

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

From Murals to Portable Murals : Transformations of the Expressions of Resistance of Mexican Americans (A Perspective)

| | |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 黒田, 悦子 メールアドレス: 所属: |
| URL | https://doi.org/10.15021/00004125 |

チカノ壁画から美術館のための「移動用壁画」へ
——メキシコ系アメリカ人の抵抗の表現（素描）——

黒 田 悦 子*

From Murals to Portable Murals:
Transformations of the Expressions of Resistance of Mexican-Americans
(A Perspective)

Etsuko Kuroda

本稿はメキシコ系アメリカ人の壁画活動を素描するものである。メキシコのオロスコ、リベラ、シケイロスアメリカ合衆国においても制作し、シケイロスの画風と技術がチカノ（政治的に目覚めたメキシコ系の人々）に影響力を持ち、1960-70年代に独特の民衆のための壁画が生まれた。このチカノ壁画の伝統は80-90年代にも受け継がれているが、早くも70年代にはパフォーマンスによる「歩く壁画」で壁画の表現上の限界を批判するグループが現れ、90年代には作家は「移動用壁画」を描いて美術館などに展示する機会をえている。

This is a summary article on the murals created by Mexican-Americans from the 1960s to the 1990s. The purpose is to provide the Japanese audience with a general perspective of the Mexican-American murals from their origin to the present-day forms, through a period of creative criticism.

1. The activities of Orozco, Rivera, and Siqueiros in the United States in the 1920s-30s are briefly summarized, with the tentative conclusion that Siqueiros may have had a major impact on the Chicano mural painters for three reasons: 1) political activism, 2) group painting including non-professionals and his *taller* in Cuernavaca in Mexico, and 3) newly developed techniques well fitted to the US environment.

* 国立民族学博物館民族社会研究部

Key Words : mural, portable mural, Mexican-American, Siqueiros, Chicano
キーワード：壁画，移動用壁画，メキシコ系アメリカ人，シケイロス，チカノ

2. The major trends of Chicano murals in the 1960s-70s are summarized with references to the regional variations in Los Angeles, East L.A., San Diego, San Francisco, Chicago, Albuquerque, Santa Fe, Las Vegas (N.M.), Denver, Tucson, Phoenix and Houston (Texas). The continuation of Chicano-style murals in the 1980s-90s is also commented on.

3. The criticisms of stereotyped murals by Willie Herrón, Gronk, and others, represented by their performance of "walking murals," are summarized.

4. The appearance of "portable murals" for museums is interpreted as an artistic development in murals which had existed as street art, and at the same time it is suggested that murals still exist as conveyors of cultural expressions of ethnic identity, and as decorations for Mexican-American neighborhoods.

I remain thankful to the SPARC (Social and Public Art Resource Center, Venice, California) for offering me two time reproduction rights for four copyrighted works. Photos 1 to 14 are all taken by the author.

| はじめに | 継承 |
|--|---|
| 1. オロスコ, リベラ, シケイロスのアメリ カ合衆国での足跡とその影響——と くにシケイロスについて—— | 3. チカノ壁画への批判的動向(1970-80年 代)——「歩く壁画」の出現—— |
| 2. チカノ壁画運動(1960-70年代)とその | 4. 「移動用壁画」の出現(1980-90年代) と壁画の現状 |

はじめに

アメリカ合衆国に住むメキシコ系アメリカ人の表現活動の最たるものは壁画である。母国メキシコにある壁画の伝統を引き継いだ彼らは移住先の北の国において、政治的抵抗や自己表現のために壁画を活用してきた。その活動のピークは1960-70年代にあったとはいえ、今もって壁画はこの民族集団と関わりの多い地域に数多く見うけられる。本稿の目的は、この人々の壁画の成立、発展、変容を紹介することにある。

メキシコには先スペイン期に始まり、植民地時代と19世紀を経て、1920-30年代の国民文化形成の一翼を担った壁画運動へと至る永い壁画制作の伝統がある(次節の紹介は Edwards 1966; Rodriguez 1969 に依拠)。

先スペイン期における壁画の普及は考古学遺跡に明らかであり、古典期マヤ(300-900年)のボナンパックの神殿にある楽師と踊り手の壁画(A.D. 760)がよく例に出される。植民地時代に入ると、壁画もスペインの描法と技法に影響されて変容し、この地に独特の作品が出てきた。クエルナバカのサン・フランシスコ修道院に残る16世紀の壁画で日本での殉教シーンを描いたものはその好例であろう。そして、19世紀にはローカルな作家が多く現われ、アシエンダ(農園)、レストラン、ブルケの酒店などに壁画が描かれていた。このような風土から出た民衆版画家のホセ・グアダルーペ・ポサーダはポルフィリオ・ディアス政権下(1877-1911)で批判的の版画を描き、オロスコとリベラに大きな影響を与えたといわれる¹⁾。この種の民間の創作力に国家の援助が加えられることで壁画が国民文化の一部となっていく。ディアス政権は世紀末から20世紀にかけてサン・カルロス国立美術学校の学生をヨーロッパに留学させた。この中に、ヘラルド・ムリーリョ(別名アトル博士、アトルとはナワ語で水の意)、ロベルト・モンテネグロ、ディエゴ・リベラがいた。この三人の内、アトル博士が1910年から政府の要請によりグループで壁画を描き始め、この中にオロスコがいたとされる。1919年には、シケイロスが革命政権に派遣されてパリとイタリアに行き、当地のフレスコ画に接する機会を得た。そして、1922年には、アルバロ・オブregon政権下、ホセ・バスコンセロスが文部大臣となり、壁画の注文を始めるようになった。1920-27年頃が壁画ルネッサンス、カルデナス政権下の1934-40年頃が壁画制作の第二波となったことは周知のことである。

この1920年代より数多くの壁画家が活動するが、メキシコで三大巨匠と目されるのはオロスコ、リベラ、シケイロスであった。この三人はメキシコで著名な作品を生み出したが、アメリカ合衆国においても活動し、メキシコ系アメリカ人の壁画制作に多大の影響を与えた。

本稿では、まず第一に、三大壁画家、とくにシケイロスのアメリカ合衆国での足跡と影響を考察し、第二に、1960-70年代に全盛期を迎えたチカノ(政治的に目覚めたメキシコ系アメリカ人)の壁画活動を紹介し、第三に、表現媒体としての壁画の限界が指摘される経緯を追い、第四に、1980-90年代に壁画が街路を往来する民衆へ政治的メッセージを伝えるものである度合いが減り、一部は画廊や美術館向けの作品に納まっていった現実について言及していく。

メキシコ本国の壁画については無数の研究があり、日本でも美術書やディエゴ・リベラとフリーダ・カロに関わる出版物にかなりの言及がある(加藤 1988; 中原 1994; 後者は1930年代への知見に充ちている)。しかし、壁画のアメリカ合衆国への

波及、とくに壁画がメキシコ系アメリカ人の抵抗の表現媒体となり現在に至る過程については近年やっと研究が出てきたところであり、日本では論文（加藤 1993）と展示図録（横浜市民ギャラリー 1992）があるが、他にはあまり紹介されずにきている。本稿では私が1997年12月までに入手できた書籍、展覧会の図録、教育用スライドを駆使して上記の過程を素描しようとするものである。

1. オロスコ、リベラ、シケイロスのアメリカ合衆国での足跡とその影響——とくにシケイロスについて——

メキシコ革命後の1920-40年代におけるメキシコとアメリカ合衆国の関係は相互に実り多かった。メキシコは革命の戦闘期を終え、その社会的文化的目的を成就しはじめており、国全体に輝きのある時代であった。一方、アメリカ合衆国は第一次世界大戦後の繁栄を享受しながらも社会経済的矛盾は高まり社会主義運動が盛んとなり、ロシア革命とはほぼ同時期に革命を成し遂げたメキシコに好意的イメージを抱いていた。そこで様々な相互交流が起こるのだが（Britton 1995 に詳しい）、ここでは壁画に限って両国間の交流を探ってみよう。

メキシコの三大壁画家オロスコ、リベラ、シケイロスはアメリカ合衆国においても壁画を描き、この国の芸術家のみならず日本人画家とも接触し、なによりもメキシコ系アメリカ人の創作活動に影響を与えた。北の国での三人の活動を検討してみると（Hurlburt 1989 に詳しい）、メキシコ系アメリカ人に一番影響力のあったのはシケイロスであったと思われる。オロスコ、リベラに比べてシケイロスはどのような点で魅力があったのだろうか。

オロスコ（以下の記述は Hurlburt 1989: 26-29, 43, 57, 87; 石崎 1980: 122; 中原 1994: 43-50）の仕事のためのアメリカ合衆国滞在は1927-34年の7年間に渡り、三人の中では一番長い。しかし、メキシコ系アメリカ人との接触はあまりなかったようである。

1927年にニューヨークに彼が来たのはメキシコ通のアルマ・リード²⁾の招きによるものであった。彼女は五番街の下手にアシュラム³⁾というサロンを開いており、1928年9月に、このサロンの後ろの部屋をオロスコはスタジオとして使わせてもらっていた。

1930年、オロスコはロサンゼルス⁴⁾の40マイル東に位置するクレアモント市にあるボモナ・カレッジの食堂に壁画「プロメテウス」を描いた。これは1924年にアルマ・リー

ドがギリシャ滞在中に心酔した詩人アンゲロス・シケリアノスをイメージしたものであり、オロスコが彼女のサロンから受けた影響の大きさが伺える。1930年当時、18歳だったジャクソン・ポロックはこの「プロメテウス」をポモナ・カレッジで見て、強い印象を受けたといわれている。

次のオロスコの仕事は1930-31年のニューヨークでのニュー・スクール・フォー・ソーシャル・リサーチにおけるもので、ルイス・マンフォードの紹介によるものであった。「革命と万人の兄弟愛」をテーマにした壁画で、ガンディ、フェリペ・カリリョ・プエルト（ユカタン半島の改革派政治家）、レーニンなどが描かれた。この頃、ニューディールのWPA（公共事業促進局）の連邦美術計画（ローズ 1970: 132-133; 新川 1973: 157-158）⁴⁾に関わっていたトーマス・ハート・ベントン⁵⁾に師事していたジャクソン・ポロックは、ベントンがオロスコと共同制作した際にモデルとなって同席した。ここでもオロスコとポロックの接点があったのである。

オロスコの最後の壁画はロックフェラー財団⁶⁾の教育資金援助によるもので、1932-34年のダートマス・カレッジの図書館でのアメリカ大陸の文明の叙事詩をテーマとした壁画であった。この大事業をもってオロスコのアメリカ合衆国への主要な関わりは終わった。

リベラの活動（以下の記述は Hurlburt 1989: 89-194）はカリフォルニアから始まった。1930-31年に株式取引所昼食クラブ、スターン氏私邸、カリフォルニア美術専門学校に各々有名な壁画を描いた。しかし、より顕著な制作活動はニューヨークで行なわれ、1931年12月-32年1月には近代美術館でリベラ展を開き、1931年のマティス展より入場者を集めた。この時、リベラは記憶に頼りつつ既にメキシコで描いた壁画の部分部分を「移動用壁画」（portable mural）として再現した。クエルナバカのコレテス宮、メキシコ文部省などに制作されたリベラの壁画の部分がニューヨークでも見られたのである。そして1933年にはネルソン・ロックフェラーの依頼により RCA ビルに壁画を描いた。ところが、「人間、それは宇宙を制御する者」と題された壁画に描かれたレーニン像が依頼主の意図にそぐわず、1934年2月にこの壁画は破壊された⁷⁾。1933年には労働者のための学校ニュー・ワーカーズ・スクールに自らの資金を投入して人類史をテーマに大きな壁画を制作した⁸⁾。

ニューヨークのリベラの活動が話題になることが一般的には多いが、私にとって興味深いのは彼のデトロイトでの活動である。そこでメキシコ系アメリカ人労働者との交流が生まれるからである。

リベラはデトロイトに1932年4月からほぼ一年間滞在した。デトロイト美術学校の

館長ウィリアム・バレンタイナーが中庭に壁画の制作を依頼したからである。テーマは「デトロイトの産業」であり、フォード社社長が資金を出した。そこで、リベラはアメリカの資本主義を描き、この壁画は現存している。

この滞在期間にリベラはデトロイトとその周辺で働くメキシコ系労働者の生活に接し、本国帰還運動に盡力した。しかし、テキサス州ヌエボ・ラレド経由の帰還の旅は順調に進まず、本国でカルデナス政権がとりつけてくれるはずの農業協同組合も機能せず、その他の雇用も実現せず、労働者はまたもアメリカ合衆国に戻らざるをえなかった (Vargas 1993: 178-187)。リベラの非現実的な理想主義は労働者の生活を救うことはできなかったのである。

シケイロスのアメリカ合衆国滞在は1932年5-11月にロサンゼルス、1936年2月中旬からのニューヨーク (1937年にはスペイン市民戦争に参加) と必ずしも長くはないが、ジャクソン・ポロックに与えた影響はいうまでもなく、メキシコ系アメリカ人の壁画制作に多大の貢献をしたといつてよいだろう。なぜシケイロスはこの人々に意味深い存在となったのだろうか。三つの理由が挙げられよう。

第一に、シケイロスは政治的に過激派であり、抵抗を繰り広げるチカノの心情に合う作家であったと推測される。彼が1932年5月にロサンゼルスに来たのはメキシコからの政治的亡命者としてであり、同年11月にアルゼンチンへ去るのも彼の芸術的政治的表現の激しさの故の追放であった。そして、アルゼンチンの次に滞在したウルグアイからも追放された。さらに、1937-39年にはスペイン市民戦争に参戦した。そして、1940年5月にはメキシコ・シティにてトロツキー襲撃に加わったとされる (中原1994: 136)。このような人生を歩む人の作品は政治的信条を表現するためのものであった。

リベラもある時期まで共産黨員であったが、シケイロスはより硬派の共産主義者であった。彼はリベラの絵に見られる「典型的メキシコ」に反対し、自らの作品は「メキシコ民衆の現実の苦悩」を表現する芸術でなくてはならない、と考えた (Hurlburt 1989: 204)。「弁証的にして破壊的芸術」こそ自分の目ざすことであると考えた (Hurlburt 1989: 206)。この姿勢は1932年にロサンゼルスで制作された三つの作品によく表現されている。

第一作はチェイナード美術学校の彫刻用中庭に描かれた「街路での労働者の集会」であり、人種差別と帝国主義への批判がこめられていた。子供を腕に抱えた黒人女性と子供を抱えた白人女性が組合運動家の話に耳を傾けるシーンが描かれており、人種を異にする人々が互いにゆったりと近接して立っていた。これが関係者の怒りを買ひ、

壁画の注文をしたネルバート・チュイナードはこの壁画をすぐさま消去した (Benavidez and Vozoff 1984: 46; Goldman 1982; Stein 1994: 76-79)。

第二作は「トロピカル・アメリカ」と題され、ロサンゼルス市のメキシカン・タウンのオルベラ街の画廊所有者の依頼で描かれた。これは屋外のセメント地にフレスコ画法で制作された壁画で、十字架にはりつけられた先住民が描かれ、頭上にアメリカ合衆国の鷲が付いていた。ラテンアメリカにおけるアメリカ帝国主義の存在を表現したものであり、コミュニスト的と批判され、鷲の画像はすぐさまロサンゼルス市の権限により消去された (Benavidez and Vozoff 1984: 46; Goldman 1984a; Hurlburt 1989: 209-213)。この壁画そのものは近年まで存在していたらしいが、1997年10月にこの場所を訪れると、壁画全体がベニヤ板に被われ、何も見えなかった。

第三作はサンタ・モニカの映画監督ダッドリー・マーフィー (S.M. エイゼンシュタインの友人) の私宅に描かれた「今日のメキシコの姿」で、ブオン・フレスコ (真性フレスコ)⁹⁾ であった。プルタルコ・エリアス・カリェス政権時代 (1924-1930) のメキシコが描かれ、大統領の姿がお金を入れた袋の前に置かれ、アメリカ合衆国の利権を代表する駐墨米大使ドワイト・モローの姿も描かれていた。この作品は個人所蔵の屋内壁画のためか、今日でも現存しているということである (Hurlburt 1989: 213-215)。

さて、シケイロスがメキシコ系アメリカ人の役に立った第二の理由はグループ制作の強調にあったと思われる。壁画の制作にはどの作家でも助手を必要とし、オロスコモリベラもセミ・プロの助手を使って集団で仕事をこなした。しかし、シケイロスの場合、もっと枠を広げて、学生から素人に至るまでも組みこんで制作していった。とにかく教育への意欲が盛んなのである。ロサンゼルスに来たのもチュイナード美術学校で教えるためであり、この学生と一緒に既述の第一作を制作している (Hurlburt 1989: 206)。この学生たちがどのような人々であったのかは不明であるが、シケイロスの教育上の貢献は滞米生活の始まりから認められるのであった。また、後年、彼がメキシコのクエルナバカに工房 (La Tallera) を持った時には、チカノ壁画家のジュディス・バカがここで学んだ (Goldman 1993: 25)。この年代は1977年で (Rickey 1984: 88)、工房には大型電機昇降機まで備え付けてあり、大壁画の制作に適した所だったので (Stein 1994: 316)、後にロサンゼルスで大壁画を手がけるバカは学ぶところが多かったに違いない。バカと並んで著名なチカノ壁画家のライ・パトランもシケイロスの下で学んだ。シカゴ、次いでサン・フランシスコで活躍するパトランは1966年にメキシコでシケイロスのフレスコ画制作に参加し、以降、彼の壁画に

はシケイロスの画風が色濃く出てきたのであった (Barnett 1984: 89-91)。

シケイロスがメキシコ系アメリカ人に限らずアメリカ美術界に与えた影響の大きさの第三の理由として彼の技術面での貢献がある。早くも1922年頃、メキシコで彼は技法の改革を試みている。エネキン(竜舌蘭繊維)製の布のキャンバスに土地の松やに、コパル(樹脂)、油を混ぜた顔料を塗り、絵の効果を高めようとした(Hurlburt 1989: 204)。このような試みは1930年代にロサンゼルスで制作を始めると、さらに度重なっていった。ここでは外気と太陽と雨にさらされる外壁、しかもセメントの上に描くことが多くなり、室内や廊下や中庭用の壁画に適していたフレスコ画法が向かなくなってきたからであった(Hurlburt 1989: 206)。

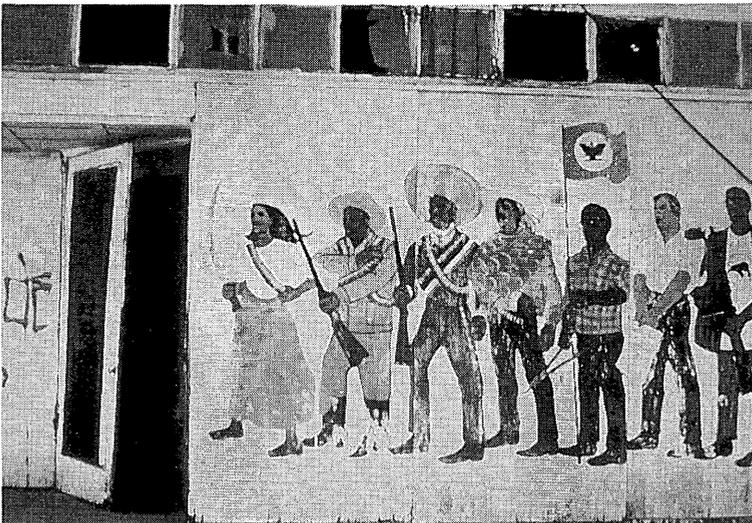
シケイロスがロサンゼルスで最初の壁画「街路での労働者の集会」を描いた時、耐水性セメント、スプレー・ガン(早く絵の具を塗るため)、ステンシル(形付板)、下絵のスケッチ代りの写真(中原 1994: 42によれば、エイゼンシュタインからの影響だとされる)を使い始めた。1933年に滞在した南米では、自動車用デュコ塗料(ニトロセルローズ顔料)、さらに写真にもカメラとシネマ用カメラの両方を使い、全体構想のしっかりした動的な壁画を制作しようとした。そして、1936年4月にニューヨークのユニオン・スクウェア近くで工房を開いた時、さらに実験をくり返した。合成樹脂絵の具、ラッカーも導入され、エア・ブラッシュ技法、ドリッピング方式が始められた(Hurlburt 1989: 207, 218-219, 221-225; 中原 1994: 50, 56-58にも詳しい)。この技法に影響されたのがジャクソン・ポロックで(講談社 1994: ジャクソン・ポロック年譜)、1936年24歳の時、シケイロスの工房に出入りしていたのであった。ポロックは1947-50年頃、アクション・ペインティングを始め、ナバホの砂絵からの着想だとされているが(石崎 1980: 126, 128)、技法的にはシケイロスから学んだことが役立ったのである。そして、ポロックとは別に、シケイロスの技法を受け継いで壁画を大量に制作したのは、後述する1960-70年代のメキシコ系アメリカ人たちであった(Cockcroft 1988: 189)。

オロスコ、リベラ、シケイロスの作品に代表されるメキシコの壁画がアメリカ合衆国に影響力を発揮したのは1930年代のことであった。この時期にはニューディール政策に支援され公共壁画が2500以上(メキシコ系の人々によるものとは限らない)全国で制作された(Cockcroft and Barnet-Sánchez 1993: 7)。しかし第二次世界大戦が始まると壁画熱は冷えこみ、大戦後の40-50年代には壁画は時代の好みではなくなった。それが復活するのは1960年代にメキシコ系アメリカ人の政治的抵抗が始まった時であった。

2. チカノ壁画運動（1960-70年代）とその継承

1960年代に公民権運動が全国的に高まった頃、メキシコ系の人々も各地で立ち上がり地方ごとに復権運動をくり広げた（黒田 1989; 1998）。そして、この復権運動を視覚的に表現するものとして壁画が各地で描かれた。政治的に目覚めたメキシコ系アメリカ人はチカノ（メキシカンから由来したとされる）と呼ばれ、1960-70年代に彼らが創造した壁画はチカノ壁画と称され、激しく高揚した時代精神を表現していた。チカノ壁画の表現上の躍動感と社会へ投げかけたメッセージは一定のスタイルを持っており、これは1980-90年代にも一部は引き継がれている。これらのチカノ壁画についての資料（文献リスト参照）を検討し、地域ごとに素描し、私が気づいた幾つかの傾向性を記していこう。

1960年代に描かれた初期の壁画の好例はアントニオ・ベルナルル作の「デル・レイ壁画」（1968年、壁画1）（SPARC スライド 1990: 1）だとされている。デル・レイとはカリフォルニア北部にある小さな町で、劇作家のルイス・バルデスの創作活動の拠点となったところである。バルデスはセサル・チャーベス¹⁰率いる農場労働組合運動に協力して農民劇場を始め、組合活動の拠点デラーノで実演していたが、創作



壁画1 アントニオ・ベルナルル、「デル・レイ壁画」、1968、カリフォルニア州デル・レイ農民劇場文化センター（©SPARC）

に専念するためにデル・レイへ拠点を移したのであった。そこに農民劇場文化センターが建てられ、その質素な木造の建物の扉の横の壁面に描かれたのがデル・レイ壁画である。扉の方に顔を向けて一連の男女の立像が描かれており、まるでボナンパットの楽師の壁画のような雰囲気をかもし出している。先頭の女性はメキシコ革命期の女性兵士アデリータ、次いで、パンチョ・ビリャ、エミリアーノ・サパタ、ホアキン・ムリエッタ（カリフォルニアのゴールドラッシュ期のメキシコ系の反乱指導者）、統一農場労働組合（UFW）の旗をかかげたセサル・チャーベス、グアダルルーペ・イダルゴ条約を両手に持った土地返還運動の指導者ライエス・ティヘリナ、銃を持ったマルコム・X、そして最後にマーティン・ルーサー・キングが立っている。壁画の場所が記念すべき建物であることに加えて、極めて素朴な筆致が見る者に忘れがたい印象を与えたに違いない。

次にロサンゼルスに移る。ここではチカノ壁画の流行以前から壁画はメキシコ系住民の間に定着していた。バー、レストラン、酒店の壁にフレスコ画を描くことがごく普通の慣習であった（González 1982: 155）。そこへ1960-70年代にチカノ壁画の全盛時代が訪れ、80年代にも制作が続き、今なお、その活動が見られるのが同市の特徴である。

同市では壁画制作の大プロジェクトが次々と進行した。1974年、市のプロジェクトが始まり、シケイロスの流れをくむジュディス・バカが指導者となり、市内に250もの作品が描かれた。これはチカノのものとは限らず、アジア系、アフリカン・アメリカン（黒人）の作品をも含んでの数である（Goldman 1993: 13）。

1976年からは「ザ・グレート・ウォール・プロジェクト」（大きな壁プロジェクト）が始まった。これはダウン・タウンから見て北西に位置するサン・フェルナンド・バレーのティフンガ排水用堀割の氾濫制御水路にカリフォルニア州のマイノリティの歴史を描くという計画であった。1976年夏にスタートし、ジュディス・バカの監督下、80人の青年、10人の芸術家、5人の歴史家が協力した。このプロジェクトは8年も続き、1983年夏には1950年代の歴史を描くにまで至った。「大きな壁」の長さは2,435フィート（1フィートは 30.48 cm）となり、制作に参加した青年の数は215人にもなった。初期のプロジェクトに同市の犯罪司法省がスポンサーの一員となっていることから察せられるように、壁画制作は非行青年の救済をも目的としていたのである（Goldman 1993: 13-14; SPARC パンフレット 1983）。

「大きな壁」の最初の部分には考古学時代や先住民を描いた壁画があり、ネイティブ・アメリカンの青年が素朴な絵を描いた（SPARC パンフレット 1983: 5）。しかし、

全体の中で目立つのはジュディス・バカの画である。たとえば、「ズート・スート暴動」(1981年)(アメリカ海兵隊の暴力に対してメキシコ系の青年が起こした暴動)の中で描かれている、かがみこんだ裸の青年(Ybarra-Frausto 1993: 68の図版)、「ユダヤ人亡命者」(1981年)、1950年代に起こったドジャー野球場建設のためのメキシコ系居住区の売却に反対する女たちを描いた「バリオの分割とチャーベス・ラビーン地域」(1983年、壁画2)(SPARC スライド 1990: 14)には人々の激しい表情と抵抗の姿勢が表現されている。

1988年からは「グレート・ウォールズ・アンリミティッド」(限りなき大きな壁)プロジェクトが始まり、ロサンゼルス各民族居住区に70以上の壁画が描かれた。この一例としてイレイナ・セルバンテスの「供げ物」(1989年、SPARC スライド 1990: 20)がある。画の中心に統一農場労働組合(UFW)の創立に寄与したドロレス・ウェルタ(セサール・チャーベスの友人)が描かれ、中央アメリカの女性、エル・サルバドルの亡命詩人の詩、祭壇などが加えられている。人物の表情は平盤に描かれているので、人物名や詩の内容を知ってこそ、絵のメッセージが読みとれる。このメッセージを感じとれない人には、この壁画が周囲の街路を装飾するためのものと見えるだろう。「供げ物」以前に制作されたジョン・バラデスの「ブロードウェイ壁画」(1981年、SPARC スライド 1990: 15)は衣料会社の内部に描かれたもので、パチュー



壁画2 ジュディス・バカ、「バリオの分割とチャーベス・ラビーン地域」, 1983, ロサンゼルス近郊サン・フェルナンド・バレーのティフンガ排水用掘割 (©SPARC)

コ風（1940年代のメキシコ系アメリカ人の若者のスタイルから由来した言葉。貧しくともそれなりにおしゃれをしたスタイル）の女性と黒人が描かれている。街の情景を描いたもので、政治的メッセージは感じられない。同様のことはフランク・ロメロの「オリンピックへ行く」（1984年、SPARC スライド 1990: 18）にも感じられる。ハイウェイの壁画に描かれたものであろうが、オリンピックへの人々の期待を担って車が走っている情景が描かれており、セメントの壁の飾りになっている。元来、壁画を描く目的には街路や町の装飾ということがあったのであり、この種の壁画も生き続けてきたといえるだろう。

ロサンゼルススの壁画を紹介してきたが、1970年代の好例を出しかねてきた。資料に適切なものがなかったからである。しかし、同市の中でもメキシコ系人口の集中する地域として知られるイースト・ロサンゼルスとなれば、この期の社会状況を表現した壁画は多い。

イースト・ロサンゼルスに描かれた最初の壁画は1970年に4人の作家により制作され、これ以降、連邦政府や市の資金援助により次々と制作され、近隣居住区（バリオ）の青年が参加した（Kahn 1975: 117）。ウィリー・ヘロンとグロンクの「黒と白の禁止令壁画」（1973年、壁画3）（SPARC スライド 1990: 3）は連邦資金によるエストラダ・コートツ住居プロジェクトの一環として描かれた90枚の壁画の一つである。ベ



壁画3 ウィリー・ヘロンとグロンク、「黒と白の禁止令壁画」, 1973, イースト・ロサンゼルス (©SPARC)

黒田 チカノ 壁画から美術館のための「移動用壁画」へ

トナム戦争時の反戦デモ、警官の暴力、ロサンゼルス・タイムズのチカノ・レポーターであったルーベン・サラサールの死などを描いている (Benavidez and Vozoff 1984: 48)。黒白のモンタージュで、ニュースの一コマコマを次々と見ているような効果がある。この作者は常に新しい試みを実行する人たちであり、次章で詳しく紹介したいと思う。

同じエストラダ・コーツ住民プロジェクトにより描かれたマリオ・トレスとその仲間の共同作品「私たちはマイノリティではない」(1978年, SPARC スライド 1990: 4) はポスターのような作品で、チェ・ゲバラの顔が語りかけるような表情で描かれている。

カルロス・アルマラスがバリオの青年の協力を得て描いた「ガーリョ農場のワインを買わないで」(1974年, 壁画4) は、当時セサル・チャーベスが率いたぶどう・ストライキを支援する図柄で、こぶしを振り上げて叫ぶ女性、鎖につながれた労働者、警官、骸骨などが描かれている。

メキシコ国境に近いサン・ディエゴではローガン居住区がハイウェイ・パトロールの駐車場になる計画が進んだが、メキシコ系住民の反対運動が効を奏し、チカノ公園として使われることになり、ここに多くの壁画が描かれた。この頃、サクラメントから来たロイヤル・チカノ・エアー・フォースと名付けられた青年のグループとホセ・



壁画4 カルロス・アルマラスと青年たち、「ガーリョ農場のワインを買わないで」、1974、イースト・ロサンゼルス (©SPARC)

モントヤが壁画制作に活躍した。たとえば、モントヤとこのグループは上記の公園を通るハイウェイの支柱に「農場労働者の家族」(1975年, SPARC スライド 1990: 2)を描いた。この作品はセメントむき出しの支柱を絵で飾ると同時にメッセージを発している。ソンプレロを被った農場労働者が十字架上のイエスのように描かれ、頭上には統一農場労働者組合の旗のシンボルである黒鷲が黒々と塗られている。労働者の下部には女性と児童が立っており、子どもは手に法律書を持っている。同じチカノの公園にビクトル・オチョア, ラウル・ジャックスと青年たちが「ヴァリオ, シー, ヨンクス, ノー」(1978年)を描いて、ハイウェイの支柱を装飾した (Barnett 1984: 384 ページの右カラー図版)。

サン・ディエゴのバルボア公園にはチカノ公園壁画プロジェクトにより多くの壁画が制作された。ビクトル・オチョアの「ジェロニモ」(1981年, SPARC スライド 1990: 13)は1970-80年代のネイティヴ・アメリカ人とチカノの連繫を象徴的に表現したものとされている。踊る男女, 銃を手にしたジェロニモ, 骸骨, 女性(ドロレス・ウェルタか?)と楽隊が描かれている。最も大きな姿はジェロニモである。1980年代末には、オチョアはタリェール・デル・アルテ・フロンテリス(国境芸術工房)を開き、サン・ディエゴとティワナの芸術家を集め移動労働者や不法移民のテーマを描こうとした (SPARC スライド 1990: 13の解説)。

次にサン・フランシスコであるが、この都市はロサンゼルスよりメキシコ色が少なく、ラティノ一般の壁画活動の中にメキシコ系のものがある、と理解した方がよからう。代表的作品はマルティ・エスニックな制作陣によるもので、マルティ・エスニックなテーマを描いている。

壁画はとくにミッション・ディストリクトに集中している。ここの居住者がアイリッシュ系からラテン系に移りだしたのは1930年代とされ、最初の壁画は1973年にジェームズ・タウン・センターにグループにより描かれた。テーマはヴェトナム戦争による人間破壊, 警官の暴力, ドラッグの弊害, ラテン起源と青年への祝福であった (Drescher 1994: 19)。その後、壁画はサン・フランシスコ中に次々と制作された。これらを収録した文献 (Drescher 1994) を見て、印象的な作品は次のようである。

1973-75年に活躍したムヘレス・ムーラリスタス(女性壁画家)と称する三人のグループは闘うチカノのテーマよりも、より自由で人間的なテーマを描いた。「市場のために」(1974年)では楽しいラテン世界の市場を; 「ラティノアメリカ」(1974年 SPARC スライド 1990: 11)ではメキシコ, ペルー, ボリビア, グアテマラ, ベネズエラの家族, 儀礼, 収穫が, 「子供のための幻想世界」(1975年)では人間と自然が描

黒田 チカノ壁画から美術館のための「移動用壁画」へ

かれた。ちなみに、メンバーのパトリシア・ロドリゲスはテキサス生まれのメキシコ系であるがペルーとボリビアまでも描き、グラシエラ・カリリーヨはメキシコ系であったがグアテマラを描き、コンスエロ・メンデスはベネズエラ人であった (Cockcroft and Barnet-Sánchez eds 1993: 69-76; University Art Museum, Berkeley 1977: 14-19)。

同じく女性の感性で美しく描かれた作品は1980年代にもあり、フアナ・アリシアの「レタスを収穫する女たち」(1983年, SPARC スライド 1990: 16) がそれである。元気に働く女性労働者の一人は妊娠しており、その胎児が透けて見えるように描かれているのが印象的である。

女性壁画家に次いで注目を惹くのはライ・パトランである。彼はシカゴから1970年代に移ってきた作家で、メキシコのサン・カルロス国立美術学校でアーノルド・ベルキンに学び¹¹⁾、既述のようにシケイロスの制作にも参加した経歴を持っている。シカゴでは後述するように多くの壁画も制作しているが、多面的才能を持った人らしく、ワン・パターンではない仕事を残した。サン・フランシスコでの代表的作品は陶芸家のメキシコ系とおぼしき女性と二人の非チカノ作家との共同制作による三次元的壁画「統一の歌」(1978年, SPARC スライド 1990: 12) である。パークレーのラ・ベニャ文化センター(ラテン系文化センター)の正面の壁面全体を被うように描かれたもので、チリのピリノチェット政権時代に殺害された抵抗派歌手のビクトル・ハラやフォーク・ミュージックを奏する南米の人々が描かれている。チカノではなくラテンアメリカ全般に関わる政治的テーマが中心にすえられたのである。あまりにも有名なこの壁画とは別に、ライ・パトランの多面性を表わす作品に、「プイム・タイム/ノー・タイム」(1980年, Drescher 1994: カラー図版104) がある。これはカリフォルニア新法律学校の内壁に制作されたもので、ジャガーなどメキシコ文化の表象の入った図形的処理の顕著な壁画である。

次に中西部に目を転じてみよう。ここでメキシコ系人口の多いのはシカゴであり、この都市には1930年代からニューディール時代の壁画が存在した。制作者にはシカゴ美術学校卒業生やそこで学んだ人が多かったようである (The Mexican Fine Arts Center・Museum 1987a)。

1960年代の最初の壁画は「メタフィジクス(平和)」(1968年)でマリオ E. カステイリーヨと高校生がビルゼン・バリオ(メキシコ系人口の集中して住む地域。市の中西部を占める)内のサウス・ハルステッド街に制作した。カステイリーヨによると、北西海岸インディアンのデザインと先コロンブス期のモチーフを借用した

(Barnett 1984: 69) とされるが、図版を見ただけでは理解しにくい。次の作品は「兄弟愛の壁」(1969年) と称され、同じくカスティージョと高校生により18番街とハルステッド街の交差点に描かれた (The Mexican Fine Arts Center・Museum 1987a: カラー図版参照)。装飾模様の中には平和のシンボルが描かれ、先コロンブス期の神殿の輪郭部が描かれていると解説されている (Barnett 1984: 70)。

1970年代に入ると、壁画制作が増えた。シカゴ大学から見て西方に広がるピルゼン・バリオのベニト・フアレス高校、サバタ公園、「アストランの家(文化会館)」にライ・パトランとバリオの青年たちがメキシコ系アメリカ人の歴史をテーマとしたものやその他の作品を制作した (Barnett 1984: 90 ページの最上段の図版)。パトランはピルゼン・バリオで育ち、10歳より毎年メキシコに行き、1966年にはシケイロスのフレスコ画制作に参加しており、彼の作品にはシケイロスの構成、ダイナミズムが反映されている (Barnett 1984: 89-91)。ただし、この印象は Barnett(1984) の図版を見てのことで、このパトランの作品はマルコス・ラヤに修正されてしまったり、火災で消失してしまった (Sorell 1984: 106)。

1974-75年にはシカゴ大学の南に位置するブルー・アイランドとカルメット・パーク地域にビセンテ・メンドーサ、ホセ・ナリオ、ライ・パトランにより「メキシコ系アメリカ人の歴史」が制作された (Sorell 1984)。この作品は、Sorell の掲げた図版から判断すると、ロサンゼルススの「大きな壁」のような壁画で、メキシコ系アメリカ人の歴史の重要な時点の情景が描かれている。

シカゴの壁画については文献が少なく (Barnett 1984; The Mexican Fine Arts Center・Museum 1987a; Sorell 1984)、その全貌を私は把握していない。

次に南西部に目を転じ、ニューメキシコ州を見ていく。同州にはスペイン系アメリカ人と称する人々が多く、チカノ復権運動にも容易に同調しない状況があった。そのことも一因となったのか、ここには壁画の数も少なく、チカノ壁画が大プロジェクトに乗って次々と描かれたわけでもない。しかしながら、アルテス・グアダルパーノス・デ・アストラン (アストランのグアダルペ芸術) と名づけられたレイバ兄弟とそのグループの活動は注目に値する (以下の紹介は Garduño 1984 に依拠)。

レイバ兄弟はサンタ・フェのバリオに住んでいたが、ヘロイン依存症から抜け出すために1971年に壁画を描き始めた。州や市やニューメキシコ博物館の資金援助を得て制作を続け、1975年までに17の壁画を完成した。画廊の多いサンタ・フェ市を支配していたアングロ芸術家と対立したが、ネイティブ・アメリカンの協力を得ながら描いた。全国的なチカノ壁画の流行とは離れて、別個に活動していた。その活動が結果的

には全米にみられたチカノ壁画活動の一翼を担っていたのだと自ら気がついたのは後日のことであった、とグループの一員が語っている。

アストランのグアダルーベ芸術グループが制作した壁画の代表作はサンタ・フェのハイウェイのサン・フランシスコ通りにあったが（写真1）、後ほど消された。1976年、同州でフィールドワーク中の私が撮った写真によると、アステカ時代に支配者に牛耳られた民衆と手をたずさえた現代の労働者が立ち上がっている、と思えるような図が描かれている（Garduño 1984: 95 の図版も参照のこと）。

1970年代にチカノ研究センターのあったラス・ベガス（ニューメキシコ州）のハイランド大学ではレイバ兄弟の制作は拒否され学生により壁画が描かれた（Garduño 1984: 96）。大学の建物の外壁に見られた壁画（写真2）の意味はよく分からないが、教会、ピラミッド、支配者、黒鷲とともに民衆が描かれており、圧制への批判が表現されているのだろう。屋内の壁画（写真3）には見物者が向って左手には統一農場労働組合（UFW）の旗と群衆が描かれており、ストライキの様子を表わしているのだろう。右手には、アメリカ合衆国の国旗が炎の中に見え、機械の横には苦悩しているらしき人の顔が見える。

サンタ・フェとラス・ベガスでは上記の三点しか私は見物していないが、これらの作品には共通点が認められる。政治的メッセージ、そして素人が一つ一つ描いた迫力

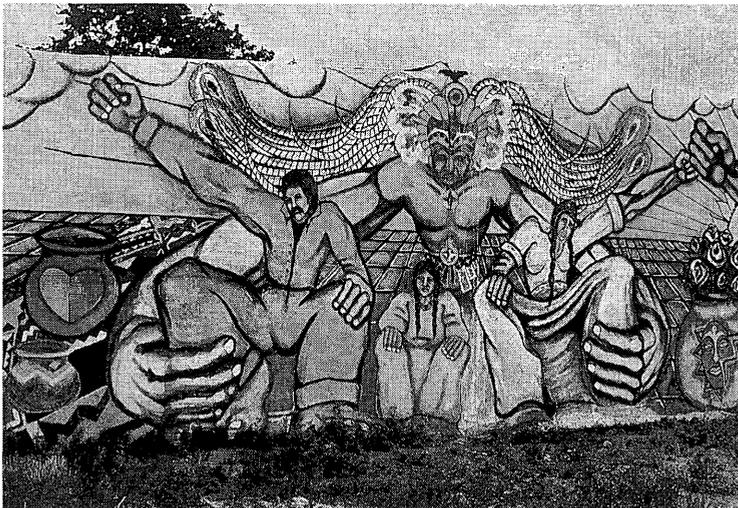


写真1 1976年撮影，ニューメキシコ州サンタ・フェ，アストランのグアダルーベ芸術グループ作（現存せず）

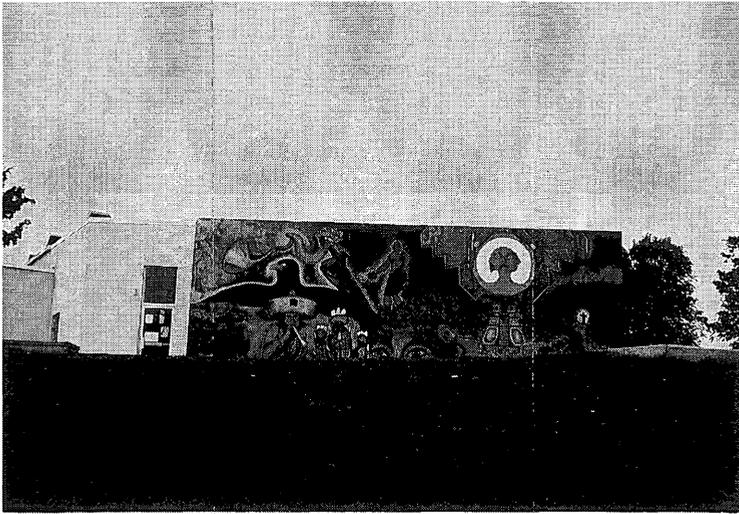


写真2 1976年撮影，ニューメキシコ州ラス・ベガス，ハイランド大学



写真3 1976年撮影，ニューメキシコ州ラス・ベガス，ハイランド大学

である。絵が動いていくような力がこちらに伝わってくる。レイバ兄弟と仲間はコロラド州デンバーを訪れ、チカノ指導者コーキー・ゴンサーレスの創った組織「正義のための行進」の事務所に行き、この組織が経営する学校トラテロルコの芸術工房に偶然ながら壁画を制作することになった。この経験に触発されて、レイバ兄弟は同じよ

うな学校をサンタ・フェに創ろうとしたが、1973-74年に当局の手が入り、彼らの壁画制作グループは解散に近い状態になった。しかし、アリゾナ州フェニクスのチカノ組織には招待され、三つの壁画を制作したといわれる。

この頃、ニューメキシコ州を歩いた私の見聞によると、他にも壁画活動は認められた。たとえば、ニューメキシコ大学のキャンパスには月と太陽と人間を描いた作品があった(写真4)。アルバカーキ市のバリオであるマルティネス・タウンの教会の前の家の壁にはグアダルupesの聖母とフアン・ディエゴが描かれていた(写真5)。北部の山村のモンテスマ近くの教会の入口には「キリスト昇天」の壁画があった(写真6)。また、タオスの町のアドベの家の壁には半ば消えかかった絵があったし、同市の病院の内壁には女性壁画家の作品があるときいた。この頃、壁画に興味を持っていなかった私は十分な資料を得ていない。

テキサス州ではサン・アントニオ、オースティン、ヒューストンがチカノ芸術活動の中心であったが、多くの芸術家の中で注目に値するのはヒューストン市で活躍したレオ・タングーマだとされる(Goldman 1984c)。タングーマは1972年にシケイロスに接触し、以降、彼の信奉者となったといわれる。制作した壁画が破壊されることが多かったという点でも二人は似ていた。1972年制作の「ラ・ラッサ(民族)のための人間的技術」は破壊された。ヒューストンは石油化学が主要産業である保守的な都市で、急進的のスローガンを持ち攻撃的画法を伴ったタングーマの作品は好まれなかった

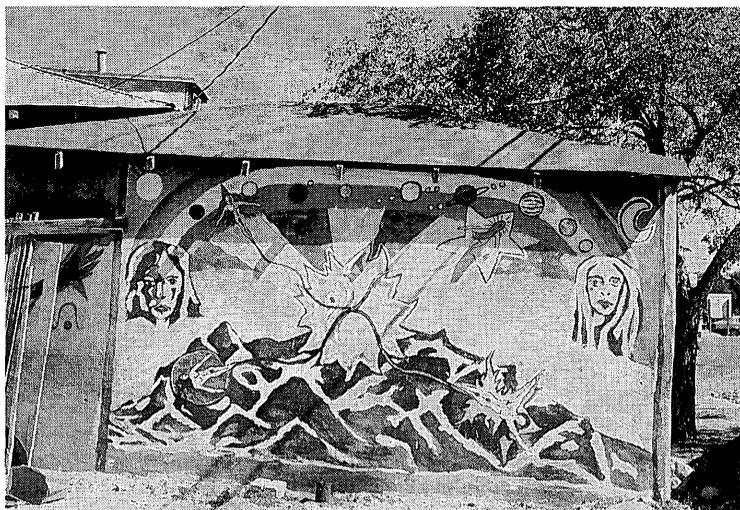


写真4 1976年撮影、ニューメキシコ州アルバカーキ、ニューメキシコ大学キャンパス内

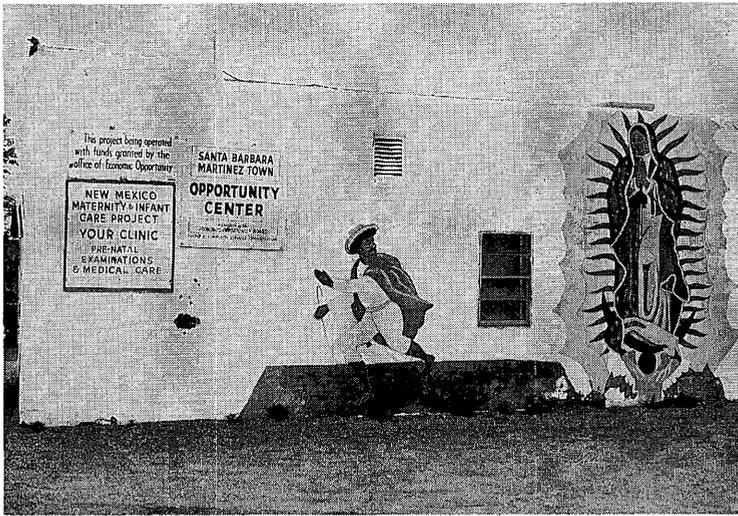


写真5 1976年撮影, ニューメキシコ州アルバカーキ, マルティネス・タウン



写真6 1976年撮影, ニューメキシコ州北部モンテスマ近く

のである。1973年にはコンティネンタル製罐会社の壁に「我らの民族性の再生」(Barnett 1984: 25ページ中段の図版)を150人に及ぶ市民と2人の助手の協力で描いた。民族の覚醒を唱い、フォークローリックな文化を越えてアメリカ市民としての闘う文化を担う人となることを訴えたといわれている。この壁画も破壊された。1981年

には「私たち」、「制度化された残忍性と人種差別に対する人民の判決」、「自然と融合した人間性」の三作品を制作中であった（Goldman 1984c: 99）。

上へのべてきたのはチカノ壁画のまさに素描にすぎない。なにしろ、全国各地のメキシコ系住民の多いところで壁画が描かれ、数も多く、とてもその全貌を把握することは難しい。しかし、この素描からも、一般的に言える事実はある。

第一に、壁画は民衆により民衆のために描かれた。作家が指導に当たっても、描くのは一人ではなく、近隣の有志や青年がグループになって描いた。ロサンゼルスของジュディス・バカ、サン・フランシスコのライ・パトラン、シカゴのマリオ E. カステイリョ、ニューメキシコのレイバ兄弟、ヒューストンのレオ・タングーマの仕事から明らかのように、青年、時として非行青年やモラトリアム期の青年が制作に参加し、自らを知る機会を得たのであった。

第二に、1960-70年代を代表するチカノ壁画にはシケイロスの影響が大きかった。この頃、壁画は街を歩く民衆に政治的メッセージを伝えるために存在したのであり、激しい表現力のあるシケイロスがチカノ作家の良きモデルになったのである。

第三に、1980-90年代になり、マイノリティが静かに自らを主張することが要求される時代になると、民族の姿や文化的表象を壁面に描くこと自体が民族文化の存在証明にもなってきた。壁画は時代の状況を反映するものであり、一時代が去ると、人は同じ壁画という表現媒体を使用し続けたとしても、往時と同じ志向と同じ技法で制作することは難しくなるのである。それどころか、前衛の作家は表現の固定化を好まず、それを批判し、時代に先がけて新たな表現方法を探し求めていく。その試みを次章でみていこう。

3. チカノ壁画への批判的動向（1970-80年代）

——「歩く壁画」の出現——

チカノ壁画は民衆の手による民衆のための作品であるため、表現の媒体としては制限性が大きい。そのため、表現にこだわる前衛的な人々は壁画の画法を見なおし、いち早く新しい試みを始める。

早くも1972年にイースト・ロサンゼルスでウィリー・ヘロンは「割れ目の入った壁」（1972年、SPARC スライド 1990: 5）を制作し、壁画そのものに疑問を呈している。この作品はヘロンの兄弟の一人がバリオの青年たちになぐられた事件への抗議のために描かれ、傷ついた若者、闘う青年、なき叫ぶ祖母の姿が見える。下地には青年たち

の落書きがあり、壁自体が割れたように描かれている。この壁画については様々な解釈があるが（たとえば Sánchez-Tranquilino 1993: 96-97）、壁画が静的なものではなく動くものとする感覚がヘロンにあった、と私には思える。

翌年の1973年、ヘロンはグロンクと共作で「無題」をイースト・ロサンゼルスシティ・テラス・パークに描いている（Barnett 1984: 111）。大きな顔、歯をむき出した口、こぶしなどが通常のプロポーションをはずして描かれているので、それらが壁画から飛び出して、こちらに向かってくるような気がする。また同年には、グロンクと共作で、既に紹介した「黒と白の禁止令壁画」（1973、壁画3）を描いた。壁画が段に区切られた構成になっており、向って上段の左から右へと見て、次いで下段の一コマコマを左右へと見ていくと、ニュースのコマを見ているように仕組まれている。ここでもヘロンとグロンクが動きにこだわっていることが分かる。

彼らの動きへの執着はさらに深まった。この頃、ヘロンと交友したガンボアの回想によると（Gamboa 1991）、「歩く壁画」（walking mural）の試みは次のように展開された。

ヘロン、グロンク、ガンボアなどは高等学校を拠点にして演劇をはじめた。1971年12月24日、つまりクリスマス前夜に、この三人はイースト・ロサンゼルス市のイースタン・アヴェニューとホワイトティア・ブルヴァードの交差点に出てきて、「十字架の留」を演じた。これはカトリックの聖週間の儀礼にちなんだパフォーマンスで、三人は十字架を背負ったイエスの道行きを演じてみせた。益なき死を栄光とみなす当時の風潮に水をさすための試みであった。人間が壁画の替りに演じて、さっと消えていったのである。

次いで、1972年12月24日、ヘロン、グロンク、ガンボア、パッツィ・バルデス（唯一の女性メンバー）は同じ交差点に現われ、またもや「歩く壁画」を演じた。一人はグアダルーペの聖母に扮し、一人はクリスマス・トリーになり、一人は壁画をかかげ、一人はその三人の姿を記録するというパフォーマンスであった。

1973年には、上の四人はアスコ（Asco スペイン語で「嫌悪」の意）というパフォーマンス・グループを結成した。そして、1974年11月、万霊節の日に共同墓地でミサが行なわれているところへ現われて、「万霊節」を演出し、カトリック教会の行事を皮肉った。同年12月24日には、アリゾナ・アヴェニューとホワイトティア・ブルヴァードの交差点に出てきて、「最初の晩さん」を演じた。この場所は何年か前にメキシコ系の人が警官に射殺されたところで、その死を記念するパフォーマンスであった。キリストの「最後の晩さん」をもじったもので、痛めつけられた男の肋骨の見える裸体を

黒田 チカノ壁画から美術館のための「移動用壁画」へ

描いた画板の前に机と椅子を置き、そこに座ったグロテスクな男女が飲食をするパフォーマンスであった。ラッシュ・アワーの最中だったので、人が集まった。デザートを出す代りに、グロンクはバルデスとサンドバル（共演者）の二人を酒屋の外壁にテープではりつけ、観衆が二人を助け、二人は逃げだしたそうである。

このような試みが出てくると、動かない壁画は魅力に欠けてくる。しかし、パフォーマンスは常に即応性を要するものであり、表現へと向かうエネルギーが充満している間しか続かない。アスコの活動は1987年以前に消えていった（Gamboa 1991）。

4. 「移動用壁画」の出現（1980-90年代）と壁画の現状

アスコの活動は壁画の先細りを示しているが、現実には前衛的試みのようには動かない。アスコがイースト・ロサンゼルスで活躍している間にも、壁画は描き続けられている。しかし、そこにも変化が訪れている。

1988年以降、「大きな壁に限りなし」プロジェクトが進み、70以上の壁画がロサンゼルスの民族居住区に制作されたことは既にのべた。そして、1995年には、「プロジェクト MAT (murals against Tobacco 反タバコ壁画)」が始まり、SPARC (Social and Public Art Resource Center 社会公共芸術資源センター) はロサンゼルス郡と或るメディア会社の協賛を得て、反喫煙、反ドラッグ、反アルコール依存のキャンペーンのため15人の青年芸術家に壁画制作を依頼した。これらの作品はロサンゼルスの85の屋外広告板に展示されたという (SPARC パンフレット 1996)。この展示方法から判断するに、「移動用壁画」(portable mural) であろう。

同じ頃ジュディス・バカが制作した「世界の壁 (恐怖のない未来)」と題された七枚の壁画も「移動用壁画」である。世界の平和を唱ったこの作品は1990年にはフィンランドとロシアへの巡回展に出品され、1991年にはスミソニアン・インスティテュートに展示された (Lomelí ed. 1993: 197)。

シカゴでは1987年にメキシコ美術センターの主催でバリオの壁画展が企画され、19の作品が出品されたが、これらも「移動用壁画」である (The Mexican Fine Arts Center・Museum 1987a)。

上の例から判断するに、壁画とはいわれながら、キャンバスに描かれ、美術館や博物館や広告板に展示されている。つまりは「移動用壁画」なのである。もっとも、このタイプの壁画は今に始まったものではない。既にのべたように、1931年12月—32年1月にニューヨークでリベラが個展を開いた折、このタイプを採り入れている。メキ

シコで既に描いた代表的壁画の部分部分を記憶に頼りつつキャンパスに描き、これを展示したのであった。この場合、ニューヨークでメキシコの壁画を再現するためにこれ以外に仕方がなかった。ところが、1990年代の「移動用壁画」はオリジナルとして描かれたものであるから、本来は屋外用の作品であったものが美術館に展示される絵画になりつつあることを示している。

壁画がキャンパスに描かれるのなら、絵画やポスター（文献中の図録参照）とどこが違うのだろうか。壁画の時代は終わったのではないだろうか。このような質問に対しては、往年の力強いチカノ壁画の時代は終わったが、都市のあちこちで壁画は生き残っている、と答えるのが現実にもそぐうことであろう。

1994年10月、ニューメキシコ州アルバカーキを訪れると、大学のキャンパスにあった壁画（写真4）はなくなっていたし、マルティネス・タウンの壁画（写真5）は半ば消え、元の姿を覚えている人だけがグアダルルーベの聖母とファン・ディエゴの像を探し当てられるほどであった。アングロ寄りの市政が行き渡り、壁画を描くことに批判的な雰囲気がある、ということであった。ニューメキシコ大学では、メキシコ系の学生が集まり、壁画を描く壁を自由に解放しよう、とキャンペーンをしていた。

サンタ・フェではアストランのグルダルーベ芸術グループの描いたサン・フランシス通りの壁画（写真1）は既に消去されたと文献に記されている（Griswold del Castillo *et al.* eds 1991: 278）。同グループが描いた他の作品はどうなったのかを知る

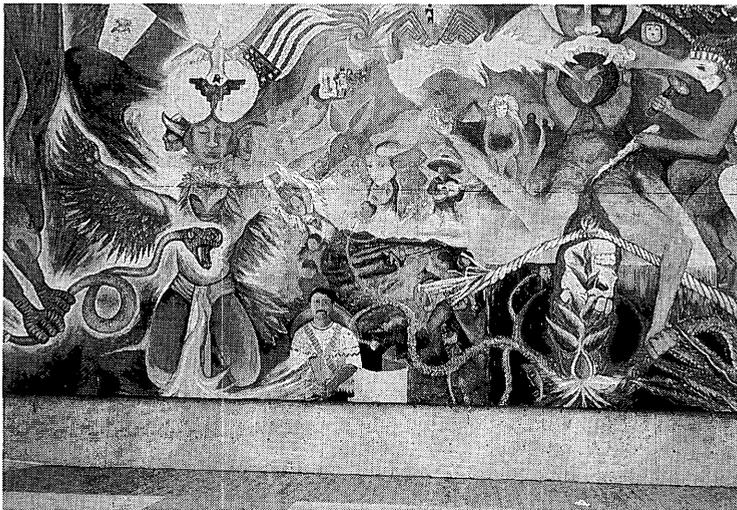


写真7 1994年撮影、アリゾナ州トゥソン、オールド・タウンの文化会館

黒田 チカノ壁画から美術館のための「移動用壁画」へ

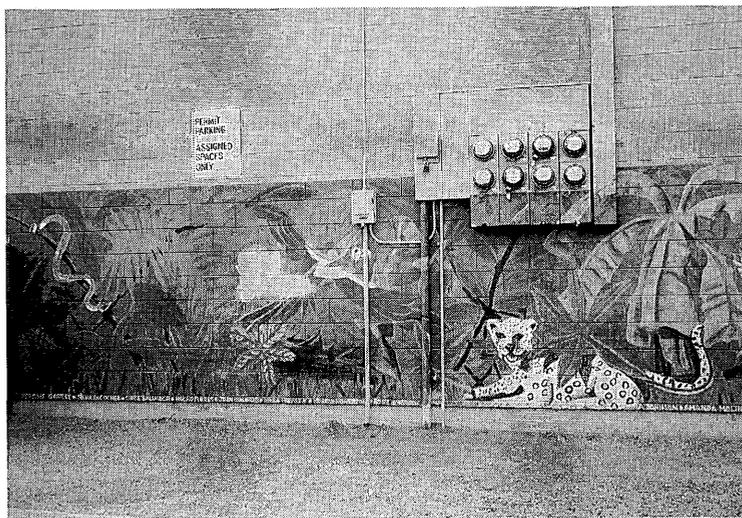


写真8 1994年撮影, アリゾナ州トゥソン, メキシコ系バリオ

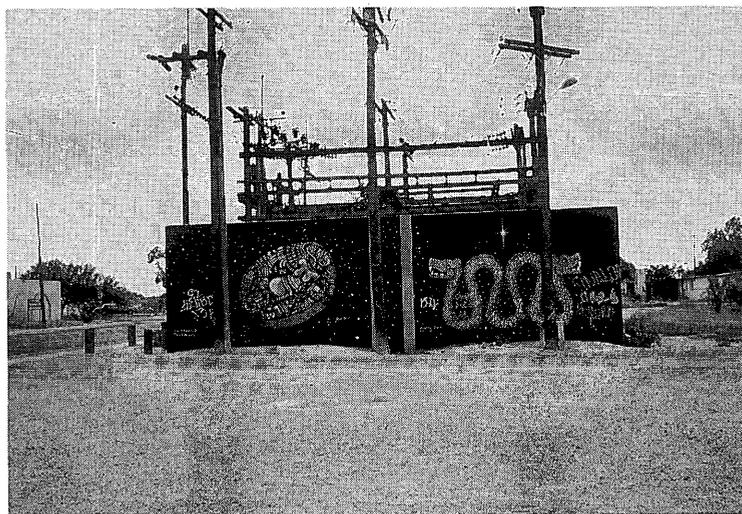


写真9 1994年撮影, アリゾナ州トゥソン, メキシコ系バリオ

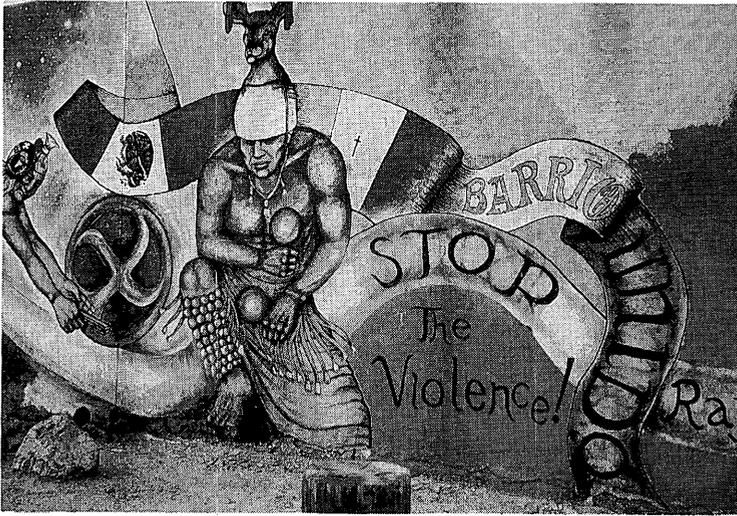


写真10 1994年撮影, アリゾナ州トゥソン, メキシコ系バリオ



写真11 1994年撮影, アリゾナ州トゥソン, メキシコ系バリオ



写真12 1997年撮影，ロサンゼルス，オルベラ街近くのメキシコ文化会館



写真13 1997年撮影，ロサンゼルス，ユニオン・ステーション裏出口

機会はなかった。

同年同月、アリゾナ州トゥソンを訪れると、多くの壁画に出会った。オールド・タウンの文化会館の外壁(写真7)やアリゾナ大学の南西に位置するメキシコ系居住区においてである(写真8, 9, 10, 11)。8は住宅の装飾, 9は変電所の殺風景な壁を飾るためのものである。10は近隣のヤキの人々の文化, 11はメキシコの英雄を描いている。政治的指導者を描いていても、そこに政治的メッセージがこめられている雰囲気は少ない。

1997年11月、ロサンゼルスを訪れると、オルペラ街のシケイロスの作品「トロピカル・アメリカ」はベニヤ板で被われ、何も見えなかった。近くのメキシコ文化会館へ行くと、1970年代と同じ壁画があった(写真12)。メキシコの歴史と農村をノスタルジックに描いた装飾的な作品である。少し歩いて、ユニオン・ステーションに行くと、裏出口は以前より整備されて、頭上の壁面には多民族性をテーマにして政治的リーダーや様々な顔が描かれていた(写真13)。駅の正面に戻って、ダウンタウンへ向って歩くと、そこは工事中で、防壁が続いていた。全体に絵が描いてあるのが分かったが、道路に面した防壁の絵は近寄って見る事ができた。アラメダ地区の開発のために工事があることが明記され、「資材を分け合いましょう」というスペイン語のスローガンと共に働く人々の姿が描いてあった(写真14)。市民にこのメッセージを伝えるため、そして工事現場を隠すために役立っている、と私には思えた。



写真14 1997年撮影, ロサンゼルス, ユニオン・ステーション近くのアラメダ区開発工事中防壁

ユニオン・ステーションの新しい壁画と工事現場の防壁に描かれた絵がメキシコ系の人々だけで描かれたのか、他の人々の手も入っているのか私は確かめていない。いずれにしても、これらの例は壁画が生き残るための例になるだろうと私には思われた。人々にメッセージを伝え、しかも、その場を装飾しているからである。

あとがきにかえて

本稿は副題に記したように、まことに素描に過ぎない。ここ20年あまりの間にアメリカ合衆国南西部で私が見聞した壁画が印象に残り、メキシコ系アメリカ人の壁画制作活動の概要を知りたくなり、文献を入手して大まかなスケッチを描いてみたのである。これから機会を得て、ロサンゼルス、サン・フランシスコ、シカゴ、デトロイトで壁画を見聞し、知見を広め今よりバランスのとれた理解を得たいと考えている。

第4章でのべたように、この人々の描く壁画は美術館に入りつつある。また、壁画以外の表現活動、たとえば絵画やグラフィック・アートは美術館や画廊の支援を得ながら制作されることが多い。そのため、各地方の美術館、エスニック画廊、援助機関（たとえば SPARC）の果たす役割は大きくなっている。これらの組織が芸術家と一緒に目ざす表現のかたちはアメリカン・ポップ・アートの一部となるだろう。

謝 辞

国立民族学博物館共同研究会、五十嵐武士（代表）「アメリカ合衆国における“多民族性”の性格についての研究」において、1996年4月15日、「チカノ壁画から画廊へ——メキシコ系アメリカ人の文化的表現の変容」という題で黒田が発表し、研究会のメンバーから有益な批評をいただいた。この折にはスライドを活用した。

吉田憲司助教授から頂いたコメントにより様々な修正をほどこすことができた。園田直子助教授は貴重な示唆を下された。記して謝意を表したい。

ロサンゼルスにある社会公共芸術資源センター SPARC (Social and Public Art Resource Center, Venice, California) は作品の著作権の取得に協力して下さった。その盡力に感謝している。個々の作家の作品で著作権のとれないものが多く、本稿に収録することを断念した。

注

- 1) 「オロスコは最初の芸術上の刺激をボサーダから受けたと自認しているし、リベラはブラド・ホテル（メキシコ・シティ）に描いた壁画に自画像を入れ、フリーダ・カロの手を自分の肩に置き、同時にボサーダ風の骸骨婦人の手を取る自分の姿を描き、自らの芸術上の系譜を明示している」と研究者ロドリゲスはのべている (Rodríguez 1969: 141, 図版150)。

- 2) アルマ・リードはカリフォルニア大学パークレー校で考古学を専攻した後、同州でジャーナリストとして活動していた。絞首刑の年齢を14歳から18歳に上げるべきと論をはるにより、職長殺害の罪により絞首刑に処せられそうだったメキシコ人労働者を救ったため、オペロン大統領に招かれメキシコを訪問した。その後、カーネギー財団の支援によるユカタン半島での遺跡発掘の報道をニューヨーク・タイムズ誌のために行なった。1923年、当時のユカタン州の改革派州知事フェリペ・カリーリョと恋におちいるが、翌年カリーリョの暗殺が起こった。以来、アルマのメキシコへの傾斜は続き、オロスコのアメリカ合衆国での活動を支援した (Hurlburt 1989: 26-27)。
- 3) アジュラムとはインドのワルダにおけるガンディの住居の名前。1920年、アルマ・リードはニューヨークに移住したシケリアノス (ギリシャの詩人) 未亡人のマダム・イヴ・シケリアノスと一緒にアジュラムのサロンを盛り立てた (Hurlburt 1989: 27)。
- 4) このプロジェクトにより、石垣栄太郎もニューヨークのハーレムで1935年頃から3年ほど壁画制作にたずさわった。しかし、国籍上の制限のため解雇された (浅野 1982: 63-64; 安来 1997: 13; 芸術新潮特集 1995年10月号: 32)。この期の影響を示す石垣の絵は和歌山県立近代美術館所蔵の「ボーナス・マーチ」(1932年)や「キューバ島の氾濫」(1933年) (和歌山県立近代美術館 (図録) 1997: 作品図版13, 14) とされている (安来 1997参照)。
- 5) アメリカの生活を描くことを唱った地域主義を代表する画家。1930年代に壁画制作に関わった。
- 6) この期のロックフェラー家のメキシコ文化との関わりは大きい。ネルソン・ロックフェラーはスタンダード石油会社の資産がメキシコで国有化されることを避けるためにカルデナス大統領と親交をもった。そして、その頃、メキシコの美術品、とくに考古資料を収集した。そして、1930年には、駐墨米国大使モローの口添えによりカーネギー財団の資金援助を得て、メトロポリタン美術館で1200点を展示したメキシコ巡回展の開催に貢献した。また、1940年にはニューヨーク近代美術館で500点を展示した「メキシコ芸術の二〇世紀」展を開催した (Hurlburt 1989: 9)。
- 7) この壁画は1934年にメキシコ国立芸術院に再現された。
- 8) この制作には RCA ビルの壁画の制作時と同様にベン・シャーンと野田英夫が参加した (Hurlburt 1989: 162, 168, 190; 中原 1994: 54)。
ベン・シャーンはリベラとの接触によりフレスコ画について学び、幾つかの壁画習作を残すことになった (プレスコット 1991: 13)。
野田英夫は1930年、リベラがカリフォルニア美術専門学校の図書館の壁画を制作した時にも、これに参加していた (本江 1982: 72)。
なお、日本でメキシコ色の濃い画家として知られる北川民次は壁画運動に直接的には関与しなかったようである。しかし、1921年から1936年までの15年間もメキシコに滞在し、オロスコ、リベラ、シケイロスと交友をもった (愛知県立近代美術館 (図録) 1996: 北川民次年譜)。
- 9) 真性フレスコもしくは濕式フレスコと訳されるもので、石灰を塗った壁画に下絵を描き、さらに仕上げの石灰を塗り未だ固まらない内に絵具を塗る (詳しくは、森田 1994: 16-23)。
- 10) メキシコ系およびメキシコ起源の人名、地名などをスペイン語表記に従うことにする。ただし、英語表記が定着している場合はそれを採った (たとえば、ロサンゼルス)。
- 11) カナダ、カルガリー生まれ (1930年) の画家。メキシコで絵画、壁画の制作にたずさわった。

文 献 (*印は入稿後に入手した文献を示す)

[書籍, 論文]

浅野 徹

1982 「石垣栄太郎」東京国立近代美術館、京都国立近代美術館 (図録) 『アメリカに学んだ日本の画家たち』pp. 62-64。

Barnett, Alan

1984 *Community murals: the people's art*. New Jersey: Associated University Press.

Benavidez, Max and Kate Vozoff

- 1984 The wall: images and boundary: Chicano art in the 1970s. In Leonard Folgarait (ed.) *Mexican art of the 1970s: images of displacement*, pp. 45–54. Vandervilt University Monographs on Latin American and Iberian Studies.
- Britton, John A.
1995 *Revolution and ideology: images of the Mexican revolution in the United States*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Cockcroft, Eva
1988 The United States and socially concerned Latin American art. In Bronx Museum of the Arts (ed.) *Latin American spirits: art and artists in the United States, 1920–1970*, pp. 184–221.
- Cockcroft, Eva Sperling and Holly Barnet-Sánchez (eds)
1993 *Signs from the heart: California Chicano murals*. Calif: Social and Public Art Resource Center.
- Cockcroft, Eva and Holly Barnet-Sánchez
1993 Introduction. In *Sings from the heart*, 5–21.
- Drescher, Timothy W.
1984 The galeria de la raza/studio 24: culture and community. In Jacinto Quiarte (ed.) *Chicano art history*, 16–25.
1994 *San Francisco murals: community creates its Muse, 1914–1994*. San Francisco: Pogo Press.
- Edwards, Emily
1966 *Painted walls of Mexico: from prehistoric times until today*. Austin: University of Texas Press.
- Gamboa Jr., Harry
1991 In the city of angeles, chameleons, and phantoms: Asco, a case study of Chicano art in urban tones (or Asco was a four-member world). In Griswold del Catillo *et al.* (eds) *Chicano art*, 121–130.
- Garduño, Gerónimo
1984 Artes Guadalupanos de Aztlán. In Jacinto Quiarte (ed.) *Chicano art history*, 93–97.
- Goldman, Shifra M.
1982 Mexican muralism: its social-educative roles in Latin America and the United States. *Aztlán* (13), 111–133.
1984a Siqueiros and three early murals in Los Angeles. In Jacinto Quirarte (ed.) *Chicano art history*, 56–63.
1984b Songs of unity: Berkeley's new raza mural. In Jacinto Quirarte (ed.) *Chicano art history*, 91–93.
1984c Chicano art alive and well in Texas: a 1981 update. In Jacinto Quirarte (ed.) *Chicano art history*, 97–99.
1993 How, why, where, and when it all happened: Chicano murals of California. In Eva Sperling Cockcroft and Holly Barnet-Sánchez (eds) *Sings from the heart*, 22–53.
- González, Alicia María
1982 Murals: fine, popular, or folk art. *Aztlán* (13), 149–163.
- Gorodezky M., Sylvia
1993 *Arte Chicano como cultura de protesta*. México: CISEUA, UNAM.
- Griswold del Castillo, Richard, Teresa McKenna and Yvonne Yarbrow-Benjarano (eds)
1991 *Chicano art: resistance and affirmation, 1965–1985*. Los Angeles: Wright Art Gallery, University of California Press.
- Hurlburt, Laurence P.
1989 *The mexican muralists in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 石崎浩一郎
1980 『アメリカン・アート』講談社現代新書。
- Kahn, David

- 1975 Chicano street murals: people's art in the East Los Angeles barrio. *Aztlán* 6(1), 117-121.
- 加藤 薫
 1988 『メキシコ壁画運動——リベラ, オロスコ, シケイロス』平凡社。
 *1993 「チカノ・アートの現在」『神奈川大学国際経営論集』(4), 153-188.
- 黒田悦子
 1989 「チカーノの来た道——その歴史的経緯」『国立民族学博物館研究報告』14(1), 167-198。
 1998 「ヒスパニック(ラティノ)のアメリカ——メキシコ系アメリカ人の抵抗文化の形成」『アメリカ史研究』21, 29-41。
- ル・クレジオ, J.M.G. (望月芳郎訳)
 1993 『ディエゴとフリーダ』新潮社。
- Lomelí, Francisco (ed.)
 1993 *Handbook of Hispanic cultures in the United States: literature and art*. Houston, Texas: Art Público Press, University of Houston.
- Lucie-Smith, Edward
 1993 *Latin American art*. London: Thames and Hudson.
- Maciel, David R.
 1991 Mexico in Aztlán, Aztlán in Mexico: the dialectics of Chicano-Mexicano art. In Griswold del Castillo *et al.* (eds) *Chicano art*, 109-120.
- Mesa-Bains, Amalia
 1993 Quest for identity: profile of two Chicana muralists based on interviews with Judith F. Baca and Patricia Rodríguez. In Eva Sperling Cockcroft and Holly Barnet-Sánchez (eds) *Sings from the heart*, 54-67.
- 本江邦夫
 1982 「野田英夫あるいは未完の《橋》」東京国立近代美術館, 京都国立近代美術館 (図録) 『アメリカに学んだ日本の画家たち』71-76。
- 森田恒之
 1994 『画材の博物誌』中央公論美術出版 (普及版)。
- 中原佑介
 1994 『1930年代のメキシコ』メタローク。
 プレスコット, ケネス W.
 1991 「ベン・シャーン 1898-1969」図録『ベン・シャーン展』福島県立美術館, 11-17。
- Quirarte, Jacinto (ed.) and with introductory notes.
 1984 *Chicano art history: a book of selected readings*. San Antonio, Texas: The Research Center for the Arts and Humanities, The University of Texas at San Antonio.
- Reed, Alma M.
 1960 *The Mexican muralists*. New York: Crown Publishers, Inc.
- Rickey, Carrie
 1984 The writing on the wall. In Jacinot Quirarte (ed.) *Chicano art history*, 87-91.
- Rodríguez, Antonio
 1969 *A history of Mexican mural paintings*. London: Thames and Hudson.
- ローズ, バーバラ (桑原住雄訳)
 1970 『二十世紀アメリカ美術』美術出版社。
- Sánchez-Tranquilino, Marcos
 1993 Murales del movimiento: Chicano murals and the discourses of art and Americanization. In Eva Sperling Cockcroft and Holly Barnet-Sánchez (eds) *Sings from the heart*, 84-101.
- 新川健三郎
 1973 『ニューディール』近藤出版社。
- Sorell, Victor A.
 1984 Barrio murals in Chicago: the painting the Hispanic-American experience on "our community" walls. In Jacinto Quirarte (ed.) *Chicano art history*, 100-109.

黒田 チカノ壁画から美術館のための「移動用壁画」へ

1991 Articulate sings of resistance and affirmation in Chicano public art. In Griswold del Castillo *et al.* (eds) *Chicano art*, 141-154.

Stein, Philip

1994 *Siqueiro: his life and work*. New York: International Publishers.

Tibol, Raquel

1995 Pollock-Siqueiros: exposición y críticas. *Proceso* 989, 70-71.

Vargas, Zaragosa

1993 *Proletarians of the north: a history of Mexican industrial workers in Detroit and the Midwest, 1917-1933*. Berkeley: University of California Press.

Williams, Adrian

1994 *Covarrubias*. Austin: University of Texas Press.

安來正博

1997 「石垣栄太郎のアメリカ——ある渡米画家の生涯」和歌山県立近代美術館『アメリカの中の日本』7-16。

Ybarra-Frausto, Tomás

1993 *Arte Chicano: images of a community*. In Eva Sperling Cockcroft and Barnet-Sánchez (eds) *Signs from the heart*, 22-53.

[図録, 画集, パンフレットなど]

(Los Angeles)

The Arts Foundation of San Bernardino County and the San Bernardino County Board of Supervisors

1990 *Aquí estamos y no nos vamos*.

SPARC (Social and Public Art Resource Center)

1983 *Walking tour and guide to the great wall of Los Angeles*.

1991 *Encuentro: invasion of the Americas and the making of the mestizo*.

1996 *Twenty years*. (1枚見開きパンフレット)

(San Francisco)

The Mexican Museum, San Francisco

1986 *Lo del corazón: heartbeat of a culture*.

1992 *The Chicano codices: encountering art of the Americas*.

University Art Museum, Berkeley

1977 *The fifth sun: contemporary/traditional Chicano and Latino art*.

(Chicago)

The Mexican Fine Arts Center • Museum

1987a *The barrio murals*.

1987b *Latina art: showcase '87*.

(Colorado)

Gallery of Contemporary Art, University of Colorado

1989 *Sin fronteras: crossing borders: Mexican American artists in the Southwest*.

(New York)

Bronx Museum of the Arts in association with Harry N. Adams, Inc.

1988 *The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970*.

(日本)

福島県立美術館 (編)

1991 『ベン・シャーン展』

芸術新潮 特集

1995 10月号 『アメリカン・ドリームに賭けた日本人画家たち』

講談社 現代美術 6

1994 『Jackson Pollock ポロック』

愛知県美術館

1996 『北川民次展』

東京国立近代美術館, 京都国立近代美術館

1982 『アメリカに学んだ日本の画家たち——国吉, 清水, 石垣, 野田とアメリカン・シーン 絵画』

和歌山県立近代美術館

1997 『アメリカの中の日本——石垣栄太郎と戦前の渡米画家たち』

*横浜市民ギャラリー

1992 『サン・ディエゴ現代美術展』

[スライド 資料]

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México

1994a El Muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros.

1994b El Muralismo mexicano: otros maestros.

1995c Ciudad universitaria.

SPARC (Social and Public Art Resource Center)

1990 Signs from the heart: slide set (20 slides with educational text).

1996 Teaching social history through murals: six San Francisco murals: 26 slide set with narrative.