

いては、非植民主義、新植民主義、植民主義、疑似植民主義、ポストコロニアル、ポストコロニアル以後の状況を区別するような初期の移転や変容と同様のことが起こり得るだろう。こうした政治的かつ文化的状況は受容と変容に深く影響を及ぼしたため、それらのものを個々の様式性についての受容を法則化する空間として記述してしまいそうである。

下に示したのは若干の例である。これらの例が記述されている期間で消滅したわけではなく、他の以下に示されている様式と同時並行して存在する場合もあることを断っておきたい。(もちろん、パキスタンからサハリン、内モンゴルからバリ、タスマニアに至る150年にわたるすべてのカテゴリーを含むアジア全体を明示しようとしたのではない!)

図式3:美術のディスコースの自己選別度による地方的自主性と受容様式性の度合い(他の文化領域も含む)

	例	様式
非植民主義	1900年から1945年頃にかけての日本及び1953年から現在までの日本	自己選別と変容、内在的抑制が常に外在的に抑制された美術のディスコースを支配
新植民主義	1868年から1900年頃までの日本及び1945年から1953年にかけての日本	優位にある外在的抑制のもとでの内在的に抑制された地方的選別
植民主義	1945年から1947年にかけてのインド、フィリピン	内在的な抑制を若干含む外在的抑制の選別
疑似植民主義	1840年から1949年にかけての中国	外在的抑制の間欠的な介入、ある地域では時に絶対的に外在的抑制が支配
ポストコロニアル	1949年から2000年頃にかけての中国	内在的な抑制のない選別だが、それ自体が外在的な美術のディスコースの拒絶または受容を抑制
ポストコロニアル以後	2000年から現在にかけての中国	自己選別が外在的かつ内在的抑制からますます自由になる、または少なくとも両者間の交渉の余地が増加

この図式では体系的ではない所見について比較的直截的に解釈を加えている。しかし、ある様式がアジアのある地域に継承されたのがもっと遅かったのか、早かったのか、また変容はどの時点で起こったのか、というタイミングの問題がよりわかりやすくなる。地域ごとにディスコースの文脈が考察されるならば、早い遅いは問題ではない。タイミングは外れている場合もあり、アジアの他地域や欧米と同調している場合もある。ある様

式の到来や変容、さらには仮説的にだが、比較的最近の1990年代および2000年代初頭に日本から東アジアや東南アジアに転移した幼稚な可愛らしさ(子供っぽくキュートなマネエリスム)に見られるようにアジア地域間での様式の到来や変容が早かったか遅かったかという問題は、その様式が表現手段として認知されるかどうか、すなわちその様式が時間や場所という周囲の雰囲気同様、意識に変化をもたらすかどうかにかかっている。ここで、様式や様式中の固有の特徴を選択する際に起こる包括的な問題が実に重要になってくる。というのも、ある様式の到来、また様式からのある要素の適用が、個々の美術のディスコースの中でいつ起こったかを特定することが可能だからである。例えば、キュビズムでは、明らかな多視点、複数の枠取りの仕方、あるいは複数のコラージュされたイメージの重なりなどにより、特定することができる。これらの特徴は全体の美術のディスコースの中で、またひとつの美術のディスコースにおける部分間の関係の中で、様式や変容の移行を示すポイントとなる。例えば、「キュビスト」の手法は、それ以前の民衆の混乱の物語を表すフィリピン女性/マドンナ像の終焉を示しており、また1980年代インドネシアの扇動的な並置によるキッチュな肖像のディスコースの可能性の終焉を示す。

このように「キュビスト」の特徴が変容のマーカ―として概念的なコラージュなどで名目上使用されているだけの場合には、未だに必要な受容の階層の分析というレベルで扱うべきだろう。作家、あるいは教育機関、展覧会組織、または一般的/職業的な観衆のいずれであるか、という分析である。アジア全体にかなり広範に見られる現象ではあるが、特定の美術文化レベルで認められるものについては、概説的には無視しようと思う。例えば日本、インド、フィリピンでのポスト印象派やフォーヴィズムの地域的変種の形成である。

エンドジェナス 変容の内発的なパターン

今まで見たように、「キュビズム」の選択や変容に地域性があることに気づくだけでは、変容のダイナミックスの説明にはならない。なぜある特定の「キュビズム」の特徴が一方では表現、他方では理性の強調に結びついているのか、なぜそれが一方では感情的な、他方では認知的なモードで使用されているのか、なぜある美術文化ではそれが一方では非物語的文脈で、他方では物語の増幅器として機能しているのかの原因を説明するには、各美術のディスコースの構造やその中で作家の選択がどのような役割をしているのかについて、かなり複雑な関係を証明しなければならない。

例えば、K.G.スプラマニヤンが後期ピカソの木や陶器の彫刻を参考にしたのは、一時期ロンドンの美術学校に通ったことがあるからなのか、あるいは作家はこの知識をインド民族をモダニズムの文脈に置き換える手段として用いているのか？ また、徐悲鴻(シュー・ベイホン)がファン・ゴッホやピカソ以後の西洋のモダニズムを避けるのは、ことのほか保守的なフランスのアカデミシャン、ダニヤン=ブーヴレに教育を受けたからなのか、あるいは作家は中国の新伝統主義的絵画のうちにリアリズムの可能性を再発見したことに誇りを見出そうとしているのか、あるいはむしろモダニズム風のフォルマリズムの再発見なのか？

上記の疑問に答えるには、それが可能としてだが、アジアの美術作品の「キュビスト」または「反キュビスト」的特徴の地域的な意味や重要性を解釈する必要がある。萬鉄五郎(日本)、アン・キューコック(フィリピン)、また呉炫三(ウー・シュエンサン)(台湾)の作品に見られる「キュビスト」の特徴の様々な変容のパターンを解釈することで簡単に結論を述べたい。また、中国社会主義リアリズムにおけるイデオロギーの囲い込みに見受けられる「キュビズム」に対する反感の構造的な様相を、暗々裡の統制の事例として簡単に検証したい。

萬による2点の有名な自画像を対比させてみると、像の上に重なり合う平面が興味深くも半ば装飾的で半ば先鋭化する働きをしていることがわかる。人物像が佇んでいる空間を断片化するよりはむしろ一層緊迫したものにし、多くの時間と空間の間で引き裂かれた自己という主題を表わしている。⁽⁷⁾

アン・キューコックは平面的なデザインからなる英雄的人物像を描いているが、その平面には労働への英雄崇拜が巨大で地殻変動的な力で乗り移っている。その作品はキュビズムのデザインを、明らかに労働のロボット化という正確な描写に変え、腕や手は有機的な統一体になるように骨格が与えられている。⁽⁸⁾しかし人物像は絵画の場にのらず、それとわかる彫刻的デッサンにもかわらず、絵画空間の三次元性や画家の視点の単一性も問題とされていない。ここにおいては「キュビズム」の技法は一種独特の理論的形態、とりわけ孤立化し前面に押し出されている特権的な主題のイデオロギーに適うものとなっているように思われる。

しかし、呉炫三は「キュビスト」の様式を視覚的探究の一手法として用いているようである。このことは、彼が卒業制作としてピカソの裸体デッサンに基づいたマネリスム的な卒業制作を、アフリカ訪問後にスペインで描いた大学院での習作に比較してみれば明らかである。これらの作品では、

活気のある形態が見出され、生命を吹き込まれている。それらの形態はナラティブである必要もなく、ある美術のディスコースの展開の中に位置づけられる必要もないからであろう。「キュビズム」によって呉炫三は新たに発見された世界、彼の故郷である台湾固有の想像の世界に視覚的な力を与えられたのである。

徐悲鴻の作品に見られる中国社会主義リアリズムやその先駆例のネガティブな統制の事例は記しておくべきである。例えば、彼の有名な労働者の絵画で、徐悲鴻はアン・キューコックが後にしたように人物像を多面的な構築に変容させなかったのだろうか？ また1950年代の革命的な英雄を描いた絵画は、ピカソの著名なスペイン内戦や朝鮮戦争が伝えたような明白な可能性を動員しなかったのだろうか？ 徐の場合には、一度勝ちとられ、発展された一連の法則性の表れが決まった主題よりも力を持つとされたような視覚芸術であるかのように、抑制を失う危険性を感じるのである。一方、ピカソの戦争反対の言明は、感情を伝えながらも文学的な読解や明らかかなナラティブの表現を許さないような複雑な象徴的空間の中で生きているのである。

抑制、ナラティブな意味、直截的で読解しやすい象徴的な明示の意味は、「キュビズム」が否定したものであり、また様式的なディスコースとしてモダニズムの精神が具現化したものとは明らかに対照をなすものである。「キュビズム」は多様な形態的暗示と、曖昧だが画家にとっては視覚的に記号化された主体性のある複雑な象徴主義を探究する。後者こそ、ある意味でアジアの「キュビズム」にとってのディスコースの空間を語るものなのである。

(五十殿ひろ美 訳)

註:

1. 美術史家にも大胆な意欲というものが許されるなら、筆者の場合は、「アジアのフォーヴィズム」、「アジアの表現主義」、「アジアのシュルレアリスム」だろう。1960年代以前に、アカデミックなリアリズム以後のフォルムの欧米ディスコースを、アジアが多様な形で採り入れた方法を探るのにより生産的な方法だと思われるからである。容易に思い浮かぶのは、「フォーヴィズムと近代日本絵画」展のカタログがアジア全体で同様の展覧会へと敷衍することも想像できる。1992年、愛知県美術館他で開催された「フォーヴィズムと日本近代洋画」展カタログ所載の浅野徹他論文参照のこと。英語版では、*John Clark, ed., Modernity in Asian Art* (Sydney: Wild Peony Press, 1993) 所載の Sakai Tadayasu, "Was Japanese Fauvism, Fauvist?" (酒井忠康著「日本のフォーヴィズムはフォーヴィズムだったか?」) がある。だが「アジアのキュビズム」というテーマは、本論でも一部探究を試みたように、様々な20世紀後半の意味合いを含んでいると言えよう。

2. 例えば、オーストラリアはタイプ3aに属すが、2fにも重要な影響をもたらしており、少なくともこの過去10年の間には殆ど1bの文化担当「サトラップ」(編者註:ベルシャ帝国の州知事)のような役割を果たしてきた。同時に、対照的に、そして、時には全く反対する立場で、タイプ4のサブカテゴリで殆ど公式には認知されていないが、非常に創造的な要素を備えている。本カテゴリに関するより詳しい分析とアジアの美術の中におけるオーストラリアの位置づけについては、2006年2月にメルボルンで行なわれるコモンウェルスゲームに関連して実施される展覧会

カタログ(「An 'Australian' Creative Space: where is Australian-Asian art now?」 Australian Centre for the Moving Image and National Gallery of Victoria)の拙著エッセイをご覧ください。

3. アニミズムや祖先の比喩的形象に、近代のアカデミックな彫刻やそれに対する後代の反動の複雑な先行例を見出すことについては、Alice G.Guillermo, *Sculpture in the Philippines: from Anito to Assemblage* (Metropolitan Museum of Manila, 1991)を参照のこと。

4. 萬鉄五郎が何を参考としたかについては日本人の間では大いに議論されている。輸入されたテキスト、図版、あるいは数少ない作品なのか、また、ポスト印象派、フォーヴィスム、表現主義、未来派なのか。それらは萬の1917年の「キュビスト」の作品《もたれて立つ人》できわまっている。当時森口多里はこの作品を「キュビスト」として、またピカソの初期キュビズム時代の作品と結びつけた。田中淳他著「萬鉄五郎展: 絵画の大地を揺り動かした画家」東京国立近代美術館他、1997年、p.119を参照のこと。またとりわけ、「フォーヴィスムと日本近代洋画」東京国立近代美術館/愛知県美術館、1992年、p.253や、本間正義他著「日本の抽象絵画 1910-1945年」読売新聞及び美術連絡協議会刊、1992年、p.14-p.15所載の有川幾夫論文「萬鉄五郎の先駆性と独自性」も参照のこと。また重要なのは、1919年から1927年にかけての茅ヶ崎時代に、萬は南画(1915年頃に試み始めた)の実験に再び取り組んでいることである。このようにあらゆるスタイルの寄せ集めという初期の体験や「キュビスト」に発展するいくつかの特徴により、萬は地域的、中国由来という意味では完全に内発的ではない地域的なディスコースを部分的に再発見したのである。

5. John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (London: Faber & Faber, 1959, 1988)を参照のこと。もちろん1930年代後半のピカソの作品はシュルレアリスムに緊密に結びつく。またピカソは既に1913年から1914年という早い時期に一種のシュルレアリスムの「アナロジーによる手順」を試みている。John Golding, *Visions of the Modern* (London: Thames & Hudson, 1994), p.220を参照のこと。戦後パリでのキュビズムのその後については、Frances Morris, *Paris Post-War: Art and Existentialism, 1945-55* (London: Tate Gallery, 1993)を参照のこと。そのp.16には、ピカソ以後のキュビズム及びマティス以後のフォーヴィスムを地域的なフランス中心主義的な様式のディスコースとして、また表現主義、シュルレアリスム、抽象を国際的な欧米のディスコースと見なすことができる。

6. 欧米でのこうした変化を記述する際の標準句は、Marshall Berman, *All that is solid melts into air: the experience of modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982)である。中国でのこのような変化については、Zhang Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film: configurations of space, time and gender* (Palo Alto: Stanford University Press, 1996)がある。日本では数ある文献のうち、Elise Tipton & John Clark, eds., *Being Modern in Japan* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000)、およびJean-Jacques Tschudin & Claude Hamon, eds., *La Modernité à l'horizon: La culture populaire dans le Japon des années vingt* (Arles: Éditions Philippe Picquier, 2004)などがある。

7. 日本のモダニティについての新たな認識は、明治後期に始まり、大正初期に発生したことを理解することから始まる。とりわけ美術協会などの役割については、島田康寛著「フェウザン会と草土社」(近代の美術)43号、1978年11月刊を参照のこと。前衛画家としての岸田劉生の理解については、北澤憲昭著「岸田劉生と大正アヴァンギャルド」東京、岩波書店刊、1993年を参照のこと。この変容が歴史的条件下で意味するものについては、難波英夫他著「再考: 近代日本の絵画、美意識の形成と展開—Remaking Modernism in Japan, 1900-2000年」(東京: 東京芸術大学美術館 & 東京都現代美術館、2004年)、pp.100-103所載の建畠哲の最近の論文「歴史の中の前衛」参照のこと。英語のカタログ、Jackie Menzies, ed. *Modern Boy Modern Girl* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1998)はこの変容について多くの素材を提供している。

8. “The Private World of Kiukok” in *Ang Kiukok* (Taipei: Banhuijia Hualang, 1981), p.8でJohnny Gatbontonが引用するように、またこの画家の親友であるEmmanuel Torresは「anomie of hypermechanical civilization (ハイパーメカニカル文明の無法状態)」とも呼んでいる。

討論

司会(水沢勉):今の3人のご発表は、それぞれ個性的な発表で、3人がどのように交錯するかということに、あまり捉われる必要はないと思いながら聞いていました。五十殿さんの発表は、アジア諸国の中では、比較的早い時期にキュビズムを受容した文化圏である日本が、1930年代後半にニューヨーク近代美術館の展覧会を介して、キュビズムをどのように受け止めたのかを通して、日本の中に美術史的な意識というものが、30年代にはっきり生まれてきているということを印象づけてくれる発表だったと思います。シェン・クイ(潘揆一)さんの発表は、上海のモダニズムというのは、私たちにとっては未知な部分がたくさんあって、今回見せていただいたものだけでも、十分に刺激的な新しいイメージソースを与えられたと思います。もちろん上海は、シェンさんも言われているように、グラフィック・アートとか、もっと広い意味での印刷物、デザイン、そういったものにも目を配らなくてはいけないかと思いましたが、あまり話を広げてしまうのもよくないので、最後のジョン・クラークさんの発表を踏まえて討論の糸口にできればと思います。

最初の建畠さんの基調報告の中では、重要なキーワードとしてベンヤミンのテキストが3回ほど引用されていましたが、その中に翻訳という問題を取り上げて、それがあつた種の文化的なズレを含んでいるということ、むしろ積極的に捉えられないかというニュアンスを込めて発表されていたと思います。クラークさんの発表は、もう少しデリケートというとなつてますが、いろいろな組み合わせがある、いろいろなバリエーションがあつて、キュビズムという形式の中で、記号がプラスになったり、マイナスになったり、その微妙な揺れのようなものもある、という内容であると理解しながら、発表されたイメージを見ていました。今の、クラークさんの発表をお聞きになって、トランスレーション(翻訳)とトランスフォーメーション(変容)という問題に関連して、建畠さんの方から何かコメントなり質問がありますでしょうか。

建畠哲:ジョン・クラークさんの発表を理解できたかどうかわからないので

すが、ひとつは、受容というのは各地域の文化状況によって異なっている
ので、それを一律に受容と変容という文脈で解釈することはできない、と
おっしゃっていたと思います。これはモダニズムのまさに根幹に関わるこ
とだと思うのですが、アジアに限らず、モダニズムの文化というのは、固有
の文脈の中に外部から普遍的なイデオロギーが入ってきて、そこに軋轢を
生じ、断絶を生じ、確執が生まれる。そのことの構造は、私は近代である限
り、各地に共有されているのではないかと思います。ただ引き裂かれ方の
様相が、日本と韓国と中国と、あるいは東南アジアとは違う。そういう普遍
的なものと固有の伝統的な文脈との軋轢というのは、ヨーロッパでも生じた
わけです。フランスはフランスで、一種の軋轢を呼んだ。近代性(モデル
ニテ)を定義したボードレー自らが、巨大な分裂としての影を私たちに投
げかけているのです。ここで問題にしているキュビズムもまた、ある意味で
はその軋轢の様相のひとつであると言ってもいいでしょう。

確かに各地に軋轢や断絶や確執が生じたのですが、その軋轢の位相
は全く異なります。日本における場合と、例えばフィリピンのようなキリス
ト教の国にキュビズムが導入された場合とは違ってくる。私はそれを大雑把
にベンヤミンの翻訳論を借りて、翻訳というものに伴う暴力の生産性という
ように言ってしまったのですが、それだけではドグマを掲げただけになっ
てしまう。クラークさんの発言にもあるように、各地の様相におけるキュビ
ズムの表れ方の違いということも考えなくてはいけないし、そうすると当然
キュビズムだけではなくて、他にも様々な記号が入ってきていることも参照
しなければならないわけです。それらを総合的に勘案しなくてはいけない
ということ、示唆されたように思います。

ただ、この展覧会はアジアのキュビズムということ大きな網として被せ
ていますので、その中から、何かアジア各地に共通するキュビズムの変容
というものを、ピック・アップできないかと思っています。例えば先ほどの発
表で言いましたが、垂直分割(パーティカル・フラグメンテーション)、あるいは
今日は述べませんでしたが、透明キュビズム(トランスペアレント・キュビズム)
というようなものがいくつかの地域に見られる。これは非常に面白い。な
ぜならば、各地域がその当時、横の連携があったわけではないのです。だ
けども、同じような状況が現れた。確執による奇妙なキュビズムというもの
が、アジア各地に共通性を持っていた。私はキュビズムの受容の仕方の
違いに驚くというより、むしろ受容の仕方に相互的な関係がないにもかかわ