

# Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón<sup>1</sup>

KAURO KATO<sup>2</sup>

## Síntesis

No hay indicio de que hubiera llegado a Japón información sobre el movimiento de los artistas representantes del muralismo mexicano, iniciado en la década de 1920, o cuando éste cobró auge. En ese entonces, el mundo del arte japonés estaba muy ocupado recibiendo las vanguardias que remitían principalmente los países occidentales.

Bajo esta circunstancia, el que vivió en México, durante un largo periodo entre los años veinte y treinta, fue Tamiji Kitagawa. Se dedicó a la actividad educativa en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Asimismo, el norteamericano de origen japonés Isamu Noguchi permaneció aproximadamente diez meses en México y realizó un relieve. Antes del regreso a Japón de Kitagawa en 1936, Tsuguharu Fujita había empezado a pintar un mural debido a la influencia del muralismo mexicano.

El intercambio cultural entre México y Japón se interrumpió durante la segunda guerra mundial, pero una vez concluido el conflicto, los dos países firmaron un convenio cultural en 1951 y su relación llegó a la nueva era. Kitagawa empezó activamente a escribir sobre el arte actual de México en las revistas especializadas de crítica de arte, y también, realizaba murales. Se puede decir que Kitagawa, Fujita y Noguchi son artistas japoneses de la primera generación que tuvieron influencia del movimiento muralista mexicano.

La exposición *Mekishiko bijutsu-ten (Exposición de Arte Mexicano)* llevada a cabo desde septiembre de 1955, en el Museo Nacional de Tokio, logró un gran impacto en los espectadores japoneses que buscaban información sobre arte no occidental. Asimismo, esta muestra causó una proliferación de artistas jóvenes que deseaban lo mexicano en los años sesenta. De esta segunda generación, podemos mencionar a Kojin Toneyama, Taro Okamoto, Shinzaburo Takeda y otros artistas de nuevas tendencias como los de la filiación de la Asociación Nika influidos por Kitagawa. De ellos, Toneyama y Okamoto pintaron considerables murales de grandes dimensiones. Por su parte, Luis Nishizawa, mexicano de origen japonés, pintó un mural en Japón. Así, surgió una nueva relación de intercambio artístico.

Desde 1955, año de la *Exposición de Arte Mexicano*, hasta principios de los sesenta, momento en que apareció, en el escenario internacional en la región Kansai, el grupo Gutai, ocurrió una gran discusión sobre la posibilidad del "realismo" en el arte japonés. Entonces, el muralismo mexicano era el indicador de la pintura realista. Sin embargo, cuando se celebró la exposición de Siqueiros en 1972, el muralismo ya no era la guía para los artistas de la generación joven, debido a que en esta época aumentó la fama internacional

<sup>1</sup>Reconocemos y agradecemos profundamente la generosidad y profesional colaboración de Saeko Yanagisawa, quién dedicó sus conocimientos, tiempo y trabajo para traducir este revelador ensayo.

<sup>2</sup>Profesor de la Universidad de Kanagawa, Japón.

del grupo Gutai suscrito al movimiento informalista. En la segunda mitad de los años setenta, a causa de la aparición del movimiento del Mono-Ha, disminuyó el aprecio del muralismo dentro de las discusiones sobre el “realismo”.

En los años ochenta, cuando llegó la época de máximo crecimiento económico de Japón, floreció el arte público. Sin embargo, las grandes esculturas al aire libre y los murales que formaban parte del paisaje, estaban llenos de alabanzas tecnológicas y de afirmaciones de la vida terrenal. Las ocasiones que se referían al movimiento muralista mexicano, se limitaban sólo a su aspecto técnico y formal: a sus composiciones, técnicas y materiales. No se comprendía el hecho de que el muralismo entrañaba la superación del eurocentrismo-modernismo alternativo al arte contemporáneo.

A finales de los ochenta, destacaron tres corrientes que se desviaron del *mainstream* del arte contemporáneo japonés. La primera consiste en la posibilidad del uso de tratamientos digitales de imágenes por computadoras personales que abrió una nueva área de expresión. Debido a la reducción de tamaño y costo, cualquier artista puede usar individualmente estos tratamientos. La segunda es la invasión de las técnicas de *manga* y de *anime* en el mundo de las bellas artes. Florecieron estas expresiones visuales como un reflejo de la situación intelectual después de la derrota de Japón en la segunda guerra mundial. La tercera se manifiesta en las calles, en los edificios en ruina de la ciudad y en los muros de concreto aparente: el *graffiti*. Esta expresión artística, desde luego, está ignorada por el mundo artístico tradicional y tampoco ha podido estar junto con las primeras dos corrientes mencionadas. Al principio, en su mayoría era una simple firma para marcar el territorio de las pandillas, después se convirtió en el espacio para estudiantes de arte y artistas jóvenes que buscaban donde expresarse más libremente. Al mismo tiempo, se iba manifestando las críticas a la política y los mensajes de resistencia por los subalternos de la ciudad. La historia de su proceso de desarrollo se parece mucho a la de los murales chicanos en Estados Unidos iniciada en los años sesenta. El artista japonés Rocco Satoshi realiza numerosas pinturas en muros considerándolos como un espacio innovador para la expresión.

Cuando se llevó a cabo la exposición *San Diego Contemporary Art Exhibition* en Yokohama en 1992, llegaron cerca de diez artistas chicanos a Japón. Tres de ellos impartieron conferencias y presentaron un *performance* consistente en pintar murales en vivo. Esta manifestación muralista chicana, que heredaba el espíritu del movimiento mexicano, causó un gran impacto en el escenario subcultural japonés.

Los obreros se quedaron fuera de la corriente de alto crecimiento económico y algunos artistas no fueron favorecidos con la prosperidad económica. En un país como Japón donde hay muy poca conciencia de clase social, a finales del siglo XX se presentaron unos casos en los que se encontraron obreros y artistas y construyeron juntos un espacio de convivencia. El mural monocromático del techo del puente de la Casa de Asistencia Social de Kotobuki-cho, Yokohama, realizado por Jun Kitagawa es uno de estos ejemplos. En el proceso de su elaboración, convivieron los obreros y el artista y cons-

truyeron espontáneamente un sistema cooperativo. Los obreros se dieron cuenta rápidamente del valor social de este mural y lo apoyaron. Ellos no eran los encargados gubernamentales de la administración del arte ni los coleccionistas, sino eran la gente de la organización de voluntarios ciudadanos. Esta organización es el nuevo encargado de la administración del arte.

En 2005, se celebró una exposición de *graffiti* en el Contemporary Art Gallery del Art Tower Mito. Es la primera muestra de este tipo dentro de un museo público. No sólo dentro del museo se realizaron las pinturas, sino también en los muros de los callejones alrededor del edificio. Aunque el contenido de las obras era bastante desinfectado y desentoxicado por ser del proyecto de un museo público, podemos decir que era una hazaña, dado que nunca antes habría podido realizarlo en un espacio como éste, en donde siempre se exponen sólo las obras del arte *mainstream*. No obstante, también hubo opiniones en contra de este proyecto, en cuanto a si se debía no reconocer los *graffitis* como arte, debido a su origen de expresión pública en contra del sistema.

Independientemente de los movimientos del *mainstream* del mundo artístico, los artistas japoneses de la generación más joven, expresan sus propuestas artísticas aprovechando nuevos medios. El grupo Rinpa Eshidan está formado por cinco egresados de la Universidad de Arte de Tama y su nombre lo tomó obviamente del pintor japonés de la era de Edo Korin Ogata. Merecen la atención sus trabajos dado que utilizan como una de las herramientas de su creación, un sitio web de videos digitales: YouTube.

El punto común dentro de la historia de Japón como receptor del muralismo mexicano es que plantea el siguiente problema: ¿es válida la técnica "mural" como medio de manifestación artística en el arte contemporáneo o no? En caso afirmativo, ¿en qué contexto se presentaría? Hasta ahora no se ha encontrado ninguna respuesta por parte de Japón. Para el mundo del arte, en este país hechizado del eurocentrismo del arte del siglo XX, el movimiento muralista mexicano, es todavía un tema de futuras investigaciones que debemos estudiar más profundamente.

## **1. La generación que vivió el Movimiento Muralista Mexicano: Tamiji Kitagawa, Tsuguharu Fujita y Osamu Noguchi**

Tamiji Kitagawa (1894-1989) nació en una familia acomodada que producía té verde en la prefectura de Shizuoka (Kanaya-cho en el distrito de Haibara). Ingresó a la Universidad Waseda, pero abandonó la carrera con la intención de ser pintor. En 1914 partió para Estados Unidos. De 1917 a 1921 estudió en el Art Students League en Nueva York, ganándose la vida trabajando como obrero de la construcción. Ahí, recibió la influencia de los artistas del realismo socialista, como John Sloan, que pintaban a



la gente común y la parte oscura de la vida urbana. En 1923 se dirigió a México pasando por Cuba. En México, estudió en la Academia de San Carlos y después participó en el movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) por medio de sus amistades en la Academia. Hasta 1931 trabajó tanto de profesor como de subdirector en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan bajo la dirección de Francisco Díaz de León. En 1932 fundó una nueva EPAL en Taxco, donde Kitagawa hizo de todo, desde director hasta encargado de pequeños quehaceres.

En México se reconoce a Kitagawa como profesor de arte más que como pintor. Kitagawa no pudo tener una visión global del movimiento muralista o renacimiento mexicano, ya que su contacto con los artistas fue limitado por haber vivido justo en ese momento. Sin embargo, su casa en Taxco donde vivía con su familia se conocía como “Casa de Kitagawa” y fue visitada por artistas y coleccionistas no sólo de México sino también de todo el mundo.<sup>1</sup>

En 1936, al marcharse de México, se llevó consigo los numerosos dibujos, grabados y pinturas al óleo elaborados por él durante su estancia en ese país. Kitagawa no realizó ningún mural en México. En Japón, se estableció en la ciudad de Seto, ciudad natal de su esposa Tetsuko. En 1955 visitó México de nuevo. En 1959 comenzó a realizar un mural de mosaico de grandes dimensiones en la casa municipal de la ciudad de Seto. Muchos de sus murales que existen actualmente se encuentran sólo dentro y en los alrededores de Seto. El mural de la biblioteca municipal de Seto (1970) es uno de estos ejemplos. La mayoría de estos murales están hechos de fragmentos de cerámica cuyos materiales tienen una tradición técnica en Japón.

Obra mural (mosaico) de Tamami Kitagawa. Biblioteca Municipal de la ciudad de Seto, Aichi.

<sup>1</sup>Existe una publicación escrita por Kitagawa sobre sus amistades con los artistas, críticos, educadores de arte y estudiantes: Tamiji Kitagawa, *E wo kaku kodomotachi —Mekishiko no omoide—* (Los niños pintores —la memoria de México—), Iwanami-shoten, 1952. *Mekishiko no seishun. Jugonen wo indian to tomoni* (Mi juventud en México: quince años con los indígenas) es otro libro suyo que se publicó por su visita a México en 1955. Fue reimpresso en 2002 por Nihon-tosho-senta. Se puede percibir su amistad con Diego Rivera en una obra al óleo de Kitagawa dentro de la colección de sus herederos pintada en la Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel.

En este sentido, en sus obras se pueden apreciar dos aspectos: uno es el trasplante del concepto de la pintura mural mexicana y el otro la aplicación de la técnica cerámica de la tradición japonesa a la arquitectura contemporánea. Asimismo, su experiencia en la enseñanza de pintura infantil tanto en México como en Japón se refleja en su selección de temas. Llama la atención los temas con carácter universal por ser sencillos y con motivos no históricos. Por otro lado, escribía con mucha frecuencia sobre los “tres grandes” muralistas, los profesores de las Escuelas de pintura al Aire Libre y los artistas jóvenes, sus ex alumnos mexicanos, dado que era el único artista japonés que había tenido contacto con el mundo del arte de México. Se puede decir que la mayoría de la información sobre el arte mexicano después de la segunda guerra mundial hasta los años sesenta, principalmente sobre la corriente muralista, fue presentada a los japoneses por Kitagawa.<sup>2</sup> Su experiencia en México se mostró en el plano educativo. Fue el motivo de la visita a México, una tras otra, de otros artistas japoneses en los años sesenta. Sin embargo, el reflejo de la influencia del muralismo mexicano se ve muy limitada en sus obras, salvo en la selección de temas y motivos, debido a la circunstancias del mundo artístico japonés, las restricciones económicas y la situación del mercado del arte en Japón. Pese a estas limitaciones, se reconoce que Kitagawa es el precursor; quien transmitía puntualmente a Japón la información sobre el renacimiento mural mexicano.

<sup>2</sup>Los principales artículos de Kitagawa son: “Posada” en *Bijutsutecho*, octubre de 1948; “Mekishiko no gakatachi (Los pintores mexicanos)” en *Bijutsutecho*, abril de 1953; “Siqueiros, hito to sakuhin (Siqueiros, el hombre y su obra)” en *Mizue*, febrero de 1954; “Rufino Tamayo ni au (Visitar a Rufino Tamayo)” en *Mizue*, “Wadai no isyoku sakka Rivera wo tou (Visitar al artista singular Rivera)” en *Mizue*, mayo de 1955, septiembre de 1955; “Siqueiros: hito to geijutsu (Siqueiros: el hombre y su arte)” en *Mizue*, noviembre de 1955; “Siqueiros: Senso no giseisha (Siqueiros: la víctima de la guerra)” en *Sekai no meiga*, mayo de 1958. Además de estos artículos hay numerosos escritos de entrevistas, mesas redondas, reportes, etcétera.

<sup>3</sup>Hacia febrero de 1914, Diego Rivera pintó un retrato de Fujita y su amigo Riichiro Kawashima. Hay otro retrato de ellos por Rivera que fue exhibido en la exposición individual del dicho artista llevada a cabo en abril de 1914. El reencuentro en Madrid fue en diciembre de 1914.

<sup>4</sup>Hay artículos relacionados en pp. 75, 86, 88 y 98 en el catálogo de la exposición *Seitan 120 nen: Tsuguharu Fujita ten: Pari wo miryoshita ihojin (Leonard Foujita)*, por el 120 aniversario de su nacimiento, publicada por el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, en 2006. Kanoko Yuhara habla detalladamente sobre el mural *Las fiestas anuales en Akita* en su libro *Fujita Tsuguharu Pari kara no Koibumi (Tsuguharu Fujita: Cartas de amor desde París)*, Shincho-sha, 2006, capítulo 4, pp. 186-188.

Tsuguharu Fujita (1886-1968) se graduó en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio. En 1912 fue a estudiar a París. Recién llegado, conoció a Diego Rivera. El muralista mexicano lo pintó junto con Riichiro Kawashima. Se reencontró con Rivera en Madrid, en donde se habían refugiado de la primera guerra mundial y en donde reanudaron su amistad.<sup>3</sup>

En 1931, Fujita partió para América del Sur. Después de estar en Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador y Cuba, desembarcó en el puerto de Veracruz y llegó a la ciudad de México en noviembre de 1932. Su estancia en México fue de alrededor de siete meses. Además de visitar Taxco, en donde vivía Kitagawa, volvió a ver a su viejo amigo Rivera y se llenó de conocimientos sobre el movimiento de la pintura mural de México.

Justo después de su regreso a Japón, Fujita, por su emulación con Rivera, sintió el deseo de pintar un mural de grandes dimensiones en Japón. Realizó una obra que mide 18 metros de ancho por 3.6 metros de alto, cerca de la cafetería del Centro Bíblico que se ubicaba en Ginza, Tokio.

Inició los trabajos en septiembre de 1934 y se llevó diez meses en terminarlo. En 1935, realizó otro mural en el restaurante del Centro Comercial Sogo, en Osaka y, otro más, con un tema occidental, para la Pastelería Colombin en Ginza, Tokio. Asimismo, en 1936 pintó el paisaje primaveral de Normandía, Francia, en el muro del Instituto Franco-Japonés de Kansai. Lo realizó en un establecimiento comercial donde pasaba mucha gente, justo le quedaba con la palabra clave de su obra: “el beneficio hacia las masas”.<sup>4</sup>

En otoño de 1936 organizó una exposición de pinturas infantiles de los alumnos mexicanos de Tamiji Kitagawa en el Centro Comercial Shiraki-ya

Nihonbashi (actualmente Tokyu Nihonbashi). Es interesante hacer notar que la primera exposición de arte mexicano en Japón, fue el resultado de un maestro japonés de las Escuelas de Pintura al Aire Libre fundadas después de la revolución mexicana.

De sus obras, *Las fiestas anuales en Akita* es el mural en donde se puede apreciar el espíritu y la influencia del muralismo mexicano. Fue pintado en el almacén de la residencia del millonario Masakichi Hirano, en Akita, de febrero a marzo de 1937 en un muro de 20 metros de ancho. En este trabajo retrata las calles y fiestas tradicionales de Akita. Se percibe en él el mismo concepto de los murales de Rivera en la Secretaría de Educación Pública realizados entre 1923 y 1928. Ambos representan la identidad nacional de la época a través de la cultura tradicional de las regiones rurales.



Obra mural (mosaico) de Tamizi Kitagama. Biblioteca Municipal de la ciudad de Seto, Aichi.

Aunque *Las fiestas anuales en Akita* es un caso donde se aplica directamente la esencia del pensamiento del movimiento muralista mexicano en Japón, desafortunadamente no se valoró mucho en este país. Sin embargo, Fujita nunca perdió su pasión hacia la pintura mural. En 1955 obtuvo la nacionalidad francesa y en 1966 realizó una serie de frescos en la capilla Notre Dame de la Paix, en Reims.

Isamu Noguchi (1904-1988) empezó su carrera de escultor en Nueva York a partir de 1924. Sin embargo, tuvo problemas económicos por la discriminación racial hacia las personas de origen japonés y la influencia de la Gran Depresión iniciada en 1929. Fue ayudante de José Clemente Orozco cuando éste elaboró veinticuatro murales en la biblioteca Baker del Dartmouth College en 1932 y con él aprendió el espíritu, la representación iconográfica y la técnica básica del muralismo mexicano. Su obra *El linchamiento* (1934) fue el primer trabajo de Noguchi donde trató seriamente el problema social. Al mismo tiempo, le surgió el deseo de visitar México para realizar

Tamiji, Kitagama.  
Foto retrato.



un enorme mural escultórico que representara los grandes problemas sociales. En otoño de 1935 comenzó a elaborar un relieve en el primer piso del Mercado Abelardo L. Rodríguez. En el mismo proyecto también participaban los miembros de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), tales como Pablo O'Higgins y Antonio Pujol, y en varias ocasiones Noguchi tuvo la oportunidad de escuchar sus discusiones. Su obra *Historia de México: la guerra*, que mide 3.5 metros de alto por 20 metros de ancho, se terminó en aproximadamente diez meses. Muestra ideas propias de un escultor. Por ejemplo, controla el color al límite y ajusta el efecto de perspectiva con el grosor del concreto. Por un lado, se aprecia la declaración antifascista y en contra de la guerra, por otro, se encuentra tallada la ecuación de la teoría de la relatividad de Einstein  $E = mc^2$ . Esto insinúa que, a partir de este mural en México, Noguchi se dirige hacia una forma más universal y pura que surge de la sensación de la tierra.<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Kaoru Kato, "Isamu Noguchi to mekishiko hekiga undo (Isamu Noguchi y el movimiento muralista de México)" en *X-Knowledge mook HOME, en Isamu Noguchi seitan 100 nen (1º Centenario del nacimiento de Isamu Noguchi)*, julio de 2004, pp. 140-141.

<sup>6</sup>Mekishiko bijutu ten (Exposición: Arte Mexicano), Museo Nacional de Tokio, del 10 de septiembre al 20 de octubre de 1955. El mural de Diego Rivera *Pesadilla de guerra, sueño de paz* fue exhibido en París, pero no estuvo en la exposición de Japón.

## **2. La generación que tuvo influencia de la Mekishiko bijutsu-ten (Exposición de Arte Mexicano): Kojin Toneyama y Taro Okamoto**

Durante la segunda guerra mundial México y Japón fueron enemigos. Terminando la guerra, en 1951, firmaron un convenio cultural y se reanudaron las relaciones diplomáticas. Como un evento conmemorativo de este hecho, surgió la idea de llevar a Japón la gran exposición de arte mexicano que se inauguraría en París, Francia, en 1952. La gran muestra de arte mexicano se presentó en Japón en 1955,<sup>6</sup> con mil obras en total y atrajo a muchos japoneses. Entre el público, estuvo Kojin Toneyama.

Toneyama nació en 1921. En 1943 se graduó en la Facultad de Letras de la Universidad Waseda pensando en ser profesor de lengua nacional. Sin



Tsugujaru Fujita, *Fiesta de Akita*, 1937, detalle.

embargo, le interesó el grabado y eligió dedicarse al arte. En dicha exposición, Toneyama percibió una representatividad, una plasticidad y una fuerza mágica que provenía de la tierra con todo vigor: Estas cualidades también están presentes en el arte japonés de la era de Jomon. A su vez, en ese momento Toneyama decidió despedirse del mundo del arte contemporáneo de Japón después de la derrota, pues sólo era una imitación del arte occidental. En 1959 se llevó a cabo su primera exposición individual en México en el Palacio de Bellas Artes. En ese entonces conoció a Siqueiros cuando éste pintaba el gran mural *De la dictadura de Porfirio Díaz a la revolución* en el Castillo de Chapultepec (actual Museo Nacional de Historia) y se hicieron amigos para toda la vida.

En Japón, Toneyama, hacía todo lo posible para realizar un mural de grandes dimensiones. Ya en México, buscaba cómo representar la belleza de la herencia artística de ese país en Japón. Al final, se le ocurrió aplicar la técnica tradicional japonesa *takuhon* (calca a tinta) a las estelas y los relieves mayas antiguos y así abrió camino para poder apreciar estas calcas en sí mismas como un objeto de arte. En su taller de *takuhon* iniciado en 1962 participó un mexicano de origen japonés Luis Nishizawa. En 1963 se celebró la exposición *Maya geijutsu no takuhon* (*Las calcas del arte maya*) en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y en 1972 el gobierno mexicano otorgó a Toneyama la Orden Mexicana del Águila Azteca.<sup>7</sup>

En cuanto a su producción muralista, Toneyama desarrolló la esencia de las obras del muralismo mexicano, tales como la búsqueda de un signo universal que represente a la humanidad en su conjunto, el establecimiento de una monumentalidad topográfica y la construcción de un mensaje que hay que transmitir a las siguientes generaciones. La Universidad Seitoku Gakuen Matsudo, en la prefectura de Chiba, es el lugar en donde actualmente se conservan en buenas condiciones los murales de Toneyama, además de treinta de ellos, hay un archivo que resguarda sus grabados, cuadros y apuntes.

Taro Okamoto (1911-1996), diez años mayor que Toneyama, prestó atención a México después de haber vivido largo tiempo en Europa. Oka-

<sup>7</sup>Hay muchos escritos de Toneyama. Véase, por ejemplo, el catálogo de la exposición *Maya geijutsu no takuhon* (*Las calcas del arte maya*), Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, 1963; Mekishiko (México), Sekka-sha, 1964; Mekishiko *mandara* (México *mandala*), Ozawa-shoten, 1981; Mehiko *Mahiko* (México *mágico*), Chikuma-shobo, 1989.

Isamu Noguchi, Mercado  
Abelardo L. Rodríguez, ciudad  
de México, 1935.



<sup>8</sup>Hay muchos escritos tanto Okamoto mismo como de otros autores sobre él. Su frase la tomé de *Taiwa Okamoto Taro Izumi Seichi. Nihonjin wa bakuhatsu-sinake-rebanaranai. Fukkoku-zoho nihon-retto bunkaron* (Diálogo entre Taro Okamoto y Seichi Izumi: Los japoneses tenemos que explotar. Sobre la cultura del archipiélago japonés, reimpreso y aumentado, UM promotion, 2000, p. 50. Su mural *El mito del mañana* fue descubierto en 2003 y luego, en 2005, fue trasladado a Japón. Después del proceso de restauración, fue exhibido al público gratuitamente, del 8 de julio al 31 de agosto de 2006, en la Plaza Zerosuta en la Torre de la Televisión Nippon en Shiodome, Tokio.

<sup>9</sup>Asociación México Japonesa (editores), *Nichi-boku koryu-shi* (Historia del intercambio entre Japón y México), PCM-shuppan, 1990, p. 1041. En la misma publicación, en los apartados 5 y 6 del capítulo IV, ver "Intercambio cultural" (pp. 1011-1142), hay menciones sobre las actividades de muchos artistas japoneses encantados por México.

moto visitó dos veces México durante la primera mitad de 1960 y cuenta su impresión sobre el arte mexicano de la siguiente manera: "¡México es imperdonable! Me imita desde hace centenares de años..." No se refería solamente a la influencia del muralismo mexicano, sino con esta frase Okamoto quiso expresar su aprecio en su justo valor hacia la totalidad del arte mexicano que continua desde la época prehispánica.<sup>8</sup>

Su entusiasmo creativo como artista le llevó al deseo de exponer sus obras junto con los trabajos muralistas en México en donde se desarrollaba el movimiento de pintura mural. En su visita de 1967, Manuel Suárez le pidió pintar el mural *El mito del mañana*, que mide 30 metros de ancho por cinco de alto, para el vestíbulo del Hotel de México (actual World Trade Center México). Para la elaboración de esta obra, desde su inicio en 1968 hasta su conclusión en 1969, Okamoto hizo más de ochenta viajes entre Japón y México. No obstante, el mural fue desmontado del vestíbulo en algún momento mientras el hotel se convertía en el World Trade Center y no se tuvieron noticias de él durante mucho tiempo. Fue descubierto en 2003 y después de restaurarlo en Japón fue exhibido en ese país en 2006.

Gracias a la acción de Toneyama y Okamoto, los japoneses se enteraron de que existía un tipo de pintura monumental muy diferente al arte mural tradicional de Japón llamado *shoheki-ga*.

El deseo de elaborar un mural en México, el país en donde floreció el muralismo, no era sólo de Okamoto, sino de muchos artistas japoneses. Dentro de algunos ejemplos finalmente realizados, existe una pintura sobre el muro exterior del gimnasio del Liceo Mexicano Japonés realizada en colaboración con veinte alumnos mexicanos del Liceo y catorce niños visitantes de Japón bajo la dirección de la artista Teiko Nishimori, quien radica en Yokohama.<sup>9</sup>

### 3. Nuevos tipos de mural

En los años ochenta, el lugar que ocupa el arte en la sociedad japonesa, respaldado por el alto crecimiento económico, se expandió de diferentes formas. Las resumo aquí en cuatro puntos.

El primero es el florecimiento del arte público. Las esculturas al aire libre y murales gigantes fueron desempeñando un papel importante para la creación de un nuevo espacio urbano tanto público como privado con alto presupuesto. Se proponían crear un espacio público con obras de arte o construir una ciudad con la participación de los ciudadanos. La popularización del arte a través del arte público tenía un lado bueno y uno malo. El bueno consistía en el arraigo de la idea de que la expansión del mercado del arte y la presencia de un paisaje con obras de arte eran indispensables para el desarrollo cultural. El malo era la extensión de las obras vulgares contemporizadas que sólo tenían “pequeñas historias”, es decir, eran obras enormes, pero no duraderas que sólo correspondían al ciclo del consumo del público. Otro aspecto negativo era la afirmación de la vida terrenal en reflejo del beneficio del desarrollo económico, respaldada por la alabanza ciega a los adelantos de la ciencia y la técnica. Aunque pintaran un mural gigante en un muro exterior de un edificio, podría desaparecer en un instante con el desplome de éste. El inmueble en sí era fácil de ser derrumbado en el proceso de la constante renovación de la ciudad.

El segundo punto, consiste en la posibilidad del uso de los nuevos medios tecnológicos, como las computadoras personales y otros aparatos electrónicos como herramientas de trabajo para un artista individual, esto es debido a la reducción de tamaño y de costos, al igual que al avance en los sistemas operativos y en el *software*. A este tipo de arte le llaman, por lo general, el arte multimedia, y floreció como nuevo género al que no se podía clasificar bajo el concepto tradicional de arte como escultura o pintura, y ha conseguido atraer a los artistas de la generación joven; pues hemos llegado a la época en que se puede crear, en teoría, un mural de unas centenas de metros cuadrados con una sola *laptop*, si se pudieran solucionar los problemas de la resolución y de la impresión. Un “mural” ya no significa más que una obra de dimensiones grandes.<sup>10</sup>

El tercer punto, es la hibridación del mundo de arte con el de *manga*, que antes mantenían líneas independientes. Se ha perdido la memoria cuando el *manga* era el símbolo de la subcultura. La aparición del nuevo ambiente cultural en el cual circulan millones de *mangas* semanales causó el surgimiento de una corriente de manifestación artística la cual aplica las técnicas de *manga* conocida como “JAPOP”. Al convertirse en un fenómeno social las personas llamadas “*otaku*” (originalmente se refería a los aficionados maníacos del *manga*), “privatizan” la expresión artística y debilitan más y más la conciencia con “el público”, “la sociedad” y “la comunidad”.<sup>11</sup> Entonces los murales de grandes dimensiones, se convierten en espacios dirigidos a las propagandas de las empresas globales que reproducen el mito

<sup>10</sup>Como un ejemplo de ello, me viene a la mente el caso de A Tagle de la Universidad de París, especialista de arte mural, quien fotografió nueve obras de los artistas chicanos estadounidenses, después de ampliarlas al tamaño real, las imprimió en tela y las expuso en Francia.

<sup>11</sup>Sobre la definición del término “*otaku*”, véase Toshio Okada, *Otaku-gaku nyumon (Introducción a la otakuología)*, Shincho-sha, 2002.

venturoso de que la sociedad con producción y consumos masivos trae la libertad, la igualdad y el desarrollo.

El cuarto punto, se refiere a la expresión artística de las personas que no han podido estar o se han quedado fuera de las tres corrientes arriba mencionadas. En cuanto a su nivel de educación, son los que no tuvieron (o no pudieron tener) educación superior; la han abandonado ellos mismos, o terminaron sólo hasta la secundaria o la preparatoria. Y nos remite a la gente que trabaja de obrero en la construcción, en las fábricas o en pequeños negocios independientes. Trataremos con detalle este asunto a continuación, puesto que en su expresión se reflejan bastante el espíritu y la sensibilidad del pueblo que recibía el muralismo mexicano.

#### **4. Popularización del arte *graffiti***

Los miembros de la clase social definida como “*yankee*” (término de origen extranjero adoptado como japonés) están latentemente descontentos con los valores y la cultura del *mainstream* de la sociedad y demuestran un sentido estético propio sin importar que por su gusto, en ocasiones, los cataloguen como “anacrónicos” y/o “antisociales”. También, como una de las subculturas japonesas, nadie habla de su existencia o de sus manifestaciones, a pesar de que cualquier japonés sabe de ellos.



Isamu Noguchi, Mercado  
Abelardo L. Rodríguez, ciudad  
de México, 1935.

Con frecuencia ellos utilizan palabras como “patriotismo” o “nacionalismo” para la identidad de sus acciones y de sus símbolos culturales. Asimismo, suelen formar bandas de motociclistas o de pandilleros y cada una acostumbra pintar *tags* y/o *graffitis* con *spray* en las calles y en las autopistas para delimitar y ostentar su territorio y su existencia.



Koujin Toneyama, *Árbol de la vida*, en la entrada de la Escuela Primaria de Seitoku Grakuen.

Las técnicas de estos *graffitis* se parecen a las que emplean los reprimidos, los discriminados y los políticamente marginados de otros países; por ejemplo, en el caso de Estados Unidos, los de origen africano y/o latino. Es el mismo estrato social en el que han penetrado ampliamente las palabras o símbolos, tales como, *rap*, *rasta*, *chicano*, *lowrider* y Che Guevara. Aunque el movimiento muralista mexicano es un acontecimiento de un país ajeno en Japón, fue la gente de este grupo social, quien entendió a fondo, desde su sensación corporal, el espíritu, los principios y la argumentación del muralismo en el momento de su surgimiento.

Se realizan *graffitis* en las ruinas, en los túneles abandonados, en los muros de concreto aparente, en las autopistas y debajo de los viaductos, es decir,

en los lugares no autorizados por el *mainstream* del arte ni por la sociedad en general. Si pintan en estos lugares, normalmente lo consideran como “*rakugaki* (garabatos)” o, en el peor de los casos, les imponen una multa.<sup>12</sup>

Los estudiantes de la carrera de arte y los artistas jóvenes empiezan a realizar sus obras experimentales de modo informal en estos lugares considerados como un espacio alternativo más libre y sin costo. Ellos no han estudiado las técnicas de pintura en dichos materiales en el plan de estudio regular en las escuelas. Jun Kitagawa, nacido cerca de 1965, después de haber terminado sus estudios en la Universidad de Arte de Tama, trabaja casi siempre independientemente. En 2006 este artista pintó un mural muy singular sobre el techo del puente de la Casa de Asistencia Social enfrente de la estación Kotobuki-cho en la ciudad de Yokohama, Kanagawa.

Kotobuki-cho es un lugar en donde se reunían constantemente muchos desempleados e indigentes en busca de trabajos jornaleros inmediatamente después de la segunda guerra mundial. La Casa de Asistencia Social les ofrecía comida, servicio médico y ayuda para encontrar un empleo fijo. Cada año, la gente que no tenía donde llegar en la época de fin de año, se juntaba naturalmente debajo del puente que conectaba la estación y la Casa. Ellos encendían una fogata grande y se la pasaban allí platicando. Con el tiempo, la fogata quedó constante en invierno y, de finales de noviembre a finales de febrero, no transcurría ni un día sin ella. En la parte inferior del puente acumuló el tizne negro de cinco centímetros o más por haber recibido el fuego durante más de cincuenta años. En 2008, se ejecutó el proyecto de reconstruir la Casa de Asistencia y se decidió tumbar el puente también. Esta historia le conmovió a Jun Kitagawa y se le ocurrió pintar el techo del puente como el último regalo de los ciudadanos a los obreros que se reunían allí. Utilizó sólo gis y *soapstone* que son materiales de bajo precio, y pintó flores al estilo *yamato-e* como el mural tradicional japonés *shoheki-ga* de color blanco sobre tizne negro. Al principio los obreros solamente estuvieron observando a Kitagawa, pero poco a poco lo iban aceptando como su camarada, y algunos le ofrecían un cinturón de seguridad y otros le proporcionaban un andamio más seguro y movable para la altura, así iban fortificando la amistad. Fueron ellos, los obreros pobres que se reunían allí, quienes acogían a diario cariñosamente a Kitagawa todo sucio de tizne caído al término de trabajo de un día. Convivir y compartir el espacio mural con los obreros y los artistas es el espíritu del muralismo mexicano. Éste es uno de los raros ejemplos de su resurrección sin el conocimiento previo sobre él (sabemos que, por la entrevista con el autor de este artículo, Kitagawa no sabía casi nada sobre el movimiento muralista en México).

Se desarrollaban los productos de colaboración entre las manifestaciones subculturales y artísticas a través del espacio plano llamado mural. En este ambiente cultural, Rocco Satoshi fue el que empezó a trabajar con los murales considerándolos como un espacio activo para la expresión. No se sabe en qué año nació Rocco Satoshi. Desde su infancia mostraba talento en el campo del arte en general, como en otras bellas

<sup>12</sup>Hay una publicación en inglés en que redefine y valora el término japonés “*rakugaki*” como un estilo de manifestación artística: Ryo Sanada y Suridh Hassan, *RackGaki Japanese Graffiti*, Laurence King Publishing, 2007. Existe una revista, aunque no se publica periódicamente, que presenta las fotografías a color de los *graffitis*: *KAZE Magazine*, Kaze Magazine-sha. También, desde 2003, el autor del presente texto escribe varios artículos en las revistas de auto para los aficionados de *lowrider* y en las de moda callejera.



Taro Okamoto, *Mito de mañana*, 1969, restaurado en Julio de 2006.

artes: por ejemplo la música. Sin embargo, su educación formal en arte fue mínima. A partir de los años ochenta, comenzó sus actividades artísticas pintando en los cercos para obras de construcción, en las mega pantallas de los salones de eventos, en los establecimientos comerciales y en otros lugares por el estilo. Su estilo, con referencias del arte *pop* vivo, profusamente colorido, se ha convertido en objeto de admiración para los ciudadanos. Empezó a trabajar en lugares públicos, principalmente en la ciudad de Yokohama. Por ejemplo, a pintar el exterior de autobuses municipales y de los vagones de trenes privados. También, lo designaron como responsable principal para pintar el muro debajo del viaducto del ferrocarril abandonado de la línea privada Toyoko, entre las estaciones



Taro Okamoto, *Mito de mañana*, 1969, restaurado en Julio de 2006.

Sakuragi-cho y Takashima-cho, que alcanza unas centenas de metros en total. Se enfrenta activamente con los problemas sociales tales como el SIDA, así como para apoyar acciones en contra de la pobreza en África. Por otro lado, por medio de la enseñanza de la pintura infantil, realiza murales con los niños sobre las paredes de inmuebles y establecimientos públicos, como las escuelas. Su fama aumentó internacionalmente por pintar murales con los artistas chicanos en el Parque Chicano, en San Diego, California. A través del contacto con esos artistas, Rocco se enteró del movimiento muralista de México.<sup>13</sup>



Okamoto frente a su mural en el entonces Hotel de México.

<sup>13</sup>Mi contacto con Rocco Satoshi empezó en los ochenta. No obstante, todavía no hay muchas publicaciones sobre sus trabajos. Para el detalle de la Exposición de Arte Contemporáneo de San Diego, véase el catálogo. *San Diego Contemporary Art Exhibition*, catálogo, Yokohama Citizens' Gallery, de noviembre a diciembre de 1992. Incluye un artículo de mi autoría: "American Contemporary Art —A View From Ethnicity—" (versión en japonés y en inglés), pp. 3-21. Relacionando con la nota 13, en el catálogo se consultó las obras de Rocco en San Diego (pp. 97-100).

En 1992 se llevó a cabo la exposición *San Diego Contemporary Art Exhibition* en el Citizens' Gallery de Yokohama, para celebrar el 30 aniversario de las ciudades hermanas entre Yokohama y San Diego. A pesar de que la exposición tenía un carácter internacional reflejando la situación de coexistencia multicultural de San Diego, el porcentaje que ocupaban las obras de los chicanos en ella era alto. En aquella ocasión, tres de ellos realizaron murales en el viaducto mencionado arriba de la línea Toyoko.

En la época de alto crecimiento económico de Japón en los años ochenta, en busca de obtener mejores ingresos, regresaron los descendientes japoneses de la segunda y tercera generaciones que habían emigrado a América del Sur. Sin embargo, ellos quedaron marginados del *mainstream* de la sociedad japonesa por su desconocimiento del idioma, su falta de comprensión sobre la cultura tradicional y la dificultad de relacionarse con la sociedad local. Los hijos de grupos semejantes, al crecer, se enfrentaban con la discriminación tangible e intangible de la sociedad japonesa. A partir de la segunda mitad de los años noventa, empezaron a manifestarse los mensajes de quejas y resistencia a dicha sociedad en los espacios públicos de las regiones en donde viven muchos latinos de



Okamoto preparando los dibujos de la obra, 1968, Foto: Museo Municipal de Nogaya.

origen japonés, tales como la ciudad de Hamamatsu en Shizuoka y la de Ota en Gunma. Las placas, *tags* y *graffitis* mezclados en japonés, español y portugués son productos sin nacionalidad y de naturaleza diferente. Se entienda o no perfectamente, el contenido de los mensajes para los japoneses, han crecido tanto en la simpatía por el clamor desde el alma de la gente que sufre por esta contradicción social, como en la sensibilidad de sentir lo interesante de esta manifestación visual. Por lo tanto, los medios de comunicación también presentan activamente estos *graffitis*.



Okamoto bailando frente a su mural. 1969.

Hacia el cambio del siglo, del XX al XXI, se observa un fenómeno de la expansión del arte tipo callejero en mega pantallas, dirigido al *mainstream* de la sociedad. En ese momento, los museos públicos, que eran el cuartel de la cultura *mainstream*, requerían en sí una autoreforma de su función social. Una prueba experimental para unir estos dos fenómenos fue la exposición *X-COLOR Graffiti in Japan* celebrada en el Contemporary Art Gallery del Art Tower Mito en 2005. Por la idea de arte callejero, se realizaron las obras no sólo en la galería sino también en los muros exteriores que dan al estacionamiento oriente y en varias partes dentro de la ciudad de Mito.<sup>14</sup>



Okamoto con el maestro Siqueiros en el Polyforum Cultural Siqueiros, 1969.

Hubo opiniones a favor y en contra de este proyecto, por lo tanto por el momento, aún no podemos aseverar de que ha sido aceptado el mural *graffiti* callejero en el mundo del arte *mainstream*. A su vez, en las palabras de los artistas invitados a dicha exposición no hubo ninguna referencia directa al movimiento muralista mexicano, que ocurrió hace cerca de noventa años. Los artistas jóvenes han aprendido un tipo de arte fuera del *mainstream*, posterior a los años ochenta, y como consecuencia admitieron la expresión del *graffiti* para aprovechar un muro de gran superficie.

No obstante, si se comprende el muralismo mexicano como una manifestación de la superación del eurocentrismo del siglo XX y una persecución del modernismo alternativo de arte, se puede entender que el arte *graffiti* es un modo de sucesión del movimiento muralista mexicano bajo la situación social del mundo globalizado y dispersado.

Las actividades del grupo llamado Rinpa Eshidan merecen la atención como un modo de mural del siglo XXI. El Rinpa Eshidan está formado por los egresados de varias carreras de la Universidad de Arte de Tama

<sup>14</sup>Después de terminar la exposición, todavía en el presente año 2007 quedan algunas obras tanto en el estacionamiento de la galería como en algunas partes dentro la ciudad de Mito.



y el nombre del grupo es una parodia del nombre de la escuela de arte Rinpa que nació en la era de Edo en Japón.

Por un lado, ellos llevan la producción de murales a la práctica en colectivo y, por otro lado, algunos de los miembros graban las escenas en vivo, es decir en pleno trabajo creativo. Después, suben la imagen montada en el sitio web de videos digitales YouTube. Hay más de un millón de visitantes al sitio web del Rinpa Eshidan.<sup>15</sup>

De tal manera, cambió la forma de disfrutar un mural. Antes el mural se ubicaba en un lugar específico, dado que había que ir hasta el sitio donde estaba para conocerlo. Rebasando este límite, ahora se puede acceder desde todas partes del mundo por medio de Internet. Por la característica de YouTube, los visitantes pueden subir sus comentarios. Quede o no quede físicamente el mural, en el video aparece desde el proceso de su realización hasta el producto acabado. Además, el video es también una obra independiente del mural. Por esta doble estructura, se asegura el carácter público de un mural y se adquiere un carácter universal a través del empleo de un nuevo medio como Internet. Si pensamos el punto sobre por qué el soporte tiene que ser un “mural”, podemos señalar que este ensayo busca un acercamiento diferente a los estudios sobre el muralismo mexicano que hasta hoy no han puesto énfasis en su naturaleza de *performance*.

El mural de Okamoto antes de la restauración.

## Bibliografía

*Nichi-boku koryu-shi (Historia del intercambio entre Japón y México)*, PCM-shuppan, Asociación México Japonesa (ed.), Japón, 1990.

*X-COLOR Graffiti in Japan*, Japón, Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 2005.

Craven, David, *Diego Rivera as Epic Modernist*, Nueva York, Macmillan, 1997.

Kato, Kaoru, “American Contemporary Art –A View From Ethnicity–” (versión en japonés y en inglés), *San Diego Contemporary Art Exhibition*, catálogo de la exposición, Japón, Yokohama Citizens' Gallery, 1992.

Kato, Kaoru: “Isamu Noguchi to mekishiko hekiga undo (Isamu Noguchi y el movimiento muralista de México)” en *X-Knowledge mook HOME*, vol. 4, núm. 2, julio de 2004.

<sup>15</sup>Es la cifra de visitantes desde que lo subieron por primera vez a principios de 2007 hasta diciembre del mismo.

- Kitagawa, Tamiji, *E wo kaku kodomotachi –Mekishiko no omoide—*(Los niños pintores –la memoria de México–), Japón, Iwanami-shoten, 1952.
- Kitagawa, Tamiji, *Mekishiko no seishun. Jugonen wo indian to tomoni* (Mi juventud en México: quince años con los indígenas), Nihon-tosho-senta, Japón, 2002.
- Cosmopolitan Modernisms*, Mercer; Kobena, ed., Londres, The MIT Press, Cambridge, 2005.
- Seitan 120 nen: Tsuguharu Fujita ten* (Leonard Foujita: en el 120 aniversario de su nacimiento), catálogo de la exposición, Japón, Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, 2006.
- Okamoto, Taro y Seiichi Izumi, *Taiwa Okamoto Taro Izumi Seiichi. Nihonjin wa bakuhatsu-sinakerebanaranai. Fukkoku- zoho nihon- retto bunkaron* (Diálogo entre Taro Okamoto y Seiichi Izumi: los japoneses tenemos que explotar. Sobre la cultura del archipiélago japonés), reimpresso y aumentado, UM promotion, Japón, 2000.
- Sanada, Ryo y Suridh Hassan, *RackGaki Japanese Graffiti*, Londres, Laurence King Publishing, 2007.
- Toneyama, Kojin, *Mekishiko mandara* (México mandala), Japón, Ozawa-shoten, 1981.
- Toneyama, Kojin, *Mehiko Mahiko* (México mágico), Japón, Chikuma-shobo, 1989.
- Yuhara, Kanoko: *Fujita Tsuguharu Pari kara no Koibumi* (Tsuguharu Fujita: Cartas de amor desde París), Japón, Shincho-sha, 2006.

## 概要

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

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

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

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

「メキシコ美術展」が開催された1955年から1960年代初期に関西から「具体」グループが国際舞台に進出するまでの期間、日本の美術界では「リアリズム」の可能性についての議論が巻き起こった。その際にリアリズム絵画の指標として度々参照されたのがメキシコ壁画運動であった。しかし1972年にシケイロス展が開催された時期は、すでに西欧のアンフォルメル運動と対応した「具体」の国際的評価が高まる時期と対応し、もはや若い世代の美術作家の指針とはならなかった。その後も1970年代後半に出現する「もの」派の主張に圧倒され、「リアリズム」論からのメキシコ壁画運動評価の動きは下火になる。

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

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

1992年横浜市でサンディエゴ現代美術館が開催された時、総勢10人近いチカーノ美術作家が来日し、4人のチカーノ美術作家が講演とライブ・壁画ペイントを実施した。メキシコ壁画運動の精神を継承するチカーノの壁画表現は、日本のサブカルチャーシーンに多大なインパクトを与えた。

2005年公立の美術館では初となるグラフィティ展が水戸現代美術センターで開催された。美術館の中だけでなく、建物周辺の歩道脇壁にまで進出した壁画作品は、公立美術館の企画ということもあり表現内容はかなり消費・無害化されたものだったが、それでもメインストリーム美術の展示を旨とする美術館ではなし得なかった快挙といえる。一方、反体制的なパブリック・アートとして出発したグラフィティは美術としては認められないという立場から企画そのものに対する反対論も巻き起こった。

こういった日本のメインストリーム美術界の動きとは無縁に、より若い世代のアーティストたちはトランスメディア的な動きを示している。多摩美術大学卒業生5人で結成された輪流絵師団は、勿論江戸時代の絵師尾形光琳の名を襲っているのだが、注目すべきはその表現手法である。

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

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

北川民次(1894-1989)は静岡縣榛原郡金谷町生まれで、実家は生茶業を営む農家だった。早稲田大学に進学するも中退し、画家の道をめざすようになった。1914年に渡米し、ニューヨークでは建設工事のアルバイトをしながら1917年から1921年までアート・スチューデント・リーグで学び、ジョン・スローンなど社会派と呼ばれた無名の民衆や都会生活の暗部を描く作風に感化された。1923年にキューバ経由でメキシコをめざした。メキシコではサン・カルロス美術学校で学び、その期間の交友関係から野外美術学校の活動に参加した。1931年までディアス・デ・レオンの元でトルルバン野外美術学校の教師から副校長まで務め、1932年からタスコに新設された野外美術学校の校長として赴任したが、教師は北川一人だった。メキシコでの北川の評価は画家としてはではなく教師としてのものだった。進行中のメキシコ壁画運動、メキシコ美術ルネッサンスの動きの渦中にあつたため、かえってメキシコ美術界全体の動きをつかめず、物理的な交友関係にも制約があつた。それでもタスコで妻子と住んだ北川の住居は「カーサ・デ・キタガワ」と呼ばれ、メキシコのみならず世界中からタスコを訪れる美術作家、コレクターたちの交流の場となつていた。〈注1〉

北川は1936年にメキシコを去るが、メキシコで描き貯めたおびただしい数の素描、版画、油絵を持ち帰った一方、壁画は残していない。日本帰国後はてつ子夫人の実家のある瀬戸市に居を構えた。1955年にメキシコを再訪し、1959年に瀬戸市市民会館で大画面のモザイク壁画制作に取り組んだ。他に瀬戸市市立図書館の陶板壁画(1970年)〔図1〕など現存する壁画作品の多くは地元とその周辺に限られ、また恒久性と技術伝統の確かな陶板を使ったものが多い。その意味ではメキシコ壁画の移植という側面と、日本伝統の陶芸技術の現代建築への適用という二つの側面を持っている。またメキシコや日本での児童美術教育の経験を反映した、素材ゆえに普遍性を持つような主題、非歴史的なモチーフを採用しているのが目立つ。一方、評論活動では日本人で唯一のメキシコ美術界と交流のあつた美術作家ということから、かなり頻りに壁画三巨匠や野外美術学校の教師陣、メキシコでの教え子で成長した若手美術作家などについて書いていた。戦後から1960

年代までのメキシコ壁画運動の動向を中心とした美術情報のほとんどが北川によって日本人に紹介されたといえる。〈注3〉メキシコでの体験はまた教育面で発揮され、1960年代の相次ぐ日本人美術家のメキシコ訪問のきっかけを作った。ただ作品を見ると日本美術界の事情や経済的制約、美術市場の状況などから、主題やモチーフを除いてメキシコ壁画運動の影響を反映したものは極めて限られる。この意味で、北川は日本にメキシコ壁画運動やメキシコ美術ルネッサンスの情報を正確に伝えてきた第一人者と評価される。

藤田嗣治(1886-1968)は東京美術学校を卒業後、1912年にパリに留学している。パリ到着後まだ間もない時期にダイエゴ・リベラと会い、川島理一郎と共に絵のモデルともなった。リベラとはその後第一次世界大戦の戦禍を避けて避難したマドリッドでも再開し、旧交をあたためている。〈注3〉

藤田は1931年から南米に歴た。ブラジル、アルゼンチン、ゴリビア、ペルー、エクアドル、キューバに滞在した後、1932年11月にベラクルス港からメキシコ市に入り、約七ヶ月滞在していた。北川の住むタスコを訪れた他、旧友のリベラとも再会し、メキシコ壁画運動についての知識を仕入れていた。

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

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

メキシコ壁画運動の精神との影響関係が読み取れるのは1937年2月から3月にかけて秋田県秋田市の富豪平野政吉の邸宅敷地内土蔵に描かれた壁画である。幅約20メートルの壁に「秋田の行事」秋田の古い町並みとそこで繰り広げられる伝統芸能の祝祭を描いた。

「秋田の行事」着想としてはリベラが1922年から1928年までかけて完成させた公教育者(S・E・P)壁画と同じものを感じる。同時代のナショナルなアイデンティティーを地方の伝統文化の表象に見出し、絵画に残すというものだ。

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

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

そして1935年秋からアルパテル・ロドリゲス市場2階部のレリーフ壁画制作に着手した。ロドリゲス市場では同時期パブロ・オイギンス、アントニオ・ブホルなど職能的なLEAR(革命的芸術作家・芸術家連盟)のメンバーも壁画プロジェクトに参加しており、様々な機会に彼らの議論をきくこととなった。約10ヶ月かけて縦3.5メートル、横幅20メートルのレリーフ「メキシコの歴史：戦争」を完成させた。「色彩を極限まで抑さえ、遠近の効果はコンクリートの厚みで調整するなど彫刻家らしい発想に満ちたものだ。

反ファシズム、反戦争の主張がある一方、アインシュタインの相対性理論の公式  $E=mc^2$  も刻まれている。これはこのメキシコ壁画以降、大地感覚に根ざしながらもより普遍的かつ純粋な形態をめざす方向を暗示している。飛躍の原点という意味でノグチにとってメキシコでの壁画体験は偉大な反面教師であった。〈注5〉

## 2. 「メキシコ美術展」に感化された世代：利根山光人と岡本太郎

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

1921年生まれのリ根山は国語教師になるべく1943年に早稲田大学文学部を卒業したが、版画制作に魅せられ、画家の道を選ぶ。メキシコ美術展では日本の縄文時代美術に通底する大地に根ざした力強い表現性や造形性、魔性の力を感じ取った。それはまた所説西成美術の模倣でしかない戦後期の日本現代美術世界からの決別の瞬間でもあった。1959年には国立芸術院でメキシコ初の個展を開催した。またこの時に利根山は当時チャプルテペック城（現歴史博物館）での壁画大作「ディアス独裁制から革命へ」に取り組んでいたシケイロスと交流し、終生の友となる。

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

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

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

やがて岡本の美術作家としての創作意欲は、壁画運動の中心であったメキシコでそれらと互角に自分の作品を展示したいという願望に繋がった。1967年のメキシコ訪問の際にマヌエル・スアレスの依頼でホテル・デ・メヒコ（現世界貿易センター）ロビー上部に幅30メートル、高さ5メートルの巨大壁画「明日の神話」を描くこととなった。1968年のスタートから1969年の完成までに日本とメキシコの間の往復回数には80回を超えた。しかしホテル・デ・メヒコから世界貿易センターへ改修されるまでのある時期にこの壁画は撤去され、その後行方不明になっていた。2003年に発見され、日本での修復の後、2006年公開された。〈注9〉

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

壁画運動の興隆したメキシコで壁画を描いてみたいという願望は、岡本だけでなく、多

くの日本人美術作家にも共通するものだった。実現した例は少ないが、例えば1987年に日本メキシコ学院の体育館外壁を横浜在住の美術作家西森植子の指導でメキシコ入生20名と日本から訪れた児童14名による合作壁画などがある。〈注9〉

### 3. 新しいタイプの壁画

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

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

第二点はパソコンや他の電子機器の技術革新に伴うダウンサイズ化、価格低下、OSやソフトウェアの発展によって美術作家が個人の表現ツールとして利用可能となったことだ。一般にメディア・アートと呼ばれ、彫刻や絵画といった伝統の美術概念では捉えきれない新ジャンルの興隆であり、若い世代の美術作家には魅力あるものになった。理論的には解像度と印刷メディアの問題さえ克服できれば数百平方メートルサイズの壁画も一台のノートパソコンから制作できる時代になり、「壁画」とは単にサイズの大きな平面作品という以上の意味をもたなくなつた。〈注10〉

第三点は、それまで美術の世界とは一線を画していたマンガの世界とのハイブリッド化である。マンガがサブカルチャーの表象だった時代の記憶が薄れ、週刊マンガ誌が千万部単位で流通する新しい文化環境の出現によって、「ジャポップ」と呼ばれるようなマンガの表現手法を適用した美術表現の潮流が出現上がった。元来はマンガのマニアックな愛好家を指していた「オタク」という存在が社会現象となると、「パブリック」とか「社会」、「コミュニティ」に対する意識はますます希薄になり、美術表現もこの現象に対応するかのように「私化」していった。〈注11〉 大画面の壁画といえば、それはもはや大量生産・大量消費の社会が自由、平等、発展をもたらすという幸福神話を再生産するグローバル企業の宣伝広告の場という認識しかもたなくなった。

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

### 4. パブリック化されるグラフィティ・アート

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

また彼らは多くの場合、自分たちの文化の表象や行動のアイデンティティとして「愛国的」とか「国粋主義」という言葉を使う。また暴走族や〜組といった集団を結成するこ

とも多く、各集団の調張りや存在を誇示するためストリートや高速道路にスプレー缶でグラフィティを描くことも常態化した。(註11)

それらグラフィティの手法は他の国々で社会から抑圧され、差別されてきた人たち、政治的に疎外されてきた人たち、例えばアメリカ合衆国ならアフリカ系アメリカ人やラティノ、が採用してきたもの、と類似している。ラップ、ラスト、チカーノ、ローライダー、チューグババといった言葉や記号が最も広範囲に浸透している社会層でもある。メキシコ壁画運動は日本にとってあくまで異文化世界での出来事ではあったが、その勃興当時の精神や主義・主張を身体感覚からもっともよく理解したのはこの社会集団である。(註12)

グラフィティが描かれたのは都市の廃墟や廃棄されたトンネル、打ちっばなしのコンクリート壁、高速道路や鉄道の高架下の空間などである。つまりはメインストリーム美術からも一般社会からも認可された場所ではない。こういうところに絵を描けば、多くの場合「落書き」とみなされ、場合によっては罰金の対象にもなる。(註13)

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

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

また廃棄された桜木町から高島町間の私鉄東横線高架下を繋ぐ、総延長数百メートルに及ぶ壁面の総合プロデューサーにも任命された。AIDS問題やアフリカの貧困救済といった社会問題にも積極的に取り組み、また児童画教育などを通じて生徒と共に学校など公共施設に壁画を描くような活動も行っている。ロコの国際的評価はカリフォルニア州サンディエゴのチカーノ・パークにおいてチカーノ美術作家と共に壁画を描いたことで高まった。ロコはこのチカーノ美術作家たちとの交流からメキシコ壁画運動についての知識を得ている。(註14)

1992年に横浜市・サンディエゴ姉妹都市三十周年を記念して市民ギャラリーで開催された「サンディエゴ現代美術展」は、サンディエゴの多文化共存状況を反映した国際的なものだったが、チカーノの作品が占める割合は多かった。また、この機会に来日した美術作家たちのうち、3人のチカーノ美術作家が前述の東横線高架下の壁面に作品をのこしていった。(註15)

1980年代の日本の高度経済成長期にはまたかつて南米に移住した日本人の二世、三世といった人たちがよりよい収入の道を求めて日本に戻ってきた。しかし、日本語が使えないとか日本の伝統文化への無理解、地域社会へのコミットメントの難しさなどから、メインストリームの日本社会から疎外されたマージナルな存在であった。こういった集団の子供たちは大きくなるに従って日本社会から受ける有形無形の差別に直面した。1990年代後半からこういった日本社会への不満や抵抗のメッセージが日系ラティノの多く住む地域、たとえば静岡県浜松市や群馬県太田市などの公共空間に顕在化するようになった。日本語、スペイン語、ポルトガル語などの入り混じったブラカやグラフィティは実に異国籍風で異質だが、日本の若者の間では、メッセージ内容が完全に理解できるわけでないにせよ、そういった社会の矛盾に苦しむ人々の魂の叫びへの共感や視覚表現を面白いと感じる感性が育っており、マス・メディアなどでも積極的にとりあげられるようになった。(註16)

20世紀末から21世紀へという世紀の変わり目に向かって、ストリート系の大画面アートの社会進出という現象が観察される。この時期、またメインストリーム文化の牙城であった公的美術館自体もその社会的機能の自己変革が求められていた。この二つの現象を結びつける実験的な試みが2003年水戸芸術館現代美術センターで開催された「X-COLOR グラフィティ・イン・ジャパン」展である。ストリートという発想から美術センターの中だけでなく、東側駐車場に面した外壁や水戸市内数箇所にも壁画が描かれた。〈注14〉

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

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

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

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

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

#### <脚注>

01. 北川とメキシコ人美術作家、評論家、美術教育者、学生たちとの交流を生き生きと描いたものに、北川民次著、「絵を描く子供たち—メキシコの思い出—」影畫書房、1952年。1955年のメキシコ再訪に合わせて出版されたのが同著「メキシコの青春—十五年をインディアンと共に—」であり、2002年に日本図書センターから「北川民次—メキシコの青春—十五年をインディアンと共に—」として復刻出版されている。リベラとの個人的交流の証としては遺稿所蔵の作品の中に、サンアンヘルにあるディエゴとフリーダのスタジオ（1931年着工、現美術館）を描いた素描作品などがある。
02. 「ボサダ」、美術手帖、1948年10月、「メキシコの画家たち」、美術手帖、1953年4月、「シケイロス—人と作品」、みずぶ、1954年2月、「ルフィノ・タマヨに会う」、みずぶ、「話題の異色作家リヴェラを語る」、みずぶ、1955年5月、1955年9月、「シケイロス—人と芸術」、みずぶ、1955年11月、「シケイロス—戦争の権威者」、世界の名著、1956年5月、などが代表的なものだが、このほかに対談、座談会記録など多数。
03. ディエゴ・リベラは1914年2月頃、藤田と友人の川島理一郎の二人をモデルとした再像画を描いた。藤田と川島をモデルとした絵画はもう1枚あり、1914年4月のリベラ個展で出品されていた。スペインのマド

- リッドでの再会は1914年12月。
04. 『生誕120年 藤田嗣治展 パリを魅了した異邦人』展カタログ、東京国立近代美術館館、2006、p. 75、p. 86、p. 88、p. 98に関連記述、藤田かの子著『藤田嗣治 パリからの書文』新編注、2009、第四巻、pp. 186-188にく秋田の行事の詳細記述。
  05. 加藤薫著『イサム・ノグチとメキシコ壁画運動』、『エクスマレッジムック HOME イサム・ノグチ生誕100年』、エクスマレッジ社、2004年7月、pp. 140-141。
  06. 『メキシコ美術展』東京国立博物館、1955年9月10日-10月20日、ただしパリ前に出品されたデイエゴ・ラバラの壁画作品<戦争の悪夢、平和の正夢>はなかった。
  07. 利根山の自著出版物は多い、ここでは『マヤ芸術の拓本展』カタログ、東京国立近代美術館、1963、『メキシコ』、筑摩社、1964、『メキシコ植民地』、小沢書店、1981、『メヒコ・マヒコ』、筑摩書房、1989などを参照。
  08. 岡本太郎の自著-他著出版物も数々ものがある、引用は『対話 岡本太郎 泉潤一 日本人は 爆発しなければならぬ』復刻増補日本列島文化論、アム・プロモーション、2000、p. 50より、<明日の神話>は2003年に存在が確認された後、2005年に日本に移送された、複製された壁画<明日の神話>は2006年7月8日から8月31日のに期間、東京、砂留の日本テレビ・ゼロスタ広場で無料一般公開された。
  09. 日置昭公編『日米交流史』、PCM出版、1990、p. 1041、ちなみに編出版物第IV部文化交流編 5-6冊 (pp. 1011-1142) にメキシコに魅せられた多くの日本人美術作家の動向が記述されている。
  10. 著者の娘には 2004年にパリ大学壁画教授 が米国ナカーノ・アート壁画を写真に撮り、現物と同サイズまで拡大し本に印刷した作品9点の展示例が浮かんでいる。
  11. 『オタク』という言葉の定義や社会現象については 岡田とシオ著『オタク文化論』、アム・プロモーション、2000、p. 10を参照。
  12. 『落書き』という日本語を美術の一表現様式として再定義し、評価した英文出版物に Ryo Sanada/Suridh Hassan, "RackGaki Japanese Graffiti", Laurence King Pub, 2007, がある、不定期ながら日本のグラフィティ作品をグラフィック写真で紹介してきている雑誌出版物に『KAZEマガジン』、がある、著者も2003年以後ローライダーファン向け自動車雑誌やストリート系ファッション雑誌などで執筆活動を展開している。
  13. 著者との交流は1980年代に始まるが、ロコ・サトシの商業についてのまとまった出版物はまだあまりない、ここでは確認のために 藤田とシオ著『オタク文化論』、アム・プロモーション、2000、p. 10を参照、横浜におけるサンディエゴ現代美術展の詳細については『サンディエゴ現代美術展』カタログ、横浜市民ギャラリー、1992年9-10月を参照、著者撰文『多民族文化のアメリカ現代美術』(和文・英文)も収録掲載、pp. 13-21、上記注13に関連してカタログ中ではロコのサンディエゴ作品も参照している (pp. 97-100)。
  14. 展覧会が終了した後も2007年現在芸術センター駐車場や水戸市内にまだ数点の作品が残されている。
  15. 2007年初頭に初めてサイトにアップされてから12月までのヒット数。

#### <参考文献>

- 岡本太郎・泉潤一対話、『日本人は爆発しなければならない-日本列島文化論-』、アム・プロモーション、2000
- 加藤薫、『イサム・ノグチとメキシコ壁画運動』、『エクスマレッジムック HOME』Vol.4, No.2 収録、2004年7月。
- 藤田かの子著、『多民族文化のアメリカ現代美術』、『横浜・サンディエゴ姉妹都市提携35周年記念 サンディエゴ現代美術展』カタログ収録、横浜市民ギャラリー、1992年。
- English version, "American Contemporary Art - A View From Ethnicity -", 北川民次、『メキシコの青春 十五年をインディアンと共に』、日本図書センター、2002年。

- 、「絵を描く子供たち—メキシコの思い出」、岩波書店、1952
- Craven, David, "Diego Rivera as Epic Modernist", Macmillan, New York, 1997.
- Mercer, Kobena ed., "Cosmopolitan Modernisms", The MIT Press, Cambridge, London, 2005.
- Sanada, Ryo and Hassan, Suridh, "RackGaki Japanese Graffiti", Laurence King Publishing, London, 2007.
- 東京国立近代美術館編、「生涯120年藤田嗣治展」カタログ、2006年
- 利根山光人。「メキシコ受茶羅」、小沢書店、1981
- 、「メヒコ・マヒコ」、筑摩書房、1989
- 日蘭協会編、「日墨交流史」、PCM出版、1990
- 水戸芸術館現代美術センター編、「X-Color Graffiti in Japan」展カタログ、2005
- 満原かの子。「藤田嗣治 バリからの恋文」、新潮社、2006