

フォークアートと公共空間 ——現代アメリカにおけるメキシコ文化の 受容をめぐる——

鈴木 透

1 はじめに——ヒスパニックの激増とアメリカ文化研究

1980年代以降、アメリカでは人口構成の激変が進行している。その最も重要な要因としては、レーガノミクスの副産物としての産業構造の変化に伴う低賃金単純労働市場の増大とラテンアメリカ地域の経済不振や政情不安が重なった結果、ラテンアメリカ出身のヒスパニック系移民の流入が激増したことが挙げられる¹⁾。ヒスパニックは、それまで最大のマイノリティであったアフリカ系を追い抜き、今やアメリカの総人口の20%強を占める。WASPの出生率の低下や他のマイノリティ集団の安定した出生率を考えると、21世紀半ばには非WASPの総計が総人口の過半数に達することが確実視されている。

こうした人口構成の急激な変化は、アメリカ社会に様々な影響を与えてきている。ヒスパニック票の行方は、既に選挙を大きく左右しうる要因となっているし、タコスやブリートといったメキシコの食文化のアメリカでの存在感も高まっている。また、ヒスパニックの増加が著しい都市部においては都市そのもののラテンアメリカ化が進行していると指摘するマイク・デイヴィスは、ラテンアメリカ文学の代名詞というべきマジック・リアリズムに準えて、この現象をマジック・アーバニズムと名づけるとともに、かつてのように移民が都市の限られた一角に同質集住して移民街を築くパターンからのシフトに着目している。流入人口が多すぎて狭い範囲では吸収できないことが当然その背景にはあるが、都市内部でヒスパニック人口が分散し、拠点となるコミュニティがモザイク状に成長していくという新たな事態は、都市圏全体のラテンアメリカ化を

推し進めながら、都市に新たな活力を呼び込んでいるとデイヴィスは主張する²⁾。

このように、急激なヒスパニック系の増大がアメリカ社会に大きなインパクトをもたらしてきていることは周知の事実であるが、アメリカ文化研究の側の分析は人口流入のスピードに必ずしも追いついていないとはいえない。メキシコ系やプエルトリコ系など、ヒスパニック内部の個別の集団に関する研究に関しては相応の広がりが見られるのは確かだが、移民の流入を経験したアメリカの側に文化的次元でどのような影響や変化が生じているのかについては、十分な検証が行われていないのが実情である。それは、事態の展開が急激なこともさることながら、ヒスパニックなる分析枠が抱える問題にも起因している。

そもそもヒスパニックという呼称は、アメリカ社会の多数派の側がラテンアメリカ系をひとくくりにすべく用いてきたものであり、中南米からの移民たちの間に出身国を越えた汎ラテンアメリカ的アイデンティティが渡米前から強烈に自覚されてきたわけではない。本来は出身国ごとに異なるアイデンティティを保持していた人々が果たしてアメリカでそれを超越した新たな集団意識を十分に獲得したとまでいえないとすれば、ヒスパニック文化なる概念自体の虚構性を否定できまいし、逆にあくまでも特定の移民の出身国の文化がアメリカにもたらした影響という二国間関係的な次元に議論を封印してしまうと、アジア系と違ってヒスパニックには言語や宗教などの文化的共通性の度合いが高いという、ラテンアメリカ系集団の持つ面的な広がりを見落としかねない。他方、仮にヒスパニックという分析枠が有効だとしても、あくまでもそれを新たなマイノリティ集団として多文化社会のリストの一角に追加するだけでは、デイヴィスが指摘するような都市圏全体のラテンアメリカ化の現実を説明できるモデルたりえないだろう。

したがってアメリカ文化研究の側は、ヒスパニックなる分析枠を用いることをめぐる諸問題に留意しつつ、ラテンアメリカ系移民の増大が既存のアメリカ文化に新たに何を付け加えたのかではなく、既存のアメリカ文化自体をどう変容させつつあるのかという観点をより強く打ち出すべき段階に来ているといえる。つまり、ラテンアメリカからの移民によって持ち込まれた文化を、マイノ

リティ文化の一バリエーションというべき閉じた存在として捉えるのではなく、アメリカ文化の中枢にそれがどのように浸透し、両者の融合によってアメリカ文化の再編成がどのように進行しつつあるのかという観点からの分析が早急に求められているのである。

現にこの種のアプローチには十分な有効性が期待できる。その理由の第一は、ヒスパニックの最大勢力であるメキシコ系の文化においては、チカーノ詩人アルフレッド・アルテアガが指摘するように、そもそもハイブリッド性が重要な核となっているからである³⁾。スペインの侵略に伴い生じた先住民との混血は、メキシコ人の身体そのものがハイブリッド性と不可分であることを体現しており、そうした異種混交性はカトリックと先住民文化の融合のようにメキシコの文化表現の中にも刻み込まれている。また、現在のアメリカ南西部はメキシコ独立時にはメキシコ領だった地域であり、その後のテキサス併合とアメリカ・メキシコ戦争によってメキシコが割譲を余儀なくされた場所であって、現在の米墨国境線の南北にまたがる形ではるか昔から先住民世界が広がっていた事実にも照らせば、メキシコ系移民にとっては、鉄格子と壁によって明確に異なる二つの文化圏に分けることの方が歴史に逆行する虚構であり、そもそも現在の国境を越えた文化圏が存在するという感覚の方がはるかに自然だといえる。つまり、ハイブリッド性をめぐる豊富な経験値と国境横断的感受性を備えたメキシコ系の人々の文化は、既存のアメリカ文化と複合しうる素地を有しているとむしろ考えるべきなのである。

第二の理由は、実はアメリカ文化がメキシコ文化を受容してきた歴史が既に存在することである。例えば、アメリカ写真史上、南西部やメキシコは重要なインスピレーションであった。写真が自らの芸術的価値を主張するには、絵画とは一線を画す美学の確立が求められていたが、ビクトリアニズムからドキュメンタリー・フォトグラフィー、さらにはストレート・フォトグラフィーへと至るアメリカ写真史の発展の背後には、被写体としての南西部やメキシコの存在が大きく関わっていた。エドワード・ウェストンをはじめとするアメリカの写真家たちは、南西部の自然やメキシコ先住民文化の造形表現の中に、抽象的デザインに通ずる要素を発見し、それをクローズアップで撮影することで、

アメリカ写真独自の表現力を確立していった⁴⁾。また、革命後のメキシコにおいては、芸術と社会の関係や、国民文化の創出と近代化との関係が強烈に意識され始め、それは、西洋の伝統的美学を超えようとしたモダニズムがそのヒントを非西洋世界に求めようとしていた流れとも相まって、メキシコを新大陸におけるモダニズムの先進地域へと押し上げた。そして、大恐慌によって資本主義への信頼が揺らぐと、メキシコ文化のルネサンスに対する関心はアメリカでいっそう高まった。とりわけ関心と呼んだのは、公共の場での壁画制作であり、大恐慌直後からディエゴ・リベラら当時の一流の壁画アーティストがメキシコから招かれている⁵⁾。革命後のインディヘニスモの時代のメキシコでは、国威発揚と国民文化の創出を目的として、公共の場で壁画制作が盛んに行われた⁶⁾。文字の読めない人にも革命の意義や自国の歴史を理解させ、国民としての誇りを持てるようにするためであったが、1930年代のニューディール期になると、次第にアメリカはその公共事業的性格に着目し、各地の公共建築物で失業対策として壁画制作を実施した。これらの事例は、アメリカが何らかの行き詰まりを打開しようとした際に、メキシコ文化が重要なヒントになってきたことを物語っている。メキシコ文化を受容する素地は、アメリカの文化的伝統の中に実は既に備わっていると考えるべきなのである。

したがって、メキシコ系移民、アメリカ側双方の事情を踏まえるならば、移民によって持ち込まれたメキシコ文化がアメリカ文化と複合し、アメリカ文化を変容させていく構図は何ら不自然ではなく、未曾有のメキシコ系の人口流入が続いている現代アメリカにおいては、むしろそれがより顕著になる可能性を考えるべきであろう。そして、デイヴィスが指摘するように、ヒスパニック系の増大が都市景観という次元に既に波及している点をも踏まえるなら、こうした文化融合が公共空間やコミュニティと接点を取り結びながら進行していく可能性に着目する必要がある。

ここで興味深いのは、ハイブリッド性や越境性といったメキシコ系移民の文化と類似の特徴が、現代アメリカの公共空間における記憶表現にも既に見られる点である⁷⁾。一般市民に大量の犠牲者を出す惨事が繰り返し起こったことは、犠牲者や遺族の心情を公的世界が無視できない状況を作り出し、公共の場

で何が記憶されるべきかを一般市民の目線で判断しようとする記憶の民主化の流れを呼び込んだ。そして、1982年のベトナム戦没者追悼記念碑の建立を契機として、私的記憶を公共空間に接合する動きが強まったことは、顕彰行為における公私の境界の曖昧化や越境を加速してきた。また、従来の記念碑のような構造物のみならず、昨今では記憶表現媒体の多様化が進んでいる。代表的なのは、スポーツ・イベントを活用したセレモニーや⁸⁾、エイズ・メモリアル・キルトのようなキルトを用いた顕彰行為であるが、これらは公共空間における記憶表現がスポーツやフォークアートといった他の文化領域と複合してきている様子を体現している。とりわけキルトは、制作上の難度が決して高くなく、写真など他の素材を簡単に縫いつけて取り込むことができ、かつ、パッチワーク状に多数の人々が作ったブロックを接合できる点で、制作に時間と予算のかかる恒久的なメモリアルの代替機能を発揮しているだけでなく、ブロックの集積が連帯とエンパワーメントとしての意味を持ち、社会的弱者や悲劇の事件の犠牲者が声を上げ、コミュニティがそれに連帯の意志を示す機会を提供してきている⁹⁾。キルト制作の自由度の高さが体現する複合的・横断的性格は、メキシコ系の人々の文化の根底に流れるハイブリッド性や越境性に通ずるものがある。

こうした公共空間における記憶表現の動向とメキシコ系移民の文化の持つ特徴との親和性、および、人口増大に伴い公共の場でのメキシコ系移民の存在感や承認欲求も高まることが容易に想像されることを考慮すれば、アメリカ文化とメキシコ系移民の文化が複合した新たな文化表現が、メモリアルの機能やコミュニティとの接点を包含する形で、公共空間を舞台に登場してきたとしても何ら不思議ではない。それは、アメリカにおけるメキシコ文化の受容をめぐる新たな段階の到来を告げるとともに、ヒスパニックの増大に伴うラテンアメリカ文化のアメリカ文化への影響の実態の一端を把握することにつながるはずである。

そこで小論では、ヒスパニックの増大に伴うアメリカ文化の変容の問題を、現代アメリカにおけるパブリック・メモリーの動向とメキシコ系移民の文化がどのように結びつきつつあるのかという観点から検討する。ここではまず、公

公共空間における記憶表現の新たな媒体としてのフォークアートの地位を揺るぎないものにしたキルトを取り上げ、フォークアートのメモリアル化の文脈とメキシコ系移民やその文化との接点が既に生まれているのかどうか、フォークアートを舞台としたいわばアメリカ側からメキシコ側への接近というべき動きについて探る。次に、メキシコ文化の受容の先駆けとなり、広義のフォークアートともみなすことのできる壁画制作の分野が、メキシコ系の人口増大に伴い、その後どのような展開を見せているのかをたどり、移植されたメキシコ文化がアメリカ社会内部へと浸透する過程で地域の再生を視野に入れたフォークアートのパブリックアート化というべき傾向が顕著に表れてきている点について考察する。そして、こうしたフォークアートを媒介としたアメリカとメキシコの文化的結びつきの強まりを背景に、新たな文化表現が公共空間にどのように登場しつつあるのかという点に論を進める。そこでは、メキシコにルーツを持つ死者の日という祝祭が、私的領域と公共空間を架橋しつつ、フォークアートのメモリアル化とパブリックアート化の両方の流れを引き継ぎながら、もはやメキシコ系移民の内輪な行事としてではなく地域共同体を代表する行事へと発展してきている点に着目し、公共空間における記憶表現や顕彰行為を通じて、メキシコ文化の受容がアメリカ文化をどう変容させつつあるのかを考えてみたい。

2 エイズ危機から移民問題へ——キルトがつなぐメキシコとアメリカ

現代アメリカの公共空間における記憶表現においては、建設までに時間と費用のかかるメモリアルとは異なる多様な手法が登場しており、前述したようにキルトはその代表的存在といえる。元来キルトは、ベッドカバーのような自家製の日用品としての性格を根底に持つが、アメリカではそれを集団で制作して公共の場に展示する伝統も生まれた。私的領域と公的世界の両方にまたがるキルトの横断的性格の持つ自由度は、一般市民が様々なデザインや創意工夫を試すことに道を開き、キルトはフォークアートとみなされるようになった。

フォークアートとは、いわばファイン・アートの対概念であり、一般市民に

よる何らかの芸術的価値を想起させる制作物の総称であるが、アメリカの場合、アカデミックな訓練を受けていない独学の人物による作品や、ローカルな地域に継承されてきたバナキュラーな作品といった意味合いで使われることが多い。また、本来フォークアートは様々なタイプの作品を包含することができる概念のはずだが、実際には、絵画や彫刻、陶器や織物などの日常生活にも使われるような工芸品を指すことが多い。キルトは、こうした概念との相性がよく、フォークアートの重要なジャンルとして認知されてきた。加えてキルトの場合、単なる個人の趣味の手芸という次元を超えて、公的な場での展示を前提として集団制作する伝統も存在するが故に、社会的弱者の支援や共同体のエンパワーメントにも活用しやすい面を持っている。実際、エイズ・メモリアル・キルトは、フォークアートが現代アメリカにおける公共の場での記憶表現の新たな受け皿として浮上してきたことを強く印象づけた。その見地からすれば、こうしたキルトの公共空間におけるメモリアル化とメキシコ系移民の文化との接点が既にでき始めているのかどうかは、公的世界におけるメキシコ文化の受容の動向を探る重要な糸口になる。

自由度や柔軟性が高いキルト制作ではあるが、エスニック・キルトという概念が確立されているとまではいえない。アフリカ系アメリカ人の間には、物語性のあるキルトや抽象的なデザインの伝統が集落の中で継承されている事例もあり、それらは一種のジャンルを形成しているといえるが、ごく一部の宗教集団を除けば、他のマイノリティ集団には顕著なキルト制作の伝統は存在しない¹⁰⁾。背景には、集団制作も可能とはいえ個人による作業が土台となるキルト制作は、時間と労力がかかる点で、少しでも収入を増やすために賃金労働を長くせねばならない移民下層階級には敬遠されやすい事情がある。現にフォークアートとしてのキルトの歴史の中心をなしてきたのは、比較的時間にゆとりのある白人女性の主婦である。その点、多くの男性が参加してエイズ・メモリアル・キルトの制作が開始されたのは画期的な出来事であったが、これも手芸は女性がするものといったステレオタイプ化されたジェンダー観が現代アメリカで後退したことと無関係ではない。私的領域と公的世界を架橋する柔軟性を備えたキルトとはいえ、それが真の意味で多様化の方向性に舵を切り、公共空間

における記憶表現媒体としての存在感を飛躍的に高めたのは、つい最近のことにすぎないのである。

こうした経緯を踏まえるならば、メキシコ系の人々の間でキルト制作が盛んではなかったとしても決して不思議ではないし、実際、メキシコ系にまつわる題材が部外者のキルト制作者の作品に登場することも従来はほとんどなかったといえる。ところが、昨今では、この傾向に変化が見え始めている。しかも、ここで興味深いのは、エイズ危機がキルトを公共の場での記憶表現の重要な媒体へと押し上げたように、メキシコ系の題材が部外者のキルト制作に取り込まれる端緒となったのも、同様にエイズ危機だった点である。

メキシコ系の題材がキルトに取り入れられ、しかもそれが広く知られるようになった先駆的作品は、ジョナサン・シャノン（1938～2017）が1994年に制作した『アミーゴス・ムエルトス』（亡くなった友人たち）である。彼は、男性として史上初めてアメリカキルト作家協会（AQS）の最優秀賞をその前年に受賞していたが、受賞作となった「航空ショウ」（1992）は、アンティークな飛行機をデザインしたもので、キルト作家の大半を占める女性が普通は選ばないような題材を取り上げたこと自体がキルト界に大きなインパクトを与えたとされる。こうしてキルトのテーマを広げた彼が、次に挑戦したのがエイズ危機というテーマであった¹¹⁾。

『アミーゴス・ムエルトス』は、ギターを抱えエイズ・リボンを着けた骸骨が別の骸骨と踊る様を描いた作品である。シャノン自身が同性愛者であり、エイズ危機で多くの知人を失ったことや、題名がスペイン語であることを勘案すれば、この作品は、エイズの犠牲者への連帯の気持ちを、骸骨がトレードマークであるメキシコの死者の日という祝祭に重ね合わせて表現したものといえる。彼は、この作品もAQSのキルトショウに応募した。恐らく彼は、既に制作が始まっていたエイズ・メモリアル・キルトが体现していた路線への理解をキルト界で広げようと考え、一石を投じるべく応募したのだと思われる。骸骨の図柄は公の場で展示するキルトに相応しくないとして結果的にはこの作品は却下されるが、いち早く再評価の動きが広がり、1999年に出版されたリーマン・オースティンの『20世紀キルト傑作選』の百作品の一つに数えられてい

る。

この作品が画期的なのは、カリスマ・キルターたちの世界では軽視されてきたエイズというテーマに挑戦したこともさることながら、それをメキシコ系の人々の死者の日の祭り結びつけ、エイズ・メモリアル・キルトが既に体现していた亡くなった無名の市民のためのメモリアルの代替機能をキルトに持たせる発想と従来はキルトの題材に取り込まれてこなかったメキシコ系の文化を架橋した点にある。この作品こそ、キルトの世界において公共の場での記憶表現とメキシコ系の人々の文化との接点が芽生えた瞬間だったといえよう。実際、その後、エイズ・メモリアル・キルトが体现している、無名の市民の犠牲者に寄り添う姿勢は、今度はメキシコからの移民そのものを題材とするキルト制作へと接ぎ木されていった形跡が見られる。

その代表的存在は、2007年に開始されたマイグラント・キルト・プロジェクトである。これは、メキシコ国境に近いアリゾナ州ツーソン周辺の市民有志によって始められ、年間100人以上に及ぶ、密かに国境を超えたものの砂漠で命を落とした人々を追悼する目的でその後毎年制作されている。エイズ・メモリアル・キルトが、そもそも埋葬を拒否されたエイズの犠牲者たちの墓の代替機能を有していた点を想起するならば、マイグラント・キルトはソノラ砂漠で最期を迎えた無名の人々のための墓の代替物といえよう。また、作品には、実際に砂漠で発見された遺留品が縫い付けられており、判明した死亡者の名前がすべて縫い込まれている。こうした特徴も、遺品やゆかりの品を縫い付けて故人を偲ぶことの多いエイズ・メモリアル・キルトによく似ている。明らかにマイグラント・キルト・プロジェクトは、エイズ・メモリアル・キルトの発想をメキシコ系移民の世界にも広げた存在といえる¹²⁾。

さらに、同じくアリゾナ州のパタゴニアでは、ウェルカム・キルトというプロジェクトも進行している。ゲイル・ホールによって始められたこのプロジェクトは、主として低学年の児童の移民への理解を深める啓発活動の一環として考案されたもので、国境を越えてやってきた移民の子供たちの人生に思いを寄せ、友情を育み、ともに未来への希望を持つとうというメッセージをキルト作りを通して体感するプロジェクトである。実際、ほとんどの作品にメキシコの守

護神的存在であるグアダルーペのマリアとハートのマークが登場する。メキシコ系移民をめぐるのは、しばしば不法入国者の多さという法的・安全保障的側面が前景化されやすく、そうした選択をせざるを得ない状況に追い込まれた移民の側の事情への関心は概して低い。それは、不法入国者なのだから犯罪を起こして治安を乱すに違いないという安易な連想にもつながりやすい。しかし、命の危険や希望のない人生から逃れるため、母国を去るという耐えがたい経験と引き換えに、リスク覚悟で必死に救いを求めてやって来た人々だと再認識できた時、移民に対する感情は変化するだろう。キルト制作は、こうした他者への感情移入の回路を育む場としてここでは機能するとともに、完成した作品は、連帯の象徴としての意味を持つ。ウェルカム・キルトは、低学年の児童を念頭において始められ、現に子供たちが描いた絵やメッセージを縫いつけた作品が多いが、現在では希望者は誰もが参加できるようになっている¹³⁾。

これらの事例は、エイズ・メモリアル・キルトに着想を得た、無名の市民の生きた証を公共空間に届けつつ、社会的弱者に寄り添う姿勢を体現する媒体としてキルトを活用する手法が、エイズ患者同様しばしばバッシングの対象となってきたメキシコ系移民の文脈にも着実に及んできていることを示している。これは、公共空間における記憶表現の動向とメキシコ系移民の世界との距離が着実に縮まっている様子を物語る。と同時に、メキシコ系の無名の人々を忘却の危機から救おうとする姿勢の根底には、メキシコ系の人々の境遇やその文化に対する関心が流れている。これらの事例は、エイズ危機の記憶をどう継承するかという問題が現代アメリカにおける公共の場での記憶表現の重要な転換点の一つとなっていることを改めて印象づけるとともに、キルトというフォークアートのメモリアル化がメキシコ系移民やその文化を包摂する新たな道筋を切り開きつつあることを指し示しているのである。

3 雇用対策から地域の再生へ——アメリカにおける壁画運動の展開

前述したように、メキシコ系移民の増大と絶えることのない移民の波は、今や公共空間における記憶表現の重要な媒体となったフォークアートとしてのキ

ルト制作の動向に着実に変化をもたらし、アメリカ社会の側からメキシコ系移民の世界への接近を体現した新たな表現が登場してきている。こうしたアメリカ側の変化の持つ意味を考えるもう一つの重要な視角は、既にアメリカに取り込まれたメキシコ文化がその後どのような経過をたどっているのかという観点である。1930年代にアメリカに移植された壁画運動は、これを考える上で最も相応しい事例の一つであろう。しかも壁画は、広義のフォークアートとみなすことができる。キルト同様、その制作に熟練したアーティストが存在する一方、多くは無名の人々の手による美的表現であり、一般の人々の協力の下に集団制作されることも少なくないからである。したがって、アメリカにおけるその後の壁画運動の展開は、メキシコ文化が果たしてアメリカ文化にどのような影響をもたらしたのかを探る上でも、また、フォークアートを舞台としたアメリカとメキシコの文化的接近がキルト以外の文脈にも存在するのかどうかを検討する上でも、見過ごすことのできない存在である。

しかしながら、ニューディール期の壁画制作は、メキシコの壁画運動の精神を忠実に再現していたとはいいたい。メキシコの壁画運動は、メキシコ革命とインディヘニスムというナショナリズムの文脈を呼吸しつつ、教育の普及や近代化への希求とも密接に関連していた。そこには革命と芸術をより密接に結びつける発想が存在していたのであり、公共の場に描かれた壁画は、大衆に革命の意義を理解させ、国民意識を醸成する上で、有効な装置であった。また、ヨーロッパにおいては、屋外の公共の場に壁画を設置する発想は希薄であり、しかも壁画制作自体が衰退期にあったのに対し、メキシコには屋外の構造物に壁画を描く伝統が先住民文化の中に存在していた。それ故、壁画は、ヨーロッパに肩を並べる文化的伝統がメキシコにも存在することを確認するとともに、それをヨーロッパにはない形で発展させ、いわばヨーロッパを超えるという意味において、ナショナリズムと近代化を媒介する存在となり得た。その上、壁画制作には多数の手が必要であり、一般大衆が公共の場でそれに参加することは、教育的効果を持つ国家的プロジェクトに相応しかった。

一方、アメリカに吸収されたのは、こうしたメキシコの壁画運動の持つ特徴の中でも、主としてその公共事業的側面であり、大恐慌後の芸術家たちのため

の失業対策としての色彩が強かった。各地のアーティストたちを救済するため、連邦政府の所有する建物や、図書館、学校、郵便局などの公共施設の屋内外に壁画が作られたが、そこに描かれたのは、大恐慌後の暗い時代に苦しい生活を余儀なくされていた多くの地元住民を鼓舞できるような地元に対応しい題材が中心であり、ナショナリズムというよりはリージョナリズムとの接点を強く持っていた。この点は、失業対策を推進する政府機関 WPA (Works Progress Administration) を通じて作家たちにアメリカ各地のガイドブックの制作が依頼され、文学の分野でも地方主義と呼ばれる作風が台頭していった経緯とも重なる。また、アメリカの壁画運動では、一時的な雇用対策の面が強かったため、それが永続性のある文化的ルネサンスへと成長していくことが必ずしも期待されていたわけではなかった。実際、1940年代以降になると、アメリカでは政府をスポンサーとする壁画制作は影を潜め、公的資金を用いた壁画制作は一部の黒人大学で細々と続けられた程度であった¹⁴⁾。

このように、壁画というメキシコ文化のアメリカにおける受容には初期段階である種の屈折が見られ、それが新たな壁画文化の創出をすぐにもたらしたとはいえない。ところが1960年代にカウンターカルチャーの登場で若者たちが新たな文化的自己表現手段を確立し、公民権運動を期にマイノリティの政治意識が覚醒するに及んで、マイノリティたちも新たな文化的自己表現手段を模索し始めた。マイノリティにとっては、政治的・経済的不平等への怒りのメッセージを多数派社会に届け、世間がそれと対峙せねばならないような機会を作ることが肝要であった。その点、落書きのような公共空間の秩序を乱す行為は、メッセージを可視化し、自分たちの存在をアピールするには有効であった。そもそも落書きは違法行為であり、体制側に挑戦するという意味合いを持っていた。しかし、それは時として公共性への配慮を欠き、かえって市民の嫌悪感や反発を招きかねないリスクもあった。その点、壁画は、落書き的なインパクトを保持しつつ、より都市の景観に溶け込めるような美的要素を備えた方法であった。

その結果、1960年代後半になると、ブラックパワーやチカーノ運動といったマイノリティの抗議運動における自己表現手段として、再び壁画制作への関

心が高まった。ここにアメリカの壁画文化は新たなスタートを切ったことになるが、壁画制作は賃金が支給される公共事業ではもはやなく、社会に絶望したマイノリティの自己表現手段としての性格を強めた。メキシコから移植された壁画制作の伝統を結果的に継承したのは、社会の多数派の白人の側ではなく、マイノリティであった。そして、1970年代に入ると、マイノリティの共同体の中で、コミュニティ・ミュラルと呼ばれる、地域の共有財産としてのメモリアル的な存在として壁画を制作しようとする組織的な動きが登場してくる。その重要な舞台となったのは、やはり母国の壁画制作の伝統を知るメキシコ系移民を数多く擁するコミュニティであった。

例えば、メキシコ系やそれ以外のラテンアメリカ系移民が集住していたサンフランシスコ市内のミッション地区では、ラス・ムヘーレス・ミュラリストスという女性の壁画制作者集団がパトリシア・ロドリゲスらを中心に組織され、コミュニティの共有財産を作る文化事業として壁画制作を定着させた。活動はその後プレシタ・アイズという制作者集団に引き継がれており、ミッション地区では一般の民家から商店、公共建築物に至るまで様々な場所に壁画が描かれている。

ここで興味深いのは、壁画運動の新たな受け皿となったコミュニティ・ミュラルの担い手がマイノリティでありながら、制作された壁画はどれか特定のマイノリティ集団の自己表現の次元に決して限定されていない点である。現に、ラス・ムヘーレス・ミュラリストスが最初に手がけた、地区の中心部のミッション通りと25番街の交点に描かれた1974年の『ラティーノアメリカ』と題する作品は、先住民世界と中南米各地から北米への移民の流れの両方を描き、ミッション地区のラテンアメリカ系住民の文化的ルーツへの誇りを醸成するとともに、汎ラテンアメリカ的アイデンティティの創出への希望を表現したものになっている。

コミュニティとの接点を強化しながらマイノリティ横断的な壁画を制作するという発想は、メキシコ系のアーティスト、ジュディ・バカを中心に進められ、1976年から1983年にかけて制作されたグレート・ウォール・オブ・ロサンゼルスプロジェクトにより顕著に見ることができる。ロサンゼルス北西の

サンフェルナンド・バレー地区に設置された、荒天時の洪水防止の排水用水路の壁に長さ800メートルにわたって作られたこの作品は、世界一長い壁画とされる。ここに描かれているのは、カリフォルニアの歴史とそれに関わった様々な集団であり、先住民からブドウ園で搾取されたメキシコ系の労働者、第二次世界大戦中に収容所に送られた日系移民、黒人解放闘争など、歴史の陰に埋もれてきたマルチエスニックなカリフォルニア史である¹⁵⁾。

この壁画は、町中の目立つ場所に作られているわけではないが、決してコミュニティから遊離した存在ではない。その制作過程は、むしろコミュニティの問題解決やエンパワーメントと密接に関係していた。バカは、この壁画の制作に当たり、自ら設立したソーシャル・アンド・パブリック・アート・リソース・センター（SPARC）という非営利団体を通じてロサンゼルス全域から人種横断的にのべ400人に上る青少年を最低賃金で募集・雇用しているが、誰もが非行歴などの問題を抱え、地元での居場所を失っていた子供たちであった。実はバカは、学校をドロップアウトし、定職にも就けず、非行に走りがちなお子供たちに対して、壁画作りを通じて生活支援と地域貢献の機会を提供しようとしたのである。実際、金銭的報酬を得ながら、壁画制作という目標を見いだした子供たちは、バカの指導の下、意欲的に取り組み、人生をやり直すきっかけをつかんだだけでなく、人種を超えて共通の目標を分かち合い、様々なマイノリティによって支えられてきたカリフォルニアの歴史の再認識を通じて多文化社会への愛着を深めていった。その点、このプロジェクトは、壁画制作を市民の意識改革と結びつける発想に根差している点でメキシコの壁画文化に通ずる一方、雇用対策としてのアメリカ流の壁画運動の原点をも想起させ、さらにはマイノリティ横断的な記憶を描いたメモリアルの創出を通じてマイノリティ全体のエンパワーメントと地域社会全体の再生に資するアクティヴィズムを強化するという、いわばメキシコから接ぎ木された壁画運動がアメリカでたどってきた歴史を集大成するものだったといえる。

こうして1970年代にはコミュニティ・ミュラルの先駆的モデルとなる事例がメキシコ系の人々の間から相次いで登場したが、壁画制作は依然としてマイノリティの自己表現としての意味合いが強く、白人文化の仲間入りを果たした

とまではいえなかった。そして、1980年代前半になると壁画制作とは異なる手法を通じて公共空間で自己表現を目指す動きがアフリカ系の間から登場した。それは、ニューヨーク発のグラフィティである。生活に困窮していた若いアフリカ系の人々は、その怒りを公的世界に見せつけ、自己の存在感を確認する方法として、地下鉄の車両にスプレー缶で自分の名前や隠語を装飾的な文字で落書きした。

特定の場所ではなく地下鉄の車体が選ばれたのは、不特定多数の人々の目に触れる可能性が大きいことに加え、自分の名前が市内を横断することで、スラムの一角に押し込められたアフリカ系の人々が公共空間に対する所有権を回復せんとする象徴的意味合いが込められていたからだろう。実際には、公共の場に名前を刻み込むタグgingと呼ばれる行為はこれ以前から建物の壁や路上の標識などを利用して行われていたが、夜間に車両基地に忍び込んで落書きするスリル感と、捕まらずに体制側の鼻を明かしたような感覚に浸れる高揚感故に、地下鉄の車両こそ、タグgingのメッカとなったのである。そして、それが流行のように広まった結果、再び今度は路上の壁や店のシャッター、標識などへと作品が溢れるようになり、中身も装飾的な文字からより具象的な絵へと広がっていき、これらはグラフィティと呼ばれるようになる¹⁶⁾。

グラフィティは、ブレイクダンスやラップなどとともにヒップホップ文化の一角を担うようになり、ヒップホップが黒人文化という枠を超えて新たな若者文化としての地位を築いて行くにつれ、グラフィティはニューヨークから他の都市にも広がり、ストリートアートの代名詞となる。こうして現代アメリカでは、メキシコから移植された壁画の伝統に連なるコミュニティ・ミュラルとヒップホップ文化の一部としてのグラフィティという異なる二つの流れが都市内部の公共空間を彩ることになるのだが、両者には当初から質的な相違点も存在した。コミュニティ・ミュラルが、地域の共有財産としての性格を持ち、いわばパブリックアートとして認知されやすかったのに対し、グラフィティは、基本的に個人による作品で、題材もプライベートな内容が少なくなく、メッセージも疎外感の表明や社会への抗議など、必ずしも地域社会の多様な集団の包摂を強烈に意識していたわけではなかった。ところが、グラフィティが、元来の

タギングの装飾的な文字の伝統を継承しつつもより具象的な作品へと変化し、描かれる場所も地下鉄の車両から街角の建物や壁が中心になると、グラフィティ自体は少なくとも表面的には一般の壁画との区別が次第に曖昧になっていく。その結果、近年では、コミュニティ・ミュラルの組織的に壁画制作を行う伝統と、個人ベースで単発的に制作されてきたグラフィティの伝統に蓄積されてきた表現手法とが混ざり合い、アメリカの壁画運動は新たな段階を迎えている。

そもそもグラフィティにしろ、その他の壁画にせよ、実は作品を保存するには相応の労力がかかる。天候の影響で劣化しやすい上、落書き的に所有者や当局の許可を得ずに描かれた作品は、所有者や当局によって除去される可能性もあるし、仮に許可を得て作られたにしても、その上にさらに落書きされて改作されてしまうリスクもある。作品を保存するには、地域の協力が欠かせないのである。その結果、壁画やグラフィティに対してパブリックアートやストリートアートという包括的概念の下に価値を認め、これらウォールアートを積極的に保存する必要性が住民たちに意識されるようになるにつれ、昨今ではこれらとコミュニティとの関わりが強化されつつある。と同時にここで見落とせないのは、そうした流れの中でアメリカの壁画文化に新たな発想が芽生えている点である。一つは、壁画をアウトドア・ギャラリーに見立てる発想が広まりつつあること、もう一つは壁画制作の国際化である。

コミュニティ・ミュラルは、壁画を地域の共有財産化しようとする公共性故にパブリックアートとして認知されやすかったといえるが、そこには都市景観にある種の潤いをもたらそうとする意図も当然あったとはいえ、あくまでも自己表現の場を公共空間の中に確保しようとする発想に強く根ざしており、都市の景観そのものを作り替えようとする野心的なプロジェクトだったわけでは必ずしもない。ところが近年では、壁画をパブリックアートとして認知するだけでなく、それを集積することでストリートにアウトドア・ギャラリーのような景観を創出し、地元住民にとっての新たなシンボルとして都市の再生につながろうとする動きが強まっている。とりわけ、こうした動きは都市の再開発とも密接に関わっており、倉庫街など衰退した地区の活性化策として、そこをアー

ツ・ディストリクトとして整備し、パブリックアートや壁画を設置する試みが全米各地で行われている¹⁷⁾。地域住民だけでなく、行政とアーティストまでもが連携したこの種の動きは、観光資源の開発という文脈とも無縁ではないが、かつて雇用対策として導入された壁画制作は、現代アメリカにおいては新たな形で公共事業的性格を回復しつつあるといえる。

同時に見落とせないのは、こうした都市の再開発の文脈で活性化された公共空間での壁画作りの担い手が、特定の集団に必ずしも限定されておらず、むしろオープンな傾向を帯び始めている点だ。例えば、ニューヨークのブルックリン地区に開設されたブッシュウィック・コレクティヴでは、ストリートに面した建物や壁をいくつかの区画に分割し、アーティストたちは使用料を納入して1年間特定の区画に自分の壁画を展示できるようになっているが、このアウトドア・ギャラリーは海外のアーティストにも開放されている。また、フロリダ州マイアミのウインウッド地区では、繊維工場の跡地の区画が壁画のためのアウトドア・ギャラリーに整備されており、世界各国からのアーティストたちが制作した壁画を見ることができる¹⁸⁾。

アウトドア・ギャラリーに描かれる壁画のテーマは必ずしも統一的ではなく、中身は千差万別である。また、そもそも永久保存が難しいため、作品は定期的に塗り替えられていることが多く、景観は変化し続けているのが通例となっている。こうした状況は、特定の作品の持つメモリアル性よりも、アウトドア・ギャラリー自体が地域の再生の象徴としてメモリアル化したことを意味する。アメリカにおける壁画運動は、こうして新たな公共空間を都市内部に作り出す形で、現代アメリカにおける地域の再生という文脈と分かちがたく結びつくことになったのである。

このように現代アメリカでは、壁画／グラフィティ／ストリートアート／パブリックアート／ウォールアートといった概念の垣根が曖昧になり、これらが渾然一体化してきている。一方、壁画やグラフィティの根底に流れている一般市民による美的表現としてのフォークアートの要素よりも、それが公共空間に放つ公的存在価値の方が強く意識されるようになった結果、これらに対するコミュニティの共有財産としての認知度は確実に高まっている。それは、壁画の

ための公共空間が、地域の再生のシンボルとして、いわばメモリアル的な機能を発揮し始めていることを暗示する。さらに、壁画作り自体の国際化は、アメリカの壁画文化が国境横断の性格を帯び始めた様子を物語っている。これら一連の現象は、コミュニティ・ミュラルとグラフィティという異なるエスニック集団を母体として生まれた異なる伝統が、今やフォークアートの公共財化によるコミュニティの再生という戦略の中で結びつき、アメリカの壁画文化がハイブリディティと国境横断的色彩を強化しつつある様子を物語っている。

アメリカの壁画文化は、ハイブリディティと国境横断の感性という、自らの重要なルーツであるメキシコ系移民の文化の特徴へと再接近しながら、マイノリティによる自己表現を公共空間で保全するという枠を超えて、国境の外の世界との回路を強化しつつある。メキシコから移植された壁画文化は、長い時間をかけて吸収され、マイノリティの文化表現からより複合的で横断的な文化的公共財へと発展してきた。それは、メキシコ系移民の文化の根底に流れるハイブリディティと越境の精神が新たな公共空間を創出する形でアメリカで開花したことを物語っているのである。

4 祭壇とパレード——死者の日の祝祭における包摂と融合

従来アメリカにおいては、壁画をフォークアートとして捉える発想は希薄であった。しかし、フォークアートの一ジャンルと考えられてきたキルトは壁画とそもそも共通する特徴を含んでいるだけでなく、現代では両者がコミュニティとのつながりを強化しながら公共空間での存在感を増し、メモリアルやエンパワーメントとしての機能を発揮している点を考慮すれば、両者を広義のフォークアートとみなすことには十分な合理性がある¹⁹⁾。そして、アメリカにおけるキルト制作の昨今の動向と壁画運動の展開から読み取れるのは、今日ではフォークアートがメモリアル化やアウトドア・ギャラリー化を通じてその公共財としての性格を強めている状況である。こうした動きがメキシコ系移民の存在やメキシコ文化との結びつきを伴っている点をも踏まえるならば、メキシコ系移民の文化表現の中でも、フォークアートと公共空間の両方に関係し、か

つ、メモリアルとしての公的性格やコミュニティとの接点をも兼ね備えたものが、現代アメリカで受容されていく可能性は高いといえる。そして実際、その兆候が既に見られるのが、ユネスコの無形文化遺産にも登録されている、死者の日というメキシコの祝祭のアメリカへの浸透である²⁰⁾。

死者の日は、毎年11月1日から2日にかけてメキシコ各地で行われる死者の追悼行事で、墓に飾りつけをし、家や公共の場所にオフレンダと呼ばれる故人のための祭壇を作るのが習わしである。オフレンダには、食べ物やろうそく、マリーゴールドの花、頭蓋骨を表したパン、パペルピカドと呼ばれる飾り紙などの他、故人の写真やゆかりの品も置かれる。当日は墓参りの他、近隣の住人や友人に食事を振る舞ったり、短い詩を互いに送ったりして過ごす。死者をテーマとしてはいるものの、厳粛でしんみりとした行事というよりは、どこか陽気な華やかさが漂う行事である。

死者を祭る風習自体は先住民文化にまで遡るとされるが、カトリック教会では11月1日を諸聖人の日、翌2日を死者の日としている点を考えると、メキシコの死者の日の日程がこれに重なっている事実は、この祝祭に重要な影響を与えたのは、ヨーロッパから持ち込まれたキリスト教文化である可能性を暗示する。この祝祭で骸骨が重要なモチーフとなっている点も、西洋のメメント・モリの伝統を想起させる。しかし、実際の祝祭はキリスト教的な宗教性よりも遙かに世俗的な色彩が強い。オフレンダに供えられるのは、故人を偲ぶ品々である。また、故人の魂が戻ってくるのを歓迎しようという発想が強く、宗教行事というよりは、誕生パーティーのお祭り気分を死者に思いをはせる行事へと変換しているような印象を受ける。その意味でメキシコの死者の日は、西洋の宗教行事が民衆行事や家族の行事へと変化したものと考えることができよう。

しかし、これが各家庭の完全にプライベートなイベントと化しているのかというと、決してそうではない。実は、オフレンダは、家庭以外の公共の場所にも設置され、博物館などの公共施設がその制作に関わっているケースも少なくない。その点、死者の日は家庭という私的領域と公共空間とにまたがる祝祭なのであり、その中心的存在となるオフレンダが家庭にも公的な場所にも設置されるという状況は、クリスマスにおけるクリスマスツリーの持つ性格と似てい

る部分がある。

ただし、オフrendaは、それぞれ趣向を凝らしたものであり、まったく同じものは存在しない。この点は商品化されているクリスマスツリーと異なり、出来合いのオフrendaというものはなく、すべてがいわば自家製ないしオリジナルな作品であり、飾り付けの仕方や供え物の中身がそれぞれ異なる。つまり、この祭壇作りは、比較的自由度が高く、一般市民が創造性を発揮できる場であって、美しく飾られた個々に独創的なオフrendaはそれ自体一種のフォークアートとみなすことも可能だ。

こうした特徴を持つ死者の日の祝祭は、メキシコ系移民によってアメリカにももたらされていたが、従来は移民のコミュニティ内部の行事にすぎなかった。ところが、ヒスパニック系人口の増大と歩調を合わせるように、コミュニティの外部の公的世界との接点を持つようになってきている。それは、制作されるオフrendaの特徴にも表れてきている。メキシコの死者の日においても、博物館がオフrendaの制作に関与する伝統が存在するが、これがアメリカにも受け継がれ、公的世界をより強く意識した、オフrendaのメモリアル化というべき現象が登場してきている。

例えば、シカゴの代表的なメキシコ系コミュニティのピルセンにある、ナショナル・ミュージアム・オブ・メキシカン・アートは、メキシコ美術の紹介に努める傍ら、1986年の開館の翌年から毎年死者の日の時期に合わせて、ギャラリーのかなりのスペースを割いて多数のオフrendaを設置している。毎年の展示に際しては、それぞれテーマが決められており、かつてはコミュニティ内部の死者の追悼やメキシコ系の人々にまつわるテーマが多かったが、最近では、地元以外の場所で起きた銃撃事件の犠牲者の追悼や、ウクライナ戦争など国外の紛争での犠牲者のための祭壇など、地域横断的・国境横断的な中身のオフrendaが登場することが珍しくない²¹⁾。こうしたオフrendaのメモリアル化は、キルトにおいて生じている傾向と軌を一にしており、アメリカ側、メキシコ側双方発のフォークアートがそれぞれの自由度や柔軟性を活かして公的世界に進出してきている様子を映し出している。

また、死者の日が共同体全体の祝祭へと姿を変えてきているケースも見られ

る。例えばテキサス州のオースティンでは、地元のメキシコ美術館とオースティン市の共催で、死者の日パレードという行事が行われており、既に40年の歴史を誇る²²⁾。市街地の中心部を使って半日をかけて行われ、骸骨を象った仮装行列、先住民やメキシコの民族衣装をまとったダンサーたちによる踊りや、マリアッチ演奏等のメキシコ文化や他のラテンアメリカ諸国の文化の紹介のほか、大道芸人や山車も登場する、多様な要素が詰め込まれたイベントである。特にユニークなのは、ロウライダーと呼ばれる人々が参加している点だ。

ロウライダーとは、市販車を改造して車高を極端に低くした車を愛用する自動車マニアを指し、南西部のメキシコ系の人々の間から登場した自動車文化とされる。車高が低ければ当然スピードが出せないわけだが、そうした車であえて路上を運転することで、主流のアメリカ社会とは異なる価値観をメキシコ系の人々が自己主張しようとしたことに由来すると考えられている。走行中に車がバウンドするように細工をしたり、オープンカーの車体や内装に凝ったデザインを施したりするのが習わしで、いわば創意工夫を施した一点ものの車という意味では、オフレンダに通ずる。その意味では、ロウライダーの車は、車体を用いたフォークアートというべき存在である²³⁾。

そもそも、メキシコの死者の日においては、パレードという習慣は必ずしも顕著ではなかった。パレードはむしろアメリカの様々な行事に見られるものだが、それは多様な要素を包摂できる総合性と、諸集団に公共の場で認知を与えようという社会的意味合いを持つ。オースティンの死者の日パレードには、パレードというアメリカではよく用いられる祝祭の形式や自動車大国ならではの自動車文化といったアメリカ文化の器が、いわばメキシコ系の人々の自己表現の受け皿となり、それを社会の多数派が支援し、さらにそれが周辺のマイノリティ集団を呼び込んでいくような構造が認められる。こうした柔軟性と横断的性格は、博物館がサポートするオフレンダの特徴にも通ずるものがある。

さらに興味深いのは、死者の日が近接するアメリカの祝祭、10月31日のハロウィーンとも複合するような気配を見せ始めていることである。そもそもハロウィーンは、諸聖人の日の前夜祭として祝われてきたと考えられ、死をテーマとする造形表現が見られる点など、両者に共通する要素も存在する。日程的

な連続性をも考慮すれば、将来的にハロウィーンと死者の日が一連の行事としてより複合していく可能性はあると考えるべきだろう。現に、オースティンの死者の日パレードは、ハロウィーン的な仮装行列とメキシコ系移民の祝祭としての死者の日が既に融合しつつある様子を感じさせる。また、ハロウィーンにおいても、ジャック・オー・ランタンなどの飾りつけをする風習があることを考えれば、そこに自由度や柔軟性の高い死者の日のオフレンダ制作が溶け込んでいく余地も十分あるだろう。

実際、死者の日に対するアメリカ社会の認知度は確実に高まっている。ピクサーが制作しディズニーが配給した2017年のアニメーション映画『リメンバー・ミー』は、メキシコの死者の日の祝祭が重要な舞台となっている。死者を追悼する行為は、文化横断的に存在するものであり、そうした行為自体が異なる文化が融合していく契機になるとしても決して不思議ではない。そもそも、ハロウィーン自体、アイルランド系移民が19世紀に大量に押し寄せたことでアメリカに定着した祝祭である。その際、アイルランドではカブをくりぬいて作られていたジャック・オー・ランタンが、今度はカボチャで作られるようになった。新大陸原産のカボチャは当時のアイルランドではなじみがなかったが、アイルランド系移民は、カボチャの方が大きく、かつ細工がしやすいことに着目し、カボチャがカブに取って代わった。つまり、現在のハロウィーンの間風習自体、忠実なアイルランド文化の再現ではなく、アメリカという文脈での変容を受けている。メキシコ系の移民が大量に押し寄せた今日、ハロウィーンと起源を共有する死者の日の祭りによってそれがさらなる変容を受けたとしても何ら不思議ではない。死者の日の祝祭のアメリカにおける受容は、メキシコ系移民の文化がフォークアートと公共空間と接点を結びながらアメリカ文化に浸透してきた過程の延長線上に位置していると同時に、そこには、アメリカが移民の文化を吸収しながら自らの文化をどのように上書きしてきたのかという、アメリカ文化の構造的特徴が改めて顔を覗かせているのである。

5 おわりに——メキシコ文化の受容とアメリカ文化の自己成型

小論では、ヒスパニック人口の急増がアメリカ文化にどのような影響をもたらしているのかという問題意識に立脚し、フォークアートのメモリアル化やアウトドア・ギャラリー化という文脈の下、メキシコ系移民の世界やメキシコ文化を取り込みながら、新たな文化的公共財が生み出されつつある点について検討してきた。最後にこうした現象の持つ意義について整理しておきたい。

第一に指摘しなくてはならないのは、フォークアートの持つ自由度や柔軟性は文化が複合していく受け皿としてのポテンシャルを多分に秘めているということである。アカデミックな論理と距離を置いている分、フォークアートは創造的・実験的な新たな表現を試しやすく、多様な要素を取り込みやすい。その点、フォークアートは記憶の民主化のみならず異文化が受容されていく過程においてもフロンティアとしての機能を果たし得るといえる。

第二に、そうした特徴を持つフォークアートが公共空間においてメモリアルの機能を担うようになった結果、公共空間そのものが文化融合の舞台としての役割を担い始めたという点である。それは、公共空間が多様な文化を包摂しながら、既存のアメリカ文化の表現形式を公共の場で目に見える形で変容させていく可能性が高まってきていることを暗示する。キルトから壁画制作、さらには死者の日パレードへと目を転じる時、メキシコからもたらされた文化は既にこのようなプロセスに組み込まれているのであり、そこからは、デイヴィスの意味での「アメリカ文化のラテンアメリカ化」がどのように始まっているのかの一端が見てとれよう。

第三に、ヒスパニック系の人口増大に伴うアメリカ文化の変容という観点から見てくるのは、異文化との接触がアメリカ文化自体のハイブリディティに対する潜在的な許容度の高さを再認識する契機となり得るという点である。柔軟性が高く横断的性格を持つフォークアートや、多様な要素をメモリアル化し包摂する公共空間といったアメリカが育んできた文化的公共財は、ハイブリディティや越境性の受け皿となる装置をこの国が擁していることを物語っているのであり、偏狭なナショナリズムや移民排斥の背後では、こうした装置が確実

に作動し、アメリカ文化をよりハイブリッドで国境横断的な次元へと導きつつあるのである。

このように考えると、アメリカ文化のラテンアメリカ化という事態は、表面的にはアメリカが文化的侵略を受けているかのように見えて、メキシコ文化をこれまでもアメリカが受容してきた歴史を改めて想起させるとともに、実はアメリカ文化が潜在的に持つハイブリディティや越境性への志向が新たな文化融合を切り開いているにすぎないと捉え直すことができるだろう。フォークアートと公共空間は、こうしたプロセスのいわば車の両輪であり、異文化を共有財産化しながら自らの文化を更新し続けていくアメリカ文化の自己成型の姿をそこには見ることができるのである。

注

- 1) ラテンアメリカ系集団を総称する用語としては、ヒスパニックの他にラティーノがある。ただし、ラティーノは男性形なため、女性を指す場合はラティーナも使われており、この用語自体が性差別的であると感じる人々は、あえて性概念を宙づりにするために *Latinx* という表記を用いることが多い。これと同様の問題は、チカーノ／チカーナという表記においても生じることであり、しかも、この場合はメキシコ系を限定的に指すのが普通である。そこで小論では、こうした煩雑さを避けるため、ラテンアメリカ系の総称として（問題点が残ることを承知の上で）便宜的に一貫してヒスパニックという表記を用いることとする。
- 2) Mike Davis, *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the U.S. City* (New York: Verso, 2000) を参照されたい。
- 3) Alfred Arteaga, *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) を参照されたい。
- 4) アメリカ写真史においてメキシコの果たした役割のついては、Monica Bravo, *Greater American Camera: Making Modernism in Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2021) を参照した。
- 5) デイエゴ・リベラのアメ리카での足跡に関しては、加藤薫『ディエゴ・リベラの生涯と壁画』岩波書店、2011年、を参照した。また、メキシコの壁画運動がアメリカのモダニズム美術にもたらした影響については、Barbara Haskell, ed., *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945* (New York: Whitney Museum of American Art, 2020) から多くの示唆を得た。

- 6) メキシコの壁画運動については、加藤薫『メキシコ壁画運動—リベラ、オロス
コ、シケイロス』平凡社、1988年、から多くの示唆を得た。
- 7) 現代アメリカにおけるいわゆる記憶の民主化の概要については、筆者は別稿で既
に論じたことがある。鈴木透「デモクラシー、暴力、イノセンス—テロの時代にお
ける記憶の民主化と愛国主義」、近藤光雄ほか『記憶を紡ぐアメリカ—分裂の危機
を超えて』慶應義塾大学出版会、2005年、pp. 281-321。
- 8) 記憶の民主化においてスポーツ・イベントがメモリアル機能の代替し始めた点
については、筆者はポストンマラソンテロ事件での顕彰行為を取り上げて既に別稿
で論じたことがある。鈴木透「ポストンマラソンテロ事件をめぐる顕彰行為—パプ
リック・メモリー、SNS、スポーツ・イベント」『教養論叢』136 (2015)、pp. 65-
86。
- 9) 記憶の民主化においてキルトが新たな表現媒体として浮上してきている点につ
いては、筆者はエイズ・メモリアル・キルトに着目して別稿で論じたことがある。鈴
木透「危機の記憶とフォークアートの変容—エイズ・メモリアル・キルトの文化
史」『教養論叢』134 (2013)、pp. 1-16。
- 10) キルト制作の伝統が顕著に引き継がれてきたマイノリティ集団としては、アー
ミッシュの宗教コミュニティや、アラバマ州ジーズベンドの孤立したアフリカ系集
落などが代表的で、それぞれに独特のスタイルを有するが、こうした事例はマイノ
リティ全体から見れば極めて希な存在である。また、地域で独特のキルトの伝統が
継承されている例としては、ハワイが挙げられるが、こうしたローカル・キルトと
いうべき伝統が必ずしも多く存在するわけではない。
- 11) Joe Cunningham, *Men and the Art of Quilting* (Paducah: American Quilter's Society,
2010), pp. 54-55.
- 12) マイグランド・キルト・プロジェクトの作品は、既に全米各地で展示されてい
る。直近の例としては、2022年1月から約1年間ツーソンのアリゾナ歴史博物館
で展示されており、筆者は2022年8月に実際に見る機会を得た。また、マイグラ
ント・キルト・プロジェクトの発起人であるジョディ・イブセンは、キルト制作の
経験はなかったものの、エイズ・メモリアル・キルトの存在を知っており、そのア
イデアを応用できないかと思案し、協力者を募ってこのプロジェクトの実現にこぎ
着けたようである。その経緯については、[https://www.atlasobscura.com/articles/
migrant-quilt-project-border-tucson-arizona-mexico](https://www.atlasobscura.com/articles/migrant-quilt-project-border-tucson-arizona-mexico) を参照されたい。
- 13) ウェルカム・キルトは、2023年5月から約1年間、ツーソンのアリゾナ歴史博
物館に展示され、筆者は、2024年3月に実際に見る機会を得た。
- 14) アメリカにおける壁画運動の歴史については、Alan W. Barnett, *Community Murals:
The People's Art* (Philadelphia: The Art Alliance Press, 1984) を参照した。

- 15) ジュディ・バカによるグレート・ウォール・オブ・ロサンゼルス制作過程については, Mario Ontiveros, *Baca: Art, Collaboration, and Mural Making* (Santa Monica: Angel City Press, 2017) を参照した。なお, グレート・ウォール・オブ・ロサンゼルスは 2028 年のロサンゼルス五輪の開催に向けて延長することが既に決定されており, 追加の壁画の制作がやはりバカを中心に始まっている。
- 16) グラフィティの歴史については, Al Diaz, et al., *A History of New York City Graffiti* (Santa Fe: Irie Books, 2023) を参照した。また, 地下鉄の車両を舞台に, 警察の取り締まりや市民の反対にあいながらもグラフィティがどのような経緯で広まっていったのか, 当時の様子を知る貴重な資料としては, トニー・シルバー監督の 1983 年のドキュメンタリー映画 *Style Wars* がある。
- 17) アーツ・ディストリクトと呼ばれる地区は, 現代アメリカの多くの大都市に存在するが, 壁画を地域のシンボルとして再開発に積極的に活用している事例としては, ロサンゼルス, マイアミ, フィラデルフィア, デンバー等が代表的である。
- 18) ブッシュウィック・コレクティヴについては, 作品を解説するツアーも行われており, 筆者も 2023 年 8 月に見学する機会を得た。また, オンライン上には詳細な作品紹介のサイトも複数あり, <https://www.brooklynunpluggedtours.com/bushwick-collective-guide-map> などがある。また, ウインウッドでも同様のことが行われており, 筆者は 2024 年 8 月に実際に見学する機会を得た。<https://thewynwoodwalls.com/> を参照されたい。
- 19) 壁画は, 従来フォークアートのカテゴリーに含められてこなかったのが一般的である。実際, 例えば, Gerald C. Wertkin, ed., *Encyclopedia of American Folk Art* (New York: Routledge, 2004) においても, 壁画の項目は存在しない。しかし, フォークアートという概念自体の持つ柔軟性や, キルトと壁画が元来有している共通の要素や現代アメリカの公共空間において果たしている機能の類似性に着目するならば, むしろ広義のフォークアートという概念を打ち出す方が建設的な議論に資すると筆者は考える。それ故, 小論では, キルト, 壁画, オフレンダをすべてフォークアートというカテゴリーの中のバリエーションとして捉えている。
- 20) メキシコにおける死者の日の祝祭の伝統については, Elizabeth Carmichael and Chloë Sayer, *The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1991) を参照した。
- 21) 筆者は, ナショナル・ミュージアム・オブ・メキシカン・アートのオフレンダを 2019 年 9 月と 2022 年 11 月に実際に見る機会を得た。また過去に展示されたオフレンダの一部は, 同美術館のホームページ <https://nationalmuseumofmexicanart.org/> で公開されている。
- 22) オースティンの死者の日パレードの詳細に関しては, オースティン市, および,

メキシコ美術館のホームページ, <https://www.austintexas.gov/page/day-of-the-dead>,
<https://mexic-artmuseum.org/event/viva-la-vida> を参照されたい。

- 23) ローライダーに関しては, Ben Chappell, *Lowrider Space: Aesthetics and Politics of Mexican American Custom Cars* (Austin: University of Texas Press, 2012) を参照した。

謝辞 小論の執筆に当たり, 法学部大久保教宏教授, 同本谷裕子教授より数々の貴重な助言をいただきました。厚く御礼申し上げます。