

Title	マヤの織物の民族誌 : 非西洋の造形表現とその表象について
Author(s)	熊谷, 高秋
Citation	年報人間科学. 2005, 26, p. 177-198
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/25900">https://doi.org/10.18910/25900</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## マヤの織物の民族誌

—— 非西洋の造形表現とその表象について ——

### 〈要旨〉

本稿では、メキシコ南部において生産されるマヤの織物を事例としつつ、非西洋の造形表現がトランスナショナルなレベルにおいて表象されるプロセスを考察する。チアパス州のインディヘナ共同体において、女性たちの手によって織られる織物は、1960年代以降、観光産業の展開など、外部との関係性のもとでその表象を変化させてきた。とくに知られた例としては、天然染めや縫取織りといった「伝統」的な技術を復興させる一方、その結果完成した織物を「アート」として展示・販売する織物組合「スナホロビル」のプロジェクトがある。スナホロビルのプロジェクトは商業的にも成功し、かつ伝統文化の復興に寄与したとして、メキシコ国内外で高い評価を得ている。また1986年にはメキシコシティのルフィーノ・タマヨ美術館で開催された「メキシコの織物」展は、マヤを含むメキシコ先住民の織物を民族誌資料としてではなく、アートとして展示する、初の試みであった。これらのプロセスのなかで興味深いのは、織物をめぐる言説における、「ローカルな伝統」と「ユニバーサルな芸術」という、本来は相容れない2つの

カテゴリーの共存である。本稿の最終章では、このような非西洋の造形表現が、民族誌的調査／記述の対象となるとき、そこで生じる視野狭窄についても指摘したい。

### キーワード

マヤの織物、チアパス、伝統文化、芸術、非西洋の造形表現

熊谷 高秋

## 1. 序論

本稿は、非西洋の造形表現<sup>1)</sup>が、トランスナショナルなレベルにおいて表象されるプロセスに関する一考察である。本稿の主題であるマヤの織物や、アボリジニのアクリル絵画といった造形表現は、それが従来属していた、特定の土地や文化のシステムから切り離されたとき、どのようにその表象を変化させるのだろうか。具体的には、それまで地域の固有性をかたる民芸品であったものが、西洋モダニズム芸術の文脈で、純粹に美的なオブジェとして再現するとき、このプロセスは「文化」や「芸術」そして民族誌調査のありかたをめぐる議論に、どのような波紋を投げかけるのだろうか。本稿では非西洋の造形表現を、従来それが属していた文化から不完全に脱文脈化される一方、西洋のモダニズム芸術界においても完全に再文脈化されない、すべての文化や文化的制度から周縁化されたモノとして理解する視点を提示する。たとえば「アート」として現代美術館で提示されるマヤの織物は、それが民族衣装として着られるインディヘナ村落共同体の日常的な現実の多くの次元を切り落とされる一方で、いまだマヤ文化を表象する媒体であり、特定の文化との繋がりにおいて理解される点に変わりはない。それは純粹に特定の文化や、歴史的な脈から独立したものとして定義されるモダニズムの作品ではない。脱文脈化は行われたものの、不完全にとどまっているので

ある。

また、ひとしく欠かせない視点として、これらの造形表現は、たとえばマイヤーズ (1995) が、アボリジニ絵画の事例で描き出しているように、人類学者、美術批評家、製作者、観光客などの複数の言説が出会うアリーナとなる。そこで交渉されるのは、モノそれ自体の意味であると同時に、モノが表象するそれぞれの民族集団の文化や歴史に対する語り方である (クリフォード 2002)。

このような、モノが拡散するグローバルなプロセスには程度の差があるのはたしかである。ある場合にはモノは単に「民芸品」や「ツーリストアート」として語る場合のほうが、より実情に即しているケースも多いはずだ。しかしながら本稿では、事例となるマヤの織物がそうであるように、造形作品がローカル、ナショナル、トランスナショナルという複数のレベルにおける複数の文脈、つまりモノに対する異なる理解のありかたのあいだを移動するプロセスを強調したい。大切なのは、個々のモノを、ある単一の言説や文脈、または分析枠組のうちに固定してしまうのではなく、むしろそれらを、錯綜する言説や文脈の合間に位置する、さまざまな解釈に開かれたものとして見出そうとする努力なのではないだろうか。

このような、造形表現をめぐる状況を一通り考察したのち、本稿の後半では、これまでの非西洋の造形表現に関する人類学的研究の方向性を批判的に検討し、その作業から見えてくる近年の人類学的アプローチに共通する、ある一定の限界を指摘したい。この限界は、これらの研究の焦点が、造形表現それ自体よりも、学問的パラダイ

ムの影響を受けた人類学者の分析枠組に置かれていることに由来する。

本稿の事例となるのは、メキシコ南部チアパス州において、マヤ系先住民によって織られる織物である。チアパス州の織物は従来、共同体の女性たちによって自家消費用に織られてきたが、1970年代以降、観光に象徴される世界的な関心の高まりの中で、さまざまな形で商業化の試みがなされるようになった。織物はチアパスのローカルな文脈を超えて世界中に拡散し、美術館で展示されたり、個人の部屋のインテリアを飾ったりする。マヤの織物とその表象という問題を考えるとき、カナダのコンコルディア大学が製作した、グアテマラの織物とその近年の変化を扱ったドキュメンタリー作品は示唆に富む。このビデオ作品の中ほどでは、グアテマラ在住の或るアメリカ人デザイナーが登場する。彼女はいろいろな村から買い集めた衣装を、部分的に切りとって自分のデザインする作品に加え、ヨーロッパと北米の顧客にむけて輸出しているという。「ひとつの作品であるウィピル（マヤの女性用のブラウス）を切るのには心が痛む。しかしそうしなければこれらのウィピルが日の目をみることはない」と彼女は言う。作品の後半ではインディヘナによって経営される織物組合も登場する。グアテマラ北西部のトドス・サントス・クチュマタン (Todos Santos Cuchumatán) では、ひとりのインディヘナ女性が未亡人のために経営する織物組合が、マヤのデザインと観光客が好むデザインを組み合わせた衣装を売り、成功している。この共同体の伝統的な衣装は赤を基調とするものである。し

かしながら経営者である女性は淡々と述べる。「皆が赤が好きだとは限らない。黒、青は人気があり、人気のあるものはたくさん作る。そうするとたくさん売れる。売るためには色を変える」(Concordia University 1993)。質の高い織物を収集する見識の高いコレクターにとってもグアテマラ高地は魅力的である。ナレーターは語る「織物は理想的な状態で、今後人々が見て楽しむために保存される。しかし人々がそのとき楽しんでるのは『マヤ』の織物ではない」(Concordia University 1993)。

観光客など外部の人間が見るために保存される織物が、本当の意味での「マヤ」の織物なのかどうか。ある固有の色彩や模様を持つ織物が「マヤ」であるとは、一体どういうことなのだろうか。このような必然的に発せられる問いが、本稿を貫くモティーフである。本稿は以下の構成となっている。

つぎの第二章では、チアパス州における織物と民族衣装について概説する。チアパス州の民族衣装は、共同体ごとに固有の模様を持つことで知られている。ここで強調されるのは、そのような模様が、他の共同体との差異を維持することや、先住民社会外部との関係のもとで形成され、かつ変動するという事実である。ある特定の模様が、伝統的に特定の共同体において織られてきたわけでは、必ずしもない。

第三章では、チアパス州における観光産業の展開および、それともなう織物の商業化プロセスのうち、織物組合「スナホロビル」のプロジェクトについて述べる。あとに述べるようにスナホロビル

と、その設立に中心的な役割を果たしたアメリカ人モリスによる広範な活動の中心となったのは、マヤの織物を「伝統」的な「アート」として販売、展示することであった。スナホロピルの織物における、本義的には相矛盾するはずのこの2つのカテゴリーの共存関係はそれ自体興味深い

第四章は、非西洋の造形表現を、モダニズム芸術の言説と人類学の言説が出会うアリーナとして示すことを目的とする。具体的には、メキシコシティのルフィーノ・タマヨ美術館における「メキシコの織物」展と、この展覧会でのマヤの織物が「アート」として展示されることになったプロセスを、展覧会図録などの資料をもとに検討する。また論点を明確にするために、有名なニューヨークの「プリミティヴィズム」展の事例を参照しつつ、非西洋の造形表現のもとに交錯する言説の一端を考察する。

第五章では、非西洋の造形表現を研究するとき、近年の人類的研究がある一定の限界に突きあたってきたという事実を、複数の先行研究に基づきながら提示し、同時に造形表現研究の異なる可能性について、若干の展望を述べたい。

## 2. マヤの織物とは何か

### ―チアパスにおけるマヤの織物―

国境を接するグアテマラと並び、メキシコ南部チアパス州<sup>①</sup>は、鮮やかな色彩の織物で、観光客や人類学者の関心をひきつけてき

た<sup>②</sup>。これらの織物は、村落共同体の女性<sup>③</sup>たちが後帯機<sup>④</sup>を用いて織りあげる。マヤ地域の後帯機はもともと単純で原始的な形式を保持しているもので、腰帯と縄紐、数本の棒のみで構成される。そのため、経糸が掛けられるまではこれらの棒などがばらばらに存在するだけで織機としての固定した形態をもたない。

チアパスの織物と衣装<sup>⑤</sup>は、共同体ごとに異なった模様や色彩のパターンを持つ。合成染料で染められた木綿糸や、アクリル糸を使って織られるそれらの色彩は強烈である。チアパス高地の織物でもっとも素晴らしいと言われるのは、赤い菱形模様のサンアンドレス・ラインサル<sup>⑥</sup>のもの、同じく赤い、大きな菱形が白地にゆったりした配置で織りこまれたテネハパ<sup>⑦</sup>のものなどである。このほか花柄の刺繍がなされたシナカントンのもの、縦縞のパンテロー<sup>⑧</sup>などのものがある<sup>⑨</sup>。

ウィピルを構成する織物に表現される模様のパターンは着用者の帰属意識を示すと同時に、外部に向けて出身村落を示すマーカーとして機能する。なお、サンクリストバルにもっとも近く大きな人口を擁するチャムラでは、サンクリストバル市製の青、または白のブラウスが着用されている。工場製というものの、それがチャムラのユニフォームとして着られ着用者の出身共同体を示すマーカーとして機能している点ではウィピルと変わりがない。

―カラフルな民族衣装をまとった笑顔のインディヘナの女性や子供たち―。グアテマラやメキシコ南部の観光ガイドやパンフレットには必ず登場するイメージである<sup>⑩</sup>。「村ごとにそれぞれ異なる伝

統的な衣装を持つ」という種類のよくある言葉は、あたかもある固有の織物が、一つの村に遠い過去から連続と受け継がれているような印象を与えがちである。しかしながら実際には、織物の模様や色彩のパターンは長い歴史のなかでも変化してきたし、時には短期的にも変動する<sup>3)</sup>。たとえば、チアパスの場合ではシナカンタンで輸出用の花の栽培が始まって以後、ウィピルや男性用の貫頭衣に花柄をあしらったパターンが刺繡されるようになった例が有名である(Martinez 1990)。

しかしさらに特筆に値するのは、共同体ごとに固有の視覚的に強烈な印象を与える衣装のパターン自体が、歴史上では比較的最近になって現れてきたものだという事実である。モリセイは19世紀中盤までのグアテマラを訪れたヨーロッパや北米などからの外交官、旅行者やビジネスマンなどが残した、インディヘナの衣装に関する記述を引用している。それによると、1800年代中盤以前の文献では、村ごとに特徴のある衣装については触れられていない。趣のある衣装がまったく見当たらないという記述まである(Morrissey 1983: 153-164)。19世紀における衣装の色彩の変化に関するまとめた調査は存在せず、したがってその背景についても推測の域を出るものではない。しかしながら、八杉は衣装の差異が共同体と結びつくようになった背景について、次のような可能性を指摘している。(1) この時期に増大した太平洋岸のコーヒープランテーションへの出稼ぎは、希望のない運命論や外部への不信を植え付けると同時に、逆のベクトルとして人々のアイデンティティを保障する共同体への傾

斜を強めることになったのではないか。(2) 1896年にドイツで発見された合成染料が、ドイツ人コーヒー移民を通して伝えられた。人々はその鮮やかな色に魅せられ、自らの衣装にとりいれたのではないか(八杉 1996: 13)。八杉の推測に基づいて述べると、一方で合成染料の導入が、もう一方では外部との接触による共同体性を強固に確認することへの必要性が、結果として村ごとに異なる、強烈な視覚性をもつメーカーとしての衣装を生むことになった。つまり、変動するプロセスとして現在の衣装は、外部との示差性の構築と維持という現象と深く関わっており、共同体内外との関係性のなかにある。

### 3. 織物組合「スナホロビル」

本章では1970年代以降にみられるようになった、織物の商業化のとりくみのなかでも、織物組合「スナホロビル」の事例に触れる。「スナホロビル」は数ある織物組合のなかでも飛躍的な成功を遂げた例であり、そのプロジェクトは「伝統」の復興や、織物を「アート」として一新するなど、複数の点において注目し値する。

すでに述べたとおり、チアパスの織物の諸相にとって、重要な背景のひとつは、チアパス高地における観光産業の展開である。チアパス高地へ観光客が訪れはじめ、観光産業が発展しだすのはマストゥーリズムが浸透する1960年代末からである(Van den Berghe 1994)。人類学者らのフィールドであったサンクリストバルはヨ-

ロップパからのヒッピーやバックパッカーによって「発見」され、彼らがサンクリストバルの名を広めていった。

サンクリストバルの観光は「エスニックツーリズム」(民族観光)という言葉にもっともよく特徴づけられる種類のものである。エスニックツーリズムとは、たとえばウエイラーとホールが指摘するように (Weiler and Hall 1992: 83-84) 他者への関心という点で人類学的営為と近い心性を持つ。サンクリストバル周辺一帯のインディヘナ共同体に対する人類学者らの関心が観光という形で大衆化することは、低地などに点在するマヤ遺跡などの「死んだマヤ」(Dead Maya) から高地のインディヘナの村々という「生きたマヤ」(Living Maya)に観光の対象が拡大したこともあった<sup>(9)</sup>。

1970年代にはI N I (Instituto Nacional Indigenista 国立先住民庁) や F O N A R T (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías 民生促進基金)、D I F (Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia) 国立家族総合発展機構)などの連邦政府機関がインシァティヴをとってインディヘナ女性を組織し、数多くの織物組合を設立した。とくにI N Iは先住民政策インディヘニスモの一環として民芸の保護や商業化の促進を行った。また、これ以外にもユニセフなど海外からの支援を受けた織物組合も数多く形成された。このうちもっとも興味深く、かつ成功した例は織物組合「スナホロビル」の事例である。スナホロビルの活動の中心のひとつは、マヤの織物や衣装を、高品質の素材や天然染料を用い、精緻な縫製織がなされ洗練された「アート」として売ることであった。

スナホロビル創設のきっかけをつくったのは、現在サンクリストバル市の博物館、ナ・ボロム (Na Bolom) に在籍するアメリカ人、ウォルター・F・モリス (Walter F. Morris)<sup>(10)</sup> である。1972年にチアパスを訪れたモリスは、インディヘナの村に住みこみ、やがて織物のシンボリズムに興味を寄せるようになる。チアパスの織物を広く知らしめたいというモリスの願いは、次第に織物のコレクションへ、そして織物生産組合の構想へと形をなしてゆく。モリスが1974年からの3年間にまとめあげたチアパスの織物のコレクション<sup>(11)</sup> は、この地域で初にして最大のものであり、チアパスの織物はメキシコ国内外での展覧会を通じてアメリカ大陸を旅することになった<sup>(12)</sup>。1977年にはインディヘナの織り手たちが外部に頼らず自主的に経営する、織物組合スナホロビルとその直営店舗をサンクリストバルに設立する。スナホロビルはメキシコ国内外のNGOや基金から資金援助を受けて運営され、インディヘナの伝統文化の保護への貢献により、高い評価を得ている。たとえば、スナホロビルは1986年にメキシコ政府の科学芸術国家賞 (El Premio Nacional de Ciencias y Artes) の民衆伝統と芸術 (Artes y Tradiciones Populares) 部門に入賞したほか、2002年にはユネスコが開催するラテンアメリカ・カリブ海民芸品賞 (UNESCO Crafts Prize 2002 for Latin America/Caribbean) において、スナホロビルが出品した織物が、第一位に輝いた。スナホロビルが高く評価される理由は、当時のメキシコ連邦政府機関などによる織物を含めた民芸促進のプログラムが盛んにおこなわれ、かつそれらが目立った成果をあげられなかった

という背景のもとでよりはっきりする。政府機関のプログラムはほとんどが先住民政策インディヘニスモ<sup>(15)</sup>の一環として位置付けられ、インディヘナを受動的な商品供給者の地位に押し込めてしまうものであったのだ。

一方でスナホロピルを運営してゆくためには、当然のことながら織物の販売ルートを確保し、売れ行きを維持する必要があった。当時、マヤの織物を販売する織物組合や民芸品を扱う店はすでに多く存在していたが、それらは安価な「ツーリストアート」の域を出るものではなかった。そこでモリスが考えたのは他では見られない上質な織物を生産し、高級な「アート」として売ることであった。

「アート」の名にふさわしい織物や衣装の生産を実現するために次のような努力がおこなわれた。

(1) コチニール<sup>(16)</sup>や藍、野草などによる天然染料を復活させ、それらで染められた糸を用いるようにした。このために、FONAR T (民芸促進基金) のメンバーであったアンバー・パストが数年をかけて年配の女性にインタヴューし、土地の草木などで実験をおこなった。また、1980年以降は毎年ワークショップが開かれるようになった (Morris 1991)。

(2) すでに織られなくなった伝統的なデザインや、聖人に寄進する特別に見事とされるウィピルを復興させ、「アート」として生産した。サントドミンゴ修道院の一室を借りてつくられたやや薄暗い店の内部は、通常の民芸品店というよりは、より洗練されたアートギャラリーの雰囲気を漂わせている。壁にもっとも目立つようにな

けられた自然発色のウィピルには細かい縫取織がびっしりとなされ、その値札は時に日本円換算で20万円以上を示している。中央や壁際の台に並べられているタペーテ (テーブル掛け) や小物入れなどは比較的安価ではあるが、それでもすぐ目の前のサントドミンゴ市場で売られている同様のもの<sup>(17)</sup>と比べると値段は倍以上であり、密な織り方をされているのが判別できる。

チアパスにおいて、織物を「アート」として受容されるモノに一新することは、上に見たとおり失われていた「伝統」つまり、天然染料や縫取織りのデザインを復活・再活性化させることでもあった。「文化的に、そして商業的にも、投資は成果をあげた。スナホロピルは現在ほかでは見つけることが出来ないような織物と、幅広い範囲の織物のデザインを提供することができる。……マヤの共同体に行ったとしても誰も19世紀の織物に出会うことは出来ない。スナホロピルは、博物館や観光客にとって、古来の様式の織物の唯一のソースなのである」 (Morris 1991: 418)。このようにモリスも自ら語っていることではあるが、スナホロピルで売られるウィピルが日常着として着られることはない<sup>(18)</sup>。それはもともと商業ベースで生産されているという背景から当然のことでもある。しかし女性たちの好みという問題もある。合成染料がもたらされて以来彼女たちはそれが生み出す鮮やかな色彩を好んできた。「彼らは古い色を寂しげ (sad) なものと見なし、アクリル糸を好む」とモリスは言っている (Malcher 1988: 46)。スナホロピルの織り手たちも村では色鮮やかなアクリル糸が織りこまれたウィピルをまとい、外部に向



けては自然発色の織物を売るという二重基準(落合1995: 151)を  
採用したのである。

#### 4. 「芸術Ⅱ文化システム」とマヤの織物

##### 4・1 アートとして展示されるマヤの織物

スナホロビルは対外的に、マヤの織物を「アート」として売り、  
展示した。これは織り手の女性たちの仕事に見合った収入を得るた  
めの戦略であった。事実モリスの論文からは、彼が織物が置かれ展  
示される文脈というものに非常に意識的であったことがわかる。モ  
リスは1978年のミネソタ科学博物館(The Science Museum of  
Minnesota) 1983年のフシントンの織物博物館(The Textile Museum)  
1986年のメキシコシティにあるルフィーノ・タマヨ美術館(The  
Rufino Tamayo Museum)の3箇所における展示に触れながら、チ  
アパスの織物を展示するのに最適の文脈は「アート」である、とい  
う結論に至った経緯について述べている(Morris 1991: 423-425)。  
翌モリスは1977年、ミネソタ科学博物館の調査協力者となる。翌  
1978年にはその博物館に、シナカンタン村の日常生活を再現する  
大規模な常設展示が置かれ、織物は、藁葺き屋根の家と家具、日用  
品などとともに展示された。ミネソタの「マヤ・マーケット」と  
いう店がスナホロビルから多くの織物を買ったが、人々はほとんど  
興味を示さなかった。モリスは「問題は展示された織物が他のすべ  
ての珍奇なエスニックなものの中に埋もれてしまったことだろう」

(Morris 1991: 423)と述べている。続いて1984年には同じミネソタ  
科学博物館の「Flowers, Saints and Toads」(花、聖人、蛙)展で新し  
い方法が試される。この博物館のウェブサイトによれば、この展覧  
会はチアパス州の7つのマヤ村落の織物を中心に扱うものだった。  
中心となるテーマはマヤの織物の社会的文脈や、村ごとに特有のデ  
ザインの要素の意味を解説することにあった。この展覧会はモリス  
とミネソタ科学博物館のルイス・B・カサグランデ(Louis B.  
Casagrande)が共同で主事となり、1987までアメリカ合衆国各地を  
巡回した。再び、この展覧会も博物館や現地の店における織物のセー  
ルスを活発化することがなかった(Morris 1991: 423)。この展覧会  
で織物は現地の社会的文脈に従って民族誌資料として展示された。  
モリスは述べている。「人類学的なコンテクストというものはとき  
に一般大衆との間に距離を生みだしてまうのだ」(Morris 1991: 423)。  
1985年には「Flowers, Saints and Toads, (花、聖人、蛙)展はワ  
シントンにある織物博物館を訪れる。モリスはこのような手工芸博  
物館(Crafts Museum)を人類学博物館よりは多少、織物展示に適  
しているものと位置付ける。しかし織物が手工芸とみなされること  
には重大な不利益があった。というのは「良い手工芸」という言葉  
は通常手ごろな値段の実用的な品物を示す。そして「手工芸」の値  
段というのはそのような先入見を反映したものになってしまい、ひ  
どく安い、良くてまあまあ、ということになってしまう。チアパ  
スの織物が望ましい品物として展示されたのがこの展覧会の一つの  
長所であった(Morris 1991: 424)。その評価はどうであれ、この展

覧会で織物は初めてインディヘナ共同体の民族的背景から、独立したモノとして展示されたのである。

モリスはこの展覧会を織物を「アート」として宣伝することのステップとなったと言う(Morris 1991: 424)。しかし織物が「アート」として展示され、作り手が芸術家として認知されたほうが、経済的利益の面でもチアパスの織物の一般的な評価という点からもよいのは明らかである。その機会は翌年訪れる。

翌1986年の2月、メキシコシティのルフィーノ・タマヨ美術館<sup>(5)</sup>においてメキシコ各地の織物を集めた、'El Textil Mexicano: Lineal color' (メキシコの織物、ラインと色彩)展が開催される。

ルフィーノ・タマヨ美術館は1981年に設立された現代美術館で、メキシコの画家ルフィーノ・タマヨと妻オルガの集めた現代美術のコレクションを所蔵している。所蔵品目にはピカソ、ダリなど著名な現代美術家の名が並ぶ。この展覧会の図録の出展品目のリストからは、スナホロピルも天然染料を用いたツォツィルのウィピルをはじめ、数点を提供しているのがわかる (Museo Rufino Tamayo 1986: 51-62)。この図録にはページ全体を占める織物のデザインの写真が幾つか掲載されているほか、衣装をまとったメキシコ各地のインディヘナ女性や、彼女たちが織物を織っている写真が文章とともにゆったりとした間隔で配置され、現代美術の名にふさわしいビジュアル性を重視した構成になっている。

モリスは「チアパスの織物は初めて、珍しい品や手工芸品としてではなく、絵画や写真、壁掛け、造形といった(美術館の)常設展

示と同等のアート(芸術品)として扱われたのである」(Morris 1991: 424)と述べている。すでにミネソタ科学博物館の例で見たとおり、チアパスを含むメキシコのインディヘナの織物はそれまで民芸(artesanía)として地域別に各民族の特徴を示すサンプルとして民族的に展示されるのが普通であった。ルフィーノ・タマヨ美術館の当時の館長であったロベルト・リットマン(Roberto Litman)は図録の序言にあたる部分の冒頭で、わざわざ次のように述べている。「この展覧会の衣装は、(これまでの人類学博物館の手続きのように)、地域に基づいて、または歴史の年代順に従ってではなく、むしろ、色や生地、オブジェクトを表現する模様との間の関連によって織り成されたデザインとの関係で編成され、選出された」(Litman 1986: 9)。

この図録にはモリスも含め数人の人類学者などが織りの技術や、デザインと環境との関係などについての文章を寄稿している。そのなかでゲストキュレーターのジル・ベクスレル(Jill Vexler)は次のように述べている。

「メキシコの村々で生活して得た多くの思い出のなかでも、とりわけ、一つのイメージが抜きんでている。それは刺繍されたブラウスの生き生きとした赤と、収穫を待つトウモロコシ畑の濃い緑とのコントラストである。この展覧会『メキシコの織物、ラインと色彩』はそのような視覚的印象 (Impresiones visuales) の宇宙を再現することを意図している」(Vexler 1986: 16)。

ベクスレルの言葉はこの展覧会のコンセプトをよく表現している。

この展覧会においてインディヘナの織物は図録の写真にあるように、色彩やデザインバランスを最重視して展示させられる。織物はここでは「アート」であって、当初はそれが埋めこまれていたそれぞれの文化の文脈からは相当程度切り離されたものとなる。

次節では、論点を明確にするためにいったん織物から遠ざかり、非西洋のモノの展示を巡って起こり、芸術界と人類学界を横断して交わされた一つの有名な論争に触れる<sup>26)</sup>。1984、1985年のニューヨーク近代美術館の「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展後、人類学者クリフォードや美術史家ルービンなどを巻き込んだ一連の論争がそれである。非西洋のモノとしてのマヤの織物を「アート」として人々に見出させることになったモリスの活動が決して特殊な事例ではなかったことを、次の章で示す論争は明らかにする。そこで争われるのは、モノの制作者の文化的文脈に立ちながら、普遍を装う西洋中心の芸術と歴史観を相対化しようとする人類学者と、モダニズムの立場を維持しそれを西洋の外部に拡張してゆこうとする、美術史家の主張である。

#### 4・2 MoMA (ニューヨーク近代美術館) のプリミティヴィズム △展と後の論争

1984年9月27日から翌85年1月15日にかけて、ニューヨーク近代美術館(以下MoMAと表記)において「PRIMITIVISM IN 20TH CENTURY ART, Affinity of the Tribal and Modern」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム・「部族的」なるものと「モダン」

なるものの親縁性』展が開催された。この展覧会は、20世紀美術の巨匠と呼ばれる現代美術家たち(ゴッガン、マティス、ピカソなど)の「未開」美術への傾倒(プリミティヴィズム)や、その現代美術家たちの作品とアフリカやオセアニアから収集された「未開」美術品との間の形態上の類似性を明らかに示すことをそのテーマとしていた。展覧会の図録(ルービン 1985a)は主に(1)西洋への「部族社会」の品々の到来、(2)モダンアートにおけるプリミティヴィズムの2つの部分から成っている。(2)ではゴッガン、ピカソ、ドイツ表現主義など各項目ごとにそれぞれの美術家たちのプリミティヴィズムが、その美術家の作品やそれに影響を与えたとされるアフリカやオセアニアの仮面や彫刻の写真とともに紹介されている。解説書の表紙にはピカソの「鏡の前の少女」の一部と、北米のクワキトル族の仮面の写真が、両者の共通性を示すかたちで二面分割で並置されている。

展覧会図録の序において、この展覧会を監督した美術史家ウィリアム・ルービン(William Rubin)は、今日「未開」美術品が西洋において多くの人に芸術として認知されてきたという事実に対する、現代芸術家たちの功績をたたえ、以下のように述べている。

「西洋にこのような作品がもたらされたのは、旅行家や植民地行政官、民族学者に負うところが大きい。しかし、それらの作品がただの珍奇なものや器物のランクから主要な美術のランクへと引き上げられ、芸術作品という地位を獲得したのは、何よりもまず先駆的な近代の芸術家たちの功績なのである」(ルービン 1985a: 7)。

ルービンの語りに一貫しているのは、「未開」社会の器物に、個別の文化を超えた普遍的な人間の創造性を見出し、それらを芸術作品にまで「格上げ」した現代芸術家たちに対する賞賛である。彼の述べるところではピカソら現代美術家たちにとって重要だったのは、人類学者が関心をいだくようなその器物の機能や意義、つまり器物が当初属していた文化の文脈ではなく、その器物それ自体から無媒介的に理解されるような意味であった。

この展覧会は、吉田が詳しく述べているように大きな議論を喚起した(吉田 1999)。とくにクリフォードは、この展覧会のもつイデオロギーに対して体系的な批判を展開している。彼によれば、この展覧会の1つの長所は議論を活発化し、他の物語の示唆を可能にしたことにあった(クリフォード 2003:246)。クリフォードの指摘のとおり、西洋の現代美術家たちによる非西洋の「発見」や「救済」という一面的な歴史の語り方は、その語りから不可視化されるものを浮き彫りにした。不可視化されるものとは、モノの収集を可能にせしめた西洋の非西洋に対する植民地支配の歴史や、近年の第三世界におけるモダニズムの展開などである。

ルービンはクリフォードらの批判に対し、この展覧会は完全に西洋の文化現象としての「プリミティヴィズム」を扱ったものであるという立場を維持し、クリフォードらの「他の物語を排除している」といった批判は当たらないとする。たとえばルービンは、1890年から1890年にかけての時代に、西洋の芸術家たちの間で日本の浮世絵がもてはやされたという事実を、日本美術の史的展開の一局面と

いうよりも、むしろ(西洋の)プリミティヴィズムの歴史のなかの一章として理解しようとする(ルービン 1995b: 8)。ルービンの主張は美術史家として対象を西洋美術の文脈に限定し、芸術というカテゴリーを普遍的なものとしている点で一貫している。一方で、ルービンが「アート」という言葉で非西洋のモノを定義するときの、ある「奇妙」さについてもまた注意が払われるべきである。

ルービンは非西洋のものが芸術作品という地位へと引き上げられた、と述べている。しかし、それはそのことによって非西洋のモノが、西洋の芸術家たちの作品と同等の扱いを受けるようになったということの意味しない。問題は2つある。すなわち(1)個々の作品の製作年代が明記される西洋の芸術家の作品に対し、MoMAに集められた非西洋のモノは曖昧な過去や「未開」という性格に定義されるような純粋に観念的で非歴史化された空間に位置づけられる(クリフォード 2002)。また、(2)「アート」を生み出すのが西洋の場合は個人として芸術家である一方、非西洋の場合はある一定の範疇を背負った集合的な存在である。わかりやすい例を挙げれば、展示図録の、マックス・エルンストの「鳥Ⅱ頭部」とブルキナファソの仮面が並置されたページでは、前者に「マックス・エルンスト〈鳥Ⅱ頭部〉1934-1935年」と併記されるのに対し、後者には「仮面〈トゥアン族、ブルキナファソ〉」としか書かれていない。個人にまつわる創造性やエピソードがさかんにもてはやされる西洋の芸術家とは異なり、非西洋のモノやその製作者はあくまで特定の文化や、「未開」という曖昧なイメージの下に覆われた集合的存在なの

である。ブルキナファソの仮面はルービンの言うように「アート」として完全に「格上げ」されたわけではない。その仮面は本来の文化から不完全に脱文脈化される一方、西洋においてモダニズム芸術の作品として完全に再文脈化されることもなく、それらの中間にとどまる「奇妙」なモノとなった。

#### 4・3 「アート」としてのマヤの織物

ルフィーノ・タマヨ美術館において、メキシコ各地から集められた織物が「アート」として展示されるのは、すでに述べたとおり当時としては斬新なところみであった。しかしメキシコのインディヘナの織物を「アート」という言葉で語るとき、前節で議論したのと同様の問題が発生する。前章ですでに引用したジル・ベクスレルは同じ文章でさらに次のように続けている。

「民族誌的オブジェクトとしての織物を一時的に、伝統文化の文脈、つまり織物を生みだした芸術家たちから切り離してみたとき、織物の展示は、いつもとは異なる手法のもとで、観衆に一つの異なった視点を得ることを可能にする。これらの素晴らしい作品をじっくり観察すれば、これらの織物から、グアテマラのでもペルーのでも、ルーマニア的でもない、独自にメキシコの創造物を生みだしている視覚的エッセンス (esencia visual) を見出すことができる」(Vexler 1986: 16)

ベクスレルによれば、展覧会に集められた織物が表現するメキシコ性 (mexicanidad) は、「強いバラ色の細かい縞模様の子や、オア

ハカやチアパスのウィピルの繊細な縫取織の、ほとんど三次元的とさえ言える様相や、赤と緑の豊かな織地を持つ、ナワのケチケミトル (quechquemitl) のデザインのかなかの白」など、すべての要素が一つになることにより、表現されるという。

メキシコ各地のインディヘナが作る、それぞれの織物や衣装のデザインの間に、「メキシコ性」と彼女が呼ぶような何らかの共通の表現が存在するのかどうかを問うことは、メキシコ国家の文脈における政治的な問題である<sup>(2)</sup>。本論における問いは次のようなものである。「メキシコの織物、ラインと色彩」展に集められた織物に、共通した「メキシコ性」が見出されたというよりはむしろ、織物はあらかじめ「メキシコ性」、そして「インディヘナ性」を表象する何かであることを基準に集められたのではないか。

MoMAの「プリミティヴィズム」展の場合と同様、この展覧会においても生産者であるインディヘナは集合的存在として扱われている。展覧会の図録の出品リストに記されているのは、コレクター名、織物が得られた村落名、州名などのみである。作者ではなく「発見」者であるコレクター名を載せるという方法は、クリフォードが批判したような「プリミティヴィズム」展の歴史の語りかたと符合する。「メキシコの織物、ラインと色彩」展で、織り手が集合的に定義され、個人として認知されないという事実はモリスも認識している。

タマヨ博物館はチアパスの織物を個人の作品としてではなく、組

合の作品として展示した。マヤ社会と西洋社会における芸術家の役割は大きく異なる。マヤの女性を芸術家として描き出すことは、彼女の共同体における地位の破壊をもたらす。西洋の伝統における芸術家は、文化を活気づけるような新たなヴィジョンの創造へ向けて努力する反体制的個人である。彼らのヴィジョンが社会に受け入れられれば、彼らは賞賛される。マヤのあいだでは、多くの伝統的社会のように、芸術家は社会の支柱のひとつである。彼らの作品は、文化が始源のときに祖先たちによって定められた道筋を逸脱しないということ、再確認する。芸術家は、特別な人びとではない (Morris 1991: 425)。

マヤの織物はルフィーノ・タマヨ美術館で「アート」として展示された。モリスによると、この展覧会では「人々の関心は上々で、売上はほとんど即座に上昇した。博物館の売店では大量の織物が、とくにもっとも値段の高いものが急速に売れた」(Morris 1991: 424) という。モリスが意識していたかどうかは別として、ルービンの表現を借りて言えば、彼はスナホロビルの活動を通して、マヤの織物を「美術のランクへと引き上げ」た。前節でブルキナファソの仮面について述べたことが、スナホロビルの織物にもあてはまる。つまり、スナホロビルの織物もまた「奇妙」なモノなのである。

すでに見てきたとおり、スナホロビルの織物は圧倒的に大きい経済力や資本を有する外部からの介入によって生産される。それは「マヤ」文化の「伝統」、または「伝統」のイメージを再構成するこ

ころみでもある。しかしながらその試みは、現代チアパスのインディヘナの生きられた経験とは基本的には異なる次元においておこなわれる。

完成された高級な天然染めの「アート」を織り手たちが着ることはない。一方で、その同じ「アート」としての織物は、西洋芸術界においても「われわれ」のものとして理解されるわけではない。それは自らの「アート」ではなく「マヤ」という匿名の他者が作ったモノである。織物を「マヤ」の文化社会的文脈から切り離すことと、彼らの「伝統」を称揚することは矛盾せず、むしろ共存の道を見出す。スナホロビルの織物は双方の「文化」から周縁化されている。

## 5. 非西洋の造形表現の語りかた

マヤの織物のような非西洋の造形表現は、20世紀初頭以来、クリフォードが「芸術II文化システム」と呼ぶ一方通行的な制度のもとで、西洋において分類、収集の対象となってきた<sup>(2)</sup>。前の章では、マヤの織物を、従来それが属していた文化社会的文脈と、西洋モダンイズム芸術との合間に位置するものであることを、明らかにした。このようなどっちつかずの状況は、アジアやアフリカなど非西洋の造形表現が、西洋の美術館などにおいて展示されるときに、ひろく見られる現象である<sup>(3)</sup>。すでに述べたように複数の文化的制度の周縁に位置するこれらの造形表現は、同時に、人類学者や美術批評家など、複数の言説が交わるアリーナとなり、非西洋の文化や歴史

に対する語り方が争われるコンタクト・ゾーンとなる(クリフォード 2002)。このような状況のなかで、求められるのは、個々のモノの表現が獲得しうる意味を、特定の文脈や言説の内側において決定してしまわないようなアプローチである。

この最終章では、近年の非西洋の造形表現に関する人類学の先行研究を批判的に読み直すことにより、これらの研究が突きあたってきた限界について述べてゆきたい。序章で述べたように、この限界は、人類学者の視点が、造形表現それ自体よりもむしろ、近年のパラダイムの変化を受けた人類学の分析枠組に強く規定されているということと関係している。また、学問的パラダイムへの関心が、造形表現の固有性や解釈の多様性への配慮よりも先行するという事態が、視野狭窄をもたらし、より深いレベルでの現状の差異に対する批判能力を損なっているという事実も重要である。本章では代表的な以上の傾向のうち、2つに限定して検討する。つまり、造形作品の持ちうる意味が、(1)「伝統」「文化」という分析概念のためにあらかじめ限定されてしまう場合、(2)ヘゲモニックな購買者である西洋と、非西洋との抑圧関係という構図のもとに、きわめて一面的に読み込まれてしまう場合。以下では、(1)(2)にあてはまる先行研究の例を、紙幅を割いて検討したい。

(1) 近年の非西洋の造形表現(エスニック・アートやプリミティブ・アート)の人類学的研究は、静態的な「伝統文化」というパラダイムから転じ、表現や文化の動態性を強調する傾向にある。たとえば、ニッセンは、インドネシアのスマトラ北部に住むバタック人

によるイカット(ぎ)の生産を動態的なものとして捉え、「伝統」というものを新たに定義しなおそうとする(Niessen 1998)。バタックのイカットのレパトリリーが固定した変化しないものだという概念は、バタック人の中で少なくとも2世紀の間ある核となるタイプのイカットが使われてきたという事実から容易に一般化されてきた。また、固定したレパトリリーという概念は、西洋による非歴史化された「伝統」の定義と手を取り合い、それらのレパトリリーからの逸脱を、優美さや真正性からの転落として位置づけてきた(Niessen 1988: 175)。ニッセンによれば彼女自身、あるバタックの一人の織り手との出会いから、イカットが「伝統」から衰退しつつものであるという考えから自由になったという。

ニッセンによれば織り手のこの女性、ナイ・ガンダ(Nai Ganda)は、地域のファッションのパロメーター的な存在であるという。ナイ・ガンダはマーケットの輸入衣料コーナーを観察してまわり、新たなデザインへのインスピレーションを得ようとする(Niessen 1998: 108)。ナイ・ガンダが試みるのはいくつかのレパトリリーを組み合わせたリ、より派手な色を使用したりすることである。これは従来の意味で「伝統」的なものの定義からはされる。しかしながらナイ・ガンダの場合でも、バタックのイカットの生産が正確さを要するものであり、生産工程が細かなディテールまで定められていることには変わりがない。また、バタックの織り手たちはイカットの完成品から、それが織られるために使用された技術を識別することができるという。このことからニッセンは、バタックにおいて「伝統」を

完成品のレパートリー自体としてよりも、「技術のローカルな抽象的枠組み」に存する一連の織りの可能性として理解しようとする (Niessen 1998: 173)。

ニッセンはナイ・ガンダ本人が、自らが織物を「創造」(invention) していると言ったというエピソードを紹介している (Niessen 1998: 164)。このように、研究対象たるひとびとが現実に関わってゆく主体性や、「伝統」や「文化」の動態的な局面を強調するアプローチは、大きく見れば『文化を書く』以降の批判的民族誌の流れの一環として評価できる点が多い。しかしながら、ここで注意すべきなのは、そのときどきの学問的潮流によって静態的だと言われたり動態的だと言われたりする「伝統」や「文化」という分析概念によって、イカットの獲得しうる意味があらかじめ決定されてしまう点である。

(2) 古谷は、グアテマラのアティトラン湖周辺のインディヘナ画家を事例とする研究のなかで、彼らの絵画生産をインディヘナと西洋の間の「交渉」として捉える。交渉とは、まず第一は実際の売買のプロセスで起こる値段交渉のことである。絵画がもともと観光客など外部への販売を目的として製作されていることから、絵画の製作は市場原理に依存している。第二に、古谷によれば、絵画を製作し販売することは、「インディヘナ絵画とは何か」「マヤ文化とは何か」という意味づけをめぐる交渉である。絵画はほとんどが、村の祝祭や儀礼、プランテーションでの収穫作業、民族衣装を着た老人など、「いまだ生き続けているマヤの伝統」を描いたものであり、

それゆえに需要がある<sup>26</sup>。画家が、「コーヒー摘み」の絵に、コーヒープランテーションへの出稼ぎを余儀なくされ、重労働を強いられ、わずかな収入しか得られない底辺の人々の苦しみを表現することもある。しかしながら、そのメッセージが西洋でそのまま理解されるという保障はない (古谷 1998)。

MOMA やルフィーノ・タマヨ美術館の場合と同様に、画家たちは西洋の文脈において単に「画家」というよりは「インディヘナ画家」として認知される。その結果として「マヤの伝統」という類似したイメージを繰り返す描く必要にせまられる。古谷によれば画家のなかには「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がおり、人物の性別や衣装や姿勢は少しずつ変えている。それゆえ彼らはそれが、絵葉書などのような複製品ではない「オリジナルな絵画」であると主張する。古谷はこれらの絵画を「写真絵葉書と民芸品のハイブリッドのごときもの」と呼んだ (古谷 1998: 56)。古谷によれば、これらの絵画ははじめから販売を目的としてつくられ、インディヘナ共同体内で消費されることはない。つまり、このような絵画はスナホロピルの織物と同様に、文化社会的、経済的意味において脱文脈化されている。一方で西洋においてそれはあくまで非西洋の「他者」に属するモノとして位置付けられる。インディヘナ絵画は、マヤと西洋のどちらの内側にも完全には属していない。

古谷はインディヘナ絵画を「文化間の産物、そして「(西洋≠非西洋の)権力の不均衡を含んだ文化的界面の産物」(古谷 1998: 75)



として語ろうとする。

「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続けているのが経済力であることは、否定しようのない事実である」また、インディヘナ画家たちについては次のように述べる。「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（インディヘナ画家たち、筆者注）は絵画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、彼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」（古谷 1988: 68）

ニッセンが描く「バタックのイカット」と古谷の論文で語られる「インディヘナ絵画」というそれぞれの造形表現は、かなり異なる語調で表現される。しかしながら両者に共通するのは、焦点が造形表現であるモノそれ自体よりも、むしろ筆者の依拠する分析概念や分析枠組にあるという事実である。その結果、モノそれ自体は、それぞれの分析枠組に従属し、それぞれ「権力の不均衡を含んだ文化的界面」他方は「現地住民の創造性」の産物という読みかたをあらかじめ適用される。すなわち、これらの研究においては、学問的パラダイムの影響を強く受けた人類学者の分析枠組が、モノそれ自体に対する考察に先行しており、そのぶん、なぜ特定の造形表現が（イカットであれ、インディヘナ絵画であれ）ここで取りあげられているのかは、曖昧になっている。

しかしながら、より重要なのは、多様な解釈に開かれているはず

の造形表現の読みかたを決定してしまう議論が、結果的に現状の差異を再生産、強化することに向けられている点である。たとえば、ニッセンの議論は人類学的な「伝統文化」というカテゴリーに対する批判を提起するまでにはいたらず、最終的には同様のカテゴリーを再生産する結果になっている。また、古谷の議論は、モダニズム芸術のヘゲモニーを批判してはいるが、そのなかでは西洋による非西洋の収奪の歴史という物語のみが強調され、そうした物語を歴史化、相対化する可能性がかえって見えにくくなっている。インディヘナ絵画の意味を、そのような一面的な物語のなかに回収することを拒否することが、インディヘナ画家たちが向き合う歴史的現実を、必然性や不可避性の重圧から解放する第一歩なのではないだろうか。

## 6 おわりに

本論では、非西欧の造形表現を、複数の文脈や言説、分析枠組が交錯するアリーナとして提示した。また、考察の焦点はモノそれ自体に一貫して置いてきた。しかしながら、モノに照準するとはいえず、個々のモノの形態論や表現内容に深く立ち入ってゆくことは本論の射程を大きく超えている。それでもなお、このような限定のもとであっても、議論の一貫性をモノの存在に求めてゆくことは、民族誌記述にとって固有の可能性を有しうる、というのが筆者の主張である。重要なのは、個々の造形作品であるモノが、硬直化したパラダ

イムや、単一の文脈への還元を拒否し続けるかぎりにおいて、モノへの着目はそれらがもたらす視野狭窄を補正する、批判的想像力の源泉となりつつけることができるという点である。

注

- (1) ここで用いる非西洋の造形表現とは、「民芸品」「エスニック・アート」「プリミティヴ・アート」など、文脈によってさまざまな呼ばれ方をするモノを総称し、本稿において一貫して使用する。本稿では、このようなカテゴリーの変化自体を議論の対象とする。なお、本稿でおこなう議論は、これらのモノの、トランスナショナルなレベルにおける表象をあつかう、近年の人類学的研究の動向を批判的に継承している。この分野における代表的な著作としては、Price(1989)、Marcus and Myers eds.(1995)、Phillips and Steiner eds.(1999)などを参照。
- (2) メキシコ南部チアパス州は、国内でもインディヘナ人口が多いことで知られる。なかでもサンクリストバル・デ・ラス・カサス(Cristobal de las Casas)市を中心とするチアパス高地には、独自の習慣を保持するインディヘナ共同体が多く点在している。この地域では1994年1月1日に、インディヘナを母体とするEZLN(サパティスタ民族解放軍)が武装蜂起し、連邦政府と一時的な戦闘状態になった。EZLNが要求するのは、インディヘナの自治権や、文化の擁護をふくめた憲法改正などであるが、連邦政府との交渉は決裂したまま膠着状態が続いている。EZLN蜂起の背景にあるのは、この地域におけるインディヘナ共同体の、長年にわたる文化的社会的、政治経済的な抑圧状況である。詳しくは、落合(1994)、山本(2002)などを参照。
- (3) 独自の衣装を持つインディヘナ集団は、国境をはさんで、圧倒的

にグアテマラ国内に多く分布する。八杉によれば1985年にチアパス州がメキシコ合州国に編入された以降、2つの地域に織りの技術などの差異が生じた(八杉 1995: 13)。織物の商業化もまた、グアテマラ、メキシコという2つの国家の下で個別の方法でおこなわれた。つまり、プライベートな商業的利益関心が(織物などの)民芸品の国際市場化を促したグアテマラの場合とは対照的に、メキシコの場合は政府機関が博物館における展覧会などを通じて国内に観光客市場を発達させた(Nash 1993a: 8)。

- (4) 本論の射程を超える問題ではあるが、チアパスでは織物や陶器など民芸品生産に関わるのは多くが女性である。近年における民芸が脚光を浴びるなかでの女性の現金収入の増大は、共同体内でのジェンダー間に関係をももたらし、軋轢を引き起こす場合もある。たとえばナッシュ(Nash 1993)参照。
- (5) 数本の棒、打ちこみへら、両端を引っ張るひもと帯、という簡単な道具からなる織具。腰や尻に帯をあて経糸を引っ張って緯糸を織りだしていくところから後帯機という。機を構成する棒に注目して棒機といたり、腰を引くところから腰機などの名が使われることがある(八杉編 1995: 154)。

- (6) 織物は基本的にウィピル(Tupil=女性用ブラウス)やステテ(Tzute=万能布)、レボッソ(女性用ショール)、シント(cinta=頭布)、カピシヤイ(capixay=男性用の羊織の貫頭衣)などの衣装となる。このうちもっとも代表的で、多く模様が織りこまれるのはウィピルである。後に見るように、1970年以降、サンクリストバルを中心とする観光産業の展開と、それにもなう織物の商業化により、以上のバリエーションに変化がおきている。

- (7) モリス(Morris 1987)は、チアパスの織物のデザインのマトリックスを作成しそれを大きく次の4つに分類した。(1)大地と空を象徴する菱形模様、(2)蛇や花などを表す波型模様、(3)共同

体や祖先を象徴する、中央に三本の縦線を用いた模様、(4)カエルや聖人など、様々な名前のついた模様(Morris 1985: 68-69、落合 1995: 151)。これらの模様が組み合わせられ、複雑な縫取織の「パターン」が構成される。

- (8) 例をあげれば、グアテマラ政府観光局 (Instituto Guatemalteco de Turismo=INGUAT)が発行する観光パンフレットは表紙に、インディヘナの教会のファサードや野鳥、アティトラン湖、ティカル遺跡の写真を載せる一方、裏表紙はカラフルな横縞模様の織物に身をつつむ、インディヘナ女性の大きな目の写真一枚が占めている。

- (9) 小泉はグアテマラ北西部の共同体の事例における衣装の揺らぎについて、次のように述べている。

「男たちが全員鮮やかな深紅のシャツを着ることが何より目立つ村でも、数十年前にはすべてのシャツは真っ白だった。具体的な人名の判明しているごく少数から赤いシャツが始まりじょうに赤いシャツにした自分の息子を見て自分も赤くし、こうして皆のシャツがみるみる赤くなっていったという話を、私自身何人かから確認している」(小泉 1996: 328)。小泉によれば、このような衣装の変動は広く知られているという。

- (10) たとえばヴァン・デン・バーグによれば、1981年当時のチアパスのツーリストマップにバレンケ遺跡の考古学的モチーフが表紙と裏表紙に使われる一方、「生きた」インディヘナの写真はわずか一枚しか掲載されていなかったという(Van den Bergh 1995: 575)。

- (11) FONARTはメキシコの連邦政府レベルの機関で、国内の民芸品の買い上げや製作者への助成、コンクールの実施などを通して、伝統的民芸品の保護や、多くは先住民系で貧困状態にある製作者の生活水準の向上を目的に掲げる。主要な町にはFONARTの直営店舗がある。 <http://www.fonart.gob.mx>

- (12) 「この章で述べるスナホロビルのプロジェクトについては、モリス自身の著作に詳しい。文献表を参照 (Morris 1979, 1984, 1985, 1986, 1987, 1991, 1994, 1996)。」

- (13) 1974年8月にモリスは、イタリア人類学者フランチェスコ・ペリッツィ (Francesco Pellizzi) と出会い、協力してチアパスの織物のコレクションを作り、博物館を建てることを決意する。織物の買い上げの資金はペリッツィから提供された。モリスはメキシコの政府機関、FONART (民芸促進基金) の活動に携わりながら1977年までの3年間で800数点の織物を収集した (ペリッツィ・コレクション) (Morris 1994)。このコレクションは、女性たちが伝統的なデザインを学ぶために用いられている。

- (14) 1975年以降、モリスの協力のもとで、地元サンクリストバルの博物館、ナ・ボロム (Na Bolom) や、アメリカ合衆国のミネソタ科学博物館、ワシントン織物博物館などで展覧会が開催された。ミネソタ科学博物館では毎年「チアパス織物プロジェクト」が実施されている。また、2004年6月現在、フロリダ自然史博物館では、『モリスやスナホロビルの組合長ベドロ・メーサらの協力により、『マヤのイメージ』(Images of Maya) 展が開催されている ([www.flmnh.ufl.edu](http://www.flmnh.ufl.edu))。

- (15) 思想としてのインディヘニスモの形成については、落合 (1996) に詳しい。

- (16) コチニールはメキシコにおいて、スペイン統治以前から使われてきた赤色の染料。ヒラウチワサポテンに付着する昆虫から採取する。

- (17) すでに述べたとおり、スナホロビルの位置する、サントドミンゴ教会公園一帯は、露天の民芸品市が広がっている。

- (18) スナホロビルの店員の女性たちは、スナホロビル製の上質なウイビルを着ているが、たとえば、近隣の市場を歩きかうインディヘ

ナ女性たちを見慣れた目には、違和的な印象を与える。

- (19) ルフィーノ・タマヨ美術館の所在地はメキシコシティであり、西洋ではない。しかしこの美術館が国際的な現代美術館であることから、本論ではこの美術館での展示を「西洋」に含める。

- (20) この論争については邦語でも数多くの文献で言及されているが、ここでは論旨を明確にするために、一定の紙幅を割いて議論することにした。なお上記の邦語文献のうち、人類学からものとして、吉田(1999)、今福(1995)などを、美術史からはPrice(1989)、富山ほか(1994)などを参照。

- (21) 2枚の長方形の布をL字形に縫い合わせた衣装。マヤ地域では見られない。

- (22) すでに述べたようにメキシコではインディヘナ文化の存在(やそれを象徴する民芸)が国家アイデンティティの維持に大きな役割を果たしてきた。

- (23) クリフォードは、ニューヨークの『プリミティヴィズム』展のイデオロギーが明示しているような非西洋のモノを西洋が分類、収集する制度的システムを、「芸術II文化システム」と呼んだ。クリフォードによればこのシステムは20世紀初頭に成立し、非西洋のモノを2つの真正なカテゴリーに分類する。このカテゴリーとは、(科学的) 文化的器物と、(美的) 芸術作品である。この制度的システムの両翼を担ってきたのが、人類学と西洋芸術界である。これはそのまま民族博物館と美術館の分業体制と対応する。このシステムのもとでは文化的、芸術的眞正性を満たすモノ、言い換えれば人類学的、芸術的に眞正と認められたもののみが収集に値するとされ、それ以外のモノ(たとえば「ツーリストアート」など)は非眞正なものとされる。なおクリフォードの議論の強調点は、かつて収集、展示の対象となった文化に属する人々が異義申し立てをし、奪還運動をはじめるなか、このシステムが現在安定性を

欠いてきているという近年の傾向にある(クリフォード 2003:280-290)。

- (24) もっともよく知られた例として、すでに述べたニューヨークのプリミティヴィズム展や、1989年にパリのポンピドゥー・センターで開催された『大地の魔術師』展などがあるが、小規模なものまで含めた場合、その数は膨大である。

- (25) イカット(ikat)は併(かすり)。経糸と緯糸のうちの一方、あるいは両方をあらかじめ部分的に染めてから機にかけて織る。マヤの織物と同様に先染め織物(染色された糸で模様を織り出す織物)の一種である。東南アジア島嶼部などで織られる。

- (26) これらのインディヘナ絵画は風景を描いたものだけに、再帰的に構成されたマヤ文化のイメージがより直接的に表現される。つまりそこには「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コート、観光客などというものは一切描きこまれない」(古谷 1998: 63)

#### 〈文献〉

- 今福龍太 1995 『野生のテクノロジー』岩波書店。  
太田好信 1998 『トランスポジションの思想』世界思想社。  
落合一泰 1994 「よみがえる革命児サバターメキシコ現政権の新自由主義とサパティスタ蜂起」『現代思想』9月号: 52-72。  
—— 1995 「聖衣と民芸—メキシコ南部チアパス高地の『民族衣装』」八杉佳穂編『現代マヤ—色と織に魅せられた人々』財団法人千里文化財団: 146-152。  
—— 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画像の生産と消費」『民族学研究』61/1: 52-80。  
クリフォード、ジェイムズ  
—— 2002 『ルーツ』毛利嘉孝ほか訳、月曜社。

- 2003 『文化の窮状』太田好信ほか訳、人文書院。
- 小泉潤一 1996 「現代マヤの衣装と政治」『大阪大学人間科学部紀要』  
22: 319-340°
- 富山妙子ほか 1994 『美術史を解き放つ』時事通信。
- 古谷嘉章 1998 「芸術／文化をめぐる交渉—グアテマラのインディアン  
画家たち」『国立民族学博物館研究報告』3/1: 35-93°
- 八杉佳穂 1995 「概説 現代を織りなすさまざまな糸」八杉佳穂編『現  
代マヤ—色と織に魅せられた人々』財団法人千里文化財団 8-14°
- 八杉佳穂編 1995 『現代マヤ—色と織に魅せられた人々』財団法人千里  
文化財団。
- 山本純一 2002 『インターネットを武器にしたゲリラ—反グローバル  
ムとしてのサブテイスタ運動』慶応義塾大学出版会°
- 吉田壽司 1999 『文化の「発見」 驚異の部屋からウーマーチャル・シネー  
ジマトキ』宮波書店°
- ルーベン・ウーリャム編 1995 吉田他日本語版監修『20世紀美術にま  
るプリミティブ・ウイズム—「部族的」なるもの』「モタン」なるもの  
親縁性』淡交社°
- LITTMAN, Roberto 1986 Presentation. In Museo Rufino Tamayo ed., *El  
Textil Mexicano. Línea y Color*. Mexico, D.F.: 9-10.
- MARCUS, George E. and Fred R. MYERS eds. 1995 *The Traffic in Culture*.  
University of California Press, Berkeley.
- MALARCHER, Patricia 1988 Daughters of the Earthlord—Contemporary  
Maya Weaving in Chiapas, Mexico. *American Craft* 48 Feb/Mar: 52-59
- MARCUS, George E. and Fred R. MYERS eds. 1995 *The Traffic in Culture*.  
University of California Press, Berkeley.
- MARTINEZ, Ricardo 1990 *K'uk'umal Ch'ili: El Huipil Empalmado de Zina-  
canán*. Casa de las Artesanías de Chiapas, Tuxtla Gutierrez.
- MORRIS, Walter F., Jr. 1979 *A Catalogue of Textiles and Folkart of Chiapas*,  
Mexico. 2Vols. Publications Pokok, San Cristóbal de las Casas.
- 1984 *A Millennium of Weaving in Chiapas*. Litografía Turnex, Mexico.
- 1985 Flowers, Saints and Toads. *National Geographic Research* 1/1  
(Winter 1985).
- 1986 Maya Time Warps. *Archaeology* 39/3: 40-47.
- 1987 *Living Maya*. Harry N. Abrams, New York.
- 1991 Marketing of Maya Textiles in Highland Chiapas, Mexico. In Margot  
Blum Schevill, et al., eds, *Textile Traditions of Mesoamerica and the  
Andes: An Anthropology*. Garland Publishing, Inc, New York and London:  
403-431.
- 1994 Textiles de Chiapas: La colección Pellizii. *Arqueología Mexicana*  
11/8: 45-49
- 1996 *Dinero Hecho a Mano: Artesanos de América Latina en el Mercado*.  
Organización de los Estados Americanos, Washington, D.C.
- MORRISEY, Ruth Claus 1983 *Continuity and Change in Backstrap Loom  
Textiles of Highland Guatemala*. Dissertation for Ph. D., University of  
Wisconsin-Madison
- MUSEO RUFINO TAMAYO ed. 1986 *El Textil Mexicano, Línea y Color*,  
México D.F.
- MYERS, Fred 1995 Representing Culture. In Marcus and Myers eds. *The  
Traffic in Culture*. University of California Press, Berkeley.
- NASH, June ed. 1993 *Crafts in the World Market: The Impact of Global  
Exchange on Middle American Artisans*. State University of New York  
Press, Albany
- NIESSEN, Sandra 1999 Threads of Tradition, Threads of Invention: Unrav-  
elling Toba Batak Women's Expressions of Social Change. In Philips and  
Steiner eds., *Unpacking Culture*. University of California Press. Berkeley,  
pp.162-177.

- PRICE, Sally 1989 *Primitive Art in Civilized places*. University of Chicago Press, Chicago.
- PHILLIPS, Ruth B. and Christopher B. STEINER eds. 1999 *Unpacking Culture*. University of California Press, Berkeley.
- VAN DEN BERGHE, Pierre L. 1994 *The Quest for the other: Ethnic Tourism in San Cristóbal, Mexico*.
- 1995 Marketing Mayas—Ethnic Tourism Promotion in Mexico. *Annals of Tourism Research* 22/3: 568-588 University of Washington Press, Seattle.
- VEXLER, Jill 1986 Sueños y Diseños. In Museo Rufino Tamayo ed., *El Textil Mexicano. Linea y Color*. Mexico D.F.
- WEILER, Betty and Colin Michael HALL eds. 1992 *Special Interest Tourism*. Belhaven, London.

〈観光ハンノキ〉

グアテマラの観光法(INGUAT)

発行年不明 『グアテマラ…神秘と色彩の国』

〈盛装織物〉

CONCORDIA UNIVERSITY, CANADA.

1993 Daughters of Ixchel: Maya Thread of Change.

## **Textil Maya: Una reflexión sobre las obras artesanales no occidentales y el proceso de sus representaciones.**

KUMAGAI Takaaki

El objetivo de este artículo es contestar la siguiente cuestión: ¿Cómo una obra de arte, según se supone separado de sus contextos culturales, podría seguir funcionando como una representación de culturas locales? Para ello se intenta un análisis sobre las obras artesanales originadas en las culturas no occidentales y sus representaciones en el nivel transnacional. El material para esta observación es el textil producido por las tejedoras Mayas en el Estado de Chiapas, México. En los altos de Chiapas, a partir de los años 70, se han observado algunos intentos de organizar las tejedoras indígenas en cooperativas como respuesta a la demanda turística que empezó a aumentar en esta década. La más conocida entre las cooperativas que aparecieron en este período es Sna Jolobil. Organizada en 1977, Sna Jolobil ha tenido éxito no sólo en elevar las ventas de textiles, sino también en promover la conservación de técnicas antiguas de brocado, y el uso de tintas naturales. Aparte de sus esfuerzos en la rama de conservación cultural, Sna Jolobil ha logrado producir textiles de alta calidad que son dignos de nombrarse como obras de arte moderno. La exhibición "El textil Mexicano Línea y Color", que se llevó a cabo en la ciudad de México en 1986, fue la primera ocasión donde los textiles Mayas se expusieron como obras de arte moderno sin acompañarse por ninguna explicación en sus detalles etnográficos.

Lo que nos llama la atención al analizar los discursos generados en torno a los textiles convertidos en obras de arte moderno es la coexistencia de 2 categorías que se deben de contradecir en sus significados generales: tradición cultural "local" y arte moderna "universal".

En la parte final del artículo, se hace mención a un persistente obstáculo inherente a los marcos analíticos de antropología, el cual es obvio al aplicarlos en el análisis de estas obras artesanales no occidentales.

### **Palabras claves :**

Textil Maya, Chiapas, Cultura Tradicional, Arte, Obras Artesanales no Occidentales.