

アメリカ合衆国南西部プエブロ・インディアンの土器製作における伝統の変容

飯 山 千 枝 子

## 目次

序章.....	1
1. 本論の主題.....	1
2. アメリカ先住民の文化研究と本論の位置づけ.....	5
3. 本論の構成.....	16
第1章 前史としての先史時代、および歴史時代.....	18
第1節 先史時代の土器製作—その文化・社会的背景と「伝統」の形成.....	18
1. 先史時代の土器.....	18
2. 交易.....	22
3. 農耕と儀礼—土器における表象表現の「伝統」形成.....	23
第2節 歴史時代—スペインおよびメキシコ統治下における土器製作.....	28
1. 社会的・史的背景.....	28
2. 歴史時代の土器.....	31
(1) 南西部の土器製作.....	31
(2) 土器製作の継続性—ペコス・プエブロ（1300年代～1838年）.....	37
(3) メキシコ時代の土器製作.....	41
小括.....	43
第2章 交易商人の台頭—インディアン・キュリオの通信販売ビジネス.....	45
—1870年代～1910年代—	
第1節 交易商人とインディアン手工芸品—日用品からキュリオへ.....	46
1. 交易商人による商品化—インディアン・キュリオ「雨神」誕生.....	46
2. トーマス・キームとJ・L・ハッベル.....	49
第2節 通信販売カタログに見るインディアン・キュリオの変遷.....	54

1. ロッキー山脈諸州地域—ジョージ・B・ボズウェルとH・H・タメン .....	5 4
(1) ジョージ・B・ボズウェル.....	5 4
(2) H・H・タメン .....	5 5
2. テキサス州—ウィリアム・G・ウォルツ .....	5 7
3. ニューメキシコ州サンタフェ、およびメシラ・パーク .....	5 8
(1) ジェーク・ゴールド .....	5 8
(2) J・S・カンデラリオ.....	6 0
(3) フランシス・E・レスター.....	6 2
第3節 東部都市のインディアン熱 .....	6 6
1. インディアン趣味の大流行 .....	6 6
2. アーツ・アンド・クラフツ運動 .....	6 8
(1) 運動の影響とインディアン・キュリオの盗用 .....	6 8
(2) アメリカン・アーティストとプエブロ土器 .....	7 1
小括 .....	7 6
<b>第3章 鉄道開通と南西部観光の開発・定着 .....</b>	<b>7 7</b>
—1880年代～1930年代—	
第1節 南西部への鉄道開通—みやげ品の誕生.....	7 7
1. プエブロ土器（1850年～1900年） .....	7 7
2. 売られる土器—拡大する商品化 .....	8 0
3. みやげ土器とミシェル・ド・セルトーの「戦術」 .....	8 3
4. 儀式用土器—商品化しえぬもの .....	8 4
第2節 南西部観光の導入 .....	8 6
1. 学者グループ—先住民の伝統文化を発信 .....	8 6
2. ビジネスグループ—南西部のイメージ操作.....	8 9
3. ナンペヨのシキヤキ復興土器.....	9 1

第3節 観光の定着.....	94
1. 観光活動定着への取り組み—「芸術の町サンタフェ」誕生.....	94
2. プエブロ社会への影響.....	96
小括.....	100
<b>第4章 土器の品質改良運動—「サンイルデフォンソ・プロジェクト」.....</b>	<b>101</b>
<b>—1900年代～1930年代—</b>	
第1節 「サンイルデフォンソ・プロジェクト」.....	101
1. 「サンタフェ・プログラム」と20世紀初頭のサンタフェ.....	101
2. プロジェクトによる土器の品質改良運動.....	104
3. プロジェクトの成果.....	109
第2節 伝統の創造—マリア・マルティネスの「黒地黒彩」土器の発明.....	112
第3節 マーケットの創出.....	117
1. 第1回「インディアン・フェアと工芸展」（1922年）.....	117
2. 品質改良運動の広がり.....	120
3. マーケットの変遷.....	125
小括.....	129
<b>第5章 汎プエブロ文化の創出.....</b>	<b>130</b>
<b>—1950年代～1970年代—</b>	
第1節 20世紀中葉のアメリカ社会運動とインディアン復権運動.....	130
1. アメリカ社会.....	130
2. プエブロ社会.....	132
第2節 規範的土器製作の隆盛.....	136
1. マーガレット・タホヤ.....	136
2. ルーシー・ルイス.....	138

3. ホピ、コチティ、シア、サンイルデフォンソ .....	1 3 9
第3節 汎プエブロ文化の創出 .....	1 4 1
1. 塑像型土器「ストーリーテラー」の発明—ヘレン・コルデロ .....	1 4 1
2. プエブロ・インディアンのノスタルジックな口承伝統文化 .....	1 4 5
3. 「ストーリーテラー」が表象する汎プエブロ文化 .....	1 4 8
小括 .....	1 5 2
<b>第6章 革新的土器製作への動き—現代土器作家誕生 .....</b>	<b>1 5 4</b>
—1980年代～1990年代—	
第1節 伝統的土器製作の変容 .....	1 5 4
1. 革新への先駆者 .....	1 5 4
2. 現代的伝統派 .....	1 5 7
3. 現代的革新派 .....	1 5 8
第2節 伝統の変容の要因とプエブロ社会の反応 .....	1 6 0
第3節 アメリカ・インディアン・アート研究所の陶芸教育 .....	1 7 0
1. アート専門学校の誕生 .....	1 7 0
2. 革新的表現の中の伝統—陶芸教師オテリー・ロロマ .....	1 7 5
小括 .....	1 8 0
<b>第7章 現代プエブロ土器の多様性—変容からの視点 .....</b>	<b>1 8 2</b>
—2000年代—	
第1節 機能の消滅 .....	1 8 2
1. デザインの重視 .....	1 8 2
2. 技巧の挑戦 .....	1 8 4
第2節 伝統の再解釈 .....	1 8 4
1. 自然の再発見 .....	1 8 4

2. 現代に生きる儀礼のシンボル.....	1 8 6
3. 歴史的文脈の掘り起し.....	1 8 7
第3節 伝統の継続.....	1 8 8
1. 実用品への愛着.....	1 8 8
2. 現代の交易品を支えるサンタフェ観光とアート・マーケット.....	1 8 9
(1) サンタフェ観光.....	1 8 9
(2) 第93回サンタフェ・インディアン・マーケット.....	1 9 2
第4節 現代作家の意識分析—インタビュー・データから.....	1 9 7
1. 伝統的土器作家へのインタビュー.....	1 9 7
2. 革新的現代作家へのインタビュー.....	2 0 3
3. 多様性と変容の関係.....	2 1 2
小括.....	2 1 6
<b>終章</b> .....	2 1 8
<b>謝辞</b> .....	2 2 7
<b>引用および参考文献</b> .....	2 2 8
<b>巻末付録</b> .....	2 4 3
1. プエブロ保留地地図.....	2 4 3
2. プエブロの人口と主な産業（2000年の国勢調査のデータから）.....	2 4 4
3. プエブロ土器の伝統的製作工程.....	2 4 5
4. インディアン・マーケット簡易調査の分析—2002年と2014年の比較... ..	2 4 9
5. プエブロ土器製作および合衆国関連年表.....	2 5 6

## 序 章

### 1. 本論の主題

アメリカ先住民プエブロ・インディアンは、古来、農耕の民であり、儀礼の民であり、交易の民である。そして何よりも土器製作やジュエリー細工、織物、カチナ人形、動物形の呪物彫刻などを専らにする手仕事の民である。人びとは、定住してトウモロコシ栽培を農耕の基盤とし、豊穰や降雨、自然との調和を祈る宗教儀式を発展させ、手仕事の品々を近隣の同族や広く他文化圏の人びととの間で交易した。プエブロ・インディアンはそうした生活形態の多くを現在も継承している。「プエブロ」はスペイン語で町や村を意味し、1540年にメキシコから現合衆国南西部に侵攻したスペイン軍が、アドビ（日干しレンガ）で建築された先住民の集落を見て呼んだことによる。そのため、現アリゾナ州およびニューメキシコ州やその周辺に定住し、主として農業を営み、同種の文化を持つ先住民の一つのグループをプエブロ・インディアンと呼称するようになった。ニューメキシコ州の19部族<sup>1</sup>とアリゾナ州のホピ族を合わせた20部族が、政府指定の保留地に定住し、4つの言語<sup>2</sup>を母語として話すが、公用としては英語とスペイン語が普及している。プエブロ保留地の所在地図は巻末に付録として提示した。プエブロはまた、保留地内にある独立した共同体を指すことが多い。プエブロ・インディアンという呼称は、プエブロの人びと自身により、アメリカ先住民としてのアイデンティティを表すものとして使われている<sup>3</sup>。

本論は、そのプエブロ・インディアンに焦点を合わせ、プエブロの人びとが作る土器をたどることで、土器製作の伝統の変容を考察することを主題にしている。プエブロの人びとの生活のなかで、最も重要な伝統の一つが土器製作なのである。これまでのプエブロ・インディアンの研究は、19世紀末の遺跡発掘調査による考古学研究に始まり、その後、人類学や文化人類学の観点から文化・社会的側面や気質など精神の働きにかかわる研究、またアメリカとの関係を政治政策史の研究としてとらえたものが多い。その一方で、土器は製作方法、各時代の様式などの研究はなされたものの、土器を物質文化的、通時的に考察して、プエブロ・インディアンの生き方とともにとらえたものはほとんどない。

---

<sup>1</sup> タオス (Taos)、ピクリス (Picuris)、サンファン (San Juan 現オーケイオウエンジ Ohkay Owingeh)、サンタクララ (Santa Clara)、サンイルデフォンソ (San Ildefonso)、ポホアケ (Pojoaque)、ナンベ (Nambe)、テスケ (Tesuque)、コチティ (Cochiti)、サントドミンゴ (Santo Domingo 現ケワ Kewa)、サンディア (Sandia)、イスレタ (Isleta)、ヘメス (Jemez)、シア (Zia)、サンタアナ (Santa Ana)、サンフェリペ (San Felipe)、ラグーナ (Laguna)、アコマ (Acoma)、ズニ (Zuni)。

<sup>2</sup> ケレス語 (アコマ、ラグーナ、コチティ、サントドミンゴ、サンタアナ、シア、サンフェリペ)、ズニ語 (ズニ)、ショショネ語 (ホピ Hopi)、タノア語の4つで、タノア語は3つの方言言語—ティワ語 (タオス、ピクリス、イスレタ、サンディア)、テワ語 (サンファン、サンタクララ、サンイルデフォンソ、ポホアケ、ナンベ、テスケ)、トワ語 (ヘメス) に分かれている。

<sup>3</sup> 本論では、インディアンの定義をインディアン部族の構成員であるものとし、インディアン部族とは連邦によって承認されたアラスカ先住民社会を含む、全てのインディアンの部族、バンド、ネーション、その他組織化されたグループもしくはコミュニティをさすものとする。(藤田尚則, 2013, 『アメリカ・インディアン法研究 (II) 国内の従属国』北樹出版, 125.)

本論は、主に、南西部地域が合衆国に併合された 1848 年から今日まで、白人との接触によりプエブロ土器製作の伝統が激しく変容してきた 160 年余を射程としている。プエブロ社会で日用品であった土器が、みやげ商品となり、美術工芸品、現代アートへと変わっていく一連の過程をとらえたものである。強大なアメリカ白人社会に取り囲まれた南西部アメリカ先住民社会のなかの、ローカルで、ミクロなプエブロ・インディアンの土器製作に注目した。それは、土器製作の伝統の変容が、プエブロ・インディアンの生き方と連動しているのではないか、という問題意識を筆者が持ったからである。この問題を論じるために、フィールドワークによるインタビュー、観察および文献検索の方法を用いた。本論の資料は文献によるものと、1994 年から 2014 年までニューメキシコ、アリゾナ両州を訪れて行ったフィールドワークの資料に拠っている。上述の意図に沿い、製作伝統の変容をプエブロ社会と白人社会との関係から論じ、社会、経済、文化を含む歴史の動態との関連で検討することを試みた。

その結果、製作伝統の変容は、プエブロ・インディアンが、土器製作という手仕事を駆使して新たな環境と向き合い、「滅びゆくインディアン」という社会風潮に抗して、観光や土器の改良・発明、アート化を取り入れてきたことによるということがわかった。また伝統の変容は、白人との交渉のなかで、人びとが、プエブロ・アイデンティティを保持しながらプエブロ文化を再構築し、時代に順応して生き延びてきたその生き方を反映するもので、そこに変容の意味と重要性があるという結論に至った。

そして伝統の変容は、土器製作全般に同じように及んだのではなく、製作の時期と目的とによって異なり、ある部分では激しく、他の部分ではほとんど起こらず、その中間には穏やかな部分も見られた。例えば、後で詳しく見ていくように、白人文化や観光などが急激に押し寄せた時期に、土器の商品化が盛んになって伝統は激しく変容し、一方で、秘匿性の高い宗教的な土器ではほとんど変容が起こっていない。また、その中間で、伝統的土器から革新的土器まで広い範囲に、デザインや技法の緩やかな変容が起きている。土器製作は、長い年月、プエブロの人びとが所与の環境を受け入れつつ、同時に、そうした環境の諸条件に対し、能動的に適応してその伝統を変容させてきたものと言える。換言すれば、製作伝統の変容は、蓄積された経験によって環境に対する適応の範囲を広げてきた過程で習得されたものと言えるかもしれない。

プエブロ土器製作は、西洋との接触や共存という外因的要因により大きく変容してきた。南西部地域は、16 世紀にスペインにより植民地化され、西洋文化は、先住民文化を弾圧し変容させるものとして立ち現れた。スペインの 280 年にもおよぶ植民地統治と 27 年間のメキシコ領有を経て、19 世紀半ばに南西部は合衆国領土となり、プエブロ社会は再び白人による軍事と文化の圧政、キリスト教（プロテスタント）への強制を経験する。アメリカに組み込まれて以後、伝統の変容が著しいこの近現代において、プエブロ土器製作の伝統に重要な変容が起こった時期は、筆者の分析によれば、主に、4 回数えることができる。



それは「1880年の鉄道開通前後」、「1900年～1930年代の土器品質改良期」、「1950年～1970年代の汎プエブロ文化創出期」、そして「1980年代～2000年代の現代作家誕生期」である。極言すれば、プエブロ土器は白人社会との共存関係において、それぞれの各時期に、伝統の破壊、復興、固定、分化と変容しながら、土器と土器製作の多様性を確立してきたと見て取ることができる。

ここでいう「伝統」とは、イギリスの歴史家エリック・ホブズボウムが1977年に「伝統」の問題を提起した論議<sup>4</sup>に基づいている。「伝統」とされているものの多くは、近代化の過程で政治的な意図のもとに、国家とそれに結びついた現象に深く関与して創り出されたものである<sup>5</sup>。ホブズボウムは「創り出された伝統」を次のように捉える。

通常、顕在と潜在とを問わず、容認された規則によって統括される一連の慣習であり、反復によって、ある特定の行為の価値や規範を教え込もうとし、必然的に過去からの連続性を暗示する一連の儀礼的ないし象徴的特質<sup>6</sup>。

さらに興味深いのは、新たな目的のために古い材料を用いて、斬新な型式の創り出された伝統を構築することだとホブズボウムは述べている<sup>7</sup>。伝統が創り出されるのは、古いやり方が通用しなくなり、適さなくなったからではなく、故意に用いられなかったり、適合させられなかったりするからであり、新たな「伝統」は、旧来の伝統と接木され、公式の儀礼、象徴表現などの宝庫から材料を借り入れて案出される<sup>8</sup>。このホブズボウムの論議は、「伝統」や「文化」を不変とする文化本質主義的な考え方を批判し、「伝統」や「文化」は時代の中で構築されてきたとしたのである。プエブロ土器製作の伝統においても、新しい伝統の発明はその基幹の伝統の上に発展したものであり、土器製作の伝統が常に再構築されていることをその変容は示している。

人類学的観点から、青木保は「文化」もまた「創られる」という。歴史家が「伝統」というところを人類学者は多く「文化」と捉えるが、地球上のどこの文化でも「純粋な文化」は存在せず、「文化」は雑種化し、混成化して、絶えず変化と創造にさらされている<sup>9</sup>。それゆえ、山下晋司は、「文化」や「伝統」を本質主義的に捉えることは事実として間違いで

4 この議論は、英国の歴史学の学術誌『パースト・アンド・プレゼント (*Past and Present*)』が、例年主宰する研究大会で、1977年に「The Invention of Tradition」の題目のもとに行われた。発表の成果をまとめて刊行されたのが、Eric Hobsbawm & Terence Ranger, 1983, eds., *The Invention of Tradition, England: The Press of the University of Cambridge*. である。

5 エリック・ホブズボウム, 2004[1992], 「序論—伝統は創り出される」エリック・ホブズボウム, テレンス・レンジャー編, 前川啓治・梶原景昭他訳, 『創られた伝統』紀伊國屋書店, 9-10.

6 *Ibid.*, 10.

7 *Ibid.*, 15-16.

8 *Ibid.*, 15-18.

9 青木保, 2011[2003], 『多文化世界』岩波書店, 37, 153.

あり、「文化」を歴史のなかで生成していくものとして捉える視点が必要だと指摘する<sup>10</sup>。しかし、太田好信は、アメリカ合衆国やオーストラリア、アマゾン河流域の先住民による土地回復運動を取り上げ、これら運動の多くは「真正な文化」の存在を主張して権利回復を進めると指摘し、先住民たちが一つの戦略として「本質主義」を選択し、その視点から「文化」を語りつつ運動していることを認めるべきだと強調している<sup>11</sup>。

プエブロ・インディアンの「伝統観」はどうであろうか。サンファン<sup>12</sup>の刺繍家ガブリエリタ・ナヴェは、「インディアンの言葉には英語の「tradition」に対応する言葉がなく、近い言葉は「old-timey」（昔ながらの）あるいは「done in the right way」（正しい仕方になかった）」という表現で、それらはプエブロの人たちにとってとても重要なことなのです」と1980年代半ばに述べている<sup>13</sup>。また、ホピ/ナヴァホの土器製作者ネーサン・ビグイは次のように語る。

あなたの伝統はいつも「そこ」にある。あなたは柔軟で自分が望むものを十分にそこから作り出せる。それはいつもあなたと共にある。私は遺跡で古い壺に祈り、土器を作ることについて夢見る。私は土器作りを習いたいと壺に語りかける。私たちは今日を生きるが、決して過去を忘れない<sup>14</sup>。

また、先住民社会と白人社会の交渉を、物質文化的かつ精神文化的な「土器」というモノを通して見てゆくときに、人文社会学の分野で1960年代におこった「カルチュラル・ターン」（文化論的転回）で、文化における「意味」が重要とされるようになったことは、文字通り、どのような「意味」を持つのであろうか。スチュアート・ホールは、文化は一つの社会や集団の成員間の意味の生産と交換だと述べている<sup>15</sup>。趙無名も、意味は事物や行為を人が認識しそれを語る時に生れるもので、常識として共有されている文化がこの意味を理解させるのであって、文学作品の読者は作者が付託した意味をそのまま復元するわけではなく、作品を自ら解釈することで新たな意味を作り出すのだとしている<sup>16</sup>。それならば、共有された文化が互いに異なる集団間では、同じモノ（例えば土器）の解釈にも意味のずれが生じ、土器の作り手側である先住民社会とその買い手側である白人社会との文

<sup>10</sup> 山下晋司, 2000[1999], 『バリ 観光人類学のレッスン』東京大学出版会, 14-15.

<sup>11</sup> 太田好信, 2001, 『民族誌的近代への介入—文化を語る権利は誰にあるのか』人文書院, 46-47.

<sup>12</sup> 本論文では、引用文献の表記に基づき、サンファンと現在名のオーケイオウエンジ、およびサントドミンゴと現在名のケワについて、それぞれのプエブロ名を併用している。

<sup>13</sup> Ralph T. Coe, ed., 1986, *Lost and Found Traditions: Native American Art 1965-1985*, New York: The American Federation of Arts, 46.

<sup>14</sup> Coe, ed., 1986, 47.

<sup>15</sup> Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, eds., 2013[1997], *Representation*, Los Angeles: Sage, 2.

<sup>16</sup> 趙無名, 2007, 「序論 I」, 佐々木隆監修, 和泉真澄・趙無名編, 『アメリカ研究の理論と実践—多民族社会における文化のポリティクス』世界思想社, 11.

化のずれによって、政治的文化的な駆け引きや新たな意味が生まれてくるのであろうか。

さらに土器製作は、軍事・経済・文化に圧倒的な優勢を誇る白人社会に対し、プエブロの人びとがその国家権力に統治される現実を受け入れつつ、日々の手仕事として実践してきた生活の営みである。その生活の仕方は、ミシェル・ド・セルトーが民衆的实践論として「戦術」と呼んだ民衆の「もののやりかた」に通じている。すなわち「支配的文化のエコノミーのただなかで、そのエコノミーを相手に「ブリコラージュ」を行い、その法則を、自分たちの利益にかない、自分たちだけの規則に従う法則に変えるべく、細々とした無数の変化を加えている」<sup>17</sup>とするやり方である。それは過酷な環境の中で土器製作の伝統を変容させつつ、土器販売の新たな機会を作りあげてきたプエブロの人びとの「戦術」とも呼ぶべきやり方であり、白人と初めて接触したスペイン統治時代から今日に至るまで、プエブロ土器製作の根底に流れているものである。

こうした「伝統」や「文化」、「民衆的实践」に関するさまざまな考え方や見方を視野に入れつつ、本論では、プエブロ土器製作の「伝統」を、それぞれの時代に生きるプエブロの人びとが実践する事象や意味として捉えていく。それは本質主義的見方を退け、プエブロの土器製作が、歴史的な契機、時代や環境の変化に連動して、新しい「伝統」や「文化」を生成・創造していくとする論じ方である<sup>18</sup>。

## 2. アメリカ先住民の文化研究と本論の位置づけ

以下に、主要先行研究をレビューし、本論の位置づけを試みる。

まず、アメリカ先住民研究が盛んになる 1900 年代以前に、南西部先住民の生活や文化、社会構造などについての人類学的報告書や文書、日誌などが、すでに著されていたことに触れておきたい。公的な報告書として、背表紙幅が 7 cm にもおよぶ『民族学局第 1 回年次報告 1879-1880』(1881)が、J・W・パウエルによって作成され、スミソニアン協会に送られている。そのなかには、ジェイムズ・スティーヴンソンによる南西部遠征の報告があり、プエブロ・インディアンについての歴史的説明がまとめられている<sup>19</sup>。個人では、フランク・ハミルトン・クッシングが、1879 年から 1884 年までズニ・プエブロに留まり、言語や土器製作を習得しつつ、ズニ文化について文書やスケッチを残した。当時のプエブロ土器の製作方法も述べられているが、その材料や製作方法は現在と変わらない。しかし、当時のシンボリックな製作状況—製作中は笑い声、音楽、口笛、不必要な物音は禁物

<sup>17</sup> ミシェル・ド・セルトー、1987、山田登世子訳、『日常的实践のポエティーク』国文社、16。

<sup>18</sup> アメリカの文化批評家ジェイムズ・クリフォードは、近代的民族誌の歴史は、同質化の物語と生成の物語、言い換えれば、喪失の物語と創造の物語の間を振り子のように揺れ動く運命にあるだろうと述べている。本稿は、クリフォードの言葉を借りて、土器製作の歴史に対し、生成＝創造のスタンスをとる。James Clifford, 1999[1988], *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Massachusetts: Harvard University Press, 17. (= 2003, 太田好信他訳、『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』人文書院, 31.)

<sup>19</sup> J. W. Powel, 1881, *First Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1879-1880*, Washington: Government Printing Office. xxx- xxx ii .

で、話もささやくか手真似で行う。それは「声」が容器に入ると、焼成の時に声のスピリットが大きな音をたてて土器を粉々に砕き、容器の外に逃れ出るからだという<sup>20</sup>。

また、『アドルフ・B・バンデリアの南西部日誌』は、1880年から1892年までの彼の旅行フィールドノートで、4冊に分冊されている。日誌は、1880年8月20日のセントルイス出立から始まり、翌日午前8時30分、カンザスからアチソン・トピーカ・サンタフェ鉄道に乗車、23日午後7時30分にバンデリアはサンタフェに着いた。こうした場所・日付・時刻が表記された12年間の記録は、ニューメキシコ、アリゾナ両州、メキシコのソノーラ、チャウチャウ両州に及ぶ。日誌には考古学的、民族誌的、地理学的な資料とバンデリアを取り巻く人びとや自身の気持も記述されている。彼は日誌を出版するつもりがなく、後の著作の資料として記録していた<sup>21</sup>。この膨大な日誌は、プエブロ・インディアンの文化史として、また、20世紀に始まるフィールドワークの先駆けとして貢献するものである。

南西部地域のインディアン研究は、1900年代から、合衆国南西部先住民研究として、考古学や人類学の分野で多く行われてきた。アメリカ人類学の父と言われるフランツ・ボアズを中心に、先住民文化に重点が置かれ、ボアズ門下の人類学者ルース・ベネディクトは1934年に『文化の型』を著している。ベネディクトは、文化人類学上の概念として文化の諸類型を論じ、それらの型をニーチェのアポロ型とディオニュソス型の概念を借りて描き出し、文化の多様性、個別文化の「型」としての文化統合、人類学が目指すべき相対主義的立場を主張した。『文化の型』において、ベネディクトは個々の行動を分析して行動型を引き出し、そこから文化類型をさらに取り出して中心の特徴を言い表した。当時興った心理学への傾向を研究に取り入れたとされる<sup>22</sup>。米山直俊はこの著作の特徴として、それまでの伝播主義や歴史主義、あるいは社会類型論とは異なって、個別文化をそれぞれ特徴ある個性秩序としてとらえ、その独自の歴史的発展をみようとしたこと、それも外界的（物質文化的）現象ではなく、個別文化の「世界観」の相対性をとらえようとしたことを挙げるとともに、心理学的人類学の展開に『文化の型』が果たした重要性を指摘している<sup>23</sup>。

その一方で、米山は、ニーチェ的手法がきわめて恣意的であり、ヒューマニティの方法であって自然科学的方法ではないと指摘し、個々の事例となった文化にベネディクトの型とは異なった個別的な民族誌的事実が発見され、それがベネディクト批判の素材として用いられたと述べている<sup>24</sup>。それに関係するような異議申し立てが、ズニ族のアポロ型に対

---

<sup>20</sup> Jesse Green, ed., 1979, *Zuni: Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 246-248.

<sup>21</sup> Charles H. Lange, Carroll L. Riley, and Elizabeth M. Lange, eds., 1984, *The Southwestern Journals of Adolph F. Bandelier 1889-1892*, Albuquerque: University of New Mexico Press., xi.

<sup>22</sup> 祖父江孝男, 1994[1979], 『文化人類学入門 増補改訂版』中央公論社, 172-178.

<sup>23</sup> R. ベネディクト, 1973, 米山俊直訳, 『文化の型』社会思想社, 427-428.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 427.

しておこっている。ベネディクトは『文化の型』の事例の一つとして、プエブロ・インディアン<sup>25</sup>のズニ族を取り上げ、その文化を抑制が効き中道を行くアポロ型と分析し、この著作によってプエブロ・インディアンは、以後、中庸を重んじる穏やかな部族として知られるようになった。しかし、1900年代後期に、先住民人類学者によるインディアン研究がなされるようになると、サンタクララ出身の人類学者エドワード・ドジャーは、著書『北アメリカのプエブロ・インディアン』(1970)で、内情を知るプエブロ・インディアンの立場から、部族の歴史、伝統的な社会や文化について記すと共に、『文化の型』を詳細に分析している。ドジャーの異議申し立ての一つは次の箇所である。

伝統に対抗するような強い影響力は、かれらの制度に適さないものであり、軽視されている。これらのなかで一番大きなものは個人主義である。西南部インディアンにおけるアポロ型哲学によれば、伝統そのものを洗練し、強化するときにおいてさえ、個人主義は破壊的なものである。プエブロがこれを妨げているということではない。文化はつけくわえや変化を避けることはできない。しかしそれらの行われる過程は、なかなかわからないものである。そして個人に自由を与えそうな制度は禁じられている<sup>26</sup>。

ドジャーは上掲の記述について、ベネディクトが個人の役割を重視せず、プエブロの生活を非現実的な平穩のうちに描き、明らかにズニの儀式におけるディオニソス型の宗教的表現<sup>27</sup>を認めていないと批判し、プエブロの個人主義はプエブロ社会や文化の重要な要素だと反論した<sup>27</sup>。本論の筆者としてドジャーに同感できるのは、ベネディクトがズニで調査を行った1924年頃までに、サンイルデフォンソのマリア・マルティネスと夫のフリアンが黒地黒彩の土器を発明し、アコマのルーシー・ルイスが個性的な土器の様式を発展させて、1922年にはマリアと同様アコマで最初のサインを自分の土器に入れ、ホピのナンペヨも独自のシキヤキ様式で土器を製作していたからである。ベネディクトが『文化の型』の「ニューメキシコのプエブロ」のなかで、一言も言及しなかったプエブロ土器の作り手たちのなかに、ドジャーの異議申し立てを裏書きするような個々人の活発さがあったということである。『文化の型』が出版される5年前に、同じくボアズ門下のルース・ブントウエルが『プエブロの陶工』を上梓している。その謝辞には、ボアズとベネディクトの名が

---

<sup>25</sup> ベネディクト, 1973, 128.

<sup>26</sup> Edward P. Dozier, 1983[1970], *The Pueblo Indians of North America*, Prospect Heights: Waveland Press Inc., 201-203. 1904年にマティルダ・コックス・スティーヴンスの記録によるズニの「偉大な火の宗教結社」の入会儀式(戦士は熱狂的な興奮の身振りで燃えている石炭を自分や他の人の身体にこすりつける)や「獣神の会」の酒神祭のような儀式(大変な熱意をもって大量の尿などの汚物を飲んだり、生きているネズミをかじったりする)を指している。

<sup>27</sup> Ibid.

最初に挙げられ、また、『文化の型』の謝辞では、プエブロ研究で最良の仕事をしたブンツェル博士に多くを負っているとベネディクトは記している。ベネディクトはズニの土器製作についての情報を得ており、土器製作がズニ社会の中で果たす精神的、文化的役割も理解していたと思われるが、ズニ文化の統合の過程で土器製作は省略されたのである。

また、祖父江孝男はその著『文化人類学入門』のなかで、ベネディクトのプエブロ・インディアンに対するアポロ型の結論が、当時の人類学者を二分して論議を呼んだことを記している<sup>28</sup>。例えば、人類学者リー・アンチェはベネディクトに反し、プエブロ・インディアンは、無関心を装っているが野心や競争心は大変強く、むしろディオニュソス型だと主張した。ベネディクトとアンチェの相反する二つの見方に対して、人類学者のジョン・ベネットは、次のように指摘する。ベネディクトは近代文明社会を批判し、無文字社会に共感しようとする気持ちを無意識のうちに持っているのではないか、また、アンチェなど反ベネディクトは、西欧民主主義社会におけるデモクラシーや各人の自由行動を最上のものとする見方から、プエブロ文化を批判する傾向にあるのではないか、というのである<sup>29</sup>。しかし、祖父江が強調したかったことは、こうしたアポロ型論争を通して、フィールドワークにおける調査者は、どこまで客観的たりうるかという問題——調査者自身の持つ価値観や相手文化に対する好悪の感情が、無意識のうちに分析に反映するという文化人類学の宿命的な問題についてなのである<sup>30</sup>。こうした相手文化に肩入れするケースは、後述するように、20世紀初頭、南西部でプエブロ土器に携わり、土器製作に大きな影響を与えた白人の研究者や美術家にも見られるのである。

1924年の夏、ブンツェルはボアズの提案でベネディクトに同道してズニに赴き、1925年の夏にも同地でフィールド調査を行っている。人間の生活において文化が果たす役割を理解するために、個人が文化にどのように作用され、あるいは作用しているか知るためであった<sup>31</sup>。ブンツェルは、ニューメキシコとアリゾナでプエブロ・インディアンの土器製作者を調査し、1929年にその結果を『プエブロの陶工—未開芸術における創作力の研究』として発表した。タイトルに見られるように、土器の作り手個人が、確立された手法や形式のなかで新しい価値を創造して社会的認知を得られるかという研究である<sup>32</sup>。

ブンツェルは『プエブロの陶工』で、プエブロ土器の技術と形、デザイン原理、デザインにおける個人的要素、シンボリズム、装飾様式の安定性など、プエブロ土器を文化とパーソナリティの関係から調査し、土器は主に家庭用具という用途によって形は制限されて

---

<sup>28</sup> 祖父江,1994[1979], 229-231.

<sup>29</sup> Ibid., 230-231.

<sup>30</sup> Ibid., 228-237.

<sup>31</sup> マーガレット・M・カフリー, 1993, 福井七子, 上田誉志美訳, 『さまよえる人 ルース・ベネディクト』, 関西大学出版部, 156, 205.

<sup>32</sup> Ruth L. Bunzel, 1972[1929], *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, New York: Dover Publications Inc., 1.

いるが、デザインにおけるオリジナリティと個人主義の強調は、調査したすべての村と作り手に共通していると分析した<sup>33</sup>。そのオリジナリティの拠り所は、作り手の母親から受け継いだ伝統的な古いデザイン、夢、古代土器または土器片などで、そうしたものからインスピレーションを得て、作り手は「デザインの線」を考え出そうとする<sup>34</sup>。ブンツェルがインタビューしたズニ、ホピ、アコマ、ラグーナの作り手たちは、「目を閉じるとデザインが浮かんでくる」「夢を覚えている」「頭にいっぱい入っている」、また「ほかの人のデザインは真似ません。それは正しいことではないから」と答えている<sup>35</sup>。文様のデザインにおいては、各自が工夫しているというのがブンツェルの見方である。その調査からおおよそ70年後、現代の伝統的なプエブロ土器作家が、そのデザインの出どころについて、「成形した土器を見るとデザインが浮かんでくる」「デザインが湧き上がってくる」と、当時ブンツェルが聞き取りをした作り手と同じように答えるのは興味深い<sup>36</sup>。

さらにブンツェルが行った調査で、作り手の女性が皆、「違ったデザインを使う」「違うように描く」と言い、ズニの作り手は「ほかのものと同じに描いたらなくしてしまうので、私は鉢の縁に市松模様を描いている。そのデザインで自分のものとわかるので、鉢にはなんのしるしもつける必要がありません」と説明している<sup>37</sup>。ブンツェルは、ホピの優れた作り手に、交易商人が所有する多数の土器を見せて、個々人の仕事を見分ける彼女の能力をテストしたが、ほとんどの土器の作り手の名前を彼女は言うことができたという。そうしたことから、デザインにおける個人主義の強調は作り手に共通しているという結論に至ったと思われるが、特にサンイルデフォンソの個人主義は頂点に達しているとブンツェルは認め、マリアや夫のフリアンをはじめ、名を知られた作り手が多いからだとしている<sup>38</sup>。このことは、ブンツェルの著作の問いの答えにもなっている。並外れたパーソナリティの出現が、コミュニティ全体での土器の質を上げ、変化を生み出し得ることを彼女は多くの聞き取り調査から示したのである。ブンツェルの人類学的調査研究である『プエブロの陶工』は、プエブロ土器研究の優れた古典である。

しかしながら、ブンツェルは、20世紀に入って盛んになった南西部観光のみやげ土器について、当時の人類学者や考古学者と同様に否定的で、コチティ、サントドミンゴ、イスレタでは、土器製作が観光客向けの安価なみやげ土器の生産に退化してしまったと記し<sup>39</sup>、そのために調査にはプエブロ土器が家庭用として変わらずに使用されているズニを選んだ

---

<sup>33</sup> Bunzel, 1972[1929], 87.

<sup>34</sup> Ibid., 54-55.

<sup>35</sup> Ibid., 51-52.

<sup>36</sup> 1995年にサンタクララおよびサンイルデフォンソの土器製作者に飯山が行った聞き取り調査による。

<sup>37</sup> Bunzel, 1972[1929], 65.

<sup>38</sup> Ibid., 87-88.

<sup>39</sup> Ibid., 5.

としている<sup>40</sup>。当然、ブンツェルの研究には、みやげ土器やその作り手は取り上げられていない。また、『プエブロの陶工』において、ブンツェルはプエブロ土器史を記すなかで、バスケットメーカー時代<sup>41</sup>にまでさかのぼって土器製作を考察しているが、スペイン統治時代を含む1700年から1850年については、この期間に残されている先住民アートの資料で興味を惹かれるものはないとして、この期間を考古学時代と現在の隙間の150年と呼んで切り捨てている<sup>42</sup>。しかし、本論で後述するように、統治時代においてもプエブロの人びとは、植民者や自分たちの日用品の土器を作りつつ、伝統的な文様を描いた貯蔵壺などを残している。『プエブロの陶工』のなかに、人びとが生きた証である統治時代の土器や、みやげ土器への言及がなされなかったことは残念である。

20世紀後期には、観光、モノ、アートと文化の関係が研究され始め、先住民人類学者によるインディアン研究もなされるようになった。さらに先住民社会に観光現象が及ぶにつれ、当該社会の文化や伝統の変容、観光客に消費される観光みやげの商品化や真正性などが問題として浮上する。1970年代には、観光研究の古典となる二つの著作がまとめられた。1977年のバーレン・スミス編の論集『ホストとゲスト—観光の人類学』は、観光が学問的対象として文化人類学の中に確立されていく礎となった。スミスは、観光現象を、観光を受け入れる社会（ホスト）と観光客（ゲスト）との関係からとらえ、観光の性質や型、観光のインパクト、観光の概念などを分析した。もう一つは、1976年に文化人類学者ネルソン・グレーバーンがまとめた『少数民族とツーリスト・アーツ—第四世界からの文化表現』で、第四世界のアートを分析して、ツーリスト・アートが近代世界の社会的文化的コンテクストのなかでどのように位置づけられてきたかを検討している。

グレーバーンは、『少数民族とツーリスト・アーツ』の序論において、第四世界のアートを主要な二つの型に分けている。一つは現地の社会のために作られ、その社会の人びとによって使用されるもので、民族的アイデンティティと社会構造を維持するために重要な機能をもつもの。もう一つは外部の世界のために作られ、目利きによってあまり重要ではないと軽蔑されてきたものである<sup>43</sup>。後者は、往々にして「ツーリスト・アート」または「エ

---

<sup>40</sup> Bunzel, 1972[1929], 5.

<sup>41</sup> 紀元前5500年頃から紀元700年頃まで、北アメリカ南西部（ユタ州南部、コロラド州南部、アリゾナ州、ニューメキシコ州、ネヴァダ州南西端、メキシコのチワワ、ソノーラ両州）に興った先史時代の一つ。初期の人びとは、尖頭の運搬用容器やピッチで加工した水用容器、食器など多様な品を、籠を編んで作り出していた。考古学者アルフレッド・V・キダーのペコス分類によると、バスケットメーカー時代はⅠ～Ⅲ期まで続いた。Ⅰ期およびⅡ期は編籠や皮の入れ物が作られていたアナサジ初期の段階（紀元450年頃まで）、Ⅲ期は土器製作のアイディアが紹介され、試されて広まった段階（700年頃まで）である。その後、プエブロⅠ期（900年頃まで）、プエブロⅡ期（1100年頃まで）、プエブロⅢ期（1325年頃まで）、プエブロⅣ期（1600年頃まで）、プエブロⅤ期（現在まで）と続く。プエブロⅡ期の終わりからⅢ期中頃まではプエブロ黄金時代とよばれる。（Stewart Peckham, 1990, *From This Earth: The Ancient Art of Pueblo Pottery*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 11, 156.）

<sup>42</sup> Bunzel, 1972[1929], 72.

<sup>43</sup> Nelson Graburn, 1976, "Introduction: The Arts of the Fourth World," in Nelson Graburn ed., *Ethnic and Tourists Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of



アポート・アート」と呼ばれ、観光客用のみやげ物として製作され流通してきたものである。だが、グレーバーンはそうしたツーリスト・アートやエアポート・アートが民族のイメージを外の世界に提示していることで重要なのだとも指摘している<sup>44</sup>。さらに、ツーリスト・アートやエアポート・アートなどの「みやげもの」アートは、美意識より経済的理由や製作者の喜びよりも対象となる消費者を満足させることを優先して作られるもので、その製作者の文化的伝統芸術とほとんど関係を持たないとしている<sup>45</sup>。

『少数民族とツーリスト・アーツ』の序論で、プエブロ土器は、主要な二つの型のうち、家庭内で消費されるために作られたものとして前者の範疇に分けられ、「伝統的または機能的アート」とされた<sup>46</sup>。しかし、それはすでに 1900 年代の半ばまでに大きなずれを生んでいる。プエブロ土器が家庭内で消費される部分は極端に縮小し、ツーリスト・アートに移行しているからである。そして、さらにプエブロ土器は発展して美術品の域に達し<sup>47</sup>、観光客を満足させ、同時に作り手の喜びであり、またプエブロ文化に深く結びついたものとなっている。買い手である観光客も、異文化を理解することで土器に対するまなざしを高め、そうした作り手と買い手の相互関係のなかで土器は質を向上させてきた。今日のプエブロ土器はツーリスト・アートとして完成されたものと言えるのである。

1999 年、グレーバーンは「少数民族とツーリスト・アーツ再考」という論文のなかで、社会文化的複雑さを増す非西洋的アート形態の製作について考察している。そこには植民地的または植民地独立後の、あるいは観光的である、非常に深く歴史的に埋め込まれた文脈の影響があり、現代は「製作の闘技場」とであると分析する<sup>48</sup>。先住民アートの世界的な商品化や真正性の問題、美的伝統の正当性、自己表現とアイデンティティのための闘争などをダイナミックに理解するためには、モノよりもむしろ、その代理人である製作者、仲介者、購買者の行動を検討することだという。グレーバーンは製作者について「アーティストの窮状」として論じている。近年、先住民アーティストは美術学校に進むものが増え、そこでイデオロギーや西洋美術史におけるオリジナリティの価値、芸術の自由、個人的な創造性に触れる。しかし、アーティストは、多かれ少なかれ大都会の世界的アート・システムである外部の市場のために作品を創作しており、そこでは非先住民アーティストによる多くの民族的モチーフの盗用で状況が悪化し、先住民アーティストの作品が一見して民

---

California Press., 4-5.

<sup>44</sup> Graburn, 1976, 5.

<sup>45</sup> Ibid., 6.

<sup>46</sup> Ibid., 5.

<sup>47</sup> Betty Toulouse, 1977, *Pueblo Pottery of New Mexico Indians: Ever Constant, Ever Changing*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 73-74.

<sup>48</sup> Nelson H. H. Graburn, 1999, "Epilogue: Ethnic and Tourist Arts Revisited", in Ruth B. Phillips, and Christopher B. Steiner, eds., *Unpacking Culture: Arts and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London: University of California Press, Ltd., 345-346.

族的とは認められないかもしれない状態にあるというのである<sup>49</sup>。競争するにしろ、世界的市場に拒絶されるにしろ、先住民アーティストは、正式で象徴的な多様性をもった趣向を通して、かれらの民族性を表示しなければならない<sup>50</sup>。さらに最近、購買者側の社会で民族的な「真正性」<sup>51</sup>についての関心の高まりもある。作品が本物か偽物かを判定する美術・博物館の学芸員や美術史家の中心トピックは真正性であるし、何より観光客が最も強い関心を持つ真正性を切り捨てるのは難しい。こうしたグレーバーンの「窮状」分析は、現代のプエブロ土器の製作者にも当てはまるのだろうか。市場に出す作品に民族性や真正性を表現していくのか、または、まったく新しいアート表現を貫徹するのか。ズニの若手陶芸家が、サンタフェでは部族性や真正性を切り捨てた作品を創作し、プエブロに帰ると伝統的な土器を両親のために製作するという状況は、一種の窮状かもしれないが、そこにさらにハイブリッドな作品が生まれる可能性が秘められているのかもしれない<sup>52</sup>。すでにギャラリーの一つが彼の作品を展示し始めているからである。

グレーバーンは、非西洋的アート形態の製作に埋め込まれた複雑な文化問題を、歴史的な文脈のなかで考察してきた学者のひとりに、クリフォードを挙げている。クリフォードの1988年の著作『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』には、「文化」という近代的概念の中心となっていた概念群—全体性や真正性、一貫したアイデンティティなどが疑問視され始めたことから生じた文化の窮状が述べられている。植民地時代やポスト植民地時代における民族誌の他者を著述し表象する戦略や、「ネイティブ」の経験—「非西洋的歴史経験」が継続的伝統や確立した自己という概念によって、いかに抑圧されてしまったかを論じつつ、クリフォードは「文化とは、深刻な危機に陥りながらも、それなしでは済ますことのできない概念なのだ」と言う<sup>53</sup>。だからこそ、深く根差した西洋的な体質や価値システムを批判して、文化という概念をばらばらにするとともに、現在の文脈の中で文化を再考する手立てとして、一旦ばらばらにした文化のパーツを繋ぎ合わせたり外したりするやり方をイメージし、それを「接合」という言い回しで語ろうとする<sup>54</sup>。前述したドジャーの発言は、まさに他者を著述する民族誌への異議申し立てであるが、クリフォードは、過去にさかのぼって伝統を回復し、言語の復権や土地の法的請求、残された成員や芸術作品を奪還するという帰還運動は、未来に向けた運動であり、先住民の「未来になりつ

---

<sup>49</sup> Graburn, 1999, 348.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> 「真正性」という概念は、基本的には「本物であること」であるが、場合によって、相対的にニュアンスが変わることがある。例えば、観光客などプエブロ土器の購買者は、インディアンが作った真正銘の本物かどうか、複製ではなくオリジナルかどうかを真正性として求める。また、20世紀初頭の白人研究者にとっては、白人（スペイン人）と接触する以前の土着の純粋さが、土器の真正性であると見做している。さらに、プエブロの土器の作り手は、伝統的プロセスにかなって製作された、歴史的な正統性をもつ土器を真正とみている。そのため、真正性という語は、文脈に応じて「」をつけて用いている。

<sup>52</sup> 2010年のサンタフェにおける飯山の聞き取りによる。

<sup>53</sup> クリフォード, 2003, 23.

<sup>54</sup> Ibid., 505-506.

つある現在」なのだと語っている<sup>55</sup>。

また、「未開」芸術やエキゾティックな「文化」を分類・展示する行為について、クリフォードは敏感である。『文化の窮状』で、芸術と文化の収集について論じつつ、美術・博物館に収蔵された部族的な器物が、「芸術—文化システム」を通じて、どのようにコンテクスト化され価値づけられていったかを検討している<sup>56</sup>。クリフォードが「芸術—文化システム」と呼ぶものは、西洋によって取り込まれたエキゾティックな異文化のモノが、真正性を付与され（クリフォードはこのシステムを「真正性を作る機械」と別称している）、価値の多寡を割り振られて姿を変え、流通していくシステムのことである。20世紀初頭、部族社会からの収集物は、大方二つの範疇—審美的芸術作品か文化的器物かに分類され、大量生産の商品やツーリスト・アートなどはその範疇以外の非芸術としてまとめられた<sup>57</sup>。真正性は、モノや慣習が存在する歴史的コンテクストから、部族的器物を引き剥がすことによって生み出されるとクリフォードは指摘する<sup>58</sup>。

そうした真正性を作り出す過程を検討する上で、プエブロ土器は良いサンプルとなる。プエブロ土器の収集は19世紀末の考古学調査とともに始まったが、20世紀初頭の大量収集は、土器の保護という大義名分のもとに、土器収集を目的として1922年に設立された「プエブロ土器基金」(The Pueblo Pottery Fund)によって行われた。1925年に「インディアン・アーツ基金」(The Indian Arts Fund)と改称するが、美術家ケネス・M・チャプマンを中心に、作家のメアリー・オースティン、詩人のアリス・コービン・ヘンダーソン、壁画家オリヴ・ラッシュ、画家ジョン・スローンらがメンバーとなって活動した。優れた先住民アートは、観光客や質の悪いコレクターに持ち去られるべきではないとして、伝統的プエブロ土器を主に、先住民の品々が徹底して収集された。収集の行為者は、同時に目利きとして、収集された土器の優劣を決定し位置づけていったのである。

次ページの図で、対立する四つの項を垂直（真正な／非真正な）、水平（傑作／器物）に結ぶと、上下二つずつ四つの区域ができる。上は、審美的芸術作品の〔真正な傑作の区域〕（左上1）と文化的器物の〔真正な器物の区域〕（右上2）で、下は、偽物やレディ・メイドの〔非真正な傑作の区域〕（左下3）と商品やツーリスト・アート、実用品の〔非真正な器物の区域〕（右下4）である。通常、肯定的価値への移動は、下から上へと進む。まず、プエブロ土器は実用品、交易品として下の区域に収まるものであったが、伝統的な物質文化の資料として、下から上へ、文化の〔真正な器物の区域〕への移動が起きた。キュリオ（珍奇な物、骨董品）として販売された塑像型土器の雨神や、観光客向けのみやげ品、家庭での日用品はそのまま下の非芸術の〔非真正な器物の区域〕に留められた。

---

<sup>55</sup> クリフォード, 2003, 504-505.

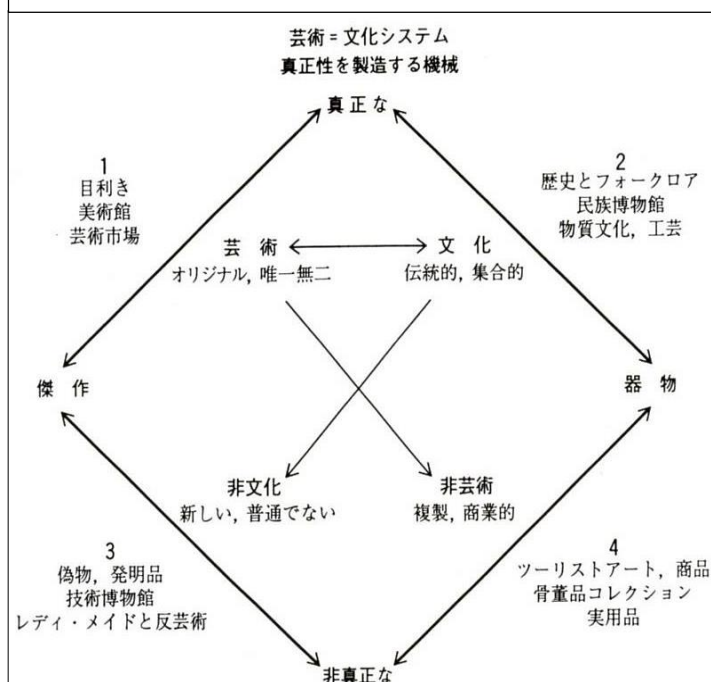
<sup>56</sup> Ibid., 273.

<sup>57</sup> Ibid., 282.

<sup>58</sup> Ibid., 288.

1920年代に復興した古代様式の土器は、それまでの帰属先であった文化の「真正な器物の区域」から、芸術の「真正な傑作の区域」へ強力に押し出された。とくにホピのナンペヨやサンイルデフォンソのマリアが製作した卓越した伝統的土器は、「真正な器物の区域」をすばやく通過して「真正な傑作の区域」である芸術市場へ呼び込まれた。そして芸術市場のなかにあったナンペヨやマリアの優れた作品は、その時代を表す手本として、歴史的・文化的価値を付加されて、再び「真正な器物の区域」へ移動したのである。クリフォードによれば、このシステムのなかで頻りに往来がみられるのがこの

図 芸術—文化システム



(出典：ジェイムズ・クリフォード (太田好信他訳)『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』283.)

「真正な傑作の区域」と「真正な器物の区域」の間で<sup>59</sup>、文化的あるいは歴史的な価値があるモノが美術の地位へ引き上げられる移動と、逆に芸術的傑作が文化的・歴史的にコンテキスト化されるときに起こる移動があるとされている。

上の「真正な傑作の区域」と下の「非真正な傑作の区域」の移動は、贋作が露見した芸術が降格され、逆に反芸術や非真正性を見せつける芸術が収集されて価値を与えられるときに起こるが、いったん芸術界に領有されれば「真正な傑作の区域」内で流通するのである。アコマの土器に多くみられる型抜きを使用した土器は、真正ではないとして非文化の「非真正な傑作の区域」に置かれるものの、そのモダンなデザインや精緻な絵付が芸術市場に好まれて、変則的に芸術的「真正な傑作の区域」へ移動したものも多い。

さらに、非西洋の現代作品のうちの多くのものが、「ツーリスト・アート」という身分と創造的な文化的=芸術的戦略という身分の間を移動しているとクリフォードは指摘する<sup>60</sup>。興味深いのは、そうした近代の民族芸術作品は、「真正の<伝統的>文化という雲」を引きずりながらでなければ、「真正な傑作の区域」すなわち芸術市場へと直接に移動することはできず、「非真正な器物の区域」から「真正な傑作の区域」への直接の移動はありえないと

<sup>59</sup> クリフォード, 2003, 284.

<sup>60</sup> Ibid., 284-285.

されていることである<sup>61</sup>。それは、図に表示されている実用品、ツーリスト・アート、商品、骨董品などの非真正な器物が、真正な傑作の区域に移動するためには、とりもなおさず文化の「真正な器物の区域」を経由しなければならないということである。これは、ツーリスト・アートである土器が、作り手個人のモノというだけでなく、「プエブロ・インディアン」の作品として価値が与えられ、「真正の〈伝統的〉文化という雲」をまとめて、芸術市場で流通しているということである。

今日まで、プエブロ土器はおおむねこの「芸術—文化システム」の上半分に帰属している。これまで見てきたように、このシステムのなかで、土器は美術家や研究者だけではなく、観光客や芸術市場を含めた西洋の見方によって価値が割り振られ真正性が付与されてきた。しかし、クリフォードは、こうしたモノに割り振られた地位や価値は変化するものだと、このシステムの歴史性を強調しておくことが重要だと述べている<sup>62</sup>。それはこのシステムを常に歴史の動態のなかで見ていくべきだということだろう。白人世界であれ、先住民世界であれ、文化や伝統は変容する。プエブロ土器の伝統の変容や真正性の問題を検討するとき、「芸術—文化システム」は、それが起こってくる時代システムをも同時に検討すべきものとしてある。

日本における文化人類学に関連する研究は、1934年に日本民族学会が創立されて「民族学」としての学問的礎が築かれ、文化人類学は戦後になって本格的に研究されるようになった<sup>63</sup>。北米先住民研究は、文化人類学の分野では1960年代のアラスカ調査を嚆矢とし、その後、1980年代までの考古学的研究を経て、1990年代に入り文化人類学的研究が行われるようになり、近年、社会学やネイティブ・アメリカン・スタディーズといった隣接研究領域での社会・文化研究が興っている<sup>64</sup>。

その研究者の一人である阿部珠理の著作は、本論におけるプエブロ文化研究と密接な関係にある。その著『アメリカ先住民—民族再生にむけて』において、阿部は各部族の差異を認めながら、アメリカ先住民を「共通の被害者体験を持ち、同化政策によって甚だしい文化変容を強いられ、近代化のプロセスでは部族内分裂を経験した民族、一方では伝統的にスピリチュアルで、自然感応的な感性を共有する民族」として集合的に捉える<sup>65</sup>。特にサウスダコタ州のスー族に関する資料は、長期間にわたり毎年行われてきたフィールド調査に裏打されている。本論の南西部研究は、地理的にも文化的にも限られる傾向があるので、阿部のアメリカ先住民を総合的、包括的に論じた研究は、南西部プエブロ・インディアンがアメリカ先住民のなかでどのような位置にあるのか、また他部族とどのような差異

---

<sup>61</sup> クリフォード, 2003, 285.

<sup>62</sup> Ibid., 286-287.

<sup>63</sup> 江渕一公, 2001[2000], 『文化人類学—伝統と現代—』放送大学教育振興会, 46-47.

<sup>64</sup> 伊藤敦規, 2007, 「日本における北米先住民研究の歴史と現状: 文化人類学分野」, 『立教アメリカン・スタディーズ』, 第29号, 立教アメリカ研究所, 110, 116.

<sup>65</sup> 阿部珠理, 2013[2005], 『アメリカ先住民—民族再生にむけて』角川書店, 7-8.

や類似性を持つのかを確認することができる道標である。

また、論文「アメリカ・インディアン・アイデンティティと文化創造—汎インディアン運動を中心に」で、アメリカ・インディアンの自己認識が「インディアンである以前に彼らにとって重要なのは、部族民としてのアイデンティティなのである」<sup>66</sup>という指摘は、プエブロ土器の作り手についてもまさに実感する事である。作り手たちは、プエブロの地に住み、プエブロの儀礼に参加し、土器を作り、母語を話すことがプエブロ部族としてのアイデンティティであると断言するのだ<sup>67</sup>。さらに阿部は、アメリカにおける1960年代以降のアメリカ・インディアン・ムーヴメント（AIM）が、汎インディアン意識の共有の広がりによって決定的な影響を及ぼしたとして、その運動の精神性—伝統の復興とすべての部族に通底する普遍的な価値の認識を強調する<sup>68</sup>。そうした伝統の広域化と汎インディアン文化への融合、紐帯強化の促進などを担った事例として、パウワウや美術工芸品のドリーム・キャッチャー、銀細工、木工品などを挙げている。プエブロ土器も、1960年代に伝統の口承文化を表象する人形型の「ストーリーテラー」が発明されると、各プエブロの垣を越えて製作され、汎プエブロ文化が生み出された。アメリカ先住民の伝統であるパウワウや美術工芸品を通して、部族再生に向け、文化創造がエンパワーメントの一翼を担うことを阿部の論文は示している。

以上、上述してきた先行研究をふまえて、本論では主題を発展させ、土器およびその製作の伝統の変容とプエブロ・インディアンの社会的行為との関連を考察し、各時代を通して、土器製作が途切れることなく、プエブロの文化と人びとの生き方に連動してきたことを照査した。社会学におけるアメリカ先住民文化研究の一つの事例として、本論を位置づけたい。

### 3. 本論の構成

本論は次の7章から成っている。まず第1章では、アメリカ領有の近現代に入る前に、その基盤となった先史時代と歴史時代—スペインおよびメキシコ統治時代における土器製作を提示する。先史時代の文化・社会的背景を概観し、活発な交易、定住農耕、儀礼などを通じて、現在に至る伝統の形成を追い、儀礼の表象表現を体現する土器製作を考察する。歴史時代では、スペインの植民地下で儀礼や伝統的土器製作が弾圧されるなか、どのような土器製作が行われていたのかを、ペコス・プエブロの事例と併せて検証する。

第2章から第7章は、19世紀末から現在までの近現代を対象に考察する。第2章では、1870年代から台頭した交易商人とインディアン・キュリオを取り上げた。プエブロ土器を含めたインディアンの手工芸品が、インディアン・キュリオとして東部都市に通信販売さ

<sup>66</sup> 阿部珠理, 2003, 「アメリカ・インディアン・アイデンティティと文化創造—汎インディアン運動を中心に」, 『立教アメリカン・スタディーズ』, 第25号, 立教アメリカ研究所, 73.

<sup>67</sup> 飯山千枝子, 1997, 「北米プエブロ・インディアンの土器: その歴史と現状」, 放送大学編, 『放送大学卒業論文選集』, 放送大学, 208-212.

<sup>68</sup> 阿部, 2003, 77.

れた実態を、通信販売カタログを年代順に比較検討することで明らかにする。さらに 20 世紀初頭の東部社会におけるインディアン趣味の大流行と、アメリカに広がったアーツ・アンド・クラフツ運動を、インディアン・キュリオのプエブロ土器との関係から探る。

第 3 章では、1880 年に鉄道が南西部に開通し、サンタフェに観光が開発され定着していく過程を検討する。プエブロ社会や経済的環境が激変するなかで、プエブロ土器の商品化による製作伝統の変容を示し、プエブロの人びとが用いたみやげ土器の製作・販売を、セルトーの民衆の「戦術」と関連させて論じる。

第 4 章では、1900 年代に起こった土器の品質改良運動を取り上げた。第 2 章と第 3 章で見てきたみやげ土器の影響を受け、質の低下がみられたプエブロ土器を復興させようとする白人主導の改良運動プロジェクトを追う。その結果として土器の質の向上が見られ、土器製作が、伝統的古代土器に回帰していったことを検討する。プロジェクトの最終過程で、プエブロ土器の新様式が発明され、土器製作に新しい伝統が加わるとともに、1922 年に土器販売のマーケットが創出されたことを明らかにする。

第 5 章では、1960 年代に起こった汎プエブロ文化の創出を論じた。1950 年代から 1970 年代のアメリカ社会の運動とインディアンの復権運動を視野に、土器製作の伝統を含めたプエブロ社会の文化的アイデンティティの構築に目を向ける。この時代に、伝統的な規範的プエブロ土器製作が隆盛し、さらに 1960 年代に発明された塑像型土器が新しい伝統となるとともに、汎プエブロ文化が生まれていく過程を考察する。

第 6 章では、現代個人作家誕生について、1980 年代から 1990 年代の革新的土器製作への動きを追った。土器製作者たちを革新への先駆者、現代的伝統派、現代的革新派に分けるチャールス・キングに依拠して、それぞれの作品を検討し、それらの変容に製作者の経験の広がりや問題意識などの内発的要因が強いことを明らかにする。さらに、アメリカ・インディアン・アート研究所 (IAIA) を事例にして、アート教育を概観するとともに、その陶芸教育を通し、土器製作において現代に続く革新的な取り組みがあったことを考察する。併せて、IAIA の存続をめぐる政府聴聞会の証言から、プエブロ・インディアンのアート観を提示する。

第 7 章では、現代プエブロ土器製作における多様性を述べる。1990 年代から現在に至る革新的陶芸家の作品を取り上げ、機能の消滅や伝統の再解釈などを分析し、さらに実用的な土器に伝統の継続性を探すとともに、伝統的土器製作を支えるサンタフェ観光を概観する。続いて、現代作家のインタビュー・データを提示し、そこからプエブロ社会への帰属意識や伝統意識を論じる。そして伝統的土器から革新的現代土器に広がるプエブロ土器の多様性や、伝統の変容、生成が、プエブロ社会や文化、そして人びとが生き抜く原動力であることを考察する。終章で、これまでの考察から導き出された結論を述べる。

## 第1章 前史としての先史時代、および歴史時代

土器の性格は、先住民の人びとが選択した自然環境、あるいは歴史的な契機や経済活動などの社会的諸関係のなかで形成されてきた。現代のプエブロ土器は、アートとして位置づけられることが多いが、その性格は一様ではない。土器製作と人びとの生活が常に密着してきた2000年のうち、ここでは近現代に先立つ前史として、主に先史時代（スペインとの接触以前）およびスペイン統治下（1540–1821）の土器製作について、その文化・社会的背景から考察する。とくに先史時代は、アナサジ土器において土器製作の「伝統」とも呼び得るものが形成された時代として重要である。

### 第1節 先史時代の土器製作—その文化・社会的背景と「伝統」の形成

#### 1. 先史時代の土器

土器製作は紀元1年から200年頃までの間に、中央アメリカから北アメリカ南西部へ伝えられたとされる。その後、文化圏の拡大とともに、土器製作は、現ユタ州、アリゾナ州、ニューメキシコ州のほぼ全域と、コロラド州とネヴァダ州の一部、メキシコのソノラ州とチワワ州の一部を含む地域に広がり、その土地独特の形状や文様が発達した。先史時代南西部には三つの主要な農耕文化が興り、それぞれの文化圏は分離して棲み分けが起こっている。それらはアリゾナ州東部とニューメキシコ州西部の山岳地帯に興ったモゴヨン文化（前300–西暦1100）、アリゾナ州南部の砂漠地帯に興ったホホカム文化（前300–西暦1450）、両文化圏より北方のコロラド台地に興ったアナサジ文化（前200–西暦1450）である<sup>1</sup>。「アナサジ」の語源は、ナヴァホ語の「古の敵」あるいは「古の人びと」である。そのため現在では「先プエブロ」を意味する「古代のプエブロの人びと」（Ancient Pueblo Peoples）または「祖先のプエブロ人」（Ancestral Puebloan）の表現を使用するが、本論では便宜上、「アナサジ」と「プエブロ」の呼称を併用する。

ホホカム文化圏では、すでに紀元前から農業が開始され、西暦1年頃には小規模集落を形成して土器製作が行われている。土器は実用的な淡黄地無装飾の壺や鉢、広口容器が作られ、500年頃から赤い線で文様を描いた淡黄地赤彩様式土器が無装飾土器に取って代わった。農耕ではトウモロコシなどの主要作物に綿の栽培が加わり、灌漑用水路の構築もすすみ、600年頃、人口が増加して宗教的儀式が発展した。アリゾナ州フェニックス南方のヒラ川流域にあるホホカム文化圏のスネークタウン遺跡の球戯場は、半神聖的な試合に用いられたか少なくとも共同体の活動センターとして機能していたと考えられている<sup>2</sup>。850年から900年代に淡黄地赤彩土器は最盛期を迎えたが、その時期はホホカム文化圏が広範

<sup>1</sup> Dozier, 1983[1970], 33.

<sup>2</sup> Steven L. Walker, 1994, *Indians of the American Southwest*, Scottsdale: Camelback /Canyonlands Publications, 15.



な交易ルートが確立し、メキシコを含む他文化圏と活発な交易を行った時期と重なる。ホホカム土器の足付き容器や塑像型土器は、メキシコの影響をうかがわせる。

モゴヨン文化圏では、西暦 200 年からの荒削りな茶色地の無装飾土器を経て、刻み文様や波状文様の装飾、表面の研磨などがなされ、600 年頃までに赤い線で装飾された水甕、深鉢、壺など多様な土器が作られた。モゴヨン文化圏の彩色土器でよく知られているのは、ニューメキシコ中西部のミンプレス川流域で製作され、その地名からミンプレス土器と呼ばれるものである。ミンプレス地域では 650 年頃から茶地赤彩や白地赤彩の彩色土器が作



写真 1-1 鉢 彩色土器  
ミンプレス白地黒彩 1000—1150  
©From This Earth

られていたが、750 年頃から還元炎焼成法を用いた土器製作が始まる。作り手は焼成過程に通曉し、炎と酸素をコントロールして、土器文様の色合いを薄茶から黒まで表現する白地黒彩様式を完成した。ミンプレス土器の絵柄は具象的なものと幾何学的なものとの両文様を含んでいる。とくに写実的な絵柄には、シカなどの動物、爬虫類、人間、魚、虫、複数の動物を合成した生物が描かれ、そうした文様をもつ土器は、多くが床下の埋葬場所から発見された。ミンプレスの人びとは、半球状の鉢の底に穴をあけて器を殺し (kill)、生前の使用

者の頭にかぶせて共に次の世界に旅立たせるための副葬品としたのである(写真 1-1)<sup>3</sup>。1050 年頃、ミンプレス地域の人口が急増して食糧不足を招き、1150 年頃にミンプレス文化は崩壊した。

アナサジ文化圏の土器製作はホホカム、モゴヨン両文化圏に遅れて始まり、初期のアナサジ土器は淡灰色から濃灰色の粗い表面を持つ無装飾土器で、実用的な煮炊き用に使われた。土器製作は女性の日常仕事の一つであり、粘土が母なる大地から採られるため女性が土器

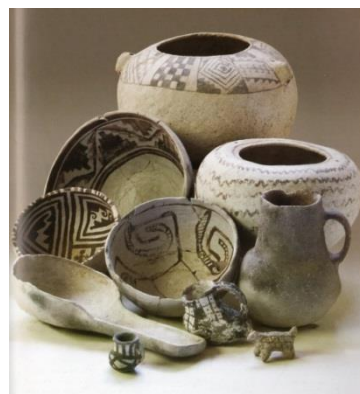
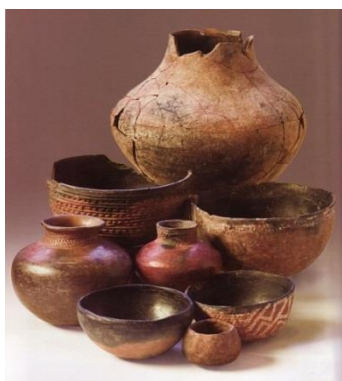
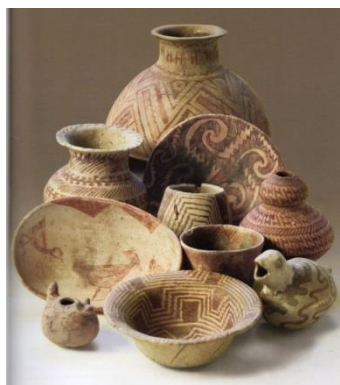


写真 1-2 ホホカム土器

写真 1-3 モゴヨン土器

写真 1-4 アナサジ土器

©Pottery of the Southwest: Ancient Art and Modern Traditions

<sup>3</sup> Peckham, 1990, 38.

の成形に携わってきたのである。作り手は、700年頃から灰色の地に黒の細い線で文様を描き始め、漸次、太い線と四角、階段状の三角などを組み合わせた幾何学的な文様をもつ彩色土器を製作する。食器用の鉢、皿、マグカップ、取手付の水差し、ひしゃく、水筒、水や穀物を貯蔵する大小の壺や甕、鳥型容器（カモの形をした壺）などが作られ、多種多様な土器は、アナサジの村落間や他文化圏、遊牧民のアパッチ族との間の重要な交易品となった。850年頃、彩色土器に加え、容器の首の部分に波形装飾を施した土器が作られ始め、無装飾土器に取って代わった。その後、波形装飾がより精巧になり、文化圏の広い範囲で手捻りの紐状の文様を器全体に残した波状文様土器が風靡した。900年頃から巨大住居の建設が始まり、1025年頃、ニューメキシコ北西部のチャコ溪谷において巨大石造住居や道路の建築が活発となる。アナサジ文化が最も繁栄したこの時期はプエブロ黄金時代（Great Pueblo）と呼ばれている。土器製作も隆盛し、作り手は表面の仕上げや装飾などをモゴヨン土器に倣いつつ、用具としての機能性に美を加味した、白地黒彩様式のアナサジ土器を発展させた。

その一例が、1000年頃ニューメキシコの南西部シボラ地域で、アナサジ土器の表現形式に現れた新機軸である。それまでの土器の細線文様は、それを取り囲む線と平行に描かれていたが（写真1-5）、新様式では連続する複数の細い黒線が、取り囲む縁取り線に対して斜めに描かれるようになった（写真1-6）。この「ハッチング(hatching)」と呼ばれる細い平行する斜線は、「雨」を象徴する文様として現在でも好んで使われている。さらに波状文様土器は全体の均一な表現から、刻み文様や優美な取手のデザインなど装飾性が加えられた（写真1-7）。また、機能性の追求も水を運ぶ容器（写真1-8）になされている。この水壺は高さ約29cm、直径約30cmの大ぶりなもので、一杯に水を入れてもこぼれないように首を立ち上げ口を狭め、女性が頭に乘

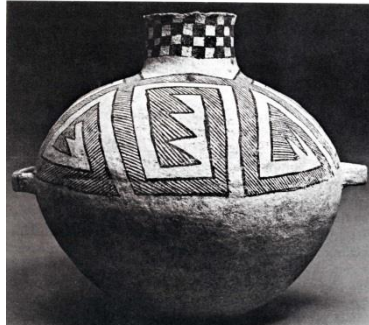
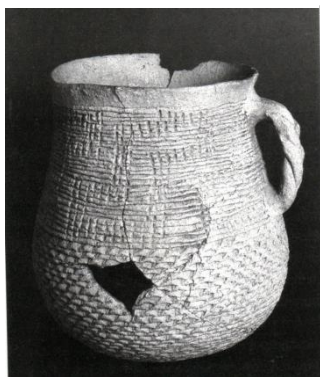


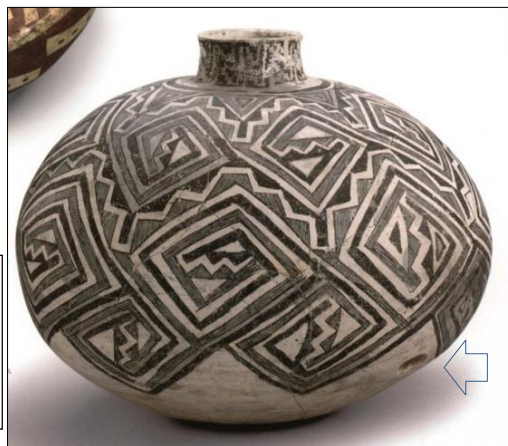
写真1-5 広口コップ 彩色土器 レッドメサ白地黒彩 950-1050 ©From This Earth  
 写真1-6 水筒 彩色土器 ギャラップ白地黒彩 950-1100 © Generation In Clay

文様土器は全体の均一な表現から、刻み文様や優美な取手のデザインなど装飾性が加えられた（写真1-7）。また、機能性の追求も水を運ぶ容器（写真1-8）になされている。この水壺は高さ約29cm、直径約30cmの大ぶりなもので、一杯に水を入れてもこぼれないように首を立ち上げ口を狭め、女性が頭に乘



左 写真1-7 広口瓶  
 チャコ波状文様土器  
 1000-1075  
 ©From This Earth

右 写真1-8 水壺  
 彩色土器  
 ツラローサ白地黒彩  
 1050-1200  
 ©『母なる大地の声』



せて運びやすいように壺の両側に親指が入るくぼみ（矢印）を作っている。文様は水壺の意図に沿い、交差する雷文、ハッチング、階段状の文様の連なり、ジグザグの白地などすべて雨や雲を象徴し水に関連するものであり、機能性と美しさを併せ持つ。写真 1-6 の水筒の口に描かれたチェッカー文様も水の象徴であり、水を入れる壺やマグ、食器の鉢などに描かれることが多い。こうした降雨を願う文様はアナサジ土器を経てプレブロ土器に受け継がれ、現代も描き続けられている。

土器製作は、上述したように女性の手仕事であり、土器の使用者も圧倒的に女性である。頭に掛けて水を運び、調理し、食器を並べ、片付け、穀物を保存するなど、器物の機能性を女性の作り手は十分に心得て製作している。また、土器は交易品として重要であったので、作り手は共同体の経済的役割を担い、交易に即した土器も作っていたように思われる。例えば、広く文化圏で流行した波状文様土器は、下の写真のように、900年頃から形や大きさ、文様の付け方など多様に変化した。800年代に写真 1-9 のように紐状の幅も広く大型であったものが、900年代から文様の位置や表現方法が複雑になり、より入念な装飾が施され、小型のもの（写真 1-12, 1-13）が製作されるようになる。削ったり、刻みをいれたり（写真 1-12～1-15）、アプリケのような優しい飾り（写真 1-16）をつけたりしている。

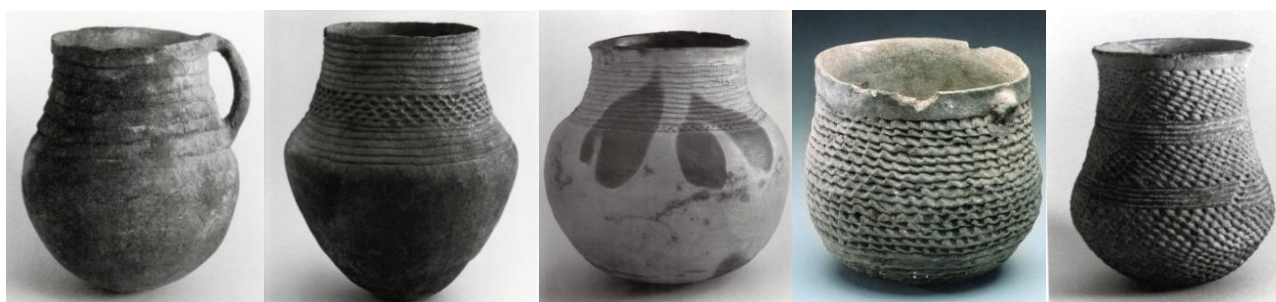


写真1-9 水差し カナア・グレイ土器 アナサジ 800-875 高さ:48.5cm ©From This Earth	写真1-10 壺 ボホアケ波状文様土器 アナサジ 900-1000 高さ 40cm ©From This Earth	写真1-11 壺 波状文様土器 モゴヨン 900-1000 高さ:30.5cm ©From This Earth	写真1-12 壺 波状文様土器 アナサジ 900-1100 高さ:13.7cm ©『母なる大地の声』	写真1-13 壺 クーリッジ波状文様土器 アナサジ 1000-1075 高さ:17.3cm ©From This Earth
---	--	--	--	--



写真1-14 鉢 ツラローサ模様付波状文様土器  
モゴヨン 1050-1250 高さ:23.1cm



写真1-15 壺 チャコ波状文様土器  
アナサジ 1075-1125 高さ:31.2cm 直径:36cm  
©From This Earth

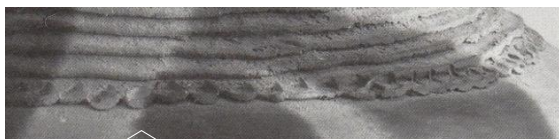


写真1-16 (写真11の部分拡大)  
フリルのように粘土をつまんで貼りつけられた装飾

実用としては用の無い装飾は、交易のためであったろうが、作り手個々人の美的選択や作る喜びさえ感じさせる。先史時代の土器製作に個性的発現がみられることは、それが社会や個人において重要だったことを推測させる。こうした土器製作が古代文化圏で拡大していく社会的背景には、交易の活況と農耕の定着がある。農耕は、とくにアナサジ土器からプエブロ土器を通して、宗教的儀礼と深く結びつき、土器製作においても儀礼を体現するようになる。農耕は後述として、まず先史時代の交易を見ておこう。

## 2. 交易

文化圏が農耕社会に移行して、新しい村落や巨大住居が形成されると、人びとは生産物の余剰品や特産品を居住地域だけでなく、他の文化圏とも活発に交易した。例えば、ホホカム文化圏では土器、石製の道具、貝細工の装身具などが交易品であった。とくにモザイクに細工された貝の装飾品は、近隣をはじめ、広くアナサジやモゴヨンの遺跡で見ついている。ホホカム文化の交易路は広汎で、西は太平洋やカリフォルニア湾、北は隣接するアナサジ文化圏、東はモゴヨン文化圏、南は現在のメキシコまで延びていた。ホホカム文化圏のスネークタウン遺跡から、球戯場とともに球技に使われたゴム球が発見され、その原料はメキシコ産と推定されている。

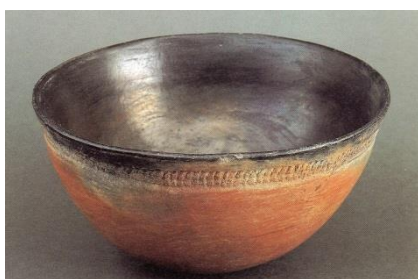


写真1-17 鉢 モゴヨン  
ツラローサ彩色土器 1100-1250  
©From This Earth



写真1-18 鉢 アナサジ  
ウインゲート赤地黒彩様式  
1050-1200  
©From This Earth

モゴヨン文化圏では前述したように多様な文様をもつ土器が作られたが、とくに700年頃、水壺の赤茶色の表面を研磨して艶を出し、首の部分を持ち上げて全体に首飾りのような刻み文様をつけた土器や、750年頃から白地赤彩様式で円を描いた華やかな彩色土器が製作され交易された。またミンプレス地域より北に位置するツラローサ地域でも、作り手は還元炎焼成法を用いている。内側を研磨した鉢を伏せて焼成することで、内側は艶のあるなめらかな黒に、外側は茶色に焼き上げ、見た目の美しさと同時に鉢の中の滑りをよくして、きれいにしやすいという使い勝手も追求している（写真1-17）。モゴヨン土器は、硬く焼き締められ耐久力に富むという実用性だけでなく、赤や、黒と茶の2色使いなどの彩色の技法で交易の価値を高めた。

アナサジ文化圏の交易品目はトウモロコシ粉、ひき割りトウモロコシ、トウモロコシの花粉や皮、マツの実、塩、編籠、土器、ワシやタカ、シチメンチョウ、その他小さい鳥の羽根、ターコイズなどである。土器のうち、赤地黒彩文様のものは交易品や贈り物としての人気が高



写真1-19 カエル  
黒曜石、ターコイズ  
チャコ文化圏  
©Indians of the  
American Southwest

かった<sup>4</sup>。とくにターコイズは、大規模な採取と加工が行われた。プエブロ・ボニート周辺のツィン・クレツィン集落には、ターコイズの製作や角岩からの道具加工の工房跡、キン・クレツオ集落付近には、黒曜石を加工した工房跡が見つまっている。チャコで製作されたターコイズの装飾品は、美的価値と富の象徴としてアナサジ圏内や他の文化圏へ広まった<sup>5</sup>。古代文化圏では日用品や耕作、狩猟道具の他に、骨、貝、石、羽根などの素材から、単独または組み合わせられて装飾品が製作され交易されたが、持ち主に超自然の力を与えると考えられたフェティッシュ（呪物）も石、貝、シカの角、鉱物などから作られていた。900年から1140年にかけてアナサジ文化圏の中心地であったチャコでは、目玉や首にターコイズを象嵌した黒曜石のカエル（写真1-19）が出土している。そのチャコを例にとると、溪谷一帯は放射状に延びる数百キロの道路網が整備され、アナサジ文化圏の主要道路はすべてチャコに通じていた。道路網はチャコ溪谷の中心部と周辺の集落を結び、外部集落から木材、土器、石材、ターコイズ、トウモロコシなどが持ち込まれていた。プエブロ・ボニートでは太平洋沿岸からの海貝、儀礼ダンスのためのコンゴウインコやオウムの羽根も見つまっているが、南方との交易によるメキシコ産と推測されている<sup>6</sup>。チャコの土器の作り手は、立体的なコンゴウインコの像を残している。また、ホホカムの土器や貝細工の装飾品、モゴヨン土器やミンブレス土器、メキシコからと思われる銅製のベルなどが発掘されている。

南西部文化圏の人びとは、接触した他文化のデザインやアイディアが気に入ると、それらを自分たちの道具類や品物に改作したので、後の考古学者はその源の文化を特定するのに困難なほどであった<sup>7</sup>。古代文化圏が最も拡大したときは、ニューメキシコとアリゾナ両州の大部分、コロラド、ユタ、ネヴァダ各州の南部、さらにメキシコ北部のソノラおよびチワワまでを擁した。それら地域を合わせるとおよそ60万平方マイル(155.4万平方キロ)に及び、日本の面積(約37.8万平方キロ)のほぼ4倍にあたる。この広大な地域に散在する遺跡の出土品が物語るのは、如何に古代の人びとが活発な交易システムを構築し、交易を通して経済的、文化的交流を行っていたかということである。

### 3. 農耕と儀礼—土器における表象表現の「伝統」形成

紀元前1500年から前1000年頃にメキシコからトウモロコシ、マメ、カボチャが伝播して初期農業が形成された。その後、西暦350年頃には南西部全域で農耕の発展が見られるようになり、上記の主要作物に、メロン、タバコ、綿、ヒョウタンなどが加えられた。し

<sup>4</sup> Peckham, 1990, 49.

<sup>5</sup> Joe S. Sando, 1998[1992], *Pueblo Nations: Eight Centuries of Pueblo Indian History*, Santa Fe: Clear Light Publishers, 44.

<sup>6</sup> Ibid., 37.

<sup>7</sup> Walker, 1994, 12.

かし、これら農耕文化圏にすべて共通することは、南西部地域が降雨の少ない「農業を営むには脆弱かつ限界に近い環境にある」<sup>8</sup>ということであった。それは農耕へ移行してからも、主食を補う動植物の野生資源を利用することが日常生活の重要な事柄として放棄されることはなかったことにも表れている<sup>9</sup>。農耕のための水の確保について、古代の人びとはそれぞれの居住地で工夫を試みている。モゴヨンの人びとは降水量が望める高地に畑を作り、ホホカムの人びとは低い土地に定住して河川を利用し広範囲にわたる灌漑用水路を構築した。後発のアナサジの人びとは、モゴヨン、ホホカム両文化の土器製作や織物、建築の技術を取り入れ、大規模な灌漑施設を敷設して農耕の生産力を高めた。

農耕の定着と拡大は土器製作の発展に拍車をかけた。重くて壊れやすい土器は移動生活には不向きであったが、定住農耕により灌漑施設を伴う地域に大規模集落が誕生すると、日用的な土器の需要が飛躍的に高まったからである。さらに巨大住居の建築は、南西部文化圏の農業の重要性をより増大させた。ホホカム文化圏では半宗教的な球技場や日干しレンガによる多層建築が造られ、モゴヨン文化圏でも900年頃からキヴァと呼ばれる儀式用の集会所を伴った多室集合住宅が建設されている。アナサジ文化圏でも同様に、700年頃まで日干しレンガを用いた地上式住居を建て、後にアパート式の大石造建築へ発展した。例えば、900年代初期から2世紀にわたり建て継がれていったプエブロ・ボニートは、ニューメキシコ州北西部のチャコ渓谷に建造され、640以上の部屋数を持つ5階建てないし6階建ての要塞の性格をもった渓谷最大の建築物であった。中庭をふくむ半円形の弧の内側は各階ごとにテラスになっており、収容人員は1000人から3000人と推定され、祭祀のためのキヴァは大小36を数える。さらにプエブロ・ボニートを中心に、14kmにわたり10カ所以上の大建築物と数多くの小規模な居住地跡が残る。アナサジ文化圏の最盛期にはチャコ渓谷に数千人が定住していたと考えられているが<sup>10</sup>、そうした大石造建築を中心とする集落の定住は、先史時代の人びとが農耕に適応して大量の食糧を自給できるようになっていたことにほかならない。

農耕が社会生活の基盤となると、共同体の儀礼は必然的に農耕に関係する豊穡の祈りや雨乞いが重要なものとなった。土器製作は日用品や交易品の生産に加えて、そうした農耕文化を体現することにも向けられた。上述したように、アナサジ土器は水に関する絵柄を多く持つが、カモのような鳥を模した鳥型容器も多い。鳥の像はその能力ゆえに超自然的な存在として作られている。例えば、写真1-20の像は、ズニ・プエブロの創造神話と結びついている。その創造神話によれば、人間は暗闇の地下世界の子宮で成長し、いくつもの

<sup>8</sup> ジャレド・ダイヤモンド, 2006[2005], 楡井浩一訳,『文明崩壊;滅亡と存続の命運を分けるもの(上巻)』草思社, 218.

<sup>9</sup> Walker, 1994, 27.

<sup>10</sup> L.H.モーガン, 2000[1990], 古代社会研究会訳・上田篤監修,『アメリカ先住民のすまい』岩波書店, 316-317.



写真1-20 鳥型容器 彩色土器  
ギャラップ白地黒彩様式  
1000-1175  
©『母なる大地の声』

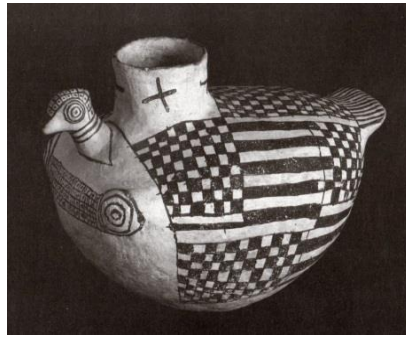


写真1-21 鳥型容器 彩色土器  
シボラ/ツラローサ白地黒彩様式  
1100-1225  
©From This Earth

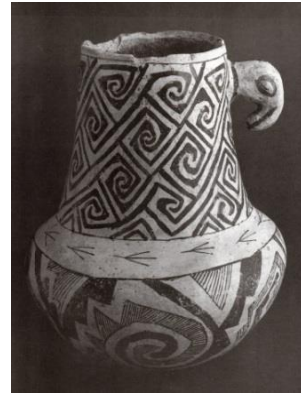


写真1-22 オウムの取手付水差し  
彩色土器 ツラローサ白地黒彩様式  
1125-1300  
©From This Earth

地下世界を通過して地上に出現した。中間世界の下にある洞窟のような地下世界では、人間はこの像のカモのような四足で歩き、ぎょろりとした目を持ち、鳥のような尾を持っていたが、中間世界に登りきるにより二本足で立ち、人間になった。水中に潜れる可能性を持つカモは、死に際した人びとを地底湖の底にある村へ先導するとも伝えられている<sup>11</sup>。写真1-21の容器も、チェッカー文様の水に覆われた全身と雨滴に濡れる頭で、水の世界に及ぼす力を表しているが、こうした鳥型の土器は儀礼的であると同時に、液体を蓄えるために作られたようである。また、オウムあるいはインコなどは南を象徴するもので、



写真1-23 儀式用鉢 多彩色土器  
モゴヨン地域 1200-1400  
©From This Earth



写真1-24 儀式用鉢 多彩色土器  
ズニ 1880-1890  
©Beauty from the Earth

広義には夏と植物生育期に結びついた力を持つ「太陽の神」と関係する（写真1-22）。

さらに、大空を飛翔する鳥もまた天空に上る特質から超自然的な存在とされた。プエブロ土器の作り手はその羽根を抽象化して器に描き続けている。鳥の他に、シカまたはエルク、ヒキガエル、オオ

ジャコウネコなどの動物型容器も、それらの持つ力ゆえに壺や小物入れとして作られた。また、マグや水差しの取手の部分に鳥、トカゲ、動物の形を貼り付けたものや取手そのものを動物像にした土器も残る。

アナサジ土器の形態や文様は、農耕が定着して発展していくのと並行して農耕民の信仰

<sup>11</sup>リンダ・フォス・ニコルス, 2000, 「作品解説」, 名古屋ボストン美術館編, 『母なる大地の声—アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアンの美術』 名古屋ボストン美術館, 166.

を表すものとなっていく。チャコ渓谷のプエブロ・ボニートで見つかったコンゴウインコやオウムの羽根のコレクションは、祈祷用の杖や雨の儀式用に使われたと思われ、羽根をつけた祈りの杖は絶対と言ってよいほど男性によって作られてきた<sup>12</sup>。女性は祈祷の杖を作らない代わりに、羽根を土器の器に描くことで祈りを捧げるのである<sup>13</sup>。基幹作物のトウモロコシは、豊穡または大地のシンボルとして儀式の際に欠かせないものとなった。祈りのための粉鉢とも呼ばれる「コーンミール鉢」には、儀式用のひき割りトウモロコシの粉が入られるが、鉢の口縁は馬の毛で切り込みを入れて階段状に形成され、水や豊穡を象徴する文様が描かれる。アナサジ文化に強い影響を与えた、先史代のモゴヨン地域の鉢(写真 1-23)でも、現代においても同様である。階段状の縁は、ズニにおいては地平線に現れる山々で「母なる大地」を形で表したものであり(写真 1-24)、また雲の峰でもある。雲は雨をよび、雨は命の水をもたらして豊穡を約束するのである。

先史時代の文化圏では、日常の道具類などのデザインやアイディアの交換のみならず、他で効き目があるとされる儀式は自分たちの儀式として取り入れ、人びとはダンス、歌、儀礼などを共有していた<sup>14</sup>。そうした儀礼の共有は現在でもみられる。例えば、サンタクララの祝祭日の儀礼ダンスの歌には、ホピ語で歌われるものがある<sup>15</sup>。土器製作においても同様なことが起きている。土器の表面に細かい平行斜線を描く「ハッチング」様式は、アナサジ文化圏のチャコ渓谷地域で頻繁に使われて南西部文化圏の北部一帯で流行し、広く共有された。各地の作り手はその土地の材料—焼成時の割れを防ぐ添加物(砂、土器片または岩を砕いてすりつぶしたもの)、粘土、化粧土(白や赤)、絵具(鉱物性または植物性)を用い、研磨の有無や焼成方法を選択して、共有するハッチング様式を描いている<sup>16</sup>。このことはアイディアの交換や共有が行われる一方で、類型的な表現に陥らない、地域性に立脚した土器が作られていたことを強く示唆する。

アナサジ土器を評して、ボストン美術館のリンダ・フォス・ニコルスは、手に入れたいものや、必要とするものを器の表面に描くのがプエブロ・インディアンの気質だと述べている<sup>17</sup>。これまで見てきたように、農耕の民である人びとは、その切実な祈りをいろいろな表象表現として土器に描いた。それら土器の文様は、降雨、農産物の豊穡、多産、安寧など、村落全体のためのものである。先史時代の土器製作で重要なことは、1000年頃に最盛期を迎えたアナサジ土器において、まさに「手に入れたいものや必要とするものを器の

---

<sup>12</sup> ニコルス, 2000, 178.

<sup>13</sup> Bunzel, 1972[1929], 70.

<sup>14</sup> Tom Bahti, 1992[1970], *Southwestern Indian Ceremonials*, Las Vegas: KC Publications, Inc., 3.

<sup>15</sup> 2014年、サンタクララのステラ・チャヴァリアさんからの飯山の聞き取りによる。1700年頃、スペインの圧政から逃れて、サンタクララを含むリオ・グランデ地域からホピに移住したテワ語圏の人びとは多く、歴史時代からホピとテワ語圏とは文化関係がみられる。

<sup>16</sup> Peckham, 1990, 72-73.

<sup>17</sup> ニコルス, 2000, 168.



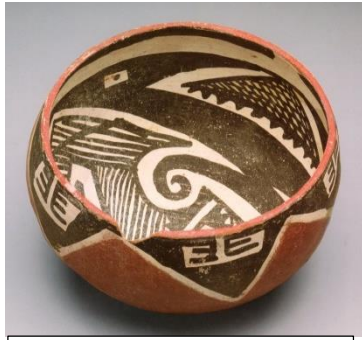


写真1-25 鉢 彩色土器  
ルーズヴェルト赤陶  
トント多彩色様式 1375-1450  
©『母なる大地の声』



写真1-26 鉢 リオ・グラン  
デ地域彩色土器 ビスケットA様式  
1400年代  
©Pecos: Gateway to Pueblos  
& Plains



写真1-27 ミニチュアの壺  
ペコス・プエブロ  
彩色土器  
©Pecos: National Historical  
Park

表面に描く」ということが慣習となり、土器製作の「伝統」とも呼び得るものが形成されていったことである。

12世紀頃から、古代南西部文化圏の棲み分けに変化が生じた。アナサジ文化圏は、ニューメキシコ、アリゾナ、ユタ、コロラド4州の州境が交わる「フォー・コーナース」と呼ばれる地帯を中心に膨張し、アリゾナ州中部のホホカム文化圏、アリゾナ州東部やニューメキシコ州西部のモゴヨン文化圏を平和裏に取り込んで南下し、メキシコ北方まで広がった。こうした文化圏の移動に伴いそれぞれの文化が拡散したり混合したりした場合、新たな様式が生まれることがある。現アリゾナ州の地域にあった14世紀頃の共同体には、アナサジ文化圏の人びとが移り住み、モゴヨン文化圏やホホカム文化圏の文化や伝統が混合した。

その結果、アリゾナ州中央から東部において、いろいろな地域の各様式を含むルーズヴェルト赤陶様式と定義された一連の土器が発掘されている。例えば、そのうちのトント多彩色土器(写真1-25)は、ホホカム文化圏のヒラ多彩色土器の系統とみられるが、内面一杯に一つの複雑なイメージを描く手法はフォーマイル様式(アリゾナ州東部からニューメキシコ州に入る地域)を思わせる。しかし、鉢の内外共に赤の化粧土を施すフォーマイル土器とは異なり、内面に白の化粧土掛けをして黒の文様を描くのは、アナサジ土器に似る。鉢の中央に描かれた連結した雷文は、2本の人差し指が結合している様子とも、集団の連結の象徴とも解釈されている<sup>18</sup>。12世紀初頭、モゴヨン文化圏は資源の枯渇や人口増加、他部族の襲撃などから北上して山岳地帯へ移動し、村落は激減した。アナサジ文化圏も13世紀末のチャコ溪谷の遺棄に始まり、14世紀には急速な衰えを見せ始める。モゴヨン文化圏と同様、人口が増え、木材な

どの資源を使い果たし、同族内の不和やアパッチなどの襲撃、さらには気候変動による長期の大旱魃が原因と考えられている。チャコ溪谷のプエブロ・ボニート近くのプエブロ・デ・アロヨは12世紀に完成した建築物であるが、建築物を取り巻く石壁が三重に構築されていることから外敵の襲撃が脅威になっていたことがうかがえる。14～15世紀までに

<sup>18</sup> ニコルス, 2000, 171.

アナサジの人びとは共同体の縮小を余儀なくされ、アリゾナ北部やニューメキシコ中西部、リオ・グランデ溪谷周辺に移り住み、村落を形成して定住するようになった。写真 1-26 はそうしたリオ・グランデ溪谷の村落で 14 世紀に製作され、ペコスに交易された鉢で、アナサジの伝統文様が内面に描かれている。ペコスは、13 世紀半ばから約 2000 人を擁していた巨大村落で、南西部文化圏の東端にあつて交易で栄え、1838 年まで人びとが居住した。写真 1-27 は、スペインと接触した後で作られたと思われるミニチュアの壺である。右の壺にはトンボが、左の壺には南方の鳥が描かれている。ペコスでは、村落が形成された初期にアナサジ様式の白地黒彩土器を製作したが、その後施釉土器が取って代わり長期にわたり製作された。ペコスの土器については第 2 節で詳述する。

アナサジの人びとと同様、ホホカムの人びとも 15 世紀に砂漠の集落を遺棄している。今日のズニ族はモゴヨン文化の、ピマ族やパパゴ族はホホカム文化の、ホピ族やリオ・グランデ・プエブロの人びとはアナサジ文化の流れを汲む人々である。アナサジ文化はプエブロ文化として引き継がれ、土器製作は文化的実践として、プエブロ・インディアンを特徴づけるものとなった。

## 第 2 節 歴史時代—スペインおよびメキシコ統治下における土器製作

280 年余にわたる南西部のスペイン植民地統治時代は、その長さにも関わらず、土器製作について語られることは少ない。統治政府や教会による伝統的慣習の苛酷な抑圧により、プエブロの信条を体現する伝統的土器製作が公になされなかったことや、入植者の日常雑器として土器が製作されていた状況などがあげられる。そのため、この歴史時代は先史時代と近代との断絶と見られることもある。しかし、南西部地域では弾圧の不安定な環境下で製作された伝統的土器が残存する。また、かつてのペコス・プエブロでは 400 年以上にわたる土器製作の継続が見られるのである。1821 年のメキシコ独立で、南西部はメキシコ領として引き継がれるが、メキシコ領時代はプエブロの人びとにとって自文化に立ち戻れた自由な時代であったといえる。土器製作は、統治時代を通し、とくにスペインの政治、宗教、文化の強制によって大きな影響を受けた。まず、その背景を概観しておきたい。

### 1. 社会的・史的背景

「スペイン領国境地方」という言葉は、メキシコ北部およびフロリダからカリフォルニアに至るかつてスペインが植民したアメリカ合衆国の南部を指すことばである<sup>19</sup>。1540 年、富を求めるフランシスコ・ヴァスケス・デ・コロナドの遠征に始まり、ファン・デ・オニャーテ・イ・サラサルによって本格的な植民が 1598 年に開始されたニューメキシコやアリゾナも、スペイン植民地の北部辺境地として位置づけられていた。コロナドはズニ、アコマ、リオ・グランデ川周辺、タオス、ペコス、カンザスまで遠征を続けたが、都市も

<sup>19</sup> チャールズ・ギブソン, 1981, 染田秀藤訳, 『イスパノアメリカー植民地時代』平凡社, 197.

黄金も見つけることは出来ず、成果のないままメキシコ市へ引き返した。2年にわたりコロナドが本拠地としたティグエや近辺の村落では、当初友好的であった先住民が、度重なる生活物資の要求に遠征隊排斥の小競り合いを起し、罰として多数が処刑された。オニャーテも東部平原地方やホピを経て、西部地方まで繰返し遠征を続け、植民活動の基礎を築いたが、最も重要な金鉱の発見に至らず、ニューメキシコはスペイン人にとって富の魅力に欠ける土地となった。その結果、鉱山開発などの見込みがなくなった南西部地域への植民は、その目的が信仰の弘布と伝道社会の建設に変わっていったのである<sup>20</sup>。

統治時代の前半は、本格的な入植と圧政が続き、1540年当時84を数えたリオ・グランデ一帯の村落は、強制労働、虐待、天然痘などの伝染病、戦闘、飢饉、逃亡などで、1700年頃には19となり人口は半減する<sup>21</sup>。先述したように、アナサジ文化圏の人びとは大旱魃やナヴァホ、アパッチの襲撃を逃れて、多くがリオ・グランデ川周辺に移動し、14～15世紀頃には、農耕定住型共同体をそれら地域に集約して形成していた。そのため植民地政府は、そのまま先住民を囲い込み、その土地や労働力を容赦なく奪取することができたのである。1610年には首府サンタフェと総督邸が建設され、物資を運ぶカミノ・レアル（国王の道）がメキシコ市とサンタフェを結んだ。植民事業と改宗活動が加速し、サンタフェをはじめ、リオ・グランデ川沿いに多くの入植地が建設され、近接するプエブロの人びとは強制労働と宗教弾圧に曝された。

プエブロの生活は、村中心の世俗生活と教会中心の宗教生活に分けられる傾向にあった<sup>22</sup>。世俗生活において、先住民は穀物、シカ皮、綿織物、土器などを租税として納め、自身の生活のための労働のほか、エンコミエンダ<sup>23</sup>所有者のもとで、農業や牧畜の世話、家事、雑用などの強制労働に従事した。所有者はアパッチやコマンチからの保護を約束したが、遊牧民の襲撃が激しくなると保護は名目だけとなった。教会中心の宗教生活は、共同体の慣習、とりわけ伝統的信仰に及んだ。ニューメキシコは1598年に聖フランシスコ修道会の宣教区域となり、1632年には19のプエブロの先住民が25の伝道区に再編成されて、約50名の修道士がキリスト教の教えを受けている<sup>24</sup>。聖職者は先住民の伝統的な信仰や儀式を邪宗として禁じ、キヴァを破壊し、儀式道具やカチナ（精霊）の仮面を焼き捨てて伝統的事物の一掃を図った。統治時代の塑像型土器がほとんど残存していないのは、こうした「ムーチョス・イドロス（多神教の偶像）」の破壊によるところが大きく、塑像型土器の復活は、19世紀後半になってコチティやテスケのプエブロで見られるようになる。

---

<sup>20</sup> ギブソン, 1981, 200.

<sup>21</sup> Bahti, 1992[1970], 3-4.

<sup>22</sup> ギブソン, 1981, 214.

<sup>23</sup> 16世紀以降、中南米のスペイン植民地で実施された労働力の寄託制度。植民者にインディオの労働力と徴税を認めるのと引きかえに、インディオの保護とキリスト教化を義務化。現実にはインディオの搾取に利用された。ニューメキシコでもこの制度がプエブロ・インディアンに課せられた。

<sup>24</sup> 加藤薫, 1998, 『ニューメキシコ—第四世界の多元文化』新評論, 173.

スペイン人は、先住民の改宗化を広範な文明化の一過程と考え<sup>25</sup>、イエズス会の修道士たちは積極的にその任務を負った。伝道区で、プエブロの人びとは教会や礼拝堂の建設、料理、雑用、菜園や家畜の世話などに働き、作業場で毛織物、革細工、鍛冶、木工などを教え込まれた。それらの見返りに、教会はスペイン名とキリスト教の教えを先住民に授けたのである。教会の改宗活動に従わなければ、鞭打ちや絞首刑に処せられた。しかし、先住民の人びとにとって、教会や聖職者による改宗の強制や伝統的信仰の弾圧こそが耐え難いことであった。信仰への危機感と暴力的な圧政への不満はついに頂点に達し、1680年8月10日の夜明け、ニューメキシコとアリゾナのプエブロ先住民は、スペイン人に対して一斉蜂起した。「プエブロの反乱」である。11日間に亘る熾烈な戦闘の結果、スペイン側はサンタフェを放棄、メキシコのエル・パソ・デル・ノルテまで退却した。反乱は、初期スペイン人による征服を逆転させるという植民地史上注目すべき出来事であった<sup>26</sup>。リーダーのポペはサンファン（現オーケイオウエンジ）の50～60歳代のメディスン・マンで、テワの儀式を執り行う司祭であり、社会的地位も高く、政治的な力も持っていた。エスペポ（未来を見通す鏡）とも呼ばれ霊媒であり預言者でもあった。古来、先住民村落は独立し、社会的政治的自治に価値を置いて婚姻も自村内に限られていた<sup>27</sup>。しかし、信仰や儀式に関しては別であり、宗教結社のメンバーだけは、極秘裡に他村と交流し密儀にも出席していた。伝統的信仰の弾圧は全村落に共通する重大事であったから、ポペは宗教結社の慣例を利用して汎プエブロ闘争が実現したのである。

スペインによる再征服が1692年に開始され、ディエゴ・デ・ヴァルガスの過酷な軍事制圧に対し、各プエブロでは再び反乱が激化した。ロドリゲス・クベロが新総督として着任して戦闘は鎮静化し、スペイン人は以後、軍事制圧という手段を用いることなくニューメキシコ地方を支配し続けた<sup>28</sup>。1700年代に入り、統治時代の後半は、比較的穏健となったスペイン支配の下で伝道活動やプエブロの再建、アルバカーキ建設がすすんだ。1720年にエンコミエンダ制に代わってグラント制<sup>29</sup>が導入され、新規入植者は、先住民への布教や西欧化教育の義務を負わずに村落の建設ができるようになったが、入植地や牧場の拡大は、ナヴァホ、ユート、コマンチ、アパッチ諸部族の襲撃を誘発し、馬や火器、穀物などの略奪が繰り返された。スペイン行政府はプエブロと軍事協力を結び、各プエブロから人選した軍事隊長と武装した先住民を補助軍として共同防衛にあたらせている。また、生粋のスペイン人が減少していく一方で、先住民との混血や入植地生まれのヒスパニック<sup>30</sup>や遊牧民の捕虜やその子孫のジェニザロ（Genizaro）の人口が増加した。

<sup>25</sup> ギブソン, 1981, 213.

<sup>26</sup> Ibid., 201.

<sup>27</sup> Dozier, 1983[1970], 55-56.

<sup>28</sup> ギブソン, 1981, 201.

<sup>29</sup> 1720年、ニューメキシコにエンコミエンダ制度に代わり導入された借地権制度。

<sup>30</sup> 8世紀頃の南西部植民地のヒスパニックは、ヌエバ・エスパーニャ生れや先住民と混血化していて、もはや純粋のスペイン人とは呼べない新世代の人々だった。加藤, 1998, 178-179.

襲撃に対する共同防衛、メキシコ市へ運ぶ交易品の生産、婚姻などを通して、ヒスパニックとプエブロ先住民の関係は密接になり、民間入植者は、メキシコからの物資不足で自給自足を余儀なくされて先住民の生活方法を取り入れ、先住民は農耕生活を再開して新しい鉄の農具や技術を学んだ。さらにスペイン語を習得し、教会の作業場の強制労働で習得した技術を活かした先住民の職人も生まれた。こうした18～19世紀のプエブロ社会は、最初の過酷な100年に負うところが大きいというのが、人類学者エドワード・ドジャーの見方である<sup>31</sup>。双方の結びつきは、ヒスパニック文化とプエブロ文化の融合を生み、ニューメキシコ特有のメスティージョ（混血）文化がサンタフェを中心に形成されていく。その一方で、プエブロの人びとは伝統的な儀式を秘密裏に継承した。儀式は村から離れた場所で内密に、あるいは夜間厳重な警護のもとに地下のキヴァで執り行われた<sup>32</sup>。儀式は今日でも、プエブロの人びと以外には触れさせない保守性を保ち続けている。プエブロの人びとは、スペイン文化や強制された宗教を受け入れて労働に従事し、同時に、自文化の伝統的信仰と慣習、言語を保持した<sup>33</sup>。この統治者や現況に対する即物的な側面と、自文化を保持する精神的な側面という二面性は、後述する土器製作においても見られるのである。

1821年9月、メキシコはスペインから独立し、スペイン領はそのままメキシコに移譲された。新政権は1824年に連邦共和制を採用し、北方地域もチワワ州に属する一地方となったが、中央政府との結びつきは希薄で政権が北部まで介入することはなかった。そのため、プエブロの人びとは1848年にメキシコが合衆国との戦争に敗れるまで、自由に自分たちの生活様式を保つことができた。そうした政治的状況を背景に商業活動が活発化する。1821年、メキシコの独立後間もなく合衆国ミズーリ州フランクリンからサンタフェまでのサンタフェ・トレイルが開通し、アメリカ合衆国とメキシコの国際通商路となった。1829年には西に向うオールド・スパニッシュ街道が開かれ、サンタフェからカリフォルニア州ロサンジェルスまでの重要な経済ルートとなる。1834年には、カミノ・レアルを南下してチワワまで白人商人が出入りし、合衆国やメキシコの交易品が運ばれ、宗教的拠点であったサンタフェは経済的な流通の要として発展する。1848年、メキシコは合衆国との戦争に敗れ、メキシコ北部は合衆国に占有された。

## 2. 歴史時代の土器

### (1) 南西部の土器製作

統治時代の土器製作は、公にはスペイン人入植者の日用食器などの雑器製作に特化していた。伝統的な土器製作が困難となった過酷な時期に、プエブロ土器の作り手たちは、スペインの入植者向けに白人



写真1-28 鉢 テワ多彩色土器  
1600-1630 ©New Mexico's Palace  
of the Governors: History of  
an American Treasure

<sup>31</sup> Dozier, 1983[1970], 66.

<sup>32</sup> Sando, 1998[1992], 78.

<sup>33</sup> Dozier, 1983[1970], 4.

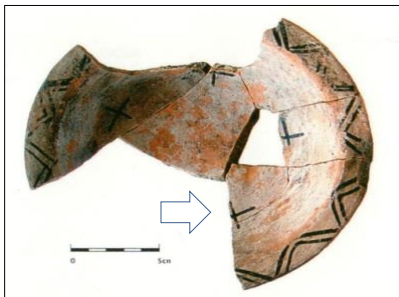


写真1-29 スープ皿 多彩色土器  
サンカイ淡黄地黒彩様式  
1600-30



写真1-30 皿 テワ赤彩土器 1  
600年代



写真1-31 スープ皿 テワ赤彩土  
器 1600年代



写真1-32 マヨリカ皿の碎片  
年代:「プエブロの反乱」以前

写真1-29、1-30、1-31、1-32  
©New Mexico's Palace of the  
Governors: History of  
an American Treasure

の生活に合った器物を製作して、新たな交易先を開拓したのである。

写真1-28はサンタフェの総督邸における1965年の発掘で見つかった鉢で、リオ・グランデ川流域のテワ・プエブロで製作された1600～30年代の土器である。これまでのプエブロ土器の丸い鉢形から、底を平らに、縁を立ち上げた形に変化している。写真1-29、30、31の3点は、2003年から2004年にかけて行われた総督邸の発掘で出土した1600年代の底が浅いスープ皿などである。サンタフェ近郊のプエブロで作られたとされる<sup>34</sup>。写真1-28の鉢よりも、さらに底が平らに改良され、無装飾あるいは簡単な文様をつけただけの実用品として製作されている。白人への交易品のためか、伝統的なシンボルは描かれず、むしろ、十字架に似た文様(写真1-29の矢印)が描かれている。しかし、こうした土器は、これまでプエブロ土器で作られたことがない、白人向けのものである。

18世紀に入り、プエブロ・インディアンとヒスパニック系入植者の相互交流が促進された結果、土器と毛織物がバーター用の商品としてプエブロに利益をもたらすようになった。土器の形態も皿類やスプーンなどの実用品から、白人の宗教に合わせた教会用具まで製作されるようになる。例えば、教会用の杯、洗礼盤、聖水鉢、ろうそく立て、舟形の香入れ、釣り香炉などである<sup>35</sup>。また、土器の形だけではなく、描かれる文様も曲線のデザインや花のモチーフが表れ始める。

前述したサンタフェの総督邸の発掘で、プエブロ土器のスープ皿と共に、1600年代のマヨリカ焼きの碎片(写真1-32)も見つかっている。ニューメキシコにはメキシコのプエブラで製作されたタラベラ焼きのチョコレート壺(写真1-33)も輸入されていた。壺は錫釉

<sup>34</sup> Emily Abbink, 2007, *New Mexico's Palace of the Governors: History of an American Treasure*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 29.

<sup>35</sup> Jonathan Batkin, 1987, *Pottery of the Pueblos of New Mexico 1700-1940*, Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center, 26.

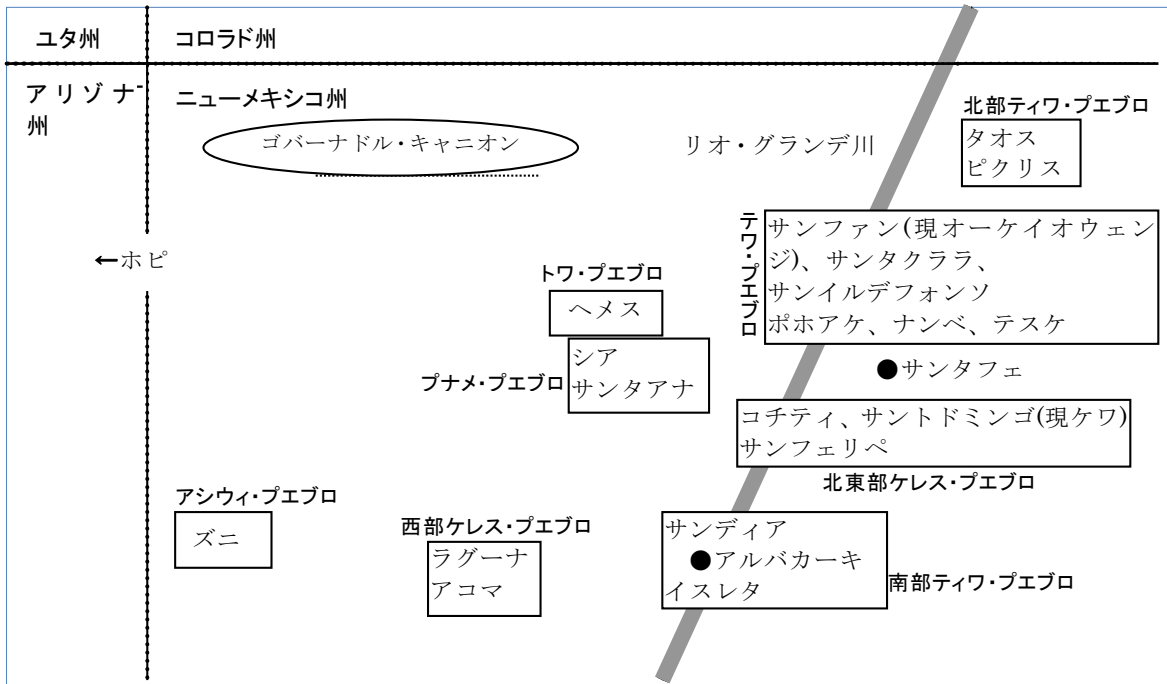


写真1-33 チョコレート壺  
 プエブラ(メキシコ) 1700年代  
 白地青彩施釉タラベラ様式 ©From  
 Settler to Citizen

陶器で、白地に青で絵付けされている。教会やヒスパニックとの交流が密になり、こうしたスペイン人が所有する陶器から、土器の作り手は新たな形態を取り入れていったかもしれない。後述する統治時代後半のプエブロ土器に、この胴の張りや首の作りに似た壺を見ることができる。

スペイン人や教会用の表向きの土器製作をする一方で、プエブロの作り手は、自文化の伝統的信仰を体現する土器を密やかに作っていた。それは広くニューメキシコやアリゾナのプエブロでも見られる。さらに、スペインの圧政から逃避した人びとの移動や集合によって、それぞれのプエブロの特徴が混じりあった混成土器とも呼べるものが生まれている。図 1-1 は、巻末付録の地図に示したプエブロを、言語グループ別にまとめたものである。土器の製作地は、話される言語と関係が深く、同じ言語グループ内でプエブロの距離が近く、婚姻も行われている場合は、土器にも類似点が見られる。

図 1-1 言語グループ別によるプエブロ土器製作地



(出典 : Larry Frank, and Francis H. Harlow, 1990, *Historic Pottery of the Pueblo Indians, 1600-1880*, 2-3 . “Pueblo Indian Pottery-making Areas”をもとに作成)

ここで述べる 1700~1800 年代の土器については、ラリー・フランクとフランシス・ハーロー共著『プエブロ・インディアンの歴史時代の土器—1600—1880』に依拠している。同じ言語グループ内のプエブロでは、文様や製作技術が影響しあって一つの土器に表れていることが多く、製作地を一つのプエブロに決定することは難しいことが多い。例えば、写真 1-34 のキウア土器は、リオ・グランデ川流域に位置する北東部ケレス・プエブロのコチティとサントドミンゴで作られ、壺の口内の赤い彩色が 1800 年以前（以後は黒く彩色）に製作されたことを示している。口を大きく作るコチティの特徴がみられるが、文様のメダリオン（円形飾り文様）は隣村サンイルデフォンソのポホゲ多彩色土器に似る。胴部の二重線上に、伝統的な儀式的途切れ「精霊の出入り口」<sup>36</sup>（矢印）が作られている。同様に、テワ・プエブロに属するサンイルデフォンソの多彩色土器（写真 1-35）は、よく研磨された胴部がサンタクララなどの特徴を表しているが、帯状の白い化粧土掛けは、後にポ

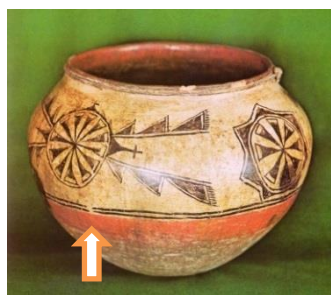


写真1-34 貯蔵壺（コチティ系）キウア多彩色土器 1770  
©Historic Pottery of Pueblo Indians: 1600-1880

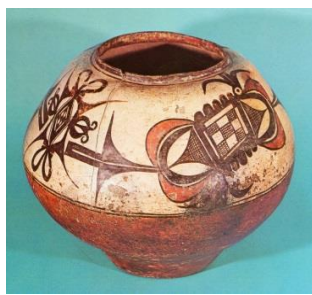


写真1-36 壺 アコマ&ラグーナ・プエブロ アコ多彩色土器 1750 ©Historic Pottery of Pueblo Indians: 1600-1880



写真1-35 壺 サンイルデフォンソ・プエブロ  
ポホアケ多彩色土器 1725  
©Historic Pottery of Pueblo Indians: 1600-1880



写真1-37 壺（アコマ系）アコマ多彩色土器 1800  
©Historic Pottery of Pueblo Indians: 1600-1880

ホアケで器全体に施されるようになるものである。帯の上には、雲や雨に連なる伝統的な階段文様が描かれている。

統治時代の土器製作状況の複雑さを表すのが、西部ケレス・プエブロのアコマ・ラグーナ土器である。アコマ・プエブロは、アコマ溪谷の台地の頂上に、1000 年以上にわたり先住民が住み続けている、ホピと並ぶ最古の村落の一つである。アコマの人びとは、1692 年のスペイン再征服後、サンタフェ近村からの避難民を受け入れ、1697~1699 年にアコマの北 32km の場所にラグーナ・プエブロを興した。写真 1-36 は、アコマ&ラグーナ・グループの 1750 年頃

のアコ多彩色土器で、チェッカー文様はその頃アコマとズニで用いられた絵柄である。そ

<sup>36</sup> ズニで研究をしたブンツェルは、ズニのデザインから唯一のシンボルとして“road”を選び「この線はロードと呼ばれ、通常ズニで生命の全長をあらわすものものとされている。それは作り手の生命と同一視されているので、常に完結されずに残されている」と述べている。[Bunzel, 1972[1929], 69.] このデザインは“line break”、“spirit break”、“opening”とも呼ばれ、プエブロの伝統的な土器に見られるものである。



の下のアコミタ土器（写真 1-37）は、ラグーナと同年に設立されたアコマ近隣のアコミタ共同体で製作された壺である。しっかりした首と広い領域に赤で力強く彩色された渦巻き文様を持つ。赤地に白抜きされた楕円形は、アコマの北方に位置するサンタアナ土器に見られる文様でもある。チェッカー文様や雲の装飾はアコ多彩色土器に共通するが、この 1800 年代の壺は、丸い胴、高い肩など新たな変化を示している。前掲のメキシコから輸入されたタラベラ焼きの陶器を反映したプエブロ過渡期の壺だという見方もある<sup>37</sup>。

また、同じ言語を話しても、地理的状況が異なると土器にも違いが生まれる。図 1-1 のプエブロ集落の大まかな分布をみると、ティワ語グループは、リオ・グランデ川の中部地域を挟んでタオスを中心とする北部ティワ・プエブロと、アルバカーキ近郊の南部ティワ・プエブロに分かれ、粘土や土器の様式を異にしている。それはケレス語のグループにも共通することで、西部ケレス・プエブロの土器は、北東部ケレス・プエブロより、むしろ西端に位置するズニ・プエブロの影響がみられたりする。そこで先ほどのアコマ系のアコマミタ土器はいっそう複雑になる。サンタフェ近郊からの避難民とは、おそらく北東部ケレス語の人びとであったろうが、その地の土器製作を携えて西部ケレス語圏に逃れて村落を形成し、初期にズニの影響を受けたアコマ土器からさらに強い影響を受けてアコマミタやラグーナ土器は生まれているのである。

アリゾナ州のホピでは、1700 年頃にリオ・グランデ川流域のテワ避難民を第一メサ（180m ほどの台地の上に、第二、第三メサと分かれている）に収容しハノ村を興させた。ハノ村の人びとはホピの人びとと共存しながらテワ語と宗教を保持する。19 世紀末にホピ近郊のシキヤキ遺跡の古代土器を再現したナンペヨはこのハノ村の出身であり、現在でも

第一メサは土器製作に突出している。統治時代の前半から再征服後まで、スペインの圧政下で村落の破棄や住民の永久逃亡が起こり、後半は入植者との共存が模索された。そうした背景がこの期間に製作された土器にはある。現存する統治時代の土器は、貯蔵壺が多く、それは常時使用されることのない納戸の隅から見つかるためである<sup>38</sup>。

サンタフェにある人類学研究所の学芸員アントニオ・チャバリアは、プエブロ土器が今日のように各プエブロの独特な様式に固定されたのは、観光が開発されたここ 100 年ばかりのことで、それ以前、土器の文様のやり取りはプエブロ間で頻繁に行われていたと言う。歴史時代に遡ったプ

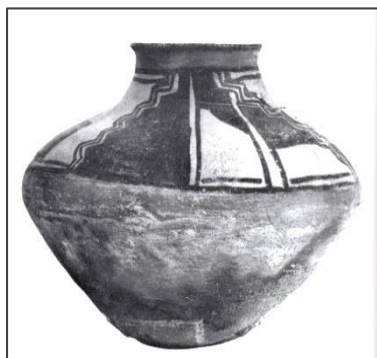


写真1-38 壺 (ナヴァホ域)  
ゴバーナドル多彩色土器 1750  
©Historic Pottery of Pueblo  
Indians: 1600-1880

<sup>37</sup> Ross Frank, 2000, *From Settler to Citizen: New Mexico Economic Development and the Creation of Vecino Society, 1750-1820*, Berkeley: University of California Press, 162-165.

<sup>38</sup> Larry Frank, and Francis H. Harlow, 1990, *Historic Pottery of the Pueblo Indians 1600-1880*, West Chester: Schiffer Publishing, Ltd., 2nd ed., 9.

エブロの人びとの離散や集合などの移動においても、古代文化圏の棲み分けが起こったときと同じように、多様な様式や装飾が、一つに表現された独特な土器を生んでいる。

1694年頃、多くの人びとがスペインの報復を恐れて村を捨て、ニューメキシコ州北西部の遠隔地ゴバーナドル溪谷の、以前敵対していたナヴァホ領域へ逃れた。写真1-38の壺は、そこで1750年頃に製作された混成土器である。壺の形はハウィク（アコマ&ラグーナ）多彩色土器、首の作りはテワ多彩土器、胴部下部の赤彩はリオ・グランデ村落の様式、黄色みを帯びた色合いはホピ、装飾文様はヘメスの影響を表している。高さ26cmの壺は、複数プエブロの土器製作の特徴を示すとともに、人びとの移動により混成文化が生まれていたことも示唆している。

その他のプエブロの土器も、互いに似た文様が用いられている。例えば、シアのプナメ土器（写真1-40）は、初期ズニ土器の特徴を保持し、ズニのアシウィ土器（写真1-39）と互いに非常に似ている。またズニのアシウィ土器の充溢した羽根のモチーフと神話的な鳥の姿は、ホピ（写真1-41）にも見られ、羽根は雨乞いに関連付けられる。とくに鷲は、その飛翔力から天上の神々への使者とみなされて、鷲の羽根は多くのバリエーションをもつホピの土器には欠かせない文様である。メサ（台地）や砂漠地方に鷲のシンボルが重要であると同様に、リオ・グランデ川地域には水蛇のシンボルが欠かせない。水蛇は、独立したモチーフとして1450年頃からペコス（Pecos）の施釉土器の鉢（写真1-44）に描かれ始めるが、アナサジの土器には見られなかった図柄である。この神話上の水神の使いである水蛇、または雨蛇は“雨を約束するもの”として、テワ・プエブロでは「アヴァニユ」(Avanyu)と呼ばれる。



写真1-39 壺 ズニ  
アシウィ多彩色土器 1720



写真1-40 鉢 シア  
プナメ多彩色土器 1730



写真1-41 鉢 ホピ  
バユブキ多彩色土器 1720



写真1-42 儀式用鉢 ヘメス  
白地黒彩土器 1700以前



写真1-43 貯蔵壺 シア  
トリオス多彩色土器 1800



写真1-44 鉢 ペコス  
多彩色施釉土器 1600-1700  
施釉V様式(p.39参照)  
©Pecos: Gateway to Pueblos & Plains

写真1-39, 40, 42, 43  
©Historic Pottery of Pueblo  
Indians:1600-1800

秘密裏に続けられた儀式に使用した鉢も現存する。ヘメスで作られた儀式用の鉢（写真 1-42）は 1700 年以前に作られたものとされる。それは 1700 年以前にプエブロの人びとの間で古代に戻ろうとして広まった白地黒彩様式を取り入れているからで、儀式用の土器に見られる階段状の文様が内側に描かれ、外側には抽象的な鳥の図柄や彫刻的なカエルが配されている。カエルを立体的に器に張りつける手法はズニの儀式用の器によく似ている。こうした貯蔵壺から儀式用鉢に見られる文様は、古代アナサジ土器において形成された祈願を土器に描くという慣習が「伝統」となり、植民地統治時代を通して継承され定着したことを示している。その一方で、シアの土器に見られるように、1730 年代、降雨の祈願に集中していた壺の文様（写真 1-40）が、約 80 年後には写真 1-43 のように鳥や縦に流れる曲線、葉を思わせるような抽象的な図柄に変化し、装飾性を強めた土器が製作されている。こうした絵付けの配置が、前掲のプエブラで製作されたタラベラ焼きにも似る。

こうして、先史時代からスペイン植民地統治までを概観すると、プエブロ・インディアンは、自然と調和し、神々と互恵的な関係を築きあげていくために、先祖や伝統を尊び、曆に従って儀式を執り行い、土器の上に祈りを表した文様を描くといった様々な方法を実践し、農耕と交易に秀で、白人の武力制圧を生き延びてきた人びとであると言える。特に土器製作は、統治者や経済性に対する側面とプエブロ文化の伝統を維持する側面という二面性をプエブロの人びとは駆使してきた。この二面性の設定は、統治時代の土器製作が包含する政治的駆け引き、すなわちプエブロの人びとが暗黙のうちに選んだ文化ポリティクスであったとも言える。土器製作はプエブロの人びとの日常仕事であったから、全ての人びとが土器製作を一つの文化的な武器として、自分たちが生きる時代と渡りあってきたのである。土器製作は、辺境地方のインディアンを原始的、敵対的であると見做した<sup>39</sup>、スペイン政権や宗教権力者に対する文化的闘争と交渉の場であったと位置づけられる。

## （2）土器製作の継続性——ペコス・プエブロ（1300 年代～1838 年）

ニューメキシコ州サンタフェ市から南東へ約 40km、サングレデクリスト山脈の麓に広がるペコス国立歴史公園内にペコス・プエブロの遺跡がある。同公園は面積約 2,702ha、広大な敷地内には、ペコス遺跡に近接するミッション教会の廃墟、サンタフェ・トレイルの轍跡、幌馬車や駅馬車用の宿屋、牧場跡、南北に縦断するペコス川などが含まれている。ペコス・プエブロは海拔およそ 2100m、山脈の麓を南北に細長く伸びる尾根状のメサ（周囲が崖で上が平らな岩石丘）の上に建てられ、住居群は南北プエブロに分かれている。西にリオ・グランデ地帯を望み、東に広がる回廊は大草原地帯へと続いている。ペコス溪谷には 1200 年代から徐々に 24 の集落が形成されたが、1300 年代初期に人びとは個々の集落を去り、メサ上の集落（ペコス）に合流する。約 2,000 人（うち戦士 500 人）を擁したペコスは、広場を長方形に囲むアドビ建築の 4 階建集合住宅（1 階部分約 1100 室）と 20 の

<sup>39</sup> ギブソン, 1981, 218-219.

キヴァを持つ巨大村落に成長した。メサから四方が見渡せ、全体が低い石壁に囲まれたペコス是要塞の体をなし、18世紀半ばまでニューメキシコ北部で強大な存在を誇示する。スペインが南西部に遠征を開始した頃、ペコスは繁栄の絶頂期にあった。

ペコスの人びとは定住型農耕先住民で、ペコス川支流のグロリエタ川にダムを設け、水



写真1-45 ペコス遺跡の遠景(奥上の丘): プエブロを囲んでいた石垣が今も残る。交易のときは手前の草原にアパッチのティピが設営された。(2010年飯山撮影)

量と土壌管理をして主食のトウモロコシ、マメ、カボチャを栽培した。しかし、他の農耕村落と大きく違っていたのは、ペコスの繁栄が交易からもたらされていたことである。農耕村落地域の東端に位置するペコスは、地の利を活かして南西部と大草原との出入り口の役割を務め、商品や情報、異文化を仲介した。バッファローを追ってペコス付近に現れるアパッチは、バッファローの毛皮、肉、たいまつ用の獣脂、火打ち石などを持ち

込み、ペコスで農産物、綿布、黒曜石、土器、西の村落からのトルコ石やオウムの羽などと交換した。敵部族の捕虜も商品だった。交易の市は短時間のことも1週間以上にわたることもあり、こうした取引は、戦闘か交易かという微妙な関係の上に成り立っていた。

歴史時代におけるペコスは、他の農耕村落とほぼ同じ経緯をたどるが、スペインに対する対応は異なる。1540年、コロナドの遠征隊がズニと交戦した情報をいち早く入手したペコスは、直ちに贈り物をそろえて240km離れたズニのコロナドへ和平の使者を送っている。コロナドがリオ・グランデからカンザスをめざして立ち寄った時もペコスは音楽と贈り物で出迎えた。キリスト教への改宗には抵抗した人びとも、1621年に派遣された宣教師アンドレス・ファレスが病気を治すにおよんで布教を受け入れるようになり、1625年にファレスの指揮でニューメキシコ最大の教会が建てられる。1680年のプエブロの反乱にペコスも参戦し、教会は破壊されその敷地内にキヴァが作られた。再征服後、ヴァルガスを平和裏に迎えたペコスでは、1717年に同じ場所に教会が再建されたがキヴァはそのままにされた。緩やかになった統治の下でペコスは概してスペインと同盟に近い関係を維持した。

しかし18世紀後半、交易の後退と急激な人口減少でペコスは衰退する。政治的な優勢を背景に、ヒスパニックの商人たちは遊牧民との交易をペコスに依らず、入植地から大草原へ直接取引に出かけるようになる。人口が激減していたペコスは、ヒスパニック商人との競争に敗れ、交易の中心地としての地位を失った。1780年代、ペコスの人口は300人に満たなくなっていた。人口減少の主な原因は疫病による死亡であり、その他に経済的な

機会を求めて、あるいは疫病から逃れるための移住やヒスパニックとの結婚などがあげられる。スペイン人と接触した 1540 年から 1821 年までの約 300 年間に、2,000 人を数えたペコス人の人口は約 1 % に激減する。1838 年、ペコス最後の住民 17 名は、リオ・グランデ川を越え、西へ 128km 離れた同じトワ語を話すヘメス・プエブロへ合流した。

1880 年、探検家で考古学者のアドルフ・バンディリアーがペコス遺跡を初めて訪れ、住居跡の計測を行い、かつての住人から得たペコスの伝統や歴史などを綿密に記録した。その後、1904 年に考古学者エドガー・ヒューエットが、ヘメスに住んでいた二人のペコス・インディアンから民族学的情報を得ている。1910 年、考古学者アルフレッド・キダーは、美術家ケネス・チャプマンに誘われてペコス遺跡を訪れた。キダーは大量の土器片とその



写真1-46(上・下) 地表に残るペコス遺跡の土器片 (2010年:撮影:飯山)



多様性に圧倒される。古代の白地黒彩から近代のものまで、リオ・グランデ地域で知られていた全ての様式がそこにあった。キダーはこのとき、この遺跡から年代順を解き明かす層化された遺物が見つかることを確信する<sup>40</sup>。キダーによる本格的な発掘は1915年から27年まで続けられた。その結果、積み重なった層から土器片を含む多量の人工遺物や人骨が出土する。キダーは、各層から出土した土器片の変化を体系的に分析し、土器形式の連続した年代的配列(=編年)のもとになる記録を作り上げた。

このペコス遺丘のように層位的な前後関係がある場合、その層位に共伴する土器などの遺物群が年代決定、編年の基礎資料となる。ペコス遺跡はまさに数百年の暮らしが閉じ込められたタイムカプセルであった。プエブロ土器史において歴史時代が語られることの少ない理由の一つが調査の困難さであって、現代のプエブロ・インディアンの居住地が歴史時代から引き続いて住まわれているため、発掘などの実地調査が出来ず、現存する土器の年代決定が非常に難しいのである。その点ペコス遺跡は、孤立したメサの限定された同一の場所で、村落の始まりから廃墟となるまで長期間継続して居住され、幾世代にもわたる生活の堆積物が層を成し、発掘調査も可能な、編年研究にとって大変好都合な存在だったのである。

キダーは、ペコス遺跡の層位に従い、ペコス土器の連続性を以下のようにまとめた<sup>41</sup>。

<sup>40</sup> John V. Bezy, Joseph P. Sanchez, eds. *Pecos—Gateway to Pueblos & Plains: The Anthology*, Tucson, Arizona: Southwest Parks and Monuments Association, 120.

<sup>41</sup> M. A. Kidder, and A. V. Kidder, 1917, “Note of the Pottery of Pecos”, in *American Anthropologist*

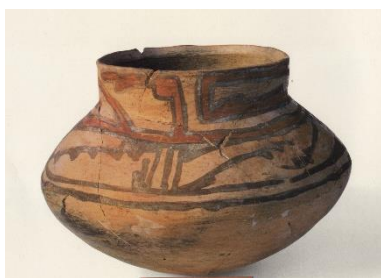
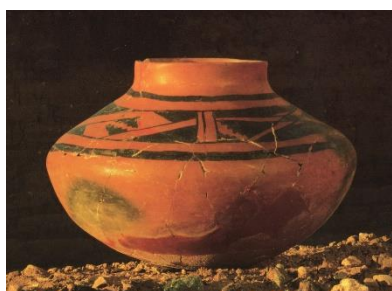
この記述はペコス土器製作の伝統の変容を知る上で重要なので要約する。

- ① 最下層から出土した最も早期のタイプは白地黒彩土器である。
- ② 白地黒彩とともに黒色土器が出土している。
- ③ その層の上に、施釉土器のシリーズが長期に亘って見られる。
- ④ ペコス・プエブロが放棄される以前に、施釉土器は衰退した。
- ⑤ 施釉土器に代わり、淡黄色の地に黒で装飾される彩色土器が製作された。

①に関して、最下層から出土した土器片はアナサジ様式を継承する白地黒彩土器と②の黒色土器が圧倒的に多い。それゆえ、ペコス・メサは白地黒彩の時代が終わりに向う頃（1300年代）に居住されたと推論できる。

②の黒色土器はペコス・メサが居住されていた期間を通して製作され、極端な変化はない。黒色土器における波状文様（アナサジ後期 900年代～1100年代）の技術は、ペコスでは徐々に廃れていくが、その波状文様を持つ器が最下層から見つかり、上層に向けて文様が薄れている。そのことは早期には優れた質の器が製作されていたことを示している。また、下層の出土片の大半が白地黒彩と黒色土器であるということは、少なくとも短期間、白地黒彩土器と黒色土器だけがペコスで製作されていた土器である。

③の施釉土器は、その初期において一時的に白地黒彩と並立したが、すぐに白地黒彩は新しい施釉様式に取って代わられた。釉はおそらく鉱石の顔料を混合したときに偶然発見され、文様の彩色に用いられた。釉の使用は外部へ広まり、目新しさと美しさで急速にリオ・グランデ地域へ伝播したと考えられる。この施釉以前の発生地は、赤色土器の製作中心地であったニューメキシコ南西部と推測される<sup>42</sup>。東部リオ・グランデ地域に突然出現



水壺 ペコス多彩色施釉土器

写真1-47 施釉Ⅰ 1375

写真1-48 施釉Ⅲ 1500年代

写真1-49 施釉Ⅴ 1600年代

写真1-47、48は ©Pecos: Gateway to Pueblos & Plains

写真1-49は ©Pecos Ruins

Vol.19 No.3 July-September, Wiley Online Library, 352-360.

<sup>42</sup> 施釉装飾の土器が初めて現れたのは 1280 年から 1320 年の間で、ニューメキシコ南西部からモゴヨン山脈の回廊に沿ってズニ、アコマ、東部へ伸び、アルバカーキに達した。この時期のズニとペコスの交易から、土器製作の技量的な情報交換があったことが推測できる。(Deborah L. Huntley, 2008, *Ancestral Zuni Glaze-Decorated Pottery: Viewing Pueblo IV Regional Organization through Ceramic Production and Exchange*, Tucson: The University of Arizona Press, 80.)

した新しい施釉彩色様式は南西部地方の影響を強く受けたものであり、施釉土器がその地方からの交易品であった可能性をも示唆している。しかし、釉の発見が南西部であったにしろ、施釉土器の製作は東部において最大の発展を見せた。

ペコスペコスの施釉土器には6つのタイプ（タイプI～タイプVI）があり、これらはすべて単



写真1-50 施釉のペコス土器片：茶色の釉は文様というより、流し掛けられたようであり、ペコス施釉の最終段階の土器と思われる。(2010年飯山撮影)

一の施釉土器の特徴をもつ連続性を示し、各段階が前段階から展開したものと考えられている。施釉土器は、はっきりした幾何学的な文様を持つ初期のタイプから進み、さらに厚塗りの釉が施された文様を持つ段階を経て、最後の段階で、施釉は粗雑となり文様は消え、釉を塗りつけたりはね掛けたりするような手法となった（写真1-50）。この段階が歴史時代にまで及んでいることは、同じ地層から西洋の遺物が見つかることで明らかになっている。結局、施釉土器は17世紀末に衰退し姿を消した。

施釉土器の終焉について、キダーは1680年の「プエブロの反乱」後、ペコスペコスの土器製作にある種の古代復興が起き、そのとき施釉土器の製作が放棄されたのではないかと推測している<sup>43</sup>。その根拠は、新たな段階の土器（モダン土器）が、全体の形、色、顔料、装飾文様などにおいて施釉土器と徹底的に異なっており、施釉土器の直系とは思われないこと、また手法的にも装飾要素からもアナサジ様式から派生したと考えられることによる。モダン土器は、反乱後スペイン色を一掃しようとした動きの中で、先史時代の土器に戻ろうとした結果として誕生したと分析している。

ペコスペコスの土器史においては、3つの主要な段階—白地黒彩、施釉、モダンの連続的な段階があった。白地黒彩はメサへの居住後まもなく終わり、施釉はペコスペコスの歴史のほとんどを占める期間続き、モダン土器はメサが放棄される以前、短期間のうちに始まってペコスペコス土器史の最終段階を飾った。煮炊き用の黒色土器は全ての段階で常に製作された。これらペコスペコスの土器の流れは、現代のサンタクララの黒色研磨土器に連なり、彩色土器としてのサンイルデフォンソ、サントドミンゴ、テスケ、コチティに繋がっている<sup>44</sup>。土器片は、ペコスペコス土器が変容しながら村落の発生から終末まで、中断されることなく着実に製作が行われてきたことを示していたのである。そのことは、この歴史時代が、前後の時代を断絶させるものではなく懸け橋としてあったことを語っている。

### （3）メキシコ時代の土器製作

スペインのメキシコ撤退に伴い、南西部は1821年にメキシコ領として併合されたが、この変革はプエブロの人びとに深刻な影響を与えなかった。スペイン政権の衰退により、

<sup>43</sup> M. Kidder, and A. Kidder, 1917, 359.

<sup>44</sup> Ibid., 360.



写真1-51 水壺 ズニ・プエブロ  
彩色土器 1825-1840  
©Pottery of the Pueblos of  
New Mexico



写真1-52 貯蔵壺 カンデラリア・グ  
ティレス・タフォヤ テワ地域  
黒陶研磨土器 1840  
©Pottery of the Pueblos of  
New Mexico

行政的にも宗教的にも放置されることが続いていた南西部は、メキシコ統治時代の前半にそうした放置は最高潮に達していた<sup>45</sup>。プエブロの人びとには市民権が与えられ、緩やかな状況のなかで、ニューメキシコにはアメリカからの物資が運び込まれて、史的背景で述べたように経済活動も自由であった。1836年に強力な中央集権体制を目指す新政権がメキシコ市に誕生し、行政区のニューメキシコも増税が強制されたため、エスパニョーラ近郊で反乱が起きたが、プエブロの生活が脅かされるには至らなかった。

メキシコ独立当時、ニューメキシコの人口は5万人と推定され、この数には遊牧先住民は除かれているが、プエブロ・インディアン約1万人が含まれており、1880年までにスペイン系の人口は倍増している<sup>46</sup>。

このスペイン系の人びとと、メキシコから流入してくる貧しい多くの人びと、牧場などを持つ純粋スペイン人と自称する上流のわずかな人びと、さらにインディアンとの結婚により混血した人びとなどにプエブロ・インディアンが加わって、ニューメキシコの人口分布は構成されていた<sup>47</sup>。

メキシコ時代の土器製作は、自由を謳歌するように、伝統的な土器が作られた。作り手は、文様もアナサジ時代伝統のハッチング（平行線）などを取り入れ、非

常に高度な技巧を駆使して、時間をかけて土器を製作している。左のズニの水壺(写真1-51)は、均整のとれた豊かな胴部に、抽象的な「レインバード」の絵柄が精密に描かれている。「レインバード」は、小ぶりの渦巻き、羽根や階段状の文様、繊細なハッチングなどが描かれることで特徴づけられ、最終的には19世紀後期にズニの代表的絵柄に到達する。壺の首の部分にも抽象化された鳥が描かれている。

また、リオ・グランデ川付近のテワ地域で製作された光沢のある黒い大きな貯蔵壺(写真1-52)は、熟練した技量と長時間にわたる研磨など、非常に作り手の忍耐力を必要とするものである。余分な装飾のない輪郭、蓋の取手を頂点に、流れるような三角型のデザイン、均整のとれた豊かな胴部、表面の質感と全体の重量感など、機能性と美しさが十二分

<sup>45</sup> Dozier, 1983[1970], 88.

<sup>46</sup> Ibid., 91.

<sup>47</sup> Ibid.



に表現された土器である。そして、この貯蔵壺が、おそらく作り手の家で大事にされていたことは、柔らかい生皮で首回りと底の部分が養生されていることからわかる。製作者のタフォヤー家は、サンタクララ・プエブロの優れた土器作家の家系であり、後年、プエブロ土器の規範となる土器を作り出す人材を輩出している。

メキシコ時代の土器製作は、プエブロ土器の伝統をその文様や形に継承し、細密な文様や直径 55cm におよぶ大きな壺など、時間的にも状況的にもゆとりを感じさせる伝統的な土器を残した。しかし、1848 年にメキシコはアメリカに敗れ、アメリカに併合された南西部は、再び白人の体制下に組み込まれることとなり、土器製作は大変革の時代に直面するのである。

## 小括

第 1 章で概観したことは、次のようにまとめることができる。先史時代の南西部に興った三つの文化—モゴヨン、ホホカム、アナサジの文化圏では、土器製作が活発に行われ、土器は交易品として各文化圏へ流通した。プエブロ土器は主にアナサジ土器を引き継いでいる。農耕が古代文化圏における社会生活の基盤として重要になると、農耕に関する降雨や豊穡の儀礼がおこなわれるようになり、アナサジ文化圏を例に、そうした農耕民の信仰を表象する土器の形や文様が作られたり、描かれたりしたことを確認した。先史時代の土器製作で重要なことは、必要とするものをシンボルとして土器に描くということが慣習となり、土器製作の伝統と呼び得るものが形成されていったことであり、先史時代の土器作りの実践がプエブロ土器の基盤となっていることである。

続いて、16 世紀末に始まるスペイン統治時代の土器製作を概観した。スペイン統治時代は、先史時代と異なり、土器製作をはじめ先住民文化は厳しい行政的・宗教的弾圧を受け、これまでのようなプエブロの信仰を体現する伝統的な土器は表立って製作することが難しくなった。スペイン統治時代の土器製作は、公には入植者の日用食器や教会用具に特化し、プエブロの作り手は無装飾の皿、鉢、スプーンなどを作って入植者と交易し、その一方で、隠れて儀式を行い伝統的な土器の製作を続けていた。こうしたプエブロ文化の伝統を維持する側面と、統治者の権力に従いつつ経済的な利便性を図るという二面性がスペイン統治時代の土器製作に見られた。この二面性の設定は、プエブロの人びとが生き残るために作り出した政治的駆け引きと言えるものである。

さらに、ペコス・プエブロを事例として、先史時代から歴史時代、近現代へと続く土器の継続性を、キダーの発掘に依拠して検討した。その結果、先史時代の終盤から 500 年以上の年月、ペコスの人びとはその時代の生き方を土器製作に表出して継続してきたことがわかった。スペインの植民地としてのおよそ 300 年間は、古来の生き方が困難となった時代であり、土器製作は一時、文様や形態の乱れをよんで危機的な段階に直面した。しかし、作り手たちは、自ら新しいスタイルを模索しつつ、先人達が残した先史時代のアナサジ文

化の伝統に立ち返ることを選んで土器製作を続けた。数百年間を通して、土器製作が途切れることがなかったことはペコス遺跡の出土品が物語っている。ペコスの人々は、土器を共同体の精神性を体現する物、あるいは伝統的な儀式の器として所有しつつ、家庭の日用の道具、交易の商品、納税の物品として積極的に利用してきた。ペコスの土器製作が示していることは、土器が、そうした人々の主体的な活動の手段であったということである。

メキシコ統治時代の南西部はスペインの統治時代と全く異なり、行政的にも宗教的にも経済的にも自由であった。土器製作はそうした状況を反映して、古代アナサジの文様をふんだんに取り入れたり、非常に時間のかかる伝統的な大きい貯蔵壺が作られたりした。

この章で見てきた先史時代、歴史時代およびメキシコ時代に製作された土器で、現在に続いている様式や文様を挙げる事が出来る。例えば、アナサジ時代の雨乞いを器に描く表現様式や波状文様様式、個々の文様としては、雨を象徴するハッチングと呼ばれる細い平行斜線、キヴァまたは雲や雨に連なる地平線の山々を表現した階段状の文様、雨を体現する「水蛇」、雨、雪、雲、水のシンボルなど、現代の伝統的土器に描かれる文様は多い。

以上のように先史時代、歴史時代の土器製作を概観することによって、プエブロの人びとの祖先がいかなる時代にも積極的に土器製作を発展させ、製作の伝統を自在に変容させて白人の政治的・宗教的弾圧を切り抜け、緩やかなメキシコ統治時代まで土器製作を継承してきたことを明らかにした。

## 第2章 交易商人の台頭——インディアン・キュリオの通信販売ビジネス —1870年代～1910年代—

インディアン・キュリオ (Indian curio、以下、キュリオと略称) とは「インディアンらしさ」をもった物珍しく風変わりなインディアン製品を指している。編籠、土器、銀細工、織物などの先住民手工芸品が、19世紀末から20世紀初頭にかけて、主に合衆国南西部の交易商人によって旅行者や東部都市へ販売された。例えば、交易商人の通信販売カタログ (Mail Order Catalog) に掲載されたプエブロ・インディアンの土器のうち、「雨神」はテスケ・プエブロの人びとが交易商人に勧められて白人向けに製作した「粘土の偶像」で、代表的なキュリオの一つである。ナヴァホ・インディアンの織物、ピマやアパッチ・インディアンの編籠も人気が高いキュリオとして大量に販売された。

ここでは、南西部に鉄道が開通する以前から、先住民の工芸品に深く関与した交易商人と、交易商人が行ったインディアン・キュリオの通信販売を取り上げる。まず、キュリオ「雨神」の誕生を探り、アリゾナ州における交易商人の台頭と手工芸品への関与を述べ、次いで手工芸品がキュリオとして販売されたカタログを分析する。そして、南西部のローカルなインディアン手工芸品であるキュリオが、鉄道の開通とともに急速に東部都市の白人社会に広がって、インディアン趣味の大流行やアーツ・アンド・クラフツ運動と結びつき、キュリオとして販売された優れたプエブロ土器がインディアン・アートに目を向けさせる契機となった過程を、アメリカ主流社会の関心・需要のダイナミズムとの関連において検討する。

ジョナサン・バトキン「観光は過大評価されている」(*Tourism is overrated*)<sup>1</sup>と題する論文で、南西部に鉄道が開通して以後、観光の影響によってプエブロ土器が劇的に変化したと考えられているが、すでに19世紀末には南西部の交易商人によってキュリオ市場は開拓され、プエブロ土器は商品として作られていたと指摘し<sup>2</sup>、交易商人の活動を強調している。バトキンは、観光と一線を画したキュリオ交易は、1905年までに確かなものとなり、交易商人の通信販売カタログと広告を通して、キュリオは合衆国各地に販売されていたと主張した<sup>3</sup>。1999年に発表されたこの論文は、キュリオ交易について初めて言及したもので、それまでキュリオやその交易はアカデミックな研究対象として取り上げられることはなかった。一つには、南西部の研究が端緒から先住民社会の文化や伝統に重点を置い

---

<sup>1</sup> Jonathan Batkin, 1999, "Tourism Is Overrated: Pueblo Pottery and the Early Curio Trade, 1880-1910", in Ruth B. Phillips and Christopher B. Steiner eds., 1999, *Unpacking Culture: Arts and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London: University of California Press, Ltd. 282.

<sup>2</sup> Ibid., 282.

<sup>3</sup> Ibid., 297.

た人類学の視点でなされ<sup>4</sup>、そうした人類学者を中心に、美術・博物館関係者、美術家たちが、観光や交易のための品々は、非伝統的で真正性や芸術性に欠けるとして非難し無視してきたからである<sup>5</sup>。2002年にテスケの「雨神」の調査研究を行ったドゥーエン・アンダーソンは、サンタフェの美術館やインディアン・アートのリサーチ研究所にも、1800年代後期から1900年代の観光用器物はほとんどないと記している<sup>6</sup>。バトキンもキュリオの交易資料の入手が難しいことを挙げ、1880年から1910年の間に少なくとも100冊以上のカタログが出版されたが、一握りが残っているにすぎないと述べている<sup>7</sup>。

## 第1節 交易商人とインディアン手工芸品——日用品からキュリオへ

### 1. 交易商人による商品化——インディアン・キュリオ「雨神」誕生

テスケの雨神は、平均6.5cmから33cmぐらいの坐像で、丸い頭、切り込まれた目、きゃしゃな腕、足をまっすぐ延ばして両手で膝の上に置いた水壺を支えている。初期の雨神



写真2-1 絵はがき「雨神を作るテスケ女性」  
1902 © *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*

は雲母入りの粘土の素焼きで、薄茶の地には彩色は施されていない。雨神の起源は、その形態をメキシコの塑像型土器とするもの<sup>8</sup>、プエブロ・インディアン<sup>9</sup>の伝統的な宗教器物を示唆するもの<sup>10</sup>などがあり判然としない。しかし共通することは、塑像型土器が1870年代に現れ始め、1890年代には交易商人の強力な意向を受けて、テスケの土器の作り手が白人向けに雨神を製作したと

いうことである。サンタフェの交易商人は、近郊のプエブロから工芸品を集めていたので、

<sup>4</sup> Franz Boas, 2010[1911], *The Mind of Primitive Man*, / Ruth L. Bunzel, 1972 [1929], *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, / Benedict Ruth, 1952 [1934], *Patterns of Culture*, / Lee Edgar Hewett, 1930, *Ancient Life in the American Southwest*, / Henrietta K. Burton, 1936, *The Re-Establishment of the Indians in their Pueblo Life through the Revival of their Traditional Crafts: A Study in Home Extension Education*, / Elsie Clews Parsons, 1996[1939], *Pueblo Indian Religion Volume I, II*など。

<sup>5</sup> Ruth Underhill, 1983 [1944], *Pueblo Crafts*, Wisconsin: R. Schneider, Publishers, 105. William Henry Holmes, 1889, "The Debasement of Pueblo Art," in *American Anthropologist* Vol. II, American Anthropological Association, 320.

<sup>6</sup> Duane Anderson, 2002, *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 21.

<sup>7</sup> Batkin, 1999, 297.

<sup>8</sup> Allan Hayes, and John Blom, 1998, *Collections of Southwestern Pottery: Candlesticks to Canteens, Frogs to Figurines*, Flagstaff: Northland Publishing, 38.

<sup>9</sup> Anderson, 2002, 96.

<sup>10</sup> Jonathan Batkin, 1987, *Pottery of the Pueblos of New Mexico: 1700-1940*, Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center, 57-58.

1880年までには土器の作り手とも協同関係を築いていた<sup>11</sup>。そうしたゴールドなどの交易商人は、インディアン製の神聖な本物を探す観光客が、テスケの雨神に十分満足するということを見て取っていた<sup>12</sup>。雨神の起源は定かではなく、テスケで作られていた粘土の偶像(人形型土器)が雨神となった経緯も不透明である。しかし、はっきりしているのは1882年に出版されたタメンの通信販売カタログで、人形型土器のイラストと、「闘いの神」「痛みの神」「飢餓の神」「豊かさの神」などとしてインディアンに崇められているという説明があること<sup>13</sup>、サンタフェの交易商人ゴールドが出した1889年のカタログに、「プエブロの偶像」の記載があることなどである。しかし、雨神が交易商人の命名ではないかとされる根拠を、パトリシア・F・ラングは、テスケの雨神の作り手イグナシア・デュランの言葉から引用し、そこから雨神の商品化を推測している。

私のご先祖が、サンタフェにあるキュリオの店に「雨神」を初めて売ったとき、店主がそれは何と呼ばれているのかと聞きました。作り手は、これは「muna」で、道化ですと言いましたが、店主は「雨神」と名付けました。彼が「雨神」の名前を与えた人でした<sup>14</sup>。

雨神が製作された当時は、交易商人が勃興して強力に勢力を伸ばしていたときであり、交易商人と土器製作者との密接な関係が作り上げられていた。土器における真正性の観点から、そうした関係は、それを快く思わない学者たちによって、雨神の出自が嫌われ、雨神を無視する素因の一つとなった。コチティでも塑像型土器は製作され、テスケと同様に交易商人に買われたが、観光客の関心を惹く異国的な南西部みやげには、小さい坐像のテスケの偶像が交易商人にとっては神秘性を付与して商品化し易いものであったに違いない。キュリオ商人は、1875年頃から、テスケの偶像を真正な宗教的シンボルとして、安価で軽便な南西部旅行の記念品に作り上げ、旅行者に販売した。



写真2-2 塑像型土器  
テスケ (1881年にアーロン・ゴールドの店で買われたもの) © *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*

<sup>11</sup> Allan Hayes, and John Blom, 1996, *Southwestern Pottery: Anasazi to Zuni*, Flagstaff: Northland Publishing, 154.

<sup>12</sup> Ibid., 38.

<sup>13</sup> Jonathan Batkin, 1999, *Clay People: Pueblo Indian Figurative Tradition*, Santa Fe: Wheelwright Museum the American Indian, 56.

<sup>14</sup> Patricia Fogelman Lange, 1993[1983], *Pueblo Figurines: The Expression of Culture Perceptions in Clay*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 65.

1880年代までのテスケの偶像は、ラングがメキシコ土器の影響を受けていると主張するように<sup>15</sup>、角またはそのように見える髪型、とがった耳、ヌードで性器を露出した25cmほどの坐像である(写真2-2)。テスケの塑像の胴体はコチティのように空洞ではなく、赤茶色の全身に雲母や薄クリーム色の化粧土が掛けられている。こうした偶像は、テスケの人びとが昔の道化をかたどって製作してきたものだが、それらを交易商人の店で見た旅行者や民族学者の反応は嫌悪であって、それは多分に男女の露出した性器に対してであった<sup>16</sup>。宣教師はそうした偶像を、プエブロの人びとの「異教徒」の慣習としてキリスト教の布教に利用し、芸術的土器としての真正性を疑う学者は、偶像を「馬鹿げたインチキ」と呼んだ<sup>17</sup>。テスケの土着文化に対する白人文化の解釈は、概してそうしたものであった。



写真2-3 雨神 塑像型土器 テスケ  
(左)1880年代 (右)1901年にタメン商会から買われたもの。インクで彩色されている  
© *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*



写真2-4 塑像型土器雨神の変形 テスケ  
(いろいろな神の名前が付けられて売られた塑像)1880-1850  
© *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*

同時期、コチティでは立像の大きな人形が作られ(テスケのようなヌードの人形はコチティでは全くというほど作られなかった)、外の白人世界に対する社会的な批判を滑稽な形で表現していたが、対照的にテスケでは人体表現に重きが置かれ、社会的な批判や外部社会とのつながりは表現されなかった<sup>18</sup>。しかし共通して、母子像は両プエブロで1975年から1880年頃に製作されており、コチティでは母親が子供を抱いて歌っている立像が作られ、テスケでは子を腕に抱く母の坐像が作られた。それは1890年代に買われて、1904年に国立民族博物館に寄贈された偶像が現存するからである。だが、こうしたプエブロ社会の日常を表す塑像は交易商人には取り上げられず、また白人研究者の無関心のうちに、テスケの偶像は、交易商人によって脚色され、キュリオとして商品化されていったのである。

<sup>15</sup> Lange, 1993[1983], 64.

<sup>16</sup> Batkin, 1999, 59.

<sup>17</sup> Anderson, 2002, 96.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 65.

1880年代の後半になると、塑像の性器は省かれ、シンボリックな多くの神々の名前が付けられて販売された。痛みの神、愛の神、闘いの神、飢餓の神、息詰まりの神、魚の神、病の神、平和の神、助言の神、水の神、雨の神などで、これらの名前に即したポーズをしており、これはキュリオ商人が市場に売るためと潜在的な購買者の好みにアピールするためになされたことである<sup>19</sup>。さらに、こうした表現は降雨の祈りと形に単純化され、神々は雨神の型—伸ばした膝の上に置いた壺を支えている坐像に画一化されていった。この結果、テスケの塑像型土器は、雨神スタイルに一本化されて大量生産され、安価で、質の低い、インディアンが作る南西部みやげとして販売された。

## 2. トーマス・キームと J・L・ハッベル

1860年代後期に入り、南西部に交易所の建設が始まり、交易商人の勢力が伸長していくが、交易商人の台頭は主に二つの地域で顕著であった。一つはアリゾナ、ニューメキシコ、ユタ、コロラドの4州が直角に交わるフォー・コーナースと呼ばれる地域で、ナヴァホ、ホピ、ユートなどのインディアンが居住する。この地域には、1870年代から1910年代までに、およそ139の交易所が建てられた。交易商人には、二通りの商人が見られる。先住民の文化を利潤だけに用いる商人と、先住民の居住地近くに交易所を開き、先住民の生活や文化を斟酌してビジネスを行う商人である。ここでは後者の代表格で、アリゾナ州で活動したトーマス・キームと J・L・ハッベルについて、主に先住民の手工芸品に如何に関与したかという視点から考察する。

ナヴァホ・インディアンが、1864年から強制定住させられていたニューメキシコ州ボスク・レドンドからアリゾナ州に戻った1868年、初めてナヴァホの地に交易所が建てられた。キームは、1875年から1902年まで、アリゾナ北方のホピ保留地の溪谷に交易所を所有した。1846年にイギリスのコーンウォールで生まれたキームは、1861年に渡米、1865年に第1ニューメキシコ志願制騎兵隊に入隊し、1年半の軍隊生活でナヴァホ語とホピ語を習得している。除隊後、キームはアリゾナのディファイアンス砦で通訳として働き、ナヴァホの特別監督官に指名された。この経歴が示すように、交易商人としてのキームはナヴァホやホピの生活や慣習をよく理解していたのである。キームと同じ1875年にナヴァホ保留地内のガナドで交易所を始めたハッベルは、1853年、ニューメキシコのパハリトでアメリカ人の父とスペイン人の母との間に生まれた。長じて4年間アパッチ郡の保安官を務め、アリゾナが州に昇格した1912年に、州の上院議員に選出されている。ハッベルもナヴァホの事情によく通じ、ナヴァホ語のニックネームで呼ばれるほどナヴァホの人びとに親しまれた。

交易商人は、コーヒー（豆または豆を挽いたもの）、噛みタバコ、紙巻タバコ、小麦粉、

---

<sup>19</sup> Anderson, 2002, 97.

砂糖、果物と野菜の缶詰、塩、ベーコン、ジャガイモ、ふくらし粉、ラード、牛肉と羊肉、靴、帽子、調理器具、ナイフ、鞍、轡や手綱、針と糸、キャラコ（平織りの白木綿）、ベルベットなどを、インディアンが持ち込む羊毛、皮、織物、装身具、松の実、衣類、道具類などと交換した。キームはさらに灯油のランプ、亜鉛メッキのバスタブやバケツ、剪毛用のハサミ、ウール用の梳き櫛、シルクスカーフなどを扱い、ホピ向けに飼育した七面鳥やその羽を儀式用に用意していた。取引はバーターや掛売り、または交易所独自の代用硬貨が使われたが、取引する手持ちの品がない時には、インディアンは銀やトルコ石の装身具を質草として預けた。交易所は質屋や現金を保管する銀行でもあり、交易商人は時に医者として、また病気に対する免疫から死者を埋葬するために呼ばれることもあった。

ハッベルは、交易商人として成功するためには、状況に即してインディアンの理由づけを理解することが必要で、習慣や恐れの意味を理解してその心理状態に対応しなければならないと強調する<sup>20</sup>。ハッベルはガナドの交易所にナヴァホの男性を多く雇い入れ、荷物を運んできたインディアンには、缶詰を開けて食事をもてなし話に興じた。キームも同化政策で保留地から離され寄宿学校に送られたナヴァホやホピの子どもたちへの親の手紙を代筆し、子どもたちからの英語の手紙を親に訳したりした<sup>21</sup>。キームの評伝を書いたローラ・グレーヴズは、交易商人は誰もが成功するわけではなく、思いやりのない、無神経で無知、不誠実な商人は交易商人の地位に長く留まらなかったと述べ<sup>22</sup>、キームの成功はナヴァホやホピなど先住民に対する理解力、注文に応える能力、財政難に快く手を差し伸べる助力によるものだったと評している。キームとハッベルは、ビジネスの一部として、ホピとナヴァホの手工芸品を発展させていったことでも共通する<sup>23</sup>。南西部への鉄道の開通がキュリオ・ビジネスの追い風となった。交易商人の活動は 1930 年代に終わりを告げるが、20 世紀初頭のキュリオ・ビジネスは、合衆国全体で幾百人もの交易商人を包含していたのである<sup>24</sup>。

鉄道が開通した時、ホピ居留地東端の第一メサの東方にあるキームの交易所は、南方に敷設された鉄道まで約 88km の距離に位置していた。ハッベルの交易所はキームの交易所からさらに東に約 72km 離れている。この孤立したキームの交易所は、鉄道開通時に直接の影響は受けなかったが、サンタフェに多くの観光客が訪れ始める頃から、ホピの土器に

---

<sup>20</sup> Martha Blue, 2000, *Indian Trader: The Life and Times of J. L. Hubbell*, California: Kiva Publications, Inc., 57.

<sup>21</sup> Laura Graves, 1998, *Thomas Varker Keam: Indian Trader*, Norman: University of Oklahoma Press, 128-129.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 133

<sup>24</sup> Batkin, 1985, 282.





写真2-5 タイル ホピ  
1892-1899 ©『母なる大地の声』

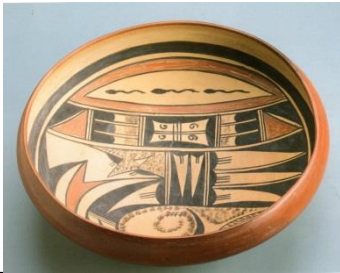


写真2-6 鉢 ホピ  
伝ティワンゲニーマ作  
彩色土器 1920-1940  
©『母なる大地の声』



写真2-7 トーマス・キームのインディアン・ルーム 1900年 ©Thomas Varker Keam, Indian Trader

て製作した敷物のデザインに現れている。それは従来の縞柄や菱形のデザインから離れ、ナヴァホの「絵画的な敷物」と呼ばれる、汽車や家、動物、人間などを写實的に織り出し

変化が表れた。例えば、以前好まれていた様式化した鳥や羽、オウムの嘴などのデザインが薄れ、トンボやオタマジャクシ (写真 2-6)、カチナ面などが鉢や水壺に描かれ始めた。同時に、新しい形やサイズが現れ、柄杓、モカシン、タイル、塩胡椒入れ、ろうそく立て、ミニチュアの鉢や壺が作られたが、グレーヴズは、その時期にホピの作り手がこうした土器を持ち込めるのはキームの交易所だけであり、エキゾチックでミニチュアの新デザインや形態は、土器の作り手に技術を修正することを提案し、手仕事の商品性を高めたキームの影響を反映しているというのである<sup>25</sup>。ボストン美術館のリンダ・フォス・ニコルスもホピのタイル (写真 2-5) 製作についてキームの関与を述べている<sup>26</sup>。ホピの作り手には良い商売だと見込んで、キームはタイル製作を勧め、輸入物の木型を提供し、良い製品には高い値をつけて援助した。ほとんどのタイルにはカチナの像が描かれたが、鳥や植物なども絵付けされた。1920年代にタイル生産は最盛期を迎え、ハーヴェイ社系のデパートには、1921年に「ホピ村製」のラベルがつけられた 2700 枚を超すタイルの在庫があった。

キームは交易での経験から、ホピの農産物の余剰がほとんどなく、羊も少なく、交易所の取引には貧しすぎることを知っていたので、まず、交易所に持ち込まれる土器、籠、カチナ人形などを全て買い上げ、工芸品の市場を開拓しようと考えていた<sup>27</sup>。キームが新しいデザインに興味があったことは、彼が抱える織り手の一人に依頼し

<sup>25</sup> Graves, 1998, 161-163.

<sup>26</sup> ニコルス, 2000, 207.

<sup>27</sup> Graves, 1998, 135.

て表現したものである<sup>28</sup>。この新しい絵画的なパターンの敷物は 1880 年代から 1890 年代に盛んになっている。1902 年にキームは健康上の理由で交易所を閉め、ハッベルに売却した<sup>29</sup>。

ハッベルは、徹底してナヴァホの織物に関与し、ナヴァホ毛布を商品に育てるために種々の改革を試みている。当時、先住民の産品でアメリカ人の交易商人に経済的価値があったのはナヴァホ・ウールだけであった。ナヴァホの経済はヒツジとヤギの牧畜を基盤にして

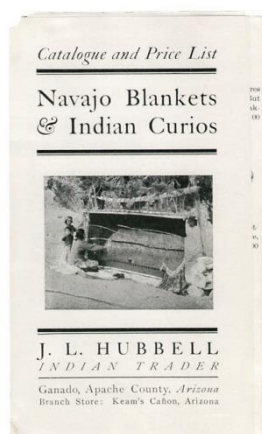


写真2-8 ハッベルの通信販売カタログ 1902  
©The Native American Curio Trade in New Mexico

いたが、ヒツジの生皮 1 頭 10 セント、ヤギの生皮 15 セントほどであり、羊毛織りの毛布は 1 枚 1 ドルから 100 ドルの価格で売れた。ナヴァホの人びとは、羊毛の年産量の 25% を自分たちが使用する毛布織りのために手元に保管していたが、毛布の製作とその交易が経済的に非常に重要なものとなってきたのである<sup>30</sup>。写真 2-8 は、ハッベルが 1902 年に発行したナヴァホの織物と銀細工、ホピの土器を主要とする 14 ページの通信販売カタログおよび価格リストである<sup>31</sup>。毛布 17.5 ドル (1.2m × 1.5m) ~ 125 ドル (2.7m × 3.6m)、銀のコンチョベルト 30~40 ドル、古代土器 2.50 ドルなどで、ホピの土器はキームが交易所を閉める際に購入したものである<sup>32</sup>。

ハッベルはナヴァホの織物に伝統的なデザインを用いることを奨励し、縞やダイヤ、十字形の柄を現代の材質のなかに再現した。「ハッベル・リバイバル」や「ガナド・スタイル」と呼ばれる織物を製作させている。例えば、1900 年頃の「ハッベル・タイプ」または「モキ・タイプ」(写真 2-9) の毛布は、ホピの古いタイプの毛布を真似ているところからきている。しかし、藍色の地に、大きな二つの十字架を配して赤と白で縁取り、さらに背後に細かい飾りをめぐらして活気を与えている<sup>33</sup>。ハッベルは古典柄を奨励するとともに、化学染料の使用を止めさせ、織り手に染色の技術を高めて質の良い織物を製作するように指示している。その結果、深い赤や赤ワイン色の赤を生み出して、



写真2-9 「モキ・タイプ」毛布ナヴァホ 1900 年頃  
©Southwest Indian Craft Arts

<sup>28</sup> Blue, 2000, 191.

<sup>29</sup> Graves, 1998, 227.

<sup>30</sup> Ibid., 134.

<sup>31</sup> Jonathan Batkin, 2008, *The Native American Curio Trade in New Mexico*, Wheelwright Museum the American Indian, 119.

<sup>32</sup> Ibid., 251.

<sup>33</sup> Clara Lee Tanner, 1982[1968], *Southwest Indian Craft Arts*, Tucson: University of Arizona Press, 74.



写真2-10 ガナド敷物  
ナヴァホ  
©Southwest Indian Craft  
Arts

「ガナド・レッド・ラグ」(写真 2-10) を作り出した。「ガナド・スタイル」の典型的なデザインは、大きい中央のモチーフを小さい抽象的な絵柄が囲み、敷物の四辺の縁取りの縞は二色が使われる。大きなモチーフに使われる豊かな赤がこのガナドの地域で製作されたことを示すものである。

また、ハッベルはより大きなサイズを好んで、3.6m×5.5mの特製毛布を1885年に織らせているが、縦糸の強度を高めるために、それまでの綿の縦糸から毛糸の縦糸に替えさせている<sup>34</sup>。ハッベルの交易所では、次第に化学染料を用いたカラフルな大量生産のジャーマンタウンの毛糸は姿を消し、織り手は黒羊から黒のウールを生産するなどの努力をして、1900年頃にはほとんどの織り手が手製の糸で製作するようになった。ハッベルはデザインの開拓にも意欲を見せ、1897年に画家のバーバンクに依頼して多数の敷物のデザインを描かせている。これまで毛布以外の物を織ることはしていなかったナヴァホの女性たちに、ハッベルは白人向けの「敷物」を製作させ、ナヴァホ織の用途を広げて商品価値を高めた。保留地監督官の年次報告によれば、1890年までのナヴァホ織の取引額は時価3万ドルと見積もられ、1901年には総額35万ドル、1914年に70万ドルに上っている。ハッベルの評伝を上梓したマーサ・ブルーは、20世紀始めのニューヨークでインディアン物の装飾が一世を風靡したと記し、ナヴァホ織物の人気を示唆している<sup>35</sup>。

アリゾナの交易所は、先住民や商人のみならず、東部から訪れる考古学者や民族学者、博物館や研究所の職員などが立ち寄るメッカとなった。キームやハッベルのインディアンについての精通した知識、土地勘、言語能力は、先住民との交渉の橋渡しとして、「早く、なんでも、すべて」<sup>36</sup>を収集しなければならない研究者には欠かせないものだった。実際、1879年のスミソニアン研究所と新しく創設された民族学局のホピの初調査では、3000点に上るホピの土器、編籠などの工芸品が収集された。こうした人類学者のインディアン手工芸品の収集傾向は、ホピの工芸品市場を作ろうとするキームを勇気づけた<sup>37</sup>。ハッベルも1900年代、アリゾナのキャニオン・デ・シェリーの遺跡に東部からの科学者、旅行者などの探検を手配し同行しているが、とりわけキームは交易所がホピの第1メサから20kmの近さにあり、1879年の人類学的遠征を皮切りに、ホピの地域で実施された人類学

<sup>34</sup> Blue, 2000, 61.

<sup>35</sup> Ibid., 64.

<sup>36</sup> Graves, 1998, 142.

<sup>37</sup> Ibid.

的、考古学的な調査に多く関与した。1880年から1900年の間に、キームが販売したホピの工芸品は8000点以上に上る。古代や現代の土器、数百に上る編籠、織物、衣服、カチナ人形、儀式用品、武器、日用道具などが、膨大なコレクションとしてスミソニアン研究所、フィールド博物館、ピーボディ博物館などに買い上げられた<sup>38</sup>。キームは、メアリー・ヘメンウェーの派遣代理人であったジェシー・ウォルター・フュークスにも膨大なコレクションを売っている。ヘメンウェーは1891年にフュークスが指揮をしてホピを調査したヘメンウェー調査団の出資者で、1892年にキームのコレクションを10000ドルで買うことをフュークスに許可した。キームやハッベルは、19世紀末から20世紀初頭に、ホピやナヴァホの手工芸品を白人のニーズに合わせて白人社会へ送り出したのである。

## 第2節 通信販売カタログに見るインディアン・キュリオの変遷

キュリオ・ビジネスの通信販売は合衆国の鉄道網に依拠していた。1869年に大陸横断鉄道が完成し、翌年1870年にコロラドのデンバーを起点とする大陸横断鉄道が敷設され、1880年にサンタフェに鉄道が開通して鉄道網が完備されていくなかで、ロッキー山脈地域や南西部各地でキュリオの通信販売が一斉に展開された。19世紀末から20世紀初頭にかけて、合衆国の流通産業は急激な成長を遂げるが、キュリオ・ビジネスも鉄道や郵便、雑誌、新聞などの流通を利用して拡大した。ここではカタログを分析することで、インディアン手工芸品がキュリオとしてどのように表示され、インディアンがどのように表象されていたかを明らかにする。以下、分析するカタログで筆者の手許に無いものは、バトキンの『ニューメキシコにおけるアメリカ先住民のキュリオ交易』(*The Native American Curio Trade in New Mexico*) に依拠している。



写真2-11 ボズウェルのカタログ 1874 ©The Native American Curio Trade in New Mexico

### 1. ロッキー山脈諸州地域—ジョージ・B・ボズウェルとH・H・タメン

#### (1) ジョージ・B・ボズウェル

ロッキー山脈諸州地域における最初の通信販売カタログは、自称、鉱石分析官で鉱物学者のボズウェルが、1874年に『山岳鉱石代理店、ロッキー事務所』(*Office of the Rocky Mountain Mineral Agency*)<sup>39</sup>と銘打って、ワイオミング州のララミーで出したものである。二つ折のカタログの右側に50種類以上の鉱物標本の一覧、左側に広告文とキュリオの品名一弓と矢、モカシン、パイプ、戦闘用棍棒、火打ち石、ナイフが記載されているだけである。広告文には、これらキュリオは

<sup>38</sup> Graves, 1998, 160-161, 167.

<sup>39</sup> Batkin, 2008, 9.

「スー族、シャイアン族、アラパホ族、ユート族、その他の好戦的な部族（and other war like tribes）の遺物」であり、辺境の猟師や開拓者にはよく知られていると記されている<sup>40</sup>。ボズウェルのキュリオはララミー砦で個人から入手したものと思われており<sup>41</sup>、この初期のカタログは、連邦政府軍との武力闘争が激しかった 1870 年代の好戦的なインディアンという認識に通底する側面を持っている。

## （2）H・H・タメン

1882 年、コロラド州デンバーのタメン商会から『西部のこだま—忠実な鉱物学、自然史、植物学、等々』（*Western Echoes: Devoted to Mineralogy, Natural History, Botany, &c., &c.*）が出版された。タメンは素人の鉱物学者で、1881 年にキュリオ・ビジネスに参入し、デンバーで最も成功したキュリオ商人となった。このカタログは、鉱物などに加えて、アメリカ先住民の工芸品を提供し、おそらく初めてプエブロ土器を掲載したものである<sup>42</sup>。

さらに 1887 年のカタログ『ロッキー山脈からの遺物』（*Relics from the Rockies*）の表紙には、左上隅にテスケの塑像型土器「雨神」がロゴマークとして使用されている<sup>43</sup>。カタログは 37 ページからなり、構成は鉱物や剥製、プエブロ土器、動物、植物、手工芸品、ロ

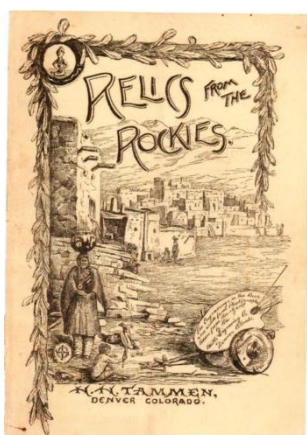


写真2-12 タメンのカタログ 雨神のロゴマーク（右上）1887 ©The Native American Curio Trade

ッキー山脈の風景アルバムの順になっている<sup>44</sup>。鉱物の品目は、鉱石標本入りの鉱物箱、瑪瑙の切手入れ、鉱石で覆った時計、文鎮、インク壺宝石箱などで、次にフッカツソウ、土器の偶像、土器の玩具、クモ、戦闘用棍棒やモカシン、剥製のバッファローやアンテロープの頭部、風景アルバムと続く。その後、装飾用に加工された紳士用カフスボタン、瑪瑙のペンホルダ

一、銀と瑪瑙のマッチ箱、淑女用のブローチやイヤリング、かぎ薬入れの小瓶、新製品の貝型の財布などが掲載されている。前半に鉱石から剥製までの自然物、後半に風景画や美しく加工された装身具となっていて、土器やインディアンの手工芸品は前半の自然との関連のなかに位置づけられている。

土器は、「プエブロ土器」、「モキ・インディアンの偶像」（Moki Indian Idols、モキはホピの古称）、「ニューメキシコとアリゾナ準州からのインディアン土器玩具」（Indian

<sup>40</sup> Batkin, 2008, 8.

<sup>41</sup> Ibid., 8-9.

<sup>42</sup> Batkin, 1999, 291.

<sup>43</sup> Batkin, 2008, 17.

<sup>44</sup> H.H. Tammén, 1887, *Relics from the Rockies.*, Denver: H.H. Tammén Company, rpt., 3-37

Pottery Toys from New Mexico and Arizona Ter.) に分かれ、4 ページにわたっている。目を引くのは、「プエブロ土器」のタイトルの下には、イタリック体で「目下、ワシントンの国立博物館における陶芸品のきわめて重要な呼び物は、われわれの先住民、特にプエブロ人によって作られた膨大な一連の土器である」(*The most important features of Ceramics at present in the National Museum, Washington, D.C., is the vast series of pottery made by our Native Indians, and especially by the Puebloanos.*) (原文のまま)と書かれていることである<sup>45</sup>。その下に土器製作の詳しい説明があるが、5 個セット 20 ドルで販売される商品のイラストは、角の生えた顔を持つ壺や 3 本足の壺など 5 年前のカタログにあった稚拙な土器と全く同じである。続いて 23 個の土器のリスト(土器名、部族名、用途付)が表示されている。しかし、リストは部族名でコチティ(Cochiti)の表記が「Cochite」「Cochiti」「Cochita」と不統一であったり、偶像、鳥型土器の用途が「崇拜」(Worshipped)、水差しの用途が「薬の調理」(Cooking medicine)であったりする表記も見られる。1882 年には 1 個 1~5 ドルでばら売りされていた土器が、1887 年のカタログでは 5 個で 20 ドルのセット売りに限定されている。その説明として、1 個売りはかさばってコストが高くなるので、セット売りにして代金 20 ドルで粉入りの樽に詰め、最寄りの駅まで配送すると付記されている。興味深いのは、付記の最後に土器について「さらに詳細な記述は、J・W・パウエルの民族学局第 1 回年次報告(1879-80)を参照されたし」とあることで、これは冒頭のイタリック体の文言と対応している。年次報告は各地区からワシントンの博物館



写真2-13 豊かさ、または平和の神(モキ・インディアン  
の偶像より) 1887 ©H.H.  
Tammen Company

や研究機関を擁するスミソニアン協会に送られるからである。このことは、タメンが当時の民族学的研究について知識があり、プエブロ土器がキュリオ・ビジネスの重要な商品となっていることを推測させる。

また「モキ・インディアン  
の偶像」の二つのうち、一つは 1882 年のカタログと全く同じである。新しく掲載されたもう一つの粘土製の人形は、座って膝の上に壺を置いており「豊かさ、または平和の神」(God of Plenty or Peace)と名づけられている(写真 2-13)。タメンは、モキの部屋の壁には弓矢が飾られ、その一角には偶像の「神々」が置かれていると紹介する<sup>46</sup>。しかしバトキンは、二つの偶像がモキではなくテスケの雨神の原型であり、とくに膝の上に壺を置くスタイルは標準化された雨神のイラストだとして、こうした製作地の誤伝はタメンに土器を供給したサンタフェの商人に帰すべきで、インディアン文化の消

<sup>45</sup> Tammen, 1887, 18.

<sup>46</sup> Ibid., 20.

滅という想像がインディアン製品に希少性を与え、そうした幻想を交易に際して多くの商人が利用したと指摘している<sup>47</sup>。表紙のロゴマークにもなった雨神は 100 個ずつ樽に詰められて配送されたが、1880 年代にはサンタフェのジェーク・ゴールドがタメン社に雨神を卸売りし、1906 年から 1910 年までカンデラリオが数樽を発送している。

タメンはまた「インディアン土器玩具」で、動物、鳥、魚型土器やカップ、ボウル、壺など 10 個をセットにして「未開人の少年少女用に作られた玩具」(Toys that are made for the boys and girls of this uncivilized people) と紹介し、「少年少女の勉強、民族学者の賞品、重ね棚に加える装飾」用として 2 ドル 65 セントで提供した。インディアンと自然との関連を示唆しながら「未開」を強調する表現や、ホピの記述に見られるような不正確なインディアン文化の紹介とともに、キュリオの土器は 19 世紀末に東部都市の白人社会へ販売されたのである。

## 2. テキサス州—ウィリアム・G・ウォルツ

ボズウェルやタメンがロッキー山脈の大自然から産出される鉱物を主に販売していた時期に、南方のテキサス州でウォルツがメキシコの手工芸品を初めて販売している。ウォルツは 1884 年にメキシコで会社を立ち上げたが、すぐテキサスに移り音楽事業を手掛けた。1886 年にキュリオ・ビジネスに参入して通信販売を始め、1890 年までにメキシコに二つの支店を開設している。

1890 年頃に掲載されたウォルツのカタログは、画期的なことに巻末に索引がついている<sup>48</sup>。60 ページのうち、索引を除いた 53 ページがメキシコの手工芸品で、その半分近くを占めるドロンワーク(抜きかがり刺繍)のハンカチ、テーブルクロス、ナプキン、スカーフ、クッションカバーなどがウォルツの主要商品である。さらにこのカタログを特徴づけているのが、メキシコのグアダハラ(Guadalajara)土器と銀線細工(Silver Filigree Jewelry)である。グアダハラ土器について、ウォルツは土器の作り手をメキシコのアステカ族の末裔としてその技量を高く評価し、カップ、水差し(20 cm、カップと受け皿付で 1.5 ドル)などの商品すべてにイラストと説明がつけられている。また細い銀線を花や葉、楽器、蝶、蹄鉄の形にしたスカーフ留め、髪飾り、ブローチ、ブレスレットなど優美な銀線細工の装飾品が写真で紹介されている。そうした手



<sup>47</sup> Batkin, 1999, 293-294.

<sup>48</sup> W. G. Walz, *Illustrated Catalogue and Retail List of Mexican and Indian Souvenirs and Curiosities: Mexican Drawnworks*, El Paso: W. G. Walz Company, n.d., rpt., 55.

工芸品の一方で、トビマメや最も小さいキュリオとして箱入りのノミ（Dressed Fleas）もカタログ販売されている。

インディアンの手工芸品は、「種々雑多なインディアン細工」として、戦闘用棍棒、鹿皮のタバコ入れ、ビーズ細工、男性用ネッカチーフ、ベルト、ビーズ製の時計の鎖、モカシン、織物、編籠などが提供され、「古代の遺物」として、アステカ土器と偶像、石斧などが記載されているが、プエブロ土器の記載はない。詳しく紹介されているのはナヴァホ・インディアンの織物とメスカレロ・アパッチ・インディアンの編籠である。ナヴァホの織物については、織物をする女性のイラスト、保留地の説明、ナヴァホ織の敷物と毛布について正確な紹介があり、天然の毛糸で織られたものと、当時人気のあった合成染料の毛糸を用いて工場で織られたもの両方の商品が、サイズごとに表示されている。価格は 60 cm × 76 cm ほどの敷物が天然染料物 2～3.5 ドル、合成染料物 5.75～9 ドル、ソファー掛け・カーテン用毛布 180 cm × 240 cm の天然染料物 47 ドル、合成染料物 75 ドルで、工場生産品の方が天然染料物よりも洗練されているので高額だと説明されている。また、ウォルツはメスカレロ・アパッチの保留地、生活様式、編籠の製作方法、天然染料などを紹介し、これらの編籠は芸術的で装飾的であるばかりでなく、色落ちもせず有用で、写真入れ、裁縫道具入れ、くずかご、植木鉢入れなどに最適だと宣伝している。

ウォルツのカタログはメキシコ製品という目新しい商品を提供するとともに、キュリオの美と有用性におそらく初めて言及したものである。先住民を「消えゆく民」の幻想から切り離し、同時代を生きる美的手工芸品の作り手として捉えたという点で画期的なのである。

### 3. ニューメキシコ州サンタフェ、およびメシラ・パーク



写真2-15 アーロン・ゴールドの在庫品 1880年頃  
©When Rain Gods Reigned: From Curios to Art  
at Tesuque Pueblo

#### (1) ジェーク・ゴールド

サンタフェの交易に大きな影響を持った商人は、1862年にサンタフェに店を開いたポーランド人のルイス・ゴールドと息子のアーロン、ジェーク、エイブの一家である。アーロンはタオスとサンタフェで小売商をしていたが、1875年からサンタフェに留まって活動し、インディアン土器や工芸品を買入れた最初のキュリオ交易商人と言われる<sup>49</sup>。1880年に、探検家で考古学者のアドルフ・バンデリアがアーロンから土器を購入している。写真 2-15

<sup>49</sup> Batkin, 1999, 286.



は、背景にナヴァホの毛布が使われ、塑像型土器はほとんどがテスケカコチティで製作されたものである。弟のジェークは 1876 年に「行商」のライセンスを取り、サンタフェ近郊のプエブロ・インディアンの保留地を回って土器を買い入れた。1883 年にアロンからビジネスを引き継いだジェークは、「ゴールドの無料博物館と骨董屋」(Gold's Free Museum and Old Curiosity Shop) の看板を掲げ、サンタフェを訪れる観光客を呼び込んでキュリオ・ビジネスを拡大する。サンタフェの鉄道駅舎には旅行者、探検家、考古学者や人類学者、博物館関係者、芸術家などさまざまな人が降り立ったが、とくに観光客が増大し、観光みやげとして現地で販売するキュリオの需要が高まった。ジェークは興行師の一面があり、店は古い平屋で、屋根の上には倒れそうな古い荷馬車、スペイン語で挨拶するオウム、雑然と置かれたインディアンの手工芸品などが古い昔を演出して観光客を魅了したのである。

ジェーク・ゴールドが出版した 1887 年のカタログは、ニューメキシコで最も早く出版されたものとされている。カタログは 8 頁折りの小さなもので、その中にプエブロ土器についての記載はない。バトキン<sup>50</sup>は、カタログの文言やイラストは大方が剽窃したもので、トタテグモの記述やイラストはタメンのカタログから、ナヴァホ織物の説明とイラストはワシントン・マッシュューズの論文「ナヴァホの織り手」から、サンタフェの説明は『ビジネス住所録』から盗られていると指摘している<sup>50</sup>。

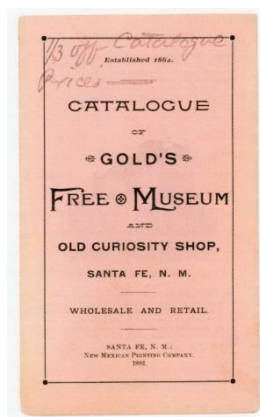


写真2-16 ゴールドのカタログ 1887(上)  
 ゴールドのカタログ 1892(左)  
 ©The Native American Curio Trade in New Mexico

1889 年と 1892 年に出版された各 20 ページのカタログもほとんど最初のカタログの踏襲だが、それまで記載がなかったプエブロ土器の説明が数行と、土器のイラスト、プエブロ保留地のリストなどが付け加えられている。ゴールドはこれ

らカタログの目玉として「コレクション」と名づけた販売を提供し、詰め合わせる商品の数により 1 ドルから 50 ドルまでの「コレクション」が買えるようになっている。例えば、50 ドルの「コレクション」は、次の 50 点の商品が詰め合わされていた。

プエブロ土器 12 個、プエブロ・インディアン冷水器（土器の水壺）1 個、古いメキシコ土器 4 個、アパッチのソーブ植物の水籠 1 個、プエブロの偶像 1 体、プエブロ

<sup>50</sup> Batkin, 1999, 292.

の弓 1 張、矢 12 本、ビーズのモカシン 1 足、インディアンの太鼓 1 張、古代土器 2 個、生皮の水筒 1 個、インディアン・ネックレス 1 個、馬の毛の投げ縄 1 本、生皮のムチ 1 本、鹿皮のシャツ 1 枚、鹿皮のゲートル 1 足、アパッチの戦闘用棍棒 1 本、インディアンのビーズ製財布 1 個、メキシコの極上の敷物 1 枚、鳥の絵のカード（飾り棚サイズ）1 枚、板に描かれた古いスペイン画 1 枚、古いスペインの拍車 1 対、サボテンの杖 1 本、メキシコ・マルメロの杖 1 本<sup>51</sup>

ゴールドがデーリー・メキシカンに載せた広告は、「古いメキシコ土器、古代モンテスマの遺物、骨董等々。インディアン製のあらゆる物、なめし皮、断崖遺跡の遺物、アメリカの他所では見つからない何千もの品々」と謳っているが、このカタログの「コレクション」も、ゴールドの店の演出と同様に「古い」珍品を集めたもので、こうした「インディアンの遺物的」キュリオを主に販売するカタログとしては最後のものである。20 世紀に入ると、カタログの内容は美的で有用なキュリオへとシフトしていく。1902 年にジェークは自身の裁判沙汰などから、サンタフェの店をカンデラリオに売却した。

## (2) J・S・カンデラリオ

カンデラリオはゴールドから店を引き継ぐと、遠隔地の交易商人まで交易のネットワークを拡大したが、さらに販路をアメリカ各地に向けて展開した。例えば、アイオワの『ボーイズ・マガジン』、シカゴの『月刊シカゴ・コレクターズ』などに広告を出し、また行楽

地や観光ルートへも販売促進のための手紙を送っている。また、商品広告には「淑女のためのみやげ進呈」の文言があり、カタログを注文すると、お礼の小さな縞瑠璃が無料で 1 個送られてきた。

カンデラリオはカタログを価格リストと考えており<sup>52</sup>、1905 年に作成された縦二つ折りのカタログは簡潔に商品名と価格のみが表示されている。カタログには「キュリオ・コーナー」として 9 つのコーナーが提供され、20 個 6 ドルのコーナーから 50 ドルまで、前ページの商品に新しく商品を追加して価格が上げ



写真2-17 カンデラリオのカタログ 1905  
©The Native American Curio Trade in New Mexico

<sup>51</sup> Batkin, 2008, 43.

<sup>52</sup> Ibid., 71.

られていく。この方式は、ゴールドのカタログの繰り返しとも言えるが、注目すべきは、このカタログには「インディアン・コーナー」<sup>53</sup>の参考例が付け加えられていたことである。例えば、購買者は10ドルで、「あなたのキュリオ・コーナーのための最初の一式」(Starter for Your Curio Corner)を受け取ることができた。商品は異なる部族の手工芸品20点ほどが詰め合わされ一樽に梱包されて配送される。このカタログは、カンデラリオがすでに東部都市のインディアン手工芸品の収集熱を知っていたことを示唆するものとして興味深い。カンデラリオはアメリカ各地へ販路を広げるために直営小売店のシステムを作っている。こうしたシステムを通じて、東部都市のキュリオ事情を把握していた可能性は高い。バトキン、ヴィクトリア朝の家庭での「インディアン・コーナー」の促進が、1905年頃の通信販売のピークと重なることを指摘している<sup>54</sup>。

カンデラリオ一族はサンタフェのスペイン系商人で、カンデラリオは小売業のライセンスを取得するとすぐに「骨董屋」の看板を掲げ、自ら「キュリオ・マン」と名乗ってキュ



写真2-18 チマヨ織物  
1860年前のリオ・グラン  
デ毛布(左上)  
1900-1920 テーブル・  
マット(右上)

©Chimayo Weaving: The Transformation of a Tradition

リオ・ビジネスを展開した。ジェークは近郊を巡ってインディアンの作り手や行商人から工芸品を仕入れたが、カンデラリオはその伝手を拡大し、各地の商人から特産品を買い入れるネットワークを作り上げた。例えば、ナヴァホの織物と銀細工はナヴァホ保留地のハッベルなどの交易商人、アコマ土器はラグーナのサイモン・ビボ、ズニ土器はズニのジョージ・ベネット、ヒカリヤ・アパッチの編籠はヒカリヤの若者アルバート・ガルシア、パパゴの編籠はサンザビエルのヒュー・ノリス、ホピの編籠はハッベルからという具合で、それら多様な工芸品をインディアン・キュリオとして店や通信販売カタログで販売した。

さらにカンデラリオは、ジェークが手掛けていた雨神とチマヨ織に注目して、織物製品を白人の

<sup>53</sup> インディアン・コーナーは「コージー・コーナー」(cozy corner)に関連している。コージー・コーナーは、もともと枕やオリエン調の織物を置いた居心地のよいささやかな場所を意味したが、19世紀末に、日常仕事の世界から引きこもる場所に移行していき、画一的な大量生産品が入手できるようになった金びか時代(Gilded Age)に、楽しみと個性を育む場所となった。当時、先住民の物品は、その材料や製作過程が工業化されていないことや、先住民の文化は文明の疲労を治す活力を保持していると考えられていたので、文化というより自然に属するものとしてインディアンの物をコーナーに飾ったのである。Elizabeth Hutchinson, 2009, *The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915*, Durham and London: Duke University Press, 30-31.

<sup>54</sup> Batkin, 1999, 295.

ニーズに合わせたものに仕上げていった。チマヨ織は、サンタフェから 50km ほど北方のチマヨ村で製作される織物で、村の名前に因んでいる。村の織物の伝統は 16 世紀末のスペイン人の入植が始まった時期にさかのぼり、スペイン系の織手が製作する織物は自分たちが使用する毛布がほとんどであったが、19 世紀末から保留地にやってくる交易商人が買うようになった。ジェークはこの織物をメキシコ産の敷物として販売するかたわら、従来の毛布や肩掛けから白人が好む家具用の掛け布や、テーブル・マット、枕の上に置く飾り布などに变形させた<sup>55</sup>。さらにデザインやスタイルを簡潔にして、観光客用にサイズの規格化を図ろうとしていた。カンデラリオはその路線を引き継ぎ、東部の化学染料を使用した毛糸を織手に供給して家内工業的に生産を奨励した。ジェークが着手したチマヨ織の变革を、カンデラリオがキュリオ・ビジネスとして確立したのである。また、カンデラリオはジェーク同様、雨神をアメリカ国内のキュリオ商人と樽単位で取引した。例えば、ホテル・チェーンのハーヴェイ社はカンデラリオの大口の顧客で、1903 年 12 月テスケ・プエブロの小型雨神 50 個、1904 年 8 月同雨神 100 個と大型のもの数個、1904 年 9 月小型土器 200 個の詰め合わせ、1905 年 4 月小型雨神 100 個と大型 50 個、1906 年 5 月小型雨神 100 個、大型 1 ダース、チマヨ織のスカーフ 1 ダース、1906 年 11 月サンタクララの小型土器 300 個などの注文を受けている<sup>56</sup>。カンデラリオは東部白人社会のニーズを読みながら、大量のインディアン・キュリオをサンタフェから販売したのである。

### (3) フランシス・E・レスター

サンタフェから南下したラスクルーセス近郊のメシラ・パークを拠点に、レスターが通信販売を専門にしてビジネスを展開したのは 1899 年頃である。「もっと家庭を美しく」を

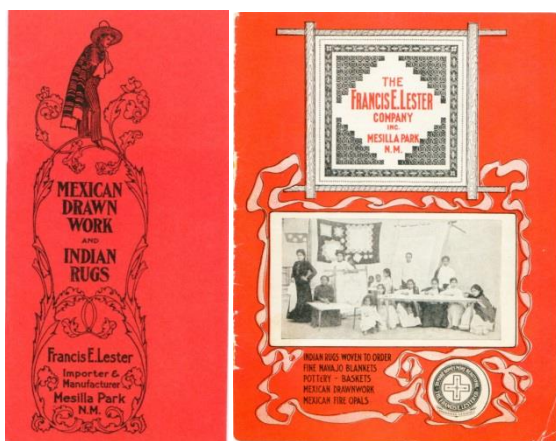


写真2-19 レスターのカタログ  
1904年3月版(左上) 1904年11月版(右上)  
©The Native American Curio Trade in New Mexico

スローガンに、レスターはホーム・デコレーションとファッションに重点をおき、対象を女性や中産階級の家庭に絞って商品を販売した。カタログの出版は 1902 年から始まり、年刊カタログや季節の特集号など多数に上った。1903 年のカタログは、メキシコのドロンワークに突出しており、麻の布に抜きかがり刺繍を施した花瓶敷き、ハンカチーフ、テーブルクロスなどがほとんどを占めている。1904 年のカタログにカンデラリオから

<sup>55</sup> Helen R. Lucero, & Suzanne Baizerman, 1999, *Chimayo Weaving: The Transformation of a Tradition*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 40-41.

<sup>56</sup> Kathleen L. Howard & Diana F. Pardue, 1996, *Inventing the Southwest*, Flagstaff: Northland Publishing, 39-40.

の雨神を含むテスケ土器が加えられた。

1907年のカタログは103ページで、ドロンワーク、メキシコ製品、インディアンの手工芸品がちょうど3分の1ずつを占める非常に内容の充実したものとなっている。ドロンワークは1903年のカタログと同様、定番のメキシコ製品が揃っており、シルクのショール、ソンプレロ、メキシコ・スーツ、毛布、アダラハラ土器、細い金線・銀線で細工した装飾品、金の指輪、ブローチ、サンゴ、瑪瑙、オパール、ターコイズなどがある。その他に日本製の扇子や編籠、ロシアの真鍮製品、『ドロンワークの作り方』『籠作り』『ビーズ細工』などのハウツー本、インディアンとメキシコ人の絵はがきなども掲載されている。

インディアン関係の商品は、1907年のカタログでは、定番のメキシコ製品と肩を並べるほど充実している。まず、「インディアン手工芸品」と題したレスターの所信声明があり、その中で「私がインディアンの手工芸品と言うときは、真に実在するインディアンの手工芸品を意味する……私たちは“がらくたキュリオ”(Curio trash)を買わないし、売ることもしない」と自負し<sup>57</sup>、続いてレスターは、「インディアン手工芸品の装飾的価値」と題する室内装飾としてのインディアン手工芸品のアイデアを、以下のように語っている。

室内装飾における実用性での第1はインディアンの毛布である……大いに宣伝されている東洋の敷物と比べても、インディアンの毛布はアメリカ的で、現代の装飾スタイルによくマッチして耐久性にも優れている……インディアンの編籠と土器は僅差で第2である……植物染料の自然な色合いは、すべての家具と美しく調和することが分かるだろう……<sup>58</sup>

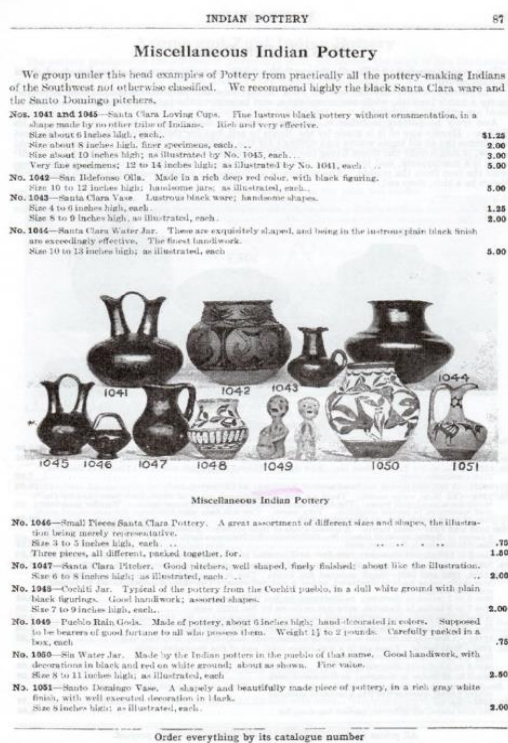
インディアンの手工芸品は、インディアン毛布、インディアン編籠、インディアン土器、種々雑多な手工芸品に分類されている。まず織物で、インディアン毛布の説明の後、ナヴァホ、プエブロ、チマヨの毛布が提供されている。価格はナヴァホ毛布 71 cm×81 cm 3.5 ドル、プエブロ毛布 76 cm×101 cm 5 ドル、チマヨ毛布 91 cm×152 cm 10 ドルで、チマヨ織が高いのはナヴァホやプエブロのものより軽いからという説明である。レスターは工場生産の織物は扱っていない。次いで、インディアンの編籠が製作地別に5つのグループに分けて説明され、それぞれ8~10点ほどの籠の写真と価格が表示されている。サイズにもよるが大方1~3ドルで、高額なものは、ピマの40 cmの浅い鉢でシンボリックな柄入り9ドル、モキの43 cmの飾り編皿でカチナ面の編み込み4ドル、メスカレロ・アパッチの50 cmの浅い鉢で星形文様入り6ドルである。最高額はナヴァホの30 cmの儀式用編籠10ドル

<sup>57</sup> Francis E. Lester, 1907, *Indian & Mexican Handicraft*, Mesilla Park, N. M.: Francis E. Lester Company, rot. 71.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 72.

で、プエブロ毛布が 2 枚買える価格である。種々雑多な手工芸品の中には、ビーズ細工、ナヴァホの銀細工、毛皮、モカシン、「モキの蛇ダンス用の工芸品」としてカチナ人形、儀式用帯、ダンス用ガラガラが提供されている。

インディアン土器は 1 ページの詳細な説明の後、アコマ、ズニ、モキ、その他のインディアン土器 (写真 2-20)、特別詰め合わせなどに分けられ、主要製作地ごとに提示されている。カタログに表示されている土器は、どれもプエブロの伝統的な土器で形や絵付けも良いもので、モキの 10 点のうち、ナンペヨ (カタログでは Nampeya) の土器が 4 点含まれていることからうかがえる。とくに高さ 18 cm 幅 38 cm のナンペヨのシキヤキ様式の壺は希少品だと説明があり、10 ドルの価格がついていて他の土器より高額である。アコマの高さ 45 cm の水壺 6 ドル、ズニの高さ 28 cm の壺 3.5 ドルで、主要製作地の土器は、雨、雨雲、稲妻、キヴァの階段、羽、鹿などのシンボリックな絵柄が見て取れる。写真 2-20 の土器のなかに、塑像型土器が「プエブロ雨神」として提示されており価格は 75 セントである。雨神はスタンダードな小型の像で、「粘土製、高さ約 15 cm、手作業による彩色、所有者に幸運をもたらすものと想像されている」という説明がついている。他にサンタクララの黒陶、サンイルデフォンソやシアの壺、サントドミンゴの水瓶などが提示され、1.5~5 ドルの価格がついている。



レスターのカタログは、インディアン手工芸品の歴史を伝えるとともに、ウォルツのキュリオに対する美や有用性の見方をさらに広げ、装飾性を強調し、手工芸品を美術工芸品として捉えたものである。レスターのカタログのなかのインディアンは、同時代を生きる美術職人として立ち現れるのである。カタログで購入したピッツバーグの女性からレスターに宛てた礼状が残っている。

昨日敷物が届きました。敏速なお手配を感謝します。敷物の作りも色も芸術的で部屋が素敵になりました。とても満足しています。そばにある東洋の敷物にも引けを取りません。私の敷物を友達に見せて楽しんでいます。

1903年7月15日<sup>59</sup>

写真2-20 レスターのカタログ(1907)より「その他のインディアン土器」  
 ©The Francis E. Lester Company

<sup>59</sup> Batkin, 2008, 101.

ここまで、1874年から1904年までに出版されたキュリオの通信販売カタログを見てきた。初期のカタログには、インディアンが野蛮で戦争好きというステレオタイプなイメージや、消えゆくインディアンの遺物というような物品が多く見られた。しかし、インディアン・キュリオと呼ばれる手工芸品の扱いは、30数年の間に変化し、単に珍奇な物を集めたものから良質な美術工芸品を紹介する内容のものに変わってきた。そうした通信販売を、地場の作り手たちは、手工芸品を積極的に生産することで支え、それによって生活の収入を得た。交易商人によるキュリオ・ビジネスで、プエブロ土器の製作伝統は確かに変容した。これまで長く日用品として作られ、近辺の入植者と交易されていた土器は、その塑像の部分进行交易人によって注目され、商品として作り変えられた。それらには手のかかる伝統的な堅牢さや祈りの文様は必要とされず、製作には量と速さが求められた。テスケの偶像や神々の人形は当初から外部で消費するものとして製作された<sup>60</sup>。これは交易の民としての経験を経てきたプエブロの人びとの実利主義的な一面であり、現金収入や物品との交換のために、需要が多い商品を家内工業的に大量生産したのである。

しかし、他方ではより伝統的な土器も製作された。下の写真(2-21)は、1893年のシカゴ万国博覧会のために、ジェーク・ゴールドが手配して送った土器である。写真の土器は花、鳥、狩りをする人(コチティ)、雨雲などの絵付けから豊穡や降雨を祈って作られた伝統的なものばかりである。キュリオの時代は、雨神のような人形土器が他のプエブロにも広がり、ホピ、ズニ、コチティ、ヘメス、サンタクララ、サンイルデフォンソ、ピカリス、サントドミンゴ、アコマなどでも作られたので、プエブロ土器製作の伝統が全く変容してしまったように見えるけれど、一方で伝統的土器も製作されており、質の低下はあるものの、みやげ商品の生産はプエブロ土器の多様性の発現であると見ることもできる。

写真2-21 1893年のシカゴ万博に出展された土器

左から 貯蔵壺 コチティ・プエブロ(1890)、水壺 アコマまたはラグーナ・プエブロ(1890)、右の水壺2点はアコマ・プエブロ(1890)

© *The Native American Curio Trade in New Mexico*



<sup>60</sup> Anderson, 2002, 97.

### 第3節 東部都市のインディアン熱

バトキンのキュリオ交易の主張を裏付けるように、エリザベス・ハッチンソンは、郵便や鉄道などの流通の発展がインディアン製品の入手を容易にし、20世紀初頭、東部都市におけるインディアン手工芸品の購買や収集の大流行をもたらしたと分析している<sup>61</sup>。この流行の高まりは、20世紀アメリカ社会の科学技術に裏づけられた急速な工業化、さまざまな異文化に関心を向けさせる多様な人口構成、経済発展による中産階級の成長や大衆消費文化の形成などを背景にしている。19世紀後半にイギリスで興ったアーツ・アンド・クラフツ運動が東部都市を中心にアメリカに波及した時期とも合致する。重要なことは、キュリオの流行で東部都市にもたらされた先住民の手工芸品が、白人社会で取捨選択され、優れた伝統的なものがインディアン・アート<sup>62</sup>としてアメリカン・アートの本流に位置づけられていく契機になったと言えることなのである。

#### 1. インディアン趣味の大流行



写真2-22 1903年3月の雑誌『パプース』に掲載されたジョゼフ・ウード・ケブラーのコレクション  
©The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art. 1890-1915

20世紀初頭、合衆国の東部都市を中心にキュリオを購入したり収集したりすることが大流行し、インディアン・コーナーのほか、私室や玄関、居間、書斎などに飾られた。流行の一端を裏付けるように、南西部の交易商人レスターは、1907年のカタログのなかで世界中に15万人の顧客を擁していると記している<sup>63</sup>。

キュリオの収集傾向は、販売のための生産が劇的に増加してキュリオの可視化が増したことに由来しているが<sup>64</sup>、『ハウス・ビューティフル』などの雑誌が、インディアン手工芸品の特集や個人コレクションを掲載したことも可視化につながった。キュリオはニューヨーク、シカゴ、ボストン、ロサンゼルスなどの商業地区のデパートやインディアン・ストア、交易商人、インディアン学校などで買うことができた。キュリオ市場に参入した販売業者は、当時、合衆国全体で数百人に及んでいる<sup>65</sup>。1901年にニューヨークで販売されたインデ

<sup>61</sup> Hutchinson, 2009, 3-4.

<sup>62</sup> 「アート」という言葉は、説明をつけない限り工芸品、絵画、彫刻、テキスタイルなどを含めた広い意味の芸術、美術の意味で用いる。

<sup>63</sup> Lester, 1907, 2.

<sup>64</sup> Hutchinson, 2009, 3.

<sup>65</sup> Batkin, 1999, 297.



インディアン製品の総額は年間 18,000 ドルに上ったのである<sup>66</sup>。こうしたインディアン製品の買い手は、大収集家から個人まで国中に及んだ<sup>67</sup>。

雑誌『ハウス・ビューティフル』は 1897 年に「インディアンの編籠：先住民アート」と題してジェーエット・コレクションを紹介し、1905 年にはカナダのチルカット毛布、ナヴァホ織物、プエブロ土器、編籠の記事を載せている。雑誌『パプース』は 1903 年に政治漫画家・ジョゼフ・ウドー・ケプラーの先住民工芸品の個人コレクションを掲載、『アメリカン・ホームズ』は 1904 年に「インディアン装飾の大流行」という記事の特集している。

また、シカゴに本社を持つアート雑誌『ブラッシュ・アンド・ペンシル』は、1898 年にアメリカ人のインディアン肖像画家のブリッジ・エア・バーバンクの記事と作品を掲載し、1900 年発行の広告で複製画の通信販売を行っている。バーバンクは 1897 年に交易商人ハッベルが敷物のデザイン画を依頼した画家であるが、彼が描くインディアンの肖像画はインディアン・コーナーに飾られることが多かったのである。

インディアン・コーナーは、コージー・コーナーに関連することを先述したが、アメリカ資本主義が急速に発展を遂げる 19 世紀末頃に、日常仕事の世界から離れて楽しむ場所となり、コーナーの飾りつけには個人の独自性を表す好みが必要となった<sup>68</sup>。当時、先住民の物品は、その材料や製作過程が工業化されていないことや、先住民の文化は文明の疲労を癒す力を保持しているという理由で、文化というより自然に属するものと考えられていた<sup>69</sup>。このことは、前述したインディアン・キュリオの初期の通信販売カタログで、インディアンの工芸品が自然に関連付けられた位置に表示されていたことと符合する。

都市のインディアン・コーナーに飾られる先住民手工芸品が、購買者にとっては「真正」で原初的な文化との遭遇であり、インディアン文化と接触することで療法的な価値を得るものであったとしても、南西部のキュリオ生産で考察したように、それらの多くは交易商人によって白人向けにサイズやデザインを変更され、時には新たな伝統として作り上げられた物なのである。しかし、それらの手工芸品は、東部社会の購買者にとってエキゾチックな魅力に溢れるものであった。

19 世紀末はまた、「アメリカ的生活様式」とも呼ぶべき消費文化がアメリカ社会に形成された時期である。同時期に大都会に出現した大型デパートメント・ストア（デパートと略称）は、その大衆消費文化をリードすると同時にデパート自体が都会の呼び物であった。デパートは宣伝方法を模索し、目新しい商品の陳列や展示会、広告掲載が重要な販売

---

<sup>66</sup> Hutchinson, 2009, 20.

<sup>67</sup> Ibid. 1904 年の *Aboriginal American Basketry* の巻末には、アメリカ人収集家のコレクション・リストがあり、ジョン・ワナメーカー、フィービ・アパーソン・ハースト、リーランド・スタンフォード夫人などの著名人のほか、8 ページにわたり個人収集家のコレクションが掲載されていた。

<sup>68</sup> Ibid., 18.

<sup>69</sup> Ibid., 30-31.

戦略となった。収集や購買した工芸品を飾って個人的にインディアン文化を楽しむ場所がインディアン・コーナーであったとすれば、デパートはインディアン文化と工芸品を大衆に向けてアピールするショーケースであった。デパートの内装やショーウインドーには、ロマンチックで刺激的な効果を醸し出す題材が用いられた<sup>70</sup>。1899年にシカゴのマーシャル・フィールド・デパートのショーウインドーは、専門の装飾家がナヴァホ毛布を魅惑的に配置して演出し<sup>71</sup>、フィラデルフィアのワナメーカー・デパートは1903年の『ニューヨーク・タイムズ』に、インディアン手工芸品のエキゾチシズムをセールスポイントにした「インディアン・セクション」登場させ、その広告を出している。装飾的なショーウインドーは、当時ほとんどのデパートで見られる流行となっていた<sup>72</sup>。

そうしたデパートでは、インディアンの手工芸品は一体いくらで売られていたのだろうか。ワナメーカーが1901年12月4日付の『ニューヨーク・タイムズ』に、先住民アートとして広告したナヴァホ毛布は1枚150ドル、ビーズ飾りの乳母車75ドル、ポマの羽根飾りのついた編籠65ドルである。このナヴァホ毛布の価格は1890年頃のウォルツのカタログで180cm×240cmの天然物毛布が47ドル、および合成染料物が75ドル、1907年のレスターのカタログで127cm×152cmのナヴァホ毛布が35ドルというのに比べてマージンを考慮しても非常に高額である<sup>73</sup>。因みに、1900年の『イヴニング・ポスト』（ニューヨーク）の家計調査では、中産階級の4人家族で月収200ドル、年収2400ドルと想定しているが<sup>74</sup>、その月収ではナヴァホ毛布を2枚買うことが出来ない。こうした高価な毛布は、デパートがキュリオの差別化を図り、ローカルなキュリオが東部都市の経済システムに組み込まれて、精選されたハイ・キュリオに変化していることをうかがわせる。

## 2. アーツ・アンド・クラフツ運動

### (1) 運動の影響とインディアン・キュリオの盗用

東部都市におけるキュリオの収集熱と、1905年頃の通信販売のピークが重なることは先に触れたが、そのピークは当時アメリカでアーツ・アンド・クラフツ運動が広まっていた時期とも重なっている。バトキンによれば、その通信販売のピーク、手工芸品への共感、家庭におけるインディアン製品の収集促進は、すべてアーツ・アンド・クラフツ運動の影響に帰すべきだといっているのである<sup>75</sup>。

アーツ・アンド・クラフツ運動は、19世紀後半にイギリスの思想家で詩人、デザイナー

---

<sup>70</sup> エレイン・S・エイベルソン, 1992, 椎名美智・吉田俊実共訳, 『淑女が盗みにはしるときーヴィクトリア朝期アメリカのデパートと中流階級の万引き犯』国文社, 70, 98-99.

<sup>71</sup> Hutchinson, 2009, 39.

<sup>72</sup> エイベルソン, 1992, 105.

<sup>73</sup> Hutchinson, 2009, 40.

<sup>74</sup> エイベルソン, 1992, 41.

<sup>75</sup> Batkin, 1999, 295.

のウィリアム・モリスが美術評論家のジョン・ラスキンの思想に共鳴して主導した造形芸術運動である。根本的には手工芸の復興を目指す運動であり、人間と事物との全体的な調和を図る社会運動である<sup>76</sup>。ヴィクトリア朝時代（1837–1901）のイギリスでは、産業革命を経て、大量生産による安価ではあるが粗悪な工業製品が溢れ、工場での非人間的な労働などの弊害が起きていた。ラスキンは、実用性と芸術性が手仕事のなかに統合されていた中世のギルド的社会に芸術の理想を見出してイギリス社会の変革を求め、モリスは、生活と芸術の一致を提唱してモリス商会やケルムスコット・プレス<sup>77</sup>を設立し、書籍、植物をモチーフとした壁紙やテキスタイルなどを自ら製作した。

アメリカにおける同運動は、モリスの死の翌年、1897年にボストンで開催されたアーツ・アンド・クラフツ展から本格的に始まる。同年6月にはボストン・アーツ・アンド・クラフツ協会、同年10月にシカゴ・アーツ・アンド・クラフツ協会、1900年にニューヨーク・アーツ・アンド・クラフツ・ギルドなどが次々に設立され<sup>78</sup>、1907年にはボストンでハンディクラフト協会全国同盟が結成されている。熱狂的に広がったアーツ・アンド・クラフツ運動は、教育機関、施設や協会、パトロン層などのインフラストラクチャーが備わった上述の大都市で隆盛をきわめた。1896年から1915年までの運動最盛期には、多様な人たちによって何千というグループが組織されたのである<sup>79</sup>。

アメリカのアーツ・アンド・クラフツ運動の特徴は「民主的芸術」、すなわち特権的富裕層だけでなく万人に分かつことのできる芸術の民主化を目指し、実践したことである。これは、「少数のための教育、少数のための自由を望まないのと同様、少数のための芸術を望まない」としたモリスの主張に、デザインの重視と機械の使用という形で応えたものである。イギリスでは、同運動が推奨する人間的な労働条件のもとで手作りされた優れた品がとて高価なものとなり、富裕層だけのものとなってモリスが主張する万人には届かなか

---

<sup>76</sup> 例えば、アメリカにおける社会変革への取り組みは慈善事業の一環ではあったが、上流や中流階級の女性たちがより恵まれない立場の女性などを対象に手工芸を教え、販売のための団体を組織した。女性たちはデザインなどを学ぶ教育機関やプログラムを利用して職業を得ている。19世紀末から20世紀初頭にかけて設立されたニューカム・ポタリー、グリュビー・ファイアンス商会、マーブルヘッド・ポタリーなどの製陶所で、主に絵付けの分野で活躍したのは女性たちである。このようなアーツ・アンド・クラフツ陶器には、手作り作品から運動の目標とされる有用性を反映した工場生産品までが含まれていた。

<sup>77</sup> モリスが1890年に設立した印刷所。モリスによれば、書物とは細部が全体に貢献する建築のようなものとして考えるべきで、そのため用紙、インク、活字体、語間、行間、余白の位置、また挿絵と装飾のまとまりを全て詳細に完成した本との関連で考慮すべきなのである。モリスはこの印刷所から50点を超える本を出している。ジリアン・ネイラー、2013、井端康雄・菅靖子共訳、『アーツ・アンド・クラフツ運動』みすず書房、120-121。

<sup>78</sup> その他、1901年にマサチューセッツ州にヒンガム・アーツ・アンド・クラフツ協会（Hingham Society of Arts and Crafts）、1903年のシカゴに世界初のウィリアム・モリス協会、1904年にミネアポリスにハンディクラフト・ギルド（Handicraft Guild of Minneapolis）などが設立されている。

<sup>79</sup> Garth Clark, 1987 [1979], *American Ceramics: 1876 to the Present*, London: Booth-Clibborn Editions, rev., 25.

った。アメリカでアーツ・アンド・クラフツ運動を牽引したのは企業家的製造業者や建築家が多く、シンプルなデザインと高品質の自然素材で堅牢な家具を製作したグスタフ・ステックリー、ロイクロフト・コミュニティや印刷事業のロイクロフト・プレスを設立したエルバート・ハバード、家具のデザインも手掛け、アーツ・アンド・クラフツ運動の延長線上にあるとして機械を擁護したフランク・ロイド・ライトなどが代表者である。機械の使用は同運動の理想を実現するための妥協であったかもしれないが、アメリカでは多くの人がアーツ・アンド・クラフツ製品を享受することができたのである<sup>80</sup>。

それでは東部都市に販売された手工芸品のキュリオは、アーツ・アンド・クラフツ運動とどのような関係にあったのだろうか。それはキュリオがコピーされることで始まっている。上述したように、アメリカでのアーツ・アンド・クラフツ運動の特徴が万人に分かつことのできる芸術の民主化にあり、クラフトマンシップの喜びを全ての人が経験すべきだという理念でもあったので、結果として自作の家具、カーテン、クッション、額縁などが大量に生み出された<sup>81</sup>。モリス商会は刺繍図案を販売し、金属工芸キットがデパートで売られた。ステックリーが発行する『クラフツマン』誌は、刺繍や壁紙用に先住民のデザインを改作した図案や、近代建築への先住民の伝統の取り入れ方などの記事を掲載し、同様にさまざまな雑誌が先住民手工芸品の簡便な作り方を載せた。自然素材の使用や手作りの製作方法がアーツ・アンド・クラフツ運動の目標に沿うことで、身近な工芸品製作に先住民の手工芸品が取り上げられていったのである<sup>82</sup>。

アート雑誌『ブラッシュ・アンド・ペンシル』も、白人アーティストの仕事に役立つインスピレーションの源として先住民の手工芸品を推薦している。記事の多くは、アーティストや工芸家を対象に先住民アートが習得できるレッスンに集中していた。例えば、陶芸の専門誌『ケラミック・スタジオ』は、先住民の伝統を説明する記事に添え、先住民の手工芸品を基礎に作成する編籠やビーズ細工の図案を載せて工芸家を指導している。しかし、そうした記事がファッションや趣味として読まれたこともあって、1904年の『クラフツマン』誌の記事のように「最近、何か作りたいということで、公立小学校と婦人クラブでは北米インディアンの編籠を製作している。オリジナルな意味の把握はさておき、形、編み方、デザインはしっかりコピーされている」というようなことも起きた<sup>83</sup>。20世紀初めの

---

<sup>80</sup> Wendy Kaplan, 2008, "The Arts and Crafts Movement in the United States", in *Arts and Crafts Movement in UK and USA*, Tokyo: Arts and Crafts Publication Committee, 139. (=ウエンディ・キャプラン, 2008, 門田牧子訳, 「米国におけるアーツ・アンド・クラフツ運動」『モリスが先導したアーツ・アンド・クラフツ イギリス・アメリカ』アーツ・アンド・クラフツ出版委員会).

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Hutchinson, 2009, 104.

数年間、先住民手工芸品のコピーは美術批評家が憂慮するほど激しかったのである<sup>84</sup>。

こうした“インディアン的な意匠”の盗用は、「インディアンのふりをする」というヨーロッパ系アメリカ人が持つ情熱の一部だとハッチンソンは解釈する<sup>85</sup>。その解釈はフィリップ・J・デロリアの主張に依っている。デロリアによれば、「インディアンのふり」は何世紀にもわたるアメリカ文化に永続する伝統であり<sup>86</sup>、新しいアメリカン・アイデンティティの概念を案出しようとした人たちによってボストンの埠頭で始められた。ボストン・ティーパーティの当事者は、イギリスから独立した“アメリカのアイデンティティ”の象徴として「インディアンの服」を着たのである<sup>87</sup>。20世紀に入り、「インディアンのふりをする」ことは、アンチモダニズムに付け加えられるようになった。ウッドクラフト・インディアンズ<sup>88</sup>やキャンプファイア・ガールズ<sup>89</sup>の行動を理解するためには、真正なものとの接触や根源的な差異から力を得ようとするかれらの努力をみる必要がある。アメリカン・インディアンたることは、深い、本物の、土着的なアメリカらしさを提供したのだ。このインディアン的特質は、この大陸における多くの重大なアイデンティティ追求に根拠を与えてきたというのである<sup>90</sup>。インディアン的特質をもつ意匠の盗用は、一般大衆にとどまらず、アーツ・アンド・クラフツ運動の理念を支持する画家や陶芸家たちにも、「モデル」として使用するという形で起こっている。

## (2) アメリカン・アーティストとプエブロ土器

アーツ・アンド・クラフツ運動に共鳴する芸術家とプエブロ土器について検討する前に、19世紀から20世紀にかけてのアメリカン・アートに触れ、アメリカン・アートにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の重要性について述べておきたい。

初期のアメリカン・アートは、旧大陸の成熟した芸術を模範としたが、19世紀になると新大陸独自の様式を模索し始めた。アメリカの画家たちは新大陸の雄大な自然にその主題を求めたのである。畏敬の念を抱いて東部の自然を描いたトマス・コールを始祖とする「ハドソン・リバー派」や、自然に忠実な画家といわれたトマス・チャールズ・ファラーを会長とする「美術における真実を促進する会」などがあらわれている。後者はアメリカの地

---

<sup>84</sup> Hutchinson, 2009, 104.

<sup>85</sup> Ibid., 103-104.

<sup>86</sup> Philip J. Deloria, 1998, *Playing Indian*, New Haven & London: Yale University Press, 7.

<sup>87</sup> Ibid., 34.

<sup>88</sup> 1902年にアーネスト・トンソン・シートンによって、コネチカットで創設された少年団。シートンが提唱したウッドクラフト（森林生活法）とは、インディアンの生活を理想とした素朴なエコロジーと自然主義であった。

<sup>89</sup> 1910年に少女の健康と品性の向上を目的として組織された団体。ハイキングなど戸外活動も行い、インディアンの服装に似たキャンプファイア・ガールズ・コスチュームやヘアバンドの着用、髪形も三つ編みにしたスタイルが見られた。

<sup>90</sup> Deloria, 1998, 114-183.

理、文化、イデオロギーを第一にして独立した美学を求めるもので、太古の自然から芸術的靈感を得るという考え方はアメリカの文化的アイデンティティを模索する画家たちを引きつけた<sup>91</sup>。会は 1860 年代末に解散したが、19 世紀に著しく発達した写実的な風景画には、こうした自然崇拜の感情が一貫して流れている。20 世紀に入って社会が工業化するにつれ、さらにアメリカの自然を理想化する傾向や、アーツ・アンド・クラフツ運動におけるインディアン的特質への共感などに、自然賛美の伝統は根強く残されている。

20 世紀初頭のアメリカン・アートは、海外から入ってくるモダニズムと自国の伝統に根差したナショナリズムの間で揺れ動きながら、自国の芸術を形成しようとしていた。前者はヨーロッパの前衛芸術の影響を受容しながらモダン・アートを追求しようとする抽象画家たちであり、後者は写実的な都市生活を主題とするロバート・ヘンリーが率いるリアリズムの画家たちである。ヘンリーは、エリートで保守的なアカデミーに対抗すると同時に、芸術は民主主義的でこの国の風土に生きる大多数の人びとに訴えかけるものでなければならないとして「難解」な抽象絵画を排斥し<sup>92</sup>、一般にも理解されるアメリカン・ライフを描こうとした。これはアーツ・アンド・クラフツ運動の「民主的芸術」を思い起こさせるが、前述した「美術における真実を促進する会」の画家たちも、同運動がアメリカで本格的に始まる以前、すでにラスキンに刺激を受けて活動していた。しかし 1913 年、ニューヨークの兵器廠で開かれた近代国際美術展は、伝統的写実主義に打撃を与え、時代の流れは美術様式の変革へと向かい、本格的な前衛美術がアメリカン・アートに花開いていく。

アメリカン・アートにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の影響は、装飾芸術の分野、とりわけ工芸において顕著であった。アメリカにおける同運動の牽引者に製造業者やデザイナー、建築家が多く、また、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の伝統にしたがって、建物の外観だけでなく内装にも建物と調和する芸術的表現を試みたので、家具、什器、壁紙、さらには書籍の装丁、挿絵、字体などに至るまで美的にデザインされたのである。アメリカン・アートにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の重要性は、そうしたデザイン装飾芸術の領域で形や製作方法などに多くの革新をもたらし、次のアール・ヌーヴォーにも大きな影響を与えたことである<sup>93</sup>。また、アメリカ各地でアート・ポタリーの産業が発展し、アーツ・アンド・クラフツ運動の製作活動における多様性を示した。

上述したようなアメリカン・アートの流れのなかで、20 世紀初頭の画家や陶芸家は、新しい概念の探究に、インディアンの手工芸品をモデルとして盗用した。単に素材の扱い方、製作方法、視覚的な類似だけを追うのではなく、先住民アートに内在する伝統を感じとる

<sup>91</sup> スティーヴン・アダムス,1980, 野中邦子訳,『アーツアンドクラフツ—モリス以後の工芸美術』美術出版社, 36.

<sup>92</sup> 石崎浩一郎, 1980,『アメリカン・アート』, 講談社, 39-40.

<sup>93</sup> Wayne Craven, 1994, *American Art: History and Culture*, Boston: McGraw-Hill, 413-415

ように学生を奨励している。画家のジョージ・デ・フォレスト・ブラッシュは、アーツ・アンド・クラフツ運動の社会的理想や、装飾芸術に対する開放性に心服し、その実践に向けて 1898 年頃からニューヨークの美術学校アート・スチューデントズ・リーグで教鞭をとった。ブラッシュは、学生にインディアンの手工芸品を製作することを勧め、とくに陶芸ではプエブロとメキシコの土器を手本に紐作りでの土器製作を奨励している。学生たちは陶芸の「ブラッシュ・ギルド」を組織し、アーツ・アンド・クラフツ展に出品し、作品を

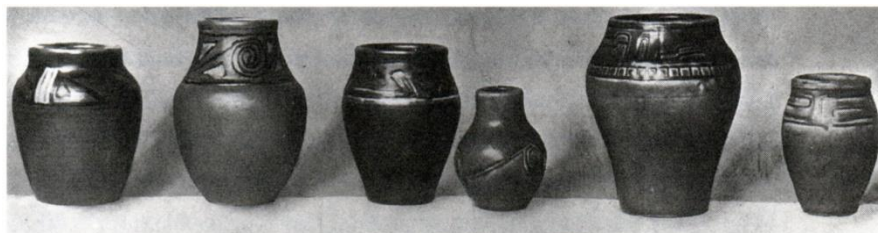


写真2-23 1901年11月の *Keramic Studio* に掲載されたチャールズ・F・ビンズの “Clay in the Potter’s Hand” より、“American Indian Ware Design, Matt Glaze.”  
©*The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915*

販売した。

ブラッシュと同時代に、陶芸家で学者のチャールズ・F・ビンズもニューヨークのアルフレッド大学で陶芸を教えた。ビンズは、イン

ディアンを芸術的規範となる役割モデルと見做して、その著書『陶芸家の技術』(*Potter’s Craft*) の第2章「陶器」の冒頭で、インディアン女性の土器の作り手を取り上げ、その製作過程の最後に、「人工的な彩色も苦心の跡もなく、代わりに現代のデザイナーの誉となる

穏健な精神力と健全な価値観が表現されている」と述べている<sup>94</sup>。学生は「インディアン」土器を製作したが、デザイン、装飾、焼成まで一人でこなし、視覚的類似を超えて内面の探究に向うことが奨励された。学生たちは「アート・ポタリー」を発足させ、サナトリウムや女子大学、セツルメント施設などで陶芸プロジェクトを推進した。こうした活動は、ビンズが傾倒したアーツ・アンド・クラフツ運動の一つの社会的ゴールと言えるものである。



写真2-24 アーサー・ダウのサマーアートスクール  
(エマーソン・ハウスにて)  
©*The Indian Craze: Primitivism, Modernism, And Transculturation In American Art, 1890-1915*

もう一人、画家、批評家、写真家のアーサー・ウェズリー・ダウもアーツ・アンド・クラフツ運動の強力な推進者で、アート教育にインディアンの手工芸品を手本として積極的に用いたことで知られている。ダウは 1889 年にパリ留学から

<sup>94</sup> Charles F. Binns, 1922 [1910], *The Potter’s Craft: A Practical Guide for the Studio and Workshop*, New York: D. Van Nostrand Company, Inc., 9. August 11, 2013 <<http://www.gutenberg.org/files/>>

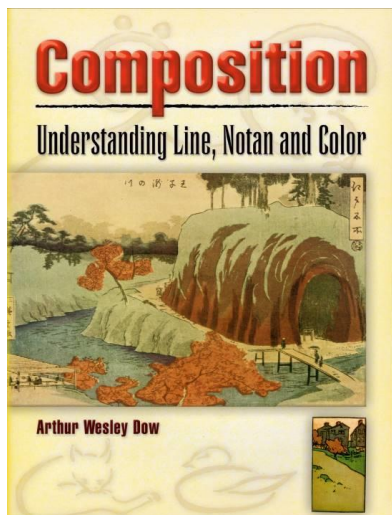


写真2-25 アーサー・ウェズリー・ダウ『構成：線、濃淡、色を理解すること』1912(1899『構成』の改訂版)  
©Arthur Wesley Dow, *Composition: Understanding Line, Notan and Color*, New York: Dover Publications, Inc. 2007[1899]

帰国すると、1891年から地元マサチューセッツのイブスウィッチの自宅で、夏期2ヵ月間のサマーアートスクールを開き、絵画や写真、先住民の製作方法による陶芸、編籠、織物などを教えた(写真2-24)。ダウは指導にあたってインディアンの工芸品を二通りの仕方で用いている。一つは視覚的な線、色、明暗の例として<sup>95</sup>、他の一つは芸術的な開発に必須である工芸の伝統を感受させる例として使用したのである<sup>96</sup>。シンプルな素材を用いた製作が、さらに本能的な創造性を目覚めさせるとダウは考え、そうした素材とデザインとの関係を会得するためにインディアンの技法を奨励した。

インディアンに対するダウの関心の強さは、授業に人類学者を招き、作品の教材を地元の自然から調達することなどに表れている。ダウは1895年からニューヨーク、ブルックリンのプラット・アート研究所で教え始め、そのかたわらアート・スチューデントズ・リーグでも教鞭を

とった。1899年に出版したダウの『構成：生徒と先生が使用するための芸術構造の一連の演習』(*Composition: A Series of Exercise in Art Structure for the Use of Students and Teachers*)は、公立学校の教材としてアメリカのアート教育に深い影響を与えた。ダウは1904年にコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジの芸術学部責任者となったが、ジョージ・オキーフもダウの教えを受けた一人である。

20世紀初頭、アーツ・アンド・クラフツ運動に共鳴する芸術家は、そのアート教育の実践にインディアン手工芸品を積極的に利用した。美術家が用いることでキュリオであったインディアン土器の知名度が上がり、美的工芸品と見られるようになったことは明らかである。その変化は、またインディアン手工芸品の展示の変化にも見て取ることができる。当時の先住民アートというのは、そのほとんどが美的な手工芸品で占められていた<sup>97</sup>。そうした先住民手工芸品が白人アートと共に展示されるようになるのは20世紀に入ってからで、その例を、ダウが会員でもあったニューヨークのナショナル・アーツ・クラブの1900年年次展覧会に見ることが出来る。展示は絵画などの美術と編籠やテキスタイルなどの装

<sup>95</sup> 線、色、明暗についての考え方は、1893年頃ボストン美術館でアーネスト・フェノロサの助手であったときに、日本美術のデザインと技法から影響を受けた。著書に『構成：先生と生徒が使用するための芸術構造の一連の演習』(1899)、改訂版『構成：線、濃淡、色を理解すること』(1912)がある。

<sup>96</sup> Hutchinson, 2009, 112.

<sup>97</sup> Ibid., 120



飾芸術で構成され、展示物は素材ごとに分けられるのではなく相互に混ざり合っ、美術品と先住民手工芸品を同じ光の中で見ることを鑑賞者に促すのである。こうした融合的な配置、色壁、シンプルな部屋、照明などの表現に美を求める展示様式や美術批評も、20世紀初頭に創り出されたものである。新しい展示様式は、良質な先住民手工芸品がアメリカン・アートの本流にインディアン・アートとして位置づけられていることを印象づけた。

さらに、インディアン手工芸品は、1904年、ルイジアナ買収100周年記念に開催されたセントルイス万国博覧会に出展される。公式カタログの序文は、応用芸術が万国博覧会



写真2-26 インディアン保留地を模した家の前の売り手（1904年のセントルイス万国博覧会）  
©The Indian Craze: Primitivism, Modernism, And Transculturation In American Art, 1890-1915

に位置づけられるのは初めてのことで、博覧会カタログにも初めて“A. & C.”—Arts and Crafts—の項目が掲載されたが、その背景にはイギリスで起こったアーツ・アンド・クラフツ運動があり、同運動はアメリカで目覚ましく発展したと記されている<sup>98</sup>。ホピやポモの編籠、ズニの貝細工、ナヴァホの毛布や銀細工などが出展され、土器では、唯一、ホピのナンペヨの鉢が7点選ばれている。キュリオである美術工芸品が公に展示されたことは、それらの芸術性が公認されたことに他ならない。

19世紀末から始まったカタログによる通信販売によって、南西部から東部都市へ大量のインディアン手工芸品がキュリオとして販売された。キュリオは、1890年から1916年にかけてアメリカで重要なデザイン運動となったアーツ・アンド・クラフツ運動の手工芸品への共感や製作実践などによって注目され、インディアン・ブームとも呼べるキュリオ収集の大流行を引き起こす要因となった。キュリオはコピーされ、手本として利用され、展示されて、アーツ・アンド・クラフツ運動と深く結びつけられたのである。しかし、同運動が目標とする形態の簡素さ、手作り、自然素材、日用雑器の美、有用性などの多くが先住民キュリオのうちにあったが、ナヴァホの敷物のデパート展示と価格に見たように、白人社会で流通するなかでキュリオの差別化があり、キュリオはふるいにかけていったのである。ナンペヨの土器のみがセントルイス万国博覧会に出展されたということは、白人の、おそらく目利きや学者、美術家の価値観が、

19世紀末から始まったカタログによる通信販売によって、南西部から東部都市へ大量のインディアン手工芸品がキュリオとして販売された。キュリオは、1890年から1916年にかけてアメリカで重要なデザイン運動となったアーツ・アンド・クラフツ運動の手工芸品への共感や製作実践などによって注目され、インディアン・ブームとも呼べるキュリオ収集の大流行を引き起こす要因となった。キュリオはコピーされ、手本として利用され、展示されて、アーツ・アンド・クラフツ運動と深く結びつけられたのである。しかし、同運動が目標とする形態の簡素さ、手作り、自然素材、日用雑器の美、有用性などの多くが先住民キュリオのうちにあったが、ナヴァホの敷物のデパート展示と価格に見たように、白人社会で流通するなかでキュリオの差別化があり、キュリオはふるいにかけていったのである。ナンペヨの土器のみがセントルイス万国博覧会に出展されたということは、白人の、おそらく目利きや学者、美術家の価値観が、

<sup>98</sup> United States, Committee on Press and Publicity, 1904, *Official Catalogue of Exhibitors, Universal Exposition, St. Louis, U.S.A. 1904, Division of Exhibits, Department B. Art*, St. Louis: The Official Catalogue Company Inc., Forword., 80-81, 90.

雨神ではなく、ナンペヨの壺を選んだということである。セントルイス博覧会の3年後、先に見た1907年のレスターの南西部からのカタログには、ナンペヨも雨神も載っている。近年まで白人学者の批判や無視により、ほとんど語られることのなかった交易や通信販売のキュリオは、先住民手工芸品への大衆の関心を獲得したことで広く知られるようになった。そのなかの高品質なものが、先住民アートとしてアメリカ近代美術に組み込まれていくきっかけをキュリオは作ったのである。

## 小括

第2章は、第1節で19世紀末に台頭した交易商人を取り上げ、インディアン・キュリオが鉄道開通以前から販売されていた経緯を明らかにした。彼らが先住民の土器を含む手工芸品の製作や販売に深く関与していることを概観するとともに、第2節で、それら交易商人が東部社会への販売手段として用いた通販カタログを年代順に比較検討した。その結果、初期にあたる1874年から1907年までのカタログが、インディアンの遺物などの広告から現在のファッション雑誌のように華やかで女性をターゲットにしたものに変化していることや、掲載されている商品もメキシコや南西部の質の高い手工芸品を、有用性と装飾性を兼ね備えるものとしてとらえてきていることに注目した。

後半の第3節では、20世紀初頭、アメリカに広がったアーツ・アンド・クラフツ運動と東部都市に通信販売されたインディアン・キュリオの関係を分析した。白人社会とアーツ・アンド・クラフツ運動を背景に、キュリオがどのように流通し、消化されていったかを考察した。その過程で、手工芸品のコピーやインディアン性の盗用、アメリカン・アートとの関連が浮上し、キュリオである手工芸品が広く大衆に受け入れられていたことを確認した。そして、このキュリオ・ビジネスが、プエブロの塑像型土器の大量生産の商品化をよんで製作伝統に変容を起こしたこと、その一方で高品質な伝統土器がアート教育の見本となり、ナンペヨの土器が博覧会に出展されるなどインディアン・アートに目を向けさせる契機となったことなどを明らかにした。

### 第3章 鉄道開通と南西部観光の開発・定着

#### —1880年代～1930年代—

1848年、アメリカ合衆国がメキシコに勝利してプエブロの地は合衆国に併合され、以後メキシコ北方の国境地方は、合衆国の南西部地方となったが、東部都市からは遠い辺境の地であった。当時の連邦政府は、1830年に「インディアン強制移住法」を成立させ、コマンチ族など平原インディアン諸部族の反発を引き起こしていた。メキシコとの戦争後、ニューメキシコに侵攻した合衆国軍は遊牧部族よりは定住部族に味方し、ナヴァホやアパッチの襲撃からプエブロ・インディアンを助けたりした<sup>1</sup>。しかし1850年にニューメキシコが準州に昇格した際、プエブロの人びとは元メキシコ市民であったにもかかわらず、メキシコと締結した条約<sup>2</sup>の規定に反して、準州議会は市民権を与えず、プエブロ・インディアンを保護することはなかったのである<sup>3</sup>。

1870年代は、強制移住と土地奪取をめぐる、合衆国軍隊と遊牧諸部族との武力闘争が最も激しかった時期だが、プエブロ地域は壊滅的な軍事征服や強制移住を免れていた。しかし定住地はインディアン保留地とされ、文明化を標榜する同化政策は、キリスト教への改宗、子どもたちの寄宿学校への収容などプエブロの伝統的生活にもおよんだ。さらに、1887年に制定されたドーズ法と称される「インディアン一般土地割当法」は、インディアンを小土地所有農民にして共有制に基礎を置く部族共同体を破壊し、インディアンを個々人にして白人社会に同化吸収することを目的としていた。部族的生活の終結こそがアメリカ社会に参加するために不可欠であり、土地割当がインディアン文明化の中核となったのである<sup>4</sup>。アメリカ合衆国によるこうした文化的破壊が先住民に強制されるなか、1880年に南西部地域に鉄道が開通し、観光の時代が始まるのである。本章では、合衆国南西部というローカルな場で展開された観光の開発・定着と、それによって引き起こされたプエブロ土器製作における伝統の変容を考察する。まず鉄道開通当時のプエブロ土器を概観し、次に土器の変容を検討し、続いて観光開発の導入や定着にどのような動きがあったのかを明らかにする。

#### 第1節 南西部への鉄道開通——みやげ品の誕生

##### 1. プエブロ土器（1850年～1900年）

19世紀後半に入っても、ほとんどのプエブロで、家庭での食器や貯蔵のための主要な日

<sup>1</sup> 富田虎男,1997[1982],『アメリカ・インディアンの歴史』雄山閣出版,152.

<sup>2</sup> 1948年に合衆国とメキシコの間で締結された「グアダルーペ・イダルゴ条約」。合衆国がメキシコ市民のすべての権利、財産およびその他を承認するものと規定している。藤田尚則,2012,『アメリカ・インディアン法研究(1) インディアン政策史』北樹出版,206-209.

<sup>3</sup> Ibid., 205-206.

<sup>4</sup> Ibid., 352-353.

用品として、主にアナサジ土器の伝統を引き継ぐ形で、土器は作られ使用されていた。ここで当時の主要な土器の形や文様についてプエブロごと概観しておきたい。



写真3-1 貯蔵壺  
サンイルデフォンソ  
多彩色土器 1890  
©Historic Pottery of the  
Pueblo Indians 1600-1880

**サンイルデフォンソ** 黒の線で幾何学文様が描かれた淡黄地黒彩の土器が製作されてきた。その淡黄地黒彩の時代には水壺と同じく、横幅がある球体形の大きな貯蔵壺が作られ、また直径が 45 cm もある大きな鉢も作られていた。しかし、1880 年代に土器の装飾に変化が起き、写真 3-1 のような淡黄地または白地に黒と赤で彩色したものが優勢となった。文様も曲線の幾何学文様の組み合わせ、様式化された植物や鳥、動物などが描かれる。



写真3-2 貯蔵壺 シア  
多彩色土器 1890-1900  
©Pottery of the Pueblos  
of New Mexico 1700-1940

**シア** 19 世紀後半に土器の装飾が複雑になった。器は赤みがかかったオレンジと黒で彩色され、文様は水壺を取り巻く広い二重ないし三重の曲がりくねった帯状の縞が、器の肩から下部に交互に波打つように描かれて、鳥や植物がその帯状の縞と組み合わせられた（写真 3-2）。また大小の深鉢にも、幅広い部分に幾何学的な文様や帯状の縞が描かれた。水壺の形態と文様は 20 世紀に引き継がれた。

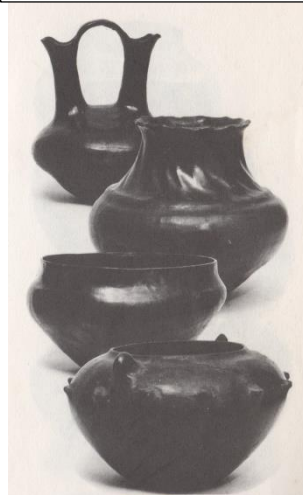


写真3-3 貯蔵壺  
サンタクララ  
黒色研磨土器 1880-1900  
©Pueblo Pottery of the  
New Mexico Indians :  
Ever Constant, Ever  
Changing

**サンタクララ** 1880 年代は、70 年代に続いて典型的な形の器が作られていた。全体が球形でごく短い首の壺型、長めの首と張り出した肩、その肩から底までほとんどまっすぐなラインをみせる水瓶型、短い首と非常に広い口をもつ深鉢型である。これらは赤色または黒色の無装飾研磨土器であった。またサンタクララを有名にしたのが、ウェディング・ジャー（写真 3-3 の 1 番上）と呼ばれる二つ口の水瓶型黒色研磨土器で、優雅な長い首をもち、今日でも人気の高いものである。

**サンファン** 1880 年代に、隣村のサンタクララのような無装飾の黒色や赤茶の研磨土器が作られていたが、今日のように入念に磨き上げられたものではなく、表面の輝きは鈍いものであった。サンファンの特徴は化粧土掛けで、作り手は壺の上三分の二に化粧土を施し、下三分の一は地のまま残した（写真 3-4）。焼成するときの火加減で化粧土掛けの部分は黒から赤茶、化粧土掛けがない部分は茶系の灰色または黄褐色になった。伝統的な非常に大きい貯蔵壺や口幅の広い鉢が作られた。

**サントドミンゴ** 大ぶりの鉢や貯蔵壺が作られたが、淡黄地に大きくシンプルな幾何学文様を太い黒線で描くことが特徴で、



写真3-4 捏ね鉢サンファン  
黒色研磨土器 1850-1900  
©Pottery of the Pueblos  
of New Mexico 1700-1940



写真3-5 貯蔵壺  
サントドミンゴ 多彩色土器  
1890 ©Historic Pottery of  
the Pueblo Indians 1600  
-1880

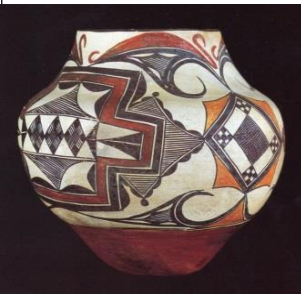


写真3-6 水壺 アコマ  
多彩色土器 1890-1900  
©Pottery of the Pueblos  
of New Mexico 1700-1940



写真3-7 水壺 ズニ  
多彩色土器 1890  
©Generation in Clay:  
Pueblo Pottery of the  
American Southwest

その装飾スタイルは、サントドミンゴ北方のサンイルデフォンソ、サンタクララ、サンファンなどと異なっている。また文様との組み合わせに、アコマやラグーナのオウムを少し変化させた鳥やシアから借用した二重線の円弧などが見られ（写真3-5）、サントドミンゴ西方のプエブロの土器装飾に影響を受けていることを示したのもも作られている。

**アコマ** アコマ土器の特徴は、作りが薄くて硬く軽いことであり、純白な化粧土掛けとともに古くからアコマを有名にしてきた。1880年以降に作られた水壺は、シアに似た形態を持ち、きわめて多くの幾何学文様が描き込まれている。この時期の変化は、文様の彩色に赤色との組み合わせで色調を弱めたオレンジ色が使われたことである（写真3-6）。

**ズニ** 大ぶりの水壺と鉢、水筒などの器は、ズニを含む西方プエブロのラグーナ、アコマ、ホピなどと同様、精巧で複雑な多彩色文様を特徴とした。ズニの構図は、水平に仕切られた部分と垂直のパネル部分とから成り、ほとんどの器で首と肩は明確な線で仕切られている。白の化粧掛けの上に黒、赤、茶色の彩色で、様式化された植物、鳥、鹿などが幾何学文様と組み合わせられた。大小の渦巻き、スカラップで囲まれた円花飾り、細い平行線や交差する線が入念に描かれている（写真3-7）。しかし、ズニでは20世紀前半に銀細工が隆盛となっていき、土器作りを圧迫した。

**ホピ** 1800年代、土器作りは停滞し土器の質も低下していたが、1300年代から続いているホピ独特の艶のあるオレンジの色調を持つ淡黄色の地は保持されていた。ホピの器の形態は平たい傾向があり、種壺、水壺、鉢も高さより幅が上回っているものが多い（写真3-8）。第一メサのハノ（テワ語圏からの移住民の子孫が住む村）のナンペヨは、1895年に発掘されたシキヤキ土器（14～17世紀）の破片からシキヤキ様式を再現している。

**コチティ** 作られる土器は、壺、瓶、鉢、水筒などすべて球形といえるものである。作り手はまた塑像作りにたけ、とくにインディアン以外の人びと——神父、カウボーイ、ビジネスマン、旅行者などを戯画的に表現したり、顔のある水壺を作ったりした。1900年代に入っても、伝統的な家庭用の貯

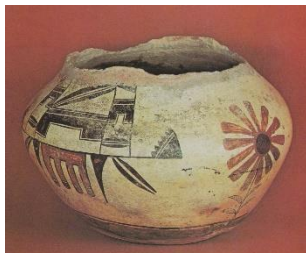


写真3-8 壺 ホピ 多彩色  
土器 1880-1850



写真3-9 貯蔵壺 コチティ  
多彩色土器 1880



写真3-10 鉢 テスケ  
多彩色土器 1880  
写真3-8、3-9、3-10  
©Historic Pottery of the  
Pueblo Indians 1600  
-1880

蔵甕や大小の鉢が作られて使用され、同時に動物型土器なども常時作られていた。写真3-9では、第2章第2節2の100年前のコチティ系の土器で見られた儀式的途切れが、同じように作られている

**テスケ** 1800年代後半も、隣接するサンイルデフォンソの土器と非常に類似した形態の甕や水瓶、鉢などが作られていたが、テスケでは淡黄地に線描きの多い黒彩の土器を作り続け、サンイルデフォンソのように多彩色土器が作られることはなかった。写真3-10に示した大口の鉢には、つむじ風をあらわす卍文様（鉢の右上）や命の循環を表す葉柄が描かれている。

## 2. 売られる土器——拡大する商品化

プエブロ土器と観光との関係は、先に触れたように1880年にアチソン・トペカ・アンド・サンタフェ鉄道が完成し、本線がアルバカーキに到達したときに始まる。このとき首都であるサンタフェは、山地であるという理由で本線に迂回され、大幅な遅れの後に1887年支線が開通した。そのほかデンバー・アンド・リオ・グランデ鉄道、アトランティック・アンド・パシフィック鉄道などが、北はタオス、西はラグーナ、アコマ、ズニ、ホピなどのプエブロ付近に敷設されている。鉄道の開通は、南西部に労働移民、旅行者などのおびたらしい白人の流入をもたらし、同時に大量生産品の金物や陶器など生活物資も運んできた。また、大自然に惹かれてやって来る観光客も徐々に増え、先住民の工芸品をみやげとして買い求めた。鉄道の開通は南西部観光の幕開けであった。

当時プエブロ社会は自給自足であったが、長年の天候不順で収穫が落ち込み、食料や生活必需品を購入するために鉄道沿線のプエブロでは、人びとが駐車場で手持ちの土器を売り始めた。儀式用の土器を除き、プエブロ土器は現金収入を得るための商品となった。イ



写真3-11 ヒキガエル、フクロウ  
ズニ 塑像型土器 1880-1900  
©Pottery of the Pueblos of New  
Mexico

スレタ・プエブロのアニタ・アベイタは、1994年当時82歳であったが、「昔はここに駐車場があって、汽車がとまると、みんな果物や土器や持っている物でみやげになるものは何でも売ろうとした。男たちもトウモロコシやチリ（唐辛子）など採れたものは何でも売ろうとした」<sup>5</sup>と述べている。19世紀末に鉄道が開通してから20世紀

<sup>5</sup> Howard, & Pardue, 1996, xiv.

に入っても、プエブロの人びとが鉄道の乗客に土器をはじめ工芸品や生産物を積極的に販売していたことがうかがえる。土器の商品化は現金収入の必要に迫られたものであった。まず、家庭用の古い土器が観光客に売られ、次に買い手の好みに合わせた「みやげ土器」としての土器の小型化が始まった。

さらに、みやげ用として白人が求める珍奇な骨董品まがいの「インディアンらしい」も



写真3-12 雨神  
テスケ 塑像型土器  
1880年代  
©When Rain Gods  
Reigned: From  
Curios to Art at  
Tesuque Pueblo



写真3-13 男  
コチティ  
塑像型土器  
1880-1900  
©Clay People

のが作られ、当時、そうした状況は「白人が買うならインディアンは作る」<sup>6</sup>と言われたほどである。珍奇で稚拙で粗雑であることが、なぜ「インディアンらしさ」と混同されたのだろうか。

ラテン・アメリカ史家のチャールズ・ギブソンは著書『イスパノアメリカ-植民地時代』の中で、19世紀中葉の合衆国には、兵士や商人や旅行者に共通した南西部に対する軽蔑的、批判的な態度があり、貧困にあえぐ偏狭で未開の墮落した国メキシコに属していた南西部は、泥土造りの小屋の寄り集りで、垢抜けしない、非生産的で、怠惰で、時代遅れなものと映り、すぐにもより進歩的な文明にとって代わられるべきものと考えられていたと述べている<sup>7</sup>。この風潮は、合衆国において19世紀末に地方色を高く評価する意見が次第に多くなると、スペイン的世界の情景をサンタフェに見出すような認識に変わっていったとも記されている<sup>8</sup>。こうした19世紀中葉の南西部地域に対する白人認識が、そこに定住するプエブロ・インディアンに投影され、インディアンとしてカテゴリー化された人びとに対して、「インディアンらしさ」とは、非生産的で、怠惰で、時代遅れ、稚拙で、粗雑といった意味づけが、征服者である白人社会において構築されていたからではないだろうか。

さらに、20世紀初頭のアメリカ合衆国では、一般にインディアンの滅亡は時間の問題とされ、そ



写真3-14 動物、水差し テスケ  
塑像型土器 1890-1900  
©Pottery of the Pueblos of New Mexico



写真3-15 汽車 サンタクララ  
黒色研磨土器 1900-1920  
©Pueblo Pottery of New Mexico  
Indians

<sup>6</sup> Betty Toulouse, 1977, *Pueblo Pottery of the New Mexico Indians: Ever Constant, Ever Changing*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 40.

<sup>7</sup> ギブソン, 『イスパノアメリカ』, 220

<sup>8</sup> Ibid., 223.



写真3-16 丸い鳥 アコマ  
塑像型土器 1880-1900  
©Acoma & Laguna Pottery



写真3-17 鳥 ラゲーナ  
塑像型土器 1880-1900  
©Acoma & Laguna Pottery



写真3-18 塑像型土器  
サンイルデフォンソ  
1900 以前 ©Pueblo Pottery  
*Figurines: The Expression  
of Cultural Perceptions in  
Clay*

の文化もアメリカ文化に呑みこまれてすぐに消えていくだろうというのが時代の認識であった。みやげ品は、そうした白人が抱く南西部や「消えゆくアメリカ先住民」へのロマンチズムにも合致し、自ら滅ぼしたものを懐かしむ帝国主義的ノスタルジア<sup>9</sup>を満たすものとして大量に買われたのである。こうして、南西部観光にとってみやげ品は欠かせないものとなった。みやげ品の販売には、サンタフェ鉄道やフレッド・ハーヴェイ社も参画し、食堂車の導入や鉄道沿線のチェーン・ホテル建設を行って観光客を誘致した。また、大自然やホピ・プエブロへの観光を企画して、目的地であるアリゾナのグランドキャニオンへ 1924 年までに年間およそ 5 万人の観光客を運んだのである<sup>10</sup>。

しかし、観光というものを知らないプエブロの人びとにとって、観光客向けのみやげ商品の販売は、最初戸惑うものであった。これまでやってきた白人は、軍人、交易商人、宣教師、政府の役人、学者や教育者などであり、みな仕事や目的を持っていた。スペインの入植者も牧畜など仕事があった。遠方から景色や風物などを見に来る観光というあり方は、プエブロの人びとにとって考えられないことであつたろう。サンタクララのリナ・スウェンツルは、「その人たちは眺めたり、品物を手に取ったりしていたが、私たちにも興味があるのだと思った。これまでお互いを眺め合うことなどなかったので、まったく不思議な出会いだった」と、観光客の印象を残している<sup>11</sup>。

また、その観光客が買うものがわからなかった。今まで作って交易してきたスープ皿のような日用品を白人は買わないということであり、代わって白人が好むものを新たに作らな

ければならなかった。ここに、プエブロ土器製作の大きな変容が起こった。テスケではすでに「雨神」がキュリオとして作られていたが、南西部のプエブロをあげて観光用のみやげ作りが始められたのである。

18 世紀にもわたって土器製作の基底を成してきた土器の日用道具としての性格は、著し

<sup>9</sup>自分が誰かを殺しておきながら、その犠牲者の死を悼むという逆説。以下に詳しい。レナート・ロサルド, 1985, 椎名美智訳, 『文化と真実—社会分析の再構築』日本エディタースクール出版部, 103-111.

<sup>10</sup> T. C. McLuhan, 1985, *Dream Tracks: The Railroad and American Indian 1890-1930*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 41.

<sup>11</sup> Howard, & Pardue, 1996, 124.



く衰退し、アメリカの貨幣経済下で、土器は現金収入を得るためのみやげ品に特化する商品となった。土器の作り手は、今までのカテゴリーにはなかった「みやげ土器」の製作に経済的活路を見出したのである。みやげ品は、サンタクララで製作される小品の汽車（写真 3-15）のようによく研磨され、土器の質が落ちない物もあったが、テスケの人形型や動物型土器のように、耐久性に乏しい速成の物も多く作られた。20世紀初頭、ミニチュアの人形や動物、鳥、灰皿、水差し、ろうそく立てなどの観光客向けのみやげ作りが非常に盛んとなり、質が著しく低下した土器も見られた。商品化は拡大し、みやげ土器の製作が伝統的な家庭用の土器作りを上回ったのである<sup>12</sup>。

### 3. みやげ土器とミシェル・ド・セルトーの「戦術」

みやげ品の土器製作は、テスケ、コチティ、サンタクララ、サンイルデフォンソなどサンタフェ近郊のプエブロで顕著であり、ラグーナ、アコマ、ズニなど鉄道沿線のプエブロでも早くから行われた。「白人が買うならインディアンは作る」という姿勢や、白人の好みに合わせるという迎合主義は、プエブロの人びとがスペイン統治時代の交易で培った戦術である。交易の成果は、相手が欲しがる物を作ることにかかっている。新たな権力者であり、同化政策で先住民文化の破壊を目論むアメリカ政府と押し寄せる観光客に対して、土器の作り手は、スペインと同様に土器製作の二面性を駆使して権力に抗した。相手の意向に沿った売る土器を製作することが一つ、もう一つはプエブロ文化を体現する伝統土器の製作を維持することである。各プエブロの作り手は、押しなべて熟練した技術を持っていたので、白人が求めるみやげ品としての要求にも容易に対応できたのである。例えば、テスケの作り手は当初から「雨神」の偶像をプエブロの外で消費される物として割り切って製作していた<sup>13</sup>。そうした経済的利便性のための観光客向けの土器には、伝統土器が象徴する祈りの文様はほとんど描かれなかった。

こうした土器製作の二面性は、セルトーが民衆的实践論として「戦術」とよんだ民衆の「もののやりかた」と呼べるものではないだろうか。セルトーはエリートが行う「戦略」と「戦術」を区別して、「戦術」とは「相手の全体を見納めるような固有の場を確保していないのに、なんとか計算を図ることである」<sup>14</sup>。他者の力によって決定され編成された土地でどうにかやっついていかざるを得ない状況で、「相手の持ち場の全貌も知らず、距離を取ることもできないままに、なにかうまいものがあれば、すかさず機会をとらえる」<sup>15</sup>という、弱者ゆえの臨機応変の実践であると言う。すなわち「支配的文化のエコノミーのただなかで、そのエコノミーを相手に「ブリコラージュ」をおこない、その法則を、自分たちの利益にかない、自分たちだけの規則にしたがう法則に変えるべく、細々とした無数の変化を加

<sup>12</sup> W. Garmhausen, 1988, *History of Indian Arts Education in Santa Fe*, Santa Fe: Sunstorn Press., 43.

<sup>13</sup> Anderson, 2002, 9.

<sup>14</sup> ド・セルトー, 1987, 26.

<sup>15</sup> Ibid.

えている」<sup>16</sup>というやり方である。

プエブロの人びとが、スペインの植民地という状況で自分たちの土地を失い、強大な権力の監視の下におかれながら、日々生き延びていくための営みのなかで機会をとらえて入植者の日用品の皿を作り、ささやかな交易を行い、教会で使役されながらも木工や言葉を覚えたやり方である。また、鉄道が開通したばかりの頃、手近なものを何でも利用して旅客に売ったり、自分たちの手仕事を利用してみやげを作り上げたりしている。セルトーは、こうした戦術は「知恵というものが、日々の闘争や快楽を分節化し、それらとどれほど深く結びついているかをあざやかに表現している」<sup>17</sup>という。

南西部観光の開発は、その土地に定住している人びとが直接関知しない間に急速に進められた。大勢の白人たちが奔走し、その渦中に先住民は巻き込まれ、先住民の文化や先住民そのものが観光の目玉となっていた。この白人の支配的文化が押し付ける逃れようのない観光開発というものを日常生活の中でどう用いるか。プエブロ・インディアンの作り手は観光推進のそれぞれのグループ、例えばプエブロ文化に熱心な学者たち、利益優先のビジネス会社、物珍しさに惹かれてくる観光客などの間を、自由勝手に横断しつつ協力し、みやげ土器を売り込んで収入を図りながら、伝統的土器も製作していく「もののやりかた」をみせている。アメリカ政府をエリート文化（支配的白人文化）とするならば、プエブロの民衆文化の「戦術」は、相手の思うようにふるまいながら、機会があればあちこちと顔を出し、土器製作を自分たちの独自性として着々と地保を固めるという実践である。プエブロ土器製作の根底には、こうした土器の作り手の人びとの「戦術」が、歴史時代から今に至るまで流れている。

#### 4. 儀式用土器—商品化しえぬもの

上述したように 19 世紀末から 20 世紀にかけて、観光客向けの土器の製作とあいまって、



写真3-19 コーンミール鉢  
ズニ 彩色土器 1880-1890  
©『母なる大地の声—アメリカ・サウスウエスト プエブロ・インディアンの美術』



写真3-20 儀式用鉢  
テスケ 多彩色土器 1880  
©Historic Pottery of the Pueblo Indians 1600-1880

プエブロの人たちが日常使用するための土器はほとんど作られなくなった<sup>18</sup>。こうした 1880 年代から 1910 年頃までの観光導入時のプエブロ土器の製作を理解するためには、商品化した土器とともに、商品化しえぬ土器についても述べておく必要があるだろう。商品としての土器の対極にあるのがプエ

<sup>16</sup> ド・セルトー, 1987, 16.

<sup>17</sup> Ibid., 27.

<sup>18</sup> Toulouse, 1977, 15.

ブロの儀式に使用される器で、商品化されない土器である。その特殊な性格上、観光とのかかわりをほとんど持たない。

プエブロの儀式は、土器作りの伝統と同じくプエブロ社会や文化の中核をなすもので、プエブロの人びとのアイデンティティの拠りどころとして重要な位置を占めている。すべてのものに精霊や祖霊など霊的存在をみるアニミズムの世界観をもとに発達した儀式は、ダンスや歌を通して降雨、豊穰、安寧などを祈り、人びとの信仰や生き方をあらわすものとして継承されてきた。とくに先住民の信仰は、スペイン時代のカソリックへの改宗やアメリカ時代におけるプロテスタントへの改宗の強制などから、儀式用の土器製作を含め慎重に執り行われた。スペインやアメリカによるキリスト教化は受け入れたが<sup>19</sup>、現在でも信仰の秘密保持は高く、儀式の録音、記録、スケッチ、写真およびビデオ撮影は厳しく禁止され、外部への伝達が制限されている。

儀式と同様、儀式用の土器も家庭の日用品や商品とは区別されて外部へ出ることはまれである。ケネス・チャプマンが1920年代にサントドミンゴの土器の調査を行ったとき、儀式用土器は2個しかなく、雲、雨、稲妻の文様の組み合わせは売り物の土器はもちろん、

家庭用の土器にも使用が厳禁されていると記している<sup>20</sup>。プエブロの人びとは、神聖な儀式用の器をプエブロ内に秘蔵して観光客の目にふれさせることはなかった。儀式用の土器は、プエブロの人びとの儀式に対する社会的価値観とともに商品化しえぬものなのである。

儀式用土器は、プエブロ内の技量の高い作り手が依頼され、必要時に製作される。その製作過程は、上述した伝統的土器と同じく、母なる大地への感謝の祈りに始まり、粘土の採掘、精製、手びねりによる成形、乾燥、サンディング、絵付け、化粧土掛け、研磨、焼成（野焼き）の手順を違えることなく、プエブロの大地から採取した天然の材料を用いて入念な作業が行われる。器の形は鉢型で、器のふちはキヴァの階段の如く刻みが入られたものが多い（写真3-19）。文様は豊穰をもたらす水に関係するものが顕著であり、これら文様は具象的なものから高度に抽象化されたものまで幅広く、文様には個人の主張がみられない。ズニの



写真3-21 貯蔵壺 テスケ  
多彩色土器 1880  
©Historic Pottery of the  
Pueblo Indians 1600-1880



写真3-22(上)  
写真3-23 「雨神」(左)

<sup>19</sup> Bahti, 1992[1970], 4.

<sup>20</sup> Kenneth M. Chapman, 1995[1953], *Pueblo Pottery Designs*, New York: Dover Publications Inc. 9-10, 31-32.

儀式が特定のためではなく、ズニ村落全体のために行われた<sup>21</sup>のと同様に、土器の文様の意図するところも村全体のためであったからである。

こうした村落全体の祈りは、儀式用の土器に準じる伝統的土器にも描かれる。写真 3-21 は、観光客に「インディアンらしさ」で大人気となったみやげ土器「雨神」（写真 3-23）を大量生産したテスケ・プエブロで、同じ頃に製作された貯蔵壺である。プエブロの人びとの重要な祈願は、降雨とともに農作物の豊穰であるが、この貯蔵壺には降雨や豊穰に関する文様が溢れている。首の部分の階段文様や雷文、ハッチングのネックライン、胴部分のハッチングの交差線、トウモロコシの茎（写真 3-22 の矢印）、輝く太陽の象徴（または花）、スカラブの縁取りなどが描かれている。前掲したテスケの儀式用の鉢（写真 3-20）も同じく 1880 年頃に作られている。これら非常に伝統的な土器と速成のみやげ土器を、土器の作り手は同時に製作しているのである。これは、プエブロの人びとが常に降雨や豊穰を求め、白人社会やその文化が取り巻く環境にあっても、自然との調和を願うプエブロ・インディアンの儀式を体現するものとして、祈りの文様を精密に描き込んだからであり、その真髄を表すのが儀式用土器なのである。儀式用土器は、プエブロの文化的慣習の内に秘匿されている商品化しえぬものである。

## 第 2 節 南西部観光の導入

19 世紀末から 20 世紀にかけ観光を本格的に導入しようとする二つの動きが起こる。一つは人類学者や考古学者、芸術家、教育者などの学者グループでサンタフェを中心に活動を始め、もう一つのフレッド・ハーヴェイ社とサンタフェ鉄道のビジネスグループは、提携して観光客の誘致を図った。両グループはともに先住民文化や工芸品に美的経済的価値を認めたという点で共通している。スペイン人が土器やカチナ人形に美的価値を認めず、カチナ人形やカチナ面を邪悪なものとして破壊したのとは対照的である。学者グループは観光活動を通して先住民の文化を発信しようとし、ビジネスグループは大自然、先住民、工芸品をワンセットにして観光客を南西部に呼び込もうとした。その両グループにとって、プエブロ土器は重要な工芸品であり、欠かせないものとなった。

### 1. 学者グループ——先住民の伝統文化を発信

その学者グループの活動の原点は、二つの遺跡で発掘された古代土器片である。1895～1896 年に、考古学者のフュークスは、アリゾナ州のシキヤキ遺跡で多彩色土器の破片を見つけ、ホピのナンペヨはその土器片から独特な形をもつシキヤキ様式を再現する。フュークスに少し遅れて、1907 年、ニューメキシコ州のパハリト・プラトーの遺跡で、考古学者エドガー・ヒューエットは黒い土器片を掘り出した。その遺跡ではアナサジ文化を継承する彩色土器が発掘されていたが、この黒片はそれとは異なり、磨かれた光沢を持つもので

---

<sup>21</sup>青木晴夫, 1983[1979], 『アメリカ・インディアン その生活と文化』講談社, 155.

あった。ヒューエットはその再現を近くのサンイルデフォンソ・プエブロのマリア・マルティネスに依頼し、試行錯誤の末、マリアが黒色研磨土器の再現に成功するのは数年後のことである。マリアについては第4章で詳述する。

学者たちのグループは、プエブロの生活や文化を研究し理解していくかわら自分たちの行動を組織化していった。白人文化の影響を受けていない古い土器を、学術的民俗資料として収集し、サンタフェを中心とする地域に収集品を保管し研究する機関を次のように設立していく。

1880年 ニューメキシコ歴史協会設立

主に古い土器を収集するために組織された。後年、収集した土器の古いデザインは作り手たちの貴重な参考となる。

1907年 アメリカ考古学研究所設立（1917年アメリカ学術研究所に改組）

1909年 ニューメキシコ博物館創設

エドガー・ヒューエットを責任者として、旧総督邸に創設。

1917年 美術博物館創設

1922年 プエブロ土器基金設立（1925年インディアン・アート基金に改組）

ケネス・チャプマンらにより土器の収集・保護を目的として設立。

1922年 インディアン問題ニューメキシコ協会設立（1933年インディアン問題南西部協会に改組） インディアンの権利、福祉、健康、教育など生活にかかわる諸事に影響力をもった。

収蔵品は美術・博物館で展示され、観光客を惹きつける一方で、プエブロの若手土器製作者の手本となった。また学者と美術館関係者は、先住民の経済援助と工芸品の質的向上のために、展示会を開いて優れた作品を買い上げ、広くプエブロの作り手に伝統的土器の製作を奨励した。1917年に創設された美術博物館の建物は、パナマ-カリフォルニア博覧会（1915年：展示責任者はエドガー・ヒューエット）のニューメキシコ館を模したものであり、サンタフェで最初のプエブロ様式を復活させたものとなった<sup>22</sup>。また1919年、ニューメキシコ博物館館長のヒューエットは、観光活動の育成を目的として「サンタフェの祭礼」<sup>23</sup>を復活させている。

しかしながら、観光客に人気の「雨神」は、美術・博物館関係者や人類学者の間では不評であった。それは雨神が製作される工程や、用いる材料が問題にされたからであるが、

---

<sup>22</sup> Chris Wilson, 2001[1997], *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition*, Albuquerque: University of New Mexico Press., 128-135.

<sup>23</sup> 1692年のヴァルガスによる再統治後、スペイン系の人びとにより1712年から行われていた地域の祝祭。ヒューエットは1912年から途絶えていた祝祭を第一次世界大戦後に復活させ、博物館の文化復興プログラムに取り入れた。

その背後には上述したように、南西部先住民の手工芸品、特に伝統的土器の衰退を止め、土器の質を高めようとする動きが、ニューメキシコ博物館館長のヒューエットや美術家のチャプマンを中心に、20世紀初頭のサンタフェで興りつつあったからである。ヒューエットやチャプマンが推奨する伝統土器は、前述したようにその工程は非常に時間のかかるものである。それに対し、雨神は手作りだが焼成時間が短く、または乾燥させただけの物もあり、初めは無彩色だったものが次第にインキやポスターカラーで彩色を施すようになり、こうした速成の観光客向けの工芸品は、プエブロ伝統土器の対極にある物として白人学者や美術家から非難されたのである。

例えば、1879年、早くもピーボディ博物館のフレデリック・ウォード・パトナムは「これら塑像の中には猥褻傾向を持ったものがあり、おそらく文明の悪徳に接触した結果であろう」と非難している<sup>24</sup>。これは明らかに、先に触れたテスケの性的特色を持った塑像型土器に対する嫌悪感であるが、10年後の1889年にウィリアム・ヘンリー・ホームズが *American Anthropologist* に寄稿した一文は、塑像や交易商人に対する一段と激しい嫌悪に溢れている。人類学者、考古学者、芸術家でもあったホームズは、「プエブロ・アートの墮落」(Debasement of Pueblo Art) と題して辛辣に批判した。

**プエブロ・アートの墮落** 偽美術品ビジネスの興味深い段階として、ニューメキシコのプエブロ村落で作られている素焼きの塑像の広がりや、注目すべきかも知れない。これらの塑像は粘土で作られた粗末な物で、先住民の手本に倣わず、白人の勧めによって作られている。多くの場合、塑像の幾分猥褻な特徴と、非常に下品な白人の一団とによって、それとわかる。(中略、塑像の外見の説明) こうした塑像を良い物として購入したり、美術品であると信じたり、それらに法外な価値を置く人々からの寄贈や売却の申し出によって、ばかばかしい偽物を博物館に収容するのは、学芸員にとって非常に迷惑なことである。地域には、プエブロ・インディアンが観光業に供するために作った安物の、科学的に言えば、価値のない土器が溢れている。こうした器物は、雲母で上塗りされた塑像に帰するほど全くの墮落とは言えないが、しかし、白人との接触によってもたらされた墮落を見分け得る、古代プエブロ人の洗練された芸術的器物に偶々通じている人々は、ほんの一握りしかないのである<sup>25</sup>。

上述のホームズは、パトナムが外部に販売するために製作された塑像について下した判定に追随しているが、さらに、1924年から1925年にかけて、ニューメキシコとアリゾナで

---

<sup>24</sup> Batkin, 1999, 59.

<sup>25</sup> Holmes, "The Debasement of Pueblo Art," in *American Anthropologist*, Vol. II, American anthropological Association, 320.

調査を行ったルース・ブンツェルも、土器製作が観光客向けの安価なみやげ土器の生産に退化してしまつたと述べ<sup>26</sup>、35年前のホームズと同様に、ツーリスト・アートへの姿勢は否定的である。こうした白人学者の否定的な見解や批判について、ラングはその根底に、欧米人と非西洋人の感性と価値判断の相違を挙げる。まず、19世紀末に、プエブロのモノと文化は、部外者によって物神または呪物として具体化され（闘いの神、飢餓の神など）、それが両者の感性の相違を強調して、南西部では欧米人がプエブロの塑像に「グロテスク」や「醜い」というラベルを貼つたのだという<sup>27</sup>。そして醜さに対抗するものとして、欧米人は自分たちの美についての知覚や美的価値の識別を表明したり押し付けたりした。例えば、欧米人がインディアン・アートとして考えて信じていたことは、「土器は、鉢や水壺の形の中に、その伝統的な美を保持しなければならない」ということだったと言う<sup>28</sup>。

塑像型土器への学者や美術家のこうした批判や扱いは、美術・博物館関係者をはじめ、購買者にも影響を与えたのである。また一つには、19世紀末から南西部において考古学的調査が多く始まり、ナンペヨが古代土器を再現するなど、歴史的で伝統的な土器製作に焦点が合わされたこともある。南西部の研究が、先住民社会の文化や伝統に重点を置いた人類学の視点でなされ、そうした学者や美術家が先住民の伝統文化を発信するなかで、塑像を中心とした観光みやげの品々は、非伝統的で真正性や芸術性に欠けるとして排除されたのである。

## 2. ビジネスグループ—南西部のイメージ操作

他方、ハーヴェイ社とサンタフェ鉄道は19世紀末から南西部観光に携わり、南西部のインディアン・イメージを発信するためにも、みやげ土器は不可欠で、その製作には肯定的であった。英国からの移民であったハーヴェイは、1876年カンザス州トペカ駅に最初のレストランを開き、レストラン業のかたわら成長するアメリカを背景にサンタフェ鉄道と提携して、その沿線にチェーン・ホテルを展開した。1890年サンタフェ鉄道に食堂車が登場すると、ハーヴェイ社は食事の提供と給仕についての契約を結んだ。この頃は中西部でのアメリカ先住民の激しい抵抗もほぼ終結し、都市の煩雑さを逃れて旅行を楽しむ人びとが増えた時期であった。旅行者は、快適な汽車の旅と珍しい眺めやちょっとした冒険を求め、両社はそうした人びとを南西部観光に誘致するため、次のような戦略をとった。

その一つは、観光客に南西部旅行の安全性とエキゾチックさをイメージとして売りも込むことであった。ハーヴェイ社は東部や中西部から若い独身女性を採用し、ハーヴェイ・チェーンのホテルやレストランのウェイトレスとして配置した。美しく整えられた食堂を背景に、エプロン姿で微笑む「ハーヴェイ・ガールズ」の写真は、旅の快適さや楽しさを思わせた。また、伝統の衣装で壺を抱えてたたずむプエブロの少女、機織りや糸紡ぎをす

---

<sup>26</sup> Bunzel, 1972[1929], 5.

<sup>27</sup> Lange, 1993[1983], 71.

<sup>28</sup> Ibid.

るナヴァホ女性、籠を編むアパッチ女性など、先住民女性の写真は、エキゾチックな南西部と異文化を強調するものだった。これら写真は本や雑誌、パンフレットや観光案内書、工芸品のメールオーダー・カタログ、絵はがき、トランプなどハーヴェイ社とサンタフェ鉄道が作成した印刷物に溢れ<sup>29</sup>、旅行客を「異国」のロマンに誘った。

写真によるイメージ作戦は効果的であった。レイナ・グリーンはその著書の中で、19世紀の東部ではインディアン女性について全く別の二つのイメージが信じられていたと書いている<sup>30</sup>。一つは墮落した淫らなインディアン女、もう一つはやさしく美しいポカホンタスのような王女のイメージで、強制移住後、インディアンを見た人がほとんどいない東部で作り出されたイメージだという<sup>31</sup>。両社は、南西部先住民女性を後者に近いイメージで扱い、大いに宣伝に利用して南西部観光の旅行客を増やしたのである。

ハーヴェイ社のもう一つの戦略は、南西部文化を簡便に演出することだった。ハーヴェイ社のチェーン・ホテルは、ほとんどヒスパニック・プエブロ風に建てられ、白壁や瓦屋根、半円形の長い窓などスペイン的な外観に、丸太の梁が外壁に突き出すプエブロ建築を加味し、内装にプエブロ土器や織物をあしらって、南西部文化のエキゾチシズムを演出した<sup>32</sup>。そうしたアルバカーキホテルに隣接して、「インディアン館」が1902年にオープンする。インディアン館は1893年のシカゴ万国博覧会の展示方法を取り入れ、南西部やメキシコの膨大な収集品の展示、時代区分された資料室や工芸品売り場があり、雇われたホピ、イスレタ、ナヴァホ、アパッチなどの先住民は、「本物」のインディアンとして工芸品の製作を実演した。そうした工芸品は鉄道沿線のホテルでも販売され、19世紀末にはみやげ用土器を始めとする先住民工芸品の需要が、すでに供給を上回っていた。ハーヴェイ社は、ヒューエットやチャプマンと対照的に、みやげ土器を大量に購入して自社ホテルの売店で販売し、東部都市の支社で南西部観光の誘致に利用した。

ハーヴェイ社のホテル事業は、ニューメキシコに州にとどまらず、アリゾナ州のグランドキャニオンまで拡大した。サンタフェ鉄道が1901年にグランドキャニオンまでの路線を修復したのを機に、大自然の景観と先住民文化と宿泊施設を同時に提供するため、グランドキャニオンに1904年11月にホテルを、1905年1月に「ホピ・ハウス」(ホピ・プエブロの住居をそのまま模して作られた)をオープンする。ナンペヨは家族とともに雇われ、1905年と7年にホピ・ハウスで娘とともに土器を作り、夫と息子はホピのダンスを実演した。彼女が製作する土器は宿泊客の非常な人気を博し、ハーヴェイ社はナンペヨのステ

---

<sup>29</sup> ハーヴェイ社とサンタフェ鉄道が製作した他の印刷物は、専門家が民族誌的に南西部を解説したもの、画家が描いた南西部の風景を利用したカレンダーやホテルのメニューの表紙などもあった。サンタフェ鉄道が1892年に最初の小冊子を出してから、1930年にハーヴェイ社が最後のグランド・キャニオンの小冊子を出すまで、110点以上の出版物を数えた[Howard & Pardue, 1996, 89]。

<sup>30</sup> Rayna Green, 1992, *Women in American Society*, New York: Chelsea House Publishers., 51.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Howard & Pardue, 1996, 15-16.



イッカーを作って彼女の土器に貼り販売した。ナンペヨは、先住民の土器製作者として、初めて個人で名を知られた女性である。

サンタフェ鉄道も、工芸品の作り手たちに無料の駅舎入場許可証を配って、アルバカーキやギャラップ駅構内での販売を許可した。アルバカーキに降りた観光客は、停車場に座って工芸品を売る先住民を目にし、プエブロ風のホテルに泊り、インディアン館に立ち寄って南西部観光のエキゾチシズムに触れた。簡便な異文化体験の演出は、南西部を旅行しようとする人びとの興味を惹いた。それはダニエル・ブーアスティンが指摘するように、観光客用に作られたものにすぎないとしても、こうしたアトラクションは観光客向けの素晴らしい商品となるのである<sup>33</sup>。サンタフェ鉄道やハーヴェイ社のビジネスに、先住民とその工芸品は欠くことのできないものであった。

### 3. ナンペヨのシキヤキ復興土器

ハーヴェイ社は自社の観光事業の促進のために、ホピのナンペヨを人的資源として確保していた。ナンペヨ（1860－1942）は、ホピの第一メサのハノ村出身ホピーテワで、1895年に、フュークスが第一メサ東端の麓にあるシキヤキ遺跡を発掘したとき、すでに熟練した土器の作り手であった。ハノ村は、第1章のスペイン統治時代で言及したが、スペイン



写真3-24 水壺 ホピ  
シキヤキ多彩色土器 1600頃  
©The Legacy of a Master  
Potter: Nampeyo and Her  
Descendants

の報復を逃れて、リオグランデ川流域から逃避してきたテワ語を話す人びとが、ホピの許しを得て第一メサの入り口に興した村である。先住するホピの人びとにとって、スペイン人から村を守る盾としての意味合いを含んでいたともいわれる。ホピの中でテワ語を話した人びとの子孫で、第一メサに住む著名な土器製作者デキストラ・クオツクイヴァ・ナンペヨは、ナンペヨの曾孫にあたり、現在でも自分は「テワ－ホピ」だと述べた<sup>34</sup>。

シキヤキ遺跡の発掘に夫のレッソが参加していた関係で、ナンペヨは古代土器の再現に携わった。シキヤキ多彩色土器は、アナサジ文化の末期 1400 年頃に花開いた様式で、ピーチ・オレンジやクリーム色の地に、抽象的な文様や高度に様式化された鳥、蝶または蛾、動物、羽根などが描かれていた。

写真 3-24 は、1895 年にフュークスによって掘り出された古代の壺である。この時の遺跡発掘で、掘り出された土器片からナンペヨが再現した水壺は、シキヤキ復興土器（写真 3-25）として知られるようになる。形態は古代土器と同様、平たい傾向があり、器の高さより横幅が大きく上回っているものが多い。ナンペヨと夫のレッ

<sup>33</sup> ダニエル J.ブーアスティン, 2002[1964], 星野郁美・後藤和彦訳, 『幻影の時代』東京創元社, 113-114.

<sup>34</sup> 2010 年 10 月、ホピ第一メサのデキストラの自宅で飯山が聞き取りした。



写真3-25 水壺 ホピナンペヨ  
シキヤキ復興土器 1900年代  
©*Inventing the Southwest: The Fred Harvey Company and Native American Art*



写真3-26 鉢 ホピ  
ナンペヨ 彩色土器  
1901-1904  
©『母なる大地の声: アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアンの美術』



写真3-27 水筒 ホピ  
ナンペヨ 多彩色土器  
1901頃  
©*The Legacy of a Master Potter: Nampeyo and Her Descendants*

ソは、フュークスのキャンプを訪れて、古代土器片の絵柄を記録したが、ナンペヨやハノ村の作り手は以前からそうした昔の土器片に着想を得て製作していた<sup>35</sup>。ナンペヨは水壺、種壺、鉢、水筒など幅広く製作し、彼女の優雅な羽のデザインを加味したシキヤキ様式の文様を描き続けた。ナンペヨが最も充実した作品を製作したのは1879年から1912年で<sup>36</sup>、後年は視覚障害が進行し、夫のレッスンや娘たちの助けを借りて製作した。写真3-26の鉢の内面に描かれた絵柄は、より複雑なシキヤキの壺の絵柄から部分的に取られ、ナンペヨがアレンジした絵柄である<sup>37</sup>。

彼女の土器は、グランドキャニオンを訪れる観光客の注目の的となった。みやげの土器とは違い、精密な線で描かれたシンボリックな絵柄や「ディスク」型の壺は人気を呼び、彼女の土器を購入する観光客や収集家は列をなすほどで、夫のレッスンがそうした人たちの案内をする役を受け持っていた。遺跡調査は繰り返し行われ、白人の学者や博物館関係者は先住民文化の保全という名目で発掘品を収集し、さらに大量の伝統的な土器をホピの村々から奪取したのである。収集はアメリカ国内にとどまらず、アメリカ・インディアン・アートに強い興味をもつドイツやノルウェーの美術・博物館からも関係者が訪れ、ホピ近郊の交易業者から買い入れている<sup>38</sup>。

1905年に、ハーヴェイ社は、ナンペヨとその家族をホピ・ハウスの専属として雇い、ナンペヨは土器製作を実演した。ハーヴェイ社はナンペヨのラベルを作り、彼女の作であることを証明するために器の下側に貼って販売した<sup>39</sup>。ナンペヨが製作した鉢の絵柄はハーヴェイ社のロゴマークとして使用され、彼女の写真は絵葉書になってグランド・キャニオンや東部アメリカのハーヴェイ社で売られ、観光客誘致の宣伝に使われた。

ナンペヨの製作技術とその出来上がりが如何に優れていたかは、写真3-24（遺跡発掘土

<sup>35</sup>ニコルス, 2000, 200.

<sup>36</sup> Mary Ellen, and Laurence Blair, 1999, *The Legacy of a Master Potter: Nampeyo and Her Descendants*, Tucson: Treasure Chest Books, 63.

<sup>37</sup>ニコルス, 2000, 201.

<sup>38</sup> Ellen, and Blair, 1999, 79.

<sup>39</sup> Ibid.

器)と写真 3-25 (ナンペヨの復興土器)を見比べただけでもわかるが、シキヤキ遺跡発掘者のフュークスはその精巧さに危惧の念をもって研究者に注意を喚起している。フュークスは 1973 年に『先史時代のホピ土器デザイン』を出版したが、その中で「古代シキヤキ」の脚注で次のように記している。

ニューメキシコやアリゾナのサンタフェ鉄道沿線でインディアン物としてハーヴェイや他の商人が販売している土器の多くは、ナンペヨが作った模造の先史時代ホピ土器 (imitation prehistoric Hopi ware) である。この変化の一因は、1895 年にシキヤキ遺跡と墓地を発掘した筆者にある。ナンペヨと夫のレツソはキャンプ地に来て、紙と鉛筆を借り、発掘された土器に描かれていた古代シンボルをたくさん写し取った。それをその日以来、ナンペヨは何回となく自分が作った土器に再現してきている。それゆえに、研究の出発点において、ホピの器物の研究では、現代と大昔の土器を区別して、模造土器を注意深く排除することが必要である。現代土器は、昔の物のように細部に注意が払われていないから簡単に先史時代のものと見分けがつく。それに現代土器は化粧土が薄いので焼成時のひびが見られる<sup>40</sup>。

しかしながら、ナンペヨの「模造」土器が 1895 年の発掘以降に始まったことは、誤りだということがわかってきている。ニコルスは、「シキヤキ様式土器の復興の着想は発掘者フュークスによるものだ、という多くの誤った功績が彼に与えられている」<sup>41</sup>と述べて、次の例証を挙げている。アリゾナの交易商人トーマス・キームの助手アレクサンダー・ステューブスが、1893 年 1 月に、「…彼女は芸術的な技量において、傑出したテワの土器作家ナンペヨには及ばない。…ナンペヨがそうするように、この作家も古い絵柄の器を見て自分のデザインを創り出すと言っているが…」<sup>42</sup>という記録を残しているからである。フュークスの発掘以前から、ホピの作り手たちが土器片からデザインを創り出していたことを示唆している。本論の第 2 章で言及したが、交易商人キームは 1892 年に膨大なホピの土器コレクションをメアリー・ヘメンウェーの代理人フュークスに売却している。こうしたコレクションの中に、すでに当時のホピの作り手による複製土器が入っていたのかもしれない。大量の収集が続いた時代に、そんなに多くの本物の土器だけがあったとは到底思われないのである。ブンツェルもナンペヨに言及しているが、それは、「彼女はシキヤキ模様を模倣しなかった。彼女の創作力がシキヤキセンスの形式を創り出したのだ」と「際立った個性」としてナンペヨを評している<sup>43</sup>。

<sup>40</sup> Jesse Walter Fewkes, 1973, *Prehistoric Hopi Pottery Designs*, New York: Dover Publications, Inc., 177.

<sup>41</sup> ニコルス, 2000, 200.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Bunzel, 1972[1929], 88.

ナンペヨは、先住民の土器製作者として成功をおさめたが、その名声と収入は共同体のなかに不協和音を生じた。ナンペヨは慣習に従って結婚後は彼女の両親の家に同居し、プエブロの女性の多くがそうであるように、出産を機に収入増を目指して土器作りに励んだのだが、その技量は他を凌駕しており、古代土器の再現や彼女の土器に高い商品価値を見出したハーヴェイ社や観光客によって、結果的に高名と収入を得たのである。だが、共同体の利益が個人の利益に優先する文化において、個人的に突出することは伝統的な慣習を逸脱することである。羨望も重なり、ナンペヨは土器の焼成中に村人から石を投げられたり、勝手に粘土をいじられたりした<sup>44</sup>。しかし、ナンペヨの土器製作は南西部観光の導入に大きく貢献し、彼女の土器は安物のみやげ土器の製作に一石を投じるとともに、質の良い伝統的土器が白人に興味をもたれ高く売れることをホピの作り手に知らせた。ナンペヨは、以後の先住民の土器製作に方向性を示した点で重要なのである。

### 第3節 観光の定着

1920年代はアメリカが第1次世界大戦終結後、繁栄を取り戻して景気が上昇を続けた（1929年から大恐慌が始まるが）時代である。自動車、映画、ラジオ、電気、建築などの産業が発展し、ガソリン自動車「T型フォード」は大衆の高い関心を惹いた。呼応するようにアメリカ国内の自動車用道路の整備が進められ、1923年に「リンカーン・ハイウェイ」（アメリカ大陸横断道路第1号構想：ニューヨーク～サンフランシスコ）が完成し、1926年には「USハイウェイ66」（大陸南西部ハイウェイ構想：シカゴ～カリフォルニア）が着工して1938年に全線が完成した。「ルート66」は産業の中心地シカゴから西へ延びる主要道路だったが、同時に繁栄と自由を謳歌する人々が自動車旅行を楽しむ道筋となり、サンタフェやアルバカーキに大勢の観光客を運ぶこととなった。

#### 1. 観光活動定着への取り組み―「芸術の町サンタフェ」誕生

上述してきたように、南西部観光の幕開けは、プエブロ土器にとってのターニング・ポイントとなった。観光客の到来を受けて、プエブロの作り手たちは土器を小型化し、買い手の嗜好に合わせたみやげ品を製作してその需要に応えた。新しい経済システムへの移行のなかで、観光客の購買力や交易商人の注文は、プエブロに現金収入をもたらし、土器製作の継続に保証をあたえるものであった。しかし、手早く売るためのみやげ品作りは、大方の土器において質の低下を招き、土器の商品化に課題を残した。

そうした状況下で、20世紀に入ると、南西部観光を定着させ発展させようとする取り組みが見られた。学者グループは、美術・博物館関係者が中心となって、みやげ土器の生産で質が落ちたプエブロ土器の品質改良を図り、良質な土器が売れるマーケットの創出を目指した。当時は依然として観光客用に水差しや燭台、鳥や動物の小品が売れていたが、学

---

<sup>44</sup> ニコルス, 2000, 202-203.

者グループは、速成の安易なみやげ土器ではなく、ナンペヨやマリア・マルティネス<sup>45</sup>が再現した古代土器を手本とする伝統的で良質な土器を製作させ販売しようとしたのである。こうした計画やマーケット創出の経緯は、マリアの黒地黒彩土器と併せて第4章で論じる。学者グループは、美術・博物館などが設立され、観光の受け皿が整うと、さらにサンタフェ観光のイベントを企画していった。ニューメキシコ博物館館長ヒューイットは、前述したように、1912年から途絶えていた「サンタフェの祭礼」を1919年に復活させ、1922年の祭礼のなかで「インディアン・フェア」と「南西部インディアン美術工芸展」を同時開催し、観光をばねに衰退しているインディアン文化の復活と伝統工芸の経済的支援の確立を図ろうとした<sup>46</sup>。出品された工芸品は博物館のチャプマンらによって審査され、美術愛好家のローズ・ドウガンが設立した基金から賞金が贈られた。また、先住民文化に熱心だった作家のメアリー・オースティンやメイベル・ドッジなどの白人女性が、インディアン美術の研究、土器の保存・収集のための「インディアン・アーツ基金」設立に携わった。

他方、ハーヴェイ社は、これまでホテルや隣接する「インディアン館」で、宿泊客に手軽な観光体験を提供してきたが、1925年、新しいスタイルの「インディアン・ディツアーズ (Indian Detours)」を開始した。これはちょっとした遠回りのインディアン・ツアーというところのもので、大陸横断鉄道を数日下車して、バスや車でニューメキシコやコロラド、アリゾナなどのプエブロ保留地やスペイン系の集落、先史時代の遺跡や壮大な景色を見て回る小旅行だった。以前の景勝地へのツアーは運転手が説明したが、このツアーには「ハーヴェイ・クーリエーズ (Harvey Couriers)」と命名された、南西部の歴史や文化に精通した若い女性ガイドが同行した。彼女たちは教養があり、民族学者や考古学者などから専門の講義を受けて南西部の歴史や文化に精通していた。実地観光は、白人観光客の「本物」への欲求を満足させ、歴史的・民族的観光として観光客を教育する助けとなった。学者グループがサンタフェに集中して文化的・芸術的観光の開発や定着を図ったのに対し、ビジネスグループは鉄道や自動車など交通手段を活用して観光客の行動範囲を広げ、観光の誘致を図ったのである。しかし、このツアーは、31年に個人の自動車旅行に押される形で打ち切りとなった。1930年代に入り、自動車旅行が増え、列車によるサンタフェ・ルートの乗客は確実に減り始めて鉄道沿いのホテルは顧客を失っていったのである<sup>47</sup>。ハーヴェイ社は、その後、南西部観光の発展にかかわることなく、1960年に観光事業を終了した。

ハーヴェイ社とサンタフェ鉄道のビジネスグループは、観光の導入に際し、南西部への道筋を作り上げた。両社は東部の白人観光客を南西部へ誘致し、快適な汽車の旅と手軽で

---

<sup>45</sup> 1907年、ニューメキシコ州のパハリト台地の遺跡から、ヒューエットが黒い土器片を発掘した。その再現をサンイルデフォンソの土器の作り手であるマリアに依頼し、試行錯誤の末、3年ほど後に黒色研磨土器の再現に成功した。

<sup>46</sup> Bruse Bernstein, 1996, "Celebrating 75 years: The History of Santa Fe and Indian Market", *Indian Market*, 30

<sup>47</sup> Howard, & Pardue, 1996, 131-132.

安全な異文化体験を提供した。しかし、両社は利益追求のために動いたのであって、土器製作から見ると、ハーヴェイ社所有のコレクションは質・量ともに優れていたが、同社が手がけたみやげ品は高い需要があれば質に関係なく大量に売買された。またナンペヨやマリアなど優れた素質を持つ作り手たちを雇ったが<sup>48</sup>、それは後援というのではなく観光客誘致や売り上げのためであった。ハーヴェイ社からアリゾナ州の交易商人ハブルにあてた1905年10月の文面では、ホピ・ハウスのナンペヨの家族について「全く子どもは旅行者向けの最高の呼び物の一つだ」などと書き送っている<sup>49</sup>。だが、ハーヴェイ社やサンタフェ鉄道が誘致した観光客を通して、南西部文化が紹介され、南西部観光が広められたのも事実である。

同様に、学者や美術関係者もアート・ショーを多く開催して先住民文化を外の世界に発信した。学者グループは、観光活動の拠点をサンタフェに定め、サンタフェが持つ歴史と文化に先住民工芸を色濃く付け加えて観光の定着を図ったのである。ニューメキシコの風景は早くから白人画家を魅了していたが、1914年に「タオス・アート・コロニー」が創られ、20年代に「サンタフェ・アーツ・クラブ」が誕生し、その後も芸術家の集まりができていった。サンタフェを訪れた観光客はその宣伝者となり、白人社会にサンタフェは美術や文化を味わいたい人が「行ってみるところ」という評判を作り上げた<sup>50</sup>。こうして「芸術の町サンタフェ」が誕生し、南西部観光の核とも呼べる役割を担ったのである。現在もサンタフェを中心とした観光に芸術の趣が強いのは、観光の導入や定着、さらには今日までの発展において学者や美術・博物館関係者の影響が如何に大きかったかを示すものである。

## 2. プエブロ社会への影響

鉄道開通までプエブロにやってきた「アングロ」は、軍人、交易商人、宣教師、政府の役人などであり、みな仕事や目的をもっていった。他郷の風物や住人を見て歩く観光というあり方は、これまでの範疇にはないものであった。南西部への観光は、その地に住む人びとが観光活動というものを理解するまもなく、白人によって導入が図られたのである。

1920年代から30年代、プエブロ社会に影響を与えた一つがハーヴェイ社だった。列車の乗客に工芸品を売りに出かけていた人びとのもとに、ハーヴェイ社の車やバスが観光客を連れてくるようになった。当時の人びとの反応を次のような言葉に見出すことができる。

ハーヴェイ・バスが来るまで女たちは大変だった。(バスが)来るようになると女た

---

<sup>48</sup> 1910年、ハーヴェイ社のサンタフェ・ルートを宣伝するために、ナンペヨと9人のホピ・プエブロ・インディアンは、シカゴで行われた“The Land Show”で土器作りなどを実演した。1915年には、マリア・マルティネスと夫のジュリアンもハーヴェイ社に雇われ、数ヵ月間、サンディエゴの「パナマ・カリフォルニア博覧会」で土器作りを実演している[Howard, & Pardue, 1996, 68,74]。

<sup>49</sup> Howard & Pardue, 1996, 105, 110.

<sup>50</sup> Garmhausen, 1988, 34-35.

ちは家族に必要なものを稼げるようになった。バスが来ると子供たちはかけていった。(観光客は)キャンディやりんごを子供たちにくれた

グレゴリータ・チャバリア (サンタクララ・プエブロ・89歳・1994年) <sup>51</sup>

私は大きくなったらハーヴェイ・ガールズになるのだといつも言っていた。彼女たちはきれいできちんとして完璧に見えていつも見とれた。

ミルドレッド・プラト (ラゲーナ・プエブロ・77歳・1995年) <sup>52</sup>

フレッド・ハーヴェイ社はいつも観光客を連れてきた。バスが来ると土器(祖母が作ったもの)を外に並べて売った。祖母たちは生計を立てるため、子供や家族を養うために土器を作っていた。クリスティナの父親は子沢山だったので、ハーヴェイ・バスのために日曜ごとに子供たちを集めてダンスを見せた。一度だけ大人が踊っているのを見た。

ローズ・ナランホ (サンタクララ・プエブロ・79歳・1995年) <sup>53</sup>

私が小さいときにハーヴェイ・バスが来た。大人たちはバスが来ると、一時にあらこちらの家から土器を籠に入れて飛び出してきた。私は何か起きたのかと思ったほどだった。ひざまずいて籠を開けてから大人たちは地面に座った。いつも卑下してそうしていた。

リナ・スウェンツェル (サンタクララ・プエブロ・56歳・1993年) <sup>54</sup>

これらの言葉からプエブロの女性たちが、貴重な現金収入となる土器作りを懸命に行っていたことがうかがえる。観光客を乗せたハーヴェイ社のバスが回ったプエブロはどこも同じような状況であっただろう。また、サンタフェの交易商人からの大口注文は、小品のみやげ用土器とはいえ個人で捌ききれるものではなく、家族全員が製作に携わる仕事になっていたと考えられる。前述したナンペヨの場合も、購買者の人気の高さから考えると、視覚障害が出る以前から、習慣的に家族全体で仕事をこなしていたかもしれない<sup>55</sup>。交易商人の注文や観光客からの現金収入を通して、プエブロの人びとは観光活動というものを生活のための経済的利便性として積極的に受けてとめていったのである。

プエブロ内での販売のほかに、サンタフェに出かけて観光客に土器を売る人もいた。サンタフェの中心にあるプラザに面した旧総督邸の張り出した軒下に座って、広げた布の上

<sup>51</sup> Howard & Pardue, 1996, 126.

<sup>52</sup> Ibid., 2.

<sup>53</sup> Ibid., 125.

<sup>54</sup> Ibid., 121.

<sup>55</sup> ニコルス, 2000, 210.

に工芸品を並べて観光客に売ったのである。これはニューメキシコ博物館の支援によるもので、1920年代から、先住民の美術工芸品を観光客などに理解してもらうことや、先住民の作り手に珍奇なみやげ品を作らないよう奨励することなどを目的に実施されていた。1930年代まで、サンタフェから遠いプエブロからは、荷馬車でプラザまで土器を運ぶ売り手も見られた。

観光客との接触も増え、プエブロを取り巻く環境が変わるなかで、プエブロから出て賃金労働に就く人たちもいた。アルバカーキのアルヴァラド・ホテルに雇われたイスレタ・プエブロのユアナ・サングレは「汽車が着く前に店の土器をきれいにしてお掃除した。汽車が着いてお客がいる間は目につかないようにして、お客がいなくなるとまた仕事を始めた」<sup>56</sup>と述べている。また、アリゾナのハーヴェイ・ホテルで働いたラグーナ・プエブロのエリザベス・アーキルは「グランド・キャニオンで27年暮らしたが、ホテルには沢山のインディアン娘たちがいて、部屋の掃除や食堂のウェイトレスとして働いていた。ホピ・ハウスではいつもダンスが実演されていて大勢の観光客が詰めかけていた」<sup>57</sup>と述べている。プエブロ社会の伝統であった家事や土器作りなどの女性の仕事から離れ、プエブロの外に出た若い女性も多かったのである。

また、鉄道会社に雇われて家族ぐるみでプエブロを出た人たちもいた。ラグーナ・プエブロでは、初めて鉄道が敷設された時から多くの人たちが鉄道工事に従事し、家族とともにプエブロを出て線路沿いの工事現場に移り住んでいった。そのため20世紀初頭に、ラグーナの土器作りは一時廃れかけたほどであった。1924年から25年にかけて南西部の土器を調査したブンツェルは、ラグーナについて「ここでは土器製作は瀕死の状態であって、最後のか細い喘ぎとして模倣がまかり通っている」と述べ、それはラグーナ・プエブロから4kmのところに建設された新しい鉄道の駅が市場を混乱させ、商業主義に圧倒されたからだとして記している<sup>58</sup>。模倣というのは、ラグーナの土器が典型的なズニの土器そっくりの形、絵柄などを持っていることを指している。ブンツェルが尋ねる以前の1910年にすでに土器の作り手は統計で1人のみとなっていた<sup>59</sup>。観光客の需要がありながら売土器に窮したラグーナは、商業センターの性格を強め、アコマの土器を東部からの大量生産品と交易し、それらの土器をラグーナの駐車場で観光客に販売したのである<sup>60</sup>。そのことは、ブンツェルもラグーナの作り手から、「ここではもう長い間良い土器は作っていません。なぜアコマにいかないのですか。私たちは必要な時にアコマから買うのですから」と言われ

---

<sup>56</sup> Howard, & Pardue, 1996, 24.

<sup>57</sup> Ibid.111.

<sup>58</sup> Bunzel, 1972[1929], 64.

<sup>59</sup> Batkin, 1987, 150.

<sup>60</sup> Rick Dillingham, 1992, *Acoma & Laguna Pottery*, Santa Fe: School of American Research,163.



たことを記している<sup>61</sup>。

プエブロの形そのものが変貌したところもあった。アコマ・プエブロはおよそ 110 メートルの断崖の上に 11 世紀頃までに造られたプエブロで、頂上にアドビ造りの家々と 17 世紀にスペインの強制によって建てられた教会などがある。岩の割れ目を足掛かりに上り下りして、崖下の道路脇に設けた露店で自動車の観光客に土器を売っていた。そのプエブロの頂上が 1920 年代に、ハリウッド映画『レッドスキン』(*Redskin*、ヴィクター・シュルツィゲル監督、1929) の撮影現場となり、出演者や撮影機材運搬のため麓から頂上まで大自動車道路が作られた。その後も『世界の与太者』(*Way Out West*、フレッド・ニブロ監督、1930) が撮影され、アコマはこうしたプエブロの変化を利用し、大勢の観光客が訪れる観光地に変身した。

しかし、1930 年代に入り、個人の自動車観光が増えると、プエブロ生活のプライバシーが著しく侵害され始め、プエブロでは観光客の行動に関する規則を作る必要に迫られた。現在も「プエブロ・エチケット」と呼ばれる規則は、それぞれのプエブロによって策定され、観光客がプエブロ内でトラブルを起こさないようにその行動を規制している。

プエブロの人びとは増大する観光客に対して、プエブロ内での行動に厳しく一線を引いて共同体や個人の私生活を保守しようとする一方で、プエブロ外の白人のなかで積極的に活動することも実践してきた。1910 年、ハーヴェイ社のサンタフェ・ルートを宣伝するために、ナンペヨと 9 人のホピ・インディアンは、シカゴで行われた『アメリカ国土と灌漑博覧会』で土器作りを実演した。当時のシカゴ・トリビューンはナンペヨだけを名指しして、「当代一の土器の作り手」と報道している<sup>62</sup>。1915 年には、マリアと夫フリーアンもハーヴェイ社に雇われ、サンディエゴで開催された『パナマ・カリフォルニア博覧会』で数ヶ月にわたり土器作りを実演している。さらに 1934 年にサンタフェ・インディアン学校の校長チェスター・ファリスに協力して、マリアは 12 部族の人たちと一緒に作品を持参し、ワシントンまでデモンストレーションのツアーに出かけている。彼女たちは、雇われた会社の仕事を果たしながら、それを機にプエブロ土器や自身の才能を白人社会に向けて強くアピールしたのである。

1880 年の鉄道開通から、プエブロ土器と観光との関わりを土器製作の伝統の変容という視点から見てきた。そして、アメリカ南西部というローカルな場で行われた観光の開発が、先住民の土器製作における伝統の変容を引き起こし、土器の性格を大きく変えたことが明らかになった。使うための土器から白人のみやげ用に売るための土器へ、使える土器から使えない土器へ、日用品から装飾品へと変容し始めたのである。また、古代土器の再現への強いまなざしは、プエブロ文化や信仰を体現する伝統的な土器を照射し、その結果、伝

---

<sup>61</sup> Bunzel, 1972[1929], 64.

<sup>62</sup> Ellen, and Blair, 1999, 89.

統的土器は白人の収集家や美術・博物館関係者が根こそぎ「買い漁る」民族的資料へと移行する。土器の作り手は、押し寄せる研究者や学者のアカデミック・パワー、観光事業で利潤を図るビジネス・パワーなどに直面した。そうしたアメリカの権威を後ろ盾とする白人の行動は、一方では連邦政府が先住民の文化や宗教を禁じ、他方ではサンタフェを中心とする南西部地域で先住民の工芸品やその文化を取り入れて観光化しようとするねじれをもっていた。プエブロの作り手たちは、200年以上に及ぶスペイン政権下での白人に対する交渉の記憶を継承している。スペインの圧政に対しプエブロ文化の存続と生命の保全を図った政治的・文化的駆け引きは、アメリカに対しても同様であった。土器の作り手たちは、ねじれ現象を逆手にとって活用し、土器製作の伝統を臨機応変に変容させながら観光時代に適応していったのである。

## 小括

鉄道の開通とともにサンタフェを中心に南西部観光が開発されていく過程を検討したのが第3章である。明らかになったことは、作り手が土器の商品化と小型化を図り、白人がインディアンに抱くイメージを白人好みに表現したみやげ土器の製作に積極的に取り組んだことである。各プエブロで小さな動物や鳥、汽車などが作られ、粘土の人形土器などの商品化もすすんだ。一方で、常に伝統的土器の水壺や貯蔵壺も作られている。こうした土器製作の二面性は、すでにスペイン統治時代に見られたものであるが、19世紀末のみやげ土器の生産で顕著になった。こうした手段を、ミシェル・ド・セルトーが民衆的实践論として「戦術」と呼んだ民衆の「もののやり方」という観点から考察した。

観光の導入は19世紀末から20世紀にかけ、二つの白人グループによって始められた。一つは学者グループで、南西部観光によって先住民文化を発信し、手工芸品の販売を通してプエブロの人びとの経済的支援を目標とした。もう一つはサンタフェ鉄道とハーヴェイ社で、観光客に南西部旅行の安全性やエキゾチシズムを売り込んで、ビジネスの収益を上げるために南西部観光の導入に積極的に動いた。それぞれのグループは美術・博物館やホテルに隣接した「インディアン館」を建設し、白人画家はタオスやサンタフェに集まってアーツ・クラブを結成して活動し、学者グループによる先住民の美術工芸品や文化の発信と相まって「芸術の町サンタフェ」が誕生した。芸術の町サンタフェは観光客の評判を呼んで南西部観光の中心的役割を担ったのである。プエブロの人びとは、観光ということを理解する間もなく、白人の手による観光開発に巻き込まれ、プエブロ社会は大きな影響を被った。アメリカ南西部で行われた観光開発が、プエブロの土器製作における伝統の変容を引き起こし、土器の性格を大きく変えたことが分かった。しかし同時に、観光客が土器販売の新しい大きな市場となったことも事実であり、土器の作り手は、観光時代に漸次適応していったのである。

## 第4章 土器の品質改良運動——「サンイルデフォンソ・プロジェクト」

### —1900年代～1930年代—

合衆国南西部ニューメキシコ州サンタフェ市は、毎年8月に「サンタフェ・インディアン・マーケット」で賑わう。南西部を中心としたアメリカ先住民の美術品が集まるアート・マーケットで、先住民アーティストが自分の作品を展示し自ら販売する<sup>1</sup>。マーケットの創出は、サンタフェを中心にプエブロ・インディアンの文化復興運動が起こっていた1922年にさかのぼる。プエブロ土器は19世紀末の観光の幕開け以前に、インディアン・キュリオとして南西部の交易商人から通信販売カタログを通じて東部社会へ販売されたが、鉄道の開通と共にみやげ品として白人観光客に買われた。20世紀初頭、サンタフェで活動する白人学者や美術家、教育者、知識人らは、そうした観光客向けの安物土器を拒絶し<sup>2</sup>、プエブロ土器の品質改良に乗り出した。さらに伝統的な先住民工芸品のマーケットを創出し、マーケットは創出時からプエブロ土器の真正性を保持する聖域として機能した。本章では、1900～1930年代に焦点をあて、土器製作の伝統の変容という視点から土器の品質改良運動とマーケットの創出を検討し、これらの事象に関与して土器製作の新しい「伝統」が創られていった過程を考察する。

### 第1節 「サンイルデフォンソ・プロジェクト」

#### 1. 「サンタフェ・プログラム」と20世紀初頭のサンタフェ

先住民の「伝統的」な工芸を復興させ、プエブロ生活を再建するために人類学者エドガー・ヒューエットが作り上げ、サンイルデフォンソ・プエブロで行った一連の社会工学的な活動を「サンタフェ・プログラム」(The Santa Fe Program、以下、プログラムと略称)と呼ぶ。ヒューエット自身が命名したこのプログラムは、1900年頃からおよそ25年に及ぶ大計画で、その目的はプエブロ土器製作の復興、水彩画の奨励、プエブロ経済の促進などにあり、考古学者や人類学者を含む美術・博物館関係者、サンタフェの芸術家や慈善家たちで組織されていた。ここで検討する「サンイルデフォンソ・プロジェクト」(The San Ildefonso Project、以下、プロジェクトと略称)は、そのプログラムの一部であり、ヒューエットと共に美術家のケネス・チャプマンが先導した土器品質改良運動と呼ばれるものである。

プログラムは、1880年代から1890年代にアリゾナ州のホピで作り手が行った土器改良

<sup>1</sup> Bruce Bernstein, 2012c, "Welcome to the 2012 Santa Fe Indian Market Week," in *Indian Market*, 24.

<sup>2</sup> Joseph Traugot, 2007, *The Art of New Mexico: How the West Is One, The Collection of the Museum of Fine Arts*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 91.

の努力に類似するものである<sup>3</sup>。1885年、考古学者フュークスによってホピの遺跡から発掘された古代土器を手掛かりに、ハノ村に住む土器の作り手ナンペヨがシキヤキ土器を複製したことは第3章第2節3.で述べた。ナンペヨは古代土器からの着想に自身の工夫を加えてシキヤキ様式の土器を積極的に製作し、ホテル・チェーンのハーヴェイ社や研究者など部外者に販売して名声を得ている。このナンペヨのシキヤキ復興土器の創作が、ほぼ10年後のサンタフェ・プログラムのモデルとなった<sup>4</sup>。

このプログラムを実施しようとする背後には、20世紀初頭の時代趨勢がある。当時、合衆国では一般にインディアンの滅亡は時間の問題とされ<sup>5</sup>、その文化もアメリカ文化に呑みこまれてすぐに消えていくだろうという見方があり、南西部先住民の文化も例外ではないと思われていた<sup>6</sup>。サンタフェを首都とするニューメキシコは、1850年に準州憲法が制定されて準州議会が組織されたが、正州として連邦議会から承認を得たのは1912年である。その間、プエブロ地域は壊滅的な軍事征服や強制移住、1887年のドーズ法（インディアン一般土地割当法）による保留地の部族共有制の廃止などは免れたが、プエブロ・インディアンの定住地はほぼそのまま保留地とされ、20世紀に入っても、合衆国による同化政策は続き、儀式、ダンス、言葉、工芸品など先住民文化の禁止、キリスト教（プロテスタント）への改宗、子どもたちの寄宿学校への収容などプエブロ社会は文化破壊の危機にさらされていたのである。こうした時勢のなか、サンタフェは「インディアンの救済」を標榜する人たちの政治的な活動の場となっていた。

その一方で、1880年の鉄道開通とともに、南西部観光の白人観光客がサンタフェを訪れるようになり、サンタフェ鉄道やハーヴェイ社、白人学者、美術家などが南西部の観光事業を急速に推し進めた。さらに雄大な風景や古代の遺跡、自然と調和して生きるインディアンへの憧憬は、東部の画家や学者たちをニューメキシコへ引き付けた。1914年頃にタオス・アート・コロニーが誕生し、1920年代にサンタフェ・アーツ・クラブが結成されて芸術家の活動が盛んになる<sup>7</sup>。また、考古学者はプエブロ・インディアンの古代遺跡を発掘し<sup>8</sup>、人類学者はプエブロ保留地を訪れてはフィールドワークを行っている<sup>9</sup>。「20年代に世

---

<sup>3</sup> Traugot, 2007, 46.

<sup>4</sup> Ibid., 48.

<sup>5</sup> 富田,1997[1982],187.

<sup>6</sup> Cheri, C. Madison ed., 1997, *Southwestern Indian Tribes*, Las Vegas: KC Publications, back cover.

<sup>7</sup> Arrell Morgan Gibson, 1983, *The Santa Fe and Taos Colonies*, Norman and London: University of Oklahoma Press, 69-74. タオスで活躍した主だった画家は、ジョセフ・ヘンリー・シャープ、バート・ジア・フィリップ、アーネスト・ブルーメンシェン、E. アービング・クーズ、ウォルター・アフア、W. ハーバート・ダントン、ビクター・ヒギンズなど。サンタフェでは、カーロス・ヴィラ、ケネス・チャプマン、シェルドン・パーソンズ、オリーヴ・ラッシュ、ロバート・ヘンリー、ジョン・スローン、ジョージア・オキーフなど。

<sup>8</sup> 1895～96年：ウォルター・フュークスがアリゾナ州シキヤキ遺跡を発掘し、古代多彩色土器片を収集。1907～08年：エドガー・ヒューエットがニューメキシコ州パハリト台地を発掘し、古代黒色土器片を収

界で最も集中して研究されたのが南西部インディアンだ」と言われた<sup>10</sup>。さらに、学者や美術家たちは、大量に収集したプエブロの古い土器や工芸品を保管して研究し、それらを公開するための機関を設立していく。そして、サンタフェは先住民の美術工芸を主体とした先住民文化の拠点となり、「芸術の町」サンタフェが誕生した。しかし、目をプエブロ土器製作に転じると、「芸術の町」で販売されるプエブロ土器の質は決して良いものではなかった。これまで見てきたように、観光用のみやげ土器が量産されるようになり、有用な家庭用の土器製作よりも、安価な小品製作が先行するようになっていたからである。白人学者や美術家たちはそうした状況を憂慮し、古代土器を手本に品質改良を目指そうとした。土器の品質低下がプログラムを実施する動機の一つとなった。

また、南西部の土地や天然資源をめぐる動きが表面化し、1922年7月に議会に提出されたプエブロの土地所有権に関する「バーサム法案」<sup>11</sup>への抗議など、政治的な行動がサンタフェで活発化した。この法案に対して、プエブロの人びとは再編した全プエブロ評議会<sup>12</sup>を中心に署名をして上訴し、議員や世論の後押しもあって法案は23年に無効となった。タオスに在住する作家のメイベル・ドッジは、先住民文化保護のため法案に反対した急先鋒で、社会改革者のジョン・コリアと会い、さらに詩人のハリエット・モンロー、小説家のゼイン・グレイ、詩人・小説家のエドガー・リー・マスターズなどの署名を集めた「バーサム法案に反対する芸術家と作家たちの抗議書」を、早くも22年の冬にニューヨーク・タイムズなどに送っている。また、ドッジの知人で作家のメアリー・オースティンは、「インディアン・アーツ基金」のメンバーとなり、観光客や質の悪いコレクターから優れた先住民アートを守る目的で、古いプエブロ土器を収集するとともに、「インディアンのための

---

集。1915～27年：アルフレッド・ヴィンセント・キダーがサンタフェ近郊のペコス遺跡を発掘調査し、27年に「ペコス分類」とよばれる編年体系を確立した。「ペコス分類」は南西部地域の先史文化を建造物や土器、文化的残存物の変化を基礎に定義し、年代順に区分して名付けたもの。

<sup>9</sup>社会学者エルシー・C・パーソンズは1910年代の半ばからズニ、ラグーナ、ホピ、アコマ、イスレタ、タオスのプエブロで調査し、39年に『Pueblo Indian Religion』を出版した。また人類学者ルース・ベネディクトは1924年からズニを訪れて調査し、34年に『Patterns of Culture』を著している。ルース・ブンツェルも24年にベネディクトとともにズニで調査し、29年に『The Pueblo Potter』を出版している。

<sup>10</sup> Garth Clark, ed., 2006, *Free Spirits: The Native American Potter*, Breda/NL: SM's - Stedelijk Museum's-Hertogenbosch, /NL., 13.

<sup>11</sup> 1922年7月20日にニューメキシコ州の上院議員ホルム・O・バーサム (Holm O. Bursum) が提出したニューメキシコ州のプエブロ領内の土地所有権に関する法案で、プエブロ領内に居住する非インディアンの土地所有権承認の条件やプエブロへの補償に関する訴訟手続きなどを定めたもの。法案は非インディアンの居住実態調査(1917)の結果を非インディアンの土地所有権を立証する「一応の証拠」として認めていたので、法案の成立は不法居住者を含めた非インディアンの土地所有権がほぼ全面的に承認されることになり、プエブロ・インディアンにとっては不利な法案であった。水野由美子『〈インディアン〉と〈市民〉のはざままで』名古屋大学出版会、2007年、103 - 106頁。

<sup>12</sup> プエブロの口承によれば、ヨーロッパ人との接触以前に遊牧民の襲撃に対して村々の指導者が集まったといわれ、スペインの植民地時代をとおして、有事の際に各プエブロの族長が集会する南西部最古の自律的な部族組織が全プエブロ評議会の前身である。Sando, *Pueblo Nations*, 263-271. なお、1929年、BIA 局長チャールズ・ローズにより、全プエブロ評議会が連邦政府との交渉の窓口として承認された。

インディアン美術館」の設立を提案している。先住民の政治的、文化的状況に危機感をつのらせた白人の熱狂的ともいえるこうした行動は、次のような根本的な理由に裏打ちされていた。すなわち、「伝統的な芸術」を救うことは「伝統的な文化」を救うことであり、「伝統的な文化」を救うことは「インディアン」を救うことに他ならないというものである<sup>13</sup>。白人が考えるこのインディアンの危機的状況が、プログラムを実施するもう一つの重要な動機となった。

サンタフェで先住民文化や芸術、政治問題に活動した主な白人は、人類学者のエドガー・ヒューエット、美術家のケネス・チャプマン、画家のマーズデン・ハートリー、ロバート・ヘンリー、B・J・O・ノルデフェルト、ラッセル・カウルズ、ジョン・スローンと妻のドリー・スローン、作家のメアリー・オースティン、作家で人類学者のラ＝ファージ、詩人のアリス・コービン・ヘンダーソン、壁画家オリーヴ・ラッシュ、サンタフェ・インディアン学校長ジョン・デハフと妻エリザベス、同校長チェスター・E・ファリス、作家でアート・パトロンのメイベル・ドッジ、インディアン工芸のパトロンで慈善家のアメリカ・エリザベス・ホワイトとマーサ姉妹、ドゥーガン基金のローズ・ドゥーガン、インディアン問題ニューメキシコ協会会長のマーガレット・マッキントリックなどである。それぞれが先住民の権利や文化、教育、美術などに積極的に関与した後援者であるが、問題はの人たちがプエブロ文化や美術をどのように考えていたかということである。土器製作を事例に「伝統」の創造と絡め、プエブロ土器復興プロジェクトで検討していく。

## 2. プロジェクトによる土器の品質改良運動

プロジェクトを考察する前に、プロジェクトを主導したヒューエットとチャプマンについて略述しておこう。

ヒューエット（1865－1946）は、1893年頃初めてニューメキシコに滞在し、サンタフェ近郊のフリホレス溪谷の遺跡に魅せられている。教育者でもあるヒューエットは、1898年にニューメキシコ・ノーマル・スクール<sup>14</sup>を創設し、1903年まで学長を務めた。また考古学に強い関心を持ち、インディアン遺跡が荒らされることを憂慮したが、1906年に制定された「古物保存法」（Antiquities Act）<sup>15</sup>は、その成立に地域の考古学的な資源を詳述し

---

<sup>13</sup> Garmhausen, 1988, 47-48.および Carter Jones Meyer, 2001, "Saving the Pueblos: Commercialism and Indian Reform in the 1920s," in Carter Jones Meyer & Diana Royer, eds., *Selling the Indian: Commercializing & Appropriating American Indian Culture*, Tucson: The University of Arizona Press.190-211.

<sup>14</sup> メキシコ領が州になることを見込んだニューメキシコ領土立法部が、1893年にニューメキシコのラスヴェガスに学校を創設した。地域で名声を得ていたヒューエットは学校創設の有力者と知りあい、その縁で97年に初代学長に指名された。学校は、普通教育のカレッジとして98年から学生を受け入れ、その後、学位取得の教師育成を目的に教育学に重点をおいて入学者を増やした。学校は1902年に New Mexico Normal University と改称し、現在は New Mexico Highlands University となっている。

<sup>15</sup> 正式には、An Act for the Preservation of American Antiquities。大統領は議会の同意がなくても連邦政府の土地を国立記念物区域に指定することができ、1906年、セオドア・ルーズベルトが署名した。

たヒューエットの報告書が大きく貢献している。1907年にヒューエットはアメリカ考古学研究所<sup>16</sup>の初代所長となり、1909年にニューメキシコ博物館を創設して初代館長に就任した。そのかわり 1907～1909年にかけて、ニューメキシコの遺跡発掘調査を行うなど幅広く活動し、後年、ニューメキシコ大学の人類学と考古学部門を組織して、同大に人類学博物館を創設している。

チャプマン（1875-1968）はシカゴ・アート研究所でグラフィック・アートを学んだ。1899年にニューメキシコ・ノーマル・スクールの学長ヒューエットと出会い、乞われて学生に美術を教え、本のイラストも描くようになる。ヒューエットに同行したパハリト台地の発掘調査では、地図を作り、出土した土器を記録した。チャプマンの経歴はヒューエットに重なることが多く、アメリカ考古学研究所やニューメキシコ博物館ではヒューエットの重要なスタッフであり、収蔵されたプエブロ土器の責任者であった。チャプマンは土器に描かれた伝統的デザインを好み、後の土器製作者の参考となるようにそれらを描きとめ、サンタフェの「人類学研究所」<sup>17</sup>に資料として残している。1926年から1942年まで、ニューメキシコ大学でインディアン・アートの教授を務めた。

以下、プロジェクトの記述は1936年にヘンリエッタ・K・バートンによってまとめられた報告書『伝統的工芸品の復興を通してのプエブロ生活におけるインディアンの回復』（*The Re-establishment of the Indians in their Pueblo Life through the Revival of their Traditional Crafts*）のうち、「工芸品復興：サンイルデフォンソ・プロジェクトにおけるその方法と成功」（*The Craft Revival: Its Methods and Success in the San Ildefonso Project*）に依拠している。ヒューエットとチャプマンがリーダーとしてサンタフェ近郊のサンイルデフォンソ・プエブロ<sup>18</sup>でプロジェクトを開始した当時、文化の破壊は深刻で、宗教、伝統、説話、工芸、農業、建築物などが失われていた<sup>19</sup>。これらを裏付けるように、

---

狙いは、連邦の土地にある有史以前の歴史的遺跡を保護し、古代遺物の盗掘や破壊を禁止することであった。

<sup>16</sup> サンタフェのアメリカ考古学研究所は、ボストンにあったアメリカ考古学研究所（1879年設立）の委員会の一員であったアリス・カニンガム・フレッチャーの提案で、考古学の専門家を養成するセンターとして南西部に設立された。人類学者で民族誌学者のフレッチャーは、1906年、メキシコでヒューエットに出会っている。委員会は07年にフレッチャーの提案を受理し、ヒューエットを所長に、フレッチャーを研究所の常務委員会の委員長に任命した。研究所はその後、*School of American Research*、2008年から *School for Advanced Research on the Human Experience* と改称した。NPO組織である。

<sup>17</sup> 1927年、南西部の先住民文化を研究することを目的にジョン・D. ロックフェラーによって設立された。47年にニューメキシコ博物館と合併、国内有数の人類学的資料を有している。

<sup>18</sup> サンタフェの北方約40キロのリオ・グランデ川沿いに位置し、人びとは1300年頃から定住している。標高約1700メートル、面積およそ10.8平方キロで東京都中央区(10.15平方キロ)とほぼ同じ、人口は2010年の統計で524人だが増加傾向にある。

<sup>19</sup> Henrietta K. Burton, 1936, *The Re-Establishment of the Indians in their Pueblo Life through the Revival of their Traditional Crafts: A Study in Home Extension Education*, New York: Bureau of Publications; Teachers College, Columbia University, 52.



写真4-1 水壺 1880      写真4-2 水壺 1890  
 多彩色土器      サンイルデフォンソ  
 © Voice of Clay: Pueblo Pottery from the Edna M. Kelly Collection

1883年のインディアン保護事務所の年次報告には、サンイルデフォンソのほとんどの土地が買収されて白人の所有となっていること、麻疹で30人の死者が出たことが記載されている<sup>20</sup>。また1904年に未曾有の洪水がプエブロを襲い、多数の死者を出したという記述もある<sup>21</sup>。ヒューエットは、報告書のなかで、「もし、人びとにとって意味のある物が急激に破壊されるなら、その

突然の変化は人びとの生活を完全に崩壊させる」<sup>22</sup>と述べているが、プロジェクト・スタッフの根底にあるのはその強い危機感だった。当時のプエブロの人口は男女、子どもを合わせて138人で<sup>23</sup>、ヒューエットは人口減少の原因が、窮乏、病気の流行、宗教の迫害などにあることを見抜いている<sup>24</sup>。工芸復興に取りかかる前に、まず家と村の再建が緊急であり、プロジェクトは数年がそのことに費やされた。

バートンによれば、プロジェクトは、先住民の美術工芸の復興がどのような変化をもたらすのか、またその達成のためには何をすべきなのかという実験であった<sup>25</sup>。当時、多くのプエブロで土器の形や装飾、焼成がずさんになっていたが、サンイルデフォンソでの土器製作はかなり「伝統」を維持していた<sup>26</sup>。この伝統とは、プエブロの慣習に沿って作られていることを指している。伝統的土器とは、各プエブロ内の自然材料(粘土、ユッカの繊維から作る筆、植物や鉱石から作る絵の具、松の木や牛糞などの燃料)を用いて、紐状にした粘土を手びねりで形成し、研磨や絵付けを施して戸外で焼成するもので、こうした伝統がサンイルデフォンソでは維持されていたということである。第3章第1節で述べたように、サンイルデフォンソでは1880年代に土器の装飾に変化が起きている。淡黄地黒彩の土器に赤色が使われるようになり、黒い線で縁取りされ中を赤く彩色した様式化された植物、鳥、動物、幾何学文様などが描かれた(写真4-1、4-2)。1880年代以降、数十年間、サンイルデフォンソだけで作られた赤地黒彩土器は、つまみのついたふた付きの壺型容器で、伝統的な黒の幾何学文様が赤一色の地に描かれていた<sup>27</sup>。

<sup>20</sup> United States. Office of Indian Affairs, 1883, *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs, for the Year 1883*, Washington, D.C.: Government Printing Office, 124.

<sup>21</sup> Sando, 1998[1992], 257.

<sup>22</sup> Burton, 1936, 52.

<sup>23</sup> Ibid., 46

<sup>24</sup> Ibid., 53.

<sup>25</sup> Ibid., 79

<sup>26</sup> Ibid., 55

<sup>27</sup> Toulouse, 1977, 19.



1880年以降、現金収入のためにサンイルデフォンソでも土器が売られ、赤地黒彩の壺（写



写真4-3 水壺  
サンイルデフォンソ  
多彩色土器 1900-1920  
©Pueblo Pottery of the New  
Mexico Indians: Ever  
Constant, Ever Changing

真 4-3) が観光客に受けて、作り手はさらにカラフルで買い手にアピールするものを製作する。ただ、儀式用の器だけは日用品の土器と違って大切に扱われ、水や雨、雲を表すシンボリックなデザインが施されて独特な形に作られ売買されることはなかった。しかし、それらの多くは白人研究者や美術家によって民俗的資料や芸術的な価値と美をもつ物として収集され、博物館や人類学研究所に保管された。

このプロジェクトで、土器製作に関してはチャプマンに大きな権限が与えられていた。まず、チャプマンはプエブロの土器製作を観察し、作り手たちに美意識と商業的可能性をみてとると<sup>28</sup>、その作り手たちにパハリト台地の遺跡から出土した黒く研磨された土器片を見せた。その黒片は1907年から1908年にかけての発掘調査でヒューエットが掘り出したもので、古代の優れた土器を模作することで技術を復活できるかもしれないと期待したのである<sup>29</sup>。1910年から1915年にかけて何人かの作り手が形の複製を試みたが、技術的進歩はあったものの模作の成果はなかなか上がらず、結局それまで作っていた土器へ戻ってしまった。それでも土器製作の技術レベルをさらに上げて古い黒片の知識と統合し、サンイルデフォンソだけの特徴をもつ良質な古代美術を復活させようと、チャプマンは作り手たちを激励して指導を続けている<sup>30</sup>。プロジェクトのスタッフは作り手たちの家を回り、持参した優れた土器を参考に、作り手の環境で共に製作し個人的な助言を与えた。スタッフは、プエブロの材料、方法、デザインだけを用いたいという作り手を信頼したのである。

しかし、模作の成果がなかなか出ない時期に、チャプマンはさらに深刻な問題に直面する。それは奨励して製作した良質な土器が少しも売れないということだった。当時のサンタフェには伝統的土器の市場がなく、作り手は無益な売り歩きの後で、残った土器を商人のところに持ち込み数セントで売らなければならなかった。こうした現状を解決する方策として、チャプマンは出来の良い土器を持参させ、高めに買い上げて改良点を助言した。さらに博物館スタッフは戸別訪問を実施して時間と資金の許す限り他のプエブロにも出かけて良質な仕事を奨励した。この定期的な「訪問プログラム」は数年続き、作り手とともに製作を実践しながら、チャプマンは良質なものと駄目なものを区別すること、白人の美意識や考えを見極めること、自分が製作した良質な鉢や壺に見合う値段をつけることなど

<sup>28</sup> Burton, 1936, 55-56.

<sup>29</sup> Ibid., 56.

<sup>30</sup> Ibid., 57.

を重点的に指導した<sup>31</sup>。

1910年から1915年にかけて、ヒューエットとチャプマンは、プロジェクトの次の段階として、プエブロ外での土器製作の実演を試みる。その目的は、作り手の技術的向上を製作と評価の両面から実際に自覚させることであった。まず、作り手の中心的存在であるマリア・マルティネスと数人の作り手を雇い、博物館の仕事としてサマースクールの生徒たちの前で製作させ販売させた。生徒たちの興味や質問からマリアたちが得たことは、自分たちの土器の値段やどのような物が白人の買い手に好まれるかということだった。この体験から、マリアは製作する土器を実用的なものとしてではなく、もっと収入をもたらすアートとして製作する必要性を実感している<sup>32</sup>。1915年、サンイルデフォンソの作り手たちはサンディエゴの「パナマーカリフォルニア博覧会」に出演し、インディアン館の展示責任者ヒューエットが会場に建てたプエブロ住宅で生活しながら、土器製作を実演した。他の作り手をはるかに凌駕していたマリアの土器は、新聞記者や観光客から好意的な評判を得た。この時、マリアは自分の土器が売れるという自信を得ている<sup>33</sup>。思惑どおり、観光客はプエブロまでやって来てマリアの土器を購入した。親戚や隣人の作り手は良質な仕事に経済的見返り（儲け）があることを目の当たりにしたのである。

また、プエブロ土器の品質改良運動には白人女性の援助も大きかった。1917年に美術愛好家ローズ・ドウガンとヴェラ・フォン・ブルーメンソルが、プエブロ土器の品質改良を促進するためにプエブロを訪れ、後にドウガン基金を設立して「第1回南西部インディアン・フェア」（1922年）に賞金を出している<sup>34</sup>。そのほか1922年に「プエブロ土器基金」として設立され、1925年に「インディアン美術基金」として引き継がれた委員会には、作家のメアリー・オースティンやメイベル・ドッジが、「インディアン・アフエアーズ・南西部協会」および美術工芸委員会の議長をつとめたマーガレット・マッキトリックなど多数の白人女性がプエブロ土器の保全と改良に携わった<sup>35</sup>。

1921年頃にマリアが一つの鉢を博物館に持ってきた。磨き上げた黒とつや消しの黒との

---

<sup>31</sup> Burton, 1936, 58.

<sup>32</sup> Ibid., 59.

<sup>33</sup> Ibid., 59-60.

<sup>34</sup> 1等賞は5ドル、2等賞は2ドルで、各プエブロの最も優れた土器に対して贈られた。第1回フェアには次の16のプエブロが参加した。サンホアン、サンタクララ、サンイルデフォンソ、テスケ、サントドミンゴ、コチティ、サンフェリペ、サンタアナ、シア、ヘメス、サンディア、イスレタ、ラグーナ、アコマ、ズニ、ホビ[Toulouse 1977: 36-37]。因みに、1924年頃の土器の価格は、ズニで30センチ位の水壺2~3ドル、ラグーナの観光客用に売られる小物15~50セント、アコマの大きい水壺1.5ドル、観光客に直接売られる小物25~50セント、ホビのナンペヨ作の壺2~5ドル、同じくナンペヨの30センチ位の鉢75セント、他の作り手の小物15~50セント、サンイルデフォンソのマリアの黒地黒彩の小さい鉢3~6ドル、大きなもの12ドル、他の作り手の30センチ位の鉢3ドル、サントドミンゴの35センチくらいの鉢1.5ドル[Bunzel, 1972[1929], 5]。

<sup>35</sup> Margaret D. Jacobs, 1999, *Engendered Encounters: Feminism and Pueblo Cultures 1878-1934*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 152-154.

組み合わせを特徴とする「黒地黒彩」(black on black)<sup>36</sup>土器の最初のものである。このマリアの土器は、個人とプロジェクトの一つの成果であるとともに、土器製作に新たな伝統を作り上げることになる。第2節でマリアの土器製作を詳しく述べるので、ここでプロジェクトの成果をまとめておきたい。

### 3. プロジェクトの成果

1900年初期から21年頃までのプロジェクトを概観してきた。バートンの研究報告は、サンイルデフォンソにおけるプロジェクトが成功し、コミュニティの経済も改善したと記している<sup>37</sup>。例えば、1933年の統計ではサンイルデフォンソ・プエブロの「工芸品の収入」における「土器」の年間収入は25家族で9,900ドルとなり<sup>38</sup>、復興が遅れた隣のナンベ・プエブロが同じく25家族で120ドルという数字をみると、「伝統土器」の復興がサンイルデフォンソの人びとの経済的自立を助け、プエブロ独自の「伝統工芸品」をもつことが如何に強みになるかが分かる。この数字は、美術工芸の復興がどのような変化をもたらすかというプロジェクトの実験的な問いに対する有力な答えの一つになるだろう。土器製作がフルタイムの家内工業に発展し、プエブロの主要な経済源となったのである。一方でバートンは、このプロジェクトは優れたリーダーが優れた作り手のいるプエブロに実施した特殊なケースではないのか。この成果はもっと不利な条件の場所への正当な例証となりうるのかという疑問を投げかけている<sup>39</sup>。

それでは、ヒューエット自身はプロジェクトをどう評価したのだろうか。1930年に出版された自著『アメリカ南西部の古代生活』(*Ancient Life in the American Southwest*)のなかで、ヒューエットはマリアを筆頭にサンイルデフォンソの優れた土器の作り手を9人あげ、この数の多さは20年前にアメリカ考古学研究所による文化復興の実験に、サンイルデフォンソの土器製作が選ばれたからで、その実験の結果は全く申し分のないものであったと述べ、これらのインディアンたちは最も受容力がある人たちだと評している<sup>40</sup>。さらにマリアとナンペヨに言及して、技量は二人とも同等で、ナンペヨは古代様式の正確な復興によって名声を得、マリアは古代の製作過程を完全に明らかにし、全く新しい製作過程を発明した。彼女は真に創造的な芸術家であるとして、マリアを第一に推している<sup>41</sup>。

しかし、ヒューエットに対する批判的評価もある。ニューメキシコ博物館のジョセフ・

---

<sup>36</sup> 絵付けの手法の一つ。化粧土(泥漿)掛けして磨き上げた土器の表面に、さらに化粧土で文様を描いて焼成するが、焼成の最後に牛糞などをかぶせて燻し、還元状態にすると糞の炭素が土器の表面に固着して黒くなり、艶を持った表面と磨りガラスのような艶消しの部分(文様)が出来上がる。Toulouse, 1977, 40.

<sup>37</sup> Burton, 1936, 39-40.

<sup>38</sup> Ibid., 40.

<sup>39</sup> Ibid., 79.

<sup>40</sup> Edgar L. Hewett, 1930, *Ancient Life in the American Southwest*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 80.

<sup>41</sup> Ibid.

トラウガットは、ヒューエットが上掲の著書のなかでサンタフェ・プログラムの業績を総括して「土器製作、絵、その他のアートや共同体全体が比較的 success 裡に復興された」<sup>42</sup>と記したことについて、あたかも善意の白人研究者が村全体の問題を解決するためにやって来るまで、プエブロの技術、文化、社会が完全に崩壊していたと思わせる過度の主張だと批判した<sup>43</sup>。さらにプログラムの最も重要な業績として「失われたアート」である絵画製作が完全に復興されたという記述に触れ、これは誤った見解で、プエブロの伝統では信仰の文脈外での創造的な絵画製作は決してなされたことがなく、プエブロの人びとはキヴァのなかに象徴的なイメージを描き続けてきたのだと、トラウガットは指摘している<sup>44</sup>。

では、当事者の作り手たちはどう思っていたのか。評伝『ケネス・ミルトン・チャプマン—インディアン・アートとアーティストたちに捧げた人生』(*Kenneth Milton Chapman: A Life Dedicated to Indian Arts and Artists*)によると、作り手たちは「雨神」を模造したみやげ土器のわずかな収入を当てにすることを覚えてしまっていたので、当初、良質な土器製作に費やす労力と時間に疑いなく気乗り薄だったが、口にこそ出さなかったものの、インディアン美術の市場を作るためには、現実として支配的な白人文化に認めてもらう必要があることを分かっていたという<sup>45</sup>。プエブロの作り手たちにとって土器製作は毎日の生活の一部であり、土器の用途は共同体の多岐にわたっていた。口承を伝統とするプエブロ社会では、儀式で行う降雨や豊穡、安寧の祈願を、シンボル化した絵柄で土器に描くことによって体現してきた。伝統的土器はプエブロ文化を具現化するものだったのである。そのプエブロ文化も合衆国政府の下では禁止され、観光客が買うみやげ土器製作が現金収入に直結する仕事だった。プロジェクト当時、白人の指導をサンイルデフォンソの作り手たちが受容したのは、白人研究者や美術家の援助を現実にした経済的利便性で見做したことにもよるが、同化政策が行われていた時代に白人が古代からの伝統的な土器の価値を認めたことや、作り手たちもそうした古代土器に部族伝統の源を見たこと、さらにプエブロの美術や文化を復興させる有効な手段として土器製作を自覚し、伝統的土器の向上を図ろうとしたことなどによるだろう。

しかし、各地のプエブロの作り手たちがすべて温和な受容者でなかったことは、文化人類学者ルース・ブンツェルが、1920年代半ばにズニなどで、個人に対し文化がどのように作用するかを土器の様式やデザインから調査した時、アコマやサントドミンゴ（現ケワ）ではプエブロ全体に白人に対する激しい敵意があり、調査ができなかったという記述が残

---

<sup>42</sup> Hewett, 1930, 80.

<sup>43</sup> Ibid., 49.

<sup>44</sup> Ibid., 48-49.

<sup>45</sup> Janet Chapman, and Karen Barrie, 2008, *Kenneth Milton Chapman: A Life Dedicated to Indian Arts and Artists*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 169.

っている<sup>46</sup>。そうした状況を考える時、サンイルデフォンソの作り手のリーダーとして、マリアの存在は大きいのである。

土器製作の伝統変容の視点から、ここでプロジェクトをまとめておきたい。

第1に、後述するマリアとフリアンによって作られた「黒地黒彩」土器によりプエブロ土器製作に新しい「伝統」が創られ、土器が美術品となったことがあげられる。これまで見てきたように、プロジェクトが求めたのは質の高い古代土器を復元し、それを規範とした土器を作り出すことであった。それはリーダーであるヒューエットが、「ヒスパニック世界と接触する以前の先史時代の土器が、純血プエブロ族の汚されていない美意識を表している」と信じていたからである<sup>47</sup>。チャプマンもまた、古い土器のデザインへ傾倒し、古代のデザインを要素ごとに分け、製作にこれらを取り入れるよう作り手を奨励している<sup>48</sup>。古代土器片に学んで作り出され、古代の岩絵を手本に水蛇の絵付けを施されたマリアの黒地黒彩土器は、リーダー二人のこうした期待に応えるものであった。しかし、その土器は、ヒューエットやチャプマンがイメージした古代土器の複製に留まるものとしてではなく、現代プエブロ土器の美術品として立ち現れたのである。本来なら黒地黒彩土器は、サンイルデフォンソの伝統的土器に見られなかったその形、絵柄、技巧などから、プロジェクトのリーダー二人に拒否されてもおかしくないものである。実際、黒陶を試作していた時に、マリアは黒陶がサンイルデフォンソの土器ではないと感じていたので、人には見せないようにしている<sup>49</sup>。黒地黒彩土器が認められた理由として、トラウガットはサンタフェの芸術家や知識人、収集家による文化的精神的な開放性、革新的な雰囲気을挙げている<sup>50</sup>。現在、「伝統」とよばれている黒地黒彩様式は、1920年代に創造された新しい「伝統」なのである。

第2に、プロジェクトの成果として、マリアを中心に土器製作の技量が上がって良質な土器が製作されるようになったことがある。サンイルデフォンソが先駆けとなり、伝統的な土器が高く売れることが分かると、触発される形で土器の品質改良はゆっくりと他のプエブロへ波及していった。マリアより少し早く、ホピのナンペヨが古代土器の再現を果たしたが、このマリアとナンペヨの成功はプエブロの土器製作に大きな影響を与えた。二人は、高い技術に裏打ちされた質の良い伝統的土器が、白人に評価されて売れるということを作り手に納得させるとともに、プエブロ土器製作の発展への道筋を示したのである。

第3に、個人名の「サイン」を土器に入れるという新しい「伝統」が創られたことがあ

---

<sup>46</sup> Bunzel, 1972[1929], 2.

<sup>47</sup> Traugott, 2007, 45.

<sup>48</sup> Ibid., 46.

<sup>49</sup> Susan Peterson, 1989[1977], *The Living Tradition of Maria Martinez*, Kodansha International Ltd., 91.

<sup>50</sup> Traugott, 2007, 72.

る。マリアのサインについてバートンは報告書のなかで言及していないが、黒地黒彩土器が製作された後の 1920 年代に、チャプマンとサンタフェ・インディアン学校の校長ファリスが、白人に通りがよいという理由で「Marie」というサインを勧めた<sup>51</sup>。それまでマリアの土器はプエブロの慣習に従い無名であった。土器製作は共同体の作業の延長としてあり、一つの土器を個人のものとして所有するという概念はプエブロ社会の伝統的な観念にそぐわないのである<sup>52</sup>。しかし、オリジナリティを求める収集家や観光客が増え、サインはそれに応える販売の手段であった。白人の影響がプエブロの慣習に勝り、土器製作にサインという新しい「伝統」が加えられた。マリアのサインは、土器がプエブロの日用品から決別し、個人が製作する美術品へと変容していく転換点となった。個人作家の誕生といえる。彼女は後にサインを自身の名前「Maria」に変えている<sup>53</sup>。マリアが共同社会の則を越えてサインしたことで、サインは各プエブロの作り手に波及していった。

「サンイルデフォンソ・プロジェクト」は一プエブロの実験ではあったが、結果的に他のプエブロにも品質改良運動は広がってプエブロ土器の復興がなされていった。プロジェクトの成果は、プエブロの土器製作の伝統に新たな伝統を付け加える大きな変容の要因となったのである。

## 第2節 伝統の創造—マリア・マルティネスの「黒地黒彩」土器の発明

作り手の中心となってプロジェクトに協力したマリアは、叔母のニコラサから土器作りの手ほどきを受けて土器製作を習得し、ヒューエットとチャプマンが遺跡発掘後にサンイルデフォンソを訪れたときにはすでにプエブロで名の知られた土器の作り手であった。夫のフリアンはヒューエットのパハリト台地の遺跡発掘に2年間雇われて働いたが、通常はマリアの作った土器に絵付けをする優れた絵描きである。



写真4-4 皿(左)約 38cm 鉢(右)約 15cm  
マリア・マルティネス 黒色研磨土器 1915 頃  
©The Living Tradition of Maria Martinez

プロジェクトでヒューエットが発掘した黒の土器片を見て以来、フリアンとマリアは製作で試行錯誤を繰り返し、二人は 1910 年頃に最初の無装飾の黒色土器焼成に成功し、さらに試作を続けて、1915 年頃、深い黒色の研磨された土器を再現した(写真4-4)。しかし、黒色土器は、あくまでもヒューエットの依頼に応

<sup>51</sup> Peterson, 1989[1977], 98-99.

<sup>52</sup> ニコルス, 2000, 28.

<sup>53</sup> Peterson, 1989[1977], 98.

えるために作られたものである。黒色土器の製作と同時に、マリアとフリアンは伝統的な文様で絵付けされた多彩色土器の儀式用鉢（写真4-6）、水壺、箱、鉢、貯蔵壺なども製作している。写真4-5の貯蔵壺は、土器製作への探究心が見て取れるもので、壺の上部は伝統的な赤地黒彩であり、下部は白の化粧土の上に文様が彩色された多彩色が組み合わさ



写真4-5 貯蔵壺  
1910-1915

マリア、フリアン・マルティネス  
©The Living Tradition of Maria Martinez

写真4-6 儀式用鉢  
1915頃

多彩色土器

ている。この土器は、いろいろな粘土を使用して、その効果を確かめるために製作された作品である<sup>54</sup>。

再現された黒色研磨土器を見たヒューエットらは、その美しさに感嘆して製作を続けるよう励まし、二人は伝統的な多彩色土器と黒色研磨土器の製作を並行して続けていった。

1921年頃、マリアが博物館のヒューエットのもとに一つの土器を持参した。

その鉢は、1919年から1920年にかけて、マリアとフリアンが共同作業で試作的に焼成していたものの一つである<sup>55</sup>。この高さ21.6センチ、幅30.5センチ、開口部22センチの器は、プエブロ土器の新時代を記すものとなった（写真4-7）。鉢には、艶消しの地を背景に研磨された巨大な「水蛇」（avanyu）<sup>56</sup>が配されている。

角を持つ水蛇はパハリト台地の発掘時に洞窟に描かれていたものを、フリアンが激しい雷雨のあと潤れ谷を奔流となって流れ下る水、または水と雨への感謝の象徴として解釈し、描いたものである。最初、フリアンは研磨する前の鉢に絵を描いて、マリアに絵のまわりだけを磨いて絵の部分は艶消しのまま残してはどうかと提案したが、マリアの十分な研磨技術をもってしても、フリアンの絵の縁をきれいに磨くのは困難であった。写真4-7の器でも絵柄の水蛇



写真4-7 鉢 研磨土器

1919-1920 黒地黒彩様式

マリア & フリアン・マルティネス

©『母なる大地の声』

<sup>54</sup> Peterson, 1989[1977], 285.

<sup>55</sup> ニコルス, 2000, 212.

<sup>56</sup> 神話上の水神の使いである水蛇、または雨蛇は“雨を約束するもの”として、テワでは「アヴァニユ」と呼ばれ、その図柄は数多くのメタファー(隠喩)をもつ。例えば、リオ・グランデ川の隠喩であるとか、アヴァニユの波打つ体は豪雨の後に水の枯れた川に押し寄せる水、雨を孕んで大きくうねる雲など作り手の解釈はいろいろである。口から稲妻を吐き、頭の角には雲のシンボルを、背には雨雲を乗せて、大きくうねっている。隠喩を利用し、人びとの降雨に対する祈願のシンボリズムを表出することで、民族的アイデンティティを主張しているとも見られる。

を磨くことが難しいのは同様で、水蛇のカーヴした背中の輪郭線にフリアンが修正した重ね塗りの跡が見て取れる。試行錯誤の結果、背景と絵柄は反転され、最初に器全体を研磨し、その上に化粧土で絵柄を描く手法が編み出された<sup>57</sup>。この手法によって、絵柄の輪郭をはっきりと残すことが出来るようになったのである。

この黒地黒彩土器の発明は、まさに新しい伝統の誕生であった。実は、赤茶色の粘土を燻して作る黒い土器はサンイルデフォンソの隣村、サンタクララやサンファンでは水甕や調理用としてすでに作られていた。実用品は耐水性が第一で、そのため高温で焼成され、きめが粗くて分厚く、鈍い黒色で無装飾である。では黒地黒彩土器との違いは何か。マリアは成形後、鉄分を含んだ化粧土をかけて輝きが出るまで土器の表面を長時間研磨し、その上に濾過した化粧土でフリアンが絵柄を描き焼成して牛糞で燻している。高度に研磨された表面に絵柄をもった漆黒の土器は今までになく、またプエブロ内で用いる儀式用や日用の有用物でもなく、何よりも装飾性と商業性を意識して、観光客など部外者向けに作られていることが大きな違いである。マリアとリアンの共同作業である黒地黒彩土器は一躍有名になった。

しかし、マリアはこの財政的な成功が、マリア一家以外のプエブロの人びとに快く受け入れられないことに気づいていた。この事情は、ホピのナンペヨが個人的な成功によって妬まれたのと軌を一にしている。共同体において、個人的に突出することは伝統的な慣習を逸脱することになるからである。マリアは、サンイルデフォンソで黒地黒彩土器の作り方や焼成を知りたがる人に教える許可をフリアンに乞い、プエブロの女性たちがこの土器を作って売ることを助けたのである。作り手はマリアやリアンの技法を学び、1925年頃までには大方が黒地黒彩土器を製作するようになった。

ブンツェルは、著書『プエブロの陶工』（1929）のなかで、マリアとナンペヨの製作技量と独自性の高さを認めているが、両者ともに白人の影響を強く受け、二人が作る土器は美しいが、とりわけサンイルデフォンソの黒地黒彩土器は脆弱で、機能性からみると価値のないものだと述べている<sup>58</sup>。

晩年のマリアにインタビューしたスーザン・ピーターソンは、マリアの性格をユーモアと才知に富み、人生に前向きな女性と評した<sup>59</sup>。20世紀初頭には女性がプエブロの外に出ることはまれであったが、マリアは米国内の博覧会に数多く出演し、土器を作り、儀式のダンスを踊り、それらを楽しみながら白人世界にプエブロ文化をアピールした。また、マリアは土器販売の収入で1924年にプエブロ初の自動車を購入し、黒色の車体にフリアンが「絵付け」をして、食料品の買い出しや病人を町に運ぶなどプエブロの人たちの生活に

---

<sup>57</sup> ニコルス, 2000, 212.

<sup>58</sup> Bunzel, 1972[1929], 7, 88.

<sup>59</sup> Peterson, 1989[1977], 79.



役立てている<sup>60</sup>。このような際立った個性を持つマリアやフリアンをはじめ、アントニータ・ロイバル、ラモン・ゴンザレス、マキシミリアナ・マルティネスなど優れた土器の作り手がプロジェクト推進に貢献したのである。一方で、プロジェクトもまた黒地黒彩土器の発明の後押しをしたともいえる。

後年になるが、柳宗悦の黒地黒彩土器の評価がある。1952年12月、サンタフェ郊外のサンイルデフォンソのマリア宅の雪が残る裏庭で、マリアと柳宗悦、バーナード・リーチ、浜田庄司の4人は初めて出会った。サンタフェ在住の写真家・ローラ・ギルピンの付き添いで訪れたものである。その時の印象を柳宗悦は次のように記している。

私どもは幸いなことに、マリアと呼ぶ有名な年とった女の陶工が、二十五点ほどの品を焼上げている場面に際会しました。又とない機会でした。彼女のアドベの家の裏で、いとも原始的な方法で焼き終ったその光景は、誠に忘れ難いものでした。その折リーチが彼女に「焼くのに時間はどれだけかかるか」と尋ねましたら、彼女は「そんなことは知りません。また勘定したこともありません」と答えました。これは実に英国の有名な陶工と、インディアンの女陶工との興味深い対話でした。何もかも科学的に計算して出来上がる今日の焼物と、何一つ計算からは生まれぬ原始の焼物とが、今相對しているのです。(中略)(インディアンの焼物は)いわば醜さなどのない世界、つまり醜さが現れる以前に出来上がってしまうのです。それ故個人の差異などは別に問題とはなりません。ですから、誰が何を作り何を描いても、皆救われてしまうのです<sup>61</sup>。

柳の土器に対する論評は、宗教哲学者としての中心的な関心である精神性からなされ、プエブロ土器を「原始の焼物」と呼び、原始世界を「醜さなどのない世界」として賛美し、「醜さが現れる以前に出来上がってしまう」ので「個人の差異などは別に問題とはなりません」と位置づける。彼は土器の美を礼賛して、今の我々の焼物の方が色々の点で発達しているのは確かだが、それはやり方や発達の種類のことで美そのものではないとし、「未熟といわれる彼らの焼物が、一方で私どもの師と仰いでもよいものであることは、不思議な事実であります」と述べる<sup>62</sup>。それはインディアンと(未熟な)土器を無垢な(原始の)世界に留め置くような、作り手の心の居場所を根本的要件とする彼の工芸論に基づく評価である。しかし、生活に即した民芸品の「用の美」を称賛する柳としては、このマリアの

---

<sup>60</sup> Ibid., 85.

<sup>61</sup> 柳宗悦, 1955, 「米國の旅 サンタ・フェーにて」, 水尾比呂志編, 『柳宗悦隨筆集』岩波書店, 116-117.

<sup>62</sup> Ibid., 117-118.



写真4-8 (左から)浜田庄司、バーナード・リーチ、柳宗悦、煙に巻かれるマリア  
 1952年12月:マリアは自宅裏庭で3人のために特別に黒地黒彩土器の焼成を実演した  
 © *The Living Tradition of Maria Martinez*

土器に対する論評は見当はずれである。これまで見てきたように、黒地黒彩土器は実用品としては使えないものであり、マリアが装飾品として売ることを前提として彼女と夫フリアンが共同して発明したものだからである。

また、陶芸家であるバーナード・リーチも、2度目に3人でマリアを訪ねた折に、瞬間的に4人の間に一致したものを感じて「人種の壁はすべて取り払われた」と思う<sup>63</sup>。リーチにとってはマリアの土器そのものよりも、場所や人種を越えた工芸家のつながりや一体感に心をおいていたようである。陶芸家・浜田も「アメリカ・インディアンの先住民としての仕事は、偉大なフォーク・アートの世界の

なかに存在している」と述べ、「マリアは彼女自身が現代伝統の一部になっている人で、自分の目でマリアがどのように成形し、プエブロでどのように焼成するのを見ることができて大変うれしかった」と言うに留まった<sup>64</sup>。黒地黒彩土器はその現状を3人から実際に検討されることはなかったのである。



写真4-9 (左から)バーナード・リーチ、浜田庄司、ろくろを蹴るウォレン・ギルバートソン 1952年12月15日 現代国際工芸美術館の開館での浜田庄司の作陶実演。マリアは3男ポピ・ダと出席(写真右下最前列) © *The Living Tradition of Maria Martinez*

<sup>63</sup> バーナード・リーチ, 1983, 福田陸太郎訳, 『東と西を超えて 自伝的回想』, 日本経済新聞社, 318.

<sup>64</sup> Peterson, 1989[1977], 19.

### 第3節 マーケットの創出

#### 1. 第1回「インディアン・フェアと工芸展」(1922年)

サンイルデフォンソ・プロジェクトが成果を上げるのと並行して、ヒューエットやチャプマンは念願だった先住民の伝統的手工芸品のマーケット創出に着手した。1920年代のサンタフェは、先述したように先住民の美術工芸品の品質改良運動、白人改革者や作家、芸術家の活動、さらには南西部観光で利潤をあげようとする鉄道会社やホテル業者などの動きが連動して社会が揺らいでいた時期である。そうしたなかで、ニューメキシコ博物館館長ヒューエットは、1912年から途絶えていたヒスパニックの「サンタフェの祝祭」<sup>65</sup>を、サンタフェ観光促進のため1919年に復活させていた。博物館が地域文化のセンターとして設立されていることから、ヒスパニック、アングロ、インディアンを祝う祭りとして、南西部の歴史やインディアン・ダンスなど教育的な内容を付け加え、観光客や地元住民に向けた祝祭を演出したのである。ヒューエットはさらにその祝祭の一部として「工芸展」を含む「インディアン・フェア」を考案し、1922年に初めて州兵屋内訓練場で開催した(写真4-10)。



写真4-10 第1回南西部インディアン・フェアと工芸展 1922  
会場:州兵屋内訓練場  
©Santa Fe Indian Market: Showcase of Native American Art

インディアン・フェアは万国博覧会を思わせる民族学的展示で、それはヒューエットの狙いが観光をばねに衰退したインディアン文化を復活させ、同時に工芸品の販売で先住民の経済的支援を図ることにあったからである<sup>66</sup>。会場の壁にはナヴァホの敷物が掛けられ、インディアン学校の生徒の水彩画が並んだ。年代物のビーズ刺

繍の上着、皮の衣服、パイプ袋、儀式用衣装、羽飾りの被り物、武器、馬具、博物館やニューメキシコ歴史協会が収集した大量の古い土器などが陳列され、新しく製作された編籠、ジュエリー、土器などの手工芸品が展示即売された。入場は部族衣装のインディアン以外は有料である。チャプマンは会場にマリアをはじめ土器の作り手たちを待機させ、白人のバイヤーに土器が販売に適したものであることを説明し理解してもらおうと努めた。作り

<sup>65</sup> 1692年のデ・ヴァルガスによる現ニューメキシコの再統治後、スペイン系の人びとにより1712年から行われていた地域の祝祭。

<sup>66</sup> Bernstein, 1996, 29-34.

手と買い手の双方を教育する機会をフェアは提供するとチャプマンは考えたのである<sup>67</sup>。

ヒューエットはインディアン・フェアについて、開催 2 カ月前に、ニューメキシコ博物館の機関誌 *El Palacio* (1922 年 7 月 1 日付) で、「第 1 回年次南西部インディアン・フェアと工芸展は、厳格にインディアンの参加と競争に限られ、南西部のプエブロと多くの部族が参加することで、この種の展示会では今までになかった画期的なものである」<sup>68</sup>と所信を表明している。そのなかで重要なのは展示会の目的で、土器の復興運動で目標とされ、奨励されてきた事柄がほぼそのまま明記されている。

展示会の目的は、インディアンの間に先住民の美術工芸を奨励すること、古代美術を復活すること、各部族とプエブロの美術工芸をできるだけ区別して特徴を保つこと、販売する全手工芸品が真正であること、インディアン製品の市場の設立、適正な価格の保障、および業者との商取引全般におけるインディアンへの保護である<sup>69</sup>。

さらに、ローズ・ドゥーガンが設立したドゥーガン基金およびサンタフェ実業家たちの展示会への貢献、展示会の成功へのインディアン局 (The Bureau of Indian Affairs、以下、BIA と略称) の協力にふれた後、ヒューエットは、最初から何か目覚ましいことが生まれるとは思えないが、市民の皆さんや特にインディアンの人たちにとって、この始まりが結果として経済的価値を持つ将来の展示会につながることを心から望んでいると続けている。工芸品の審査員はアメリカ・リサーチ研究所 (前身はアメリカ考古学研究所) 所長により指名された 3 人があたり、出品物は 9 月 2 日までに展示場に運び込むことが明記され、最後にアメリカ・リサーチ研究所所長ヒューエットのサインがある。

この所信声明の約 1 カ月半後、*El Palacio* (8 月 15 日付) に、6 ページにわたる祝祭の公式プログラムが掲載された<sup>70</sup>。初日の 9 月 4 日はサンタフェ・トレイル・デーで、トレイル開通 100 年記念の行事が行われる。2 日目の 5 日はデ・ヴァルガス・デー (De Vargas Day) で、1692 年のスペイン再征服を祝う歴史パレード、歴史ドラマ、スパニッシュ・ダンスなどが行われる。最終日の 6 日はインディアン・デーとしてズニの儀式とダンスを筆頭に、サントドミンゴ、サンタクララなど 6 つのプエブロのダンスが予定されている。祝祭 3 日間の行事が場所、時間、内容など詳細に載っている。その一方で、初の「インディアン・フェア」の紹介は、初日に来賓の名前を入れて 8 行、2 日目と 3 日目はタイトルだ

---

<sup>67</sup> Bernstein, 1996, 35.

<sup>68</sup> Fdgar, Hewett, 1922, "First Indian Fair at Santa Fe." in *El Palacio* Vol.XIII No.1, 1 Jul., New Mexico State Library Digital Collection.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> The Museum of New Mexico, 1922a, "Official Program Santa Fe Fiesta." in *El Palacio* Vol.XIII No.4, 15 Aug., New Mexico State Library Digital Collection, 47-52.

けの2行である。7月のヒューエットの所信声明はこの公式プログラムに少しも反映されていない。言い換えれば、当時の先住民生活や手工芸品の位置付けがまだ低かったことを反映しているともいえる。

祝祭はサンタフェ商工会議所の管理のもとにサンタフェ祝祭委員会が主催するが、商工会議所の会頭とその補佐は委員会の委員長と副委員長も兼ねている。これまでの祝祭では、プエブロ土器は開催場所の外れで売られ、1919年の祝祭でも白人商人の手工芸品のブースが一つあったにすぎない。プエブロ・インディアンの祝祭での役目は儀式やダンスを上演し、歴史パレードや歴史ドラマのエキストラになることであった。例えば、「プエブロの反乱」によって奪還したサンタフェをスペイン軍が再征服する場面では、プエブロの戦士を演じるプエブロの人びとは、馬に乗り、バッファローの角と羽飾りの被り物をつけて登場した。このスタイルはプエブロの伝統と異なるもので、祝祭は先住民を画一的に見る白人主催者側の意向で行われていたということである<sup>71</sup>。

インディアン・フェアに目を転じよう。*El Palacio* (10月16日付)<sup>72</sup>によれば、オープン・セレモニーは、「時は来た」というヒューエットの一声で始まっている。ヒューエットは言葉を継いでフェアと展示会の概要を説明し、原始的な美しさが宿るインディアン固有の手工芸品を保存し製作を促進することが重要だと主張した。続いて、来賓のオマハ族出身で著名な民族学者フランシス・ラ・フレシェが、インディアン工芸の復興運動が成功すれば、計画的な生産、安定した市場、適正な価格の維持が大切になると力説した。次の来賓は、BIAのチャールズ・H・バーク・インディアン局長の代理としてワシントンからやって来たチューリン・B・ブーンで、内務長官アルバート・B・フォールからの個人的な祝辞を携えていた。記事によれば、祝辞はフォールが支援すると約束したインディアン工芸復興運動を評価する熱意に溢れ、その中で、フォールはその運動がインディアン問題を解決するだろうと断言していたという。オープン・セレモニーは、チェロキー族のチャニナが同胞に捧げる歌を数曲歌って終了した。

屋外では、展示場の入り口付近に日よけのテントが張られ、その下でナヴァホの砂絵、銀細工、織物、プエブロの土器作り、スーなどのグループによるビーズ細工が実演されて

---

<sup>71</sup>主催者側の意向ということでは、サンタフェのヒスパニックにとっても同様であった。人類学者サラ・ブロンウェン・ホートン (Sarah Bronwen Horton) は、ニューメキシコ歴史博物館が復活させて始まった「サンタフェの祝祭」は、エキゾチックなプエブロと風変わりなスペイン文化の聖域というサンタフェの物語を広めるために、白人たちによって計画されたものだと指摘する。アメリカ人の住民と観光客の好奇心を刺激するための飾り立てたどぎつい祭りで、それに反発した人びとは、その後近代的な祝祭を創り上げていったと記している。Sarah Bronwen Horton, 2010, *The Santa Fe Fiesta, Reinvented: Staking Ethno-Nationalist Claims to a Disappearing Homeland*, Santa Fe: School for Advanced Research Press, 2.

<sup>72</sup> The Museum of New Mexico, 1922b, "The Southwest Indian Fair." in *El Palacio* Vol.XIII No.8, 16 Oct., New Mexico State Library Digital Collection, 93-97.

いる。別室ではインディアンの少女たちがクッキングを披露した。3日間で入場者は数千人にのぼり長い列ができた。記事は、アメリカの工業的な生活の発展に重要な要因として、インディアンを認識する時がまさに到来したと記し、1回目にしてインディアンの間に興味と熱意が起こったことは特別重要なことで、おそらく、白人がインディアンの工芸とその技術を真摯に褒め、インディアンの立場を深く理解したからだろうと伝えている<sup>73</sup>。この *El Palacio* の記事は、インディアン・フェアの成果として先住民工芸品の新たなマーケット誕生を告げるものであり、実際、1929年に開催される「第8回インディアン・フェア」では、総額2000ドルに上る568個の土器が売れるようになるのである<sup>74</sup>。

フェアの最終日に「ドゥーガン基金賞」と「サンタフェ実業家賞」が出展品やイベントに贈られた。ドゥーガン基金賞は、土器、編籠、ビーズ細工、セレモニーやダンスをテーマにした水彩画（対象は大人とインディアン学校の生徒）、土器デザインの水彩画（対象はインディアン学校の生徒）など5部門に、サンタフェ実業家賞は、手工芸品、武器、セレモニーダンス、インディアン・ベビー・コンテストなど34部門に、それぞれ賞金やカップが贈られた。ドゥーガン基金賞の土器部門では、9つのプエブロの1位（賞金5ドル）と2位（賞金3ドル）の18人へ個人賞が贈られ、その18人の中からさらに大賞1人が選ばれている。また、直径50インチ（127センチ）以上の大型甕で装飾のあるもの、無装飾のもの、および新しいタイプの装飾土器の優秀なものに各賞金5ドルが贈られた。なかでも個人賞、個人大賞、大甕賞、新装飾賞を独占したのが、サンイルデフォンソのマリアであった。

前述したように、1922年までにサンイルデフォンソの土器復興プロジェクトは成功を収めている。ヒューエットがインディアン・フェアの開催に臨んで「時は来た」と自信を見せたのは、実にこのプロジェクトの成果を踏まえ、マリアたちの土器製作の技量と新しい様式の黒地黒彩土器を手中にしていたからである。プロジェクトで深刻になっていたマーケット問題を、ヒューエットはこのインディアン・フェアの成功で大きく軽減させるとともに、継続的な販売市場の確保に目途をつけたのである。その意味で、インディアン・フェアが果たしたマーケットの創出はプロジェクトの延長上にあり、マーケットの目指すところは土器復興プロジェクトが目指すところと同じなのである。

## 2. 品質改良運動の広がり

ヒューエットが第1回のインディアン・フェアで掲げたプエブロ土器の「真正性」は、以後のインディアン・マーケットに引き継がれ、土器の作り手だけにとどまらず、マーケ

---

<sup>73</sup> The Museum of New Mexico, 1922b, 93-94.

<sup>74</sup> Bernstein, 1996, 31.

ットの主催者側にも及んだ。主催者は、伝統的な古代のモチーフへ戻ることによって土器は純粋さを取り戻し、そうした真正な作品はよりよく売れるだろうと考え<sup>75</sup>、作り手たちも真正性を保持し、プエブロ文化を語るものとして伝統的な土器を製作した。またロマンティックな先住民文化に惹かれて南西部へ流入した白人観光客も真正な伝統的工芸品を買い求めた。そうした伝統の支援者、生産者、消費者間の相互作用のなかで古代の伝統様式を見習ったプエブロ土器の製作が主流となっていたのである。

ここで、サンイルデフォンソ・プロジェクト後の品質改良運動の広がりを見ておきたい。インディアン・フェアへの出展や個人的競争を経験して、土器の作り手たちはインディアンの伝統と自身もつ潜在的な能力を認識したといえる<sup>76</sup>。プエブロ文化が本格的に復興するのは、1933年にコリアがBIAのインディアン局長に就任し、「インディアン・ニューデール」を標榜するコリアの下で、1934年にインディアン再組織法（The Indian Reorganization Act）<sup>77</sup>が成立してからである。それに先駆け、プロジェクトの成果として

土器品質改良運動がプエブロ地域全体へ波及していった。第1回インディアン・フェアで、先住民の工芸品が多くの人々の注目を惹くと、その運動は1920～30年代に大きなうねりとなって展開する。作り手たちは多様なアイデアを試み、伝統を新しい形式のなかに表現する努力を重ねていった。次のような土器は、プエブロ文化復興の糸口となり、次代に製作される伝統的美術品としてのプエブロ土器の礎となったものである。

サンイルデフォンソではマリアとフリアンを手本に、黒地黒彩土器を中心とした製作が盛んになり、1世紀近くたった現在もその技法は継承されている。写真4-11の右の壺は



写真4-11 壺 多彩色土器 壺 研磨土器  
1925—1935 サンイルデフォンソ 1939



写真4-12 壺 多彩色土器 壺 多彩色土器  
1938 シア 1940

<sup>75</sup> Bruce Bernstein, 1999, "Contexts for the Growth and Development of the Indian Art World in the 1960s and 1970s," in W. Jackson Rushing III, ed., *Native American Art in the Twentieth Century: makers, meanings, histories*, London and New York: Routledge, 104.

<sup>76</sup> Toulouse, 1977, 46.

<sup>77</sup> 富田, 1997[1982], 187-192. インディアン再組織法（ホイラー＝ハーワード法）は、インディアンの自治政府を設立すること、部族共有制を復活してインディアンの経済的向上をはかること、教育基金を設立して伝統文化を復活・保存すること、インディアンの裁判上・司法上の権利を強化することなどを柱としていた。



写真4-13 鉢 黒陶研磨土器 鉢 黒陶刻み土器  
1938 サンタクララ 1940-1950



写真4-14 水甕 刻み土器 水甕 多彩色土器  
1938 サンファン (オーケイオウエンジ) 1936



写真4-15 水壺 彩色土器 貯蔵壺 彩色土器  
1900-1920 サントドミンゴ(ケワ) 1920-1930



写真4-16 水壺 彩色土器 壺 多彩色土器  
1920-1940 アコマ 1931

高さ約 46cm の大きさがある。2 点とも二人の協同作品である。[写真 4-11 ©From This Earth (左)、The Living Tradition of Maria Martinez (右)]

シアでは品質改良運動を反映して雨雲や雨、池を象徴する幾何学文様が描かれ、シアの伝統的な「シア・バード」(写真 4-12 右)と組合わされた。30 年代に新しい試みとして白の化粧土掛けがされ、シアの特色である幅広い帯が赤く彩色されている(写真 4-12 左)。[写真 4-12 ©Pottery of the Pueblos of New Mexico 1700-1940 (左)、©From This Earth (右)]

サンタクララでは、1920 年代に研磨した黒陶の絵柄を深彫りする彫刻的な技法が開発された(写真 4-13 右)。また優れた作り手であるマーガレット・タホヤが製作した水を象徴する「熊の手」を押印した研磨土器の黒陶(写真 4-13 左)は、サンタクララを代表するものとなった。[写真 4-13 ©Pottery of the Pueblos of New Mexico 1700-1940]

1930 年代にサンファンでは品質改良のためのグループ学習が始まり、古代の絵柄を土器の表面に複雑に刻む技法(写真 4-14 左)を開発して研磨部分とマットな部分を持つ土器を製作している。[写真 4-14 ©Pottery of the Pueblos of New Mexico 1700-1940]

力強く大ぶりの絵柄のサントドミンゴ(現ケワ)の土器は、前時代の幾何学的な絵柄に代わり鳥や植物の写実的な絵柄が現れた(写真 4-15 左)が、またサントドミンゴの特徴的

な大胆な絵柄が復活し、その両方のデザインが引き継がれている。[写真 4-15 ©『母なる大地の声：アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアンの美術』]

アコマの作り手は多様な土器を発展させた。全体にオレンジ系の赤の化粧土を掛けて、黒と灰色で階段状の文様や鳥、花などを組み合わせて描いた復興初期の土器(写真 4-16 右)、古代土器の着想から「ハッチング」と呼ばれる細い平行する斜線(雨を象徴する文様)や



雨雲などを幾何学的に描きこんだ土器（写真 4-16 左）、その他、真っ白い化粧土の上に黒く細い線を密集させる抽象的パターンなどを作り出している。後に細かい絵柄で独特の様

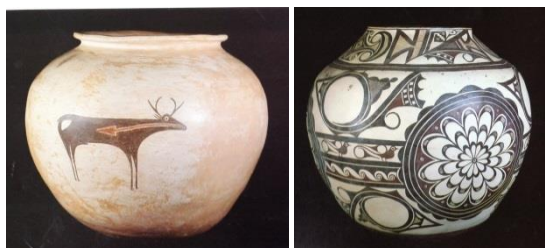


写真4-17 太鼓 多彩色土器 貯蔵壺 多彩色土器  
1928 ズニ 1925-1935

式を発展させるルーシー・ルイスは、1920年代にアコマの指導者たちの意見に反して、自分の土器にサインを入れた女性である。[写真 4-16 ©『母なる大地の声：アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアン美術』(左)、©Acoma & Laguna Pottery (右)]

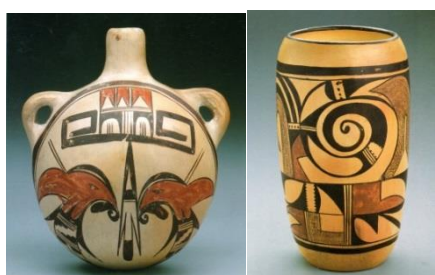


写真4-18 水筒 多彩色土器 壺 多彩色土器  
1920-30 ホピ 1941頃

ズニの2点（写真 4-17）は、優れた作り手ツァユティサの絵付け・製作である。太鼓（写真 4-17 左）の胴にはズニの先祖を水場に導いた行いを称えて鹿が描かれ、口辺部は太鼓の皮を張るために外側に鋭く張り出している。貯蔵壺（写真 4-17 右）にはメダリオン（大メダル文様）やレインボード（中が広い空間となった渦巻文様）などが配置され、伝統的構図は 1930 年代後期までほとんど変わりを見せなかった。[写真 4-17 ©Pottery of the Pueblos of New Mexico 1700-1940]



写真4-19 人物像 彩色土器 水壺 彩色土器  
1920-1930 コチティ 1920年代

ホピ（写真 4-18）の水筒は絵柄、筆致、背景などからナンペヨの作とみられている。右の壺はフログ・ウーマンの作で、シキヤキ文様をアレンジしている。フログ・ウーマンは 1930 年初頭から土器の底にカエルの絵を描くことで自分の製作をアピールした。[写真 4-18 ©『母なる大地の声：アメリカ・サウスウェスト

プエブロ・インディアン美術]]

コチティでは、伝統的な材料や製作方法を用いながら、絵柄に伝統を破って、抽象的な儀式的シンボルを描いたものがある。写真 4-19 の右の壺の首周りは、恵みの雨や豊かな成長を表現する「メロンの花」で飾られ、つむじ風を表すかぎ十字に似た「十字形」、雨や雨雲を表す絵柄が組み合わされている。また左のような伝統的な人形型土器も作られた。[写真 4-19 ©『母なる大地の声：アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアン美術]]

テスケでは、ポスターカラーで鮮やかな色合いに着色されたミニチュアの壺や鉢、雨神

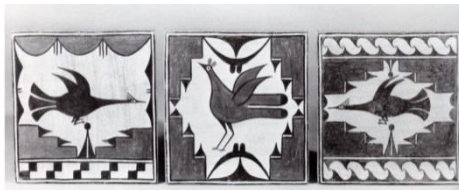


写真4-20 タイル(上) 写真4-21 雨神 (右)  
 多彩色土器 多彩色土器  
 シア 1935-1940 テスケ 1925



(写真 4-21) などみやげ向けの小品が製作されたが、インディアン衣装をまとい伝統的なプエブロ生活を表現したミニチュアの人形型土器も作られるようになった。[写真 4-21 ©When Rain Gods *Reigned: From Curios to Art at Tesuque Pueblo* ] その他、「シア・バード」を

モチーフにしたタイル (写真 4-20) が製作されている。

ここまで、サンイルデフォンソ・プロジェクトとマーケットの創出を主に、プエブロ土器製作の伝統の変容をみてきた。そしてそれら二つの事象に白人人類学者や美術家、教育家などが深く関与したことが明らかになり、

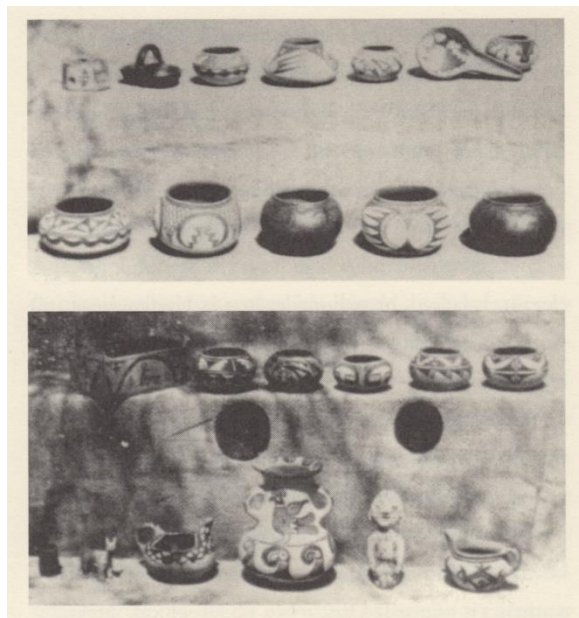


写真4-22  
 1924 チャプマンの分類: (写真上)伝統的な土器  
 (写真下)伝統に合致しない土器  
 © Pueblo Pottery Figurines: The Expression of Cultural Perceptions in Clay

その期間にプエブロ土器製作の新しい伝統が創り出されたことを確認した。プロジェクトの主導者の一人チャプマンは、常に土器の良質なものと駄目なものとの区別を教え続けたが、その美意識と信念は、1924年のEL Palacioのなかで、インディアン土器の良いものと悪いものについて、上下二段に分けて写真入りで説明されている<sup>78</sup>。左の写真で、上段に「伝統的な土器」として、形の整った水壺、伝統的な柄杓型の土器、伝統的な文様の鉢、方形の儀式用器などを提示し、対照的に、下段に「伝統に合致しない土器」(悪いもの)として、小さい動物の塑像、テスケの塑像・雨神、奇抜な形の鉢、横広の水差しなどを対置させている。

チャプマンの行動は、当時、創出されたばかりのマーケットに向けて、良質の土器を製作するために、インディアンの作り手を指導しなければならないとするところから出ているものであったが、彼の美意識に副わないものを排除する狭量さは否めない。学者や美術家のこうした塑像土器を含めた外部社会へ販売する商品への強い批判は、1879年頃から木霊のように続いて、みやげ製作にダメージを与えたのである。

<sup>78</sup> Lange, 1993[1983], 78-79.

さらに、プロジェクトとマーケット創出は互いに緊密な関係にあり、一つの線上にあることが分かった。すなわち、プロジェクトの主要な目的はプエブロ土器製作の復興にあったが、それはまずサンイルデフォンソにおいて大きな成果をあげ、続いて、それら優れた伝統的土器の販売市場を作り上げるために、プロジェクトの推進者である白人によってインディアン・フェアが発明され、南西部観光の導入と定着に関連してプエブロの経済的発展に向けたマーケットが創り出されたのである。

しかし、そうした白人によるマーケットの創出や大量の土器収集は、プエブロの信仰を体現する伝統的土器を広く部外者に曝すこととなった。もはやプエブロ土器はスペイン時代のような土器製作の二面性、すなわち権力者の強制や経済の利便性に従って製作する極めて実地的な側面と、自文化の伝統や信仰を厳守して伝統的土器を秘密裏にするという側面の二面性を維持できなくなったのである。白人研究者も美術家も観光客も、土器のオリジナリティや真正性を求め文様の意味を知りたがった。こうした白人との交渉のなかで、作り手たちは、プエブロ・インディアンの工芸品や文化に対する白人の美意識や価値観を取り込んで土器製作の質を高めるとともに、プロジェクトやインディアン・フェアの産物である品質改良運動を全プエブロ共同体に拡大した。白人の個人的関与を経て、創出されたマーケットがプエブロ土器の価値を管理する時代となった。作り手たちは「真正性」を新たな戦術の一つとして、こうした時代のコンテキストのなかで伝統的土器を開示し、土器をプエブロ文化復興のシンボルとしてその製作を再構築しつつ、新たな伝統を加えて立ち上がってきたと考えることができるのである。

### 3. マーケットの変遷

1922年に創出されたマーケットが、今日の「サンタフェ・インディアン・マーケット」になるまでの変遷を付け加えておきたい。このことは、プエブロ土器が最初のマーケットから現在に至るまで非常に強くマーケットと密着しその影響を受けてきたことを示すものだからである。

マーケットの母体となったインディアン・フェアは第1回の1922年から1926年まで祭礼の一部としてニューメキシコ博物館が主催したが、1927年に南西部インディアン・フェア独立委員会が博物館を引き継ぎ、「インディアン問題に関するニューメキシコ協会」(The New Mexico Association on Indian Affairs, NMAIA と略称)の傘下としてフェアを開催した。NMAIAは、第1回インディアン・フェア開催と、同年の1922年にバーサム法案反対闘争を援護するために設立され、インディアンの土地所有権や信教の自由を守り、健康と経済状況の改善を図ることを目的に、サンタフェ在住の白人たちによって組織されていた。その後もインディアン・フェアの趣旨は、最初のとおり同様、古い芸術を保存して蘇らせること、各部族の固有の芸術を保つこと、本物を認証する助けをすること、市場を

設立して適正価格を得ることなど変わることはなかった<sup>79</sup>。プエブロ土器の復活が、博物館関係者の手によってなされたことは見てきた通りだが、このインディアン・フェアに負うところも大きかったのである。1932年から1935年までフェアは開催されなかったが、委員たちは各プエブロの祭りやインディアン学校などに出向き、工芸品を品評し賞金を出して製作を後援した。

1936年に、NMAIAはプエブロ土器製作の持続的な経済支援をめざして屋外でのインディアン・マーケットを本格的に開催し始める。1939年まで7、8月の8週間、土曜マーケットとしてプエブロ美術展示会を屋外の総督邸の玄関脇で開催し、プエブロ・インディアンを中心に、インディアンの作り手が自作のものを販売する近代マーケットの形を整えていった。土曜マーケットの終了後、フェスタ・インディアン・マーケットが年に一度土日に屋外で開催されるようになる。1940年代、売り手の人びとは場所取りのため戸外で寝るようになり、マーケット当日も良い場所は押し合いへし合いの混雑を極めた。しかしプエブロごとに審査されていた賞が、1949年からマーケット全体の部門ごとに与えられることになり、受賞者は減ってマーケットも縮小した<sup>80</sup>。1959年、NMAIAはカバーする地域を明確にするために「インディアン問題に関する南西部協会」(The Southwestern Association on Indian Affairs)と改称し、活動をインディアン・マーケットにしぼるとともに、インディアン文化の保存がマーケットの主要な目的となった<sup>81</sup>。1960年代にはインディアン文化に対する国民的関心が高まってマーケットに追い風となり、作り手の参加も増えた。作り手は仲介者なしで顧客に作品を売ることができ、買い手も作り手と直接交渉ができるマーケットには大勢の人が集まってきた。

1993年に、協会の主たる仕事をより正確に反映するようにとの理由から、協会の名称を「インディアン・アート・南西部協会」(The Southwestern Association for Indian Arts、以下、SWAIAと略称)に変更し、今日に至っている。SWAIAの中心プログラムである「サンタフェ・インディアン・マーケット」は、アメリカ先住民美術の質の高さで知られたアート・ショーであるが、その理由の一つはSWAIAが高い基準を保持しているからで、出展者は「ニューメキシコ美術工芸販売条例」<sup>82</sup>や1990年の連邦政府の「インディアン美術工芸条例」<sup>83</sup>に従うだけでなく、カテゴリーごとのSWAIAの基準を満たさなければなら

<sup>79</sup> Bruce Bernstein, 1996, 31.

<sup>80</sup> Ibid., 33-34.

<sup>81</sup> Ibid., 34.

<sup>82</sup> The New Mexico Indian Arts and Crafts Sales Act この条例は正統なインディアンの工芸美術を管理することを目的としている。正統なインディアン芸術や手工芸品は、アメリカ先住民の職人、連邦政府またはインディアン部族に認証されたメンバーによって、高品質の自然の材料を使用して生産された手作りの品目から成る。条例はこうした品目の状態や販売を管理している。

<sup>83</sup> The Indian Arts and Crafts Act 2000年11月に修正されたこの条例は、インディアンのアートワークと手工芸品のビジネスを助成して、外国製およびにせものの製品との競争を抑えて、人を欺く販売活動を止めさせることを意図している。カナダ、メキシコ、中南米の先住民グループからのインディアン

ない。

カテゴリーは、**I** ジュエリー、**II** 土器、**III** 絵、デッサン、グラフィックス、写真、**IV** プエブロの木製彫刻、**V** 彫刻、**VI** 織物、**VII** 種々の芸術形式（家具、ステンドグラス、革、太鼓、ナイフなど）、**VIII** ビーズ細工、クイルワーク、**IX** 若人（17歳以下）、**X** ムービング・イメージ、**XI** 編籠、に分類されている。**IV**の木製彫刻は大方がカチナ人形かカチナ彫刻を指す。**VIII**のなかのクイルワークは、柔らかくして染色したヤマアラシの針や鳥の羽柄を用いた北米先住民の装飾工芸である。こうしたジャンルの1,000人以上に及ぶ出展者の作品を、2013年は68人の審査委員がカテゴリーごとに審査した。**X**のムービング・イメージは主に短編映画の製作で、マーケットが開催される週の月曜から金曜まで、プラザ近くの歴史博物館などで上映される。

例として土器の基準を記すと、許可されるものは、すべて手作りで伝統的または現代的表現のもの、表示つきで許可されるものは窯による焼成、二度焼き、市販の材料(粘土、釉薬、混和材)の使用、および石、貝、金属の使用であり、許可されないものは型抜きのもの、商業やきもの、インディアンでない人の作品となっている。以前は作り手の多くが商業的な粘土や窯による焼成に難色を示したが、時代が変わり、革新的作品の受賞者の影響もあって、形態を変化させたり、機能性と伝統を求めたりする多様な方法が取り入れられるようになってきている。

序章で、クリフォードの「芸術－文化システム」を用いて、博物館に収集されたプエブロ土器が、そのシステムの中で分類され価値の多寡を割りふられて流通し、真正性を付加されてきたことを述べた。これは「サンタフェ・インディアン・マーケット」にも当てはまる。マーケットそのものが、「本物」と保証したインディアンの「真正」な「伝統的」美術工芸品を、「本物」のインディアンである作り手自身が、「文化的」背景をもつプエブロ名を書いたブースで展示して観光客に直接販売するという一連の「真正性を作り出すシステム」になっているからである。このシステムは土器に「真正の〈伝統的〉文化という雲」をまとわせるが、マーケットにやってくる観光客も、またプエブロの人びともそのシステムに無関係というわけではない。伝統や真正性を望み、そうしたまなざしを投げかけてきたからである。バーンスタインは「創造の物語：サンタフェ・インディアン・マーケットにおける伝統と真正性」の論文のなかで、「マーケットの主催者たちは400年にわたるユーロ・アメリカの接触の影響を取り除こうとしたが、それはスペインと接触する1500年

---

製品の販売に関して、インディアン美術工芸委員会は、現在、販売者に対しそれら製品が合衆国のインディアンによって作られたものでないことを明確にするよう勧告している。また、委員会はそのことをインディアンの芸術家、部族、博物館、および小売業者に対しても、アートワークや手工芸品が提示され通用する前に明確にするように勧告している。多くの場合、条例への応諾を示すために、メンバー資格を示す部族のドキュメントの写し、芸術家登録番号、または中間的売手の保証書などが必要とされる[Jack Utter, 1993[1991], *American Indians: Answers to Today's Questions*, Norman: University of Oklahoma Press, 139-141.]。

より以前のモチーフに戻ることで、土器は土着の純粹さを取り戻すだろうと推論し、その「真正(正統)」な芸術はよりよく売れるだろうと考えたからだ」と述べている<sup>84</sup>。そうした考えは現在に引き継がれ、マーケットに出展するためには芸術家の資格審査や作品にも厳しい基準が課せられている。それは「真正に作られたインディアン芸術だけが、販売のために提供されていることを保証する」<sup>85</sup>ために必要なことなのである。

今日、SWAIA が主催するサンタフェ・インディアン・マーケットは、バーンスタインの 2002 年の論文によれば、参加する芸術家およそ 1500 人、300 に上るカテゴリーのための賞金 6 万ドル、訪れる人の多さから 200 万ドル以上の収益を芸術家、サンタフェ市、その関連ビジネスにもたらしている<sup>86</sup>。マーケットがこうした 10 万人にも及ぶ人々を惹きつけるのは、マーケットが現代の「真正性を作る機械」であり、そのシステムによって「真正性」を保証するからに他ならない。2002 年 8 月の SWAIA 公式ウェブサイトに掲載された「サンタフェ・インディアン・マーケット」の広告は次のように呼びかけていた。

今年、インディアン・マーケットは 81 回目を迎えます。毎年マーケットでは 600 以上のブースに 100 の部族から 1200 人に及ぶ芸術家の作品が展示されます。このイベントは世界中から 10 万人の人々をサンタフェに惹きつけ、バイヤー、コレクター、ギャラリーのオーナー、美術館関係者などが直接芸術家から買うためにやってきます。ビジターにとって、芸術家に出会い、現代のインディアン芸術と文化を学ぶ絶好の機会です。作品はインディアン・マーケットの折紙つき。品質と真正さは委員会による芸術家の資格審査によって保証されています。また、SWAIA には、品質規準を確実に維持するためにマーケットの期間中すべての芸術家のブースの現地査察を行う専門家がいます。

この広告のイメージは、インディアンの正真正銘の、まさに本物の美術工芸品があふれるほどに売られている光景であり、そのイメージは芸術の町サンタフェのイメージを強め、観光客の行動にも強力な影響を与えてきた。広告の言う通り、出展品の真正性と品質こそがマーケットの核であり、作り手に収入を与えてくれる源である。プエブロ土器の作り手は自己の技術を磨き、マーケットの基準に見合った保証され得る作品を製作してきたが、マーケットに依存してきたこともまた否めない。今日でも購買力を持つ観光客が求めるものを、いわゆる「変わらぬ伝統や真正性」という「本質主義」を利用して作り手は販売している。しかし反面、それは常に固定された伝統的な作品を作り続ける制限にもなってい

---

<sup>84</sup> Bernstein, "A Story of Creation," in McFadden & Taubman eds., *Changing Hands*, 104.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>86</sup> *Ibid.*

る。マーケットに出展する作り手はこの束縛に身を置いていると言えるのかもしれない。

## 小括

第4章で考察した土器製作の伝統の変容は、「サンイルデフォンソ・プロジェクト」の実施により、主導したヒューエットとチャプマン二人の古代土器への傾倒から、古典的な質のよい伝統的土器の製作が奨励されて土器製作の方向が固定されていったということである。何よりも「真正性」が重要視され、材料はプエブロ内で採集した自然のもので、作り方も焼成も伝統的な手順を踏むべきものであった。成果として、土器製作の技量が上がり良質の土器が製作されるようになったこと、マリア・マルティネスが自作の土器に初めてサインを入れたことでプエブロの伝統的慣習を破った新しい伝統が付け加えられたこと、マリアが夫フリアンと共同で新しいスタイルの土器を創り上げたことなどが明らかになった。プロジェクトに参加して、作り手の中心的存在だったマリアは、チャプマンが課題として提示した黒い土器片からの土器の再現を成功させ、続いて1919年頃からフリアンと試作していた「黒地黒彩様式」の土器を1921年完成させた。高度に研磨された黒の地に、化粧土で描いて磨りガラスのような絵柄をもつ装飾のための土器は、新しい伝統の誕生であった。こうした品質改良運動やマリアの新様式の発明は、他のプエブロにもゆっくりと波及し、伝統に基づいたプエブロ土器の復興と結びついていったことを確認した。

ヒューエットが次に取り組んだのが、土器販売のマーケットを創ることであった。この取り組みは、1922年の「インディアン・フェアと工芸展」開催に結実し、現在のサンタフェ・インディアン・マーケットに継承される第1回のマーケットが設立される。このインディアン・フェアの状況を、当時のニューメキシコ博物館の機関誌 *El Palacio* (1922年7月1日付) の開催告知、同 *El Palacio* (8月15日付) の6ページにわたる公式プログラム、同 *El Palacio* (10月16日付) のセレモニー当日の記事などから考察した。マリアの新しい土器を含めた先住民の手工芸品は白人の関心を呼び、最初のインディアン・フェアは成功裡に終わっている。この成功は、プエブロ土器の継続的な販売市場の確保に目途をつけたということであり、インディアン・フェアが果たしたマーケットの創出は、以後、プエブロ土器の大きな市場として作り手に認識されている。

プエブロ土器は、プロジェクトの強い影響を受け、真正性を標榜するマーケットを後ろ盾に、古典的伝統土器への回帰という製作変容を見せた。

## 第5章 汎プエブロ文化の創出

### —1950年代～1970年代—

プエブロ共同体全域に広がった品質改良運動の成果として、プエブロ土器は1940年代にかけ上質な伝統的土器として復興し、より質の高い美術工芸品へと向かい始めた。第二次世界大戦の影響で沈滞していた土器製作は、1950年代に入ると徐々に回復の兆を見せ、インディアン・アート基金の年次会合で、インディアン学校の生徒たちが人類学研究所の土器コレクションを勉強しているという報告がされて、戦後のプエブロ社会や土器製作に明るさを与えた。また1960年代から1970年代にかけてアメリカで高揚した社会運動は、プエブロ社会に波及し、プエブロ・インディアンの文化的アイデンティティを自覚させるものとなった。ここではそうしたアメリカ社会とプエブロ社会を概観し、1950年代から1970年代までのプエブロ土器の変化を、模範的土器製作者の輩出、および塑像型土器「ストーリーテラー」の発明と汎プエブロ文化の創出について考察する。

### 第1節 20世紀中葉のアメリカ——社会運動とインディアン復権運動

#### 1. アメリカ社会

大衆的レジャーの到来と社会運動、インディアンの復権運動などが顕著になったのが1950年代からのアメリカ社会である。戦後のアメリカは統制令をはずされた物価が上昇し、労働ストライキの増加や住宅不足など国内的に混乱したが、国際的な地位は非常に高いものとなっていた。その結果、「パックス・アメリカーナ」（アメリカ主導の国際秩序）と称された1950年代から1960年代にかけて、アメリカの国力は伸張し、米国経済・政治・軍事の黄金期を迎えた。さらに1950年代には、家庭用電気器具や自動車など耐久消費財が大衆化し、経済学者のロストウはこうした経済成長段階を「高度大衆消費時代」と名づけ、工業化の後を受けて社会の関心が供給から需要へ、生産から消費へ、広い意味での福祉へと移っていく時代だとした。労働者の平均労働時間は1929年から1953年までに16%減り、有給休暇日数は3.5倍に増えた<sup>1</sup>。余暇時間が増えたことで、スポーツや映画、放送などのレジャー産業が盛んになった。大衆的レジャーの到来である。

レジャー時代は国内観光の大衆化を呼び、旅行を楽しむ観光客の増加をうながして、南西部地域へもアメリカ人の目を向けさせる要因となった。また、国家の富を背景に高速道路網は1960年代までに完了し、輸送はもちろん国内における自動車旅行を容易にした。第3章の観光の定着で述べた国道66号線は、イリノイ州シカゴとカリフォルニア州サンタモニカを結ぶ大陸横断国道として南西部の経済に寄与していたが、1950年代に入る、と

---

<sup>1</sup> 加藤秀俊, 1971[1969], 「新しい生き方・考え方」『世界の歴史』16, 中央公論社, 352.



カリフォルニアに休暇旅行をする人びとが利用する国道となる。66号線は、サンタフェ、アルバカーキ、ギャラップなどを通っていたので、自動車旅行は南西部観光の発展に欠かせないものであった。

上述のような要因が重なり、広大な自然やアメリカ先住民文化をはじめ、スペイン、アングロ文化や歴史が混在する南西部は、魅力あるリゾート地域として浮上した。序章で触れたように、南西部インディアンの美術工芸に対する観光の影響を論じたドイツは、1960年代のアメリカ国内の大量観光や、1970年代の国際観光客の増加（特にヨーロッパ人と日本人が増え、グランド・キャニオンとインディアンが旅行の目玉になった）を指摘し、そうした観光客によって南西部のインディアン文化や美術工芸品が国内外に知られるようになったと述べている。観光客はプエブロで開かれる工芸展、サンタフェの美術館やギャラリーで、プエブロ土器を先住民の洗練された美術工芸品として買い求めたのである。

一方で、1955年の黒人差別バス・ボイコット運動などから高まりをみせた公民権運動は、キング牧師を指導者に、黒人に対する差別撤廃を求め、結果として1964年に公民権法、1965年に投票権法を成立させている。この1950年代の公民権運動に触発される形で、インディアンの復権運動が始まりをみせた。インディアンの復権運動は、1961年シカゴ大学で開かれた「全国インディアン会議」（National Congress of American Indians、NCAI）で90部族が連邦管理終結政策の廃棄を要求する「目的宣言」を発して始まり、同年、ニューメキシコ大学の学生が「全国インディアン青年会議」（National Indian Youth Council、NYIC）を結成している。学生たちは運動のなかで、自分たちの固有な伝統文化、価値観、生活様式を自らの手で復活し再生しなければならないとして、「民族自決」<sup>2</sup>の路線を提起して広がりを見せた。運動は1968年に結成されたアメリカン・インディアン・ムーブメント（American Indian Movement、AIM）<sup>3</sup>に引き継がれた。AIMのリーダー、ラッセル・ミーンズが、サンタフェのアメリカ・インディアン・アート研究所（IAIA）を訪れるにおよんで、職員や生徒に多くの信奉者を生んでいる<sup>4</sup>。

また、アメリカ国外へも広がった運動として、ヴェトナム戦争反対運動と環境保護主義運動があげられる。反戦運動は、南北ヴェトナムの武力衝突にアメリカが南ヴェトナムを

---

<sup>2</sup> この「民族自決」は、各部族が合衆国との間に締結した条約上の諸権利の回復と擁護を、その具体的内容としていた。それは同意なしに保留地で強行されたダム建設への反対であり、固有の領土権の擁護であり、漁業権の侵害に対する反対であり、またタオス・プエブロの人びとにとっては、湖水の水利権の擁護と聖地の奪還を内容としていた。1960年代前半のこのような運動は、主として保留地に住む諸部族を基盤としていたが、60年代後半のアメリカ・インディアン運動は、都市インディアンを基盤とするものへと移行した[富田、『アメリカ・インディアンの歴史』,12-13.]。

<sup>3</sup> 人権拡張、差別撤廃のために組織された戦闘的なインディアンの運動団体。1972年内務省を占拠、73年にはウンデッド・ニーで連邦警察と銃撃戦を繰り広げた。

<sup>4</sup> Garmhausen, 1988, 110.

支援して介入したことへの抗議行動で、1968年頃から若者が反戦・反権力、既成の価値観からの自由を標榜して、西欧諸国や日本でも大規模な発展をみた。環境保護主義運動は1960年代後半から1970年代にかけて発展し、従来の自然環境保護や生活環境保護にとどまらず、経済発展がもたらす環境破壊への抗議を主テーマとした。こうした時代をうけて多くの若者が物質文明や消費文化の見直しを始め、自然環境、自然食品、先住民の工芸品などへ関心が広がった。1960年代に、アメリカ・インディアンに対する国民的な関心が高まり、南西部観光への追い風となった<sup>5</sup>。

## 2. プエブロ社会

1960年代から1970年代のニューメキシコ州におけるプエブロ社会を概観する。1961年にアルバカーキにあるニューメキシコ大学の学生、いわゆるインディアン寄宿学校を出て白人の大学で学ぶインディアン学生によって、ニューメキシコ州のギャラップで「全国インディアン青年会議」(NIYC)が結成されるが、それに先立つ1955年に、サンタフェで年次青年会議が開かれている。その集会で若者たちが強調したのは個人主義、自制、仕事への強い倫理観、戦後アメリカの基底にあった市民愛国心などであった<sup>6</sup>。その時期にニューメキシコ大学で、「インディアン問題ニューメキシコ協会」(New Mexico Association on Indian Affairs、現「インディアン・アート南西部協会」(Southwestern Association for Indian Arts))の支援を受け、インディアン学生の組織として南西部地域インディアン青年会議がスタートしている。こうした動きの中で、1957年に同州南西部に本拠地を置く「地域インディアン青年会議」(Regional Indian Youth Council、RIYC)が設立された。RIYCの取り組みは、民族自決の自覚を教え込みながら、学生に議会の手順や政治組織について教えることや将来の部族リーダーを鍛え上げることに主眼がおかれていた<sup>7</sup>。1960年までには、57部族から350人ほどの学生がRIYCの年次集会へ出席するようになっている。1961年シカゴ大学で開かれた「全国インディアン会議」にRIYCのメンバーも出席した。部族会議を中心に合衆国議会に圧力をかける従来の保守的な運動方針に対し、直接的な運動を望んだ若者たちは、ここに全国青年会議を設立することを決意する。同年誕生した「全国インディアン青年会議」は、RIYCの実践を引き継いでいる。

*Red Power Rising*の著者ブラッドリー・G・シュリーヴは、NIYCの中心的人物であったヴァイン・デロリア Jr.がその設立の決意を一大転機の出来事だと述べたのを意識して、なぜなら「学生たちはRIYCの白人の資金援助を断ち切って、自決の道に乗り出した、からだ」と記している。NIYCは対等な立場でのインディアン部族と連邦政府との条約、狩猟・

<sup>5</sup> Bernstein, 1996, 35.

<sup>6</sup> Bradley G. Shreve, 2011, *Red Power Rising: The National Youth Council and the Origins of Native Activism*, Norman: University Oklahoma Press, 54.

<sup>7</sup> Ibid., 62.

漁業権の保護などを目的に直接的抗議行動を実施した。1970年代にはニューメキシコ大学で「先住民研究」(NAS)が設けられ、NASは1998年に大学のアカデミックな部門となり、2004年には大学の主要研究となっている。また、学生クラブの一つ「キヴァ・クラブ」(Kiva Club)は1955年の結成で、南西部地域インディアン青年会議と協同で、大学内において先住民問題を取り上げ、高等教育の促進、文化や先住民学生のアイデンティティの保持などを通して学生を力づけてきた。サンタフェのアメリカ・インディアン・アート研究所の多くの職員や生徒からアメリカ・インディアン運動の信奉者を出したが、こうした都市部学生の年代は、第二次世界大戦後のアメリカ社会や経済状況、冷戦、黒人公民権闘争、政府のインディアン政策に影響を受け、また敏感に反応したといえる。

それでは、保留地ではどうであったのか。プエブロ土器製作はこうしたインディアン運動に影響を受けたのだろうか。2014年に84歳になるコチティ・プエブロの土器作りの女性は、インディアン運動そのものを思い出すことができなかった。その上で、自分はプエブロの伝統的な土器製作を続けてきたし、他から影響を受けたことはないと話した。コチティの50代後半の女性作り手、ヘメス・プエブロの60代の女性作り手、サンタクララ・プエブロの70代の女性作り手、サンイルデフォンソ・プエブロの50代後半の男性作り手も(2014インタビュー)、同様に影響はなかったと思うと筆者の聞き取りに答えている。また、プエブロの土器に詳しいサンタフェ人類学研究所のアーカイブ担当者も、1960年代から1970年代のインディアン運動は、保留地における個人的な土器製作に影響を及ぼさなかったと述べた。サンタフェで長い経歴を持つ最大のギャラリー「Andrea Fisher Fine Pottery」の販売主任の女性も、上述と同様の意見で、プエブロの土器製作者は非常に強い伝統的プエブロ意識—文化的プエブロ・アイデンティティを持っているからと答えている<sup>8</sup>。

そうした往時のプエブロ保留地では、アメリカの活況を背景に発展する南西部観光を受け、増加する観光客によって土器製作の活況を生んでいる。20世紀半ばの政府による部族解体方針で、ウイソコンシン州のメノミニ族やコネチカット州のピクオート族のように絶滅部族とされて保留地の保留を取り消され没収される切実さはプエブロ保留地にはなかったのである。プエブロ保留地の状況は、他の人口少数の先住民族の保留地とは乖離していた。この解離性が保留地内の土器製作者の「都市部インディアン運動」に対する鈍さの一つであったのではないだろうか。この時代の国内外の観光客のまなざしのなかで、土器製作者は自分が属するプエブロの伝統を反映させて製作したが、その結果、土器は規範的な伝統様式が強められ固定化されるものとなった。それは先人やこの時代の卓越した作り手の土器を手本に、文化的アイデンティティを伴った伝統的技法や古代文様を積極的に取り入れたことや先住民の手工芸品に真正性や伝統性を強く求める買い手の要望に沿ったこ

---

<sup>8</sup> 以上の聞き取りは、2013年および2014年に飯山が行った。

などによる。他方、アメリカの社会運動がプエブロ社会組織に波及したと思われるのは、次に見るプエブロ内外で興った動きである。1960年代から1970年代は、前述したように南西部観光が発展し、プエブロ土器の需要は高くなり価格も上がったが、プエブロの指導者たちは観光客など一般購買者へプエブロ手工芸品をアピールするための常設の陳列と信頼できる販路が必要だと感じていた<sup>9</sup>。こうした状況をうけ、まず1962年にニューメキシコ州北方の8プエブロの部族政府がNPO組織「8北部インディアン・プエブロ協議会」(Eight Northern Indian Pueblos Council, Inc. ENIPC)を設立し、ENIPCが指導するかたちで、プエブロの人々が主導権を握って以下のような積極的な活動が展開された。8プエブロはナンベ、ポホアケ、ピクリス、オーケー・オウエンゲ、サンイルデフォンソ、サンタクララ、タオス、テスケであり、他のプエブロにも波及している。

1968年：「インディアン芸術家兼工芸家定期講習会」

1968年：「オーケー・オウエンゲ美術工芸共同組合」設立

1973年：「第1回8北部プエブロ美術・工芸家展」開催(年1回、各プエブロ持ち回り)

1975年：「サントドミンゴ・プエブロ工芸展」開催

1976年：「北部プエブロ・インディアン職人組合」オーケー・オウエンゲに設立(年間を通したエプロ工芸品の販売の確立をめざしている)

ENIPCでは、部族首長が月に一度、コミュニティに直接かかわる問題を討議するために会合する。50年以上にわたり、ENIPCは8プエブロの住民に経済的、教育的、社会的サービスを提供してきた。ENIPCの構想は、住民が心身ともに健康であることをめざし、年長者から習うべき精神的な知恵や文化的価値を尊敬して、将来の世代のためにプエブロの伝統と遺産を保持することである。8プエブロのなかのサンイルデフォンソ、サンタクララは土器製作の質、量ともにトップクラスであり、タオスは19世紀末から白人の芸術家が集まった場所であり、現在では世界遺産(1992)として観光客の人気を集めている。しかし、ENIPCの構想に見られる通り、実際的な手工芸品の販売促進というだけではなく、地域のプエブロ文化やプエブロの生き方を継承しようとする強い意気込みがある。

さらに、プエブロ全体の取り組みとして、1975年に「インディアン・プエブロ文化センター」(Indian Pueblo Cultural Center、IPCC、以後センター)が全インディアン・プエブロ協議会の協力を得てアルバカーキに設立された。運営はプエブロ・インディアンによってすべてなされている。センターはプエブロ文化を保って永久に伝えること、ニューメ

---

<sup>9</sup> Toulouse, 1977, 70.

キシコのプエブロの人びとの歴史や業績を威厳と敬意をもって提示することで公の理解を促進することなどを目的としている。設立されて間もない 1977 年に、センターの壁を飾る「壁画プロジェクト」がスタートした。寄付は地域コミュニティ、他州からの来館者、遠くは日本からもあり、全米アート基金からの寄付を加えて目標額に達し、壁画実現となった。14 に上る壁画は、プエブロ・インディアンの生活や宇宙観、力と尊厳を与える獣群や鷲、水の精霊へ捧げる亀などの数々の儀式ダンスが、主にプエブロ・アーティストによって描かれている。特に、夏と冬の半族の儀式—プエブロ社会で重要な夏のコーン・ダンスと冬のバッファロー・ダンスが左右に描かれ、水を支配する巨大な水蛇がバッファロー・ダンサーを囲み、儀式の幟がコーン・ダンサーを囲んだ壁画は、プリントされて寄付をした人びとに配布された。これらの壁画はセンターの壁に美観を与えるとともに、プエブロ文化を視覚的に訴える力を持っている。

センターは教育的な取り組みとして、毎月、文化に詳しい作家、学者、芸術家の講演を開催し、19 のプエブロに関する本や雑誌、新聞などを蔵する図書館や 1930 年代からの写真資料を含むアーカイブも提供している。常設展示としては、「われわれの土地、われわれの文化、われわれの物語」(*Our land, Our Culture, Our Story*) があり、プエブロ世界を概観できるようになっている。また同センター内のギャラリーでは、現代的なアートなども展示されている。プエブロの美術品や手工芸品の販売、「スプリング・アート・マーケット」などもあるが、来館者の一番の目当ては、センターの中庭で行われる儀式ダンスの実演である。「レッド・タートル・ダンサーズ」(ポホアケ)、「カチナ・ダンス・グループ」(ズニ)、「ホワイト・イーグル・ダンス・グループ」(ズニ)、「オーク・キャニオン・ダンサーズ」(ヘメス)、「ラグーナ・コーン・ダンサーズ」(ラグーナ)、他にシア、アコマ、サンタクララ、ホピなどのプエブロからもダンサーが参加し、カイオワとオーケー・オウエンゲがともに踊る「グレート・アメリカン・インディアン・ダンサーズ」や、アパッチ、ディネ(ナヴァホ)のダンスグループもある。

伝統的なドラムがリズムを生み(奏者は男性)、男性の歌い手が朗々と歌うなかで繰り広げられるのは、バッファロー・ダンス、イーグル・ダンス、コーン・ダンス、バタフライ・ダンス、ディア・ダンス、ターキー・ダンスなど古典的ダンスである。しかし、ここのダンスは観光用に演出されているので、「プエブロ・フィースト」と呼ばれる祝祭日にプエブロで行われるダンスよりも、踊り手の人数が少なく時間も短い。また少年少女の若いグループが踊ることが多いが、頭飾りなど衣装は伝統的である。ダンスの写真撮影もここでは許可されている。センターの観光用に短縮された儀礼ダンスは、プエブロ・インディアンの伝統文化のイメージを国内外に伝えると同時に、センターは儀礼ダンスの踊り手を育成する場にもなっている。

1960 年代から 1970 年代にかけて、プエブロの人びとの福祉の充実や伝統の保存、次世

代に向けてその歴史や文化を強く意識した取り組みを展開した上述の地域的な ENIPC や、プエブロ・インディアンのアイデンティティとプエブロ文化をまとめて強くアピールする「インディアン・プエブロ文化センター」が創設されたというプエブロ社会の動きは、同年代のアメリカ国内の社会運動に連動するものだろう。ニューメキシコ州で興った若者たちの闘争は、プエブロ社会全体の過去、現在、未来を見据える一つの指標となったと言えるのではないだろうか。

## 第2節 規範的土器製作の隆盛

保留地やサンタフェで観光客の多くが求めたものは「真正な」「本物」の工芸品で、土器でいえば、伝統技法で作られ伝統的なシンボルが描かれた土器であった。こうした買い手の嗜好は現在に至るまでほとんど変わることがなく続き、伝統的土器が市場において圧倒的な数を占めている。それは、ブロディが「芸術の消費者が買い続けることで様式を作り出す」とまさに指摘したことなのである<sup>10</sup>。プエブロ土器製作は1950年代から1970年代にかけ、長い伝統を持つプエブロから人材が輩出し、多くの作り手の模範となった。規範的土器とは、手本とすべき非常に優れた技量を持った製作者によって、伝統に則ったプロセスを経て製作された土器である。

1950年代、第二次世界大戦の沈滞ムードを脱して、アメリカ国内でインディアン工芸品への関心が戻るとともに、土器製作は活発さを取り戻した。個々の作り手は、構図や文様、彩色に自分が属するプエブロ伝統を反映させていたが、概して戦前の古代様式を引き継ぐ保守的な傾向にあった。その後1970年代にかけて土器は美術市場の需要に応え、より洗練された精巧な美術工芸品となり、プエブロ・インディアンの伝統文化を表すものとしてプエブロ全体のトレードマークとなっていく。その大きな要因は、1920年代から1940年代にかけて優れた作品を製作した作り手が健在で、この時代に模範的な作品を製作して土器製作をリードし、質の向上に寄与したからにほかならない。マリアについてはすでに言及しているので、ここではサンタクララのマーガレット・タホヤとアコマのルーシー・M・ルイスを中心に、この期間を特徴づける土器を見ていく。

### 1. マーガレット・タホヤ（1904–2001）

サンタクララでは、1950年代、黒色研磨土器に絵柄を深彫りしたものの人気が高くなり、その技法が赤色研磨土器や黄褐色土器にも用いられた。文様はテワの伝説の「水蛇」で、

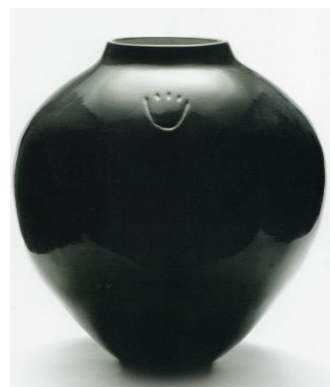


写真5-1 壺 黒色研磨土器  
マーガレット・タホヤ 1950年代  
サンタクララ  
© *Born of Fire The Life and Pottery  
of Margaret Tafoya*

<sup>10</sup> J. J. Brody, 1976, “The Creative Consumer: Survival, Revival, and Invention in Southwest Indian Arts” in Nelson Graburn ed., *Ethnic and Tourists Arts*, 70.

作り手と観光客両方が好んだ。

サンタクララの模範的製作者としては、前章(第3節2)で触れたマーガレット・タホヤが挙げられる。マーガレットは、父ホセ・ジェロニモ・タホヤと母サラ・フィナの8番目の末っ子で、優れた土器の作り手であった母の製作を見て学び、化粧土の掛け方、研磨の仕方などを教えられた。その他、姉、兄たち、義理の母、叔母など家族、親せきの多くから彼女は影響を受けている。1925年頃から土器の作り手として頭角をあらわしたマーガレットは、母と共に製作を続け、大きな黒色研磨土器の貯蔵壺や水壺に伝統的な熊の手の押印、水蛇、雨雲、キヴァの階段などを深掘りしたものが彼女のトレードマークとなった。

1950年始めにマーガレットは観光客向けのろうそく立てや小さい鉢などを作っている。小物は非常に上質に作られており、また観光客に最も早く売れるものであった。しかし、そうした小物製作は彼女の意に染まないもので、マーガレットは母の道に戻り、大きな土器を作り始めている。その後の1950年代から1960年代は、マーガレットにとり枢要の時代となった。夫のアルカリオと共に土器のデザインや形に独創性を広げ、前代未聞のサイズの貯蔵壺や多種多様な形の土器を製作していく。重くどっしりとした彫刻のような貯蔵壺、水壺の首を二つに分けて長く伸ばしたウエディング・ジャー(二つ口の水瓶)や二重肩をもつ壺などの開発、深彫りや黒地黒彩の絵付け土器など多岐にわたった。通常アルカリオがデザインし、土器に描いて彫ることが多かったが(写真5-2)、マーガレットもまた自分でデザインし彫ることができた。夫のデザインや彫りに対し、彼女の土器は太い彫り線、大きめのデザイン、角ばった幾何学文様などの対照をみせている。1950年代にマーガレットは子供10人、孫4人に恵まれていたが、卓越した芸術性を粘土によって創造するために高いレベルを自らに課し、自身だけでなく夫、きょうだい(兄、姉)、子どもたち、孫たちにまで高いレベルを目指すことを要求した<sup>11</sup>。

マーガレットの製作方法は、まず壺を作るつもりで始めるが、それが鉢になったり、ウエディング・ジャーになったり、水壺になったりする。彼女は、土器作りはマザー・クレイの仕事だから、粘土が導いてくれると言う<sup>12</sup>。また、長時間の製作過程の後、焼成で土器が割れたり焼き上がりが完全でない時、マーガレットはマザー・クレイが完成を望んで

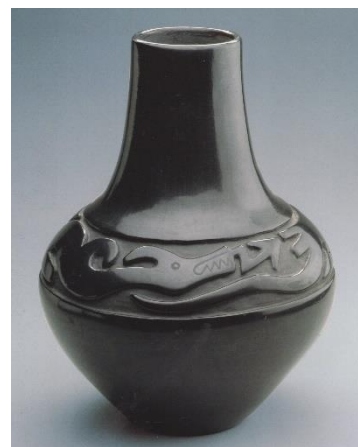


写真5-2 水壺  
黒色研磨土器  
マーガレット・タホヤ  
1963年頃  
©『母なる大地の声』

<sup>11</sup> Charles S. King, 2008, *Born of Fire: The Life and Pottery of Margaret Tafoya*, Santa Fe: New Mexico Press, 42.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 64.

いないのだから心配することはないと子どもたちを安心させ、マザー・クレイへの信仰を持つように言い聞かせている<sup>13</sup>。この母なる大地またはマザー・クレイへの固い信念は、製作した土器への執着を彼女から消し去っている。マーガレットは土器そのものに感傷的ではなく、作り手が土器を手放したがるのではないのは作り手のエゴだと感じていた。彼女にとって、土器製作が完了した時、土器は売られるものであり、家族を養うためにマザー・クレイから賜ったものなのである<sup>14</sup>。

マーガレットの成人した子供たちが 1968 年にプエブロに戻り、彼女を助け、またそれぞれが自分のスタイルをもち、質の高い土器を製作した。マーガレットは 70 歳近くになっていたが、若手のチャレンジを感じると、さらに自身に対して精錬を課し、その作品に技術的、美的卓越性を示している。1970 年代、彼女の作品はさらに優雅で繊細になり、完璧な形をもつ水壺や貯蔵壺は彼女のホールマークとなった。マーガレットの作品は、プエブロ土器の質の高さを示すとともに、当時から現在に至るまで、マーガレットは土器製作の模範であり続けている。

## 2. ルーシー・M・ルイス (1900-1992)

アコマでは、模範的な作り手として、ルーシー・M・ルイスが挙げられる。ルーシーが生まれ育ち、そして亡くなったアコマは、地上から 90m 余の高さにあるスカイ・シテイと呼ばれるメサ上にある。アコマには学校がなかったの  
で、彼女は正規の学校教育もアート教育も受けず、英語を話すこともなかった。ルーシーに土器作りを教えたのは、大おばヘラシ・ヴァロやアコマの作り手の女性達で、彼女



写真5-4 水壺 白地黒彩  
ルーシー・ルイス アコマ 1981  
© Lucy M. Lewis

は 8 歳から土器作りを始めている。ルーシーはアナサジやモゴヨン文化の土器片から着想を得ており、グレイの粘土を手びねりで成形して乾燥させたあと、化粧土を掛け、鉋物性の絵具と細い筆で、細密な文様を描いた。

ルーシーの土器が初めて広く知られたのは、1951 年にニューメキシコ州のギャラップで開催された「The annual Inter-Tribal Ceremonial」で賞を受け



写真5-3 壺 彩色土器  
ルーシー・ルイス アコマ 1958  
© Lucy M. Lewis

<sup>13</sup> King, 2008, 67.

<sup>14</sup> Ibid., 42.



たときである。1950年代後期には、細い線の繰り返し文様の土器を作り出し、白地に黒の線描きを特徴とする11世紀のミンプレス土器の復活に尽力した。彼女は結婚して9人の子供に恵まれ、家事をこなしながら夫を助けて農業をし、土器製作の時間をも作り出した。

古代の文様を基にしていながら、ルーシーの斬新でモダンな土器は、その後も多くの賞を受け、アコマ土器を代表するものとなった。彼女の子供たちとその孫たちも土器製作者となっている。ルーシーは80歳代まで製作を続け、最後のアートショーは1991年であった。ルーシーのほかに、マリー・チノも白地黒彩で古代の文様を基に、渦巻きや幾何学文様と細かい線の組み合わせを特徴とする土器を作り出している。



写真5-5 種壺 白地黒彩土器 アコマ  
 (左)マリー・Z・チノ 1960 (中)ルーシー・M・ルイス 1958 (右)ジェシー・C・ガルシア 1961  
 © Acoma & Laguna Pottery

## 2. ホピ、コチティ、シア、サンイルデフォンソ

**ホピ** 1950年代から1970年代を通して、ナンペヨが作り続けたシキヤキ土器様式の文様が、娘のファニー・ポラッカ、孫娘のトニータに踏襲されている。1950年代に純白の化粧土掛けをした器に黒や赤で絵付けをした土

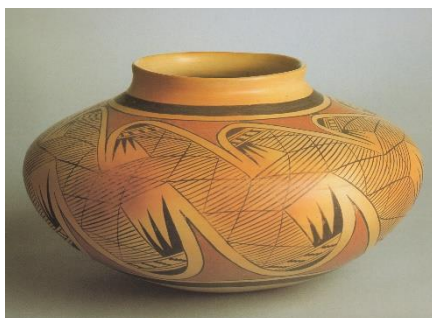


写真5-6 壺 彩色土器  
 ファニー・ポラッカ・ナンペヨ(ナンペヨの娘)  
 ホピ 1965  
 © Fourteen Families in Pueblo Pottery

器を作り出したパクア・ナハは、文様に羽や鳥、雨などを抽象化したシキヤキ様式を継いでいる。

**コチティ** 1950年代に古いスタイルのコチティ土器が作られていたが、戯画的な人形型土器の人気は高かった。1960年代にヘレン・コルデロが「ストーリーテラー」と呼ばれる新しい人形型土器を作り出し、以後コチティを代表するものとなった。ストーリーテラーについては第3節で詳述する。

**シア** 1940年代後半から若手を加えた土器製作に、二重の帯状の曲線と鳥を主題とする古い文様への回帰が起こった。しかし、1950年代に入り、古い文様の丸く動きのなかった鳥は、流線型の姿に変わり、翼は線影で縁取るなど、白の地に濃い茶色や赤で彩色された



写真5-7 瓶 彩色土器  
 トニータ・ナンペヨ(ナンペヨの孫)  
 ホピ 1972  
 © Fourteen Families in Pueblo Pottery

絵柄は明確で手際の良いものとなった。

サンイルデフォンソ マリアとフリアンが創り出した黒地黒彩の土器が、この期間を通してきわめて高い人気を保ち続けた。マリアは、1933年のフリアン死後、娘や息子と共に土器製作を続けた。息子ポポビ・ダは写真5-8、5-9に見るように、父フリアンに劣らない画才を発揮して、マリアの土器に絵付けをしている。ポポビ・ダはさらに1950年代に、焼成に工夫を凝らして黄褐色と黒の二色土器を作り出し、20世紀初期の多彩色様式を取り入れて伝統的な文様を用いながら、非常にモダンな土器を製作した。さらにポポビ・ダの息子（マリアの孫）であるトニー・ダは父と共作しながら、造形的な作品を作り上げた。

1974年に、アルバカーキ市にあるマクスウェル博物館が20世紀の主要プエブロ土器の展示を行った。同博物館は1932年にニューメキシコ大学の人類学博物館として設立され、コレクション、展示、調査などを通して人間文化実践の知識や理解を高めることを目的としている。1974年の展示は、サンタクララ、サンイルデフォンソ、アコマ、ホピから選ばれた7家族が製作した現代土器に焦点を合わせた最初の博物館展示であった。上述したタ

ホヤ、マルティネス、ルイスの一家も選ばれており、ホピからはナンペヨ一族が選ばれた。ギャラリーのオーナーでプエブロ土器に造詣の深いチャールズ・キングは、この展示会がフォークアートからファインアートへ、プエブロ土器が発展していく最初の大きな突破口の一つとなったと評して



写真5-11 カメ 赤色象嵌土器  
トニー・ダ  
サンイルデフォンソ 1970  
©The Living Tradition of Maria  
Martinez  
(写真5-8, 5-9, 5-10)



写真5-8 皿 黒地黒彩土器  
マリア & ポポビ・ダ  
サンイルデフォンソ 1956  
©The Living Tradition of Maria  
Martinez



写真5-9 水壺 黒地黒彩土器  
マリア & ポポビ・ダ  
サンイルデフォンソ 1970



写真5-10 鉢 二色研磨象嵌土器  
ポポビ・ダ & トニー・ダ

いる<sup>15</sup>。

模範となった製作者を見てきたが、様式や文様、装飾は異なるが、共通していることは土器製作に前向きで、長寿であり非常に長く活動し、多くの子供、孫に恵まれ、自身の技術や信念をプエブロ・インディアンの自負心とともに、一門にしっかり教え込んでいるということである。これはマリアについても同様である。第7章で提示する現代陶芸家の一人はマーガレット・タホヤの孫にあたるが、祖母の教えは厳しく継承されている。1970年代に、プエブロ土器は美術工芸品の地歩を固め、ファインアートへの道を歩み始めるが、上述の製作者とともに多くの土器製作熟練者がその道を作り上げたのである。

### 第3節 汎プエブロ文化の創出

コチティ・プエブロでは1960年代に、ヘレン・コルデロが子どもたちを集めて話を聞かせる「ストーリーテラー」（語り部人形）と呼ばれる人形型土器を発明し、コチティを代表するものとなった。プエブロ土器製作の慣習からすれば、その作り手のプエブロだけでストーリーテラーは製作されるはずであった。例えば、マリアと夫のフリアンが発明した黒地黒彩の土器はサンイルデフォンソの作り手が引き継ぎ、サンイルデフォンソの象徴でもある。しかし、ストーリーテラーの製作は他のプエブロにも広がり、一種の汎プエブロ文化を形成するに至った。ここではストーリーテラーを例に、1960年代土器製作と文化形成の関係を考察する。

#### 1. 塑像型土器「ストーリーテラー」の発明——ヘレン・コルデロ

コチティ・プエブロは、サンタフェとアルバカーキ間のサンタフェ寄りのリオ・グランデ川岸に、スペイン人が南西部に侵入する以前から在る古いプエブロで、アナサジ文化の流れを汲んでいる。リオ・グランデ川の氾濫をコントロールするために、1960年代初期に貯水池がプエブロ内に建設されたが、そのため粘土資源の多くが失われた。

コチティでは、伝統的な素材や技法を用いて、白っぽいクリーム色の化粧土を掛け、その上に黒の有機絵の具で雲や雨、稲妻などを描いた水壺などが作られていた。また同時にコチティは、テスケ・プエブロとともに塑像型土器製作の長い伝統を持っている。その塑像型土器は、南西部の開発と足並みをそろえて発展してきた。1821年にサンタフェ街道が開け、1848年に合衆国の領土となり、1880年代に鉄道がサンタフェに乗り入れるにおよんで、それまでの兵士や開拓者、商人、人類学者、宣教師などに新たな南西部への観光客が加わった。サンタフェ近郊にあるコチティとテスケの塑像型土器—粘土の人形は、観光客にとって全く異なった文化の風変わりな物として、南西部旅行のみやげとして買われた。この時代の状況については、すでに述べたが、そこで提示したサンタフェの交易商人のア

---

<sup>15</sup> King, 2008, 86-87.

ーロン・ゴールドの在庫写真の塑像型土器は、ほぼすべてがコチティとテスケで製作されたものである。

コチティの塑像型土器がテスケのものとは違っていたのは、コチティの人形が世俗的で風刺的であったことである。作り手は、プエブロ世界を変える占有者を社会的評判や会話などからパロディー化して製作した<sup>16</sup>。作り手は主に女性で、製作されるのは通常男性像であり、プエブロの男性や時折女性を描写したものもあったが、大方がスパニッシュやアングロの男たち—金持ち、カウボーイ、商人、聖職者、軍人、警察官、さらにアメリカの黒人やサーカスの異形者なども作られている。人形は、手びねりで成形して掻き出す手法が用いられ、中は空洞で高さ 30 cm ほどの立像であったが、70 cm を超えるものもあった。こうした様々な人間の立像は、1870 年代から 1920 年代まで購買者の人気を博したのである。しかし、買い手は粘土の人形を「グロテスク」で「一風変わったもの」として買ったのであり、研究者やコレクターは、そうした塑像型土器を元祖商業的な「ツーリスト・アート」と見做して興味を持たなかった<sup>17</sup>。1960 年代まで塑像型土器のすべてを呼ぶのに、スペイン語の「mono」（サル、愚か者、物真似、取るに足りない人形）がコレクターやディーラーによって広く用いられていたのである<sup>18</sup>。ヘレン・コルデロ（1915–1994）が 1964 年に初めて作った塑像型土器は、上述の社会的政治的な風刺人形ではなく、子どもたちを集めて物語を話す「ストーリーテラー」（語り部人形）という新しいスタイルの発明であった。この人形に先立つものとしては、母親が子供を抱いて歌っている最も初期の「シンギング・マザー」と言われる立像（写真 5-12）や、1920 年から 1960 年まで「シンギング・レディース」（座った女性がパンを載せた皿を抱えたり、水壺や背負い板の赤ん坊を膝にのせたりして歌っている人形）が数人の作り手によってコチティでは製作されていた。しかし、ヘレンは日常仕事の女性ではなく、自分の個人的体験から、優れた語り部で



写真5-12 母と子 塑像型土器 コチティ 1875-1880  
©The Pueblo Storyteller:  
Development of a Figurative Ceramic Tradition



写真5-13 ストーリーテラー  
ヘレン・コルデロ(最初のストーリーテラー) 塑像型土器 コチティ  
1964 ©The Pueblo Storyteller:  
Development of a Figurative Ceramic Tradition

<sup>16</sup> Batkin, 1999, 43.

<sup>17</sup> Barbara A. Babcock, Guy and Doris Monthan, 1988, *The Pueblo Storyteller: Development of a Figurative Ceramic Tradition*, Tucson: The University of Arizona Press, 11.

<sup>18</sup> Ibid.15.

あった祖父をモデルに男性像とし、彼に話をせがんで群がる子供たちを写実的に生き生きと配してストーリーテラーを作り上げた。最初のストーリーテラーの子供たちは5人だが30人に及ぶものもあり、それぞれの表情がすべて違うところに彼女の写実性を見て取ることができる。

ヘレンが土器製作に入ったのは40歳代と遅い。それまでは夫フレッドの姪ファニータとビーズ細工と革細工の仕事をしていたが、材料費もかかり、6人の子供の養育や生活に入費がかさんでいた。「お前たちは何も買う必要がないんだよ。マザー・アースがお前たちにすべてを与えて下さるからね」<sup>19</sup>と、フレッドの叔母ファナが二人に土器作りを勧めた。子どもの時に土器作りを習っていたファニータは、すでに土器製作に熟練していたが、ヘレンは6ヵ月ファニータの下で学んでも出来上がった鉢や水壺はどうしても歪んでしまう。止めようと思った時、ファニータの勧めでフィギュア作りを試したのがヘレンの転機になった。ヘレンによれば、「その時、突然、花が咲いたようだった。私がしたいことなのだと分かった」のである<sup>20</sup>。小さなカエル、鳥、動物、そして彼女が粘土の「小さな人たち」と呼んだ20cmほどの男女の立像が溢れんばかりに作られ始めた。

ストーリーテラーの発明に至る過程で、ヘレンに大きな支援を与えたのは建築家でフォークアートの収集家アレクサンダー・ジラードだった。ヘレンが初めてサントドミンゴのフィーストに出店した時、「小さな人たち」を全て買い上げ、さらに250ピースのキリスト降誕セットの製作を依頼し、同時にジラードは、おそらく「シンギング・マザー」を念頭において、もっと大きい坐像で子どもと一緒にものを作ってほしいと頼んでいる<sup>21</sup>。コチティに帰ってヘレンが思い浮かべたのは、いつも孫たちに囲まれて話をしていた祖父の声と姿だった。祖父をモデルにした初めてのストーリーテラーはジラードのために製作されたものである。これは、マリアの黒地黒彩の発明とヒューエットやチャプマンとの関係を思い起こさせるかもしれない。マリアとヘレンの発明が40年以上の隔たりを持っていることに留意したうえで、白人（ジラードの母はアメリカ人、父はイタリア人である）がプエブロの作り手



写真5-14 男のストーリーテラー  
ヘレン・コルデロ 塑像型土器 コチティ  
1969-1970 © The Pueblo Storyteller:  
Development of a Figurative Ceramic  
Tradition

<sup>19</sup>Babcock, and Monthan, 1988, 21.

<sup>20</sup> Nancy Shroyer Howard, 1995, *Helen Cordero and the Storyteller of Cochiti Pueblo*, Worcester, Massachusetts: Davis Publications, Inc., 5.

<sup>21</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 21.

と土器に潜在的な力を見出して支援したことや、ヘレンもプエブロの土器製作の伝統を踏まえながら新しい様式を作り出したことは、確かにマリアの場合と酷似している。

しかし、そこには次のような大きな相違があった。白人学者のヒューエットやチャプマンはプエブロ土器研究の権威であり、プエブロ土器の品質改良運動や土器製作の復興という目的や大義を持っていた。その実現のためにプロジェクトを組織し、プロジェクトの遂行に向けてマリアや他の作り手たちを長く指導したのであって、マリアの発明もその二人とプロジェクトへの使命感を背景にしている。ヘレンの場合、ジラードは、彼女の作品をフォークアートとして購入したり製作を頼んだりしたが、それは自分の収集のためであってプエブロ土器への大義はなかったであろう。1978年に、ジラードは彼の世界的なフォークアート・コレクション 106,000 点をサンタフェにある国際フォークアート博物館に寄贈し、「私はこの過去の証を保存すべきだと信じている。それはセンチメンタルな模倣の見本としてではなく、現在における創造の精神の糧としてである」と博物館の飾り板に言葉を残しているが、プエブロ土器そのものに言及しているわけではない。ヘレンにとっても最初のストーリーテラーは彼への使命を果たしたもので、個人的な試みに過ぎない。

それでは、こうした環境—製作条件の違いにもかかわらず、マリアもヘレンもなぜサンイルデフォンソとコチティを代表する発明を成し遂げたのか。二人の個性と努力と言ってしまえばそれまでだが、プエブロの慣習の中では個性を著しく発揮すること、プエブロ内で他の人と違うことを実行するのは難しいことである。マリアは古代土器の再現と完成に数年を要し、それから最初の黒地黒彩の土器までさらに数年の試行錯誤を繰り返しているが、それほど時間をかけた様式の発明にも一方ではプエブロの慣習を越える懸念を持っていた。マリアは古代土器の再現や黒地黒彩の土器の完成時も、並行して伝統的な多彩色土器を製作している。40年後の1960年代、コチティの土器製作が長らく低調であった<sup>22</sup>ことはヘレンの新しい製作を楽にしたかもしれないが、マリアもヘレンも与えられた課題に対する前向きな性格と強い個性と作り手としての際立った集中力を持ち合わせていた。さらに二人の夫が絵描きとして、発明の成功に重要な働きをしたことも見逃せない。特にマリアの夫フリアンがいなければ、夫妻の黒地黒彩の工夫も精緻な図柄もなされなかっただろう。ヘレンの夫フレッドはフリアンほど脚光を浴びていないが、ヘレンが塑像型土器の製作を始めたときから数年その絵付けをし、同時に絵付けの仕方を彼女に教え、彼女が絵付けを習得した後は、ミニチュアのドラムの撥や赤ん坊用の背負い板、弓、矢などを製作して彼女を支えた。新たな様式の発明は、プエブロの慣習の夫婦補完の作業のなかで、家事や育児をこなしつつ、あくまで試行錯誤を繰り返して製作を続けたプエブロ女性のバイタリティーと、作り手としての強い個性に起因すると見ることができる。

---

<sup>22</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 20.

ヘレンは自分の感情をそのまま表現する作品を発表していった。1970年代から1980年代に、フレッドをモデルとしたドラマー、プエブロの父親像、ナイトクライアー、ホピの乙女、フクロウ、カメ、ナヴァホ・ストーリーテラー、子どもたちの時間（年長の子供たちがストーリーテラーを囲んでいるもの）などを彼女は製作しているが、こうした多様な塑像型土器のなかで、ヘレンのお気に入りには祖父をモデルにしたストーリーテラーで、注文も一番多いものであった<sup>23</sup>。

ヘレンのストーリーテラーの製作技法の一つは、絵付け前の丹念な研磨と白の化粧土掛けで、それにより塑像本体が肌理のこまかなものに仕上がった。二つめは、子どもたちを本体（塑像）の粘土をつまんで作り出すのではなく、別に作り上げて本体にアプリークするようにしたことである。この技法によって、子どもの数を増やせただけではなく、子どもの姿勢や置き場所を変えることができ、焼成時の割れを減らすことができた。三つめはストーリーテラーと子どもたちのディテールを作り込むことである。語り部には三つ編み、髷、長く垂らしたり短くカットしたりした髪型に帽子やヘアバンドを配し、シャツは白、赤茶、黒の色、格子柄、縞、花模様、ヘメス・プエブロスタイルの刺繍、フィースト・デイにプエブロの男性が着るリボン・シャツなどを描き、時にはコチティの伝統的な土器の文様が描かれることがあった<sup>24</sup>。そして何にも増してヘレンのトレードマークとなったストーリーテラーは、頭を後ろに少し傾け、目を閉じて考えながら、口を開けて物語を話す語り部の祖父のイメージを表現したものである（写真 5-14）。

## 2. プエブロ・インディアンのノスタルジックな口承伝統文化

ヘレンの祖父、サンティアゴ・キンタナは天賦の才能に恵まれた語り部としてプエブロ内で知られ、クラウン・ソサエティーズを率いるメンバーで、また正しく伝統を伝え保持したいという意図から多くの研究者と接触している。人類学者のブンツェルも1931年に出版した『コチティ・インディアンの説話集』（*Tales of the Cochiti Indians*）で、インフォーマントとしてのサンティアゴを、非常に年寄りだが（プエブロの）長を先導し、スペイン語をかなり話し、彼から記録した資料から見て取れるのは、彼が非常に個性的であるということだったと評している。

サンタクララ・プエブロ出身の民族学者でインディアン教育者でもあるグレゴリー・カヘーテは、自著『山を見よ—先住民教育におけるエコロジー』（*Look to the Mountain: An Ecology of Indigenous Education*, 邦題『インディアンの環境教育』）において、今日アメリカ・インディアンが直面する問題を—それは主としてアメリカの教育理論との問題であるが、伝統的なアメリカ・インディアンの教授・学習方法を辿ることで探究しようとしている。カヘーテによれば、伝統的なインディアン教育の基礎は、神話と口頭表現という構

<sup>23</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 26.

<sup>24</sup> Ibid., 26-27.

造のなかに具現されているという<sup>25</sup>。物語を語ることは人間のコミュニケーションと学習の普遍的な要素であり、物語は人間が情報を蓄積する最初の方法であって、あらゆる部族民の口承伝統の基盤であった<sup>26</sup>。しかしそうしたインディアン文化の観点は、近代のインディアン教育の柱と成りえなかったために、現代の学生は想像力を動員して物語と係わり合う方法を知らず、物語に対する本来の認識を失ってしまっているとカヘーテは指摘する<sup>27</sup>。その反面、伝統教育のプロセスは家族的、コミュニティ的コンテクストの中で受け継がれてきたとも述べている<sup>28</sup>。

実際に、ストーリーテラーはどのようなことを物語るのだろうか。ヘレンがストーリーテラーを創作して以後、他のプエブロでもストーリーテラーが製作され始めた。その作り手たちは製作したストーリーテラーに添えて次のような思いを語っている。以下は 1986 年にバーバラ・バブコックによって出版された『プエブロ・ストーリーテラー—具象陶芸の伝統の発展』(*The Pueblo Storyteller: Development of a Figurative Ceramic Tradition*) から引用し要約している。

ストーリーテラーはインディアンが持っている多様なキャラクターと、ストーリーテラーのプライドと人間性を多くの人たちと分かちあいたいということを示しています。物語は我々の生活の仕方であるので重要なのです。もし、物語を語る人がいなければ、私たちは先人を全く知らないでいることになるでしょう。

マリー・エドナ・コリッツ (サントドミンゴ・プエブロ) <sup>29</sup>

冬に、私たち兄弟姉妹は火のまわりに座って、炒ったコーンや松の実やヒマワリの種を食べながら父の話を聞きました。憶えているのは水蛇の話です。川が氾濫して水がナンベ中に溢れ、皆はどこへ逃げたらよいか分かりませんでした。その時、水蛇が身を横たえて流れを止め、皆を助けてくれました。ナンベ・フォールズ・ダムの水量が下がれば、まるで岩に描かれたようにまだ水蛇を見ることができます。

マリー・ヘレラ (ナンベ・プエブロ) <sup>30</sup>

私が思い出すのは、とても優れたストーリーテラーだったコミュニティの長老です。私たちはいつもこの長老の家に行って話をせがみました。いまでも「小さな手

---

<sup>25</sup> カヘーテ, 2009, 190.

<sup>26</sup> Ibid., 189.

<sup>27</sup> Ibid., 191.

<sup>28</sup> Ibid., 4.

<sup>29</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 57.

<sup>30</sup> Ibid., 72.



をしたコヨーテ」はよく憶えています。今日でも物語は家族のなかで話されますが、もうコミュニティには話を聞きに行くような人はおりません。

キャロル・ペコス (ヘメス・プエブロ) <sup>31</sup>

ヘレン・コルデロと私は従妹同士で、祖父サンティアゴは私たち孫にとっても沢山の良い話をしてくれました。祖父が予言したことはコチティ・ダムのようにすべて本当になるのです。1930年代に彼は白人が我々の川の流れを変えるだろうと私たちに話しました。それから10歳ぐらいの私の従弟たちが、ある夜星を見ながら祖父に将来について尋ねたとき、「ご覧、パロット・メッセンジャーだ」と言って祖父は悲しそうに見えました。「お前たち男の子が大人になった時はもう戦争になっていて、二人とも地球の遠い所へ行くだろう」。その後、そのことについて私たちは聞きませんでした。祖父はいつも悲しげで「ベンは帰ってこないな」と言いました。第二次世界大戦に出征した従弟のベンは戻って来ませんでした。

ルーシー・R・スイナ (コチティ・プエブロ) <sup>32</sup>

私の父方の祖母は私が知っているなかで一番のストーリーテラーでした。私たちの家にやって来ると、小さい子どもたちを回りに呼び集め、母に松の実を炒る時間だよと言いました。それから祖母はずっと昔のことを一どのように祖母が育ったか、どのように先人たちが土器を作ったか、そして、戦争の時にアコマの人たちはフロウを雇って、どのようにプエブロの夜を見張らせたかを話してくれました。

ヒルダ・アントニオ (アコマ・プエブロ) <sup>33</sup>

曾祖父は私たちにコヨーテ物語やウサギ物語のような妖精物語をいつも話してくれたものです。一つだけ忘れられないのが「ブラック・メサの大男」です。曾祖父は悪い子のところには大男が来て、悪い子をズックの袋に入れてブラック・メサに連れて行き、オープンに放り込むのだと話しました。ブラック・メサの片側には二つのこぶがあって、ちょうど家の外のオープンのように見えるので、本当に何か起こる気がしました。(私が作る)ハンターは自分の狩りを語ります。彼は、我々がどうやって狩りをしてきたかという伝統と体験を家に帰って話しているところです。

アルフレッド・アギラル (サンイルデフォンソ・プエブロ) <sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 127.

<sup>32</sup> Ibid., 133.

<sup>33</sup> Ibid., 136.

<sup>34</sup> Ibid., 122.

カヘーテは、人間は物語を語る動物であり、物語はそれを通じて人が考え、関連付けを行い、コミュニケーションをとる一つの基本的構造であると言う<sup>35</sup>。ストーリーテラーの作り手が語るそれぞれの体験は、生活の仕方、プエブロ・インディアンの生き方、昔の出来事、コミュニティの年長者が担った世代から世代へ伝わってきた物語を聞かせること、家族の歴史、子どもの躰、口承伝統や歴史、言葉を紡ぐもの、我々が生きることやコミュニティの一人であることについて毎日聞かされた物語、祖父母の思い出、家族の団らんへと繋がる。プエブロ・インディアンのノスタルジックな口承伝統文化を具現するものとしてストーリーテラーは製作される。

### 3. 「ストーリーテラー」が表象する汎プエブロ文化

ヘレンによると、1964年に作ったストーリーテラーは太り気味で祖父の顔を正しく表現することができなかった<sup>36</sup>。工夫して生まれたのが、トレードマークとなった顔立ち一目を閉じて考え、語るために口を開けている祖父のストーリーテラーである。彼女のストーリーテラーは瞬く間に賞を獲得していった。1964年にニューメキシコ・ステイト・フェアで1、2、3位を独占し、翌年にサンタフェ・インディアン・マーケットで1位になる。その後も彼女のストーリーテラーの評判は高く、注文は殺到した。インディアン・マーケットとハード美術館の年次アーツ・アンド・クラフツ・ショーで得た賞のリボンは数え切れず、1970年代には国内のギャラリー、美術館、大学、トロントなど国外でも製作実演が続いた。1981年からその翌

年にかけて、サンタフェのホイールライト美術館で大々的な回顧展が開催され、1982

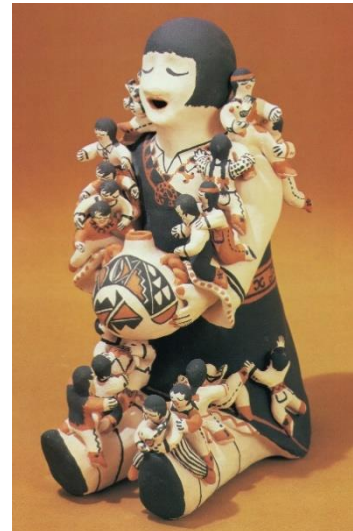


写真5-15 女のストーリーテラー  
マリリン・ヘンダーソン 塑像型土器  
アコマ 1980



写真5-16 男のストーリーテラー  
マヌエル・ヴィジル 塑像型土器  
テスケ 1981

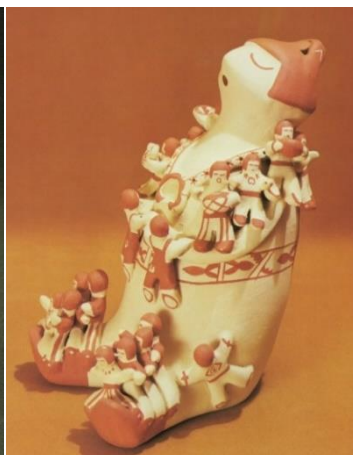


写真5-17 男のストーリーテラー  
レオノラ・ルセロ 塑像型土器  
サンフェリペ 1980

<sup>35</sup> カヘーテ, 2009, 156.

<sup>36</sup> Howard, 1995, 9.



写真5-18 ハンターのストーリーテラー  
アルフレッド・アグイラー 塑像型土器  
サンイルデフォンソ 1982

年にヘレンはアートの優れた業績に贈られる第9回ニューメキシコ州知事賞を受ける。1973年に国際フォークアート博物館は「フォークアートとは何か」という展示を行ったが、ヘレンの他に少なくとも6人のコチティのストーリーテラー作家が出展している。すべて人形型のストーリーテラーで姿勢も同様だが、顔の表情はそれぞれが違う。1980年代半ばには、ヘレンの家



写真5-19 熊のストーリーテラー  
ルイス・ナランホ 塑像型土器  
コチティ 1981

族を含めた55人以上のコチティの作り手が塑像型土器を作っている<sup>37</sup>。コチティのそうした塑像型土器作家の増加は、他のプエブロの土器の作り手にも大きな影響を与えた。他のプエブロで鉢や水壺と一緒に塑像型土器が作られ始め、特に1970年代半ばからヘレンを真似たストーリーテラーの製作が広がっている。

1977年にはまだストーリーテラー作家はほんの15人程度で、その大方はコチティの作り手であったが、1年のうちにアコマやヘメスの作り手が加わって人数は倍になり、1979年の秋までにさらに倍増してコチティやヘメスの作り手を主に60人近くになった。同年、サンタフェ・インディアン・マーケットに登録されたストーリーテラーの出展者ブースは32に上り、コチティの9人を上回ってヘメスからは11人、サンタクラ8人、アコマ6人、ナンベ2人、テスケ1人、サンイルデフォン1人、サンフェリペ1人、タオス1人、イスレタ1人の作家が人形型土器を販売した。1980年代に入るとマーケットの出展者は1979年の3倍に増え、1984年のマーケットでは190人以上の塑像型土器作家が出展している。それら作り手のプエブロは、ニューメキシコ州内の19のプエブロのうち14のプエブロに及ぶ。内訳は、コチティ55人、ヘメス63人、サンタクラは19人、アコマ28人、ナンベ6人、テス

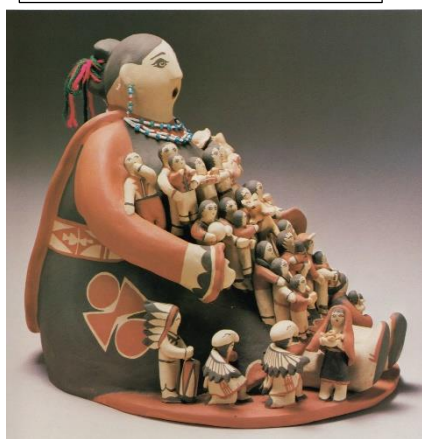


写真5-20 女のストーリーテラー  
キャロル・ベコス 塑像型土器  
ヘメス 1983

<sup>37</sup> Howard, 1995, 28.

ケ 4 人、サンイルデフォンソ 6 人、サンフェリペ 2 人、タオス 3 人、イスレタ 5 人、サントドミンゴ（現オーケー・オウエンゲ）1 人、シア 1 人、サンファン（現ケワ）1 人、ズニ 4 人で、198 人である。

ストーリーテラーの作り手のこうした急激な増加の要因には、作り手の心情、実益、伝統文化の認識などが挙げられる。作り手は上述のように、曾祖父、祖父、祖母、親戚について語り、その物語をまた物語ることで過去と今のつながりを感じている。スタイルはヘレンの発明だが、個人の体験を自由に表現できるデザインに、鉢や水壺に代わる面白さと楽しみを作り手が見つけたこともある<sup>38</sup>。1980 年代には、男性または女性のストーリーテラーの他に、ハンター、ドラマー、フクロウ、トカゲ、カメ、カエル、カンガルー、マッドヘッド、クラウンや実物のターコイズのネックレスをつけたものなど多様な形態のストーリーテラーが製作されている。また、サンタフェ・インディアン・マーケットへの出展者の増加にも表れているように、販売の市場が用意されており、小さなストーリーテラーは「親と子ども両方に」、<sup>39</sup>、格好の売り物となり、実益が見込まれたからでもある。

さらに重要なのは、プエブロの慣習を超えさせた伝統的な口承文化の認識である。プエブロの土器製作で新しい発明があった場合は、慣習として発明した作り手が住むプエブロがその技法やスタイルを独占的に製作し継承してきた。例としては、マリアとフリアン（Maria and Frian）の黒地黒彩の発明があり、黒地黒彩土器は今でもサンイルデフォンソ・プエブロのほとんど専売である。しかしストーリーテラーの製作は、作り手が語り部を思い出し、その物語を思い出し、さらに思い出した物語を再び語ることによって、バブコックが述べているように、深い基盤にある伝統への参加を示している<sup>40</sup>。それゆえにプエブロを仕切る慣習は、プエブロ全体の伝統である口承文化の認識によって無力になった。塑像型土器製作の伝統がなかったサンイルデフォンソでも 1975 年に初めてストーリーテラーが作られ、小さな観光みやげを製作していたイスレタも 1978 年にストーリーテラーの製作に参入している。物語ることは、家族、クラ



写真5-21 ナヴァホ・ストーリーテラー  
ステラ・テラー 塑像型土器  
イスレタ 1981  
写真5-18, 5-18, 5-18, 5-18, 5-18, 5-18, 5-18  
© The Pueblo Storyteller:  
*Development of a Figurative Ceramic Tradition*

<sup>38</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 85.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid., 86.

ン、コミュニティにおいてそれらを再生する優れた方法の一つなのである<sup>41</sup>。

ヘレンのストーリーテラーが白人社会に知れ渡ったのは、1972年、*Sunset Magazine*の表紙に掲載され、南西部インディアン・アートの記事が紹介されたことに始まるが、この掲載後、注文は増え彼女の評判は国内外に広がった。人びとはコチティの彼女の家を訪れ、捌き切れないほどの注文が殺到した。1982年に、ニューメキシコ州知事賞を受けた一か月後、ヘレンのストーリーテラーは *National Geographic* の表紙を飾っている。1970年代から1980年代のこうした白人の人気や関心は、その時代のアメリカ社会と無縁ではないだろう。アメリカ社会は、この章の冒頭で触れた1960年代から1970年代に盛んになった社会運動や先住民の復権運動、1970年後半から1980年代にかけてのニューエイジ運動、さらには多くの若者が物質文明や消費文化への批判からアメリカ先住民の生き方や美術工芸品へ眼差しを向けた自然環境や生活環境の保護運動などを経験していた。ヘレンはあくまでも語り部であった自分自身の祖父の姿を表現したに過ぎなかったが、この時代の白人社会は、そのストーリーテラーを「インディアンの伝統文化」を代表するものとして捉えたのではないか。

しかし、そうした白人の眼差しや捉え方のなかに、かつて南西部に鉄道が開通した時の東部からの観光客が抱いていた「消えゆくアメリカ先住民」へのロマンチズムや、自ら滅ぼしたものを懐かしむ帝国主義的ノスタルジアは残っていたであろうか。阿部珠理は、論文「アメリカ・インディアン・アイデンティティと文化創造—汎インディアン運動を中心に」のなかで、インディアンに向けるロマンチズムやノスタルジア、さらにはオリエンタリズムの眼差しをも否定できないとしながら、インディアンは白人という他者のそうした視点を流用して、自己表現やアイデンティティの創出に役立てるアプロプリエーションを戦略的に行っているようにも見えると指摘する<sup>42</sup>。プエブロ・インディアンは、そうしたアプロプリエーションを1880年代の観光みやげの土器販売から活用してきた。それは近年までおそらく無意識に行われてきたことである。ダットンが描写したようにプエブロの人びとにはホスピタリティーの気風があり<sup>43</sup>、また交易の民の性格もあって、南西部にやって来た白人が欲しいと望む物を積極的に作ってきた。ストーリーテラーに対する捉え方のなかに、白人のロマンチズムやノスタルジアがあったとしても、インディアン・マーケットに見られるように、むしろそうした眼差しはプエブロの土器製作を活発にさせるものなのである。

上掲の論文の中で、序章でも言及したが、阿部は、伝統の広域化と汎インディアン文化への融合を思わせる事例として、パウワウやインディアン・アートのドリーム・キャッチ

<sup>41</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 85.

<sup>42</sup> 阿部, 2003, 82.

<sup>43</sup> B. P. Dutton, 1993[1983], *American Indians of Southwest*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 12.

ヤーをあげ、とくにパウワウが 1950 年以降に部族の垣根を越えて規模を拡大していったことについて、そこには 1960 年以降のアメリカ社会運動、とりわけレッド・パワーの浸透に伴い、汎インディアンの色彩を強く打ち出すパウワウが誕生していったからだ論じている<sup>44</sup>。そして、「インディアンの思想や儀式への共鳴者が外部で増えてゆくにつれ、民族としてインディアンの紐帯は強められ、その紐帯に見合う形で汎インディアン文化が創造されてゆくのだ」<sup>45</sup>と記している。

インディアン復興運動のプエブロ土器製作への影響は、先に述べたように、プエブロ内においてその痕跡を見出せなかった。しかし、その時代にレッド・パワーの勃興や活動を見た白人社会は、ストーリーテラーに共鳴し、その共鳴者は増えていった。ストーリーテラーはそうした白人社会やインディアン美術品の市場に対して、またプエブロの人びとにとって、現金収入の面からだけではなく、バブコックの言葉を借りれば、「カルチュラル・ヴォイス」として重要性を増したのである<sup>46</sup>。プエブロの体験を物語る口承の伝統は、ストーリーテラーの製作を通じて、プエブロ・インディアンの紐帯を強め、人びとを繋ぎ、塑像型土器製作の復興をもたらすとともに、確かに、ストーリーテラーはその紐帯に見合う形で汎プエブロ文化を創出したのである。

バブコックによれば、1986 年までに、少なくとも三世代がストーリーテラーを製作している<sup>47</sup>。第三世代はまだ子供かティーンエイジャーだが、ストーリーテラー作りをスタートして、かなりの技術を身につけている。最も人数が多い第二世代は、母や叔母からしつかり教え込まれた世代で、すでに展示会やマーケットで受賞するストーリーテラー作りの熟練者となっている。第一世代は、彼女らに注がれる敬意や自分たちの技術を楽しんで鉢や壺やストーリーテラーを作っている。そして三世代が互いのストーリーテラーから学んだり、古い形を再現したりして、ストーリーテラーをめぐる思いは循環し、ストーリーテラーの再生された力はプエブロの人びとを満たすのである<sup>48</sup>。

## 小括

第 5 章では、まず第 1 節で、1950 年代から 1960 年代にかけてアメリカ社会の国力の伸長や国民生活の豊かさの一方で、公民権運動やインディアン復権運動などが興っていたことを概観した。また、プエブロ社会でも、自治的な組織が立ち上げられ、1975 年に「インディアン・プエブロ文化センター」が全インディアン・プエブロ協議会の協力を得てアル

---

<sup>44</sup> 阿部,2003, 83.

<sup>45</sup> Ibid., 82.

<sup>46</sup> Ibid., 86.

<sup>47</sup> Ibid., 85.

<sup>48</sup> Babcock, and Monthan, 1988, 85-86.

バカーキに設立されて、運営はプエブロ・インディアンによってすべてなされるなど、文化的アイデンティティの強まりが見られた。土器製作においては、第2節で見たように、プエブロ全体に広がった品質改良運動の成果として、1940年代にかけて上質な伝統的土器が復興し、1950年代には規範的土器製作者が輩出した。プエブロ土器は概して古代様式を引き継ぐ保守的な傾向にあったが、1970年代にかけてより洗練された精巧な美術工芸品となり、プエブロ・インディアンの伝統文化を表すものとしてプエブロ全体のトレードマークとなっていく。その大きな要因は、優れた作り手がこの時代に規範的な作品を製作して土器製作をリードし、質の向上に寄与したからにほかならない。

第3節では、1964年にコチティのヘレン・コルデロが発明した塑像型土器「ストーリーテラー」を、各プエブロが製作することによって、汎プエブロ文化が構築されていったことを検討し、プエブロ土器製作史に新しい伝統が付け加えられたことを明らかにした。ストーリーテラーが急激に広まり、汎プエブロ文化を形成していった要因として考えられるのは、ストーリーテラーを製作することによって、何よりも口承文化というプエブロ文化の深い基盤にある伝統に参加することが出来たからだと思われる。

1950年代から1970年代にかけて、プエブロ土器製作の伝統の変容は、前時代からの製作様式を強めていく方向に進んだ。そのなかで、ストーリーテラーの誕生は、規範的な土器から離れ、伝統文化の口承スタイルをのびやかな楽しさで自由に表現するものとして、製作者と購買者双方に人気を得た。ストーリーテラーは、プエブロの人びとが共通して持つ「語ること」の意義と精神性を象徴し、人びとの紐帯を強めて汎プエブロ文化を生み出したのである。

## 第6章 革新的土器製作への動き—現代土器作家誕生

### —1980年代～1990年代—

前章まで、伝統的プエブロ土器が洗練された美術品になり、同時にプエブロの人びとのアイデンティティを表象するものとなっていったことなどを述べた。しかし、その一方で、プエブロ土器が優れてはいるが保守的となり、土器製作も固定化していったことも事実である。ギャラリーをもつチャールズ・キングは、ここ30年ほどの間にプエブロ土器に重大な変化が起きたと分析している<sup>1</sup>。彼によれば、1980年代に変化の元祖ともいべき進取の気性に富む作り手たちが、自作の伝統的作品に独創性を加味してプエブロの土器製作に大きな影響を与え、続いて1990年代から、現代的伝統派と現代的革新派と呼びうる二つのグループが世界的なアート場に参入し始めた。前者は伝統的製作過程に従い創造性や個性を伝統に調和させ、後者はプエブロ文化を基盤としながらも形状やデザインはさらに刺激的になり、プエブロ固有のものではない文様や材料も使用する。自己の美意識の表現や芸術性を突出させたこれらグループの中から、プエブロを離れて製作する個人作家たちが出現したというのである<sup>2</sup>。プエブロ土器がフォーク・アートからファイン・アートとして一般的に認められたのがこの時期であり、今も現代陶芸の世界に向けて進化していると結論づけている<sup>3</sup>。ここでキングの分析に付け加えておきたいことは、この1980年代に、学校制度を通してアート教育を受けた学生たちにも、革新的土器製作への動きが起きていたということであり、同時にこうした変革やアート教育は、プエブロ社会に白人のアート観に対する激しい対立感情を引き起こしたということである。まず、キングによるグループ分けに依拠して、土器製作の変容を追っていきたい。

### 第1節 伝統的土器製作の変容

#### 1. 革新への先駆者

この変革への基盤を固めた土器の作り手には、1980年代当時、20歳代の新進気鋭の土器製作者から50歳代の熟練した製作者までが含まれている。サンタクララのジョディ・フォルウェル、タミー・ガルシア、ジョゼフ・ローンウルフ、ナンシー・ヤングブラッド、ネイサン・ヤングブラッド、ホピのデキストラ・クオツクイヴァ、アル・クオヤワイマ、ロンディナ・フーマなどで、現在も活動している人が多い。

ジョディ・フォルウェル(1942年生まれ) 革新的陶芸家先駆者として知られ、政治的、

---

<sup>1</sup> Charles King, 2005, "Pueblo Pottery: Folk Art to Fine Art," *American Indian Art Magazine*, winter 2005, 64-71.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.





写真6-1 イランコントラ÷オリ、  
英雄かばか者か  
ジョディ・フォルウェル 1986-87  
© Pottery by American Indian  
Women

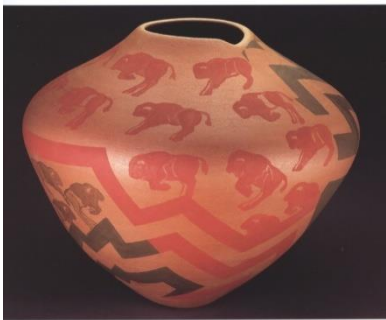


写真6-2 バッファロー兵士の花瓶  
ジョディ・フォルウェル 1998  
© Changing Hands: Art Without  
Reservation, 1

社会的問題を率直に表現する作品を発表してきた。彼女の作品は実用的な物ではなく、それ自体が発言の媒体として作られている。写真6-2の作品は、アメリカ陸軍の黒人兵（バッファロー兵士）の歴史を追悼するために製作された。彼女はこうした革新的な作品の製作にあたっての状況を次のように述べている。

20年このかた、変化の息吹に促されて現代アメリカ先住民の陶芸家たちは新たな方向を探ってきた。1980年代に「Gallery 10」のオーナー、リー・コーエン（1995年死去）の援助なくしては、アメリカ先住民アートの独創性や新たな道は探求されなかったかもしれない、少なくとも新たな展開のためにはさらに長い時間がかかったことだろう。先住民アートの伝統は先住民文化に結びついている。陶芸においても伝統重視は往々にして新しいイメージや形態に先行する。私の一族は古い形式のなかに新しい道を作り出すことに寛容だったが、それでも個人よりコミュニティの価値観がより重要であるプエブロでは、コミュニティの人たちや陶工、家族からの叱責、生活の困難さが付きまとった。しかしまた一族のほとんどが陶工であるなかで育った私は、常に土器作りを見続けてくることができた。私たち陶芸

家が、芸術的創造を支えてくれるサンタフェやタオスのような大きいコミュニティに住めることは幸せだ。これまでの形態とデザインの実験が、表現の場を切り開いてきたことは確かだ。アメリカ先住民の陶芸家が他の陶芸家と協働することでさらに得られる新発想や多くの声は、大いなる陶芸芸術の世界を探求するために保留地を後にする次世代の有力な指針となるだろう<sup>4</sup>。

フォルウェルの作品には、高度に研磨された表面、焼成から生まれる色彩に装飾された刻み文様などの伝統的な製作方法と、同時に、インパクトを与える痛烈な風刺が同居して

<sup>4</sup> Jody Folwell, "Southwestern Ceramics" In David Revere McFadden & Ellen Napiura Taubman, eds., *Changing Hands: Art Without Reservation, 1 Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum, 2002, 160.

いる。彼女自身、現代陶芸家であり伝統主義者であるとして、その二つを結合させることは自分にとって感情的にも非常に刺激的なことだと述べている<sup>5</sup>。



写真6-3 壺  
ジョゼフ・ローンウルフ 1973  
© Breaking the Mold

ジョゼフ・ローンウルフ（1932年生まれ） 全世代を通し、土器製作者やアーティストで彼の影響を受けなかった者はほとんどいないと言われる。1970年に壺の表面を軽く削り取る手法（スグラフィート：sgraffito）を手掛け、土器製作者の間に広めた。彼はミニチュア土器を多く製作し、その技は作り手に強い示唆を与えた。左の写真6-3の壺は、高さ約5.7cm幅約10.8cmで、写実的な動物がスリップ（化粧土）で彩色されてドラマチックに強調されている。また、彼のブロンズとエッチングの実験は、土器製作者に粘土だけにとどまらない創作の道を示した。

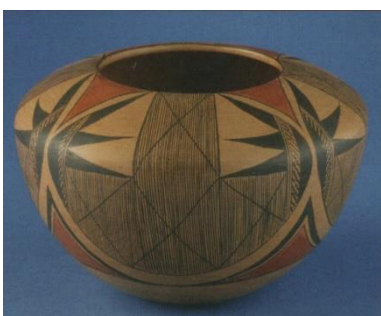


写真6-4 壺  
デキストラ・クオツクイヴァ 1977  
© Breaking the Mold

デキストラ・クオツクイヴァ（1928年生まれ） ナンペヨの曾孫にあたる。彼女の作品は、伝統的なシキヤキ様式と独自の解釈的な絵柄のアクセントがバランスよく調和して描かれる。同じデザインを2度使わないというのが彼女の矜持である。現代と文化的主題を繋げて、伝統的なモチーフに言外の意味をこめて表現することをクオツクイヴァは試みた。ホピで優れたキャリアを積んだ多くの土器製作者は彼女を師とする。1985年にアリゾナ州からLiving Treasureの認定を受けた。

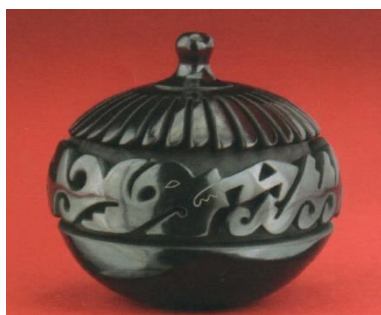


写真6-5 ふた付鉢  
ナンシー・ヤングブラッド 1983  
© Breaking the Mold

ナンシー・ヤングブラッド（1955年生まれ） 前章で提示したマーガレット・タホヤの孫にあたる。彼女はミニチュア製作からスタートした。左の作品（写真6-5）は、高さ約5.7cm幅6cm、ふたや鉢には伝統的な羽根模様や「水蛇」が深彫りされている。この伝統的な様式の作品から2年後、彼女のトレードマークとなるS字型にねじれた溝を彫りこんだスタイル（写真6-6）が創作された。右の作品は高さ約7cm幅約8cmの壺で、彫りや研磨の技巧の高さを示している。「伝統は私にと



写真6-6 壺  
ナンシー・ヤングブラッド  
1985 © Breaking the Mold

<sup>5</sup> Susan Peterson, 1997, *Pottery by American Indian Women: The Legacy of Generations: the Avant-Garde*, New York: Abbeville Press, 176.

って全てですし、伝統は私の血になっている」と彼女は言う。

## 2. 現代的伝統派

このグループに分けられた土器製作者は、上述した革新への先駆者たちに続く形で穏やかな変容を見せている。サンタクララのグレース・メディシン・フラワー、ルアン・タフオヤ、ジェニファー・タフオヤ・モキーノ、サンイルデフォンソのラッセル・サンチェス、アコマのドロシー・トリヴィオ、ホピのスティーヴ・ルーカス、マーク・ターボ、ワインアンドットのリチャード・ゼーン・スミスなどである。



写真6-7 威厳に満ちた鳥  
スティーヴ・ルーカス 1995  
© Breaking the Mold

スティーヴ・ルーカス（1955年生まれ） デキストラ・クオツクイヴァの甥にあたる。右の作品（写真6-7）に見る非対称の構図は、叔母を通して継承されてきたシキヤキ様式を反映させながら、デザインのアプローチを変化させたものである。古典的モチーフを彼の解釈で複雑な抽象的デザインで表現し、対称の構図から脱して、様式化した動物やカチナに力強さを与えた。写真の壺は高さ約17 cm、幅約35 cmもあり、薄い壁のホピ土器で粘土を大きく引き伸ばす技量の確かさを示している。

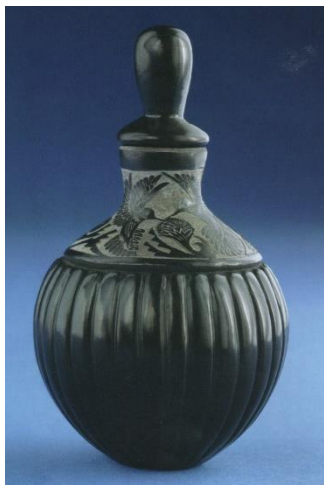


写真6-8 ふた付壺  
グレース・メディシン・フラワー  
1988 © Breaking the Mold

グレース・メディシン・フラワー（1938年生まれ） 著名な土器製作者を輩出してきたサンタクララで、土器製作の貢献で尊敬を得ている一人である。彼女は仕事のよどみを嫌い、常に新しいデザインと技巧を試みる。そうした彼女の絶え間ない努力は、ぴったりと合ったふたを持つ写真6-8の初期のミニチュアに良く表れている。作品の壺は高さ約10 cm、幅約5.5 cmの小さなものであるが、二つの質感が異なる表面を持っている。壺の首から肩にかけてはハミングバードがエッチングされ、壺の胴は垂直の畝が深彫りされ研磨されている。さらに彼女は大きな壺を手掛けて、カーヴした縁、浅彫りやエッチング、研磨、スリップで彩色した艶消しの表面など新しい方向を模索している。

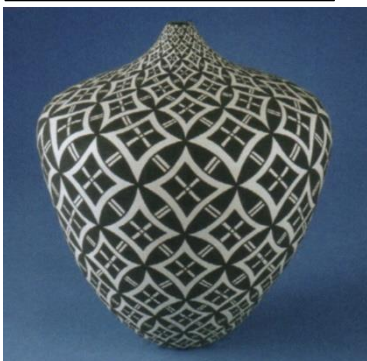


写真6-9 壺  
ドロシー・トリヴィオ 1994  
© Breaking the Mold

ドロシー・トリヴィオ（1946年生まれ） 彼女はアコマの古典的な形や星や植物文様を用いながら、器を粘土のキャンバスにして、トレードマークとなるオプティカル・アートなスタイルを生み出した。色彩は白と黒が多く、一つの文様が連結して渦巻き状に繰り返され、視覚を幻惑させる。この手法はアコマ

の作り手を鼓舞し、デザインを重視するアコマ土器へと変容をもたらした。



写真6-10 ふた付壺  
ラッセル・サンチェス 1994  
© *Breaking the Mold*

ラッセル・サンチェス（1966年生まれ）彼の作品を特色づけているのは、マリア・マルティネスを彷彿とさせる研磨の技術とスリップの深い翡翠色である。南西部のほとんどの土器の色は黒、赤茶、淡黄褐色などであるが、サンチェスは装飾用のスリップに珍しい緑の粘土を用いた。彼の研磨技術は左の写真の作品があたかも釉薬掛けの陶器のように見えることで実証される。また、ズニなどで石を加工し動物形の呪物が作られるが、



写真6-11 熊  
ラッセル・サンチェス 2004  
© *Breaking the Mold*

彼はそれに似た熊を粘土で製作し、ターコイズやビーズを象嵌している。

### 3. 現代的革新派

このグループは、形も色もデザインも自由に表現するゴールに到達している。サンタクララのロクサーヌ・スウェンツル、スーザン・フォルウェル、オータム・ブーツ、ジョディ・ナランホ、ノラ・ナランホ・モース、コチティのヴァージル・オーティス、ディエゴ・ロメロ、サンフェリペのヒューバート・カンデラリオ、ホピのレス・ナミンハ、ネイサン・ビゲイ、ナヴァホのクリスティーナ・マクホースなどである。



写真6-12 バランスの問題  
ロクサーヌ・スウェンツル 1998  
© *Changing Hands: Art Without Reservation, 1*

ロクサーヌ・スウェンツル（1962年生まれ）彼女の初期の作品は、伝統的なクラウン（Koshare）の形が多い。クラウンはプエブロ文化ではコミュニティの仲裁者でもある。「私は、神羅万象はバランスの問題だと考えるのが好きです。昼と夜、男と女、死と生、冬と夏、生活の多くの場面で日々私たちはバランスをはかろうとしています」とスウェンツルは語る。作品の姿、しぐさ、その表情、指やつま先の動きなどは、彼女の物語やメッセージ、社会批判を理解するために重要な事々である。市販の粘土や焼成に電気窯を使用するスウェンツルは、伝統的なプエブロ塑像型土器の製作や表現を超え、彼女自身の意識を見る者に喚起させる創作スタイルを確立してきている。

ヴァージル・オーティス（1969年生まれ）塑像型土器の伝統を持つコチティ出身である。オーティスはショッキングな人物像を、コチティの伝統である風刺人形から発展した形で作り上げる（写真6-13）。彼の作品は肉体的に奇異な状態を取り上げるが、それは新



写真6-13 無題  
ヴァージル・オーティス 1989  
© The Art of New Mexico

しい見解と性的慣習をオープンに話し合おうとするものである<sup>6</sup>。彼はまた、作品のデザインに入れ墨を用いたり、一方で、伝統的な壺を現代のコンテクストに置いて製作したりもする。衣服のデザインもこなすが、オーティスは現代の社会問題を挑発的な態度で表現することで、強い支持を得ている。「私の作品すべてにおいて衣服はとても重要な要素。人は



写真6-14 無題  
ヴァージル・オーティス 1999  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1

着るものを通してその精神を明らかにするという考えが好きだ。私の作品の中には、ユーモアと皮肉の要素があるのです<sup>7</sup>。



写真6-15 壺 1997  
ヒューバート・カンデラリオ  
© Breaking the Mold

ヒューバート・カンデラリオ (1965 年生まれ) カンデラリオはアリゾナ州のフェニックス工科大学で建築の製図とデザインを習得している。彼は土器作りの家系ではないが、1985 年頃から素材としての粘土に惹かれ、伝統的土器製作の手法と文様を学んだ。彼のデザインと工学技術への興味は、器の構造に新しい可能性を生み出した。彼によれば「伝統的な壺に穴をあけたのは、構造の限界をどれだけ広げられるかということで、これは技術的挑戦に成功した例だ。たたくと粘土というより金属のような音がするよ」。雲母のやわらかな光沢を放つ壺をカンデラリオは「穴あき壺」とよんでシリーズとして製作している。

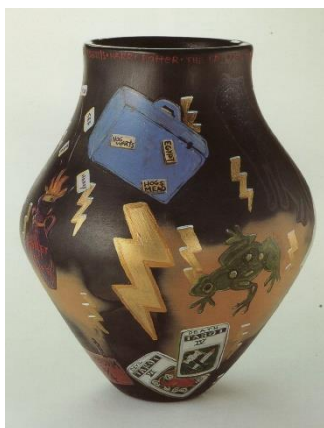


写真6-16 ハリーポッター花瓶  
スーザン・フォルウェル 2001  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1

スーザン・フォルウェル (1970 年生まれ) 彼女のデザインされた壺は、1 冊の本を読むように、いろいろな角度から見ることで全体の物語が理解できる。母であるジョディ・フォルウェルの仕事に触発されて、彼女も主題を表現するスタイルで創作を続ける。文様にアクセントをつけるために、彼女は伝統的なスリップではなく木材用の着色料やアクリルを最初に使用した一人である。

<sup>6</sup> Traugott, 2007, 204.

<sup>7</sup> McFadden & Taubman, eds., 2002, 188.

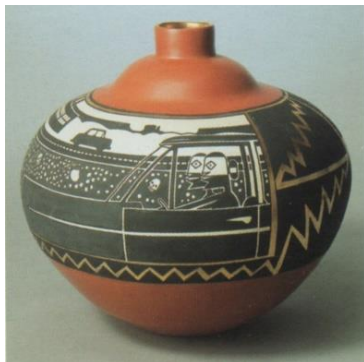


写真6-17 タイムマシンの花瓶：  
アメリカン・ハイウェイ・シリーズ  
ディエゴ・ロメロ 1994  
© *Changing Hands: Art Without  
Reservation, 1*

ディエゴ・ロメロ（1964年生まれ） ロメロは、政治、民族、多文化性の問題に取り組む新しい世代の一人である。彼の父はコチティの画家であり、ロメロもアメリカ・インディアン・アート研究所で陶芸を始め、ロサンゼルスでデザインを学び、UCLAで修士の学位を得ている。左の作品について

「これは永久的な風景と対照する時間と車の概念を扱っている。壺に描かれた兄弟は、先史時代のミンプレスの人物像で、彼らは変化の過程の観察人、参与者として現代に移転されている。彼らは不変であり、同時に変化する、ちょうど景色のように」と彼は語る<sup>8</sup>。また、ロメロのシリーズには、抽象的なデザインで縁取られた鉢の中央に、漫画的なグラフィック・メッセージを描いた作品（写真6-18）がある。そこには、語られなかったプエブロの歴史の暗黒面が、ユーモアや辛辣な皮肉、ウイットに富んだタッチで描かれている。



写真6-18 リンチ  
ディエゴ・ロメロ 2004  
© *Shifting Paradigms in Contemporary  
Ceramics*

概観した革新的土器は、伝統的土器がプエブロ社会全体の宗教や文化を体現してきたのとは異なり、その作品は、具象も抽象も、製作者個人の強い社会的思想を表出している。キングはしかし、こうした推移の段階のすべてにおいて、作家たちが先住民文化と粘土から、作品のインスピレーションを得ていると述べている<sup>9</sup>。先住民文化と白人文化の二つの世界に生きる現代作家は、そのバランスを達成する難しさを負っている。

## 第2節 伝統の変容の要因とプエブロ社会の反応

1977年から1992年までに、美術関係者はそれぞれの著作の中で、美術品となったプエブロ土器の今後について、「これからさらに芸術性は強くなっていく」（アリゾナ博物館学芸員のリンダ・イートン）<sup>10</sup>、「作り手の芸術的な才能と、芸術家は常に新しい道を探し求めるということを思い合わせれば、今後の変化は避けられないだろう」（ニューメキシコ博物館の学芸員だったベティ・トウロウズ）<sup>11</sup>、「多才な作り手はいつの日か客とこんな会話

<sup>8</sup> McFadden & Taubman, eds., 2002, 123.

<sup>9</sup> King, 2005, 64.

<sup>10</sup> L. B. Eaton, 1992[1990], *Tradition and Innovation*, Flagstaff: Museum Northern Arizona, , 31.

<sup>11</sup> Toulouse, 1977, 81.

を交わすかもしれない——ミンブレスですか、チャコですか、伝統的なアコマカラグーナ  
ですか、それとも革新的な現代物がお望みですか——」(陶芸家でディーラーでもあるリッ  
ク・ディリングラム)と予見した<sup>12</sup>。2002年にインディアン芸術文化博物館人類学研究所学  
芸員のアントニオ・チャバリアも次のように語っている<sup>13</sup>。

インディアン土器はもう物珍しいものではなく、アートになっている。プエブロ  
の土器が今のようにそれぞれのプエブロに固定されたのはここ100年ばかりのこ  
とで、土器はそれ以前交易品だった。アコマの土器は薄くて硬く水入れによかつ  
たし、タオスやピカリスの雲母入りの土器は煮炊きに適していたので、やり取り  
が頻繁で製作も自由だった。そのことを思えば、将来はアコマの土器にホピのデ  
ザインを取り入れることも起きるだろう。ズニの土器にシア・バードやホピ・フ  
ラワーを一諸に描くかもしれない。非常に多様化していくだろう。

こうした美術関係者の予測に沿うように、プエブロ土器は芸術性を強め、近年さらに大  
きく展開してきたことは上掲した作品の通りである。1980年代から一部の作り手たち  
の間で製作や表現方法などに革新が始まり、自己の美意識や問題意識を表現する創作活動と  
して、従来の伝統的様式に挑戦する作品が生まれるようになった。製作者たちには、スー  
ザン・フォルウェルのようにカナダを含む各地への旅行、カンデラリオ、スウェンツル  
のように専門学校での経験や高学歴、またヤングブラッドのように父親の転勤によるアメリ  
カ各地での居住、白人の母とコチティ・インディアンの画家である父を持つロメロのよう  
に白人社会とプエブロ文化の共有など、白人社会と密接に接触した人たちが多い。20世紀  
末のプエブロ土器製作の伝統の変容は、それら製作者たちの技量の高さと共に、生活環境  
の変化—経験の広がり—を背景として、そこから生まれた問題意識を表現しようとする製  
作者の強い意志がその要因の一つとしてまず考えられる。

しかし、革新的な作品が生み出される要因が土器製作者自身の能力や経験、その意志に  
よるものだとしても、さらにその誕生や進展を強めてきた原因があると思われる。その一  
つがサンタフェのアート業界の意向である。新しい芸術を求めるギャラリーが、若手の援  
助に乗り出したのは1980年代である。フォルウェルが先に触れたように、伝統が新しい  
イメージや形態に先行して重視され、個人よりコミュニティの価値観がより重要であるプ  
エブロで、困難に直面していた作り手をギャラリーが支援し、新たな作家誕生に寄与して  
きたからである。現代作家として有名なナンシー・ヤングブラッドのスタートを支援した

---

<sup>12</sup> Dillingham, 1992, 202.

<sup>13</sup> 2002年8月、人類学研究所会議室での飯山の聞き取りによる。

のも、「Gallery 10」のオーナーだったコーエンである。1976年、ヤングブラッドは21歳の時に最初の展示会を「ギャラリー10」で開いた。以後コーエンの死去まで19年間、彼女は「Gallery 10」で定期的に個展を開き、彼は彼女の師であり友達であり続けた。ヤングブラッドは、彼女の作品を最初に認めてくれた彼の励ましによって、アーティストの道を進む決心をしている。さらに19年の交誼の内に、彼女はコーエンのビジネスを学び、彼の死後、プエブロを出てサンタフェに居住し、自宅にバイヤーを招いて自身で作品を販売している。

また、サンタフェにあるギャラリー「Blue Rain」も若手の現代的作品を支援している。その前身は「The Premier Native American Art Gallery」で、「Blue Rain」は1990年代から、革新的で優れた先住民の作品ショーを開いてアート界を先導している。このギャラリーが扱うコレクションは、陶芸、彫刻、絵、ガラス、ブロンズ、木、ジュエリーなどあらゆる媒体物を対象にしており、現代先住民作家とその作品販売を支援している。他にも、サンタフェ市内のキャニオン・ロードで、若手アーティストと契約して、独占的にその作品を展示しているギャラリーもある。こうした挑戦的な若手とギャラリーの関係は、プエブロの製作者にとって強い支えである。

もう一つは、サンタフェ市の経済戦略を踏まえたアート環境である。第3章で述べたように、南西部観光の導入に当たって、サンタフェ市は「芸術の町」として整備され発展してきた。芸術関係者が多く住み、現在、300以上のギャラリーを有する市は、アメリカ有数のアート市場で、市民もアートに高い関心を持つ。市はクリエイティブ・ツーリズム（芸術観光）を推進し、10万人が訪れる8月のサンタフェ・インディアン・マーケットや年間を通じた先住民のアート・ショー、美術・博物館の展示などの開催場所として、アートはサンタフェ経済の駆動力である。芸術の町として誕生以来、サンタフェは常に門戸を開いてアートを受け入れてきた。プエブロ土器についても、20世紀末の新しい革新的な作品が市場性を獲得すれば、プエブロ・インディアンの個人作家とその芸術性はサンタフェ市にとって重要な文化的、経済的リソースとなる。こうしたギャラリーやサンタフェ市の意向は土器製作の伝統の変容を促した大きな要因であり、アートの多様性と活発さを維持させることに役立ってきた。

一方で、これまで見てきたように、土器作りは村落内の各家庭で主に女性たちによって手作りされ、コミュニティの慣習の内であったものである。例えば、プエブロ内で製作される伝統的土器は、作り手が住むプエブロを代表する土器として「作り手の名前」と「プエブロ名」が作品の底にサインされ、各プエブロ独自の形態や文様、粘土の色、彩色などによって、一目でその土器がどのプエブロのものか判別できる。現代的な新しい形の土器であっても作り手の名前やプエブロ名が書かれ、材料や製作工程が伝統に則っていれば、それはプエブロの慣習を越えるものではない。そうした製作形態は今日でもそれぞれのプ



エプロにおいて主流である。そこに、プエブロを離れてサンタフェやアルバカーキなどの都市部を拠点に個人として製作するプエブロ・インディアンの作家が誕生した。そうした革新的な現代作家がプエブロ社会に波紋を呼んだのは、プエブロ外の材料の使用や焼成方法、作品のデザインや技巧などがプエブロの伝統的な土器製作を逸脱しており、作り手の名前とともにあるべき出身プエブロの名前が記されていないことなどが問題視されたからである。

それではプエブロ内で伝統的な土器作りをしている人は、伝統を変革する製作者や現代的な土器作りに対してどう思ってきたのだろうか。

### サンタクララの C さん（1938 年生まれ）

1995 年当時、C さんは台所にある作業台の前の椅子に掛け、まわりで遊ぶお孫さんに目を配りながら、膝の上で壺を成形していた。娘さんとともに、土器製作は毎日の仕事である。C さんが作るのは 20cm 位の「水蛇」が深彫りされた黒の研磨土器である。



写真6-19 壺 Cさんの作品

——土器作りはプエブロのもの、世代を継いでずっと続けられてきた伝統です。変化はたくさん起きていると思います。レッド・オン・ブラックとかエッチングとか、以前にはなかったものが出てきているし、でも電気窯や市販の粘土でこの黒が出せるかどうかわかりません。ここでは（黒くするために）肥料（牛糞）を置くわけだから…（1995年<sup>14</sup>）。

——サンタクララの土器はここ 7 年で変わったと思います。多くの若い人たちが伝統的なものではなく、より現代的なものを作っています。その点が大きく変わりました。現代的なものを作るアーティストは自分を表現するために違ったやり方をとることもあるのだと思います。私は全く気にかけていません。年をとった作り手で現代的な方向に変わった人はほとんどいませんよ。私たちはひけをとらずに自分たちの立場を守り通しています。それは伝統を守ろうとしているという意味です。望まないことですが、伝統は変わっていくでしょう。でも私たちの子供たちが、私たちがすでに持っているのと同じ伝統を保っていくだろうと思います。ここには残されたよい仕事（作品）がたくさんあるのですから（2002年）。

——（C さんは 75 歳になり、製作スタイルは少し変化した）大きいものも作るけれど

<sup>14</sup> ここで提示される C さん、N さん、T さんのコメントは、1995 年から 2014 年まで、サンタクララ、およびサンイルデフォンソの作り手の自宅で飯山が聞き取りをした。

疲れます。それに木曜と金曜には息子の孫が来るので時間を取られることもあって、最近はいさいものを作ります。ここ 10 年の間に、サンタクララの土器はさらに変わって、若い人が作るのはいはと現代的になりました。伝統的なものを、何をどう使っているのかわからない。黒や茶や 2、3 色を組み合わせ使ったり、カービングよりエッチングだったり、デザインを変えたりすることが多いのです。私たちが作るものとは違っています (2014 年)。

#### サンタクララの N さん (1929 年生まれ)

N さんは同様に黒の壺に深彫りした土器を製作するが、C さんより大きめである。1995 年当時、末娘さんと二人暮らしで、男 5 人女 8 人の子どものうち、その娘さんだけが土器作りを引き継いでいた。N さんは静かだが強い口調で言葉を続ける。



写真6-20 水壺 Nさんの作品

—— 私のデザインは伝統的なものが多いのですが、特に母のものは大好きで繰り返しながらめします。マーケットに出かけたときは、(他の人の) いろいろなデザインを目にやきつけることもあります。土器はそれぞれ違うものだから、そのまま使うことはしません。

自分でもいくつかデザインを作ったことがあります。若い作り手が増えて、コマーシャル・クレイやろくろの話を書きますが、それは伝統的とは言えないと思います。私が言う意味は、自分たちが育ったところから粘土を採って使い、始めから終りまでろくろやその他一切の物を使わないことです。土器を作り始めれば疲れて汗をかく。でも他の楽なやり方はしてはいけないことです。土器作りは大変な仕事なのです。だからこそ土器を作ることに喜びと幸せがもたらされるのです。電気窯やグリーン・ウェア (市販の型抜き土器) など興味はありません。グリーン・ウェアを磨いて絵付けするなんてことは考えられません (1995 年)。

—— ここ 7 年間の私の仕事は変わっていません。他の人には聞いたことがないからわかりません。他人の仕事は詮索しないというのが父のやり方でしたから。私も (詮索は) しません (2002 年)。

#### サンイルデフォンソの T さん (1960 年生まれ)

1995 年当時、T さんはプエブロ内のプラザ (キヴァがある広場) の一角に土器や銀細工の店を持ち、店内の仕事場で土器製作をしていた。T さんが作るのは伝統的な黒地黒彩の

壺で、Tさんは絵付けを得意としている。

——土器作りの伝統は、その時のライフスタイルを反映させることにあります。今は昔よりいろいろなもの（土器）があり、伝統も変化していると思いますが、それは何か新しいものを作るとき、古いものを確認しながら変化しているということです。ニュースタイルはあると思います。昔なかったデザインや手法が伝統的なものになりつつあ



写真6-21 水壺 Tさんの作品

りますし、アーティストが自分の得意とするものを伝統的なものに付け加えてきていますが、自分はそうしません。電気窯や市販のスリップ（化粧土）が伝統の一部となってきましたが、セラミック（グリーン・ウェアと同様の型抜き土器）は土器作りの近道です。伝統的なものを作っている者から見れば、半分の仕事しかしないわけで伝統の保持からも傷つけられる気がします（1995年）。

——1995年からの7年間でも、私は常に伝統的なスタイルで作ってきているので変わっていませんが、サンイルデフォンソの土器製作の伝統は大きく変わったと思います。例えば、違ったスタイル、違った焼成の仕方、違った化粧土を使う手法など革新だと思います。実際、伝統的なマナーで土器を作ることは現代的なスタイルの中では終わってしまったように思えます。（購買者の）ある人たちはいまだ伝統的な土器に惹かれるし、他の人たちは何か新しく違ったもの、革新的なものを探しているのかもしれませんが。現代的なものを作る人が、何か全く違うことをするために伝統を破るということをややましくも思いますが、今は、私は私のスタイルでゆきます。将来は変わるかもしれませんが…。アーティストは個人として活動しているのでプエブロの後援はありません。私はインターネットで売ることを考えていて、今準備中です（2002年）。

——サンイルデフォンソの土器製作で、装飾の部分で、カービングや焼成後のエッチングなどが見られるようになってきました。私は自分の技量をさらに進化させて、自分のスタイルでトレードマークである黒地黒彩土器の形を変化させましたが、伝統的であることには変わりありません、（2014年）。

この3人の聞き取りから見えてくるのは、プエブロ内の作り手が強く伝統に立脚して土器製作をしており、若い世代を含めた人びとの革新的な土器製作について疑問を持つが強い糾弾はせず、わが道を行くという姿勢である。それでは、新しい土器の誕生をプエブロ社会ではどうとらえていたのか。2002年、第三メサにあるホピ文化保存事務所のリサー

チ・アシスタントのRさん（男性）は、伝統的な土器と現代的な作品との関係について次のように話した<sup>15</sup>。

ホピでは、土器は伝統的には第一メサで作っていたものだが、今は第二、第三メサでも作っている。男性の作り手は若い人も年配者も増えた。男性の作るものは芸術的な傾向のものが多い。エッチングしたもの、セラミックを加工して釉薬も掛ける。だが伝統的なものではない。伝統的な土器を作っている人は快く思っていないが、口にだして非難したり反対行動を起こしたりすることはない。今、伝統的な土器の作り手（年長の女性）が抑えの役割をしている。その人たちが亡くなった後、革新的なものが急速に伸びることはあるだろう。しかし母や祖母を尊敬していれば、若い人たちも伝統的なものを保ってくれるはずだ。

このコメントからわかるのは、革新的な現代物の製作は、地元では歓迎されていないということ、アートの作品は男性に多く見られること、今は年長者の伝統的な作り手がプエブロの伝統を逸脱した製作を許していないことなどである。しかし、2002年当時、筆者が思ったのは次のようなことであった。確かに、これまでのプエブロ文化や人びとの伝統を保とうとする気風はそうであった。何世代もの記憶の再生と伝達は、共有する時間の中でゆったりと醸し出された文化を通して継承されてきた。しかし、今後はわからない。売るためだけでも使うためでもない自分自身の芸術表現のために作品を製作する陶芸家は少数だが、プエブロ全体に与える刺激は強い。上述のジョディ・フォルウェルはアヴァンギャルドのプエブロ・インディアンとしてではなく、現代アメリカの芸術家として著名なのだ。彼女の革新性は本人の資質によるところが大きいだろうが、サンタフェなど都市部からのアメリカ文化の浸透もまた大きい。芸術性への高い評価、個人主義、新しいものを受け入れるサンタフェの価値観が、土器の芸術性の先鋭化やデザインの脱プエブロ化に拍車をかけ、若手の作り手にさらに強い影響を与えていくのではないだろうか、と。この危惧は2014年現在、半分は現実化している。実際、上掲で提示したサンタクララの作り手Cさんの息子さんは、伝統的土器製作ではなくデザイン画の道を選んでいる。それでは変革的土器製作の速さとその量が急速に増え、ファイン・アートの陶芸家が続々と出現したかという、そうとは言い切れないのである。

ファイン・アートを標榜するプエブロ・インディアンの陶芸家が急速に増えないのは、プエブロに居住せず、その外で革新的土器を製作することでプエブロ社会から伝統の逸脱者として見られることへの恐れである。こうしたプエブロ社会とアーティストの関係につ

---

<sup>15</sup> 2002年8月、ホピ保留地での飯山の聞き取りによる。

いて、エドウィン・L・ウェードは次のように述べている。

アメリカン・インディアンの美術工芸品の市場は、先住民アーティストや家族、そのコミュニティに深刻な精神的影響を持ってきた。美術市場に関係するアーティストは、その影響を西洋化された信条や考え、価値観という形で、自分が属する先住民コミュニティに分裂的な力として導入する。そうしたアーティストの影響は、先住民アートの性格を急速に変え、コミュニティにおける先住民アーティストの役割と重要性を再明確化してきた。しかしその過渡期は非常に困難なものだった。コミュニティのアーティストに対する激しい反発は、まさに暴力と無慈悲という言葉に尽きる。多くが不道德なゴシップ、魔法非難、社会的陶片追放などの対象になった。ある者は村から追い出され、ある者は命に係わる脅しを受けた<sup>16</sup>。

1980年代から1990年代は、言わばプエブロ土器製作の過渡期であった。ウェードが記しているこうした非常に緊張した対立関係を、革新的土器製作者は覚悟しなければならなかったろうし、家族、親せき、コミュニティを相手に、激しい反発の中で製作を続けなければならなかったフォルウェルと同様の困難がつきまとっていたと推測できるのである。

ウェードは、こうした論争の源には、先住民の世界観と主流の白人との間に根本的な違いが横たわっているとして、コミュニティとアーティストの対立の原因を南西部インディアンの二つの姿勢から指摘している。一つは、超自然的なものに対する人間の関係であり、もう一つは平等主義社会での「よい人間」の定義だという<sup>17</sup>。プエブロ・インディアンの世界観では、宇宙にあるものすべては生存のために互いに依存している。超自然的なものは穀物を成育させ、人びとを病気から守るものであり、人間は超自然的なものの恵みを当てにしている。両者の関係が良いときには、超自然的なものは人間の状態には無関心のように見えるが、関係が悪化すれば復讐心に燃える。ホピでは、人間一人では超自然的なものを満足させることはできないと信じられている<sup>18</sup>。入念な季節ごとの儀式の挙行は村全体の協力が不可欠であり、これら儀式は将来の豊穡と安寧を請願しながら、超自然的なものの過去の好意に対して、コミュニティとしての感謝を表すものである。だから子どもであろうと大人であろうと、踊り手であろうとなかろうと村中の者すべてが儀式に対して積極的な気持ちで集中することが求められる。ウェードによれば、この包括的な命令の観点は、

---

<sup>16</sup> Edwin L. Wade, 1986, "Straddling the Cultural Fence: The Conflict for Ethnic Artists within Pueblo Societies", in Edwin L. Wade, ed., 1986, *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press, in Association with Philbrook Art Center, Tulsa, 243.

<sup>17</sup> Wade, 1986, 243.

<sup>18</sup> Ibid.

集団の不首尾は偏に個人の怠慢からこそ生じるというものであり、プエブロの人びとは干ばつや霜害などの自然災害を、かれらの信仰の有効性の問題としてよりもむしろ、反社会的行動の結果として見るというのである<sup>19</sup>。

最たる反社会的行動は、白人への販売目的で儀式を描くことであり、たとえアーティストにそのつもりはなくとも、それは利己的な行動として信仰の神聖さを破壊し、超自然的なものを侮辱するものとして伝統派は解釈してきた<sup>20</sup>。その仕方によれば、プエブロの外で伝統を変容させた革新的な土器や陶器を製作することは、この反社会的行動の範疇と見做されかねないのである。さらに、いくつかの点でアーティストは「よい人間」の定義に反することが多いと見做されている。主流のアメリカ社会の「成功」は、金、世間の注目、地位といったことで評価されるが、商業的なインディアン・マーケットでの成功は、アーティストのコミュニティでは嫌疑と不信を引き起こす。白人の成功の目印を得ることによって、プエブロのアーティストは、彼の属するグループのコンテキストでは、「よい人間」たる部族メンバーとして成功することが難しくなり、むしろ自分の才能を危険にさらすことになりかねない。ウェードは 1989 年に、ズニの「良い人間」として適切である人のイメージとして、よいプエブロ人は自慢すべきではなく、個人主義は低く抑え、寛大で、協力的で、コミュニティ・メンバーに親切にする人であるとしている<sup>21</sup>。この定義は、1929 年に書かれたベネディクトの『文化の型』のズニの「よい人間」の条件をほとんど踏襲しているように見える。プエブロの部族規範と価値観は厳しい。

そうした部族の価値観は、変革を目指すアーティストの縛りになるであろうが、プエブロ外の文化、この場合は現代アートに対してだが、さらに激しく、拒絶的になった事例を提示しておきたい。1979 年、次節で考察する 1962 年に設立されたアメリカ・インディアン・アート研究所 (IAIA) の存続をめぐる公聴会において、白人のアートに対する論争が起きた。以下は、プエブロ・インディアンの IAIA 存続反対派による、現代アートとプエブロのアート観をめぐる発言である。

### サンタクララの画家、パブリータ・ヴェラーデ

———「(IAIA では) 芸術的製作活動で、特にアート形式については教えるけれど、精神的な触発はもたらされません。誰も精神的なことを考える人がいません。先頭に立つ非インディアンのアーティストたちが自身インディアン・アートを真に学んでいないからです。…… IAIA のアート形式は絵や彫刻やデザインもインディアンとは思えませんでした。インディアン・アートの色も調和もなく、けばけばしく杜撰で私ほうざり。汚い言

---

<sup>19</sup> Wade, 1986, 243-244.

<sup>20</sup> Ibid., 244-245.

<sup>21</sup> Ibid., 247.

葉で言わせてもらえば、最低。こうした絵は南西部について何も知らない他所の子どもたちが意味もなくコピーしたものだと思いますが、プエブロの人たちから盗む代わりに、なぜ戻って何か自分たちだけの美しい物を創り出さないのでしょうか」<sup>22</sup>

#### サンファンアーティスト、ホアン・アギノ

———「私はアーティストとしてすでに世に出ているが、ほとんどの子どもたちが我々のデザインを盗むのは問題だし、快く思っていない。キャンバスに物を投げつけるようなやり方で描いて2、3ドル稼ぐのを期待するより、ちょうど工芸家が物を作る道具の使い方を学ぶような、そうした基礎的なことのほうがもっと大切なことだ」<sup>23</sup>

#### サンタクララの画家、フランシス・タホヤ

———「今は、大方の (IAIA の) 職員がインディアンではなく、彼らは白人のアート概念を教えている。……インディアン・アートはこれまでの 200 年を残ってきたし、次の 200 年も残っていくだろう。インディアンの人びとが合衆国の至る所で、子どもたちに自分たちのアートと文化の真の意味を教えるからだ。アート学校がなくともインディアン・アートは生き残っていく」<sup>24</sup>

#### ヘメスの画家、ホセ・レイ・トレド

———「我々は政治家ではないので率直に述べる。プエブロ・アーティストたちは、インディアン・アートの将来が IAIA の発展にかかっているという考えを共有しない。サンタフェがアート教育プログラムのための唯一の場所であるという考えも共有しないし、我々の価値観、文化、アートを外部の力で操り利用することも拒絶する。官僚的な非インディアンのアーティストたちはインディアン・アートを決して理解できない。IAIA のアートは最低だ。プエブロ・アートはプエブロ・インディアン特有のものであって、アート、宗教、伝統、文化は密接に関連していて切り離すことはできない。世界全体が我々の学校であり、コンクリートの壁や建物を建て、インディアンをその中に入れてインディアン施設と呼ぶ通俗的な考えを共有しない。また、今日の複雑な世界で暮しをたてるためには、アートだけが完全な答えではなく多くの技能が要求されている。そのためにもアートを教育プログラムの核にすることを勧めない」<sup>25</sup>

以上がプエブロ・アーティスト 4 人の公聴会での証言である。4 人の考えの基底を成す

---

<sup>22</sup> United States, Congress. House. Committee on Appropriations. Subcommittee on Dept. of the Interior and Related Agencies, 1979, *Hearing before a Subcommittee of the Committee on Appropriations, House of Representatives, Ninety-sixth Congress, first session: Institute of American Indian Arts*, Washington: U. S. Government Printing Office, 92-93. 以下、U.S. Congress. House, 1979 とする。

<sup>23</sup> U.S. Congress. House, 1979, 93.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 93-94.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 95-96.

ものは伝統的なプエブロのアート観であるが、それが具体的にどのようなものであるかは公には説明されない。白人のアートとは違うと主張するのみである。サンタクララ出身の教育者グレゴリー・カヘーテによれば、インディアンのアート観は、作られたものは常に意味を持ち、その意味を体現する形と用途があり、コミュニティの生活と別のものではないということである<sup>26</sup>。IAIA が標榜する自己中心的な表現はプエブロ社会の慣習と対立するもので、モダンアートの抽象表現主義はプエブロのアート観からすれば受け入れ難い意味のないものということになる。

プエブロ・アーティストの現代アートへの嫌悪感は、その背後にコミュニティにもそうした雰囲気があったということであり、革新的土器製作やファイン・アーティストを目指す作家の出足を鈍らせたのは、こうしたコミュニティとアーティストの対立やアーティスト同士の対立が想定されたからでもあるだろう。1980年代から1990年代にかけて、ファイン・アートは伝統文化の対抗軸として存在しうようになっていたからである。さらにプエブロ社会を揺るがすように、専門学校教育を通して、この時代の学生にも革新的土器製作が始まっていたのである。

### 第3節 アメリカ・インディアン・アート研究所の陶芸教育

#### 1. アート専門学校の誕生

1962年10月1日、アメリカ・インディアン・アート研究所 (IAIA) が公式に開校した。連邦政府は、国内先住民全部族を対象に全米規模のアート教育専門機関として、サンタフェ・インディアン学校 (The Santa Fe Indian School、以下 SFIS と略称) のキャンパスを継ぐ形で IAIA を設立した。その設立を「キヴァの上に教会を建てた」と美術史家の J.J. ブロディは表現した<sup>27</sup>。それはスペインが南西部を植民地にしたとき、その権威を見せつけキリスト教に改宗させる目的で、人びとの精神的な拠りどころである地下祭祀場のキヴァを塞ぎ、その上に教会を建てたことによっている。SFIS の廃校は、プエブロの人びとにとって子供たちの基礎教育を担ってきた学校の消失という大きな打撃であった。

インディアン・アート学校の設置場所に SFIS が最適だと内務省インディアン局 (The Bureau of Indian Affairs、以下 BIA と略称) が決定した理由は、サンタフェの商業性が高く、インディアン・アートの後援者も多いことや SFIS の美術工芸部門の学校設備を使えることなどであった<sup>28</sup>。IAIA はインディアン教育の改革の必要性と国家資源としての先住民アートやアーティストの発展を支援するために設立されたのである<sup>29</sup>。IAIA の入学資

<sup>26</sup> カヘーテ, 2009, 208-209.

<sup>27</sup> Brody, 1971, 196.

<sup>28</sup> Garmhausen, 1988, 66.

<sup>29</sup> Bill Anthes, 2006, *Native Moderns: America Indian Painting, 1940-1960*, Durham and London: Duke University Press, 177.



格は、志願者が少なくとも4分の1インディアンの血を引く連邦承認部族のメンバーであること、入学者の割り当て数は各部族の人口を基礎として当該部族が了承した志願者からその数を決定すること、志願者はアートに高い能力を有し入学のための資料として作品を提出すること、年齢は15～22歳までとされていた。

IAIAの教育課程は、10～12年生までの高校課程（アート、工芸、舞台芸術は選択科目）と、高校卒業後の2年課程（アート、実務、大学受験の3コース）があり、IAIAの特色とされるアート・コースには、絵画、彫刻、音楽、演劇、文芸執筆、ファッションとテキス

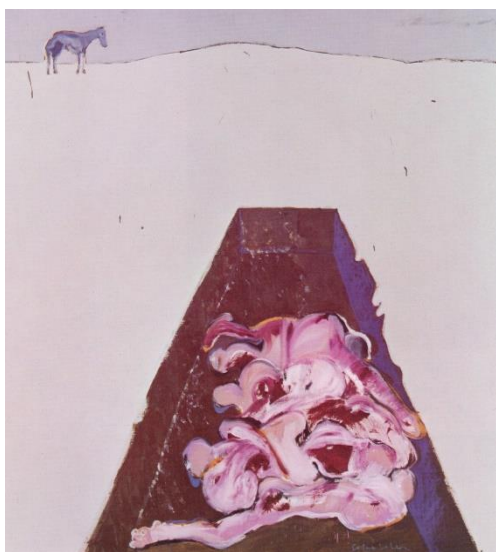


写真6-22 アメリカの虐殺：ウンデッド・ニー  
フリッツ・スカルダー 1972  
© Art and Indian Individualists

スタイル・デザイン、陶芸、ジュエリー、グラフィック・アート、商業アートなどが用意された。初年度には二つの課程を併せ、国内25州88部族から350人が入学したが、ナヴァホとアパッチがそのうちの約200人を占め、プエブロからは少数であった。

新任の校長にはBIAの任命を受けたジョージ・ボイスが就任し、ボイスはアート部門の責任者にチェロキー出身でシカゴ芸術大学に学んだロイド・キヴァ（本名ヘンリー）・ニューを抜擢し、残留していたSFISの旧美術工芸部門の教師たちを、IAIAの新しいプログラムには適任でないとして全員解雇した。ボイスはIAIA教師の条件として、名が知られ、アーティストを創り出す力量があり、

アート市場ともコンタクトが出来て、教職に使命感を持っている現役のアーティストを雇いたいと考えていた<sup>30</sup>。この考えに沿って教師たちが編成され、画家で彫刻家のアラン・ハウザー（チリカワ・アパッチ）、画家のフリッツ・スカルダー（ルイセーニョ）、ジュエリー作家のチャールズ・ロロマ（ホピ）と妻で陶芸家のオテリー・ロロマ、美術工芸のジム・マグラスなどを始めとするアーティストが雇用されてアート・コースの生徒指導にあたった。

アート部門の責任者となったニューは、1937年頃からアリゾナ州のフェニックス・インディアン学校で美術を教え<sup>31</sup>、戦後、テキスタイル・アーティストとして同州のスコッツデールにスタジオとギャラリーを開いている。1962年当時、ニューはロックフェラー財団

<sup>30</sup> Garmhausen, 1988, 73.

<sup>31</sup> ニューは1937年SFISの美術教師だったドロシー・ダンのスタジオに就職相談に来て、ダンがフェニックス・インディアン学校を勧めている。Jeanne Shutes and Jill Mellick, 1996, *The Worlds of P'otsunu: Geronimo Cruz Montoya of San Juan Pueblo*, Albuquerque: University of New Mexico Press. 75.

が主催する南西部インディアン・アート・プロジェクトのまとめ役を務めていたが、プロジェクトは多様な文化体験を通して現代アートの形式や動向を熟知することを目的に、1961年から夏期にアリゾナ大学で開催されていた。プロジェクトでは若手のインディアン・アーティストたちが、先住民の伝統は現代の作風や技法に結合可能であるというテーマのもとに実験的な創作や調査を実践し<sup>32</sup>、そこでは先住民の豊かな文化的伝統の保持も奨励された<sup>33</sup>。こうしたプロジェクトの目的や実践は、ニューを通してIAIAの多彩なカリキュラムに反映されることになったのである。

ボイスによるアート・コースの教育方針は、IAIAの生徒は「伝統的な」美術に押し込め



写真6-23 平和のメダルを掛けたインディアンとワシントン風景

T.C.キャンノン 1976

©The Art of New Mexico How the West Is One: The Collection of Museum of Fine Arts

られるべきではないというもので、あらゆる媒体、新技術、インディアンの様式とは違った新たな表現が奨励された<sup>34</sup>。IAIAの陶芸クラスではろくろや電気窯による焼成を教えたが、トゥロウズは、「こうした製作方法はプエブロの作り手には受けがよくなり、伝統的な土器作りには影響が感じられなかった」と述べている<sup>35</sup>。しかし後年、このIAIAで教育された多くの若い作り手たちが土器作りの伝統に新しい創造性を持ち込むことになる。

ニューは、アート教育において、アートにおけるアメリカ・インディアンの伝統的表現は、文化的ニーズという個人と集団の需要に対しての有効的評価に比例して広がるという彼の持論と、学生はアーティストとしての自己を発見することや皆と同じような個性は望まれないことなどを教育プログ

ラムの基礎に置いた<sup>36</sup>。自己表現と個人主義が重要であるというIAIAの方向性が見えている。さらにニューは、インディアン・アートの将来性は未来にあって過去にはないという信念を持っていた<sup>37</sup>。ステレオタイプのスタイルを越えて現代性と市場性に取り組むことが必須であり、ボイス同様、将来のインディアン・アートは新しいメディアと新しい技術や方法で製作されて新しい形になるとニューは考えていたのである<sup>38</sup>。こうした理念に従って、IAIAの指導は、アーティストとしての表現技術のトレーニングやエゴの充足に重点

<sup>32</sup> Shutes and Mellick, 1996, 123-124.

<sup>33</sup> Garmhausen, 1988, 68.

<sup>34</sup> Ibid., 74-75.

<sup>35</sup> Toulouse, 1977, 69-70.

<sup>36</sup> Garmhausen, 1988, 77-78.

<sup>37</sup> Anthes, 2006, 177.

<sup>38</sup> Ibid.



写真6-24 無題 レイ・ウインターズ 1969  
© Creativity is Our Tradition.



写真6-25(左) 母がブラックかブラウンかホワイトだったら私は愛した  
らうに アルフレッド・ヤングマン 1968  
写真6-26(右) 偉大な先住民の夢 デルマー・ボニ 1975  
(写真両方とも) © Creativity is Our Tradition.

が置かれ、高度な個人的表現を求めるものであった<sup>39</sup>。自文化と同じく白人社会の文化を共有し、世界の美術史を学んで、あらゆるメディアや技法を用いることが奨励された<sup>40</sup>。

ニューの構想に沿うように、教師や IAIA の卒業生、在校生たちは、1960 年代から 1970 年代に活発に活動し、モダンアートを発展させていった。T.C. キャンオン

(カドー／カイオワ)、ベニー・バッファロー (シャイアン)、レイ・ウインターズ (スー)、シャーマン・チャダルソン (カイオワ)、フィリス・ファイフ (クリーク)、デルマー・ボニ (アパッチ)、アルフレッド・ヤングマン (クリー)などを IAIA は輩出している。こうした IAIA の全盛期における個性的画家の誕生を、プロディは、「インディアン画は死に、インディアン画家が生まれた」と表現した<sup>41</sup>。当時のニューメキシコ博物館学芸員ロバート・イーウィングも 1960 年代に先住民アートに大きな

方向転換があり、その焦点が「アメリカ・インディアン・アート」から「アメリカ・インディアン・アーティスト」に移ったのではないかと述べている<sup>42</sup>。

1960 年代半ばには国内外の注目が IAIA に注がれた。『ニューヨークタイムズ』、『ニューヨーカー』、『ライフ』、『タイム』などが IAIA の記事を掲載し、BIA は独自の印刷物を作成して IAIA を宣伝した。合衆国インディアン教育の歴史で、アートをカリキュラムの

<sup>39</sup> Brody, 1971, 198.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Jamake Highwater, 1986, “Controversy in Native American Art”, in Wade, Edwin L., ed., *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press, in Association with Philbrook Art Center, Tulsa, 240.

<sup>42</sup> Shutes and Mellick, 1996, 122–124.



写真6-27 無題 フィリス・ファイフ  
1967 ©Creativity is Our Tradition.

中心に据えた最初の試みを成功裡に IAIA は体現したのである<sup>43</sup>。

IAIA から輩出したアーティストの特徴はどのようなものであろうか。例をあげれば、スカルダーや T.C. キャノンを始め、ヤングマン、ボニ、ウィンターズたちは、民族的でステレオタイプなアートと考えられていたインディアン画を、多様なモダニズムの手法で変形して発展させた。それは個人的な創作活動のために伝統をスプリングボードとして使うというニューの構想を具現している<sup>44</sup>。彼らの作風は、合衆国とインディアンの関係から起きた問題を過去から抜粋したイメージで再紹介し、先住民アイデンティティと批判的な主観性を故意に組み合わせたものであった<sup>45</sup>。また、ファイフの作品のように、人物のいない抽象的なテクニックを用いて、重要なインディアンの生き方を渾身のエネルギーを込めてキャンバス上に描き込む作風も表れている。

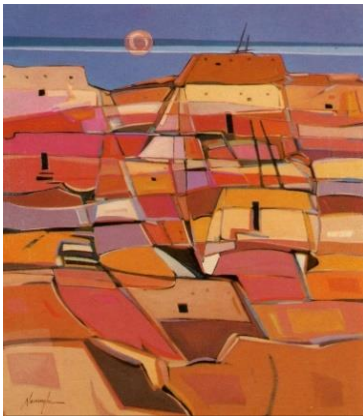


写真6-28 プエブロ  
ダン・ナミンハ(ホピ) 1980年代  
© American Indian Art in  
the 1980's.

プエブロ出身の学生の作品は、SFIS の絵画とは著しく異なり、人物画は写實的、あるいは抽象的になって風俗画を脱し、プエブロに題材をとった絵(写真 6-28)は、画家の解釈を経て画家のイメージで描かれている。

SFIS では、1932年にドロシー・ダンが「スタジオ」を立ち上げ、生徒にプエブロの生活をモチーフにした絵画



写真 6-29 バスケット・ダンス 1934  
ヘロニマ・クルーズ・モントヤ (サンファン)  
©The World of P'otsunu Geronima Cruz  
Montoya

製作を指導した。生徒は「スタジオ・スタイル」と呼ばれる精密なインディアン画を描くようになる。コロラド大学の美術史教授ドスによれば、「伝統に根差したモダン」ともいべきインディアン画の特徴は、平板な輪郭線、立体感や陰影のない色使い、ほとんど遠近法を用いない画法にあり、キヴァの壁画や彩色土器の抽象的な文様、幾何学的なビーズ細工やリズムカルな

<sup>43</sup> Bruce Bernstein, 1999, "Contexts for the Growth and Development of the Indian Art World in the 1960s and 1970s," in *Native American Art in the Twentieth Century*, 66–67.

<sup>44</sup> Anthes, 2006, 180.

<sup>45</sup> Ibid.

編籠のパターンなどに連なるインディアンの美的伝統が満ちているという<sup>46</sup>。ダンは1937年に退職し、スタジオはダンの教え子で助手を務めていたサンファン出身のヘロニマ・クルーズ・モントヤに委ねられた。以後25年間、IAIAが設立されるまで、モントヤは一貫してダンの教えを踏襲した（写真6-29）。

ブロディは、IAIAが果たした役目は、非常に重要だったと評価する<sup>47</sup>。例えば、自己発見の手段としてのアートと、社会の伝達の道具としてのアートを同時に強調する、一見矛盾と見える二重性がIAIAのインディアン絵画にあり、それが、長い間買い手志向だった工芸品からIAIAの絵を引き離したのだという。スタジオに由来した絵は、観光客が好む工芸品として続くかもしれないが、IAIAは絵画がそれ以上の何かであることを明らかにしたのであって、それはダンが目指して達成できなかったゴールであると結論している<sup>48</sup>。

他方、モアヘッド州立大学（ケンタッキー）で歴史を教えるジョイ・グリットンは、IAIAが、若い先住民学生によそ者のモダニストのイデオロギーや美意識、社会的価値観を課しており、IAIAで教えられた新しい先住民アートは、伝統的形式にモダニストの嗜好と感性

を口当たり良く合わせたものに過ぎないと指摘した<sup>49</sup>。それは、ハウザーがSFISのスタジオで「こういうようにお描きなさい、そうでなければインディアン・アートではありません」<sup>73</sup>とダンに教えられたことと同義の問いを想起させる。しかし、プエブロの学生は他部族との出会い、白人社会のアメリカン・アートの本流との出会いを経て、プエブロの伝統と格闘しながら新しい絵画の伝統を発展させていったのである。さらに絵画の発展を追うように、土器製作においてもプエブロ出身の指導者を得て、新たな革新的土器製作が試みられたのである。

## 2. 革新的表現の中の伝統—陶芸教師オテリー・ロロマ

オテリー・ロロマ（1922–1993）はアリゾナ州ホピ保留地の第二メサで生まれ、祖母の土器製作を見て育っている。第二メサの通学スクール、フェニックス・インディアン学校を経て、1945年に奨学金でニューヨークのアルフレッド大学に学んだ。同大学では20世紀初めにインディアン土器に注目したチャールズ・F・ビンズ（第2章第3節）が陶芸を

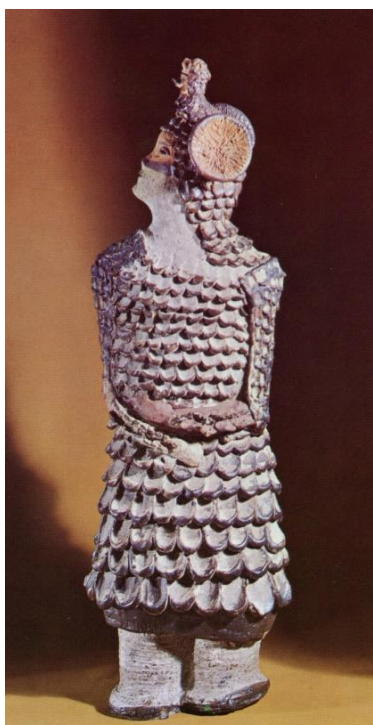


写真6-30 鳥少女（約81cm）  
1969 オテリー・ロロマ  
©Art and Indian Individualists

<sup>46</sup> Doss, 2002, 113.

<sup>47</sup> Brody, 1971, 204–205

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Anthes, 2006, 78.

教えている。オテリーは卒業後、北アリゾナ大学、サンタフェ大学で学び、その後、第二メサ通学スクールで最初の教職につく。1958年から1962年まで、アリゾナ州スコッツデールの自身の工房で陶芸、絵画、ジュエリーの創造的な仕事を続けながら、著名なジュエリー作家である夫のチャールズ・ロロマとキヴァ・クラフト・センターでポッターリー・ショップを経営した。この期間に、彼女はアリゾナ州立大学のサマー・セッションでアート・コースを指導し、1961年にアリゾナ大学での南西部インディアン・アート・プロジェクトの専任講師となっている。

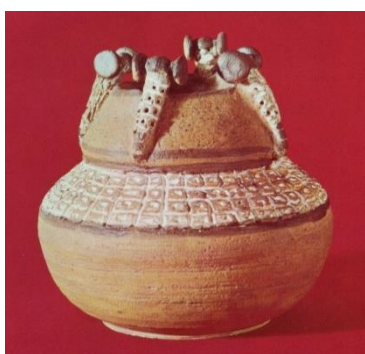


写真6-31 エフィジー・ポット  
1972 オテリー・ロロマ  
©Art and Indian Individualists



写真6-32 羊女 (約 61 cm)  
1965 オテリー・ロロマ  
©Art and Indian Individualists

続く1962年にIAIAが設立されると、彼女は夫と共に最初のスタッフとなり、陶芸、彫刻、絵画、インディアン・ダンスなど多様な学科を教えた。オテリーは古来の伝統として土器を捉え、古代土器の製作技術を30年以上にわたり研究し続けたが、同時にアジアやヨーロッパの文化技術を探究する革新者でもあった。彼女は自ら学んだことを生徒と分かち合って発展させ、ホピやアメリカ・インディアンの伝統を伝えることと自らの芸術活動にその人生を捧げた。

彼女の受賞は1960年のアリゾナ・ステート・フェアでの陶芸彫刻の最高位を皮切りに、州外でも受賞を重ね、展示会は国内やメキシコ、ヨーロッパなどで開かれた。1968年に内務局後援で長官スチュワート・ウダル夫妻がホストを務め、ワシントンでフリッツ・スカルダー、ジェームズ・マグラスとオテリー・ロロマ3人展が開かれている。オテリーは、陶芸において豊かな文化遺産を否定することなく、伝統的なデザインに新しい道をつけて形を創造したアメリカ・インディアンとして、1970年に出版された*Objects: USA*で、マリア・マルティネス、夫のロロマと共に国内250人の一流美術工芸家のなかに名を連ねた<sup>50</sup>。

オテリーの作品は、*Art and Indian Individualists*の解説によれば、ホピの伝説を素材にすることが多い。写真6-32の「羊女」の作品もホピの伝説を高度に抽象化した像で、彼女の陶芸彫刻の出発点である。顔の特徴は写実的ではないが、他の部分よりも興味が集中され、対照的な明る

<sup>50</sup> Lee Nordness, 1970, *Objects: USA: Works by Artist-Craftsmen in Ceramics, Enamel, Glass, Metal, Plastic, Mosaic, Wood, and Fiber*, New York: The Viking Press, Inc., 50.

い色と研磨された面で作られ、開口部も効果的である。羊の角は頭部右側の端にターコイズのビーズを一行に並べることで暗示され、ターコイズはまた、像全体に散りばめられている。

オテリーが好むホピ・モチーフは二つある。ホピ乙女のヘアスタイルとトウモロコシである。写真 6-30 の「鳥少女」の像は、衣服や頭飾りの羽の質感が豊かに表わされ、頭の側面の大きな円形の形はホピ乙女のヘアスタイルをシンボル化している<sup>51</sup>。写真 6-31 の作品には、壺の口部分の 4 つの擬人化されたトウモロコシに乙女のヘアスタイルが見られ、さらにトウモロコシは壺の胴を取り巻く帯上に、パターン化した粒で彫り込まれている。彼女は「ホピには〈コーンがあるところに命がある〉という諺があるのです」と説明している<sup>52</sup>。

また、オテリーは製作過程を次のように述べる。

私が陶芸で壺や像を作り始めるとき、ホピの生活と伝説から描かれたアイディアで始めます。作品の製作が進んでいくと、アイディアは粘土の一部となり、全体のデザインに従属するようになります。作品が完成したときにシンボルは明らかではないかもしれないが、それらはそこにあるのです。シンボルは種のようなもので、植物を育てさせる力を与えられているのです<sup>53</sup>。

オテリーは、IAIA の若い学生に自身の才能と技量を持ちこむことで多大な影響を与え、技能の高い基準と最大限の自己表現を奨励した。その成果は、ピーター・ジョーンズ（オノンダガ）、ジャッキー・スティーヴンズ（ウィネベゴ）、ロバート・テノリオ（サントドミンゴ）、マニュエリータ・ラヴァト（サントドミンゴ）、プレストン・ドゥワイニー（ホピ）、トニー・アベイタ（ナヴァホ）など、彼女の数多くの生徒であった人たちの作品に見ることができる。次ページの写真は、IAIA に学んだプエブロ・インディアンの土器製作者の 1980 年代の作品である。

オテリーの生徒たちは、彼女の教えを体現し、自分たちの部族伝統を核にしつつ、個人表現を試みていった。生徒のうちマニュエリータ・ラヴァトやプレストン・ドゥワイニーは、後に IAIA の教師になり、ジャッキー・スティーヴンズを含めて、現代の革新的陶芸作家として作品を発表している。1980 年代から 1990 年代にかけ、絵画同様、IAIA の土壌で学生世代にもプエブロ土器の変革が芽生えていたのである。

---

<sup>51</sup> Guy and Doris Monthan, 1975, *Art and Indian Individualists: The Art of Seventeen Contemporary Southwestern Artists and Craftsmen*, Flagstaff: Northland Press. 23.

<sup>52</sup> Ibid., 125.

<sup>53</sup> Guy and Doris Monthan, 1975, 120.



写真6-33 プエブロ女性  
ステラ・ロレット(ヘメス)  
© American Indian Art in  
the 1980's.



写真6-34 カメ塚  
マヌエリータ・ラヴァト  
(サントドミンゴ) © American  
Indian Art in the 1980's.



写真6-35 カメの壺  
ティセ・ペ(サンイルデフォソ)  
© American Indian Art in  
the 1980's.



写真6-36 プエブロのパン焼き 彩色土器 1984  
ジョイス・シスネロス(サンタクララ) © 『母なる大地の声』



写真6-37 バードマン・エフジ  
ィ ハロルド・リトルバード  
(ラゲーナ/サントドミンゴ)  
© American Indian Art in  
the 1980's.



写真6-38 Tablita  
クリフ・フラクワ(ヘメス)  
© American Indian Art  
in the 1980's.



写真6-39  
(左) 種壺 ラウラ・ガチェピン(ヘメス)  
(右) 泣き女 マキシム・ガチェピン(ヘメス)  
© American Indian Art in the 1980's.



また、同じくオテリーに学んだジョイス・シスネロスは、次のように語っている。「この研究所には、さまざまなインディアン部族出身の才能ある芸術家たちがいて、インディアンであることがなんと素晴らしいことであるか、私に教えてくれたのです<sup>54</sup>」

IAIA で学んだこうした若い世代の声は、シスネロスだけにとどまらない。本章の第2節で、IAIA の存続をめぐる公聴会において、その教育方針や白人のアートに反対するプエブロ・アーティストの証言を提示したが、それに反し、IAIA の卒業生たちはこぞって IAIA の存続を望んだのである。ズニの卒業生 5 人の証言を提示する。

#### ズニ部族評議会評議員のロジャー・ツァベツァイ

————IAIA プログラムがユニークで質の高いことは、生徒と卒業生に反映されて国内外で認められている。生徒のアート作品はそれ自身が語るものであって、アートはまさに世界万人の言葉である。大方のプエブロの人びとは、美術工芸品の製作を生計の主な収入源としている。アートはインディアンも経済のみならず、ニューメキシコ州にも強いインパクトを与えるのである<sup>55</sup>。

#### マーク・ロマンチット

————IAIA がアート教育を通して私に教えた大切なことは、ズニの文化やアートがアメリカ先住民の生活に繋がっているということだ。IAIA のプログラムをなくすことは、プエブロの生徒のアート体験とアートにおける自己表現の機会を奪うことになる。現在の場所にプエブロ・インディアンの生徒のため残ってほしい。IAIA の存続を支持する<sup>56</sup>。

#### スチュアート・ルイス

————アメリカ・インディアン全部族のための国家的アート学校として残ってほしい。プエブロだけの学校にはなってほしくない。それはアートを通して人は自分の文化を理解し、他人の文化を理解することが出来るからである。アートは、オール・インディアン・ネーション共通の紐帯であり、個人が拠って立つ収入の手段でもあるからだ<sup>57</sup>。

#### ファーナ・チャベ

————IAIA のコースで自分自身を発見し心を開くことが出来た。文化カリキュラムのプロジェクトで心の友も得た。教え方が変わるのを見るのは絶対に嫌です<sup>58</sup>。

#### リートライス・シンプリシオ

————IAIA のカリキュラムは生徒のニーズや興味、ライフスタイルに密接に関連して

---

<sup>54</sup> ニコルス, 2000, 211.

<sup>55</sup> U.S. Congress. House, 1979, 136.

<sup>56</sup> Ibid.,140.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.,140-141.

いた。インディアンの若者たちは集まって考えを交換し、過去を未来へつないできた。IAIAは私の意識のなかに橋を架け、知識と強さへと導いてくれた。先生と祖先に感謝している。IAIAの存続を支持する<sup>59</sup>。

若手のIAIA卒業生は全員が存続を望んでいることが明らかだった。若い世代がIAIAのアート教育を自己発見の手段とし、他部族の生徒との繋がりを広げながら、アートを通して自己表現を実現してきたことがわかる。さらに、「伝統」が強く残るプエブロ社会で、世代によるアート観の違いが鮮明になったことは重要であった。それはこの1970年代のアートにおける若い世代の精神が、1980年代に始まる土器を含むプエブロ・アートの新しい動きの前触れとなったからである。

## 小括

第6章は、1980年代から1990年代にかけての革新的土器製作への動きを考察した。

第1節では、キングの分析に依拠して革新への先駆者、現代的伝統派、現代的革新派に分けてそれぞれの作品を提示し、作品に見られる製作伝統の変容を確認した。

そして第2節で、その変容の要因は製作者の経験の広がりや教育の高学歴化、白人社会とプエブロ社会を見据えた問題意識とそれを表現する強い個性、またギャラリーの支援やサンタフェのアート環境がその要因であることを述べた。さらにプエブロ社会とアーティストの関係を、ウェードの論文を引用しつつ、革新的土器製作に対するプエブロの人びとの反応を提示し、プエブロの強い伝統や価値観、慣習が革新的なアーティストの縛りになっていることを論じた。

第3節では、アメリカ・インディアン・アート研究所（IAIA）を取り上げ、IAIAのアート教育を検討した。IAIAでの教育方針は、アート・ディレクターであるニューの考えに沿ったもので、将来のインディアン・アートは新しいメディアと新しい技術や方法で製作されて新しい形になるというものだった。そこでは徹底した自己表現が求められ、部族伝統をスプリングボードとして新しい創作活動に生かすことが奨励された。IAIAの卒業生たちは、指導教授とともに、それぞれがステレオタイプなインディアンのイメージを破壊する作品を創作し、現代アーティストとして活躍していった。

その一方で、IAIAが代表する白人のアート観や特に絵画におけるアート表現に対して、プエブロのアーティストが激しく反感を抱き、対立する状況も生まれた。しかし、陶芸科の学生もまた、伝統のなかに新しい境地を切り開くホピの陶芸彫刻家オテリーの指導を受け、革新的土器製作に取り組んでいった。IAIAでは、絵画の革新性が強く評価されがちで

---

<sup>59</sup> U.S. Congress. House, 1979, 141.

あるが、粘土を素材にファイン・アートへ向かう活動が若い世代に始まっていたことを明らかにした。また、プエブロのアーティストが激しく反感を抱く IAIA の教育に対し、卒業生が IAIA の存続を望んでいることを提示した。若い世代がプエブロ文化を自覚しつつ、さらにその文化をオープンにして、白人文化や他の先住民文化と共有していこうとする意志と変革の兆しを確認した。

1980年代～1990年代における土器製作の伝統の変容は、現代絵画を追うように起こった、アート教育による白人文化の吸収と、製作者自身の内発的な美意識や造形表現の願望が要因と考えられる。プエブロの伝統的土器が、保守性を増して、規範的であり続けたことへの反動と見ることもできるかもしれない。プエブロ文化や信条を体現するというプエブロ社会の要請を充足させることが、伝統的土器の意義であるならば、現代作家は、個人としての自身の芸術的意義と充足を求めて作品を製作し始めたのである。

## 第7章 現代プエブロ土器の多様性—変容からの視点

### —2000年代—

2000年代に入り、プエブロ・インディアンの土器製作は多様性を増している。この章では、そうした多様な状況を製作伝統の変容の度合いとその意味するところに視点をおいて考察したい。さらに、現代の土器製作者の伝統派、革新派双方からの聞き取りを提示して、価値観やアイデンティティについて製作の内発的要因を探る。

製作伝統の変容から見ると、まず、極端に変容が表れている作風は、前章から見てきている革新的土器である。そのファインアート化を象徴したのが、2002年にアメリカ工芸博物館（現アーツ・アンド・デザイン博物館）がまとめたシリーズの一つ『変わりゆく手法—保留地を超えたアート1：南西部からの現代先住民アート』（*Changing Hands: Art Without Reservation, 1—Contemporary Native American Art from the Southwest*）の出版であった。この本に収録されている作品は、土器（陶器）、フェティッシュ、ジュエリー、織物、編籠、造形の分野に及ぶ。この出版は、これまでのステレオタイプの既成概念を打ち破り、文字通り保留地の制約を越えてファインアートへの変容を公に問うた初めてのものである。先住民社会の一員としてよりも、個人アーティストとしての作品集である。掲載作品を見ただけでは、作家がどのプエブロ、またはどの部族に属するのかはもはや判断できない。伝統とされた素材や形にも縛られない。作家は「1946年ニューメキシコ・アコマ生まれ、サンタフェ在住」などのように紹介される。

土器（陶器）の作品で最も変容の大きいものは、伝統的な用途を捨て、斬新なデザインや形を重視したり技巧に挑戦したりする、造形的表現に特化した作品である。また、中程度の変容を持つ作品も多く、プエブロ文化や製作伝統に根差しながら、それらを再解釈して個人的に表現しようとする。プエブロ土器の文様の伝統である動植物や気象などの自然の再発見や、現代に生きる儀礼のシンボル、歴史的文脈の掘り起しなどが試みられている。こうした現代作家の仕事をこの作品集に依拠して考察していく。

また、そうした革新的作品の対抗軸として、変容が最も小さいプエブロ内で製作される土器があり、プエブロ社会の伝統の継承という役を担っている。実用土器への愛着を表すタオスやピカリスの煮物用の土器や、現代の交易場であるサンタフェ・インディアン・マーケットで販売される土器などである。

### 第1節 機能の消滅

#### 1. デザインの重視

IAIAでオテリーの陶芸や絵画教育を受けた1980年代の学生の作品を第6章で提示したが、先鋭的なデザイン重視の作品にはIAIAの系譜に連なる作家が多い。



写真7-1 三つの花瓶 2002  
 プレ斯顿・ドゥワイニー  
 アリゾナ・ホテヴィラ生まれ、エスパニョラ在住  
 © Changing Hands: Art Without Reservation, 1

ドゥワイニー（写真7-1）は、IAIA卒業後コロラド州立大学でアートを学び、その後IAIAの教師として1984年から1996年まで陶芸とジュエリーを教えた。粘土とメタルを組み合わせた伝統を脱却した作品をシリーズで製作する。「私の器は機能性の消滅を意図している。私にとってこれらは絵と彫刻の間を結ぶ橋であり、色、形、質感などから天と大地の懸け橋という隠喩でもある」という。

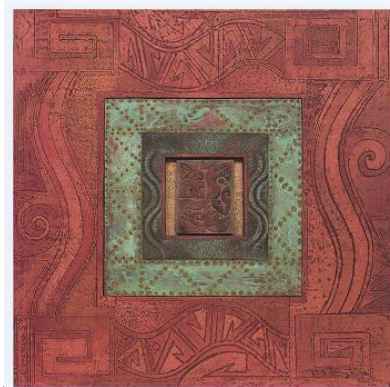


写真7-2 無題: 合作のうちのひとつ  
 2001 トニー・アベイタ ニューメキシコ・ギャラップ生まれ、タオス在住  
 © Changing Hands: Art Without Reservation, 1

アベイタ（写真7-2）は、IAIA卒業後、メリーランド・アート研究所、フランスやイタリーでの研究を経て、ニューヨーク大学でアートの修士号を得ている。彼の作品は自己の経験を変った材料—樹脂と顔料を混ぜた蜜蝋、油、砂、粉碎した金属などを用いて描くものである。左の作品でも、木のパネルに粘土のタイル、銅、油彩を用いている。アベイタは、「個人的で精神的なイメージを移しかえるために媒体物や技法で実験して、その過程にとっても熱中している。この作品は、タミー・ガルシアとの合作のために創作したが、コラボレーションではそれぞれが陶芸家と画家という役割を共有することができた」と語っている。

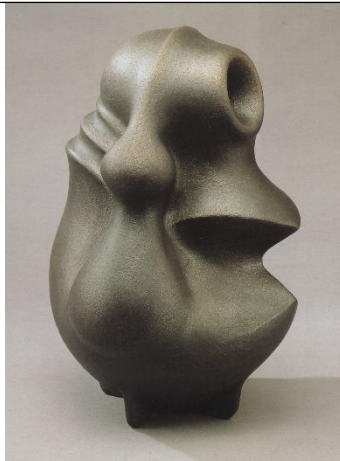


写真7-3 彫刻 2001  
 クリスティーン・マクホース  
 アリゾナ・モレンシイ生まれ、サンタフェ在住 © Changing Hands: Art Without Reservation, 1

マクホース（写真7-3）は、銀細工師であり陶芸家である。1960年代のIAIA時代に、彫刻家アラン・ハウザー、画家フリッツ・スカルダー、ジュエリー作家チャールズ・ロロマなどから大きな影響を受けた。1969年からタオスの雲母入り粘土を使って創作し、「興味は美と純粋なフォルムにある。自身の経験と技巧を極めながら、終わりのない可能性を追求していきたい」と彼女は言う。

これら3人の作品は、素材そのものが持つ表現力を巧みに使って視覚的造形的純粋さを追っている。装飾美術の原点は、実用的な目的や必要性を満たして文化や社会的価値観を反映するものであるが、その実用性の放棄によって抽象形態への志向を強めた。しかし、雲母の粘土、砂、銀のメタルなどを使った作品の視覚的質感は、南西部に培われた文化的精神的価値が吹き込まれた母材を思い起こさせる。

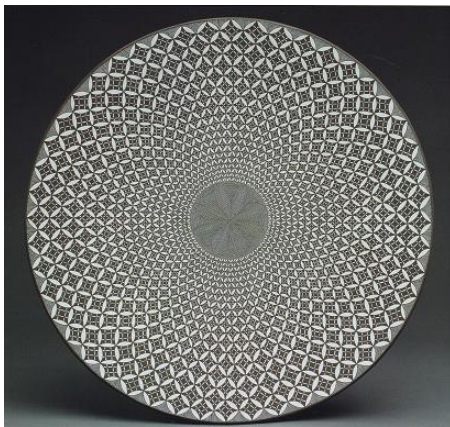
## 2. 技巧の挑戦



写真7-4 カチナ面:鳥の象徴性 1999  
スティーヴ・ルーカス ニューメキシコ・  
レホボス生まれ、ギャラップ在住  
© Changing Hands: Art Without  
Reservation, 1

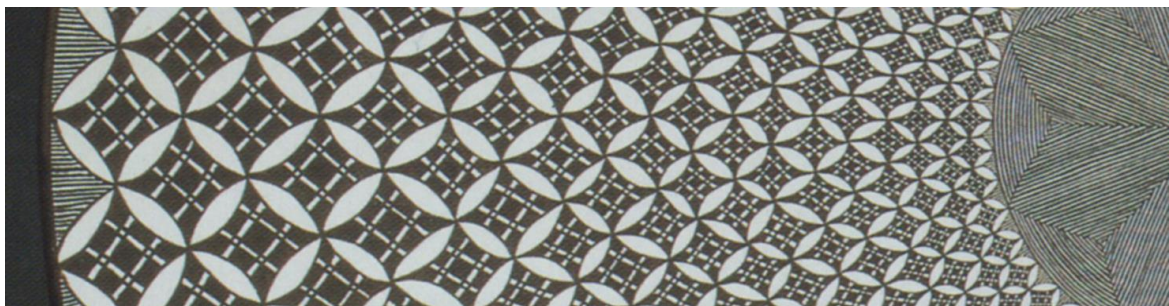
スティーヴ・ルーカスは、前章で現代伝統派として紹介したが、彼はさらに技巧をこらし、左のような直径 50 cm に及ぶ大きな作品を創作している。材料である粘土の加工法の基本は普遍的だが、その活用の仕方を、壺や鉢や皿から用途を解放することで、現代作家は新しい表現を獲得した。抽象画のような左の作品について「誰も作っていないこの大きさは、私にとって難しいものだった。鳥や水、雲、星、カチナ面などのデザイン要素や多くの色を使うようにしたが、色調や感触のよいものに仕上がったと思う」というのが本人の感想である。

レベッカ・ルカリオ（写真 7-5）の技巧的魅力にあふれた作品は、常に二つのモードで創作されている。一つは先史時代のミンブレス土器に繋がる伝統であり、もう一つは彼女の革新性である。単色の繊細な手書きの線で構成された精巧な文様は、大皿の表面で脈動して見る人を圧倒する。通常の土器製作



(左) 写真7-5 皿 2000  
(下) 写真7-5の一部分を拡大したもの  
レベッカ・ルカリオ ニューメキシコ・  
アコマ生まれ、アコマ在住  
© Changing Hands: Art Without  
Reservation, 1

を、こうした名人芸に高めることで限界を押し広げる変化をもたらした。



### 第2節 伝統の再解釈

#### 1. 自然の再発見

プエブロの人びとは、常に自然との共生のなかに生きている。人々にとって、南西部の自然は形や文様や色の豊かな視覚的図書館である。現代の作家は、作品のなかに自然を再



写真7-6 魚の壺 2001  
ジェニファー・タフォヤ・モキーノ  
ニューメキシコ・エスパニョラ生まれ、エスパニョラ在住  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1



写真7-7 カラー・リリーの花瓶 1999  
オータム・ボルツ ニューメキシコ・タオス生まれ、タオス在住  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1



写真7-8 雪雲の広口瓶 1998  
ネイサン・ビゲイ アリゾナ・フェニックス生まれ、サンタフェ在住  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1

技術を用い、彼が革新的な現代の道と解釈する方法—高度に個人化された異形で異端の様式においてである。

彼は周りの自然に触発された右の作品(写真7-9)において、「この容器は私の世界のいろいろ違った面を表現している。小さい頃、遺跡で土器片を見つけて土器が地面から飛び出す不思議な夢を見た。これはそれらの復元を思い起こさせるが、同時にまだ欠けた小さなスペースがあって満たされることを待っている。これは私自身の隠喩である」と説明している。

解釈し、同時に自分自身の生活をも記録しようとする。

ジェニファー・タフォヤ・モキーノ(写真7-6)は、父に土器製作を習い、サンタフェ・インディアン・マーケットに出展したのは15歳の時である。モキーノの作品は、釣り人であった父から習い、共に過ごした魚釣りの思い出を大好きな魚に象徴して描く。その壺は彼女が見たものの美しさとそのものへの感謝をシンプルに反映するものである。

オータム・ボルツ(写真7-7)の作品は、自然との語らいを花や鳥、雨粒

を卓越した浮き彫りにして写実的に表現し、絶妙な色合いで装飾して創作されている。花瓶を構成する形も文様の表現も、すべてが丸みを帯びた優雅さで、アールヌーボー的な雰囲気をもつ。

それと対照的な作品が、ネイサン・ビゲイ(写真7-8)の、サンタフェでの冬の嵐を呼ぶ雪雲を抽象的に描いた瓶である。ビゲイは1970年代にIAIAでアート教育を受け、1986年には奨学金を得てアルフレッド大学にも学んでいるが、最も強く影響を受けたのは叔母のオテリーからであった。彼は叔母の足跡を辿っているが、それは伝統的な素材と



写真7-9 復元された容器 1998  
ネイサン・ビゲイ  
© Changing Hands: Art Without Reservation, 1

プエブロ社会には、宗教的通念としてアニミズムの考えがあり、人間を含めたすべての生き物、一つの石、草木にも霊的なものが存在するという世界観がある。これまで見てきたように、山々、雲、花、常緑樹など多くの自然は、雨や豊穡、永遠のいのちなどのメタファーであり、プエブロ社会の精神的、文化的価値観を表すものとして、シンボリックな文様で土器に描かれてきた。現代作家は、自然を創作のアイディアやイメージの源として用いるとき、古来の存在するものすべてを一つの総体と見做すプエブロの自然観を解釈して、他のものとのつながりを強調し、自身の興味や関心を分かち合うための注釈として、作品を製作しているのである。

## 2. 現代に生きる儀礼のシンボル

上述したように、プエブロの自然観や世界観は、農耕に結びついた多くの儀礼を生み出した。ホピの儀礼を例にとると、1年の大祭は、11月に始まる冬の三大祭り、夏至に始まる夏の三大祭り、9月末から10月初めに始まる秋の三大祭りの、九つの儀式をもって完結する。それらはウウチム祭の創造祈願の儀式に始まり、ニマン・カチナ祭の霊人との別れの儀式、女たちの祭の成熟・実りの儀式で終わる。それらホピの祭祀が、トウモロコシ抜きで行われることはありえない。また、祭祀を助けるカチナも抜きにはできない。トウモロコシやカチナは、プエブロの儀礼を間接的に表現するものである。

アル・クォヤワイマ（写真7-10）は、一説によればホピの生まれともある。アリゾナ州



写真7-10 トウモロコシの乙女  
2001 アル・クォヤワイマ  
カリフォルニア・ロサンゼルス生まれ、アリゾナ・プレスコット在住  
©Changing Hands: Art Without Reservation. 1

立大学などで陶芸とアートを学び、後に工学を研究して南カロライナ大学から修士の学位を得た。彼は、裏から浮き出し模様を打ち出す金属加工を陶芸に応用して、左の作品のように丈の高いレリーフをもつ彫刻的でユニークな技法を開拓した。彼の多くの作品は、先史時代の歴史や器物を現代の様式のなかに作り変えるものが多い。この抽象的に擬人化された作品は、トウモロコシと人びととの不変の関係を反映しているように思われる。

プエブロの人びとにとって、トウモロコシはプエブロ世界の出現神話の時代から生活すべてに密接に関連し、宗教、儀礼、生命を表すものである。前章で取り上げた IAIA の陶芸教師オテリー・ロロマが好んだ題材である（第6章第3節2）。ホピの新世界への出現には、トウモロコシは命の糧であったし、その用い方は聖なるものとして多岐にわたる。キヴァのなかでは、コーンミールで「生命の道」が描かれ、カチナの来る道がコーンミールで記される。また通路を遮断するための線がコーンミールで引かれ、カチナの踊り手たちはコー



ンミールで迎え入れられる。トウモロコシは儀礼の象徴として欠かせないのである<sup>1</sup>。

ノラ・ナランホ - モース (写真 7-11) は、家族がアーティスト、作家、教育家という家



写真7-11 象徴的な群れ  
1997-1998  
ノラ・ナランホ-モース  
ニューメキシコ・エスパニョラ生まれ、  
エスパニョラ在住 © *Changing  
hands: Art Without Reservation. 1*

庭で育ち、自身もサンタフェ・カレッジで人文科学の学位を得ている。母の影響で表現媒体として粘土を選んだナランホ - モースは次第に大きな作品に取り組むようになり、左の作品は 1m60 cm ~ 2m60 cm におよぶ。「私の製作過程はシンプルで、見て、聞いて、記憶することです。作品を通してかわる物語やメッセージは、私が使う媒体によってほとんど決まりますが、私の創作の基盤は粘土です。それは生活の基盤となる大地が私に与えてくれるもので、文化的、環境的、精神的な知覚を得るための創造の礎なのです」。

この大地信仰から生まれた彼女の作品は、巨大な粘土のカチナ像を思わせるものである。ホピの長老によれば、カチナとは、「物理的生命の内なる体、霊体であり、人間が終わらな

き旅を続けることができるよう彼らの力を呼ぶのである。彼らは目に見えない生命力であり、神ではなく仲介者、使いである。その主たる機能は、雨を降らせ、豊作を確実にし、生命の存続を保証することである<sup>2</sup>。鉱物、植物、魚、獣、人、雲や星々の霊であり、全てに宿る霊である。プエブロ社会に滞在する半年間、カチナは肉体をとって現れる。カチナを装う男たちは自分の個性を捨て、争いを慎み、禁欲してカチナ儀礼を行う。ナランホ-モースの造形作品は、上述したトウモロコシと人間との関係と同様に、カチナらしき霊的なものを大地の粘土で形づくることで、プエブロの儀礼と共にある人間との結びつきを象徴しているかのようである。

### 3. 歴史的文脈の掘り起し

歴史はアーティストにとって強力なインスピレーションである。創造する作品を通して、過去の文脈の上に、製作者は記録とコメントを掘り起こそうと試みる。先住民アーティストにとって、歴史の問題は継続と変化の必要性の両方と絡み合っている<sup>3</sup>。プエブロのアーティストで歴史に関する創作では、前章で提示したヴァージル・オーティス (写真 7-14) とディエゴ・ロメロ (写真 7-13) の右に出る者はいない。ロクサーヌ・スウェンツルも健在である。

<sup>1</sup> フランク・ウォータース, 1993, 林陽訳, 『ホピ 宇宙からの聖書: 神・人・宗教の原点』徳間書店, 31-33, 182-183.

<sup>2</sup> Ibid., 1963, 221.

<sup>3</sup> McFadden, & Taubman, eds., 2002, 28.



写真7-12 無題 2002  
ロクサーヌ・スウェンツル  
© *Changing Hands: Art Without Reservation, 1*

スウェンツルの作品（写真 7-12）は、9.11 に深く影響されて制作されている。テロリズムに対する脆弱性は軍事力にかかわらず、物事に対する見解にあると信じている。彼女は作品の人物を、芸術的、知的、政治的に、個人と文化における意識や知覚を喚起させるために用いるのである<sup>4</sup>。そうした政治性は、ロメロの作品（写真 7-13）にも見て取れる。第 2 次世界大戦の硫黄島で、星条旗を打ち立ててヒーローとなり、その後 33 歳で若死にしたピマ・インディアンのアイラ・ヘイズを取り上げ、マイナーな疎外感の中での束の間のヒーローのあり方に疑問を呈した<sup>5</sup>。こうした歴史の掘り起しを試みる世代は、先住民と白人の関係だけにこだわるのではなく、アメリカの歴史をも共有してメッセージを発信し続けている。



写真7-13 硫黄島 2001  
(決して忘れないシリーズ)  
ディエゴ・ロメロ  
© *Changing Hands: Art Without Reservation, 1*



写真7-14 無題 2001  
ヴァージル・オーティス © *Changing Hands: Art Without Reservation, 1*

### 第3節 伝統の継続

#### 1. 実用品への愛着

ニューメキシコの北方、サングレ・デ・クリスト山脈のふもとのリオグランデ地域では、鉱物を豊かに含んだ粘土が採集される。特にタオス、ピカリスを主に北に散在するプエブ

<sup>4</sup> McFadden, & Taubman, (eds.) 2002,173.

<sup>5</sup> Ibid.,123.

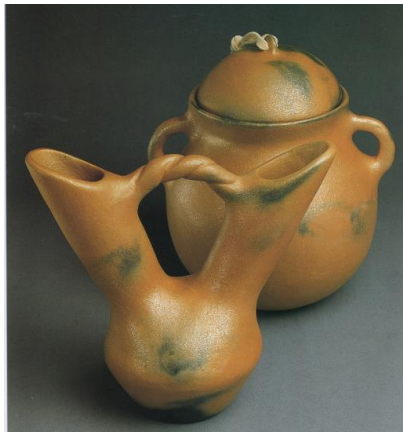


写真7-15 (奥)ビーンポット 1994  
(手前)ウエディング容器 1994  
ドーン・アンテローブ タオス  
© All That Glitters



写真7-16 捏ね鉢 1993  
ロニー・ヴィジル ナンベ  
© 『母なる大地の声』

ロでは雲母が含まれた粘土を使い、数百年以前から日用の水入れや煮炊き、食器を製作してきた。土器製作はプエブロの誰でもがする仕事であり、焼成も地上に台を置いて行う者、穴を掘って半地下で焼く者、燃料も杉の針葉樹や松、ハコヤナギの皮、またはそれらを混ぜたり、牛糞をいれたり、焼成時間も短時間に取り出す者も、また冷えるまで一晩置いておく者など、家事さながらにそれぞれのやり方で製作された。

ほとんど今日に至るまで、プエブロでは、雲母土器の装飾の特徴や形から作り手が誰か互いに分かっていたし、粘土資源は共同で利用されてきた<sup>6</sup>。交易や結婚を通してプエブロ外にも、特に煮物に優れた雲母土器の質の高さは知られてきたのである。実際、もしそうでなかったら、サンタフェ街道や鉄道が開通して、合衆国から金属のポットや鍋が南西部に大量に入ってきた時に、雲母土器は作られなくなっていたかもしれない。現代でも雲母土器は実用品として使用でき、「ビーンポット」(写真7-15)として豆を煮たり、捏ね鉢(写真7-16)として親しまれている。プエブロの家庭には、多かれ少なかれ、居間の一角に母親や祖母の作った鉢や壺が仕舞われているのを見るが、そうした家族の遺した器への愛着と同じような

愛着を雲母土器も持たれている。近年では、アート化の流れが雲母土器にデザインの変化をもたらしているが、材料や製作過程は変わらず、プエブロの土器製作の伝統を継続させる実用品の役目を果している。

## 2. 現代の交易品を支えるサンタフェ観光とアート・マーケット

### (1) サンタフェ観光

第4章第3節で述べたように1922年、サンタフェにマーケットが創出されて以来、サンタフェはインディアン・アートの抜きでたセンターになっていくが、これは南西部地域の先住民文化や手工芸品を重要なアトラクションとして利用した観光産業の著しい成功によるものである。特に現在もプエブロ土器製作のほとんどのシェアを占める伝統的土器は、大きく観光の影響を受け、観光とは常に強い関係にある。アメリカ国内でも非常にユ

<sup>6</sup> Duane, Anderson, 1999, *All That Glitters: The Emergence of Native American Micaceous Art Pottery in Northern New Mexico*, Santa Fe: School of American Research Press, 7.



写真7-17 1971年のサンタフェ・インディアン・マーケットで受賞した作品を展示するマーガレット・タホヤ(サンタクララ)  
© Santa Fe Indian Market

ニークなサンタフェという地場における観光形態や、観光客が土器に求める「真正性」、各プエブロ内で製作する伝統的土器作家などの相互作用から生成される観光文化は、現代の交易品としてのプエブロ土器の売り上げを支える重要な要素である。サンタフェの近郊に位置するプエブロは、サンタフェ観光の恩恵を受け、マーケットで売られる土器は、製作伝統の変容に関してはデザインや形をほんの少し変えるという程度で、雲母土器と同様、材料も製作過程も変化してはいない。むしろ変えることができないと言った方が的を射ている。

ここで、伝統的プエブロ土器に直接影響を与えるサンタフェ観光を概観しておきたい。スミスは、編集した『ホストとゲスト—観光の人類学』の序論で、観光客の行動により観光の型を次のように分類している。①民族観光、②文化観光、③歴史観光、④環境観光、⑤レクリエーション観光の5つである<sup>7</sup>。ほとんどすべてがサンタフェ観光にあてはまるが、マーケットに重要なのは①、②および③の形態である。

アメリカ先住民とその文化を見るために、都会からはるか離れた南西部まで観光客はやってくる。それは1880年に鉄道が開通し、1930年代に自動車旅行が盛んになった頃から現在まで、変わる事のない観光目的である。先住民の慣習が風変わりだという理由で、プエブロを訪れ、その生活や儀礼のダンスを観光し、美術工芸品を買い求める。そうした①や②の観光形態は、南西部観光の特色であり、同時にサンタフェ観光の核心でもある。常に白人観光客は、本物の先住民が作る本物の工芸品を先住民から直接買うことができるインディアン・マーケットに惹かれてきたのである。

また③の形態は、その特殊性から大勢の観光客をサンタフェに呼び込むものである。特殊性とは、アメリカ先住民、スペイン、アングロの文化の融合がみられるということで、とくにサンタフェはそれら三つの文化や歴史が400年以上にわたりしみ込んできたところである。「アメリカ最古の家」(The Oldest House : 12世紀初め頃のアドービ住居)、「アメリカ最古の教会」(サンミゲル教会 San Miguel Chapel : 1626年建設)、「アメリカ最古の公邸」(旧総督邸 Palace of the Governors : 1610年建設、現在「歴史博物館」として使用)

<sup>7</sup> Smith, 1988[1977], 4-6.

など、いずれも歴史的建造物に事欠かない。加えて、美術・博物館の多さがサンタフェに教養指向型の観光客を惹きつけている。インディアン・マーケットにとって、これほどふさわしい舞台装置はなく、マーケット自身も歴史をもつイベントとしてこの観光形態に彩を添えている。

さらにそうした観光形態のほかに、サンタフェ観光に欠かせないのがインディアン・マーケットを含む「買い物」である。「サンタフェ・スタイル」と呼ばれるファッションブルな衣服やアクセサリがサンタフェには溢れている。ギャラリーが並ぶキャニオン通りや、美術・博物館のミュージアム・グッズも豊富である。そうした雰囲気の中で、インディアン・マーケットは、アメリカ国内で手にするものとは違うエキゾチックな物を希望する人たちに、先住民の美術工芸品や食べ物、ファッションなどを提供している。サンタフェ観光では、観光客の異文化理解への関心が非常に高く、ある種の成熟した大衆観光が展開されているように思われる。

それでは、実際サンタフェ市ではどのような観光政策を実施しているのだろうか。観光局局長ランディ・ランドル氏は、「サンタフェ観光のターゲットは、男性より決定権を握る女性で40～65歳台にある」と言う<sup>8</sup>。「これからもう少し若い世代、30～35歳台にターゲットを広げていきたい。40～65歳台の女性の興味は文化とアート、特にインディアン文化や精神的なものを好むので、サンタフェには観光の定番である海や砂浜はないがインディアンがその代わりになっている」と付け加えた。観光客がサンタフェに求めるものは文化、アート、パフォーマンス、食べ物、ユニークさなどで、そうしたものに人気があり、外国人はとくに文化的表現を期待し求めている。

ランドル氏はサンタフェについて、「私たちはスポイルされている面がある」という。その理由として、サンタフェが、常時観光地として行きたい所の上位にあり、11月（2013年）の統計ではサンタフェが、チャールストンに次いで2位、3位ニューヨーク、4位サンフランシスコで、サンタフェは常にトップ10入りしている。アート市場は国内3番目の大きさがギャラリーは300以上もあり、美術・博物館も多く、インディアン・マーケットやスパニッシュ・マーケットなどアート・ショーも豊かである。いわゆる行政が建てるハコモノの必要が最早ないほど観光資源があり、極端に言えば、何をしなくても観光客は訪れるのである。ただ、「創造都市サンタフェ」については、2005年にUNESCOの創造都市ネットワークが創設された際、第1番目に指定されたのだが、ランドル氏によれば「1番目になって長いが、どういう価値があるのか誰もよくわからないし、私もわからない」ということだった。

さらに、観光と先住民やその文化について「観光局とプエブロ・インディアンの間にコ

---

<sup>8</sup> 2014年8月15日、サンタフェ観光局局長のオフィスで、午後2時10分から40分まで聞き取り（飯山）。

ネクションが構築されているとは思わない。サンイルデフォンソはプエブロをオープンしているが、他はそうではない。プエブロ・インディアンがどれくらい観光を望んでいるかわからない。コネクションの構築には首長の政治力が必要で、首長と交渉するのだが、任期が1年のこともあり、関係は構築されていないのが現状だ。フィースト・ディや他の日にも、ダンスやアート・ショーをレギュラー化したらどうかと思っているのだが...」と、ランダル氏の見解では部族政府にどれくらい行政が踏み込むことが可能なのか難しいようだ。しかし、サンタフェ観光の目玉の一つは、上述の通り「インディアン」であり、そのアート、文化、社会、生き方、アイデンティティなどの Indianness は、サンタフェ観光に欠かすことが出来ないのである。

今年誕生した「先住民ファイン・アート・マーケット」(Indigenous Fine Art Market, IFAM) については、「単に SWAIA が分裂したのではなく、SWAIA のマーケットは審査制のショーだが IFAM はそうではない」と若手を中心とした新しいマーケットにランダル氏は期待を見せた。先住民文化は、とりわけプエブロ・インディアンの文化や土器などの美術工芸品、その伝統的製作方法などは、サンタフェ市の観光にとっても、プエブロ社会にとっても重要な「文化的資源」なのである。

## (2) 第 93 回サンタフェ・インディアン・マーケット

場 所： 合衆国南西部ニューメキシコ州サンタフェ市

期 日： 2014 年 8 月 23 日～24 日

主 催： 非営利組織のインディアン・アート南西部協会  
(SWAIA)

目 的： 南西部を中心としたアメリカ先住民の美術品販売

販売システム： 業者や仲買人を排して出展者と買い手が  
作品を直接売買するシステム

ブース数： 約 700 の屋台店

出展者： 220 を超える部族からの約 1000 人の先住民ア  
ーティスト



写真7-18 Indian Market: Official Guide 2014 ©Southwestern Association for Indian Arts

### 現況

マーケットの第1日目である8月23日(土)の午前10時頃から午後2時頃まで、プラザを中心に観察した現況について提示する。今年は去年よりマーケットの規模が大きく、ダウンタウンの外れまでブースが並んだ。

**ジュエリー** プラザより外れた場所でもジュエリーのブースには観光客が入っている。ジュエリー販売では、ズニの指輪やブレスレット、ホピのブレスレット型腕時計やペンダントが洗練されていて非常に人気がある。ただ、ホピのケースに陳列された高額なジュエリーは敬遠され気味であった。また、トルコ石の男性用ブレスレットや銀製の指輪も人気



写真7-19 インディアン・マーケットの買い物客  
(2014 写真撮影:飯山)

筋の 10~20cm 前後のものである。どちらも全体的にオーソドックスなものが多いが、縁に子どもたちが腰掛けている鉢や、ラグーナの黒い顔の彫刻的作品（マーケット受賞作・3,700 ドル）や、そのレリーフ状のやきもの（1,300 ドル）というのも見かけた。また他のラグーナのブースでは、アコマ土器のように白の化粧土を掛けたウエディング・ヴェイスやサンタクララのようなメロン型の壺も売られている。一つのブースだけ、胸に雨雲が描かれた雨神があった。

**アコマ** 土器は、特有の真っ白い化粧土をかけたコルゲートスタイルの壺や黒く太い線で絵付けされた大きめの壺、18cm ほどの水筒（250 ドル）、繊細な絵付けがされた 15cm ほどのさまざまな鉢、動物のミニチュア、素焼きのペンダント・トップなど多様な作品ぞろいで観光客を惹きつけていた。

**ストーリーテラー** コチティ、ヘメス、アコマのブースで売られていたが、傾向として



写真7-20 2014年のサンタフェ・インディアン・マーケットのロクサーヌ・スウェンツル(サンタクララ)のブース  
(2014 写真撮影:飯山)

でアメリカ男性が立ち寄る。ケワの貝や貴石を使ったジュエリーや、ナヴァホの重厚な銀細工のブレスレットやベルト、ナヴァホの若手アーティストの繊細な銀製イヤリングなど、ジュエリーは観光客の老若男女すべてに高い集客力を持っている。

**土器** 販売されている土器については、去年と同じように二極化が見られた。一つは 30cm 以上の壺でマーケットの賞獲得をめざす、または客の目を引くもの、もう一つは観光客に売れ

ほとんどが現代風の女の子スタイルで、大きさも一様に 18~20cm ほどに揃っており、ネコやイヌのストーリーテラーも作られていた。塑像型土器の聖家族は複数のプエブロで製作されていて、アメリカ人には人気がある。

**高額土器** 一番高額だったのは、彫刻的な現代塑像型土器作家として著名なロクサーヌ・スウェンツル(サンタクララ)の 30cm ほどの彫刻的壺二つ（14,000 ドルと 12,000 ドル）である。またトニー・



写真7-21 公邸(現ニューメキシコ博物館)の軒下のジュエリー販売  
(2014 写真撮影:飯山)

ローラーの黒色研磨土器ウエディング・ヴェイス (3,500ドル) や 20 cmほどの壺 (3,000ドル) も優れた作品で、特にロクサーヌの作品は新しい作風を発表したものである。

販売されている土器は各プエブロの特徴をもち、ブースにはプエブロ名が貼られているが、製作状況が明示されていない限り、伝統的な方法で製作されているということである。

ハロルド・リトルバード 毎年ではあるが、ラグーナ/サントドミンゴ・プエブロ出身で、フロリダに在住するハロルド・リトルバードの作品は、手作りだが、すべて釉薬が掛けられ窯で焼成されている。作品は実際に食器として使用できる。リトルバードは「Pueblo Stoneware」(炆器)と表示し、作品は土器の領域をこえて「やきもの」と呼ぶにふさわしいものとなっている。

彼はIAIAの卒業生(1969年)であり、詩人でもある。しかし、今年のマーケットでは人の立ち寄りがないように見えた。観光客は、土器において全く芸術的なものか、または「伝統的なインディアン」のものを求める傾向にある。機能性よりも装飾性、アート性である。

ズニ ジュエリーとともにフィティッシュの人气が高く、今年は白い石で彫り、首にターコイズのネックレスをした6~7cmの熊に人垣が出来ていた。

ホピ カチナ人形(900ドル)は昼までにほとんど売り切れていた。

ナヴァホ ナヴァホ織の敷物、彩色も形も自由な発想のやきもの、彫刻、ビーズ細工、人形、人物画、スカーフや衣服までいろいろな物を手掛けている。

ラコタ、アラパホ、チェロキー 今年多く見られたのが、プエブロ以外の先住民の若手が販売している絵で、薄い方眼紙に色鉛筆や水彩で伝統衣装の先住民が平面的に描かれている。足を止めるアメリカ人も多く、これから若手の画家が増えそうな気配である。

全体で見ると、購買客が圧倒的に多かったのはジュエリーのブースで、ジュエリー販売はどの部族のブースも盛況であった。ジュエリーはその場で身に着けて楽しめるので、装ったインディアン・ジュエリーをアピールするように沢山着けている女性を多く見かける。また観光客は、やはり小さいものを選ぶようで、籠をブースで編んで、実演販売している女性のところでは手のひらにのる大きさの編籠(30ドル)が売れていた。土器はコレクターでなければ一時に何点も購入することは考えられず、売り上げを伸ばすことは難しい。

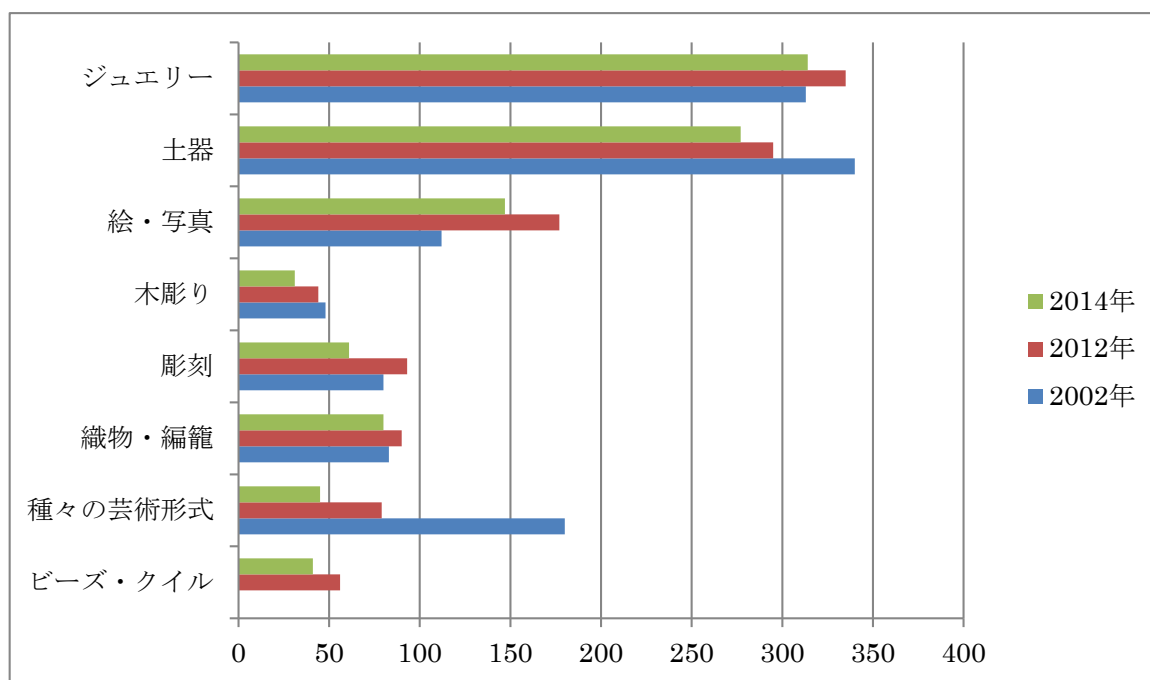


そうしたマーケットの現況はや出展傾向の変化は数字で読み取ることが出来るのだろうか。以下、2014年のSWAIA公式ガイド・ブックに公表されたカテゴリー別登録者数と土器のカテゴリーにおけるプエブロ別登録者数を、2002年、2012年と比較した。

グラフ 7-1 で激減しているのが、種々の芸術様式—先住民の人びとが日常生活や生業、儀礼などのために作り出し使用してきた身の道具や武具で、家具、ステンドグラス、革、太鼓、ナイフ、弓矢などが含まれる。その出展者が12年前の4分の1となった。ジュエリーは出展者314人で第1位、第2位の土器は277人で近年じりじりと減少している。絵や写真などは、若年層の進出で増加が見込まれるが、その反面、古い伝統を持つカチナの木彫り、編籠、ビーズやクイル細工などが減る傾向を見せている。これは土器製作も含め、伝統製作を担ってきた世代が減少し、世代交代が進んでいることがあるのかもしれない。

マーケットの観察で触れたように、ホピのカチナは900ドル前後と高額であるのに第1日目の昼頃には売り切れの状態であった。それは伝統的なホピ文化を表すものとして観光客に人気があることと同時に製作数が少ないことにもよる。伝統に則ったホピのカチナ製作をナヴァホ製のカチナが圧迫している背景もある<sup>9</sup>。

グラフ7-1 マーケットにおけるカテゴリー別登録者数

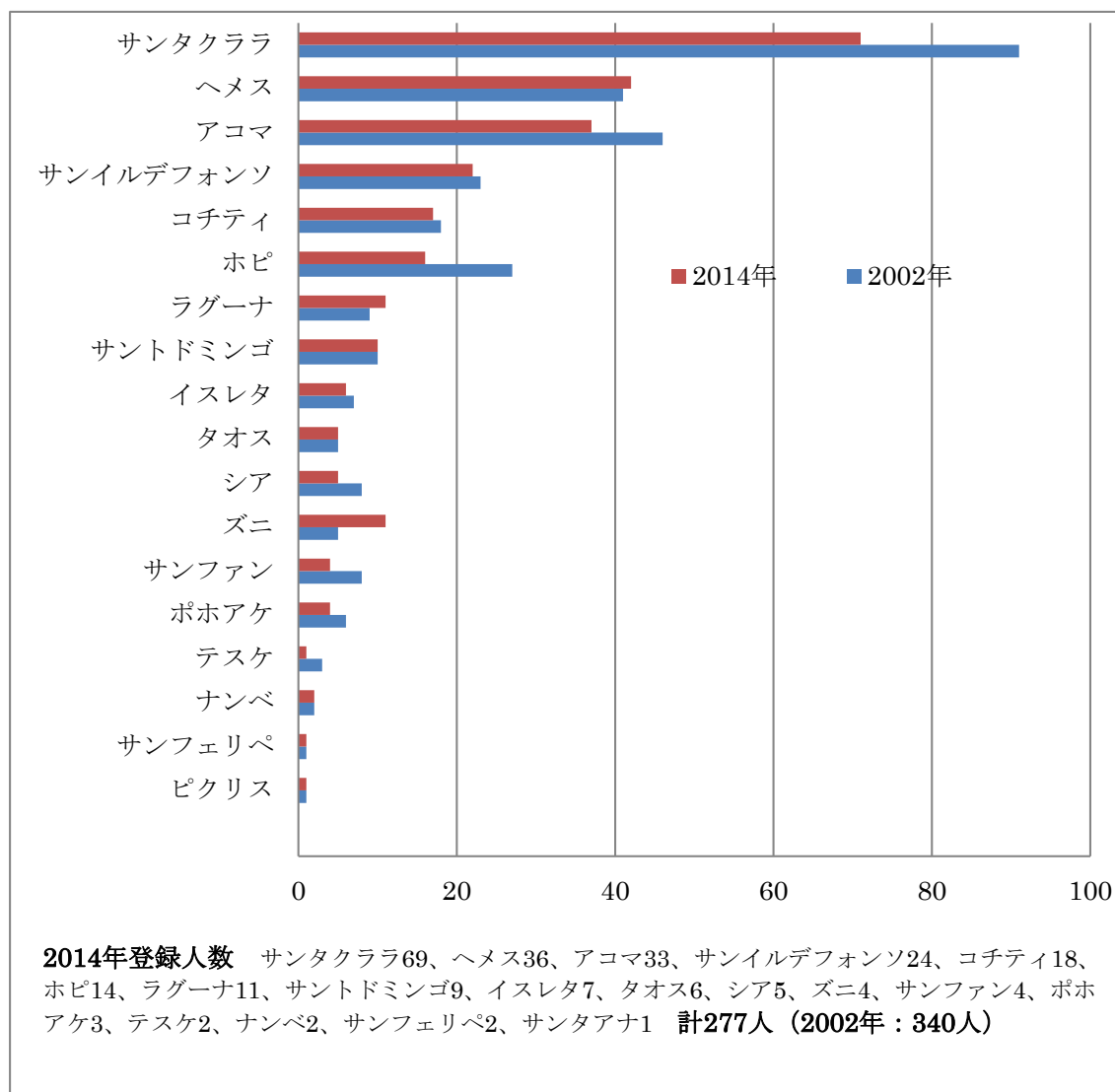


[SWAIA Official Guide: 2014 Artists Directory, 122-132.より作成]

<sup>9</sup> 2002年ホピで、ペトログリフ・ツアーのガイド、ツァヴァダワさんからの飯山の聞き取りによる。

次に土器に焦点を当てると、土器のカテゴリーに登録した 277 人のうちプエブロ・インディアンは 251 人でそのほとんどを占め、後にナヴァホ 9 人、その他チェロキー、アパッチ、カイオワ、チョクトー、カドー、スー、クリーなど 17 人が続く。また、土器のカテゴリーにおけるプエブロ別の登録者数は次ページのグラフのとおりである。

グラフ7-2 土器のカテゴリーにおけるプエブロ別登録者数



[SWAIA Official Guide: 2014 Artists Directory, pp.122-132.より作成]

2014年には、20のプエブロのうち、サンディアを除く19のプエブロの作り手が登録している。上記のグラフから、サンタクララが全体の4分の1強を占め、現在の土器製作の中心地となっていることが推測される。しかしながら、マーケットには、同じような無装飾の黒色研磨土器、あるいは同じような水蛇などを深彫りした黒色土器の15 cmほどのもの

のが並ぶことになり、サンタクララの土器が飽和状態になりつつある。観光客はどれも似たようなものなので見飽きてしまい、安い値段のものを買うか、通り過ぎてしまう。さらにプエブロの年長者の売り手は、概して黙って座っていることが多く、ナヴァホの売り手が積極的に話しかけるのとは対照的である。ナヴァホの土器のブースは少ないのだが、作品自体が大きめで、緑と紫などで彩色された派手な物をアメリカ人は「ゴージャス！」と言って立ち止まり、売り手は早素早く説明に入る。またプエブロ土器はプエブロ毎に様式や製作が固定しているために、ナヴァホのように自由に形や色を変えて製作することは出来ず、他の商品を開発するのもむずかしい。

**現況のまとめ** 以上のように、マーケット当日の観察と登録者など数字に表れたことなどから、観察のまとめとして言えることは、マーケットがプエブロの美術工芸品の作り手の経済的手段として定着していることは事実だが、近年、多くの部族からの参加者が多様な作品を販売するようになり、洗練され技術的に完成の域に達している伝統的な土器であっても、販売には戦略が必要であると思われる。土器出展者の人数が減りつつあり、ジュエリーが出展者や販売を伸ばすなかで、土器販売は難しい状況に直面しているということである。

#### 第4節 現代作家の意識分析—インタビュー・データから

美の表現と創作に主眼をおく芸術作品は、製作伝統の変容を引き起こして、プエブロの境界を文字通り飛び出している。個人の芸術表現がプエブロを越えたとき、その作品はプエブロ土器の伝統や真正性も越えたのであろうか。しかし、プエブロ・インディアン保留地（プエブロ）はサンタフェ近郊が多いので、自分のプエブロとサンタフェを行き来している革新的土器作家もいる。一方で、プエブロにほとんど生涯を通して居住し、伝統的土器製作を続けている作家もいる。この二つのグループへのインタビューをとおして作家たちの製作意識を検討してみたい。

まず、前章第2節で取り上げたプエブロ内で伝統的土器作りをしている人たちへのインタビューを提示する。なお、製作のスタイルについてはすでに答えてもらっているので、ここでは省略する。

##### 1. 伝統的土器作家へのインタビュー

サンタクララのCさん（女性） サンタクララのNさん（女性）

サンイルデフォンソのTさん（男性）

##### ① 土器製作の習得

Cさん：母も土器作りをしていたので母を見て覚えました。土器作りは自分自身で覚えていかなければならないこと、誰も作り方を教えてはくれない。習いたければ、ただその前に座って見ること、そして自分で始めてみるというわけ。今（1995年当時）

はそれぞれ成形した土器を前にすると、デザインが心に浮かんでくるんですよ（1995年）。

**Nさん**：10歳前から土器作りを始めました。両親は共に土器作りに携わっていて、母が形作ったものを父が彫ったり表面を滑らかにしたりしていました。母の前に座って見ることからスタートして、母が少しくれた粘土で小さい鉢などを作りました。母は自分のやり方をよく見なさいと言って、形を作ること、表面の研磨などを教えてくれました。高いスタートが切れたと思います。母親と一緒に3、4年仕事をしてから自分のものを作ることが出来ました（1995年）。

**Tさん**：祖母も土器作りをしていたし、小さい頃から家族や叔母の土器作りを見てきています。土器のデザインが好きで、18歳ごろから女性の作り手の土器に絵付けをしていました。20代後半から自身で土器作りを始めましたが、それまで伝統的なものをたくさん見ているので、壺を見たときにデザインが湧き上がってきます（1995年）。

## ② 製作の動機

**Cさん**：土器作りを始めたのは、25、6歳からで、土器作りを選んだのは、子どもたちを家に残したくなかったのも、家にいて出来る仕事をしたかったのです。私自身は、土器作りは収入を得るための良い仕事だと思っています（1995年）。

**Nさん**：19歳で結婚したので、夫が働きに出ている時間を土器作りにあて、本格的に取り組み始めました。母さんを助けて土器作りをしてごらん、お前だけの仕事が出来ると勧めてくれたのは父です。13人の子育てをしながら、家事もやり、土器作りをしてきました。夫を亡くしてからは、私の土器作りが生計を支えたのです。土器作りは定収入を得るためのものではあるけれど、それだけではありません。子育てで中断したこともあります。その後、再開して大きな土器を作るようになりました。母も80歳まで作っていたし、できるだけ長く土器作りがしたい（1995年）。

**Tさん**：絵を描くのも土器を作ることも好きですから。祖母や霊なるものを含めて神が力を与えてくださる限り、アート表現として、また自分の仕事を引き継いでもらうために土器作りを続けていきたいです（1995年）。

## ③ 製作上で価値をおくこと

**Cさん**：一番大切だと思うことは、最高のものを作ること、時間をかけてベストを尽くすべきだということです。後進へのアドバイスも、自分がすることすべてにベストをつくすことだと言っています（1995年）。

——（この信念は7年後の2002年には変わっているのだろうか）変わっていません。今も土器を作るときはベストを尽くしていますし、少しでもよくなるように心して

います。(2002年)。

——ベストを尽くして、伝統的な良いものを作りたいという信条に変わりはありません(2014年)。

**N**さん：土器作りで私が一番大事にしていることは、作っている途中でやめないこと。マザーアースに祈ること。私はあなたを敬い、粘土に触れ、粘土で作ることを愛しています。どうぞお恵みください。そう祈ればマザーアースはきっと助けてくださるということです。若い人には、祈りを忘れず、お金のためだけではない、正しいやり方で土器作りをしてほしいと願っています(1995年)。

——マザーアースへの祈りと製作途中でやめないことという信条は変わっていません。ほかの人たちがどうかは知りませんが、私は父母からそう教えられてきました。この頃は少し仕事が減っていますが、まだ作ることは大好きです(2002年)。

**T**さん：土器作りで一番大切にしていることは伝統を保つことです。私は我が家で土器作りの6代目になるので、伝統を次の世代につなげたいという強い気持ちがあります(1995年)。

——ほとんど変わりありません。幸いにも古い世代からの伝統を継いでいるので次代に伝えたいのです(2002年)。

——信条は変わることはありません。今、「ポッターリー・クラス」で若い人を対象に土器製作を教えています(2014年)。

#### ④プエブロ・インディアンのアイデンティティ

**C**さん：自分がプエブロ・インディアンだと思うのは、伝統的な一部を担っているときです。儀礼のダンスの中にいるときとか土器作りのために仕事場にいるときなどです。だから周りは変わっても、私にとって一番大事なのは伝統的なやり方を守ることなのです。プエブロには多くのカトリック信者がいて、私も教会へ行きます。でもインディアンの信条も持っていますし、差しさわりはありません。(プエブロ・インディアンの伝統や文化を表すものとして**C**さんと娘さんは土器作り以外に、部族の言葉を挙げた。その背景には子供たちが英語を多く話し、テワ語を話さなくなっている現実がある) 儀礼を続けていくためにも部族の言葉を守ることが大事です。私も娘もテワ語を話しますが、家では英語とテワ語半々、娘のところはボーイフレンドがサンイルデフォンソ出身なので、同じテワ語です。プエブロでは男の子のほうが宗教的なことに参加することが多いので、女の子より部族の言葉を話す機会が多いのです。テワ語は学校でも教えるけれど、両親からテワ語を聞いて覚えたので、家でも話すようにしています。(女の子を持つ娘さんは笑って) 毎日がテワ、テワ、テワよ(1995年)。

—— (テワ語の習得について) 私は話すことを続けていますが、孫たちは少しも覚えません。学校ではバイリンガルの先生がいて教えますが、私は孫に、先生は<言葉>を教えるけれど、お前たちは家で話すということを学ばなければいけない。そうしないのなら言葉を習っても役に立たないと話しています。キヴァの中ではテワ語を話すので男の人たちにとっては重要なことです。大変だけれど話すことを懸命に学ばなければいけません。それにしてもどうして話したがないのか私にはわかりません。必要になればきっと覚えてくれると願っています。さもないと、多くのところで起きてるようにテワ語も死語になってしまうでしょう。もう一人の娘はロスアラモスで働いていますが、その娘の子はテワ語を少し話します。今ナヴァホ語を勉強しているそうです (2002年)。

—— (再びテワ語について) 努力はしたけれど、もう大変。理解はしているようですが、家では少ししか話さない。今年、5歳の女の子の孫が儀礼のダンスに参加しました。年寄りはその機会に、若い子に (テワ語で) 話しかけたりプエブロのことを説明したりします。(1995年にCさんにうかがった自分がプエブロ・インディアンだと思うときについて再び尋ねると) 伝統的な一部を担って、儀礼のダンスの中におり、土器作りのために仕事場にいるとき、そして一番大事な伝統的なやり方を保つことは、全く変わっていません (2014年)。

**N**さん：プエブロ・インディアンのアイデンティティや伝統、文化を表すものは、土器作りのほかに、村の人たちが年寄りを敬い一緒に助け合う生活だと思います。水道のなかった時代には、夜、年寄りの家の水甕に水を入れて回りました。プエブロの地に村の人たちといるときに、自分はプエブロ・インディアンであると思います。道を誤ることなく、自分たちがインディアンであることを自覚して、互いに助け合い、テワ語を話すことで子どもたちを教えることが、プエブロ・インディアンとして大事なことだと思います。プエブロ・インディアンの文化がどう保たれてきたのか私にはわかりません。周りは変わってもインディアンの信条は変わっていません。繰り返しになりますが、村の人たちがお互いに敬い、助け合っていくことが大事だと思いますよ (1995年)。

**T**さん：プエブロ・インディアンの伝統や文化を表すものは儀式であると思います。儀式に加わって行動するとき、自分はプエブロ・インディアンだと強く感じるし、また、土器を作ることに恵まれて、土器作りとして暮らしていけることにもそのことを感じます。プエブロ・インディアンが伝統や文化を保持してきたのは、この土地があったからです。政府がこの土地をわれわれから取り上げない限り、これからも伝統は保持していけるのです (2002年)。

—— プエブロ・インディアンの自覚は、以前と同じく、儀式や土器製作を通して得られ

ていることに変わりはありません。土器作りが出来て、ポッターとしての暮らしに恵まれているのは、伝統的なテワの女性で、ストーリーテラーでもあった母親が、自分が誰で、何をすべきかを考えなさいと私に教え込んだからです（2014年）。

ここまで、プエブロの中に居住して、伝統的なプエブロ土器を製作している作り手の聞き取りを提示してきた。伝統的でありながら3人ともそれぞれ異なった傾向を見せている。3人にとって土器は売るためのものであるが、ベストを尽くしながらも日常仕事の一つとして土器作りをこなすCさんや、厳しく自身を律して土器製作に臨むNさん、また技量の向上を図り芸術的な表現を加味するTさんなど土器製作への取り組みは様々である。しかし、自分の土器のデザインの出どころが、たくさん見てきた記憶や母からで、壺の前でデザインが湧き上がってきたり、浮かんで来たりするという共通点が見られる。長い年月を経ても、常にプエブロの慣習やコミュニティとの深い繋がりを保ち続けていることが3人の土器製作の基盤をなしているということである。

その基盤を固めている気風や慣習は、例えば、サンタクララのCさんやNさんによれば「善良で親切、助け合い」であり、今でも変わっていない<sup>10</sup>。プエブロ女性の仕事も、土器製作のほか、家族の世話、子育て、孫の世話などで若い人も年長者も役割に変わりはない。女性は母性が強く、子育てが第一で、年長者はできるだけ子供たちに伝統を教えている。互助精神は健全で、Nさんは「私の姉妹の一人は病気がちで、娘は働いていることもあり、孫娘が様子を見に行っていました、今はその妹が大きくなって助けています。特に親戚の間では、冠婚葬祭の時などお互いに非常に助け合います」と述べている<sup>11</sup>。

こうした緊密なネットワークは、サンイルデフォンソにおいても同様である。Tさんの母は現在89歳、健康は安定しているが、兄弟姉妹で交互に在宅ケアを行っていて、Tさんは毎週木曜日の夜に母親の世話をしている。サンイルデフォンソの気風について「特に儀式において伝統を重んじる性格である」とTさんは言う<sup>12</sup>。生活様式はアメリカナイズされているところもあるが、儀式はとても厳格で、昔通りの伝統に則って行うことを守らない場合は、自分たちの願いが叶わないとされている<sup>13</sup>。年長者は自分の家族であってもなくても尊敬される。さらに、Tさんは上掲のインタビューのなかで、「母親が、自分が誰で、何をすべきかを考えなさいと私に教え込んだ」と述べているが、Cさんも同じく「自分たちがどこにあって、何に属し、何をなすべきか」を教えられてきたと言う<sup>14</sup>。

3人の土器製作は、住人が互いによく知り合っており、常にプエブロ文化や伝統が生活

<sup>10</sup> 1995年の飯山の聞き取りによる。

<sup>11</sup> 同上。

<sup>12</sup> 2014年の飯山の聞き取りによる。

<sup>13</sup> 1995年の飯山の聞き取りによる。

<sup>14</sup> 同上。

のなかに保持されている環境のなかで行われている。そのなかで慣習に従って土器を製作することで、プエブロ・インディアンとしてのアイデンティティを得ている。それは、外部世界で有名であったとしても、慣習に従わない製作方法は、伝統から逸脱していると受け止められることである。例えば、コチティのヴァージル・オーティスは、刺激的で革新的な塑像型土器で、その表現力を美術界から高く評価されている。しかし、地元のコチティで、ヘレン・コルデロの流れをくむ 82 歳のストーリーテラー作家に、オーティスを持ち出したところ、彼女は黙ったまま肩をすくめた<sup>15</sup>。プエブロの礼儀上、声や言葉に出して非難こそしなかったが、彼女の規範からすればオーティスは論外である。

土器製作の習得も、慣習のなかにあっし、現在も大方が同様である。サンイルデフォンソの土器の作り手は、プエブロの子供たちが土器作りを通して教えられていくことを次のように記している。

母が作った器から食べたり飲んだりした。小さな時は母の膝元で粘土屑と遊んだ。少し大きくなると粘土を探したり、掘り出したり、家に運ぶのを手伝った。焼成の時は煙が眼に沁みた。川床で研磨用に最適の石や、新しい絵筆にするユッカを見つけると母はとても喜んでくれた。そのうち器に時間をかけて丁寧に描かれたデザインの意味がわかるようになった。ある日、粘土を一塊取って自分で作ってごらんと勧められ、母がいつも簡単に出来たことが自分にはできないことがわかって落胆したものだ。母は辛抱強く勇気づけ、また出来があまりよくないのに満足しているとたしなめもした。製作技法の修得が早く優れていれば、親戚や村の人たちから注目され、他の人に教えることも出来る。製作した土器が良いものであれば、食べ物や水が入れられ、儀式用の器としてトウモロコシの粉が盛られるだろう。そうした器のデザインはコミュニティの人びとについてある特別なこと—彼らはどのようにやってきたのか、何を望んだのか、などを語っているのだ<sup>16</sup>。

製作技法や部族文化の習得と伝達は、こうした形で受容され継承されてきた。現在の製作現場でも、土器を作る母や祖母、叔母のまわりで幼子が土器作りを見ながら遊ぶ姿が見られ、多かれ少なかれ、プエブロの人びとは子供の時から、生活の一部として土器製作を目にしているのである。伝統的作家がプエブロの慣習の繰り返しのなかで土器製作を行うことについて、リンダ・フォス・ニコルスは、「絵柄や折り、あるいは儀式を再現し繰り返す行いは、プエブロ・インディアンの世界においては、より深い意味を持っている。繰り返すことは、とりわけそれが何世代にもわたってなされる場合には、現世の境界を超え

<sup>15</sup> 2014 年の飯山の聞き取りによる。

<sup>16</sup> Garmhausen, 1988, 22.



て過去とつながる手段なのである。究極的には、プエブロのやり方を実践するものにとって、そうすることで自分たちの神話的起源とつながりを持つことができるのである」と記している<sup>17</sup>。それは、序章で引用したように、「old-timey」（昔ながらの）あるいは「done in the right way」（正しい仕方になかった）という言い方で表現されるプエブロ・インディアンの伝統観である。上述の3人の伝統的作家が、土器製作の基盤としていることであり、その製作基盤は、深く伝統意識に結びついているものなのである。

## 2. 革新的現代作家へのインタビュー

次に、個人作家を含む革新的作家へのインタビューを提示する。このインタビューは2010年9月26日から10月8日まで、サンタフェ市内およびサンタクララ、ズニ、ホピの各プエブロにおいて行った。対象者は現代作家5人（男性2人、女性3人）である。性別や年齢などに関しては表に記載した。

このインタビューの目的は、現代個人作家における土器製作の現状と作家個人が自覚するプエブロ社会への帰属意識やアイデンティティを語ってもらうことであるが、対象者の社会的文化的背景を中心に広く自由に話してもらった。対象の年代は30歳台から80歳台までと幅広く、何人かの語りは質問をこえて自分史に及んだ。このプエブロの人びとが話し出すと、かなり長く語りが続くことがあった。プエブロの言語は元来話し言葉であって書き言葉ではなく、プエブロの人びとは文化や歴史を口承や土器の文様で伝えてきた長い伝統を持っている。英語で話すにもかかわらず、声のトーンを抑えた声明にも似た語りである。聞き取りにあたっては、各プエブロで決められた「プエブロ・エチケット」を遵守した。これは観光客が増えた1930年代につくられた規則で、プエブロ内での部外者の行動を規制する11項の禁止事項から成っている。インタビューは事前に許可を得て録音した。

表7-1 インタビュー対象者(5人)

名前	性別	年齢	プエブロ名	居住地	教育歴	職業体験
Aさん	男性	30代	ズニ	サンタフェ	IAIA、大学卒	なし
Lさん	男性	61歳	ナンベ	ナンベ、サンタフェ	大学卒	ノーザン・プエブロ・エージェンシー
Rさん	女性	40代	ズニ	ズニ	高校卒	なし
Nさん	女性	55歳	サンタクララ	エスパノーラ	高校卒	なし
Dさん	女性	82歳	ホピ	ホピ	家庭教育	なし

<sup>17</sup> ニコルス, 2000, 186.

## ①土器製作の習得

プエブロ・インディアンの土器製作の習得は伝統的に家庭でなされてきた。子供たちと作り手である母や祖母との関係は濃密で、製作技法や部族文化の伝達は生活を共有する時間のなかでゆっくりと行われ、伝統の受容と継承は続いてきた。年配者のDさんは典型的なプエブロ教育の体験者である。土器作りをいつ、どのように始めたのかを聞いた。

- D 「小さい頃いつもまわりに粘土がありました。母がすべて教えてくれ、母が年をとってからは母を助けてデザインを描きました。粘土から離れないようにと言われ、手をごらん、作る手を、それはギフトだよ、土器作りを捨ててはいけなと言われました」
- N 「1973年に高校を卒業してからスタートして、祖母や母や家族全員から厳しく教えられました。祖母たちは、粘土を買ったり電気道具や窯を使ったりすることが進んで、誰も伝統的なデザインを思い出さなくなることを恐れていました。土器作りは常に困難な方法で行い、私に、いつも自分は何者か、何をしなければならぬかを問いなさいと言い聞かせました」

Nさんは、父親が軍人だったため転属が多く、父親とアメリカ国内を回り、18歳でプエブロに戻ってきた。DさんもNさんも土器作りが代々続く家系で、一族のほとんどが土器の作り手として有名である。プエブロ社会では家族や親類との絆が強固で、語りのなかに自分と家族または親類との関係が常に意識されている。Nさんの語りは、個人をとりまく親族関係が土器制作の指針を与えると同時に、非常なプレッシャーにもなることをうかがわせる。

- R 「土器作りは高校に入ってアート・クラスに興味を持つてからです。スタートしたとき、私には手本がありませんでした。母や祖母から教わるということはありませんでした。家族がジュエリー細工の仕事をしていましたからです。8歳頃から祖母や父母、近所の人たちがしていることを見てジュエリー作りを先に覚えました。子供たちの世話をしたり食べものを用意したりしながら、後ろに坐ってテーブルの上の作業を見ていました。土器作りはジェニー先生が教えてくれました」

ズニのプエブロ内の高校は校舎に隣接したやきもの工房を持っている。Rさんのスタートは高校教育からで親族の指導は受けていない。しかし、小さい時から「見て覚える」というプエブロの伝統的な仕方でジュエリー細工を習得している。ズニでは土器製作と並んでジュエリー細工が盛んである。土器作りの習得も同じように、子どもたちは粘土層で遊

びながら大人の土器作りを見て覚えるのである。また、Rさんの語りから、ジュエリー細工の仕事においても、土器作りと同様に家族の役割分担があり、一家全体で行われていたことがわかる。Rさんのスタートは遅かったが、次に提示するAさんもスタートは遅く、Lさんが本格的に土器製作を始めるのはさらに遅い。

A「スタートはサンタフェのIAIAでポッターリー・クラスをとったとき。北部プエブロの雲母入り粘土で伝統的な大きい壺を作っていた。11年前、ズニに帰ったとき祖母（死去）の土器を手本に独学した。両親はジュエリーを作っていたので」

ここで味深いのは、Aさんが、陶芸科の学生は轆轤と電気窯の使用を教えられる近代的なIAIAで学び、その後、伝統的な製作を習得して、再び独自の技法を用いた革新的なやきものに回帰していることである。AさんはIAIAの後、ロスアンゼルスのアメリカーナ・カレッジでファッション・デザインも学んでいるが、そのデザイン性も作品に反映されている。卒業後自動車事故にあって1999年に一時ズニに戻った。現代若手作家はAさんのようにIAIAで学んだ人が多い。

L「仕事に精神的な満足を得られず、自分には別に何かを創造する使命があるのではないかと思った。母の反対もあり、それまでのキャリアを捨てることに困難はあったが1983年に退職した。粘土に触れて、土器作りに踏み切った。7年ほど家族や親戚から昔からの製作方法を学んだ。祖母の血脈が私の中に流れている」

Lさんは34歳でスタートした。それまでの教育歴は、村のデイ・スクールに5年生まで通い、村外のパブリック・スクールに高校卒業まで通う。その後ビジネス・スクールを経て、イースタン・ニューメキシコ大学で経済学の学位を取得、政府関係の職を得ている。Lさんも上述のAさん同様、問題を抱えたとき、それぞれのプエブロと家族のもとに帰って土器製作を習得し、経済的にも精神的にも出直している。南西部の美術工芸市場が観光などを通して驚異的な成長を遂げていることを論じたドイツは、1989年の時点での結論の一つとして、「工芸の復興が寄与した最も重要なことは都会での失業に代わるものとして地方での収入をもたらしたことだ」と述べている<sup>18</sup>。プエブロが持つ手工芸の伝統は、一種のセーフティネットでもある。また5人の語りには、土器製作の習得に（Rさんはジュエリー製作であるが）家族や親族が密接にかかわり、伝統的に熟練した年長の女性に依拠して重きを置く意識がみられ、そうした熟練者を手本に精神的技術的に習得がなされて

<sup>18</sup> L.I. デイツ、三村浩史監訳、「合衆国南西部インディアン美術工芸に対する観光活動の影響」『観光・リゾート開発の人類学』, 325.

いくことが示されている。

## ②製作の動機

- A 「4年前にニコルス（Robert Nichols Gallery のオーナー）に会ったことが新しいものに取りくむ動機になった。若手をサポートするギャラリーのオーナーはサンタフェではニコルスしかいない」
- R 「ノリーン（現在、伝統的な図柄やアップリケ手法で製作しているズニの土器作家）が認めてくれ、自分の土器を作るように言ってくれたことです」
- N 「本当は画家になりたかったのですが、土器作りが何代も続いていたので私には他を選ぶことなど出来なかったのです。この壺をつくった動機は、私の壺だとわかる、私だけのスタイルを創造して、祖母たちを、わお！と言わせたかったからです。家族にとって名誉でありたい」
- D 「粘土で小さいものをつくったら母がほめてくれて」

土器製作を始めるきっかけは、AさんやRさんのように人との出会いや助言であったり、前項①土器製作の習得のLさんのように、自己探求であったりする。Aさんは常にチャレンジする気持ちが現代作品を製作する大きな動機になっている。芸術的創造を支えるサンタフェで活動していることも大きな要因だろう。Nさんは常にサラブレッドの宿命を自分に課し、非常にはっきりとした動機を持つ。対照的にDさんは、今まで製作に対する強い動機を持たない。Dさんにとって土器製作は小さい頃からの日常の仕事の一つなのである。元来プエブロの伝統は個人の動機というものにあまりなじまない。ただ、Nさんの強い動機が、家族や親戚ひいては先達に対する尊敬や責務に困っていることは明らかで、それはまたNさんにとっての伝統意識であると思われる。

## ③製作のスタイル



写真7-22 壺 Aさんの作品

A 「壺に偶然油が落ち、そのまま気づかずに焼成したら面白い結果が出た。偶然得たプロセスを繰り返して今の作品が完成した。製作スタイルは、油の流れ具合や火加減の変化をキープすること」

「偶然」などと話すAさんは屈託がない。粘土はズニから、焼成はボホアケの友人宅で野焼きである。「ズニに帰って製作するつもりはあるのか」と尋ねると「ノーでもありイエスでもある」と少し間があって答えてくれた。こうしたところにAさんの伝統意識が顔を出

す。作品はやわらかな光沢のある白地に薄墨をたらし込んだような文様をもつ壺や器が多い。ズニの抽象的な草花、雨雲、鹿を取り巻くシンボル化された伝統的な絵柄や、トカゲや水辺の生き物をアップリケする手法とは似ても似つかぬ壺である。作品の底に入れるサインはフルネームのみである。



写真7-23 壺 Lさんの作品

L「作品は簡素であることに集中している。スケールの大きなものが好きだ」

簡潔である。Lさんの出身地であるナンベの土器は、伝統的に無装飾で、雲母を含んだ粘土は焼成されると光沢をもち、実用品として使用できる。Lさんの作品は雲母を含んだ粘土や製作方法、焼成も伝統に則っている。しかし、その形がユニークで、伝統土器には見られなかったものである。作品の壺は黒く輝き、全体がなめらかな曲線で形づくられ、壺の口さえやわらかく変化している。作品のサインはファミリーネームとプエブロ名が書かれている。Lさんに革新的な作品製作について聞いた。

L「革新的作品がプエブロ文化をその中に持っているかどうか見極めるのはむずかしい。表面はノーでも、伝統的な作り方を理解していて価値がわかっているならばイエス。だから単に外部の文化から来ているのかどうか、作り手と話してみなければわからない。革新的な作品は嫌いではない。プエブロの絵画はすでにそうなっているが、土器においても自己表現がさらに可能になるだろう。私のことを言えば、表現を制限されたり、先住民ということで制限を受けたりしたことはない」



写真7-24 壺 Nさんの作品

N「私の作品の特徴は、視覚に訴える表現。祖母や叔父がつくっていたメロン型のものを、技術的に難しかったけれど、小さくして細部にこだわり、溝を細くすることで光を表現しました。制作は同じことを繰り返すのではなく、何か違うことをすべきだと思っていますが、コレクターの好みを見極めるためと新しいデザインを考えるため1年間はほとんど変えません」

Nさんの出身地であるサンタクララの土器も伝統的に無装飾の黒陶であるが、Nさんが完成させた「メロン型」の壺—S字型に流れる細く深い溝が壺全体に彫り込まれ、丹念に磨

き上げられたスタイルは、1980年代当時の土器制作に大きな影響を与え、現代の革新的作品のさきがけとなったものである。作品のサインは、フルネームと製作年。



写真7-25 アヒル Rさんの作品

R「特徴は新しい化粧土がけの色（雲母を含んだ粘土から作る）や、ズニのアップリケ手法をペイントする（彼女は画家でもある）ことです」

Rさんは焼成に窯を使うが、作品提示の際に表示すればよく、あとの製作方法には問題はみられない。粘土は自分で掘り、自然の材料から絵具を作って使っている。作品は、壺のほかに、ズニの神話から題材を得

た鳥型（カモ）のものがある。ビーズ、ジュエリー、木工（室内の飾り板の絵付け）も手掛ける。サインはファーストネームのイニシャル、ファミリーネーム、製作年。

D「いつも新しいことを付け加えることです。買い手が同じデザインのもの欲しがる時だけ繰り返します。自分のつくるものがユニークかどうか、本当のことを言えば、考えたことはありません。他のものと比べたこともありません。なぜならその人はしたいように、私は私がしたいようにするからです。私が考えているのはより良くしようとするだけ。アイデアを比べるのは嫌いです」

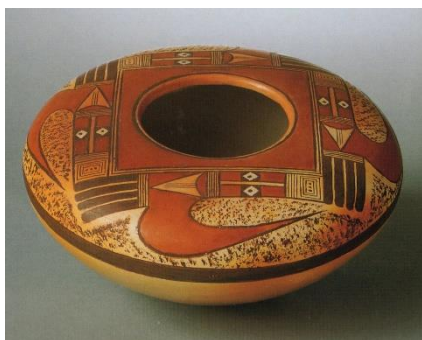


写真7-26 壺 Dさんの作品

Dさんが言うところの「人は人」という考えは、2002年に筆者がサンタクララの70歳代の作り手の女性にインタビューしたときも同じような答えが返ってきた。その女性は「他の人には聞いたことがないからわかりません。他の人の仕事は詮索しないのが父のやり方でしたから、私もそうしています」と話している。プエブロ内で競い合うことを嫌うことやトラブルを避けるための伝統的慣習が年長者には強い意識として感じら

れる。ホピの伝説的作り手ナンペヨの曾孫にあたるDさんの作品は、ナンペヨがつくったシキヤキ様式（15世紀頃の古代様式）をもとに色や形、線などを新しく描く。同じデザインを2度使わないことで有名である。サインは、ファーストネームとその下に小さいトウモロコシの絵が描かれている。

5人のスタイルは革新的なものから伝統をふまえたものまで幅があるが、共通しているのは自分の気持ちをはっきりと自分の作品に打ち出して、絶えず新しいことに取り組んで

いる意識である。サインの仕方は5人全部が違っている。Lさんだけがプエブロ名を書き入れているが、後述するように、プエブロへの強い愛着の表れと思われる。

#### ④製作上で価値をおくこと

- A「製作するものすべてに自己表現したい。製作では形やデザイン、磨きにこだわる。アートセンスを出したいと思う。クリエイティブな人は革新的な方向に進む」
- R「ズニでは、特にアートについて保守的でフェイク問題などもあり、現代的なものを作る難しさはあります。でも伝統を中心において現代的な土器をもっと作っていきたい」
- N「製作する上で最も価値を置くのは、祖母たちの伝統を伝えること」
- L「製作の使命は文化の保存と継承。製作する上で大事なものは、喜び、健やかさ、何よりも家族」
- D「一番大事なのは、自分がどういう気持かということ、心が感じること。全ての感情が作ることに現れるので責任を持たなければならないのです。気持がよくないときには粘土に触りません。私が作って、人がそれを見て感情が揺る。私が感じることを見る人も感じるのだと思います。どう感じるかで見える人を助けることができます。壺はスピリットを持っていますから、癒されて幸福になるように私の気持を入れます」

上述は、5人を年齢順に並べてみたものである。Aさんの気持ちは自分の作品に集中している。一方で、年を重ねるごとにプエブロ文化の保存や伝統の継承など社会的なことに価値観が移っていきスピリチュアルな経験が語られる。特にDさんの語りには、女性が土器を作り伝統的な文様を描くことで体現してきたプエブロの信仰を今も持ち続ける伝統意識が強くみられる。

#### ⑤プエブロ・インディアンとしてのアイデンティティ

プエブロ・インディアンとしての自覚や意識の語りを提示する。

- A「プエブロ内で土器を製作する人は、家族のなかにおいて家族のために働いている。自分はここ(サンタフェ)で楽しんでいるが、儀式の時には帰ったりする。今でも伝統的なものを家族のために作っていて家族は使っている。プエブロ・インディアンであると思うのは毎日だ。サンタフェ以外でももっと活動したい」
- R「プエブロ・インディアンであると思うのは、夜明けに太陽に向かってよき事を祈るときです。結婚して4人の男の子を育てましたが、2人が死んでしまいました。

プエブロの女性はやることが多くて、それまで働きづめでした。それも重なって手に障害が出て鬱状態になりました。落ち込んでいたときに、事故で右手をなくした親戚の女性が来て、ごらん、私は一つしか手がないけど、あなたは二つあるじゃないの、しっかりしなさい、と言われました。それからは土器作りができることに感謝して、道具を使わず、手作りで製作してきました」

- N 「毎日の生活の中にプエブロ・インディアンであることを感じています。革新的な作品を作る人は IAIA に学んでいる人が多いけれど、IAIA はプロセスを教えるだけ。他人の批判はしないけれど、昔のを知ることは大事、自分の子どもたちにはそう教えています。現在の問題はインディアン・マーケットにあります。数年前まで、伝統的なものは革新的なものとは別のカテゴリーになっていました。それが一緒に審査されるようになってしまった。私たちは今カテゴリー別に戻すように働きかけています。伝統的なものは革新的なものとは完全に違うのです。正しく見て、正しく作るのが大事なのです」
- L 「いつもプエブロ・インディアンであることを自覚している。私のアイデンティティである。母も私が西洋化していると言うが、私の根底にはプエブロ文化があり、文化が私を助けている。製作するときは、いつも祖母とクレイ・マザーのスピリットが私の両側で見守ってくれ、助け、導いてくれている。美をつくるのが大好きだ。美を創造し、村と家族に活力が続くよう全力を尽くすとクレイ・マザーに誓っている。私たちの中には父、母、祖母、兄弟、先祖たちがいる。もし、かれらが知識を残さなかったなら、私は何も出来なかった。母はテワ語で土器作りについて話してくれ、私は身をもって通訳しているにすぎない」
- D 「母はテワで父はホピでしたから私は半分ホピですが、このプエブロにいる時、自分はホピ・インディアンだと思います。作り手の多くはお金のために作ります。祖母や母は世界が変わることに備え、生き残ることを考えて私に土器作りを続けるように言い残しました。この頃、壺を見ると、私は母に言われたことをしてきたのだとつくづく思います。今までに私のデザインをコピーされることがありましたが、それはかまいません。私は壺を外に出しておきました。デザインは私一人のものではないからです。最近感じるのですが、作り続けてきたのは土器の上に歴史を刻んできたことだと思います。それを次の世代に続けてもらうためにも自分のものを所有しません。あちこちにある私の壺を見て若い人が触発されることを祈ります」

作品から見ると全く革新的な A さんだが、ズニとサンタフェを行き来し、家族のために伝統的な土器も製作して両方を矛盾なくこなしているように見える。R さんの語りには、



自然との調和を大事にするプエブロの信仰をもった毎日の生活が感じられ、強い伝統意識が伝わってくる。Nさんは次代の子どもたちを思いやりつつ、伝統と革新のせめぎ合いに立ち向き合っている。Lさんはその言葉どおり、コミュニティのために土器製作の指導や多くの役職を務めながら、プエブロの内外で活動している。Dさんはプエブロに留まり、コミュニティの伝統意識を持ちながら、新たな先を見る人である。

ここまで、革新的現代作家を事例にして、その土器製作の現状や作家が自覚するプエブロ・コミュニティへの帰属意識、アイデンティティの拠りどころ、伝統意識などをその語りを通して考察してきた。その結果、一見すると伝統とは無関係に思える革新的作品を製作する作家の語りのなかに、作品には見えないプエブロの慣習や文化に根差した伝統意識が認められた。そのことは、インタビュー対象者の年齢が高くなるほど強められる傾向があるとはいえ、対象者全員にみられた。例えば、土器製作を習得する過程で、多かれ少なかれ出身プエブロで熟練した身内から習い覚えることや、現在の自分は、母、祖母、曾祖母、その先祖のなかに連環しているという意識、プエブロ信仰に自己をゆだねること、プエブロ内の互助意識などである。

その一方で、作品スタイルに見られるように、それぞれ個人が外部社会との交渉関係のなかで、外部の材料や新しい技法を積極的に取り入れながら、伝統の革新と常に新しい自己表現を試みているということもわかった。

また、プエブロ社会への帰属意識は両方すべてに見られ、その差異は伝統的、現代的というよりも、プエブロ内に居住しているかどうかにあるように思われた。例えばプエブロに居住する作家が慣習には縛られるが、安定した環境の中で、安定した土器製作を続けているのに対し、プエブロ外に居住する作家は自由ではあるが都市とプエブロ両方に強く曳かれた緊張の中にある。プエブロ内の作家が呼吸のようにプエブロへの帰属意識を体得している傾向とは異なり、プエブロ外の作家が「毎日」プエブロ・インディアンだと自覚していると強調する時、その帰属意識や伝統意識はむしろプエブロ社会を離れた作家において鋭く意識されていることを窺わせるのである。

こうした伝統意識を考察するということは、伝統を変わらぬものとして確認することではなく、伝統が現代作家とともにプエブロの則を越えて変容し、現代の状況に適応しつつ新たに構築されていることを確認することである。それは、序章で触れたクリフォードの言葉を借りれば、土器製作の伝統の変容を創造的な「生成の語り」<sup>19</sup>として語ることである。例えば、2000年の樹齢を持つ土器の大木は、その幹の下枝に実用品、交易品、宗教儀礼のシンボルの葉を茂らせて成長し、さらに、伸長した幹から手工芸品や美術品を枝分

---

<sup>19</sup>本論の序章（註18, 5ページ）を参照ありたし。また、クリフォードは、生成という現象を認める空間を文化的未来に開くことが第一の目的であると、著作の序章で述べている（クリフォード, 2003, 30.）。

かれさせた。そして、近代において、白人文化をその養分として吸収しつつ、革新的土器の新しい枝を伸ばした。土器の木は、根、幹、枝、葉を成長させつつ、土器の伝統を新たに生成している。それを語ることである。それぞれの枝がプエブロの人びとが培ってきた土器製作の変容を物語っているからである。

インタビューした5人の革新的現代作家のうち、前章のキングのグループ分けて、DさんとNさんが「革新への先駆者」のなかに入っている。また、上掲の『変わりゆく手法—保留地を超えたアート1：南西部からの現代先住民アート』に、Dさん、Nさん、Lさんの作品が収録されている。Aさんは、分類すれば現代的革新派であるが、『変わりゆく手法』が出版されたころ、ズニに戻り土器製作を独学し直している。また、ズニに定住するRさんは、分類すれば、おだやかな変容をみせる現代的伝統派といえるかもしれない。

とりわけてDさんの評価が高いのは、革新的製作を25年以上にわたり続けているからである。これまで南西部先住民アートの伝統と技法についても、50回以上のレクチャーを行い、2001年には、サンタフェのホイールライト美術館で個人展が開かれた。彼女の製作スタイルについて、同じデザインは2度使わないと記したが、そのデザインの豊富さは、曾祖母ナンペヨの夫であったレッスンが遺した、ヒュークスの発掘現場で記録した先史時代の絵柄のスケッチに関係しているかもしれない。スケッチは、3世代にわたって娘たちの手を経てDさんに伝えられたが、記録を保存するためにその都度再スケッチが行われてきた<sup>20</sup>。Dさんも管理保存のために再スケッチを行っており、ナンペヨの土器の絵柄と共に、彼女のデザインの源泉になっていることを推測させる。プエブロ・インディアンの伝統によれば、絵柄を受け継ぐことはその著作権を所有することであり、土器製作者は個人的にも商売上でもその所有権を行使できる<sup>21</sup>。しかし、ナンペヨの例にもあるように、個人が抜きんでて有名になり収入を増大させることは、共同体に不協和音を生じる原因になる。Dさんの「壺を外に出す」という行為は、絵柄をオープンにして、共同体のトラブルを未然に防ぐ知恵のように思われる。絵柄の著作権を所有する作家は、元来のデザインをそのまま再現する傾向にあるが、Dさんは、驚異的な年月、新しいデザインを創り出す革新的な活動を続けている。彼女の祖母や母が言い残した「世界が変わることに備え、生き残ることを考えて土器作りを続けるように」という教えは、プエブロ・インディアンの生き方の底流にある伝統意識である。

### 3. 多様性と変容の関係

現代プエブロ土器は、ここまで見てきたように、実用品から民芸品、伝統的装飾美術品、ファインアートの鑑賞品まで多様であり、そのほかに公にはされない儀式用の土器もある。

---

<sup>20</sup> ニコルス, 2000, 201-202.

<sup>21</sup> Ibid.,186.

ただし、儀式用の土器は、その性質上、製作伝統の変容はほとんど考えられない。

それでは、製作伝統の変容において、これまで検討してきた革新的現代作家と、伝統的なプエブロ内作家との違いは何であろうか。それは土器の変容に見て取れる、双方の内発的特性の表出の度合いにあるのではないかと思える。例えば、土器のデザインの決定について、プエブロ内の作家は伝統的な継承の仕方（頭に浮かぶ、湧き上がる）を自然体で用いているのに対し、現代作家ははっきりと自分でデザインを創り出す作業を行っている。革新的作家は、概して個人的に白人社会と接触した度合いが深く、西洋の歴史や美術史も理解し、白人社会との直接的な相互関係（プエブロ外の居住、作品の販売、展示会など）のなかで、作品を製作している。

では、伝統的土器作家はこの意志、すなわち内発的特性が見られないのであろうか。前章第2節で、革新的作家を支援するきっかけとなったアート業界の事情を指摘したクラークは、プエブロで製作される土器について、「土器のスタイルはコミュニティ共有のもので個性は鼓舞されず、コピーすることをベースに、スタイルの変化は遅く、変容の実行は過酷である」と見做している。また、2000年代はじめに、ニューメキシコ州先住民担当相のベニー・シェンド・ジュニアは、英語の「アート」を表す言葉は先住民の言語にはないと前置きしてから、「1960年以降、われわれはアートという言葉が何を意味しているのかを理解した。それは観光客がサンタフェやアルバカーキの市場でネイティブ・アメリカンから買うものだ。矛盾しているようだが、これらのやきものは、われわれにはもう使い道がない。なぜならネイティブ・アメリカンは他の人と同様、スーパーマーケットに行っても買うからだ。やきものは観光みやげにしかない」<sup>22</sup>と、プエブロ土器の外発的要因を強調する。

サンタクララ出身学芸員トニー・チャバリアの見解は違ったニュアンスがある。「伝統的にアートという言葉はなかったが、実際のところプエブロの人びとにとって、儀礼の行動や毎日の生活の俗事でさえがアート。プエブロのやきものはアーティストの努力とインディアン・マーケットのおかげで良くなってきている。だから同じようなものを作り続けていても、私はそれらをアートと呼ぶ。しかし、小さくて安いものはみやげであってアートではない」とチャバリアは話す<sup>23</sup>。ただ、このアートとみやげの線引きはよく議論されることだと言う。確かにこの「インディアン・アート」であるか否か、本物のアートかみやげかという問題は、美術・博物館、マーケット、ギャラリー、作り手を巻き込んで価格にも影響を及ぼす事柄である。現在では作り手自身、一様に作られた品々は「アート」だと答える。

---

<sup>22</sup> フレデリック・マルテル, 2010 [2009], 根本長兵衛・林はる芽監訳, 『超大国アメリカの文化力ー 仏文化外交官による全米踏査レポート』, 岩波書店, 543.

<sup>23</sup> 2014年4月、インディアン・芸術文化博物館内での飯山の聞き取りによる。

2010年に筆者は、長くインディアン・マーケットの実行責任者であったブルース・バーンスタインに、「いつも同じ色、形、デザインで製作されるものがアートと呼べるのか」と聞いたことがある。彼は「それは文化だ」と簡潔に答えた<sup>24</sup>。変容の少ない土器の形、製作形態、質の高低などを包括して、彼がプエブロ文化と表現したことは、プエブロ土器製作のすそ野がいかに広く、プエブロの作り手にとって土器製作は金銭や美や自己の芸術だけの追求にあるのではなく、それを超えたプエブロ生活の行動様式、文化の伝統としてあるのだということであったろう。

伝統的土器作家に内因的特性があったと思われる例がある。ホピのナンペヨは、シキヤキ土器からインスピレーションを得て、生涯シキヤキ復興土器を作り続けた。失明した晩年のナンペヨと一緒に仕事をした男性が、2004年に、ナンペヨが唯一心残りだと彼に打ち明けたことを話している。「私（ナンペヨ）は、いつも私だけのアイデアや形、彩色を心に持っていた。それらを作っておけばよかった」<sup>25</sup>—この言葉は、個性や美意識を表現したい内因的欲求が、現代だけのものではないことを示している。伝統的作家に内発的特質が表立って見られないとしても、それは個人的情動をはるかに上回るプエブロへの帰属意識や、マーケットの需要などのためであり、心底にはナンペヨと同じ思いがあるのではないだろうか。ナンペヨの曾孫のDさんに、筆者はナンペヨの思いの真偽を尋ねてみた。「五分五分ね」というのがDさんの答えだった<sup>26</sup>。

現代の革新的作家に見られるファインアートについて、東京国立近代美術館に勤めた樋田豊次郎は次のように説明する。

純粹美術にもさまざまな造形や芸能の分野が含まれるにしても、それらには共通した特性が見られる。誰にも明瞭なのは、そこに作者の内面に重きを置き、作品を実生活や現実から乖離させて、自立的な世界として構築しようとする意志が働いているということである<sup>27</sup>。

その意思や願望を、プエブロの現代作家・ヴァージル・オーティスは、「サンタフェのなかだけで定義づけされるマーケットはいらない」と表現する<sup>28</sup>。「私は、誰からも制約を受けたくないし、私も誰に対しても制約はしない。世界中から私のインスピレーションを得るわ」と言うのは、クリスティーン・マクホースである<sup>29</sup>。先にインタビューした若

---

<sup>24</sup> 2010年10月、サンタフェ市内コーヒーショップでの飯山の聞き取りによる。

<sup>25</sup> Clark, 2006,19.

<sup>26</sup> 2010年、Dさんの自宅での飯山の聞き取りによる。

<sup>27</sup> 樋田豊次郎, 2004, 『工芸家「伝統」の生産者』 美学出版, 42-42.

<sup>28</sup> Clark, 2006,15.

<sup>29</sup> Ibid.,63.

手作家のAさんも、「サンタフェ以外でももっと活動したい」という願望を強く持っているし、Lさんはインタビューの始めに、自分はアメリカン・アーティストであると自己紹介した。多かれ少なかれ、現代の革新的作家は、ニューヨークのアート・アンド・デザイン美術館が開催した「保留地を超えたアート」展のように、地域を超えて広く自立的な実践をしたいと望んでいる。しかし、その一方で、現代の革新的作家たちも、深く伝統意識



写真7-27 貯蔵壺  
1996 ジョエル・マクホース  
①『母なる大地の声』



写真7-28 壺  
アナサジ波状文様土器  
900-1100  
①『母なる大地の声』



写真7-29 容器  
1987 ジャッキー・スティーヴンス  
①『母なる大地の声』



写真7-30 壺  
モゴヨン波状文様土器  
900-1000  
① From This Earth

と結びついている。自己のプエブロ・アイデンティティを確立しつつ、外の世界とも影響を与え合っていくことは、革新的作家の困難な仕事である。写真7-27は、クリスティーン・マクホースの息子ジョエルの現代作品である。高さ40cmを超える大きな壺は、手びねりで成形され、その手びねりの紐は壺の首周りに残された紐状の細さである。首の部分の文様から、先史時代の土器（写真7-28）との関連は容易に推測できるが、彼の熟練した技術は、焼成の木片を直に壺に立てかけて火嚢を作り作品に強烈な存在感を与えている。「はるか昔に、アメリカ先住民の土器作家たちによってつくられた土器に敬意を払うために、古代土器を探究して作った」とジョエルは言う<sup>30</sup>。

ウィンネバゴ・インディアンであるジャッキー・スティーヴンスは、プエブロ・インディアン土器製作を、IAIA在学中に、オテリーから学んだ。プエブロ土器に共感する彼女は、作品（写真7-29）を手びねりで形成し、器の表面に刻印して、雲母と白い粘土の化粧土を掛けて研磨している。モダンで優美な現代作品であるが、先史時代の壺（写真7-30）の波状文様との連環を思い起こさせる。

これら2つの現代作品は、ニコルスによれば、「連綿と受け継がれてきたものを超えたものでありながら、古代の器と生命線のように繋がっていることをはっきりと示している」という<sup>31</sup>。それは、各世代がそれぞれの時代に、祖先との絆を維持しつつ、新たなものを作り上げて伸びていることを意味するだろう。伝統の変容やそこから生まれる多様性を、

<sup>30</sup> ニコルス, 2000, 216-217.

<sup>31</sup> Ibid., 138.

土器の大木の枝に例えた所以である。伝統的土器作家も革新的作家も、プエブロの文化や伝統を基盤として、その継続や再解釈、さらには新たな構築など多様に活動しつつある。プエブロ土器の変容の幅はきわめて広く、変わりながら変わらないという循環的な両義性をもつ。そうした多様性と変容の関係が、土器製作を豊かにする。多様性は、土器だけでなく、アニミズムの信条にも、言葉、トウモロコシの種類においてさえも見られるプエブロの文化である。多様性こそが、プエブロの人びとが環境に即して生き延びてきた解決策であり、また、プエブロ文化や伝統をつねに生成していく原動力である。

山が死ぬとき、我々も死ぬ。  
川が時の流れに逆行するとき、  
我々のスピリットもそれに従って旅立つだろう。  
すべては、我々の内なる円環である。  
終わりは始まりであり、  
始まりは、終わりなき永遠である。  
(伝統的なティワ語の祈り)<sup>32</sup>

## 小括

第7章は、現代プエブロ土器の多様性を考察した。

第1節から第2節まで、前章に引き続き、革新的な現代土器を提示して、プエブロ土器のファインアート化を明らかにした。ここで取り上げた作品は、伝統的な土器の機能を消滅させ、デザインや技巧に重点を置くことで新たな表現力を得た作品や、プエブロの自然観や儀礼のシンボル、歴史の文脈の掘り起しなどを試みる多方面の作品が創作されていることを概観した。その結果、製作伝統の多様性が増していることを確認した。

第3節では、伝統の継続という視点から、革新的土器の対抗軸としての伝統土器と、その販売に影響を持つサンタフェ観光を取り上げた。ニューメキシコ北部のタオスやピカリスで、現在でも使われている雲母土器を事例に、プエブロ社会に残る実用土器への愛着や伝統の継続を明らかにした。また、現代の交易品としてマーケットで販売される伝統的土器は、サンタフェ観光やサンタフェ・インディアン・マーケットに大きな影響を受けている。その現状をサンタフェ市の観光局長にインタビューし、インディアン・マーケットの現況報告を提示した。そして、インディアンやその文化がサンタフェ観光の目玉として位置づけられていることを確認した。

<sup>32</sup> 名古屋ボストン美術館編, 2000, 『母なる大地の声—アメリカ・サウスウエスト プエブロ・インディアンの美術』名古屋ボストン美術館, 3.

第4節では、現代作家への聞き取りを、プエブロ内の伝統的土器作家と革新的作家二つのグループに分けて提示した。作家へのインタビューから考察されたことは、現代的作家も伝統的作家も、全員のなかに文化に根差した伝統意識が認められたということである。その一方で、現代的作家が外部社会との交渉関係のなかで、内発的に外部の材料や新しい技法を積極的に取り入れ、伝統の革新と常に新しい自己表現を試みているということもわかった。他方、伝統的作家は、最初の聞き取り調査から20年近く経たにも関わらず、その製作信条や方法、材料などは伝統に則り揺らぐことなく継続されており、強い帰属意識が個人を上回っていることが感じられた。

2000年代における伝統の変容は、革新的土器における個人の芸術性の追求や、造形表現の欲求を突出させたものである。プエブロ土器の多様性は、ますます複雑に広がり、みやげから、伝統的土器、革新的土器までを包含する。土器製作を豊かにし、プエブロ社会や文化の原動力となっていくものが、伝統的土器から革新的現代土器までに広がるプエブロ土器の多様性にあり、それに伴う伝統の変容・生成にあることを論じた。

## 終章

本論は、アメリカ南西部に定住するアメリカ先住民プエブロ・インディアンの土器製作の伝統の変容を、先史および歴史時代を踏まえ、アメリカ合衆国に領有されてから現在に至る期間を射程に入れて、主に白人との接触と土器の商品化、土器の品質改良運動とマーケット創出、伝統と文化的アイデンティティ、現代プエブロ土器と個人作家などから考察した。こうした事象から、プエブロ土器が、製作され、流通し、消費されるプロセスを追い、土器の作り手が、歴史の動態の中でいかに白人社会と交渉しつつプエブロ土器製作を発展させてきたかをその伝統の変容から探った。主に、製作伝統に重要な変容が起こった時期に焦点をあて、「1880年の鉄道開通前後」、「1900年～1930年代の土器品質改良期」、「1950年～1970年代の汎プエブロ文化創出期」、そして「1980年代～2000年代の現代作家誕生期」の4つの観点から分析した。アメリカに併合された後は、土器製作の伝統は大きく変容し、そのいずれの時期にも、白人が深く関与していることが、これらを通して明らかになった。プエブロの人びとは、交易商人、学者、美術家、社会運動家、ギャラリーのオーナーたちと関係しながら、土器製作を堅持し、時代を生き抜いてきた。プエブロ土器製作の伝統の変容はその軌跡である。これまで考察した各章は、以下のように要約することができる。

### 1. 象徴表現の伝統の形成と継続—先史時代と歴史時代

第1章では、先史時代および歴史時代を概観し、先史時代に、現代に続くプエブロ土器の伝統が形成されたことを分析した。スペイン・メキシコの植民地時代は、特にスペインの統治下で、プエブロの信仰を描く伝統的土器の製作は困難となったが、土器の作り手は新たな交易としてスペイン植民者の日用雑器を作ることで過酷な時代を切り抜けた。一方、人びとは隠れて儀式を行い、ひそかに祈りの絵柄を土器に描き込んで伝統を維持した。歴史時代の土器製作の事例として、ペコス・プエブロを提示し、プエブロ土器製作が継続されたことを示した。

第1節では、先史時代が、現代のプエブロ土器製作の基盤を成す時代であったことを論じた。先史時代の南西部には、紀元前300年頃から、三つの農耕文化が興った。モゴヨン文化、ホホカム文化、アナサジ文化である。これら文化圏では、それぞれの特徴を持った土器が活発に製作され、交易品の一つとして土器は頻繁にやり取りされた。交易版図は三つの文化圏を含み、西は太平洋やカリフォルニア湾、南は現在のメキシコまで延びていた。

現代のプエブロ土器は、主にアナサジ土器を引き継ぐものであり、この先史時代の土器製作が重要なのは、この時代にプエブロ土器の伝統と呼び得るものが形成されたからである。農耕の発達と共に、豊穰や雨乞いの儀礼が大事となり、人びとはそうした願いを土器に体現するようになった。土器に、雨、雲、稲妻など、雨乞いの祈りがシンボルとして描かれることが慣習となり、蓄積され、世代をこえて受け継がれる伝統となっていく。水



に関する鳥型土器も多く作られた。こうしたアナサジ土器における農耕民の信仰を表象する土器の形や文様は、現代の伝統的プエブロ土器に見ることができる。

第2節では、先史時代に続く歴史時代、主にスペイン統治下の土器製作を考察した。スペイン統治時代は、土器製作をはじめ先住民文化が激しい弾圧を受け、先史時代のようにプエブロの信仰を体現する伝統的な土器は、製作が困難となった。スペイン圧政下での土器製作は、入植者の日用食器や教会用具に特化し、プエブロの作り手は無装飾の皿、鉢、スプーン、ろうそく立て、洗礼盤などを作った。しかし、その一方で、人びとは密やかに儀式を行い、伝統的な土器の製作を続けていたことは、現存する貯蔵壺や水壺が示している。プエブロの人びとは、土器製作を二方法に分け、表向きには、現状のスペイン統治に従って入植者の雑器を作って生き残りを図り、同時に、プエブロ文化の伝統を保持してきたのである。

さらに、ペコス・プエブロを事例として、土器の継続性をキダーの記述に依拠して検討した。ペコスの人びとは、先史時代の終わりから歴史時代のほぼ終焉まで、サンタフェ南東約40 kmの台地に定住し、南西部と西の大草原を結ぶ交易で繁栄を得ていた。スペイン統治下では、他のプエブロと同じく、ペコスも文化や宗教、土器製作の困難な時代を経験した。しかし、ペコスの人びとは、土器を家庭の日用の道具、交易の商品、納税の物品として積極的に利用しながら、共同体の精神性を体現する物としての土器製作も行っていた。スペイン政権が末期を迎えるころ、土器製作は、文様や形態の乱れから危機に陥ったが、人びとは先史時代のアナサジ文化の伝統に立ち返り、「水蛇」などの新しい文様を作りだすなど、土器製作の継続を模索した。歴史時代を通して数百年間、ペコスの土器製作が途切れることがなかったことは、ペコス遺跡の出土品が物語っている。考古学者のアルフレッド・キダーは、ペコス遺跡から出土した土器片を分析し、土器形式の連続した年代配列(＝編年)のもととなる記録を作成した。

メキシコ統治時代の南西部はスペインの統治時代と全く異なり、行政的にも宗教的にも経済的にも自由であった。プエブロの人びとの土器製作は、その時代の状況を反映している。土器は、古代アナサジの伝統的文様を取り入れ、非常に時間と手間がかかる大きな貯蔵壺が作られている。貯蔵壺は、生皮でその底を保護したものも見られ、伝統を保持し、土器を慈しむ作り手の心情が察せられる。

この章で概観した先史時代、歴史時代およびメキシコ時代に製作された土器の様式や文様—雨乞いのシンボルを器に描く表現様式や波状文様様式、雨を象徴する細い平行斜線、階段状の文様、奔流となって流れる雨や水を体現する「水蛇」、雨、雪、雲、水の絵柄—は、現代の伝統的土器に継承されている。以上のように先史時代、歴史時代の土器製作を考察することによって、人びとが、時代を通して製作の伝統を変容させつつ、積極的に土器製作を発展させ、白人の政治的・宗教的弾圧を切り抜けて、土器製作を継続してきたことを明らかにした。

## 2. 土器の商品化—1880年の鉄道開通前後

第2章・第3章では、1880年の南西部への鉄道開通前後に焦点をあて、先住民の工芸品に深く関与した白人の交易商人とその通信販売ビジネス、および南西部観光開発を取り上げて、プエブロ土器の伝統の変容を考察した。

第2章では、第1節で、19世紀末に台頭した交易商人が、先住民の手工芸品に対して如何に関与したかを、その通信販売ビジネスから探った。1870年代に、テスケ・プエブロで塑像型土器が作られ、「雨神」と名付けられて、サンタフェの交易商人ジェーク・ゴールドを通してインディアン・キュリオとして販売された。インディアン・キュリオ（以下、キュリオと略称）とは、物珍しく風変わりなインディアン製品を指したが、小さな座像の人形型土器「雨神」は、20世紀初頭まで白人の人気を得て大量に生産された。

アリゾナ州のトーマス・キームとJ・L・ハッベルも、19世紀末に交易商人として活動した。キームはホピの人びとと親しく、ホピの土器に詳しかった。鉄道開通後に、ホピの土器製作に表れた新しい形—タイル、胡椒入れ、ろうそく立てや、鉢や壺のミニチュア化には、キームの影響が考えられている<sup>1</sup>。ハッベルは、主にナヴァホの織物を交易し、毛布であった織物のサイズ、染料などの材料、絵柄を改革して、ナヴァホ毛布を白人向けの商品に育て上げた。

交易商人とプエブロ土器との関係を論じたバトキン<sup>2</sup>は、インディアンの宗教に関係があるかのように「雨神」として販売する交易商人を、「インディアン文化の消滅」という幻想を利用して商品に希少性を与えたものだと指摘したが<sup>3</sup>、ガース・クラークは、1880年代の強力なマーケティングの状況下で、真正性は重要な問題とは考えられておらず、その結果、人気のある土器は抜け目のない白人の交易商人によって発明されたのだと述べている<sup>4</sup>。これらの指摘は、1880年前後の土器製作の変容が、プエブロ土器の伝統を考慮しない白人の売り手と買い手によることを示唆するが、しかし、テスケの人びとも、当初から「雨神」を外部（白人社会）で消費するものとして製作している<sup>4</sup>。製作伝統の変容は、こうした三者の関係から起こったものと言える。（同時に伝統的な水壺などもテスケで作られている）

第2節では、交易商人が東部白人社会への販売手段として用いた通信販売カタログを、1874年から1907年まで地域別、年代順に比較検討した。サンタフェより10年早く鉄道が開通したコロラド州のロッキー山脈地域で、1874年にジョージ・B・ボズウェル、1882年にH・H・タメン商会がカタログを出版した。どちらも鉱石を商品の主流においており、インディアンのものは弓矢、戦闘用棍棒、剥製のバッファローなど、いまだ好戦好きなインディアン・イメージに彩られたものが大方だった。しかし、タメン商会のカタログには、

<sup>1</sup> Graves, 1998, 161-163.

<sup>2</sup> Batkin, 1999, 293-294.

<sup>3</sup> Clark, 2006, 12.

<sup>4</sup> Anderson, 2002, 97.

初めてプエブロ土器が掲載された。「雨神」が人気のキュリオであったことは、1887年のタメン商会のカタログの表紙に、ロゴマークとして使われていることから容易に推測できる。しかし、カタログの土器は稚拙なもので、5個セットで20ドルの価格が表示されていた。

さらに、テキサス州のウォルツ社から、1890年頃出されたカタログには、新たにメキシコ製品が商品として加えられ、ドロンワークのテーブルクロスやショール、衣料が主力となっている。ナヴァホの織物は、天然染料と合成染料のものを分けて販売し、それに関する情報も掲載するなど充実しているが、プエブロ土器は販売されていない。それは恐らく、メキシコのグアダハラハラ土器の水差しなどが、安価に提供されているからと思われる。ちなみに、カップと受け皿付の水差しが1ドル50セントで販売されていた。

ニューメキシコ州ではサンタフェの交易商人、ジェーク・ゴールドとJ・S・カンデラリオが活動した。ゴールドは近郊のコチティのみやげ土器「雨神」の生産、販売に関与し、カンデラリオはサンタフェ近郊のチマヨ村の織物に着目して、白人の好みに合わせた改良に関与した。さらに、カンデラリオは、交易の版図を広げ、仲買人のように他の地域の交易商人にインディアン製品を仲介した。また、同州の南部で、フランシス・E・レスターが1899年頃にキュリオ販売に参入し、メキシコ製品とインディアン製品を取り扱った。レスターの1907年のカタログには、充実したプエブロ土器が製作地別に掲載されていたが、そのなかで唯一ナンペヨの土器は個人名で掲載されていた。如何に当時、ナンペヨが南西部のみならず、東部社会にもネームバリューのある土器の作り手であったかがわかる。レスターのカタログは、インディアン製品を優れた工芸品として扱い、20世紀初頭には、インディアン製品はキュリオというインディアンの遺物から、質の高い手工芸品の有用性と装飾性を兼ね備えるものとしてとらえられるようになった。

交易商人の通信販売カタログは、東部の白人社会に大量にインディアン製品をキュリオとして宣伝、販売し、東部都市にインディアン製品収集のブームを巻き起こす大きな役目を果たした。

第3節では、20世紀初頭、アメリカに広がったアーツ・アンド・クラフツ運動と東部都市に通信販売されたインディアン・キュリオの関係を分析した。アーツ・アンド・クラフツ運動に刺激される形で、自然素材と手作りのインディアン・キュリオは、東部白人社会に流通し、大衆に熱狂的に収集されていった。その結果、インディアン手工芸品のコピーや盗用が起こった。さらに、画家のジョージ・デ・フォレスト・ブラッシュ、陶芸家のチャールズ・F・ビンズ、画家のアーサー・ウェズリー・ダウなどがプエブロ土器を取り上げ、彼らの陶芸教育にモデルとして使用したりした。その結果、キュリオとしてのインディアン製品は、白人大衆に消費されるだけでなく、アメリカの教育や美術界に知られることとなった。通信販売のキュリオ・ビジネスが、南西部で塑像型土器の大量生産の商品化をよんで製作伝統に変容を起こしたその一方で、質の高いプエブロ土器が注目され、ナンペ

ヨの土器が博覧会に出展されるなど、キュリオと言われたものがインディアン・アートに目を向けさせる契機となったことなどを明らかにした。

第3章では、鉄道の開通とともにサンタフェを中心に南西部観光が開発されていく過程を検討した。最初の大きな変容は、土器の商品化であった。

第1節では、作り手が現金収入の必要に迫られ、土器の商品化と小型化を図り、白人がインディアンに抱くイメージを白人好みに表現したみやげ土器の製作に、積極的に取り組んだことを明らかにした。各プエブロで小さな動物や鳥、汽車などが作られ、サンタフェを訪れる旅行者などに販売された。一方で、伝統的土器の水壺や貯蔵壺も作られている。こうした土器製作の即物的な側面と、プエブロの精神的な側面との二面性は、すでにスペイン統治時代に見られたものであるが、19世紀末のみやげ土器の生産で顕著になった。こうしたプエブロの土器製作の手段を、ミシェル・ド・セルトーが民衆的実践論として「戦術」と呼んだ民衆の「もののやり方」という観点から考察した。土器のみやげ品の製作には白人の交易商人が深く関与したが、交易商人は、プエブロの文化や伝統を金儲けの手段と見做しただけのものが多く、この時期の土器製作の伝統の変容は、土器に結びついた文化や伝統よりも利益が優先されたことによる。

第2節では、南西部に観光が導入されたことを考察した。観光の導入は19世紀末から20世紀にかけ、二つの白人グループによって始められた。一つは人類学者を中心とした学者と美術家のグループで、南西部観光によって先住民文化を発信し、手工芸品の販売を通してプエブロの人びとの経済的支援を目標とした。もう一つはサンタフェ鉄道とハーヴェイ社で、観光客に南西部旅行の安全性やエキゾチシズムを売り込んで、ビジネスの収益を上げるために南西部観光の導入に積極的に動いた。

前者の学者グループは、交易商人が扱うみやげ土器に対して、非伝統的で真正性や芸術性に欠けるとして、プエブロ土器はその伝統的な美を保存するべきだと反発した。彼らは観光の導入に際して、サンタフェを文化的に改革することを試み、ニューメキシコ歴史協会、アメリカ考古学研究所、ニューメキシコ博物館、美術館などを設立し、プエブロ土器基金を設けて、文化的取り組みをすすめた。後者のビジネス・グループは、サンタフェ鉄道が運ぶ東部からの旅行者に、食堂車など快適な旅を提供し、ハーヴェイ社は駅に隣接してホテルを建設し、インディアン工芸品を展示した「インディアン館」を建て、また近くのプエブロへのバス・ツアーを実施するなど、簡便な南西部旅行を演出した。

さらにハーヴェイ社は、アリゾナ州のグランドキャニオンにも進出し、ホピのナンペヨ一家を雇用して、観光客に土器製作やホピの儀礼ダンスを実演させた。ナンペヨは、1895年にホピのシキヤキ遺跡を発掘したフュークスの依頼で、発掘された土器片から古代土器を再現し、シキヤキ復興土器を製作した。観光客に非常な人気となったシキヤキ土器は、ナンペヨの名を一躍白人世界に広めた。土器製作者で最初に個人で有名となり、その土器は、先述したように、交易商人の通信販売カタログに唯一個人名で販売された。

第3節で、上述の二つのグループの活動もあり、サンタフェを中心とした南西部観光が定着していくことを概観した。東部からの白人画家たちは、タオスやサンタフェに集まってアーツ・クラブを結成して活動し、学者グループによる先住民の美術工芸品や文化の発信と相まって、南西部観光の中心的役割を担う「芸術の町サンタフェ」が誕生した。サンタフェは、インディアン文化と芸術が観光客の評判を呼び、アメリカ国内のハイウェイ整備などに後押しされて、多くの白人観光客をひきつけることに成功した。しかし、プエブロの人びとは、観光ということを理解する間もなく、白人の手による観光開発に巻き込まれ、プエブロ社会は近接する鉄道工事やバス・ツアーでやって来る観光客などで大きな影響を受けた。

1880年の鉄道開通前後の時期に、プエブロの土器製作の伝統は、土器の商品化という大きな変容を遂げた。その原因は、まず、白人の交易商人の通信販売であり、その後続いた鉄道開通による観光開発であった。みやげ土器など利益が優先する大量生産が、プエブロ土器の性格を大きく変えたことが分かった。しかし同時に、東部のインディアン・ブームやサンタフェへの観光客が、土器販売の新しい大きな市場となったことも事実であり、土器の作り手は、激変した経済環境や押し寄せる白人文化に適応し、一方で伝統的土器の製作も保持しながら、その時代を漸次切り抜けていったのである。

### 3. 土器製作の復興—1900年～1930年代

第4章では、プエブロ土器製作の復興を主に、マリア・マルティネスの新様式の発明や、プエブロ土器のマーケットの創出などを検討した。

第1節では、人類学者エドガー・ヒューエットと美術家ケネス・チャプマンが先導して行った、プエブロ生活の再建および土器の製作復興を目指した「サンイルデフォンソ・プロジェクト」を考察した。観光開発に伴い、プエブロ土器がみやげ土器の生産を高める現状に危機感を持った白人学者たちが、サンイルデフォンソにおいて1900年代初期から実践した土器改良運動である。サンタフェを拠点に学者、美術家、慈善家たちは、「滅びゆく」インディアンを救う使命に燃えてプロジェクトを実行し、インディアン文化や伝統を守護すべく、熱意を持って活動した。しかし、ヒューエットとチャプマンにとっての伝統や文化は、白人すなわちスペイン人の影響をプエブロの人びとが受けた以前の古代にあり、古代こそが真正さに満ちたものであると信じていた。古代に傾倒した白人学者が指導する土器の品質改良は、伝統的な材料と製作プロセスに固執し、古代土器を手本とした古典回帰をめざしたものであった。

マリアは、夫フリアンがヒューエットのパハリト台地の遺跡発掘に雇われていたことから、発掘された黒色の土器片を再現したが、これを端緒として、マルティネス夫妻はプロジェクトと並行して、試作していた「黒地黒彩様式」を、試行錯誤の末、1921年に完成させた。黒地黒彩土器は、高度に研磨された黒の地に、化粧土で描いて磨りガラスのような絵柄をもつ装飾のための土器であり、新しい伝統の誕生であった。マリアは自作の土器

に初めてサインを入れた作り手となった。

プロジェクトは、成功の裡に終了し、プエブロ土器の品質改良運動は、徐々に各プエブロに波及していき、伝統に基づいたプエブロ土器の復興がもたらされた。また、質の高い土器を製作すれば、高収入につながることを作り手は納得したのである。

ヒューエットが次に取り組んだのが、製作された伝統的土器を販売するマーケットの創出であった。ヒューエットとチャプマンは、1922年に「インディアン・フェアと工芸展」を開催し、現在のサンタフェ・インディアン・マーケットに継承されるマーケットが設立された。このインディアン・フェアの状況は、当時のニューメキシコ博物館の機関誌 *El Palacio* (1922年7月、8月、10月) に掲載され、マリアの新しい土器を含めた先住民の手工芸品は白人の関心を呼んだ。このインディアン・フェアの成功は、プエブロ土器の継続的な販売市場の確保に目途をつけたということであり、インディアン・フェアが創出したマーケットは、以後、プエブロ土器の大きな市場となっていく。

プロジェクトを主導したヒューエットとチャプマンにより、質のよい伝統的土器の製作が強く奨励され、プエブロ土器製作の方向が固定されていった。何よりも「真正性」が重要視され、材料はプエブロ内で採集した自然のもので、作り方も焼成も伝統的な手順を踏むべきものであった。成果として、土器製作の技量が上がり良質の土器が製作されるようになったが、新しい土器のスタイルの発明も、作り手個人の能力の発揮とともに、白人の強力な関与の裡にあった。

1900年～1930年代の土器品質改良期の伝統は、プエブロ土器がプロジェクトの強い影響を受け、また真正性を標榜する新しいマーケットの要求を受けて、古典を手本とする伝統的土器への回帰という製作変容を見せたのである。

#### 4. 汎プエブロ文化の創出—1950年～1970年代

第5章では、1950年代にアメリカ社会と連動する形で起こったインディアン復権運動などを視野に入れ、プエブロ文化に重点を置いて、伝統の変容を論じた。

第1節で、国力の伸びを謳歌するアメリカ社会に、同時に起こった公民権運動や全国インディアン会議などの社会運動に触発される形で、プエブロ社会の組織に波及した文化活動を概観した。南西部への観光客も増え、プエブロの工芸品を積極的に販売していこうとする機運が高まった。1968年から1976年代に、工芸家の定期講習会や、美術工芸協同組合、プエブロ・インディアン職人組合の設立などが続いた。これらの活動を主導したのは、ニューメキシコ北方の8プエブロの部族政府が設立したNPO組織の「8北部インディアン・プエブロ協議会」で、プエブロ社会の経済や福祉を、自分たちの手で行っていこうとするものである。その活動は、1975年に、プエブロの文化を保持して伝える「インディアン・プエブロ文化センター」の誕生をみた。このセンターは、全プエブロ・インディアン協議会が協力して、プエブロ・インディアンにより運営されている。

第2節では、プエブロ文化の高まりに呼応するように、土器製作において、保守的で、

伝統に則った規範となる優れた作品が製作されたことを概観した。マーガレット・タホヤやルーシー・ルイスなど、模範となる作り手がこの時代を牽引した。第3節で、1960年代半ばに、プエブロの口承文化を体現する「ストーリーテラー」の人形土器が、コチティのヘレン・コルデロによって発明されたことを考察した。「ストーリーテラー」は、瞬く間にプエブロ社会を席卷し、多くのプエブロで製作されて汎プエブロ文化を形成した。「ストーリーテラー」を製作することで、口承文化を自身に問い、家族やプエブロ社会や歴史と繋がる体験が広まったからである。

1950年～1970年代の土器製作の変容は、二つの様相を見せた。プエブロ文化を自覚し、文化や伝統をプエブロの人びとが主体として土器製作に反映させた規範的で保守的な作品に収斂する傾向と、口承文化を伝える「ストーリーテラー」の発明である。どちらも、プエブロ文化に根差したものであり、アメリカ社会の観光ブームも相俟って、プエブロ土器の隆盛をもたらした。

## 5. 現代作家の誕生と現代土器の多様性—1980年代～2000年代

第6章と第7章で、1980年代から現代に至る革新的土器の動きを追い、プエブロ土器の保守性を打ち破る形で始まった伝統の変容を多様性から検討した。各プエブロ独自の土器のスタイル、文様、材料、製作過程が大きく変容し、感性を表出させる個人作家が誕生した。

第6章では、まず変革の先駆者、現代的伝統派、現代的革新派などの作家の作品を概観し、創作の源泉は作家の内発的要因にあり、経験の広がりや教育の高学歴化、白人社会とプエブロ社会を見据えた問題意識などがあることがわかった。しかし、新しい革新的な息吹を持った土器製作が、伝統を超えようとするとき、プエブロの強い伝統や価値観、慣習が、作家とプエブロ社会との関係を難しくすることを、ウェードの論文を引用しつつ論じた。そうしたプエブロの則を超えようとする作家を、ギャラリーが支援してきたことを確認した。

第3節では、アメリカ・インディアン・アート研究所 (IAIA) を取り上げ、IAIA のアート教育を検討した。徹底した自己表現が求められる IAIA の教育方針や、白人のアート観、絵画におけるアート表現に対してプエブロのアーティストが激しく反感を抱いていることを提示した。しかし、卒業生が IAIA の存続を望み、若い世代に文化をオープンにして、白人文化や他の先住民文化と共有していこうとする意志がみえた。陶芸家の学生も、教師オテリーの励ましを受けて、先住民の自覚を保持しつつ、革新的な土器に、自分の感性を表現しようとする芽生えがあったことを述べ、それが 1980年代～1990年代における土器製作の伝統の変容を促したことを確認した。

第7章で、現代プエブロ土器の多様性を考察した。第1節から第2節まで、前章よりも変革に突出した作品と作家を概観した。土器としての機能を捨て、デザインや技巧に重点を置き、新たな発想で表現力を得た作品、プエブロの自然観や儀礼のシンボル、歴史の文

脈の掘り起しなどを試みる多方面の作品が創作されていることを概観した。

第3節では、伝統の継続という視点から、革新的土器の対抗軸としての伝統土器と、その販売に影響を持つサンタフェ観光を取り上げ、プエブロ社会に残る実用土器への愛着や伝統の継続を明らかにした。また、伝統的土器の販売に大きく影響するサンタフェ観光やサンタフェ・インディアン・マーケットを分析した。サンタフェ市の観光局長にインタビューし、インディアンやその文化がサンタフェ観光の目玉として位置づけられていることを提示した。

第4節では、現代作家への聞き取りを、プエブロ内の伝統的土器作家と革新的作家の両方に行った。作家へのインタビューから考察されたことは、現代的作家も伝統的作家も、全員のなかに文化に根差した伝統意識が認められたということである。そうした状況が、プエブロの土器の多様性を広げていることを確認するとともに、その一方で現代的作家が、先史時代に遡った土器の精神性に惹かれて、新しい現代的解釈を加えて、創作していることも分かった。それは大樹の幹のなかで、全てを包含して循環させつつ、新たな土器製作の枝を伸ばす土器の多様性を思わせた。

1980年代～2000年代における伝統の変容は、個人の造形表現の欲求が強められたことに起因するが、プエブロ土器の多様性は、いつの時代にも起こり、土器製作に活気を与えてきた。現在プエブロ土器は、いまだタオスやピカリスの土器のように実用に耐えるものから、みやげの小品、民芸的なもの、伝統的なもの、芸術のための芸術作品まで、多種多様である。そうしたプエブロ土器製作の伝統のなかには、これまで見てきたように、古くは自由で広大な交易や、スペイン、アメリカによる白人社会の政治的、軍事的、文化的弾圧や奪取、それらに対応する土器製作の二面的試みや観光客の取り込みなど、無数の交渉や駆け引きの重層的で多面的な複合性が存在する。一見、白人の関与のままに動いてきたように見える作り手も、その白人の意向をくみつつ、それをスプリングボードとして、工夫し、または白人学者をはじめ観光客が求める真正性や本質主義を逆手にとる形で、自分たちのアイデンティティの表出である土器製作を行ってきた。土器製作を豊かにし、プエブロ社会や文化の原動力となっていくものが、伝統的土器から革新的現代土器までに広がるプエブロ土器の多様性にあり、それに伴う伝統の変容・生成にあったこと確認した。土器の作り手たちは、プエブロ社会とそれを取り巻く歴史の動態の中で、しなやかに強く、臨機応変に土器を作って販売し、生きのびて、その一連の生き方によりプエブロ土器製作の伝統は大きく変容してきたのである。



## 謝辞

本論文は、筆者が立教大学大学院社会学研究科社会学専攻博士後期課程において行った研究をまとめたものです。本研究に關しまして厳しくも温かいご指導ご鞭撻を頂きました本学の阿部珠理教授に心より感謝いたします。また、本論文をご精査頂き、有用なコメントを頂きました三浦雅弘教授、生井英考教授に深謝いたします。

本論文の執筆にあたっては、長年にわたるアメリカ合衆国南西部のフィールドワークでご協力を頂きましたプエブロ・インディアンの皆さまに深く感謝いたします。陶芸家であるサンタクララ・プエブロのステラ・チャヴァリアさん、サンイルデフォンソ・プエブロのエルビス・トレスさん、サンタフェ人類学研究所学芸員のアントニオ・チャヴァリアさんからは常に貴重なお話と助言を頂きました。フィールドワークでお会いした多くの皆さまのご厚情がなければ、この論文は完成しませんでした。心から感謝しております。ありがとうございました。

## 引用および参考文献

- Abbink, Emily, 2007, *New Mexico's Palace of the Governors: History of an American Treasure*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- アダムス, スティーヴン, 1980, 野中邦子訳, 『アーツアンドクラフツ—ウィリアム・モリス以後の工芸美術』美術出版社.
- エイベルソン, エレイン S., 1992, 椎名美智・吉田俊実共訳, 『淑女が盗みにはしるとき—ヴィクトリア朝期アメリカのデパートと中流階級の万引き犯』国文社.
- 阿部珠理, 2001, 「犬でも狼でもなく—ラコタ・スー族におけるエスニック・アイデンティティの創造」, 宇野邦一・野谷文昭編, 『マイノリティは創造する』せりか書房.
- , 2003, 「アメリカ・インディアン・アイデンティティと文化創造—汎インディアン運動を中心に」『立教アメリカン・スタディーズ』, 第 25 号, 立教アメリカ研究所.
- , 2010, 『ともいきの思想—自然と生きるアメリカ先住民の「聖なる言葉」』小学館.
- , 2013[2005], 『アメリカ先住民—民族再生にむけて』角川書店.
- 青木保, 2011[2003], 『多文化世界』岩波書店.
- 青木晴夫, 1983[1979], 『アメリカ・インディアン その生活と文化』講談社.
- Anderson, Duane, 1999, *All That Glitters: The Emergence of Native American Micaceous Art Pottery in Northern New Mexico*, Santa Fe: School of American Research Press.
- , 2002, *When Rain Gods Reign: From Curios to Art at Tesuque Pueblo*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Anthes, Bill, 2006, *Native Moderns: America Indian Painting, 1940-1960*, Durham and London: Duke University Press.
- Babcock, Barbara A., and Monahan, Guy and Doris, 1988, *The Pueblo Storyteller: Development of a Figurative Ceramic Tradition*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Bahti, Mark., 1983, *Southwestern Indian Arts & Crafts*, Las Vegas: KC Publications.
- , 1994, *Southwest Indian Designs*, Tucson: Treasure chest Publications.
- , 2010, *Pueblo Stories & Storytellers*, Tucson: Rio Nuevo Publishers.
- Bahti, Tom., 1992[1970], *Southwestern Indian Ceremonials*, Las Vegas: KC Publications, Inc..
- Batkin, Jonathan, 1987, *Pottery of the Pueblos of New Mexico: 1700-1940*, Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center.
- , 1999, “Tourism Is Overrated: Pueblo Pottery and Early Curio Trade, 1880-1910,” in Ruth B. Phillips and Christopher B. Steiner eds., *Unpacking Culture:*

- Arts and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London: University of California Press, Ltd.
- , 1999, *Clay People: Pueblo Indian Figurative Tradition*, Santa Fe: Wheelwright Museum the American Indian.
- , 2008, *The Native American Curio Trade in New Mexico*, Santa Fe: Wheelwright Museum the American Indian.
- ベック, ウルリッヒ/ギデنز, アンソニー/ラッシュ, スコット, 2012[1997], 松尾精文他訳, 『再帰的近代—近現代の社会秩序における政治伝統美的原理』 而立書房.
- Benedict, Ruth, 1931, *Tales of the Cochiti Indians*, Washington: U. S. Government Printing Office. rep.
- , 2006[1934], “The Pueblos of New Mexico”, *Patterns of Culture*, New York: Mariner Books. (ベネディクト, R=1973, 米山俊直訳, 『文化の型』 社会思想社.)
- ベンヤミン, ヴァルター, 佐々木基一編集解説 『複製技術時代の芸術』 晶文社.
- Berger, Guy & Schiffer, Nancy, 2000, *Pueblo and Navajo Contemporary Pottery*, Atglen: Schiffer Publishing Ltd.
- Bernstein, Bruce, 1996, “Celebrating 75 Years: The History of Santa Fe and Indian Market,” in *Indian Market*.
- , 1999, “Contexts for the Growth and Development of the Indian Art World in the 1960s and 1970s,” in W. Jackson Rushing III, ed., *Native American Art in the Twentieth Century: makers, meanings, histories*, London and New York: Routledge.
- , 2002 “A Story of Creation: Tradition and Authenticity at Santa Fe’s Indian Market,” In David McFadden & Ellen Taubman, eds., *Changing Hands: Art Without Reservation, 1 Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum.
- , 2012a, *Santa Fe Indian Market: A History of Native Arts and the Marketplace*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- , 2012b, “The Meaning of Native Arts: Today’s Collectors and Tomorrow’s Museum Collections,” *El Palacio*, Vol.117, No.2.
- , 2012c, “Welcome to the 2012 Santa Fe Indian Market Week,” in *Indian Market*.
- Bernstein, Bruce & Brody, J. J., 2001, *Voices in Clay: Pueblo Pottery from the Edna M. Kelly Collection*, Oxford: Miami University Art Museum.
- Bezy, John V., Sanchez, Joseph P., eds. *Pecos—Gateway to Pueblos & Plains: The Anthology*, Tucson, Arizona: Southwest Parks and Monuments Association,
- Binns, Charles F., 1922[1910], *The Potter’s Craft: A Practical Guide for the Studio and*

- Workshop*, New York: D. Van Nostrand Company, Inc. URL <<http://www.gutenberg.org/files/>> (=1910, *The Potter's Craft: A Practical Guide for the Studio and Workshop*, Miami: HardPress Publishing. rep.)
- Biolsi, Thomas & Zimmerman, Larry, eds., 1997, *Indians and Anthropologists: Vine Deloria, Jr., and the Critique of Anthropology*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Blomberg, Nancy J. & Nordstrand, Polly, 2006, *Breaking the Mold: The Virginia Vogel Mattern Collection of Contemporary Native American Art*, Denver: Native Arts Department Denver Art Museum.
- Blue, Martha, 2000, *Indian Trader: The Life and Times of J. L. Hubbell*, California: Kiva Publications, Inc.
- Boas, Franz, 2010[1911], *The Mind of Primitive Man*, New York: The Macmillan Company.
- , 2010[1955], *Primitive Art*, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Bodine, John J., 1996[1977], *Taos Pueblo*, Tucson: Treasure Chest Books.
- ブーアステイン, ダニエル J, 2002[1964], 星野郁美・後藤和彦訳, 『幻影の時代』東京創元社.
- Brody, J. J., 1971, *Indian Painters & White Patrons*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- , 1976, "The Creative Consumer: Survival, Revival, and Invention in Southwest Indian Arts," In Nelson Graburn ed., *Ethnic and Tourists Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of California Press.
- , 1990, *Beauty from the Earth: Pueblo Indian Pottery from the University Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- , 1997, *Pueblo Indian Painting: Tradition and modernism in New Mexico, 1900-1930*, Santa Fe: School of American Research Press.
- Bunzel, Ruth L., 1972[1929], *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, New York: Dover Publications Inc.
- Burton, Henrietta K., 1936, *The Re-Establishment of the Indians in their Pueblo Life through the Revival of the their Traditional Crafts: A Study in Home Extension Education*, New York: Bureau of Publications; Teachers College, Columbia University.
- カフラー, マーガレット M., 1993, 福井七子, 上田誉志美訳, 『さまよえる人 ルース・ベネディクト』関西大学出版部

- Cajete, Gregory, 1994, *An Ecology of Indigenous Education*, Asheville: Kivaki Press.  
 (= 2009, 塚田幸三訳, 『インディアンの環境教育』 日本経済評論社.)
- Chapman, Janet, and Barrie, Karen, 2008, *Kenneth Milton Chapman: A Life Dedicated to Indian Arts and Artists*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Chapman, Kenneth M., 1995[1953], *Pueblo Pottery Designs*, New York: Dover Publications Inc.
- Chase, Katherin, 2002, *Indian Painters of the Southwest: The Deep Remembering*, Santa Fe: School of American Research Press.
- チェンバレン, バジル・ホール, 1988[1969], 梨健吉訳 『日本事物誌 1』 平凡社
- 趙無名, 2007, 「序論 I」, 佐々木隆監修, 和泉真澄・趙無名編, 『アメリカ研究の理論と実践—多民族社会における文化のポリティクス』 世界思想社.
- Clark, Garth, 1987[1979], *American Ceramics: 1876 to the Present*, London: Booth-Chibborn Editions, rev.
- , 2006, *Free Spirit: The New Native American Potter*, Breda/NL: SM' s-Stedelijk Museum' s-Hertogenbosch/NL.
- Clark, Garth, and Strauss, Cindi, 2012, *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics: The Garth Clark & Mark Del Vecchio Collection*, New Haven and London: Yale University Press, in association with The Museum of Fine Arts, Houston.
- クリフォード, ジェイムズ, ジョージ, マーカス, 2011[1996], 春日直樹他訳, 『文化を書く』 紀伊國屋書店.
- Clifford, James, 1999[1988], *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Massachusetts: Harvard University Press.  
 (=2003, 太田好信他訳 『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』 人文書院.)
- Coe, Ralph, T., ed., 1986, *Lost and Found Traditions: Native American Art 1965–1985*, New York: The American Federation of Arts.
- Cohen, L. M., 1993, *Art of Clay*, Santa Fe: Clear Light Publishers.
- Craven, Wayne, 1994, *American Art: History and Culture*, Boston: McGraw-Hill.
- ダイヤモンド, ジャレド, 2006[2005], 楡井浩一訳, 『文明崩壊—滅亡と存続の命運を分けるもの (上巻)』 草思社.
- Deitch, L. I., 1989[1977], “The Impact of Tourism on the Arts and Crafts of the Indians of the Southwestern United States,” In Valen Smith ed., *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press. (=1991, 三村浩史監訳 「合衆国南西部インディアンの美術工芸に対する観光活動の影響」 『観光・リゾート開発の人類学』 勁草書房.)
- Deloria, Philip J., 1998, *Playing Indian*, New Haven & London: Yale University Press.

- Diaz, Rosemary, 2012, "IAIA Celebrates 50<sup>th</sup> Anniversary," in *Native Peoples*, Sept/Oct 2012.
- Dillingham, Rick, 1992, *Acoma & Laguna Pottery*, Santa Fe: School of American Research Press.
- , 1999[1994], *Fourteen Families in Pueblo Pottery*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dittert, A. E. & Plog, F., 1980, *Generation in Clay*, Flagstaff: Northland Publishing.
- ド・セルトー, ミシェル, 1987, 山田登世子訳, 『日常の実践のポエティーク』国文社.
- , 2009[1999], 山田登世子訳, 『文化の政治学』岩波書店.
- Doss, Erika, 2002, *Twentieth-Century American Art: Oxford History of Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Dozier, Edward P., 1983[1970], *The Pueblo Indians of North America*, Prospect Heights: Waveland Press Inc.
- Dubin, Margaret, 2001, *Native American Collected*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dunn, Dorothy, 1968, *American Indian Painting of the Southwest and Plains Areas*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dutton, B. P., 1993[1983], *American Indians of Southwest*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Eaton, L. B., 1992[1990], *Tradition and Innovation*, Flagstaff: Museum Northern Arizona.
- 江渕一公, 2001[2000], 『文化人類学—伝統と現代—』放送大学教育振興会.
- , 2002, 『バイカルチュラルリズムの研究—異文化適応の比較民族誌』九州大学出版会.
- 江渕一公・小野澤正喜・山下晋司編, 2002, 『文化人類学研究—環太平洋地域文化のダイナミズム—』放送大学教育振興会.
- 江渕一公・松園万亀雄編, 2004[2000], 『改訂 文化人類学—文化的実践知の探究』放送大学教育振興会.
- Ellen, Mary, & Blair, Laurence, 1999, *The Legacy of a Master Potter: Nampeyo and Her Descendants*, Tucson: Treasure Chest Books.
- Fewkes, Jesse Walter, 1973, *Prehistoric Hopi Pottery Designs*, New York: Dover Publications, Inc.
- Folwell, Jody, 2002, "Southwestern Ceramics," In David McFadden & Ellen Taubman eds., *Changing Hands: Art Without Reservation, 1 Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum.

- Frank, Larry, and Harlow, Francis H., 1990, *Historic Pottery of the Pueblo Indians 1600-1880*, West Chester: Schiffer Publishing, Ltd., 2nd ed.
- Frank, Ross, 2000, *From Settler to Citizen: New Mexico Economic Development and the Creation of Vecino Society, 1750-1820*, Berkley: University of California Press.
- Frederick, Joan, 2012, “Standing in the Sun: The Legacy of T.C. Cannon Burns Brightly,” in *Native Peoples*, Sept/Oct 2012, 24-29.
- 藤田尚則, 2012, 『アメリカ・インディアン法研究（Ⅰ）インディアン政策史』北樹出版。
- , 2013, 『アメリカ・インディアン法研究（Ⅱ）国内の従属国』北樹出版。
- Garmhausen, W., 1988, *History of Indian Arts Education in Santa Fe*, Santa Fe: Sunstone Press.
- Gustafson, Sarah, 2009[1997], *Pecos: National Historic Park*, Western National Park Association.
- Gault, R., 1976, “Ceramic Arts and Acculturation at Laguna,” in Nelson Graburn ed., *Ethnic and Tourists Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of California Press.
- , 1991, *Artistry in Clay*, Santa Fe: Southwestern Association on Indian Affairs, Inc.
- ギアーツ, クリフォード, 2012, 森泉弘次訳, 『文化の読み方／書き方』岩波書店。
- ギデンズ, アンソニー, 2004[1992], 松尾精文他訳, 『社会学』而立書房。
- , 2011[1993], 松尾精文, 小幡正他訳, 『近代とはいかなる時代か？モダニティの帰結』而立書房。
- ギブソン, チャールズ, 1981, 染田秀藤訳, 『イスパノアメリカー植民地時代』平凡社。
- Gibson, Arrell Morgan, 1983, *The Santa Fe and Taos Colonies*, Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Graburn, Nelson, 1976, “Introduction: The Arts of the Fourth World,” in Nelson Graburn ed., *Ethnic and Tourists Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of California Press.
- , 1984, “The Evolution of Tourist Arts,” *Annals of Tourism Research*, Vol.11.
- , 1999, “Epilogue: Ethnic and Tourist Arts Revisited”, in Ruth B. Phillips, and Christopher B. Steiner, eds., *Unpacking Culture: Arts and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London: University of California Press, Ltd.,
- Graves, Laura, 1998, *Thomas Varker Keam: Indian Trader*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Green, Jesse, ed., 1979, *Zuni: Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Green, Rayna, 1992, *Women in American Society*, New York: Chelsea House Publishers.
- Gritton, Joy L., 2000, *The Institute of American Indian Arts: Modernism and U.S. Indian Policy*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 樋田豊次郎, 2006, 『工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている』美学出版.
- Hall, Stuart, Evans, Jessica and Nixon, Sean, eds., 2013[1997], *Representation*, Los Angeles: Sage.
- Hayes, Allen, and Blom, John, 1996, *Southwestern Pottery: Anasazi to Zuii*, Flagstaff: Northland Publishing.
- , 1998, *Collection of Southwestern Pottery: Candlesticks to Canteens, Frogs to Figurines*, Flagstaff: Northland Publishing.
- Hayes, Allen, and Carol, 2012, *Pottery of the Southwest: Ancient Art and Modern Traditions*, Oxford: Shire Publications.
- ヘンダーソン, A., ケプラー, A. L., 2003, 松本英寿小浜清子訳, 『スミソニアンは何を展示してきたか』玉川大学出版部.
- Hewett, Edgar L., 1922, “First Indian Fair at Santa Fe,” in *El Palacio* Vol.XIII No.1, New Mexico State Library Digital Collection.
- , 1930, *Ancient Life in the American Southwest*, Indianapolis: The Boos-Merrill Company.
- Hill, Rick, 1992, *Creativity is Our Tradition: Three Decades of Contemporary Indian Art at the Institute of American Indian Arts*, Santa Fe: IAIA Press.
- Highwater, Jamake, 1986, “Controversy in Native American Art”, in Edwin L. Wade, ed., *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press, in Association with Philbrook Art Center, Tulsa.
- ホブズボウム, エリック, レンジャー, テレンス編, 2004[1992], 前川啓治・梶原景昭他訳, 『創られた伝統』紀伊國屋書店.
- Hoerig, Karl A., 2003, *Under the Palace Portal: Native American Artists in Santa Fe*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Holmes, William Henry, 1889, “The Debasement of Pueblo Art,” in *American Anthropologist* Vol. II, American Anthropological Association.
- Horton, Sarah Bronwen, 2010, *The Santa Fe Fiesta, Reinvented: Staking Ethno-Nationalist Claims to a Disappearing Homeland*, Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Howard, Kathleen L. & Pardue, Diana F., 1996, *Inventing the Southwest*, Flagstaff: Northland Publishing.
- Howard, Nancy Shroyer, 1995, *Helen Cordero and the Storytellers of Cochiti Pueblo*,



- Worcester, Massachusetts: Davis Publications, Inc.
- Howard, Richard M., 1979, "Contemporary Pueblo Indian Pottery," in Clara L. Tanner, ed., *Ray Monley's Collection Southwestern Indian Arts & Crafts*, Tucson: Ray Monley Publishing.
- Huntley, Deborah L., 2008, *Ancestral Zuni Glaze-Decorated Pottery: Viewing Pueblo IV Regional Organization through Ceramic Production and Exchange*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Hutchinson, Elizabeth, 2009, *The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915*, Durham and London: Duke University Press.
- Hyer, Sally, 1990, *One House, One Voice, One Heart*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Ikenson, Ben, 2012, "Pieces of the Past: Adobe Gallery's Al Anthony and his passion for Pueblo Pottery," in *Native Arts 2012*.
- 伊藤敦規, 2007, 「日本における北米先住民研究の歴史と現状: 文化人類学分野」, 『立教アメリカン・スタディーズ』, 第 29 号, 立教アメリカ研究所.
- 飯山千枝子, 1997, 「北米プエブロ・インディアンの土器: その歴史と現状」放送大学編, 『放送大学卒業論文選集』放送大学.
- 石崎浩一郎, 1980, 『アメリカン・アート』講談社.
- 今福龍太, 1995, 『野生のテクノロジー』岩波書店.
- 今村仁司, 2000, 『交易する人間 (ホモ・コムニカンズ)』講談社.
- Jack, Jerry & Lois, 1988, *Beyond Tradition: Contemporary Indian Art and Its Evolution*, Flagstaff: Northland Publishing.
- Jacobs, Margaret D., 1999, *Engendered Encounters: Feminism and Pueblo Cultures 1879-1934*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- ジェイムソン, フレドリック, 2006, 合庭惇他訳, 『カルチュラル・ターン』作品社.
- Jenkins, M. E. & Schroeder, A. H., 1993[1974], *A Brief History of New Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Jones, Michael Owen, 1975, *The Hand Made Object and Its Maker*, Berkeley: University of California Press.
- Juanico, Juan S., 1991, *One Thousand Years of Clay: Pottery, Environment, and History*, Acoma: Acoma Museum Project.
- 加藤薫, 1998, 『ニューメキシコー第四世界の多元文化』新評論.
- 加藤秀俊, 1971[1969], 「新しい生き方・考え方」『世界の歴史』16. 中央公論社.
- Kaplan, Wendy, 2008, "The Arts and Crafts Movement in the United States," in *Arts*

- and Crafts Movement in UK and USA*, Tokyo: Arts and Crafts Publication Committee. (= 2008, 門田牧子訳, 「米国におけるアーツ・アンド・クラフツ運動」 『モリスが先導したアーツ・アンド・クラフツ イギリス・アメリカ』アーツ・アンド・クラフツ出版委員会.
- 金子守恵, 2011, 『土器づくりの民族誌—エチオピア女性職人の地縁技術』昭和堂.
- 鎌田遵, 2006, 『「辺境」の抵抗』—核廃棄物とアメリカ先住民の社会運動』御茶ノ水書房.  
 ———, 2009, 『ネイティブ・アメリカン—先住民社会の現在』岩波書店.  
 ———, 2011, 『ドキュメント アメリカ先住民—あらたな歴史をきざむ民』大月書店.
- Kidder, M. A. and Kidder, A. V., 1917, “Note of the Pottery of Pecos”, in *American Anthropologist*, Vol.19 No.3 July-September, Wiley Online Library.
- Kidder, Alfred V., 1980 [1924], *An Introduction to the Study of Southwestern Archaeology*, New Haven and London: Yale University press.
- Kidwell, Clara Sue, and Velie, Alan, 2005, *Native American Studies*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- King, Charles S., 2005, “Pueblo Pottery: Folk Art to Fine Art,” in *American Indian Art Magazine*, Winter .  
 ———, 2008, *Born of Fire: The Life and Pottery of Margaret Tafoya*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Kramer, Barbara, 1996, *Nampeyo and her Pottery*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Lange, Charles H., Riley, Carroll L., and Lange, Elizabeth M., eds., 1984, *The Southwestern Journals of Adolph F. Bandelier 1889-1892*, Albuquerque: University of New Mexico Press., xi.
- Lange, Patricia Fogelman, 1993[1983], *Pueblo Figurines: The Expression of Culture Perceptions in Clay*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- リーチ, バーナード, 1983 福田陸太郎訳 『東と西を超えて 自伝的回想』日本経済新聞社
- LeFree, Betty, 1975, *Santa Clara Pottery Today*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Lester, Francis E., 1907, *Indian & Mexican Handicraft*, Mesilla Park, N.M.: Francis E. Lester Company, rpt.
- Lippard, Lucy, 1999, *On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place*, New York: The New Press.
- ルイス, ヴィッキー L.編, 1997, 和泉邦子他訳, 『差異に生きる姉妹たち—アメリカ女性史における人種・階級・ジェンダー』和泉邦子他訳, 世織書房.
- Lucero, Helen R., & Baizerman, Suzanne, 1999, *Chimayo Weaving: The Transformation*

- of a Tradition*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Lynn, Sandra D., 1999, *Window on the Past: Historic Lodging of New Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Madison, Cheri C., ed., 1992[1985], *Indian Villages of the Southwest*, San Francisco: Chronicle Books.
- , 1997, *Southwestern Indian Tribes*, Las Vegas: KC Publications.
- , 1999, *Southwestern Indian Pottery*, Las Vegas: KC Publications.
- マルテル, フレデリック, 2010[2009], 根本長兵衛・林はる芽監訳, 『超大国アメリカの文化力—仏文化外交官による全米踏査レポート』岩波書店.
- Marriott, Alice, 1948, *Maria: The Potter of San Ildefonso*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Mauro, Hayes Peter, *The Art of Americanization at the Carlisle Indian School*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- McFadden, David & Taubman, Ellen, eds., 2002, *Changing Hands: Art Without Reservation, 1 Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum.
- Mcluhan, T. C., 1985, *Dream Tracks: The Railroad and American Indian 1890-1930*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Mera, H. P., 1970[1938], *Pueblo Designs*, New York: Dover Publications Inc.
- Messenger, Phyllis, ed., 1999[1989], *The Ethics of Collecting Cultural Property*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Meyer, Carter Jones, & Royer, Diana, eds., 2001, *Selling the Indian: Commercializing & Appropriating American Indian Cultures*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Meyer, Carter Jones, 2001, “Saving the Pueblos: Commercialism and Indian Reform in the 1920s,” in Carter Jones Meyer, & Diana Royer, eds., *Selling the Indian: Commercializing & Appropriating American Indian Cultures*.
- 水野由美子, 2007, 『〈インディアン〉と〈市民〉のはざままで—合衆国南西部における先住社会の再編過程』名古屋大学出版会.
- Monthan, Guy and Doris, 1975, *Art and Indian Individualists: The Art of Seventeen Contemporary Southwestern Artists and Craftsmen*, Flagstaff: Northland Press.
- モーガン, L. H., 200[1990], 古代社会研究会訳, 上田篤監修, 『アメリカ先住民のすまい』岩波書店.
- 森山工, 2007, 「文化資源使用法—植民地マダガスカルにおける「文化」の「資源化」」, 山下晋司責任編集, 『資源化する文化』資源人類学 02.

- Mulln, Molly, 2001, *Culture in the Marketplace: Gender, Art, and Value in the American Southwest*, Durham: Duke University Press.
- Nahohai, Milford & Phelps, Elisa, 1999[1995], *Dialogues with Zunipotters*, Zuni:Zuni A:shiwi Publishing.
- 名古屋ボストン美術館編, 2000, 『母なる大地の声—アメリカ・サウスウエスト プエブロ・インディアン美術』名古屋ボストン美術館.
- NMAI, ed., *Born of Clay: Ceramic from the National Museum of the American Indian*, Washington and New York: Smithsonian National Museum of the American Indian.
- Naranjo-Morse, Nora, 1992, *Mud Woman: Poems from the Clay*, Tucson: The University of Arizona Press.
- ニコルス, リンダ・フォス, 2000, 「作品解説」, 名古屋ボストン美術館編『母なる大地の声—アメリカ・サウスウエスト プエブロ・インディアン美術』名古屋ボストン美術館.
- ネイラー, ジリアン, 2013, 井端康雄・菅康子共訳『アーツ・アンド・クラフツ運動』みすず書房.
- 西村清和, 2010[1995], 『現代アートの哲学』産業図書.
- ネイラー, ジリアン, 2013, 井端康雄・菅靖子共訳, 『アーツ・アンド・クラフツ運動』みすず書房.
- Nordness, Lee, 1970, *Objects: USA: Works by Artist-Craftsmen in Ceramics, Enamel, Glass, Metal, Plastic, Mosaic, Wood, and Fiber*, New York: The Viking Press, Inc.
- Nottage, James H., ed., 2010, *Generations: The Helen Cox Kersting Collection of Southwestern Cultural Arts*, Indianapolis: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.
- O' Brien, Greg, 2008, *The Ultimate Guide to North America's Indigenous Peoples*, London :Amber Books Ltd. (= 2010, 阿部珠理訳, 『アメリカ・インディアン歴史』東洋書林.)
- Ortiz, Alfonso, 1969, *The Tewa World*, Chicago: The University of Chicago Press.
- , ed., 1972, *New Perspectives on the Pueblos*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 大谷晃一, 1975, 『手仕事のおんな』朝日新聞社.
- 太田好信, 2001, 『民族誌的近代への介入—文化を語る権利は誰にあるのか』人文書院.
- Parsons, Elsie Clews, 1996[1939], *Pueblo Indian Religion, Volume I, II*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Patterson, A., 1994, *Hopi Pottery Symbols*, Boulder: Johnson Books.
- Peacock, James L., 2001[1986], *The Anthropological Lens*, Cambridge: Cambridge University Press. (=1993, 今福龍太訳『人類学とは何か』岩波書店.)

- Peckham, Stewart, 1990, *From This Earth: The Ancient Art of Pueblo Pottery*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Peterson, Susan, 1984, Lucy M. Lewis: American Indian Potter, Tokyo: Kodansha International Ltd.
- , 1989[1977], *The Living Tradition of Maria Martinez*, Tokyo: Kodansha International Ltd.
- , 1997, *Pottery by American Indian Women: The Legacy of Generations: the Avant-Garde*, New York: Abbeville Press.
- Pino, Peter, and Fugate, Dody, 2012, “Zia’s Symbol, New Mexico’s Flag,” in *New Mexico Museums & Monuments*, Centennial Edition • Summer Guide 2012.
- Phillips, Ruth B., and Steiner, Christopher B., eds., 1999, *Unpacking Culture: Arts and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, London: University of California Press, Ltd.
- Powel, J. W., 1881, *First Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1879-1880*, Washington: Government Printing Office.
- , 1886, *Fourth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1882-1883*, Washington: Government Printing Office, facsim.
- , 1903, *Twenty-First Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1899-1900*, Washington: Government Printing Office, facsim.
- ロサルド, レナート, 1985, 椎名美智訳, 『文化と真実—社会分析の再構築』日本エディタースクール出版部.
- Rothman, Hal K. ed., 2003, *The Culture of Tourism, the Tourism of Culture: Selling the Past to the Present in the American Southwest*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Rushing III, Jackson, ed., *Native American Art in the Twentieth Century: makers, meanings, histories*, London and New York: Routledge.
- 斎藤眞, 2003[1995], 『アメリカとは何か』平凡社.
- Sando, Joe S., 1998 [1992], *Pueblo Nations: Eight Centuries of Pueblo Indian History*, Santa Fe: Clear Light Publishers.
- 佐々木隆監修, 和泉真澄・趙無名編, 2007, 『アメリカ研究の理論と実践—多民族社会における文化のポリティクス』世界思想社.
- 桜井厚, 2012, 『ライフストーリー論』現代社会学ライブラリー7, 弘文堂.
- Schlereth, Thomas J., ed., 1982, *Material Culture Studies in America*, Nashville: The

- American Association for State and Local History.
- Smith, Valen L., 1989[1977], "Introduction" In Valen Smith L., ed., *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shreve, Bradley G., 2011, *Red Power Rising: The National Indian Youth Council and the Origins of Native Activism*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Shutes, Jeanne, and Mellick, Jill, 1996, *The Worlds of Potsunu: Geronima Cruz Montoya of San Juan Pueblo*, Albuquerque: University of New Mexico Press. (= 2004, 飯野朝世訳『ポツヌが生きた世界—プエブロの女性インディアン・アーティスト』めるくまーる.)
- 祖父江孝男, 1994[1979], 『文化人類学入門 増補改訂版』中央公論社.
- スperlベル, ダン, 1979, 菅野盾樹訳, 『象徴表現とはなにか——一般象徴表現論の試み』紀伊國屋書店
- 竹中均, 1999, 『柳宗悦・民藝・社会理論—カルチュラル・スタディーズの試み』明石書店.
- Tammen, H.H., 1887, *Relics from the Rockies.*, Denver: H.H. Tammen Company, rpt.
- Tanner, Clara Lee, 1982[1968], *Southwest Indian Craft Arts*, Tucson: University of Arizona Press.
- The Museum of New Mexico, 1922a, "Official Program Santa Fe Fiesta," in *El Palacio* Vol.XIII No.4 New Mexico Library Digital Collection.
- , 1922b, "The Southwest Indian Fair," in *El Palacio* Vol.XIII No.8, New Mexico Library Digital Collection.
- , 1976, *El Palacio* Vol.82. No.3 Fall, New Mexico Library Digital Collection.
- The Native American Center for the Living Arts, *American Indian Art in the 1980's*, Niagara Falls: NACLA, n.d.
- The Southwestern Association for Indian Arts ed., 2002a "Thanks & Gratitude," in *Official Indian Market Magazine*, Santa Fe: Southwest Art
- , 2002b, "Exhibitors Guide," in *Indian market*, Santa Fe: The Santa Fe New Mexican.
- Tolpa, Eve, 2012, "Celebrating Women in the Arts," in *Santa Fean*, August/September 2012.
- Toulouse, Betty, 1977, *Pueblo Pottery of New Mexico Indians: Ever Constant, Ever Changing*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- 徳井いつ子, 1992, 『スピリットの器』地湧社.
- 富田虎男, 1997[1982], 『アメリカ・インディアンの歴史』雄山閣出版.
- Traugott, Joseph, 2007, *The Art of New Mexico: How the West is One, The Collection of the Museum of Fine Arts*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.

- , 2012a, *New Mexico Art through Time: Prehistory to the Present*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- , 2012b, “It’s About Time 14,000 Years of Art in New Mexico,” in *El Palacio*, Vol.117, No.1.
- トレナート Jr., ロバート A., 2002, 斎藤省三訳, アメリカ先住民 アリゾナ・フェニックス・インディアン学校』明石書店.
- Trimble, S., 1993[1987], *Talking with the Clay*, Santa Fe: School of American Research Press.
- Tryk, Sheila, 1993, *Santa Fe Indian Market: Showcase of Native American Art*, Santa Fe: Tierra Publications, in cooperation with SWAIA.
- Turner, G., 1992[1979], *Indians of North America*, New York: Sterling Publishing Co. Inc.
- アーリ, ジョン, 2000, 加太宏邦訳『観光のまなざし』法政大学出版会.
- ウィリアムズ, レイモンド, 2002, 椎名美智他訳『完訳 キーワード辞典』平凡社
- 内田綾子, 2008, 『アメリカ先住民の現代史—歴史的記憶と文化継承』名古屋大学出版会.
- Underhill, Ruth, 1983[1944], *Pueblo Crafts*, Wisconsin: R. Schneider, Publishers.
- , 1991, *Life in the Pueblos*, Santa Fe: Ancient City Press.
- United States, Committee on Press and Publicity, 1904, *Official Catalogue of Exhibitors, Universal Exposition, St. Louis, U.S.A. 1904, Division of Exhibits, Department B. Art*, St. Louis: The Official Catalogue Company Inc.
- United States, Congress. House. Committee on Appropriations. Subcommittee on Dept. of the Interior and Related Agencies, 1979, *Hearing before a Subcommittee of the Committee on Appropriations, House of Representatives, Ninety-sixth Congress, first session: Institute of American Indian Arts*, Washington: U. S. Government Printing Office.
- United States, Department of Interior, Census Office, 1894, *Report on Indians Taxed and Indians not Taxed in the United States (Except Alaska) at the Eleventh Census: 1890*, Washington, D.C.: Government Printing Office.
- URL <[https://www.census.gov/history/www/genealogy/decennial\\_census\\_records/censuses\\_of\\_american\\_indians.html](https://www.census.gov/history/www/genealogy/decennial_census_records/censuses_of_american_indians.html)>
- United States, Office of Indian Affairs, 1883, *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs, for the Year 1883*, Washington, D. C.: Government Printing Office.
- Utter, Jack, 1993[1991], *American Indians: Answers to Today’s Questions*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Verzuh, Valerie K., Chavarria, Antonio R., 2009, *Painting the Native World: Life, Land,*

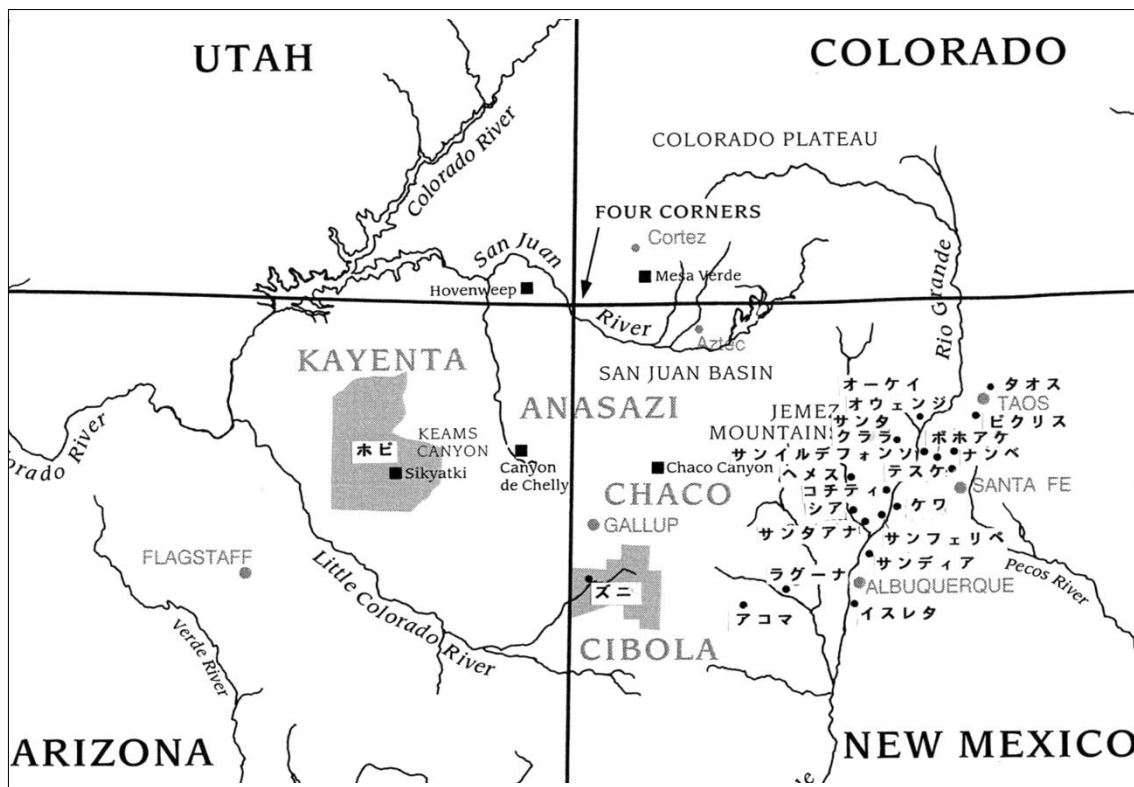
- and Animals*, San Francisco: Pomegrante, in Association with Museum of Indian Arts & Culture.
- 内堀基光, 2007, 「まえがき」, 山下晋司責任編集, 『資源化する文化』資源人類学 02.
- Walz, W. G., *Illustrated Catalogue and Retail List of Mexican and Indian Souvenirs and Curiosities: Mexican Drawnworks*, EL Paso: W. G. Walz Company, n.d., rpt.
- Wade, Edwin L., ed., 1986, *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press, in Association with Philbrook Art Center, Tulsa.
- , 1986, “Straddling the Culture Fence: The Conflict for Ethnic Artists within Pueblo Societies” Edwin L. Wade, ed., *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press, in Association with Philbrook Art Center, Tulsa.
- ウォーカー, ジョン A., チャップリン, サラ, 2001, 岸文和他訳, 『ヴィジュアル・カルチャー入門—美術史を超えるための方法論』晃洋書房.
- Walker, Steven L., 1994, *Indians of the American Southwest*, Scottsdale: Camelback/Canyonlands Publications.
- ウォーターズ, フランク, 1993, 林陽訳, 『ホピ 宇宙からの聖書: 神・人・宗教の原点』徳間書店.
- Wilson, Chris, 2001[1997], *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 柳宗悦, 1996, 「米国の旅—サンタ・フェーにて」水尾比呂志編 『柳宗悦随筆集』岩波書店.
- 山下晋司, 1992, 「『劇場国家』から『旅行者の楽園』へ—20世紀バリにおける『芸術—文化システム』としての観光」『国立民族学博物館研究報告』Vol.17, No1.
- , 1997a[1996], 「観光人類学案内—《文化》への新しいアプローチ」山下晋司編, 『観光人類学』新曜社.
- , 1997b[1996], 「『楽園』の創造—バリにおける観光と伝統の再構築—」山下晋司編, 『観光人類学』新曜社.
- 山下晋司編, 2007, 『資源化する文化』資源人類学 02, 弘文堂.
- 山下晋司, 2000[1999], 『バリ観光人類学のレッスン』東京大学出版会.
- 吉見俊哉, 2003, 『カルチュラル・ターン、文化の政治学へ』人文書院.
- 吉見俊哉, 佐藤健二編, 2009[2007], 『文化の社会学』有斐閣アルマ.



巻末付録

1. プエブロ保留地地図

図付録-1



## 2. プエブロの人口と主な産業（2000年の国勢調査のデータから）

**産業の分類** A: 農業、林業、漁業と狩猟、鉱業 B: 建設業 C: 製造業 D: 卸売業  
E: 小売業 F: 運送業と保管業務 G: インフォメーション H: 金融、保険、不動産、賃貸業  
I: 行政廃棄物処理部門 J: 教育、健康および社会サービス K: アート、娯楽、宿泊および食  
べ物サービス業 L: その他サービス業（公共サービスを除く） M: 公共サービス

表付録-1 人口と主産業 (人)

	総人口	男	女	産業1位	産業2位	A:農業他	K:アート他
アコマ	2,756	1,357	1,399	K 395	J 308	35	395(25.5%)
コチティ	913	418	495	J 89	L 67	11	46(12.9%)
ホピ	10,336	5,077	5,259	J 1,058	M 567	16	423(10.8%)
イスレタ	3,685	1,708	1,977	J 327	M 233	6	222(15.1%)
ヘメス	2,705	1,308	1,397	J 246	M 118	17	80(9.1%)
ラグーナ	6,346	2,940	3,406	J 630	K 371	44	371(15.6%)
ナンベ	558	271	287	M 59	K 32	3	32(17.4%)
ピカリス	338	160	178	M 42	K 32	6	32(11.9%)
ポホアケ	209	74	135	M 17	K 5	3	5(9.4%)
サンフェリペ	2,756	1,357	1,399	K 92	J 85	2	92(21.5%)
サンイルデフォンソ	539	274	265	E 49	M 44	0	31(13.2%)
サンファン	1,438	652	786	J 163	K 115	2	115(19.9%)
サンディア	353	135	218	M 52	J 29	0	28(15.9%)
サンタアナ	623	252	371	J 77	K 53	3	53(20.6%)
サンタクララ	1,057	481	576	M 108	J 99	11	78(18.9%)
サントドミンゴ	4,216	2,104	2,112	J 272	C 192	17	117(10.5%)
タオス	1,877	989	888	J 231	M 174	22	137(15.7%)
テスケ	511	216	295	M 55	J 52	6	51(25.9%)
シア	900	441	459	J 79	C 75	2	28(7.9%)
ズニ	9,311	4,452	4,859	J 772	C 426	39	219(7.8%)
合計(注)	51,427	24,666	26,761				

(出典：<http://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/productview.xhtml?src=bkmk>)

(注) この2000年のプエブロの総人口は、1867年の第11回国勢調査のプエブロの人口7,010人とモキ（ホピ）の2,500人を合わせた9,510人の約5.4倍の増加を示している。

### 3. プエブロ土器の伝統的製作工程

南部地域の土器製作は、およそ 2000 年前に中央アメリカから伝えられたとされ、その歴史は便宜上大きく三つに分けることができる<sup>1</sup>。初期からスペイン人が入植するまでの先史時代、スペインおよびメキシコ統治下の歴史時代、アメリカによる併合から今日までの近現代である。プエブロ・インディアンの祖先である古代の人びとは、土器を生活道具や交易品としての用途とともに宗教的信条を体現するものとして発展させた。土器製作における形、文様、彩色を通してプエブロ文化の「伝統」が作られ、各プエブロ特有の土器が製作されてきた。

#### 製作工程

土器は生活用品であり、儀式用の土器などを除き、保管するという慣習はなかった。古くなり、破損した土器片はすりつぶされて新しい粘土に混ぜられ、焼成する土器のひび割れを減じ強固にするために使われた。現代でもプエブロ内の製作技法は伝承されてきたやり方であり、各プエブロによって装飾の違いはあるが、手順はほぼ次の通りである。伝統的なプエブロ土器の概念はその製作方法によく表れている。

#### 1. 採土

プエブロの作り手は、コーンミール（トウモロコシを挽いて粉にしたもの）を母なる大地へ撒いて感謝の祈りを捧げた後、粘土を採掘する。作り手それぞれがプエブロ内に独自の採掘場をもっているが、粘土を確保するため秘密にされることも多く、何種類かの粘土を、場所を変えて採ることもある。採掘は一人で行くことも、夫婦または娘や息子を加えた家族で出かけることもある。

#### 2. 粘土の精製

粘土は採掘する場所と粘土の状態により、その場でふるいにかけて持ち帰る場合と、ブロック状で持ち帰って乾燥させ砕いて細かい顆粒にする場合とがある。どちらも水に浸け、溶かして網で漉し、夾雑物を取り除いた後、粘土が沈殿するのを待ち上澄みを棄てる。その後、粘土によっては火入れのときの縮みや割れを防ぐための添加物として、ふるいにかけて不純物を取り除いた砂、火山灰、火成岩、土器片をすりつぶしたものなどを加える。

#### 3. 成形

粘土は捏ねて気泡を取り除いた後、まず粘土を丸くして手で底の部分を作り、それを「プキ（puki）」（丸みをもった底を形作るための大小のボウルや皿）とよばれる底型に移して

---

<sup>1</sup> Stewart Peckham, 1990, *From This Earth: The Ancient Art of Pueblo Pottery*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 27.

形を整える。プキは成形作業のなかで器を回すのを容易にする。その上に粘土を紐状にして積み上げていく。伝統的に昔からろくろは使われたことがない。粘土の中に気泡が残ると焼成のときに膨張して割れることがあるので、紐を積んでは指でつまんで密着させ土器を形作っていく。

#### 4. 整形

成形された土器の表面や内側を削ってなめらかにする。「ゴード (gourd)」(ウリ科の植物の実を乾燥させ、殻を好みの大きさに切ったヘラ状のもの) やナイフ、缶のふた、陶片、木製道具などを使って形を整える。

#### 5. 乾燥

整形された土器は、絵付けが出来る程度にまで、数日間、室内または天日で乾燥させる。表面に彫刻をするものは土器がまだ湿っているうちに彫り上げる。

#### 6. サンディング

砂岩やサンドペーパーで土器の表面をこすって、土器の形を最終的に修正する。

#### 7. 化粧土掛けと絵付け

絵付けをする土器は、焼成前に数回化粧土(粘土の粉を水に溶かしたもの、スリップ (slip)、泥漿ともいう) を掛けてしみこませ、均一の色合いにする。絵付けは各プエブロ特有の文様が彩色される。絵の具として植物性(野生ほうれん草、ユッカの花、セイヨウフウチョウソウなどを煮詰めたもの) や、鉱物性(鉄分を帯びた鉱物を砕いて水に溶いたもの) などが使われる。絵筆はユッカの葉から作られ、適当な幅に裂かれた葉の先を嚙んで葉の繊維をほぐし、筆の穂先のようにして用いる。

#### 8. 研磨

刻みや彫り込み土器、また無装飾の土器は、サンディングの後で、粘土の埃を取り去るために濡れた布で拭いてきれいにする。その後、何回か筆で濃い化粧土を塗り、化粧土が完全に乾く前に、土器の表面を滑らかな石(ポリッシング・ストーン) やスプーンの背などで光沢が出るまで研磨する。

#### 9. 焼成

プエブロ土器の伝統的な焼成方法は、「野焼き」である。作り手の家の裏手などに風除けの囲いをめぐらし、地面を火で暖めて乾かした後、土台を置き、大きな土器1点、または小さな土器数点を金網の上に載せる。かつては金網の代わりに土器の破片を使っていた。燃料には松や杉の薪、石炭、乾燥させた牛や羊の糞などを使い、土器の周りに立てかけたり積み重ねたりして焼成する。摂氏 600~1000 度で数時間焼く。作り手は長年の経験から土器の発色具合で適正温度を判断する。黒陶の場合は、焼成の最後に乾燥して粉状にした動物の糞と土をかぶせて厚く覆いおぼす。これにより酸素が遮られて還元状態(還元炎) になり、糞の炭素が土器の表面に固着して黒くなる。灰を取り除き、徐々に冷ましてから

土器を取り出す。

## 伝統的土器

伝統的な土器とは、母なる大地からすべて採取した材料—粘土、絵の具、絵筆を用い、プエブロ・インディアンにより手作りで成形され、無装飾または伝統的装飾（文様、彩色、彫り）が施されて、戸外で焼成された器のことである。

## 民話『土器作りの教え』

こうした伝統的な製作については、「ずっとそうして作られてきたからです。母や祖母もそうしてきたのです」とプエブロの作り手は答える。土器作りは主に女性によって、何世代もそのように継承されてきた。そのことは、ベネディクトの聞き書きによるコチティの民話『土器作りの教え』に見ることができる<sup>2</sup>。

初めに、創造者イックティナクは人びとがどのように生きるべきかを考えた。彼女は、「私の年老いた父と年老いた母を人びとのところに行かせ、粘土のおばあさんと粘土のおじいさんになってもらわなければ」と独り言を言った。シパプで、イックティナクは父母を年老いた粘土のおばあさんとおじいさんに変えた。おばあさんは粘土に砂を混ぜて、水で柔らかくし始めた。それが終わるとおばあさんは粘土を丸い塊にして白いマンタで包んだ。おばあさんが粘土を紐のようにして壺を作り始めると、おじいさんは仕事をしているおばあさんのかたわらで歌いながら踊った。村中の人たちが集まってきて、日がな一日それを見守った。おばあさんが 50 cm ほどもある丈の高い壺を作ると、おばあさんのそばで歌い踊っていたおじいさんは、足で壺を蹴って粉々に壊してしまった。おばあさんはおじいさんの杖を拾うと、広場中おじいさんを追い掛け回して、キヴァの中でおじいさんに追いついた。二人はまた仲良くなって、おばあさんはまた壺を作り、おじいさんは壺のかけらを拾って村中の人たちに配った。かけらをもらった村人たちは、粘土のおばあさんが仕上げたやり方で壺を作った。これが、人びとが土器作りを習った時のことである。粘土のおじいさんは、土器作りを決して忘れてはいけないと村人に言い聞かせた。昔は指の跡だけを作り手は土器に残したものだ。その後、私たちが土器作りをしないでいると、仮面をつけ、カチナに扮した踊り手二人がやってきて、粘土のおばあさんと粘土のおじいさんが与えたかけらを思い出させるために踊るのである。そしてまた二人は、トウモロコシを挽くことをいつも忘れないようにと私たちに忠告するのである。

---

<sup>2</sup> Ruth Benedict, 1931, *Tales of the Cochiti Indians*, Washington: U. S. Government Printing Office, rep. 12.

## 伝統的土器の焼成

下の写真は、サンタクララの黒色研磨土器の伝統的製作工程における焼成である。

①土台の用意



②土器を網に載せる



③松の木を立てかけて焼成



④焼成の最後に牛糞と土で覆う



⑤冷めてから掘り出す



⑥黒色研磨土器の完成



(サンタクララの作り手Cさん宅の裏庭で1994年飯山が撮影)

### 「土器」の表記について

本論文において、筆者が古来プエブロで作られる器を「土器」とするのは、釉薬をかけないことと焼成温度の低さに依っている。

一般にやきものには大きく次の4つのカテゴリーがある。

**土器**—素焼きのやきもので釉薬はかけない。野焼きの状態焼成温度は700～900度。

**炆器**—釉薬はかけない。窯を使い、焼成温度は1100～1250度。「焼き締め」ともいう。

**陶器**—釉薬を用い、窯で1100～1300度で焼成する。透光性はないが吸水性があり、厚手で重い。

**磁器**—焼成は通常2～3段階に分けて行われ、最初に700度前後で素焼きし、釉薬をかけて1300度ほどで焼く。その後絵付けをして800度前後の焼成を行う場合もある。半透光性で吸水性はほとんどない。

以上のことから、釉薬をかけず、焼成温度が低いものに「土器」の表記を用い、現代の器については「土器」と「陶器」の表記をその作品の状態により用いている。

#### 4. インディアン・マーケット簡易調査の分析—2002年と2014年の比較

サンタフェ・インディアン・マーケットを体験した観光客はどのように感じているのか。筆者による2002年のインタビューと2014年のアンケートを分析して提示する。

**日時・場所：**2002年8月18日（マーケット第1日目）午前9時半～11時20分頃

サンタフェ・プラザとその周辺

2014年8月23日（マーケット第1日目）午前10時半～12時半頃

サンタフェ・プラザとその周辺

**対象者：**サンタフェ・インディアン・マーケットの見物客

**対象人数：**2002年—男性8人女性16人 計24人

2014年—男性14人女性16人 計30人

**対象の年代：**2002年—10代から熟年代

2014年—10代3人、20代1人、30代3人、40代3人、50代4人、60代10人、70代6人

**質問：**内容は2002年と2014年は同じ。

①どちらからですか ②サンタフェ・インディアン・マーケットは初めてですか ③サンタフェ・インディアン・マーケットを何で知りましたか ④プエブロ保留地へ行きましたか ⑤インディアン・マーケットで買い物をしましたか ⑥プエブロ・インディアンの土器はどうでしたか ⑦インディアン・マーケットはどうでしたか ⑧インディアン・マーケットで印象に残ったことは何ですか ⑨またインディアン・マーケットに来ますか

表付録-2 ①どちらからですか

	2002年	2014年
男性	ワシントンDC (1)、フロリダ (1)、カリフォルニア (1)、カンザス (1)、ペンシルベニア (1)、オハイオ (1)、ニューメキシコ (2)	カリフォルニア (1)、アリゾナ (2)、テキサス (2)、ニューメキシコ (6)、コロラド (3)
女性	ペンシルベニア (2)、フロリダ (1)、カリフォルニア (2)、ニューヨーク (1)、カンザス (1)、オレゴン (1)、コネチカット (1)、オハイオ (1)、ニューメキシコ (6)	カリフォルニア (6)、ニューメキシコ (5)、アリゾナ (1)、テキサス (2)、コロラド (2)

2002年では、男性は仕事や休暇旅行中という人が多く、男女とも西部、中部、東部など

幅広かった。2014年では、カリフォルニアを除くとニューメキシコの隣州が多い。ニューメキシコ在住者は2002年に33.3%、2014年に36.6%と全体の3割強で、州外からの観光客が7割弱となる。

表付録-3 ②サンタフェ・インディアン・マーケットは初めてですか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・初めて (5)・3回目 (1)</li> <li>・12~13回 (1)・20~25回 (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・初めて (3)・何回も (6)・12回 (1)</li> <li>・30回 (1)・35回 (1)・40回 (1)</li> <li>・毎年 (1)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・初めて (7)・3~4回 (5)</li> <li>・何回も (2)・12~13回 (1)</li> <li>・毎年 (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・初めて (5)・何回も (7)・15回 (1)</li> <li>・40回 (1)・45回 (1)・毎年 (1)</li> </ul>

2002年には男性4割弱、女性6割弱が初めてで、全体では半数を占めていた。2014年には、初めて訪れた人は全体で26.6%と下がり、リピーターは7割を超えた。アメリカ国内でマーケットが知られるようになったことがうかがえる。またリピーターの増加やその回数を見ると、サンタフェ・インディアン・マーケットが、きわめてアメリカ人の興味を引くイベントになっていることがわかる。

表付録-4 ③サンタフェ・インディアン・マーケットを何で知りましたか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・偶然 (1)</li> <li>・旅行中 (2)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・偶然 (2)・家族 (2)</li> <li>・友達 (5)・雑誌 (4)</li> <li>・以前から知っていた (4)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・雑誌 (2)</li> <li>・インターネット (1)</li> <li>・テレビのトーク・ショー (1)</li> <li>・旅行中 (2)・以前居住 (1)</li> <li>・両親が土器を買っていた (1)</li> <li>・友達 (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・バスの運転手 (1)</li> <li>・偶然 (3)</li> <li>・友達 (4)</li> <li>・夫 (1)</li> <li>・家族 (2)</li> <li>・以前から知っていた (3)</li> </ul>

2002年には、雑誌やメディア(インターネット、テレビ)で知った人が見られたが、2014年には、雑誌を抜いて家族、友達など口コミで知った人が多くなっている。男女とも以前から知っていたという人が増え、8月のサンタフェ・インディアン・マーケットにあわせて、計画的に訪れている傾向がみられる。



表付録-5 ④プエブロ保留地へ行きましたか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・タオス (3)・アコマ (1)</li> <li>・行っていない (4)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・行った (10)</li> <li>・行っていない (4)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・タオス、アコマ、コチティ (1)</li> <li>・タオス (3)・タオス、テスケ (1)</li> <li>・タオス、サンイルデフォンソ、サントドミンゴ (1)・アコマ (1)</li> <li>・よく出かける (1)</li> <li>・行っていない (7)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・行った (12)</li> <li>・行っていない (4)</li> </ul>

2002年ではタオス・プエブロが群を抜いている。1992年に世界遺産となったタオスの知名度は高く、全体で5割近くの人がタオスに行ったか、これから行くと答えている。アコマも「スカイ・シティー」として知られている。サンタフェ近郊のコチティ、テスケ、サンイルデフォンソ、サントドミンゴなどもあがっている。2014年には、観光や買い物（土器やジュエリー）でプエブロに行った人が、男女ともに7割を超えた。

表付録-6 ⑤インディアン・マーケットで買い物をしましたか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・土器 (3)</li> <li>・何も買っていない (2)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・買った (8)</li> <li>・何も買っていない (6)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ネックレス、ブレスレット、イヤリング (1)</li> <li>・ネックレス、ブレスレット (1)</li> <li>・ジュエリーをたくさん (2)</li> <li>・土器 (850ドル) とネックレス (1)</li> <li>・ネックレス、土器 (サントドミンゴで) (1)</li> <li>・土器、ジュエリー (1)・ネックレス (1)</li> <li>・土器 (2) ・何も買っていない (3)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・買った (9)</li> <li>・何も買っていない (7)</li> </ul>

2002年に土器を買った3人のうち、2人はニューメキシコのサンタフェ在住で、これからコレクションしたいという人や、すでに集め始めた人も見られた。女性は土器の倍以上にジュエリーを購入する人が多く、自分用またはクリスマス・プレゼント用と答えている。女性の72%が何かしらの購入して、ショッピングを楽しんでいる。オハイオから来た女性は、土器やジュエリーの購入に総額5～6千ドルを使った。2014年では、買い物をした男性は全体の57%、女性は56%で、男性がわずかだが女性を上回っている。

表付録-7 ⑥プエブロ・インディアンの土器はどうでしたか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・素晴らしい (2)</li> <li>・黒いものが良い (1)</li> <li>・サンイルデフォンソが好き (1)</li> <li>・好き (1)・美しい (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・素晴らしい (2)・非常に良い (2)</li> <li>・ゴージャス (1)・とても良くて美しい (2)</li> <li>・バラエティがある (2)・大好き (1)</li> <li>・好き (1)・何とも言えない (2)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・大好き、各プエブロの土器をすべて持っている (1)</li> <li>・素晴らしい (2)</li> <li>・美しい (4)</li> <li>・ちょっと良い (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・蒐集している (1)・大好き (6)</li> <li>・ファンタスティック (1)・美しい (3)</li> <li>・質と土器の違いが大好き (1)・良い (1)</li> <li>・みんなよく似ている (1)・何とも言えない (2)・たいしたものではない (1)</li> </ul>

2002年にはプエブロ土器についての否定的な感想はなかったが、2014年には女性のなかで、「たいしたものではない」(15歳)という感想や、マーケットは初めてだが「みんなよく似ている」(51歳)という意見があった。「何とも言えない」を含めると、女性全体で25%の人が土器について否定的である。その反面、素晴らしい、美しいという評価も高い。

表付録-8 ⑦インディアン・マーケットはどうでしたか

	2002年	2014年
男性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・大好き (1)・好ましい (1)</li> <li>・良いイベント、サンタフェはいい (1)</li> <li>・マーケットが大きくなっている (1)</li> <li>・ナイスだが、1日でよい (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・素晴らしい (2)・大変良い (1)</li> <li>・大好き (5)・好き (2)・良い (1)</li> <li>・カッコいい (1)・生命の横溢 (1)</li> <li>・人々と文化が最高 (1)・二つの文化の融合 (1)・活力への愛着 (1)</li> <li>・清潔 (1)</li> </ul>
女性	<ul style="list-style-type: none"> <li>・素晴らしい (2)</li> <li>・大好き (1)</li> <li>・良かった (1)</li> <li>・サンタフェは美しくてすごく良い (1)</li> <li>・規模が大きくて見切れない (1)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・素晴らしい (1)・大好き (7)</li> <li>・好き (3)・面白い (1)・良い (1)</li> <li>・以前よりさらに創造的 (1)</li> <li>・二つの文化の混成 (1)</li> <li>・歓迎してくれる友好的な人たち (1)</li> <li>・少し退屈 (1)・嫌い (2)</li> </ul>

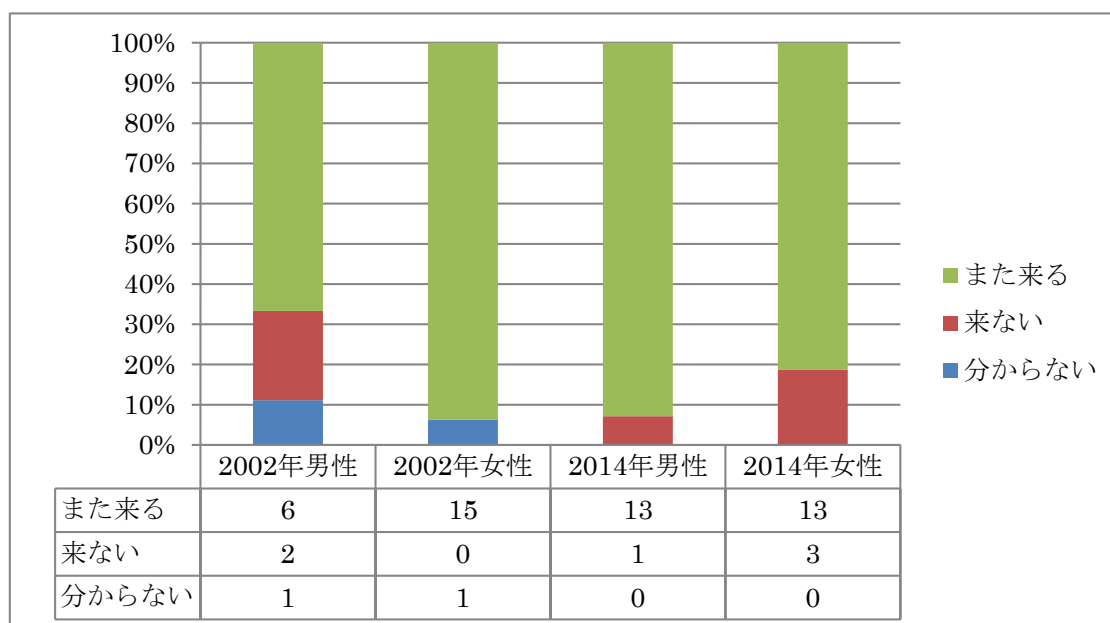
12年前は、マーケットとサンタフェを一緒にして印象を述べる人が多かったが、2014年には、マーケットを文化の表出の場としてはっきり意識した感想が多かった。一方で女性の2割近くが「嫌い」「退屈」と述べているが、規模の拡大も一因かもしれない。

表付録-9 ⑧インディアン・マーケットで印象に残ったことは何ですか

	2002年	2014年
男性	・すごく混んでいる (1)	・創造的なインディアン・アート (1) ・文化とアートの混成 (1)・アート作品 (1) ・すべてが本当に良い (1) アートの質 (1) ・受賞した作品の数々 (1)・質の多様さ (1) ・種々のアート作品 (1)・カチナ (1)・組織 (1) ・人の往来 (1)・人びと (2)・涼しい気候 (1)
女性	・素敵なのが一杯 (1)・すごく人が多い (1) ・すごく暑い (1)	・美と活力 (1)・人とアートのバラエティ (1) ・多様なアーティストと作品の質 (1)・アート (1) ・友好的な人たち (1)・人の群れ (5)・警備の人 (1) ・人 (1)・質の良い敷物、カチナ、若者アート (1)

2002年にマーケットの印象が、人込みと暑さがほとんどだったのに比べ、2014年では、「アート」がキーワードになっている。「文化とアート」「種々のアート作品」「アートの質」「人とアートのバラエティ」「多様なアーティスト」「若者アート」など、先住民の作品を「クラフト」ではなくアートと見做し、「良質」だという印象を購買者は得ている。また、「組織」「警備」のように主催者のSWAIAの管理運営を評価する感想も見られた。ただ、人が多いという印象は12年前と変わっていない。

グラフ付録-1 ⑨またインディアン・マーケットに来ますか



2002年に、男性はマーケットを見て歩くのも敬遠気味で、妻の買い物に付き合うという

ことでまた来るといふ人が多かった。女性は 9 割を超える人がまた来ると答えている。2014 年では、表⑥で見たように、買い物をした男性は全体の 57%、女性は 56%で、男性がわずかだが女性を上回り、男性の買い物行動の変化を印象づけた。それがこのグラフにも表れていて、「また来る」と答えた男性は男性 14 人のうち 13 人で 93%に上り、女性の 81%を上回った。いわゆるリピーターの割合が女性より増加したのである。

2002 年と 2014 年のインタビューとアンケートを比較しながら見てきたが、全体として言えることは、毎年確実にリピーターを増やしていることである。2002 年にも毎年来ている女性や 10 回以上のリピーターが 3 人おり、初めて訪れた女性もたちまちリピーターの仲間入りをしていた。サンタフェの土地柄も含めてマーケットが女性にとって非常に魅力的であることを感じさせられたが、2014 年にはさらに 30、35、40、45 回と繰り返し来る人もいて、それは男女ともに増加している。2 日間のマーケットに 17 万人以上が詰めかける中の、たった 30 人のアンケートでリピート率は 73%を超える。こうしたリピーターやコレクター・タイプの観光客のまなざしは、土器をはじめとする先住民の出展品の質を向上させることに貢献しているが、その出展品の質の高さがマーケットの質を高め、それがまた観光客の質をも高めているのである。その意味では、1922 年の第 1 回インディアン・フェアで、ヒューエットとチャプマンがプエブロ土器の質や伝統性、真正性に固執して、良質な土器が作り手と買い手双方の教育になると考えたのは的を射ていたと言える。

マーケット創設当時の趣旨は、土器の販売を促進することとプエブロ文化の復活にあったが、その趣旨は終始一貫して今日に至っている。インディアン・マーケットに深くかかわってきたブルース・バーンスタインは、NMAIA（現 SWAIA）がそうした手段を提供してきたことについて、「重要なことは、このことがプエブロの村とプエブロ文化を捨てることなしに達成できたことだ」<sup>3</sup>と述べている。また、2002 年にインタビューしたサンタフェ在住の老夫妻も、マーケットの意義を次のように語った。

テキサスのダラスから移ってきて 14 年になる。ここは気候がいい。14 年の間に観光客はものすごく増えた。サンタフェはテレビや旅行雑誌などに国際的に宣伝されている。われわれが来た当時は、レストランもホテルもほんの少しだった。観光客が多くなってインディアン・マーケットは少し変わったかもしれない。質はよくなってきている。それはとても重要なことだ。このショーはとても厳格なので、申し込みをする人たちは腕を上げなければならないということがある。観光客が増えて

---

<sup>3</sup> Bernstein, 2002, "A Story of Creation: Tradition and Authenticity at Santa Fe's Indian Market" In David McFadden & Ellen Taubman eds., *Changing Hands: Art Without Reservation, 1 Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum, 103-106.

もマーケットの質がよくなっているのは、コレクターの存在が大きいと思う。それに、他にもスパニッシュ・ショーなども多いが、インディアンもスパニッシュの人も、子供たちに良いものを作るよう教えているということがあるかもしれない。ここには大きな市場があり、良いものを作れば、なお金が稼げるのだから。

しかし、2002年当時からマーケットの印象として言われていた「人が混んですごい」「大きくて見きれない」という不満は、近年さらに大きくなったマーケットが引き続き抱える問題でもある。また、プエブロ土器に関しては大方の人が土器は美しいという印象を持つが、置き場所がない、先にほかのものを買い過ぎた、一つあればいいなどの理由で購入を見送る人が多い。その反面、土器の知識や購入歴のある人はさらに購入する傾向も見られた。初めての人に対して、いかに土器を購入してもらえるかがポイントでもある。今回の調査でも、質が高いという答えが多かった。それは出展品の質であり、マーケ



写真付録-1  
マーケットのヘメス土器販売  
©Santa Fe Indian Market

ットの質でもある。マーケットは90年間にわたり膨大な観光客や美術関係者を集め、現金収入の機会をプエブロの作り手に与え続けただけでなく、土器の質を厳しく維持することに役立ってきたと言える。現在マーケットに出展される多様な土器は、そのほとんどのものが洗練されたものとなっている。しかし、マーケットの存在はまた、プエブロ土器を伝統や真正性というものに強く結び付けてきたとも言える。

5. プエブロ土器製作および合衆国関連年表

時代区分	年代	年	事 項
ホホカム文化 モゴヨン文化 アナサジ文化	紀元前	1500 頃	初期農業の形成：トウモロコシ、カボチャがメキシコより伝播
		300 頃	【ホホカム文化】農業の開始、籠、ひき臼の使用
	紀元	300-100 頃	【ホホカム文化】灰色の無地の土器を製作
		1	【ホホカム文化】小規模集落を築き、フェニックス盆地(アリゾナ州中部)まで拡大
	200	200	【モゴヨン文化】茶色の無地の土器を製作
		250-550	【ホホカム文化】広場を中心とした巨大住居群を築く
バスケットメーカー文化第Ⅰ期 および第Ⅱ期	300	275	【モゴヨン文化】ニューメキシコ州西部のミンブレス地域に最初の集落登場
		300	【ホホカム文化】赤色研磨土器と塑像の製作開始
	400	350	南西部全域で農業の発展
		400	【モゴヨン文化】鉢、壺などの無装飾土器を製作、他の文化圏へ輸出(アナサジ文化の遺跡から、モゴヨン土器と同種のものが発見されている)
	500	400-600	【アナサジ文化】ほぼ独占的に無装飾土器を製作、南西部一帯に土器製作が広まる
		550	【モゴヨン文化】ミンブレス川流域に大規模集落誕生
バスケットメーカー文化第Ⅲ期	600	550-600	【ホホカム文化】灌漑技術の発達、綿の栽培、人口の増加、社会・宗教儀式の複雑化
		650	【モゴヨン文化】ミンブレス地域で彩色土器の製作を開始
	700	700	【アナサジ文化】灰色に黒彩、白地に黒彩、赤彩に黒彩、オレンジの地に赤彩など多彩な様式の彩色土器を製作(マグカップ、鉢、水差し、水壺、鳥型容器など)
		700-1100	【ホホカム文化】アナサジ・モゴヨン・メキシコに至る大規模な交易ルートを確立、村落規模の拡大
	800	750-800	【モゴヨン文化】ミンブレス地域で還元炎焼成法を発明
		750-950	【モゴヨン文化】ミンブレス土器白地黒彩：様式Ⅰ
800-1000		【アナサジ文化】狩猟・採集生活から農業へ移行	
850-875		【アナサジ文化】散在して集落を作る	
850-900	850-900	【ホホカム文化】淡黄地赤彩が優勢、製作最盛期	
	850-1000	【アナサジ文化】波状文様(コルゲート)土器が誕生、無装飾	

プエブロ文化第 Ⅱ期	900	900	土器に取って代わる 【アナサジ文化】チャコ・キャニオン（ニューメキシコ州北西部）の住居建設開始、アコマ・プエブロ（ニューメキシコ州中部）の現在の村「スカイ・シティ」が築かれる
	1000	950-1025	【モゴヨン文化】 ミンブレス土器白地黒彩：様式Ⅱ
		1000	アナサジの人々が平和裏に南へ移住、モゴヨンの集落に非常に近接した場所に落ち着く
	1100	1000-1400	モゴヨン、アナサジの文化が共存し混合したことで、地域文化が活気づいた可能性
		1025-1150	【モゴヨン文化】 ミンブレス土器白地黒彩：様式Ⅲ
		1025	【アナサジ文化】チャコ・キャニオンで巨大住居（プエブロ・ボント）と道路の建設が活発化
		1050	【アナサジ文化】地域別土器様式の多様化
		1050	【モゴヨン文化】 ミンブレス地域で人口の爆発的増加による食糧不足 【アナサジ文化】アリゾナ州東北部で人口急増による村落の増加
プエブロ文化第 Ⅲ期	1100	1125-1300	【アナサジ文化】 巨大な多室型石造り住居を建設：メサ・ヴェルデ（コロラド州）にクリフ・パレス（断崖住居）が多数建設される
		1140	【アナサジ文化】 チャコ・キャニオンの村落放棄、他地域へ移住を開始 / アリゾナ東北部の村も捨てられる
		1150	【モゴヨン文化】 ミンブレス文化崩壊
	1200	1200	【ホホカム文化】 淡黄地赤彩土器の製作衰退
		1250-1350	【ホホカム文化】村落の規模縮小：いくつかは焼き捨てられた痕跡があり、河川の氾濫(1356-1382)が衰退に拍車をかける
プエブロ文化第 Ⅳ期	1300	1276-1299	グレート・ドラウト(大干ばつ)が南西部を襲う、北方からナヴァホ、アパッチなどの侵入
		1300-1400	【アナサジ文化】 村落が一定の地域に集約：アリゾナ州北部やニューメキシコ州中西部、リオ・グランデ川周辺へ人々が移動し、ホピ、ズニ、アコマの人口増加、リオ・グランデ川沿いの村落誕生、複雑なカチナ信仰の概念が生れる
		1300年代	移住により人々はそれぞれの地域で異なる技術や素材に出会い、それらを改良し、工夫を重ねて、現代プエブロ土器の基盤

プエブロ文化第 V期	1400	1350-1450	となる様式に発展させていった ズニ、ホピ、アコマ、リオ・グランデ川沿いの村落のみ残り、 南西部で多くの村が無人となる	
		1500	1540-42	スペイン人探検家、コロナドの遠征軍の南西部到来により、有 史時代の幕開け
		1598	スペイン系植民地開拓者が南西部地域にやってくる	
	1600	1600-1700	スペイン植民地政府によるプエブロ文化の弾圧 / キリスト教 への改宗が図られ、宣教師により邪悪な偶像として塑像土器 やカチナ面が破壊される / 土器作りの伝統維持が困難な状況 となる / スープ皿やキャンドルスタンドの製作が強制される	
		1610	スペインの新天地の中心地としてサンタフェが設立される	
		1623-1625	伝染病（天然痘）の最古の記録 / 伝染病により、16世紀後期 におよそ 10 万人がいたとされるプエブロの人口が、1680 年 には 17000 人ほどに激減	
		1675	サンタフェで、魔術使いの罪でテワ・プエブロの 3 人が絞首 刑、多数が虐待され奴隷となる	
	1700	1680	「プエブロの反乱」起こる / スペイン人一掃に成功	
		1681-1682	スペイン人が再征服を試みるが失敗 / スペイン人の報復を備 え、多くのリオ・グランデ川沿いのプエブロが移転し、ズニの 複数の村が一つの村となる	
		1692	スペイン人の再支配開始：以前よりもゆるやかな支配に変わ る	
		18世紀初頭	リオ・グランデ川沿いの集落は 24、人口は 9000 人を下回る	
		1700	キリスト教を受け入れたホピのアワトヴィ村をホピの人々が 襲撃、村人は大量虐殺され村は崩壊	
	1800	1700年代	スペイン植民地政権下、新しい状況に適応し、安定が戻りつつ ある各プエブロで、形や文様の異なる土器を作る風潮が強ま った	
		1821	スペインからメキシコが独立し、南西部がメキシコ領となる / サンタフェ・トレイルが開け、サンタフェが交易の中心地と なる	
		1824	連邦政府がインディアン管理のために陸軍省内に「インディ アン管理局」を設置：インディアン教育の目的は白人労働者に 同化しうるアメリカ市民を育てること / 19世紀後半から強	



<p>プエブロ文化第 V期</p>		<p>制的同化政策の実施（寄宿舎制の学校教育など）</p> <p>1830</p> <p>1846-1848</p> <p>1850</p> <p>1853</p> <p>1869</p> <p>1875</p> <p>1879</p> <p>1880</p> <p>1880年代</p> <p>1880-1900年代</p> <p>1883</p> <p>1887</p> <p>1890</p> <p>1890</p> <p>1891</p> <p>1895-1896</p>	<p>連邦議会で、インディアン強制移住法が成立</p> <p>米墨戦争の結果、南西部がアメリカ合衆国領となる</p> <p>ニューメキシコは準州に昇格したが、選挙権など市民権は与えられなかった</p> <p>メキシコがアリゾナ南部をアメリカに売却（カズデン購入）：アリゾナは1863年に準州</p> <p>初の大陸横断鉄道完成：鉄道大建設時代始まる（～90）</p> <p>トーマス・キームとJ・L・ハッベルがアリゾナ州で交易所を始める</p> <p>「カーライル・インディアン工業学校」（インディアン寄宿学校）創設：ペンシルベニア</p> <p>ニューメキシコ州アルバカーキまで鉄道開通（サンタフェは87年） / 南西部観光始まる / ニューメキシコ歴史協会設立</p> <p>プエブロの人々が観光客や収集家に手持ちのプエブロ土器を売り始める：土器が現金収入の商品となる / 観光客用のみやげ品の製作が始まり、土器の小型化や質の低下を招く / 人形型土器「雨神」の製作最盛 / 小麦製パンがプエブロで人気となり、捏ね鉢が土器作りで一般的になる</p> <p>大盆地地方からサンダンスが広がる / オクラホマ、南西部、平原地方にペヨーテ信仰広がる</p> <p>交易商人ジェーク・ゴールドがサンタフェでキュリオ販売に参入</p> <p>ドーズ一般土地割当法（通称ドーズ法）制定 / インディアン・キュリオ東部都市へ通信販売</p> <p>南西部居住先住民に対する特別保留地強制移住策の施行 / ウンデット・ニーの虐殺</p> <p>「合衆国インディアン工業学校」サンタフェに創設（1890-1932）</p> <p>レッド・クラウド降伏、スー族の戦争終わる / この頃にフロンテアの消滅</p> <p>考古学者ウォルター・フュークスがアリゾナ州シキヤキ遺跡を発掘：ホピ（ハノ村）のナンペヨが発掘された土器片をもとに先史時代のシキヤキ多彩色土器を再現し、シキヤキ復興</p>
-----------------------	--	--	--

1900	20 世紀初頭	土器様式を確立する 東部白人社会で先住民工芸品収集の大流行 / アメリカで「アーツ・アンド・クラフツ運動」
	1900-20 年代	学者や博物館主導で、土器の質の向上が図られる
	1902	サンタフェの交易商人 J・S・カンデラリオがキュリオ販売網を拡大
	1904	セントルイス万国博覧会に初めてインディアン手工芸品が出展される
	1907	考古学者エドガー・ヒューエットがニューメキシコ州パハルト・プラトーの遺跡を発掘 / 出土した黒色の土器片から、サンイルデフォンソのマリア・マルティネスが先史時代の黒色研磨土器を再現する / アメリカ考古学研究所設立(1917年にアメリカ学術研究所に改組)
	1909	ニューメキシコ博物館創設 (旧総督邸)
	1911	アメリカ・インディアン協会設立
	1912	ニューメキシコとアリゾナが州となる
	1913	合衆国最高裁判所判決により、他のインディアンと同様の権利と保護がプエブロに与えられる:その結果、政府はプエブロの所有地返還の実現を命じられる
	1915	パナマ-カリフォルニア博覧会で、マリア・マルティネスらサンイルデフォンソの人たちが土器製作を実演
	1915-1922	考古学者アルフレッド・V・キダーがサンタフェ近郊のペコス遺跡を発掘し、出土品の分析から「ペコス分類」(南西部地域の先史文化を定義し年代順に区分したもの)と呼ばれる編年体系を確立
	1917	美術博物館創設 (サンタフェで最初のプエブロ様式によるアドビ建築)
	1919	ニューメキシコ博物館館長エドガー・ヒューエットが「サンタフェの祭礼」を復活させる
	1919-1920	マルティネス夫妻 (フリアンとマリア) が「ブラック・オン・ブラック (黒地黒彩)」の技法を発明:以後、この技法を用いた土器がサンイルデフォンソを代表するものとなった
	1920 年代	マリアが土器に初めてサインを入れる:美術家のケネス・チャプマンやサンタフェ・インディアン学校の校長ファリスなど

<p>プエブロ文化第 V期</p>		<p>の勧めによる / 先史時代の伝統様式を見習った土器製作が始まり、主流となっていく</p> <p>1921 バーサム法制定：ニューメキシコ州プエブロの土地所有に関する法案</p> <p>1922 プエブロ土器基金設立：(25年にインディアン・アート基金 (IAF) に改組) / インディアン諸事ニューメキシコ協会設立：真正な美術工芸品製作の促進奨励を図る (33年にインディアン諸事南西部協会 (SWAIA) に改組) / 「第1回南西部インディアン・フェア」開催 / 「第1回異部族合同セレモニアル」開催：ニューメキシコ州ギャラップで行われ、プエブロ土器も出品された</p> <p>1923 アメリカ・インディアン権利擁護協会設立、書記長にジョン・コリア</p> <p>1924 インディアン市民憲法制定</p> <p>1924-1925 ルース・ベネディクトとルース・ブンツェルがプエブロ保留地で聞き取り調査を実施</p> <p>1929 ルース・ブンツェル『プエブロの陶工』を出版</p> <p>1930年代 インディアン・ニューディール政策へと転換 / 多くのプエブロで急激な人口増加</p> <p>1930 「合衆国インディアン実業学校」を「サンタフェ・インディアン学校」(SFIS) に改組 (1930-1962)</p> <p>1931 人類学研究所公開：1927年の調査団体を母体としている</p> <p>1932 ニューメキシコ大学の人類学博物館として、マクスウェル博物館が設立される (アルバカーキ) / SFIS にドロシー・ダンが「スタジオ」を立ち上げ、絵画教育を始める→「インディアン画」に発展</p> <p>1934 インディアン再組織法 (ホイラー・ハワード法) 制定：保留地の細分化を禁止 / ベネディクト・ルース『文化の型』を出版</p> <p>1935 プエブロ統一部族政府がニューメキシコ州のプエブロを統治することとなり、プエブロの活動の管理政策に大きな発言権を獲得する (ホピは独自に部族政府を設置)</p> <p>1936 「第1回インディアン・マーケット」開催 (22年のインディアン・フェアを引き継ぐ) : SWAIA 後援で、毎年8月 (第3週の土・日) にサンタフェで開かれている</p>
-----------------------	--	--

<p>プエブロ文化第 V期</p>	1938	「ニューメキシコ・ステート・フェア」開始：インディアン美術工芸品コンテスト
	1940年代	土器改良運動が波及し、上質な土器が製作されるようになる
	1944	全国アメリカ・インディアン会議結成
	1946	インディアン請求委員会発足（～78）
	1950年代	土器の作り手とその様式が注目され、サイン入り作品が主流となる / 美術市場の需要に応え、土器はより洗練された精巧なものとなる / 部族政府による土地を活用したプエブロ財政確保政策の実施 / 英語がスペイン語に変わり、第二の主要言語となる
	1952	柳宗悦、濱田庄司、バーナード・リーチの3人がアメリカ旅行の途次、マリア・マルティネスと会い、サンイルデフォンソでマリアの土器の焼成を見学する
	1953	連邦管理終結政策開始：若干の金銭と引き換えに部族固有の権利を奪う新しい形の土地奪取と同化の政策 / 国際民俗博物館設立（サンタフェ）
	1950-1970	土器販売が家庭単位から、次第にディーラーと画廊関係者の手に移行する
	1960年代	コチティ・プエブロで塑像土器製作の伝統が復活し、他のプエブロにも普及する
	1960-1970年代	プエブロ土器は文化的アイデンティティを表象するものとなり、プエブロ全体のトレードマークとなる：優れた土器製作者によって規範的なプエブロ土器が作られる
	1961	全国アメリカ・インディアン会議「目的宣言」を発し連邦管理終結政策（1953）の廃棄を要求（於：シカゴ大学） / ニューメキシコ大学のインディアン学生が「全国インディアン青年会議」を結成
	1962	SFIS を閉鎖し、「アメリカ・インディアン・アート研究所」（IAIA）設立：先住民の現代絵画教育の専門校、ホピのオテリー・ロロマが革新的な陶芸を教える。
	1964	コチティのヘレン・コルデロが人形型土器「ストーリーテラー」を発明、ストーリーテラーの製作が多くのプエブロに波及して汎プエブロ文化を形成する
	1965	インディアンの教育に関する国家諮問協議会」設置

		1968	アメリカン・インディアン・ムーヴメント (AIM) 結成 / インディアンの機会に関する国家協議会」設置
		1969	「インディアン教育特別小委員会」設置
		1970	ニクソン大統領が「ターミネーション (連邦管理終結政策) なきセルフ・デターミネーション」を公約
		1972	「インディアン教育法」成立
		1973	「第 1 回北部プエブロ 8 部族美術・工芸展」開催 (ナンベ、ポホアケ、ピクリス、サンファン、サンイルデフォンソ、サンタクララ、テスケ、タオス)
		1975	インディアン自決・教育援助法成立 / インディアン・プエブロ文化センター設立 (アルバカーキ)
		1976	北部プエブロ・インディアン職人組合設立 / ネルソン・グレイバーンが編著『少数民族とツーリストアート』を出版
		1977	バーレン・スミスが編著『ホストとゲスト：観光の人類学』を出版
		1978	「教育修正条項第 11 条」成立 / アメリカ・インディアン宗教自由法成立 / 「部族運営コミュニティ・カレッジ援助法」成立
		1980 年代	土器作家に、プエブロを越えた芸術作品制作の機運が高まる：画廊関係者の助成
		1987	インディアン芸術文化博物館創設
		1988	ジェイムズ・クリフォードが『文化の窮状』を出版
		1990	先住アメリカ人墓地保護・返還法制定
		1990 年代	先住民作家 (陶芸、籠、ジュエリー細工、織物) が、革新的な作品を製作
	2000	2000	「母なる大地の声—アメリカ・サウスウェスト プエブロ・インディアンの美術」展、日本で開催(名古屋ボストン美術館)
		2002	「変わりゆく手法—保留地を超えたアート 1：南西部からの現代先住民アート」展がニューヨークのアメリカ工芸博物館で開催される：プエブロの制約をこえた現代作家の作品展
		2004	ワシントンに国立アメリカ・インディアン博物館創設
		2014	「第 1 回先住民ファインアート・マーケット」(サンタフェ)開催、若手先住民アーティストを中心に現代作品を展示即売

〔『母なる大地の声』の年表を参考にして作成〕