

北川民次と「野外美術学校」

——日本人画家の見たメキシコ・ルネサンス——

田 中 敬 一

はじめに

北川民次(1894-1989)は1923年、ニューヨークで絵画の基礎を学んだ後、キューバ経由でメキシコに渡った。そして日本に帰国する1937年までの15年間、メキシコに滞在した。民次は1924年、サン・カルロス美術学校(Academia de San Carlos)を卒業すると、トラルパン野外美術学校で美術教師として雇われた。また1931年から帰国する直前まで、タスコ野外美術学校で校長を務めている。そして画家としてまた美術教師として、後にメキシコ・ルネサンスと呼ばれる美術運動に身を投じた。

民次が美術教師として働いた「野外美術学校」Escuela de Pintura al Aire Libreは、1913年、印象派の画家アルフレド・ラモス・マルティーンネス(Alfredo Ramos Martínez)によってメキシコ市郊外に建てられた。本来はサン・カルロス美術学校の授業を補完するために作られたが、革命戦争が激化したため、翌年閉校された。

そして7年後の1920年、当時、国立大学(現在のメキシコ国立自治大学)の学長であったホセ・バスコンセロス(José Vasconcelos)によって政府の教育機関として制度化された。その後カリユス政権(1924-1928年)になると、メキシコ各地に野外美術学校が建てられ、一般民衆の美術教育に貢献した。そして「壁画運動」とともに1920年代のメキシコ文化ナショナリズムを牽引した。しかし1930年代に入ると、急速に衰え、北川民次が校長を務めたタスコの野外美術学校(1931-1937年)を最後にその幕を閉じた。

民次は帰国後、メキシコ時代について回想したエッセイ『絵を描く子供たち』(岩波書店、1952年)および『メキシコの青春』(光文社、1955年)¹⁾を残している。本稿では野外美術学校の歴史を民次の自伝的エッセイと照合しながら、その美術史上の意義について検証する。そして民次がメキシ

この美術の発展にどのように貢献したか明らかにしたい。

I. 野外美術学校の設立

1. 革命前夜のメキシコ美術

野外美術学校は、1913年、メキシコ市郊外のサンタ・アニータ (Santa Anita) に、サン・カルロス美術学校の元校長アルフレド・ラモス・マルティーネスによって創設された。これはサン・カルロス美術学校の旧態依然たる教授法に対して抗議する学生ストライキが直接の引き金となったと言われている。²⁾

ここで19世紀から20世紀初頭のメキシコにおける芸術教育について述べよう。19世紀の芸術教育は、サン・カルロス美術学校がその頂点に位置していた。この学校は1947年、サンタ・アナ将軍が再建した国立の芸術学校で、教師の大部分は旧宗主国スペインより招聘された。³⁾ 美術教育では、スペインやイタリア絵画が主流で、作品のテーマも植民地時代後期から続く新古典主義的なものが多かった。しかし19世紀後半になるとホワン・コルデロ (Juan Cordero) やホセ・マリア・ベラスコ (José María Velasco) といったサン・カルロス美術学校の卒業生が教師に登用された。そして彼等はメキシコ独自のテーマ、例えば地方都市の風俗、先住民、あるいは自然を作品に描き、国民芸術を創造しようと考えた。

また20世紀初頭になると、ヨーロッパの前衛的な手法がメキシコに紹介される。ラモス・マルティーネスは印象派の画家で、サンタ・アニータ野外美術学校ではセザンヌの技法が教えられた。またヨーロッパに留学していたドクトール・アトル (Dr. Atl) ことヘラルド・ムリリョ (Gerardo Murillo) やサトゥルニノ・エラン (Saturnino Herrán) が帰国した。⁴⁾ そして彼らに刺激を受けたメキシコの若手芸術家たちは、独立百周年にあたる1910年に、メキシコ的なテーマを新しい技法で表現したメキシコ芸術展を企画していた。この展覧会は直前に勃発したメキシコ革命で実現はしなかったが、国民芸術を創始しようとするメキシコ芸術界を象徴する出来事であった。

2. 学生ストライキ

1911年7月、サン・カルロス美術学校で学生のストライキが勃発した。

これは独裁者ポルフィリオ・ディアスの失脚と呼応して生まれたが、学生たちは学長リバス・メルカドに授業の改革や学校の制度改革を要求した。彼らは絵画・彫刻・版画を専攻する学生たちで、特権的な建築学科の学生に対する不満が背景にあったと言われている。しかし最大の原因は学校の旧態依然たる権威主義的教授法（「アカデミズム」）にあった。また学生たちは解剖学の授業を現行の1年から2年にすること、また絵画・彫刻・版画を建築から分離し、学校を再編するよう要求したが聞き入れられなかった。そこで学生たちはコミュニケを発表し、教育大臣ロペス・ポルティエリョ・イ・ロハス（López Portillo y Rojas）に直訴した。こうした言動にリバス学長はますます態度を硬化させ、何人かの学生を退学処分とした。その結果、学生ストは混迷を深めることとなった。

同年11月、教育大臣は事態の打開を図るため、ヨーロッパから帰国したばかりのラモス・マルティーネスに新しく美術と彫刻の学校を開く許可を与えた。一方リバス学長は1912年4月、辞任した。そして10ヶ月に渡ったストライキに終止符が打たれ、ラモス・マルティーネスが校長に帰任した。サンタ・アニータに最初の「野外美術学校」が開校したのは、それからまもなくしてからであった。

3. サンタ・アニータ野外美術学校

ラモス学長は、ヨーロッパで学んだ印象派の画法をメキシコに伝えようと考えた。当時、ヨーロッパでは印象派はすでに廃れ、フォーヴィズム、ポスト印象派、表現主義、キュビズム、未来派といった前衛的な絵画に取って代わられた。しかしラモス・マルティーネスは印象派の改革的で、自由な作風を学生に伝えようとした。印象派の絵画は光の動きを捉え、一瞬の変化を作品に描くことを特徴とした。そのため従来の写実主義の絵画のように室内で人物や静物を描くのではなく、野外に出て、自然の中で制作に従事した。そこで彼は、メキシコ市南西部のイスタパラパにあるサンタ・アニータに一軒家を借り、サン・カルロス美術学校の学生に開放した。

サンタ・アニータ野外美術学校は、フランス印象派の画家ミレーやルソーが住んだ村の名前に因んで、「バルビゾン」Barbizonと呼ばれた。メキシコ人画家フェルナンド・レアル（Fernando Leal）は、この野外美術学校について次のように記している。「サンタ・アニータのチナンパにある質素な家は、画家たちの小さなコロニーとなった。彼らはストライキの中

心となった学生たちで、先住民も感心したように、その家を囲む庭の入り口には、*Barbizon* と神秘的な文字で名前が描かれた看板が掛けられていた。⁵⁾そしてフェルナンド・レアルや画学生たちは、サンタ・アニータのどかな自然の中で制作に従事することとなった。

しかしサンタ・アニータ野外美術学校は、翌1914年には閉鎖を余儀なくされた。メキシコ革命が新しい局面を迎え、戦争が激化すると、多くの学生が革命軍兵士として戦場に赴いたからだ。また創設者のラモス・マルティーネスも、ビクトリアノ・カランサが失脚すると、校長職を辞任した。しかも彼の後任として校長に就任したヘラルド・ムリリョは、前任者が広めようとした印象派の画法を拒み、革命に奉仕する絵画制作へと方向転換した。多くの芸術家が革命に身を投じたことを考えると、やむを得ない選択であったと言えよう。

このように短命に終わったサンタ・アニータ野外美術学校であるが、その意義は決して無視できない。サン・カルロス美術学校の旧態依然たる授業に不満を抱いた学生たちのストは、「アカデミズム」の弊害を告発し、ヨーロッパの新しい画法を学ぶ機会を獲得した。そしてこれがきっかけとなり、メキシコの芸術教育が新しい局面を迎えることになったことは美術史家の一致した見解である。

II. コヨアカン野外美術学校

1. バスコンセロスと野外美術学校の再建

その後、野に下ったラモス・マルティーネスは、フェルナンド・レアル、ラモン・アルバ・デ・ラ・カナル (Ramón Alba de la Canal)、フランシスコ・ディアス・デ・レオン (Francisco Díaz de León) といった教え子たちと共に、野外美術学校の再建に乗り出す。そして1920年、国立大学長バスコンセロスの財政的支援を受け、メキシコ市南部チマリスタック (Chimalistac) の旧家を借り、野外美術学校を再建した。

一方、バスコンセロスは1921年、文部大臣に就任すると、潤沢な文教予算に支えられ、教育制度の改革に乗り出す。彼は一般教育を義務化し、今日の学校制度の礎を築いたが、その功績は高く評価されている。また哲学者でもあったバスコンセロスは、芸術の救済的役割を信じ、美術や音楽を学校教育に組み込んだ。また一般大衆のために、芸術の普及にも務めた。

その他、彼の所管する国立高等学校の壁面を画家に開放し、壁画を描かせたが(1921年)、これがきっかけとなり「壁画運動」が始まったことはよく知られている。

また政治家としてバスコンセロスは、革命によって荒廃したメキシコを、国民が一致団結して再建にあたることを目指した。彼はメスティーソの文化をもとにメキシコの国民文化を創ろうと考えたが、「壁画」や「野外美術学校」は単に芸術を国民に広めるだけでなく、異なる人種からなるメキシコ国民を統一し、国民意識を育てる役割を担った。

2. コヨアカン野外美術学校(1921-1924)

チマリスタック野外美術学校は手狭であったため、1年後、コヨアカンに移転した(1921年)。コヨアカン野外美術学校はかつてのアシエンダで、屋敷の他、広い公園や中庭があった。そこでラモス・マルティーネスは教師や学生の自主性を最大限に尊重した、まさに「自由な教育」を実践した。ラモス・マルティーネスはその教育方針について次のように記している。「全くの自主性、全くの自由によって、従来の教育と異なる規範を確保し、生徒たちはその人となり性格により合ったアドバイスを受けることができる。またそうすることで、生徒たちに個性が生まれるのは疑いもない。」⁶⁾

さてコヨアカン野外美術学校では、メキシコのモチーフの絵が多く描かれた。風景画も、チマリスタック時代と同様、印象派の技法で描かれたが、火山やノパールサボテンといったメキシコをイメージさせる題材が好んで用いられた。そして特筆すべきは先住民インディオの肖像やその生活が作品に多く描かれたことである。⁷⁾またコヨアカン野外美術学校ではそこで学ぶ人にも変化が現れた。生徒の大部分は9歳から15歳の小中学生で、貧しい家庭の子どもたちや先住民インディオの子どもも混じっていた。

しかしこうした野外美術学校の教育に壁画家のシケイロスやリベラから批判が噴出した。リベラは1921年に開催された展覧会に野外美術学校から出品された絵画について、次のように述べている。「すべての芸術の基礎は、民衆的な感情であると考え。『学校』で教える芸術は、実際のところ、これまで最も良い時代であっても、民衆芸術の延長でしかない。」しかも、「ある芸術家の強力な個性によって、生徒たちの個性は大きく影響を受ける。」とラモス・マルティーネスを暗に批判した。⁸⁾しかしながら、コヨアカン野外美術学校の意義については、その教育に批判的であった壁

画家たちを含め、従来のアカデミズムの弊害に終止符を打ち、若い画学生を教室から解放したと、その功績を認めている。

3. チュルブスコの僧院

北川民次が野外美術学校と初めて接触を持つのはこの頃であった。1924年、コヨアカン野外美術学校はすぐ近くのチュルブスコ元修道院に移転するが、サン・カルロス美術学校をわずか3ヶ月で卒業した民次は、ここで画学生として1年間過ごすことになる。民次は僧院での生活を次のように記している。「そこへ私共は無料で泊めて貰い、絵具やカンバスも粗製ではあるが美術学校から無料で支給してくれたし一週間に一回ずつは必ず国立美術学校長、アルフレド・ラモス・マルチネスという大先生が来てわれわれの仕事を批評してくれた。又ときどき絵を買上げてくれた。まことに学校を出たばかりの美術家の卵には天国のようなところであった。」(『絵を描く子供たち』p.4)

また民次は「私の僧院生活は一年あまりつづいた。私の一生のうち最も呑気で、最も楽しく、又最もよく勉強したのはこの期間であった」(『絵を描く子供たち』p.7)と書いているが、メキシコ美術界ではすでに「壁画運動」が始まっていた。民次は「ヨーロッパからは、巨匠ディエゴ・リベラやアルファロ・シケイロスが帰り、壁画家のシンジケートを作り、大学予備校や、文部省の建物にかきはじめていたが、われわれは今ではもうなかまにいられてもらうには、立ちおくれた。」(『メキシコの青春』p.150)と述懐しているが、そこには焦りと後悔の念が読み取れる。しかしそのころメキシコの政局は大きく変わろうとしていた。

III. 野外美術学校の発展と衰退

1. トラルパン野外美術学校 (1925-1931)

1924年7月、バスコンセロスが文部大臣の職を辞した。そして同年末、カリェス政権(1924-1928年)が発足し、文部大臣にプイグ・カサウランク(Puig Casauranc)が就任した。すると文教予算が大幅にカットされ、バスコンセロスの時代(オブレゴン政権下)、国家予算の15%を占めていた文教予算は7%に削減された。⁹⁾その結果、バスコンセロスのもとで壁画を描いた画家の多くが仕事を失うこととなった。フランス人画家ジャ

ン・シャルローは「政権交代の橋を無傷で渡ることができたたった二人の画家は、モンテネグロとリベラだった」という。¹⁰⁾

しかしながら野外美術学校はカリェス政権下でも引き継がれた。これは新しく国立大学の学長職に就いたアルフォンソ・プルネダ (Alfonso Pruneda) と、当時文部省の事務次官を務めたモイセス・サエンス (Moisés Sáenz) の力によるものと言われるが、子どもたちが野外美術学校で絵を学ぶことは、将来の仕事に役立つと考えられたからだ。そして1925年5月、コヨアカン野外美術学校がチュルプスコに移転すると同時に、ソチミルコ (Xochimilco)、トラルパン (Tlalpan) 及びグアダルーペ・イダルゴ (Guadalupe Hidalgo) に新しく3校、野外美術学校が開校した。¹¹⁾

民次はトラルパン野外美術学校の校長、ディアス・デ・レオンに声をかけられ、彼のもとで美術教師として働くことになった。民次が受け取った辞令には、「美術学校の小使を命ず。日給三ペソ也。」(『絵を描く子供たち』p. 43) と書かれてあり、その頃の生活をふり返り、「生活はいぜん苦しかった。それでも、私にはついに運が回ってきたのである。」(『メキシコの青春』p. 151) と記している。

民次はトラルパンで美術教師として7年過ごす、ここでニューヨーク時代から温めてきた児童美術教育の実験を試みている。またそのころの様子を次のように記している。「トラルパムの野外美術学校は、大成功だった。インディアンは子どもも大人も絵が大好きで、また天才的にうまいものが多かった。作品を一まとめにして、ヨーロッパやアメリカで展覧会を開くと、絶賛の批評を受けたので私たちは得意だった。」(『メキシコの青春』p. 151)

さてここで民次も指摘しているよう、トラルパン野外美術学校で学ぶ生徒にも変化が現れた。貧しい農民や先住民インディオの子どもたちが増えたことである。チマリスタックやコヨアカンの野外美術学校では、生徒の大部分が白人・メスティーソの中産階級の子孫であった。しかしチュルプスコに移転して新たに3校が開校すると、先住民の比率が飛躍的に増加した。ラモス・マルティーネスは「ソチミルコでは100%先住民、トラルパンでは70%が先住民で、残りの30%はクリオーリョあるいはメスティーソ。グアダルーペ・イダルゴとチュルプスコでは50%が先住民で残りはメスティーソと白人である」と述べている。¹²⁾ またラモス・マルティーネスはインディオの子どもたちの才能を高く評価し、「注目に値することは、

人種が純粋であればあるほど、作品は力強さを持つ。すなわち作品により大きな独創性と純粋さが見られる。私が観察したところ、混血が進むほど、こうした特性が失われていく。」と記している。¹³⁾

2. 児童画展の成功

このように野外美術学校が増え、またそこで学ぶ生徒数が増加した原因の一つは、子どもたちの作品を集めた展覧会の成功がある。四校が開校してまもなく、1925年8月、Escuela Nacional de Bellas Artes (国立芸術学校。サン・カルロス美術学校から改名)とPalacio de Mineríaで展覧会が催され、子どもたちの作品は高く評価された。翌1926年に文部省から出版された図録、*Monografía de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre*では、文部大臣ブイグ・カサウランクは、フランス人Janet教授の賛辞を引用し、次のように記している。

「昨年半ば、我が国を訪れた、著名なフランスの心理学者Janet教授は次のように語った。『メキシコの子どもたちは、先住民の地を多く受け継いでいるが、その素晴らしい色彩感覚と筆の運びを見ると、野外音楽学校でも同じような芸術的才能を見せてくれることは疑いもない。そして音楽学校、彫刻学校及びその他の芸術学校で学ぶほとんどすべての子どもたちはそれぞれの分野で素晴らしい才能を見せてくれるだろう。なぜならあなたの方、メキシコの子どもたちは、素晴らしい芸術的才能を潜在的に、胎内に持っているからです。』¹⁴⁾

3. 自主性を尊重した教育

野外美術学校は生徒の自主性とオリジナリティを最大限に尊重した教育をその特徴とした。これについて詩人のサルバドール・ノボ(Salvador Novo)は次のように記している。「野外美術学校に入学するためには、何の条件も必要としない。生徒は学校に来て、午前と午後、絵を描く。いかなる規則も生徒を縛りはしない。生徒に絵を描く場所を割り当てると、必要な道具が与えられる。教師は、生徒が絵を描くうえで他から影響を受けたり、注意を逸らさないよう、ただ制作を見守るだけだ。もちろん、生徒は教師が絵を描いているのを見ることもない。」¹⁵⁾

またトラルパン校の校長ディアス・デ・レオンは教授法について次のように記している。「ところで、私たちの教育法は、悩みや偏見のないそう

した子どもたちの心に、描こうとする対象に対する注意力を喚起することです。これは親しみのある会話によって得られ、強く言ったりすれば信頼が損なわれます。そして子どもたちの目を、それまで気づかなかった風景をしっかりと捉えるよう、それに向けさせるのです。それ以外のことは子どもたちにまかせます。構図、筆使い、自然らしさ、プリミティビズムは子どもたちの芸術的感情を表現するための、精神の自然な、また誠実な発露に他なりません。そのためこうした作品は、プロの画家の持つ技法や邪心とは対照的な、大きな魅力と独自の美的価値を持っています。』¹⁶⁾

4. 野外美術学校の隆盛

1926年になると、野外美術学校はラ・ビーガ (La Viga)、サン・アンヘル (San Angel) にも開校し、生徒数は1,500人に達した。¹⁷⁾ またベルリン、パリ、マドリードでもメキシコ児童画展が開催された。その反響は大きく、パリではピカソやフジタなど、著名な画家が数多く訪れた。こうした成功に刺激を受け、1927年には新たに市内のロス・レイエス (Los Reyes)、イスタカルコ (Iztacalco) に設けられ、ミチョアカン州やプエブラ州・ Cholula市にも開校した。民次は、その時の様子を次のように記している。「ラモス・マルチネス先生が、ヨーロッパからメキシコ児童美術についてすばらしい批評の書いてある幾束かの新聞や手紙を持って帰ると、文部省はたちまち活気づいて、首都の隣接地帯にある部落や小都市に、十余りの新しい野外美術学校を作った。そしてその校長には選りぬぎの、若い有能な画家達を割り当てた。」(『絵を描く子供たち』 p. 105)

そして1928年、ラモス・マルティエネス、リベラ、シケイロス、アルバ・デル・カナル、ディアス・デ・レオンたちは野外美術学校の予算を増やし、メキシコ各地に新しく開校するよう要望書をサン・カルロス美術学校に提出した。また保守的なマヌエル・トゥーサン (Manuel Toussaint) が校長に就任すると、急進的な芸術家で結成された Grupo de artistas independientes ¡30-30! は11月7日、宣言を発し、「壊疽を起こしたサン・カルロス美術学校の維持に浪費するお金は、野外美術学校、彫刻学校といった芸術学校をメキシコ各地に速やかに、またできる限り多く創るため使うべきだ」と訴えた。そしてこの宣言書の署名者には、北川民次の名前も含まれていた。¹⁸⁾

5. 文部省への移管

Grupo ¡30-30! は合計5つの宣言を発するが、第五宣言書では、野外美術学校をサン・カルロス美術学校から国立大学（後の「メキシコ国立自治大学」）または文部省の美術局に移管し、ラモス・マルティーネスをその局長にすることを要求している。この最後の要求は聞き入れられなかったが、1929年1月、当時開校していた9校の野外美術学校と民衆絵画センターは文部省の管轄下となり、サン・カルロス美術学校は再編・新設されたメキシコ国立自治大学の一部となった。またこの頃、所管の文部省美術局の局長が短期間で替わった。同年8月マヌエル・トゥーサンが局長の職を辞任すると、ディエゴ・リベラが一時就任した。そして文部省は野外美術学校に対し、デザイン、壁画制作、応用美術、修復といった項目について指導要領を作成した（同年6月）が、児童生徒はこれらすべての科目を履修するのではなく、適性に応じて、柔軟に科目を選ぶことが認められた。

しかし1930年になると文部省の方針が一変し、野外美術学校の予算が大幅に削減された。このあと、野外美術学校に好意的であったアルフォンソ・プルネダが局長に就任すると、予算もいくらか回復し、文部省ではSala de Arte（「美術の広間」）が設けられ、児童画の展覧会も開催された。また1931年6月にはガブリエル・フェルナンデス・レデスマ（Gabriel Fernández Ledezma）とフランシスコ・デ・レオンが中心となって、野外美術学校の機関誌 *El Tlacuache* が発行されたが、1号で終わった。

このようにこの時期、野外美術学校をめぐる行政の方針はめまぐるしく変化した。そしてその度に野外美術学校の校長は「狂奔」しなければならなかった。民次はその時の様子を次のように記してる「だが校長達を真に苦しめたのは、(…) 実は間断なく移り変わる文部省の方針だった。大臣も度々変った。」（『絵を描く子供たち』 p. 133）そして文部省の政策の変化を敏感に感じ取った民次は、次のように説明している。「このころはメキシコ文部省の、野外美術学校に対する熱意もほとんどさめかけていて、できることなら、全部閉鎖したいと考えていた。いつまで同じようなことを繰り返したって、きりが無い。そろそろ、このような実験的な学校にはけりをつけて、もっと組織的なもの、例えばメキシコ・シティに新しく設けられた労働者学校や、インディアン教育センター等へ吸収してしまった方がいいというのである。」（『絵を描く子供たち』 pp. 167-168）

民次がここで言う「労働者学校」とは、アベラルド・ロドリゲス政権

(1932-34年)下に設立された労働者のための夜間技術専門学校である。メキシコはカリェス政権以降、工業化政策に転じるが、教育においても都市労働者に対する技術教育が重視された。美術史家フランシスコ・レイエス・バルマはこの教育行政の転換を次のように説明している。「労働者のための夜間芸術学校の創設はアベラルド・ロドリゲス政権に負う。(…)ある意味で、これらの学校は当局に見捨てられ、学習プログラムが絶えず見直されてきた自由学校の制度に取って代わるものと見なすことができる。同様にこれらの学校は民衆美術センターを増やそうとする政策と見ることもできる。というのも両者とも労働者の住む都市部に設けられているからだ。」¹⁹⁾

このあと、1932年、アルフォンソ・プルネダは美術局局长の職を解任される。そして芸術教育プログラムの策定は審議会 (consejo) の手に委ねられるが、この審議会はレオポルド・メンデス、フェルナンデス・レデスマ、フランシスコ・デ・レオンといった、かつて野外美術学校で働いていた教師や芸術家で構成されていた。そして同年3月、新しい指導要領が発表され、これには時間割、出席簿、活動報告書が義務づけられた。野外美術学校設立当初の理念を考えると、大きな変化と言えよう。またこのとき校名が変更され、Escuela Libre de Pintura (絵画自由学校) と呼ばれるようになった。

IV. タスコ野外美術学校

1. タスコ移転

すでに述べたとおり、1929年になると、野外美術学校の衰退は顕著なものとなり、学校が次々と閉鎖されていった。民次はその時の様子を次のように記している。「野外美術学校の隆盛も、この時代を峠として、下り坂に向った。二三年後には一つ消え二つ消え、ついには私のいるトラルパムの学校がたった一つ残ることになったのである。」(『絵を描く子供たち』p. 106)

そして遂に民次の務めていたトラルパン野外美術学校も閉校が決まり、タスコに移転することになった。民次は、タスコで児童美術教室を開いていたアメリカ人のエルサ・ロゴ婦人の口添えと、親友であり文部省芸術教育課長のレオポルド・メンデス氏の計らいで校長としてタスコへ赴任し

た。民次はその時のいきさつについて次のように述懐している。「文部省としては有力なアメリカ婦人の申請をすげなく断るわけにも行かなかつたろうし、又、消え去ろうとする野外美術学校をせめて一つだけでも私の手に残そうとする友人メンデス君の温情もあって、トラルパムの学校をそのままタスコに移し、その上ディアス氏は勇退して、私がその校長になるということに話しがきまったのである。」(『絵を描く子供たち』p. 168)

1931年6月、民次は一家を挙げてタスコに向かう。民次はこのときの心境を次のように綴っている。「トラルパムにいた七年間を、私は児童美術教育の実験についやした。今や、実験の結果を応用するときがきた。私どもは喜びいさんで、すこしばかりの家財道具をトラックにつめこみ、一九三〇年八月十七日に生まれた赤ん坊多美子をしっかりと抱いて、首都メキシコ・シティから六十里あまり南方にある、美しいタスコの村へおもむいたのであった。雨期のはじまる六月のころだった。」(『メキシコの青春』p. 185) このあと手記にはスコールが去り、熱帯の太陽を浴びて輝くタスコの街並みが詩情豊かに綴られている。

民次は荷を解くのも早々に家探しを始める。タスコに到着したとき、ステファン画伯とエルサ婦人、そして彼女が集めてくれた沢山の子どもたちの出迎えを受けたが、「校長とはいえ、この学校には、部下の教師も小使もないので」民次はすべてを兼任していた。そして翌日から学校開設の準備が始まったが、タスコの人々は民次一家を温かく迎えてくれた。「学校の仕事は、私と私の家族がタスコに到着した翌日から、時を移さず開始され、私は数十人の未知の児童に取り巻かれて、多忙をきわめた。彼等はトラルパムの児童に比べて、もっと無知で、淳朴で、平和であって、美しく優しいエルサ婦人とはおおよそ反対な、この東洋の荒くれた放浪家にも、少しも恐怖心や猜疑の念にかられることはないように思えた。」(『絵を描く子供たち』p. 169) こうしてタスコ美術学校校長としての民次の新しい生活が始まった。

2. 児童美術教育

民次はタスコの美術学校において、彼のもう一つのライフワークとも言うべき児童美術教育を思う存分実践する。民次は彼がおこなった教育法を次のように記している。「又、私は普通美術教育で信じられているように、鉛筆やクレヨンから始めて、水彩、油絵と進んで行く方法をとらないで、

始めから濃厚な絵具を持たせ、手の届く限り広く美術活動の手段を求めて、木版、石版、エッチング等から、彫刻に至るまで、随時に使用できるようにした。生徒は、たいていの場合、豊富で濃厚な材料を初期には好むが、次第に簡素化して行く傾向を示し、しまいには墨絵に似た淡彩を試みるものも出てくるようになることを発見した。」(『絵を描く子供たち』pp. 194-195)

このように、民次は子どもたちの自主性と自発性を最大限に尊重した教育を実践した。これはラモス・マルティーネスの始めた野外美術学校の方針と何ら変わらない。そしてここからアマドール・ルゴ (Amador Lugo)、デルフィノ・ガルシア (Delfino García)、エマヌエル・エチャウリ (Emanuel Echauli) といった後のメキシコ画壇を背負って立つ画家達が巣立っていった。また民次は子どもたちに絵を教えながら、多くのことを学び、それを彼自身の絵に取り入れた。民次の作品には、タスコ時代の生活をテーマにした作品が多いが、自分の印象を大切に、対象をデフォルメしてまで描く「素朴画」primitivismo の手法は、子どもたちの絵から学んだと言われる。

3. 壁画家との交流

また特筆すべきことは、タスコ時代、第一線で活躍するメキシコ内外の著名な芸術家たちと交流する機会を得たことである。民次は「私の家はカサ・キタガワという名前でも広く知られ藤田嗣治が来たことは前に書いたが、ヤスオ・クニヨシやイサム・ノグチも来て、みんなここへ泊まり、野外美術学校を賞賛してくれた。画家モオリス・スターンと、版画家ハワード・クックは、ここに数年間滞在し、ティエゴ・リベラとアルファロ・シケイロスとは何回となくやってきた。」(『絵を描く子供たち』p. 193) と記している。

とりわけ壁画制作に従事していたリベラやシケイロスとの交流は、帰国後の民次の制作活動に大きな影響を与えることになる。民次は久保貞次郎との対談で、「ぼくはタブロー画家ではなくて、壁画家なんですよ。ぼくの油絵はその下絵か、スケッチにすぎないんですよ。」と自嘲気味に語っている。²⁰⁾ 実際民次のタブロー画には、メキシコ近代壁画の画面構成法を応用した作品がいくつかある。また1950年代後半からは彼がアトリエを構えた瀬戸市を中心にいくつか陶板モザイクによる壁画を残しているが、ここでもこの手法を用いている。

また訪問客は学校の財政危機を救ってくれた。文部省からの支援は年々少なくなり、民次は自前で学校の運営に必要なお金を稼がなければならなかった。「学校参観の人数は一日に二三十人に及び、これ等の人々の中には喜んで生徒の作品を買ってくれる者もあったので、学校の経営には困難はなく、資材も豊富であった。」(『絵を描く子供たち』p. 194)と民次は記している。

4. 1930年代のメキシコと野外美術学校

メキシコでは、1934年、カルデナス政権(1934-1940年)が成立する。この時期、メキシコ革命の意義について見直しが行われ、土地問題に大きな進展が見られた。すなわち大土地所有制の解体が進み、アシエンダから接収された土地がエヒードとして農民や先住民に分け与えられた。²¹⁾またこの時期、石油を始めとする天然資源が国有化され、社会主義的な改革が断行された。そして、芸術家も社会に対しどのようにコミットすればよいか議論が沸騰した。²²⁾

このようにメキシコの30年代は、革命後の混乱期を抜け出し、工業化政策による復興の道を着実に歩む時代であった。そして社会主義化したカルデナス政権下では、芸術家を含む国民が一丸となってファシズムや戦争の脅威と戦い、国家の発展に寄与することが求められた。こうした30年代において、野外美術学校がその存在意義を主張することはますます難しくなっていた。

そして遂に、タスコの野外美術学校にも、閉鎖の日が訪れた。1937年7月、民次は「メキシコの経験を日本で生かしてみたい」と考え帰国を決意した。²³⁾

おわりに

このように野外美術学校は時々の政権や文部官僚に翻弄され、その度に軌道修正を余儀なくされながらカルデナス期を迎えた。そしてその渦中に身を置き、野外美術学校の存続に尽力したラモス・マルティーネスを始めとする校長や教師はどれほど奔走したことか。民次はトラルパン時代をふり返り、次のように記している。「それは、私のあずかり知らない、しかももっと大きな力に左右されていたのであった。それは政治の力であっ

た。」(『絵を描く子供たち』p. 128)

また長年時間を共にしたディアス・デ・レオン校長について、次のように評し、労をねぎらっている。「ディアス・デ・レオン校長は、あまりトラルバムへは姿を見せないで、毎日遊び暮らしているように前には書いたが、実は彼は「遊び」という姿で政治上の動きの中へ身を投じ、学校の存在を守ってもいてくれたのであった。」(『絵を描く子供たち』pp. 128-129)

確かに30年代に入り、野外美術学校の存在理由は薄れたかも知れない。しかしながら野外美術学校は、1921年代から30年代にかけて、芸術を愛する創造力豊かなメキシコ人の姿を国の内外にアピールすると共に、二十世紀のメキシコ芸術界を担う多くの人材を輩出した。その功績は決して小さくない。また民次も、野外美術学校で児童画教育に携わりながら、独自の境地を拓いた。

晩年、民次は15年に及ぶメキシコの生活をふり返り、次のように記している。「そしてまた幸運にも、私もまたこのメキシコ・ルネサンスの中に生きることができたのであった。」(『メキシコの青春』p. 132) この言葉には、革命の余塵のくすぶるメキシコで、一美術教師として野外美術学校を守り、格闘した日本人画家の大きな満足感が読み取れる。

註

- 1) 本稿では、『メキシコの青春』は2002年、日本図書センターから出版された版を使用する。
- 2) 野外美術学校設立の経緯について、メキシコ美術史家ラウラ・ゴンサレス・マトゥーテ(Laura González Matute)は次の3つを原因として挙げている。
①アカデミア・デ・サン・カルロス美術学校の教育方法に対する学生の不満。
②象徴主義や印象派といった新しい技法への憧れ。
③そしてこれらが原因となって引きおこされた1911年の学生ストライキ。(Laura González Matute, *Escuela de pintura al aire libre y Centros populares de pintura*, p. 17.)
- 3) 海外から招聘された教師には、スペイン人の Pelegrín Clavé (油絵)、イタリア人の Santiago Bagally (版画) などが知られている。
- 4) 1920年代初頭には、「壁画運動」を推進するロベルト・モンテネグロ(Roberto Montenegro)、ディエゴ・リベラ(Diego Rivera)、ダビッド・アルファロ・シケイロス(David Alfaro Siqueiros)等が相次いで帰国した。
- 5) “Origen y Evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre” en *El Nacional*,

- México, 13 de abril de 1933. 「チナンパ」とは古代メキシコから伝わる伝統的な農法で、沼地から泥を汲み上げ、畑地とした。今日では、メキシコ市南部のソチミルコが有名。
- 6) Ramos Martínez, *Arquitectura*, mayo-junio-julio, 1922, citado por Raquel Tibol, *op.cit.*, p. 25.
 - 7) この背景には、国民芸術創造に対する希求があった。そして先住民的なものが国民のアイデンティティの象徴として利用され、1920年代メキシコ文化ナショナリズムへと昇華した。
 - 8) Diego Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Azulejos*, 3, octubre de 1921, citado por Claude Fell, *José Vasconcelos : Los años de águila (1920–1925)*, pp. 398–399.
 - 9) Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, p. 181. 文教予算は、続くカリエス傀儡政権下、1930年は11%、1933年は14%に回復。そしてカルデナス政権下では15–17%を維持した。(Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, p. 160.)
 - 10) Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–1925*, p. 342.
 - 11) また首都を中心とする近郊の都市に「民衆絵画センター」Centro Popular de Pinturaが開校し、一般大衆が美術や彫刻を学ぶ場が飛躍的に増加した。これは、カリエス政権下で、一般教育よりも都市労働者の技術教育が重視されたためである。この背景には、カリエス大統領が労働組合を労働総同盟(CROM)のもとに一本化し、安定した政権運営を目指したことがある。そして文教政策も、バスコンセロスの理想主義的なものから実学重視へと変わっていった。
 - 12) Ramos Martínez, *Monografía de Las escuelas de pintura al aire libre*, p. 9.
 - 13) *Ibid.*, p. 9.
 - 14) *Ibid.*, p. 7.
 - 15) *Ibid.*, pp. 11–12.
 - 16) *Ibid.*, pp. 61–62.
 - 17) Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, p. 35.
 - 18) *Ibid.*, p. 26.
 - 19) Francisco Reyes Palma, *Historia Social de la Educación Artística en México*, INBA-SEP, 1984, p. 65, citado por Laura González Matute, *op.cit.*, pp. 164–165.
 - 20) 久保貞次郎『北川民次』p. 73
 - 21) 美術においても、革命のテーマがクローズアップされた。野外美術学校と平行して進展した壁画運動では、「第二世代の壁画家」たちが革命の理念を問い直す作品をアベラルド・ロドリゲス市場やCentro Escolar Revolución小学校に描いた。

- 22) 1934年に結成された「革命的作家芸術家連盟」Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) は労働者の団結を訴えた。また LEAR が解散した 1937年、そのメンバーによって結成された「大衆グラフィック工房」Taller de Gráfica Popular (TGP) はカルデナス政権の一翼を担う労働総同盟 (CTM) と協力し、帝国主義とファシズムに立ち向かった。
- 23) 民次は帰国後、児童美術教育を実践しようとしたが、当時の軍国主義によって「片っぱしから打ち毀」された。その後、1949年、民次は名古屋市東山動物園に「名古屋動物園美術学校」を開いた。これは夏休み期間を利用して、小学生を対象とした絵画学校で、1951年まで続いた。

参考文献

- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–25*, Hacker Art Book, New York, 1979
- Fell, Claude, *José Vasconcelos : Los años de águila (1920–1925)*, UNAM, 1989
- González Matute, Laura, *Escuela de pintura al aire libre y Centros populares de pintura*, INBA/CENIDEIAP, 1987
- Tibol, Raquel, *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, 1974
- Varios, *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, INBA
- Varios, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Editorial “CVLTVRA”, 1926
- Vázquez de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, 1975
- 北川民次『絵を描く子供たち』岩波書店、1952年
- 北川民次『メキシコの青春』日本図書センター、2002年（光文社、1955年）
- 久保貞次郎『北川民次』叢文社（「世界の美術1」）、1984年

Tamiji Kitagawa y las Escuelas de Pintura al Aire Libre —El Renacimiento Mexicano visto por un pintor japonés—

Keiichi TANAKA

Tamiji Kitagawa (1894–1989) llegó a México en 1923 tras estudiar pintura en Nueva York. Kitagawa permaneció en México durante quince años, dedicándose a la enseñanza de la pintura infantil en Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL). En 1937, Kitagawa regresó a Japón de manera definitiva, y aquí publicó sus experiencias en México en los libros *Eokaku Kodomotachi* (“Los niños que pintan”, Editorial Iwanami, 1952) y *Mekishiko no Seishun* (“La juventud en México”, Editorial Kobunsha, 1955).

El presente trabajo tiene como objetivo trazar la historia de las EPAL cotejándola con los ensayos autobiográficos de Kitagawa, así como hacer hincapié en la importancia de las EPAL dentro de la historia del arte mexicano.

La primera EPAL fue fundada en Santa Anita, Iztapalapa, en 1913, después de una huelga de estudiantes inconformes con el método de enseñanza de la Academia de San Carlos, al cual consideraban obsoleto y anquilosado. Esta es la razón por la cual se le llamaba “Barbizón” y se enseñaba la técnica de pintura impresionista introducida por el maestro Alfredo Ramos Martínez.

Luego, en 1920, fue fundada la segunda Escuela en Chimalistac bajo el patrocinio de José Vasconcelos, quien creyó en la redención de la enseñanza artística. Un año después, la Escuela fue trasladada a Coyoacán. Allí se impartieron clases respetando la libertad y espontaneidad de los alumnos, compuestos de hijos de criollos, mestizos, e indígenas.

En 1924, la Escuela fue nuevamente trasladada a Churubusco y al mismo tiempo se fundaron tres escuelas más. Fue entonces cuando Kitagawa comenzó a trabajar como profesor en la Escuela de Tlalpan, dirigida por Francisco Díaz de León. Más adelante, durante el régimen de Calles, se crearon otras escuelas en La Viga, San Ángel, Michoacán, Cholula, etc. Sin embargo, en 1929 el presupuesto se recortó, ya que los regímenes del Maximato hicieron hincapié en la educación de obreros urbanos.

Recordando esta época crítica, Kitagawa escribe: “En estos días se ha enfriado el furor de la SEP hacia la EPAL y querían cerrar todas las escuelas si fuera posible. (...) Así poniendo fin a las escuelas experimentales quisieran

fundar instituciones más organizadas como, por ejemplo, las nuevas escuelas fundadas en la capital para obreros o incorporar las escuelas de pintura al centro de enseñanza para indígenas.”

Por su parte, los directores de las instituciones buscaron desesperadamente la subsistencia de su escuela. Sobre este asunto, Kitagawa expresa: “Lo que agonizó más a los directores fue la política inestable de la SEP. También cambiaron los ministros muy a seguido.” Así, debido al burocratismo y a la falta de continuidad de la política educativa de la SEP, se empezaron a cerrar escuelas y, hacia finales de los años veinte, la Escuela de Tlalpan—donde trabajaba Kitagawa—era la única que quedaba y funcionaba. No obstante, esta Escuela fue cerrada en 1931 y trasladada a Taxco, donde Kitagawa pudo asumir el cargo de director.

En Taxco, Kitagawa trabajó con gran comodidad, tuvo la oportunidad de experimentar con su método de enseñanza de pintura infantil y aprendió mucho a través de las pinturas primitivistas de sus alumnos. Asimismo, cabe mencionar que lo visitaron en Taxco muchos artistas de talla internacional, entre los cuales figuran Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Isamu Noguchi, Leonardo Fujita, entre otros.

Por otra parte, la razón de existir de su Escuela empezó a correr riesgo, ya que, durante el régimen de Lázaro Cárdenas, los artistas se vieron obligados a trabajar por la unión de obreros y a luchar contra el imperialismo y el nazismo. Como consecuencia, en el verano de 1937, llegó el día en que Kitagawa tuvo que cerrar su escuela, regresando a Japón.

En conclusión, en cuanto a la importancia de la EPAL, no se puede menospreciar su existencia a pesar de su corta duración, pues esta Escuela vio nacer a muchos pintores y escultores excepcionales tales como Ramón Alba de la Canal, Amador Lugo, Delfino García, entre otros. Referente a esto, Kitagawa se reflexiona: “Afortunadamente a mí me tocó vivir el Renacimiento Mexicano”. En estas palabras se puede notar su profunda satisfacción de haber trabajado en la última Escuela de Pintura al Aire Libre y de haber contribuido al Renacimiento Mexicano.