

【論文】

# サンタフェのアート・ワールドとプエブロ工芸美術の変容

飯山 千枝子

## はじめに

アメリカ先住民文化に影響を与える都市の文化活動が明らかにされることは少ない。本論は、合衆国南西部の保留地に定住するプエブロ・インディアン<sup>1)</sup>の工芸美術の変容を、ニューメキシコ州サンタフェのアート環境との関係から明らかにしようとするものである。

サンタフェは20世紀初頭から「芸術の町」として知られ、観光地としても人気がある。近郊の保留地に住むプエブロ・インディアンは、工芸美術品の製作・販売を通して、長くサンタフェとの関わりを維持してきた。近年、サンタフェはアート政策を強力に推し進め、アートに関連する人々を惹きつけて、アメリカの社会学者ハワード・ベッカーが論じた集合的で相互作用的な「アート・ワールド」(ベッカー [1982] 2008 = 2016)とも呼びうる状況を活発化させている。サンタフェの現状を分析し、そのアート・ワールドがプエブロ工芸美術とアーティストに与える影響を考察する。

以下、四つの節にしたがって検討していく。第1節ではアート・ワールドの概念を述べる。第2節で南西部の史的概略に触れて、サンタフェとプエブロ・インディアンの関係を示し、20世紀後半までのプエブロ工芸美術を説明する。つぎに第3節では、サンタフェのアート環境の諸要素を提示して、アート・ワールドの形成を確認する。続いて第4節で、プエブロ・アーティストが、アート・ワールドの強い影響を受けて、アメリカン・アートとプエブロ・アートのはざままで直面する問

題を検討し、プエブロ工芸美術の現状を追う。

最後に、以上のことからサンタフェ・アート・ワールド<sup>2)</sup>は破壊的なものではなく、プエブロの工芸美術はそのアート環境をスプリングボードとして、新たな伝統と創造に向かっていると結論するとともに、アート・ワールドの動向を注視する必要があることを述べる。

## 1. アート・ワールドの概念

アート・ワールドの概念は、アーサー・ダントーが1964年の論文「アートワールド」で論じ、ダントーに影響を受けたジョージ・ディッキーが、1974年に論文「芸術とは何か——制度的分析」を発表してアート・ワールドの制度論を提示した。二人ともアメリカの哲学者である。ダントーの論文における問題の所在は、アートとは何かという定義であり、とりわけ20世紀の新しいアート現象に対してである。ディッキーはダントーが示唆したアート作品が埋め込まれている構造を分析し、アートとされる必要条件を定義している。

本論では、芸術の定義に関する哲学的美学論の考察は範囲を超えるものだが、後述するハワード・ベッカーの「アート・ワールド」論(1982)との関係から、まず、ダントーとディッキー二人のアートワールドの概念を簡略に述べておくべきだろう。

ダントーの論文執筆の端緒となったのは、ポップアート<sup>3)</sup>の旗手アンディ・ウォーホルの『ブリロ・ボックス』<sup>4)</sup>である。彼はそれを芸術と見たが「そもそも芸術と実物とのあいだの区別など

というものはすべてなくなってしまったのだろうか」(ダントー 2015: 24)と問い、問題は何がそれを芸術にするのかということだとして、次のように定義する。

あるものを芸術と見ることは、眼が見分けることのできないあるものを要求する——それは、芸術理論のある雰囲気であり、芸術の歴史についてのある知識であり、つまりは、あるアートワールドである。(ibid.: 22-23)

ダントーのアートワールドは、芸術に関する言説が共有されている場所が、ある物を芸術にしていることを指している。これは、目の前にあるウォールホルの作品もブリコの外箱もそれ自体では芸術作品であるわけではなく、ある時代に共有される芸術の理論的、歴史的雰囲気(アートワールド)が芸術足らしめるということだろう。

ディッキーは、ダントーが前述の論文の中で、芸術の定義を定式化しようとはしていないが、その試みが取るべき方向性を示唆しているとみて、ダントーの「アートワールド」という用語を、個々の芸術作品がそれぞれの位置を占める広範な社会制度を指し示すために使用したいと述べている(ディッキー 2015:43)。彼がアートワールドをある制度と呼ぶとき、その意味はある確立された実践であるとした(ibid.:44)。ディッキーは、ある物が芸術作品とされる必要条件を芸術作品の定義としている。

分類の意味における芸術作品は(1)人工物であり、かつ、(2)それが持つ諸側面の集合が、ある特定の社会制度(アートワールド)の代表として行動するある種の人ないし人々をして、当の人工物に対して鑑賞のための候補という身分を授与せしめた、そうしたものである(ibid.:46-47)。

他方、社会学者ハワード・ベッカーが、1982

年に*Art Worlds*を出版する。ベッカーはその著作の中で、前述の二人に触れ、「哲学者には仮説的な例から議論する傾向があるため、ディッキーとダントーが言及する「アートワールド」はあまり肉付けされておらず、ただ彼らが指摘しなかったことを指摘するに足りる最小限のことが行われているにすぎない」と評した(ベッカー [1982] 2008 = 2016: 163)。

ベッカーの「アート・ワールド」論は、美学の議論ではない。彼はアート・ワールドを次のように説明する。

私はこの用語を、もっと専門的に、人々のネットワークという意味で使っている。そういう人々の協同的な行為が、ものごとを行う規則になった手段についての人々の連携しあった知識によって組織化される。そして、そのアート・ワールドが、それに結びついたアート作品を作り出すのだ。このような定義は同語反復的だが、私の分析を反映しているからである。私の分析は、アートに関する論理的に組織だった社会学理論ではなく、むしろ、人々がいかにアート作品を生産・消費するかを理解するために、アート・ワールドというアイデアがどれだけの力をもちうるかを探求するものだ(ibid.: xxiv)。

ベッカーはまた、アートの制度理論と自著*OUTSIDERS* (1963)の逸脱のラベリング理論の近親的な類似を指して、両者ともに主題の性質は、集合的に行為する人々がそれを定義する方法に依存しているとみるからだとも述べている(ibid.: 163)。自身の経験も含め、ベッカーは社会学の視座から多くの制作現場の観察と分析を行い、その現場を成立させている条件を比較して、アート・ワールドを具体性と総合性に富んだ現実的な概念としてとらえた。

彼が論じるアート・ワールドにおける個々のアプローチは、サンタフェのアート・ワールドとの

関係から第3節で見ていく。その前にサンタフェとプエブロ・インディアンの関わりについて述べておきたい。

## 2 サンタフェとプエブロ工芸美術

### 2-1 史的概略

紀元前2世紀ごろ、現合衆国南西部の北方に興ったアナサジ文化<sup>5)</sup>がプエブロ文化の源とされ、道具類、灌漑施設、アパート式石造建築などが遺されている。

1540年、スペイン軍がメキシコから北上して南西部に遠征した時、プエブロの人々はすでにトウモロコシ栽培を主とする定住農耕の共同体を組織し、カチナ信仰<sup>6)</sup>を発達させ、土器、編籠、織物、装身具などの工芸に熟達していた。1598年ごろからスペイン人の入植が始まったが、金鉱開発の見込みがないヌエボメヒコ（ニューメキシコ）への植民は、その目的が信仰（キリスト教）の弘布と伝道社会の建設に変わっていく。1610年、スペイン植民地政府の中枢としてサンタフェ<sup>7)</sup>と総督邸が建設され、サンタフェは合衆国最古の首府（州都）となった。過酷な弾圧に抗して起った1680年の「プエブロの反乱」<sup>8)</sup>を経て、スペイン統治は緩やかになり、サンタフェを中心にメスティソ（Mestizo, 混血）文化が形成され、プエブロの人々は毛織物、革細工、鍛冶、木工などの新技術を取り入れていった。

1821年、メキシコがスペインから独立して南西部はメキシコ領となる。プエブロの人々は市民権を与えられ、南西部とメキシコ政府との結びつきが希薄なまま自由に自分たちの生活様式を保つことができた。独立後まもなくサンタフェ街道<sup>9)</sup>が正式に開通し、1829年にオールド・スパニッシュ街道がサンタフェとカリフォルニアを結んで大陸横断鉄道が敷設されるまでの重要な経済ルートとなる。南方へはサンタフェからメキシコのチワワまでカミノ・レアル街道（スペイン統治時代に開通した“国王の道”）が通じていた。メキシ

コ統治下でありながら経済活動の自由化を受けて、辺境の宗教的拠点であったサンタフェは通商路の要に変身する。交易所に物資が運び込まれ、サンタフェには富と情報が集中した。

1848年、メキシコとの戦争に勝利したアメリカに南西部は割譲された。アメリカは19世紀初頭から領土拡張に着手し、割り当てた保留地に諸部族を留める政策<sup>10)</sup>に転じていた。政府軍との戦闘で大平原諸部族の生活様式は壊滅的な打撃を受け、プエブロ族は軍事征服こそ免れたが、定住地を保留地とされ、文化征服とも呼べる同化政策<sup>11)</sup>に脅かされた。

1880年、南西部地域に鉄道が開通する。サンタフェ鉄道とハーヴェイ社はいち早く観光事業を展開し、壺を持ったプエブロの少女やナヴァホ織りの女性の写真で南西部を宣伝した。さらに東部からの旅客に食堂車つきの快適で安全な旅とヒスパニック・プエブロ様式<sup>12)</sup>で建てられたホテルを提供する。駅に降りた観光客は、駅舎やホテルの前に座って工芸品を売る先住民を目にし、南西部のロマンチズムに溢れたホテルに泊り、近隣の保留地に出かけ、手工芸品をみやげに買って帰った。簡便な南西部異文化体験の演出は観光客を刺激し、サンタフェのみならず、1924年までにハーヴェイ社のホテルがあるアリゾナのグランドキャニオンへ、サンタフェ鉄道は年間およそ5万人の観光客を運んだ。

南西部の大自然は早くから白人画家を魅了し、20世紀初頭にはタオスやサンタフェに芸術家の集まりができていく。サンタフェの学者や美術関係者は、南西部観光の開発を先住民の経済援助と文化を紹介する好機と捉え、展示会を開き、美術・博物館を設立して観光客を惹きつけた。伝統文化が禁止されるなかで、サンタフェ鉄道やハーヴェイ社はビジネスのために先住民の手工芸品を品質にはこだわらず大量に必要とし、学者たちは速成の観光みやげを嫌って、伝統的で質の高い工芸美術の製作を先住民に指導した。観光客は白人社会に戻って「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」という評判を広めた (Garmhausen, 1988: 32-35)。20世紀初頭にサンタフェは交易の要から芸術の町に変身し、現在に続くアート環境の基盤を固めた。工芸美術は観光の影響を受けたが、プエブロの人々は現金収入と割り切ってみやげ品を作り、同時に伝統に則った儀式用品や工芸美術品を主体的に作り続けた。

第二次世界大戦後のアメリカは1950~60年代に国力が伸び、国内観光の大衆化で自動車旅行を楽しむ人々が増えて南西部観光への追い風となった。また、1950年代の公民権運動に触発されて、1960~70年代にインディアン復権運動が高まり、高揚した社会運動がプエブロ社会に波及する。プエブロ・インディアンが運営する「インディアン・プエブロ文化センター」(アルバカーキ)が1976年に設立されたのも、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。

プエブロの工芸美術品は漸次洗練されたものとなり、とりわけ土器はプエブロ・インディアンのトレードマークとなった。1970年代には国際観光客も増加し、プエブロの工芸美術品の需要は伸びて価格も上がった。1962年、サンタフェに設立されたアメリカン・インディアン・アーツ研究所 (IAIAと略称)は、全先住民を対象に全米唯一のアート教育専門機関として、現代先住民アートを牽引している。こうしたIAIAを含むサンタフェの影響を受けて、1980年代にプエブロ工芸美術のアート化が進んだ。

## 2-2 プエブロ工芸美術

プエブロの人々の美的感覚や優れた技術は、いつの時代にも常にプエブロ社会の生活や文化と共にあった。プエブロ工芸美術を理解するために、20世紀後半までの形態を個別に説明する。

**編籠** 工芸美術品の中で編籠は最も古いものであり、手間に対する工賃の安さや材料となる柳やユッカの激減から衰退してもおかしくないものである。しかし宗教儀式に用いられるために製作は継続され、その重要性は経済性をはるかに凌ぐも

のである。ほとんどホピで作られ、編み手は女性である。実用的なふるいとしても用いられてきた。

**織物** 古くからプエブロの人々が持っていた技術で、綿糸を織り、植物染料が使われて縞模様が好きされた。ホピでは男性が儀式用の帯などを織ってきた。スペイン人が羊をもたらしてからは、サンタフェ近郊のチマヨが織物の生産地となり、チマヨ織として知られている。

**土器** 編籠と同様、長い歴史を持つ土器製作は一千年前と同様に、粘土を手びねりで成形し、植物や鉱物から作った絵の具で雨や雲、鳥や植物の模様を絵付けして戸外で焼成する。19世紀末、ホピのナンペヨは考古学者の援助で先史時代のシキヤキ多彩色土器を再現してホピの土器製作に復興をもたらした。1910年代にはサンイルデフォンソのマリア・マルティネスと夫フリアンが、研磨して漆黒の艶を出し、その上に艶消しの文様を描く「黒地黒彩」の手法を発明して非常に人気を得た。20世紀初頭の観光開発で土器はみやげ用に小型化されたが、品質改良運動を経て上質な土器が作られるようになる。サンタクララのマーガレット・タフォヤやアコマのルーシー・ルイスなどの優れた作品が称賛され、20世紀後半に土器は工芸美術からファイン・アートへ変容した。コチティのヘレン・コルデロは、プエブロの口承文化を体現する「ストーリーテラー」(語り部人形)を創作している。それらの作品は、今では古典となり、非常に高い価値をもつものとなっている。

**装身具** ビーズ細工の伝統も長い。貝や天然石を小さな丸い円板に加工して連ねたものをヒューシーと呼ぶが、貝を加工したビーズは一千年以上も前のものが見つかっている。大方がサント・ドミンゴ(現ケワ)で製作されてきた。銀細工は、プエブロ・インディアンではズニとホピが有名である。ズニは「インレイ」(象嵌)技法に優れ、銀板に自然石をモザイクのようにはめ込んだカラフルなプレスレットや、ターコイズを細く切り出して象嵌した「ニードルポイント」の技法で知られている。ホピの技法「オーバーレイ」は、黒く



燻した銀板に、切り抜いた銀板をはりつけて、カチナやプエブロのシンボル文様を切り絵のように見せる装身具を作り出す。ホピのジュエリー作家チャールズ・ロロマ（1921～1991）は、20世紀半ばに立体的なデザイン、プレスレットの内側に象嵌する「インナー・ジェム」の技法、ラピスラズリ、象牙、真珠、金、ダイヤモンドなど新しい素材を用いて、彫刻的で革新的な作品を創作し、ジュエリー細工を現代アートに高めた。

**カチナとフェティッシュ** カチナは、ホピで作るコットンウッドの木彫り人形である。カチナ儀式に入会する子供に、カチナ（総数 250 以上ともいわれる霊）を覚えさせ、それぞれのカチナの仮面、服装、髪飾り、持ち物などから役割を理解させる一種の宗教教育のために作られるが、販売用も製作されている。フェティッシュは、持ち主に超自然的な力を与えると考えられ、呪物として石、貝、シカの角、鉱物などから小さな動物の姿を切り出して作られてきた。古くはアナサジ文化の中心地であったチャコ渓谷から、目玉や首に貴重なターコイズを象嵌した黒曜石のカエルが出土している。今日のフェティッシュはほとんどズニで製作され、クマ、マウンテンライオン、モグラ、カメ、コヨーテなどが癒しや強さ、長寿、保護などのお守りとして販売されている。それら動物の目に今も同じようにターコイズが象嵌されている。これらの動物や鳥をさらに小さくして連ねたフェティッシュ・ネックレスも人気がある。

**絵画** プエブロ・インディアンは、信仰的なシンボルを壁絵や壺などに描いてきた。紙やキャンバスを用いるようになるのは近代のアート教育以後である。1930年代に有名になった「インディアン画」は、サンタフェ・インディアン学校の美術教師ドロシー・ダンが指導して、生徒たちが平面的な構図で先住民の伝統的な生活を描いたものである。「伝統に根差したモダン」(Doss, 2002: 13)と評判になり、タオスのポップ・チャーリー、サンファン（現オーケイオウエンゲ）のジェロニマ・クルーズ・モントヤ、サンタクララのパブリ

タ・ヴェラルデなどが育った。1960年代以降の先住民の現代絵画は、IAIAのアート教育を全面的に受けて発展してきた。プエブロ出身者の作品も、インディアン画とは著しく異なり、人物画は写実的あるいは抽象的になって風俗画を脱した。プエブロを題材にするダン・ナミンハ（ホピ/テワ）も、対象を解釈して自分のイメージで描く現代画家である。

### 3. サンタフェ・アート・ワールドの構成要素

サンタフェはニューメキシコ州北部に位置する小都市で、海拔 2,130m の高地にあり、8 月は摂氏 30 度に達するが空気は乾燥している。こうした気候からサンタフェには 20 世紀初期に結核症のサナトリウムが開設されたが、後期には定年退職者や別荘地を求める高所得者の流入が起きている。サンタフェの人口は約 68,000 人（2010 年国勢調査）、白人が 8 割を占める。

ここでは、サンタフェ研究所（SFI と略称）の「サンタフェ・アート市場」（1993）の報告書<sup>13)</sup>に依拠しながら、現況のデータを加えてサンタフェのアート環境を検討したい。SFI の報告書は経済的側面からサンタフェの文化的特徴を分析している。サンタフェの諸要素は、ベッカーが論じたアート・ワールドを充足させるものだろうか。

#### 3-1 美術・博物館

ベッカーによれば、「ある美術館がある作品を購入展示することは、現代の視覚アート・ワールドが提供しうる最高の制度的な承認を与えることになる。それ以上に当該作品を重要化することはもう起らない。あるいは、すでになされた以上にアーティストの評判を高めることもないからだ」という（ベッカー [1982] 2008 = 2016: 131）。

サンタフェは主要な 4 つの美術・博物館——ニューメキシコ博物館（1909: 旧総督邸）、ニューメキシコ美術館（1917）、国際民俗芸術博

博物館（1953）、インディアン芸術文化博物館（1987）・人類学研究所（1927）から成るミュージアム・オブ・ニューメキシコシステムをとっている。さらにホイールライト・インディアン美術館、スペイン植民地美術館、アメリカ・インディアン美術館、ジョージア・オキーフ美術館など、その数は20以上である。

インディアン芸術文化博物館は、5、6万点に上る品目を収蔵しているが、今ではアートとして展示されるようになったものの、その多くが20世紀初頭に考古学者によって保留地から学術的資料として大量に収集された古い実用土器などである。「誰かの美学が、保存に必要な資源の裏付けをもって作品をアートとラベリングしたときには、そのものはたやすくアクセスできる美術館システムに入れられる」(ibid.: 241) という例である。

SFIの報告書で、1992年の主要4美術・博物館のスタッフは合計でフルタイム238人、パートタイム有給が15人、無給416人で、入館者は週48.6時間開館するとして年間約64万4千人に上り、入館料の合計はおよそ100万ドルであった。「美術館は、キュレーター、美術館の評議員、パトロン、ディーラー、批評家、美学者が構成するネットワークが選定した作品を収蔵している。そこは、こうした人々の一定数または全員の美的基準にかかった作品を収蔵するのであり、その基準は美術館のような制度からの要求に対応して発達してくる」(ibid.: 240) のであれば、サンタフェの美術・博物館の多さは、それに見合った数の美的基準を作り出す人たちをそのネットワークに大勢抱え込んでいるということである。

### 3-2 ギャラリーとディーラー

美術・博物館と同様にギャラリーが多いのもサンタフェの特徴である。SFIの報告書によれば、1992年の市民名簿でサンタフェのギャラリー数は168、1991年の売上げ1億2千万～1億5千万ドル、ポスターから古典作品まで、販売価格は160～最高が71万2千ドルであった。サンタフェ

に対し、タオスとアルバカーキの最高価格はそれぞれ3万2千ドルと1万3千ドルで、州内唯一の国際市場であるサンタフェの取引が大きいことを示している。ディーラーの相場は、委託販売で売り上げの76%だが、新人や芽が出ないアーティストとギャラリーの間では、大ざっぱに50-50で委託販売されることがあった。

また、SFIの調査では15人のディーラーにインタビューした結果、8人が非常に強いアートへの愛好を示した。ディーラーの間ではアーティストの間でよりも経済的な動機が大きく働くが、財政的に成功したディーラーは、必ずしもそれが原動力ではないことが明らかだと報告書は結論している。ディーラーの38%が一度はアーティストを経験しており、8割以上が熱心なコレクターであった。この傾向はディーラーとアーティストの関係にも表れていて、契約期間が2年未満22%、2～5年35%、5年以上が43%と1番多かった。

ギャラリーの盛衰は激しく、前出の市民名簿によれば、1981年67のギャラリーがサンタフェにあったが、1985年までに34の名前が消えて45が付け加えられた。さらに1981年の生き残りが1985年に20消え、1991年には1985年の生き残りが22消えて、新たに126の名前が載った。現在では、年代物のアメリカ先住民アートから現代の彫刻や絵画まで多様に専門化した300近いギャラリーがあり、サンタフェ市場のアート売買額は全米の上位にランクされている。

2017年に35周年を迎えたサンタフェ・ギャラリー協会は、ギャラリーを主に美術・博物館やアートに関連する企業などで構成されている。専門的な水準を維持し、サンタフェを宣伝してアート経済の利益を唱道することを目的としている<sup>14)</sup>。会員であるギャラリーのオーナーや美術・博物館の学芸員などが鋭い鑑賞眼をもつ目利きであることも多い。

### 3-3 アーティスト

20世紀初頭からアーティストがサンタフェや

タオス地域にやってきたことは前節で触れたが、ロバート・ヘンリーやジョン・スローンなどの画家だけではなく、メアリー・オースティンやメーベル・ルーハン、D・H・ロレンスなどの作家や詩人も訪れ、創造的な雰囲気が生まれている。1920～47年の間に、サンタフェに定着したアーティストは75人、夏季に訪れたアーティストは150～250人になっている（Gibson 1983: 70）。

SFIの報告書は、1992年のサンタフェのアーティストと工芸職人を合わせると、およそ3,000人だと記している。そして「プロフェッショナルなアーティストとは何か」との問いを設定し、5つの定義を検討している。①自称（この定義は受け入れられない）②適切な試験をパスした人③生活費を作品販売で充足している人（問題は我々が「アーティスト」の用語を「商業デザイナー」と同義に使いたくないということ）④他の収入活動と対照して多くの時間をアート制作に費やす人⑤アート制作の必需品を購入するときに売上税免税を申請する人（これは手軽な法的定義だが、あいにく申請書の統計は専門的な必需品を購入する他の人と合計されている）。その結果、経済的視点から「アーティスト」という用語が意味する一つの定義を見つけるのは困難だと結論付けている。報告書はさらに18人のアーティストにインタビューして、「プロフェッショナルなアーティスト」をイメージするときの重要な基準の一つは、おそらく作品を売り始めた時だとしている。18人が最初に自分の作品を販売した年齢は、13～42歳までと開きがあった。

それでは、ベッカーはどのように定義しているだろうか。「アーティストとは、それがなければその作品がアートとみなされない中核的な活動をする者として定義される。アーティストがしないことは、どんなことであれ他の誰かがしなければならないことだ。こうしてアーティストは、協同する人々からなりたつネットワークの中心で仕事をする」（ベッカー [1982] 2008 = 2016: 29）。

現在、プエブロの工芸美術の作り手は、そのほ

とんどがそれぞれのプエブロに居住し、プエブロ・ネットワークの中で協同している。プエブロの人々の特異な点は、いずれにせよ、それらコミュニティの老若男女、子供たちまでが土器製作やジュエリー細工、ビーズ細工、木彫りなど何かしら手仕事の経験や知識があり、機会があれば優れたアーティストとして活躍する潜在能力を持っているということである。

### 3-4 観光

サンタフェが南西部観光を長く担ってきたことは第2節で見たとおりである。21世紀に入り、クリエイティブ・ツーリズムが、サンタフェ市の基幹産業になりつつある。市の行政機関「ツーリズム・サンタフェ」（TSFと略称）は、サンタフェの観光を通して経済的發展を促進することを目的に、サンタフェ・コミュニティ・コンベンションセンターの運営、オフィシャル・トラベル・サイトによる旅行情報の提供、市の文化的将来性に取り組むカルチャーコネクツ：サンタフェ、ビジター・インフォメーションセンターの設置などを行っている<sup>15)</sup>。

コミュニティ・ギャラリーの館長ロバート・ランバートは、クリエイティブ・ツーリズムを「本物のアートや文化遺産、歴史的サイトを体験してもらい、ツーリストがその土地の創造的活動を実際に手で触れて経験し、コミュニティ活動に参加すること」と定義する<sup>16)</sup>。2008年、サンタフェ市はクリエイティブ・ツーリズムをテーマに「サンタフェ国際会議2008」をユネスコと共催し、16か国から200名が参加してニューメキシコ料理、焼き物、織物など50の企画を体験した。また、サンタフェ市はアーティストと観光客をリンクさせるクリエイティブ・ツーリズムのウェブサイトを立ち上げ、2011年には300人のアーティストが体験プログラムに参加している。

サンタフェ観光局局長のランディ・ランダルは、「サンタフェ観光のターゲットは、男性より決定権を握る40～65歳代の女性であり、その年代の

女性は文化とアート、特にインディアン文化や精神的なものを好む」という<sup>17)</sup>。そのことは、21世紀の消費社会におこった消費文化の一つの傾向を思わせる。「現在の消費文化を特徴づける原則の一つは、文化的価値をより深く、あるいはより幅広く追及しようとすることであり、文化的価値とは、人々が消費を通じて何らかの主観的に好ましい精神状態を実現する時、そのような消費のもつ価値を示すものである」（間々田 2016：145-147）とすれば、アメリカの熟年女性たちは、サンタフェ観光に文化的価値をすでに見出しているのかもしれない。年間およそ1千6百万人がサンタフェを訪れ、観光は年間1億ドル以上の収入をもたらして市の産業を刺激し<sup>18)</sup>、先住民の工芸美術品の制作にも活気を与えている。

### 3-5 サンタフェ市

2005年7月にサンタフェ市はユネスコから「クラフト&フォークアート」の創造都市<sup>19)</sup>として認定された。市のアーツ委員会（Artsと略称）は、TSFの下位部門で、創造都市としてのTSFのアート関連政策を実行している。主にコミュニティ・ギャラリーの運営と公共アートの設置である。Artsの中心策であるコミュニティ・ギャラリーは、地域住民に根差したアート文化活動を促進するため、地元のアーティストや工芸家を支援して作品の展示と販売を行っている。また、公共アートの設置もArtsが力を入れている事業である。公共アート設置プログラムは1985年に創設され、これまでにバラエティに富んだ73のアート作品が、市の建物、輸送システムの道筋、市の公園などに設置された。

TSFの2016-17年の予算は1千42万ドル強で、そのうちArtsは約212万ドル、TSF予算の20.3%を占める<sup>20)</sup>。このArtsの予算は、2011-12年の約138万ドルから5年で74万ドル強の増加になっていて、市のアート政策がますます重要になっていることを示している。こうしたアート支援に加え、サンタフェ市は2004年に創設された

「International Folk Art Market | Santa Fe」を後援している。マーケットは、毎年7月にダウンタウンから離れたミュージアム・ヒルで、収益を通してコミュニティをエンパワーメントする手仕事の素晴らしさを讃えて開催される。これまでに87か国から700人のフォーク・アーティストが参加し、収益は2億ドルを上回った。

また、サンタフェ市議会は、2016年秋に「Native American Arts or Crafts District」の創設を決定したが、まだ実施には至っていない。これはダウンタウンとキャニオンロード沿いに一定の地区を指定し、その地区内の業者に特別ビジネス・ライセンスを認可して先住民の真正の商品を販売させるというもので、公聴会に出席したプエブロ・アーティストたちは賛同を表明している<sup>21)</sup>。サンタフェ市における真正の工芸美術品の販売は、現行の「ニューメキシコ工芸美術販売条例」<sup>22)</sup>によって管理されている。

ベッカーは、「アート」と「国家とその機関」について、「承認するものには直接間接のサポートを与え、アート作品が売れる機会を提供したり、アーティストの行動や生産活動に直接介入したりして、アート作品の生産へのその他の参加者と同様に、国家とその機関もみずからの利益を追求して行為する。国家は、特定の時代の特定の媒体の特徴を示す作品を生産する協同のネットワークすなわちアート・ワールドに参加しているのだ」と述べている（ベッカー [1982] 2008 = 2016: 197, 208）。

これまで見てきたサンタフェのアート環境をベッカーの概念になぞらえてまとめると、作品の最終保管所となる美術・博物館がある。アーティストの作品を流通させるディーラーやギャラリーが存在する。作品を生産するアーティストがいる。解説や評価を公表することでアーティストの作品への関心を高め、市場を作り出すのを助ける美学者や批評家がいる。作品を購入、または話題にしたり他人に勧めたりすることでアーティストを援助する購買者や多くの観光客がいる。サンタフェ



市はアート政策を積極的に行っている。こうした諸要素から成る協同的行為はネットワークを構成し、サンタフェ・アート・ワールドを形成するものである。

#### 4. サンタフェ・アート・ワールドのインパクト

##### 4-1 プエブロ・アーティストかアメリカン・アーティストか

サンタフェ・アート・ワールドは、公の美術・博物館を除き、ほとんど白人の世界であり、プエブロ・アーティストにとって言葉、宗教、文化の違いは大きい。例えば元来インディアンの言語に「アート」の語彙はなく、英語表現で最も近いのが「作ること」である。製作活動は生活と切り離しては成り立たず、作られたものは正しい形や用途、象徴的な意味をもち、人々に見方や理解の仕方を教える部族の神話を反映していた (Cajete, 1994: 40)。「作ること」は、コミュニティの文化や伝統、生活そのものであり、その仕方は、「昔ながらの」あるいは「正しい仕方になかった」ものでなければならない (Coe, 1986: 46)。

サンファン (現オーケイオウエンゲ) の刺繍家がブリエリタ・ナヴェによれば、そうした仕方はプエブロの人たちにとってとても重要なことなのだという (ibid.)。このプエブロの伝統観は現在でも残っている。コチティのヴァージル・オーティスは、刺激的で斬新な塑像型土器で高く評価されているが、同プエブロの82歳の著名なストーリーテラー作家にオーティスの名前を出したところ、彼女は黙ったまま肩をすくめた<sup>23)</sup>。プエブロの礼儀上、言葉に出して非難こそしなかったが、伝統を重じる彼女の規範からすればオーティスは論外なのである。プエブロ・アーティストは多かれ少なかれ、こうした文化の中で育ってきている。

他方、アート業界は伝統的工芸美術に目新しさが無いという不満を持っている (Clark, 2006: 11)。それを打破しようと、サンタフェのギャラリーが

若手の援助に乗り出したのが1980年代である。サンタクララのジョディ・フォルウェルは新表現に挑んだ先駆的土器作家で、「Gallery 10」のオーナー、リー・コーエンの援助を受けてコンセプチュアルなスタイルを確立した。「伝統が重視され、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は、人々の叱責や生活の困難さがつきまとった」と彼女は記している (Folwell, 2002: 160)。革新的なアーティストたちを支援したギャラリーの影響はきわめて大きい。

また、アメリカン・アートの価値観の浸透もサンタフェの影響として非常に強いものである。第2節で触れたIAIAの教育方針は、プエブロ社会からの逸脱とみなされる自己表現と個人主義を重視し、ステレオタイプのスタイルを越え、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制作されて新しい形になるというものだった (Anthes, 2006: 177-181)。「プエブロの学生は陶芸科にあまり来ない、皆知っているから」とIAIAの陶芸科コフィー教授は話しながら、陶芸を教えたホビの女子学生は彫刻的な現代陶器を制作するようになっていたが、ホビに帰って古来の伝統的な土器製作に戻ってしまったと付け加えた<sup>24)</sup>。IAIA出身のプエブロ・アーティストは、個人差はあるもののアメリカン・アートの価値観を体得している。

一方で、サンタフェ在住のプエブロ現代土器作家三人にインタビューして分かったのは、全員にプエブロ文化を基盤とした強い帰属意識があるということだった<sup>25)</sup>。熟練した身内から土器製作を習得したこと、先祖と連環している意識、プエブロ社会に貢献することなどが、同時に、作品に見られる市販の材料や新しい技法、形、自己表現を試みる意識も強い。サンタフェに住むことでプエブロの慣習からは自由であるが、サンタフェとプエブロ両方に強く引かれる緊張の中にいる。作家たちが毎日プエブロ・インディアンであると自覚していると強調する時、その帰属意識やアイデンティティはむしろプエブロ社会を離れたこと

で鋭く意識されていることを窺わせた。しかし、男性作家のひとり「私はアメリカン・アーティスト」と言い切る。また、斬新で奔放な作品を制作するズニの若手男性作家は、IAIA 出身で、ホピの女子学生と似たような立場を続けている。「自分はここ（サンタフェ）で楽しんでいるが、儀式の時にはズニに帰ったりする。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」と屈託がなかったが、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、その立ち位置のバランスの難しさを負っている。

#### 4-2 売れ筋は何か——プエブロ・アーティストのジレンマ

アーティストが作品を売るためにはディーラーに委託するか、自分で販売に出かけるかであるが、著名な作家にはギャラリーや美術・博物館から制作ないし購入の依頼がきて買い上げられる。また、人気のある土器や織物はそのプエブロや生産地を購買客が直接訪れるので、住居の一部を小さな店にしている場所や製造元で販売する。とくにジュエリーは携帯するのが容易なので、ホテルやインと曜日を決めて契約し、食堂などのコーナーでテーブルの上に作品を並べて宿泊客に販売したり、サンタフェのプラザに面した旧総督邸の回廊で観光客に販売したりする。この他に、各プエブロやサンタフェ市内の公園などで開かれるアート・ショーやイベントを回って販売するが、おそらく最も収入を得ることができるのは米国内最大のサンタフェ・インディアン・マーケットである。

このマーケットは、毎年8月下旬の2日間開かれ、1,000人近い先住民アーティストが参加し、約700の屋台店がプラザを中心に立ち並ぶ。ギャラリーや美術・博物館の関係者、コレクター、観光客など米国内外から15万人におよぶ人が詰めかけ、アーティストは年収の3分の2を売り上げるといわれている。近年の売れ筋はもっぱらジュエリーで、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などが洗練され

ていて非常に人気がある。ジュエリーは材質や形態、種類、制作者の技巧などによって数千ドルを超えるものもあるが、年齢や性別にかかわらず高い集客力を持っている。プエブロ土器では、著名な土器作家の1万ドルを超える作品もあったが、売れ筋は持ち運びに手軽な18センチほどの伝統的な絵柄や形の壺や水筒などである。

アメリカの文化人類学者ネルソン・グレーバーンは、アート制作者の現状を「アーティストの窮状」として論じている。その窮状とは、近年、アーティストは多かれ少なかれ大都会の世界的アート・システムに組み込まれ、外部市場のために作品を創作しているが、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が行われ、先住民アーティストの作品が一見して民族的とは認められなくなっているような悪化した状態を指している。先住民アーティストは、正式で象徴的な多様性に溢れた趣向を凝らして、自分たちの民族性を表示しなければならない。先住民アートの世界的な商品化や真正性<sup>26)</sup>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理解するためには、モノよりもむしろ、その代理人である制作者、仲介者、購買者の行動を検討することが肝要だと指摘している(Graburn, 1999: 347-351)。まさにアート・ワールドの協同的な行為を示唆しているようだ。

サンタフェの老舗ギャラリー Andrea Fisher Fine Pottery の販売責任者は、高額なプエブロ土器の販売が頭打ちの傾向にあるという。このギャラリーは質の高い黒地黒彩土器や伝統的な図柄の土器を取り扱うが、販売数がここ3年ほど年間1,000個位に留まっている。以前は2,000~2,500個が売れていた<sup>27)</sup>。だが、アート業界は支援する革新的土器(陶器)を積極的に売り込むことも伝統的土器の保守性やマンネリズムを大声で批判することもできない。それは芸術的評価の高い全くの革新的陶器が売れ筋になっていないからである。現代プエブロ・アーティストは、革新的な自己表現か伝統的売れ筋かというジレンマに直

面する。観光客が最も強い関心を持つ伝統も真正性も切り捨てるのは難しいのである。

#### 4-3 現代絵画がプエブロ・アートをリードする

ここでは、サンタフェ・プラザの近くにあるプエブロ・アーティストが所有する二つのギャラリーを紹介する。

##### 4-3-1 「Golden Dawn Gallery」

この稀有なギャラリーは、パブリタ・ヴェラルデ (1918-2006)、ヘレン・ハーデン (1943-1984)、マーガレット・バグショー (1964-2015) 三人の作品を展示している。彼女たちは、母、娘、孫娘と三代にわたる女流画家である。ヴェラルデはサンタクララに生まれ、サンタフェ・インディアン学校の1期生として、ドロシー・ダンに学び、「インディアン画」を多く残した。級友にはアラン・ハウザー、ホー・ヘレラ、ポップ・チャーリー、オスカー・ハウ、ジェロニマ・クルーズ・モントヤなどがいる。ヴェラルデは長い制作活動を通して、国内外の美術館でショーを開き、賞を独占し、美術界に強い影響を与えた。彼女は1959年にプエブロ女性初の*Old Father The Story Teller*を出版している。

ヘレン・ハーデンは母パブリタと白人ハーバート・ハーデンを父としてアルバカーキで生まれた。ハーデンは、伝統的なインディアン画からモダンな抽象絵画へ移った最初の女流画家で、彼女の母同様、多くの賞を獲得した。彼女の画風はプエブロ・インディアンのシンボルであるトウモロコシ、カチナ、土器のデザインなどと現代要素を複雑でカラフルに組み合わせた抽象画である。ハーデンは41歳の短命に終わったが、亡くなる数年前からエッチング技法を用いた銅版画の制作を始め、繊細な画風の作品を残している。

マーガレット・バグショーはアルバカーキで生まれ、祖母と母の作品に囲まれて、二人の強い独立精神の影響を受けながら育った。26歳まで絵筆をとることはなかったが、描き始めてからは祖

母と母が基盤としたアメリカ先住民の伝統的なテーマを選んで、油絵画家として自身の境地を押し広げていった。壁一杯の大きなキャンバスには、構図、質感、光が色彩豊かに混ざり合い圧倒される華やかさがある。バグショーは絵画だけでなく、美術・博物館でのレクチャーや自分の仕事を残すビデオ制作、出版など多彩に活躍した。

##### 4-3-2 「Niman Fine Art」

Nimann Fine Art は、1990年にオープンした家族経営のギャラリーである。テワ/ホピの画家、彫刻家であるダン・ナミンハの作品と長男アールの現代彫刻、次男マイケルのマルチメディア写真の作品を展示している。ダン・ナミンハは、1950年、アリゾナのキームス・キャニオンで生まれ、子供時代をホピの第一メサで過ごした。彼の祖母、テワ/ホピのデキストラ・クオツクイヴァは著名な土器作家で、19世紀末に有名となったナンペヨの曾孫である。ダン・ナミンハは、IAIA、カンザス大学、シカゴのアメリカン・アート・アカデミーに学んだ。彼の作品は、創造の核である故郷の大地、先祖のスピリット、文化的遺産への尊敬を起こさせる。儀式に深く埋め込まれたルーツ、スピリット・メッセンジャー、祝福を表すカチナ、雲の人々など肉体と精神世界の間にあるものを描く。彼の作品は国内外の美術館に収蔵されている。2009年、ダンがIAIAから名誉博士号を授与された。

Golden Dawn Gallery は中二階まで、ギャラリー全体の壁面を個性溢れる三代の作品が覆う。Niman Fine Art は天井も高く、美術館のようなディスプレイである。この二つのギャラリーが示すのは、プエブロ世界の文化基盤を絶つことなく、自分の新しいアートを確立してきたことであり、地域、文化、家族の連携から成るネットワークの成果であるということだろう。サンタフェのダイナミックな影響を受けながら、今日ではプエブロ・アートをリードし、サンタフェ・アート・ワールドに影響を与える存在になっている。

#### 4-4 プエブロ工芸美術の変容——伝統と創造

これまで見てきたようなサンタフェの諸要素と関連して、現代プエブロ工芸美術には次のような技術やスタイルの変容が起こっている。

**編籠** 伝統が強く残る儀式用の笊型の器はホピで製作が続いている。素材や作り方にも大きな変化はないが、浅い皿状の飾り額 (plaque) はアート性を強くアピールするようになってきている。飾り額には渦巻き状のコイル・スタイルと放射状に編むウィッカ・スタイルがあり、幾何学模様、雨や水のシンボル、渦巻き、カチナ模様などがカラフルに編みこまれている。

**織物** 今日でも天然ウールのチマヨ織は人気があり、ラグや衣料品、インテリア製品など用途が広がっている。ホピでは伝統を破って女性の織り手が現れた。創造的な作風をもつラモナ・サキエステワは、ホピの伝統であるシンメトリーな構図やデザインを取り入れながら、抽象画のようなタペストリーを織るテキスタイル・アーティストである。

**土器 (陶器)** コチティのヴァージル・オーティスが伝統の風刺人形を発展させた挑発的な人物像を制作し、同じプエブロのディエゴ・ロメロは、プエブロ史の暗黒面を辛辣な皮肉をこめてコミカルに描いた深鉢を作る。大きな彫刻的作品に取り組むサンタクララのノラ・ナランホーモース、伝統的な塑像型土器の表現を超えて、作者の意識や生き方を見る者に喚起させる創作的な人形作家サンタクララのロクサーヌ・スウェンツル、伝統的な素材と技術を用いながら、異端で異形の容器を制作するネイサン・ビゲイなどIAIA出身者の活躍が目立つ。土器は、実用品、みやげの小品、伝統的作品、現代作品まで多様性に富んでいる。

**装身具** インディアン・ジュエリーの流行で、素材やデザインも豊富になり、装身具の人気は急上昇している。指輪やプレスレットは男性にも人気がある。イスレタのマイケル・カークは、イーグル・フェザーをモチーフに、シルバーの表面に細い鑿で1本ずつ羽を描くように刻む。ズニ/コ

チティのジョリーン・ユースタス・ハネルトは、色鮮やかな丸みを帯びた石をはめ込んで、ズニのシンボルであるサン・フェイスや蝶を優しい現代的な装身具として作り出す。カラフルな石を厚くインレイするタオス/ラグーナのケン・ロメロ、カキの殻を素材に現代のヒーシーを制作するケワのクリストファー・ニエトなど、伝統と創造を調和させるジュエリー・アーティストが増えている。

**カチナとフェティッシュ** カチナ作家は自分の得意なスタイルのカチナを持つことが多いが、ホピの若手ケビン・セカククやハロルド・ネヴァヤクテワはあらゆるスタイルを制作する技術力を持っている。同じく若手のレイナルド・ラロは自分で原料を採取し天然の絵の具を作るが、この制作スタイルは最近の若手アーティストに共通してみられるという。価格は技量とカチナの形態によるが、150~2万ドル以上と幅がある。フェティッシュは、お守りとしてだけでなくアートとしても人気がある。材料も天然石の素材が非常に増え、ターコイズやコーラルの装飾が彩りを添えて巧みな細工を楽しむことができる。

**絵画** プエブロの油絵の伝統は、20世紀半ばのIAIAから始まったといえる。今日までの間に、プエブロ・アーティストはIAIAや大学教育などの高学歴者が増え、制作にも自分の感性や問題意識をはっきりと表現してきている。プエブロ・アーティストがこれからどのような画風を確立していくのか予断できないが、それはアメリカン・アートが、ポップアートや新表現主義などを経て、1980年代以降はアート概念の多様化で先行きが分からないのと同じである。プエブロの現代絵画の全体をつかむことはできないが、バグショーやナミンハの作品はアメリカ絵画と比べて遜色がない。むしろ、先住民絵画とアメリカ絵画などと分けることは、すでに意味を失っているように思える。



## むすびにかえて

南西部のプエブロ工芸美術は、サンタフェからアメリカ文化を吸収し、芸術性への高い評価、個人主義、新しさに門戸を開くサンタフェの価値観に強い影響を受けてきた。プエブロ工芸美術の現状は、品目によって量の多寡はあるが、全般的に品質が高く、美術関係者や購買者の関心を惹きつける魅力をもっている。大方の工芸美術品が美的なアートへと変容し、南西部の自然風景や異色なサンタフェの歴史を背景に、プエブロ・インディアン独特の趣をもたらしている。プエブロ内に居住してもっぱら昔ながらの工芸美術品を作る作業も、サンタフェで自己表現を試みる制作も共に活況を呈している。

サンタフェ・アート・ワールドは、これまで見てきたように、アート・ワールドを構成するネットワークが活発であり、地元だけではなくウェブサイトまで膨張している兆しもあるが、このアート・ワールドの影響は破壊的なものではなく、アート・ワールドに参入し、格闘しながら制作を続けるプエブロ・アーティストにとって挑戦を鼓舞するものである。プエブロ工芸美術はサンタフェのアート環境をスプリングボードとして変容し、工芸美術のページに新たな伝統と創造を付け加えている。アート・ワールドには先住民アートと連動して更なるアートの発展を予感させるものがあり、これから先どのようなアートを作り出していくのか、その動向を注視するのは重要である。サンタフェはインディアン・アートの主要な市場であり、伸長するアート・ワールドを強力なエージェントとして協同していけば、プエブロ工芸美術を包含するインディアン・アートの市場はさらに拡大する可能性もある。

プエブロ・インディアンが、白人都市の文化活動を応用し、そのネットワークを構成する不可欠な要素となっていくこうしたあり方は、プエブロ・アートだけではなく、今日的なインディアンの生き方に見られるものである。しかし、本論の

考察は対象をサンタフェとプエブロ・インディアンに限定し、ニューメキシコ州最大の都市アルバカーキやサンタフェのアート・ワールドに影響を持つと思われるナヴァホ・インディアンのアートには言及しなかった。さらに対象を広げて他のインディアンや都市との比較を行えば、南西部におけるインディアン・アートの実践を包括的に明らかにすることができるだろう。次の研究課題としておきたい。

## 註

- 1) プエブロ・インディアンの「プエブロ」とは、スペイン語で町や村を意味し、1540年に南西部に侵攻したスペイン軍が、アドビ (adobe、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。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く、アコマ・プエブロ、タオス・プエブロというように呼ぶ。プエブロ・インディアンという呼称は、プエブロの人々自身により、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。ニューメキシコ州の19部族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 (reservation) に定住している。
- 2) サンタフェ・アート・ワールドの呼称は、確立された固有のものではなく、サンタフェのアートをめぐる現象を統一的に説明するための手立てとして本論で用いている。
- 3) 1960年代前半に展開した芸術運動のひとつ。大量生産、大量消費社会を広告、報道写真、雑誌や漫画などを素材にして、シルクスクリーン (孔版印刷) を使って表現した。
- 4) 「Brillo」は食器洗い用の合成洗剤を含ませたスチールウールの商品名。その外箱を模した作品。
- 5) 先史時代の文化圏の一つ。北方ニューメキシコ、アリゾナ、ユタ、コロラド4州が交わるフォーコーナーズと呼ばれるコロラド台地に栄えた (前200-西暦1450)。「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」を使用している。

- 6) カチナはすべての尊ぶべき霊であり、人びとの願いを神々に届け、雨を降らせ豊作と生命の存続を保証する。仮面を用いるカチナ信仰の儀式は、カチナに儀礼を捧げるため季節に応じて遵守されている。
- 7) サンタフェはスペイン語で「聖なる信仰」、正式にはLa Villa Real de la Santa Fe de San Francisco de Asis「アッシジのフランチェスコの聖なる信仰に忠実な都市」である。
- 8) 植民地統治下の信仰への危機感と過酷な圧政への不満が頂点に達し、1680年8月10日、ニューメキシコ全域にわたり、プエブロの人々がスペインに対し起こした反乱。リーダーはサンファン・プエブロのメディスン・マンで司祭でもあったポペ。反乱は成功したが、1692年スペインに再征服された。
- 9) ミズーリ州フランクリンを起点にカンザス、コロラド両州を通過してニューメキシコに入り、タオスから終点のサンタフェに至る街道で山岳ルート(北ルート)とよばれた。
- 10) 保留地に先住民を閉じ込め、先住民の土地を奪って白人入植者に分配した。合衆国の西部開拓と領土拡大の西漸運動は、神が与えた使命だとする時代精神のもとに正当化された。
- 11) 部族的生活を終結させて先住民の文明化を図りアメリカン・ライフに組み入れるという名目で、子供たちの寄宿学校への収容、母語と伝統的慣習の禁止、キリスト教(プロテスタント)化などを強制した。
- 12) 白壁や瓦屋根、半円形の長い窓などスペイン的な外観に、日干しレンガで作られ丸太の梁が外壁に突き出すプエブロ建築を組み合わせた様式。
- 13) Santa Fe Institute (SFI) は1984年にサンタフェに設立された研究所で、複雑系研究の中心地。“The Santa Fe Art Market”は、マーティン&ジュリー・シュビックが1992年にディーラー、アーティスト、美術・博物館スタッフ、経営者、アートや文化活動に従事している人々に行ったイ

ンタビューを基にしている。www.santafe.edu/media/workingpapers/93-02-008.pdf より、2017年8月24日取得。

- 14) SFGA- Santa Fe Gallery Association <http://santafegalleryassociation.org/about-sfga/> 2017年9月9日取得。
- 15) TOURISM SANTA FE [https://www.santafenm.gov/convention\\_and\\_visitors\\_bureau/print](https://www.santafenm.gov/convention_and_visitors_bureau/print) 2017年11月30日取得。
- 16) NPO法人都市文化創造機構による「平成25年国内・海外の取組に関する調査報告書」<http://ccn-j.net/activity/> 2017年9月8日取得。
- 17) 2014年8月15日、サンタフェ観光局局長のオフィスで、飯山の聞き取りによる。
- 18) Santa Fe: Economy <https://www.city-data.com/us-cities/The-West/Santa-Fe-Economy.html> 2017年11月23日取得。
- 19) ユネスコは、世界各地の文化の多様性を保持して、文化産業が持つ可能性を都市間の提携によって発展させるための枠組として、2004年から創造都市ネットワーク・プロジェクトを開始した。2017年10月末までに、72か国180都市が認定されネットワークに参加している。文学、映画、音楽、クラフト&フォークアート、デザイン、メディアアート、食文化の7分野で、クラフト&フォークアート分野は、2005年のアスワン(エジプト)、サンタフェをはじめ、景德鎮(中国)、金沢など37都市である。
- 20) Santa Fe/Annual View <https://santafe.opengov.com/transparency> 2017年12月1日取得。
- 21) *Albuquerque Journal* (2016/10/26) <https://www.abqjournal.com/875879/santa-fe-dreats-native-american-arts-or-crafts-district.html> 2017年12月4日取得。
- 22) The New Mexico Indian Arts and Crafts Sales Act この条例は、正統なインディアン工芸美術品の販売を管理することを目的としている。正統なインディアン手工芸品は、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、高品質の自然材料を使用して生産された手作りの品目から成る。
- 23) 2014年の飯山の聞き取りによる。
- 24) 2010年の飯山の聞き取りによる。

- 25) 2010年の飯山の聞き取りによる。
- 26) 「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た。さらに、プエブロの土器の作り手は、伝統のプロセスにかまって製作された正統性をもつ土器を真正とみている。
- 27) 2014年8月15日、ギャラリーでの飯山の聞き取りによる。

#### 引用および参考文献

- 阿部珠理, 2016, 『メイキング・オブ・アメリカ——格差社会アメリカの成り立ち』, 彩流社。
- , 2005 [2013], 『アメリカ先住民—民族再生にむけて』 角川書店。
- Anthes, Bill, 2006, *Native Moderns: America Indian Painting, 1940-1960*, Durham and London: Duke University Press.
- Becker, Howard S., [1982] 2008, *Art Worlds*, The University of California Press. (= 2016 後藤将之訳『アート・ワールド』慶應義塾大学出版会).
- Cajete, Gregory, 1994, *An Ecology of Indigenous Education*, Asheville: Kivaki Press.
- Clark, Garth, 2006, *Free Spirit: The New Native American Potter*, Breda/NL: SM's- Stedelijk Museum's-Hertogenbosch/NL.
- Coe, Ralph T. ed., 1986, *Lost and Found Traditions: Native American Art 1965-1985*, New York: The

American Federation of Arts.

- Danto, Arthur C., 1964, "The Artworld", *Journal of Philosophy*, Vol.61, No.19. (= ダントー, アーサー, 1964, 「アートワールド」, 2015, 西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』勁草書房).
- Dickie, George, 1974, "What is Art? An Institutional Analysis", in: *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca and London: Cornell University Press, 19-52. (= デイッキー, ジョージ, 1974, 「芸術とは何か—制度的分析」, 2015, 西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』勁草書房).
- Folwell, Jody "Southwestern Ceramics" In David Revere McFadden & Ellen Napiura Taubman, eds., *Changing Hands: Art Without Reservation, I Contemporary Native American Art from the Southwest*, New York: American Craft Museum, 2002.
- Garmhausen, W., 1988, *History of Indian Arts Education in Santa Fe*, Santa Fe: Sunstone Press.
- Gibson, Arrell Morgan, 1983, *The Santa Fe and Taos Colonies: Age of the Muses, 1900-1942*, Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Graburn, Nelson, 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.
- 飯山千枝子, 2017, 『母なる大地の器—アメリカ合衆国南西部プエブロ・インディアンの「モノ」の文化史』, 晃洋書房。
- 間々田孝夫, 2016, 『21世紀の消費——無謀、絶望、そして希望』, ミネルヴァ書房。