
チカノ・アートの現在

加 藤 薫

は じ め に

1990年から1993年の3年間をかけて、全米10の主要美術館を巡回するカラ (CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985) 展が開催¹⁾されている。1984年から7年の歳月をかけて準備されたこの美術展は、現在のアメリカ合衆国 (以下国名として使用する時は単にアメリカと表記) 社会の実情と、その中におかれているエスニック・マイノリティー²⁾の地位とか主張を反映する極めて重要な展覧会であると注目を浴びている。今のところ、この美術展が日本に上陸する予定はないし、日本からそのような呼びかけをする組織も、またこの展覧会の重要性について認識している美術関係者も、ほとんど皆無といってよいだろう。そんなおり、1992年9月より横浜市とアメリカ合衆国サン・ディエゴ市姉妹都市提携友好35周年を記念して『サンディエゴ現代美術展—多民族社会の個性の競演』³⁾が開催されたが、その中には少なからずチカノ⁴⁾美術作家による出品作が含まれていた。おそらくこれだけまとまった数のチカノ作品が日本で紹介されたのは初めてのことであり、同展覧会カタログにおいてもアメリカ現代美術界の中でのチカノ・アートの位置づけと評価を正面きっておこなっている⁵⁾。

本論文は、1960年代以降、アメリカ現代美術の動向を考えるうえで新しく

浮上してきたアートとエスニシティ⁶⁾の関係を考察する上で極めて興味深いモデルを提供している「チカノ・アート」についての短い論考である。内容としては、チカノ・アートの歴史と展望、代表的な作家や作品の紹介と分析、その背景にあるアメリカ社会内部におけるチカノの歴史、チカノ文化の定義、アメリカ社会内部における動向、影響などについて、さらにまた上記「カラ展」開催を可能にした大きな力として存在するチカノを含めたエスニック・パワーについて、および加えるに隣国メキシコ美術との歴史的相互交流と影響関係、アメリカにおけるファインアート系⁷⁾メインストリーム美術⁸⁾との価値の相克などについて考察する。

チカノ・アートに関する資料はアメリカ国内においても1970年代になってやっと整理されるようになってきたばかりである。その理由は幾つかあるが、本文中でも述べているように、チカノの歴史は一世紀半も前に遡るにもかかわらず、すくなくとも1960年代まではワスプ社会⁹⁾への同化、融和をめざした意識が支配的であったこと、マイノリティーのサブ・カルチャーであり記録に値しないと長らく思われてきたこと、従って公的にも私的にも美術館など文化施設においても展覧会が開かれたり、収集がおこなわれることがなかったこと、またチカノ一般の政治力経済力はこれまで弱く、美術市場において大きなマーケットとはなりえなかったこと、等の点が挙げられる。

チカノ・アートが実質的に誕生したのは1960年代後半になってと考えられており¹⁰⁾、それ以前のチカノ作品についての系統的な調査は非常に困難である。それと同時に1960年代以前について言えば、たとえチカノ美術作家によって制作された作品ではあっても、そこにチカノとしてのアイデンティティーやチカニスモ¹¹⁾の主張が必ずしも表現されているとは限らない面もある。またチカノ・アートはもはや過去の、墓場入りした美術ではなく、現在進行形で語られるべき美術なのである。この点からもコンテンポラリーなチカノ・アーティスト達の動向解説および作品分析が、これから歴史をつくっていくという意識のもとになされてきている。このため、本論執筆前に参照している展

覧会カタログの多くが、単なる美術展企画のドキュメントといった体裁を取らず、豪華単行本のような編集でまとめられている。¹²⁾ 本論もまたこういった現状を反映し、論旨の焦点は1960年代以降の動向に充てられている、と同時に資料的にも比較的最近のものに限定している。チカノ・アート研究は今後新たな歴史的な展望や社会的な展望のもとに書き進められてゆくに違いないが、その過程にあるひとつの試論と解釈していただきたい。

1. チカノ社会の形成

アメリカにおけるチカノの歴史はざっと150年前に遡る。このチカノの誕生の背景には隣国メキシコとの領土争いがあった。そもそも現在はアメリカに属する南西部諸州からフロリダ半島に至る地域は16世紀スペイン人の探検以来、アメリカ先住民部族とスペイン人カトリック布教者、小規模経営の農業開拓者、および家畜の遊牧地として使う牧畜経営者の利用するヌエバ・エスパーニャ領¹³⁾であり、東部から西進してくるアングロサクソン系白人は不法侵入者であった。とは言え、ヌエバ・エスパーニャ領土として明確な国境線が引かれていたわけではなく、あいまいなフロンティアだった。1821年にメキシコがスペインから独立してからはメキシコ領となったわけだが、1803年のルイジアナ購入以来合衆国の拡大の欲望で入植者達を不法にも送り込むアメリカとは対立し、抗争をくりかえしてきた。

例えばメキシコ領テキサスには1821年以来アメリカ人が入植を始めたが、1830年にメキシコ政府はアメリカ人移民の制限と奴隷制を禁じたことから1835年にアメリカ人の反乱が勃発し、1836年には共和国として独立するに至った。そして1845年にはアメリカ合衆国連邦に加入した。テキサスにとり残されたメキシコ人達はこの時より、〈メキシコ系アメリカ人〉となったわけである。¹⁴⁾ 続いて1848年にはより大規模な米墨戦争の結果締結したガダルウペ・イダルゴ条約により、当時のメキシコ領の約51%にあたるアリゾナ、カ

リフォルニア、ニューメキシコ、ユタ、ネバダ、それにコロラド州の一部を割譲し、さらに1855年にもメキシコは国境地帯を売却した。1840年代後半にこれら旧メキシコ領には約10万人¹⁵⁾のメキシコ人が住んでいたが一夜にして文化や民族的アイデンティティーはメキシコ人のまま、アメリカ人にされたわけである。これ以降メキシコ系アメリカ人の増大は合法、非合法を問わず〈移民〉によるものと定義される。

移民の波は1848年末にカリフォルニアで発見された金鉱をめざすゴールドラッシュ時、ディアス独裁制のもとで生命の他は何も持てなくなった貧農達が、過酷だが現金収入となる鉄道建設事業などに従事していった19世紀末から20世紀初頭、メキシコ革命の動乱を避けて国境を越えていった1910年代から30年代初期まで、そして第二次大戦後の農業労働者への需要が高まった時期、と4回あった。このうち1900年から1930年までの間にメキシコを去りアメリカに移住したメキシコ人の数は100万人以上おり、当時のメキシコ総人口の10%にあたる¹⁶⁾。これらメキシコ系アメリカ人が、アメリカ社会の中である特定の階級を構成し、文化的宗教的言語的特性を持った民族集団の呼称として「チカノ」という言葉で表現されるようになってきたのは1920年代頃からではなかったか、と考える。それはまた、その時期までは主として鉱山や農場、鉄道建設など都市から離れた文化的にも疎外された環境で肉体労働に従事していた世代の次の世代が、近代的都市の拡大により、より良い仕事や教育の機会を求めて都市部にバリオ（居住区）を形成しながら定住していった時期と対応する。¹⁷⁾

「チカノ」という言葉には、現在メキシコ系アメリカ人達が自らの政治社会文化的アイデンティティーとして主張しているような積極的な意味はなかった。エスニックな集団としての自意識にもとづく自らの定義としてまず登場した言葉は「パチュコ」¹⁸⁾であり、その語源的な意味からかけ離れて大都市に住む若いチカノ世代の風俗文化や思想の共通性を認識させた。しかし同じチカノ社会においても、旧来のワスプ社会への同化や人種の「るつぽ」とい

うユートピア社会幻想をいなく古い世代の人達にとってパチュコとはいわば「暴走族」ともいうべき意味合いで捉えていたし、チカノ・コミュニティーを取り巻く白人社会においても同様な理解であった。

パチュコの社会的な主張の表象として記号化されたもののひとつに「ズート・スーツ¹⁹⁾」というものがある。肩に厚いパッドを入れ、指先まで隠れる程長い袖、ピークトラペルの幅広の襟で膝下までくる長い上着、それにダブル・タックの入ったズボン、股上は深くベルト通しの上はゆうにへそ部分までを隠す。プリーツをきちんと入れてはいるが膝上まではゆったりと風船のようにふくらませ、逆に膝下からくるぶしにかけてはタイトに絞っている。これに二重底の分厚い靴と、狭い縁の平帽、チェーンのネックレスをコーディネート²⁰⁾させていた。この独創的なファッションをデザイン的に考えれば、まさに東部のワスプ・エスタブリッシュメントの愛用するブルックス・ブラザーズ²¹⁾製スーツとはまさに対極のコンセプトにある²²⁾。

チカノ社会の歴史を記述することが本論の目的ではないので、ここで早く筆者のターゲットとする1960年代以降のチカノ社会と文化に目をむけなければいけないのだが、その前にこのチカノ意識の形成とは切り離せないエスニシティーの問題について触れないわけにはいかない。エスニシティーの問題はまさに1960年代以降の極めてアメリカ的な社会問題として先鋭化しており、文化の問題とも切り離せない。チカノ・アートの創造性の核心もまたこのエスニシティーの意識と不可欠にあるのだ。

2. エスニシティーとチカノ

世界でも例外的といっているほど、多民族、多人種によって構成されてきたアメリカ社会は、この国自体が世界のひとつの縮図であると言ってもよい。新大陸にはコロンブスの到達に始まる西欧との遭遇以前から独自の文化を築いてきた通称インディアンと呼ばれてきた先住民がおり、16世紀末からはス

ペイン人を筆頭に、20世紀の今日まで様々なヨーロッパ系諸民族、諸国民が移住し、またアフリカからは黒人達も奴隷として強制的に連れてこられた。19世紀中頃からは中国、日本、フィリピンなどアジア系民族が移民として渡ってきたし、本論のテーマでもある隣国メキシコからの移住者、そしてプエルト・リコ、キューバ、ニカラグアなどチカノもふくめて「ヒスパニック²³⁾」と総称されるラテンアメリカ諸国からの移住者もいる。最近の例としてはベトナムやミャンマーからの難民グループもこれらに加えてよいだろう。そしてこれら異民族、異人種間での混血も進行している。アメリカには地理的偏りや人口の多少はあれ、世界の主要な人種民族が分布し、まさにその国の中に第一世界から第三世界までを内包するミニ宇宙船地球号なのだ。

これら様々な人種民族の集団の中で、政治経済文化の面で常にマジョリティー²⁴⁾として権力を占めてきたのがワスプであった。20世紀初頭までのアメリカの文化史は、基本的にはワスプ文化が他の権力を持たないマイノリティー集団を半ば強制的に同化しようとしてきた歴史であったと理解できる²⁵⁾。しかし20世紀前半になると、多様な人種民族が平等にそして自由に融合し、やがて真のアメリカ人として統合されてゆく、民族の〈るつぼ〉というユートピア国家の幻想が生まれ、このアメリカン・ドリームにマイノリティーのひとびとは夢を託した。しかし皮肉なことに、異民族同士の融和なりを図れば図るほどそこで浮き彫りにされてきたのは個々の民族や人種間の差異だった。

あらためて現実のアメリカの姿を鏡に映してみると、たしかに日常生活の表面では大量生産される規格化された大量消費物資に囲まれ、誰もが同じようなものを食べ、誰もが同じようにTV番組をみているのだが、一步深く個人の生活様式やコミュニティの活動を見ると、そこには様々な人種民族、宗教的文化要素がるつぼの中で溶解し、融和している姿はなく、キルト模様のように様々な異なる人種民族がそれぞれのアイデンティティーを断片ごとに維持しながら国家全体を形成している姿であった。1960年代から巻き起こる文化多元主義、あるいは文化モザイク論の発想はこういったアメリカ国

内の現実の姿の反映でもあった。²⁶⁾ しかもここで新しく提起された人種民族の問題はかつての民族問題とは次元の異なる「エスニシティー」の問題としてとらえられるようになってきている。²⁷⁾ そして20世紀前半を支えてきたるつば論も基本的にはそれまでの野蛮人の文明開化やワスプ的なものへの同化の発展形態とみていたワスプにとって、エスニシティーの突きつけてくるものが、自らの「他者性」にほかならないとの自覚に至っている。²⁸⁾

アメリカにおける文化多元主義及びエスニシティーの台頭は、従来のワスプ文化への同化志向とも、るつば論的融和統合志向にも背を向ける性格のものであった。エスニシティーの発見は結果的には各エスニック・グループ個別の文化の再創造へとむかわざるを得なかったのだ。というのも、エスニシティーへの希求の動機が一般に民族的なものに対する原初的帰属意識²⁹⁾にあるとされている。とすればアメリカ国内の各エスニック・グループが様々なアプローチで自らの非ワスプ的文化遺産、あるいは近代社会成立前の文化伝統にまでさかのぼってのルーツ探しが第一の課題として登場してくることは当然と言えよう。しかし実際にこの作業にとりかかってみると実に困難かつ実りの少ないものだった。言語を含め、自らのエスニシティーの拠り所とする文化伝統などの内実についてはほとんどわからず、想像や解釈はできるが、アイデンティティーの核となる理念としてのモデル型さえ復元不可能といった事例の多さに愕然とするのだ。また注27でも日系アメリカ人のケースを取り上げて例証しているように、アメリカに移民してから相当の年月を経て世代交代を重ねたエスニック・グループはこの帰結として、現代のエスニシティー意識を新たな文化の創造へとむけざるをえない。

1960年代になって急速に顕在化してきた文化多元主義なりエスニシティー意識の背景、展開の歴史、アメリカ社会内の階級性との対応、将来の展望などについてここでこれ以上取り上げる余裕はない。ここではチカニスモの主張が、1960年代に台頭してきた、1950年代の差別撤廃運動とは一線を画すブラック・ムスリムの運動³⁰⁾に強い影響を受けた点を指摘するにとどめる。ブラ

ック・ムスリムの運動の本質は「黒は美しい」という言葉に集約されていると考えてよい。「黒」という言葉に託されたメタファーは、単に皮膚の色の視覚的科学的分類ではなく、美意識までが政治、経済、社会階級的な差別と深くかかわりあっており、法律制度や経済構造の変革以上に重要な、「しろ」への精神的隷属感を覆し「くろ」を肯定的に扱うことによって黒人としての主体性の確立や黒人文化の再創造を目指すものであると考えたことである。ここでブラック・パワーの成果に刺激され、やはり文化的抑圧からの解放を願う、ブラウン・パワーと呼ばれたチカニスモ運動が、単に政治経済的主体性と平等、公正さを求めただけでなく、美意識を始めとする文化革命までも志向し、その中で「解放のための芸術」創造のための美術プロジェクトを優先させたことは理解できるだろう。

3. チカノ社会とメキシコ

チカノ達が文化の再創造へとむかわざるを得なかった理由はこういった内発的な要因の他にまた、自らの文化ルーツと考えたメキシコとの文化的関係の変遷に負うところも大きい。ざっと歴史を振り返って見れば、1848年以降メキシコ政府は旧メキシコ領にとり残された同胞人に対する保護、援助の手をさし³¹⁾のべ、とりわけテキサス州ではひどかった差別や不当な扱いに対して、メキシコ政府が代弁者となり、アメリカ政府への抗議やメディアを通じての世論工作を行った。しかしディアス政権時（Porfirio Diaz：在位1877-80，1884-1910）の極端な西欧化政策に反発し増加するメキシコ農民や労働者の隣国への移住を不愉快に思い、また外資導入にあたって一番のセールスポイントであった安い労働力の存在をアピールする点でマイナス・イメージになることから、ディアスは、もはやチカノ社会との積極的な交流を望まなくなった。続くメキシコ革命の動乱期（1910-17）から革命の制度化時代（1917-29）の期間にアメリカに移住してゆく人達の中には、単に身の安全と仕事を

求めて移住する人だけでなく、旧体制を支援する反革命的メキシコ人も多かったこと、これに経済的余裕もないこともあって、やはり交流は断絶していたと見てよい。

しかし1929年の大恐慌によって大量のチカノ達が失業した時期、メキシコ政府は初めて素早い対応を見せた。人道的見地からということもあるが、これにはまたメキシコ国内で進めていたアメリカ資本の国有化へのアメリカ政府の反発をかわすという政治的判断もあった。在アメリカのメキシコ領事館が中心となり、対外的にはチカノの公平な市民権獲得や差別撤廃、労働条件改善を主張する一方、チカノにたいしては、コミュニティーの市民活動支援やメキシコ文化の啓蒙に力を注ぎ、1950年代後半まではこの方向でチカノ共同体との連携が図られた。だが皮肉にもまさにこの時期、チカノとメキシコ人の意識は乖離していったのである。まずチカノ側から見れば、圧倒的な物質文明の力を目の前にし、メキシコ本国の後進性は明らかだった。ここでメキシコ的なものを恥と考え、メキシコ文化を拒否し、スペイン語を話すのさえ拒否する人達が増加する。これに対してビジネスや観光でアメリカを訪れるメキシコ人達が接触したチカノ達のイメージは、正しいスペイン語をもはや話さず、生活習慣も風俗も礼儀作法もすっかり異なる人達で、それはチカノ達の出身がメキシコでもほとんど教育を受けたことも文化の蓄積もなかった農民や労働者であったことに起因すると考え、メキシコ人と対等に考えるのは恥ずかしい無教養なポチョ³²⁾集団、というものだった。要するにメキシコ人もチカノもお互いの存在を「劣悪者」としてしか見なくなっていた、ということである。そしてこの双方のそれぞれ抱えるイメージが1960年代後半までを支配するステレオ・タイプの人間像となった。

1960年代後半から政治課題としても見られるようになったチカノ側のメキシコ文化再認識の過程については美術と密接な関連があり、後述する6. **チカノ・アート**の章でまとめて論述するので、ここでは70年代以降の主として政治経済面からのメキシコ側のチカノ認識について要約する。チカノ社会の

存在への興味はエチェベリア (Luis Echeverria: 在位1970-76) の時代になって急激に増した。アメリカとの二国間交渉においてアメリカ内部からもメキシコの立場を代弁して政府に圧力をかけ、また経済援助の対象国としてよいイメージを作る民間大使の役を果たすと考えたからであり、メキシコからの移民を増やすことと、経済関係の強化とは同義語になってきた。³³⁾しかしロペス・ポルティエリヨ (López Portillo: 在位1976-82) 政権時代になるとあいつぐ石油の増産と新たな油田の発見によりアメリカ以外の国との経済外交の自由度が増し、その結果、従来からの精神的物理的な対米依存の度合いが相対的に低くなってゆくにつれ、チカノとの関係はエチェベリア時代ほど重要視されなくなった。続くデ・ラ・マドリ政権 (Miguel de la Madrid: 在位1982-88) においても当初はチカノとの連携はそれ程大きな政治課題とは考えられなかった。しかしアメリカにおけるヒスパニック系人口の増大と、より広範なエスニシティー問題の顕在化によるアメリカ社会の変貌から、文化面での支援が求められるようになり、これに対応すべく国立大学へのチカノ奨学制度の充実やフィルム・ライブラリーの設立などに象徴される文化支援の新規予算措置を講じた。続くサリナス政権 (Carlos Salinas de la Cruz: 在位1988-94予定) においてもチカノとの絆の強化は重要な政治戦略として課題にのぼっている。北米自由貿易経済圏 (NAFTA) 構想の実現に向けてメキシコとアメリカの協力態勢づくりにおいてチカノの果たす役割は³⁴⁾大きいからである。

4. ヒスパニック社会の中におけるチカノ

チカノは「ヒスパニック」系人種の1グループとして考えられてきているが、その中で人口数から見ると最大の集団となる。ヒスパニックという言葉をもとに捉えれば意味としてアメリカに住むスペイン語を母語とする人々ということになる。しかし社会的文脈の中での実際の適用を考えるとこの

言葉で指し示す内容には変化があった。元来ヒスパニックという言葉はチカノおよびプエルト・リコ人のみを指していた。³⁵⁾チカノの歴史についてはすでにのべたのでここでは簡単にプエルト・リコについて記述しておこう。プエルト・リコは1917年よりアメリカの自由連合州（コモンウェルス）となり、³⁶⁾プエルト・リコ人はアメリカ合衆国市民である。公用語は1902年以来英語、スペイン語併用だったが1991年4月、スペイン語のみを公用語とする決定がなされた。現在プエルト・リコは51番目の州としてアメリカに併合されることを望むか、現状維持かで国民の意識は二分されている。人口は360万人（1991）だが、20世紀初頭より出稼ぎに来た短期長期の滞在者の約70%がニューヨークに集中し、またここで生まれ育つ世代も生まれ、その数は100万人から200万人と推定され、³⁷⁾いずれにしてもプエルト・リコ在住者と比較してもかなりの人数がアメリカ本土に居住している。

1960年代初頭になるとヒスパニックの概念の中にはキューバ人も含まれるようになってきた。1959年のカストロ（Fidel Castro）政権の樹立で移民してきた中産階級以上の専門職、技術者が多く、こちらはマイアミを中心に活発な経済活動を行っている。その数は約60万人と見積もられているが、70年代、80年代にも引き続き脱出、亡命してくるキューバ人の数は多い。1970年代までヒスパニックの概念が具体的にさし示していたのはメキシコ系、プエルト・リコ系、そしてキューバ系だったのである。しかしその後も、例えばドミニカ共和国出身の移民の数は推定30万人を超え、ニューヨークを中心に文化面でも民族集団としてのアイデンティティーを主張し始めている。³⁸⁾政治亡命の多い中米からの移民は約18万人（1970年時）で、中でもグアテマラ人口が多いが、1979年のサンディニスタ政権樹立後は、³⁹⁾ソモサ独裁政権下で享受した特権を失ったニカラグアからの移民も増加している。⁴⁰⁾南アメリカからの移民総数は1970年時で約35万人いたが、そのうちコロンビア、エクアドル、アルゼンチンが多数を占めていた。近年はチリからの移民も増加しているが、一般的に数の少ないベネズエラ、ボリビア、そしてチリからの移民の30%以

上は専門職、技術者である。

ヒスパニック系住民の内訳は1980年代以降、その言葉の原義通りかなりの多様性を持つに至った。ここでひとつ留意しておかねばならないことは、これらスペイン語を母語とするラテンアメリカ諸国からの移民たちは、包括的な⁴¹⁾〈ヒスパニック〉系という概念で、自らを呼ばないことである。その理由としては様々な要素が考えられるが、一番大きな要素として指摘できるのは、アメリカ国内における階級性や経済力が反映しているということである。ヒスパニック系といった概念で具体的にイメージされるのは、肉体単純労働、いわゆる3K職場に従事する人口比の高いメキシコ、プエルト・リコ、それにドミニカ出身者達である。ここでは広義のヒスパニック概念を適用すると⁴²⁾して、現在その総人口は約2000万人と推定されている。ヒスパニックの特徴としてはまずその異常に高い人口増加率⁴³⁾が挙げられる。この高い人口増加率のゆえに、近い将来、現在までエスニック・マイノリティーとしては最大の黒人人口を追い抜くのではないかと推測されているが、先にのべたように当のヒスパニック達がヒスパニックとしての統合に特別興味があるわけではない。また英語を身につけることでアメリカ社会や文化への同化を志向する他のエスニック集団に比べ、公用語である英語への学習意欲に乏しいこと、アメリカ統合の政治原理へ無関心なのも大きな特徴である、⁴⁴⁾とされている。

さてヒスパニック集団の中でチカノの占める比率は50%を超え、人口1000万人以上いると推定され、マジョリティー的存在ということになる。事実、チカノはスペイン語をベースとするヒスパニック文化⁴⁵⁾の強力な発信者であると同時に最大の消費者でもあるのだ。そして他のエスニック・マイノリティーとして挙げられる黒人やアメリカ先住民と比較される時、またこれらエスニック・マイノリティー集団がお互いに協力し合ったり、対抗しあったりする時にはヒスパニック系住民の代表として、あるいは単独でも、ヒスパニック⁴⁶⁾集団の発言を代表する立場になっている。

5. アメリカ先住民とチカノ

西欧から白人たちが新大陸に渡ってきた15世紀末、コロンブスの誤解からインディアン（インド人）とよばれるようになった先住民は、現在のアメリカ領土地域に推定100万人はいたと推定されている。しかし20世紀前半までに純粋な先住民の血をうけつぐ者は激減し、かろうじて20万人台程度であった。しかし1970年代には約80万人に回復し、白人との混血をふくめると100万人を超える。先住民と白人の関係は、その出会いのごく初期、白人達が未知の環境で生きてゆくための動植物に関する知識を先住民からまなんだ時期をのぞいては、一環して白人文化への同化と服従、さもなければ抹殺という選択しか与えられなかった。先住民の権利と文化の復権は1961年の「ニューインディアンズ」運動⁴⁷⁾に始まり、偽善的な恩恵や慈善を施することで先住民を扱ってきた白人の支配する政府からの自立、分離、自治を要求するようになってきた。こういった「レッド・パワー」現象⁴⁸⁾は、それまでのワスプ社会からの抑圧が強く長期に渡ってきたものだけによけい反発力もあり、アメリカ政府にとっても建国の理念とも抵触する根本的な問題提起であり、ジレンマに直面している。特に土地問題を巡る抗争には過激なものがある⁴⁹⁾。

こういった先住民集団は今日では黒人やチカノと並ぶエスニック・マイノリティーの一員として特定されるが、ひとつのエスニック集団として扱うには歴史的にも文化的にもかなり複雑な要素をふくんでいるのが実情だ。それはかつて黒人やチカノ集団が辿ってきた状況と共通するものもある一方、先住民グループ固有の問題も多くある⁵⁰⁾。

本論で指摘すべき点はチカノとの共通アイデンティティーということになろう。チカノ達は自らの文化的アイデンティティーの表象として、メキシコの大衆レベルで共有され現在まで継承されてきた土着文化のシンボル——その多くはスペイン人到来以前のメキシコ先住民文化の中で生まれてきたも

の——を引用する例が多いが、そこで再認識したのはアメリカ先住民とメキシコ先住民が同じくユーラシア大陸から渡来してきたモンゴロイドであり⁵¹⁾16世紀までは共通した文化特性をもっていたということである。⁵²⁾チカノ・アートで使われるモチーフとして意識的にも無意識的にもアメリカ先住民の土着のものとメキシコ先住民のものが混在、あるいは併置されている例が多く登場するようになってきた。アメリカ先住民のエスニック集団とチカノ集団の間の相互関係は今後主として文化面でダイナミックな動きがでてくると見られている。⁵³⁾

1960年代後半から興隆するチカノの文化ルネッサンスは、ここまで考察したようにその背景としてエスニシティの台頭という今日的な現象をもっている。チカノは一方で他のヒスパニック系集団とはスペイン語を母語とすることやカトリック信仰を共有することでも共通の文化資産を持ち、人口の多さや歴史といった面などから見て実質的に中核的存在であると共に、またアメリカ先住民集団とも文化的アイデンティティや政治経済的課題を共有している。また黒人ともアメリカ社会では長らく差別や抑圧とたたかってきており問題意識を共有していると共に、今後アメリカの経済面、とりわけ労働市場で果たす役割が共に増大するであろうことから共通性を持っている。また隣国メキシコとの政治経済的関係がより密接になるであろう現在、アメリカ社会におけるチカノの発言は重要性をましてきている。1990年代にはいるまでにはこういった環境を踏まえ、チカニスモが単なるエスニック集団のアイデンティティの確立を目指すだけでなく、より広範なエスニック集団を含む文化創造の概念をも提起している。それは「ラ・ラサ」(La Raza)というものであり、思想面でも興味深いと同時に今後どのような文化的表象を伴うものか、⁵⁴⁾どのくらい創造的でありうるのか注目されている。

6. チカノ・アート

チカノ・アートの起源は勿論理念的にはチカノ・コミュニティの発生時点まで遡ることが出来る、と想定できるが、⁵⁵⁾本論で対象とするのは1960年代後半になってエスニック集団としてのアイデンティティの表象として、アングロアメリカ人の支配に対する政治社会的文化的闘争の手段のひとつとして、また文化的な抑圧からの解放を目指す新たな表現のメディアとして位置づけられるようになってきた美術運動である。チカノ・アートの形成にあたっては、まず1910年に始まるメキシコ革命、その勃発の前後に生まれた社会批判や風刺性の高い美術表現、とりわけグラフィック・アートの持つ大衆性やコミュニケーションの容易さ、また西欧中心に動いてきた現代美術への批判の視点や発想というものが⁵⁶⁾おおいに参考とされた。そしてメキシコ革命が、単に政権の交代とか新しい政治制度の導入だけで終わるものでない「文化革命」でもあった何よりの証として1922年に生まれたメキシコ壁画運動の思想や、壁画という大画面の持つ迫力や公共性、大衆の共同表現というものが⁵⁷⁾指針となった。

つまりチカノ・アートがなによりも自らの抑圧からの解放の意志を表明し、勇気づけ、その意志の共有を呼びかける政治的社会的改革の思想を主張する美術運動であることから、その約半世紀前にチカノが自らの文化のルーツとするメキシコで生まれ、前衛主義一辺倒であったファイン・アート系現代美術に衝撃を与え、西欧においてもアングロアメリカ社会においても受容された壁画運動の存在は、まさに「革命の芸術」から「⁵⁸⁾芸術の革命」までを展望にいたしたチカノ・アートの創造に多大なインスピレーションを与えるものだったのである。しかしチカノ達がこういったメキシコ美術の創造的成果をそれらが進行する過程と同時代に理解し、積極的に評価してきたわけではない。この辺りの分析から始めて見よう。

メキシコ系移民の流れは歴史的に今日まで継続的にあるわけだが、当然あらゆる時代に新規移民と、すでに長期間アメリカに定住し、アメリカ生まれの世代交代が進んでいる人達が混在している。いずれにせよ、ほとんどの移民第一世代が主として都市から離れた鉱山や農場などの僻地で肉体労働に従事し、まず収入を確保した⁵⁹⁾。しかし世代交代が進み、教育も受けられるようになった新しいチカノ世代の若者は都会に夢を抱き、また都市の拡大に伴い新しい労働市場が都市部に生まれたこともあり、都会での定住人口が増えてきた。都市部にバリオができ、コミュニティーが形成されると住民同士のコミュニケーションが必要不可欠なものになり、スペイン語で書かれた出版物を自前で発行するようになる⁶⁰⁾。そうすると紙面作りにはイラストやマンガが不可欠なため、アートの才能を持つ人材が求められた。また新移民の中には最初から都会を目指すメキシコ人も増えてくるが、その中にも美術教育を受けたものが含まれていた。チカノ・アートの発生には様々な相が考えられるが、その起源には、チカノ達に対する社会的差別の実態や抗議の声をチカノ達にわかる形で表現するグラフィック・アートを想定することが妥当であろう。都市部ではこの他、チカノ向け店舗の看板や内装といったデザインの仕事も増加していったが、そのほとんどが、通俗的なステレオタイプ化されたトロピカル植物や動物、ピラミッドなどの遺跡や裸に近い褐色の肌をしたメキシコ先住民のイメージを増幅するものであったと推定される⁶¹⁾。

チカノ社会とメキシコ現代美術との公式な接触は1930年代に初めて生じた。1927年にはじめてオロスコ (José Clemente Orozco: 1883-1949) がニューヨークを訪問したのをきっかけに、1930年にはリベラ (Diego Rivera: 1886-1957) がカリフォルニア州サン・フランシスコを訪れ、次いでシケイロス (David Alfaro Siqueiros: 1896-1974) が1932年、ロス・アンジェルズに渡った。この3人はロス・トレス・グランデス (Los tres grandes: 三巨匠) と呼ばれる、メキシコ壁画運動の思想面でも制作面でも指導的な立場にあった重鎮である⁶²⁾。これら3人は、単に全米各地で個展を開き、単発講演を

おこなってきただけでなく、大学などの美術教育機関で授業を行うほか、実際にアメリカ国内で壁画の制作を行い、その際には国籍や出身を問わず若い美術作家達を助手に使い、壁画制作の実地指導を行った。オロスコは断続的だが7年間をアメリカで過ごし、公共施設壁画制作だけに限って言えば3点の作品を残した。⁶³⁾リベラは4年間の滞在の間に5点、⁶⁴⁾シケイロスは約1年の滞在中に3点を描いた。⁶⁵⁾これに3人それぞれ相当数の個展を全米各地で開催した。⁶⁶⁾

これら三巨匠をアメリカ社会がうけいれた背景についての分析は紙幅の都合で省くが、⁶⁷⁾要約すれば、1) 拡大する近代都市の欲望を満たすものとして許容できるものであったこと、2) 文化交流を通じて「アメリカの裏庭」と呼ばれるラテンアメリカの経済的従属性への反発の動きを懐柔することにあつたこと、⁶⁸⁾3) WPA/FAP⁶⁹⁾の実施にあたって壁画制作のノウハウが必要であつたこと、である。メキシコ側もチカノ社会との結束をとりつけないといふ明らかな政治的意図をもってこれら三巨匠の活動を支援した。⁷⁰⁾しかし1930年代のチカノ社会にとってはそのどちらの立場も理解しがたく、チカノ意識とは無縁なものだった。⁷¹⁾事実この時代、チカノ・アーティスト達には壁画を描こうにも公共施設の壁が与えられることもなければ、資金援助の可能性もなかった。⁷²⁾

1960年代後半に具体的な政治闘争のプログラムのひとつとしてチカノの手による壁画制作とその意義がはっきりと定義されたところで初めてメキシコ壁画の成果や三巨匠たちがアメリカ国内に残した遺産の再検討がなされたと考えるのが妥当であろう。チカノ・アートとして公式に記録されている最初の壁画の制作は1968年になってのことである。⁷³⁾大きな三枚のパネルには、武器を持ち戦いを勝ち進みながら行進するチカノ達の姿が、過去から現在までの様々なファッションで描かれている。背景が塗り込まれていないため、未完成という印象を受けるが、逆に空間にも時間にも限定されない広がりを持ち、歴史をチカノの文化革命という見地から再編成し、再検討する意志の表

明と解釈できる。背景を省くことは、この壁画をあるひとつの完結した物語性の中におしこめること、それは絵画が社会化される過程で既成の知性で包囲され受容過程で矮小化されること、その代償として権威なり名誉を得ること、⁷⁴⁾を拒否しているのだ。さらに興味深い点は画面左端になる行進の先頭に、抜き身の刀を振りかざし、肩から弾帯を下げ、男達を従え裸足で歩く女性の姿があることである。

チカノ運動はまたチカナ（Chicana：チカノの女性名詞形）の自立と権利の獲得を支援するものでもあった。このチカナ運動はまたフェミニズムの一派としても大きな影響をおよぼしている。⁷⁵⁾この面からの分析にはまた新たな一章をつけ加えなければいけないだろうが、本論ではチカナの自覚をうながした美術表現としてメキシコ人美術作家フリーダ・カーロ（Frida Kahlo：1907-54）の存在についてのみ、述べておく。フリーダ・カーロへの共感は、まず美術作家として何よりも、その肉体的苦痛にたいする禁欲的態度、そしていかに肉体的、精神的に過酷な仕打ちに会おうとも最後まで生への意欲を失わず、既存社会への攻撃的な社会活動と作品制作における攻撃的な表現の両方をその死の瞬間まで続けてきたことにある。⁷⁶⁾美術表現の上でチカナ美術作家におおいに参考になったのは、メキシコにおいてもアメリカにおいても20世紀になってナイーブと呼ばれる表現様式が公認されるまでは、美術の正史から省かれていたポピュラー・アートのもつ表象をいち早く自己の表現に組み入れたことである。⁷⁷⁾1978年にはチカノ・アートの一大拠点であるサン・フランシスコでカーロの再評価を促す個展がひらかれ、80年代から日本でもまたメキシコにおいても巻き起こるフリーダ・カーロ・ブームの先鞭をつけた。⁷⁸⁾⁷⁹⁾

壁画の表現技法についてのみ考えてると、当然ながら時代的には後に出現したチカノ・アートはメキシコ壁画三巨匠の色や形態、構図といったものを学び、発展させ、そして総合した上で、現代という状況により似つかわしい、力強い表現への統合を求めている。この点を分析すると、力強いストローク、

原色の氾濫、短縮遠近法の応用、構図と表現の明解さなどの点でシケイロスの影響が⁸⁰⁾一番強いように思える。特に晩年のシケイロスがころもみた「彫刻⁸¹⁾的絵画」の発想は、壁画平面のダイナミズムを高める効果的な技法として、より新しく開発された塗料や工業用素材を使用しながら発展させている。⁸²⁾

モニュメンタルな壁画はチカノ運動のシンボルとしての機能を担っている。それに対し、グラフィック・アートは日常生活におけるチカノ的感性の育成やコミュニケーションの共通基礎となる文化メディアという機能を果たしている。セザール・チャベスに⁸³⁾指導される全米チカノ組織であるUFW (United Farm Workers) やRU党 (Raza Unida: テキサス) の活動では視覚メディア作品の制作支援の姿勢が貫かれ、政治的メッセージの表現が濃厚である。UFWの公式機関新聞であるエル・マルクリアド (El Malcriado) でイラストを担当するアンディ・セルメーニョ (Andy Zermeño) の描法は明らかに、メキシコの19世紀末から20世紀初頭にかけて大衆の生活風俗意識に密着した主題を取り上げ、ディアス体制からメキシコ革命にいたる様々な人間の喜怒哀楽や政治的メッセージなどを生涯に渡って1万5000点以上の版画作品に残したホセ・ガダルーペ・ポサダ (José Guadalupe Posada) を意識しており、その精神を現在のチカノ社会の現実の表現に反映させている。⁸⁴⁾ポスターなどグラフィック・アートの制作システムとしてはメキシコですでに半世紀以上の歴史を持ち、組織内部に教育部門まで持つ国立の大衆版画美術工房 (Taller de Gráfica Popular) の運営方法が参考とされ、⁸⁵⁾全米各地にグラフィック・アートの工房が設立されている。

7. チカノ・アートの展望

チカノ・アートは自らの抑圧からの解放とエスニック・アイデンティティの確立を達成する文化戦略として壁画及びグラフィック・アートをまず前面に⁸⁶⁾押し出した。そして本論では触れることの出来なかったフィルムやビデオ

アート、彫刻などの立体作品や絵画などの平面作品においてもファイン・アート系のメインストリーム現代美術とは別個の〈新しい〉表現が可能な道を切り開いた。⁸⁷⁾ 地方における美術環境も整備され、展覧会の機会もふえてきている。美術作家の全米組織である MALAF (Mexican American Liberation Art Front) も結成され、共通課題として、チカノを始めとするエスニック・マイノリティーグループの抑圧から解放された後の「新人類」のイメージ創造を目指している。⁸⁸⁾ 本論のまとめとしては、1980年代後半になってチカノ・アートが成熟するにつれ顕在化してきた新しい4つの相と今後の問題についての分析を行う。

第一番目に挙げられる点はメキシコ現代美術への影響である。人為的に引かれた国境を越えてのチカノ社会とメキシコ社会の間のコンタクトは、1970年代になると従来のような主として経済的理由による移民や出稼ぎという形を必ずしも取らない新しいタイプの交流が増加してきた。⁸⁹⁾ 一般にアメリカに滞在するメキシコ人美術作家は様々な形でチカノ社会との接触があるわけだが、彼らは進行中のチカノ・アートの精神と表現に触れ、その影響をメキシコに持ち帰った。メキシコ革命後半世紀以上も経過した時代、若い世代のメキシコ人作家は壁画運動についてもまたメキシコ文化ルネッサンスの20世紀現代美術に与えたインパクトや意義についてもはやよく知らない。⁹⁰⁾ そんな背景を持つ若い美術作家は、アメリカに渡り、メキシコ壁画運動の価値を吸収し、現代に蘇らせたチカノ・アートからかつての壁画運動がもっていた批判性や社会文化改革への表現方法を再発見し、また都会生活の中では現実に接する機会のほとんどなくなったメキシコ先住民文化がアメリカ先住民マイノリティー集団と共通アイディンティティーをもつことなどを学び、メキシコの現状に対するプロテストの手段を学んできた。

1975年、画家アルヌルフォ・アキノ (Arnulfo Aquino) 企画によるメキシコ初のチカノ・アート展が開催されたが、その2年前、すなわち1973年にはシカゴに住むチカノ・グループと数年間交流を続けてきたフェリッペ・エ

ーレンベルグ (Felipe Ehrenberg) が、同じような大都市に住む現代のチカノとメキシコ人に共通する社会的テーマを掲げ、メキシコ革命の批判性を再発見する画期的な個展を開いている。⁹²⁾ この他プロセソ・ペンタゴノ (Proceso Pentagono) グループもチカノ・アートに影響を受けている。〈革命〉的である体制の下で深く進行する政治的暗殺や農民、労働者、先住民の虐待、暴力的鎮圧に対する抵抗の方法や言葉が近代のデイスコースでは、「反革命」的であるとレッテルを張られるパドックスに抗する表現方法をチカノ・アートの中に見つけようと模索している。⁹³⁾

1980年代はいわゆる交流の段階からコラボレーションの段階に入ったと分析できる。⁹⁵⁾ チカノ・アートはチカノ集団自体がアメリカ社会のマイノリティーであり、チカニスモの表現はそのままオフィシャルな文化から隔離されたサブカルチャーの表現であり、エスタブリッシュメントとは別個の大衆文化の価値の発見と評価ということに繋がる。これに対してメキシコ側では、もはや存在しない革命を美化するオフィシャルな文化に対する抑圧された大衆のサブカルチャーの復権の手段としてチカノ・アートを参考にしている。この違いの相互理解が進むにつれ、チカノ美術作家達も単純な理念型としてのメキシコ文化賛美ではなく、抑圧されたマイノリティーの人間と文化の解放という共通の課題に取り組む姿勢が現れ、90年代のニューウェイブという表象を生み出している。⁹⁶⁾

第二番目はアメリカ現在美術のメインストリームでの認識と受容の変化である。CARA 展で象徴されるように、全米各地での主要な美術館でのコレクションを始め、チカノ・アート展やチカノ・アーティストの個展が公的な機関で開催されるようになってきた。10年前には考えられないことであり、また今後も増加すると予想される。この現象もまた限りなく文化の多様性を認めるアメリカのふところの深さと見るか、反対に経済的にもうまく機能しなくなってきたアメリカ社会の危機感の現れであり、この現実からのひとつの突破口と見るかは、解釈の別れるところである。また長期的に見た場合、結

局アングロ-アメリカの同化政策の罠にはまってしまうのか、逆にアングロ-⁹⁷⁾アメリカ社会を変容させるものなのか見解は分かれる。いずれにしても低迷している美術市場において唯一ラテンアメリカおよびチカノ作家の売買実績⁹⁸⁾が伸びている点は注目すべきであろう。

第三番目の点はチカノ・アート自体が扱う主題の変化、あるいは拡大といった側面である。エスニックな意識の先に見えてきた、そのエスニシティー自体の存在を危うくするようなグローバルで緊急な問題、すなわち環境汚染や生態系の破壊、消費社会への懐疑、などもチカノの問題と無縁ではないとの認識が生まれてきており、ひっくるめて近代批判の範囲をどこまで拡大するか議論は分かれている。⁹⁹⁾この点を国際性ということに絡めて言えば、チカノの問題やアートの表現は、また単にアメリカ国内での他のエスニック・マイノリティー、すなわちアメリカ先住民や黒人だけでなく、メキシコを始めとするラテンアメリカ諸国や日本の在日韓国北朝鮮系やアイヌの集団など政治経済社会文化的に抑圧されているエスニック・グループの解放の指標となるべく普遍的な記号の生成に向かうのか、あるいはそういう思考こそ近代の中でもっとも否定される部分であり、新たな抑圧を生む悪循環の連鎖に手を貸すだけであり、まだまだ未解決の部分を多くのこすチカノ固有の問題に専念すべきだということになるのか、という方向性の議論が始まっている。¹⁰⁰⁾

第四番目に挙げられるのはこれら3つの相に共通して顕在化してきた世代間のコミュニケーションの問題である。「チカノ・アート」は現代美術の中でも新しく生まれた先鋭的な美術ながらもすでに固有の歴史を持つに至っている。¹⁰¹⁾チカノ・アート運動推進の中核的存在であるオチョア (Victor Ochoa) が述べているように、¹⁰²⁾初期の世代が始め、これまで考え、制作してきたもののすべての遺産を正しく次の世代に伝えてゆくには教育やドキュメンテーションの点でまだまだ不備な点があること、またチカノ・アートがいまだ現在進行形であるため総括する段階に今だないこと、一方若い世代はチカニスモの継承については熱心であっても、社会状況からして文化的アイデン

ティティーとして確実に持ちうるかどうか確かとは言えない点を挙げ、かなりの危機感をもっている。

チカノ・アートの提起する問題はファインアート系の現代美術が失ってきた美術の社会性についてであり、それだけでも極めてユニークな存在となっている。また近代がおそらく最後に克服しなければいけないアイデンティティの問題にストレートに直面している。さらに現代美術の神話を支えてきた前衛主義に対する批判的存在となっている。これらの点からしても今後その動向が日本でもますます注目されてゆくだろう。

〈注〉

- 1) カリフォルニア大学ロスアンジェルス校ホワイト・アートギャラリー (1990年9月～12月), デンバー・アート・ミュージアム (1991年1月～3月), アルバカーキー・ミュージアム (1991年4月～6月), サンフランシスコ近代美術館 (1991年6月～8月), フレスノ・アートミュージアム (1991年9月～11月), タクソン・ミュージアム・オブ・アート (1992年1月～4月), ナショナル・ミュージアム・オブ・アメリカン・アート (1992年5月～7月), エルパソ・ミュージアム・オブ・アート (1992年8月～10月), ブロンクス・ミュージアム・オブ・アーツ (1993年3月～5月), およびサンアントニオ・ミュージアム・オブ・アート (1993年5月～8月)。
- 2) 厳密に定義すれば、自らをエスニック・グループとは考えないワスプ集団を除いた白人エスニック集団のうち、東欧系 (ポーランド, セルビア, ウラル等) や南欧系 (イタリア, ギリシャ, ポルトガル等) もエスニック・マイノリティーとして挙げられるが, 通常はこういった白人グループより階級的に下位におかれるアメリカ先住民, 黒人, チカノ, プエルトリコ人, キューバやドミニカ出身者を指す。綾部恒雄「北アメリカにおけるエスニシティと国家」, 大貫良夫編『民族交錯のアメリカ大陸』収録, 民族の世界史13, 山川出版社, 1984, 410頁。Greeley, A.M., *Ethnicity in the United States*, John Willey & Sons, New York, 1974, pp.19-26の分類。
- 3) 1992年9月30日～10月14日横浜市民ギャラリー及び横浜市西区ルート16・

ストリートギャラリー。

- 4) Chicano。語源的にはスペイン語 Mexicano の短縮形。一般にメキシコ系アメリカ人に適用されるが、メキシコでの用法とは社会的な文脈によって異なる場合もある。侮蔑的な意味がこめられていたが、1960年代後半からはメキシコ系アメリカ人の文化的アイデンティティを積極的に捉えるエスニック集団の名称として定着。定義については『アメリカを知る事典』，平凡社，1986，「チカノ」項目参照。概説として McWilliams, C., *North from Mexico : The Spanish Speaking People of the United States*, Greenwood Press, New York, 1968 を参照。
- 5) 拙稿「多民族文化のアメリカ現代美術」『サンディエゴ現代美術展』カタログ収録，横浜市民ギャラリー，1992，13-21頁。
- 6) Ethnicity。第二次大戦後形成されてきた新しい概念で1960年代後半から一般に使われるようになった。古典的な国民性とか民族性という意味で捉えると誤解のもととなる。国家や国民概念に代わるアイデンティティとして民族〈的〉なと定義される文化的アイデンティティを共有する集団およびそうした集団への帰属意識を指す。背景には非西欧文化の存在の正当な評価，文化多元主義の台頭といったものが挙げられる。綾部恒雄「エスニシティとアメリカ文化」，同編『アメリカの民族』弘文堂，1991，11-13頁。
- 7) Fine Art。元々は5世紀以来，「学」として体系づけられるようになった artes liberales（自由学芸）の上位概念として「美」を設定した所から生まれた18世紀以来登場する芸術概念。背景については神林恒道他編『芸術ハンドブック』勁草書房，1992，5-9頁を参照。しかし現代においては西欧近代美術の規範（それがいかに前衛的であろうともこの“前衛”という概念自体が西欧近代の産物であり，近代美術の枠組を越える物ではない）にのっとった芸術を指す。非西欧社会から生まれた現代の美術は含まれないことになる。要するに「世界」と称しながら西欧ものしか扱わない美術全集などに登場する美術作品一般の系譜のこと。
- 8) アメリカ現代美術の歴史を語る時，その主流として特定されるワスプ社会に受容されてきた〈正統的〉な美術のこと。基本的には白人によって制作されたものに限る。エスニシティの台頭してきた1960年代後半からは文化多元主義とは対立する西欧絶対主義の象徴として攻撃されるようになってきた。歴史が一直線な進化を辿ってきたと考えることから生ずる歴史幻想の上に成

り立っている。

- 9) WASP. White Anglo-Saxon Protestant (アングロ-サクソン系プロテスタントの白人) の略称。独立以来ワスプの条件をそなえた者が政治社会経済文化の面で主流となり権力をにぎっていた。エスニック・マジョリティーということになるがワスプ自身は自分達をエスニック集団と意識することはなかった。18世紀末の人口比は61% (1790年第一回国勢調査) だったが、通常はワスプ・グループにスコットランド, スウェーデン, ドイツ, オランダなど北西ヨーロッパ出身のプロテスタントを加えるため80%を越える勢力であった。現在の人口比は30%前後にまで減少していると推定され、英国系以外の白人プロテスタントをふくめても55%以下である。(綾部恒雄, 前掲論文, 大貫編前掲書, 407頁) 社会階級の上位を占めているためワスプ神話は依然として健在のようだが, 実態は価値観, 行動様式, 国家理念の分野などでかろうじて保たれているにすぎなくなった。類似語にアングロ-アメリカンという言葉がある。狭義には英国系アメリカ人を意味するが, 広義では黒人, 先住民, スペイン系及びヒスパニックを除いた英語を母国語とする白人一般を指す。
- 10) 記録上残っている最初のチカノ集団による美術展は1921年, ロス・アンジェルスで開催されている (“Mexican Painters and Photographers of California”)。出典は Holly Barnet-Sanchez & Dana Leibsohn ed., “The Contexts of Chicano Art and Culture : A Selected Chronology”, *Chicano Art, resistance and affirmation, 1965-1985*, <注> 以後単に CARA 展カタログと表記。> Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1990, p.207. チカノ・アートの意味, 役割, 機能, 主題, 表現方法などについて定義されたのは1964年前後, チカノ運動の指導者であったセザール・E. チャベス (César Estrada Chávez) が FWA (Farm Workers Association: 後に United Farm Workers に改組) をベースに機関紙 El Malcriado で全国にチカノ差別撤廃運動 (La Causa) への参加を呼びかけた過程においてである。ルイス・バルデス (Luis Valdez) が FWA のストライキを支援する演劇パフォーマンスをサリナス溪谷の野外で即興的に上演したのがチカノ・アートの誕生であり (Barnet-Sanchez & Leibsohn, *op. cit.*, p. 212), 極めて政治的な側面が強いが, それまでチカノ達が芸術活動を禁止された, あるいはしてこなかったということではない。

- 11) Chicanismo。チカノ主義。チカノ的な文化、行動様式 (Cholo/Chola), 言語 (Calo), 価値や認識, 存在を肯定的にとらえること。1960年代後半まで様々な言葉で (そのほとんどが否定的な意味で) 使われてきたチカノ文化の表象を総合的かつ継続的に発展させてゆくコンセプトとして提起されている。
- 12) 例えば Beardsley, J. & Livingston J., *Hispanic Arts in the United States : Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, Exhibition Catalog, Abbeville Press, 1987 や Cancel and et al, *The Latin American Spirit : Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Exhibition Catalog, The Bronx Museum of Art and Harry Abrams, 1988., *Sin Fronteras, Crossing Borders : Mexican American Artists in the Southwest*, Exhibition Catalog, University of Colorado, Colorado Springs, 1989 等。
- 13) Nueva España。スペイン植民地時代メキシコ市を首都とする副王領の名称。
- 14) 現実にこの概念が適用されたのはメスティーソ (スペイン系白人と先住民の混血およびその子孫), ムラート (白人と黒人の混血), そしてメキシコ先住民に対してでありクリオーリョ (メキシコ生まれのスペイン系白人) やイベリア半島からの直接移住者に対してはイスパーノ (Hispano) という言葉を用い, チカノ集団とは区別されていた。こういった歴史的経過により, テキサスでのメキシコ系に対する扱いは悲惨極まるものだった。ガダルルーペ・イダルゴ条約ではこの実態を反映して23項目のうち3項は権利保護に関するものだった。
- 15) Brookman, P., "Looking for Alternatives : Notes on Chicano Art, 1960-90", CARA 展カタログ収録, *op. cit.*, p. 183の引用。データの原出典は不明。正確な国勢調査が行われた訳ではないが, 同時期の推定メキシコ人人口とこの地域の広さ, 推定人口密度, 産業の労働集約度, 出生率などから見てだいたいこの位の数字が妥当ではないだろうか。但し先住民の区分次第で10%前後の増減が想定できる。
- 16) Maciel D.R., "Mexico in Aztlán and Aztlán in Mexico : The Dialects of Chicano-Mexicano Art", CARA 展カタログ収録, *op. cit.*, p. 110。原出典は Cardoso, L.A., *Mexican Emigration to the United States, 1900-1930*, The University of Arizona Press, Tucson, 1972, p.99。メキシコ側から得られる資料は政治色が強く, データとしては不完全で今のところ, この推定にたいする反証は不可能である。メキシコ革命時の人口が約870万人といわれているの

でそれほどおおきな誤差はないと考える。

- 17) チカノという言葉はメキシコの上流階級（スペイン出身者及びクリオーリョ）が洗練さを欠く下層階級（メスティーソや他の混血、メキシコ先住民等）を指した表現としてディアス政権時まで使われる。メキシコ革命によって人種的な偏見に基づく差別概念は払拭されたかに思えるが、結局経済的な困窮者が移民するという図式は変わらなかった。革命以後チカノのイメージには人民の戦いを放棄して逃げていった〈男らしくない〉卑怯者、というものが加わる。筆者の推定の根拠はこの辺にあるのだが、いずれにしても否定的な意味づけの俗語であるだけに今後ともメキシコ、アメリカ両国での語源文献調査が必要と思われる。
- 18) Pachuco（女性形：Pachuca）。語源的にはチカノ・コミュニティが古くから存在したエル・パソ在住、あるいは出身のチカノを指したと思われるが、エル・パソの若者たちが使い始め、他のチカノ・コミュニティの若者達の間で流行した独特のリズムと英語、スペイン語の混在した表現話法、およびその使用者を指すようになった。社会現象として結びつけて狭義に定義するならば、1943年のズート・スーツ暴動に参加したチカノの若者達を指して新聞が名づけたもの。現在ではこの暴動に象徴されるように白人社会への抗議を単なる政治闘争で終わらせるのではなく文化の表象、美意識においてチカノのカウンターカルチャー的性格を初めて表明した人々、およびその思想を指し、60年代のチカノ運動の先駆者達と位置づけている。パチュコとズート・スーツ暴徒の歴史的考察については、Duval, C.A., “Post War Activism in the Barrio: Alienation and Political Organization”, 文教大学国際学部紀要, 第2号, 1992, pp.59-66があるが典型的な白人社会側からの考察。オクタビオ・パスは初期の名著「孤独の迷宮」の第一章をパチュコの記述にあてている。Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1950/rev. ed., 1959. 邦訳は高山智博, 熊谷明子訳『孤独の迷宮』法政大学出版局, 1982。
- 19) Zoot Suit。パチュコの制服とも言える。1942年8月ロス・アンジェルスで発生した「スリーピーラグーン女性殺人事件」で24人のチカノの若者が集団暴行の罪で起訴されうち17人が有罪とされたが、その後逆転無罪となった。この過程で明らかになった白人警官の暴行やチカノにたいする白人市民の蔑視の実態への抗議の声は、ロス・アンジェルスだけでなく、サン・ディエゴ、

フィラデルフィア、シカゴ、デトロイトでさらに神経過敏になった警察がメキシコ系とみれば襲いかかって来る事態で増幅され、暴動となった。ズート・スーツはこの時チカノの文化的のみならず政治社会経済的闘争のシンボルとなった。

- 20) 写真でしか見る機会がなかったが、映画“Zoot Suit”(本邦未公開)や演劇「Zoot Suit」(ルイス バルデス演出)からはもちろん、そのポスター等からもファッションの細部がわかるようになってきた。パチュコの生き方を1970年代にリバイバルさせた若者のチョロ(Cholo)ファッションにも影響をあたえている。
- 21) 東部ワスプ・エスタブリシメントのトラディショナル・モデルだけを製作販売してきた衣料店。ナチュラル・ショルダーでウエストにはダーツを入れない。背中センターベント。前はシングル3つボタンで襟はノッチト・ラベル。ズボンはノータックで裾はダブル。ベストは6つボタンの5つ掛けが典型的タイプで東部アイビーリーグ出身の学生、社会人が愛用した。日本ではアイビールックの正統デザインとして60年代からコピーされるようになり、現在では日本にも支店がある。
- 22) ズート・スーツのラインはまずフィリピーノ(フィリピン系移民)達のファッションとしてコピーされ、次にはカリフォルニアはじめ、ニューヨークやデトロイト等の大都市に住む黒人達のファッションとして受け入れられた。現在でもヒップ・ホップやラップのグループ・ファッションとして継承されている。反体制のファッション記号だが、同じように反体制を標榜するにしても白人グループは着ない。
- 23) Hispanic。ラテンアメリカ・カリブ出身のスペイン語を母国語とする移民の総称。便宜的にジャマイカ(英語)やハイチ(仏語)出身者も含む。チカノを含めこれらの人が自らのアイデンティティーとしてヒスパニックと自称することはなかった。くわしくは本稿4。「ヒスパニック社会の中におけるチカノ」を参照。定義については黒田悦子「ラテンアメリカ支配の代償」、綾部恒雄編『アメリカの民族』弘文堂、1991、65頁参照。
- 24) ここでのマジョリティーとは集団規模の大小に関係なく、権力のヘゲモニーを握っているエスニック集団のこと。具体的にはワスプを指す。
- 25) 西欧人が新大陸に渡ってきたごく初期、植民者達は新しい環境の自然や動植物の知識を謙虚に教わった例外的な時期があるが、以後は先住民を野蛮人

とみなし、武力でもって抹殺か、文明開化という美名の隷属化の選択しか与えなかった。ワスプ文化への他の白人エスニック集団を含めた「同化」のプロセスについての考察は数多く出版されている。エスニシティー問題と絡めた早い例として Gordon, M.M., *Assimilation in America ; Theory and Reality*, Deadalus, 1961, 等。

- 26) 〈るつぽ論〉の起源はロシア系ユダヤ人のイギリス作家イスラエル・ザングウィルが一連のゲットーものの延長に戯曲「メルティング・ポット」を書き、ユダヤ人と非ユダヤ人の結婚を賛美してヒットしたことから、愛による対等の異民族間の融和の理想を指すようになった。しかし本来すべての金属が溶解し合うイメージをもっていたるつぽの中でワスプの部分だけは変質せず、他の金属だけが溶解し融和してワスプ的な特質をもつにいたるとというのが現実であった。それでもワスプ部分が多少なりとも他の金属のせいで融和することに希望を見い出していたのがるつぽ論である。モザイク論の場合、たとえるつぽの中でどんなに融和させようとしても変質せずに保持されている固まりの部分の特性に目を向けるものと理解してよい。同化ーるつぽーモザイクといった文化意識の変遷については、綾部恒雄編『アメリカの民族文化の研究』弘文堂、1982、同編『アメリカの民族——るつぽからサラダボウルへ』弘文堂、1991、2-13頁、等を参照。
- 27) 身近な例としてはニセイ、サンセイ、ヨンセイと呼ばれる日本人移民の集団のエスニック・アイデンティティーは日系であることにあるが、彼らを単純に日本生まれ、日本育ちの日本人と同じニホンジンとは言えないし、といって英語を流暢に話すにしても完全にワスプ文化に同化しているわけでも、ワスプ社会からワスプと同等にみられているわけでもない。エスニシティーの突きつけるアイデンティティの問題は古典的な民族問題よりかなり複雑なのだ。
- 28) 1992年はコロンブスの新大陸との遭遇五百周年ということで様々なイベントが催されてきたが、アメリカ先住民やチカノ達が問うているのはアメリカが誰の土地であり、誰の土地であったか、という原点に関わっている。
- 29) Primordial sentiment,あるいは Primordial attachment のことを指す。まったく孤立した環境で1人で育つ人間が存在しない以上、先天的なもののか、環境や教育による学習効果のせいか証明するのは難しい。しかし否定するのもまた難しいのである。

- 30) ブラック・ナショナリズムの代表的な組織で、ネーション・オブ・イスラムとも呼ぶ。思想的には黒人と白人の分離や黒人の優越性を唱えるなど過激であった。公民権獲得団体とは一線を画し、60年代前半の中心的指導者であったマルコムX（1925-65）はアフロ-アメリカン統一機構の設立に成功する等、組織面でも思想面でもエスニック集団としての黒人のアイデンティティ形成をめざした。
- 31) ホセ・ホアキン・エレラ（José Joaquín Herrera）大統領は帰国したいメキシコ人1万人に対する旅費や土地購入予算を計上し、また残留するメキシコ人のために新聞（El Monitor Republicano）発行の資金支援や土地購入資金の貸し付けなどの制度を設けるとともにアメリカ政府への抗議のためのミッションを度々送った。Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 100.
- 32) Pocho。元来は腐った果物とか変色したものという意味だったが、メキシコではアメリカかぶれのキザな人間、顔に変なしみ（即ち異質な顔だちや言葉のアクセント）をつけた奴、という意味で使われる。
- 33) Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 111.
- 34) 拙稿「失われた10年から希望の90年代へ」。Binnendijk, H., ed., *National Negotiating Styles*, Foreign Service Institute, 1987, の邦訳, 橋本光憲監修編『アメリカの国別交渉戦略』（仮題）中央経済社, 1993年予定, のうち担当したメキシコの章, Grayson, G. W., “Mexico: A Love-Hate Relationship with North America” 翻訳への補足論文。頁未定。
- 35) 黒田悦子「ヒスパニック」『ラテンアメリカを知る事典』収録, 平凡社, 1987, 321頁。
- 36) 但し, 大統領選挙での投票権は持てない, 対外政策への発言権はない, 等の制約がある。
- 37) 数字にかなりの開きがあるが, 短期, 長期滞在者, 定住者, プエルトリコとの数次往復者, 渡航目的などの区分が難しいこと, 統計の年次の違い, が理由として考えられる。
- 38) 黒田悦子「ヒスパニック」同上書, 321頁。ドミニカ現象としては最近ドミニカの伝統音楽であるメレンゲ系統のリズムを全面に出したカリブ・サウンドのCD, 音楽ビデオが市場で目につくようになってきた。
- 39) 1934年に暗殺されたサンディーノ（Augusto César Sandino: 1895-1934）の名前を取ったニカラグアの革命運動で, 正式には Frente Sandinista de

Liberación Nacional: FSLN (サンディニスタ民族解放戦線) と呼ぶ。1961年ソモサ独裁体制に反対し、蜂起した。1979年7月にニカラグア革命を達成しサンディニスタをはじめ諸勢力の代表によって新政府を樹立した。現在は中産階級出身のチャモロが政権を担当しているが新政府樹立の経過からFSLNの影響は強く、一般にはこの名称で呼ばれる。

- 40) Anastasio Somoza García (1896-1956), 息子の Luis Somoza Debayle (1922-67) 及び弟の Anastasio Somoza Debayle (1925-80) によるソモサ一家の長期独裁支配は1936年から1979年の長期に渡る。
- 41) CARA 展カタログ序文より, *op. cit.*, p. 31.
- 42) 「ヒスパニックとは」『国際情報大事典』学研, 1992, 881頁。
- 43) 1980年から1990年の10年間でのヒスパニック系人口増加率は58%。これに対して黒人は13%の増。アメリカ全体では9.8%である。(同上書グラフより。881頁。)
- 44) 同上書, 888頁。
- 45) 黒田悦子「ラテンアメリカ支配の代償——ヒスパニック文化」, 綾部恒雄編, 前掲書, 64-87頁。ヒスパニック文化がアメリカ文化に加えたものの例は, 84-87頁にいくつかの代表的例が挙げられている。
- 46) 政治面でのヒスパニック連合の動向については黒田論文, 同上書, 82-84頁で触れられている。ヒスパニックという名称自体自分達のアイデンティティーとはなっていない現在, 黒田論文が結論づけているようにこの時点で断定するのは時期尚早かもしれない。しかし音楽, 映画, 演劇, そして美術など大衆文化レベルでは総体としてかなり巨大かつ強力な市場を形成しており, 特にチカノの多いカリフォルニア, テキサス, ニューメキシコ, アリゾナ, コロラドでは社会現象として無視できない。猿谷要「アメリカの人種と民族」有賀貞・大下尚一編『新版概説アメリカ史』有斐閣, 1990, 216頁。
- 47) New Indians。ニューインディアンズ運動が生まれてきた背景については, 綾部恒雄, 前掲論文, 大貫良夫編, 前掲書, 402-403頁。
- 48) 黒人のブラック・ナショナリズム (=ブラック・パワー) に対して先住民ナショナリズム運動を肌の色を特徴づけてこう呼ぶ。ちなみにチカノの文化復権運動はブラウン・パワーと呼ばれ, アジア系の抵抗運動に対してはイエロー・パワーと呼ぶ。しかし運動の主体であるこれら集団はこういったステレオタイプ化された肌の色による名称を肯定的に受け入れているとは思えな

い。

- 49) 岡田宏明「伝統文化とその変容：北アメリカ：接触以後の変容」，大貫良夫編，前掲書，72-93頁。
- 50) 綾部恒雄，同上論文，大貫良夫編，同上書，405-406頁。
- 51) 現在までのところ，地質年代でいうウィスコンシン氷河期，ベーリング海峡が陸地化していたころ，ここを経由してユーラシア大陸から渡来し，アメリカ各地に分散したのが先住民の祖先と考えるのが定説である。様々な文献でこの説は引用され補強されてきた。他のルートからの移住の可能性，あるいは先住民の祖先のアメリカ起源の可能性はあるにせよ，この説を否定するに至っていない。
- 52) 大体紀元前1万2000年ころの洪積世終期から狩猟採集生活が一般化し，さらに数千年かけてトウモロコシ，豆，カボチャなどを主体とする新大陸特有の作物と農耕システムが開発されてきた。土器，織物，神話，宗教などの文化特性の共通点，また車輪，ろくろ，鉄器の不在などでも共通性をもっていた。こういった点についても繰り返し述べられてきたことである。拙著，『ラテンアメリカ美術史』現代企画室，1987，概説，8-13頁。
- 53) 例えばバーバラ・イームス（Barbara Eames）の作品“*Chiefs*”（1991）といった作品はこの相互交流の相を表象している。「サンディエゴ現代美術展」出品，横浜市民ギャラリー，1992。
- 54) 英語の“the race”に対応するスペイン語で「人種」というような訳を当てるが，チカニスモの文脈では“the people”，即ち「人民」とか「大衆」といった意味に近い使い方をする。ヒスパニックは勿論，ブラジル系やアメリカ先住民などチカノとの連帯を意識した概念。但し，同じマイノリティー集団としての共通性をもつ黒人にまで適用されているのかは不明。この概念はメキシコ革命後の壁画運動推進者であった文部大臣ホセ・バスコンセロス（José Vasconcelos）が書いた *La Raza Cósmica*（1925年）で示されている。
- 55) 「チカノ」という言葉の語源や発生過程はさておき，この概念がきわめて政治的思想的に使われていることにはあくまで留意しなければならない。ここで提起している問題は例えば *El Clamor Público*（1885年ロス・アンジェルス創刊）や，*The Laredo Times*（1881年ラレド創刊）といった19世紀にはやばやとメキシコ系アメリカ人向けに出版された新聞に使われたイラストやマンガ，広告デザインまでを含めるか，といったこと，また南西部諸州でや

はりメキシコ系アメリカ人のために製作されてきた、メキシコ・カトリック信仰の伝統であるレタプロや奉献画、ボデゴンなども含めるべきかということである。

- 56) 拙著『メキシコ壁画運動』平凡社，1988，22-24頁，38-43頁，239-240頁。
- 57) 同上書，86-92頁。
- 58) 同上書，86-88頁。
- 59) 一般論としてエスニック集団は通常社会的地位や生活の向上を収入－教育－職場という順で果たす。チカノもその例外ではない。綾部恒雄「エスニシティの“奇跡”」，大貫良夫編，前掲書，412-415頁。チカノの教育に関する公式な表明は1934年の *Progress through Education* の宣言である。
- 60) 都市定住者の増加する20世紀最初の30年間だけでも主なものを取りあげると，雑誌 *Regeneración* (1905年創刊)，女性雑誌 *Aurora* (1910年創刊)，新聞 *La Opinión* (1926年創刊)，機関紙 *LULAC News* (1929年創刊)，新聞 *La Voz Pública* (1932年創刊) などがある。この他小説，詩，戯曲などの出版や，1940年代前半になるとラジオ局の開設も盛んになる。
- 61) チカノ意識の浸透した現在でも通俗的な消費生活の現場ではこうならざるを得ないケースが多い。いずれキッチュという切り口で分析していかなければならないだろう。1930年代前後の状況については Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 112. 参照。
- 62) 3人の業績や略歴については，拙著，前掲書，93-208頁。
- 63) Suárez O.R., *Inventario del Muralismo Mexicano*, UNAM, 1972, pp. 23-234.
- 64) *Ibid.*, pp. 269-281.
- 65) *Ibid.*, pp. 49-58.
- 66) もっとも象徴的なできごととはリベラがニューヨーク市立近代美術館でメキシコ人では勿論のこと，非白人系では初の個展（1931年）を開催できたことだ。オロスコにしてもシケイロス，リベラにしても個展はいわゆる筋の良い画廊，公共施設を労なくして使うことができた。それだけ評価が高かった，といえる。
- 67) この点についてはすでに30年代の都市論との絡みでかなり分析されてきている。例えば，多木浩二「ニューヨークのレーニン，ディエゴ・リベラのRCAビル壁画」『それぞれのユートピア』青土社，1989，233-253頁。

- 68) 同上書, 236-239頁。但し筆者の分類程単純化した表現ではない。
- 69) Works Progress Administration/Federal Art Project (雇用促進局／連邦美術計画) のことで、ニューデール政策の一環として構想された美術家救済計画。仕事を求める美術家を動員して全国の公共施設に壁画, 彫刻を作成し, また美術教育を行った。美術の普及と美術家の社会意識高揚に貢献した。
- 70) “Preservación de la Mexicanidad” Project のことをいっている。1928年から1936年までチカノ社会のメキシコ文化への理解を深めるメキシコ政府の後援活動。
- 71) Maciel D.R., *op. cit.*, p. 111.
- 72) *Ibid.*
- 73) Antonio Bernal, “*Untitled*”, Teatro Campesino, Del Rey, California, 1968.
- 74) こういった作品としての未完成の一般的問題についての分析は, Schmoll, J.A., *Das Unvollendete als Künstlerische Form*, A.Francke AG Verlag, 1959. 中村二柄他訳『芸術における未完成』岩崎美術社, 1971を参照。
- 75) Mesa-Bains, Amalia, “El Mundo Feminino: Chicana Artists of the Movement—A Commentary on Development and Production”, CARRA 展カタログ収録, pp. 131-140. フリーダ現象については, Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 114. 紙数の都合でチカナ・アーティスト, および作品紹介は不可能である。Mesa-Bains の論文中に女性作家の紹介がある。
- 76) 拙稿「フリーダとメキシコ現代美術」, 小柳玲子編画集『フリーダ・カーロ』岩崎美術社, 1989, 37頁。
- 77) 同上書, 34頁。
- 78) Galería de la Raza, San Francisco. フリーダ・ブームは80年代にはいつてからのこと。ちなみにサン・フランシスコには, Studio 24 (1976-), La Raza Graphic Center (1971-), The Mexican Museum (1975-), Mission Cultural Center (1977-) など施設がある。
- 79) Herrera, Hayden, *Frida : A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, 1983. 邦訳野田隆, 有馬郁子訳『フリーダ・カーロ』晶文社, 1988. Jamis, R., *Frida Kahlo*, Presses de la Renaissance, 1985. 水野綾子訳『フリーダ・カーロ』河出書房新社, 1991, 等。
- 80) この指摘は Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 114. シケイロスの作風については拙著, 前掲書, 183-187頁。

- 81) 同上書, 192頁。
- 82) もっとも最近は材料自体進歩し, また場を選ばず表現を第一に考えるため壁画の耐久性よりも準備の簡便さを優先させる。勿論個々の作家のスタイルにもかかわる。ルート16・ストリート・ギャラリーでの公開制作でリチャード・マルティネスやルーベン・セイハはスプレー缶をつかった。
- 83) César Estrada Chávez (1927-) 黒人運動のマルコムXと比せられるチカノ運動の指導者。カトリック教会と農業組合, 公民権運動家などの支援で60年代の闘争を成功に導いた。ガダルーペの聖母図像を運動のシンボルにしたり, オフィスに「死者の日」の祭壇を飾ったり, チカノの旗印にアステカ神話のアギラ(鷲)をあしらったり, メキシコ的な感性を象徴的に使った。
- 84) ポスターで質の高い作品を制作している作家としては Malaquias Montoya, Carlos Cortez, Amado Peña, Rupert García 等。ポサダ (1852-1931) はカラベラの主題で有名なメキシコ人版画家。ほとんどのメキシコ人現代作家に影響を残している。
- 85) 主要なグラフィック工房としては La Raza Graphic Center, San Antonio, Mechicano Art Center, Los Angeles, Galería de Austin, Austin 等。
- 86) Sorell, V.A., "Articulate Signs of Resistance and Affirmation in Chicano Public Art", CARA 展カタログ収録論文, *op. cit.*, pp. 141-154で論述。
- 87) Quirarte, J., "Exhibitions of Chicano Art: 1965 to Present", CARA カタログ収録, *op. cit.*, pp. 163-179. この詳細なリストから傾向の流れが解読できる。
- 88) "New Man" と表現されている。Maciel, D.R., *op. cit.*, p. 116. バスコンセロスがかつて理想として述べた「第5の人種」の創成のイメージを想起させる。
- 89) 全容について詳細に記述する余裕はないが, 各種奨学金制度, 短期長期派遣制度, 交流基金, 二国間ビジネス交流など。
- 90) 拙稿「多民族文化のアメリカ現代美術」『サンディエゴ現代美術展』カタログ, 15頁。
- 91) チカノ・ポスター展, およびチカノ壁画の制作展示。メキシコ側の原資料未入手。詳細は不明。
- 92) *Chicles, Chocolates, Cacahuates* 展, 1973年, 国立芸術院, メキシコ。
- 93) 拙著, 前掲書, 237-239頁。
- 94) Collaboration. 1980年代の現代美術現象のひとつ。筆者が1970年代より手

掛けてきた「共同表現」に対応する。拙稿、「美術における共同表現とその可能性についての実験」, ウニベルシダ・デ・ラス・アメリカス, 修士論文, メキシコ, 1975, 序章, および第1章。

- 95) 特集「コラボレーティブ・アート」『BT』Vol.43 No.634, 2月号, 美術出版社, 1991年, 29-33頁。
- 96) 1983年メキシコ市第三世界経済研究センターで開催されたチカノ作家による A través de la Frontera 展あたりですでにその萌芽が観測された。エーレンベルグ (Ehremberg) や若い世代の作家たちを〈ニューウェイブ〉と定義づけているのは Maciel, D.R., *op. cit.*, pp.116-117.
- 97) ビクトール・オチョア (Victor Ochóa: 1948-) は, はっきりとここ10年間のチカノ・アートの変貌と若い世代のチカノ美術作家の意識に危機感をい込んでいる。1992年9月16日, 横浜エスペランサでの筆者インタビューより。
- 98) 野村義博「いまラテン絵画がまぶしい」『につけい・あーと』2月号, 日経BP社, 1992, 25-30頁。
- 99) 拙稿「多民族文化のアメリカ現代美術」14-15頁。マシエルの今後の展望についての分析では, ポスト・モダン思想との関りあい是不明である。Maciel, D.R., *op. cit.*, pp.117-118.
- 100) オチョアは, 一方で在日韓国人や外国人労働者, アイヌなどの問題に興味を抱く一方, 同行してきた若いチカノ美術作家たちに対するチカニスモの継承の難しさ, 教育の問題などにも触れていた。前掲1992年9月16日横浜エスペランサでの作家インタビューより。
- 101) 明らかにメイン・ストリーム現代美術の前衛主義への皮肉である。ひとつの時代にひとつのアートしか正当に認められないという歴史記述の方法こそ問題なのだ。ベルナルの壁画 (1968年) をチカノ・アートの誕生とするなら, 確かにもっとも新しい美術表現ということになる。
- 102) 中産階級出身のリチャード・マルティネス (Richard Martinez) は自分の名前をスペイン語風にリカルドとは呼ばせないように, 世代間の意識のギャップの解消が今後の課題であろう。前掲1992年9月16日横浜エスペランサでの作家インタビューより。