

北川民次とメキシコ版画

——1920年代から30年代を中心に——

田 中 敬 一

はじめに

北川民次 (1894–1989) はニューヨークのアート・スチューデント・リーグ Art Students League で絵画の基礎を学んだ後、1921年11月、メキシコに渡った。そして1936年7月に帰国するまでの15年間、「野外美術学校」Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) で児童美術教育に従事する傍ら、創作活動を続けた。¹⁾さて北川民次は油画家として知られているが、版画も数多く制作している。美術評論家で、北川民次の研究者である久保貞次郎によると、北川民次の版画作品は1971年において222点を数え、これを技法によって分類すると、「木版二十三、リノカットなど十三、銅八十二、石版八十八、ステンシル（点数）」という。²⁾

また制作年代別に見ると、北川民次のメキシコ時代 (1921年～1936年) の版画は、木版画がわずか十点ほど、石版画は一点しか残っていない。しかし北川民次の版画に対する情熱は衰えを知らず、50年代になると明治書房から『版画集』(1954年)、1974年には『バッタの哲学＝アフォーリズム 北川民次版画集』(UNAC TOKYO) を出版した。そして1977年には久保貞次郎編の『北川民次版画全集 1928–1977』(名古屋日動画廊) が上梓された。またこの画集によると、版画の総点数は342点に上ると言う。³⁾

本稿は、北川民次のメキシコ時代に焦点を当て、彼がどのようにして版画の技法を身につけたか、メキシコ人版画家との交流や当時のメキシコ版画をとりまく状況を分析しながら、明らかにするものである。第1章では、メキシコ人版画家フランシスコ・ディアス・デ・レオン Francisco Díaz de León (1887–1975)、及びリトグラフ作家エミリオ・アメロ Emilio Amero (1901–1976) との交流を中心に考察する。また第2章及び第3章では、版画家ホセ・グアダルーペ・ポサダ José Guadalupe Posada (1852–1913) の死後、メキシコの版画がどのような発展を遂げたか、当時のメキシコ社会

や芸術家・知識人の置かれた状況を分析しながら考察する。そして本稿のおわりでは、北川民次の現存する数少ないメキシコ時代の版画を分析し、その後の版画制作にどのような影響を与えたか、考察する。

I. トラルパン野外美術学校と版画技法の修得

1. 木版画

北川民次が版画の技法を学んだのはメキシコ時代である。民次は1925年から1932年にかけて、トラルパン野外美術学校に勤めた。その時の校長がフランシスコ・ディアス・デ・レオンで、彼はメキシコでは版画の第一人者として知られている。ディアス・デ・レオンは、かつてコヨアカン野外美術学校で学んだが、その時フランス人画家ジャン・シャルロット Jean Charlot (1898-1979) から木版 (xilografía) とリトグラフ (litografía) の手ほどきを受けた (1924年頃)。そしてディアス・デ・レオンはこの技法をマスターすると、1930年には自らプレス機を購入し、木版や銅版の技法をメキシコの美術界に広めた (図1)。⁴⁾北川民次は幸運にも、このディアス・デ・レオンから木版の技法、とりわけ木口木版を学んだと言われる。⁵⁾

一方民次は、ディアス・デ・レオンに日本の伝統的木版「浮世絵」を紹介した。浮世絵は、日常の生活や風景を切り取り、多色刷りで表現するが、ディアス・デ・レオンはこの手法を用いて、1931年に *Caminantes eternos* 「永遠の旅人」(木版、15.5×10.0cm) と *Amigos* 「友だち」(木版、19.3×13.1cm) を制作している。これらの作品は、当時のメキシコでは珍しい多色刷りで、“al estilo japonés” 「日本風の」という副題が付けられている。そして1937年8月、Galería Posada で開催した版画を集めた個展でも、カタログに (木版画) 「10. Pretexto, grabado al estilo japonés」という記載が見られる。印象派の画家であるディアス・デ・レオンが、ヨーロッパの後期印象派の画家同様、日本の浮世絵から啓発を受けたとしても不思議ではない。⁶⁾

またトラルパン野外美術学校では、生徒たちの間で版画が人気だったが、これはディアス・デ・レオンが版画制作を奨励したためで、北川民次もこれを後押ししたことは想像に難くない。後年、ディアス・デ・レオンは、国立芸術院 *Palacio de Bellas Artes* で開催された「野外美術学校展」(1965年)

のカタログの中、民次を“maestro y conductor”「師であり、導き手」と呼び、その功績を称えている。⁷⁾

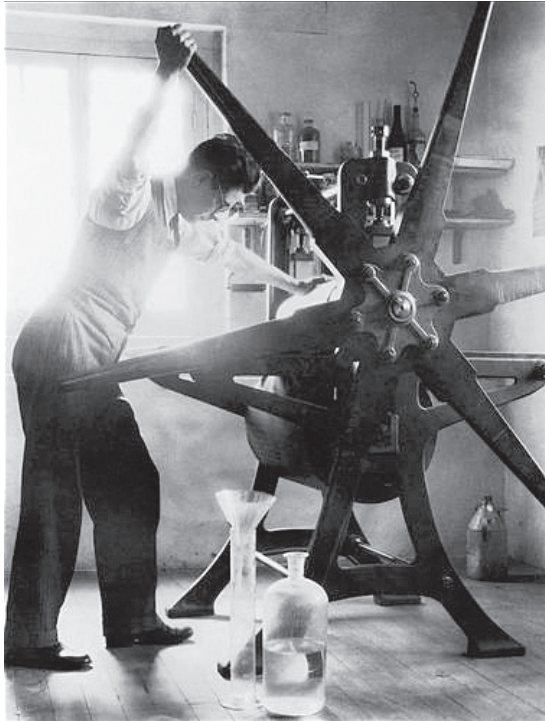


図1 ディアス・デ・レオンとプレス機

2. 石版画（リトグラフ）

民次は、石版画（リトグラフ）の技法をメキシコ人画家エミリオ・アメリオ Emilio Amero (1901-1976) から学んだという。⁸⁾エミリオ・アメリオはサン・カルロス美術学校で学んだ後、オロスコやリベラの壁画制作の助手を務めた。そして1920年代後半アメリカに渡り、雑誌のイラストレーターとして働いたが、その時、アメリカ・リトグラフ界の第一人者ジョージ・ミラー George Miller (1894-1965) からこの技法を学んだ。そして1930年にメキシコに帰国したエミリオ・アメリオは、国立芸術学校 Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) でリトグラフのワークショップを開いて

いる。ここでは、ジャン・シャルロット、ディアス・デ・レオンの他、後のメキシコ版画を背負うガブリエル・フェルナンデス・レデスマ Gabriel Fernández Ledesma (1900–1983)、チャベス・モラド Chávez Morado (1909–2002)、アルフレド・サルセ Alfredo Zalce (1908–2003) などが学んだ。⁹⁾北川民次が、リトグラフの技法をマスターしたのは、1930年代初頭と推定される。しかしメキシコ時代に民次が制作したリトグラフは、「水浴する二人の女」(1934年) 一点しか残っていない。

3. 銅版画

銅版画については、久保貞次郎は「ディアスがフランス語で書かれた技術書を入手し、(民次と)二人で熱心にその書物によって実習した」と記している。¹⁰⁾先にも述べたが、民次がメキシコ時代に制作した銅版画は「メキシコ人の家族」(エッチング、12.0×9.7cm、1929年頃) しか残っていない。この小品には、対象の特徴を強調し、デフォルメして描写するという民次特有の画法が見られる。しかしながら、彼の教え子で、後年画家として名前を知られるマヌエル・エチャウリ Manuel Echauri (1914–2001) のドライポイントのレベルの高さから、民次の力量もうかがえよう。

II. メキシコ版画の歴史 (1920年代～30年代)

1. ホセ・グアダルーペ・ポサダと二十世紀メキシコ版画

さてここで、北川民次のメキシコ時代を中心に、メキシコにおける版画の歴史をふり返ってみたい。メキシコ現代版画を語る上で、その創始者と呼ばれるホセ・グアダルーペ・ポサダの存在は無視できない。ポサダは1852年、アグアス・カリエンテスに生まれ、グアナファト州・レオンで版画家として頭角を現した。1888年にメキシコ・シティに移り住むと、バネガス・アロヨ Vanegas Arroyo (1850–1917) の経営する出版社で新聞の号外や、子ども向けの雑誌の挿絵を描いた。そしてポサダは当時話題となった事件や、革命など政治的な出来事をテーマに、生涯1万5000点以上の作品を残している。ポサダは木版、亜鉛版、リトグラフを用い、その写実的で、表現力豊かな版画は高い芸術性を持っていた。また彼は常に弱者である一般大衆の側にいた。とりわけガイコツ「カラベラ」を用いた風刺画はユーモアにあふれ、一般大衆の人気を博した。

しかしながら、生前、彼の作品は評価されることなく、極貧のうちに、1913年、この世を去った。そしてポサダが評価されるのは1920年代の半ばで、フランス人画家ジャン・シャルロット、壁画家のホセ・クレメンテ・オロスコ José Clemente Orozco (1883-1949)、ディエゴ・リベラ Diego Rivera (1886-1957)、パブロ・オイギンス Pablo O'Higgins (1904-1983) 等は、ポサダの業績を評価する記事を発表した。¹¹⁾ またポサダの回顧展 (国立芸術院 Palacio de Bellas Artes) が開催されたのは、1943年になってからである。すなわち1920年代のメキシコにおいては、ポサダの評価はごく一部の画家・知識人の間に限られており、グラフィック・アートにおける版画の位置は低かったと言えよう。折しも、1921年、「壁画運動」が華々しく始まり、首都メキシコ・シティには巨大な壁画が次々に描かれた。北川民次がメキシコ市にやって来たのは、まさにこの時であった。

2. 壁画運動、野外美術学校、民衆絵画センター、自由彫刻学校

1921年、「壁画運動」が始まる。これは時の文部大臣ホセ・バスコンセロス José Vasconcelos (在任1921-1924) がヨーロッパ留学中の画家を呼び寄せ、国立高等学校、文部省等に壁画を描かせたのがそのきっかけである。バスコンセロスは壁画を通して異なる民族、階級からなる国民に、メキシコ人としての国民意識を育てようとした。¹²⁾

この時、一人のフランス人画家がメキシコに到着した。ジャン・シャルロットである。彼はメキシコ人画家と一緒に、壁画制作に従事した。オロスコはその時の様子を、『自伝』*Autobiografía* の中で、次のように記している。

ヨーロッパにいた画家たちは、「エコール・ド・パリ」の経験や特別な知識をそこから持ち帰ったが、それはメキシコとヨーロッパの美術を関係づける非常に有益な、また必要とされるものであった。ジャン・シャルロットは、この点においてとても貢献した人物である。というのも彼は純粋にヨーロッパ人で、しかもフランス人でとても若かった。言い換えれば彼は、最も現代的で、偏見のないヨーロッパ的な感性を持っていたのである。¹³⁾

このあと壁画家たちは、1923年、「技術労働者・画家・彫刻家組合」

Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) を結成し、人民に奉仕する芸術を宣言した。そしてブルジョアのための額縁絵画の制作を止め、記念碑的作品である壁画の制作に従事することを謳った。

また芸術の救済的な役割を信じたバスコンセロスは、教育制度の改革を推進し、この中に芸術教育を組み込んだ。また革命戦争で中断を余儀なくされた「野外美術学校」を復活させ、制度化した。そして都市近郊に住む農民や先住民インディオの子どもたちを対象に、美術教育を実施した。当時、野外美術学校は市内南部のコヨアカンに開校していたが、ここでは後にメキシコグラフィック・アートの指導者となるレオポルド・メンデス、フェルミン・レブエルタス、フェデリコ・カントゥ Federico Cantú (1907-1989) 等が学んでいた。

そして彼らは、ジャン・シャルロットが1918年に制作した版画集 *Via Crucis* を見て、大きな衝撃を受ける。この版画集は、15枚の木版画から成るアルバムで、当時「ヨーロッパで最も重要な芸術の流れを、とりわけ木版画の再興において、明確に、表現力豊かに要約したもの」であった。そしてこの衝撃はコヨアカン野外美術学校で学ぶ「生徒の将来を変える」ほどであった。¹⁴⁾ またジャン・シャルロットは雑誌 *Revista de Revistas* (1925年6月30日号) で版画家ポサダの業績を評価し、これがきっかけとなり、民衆の要素を持つ版画が、メキシコにおいて初めて評価され、一つの流れとして定着することとなった。¹⁵⁾

1924年末、カリェス政権 (1924-1928) が成立する。すると壁画の制作や、芸術教育に大きな変化が現れた。それは政府が工業化政策に転じたため、予算を都市労働者の子弟の技術教育に振り向けたからである。この結果、多くの壁画家は政府の仕事を失い、制作の場を求め、グアダハラを始めとする地方都市や海外に出ていった。またカリェス政権後も野外美術学校は存続したが、1927年から28年にかけて、「民衆絵画センター」Centros Populares de Pintura (CPP) がメキシコ市に3校開校した。ここでは都市労働者やその子どもたちが油絵、テンペラ画、デザインの他、木版画やステンシル画を学んだ。そしてノナルコ校校長フェルナンド・レアル、サン・パブロ校校長のガブリエル・フェルナンデス・レデスマは、トラルパン野外美術学校校長のフランシスコ・ディアス・デ・レオンと共に、エッチング、ドライポイントといった銅版の技法や、多色刷りリトグラフを研究し、作品を発表した。

そして1927年、自由彫刻学校 Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (ELETD) が開校した。これは文部大臣プイグ・カサウランク Puig Casauranc が、国立大学 Universidad Nacional 学長アルフォンソ・プルネダ Alfonso Pruneda の助言を受けて開校を決定した。自由彫刻学校は、野外美術学校や民衆絵画センターと同様、生徒の自主性を尊重し、文字通り「自由な」（スペイン語で libre は「自由な」を意味する）教育がなされた。そして芸術家だけでなく職人の育成を目的とし、石彫、木彫、陶芸、金属工芸などの部門が設けられ、職業訓練的な授業も行われた。

しかしながら、1929年、国立大学が国立自治大学（現在のメキシコ国立自治大学 UNAM）に再編されたのを契機に、野外美術学校（EPAL）、民衆絵画センター（CPP）、自由彫刻学校（ELETD）は文部省・美術局 Departamento de Bellas Artes の所管となったが、予算が徐々にカットされていった。そして1930年代に入ると、次々とその姿を消し、最後まで残ったのが民次が校長を務めたタスコ野外美術学校であった。

3. Grupo ¡30-30! 「グループ ¡30-30!」

こうした状況に危機感を抱いた画家・版画家たち、レオポルド・メンデス、ガブリエル・フェルナンデス・レデスマ、フェルナンド・レアル等は、Grupo ¡30-30! 「グループ ¡30-30!」を結成した。この名称は、革命戦争で使われたモーゼル銃「30-30口径」に由来するが、メンバーは旧態依然たるアカデミズムや国立美術学校 Escuela Nacional de Bellas Artes の教育政策を厳しく弾劾した。1928年11月に発せられた「宣言」Manifiesto では、1911年の学生ストの正当性について言及した後、野外美術学校や民衆絵画センターを所管する国立美術学校について「いわゆる国立美術学校は、7年前から自らを刷新し、役立つものになろうと努力をしてきたにもかかわらず、反革命の拠点となっている」¹⁶⁾と名指しで批判した。そしてこれを解体し、新しい機関を創り、野外美術学校等に十分な予算を付けることを要求した。

そしてこの宣言文の末尾には、レオポルド・メンデス他、当時野外美術学校の校長を務めていたフランシスコ・ディアス・デ・レオン（トラルパン校）、フェルミン・レブエルタス（ソチミルコ校）、ラファエル・ベラ・デ・コルドバ Rafael Vera de Córdoba（グアダルーペ・イダルゴ校）、そしてトラルパン校で働いていた北川民次の名前も記されていた。

また Grupo ¡30-30! の「宣言」は、野外美術学校や民衆絵画センターの校長の手による版画で飾られていた。そして1928年には、メキシコで初めての木版画のグループ展がメキシコ市、プエブラ市、モレリア市で開催されたが、ジャン・シャルロット、フェルナンデス・レアル、フランシスコ・ディアス・デ・レオンといった版画家だけでなく、壁画家シケイロスやタマヨも作品を出品している(図2)。この時、北川民次は「男とロバ」(技法不明)とステンシルによる作品2点を出品した。その後、Grupo ¡30-30! は、より広範な芸術家たちによって組織された LEAR「革命作家芸術家連盟」の結成により、発展的解消を見る。



図2 Grupo ¡30-30! 版画展ポスター

III. LEAR「革命作家芸術家連盟」とTGP「大衆グラフィック工房」

1. LEAR「革命作家芸術家連盟」の結成

1932年から1936年、北川民次はタスコ野外美術学校の校長となり、児童美術教育に専念する。またタスコ時代は民次が多くの画家・彫刻家と交流を持った時期で、Casa Kitagawa（北川邸）と呼ばれた住居兼学校には、ディエゴ・リベラ、イサム・ノグチ、国吉康雄、藤田嗣治など、国内外から多くの画家や芸術家が訪れた。一方、メキシコの政治に目を移すと、1934年にカルデナス政権（1934-1940）が成立した。このカルデナス期には、革命の理念であった共有地エヒードの分配が大きく進展し、鉄道や石油の国有化といった社会主義的改革が次々と断行された。そしてこうした国を挙げての社会主義化の中、芸術家をとりまく状況も大きく変化した。ここでは、「革命作家芸術家連盟」（LEAR）と「大衆グラフィック工房」（TGP）を中心に、メキシコ版画の歴史を辿ることにする。

1934年、レオポルド・メンデス、ルイス・アレナル Luis Arrenal（1908-1985）、パブロ・オイギンス等は「革命作家芸術家連盟」Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios（LEAR）を結成した。これは1923年にできた壁画画家の組合 SOTPE の路線を継承する組織で、「芸術の社会主義化」をモットーに、広範な芸術家や知識人の団結を目指した。そしてメンバーの多くは共産党のシンパで、第三インターナショナルの方針に従った。そのため LEAR の構成員は社会主義リアリズムを信奉し、都市労働者や農民と連帯して平等な、社会主義国家の建設を目指した。この方針は LEAR の機関誌 *Frente a Frente* 第5号（1936年）に、宣言として発表された。

我々の姿勢は、抑圧された者のため支配階級と闘うことである。(…)
芸術は (…) 社会的現実が示す道に従って、その進路を変えていかねばならない。(…)
LEAR の目指すところは、文学作品や芸術作品を一般大衆のため、彼らに役立つ乗り物に変えることである。¹⁷⁾

造形芸術の部門 Sección de Artes Plásticas には、壁画家シケイロスを始め、アベラルド・ロドリゲス市場の壁画制作（1934-1935年）に携わったパブロ・オイギンス、アンヘル・ブラチヨ Angel Bracho（1911-2005）、アントニオ・プホル Antonio Pujol（1913-1995）、レボルシオン小学校 Centro

Escolar Revolución の壁画制作 (1936-1937年) に従事したラウル・アンギアノ Raúl Anguiano (1915-2006)、イグナシオ・ゴメス・ハラミジョ Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970)、そして版画家で後の「大衆グラフィック工房」TGP 設立の立役者であるレオポルド・メンデス、アルフレド・サルセ、ガブリエル・フェルナンデス・レデスマ等がいた。彼らは社会主義リアリズムの常套手段である写実を用いて制作に従事したが、「写実はLEAR のメンバー、とりわけ版画家に顕著に見られ、彼らは芸術に社会的役割を担わせ、それを労働者階級の人のために用いた。」¹⁸⁾

またLEAR の活動は多岐にわたり、構成員は自分の得意とする分野において、学術会議、展覧会、コンサート、講演会、演劇作品の上演、シネ・サークル、パネルディスカッション、外国語の会話教室等を企画した。そしてこれらは案内のビラや、機関誌 *Frente a Frente* を通して広報された。またその活動は海外の団体と共同で実施されることもあった。1937年、スペイン・バレンシアで開催された「第2回反ファシスト作家会議」II Congreso de Escritores Anti-Facistas には、フェルナンド・ガンボア Fernando de Gamboa (1909-1990) を始めとする代表団を送りこんだ。またこの時、バレンシア、マドリード、バルセロナでは「メキシコ版画百年展」*Un Siglo de Grabado Mexicano* を開催した。そして1939年11月には、スペイン内戦の犠牲者となった詩人劇作家ガルシア=ロルカの追悼講演会を、スペイン人民戦線 Frente Popular Español と協賛で開催した。しかし1937年頃になると、巨大化したLEAR の組織内で対立が表面化した。そしてこれに幻滅した版画家たちはLEAR から離反し、1938年、「大衆グラフィック工房」TGP を立ち上げた。一方LEAR は、1939年に解散した。

このころ、民次が校長を務めたタスコ野外美術学校が閉校した(1936年4月)。これは、メキシコにおける美術教育の歴史から見ると必然の結果で、農民や先住民の子どもを対象とした美術教育は、その社会的使命を終えたのである。そして民次は、日本において児童美術教育を実践しようと、帰国の途についた。

2. TGP 「大衆グラフィック工房」

1938年、LEAR の造形芸術部門のメンバーであったレオポルド・メンデス、ルイス・アレナル Luis Arrenal (1908-1985) およびパブロ・オイギンスは、「大衆グラフィック工房」Taller de Gráfica Popular (TGP) を設立した。

TGPは政治色の強い版画協会で、メンバーの大部分はメキシコ共産黨員であった。彼らはLEAR時代と同様、社会主義リアリズムに基づき、制作に従事した。

またリーダーのレオポルド・メンデスは、「芸術家の創造力は人民に奉仕しなければならない」と述べ、芸術家と一般大衆、とりわけ労働者との連帯を目指した。そして壁画やその他のメディアよりずっと安価で、制作日数も比較的短期間である版画によって、メキシコ国民にアピールし、彼らを啓発した。TGPのメンバーによって作られた版画は、ポスター・ビラ、雑誌のイラスト、物語詩コリード（corrido）など多岐にわたり、その手法も、木版、リノリウム、銅版とさまざまであった。

TGPは、1920年代後半から30年代にかけて壁画が担ったように、版画によって革命の進展とその成果を一般大衆に知らせた。そして未だに実現されていない社会の問題点を告発した。また当時の世界情勢にも敏感で、ファシズムが台頭する1930年代後半の緊迫した社会情勢が、作品のテーマとなっている。これは、1935年、第3インターナショナル世界大会において「人民戦線」frentes popularesの路線が採択されたことに呼応したもので、TGPでも反ファシスト人民戦線の形成が主なテーマとなった。そして1945年に発せられた「原則の宣言」Declaración de principios第2項には、「TGPは、その作品の制作がメキシコ国民の進歩的で、民主的な関心、特にファシストの反抗に対する闘いにおいて助けとなるよう絶えず努力する」と明記されている。¹⁹⁾

TGPのもう一つの特徴は、版画の構想や制作において集団で取り組んだことである。TGPは、当初ヤネス・リトグラフ工房 Litografía Yáñez に間借りしていたが、後に市内中心部、ペリサリオ・ドミンゲス通り96番地に独自の工房を持った。そしてメンバーは毎週開かれる研修会に出席することが求められ、そこでは技法の習得だけでなく、これから作成する版画のテーマ、構図、技法、あるいは完成した作品の評価について、活発な議論が行われた。また個人で制作した作品については、その売買取益の20%を協会に納めることが義務付けられていた。

このようにしてTGPの版画家たちは高い政治意識を持ち、技術的にもメキシコ版画を世界レベルにまで引き上げていった。そして1940年代に入ると、TGPのメンバーはますます増え、その工房はメキシコ国内だけでなく、ニューヨーク、サン・フランシスコ、ブラジル、イタリアに

も設けられ、まさに黄金時代を迎えた。しかし1940年代後半、政治色の弱いメキシコ版画協会 *Sociedad Mexicana de Grabadores* が設立し (1947)、また版画の技法を教える国立グラフィックアート学校 *Escuela Nacional de Artes Gráficas* や国立造形芸術学校 *Escuela Nacional de Artes Plásticas* が政府によって相次いで創設されると、TGP の社会的役割も終わりを迎えた。そして60年代に入ると、TGP 内部に離反者が目立つようになる。これは「共同で制作し、共同で批判し合う」といった設立当初の理念が失われたためで、1961年、創設者の一人レオポルド・メンデスも TGP を去っていった。

おわりに

これまで北川民次がメキシコ時代、どのようにして版画の技法を身につけたか、当時のメキシコ版画の歴史をふり返りながら考察した。ここでは、民次が主としてメキシコ時代に制作した版画の特徴を分析することによって、メキシコの経験が彼の版画家としてのキャリアにどのように反映されたか考察し、本稿を締めくくりにする。

北川民次がメキシコ時代に制作した版画は、先に述べたとおり、現在わずか10数点しか残っていない。1977年に出た『北川民次版画全集 1928-1977』に収録されている版画作品を数えると、木版画作品が12点、銅版(エッチング)、リトグラフ、リノカット技法による作品がそれぞれ1点、全部合わせても15点である。また木版の大部分は1928年から29年にかけて制作されているが、この時期は、民次がトラルパン野外美術学校に務めていたときの作品である。

テーマ別にこれらの作品を分類すると、メキシコの生活や風俗を描いた作品が5点(「退屈」、「アパーチェの踊り」、「水浴する二人の女」、「字をかくメキシコの女」、「タスコの村の風景」)、歴史をテーマにした作品が5点、蔵書票 *Exlibris* が3点、他に「結婚通知状」が1点ある。

これらの作品に共通して見られる特徴は、その精巧な彫りと対象の持つ本質を作品に描く表現力である。スペイン人の新大陸到達をテーマにした「アメリカの発見」(木版。12.5×13.5cm)では、歴史の異なる場面を同じ画面に描いているが、これはメキシコの壁画家から学んだ画面構成である。また「退屈」や「水浴する二人の女」では、日常の生活の一コマをユーモラスに描き、見る者にほのぼのとした情感を抱かせる。またデフォルメさ

れた面長の女性は、民次の描く特有の表情をしており、児童画に見られるプリミティブな作品となっている。興味深いのは、彼の「結婚通知状」(木版、1929年、11.0×8.0cm 手彩色)(図3)で、ガイコツが民次と妻でつ乃の手を結びつけるという奇抜な構図である。ここではガイコツは死の象徴ではなく、生者と死者が共存するというメキシコ特有の死生観を表し、この国で結ばれた東洋のカップルを祝福している。

一方、「フワーナ・イネス・デ・ラ・クルス尼僧の像」や「タスコ村の風景」では、木版特有の白と黒のコントラストを上手く利用し、人物や建物を際立たせている。また「タマーレスを売る女」Vendedora de tamales(木版、1930年、15.3×10.9cm(図4)は、ロウソクの灯りのもと、タマーレスを売る女とそれを見守る客たちの姿を見事に描いている。こうした木版の持つ柔らかさや、光のコントラストを効果的に演出した作品は、帰国後間もなく発表した、『瀬戸十景』(リノカット、1937年)にも見られる。『瀬戸十景』は瀬戸の街並みや、陶器職人の生活を描いた一連の作品で、高い芸術性を有し、メキシコ時代、民次がすでにこの技法をマスターしていたことがうかがえる。

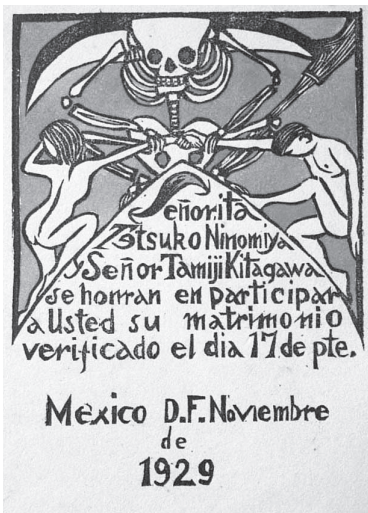


図3 結婚通知状



図4 「タマーレスを売る女」

民次が木口木版をフランシスコ・ディアス・デ・レオンから学んだこと

はすでに述べたが、1941年頃、民次はこの手法を用いて「タスコの裸婦」(木版、24.0×41.5cm)と「メキシコの浴み」(木版、22.5×29.0cm)を制作した。これらの作品では、木の断面が見せる独特の形状を見事に作品に活かし、当時の日本の木版画界に大きな衝撃を与えたという。²⁰⁾

民次は、1942年、絵本『マハフノツボ』と童話『うさぎのみみはなぜながい』を出版するが、これらの作品にはリトグラフの挿絵が入っている。そしてこれを契機に、1960年代から70年代にかけ、花やバッタをテーマにした数多くの傑作が生まれた。そしてこの技法も、1930年代、民次がメキシコで学んだものである。

このように北川民次の版画作家としての技量は、彼のメキシコ時代に培われた。すでに見てきたように、ジャン・シャルロット、フランシスコ・ディアス・デ・レオン、エミリオ・アメロなど、多くの画家から絵画や版画の技法を教わった。一方民次も、日本画や伝統的な「浮世絵」の技法を伝え、その影響は相互であった。そして10数年にわたるメキシコ滞在を通じて、また美術教師として子どもたちと接する中、民次はメキシコ的な感性を身につけた。それは帰国後、作品のテーマとなったばかりでなく、創作活動の源泉であった。

註

- 1) 北川民次と野外美術学校については、拙論「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—」愛知県立大学外国語学部『紀要』第46号)及び「メキシコ・ルネサンスと野外美術学校—歴史的省察—」(愛知県立大学外国語学部『紀要』第48号)を参照されたい。
- 2) 久保貞次郎『北川民次』p. 203
- 3) 久保貞次郎編『北川民次版画全集』p. 15
- 4) この時、ディアス・デ・レオンの工房にはタマヨ、オロスコ、シケイロス等が集まり、版画の技法を学んだという (*Francisco Díaz de León*, p. 21.)。
- 5) 久保貞次郎『世界の美術 1 北川民次』p. 144
- 6) ディアス・デ・レオンの初期の版画制作において、北川民次の存在は重要な位置を占めている。「グラフィック・アートで、ディアス・デ・レオンがインスピレーションを受け、彼の案内役となったもう一人の人物は、友人の北川民次で、民次によってディアス・デ・レオンは日本風の版画を実験的に制作した」と記されている (*Francisco Díaz de León*, p. 20.)。

- 7) *Las escuelas de pintura al Aire Libre –Tlalpan*, p. 72.
- 8) 久保貞次郎『世界の美術 1 北川民次』p. 143
- 9) その後エミリオ・アメロはアメリカ・シアトルに渡り、1940年には Cornish School で、1946年からは University of Oklahoma で教鞭を執った。
- 10) 久保貞次郎『世界の美術 1 北川民次』p. 144
- 11) リベラは壁画「日曜日の午後アラメダ公園で見た夢」(*Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, 1947) の中で、ポサダと彼が作ったカトリーナを描いているが、これはポサダに対するオマージュとなっている。
- 12) 「壁画運動」は革命後の「文化ナショナリズム」の表象の一つであるが、これについては、拙論「1920年代メキシコに見る国民文化の創造」(愛知県立大学外国語学部『紀要』第33号) 及び「1920年代メキシコの文化ナショナリズム」(愛知県立大学外国語学部『紀要』第38号) を参照されたい。
- 13) *Autobiografía de José Clemente Orozco*, p. 62.
- 14) Susana Gutiérrez “Los inicios del grabado” en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 13, SEP/SALVAT, p. 1861.
- 15) *Ibid.*, p. 1866.
- 16) Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, p. 26.
- 17) Juana Gutiérrez y otros, “La época de oro del Grabado en México” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 14, p. 2018.
- 18) *Ibid.*, p. 2017.
- 19) *Ibid.*, p. 2023.
- 20) 久保貞次郎『世界の美術 1 北川民次』p. 144

(本稿で用いた画像は Adolfo Cantú Colección de Arte Cantú Y de Teresa CYDT Museum の許可を得て掲載した。またこの場を借りて感謝の意を表します。Agradezco infinitamente a Adolfo Cantú Colección de Arte Cantú Y de Teresa CYDT Museum por la autorización de las imágenes en este trabajo.)

参考文献

- Clemente Orozco, José, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, Ediciones Era, 8ª. reimp., 1999
- 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, *Francisco Díaz de León*, Museo Colección Blaisten, Editorial RM, 2010

-Varios, *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 13 y 14, SEP/SALVAT, 1982

-Varios, *Las escuelas de pintura al Aire Libre –Tlalpan*, INBA/UNAM, 2011

久保貞次郎『世界の美術 1 北川民次』叢文社、1984年

久保貞次郎編『北川民次版画全集 1928-1977』名古屋日動画廊、1977年

『北川民次展』図録カタログ、名古屋市美術館、1989年

『生誕120周年記念 北川民次展』図録カタログ、瀬戸市美術館、2015年

Tamiji Kitagawa y el Grabado en México

—Décadas de los veinte y los treinta—

Keiichi TANAKA

Tamiji Kitagawa (1894–1989) llegó a México en 1921, después de cursar Bellas Artes en *Art Students League* en Nueva York. El pintor japonés permaneció en México por quince años trabajando en las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) en Tlalpan y en Taxco. En esta época Kitagawa se dedicó a la enseñanza de la pintura infantil pero también aprendió diversas técnicas de grabado, las cuales aplicó en sus obras posteriores.

El presente trabajo tiene como objetivo investigar cómo Kitagawa aprendió las técnicas de grabado, analizando sus intercambios con pintores grabadores mexicanos y trazando la historia del grabado en los veinte y treinta del siglo pasado. Seguidamente aclararemos las aportaciones de sus experiencias en su carrera como grabador después de volver a Japón.

Kitagawa trabajó con Francisco Díaz de León (1887–1975) en la EPAL Tlalpan, de quien aprendió la técnica de xilografía. Más tarde presentó unas obras de grabado en una exposición del Grupo ¡30–30! en 1929. En cuanto a la litografía asistió al taller del litógrafo Emilio Amero (1901–1976) en la Escuela Nacional de Bellas Artes a principios de 1930.

Esta época coincide en la historia de México con las reformas socialistas de Lázaro Cárdenas y en la del grabado en México con la LEAR y la TGP. En ese periodo todos los artistas e intelectuales trabajaron por el bien de la sociedad bajo la amenaza del facismo y del imperialismo. Afortunadamente esto no afectó tanto a su vida en Taxco pero Kitagawa se vio olvidado a cerrar su escuela en 1936.

De su estancia en México no quedan más que unos quince grabados, en su mayoría de madera. Sin embargo, en uno de sus grabados titulado *Vendora de tamales* (madera, 15.3×10.9cm, 1930) se nota el alto nivel de aprendizaje igual que en sus grabados “瀬戸十景” *Diez escenas de Seto* (linocut, 1937), en las cuales Kitagawa interpretó con maestría diversas facetas de la vida de los alfareros en la ciudad de Seto.

También en la litografía Kitagawa produjo muchas obras maestras en la década de los sesenta y de los setenta con el tema mexicano. Hoy en día se aprecian mucho en Japón sus obras de la serie de Batta o *Chapurines* y de Hana o *Flores*, cuyo origen se encuentra en sus experiencias en México.