

# 日本現代美術における メキシコ壁画運動の影響について

加藤 薫

## 概要

1920年代に勃興したメキシコ壁画運動やメキシコ美術ルネッサンス美術作家の動向についての情報が日本の美術界にリアルタイムで伝えられた形跡はない。当時の日本美術界は西欧中心に発信される前衛芸術の受容で手一杯だったのである。

この環境にあって1920年代から30年代にメキシコに長期滞在し、野外美術学校の教育活動に専念したのが北川民次であった。また日系米国人イサム・ノグチが約10ヶ月メキシコに滞在し、一点のレリーフ作品を残している。また北川の帰国は1936年だったが、それよりも早く藤田嗣治がメキシコ壁画運動の精神に触発された壁画制作を始めていた。

第二次世界大戦中は日本とメキシコが敵国関係となったため、文化交流は途絶えたが、1951年に日本—メキシコ間で新たに文化交流協定が締結され、新時代を迎えた。北川は美術評論雑誌などを通じてメキシコ現代美術を紹介する執筆活動や壁画制作を精力的に始めた。北川と藤田、ノグチがメキシコ壁画運動に感化された第一世代といえる。

1955年9月から東京国立博物館で開催された「メキシコ美術展」は欧米以外の美術情報を求める日本人観客に大きな衝撃をもたらした。同展をきっかけに1960年代から<メキシコ的>なものを求める若い世代の美術作家が急増した。この第二世代としては利根山光人、岡本太郎、竹田鎮三郎や北川民次の薫陶を受けた二科展系の美術作家が挙げられるが、特筆すべき大画面の壁画を残してきたのは利根山と岡本である。また日系メキシコ人ルイス・ニシザワが日本で壁画を制作するなど新たな美術交流の芽が生まれた。

「メキシコ美術展」が開催された1955年から1960年代初期に関西から「具体」グループが国際舞台に進出するまでの期間、日本の美術界では「リアリズム」の可能性についての議論が巻き起こった。その際にリアリズム絵画の指標

として度々参照されたのがメキシコ壁画運動であった。しかし1972年にシケイロス展が開催された時期は、すでに西欧のアンフォルメル運動と対応した「具体」の国際的評価が高まる時期と対応し、もはや若い世代の美術作家の指針とはならなかった。その後も1970年代後半に出現する「もの」派の主張に圧倒され、「リアリズム」論からのメキシコ壁画運動評価の動きは下火になる。

1980年代になると日本は高度経済成長期のピークを迎え、パブリック・アートの興隆が顕著となる。しかし都市の景観の一部を構成する野外大彫刻や壁画は基本的に日本の技術力礼賛と現実肯定の精神に満ちており、メキシコ壁画が参照される場合もつばら構図や技法、素材など技術面に限定された。その結果メキシコ壁画運動が内包していた現代美術の欧米中心主義の脱構築＝オルターナティブ・モダニズムの提唱という側面への理解は進まなかった。

1980年代末になると日本のメインストリーム現代美術から逸脱した三つの流れが顕著になる。ひとつはパソコン制御によるデジタル・イメージ処理が機器のダウンサイジング、低価格化によって個人の美術作家でも利用可能となり、新しい表現領域を切り開いていったこと、二つ目は戦後日本の知的状況を反映したマンガ・アニメ表現の興隆でその技法、表現テクニクなどがファイン・アートの世界を侵食していったことである。三つ目は伝統的な美術世界からは一貫して無視されてきたことは勿論のこと、上記二つの潮流にのらないタイプの美術表現で、活動の場はストリート、廃墟化した都市のビルの壁、うちっばなしのコンクリート壁面などであった。その多くは暴走族の縄張りを示すようなたわいないタグやサインだったが、やがてより自由な表現の場を求める学生や新進美術作家の活動の場となり、また都市のサバルタンが発する政治批判や抵抗のメッセージも顕在するようになった。そのプロセスは1960年代に始まる米国チカーノ・アート壁画発展の歴史と類似する。表現の場としての革新性に注目したロコ・サトシが多くの作品を残している。

1992年横浜市でサンデイエゴ現代美術展が開催された時、総勢10人近いチカーノ美術作家が来日し、3人のチカーノ美術作家が講演とライブ壁画ペイントを実施した。メキシコ壁画運動の精神を継承するチカーノの壁画表現は、日本のサブカルチャー・シーンに多大なインパクトを与えた。

2005年公立の美術館では初となるグラフィティ展が水戸現代美術センター

で開催された。美術館の中だけでなく、建物周辺の歩道脇壁にまで進出した壁画作品は、公立美術館の企画ということもあり表現内容はかなり消毒・無毒化されたものだったが、それでもメインストリーム美術の展示を旨とする美術館ではなし得なかった快挙といえる。一方、反体制的なパブリック・アートとして出発したグラフィティは美術としては認められないという立場から企画そのものに対する反対論も巻き起こった。

こういった日本のメインストリーム美術界の動きとは無縁に、より若い世代のアーティストたちはトランスメディア的な動きを示している。多摩美術大学卒業生5人で結成された「輪派絵師団」は、勿論江戸時代の絵師尾形光琳の名を振っているのだが、注目すべきはその表現手法で、YouTubeを常時利用して作品のプロモーションを行っている。

日本におけるメキシコ壁画運動受容の歴史で一貫しているのは、現代美術の表現メディアとして壁画という形式が有効か否か、もし有効ならばそれはどのような文脈においてかという問題を提起している、という評価である。この疑問に対する日本からの回答はまだ見つかっていない。西欧中心に動いてきた20世紀現代美術の呪縛に絡めとられた日本の美術界にとって、メキシコ壁画運動はまだこれから検討すべき課題という次元にある。

## 1. メキシコ壁画運動をリアルタイムで体験した世代：北川民次、藤田嗣治、イサム・ノグチ

北川民次（1894－1989）は静岡県榛原郡金谷町生まれで、実家は生茶業を営む比較的裕福な農家だった。早稲田大学に進学し教員をめざしたが中退し、画家の道を進むようになった。1914年に渡米し、ニューヨークでは建設工事のアルバイトをしながら1917年から1921年までアート・スチューデントズ・リーグで学び、ジョン・スローンなど社会派と呼ばれた無名の民衆や都会生活の暗部を描く作風に感化された。1923年にキューバ経由でメキシコに向かった。メキシコではサン・カルロス美術学校で学び、その期間の交友関係から野外美術学校の活動に参加した。1931年までディアス・デ・レオンの元でトラルパン野外美術学校の教師から副校長まで務め、1932年からタスコに新設された野外美術学校の校長として赴任した。教師は北川一人だった。メキシコでの北川の

評価は画家としてではなく教師としてのものだった。進行中のメキシコ壁画運動、メキシコ美術ルネッサンスの動きの渦中にあつたため、かえってメキシコ美術界全体の動きをつかめず、物理的な交友関係にも制約があつた。それでもタスコで妻子と住んだ北川の住居は「カーサ・デ・キタガワ」と呼ばれ、メキシコのみならず世界中からタスコを訪れる美術作家、コレクターたちの交流の場となつていた。〈注1〉

北川は1936年にメキシコを去るが、メキシコで描き貯めたおびただしい数の素描、版画、油絵を持ち帰つた一方、壁画は残していない。日本帰国後はつ子夫人の実家のある瀬戸市に居を構えた。1955年にメキシコを再訪し、1959年に瀬戸市市民会館で大画面のモザイク壁画制作に取り組んだ。他に瀬戸市市立図書館の陶板壁画(1970年)〈図版1〉など現存する壁画作品の多くは地元とその周辺に限られ、また恒久性と技術伝統の確かな陶板を使ったものが多い。その意味ではメキシコ壁画の移植という側面と、日本伝統の陶芸技術の現代建築への適用という二つの側面を持っている。またメキシコや日本での児童画教育の経験を反映した、素朴ゆえに普遍性を持つような主題、非歴史的なモチーフを採用しているのが目立つ。

一方、評論活動では日本人で唯一のメキシコ美術界と交流のあつた美術作家ということから、かなり頻繁に壁画三巨匠や野外美術学校の教師陣、メキシコでの教え子で成長した若手美術作家などについて論評していた。戦後から1960年代までのメキシコ壁画運動の動向を中心とした美術情報のほとんどが北川によって日本人に紹介されたといつてよい。〈注2〉メキシコでの体験はまた教育面で発揮され、1960年代の相次ぐ日本人美術家のメキシコ訪問のきっかけを作つた。ただ作品を見ると日本美術界の事情や経済的制約、美術市場の状況などから、主題やモチーフを除いてメキシコ壁画運動の影響を反映したものは極めて限られる。こういった限界はあるにせよ、北川は日本にメキシコ壁画運動やメキシコ美術ルネッサンスの情報を正確に伝えてきた第一人者と評価される。

藤田嗣治(1886-1968)は東京美術学校(現東京芸術大学)を卒業後、1912年にパリに留学している。パリ到着後まだ間もない時期にデイエゴ・リベラと会い、川島理一郎と共に絵のモデルともなつた。リベラとはその後も第一

次世界大戦の戦禍を避けて避難したマドリッドでも再開し、旧交をあたためている。〈注3〉

藤田は1931年から南米に旅立ち、ブラジル、アルゼンチン、ボリビア、ペルー、エクアドル、キューバに滞在した後、1932年11月にベラクルス港からメキシコ市に入り、約7ヶ月滞在していた。北川の住むタスコを訪れた他、旧友のリベラとも再会し、メキシコ壁画運動についての知識を仕入れていた。

帰国直後から藤田はリベラに対抗すべく、日本で大画面の壁画を描いてみたいという願望をもった。1934年9月から10月にかけて、東京、銀座の聖書会館内にあったブラジル・コーヒーのカフェ兼販売所周辺に幅約18メートル、高さ約3.6メートルの壁画を完成させる。1935年には大阪そごう百貨店特別食堂壁画や東京銀座の洋菓子店コロパンのために西洋主題による装飾的な壁画を描いている。また1936年には関西日仏学院にもフランス、ノルマンディーの春の風景を壁画に描いた。「大衆への奉仕」という言葉がキーワードとなったが、多くの大衆の眼にふれる商業施設での壁画制作となった。〈注4〉

また1936年秋には北川民次から預かってきたメキシコ人生徒の児童画展を日本橋白木屋デパート（現在は東急日本橋店）で開催した。日本における最初のメキシコ美術展がメキシコ革命後に創設された野外美術学校の日本人教師による成果であった点は興味深い。

メキシコ壁画運動の精神との影響関係が読み取れるのは1937年2月から3月にかけて秋田県秋田市の富豪平野政吉の邸宅敷地内土蔵（現在は美術館に改装）に描かれた壁画である。幅約20メートルの壁に〈秋田の行事〉という主題で秋田の古い町並みとそこで繰り広げられる伝統芸能の祝祭を描いた。〈図版2〉 発想としてはリベラが1922年から1928年までかけて完成させた公教育省（SEP）壁画と同じものを感じる。同時代のナショナルなアイデンティティーを地方の伝統文化の表象に見出し、絵画に残すというものだ。

作品〈秋田の行事〉は、メキシコ壁画運動の思想のエッセンスをそのまま日本で適用したような事例だが、残念ながら日本ではそれほど高い評価はえられなかった。しかし1955年にフランス国籍取得後、ランス市に建立したノートルダム・ド・ラペル拝堂のフレスコ画連作を1966年に完成させるなど、壁画に対する情熱をうしなうことはなかった。

イサム・ノグチ（1904-1988）は1924年からニューヨークで本格的に彫刻家としての道を歩む。しかし日系人であるということから来る人種差別や1929年に始まる世界大恐慌の影響で経済的には恵まれなかった。1932年にホセ・クレメンテ・オロスコがダートマス大学のベイカー図書館に24枚のパネル壁画を制作中には助手を務め、メキシコ壁画運動の精神や図像表現、技法の基本を学んだ。そのノグチの転機を示すのが「リンチ」（1934作）で、社会の問題を直視した初めての作品となった。またメキシコに行き、「社会性の高い」メッセージを持つ巨大な壁画彫刻を造りたいという願望もうまれた。

そして1935年秋からアルバル・ロドリゲス市場2階部のレリーフ壁画制作に着手した。ロドリゲス市場では同時期パブロ・オイギンス、アントニオ・ブホルなど戦闘的なLEAR（革命的文芸作家・芸術家連盟）のメンバーも壁画プロジェクトに参加しており、様々な機会に彼らの議論をきくこととなった。約10ヶ月かけて縦3.5メートル、横幅20メートルのレリーフ〈メキシコの歴史：戦争〉を完成させた。<sup><図版3></sup> 色彩を極限まで押さえ、遠近の効果をコンクリートの厚みで調整するなど彫刻家らしい発想に満ちたものだ。反ファシズム、反戦争の主張がある一方、アインシュタインの相対性理論の公式 $E=mc^2$ も刻まれている。これはこのメキシコ壁画以降、大地感覚に根ざしながらもより普遍的かつ純粋な形態をめざす方向を暗示している。飛躍の原点という意味でノグチにとってメキシコでの壁画体験は偉大な反面教師であった。<sup><注5></sup>

## 2. 「メキシコ美術展」に感化された世代：利根山光人と岡本太郎

第二次世界大戦中は敵国関係にあったメキシコと日本だが、1951年に日本-メキシコ文化交流協定が結ばれ、外交関係も復活した。この文化交流協定締結の記念イベントとして1952年からフランスのパリで開催された「大メキシコ展」を日本にも巡回させる構想が生まれ、1955年に実現した。<sup><注6></sup> 総計一千点に及ぶ展示物で彩られた「メキシコ美術展」は実に多くの日本人観客を魅了した。その中の一人に利根山光人がいた。

1921年生まれの利根山は国語教師になるべく1943年に早稲田大学文学部を卒業したが、版画制作に魅せられ、画家の道を選ぶ。メキシコ美術展では日本の縄文時代美術に通底する大地に根ざした力強い表現性や造形性、魔性の力を

感じ取った。それはまた所詮西欧美術の模倣でしかない敗戦後の日本現代美術世界からの決別の瞬間でもあった。1959年には利根山はメキシコ国立芸術院でメキシコ初の個展を開催した。またこの時に利根山は当時チャプルテペック城（現歴史博物館）での壁画大作〈ディアス独裁制から革命へ〉に取り組んでいたシケイロスと交流し、終生の友となる。

利根山は日本では大画面壁画を実現する場を求めて奔走し、メキシコにおいてはその美術遺産の魅力を日本にいかにかに伝えるかに腐心した。そして日本の伝統技法であった墨の拓本技術を応用してマヤ遺跡から出土するステラ（石碑）や建造物レリーフの図像を複製することを思いつき、独立した美術品としての鑑賞を可能とする道を切り開いた。1962年から開始された現場での拓本作業には日系メキシコ人のルイス・ニシザワが参加した。1963年には東京の国立近代美術館で「マヤ芸術の拓本」展が開催され、1972年にはメキシコ政府からアギラ・アステカ文化勲章が授与された。〈注7〉

壁画の話に戻ると、利根山は人類に普遍的な民衆の求める表象記号の追求、トポグラフィカルなモニュメント性の確立、次世代に伝えるべきメッセージの構築、というメキシコ壁画運動作品のエッセンスを日本で展開した。現在、利根山の壁画が最良の形で残されているのが千葉県松戸市の聖徳学院学園キャンパスであり、ここには30点の壁画のほか、利根山の版画やタブロー画、記録などを収集した資料館もある。〈図版4〉

年齢的には利根山よりも年上だが、長い滞欧生活での経験を断ち切ってメキシコに眼をむけたのが岡本太郎（1911－1996）である。岡本は1960年代前半に2回メキシコを訪れたが、メキシコ美術の印象を次のような言葉で語っている。曰く、「メキシコはけしからん。何百年も前からおれのイミテーションをやっている……」のだそうだ。単にメキシコ壁画運動からの影響うんぬんということではなく、先スペイン時代から続くメキシコ美術の総体を正当に評価しよういという意思表示である。〈注8〉

やがて岡本の美術作家としての創作意欲は、壁画運動の中心であったメキシコでそれらと互角に自分の作品を展示したいという願望に繋がった。1967年のメキシコ訪問の際にマヌエル・スアレスの依頼でホテル・デ・メヒコ（現世界貿

易センター) ロビー上部に幅30メートル、高さ5メートルの巨大壁画「明日の神話」を描くこととなった。1968年のスタートから1969年の完成までに日本とメキシコとの往復回数は80回を越えた。しかしホテル・デ・メヒコから世界貿易センターへ改修されるまでのある時期にこの壁画は撤去され、その後行方不明になっていた。2003年に発見され、日本での修復の後に2006年公開された。<図版5><図版6>

利根山と岡本の活動によって日本伝統の障壁画とは全く異なる別のタイプの壁画の存在が日本人の間に浸透していった。

壁画運動の興隆したメキシコで壁画を描いてみたいという願望は、岡本だけでなく、多くの日本人美術作家にも共通するものだった。実現した例は少ないが、例えば1987年に日墨学院の体育館外壁を横浜在住の美術作家西森禎子の指導でメキシコ人生徒20名と日本から訪れた児童14名による合作壁画などがある。<注9>

### 3. 新しいタイプの壁画

日本の1980年代は高度経済成長を背景に、社会で占める美術の領域は実に多様な形で広がった。ここでは四点に整理してみる。

第一点はパブリック・アートの興隆だ。公私を問わず豊富な資金による新たな都市空間の創出に巨大な野外彫刻や壁画が重要な役割をはたすようになった。そして美術による公共空間づくり、また市民参加型の街づくりといったコンセプトが提唱された。パブリック・アートを通じてのアートの大衆化には功罪あった。美術市場の拡大や美術作品のある風景が文化の育成に不可欠だという意識が定着していった功の部分に対して、世俗的感性に迎合した<小さな物語>しか持ち得ない作品、つまり、巨大だが大衆の消費のサイクルに対応しただけの非恒久的作品の蔓延、経済発展の恩恵を反映した現世肯定、そしてその背景にある科学技術発展への無盲目な礼賛といった負の部分があった。建造物の外壁に巨大壁画が描かれても、それは都市の新陳代謝と使い捨てのプロセスで建造物自体がいとも簡単に取り壊され、壁画も瞬時に消え去るものとなった。

第二点はパソコンや他の電子機器の技術革新に伴うダウンサイズ化、価格低下、OSやソフトウェアの発展によって美術作家が個人の表現ツールとして利用可能



となったことだ。一般にメディア・アートと呼ばれ、彫刻や絵画といった伝統の美術概念では捉えきれない新ジャンルの興隆であり、若い世代の美術作家には魅力あるものになった。理論的には解像度と印刷メディアの問題さえ克服できれば数百平方メートル・サイズの壁画も一台のノートパソコンから制作できる時代になり、「壁画」とは単にサイズの大きな平面作品という以上の意味をもたなくなった。<sup><注10></sup>

第三点は、それまで美術の世界とは一線を画していたマンガの世界とのハイブリッド化である。マンガがサブカルチャーの表象だった時代の記憶が薄れ、週間マンガ誌が百万部単位で流通する新しい文化環境の出現によって、「ジャポップ」と呼ばれるようなマンガの表現手法を適用した美術表現の潮流が出来上がった。元来はマンガのマニアックな愛好家を指していた「オタク」という存在が社会現象となると、「パブリック」とか「社会」、「コミュニティ」に対する意識はますます希薄になり、美術表現もこの現象と対応するかのようになり「私化」していった。<sup><注11></sup> 大画面の壁画といえば、それはもはや大量生産・大量消費の社会が自由、平等、発展をもたらすという幸福神話を再生産するグローバル企業の宣伝広告の場という認識しかもてなくなった。

第四点は、上記三点の流れに十分乗りきれない、あるいは取り残されていった人たちの美術表現である。教育レベルで言えば高等教育の機会を持たなかった（持てなかった）、あるいは自ら放棄した、中卒あるいは高卒の人たちによる表現であり、職業的には建設業や製造業、小自営業など肉体労働と密接だというイメージがある。メキシコ壁画を受容してきた民衆の精神・感性をかなりの程度反映しているので、次章において詳細に観察する。

#### 4. パブリック化されるグラフィティ・アート

日本語化した外来語で「ヤンキー」と定義される社会層は、潜在的に社会のメインストリームの価値観や文化に不満を抱き、そのために時に「時代錯誤」とか「反社会的」というラベルを貼られてしまうにもかかわらず固有の美的感性を発揮している。また日本のサブカルチャーの一つとして、日本人なら誰でも知っているが誰も彼らの存在や表現について語らないという側面を持つ。

また彼らは多くの場合、自分たちの文化の表象や行動のアイデンティティと

して「愛国的」とか「国粋主義」という言葉を使う。また暴走族や〜組といった集団を結成することも多く、各集団の縄張りや存在を誇示するためストリートや高速道路にスプレー缶でグラフィティを描くことも常態化した。

それらグラフィティの手法は他の国々で社会から抑圧され、差別されてきた人たち、政治的に疎外されてきた人たち、例えばアメリカ合衆国ならアフリカ系アメリカ人やラティーノが採用してきたものと類似している。ラップ、ラスタ、チカーノ、ローライダー、チェ・ゲバラといった言葉や記号が最も広範に浸透している社会層でもある。メキシコ壁画運動は日本にとってあくまで異文化世界での出来事ではあったが、その勃興当時の精神や主義・主張を身体感覚からもっともよく理解したのはこの社会集団である。

グラフィティが描かれたのは都市の廃墟や廃棄されたトンネル、打ちっぱなしのコンクリート壁、高速道路や鉄道の高架下の空間などである。つまりはメインストリーム美術からも一般社会からも認可された場所ではない。こういうところに絵を描けば、多くの場合「落書き」とみなされ、場合によっては罰金の対象にもなる。<注12>

しかし、本来はこういった場所に絵を描く教育カリキュラムなど持たなかったはずの美術系学生や若い美術作家たちが、より自由でコストもかからないオルタナティブなスペースとしてゲリラ的に実験的な作品を描くようになった。壁画という平面空間を通じてサブカルチャー表現とアート表現のコラボレーションが繰り返された。この文化環境にあって壁画を積極的な表現の場と捉えてて活動をはじめたのがロコ・サトシであった。

生年不詳のロコ・サトシは幼少時から美術、音楽などの芸術分野で才能を示したが、正規の美術教育はミニマムなものだった。1980年代から工事現場のフェンスやイベント会場の大画面装置や店舗装飾などを手がけ、その明るいポップ風な記号と色彩の乱舞のスタイルは市民レベルでの称賛を浴びるようになった。横浜市を中心に市営バスや私鉄電車のペイントなどを手がけるなど公共の場にも進出した。

また廃棄された桜木町から高島町間の私鉄東横線高架下を繋ぐ、総延長数百メートルに及ぶ壁面の総合プロデューサーにも任命された。AIDS問題やアフ

リカの貧困救済といった社会問題にも積極的に取り組み、また児童画教育などを通じて生徒と共に学校など公共施設に壁画を描くような活動も行っている。ロコの国際的評価はカリフォルニア州サンディエゴ市のチカーノ・パークにおいてチカーノ美術作家と共に壁画を描いたことで高まった。ロコはこのチカーノ美術作家たちとの交流からメキシコ壁画運動についての知識を得ている。<注13><図版7>

1992年に横浜市—サンディエゴ市姉妹都市三十周年を記念して市民ギャラリーで開催された「サンディエゴ現代美術展」は、サンディエゴの多文化共存状況を反映した国際的なものだったが、チカーノの作品が占める割合は多かった。また、この機会に来日した美術作家たちのうち、3人のチカーノ美術作家が前述の東横線高架下の壁面に作品をのこしていった。<図版8><図版9>

1980年代の日本の高度経済成長期にはまたかつて南米に移民した日本人の二世、三世といった人たちがよりよい収入の道を求めて日本に戻ってきた。しかし、日本語が上手に使えないとか、日本の伝統文化への無理解、地域社会へのコミットメントの難しさなどから、メインストリームの日本社会から疎外されたマージナルな存在であった。こういった集団の子供たちは大きくなるに従って日本社会から受ける有形無形の差別に直面した。1990年代後半からこういった日本社会への不満や抵抗のメッセージが日系ラティーノの多く住む地域、たとえば静岡県浜松市や群馬県太田市などの公共空間に顕在化するようになった。日本語、スペイン語、ポルトガル語などの入り混じったプラカやタグ、グラフィティは実に無国籍風で異質であり、日本人にメッセージ内容が完全に理解できるわけでないにせよ、そういった社会の矛盾に苦しむ人々の魂の叫びへの共感や視覚表現を面白いと感じる日本人の感性も育っており、マス・メディアなどでも積極的にとりあげられようになった。

20世紀末から21世紀へという世紀の変わり目に向かって、ストリート系の大画面アートの本メインストリーム社会進出という現象が観察される。この時期、またメインストリーム文化の牙城であった公的美術館自体もその社会的機能の自己変革が求められていた。この二つの現象を結びつける実験的な試みが2005年水戸芸術館現代美術センターで開催された「X-COLOR グラフィティ・イン・ジャパン」展である。ストリートという発想から美術センターの中だけでなく、東側駐車場に面した外壁や水戸市内数箇所にも壁画が描かれた。<注14><図版10>

この企画には賛否両論あり、現時点でストリート系の壁画グラフィティーがメインストリーム美術世界に受け入れられたと断ずることはまだ出来ない。また招待作家の言説に90年近い過去に勃興したメキシコ壁画運動を直接参照しているものはない。若い美術作家たちがリアルタイムで学んできたのは1980年代以降の脱メインストリーム系美術であり、その帰結として巨大壁面を利用したグラフィティー表現が採用されたのである。

しかしながら、メキシコ壁画運動を20世紀の脱西欧中心主義志向の表現、美術のオルターナティブ・モダニズムの追求ととらえれば、グローバル化し拡散した世界の社会状況下におけるメキシコ壁画運動の継承モードと認識できるだろう。

21世紀型の壁画モードとして注目すべきは多摩美術大学の異なる学部卒業生で結成された「輪派(リンパ) 絵師団」と名乗るグループの活動である。グループの名称の由来は日本の江戸時代に生まれた「琳派」の名称にあり、それをもじったものである。

集団で壁画の制作を自ら実践する一方、その制作場面をグループメンバーがリアルタイムで映像に記録し、編集した映像フィルムを動画投稿サイトであるYouTubeからアクセスできるようにした。輪派絵師団のサイトへの一般視聴者からのヒット数は百万件を越えている。<注15><図版11>

壁画がその存在する場にいかねば見れないというサイト・スペシフィックなものから、その限界を超えてインターネットを通じて世界中からアクセスできる形態に変えたもので、YouTubeの特性から視聴者はコメントを書き込むこともできる。壁画が物理的に残る・残らないにかかわらず、動画映像には制作過程から完成画面までが映り込んでいる。そしてこの動画映像もまた壁画とは独立した作品になっている。この二重構造によって壁画の公共性が保障されていると同時にインターネットというニューメディアを介した普遍性を獲得している。何故「壁画」が素材でなければいけないかという点について考えると、これまでのメキシコ壁画や壁画運動研究では見落としていたその「パフォーマンス性」に着目していることで従来のアプローチとは異なる面が指摘できる。

<注>

1. 北川とメキシコ美術作家、評論家、美術教育者、生徒たちとの交流を生き生きと描いたものに、北川民次著、「絵を描く子供たち—メキシコの思い出—」、岩波書店、1952年。  
1955年のメキシコ再訪に合わせて出版されたのが同著「メキシコの青春 十五年をインディアンと共に」であり、2002年に日本図書センターから「北川民次 メキシコの青春 十五年をインディアンと共に」として復刻出版されている。リベラとの個人的交流の証としては遺族所蔵の作品の中に、サンアンヘルにあるデイエゴとフリーダのスタジオ（1931年着工；現美術館）を描いた油絵作品などがある。
2. 「ボサダ」、美術手帖、1948年10月、「メキシコの画家たち」、美術手帖、1953年4月、「シケイロス・人と作品」、みずゑ、1954年2月、「ルーフィノ・タマヨに会う」、みずゑ、「話題の異色作家リヴェラを訪う」、みずゑ、1955年5月、1955年9月、「シケイロス：人と芸術」、みずゑ、1955年11月、「シケイロス：戦争の犠牲者」、世界の名画、1958年5月、などが代表的なものだが、このほかに対談、座談会記録など多数。
3. デイエゴ・リベラは1914年2月頃、藤田と友人の川島理一郎の二人をモデルとした肖像画を描いた。藤田と川島をモデルとした絵画はもう1枚あり、1914年4月のリベラ個展で出品されていた。スペインのマドリードでの再会は1914年12月。
4. 「生誕120年 藤田嗣治展 パリを魅了した異邦人」展カタログ、東京国立近代美術館他、2006、p. 75、p. 86、p. 88、p. 98に関連記述。湯原かの子著「藤田嗣治 パリからの恋文」新潮社、2006、第四章、pp. 186-188に「秋田の行事」の詳細記述。
5. 加藤薫著『イサム・ノグチとメキシコ壁画運動』、「エクスナレッジムックHOME イサム・ノグチ生誕100年」、エクスナレッジ社、2004年7月、pp. 140-141。
6. 「メキシコ美術展」東京国立博物館、1955年9月10日-10月20日。ただしパリ展に出品されたデイエゴ・リベラの壁画作品「戦争の悪夢、平和の正夢」はなかった。
7. 利根山の自著出版物は多い。ここでは「マヤ芸術の拓本展」カタログ、東京国立近代美術館、1963、「メキシコ」、雪華社、1964、「メキシコ蔓茶羅」、小沢書店、1981、「メヒコ・マヒコ」、筑摩書房、1989などを参照。
8. 岡本太郎の自著・他著出版物も膨大なものがある。引用は「対話 岡本太郎 泉靖一日本人は 爆発しなければならない 復刻増補日本列島文化論」、アム・プロモーション、2000、p. 50より。〈明日の神話〉は2003年に存在が確認された後、2005年に日本に移送された。修復された壁画〈明日の神話〉は2006年7月8日から8月31日の期間、東京、汐留の日本テレビ・ゼロスタ広場で無料一般公開された。
9. 日墨協会編「日墨交流史」、PCM出版、1990、p. 1041。ちなみに同出版物第IV部文化交流編5-6節（pp. 1011-1142）にメキシコに魅せられた多くの日本人美術作家の動向が記述されている。
10. 筆者の頭には 2004年にパリ大学壁画教授A. タグレが米国チカーノ・アート壁画を写真に撮り、現物と同寸サイズまで拡大し布に印刷した作品9点の展示例（フランス、バイヨンヌ市）が浮かんでいる。
11. 「オタク」という言葉の定義や社会現象については 岡田斗司夫著「オタク学入門」、新潮

社、2000年、を参照

12. 「落書き」という日本語を美術の一表現様式として再定義し、評価した英文出版物に Ryo Sanada/Suridh Hassan, "RackGaki Japanese Graffiti", Laurence King Pub., 2007, がある。不定期ながら日本のグラフィティ作品をグラビア写真で紹介してきている雑誌出版物に「KAZEMAGAZIN」、カゼマガジン社がある。筆者も2003年以来ローライダー・ファン向け自動車雑誌やストリート系ファッション雑誌などで執筆活動を展開している。
13. 筆者との交流は1980年代に始まるが、ロコ・サトシの画業についてのまとまった出版物はまだあまりない。横浜におけるサンディエゴ現代美術展の詳細については「サンディエゴ現代美術展」カタログ、横浜市民ギャラリー、1992年9-10月を参照。筆者拙文「多民族文化のアメリカ現代美術」（和文・英文）も収録掲載、pp. 13-21。関連してカタログ中ではロコのサンディエゴ作品も参照している（pp. 97-100）。
14. 展覧会が終了した後も2007年現在芸術センター駐車場や水戸市内にまだ数点の作品が残されている。
15. 2007年初頭に初めてサイトにアップされてから12月までのヒット数。

#### <参考文献>

- 岡本太郎・泉靖一対話、「日本人は爆発しなければならない—日本列島文化論—」、アム・プロモーション、2000
- 加藤藤、『イサム・ノグチとメキシコ壁画運動』、「エクスナレッジムックHOME」Vol.4, No.2 収録、2004年7月。
- \_\_\_\_\_、『多民族文化のアメリカ現代美術』、「横浜・サンディエゴ姉妹都市提携35周年記念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年。  
English version, "American Contemporary Art—A View From Ethnicity—".
- 北川民次、「メキシコの青春—十五年をインディアンと共に」、日本図書センター、2002年  
、「絵を描く子供たち—メキシコの思い出」、岩波書店、1952
- Craven, David. "Diego Rivera as Epic Modernist", Macmillan, New York, 1997
- Mercer Kobena ed., "Cosmopolitan Modernisms", The MIT Press, Cambridge, London, 2005.
- Sanada, Ryo and Hassan, Suridh, "RackGaki Japanese Graffiti", Laurence King Publishing, London, 2007.
- 東京国立近代美術館編、「生誕120年藤田嗣治展」カタログ、2006年
- 利根山光人、「メキシコ蔓茶羅」、小沢書店、1981
- \_\_\_\_\_、「メヒコ・マヒコ」、筑摩書房、1989
- 日墨協会編、「日墨交流史」、PCM出版、1990
- 水戸芸術館現代美術センター編、「X-Color Graffiti in Japan」展カタログ、2005
- 湯原かの子、「藤田嗣治—パリからの恋文」、新潮社、2006



図版1 北川民次作 モザイク陶板版画, 1970年  
瀬戸市立図書館



北川民治 写真



図版2 藤田嗣治作「秋田の行事(部分)」, 1937年 (駒平野政吉美術館  
写真は東京国立近代美術館編、「生誕120年藤田嗣治展」カタログ  
2006年, p. 98より一部転載



図版3  
イサム・ノグチ作  
「メキシコの歴史：  
戦争」, 1936-7年  
メキシコ市ロドリ  
ゲス市場2F



図版4 利根山人作「生命の樹」, 1988年  
千葉県聖徳学園小学校玄関ホール, 陶板

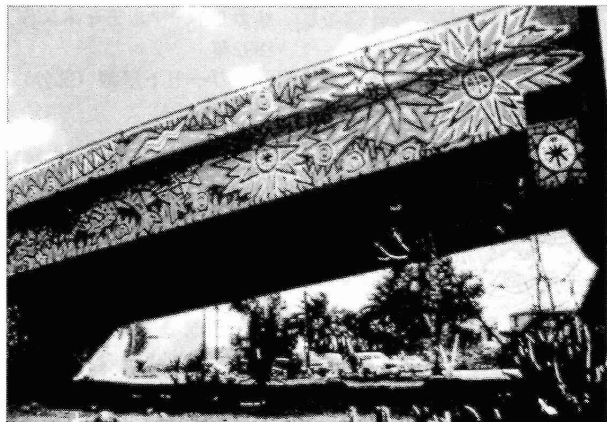


図版5 岡本太郎作  
「明日の神話」  
2006年修復復原,  
オリジナル1969年



図版6 岡本太郎作「明日の神話」  
復原後2006年

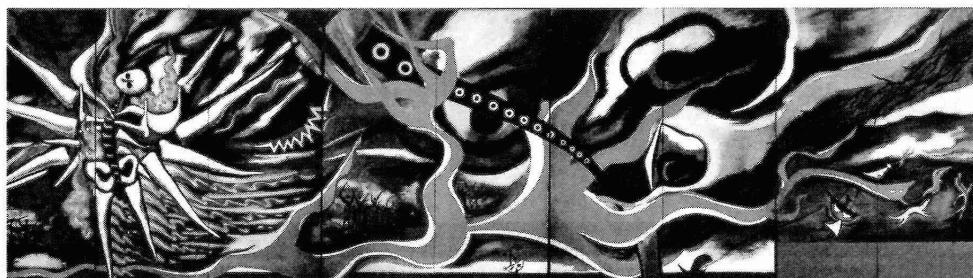




図版7 ロコ・サトシ作, 1989年  
カリフォルニア州サンディエゴ市チカーノ・パーク



図版8 ビクトール・オチャオ作, 1992年  
横浜桜木町ガード下壁画(部分)





図版9 リカルド・マルティネス作,  
1992年  
横浜桜木町ガード下壁画(部分)

図版10 ESOV+KRESS+DEPAS  
(コラボレーション)作  
2005年, X-Color Graffiti展, 水戸  
芸術館現代美術センターの施設外  
展示物として, 水戸市



図版11 輪派絵師団作, 2007年  
東京 Maruギャラリー展示に向け  
て製作中のメンバー