

国家とジェンダー：メキシコ壁画運動第一号プロジェクトにおける ホセ・クレメンテ・オロスコの女性像に関する一考察

Nation and Gender: A Study on the Women Images by Jose Clemente Orozco
in the First Project of Mexican Muralism

大橋 敏江
Toshie Ohashi

はじめに

本稿はメキシコ壁画運動で制作された作品をジェンダー視点から分析する試みの一つである。ジェンダー視点に立脚したメキシコ壁画運動についての研究を浅薄な筆者は知らない。現在でも依然として芸術にアウラを感じる人は多いだろうし、分析すること自体を「邪道」と感じる人も少なくないだろう。しかしながら近年ジェンダー的視点に立つ研究が多く、研究者によって進められ、人類学・民族学・社会学・歴史学・美術史などが新しいジェンダー視点によって次々と書き換えられている。ここではジェンダー史学のジョン・W・スコットに倣って、ジェンダーとは文化的・社会的に構築された性差およびそれに基づいて組織された社会関係であり、権力の問題であると考え（スコット 2000：16）。家父長制というジェンダー・システムでは、生物学的差異に意味を与えてしまい、それに基づいてあらゆる文化的・社会的組織を創りあげてきた。ジェンダーの視点から壁画に描かれた女性像を分析することで、メキシコ壁画運動という国家プロジェクトで、国家が国民統合のため性別役割分業をいかに視覚的に表象したかに着目してみたい。

絵や彫刻や写真などといった視覚的表象は、「対象をそのように見たかった/見せたかった者たちの、欲望あるいは願望の記録である」。「ありのままの事実」などというものはどこにもない。なぜ、誰によって、誰のために、どのようにつくられたかを問題にする事が大切であると美術史家の故千野香織は書いている（千野 2000：122）。具体的に言えば、家父長制社会で生産された女性像はその社会の女性を描いたものというよりは、女性はその社会でどういう意味・役割を担わされているかといった、女性をめぐる社会関係を独自のやり方で表象しているテキストである（若桑 2000：8）。

近年、メキシコ壁画運動で制作された作品がメキシコの国民文化の象徴として再び脚光を浴びている。修復作業も進められ、多くの観光客を呼び寄せている。メキシコの子供たちは学校から先生に引率されて、美術館と化

した国立宮殿や旧国立予科高等学校、文部省などの建物に描かれた壁画を、まるで巡礼でもするかのように観てまわっている。壁画作品は現在でも未来の「国民」のナショナリズム醸成の装置であり続けている。「国宝」としてアウラを帯びさせられているようである。

本稿では、1922年に始まったメキシコ壁画運動第一号プロジェクトの一部として、壁画家ホセ・クレメンテ・オロスコ（1883-1949）によって制作された旧国立予科高等学校の八点の壁画について考察したい。これらの作品はただ単に表象された対象＝「客体」の記録ではなく、表象の裏に隠された「主体」、すなわちパトロンである文部大臣ホセ・バスコンセロスに代表される革命政府の権力的なものを見方をあらわすための視覚的表象であったといえる。基本的に視覚的表象は「捏造」である。ここにオロスコによって描かれた女性像は、ありのままの女性ではなく、バスコンセロスたち壁画運動の主導者が、女性をそのように見せたかった「視線」が記録されていると考えねばならない。

本稿の目的はオロスコの壁画作品八点の女性像を分析し、それらが新生国民国家メキシコの女性政策・家族政策の表象であり、メキシコ革命後のナショナリズム高揚のためのある種の政治装置であったことを明らかにすることである。

第1章ではオロスコが国立予科高等学校に制作した壁画に描かれた女性像を分析するにあたって、メキシコ革命後に興ったメキシコ壁画運動とはどのような運動であったかを概観する。メキシコ壁画運動がどのようにして創出されていったか、メキシコ革命（1910）とはどう関係していたのかなどに言及してみたい。

第2章では、はじめに革命政府の女性政策・家族政策はどのようなものであったかを検討し、つぎにメキシコ・フェミニズム運動の資料などから、当時のメキシコでのフェミニズムの思想について紹介したい。そしてフェミニズム運動が国家の女性政策・家族政策といかなる関係にあったかを考察する。

第3章では、国立予科高等学校の一階部分にオロスコによって制作された作品「母性」（1923）と三階の壁に

描かれた七点一続きの作品「労働者の妻たち」(1926)、「墓掘り人」(1926)、「母の祝福」(1926)、「仕事への帰還」(1926)、「母との別れ」(1926)、「平和」(1926)、「戦場への帰還」(1926)を、先行研究に依拠しつつ、女性・家族像に焦点を当てジェンダー視点で議論する。そして描かれた女性・家族の表象が国家によるナショナリズム称揚のための政治的装置であったことを考察する。

第1章 メキシコ壁画運動 —芸術性と政治性

第1節 メキシコ壁画運動への道程

壁画はおそらく何万年もの昔から、世界の至るところで描かれてきた芸術表現様式である。メキシコの壁画運動に直接影響を与えたのは、イタリア・ルネサンス期のジョットやウッチェロ、マザッチオ、フランチェスカ、ダ・ヴィンチ、ミケランジェロなどの壁画である。それらは貴族の館などの私的なものは別にして、基本的には宗教的意図、さらに言えば政治的意図が込められていた。文盲の大衆の宗教教育に役立ち、法王権力を揺るぎのないものにし、人々の共同体意識を高めるのに大きな役割を果たした。それらをメキシコ壁画運動の主導者たちは、フレスコ画の技術と共にイタリアで研究してきていた。古代メキシコの「伝統」でもある壁画⁽¹⁾の技術や表現様式を用い、更なる技術や壁画の啓蒙性に、世界の至宝であるイタリア・ルネサンスの壁画の「ノウハウ」を採り入れたことから「メキシコ・ルネサンス」とも呼ばれる(デル・コンデ 1989 : 201)。

19世紀末にメキシコ壁画運動に多大な影響を与えたと言われる版画家ホセ・グアダルーペ・ボサダが登場する。彼はメキシコ革命前のポルフィリオ・ディアス政権の政治家や貴婦人や金持ちを、風刺を込めて赤裸々に表現した(Charlot 1963 : 34)。版画によって多くの人々は社会の動向や風潮を知ることができた。ボサダの影響を受けた壁画家ホセ・クレメンテ・オロスコは風刺画家としても有名であった(Helm 1968 : 4)。

20世紀初期のメキシコで、ブルケリア(酒場)の内部に描かれた壁画には当時の政治状況をほのめかしているものもあった。政治家を動物や人間以外のものとして描くことにより揶揄したり、動物の特徴を政治家自身や政治家の名前に連想させるように結びつけた

(Gonzales 1982 : 154)⁽²⁾。政治的壁画の伝統が酒場のような男性がたむろする場所に描かれ、政府や社会を暗に批判するという伝統があったことは、メキシコ革命やメキシコ壁画運動に少なからぬ影響を与えたであろう。

1784年に独立前のメキシコで美術アカデミーが設立された。19世紀初頭の1804年にここを訪れたドイツの探検家アレキサンダー・フォン・フンボルトは若者たちが親の地位や肌の色に関係なく一緒に学んでいたことを記述している(Humboldt 1824 : 32-33)。この美術アカデミーの教育では、風景画・静物画・肖像画などはあくまでも聖書やギリシャ・ラテンの神話に主題を求めていた。そうしたなかにあつてホセ・マリア・ベラスコの風景画はメキシコの歴史を象徴するような風景描写であった。彼の教えを受けた1880年代生まれの芸術家グループ(サトゥルニーノ・エラン、ディエゴ・リベラなど)は革新を叫び、古典主義的なヨーロッパ風の方法やスタイルを放棄した。フンボルトのメキシコ訪問からちょうど1世紀後の1904年、学生は因習的なスペイン画家の校長の赴任に抗議した。建物の荒廃やイタリア・フランスのアカデミックな教授法などに対する不満でもあった(Debroise 1987 : 57)。

1904年に画家ドクトル・アトル(本名ヘラルド・ムリージョ)はマルクス主義やアナキズムの「洗礼」を受けて、フランス・イタリアへの留学から帰ってきていた。彼の奨めで、1910年に美術アカデミーの学生たちは独立100年祭を祝う展覧会をスペイン人画家の展覧会と同時に開催する(Debroise 1988 : 58)。このときの学生委員長はオロスコであった(Reed 1960 : 13)。ドクトル・アトルを中心としたリベラルな画家のグループは、作品が外国人やアカデミックな画家の手に落ちることを避けるために、「セントロ・アルティスティコ(芸術サークル)」と呼ぶ最初のシンディケート(組合)を組織した(Schmeckebier 1939 : 32)。その目的は政府から壁画を描くために壁を獲得することであった(Martinez Cerezo 1985 : 69)。1910年11月の革命勃発より前にドクトル・アトルのグループは組合を組織し、政府支援の壁画制作を要求していた。

独立100年祭の後すぐに「芸術サークル」は、メキシコ・シティの国立予科高等学校の新しく建てられた講堂ボリバル階段教室に壁画を制作する仕事を与えられた。この政府支援のアート・プロジェクトは当時の文部大臣フスト・シエラの始めたアイデアであった。11

月はじめ足場が造られ、グループの画家たちが仕事を始めたとき革命が勃発しすべてが止まってしまった (Schmeckebier op.cit. : 32)。オロスコもこのグループに入っていた。主題は「人類進化の歴史」であった (Edwards 1966 : 170)³⁾。

第2節 メキシコ革命と革命の芸術

ドクトル・アトルはまとめ役として、また革命の志士として重要な活動をした。多くの画家や知識人が革命の間「芸術サークル」の回りに集まった。革命再建の時期の壁画運動は、この革命的知識人の世代から直接発展したものであった (Schmeckebier op.cit. : 33)。1914年末には美術アカデミーの学生たちもドクトル・アトルの指揮の下、革命に参加し、のちに大統領となるアルバロ・オブregon将軍に協力した。ドクトル・アトルの編集でオロスコのイラスト入りのニュースやポスター、ジョークやプロパガンダが出版された (Brenner 1943 : 49)。壁画の三巨匠の一人ダビド・アルファロ・シケイロスも美術アカデミーでおこったストライキの中心人物となり、この革命軍にも参加している (利根山 1961 : 32)。こうしたことがオブregon大統領期に壁画運動を支援するきっかけとなった (野田 1991 : 425)。

1917年に大統領になったベヌスチアーノ・カランサに次いで⁴⁾、1920年にオブregonが政権の座に就いた。オブregon内閣は1917年の憲法の民族主義的性格や、ディアス政権時に獲得した利権の剥奪に反対するアメリカからの外圧に対して、ナショナリズムを鼓舞し共産主義に寛容な政策をとった。1921年に文部省が設置され、メキシコ国立大学の学長だったホセ・バスコンセロスが文部大臣に任命され (Ramírez 1987 : 19)、メキシコ壁画運動が始まった。壁画運動の目的は国民芸術すなわちナショナル・アイデンティティの創造にあった (Ibid. : 104)。

詩人でノーベル文学賞を受賞した故オクタビオ・パスは、メキシコの壁画運動はメキシコ革命とヨーロッパ・アヴァンギャルド芸術革命の二つの革命の融合の産物であったと、この運動の性格を以下のように洞察している。

ヨーロッパの近代芸術家なくしては、今日のメキシコ人は先コロンプス期の芸術を決して理解することも、愛することもできなかった。メキシコの芸術ナショナリズムはメキシコ革命によってもたらされた社会意識の変化と、ヨーロッパの美的国際主義と共

にやってきた芸術意識の変化の両方に由来している (Paz 1993 : 206)。

革命前のディアス政権のヨーロッパ文化の模倣と、古代メキシコ文明の先住民文化の称揚、同時代先住民文化の否定に対し、革命政府にとっての最重要課題の一つは、土着の価値・伝統を通して、メキシコ国民の文化的本質を取り戻すことであった。文化的再生のプロジェクトは密接に芸術運動と関連しており、芸術家がメキシコの知的リーダーとして浮上してきた (Ramírez op.cit. : 104)。彼らは教育施設や政府関係などの公共の建築物の壁に、新生国家メキシコの理想の未来像や革命前の権力者への批判、労働者・農民の解放、現在生きているインディオないしインディオ文化の遺産への誇りなどを壁画で表現した。

ところが先住民を壁画運動を含む社会改革運動の主体としてではなく、客体として見なす官製のインディヘニスモ (インディオ中心主義) は、先住民不在の進化主義的・温情主義的・統合主義的な色彩の強い開発主義として、のちには批判されることになる (落合 1996 : 61)。この時代のインディヘニスモのことをチカーノ (メキシコ系アメリカ人) 研究者トマス・イバラ・フラウストは以下のように述べている。

1920年代のインディヘニスモは第一次世界大戦に次ぐ孤立主義的なナショナリズムの波の一部であった。それは必ずしもインディオ自身によって行われたのではなく彼らの代わりにインテリたちによって行われた。インディオはインディヘニスモの主体ではなく、対象に過ぎなかった。メキシコ壁画運動がヨーロッパ帰りの、インテリ学者や画家によって政府支援の下におこったのもその一例である (Goldman & Ybarra-Frausto 1991 : 88)。

1929年、バスコンセロスはのちにホセ・クレメンテ・オロスコの評伝を著した美術史家アルマ・リードに、画家たちが描いた作品のテーマについて以下のように語っている。

私は芸術に関して私自身の考えを持っていたので、テーマとか趣意の選択にあまり多くの自由を許さなかったのは当然であった。例外は技術面においての

みであった。放っておかれると画家たちは何を描いて良いかわからなかった。メキシコで私は国家をパトロンとして確立することに成功した。国家がしっかりとした独自の哲学を持っていた。たとえそれが凡庸なものであったとしても… (Folgarait 1998 : 33)

「壁はあなたのもので…あなたが思うように描きなさい」(Ibid. : 26) とバスコンセロスがオロスコに語ったとされる自伝と矛盾しているようである。野田隆が「オロスコの自伝は全体としては曖昧で…歴史的資料として決してすぐれた出来とは言いがたい」(野田 1985 : 66) と書いているところから判断しても、オロスコが描いた作品の基本的なコンセプトはやはりバスコンセロスすなわち革命政府のものであったにちがいない。

1924年にバスコンセロスが文部大臣の職を辞したのち、壁画の三巨匠の一人ディエゴ・リベラはバスコンセロスを「ブルジョワ大臣」と呼び文部省の壁に彼を揶揄した像を描いたことから見て取れるように、壁画運動の方針も一枚岩ではなかった(田中 2002 : 185)。

1922年には国立予科高等学校⁵⁾の壁画運動第一号プロジェクトが始まる。一階のオロスコ制作の作品「母性」(1923年)は、バスコンセロスが文部大臣をしていた時に描かれた作品の中の一点である。この作品制作と同じ1923年の11月23日にオロスコは結婚し、妻との間に三人の子供をなした(加藤 1988 : 105)。1924年6月、学生がオロスコやシケイロスの壁画を襲撃し傷をつけてしまった。オロスコは同月、国立予科高等学校から解雇され、殆ど一年半ほどこのプロジェクトから離れていた(Edwards op.cit. : 172)。この解雇されていた時期の1926年に、ベラクルス州オリサバ市の工業学校、現在の「労働者教育センター」に「社会革命」を制作した。この作品の制作直後に再び国立予科高等学校に雇用されることになり、三階の連作を制作する(Rochfort 1993 : 44)。これら七点の壁画は1926年に完成し、オロスコが国立予科高等学校で完成した最後の作品となった。美術史家マッキンリー・ヘルムは、彼が再びカジェス政権から壁画制作を許されたことについて、壁画という伝統的な表現様式に対する自由のために行使された国内外の圧力に、政府はもはや抗うことができなかったのではないかと指摘している(Helm 1971 : 40-41)。

のちにディエゴ・リベラの妻になった、当時医者を目指していた画家フリーダ・カーロが、1922年にこの国

立予科高等学校に入学した。彼女が入学したのは、女性の入学が認められたばかりのころであった。女子学生の数は、総学生数およそ二千人のところ僅か三十五人であった(エレラ 1991 : 39)。

第2章 革命政府の女性・家族政策と女性解放運動論議

第1節 文部大臣ホセ・バスコンセロス(1882-1959)の思想と女性・家族政策

19世紀後半のメキシコではフランスのオーギュスト・コント(1798-1857)の実証主義やイギリスのハーバート・スペンサー(1820-1903)などの社会進化論を信奉する「シエンティフィコス」がメキシコ革命以前のディアス政権を支えていた。バスコンセロスはこうした科学万能を奉じた実証主義にもとづく教育を受け、大きな影響を受けた。彼自身はメキシコ革命勃発の1910年には、コントやスペンサーの実証主義に対して批判的であると述べている(青木 1995 : 332)。しかしながら「コント式ではなくて」と断りながら、コント学説の中心にある「三段階の法則」(清水 1999 : 14)を援用している。メキシコ革命後、国民統合のために壁画運動のような芸術を用いたのには彼独自の思想があった。それは人類は三つの段階を経て進化するというものである。第一段階では物質が世の中を支配し、次には知が支配する。人類発展の最終段階は美すなわち芸術があらゆるものを支配し、芸術家は社会の主導的な役割を果たすというものである(Vasconcelos 1997 : 94-95, バスコンセロス 1988 : 112, 加藤 1988 : 67)。

バスコンセロスが影響を受けたコントは社会的・政治的な基礎単位としての家族を考えている。女性は知性において明らかに男性より劣っているから両性の平等は絶対にはありえない。女性が男性に従属するというのは結婚制度における不変の根本精神である。男性の支配と女性の感情による自然な修正という補完的特性を説き、母となることは女性の最も重要で美しい特殊使命であると述べている(コント 1999 : 257-258)。

彼は親と子の自然の相関関係を社会に敷衍させる。家族における自然発生的な上下関係が人間の家族を作り上げ、次いでそれが賢明な社会的結合の必然的規範となる。社会における服従も命令も、家庭生活での服従・命令の基盤に近づかねばならない。家庭での教育が社会での上

下関係を学ぶ準備段階であると、家父長制社会を維持・強化していくにあたり、いかに家庭教育が大切であるかを説く (Ibid. : 258-264)。

ハーバート・スペンサーは、産業化には知性的に優れた男性がその主な担い手となり、情緒的に優位を占める女性は家庭の領域の主たる担い手となるという性役割分業の思想を述べている。女性は母性本能としてのケア役割に重きを置くのが良い。家族は国家に先立つ。国家は育児によってのみ可能となる。無知な母親が発育途上の人格を託されたり、愚かな女教師が少女たちを教育することは社会・国家にとっての損失である。彼は子供たちの教育が家庭進化、ひいては社会の進化の過程を決定するという視点をもった女子教育の必要性を説いた (スペンサー 1999 : 451-452、山室 1980 : 15-17)。バスコンセロスが「教職は、精神的母性の一種である」(松久 2002 : 165) と位置づけたのはこうした思想の影響もあったのであろう。

20世紀初頭のヨーロッパではどの国も母性保護政策をとっている。女性工場労働者に出産休暇と手当を認めた。母性保護のうちに多産奨励主義を勧める政策である。この流れは国によって程度の差はあるものの、1920年代、30年代半ばにはフランス、イギリス、ドイツ、イタリアなどで主流であった。この政策は多くの点で母親の権利に関するフェミニストたちの要求と一致していた。労働力の生産と再生産のため、国家は母親の保護に関する法律を制定した (ボック 1998 : 642-647)。イギリスでは各種民間団体が積極的な国家介入を要請した。「帝国女性組合」のように、イギリス人を統合し戦争に全国民を動員する役割をはっきりと母親に求めた団体もあった (井野瀬 1991 : 132&136)。

メキシコは1821年にスペインから独立したが、女性を巡る社会環境は独立以前と変わらなかった。1860年代から1870年代にかけて「改革の時代」と呼ばれ、近代国民国家を目指し女子教育にも力を入れるようになった。しかし女子教育の基本は良妻賢母の育成にあり、読み書きと、家事、作法、手芸などが教育科目のほとんどであった。社会通念的には女性は家庭を守る者であったが、実際には働かなければ食べていられない現実があった (国本 1985 : 148-150)。

女性は教育を受けることができても依然として男性とは一線を画されており、劣等的人格しか与えられていなかった。1884年に制定された民法上の女性の地位は、

結婚すると結婚前には有していた人格を失い、夫に従属した付属物でしかなかった。未亡人となっても子供に対する親権もなく、自分の財産の管理もできなかった (Ibid. : 151-152)。フランスでも1804年のナポレオン民法典で、イギリスでも1870年までコモン・ローによって同じ状況であった (アルノー＝デュック 1996 : 167&180)。

1910年に革命が勃発し、女性の人格を大幅に見直す改革が実現した。1915年に離婚法が制定され、1917年には家族関係法が制定された。この家族関係法は1884年の民法の妻を無能力者としていた夫婦の関係をあらため、男女平等を認めたものではあった。家族関係法前文では、「種の利益に鑑み」、結婚年齢を引き上げ、「不治の性的不能者や梅毒、結核」、その他「伝染性で遺伝性の病気の罹病者、並びに常習性酩酊」者は「祖国と人類そのものを損なう」から法的に無資格にすることも適当であるとし、さらに「国の活力」は若い世代に左右され、「種は改善のため自然淘汰」と「人為的選定を必要としている」(松久 op.cit. : 127) と、ダーウィニズム、優生思想を前面に打ち出している。

さらに夫は家計を維持する義務があるが、「家庭と子供の世話は妻の役目であり、その結果として妻は夫の事前の承諾なしに人のために働く任務を帯びることはできない」と妻が仕事をするのに夫の許可を必要としている。親権については「自然の道理から母親は父親に比べより一層献身的であるうえ、通常より深い愛情を子に対して抱いているので」母親に親権が認められるようになった (Ibid. : 130)。1900年ころまでフランスでも妻が仕事に就く場合は夫の許可を要した (アルノー＝デュック op.cit. : 178)。基本的に女性には家庭と家族という私的領域が、男性には仕事と意志決定という公的領域が法的に与えられた。国家の基礎となる家庭の再編は法的支持を受けて行われた。ラテンアメリカの農民と女性に関する研究者でフェミニストのクラウディア・フォン・ヴェールホフの言う「国家による、性別分業の新しい秩序づけ」(ヴェールホフ 1995 : 189) であった。

1917年憲法は教育活動、政治活動、財産所有における教会の権限を制限した。1921年メキシコ国立大学学長であった哲学者バスコンセロスが文部大臣となり、公教育省すなわち文部省が発足し、世俗的な教育の普及に力を入れた⁽⁶⁾。インディオのスペイン語教育や「農村学校」設立にも力を注ぎ、インディオを国民文化に統合さ

せようとした。インディオを白人と混血させ、社会に統合することによってメスティソと同じヨーロッパ的な思想を身につけることができると考えた（田中 2002；186-187）。バスコンセロスの下で初等教育を担ったのは女性教員であった。1921年には女性教員が男性教員の3倍を占めた。女性のための教育は家庭における生命の生産と労働力の再生産のための労働者家庭の再編を意図し、女性役割として子供の教育、家政、衛生観念の普及を重視した。男女の差異に基づく女性役割が強化され、家庭での女性役割を啓蒙する「保守的フェミニズム」が文部省の主導で形成された（松久 op.cit.：166）。

我が国の初代文部大臣森有礼も「教育の根本は女子教育にあり」と述べている⁷⁾。女性がつとめる国民としての役割は善良な妻と善良な母になることであり、分に応じて働く妻・母の養成が女子教育の目的である（深谷 1981：254）。女子教員の国を思う国家心を培養する方法として絵を用いている。文部大臣森は「母が児を養育する図」「子を教える図」「丁年にたつて軍隊に入る前、母に分かれる図」「国難にさいして子の勇戦する図」「子の戦死の報告、母に達する図」などを教室に掲げることを提案し、女子教育は国家の安危に関する重要なことであると述べた（早川 1998：58）。これは1887年（明治10年）のことである。森はバスコンセロスと同じように、いかに女子教育が近代国民国家を創っていく上で必要なことであるかをヨーロッパの思想から学んでいる。安易に比較はできないが、バスコンセロスがオロスに描かせた女性像も、良妻賢母の女子教育が国家の安危に関わる重要性をもっていると考えての表象であったことが推測される。

第2節 第一波フェミニズム運動

20世紀初頭のヨーロッパでは政治的権利と市民権の獲得を目指すすべての女性運動において母権主義フェミニズムが提唱されていた。最も先進的であったフランスのフェミニストは、母性とはあらゆる社会的機能の中で最高のものであるにもかかわらず、母親の仕事は正真正銘の労働とは認められていないのではないかと抗議した。スウェーデンの有名なフェミニスト、エレン・ケイは母性は女性の使命の中で最も高貴なもので、国家から報酬を受け取るべきものと考えていた。またイタリアでは母性の再評価は女性運動の中で根幹となる論議の対象となっていた。母親の仕事は女性が社会に対して、イタリア統一後の国家に対して最も貢献度の高いものであると考

えていた。ノルウェーでは劇作家ヘンリック・イブセンが『人形の家』で女性解放を描いたのはつとに有名であるが、女性宣伝家カッティ＝アンケ・モェラーは「お腹のストライキ」と自由な母性を訴え、すべての母親に対する国家の援助を要求した（ボック 1998：622-623）。

メキシコでフェミニズムが体系的に現れたのは、20世紀の始まるおよそ四半世紀前のことであった。フェミニズム雑誌『アナワックの娘たち』第1号が1873年10月19日に、第2号が10月26日に出版されている。第1号では、女性の「崇高な使命」や「家庭」を忘れずに、知性の向上に努力したい旨書いている。第2号では「犠牲」「愛」「優しさ」「家庭」「献身」「慈しみ」という言葉が散りばめられ、女性・妻・母を修飾している。その後1904年に雑誌『メキシコの女性』が刊行されたが、ここでは「差異の上の平等」に基づき、女性は「媚態と愛嬌」で「女らしく」男性に対し、「崇高で愛国的」な目的を持つことを目指している（松久 op.cit.：49,50&72）。

メキシコ革命勃発後の1916年に、ユカタン州知事サルバドル・アルバラドの提案によって第一回フェミニスト会議がメリダで開催された。この会議に招待されていた急進的な女性解放論者のエルミラ・ガリンドは前年の1915年11月に知事に対し私見を送っている。ガリンドは1917年から1920年まで大統領であったベヌスチアーノ・カランサの秘書であった。彼女は多くの革命家と接しながら革命政府の女性向け広報活動に従事し、新聞『現代の女性』の編集長として女性解放論を主張していた（国本 op.cit.：155）。州知事がフェミニスト会議を提案し、革命後の大統領秘書となる女性が女性解放論者であるという、政治権力とフェミニズム運動という社会運動が手を結んだ形となっている。1930年代に入っても女性組織は婦人参政権を条件に実質的に大統領の政策に協力した。メキシコでは州によって女性が参政権を獲得した時期は異なるが、メキシコ全土では遅く、1953年を待たねばならなかった（松久 op.cit.：206）。

ガリンドは知事に送った私見「これからの女性」の中で母性の重要性を説いている。「女性というものには、…超人的な自己犠牲のこの上なく崇高な特質」が備わっている。それらは「唯一の至高の目的である母性」のためである。「母性愛は種の保存のために不可欠であり、他のいかなる愛情」よりはるかに優っているものである。「女性の肉体には性本能が抗し難いほど旺盛に溢れて」

おり、「結婚は性本能を満たすための唯一正当かつ道徳的な手段」である。「人種の劣化」を解決する義務が「革命運動を担う思想家や政治家、立法者にある」。「人種の利益のために、…革命運動はハンセン病を根絶し、傷害を一掃し、法を改正し、…教育機関を増設するべきです」(松久 op.cit. : 137) と、女性の肉体の「性本能」といったかなり大胆なセクシュアリティに関する発言をしているが、結局は優生理論に基づいた母性愛の必要性を主張し教育の重要性を説いている。国家の制定した法律とフェミニストの主張が同じである。ジェンダー史学のイーダ・ブロムは、女性のための教育制度は国家を強くするための重要な手段であり、さまざまな国において、種々の政党を支持したり、主要な改革運動に参加したりする数多くの女性組織や女性グループが増加したと述べる (Blom 2000 : 6)。

1920年代には性差に基づく女性役割がさらに強化され、家庭での女性役割を啓蒙する保守的フェミニズムが文部省すなわち国家の主導のもとに唱道された。1922年には日刊紙「エクセルシオール」が母の日のキャンペーンを実施した。国家とジャーナリズムとフェミニストがともに母性を称賛し、国民に女性の母・妻役割を啓蒙した (松久 op.cit. : 165-166)。

第3章 国立予科高等学校に描かれたオロスコの女性像の分析と考察

オロスコは1923年7月7日に国立予科高等学校の壁画に着手した (Charlot 1963 : 224)。メキシコ壁画運動で活躍した壁画家で、自らもフレスコ画の技術をメキシコ人画家たちに教えたフランス人のジャン・シャルロは、オロスコのフレスコ画の技術を絶賛している (Ibid. : 234)。

一階中庭に面した「母性」と三階の連作を考察する前に、この学校にオロスコが描いた作品全体を概観しよう。最も有名な作品「コルテスとマリンチェ」が階段の吹き抜け部分の大空間にある。裸姿で巨大に描かれた征服者コルテスと通訳をしていた愛人の先住民女性マリンチェである。のちにマリンチェはコルテスの部下を「下賜」された。彼らの子供はオクタビオ・パスが「チンガーダの子」(強姦されて生まれた子の意)と呼んだ初めてのメスティソ (スペイン人とインディオの混血) のひとりと言われる (Pérez 1993 : 61)。コルテスの裸の足が

倒れている裸のインディオの手を踏んづけている。右手でマリンチェの右手をもち、左手は何かをしようとしているマリンチェの左手を押さえつけているようである。この階段吹き抜け部分にはその他痩せてあばら骨の見えるインディオの首に手をまわし、口づけている修道士を描いた「フランシスコ会修道士」などがある。インディオは後ろに体を反らし、喜んでいない様子が明らかに見て取れる。また下帯姿で闘っている二人の男性を描いた「古代の闘う部族たち」、その他「インディオの労働者」「教育する征服者」がある。描かれた人物はマリンチェを除いてすべて男性である。

階段への入り口部分には、水を飲んでいる男性を描いた「のどの渇いた男たち」と「技術者たち」がある。以上の作品は征服期・植民地期の政治・宗教・社会・文化の歴史を描いたものである。

中庭に面した建物一階部分の北面の壁には五点の作品がある。向かって左から、赤い帽子に目をふさがれライフルを振り回している男性、救いを求めて祈っている男性、両腕がなく目を剥いている男性、これら三人の男性を描いた「革命の三位一体」である。出入り口を挟んで右隣には、宙に浮かんでいるキリストの首と三人の男性を描いた「ストライキ」、上半身裸の背中にガンベルトをたすきがけにした男性と、上向きになり両腕を上挙げて男性が、壊れた建物の上に重なるようにして倒れ、隣にはこれも裸の男性が片腕で顔をふさいで泣いている「塹壕」がある。続いて壊れた建築物の残骸の前に労働者とおぼしき二人の裸足の男性が描かれている「古い体制の破壊」がある。それら革命芸術の右隣に、「母性」がある。

北面の壁と直角になった柱の陰の西面の壁に「富裕階級の晩餐」がある。酔っぱらった女性が靴を履いたままテーブルに上がり、右手にワイングラスをもち、左手は隣の男性の首に手をまわしている。彼女は乳房の上半分が出るほど胸の開いたドレスを着て、透けた黒いストッキングに赤い靴下留めをしている。テーブルの上には果物を盛った器に、宙に浮いている瓶から赤ワインが注ぎこまれている。女と果物を併置するといった女と自然の組み合わせは性的な意味を持ち、ここでは男の欲求と欲望を満たすものとして描かれている (グリゼルダ/パーカー 1998 : 185)。テーブルの手前には鋺を手にした労働者とハンマーをもった労働者たちが喧嘩をしている。その様子をワインを片手にあざけり笑っている山高

帽を被った男性がいる。一階ではこの一点だけが風刺画風に描かれている。

二階に上がると、西面一点と北面の壁画はすべていわゆる社会悪を描いた風刺画のフレスコである。西面には、法も正義もないような退廃的な右手にナイフを持った男性と、左手に秤をつまみ、大きく胸の開いたドレスを着た女性が肩を組んでいる「法と正義」がある。北面の向かって一番左には、死んでしまった金持ちの紳士淑女が神の審判を受けるのを待っており、子供を抱いたインディオの女性が魍魎に神の前から追いつめられている「最後の晩餐」がある。金持ちの女性の団が帽子を被り、胸の開いたドレスを着て、ハイヒールを履き、おつにすまして威張って歩いている。その他世の中のあらゆる「悪」を集めたゴミの山をからすが突っついている「政治の汚物」などが描かれている。

一階と二階ではとくに革命以前のディアス政権時の権力者や富裕者に対する痛烈な批判が風刺画的に、革命の内戦を闘った人々の悲惨な状況がモニュメンタルに描かれている。中庭に面した西面の一点「富裕者階級の晩餐」は二階部分の風刺画風フレスコにこだまし、北面の「母性」は三階の連作にこだまししている。

1923年、オロスコは最初の作品「母性」(図1)を描いた。これは着手した当時の作品で現在唯一残っているものである (Rochfort op.cit. : 38)。

美術史家ローレンス・シュメケビアはオロスコの作品「母性」について以下のように述べている。

オロスコはヨーロッパに一度も行ったことはないけれど、諸外国での芸術的伝統に関して無知ではなかった。…彼は歴史的スタイル、とくに初期イタリア・ルネサンスを勉強した。初期ルネサンスではこの時代の新しい精神で宗教的テーマを再解釈しようと、ギリシャ神話に戻った。ボッチチェリは伝統的にはキリスト誕生のテーマに表現されていた新しい精神の誕生を、ヴィーナスの誕生として表現した。オロスコは芸術様式と同時に新しい創造的な内容の問題に関心を持った。彼はボッチチェリの文学的で靈感を与える芸術に魅惑された (Schmeckebier op.cit. : 44)。

シュメケビアはボッチチェリが初期イタリア・ルネサンスで新しい時代精神の息吹を感じ、ギリシャ神話から題

材を得た作品を制作したように、オロスコも革命後の新しい時代精神の誕生を、その芸術様式のみならず、創造的な内容においてもボッチチェリが描いた「ヴィーナスの誕生」(図2)から靈感を受けたと述べている。メキシコ・ルネサンスの名付け親の一人でもあった (デル・コンデ op.cit. : 201) シャルロは、シュメケビアがこの作品をボッチチェリと関連させたことはまさに正鵠を得ていると述べている (Charlot op.cit. : 234)。美術史家フステイーノ・フェルナンデスもやはりボッチチェリを思い出させると述べているが、彼は「母性」を生命の泉の永遠のシンボルとして描かれたと解釈している (Fernandez 1956 : 35&48)。

美術史家デズモンド・ロッシュフォートもボッチチェリのような像を描いていると書いている。しかし彼は、このフレスコ画は国民の多くが褐色の肌をしている国で、またナショナリズムを積極的に探求している文化的高揚の中で、天使の像に囲まれたブロンドの髪、白い肌をした女性と赤ん坊は時代錯誤を象徴していると述べる (Rochfort op.cit. : 38)。

「ダマス・カトリカス」というカトリック女性のクラブは「母性」に描かれた女性を聖母と解釈し、オロスコは意図的にカトリックの信仰心や道徳心をあざけるためにヌードで描いたと主張した。シュメケビアは、オロスコはカトリックという宗教を冒涇したのではなく、批評の精神と創造力で精神的にも経済的にも豊かになるよう人々を啓蒙するためにこの作品を制作したと弁護している (Schmeckebier op.cit. : 59)。

第二章で述べたように、新生革命国家を建設していく上で母性がいかに国家にとって重要なものであるかを、文部大臣バスコンセロスは熟知していた。だからこそメキシコ・ルネサンスの初期に、女子学生も入学するようになってきた国立予科高等学校の一階のこの場所に、革命家で芸術家のオロスコに革命を祝う壁画と共に、このキリスト教のドグマを取り払った母性愛の図像「母性」を制作させたのではないだろうか。母子の足元にはヌードの女性がいる。背中を見せ、右手を下について体を支え、高く掲げた左手に葡萄をもち、その実を口に持っている。ここではこれは女と自然を結びつけた多産の表象である (グリゼルダ/パーカー op.cit. : 186)。

オロスコは否定しているが、この作品はやはり図像的にはキリスト教の聖母子図像であろう。それ故、ある種のモニュメンタリティを持つ。オロスコとともにメキシ

コ壁画運動で活躍したシケイロスは、1921年スペインでの雑誌の論文で「モニュメンタルで雄々しい美術、人間のための美術、公共の美術」を生み出そうと呼びかけた（加藤 op.cit. : 180）。オロスコの作品「母性」はシケイロスのアピールを満たしており、さらにホセ・バスコンセロスの女性政策にも適う作品である。

1924年6月、学生によって壁画に傷をつけられてしまったオロスコは、同月、国立予科高等学校から解雇され、殆ど一年半ほどこのプロジェクトから離れていた。こうした事件もあり、バスコンセロスは文部大臣の要職を辞してしまっただ（Edwards op.cit.:172）。1926年に、オロスコがカジェス政権の文部大臣ブイグ・カサウランクの依頼を受けて制作した作品の一つが、ベラクルス州オリサバ市の工業学校で現在の「労働者教育センター」に制作された「社会革命」（1926、図3、4）である。オロスコが書いているところによると、100平方メートルの壁面に「二週間でたった一人の漆喰職人の助手」と描いたフレスコ画である（Edwards op.cit. : 198-199）。

この作品「社会革命」はすぐ後に国立予科高等学校の三階に制作することになる連作のプロローグであったとロッシュフォートは以下のように述べている。

「社会革命」（1926）は新しい社会の建設者としての革命の兵士を描いているダイナミックでリズム的な作品である。下の部分にオロスコは非常に厳しい語調で、彼がドクトル・アトルとオリサバに駐屯していた革命の間に目撃したに違いない、嘆き悲しむ女兵士ソルダテラ^⑧とその子供の兵士を描いた。この像はこのあとすぐにメキシコシティの国立予科高等学校の三階に描くことになる農民革命のテーマに関するフレスコ画の連作を予想している（Rochfort op.cit. : 44）。

「社会革命」は確かに国立予科高等学校での三階の連作と同じ農民革命のテーマであるかもしれない。だがその底にはもうひとつ別のテーマが隠されているのではないだろうか。ここに描かれている革命の内戦で鉄砲や刀を持って戦う男性も、手に鋤を持って仕事に精を出す男性も、その下で支える母の愛が必要である。仕事や戦いに疲れた息子を慰撫し励まし再び背中を押して仕事や戦いに戻してやるのも母の勤めである。さらに窓の左側に描

かれた子供を負った女性に象徴されるように、女性は兵士を補給していくという役割も担っている。オロスコはこの作品で国立予科高等学校に1923年に制作した「母性」をこだまさせ、このあとすぐに取りかかることになる三階の連作にも同じモチーフを使用したと思われる。

オロスコはこの「社会革命」の制作直後に再び国立予科高等学校に雇われることになり、七点の壁画を制作する（Rochfort op.cit. : 44）。三階の回廊の壁に沿って描かれている連作である。左から右へと順番に作品を見ていくように描かれている。向かって左から「労働者の妻たち」（図5、6）「墓掘り人」（図9）「母の祝福」（図10）「仕事への帰還」（図11）「母との別れ」（図12）「平和」（図13）「戦場への帰還」（図14）である。

メキシコの写真家マヌエル・アルバレス・ブラボと共に『メキシコの壁絵』（1966）を著したエミリー・エドワーズはこれらの作品のテーマは内戦中の人々の悲しみであり、オロスコの壁画芸術の再生への貢献であると（Edwards op.cit. : 184）、内戦中のメキシコ革命の悲しみや悲惨さに焦点を当てて論じている。

美術史家ベルナルド・マイヤーズによると、この三階の連作は最も統一され最も効果的な革命パネルである。とくに「戦場への帰還」には戦いがまだ終了していないことがシンボリックに示されている。今一度我々はメキシコ女性のすばらしい抑制と力、奉仕や苦しみに対する能力を見る。それが生来のものであれ、革命という状況のもとで生み出されたものであれ、オロスコの表現において常に女性の英雄的性質は重要な要素である（Myers 1956 : 93-96）。シュメケビアは以下のように書いている。オロスコが壁画で描いたこれらの記念碑的な人物ほど、メキシコ女性が革命で役割をはたした力と勇気に感謝を捧げるものはない。それはロマンチックな幻想の結果ではなく、戦争そのものの悲劇的な現実の結果である。ソルダテラのテーマはオロスコの絵画の革命シリーズ（図7、8、15、16、17、18、19、20）に数限りないバリエーションがある。夫に従い戦争に赴き、重い荷物を担ぎ、料理をつくり、夫や子供の世話をし、負傷者の手当をする女性は自分自身も殺されたり、闘いの中で寄る辺のない身となる。未亡人、妻、母がここでメキシコの自由を求めて戦った人々の中で名誉ある位置を与えられている（Schmeckebier op.cit. : 72）。マイヤーズとシュメケビアは、ソルダテラとして戦場で活躍するメキ

シコ女性の特性に視点を当て、洞察している。しかしオロスコの描いたソルダデラの像から、彼女たちのはたした女性役割を称賛しているだけで、当然のことではあるがジェンダー視点では論じていない。

最初の「労働者の妻たち」(図5、6)はまるで舞台上に立っている人物を描いているようである。三人の女性のうちの一人は無造作に髪を直している。もう一人は子供を抱いているが、ふたりとも後ろ姿で顔は見えない。あとの一人は妊娠していて、お腹の子供を守るかのように左手をお腹の上にかけている。わずかに唇を開けた状態で目を伏せているが、はっきりと表情が読みとれる。三者三様に夫の手助けをして、子供の養育に専念し、健全な心身をもった次代の「国民」を生産しなければならない妻たちである。シュメケビアはこの妊娠している女性は未亡人で、これはオロスコの革命シリーズの「ラ・バンデラ(旗)」(図7)から引き継がれたモチーフであると指摘している(Schmeckeber op.cit.: 68-69)。さらにシュメケビアは、三人の女性の配置は作品「レクイエム(鎮魂ミサ曲)」(図8)で観られる静寂さと厳粛さを示していると、この場面が死と深く関わっていることを示唆している。これらの女性像をオロスコは男性エリート画家のまなざしで悲しくも美しく表象している。

妊娠している女性の傍らにはうち捨てられた鋤がある。彼女は裸足で傍らに置かれた鋤の真ん中の大地に立っている。ここでは鋤は農作業の途中で戦いに出た彼女の夫を象徴している。農耕民族では男女の性的交合は人間の豊饒とともに、大地の多産、即ち農作物の豊穰とも結びつく。放り出された鋤、すなわち戦いで国家に命を捧げた夫は、自分の代わりになる兵士を国に差し出すことができるというもう一つの役割を果たすことができた。

妊娠した女性の閉じられた目の先には次の場面「墓掘り人」(図9)に描かれている掘られた墓穴がある。その墓穴の端には、右手で手枕をして、両足を自ら掘った穴に入れて眠っている墓掘り人がいる。上半身は裸で白い木綿のズボンをはいている。この墓穴は背景に描かれているブルーの建物を反転させている。人間は大地から生まれたと考える思想がある。大地は母である。それ故死して大地に葬られることを願う(エリアーデ 1986: 132-133)。大地に掘られた墓穴はまた子宮であり、ブルーの色は水である。宗教人類学者ミルチャ・エリアーデによると水は「一切の存在可能性の源泉」であり、水の

象徴は「死及び再生を含む」(Ibid.: 121)。新生児を地上に寝かすことは世界中に広く流布している。死者も同様である。カトリックの国メキシコで現在も、毎年11月1日・2日の「死者の日」には墓地に行き墓を黄色い花びらで飾り、ろうそくをともして精霊と共にひとときを過ごすという日本のお盆のような宗教行事がある。メキシコでは生と死は分かちがたいもので、いつも隣り合っている。これは死と再生の思想であり、スペイン人征服以前のアステカの死生観である。再生の思想は「死者とこれから生まれてくる者との連鎖」を示唆する。ベネディクト・アンダーソンに従えば、革命以前に宗教が果たしていた死の運命性を連続性へ、偶然を有意味なものに変える作用を、革命後はナショナリズムの魔術により世俗的に変換する事ができた。それ故国民は容易にお国のために死ぬことができる(アンダーソン 1987: 26-27)。

掘り出された土の山のラインの後ろにはマゲイ(竜舌蘭)がある。大地に根ざしたマゲイは死んでもなお再生することができるという永遠の生命の循環を表象している。文化人類学者エリック・ウルフによると、マゲイは儀式の時に飲むプルケ(酒)の原料であり、メキシコではそれは守護聖人グアダルーペの聖母の乳と同一視される(Wolf 1979: 113, 大橋 1988: 85)。

「墓掘り人」の閉じられたコンパクトな表現の次に来るのは「母の祝福」(図10)の開けた広々とした描写である。ここでの建造物は硬いブロックではなく柱と梁が中心に描かれている。小さくなった母親がおそらく立っているのであろう大きな背中を見せている息子を仰ぎ見ている。息子の表情は見えない。母親ははっきりとした個性が感じられないが、慈愛に満ちた表情で柱の後ろに座っている。鋤が前面に描かれている。この男性がこれから農作業に出かけることを表象しているが、さらにその鋤は「労働者の妻たち」に描かれている鋤でもある。母の祝福を受け背中を押されて仕事に出かける農民が描かれているが、いづれまた戦場に帰還して妻を未亡人にしてしまう運命をも感じさせる。

出入り口を挟んで次の「仕事への帰還」(図11)に続く。右の方へと動く構成となっている。ここでは帽子を被った二人と、上半身裸の二人全部で四人の男性と、それぞれの妻であろうレボソ(シヨール)を被った女性四人が描かれている。帽子を被った一人の男性は妻の肩に手をかけている。もう一人の帽子を被った男性のすぐ後

ろには彼の妻が従っている。上半身裸の男性の一人は右手に持った鍬を肩にかけている。ハンマーを拾い上げている頑強な肉体をした上半身裸の男性から少し離れて二人の女性が従っていく。ハンマーは農民が蜂起するための武器を象徴している。前に行く五人は背を見せており、その表情はわからない。横顔を見せハンマーを拾い上げている労働者の目は輝いている。後ろに行く女性の一人は少しうつむき加減に目を伏せている。グアダルupesの聖母のような伝統的なメキシコ人女性の謙虚で控えめな優しい表情に描かれている。一番後ろの赤いレボンを被った女性は美しく、まっすぐ前を見つめ、毅然としている。背景の建造物の色も赤褐色である。ここでもタイトルは「仕事への帰還」であるが、ハンマーを拾い上げている男性に象徴されるように、再び革命の戦いに帰還していくことを暗示している。

「仕事への帰還」の次は「母との別れ」(図12)である。薄暗い何もないなだらかに起伏した丘、窓のない低いアドベブロックの建物がある。二人の若い男性が別々に二人の女性にさよならを言っているシーンである。左手前の老いた母親は淡いブルーがかかったグレーのレボンを頭から被り、同色の上下に分かれた服を着ている。衣服に覆われていない部分の顔と手は褐色である。目は見開いているが瞳孔が描かれておらず目が見えないようでもある。彼女はあからさまには悲しみを表現していない。彫りの深い顔立ちと一文字に結んだ口元が、決然と我が子を戦場に送り出す母親の力強さを表象している。男性がキスをするために両手で彼女の左手を持ち上げているとき、彼女は見えない目で見ているようである。男性の目は閉じられている。ここでも「母の祝福」と同じように母が男性である息子を見下ろす状況には描かれていない。右手少し奥のもう一組の二人は、最後の抱擁のため男性の首に手をまわしている女性と、女性の背中に手をかけている男性である。二人の表情は見えない。国家のために革命の戦いに従事し、必要に応じて命を捧げるために育てた息子を送り出すとき、1917年の家族関係法前文に書かれた「自己犠牲と優しい献身の権化」(松久 op.cit. : 128)である母は毅然とした態度で息子に接しなければならない。

次のパネルの「平和」(図13)では、グレー、白、淡い褐色の衣服を着た五人の人物が、褐色がかかったグレーの建物の外で半円を形作り、東の間の平和を味わっている。夫と肩を組み合っている女性がいます。背中を見せて

いる二人は未来の方を見ているかもしれないし、右手上方にある大きな黒い雲を見ているかもしれない。疲れた夫を膝枕で寝かせ、自分は眠りにくい姿勢で眠っている女性がいます。あるいは子供を胸に抱きかかえ、座って眠っている女性がいます。これらの女性像は自己犠牲、母性、良妻賢母、家族への献身の表象である。この作品は「家族」というタイトルとしても知られている。1917年の家族関係法前文には「社会と自然が夫婦の役割として課した、種を増やし、家族を築くという崇高な使命へと夫婦を高める」法律であると書かれている。近代国民国家の基礎単位とみなされた近代家族(西川 2000 : 16)のあり方を国民に浸透させるという革命政府の意図がこの壁画作品から見て取れる。

「平和」な「家族」像から一転して背中にガンベルトをたすきがけに、鉄砲を担いで革命の内戦に再び戻っていく三人の兵士と、彼らに従っていく二人の女性が描かれた「戦場への帰還」(図14)がある。一人の女性は男性三人と歩調を合わせている。背中に子供を負っていて裸足の女性は彼らの後ろを前屈みになり精一杯頑張っている。この女性は「社会革命」に描かれた子供を負った女性を思い出させる。人物全員の背中しか描かれていない。同じ後姿でも、「仕事への帰還」では、背景も明るいし、人物の背中も全員伸びている。「戦場への帰還」は画面全体が暗く、人物の背中が丸い。背中にその人の精神状態が出る。戦場へ向かう重苦しい「戦場への帰還」はオロスコの革命シリーズの有名な「後衛」(図16)の再構築であるとシュメケビアールは書いている(Schmeckebier op.cit. : 73)。子供を負っている女性の背後には一部切りとられたマゲイがある。植物のリズムの中に生命と創造の秘密、さらに復活、青春、不死の秘密が啓示される(エリアーデ op.cit. : 142)。ここでも聖なる植物マゲイは切られてもなお復活する死と再生の世界観を象徴している。

三階の七点の連作には、オロスコがこの学校の他の部分に描いた作品と決定的に異なっている点がある。描かれた人物は男性が13人、女性が15人で、そのうち二人が子供を抱き、一人が子供を負い、一人は妊娠している。6組の夫婦と、6組の親子その他である。明らかに女性・家族に焦点を当てて描いている。これらの作品は制度化された母・妻役割を表象し、革命国家の女性・家族政策を表象しているテキストである。

この一連の作品は圧倒的に後姿が多い。オロスコが

「従軍画家」として参加した経験から臨場感を出すためにあえて後姿で描いたのか。あるいは人物の匿名性を意図したのか。表情が見えないことで、作品を観るものの想像力にゆだね、取り込むことを意図したのか。作品中の母・妻による慰撫が、観賞者に快感を与えたり、彼女たちの力に身をゆだねる快感を覚えさせることもある。そのことにより差異を見えなくするという意図もあったかもしれない。回廊のある建物の演劇的空間の中でドラマティックに描かれた作品を観るにより現実の革命の悲劇が浄化されてしまう効果もあったであろう。こうした点の分析・考察は今後の課題としたい。

おわりに

メキシコ壁画運動は1910年に勃発したメキシコ革命による社会意識の変化と、19世紀末からヨーロッパで興っていたアヴァンギャルド芸術革命による芸術意識の変化の融合に起因していた。インディヘニスム（インディオ中心主義）を標榜しながら、インディオは主体ではなく対象に過ぎず、革命の内戦に協力したヨーロッパ帰りのインテリ学者や画家たちによって革命政府支援のもとに始められた。

革命政府の女性政策では、法律によって性別役割分業を制度化し、固定化した。女性には家族という私的領域が与えられた。学校における良妻賢母型の女子教育の普及がはかられ、家庭での女性役割を啓蒙する「保守的フェミニズム」が文部省の主導で形成された。フェミニストも優生理論に基づいた母性の重要性を唱え、国家とフェミニストとさらにジャーナリズムまでが手を携えて母性を称賛し、女性に性別役割分業を刷り込んだ。

オロスコが国立予科高等学校の壁画で描いたモニュメンタルな女性像は、ソルダデラが革命で果たした役割とか勇氣に感謝したり、戦争の悲惨さを告発したというだけのものではなかった。これらの女性像は自己犠牲、母性、良妻賢母、家族への献身の表象であることが明らかになった。国民統合を達成するため、革命国家メキシコは他の近代国家と同じように、自らを構成する単位として家族を選んだ。家庭から国が必要とする労働力や兵力が生産される。「母が祖国と一体感を持ち、国が何を必要としているかを感じ取ることができるとき、他でもない家庭において最良の市民が形成される」（松久 2002 : 123）とフェミニストのエルミラ・ガリンドは1915年に

雑誌に書いている。社会史学のイヴォンヌ・クニビレールが指摘しているように「祖国がまぎれもなく母親だと感じられるのは、子供たちの血が必要なきなののである」（クニビレール 1994 : 398）。生物学的次元の母性が祖国愛という新しい「母性」と同一化される。

オロスコの描いた女性像は女性や家族という自然化された身近な対象を表象することによって、国家が国民のナショナリズムを高揚させるために制作したきわめて巧妙な政治的装置であることが明らかになった。ノルウェーのジェンダー史学者イーダ・ブロムその他編の『ジェンダー化された国家』では、西欧、東欧、アジア、アメリカ合衆国、オーストラリア、エジプトなど様々な国を比較研究した結果、ジェンダー中立性を装っていた近代国民国家は、実はジェンダーの枠組みの中で成立したことを、あるいはむしろ近代国民国家はジェンダーを制度化したと洞察している（Blom 2000）。彼女たちの近代国民国家についての研究成果と同じように、革命後の新生国家メキシコはジェンダーを制度化した「ジェンダー化された国家」であったことも明らかになった。

註

1) 壁画は古代メキシコのオルメカ文明（およそ B.C.1000）まで遡ることができるほど「伝統的」なものである。有名なものとしてはテオティワカンやマヤ文明のものがある。文化人類学者のフランツ・ポアズに人類学や民族学の手ほどきを受けた（Sullivan 1990 : X・XV）アメリカ人美術評論家アルマ・リードは、テオティワカンの壁画に見られる古代メキシコ人の美的センスを称揚している（Reed 1960 : 22）。8世紀に遡るチアパス州ボナンパクの壁画は「マヤ文化の社会的な後継古文書」と合衆国のチカーノ（メキシコ系アメリカ人）にも称揚されている（González 1982 : 152）。

2) 1939年に『近代メキシコ芸術』を著した美術史家のローレンス・シュメケビアもこのプルケリア絵画が「いくつかのカリカチャ（風刺画）…」を描いていたことを記述している（Schmeckebier 1939 : 18）。

3) 現在ここには壁画の三巨匠の一人ディエゴ・リベラによって制作された「創造」（1922）がある。

4) 1919年までに革命的芸術家の政体がハリスコ州で樹立された。州知事の画家が芸術や文化の新しい志向を議論するために「軍人・画家」の議会を招集した。そしてシケイロス、オロスコ・ロメロその他の画家が研究

のため外国に派遣された (Covarrubias 1940 : 138)。

5) この学校はメキシコ最高の教育機関で、スペイン人のメキシコ征服直後にサン・イルデフォンソなどの聖職者教育機関とともに創設された。現在の建物は1740年に造られた。革命が勃発した1910年に、ポルフィリオ・ディアス政権の最後の文部大臣フスト・シエラによってメキシコ国立大学が創設され、国立予科高等学校はその付属高等学校となった (Charlot 1963 : 107)。

6) 国家による全国規模での公教育の普及を始めたのはバスコンセロスで、それまでの公教育は州や市など地方自治体に任されていた (青木 1995 : 332)。

7) 1873年駐米公使だった森はハーバート・スペンサーと会っている (清水 1999 : 491)。スミソニアン博物館長の紹介があったという。

8) 戦争に参加するのは男性兵士のみでなく、女性兵士ソルダデラも従軍して、料理、洗濯、夫や息子の世話、負傷者の手当などをした。メキシコだけでなく、17世紀の前半まではいくつかの国でもこうした状況があった (Blom 2000 : 15)。

写真リスト

- 図1 「母性」(1923) Rochfort (1993) p.37より引用
 図2 「ヴィーナスの誕生」(ポッチチェリ) Schmeckebier (1939) より引用
 図3 「社会革命」(1926) Rochfort (1993) p.45より引用
 図4 「社会革命」(1926) デイテール Edwards (1966) p.199より引用
 図5 「労働者の妻たち」(1926) Schmeckebier (1939) より引用
 図6 「労働者の妻たち」(1926) デイテール Reed (1979) より引用
 図7 「ラ・バンデラ (旗)」Reed (1979) より引用
 図8 「レクイエム (鎮魂ミサ曲)」Reed (1979) より引用
 図9 「墓掘り人」(1926) Schmeckebier (1939) より引用
 図10 「母の祝福」(1926) 大橋敏江撮影 (2002年3月)
 図11 「仕事への帰還」(1926) 大橋敏江撮影 (2002年3月)
 図12 「母との別れ」(1926) Folgarait (1998) より

引用

- 図13 「平和」(1926) Rochfort (1993) p.48より引用
 図14 「戦場への帰還」(1926) 大橋敏江撮影 (2002年3月)
 図15 「革命」(1920) Reed (1979) より引用
 図16 「後衛」(1923) Reed (1979) より引用
 図17 「ピエタ」Reed (1979) より引用
 図18 「フリホーレス豆とトルティーリャ」Reed (1979) より引用
 図19 「丘にて」Myers (1956) p.97より引用
 図20 「プロレタリア」(1920) Reed (1979) より引用

参考文献

- 青木利夫
 1994 「メキシコにおける『混血』イメージ—ホセ・バスコンセロスの『混血』思想の形成過程—」、『イベロアメリカ研究』第XV I巻2号、上智大学イベロアメリカ研究所、61-74。
 1995 「メキシコ教育大臣ホセ・バスコンセロスの『精神教育』『一橋論叢』、東京商科大学一橋論叢編輯所。
 赤塚徳郎
 1975 「スペンサーにおける国家と教育—かれの国家観の家庭的・社会的背景を中心として」、『教育学心理学研究紀要』、岐阜大学学芸学部教育研究室。
 アルノー＝デュック、ニコル
 1996 「法律の矛盾」『女の歴史IV 19世紀1』デュビー&ペロー編、東京：藤原書店、140-192。
 アンダーソン、ベネディクト
 1987 『想像の共同体 ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、東京：リプロポート。
 バージャー、ジョン
 1999 『イメージ 視覚とメディア』、伊藤俊治訳、東京：PARCO出版。
 ベンヤミン、ヴァルター
 1996 「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎 (編訳)、久保哲司 (訳)、東京：筑摩書房。
 Blom, Ida
 2000 “Gender and Nation in International

- Comparison”, *Gendered Nations, Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, edited by Ida Blom, Karen Hagemann, Catherine Hall, Oxford & New York : Berg, 3-26.
- ボック, ジゼラ
- 1998 「女性の貧困、母の権利、そして福祉国家」『女の歴史V二十世紀2』F・テボー編、東京：藤原書店、614-661。
- Brenner, Anita
- 1943 *The Wind That Swept Mexico*, New York & London : Harper & Brothers.
- 1940 “Modern Art”, *Twenty Centuries of Mexican Art, Veinte Siglos de Arte Mexicano*, Mexico : The Museum of Modern Art, New York in Collaboration with the Mexican Government, 137-145.
- Charlot, Jean
- 1963 *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, New Haven/London : Yale University Press.
- コント, オーギュスト
- 1999 「社会静学と社会動学—『実証哲学講義』第四巻より」『コント スペンサー』清水幾太郎編、東京：中央公論新社、235-334。
- Covarrubias, Miguel
- 1940 “Modern Art”, *Twenty Centuries of Mexican Art, Veinte Siglos de Arte Mexicano*, Mexico : The Museum of Modern Art, New York in Collaboration with the Mexican Government, 137-145.
- デル・コンデ、テレサ
- 1989 「メキシコ・ルネサンス」野田隆・堀田英夫訳、『メキシコ・ルネサンス展—オロスコ、リペラ、シケイロス』名古屋：名古屋市美術館、201-215。
- Debroise, Olivier
- 1987 “Paths of Mexican Painting” (Translation : French, Missie M.), In Erika Billeter (ed.) *Images of Mexico : The Contribution of Mexico to 20th Century Art*, Bern, Switzerland : Benteleli Catalogue Edition, 57-62.
- 1966 *Painted Walls of Mexico : From Prehistoric Times until Today*, Austin & London : Universty of Texas Press.
- エリアーデ, ミルチャ
- 1986 『聖と俗』、東京：法政大学出版局。
- Fernandez, Justino
- 1956 *Orozco, Forma e Idea*, México, D.F. : Editorial Porrúa, S.A.
- Folgarait, Leonard
- 1998 *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940 : art of the new order*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Goldman, Shifra, and Tomás Ybarra-Frausto
- 1991 “The Political and Social Contexts of Chicano Art”, In Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna, and Yvonne Yarbo-Bejarano (eds.), *Chicano Art : Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Angeles : Wight Art Gallery, University of California, 83-95.
- 早川紀代
- 1998 『近代天皇制国家とジェンダー 成立期のひとつのロジック』、東京：青木書店。
- Helm, MacKinley
- 1968 *Mexican Painters : Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*, New York : Dover Publications, Inc.
- 1971 *Man of fire : J.C.Orozco; an interpretative memoir*, Westport, Conn : Greenwood Press.
- エレーラ・ヘイデン
- 1988 『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』野田隆 有馬郁子 (訳)、東京：晶文社。
- 深谷昌志
- 1981 「日本女子教育史」『世界教育史大系34女子教育史』世界教育史研究会編、講談社、201-330。
- Humboldt, Alexander von
- 1824 *Humboldt's Mexico : Selections from Political Essay on the Kingdom of Mexico or New Spain*, London : Richard Talor, Shoe-Lane.
- 池田忍
- 1998 『日本絵画の女性像 ジェンダー美術史の視点から』、東京：筑摩書房。
- 井野瀬久美恵
- 1991 「家族、それは「大英帝国」の絆—女性をめぐる世紀転換期の議論を中心に—」『ユスティティア 2 家族・社会・国家』、京都：ミニエルヴァ書房、126-148。

加藤薫

1988 『メキシコ壁画運動—リベラ、オロスコ、シケイロス—』東京：平凡社。

クニビレール、イヴォンヌ、カトリーヌ・フーケ

1994 『母親の社会史 中世から現代まで』中嶋公子・宮本由美ほか訳、東京：筑摩書房。

国本伊代、畑恵子、細野昭雄

1984 『概説メキシコ史』東京：有斐閣。

国本伊代

1985 「メキシコ女性解放運動の歩み」『ラテンアメリカ 社会と女性』国本伊代・乗浩子編、東京：新評論。

1992 「メキシコの家族史」『ラテンアメリカ 家族と社会』三田千代子・奥山恭子編、東京：新評論。

Lucie-Smith, Edward

1993 *Latin American Art*, London : Thames and Hudson Ltd.

Martínez Cerezo, Antonio

1985 *El Muralismo Mexicano*, Santander : Cuadernos de Arte del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

松久玲子編

2002 『メキシコの女たちの声—メキシコ・フェミニズム運動資料集』、大津：行路社。

ミース,マリア、ヴェールホフ,C・V、トムゼン,V・B

1995 『世界システムと女性』吉田睦美・善本裕子訳、東京：藤原書店。

Myers, Bernard S.

1956 *Mexican Painting in Our Time*, New York : Oxford University Press.

西川祐子

2000 『近代国家と家族モデル』、東京：吉川弘文館。

野田隆

1985 「メキシコ芸術革命の一証言—オロスコ自伝」『西日本史学会宮崎支部報』、66-73。

1991 「フリーダ・カーロの再評価」、『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』、ヘーデン・エレラ著、野田隆/有馬郁子(訳)、東京：晶文社。423-426。

大橋敏江

1988 「メキシコのこころ」(中部大学国際関係学部学士論文)。

奥田暁子編

1995 『女と男の時空—日本女性史再考V 闘ぎ合う女と男 近代』、東京：藤原書店。

Ortiz Macedo, Luis

1990 *Obras Maestras del Museo de Arte Moderno*, Mexico : Museo de Arte Moderno.

落合一泰

1996 「文化間性差、先住民文明、ディスタンクシオン—近代メキシコにおける文化的自画像の生産と消費—」『民族学研究』、53-80。

パス, オクタビオ

1984 『孤独の迷宮—メキシコの文化と歴史』、高山智博/熊谷明子訳、《叢書・ユニベルシタス》、東京：法政大学出版局。

Paz, Octavio

1993 “Re/Visions : Mural Painting”, *Essays on Mexican Art*, (Translation : Helen Lane), Florida : Harcourt Brace & Company, 114-168.

Pérez, Emma

1993 “Speaking from the Margin : Uninvited Discourse on Sexuality and Power”, *Building With Our Hands : New Directions in Chicana Studies*, edited by Adela de la Torre and Beatriz M. Pesquera, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 57-71.

ポロック, グリゼルダ

1998 『視線と差異—フェミニズムで読む美術史』、萩原弘子訳、東京：新水社。

ポロック, グリゼルダ & ロジカ・パーカー

1992 『女・アート・イデオロギー』、東京：新水社。

Ramírez, Martinez del Carmen

1987 “Nationalism and the Avant-Garde : Ideological Equilibrium of Mexican Muralism 1920-1940”, In Erika Billeter (ed.) *Images of Mexico, : The Contribution of Mexico to 20th Century Art*, Bern, Switzerland : Benteli Catalogue Edition, 104-109.

Reed, Alma M

1960 *Mexican Muralists*, New York : Crown Publishers, Inc.

1979 *Jose Clemente Orozco*, Dresden : VEB Verlag der Kunst.

Rivera, Diego

1960 *My Art and My Life : An Autobiography*, New

- York : Dover Publication Inc.
 Rochfort, Desmond
 1993 *Mexican Muralists : Orozco, Rivera, Siqueiros*,
 Laurence King Publishing.
 サイド, W. エドワード
 1990 『オリエンタリズム』、今沢紀子訳、東京：平凡社。
 Schmeckebier, Laurence E.
 1939 *Modern Mexican Art*, Minneapolis :
 University of Minnesota Press.
 スコット, ジョーン・W
 1999 「ジェンダー再考」荻野美穂訳、『思想』No898、
 5-34。
 志村鏡一郎
 1981 「欧米女子教育史」『世界教育史大系34女子教育史』世界教育史研究会編、講談社、11-200。
 Siqueiros, David Alfaro
 1990 “New Thoughts on the Plastic Arts in Mexico” 1933, *Twenty Century Art Theory—Urbanism, Politics and Mass Culture*, edited by Richard Hertz & Norman M. Klein, Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 307-316.
 Sullivan, Edward J
 1993 “Notes on the Birth of Modernity in Latin American Art”, In Waldo Ramussen (ed.) *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York : The Museum of Modern Art, 18-39.
 スペンサー, ハーバート
 1999 「知識の価値—教育論第一部」『コント スペンサー』清水幾太郎編、東京：中央公論新社、443-486。
 田中敬一
 2002 「バスコンセロスの思想と先住民的なもの—教育・文化政策を通して」『愛知県立大学外国語学部紀要(言語・文学編)』177-194。
 千野香織
 1999 「おわりに ジェンダー批評の未来へ」『女?日本?美? 新たなジェンダー批評に向けて』熊倉敬聡/千野香織編、東京：慶應義塾大学出版会、295-301。
 2000 「嘲笑する絵画—『男衾三郎絵巻』にみるジェンダーとクラス」『女と男の時空③』、伊東聖子・河野信子編、東京：藤原書店。
 利根山光人
 1961 「メキシコ革命期の壁画1921-1960」『みづゑ』No678、東京：美術出版社、31-45。
 上野千鶴子
 1998 『ナショナリズムとジェンダー』、東京：青土社。
 バスコンセロス, ホセ
 1988 「宇宙的人種」高橋均訳、『現代思想』八月臨時増刊号、東京：青土社、106-121。
 Vasconcelos, Jasé
 1997 *The Cosmic Race/La raza cósmica*, translated by Didier T. Jaén, Baltimore and London : the Johns Hopkins University Press.
 若桑みどり
 1993a 『薔薇のイコノロジー』、東京：青土社。
 1993b 『ケーテ・コルヴィッツ』、東京：彩樹社。
 1995 『戦争がつくる女性像』、東京：筑摩書房。
 2000 『象徴としての女性像』、東京：筑摩書房。
 2001 『皇后の肖像—昭憲皇太后の表象と女性の国民化』、東京：筑摩書房。
 Wolf, Eric R.
 1979 “The Virgin of Guadalupe” William A. Lossa & Evonz Vogt. eds, *Reader in Comparative Religion*, New York : Harper & Row, Publishers, 112-115.
 山室周平
 1980 「H・スペンサーの婦人論に関する覚え書き(その3)—社会学プロパーの文献のなかでの婦人論—」『文学部論叢』、東京：立正大学文学部、1-20。



図 1 「母性」

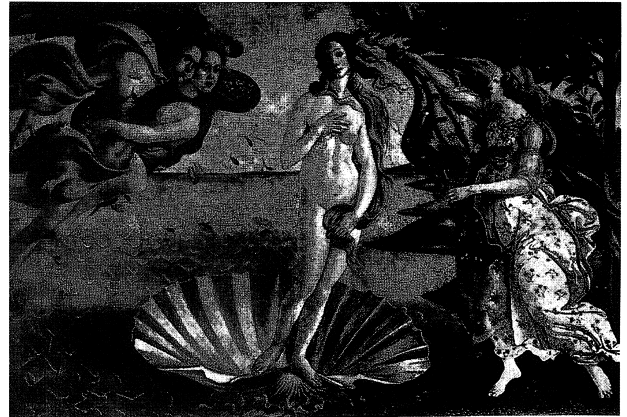


図 2 「ヴィーナスの誕生」



図 3 「社会革命」



図 4 「社会革命」

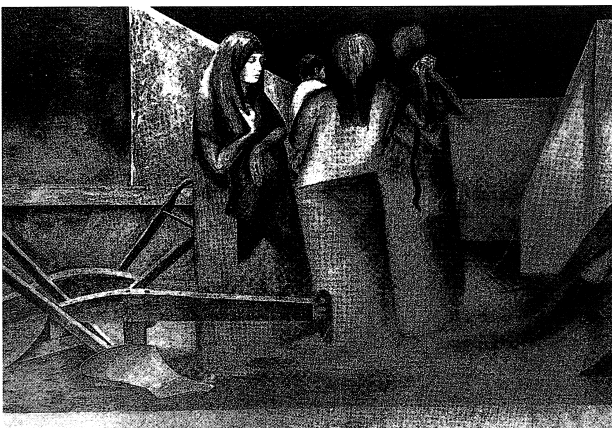


図 5 「労働者の妻たち」



図 6 「労働者の妻たち」

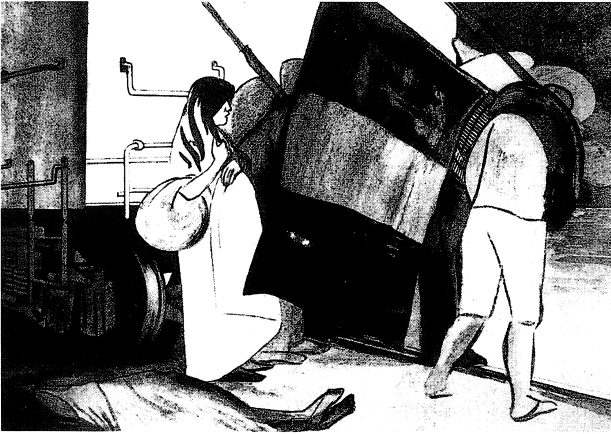


図7「ラ・バンデラ(旗)」



図8「レクイエム(鎮魂ミサ曲)」



図9「墓掘り人」



図10「母の祝福」



図11「仕事への帰還」

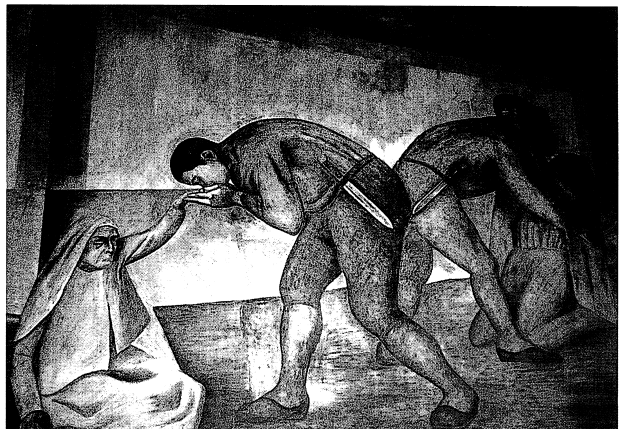


図12「母との別れ」

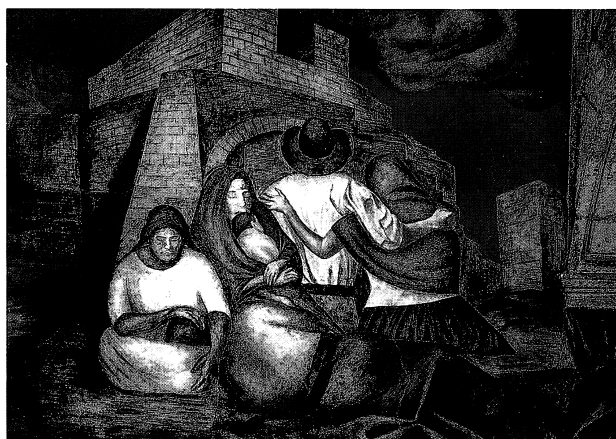


図13 「平和」



図14 「戦場への帰還」



図15 「革命」



図16 「後衛」

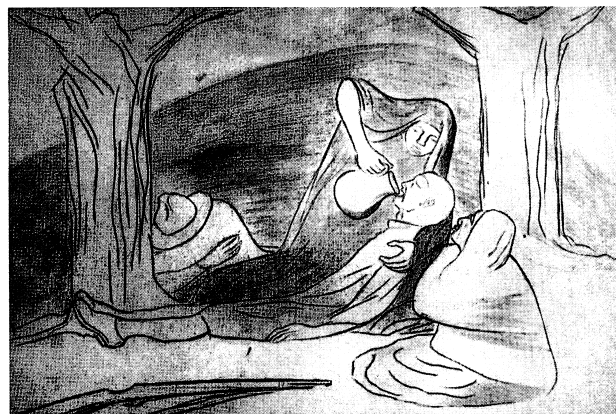


図17 「ピエタ」

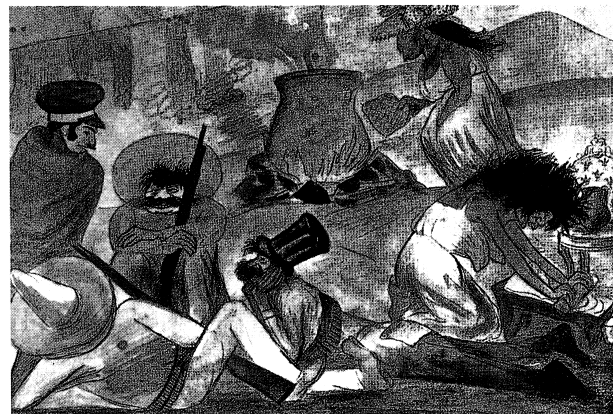


図18 「フリホーレス豆とトルティーリャ」



図19 「丘にて」



図20 「プロレタリア」