていない。人類学博物館と美術館のうち、インディヘナ画家の作品が属するのは前者なのである。
- 15) Juan Sisay は、Andres Curruchich と並んでグアテマラで最も高名なインディヘナ画家であり、受勲 (la Orden del Quetzal) しているほか、1970年にはバチカンで法王の謁見を賜り、自作の絵画を贈呈した。また大統領 Miguel Ydígoras (在任1958-63) によって代表的インディヘナ画家としてアメリカ合衆国に派遣された。その選考に際して Rafael González y González ではなく彼が選ばれたのは、姓がインディヘナ風であり、民族衣装を着た風采がエキセントリックな「芸術家風」であったことが理由であると言われている。後述する Manuel Reanda と Miguel Chavez は、1960年代後半に Juan Sisay の助手として働いたが、2人によれば、実際に絵画を制作していたのは彼らで、Sisay はそれに署名し自作として販売していたとのことである。この最後の点は、近代以前のヨーロッパとも共通する「工房システム」というテーマを提起するが、本論文では、その点について論ずることは控えた。
- 16) サンティアゴの galería で売られている絵画のうち、例外的に抽象的画風の絵画として、Francisco Gusmán (1954-) の作品がある。彼はサンティアゴ生まれだがインディヘナではなく、現在は京都のソロラで高校教師をしている。彼の目指している絵画表現は、本人の言によれば「魔術的リアリズム」(realismo mágico) である。非インディヘナの彼が描く「マヤの世界」では、マヤの神話的世界がパラレルワールドのように現実の世界と共存している。彼の作品については、残念ながら本稿で考察の対象に含めることができなかった。また、ドイツ人とインディヘナの混血で、ドイツで養育され、後にグアテマラに帰国した、バナハッ

- チュル在住の女性画家 Nan Cuz のケースも興味深い論点を提供するが、それについての考察も他日を期したい。
- 17) (Hart 1995) 参照。
 - 18) (尾崎 1995) 参照。
 - 19) <http://www.artemaya.com>
 - 20) 文化的差異が生産され消費される場としては、写真という領域もある。それは真実を写したのものとして受容されがちであるだけに、それがニュートラルな表象でないことが絵画の場合以上に忘れられがちである。(Lutz and Collins 1993) 参照。
 - 21) この虐殺事件の概要は、私の聞き取りによれば、以下のようなものである。1990年12月1日の深夜、サンティアゴの1人の住民が2人の男によって連行された。住民たちが捜索して、誘拐犯を発見して袋叩きにしたところ、1人は逃げた。そこへ200人の兵士が到着し、人々に事態の説明を求めた。その折りに、倒れていた誘拐犯が兵士から銃を奪って人々を撃ち、逃亡した。住民には負傷者が出た。誘拐犯が兵士であることは明らかであった。老若男女10000人が司令官と話し合うために、白旗をかかげて特務班駐在所に向向いたところ、軍隊はサーチライトを照射し、一斉射撃を浴びせ、その結果13人の住民が死亡した。12月2日未明のことである。目撃者たちは、教会前に集合した人々に何が起きたのかを訴え、抗議の声をあげ、軍隊の撤退を求める署名を開始した。それが報道機関や人権団体の耳にも届き、ついに12月6日に、大統領はサンティアゴからの軍隊の撤退を命じた。その結果、駐屯部隊は退去したが、住民（とくに抗議運動の中心人物）に対して、軍からの隠微な脅迫はその後もつづいた。
 - 22) Maya Cultural Activism は、Maya nationalism, the pan-Mayan movement などの名でも呼ばれる運動で、マヤ系のインディヘナの人々が、グアテマラのナショナリズムに流用されて来た「インディヘナの文化」を自らの手に取り戻し、それを通じて言語の相違をこえた汎マヤの連帯を追求し、非インディヘナと対等に対話することを目指す文化運動である。この運動に対して、ポストモダニズムの立場にたつ先進国の研究者たちは、しばしば、それを本質主義として批判するが、そのような批判はインディヘナから再び力を奪ってしまう危険がある。(Fischer and Brown eds 1996), (Nelson 1996) 参照。この運動は、マヤ諸言語の正書法を確立し、二言語教育を推進している。アティトラン地方でも、住民の聞き書きを二言語（先住民言語とスペイン語）で出版するプロジェクト (Petrich ed. 1995; 1996a; 1996b; 1996c) が始まっている。
 - 23) 先進国とそれ以外という区別が問題含みのものであることは承知している。先進国の芸術家の内部にも、芸術界による認知に応じた序列が存在し、特に人種・性差による差別は顕著である。(hooks 1995) 参照。要するに、問題となるのは、出身国や居住国の違いというよりは、ヘゲモニックな芸術界との関係におけるポジョナリティの違いである。
 - 24) Dennis O'Rourke 監督の映画 (1987)。
 - 25) ザイール (Zaire) の現国名は、コンゴ民主共和国である。ベルギーによる植民地統治、独立後の Mobutu Sese Seko による独裁、そして Laurent Desire Kabila を指導者とするクーデターによる現政権樹立を経て今日に至るまでの全歴史が、この地域の民衆にとって惨禍の歴史であったことは明白であり、現在でも恒久的平和は訪れていない。
 - 26) Tshibumba は、1994年の時点で行方不明であり、1978年のシャバ地方への軍事侵攻に巻き込まれて殺害された可能性もある (Fabian 1996: xiv)。
 - 27) Fabian (1996: 195) の言う figurative painting とは、「絵の要素のすべてに対応するモノが、描写された [現実の] 世界の要素に見て取れるという意味で、抽象ではなく、画家がめざしているのが眼に写ったとおりのものの忠実な再現でないという意味で、写実ではないもの」である。
 - 28) 本論文では十分にふれることはできないが、「絵を描くこと」が、「物語を語ること」や「踊りを踊ること」など、他の（ことにパフォーマンス的な）ジャンルと連続し、重なりあっている面があることを、西洋近代芸術の狭い絵画観は排除してしまいがちである。この論点については、特に (Fabian 1996) (Geertz 1995) を参照。

文 献

- Ades, Dawn
 1989 *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*. New Haven: Yale University Press.
- Ames, Michael M.
 1992 *Cannibal tours and glass boxes*. Vancouver, B.C.: UBC Press.
- Apel Zuther, Genia Silke
 1995 *Los Pintores de Santiago Atitlán*. Trabajo de graduación, Colegio Aleman de Guatemala.
- Benjamin, Walter
 1968(1955) *Illuminations*, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Burgos, Elizabeth
 1985 *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo veintiuno editores.
- Clifford, James
 1988 *The predicament of culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
 1997 *Routes*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Coote, Jeremy and Anthony Shelton (eds)
 1992 *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Dayley, Juan Felipe (ed.)
 1996 *Diccionario Tz'utujil*. Antigua Guatemala: Proyecto Lingüístico Francisco Maroquín.
- Duncan, Carol
 1995 *Civilizing rituals*. London and New York: Routledge.
- Fabian, Johannes
 1996 *Remembering the present: painting and popular history in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Fischer, Edward F. and R. McKenna Brown (eds)
 1996 *Maya cultural activism in Guatemala*. Austin: University of Texas Press.
- Fuchs, Rudolf Herman
 1978 *Dutch painting*. New York and Tronto: Oxford University Press.
- 福岡市美術館
 1995-1996 『描かれた暴力——1930年代バリ島バトゥアンンの絵画展』(展覧会カタログ)。
- 福岡市美術館ほか
 1997 『東南アジア——近代美術の誕生』(展覧会カタログ)
- García Canclini, Néstor
 1990 *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
 1993 *Transforming modernity*, translated by Lidia Lozano. Austin: University of Texas Press.
 1995 Una modernización que atrasa: las contradicciones socioculturales en américa latina. *Journal of Latin American anthropology* 1(1), 2-19.
- Geertz, Hildred
 1995 *Images of power: Balinese paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gilroy, Paul
 1993 *Small acts*. New York: Serpent's Tail.
- Hall, Stuart
 1996(1992) What is this 'black' in black popular culture? In David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds) *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, pp. 465-475. London and New York: Routledge.

Hart, Lynn M.

- 1995 Three walls: regional aesthetics and the international art world. In George E. Marcus and Fred M. Myers (eds) *The traffic in culture*, pp. 127–150. Berkeley: University of California Press.

Hendrickson, Carol

- 1995 *Weaving identities*. Austin: The University of Texas Press.

hooks, bell

- 1995 *Art on my mind*. New York: The New Press.

伊従直子

- 1997 『グアテマラ先住民の女たち』明石書店。

jegede, dele

- 1995 Contemporary art in post-colonial Africa. 『「インサイドストーリー —— 同時代のアフリカ美術」展カタログ』 pp. 166–168. 世田谷美術館ほか。

Johnston, Joseph and Benjamin D. Paul

- 1994 *Abajo del volcan: the Mayan artists of San Pedro la Laguna*. Saint Joseph, Michigan: The Krasl Art Center/Arte Maya Tz'utuhil.

Jules-Rosette, Bennetta

- 1994 Simulations of postmodernity: images of technology in African tourist and popular art. In Lucien Taylor (ed.) *Visualizing theory*, pp. 345–362. London and New York: Routledge.

川田順造

- 1995 『アフリカの心とかたち』岩崎美術社。

近藤敦子

- 1996 『グアテマラ現代史』彩流社。

Lutz, Catherine and Jane L. Collins

- 1993 *Reading national geographic*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

MacCannel, Dean

- 1989 *The tourist*. New York: Schocken Books.

- 1992 *Empty meeting grounds*. London and New York: Routledge.

Marcus, George E. and Fred R. Myers (eds)

- 1995 *The traffic in culture*. Berkeley: University of California Press.

Marcus, George E. and Fred R. Myers

- 1995 The traffic in art and culture: an introduction. In George E. Marcus and Fred R. Myers (eds) *The traffic in culture*, pp. 1–51. Berkeley: University of California Press.

メンチュ, リゴベルタ, 農民統一委員会 (CUC)

- 1994(1992) 『大地の叫び』神代修訳 青木書店。

Michaels, Eric

- 1994 *Bad aboriginal art*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Morley, David

- 1996 EurAm, modernity, reason and alterity or, postmodernism, the highest stage of cultural imperialism? In David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds) *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, pp. 326–360. London and New York: Routledge.

Morley, David and Kuan-Hsing Chen (eds)

- 1996 *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. London and New York: Routledge.

Museo Nacional de Arte Moderno

- 1995 *Visión del arte contemporáneo en Guatemala* (I, II, III). Guatemala: Museo Nacional de arte moderno.

Myers, Fred

- 1992(1991) Representing culture: The production of discourse(s) for Aboriginal acrylic paintings. In George E. Marcus (ed.) *Rereading cultural anthropology*, pp. 319–355. Durham and London: Duke University Press.

- 1994 Culture-making: Performing aboriginality at the Asia society gallery. *American ethnologist* 21(4), 679–699.

- 永渕康之
 1995 「バトゥアン絵画が生まれた1930年代のバリ」福岡市美術館編『描かれた暴力——1930年代バリ島バトゥアンの絵画展』pp. 4-9, 福岡市美術館。
- Nelson, Diane M.
 1996 *Maya hackers and the cyberspatialized nation-state: modernity, ethnostalgia, and a Lizard Queen in Guatemala.* *Cultural Anthropology* 11(3), 287-308.
- 尾崎彰宏
 1995 『レンブラント工房』講談社。
- Petrich, Perla (ed.)
 1995 *La educación en los pueblos del lago atitlán.* Guatemala: IRIPAZ/NORAD.
 1996a *Vida de los hombres del lago atitlán.* Guatemala: IRIPAZ/NORAD.
 1996b *Vida de las mujeres del lago atitlán.* Guatemala: IRIPAZ/NORAD.
 1996c *Vida de los ancianos del lago atitlán.* Guatemala: IRIPAZ/NORAD.
- Pratt, Mary Louise
 1992 *Imperial eyes.* London and New York New York: Routledge.
- Price, Sally
 1989 *Primitive art in civilized places.* Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Root, Deborah
 1996 *Cannibal culture.* Boulder: Westview Press.
- Rowe, William and Vivian Schelling
 1991 *Memory and modernity.* London and New York: Verso.
- ルービン, ウィリアム
 1995a 「序——モダニズムにおけるプリミティヴィズム」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム (I)』小林留美, 長谷川裕子訳 pp. 1-84, 淡交社。
 1995b 「吉田憲司氏の日本語版「あとがき」に寄せて」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム・日本語版のための補遺編』吉田憲司訳, 淡交社。
- 佐藤道信
 1996 『〈日本美術〉の誕生』講談社。
- 世田谷美術館ほか
 1995-1996 『「インサイドストーリー——同時代のアフリカ美術」展カタログ』(展覧会カタログ)。
- Shohat, Ella and Robert Stam
 1994 *Unthinking eurocentrism.* London and New York: Routledge.
- Steiner, Christopher B.
 1995 On the creation of value and authenticity in the African art market. In George E. Marcus and Fred M. Myers (eds) *The traffic in culture*, pp. 151-165. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, Nancy
 1995 Postmodernism and the social drama of *Sunflowers* in the 1980s art world. In Marcus, George E. and Fred M. Myers (eds) *The traffic in Culture*, pp. 256-301. Berkeley: University of California Press.
- Thomas, Nicholas
 1994 *Colonialism's culture.* Princeton: Princeton University Press.
 1996 Cold fusion. *American anthropologist* 98(1), 9-25.
- Torgovnick, Mariana
 1990 *Gone primitive.* Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Vogt, Evon Z. (ed.)
 1969 *Handbook of middle american indians*, vol. 7 (Ethnology, Part. 1), Austin: University of Texas Press.

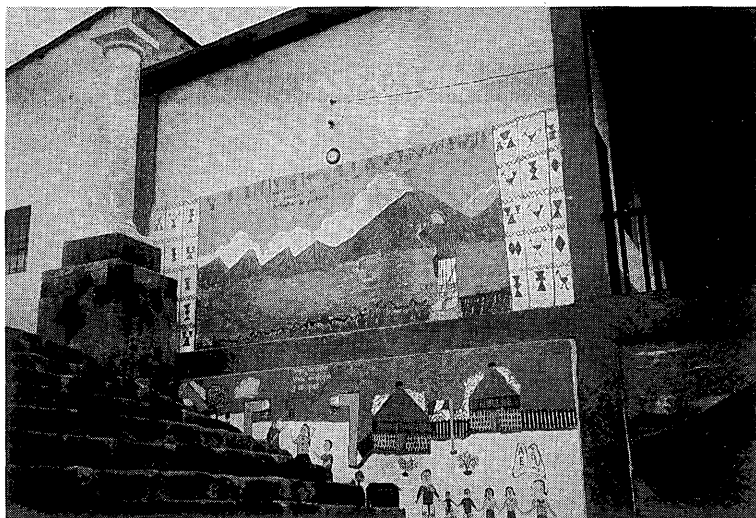


写真1 サンティアゴの小学校の壁画。MINUGUA（国連の人権監視組織）主催の小学生絵画コンクールの優秀作。上の絵には「絵を描く芸術家となろうと考える権利」、下の絵には「楽しく平和に生きる権利」、2つの絵の間には「子供たちの権利」の文字が書かれている。上の絵の周囲には、サンティアゴの民族衣装の刺繍の図案が描かれている。



写真2 galeria のひとつの店内（サンティアゴ）



写真3 サンティアゴで販売されている絵画。大きな絵はプランテーションでの収穫風景（コーヒー、綿、サトウキビ）。

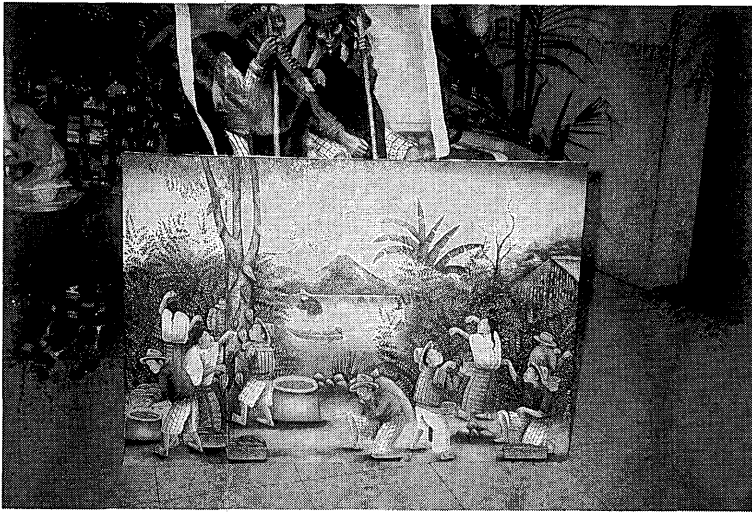


写真4 コーヒーとカカオの収穫風景（作者不明、サンティアゴ）



写真5 リンゴとバナナの収穫風景 (Antonio Coché Mendoza, サンティアゴ)



写真6 コーヒー収穫風景 (Rafael González, サンペドロ)



写真7 製作中の『マヤ民衆の500年』を示す Manuel Reanda



写真8 完成した『コフラディーア』を示す Manuel Reanda



写真9 製作中の San Juan の祭の絵を示す Miguel Chávez



写真10 民族衣装を着た老女の絵を製作中の Nicolás Reanda

写真11 José Reanda とコフラディーアの
の役職者を描いた作品



写真12 Juan Sisay の肖像画を製作中の
Nicolás Ramírez y Ramírez

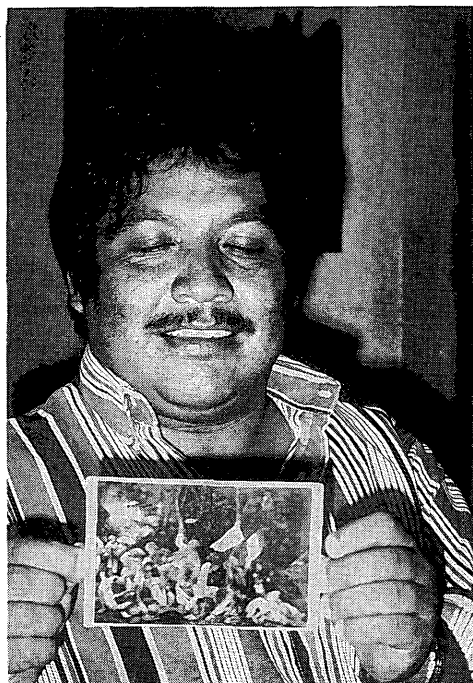


写真13 『サンティアゴの虐殺』の絵の
写真を示す Pedro Rafael



写真14 マヤの出産を描いた自作を示す
Pedro Rafael



写真15 機織りをする女たちの絵を製作中の Mariano



写真16 出産を描いた未完成の自作を示す Matias

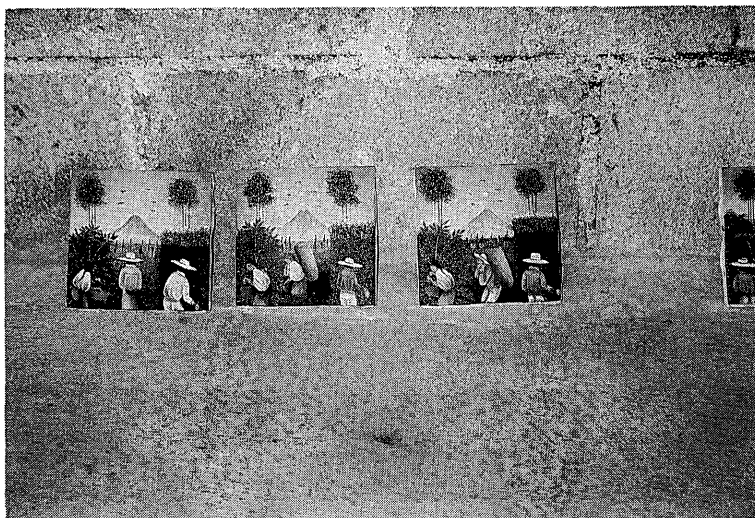


写真17 サンティアゴの店に卸すために Matias の工房で制作している小品。基本的図柄は同一で人物の位置や姿勢などがことなっている。