
らず、ある共通性を持っていることに驚きを感じるのです。それについて、クラークさんはどう思われるのかをお聞きしたいと思います。

ジョン・クラーク:まず、キュビズム、そして、欧米様式全般が普遍的であるとお考えのようですが、私はそのようには考えていません。普遍的な美術様式というものは存在しないと思います。もちろん、世界には普遍性は存在しますし、それは様々な条件に従って、ひとつの文化から別の文化へと翻訳されます。

12世紀のヨーロッパにおいて、もともとギリシャ語で発想された考え方が、その後アラビア語に翻訳され、さらにラテン語にまで翻訳されるという具合に、異文化を横断しながら伝播したという事実がその当時把握されていなかったとするならば、同様に20世紀の言語文化がどのように文化をまたいで来たか把握されているはずがありません。

特定の地域にしか存在しない知識体系が、翻訳によって崩されるか否かを問題にしているのではありません。翻訳の問題ではなく、ある考え方が何年にもわたって支配するというのが問題だとみています。

それから、アジアにおける近代は、植民地支配のもとで、西欧のアカデミー様式が輸入されて、文化が相対的に関係化されたということを忘れてはなりません。国によっては、植民地にはならなかったけれども、実質的に植民地的な状況のもとでアカデミー様式を採り入れた例もある。タイのように植民地化されなかった国の場合は、タイのエリートたちは、19世紀に西欧の近代的植民地統治のノウハウを身につけ、それに伴う優遇されたライフスタイルに合う飾りとしてアカデミー様式の絵画に親しみ、結果として自己植民地化のような状況を作り出しました。各所で様々な問題が発生してきたわけです。

しかし、文化というのは、境界線を超えて相互に影響を与えることができるのでしょうか。その境界線をどれも同じ基準で計るわけにはいかないと思うのですが。異なる文化同士がつながることの難しさを計れないことと、翻訳という技術的な問題は同等ではないのです。

さて、文化が適応するにあたって、その文化が国境を越えた途端に様式を変えて現れることがあります。異なる文脈に言葉が挿入された場合、用語が理解されなくて文法の一部だけが理解されたり、用語が一部翻訳されて文法が理解されなかったりします。例えば、中国絵画の要素を採り

入れたシノワズリー(中国趣味)は、文字通りの典型的な中国様式の絵画がヨーロッパに伝播し、装飾的なものに導入された結果生まれたものですが、もとの中国文化とは殆ど関係のないものです。

相対的關係化の問題こそが重要なのです。すなわち、文化が転移する時に、自分の文化だと思っている要素に変化をもたらすものこそが重要なのです。それは、単に植民地という立場、あるいは植民地と関係のない立場ということだけが問題になるわけではありません。アメリカやヨーロッパにおけるオタクもしくはやマンガの普及は、日本による文化侵略の表れではありません。ほかの文化的価値や素材に対して自己を位置づけて、自分たちの理にかなうような表現になるように、文化を再構成しているわけです。文化がどのように、そして、なぜ別の文脈へと流れていくのかというのが問題なのではなく、世界が統合されていることが問題なのです。近代はひとつなのでしょうか、それとも、いろいろな近代が存在するのでしょうか？アメリカで活動しているインド人の歴史家の言葉を借りるとするならば、果たして、ヨーロッパの近代性というのは、ひとつのものとして見るべきなのでしょうか。つまり、グローバル種とも呼ぶべきものなのか、さらに言うならば、それは偏狭あるいは少数派のものとして見るべきものなのではないだろうか、ということです。そこが問題なのです。

そのような知識にどのように対応すればよいのでしょうか？アジアの文脈に立って、カウンター・アプロプリエーションによって自分なりの近代性というものを確立し、ニューヨークのアルフレッド・バーを通して受容したヨーロッパの近代性を、単なるローカルな現象として捉えるべきなのでしょうか？ルノワールに師事した梅原龍三郎の作品についても同様に解釈すべきなのでしょうか？

問題は翻訳ではなく、近代性が文化形態のどの階層あるいは属(genus)に対応するのかどうかということ、また、近代性はあらゆる社会に存在するけれども、その構成が異なるのかどうかということが問題なのです。普遍性の問題は、過去にあった既に克服された問題だと考えるべきでしょう。

司会(水沢):クラークさんの主張は、キュビズムは普遍的であるという考え方は、基本的に捉え方として何か違うのではないか、ということであったと思うのですが、建畠さんの発言では、キュビズムというのを一方の極に置いて、それとの他者性、異質性ということをかなり強調されました。この辺

りは、私はキュビズムの専門家ではないのであまり踏み込んだ質問はできませんが、キュビズムそのものの中にも、ある種の多層性とか揺れとか、そういう問題が基本的にやはりある。それを普遍的な造形言語と言っているのかということですが、これはモダニズムに常に伴っているフォーマリズムの基本的な問題ですが、それについては、林さんもきっと何か発言されたいのではないかと思います。

林道郎: 今、水沢さんのおっしゃったことは、まさしく我々がこの展覧会を組織する、挑発的なモチベーションでした。ピカソ、ブラックの実験に関して言えば、大体こうだという決まったイメージが既にもたれていると思うのですが、それ以外の地域や作家に広まっていった“キュビズム”もしくは“キュビズムらしきもの”は、必ずしもピカソ、ブラックからは直接影響を受けていないわけです。だから、どの時点で、どのようにしてキュビズムを受容したのかによって、キュビズムは違ってくるわけです。それがひとつ。もうひとつは、アジアにおけるキュビズムの「変容」の多様性から、それを誘発した本来のキュビズム自体の別の側面が見えているのではないかと、ということです。これは他のセッションでも、議論されるのではないかと思います。例えば、物語性を持った主題にキュビズムが使われる例があります。そこに見られる時間性という要素は、ピカソ、ブラックの実験には見られないのですが、実は、そういう展開の可能性がキュビズムには潜在していたのではないかと。あるいはピカソ、ブラックだけに収斂しないキュビズムの可能性が既にヨーロッパにも胚胎されていたのではないかと、という仮説も立てられるわけです。だから、必ずしも、単一のキュビズムがアジアにおいて多様化したという前提でこのプロジェクトを企画したわけではないということをお断りしておこうと思います。

バート・ウィンザー＝タマキ: 私は、セッションのタイトルの中に「トランス・ナショナリズム」という言葉が使用されていることに関心を抱いたのですが、ここではどうもこのコンセプトをそのまま議論する方向で発表がされたわけではないようです。とはいえ、発表はどれもいわゆる「トランス・ナショナリズム」と呼ばれることについて、いろいろと言及しているように思いました。そして、キュビズムのトランス・ナショナルな形成について有効な提言がなされていました。

例えば、まず雑誌とか翻訳、国民文化あるいは帝國的文化という説明のつかない形で国境を越えていく様式があるわけです。そのトランス・ナショナルな文化形成を、垂直分割的構成であろうと、透明キュビズムであろうと、アジアに特定して議論することには疑問を感じます。メキシコ、アフリカ、トルコのような他の地域での文化形成を排除してしまうのではないかと考えるからです。トランス・ナショナリズムは、境界線を越える文化を弾力的に発展させるためには有効だと思います。クラークさんをはじめとする皆さんの中に、「トランス・ナショナリズム」について何かコメントはありますか？

林：トランス・ナショナリズムということについて、今、ウインザー＝タマキさんがおっしゃったことを踏まえつつ、3人の発表に戻って、あまりメタのレベルで観念的に考えるのではなく、もう少しスペシフィックに問題を論じたいのですが、ウインザー＝タマキさんがおっしゃった印刷メディアとか雑誌とか、そういうメディアの問題がやはりとても重要だということが、3人の発表で明らかになった収穫のひとつだと思います。

そこで、最初の五十殿さんの発表についてひとつお伺いしたいことがあります。五十殿さんのお話の中では、30年代のMoMAの「キュビズムと抽象美術」展のカタログが日本で雑誌を通じて紹介されたことを重要なポイントとして紹介されていました。その過程で、伊原宇三郎や福沢一郎などが、アルフレッド・バーの説を翻案する形で紹介する一方で、もう一方の滝口修造は、バーの説を吸収しながらも、それに同一化しないようなポジションをとっていた。それはなぜかということが気になります。おそらく彼は、『カイエダール』とか『ロンドン・ブレティン』とか、要するにアメリカ発ではないメディアも同時に読んでいたはずで、そういうものから受けるキュビズムの情報とバーの情報を、いろいろとシャッフルしながら自分の立場を見つけているという感じが、私はしています。そういう滝口のようなケースが象徴しているのは、トランス・ナショナルな情報の経路が、次第にフランス経由からアメリカ経由にシフトしていく。それが日本におけるモダニズム受容の情報経路の大きな転換点ではなかったか、ということです。その点について五十殿さんにお聞きしてみたいのですが。

五十殿利治：もちろん滝口修造は、フランスの情報を積極的に採り入れた

ということには、アメリカから来た、モダニズムの究極のようなフレームワークに対するある種の反発があったのではないかという気がします。この場合、一番重要なのは、ニューヨーク近代美術館がフレームワークを作ってしまった、ということです。「歴史」というひとつの概念の中に当てはめたということが、私が一番主張したかったことです。つまりあるフレームワークが出来てしまうと、それを否定したり、覆すというのは、非常に難しいのではないと思われるからです。もちろんそれまでに、日本人もフランスの文献をたくさん読んでいました。例えば先ほど出てきた、オザンファンとジャンヌレたちの考え方。あるいは、あまり知られていませんが、モーリス・レイナルの本とかも読まれていたと思います。しかし、それはフレームワークを規定するというようなものではなく、今、フランスではこういうものが流行しているとか、こういうものが主要な動向であるとか、ある種並行現象的な、コンテンポラリーなものとして意識されていたと思います。つまり、ニューヨーク近代美術館が作ったフレームワークは、私の言い方は不正確かもしれませんが、コンテンポラリーなものともモダンなものとの「裂け目」みたいなものを作り出したのではないか。そして、モダンの中にある種の歴史性を含ませて権威づけを行った。歴史的な系図を作っていくということは、完全なる価値づけであって、コンテンポラリーなものを並列的に並べるのとは姿勢が違う。そこが1930年代と1910年代のキュビズムを捉える時の違いなのではないかと私は思います。

クラーク：欧米からアジアへと広がる美術様式を議論する時に、私たちは常にトランス・ナショナリズムを話題にしています。殆どの場合、その国を表すかのように、特定の美術様式の扱い方を話題にしてしまいます。それこそが問題なのです。

日本やタイのように植民地の経験がない国の文化は、すべて国内のディスコースによって形成されます。それに対して、フィリピン、インドネシアをはじめ、その他のフランス統治下にあった東南アジアの国については、何を自国文化に採り入れるのか、あるいは採り入れないのかによって、その国の視覚文化が定義されます。新しいものや古いものに対する反応であり、既にその国に存在する要素が特定のヘゲモニーと結びつく場合もあるわけです。インドではその様子が明らかに表れています。

ポストコロニアルである状況が必ずしもこのようなディスコースからの回

避ではないという点が興味深いですね。過去の宗主国的な中心に対して、自国文化を形成していくことが問題になるのではないかと思います。事実、二項対立があるゆえに外から新しい中心を再度移入することになるかもしれません。

そういう構造になっているので、トランス・ナショナリズムについては、その問題が旧くなってからしか話題にならないのではないのでしょうか。今ここで話しているように。コロニアルあるいはポストコロニアルの見地から見てどれぐらい旧いのかを判断するには、常に政治的な問題です。だからこそ、それは私たちの過去にあるわけですが、1950年代のインドでは過去ではなかったかもしれません。スプラマニヤンは、1950年代、60年代にキュビズムを採り入れて、インドの民俗文化を再発見しています。インドはその時には既に国家として独立していました。

ウィンザー＝タマキ：私からもフォローしていいですか？ そうだとするならば、芸術作品の制作に国家的あるいは愛国主義者的な動機が作用するインドをはじめとする各国の文脈を通じて、キュビズムをトランス・ナショナルな現象として捉えることが可能だということでしょうか？

それは、一方で、その国固有の文化とは異なる文化を形成するものとなることにより、もう一方では、差異を作り出すマトリックスとなり、自国の理にかなうローカルあるいはその国固有の文化の源泉ともなるわけです。

クラーク：その通りです。少なくともそのように理解するのが賢明だと思います。

司会(水沢)：辻さん、いかがでしょうか？

辻成史：私は建畠さんの発表で“キュビズム”と“キュビズムのようなもの”という区別を立てられたのは、作業仮説としては有効だと思いますが、事実問題を究明するためには、その2つを分けるのは非常に問題があると思います。実際問題として、ピカソ、ブラックの作品の大部分は1912年頃まではカーンワイラーのところ仕舞い込まれていて、誰でも自由に見れるというふうにはなっていなかった。ところが実は、そうやって作品が寝ている間に、キュビズムは広く伝播していくわけですから、それを“のようなもの”と

言ってしまうのは、すべてが“のようなもの”になってしまう。私は、最初にピカソ、ブラックがあつて、それから次第にサロン・キュビストが出てきて、という順序ではなかったと思います。キュビズムが生まれた途端に、既にサロン・キュビストが、一種のエージェントとして広く活躍する。それがキュビズムの実態であつたと私は思います。

各々の国、あるいは民族ごとに受容が違うのではないかという考え方がありますが、それはウインザー＝タマキさんやクラークさんがおっしゃるように「こういうナショナリティがあつて、そこへこういう違うアートが来て」という形では起こらなかったと私は思います。五十殿さんの発表の意図を私はたぶん正しく理解していないかもしれませんが、このシンポジウムの趣旨から考えると、1930年代のキュビズムを考える時は、今日出てきたいろいろな例、例えば福沢一郎にしても、当時既に体制の中に組み込まれ、日本の国家権力から認められた人たちですよ。だけど、それ以外のキュビスト、というのは、特に岡本唐貴とか矢部友衛などのことを言っているのですが、彼らこそ実は、1910年代、20年代の日本におけるキュビズム運動の推進者であつたにもかかわらず、正に1930年代初めには、官憲によって逮捕、拷問されている状態なのです。岡本は背骨が折れてカリエスで一生苦しむようになった。多くのキュビスト、あるいは“キュビストのような”人たちが、日本では同時代の国家の官憲によって、ひどい迫害を受けていました。

そういう事実を、五十殿さんの今日の発表では、おそらく意図的に取り上げられなかったのでしょうか、そのことを考えないと、国家あるいは国民というものと、キュビズムとの関係は、実は具体的にはならないと私は思うのです。確かにアルフレッド・バー経由でやって来た線もありますが、他方国吉康雄や、特に野田英夫は、アメリカではルーズベルトのニューディール政策のもとで壁画制作をやる。これは非常にソーシャリスティックな仕事ですよ。壁画制作に参加した多くの画家は、アシュカン・スクールなどに属し、ソーシャリストとして活動した人たちでした。キュビズムに関する限り、日本では明らかに国家権力によるフィルタリングがあつた。その辺を考えないと、国家にいかに関与してくるか、あるいは国民に影響してくるかということ、なかなか議論できないのではないかと思います。五十殿さん、いかがでしょうか。

五十殿：私は今ちょうど、プロレタリア美術のインターナショナリズムという
ことを考えていて、辻さんがおっしゃったことは考えなくてはいけない問題
だと思っています。今回、なぜ私が1930年代にこだわったのかというと、
1910年代、20年代の萬鉄五郎をはじめ、日本で一番初めにキュビズムを
受け止めた人たちの議論は十分なされているので、それをここで改めて
蒸し返すよりも、むしろ1930年代のキュビズムの方が、私自身にとっても議
論する上で意味があったということです。

それから、先ほどの国家権力の問題ですが、1930年代のインターナシ
ョナリズムを調べてみますと、少なくともプロレタリアについて言うならば、確
かに完全に、国家権力によって抑えられています。ですから、そういう意
味では、キュビズムもへったくれもない。それ以前の、つまり絵筆を取るこ
と自体が危機的な状態にあったわけですから、受容も何もないということ
は言えると思います。ただ、そういう中で、なおキュビズムが何だったのか
ということは、實際上、問いとしても成立するのかという気が私にはします。
辻さんの問いに対してはしっかり答えられませんが、プロレタリア美術運
動の中でのインターナショナリズムというのは複雑で、実は見かけほど単
純には答えられない側面がある、ということだけは申し上げておきたいと
思います。

林：それに関連して、またスペシフィックな質問なのですが、今の辻さんの
質問と五十殿さんのお答えとも関わることなのですが、つまりキュビズムが
最初に受容された時には、そのひとつの形として、プロレタリア的な側面、
あるいは政治的前衛的色彩を持って受容されていったということがあると
すれば、もう一方には、それがいかにして抑圧されて、無害なものとして、歴
史化されて流用されていくかということが、重要な問題になるのではない
かという気がします。それに絡んで、シェン・クイさんの発表は、中国の
1930年代の、李樺(リー・ファ)の版画に触れられていました。李樺という人
は魯迅の木刻画運動に関わっていた人で、彼の『現代版画』の本を見て
も、あからさまにプロレタリア的な、非常にプロテスト臭の強いイメージを
作っている傍ら、テーブルの上に果物やバイオリンがあって、というキュビ
ズムの典型のような、ブルジョア的と見えるような作品を作っているわけ
ですが、それを同時にやっていて矛盾はなかったのか。今日の、シェン・ク
イさんの発表の中では、最初はそういうことをやっていたが、次第にキュビ

スム的な実験を止めて、むしろソーシャリスト的な、あるいはプロレタリア的な主題へ転換していったというようなニュアンスのお話だったと思います。そういう時系列的な変化の過程で、キュビズム的なものが消えていくと考えていいのかなをお聞きしたいと思います。

シェン・クイ(瀋揆一):それはとてもいい質問ですね。ジュリア・アンドリュースとの共著で中国の版画運動に関するいくつかの論文がありますが、私たちは、なぜ、版画家が近代主義者的実験を初期段階でやめてしまい、いわゆる革命的なリアリズム様式へと移行していったのかという問題について議論してきました。

運動をやめる最大の理由は、もちろん1931年の満州事変に始まる日中間の紛争だったと思います。日本は、中国の東北地域を占領したため、中国では愛国心が高まっていました。魯迅は、彼の木刻画運動にも表れているように、当初ドイツ表現主義に目を向けていました。これが中国の新しいメディア、新しい種類の美術の分野になると信じていました。そして、近代主義者や表現主義者の美術を中国に直輸入したのです。その後、彼はソ連やベルギーのフランツ・マスリール(1889-1971年)にも関心を持つようになります。

また、初期の木刻画運動は、決瀾社をはじめ、ヨーロッパや日本から帰国して近代主義的美術を実験していた作家たちの動向などと共に、1930年代初期の中国における近代主義者の運動の一環として捉えています。

1937年の日中戦争勃発時にそれまで高まっていた愛国心が最高潮に達しました。そして、それ以降、版画運動の作家だけではなく、近代主義者の運動に関心を寄せていた美術界全体が実験をやめてしまったのです。もちろん、版画運動は油彩画より左翼的だと考えられていたので、その多くは共産陣営である延安に行き、また、なかには上海に残って1937年から1942年まで外灘に留まり、愛国運動を続ける人もいました。というわけで、運動が継続されなかった最大の要因は戦争の勃発だと言えます。

いずれにしても、近代主義的実験をしている作家は、国内では広くは支持されませんでした。クラークさんは良い問題提起をされたと思います。なぜ、保守的なアカデミックな様式が中国で成功し、主流となったのかという点です。

司会(水沢):もう既に時間が過ぎています。それぞれの文化圏、政治的状況、いろいろなことを考え合せないと、見通しを持つことは非常に難しい領域に入ると思います。ただ、五十殿さんが先ほどおっしゃっていたように、1930年代というのは、これは林さんが使われた言葉で、キュビズムが無害化するとか、認められるとか、つまりモダン・クラシックという棚の中に入り始める時期です。その時期は、今の木刻画運動と、実は微妙に重なっている時期です。それは林さんのブルジョア的に見えるキュビズムという言い方にも触れてくると思います。この1930年代問題をキュビズムを取り上げてまた話をするとなると、1~2時間は必要だと思いますから、この辺りでセッション1は終えたいと思います。

ところで、私にはすごく素朴な質問があるのです。なぜこれを聞かずに司会をしているかと言われると困るのですが、林さんに質問です。トランス・ナショナルとインターナショナルを、このキュビズムという問題に絡めてどう説明できるのか、ということをお聞きしたいと思います。

林:私には荷が重い質問ですし、ディスコースの歴史を詳しく説明するのは大変なので、ごく直観的に単純化して言うと、ニュアンスとして、インターナショナルという言葉は、先ほどから出ているユニバーサリティとか普遍性という言葉と非常に近いところにある言葉のように思います。日本の1970年の大阪万博がそうでしたが、高度経済成長期というのは、インターナショナルとか国際化とか言われるわけです。それは世界的にもそうで、インターナショナルにならなければいけないというのが、たぶん東南アジアの独立運動などの中でも言われたことだと思います。ユニバーサリティというのも、例えばインドネシアの独立運動の文脈の中では、キーワードとなったタームです。つまりユニバーサリティとかインターナショナリズムというのは、ナショナリズムと矛盾しないのです。グローバリズする経済・政治のシステムの中で、同じ土俵に乗って自分たちの国をインディペンデントにしよう、あるいは同等の国家単位として他国に認めさせようという欲求なので、ナショナリズムとインターナショナリズムは表裏一体になっている。それに対して、最近ポストコロニアル・スタディーズとかカルチュラル・スタディーズなどの文脈の中で使われることが多くなったトランス・ナショナルという概念は、もう少しローカルで、多層的で、例えばセッション1で論じられたメトロポリスのハイブリッドな状況などを示唆するよう

な場合が多いのではないのでしょうか。都市的な状況にフォーカスしてみるわけですから、ナショナルなものとは違う何か曖昧な、しかも多層的な国境を越えた交流が生じている。そのような国家単位を単一的な文化として捉えることを前提にして、その交流ということではなくて、国家内部においてもハイブリッドな交流状況が常に生じていて、しかもそれは、多方向的かつ多層的に越境していつている。そういう部分をもう少し細かくきちんと見ていかなければいけないというようなニュアンスがあって、使われ始めた言葉だと思います。

司会(水沢):ありがとうございます。ちょうどその答えが、セッション2のポストコロニアリズムの話に、そのまま繋がっていくかと思います。セッション1はこのくらいで終えたいと思います。皆さん、長い時間ありがとうございました。



「脱-植民地化状況」

アジアにおいて近代美術は、常に両義的な受容をされてきた。一方では、各国内の旧体制からの解放、つまり個人主義的美学の象徴として受けとられ、他方では、それが西洋から輸入されたものであるために、コロニアルな心性を反映する反動的なものとして次世代から批判されるという具合に。その両極の間を揺れ動きながら、アジアの「キュビスト」たちは、本家ヨーロッパでは想像できないような、キュビズムの自分たちなりの転用を多方向に試みている。ヨーロッパでは都市的なものとして機能したキュビズムがなぜか農村風景に移植されたり、近代的な個人主義の符牒であるはずが宗教図像に使用されたり、また、旧体制と対決する表現の自由を主張するための様式になったり、あるいは戦争やテクノロジーの悲惨を示唆するために活用されたり、それぞれの国あるいは地域に特有の政治的・イデオロギー的諸力を受け止めて変容していく様子は、様式とその解釈の政治学の位相において多角的に考察されなければならない。それを通じて、逆に、アジア各国における近代化、脱植民地化のプロセスにおける文化変容の問題をあぶり出すような議論を展開したい。

モデレーター：林 道郎

発表1 第三の場合における美術と文化—インドネシアの場合
ジム・パンカット

発表2 人民の半透明な軌跡
—フィリピンのキュビズムに見る農民とプロレタリア
パトリック・D、フローレス

発表3 南洋モダニズム—複数の理想主義の狭間で
アフマド・マシャディ

討論(質疑応答を含む)

第三の場における美術と文化 —インドネシアの場合

ジム・スパンカット

[美術評論家/CP財団チーフ・キュレーター]

「アジアのキュビズム—境界なき対話」と題された今回の展覧会とシンポジウムは、アジアの近代美術を包括的に捉えようとする試みだと考えられる。私の知る限り、こうした試みが始まったのは1990年代初頭のことだ。その頃から日本やオーストラリアで開催される現代美術展にアジア各国の、特に東南アジア出身のアーティストたちが参加するようになった。このような展覧会の開催が増えるにつれ、アジア諸国の現代美術が生まれてきた背景とは何かという問いが芽生えていった。さらに、現代美術以前に、近代美術そのものがどのように展開してきたのかという関心が高まっていったのである。

私は、これらの問いを満足させる答えが見出されたとは考えていない。というのは、アジア諸国における近代美術の展開は、20世紀のヨーロッパやアメリカ、また日本やオーストラリアに見られるような、モダニズムに基づいたものではないからだ。

今回の展覧会とシンポジウムは、先の問いかけに答えるべくして開催されることになる。アジアにモダニズムはあるのか？アジア諸国の近代美術の展開には視覚的な記号としてのキュビズムは確かに存在するのだが、ヨーロッパやアメリカにおけるキュビズムの展開と同じ意味を持ちうるのか？「アジアのキュビズム」と西欧のキュビズムとの間に違いがあるとするならば、「アジアのキュビズム」はアジアのモダニズムの指標たり得るのだろうか？

これらの問いは、アジアの近代美術の展開をヨーロッパやアメリカの近代美術のそれと同一視する考え方から生まれたものだ。2つのものを同一視することは、必ずしもその2つが同一のものであることを意味しない。この2つを比較することを通して、「アジアのキュビズム」と西欧のキュビズムの違いを明確にし、その差異こそがアジアのモダニズムそのものを浮き彫りにしていくことが重要なのである。そして、アジアのモダニズムと西欧のモダニズムも、おそらくは同一のものとは考えられないであろう。

近代美術におけるこれら2つの地域の展開を同一の地平に置いて思考する試みについて考え始めると、私は悲観的な気分にならざるを得ない。



ジム・スパンカット

なぜなら、この作業が近代美術史の歴史そのものについて考えることになるからだ。こうした研究の方向性がアジアの近代美術について何らかの結論を引き出せる、あるいは、これこそがアジアのモダニズムだと断言できるようなモダニズムのあり方を見出すことができるとは、思えないからなのだろう。

これら2つのモダニズムの間の差異性と類似性は、それぞれのモダニズムが発生してきた文化的背景の分析を通して探究されなくてはならないのではないだろうか。背景を探ることで、私たちは、近代世界を形成してきた様々な試みや思想における違いだけでなく、近代化のプロセスさえも違うということを見出すだろう。なぜなら、社会的条件や動機、文化的背景そのものが異なっているからだ。

それゆえ、アジアのモダニズムを把握しようとする、歴史だけでなく、社会的・文化的な展開の再分析が必要になってくる。美術の歴史や美術におけるモダニズムの分析にとどまらない、広範な分析的アプローチがなされなくてはならない。研究対象は美術の問題だけではなくなるだろう。

こうした思考の枠組みに基づいて、私は近代美術の展開の中の一傾向としてのキュビズムを取り上げるのではなく、20世紀の近代美術における理念の伝達媒介としてキュビズムを捉えてみようと思う。このような角度から眺めてみると、キュビズムが歴史から切り離されているわけではないことがわかる。キュビズムは、印象派以降に登場してきた問題をさらに押し進めた結果なのだ。あるいは、キュビズムは、ウィリアム・R・エヴァードールが『最初の近代人』で議論しているように、印象主義の枠組みの中で機能していたのかもしれない。

現実のルールと絵画のルールを分離させ、絵画そのものを意識的に客観視しようとした最初の画家はスーラである。1885年、彼が《グランド・ジャッド島の日曜日の午後》に再び取りかかる前には、絵画空間における連続性への挑戦がなされていたかどうかは定かではない。1891年に彼が亡くなるまで、この挑戦には明確な答えが出せてはいなかった。⁽¹⁾

キュビズムは、印象派およびポスト印象派の動向とともに、20世紀初頭のヨーロッパやアメリカにおける変化を指し示す動向だと受け止められてきた。これらの変化には、近代世界のリアリティをめぐる様々な見解が含まれている。美術と民衆および社会との関係や、近代世界の表象と現実を

めぐる問題、さらに近代世界はどのように形象化されなければならないのかをめぐって、20世紀初頭に社会主義者たちは延々と論争を繰り広げてきた。この論争を締めくくるにあたって、フェルナン・レジェは、リアリズムと新しいリアリズムの対立を通して、生の現実についての見解の相違だけに論点があるのではないと結論づけた。この論争には、それぞれが立つ基盤の相異が現れている。レジェは、1937年2月に刊行されたアメリカの左翼雑誌『Art Front』に寄稿し、「新しいリアリズム」と題されたテキストの中でこう述べている。

この50年の間というもの、私たちはとてつもない速度で変化する時代を生きている。この時代の科学的、哲学的、社会的進化の成果は素晴らしいものがある。この速度が、「新しいリアリズム」の実現を可能にしてきたと思う。「新しいリアリズム」とは、かつてのような造形的構想のことではない。……(中略)……「ある一連の流れ」を断ち切ったのは印象派の画家たち、特にセザンヌである。近代人はこの解放を強調し、押し進めてきた。私たちは色彩と幾何学的形態に自由を与えてきたのである。⁽²⁾

よく知られているように、「新しいリアリズム」を提唱したレジェの考え方は、19世紀のリアリズムをめぐる言説と対立するものである。アートにおけるリアリズムが浸透していくにつれ、フランスにおける新古典主義の政治的支配と同じように、リアリズムの言説は政治的・文化的言説として展開していった。民衆の欲した法則の確立にフランス革命が失敗した時、その反動として、リアリズムに取って代わるロマン主義が誕生する。社会主義と共産主義がヨーロッパとアメリカに広まってくると、リアリズムの言説は、「リアリズム」というレッテルと同化していった。20世紀の近代世界の展開という観点から見ると、リアリズムの言説の主流となる考え方は、社会の暗い面に焦点を当てる傾向を持つため、どうしても悲観的にならざるを得ない点が明らかになり、芸術における様々な展開を重要な徴候と見なすモダニストたちの考え方と対立するようになる。モダニストたちは近代世界を肯定することを試みていたからだ。

芸術の展開の背後にある美学的問題として闘わされたこれらの見解の相違を整理したいと思っていた私は、アンドレ・バザンの『写真イメージの存在論』に興味を抱くようになった。このエッセイは、現実を記録する試みとしてリアリズム絵画から写真までを取り上げ、リアリズム絵画から発展し

たプロセスの分析を通して写真というメディアを位置づけようとするものである。だが、この分析を通してバザンは、20世紀に展開した近代美術におけるリアリズムそのものとその位置づけを論じているのだ。

バザンは、2つの野望を秘めた運動としてリアリズム絵画を捉えている。そして、この2つの野望が美学的には混乱を引き起こすと考える。第一の野望、それは現実の精神的次元を切り拓こうとする美学的な野望である。第二の野望とは、現実を記述しようとする心理学的野望だ。バザンによれば、リアリズムの言説をめぐるあらゆる見解には、この2つのものの混同が常につきまとうか、陰を落としているという。美学的野望と非美学的野望とが混在しているというわけだ。

バザンの見解では、リアリズムの危機は、19世紀の写真の登場とその展開をもって終わる。現実の記述は終焉を迎え、この野望が潰れると同時に、リアリズム的言説もまた停止する。その結果、芸術の展開は美的問題へと立ち返ることになるのだが、それがポスト印象派の動向とキュビズムの登場に反映されているという。

……造形芸術の歴史において写真の登場は最も重要な出来事である。写真技術は絵画にとっての解放であると同時に充足のきっかけとなった。リアリズムというオブセッションから西洋絵画を解放し、美学的な自律性を再発見する方向性を指し示したのだ。科学を拠り所とした印象派のリアリズムを押し進めれば、極端な場合、目を欺く錯視に至る。形態が自然模倣的な価値を持つことを止めた場合でも、色彩に呑み込まれてしまう。セザンヌにおいて、形態が再びキャンヴァスの上で自らを獲得しなおした時に初めて、遠近法という幾何学的イリュージョンの問題が存在しなくなったのだ。⁽³⁾

美学的自律性、あるいはリアリズムにおける美学的逸脱という言葉でバザンが意味することを、私はスティーヴン・デイヴィスの『非西洋芸術と芸術の定義』の中で見出した。

……西洋では、芸術に求められるのは「非実用性」である。芸術は、社会的関心事からは距離を置いた観想によって生み出されるものであり、アーティストたちは世事に関わらず彼らの美神を追求すべきなのだ。芸術作品とは内在的価値を持ち、保護され、

尊敬されなくてはならないものである。

……私たちは、西洋の芸術理念が現実に対応しているのかどうかを問うこともできるだろう。「アーティストたち」とは精神的な天職についている人たちだろうか？ 創作行為とは、市場に左右されないものなのか？ 芸術作品とは、作品が生み出される基盤である道徳的、政治的、社会的状況から抽出されて初めて評価されるものなのだろうか？

……前述した考え方は、ファイン・アート(純粋芸術)あるいはハイ・アート(高尚芸術)として受け止められてきたものの特徴である。ファイン・アートが定義づけされたのは18世紀末のことであり、職人的な決まり事や社会的な慣習から自由になった天才としての芸術家という概念と結びついている。そして、美的態度とは、距離をおいた観想に特有な心理状態であるという考え方も生まれた。⁽⁴⁾

バザンとデイヴィスを比較してみると、道徳性と社会的慣習から切り離してリアリズムを想定することができないがゆえに、ヨーロッパとアメリカにおける芸術の展開の中で、リアリズムの逸脱は芸術の理念そのものにおける逸脱だと考えられている点が重要だと思われる。ポスト印象派の傾向とキュビズムによって押し進められた変化は、ヨーロッパとアメリカの美術の展開をファイン・アートあるいはハイ・アート、またデイヴィスによって定義づけられた芸術の理念の枠組みへと立ち返らせることになるからだ。

したがって、20世紀の近代美術はファイン・アートあるいはハイ・アートの枠組みの明確なマニフェストであり、それは西洋美術そのものの理念を反映していることになる。この結論を強調する考え方は、一般的に受け入れられている。それらの中には、「モダニズム」を「ハイ・カルチャー」として捉えるものもある。これが、近代美術史をめぐる言説の基調としてのファイン・アートの位置づけであり、現実や道徳性、社会的慣習の様々な問題から20世紀の近代美術を解放することになるのだ。

今回の展覧会とシンポジウム「アジアのキュビズム—境界なき対話」に立ち返ってみるならば、問題になるのは以下の点である。アジアの近代美術の展開の中に現れたキュビズムは、西欧におけるそれと同じ背景、あるいは類似する背景を持っているのだろうか？ もうひとつの、もっと基本的な問いも答えを必要としている。一世紀間の枠組みの中で展開してきた言説を巻き込みながら、ヨーロッパとアメリカで起きた理念的な大変動とアジアのキュビズムを結びつけることができるのであろうか？

今回のシンポジウムの導入部では、アジアのキュビズムがヨーロッパにはない多種多様な実験の実践であり、ヨーロッパのキュビズムとは異なる基盤から発生したという点が語られるであろう。また、アジア諸国で展開したキュビズム的な作品は、宗教生活や生活の中で日々こなさなくてはならない作業といった現実と深い関わりを持っている。そこには、ヨーロッパ的な「リアリズムと新しいリアリズム」という対立構造の反映は見られない。

展覧会カタログに寄せられたリスキー・ザエラニのテキストには、バンドゥンで美術教育に携わり、キュビズムの傾向を教えていたオランダ人画家リース・ムルダールの発言が引用されている。オランダではステンドグラスを扱うアーティストとして活動していたムルダールは、インドネシアの画家たちにフォーマリズムについて教えたと言っている。彼は教え子たちの個々の作品内容には、決して立ち入らなかった。

この発言に、インドネシアにおけるキュビズム絵画の展開の方向性が反映されているだろう。そして、形式主義的な傾向を示しているという理由で、インドネシアのキュビズム絵画がヨーロッパ的なキュビズム絵画を実践していると言えるのかどうかについての疑問を投げかける。この問いは、インドネシアだけでなくアジア諸国の近代美術を語る際にも関与してくるのではないだろうか。アジアにおける近代美術の展開は、形式主義的な傾向を示しているという理由だけで、モダニズムに基づく展開であったと定義づけることができるのであろうか？

私が思うに、こうした疑問には未だ答えが与えられていない。アジアにおける近代美術の展開とヨーロッパおよびアメリカにおける近代美術の展開は異なるものであり、その違いは美術をめぐる理念の違いに基づいているのである。理念における違いから出発してこそ、20世紀および今世紀におけるアジアの美術の展開が明らかになるであろう。

だが、この2つの近代美術の展開の理念を比較しようとする試みを制限するものがある。現在にいたるまで、西欧的理念と非西欧的理念を比較する試みは、その他の比較の試みと常に衝突してきた。このような比較の枠内で分析されてきた非西欧的理念には、人類学的な概念が含まれている。そこには、換喩的なギャップもある。私の考えでは、この種の比較ではアジアの近代および現代美術を語ることはできない。

アジア美術は、民族芸術の枠組みではなく、理念の比較を通して分析されねばならない。翻訳というプロセスを通過してきたものが、西欧的な意味における美術なのであるということも理解されなくてはならない。植民地以降についての分析において、美術は、民族芸術と西欧型芸術のい

ずれとも異なる空間、つまり第三の場に存在するのだ。この10年間、私はインドネシア美術の展開に関する数多くの考え方に触れながら、インドネシアにおいて西欧的な意味での美術がどのように翻訳されてきたかを明確にしようと努めてきた。こうした見方を後押ししてくれるような機会にも巡り合った。

インドネシアは植民地から独立した国家であるが、かつては、オランダ領東インドとして知られ、オランダの支配下にあった。独立国家としてのインドネシアは、特定の民族文化を基盤とする国ではない。300以上もの民族文化があるため、その中のどれかひとつを国民の基盤とすることは不可能である。こうした状況の中で、国民的解放運動としての愛国主義が立ち現れてきた。これは第三諸国においては、非常に重要な局面である。

西欧的な意味における美術のインドネシアでの翻訳には二面性があるため、私は植民地時代以降の解釈をする機会に恵まれたとも言える。植民地以後の枠組みでの分析によれば、美術とは、受け入れられる一方で拒絶もされる植民地的な主題であったことがわかってくる。20世紀の近代美術の展開を通して、この両義性は、近代のインドネシア美術のアイデンティティを問う思考や議論の殆どすべての枠組みに浸透している。そして大抵の場合、西洋対東洋という二元論の罫に陥っている限り、これらの思考と議論からは何も生まれないのである。

インドネシアでは、西欧的な意味における美術は、オランダ領東インド時代の美術から連続して生まれてきたのではない。植民地時代の美術についてのいくつかの論考はあるものの、以後の発展に寄与し、インドネシア美術の基礎を築いていくような特定の美術界は形成されてはいなかった。

オランダ領東インド時代の美術の展開に言及した数少ない論考の中には、1960年代に一冊の本としてまとめられた『Verlaat Rapport Indië』⁽⁵⁾に収録されているような記録や調査もある。オランダ人、J. デ・ルース・ハックスマンによって書かれたこの本は、17世紀から20世紀初頭にいたる植民地時代の美術に関する様々な動向を取り上げている。インドネシアの近代美術研究にとっては、同書は今も重要な基本文献である。

この本を読めば、植民地時代の美術とはイラストレーションや絵画制作であり、その殆どが人類学的研究のための視覚的覚え書きであったことがわかる。また、人類学研究の教育機関が発展するのとは対照的に、美術の基本教育は全く省みられていなかったことも明らかだ。300年間にわたる植民地時代、美術館あるいは美術教育のための学校はひとつも建設さ

れなかったのである。こうした組織を作ろうとする動きさえなかった。

したがって、インドネシアでは、西洋的な意味における美術はヨーロッパで展開していた美術をダイレクトに採り入れた結果生まれたものではないことがわかるだろう。西欧型のアートは、文化的接触を通じて生まれてきたのである。美術という概念および活動は文化的混合の一部であり、18世紀に遡る第三の場で形成されてきた。

この文化的混合は、オランダの植民地支配の介入によりジャワ文化の中に起こった様々な変化として現れる。ジャワ王朝との80年間にわたる戦争(1670-1750年)の後、それまでも徐々に影響力を強めていた植民地当局の影響は、さらに強化されていった。そして、1755年に締結した条約に基づいて、ジャワ国王の宮廷生活に関わる組織に介入する権利を得る。

19世紀に入ると、オランダ領東インド植民地政府はジャワ文化を様々な角度から詳細に研究し始め、その結果、素描や絵画、図像的な版画などの記録が数多く制作されることになった。1833年には、植民地政府はジャワ語研究所を設立し、1840年にはジャワ学研究所が設立される。

こうした文化的混合は平和な状況で起きたのではなく、闘争という背景があったにもかかわらず進行していった。植民地政府の抑圧的な政治手段に対して、暴動や交戦が絶えなかったのである。したがって、文化的混合は抵抗運動の中から生まれてきたと言える。オランダで西洋的教育を受けたジャワの貴族の多くはジャワの愛国主義的運動に身を投じ、この運動がインドネシアの愛国主義の核となっていった。

19世紀末には、変化の徴候がいたるところに現れ始めた。自由主義者のあるグループがオランダ議会で勢力を持ち始め、オランダ領東インド諸島政府の抑圧的な政治方針と専制政治に対抗するようになる。産業資本家たちの支持を集めていたこの自由主義者グループは、オランダ領東インドにおいて近代化が推し進められるべきであり、特に民間における植民地での投資の機会が解放されるべきだと要求した。1860年、オランダ植民地政府による近代化の導入と抑圧的政治の停止を求める、このグループ主導の倫理政治運動が起こる。そして1901年、このグループは要求の大部分を受け入れさせたのである。

倫理政治運動は、ごくごく限られた人々の集まりではあるとはいえ、インドネシアの人々の間の近代化への意識を後押ししていった。19世紀の間に、オランダ領東インドには、この地域に生まれ育ち、近代的な思考を持つ人物が数多く登場してもいた。ロマン主義的な傾向を持つ画家のラデン・サレー、写真家のカシアン・セファス、女性思想家R. A.カルティニ、学者で

あり哲学者でもあるロンゴワルシトらは、西洋的な教育にいかにして立ち向かうかを自ら学び取っていった人々だ。彼らはオランダ領東インドに現れた最初の近代人たちであり、しかもすべてこの地域の出身者であった。

20世紀初頭になると、ジャワ島に集中していた近代化の波が他の地域にも波及していく。18世紀以降から西洋的な教育を受けた人々のグループは、インドネシア国家と国民という考え方を広め、愛国主義を訴え、やがて独立要求の運動を起こした。

インドネシアに独立という考え方をもたらしたこの人々の文化には、西洋とジャワという2つの文化の混合から生まれた展開が反映している。それはまた、植民地の帝国主義政治のパターンのあとを追ってきた展開でもある。オランダ領東インドの植民地政府の中核はジャワ島にあり、ジャワ古典文化を生み出してきた文化的混合もまた、その殆どがジャワの王族の中で起きていたからだ。植民地政府の勢力が拡大するにつれ、文化の混合は他の地方でも起きるようになる。文化的混合の波及により、インドネシアという国家概念が誕生するわけだが、これは最初のうちは観念の世界のものでしかなかった。

この文化混合の後の展開には、ジャワ古典文化から現在のインドネシア文化にいたる連続性を認めることが出来る。インドネシアのコンテクストの中でこのプロセスを検討するならば、そこには、「インドネシアのモダニズム」と呼びうる思考の連鎖を含む展開を見て取ることができるだろう。この展開の記述には、西洋的な意味における美術の展開もまた含まれている。

ジャワ古典文化では、西洋型美術への適合から「カグナン(kagunan)」という用語が生まれた。他のセミナーでも解説してきたように、この「カグナン」という用語は、ジャワの民族文化のコンテクストにおける美術とは対応しない、もうひとつの美術を定義づける必要から生まれたものである。民族文化における美術は、美術それ自体の定義を必要としない。「カグナン」という言葉の意味を深く探っていくと、英語の「アート(art)」という言葉の形成にも関わる古代ギリシャ語の「mousikê techne」がその根底にあることが明らかになる。だが、「カグナン」という言葉の意味はさらに広い。

19世紀初頭に遡る西洋型美術への適合は、ロマン主義的な傾向を持つ画家ラデン・サレーの登場をうながした。彼はオランダで美術を学び、ドイツとフランスを旅行する。西洋的な意味における美術への適合は19世紀初頭には既に明らかになっていたことだが、そこには両義性が常に付きまとっていた。ジャワの文化に精通し、オランダ領東インド植民地政府のジャワ学の助言者でもあったロンゴワルシトは「カグナン」という言葉その

ものに異議を唱えている。彼は、美術作品を生み出す能力を意味する「カグナン」という言葉には、世間に認められたいという自負と欲望も付随していると理解する。

文学者また哲学者として知られていたロゴンシワルトの哲学的解釈は、「カグナン」という言葉に本来の意味以上の意味を与えていたと言って良いだろう。この哲学者は、ジャワ文化の中で最も優先されていた道徳的な事柄と善を獲得したいという試みとを、この言葉の意味の中に持ち込んだのである。⁽⁶⁾ ジャワ古典文化を反映している『Baoesastra Djawa』辞典によれば、「カグナン」という言葉の意味にはロンゴシワルトの見解が採り入れられている。「カグナン」は、道徳に関わる感情と善の達成との表出として定義づけられているのである。⁽⁷⁾ これが「カグナン」という用語が指し示す理念であり、それは西洋的な意味における美術の翻訳との関係で起きてきた理念の変化を指し示している。

20世紀に起きた近代化への道において、18世紀に始まる文化的混合は愛国主義の到来の流れの中でインドネシア語も生み出した。インドネシア語は近代になって生まれた言語である。インドネシア語は、ジャワ語にも、現在のインドネシアを構成する300もの民族によって使われてきた500の言語のうちのいずれにも起源を持っていない言語である。このような性格を持つがゆえに、インドネシア語には、500もの地方言語にはない数多くの新しい表現が含まれている。

これらの新しい表現あるいは用語の中に、英語で言う「アート(art)」に近い意味を持つ「スニ(seni)」という言葉がある。「スニ・ルパ(seni rupa)」は「ファイン・アート(fine art)」が翻訳されたものである。そうであっても、これらの用語は、英語で言うところの「美術」や「純粋美術」という意味合いだけで理解されているのではない。

インドネシア語が18世紀から始まる文化的混合の連続的展開の中で誕生してきたために、「スニ」や「スニ・ルパ」にも「カグナン」という言葉の意味、特に「カグナン」という言葉が指し示す理念が反映している。20世紀の近代美術であろうと、1980年代から90年代にかけて生まれてきた現代美術であろうと、インドネシア美術の展開においては、道徳性に基づいたこの理念はその後の美術の展開の基礎となっているのではないだろうか。

道徳性に基づいた美術の理念と、ステイーヴン・デイヴィスによって定義づけられた道徳性とは一切関係しない美術の理念との相異が、これで明かになったであろう。この理念的差異こそが美術の翻訳の根底に横たわる問題であり、インドネシア美術の展開においては、いわゆるモダニズム的

言説におけるよりも、道徳性や社会的慣習との関連の比重が大きいのである。こうした経緯は、理解しにくいであろうし、それゆえに翻訳されることもなかったのだ。

私が明かにしてきた思考の枠組みを考慮するならば、西洋のキュビズムの展開とインドネシアにおけるキュビズム作品の登場との比較に、私はなんら関係性を認めることはできない。ヨーロッパおよびアメリカで展開してきた形式主義的なキュビズム作品の成果は認められるべきである。英語の「アート」という名詞が指し示す概念の字義通りの意味が形象化されているからだ。

インドネシアのアーティストたちにとって、キュビズム的形態という課題は言葉の言い回し上の問題に過ぎない。実際に、彼らは名詞としての美術という言葉が指し示す「モノ性」を無視しているからだ。彼らの作品は、副詞的に用いられるインドネシア語の「スニ・ルパ」の意味を追求している。インドネシアのアーティストたちのキュビズム的形態は彼らの美学の表明であり、道徳観と結びついた意味や経験の強調によって命が吹き込まれている形態なのだ。このような方法でキュビズム的な形態を用いる傾向は特別なことではないだろう。そしてキュビズム的ではない他の手法を活用する傾向についても、同じことは言えるのではなかろうか。

(藤原えりみ 訳)

註:

1. William R. Everdall, *The First Moderns* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.79.
2. Charles Harrison & Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900-1990*, pp. 493-494.
3. André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image" in Philip Alperson, ed., *The Philosophy of The Visual Arts* (New York: Oxford University Press, 1992), p.279.
4. Stephen Davies, "Non-Western Art and Art's Definition" in Carroll Noel, ed., *Theories of Art Today* (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), p. 201.
5. J. De Loos Haaxman, *Verlaat Rapport Indië* (S-Gravenhage: Mouton & Co., 1968).
6. 古文書 *Pustaka Purwa Raja*. 出版社・出版年については不明。
7. W.J.S. Poerwardarminta et al., *Baoesastra Djawa* (Groningen-Bnatavia: J.B. Wolter's, 1939).

人民の半透明な軌跡

—フィリピンのキュビズムに見る農民とプロレタリア

パトリック・D.フローレス

[フィリピン大学ディリマン校美術学部教授]



パトリック・D.フローレス

牧歌的な風景はアメリカによる植民地支配下のフィリピン美術を象徴する主要なテーマのひとつだった。これを確立したのは、フィリピン絵画の保守派として知られるグループのロマン主義的写実派の前衛であり、その先頭に立ったのが大家として尊ばれるファビアン・デ・ラ・ローザとフェルナンド・アモルソロの2人である。旧スペイン植民地の民主化を目指す善意の同化政策の一環として、1908年に設立されたフィリピン大学が運動の拠点を提供した。帝国主義の庇護の下で共和国を装い、フィリピンを新植民地のイメージに合わせて構築しようとするこの試みは、政府、教育、大衆文化の分野に深く根を張った。そうした政策に固有の平和と繁栄への偏執は、アメリカ大統領が近年イラク再建のモデルとして言及もしたが、牧歌的な解放と熱狂的な拡張の相互作用を促した。美術界の保守派と近代派の間の論争は1920年代に始まり1950年代まで続くことになるが、奇妙なことにこれが両者を育む状況の中で展開されることになった。

こうした想像力の核には労働、大地を耕す人びと、豊穡な自然の耕作を形あるものとして描き、「フィリピン」を体現する典拠とする表現法があった。アモルソロの絵は油彩画の枠に制約されず、カレンダー、教科書、広告、新聞などを通じて普及したことに注目しよう。こうした労働の表現に取り組んだのが、ワシントン大学で建築と絵画を学び、賛否両論の嵐を巻き起こした1913年のアーモリー・ショーに深い影響を受けたヴィクトリオ・エダデスである。帰郷後まもない1928年に催された個展の出品作《建設者たち》は、田園風景に集束する「労働」絵画から逸脱し、骨折り仕事の内実を明らかにする束の間の状況に目を向けたため、既存の美術界に物議を醸した。そこでは重々しい肉体は歪み、煤や塵は変形し、働く者は物質の集積として、基本的に差異化されない集団として描かれる。資本主義の賃金関係により組織化されるのはこれらの集団労働であり、それが発展段階にある国民国家にプロレタリアートを発生させ、都市景観に住人を配する要因となった。こうした建設法を描くことにより、制作物の一例として絵画は近代性を産み、技術の一端を担う。単に近代の発明物の地位にとどまることをやめたのである。分水嶺にも相当するこの作品は、近代主義として

認知される運動を誘発するが、その牽引者がエダデス、カルロス・フランシスコ、ガロ・B. オカンポの3人だった。こうした状況を背景に、キュビズムに至る美術-歴史的連関を示すことにしよう。

まず目につくのは2点の作品である。カルロス・フランシスコの《オラスヨン(祈り)》とガロ・B. オカンポの《褐色の聖母》(1938年、図1)は信仰心の篤い精神風土を喚起する。前者では農夫が黄昏に佇み祈りを捧げるのに対し、後者ではキリスト教の聖母子像が地方に特有な衣裳をまとふ。どちらの場合にも農夫が前景に描かれ、地元の経済活動の担い手として、植民地支配の遺風と土着の資格の徴を示唆する伝承と儀礼の規範を明らかにする。地方をこうして教訓的に暗示しながら、「常民」の構成原理が、威厳ある生存と自意識へ向かう重大な推移の間に措定される人物像として姿を現す。常民の概念は、したがって専ら剰余の収奪法を前提とする農民とプロレタリアの概念(前者は交換により、後者は労働を挑発する生産の仕組みによる)を通じ、婉曲に表現される優れて経済的な枠組みに変更を加える。「労働者階級」への変身を迫られる常民のこうした労苦を説得力豊かに描くのが、機械が介在しても、人間が圧倒的に非人間化されるにはいたらないセサル・レガスピの連作《機械装置》(1948, 1949, 1952年)であり、村落における暮らしの場の共同作業的労役を尊ぶガロ・B. オカンポのシュルレアリスム的な《バヤニハン》(1955年)である。一方で人間性を具象化した働き手としての、他方で地方に根づく倫理的世界を大切にする作用因としての人民の軌跡を浮彫りにするのは、こうした「常民」の形成過程にほかならない。

社会主義者のフェルナン・レジェに師事したヴィセンテ・マナンサラはキュビズムをこうした文脈に投じる。ヴィクトリオ・エダデスが1941年に結成したモダニストの緩やかな同人組織「ザ・サーティーン・モダーンズ」(太平洋戦争の開始とともに解散)の一員であり、戦後はネオ・リアリスト(1949年)を主導したマナンサラは、モダニズムの礎となるポスト印象派を乗り越えようと試み、カルロス・フランシスコとガロ・B. オカンポが導入した常民を巡る主張を受け継いだ。しかしマナンサラは同時に、キュビズムを梃子にこれを異なるレベルに引き上げることに精力を傾ける。こうして《アンヘルス/我、神を信ず》(1948年)はフランシスコの筆遣いやセンスに類似(パラス=ベレス、1980年)、あるいはそれを模倣するようにも見える反面、《スラムの聖母》(1950年、図2)は地域性に対するオカンポの直感を捉え直す。そこでは単に位置と所有権の移譲が示されるばかりでなく、非対称的な社会状況にふさわしい激烈さが内包される。《スラムの聖母》はキュビズムを農民とプ



図1:ガロ・B.オカンポ《褐色の聖母》1938年、油彩・カンヴァス



図2:ヴィセンテ・マナンサラ《スラムの聖母》1950年、油彩・ラワン板
[カラー図版9]

ロレタリア、牧歌と都市、理想と歪曲、一般の常民と典型的なフィリピン人との結びつきの由縁を明らかにするフィリピン的解釈と見なす例証的、系統的様式とも見なせるだろう。フィリピン絵画においては、この不釣り合いは農夫でもなければプロレタリアでもなく、恐ろしい街路を彷徨う浮浪者的な人物像、無宿人に凝縮される。

評論家のレオニダス・ベネサによれば、ネオ・リアリストは「キュビズムの名の下に連合」した(ベネサ、1978年、n.p.)。キュビズムは戦争によって破壊され、再構成された世界、日本からフィリピンを奪回しようとするアメリカの作戦行動、再建時代を表現する手段となった。ヘルナンド・R. オカンポとセサル・レガスピが豊かさの中の飢えという主題を苛烈に描けば、ロメオ・タブエナ、アン・キューコック、ネナ・サギールなどフィリピン・アート・ギャラリー(1951年)に拠るネオ・リアリストたちは、キュビズムから故郷喪失と不安の厳しい現実を抉りとり、表現主義的な傾斜を先鋭化させるだろう。

しかし、破壊された国家の趨勢、さらにそれを揺るがす抗争の画像化を求める深甚な希求を誰より説得力豊かに体现したのは、独学の画家そして作家であったヘルナンド・R. オカンポだった。オカンポがプロレタリア時代(1934-1948年)に制作した《カルヴァリ/3つの十字架》(1948年、図3)は工場の煙突とキリストの磔刑を並べて描き、カトリックの論す敬虔と受難を、工業の発展に伴う枯渇と結びつけた。この作品はストライキ中の労働者のピケに加わり落命した夫を悼む母親の苦悩を鋭く描いたオカンポ自身の小説『木靴』、あるいは「飢えと赤貧が弾丸をものともせず石を投擲、官憲を襲撃、巨大な倉庫に乱入する」『米と弾丸』(レイス、2004年)と首尾一貫したものである。



図3: ヘルナンド・R. オカンポ《カルヴァリ/3つの十字架》1948年、油彩・カンヴァス

ヘルナンド・R. オカンポの作品に描かれた数多の情景を拾い集めると、都会が不均等な発展の舞台となったことが見てとれる。そこでは農民とプロレタリアが新たな土地に共存し、それぞれの生活習慣は合流して再構成され、両者の硬直的な分裂も解消される。地方出身のヴィクトリオ・エダデスやヴィセンテ・マナンサラ等はマニラに移り住み、また列島を取り巻く島々は都市を中心とするネットワークに次第に吸収されてゆく。マナンサラは次のような告白をしたこともある。「私はインテリではありません。私は農夫にすぎない。私は頭で描くではありません。私は心で描くのです」(レイス、1989年、p.22)。マナンサラはマニラの北にあたるパンパンガの育ちだが、終戦後に首都に出てスラムに暮らしながら、アメリカ兵の似顔絵を描いて日々の糧を稼いだ。ネオ・リアリストは、鉄道周辺にこしらえたようやく雨風をしのげる程度の住処に群れなし、他人の土地に侵入し略奪する住人の

心に染みついた居住地に対する感覚に再び注目する。キュビズムはこうした体験を明快に表現する言語を提供し、都市をスーザン・バック＝モース(1995年)の言葉を借りれば「夢の産物と破局」として直視するに至った。

ここでの主要なテーマは戦時中に工夫された、一種の混成的な建築にある。近所で拾い集めた半端物でこしらえた掘っ建て小屋を、人びとは昔から「バロンバロン(barongbarong)」と呼び、今もこの名は通用する。小屋はアサンブラージュのように多種多様な素材の接ぎ合わせで、必要に応じいくらでも増築できる。小屋の構造は古来住民の間に伝わる小屋「バハイ・クボ(bahay kubo)」に則り、「キューブ・ハウス(立方体住居)」を意味する呼称通り、一部屋の主部に多くの付属物をつけ足したものである。バロンバロンは戦前、戦後の荒廃した風景につきものでもあったせいも、ネオ・リアリストの絵画にしばしば登場するが(図4)、やがて避けがたく、アメリカが熱帯に築いた帝国にふさわしい「麗しき都」の新古典主義的なデザインに膝を屈した。

キュビズムの概念を間に合わせの住まいの形態を通じて翻案するこの奇妙な経緯に伴い、「透明キュビズム」なる呼称が成立した。原典に際立つ様式の特徴、例えば厳格な断片化、少ない色数と袂を分かち、透明なキュビズムは表面を切子面に刻み、図像あるいは主題の存在を侵すことなく、結晶のように透明な面を露にする。この表現ではリズムと調和、固有色、そして光が表面の切子に触れて強く、あるいは仄かに照り返す叙情的な効果が重視される。透明という言葉が用いられるのは、こうした相互作用と並んで相互に浸透する面の重複に基づくものである。この性質は透明というよりは半透明に近く、不透明な素材と射しこむ光の緊張関係と戯れ、クリスマスの提灯からライス・ウェハース製のシャンデリアまで、中の覗ける繊細な祭の飾り、薄くて軽いパイナップル繊維の織物、強烈な光を濾過して室内に真珠のような光沢を添える貝殻の窓の印象に近い。

「キュビズム」のフィリピンにおける実践は、したがって真実らしい状態、明白さと見せかけの中間状態を引き起こす光の層によって説明がつく。またこの原理は空間と同時に「人間的」であるための戦略にも関連する。フィリピンのキュビズムが主題の完全な解体に抵抗したのは、強力な疎外に直面しながら心の豊かさを取り戻そうとする試みにほかならないとの指摘もある。これはバロンバロンが示す政治経済の指標のように露骨な一方で、キュビズムを模倣しながら、装飾をふんだんに用いて民衆の精神を瓦礫を背景に生き生きと逞しく描き、分析的あるいは総合的な合理性を棄てる曖昧な見地である。アン・キューコックの描く怒りの表情とごみの山、アニ



図4: ヴィセンテ・マナンサラ《バロンバロン No.1》1950年、油彩・カンヴァス

タ・マダサイサイ=ホーの尼僧の白い頭衣を被った田舎の女の角張った顔には、批判と協調の混在する性向、キュビズムをフィリピンの輝かしく純粋な視覚性に持ちこんだ創意が垣間見える。この不確かさは、しかし作家にキュビズム的傾向の画家は、ただ「具象絵画に……断片化された映像を……組み入れたにすぎないのではないか……彼らはいまだアモルソロの域を脱していない」(レイス、1989年、p.97)と疑わせる契機ともなった。

半透明性に続いて、フィリピン独自のキュビズムは美術界に馴染みの観客と一般社会の市民の両者におよぶ広い大衆に訴える手段として、壁画を採用した。この考察の対象となるのはファン・ナクピルのキャピトル劇場の委嘱によりヴィクトリオ・エダデス、カルロス・フランシスコ、そしてガロ・B. オカンポが共同で制作した大作《立ちあがるフィリピン国民》(1935年、図5)だろう。この作品はアメリカ自治領政府として再生した国家を、20世紀を代表するメディアとして台頭する映画に譬えた寓話表現であり、ジャズ・エイジ、ハリウッド、さらにはキュビズムからフィリピン古来のモチーフを含む異国風でプリミティブなイメージ、空気力学的な機械など、多様な発想をないまぜにした折衷主義を同化した近代的なフィリピン建築の新様式、アールデコの影響も認められる。エダデスによれば、「壁画は非常に象徴的なものだった。上昇する女性を描き、その左右に宗教を教えてくれたスペイン文化と、仕事の仕方を教えてくれたアメリカ文化を描こうとした」(レイス、1989年、p.7)。アールデコの折衷主義的な語彙へのこうした共感は、麻薬風の混合剤に陶酔しながら、戦争によって一掃されるユートピア的な夢の光景として都市を描いたところにも見てとれる。マルコスが戒厳令を発布した年に描かれたヴィセンテ・マナンサラの木炭による作品群《ヌードの集団》(1972年)は、阿片窟の耽溺を描いて、頹廢的な雰囲気暗示する。



図5:ヴィクトリオ・エダデス、カルロス・フランシスコ、ガロ・B. オカンポ《立ちあがるフィリピン国民》、キャピトル劇場の壁画、1935年、油彩・カンヴァス

キュビズムを援用した壁画の重要作には、神話的な音色でフィリピンの歴史を物語るフランシスコの《闘うフィリピン人の歴史》(1964年)、フィリピン大学のカトリック礼拝堂にマナンサラが描いた《十字架の道行》(1957年)、日本の職人の手で緞帳に織られ、フィリピン文化センター大劇場の壮麗なカーテンに用いられているヘルナンド・R. オカンポの《創世記》(1966年)などがある。これらの作品には、相反する政治的欲求の軋轢が認められる。熱心にキュビズムを追求し始める以前のマナンサラは、国営記者クラブの依頼でジャーナリズムの苦境を描いた壁画《報道の自由》にも見られるように、社会問題の探究に意欲を燃やした。これによりキュビズムは公共性を獲得し、大衆向けの主題として問われ、人民とも称される精神を表現しつつ鼓舞しようとする願いを明らかにした。

キュビズムはこうした人民主義を通じて、1970年代のフェルディナンド・マルコスのような周縁国家の指導者の助長する類の愛国主義に手を貸すに至る。またこれと同時に、美術市場がキュビズムを近代嗜好の目安として称揚した。フィリピンなど独裁権力の庇護の下、国家と市場が連動する環境にあつては、キュビズムは美術品取引、ならびに国民の合意に値するアイデンティティの保護者として、国際的な評価を受けてしかるべき発展の立役者として自らの地位の実証を目指す国家の様々な宣伝により損なわれ、必然的にキッチュに墮する。キュビズムにこうした転機が訪れる頃、近代主義は当初の目論見に見られる権力への対抗姿勢とは裏腹に覇権主義的傾向を強め、欧米からは既に遅ればせながらと評価されていたのにもかかわらず、自らを最新の規範と規定した。稀少性が年月を経る間に胡散臭い衞いに変化し、歴史的な奇想が単なる流行りとなり、近代派の長老が「社交界の画家」に身を落として独裁政権から国民芸術家の称号を授かるまでの足どりを辿るには、ヴィセンテ・マナンサラの《スラムの聖母》と1975年作のその異版《聖母子》の間の矛盾に着目すれば充分だろう。近代主義者はアモルソロとともに、絵のように美しいフィリピンを定着させ、老獺にはなっても快活な常民にフィリピン人としての、近代を待ち望む徒弟としての声価を確保しようと試みる。

第三世界的愛国主義を奉じる専制的な政府が、公共美術の潜在的可能性を活用しようとするのは、おそらくこのためだろう。この方針はキュビズムを通じて、きわめて婉曲に遂行される。マルコス政権は、イメルダの気まぐれな計画に則り、近代派の賛同を取りつけ、植民地支配を脱したばかりの社会に押しつけられた近代化の対応不能に近い多種多様な要件、すなわち起源を確定し、独創性を立証し、本質を維持し、先進国に追いつき、先祖代々そこに暮らす者としてまた国民として生き、全世界を相手取った企図にふさわしい政治組織体を準備するという要件を満たそうとする。マナンサラはフィリピン・ハート・センターのために、フィリピンの母としてのイメルダの功績を賞賛する壁画の制作を依頼され(図6)、セサル・レガスピは1979年の国連貿易開発会議の開催にあわせ、マニラを美術で飾ろうという大統領夫人の思いつきに応え、《バヤニハン》(1976年)を屋外に制作した。

マルクス主義の強い影響下にあったラテン・アメリカの美術に不可欠の壁画が、帰国までの1915年から1917年にかけて、パリでキュビストとして活躍したディエゴ・リベラに負うところ大なのは奇遇である。キュビズムを介して、ラテン・アメリカの壁画運動と東南アジアの近代美術との側面的な



図6: ヴィセンテ・マナンサラ、フィリピン・ハート・センターの壁画、1976年、油彩・カンヴァス[カラー図版11]

出会いを、試みに探究してみることもできそうだ。キュビズムが公共美術と風変わりな関係にあることは言うまでもない。例えばインドネシアには、1945年のインドネシア革命のカリスマ的指導者であり、共和国の初代大統領も務めたスカルノがディエゴ・リベラを招待したという挿話がある。この真偽は定かでないが、スカルノの収集した多くの美術品の中に、伝統的な衣裳をまとったインドネシアの婦人を描いたリベラの《花をもつ女》(1955年)があることは知られている。さらに1954年にはリベラがリース・ムルダーを通じ、キュビズムのインドネシア導入の経路となった国際色豊かなバンドゥン工科大学の創立者スマルジャと会った記録もある。美術史家のジム・スパンカットによれば、ムルダーはアールデコの傾向の強いステンドグラス造りが本業だったという。美術研究者アリス・ギリェルモの最近の研究によって、フィリピン美術界における壁画の第一人者カルロス・フランシスコが娘に宛てた手紙の中でしばしばメキシコの壁画に言及し、リベラを尊重していたことが明らかになった。ヴァイトクリオ・エダデスは早い段階で先コロンブス期美術の図柄に親しんだが、これがアールデコを通じて大衆向けの壁画の伝統への関心に拍車をかけたかもしれない。

マニラとバンドゥンで1930年代に盛んに行われた、一部アールデコを介したキュビズムと国家建設との結びつきを考察するこの試みは、近代化の有効性の証明として、あるいは国家を形作る農民とプロレタリアからなる常民に向けた労働への呼びかけとして、キュビズムがどのように期待に応えたか、あるいは背いたかに私たちの関心を導くだろう。例えば進歩を目指す企図、あるいは革命を媒介し、キュビズムを自立と状況改善の見通しを切望する旧植民地国家に存在させ、存続させる機縁ともなった抽象(ザエラニ、2004年)、同時性、ダイナミズムの魅惑をそこに見出すこともできるだろう。トーマス・クロウ(1996年)は次のように指摘する。「情緒不安定な様子と都市における孤独というキュビズムの画面がアールデコでは、ファッションやデザインを‘近代っぽく’見せるための移植可能な語彙にとって変わった……(アールデコ様式は、さらにプロト・ファシストとファシスト的ユートピア主義が表わす機械的な身体のイメージに容易に引き継がれた)」。この一例として1933年にレオ・ヴィッサーが制作したオランダと東インド諸島間の電話接続を広告するポスターを挙げることができる。左側には典型的なオランダの風景、そして、右側には植民地の日常的なイメージが広がる。このようなイメージの並置は、1935年のフィリピンの近代派の先駆者たちが共同制作した初期の壁画《立ちあがるフィリピン国民》にも見受けられる。

戦後のマニラ、そして革命後のジャカルタ(クスノ、2000年)の荒廃とその