

[論文]

境界の美的感性「ラスクアチスモ」とその可能性

—— チカーナ／チカーノの日常の諸表現から ——

新津 厚子

はじめに

格差は拡大し、「持たざるもの」「持てるもの」の内外における競争と対立は絶えない。近代国家において境界は徐々に旧来の曖昧さを失い、「うち」と「そと」とを明確に区別する役割が強まっている⁽¹⁾。一方で国境を往来する人びとの流れはとどまることがなく、日々、社会を流動化させている。そのような背景を踏まえて、本稿は、米国の強力なエスニック・マイノリティであるメキシコ系住民(チカーナ／チカーノ)の美的感性「ラスクアチスモ(Rasquachismo)」についての言説を整理する。その後、複数の作品批評を通じてそれらの言説を検討することで、境界の美的感性の可能性を探求する。

メキシコと米国は国境を接しているが、両国には地理的近接性と反比例した政治的・経済的な格差がある。第45代米国大統領であるドナルド・トランプは、出馬当初よりメキシコ国境間に巨大な壁を建設することを公約に掲げ、2019年9月には、米国国防省にあてられていた36億ドルの予算を壁建設費用として転用させた。移民規制に積極的なトランプ政権は、メキシコと米国の国境の壁を強化することで、大国としての米国の権力を誇示しようとしている。そのようなトランプ政権の保守的、強行的な動きは、米国内外で批判の対象となっているが、人口の39%以上がラティーノであるカリフォルニアでは、移民の国外追放を含め、トランプ外交は他人事ではとどまらない切実さをもっている。

特に、1910年に勃発したメキシコ革命後、多くのメキシコ人がメキシコから米国カリフォルニアに移住した。そもそもカリフォルニアは1848年に米墨戦争が終結する以前は米国の領土ではなかった。両国の国境地帯は常に争点となっている。「私たちが国境を越えたのではない、国境が私たちを超えたのだ！(We didn't cross the borders, the borders crossed us!）」は、1960年代に隆盛したメキシコ系の権利主張運動のスローガンであった。多様性を生きると言えば聞こえがいいが、実際に異質な他者とともに生きることは、常に居心地の

(1) 佐藤勘治「20世紀転換期米メキシコ国境地域の『曖昧な領域』性：モルモン教徒メキシコ移住とビリャ懲罰遠征隊」『境界研究』4号、2013年、12-14頁。

よいものではない。衝突をうみ、時に存在の正当性をめぐる争いを余儀無くされる。そのような中、日々をより豊かに生きていくために形成された移民たちの即興の美的感性が、本稿で取り扱う「ラスクアチスモ」である。

「ラスクアチスモ」は、複数の領域に生きる人びとの境界の美的感性である。この感性は、チカーナ／チカーノ文化を普及するために、ラティーノ美術研究者のトマス・イバーラ＝フラウスト (Tomás Ybarra Frausto, 1938-) が中心となって体系づけた。

本稿では、諸作品の解釈を通じて、この美的感性「ラスクアチスモ」とその可能性について論じていく。はじめにチカーナ／チカーノの権利向上運動と文化の関係、境界の思想を確認した上で、イバーラ＝フラウストの「ラスクアチスモ」にかんする言説の整理を行う。その後、イバーラ＝フラウストの「ラスクアチスモ」批評では、抜け落ちていたコミュニティ内部や家庭内の視点を、美術家アマリア・メサ＝ベインズ (Amalia Mesa-Bains, 1943-) が提示した「ドメスティカーナ (Domesticana)」という言説をもとに検討する。そして最後に本稿独自の視点として「ラスクアチスモ」を「境界の美的感性」として位置づけ、二重性・混濁性・緩慢性の三点に整理し、それら三点から作品批評を行う。これらの論考により、先行研究ではチカーナ／チカーノ文化の枠内にもみ位置づけられていた美的感性「ラスクアチスモ」を、普遍的な移民の「境界の美的感性」として位置づけ直し、複数学問領域の議論へと接続したい。

本稿は、筆者が八年に渡り実施した文献調査とフィールドワークに基づいている。筆者は2011年から2019年にかけて、米国ロサンゼルスで計六回フィールドワークを行った。2013年8月から2014年9月末までは、カリフォルニア大学ロサンゼルス校にあり、チカーノ運動の成果で設立されたチカーノ研究所 (Chicano Studies Research Center) に籍を置いて調査を行った。その期間にはロサンゼルスの西側、東側でメキシコ系をはじめとする協力者と共同生活を行ないながら⁽²⁾、メキシコ系住民らとともに学部・大学院生むけのチカーナ／チカーノ研究の授業「境界の意識 (Border Consciousness)」「チカーナ・アートと美術家たち (Chicana Art and Artists)」に参加した。

本稿で扱う作品は「ラスクアチスモ」を考察するうえで重要な主要作品である。特に、チカーナ／チカーノ文化にとってチカーノ壁画は不可欠な表現メディアであり⁽³⁾、そもそもチカーノ壁画自体が、今ここにある資源を最大限有効に使う「ラスクアチスモ」の美的感性による産物だが、この美的感性「ラスクアチスモ」を介してのチカーノ壁画批評はいまだ

(2) ロサンゼルスは、ロサンゼルス川を境にして東部、西部に分けることができる。東部には「フロッグタウン」という愛称で知られるエリージャンバリー、ポイルハイツ、リンカンハイツ、エルセレーノ、シティテラス、イーストロサンゼルス(ベルベデーア)、マラヴィージャなどのチカーノ・コミュニティがあり、メキシコ系住民の居住地域として知られる。

(3) 新津厚子「チカーノ壁画の創造力と路上からの平和：ロサンゼルスのチカーノ作家たちの声を通して」『平和研究』44号、2015年、119-137頁。

存在しないため、本稿ではそれらの解釈を試みた⁽⁴⁾。特に図3の『純潔なる知覚』は、チカーノ壁画制作が男性壁画家を中心に行われてきた事実を踏まえ、特に詳細に読み取りを行なった。その他の作品は引用する先行研究で紹介されていた「ラスクアチスモ」および、ドメスティカーナの代表作品を、文脈と明瞭さを基準に筆者が抜粋した。緩慢性の性質で紹介する「メキシコ系アメリカ人たち」という音楽の歌詞は、先行研究では引用されていないが、チカーノ音楽、および「ラスクアチスモ」において重要な緩さ、独自のリズムやズラし、時間の観点を論じるために適した作品であるため、本稿で提示した。

1. チカーナ／チカーノと「運動」

チカーナ／チカーノ (Chicana/o) とは、米国に住むメキシコ系住民をはじめとする人びとの政治的・文化的・歴史的アイデンティティを指す⁽⁵⁾。ただしチカーナ／チカーノという呼称には、二重の意味がある。もともとは、メキシコ系移民に対する「二級市民」「貧乏人」「よそ者」という含意をもつ他者への名付けであり、現在もその差別的含意は消えていない。しかし1960年代、メキシコ系による権利主張運動「運動(el movimiento)」の隆盛を通じて、チカーナ／チカーノという言葉は、メキシコ系住民たちの抵抗と自己肯定を促す自称としての意味も持つようになった。「運動」に参加したメキシコ系住民たちは自ら「チカーナ／チカーノ」と名乗ることによって、差別や迫害を受ける現実から、それらを乗り越える独自の立場を主張した。そしてメキシコから米国への移住をつうじて形成し続けてきた、壁画、テント演劇、音楽、文学、詩などをはじめとする独自の混淆文化を「チカーナ／チカーノ文化」として発信していった。

人口の80%以上がメキシコ系住民である米国東部ロサンゼルスは、デモ行進やストライキの「運動」の拠点でもあり、チカーナ／チカーノ文化の拠点でもある。そこでは、言語的同化が進行したことによって、もはやスペイン語を離さず、積極的にチカーナ／チカーノという自称を選ばないメキシコ系住民も多い⁽⁶⁾。しかしながら彼女ら、彼らはその場に住み続けることによって、あるいは家族・親族との関係によって、東部ロサンゼルス場に根ざした「運動」の歴史と、混淆文化を継承していると言えよう。また高等教育で「運動」の

(4) 「ラスクアチスモ」におけるチカーノ壁画の重要性はイバーラ＝フラウストも言及している。Tomás Ybarra-Frausto, "Rasquachismo: A Chicano Sensibility," in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo, exhibition catalog* (Phoenix: MARS, 1989), p. 7.

(5) チカーナ Chicana は女性形、チカーノ Chicano は男性形である。近年では、先住民性を表すために、chiの音をナワトル語でxと書き、Xicana、Xicano、あるいは性自認を女性でも男性でもない形にするために、Xicanxと表記することも多い。

(6) メキシコ系にとってスペイン語は家族とコミュニティの言葉だった(である)ため、学校では英語を話し、家に帰るとスペイン語を話すメキシコ系も多い。以前は公の場でスペイン語を話すことがはばかられ話さない者もいた。あるいは公教育の現場でスペイン語を話すことを禁止されていた時期もあった。F.Arturo Rosales, *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. (Houston: Arte Publico Press, 1997).

歴史を学ぶことによって、新たにチカーナ／チカーノという名を選び直す者もいる。逆にメキシコ系ではないが、「運動」に参加し、コミュニティ近郊に居住していたラティーノ、日系、アフリカ系もチカーナ／チカーノとしてのアイデンティティと文化を共有している場合がある⁽⁷⁾。

2010年の国勢調査では、米国人口3億874万人に対し、ラティーノの総人口は5,047万人(全体の16%)を占め、全米最大のエスニック・マイノリティとなった。そのうちメキシコ系住民の人口は3,179万人(米国総人口の10%)である。日々増加する人口を鑑み、実際には書類を持たずに入国する多くの移民を含めても、その影響力は看過できず、もはやマイノリティ、マジョリティという既存の区分すら揺らいでくる。

2. チカーナ／チカーノにおける「境界」とは

本稿における「境界」は、主としてチカーナ作家であるグロリア・アンサルドゥーア(Gloria Anzaldúa, 1942–2004)の著作『境界地帯：新しい混血』の思想に基づいている⁽⁸⁾。アンサルドゥーアにおける「境界」とは、メキシコと米国の国境に対するメタファーを指す。しかし実際には地理的分断や差異の間のみならず、精神的、身体的、性的な差異や分断の境界を表象するものとしても描かれている。またアンサルドゥーアが述べる「開いた傷口(*herida abierta*)」のなかには、各文化や概念の間にある様々な矛盾や混沌がある。そこには死も異常事態ではないほどの危険があるという。以下にアンサルドゥーアの「境界」および「開いた傷口」に関する文章を引用する。

米メキシコ国境は「開いた傷口」、そこでは第三世界が第一世界と擦れ合い、血を流す。そしてカサブタができる前に再び大出血し、二つの世界の生き血は混じり合い、第三の国、境界文化をつくり上げる。

国境とは、安全な場所と危険な場所を定め、私たちが彼らから区別するためのもの。国境は分割線、切り立ったヘリに続く狭窄地。境界地帯は、不自然な区切りの感情的残余から生じた、曖昧で不確定な場所。やむことのない移行状態にある場所。禁じられし者、許されざる者が、その住民である⁽⁹⁾。

1987年に出版されたアンサルドゥーアの『境界地帯：新しい混血』は、アンサルドゥーアの自伝と詩によって構成され、英語とスペイン語で書かれている。アンサルドゥーア

(7) 例えば筆者が2011年の調査でインタビューした画家、壁画家のマリオ・トレーロ(Mario Torero)はペルーのリマ出身であるが、芸術家集団ロス・トルテカスの組織や、サンディエゴのチカーノ公園の設立に参加し、「運動」をはじめとするチカーナ／チカーノ文化形成に携わってきた。この点でも「チカーナ／チカーノ」とはエスニシティ以上に、共通の場における文化実践を通じた共同体意識であることが指摘できる。

(8) Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

(9) Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, p. 25.

は、初めてレズビアンであることを告白したチカーノ小説家としても知られる。この著作は、米国で多文化主義者と保守主義者がせめぎ合っていた出版時の1980年代から、混沌とした境界思想を的確に描写した作品として、長年にわたり、特に米国のチカーノ／チカーノ研究や、フェミニスト研究の教科書として広く読まれている。アンサルドゥーアの著作では、本稿の主題である「ラスクアチスモ」は明示的に言及されていない。しかしアンサルドゥーアの「境界」や「開いた傷口」と、後述する「ラスクアチスモ」は通底していると考えられる。その共通点は、内部にしながら外側の視点を保持し続ける(outsider within)という点、二項対立をこえた混淆性の中に、新たな価値が生まれる可能性を見出している点である⁽¹⁰⁾。

3. チカーノの美的感性「ラスクアチスモ」

チカーノ文化の中枢を担う美的感性「ラスクアチスモ」は、限られた資源を最大限に活用する「持たざるもの」の姿勢である。この姿勢によって生き残りのための機知と回復力が生まれる⁽¹¹⁾。

1988年3月、米国アリゾナ州でチカーノ現代美術家のシンポジウムと巡回展覧会「チカーノの美的感性：ラスクアチスモ(Chicano Aesthetics: Rasquachismo)」が開かれた。展覧会は諸作品の写真と「ラスクアチスモ」の批評文によって構成された。この巡回展のキュレーターは、トマス・イバーラ＝フラウストラが務め⁽¹²⁾、イバーラ・フラウストに加えラテンアメリカおよびラティーノ美術史家のシフラ・ゴールドマン、人類学者のジョン・アギラールがそれぞれ「ラスクアチスモ」に関する批評文を書いた。芸術組織リオ・サラードの芸術運動(MARS: Movimiento Artístico del Río Salado)⁽¹³⁾が主催したこの企画展は、国立芸術基金や、アリゾナ州の芸術基金および企業の支援のもと、コミュニティに対するチカーノ・

(10) この視点は、ジュリア・クリステヴァ著、池田和子訳『外国人：我らの内なるもの』法政大学出版局、1990年のなかでも指摘されている点である。

(11) Ybarra-Frausto, "Rasquachismo: A Chicano Sensibility," in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 5.

(12) 1979年にワシントン大学でチカーノ詩に関する博士論文「三人の現代的チカーノ詩人：前歴と現状」を出して博士号を取得する。スタンフォード大学のスペイン語・ポルトガル語部門の専任教員として勤務し、その後はロックフェラー研究所でチカーノおよびラテンアメリカ美術研究を制度化する研究員を務めた。主な著書は、Sifra M. Goldman, Tomás Ybarra-Frausto, *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965–1981* (Berkeley: Chicano Studies Library Publications Unit, University of California, 1985); Joseph Sommers and Tomás Ybarra-Frausto eds., *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979); Tomás Ybarra-Frausto, Sifra M. Goldman and John L. Aguilar, *Chicano Aesthetics: Rasquachismo, exhibition catalog* (Phoenix: MARS, 1989) などがある。「ラスクアチスモ」の定義や想像のホームランド「アストラン」を普及し、チカーノ／チカーノ研究の展開を推進したことによって1998年にはスミソニアン学会から研究業績を評され、ヘンリー・メダルを受賞。2009年チカーノ／チカーノ研究学会(NACC: National Association for Chicana and Chicano Studies)の研究者に選ばれた。

(13) 1978年に組織されたアリゾナ州フォニックスにあるラティーノ非営利芸術組織。メキシコ系アメリカ人をはじめとするアリゾナ州の芸術家たちによる作品の展示や紹介を行なっている。

アートの理解と普及を目的としていた⁽¹⁴⁾。

イバーラ＝フラウストは1989年に出版された展覧会カタログにおいて、以下のように「ラスクアチスモ」について論じている。その文は「人は決してラスクアチェではない」という一節から始まっている。

人は決してラスクアチェではない。承認された審美眼や礼儀作法の区分の外側にいる者、と判断されるのは、いつも地位が低い他の誰かである。礼節さや体裁を保つこと——「世間の評判や噂」“el que diran”——は、「ラスクアチスモ」の態度によって粉々に碎かれるような規範^{コード}である。この部外者の視点は、慣習の嘘を暴き、決まりごとをパロディ化するような、独創的で非礼な態度から生じる。[...]「ラスクアチスモ」とは、思想でもスタイルではなく、態度や審美眼といったものである。

第一に、概して「ラスクアチスモ」は、ある負け犬の視点——底辺の人びとの見解、富んだ機知や順応性を基盤とした態度であると同時に、いまだスタンスやスタイルについても意識している。



図1 「チカーノの美的感性：ラスクアチスモ」展覧会のパンフレットの表紙⁽¹⁵⁾

開いた植物から伸び出ている、中央の雌しべのような図像は、メキシコで信仰されている混血の聖母「グアダルーペの聖母」だと思われる。

(14) Rudy Guglielmo, “Preface and Acknowledgements,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 3.

(15) Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: a Chicano sensibility / Tomás Ybarra-Frausto,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, pp. 5–8; International Center for the Arts of the Americas (ICAA), “Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project” [<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/845510/language/en-US/Default.aspx>] (2019年11月18日閲覧)。このウェブページでは、パンフレット収録記事のうち、イバーラ・フラウストの批評のみ掲載されている。

第二に、「ラスクアチスモ」は「持たざるもの」の世界観を前提にするとともに、例えばラスクアチエの車や、レストランのような物体や場所、社会的なふるまい(ある人物、あるいはラスクアチエにふるまう)における性質という意味でもある。

第三に、メキシコの地に根ざした諸伝統が「ラスクアチスモ」の基盤を形成しているが、それはメキシコ系アメリカ人の中にある二文化併用の感性として発達してきた。国境の両側にあり、底辺層の視点を持ち続けている。

メキシコと米国双方において、ラスクアチスモは粗野な含意、悪趣味で気取った(*being cursi*)な感覚を持っている。支配力を持つ人びとから生まれたそのような見方は、はっきりと示され、それらの美的規範は標準で普遍的である、として押し付けられる。社会階層は、ラスクアチエであることを示す、ある明らかな区分である—それは労働者階級の感性(ひとつの生きた現実)で、ほんの最近には、ある知的職業階級の美的番組としても利用された(例：映画『東部ロサンゼルスで生まれて』)。

「ラスクアチスモ」は、図々しく雑種である。そのため「ラスクアチスモ」に比べて、より活力が乏しく静的で、「純粋な」伝統のなかで癒しを求めるエリート階層の人びとに戦慄をもたらす⁽¹⁶⁾。

スペイン語で「ラスクアチエ (*rascuache*)」とは、「人やものに対して悪い品質であるか、ほとんど価値がないこと」を指す⁽¹⁷⁾。ラスクアチスモ (*Rasquachismo*) とは直訳すると、「ラスクアチエ主義」ということだが、「c」が「q」に変えられている点からは意図的なズラし、既存の正しさとの距離、後述する二重性を読み取ることができるだろう。

イバーラ＝フラウストがあげる「ラスクアチスモ」作品は幾つかあるが、初期作品には、1930年代の大移住時代に隆盛した「テント演劇」がある⁽¹⁸⁾。1974年には農民劇団 (*El Teatro Campesino*) で『ラスクアチたちのテント (*La Carpa de Los Rasquachis*)』という演目が上演されている⁽¹⁹⁾。この演目では、コミカルなユーモアとともに、单身チカーノの闘争、苛立ち、究極の勝利が描かれている。ストーリーは、主人公ヘスス・ペラード⁽²⁰⁾・ラスクアチが、季節労働者であるブラセロとして、母と兄弟をメキシコに置いて富豪になる夢を胸に米国に渡るが、至るところに罣や裏切りがあるというものである。主人公は農場主、請負人、バーのオーナー、ソーシャルワーカー、葬儀屋の手中において、痛ましくコミカルな人物像になっていく。このように描かれていると、単に辛く、苦しく、痛ましいような情景が想像されるかもしれないが、実際に演劇を観てみると、物語歌の軽快な音とリズム、陽気

(16) Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 5.

(17) *rascuache*: Dicho de una persona o de una cosa: De mala calidad o de poco valor. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2014 [https://dle.rae.es/rascuache] (2019年9月30日閲覧).

(18) Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 6.

(19) Hemspheric Institute Digital Video Library, El Teatro Campesino collection, “La Carpa de los Rasquachis” [http://hidvl.nyu.edu/video/000539733.html] (2019年9月30日閲覧).

(20) スペイン語で「ペラード」(*pelado*)とは、「むき出しの」「貧乏な」「最下層の、粗野な、行事の悪い、不作法な、口汚い」などの意味がある。山田善郎ほか監修『スペイン語大辞典』白水社、2015年、1722頁。

な仲間たちのやりとりや移民の恋愛模様、片言の英語を覚えていく様が親しみやすく描かれている。笑いと混ざり合いながら、ズレや苦しさ、不器用さに焦点が当てられている。

『ラスクアチたちのテント』は、ダニエル・ベネガスによって1928年に書かれたピカレスク小説『ドン・チポータの冒険』が基層になっていることが想定できる⁽²¹⁾。イバーラ＝フラウストは、「ラスクアチスモ」の歴史を紐解く時、この『ドン・チポータの冒険』を起源として参照する⁽²²⁾。この小説の中でチポータは、米国で一攫千金を目指し、季節労働者として米国に移住するが、それを達成することができない。時折挿し込まれる、緩いナレーションも「ラスクアチスモ」の世界観を的確に演出している⁽²³⁾。

悪趣味なガラクタ趣向は、キッチュと類似するという指摘がある。しかし「ラスクアチスモ」は、社会政治的に組み込まれた労働者階級を中心とするコミュニティの感性である。「ラスクアチスモ」の美的感性の主体となる社会階層が「労働者たち(*trabajadores*)」という時点で、キッチュとは大きく異なる⁽²⁴⁾。メサ＝ベインズによれば、キッチュとは優れていることを示すための悪趣味なスタイルである⁽²⁵⁾。「ラスクアチスモ」では優れているか否かは問題ではない。

「ラスクアチスモ」は、大都市に生きる移民たちの生き残りをかけた戦術でもある⁽²⁶⁾。したがってその感性の近くには、常に失敗や挫折があり、それらを通り越して、したたかに厳しい社会を生き延びようとする。イバーラ＝フラウストが「ラスクアチスモ」の精神を理解するうえで参照している、1930年代のテント演劇の中で典型的な『一杯のコーヒーとケーキ』は、そのことを理解する好例である。

『一杯のコーヒーとケーキ』⁽²⁷⁾

登場人物 1 やあ、コンパドレ⁽²⁸⁾。会えて嬉しいなあ。
あの子、俺、英語を習いたいよ。
この国でちゃんと食べていきたいんだ。

(21) Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote: o Cuando los pericos mamen* (Houston: Arte Público Press, 1999).

(22) Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 6.

(23) *Ibid.*

(24) Gaspar de Alba, Alicia, *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the Cara Exhibition* (Austin: University of Texas Press, 1998), pp. 11–14.

(25) Amelia Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” *Aztlan* 24, no.2 (1999), pp. 155–167.

(26) Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna, Yvonne Yarbro-Bejarano and Frederick S., eds., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985* (Los Angeles: Wight Art Gallery; University of California, Los Angeles, 1991), p. 158.

(27) Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985*, p. 158.

(28) compadre. スペイン語で「友人、仲間」または(庶民階級の親しい男同士の呼称)「やあ君」の意味。山田ほか監修『スペイン語大辞典』、525頁。

登場人物2 心配するな、コンパドレ、ただ「ア カップ
オブ コーヒー アンド ケーキ」って頼めば十分だよ。

登場人物1 ありがとう、助かるよ、コンパドレ！（ア
カップ オブ コーヒー アンド ケーキ、ア カップ オブ コ
ーヒー アンド ケーキ...と自分で練習する）

（一週間後）

登場人物1 やあ、コンパドレ。会えて嬉しいなあ。こ
の国でちゃんと食べていきたいんだ。

でも、もうコーヒーとケーキは飽きたよ！

登場人物2 心配するな、コンパドレ。ただ「ハムサンド
イッチ」って頼めばいいから！

登場人物1 ありがとう、助かるよ、コンパドレ。（ハム
サンドイッチ、ハムサンドイッチ...と自分で練習する）

（レストランで）

ウェイトレス：おはようございます。何を召し上がりま
すか。

登場人物1 ハムサンドイッチ！

ウェイトレス：小麦、それともライ麦？

登場人物1 うわー、まったく（わからない）！ コーヒー
とケーキください！

気の毒になるとともに、困惑して思わず瞬時に「コーヒーとケーキ」を頼んだ登場人物1の機転には、親近感を覚えやすいのではないか。また「心配するな、コンパドレ」と言いながら、粗雑に叱る登場人物2も観衆の笑いを引き立てる。人を見下すわけではない、この共感の笑いを、ここから読み取ることができる。1990年から1993年に開催された「チカーノ・アート：抵抗と肯定」巡回展覧会カタログ内では、この演劇の台詞も英語、スペイン語で紹介されている⁽²⁹⁾。イバーラ＝フラウストは批評の中で「ラスクアチスモ」を「スペイン語・英語両方を訛りながら話すこと」としても指摘している。この描写と指摘は言語をめぐる人びとの日々の違和感や、葛藤の現実を適切に捉えている。

4. ドメスティカーナ：解放された女性たちの「ラスクアチスモ」

ここまで、イバーラ＝フラウストが述べた「ラスクアチスモ」について考察してきたが、そもそもメキシコ文化を基盤としたチカーナ／チカーノ・アートは男性中心に形成されることが多かった⁽³⁰⁾。よって美的感性「ラスクアチスモ」も無意識に男性主導の傾向を帯び、

(29) Ybarra-Graust, “Rasquachismo,” in *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985*, p. 158. この「チカーノ・アート：抵抗と肯定」巡回展覧会カタログ内でイバーラ＝フラウストは、「ラスクアチスモ」を更に精緻に論じた。

(30) Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” p.162.

「持たざるもの」の美的感性が、身近にいる「持たざるもの」を看過するという自己矛盾があった。その点をフェミニストの視点から補足したのが、美術家のアマリア・メサ＝ベインズである。メサ＝ベインズは、ドメスティカーナという視点を打ち出すことで、男性主導の「ラスクアチスモ」に閉じ込められた女性たちの日常の表現を解放しようとした⁽³¹⁾。これは、チカーナ／チカーノ文化において、女性たちが受けてきた制約を解放する女性たちの創造力を表す態度だと言える。

メキシコで「混血の聖母」として愛されているグアダルーペの聖母は、チカーナ／チカーノ文化においても重要な視覚的図像である。男性優位社会において、しばしば女性像はこのような聖母として神話化される。しかし現実社会では、女性たちは、貧困や性的暴力において被抑圧者の立場に置かれやすく、日々の生活のなかで、キッチンや寝室など、家庭内の私的空間を中心に生きてきた。一方そのような私的空間の中で、手に入る資源や壊れた中古品を使って、メキシコの伝統行事「死者の日 (*Día de los muertos*: Day of the Dead)」の祭壇装飾や、手芸など日常生活を彩る装飾に趣向を凝らしてもきた。

上述したグローリア・アンサルドウーアの境界思想のように、高等教育を受けるメキシコ系女性たちが増えていくと、チカーナ／チカーノ文化にも家父長制、男性優先主義を批判し、そこからの解放を試みる表現がうまれるようになった。それが男性優位の「ラスクアチスモ」では語られることがなかった、女性の「ラスクアチスモ」、すなわちドメスティカーナである⁽³²⁾。

メサ＝ベインズは、ドメスティカーナの代表美術家として、チカーナ美術家パトリシア・ロドリゲス (Patricia Rodriguez, 1944-)、パツツイ・バルデス (Patssi Valdez 1951-) と自分自身を挙げている⁽³³⁾。そしてそれぞれの美術家が制作する裁縫箱、祭壇やインスタレーションを通じて、内側に押し込められた葛藤の解放を試みている。コミュニティや家庭の内部を彩ってきた装飾を広く表現・公開することで、「私的なもの」と「公共なもの」を接合することを試みた。また聖母と悪女、「聖なるもの」と「俗なるもの」をつなぎあわせるような複数の女性像を作り上げ、固定的な女性像を解体するとともに、二元論による状況理解の脆弱さとその限界を暴こうとした⁽³⁴⁾。

ここでメサ＝ベインズがドメスティカーナを論じる際に掲載している彼女の作品『10年

(31) Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” pp.155–167.

(32) Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” pp.155–160.

(33) *Ibid.*

(34) 女性の複数性を表すことは肯定的な側面だけではなく、女性には複数の役割が求められている、聖母と悪女双方が求められているという批判もある。Jennifer Gonzalez, “Response to Chapter Nine: Invention as Critique: Neologisms in Chicana Art Theory” in Gabriela F. Arredondo, Aida Hurtado, Norma Klahn, Olga Nájera-Ramírez, and Patricia Zavella, eds., *Chicana Feminisms: A Critical Reader (Post Contemporary Interventions)* (Durham and London: Duke University Press, 2003), pp. 316–323.



図2 アマリア・メサ＝ベインズ『10年の象徴、境界』

2015年–2018年、ミクスト・メディアインスタレーション
メサ＝ベインズとリッチモンドアートセンターの厚意により掲載⁽³⁶⁾

の象徴、境界』を詳しく見てみたい(図2)⁽³⁵⁾。

この作品は、室内の装飾によって異なる二つの空間とその融合を作り出している。右側のオレンジ色の壁紙の空間には、洋服ダンスがあり、多くの装飾がなされている。洋服ダンスの上や周辺には、祭壇画、過去の家族写真、カメラ、時計、カレンダーが飾られている他、メキシコで伝統的に使われる、身や空間を浄化させるための乾燥したセージの葉の束が置かれている。乾燥セージの葉の束を燃やして行われる浄化のような癒しの実践(*limpias*)は、老いた女性から若い女性に伝承される⁽³⁷⁾。メサ＝ベインズは、フリーダ・カーロやドロレス・デル・リーオなどのメキシコの女性表現者に並び、自身の祖母とのつながりによる歴史を重視している⁽³⁸⁾。また床にはグアダルーベの聖母とメキシコ国旗が置かれている。

(35) Amelia Mesa-Bains, “Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquachismo” in Gabriela F. Arredondo, Aída Hurtado, Norma Klahn, Olga Nájera-Ramírez, and Patricia Zavella, eds., *Chicana Feminisms: A Critical Reader (Post Contemporary Interventions)* (Durham and London: Duke University Press, 2003) pp. 298–315.

(36) The Editors of ARTnews, “‘Califas: Art of the U.S.-Mexico Borderlands’ at Richmond Art Center, California,” *ARTnews* (October 29, 2018) [<http://www.artnews.com/2018/10/29/califas-art-u-s-mexico-borderlands-richmond-art-center-richmond-california/>] (2019年11月18日閲覧). 掲載した作品は2018年9月11日から11月16日までカリフォルニアのリッチモンドアートセンターで開催された「カリファス：米メキシコ国境地帯のアート」展覧会に出展された。作品カタログはウェブサイト上で公開されている。Richmond Art Center, “Exhibition Catalogue PDF” [http://richmondartcenter.org/wp-content/uploads/2019/08/Califas_content_low_res_withcover.pdf] (2019年11月21日閲覧).

(37) Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” p. 161.

(38) Mesa-Bains, “‘Domesticana’: The Sensibility of Chicana Rasquache,” pp. 164–165.

左側の空間には、藍色の壁紙に五枚の人物画と、中身の入っていない額縁が一つ飾られている。この作品には祖母の写真も入っている。五枚の人物画の横には「BORDERS」、真下には「DACA」という文字がかかれており、DACAは、米国で2012年に導入された、「子供期移民の国外強制退去の延期措置(Deferred Action for Childhood Arrival)」のことだと思われる。こちらの空間には一つの椅子があり、椅子を囲んで四本のろうそくが置かれ、乾燥セージの葉の束もある。オレンジ空間に比べると閑散とした様子である。

二つの空間をつなぐピンク色のカーテンは、わずかに装飾が異なり、壁紙の間にはオレンジと藍色の二色の色を中心に複数の色が混じり合い、独自の多様な色合いを見せている。境界中央には宗教像も飾られている。

おそらくこの二つの空間は、メキシコから米国へ移住した女性の一室である。空間は非対称な形で共存している。メサ＝ベインズは、室内装飾から二つの世界とその境界を表現するとともに、題名で表すような、10年の時間の流れも表している。家庭内の世界を表しながら、多様な時間、空間と通ずるこの作品は、個人の日常から境界を表現した優れた作品である。このようなドメスティカーナの視点は、メキシコ文化を基盤にした「ラスクアチスモ」の無意識な男性優位を批判する上で、不可欠な立場である。

最後に、1992年に描かれた一枚のチカーノ壁画(図3)を読み取ることから、ドメスティカーナの感性をさらに考察してみたい。この壁画は『純潔なる知覚(Immaculate Perception)』という題名で、ジル・アンセル(Jill Ansell)という画家が、マルビン・フローレス(Marvin Flores)、フランシスコ・ロペス(Francisco Lopez)、カーリー・ベナー(Carly Benner)、エリザベス・ボン・ブルム(Elizabeth Von Blum)とともに制作した⁽³⁹⁾。

この壁画の制作が完了した1992年の春、南部ロサンゼルスサウスセントラル地区では白人警察の黒人青年に対する暴行が無罪判決になったことを契機に、黒人、ラティーノによる放火や略奪などの大規模な暴動が起きた。多様性のあるロサンゼルスでは人種間の摩擦を感じることは日常茶飯事である。この『純潔なる知覚』壁画は、ロサンゼルスを反映しているかのような多様性が描かれているが、壁画上では暴動は起こっておらず、静寂ささえ感じさせる。

朱色の部屋に熱帯魚のような魚と、鳥が飛んでいる。その部屋は、月光と植物が咲かせた花で、更に明るさが保たれているようである。その部屋の前面には、四名の異なる女性が並んでいる。女性たちの肌、髪、顔の作りはそれぞれ異なるが、頭部に生えた植物の葉や、海藻のようなスカートなど、それぞれは繋がり規則を持っているかのようなようである。女性は、異なる葉を頭部に生やし、肌の色もそれぞれ異なる。左の女性は左側に顔を向け

(39) ジル・アンセルは1978年から公共壁画制作に携わっている。その多くは若者とともに制作する壁画である。Robin J. Dunitz, *Street Gallery: Guide to Over 1000 Los Angeles Murals, Revised Second Edition with 200 new murals* (Los Angeles: RJD Enterprises, 1998), p. 350.



図3 ジル・アンセル、マルビン・フローレス、フランシスコ・ロペス、
カーリー・ベナー、エリザベス・ボン・ブルム
『純潔なる知覚』

1992年、リンカン地区 東部緊急医療センター壁面
顔料：アクリル サイズ：5.48m×4.8m
2019年1月1日筆者撮影

ている。その隣の、アフリカ系を思わせる女性は手に鳥を抱え、まっすぐにこちらを見ているようである。植物を挟んでその隣の女性は腕を組んでいる。その隣、右端の女性は手に朱色の花と、心臓を思わせるピンク色の物体を持ち、目をそむけている。

部屋には三つの窓があり、中央の窓の上には、英語で「選択する権利(THE RIGHT TO CHOOSE)」という文字が書かれている(図4)。

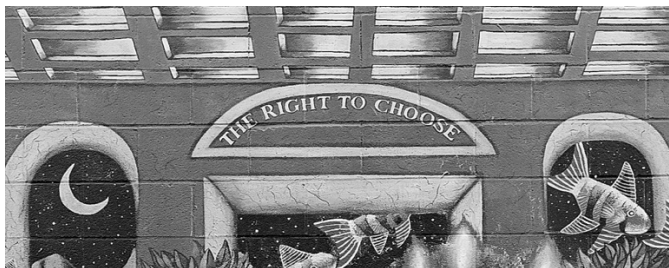


図4 ジル・アンセルほか『純潔なる知覚』より部分抜粋「選択する権利」

窓の外は夜、夜空には星が瞬いている。左端の窓からは三日月と山容が見える。中央の大きな窓からも山並を見ることができる。右端の天井にも夜空へと通じる穴があり、そこから三匹の魚や鳥が室内へと入り混んでいる。部屋の左右の内壁には根をむき出しにした木が描かれた、長方形の絵が四枚貼られている。

この四枚の絵は、縁に描かれた水玉模様とともに、壁画前面の四名の女性と対になっているようである。この水玉模様は、四名の女性のスカートの淵と対応している。つまり、ポスターに描かれた四本の木は彼女たちの象徴であり、彼女たちは木の象徴である。木と女性はそれぞれ連動している。壁面の下部中央には、ザクロのような、内部の種子が見える果実があり、下部に根を下ろしている。左右には羽を生やしたコウモリのような複数の生き物が動いている。濃い茶色の木のような棒も突き出ている。魚は空中を自由に泳ぎ、絵の世界をこえて壁面ギリギリにまで達している。

この『純潔なる知覚』という壁画には、海と山、地上と地下、自然と人間が混じり合うことで、出来上がる混沌とした世界観が描かれている。この世界では内部と外部の境界が不明瞭になっている。全てが個々に区分された事象ではなく、有機的につながることで秩序が生まれている。壁画底辺の主題は地下まで根を下ろしているようである。

多様な図像によって描かれた世界観と、窓の上に描かれた「選択する権利」という一節は、内に込められた抑圧を解放するドメスティカーナの姿勢、女性たちの美的感性を捉えている。

5. 「ラスクアチスモ」の三つの性質：二重性・混淆性・緩慢性

ここまで先行研究を通じて、美的感性「ラスクアチスモ」の理解を深めてきた。イバーラ・フラウストは、「ラスクアチスモ」を体系づけることにより、米国社会で違和感を抱かざるを得ない、チカーノたちの矛盾や異質さを的確に捉えている。この矛盾や異質さは常に差別の対象になりうるが、イバーラ・フラウストは、この美的感性を、笑いや個性として批評し、独自の文化の確立と、チカーノ／チカーノが自らを語る芸術・技術の形成を促している。

「ラスクアチスモ」の自己矛盾、不足していた女性の視点および私的領域への視点は、メサ＝ベインズによるドメスティカーナを言及し、チカーノ女性たちの、日常の境界の表現を参照することで補った。

これまでの考察をふまえ、筆者は「ラスクアチスモ」を、より普遍的な移民の「境界の美的感性」として位置付けたい。そしてこの先は、この境界の感性を、二重性・混淆性・緩慢性の三つに整理して考察を深める。この三つの性質は先行研究で論じられてきた「ラスクアチスモ」の特徴を理解するうえでも、不可欠な三つの中核である。と同時にこの抽象度の高い三つの性質を介することによって「ラスクアチスモ」は、チカーノ／チカーノ文化

内部では実践者として想定されにくい他者や、非チカーナ／チカーノ文化とも通ずる、より普遍的な「境界の美的感性」として位置づけることも可能となる。またこの感性は、白人優位主義を筆頭にした強者の論理と、二元論による分断を乗り越える「弱者の」試みでもある。下記からは具体的に作品批評を通じて、三つの性質について論じる。

5-1. 二重性

イバーラ＝フラウストの批評にもあったように「ラスクアチスモ」では、二重性を外すことができない⁽⁴⁰⁾。これはW・E・B・デュボイスの『黒人のたましい』でアフリカ系にたいして「二重意識(Double consciousness)」として述べられている意識である⁽⁴¹⁾。潜在的に、文化本質主義、二元論にたいする批判が込められている。二元論の例としては、メキシコ／米国、自己／他者、女性／男性、私的／公的、地方／都市、マイノリティ／マジョリティなどがあげられる。二重性は単に両者を挙げているのみならず、両者の境界も含めている。

上記のどちらか片方にのみ属し、もう片方の視点や立場を忘れることは「ラスクアチスモ」ではない。ある集団や空間の内部にしながら外部にいるという周縁的視点を持ち続け、双方において違和感を抱き続けるのが「ラスクアチスモ」である。その例として、東部ロサンゼルスの方にあるシティテラスで、ウィリー・ヘロン(Willie Herrón 1951-)によって1972年に描かれた壁画『ぱっくりと割れた壁』を見てみたい(図5)。

この壁画は、表通りの路地裏に描かれた代表的なチカーノ壁画である。パン屋の路地裏にあるため、時折、甘いパンの匂いがする。そこは地元民しか通らないような路地である。壁画作者であるウィリー・エロンの弟は、この地区で地元ギャングに刺された⁽⁴²⁾。それを受けて壁画家のエロンは『ぱっくりと割れた壁(The Wall That Cracked Open)』の着想をえて、それをこの裏路地の壁に描いた。壁には複数の人の顔が描かれている。上部に大きく描かれた男は壁の間に顔を挟まれながら、口を開き、舌をだし、壁を引き裂こうとしているようでもある。その男の顔には虚無感があるが、怒っているようにも見える。その男の下には、十字架を持ち祈る女、女の下には傷ついた頭を向き合わせる男たちの顔がある。この壁画の全体像から想起されるのは、社会からの抑圧、抑圧されるものの怒り、痛み、祈り、悲しみである。作者であるウィリー・エロンは上部の男の表情を「彼は完全に病気でおかしくなっていて、彼の舌は、彼を生み出した全てのものによって疲れ、外に垂れ下がっている。彼は吐くこともできない。口から何かを出すこともできない。乾いてい

(40) チカーナ／チカーノ文化における「二重性」を理解する別の例に、サンディエゴのラサ文化センター(Centro de Cultural de la Raza)の内部にある1970年から1984年にかけて制作された『二重性』(La Dualidad/The Duality)という壁画があげられる。制作者はギジェルモ・アランダ(Guillermo Aranda)。

(41) W・E・B・デュボイス著、木島始、鮫島重俊、黄寅秀訳『黒人のたましい』岩波書店、1992年。

(42) Dunitz, *Street Gallery*, p. 286.



図5 ウィリー・ヘロン『ぱっくりと割れた壁』

1972年、シティテラス地区

顔料：エナメルとアクリル サイズ：7.62m×4.57m

2016年9月9日筆者撮影

る状態」と説明している⁽⁴³⁾。

この壁画からは、硬いもの、柔らかいもの、閉じようとするもの、開こうとするもの、抑圧する者、抑圧される者、メキシコ、米国という多様な世界が共存する二重性を見ることが出来る。チカーナ／チカーノがメキシコと米国の二文化を組み合わせることによって、新たな文化を形成しているように、この壁画からは、二重性による葛藤から生み出される発露、新たな創造の端緒を読み取ることも出来る。

5-2. 混淆性

「ラスクアチスモ」には混淆性がある。秩序だった分類や区分に当てはめることができない、動的で可変的なニュアンスや混沌とした姿勢、混淆こそが「ラスクアチスモ」である。混淆は新たな価値をうむ。その例としては、余った材料をなんでも混ぜて作るカピロターダという菓子があげられる⁽⁴⁴⁾。混淆であることは、わかりにくさと捉えにくさがあるが、

(43) Guisela Latorre, *Walls of Empowerment: Chicana/o Indigenist Murals of California* (Austin: University of Texas Press, 2008), p. 114.

(44) Shifra M. Goldman “Assembling the Capirotada,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, pp. 9–11.

新たな価値の創造をうながす重要な要素である。

路上の壁画を例にとるならば、『ぱっくりと割れた壁』(図5)の壁画と同じくシティテラス地区で描かれた『ケツアルコアトル(Quetzalcoatl-Plumed Serpent)』という壁画(図6)がある。作者も図5と同じくウィリー・ヘロンである。

ヘロンはこの壁画を描く際、壁面にあったグラフィティ⁽⁴⁵⁾を残し、グラフィティと融合するような壁画を描いたと言う。



図6 ウィリー・ヘロン『ケツアルコアトル』

1971年、シティテラス地区

ウィリー・ヘロンの厚意により掲載⁽⁴⁶⁾

当時はコミュニティ中に、反グラフィティの態度がありました、それは今でも一緒ですが。私は芸術界から批判され続けました。また、だいたいの他のアーティストからも批判されました、グラフィティのかわりに壁画運動に接近するよりもむしろ、グラフィティを組み入れたために。70年代初期、壁画を制作し、グラフィティを除去するためにアーティストが

(45) ロサンゼルスでは、そのようなバリオのカリグラフィーをプラカ(placa)と言い、チカーナ/チカーノ文化の文脈においては、1940年頃から歴史を持つロサンゼルスの重要な路上の文化として尊重される。

(46) Latorre, *Wall of Empowerment*, p. 112より転載。著作権はウィリー・ヘロン。この壁画の制作年をLatorreは1971年、Dunitzは1972年と書いているが、どちらかは不明である。本稿ではヘロンのオーラルヒストリー内での『『ぱっくりと割れた壁』の前に『ケツアルコアトル』はすでに描いていた』という証言をふまえて、1971年と表記しておく。Oral History Program, Archives of American Art, Smithsonian Institution, “Wille Herrón, Oral History conducted by Jeffery Rangel,” (February 5, 2000) [https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmmdm-AAADCD_oh_223100] (2019年9月30日閲覧)。

雇用されました。私は完全に逆のことをしました。私はグラフィティを包み込みました。そしてグラフィティを私の作品の一部にしました、なぜなら私はコミュニティの声に敬意を持っていたから。そして私はそれらの声を入れました。私にはそれらの声を消し、「私の声の方が優れている」と言う事は出来ませんでした⁽⁴⁷⁾。

この壁画の下部にあったグラフィティは、もはや消されて見るができない(図7)。意図して残されていた混淆性が失われた例である。



図7 ウィリー・ヘロン『ケツアルコアトル』

1971年、シティテラス地区

2017年9月3日筆者撮影

顔料エナメルとアクリル サイズ：6.09m×3.65m

しかし「ラスクアチスモ」を通じては、チカーナ／チカーノ文化における壁画とグラフィティの関係も相反するものではない。元来、チカーナ／チカーノ文化において壁画とグラフィティは対立するものではなく、時間を経て続いていくもの、相互補完的なものである。壁画は制度と、グラフィティはギャングや非合法的なものとの親和性が高いような理解があり、表現形式も象徴か文字かで異なる傾向が見られるが、実際に表現の源泉は通底している。チカーナ壁画家ジュディ・バカ(Judy Baca, 1946-)は、「もしあなたが何も持っていなかったら、まずプラカ(チカーノのグラフィティ)で何かを壁に主張するのは当然だ、その後、壁画によって主張する」と、闘争の表現という、グラフィティと壁画の共通点を述べている⁽⁴⁸⁾。グラフィティと壁画の差は、即効性および時間であるとも言える。グラフィ

(47) Latorre, *Wall of Empowerment*, p. 111 に掲載引用されていた Wille Herrón, *Oral History* conducted by Jeffery Rangel, Oral History Program, Archives of American Art, Smithsonian Institution (February 5, 2000) を参照。

(48) チカーナ／チカーノ文化におけるグラフィティと壁画の関係は Alan W. Barnett, *Community Murals: The People's Art* (Philadelphia: The Art Alliance Press, 1984), pp. 38-40 で書かれている。

ティは瞬時に描かれることが多く、壁画に比べ、すぐに完成させることができる即効性があるが、それだけすぐに消されやすい表現でもある。図7はそのことを知る好例である。

5-3. 緩慢性

「ラスクアチスモ」とは緩慢性である。この視点は、イバーラ＝フラウストやメサ＝ベインズから直接引用したものではなく、筆者の解釈で付け加えた性質である。なぜならこの性質は、視覚芸術からは読み取りにくいのが、特に時間軸からチカーナ／チカーノ文化を語るうえで不可欠だからである。

チカーノたちを代表するローライダー車という車高の低い改良中古車は、「低く、ゆっくりと (low and slow)」乗ることが良いとされており、またチカーノ音楽には「やわらかい/優しい (suave)」と表現されるような、ゆるい音調が重視されることが多い。「ラスクアチスモ」の三つ目の性質「緩慢性」は、「はやさ」を求める競争社会と一線を画する立場として理解することができる。

1987年に封切られた映画『東部ロサンゼルスで生まれて (Born in East LA)』は、「ラスクアチスモ」の感性が表れたコメディ映画であり、イバーラ＝フラウストも「ラスクアチスモ」の主要作品にあげている⁽⁴⁹⁾。チーチ・マリン演じる東部ロサンゼルス育ちのルディが身分証明書を持たずに、いとこのハビエールを工場に迎えにいったところ、その工場が多くのメキシコからの非正規移民を雇っていたため、たまたま移民局の検査に遭遇し、国外追放されてしまう。そのような困難な状況でもティファーナで友人を作り、「Waas Sappening (What's happening)」などのチカーノ英語を教えながら、様々な境界を乗り越えていく。

また、この映画で主人公を演じるチーチ・マリンは、別のコメディ映画『チーチとチョン 次の映画 (Cheech and Chong Next Movie)』のなかで、「メキシコ系アメリカ人たち (Mexican Americans)」という歌を歌っている。真剣だが、ゆっくりとしたリズムで、歌詞も「ラスクアチスモ」のニュアンスを理解する上でも参考になる。

メキシコ系アメリカ人は本当にギャング闘争にかかわるのが嫌い。

メキシコ系アメリカ人は花と音楽、そしてデビーという名前の白人女性も好き。

メキシコ系アメリカ人はチャタ、チャラ、チマという名前がつけられていて、ジェフという名前の義理の息子がいる。

メキシコ系アメリカ人は早起きするのが嫌い。

でも早く起きなければいけないので、本当にゆっくり起きる。

メキシコ系アメリカ人は教育を受けるのが好きだから、夜間学校に行く。

(49) Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility,” in *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, p. 7. 「東部ロサンゼルスに生まれて」は、1984年に発売されたブルース・スプリングスティーンの「アメリカ合衆国で生まれて (Born in the U.S.A)」のパロディだと思われる。

そしてスペイン語の授業をとって、「B」をとる。

メキシコ系アメリカ人はおばあちゃん、おじいちゃんが好き、ニナ、ニノ、ナノ、ニナ、ノノ！

メキシコ系アメリカ人は映画に行くのが嫌い。野郎が青い目を茶色にするためにコンタクトレンズをつけなきゃいけない場所だから。それで自分の茶色の目は青くならないから……。

(曲が終わって)

チーチ：こんな感じの曲だ。どう思う？

チョン：いいねえ！

チーチ：そうだろ、抗議運動の曲(protest tune)みたいだろ。

チョン：そう思うよ！⁽⁵⁰⁾

各所に偏見と、その偏見を裏切るようなズレが読み取れる。この曲をチーチ・マリンは、「抗議運動の曲(protest tune)みたいだ」と言っている点も興味深い。通常より緩慢であり、予想される速度より遅くあることが、その他大勢との差を作り、異化をうむ。その姿勢が時に現状維持への抗議・抵抗にもなりうる。その好例には遅刻することがある。この性質は時間軸におけるズラしの感性であり、対峙する緊張から一定の距離を置く、くつろぎの感性とも言ってよい。

これまで「ラスクアチスモ」の三性質を検討してきた。この三つの性質は相互に補い合っ
て効果を発揮する。二重性は二項対立に疑問を呈し、二項対立を融解させる性質として、
混濁性は二重性を包含し、二重性の持つ創造力を更に深める性質として、緩慢性は、前者
二つの性質に時間の視点を加える性質として理解できる。しばしばこの「ラスクアチスモ」
の三つの性質は、笑いや混乱を誘発する。チカーナ／チカーノ文化を語るうえで、この
三つの性質は外すことができないが、実際のチカーナ／チカーノ・コミュニティで実践さ
れる文化においては、この美的感性「ラスクアチスモ」が十分に活かされていないことも多
い。チカーナ／チカーノ文化が他者の攻撃から身を守るために、保守的、閉鎖的、攻撃的
になる傾向を強め、変容や創造をやめてしまうからである。

おわりに

以上の考察のとおり、本稿では米国におけるメキシコ系のチカーナ／チカーノ文化を通
じて、美的感性「ラスクアチスモ」について論じた。この感性はイバーラ・フラウストが、
チカーナ／チカーノ文化の、「持たざるもの」の草の根の美的感性として体系化した。それ
を受けてメサ＝ペインズは、無批判に男性中心的であった「ラスクアチスモ」から、こぼれ
落ちた女性の感性を家庭やコミュニティの内部から拾い集め、それをドメスティカーナと

(50) Genius, “Mexican Americans, Cheech and Chong” [<https://genius.com/Cheech-and-chong-mexican-americans-lyrics>] (2019年9月30日閲覧).

して名付けることで解放した。最後に先行研究の解釈を受けて、筆者は「ラスクアチスモ」を「境界の美的感性」として位置付け、その三つの特徴として二重性・混濁性・緩慢性を提示し、「ラスクアチスモ」の理解の深化を試みた。「ラスクアチスモ」を、より普遍的な移民の「境界の美的感性」として位置付けることより、先行研究では具体的な考察が不足していたチカーナ／チカーノ文化における他者の視点を強化し、他事例や他領域への応用可能性を提示した⁽⁵¹⁾。

しかしながら、本稿において考察した「ラスクアチスモ」も、「米国のチカーナ／チカーノ文化」「労働者階層」に限定して論じられているため、この点において、いまだチカーナ／チカーノ自文化中心的な閉鎖性を帯びていることは否めない。

しかしこの美的感性は、感性だからこそ、一部の社会集団にとどまらず、日々流動化する社会のなかで個々人が抱える矛盾に焦点を当て、その矛盾を新たな価値へと変える可能性を秘めている。メキシコと米国間にかかわらず、異国や大国に移住した移民たちが、日々の生活のなかで磨き上げる即興表現の源泉とも言える。これらの姿勢は無秩序であるがゆえに、多くの場合、見るべき必要のない、不完全なものとして看過されるが、複数の境界を往来する人びとの生きた現実でもある。「ラスクアチスモ」は既存の制度や組織と距離をとり、不断の状況化を促す美的感性である。この感性には異なるものを巧みにつなぎあわせるような、共生の条件の萌芽がある⁽⁵²⁾。

もちろん境界を分断しようとする勢力の圧力は避けがたく、それにともない図7の壁面のように、境界の美的感性「ラスクアチスモ」の諸条件も失われていくことが予想できる。また「ラスクアチスモ」のような態度は、既存のコミュニティ、制度、組織、文化に属する人びとからは、常に中途半端で未熟な姿勢とも捉えられよう。

しかし、たとえチカーナ／チカーノ文化が白人優位主義のなかに統合され、境界の美的感性の多くが失われていったとしても、人びとは日々、新たな価値をもとめて様々な境界を越え続ける。そのような内外での越境が絶えることない限り、本稿で扱った「ラスクアチスモ」のような境界の美的感性は、たとえ軽んじられようとも、日々世界の様々な場で、生産、再生産されていくものと思われる。

(51) 本稿76頁の批評の「人は決してラスクアチスモではない」の一節のように、実際にはイバーラ＝フラウストの論じる「ラスクアチスモ」にも、他者の視点は含まれている。

(52) 社会において「ラスクアチスモ」が果たす共生の可能性にかんしては別稿を要する。

