

〈論文〉

# イスパノアメリカ植民地期の 美術における先住民の影響

——その評価をめぐって——

横山 和加子  
(筑波大学大学院)

## はじめに

征服以前のイスパノアメリカに、独特の文化と芸術が存在したことは周知の事実である。征服によって、その文化や芸術を支えていた社会が減び、先住民は西欧文化を受け入れるのであるが、今に伝えられる征服以前の絵画、彫刻、コディセ、織物、陶器、金属工芸などは、先コロンブス期の文化の確実な証拠として、先住民研究の最も重要な手掛かりのひとつとなっている。従って、美術史も当然のことながらそれらの遺産の芸術的価値や、征服以降の美術の中で先住民芸術が果たした役割について関心を抱いてきた。

イスパノアメリカの美術史家が本格的にこの研究に着手するのは、20世紀初頭のナショナリズムの高揚の中で、独自の歴史を構築する努力が始まる、両大戦間に相当する時期からであった。植民地期の先住民は、文字による文化の継承をほとんど行なわなかったが、彼らが何らかの形で制作に参加した無数の優れた美術作品の中に、先住民的な要素を検証することによって、征服により断絶の危機に瀕した民族の文化的伝統の糸をつなぎとめることが可能ではないかと考えられた。そこで先住民の影響は、植民地の美術が西欧には見られない表現を獲得した要因のひとつであると評価さ

れ、この観点は現在にいたるまで生き続けている。しかしその場合でも、植民地美術の独自性は必ずしも公認されたものではなかった。植民地美術と西欧美術との密接な関係を明らかにする実証研究も進められたからである。

本論は、60年代の半ばから70年代にかけて展開された、「植民地美術における先住民の影響の評価」をめぐる議論を取り上げ、その議論が、植民地美術の研究動向にひとつの転機をもたらしたことを明らかにしようとするものである。この議論は、植民地美術の独自性の検証と、西欧美術との関連の実証という二つの視点の対立の結果生じたものであったが、同時に、当時歴史学一般に高まりつつあった「中心としての西欧からの離反」という問題意識と深くかかわるものであったといえよう。<sup>1)</sup>

## I. 研究の進展 (1920年代—1960年代)

### 1. イスマノアメリカでの研究

1910年に始まるメキシコ革命に象徴される、イスマノアメリカのナショナリズムの高まりは、それまで否定的に捉えられていた植民地期の文化遺産の内容を再検討し、その中に自らの文化の本質を見据えようとする気運を生んだ。スペインの神権政治的植民地支配との訣別を図るため、イスマノアメリカの新国家建設の思想的基盤としてもはやされた実証主義は、19世紀の末になると、異なる歴史的経験を持つイスマノアメリカに接ぎ木された欧米の思想はイスマノアメリカの精神と文化に馴染むものではない、という知識人の強い批判を受けるようになる。それは、19世紀を通じて次第に明白となる欧米の帝国主義の脅威への反発から生まれた問題意識でもあった。ホセ・エンリケ・ロドが『アリエル』(1910)他の著作で訴えたのは、アメリカ合衆国の功利主義に対する、イスマノアメリカの理想主義、高潔な精神、芸術的感覚の価値であり、歴史に不滅の一ページを刻み、未来に向かって名譽を託すに値する偉大な民族の遺産であったといえる。

メキシコ革命の精神の代弁者であるホセ・バスコンセロスは、『普遍的民族』*Raza cósmica* (1926) で、全ての民族の英知と血から、真の兄弟愛と最も優れた普遍的精神を備える究極の民族を生み出す事業において、この歴史に前例のない使命を負う権利を主張できるのは、他民族を破壊してきたサクソン人ではなく、これを同化してきたイペロアメリカであると唱えた。同じ頃スペインでは、思想家オルテガ・イ・ガセットがスペインとは何かの問いを発し、彼の「情況主義」(circunstancialismo) がスペイン的精神の探究に多大な影響を与えていたが、イスパノアメリカでも、これを受けて、自らの存在理由を確認し、未来を展望するために、過去にさかのぼって民族の精神の探究が始められた。こうして、実証主義への反発と、オルテガの「情況主義」の影響は不可分に結びつき、すでに前世紀のロマン主義の中で芽生えていた独自のもの、土着のものへの関心へと、イスパノアメリカの思想家、知識人を一層強く引きつけていたのであったが、それは同時に実証主義の時代に否定的にとらえられてきたスペイン統治下の歴史の見直しを迫るものであった。このような思想的背景を受けて、植民地期の美術遺産の研究は、複数の人種と文化の重層的存在や融合によってもたらされた独自の表現を植民地期の美術にみいだすことをひとつの使命として開始されたのであり、先住民の影響もこのようなコンテキストの中でとらえられていたといえよう。

同じ頃西欧で重要な近代美術史理論が次々に確立してゆき、その方法を用いたイスパノアメリカの美術研究の可能性が開かれた。19世紀の歴史学から実証的態度を取り入れた西欧の美術史に倣い、イスパノアメリカの研究者が1920年代に着手したのは、まず、文献による厳密な作品の時代考証や制作の経緯などの解明であった。さらに、ハインリッヒ・ヴェルフリンが提唱した様式論<sup>2)</sup>により、植民地期の美術を西欧美術様式の中に位置づける作業が行われた。その際特に研究者の注目を集めたのは、絵画や彫刻に比して格段に価値ある遺産を残しているとみなされていた建築、なかでも宗教建築とその装飾であった。従来メキシコの植民地美術では、チュリ



図1 テポツォトラン [メキシコ州・メキシコ]  
イエズス会教会ファザード 18世紀 チュリゲラ様式

ゲラ様式<sup>3)</sup>とよばれる18世紀後半のパロック装飾様式が、メキシコにおいて特に好まれ、西欧に見られない独特の発展をとげたとして注目を集めていた。メキシコ市大聖堂のサグラリオ（聖体を安置する礼拝堂）や、三位一体教会堂などのファサード（建物の前面）や、その内部を飾る多数のレタブロ（祭壇後方の壁に接して置かれる通常彩色された木製の衝立で、建築物を模した枠組みの中に聖画や聖像が配されている。教会堂の主祭壇や付属礼拝堂に用いられ教会堂内部の主たる装飾要素を構成する）の、ヨーロッパのモデルから不思議な逸脱を見せる力強いまた豪華絢爛たる装飾が、19世紀に支配的であったシンプルな古典美の規範を信奉する人々をも感嘆させずにはおかなかったのである。そういう中で、メキシコの近代的美術史研究の生みの親といわれるマヌエル・トゥーセンは、植民地期全般にわたって研究を開拓していった。彼はその研究を通じて、メキシコが17世紀から次第に独自の芸術表現を持ち始め、一個の国として文化的に宗主国とは異なる道を歩み、18世紀の宗教建築において、世界的にも最も価値ある芸術を生み、人類へ貢献したのだと考えた。トゥーセンは17世紀の末から18世紀のメキシコが有していたパロック文化の中に、政治史の上でいまだ明確な形をとらない新しい国の誕生をみだし、パロックの遺産を真のメキシコ精神を代表するものとして尊重すべきことを主張した<sup>4)</sup>。

南半球では、アルゼンチンのマルティン・ノエル（Martín Noel）やアンヘル・ギド（Angel Guido）が1920年代の後半からやはり自国の美術的伝統を植民地時代まで遡らせる努力を始めた。筆者は彼らの著作を未見のため、他文献の引用から考察せざるを得ないのであるが、それによれば、彼らの研究対象はイスマノアメリカ全域の植民地美術に及び、なかでもかつてのペルー副王領の植民地美術に対する関心が深いことから、彼らが広い意味でイスマノアメリカの文化的伝統と自国のそれを重ねようとしていることがうかがえる<sup>5)</sup>。メキシコの研究が自国の膨大な研究対象に忙殺されていたのと対照的に、アルゼンチンが植民地期の美術遺産に比較的乏しいことが、アルゼンチン研究者が汎イスマノアメリカな視点を持ったこと

の理由であろう。南半球で最も豊富で興味深い美術を残したのはペルー副王領であった。ペルー人による研究は、エミリオ・ハーステレ (Emilio Harth-Terré) によって 1930 年代に始められた。アルゼンチンやペルーのこれらの研究者によって明らかにされたのは、やはり植民地美術、特に建築におけるヨーロッパとの違い、アメリカ大陸での独特の形の発展であった。ペルーとボリビアにまたがるアンデス高原地帯に 18 世紀に生まれた、先住民の存在を強く印象づけるバロック様式の建築群がその典型的な例として注目を集めた。アンヘル・ギドがこの形態に対して、1938 年にメスティソ (スペイン語で先住民と白人の間の混血者を意味する) という言葉を用いてから、メスティソ建築として知られるようになった<sup>6)</sup>。一方、ペルーのイエズス会士で教会史の権威であるルベン・バルガス・ウガルテは、長年の文書館での文献調査の副産物として、ペルー副王領で教会建築や宗教芸術に従事した職人の記録を『職人録』(1947)<sup>7)</sup> としてまとめるなど、ペルー副王領の芸術活動に関する史料の充実に計り知れない貢献を行った。エクアドルでは、1940 年代からホセ・ガブリエル・ナバロ (José Gabriel Navarro) やホセ・マリア・ヴァルガス (José María Vargas) らの研究が現われる。ボリビア人による研究はホセ・デ・メサ (José de Mesa)、テレサ・ヒスベルト (Teresa Gisbert) 夫妻によって 60 年代に本格化した。

20 世紀初頭の西欧美術史理論に大きな影響を与えていたのが、ヴィルヘルム・ヴォーリンガーがアロイス・リーグルから採用した「芸術意欲」の概念であった。彼はその主著『抽象と感情移入』(1908) で、芸術の客観的な形な中に、それを生み出した各時代、各民族に固有の精神的基盤すなわち「芸術意欲」を想定しようとした。この理論は、特定の風土の下で民族の間に形成された精神的・心理的状态によって各時代、各民族の芸術表現を説明することを可能とし、それまで西欧美術史が圏外に置いていた原始美術や古代オリエント美術をその研究対象として取り込む道を開いたのであった。1944 年サルパドール・トスカノにより、メキシコ先コロンブス期の考古学的遺物の美術的側面からの本格的研究がまとめられたことにもそ

の影響を見ることができよう<sup>8)</sup>。メキシコのフステイーノ・フェルナンデスは、このヴォーリンガーと、オルテガ・イ・ガセットの影響の下で思索を展開し、自国の美学の創設を試みた。彼は1954から1962にかけて、アステカ時代、植民地時代、19世紀、壁画運動と続くメキシコの芸術活動のそれぞれの時代を貫いていた精神を探究する三部作を著した。<sup>9)</sup> 植民地期を扱った第二部において、彼は、植民地期のメキシコ芸術をつぎ動かしていたものは、偉大さへの意識 (*sentimiento de la grandeza*) とグアダループの聖母信仰であったと結論づけた。フステイーノ・フェルナンデスによれば、アメリカに移植された宗主国の精神は、その新しい肉体と適合せず、クリオーリョ達は植民地期のごく初期から存在論的不安、悲劇的な断絶感を抱いており、そのような「情況」がクリオーリョをして、豊かなアメリカ大陸の自然と鉱山資源から上がる富を背景にした偉大さの自覚とそれへの陶酔に向かわせる弾みとなるのである。一方、グアダループの聖母がヌエバ・エスパーニャに顕れたことを、神がクリオーリョの「国」を宗主国と対等に公認したことの正当な証と理解するクリオーリョは、17世紀からグアダループの聖母への熱狂的な信仰をよせ、この聖母出現伝説が象徴する先住民の伝統の西洋文化への合流という理念が彼らの芸術的創造力の根源となってゆくのである<sup>10)</sup>。このように、イスパノアメリカの研究者は、イスパノアメリカ特有の条件の中で育まれた独特の表現や、それを生みだした精神の探究に大きな関心をよせていたといえよう。

## 2. 欧米における研究

20世紀初頭の西欧では、一般的にラテンアメリカ美術への認識は低かったが、マクシミリアン皇帝のメキシコ占領以来、ラテンアメリカに対する関心が比較的高かったフランスで、1933年にロベルト・リカードが『メキシコの精神的征服』<sup>11)</sup>において、建築をカトリック伝道のための諸手段の一つとして芸術以外の観点で捉え、16世紀のメキシコ修道院建築の分析視角に功績を残している。スペインでは、1945年にマルケス・デ・ロソヤ(フ

アン・デ・コントレーラス)の『イスパニア美術史』(全5巻)第4巻「アメリカ副王領の美術」<sup>12)</sup>が出版され、同じく1945年からディエゴ・アングロ・イニゲスが『イスパノアメリカ美術史』(全4巻 共著)<sup>13)</sup>を著したことにより、かつての宗主国の手で初めて、イスパノアメリカ植民地美術史の集大成が行われた。が、そこでの関心はあくまで、旧スペイン帝国の美術史を海外領土にまで拡大してまとめあげることであった。ハンガリーからアメリカ合衆国へ移住したパル・ケレマンは、ヨーロッパで培われた審美眼をとおして、示唆に富んだラテンアメリカの植民地美術の批評をおこなった<sup>14)</sup>。米国の研究者はメキシコの植民地芸術に対する関心を強く示した。シルベスター・バクスターは1909年『メキシコのスペイン植民地建築』<sup>15)</sup>で、メキシコ植民地建築を西半球随一とし、その性格を米国建築のシンプルさ、繊細さ、簡素さと対比させる一方、16世紀の修道院建築にも早くから関心をよせた。ジョージ・クブラーは、1948年『16世紀メキシコの植民地建築』<sup>16)</sup>で修道会の活動、先住民労働力の調達、材料・技術の存在など建築活動の社会的背景や、メキシコ各地で建設された植民都市の都市計画に関して極めて広範な考察をおこなった。その結果クブラーは、メキシコで16世紀の建築が建築史の一章を構成するほど豊富であるのに対して、その他の植民地ではこの時代の建築物はごく僅かしか残っていないことを、征服の年代によって説明した。即ち、1520年代からはスペイン王室内にヒューマニズムの気風が満ち、人道主義と教会改革への関心が高まっていた。この傾向は40年代以降後退をみせるが、その終焉を象徴するのが、1572年のイエズス会によるヌエバ・エスパーニャ布教の開始である。ヌエバ・エスパーニャで修道院の建設事業がピークを迎え、次々と竣工してゆくの1550年代から1570年代の間であった。クブラーは、スペイン王室のヒューマニズムの高まりと軌を一にして開始された、修道会の強力な宣教活動と先住民への教育に応じて、ヌエバ・エスパーニャの先住民が一世代約40年で建築に必要な諸技術を習得したことが、上記の期間に修道院建設を推進する上でまたとない条件を整えたのだと指摘した。征服がこの時

代より少し早かった西インド諸島では先住民は絶滅し、内乱で遅れたペルーでは先住民への布教はヌエバ・エスパーニャ程徹底されず、またかつての先住民の高文化地域では程なく先住民が組織的に鉱山労働にかり出されるようになったため、大規模な修道院の建築活動は起こりえなかった。そこからクブラーは、16世紀のメキシコ建築は、旧大陸の思潮と新大陸の先住民の適応力が時間的にうまく噛み合った結果の産物であると考察した。また、アンデス地域の植民地美術においては、スペイン人エンリケ・マルコ・ドルタやハロルド・E・ウェイシィが多大な功績を残している<sup>17)</sup>。

以上、限られた例しかあげることができなかったが、欧米人の業績はイスパノアメリカの研究者にとって非常に啓蒙的であり、彼らの研究の出発点ともなった。しかし、イスパノアメリカの内外で研究結果が蓄積されてゆくと、西欧美術の新大陸での発展に興味をもつ欧米中心の視点と、西欧からの文化的独立という問題意識を強く持つイスパノアメリカ中心の視点との間の見解の相違が、次第に明白となっていった。(もちろんこの見解の相違は、イスパノアメリカの研究者対欧米の研究者というように国籍によってはっきり分かれた訳ではないが。)

## II. 先住民の影響とその評価

### 1. 先住民的なものの表出の特徴

改めて強く意識されるようになった植民地期の美術の「独自性の有無」という問題において、先住民の影響の解釈はその中核をなすものであった。そもそも、イスパノアメリカの征服以前の先住民の考古学的遺産は、19世紀の考古学、民族学の興隆により、ヨーロッパで古代や「未開」の民族の文化への関心が高まる中で注目されるようになる。さらに、ヨーロッパ美術のアヴァンギャルドがプリミティブアートから強いインスピレーションを受けたことにより、19世紀に支配的であった古典的な写実主義・自然主義的美の規範に合致しない、イスパノアメリカの征服以前の先住民芸術に

たいしても、美術的評価が与えられるようになった。この傾向は、20世紀に入って、ラテンアメリカの民族主義が先住民芸術を、国民文化の一翼を担うものとして賛美したことで一層強められた。メキシコでは、先住民社会が伝えてきた手仕事の工芸品の伝統に対しても、国家的事業として調査と再評価が行われた<sup>18)</sup>。そのような状況の中で、征服直後にスペイン人が残した、征服当時の先住民の造形感覚の素晴らしさ、技術の高さなどを賞賛する数多くの記述も肯定的証拠としてひきあいに出され、先住民芸術が植民地美術に何らかの影響を与えた可能性は、美術史家の目に確かなものとして写ったのであった。トゥーセンは1948年に著した彼の研究生活の総括ともいえる『メキシコの植民地美術』の序文で、「時代ごとに、先住民芸術がヨーロッパ芸術に与えた影響の存在を明らかにする緊急の必要性を満たすのが、この本の使命のひとつである」と述べている<sup>19)</sup>。従って、植民地時代の美術における先住民の影響と言う場合、単に先住民、もしくは先住民文化固有の事物や情景が絵画、建築装飾、彫刻の題材として描かれることをさすのではなく、そのような例を含めて、「先住民が彼ら特有の技術や図像や世界観や美意識をもってヨーロッパ美術の表現に何からの変化を生じさせ、完全にはどちらのものとも言えぬ新しい表現を生んだ」ことに主眼がおかれている。

そのような植民地美術における先住民的なものの表出には、次のような特徴がみられる。地域的には、イスパノアメリカの征服以前の先住民の高文化地帯に多くみられる。なかでもメキシコとペルー・ボリビアにまたがる南アンデスに集中している。西欧のモデルはまず、メキシコ市、リマなどの植民地主要都市の富裕なクリオーリョの庇護の下で受け入れられるが、植民地に定着し、発展するモデルは自然条件や人為的な諸条件の規定を受けた<sup>20)</sup>。地方では、クリオーリョ社会と周辺先住民との密接なかかわりの中で、さらに特有の形へ発展するケースがみられる<sup>21)</sup>。

美術のジャンルでは、建築と建築装飾、特に宗教建築の構造とその装飾の中に影響が最も強く現れ、西欧の作品がそのまま流入し易くモデルが豊

富であった絵画や彫刻にはあまり鮮明に表れなかった。これまで、絵画、彫刻の研究は主として著名な芸術家や職人の作品の分析に向けられてきたが、そのような著名な職人の場合、先住民であっても作品にはほとんどその血筋を示す痕跡がみられなかった。しかし、近年の研究ではクスコ派絵画のように、先住民の無名の絵師達が大量の作品を製作し、民衆的色彩の強い画風を生んだ画派の中に、先住民の影響を識別する試みがなされている<sup>22)</sup>。

時期的には先住民的なものが最も意識される美術が生まれたのは16世紀と18世紀であった。16世紀には、西欧美術の伝播の混乱した情況、先住民職人とその伝統的技術への依存の大きさ、先住民職人による西欧美術の未消化な制作などによって独特の表現が生まれた。後述するテキキ芸術もその作品群のひとつといえよう。しかし、そのような過渡的な現象は16世紀で大方姿を消してしまう。そこで18世紀になると、先住民の影響はその精神面に力点をおいて語られる。すなわち、長年の文化変容の中で蓄積された先住民の「潜在的力」としての芸術感覚が、バロックという、大幅に自由な創造を許容する様式を得て、今度は西欧美術の形態の中に表出したと理解される。それが後述するメスティソ芸術や民衆的バロック表現である。

## 2. テキキ芸術

メキシコの古い修道院を訪れたことのある人は、修道院の付属教会堂の入口の周囲や、分厚い壁に穿たれたアーチ列に、凝集されたように彫刻が配されて、荒々しい修道院のイメージを和らげているのに目をとめた経験があるだろう。

テキキ (tequitqui) は、1942年『メキシコの植民地彫刻』<sup>23)</sup>において、スペイン人美術史家ホセ・モレノ・ビーリャが、16世紀にメキシコの先住民の手によって、修道院、教会堂、礼拝堂、聖水盤、十字架などにほどこされた石彫装飾をさして用いることを提案した名称である。16世紀のメキ

シコでは、広大な地域の先住民への宣教活動の拠点として多数の修道院が建設されたが、ヨーロッパ人の職人の不足から、それらの修道院は多くの場合建築の専門家ではない宣教師達が先住民の職人を指導して造られたものであつた。結果的にそこに生み出された石彫装飾群はそのような状況を反映したいくつかの特徴を備えたが、モレノはそれらに固有の名称を付してメキシコ美術史の中で分類するのが妥当と考えた。彼はその発生した社会的情況の類似から、これを、スペイン人支配下でキリスト教芸術に奉仕したイスラム教徒のムーア人の装飾表現につけられた名称ムデハル芸術（ムデハルはアラビア語で貢納する者の意）と呼んだ。

テキキとみなされているものに、アコルマンやアツァコアルコ（メキシコ州）の修道院アトリオ<sup>24</sup>の十字架（図2）、トラマルナルコ（メキシコ州）の屋外礼拝堂、ウエホツィンゴやカルパン（プエブラ州）の修道院ポーサ礼拝堂<sup>25</sup>、トチミルコ（プエブラ州）の噴水盤、オトゥンバ（メキシコ州）の修道院附属教会堂ファサードや聖水盤、ウルアパン（ミチョアカン州）の病院礼拝堂ファサード、アンガウアン（ミチョアカン州）の教会堂ファサード（図3）、モランゴやテペアプルコ（イダルゴ州）の修道院附属教会堂ファサードなどの浮き彫り装飾をあげることができるが、現存するものだけでもその数は枚挙にいとまがないほど豊富である。

テキキの特徴は以下のようにまとめることができよう。まず第一に、様式の混在がある。カトリック両王の時代のスペイン建築では、後期ゴシックの装飾様式とムデハル様式（両者はまだルネッサンスの影響を受けない中世様式に属するとみなされる）が建築装飾の主流を占めていた。新大陸に渡った初期の建築職人や宣教師の多くはこれらの様式を知っていた。スペインでは、その後カスティリア地方を中心として、後期ゴシック様式がルネッサンスの装飾モチーフを取り入れて漸次的にプラテレスコ様式（ルネッサンス様式のスペイン的表現とみなされる）へ変化し、その新様式は1540年代までに流行の頂点を迎えた。プラテレスコ様式は、カスティリア地方でその後しばらく勢いを保つが、再征服後の新興地域であるアンダル



図2 アコルマン [メキシコ州・メキシコ]  
アグスティン会修道院 アトリオの十字架 16世紀



図3 アンガウアン〔ミチョアカン州・メキシコ〕  
サンチアゴ教会ファサード 16世紀

シアでは、カルロス五世の時代(1516-1556)に、イタリアルネッサンスの古典様式がもてはやされた。さらにフェリペ二世の時代(1556-1598)にマニエリズム様式(ルスッサンスからバロックへの移行期の様式)の影響から、そのスペイン版とみなされるエレラ様式が生まれる。1550年代までのヌエバ・エスパーニャでは、後期ゴシックやムデハル様式の装飾モチーフが、修道院や先住民村の教会建築の装飾として用いられた。さらに、少し遅れてプラテレスコ様式が、また16世紀後半には、ルネッサンス古典様式やマニエリズム様式も流入する。こうして、メキシコの16世紀の修道院建築ではある程度の時間的ずれはあるものの、総じてこれらのさまざまな様式の装飾が入り乱れて用いられたのであった。

次に平面的な浮き彫りとアルカイックな造形があげられよう。テキキの浮き彫りでは、微妙な奥行きの変化を表現し図像を立体的に見せることへの関心はあまり感じられない。ジョン・マッカンドリュウの表現を借りれば、平らな壁面にレース編みを張りつけたような、あるいは型抜きしたクッキー生地をテーブルの上に置いたような明暗の鮮明な二次元的表現が特徴とされている<sup>26)</sup>。このようなテキキの彫りの特徴は、多くの場合手本が版画などの二次元の素材であったため、それを三次元的表現に置き換えることが先住民にとって困難であったため、あるいは、鉄製の道具を用いなかった征服以前の彫刻技術の伝統からくと説明されている。一方、アルカイックな造形については、異なる文化的、芸術的伝統を持つ先住民職人が、与えられた手本をその制作時に意図されたコンテキストの中で理解できず、従ってそれをうまく写しきれなかったために、あるいは非ヨーロッパ人の美的表現力によってその形を変貌させたために、一種硬直した、非自然主義的プロポーションを持つ表現となった結果であるとされた。

最後は、先住民の宗教的意味が込められた図像の存在である。例えば、ポピュラーな西欧の装飾モチーフである様式化された十字架植物の花卉やハプスブルグ家の紋章の鷲、蛇などの動物は先住民の宗教と関連があるとされている。また、フランシスコ会の紋章である、処刑されたキリスト

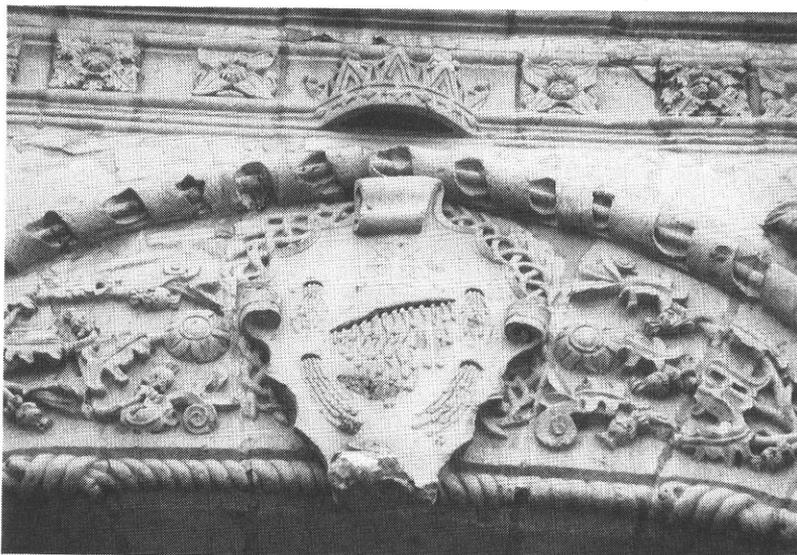


図4 ツチミルコ〔メキシコ州・メキシコ〕  
フランシスコ会修道院教会 北側入口 フランシスコ会紋章 16世紀

の五つの槍傷とそこからかしたたり落ちる血のしずくを、先住民はアステカ族の主神ウィチロポチトリに捧げる血と解釈していたと思われる（図4）。さらに、先住民の絵文書の中で会話を表す「吹き出し」や絵文字の年号がそのまま用いられている例もある。なお、フランシスコ会修道服の綱紐、ケルビム（キリスト教の智天使、翼を持つ子供として描かれる）、様式化された植物模様、各修道会の紋章のように特に好まれ多用された図像のレパートリーもできあがった。

このような特徴をもつ石の浮き彫り装飾群に対して、さまざまな形態的分類が試みられ名称が付せられて来た。モレノ以前には、これをプラテレスコ様式とみなす傾向が強く、さらにそれを植民地プラテレスコ様式、ムデハル＝プラテレスコ様式、先住民プラテレスコ様式とに下位区分したりした。アングロ・イニゲスは、初歩的もしくは原始的ルネッサンス様式と呼んだ(1945)。クブラーはその多くを中世様式とみなし、それをヨーロッパ

パ的中世様式、植民地的中世様式、先住民的中世様式とに分類した(1948)。ペドロ・ロハスは先住民領域の芸術 (arte en el ámbito de los indios) と呼び(1963)、マッカンドリュエは再びモレノの提唱したテキキという名称を用いた(1965)。形態分析上のこのような不一致は、この一群の石の浮き彫り装飾の様式がすでに指摘したように「雑種」であることに起因している。その上、16世紀のスペイン芸術自体が、先に示したようにイタリアルネッサンスの影響をスペイン的土壌の上に受け入れたため、その時期の様式分類自体が曖昧さを許さざるをえないものであることが、その植民地美術への適用をさらに混乱多いものになっている。また、ヨーロッパ的、植民地的、先住民的という下位区分にも問題がある。それは、それらの彫刻を制作したのがヨーロッパ人の職人なのか先住民職人なのかを文献や碑文により知ることはほとんど不可能なので、その作品の出来ばえ、西欧の手本への忠実さの度合いによってそのような区分をおこなっているのであるが、ヨーロッパ人といえども未熟であれば、西欧の手本をマスターしたアステカ時代からの優れた彫刻師よりも完成度の高いものをつくれたとは言いがたいからである。このような矛盾は、様式分析のもつ限界をよく示したものとさえいえる。

テキキという名称に賛意を表する研究者は、このような形態論上の問題を克服するものとして、作品の生成の社会的特徴に留意したこの名称を評価するとともに、これらの彫刻群がヨーロッパのものとも先住民のものとも異なる新しい準様式というべきもの (subestilo もしくは modalidad) にまで発展したとみなし、ある程度類似した状況の下に生まれたムデハル芸術になぞらえて、それをテキキと呼ぶことが適当であると判断している。ところが、テキキを不適とする側は、これが肝心な点においてムデハル芸術の生成の状況と異なることを指摘している。すなわち、8世紀にも及ぶイベリア半島での共存によって、ムーア人とスペイン人は事実上非常に似通った美意識を持つに至ったいたので、ムデハル芸術がキリスト教徒の賛美を伴って全面的に受け入れられたのに対して、スペイン人とアメリカ大

陸の先住民のそれは大きく隔たっていたために、先住民はその伝統的芸術をキリスト教美術の中に持ち込むことを完全に否定され、単に作り手としてヨーロッパ美術を模倣することのみを求められたという点である<sup>27)</sup>。一方コンスタンティーノ・レイエスは、キテテの特徴とされる平面的な彫りや硬直した図像がメソポタミア、エジプト、スペインの西ゴート族などの美術にもみられる、一般的様式発展の初期段階であるという見解から、そのような形態的特徴からこれを分類することは好ましくないとする。彼は、インド・クリスティアーノ芸術という名称を提案しているが、これは、研究が進むにつれて、それらの石彫装飾の図像の中に、先住民の宗教や儀礼に関する意味のキリスト教図像への置き換えや、そのままの先住民の絵文字を発見するケースが想像以上に多く存在することが知られてきたことから、二つの文化が図像の中に合一しているという意味をこめたものである<sup>28)</sup>。この分野における図像学や図像解釈学の研究<sup>29)</sup>は、先コロンブス期の芸術中の図像の意味の解明や植民地期の先住民の文化変容、シンクレティズムなどの研究成果に大きく依存しているが、さらに興味深い事実を明かにすることは確かであろう。

テキキ芸術をめぐる議論で明らかとなったのは、西欧の美術様式を基準とした植民地美術の形態分析の問題点と、先住民芸術の植民地美術への貢献の評価における研究者間の意見の相違である。

### 3. メスティソ芸術

テキキ芸術の提示する上記のような問題が、より鮮明な形で議論されたのがメスティソ芸術においてであった。1930年にアルヘル・ギドにより用いられたメスティソ芸術という表現は、広義には、ヨーロッパ芸術が植民地期に土着の要素の影響を受けて、特徴ある形に発展したもの全てをさすことができるのであるが、狭義には、南アンデス高原地帯、アレキバからチチカカ湖畔を経てボトンに至る、かつて高文化を誇った先住民の居住地に、17世紀末から18世紀末にかけて生まれた、互いに形態的に緊密な関

係を持つ建築群，特に装飾の特徴をさして用いられている。

メスティソ建築の起原は、アレキパ市に17世紀の末に出現した建築装飾に求められると考えられている。1687年の震災から復興するアレキパ市のイエズス会教会堂ファサードに、アレキパ特産の柔らかい白色の石を用いて、プラテレスコ様式の面影を強く残す独特の浅浮き彫り装飾が1698年に出現した(図5)。その後その装飾様式はアレキパ市近郊のいくつかの村の教会堂を埋め尽くしたばかりでなく、コリャーオ地方へと広がった。コリャーオ地方は、現在のペルーとボリビアの国境にまたがり、先住民アイマラ族の居住地域とほぼ一致する高原地帯で、クスコ・ポトシ・アレキパを結ぶ交通路上に位置している。1650年の震災で破壊されたクスコ市は、シンプルで洗練されたバロック様式に刷新されたが、この建築もアンデス高原地帯に隠然たる影響を与えていたはずである。さらに、銀山で潤うポトシがもうひとつの中心であった。18世紀中頃にポトシで流行しはじめたソロモン円柱(掬じれ柱：バロック建築の装飾意匠として17世紀末に新大陸に流入した)を用いる華麗な意匠も、やはりコリャーオ地方へと普及していった(図6)。こうして、17世紀末から18世紀末にかけて、コリャーオ地方の教会堂は、アレキパ、クスコ、ポトシの各市の建築に強い影響を受けたファサードに次々と塗りかえられた。チチカカ湖周辺の教区ランパ、アヤビリ、アシーロ、ビルケなどの教会堂は1750年頃までに、フーリのイエズス会宣教区のサン・ペドロ教会堂、サンタ・クルス教会堂(図7)、プーノの大聖堂(図8)、フリアカ、ポマータ、セピータなどの教区教会堂は、1750年以降にファサードや内部が修・改築された。今日のボリビア領では、ラパスのサン・フランシスコ教会堂(1744?改築開始、1784献堂)、ポトシのサン・ロレンソ教会堂(ファサード製作1728-1744)、イエズス会教会堂(1700改築開始)のファサードが美しいソロモン円柱で飾られた<sup>30)</sup>。約100年の間にこの地方の主な教区教会堂や修道院付属教会堂、大聖堂の外観が刷新されたといっても過言ではない。その建築に費やされたエネルギーは驚くべきものであるといえよう。メスティソ建築は先述のように、アレキ



図5 アレキパ〔アレキパ県・ペルー〕  
イエズス教会 ファサード 17世紀末



図6 ポトシ〔ポトシ州・ボリビア〕  
オタビ侯爵邸 18世紀



図7 プーノ〔プーノ県・ペルー〕  
サンタクルス教会 ファサード 部分 18世紀



図8 プーノ〔プーノ県・ペルー〕  
大聖堂 18世紀

パからチチカカ湖周辺を経て、ラパス、オルーロ、ポトシに到る地域に集中しているが、メスティソ建築に含めうる例はペルーのその他の地域、例えばカハマルカなどに多少見ることができる。

このような状況下で生まれた建築群をメスティソ建築と総称しているのであるが、メスティソ建築の特徴は、大きく3つにまとめられよう。第一は、過去の建築様式ならびに建築装飾様式の残存である。これは、16世紀に流入したムデハル、プラテレスコ、マニエリズムなどの諸様式が18世紀まで用いられたことをさしている。そのため、西欧中世以来の単純なラテン十字形の教会平面図と軽量なムデハル様式の木製天井が、手のこんだバロック様式のファサードと共存する教会堂がメスティソ建築には多々見られる。17世紀末にバロック様式が採用された時、西欧バロック建築の特徴のひとつである空間構成の革新への関心は伴われず、もっぱら建物壁面の装飾にエネルギーが注がれたのである。(この特徴は、メスティソ建築のみならず、イスマノアメリカ植民地建築のほぼ全てに見られる。)その装飾においても、過去のものとなったプラテレスコやマニエリズムの装飾モチーフが根強く生き続け、バロックの装飾意匠と混ざり合っている。

第二は、壁面の浮き彫り装飾にみられる平面的な彫りやアルカイックな造形である。これはテキキと共通する特徴であるが、これを先住民に由来する美意識の表出とするか、地方芸術の特徴とするかはここでも見解の分かれるところである。

第三は、装飾の中に描かれる独特の図像である。具体的には、アルマジロや熱帯植物などヨーロッパにみられない動植物、人魚や太陽<sup>31)</sup>、猿、猫科の動物など先コロンブス期の宗教的意味が込められていると考えられる図像の使用をさしている。

この「メスティソ」という名称には誰もが賛同した訳ではなかった。アメリカ人クブラーは、1958年、混血としてのメスティソが植民地期において白人からも先住民からも排除された存在であったことを根拠に、そのような、いわば社会的に公認されていなかった人種の名を実態ある文化に付

すことの矛盾を指摘している<sup>32)</sup>。しかし、ボリビアのメサ、ヒスベルト夫妻やアルゼンチンのラモン・グティエレスをはじめとする多くのイSPANIAアメリカの研究者は、メスティソは人種の混血という生物学的意味だけでなく、今日では文化の融合という意味を含む言葉として定着しているので、その意味において、ヨーロッパ人と先住民の共存する社会で生まれた芸術をさす言葉として、より適切な表現が見出せるまで、当面有効であると考えている<sup>33)</sup>。この点についてベルー人ハーステレは、メスティソ芸術は人種的に混血といわれる人々が作ったものというよりは、心理的にアメリカ人と自覚する社会的個人としての芸術家が作りだしたものと理解すべきであり、先住民、メスティソ、クリオーリョが一致してアメリカ大陸の風土の中で芸術活動を続け問題解決を図るなかで生み出した新たな民衆的表現方法であると述べている<sup>34)</sup>。一方、ガスパリーニは、この名称をもってアメリカ大陸の中の特定の建築をさすことを批判し、メキシコ人美術史家トゥーセンやフスティエーノ・フェルナンデスは、この名称を先に述べた広義の意味で、植民地美術に対する一つの形容詞として用いたが、これを特定の形態に対する固有名詞としては用いなかった。しかし、今日では、そのままもしくは括弧つきで狭義の意味で、17世紀から18世紀末にかけて南アンデス高原地域に出現した芸術特に建築群に対して、メスティソ芸術、メスティソ建築という呼称が用いられている。

メスティソ建築の、初めて受け入れたスタイルの保持や、もっぱら変革の容易な装飾に向けられた関心、土着の装飾モチーフの利用、平面的な浮き彫りといった特徴は、西欧美術の様式論の立場からすれば、中央のものが地方に伝播された場合に表れる特徴と理解される。メスティソ建築を西欧美術の地方的表現として位置づけるのが妥当か、あるいは独自の自律的発展の結果とみなすべきかという問題を、60代半ばから、自ら主宰する研究所の年報<sup>35)</sup>において取り上げたのが、ベネズエラ中央大学、歴史・美学研究所の所長を務めるグラシアーノ・ガスパリーニであった。そこで、ガスパリーニは、それまでのイSPANIAアメリカ美術史家があまり省みなかつ

た建築の空間構成という観点から、イSPANアメリカのバロック建築が空間構成においては、西欧で中世建築以来用いられて来たラテン十字形の平面図から何ら新しい発展を見せていないと指摘した。同じくこの年報の中でスペイン人フェルナンド・チュエカ・ゴイティア (Fernando Chueca Goitia)は、イSPANアメリカ建築の特徴のひとつと考えられていた装飾への強い志向性を、スペイン民族がイスラムとの共存の中で培った精神に基づく内在的動因の表出であるとする、スペイン建築の恒常性 (invariante) 理論を主張し、ドイツ人エルヴィン・ヴァルテール・パルムも、イSPANアメリカ建築をスペイン建築の地方的表現であると定義した<sup>36)</sup>。こうして、当初よりあいまいな形で了解されていた植民地期のイSPANアメリカ美術の独自性が、この年報を舞台に改めて問い直されることになった。

ガスバリーニは、イSPANアメリカの植民地期の美術を、かつてのスペイン帝国内に生まれたスペイン美術の一部と捉えるアングロやチュエカの姿勢に異議を唱えると同時に、他方、スフティーノ・フェルナンデスが表明するような、植民地固有の美意識が醸造された結果、植民地のバロック美術がスペイン美術からの独立を達成したというような見解にも否定的立場をとった<sup>37)</sup>。そして、先住民の文化的・宗教的・芸術的伝統が、キリスト教美術の中に存続できる可能性はごくわずかであったことや、植民地には本国から思想的統制や文化的制約が課せられていたこと、また支配する側とされる側の極端な社会的不公平があったことを指摘し、植民地における建築は、現実には少数の閉鎖的エリートのために、ごく貧しい職人が大きな知的・物的制約の中で作りあげたもので、それらの職人が自由な創造力を発揮し、ヨーロッパからの幸福な飛躍を遂げたとするのは、ラテンアメリカナショナリズムの近視眼的見解であるとした。そして、メスティソ建築の特徴として強調される先住民の貢献は、装飾のみに集中され、しかもそこで先住民の美意識に帰されている平面的な浮き彫りや硬直した形などは、地方の (provincial) 芸術に特有の製作者のモデル理解の不足や、技術の未熟さに起因する、民衆的芸術の特徴であり、むしろ、イSPANアメ

リカの建築がスペインと異なる点は、距離の隔たりからくる情報の不足、文化的発露の全てに宗主国のコントロールがあったことなどにより、新たな試みや実験を避け、経験により確実かつ有益と知られた技術や様式を使用し続けた結果生まれた古い様式の残存と、それまでスペイン美術の影響のみが強調されてきたが、実はフランドル、イタリア、フランスなど西欧の複数の地域からの影響を少なからず受けたことであるとした<sup>38)</sup>。ガスパリーニは、この他に地震を含む自然条件、材料等の条件の違いが積み重ねられ、植民地の建築は模倣(reproductiva)、繰り返し(repetitiva)ではあったが結果的に無視出来ない特性(especificidad)を備えるに到ったとしている。しかしそれは「アメリカ人の精神」なるものとは無縁であると主張した<sup>37)</sup>。

これに対して、メサ、ヒスベルト夫妻は、征服後の土着文化の破壊は考えられている程徹底的でなかったこと、先住民とその他の人種の住み分け政策のおかげで、先住民社会はその結束と伝統をかなり保持できたこと、そして宗教的伝統の多くもキリスト教の図像の中に身をやつして、激しい異教排撃の期間生き延びたこと、建築空間においても先住民の存在に起因する独特の革新があったことを述べて反論した。独特の空間的革新とは、先住民特有の宗教観や世界観に合致させられた建物の形態や配置が生まれたことをさしている。その例として、先住民の屋外での礼拝という伝統的習慣に合うように、教会堂のファサードが外にむかって開かれたレタプロのような形態に発展したこと、また、コリャーオ地方の多くの先住民の村で、西欧や他のイSPANIAアメリカに例をみない礼拝堂の形式が生まれたこと、そしてメキシコでは16世紀末には屋外礼拝堂がすたれてゆくのに対して、18世紀においてもそれらの礼拝堂や空間配置が存続し今日まで生き続けていることなどを指摘している<sup>39)</sup>。このようにして、16世紀以来可能な部分で自己を主張し遅しく生き延び、蓄積されていた先住民の世界観や芸術的特性は、教会の異教に対する追求の手が緩む18世紀になると、建築装飾の中にも明確に表出されるようになる。ただしそれは、すでにおおかた

忘れられた征服以前の形の中にはなく、16世紀にヨーロッパから与えられた形を、彼らの感受性で組み建て直したもののなかであった。このような、18世紀の先住民の貢献は、個々の職人としてではなく社会集団としての先住民の感受性がアメリカの感受性を決定づけたという意味において評価しなければならない<sup>40)</sup>。また、ハーステレは、過去のものとなったプラテレスコ装飾を頑なに固持するというメスティソ芸術の特徴は、逆説的な表現を用いればその力の源が「抵抗」にあったことに起因するのではないかと考察している。支配者側からの圧力とそれに対して生じた先住民の反発力がバロック美術の中に結集された。その結果として、メスティソ芸術には創造や革新への意欲がほとんど存在しえず、卓越した指導者の不足も手伝って、スペイン美術が時に「無邪気に」、時に「稚拙に」表現されたのであった。作業はルーティン化し、建築計画の遂行が唯一の目的となった。メスティソ建築は明らかに高位聖職者や富裕階層の要請により建てられたものであるが、被支配者である職人達は記憶に留めていた過去の装飾を自らの好みで選択し、固有の状況と「新しいアメリカ人」の技によってそれをひとつの美術に鍛え上げたのであった。この反発力が独立により失われると、メスティソ芸術は急速に衰えてしまった<sup>41)</sup>。ハーステレの見解に対して、ラモン・グティエーレスはより現実的な考察をおこなっている。すなわち、18世紀スペイン人人口の非常に少なかったコリャーオ地方では建築職人のほとんどは先住民かメスティソで占められるようになっており、(現に18世紀のコリャーオ地方でメスティソ建築に従事した数多くの先住民職人の名が知られている)彼らが設計から建設の指揮までをおこなっていたのであるが、それらの職人の関心は建築理論を構築することではなく、自分達が造っている建築物が必要性を充分満たしている限りにおいて、新たな危険を冒す必要を感じず、それを繰り返したのである。しかし、彼らのそのような態度は外からの影響に閉鎖的であったことを示すのではなく、技術的変更が可能な場合は、設計の完成度を高めるために必要な変更を行ったのであった。石造りの天井が、キンチャ(葎などの植物の茎と土

で造るペルーの伝統的な天井や壁の工法) にとってかわるのはその例であるとしている<sup>42)</sup>。

テキキ芸術とメスティソ芸術をめぐる議論は、先住民の影響の形への表出をどう評価するかという点において共通の問題を抱えていた。先住民密集地域の美術の特徴を、先住民によって積極的に与えられたとするか、それとも植民地特有の受動的状況の産物であるとするかの解釈の相違は、時として「民族主義派」と「植民地主義派」の見解の対立の様相を帯びることもあった。そのような中でこの議論が示したのは、イSPANアメリカ植民地美術の分析が従来の西歐美術を基準とした様式論だけでは不十分で、新たな方法が必要であるということであろう。この時点で、ひとつの可能性は図像解釈学であり、もうひとつは人類学などとの学際的研究を一層おしすすめることであり、さらに比較芸術学であるとパイムは述べている<sup>43)</sup>。また、エリザベス・ワイルダー・ワイズマンはこれに社会学的アプローチをあげている<sup>44)</sup>。

#### 4. 民衆的バロック表現

ペルーのメスティソ芸術に対して、18世紀のメキシコのバロック芸術の中にも先住民の存在を強く印象づける作品群が出現したことは、美術史家の一致した見解である。その例は非常に豊富で広範囲に分布している。プエブラ市近辺のトナンツィントラやアカテペックの教会堂、モレロス州のテパルシンゴの教会堂、テスココ市のロサリオ礼拝堂(図9)、シエラ・ゴールド(ケレタロ州)のフランシスコ会宣教地区の教会堂(図10)、サカテカスの大聖堂、グアダハラ市のサン・セバティアン・デ・アナルコ教会堂などのファサードや内部にみられる装飾はその例のごく一部である。これらの周辺には、類似の形態をもつ教会堂が幾つか分布しており、それぞれ特徴を異にする建築グループとみなすこともできる。

これらのメキシコのバロック表現についても、そこに現れた先住民の影響の解釈をめぐりさまざまな見解が出されてきた。フランシスコ・デ・ラ・

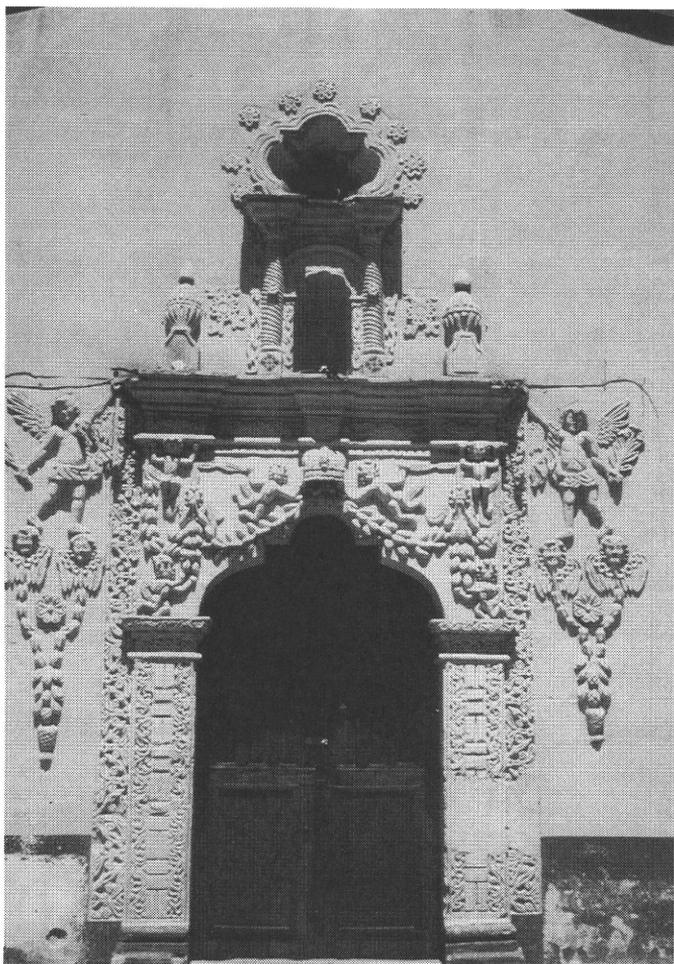


図9 テスココ [メキシコ州・メキシコ]  
ロサリオ礼拝堂 18世紀 南側入口

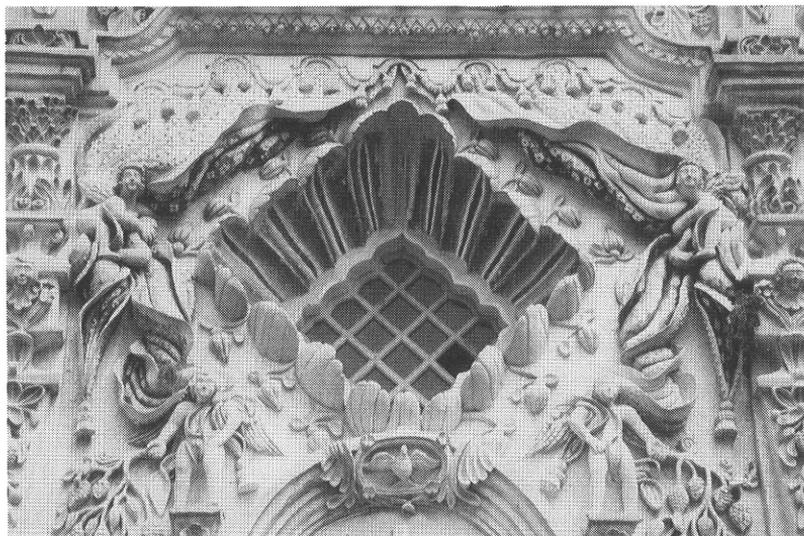


図 10 ティラコ [ケタロ州・メキシコ]  
サンフランシスコ教会 ファサード 部分 18世紀

マサは、トナンツイントラの教会堂の内部装飾(図 11)を指して、「キリスト教に改宗した先住民を信頼して監視が解かれ、それまで無意識の中に封印され眠っていた過去の詩的、宗教的イメージが、丁度到来していた〔バロックの自由〕の中に、再びその表出を許された」<sup>45)</sup>と解釈した。それに対しホルヘ・アルベルト・マンリケは、「わが国のバロックを説明するのち、常に先住民の影響が重視されてきたが、16世紀のテキキ芸術においてさえ、厳密に先住民の影響を証明するのが困難であるのに、17世紀においてその作業をすることは不可能なことである。先住民の芸術的伝統はへし折られたのであり、一世紀に及ぶ植民地支配は、最も良く保持された先住民共同体の中においてさえ、確実に新しい芸術的伝統と手仕事の伝統を生み出したのである」<sup>46)</sup>と述べている。メスティソ芸術をめぐる議論の過激さはとらなかったものの、ここでもメスティソ芸術においてなされたと同じ見解の相違が表明されてきたといえよう。

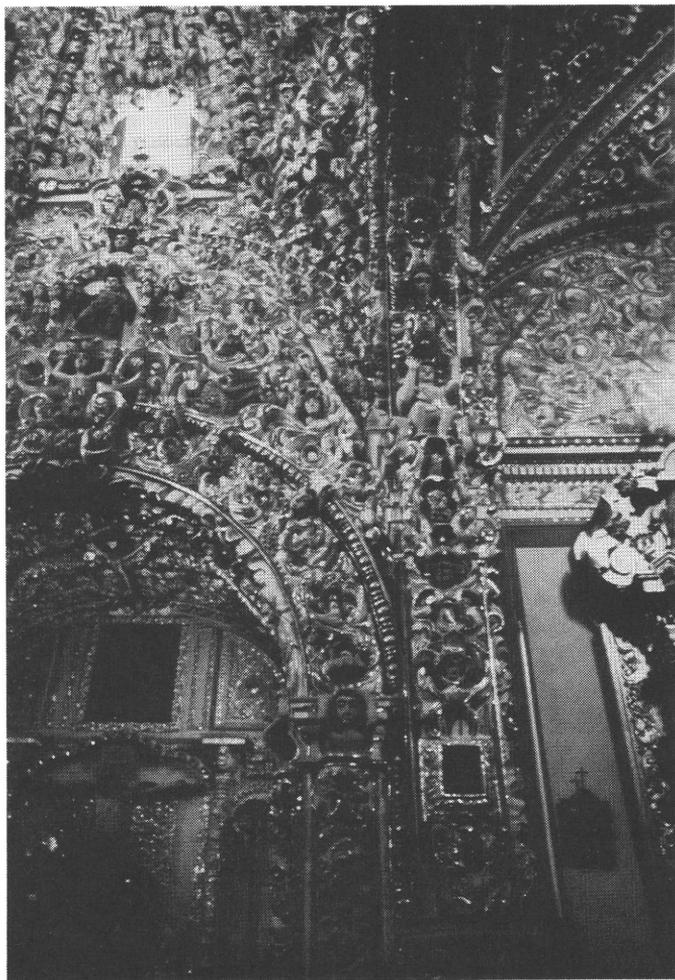


図11 トナンツィントラ [プエブラ州・メキシコ]  
サンタマリア教会 内部 しっくい装飾 18世紀

近年、これらの芸術表現に対して、民衆的バロックという用語が頻繁に用いられるようになってきている。民衆的芸術（arte popular, folk art）は、美を生み出す知的作業としての芸術（arte culto, fine arts）に対するものとして、庶民の使用に供される陶器類、木工品、織物、道具類や祭具類などに見られる素朴な美の表出を指して用いられてきたといえるのではないだろうか。風刺画や歌謡などもまた民衆的芸術として扱われて来た。民衆的芸術の特徴は無名性、模倣性、繰り返すとされ、従来、創造性を重んじる知的芸術より劣るものとされてきた。しかし、19世紀のロマン主義以来この民衆的芸術を高く評価する傾向が存在したし、民衆的芸術が持つ民族学的価値にも次第に大きな関心がよせられるようになってきた。イSPANIAアメリカで、この民衆的芸術の学術的研究が多くなるのは、60年代後半からである<sup>47)</sup>。しかし、そこでは主に、織物、陶器などのように伝統的に民衆芸術として扱われてきてものが研究の対象とされ、本来知的芸術とみなされていた絵画、彫刻、建築を民衆的芸術としてとらえる傾向は顕著ではない。そのような傾向が顕著となるのは、メキシコで民衆的バロック表現をみせる建築のモノグラフィーが数多くだされるようになる70年代から80年代にかけてであろう。これは、この頃になってそれまで芸術的観点からはあまり関心をもたれてこなかった、あるいは研究の手がまわらなかった地方の民衆的色彩の強い建築群へ、実証的研究の目が向けられるようになったことを示しているといえよう。そのなかでは民衆的バロック芸術という呼称はタイトルとしては用いられておらず、「首都外の（non-metropolitan）教会」、「漆喰のバロック」とされたり、「シエラ・ゴルダのバロック」のようにその地域の名が題として付されている。しかし、いずれの著作においても「民衆的バロック」という言葉が、それらの建築装飾を形容する表現として採用されている。

この研究動向には、1960年代から70年代にかけて美術史家の間で、「民衆的」という意味のとらえ方に変化が生じたことが大きく作用しているといえよ。元来、西洋美術史が知的作業としての芸術をもっぱら研究対象と

していた習慣が、美術史家の民衆的芸術への軽蔑を根強いものとし、「民衆的」という表現の持つマイナスの意味を抜き去り難いものとしていた。フスティノー・フェルナンデスは、「トナンツィントラのような最上の民衆的芸術が持つ魅力や表現力をもってしても、例えばテポツォトランのイエズス会教会堂(図11)のような至高の芸術が持つ美と啓示を越えられようとは思えない」と述べている<sup>48)</sup>。前述のガスパリーニの「民衆的芸術」の用法もこれに類するといえよう。しかしながら、美術史家の中にも次第に、民族の芸術の形容詞として、民衆的という表現の肯定的意味を受け入れる傾向が強まる。メサ、ヒスベルト夫妻は、先のガスパリーニへの反論の結語として、「われわれは、民衆的芸術が知的芸術の周縁にできる原始的形態として、知的芸術の退化とデフォルメであるという意味においてメスティソ建築が民衆的であるとする事は容認できないが、民衆的芸術を軽蔑的でなく、大多数の人々に支持されたという意味において用いるならば、これを受け入れることができる」と述べている。先述のハーステレが用いた民衆的という表現も、後者の意味で用いられていることは明白である。時代は少し遡るが、トナンツィントラ研究でメキシコの民衆的バロック芸術研究の先鞭を告げたペドロ・ロハスは、「民衆的芸術は、いくらかの自分自身の反映と、いくらかの他人からの借用によって植民地で生まれた、[抑圧された者]の芸術であり、不滅の生命の証である。メキシコの民衆的芸術は、労働を担ってきた諸階級の、日々の暮らしのレベルで起きた総合を示すものであり、融合の指標である。... 過去において、西欧の趣味により、完璧なる美の創造のみが人々を驚嘆させていた時代、このような作品は理解されなかった。しかし、メキシコ革命を経て、素朴な人々の好みや腕前に対する率直な共感が生まれたのである」<sup>49)</sup>と述べている。ワイズマンの、「イスマノアメリカ美術は地方的というよりは民衆的と呼ぶにふさわしい性格を持ち、イスマノアメリカ美術の全てをその土地の民衆芸術とみなす方が、ローマのバロック様式の基準から出発するより実り多い成果が得られるであろうし、[民衆芸術とは何か]についてだれもが確信のない現在、イスマ

ノアメリカ美術の民衆的な形と高度なスタイルの関係をさぐることは、その疑問に光をあてる有意義な作業であろう」という見解はこのような変化の傾向を如実に語っているといえよう<sup>50</sup>。この変化は、先に見た論争が研究者に新たな視点や方法の模索をうながしたと無縁ではないと筆者は考えている。日本でも近年、背後に同じ根を持つ arts が生活のための技術と、自己表現としての芸術とに区別される現状を反省し、それらを再び統合して考察し、民族あるいは文化の違いに応じた異なる美の基準や表現を明らかにしようとする「民族芸術学」が提唱されている<sup>51</sup>。筆者は、イSPANアメリカの植民地期の美術研究において、このような拡大された民衆芸術という視点には、まだ研究の余地が多く残されていると考えている。

メキシコの民衆的バロック表現をもつ建築はメスティソ建築と重要な共通点を持っている。教会堂の内部空間の革新への無関心と装飾への関心の集中、そして装飾の平面的な表現である。しかし、その装飾において、メキシコのものはより多彩で、造形も意外性と豊潤さにおいて勝っていることが指摘されている。また、メスティソ建築ではファサードに高貴な材料とみなされる石の使用が支配的であるのに対して、メキシコの民衆的バロック表現では地域によって、色彩豊かであつ造形の容易な煉瓦、漆喰、タイルなどをさまざまに組合せて、さらに創造性豊かなものを生み出している。このメキシコの民衆的バロック表現の重要な特徴は、ヌエバ・エスパーニャの繁栄するクリオーリョ都市や白人との接触を深めた先住民社会の中に、かなり明確な地域の特徴を生んだことであるといえよう。例えば、プエブラ市のようなクリオーリョ都市の中にはメキシコ市とは異なる趣味が醸成されており、タイルの使用に関して言えば、それがその周辺の先住民村で「真似られた」時アカテペックの教会堂のような非常に意外性の大きな表現が生まれている。その点、メスティソ芸術がアレキパからポトシまでのかなり広大な地域にわたって互いに非常に似た形態を生んだのと対照的である。

軌を一にして、メキシコと南アンデスのかつての先住民高文化地帯に、

民衆的色彩の濃い建築装飾が生まれたことは当然研究者の関心をひいた。メサ、ヒスベルト夫妻は、メキシコの例はよりスペインの手本に近いが、基本的性格はメスティソ建築の範囲内で論じられるという立場をとる<sup>52)</sup>。アルゼンチンのダミアン・バヨンは、例えばチチカカ湖に向かって建つプーノの大聖堂のピラミッドを思わせる乾いた石の量塊の誇示と、プエブラ周辺の教会堂内部の、金と多彩な色で塗られ、限り無く渦をまく曲線の官能的なさまは、異なる意思や観念を底流に持つことを認めざるを得ないといっている<sup>53)</sup>。民衆的芸術表現という視点からは、その土地の文化が西欧芸術をいかに受容したかに力点がおかれるべきであろう。筆者は、互いに直接影響を与え合うことが地理的に不可能な、メスティソ建築とメキシコのバロック建築において、二つの社会の違いとその芸術表現の差異とを関連づけることは有意義であろうと考える。現時点でそのような本格的比較研究はなされていないが、メスティソ建築がアレキパ・クスコ・ポトシを結ぶ通商路にそって、またポトシへのミタ制の重荷を背負う先住民の交流圏の中で、植民地の富裕層を主たる後援者として、高貴な建築を目指し造られたことを、メスティソ建築が独特ではあるが地理的広がり割りに比較的画一的な形態を生んだことと関連づけることが可能であり、一方のメキシコの民衆的バロック建築は、繁栄したクリオーリョ都市とその周辺に、かなりの階層の多様化と文化的接近を遂げた白人と先住民（そしてその他の人種）を後援者として造られたことが、その多彩で親しみやすい表現につながったと言えるのではなかろうか。

## 結 び

60年代半ばに始まり70年代の大半にわたって多くの研究者の関心を引きつけた、テキキ芸術、メスティソ芸術、メキシコの民衆的バロック表現をめぐる議論が、互いに緊密に関係しあい強く影響を与えあって、全体として次第にヨーロッパのモデルから逸脱し、民衆的表現として自由な意思

表示を始める先住民人口密集地域での美術、特に建築装飾と、それへの先住民のかかわり方について考察を深めたことは、高く評価すべきであろう。しかしこの論争の真の意義は、論争が次第に行き詰まりの印象を強める中で、逆説的な意味において、研究者に新しい美術史の方法や関連諸科学の研究成果に学ぶことをうながすとともに、イSPANアメリカにおける植民地美術研究を当初から動機づけてきたナショナリズムが、植民地主義との対立の構図をとることの好ましからぬ結果に警告を発したことにあったのではなからうか。民衆的芸術という概念は、この議論の中から、先住民と植民地美術の関係を考察すると同時に、植民地美術そのものを評価するための新たな視点として期待されながら登場したと考えられよう。現在、研究者はこの議論を踏まえて、先住民が植民地期の美術に与えた影響についてそれぞれの見解を表明しているが、いまだそれらは統一されるに至っておらず、この問題は依然として未解決といわねばならない。

本稿の各所で指摘したような、画像学や画像解釈学、あるいは、社会学や人類学との学際的研究、今まで研究の手が及んでいないより民衆的性格の強い建築群や、絵画や彫刻における先住民的な表現などについての研究の進展を通じて、今後ますます先住民が植民地美術に占める意味について多くのことが明らかにされるであろう。歴史学の実証的研究としては、法令や勅令などにみられる植民地の芸術活動に関する規定、職人組織やその規約の内容の検討、あるいは教会文書や公証人記録の中の教会建設や教会財産に関する記述の分析などから、すでに先住民職人の活動の実態がある程度分かっているが、この分野でも、地方文書館の史料などからまだ多くのことが解明されることは確かである。筆者は、それらの研究によって先住民とその保持する社会が植民地の美術に果たした役割がよりいっそう鮮明になると考えている。

〔本文中の一部人名、著作名は紙面の都合上原つづりを省略させていただきました。〕

## 注

- 1) 本論でイSPANアメリカのみをとりあげるのは、ここで論ぜられるのが主として征服以前に高文化を保持していたスペイン領植民地の先住民の影響であり、それをブラジルを含むラテンアメリカ地域の一般的現象として考察できないことによる。
- 2) ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) は、その主著『美術史の基礎概念』(1915)で、芸術の様式は民族や芸術家個人の感情の表出という契機より、むしろ形式が内在的に持つ発展原理により自律的に進むと主張し、作品の意味内容よりもその様式の分析・解釈に重きを置く形式主義批評の方法(様式論)を提唱した。アンリ・フォション (Henri Focillon) は『形の世界』(1943)でヴェルフリンの様式発展の原理を深め、形態すなわち様式展開はあらゆる民族を貫いてひとつの法則を持つ、すなわちアルカイック時代、古典時代、洗練の時代、バロック時代と発展するとした。様式論は、形態の微妙な違いを正確に読み取り記述すること、制作年代不詳の作品をその様式によって年代的に位置づけるという美術史の基本的作業の確立に多大に貢献したが、本来相対的かつ没価値的概念である様式では個々の作品の美的価値、質的評価は行えないという限界を持っていた。
- 3) チュリゲラ様式は「エスティピテ」とよばれる逆台形壁柱を建築や装飾彫刻に多用する造形意匠であるが、それを生み出したスペインの建築家チュリゲラ一族にちなんでこうよばれている。1730年代にメキシコに伝えられるや、その華麗さがもてはやされ、メキシコ市や鉱山都市で数多くの建築がこれを採用し、メキシコの後期バロック美術を代表する装飾様式へと発展した。
- 4) Manuel Toussaint, “El arte de la Nueva España” en *México y la cultura* (México : Secretaría de Educación Pública, 1946) pp. 167-170.
- 5) Ramón Gutiérrez, et al., *Arquitectura del Altiplano peruano* (Resistencia, Argentina : Universidad del Nordeste, 1978) pp. 432, 435.
- 6) Angel Guido, “El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia” en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América* (Buenos Aires : 1938) pp. 581-591.
- 7) Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, (Buenos Aires : Talleres Gráficos, 1947)
- 8) Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América central* (México : Universidad Nacional Autónoma de México 以降 UNAM と略す, 1944)

- 9) Justino Fernández, *Estética del arte mexicano : Coaticue, El retablo de los reyes, El hombre* (México : UNAM, 1972) 各テーマはそれぞれ独立した著作として、1954年、1959年、1962年にUNAMから出版されている。
- 10) 彼は、このような結論を出すにあたって、Edmundo O'Gormanのクリオーリョ研究や、Francisco de la Maza, *El Guadalupanismo mexicano* (México : UNAM, 1953) など、当時多くの業績があげられていたグアドループの聖母信仰に関する歴史研究をふまえていた。
- 11) Robert Ricard, *La conquête spirituelle du Mexique* (Paris : Université de Paris, 1933)
- 12) Marqués de Lozoya (Juan de Contreras), *Historia del arte hispánico* (Barcelona, Buenos Aires : Salvat Editores, 1945)
- 13) Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona ect. : Salvat Editores, tomo 1 1945, tomo 2 1950 3, 1956)
- 14) Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (New York : The Macmillan Company, 1951)
- 15) Silvestre Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico* (Boston : 1901)
- 16) George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2vols. (New Haven : Yale University Press, 1948)
- 17) Enrique Marco Dorta はアングロの『イSPANIOアメリカ美術史』のアンデス地方の執筆を担当した他、アンデス高原地帯の植民地建築に関する論文を多数執筆している。Haroldo Wetthey は、*Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Cambridge : Harvard University Press, 1949), *Arquitectura virreinal en Bolivia* (La Paz : Universidad Mayor de San Andrés, 1961) などを著している。
- 18) 1921年、独立100周年にあたりメキシコ政府が企画した記念行事の一つに「メキシコ民衆芸術展」があった。Geraldo de Murillo 通称 Dr. Atl は、そのカタログとして *Las artes populares en México* (México : 1921) を編集したが、これがメキシコの民衆芸術研究の出発点といえる。
- 19) Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* (México : UNAM, 1948) pp. xii-xiii.
- 20) 例えば、地震は建築に耐震構造を持たせる形態を発展させた(オアハカ、グアテマラ等)ばかりでなく、震災後に一新された都市の建築様式は(クスコ 1650一、リマ 1656一、アレキパ 1687一等)その後、その地域の建築の形態に影響を及ぼした。人為的条件としては、西欧諸国から、芸術家や絵画・建築などに秀でた修道士、特殊な技能を持つ職人が渡来し活動した

地域で、その個人や職人集団の影響を強く示す地方的特徴が生まれた。例えば、16世紀末にメキシコ市、プエブラ、リマ、クスコで大聖堂の設計に関与したスペイン人建築家 Francisco Becerra, キト, クスコの画派を生み出した画家達, アンダルシアから渡来しプエブラ市で活動した陶工や漆喰装飾の職人達など。

- 21) それらの典型が、後述のメスティソ芸術や民衆的バロック表現といえる。
- 22) Teresa Gisbert, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte* (La Paz : Gisbert y Cía, 1980) pp. 103-109.
- 23) José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México : El Colegio de México, 1942)
- 24) アトリオは教会の前庭に相当する空間で、信者が埋葬される墓所を兼ねていた。ヌエバ・エスパーニャの修道院ではアトリオを広くとり、先住民の教育、祭礼、集会の場として用いた。アトリオには石造りの十字架が立てられたり、アトリオに面して屋外礼拝堂が建てられたりした。
- 25) 教会のアトリオの通常四隅に設けられた小礼拝堂で、祭礼行列の際聖体などを安置したり、先住民に教義を教えたりと多目的に用いられた。
- 26) John McAndrew, *The Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico* (Cambridge : Harvard University Press, 1965) pp. 194-201.
- 27) これは Jorge Alberto Manrique が唱えた異議。なお、テキキに賛意を表す代表的研究者に Elisa Valgas Lugo がいる。Martha Raquel Fernández García, *Historia del concepto de "arte tequitqui"* (México : UNAM 哲文学士論文未刊行, 1976)
- 28) Valerio Constantino Reyes, *Arte Indocristiano* (México : Secretaría de Educación Pública, 1978)
- 29) ヴェルフリンの形態論と並ぶもう一つの重要な美術研究の方法として 20世紀初頭に浮上したのが図像学であった。これは、同時代の寓話集、古典注解書などの膨大な文献との突き合わせによって、中世以来キリスト教図像がもつ非常に象徴的な意味を解明することから生まれた、形式研究と双壁をなす美術史の基本的分野であるが、エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky) は、形式分析 (様式論) と図像学 (意味論) を総合する試みとしてイコノロジー (図像解釈学) を出した。パノフスキーは、古代ギリシャ・ローマの異教神の図像が、中世にその意味をキリスト教的なものに置き換えて使用され続けたこと、また中世において、古典神話などの内容が中世の衣服をまとい、中世の背景の中になんのためらいも無く描かれたことを示し、形と意味は切り離され、それぞれ別の意味や形と一体となって伝えられていくのであるから、美術史家は、このような形と意味

- の分離・結合の中に潜む象徴的意味を、十分な文献と社会状況の把握に裏打ちされた総合的直観により理解しなければならないとするのである。パノフスキーは図像解釈学で、芸術作品を信頼に足る史料とする為の資料批判の方法を模索しているといえる。この理論は60年代のイSPANIAアメリカに多大な影響を及ぼした。しかし、図像学にしる図像解釈学にしる、図像の意味に関する長年の研究の蓄積の上に初めてできるものであるから、この方法をイSPANIAアメリカの異なる状況下の芸術に応用するには、新たな知識の蓄積という困難で時間のかかる作業を必要とする。
- 30) このポトシのイエズス会教会堂に初めて用いられたソロモン円柱の構図が、その後フーリのサンタ・クルス等コリャーオ地方の教会堂に採用されていく。José de Mesa y Teresa Gisbert, *Monumentos de Bolivia* (La Paz : Gisbert y Cía, 1978) p. 65.
- 31) メスティソ建築装飾にみられる人魚や太陽の意匠は、西欧のキリスト教図像に由来することが実証されている。Limar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII* (Caracas : Universidad Central de Venezuela, 1973)しかし、これらの図像がアンデス高原地域で多用された背景に、太陽はインカの神インティとの関連が、人魚についても、チチカカ湖周辺の先住民 Collas の間に伝わる女魚伝説との関連が指摘されている。Teresa Gisbert, *Iconografía...*, *op. cit.*, pp. 29-35, 46-48.
- 32) George Kubler, “Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas” en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela* (以降 *BCIHE* と略す) No. 4 (1966) pp. 51-61.
- 33) Graciano Gasparini, “Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana” en *BCIHE* No. 1 (1964) pp. 9-42.
- 34) Emilio Harth-Terré, *Perú : monumentos históricos y arqueológicos* (México : Instituto panamericano de geografía e historia, 1975)p. 90.
- 35) ベネズエラ中央大学は1964年に『歴史・美術研究センター研究報告』(*Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*)の刊行を始めた。これより以前から各国で美術研究の専門機関が設置され、研究誌の定期的刊行が始められている。セビリア大学では1935年から『アメリカ・フィリピン芸術』(*Arte en América y Filipinas*)を、メキシコ国立自治大学は1937年から『美術研究所年報』(*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*)を、ブエノスアイレス大学は1948年から『アメリカ美術・美学研究研究所年報』(*Anales del Instituto de Arte Americano e*

*Investigaciones Estéticas*) を刊行している。

- 36) Erwin Walter Palm, “El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española” en *BCIHE* No. 4 (1966) pp. 37-49.
- 37) Graciano Gasparini, “Significado presente de la arquitectura del pasado” en *América Latina en su arquitectura* (México : UNESCO, Siglo veintiuno editores, 1975) pp. 162-169.
- 38) Graciano Gasparini, “La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos” en *BCIHE* No. 12 (1971) pp. 18-31.
- 39) 例えば、教会正面の入口上部に設けられるバルコニー風の屋外礼拝堂、ポーサ礼拝堂、死者を安置するために教会堂入口前に設置されるミセレーレ礼拝堂、祭壇奥の壁に開けられた窓を通して外から聖体の礼拝を可能にする後陣礼拝堂、村の四方の境界におかれる周辺礼拝堂など。
- 40) José de Mesa y Teresa Gisbert, “Lo indígena en el arte hispanoamericano” en *BCIHE* No. 12 (1971) pp. 32-38.
- 41) Emilio Harth-Terré, *op. cit.*, p. 85.
- 42) Ramón Gutiérrez, *et. al.*, *op. cit.*, pp. 94-97.
- 43) Elwin Walter Palm, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana” en *BCIHE* No. 9 (1968) pp. 21-37.
- 44) Elizabeth Wilder Weismann, “The History of Art in Latin America, 1500-1800 : Some Trends and Challenges in the Last Decade” in *Latin American Research Review* vol. 18, No. 1 (1975) pp. 7-50.
- 45) Francisco de la Maza, *Páginas de arte y de historia* (México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971) pp. 71-76.
- 46) Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración” en *Historia general de México* (México : El Colegio de México, 1976) pp. 645-735.
- 47) Elizabeth Wilder Weismann, *op. cit.*, p. 21.
- 48) Justino Fernández. *op. cit.*, p. 23.
- 49) Pedro Rojas, *Tonantzintla* (México : UNAM, 1956) pp. 7-10.
- 50) Elizabeth Wilder Weismann, *op. cit.*, p. 21.
- 51) 木村重信 編著『民族芸術学—その方法序説』(日本放送協会, 1986) p. 6. ここで民族芸術は ethno-arts と英訳されている。
- 52) José de Mesa y Teresa Gisbert, *Arquitectura andina : historia y análisis* (La Paz : Gisbert y Cía, 1978) p. 252.
- 53) Damian Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana* (Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1974) pp. 136, 142-143.