

早稲田大学審査学位論文

博士（人間科学）

現代メキシコ社会における
先住民アイデンティティのゆくえ
ーオアハカ州の ASARO による
ストリートアートを用いた「先住民」の再生産ー

The Future of Indigenous Identity in Mexico

Recreation of the “Indigenous” through the Street Art by ASARO

2015年1月

早稲田大学大学院 人間科学研究科

山越 英嗣

YAMAKOSHI, Hidetsugu

研究指導教員： 蔵持 不三也 教授

目次

序章	4
1	はじめに 5
2	先行研究の検討 7
3	問題の所在 8
4	研究方法 8
5	本稿の構成 9
第1章	現代メキシコ社会におけるストリート空間の政治学 11
1	はじめに 12
2	調査地の概要 13
3	オアハカにおける PRI 支配の凋落と市民社会の形成 14
4	政治的アクターとしてのストリートアーティスト 15
4-1	ASARO 15
4-2	アルテ・ハグアール 17
4-3	ラ・ピストラ 18
5	公共空間におけるナショナル・ヒストリーの再生産 19
6	公共空間に介入するストリートアート 20
7	ストリートアーティストたちによる先住民像の再構築 22
8	結論 24
第2章	ASARO の思想の変遷：プエブロから外部社会へ 32
1	はじめに 33
2	エスパシオ・サパタ 33
3	組織 35
4	抗議運動の経験 35
5	作品テーマの変遷 38
6	結論 40
第3章	再象徴化される先住民像 43
1	はじめに 44
2	抗議運動の神話化 45
3	海外のキュレーターによる ASARO への注目 46
4	文化事務局によるストリートアートの資源化の動き 47
5	ASARO 内部の変化 50
6	結論 51
第4章	グローバル社会に生きる先住民村落の若者たちの価値観 55
1	はじめに 56
2	ワークショップの概要 56
3	事例：エスパシオ・サパタでのワークショップ 57

4	若者たちは何に魅了されるのか	61
4-1	外部社会への窓口	61
4-2	伝統へ向き合う場	62
5	結論	63
終章		67
1	はじめに	68
2	革命の記憶という「亡霊」	69
3	今後の研究の展望	71
参照文献		73

序章

1 はじめに

現代社会は、さまざまなマイノリティ集団が自らの存在の承認を求めために声をあげたり、あるいはこれまで抑圧されてきた権利の回復を目指したりするときにアイデンティティが持ち出される、いわば「アイデンティティを政治する」時代である。独自の言語や世界観を有するために、近代国家から啓蒙すべき対象として捉えられてきた先住民たちは、そうした政治運動のアクターとして最たるものといえよう。本稿は、現代のグローバル社会を生きるメキシコ先住民の若者たちが、近代国家のもとに紡ぎ出されたナショナル・ヒストリーとは異なる角度から自己イメージを構築し、アートを用いて社会に発信することによって、固定化された先住民イメージを脱構築しようとする試みを論じるものである。

さて、本題に入る前に問うべきことがひとつある。それは、はたして「先住民」とはいったい誰なのであろうかということである。たとえば筆者のフィールドとするメキシコ合衆国（以下、メキシコ）のいずれかの町において、先住民と呼ばれる人々を探してみると、それは想像以上に困難な作業であることがわかる。日本人の筆者にとって、たしかにある人々は他と比べて「先住民らしい」外見を備えているような印象を受ける。しかしながら、彼らが他の人々と区別されるような明確な表徴を有しているかといえばそうではない。15世紀からのスペインによる植民地化にはじまり、世界各地からの移民が流入してきた現代のメキシコ社会において混血化は複雑な形で進行し、もはや誰が先住民であり誰がそうでないのかを線引きすることは当事者にとってすら難しいのである¹⁾。筆者が「先住民らしい」と感じたのは、彼らが無意識のうちにステレオタイプな「先住民イメージ」に重ね合わせ、その合致の度合いによって判断を行っていたことになるだろう。

このような定義の困難さは、一方で、先住民が「空白」の存在であることを意味する。つまり、そこには定義する側の欲望が自由に投影され、恣意的に意味づけがおこなわれる可能性が残されているのだ。実際、とくに独立革命期（1810-1821）以降のメキシコ社会において、先住民概念は様々な問題が収斂する場として存在してきた。国内の先住民に対する政策は、1910年代のインディヘニスモの高まりを背景として、農業振興省人類学局初代局長マヌエル・ガミオ（Manuel Gamio, 1883-1960）らによって提唱された主張、すなわち先住民を「国民化」することが急務であるという統合政策から出発し、それはやがて1980年代頃からの世界的な多文化主義の流れを背景に先住民文化の価値の多様性を認めるべきであるという論調へと変化していった²⁾。このような流れのなかで、現在ではメキシコの人類学者、ボンフィル・バタージャ（Bonfil Batalla）による先住民の定義がひかれることが多い。それは、少なくともメキシコに限っていえば、先住民は生物学的指標、言語、文化などでは定義不可能であり、被植民者を植民者から区別するカテゴリーとして存在するというものである³⁾ [Bonfil Batalla 1972]。先住民

概念が社会的・政治的に構築されたものであるとする理解は、現状を説明するひとつの有効な視点といえよう。それゆえ本稿では、先住民概念を特定のエスニック・グループや文化集団といった本質的なものではなく、むしろメキシコ社会の周縁に位置づけられ様々な言説が対立・拮抗する闘争のアリーナとして捉える視点を導入する。そのうえで、複雑に絡み合う先住民概念を解きほぐすために、レベルの異なる複数の主体を想定して、その政治的・社会的な立場を明確にしながら彼らの行う表象行為に向き合う。

独立後のメキシコ社会において、政治的エリートたちが先住民をどのように表象してきたのかについて、国民国家形成期に制作された造形物や芸術作品などを事例として考察した落合一泰の論考（1996；1998）がある。それによれば、先住民の権利の回復や社会改革、農地改革などは、エリート層が国内外に革命の成果をアピールするための政策であったという〔落合 1996：59〕。そして先住民や小農民は、被抑圧者の尊重・解放・同化というメキシコの新たな文化的自画像を支える政治的資源として、新指導者の言説にとりこまれていった。つまり、為政者たちは先住民や古代文明をメキシコの文化的自画像として位置づけながらも、政策面では決して彼らを優遇せず、むしろ外交・内政のための政治的資源として利用し続けてきたといえる〔Chaffee 1993；落合 1996；Keen 1990〕。

メキシコの国民国家形成期において、文化的自画像の発信はモニュメントや画家に依頼して制作させた芸術作品の表象、万国博覧会への参加などの外交行事を通して行われた。どのような文化的自画像を構築し、発信するかを決めるのは、莫大な資本を所有した政治的エリートたちであった。しかしながら、現代のメキシコ社会においてはこのような状況は少しずつ変化してきている。ネグリとハートが指摘するように、グローバル化や国民国家神話の解体に象徴されるような現代社会は、権力の〈中心〉が存在せず、多様なアクターが出現しては消えるようなマルチチュードのイメージで表現される〔ネグリ&ハート 2003〕。このような文脈においては、たとえばインターネットなどを通じてイメージを流布することが以前と比べ格段に簡単になったという、情報技術環境の変化を考慮に入れるべきであろう。とくに 1990 年代以降、これまで抑圧されてきた先住民たちのあいだには、自らのイメージを作り上げ、世界中に発信するような先住民運動がみられるようになってきている。

本稿で筆者がこのような事例として想定しているのは、たとえば NAFTA（北米自由貿易協定）発効を契機として 1994 年にチアパス州で蜂起した、サパティスタ民族解放軍（EZLN、以下、サパティスタ）がおこなってきたメキシコ政府への巧みな異議申し立てである。彼らが武力行使ではなく、インターネットやラジオなどのメディアを用いて世界中の人々を議論に巻き込む戦術を展開したことは多くの人びとによって知られるところとなった〔Nash 1997；山本 2002〕。サパティスタは国家の存在を否定するのではなく、むしろ先住民である自分たちが民主主義を実現するために積極的に政治参加することを宣言し、それをいっこうに実現しようとしめないメキシコ政府の不誠実さを批

判した[小澤 2007]。ここで彼らは、慣習に縛られ独自の世界を生きる共約不可能な旧来的先住民のイメージではなく、「平和的なメキシコ『国民』であり、同時に国際社会との友好を重んじる開かれた集団」[小澤 2007 : 174]というイメージを作り上げ、流布させていった。この事例が示すように、先住民主体の自文化表象は、国民国家形成期に為政者が政治的資源として活用するために構築したナショナル・ヒストリーを、内側から解体していくような可能性を秘めている。

本稿ではこのような先住民主体の自文化表象の事例として、メキシコ南部の小都市オアハカ (Oaxaca) において、街路に壁画やポスターなどを設置して政治的なメッセージを発信するストリートアーティスト (スペイン語ではアルテ・カジャヘロ、*arte callejero*) たちの活動に着目する。詳細は後述するが、本稿で対象とするストリートアーティストたちは、2006年に生じた州政府に対する民衆の抗議運動を契機として注目を集めるようになった。アーティストの多くは、コレクティブ (*colectivo*) と呼ばれる小集団に所属し、仲間と協力しながら活動をおこなっている。本稿で扱うアーティストたちのほとんどは先住民村落の出身であり、自身のアイデンティティを投影した作品作りを行っている。しかしながら、彼らが描く作品に登場する先住民たちの姿は、少なくともわれわれが先住民と聞いたときに想像するようなイメージとは異なるものである。本稿は、コレクティブのなかで比較的規模の大きいオアハカ革命芸術家集会 (*Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca*、以下、ASARO) を中心として、彼らの活動が固定化された旧来的な先住民像を脱構築する可能性について考えてみたい。

2 先行研究の検討

本節では、オアハカのストリートアーティストたちに関する先行研究を整理し、いかなる論点が議論されてきたのかを検討してみよう。

まず、ASAROのメンバーであり文化人類学を専攻する大学生でもあるフランコ・オルティス (*Itandehui Franco Ortiz*) の卒業論文 [Franco Ortiz 2011] は、抗議運動以前のオアハカのサブカルチャーの状況にも言及しながら、オアハカのストリートアーティストたちの活動について卓越したエスノグラフィを描いている。画家で美術学校教員のアキーノ・カサス (*Arnulfo Aquino Casas*) は、フランコ・オルティスの論文を元にしたがってカタログを制作している [Aquino Casas 2011]。

米国の文化人類学者ウォルドマン (*Jesse Waldman*) は、ASAROの組織が近代的私有概念とは異なる、先住民村落統治機構に由来する共有概念に基づいて運営されていることを指摘し、ASAROは欧米化したオアハカの都市空間に、先住民村落の伝統を取り戻そうとしているという [Waldman 2008]。さらに、それに対して米国人キュレーターのグラハム・デ・ラ・ロサと M. シャドル (*Mike Graham De La Rosa and Suzanne M. Schadl*) による著作や、米国の哲学・文化人類学者のアレナス (*Iván Arenas*) は、ASARO

がメキシコ革命を想起させるアイコンを使用していることを指摘し、それらが単に再生産されたものではなく、現代的にアップデートされていると主張している[Graham De La Rosa and M. Schadl 2014 ; Arenas 2011]。また、リーヴェイ (Eben Levey) もオアハカの町に出現したストリートアートの表象は、過去のナショナル・アイデンティティと対話を行うものであり、サバルタン・アクターとしてのアーティストたちは、過去のメキシコの壁画運動によって表象された社会現実的な先住民アイデンティティを再び適切なものへと変え、ネオリベラリズムの犠牲によって遂げられた近代化に抵抗するための先住民性を提示するものであったことを指摘している[Levey 2013]。

3 問題の所在

以上の先行研究で議論の中心となっているのは、抗議運動という限定された状況における ASARO の活動である。これらの議論で彼らの戦術や組織としての特殊性は浮き彫りになるが、筆者はより広い視野に立ち、ASARO が現れた経緯を現地社会の状況と関連づけながら現象を論じていく必要性を感じる。そこで本稿で試みたいのは、具体的には次のような点である。

①現地社会との関わりのなかで ASARO の活動を検討する視点

ASARO の描く作品が、グローバル化の進むオアハカ社会で育った若いアーティストたちの感性や価値観を反映した作品であることを論じるとともに、彼らの活動が現地社会のなかでどのように受け止められていったのかを、他のアクターとの関係性のなかで検討する。

②メキシコ社会状況や政治状況のなかで現象を分析する視点

ASARO をはじめとするストリートアーティストたちの活動を、たんにオアハカという小都市で活動を行う集団として捉えるのではなく、メキシコや欧米の社会・政治状況と関連づけながら考察を行う。

③ASARO の活動の通時的な検証

ASARO の活動は、抗議運動の終結とともに終了したわけではなく、その後も形を変化させながら続いている。社会との関わりのなかで、彼らの活動がどのように変化していったのかを継続的に検証していく必要がある。

4 研究方法

筆者は、2011年の留学期間中に実施した予備調査を含め、本稿執筆の直前である2014

年7月まで、4度にわたって現地を訪れ、調査を行ってきた。本稿は、そこで得られたデータを基にしている。調査は関係者へのインタビューが中心で、あらかじめ用意した質問を始めに投げかけ、その後は話の流れに沿ってさらに質問を行う半構造化インタビューの形式をとった。使用言語はスペイン語である。調査地は、オアハカ市内と、市内から車で二時間ほどの場所にあるサン・パブロ・ウイラ (San Pablo Guila) 村である。また、インタビュー調査の他に、現地で撮影した写真や動画を一次資料として用いた。

5 本稿の構成

本稿は、序章を含め6章で構成される。第1章では、2006年にオアハカ市で生じた抗議運動を契機として登場したストリートアーティストの若者たちが、ナショナル・ヒストリーとは異なる物語性のもとで、自分たちの世代の価値観を反映した表象を産出し、公共空間を多声化していることを論じる。第2章では、当初、ASAROがプエブロ (pueblo) という語に象徴される共同体概念に基づいた組織であったことを示し、その後、彼らの視線が外部へと向けられるようになると、組織にも変化が生じていったことについて論じる。第3章では、ASAROの制作する作品が、メディアを経由して世界に発信されたことを通じて象徴的な意味付けを受け、そうしたメディアの言説がしだいに再帰的にASAROや、メンバーの作品制作に影響を及ぼしていったことを指摘する。第4章では、ASAROが2013年にオアハカ市内で行った村落出身の若者たちに対するワークショップを事例として、彼ら若者たちがASAROの作品や活動をどのように理解しているのかを論じ、彼らが有している価値観のあり方について述べる。終章では前章までの議論をふまえたうえで、ストリートアーティストたちの活動が、ナショナル・ヒストリーのなかで再生産されてきたステレオタイプな先住民像を内破する可能性について論じたい。

注

1) たとえば1948年にペルーで開催された第二回のインディヘニスタ会議 (el Congreso Indigenista Interamericano) において採択された定義は、「他からインディオと名指される者もしくは自らをインディオと規定する者」というものであった[北条 2006 : 38]。また、近年の国勢調査では、その指標として先住民言語のほかにアイデンティティの自己申告を考慮して先住民人口を計算している。

2) メキシコ国内の先住民政策の変容は、世界的な流れを受けたものといえる。たとえば1957年に採択されたILO (国際労働機関) の107号条約は、「独立国における先住その他の部族的・半部族的な諸人口の保護および統合に関する条約」という名称であり、これは先住民を国民へと統合する同化政策を提唱するものであった[清水 2012 : 192]。その後、1980年代に入ると、ILOは107号を169号条約に変更し、そこでは「部族民と部族的文化」の存在価値を承認する政策が謳われた。

3) この点に関して、先住民たちが「名指し」されるばかりでなく、主体的に自意識を
発展させ、内側からアイデンティティを主張することはなかったのか、という疑問が生
じるかもしれない。たしかに、抑圧された環境下において、先住民知識人を中心として、
彼らのあいだに対抗的なアイデンティティを形成するような動きが生じていたことは
予想される。しかしながら、サバルタンとしての先住民は、強力な国家を前にして、自
分たちの「声」を発信する術をもたない状況におかれてきたのである。それが世界へと
発信されるようになったのは、サパティスタの蜂起以降のことであろう。

第 1 章

現代メキシコ社会における ストリート空間の政治学

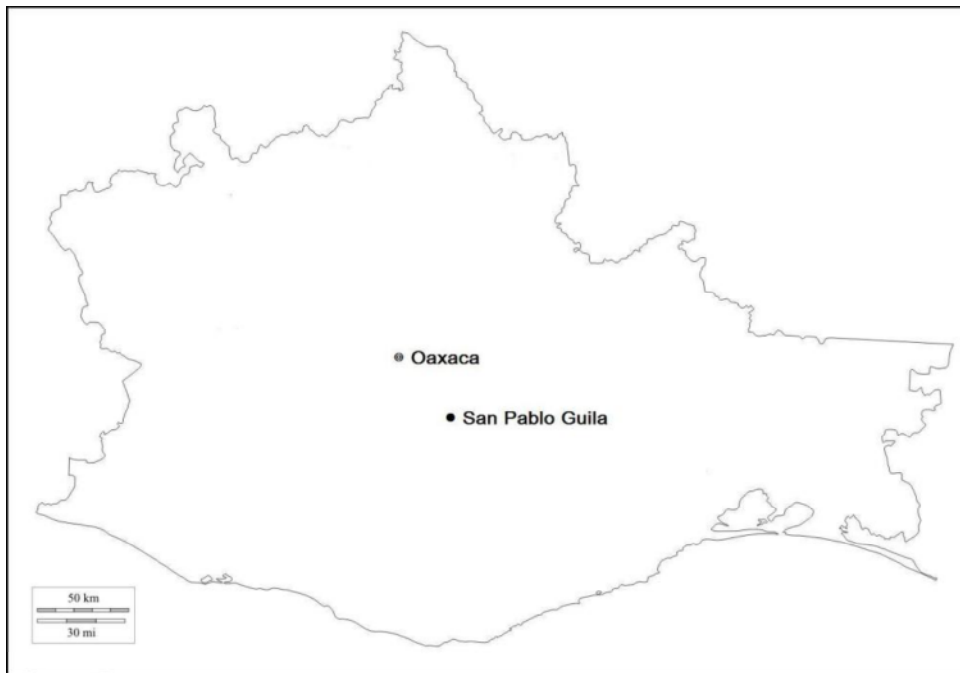
1 はじめに

1980年代以降、メキシコ政府による新自由主義の拡大¹⁾が、結果的にPRI (Partido Revolucionario Institucional、制度的革命党) 支配による封建的社会制度を弱体化させ、オアハカはネットワーク化された市民団体による社会運動が頻発する地域へと変容していった。2006年に生じた民衆の抗議運動は、それを象徴する出来事であった。この運動には、政治的アクターとして多くのストリートアーティストたちが参加したことが知られている。本章では、ストリートアーティストのコレクティブであるASAROが、民衆の統合シンボルとして用いた英雄や先住民の表象に着目し、それがナショナル・ヒストリーにおいて再生産されてきた表象とは性質の異なるものであることを論じる。

人類学者クラウディオ・ロムニッツ (Claudio Lomnitz) は、メキシコ革命以降、PRI 政権下においてナショナリズムは近代化を目指す動きを指していたが、近年のナショナリズムの高まりはグローバリゼーションへの対抗的現象の表れであるとして捉えている [Lomnitz 2001 : 110-122]。本稿で事例とするストリートアーティストたちは、メキシコ革命の英雄たちを民衆の統合シンボルとして用いている点で、一見、ロムニッツがいうところのグローバリゼーションへの対抗的現象としてのナショナリズムの高揚という理解に親和性をもつように思える。しかしながら、彼らの作品には、欧米のサブカルチャーの影響が多分にみられる。これは、彼らがメキシコシティや米国に仕事を求めて移住したさいに現地で見聞した経験が元になっている。つまり、本事例はロムニッツがいうような単なるナショナリズムの復権を意味するわけではなく、現代の先住民を取り巻く社会環境を象徴するようなグローバルとナショナルなイメージが複雑に混淆した若者たちのアイデンティティの姿を示すものであったことを以下で論じたい。



地図1 メキシコ・オアハカ州の位置



地図2 オアハカ市およびサン・パブロ・ウイラ村の位置

2 調査地の概要

メキシコの南部に位置するオアハカ州は、人口約 380 万を擁する比較的大きな州である。そのうち州都オアハカ市には約 25 万人が居住している [INEGI 2010]。市内には、ホテル、レストラン、商店、民芸品や食べ物などを扱う市場（メルカード）が立ち並び、にぎやかな商業地区が形成されている。一方、市内から車で 20 分ほど走ると、車窓からはオアハカ中央盆地に果てしなく広がる荒野を目にするようになる。こうした荒野に点在する小村には、まだ電気や水道のひかれていない地域も存在する。華やかな都市部からは想像し難いが、オアハカ州は郊外地域のインフラの整備の遅れなどの理由により、メキシコ全体ではチアパス州に続いて 2 番目に貧しい地域といわれている [Denham 2008 : 27]。

オアハカ州の先住民人口は 34.2%で、メキシコ他州の平均値（25%）と比べて高い割合を示している。全国先住民開発委員会（CDI）に登録されているオアハカ先住民数は 16 で、彼らは州内広域にわたってコミュニティを形成している。先住民人口で最も多い割合を占めるのはサポテカ語（Zapotecas）の話者で約 37 万人、そしてミシュテカ語（Mixtecas）話者が約 26 万人、以下、マサテコ（Mazateco）約 17 万人、ミヘ（Mixe）約 11 万人と続く [INEGI 2010]。こうした村落では、トウモロコシ栽培などの小規模農業が人びとの生活を支える主な生業となっている。

だが近年、オアハカ市と郊外を結ぶ高速道路の開通や一部の郊外村落へのインターネットの普及によって、物流や情報の流入はすさまじい勢いで進行し、郊外先住民村落の

人々の暮らしは着実に変化しつつある。また、首都メキシコシティや北部地域の都市、さらに米国へ移住し、そこで得た現金収入を出身村落に送金したり、あるいはある程度の生活基盤を形成したのちに家族を呼び寄せたりする者も増えている²⁾ [禪野 1997 ; 2006]。このようなグローバルな人的交流は、オアハカにメキシコ国内の他地域のみならず、米国などの文物や慣習などがオアハカに流入する大きな要因となっている。

3 オアハカにおける PRI 支配の凋落と市民社会の形成

1980 年代以降、メキシコでは民営化・規制緩和に象徴される新自由主義の拡大が加速し、とくに南部地域は外国資本による土地開発や農民の耕作地放棄などによって、旧来的な共同体の解体が深刻化している [北野 2008]。オアハカ州において、メキシコ革命以来、長期にわたって一党独裁の座に君臨してきた PRI は、都市部のみならず先住民村落にも強い影響力をもち、カシケ (cacique) と呼ばれる支配者層と癒着をしながら 80 年以上にわたって盤石な支配体制を築いてきた [Correa Cabrera 2012 : 82]。しかしながら、近年、貧富の差の拡大や政治家の癒着などを背景として民衆の PRI 離れは加速し、1992 年に 73% であった支持率は 2001 年には 50% まで下降した [Polo Sorroza 2008 : 23]。2004 年に実施されたオアハカ州知事選では、PRI 連合の得票率は 47.2 % であったが、PAN (Partido Accion Nacional、国民行動党) と PRD (Partido de la Revolución Democrática、民主革命党) 連合は 44.6 % であり、その差わずか約 3% の僅差での勝利であった³⁾ [Sotelo Marbán 2008 : 30]。

そのようななか、2006 年 6 月 14 日、広場で賃上げストライキをおこなっていた全国教育労働者組合第 22 支部 (SNTE, Sección 22)⁴⁾ の教員たちを、州政府の警官隊が武力を用いて強制排除するという事件が生じた。その結果、教員側と警官隊の双方に多数のけが人が生じた。州政府の暴挙に反発した民衆は、州内の自治体、労働組合、NGO など約 350 の各種団体から成るオアハカ人民民衆会議 (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, 以下、APPO) を組織して、PRI に属する州知事ウリセス・ルイス・オルティス (Ulises Ruiz Ortiz, 1958-) の即時辞任要求をおこなうようになっていった。APPO は幹線道路にバリケードを設置し、夜の 11 時から朝の 6 時までは外部から市街地へ入ることを禁止した。さらに、彼らは州政府の庁舎や官営のラジオ局、テレビ局を占拠し、政府関係者を退去させた。このように APPO はゲリラ的戦術を駆使しながら強力な勢力となり、一時的にはオアハカ市街中心部を実効的に支配するまでになっていった。7 月には例年、州政府が主催となり二週間にわたって行われるオアハカの祝祭行事、「ゲラゲツァ祭」(La Guelaguetza) が中止に追い込まれた。APPO はこれに代わって独自のゲラゲツァ祭を主催し、無料で開放した。

APPO による町の支配は、同年 11 月に首都メキシコシティから連邦予防警察 (PFP) が招集されるまでの約半年にわたって続いた [Denham & the C.A.S.A. Collective

2010]。この抗議運動は、表向きには州知事の辞任を求めたものであったが、実際には外資の導入やオアハカ市への富の集中に象徴される新自由主義的政策への不満を背景とした、PRI 政治への不信があったと考えられる。民衆は、「すべての権力を民衆に」(Todo el poder para el pueblo) を合言葉に、民衆と州政府を対峙させる構図を作り出して抵抗を行った。

このような状況のなか、APPO に賛同した若者たちは、壁画やポスターなどのストリートアートを用いてメッセージを発信し、運動に参加しようという動きが広まっていった。彼らは街路など公共空間に政府を糾弾するメッセージを書いたり、あるいは自分たちで制作したポスターなどを設置したりして、民衆の団結を訴えた。

4 政治的アクターとしてのストリートアーティスト

1968 年にメキシコシティのトラテロルコ広場で、警官隊が集会中の学生を武力制圧し、多数の犠牲者を出した、いわゆるトラテロルコ事件を境にして、メキシコにおける政治運動はそれまでの階級闘争の段階から、多様な集団によるアイデンティティの対立が顕在化するような時代へと移行した。公共空間を媒介として、政治的なメッセージを民衆に投げかけるオアハカのストリートアーティストたちは、まさに市民社会の一端を担う政治的アクターと考えることができるだろう。ここでは、2006 年の抗議運動で現れた 3 つのコレクティブを取り上げ、いかなる人々によって構成されているのか、そしてどのような背景で誕生し、活動を行っていったのかについて述べたい。

4-1 ASARO

ベニート・フアレス・オアハカ自治大学美術学部 (Bellas Artes de la UABJO、以下、美術学校) に通う学生たちが、自分たちのアート制作技術を用いて運動に参加するために 2006 年に結成したのが ASARO である。ウェブページ⁵⁾によれば、彼らの活動の目的はアートを用いて民衆と対話し、社会の変革をおこなうことであるという。

当時、大半の ASARO メンバーは 10 代後半から 20 代前半の美術学校に通う学生たちであった。当初、メンバーは 20 名程度だったが、その後に増減を繰り返し、2014 年現在で活動を続けているのは男性 7 名、女性 1 名の計 8 名である (表 1)。彼らの多くは郊外村落の出身で、農業や教員などの職業に従事する両親のもとに育った。4 名のメンバーは他州の出身であるが、両親の転職や美術学校入学を機にオアハカへ移住し、現在の生活拠点は村落に置いている。奨学金を得て美術学校に通うことのできた彼らは最貧困層の出身ではないが、決して裕福な家庭の出身でもない。メンバーはアナーキストやコミュニストなど様々であるが、思想的な背景を統一するようなことは行っていない。

表1 ASAROのメンバー・プロフィール

名前	年齢	専門	出身	その他の活動	家族の職業
M	40代	版画	ベラクルス	ワークショップ	農業
Y	30代	版画、ステンシル	メキシコシティ	ギャラリー運営	父：大工 母：秘書
C	30代	版画、ステンシル	プエブラ	ワークショップ	不明
It	20代	写真、版画	オアハカ	学生	父：農業
B	20代	版画	ゲレーロ	農業、ダンサー	父：農業
L	20代	グラフィック	オアハカ	教員	教員
Ir	20代	版画	オアハカ	ワークショップ	教員
Iv	20代	ドローイング	オアハカ	ワークショップ	父：農業

筆者と彼らの対話にもしばしば名前が挙がるのは、美術学校で彼らを指導した日本人画家の竹田鎮三郎氏である。竹田氏は、東京藝術大学に在学中に土門拳を始めとするリアリズムに感銘を受け、炭鉱で働く労働者などをテーマに創作活動をおこなった。その後、1963年に活動の拠点をメキシコに移し、1987年からはオアハカで教鞭をとるようになった。安価な材料で制作が可能な木版画は教材として用いるのに適しており、竹田氏はこれを積極的に授業で用いた。期せずして、複製が可能な木版画は抗議運動の最中、ASAROがポスターを制作するための主要な技術となった。また、他にも彼らは型抜きをした厚紙の上からスプレー塗料を吹きかけることで文字や絵を描く、ステンシルアートやコンピューターグラフィック、油彩などを用いて創作活動を行う。

ASAROは、意図的に市内の商業地区のうち、とくに人通りの多い街路に作品を設置していった。観光地の美しい彩りを備えたオアハカ市内こそ、そこに「裂け目」を入れることが必要だからである。逮捕されることを避けるために、彼らがポスターやグラフィティを壁面に設置したのはおもにAPPOが主催した抗議行進の最中であつた。彼らのメッセージは、イラストを多用することでスペイン語を用いない先住民が理解できるような工夫を行った。また、メンバーのなかにはファストフードのチェーン店や外資系銀行の壁面を狙って反グローバリゼーションのメッセージを書く、ゲリラ・ビジュアル (guerrilla visual) という過激なプロジェクトを実践する者もいた。

写真 1 は ASARO が抗議運動中に制作した作品の代表的なものである。これは、「バリケードの聖母」(Virgen de las Barricadas) と呼ばれている。元になっているのは、1531 年に先住民農夫フアン・ディエゴ (St. Juan Diego Cuauhtlatoatzin, 1474-1548) の前に現れ、親類の病からの回復を予言したと伝えられるグアダルルーペ聖母⁶⁾ (Nuestra Señora de Guadalupe) である。独立期のイダルゴ神父 (Miguel Hidalgo, 1753-1811) の部隊や、メキシコ革命期のエミリアーノ・サパタ (Emiliano Zapata, 1879-1919) の部隊でも旗印に用いられたというグアダルルーペの聖母は、メキシコ全土において、とくに貧困層からの篤い信仰を受ける。

ASARO が描いた「バリケードの聖母」は、警官隊が催涙ガスをまいたときに民衆が身に付けたガスマスクが描かれ、また夜間のバリケードで照明の代わりに用いられた炎に燃えるタイヤ柄のマントをまとっている。この図像は、抗議運動の記憶を見事に集約している。

4-2 アルテ・ハグアール

アルテ・ハグアール (Arte Jaguar) は、2004 年に誕生している。メンバーは ASARO と同様、美術学校の学生たちを中心として創設された。コレクティボの名称に用いられているハグアール (ジャガー) は、アステカ神話に由来する。ジャガーの化身とされるテスカトリポカ神は、メソアメリカ社会において強さを象徴的に表わす動物と認識されている [杓谷 2005 : 50]。彼らは抗議運動以前にはグラフィティ (後述) を行っていたが、しだいに政治的なメッセージを表明する作品を制作するようになっていった。

2006 年には 8 名のメンバーで活動をしていたが、2014 年現在は C、S、A、V の 4 名のメンバーが在籍している (表 2)。

表 2 アルテ・ハグアールのメンバー・プロフィール

名前	年齢	専門	出身	その他の活動	家族の職業
C	20 代	ステンシル	オアハカ	ギャラリー運営	農業
S	20 代	ステンシル	オアハカ	ギャラリー運営	農業
A	20 代	ステンシル	オアハカ	ワークショップ	教員
V	20 代	ステンシル	オアハカ	不明	不明

メンバーは郊外村落出身の C と S 兄弟が中心的な存在である。メキシコ革命に参加した彼らの祖父が、彼らを社会的な活動に向かわせるきっかけとなった。祖父は、以前

からメキシコでは、一定の期間ごとに社会変革が起きてきたことを話したという。そのため、抗議運動は彼らにとって特別な意味をもつ出来事のように感じたと話した⁷⁾ (2012年7月18日)。

また、AとVはミシュテコ村落の出身である。Aは教員の父親をもち、抗議運動では父親とともに教員の集会やマーチなどに積極的に参加した。

主要な制作技術はステンシルアートで、ASAROのような木版画は用いない。彼らは、「民衆であれ、民衆になれ、そして民衆とともにあれ」(Ser pueblo, Hacer pueblo y Estar con el pueblo)というスローガンを用いた。写真2の作品には、ガスマスクをつけるメキシコ革命時代の兵士がステンシルアートの手法を用いて描かれている。ここでもガスマスクは抗議運動を象徴するものであり、メキシコ革命と現在の状況を結びつけるような作品といえる。

4-3 ラ・ピストラ

ラ・ピストラ(Lapiztola)というコレクティブの名前は、鉛筆(lapiz)とピストル(piztola)をかけあわせている。メンバーはRob、Ros、Yの3名である(表3)。そのうち、Rosは女性で、2006年当時、RobとRosはストリートアートの制作を行っていたが、まだラ・ピストラという名前では活動を行っていなかった。彼らは同じ学校の出身で、学生時代は建築とコマーシャルリズムを専攻した。Yは、もとはASAROのメンバーであったが、2007年にラ・ピストラに参加した。彼らはみな、オアハカの村落出身である。Yは結婚を機に活動の機会が減少し、現在ではRobとRosの二名が中心となって活動をおこなっている。

RobとRosはともに両親が教員であり、2006年には教員組織の支援のため深く運動にコミットした。彼らは夜間、両親とともにバリケードに駐在し、昼は州政府への抗議メッセージをプリントしたTシャツをデザインしたり、あるいは、マーチのさいの横断幕などを作ったりしたという。

表3 ラ・ピストラのメンバー・プロフィール

名前	年齢	専門	出身	その他の活動	家族の職業
Rob	20代	ステンシル	オアハカ	アーティスト	教員
Ros	20代	ステンシル	オアハカ	アーティスト	教員
Y	30代	ステンシル	オアハカ	建築業	不明

「女性は革命のなかの革命だ」(La mujer es una revolución dentro de la revolución)

というスローガンは、彼らが運動のときに使用していたスローガンのひとつである。このスローガンからもわかるように、ラ・ピストラは少女や先住民の女性をテーマとして選ぶことが多い。作品の大半はステンシルアートかシルクスクリーンの技法を用いて制作される。

写真 3 は連邦予防警察が民衆を逮捕する場面を描いたものであるが、彼らの作品は他のコレクティブと比べて繊細で写実的な表現が特徴である。

以上、本節では 3 つのコレクティブを取り上げた。アーティストたちの政治的な思想や態度はそれぞれ異なるが、抗議運動当時は APPO が掲げる州知事の辞任要求という目的意識が彼らに共有されており、思想の差異はほとんど表面化しなかった。現在でも彼らの関係は決して敵対的なものではなく、ときにコレクティブの枠組みを離れてメンバーが集まり情報交換を行うような友好的な関係にある。

5 公共空間におけるナショナル・ヒストリーの再生産

歴史的にみても、メキシコでは古くから公共空間と政治的な視覚表象物が深い結びつきをもってきた。たとえば、革命後まだ間もない 1920 年代に生じた壁画運動では、文部大臣で国立大学（現在の国立自治大学 UNAM）学長のホセ・バスコンセロス（José Vasconcelos、1882-1959）の主導のもと、学校、劇場、美術館といった施設の外に、政府の官庁建築物の外壁、内壁、都市の公共施設や国道などといった公共空間に次々と壁画が設置されていった。とくにヨーロッパで美術を学び、帰国後、運動に参加したディエゴ・リベラ（Diego Rivera、1886-1957）、ダビッド・アルファロ・シケイロス（David Alfaro Siqueiros、1896-1974）、ホセ・クレメンテ・オロスコ（José Clemente Orozco、1883-1949）らの壁画作家は三大巨匠と称され注目を浴びた。この時に描かれた壁画は芸術的な価値もさることながら、特筆すべきなのは、それらが文化装置として果たした役割であろう。たとえば、メキシコ革命で戦った英雄や兵士たちを描いた壁画は、彼らの功績を讃え、後世に記憶を伝えるモニュメントであった。また、先住民やメスティソ（混血者）の姿を描いた壁画は、彼らがメキシコ国家の正統な継承者であることを、スペイン語の非識字者である先住民を含め、国内外へと表明するものであった[加藤 2003]。壁画運動は、1940 年代ないし 50 年代にその意義を終えて終息していったとされるが、現代でもこうした壁画はメキシコシティを中心として多く残されている⁸⁾。

メキシコシティの中心には、フランス統治時代にマクシミリアン 1 世（Maximiliano I, 1832-1867）が、パリのシャンゼリゼ通りを真似てつくったといわれるレフォルマ通りが東西に走っている。このレフォルマ通りをディアス時代に大統領官邸であったチャプルテペック城のテラスから眺めると、眼下には植民地時代、アステカ時代、アメリカ大陸「発見」、独立を象徴するモニュメントが時系列に沿って一列に並び、国家史が

見事に一望できる[落合 1998 : 527]。

オアハカの街に目を移してみると、たとえば旧政府庁舎の大階段の壁面に描かれたアルトゥーロ・ガルシア・ブストス (Arturo García Bustos, 1926-) による 1980 年制作の壁画、「歴史と神話におけるオアハカ」(Oaxaca en la Historia y en el Mito) には、スペインによる征服から独立、そして改革の時代からメキシコ革命までのオアハカの歴史がオアハカの先住民たちの姿とともに描かれている (写真 4)。

また、「メキシコ建国の父」と称されるオアハカ出身の先住民大統領ベニート・フアレス (Benito Pablo Juárez García, 1806-1872) の彫像は公園や広場などいたるところに建てられて威光を放っている。これら PRI 政権のもとに設置された、メキシコのナショナル・ヒストリーを再現する造形物は、国家の力がメキシコの周縁に位置する南部の小都市にも到達し、民衆はその庇護のもとにあることを知らしめる。オアハカにおいても、当然のことながら、公共空間に設置された視覚表象物は政治的イデオロギーを媒介する役割を果たしている。

6 公共空間に介入するストリートアート

現代都市のストリートは、網の目のように張りめぐらされた行政権力の視線をかいくぐり、さまざまなアクターたちが自己の存在を主張したり、あるいは空間を占有したりしようとする抗争の場として表象される[関根 2009]。本節では、オアハカのストリートを舞台として活動するアクターたちの活動に目を向けてみたい。

2006 年の抗議運動を契機として、多くのストリートアーティストたちが政治的な活動を始めたのはおそらく偶然ではない。むしろ、当時のオアハカ社会には彼らを生み出すような素地ができあがっていたと考えるのが自然であろう。そのアクターとして、米国などの地域で流行したサブカルチャーの影響を受けた若者たちの存在があげられる。

この背景としてとくに重要なのは、1970 年代に米国で隆盛したグラフィティ・ブームがオアハカに伝わったことである。一般的に、グラフィティは、ライター (writer) と呼ばれる実践者の若者たちが、タグ (tag) という自らのニックネームや、クルー (crew) と呼ばれるチーム名を、スプレー塗料を用いて建物の壁面などに書き、書かれたタグの量や書体の美しさ、あるいは行為の過激さなどを仲間うちで競うサブカルチャーとして理解されている⁹⁾。グラフィティにはルールが存在し、政治的なメッセージなどが書かれることは例外的である。

オアハカのストリート空間における若者のサブカルチャー集団の活動の変遷は次のようなものであった[Franco Ortiz 2011 : 81-124]。1980 年代、街にはロケロス (Rockeros) と呼ばれる、イギリスのパンクムーブメントに影響を受けた集団が存在し、彼らは「パンクは死なない」などといったメッセージを壁面に書いた。やがて、90 年代に入ると、メキシコ北部地域や米国南西部で流行したズート・スーツ (zoot suits)

と呼ばれる着丈の長いジャケットに裾のすぼまったパンツが特徴的な、チョロ (Cholo) と呼ばれる若者たちがオアハカの街に登場した。彼らの多くは、米国へ北部地域に仕事などを求めに出かけていった若者たちで、現地で身につけるようになったファッションや、英語とスペイン語の混淆語であるスパングリッシュなどの文化習慣をオアハカに持ち込んだ。彼らはバリオ (barrio) と呼ばれるスラム街でギャングのような存在となり、テリトリーを示すためのサインを書いた。グラフィティは、その後 1990 年代後半から 2000 年代前半にかけて、メキシコシティを経由してオアハカに入ったといわれる。たとえば、アルテ・ハグアールの C と S の兄弟は、メキシコシティでグラフィティに触れ、オアハカに戻ってからそれを広めていったオアハカ・グラフィティの「第一世代」とされている。彼らのように、抗議運動でストリートアートを制作したアーティストたちは、このグラフィティの「第一世代」にあたる者が多い。チョロのサインが彼らの居住地域であるバリオ内に限られていたのに対して、グラフィティはオアハカの中心地である商業地区に書かれた。まさにこの場所こそは、のちの抗議運動におけるストリートアート・ムーブメントの舞台になるのだ。

やがてタグやクルー名を書くという、グラフィティの定型化された表現形式に飽きた者たちは、しだいにステンシルアートやシルクスクリーン、ステッカーなどのストリートアートへと興味を移し、政治的なメッセージやイラストを街路に描くようになっていった。2000 年代前半には、大手ファストフード店のキャラクターであるドナルドの衣装を身につけ、ミッキーマウスの耳をつけたブッシュ元大統領のステンシルアートが街に描かれたという。こうしたイメージの多くは、ウェブ上に流通している画像を元にしたものである。興味深いことに、ストリートアートのオアハカでの流行はインターネットがオアハカの街へ普及していった時期と重なる¹⁰⁾。そして、抗議運動が始まると、オアハカの街には空前のストリートアート・ブームが訪れた。

以上のことから勘案すると、オアハカのストリートアート・ムーブメントは次のようにまとめることができる。2000 年前後からメキシコシティや米国への移住の過程で見聞した欧米のサブカルチャーを取り入れて活動するグラフィティライターやストリートアーティストたちの存在が素地としてあったところに、抗議運動が一種の起爆剤となり、一挙に参加者が増えた。一部の美術学校の学生たちは、竹田氏指導のもと美術学校で学んでいた日本の木版画技術でポスターを作ることを思いつき、オアハカの街には欧米でみられるストリートアートとは異なるようなムーブメントが形成されていった。そして新自由主義的な政策を展開する州知事の辞任要求というテーマは、彼らのナショナリズムを高揚させ、先住民やメキシコ革命の英雄といったアイコンが旗印として採用されていったのである。

ストリートアートは、オアハカの公共空間における政治的言説を多声的なものへと変容していった。PRI 政権によって作られた壁画や彫像がナショナルな歴史記憶を再生産するメディアとしての役割を果たしている一方で、ストリートアートは若者たちが感じ

る社会の矛盾を糾弾し、自分たちの世代の価値観を提示するメディアとしての役割を果たしたのである（写真 5）。

7 ストリートアーティストたちによる先住民像の再構築

抗議運動においてストリートアーティストたちが、民衆側の正当性を担保するために統合シンボルとして持ちだしたのは、先住民や先住民出自の英雄たちであった。以下では、彼らによって描かれた表象にいかなる特徴がみられるかを検証し、それらがナショナル・レベルで再生産されてきた表象とは異なるものであることを論じていきたい。

メキシコにおいて民衆の人気が高い英雄のひとり、エミリアーノ・サパタであろう。モレロス州で生まれ、メキシコ革命で土地と水利権の農民への返還を求めて闘ったサパタは、現代ではしばしばある種の神格化をされて語られる。壁画運動でも、サパタはメキシコ革命を成功に導いた英雄として頻繁に描かれた。たとえば写真 6 は、リベラが 1931 年に描いた「農地改革運動の指導者サパタ」(Zapata líder agrario) である。ここには、農民の先頭に立つ白馬を連れたサパタが描かれている。また足元には、政府軍兵士が倒れている。ナショナル・ヒストリーの文脈において、サパタは農民や先住民の権利を擁護し、彼らの正当性を担保する農民派革命精神の具現として描かれた。しかしながら、落合が指摘するように、サパタの思想は国家的な文化運動に組み込まれ、被抑圧者の尊重・解放・同化という、エリートたちが生み出したメキシコの文化的自画像を支える政治的資源として、指導者たちの言説に取り込まれていった[落合 1996 : 60]。

一方で、サパタは社会運動における民衆の旗印として好んで用いられる。たとえば 1994 年にチアパス州で蜂起したサパティスタの名前も、英雄サパタに由来したものである¹¹⁾。

写真 7 は、ASARO が描いたサパタの肖像「パンク・サパタ」(Punk Zapata) である。ここでは、社会体制への抵抗を示すパンク文化のイメージを援用し、革のジャンパーを着て頭髪をモヒカンに加工したサパタと、「革命」(revolución) と記されたコココーラの缶が背景に描かれている。同様の作品は、英雄チェ・ゲバラ (Ernesto Rafael Guevara de la Serna, 1928-1967) や、インディヘニスモの立場からメキシコの現代美術を代表する作品を制作した画家のフリーダ・カーロ (Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, 1907-1954) にも存在する。また ASARO とラ・ピストラの合作である写真 8 には、モヒカンヘアのサパタと、チョロ・ファッションに身を包んで椅子に座るパンチョ・ビジャ、そして背後には二人を囲む若者たちの姿が見える。これらの作品は、1950 年代から 1960 年代に米国で流行した、大量生産・大量消費社会をテーマとして表現する芸術運動のポップアート (Pop Art) の手法を援用している。ポップアートの思想のもとでは、製品や広告、ブランドのロゴマークなどは、もはや現代社会の日常生活に埋め込まれた見慣れた風景であることが強調される。現代の資本主義社会に

において、サパタやゲバラ、そしてフリーダといった著名人すらも、アイコン化された商品となり消費の対象となるのである。

次に、ベニート・フアレスを描いた作品に目を向けてみよう。フアレスの残した功績として顕著なのは、1864年にメキシコの皇帝に即位したマクシミリアン1世の傀儡政権への抵抗であろう。マクシミリアン1世が1867年に処刑され、フランスが撤退した後、フアレスは改革（レフォルマ）を行い、先住民の権利の回復や、カトリック教会の政治力の減退などの政策に精力的に取り組んだ。サパタと並んで民衆からの人気が高いフアレスは、壁画運動でも盛んに描かれた。写真9は、オロスコが1948年に描いた作品「よみがえるフアレス」(Juárez Redivivo)である。ここには、フアレスがメキシコの御旗のもとにマクシミリアン1世と勇敢に戦い勝利した史実が描かれている。フアレスの顔の下には、包帯で身体を覆って横たわるマクシミリアン1世の姿がみられる。

それに対して、ASAROはフアレスをどのように描いているのだろうか。写真10はレオナルド・ダ・ヴィンチによる名画「最後の晩餐」を模した作品、「メキシコの最後の晩餐」(La última cena Mexicana)である¹²⁾。食卓の上には、オアハカ出身でメキシコ初の先住民大統領であるベニート・フアレスの頭部が載っている。額には、何者かによって銃弾を受けた痕がみえる。麻薬組織シナロア・ギャングのリーダーであるホアキン・グスマン(Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, 1957-)が原画のキリストの位置に座り、彼を中心として席についているのは電話会社テルメックスなどを所有し、ラテンアメリカの通信産業に多大な影響をもつ大富豪カルロス・スリム(Carlos Slim, 1940-)、大手テレビ局テレビサのオーナーであるエミリオ・アスカラガ(Emilio Azcárraga, 1968-)、メキシコをNAFTA締結により新自由主義へと導いたサリナス・デ・ゴルタリ元大統領(Carlos Salinas de Gortari, 1948-)、長年ラテンアメリカ最大の教員組合の委員長の座にあり、2013年に逮捕されるまで政権中枢へ強い影響を誇ってきたエルバ・ゴルディージョ(Elba Esther Gordillo, 1945-)などが取り囲む。いずれも富と権力の中核にある(あった)人々である。ここでは、新自由主義における成功者たちが、フアレス大統領の理念を殺してしまったことが批判的に描かれている。写真11は、フアレスの肖像である。身体は痩せこけ、胸には「汚職(腐敗)」(corrupción)と書かれている。ASAROによれば、国家はフアレスのような「潔白さ」や「平和」を国民にみせるが、その実態は痩せこけ、汚職がはびこっている。本作品は、このような二面性を表わしている。

作品に描かれているのはこのような著名人ばかりではない。たとえば写真12には、先住民を思わせる衣装を身に着けた女性がギターを銃のように構える姿が描かれている。また、写真13は、ウワラチェと呼ばれるサンダルを履いてサパティスタのマスクをかぶった先住民女性が、着丈の短いワンピースをまとって軽やかに歩く姿が描かれている。

このように、ASAROが描く英雄や先住民はナショナルな文脈で再生産されてきたイ

メージとは異なるものである。彼らは多元的な要素を組み合わせることによって、ポストモダン的ともいえるようなイメージを生み出しているのである。

8 結論

かつてフランツ・ファノン、どれほど強い民俗文化の伝統であっても、それが何度も繰り返されることによって時間とともにしだいに創造性を失い、やがて保守のイデオロギーと化していつてしまうことを指摘した[ファノン 1996 : 231-232]。このファノンの指摘は、メキシコの壁画運動がたどった軌跡をうまく説明する。当初、壁画運動は芸術を用いた世界でも稀にみる斬新な政策と称賛された。しかしながら、メキシコ革命がのちの PRI の系譜をひく政党によってもたらされたものであるという認識が社会に定着するようになると、メキシコ革命や壁画運動は保守政治の象徴というイメージが付与されていった[加藤 2003 : 237-239]。壁画運動から約 90 年の時を経て、南部の小都市の若者たちが、独自の感性のもとに再び街に先住民の姿や革命の英雄を描き始めた事実には、グローバル化の進んだ現代のメキシコ社会における、若い世代の先住民たちが有する複雑なアイデンティティの姿形を見てとることができる。欧米や日本の技術を巧みに取り入れ、自分たちの価値観を表現しながら産出される ASARO のアートは、ナショナル・ヒストリーのなかで定形化して語られる先住民像や、あるいはアイコンと化してしまったサパタやフアレスといった英雄たちに再び目を向けさせ、それらがかつて喚起していた革命の精神を、もう一度、現代の時空のなかに呼び覚まそうとする試みといえるのではないだろうか。そして、革命はいまだ達成されていないことをわれわれに訴えているように感じられる。ある ASARO メンバーは、筆者に対して次のように述べたことがあった。

アイデンティティを有するプロセスは、じつは世界で起きていることにも関係があります。私たちがもし排他的に自分たちのコミュニティに閉じこもってしまったら、あの怪物—^{キャピタリズム}資本主義—とどのように戦えばいいのでしょうか。もしそれがどのようなものであるかを知らなければ、私たちはそれと闘うことはできません (2013 年 8 月 13 日)。

この発言からは、彼らがグローバル化を拒絶するのでも、逆にすんなりと受け入れてしまうのでもないようなフレキシブルな身構えが感じ取れる。先住民や革命の英雄たちの引用は、一見、グローバル化に直面した若者たちによるナショナリズムの高揚の表れのように理解できる。しかしながら、それはメキシコのナショナル・ヒストリーの再現・再生産ではない。むしろ、オアハカという「周縁」的なローカル社会に生きる若者たちが、グローバル化の趨勢を受けるなかで産出した先住民像や英雄像なのである。彼らは、

グローバル化を拒否するのではなく、表象に自分たちの世代の価値観を巧みに組み込むことによって、新たなアイデンティティを表現しているといえるのではないだろうか。冒頭で述べたように、ロムニッツはメキシコのナショナリズムがグローバリゼーションの対抗として隆盛していることを指摘するが、本事例においてこれは必ずしも的確とはいえない。

注

- 1) 本稿において、新自由主義（ネオリベラリズム）は、「市場が本来もつと考えられている効率性を最大限に生かすために規制（政府の介入）を排除し、市場を絶対視する考え＝市場原理主義、市場万能主義、競争至上主義」という山本純一（2002）の定義を用いている[山本 2002 : 28]。1970年代の石油危機を背景として、石油埋蔵をもつメキシコ政府は対外借入を原資として積極的な石油開発に乗り出した。しかし、世界的な経済の停滞が訪れると原油価格は暴落し、メキシコは80年代初めに債務危機に陥った。メキシコは世界銀行および国際通貨基金（IMF）の構造調整を受け入れ、82年以降、国営企業の民営化、財政赤字の解消、国際収支の改善、外資導入、輸出産業の育成などを柱とする新自由主義経済的政策を積極的に展開するようになった[谷 2005 : 285-292]。
- 2) これは1980年代以降の新自由主義への転換による影響で、国内農業が大きな打撃を受けたためである。サポテコの場合20世紀前半にはメキシコシティ、ベラクルス、タパチュラへの出稼ぎが始まり、1960年代にはメキシコ北西部への移民が始まった。米国への移住は、1970年代から1980年代にかけて始まった現象である。とくにオアハカ先住民はカリフォルニア州ロサンジェルスへの移住が多く、出身村落を単位としたコミュニティが形成されているケースもある[山本 2007 : 166-167]。
- 3) 2004年に実施されたオアハカ州知事選では、PRI候補のウリセス・ルイスが勝利したが、選挙には不正があったのではないかという疑義が根強い [Denham & the C.A.S.A. Collective 2010 : 29]。
- 4) メキシコの農村部において、教員は知識人として認識され、村落社会のリーダーとして政治的な発言力を有している場合が多い。また、メキシコの教員組織はラテンアメリカでも最大の規模であり、国内でも強いプレゼンスを誇ってきた。
- 5) <http://asar-oaxaca.blogspot.mx/>. 最終アクセス日は2013年3月6日。2014年7月現在は閲覧ができない状態となっている。
- 6) 1999年にローマ法王ヨハネ・パウロ二世はグアダルルーペの聖母を「全アメリカ大陸の守護者」と定めた。また、2002年7月31日にフアン・ディエゴは聖人に列せられた。これは、プロテスタントの躍進がめざましい現在のメキシコで、先住民系の人々をカトリックにつなぎとめることを期待してのことであるという[横山 2005 : 197]。
- 7) 本稿で、()内の日付はインタビュー調査日を示す。
- 8) 加藤薫は、1940年代のオロスコの死や、1950年代のリベラの死をもって壁画運動

は終息していったという認識を通説として認めながら、一方で壁画が作成された量からいえば、むしろ 1950 年代から 1960 年代にピークがあったことを指摘している[加藤 2003 : 231-234]。また、安価さゆえに庶民の足として利用されているメキシコシティの地下鉄駅構内には、壁画運動を意識した装飾をみることができる。民衆の日常空間に埋め込まれたこれらの装飾は、依然として歴史記憶を喚起し続けるメディアとしての役割を負っている[岡田 2009]。

9) 一般的にグラフィティはストリートアートの下位概念に位置づけられることが多い。しかし、本稿では便宜上、グラフィティとストリートアートを別の概念として用いる。ボードリヤールは、ニューヨークに現れたグラフィティを扱った論考で、広告やプロパガンダなど「意味」に溢れる現代の都市空間に、タグという「意味」のない記号を書くグラフィティが、消費社会に対する抵抗であるという論を展開している。70 年代以降、都市空間では匿名で政治的なメッセージを発信し、社会へ異議申し立てを行うような実践が世界的な現象として広まりをみせていった[ボードリヤール 1992 ; Miller 2002]。

10) 街路に沿って商店やホテルなどの建物の外壁が隙間なく連なっているオアハカの商業地区は、ストリートアートを設置しやすいだけでなく、通行人の目にも留まりやすい。こうした物理的な要因もこの地にストリートアートが根づいた理由のひとつといえよう。

11) もっとも彼らはアイコンとして、サパタよりもチェ・ゲバラを用いることが多い。サパティスタは当初、「農民」を自称していたが、やがて「先住民」へと変わっていった[太田 2012 : 38]。

12) このような、ある意味でキリスト（教）を冒瀆しているとも解されかねないようなイメージが生産され、おもに若年層によって受け入れられているという現象は、オアハカ社会における若者のキリスト教離れが生じていることの証左ともいえるだろう。



写真1 ASARO, *La Virgen de las Barricadas* (バリケードの聖母), 2006。ガスマスクと炎に燃えるタイヤ柄のマントを身に付けている。(2006 年、フランコ・オルティス撮影)



写真2 Arte Jaguar, 無題, 2006。ガスマスクをつけたメキシコ革命期を思わせる兵士。
(2006年、フランコ・オルティス撮影)



写真3 Lapiztola, 無題, 2006。抗議運動参加者を連行する PFP の兵士たち。(2006年、フランコ・オルティス撮影)



写真4 Arturo García Bustos, *Oaxaca en la Historia y en el Mito* (歴史と神話におけるオアハカ), 1980。オアハカの先住民とメキシコのナショナル・ヒストリーが描かれている。(http://www.eloriente.net/home/)



写真5 市内にあるベニート・フアレスを記念する碑には「ベニート・フアレスの功績を讃える。フアレスの祖国」(Al Benemerito Benito Juarez, La patria)と書かれている。その前で作品を掲げるストリートアーティストたち。(2006年、フランコ・オルティス撮影)



写真6 Diego Rivera、*Zapata líder agrario* (農業指導者サパタ)、1931。農民を従え、白馬を連れ先頭を歩くサパタが描かれている。(Rochfort Desmond, 1998, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, p99, 一部を抜粋)



写真7 ASARO, *Punk Zapata* (パンク・サパタ), 制作年不明。モヒカンヘアのエミリアーノ・サパタ。背後には「革命」(revolución) と書かれたコカコーラの缶。(2013年2月筆者撮影)



写真8 ASARO+ラ・ピストラ, 無題, 制作年不明。チョロ・ファッションのパンチョ・ビジャとモヒカンヘアのエミリアーノ・サパタ。それを取り囲む若者たち。(2013年2月筆者撮影)



写真9 José Clemente Orozco, *Juárez Redivivo* (よみがえるフアレス)、1948。メキシコの国旗とともに力強いタッチでフアレスの顔が描かれている。また下方には、包帯を身体に巻いて横たわるマクシミリアン1世が見える。(Rochfort Desmond, 1998, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, p166)

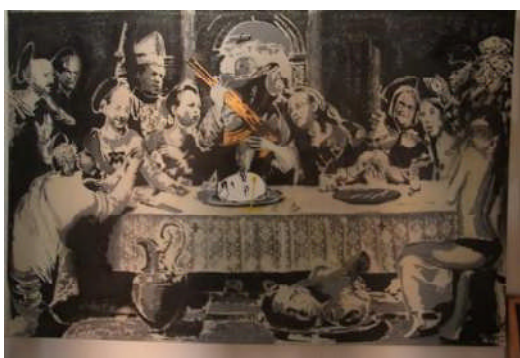


写真10 ASARO, *La última cena Mexicana* (メキシコの最後の晩餐), 2012。レオナ

ルド・ダ・ヴィンチの「最後の晚餐」を模した ASARO の作品。皿に載せられた銃弾を受けたファレスの頭部を囲むように、メキシコの権力者たちが席についている。(2013年2月筆者撮影)

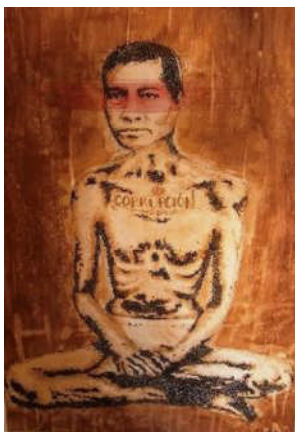


写真 11 ASARO, 無題, 制作年不明。胸に「汚職、腐敗」(corrupción) と書かれたベニート・ファレス。(2014年6月筆者撮影)



写真 12 ASARO, 無題, 制作年不明。ギターを銃のように構える先住民女性。背後にはモヒカンヘアのエミリアーノ・サパタ。(2013年2月筆者撮影)



写真 13 ASARO, 無題, 制作年不明。ワンピースを着て軽やかに歩く先住民女性。サパティスタのマスクをかぶっており、足元には「自由」(libertad)と書かれている。(2014年6月筆者撮影)

第 2 章

ASARO の思想の変遷： プエブロから外部社会へ

1 はじめに

本章では、組織体としての ASARO がどのような思想を有しているのかを明らかにしていきたい。そして、それが結成当初から抗議運動の終結までのタイムスパンのなかで、いかに変容していったかを検証するために、彼らのスペースであるエスパシオ・サパタ、組織構成、各メンバーが有する抗議運動の記憶、作品のテーマの変遷といった、複数の要素を事例として用いる。

ASARO は、多様な政治観をもつメンバーによって構成されている。前述したように、彼らがあえて思想を統一せず、メンバーの価値観の多様性を尊重していることは、複数の先行研究で指摘されている[Franco Ortiz 2011 ; Graham De La Rosa and M. Schadl 2014; Waldman 2008]。しかしながら、ひとつのコレクティブとして活動を行う以上、そこにはある程度の共通の基盤が存在し、その範囲を逸脱しないように方針が決定されたり、作品の制作がおこなわれたりするはずである。そこで本章では、多角的な視点から ASARO を再考することで、組織のなかに醸成されている「ASARO の思想」ともいうべきものを明らかにすることを試みる。

彼らの組織を考えるうえで、筆者はスペイン語の「プエブロ」(pueblo) という語が鍵概念となると考える。プエブロは、日本語では「村落」や「民衆」と訳される。しかしながら、オアハカにおいて、この語は日本語の「村落」が意味するところには収まりきらないような概念を含む。オアハカ州のミヘ村落をフィールドとして、1970 年代から研究を続ける文化人類学者の黒田悦子によれば、プエブロは「民族的固まりから国にまでいたる広がりをもつ言葉で、個別の独立性を内包している[黒田 2013 : 127]」という。

以下では、はじめに、ASARO がこのプエブロの概念を組織内に援用することによって、メンバーを心的に統制するシンボルとして用いてきたことを示す。そして、抗議運動が終息するにつれて、彼らはオアハカ内部から、徐々に外部社会へと視点を拡大していったことを明らかにしたい。

2 エスパシオ・サパタ

ASARO のメンバーの共用スペースであるエスパシオ・サパタ (Espacio Zapata) は、市内商業地区の一角にある (写真 1)。この場所の名前は、革命の英雄エミリアーノ・サパタに由来しており、「サパタの空間」を意味する。建物の賃料は、2014 年現在、月額 2500 ペソ (約 2 万円) である。外壁に描かれた壁画は、ASARO メンバーや国内外から来訪したアーティストたちによって次々と上書きされ、道行く人びとの目を楽しませている。内部は 4 つの部屋と中庭に区切られており、見学者は内部を自由に観覧することができる (写真 2)。一番手前の入り口付近の部屋のガラスケース内には、メンバ

一の制作した版画やステンシルの作品、作品を転載した T シャツ、ステッカー、キーホルダーなどの「ASARO グッズ」のほか、抗議運動に関連した書籍などの商品が販売されている。彼らの収入源はこれらの作品やグッズの販売が主要であり、原則的に他の組織からの援助は受けていない。エスパシオ・サパタが開設された当初、作品が売れた場合の利益は、3分の2が ASARO へ、3分の1が作者へ支払われた。しかし、作品制作へのモチベーションをあげるために 2011 年頃から 3分の2が作者へ、3分の1が ASARO に払われるように変化した。その後、現在エスパシオ・サパタでは、上質紙に印刷された作品とクラフト紙に印刷された作品の 2 種類が販売されている。上質紙に印刷された作品が売れた場合、利益はすべて作者の懐へ入る。そしてクラフト紙に印刷された作品の利益は ASARO へ還元される仕組みである。上質紙の作品は 500 ペソから 2000 ペソ（約 4000 円から約 1 万 6000 円）で販売され、クラフト紙に印刷された作品は 100 から 300 ペソ（約 800 円から約 2400 円）程度である。中央の部屋と入り口からみて右側の部屋は、通常は作品の展示に用いられる。そして一番奥の部屋は版画のプレス機や、シルクスクリーンの印刷プレス機が設置されており、メンバーが作業を行う場として用いられている。この場所を訪れるのは、外国人観光客と地元民がおおよそ半々の割合である¹⁾。地元客は 10 代から 20 代の若年層が大半を占める。外国人は、米国やヨーロッパからの客が多い。彼らはホテルに置いてあった ASARO のカードを目にしたたり、あるいはインターネットの情報を頼りにこの場所を知る者が多い。一方で、近隣住民の ASARO に対する認知はあまり高くない。近所の雑貨店の店員も、「アーティストがいる場所」という程度の認識しか持ち合わせていなかった。

エスパシオ・サパタは、作品を展示するギャラリー、作品の販売、作品制作、あるいはアサンプレア (asamblea) と呼ばれる集会を開いたり、ステンシルアートの技術を指導するワークショップを開催したりするための場といったように、必要に応じた多目的のスペースとして用いられている。またメンバーであれば、誰もが機材を自由に使用できる。また、創作のための材料は、コレクティブの収入で一括購入した物品がメンバーに均等に配分される。さらに、ASARO のメンバーが創作した作品には ASARO の署名がなされたうえで、エスパシオ・サパタに保管されるが、所有権は作者でも ASARO でもなく、民衆に属するというのが彼らの基本的な考え方なのである²⁾。ウォルドマンによれば、こうしたシステムは、西欧の公一私概念の枠組みからは外れるもので、プエブロで用いられてきたテリトリオ (territorio) に基づいているという [Waldman 2008 : 17-19]。ある ASARO のメンバーは、筆者に「エスパシオ・サパタは ASARO のスペースですが、ASARO ではありません」と語ったことがあった。これは、ASARO メンバーはエスパシオ・サパタを使用しているが、エスパシオ・サパタの使用者が必ずしも ASARO のメンバーに限らないことを意味している。この発言は、ウォルドマンがいうように、エスパシオ・サパタがテリトリオ概念に基づく空間であることの証左といえよう。

3 組織

ASARO のメンバーに加わるためには、特別な審査や条件などは設けられていない。加入のための細かな規約なども存在せず、ASARO の理念や、メンバーとしてコレクティブ内の仕事を協力して行うことなどの簡単な説明を受けてから名簿に名前を描くだけで手続きは完了する³⁾。ただし、組織としての ASARO にはさまざまな業務が発生するため、なんらかの役割を担当しなければならない。たとえば、ウェブページの管理業務、取材に対応する広報、資金の中からメンバーが使用するための材料を購入しストックが切れないように補充する資材係、出納を管理する経理といったように、役割は細かく分化されている。メンバーは、この役割をひと月ごとに交替し、長期的には各メンバーがすべての業務を担当することになる。このような、共同体の維持のために割り当てられた仕事を各自が責任をもって担当するという考え方はプエブロにおいて「テキオ」(tequio、ナワトル語表記は tekiyotl で、「交渉」を意味する)と呼ばれる[Sotelo Marbán 2008 : 56]。

また、誰が何の仕事を負うかといった決定事項は、基本的に月に一度開催されるアサンブレアと呼ばれる集会にかけられ、多数決で決定される。アサンブレアにおいて、メンバーはキャリアや年齢に関係なく同等の権限を有し、民主的な方法で運営される。ASARO の説明によれば、これはオアハカのプエブロで伝統的に用いられてきた「ならわしと慣習」(usos y costumbres) に基づく自治方式であるという⁴⁾。

このように、ASARO はメンバー間にヒエラルキーがなく、リーダーも存在しないことを組織の特徴として公言している。しかしながら、筆者の調査中には、若年者が年長者やキャリアの長いメンバーの発言を尊重する場面がしばしばみられた。とすれば、彼らのいう「同等の権限」とは、おそらくあくまでもアサンブレアで議決を行う際などの「機会の平等」を意味しているのであろう。

4 抗議運動の経験

先述したように、美術学校の学生によって結成された ASARO のメンバーは、出自や家庭環境が異なり、政治的な立場、アートに対する考え方も一枚岩ではない。筆者はこれまでに ASARO の各メンバーと複数回のインタビューを繰り返し、彼らがいかなる考えを有しているのかを調査してきた。もちろん、数度のインタビューによって彼らの思想の全容を理解したと判断するのは拙速であるし、意見はその時々状況によって変容していくことが予想される。しかしながら、彼らの発言の端々には、それぞれのメンバーの思想が滲み出るような場面も散見される。以下は、これまでに行ったインタビューを事例として、彼らの活動の起点ともいえる抗議運動に関して、彼らがどのような思い

でコミットしていったのか、そしてそれを現在、どのような経験として認識しているのかについて検討したい。

Y (20代、男性)

私は若かったこともあって、政府に怒りを感じて運動に参加しました。そしてグラフィティを行って逮捕されました。そのときは泥棒よりもひどく扱われました。いろいろな要因が私の怒りです。たとえばバス運賃の値上げもです。私はたとえ知事が誰であるかを知らなくても、生活が劣悪な状況にあることに怒りを感じるのです。実際、近所に住んでいる人たちは、知事が誰かなんて知りません。(中略) 私は今、電気なしの生活を送っています。なぜかといえば、巨額なお金が電気、ガス、水道などに支払われていて、そうした人びとは資金を不正に利用したり、選挙のために利用したりしているのです。そして電力の供給と交換条件で票が集められました。PRI 政権のときです。このような方法をとって、いろいろな操作がおこなわれるのです。多くの人々は、テレビや政府のいうことが絶対的に正しいと信じています。それが操作されているということを疑いません。(2013年7月16日)

M (40代、男性)

私は学生時代、社会的な感覚の優れた先生について、様々な社会問題を学びました。当時の私のテーマは汚職や貧困でした。こうしたことに深くかかわるようになったのは、1994年のサパティスタ蜂起のときです。それ以来、私は社会的な出来事に強い影響を受けて創作を行っています。よりいっそうそうした傾向が強まったのは、2006年の抗議運動でした。(中略) 私の政治的ポジションは、コミュニストです。資本主義に生きている人びとはアートをモノに変えてしまいました。私たちの社会といかなる関係性ももたないようなアートはアーティストのエゴから発展したものです。(2012年7月14日)

L (20代、男性)

私の両親は教員でしたので、抗議運動のイベントにはずいぶんたくさん参加しました。(中略) 私は、2006年に教員に生じたことについて、強い憤りを感じています。政府は、はじめ穏やかにしていて、突然催涙ガスを投げてきたのです。(中略) 私の家族は分裂していました。というのも、家族内のあるメンバーは政府を支持していたからです。ですから、政府を支持する親戚の者が私の家に来ると、両親は口をききません。親戚は両親のことを「トラブルメーカーの教員」と呼びます。こうした出来事によって、私は自分の立場を明確にして何をすべきか、ということを考えるようになりました。それから私はステンシルとグラフィックに没頭するようになりました。(2012年7月14日)

It (20代、女性)

私は版画制作をほとんどやりません。私の役目はストリートでの活動と作品の写真を撮って記録することです。私たちが ASARO の活動として行うのは社会的・政治的なメッセージを発信することです。私たちのモットーは「民衆から発せられた芸術を民衆のために」というものです。(中略) 抗議運動のときはメンバーが制作した作品をととても安い値段で路上販売したりもしました。(2012年7月7日)

Ir (20代、男性)

私はウアラパン・デ・レオン (Huajuapán de León) の出身で、両親は小学校の教員です。(中略) 抗議運動のときは、皆がいろいろなことで不安を感じていました。私たちは、たいてい集団で行動していました。私の両親は教員でしたから、もう働きには行っていませんでした。ですから、私は運動に参加して家族を助けなければいけないと思いました。でも、いまはもう 2006 年のことは描きません。いまは、現在のことを描かなくてはいけないと思うのです。ASARO のパースペクティブは、現在に向けられるべきだと思います。(2013年2月25日)

Iv (20代、男性)

私は市内から 3 時間くらいのところにある、ミシュテカ・アルタ (Mixteca Alta) の出身です。農業で暮らしています。(中略) 美術学校に通っていたころ、M に誘われて抗議運動に参加するようになりました。はじめはあまり ASARO のメンバーであることを意識していませんでしたけどね。だんだんと関わりをもつようになっていった感じですよ。抗議運動のときは、私は抗議デモ行進の後ろの方で、イラストとともに、少し皮肉を込めたメッセージを書いたりしていました。(2013年2月25日)

C (30代、男性)

私は人々の状況や社会的な貧困に興味があります。たぶん私の作品は、直接的には強い政治性をもたないのではないのではないかと思います。(中略) 抗議運動のときは、みな州知事の辞任要求という共通の目的をもって行動しました。私はストリートが「起爆装置」のような場所だと思ってストリートアートを描いていました。(2012年6月28日)

B (20代、男性)

私はアフリカ系の子孫で、海岸沿いの町の出身です。(中略) 私は M のワークショップに参加して、彼から学んでいたとき政治的な話をたくさん聞きました。そして、抗議運動にも参加するようになりました。当時は、行方不明になってしまった人のことや殺されてしまった人のことなど、政府に対する怒りがテーマでした。私はストリートでい

ろいろなことを学びました。(中略) 視覚的なイメージを発信することには手ごたえを感じました。私の両親、おじやおばはスペイン語を読めませんが、イメージは理解できますから。(2012年7月7日)

以上、8名のメンバーによる抗議運動についての語りを紹介した。抗議運動の様子は、マスメディアを通じて世界中に発信され、メキシコ全土、そして国外にも衝撃を与えた。2006年10月には、サパタティスタのマルコス副司令官が APPO を支持する声明を出すとともに、逮捕者の解放やルイス知事の追放などをメキシコ政府に要求した。

このような反響の大きさは裏腹に、メンバーたちの語りからは抗議運動がローカルな問題として認識されている印象を受ける。オアハカの人々にとって、抗議運動は新自由主義への抵抗という大げさなものではなく、日常において積み重なった、いわば構造化された不満が、ウリセス・ルイス州知事という可視化された「敵」を得たことによって、社会運動の形をとって噴出したものであった。抗議運動がローカルな人々のものであったことは、例えば APPO が、集会や抗議行進にはオアハカの地元民だけの参加を許可し、外国人が参加することを禁止したことからもわかるだろう。現在ではウェブ上でも目にする事ができる抗議運動中の ASARO のストリートアートも、オアハカの地元民が目にする事を想定して描かれたのである。

5 作品テーマの変遷

次に、ASARO が制作した作品のテーマの変遷を追ってみたい。表1は、ASARO メンバーが有していた作品の記録を元にして、2006年(175葉)、2007年(204葉)、2008年以降(107葉)の合計486作品をテーマごとに分類したものである⁵⁾。

先住民や農民(10%→12%→5%)、そして英雄の肖像(7%→15%→21%)は、抗議運動中もその後も高い割合で推移しており、頻繁に描かれるテーマである。ASARO は、これらを民衆の統合シンボルとして用いてきたためであろう。また、抗議運動の様子を描いた作品も頻繁に描かれるテーマであったが、第1章でも紹介したように、英雄や聖母像などは、ガスマスクを描きこむなどの工夫を施されることによって抗議運動と関連づけられて描かれたうえで、「(筆者注：警官隊が教員ストライキを襲撃した)6月14日を忘れるな」(El 14 de Junio, no se olvida) というメッセージが添えられることが多い。このことから、彼らの作品が公共空間に民衆の記憶を留めるモニュメントのような役割を果たしていたと考えられる⁶⁾。

また、21世紀に入り、メキシコ政府はオアハカ東部テワンテペック地峡に、世界銀行や多国籍企業と提携して巨大な風力発電所の建設を行う計画を展開してきた。これに反対するストリートアートが、資金を出資した銀行の壁面に描かれた(写真3)。このように、描かれている内容(テキスト)と場所(コンテキスト)が関連づけられ、結び

つきを得ることによって「意味」が醸成されるような作品もみられた⁷⁾。抗議運動の最中は、州知事の辞任要求が ASARO の作品の主要なテーマであったことは先述したとおりである。やがて抗議運動が終息に向かうと、辞任要求をテーマとした作品は下火になっていった (22%→16%→0%)。

2008 年以降、ASARO の作品が扱うテーマは多様化していった。たとえば、「石油産業の民営化反対」「選挙に対する抗議」「土地開発への抗議」「エジプトの民主化運動」⁸⁾などのテーマは、連作が作られた。テーマはオアハカに関することだけにとどまらず、国外の社会問題も扱われるようになった。そして彼らは、制作した作品を現地の市民団体にメールで送信して、イメージを自由に使用できるような許可を与えた。

表 1 ASARO の作品テーマの内容と制作数の推移

No	作品テーマ	2006	割合	2007	割合	2008以降	割合
1	先住民・農民	17	10%	25	12%	5	5%
2	(先住民) 女性	7	4%	26	13%	8	7%
3	子ども	5	3%	4	2%	0	0%
4	英雄の肖像	12	7%	30	15%	22	21%
5	聖母・キリスト	2	1%	7	3%	7	7%
6	抗議運動の記憶	31	18%	27	13%	2	2%
7	政治家・聖職者の告発	9	5%	4	2%	2	2%
8	不当逮捕者の解放要求	2	1%	9	4%	0	0%
9	州知事の糾弾・辞任要求	39	22%	16	8%	0	0%
10	闘う若者	8	5%	6	3%	1	1%
11	民衆の鼓舞	0	0%	11	5%	1	1%
12	サパティスタ	0	0%	10	5%	2	2%
13	階級闘争	0	0%	2	1%	2	2%
14	石油産業の民営化反対	0	0%	2	1%	1	1%
15	教育の改善	0	0%	1	0%	1	1%
16	資本主義への疑義	0	0%	1	0%	4	4%
17	選挙に対する抗議	0	0%	0	0%	4	4%
18	エジプトの民主化運動	0	0%	0	0%	7	7%
19	雇用・失業問題	0	0%	0	0%	7	7%
20	土地開発への抗議	0	0%	0	0%	8	7%
21	移民問題	0	0%	0	0%	4	4%
0	その他	13	7%	23	11%	19	18%
	合計	175	100%	204	100%	107	100%

6 結論

抗議運動が生じたとき、APPO の活動のもとにはさまざまなスローガンが生まれたが、その多くは「プエブロを守れ」という内容のものであった。APPO は、州政府に対抗するためにプエブロの概念を持ち出し、それを民衆の心的な拠り所として用いていったと考えることができる。ASARO もまた、プエブロの伝統と考えられている、テリトリオやアサンブレアなどの「ならわしと慣習」に基づいた諸概念を、民主主義的な形に修正を加えながら組織内に取り入れている。これは、ASARO がプエブロの思想を尊重している表れであるとともに、ある意味では ASARO の組織自体をひとつの村落社会としてみなすような戦略をとっているためであろう。

抗議運動に参加していった ASARO のメンバーの多くは、プエブロを基点として、そこから見えるオアハカ社会内部の問題に関心を持ちアートを制作してきた。しかしながら、2008 年以降、彼らはオアハカの社会問題とともに、他州で生じている社会問題や、あるいは外国で起きた抗議運動など、外部で生じている問題にも目を転じるようになっていった。これは、ASARO がオアハカ内部の問題に関心を失ったわけでも、むしろオアハカに起きている社会問題が解決したわけでもない。おそらくこれは、彼らが 2008 年以降に首都メキシコシティや米国などオアハカの外部にも活動を広げるようになっていったことが関係している。外部社会の人々との交流のなかで、ASARO のメンバーたちは視野を広げ、自分たちがオアハカで直面している問題を相対化するような視点を身につけていったのではないだろうか。このことによって、ASARO はしだいにプエブロとしての性質を失っていくのであるが、詳細については第 3 章で言及する。

注

- 1) 筆者のエスパシオ・サパタ滞在中の経験から、一日の来客数は、およそ 20 人から 30 人程度であると予測される。
- 2) そのため ASARO は作品の著作権を放棄し、営利目的でない限り作品の複製や転載を禁止していない。むしろ、社会に自分たちのメッセージが流通することを好ましいこととして捉えている。
- 3) 加入しても、じきに創作に興味を失って姿をみせなくなってしまう者は多いという。そのため、ASARO のメンバー数は流動的である。
- 4) 男性優位の傾向が強いオアハカ先住民村落では通常、女性は政治的な決定権をもたない。ASARO ではこの区別がないことから、彼らのアサンブレアは改変を加えられていることがわかる。
- 5) 2008 年以降の作品は、各年に分類ができなかったことから一括した数値である。また、なかには複数のテーマを横断するような作品もみられた。

- 6) もっとも、ストリートアートがその場に留まり続けることは少なく、ほとんどは短期間のうちに州政府の役人などによって、その場から撤去されてしまった。
- 7) ASARO 以外のストリートアーティストによって制作されたものではあるが、他にも政治家の横領を告発するようなイラストが、横領に関係のあったと噂される銀行の壁面に描かれたり、あるいは聖職者と政治家の癒着を糾弾するようなメッセージが教会の壁面に描かれたりといったように、テキストとコンテクストを結びつける手法は多数目にすることができる。
- 8) 2011 年にエジプトで起きた大規模な反政府運動のことである。この結果、30 年にわたって独裁を続けてきたホスニ・ムバーラク (Muhammad Husnī Mubārak, 1928 年-) 政権が崩壊した。ASARO がなぜこのテーマを選んだのか定かではないが、おそらく、民衆による独裁政権の打倒、革命の実現という物語に、オアハカの抗議運動を重ね合わせているのではないかと予想される。



写真1 エスパシオ・サパタの外観。壁画は来訪したアーティストなどによって頻繁に描きかえられる。(2013年2月筆者撮影)

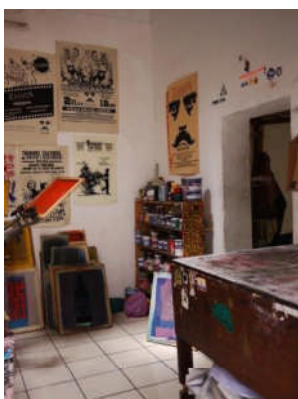


写真2 エスパシオ・サパタ内部の様子。シルクスクリーンの印刷や、版画のプレス機など様々な機器が所狭しと並んでいる。(2013年2月筆者撮影)



写真3 オアハカ州内のテワンテペック地峡部で、メキシコ政府が多国籍企業とともに展開してきた風力発電事業に反対するストリートアート。事業に融資を行った外資系銀行の壁面に描かれた。「譲歩は植民地化と同じ」(Concesión igual a Colonización)と書かれている。ドン・キホーテ (El Quijote) と従者サンチョ・パンサが対峙しているのは、風車ではなく風力発電のファンを表わしている。(2013年2月筆者撮影)

第3章

再象徴化される先住民像

1 はじめに

抗議運動が終息へと向かい、APPO が実質的に活動休止へと追い込まれると、ASARO も APPO の支援という当初の活動目的を失った。だが、その後も作品のテーマを変化させながら創作活動を継続した。やがて ASARO の活動は国内外からの知名度を高めていったが、時が経つにつれて彼らの作品はしだいにマンネリ化がみられるようになり、ステレオタイプな作品を産出するようになっていった。本章では、彼らがメディアによって発信される言説やイメージを内面化していったために、作品がしだいに定型化していったことを論じる。

近年、人類学ではフィールドにおけるメディアの役割について問い直すような議論が盛り上がりを見せている。たとえば、メディア人類学を標榜する原知章は、印刷メディアや電子メディアを『象徴』を運搬し、受容する装置、あるいは『象徴』の社会的生産、『意味』の社会的構築を媒介する装置」としてとらえ、「種々のメディアによって媒介されながら『象徴』が社会的に産出され、『意味』が社会的に構築されるプロセスに光を当てる視角」から文化概念を再想像することを試みている¹⁾ [原 1999 : 132]。従来の人類的な民族誌作成の過程では、人類学者は地理的に境界で地域を分断し、その範囲内を特定の文化圏とみなし、内部で生じる事象に目を向けてきた。しかしながら、現代の状況を考えれば、フィールドの人びとがテレビ、ラジオ、新聞、インターネットといったメディアから受けている影響を看過することはできないし、調査者自身もさまざまなメディアを通してフィールドの人びとを「理解」しているつもりである。また、フィールドの人びとがドキュメンタリーの映像や研究者の報告書を読んで自文化を再統制していくような現象すら報告されている。もはや、メディアのフィールドへの影響を無視して民族誌を書くことは不可能といえるかもしれない。

本稿で扱うようなストリートアートも、しばしば広義のメディアとして研究の対象とされてきた。たとえばマスメディア研究者のシャフィー (Lyman G. Chaffee) は、民主主義の達成度が低い段階にある地域においては、テレビなどの高い技術を駆使して提供されるメディアの情報は、政治的エリートたちによって操作されていると民衆が考えるため、むしろ匿名のうちに町に書かれるストリートアートなどの低技術のメディアによる情報が人々からの信頼を得ることを指摘している [Chaffee 1993 : 161]。ここでシャフィーは、壁面に描かれたストリートアートそのものを、情報を伝達するメディアとして捉えている。そして、それが物理的に空間に存在することによって、人々が「意味」を見出していく過程を分析している。それに対して、本章で筆者が試みたいのは、ストリートアート自体がメディアとしての性質を有することもさることながら、それが存在する場所を変えたり、あるいは印刷されたり映像化されたりといった変形を加えられ、他の重層的なメディアの媒介を経ることによって象徴性を帯び、社会における意味が変容するプロセスを明らかにすることにある。本章の議論は、したがってフィールドをオ

アハカという地理的空間に限定せず、印刷物やインターネット空間に流通する言説やイメージにも目を向け、それらが各アクターに与えていった影響を通時的に分析することを試みる。

2 抗議運動の神話化

前述したように、とくに 1970 年代以降から社会運動が頻発するオアハカでも、2006 年の抗議運動は近年まれにみる大規模なものであった。APPO の勢力が州政府庁舎や官製テレビ局などを占拠して、オアハカ市中心部は一時的には APPO の管理下に置かれた。しかし、メキシコ政府の懐柔によって教員組合が抗議運動から離脱したことや、メキシコシティから連邦予防警察が投入されたことによって、開始から約半年後の 2006 年 11 月ころに運動は少しずつ終息していった。APPO は州知事の辞任要求を果たすことはできないまま、無力化していった。

荒れ果てた街から観光客は途絶え、店舗やホテルは休業をまぬがれることはできず、オアハカの地域経済は大打撃を受けた。加えて抗議運動の最中から泥棒や強盗が頻繁に出没し、街の治安は悪化した。筆者の宿泊先であるアパートメントの女性オーナーは、当時を振り返り「悪夢のような出来事」（2013 年 2 月 6 日）と形容した。

その一方で、左翼主義者を中心とする APPO の支援者たちのあいだには、半年のあいだ街を統治したことに対するある種の成功体験のような記憶が共有されていった。これは APPO 支持者たちによる次の発言によく表れている。

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

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

私はグラフィティライターです。2006 年の抗議運動のときは、表現の自由を手に入れました。それは民衆のためであり、コミュニティのためにありました。抗議運動のときは、みなで顔を合わせて街のあちこちに描いていました。（中略）私はもう一度、ああいう出来事が起きないかと期待しています。（グラフィティライターの若者、2013 年 7 月 18 日）

このような人々の語りは、州政府へ民衆が抵抗を示した南部都市の記憶としてメキシコ人や米国人の活動家・研究者の手で雑誌や書籍などに記述され、しだいにテキスト化されていった。記述はしばしば明らかな誇張がみられたり、あるいはロマン化されているように感じることも少なくない。しかしながら、彼らの発する言葉はある種のリアリティをもって人々に受け入れられていった。このような抗議運動のユートピア化された語りを、本稿では「神話化」と呼ぶことにする。

抗議運動から8年近くが経った2014年現在においても、街のあちこちには抗議運動の余波がみられる。たとえば、書店の片隅には抗議運動に関する書籍が並ぶコーナーが設けられ、いくつかのカフェには当時の写真が飾られてもいる。また、例年オアハカ市内で開催されるゲラゲツァ祭には、州政府の主催によって行われる正規のものほかに、教員組合がオアハカ工業大学 (Instituto Tecnológico de Oaxaca, ITO) のグラウンドを使用して実施する教員ゲラゲツァ (Guelaguetza Magisterio-Popular) がある。これは、APPO 主催で実施された2006年のゲラゲツァ祭を教員組合が事実上引き継いだもので、2007年以降毎年続けられている。正規のゲラゲツァ祭を丘の上に建てられた巨大な会場で観るためには、約500から800ペソ (約3500円から5600円) の費用が必要となる。ちなみに、筆者が現地滞在中に目にした、市内の電柱に貼られていた文房具店の臨時雇いの張り紙には、フルタイムの勤務で賃金が週に1100ペソ (約7700円) と書かれていた。つまりゲラゲツァ祭の入場料は、一人当たり3、4日分の賃金に相当する。このため、地元の人びとはゲラゲツァがもはや民衆の祝祭ではなくなると嘆く。一方、教員ゲラゲツァは民衆に無料で開放され、多くの地元民が詰めかける²⁾。会場は、教員組合のシンボルカラーである黄色で統一されているが、政治色は極力排除されている。催しも正規のゲラゲツァ祭と同様に、州内各地域の者がダンスと音楽を披露し、特産物を客席に投げ入れることが行われる。この行事は、抗議運動を知る者たちに当時を強く想起させるだけでなく、教員組合の強力な政治的プレゼンスが可視化される装置でもある。

3 海外のキュレーターによる ASARO への注目

抗議運動後、彼らは自分たちの発するメッセージがより多くの人びとの目に触れてほしいという願いから、活動の場をストリートに限定せず、展覧会や美術館などにも広げていった。しかしながら、ときに痛烈な政府批判を込めた彼らの作品は地元のギャラリーで展示を拒否されたり、展示作品の変更を求められることもあったという。このような状況の中で、彼らの活動に強い興味を示したのは神話化された抗議運動の言説に魅了された欧米のキュレーターや編集者たちであった。彼らはエスパシオ・サパタを訪れ、海外での展覧会や作品のウェブページや雑誌への掲載のオファーを行った。

彼らが ASARO を解説するときには、2006 年の抗議運動と関連づけて活動が紹介されたうえで、多くの場合は同じような切り口からの評価が加えられる。たとえばメンバーの Y が 2011 年に招待された、ドイツ・スイス・スペイン・スウェーデン・米国など欧米諸国巡回を経てメキシコへと戻る展覧会において、主催者側は ASARO の作品を「伝統的なモチーフとポップ・カルチャーを接続することで、現代の政治的な事情を鮮やかに説明するイメージを創造し、新しいメキシコ人アイデンティティの創造に貢献している」と評した。そして彼らの作品を「民主主義を実現するための革命のアート」と紹介した³⁾。

他にもたとえば、2008 年に米国・ヒューストンのステーション現代美術館 (Station Museum of Contemporary Art) で開催された「ディフェンディング・デモクラシー」(Defending Democracy) 展において、キュレーターは ASARO を「2006 年に起きたオアハカの抗議運動のとき、抵抗のイメージをストリートに描いた初めてのグループであり、彼らは民衆の蜂起の様子を素晴らしいグラフィックに仕立て、メキシコのすべての人々がそれにアクセスすることができるようにした」と紹介している⁴⁾。

ASARO のアートが社会運動と密接な関係をもって誕生してきたという指摘は正鵠を射ているし、革命をテーマとした作品は多いことも事実であることから、筆者もこのような解釈を否定するつもりはない。そして、ASARO のアートを紹介したいというキュレーター側、作品をより多くの人に観てもらいたいという ASARO 側の双方の意図も理解できる。しかしながら、彼らの作品がオアハカの街のストリートから切り離され、パッケージ化されたうえで語られることがどういった意味をもつのかを、あらためて考える必要があるのではないだろうか。

かつてジェイムズ・クリフォード (James Clifford) は、非西欧社会で産出された事物が西欧社会の価値観を唯一かつ至上のものとして選別・分類、意味付けされる芸術市場の力学を、「芸術文化システム」(Art-Culture System) という言葉を用いて批判した[クリフォード 2003 : 273-321]。本稿の事例を、そのままの形でクリフォードの理論にあてはめることはできないが、米国とメキシコの二国間に生じている地政学的な力関係の偏向は明らかなものであり、ASARO の作品もまた、米国の現代アートの巨大なマーケットに取り込まれ、市場に影響力を有するキュレーターたちの手によって分類・意味付けがおこなわれたといえよう。彼らは、「先住民の抵抗の美学」や「草の根民主主義の実現」といった物語に沿って解釈を行い、それを消費の対象にしていったのである。

4 文化事務局によるストリートアートの資源化の動き

海外での ASARO の知名度の上昇は、オアハカ社会内部での ASARO の再評価という現象を引き起こした。なかでも、オアハカ州政府の文化部門を統括するオアハカ文化・芸術事務局 (Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca、以下、文化事務局) は、

積極的に ASARO への接近を試みたアクターのひとつである。

2011 年、文化事務局は ASARO、アルテ・ハグアール、ラ・ピストラなどのコレクティボやインディペンデントで活動するアーティストたちに対して、壁画制作イベントへの参加をもちかけた。壁画制作に必要な道具と場所は文化事務局が用意し、アーティストたちはテーマに沿った壁画を作るという条件であった。これは「オアハカの五月祭」(Mayo en Oaxaca) という州政府と文化事務局共催の文化イベントの一環として開催されたものである。2011 年は国連の定める「アフリカ系の人々のための国際年」(Año internacional de la afrodescendencia) にあたることから、壁画の統一テーマは「アフリカ系の子孫の文化」(La cultura afrodescendencia) と定められ、市内の複数個所の壁画がストリートアーティストたちに提供された。写真 1 は、ASARO の作品「黒人の村民との遭遇」(Encuentro de los pueblos negros) である。ここには、オアハカ西部の太平洋岸沿いにあるアフリカ系メキシコ人の生活が描かれ、中央の人物のふきだしには「オアハカにおけるアフリカ系民衆の憲法上の認知」と書かれている⁵⁾。

写真 2 はアルテ・ハグアールの作品「ダンス」(La danza) である。ここには楽器を演奏する二人の村人と、ジャガーと戯れる男が描かれている。そして「アフロ・メステイソ」(Afro Mestizo) というメッセージが書かれている。同じく写真 3 はラ・ピストラの作品「悪魔」(Don Diablo) である。ここには長いひげをたくわえ、鹿の角のついた仮面をかぶって踊る悪魔が中央に描かれ、それを目にした黒人の少女が驚いた顔をしている。イベントでは、彼らの作品を含め 6 面の壁画が制作され、街に彩りを添えた。

しかしながら、このようなイベントが開催されるのは奇妙である。抗議運動のさいに一貫して政府批判を行ってきたストリートアーティストたちは、これまで州政府と敵対関係にあった。とくに 2006 年中は、警察がコレクティボのメンバーたちを逮捕したこともあったという。そうした事情を抱えるなかで、州政府に属する文化事務局が態度を変え、支援を行うに至った背景にはいかなる事情があるのだろうか。

壁画イベントの招待を受けたコレクティボたちは、文化事務局の態度の変化を訝しく思い、イベントへの参加をめぐっては事前に集会を開いて対応を一致させることにした。その結果、作品に州政府や文化事務局のロゴを入れることを拒否することや、作品の内容に関してはコレクティボが主導権をもつことなどが確認され、文化事務局の提案を受けることになった。しかしながら、ストリートアーティストのなかには州政府がコレクティボを懐柔し、批判力を弱めようとしているのではないか、あるいは州政府がコレクティボをなんらかの形で利用しようとしているのではないかという疑念が強かった。また、彼らの知人たちのあいだには、コレクティボたちの決定を聞き、「州政府に取り込まれた」と考える声も広まったという。

文化事務局のコレクティボへの表向きの態度は、一貫したものであった。都市アート事業担当者の S 氏によると、文化事務局がコレクティボを支援するようになったのは次のような理由であるという。

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

驚くべきことに、筆者とのインタビューのなかで文化事務局はアーティストたちが違法でストリートに作品を描く行為すらも、「民主主義を実現するために必要なこと」(2013年7月16日)であるという見解を示した。文化事務局は、ストリートアーティストに対して寛容な態度を示す一方で、彼らが制作した壁画イベントのカタログには、次のような一節がみられる。

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

これが果たして事実であるのか、筆者には判断がつかかねるところがあるが、ここで文化事務局はコレクティブたちが制作するストリートアートが、「オアハカの慣習」にそぐわないために地域社会から受け入れられず、排除されてきたことを述べている。そしてそのミスマッチを解消し、ストリートアートという「新しい豊かな文化」[Secretaría de las culturas y artes de Oaxaca 2011: 47]がオアハカに根づくように、文化事務局がコレクティブに壁画制作の機会を与えたという⁶⁾。つまり両者の関係は対等ではなく、主導権はあくまで文化事務局側にあり、コレクティブを保護の対象とみなしていることが読み取れる。ここで文化事務局もまた、「抗議運動から生まれた民主主義を実現するためのストリートアーティスト」という物語を採用している。この文脈において、ストリートアーティストたちの批判性は毒抜きをされたうえで無化されてしまう。

ASAROは、こうした文化事務局のコレクティブに対する対応に不満を募らせていった。にもかかわらず、2012年開催の同イベントでは、再びコレクティブたちに壁画制作への招待が提示された。

写真4はカタログに掲載されたアルテ・ハグアールが「女性」をテーマとして制作した作品である。ASAROもこのイベントに参加し、作品を仕上げたにもかかわらず、彼

らの作品はカタログに掲載されていない。それは、ASARO がこのときに制作した作品が写真 5 のような、強い風刺を含むものであったためである⁷⁾。

作品の背景には、2011 年に民衆が蜂起し大統領を辞任に至らしめたエジプト革命の様子が描かれている。そして中央部に描かれたのは、ウワラチェを履いたメキシコの農民が、太った政治家の腹を手にした山刀で突き刺している場面であった。壁画を目にした文化事務局の担当者はテーマとかけ離れた壁画を制作した ASARO に対して怒りを露わにし、それ以降、ASARO がこのイベントに招待されることはなかったという。

文化事務局は否定しているが、この一連の文化政策は「革命のアート」という言説を文化資源として取り込むことによって、民主的で開かれた対話を行う文化事務局（州政府）をアピールするという狙いがあったのではないだろうか。

5 ASARO 内部の変化

文化事務局のイベントに参加を始めた頃から、ASARO 内部にも変化が見え始めた。ひとつは、メンバーが個人活動に割く時間が増えていったことである。何名かのメンバーは ASARO の活動と個人活動の作品でテーマを使い分けている。彼らは独自のプロジェクトを立ち上げ、ASARO では扱うことが難しかった個人的に興味のあるテーマを創作するようになっていった。そして金銭的に余裕ができると、スペースを借りて、独立したギャラリーをもつようになった。2014 年現在は、エスパシオ・サパタのすぐ近くにメンバー C と Y がギャラリーを構えている。このことによって ASARO に割かれる時間は減少し、ASARO 名義で制作される作品は減少した。当初は個人が特定されるのを恐れ、表現の自由を担保するために、作品には「ASARO」名義で署名を行っていたが、この頃からしだいに彼らは作品に自分の名前を署名するようになっていった⁸⁾。

メンバーたちが ASARO の活動時間を減少させたのは、彼らが結婚し家庭もったためでもある。家族を養う必要が生じたために、彼らはこれまで以上に金銭収入を必要とするようになった。そのため、メンバー個人の収入となる作品をプリントした T シャツやステッカーなど、エスパシオ・サパタに並ぶ「ASARO グッズ」のバリエーションを増やしていった。

このような環境の変化が及ぼす影響は、制作される作品にも現れていった。それは、作品のテーマがマンネリ化し、似たような印象の作品が増えていったことに象徴される。メンバーの M は、近年の ASARO の作品を「先住民が警官隊に向けて石を投げている写真のコントラストを強くして、版画にただけです」（2012 年 6 月 30 日）と痛烈に批判し、近年、ASARO は抗議運動の教訓から得た思想を発展させることができていないと話した。たしかに一部のメンバーは、インターネット上の抗議運動の画像を元にして作品を作るようになっていた。このような作品のなかでは、伝統的な衣装を身に付けた典型的な先住民の姿が描かれる。M によれば、使い古されたイメージは批判性を失

い、ロマンチックなものへと向かうという（2012年6月30日）。

2012年の年末にASAROは賃料を滞納し、エスパシオ・サパタを閉じざるを得なくなった。幸い、あるイベントでの売り上げがよかったことから一時的に資金が潤い、エスパシオ・サパタは約2カ月後に再開することができた。しかしながら、2014年現在に至っても慢性的な資金不足は彼らの大きな悩みとなっている。

6 結論

本章では、抗議運動以降のASAROが消費社会のなかで新たな意味を付与されたことによって、社会における位置づけが変容し、それにともない組織内部も変容していったことを論じた。

現代社会において、インターネットなどを利用すれば、自分たちにいかなる評価がなされているかはすぐにわかる。そうしたものを目にしたASAROのメンバーたちは、しだいにインターネットや雑誌に流布する言説や、ASAROに対して人々が作り上げたイメージに視線を重ね合わせ、それらを内面化していったと考えることができるのではないだろうか。そして、「抵抗のアート」という市場の言説に沿った作品作りを行ったことが、作品のステレオタイプ化につながってしまったのだろう。

ASAROの登場以前、オアハカでは版画は油彩画などと比べて価値の劣るものとされ、まったく売れなかったという。しかしながら、現在では版画が売り上げを伸ばすようになった。そして、現在では、小規模ながらも版画のアート市場がオアハカに形成されている。アートも、消費社会や資本主義とは決して無縁ではない。ASARO内部の変化として最も大きかったのは、作品に個人の署名をすることによって生じた、集団（コレクティブ）から個人への活動基盤の転換であったのではなかろうか。これは、第2章で論じたプエブロとしてのASARO組織が、少しずつ崩壊へと向かっていったことの表れともいえる。

注

1) 原が構想するメディア人類学は、クリフォード・ギアツの文化概念を念頭においていることに留意したい。ギアツは、社会的な行為や出来事を「象徴」としてとらえ、文化を「意味と象徴の秩序づけられた体系」として理解する見方を提示している【ギアツ1987: 100-108】。

2) 教員ゲラゲツァの財源は、オアハカ州内の教員が一人あたり10ペソ（約70円）を寄付することによって賄われている。会場では教員組合を象徴する黄色に塗られたボールペンや帽子、日傘などが無料で配られる。

3)

http://guerilla-art.mx/data/konzept/guerilla_art_mx_konzept_2012_en.pdf#search,=

'yescka+exhibition.

4) <http://www.stationmuseum.com/index.php/exhibitions/195-defending-democracy>.

5) スペイン植民地時代、アフリカ出身者が奴隷としてメキシコに連れて来られたことは、様々な資料に記録が残されている。しかし、歴史的にメキシコは、先住民と、おもにスペイン人との混血（メスティソ）を主体とする国作りを宣言してきたため、アフリカ系住民は存在自体が否定されてきた。一説によれば、スペイン植民地時代にアフリカの様々な地域から、奴隷としてメキシコに連れて来られた人数は約 25 万人と推定されており、現在は約 40 万人のアフリカ系住民がいると考えられているが、公式の統計データは存在しない[La Jornada del Campo 2014]。

6) ここで文化事務局は「オアハカ新政府」という文言を用いている。これは、抗議運動時のウリセス・ルイス州知事が 2010 年に任期を満了し、2010 年以降は、左派自由主義政党である市民運動党（Movimiento Ciudadano）のガビーノ・ケ・モンテアグード（Gabino Cué Monteagudo, 1966-）氏が州知事に就任したためである。市民運動党は、中道左派で社会主義的な思想観をもつ PRD との結びつきが強い。政権の交代を強調することによって、刷新された文化事務局（あるいは州政府）の民主的イメージをアピールしていると考えられる。

7) カタログによれば、このときのテーマは「女性」（*mujeres*）であったことになっているが、筆者のインタビューに対して ASARO は、テーマは「教育」であったと答えた。ここには、カタログの記述との不一致がみられる。彼らによれば、このときに描いた壁画が彼らによる「教育」を表現しているという。なお、ラ・ピストラは 2012 年の同イベントには参加していない。

8) 他にも ASARO では負担が不公平にならないようにアサンプレアで話し合いを行い、それぞれのメンバーが交代で経理や外渉、スペースの管理などの仕事を担当するような仕組みを立ててきたが、アサンプレアへ参加するメンバーが減少すると、同じメンバーが特定の仕事をを行うようになっていった。



写真 1 ASARO, *Encuentro de los pueblos negros*（黒人の村民との遭遇）, 2011。

(Catálogo de arte urbano, 2011, p.39)



写真2 Arte Jaguar, *La danza* (ダンス), 2011。(Catálogo de arte urbano, 2011, p.32)



写真3 Lapiztola, *Don Diablo* (悪魔), 2011。(Catálogo de arte urbano, 2011, p.27)

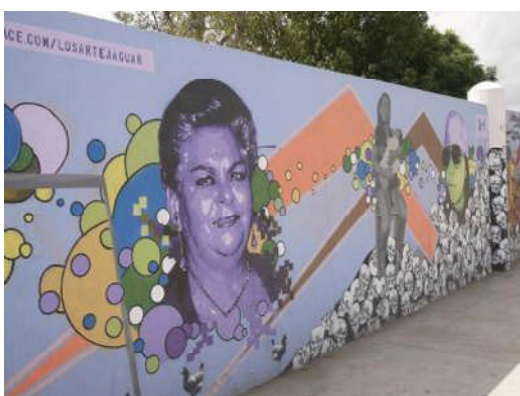


写真4 Arte Jaguar, タイトル不明, 2012。(Arte en las calles de Oaxaca, 2012, pp. 18-19)



写真5 ASARO, タイトル不明, 2012。(2013年6月筆者撮影)

第4章

グローバル社会に生きる先住民村落の 若者たちの価値観

1 はじめに

生前の思想家イリイチとの深い親交で知られる、地元の活動家グスタボ・エステバ (Gustavo Esteva, 1936-) 氏が主宰する地球大学 (Universidad de Tierra) で 2013 年に開催された集会では、参加者たちの間に落胆が広がっていた。抗議運動から 7 年が経ち、オアハカの街には観光客が戻りはじめ、風光明媚な観光地として名高い抗議運動以前のオアハカの姿を取り戻したように感じられた。しかしながら、2010 年の州知事選挙でオアハカはようやく PRI 政権からの脱却を達成したにもかかわらず、貧困格差は依然として縮まらないばかりか、外資系企業の進出が各地で問題を引き起こすという抗議運動以前と何ら変わらない状態に戻ってしまった。さらに、一部の投資家たちは抗議運動の余波で閉鎖したホテルや価格の下落した土地を買いあさり、景気の回復した現在は大もうけをしているという。結局、抗議運動はオアハカの街をかきまわしただけで、しかるべき時間を経てすべては元通りに戻ってしまったのだ。

このような停滞した空気は、抗議運動を駆動力として登場した ASARO にとっても同様であった。あるメンバーは「私たちは現在、偽りの平和の時代を生きているような気がします」(2013 年 7 月 13 日) と筆者に語った。前章で述べたように、抗議運動の記憶が風化しメンバーも歳を重ねるなかで、彼らは以前と同じようなモチベーションを保ち続けるのが難しい状況におかれていた。

そのようななか、彼らは後続の世代に自分たちの知識や経験を継承していく必要を感じるようになっていった。ASARO は、郊外先住民村落の若者たちにアート制作のワークショップを開き、技術の指導と政治的な教育を行う活動を開始した。ASARO によれば、村落の若者たちは、自分たちの村落に起きている問題を目の当たりにしており、オアハカ市内の若者たちよりも政治的な意識が高いという。そこで、アートを通じて彼らの感じていることを表現してもらい、ASARO の活動への賛同者を増やしたいと考えるようになっていった。

以下では、2013 年にエスパシオ・サパタで開催されたワークショップを事例として、先住民村落の若者たちが ASARO の活動をどのように受け止めているのかについて考察する。そのためにまず、ASARO が開催するワークショップの概要を説明し、次に筆者が参加したワークショップの様子を紹介する。そして、筆者の行った聞き取り調査の結果から、若者たちは外部社会に対して強い好奇心を示しながらも、他方で自文化の価値観を劣位にはみなしていないことを示す。そして最後に、彼らが育った時代背景を考えながら、彼らの有する価値観がいったいどのようなものであるかを検討する。

2 ワークショップの概要

これまで ASARO が行ってきたワークショップは、メンバーが郊外村落へ出向き、村

落から提供された施設でアート制作を指導するものであった。そのさい、材料や道具などの費用は ASARO 側が負担する。彼らはこれまでにオアハカ州内の複数の村落でワークショップを開催してきた。開催する地域はランダムに選ばれるのではなく、反政府的な活動を行う市民組織が形成されている場所が選択される。ASARO は組織の協力者を通じて、はじめに教会や地方行政事務所 (agencia municipal) にワークショップ開催の依頼を行う。そして許可を得てから現地の学校などで参加希望者を募る。参加者は小・中学生が大半を占める。ワークショップでは、村の伝統行事や風景などを題材に作品制作の指導がおこなわれるだけで、ASARO の思想については触れられない。サポテコ系の先住民村落、サン・パブロ・ウイラのある教員は「保守的な村落の人びとは政治的な話をするのを嫌がります。もしワークショップでそうした話をしたら、彼らはもう二度と招かれなくなるでしょう」と述べた (2014 年 6 月 26 日)。このようなワークショップは村落にとっては好評であったが、費用を負担し、買い揃えた材料を村まで運ぶ ASARO 側の負担は大きいわりに、自分たちの活動について紹介ができないため、費用対効果の面が問題となっていた¹⁾。

事例として提起する 2013 年 2 月のワークショップは、村落に出向いて開催する「出張型」のものとは異なり、これまでワークショップを開催した村落の若者たちをオアハカ市内のエスパシオ・サパタに招待して開催された。期間は 2013 年 2 月 19 日からの 4 日間である。

この企画が実現したのは、文化事務局の資金援助によるものであった。壁画イベント以降、文化事務局と ASARO は疎遠になっていたが、数カ月後に再び文化事務局が ASARO を訪れ、協議を重ねたうえで、このワークショップの実施に至った。ASARO の M によれば、「郊外先住民村落の若者たちに『教育』を行うような事業は高い評価を受け、文化事務局は上位機関から多額の補助金を得られる」(2013 年 2 月 19 日) ために、文化事務局側のメリットも高いと予想する。

ASARO は、アサンブレアを開いて、文化事務局へ協力すべきか否かについて議論を行った。その結果、彼らは普段から多額の税金を払っているのだから、その資源を利用してワークショップを開催するのは市民として当然であるという意見が参加者たちから賛同を集め、実施に踏み切った。さらに ASARO 側にはもうひとつ別の目論見があった。それは、ワークショップを利用して、新しい ASARO のメンバーを募り、組織の増強を図るというものであった。そのためこのワークショップは各村落で行ってきたものとは異なり、ASARO が組織として有する思想や理念が披露された。筆者は 4 日間にわたって開催されたワークショップに参加し、行程の記録および、インタビュー調査をおこなった。

3 事例：エスパシオ・サパタでのワークショップ

ワークショップには、州内 8 つの地域から、サポテコ、ミシュテカ、ミへの出自をもつ若者たち 29 名（男性 21 名、女性 8 名）が集まった。最年少は 11 歳で、最年長が 30 歳であった。ワークショップのテーマは、「私のアイデンティティを描く」(Pintando mi Identidad) である²⁾。開催の告知ポスターは、オアハカ市内の建物の他、フェイスブックなどのソーシャルネットワークサイト上にも掲載された（写真 1）。ちなみに、参加のための費用はすべて無料である。授業期間中であったため、学生の参加者は学校からの許可を得て参加した。とくに遠方からの参加者は、市内の親戚宅などに宿泊するという。なかには、村落の自治体職員が若者を引率して来ている地域もあった。これは、文化事務局との共催である今回のワークショップを、参加者たちが公的なイベントとして認識していることを示している。若者たちの両親の職業は、農業従事者が最も多く、商店勤務、機械工、事務職、郵便局員などであった。なかには、米国へ長期にわたって出稼ぎに行っており、父親の顔を覚えていないという者もいた。参加の動機を尋ねたところ、「絵の描き方を習いたい」「ステンシルアートをやってみたい」などという声が大半であった。なかでも「ASARO の作品はかっこいい」「自分も ASARO のような作品を作りたい」という ASARO に対する肯定的なイメージをもってワークショップに参加した者が多い。彼らには、ASARO が反政府的なメッセージを発信するような組織であるという認識は薄いように感じられた。

表 1 は、筆者がワークショップの日程を書き起こしたものである。若者たちは朝 10 時頃にエスパシオ・サパタに集まると、ASARO 側からタコスやスープなどの朝食が振る舞われた。そして 10 時半頃からメンバーが交代でクラスを担当した。クラスはデザインやステンシルアートの制作などの実技や、パソコンを用いた画像の加工の練習など多岐にわたった（写真 1, 2）。今回のワークショップがこれまでのものと異なるのは、ステンシルアートでポスターを制作しそれを街に貼りに行くといった ASARO の活動を疑似体験するような時間（3 日目）や、現在のオアハカを取り巻く社会状況に関する講義など（4 日目）が行われたことである。ワークショップは ASARO 側が提供する昼食をはさんで、連日夜 8 時頃まで続いた。最終日の夜には、文化事務局の職員 2 名が来訪し、今後も ASARO と協力してイベントを継続していくことを約束し、ワークショップは閉幕となった。このワークショップで、アート制作の技術に関する指導に加えて ASARO 側が若者たちに話した内容は多岐にわたるが、次の 3 点にまとめることができるだろう。

①昔、洞窟に描かれた壁画のように、アートはコミュニティのものであった。しかし、現代ではアートが資本主義に取り込まれてしまい、アート作品は金持ちのためのものになってしまった。しかし、ASARO のアートは民衆のためのものであり、貧しい人々にこそ見てもらうべきであると考えます。

②政府と協力した外資系企業はオアハカの資源を狙っている。彼らは金儲けのことしか

考えていない。しかし、われわれのような資本をもたない先住民は、たとえ彼らによって大地が汚染されてしまっても、自分たちの土地で生きていくしかない。ASARO はそうしたことをテーマとして扱っていかなくてはならない。

③ASARO は作品を作るだけでなく、積極的に社会運動に参加して、人々の政治に対する意識を醸成させることを使命として活動している。

表1 ワークショップのスケジュール

2013年2月19日（初日）

時刻	コーディネーター	内容
10:30	Iv	本来は10時開始だが実際は10時半から始まった。ペアになって人物の描き方、影のつけ方を習う。
12:30		休憩。トルティージャ、フリホーレスなど食事がふるまわれる。
13:25	Iv	デッサンにおける、人物の姿勢や構図などの解説。
13:55		粗布と黒インクを使って人物スケッチの練習。
14:10		版画におけるオフセットインクの使い方についての講義。
15:20		休憩、昼食。
16:20		木の板を切って次のクラスの準備開始。
17:00	Y	画像をプロジェクタで投影してステンシルアート制作の方法を解説。
17:50		グループになってステンシルアートの制作。
18:25		型紙への塗料の吹き付け方。
19:00		グループごとの発表。
20:00		解散。

2013年2月20日（2日目）

時刻	コーディネーター	内容
10:00		簡単な朝食（パン、スープ、フリホーレス）。クラスのための準備を開始。
10:20	Ir	水彩画のクラス。エスピオ・サパタ内に展示されている絵から好きな部分を選んで模写。
12:30		休憩、昼食。
13:30	Ir	再開。ペアになってドローイング。

15:00		休憩。
17:15	Y	ステンシルアート制作における濃淡の付け方。
17:30		ステンシルアートの応用編。チームに分かれて制作開始。
19:15		壁に貼りつけた紙にステンシルアートを制作し、参加者同士で批評。
19:30		明日のためのグループ分け。
19:35		画像をステンシルアートに変換する方法について。
20:00		解散。

2013年2月21日(3日目)

時刻	コーディネーター	内容
10:00		朝食。
10:30-	M	Ir が欠席のため、急きょ M が講義。テーマはアーティストの生き方、資本主義とアートについて。
11:50		休憩。
12:05	Y	イギリスのストリートアーティストを扱ったドキュメンタリー映画『イグジット・スルー・ザ・ギフトショップ』(バンクシー監督、2010年公開)を上映。
13:30	Y	男性、女性のモデルを用いてヌードデッサン。
15:00		休憩。
15:40		昼食。
17:25	Y	画像編集ソフト、フォトショップのレクチャー。
18:00		フォトショップを使ってステンシルアートを制作する。
20:30		解散。
(22:00)		有志メンバーは、明日の展覧会のポスターを貼りに商業地区へ出発。

2013年2月22日(4日目)

時刻	コーディネーター	内容
10:00頃		朝食(チキン、トルティーヤ、スープ)。
10:40	Iv	社会運動とアートの関係性についての講義。
11:05		街路に貼ってあるポスターを剥がして、それを素材にコラージュを作る。

11:30		作業開始。
12:50		休憩、昼食。
13:05	M	Iv が遅れるため M が代行。今回の ASARO のプロジェクトについての説明。
14:25		休憩。
15:10	Iv	自由テーマでドローイングの練習。
16:00		解散。ASARO メンバーが壁面に若者たちの作品を貼り、夜の展覧会に向けての準備を始める。
16:50	M, Y	Y が所有するギャラリーに場所を移して、ASARO 新メンバー募集のための集会。約 20 名が参加。
18:00		休憩。
18:20		外壁にステンシルアートの壁画を描く。
19:30		展覧会および懇親会。文化事務局の職員 2 名が訪問。

最終日の夕方、メンバーY が所有するギャラリーに場所を変えて、ASARO の新規メンバーを募集する集会が開かれた。集会に参加したのは、20 名程度であった。参加者はこの場ですぐにメンバーになることを要求されるのではなく、集会で ASARO メンバーからの説明を受け、事後に判断をすることができるような仕組みであった。このときに若者たちから ASARO に対してなされた質問には、「ASARO に加入すれば、さらにアート制作の技術を教えてもらえるのか」といった質問に加えて、「メンバーになれば海外にも行けるのか」といった加入後の具体的な活動に関するものが多数寄せられていた。これらは、村落の若者たちが ASARO に何を期待しているのかを読み取る一つの指標となるだろう。

4 若者たちは何に魅了されるのか

筆者は若者たちの休憩時間などを利用して彼らと雑談を交わしながら、彼らが ASARO をどのような存在として理解しているのかについて聞き取り調査を行った。その結果、次の二点が浮き彫りとなった。

4-1 外部社会への窓口

多くの若者たちからは ASARO の活動を称賛する声が聞かれ、ワークショップが彼らにとって満足のいくものであったことが感じられた。ここで、彼らの満足は ASARO が提供した「未知の経験」によるものであると考えられる。参加者たちのアート制作に対する関心は非常に高く、すでに他の組織が主催するワークショップに参加して、高い技

術を習得している者もいた。しかし、たとえば作業場の隅におかれた大きな版画プレス機や、真新しいインクの匂いなどは、ほとんどの参加者にとっておそらくワークショップに参加して初めて経験したものであったはずである。それらが彼らの想像力や好奇心を刺激するのに有り余ることは容易に想像ができる。

様々な情報が流入する現代村落社会の生活であっても、郊外村落の若者たちが州都のオアハカ市を訪れる機会は限られており、「緊張する」ことであるという。ましてや、海外へ行く機会はめったに訪れない。このようななかで、ASAROのエスパシオ・サパタは村落社会とオアハカ市を結び、そしてさらなる外部としての外国へと開かれた数少ない場所として存在している。たとえば、エスパシオ・サパタには、筆者を含めて多くの外国人たちが訪れる。筆者がワークショップに居合わせた際にも、何人かの若者たちから日本のアニメや日本語、日本の生活について様々な質問を受けた。とくにインターネットを通して得たというアニメに関する彼らの知識は豊富で、筆者が答えに窮するような事柄を多く含んでいた。また、かりにASAROのメンバーになれば外国で開かれる展覧会に参加できることを彼らは知っている。ASARO側も、そのことをひとつの「売り」にして若者たちを勧誘していた。

その他にも、ワークショップでは、映画を通してヨーロッパのストリートアート事情が披露されたり、あるいは海外での展覧会の様子が話題に上がっていた。このように、ASAROは世界で起きている「最先端」の情報に関する知識を有している。若者たちはASAROのエスパシオ・サパタを海外の文物に触れることができる場、つまり外部社会と自分たちを結ぶコネクションとして認識しているのである。

4-2 伝統へ向き合う場

一方で、エスパシオ・サパタは若者たちが客体化された「伝統」と向き合う場所でもある。ワークショップにおいて、ASARO側がサポテコ、ミシュテカ、ミヘといった若者たちの出自に言及したり、それを表面化したりするような場面は筆者の見聞したかぎりにおいてみられなかった。しかしながら、自由テーマの作品制作の場面で、若者たちは出身村落の生活や行事などを作品に描くことを薦められていた。この経験において、彼らは必然的に自らのコミュニティの代表を演じ、代弁する役割を負うことになる。複数の地域からの若者が集まるワークショップでは、隣に座っている他村の出身の若者が描く文化との差異が可視化される。あるいは、少なくとも差異を可視化したいという欲望にとらわれる。まさにワークショップのテーマでもある「私のアイデンティティ」に向き合う経験が創出される場であった。

グローバル化による外部社会への憧れが、自文化の価値を相対的に低下させているかというところとは言い切れない。若者たちは、筆者に対して村落社会の価値観や生活に対する愛着をしばしば口にした。たとえば、あるサポテコ村落出身の若者は、モヒカン

ヘアのサパタの絵を見ながら「エミリアーノ・サパタは昔、私の村に来たことがあります。私の祖母は実際に彼のことを目にしたことがあるので母より歴史に詳しいです。夜寝るときに、そうした話を聞かせてくれます」（2013年2月23日）と筆者に述べた。村落社会のなかで、革命の英雄たちの記憶は現在も脈々と生き続け、後代へと引き継がれているのである。

5 結論

近年、伝統の復興運動はグローバル化の波のなかで、その対抗的な現象として世界的でみられるようになった。メキシコにおいてもたとえば1994年のサパティスタ蜂起などは人々にコミュニティの重要性や自文化へのまなざしをもつことの重要性を再認識させる出来事となった。オアハカでは、2006年の抗議運動がそのひとつの契機となったと考えられる。あるASAROのメンバーによれば、近年、オアハカの先住民の若年層には価値観の変容が生じつつあるという。

昔、私たちは先住民の文化、あるいは先住民であることを恥じているところがありました。いま、物事は変わり始めています。先住民は自分たちが何者であるか、どんなに文化が豊かであるかをもう一度考えはじめているような気がします。私たちは、若者たちを教育する責任を負っています。その教育の中では、技術的なことだけではなくて、コミュニティのなかで、私たちが現在どのようなことを感じるかをじっくり考える場でした。（中略）以前は、誰も自分たちの文化を守るなどとは考えていませんでした。私たちの文化に愛情をもつ代わりに、私たちは自分たちの文化と起源に対して困惑していました。現在、若者たちは先住民のアイデンティティをもつ過程にあります。私はこのプロセスには一定の時間を要すると思います（2013年7月31日）。

もともと、オアハカにおけるグローバル化にともなう伝統的価値観への再帰という現象は、近年に始まったことではない。グローバル化に対しては、ローカルな文脈からの思想も生まれている。たとえば、1980年代の森林伐採反対運動から活動を開始したといわれるコミュニナリティ財団では、創設者で人類学者のハイメ・マルティネス・ルナ³⁾（Jaime Martinez Luna）が、グローバル化に対してオアハカのローカルな社会がいかなる戦略的な態度を示してきたのかについて、コミュニナリティ（comunalidad、英訳はcommunitarity）という概念を提起している。この概念は、「先住民コミュニティが存在し、そうであり続ける理由」を説明する思想である[北野 2008 : 198]。興味深いのは、コミュニナリティの考え方のもとでは、共同体は環境の変化に応じて生き残るために、あたかも外部からの考え・制度・技術などをいったん受け入れたふりをして、その後、元の状態に戻す努力をし、結局、以前とは異なった新しいものが生まれるという発想をし

ている点である[北野 2008 : 199]。これは、グローバル化の進行が現地のローカルな制度や価値意識に適合するような形へとしだいに變形されていくという、人類学でなじみの深いローカリゼーションの概念や、あるいは、近代化論の文脈でなされてきた、ローカルな生活の場が近代化以降もなんらかの形で持続したり、あるいは再創造されていく「包摂」の概念に類似している⁴⁾。

しかしながら、この概念では筆者が交流をもってきた若者たちが有していたような、外部社会の価値観もコミュニティ内部の価値観も同時に引き受けるような感情をうまく説明することができない。若者たちの価値観を理解するためには、彼らが育った時代的背景を考える必要があるだろう。彼らは、1990年代以降に生まれた者が大半である。この時代、サリーナス (Carlos Salinas de Gortari, 任期 1988–1994)、セディージョ (Ernesto Zedillo Ponce de León, 任期 1994–2000) 両政権下において、オアハカの村落地域では近代化にともなう大きな社会の変化が生じた。黒田 (2013) によれば、オアハカ州のミヘ高地の村落では、道路の拡充、車の増加、電気の使用、電話、テレビ、インターネットが徐々に見られるようになっていったという[黒田 2013 : 45–82]。1990年代、グローバル化の波はもはや社会のなかに浸透しており、風景の一部として埋め込まれていた。一方で、90年代は農民の生活を脅かすような大きな変化がたてつづけに起きた時期でもある。たとえば、1992年には憲法 27 条が改定され、先住民共有地の私有化が認められるようになった。また、前述したように、サリーナス政権が締結し、1994年に発効した NAFTA は、農業生産の競争力の低いメキシコの小農民にとって、大打撃を与えるものであった。村落の人々のあいだには危機感が広まり先住民運動が活発化していった⁵⁾。

この時期は、グローバル化への対抗的反応として、村落の伝統的な価値観のもとに自文化を見直すべきであるという論調が高まった時期とも重なる。そのような時期に学校教育を受け育った彼らにとって、村落の伝統的価値観は必ずしも古臭く時代遅れのものではなく、むしろ積極的に目を向けるものとして推奨されてきたのではないだろうか。

こうしたことを勘案すれば、若者たちにとってこれらふたつの価値観は対立しあい、どちらかを選びとらねばならないようなものではなく、むしろ状況に応じて使い分けられるようなものであると考えることができる。あるとき、ワークショップにも参加したひとりのサポテコ系村落出身の若者は「ASARO は、過去に生じたことを用いて現在を説明しているような気がします」と筆者に述べたことがあった (2013年 7月 18日)。グローバル化の影響を受けた若者たちの感性と、伝統的な価値観への再帰という二つの価値観を接合したところに生まれた、いわばポストモダン的ともいえる ASARO のアート表現は、グローバルな価値観と伝統への再帰という両極端の価値観が混在する、村落社会の若者たちのアイデンティティに適合するものであったと考えられるのである。

注

- 1) ASARO によれば、郊外村落で実施するワークショップの目的は、若者たちにアート制作の技術を指導することによって彼らが民芸品などを作れるようにし、それによって金銭収入を得られるような手段をもたせるためであるという。また、アート制作の才能があると判断された者は、オアハカ市の美術学校に通えるように支援を行うこともあるという。実際に、メンバーの B は、そのようにして ASARO に加入した。
- 2) このワークショップについての詳細は、以下の URL を参照されたい。
<http://casiconocido.com/cierre-de-programa-pintando-mi-identidad/>.
- 3) マルティネス・ルナの思想と活動については、彼女のブログを参照されたい。
<http://jaimemartinezluna.blogspot.jp/p/publicaciones.html>.
- 4) 文化人類学者の小田亮によれば、これまでの近代化に関する研究は、外部からやってくる「近代」に対して、対抗的な排除か同化的な受容かという二者択一によって議論が行われてきたという[小田 1999 : 113]。「包摂」概念は、そのような単純な近代化の物語への批判として、ローカルな文化がかけひきを行いつつ近代に柔軟な対応を行ったことを示すために提起されるようになった概念であるが、それでもやはり、「排除か同化か」という二分法の枠組みを脱することができないことを指摘している。
- 5) グローバリゼーションの拡大により、その対抗的現象としてとしてナショナリズムが高まりをみせるというのが通説であるが、小熊英二によれば、グローバリゼーションの特徴である「交通・通信技術の発達、文化の均質化、経済活動の領域拡大」は、実はナショナリズムの基盤でもあり、グローバリゼーションとナショナリズムは、同じ現象の別側面だという。小熊は、交通の発達や文化の均質化が、国境内で起こる場合にはナショナリズムと呼ばれ、国境を跨いで起こる場合にはグローバリゼーションと呼ばれるにすぎないと指摘する[小熊 2002]。



写真1 フェイスブックに掲載されたワークショップ開催告知のポスター。抗議運動の様子とおぼしきイメージが描かれている。

(<https://www.facebook.com/asaro.colectivo?fref=ts>)



写真2 ワークショップの様子。ASARO メンバーが講師となって講義が行われた。(2013年2月19日筆者撮影)



写真3 最終日には、エスパシオ・サパタの外壁に壁画が描かれた。(2013年2月22日筆者撮影)

終章

1 はじめに

本稿は、ナショナル・ヒストリーのもとで固定化して表象されてきた先住民像を脱構築する試みとして、先住民アイデンティティの保持者たちによる自文化表象の局面に注目してきた。そしてその事例として、オアハカで活動するストリートアーティストたちの活動を取り上げた。ここで著した事例は、メキシコ南部の小都市における、さらにそこで活動するアーティストたちという、ミクロな視点を切り口としてはいるものの、彼らの活動は決してオアハカのコミュニティ内部にとどまるようなものではなかった。たとえば、彼らの描く作品がメディアを通じて社会に流通し、さまざまなアクターによって象徴化され、さらにそれがローカルな文脈に再帰的に還元されていく過程は、現代グローバル社会において先住民という存在がどのように理解されているのかを浮き彫りにするような事例であったといえよう。

さて、ここで再度、本稿でおこなってきた議論をまとめてみよう。第一章では、抗議運動を契機として登場した ASARO が、米国のグラフィティ、ポップアートそしてヨーロッパのストリートアートなどの対抗文化的な若者サブカルチャーを創作活動に取り入れることによって、ナショナル・ヒストリーで産出されてきた先住民や革命の英雄などとは一線を画すようなイメージを産出し、それをストリート空間に描いていったことを論じた。この現象は、グローバル化への反発としてのナショナリズムの高揚という単純な理解では捉えきれない。なぜならば、彼らはグローバル化を拒否してコミュニティ内部にとどまることを選択したわけではないからである。彼らは、グローバル化した社会状況を肯定的に受け入れながらも、それに迎合しているわけではない。これは、若い世代の先住民たちのあいだに芽生え始めた新しいアイデンティティの萌芽といえるのではないだろうか。第二章では、組織体としての ASARO の思想が、当初、プエブロ概念に象徴されるコミュニティ内部に向けられたものであったのが、社会状況の変化や ASARO の活動の幅の広がりなどの要因によって、しだいに外部社会へと向かっていったことを述べた。第三章では、グローバル社会を考えるうえで重要なファクターとなる、メディアの働きに注目した。オアハカのストリート以外にも活動の範囲を広げた ASARO の知名度は国内外で上昇したが、米国のキュレーターや文化事務局などの諸アクターが ASARO や彼らの作品を象徴化し、「抵抗の美学」「草の根民主主義」といった、「神話化」された抗議運動の文脈に沿った物語性を付与していった。ASARO のメンバーたちを取り巻く環境の変化から、これまで以上に作品を売り、収入を確保しなければならなくなった彼らは、しだいにメディアの言説に加担するような定型化した作品を産出するようになった。第四章では、ASARO が先住民村落の若者たちを対象として実施したワークショップを事例として、若者たちが ASARO の描く作品や活動をどのように受け止めているのかを分析した。90年代以降、グローバル化の負の側面が見え始め、伝統文化への再帰がしきりに訴えられるような環境で育った彼らは、「外部」社会に強

い好奇心と憧れを有しているが、一方で村落における自文化を劣位なものとはみなしていないといえる。そして、ナショナル・ヒストリーでなじみ深いアイコンとして用いられてきた表象に、グローバルな若者サブカルチャーを組み合わせた ASARO の作品は、まさに彼らの価値観と適合するようなものであった。

これはどのような集団にもいえることであるが、ASARO のこれまでの活動の軌跡を振り返ってみると、順調にいった時期もあれば、そうでない時期もあったように感じられる。資金難、メンバーの脱退、作品のマンネリ化、士気の低下など、幾多の問題を抱え込みながら、抗議運動から 8 年が経つ 2014 年現在でも組織が存続していることは、おそらく彼ら自身も予想していなかったのではないか。そして、彼らの活動からこれまでに目にしたことのないような発想によって描かれた先住民像が誕生し、それが世界へと発信されていったことは彼らの残した大きな功績である。

彼らにとって誤算であったのは、売れないと考えていた彼らのアートが意外と売れてしまったことではないだろうか。当初彼らは、「自分たちのようなテーマのアートは、金持ちがリビングに飾るようなものとは違います。ですから、あまり売れないことはわかっています」と述べ、資本主義や消費経済とは距離をとることをコレクティブの理念としてきた。ある意味、彼らのアートは、「メキシコ」「オアハカ」「先住民」といったキーワードから連想される物語性を裏切るところに成立していたともいえる。しかしながら、資本主義のなかで生きる彼らがこの態度を徹底することは、そもそも矛盾を孕んでいたといえよう。現代アートのマーケットには彼らのようなアートにもしっかりと市場が用意されており、ASARO のアートは見事にそこに包摂されていった。さらに、彼ら自身、生活を維持するために、なるべく多くの作品を売らざるを得ないという状況になってしまった。

このような状況の変化を経て、現在の ASARO の活動はやや失速気味と言わざるを得ない。しかしながら、今後、ワークショップに参加した者たちが中心となり、彼らの有する若い感性が別の先住民像を形成し、世界へと発信していく可能性は十分考えられる。現時点で、彼らの活動の成果を見極めるのはまだ難しい段階にあると言わざるを得ないが、ASARO がひとつの方法論を示したことの意義は大きいだろう。

2 革命の記憶という「亡霊」

このようにみえてみると、抗議運動において ASARO の活動を可能としたのも、そして逆に ASARO の活動が停滞していったのも、ともにグローバル化という時代の趨勢が関係しているように感じられる。とりわけ、インターネット技術の普及が現地社会の人々に与えた影響は大きい。実際、彼らのストリートアートが、オアハカの物理的空間としてのストリートに流通する量や、そこに滞留していた時間よりも、むしろインターネットや雑誌といったメディアによって媒介されるイメージの流通量・滞留時間の方がはる

かに多く、また、たくさんの人々の目に触れて影響力をもったのである。現代社会において、「ストリート」とは地理的な意味での「街路」に限定されず、メディア空間にも広がりをもつ言葉として捉えるべきだろう。仮に 20 年前であったならば、ASARO の活動はオアハカ市内で完結していたかもしれないし、そもそも、ストリートアートという概念自体をオアハカの若者たちが想像すること自体が困難であったかもしれない。

しかしながら、文化人類学者の太田好信は現代社会をグローバル化という概念で単純化し、理解してしまうことに警鐘を鳴らしている[太田 2012 : 3-8]。グローバル化、あるいは新自由主義という言葉は、いわばマジックワードのような形で、われわれの「現在」という時間認識を統制してしまうというのである。そこで太田は、現在を別の角度から捉えるために、歴史哲学者ヘイドン・ホワイトの言葉を引用し、現代を「過去と折り合いをつける[ホワイト 2010 : 16]」時間として再考することを提起した。たしかに、メキシコの社会運動においても「過去」は、少しずつその姿形を変えながら現在の時空に引用される。なかでも、メキシコにおいて「革命」という語が持つ意味は格別で、まるで「亡霊」のようにいたるところに出現し、社会運動の担い手の正統性を担保する資源として持ち出されながら、現在の政治・社会状況の不正を律しようとする。

本稿執筆の現地調査において筆者が強く感じたのは、オアハカの人々が二種類の「過去」を生きているのではないかということであった。一方でそれは、国家の強力な発信力のもとに生み出され、ときに民衆の統合シンボルとして用いられながら、外部への強い発信力をもつ客体化された「過去」である。そしてもう一方は、たとえば第 1 章でアルテ・ハグアールの C と S の兄弟が筆者に語った、メキシコ革命に参加した彼らの祖父の話や、第 4 章で示した、サポテコ出身の若者が語った、祖母から聞いた村落を訪れたサパタの話のように、民衆の生活空間に埋め込まれ、世代を超えて受け継がれる自文化の起源神話としての「過去」である。客体化された先住民アイデンティティは一見、一枚岩のようにみえるが、その背後にはこのような民衆の記憶のなかで生きる「過去」が存在している。ASARO の描くモヒカンヘアのサパタは、語り継がれる記憶のなかで「生きている」かぎりにおいて、民衆の統合シンボルとなりえるのではないか。蔵持不三也は、このようなテキストとコンテキストの関係が、時代的・社会的な条件下で何らかの変容を遂げ、相互に影響を与えながらやがて新たなテキストを生成していく力学を「脱テキスト化」と呼ぶ[蔵持 2007 : 10]。客体化された過去は、起源神話としての過去の存在なくしては統合シンボルとなり得ないし、逆に起源神話としての過去は、可視化された統合シンボルの存在によって、記憶の再認識・再編成がおこなわれるといえよう。つまり、この革命に関する二つの「過去」は、互いに支え合いながら、現代、そして未来への道筋を人々に示すものとして存在しているのである。

このように考えてみると、オアハカの民衆は、革命のときに想起された「来るべき未来」がまだ到来していない現在を前にして、革命を戦った先住民、あるいは英雄たちを現代によみがえらせ、現代社会の不正を糾弾し、律しようとしていると考えることがで

きる。この意味で、社会運動の頻繁に起こるオアハカにおいて「革命」は社会秩序を一時的に解体し、そこから新たな制度や思想を生み出すような、社会に埋め込まれた装置としての役割を果たしているといえるのかもしれない。ASAROは、そのアクターとしての「先住民」を再生産する役割を果たしているといえるのではないだろうか。為政者によって先住民と名指しされた人々は、メキシコ社会のなかで周縁化され、ステレオタイプなイメージによって語られてきた。一方で、「先住民」という主体的な「名乗り」は、サポテコ、ミシュテカ、ミヘといったエスニック・レベルの差異を表面化しないために、彼らを心的に結びつけることを可能にするのである。

3 今後の研究の展望

さて、筆者はASAROを含めたオアハカのストリートアーティストの活動のさらなる調査に加えて、今後は別の対象にも目を向けることを検討している。米国で1960年代頃から始まったとされる、チカーノアート（Chicano Art）運動である。チカーノ（女性の場合はチカーナ）とは、一般的に米国に居住するメキシコ系の人々を指す言葉として理解されている。ただし、米国のメキシコ系の人々すべてがチカーノと呼ばれるわけではなく、「平等や自由を獲得するとともに、主体性を復活させたいと願い叫ぶ〈魂〉を共有する[加藤 2007 : 35]」人々、つまりチカーノとしての自意識をもって運動に参加する人々を指す。

彼らの多くは、米国の西海岸やテキサス州、ニューメキシコ州、アリゾナ州などに散住し、劣悪な環境下において低賃金労働を余儀なくされてきた。チカーノたちは、彼らの居住地であるバリオのなかで、本稿の第一章でも言及した、チョロ・ファッションやスパングリッシュのような独特の文化を形成してきた。そして、米国社会のなかで自文化を主張し、政治的なプレゼンスを獲得するためにストリートアートを利用していった。これがチカーノアートと呼ばれるものである。チカーノアートは彼らの居住区に描かれる壁画が有名であるが、現在では、現代アートの一部として取り上げられることも多く、対象は壁画だけにとどまらない。チカーノアート自体は1960年代から1970年代にかけて盛り上がりを見せ、現在は現代アート界でも市民権を得るようになったといえるだろう。

筆者は、オアハカの郊外村落で調査をしているときに、驚くほど多くの人々が以前、米国で働いていた経験がある、あるいは現在、家族が米国に働きに行っているという話を耳にした。これは、現代のメキシコ社会が、たとえ米国から遠く離れたオアハカ州の小村であっても米国の強い影響下にあることをあらためて強く感じさせる経験であった。

現代社会の文脈で、メキシコ先住民という存在を考えると、それはもはやメキシコ国内の問題だけではなく、米国を含めた北米社会というより広い視野を設定して、議論

を展開する必要があるように感じられる。本稿における筆者の研究は、いわば「第一部」にあたるものであり、今後、対象を広げるなかで、別の物語性を生きるメキシコ先住民の姿を描きたいと考えている。

参照文献

邦文

太田好信

- 2012 「政治的アイデンティティとは何か？」『政治的アイデンティティの人類学 21世紀の権力変容と民主化に向けて』太田好信（編）、pp.35-77、昭和堂。

岡田敦美

- 2009 「メディアとしての公共空間と『国民化』：メキシコシティの地下鉄のデザインについて」『国際広報メディア・観光学ジャーナル』(8)、29-48、北海道大学大学院国際広報メディア・観光学学院。

小澤卓也

- 2007 『先住民と国民国家 中央アメリカのグローバルヒストリー』有志舎。

小田亮

- 1999 「文化の本質主義と構築主義を越えて」『日本常民文化紀要』(20)、111-173、成城大学。

落合一泰

- 1996 「文化間性差、先住民文明、ディスタクシオン：近代メキシコにおける文化的自画像の生産と消費」『民族学研究』61(1)、52-80、日本民族学会。
1998 「<メキシコ的なるもの>の視覚化とその背後」『一橋論叢』120(4)、516-537、一橋大学。

加藤薫

- 2003 『メキシコ壁画運動：リベラ、オロスコ、シケイロス』現代図書。
2007 『21世紀のアメリカ美術 チカーノアート』明石書店。

ギアツ、クリフォード

- 1987 『文化の解釈学Ⅱ』吉田禎吾、中牧弘允、柳川 啓一(訳)、岩波書店。

北野収

- 2008 『南部メキシコの内発的発展と NGO：グローバル公共空間における学び・組織化・対抗運動』勁草書房。

蔵持不三也

- 2007 「文化の見方に関する試論：諸言に代えて」『エコ・イマジネール：文化の生態系と人類学的眺望』蔵持不三也（監修）、嶋内博愛、村田敦郎、出口雅敏（編集）、pp. 6-28、言叢社。

クリフォード、ジェイムズ

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

黒田悦子

- 2013 『メキシコのゆくえー国家を超える先住民たち』 勉誠出版。
- 清水昭俊
- 2012 「国際法から『先住の民、先住民』への呼びかけ」『政治的アイデンティティの人類学 21世紀の権力変容と民主化に向けて』太田好信(編)、pp.188-209、昭和堂。
- 杓谷茂樹
- 2005 「動植物：われわれの生活に欠かせない新大陸原産の動植物」『メキシコを知るための60章』吉田栄人(編) pp. 48-51、明石書店。
- 関根康正
- 2009 「都市の歩道空間の聖化にみる抗争場としてのストリート：南インドチェンナイ市における歩道寺院を事例に」『ストリートの人類学 上巻 国立民族学博物館調査報告』(80) 関根康正(編)、313-326、国立民族学博物館。
- 禪野美帆
- 1997 「カトリックの聖像の祭礼と都市移住者：メキシコ、オアハカ州、サン・マルティン村の人びとの事例から」生活學論叢 (2)、3-18、日本生活学会。
- 2006 『メキシコ、先住民共同体と都市--都市移住者を取り込んだ「伝統的」組織の変容』慶應義塾大学出版会。
- 谷洋之
- 2005 「対外債務危機 国境を越えるマネーとメキシコ経済の破綻」『メキシコを知るための60章』吉田栄人(編) pp. 285-288、明石書店。
- 原知章
- 1999 『『文化』の再想像—『全体としての文化』から『メディアに媒介された文化』へ』『間主観性の人間科学：他者・行為・物・環境の言説再構にむけて』川野 健治、余語 琢磨、円岡 偉男(編)、pp. 123-154、言叢社。
- ファノン、フランツ
- 1996 『地に呪われたる者』鈴木 道彦、浦野 衣子(訳)、みすず書房。
- 北条ゆかり
- 2006 「メキシコにおける先住民族のための開発政策の変遷：INIからCDIへ」『滋賀大学経済学部研究年報』(13)、37-58、滋賀大学経済学部。
- ホワイト、ヘイドン
- 2010 「実用的な過去」佐藤啓介訳、『思想』1036、9-33、岩波書店。
- ネグリ、アントニオとハート、マイケル
- 2003 『＜帝国＞ グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』水嶋 一憲、酒井 隆史、浜 邦彦、吉田 俊実(訳)、以文社。
- ボードリヤール、ジャン
- 1992 『象徴交換と死』今村仁司、塚原史(訳)、ちくま学芸文庫。

山本純一

- 2002 『インターネットを武器にした“ゲリラ”：反グローバリズムとしてのサパティスタ運動』慶應義塾大学出版会。

山本匡史

- 2007 「オアハカ先住民移民によるバイナショナル組織の形成と政治戦略」『天理大学学報』(58) 2、pp. 165-180、天理大学。

横山和加子

- 2005 「グアダルーペの聖母：メキシコ人の愛国心創世神話」『メキシコを知るための60章』吉田栄人（編）pp. 193-197、明石書店。

欧文

Aquino Casas, Arnulfo

- 2011 *Imágenes de rebelión y resistencia Oaxaca 2006*, Conaculta.

Arenas, Iván

- 2011 *Reararticulating the Social: Spatial Practices, Collective Subjects, and Oaxaca's Art of Protest*, Ph.D. Dissertation Thesis for the University of California, Berkeley.

Bonfil Batalla, Guillermo

- 2005 *Mexico Profundo/ Denial, Debolsillo. lizacion Negada/ A Civilization*
(=2010, Philip A. Dennis, trans., *Mexico Profundo: Reclaiming a Civilization*, University of Texas Press.)

Chaffee, Lyman

- 1993 *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*, Praeger.

Correa Cabrera, Guadalupe

- 2012 *Political Factionalism in Southern Mexico: The Case of Oaxaca (2000-2006)*, *Journal of Politics in Latin America* 4(1), 73-106. German Institute of Global and Area Studies, Institute of Latin American Studies and Hamburg University Press.

Denham, Diana & the C.A.S.A. Collective (eds)

- 2010 *Teaching Rebellion: Stories from the Grassroots Mobilization in Oaxaca*, PM Press.

Esteva, Gustavo

- 2008 *The Oaxaca commune: and Mexico's autonomous movements*. Ediciones¡basta!

- Franco Ortiz, Itandehui
 2011 *El deleite de la Transgresión graffiti y gráfica política callajera en la ciudad de Oaxaca*. Escuela Nacional de antropología e historia.
- Graham De La Rosa, Mike and M. Schadl, Suzanne
 2014 *Getting Up for the People: The Visual Revolution of Asar-oaxaca*, PM Press.
- Ivor Miller
 2002 *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City*, University Press of Mississippi.
- Keen, Benjamin
 1971 *The Aztec Image in Western Thought*, Rutgers University Press.
- Levey, Eben
 2013 *A movement in fragments: Oaxaca, Mexico 2006*. Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Latin American Studies.
- Lomnitz Adler, Claudio
 2001 *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Univ of Minnesota Pr.
- Nash, June
 1997 Press reports on the Chiapas uprising: towards a transnationalized communication. *Journal of Latin American Anthropology* 2(2), 42-75.
- Polo Sorroza, Carlos
 2008 La crisis política de Oaxaca: componentes, alcances y propuesta de salida, *El Cotidiano* 148, 21-36, Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca.
- Rochfort, Desmond
 1998 *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books.
- Secretaría de las culturas y artes de Oaxaca
 2011 *Catálogo de arte urbano*, Oaxaca, Mexico.
 2012 *Arte en las calles de Oaxaca*, Oaxaca, Mexico.
- Sotelo Marbán, José
 2008 *Oaxaca: Insurgencia civil y terrorismo de estado*, ERA.
- Waldman, Jesse
 2008 Spray-painting the State, Stenciling the Self Opening Commons of Art and Identity though Asamblea. Independent Study Project Collection Paper 32.

ウェブページ

小熊英二

2002 「図式はナショナリズムとの共犯関係」『毎日新聞』2002年3月4日夕刊
<http://web.sfc.keio.ac.jp/~oguma/report/book/zu.htm> (最終アクセス 2014年9月16日)。

Ana Sánchez García y Norma Iris Cacho Niño

2014 Alfabetizarse desde la realidad, *La Jornada del Campo 2014*, Número 79,
La Jornada, <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/19/cam-realidad.html>
(最終アクセス 2014年8月21日)。

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía、国立統計地理情報

2010 <http://www.inegi.org.mx/> (最終アクセス 2013年11月1日)。

guerilla-art

http://guerilla-art.mx/data/konzept/guerilla_art_mx_konzept_2012_en.pdf#search,='yescka+exhibition (最終アクセス 2013年10月15日)。

Station Museum

<http://www.stationmuseum.com/index.php/exhibitions/195-defending-democracy> (最終アクセス 2013年10月15日)。

El Oriente

<http://www.eloriente.net/home/> (最終アクセス 2013年10月15日)。