

みんなのデジタルリポジトリ

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

資本主義批判としてのアート：オアハカ州のASARO を事例として

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): Art and Anthropology Oaxaca Street art ASARO Indigenous people 作成者: 山越, 英嗣 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00008445

|||||

山越英嗣*

Hidetsugu Yamakoshi

オアハカで2006年に生じた州政府への抗議運動には多数のストリートアーティストが参加し、政治的メッセージを発信した。当時、オアハカの町に描かれたASAROのストリートアートは、現地の人々によって受容されただけでなく、メディアを通じて世界中へと拡散していった。やがて、美術市場が彼らに注目し、アート・ワールドにおいてある程度の知名度を獲得すると、さまざまなアクターによる干渉が行われるようになっていった。ASAROは資本主義とアートの関係性を批判し、それを村落の若者たちに伝えていくことを新たな目標として活動を行い、彼らを搾取する資本主義へ対抗するための共同体としてのプエブロを創造する。本稿は、ここに西洋による一方的価値づけを超えた、ローカルな物語性を見出す。

This article presents the argument that activities of the street artist collective Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) are not only influenced by the European Art market, but also that their art and people show a rich mutual relationship in the local context. During the anti-state govern-

キーワード：アートと人類学、オアハカ、ストリートアート、ASARO、先住民

ment movement in Oaxaca in 2006, many artist collectives joined in accusing the state government through their art. Street art produced by ASARO artists spread into the world through the media. Soon, their street art gained popularity after being regarded as “Revolutionary Art.” However, some actors including art curators interfered with their activity. These days, ASARO is criticizing the capitalism which threatens their lifestyle and livelihood. They also imagine an alternative community called “Pueblo” in solidarity with local youth groups. This article describes the unique and vernacular relationship prevailing between their art and people.

はじめに	6 ASARO の変化
1 オアハカ抗議運動とストリートアーティスト	6.1 作品の変化
2 民衆のためのアート	6.2 個人主義の芽生え——「民衆のアート」の後景化
3 抗議運動中の ASARO のアート	7 アートによる資本主義批判とプエブロの創造
4 抗議運動以降の社会	7.1 資本主義に抗するアート
4.1 抗議運動の「神話化」	7.2 想像の共同体としてのプエブロ
4.2 革命のアーティスト	
5 州政府の変化	おわりに

はじめに

本稿は、メキシコ、オアハカのストリートアーティスト集団 ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, オアハカ革命芸術家集会) を事例として取り上げ、彼らの創作活動が先住民の若者たちを心的に結びつけ、資本主義への対抗的な共同体を構築していることを論じる。なお、本稿でストリートアートとは、政治的なメッセージを表明するために公共空間に描かれた（あるいは、設置される）、壁画、グラフィティ、ポスター、ステンシルアートなどの視覚表象物を指す。ここでは、作者が個人であるか政府や自治体などであるかはさほど重要ではない。むしろ肝心なのは、ストリートアートがなんらかの政治的立場を表明する目的のもとに制作されていることである。

ASARO が活動を開始する契機となったのは、2006 年にオアハカ市で生じた民衆の州政府に対する大規模な抗議運動であった。この抗議運動には、州政府の不正を糾弾するために多数のストリートアーティストが参加した。本稿で ASARO に着目するのは、彼らが最も規模が大きく組織化された集団であり、現在もなお活動を続けているためである。

当時、町に描かれたストリートアートがテレビやインターネットなどによって映し出されると、米国のメディアやキュレーターはそれらを「抵抗のアート」として紹介し、やがて美術館などでの展覧会が催されるようになっていった。グラハム・デ・ラ・ロサと M. シャドルは、反体制のメッセージを発信していた ASARO のアートが一般的に受け入れられるようになったのは、彼らが社会秩序を逆転させた証であると述べる (Graham De La Rosa and M. Schadl 2014: 10)。しかしながら、この現象の背後には西洋の美術市場と非西洋地域における非対称的な権力関係が前提となっていることに注意しなければならない。

現代社会において、ASARO のような非西洋地域で創作活動に携わる者の多くは、西洋の美術市場の影響下におかれることを余儀なくされている。たとえば、作品を売ることによって収入を得ている非西洋のアーティストにとって、顧客のうち大きな比重を占めるのは、エキゾチズムを求めて海外からやってくる観光客である。ここでアーティストたちは、観光客が魅力的で真正と判断するような現地の伝統や民俗を描いた作品を作ることを暗黙のうちに求められるのである。ジェームズ・クリフォードは、西洋社会による真正性 (authenticity) に基づく価値基準に従って、非西洋社会の作家の作品を分類・収集・展示するシステムを「芸術＝文化システム」と名付け、その一方的な権力性を批判する。

しかし、アーティストたちはもちろん西洋社会に受容されることだけを目的に創作を行っているわけではなく、そこには外部の者にとっては消化不可能でヴァナキュラーな性質が残余として含まれる。クリフォードは真正性に基づくシステムへの抵抗として、このような作品の制作者が西洋による価値評価を超えたところに産出する「別の物語」の存在に注目する (クリフォード 2003: 253–313)。

クリフォードの議論をふまえ、グアテマラのインディヘナ画家の事例を分析した古谷嘉章は、近代芸術が容易に消化できないような作品に込められた豊饒な物語性を西洋・非西洋の人々が相互に読み解く交渉のプロセスに、両者の不均衡を埋める可能性を見出している。古谷のいう「交渉」とは、たんに商品の価値評価をめぐるやり取りだけではなく、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

うに意味づけ、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あいだの生じるせめぎあいのプロセスを意味している（古谷 2001: 257-263）。このように、アート・ワールドは文化的価値に関する言説が生産される重要なアリーナであり、芸術は差異、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として認識される（Marcus and Myers 1995: 11）。

一方で、こうした議論が西洋の芸術界の存在を前提とするあまり、非西洋のアーティストはつねに権力に挑戦するものとして描かれ、結果として芸術界の中心と周縁を固定化することにつながってしまいかねないという批判（渡辺 2008: 140-142）や、はたして非西洋のアーティストは西洋との交渉の局面によってのみ、その存在が立ち現れるような存在なのか（中谷 2009: 217）という疑問もまた傾聴に値する¹⁾。ここで問われているのは、現代の芸術システムに還元されてしまわないような、ローカルな文脈における人とアートの多様な関係性のあり方を事例から明らかにし、記述することであろう。

あらためて本稿が対象とする ASARO のストリートアートに目を向けてみると、彼らもまた収入を得るために観光客や西洋の美術市場との交渉を行いながら創作活動を続けているが、他方で、そうした目的だけに回収されてしまわないような、豊かな余剰を生み出している。のちに論じるように、彼らの創作活動は、先住民や農民といった社会的に周縁化された人々の声を代弁し、目の前に次々と出現する権力性を資源として批判を行うダイナミズムのうちに持続している。歴史を振り返ってみても、メキシコではポルフィリオ・ディアスによる独裁を新聞や漫画などの印刷メディアのカリカチュアで批判したホセ・グアダルーペ・ポサダ（José Guadalupe Posada）に代表されるように、アートは権力批判のための重要な役割を担ってきた。さらに、こうした社会批判のメディアとしてのアートは、抑圧されてきた人々を心的に統合し、それに対抗的な共同体を創出する可能性を秘めている。本稿はアートが有するこのような性質に、非西洋の生産者と作品を一方的に価値づける西洋の受容者という二項対立に回収されないようなアートと人々の関係性のあり方を見出す。

第1章では、2006年に起きたオアハカの抗議運動がどのような背景で生じたのかを論じる。第2章は、そのなかから登場した ASARO の思想と活動について言及する。第3章では、彼らの具体的な作品について言及し、それが抗議運動の中でどのような役割を果たしたのかを明らかにする。第4章では、抗議運動が左翼主義者らによって意味を与えられたことにより、ASARO もまた象徴化されていったことを論じる。そして第5章では、ASARO の社会的地位の変化にもとづいて、地元州政府も彼らに対

する態度をあらため、利用していったことを指摘する。第6章では、ASARO をとりまく環境の変化にともなって生じた組織内部の変化について論じる。そして第7章では、ASARO が資本主義を批判するためにアートを通じてプエブロと呼ばれる共同体を構築していることに言及する。

なお本稿は、筆者が2012年から2016年にかけて実施したフィールドワークで得られたデータに基づいている。また、発言のあとの括弧内にはインタビューの日付とインフォーマントのイニシャルを付した。

1 オアハカ抗議運動とストリートアーティスト

2006年6月14日、メキシコ南部のオアハカ市では、広場で賃上げのための座り込みストライキを行っていた全国教育労働者組合（Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, SNTE）第22支部に所属する小・中学校の教員たちを警官隊が武力排除し、警官隊と教員の双方に多数のけが人を出すという惨事が起こった。数日後、現地の人びとは、APPO（Asamblea Popular del Pueblo de Oaxaca, オアハカ人民衆集会）を結成し、武力排除を指示した州知事の辞職を求めて大規模な抗議運動を開始した。

抗議運動が生じる直接的な契機となったのは、教員たちに対する州政府の暴力であった。しかしその背景には、メキシコ革命以来、強大な支配力を維持してきた与党、制度的革命党（Partido Revolucionario Institucional, 以下 PRI）と、先住民人口の多いメキシコ南部地域のあいだに生じてきた軋轢が根深い問題として横たわっている。

20世紀以降、近代国家の形成を目指す PRI 政権は、社会の底辺に固定化されてきた先住民やメスティソ（混血者）の擁護と復権を求めるインディヘニスモと呼ばれる運動を展開した。その背景には、単にメキシコのアイデンティティとして求められた過去の歴史遺産としての先住民文化の再評価だけでなく、国民の統合という大きな目標があった。（国本 2002: 310–312）。落合一泰が指摘するように、インディヘニスモの思想は国家的な文化運動に組み込まれ、被抑圧者の尊重・解放・同化というエリートたちが生み出した、メキシコの文化的自画像を支える政治的資源となっていった（落合 1996: 60）。現在でも、先住民は近代化を阻む存在であり、国家に統合されるべきであるとする考えは根強い。

人口約380万を擁するオアハカ州内には、公式な統計によれば、現在でもなお16の先住民族が広域にわたって散在している（INEGI <http://www.inegi.org.mx/>）。オアハカ市内の住民に観光産業従事者が多いのに対して、郊外村落住人のほとんどが農業従

事者である。1982年、デ・ラ・マドリー（Miguel de la Madrid Hurtado）政権のもと、メキシコ政府が新自由主義的政策に転換すると、その余波はオアハカにも及んだ。広大な森林が広がり豊富な埋蔵資源が地中に眠るメキシコ南部地域には、政府と手を組んだ多国籍企業が進出し、大規模な開発事業が行われるようになった。また、2000年代に入ると、南部メキシコから中米に至る地域にかけてのメガ開発プロジェクトであるプエブラ・パナマ計画（Plan Puebla Panamá, PPP）が強力に推進されるようになった。

村落住民たちは、先祖伝来の耕作地の喪失や、安価な輸入トウモロコシの流入、貨幣経済の浸透による金銭収入の必要性の増大から生活が立ち行かなくなり、北部地域や米国などに出稼ぎにでることも常態化していった。働き手の送出は村落の疲弊と過疎化を招き、従来の村落での生活を維持することが困難となってしまった地域も多い。そのため先住民人口の多いオアハカは、華やかな観光地のイメージとは裏腹に、じつはメキシコ全体でもチアパス州に続いて2番目に貧しい地域といわれている（Denham and the C.A.S.A. Collective 2010: 27）。

PRI から選出された 2006 年当時のオアハカ州知事であるウリセス・ルイス（Ulises Ernesto Ruiz Ortiz）氏は、2004 年の州知事選挙において、集票力のある対立候補に虚偽の罪をさせ当局に逮捕させたという噂がささやかれた。また知事就任後にもルイス知事は、選挙における不正な集票を告発した新聞社ノーティシア（Noticias Oaxaca Voz e Imagen）に圧力をかけて業務を停止させた（Denham and the C.A.S.A. Collective 2010: 29）。そのため抗議運動は、州知事とその背後に存在する PRI に対する民衆の鬱積した感情が、警官隊による教員の襲撃をきっかけとして一挙に噴出した出来事であったと考えることができる。

州知事の辞任を求めて結成された APPO は、州政府庁舎から役人を退去させ、ラジオ局などの放送網を占拠した。さらに町の要所にバリケードを設置し、夜間から早朝までの間、外部からの反 APPO 派勢力の侵入を防いだ。APPO はやがて巨大な勢力となり、オアハカの町を実効支配するようになっていった。

2 民衆のためのアート

このような状況のなかで、地元で活動する若者アーティストたちはコレクティブを次々と結成し、公共空間に設置したストリートアートを通して政治的なメッセージを発信した。APPO に賛同する地元の美術学校、ベニート・ファレス・オアハカ自治大学美術学部（Bellas Artes de la UABJO、以下、美術学校）の学生たちが自分たちのアー

ト制作技術を用いて運動に参加するために結成したコレクティボが ASARO である。

ASARO に参加するメンバーの多くは、郊外先住民村落出身の 10 代から 30 代の若者たちである。結成当初は約 20 名が在籍していたが、脱退者がでたり、仲間と新たなコレクティボを結成したりといったプロセスを経て、2014 年時点では 8 名のメンバーが中核となって活動している。あるメンバーによれば、彼らの多くは教員、商人や農民など中流階級に属する家庭の出身であるという (It, 2012 年 6 月 21 日)。

彼らの活動の目的は「アートを用いて民衆と対話し、社会の変革をおこなうこと」²⁾である。メンバーによれば、ストリートに描かれたアートは、たとえ人々が欲していなくても自然と目に飛び込んできてしまう。人々は通り慣れた道にある日突然現れたストリートアートに出くわし、「これはいったい何だろう」と考えはじめるところから ASARO がいう「アートを通した対話」が始まる (C, 2012 年 6 月 28 日)。

ASARO がストリートアートを描くのは、主に市内の商業地区のうち、とくに人通りの多い街路であった。多くの観光客が訪れ、美しく整備されたオアハカ市内は、貧困や不平等が隠蔽された場であり、そこに裂け目を入れることが必要だからである。

彼らにとって、アートは批判性を有することが必須であるという。そしてもし、ASARO が社会との関わりを欠く作品を作るようになれば、自分たちの存在意義はないと話す。また、いったんストリートに描いた時点で作品は作者でも ASARO のものでもなく、すべての人々の所有物になるとするのが彼らの考え方である (Ir, 2013 年 2 月 25 日)。

思想とアートの制作技術の両面において、メンバーたちに大きな影響を与えたと考えられるのは、美術学校教員である日本人画家の竹田鎮三郎氏である。もともと竹田氏は、東京藝術大学在学中に土門拳を始めとするリアリズムに感銘を受け、炭鉱で働く労働者などをテーマに創作活動をおこなっていた。当時は、自治会を結成したり労働者運動に参加したりといったように、彼自身、政治的な活動に積極的に関与したという。その後、竹田氏は 1960 年代前半に活動の拠点をメキシコに移し、80 年代後半からオアハカで教鞭をとるようになった。

そのさい、材料費が安価であるためにしばしば授業で使用されたのが、メキシコではまだほとんど普及していなかった木版画である。その後、期せずして複製が可能な木版画は抗議運動の最中、ASARO がポスターを制作するための主要な技術のひとつとなった。ASARO メンバーは、全員が竹田氏に師事した経験を持つ。

メンバーの M によれば彼は社会主義に詳しく、あるとき学生に「村に戻って、そこで起きていることを描きなさい」と話していたことが印象に残っているという。そ

して、Mをはじめ多くの ASARO メンバーにとって竹田氏の存在が社会運動に参加するきっかけとなった。

メンバーたちは筆者とのインタビュー中、しばしば社会に対する不満を口にした。たとえば Y は次のように話す。「私は現在、電気なしの生活を送っています。なぜかといえば、巨額なお金が電気、水道、ガスに支払われていて、一部の人々は資金を不正に使用したり選挙のために利用したりしているからです。(中略) すべてのことは腐敗と汚職によって行われています。多くの人がテレビや政府などの言うことが絶対的に正しいと信じています。でも人々はそれがいかに操作されているかということを知りません。われわれは資本主義に支配された奴隷のようなものなのです」(2013 年 2 月 13 日)。

さらに、近年、ASARO が頻繁に作品のテーマとしているのは、外資系企業による土地開発である。この問題についてメンバーの M は次のように述べた。「彼ら(筆者注：外資系企業)は、自分たちの利益が見込まれるとわかれば、どこにでもやってきます。でも私たち農民は、水や土壌が汚れても自分たちの土地から離れることはできません。そして仕事を失うしかないのです」(2013 年 2 月 22 日)。

オアハカ州のミヘ高地をフィールドとして調査を行ってきた黒田悦子によれば、すでに 1970 年代末には自動車道路が村落まで延び、安価な輸入トウモロコシ粉が村落に導入されると農業を基盤とした村落の生活体系は崩壊していったという(黒田 2013: 146-147)。

21 世紀に入ってから、政府は世界銀行や多国籍企業と連携してオアハカ州東部のテワンテペック地峡部で巨大な風力発電事業を展開してきた。ASARO メンバーにとって、外資と手を結んだ政府がオアハカを「食い物」にしているというイメージは強く作品に投影されている。彼らにとってアートは批判的であることが必須であり、もし ASARO が社会との関わりを欠く作品を作るようになれば、自分たちの存在意義はないと話す。

ASARO では、作品が政治的な問題を扱っていて、社会批判が込められているかぎり、作品のテーマやモチーフに関しては細やかな制約があるわけではない。どのような作品を作るかは、個々の裁量にゆだねられている。しかし、実際の作品制作の過程において、メンバーは互いの作品の批評を行ったり、キャリアを有する者が初心者にアドバイスをしたりするうちに、組織内部で緩やかに共有している規範や考え方が自然と表出されていく。逆にたとえば、村落の牧歌的な姿を描いたようなロマンチックなイメージや、西洋的な芸術観に代表されるアートを通じた自己表現は、彼らのな

かでは批判されるべき作風である。また、当初、作品には「ASARO」の署名のみがなされ、個々のアーティスト名が記されることはなかった。これは匿名性を保つことによって、アーティストの身を守り、言論の自由を担保するためである。

3 抗議運動中の ASARO のアート

本節では、抗議運動中に ASARO が町に描いた作品について論じる。彼らの作品は、おおむね二種類に大別できる。ひとつは、州知事を批判するものであった。とくに、「Fuera URO（ウリセス・ルイス・オルティスよ、出ていけ）」というメッセージと州知事の似顔絵は、当時、町のあちこちに描かれた。写真1は、テレビで APPO を批判し事態の鎮静化を訴えるルイス州知事の顔を描いたものである。それぞれの顔の下には「El Inocente（無垢）、El Cinico（皮肉屋）、El Ratero（盗人）、El Autoritario（独裁者）、El Represor（抑圧者）、El Ruin（敗北者）、El Asesino（人殺し）、El Heces Ruiz（くそルイス）」と書かれている。この作品は、州知事はメディアにおいて誠実で真摯な顔を見せる一方で、実際には残酷な抑圧者であることを批判している。

もうひとつは、英雄や聖母などのモチーフであった。たとえばオアハカの先住民村落出身で大統領となったベニート・フアレスや、メキシコ革命の英雄であるエミリアーノ・サパタやパンチョ・ビジャは抗議運動の参加者を鼓舞し、州政府への抵抗の正当性を担保するアイコンとして用いられた（写真2）。



写真1 テレビ番組に出演したときのルイス知事の顔をういた作品。2006年 Franco Ortiz, Itandehui 撮影。



写真2 抗議運動中に描かれた ASARO のストリートアート。
2007 年 Franco Ortiz, Itandehui 撮影。

若者たちは、こうしたメキシコ革命で活躍した英雄に対して、「農民／先住民とともに国家の抑圧に戦う英雄」という意味づけを行っている（山越 2015: 78-80）。このことは、英雄サパタの名前を組織の名称に冠して、1994 年の NAFTA（North American Free Trade Agreement, 北米自由貿易協定）発効を契機にチアパス州で蜂起したサパティスタ民族解放軍を彷彿とさせる。

近代国家形成期の PRI 政権は、メキシコ革命を戦った英雄たちを「国家のために戦い、死んでいった者たち」として象徴化し、政権に正統性を付与するための資源として用いてきた（O'Malley 1986）ことをふまえれば、オアハカの若者たちのあいだに流布している「国家の抑圧に戦う英雄」という理解が、ナショナル・ヒストリーで媒介されてきた言説と異なることは明らかであろう。彼らの解釈には、これまで周縁化されてきたメキシコ南部社会から「中央」を見返すような、ナショナル・ヒストリーへの対抗的歴史観の萌芽を見ることができる。

さらに、先スペイン期からの土着信仰とキリスト教の混交に基づく民衆カトリックが浸透しているメキシコ社会で、とくに貧民層から篤い信仰を得るグアダルーペ聖母（Nuestra Señora de Guadalupe）もまた、彼らの重要なモチーフとして用いられた。かつて農民たちを鼓舞するためにサパタの部隊の旗にも描かれたグアダルーペ聖母は、メキシコの社会運動において頻繁に用いられるアイコンのひとつである。グアダルーペ聖母は、メキシコの社会運動において頻繁に用いられるアイコンのひとつである。

ASARO がグアダルーペの聖母をもとに生み出した図像に、「バリケードの聖母



写真3 バリケードの聖母。ガスマスクを装着し、燃えるタイヤ柄のマントと有刺鉄線のネックレスを身に着けている。2013年筆者撮影。

（Virgen de las Barricadas）」と呼ばれるものがある。この聖母は、抗議運動当時、人々が警官隊による催涙ガスから身を守るために着けたガスマスクを口元に装着し、バリケードで見張りをを行う際の灯りとして用いられた、炎に燃えるタイヤ柄のマントを身に着けている（写真3）。警官隊との大規模な衝突が起こったことで知られるシンコ・セニョーラス地区のバリケードや、UABAJOにAPPOが設置したラジオ局Rayを守るために作られたバリケードにはこの聖母のポスターが貼られ、祭壇が作られた（Zires 2009）。そして、バリケードに参加した者たちは聖母に祈りをささげ、身の安全を祈ったという。やがてバリケードの聖母は抗議運動を象徴するアイコンとなり、地元の若者たちはこれをもとにした抗議運動を称える歌を作ったりした。

4 抗議運動以降の社会

4.1 抗議運動の「神話化」

抗議運動は、2006年11月にメキシコシティから連邦予防警察（PFP）が派遣され、

運動の鎮圧にあたるまでの約半年間続いた。2006年12月、運動の中核を担っていた一部の教員たちが州政府による賃上げ提案を承諾して運動から離脱し、さらに同月、内務省との交渉を行うためにメキシコシティへ向かっていた APPO のスポークスマンであったフラビオ・ソーサ（Flavio Sosa）が当局に拘束されたことを契機として、APPO 支持者の士気は急速に衰えた。APPO は目標に掲げてきた州知事の辞任要求を実現することができないまま、実質的な活動停止状態へと追い込まれていった。

約半年にわたって続いた激しい抗議運動の爪痕は、オアハカのいたるところに残った。たとえば、教員組合が中核となったオアハカの抗議運動の影響で、現地の公立学校は長期にわたって授業の中断を余儀なくされた。さらに、観光業で成り立っているオアハカ市内の人びとにとって、観光客の減少が与えた経済的打撃は深刻で、廃業に追い込まれたホテルや商店も少なくなかった。そのため、当時、大手メディアのみならず市内で観光産業に従事する者たちは、抗議運動に参加し、授業をボイコットした教員を「身勝手な怠け者」と糾弾した。

筆者の現地調査において、抗議運動は「負の記憶」として語られることが多かった。たとえば、市内で乗車したタクシーの運転手（男性、50代）によれば、当時、町の要所に設置されたバリケードを通過するさいには APPO から 10 から 20 ペソ（約 70 円から 140 円程度）³⁾ の通行料を徴収されたこと、パンや飲み物を積んだトラックが APPO のメンバーによって襲撃されていたこと、さらにはバリケードを通行中の女性を数人の男が囲み、ハンドバッグを奪う姿を目撃したことなどを筆者に話した（2013年2月5日）。筆者が定宿にしている長期滞在アパートメントの女性オーナーも「教員たちのせいで町は減茶苦茶」になり、当時は「思い出したくもない悪夢のような日々」であったと述べた（2013年2月6日）。

このようなネガティブな印象が強調されることが多い抗議運動は、他方、左翼活動家や無政府主義者からは、全く異なる評価を受けた。バリケードによって町を封鎖し、州政府にかわって APPO が町を支配したこの期間は、歴史的にも例の少ない民衆自治の実現であるとして、輝かしい成功の記憶のもとに象徴化されていったのである。こうした記憶は、次のような左翼主義者たちの言葉にも表れている。

抗議運動のとき、すべての地域から人々が集まって来ていて、街のあちこちにバリケードがあっても私たちは自由でした。たとえなにか深刻なことが起こっても、私たちはいつも明るく振舞いました。私たちは物事のポジティブな側面を見ました。私たちは街では一緒に、なんでもできました。（アーティスト B, 2012年7月7日）

1000 を超える数のバリケードが街に作られました。夜 11 時ころからバリケードを封鎖して見張りが行われ、朝の 6 時になると封鎖を解除して通常の交通状態となりました。その間、街の凶悪犯罪、交通事故は減り、APPO に属するゴミ拾い部隊が街の清掃をおこないました (Esteve 2008: 3)。

彼らの発言は、前述したタクシー運転手やアパートメントのオーナーが述べたようなカオス的な状況とは大きく異なり、抗議運動中の町が秩序と希望に満ちた様子で描写される。奇妙なことに、オアハカの町には、こうした相反するふたつの抗議運動の記憶が流布していった。

やがて、抗議運動を称賛する声は、町に目に見える形として現れるようになっていった。町の書店には、地元の活動家たちが書いた抗議運動の記憶に関する書籍が並べられた「抗議運動コーナー」が設置されたり、あるいはカフェに当時の写真が飾られたりといったように、抗議運動はオアハカの町の記憶としてテキスト化されていった。本稿では、抗議運動を称賛し、ユートピア化する語りを「抗議運動の神話化」と呼ぶ。

4.2 革命のアーティスト

APPO が事実的に活動休止状態に追い込まれると、必然的に ASARO も当初の目的を失い、組織として活動の岐路に立たされることになった。ルイス氏が州知事の座に戻り、日常が訪れると、メンバーたちは半年にわたって続いた抗議運動が、なにひとつシステムを変えられなかったことに愕然としたという。そして、急きよ開催されたアサンプレア（集会）での多数決の結果、ASARO は APPO の意志を引き継ぎ、オアハカ社会が直面するさまざまな社会問題についてアートを通して人々に訴えかけるという活動を継続することを決めた。さらに彼らは、より多くの人々に作品を目にしてもらいたいという希望から、ストリートだけでなくギャラリーにも活動の場を広げ、キャンバスに描いた作品などを展示するようになっていった。

2007 年 1 月には、オアハカの著名な画家、フランシスコ・トレド氏が設立した IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, オアハカ・グラフィックアート協会) で展覧会が行われた。これは ASARO が参加した、はじめての展覧会であった。また同年、ASARO はティファナにおいて、メキシコと米国の国境に壁画を描くイベントに参加した。他にも彼らは、メキシコシティやベラクルスなどで精力的に展覧会へと参加していった。しかし、強い政治的な風刺を込めた彼らの作風はしばしば主催者側の不安を煽り、展示する作品の交換などを余儀なくされる場合もあったという。

ASAROに関心を寄せたのは、国内のギャラリーだけにとどまらなかった。とくに、米国からのASAROへの展覧会参加のオファーはかなりの数にのぼった。米国で抗議運動に対する関心が高まったのは、APPOによる激しい抵抗が続いていた2006年10月、米国人ジャーナリストのブラット・ウィル（Bradley Roland Will）が狙撃され殺害されたニュースがひとつの契機となった。CNNをはじめとする米国の放送局は、オアハカの様子を繰り返し報道し、その背後には荒廃した町の様子とともに、壁面を覆いつくす無数のストリートアートが映し出された。メディアは、ASAROを「Art of Social Resistance（社会抵抗のアート）」として紹介していった。たとえば2008年7月20日付のロサンゼルス・タイムズ紙⁴⁾は「もしあなたがアートの背景となった複雑な政治状況をほとんど知らなくても、作品のテクニックや彼らのアートが感情に訴える力は見逃せない」とASAROをはじめとするオアハカのストリートアーティストたちを評している。

欧米のコレクター、美術館、ジャーナリストたちはASAROを抗議運動から生まれた革命のアーティストとして称賛し、自国での企画展に招待したり、あるいはインタビューなどの申し込みを行ったりした。当時、ASAROはウェブページを開設し、そこで自身の作品のアーカイブを公開していたため、これが彼らとアクセスを取るための窓口として重要な役割を果たした。

以下、米国における展覧会を列挙してみると、2007年のカリフォルニアのリバーサイドでのシルクスクリーンの展覧会、サンフランシスコのリトルフィッシュ・ギャラリー（Little fish gallery）での木版画の展覧会、2008年のUCLAのフォーラー・ミュージアム（Fowler Museum）での展覧会、マサチューセッツ州ノースアダムスグラス・ギャラリー（Glass Gallery）の展覧会、2011年にはサンフランシスコのミッションディストリクトにあるカルチャーセンター・フォー・ラテンアメリカ（culture center for Latin America）での「Prints from the Resistance」展、2012年にはプリンストン大学、バーンスタイン・ギャラリー（Bernstein Gallery）での「ASARO: Art and Activism」展などが記録に残っている（Stephen 2013: 267-268）。

このようなアート・ワールドにおいて、ASAROはどのような評価を得ているのだろうか。たとえば2008年に米国・ヒューストンのステーション現代美術館（Station Museum of Contemporary Art）で開催された「ディフェンディング・デモクラシー」（Defending Democracy）展において、キュレーターはASAROを「2006年に起きたオアハカの抗議運動のとき、抵抗のイメージをストリートに描いた初めてのグループであり、彼らは民衆の蜂起の様子を素晴らしいグラフィックに仕立て、メキシコのすべ

ての人がそれにアクセスできるようにした」と紹介している⁵⁾。会場には、抗議運動のときにオアハカの町の壁面に描かれていたストリートアートがキャンバスに転写され、美術館やギャラリーの壁面を飾った。そして、コレクターたちはそれを買求めていった。

また、米国ペンシルベニア州の大学で美術を教える 60 代の男性は、抗議運動の終息後にオアハカの町を歩いた時に偶然、作品の道売りをする ASARO メンバーに出会い、そこで売られていた作品のほとんどを購入したと話した。男性は「彼らの作品はとても力強く、私は大変感心しました。彼らはメキシコ人としての誇りや愛国心をうまく使いながら、資本主義や腐敗した政治への抵抗を示しているのだと思います」（2013 年 2 月 23 日）と語った。帰国後、彼はウェブ上で、ASARO の活動を紹介する記事を書き続けている。

こうした ASARO への評価は、オアハカの抗議運動の「神話化」に連動したものであった。NEA（National Endowment for the Arts、全米芸術基金）の設立に代表されるように、1960 年代以降の米国では、公民権運動や反戦運動といったマイノリティの声をアート作品によって発信し、民主主義や自由の象徴とする文化政策が強化されていった。このような潮流の一環として ASARO をはじめとするオアハカのストリートアーティストを取り上げることが彼らの支援につながることは紛れもない事実であるが、その一方で、こうした視線には西洋中心主義——すなわちメキシコの辺境地域に生じた先住民の抵抗運動に、ある種のエキゾチシズムを見出そうとする西洋社会の欲望が少なからず潜んでいることも否定できない。また、抗議運動のさなかに刻一刻と変化する状況を反映しながら現れた ASARO のアートが運動参加者たちを鼓舞し、情報を提供したのに対して、パッケージ化され、入場料を支払ったオアハカ外部の観客にむけて展示された美術館のアートには、ローカルな生活者との密接なつながりや緊張感は損なわれてしまう。

ASARO が抗議運動当時の作品を異なる場所に再現することができたのは、彼らのアートが、木版画やステンシルアートといった、複製技術に由来するものであったためである。さらに、複製を行ったのは ASARO 自身の手によるものだけではなかった。自分たちのメッセージをより多くの人々に知ってもらいたいという狙いから、ASARO はあえて作品にコピーライトを付与していない。そのため、ASARO の作品イメージは、第三者の手によってウェブ上などで無数に複製され、もはや作家たちも御しきれないままに世界中に拡散していったのである。

5 州政府の変化

ASARO の世界的な知名度の獲得や、地元オアハカでのプレゼンスの高まりを背景として、州政府は 2011 年頃からしだいに、オアハカに存在するストリートアーティストたちに対する態度を変化させていった。州政府の文化部門を統括するセクレタリア・デ・ラス・クルトゥーラス (Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, 以下、文化事務局) は、ASARO をはじめとした、オアハカで活動する複数のストリートアーティストたちに、壁画制作イベントへの参加を持ち掛けるようになった。これは「オアハカの五月祭」(Mayo en Oaxaca) というイベントの一環として開催されたもので、壁画制作に必要な道具と場所は文化事務局が用意し、アーティストたちは文化事務局側が提示したテーマに沿った壁画を作るという条件であった。2011 年が国連の定める「アフリカ系の人々のための国際年」(Año internacional de la afrodescendencia) にあたることから、壁画の統一テーマは「アフリカ系の子孫の文化」(La cultura afrodescendencia) と定められ、市内の壁面がストリートアーティストたちに提供された。

壁画イベントの招待を受けたアーティストたちは、文化事務局の態度の変化を訝しく思い、イベントへの参加をめぐっては事前に集会を開いて対応を一致させたという。その結果、作品に州政府のロゴを入れることを拒否することや、作品の内容に関してはアーティストが主導権をもつことなどが確認され、文化事務局の提案を受けることになった。

さらに、州政府や文化事務局によるアーティストへの支援として、メキシコの公教育省 (Secretaría de Educación Pública) が運営する「メキシコ文化と芸術のための国立基金 (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA)」という奨学金制度がある。オアハカの文化事務局は、アーティストからの申請を受け、これまでの実績や今後のプロジェクトの内容を審査し、優れていると判断されたアーティストに対して資金の提供を行う。奨学金を受給すれば、アーティストは一年間の生活を賄うことができ、作品制作に没頭することが可能となる。

奇妙なことに、2006 年の抗議運動に参加し、政府を糾弾する活動を行ってきたアーティストもこの奨学金を手に入れている。制作する作品テーマが批判的であると奨学金受給を阻害するのではないかという懸念がアーティストたちから聞かれたが、これまでのところそうした事例は生じていないようである。

こうした状況の変化を前にして、ストリートアーティストのなかには州政府がコレクティブを懐柔し、批判力を弱めようとしているのではないか、あるいは州政府がコレクティブをなんらかの形で利用しようとしているのではないかという疑念が強まっていった。また、彼らの知人たちのあいだには、コレクティブのメンバーたちのイベント参加の決定を聞き、「州政府に取り込まれた」と考える声も広まったという。また、原則的にコレクティブではなく、個人に支給される奨学金は、しばしばコレクティブ内に不平等感を募らせ、メンバー間に不和を引き起こしている。そのため、ASAROのメンバーは、文化事務局の奨学金の支給基準は不透明であり、しばしばイレギュラーに与えられる奨学金が、慢性的な資金不足を抱えるコレクティブを自滅させたり、あるいは政治批判を緩めさせたりするための策略ではないかという疑いをもっている。

都市アート事業担当者のS氏は、筆者が2013年に行ったインタビューにおいて、文化事務局がアーティストを支援するようになったのは次のような理由であるという。

私たちはストリートアートが観光資源というよりも、文化的なセルフマネジメントであると考えています。私たちは彼らが自分たちの方法論で好きなアートをつくり続けられるように支援するつもりです。(中略)もし私たちがコレクティブを支援すれば、彼らのアートの価値を高めることができるのではないかと考えています。(2013年7月16日)

驚くべきことに、筆者とのインタビューのなかで文化事務局はアーティストたちが違法でストリートに作品を描く行為すらも、「言論の自由」を担保するものであり、「民主主義を実現するために必要なこと」(2013年7月16日)であるという見解を示した。

しかし文化事務局は、ストリートアーティストに対してこうした寛容な態度を示す一方で、彼らが制作した壁画イベントのカタログには、次のような一節がみられる。

ストリートアーティストたちは、2006年からオアハカで創作を行ってきました。当時のことを思い出してみると、ムニシビオ(筆者注:市役所)は、そうしたストリートアートを次々と消していきました。これは、オアハカの慣習に逆らうことであったからです。警察は、ストリートアーティストたちと敵対関係にあります。(中略)オアハカ新政府は文化事務局と調査を行い議論した結果、彼らを今回のイベントに招待することを決めました(Secretaría de las culturas y artes de Oaxaca 2011: 7-8)。

これが果たして事実であるのか、筆者には判断がつかねるところがあるが、ここで文化事務局はコレクティブたちが制作するストリートアートが、オアハカの慣習にそぐわないために地域社会から受け入れられず、排除されてきたことを述べている。

そしてそのミスマッチを解消し、ストリートアートという「新しい豊かな文化」(Secretaría de las culturas y artes de Oaxaca 2011: 47) がオアハカに根づくように、文化事務局がコレクティボに壁画制作の機会を与えたという。つまり両者の関係は対等ではなく、主導権はあくまで文化事務局側にあり、コレクティボを保護の対象とみなしていることが読み取れる。ここで文化事務局もまた、「抗議運動から生まれた、民主主義を実現するためのストリートアーティスト」という物語を採用している。この文脈において、ストリートアーティストたちの批判性は毒抜きをされたうえで無化されてしまう。

文化事務局の態度の変化は、明らかに国内外における ASARO をはじめとするオアハカのストリートアーティストたちへの注目に連動している。ストリートアーティストたちが路上に描いた作品が警察によって撤去されてしまうことは以前と変わらないが、逮捕されることはなくなったという。ある ASARO メンバーは、路上で作品を制作しているときに警察に出くわした場合、「これは文化事務局の依頼を受けた仕事だ」ということで、その場を切り抜けたと話した (I, 2012 年 6 月 30 日)。町には、州政府事務局の「お墨付き」を得たストリートアートと、非合法に制作されたものが混在し、批判的な政治的メッセージが書かれていない限り、見分けがつかないような状況が生まれつつある。そのため、当局は、アーティストに対する監視を続けながらも、積極的な排除は行わないという微妙な態度を取らざるを得なくなっていった。

文化事務局や州政府はストリートアーティストたちを単に排除してしまうのではなく、むしろアーティストたちに対して付与されたイメージを巧みに利用することによって、彼らが多様性や言論の自由を尊重する寛容な組織であることを主張したのである。

6 ASARO の変化

6.1 作品の変化

やがて、ASARO を取り巻く環境の変化は、ASARO のメンバー内部にも変化をもたらすようになっていった。それはまず、作品表現の変化として現れた。

これまで強い風刺が特徴であったはずの ASARO 作品は、たとえば先住民村落の生活を描いた作品が増えたことに象徴されるように、しだいに政治性が薄れていっただけでなく、表現にも定型化がみられるようになっていった。



写真4 オアハカ市内のエスパシオ・サパタの外観。2014年筆者撮影。



写真5 あるASAROメンバーが制作した「希望のたき火」。2012年筆者撮影。

たとえば2012年に、ASAROが市内の商業地区に有しているアトリエとギャラリー・スペースの機能を兼ね備えたエスパシオ・サパタ（Espacio Zapata）（写真4）を訪問した時に、筆者はあるメンバーが制作していた「希望のかがり火（Fogata de Esperanza）」（写真5）というタイトルの作品を目にした。ここには、ショールをまいた先住民の女性が中央に描かれ、その横に男性と燃え上がるたき火がみえる。筆者がこの作品を褒めると、Mはこの作品には批判性がなく、現実とかけ離れたロマンチッ

クで理想化された先住民の生活を描いていると批判した（2012年6月30日）。

メンバーのMによれば、近年のASAROの作品は「インターネットの画像をダウンロードして、コントラストを強くしたものを版画に市販しただけ」（2012年6月30日）であると痛烈に批判した。そのうえで彼は、ASAROはとくに2010年以降、町への関与ができなくなっており、抗議運動の教訓から得た思想を発展させることができなかったと総括した。

さらにメンバーIrが「ASAROは抗議運動を振り返るよりも、むしろ現在起きていることに目を向けるべきなのです（Ir, 2013年2月25日）」と述べたように、コレクティボ内には抗議運動にいつまでも固執するべきではないとする意見も出るようになった。これは逆にいえば、彼らの活動の原動力であった抗議運動の記憶が徐々に風化しており、もはや彼らをそこにつなぎとめることができなくなっているということであろう。

6.2 個人主義の芽生え——「民衆のアート」の後景化

新たな表現を生み出すことが困難になっていったASAROは、売り上げの低迷に悩



写真6 エスパシオ・サパタ内で販売されているASAROグッズ。Tシャツには、ストリートに描かれたイメージがプリントされている。2014年筆者撮影。

まされるようになると、やがて ASARO はエスパシオ・サパタで作品やグッズの販売を行うようになった。たとえば、T シャツやステッカーなどは、人気の ASARO グッズとして販売されている（写真 6）。補助金などを得ていない ASARO にとって、エスパシオ・サパタでの売り上げは、組織の存続はもとより、メンバーやその家族の日々の生活を支える重要な資金源となっている。本節では、こうした作品やグッズの販売システムにみられる変化について言及する。

抗議運動の直後からしばらくの期間、作品は価格を抑えるために安価なクラフト紙に印刷され、100 ペソから 300 ペソ程度（約 700 円から 2,100 円程度）で販売された。これは、オアハカで活動する他のアーティストと比較しても安い値段である。ASARO がこうした安価で作品を販売するのは、アートが「金持ち」のものだけではないという信念のためである。彼らはむしろ、日常生活においてこれまでアートと縁がなかったような農民などに自分たちの作品を手にとってもらいたいと話す。

作品が売れた場合の利益は、すべていったん組織のもとに集められ、そこから作品制作の材料費と賃料などの経費を差し引いたものが、メンバーに均等に分配された。このシステムによって、アーティストたちは個々で作品を売らなければ生活に困るという切迫した状況から解放され、創作活動に専念ができる環境を生んでいた。

しかしながら、このシステムはやがて破たんを迎えることになっていった。人気を集めて作品がよく売れる者と、そうでない者の差が顕著になっていったのである。人気のある作品の作り手は、いくら自分の作品がたくさん売れても、月々に配分される賃金は他のメンバーと同一である。そのため、高い売り上げを誇る者はしだいに不満を募らせるようになっていった。

このような状況を前にして、ASARO はメンバーの創作活動のモチベーションをあげるためにシステムを変更した。2011 年頃からは、売り上げのうち 3 分の 1 が作者へ、3 分の 2 が ASARO に払われるようになった。しばらくして、この配分は 3 分の 2 が作者へ、3 分の 1 が ASARO へ支払われるように修正された。このルールはさらに改定され、2015 年では、彼らは上質紙に印刷された作品とクラフト紙に印刷された作品の 2 種類を販売している。上質紙に印刷された作品が売れた場合、利益はすべて作者の懐へ、そしてクラフト紙に印刷された作品の利益は ASARO へと入る仕組みである。上質紙の作品はおおよそ 500 ペソから 2,000 ペソ（約 3,500 円から約 1 万 4,000 円）で、クラフト紙に印刷された作品は 100 から 300 ペソ（約 800 円から約 2,400 円）程度で販売される。しかしながら、エスパシオ・サパタに並べられている作品をみると、クラフト紙に印刷された作品は、上質紙のものと較べて明らかに量が少ない。

また、作品に対する意識の変化がみられる重要な出来事に、次のような点もあげられる。2006年の抗議運動のさい、ストリートで活動を行うときに作品には「ASARO」とだけ署名がなされていた。これは、前述したように、作者が誰であるかを当局に知られることを防ぎ、身の安全と言論の自由を守るためである。しかしながら、もはや当局から逮捕される危険性が少なくなると、作品には作者の署名が付されるようになっていった。これは一見、些細な変化のように見えるが、ASAROのアートが誰のものなのかを考えるうえでは重要であろう。さらに、近年ではあるメンバーたちから「ASAROでは政治的なテーマに限定されてしまい、自由な創作活動ができない」という声すら聞かれるようになった。民衆のためのアートを目指していたはずのASAROには、しだいに個人主義の芽生えが見られるようになっていったのである。

7 アートによる資本主義批判とプエブロの創造

7.1 資本主義に抗するアート

近年、活動の停滞に危機感をもったASARO内部では、再び活動の原点に戻り、コミュニティのためのアートを作るというべきであるという声が高まりをみせていった。そして、とくに村落の若者たちへの教育とネットワークの形成に力を入れ始める



写真7 2013年2月19日から4日間にわたってエスパシオ・サバタで開催された美術ワークショップの様子。筆者撮影。

ようになった。村落の若者たちを対象として実施される美術ワークショップは、そのような活動のひとつである。会場となるエスパシオ・サパタには、昼夜を問わず10代から20代前半の村落出身の若者たちがしきりに出入りをしている。彼らは、ASAROメンバーがフェイスブックやポスターを通じて情報を発信し、定期的を実施している木版画やステンシルアート制作のワークショップの参加者である（写真7）。ワークショップは、15ペソ程度のわずかな金額を支払うこと（あるいはその者の経済状態によっては無償）で、メンバーたちから技術指導を受けられるシステムである。このワークショップへの参加をきっかけとして、ASAROへ加入する若者も少なくない。あるメンバーによれば、村落の若者は都市の若者よりも抑圧された環境で育ったため、貧困や不平等といった社会問題に対する意識が高いという（M, 2014年2月23日）。

若年層のメンバーたちは、結成当初から活動を続けるメンバーたちを、親しみを込めてビエヒート（おじいちゃん）と呼ぶ。彼らは2006年当時、まだ幼少であったり郊外に住んでいたりしたため、抗議運動の記憶をほとんど持たないが、当時の様子は、両親や学校の教員、あるいはインターネットなどを通してある程度の知識を持っている。

とくに近年のワークショップでは、資本主義とアートの関係性について考えるような場が設けられるようになった。彼らがこうしたテーマを取り上げるようになったのは、フランス人の女性コレクターのGがASARO内に引き起こした問題がひとつの契機となった。

Gはメキシコの優れた若手アーティストの作品を中心に収集し、それをフランスに紹介するプロモート業に携わっている。同様の目的でASAROのもとを訪れる者は、彼女のほかに数名存在している。しかし彼女は、版画とステンシルアートで制作されたASAROの作品のほとんどを購入しているだけでなく、新たに制作された作品もすべて買い取ることを申し出ているため、ASAROにとってもGの存在は大きい。

しかしながら、ASAROメンバーは彼女が自分たちの作品の正当な評価をしているとは考えていない。筆者はあるとき彼女が「ASAROのアートは、地元では正当な評価を得ていません。彼らのアートはむしろ、外国の人々にこそ見せるべきなのです（2015年6月20日）」と述べるのを耳にした。ASAROの活動の目標が「アートを通じてすべての民衆との対話」であることを考えれば、この発言が彼らの意図と大きくずれることは明らかであろう。彼女の関心は、むしろASAROをどのようにプロデュースするかという点にあるように感じられる

近年、GはASAROを海外で開催される展覧会やメディアへの積極的な売り込みを行うようになったが、そのさい彼女は自分がASAROのエージェントであると名乗るようになった。Gによる介入はしだいに度を過ぎたものとなり、たとえばフランスのある美術雑誌からインタビューを受けた際も、彼女はメンバーの発言を遮り、訂正するように求めた。メンバーが、それを快く思わないことを彼女に伝え、彼女は「よく考えて発言して。私たちは出版社のディレクターと話しているのよ。彼らからサポートが得られるかもしれないじゃないの。彼らはあなたたちの展示会をしたがっているのよ」と話した。このような度を過ぎた干渉に対して、メンバーたちはしだいに彼女への不信感を募らせていった。それはメンバーMによる次の発言にも表れている。

私たちは実際、彼女との関係にはとてもストレスを感じています。彼女は一見、われわれを支援してくれているように見えますが、彼女は資本家（Capitalista、カピタリスタ）です。彼女が求めているのは、どのようにして彼女がわれわれから購入した作品の値を上げることかということです。作品の価値を上げることによって彼女自身が利益を得ようとしているのです。（2016年9月5日）

しだいにメンバー内での彼女への不満は高まり、なかには「彼女からのオファーはすべて断ろう」という声も出始めた。この事件はASAROのなかで、彼らの制作するアートが外部の者によって簡単に商品化されてしまうことを、身をもって認識する契機となった。

やがてASAROが若手メンバーに向けて開催するワークショップでは、アートと資本主義の関係について歴史的に検討する場が増えていった。たとえば2013年に筆者が参加したあるワークショップにおいて、講師を務めたYは「昔、洞窟に描かれた壁画のように、アートはコミュニティと密接な関係をもつものであった。しかし、現代ではアートが資本主義に取り込まれてしまい、金持ちのためのものになってしまった。そして、私たちのような貧しい階級の者はつねに搾取されてきた。アートは私たちにとって政治的な手段である」（2013年9月10日）と述べた。そのうえで、ASAROはアートを商品として扱うような資本家こそ敵であり、批判しなければならないという宣言がなされた。資本主義批判は、近年のメンバーの作品にも表れている。たとえば写真8は、資本家が若者をナイフで殺そうとする姿を描いた作品である。ここで資本家は、シルクハットをかぶり、角の生えた太った悪魔の姿で描かれている。他にも、資本主義は悪魔や怪物の姿で彼らの作品に登場する。このように資本主義は、抗議運動以降のASAROにとって新たな敵として認識され、アートを通じて



写真8 シルクハットをかぶり角のはえた資本家が、若者をナイフで殺そうとする様子を描いた作品。2015年筆者撮影。

可視化されていった。

現在、このようなワークショップはオアハカの郊外村落でも実施されている。メンバーは郊外の村落へと赴き、現地の学校などの校舎を借りて若者たちとともにディスカッションを行ったりコミュニティ壁画の作成などを行ったりすることによって、若者たちだけでなく、大人も含めた幅広い層に彼らの活動を認知してもらうことを目標とし、州内での広域ネットワーク形成を目指している。

7.2 想像の共同体としてのプエブロ

ASARO はこうした資本主義批判を行う中で、しばしばプエブロ (pueblo) という共同体に言及し、その世界観を作品によって可視化する。たとえば写真9の作品には、オアハカ市の地図とともに「われわれはプエブロだ (Somos Pueblo)」という言葉が描かれている。これは「すべての権力をプエブロに (Todo el Poder al Pueblo)」とともに、抗議運動に参加した人々が口々に唱えていたスローガンである。この作品には、観光客のためのホテルや商店が立ち並ぶようになってしまったオアハカの町を、再び自分たちの手に取り戻そうというメッセージが込められている。

プエブロという語は、日本語では「村落」や「人民」と訳されるのが通例となっている。しかし厳密に言えば、この語は両者を区別しないような包括的な概念である。オアハカの高地ミヘを対象に1970年代から研究を続ける黒田悦子によれば、プエブ

ロとは「民族的固まりから国にまでいたる広がりをもつ言葉で、個別の独立性を内包している（黒田 2013: 127）」という。それに対して ASARO のプエブロは、民族性や領域を超え、周縁化されてきた人々を包摂するような共同体として理解される。たとえば、サポテコ人村落出身のある若者は「プエブロは、それぞれ異なる言語や考え方を持つ人が互いに助け合いながら前進していくような社会だと思います」と表現した（2016 年 9 月 7 日）。

このプエブロという概念は、もともと抗議運動当時に APPO が用いたものであった。APPO の統治は、オアハカの村落で伝統的に用いられてきた「ならわしと慣習（uso y costumbre）」に沿って行われたことで知られる。APPO のシステムにおいて、たとえばオアハカの 7 つの地域から選出された約 10 名の代表は、アサンプレアと呼ばれる集会に参加し、決定事項は多数決のもとで民主的に決定がなされた。そして、組織内には裁判、財政、コミュニケーション、人権、ジェンダー的平等などを担当する各部署が作られた⁶⁾（Denham and the C.A.S.A. Collective 2010: 76）。

グラハム・デ・ラ・ロサと M. シヤドルは、ASARO もまた、資本主義のシステム



写真 9 オアハカの商業地区の地図に somos pueblo「われわれはプエブロだ」と書かれた ASARO の作品。2007 年 Franco Ortiz, Itandehui 撮影。

を批判するなかで、APPO と同様の「ならわしと慣習」に基づく先住民共同体のシステムへの回帰を目指していることを指摘する（Graham De La Rosa and M. Schadl 2014: 23）。しかしながら、ASARO が作品を通じて可視化するプエブロの世界観をみると、それは必ずしも APPO と同様のものではないことがわかる。ASARO の描くプエブロは、現代社会の資本主義のシステムを放棄し、「ならわしと慣習」に基づく異なるシステムへの移行を望むわけではないのである。

たとえば写真 10 には、メキシコ革命の英雄たちを先頭にして、社会運動に参加するオアハカの若者たちが描かれている。1970 年代に英国や米国の労働者階級を中心として隆盛し、反権威主義、不服従の精神を内包するパンク・カルチャーと組み合わせられた姿で描かれたサパタとともに、メキシコ系米国人の若者たちのあいだで流行したチョロ・ファッションに身を包んで椅子に座るパンチョ・ビジャ、そして背後には彼らの部隊に参加する若者たちがみえる。また、写真 11 には同じくモヒカンヘアのサパタとともに、「Revolución」と書かれたコカ・コーラの缶が描かれている。作者によれば、こうした 1950 年代から 1960 年代に米国で流行した、大量生産・大量消費社会を表現する芸術運動のポップアート（Pop Art）を援用した作品は、モヒカンヘアや「革命」という語を加えることによってそれらを再び異化する効果を狙っているのだという。筆者は以前、こうした ASARO の作品が、PRI 政権によって繰り返し用いられ、保守化されてしまったメキシコ革命の精神を現代に甦らせ、若者たちを社会運動へと向かわせるものであると結論づけた（山越 2015: 78–80）。これまで周縁化さ



写真 10 パンク・ファッションのサパタとチョロ・ファッションのパンチョ・ビジャ。背後には彼らの部隊に参加する若者たち。ASARO とラビストラの合作。2013 年筆者撮影。

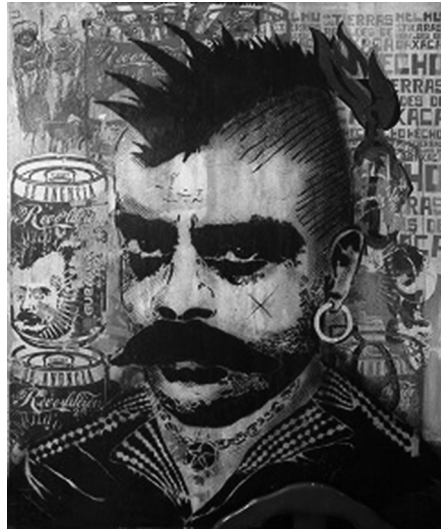


写真 11 パンク・カルチャーを取り入れて描かれたモヒカンヘアのサバタ。2013年筆者撮影。

れ、抑圧され続けてきた南部地域から現代のメキシコ社会を批判的にまなざす彼らの視線には、現在の PRI 支配を唯一としないオルタナティブな社会の姿が浮かび上がる。

これらの作品にみられるように、ASARO の描く世界観には資本主義のアイコンともいえるような事物がしばしば登場する。リン・ステファンが指摘するように、彼らは「伝統」と「現代」を組み合わせるようなハイブリッドな民衆アイデンティティを描いているのである（Stephen 2013: 279）。これは一見、前述した資本主義批判としての ASARO のアートという理解と矛盾するように感じられる。しかしながら、ASARO は資本主義を批判することを行っても、それを否定することはしない。あるときメンバーの M は、「われわれは作品を売ること生活をしています。資本主義社会の中で生きている以上、それを根本から変革することは難しいのです。それだからこそ、その仕組みがどうなっているのかを理解して、そこに飲み込まれないようにしなくてはならないのです」と述べた（2015 年 6 月 26 日）。このように ASARO は資本主義社会を敵としながらも、それを根本から覆すような社会変革を期待しているわけではない。むしろ、そのなかで柔軟に自分たちのスペースを作り、搾取されないような生き方を模索することこそが彼らの主張なのである。

おわりに

ここまでみてきたように、ASARO のアートによる資本主義批判は、古谷の述べるような芸術をめぐる近代以来の支配的な芸術システムをつくりかえていくような「挑戦する差異」（古谷 2001: 249）を作り出そうとするものではない。また現在の彼らにとって、生活のための収入を得たり、組織の活動を持続させたりするためには美術市場などとのつながりを維持することは必要不可欠な状況にあることは否定できない。この点は、非西洋地域に生きる他の多くのアーティストたちとも大差はないだろう。

しかしながら彼らに特徴的なのは、美術市場とのかかわりのなかで感じた矛盾や不満などを資源として、それを即座に創作活動へと昇華していくダイナミズムであろう。彼らは資本主義こそが自分たちの生活を苦しめている根源であるとして、それらを悪魔や怪物などの姿で可視化し、村落の若者たちへの啓蒙活動を行う。彼らがプエブロと呼ぶ共同体は、資本主義を根底から否定しようとするものではない。むしろ、その枠組みの中で搾取されないために、どのように生きるべきであるかを共に考えようとするものであった。すなわち ASARO にとってのプエブロとは、アートを通じてエスニック・グループや社会階級を超えた連帯のあり方を模索するための、ひとつの社会運動なのである。こうしたアートを通じた共同体の構築は、西洋社会が決して消費の対象にすることのできない「別の物語」として存在しているのである。

謝 辞

本稿執筆のための現地調査は、平成 28 年度澁澤民族学振興基金 大学院生等に対する研究活動助成（課題名「ストリートアートを用いた共同体の構築——メキシコ・オアハカ州 ASARO の実践を事例として」）によって実現しました。

また、本稿は平成 25 年度みんぱく若手研究者奨励セミナー「アートを考える——人類学からのアプローチ」（国立民族学博物館，2013.11.20-22）における拙発表を発展させたものです。ご助言を賜りました先生方、研究員のみなさま、参加者のみなさまに、心より感謝申し上げます。

最後に、適切かつ詳細なご助言を与えてくださった査読者の先生方に御礼申し上げます。

注

- 1) こうした現代の芸術システムを取り巻く権力性の議論から距離を置くアプローチを提案したのがアルフレッド・ジェルである。ジェルは芸術の人類学は美学的神話と訣別し、「方法的世俗」の立場をとるべきであると主張した（Gell 1992）。そして、アート・オブジェクト

- トとは、意味や美的価値を運搬する乗り物ではなく、社会的な行為を媒介するものであると考える (Gell 1998: 13)。
- 2) <http://asar-oaxaca.blogspot.mx/>. 最終アクセス日は2012年10月25日。なお本ウェブサイトは2013年頃に閉鎖され、その後、閲覧ができない状態が続いている
 - 3) 1ペソは7円で換算。なお、現地では60～70ペソ程度で簡単な食事ができる程度の物価水準である。
 - 4) <http://articles.latimes.com/2008/jul/20/entertainment/ca-oaxaca20>. 最終アクセス日は2017年1月10日。
 - 5) <http://www.stationmuseum.com/index.php/exhibitions/195-defending-democracy>. 最終アクセス日は2014年7月15日。
 - 6) 彼らの用いた「ならわしと慣習」は、オアハカの村落で用いられてきたものとはさまざまな点で異なる。たとえば、村落社会において女性の地位は男性よりも低く、諸権利は制限されてきた。しかしながら、APPOは男女平等を唱える。このように、彼らのルールは、現代的な民主政治のあり方に沿って修正が施されている。

引用文献

〈英語〉

- Denham, Diana and the C.A.S.A. Collective
2010 *Teaching Rebellion: Stories from the Grassroots Mobilization in Oaxaca*. Berkeley: PM Press.
- Esteva, Gustavo
2008 *The Oaxaca commune: and Mexico's autonomous movements*. Barcelona: Ediciones ¡basta!
- Gell, Alfred
1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In J. Coot and A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 40–63. Oxford: Clarendon Press.
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Graham De La Rosa, Mike and M. Schadl, Suzanne
2014 *Getting Up for the People: The Visual Revolution of Asar-Oaxaca*. Berkeley: PM Press.
- Marcus, George E. and Fred R. Myers (eds.)
1995 *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Los Angeles: University of California Press.
- O'Malley, Ilene V.
1986 *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920–1940*. Westport: Praeger Pub.
- Secretaría de las culturas y artes de Oaxaca
2011 Catálogo de arte urbano, Oaxaca, México.
- Stephen, Lynn
2013 *We Are the Face of Oaxaca: Testimony and Social Movements*. Durham: Duke University Press Books.
- Zires, Margarita
2009 Imaginarios religiosos y acción política en la APPO: El Santo Niño de la APPO y la Virgen de las Barrikadas. *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*. (Cuarta época) Número especial 1: 131–169. Veracruz: Estudios Culturales.

〈日本語〉

- 落合一泰
1996 「文化間性差、先住民文明、ディスタンクシオン——近代メキシコにおける文化的自

山越 資本主義批判としてのアート

画像の生産と消費」『民族学研究』61(1): 52-80。

国本 伊代

2002 『メキシコの歴史』東京：新評論。

クリフォード, ジェイムズ

2003 『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信・慶田勝彦・清水展・浜本満・古谷嘉章・星埜守之訳、京都：人文書院。

黒田悦子

2013 『メキシコのゆくえ——国家を超える先住民たち』東京：勉誠出版。

中谷和人

2009 『『アール・ブリュット／アウトサイダー・アート』をこえて——現代日本における障害のある人びとの芸術活動から』『文化人類学』74(2): 215-237。

古谷 嘉章

2001 『異種混淆の近代と人類学——ラテンアメリカのコンタクト・ゾーンから』京都：人文書院。

山越英嗣

2015 「グローバル社会の革命の英雄像——オアハカのストリートアーティストによるナショナル・ヒストリーの読み替え」『文化人類学』80(1): 71-82。

渡辺文

2008 「芸術人類学のために」『人文学報』97: 125-147。

参照資料

ASAR—OAXACA

<http://asar-oaxaca.blogspot.mx/>. (最終アクセス日 2012 年 10 月 25 日)

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía)

<http://www.inegi.org.mx/> (最終アクセス 2013 年 10 月 1 日)

Los Angeles Times

<http://articles.latimes.com/2008/jul/20/entertainment/ca-oaxaca20>. (最終アクセス日 2017 年 1 月 10 日)

Station Museum of Contemporary Art

<http://www.stationmuseum.com/index.php/exhibitions/195-defending-democracy>. (最終アクセス日 2014 年 7 月 15 日)