

## 権力構造への参与

### ——ジュディス・バカ《ロサンゼルス of 偉大な壁》 における人種とジェンダーのポリティクス——

松本 理沙

#### 序論

本稿は、ジュディス・バカの代表作《ロサンゼルス of 偉大な壁》(1976-) について考察するものである。バカは主に壁画制作を行うチカーナ・アーティストとして知られている。1964 年、カリフォルニア州ロサンゼルスにある労働者階級の居住区ワッツに生まれたバカは、カリフォルニア州立大学ノースリッジ校で芸術を、副専攻で歴史と教育を学んだ。彼女は若い頃から壁画制作を行っており、1976 年には非営利団体 SPARC (Social and Public Art Resource Center) を立ち上げた。本稿が取り上げる《ロサンゼルス of 偉大な壁》【図 1】は、SPARC として最初に受託した、バカの代表作として知られる壁画である。

先行研究において、《ロサンゼルス of 偉大な壁》は教育プロジェクトやコミュニティオーガナイズ、フェミニズムの観点から論じられてきた。教育プロジェクトやコミュニティオーガナイズの観点から彼女を評価した代表的な論者の一人に、エリカ・ドスが挙げられる<sup>1</sup>。ドスによると、バカの壁画はロサンゼルス of 住民のコミュニティに対する意識を向上させる効果を持つという。特に、ドスは《ロサンゼルス of 偉大な壁》における若者たちとの協働作業に着目した。本作品では、1976 年、1978 年、1980 年、1981 年、1983 年の夏に、計 215 人の若者が雇われ、壁画制作に参加している<sup>2</sup>。多くが非行グループに属しているか保護観察期間中であった、様々な人種的、民族

---

1 Erika Doss, "Raising Community Consciousness with Public Art: Contrasting Projects by Judy Baca and Andrew Leicester," *American Art*, Vol. 6, No. 1 (Winter, 1992), pp. 62-81. Id, *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, 1995.

2 ドスによると、当初、ロサンゼルス of 若者向けカウンセリンググループ HEAVY (Human Efforts at Vitalizing Youth) が職業訓練制度 CETA を用いて壁画制作に参加する若者への給料を支払っていたという。しかし、レーガン政権下で CETA への支出が大幅に削減されてからは、若者の給料は全米芸術基金をはじめとする助成金や地元企業からの寄付によって賄われるようになった。Ibid., p. 179.

的バックグラウンドを持つ若者たちは<sup>3</sup>、壁画制作に参加することで自身のアイデンティティに対する尊厳を育むと同時に、異なる人種、民族に対する理解も深めることができたという。アンナ・インディッチ＝ロペスも同様に、バカの作品は協働的な側面を持つことによって、「アイデンティティ・ポリティクスの本質主義に抵抗し、その代わりに移りゆく、変更可能なものとして、コミュニティという概念を編成」<sup>4</sup>することができたと評価している。先行研究において、本作品の以上のような有効性は、バカ自身が人種的にマイノリティであったことから、一層説得力のあるものとして理解されたのではないだろうか。

フェミニスト・アーティストとしてバカを捉えた先行研究としては、大橋敏江の論考<sup>5</sup>やノーマ・ブルード、メアリー・D. ガラード編『フェミニスト・アートの力』<sup>6</sup>が挙げられる。大橋は、バカが白人中心のフェミニズムに対して批判的なまなざしを向けており、人種の問題とともにフェミニズムを組み替える必要性を感じていたことや、《ロサンゼルス偉大な壁》に様々な女性が置かれていた不均衡な立場を表象する歴史が描かれていることを指摘している。それによって、バカの作品は「1990年代のポストコロニアルで多文化主義的なフェミニズム理論の表象」<sup>7</sup>となりえたと評した。『フェミニスト・アートの力』でも同様に、バカが男性優位のアート・コミュニティで制作してきたことや、有色人種のフェミニズムについての関心を有していたことなどに触れられている。以上の先行研究では、バカがチカーナ壁画家として、女性の地位向上を志向する作品を制作してきたことが評価されていた。

確かに《ロサンゼルス偉大な壁》は、バカのチカーノとしての意識や女性であることを抜きにして語ることができるものではない。しかし一方で、本作品は、人種的マイノリティや女性のエンパワーメントという単純な図式に当てはめることができる作品ではないこともまた確かである。《ロサンゼルス偉大な壁》は、権力構造へ参入することを目指すバカによって制作されたものであり、彼女の人種、ジェンダーを巡る立場はより複雑なものであった。本稿は、人種、民族的多様性や女性の地位向上を推進するための作品というよりも、マイノリティが置かれた立場の複雑さを反映する作品として、《ロサンゼルス偉大な壁》を描き直すことを目的とする。

第一節では、《ロサンゼルス偉大な壁》の建設経緯を概観し、本作品がロサン

3 Ibid., p. 178.

4 Anna Indych-López, *Judith F. Baca*, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2018, p.2.

5 大橋敏江「チカーナ壁画家ジュディス・バカの作品とフェミニズムに関する考察」『Image & gender: イメージ & ジェンダー研究会機関誌』2号、2001年、14-34頁。

6 Norma Broude, Mary D. Garrard eds., Contributors, Judith K. Brodsky et al., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Harry N. Abrams, 1994.

7 大橋、前掲論文、31頁。

ゼルスの多様性を描く目的で制作されたことを確認する。一方で、第二節では、バカがチカーナとしてこの壁画を制作していたことを明らかにする。第三節では、1977年にバカがシケイロスの工房でのワークショップから学んだメキシコ壁画の手法が、バカのリーダーシップのとり方に及ぼした影響をジェンダーの観点から考察する。第四節では、チカーナ壁画としての《ロサンゼルス of 偉大な壁》が、アフリカ系アメリカ人やチカーノ／ナのグラフィティと差別化する意図があったことを詳らかにする。

## 1 《ロサンゼルス of 偉大な壁》建設経緯

はじめに《ロサンゼルス of 偉大な壁》の建設経緯と、この作品の概要を確認しておきたい。《ロサンゼルス of 偉大な壁》が描かれたロサンゼルス of バンナイズは、中流階級が住む郊外の地域であった。この作品は、1930年代にアメリカ陸軍工兵隊によってロサンゼルス川に開かれた水路の壁面に描かれている。川底に沿ってコンクリートを並べたこの水路は、洪水を制御するために建設されたものであったという。しかし現実には、この水路によって一層洪水が引き起こされることになった。同時に水路建設は、街を民族的区域——チカーノ／ナ、アフリカ系、アジア系、アングロサクソン系——に分割する事態を引き起こしたのだという。

その約50年後、土地の維持と都市改良のために、アメリカ陸軍工兵隊はこれらの水路地を、小規模な公園と自転車道を伴う再開発エリアに変える美化計画を立案した。その一施策として、バカは壁画制作の依頼を受けることとなる。《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、このような景観美化の一端を担うものであった<sup>8</sup>。依頼元であるアメリカ陸軍工兵隊に加え、全米芸術基金を含む政府組織、コミュニティ団体、大小様々な企業、財団、個人の支援を得て、数年間壁画制作は継続された。

公共事業として作品を制作することに関して、バカは以下のように語っている。

私はあらゆる権力構造——地元の公共事業機関や地方自治体、アメリカ陸軍工兵隊やトラック運転手組合——とともに仕事をするということにも関心を持っていた。というのも、それらはその地域の現実の一部だからである。そういうわけで、私は自らを都市の芸術家であると定義している。<sup>9</sup>

バカは、「地元の公共事業機関や地方自治体、アメリカ陸軍工兵隊やトラック運転

8 Doss, *op.cit.*, pp.175-176.

9 Diane Neumaier, "Judy Baca: Our People are the Internal Exiles," Douglas Kahn and Neumaier ed., *Cultures in Contention*, exh. cat., Real Comet Press, 1985, p.75.

手組合」といったような「あらゆる権力構造」は「その地域の現実」であると捉えていた。この点は、彼女の仕事を理解する上で重要な点となる。

制作は1976年の夏から開始された。非行グループの若者や、壁画のデザインを担当する芸術家を含む制作チームによって、初年度には先史時代から1910年代までの歴史が描かれた。以後、1978年に20年代、1980年に30年代、1981年に40年代、1983年に50年代を描き加え、本作品は、全長2,754フィート（約840メートル）の世界で最も長い壁画の一つとなっている。人種的、民族的、ジェンダー的、性的多様性の歴史を描くため、壁画はいくつものセクションに分割されている。下方にはセクションごとのタイトルが記載されており、各壁画の内容が一目でわかるような工夫も施されていた。

続いて、彼女が《ロサンゼルス偉大な壁》に描いた歴史について確認しておこう。彼女は、壁画の内容としてロサンゼルスの歴史を選択した事由を、以下のように説明する。

はじめに壁面を見たとき、私はカリフォルニアのもう一つの歴史、といったような、長い物語のことを心に描いていました。すなわち、従来の教科書的記述では無視されてきた、民族集団、女性、マイノリティを含む歴史です。<sup>10</sup>

バカは、これから壁画を描くことになる壁面を初めて見たとき、ここにカリフォルニアの「もう一つの歴史」、すなわち公式の歴史書では「無視されてきた、民族集団、女性、マイノリティ」に光を当てた歴史を描きたいと思ったという。当初の理念通り、《ロサンゼルス偉大な壁》には、1950年代におけるアジア系移民の帰化と土地の所有権獲得を描いた「アジア系が市民権と不動産を得る」、ネイティブアメリカン、アフリカ系アメリカ人、韓国系アメリカ人らの活躍を描いた「障壁を壊す1948-1964年のオリンピックチャンピオン」など、マイノリティの歴史を理解する上で重要な象徴的出来事が描かれた。また、第一次世界大戦期に活躍した女性を描いた「戦争産業における女性」【図2】や、第二次世界大戦期に工場や造船所で働いた女性を表す文化的アイコン「リベット打ちのロージー」が、戦後再び家庭の中に引き戻されていく様を表した「さらば、リベット打ちのロージー」など、女性の歴史に焦点を絞った壁画も存在する。その他、性的マイノリティに関する歴史を描いたセクションもある。

以上が、《ロサンゼルス偉大な壁》の制作経緯及び概要である。第二節では、チカーノ／ナ壁画としての側面に着目し、検討していく。

10 Social and Public Arts Resource Center, *Walking Tour and Guide to the Great Wall of Los Angeles*, 1983, p.1.

## 2 チカーノ／ナ壁画としての《ロサンゼルス of 偉大な壁》

以上のように、《ロサンゼルス of 偉大な壁》には人種的、ジェンダー的、性的多様性を表象する歴史が描かれている。それゆえに大橋は、この点に関して以下のように主張する。

バカはまたチカーノのテーマだけではなく、「ロスアンゼルス of 大きな壁」プロジェクトからもわかるように、黒人、アジア人、ユダヤ人、ネイティブアメリカンなど様々な民族集団のテーマを取り扱っている。そして共同制作者も様々な民族集団の壁画家から成る。ここから彼女がチカーノ文化を特殊なものに位置づけていない姿勢が窺われる。<sup>11</sup>

このように、大橋は、バカが自身の出自と関係するチカーノ／ナ文化を優遇していないと指摘している。第三節で確認する通り、確かに壁画の内容や 1976 年時点での共同制作のあり方には、そのような見方が当てはまるだろう。

一方で様式に目を向けると、異なる側面が浮かび上がってくる。というのも、1978 年以降に制作された壁画は、チカーノ／ナ壁画の様式的特徴を帯びているからだ。それゆえ彼女の出自とも関連するチカーノ／ナ壁画について、ここで言及しておかなければならないだろう。

メキシコにおいて壁画は、国家が主導する芸術媒体として機能していた。ロサンゼルスで広がったチカーノ／ナ壁画もまた、この影響下にある。しかし、メキシコ壁画が革命政府主導で起こったものであるのに対し、ロサンゼルスにおけるチカーノ／ナ壁画は、チカーノ／ナ公民権運動と連動したものであり、メキシコ系集中居住地区（以下バリオと表記）の内部で開始され、未経験の作家や草の根組織などが大きな役割を果たしたという点において違いがある<sup>12</sup>。

バカ自身は、チカーノ／ナ公民権運動と連動して壁画を制作していた初期の世代よりも後に活動した芸術家であるが、彼女が設立した SPARC もまた、初期のチカーノ／ナ壁画運動の精神を受け継ぐものであった<sup>13</sup>。彼女はその精神の源泉について、以

11 大橋、前掲論文。

12 熊谷高秋「＜書評＞ Cockcroft, Eva Sperling and Holly Barnett-Sanchez eds., Signs from the Heart: California Chicano Murals., Social and Public Art Resource Center and University of New Mexico Press. 1990, (サインズ・フロム・ザ・ハート：カリフォルニアのチカーノ壁画)」『年報人間科学』27 号、2006 年、57-58 頁。

13 Judith F. Baca, "Birth of a Movement: 30 Years in the Making of Sites of Public Memory," 2001, pp.3-4. <http://www.judybaca.com/artist/birth-of-a-movement-30-years-in-the-making-of->

下のように語っている。

ロサンゼルスにおける壁画は、大衆に届ける、アイデンティティと正義に向けた運動を支持し、さらにそれを形成するための最初の芸術的な媒体であった。この公共空間の芸術的な占拠は、そのとき（60年代後半、70年代初頭）、選挙における影響力も、選出された議員（representatives）もおらず、公的な生活における代表（representation）を欠いていた人々の強烈な視覚的現前を牽引した。ラティーノの血統は誰も、市議会や教育委員会で任期を務めていなかった。実数値において、私たちは急速に人口のマジョリティになりつつあったという事実にもかかわらず、である。この新たな視覚的影響力と並行して、ともすればそれから発展して、わずかな金銭と、自由に与えられた労働とともに、彼／彼女らのコミュニティの状態を改善するという共通の目標に向かって、台頭するラティーノ・コミュニティに属する多くの市民が準備していた。<sup>14</sup>

以上の引用を確認すると、「市議会や教育委員会」といった権力構造からラティーノが排除され、誰も代表を務めていない時代に、壁画がその「視覚的現前を牽引」していたとバカが理解していたことがわかる。すなわち壁画はある種、「公的な生活」や権力構造にラティーノを参入させるための予備的な場であったといえるだろう。

以上確認してきた通り、バカがチカーノ／ナ権利運動を念頭に置いて壁画という媒体を選択したことが明らかになった。確かに、表象という観点からみれば、バカはチカーノ／ナとその他の人種的、民族的マイノリティに明確な差を設けていない。しかし、作品の基盤となる表現手法の選択には、彼女がチカーナであるという意識が表れている。

### 3 女性的な平等主義から男性的なリーダーシップへ

とはいえ、1976年の時点では、《ロサンゼルスの大壁》はチカーナ壁画の様式を踏襲していたわけではない。本節では、バカがチカーナ壁画へと向かった経緯を明らかにするために、壁画画家ダビッド・アルファロ・シケイロス（1896-1974）の工房で1977年に開催されたワークショップを中心に、その前後のバカの歩みを追う。

1978年までに、若者たちは歴史家からネイティヴアメリカンやチカーノ／ナの歴史

---

sites-of-public-memory/（2023年11月11日最終閲覧）

14 Ibid.

を学び、壁画制作に臨んだ<sup>15</sup>。このワークショップを経て描かれた1976年の壁画群は、バカ以外のメンバーによってもデザインが担当されていた。この段階で、バカがデザインした壁画は一枚のみである。デザインを担当したメンバーの出自は様々であり、壁画に描かれた歴史だけでなく、デザイン担当者の選定にもバカの求める多様性が反映されていたことがうかがえる。

1976年に制作された壁画は、先史時代のカリフォルニアを描いたクリスティ・ルーカス、スペイン人の襲来を描いたバカ、アフリカ系アメリカ人の視座を提供するユリシーズ・ジェンキンス、アジア系移民の視点から描かれた壁画を担当したゲイリー・タカモト、ネイティヴアメリカン・アーティストのチャーリー・ブラウンなどがデザインを担当した【図3】。

このように、描かれている歴史がチカーノ／ナ中心ではないことはもちろんのこと、先住民族、アフリカ系アメリカ人、アジア系アメリカ人など、様々な人種、民族に関連する人物がデザイン担当者として選ばれている。壁画のデザイン担当者の選定自体にも多様性が表現されていることから、この時期の壁画は、バカが理想としていた「多様性の歴史」をラディカルに表現していると考えられる。

しかしそれゆえに、壁画は「イーゼル絵画がゆるやかに連なったシリーズ」<sup>16</sup>になってしまったとバカは回顧している。「最初の1000フィートが壁画であるとは感じない。100フィートの区分それぞれは異なっており、芸術家の個人的な様式と芸術家の一団における人々を反映させていた」<sup>17</sup>と記述している通り、彼女は初年度に制作された壁画に不満を持っていたようである。例えばジェンキンスが担当した壁画では、馬の躍動感ある表現や、機関車が左奥から右前方にせり出してくるような、奥行きのあるダイナミックな表現によって、動きのある描写が実現しているのに対し、タカモトが担当した壁画では、そのような表現は見られない。むしろタカモトの壁画は、動きのない表現に、日本の伝統文様を思わせる菊などの装飾が施されており、平面的なものとなっている【図4】。実際の壁画から明らかなように、それぞれの担当者がデザインすることによって制作された壁画には、様式的な統一性がなかった。

このことに危機感を覚えたバカは、1978年以降、壁画のデザインに対する自身の権限を強めるという策を講じた。それによって、より様式的なまとまりを持たせながらも、セクションと歴史的な出来事の間をつなぐ推移が複雑に展開されることが可能になった。しかしその結果、インディッチ＝ロペスも指摘する通り、ヒエラルキー構造なき協働という側面が排除され、《ロサンゼルス の偉大な壁》は、バカという明確

15 Indych-López, *op.cit.*, p.122.

16 Social and Public Arts Resource Center, *op.cit.*, p. 7.

17 Neumaier, *op.cit.*, p.70.

な指揮者のもと運営されるプロジェクトとなった<sup>18</sup>。これにより、様式的な面での多様性が《ロサンゼルス of 偉大な壁》から失われたといえるだろう。

1976 年におけるバカの態度、すなわちヒエラルキーを排し、あらゆる人々を同等に扱うという態度は、ジェンダー化されたものでもある。というのも、この時代に女性であるバカが強力なリーダーシップを発揮することは、非常に困難であったからだ。インディッチ＝ロペスが指摘する通り、男性芸術家が社会変革に寄与する能力を発揮する際には称賛されるのに対し、バカのような女性芸術家が同様のことをした場合は、男らしさを出そうとする虚勢や自己宣伝者であるとして中傷された<sup>19</sup>。バカ自身も、もし女性がリーダーシップを取れば、「性悪女、男勝りのレズビアンで、マッハ [ 筆者註：ケルト神話に伝わる戦いの三女神の石柱 ] のようで、多くを要求する、ともに働くのが難しい人」<sup>20</sup> だと思われるだろうと述べている。当時、女性がリーダーシップを取ることにそのような偏見が付きまとっていた。それゆえ 1976 年の壁画は、確かに様式的なレベルでの人種的、民族的多様性を実現させているものの、実のところそのような協働のあり方は、リーダーシップを忌避するという女性的なふるまいを反映させたものだったのである。

こうした状況を打開する契機となったのは、メキシコ壁画運動に取り組んだ壁画画家シケイロスの工房で 1977 年に開催されたワークショップであった。バカは《ロサンゼルス of 偉大な壁》プロジェクトを一時中断し、シケイロス工房でのワークショップに参加している。このワークショップの詳細については後ほど検討することとして、まずはワークショップ参加後である 1978 年以降の壁画が、いかに 1976 年時点の壁画から変化したのかについて確認しておきたい。1978 年以降の壁画は、バカが壁画の方向性を転換させたことにより、様式的に統一されたものとなった。この様式的な統一性は、複数の要素によって成立している。第一に挙げられるのは、シケイロスに影響を受けた多角的遠近法 (polyangular perspective) の使用である<sup>21</sup>。西洋の伝統的な一点透視図法ではなくこの多角的遠近法を用いることによって、ダイナミックで動きのある画面構成や、移動しながらこの壁画を眺める観者の視線を誘導することが可能になった。

第二に、帯状に続く地平線、フィルムストリップ、映画スクリーン、山々の風景<sup>22</sup> が挙げられる。例えば、1980 年に描かれた 1930 年代の歴史「市場暴落」から「児童労働」まで続くフィルムストリップ、1983 年に描かれた「さらば、リベット打ちのロー

18 Anna Indych-López, *op.cit.*, pp.118-125.

19 *Ibid.*, p.130.

20 Neumaier, *op.cit.*, p.74.

21 Indych-López, *op.cit.*, p.133.

22 *Ibid.*, p.139.

ジー」から「赤狩りとマッカーシズム」に至るまで続く山脈と地平線がその例として理解できるだろう。

第三に、定期的に挿入される、アメリカ大衆文化を象徴するモチーフが挙げられる。例えば、「トーマス・アルヴァ・エジソン」と題されたセクションではメキシコに生まれたエジソンが主題となっている。彼の右手には映画のフィルムが、左手には電球が握られ、その隣には「エジソン」と書かれた映写機が配置されている。また、1930年代におけるハリウッドでの低賃金労働に対するストライキの描写では、ストライキに参加する非白人の人々が描かれている。その他にも、映画やテレビに関連するモチーフは繰り返し登場する。

以上のように、バカの管理下にあった壁画は、シケイロスから影響を受けた多角的な遠近法や、セクション間に跨って描かれる様々なモチーフ、アメリカ大衆文化を象徴する描写によって、全体の統一性が保たれていた。一方で、当初の壁画にあった、複数のデザイン担当者が存在することによる多様性は失われている。それゆえに、1978年以降に制作された《ロサンゼルス偉大な壁》は、内容面で様々な人種的、民族的マイノリティを包摂するチカーナ壁画として理解されるものであろう。

それでは、このように壁画制作の方針を転換させる契機となった、ワークショップについて検討したい。バカはシケイロスの工房で開催されたワークショップにてチカーノ／ナ壁画のルーツであるメキシコ壁画を学び、その手法を取り入れた。

このワークショップの参加者23人のうち、バカ以外は全員男性であった。その中で、自身の立場を確立することは困難であったと彼女は回顧する。しかし、一人のチカーノは、パワフルな現地の女性を描くというバカのアイデアを支持してくれたという<sup>23</sup>。またあるチリ人の男性参加者は、デザインをコントロールする方法や作品を率いる方法を教えてくれたと彼女は回顧している<sup>24</sup>。

その方法の一つと考えられるのが、多角的遠近法の使用であろう。先述した通り、それによって、ダイナミックで動きのある画面構成が可能になる。しかしそれだけではない。この遠近法が「より重要であるのは、直交するもの、コンポジションの不可視の力を持つ線が、壁画の他の諸部分との関係を打ち立てる」<sup>25</sup>点である。「したがって、多角的遠近法は、セクション間の形式的なつながりを生み出すための構成的な手段

23 Wendy Rose, Claudia Zapata, “Judy Baca On Her Mural Uprising of the Mujeres: SAAM Talks with the Artist about her Inspirations and the Process of Creating a Portable Mural,” Smithsonian American Art Museum, October 4, 2022. <https://americanart.si.edu/blog/judy-baca-interview> (2023年11月11日最終閲覧)

24 Indych-López, *op.cit.*, p.132.

25 *Ibid.*, p. 133.

をバカに提供する」<sup>26</sup>。このように、バカはセクション間の繋がりを生み出し、画面を「コントロールする」<sup>27</sup> ための方法をシケイロス工房におけるワークショップから学んだのである。

以上のように、彼女は極めて男性中心主義的なワークショップから、壁画制作においてリーダーシップをとる方法を会得したといえるだろう。そのとき学んだ様式は、メキシコ壁画に由来するものであった。

以上のように、《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、1977 年のワークショップによって、民族的、人種的多様性を体現した作業方式から、メキシコ壁画に由来するチカーノ／ナ壁画の様式へと転換した。さらに言えば、それは女性的な平等主義から男性的なリーダーシップへの転換であったといえるだろう。確かに 1976 年時点で採用されていた壁画デザインの分担は、平等主義的なものにも映る。しかし同時に、そこにはバカの女性壁画家としての不当な立場もまた、反映されているということを忘れてはならない。このようにして、《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、様式面でも疑いなくチカーノ壁画として成立していったのである。

#### 4 グラフィティとの差別化

先述した通り、バカはチカーノ／ナの地位向上を目指して SPARC を立ち上げ、壁画を制作していた。しかし、SPARC の立ち上げとその後の壁画制作には、チカーノ／ナの地位向上だけでなく、他の人種、特にアフリカ系アメリカ人との差別化を図る意図もあったようである。バカは、《ロサンゼルス of 偉大な壁》に着手した動機について、以下のように語っている。

ブラック・アーティストが素晴らしい作品になすような、作品のゲッター化もまた私は目にしてきた。そうしたことはブラック・コミュニティでしか見ない。ブラック・アーティストらは、自身にふさわしい公開方法を手に入れていなかった。場合によっては、壁画は「ゲッター・アート」としての含意を得始めている。中産階級や上流中産階級のエリアでは、自らの居住区に壁画を置くことを拒否し始めているのだ。なぜなら、彼／彼女らにとって壁画は、ゲッター化現象のように見えるからだ。早くことを進めなければならないと私は思った。そういうわけで、私は SPARC を始めた。…（中略）…私たちは最初のプロジェクトとして、《偉大な壁》

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 132.

に着手した。<sup>28</sup>

1985年のインタビューにおいて、バカはアフリカ系アメリカ人が、「素晴らしい作品」を「ゲットー化」していると批判している。彼女は明言していないが、これは壁画の上からアフリカ系アメリカ人がグラフィティを描いていることを指していると考えられる<sup>29</sup>。

バカは、このような作品のゲットー化は「ブラック・コミュニティでしか見ない」と語っているが、これは正確ではない。実際、バカが1970年に制作した《私の祖母 (Mi Abuelita)》にも、壁画や空いているスペースにグラフィティが施されている。

この作品は、ロサンゼルス市ボイルハイツ地区のホーレンバック公園の野外音楽堂内にバカが自身の祖母を描いたものである。ボイルハイツ地区は、ロサンゼルス市の中心部からロサンゼルス川を越えて東に位置する。この地区では、1970年代からはメキシコ系人口が急増し、典型的なバリオが形成されていた<sup>30</sup>。それゆえ、元ある作品の上にグラフィティを描くことは、ブラック・コミュニティ特有のものではない。バカもまた、自身の執筆物の中で、ボイルハイツ地区に多数のグラフィティが存在していたと語っている<sup>31</sup>。

また、バリオ内のグラフィティは、アフリカ系アメリカ人の手によるものではなく、メキシコ系アメリカ人による、バリオ・カリグラフィあるいはメキシコ系アメリカ人のグラフィティと呼ばれるものであると考えられる。マルコス・サンチェス＝トランキリノによると、例えば、ボイルハイツ地区にある低所得者向け住宅プロジェクトでは、チカーノ／ナ壁画によって、グラフィティの増加を抑制しようとしていたという。というのも、グラフィティは一般的に、ヴァンダリズムや住民のプライドの欠如のきざしとして考えられていたからである<sup>32</sup>。それゆえに、グラフィティを「ブラック・コミュニティ」に特有のものとバカが断定している点には首肯しかねる。とはいえ、こうした意識はバカだけのものでないことも確かであろう。一般的に、アフリカ系アメリカ人によるものであれ、

28 Neumaier, op.cit., p.70.

29 ロサンゼルスでは、「ゲットー・アート」と題されたグラフィティに関する新聞が1987年から発刊されている。

30 矢ヶ崎典隆、椿真智子、佐々木智章、深瀬浩三「ロサンゼルス市ボイルハイツ地区における90の壁画——資料と地理学的アプローチ」『東京学芸大学紀要人文社会科学系II』57号、2006年、35頁。

31 Baca, op.cit., p.5.

32 Marcos Sánchez-Tranquilino, "Space, Power, and Youth Culture: Mexican American Graffiti and Chicano Murals in East Los Angeles, 1972–1978," Jennifer A. González, C. Ondine Chavoya, Chon Noriega, Terezita Romo eds., *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*, Duke University Press, 2019, pp.278-280.

メキシコ系アメリカ人によるものであれ、グラフィティ自体が忌避されるものであった。

さらに注目すべきは、壁画が「ゲッター・アート」のように映るがゆえに、中産階級や上流中産階級のエリアで、拒否され始めていることをバカが危惧している点である。ここでバカは、壁画とグラフィティが同列のものと見なされることを拒否している。彼女の引用からは、SPARC もまた、両者の間に明白な区別を設けるために設立されたことが読み取れる。

《私の祖母》制作時に、彼女は非行グループの若者とともに作品を制作している。このときにも、彼女はグラフィティが非行グループのメンバー間の対立を生み出していたことを指摘し、共同の壁画制作が、そうした対立の平和的解決策になりうると考えていた<sup>33</sup>。

以上の考察から、次の点が指摘できるだろう。まず、バカは当時の一般通念と同じく、グラフィティが街をゲッター化するものと見なしていた。加えて、彼女自身もバリオ内のグラフィティについて認識していたにもかかわらず、グラフィティをアフリカ系アメリカ人コミュニティ特有のものと見なしていた。ここに、彼女の差別意識を読み取らずにいることは困難である。

さらにこれまでの議論も踏まえると、グラフィティから壁画を区別することによって、バカはチカーノ／ナ壁画に「中産階級や上流中産階級のエリア」が容認するような地位を与えようとしていたのではないかと推測される。実際、《ロサンゼルス偉大な壁》は、中流階級が住むエリアに設置されている。また、共同の壁画制作によって若者間の対立を平和的に解決することで、若者の健全化が目指されていたと考えられる。グラフィティから連想されるような荒廃を、壁画によって健全化することで、中産階級や上流中産階級による権力構造に参入すること。それこそが、バカが壁画によって達成しようとしていたものではないだろうか。

第二節で明らかにしてきたように、バカにとって、壁画はそもそも、チカーノ／ナが公的な権力構造に参与するための手段の一つであった。これは、「中産階級や上流中産階級のエリア」に壁画を認めさせるために、グラフィティとの差別化を図っていたこととも共通する。バカにとって壁画とは、マジョリティが参与する権力構造に、チカーノ／ナが参入するための手段であった。そのためにも、「その地域の現実」である「あらゆる権力構造」に関与しなければならないのである。

## 結論

本稿では、バカの言説や壁画の制作手法などを辿りながら、マイノリティであるバ

---

33 Baca, op.cit., pp. 5-6.

カが、人種やジェンダーをめぐる複雑な力学のなかで《ロサンゼルス of 偉大な壁》を制作してきたことを明らかにした。序論では、先行研究において、バカの作品が人種的マイノリティや女性のエンパワーメントに寄与するものであると理解されてきたことを確認した。第一節、第二節では、バカが積極的に権力構造に関わろうとし、その構造に参入することを目指していたことを言説から示した。第三節では、制作当初に存在していた様式面での人種的、民族的多様性が、シケイロスの工房でのワークショップを経て失われ、バカの強力なリーダーシップによってまとめられたチカーナ壁画へと変容したことを明らかにした。こうした転換には、ジェンダー不均衡が関係していることもまた指摘した。第四節では、《ロサンゼルス of 偉大な壁》がグラフィティとの差別化を図るためのものであったことを詳らかにした。

《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、チカーナ壁画であるがゆえに、グラフィティによる負のイメージを払拭し、健全なイメージを与えるという役割を持つ。それによって、この壁画は、「中産階級や上流中産階級のエリア」に設置されることが可能になる。おそらくそれは、チカーノ／ナが権力構造から排除されていた時代に、チカーノ／ナ壁画自体がその視覚的現前を牽引したという思考とも密接に関係しているだろう。《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、チカーナ壁画として制作されることで、チカーノ／ナを権力構造に参与させることを一つの目的としていたのである。

本稿が描いてきたのは、女性的なふるまいから男性的なふるまいへ、マイノリティから権力へ参与することでマイノリティの上に立つマジョリティへ、下流階級から中産階級や上流中産階級へと移行するべく奮闘する、バカの姿であった。それを描き出す中で明らかになった、彼女が持っていた差別意識や、権力への無批判な参与を肯定する態度は、批判すべきものであることは間違いない。

しかしこうしたバカの姿には、マイノリティが有する切実な願いが反映されているように思えてならない。マイノリティは必ずしも周縁的な立場に留まり続け、権力に抵抗する存在であるわけではない。本稿が明らかにしたように、他のマイノリティを抑圧しなくても権力構造へ参入することを願う可能性も十分あり得る。《ロサンゼルス of 偉大な壁》は、バカがマイノリティを包摂するコミュニティを構築しようと奮闘した成果である。しかし他方で、不当な立場に置かれたバカが、男性的なふるまいを模倣し、ときに他のマイノリティとチカーノ／ナを差別化することで権力構造へと参入しようとする動きから生み出された作品でもあるのだ。

※本稿は 2023 年度北九州市立大学特別研究推進費（研究代表者：高木駿）による成果の一部です。



【図 1】 ジュディス・バカ《ロサンゼルスの大壁》(1976-)、カリフォルニア州ロサンゼルス、筆者撮影 (2023 年 3 月)



【図 2】 ジュディス・バカ《ロサンゼルスの大壁》詳細  
「第一次世界大戦、傷を負った兵士を救助する女性看護師」  
カリフォルニア大学サンディエゴ校図書館デジタルコレクション



【図 3】 ジュディス・バカ《ロサンゼルスの大壁》詳細「西暦 1000 年、初期カリフォルニア人」  
カリフォルニア大学サンディエゴ校図書館デジタルコレクション



【図 4】 ジュディス・バカ《ロサンゼルスの大壁》詳細「1848 年、バンドエイド」及び「1868 年、逗留者」  
カリフォルニア大学サンディエゴ校図書館デジタルコレクション