

チカノアートの歴史
——対抗文化からの脱構築——

牛島 万

History of Chicano Art: The Deconstruction of a Counter-Culture

Takashi Ushijima

The Hispanic population is rapidly increasing. The U. S. 2000 Census reports that the Hispanic population has reached some 35 million, which is 12 percent of the total national population. They will soon surpass the population of African Americans and become the largest minority in the U. S. Although their origins lie in Spanish speaking countries, not all Hispanics can speak Spanish. A significant number, however, speak only Spanish, or are able to speak both Spanish and English.

The largest population in the Hispanic community is Mexican American, who identify themselves using terms such as Latino, Mexican, or Chicano. The meaning and usage of these terms, however, are not identical. In this article, Chicano(-a) will be used because of its association with the term as it was used by Mexican Americans to identify themselves as a counter-governmental ethnic group during the times of the escalating Civil Rights Movement of the 1960s and '70s.

During this time, Chicano resistance to the government was the basis of not only a political movement, but also a cultural one. They painted murals (wall paintings) expressing symbolic counter-cultural pictures. These murals were greatly influenced by the Mural Movement of 1920s Mexico, which influenced the reconstruction of the Mexican State and integration of the nation following the Mexican Revolution. As with the Mural Movement of the 1920s, the Chicano murals greatly influenced the Civil Rights Movement of the Mexican American people.

This article emphasizes the history of Chicano Art as it relates to the social background of the Mexican American people. In the first section of this paper, the 1920's Mural Movement in Mexico and the Chicano counter-culture will be discussed. The second part of this paper presents some concrete examples of Chicano murals and pictures, and explains their political power as it relates to the counter-cultural movement and social background of the Mexican American people. Finally, paying attention to some various changes of the character of Chicano Art, it is concluded that recent Chicano Art has been greatly influenced by a global wave of post-modern culture.

はじめに

2000年度に実施された米国国勢調査によれば、ヒスパニック系人口はおよそ3,500万人に達し、アフリカ系（黒人）との人口差がかなり狭まってきている⁽¹⁾。アフリカ系に次ぐ第2のマイノリティ集団であるヒスパニック系とは、スペイン・ラテンアメリカの出自およびその子孫を指すが、これは別名ラティノやチカノと呼ばれている。ヒスパニックとラティノは概して同じ意味で使われることが多いが⁽²⁾、チカノはヒスパニック系のなかのメキシコ系のみを指す言葉として定着している。もともとチカノは1960年代の公民権運動の高揚とともに広く使われるようになり、現在に至っているが、公民権運動と結びついた過激なイメージを嫌うメキシコ系のあいだでは使われることは少なく、むしろメキシコ系アメリカ人（Mexican American）という呼称の方を好むようである。

さて多数の移民を受け入れ、「人種のるつぼ」化してきたアメリカではとうぜんマジョリティである白人が非白人集団を他者化し、そこには分断された社会が形成されてきた。そこで1970年代以降、両者の理想的な共存空間を生み出そうとして実施されたのが多文化主義政策であり、事実、ある一定の成功をおさめた。だが、アフリカ系、ヒスパニック系などのマイノリティ集団には依然として低所得者層が多く、そのために犯罪率の増加や生活水準の低下などの点で多くの社会的問題をかかえていることは否めない事実であり、またこれが実際に公共圏を脅かしていることから、白人や非白人の富裕者を中心にマイノリティ集団に対する社会的批判が高まってきている。

他方、当然のことながら、マイノリティ集団からも白人に対する批判が起こっている。近代化の歴史は一説には資本主義の発展の歴史ととらえることができるが、その資本主義経済のもとであまりに大きな貧富の差が維持されてきた。そして経済的不平等は社会的に公正の問題にも結びついたのであった。そこで、いわゆる経済的弱者から白人主導の近代化に対する批判が起こり、この動きが芸術作品にも反映されてきたのである。このようなマイノリティ集団の文化的活動こそが、ここでいう対抗文化である。

本稿では、いくつかのチカノアートを通じての彼らの語りとその社会的背景について分析し、公民権運動期にみられる対抗文化としての作品から近年のポストモダンの作品にいたるまでの変遷と、チカノアートの多様性について概観しておきたいと思う。

I メキシコの壁画運動に見られる対抗文化

チカノアートはメキシコの政治文化の影響を極めて受けている。メキシコは白人と先住民（インディオ）の混血であるメスティソが国民全体のおよそ8割、先住民が1割を占める国である。この一握りの白人が社会全体を支配する、いわゆるピラミッド型の社会が確立していた。1910年にはじまったメキシコ革命は、それまでメキシコが西欧先進国型の発展モデルに追従し、伝統的なもの（インディオ文化）をいっさい否定しつつきてきたわけだが、これを根底から覆し、インディオやメスティソの文化を国民文化の基盤とした民族革命への方向性を打ち出した。1920年代には、このようなインディヘニズムの運動が上からの改革で高揚したが、これと並行して、文盲のひとにも一目でわかるように革新派の芸術家たちが壁画運動をおこし、これが次第に民衆に広まっていった。まさに芸術と政治が密接な時代を迎えようとしていたのである。この時代に活躍した代表的な画家がリベラ（Diego Rivera）、オロスコ（Jose Clemente Orozco）、シケイロス（David Alfaro Siqueiros）であった⁽³⁾。

メキシコ革命はこのあとのロシア革命に多大な影響を与えたとされているが、メキシコ革命はいわゆる社会主義革命ではなかった。だがメキシコ革命が、底辺にいる、しかも国民の大多数を占めていた労働者や農民の権利を擁護するのにある程度成功した革命であっただけに、極めて急進的なものであったという評価がなされている。当初、メキシコ革命の余波が自国に広がることを恐れていた国々も多かった。事実、隣国のアメリカはメキシコ革命中に軍を派遣し干渉したこともあった（1914年のベラクルス港封鎖事件）。その後革命政権は米国をはじめ各国に承認されたが、以後のメキシコ的外交展開は国際世論の批判を受けることが少なくなかった。1930年代、ヨーロッパではファシズムと Kommunismus の対立が激化しつつあった。イギリスやフランスをはじめ多くの国ではこのような動きを危険視し、影響をこうむるのを回避して中立の立場をとっていた。このような状況下で、スターリン主義下のロシアから亡命を余儀なくされたトロツキー（Leon Trotsky）を最終的に受け入れたのはメキシコであった。またスペイン内戦（1936～1939）で敗北した左翼系の多くの亡命者の受け入れ先もメキシコである。後者について加えていえば、メキシコはスペインの右翼系フランコ政権（Francisco Franco）を承認せず、フランコの死をむかえる1975年まで、メキシコとスペインのあいだに国交はなかったのである。1959年、キューバでカストロ（Fidel Castro）が革命を起こし、2年後の61年に社会主義革命を宣

言したときも、アメリカの政治的圧力を受けて社会主義撲滅の風潮が高まっていたラテンアメリカ諸国にありながら、唯一メキシコがキューバのカストロ政権を承認したのであった。以上の出来事だけをとりても、革命憲法（1917年制定）から生まれた農民や工場労働者の権利擁護の精神がメキシコ政府の外交政策に大きく反映されていたことは明らかであろう⁽⁴⁾。

このようにメキシコの政治文化にはすでに欧米諸国に対する対抗文化の側面があったといえよう。そしてこの対抗文化はアメリカに渡った多くのメキシコ系移民たちのアイデンティティとして受け継がれたのである。

II 対抗文化としてのチカノアート

チカノアートのなかでもユニークなのは、路上ないしは建物内部の壁に描かれた、いわゆる壁画である。一般に壁画が描かれ出したのは1960年後半以降のことであったようだが、この時期はチカノによる公民権運動が高揚していた時期であり、公民権運動期とチカノアート誕生の時期は重なる。つまり、チカノアートは対抗文化の形成において重要な役割を果たしていたといえる。そこで壁画について述べるまえに、この時代の社会的背景について説明しておきたい。

1965年、全国農業労働者連合（National Farm Workers Association：NFWA、のちのUnited Farm Workers：UFW）がカリフォルニア州ディラーノでストライキを起こしたが、これがチカノによる公民権運動の始まりであったといわれている。この指導者チャベス（César Chávez）はチカノ運動の創始者およびそのリーダー的存在として、彼が亡くなった今でもその名は広く知られている。

チャベスは運動集団のシンボルとして聖母グアダルーペ（La Virgen de Guadalupe）の幟を用いた。聖母グアダルーペとは、メキシコの守護聖母であり、これはメキシコ系移民にも受け継がれ、彼らのアイデンティティとして重要である。1966年にチャベスが指導した、ディラーノから州都サクラメントまでの300マイルにわたる大行進の時にも、この聖母グアダルーペの幟が掲げられた⁽⁵⁾。

その後、チャベスに続いて、別のいくつかのチカノ集団が誕生した。ニューメキシコ州のロペス・ティヘリナ（Reies López Tijerina）は「譲渡連盟」（La Alianza Federal de Mercedes [Federal Alliance of Grant]）を結成し、運動を開始した。またコロラド州

のデンバーではコルキー・ゴンサレス (Rodolfo “Corky” Gonzales) が「正義のための十字軍」(Crusade for Justice) を創設した。さらに1967年には学生組織が誕生し、テキサス州サンアントニオでは、「メキシコ系アメリカ人青年組織」(Mexican American Youth Organization : MAYO)、ロサンゼルスでは、「統一メキシコ系アメリカ人学生」(United Mexican American Students : UMAS) がそれぞれ結成された。またカリフォルニア州立大学 (California State University) は初のチカノ研究プログラムを開始した。フォード基金による「メキシコ系アメリカ人法的擁護と教育基金」(Mexican American Legal Defense and Education Fund : MALDEF) が始められたのもこの頃のことである。

このようにチカノ公民権運動の組織化と並行して、チカノアーティストによる壁画が登場してくるのだが、壁画はメキシコの壁画運動に影響を受けたものであった。壁画は大衆にもわかりやすい、かつスケールの大きいものであっただけに、チカノの壁画は極めて民衆の立場や感情を表現したインパクトの強い作品であった。チカノたちのバリオ (地区) のなかから生まれた自己表現の場がこの壁画であったといえよう。したがって、壁画はきわめて政治的なものであったのである。

作品①は、アントニオ・ベルナル (Antonio Bernal) の作品である。この壁画の登場人物の大半はメキシコ=チカノ闘争史上活躍した革命家である。左から、ラ・アベリタ (La Abelita)、パンチョ・ビジャ (Pancho Villa)、エミリアノ・サパタ (Emiliano Zapata) (以上は1910年のメキシコ革命で活躍したメキシコ人戦士たち)、ホアキン・ムリエタ (Joaquín Murieta)⁶⁾、セサル・チャベス、ロペス・ティヘリナ (後者の2名はチカノ運動の指導者)、ブラック・パンサーの指導者、マーティン・ルーサー・キング (Martin Luther King, Jr.) (以上はアフリカ系アメリカ人の公民権運動家) の順に描かれている。これは、チカノが民族の違いを乗り越え、同じマイノリティとして位置付けられている同志たちとの連帯によって、民族解放運動を拡大化しようとする意気込みを表している。

作品②は、UFW のシンボルマークである鷲の旗の絵からもわかるように、セサル・チャベス主導の労働運動を賞賛する壁画である。

壁画はそのユニークさと公開度の高さから、きわめてインパクトのあるものであり、芸術性と政治性が融合したものであった。他にも壁画は数多くあるが、次に壁画以外のチカノアートをいくつか紹介しておきたい。

作品③は、作品②と同様、チカノ労働者の組織化と対抗の象徴、鷲のアートである。

作品④は、公民権運動と並行して起こった反戦運動のポスターである。1960年代後半のジョンソン政権 (Lyndon Baines Johnson) において、ベトナム戦争への介入が行われた。約26万7千人の米国軍が送られ、多くの若い命が失われた。このなかには、チカノやアフリカ系などの若者が含まれており、祖国のマイノリティ集団から「白人のための戦争」に犠牲になった同志をたたえ、反戦を訴える動きが出てきたのであった。ティヘリナやコルキー・ゴンサレスたちも反戦運動を展開するが、Brown Beretsが1969年に「全国チカノ反戦委員会」(National Chicano Moratorium Committee) を結成、1970年にはロサンゼルスで3万人を超える大規模な集会を開いた⁽⁷⁾。作品⑤も同様の反戦ポスターであるが、「インドシナから出て行け」(“Fuera de Indochina”) とスペイン語で書かれている。

作品⑥は、先住民復権運動という共通の目標に対する、チカノとアメリカンインディアンの連帯を示す壁画である。1920年代メキシコでインディヘニスモが高揚したように、60年代後半から70年代前半にかけてアメリカでネオインディヘニスモが高まった。この作品では統一民族党 (La Raza Unida Party)⁽⁸⁾ の理念にもなっていた、チカノ=メキシコの祖国であるアストララン (Aztlán) の失地回復や復権が大きく掲げられている⁽⁹⁾。

III ポストモダンのチカノアート

■政治性と非政治性

1970年代後半からチカノアートの新しい動きが始まった。これは公民権運動がある一定の成功をおさめ、多文化主義政策が隆盛する時代をむかえたことによる。反面、公民権運動は低迷しつつあった。この頃から美術館やギャラリーなどでも、これまで受け入れられなかったはずのチカノアートの展示会が催されるようになった。無論、チカノアートの政治性ではなく、その芸術性が評価されての結果であった。このことはチカノアートがバリオから広く社会一般に公開される契機となった。いいかえれば、チカノアートが政治的なものから非政治的なもの、つまり純粋な芸術作品として白人にも受け入れられるきっかけとなったのである。したがって、チカノアーティスト側でもこのブームに便乗しようとして芸術性を重んじた作風を重視したのであった。

ところが、ポストモダン初期の作品は——現在でもこの傾向は一部には続いているとい

えるが——移行期にある作風で、全く非政治的とはいええないものであった。アートを鑑賞する側が政治性を求めていれば、十分に政治的なアートにも受けとめられたのである。なぜなら、アートのテーマが以前のものときほど変わっていなかったためである。最も多いテーマは、チカノ＝メキシコの祖先アステカの歴史を描いたものである（作品⑦～⑨）。このように、政治性と非政治性の境界が明確でないことが、ポストモダンの一つの特徴であると考えられる。

■対抗文化から暴力・非行・アウトローの若者文化へ

チカノの若者のあいだで今でも人気なのは1940年代に流行った Zoot-Suit（ズート服）姿のチカノの若者たちである。1943年6月3日から7日にかけてロサンジェルスで連続してチカノの青年が暴行を受け死傷する事件が起きた。これが Zoot-Suit 事件である。ロス市警は当初この事件をチカノ同士の暴力事件として扱い、多数のチカノ青年を検挙した。しかし、実際は白人のチカノに対する偏見や差別が引き金になって起こったエスニック間の抗争であった。この警察の対応に反発したチカノの若者たちは、ロサンジェルスをはじめ、サンディエゴ、フィラデルフィア、デトロイト、シカゴで警察や市民に危害を加え始めたことから、最後には国務省の介入が余儀なくされたのであった⁽¹⁰⁾。この事件の記憶はチカノの反国家的感情を高め、その後のチカノ公民権運動の高揚と結束にも結びついた。つまり、Zoot-Suit 事件はチカノの対抗文化を象徴するものであった。

しかし、1970年代後半に公民権運動が衰退すると同時に、チカノの若者たちは、Zoot-Suit 事件の背景にある偏見や差別などの社会的問題から目をそらし、Zoot-Suit スタイルそのものにかねらのアイデンティティを見い出すようになってきたのである。つまり、公民権運動以降、公民権の法的擁護および多文化主義政策によって義務教育や医療補助などの面を中心に、社会的な不公正が法的には改善されたが、非熟練労働者層や低所得者層が大半を占める現状には大きな改善がなされなかった。これと合わせて、若者の政治離れが進み、いわゆる社会的弱者は政治運動よりも、暴力や非行の世界へ逃避し、アウトローとして生きていくことが自己の解放につながると考えたのである。また彼らはこの生き方にラテン系社会で重んじられるマチスモ（男らしさ）をだぶらせた。ギャングを思わせる Zoot-Suit スタイルはそのような若者のファッションであった。ところで、Zoot-Suit の物語はルイス・バルデス（Luis Valdez）の演劇や映画（1981年製作）によって一般に公開され、人気を博した（作品⑩⁽¹¹⁾）。

■チカナによる壁画：J. バカ The Great Wall of Los Angeles

バカ (Judith Baca) の「ロサンジェルス of 巨大な壁」(The Great Wall of Los Angeles) はチカナ (チカノ女性) によるはじめての壁画であり、かつ世界最大の壁画プロジェクト (全長 0.5 マイル) であった。バカの題材は、チカノにとどまらず、民族やエスニシティを超えた多文化的テーマ (反戦運動, ナチズム批判, 赤狩りなど) であった。このプロジェクトは1967年に着手され、80年代半ばまで続いた (作品⑪)。他方、バカは女性の社会的権利をもとめる作品を数多く発表している。これはチカノアートが従来男性の芸術活動によって占められてきたことに対するはじめての抵抗を意味している (作品⑫)。1976年、彼女は The Social and Public Art Resource Center を設立し、チカナの芸術活動の推進に尽力しつづけている。

■家族と自己の解放：ロマス・ガルサの描く「家族」

ポストモダニズムの目指すところに、国家や政府の恩恵による自己解放ではなく、個人レベルでの自己解放がある。これは従来モダニズムが軽視ないしは無視してきたことであった。チカナのロマス・ガルサ (Carmen Lomas Garza) は自分の家族像を描き続けている。第三世界の発展途上国の家族関係には前近代的で家父長制の伝統が残っているという見解が一般に欧米では定説となっているが、現実には近代化の進展、市場経済の浸透によって、その定説の修正が余儀なくされている。ましてアメリカにおけるディアスポラ社会 (移民社会) においては市場経済の影響が第三世界のそれよりも大きいため、従来のように、先進国のなかに存在している「第三世界」という見解には注意を払わなければならない。なぜなら、そこには多様性が見られるからである。ロマス・ガルサの家族のアートもこれを裏付けるものである⁽¹²⁾。

ところで、なぜ家族を取り上げることが重要なのであろうか。資本主義社会における社会的不公正の改善をもとめる政治闘争は男性中心の組織化のもとで展開されてきたのであるが、これらの男性を支えてきた女性 (たとえば妻) の役割、または家族の役割については、従来の社会科学が軽視してきた領域であるといえよう。国家や政府に圧力をかけ、政治的経済的体制を打破し変革することが自己の解放につながると信じてきた男性主導の組織化は、なかば机上の空論であった。現在も所得の格差から生じる社会的不公正は全く解消されておらず、組織化、集団化はかつてのように容易ではなくなっている。そこで、富を獲得できなかった者の自己解放の場、いやしの場として再評価を受けているのがまさ

に家庭であり、妻や子供をはじめとする家族なのである。

作品⑬にみられるように、家事における男女分業などを通して、決して女性が男性に対して従属した存在ではないことが読み取れる。また作品⑭では、母親はつねに家事労働の中心に立たなければならないが、とはいえ、家事労働に不満をもっていたのではなく、むしろその献身的な姿のなかに子供の将来と幸福を願う強い母親の愛情（母性）を感じるのである。

ところで、ロマス・ガルサのアートは極めて非政治的な作品である。なぜなら、そのアートから、チカノの社会的従属から脱却をめざし社会変革を試みようとするようなアクティブな姿勢は感じ取れないからである。しかしながら、彼女のアートを政治的に受け取ることは可能である。なぜなら、彼女のアート本に書かれている解説⁽¹³⁾やインターネット上で公開されているインタビュー記事⁽¹⁴⁾などに見られるように、幼少期に受けた社会的偏見、差別に対する憎しみ、悲しみの思い出が見る側の脳裏にあれば、ロマス・ガルサのアートに政治性を認めることは容易であろう。このように、政治性と非政治性の境界が不明確で、クロスオーバーするところがまさにポストモダンのアートといえよう。

またポストモダニズムには現代における伝統や自然との調和という点が重視されるが、概して、女性は男性に比べて伝統を重んじる傾向にあるというステレオタイプは、ロマス・ガルサのアートのなかでも見て取れる。作品⑮は、祖母が祈禱を行っている場面があるが、これは伝統文化と女性を結びつける典型的なアートのひとつである。

■ ポストモダンの聖母グアダルーペ

グアダルーペ信仰はカトリック信者の多いチカノ社会において極めて重要な意味をもっている。聖母グアダルーペは母性の象徴であり、モダニズムに対抗する伝統の象徴であり、チカノのアイデンティティでもある（作品⑯）。したがって、聖母グアダルーペはチカノアートの題材としてよく取り上げられるが、ポストモダンのアートでは、新生グアダルーペとして登場してくる。

作品⑰⑱にみられるように、ロペス（Yolanda M. López）はつねに聖母グアダルーペをモチーフにした女性を描いてきた。つまり、彼女は聖母グアダルーペの世俗化をはかろうとしているのである。ミシンを踏む女性、ランナーの女性、これらのすべてが聖母グアダルーペに匹敵する、輝く実在の女性なのである。作品⑰の若いランナーの女性は、グアダルーペに象徴される保守的な文化的風潮の支配を受けながらも、自由奔放に活動を続けている女性として描かれている。その自由奔放さや積極性は、彼女がグアダルーペと違っ

て、静止しているのではなく走っていること、さらにエンジェルを踏み、手には蛇をつかんでいること（メキシコ国旗にサボテンの上に蛇をくわえた鷲の姿が描かれているが、この鷲のとまっている場所は将来繁栄の地になると信じられた。ここにアステカの都テノチティトラン〔現在のメキシコ市〕が建設されたのであった）から推察できよう。これに比べて作品⑱は典型的な母性をもったチカナの母親像である。夫や子供のために自己の欲望をも犠牲にして献身的に家事労働に精を出しているである。しかし母親自身はそれほど認識していないかもしれないが、子供からすれば、母親はまさにグアダルーペそのものなのである。なぜなら、聖母グアダルーペが万人の精神面において寄与しているとするならば、母親は子供に精神面と物質面の両方の援助を施しているからである。

ところで近年、祭壇は女性の表現の場所であるという評価がなされ、ポストモダンのアートにもなっている（作品⑲）。この作品はヒスパニック系のハリウッド女優ドロレス・デル・リオ（Dolores del Río）に対する愛情と敬意を表すアートである⁽¹⁵⁾。

■結びにかえて——美術館向けの商業的チカノアート

ポストモダニズムに消費社会が関係していることについてはよく指摘されることであるが⁽¹⁶⁾、これによって、大衆の受けをねらった美術作品を故意に制作するという悪い風潮が起こっていることも否めない事実である。マイノリティ集団の政治的な作品には興味が無いという白人にも受け入れられるような作品を美術館やギャラリーは展示するようになり、70年代後半以降、チカノアートの展示会は頻りに大都市でおこなわれている。これは、ポストモダンにともなう消費や欲求の多様化によって、人は古き良き時代に対しあこがれやノスタルジックな気持ちを感じたり、現代に残っている前近代的な伝統風景にも同様の感情を抱く傾向にあることの証拠である。したがって、アートのなかの異文化世界は、近代世界で自分の居場所を見失った者、または一時的にせよ自己の解放（いやし）の場を求めようとして模索し続ける近代人に提供された、未知の部分の多い空間であり、実際の異文化圏への越境行為はこれを直接自分の肌で感じ取るための「旅」なのである。

《注》

- (1) <http://www.census.gov/population/cen2000/>
- (2) ヒスパニックはスペインを含む中南米諸国の出自およびその子孫をさす言葉であるが、ラティノは主に中南米系のヒスパニックをさす。
- (3) 詳しくは、田辺厚子『亡命の文化——メキシコに避難場所を求めた人たち』（サイマル出版会、1985年）、58～65頁を参照されたい。

- (4) この点をさらに詳しく分析すると、メキシコ政府の立場からすれば、国内におけるコミュニストとファシストの対立を阻止し、また労働者が各派によって動員されるのを回避するために、1917年憲法で認められた労働者の権利擁護を前面に打ち出す必要があったのではないかと推察される。
- (5) 黒田悦子「メキシコ系アメリカ人の労働運動——セサル・チャベスの農業労働組合運動を支えたチカノ文化」『アメリカの多民族体制——「民族」の送出国』(五十嵐武士編, 東大出版会, 2000年), 176~178頁。
- (6) ホアキン・ムリエタはおそらく伝説上の架空の人物で、19世紀なかばの盗賊である。1848年のカリフォルニアのゴールドラッシュでメキシコから越境してくる黄金目当ての一味を逮捕する目的でテキサス人の警備隊が編成された。ある日、警備隊がこれらの盗賊と思われる集団と交戦となり、一味のうち2人が死んだ。この2遺体はホアキンとガルシアのものとした。そこで、ホアキンの首とガルシアの3本指の手が物的証拠としてアルコール漬けにして保存されたのである。とりわけホアキンはメキシコの英雄として、その後、いくつかの物語が書かれ、ホアキンの首が保存されている場所は観光名所になったほどである。20世紀最初の自然災害による火災でホアキンの首は喪失した。Matt S. Meier and Feliciano Rivera, *Dictionary of Mexican American History* (Westport: Greenwood Press, 1981), pp.240-241.
- (7) Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna, and Yvonne Yarbro-Bejarano, *Chicano Art: resistance and affirmation, 1965-1985* (Los Angeles: UCLA 1991), p.87. 1970年のEast L.A.での集会のときに、このデモを阻止しようとする警察との衝突で3名のチカノが死亡した。このなかにロサンゼルス・タイムズの記者ルベン・サラサル (Rubén Salazar) が含まれていた。彼はチカノ運動で犠牲になった英雄の一人として、その後頻りにアートに描かれた。また同年、ケント州立大学 (Kent State University) のチカノ学生4名が同様の死を遂げたことも大きな波紋を呼んだ。
- (8) 統一民族党 (La Raza Unida Party) は1969年、テキサス州クリスタル市でグティエレス (José Angel Gutiérrez) によって結成され、翌年のデンバー大会で独立政党の結成が確認された。しかし、1972年のエルパソ大会以降、チカノ運動は衰退していく。詳しくは、*Ibid.*, pp.214-216; 庄司啓一「米国におけるヒスパニック世界」(『南北アメリカの500年⑤統一と自立』歴史学研究会編, 大月書店, 1993年), 284~306頁; 佐藤勘治「<アストララン>から<ポーターランド>へ——『米墨国境地帯』とチカーノ・アイデンティティの変遷——」(『言語と文化』3巻, 1997年), 1~38頁。
- (9) Aztlánについては、Meier and Rivera, *op.cit.*, p.28.
- (10) *Ibid.*, pp.374-375.
- (11) バルデスは公民権運動のときに「農民劇場」(Teatro campesino) を立ち上げ、チカノ労働者を主人公にした風刺劇を上演していた。その後、公民権運動が衰退していった70年代後半以降は、政治的な風刺劇にこだわらずに、チカノを主人公にした幾つかの劇作品を発表している。80年代後半、バルデスは、不慮の事故でわずか17歳でこの世を去ったチカノのミュージシャンであるリッチー・バレンスの半生を描いた「ラ・バンバ」(1987年制作) を映画化し、見事にハリウッド進出したのである。「ラ・バンバ」をはじめ、ヒスパニック映画についての概説は、拙稿「米国映画におけるヒスパニック/ラティーノ主人公の越境的性格に関する覚書」『国際文化研究所紀要』第5号 (1999年), 39~62頁を参照されたい。また映画 Zoot-Suit に関する論考は、Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicanos Film Culture* (Minneapolis: University of Minnesota, 1997), pp.21-38.

- (12) ロマス・ガルサのアートにおける家族は1950年代の幼少期における記憶のなかの家族である。したがって、家族の歴史的変容を無視して、これをそのまま現状の家族のようにとらえることには問題がある。またロマス・ガルサの家庭は中流家庭であると推定されるが、ここに見られる家族関係をチカノ全ての家族に当てはめることも危険である。したがって、まずはチカノの家族関係の多様性を認識することから始めなければならない。
- (13) Carmen Lomas Garza, *Cuadros de familia/Family Pictures* (San Francisco: Children's Book Press, 1993).
- (14) [http://mati.eas.asu.edu:8421/ChicanArte/html pages/CarmenIssOutl.html](http://mati.eas.asu.edu:8421/ChicanArte/html%20pages/CarmenIssOutl.html)
- (15) 詳しくは前掲拙稿を参照されたい。
- (16) 例えば、デイウッド・ライアン (合庭惇訳) 『ポストモダニティ』 (せりか書房, 1996年); ジム・マグウイガン (村上恭子訳) 『モダニティとポストモダン文化——カルチュラル・スタディーズ入門』 (彩流社, 2000年)。

<作品出典>

- * 本稿で用いたアートの出典は、以下の通りである。
- 作品①~⑫・⑰~⑲ Griswold del Castillo, McKenna, and Yarbrow-Bajarano(eds.), *Chicano Art: resistance and affirmation, 1965-1985* (Los Angeles: UCLA, 1991)
- 作品⑬~⑭ Carmen Lomas Garza, *Cuadros de familia/Family Pictures* (San Francisco: Children's Book Press, 1993)
- 作品⑮ Carmen Lomas Garza, *En mi familia/In My Family* (San Francisco: Children's Book Press, 1996)
- 作品⑯ Miguel Juárez and Cynthia Weber Farah, *Colors on Desert Walls: The Murals of El Paso* (El Paso: Texas western Press, 1997)
- 作品① Antonio Bernal, untitled mural, 1968, Teatro Campesino headquarters, Del Rey, California
- 作品② Carlos Almaraz and M. T. Bryan, Venceremos, 1972, UFW banner.
- 作品③ Andrew Zermeno, Huelga!, 1965
- 作品④ Malaquias Montoya, Vietnam!, 1973
- 作品⑤ Rupert García, Fuera de Indochina!, 1970
- 作品⑥ Emilio Aguayo, Somos Aztlán, 1971, Ethnic Cultural Center, University of Washington, Seattle
- 作品⑦ Wayne Alaniz Healy, Ghosts of the Barrio, 1974
- 作品⑧ Emanuel Martinez, assisted by Mike Maestas, Al Sanchez, and Fred Sanchez, La Alma, 1977
- 作品⑨ Leo Tanguma, La Antorcha de Quetzalcóatl/ The Torch of Quetzalcóatl, 1988-1989
- 作品⑩ Ignacio Gómez, Zoot Suit, 1979, poster for the play by Luis Valdez
- 作品⑪ Judith Baca, The Great Wall of Los Angeles, 1967-1984
- 作品⑫ Judith Baca, Uprising of the Mujeres, 1979
- 作品⑬ Carmen Lomas Garza, La Tamalada, 1987
- 作品⑭ Carmen Lomas Garza, Camas para soñar, 1985

- 作品⑮ Carmen Lomas Garza Curandera, 1987
作品⑯ Jesús Hernandez, La Virgen de Guadalupe, 1981
作品⑰ Yolanda M. López, Portrait of the Artist as the Virgen of Guadalupe, 1978
作品⑱ Yolanda M. López, Margaret F. Stewart: Our lady of Guadalupe, 1978
作品⑲ Amalia Mesa-Bains, An Ofrenda for Dolores del Río, 1984, reconstructed 1990



①



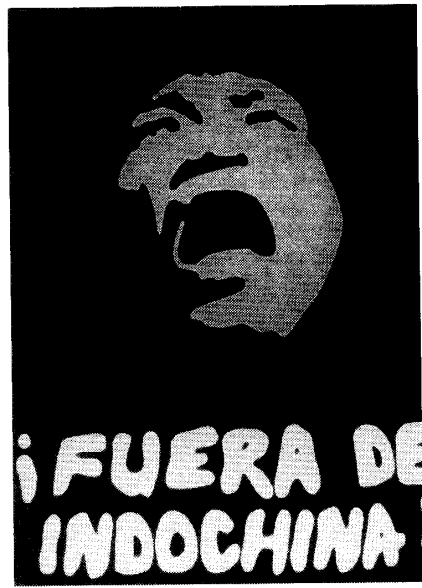
②



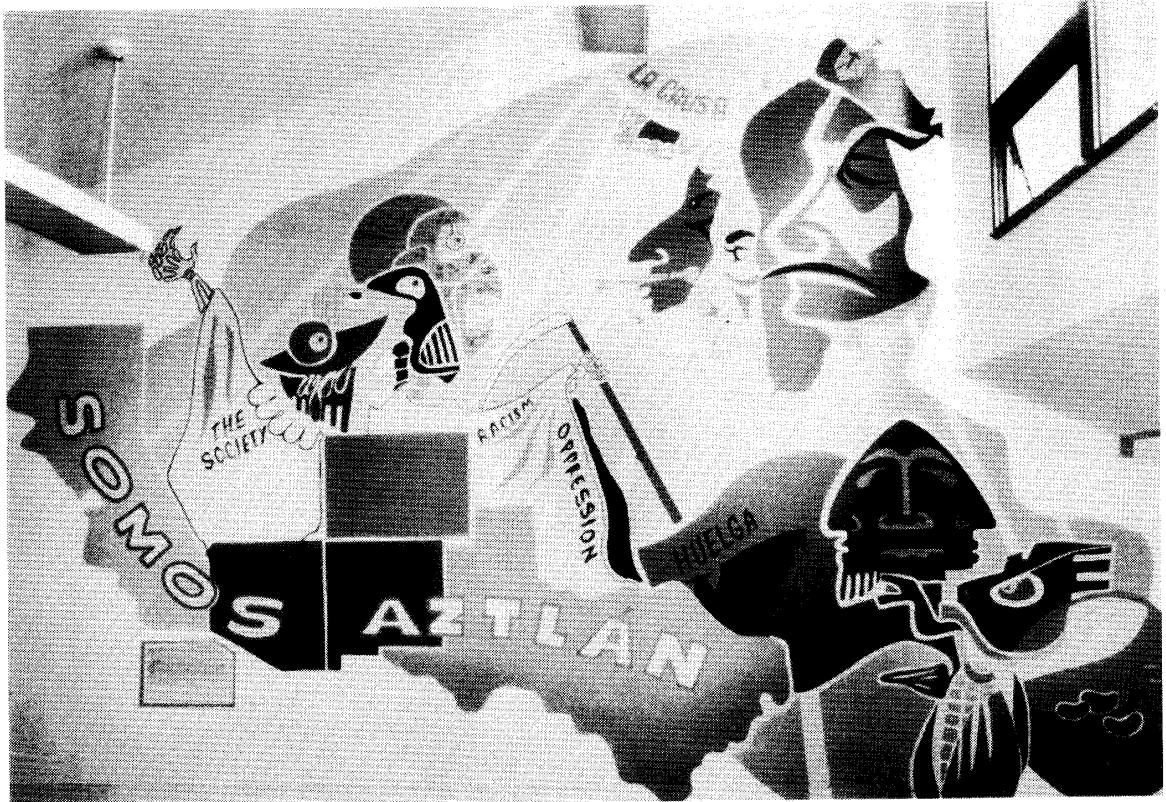
③



④



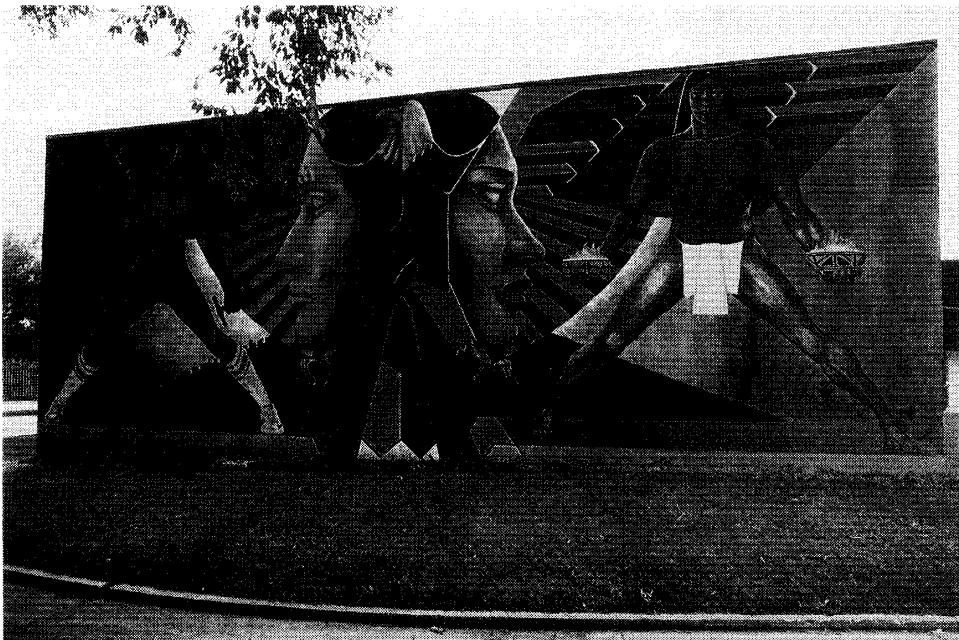
⑤



⑥



⑦



⑧



9



10



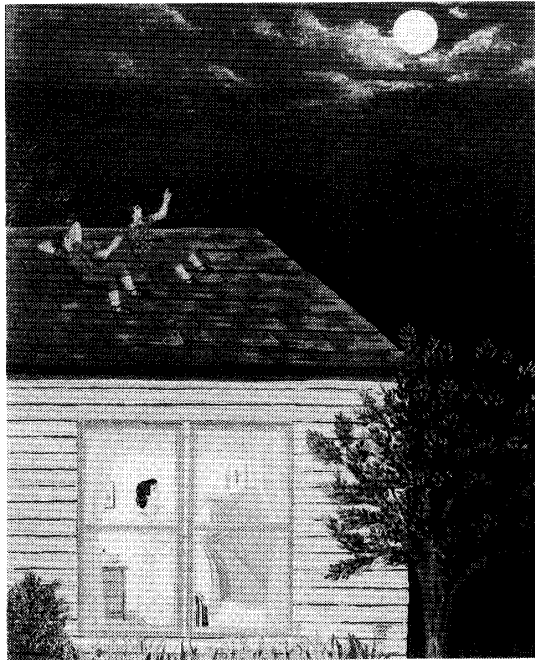
⑪



⑫



13



14



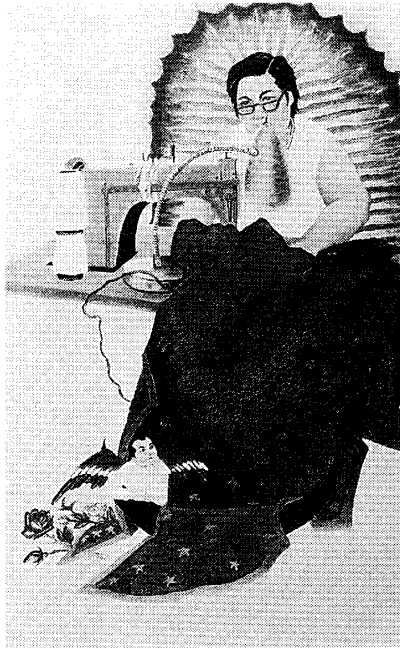
⑮



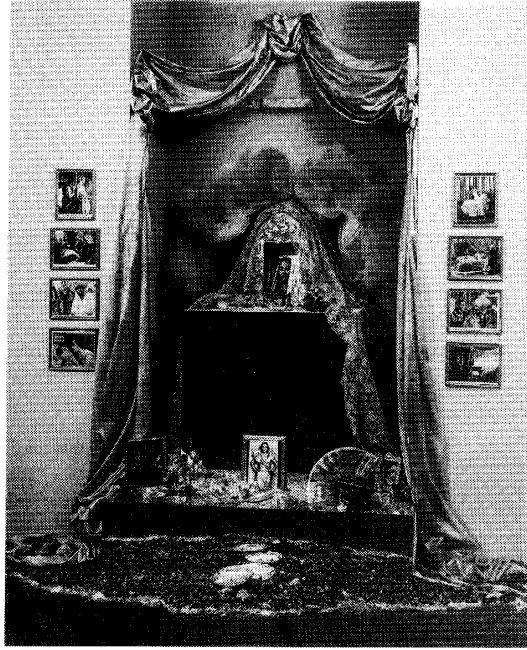
⑯



17



18



①9