

綻びを繕い、「新社会/新秩序」を標榜する後のマルコスとスハルトの支配下で復興させようとする包括的な計画が、キュビズムの仮象、あるいは偽装を具体化する物質的な礎となったとも考えられる。昨今のネオリベラル好みの語り口からすれば、近代化を強行するこの過程が全体主義、資本主義の仮面にふさわしい、例外的な模様替えの手段を提供したのだった。キュビズムはフィリピンとインドネシアの近代化に、「選別された伝統」の記憶と退行性の習慣の廃棄、統合と多様性、後進性の放棄(あるいは革新的な工業化の承認)と古風な血縁、結束の美德を尊ぶ東洋的回顧趣味の間の亀裂を埋める表現形式を確保したとも言えるだろう。そうする過程で、キュビズムは国家、国家、国土、国民、そして植民地支配に続く解放幻想が複雑に合流する状況を、予言的に示すことになった。

(木下哲夫 訳)

参考文献:

- Leonidas Benesa, "Hernando R. Ocampo: The Neorealist as Avant-Garde," *Hernando Ocampo: A Retrospective 1929-1978* (Manila: Museum of Philippine Art, 1978).
- Susan Buck-Morss, "The City as Dreamworld and Catastrophe," *October* 73, Summer 1995.
- Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (New Haven: Yale University Press, 1996).
- In Memoriam: The Founders of Indonesian Art: Sjafei Soemardja, Achmad Sadali, Edie Kartasubarna, Mochtar Apin, Angkama Setjadipradja, But Muchtar* (Bandung: Alumni Association of Bandung Institute of Technology, 1995).
- Abidin Kusno, *Behind the Postcolonial: Architecture, Urban Space and Political Cultures in Indonesia* (London: Routledge, 2000).
- Gerard Lico, *Arkitekturang Filipino*, forthcoming.
- Molly Nesbit, "In the Absence of the Parisienne," in Beatriz Colomina, ed., *Sexuality and Space* (New York: Princeton Architectural Press, 1992).
- Paintings and Statues from the Collection of President Sukarno of the Republic of Indonesia*, 5 volumes (Jakarta: Publishing Committee of Collection of Paintings and Statues of President Sukarno, 1964).
- Rodolfo Paras-Perez, *Manansala* (Manila: PLC Publications, 1980).
- Cid Reyes, *Conversations in Philippine Art* (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1989).
- Danilo Francisco Reyes, "Defying the Strict Count," wall text for the exhibition "Influx: Transpositions in Philippine Modernism" (Manila: Philippine National Museum, 2004).
- Rizki Zaelani, "Imagi(n)ing the Autonomy: Cubism Practice in Indonesia," delivered at Art Seminar 2004: *Cubism in Asia* (Tokyo: Japan Foundation Asia Center, 2004).

(本稿を執筆するにあたりご協力いただいた アリス・ギリェルモ、カルベン・カニエテ、ジム・スパンカット、アミヌディン・TH・セレガー、クリスリン・トーレス、ジン・ラクサ・ピラピルの各氏に感謝の意を述べたい。)

ナンヤン
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

[シンガポール美術館シニア・キュレーター]



アフマド・マシャディ



図1:リユウ・カン(劉抗)《村の絵》
1957年、油彩・カンヴァス

自らの制作の場は「パリでも、北京でも、ローマでも、東京でもない」⁽¹⁾と言いきった時、リユウ・カン(劉抗)は単に自作をよそで生まれつつある作品と区別しようとしていただけではない。文化に対する意識、とりわけ地理と歴史の枠を超えて発展する美術の連続性を認知する意識を強く訴えようとしたのである。《村の絵》(1957年、図1)には接近(パリと上海に連なる近代美術運動への参加)と離反(東南アジアに「特有」な主題、そして伝統的な軸物の墨絵による風景表現の再評価による独創性の提起、「熱帯性」と「東洋的絵画性」という新たな概念の提示)の2つの側面がある。

1911年中国に生まれたリユウ・カンはマラヤで幼少期を過ごした後、1920年代後半に上海で劉海粟(リユウ・ハイシュ)に師事、さらに1930年代前半はパリに学んだ。上海に戻って美術を講じた後、1937年にシンガポールに移り住むが、同年に日中戦争が勃発したため、ここを永住の地とすることになった。これは第二次世界大戦後に起こるチェン・ウェンシイ(陳文希)、チョン・ソーピン(鐘泗賓)、ジョージェット・チェン(張荔英)等のアーティストのシンガポール流入の先駆けとも見なせる。これらのアーティストはいずれも上海かパリで画家としての成長期と円熟期を過ごしており、シンガポールであれば芸術活動における近代性の追求を継続、維持できるものと考えた。1949年以降の中国国外で生じたこれらの展開は興味深い。ラルフ・クローギアは上海の近代美術を論じた文章に次のように記す。

1949年に共産党が権力を掌握したことにより、既に幕引きの終わった中国の近代美術史、そして西洋との文化交流に最終的な終止符が打たれる……中国の美術界にヨーロッパのモダニズムの諸様式やアーティストの名——マティス、ピカソ、フォーヴィスム、キュビズム等々——が再び登場するのは、1980年代以降のことである。⁽²⁾

ここでは中国をまず何よりも国土と国民からなる実在と捉えている。ところが戦中、戦後の知識人、芸術家の国外移住は、当人の意志に反したか否

かにかかわらず、中国の国外に様々な活動の場を産み出すことになった。リュウ・カンは近代の中国美術(ここでは国境による限定を受けないものとして想定されている)における持続性と変化の問題を、それ以前の中国美術に対する理詰めに対応をさらに強化する形で取り組むべきものと考えた。1930年代後半から1940年代前半にかけて頻繁にシンガポールを訪れた徐悲鴻(シュー・バイホン)についてのリュウの批評にもそうした思いは見えてとれる。

20世紀は歴史の一大転換点であった。西洋美術は創造に関わる概念、技法、素材のすべての面で新たな段階に入った。印象派による光の分析、ポスト印象派の様式における心理的要因、フォーヴィスムに見る色彩の個性、キュビスムのフォルムの再構成法、抽象表現主義に対する音楽の影響をご覧いただきたい。どれをとっても美術界に生じた輝かしい出来事にほかならない。次々に寄せるこうした創意の波のさなかに生きながら、徐悲鴻はこれらを進んで受け入れるどころか、近代美術の魁セザンヌ、そしてフォーヴィスムの主唱者マティスをギャング呼ばわりして批判した。このことから、徐悲鴻の考え方が時代錯誤であることは明らかだろう。⁽³⁾

リュウがここで触れているのは、徐悲鴻と徐志摩(シュー・ジーマー)が1929年に始めた名高い論争である。リュウはこの時期、学生として上海に滞在していた。徐悲鴻は「疑い」と題する評論でセザンヌとマティスを西洋美術の偉大な伝統から逸脱したと非難し、「中国における彼らの信奉者を軽視と無礼の入り交じる侮蔑的な言い回しで愚弄した」。⁽⁴⁾ 徐志摩はこれに対して「私も疑う」の中で、冷静に中国のモダニストを擁護し、中国美術の進歩を担う主体を自認する近代派の主張をより強固なものとする。徐悲鴻にリュウが目に向けたのは、ある戦略を意識してのことだった。1937年以来シンガポールで作品制作に取り組んできたリュウにとって、自らの創作活動を中国で以前に行われた議論と関連づけることが不可欠だった。ところが1950年代に入って中国国内の近代派の活動は衰退が目立ったため、リュウとしては創造的営為の評価に際して、シンガポールを含む国外に離散した中国近代美術を考慮する必要があると指摘することが重要だったと推測しうる。リュウはこれとはまた別の機会に、自らの中国人らしさについても語っている。「私は西洋の素材と道具を用いて絵を描くが、様式、内容はともに中国のものである……私の絵画領域は東洋の典型で

ある」。そして文明論にも言及する。「自らの文化を十分に把握し、自らの民族性に誇りをもって初めて、人は他民族の伝統の真髄を理解し、彼らの心理に分け入ることができる」。(5)

この発言から、戦後も依然として植民地支配下にあったシンガポールで脚光を浴びた中国出身のアーティストたち(主に移民)の思考、視点が明確になる。美術における理想主義の広範さを強調するためにも、アーティスト自身、ならびにアーティストの代弁者の主張を取り上げよう。こうした声明や発言はアーティストの思考や姿勢について意義ある洞察を提供してくれる。それらは意図と結果を関連づけ、比較することにより、美術史の解釈を活発にする芸術家の声にはかならない。美術表現の趣向が多様な接点から特定の文脈に採り入れられ、実施される過程で生じる概念、形態両面の屈折の度合いを測るのにもこれは有用である。

中国出身のこうしたアーティスト集団は南洋^{ナンヤン}アーティストと呼ばれ、地理的にも文化的にも中国と関連づけられる。この呼称は1950年代に頻繁に用いられた。前述のリュウ・カン、チェン・ウエンシイ、チョン・ソーピン、ジョージェット・チェンは西洋近代主義と縁の深い様式に傾いたことから、一括りにされるのが一般的である。チェン・ウエンシイとチョン・ソーピンの1950年代の作品には、キュビズム語法への傾斜がひとときわ明瞭に見てとれる。チョンの《マレーの女》(1950年、図2)、《バリ島の浜辺》(1955年)、《小川》(1953年、図3)、チェンの《カップル》(1950年代)、《舞踊》(1954年、図4)、《4つの牛の群れ》(1950年代)は、さらに新たな考察へと私たちを導く。これらの作品では、原始的な暮らしや牧歌的な風景に対するアーティストの愛着を通して描かれる「他者」の表現が、中国人らしさ、あるいは「自我」の観念を目に見える形で提示する。南洋あるいは東南アジア、そこに暮らす人びとは、なんといっても中国から移民してきたこれらのアーティストにとっては目新しいものだった。《マレーの女》は誘惑と反発の二重性を映像化して謎めいた印象を残す。《小川》と《4つの牛の群れ》には異国情緒が色濃く漂う。リュウ・カン、チョン・ソーピン、チェン・ウエンシイ、チェン・ゾンスウイ(陳宗端)にとって、バリ島の風景と女たちは、他のいかなる主題にも増して、豊かな文化的イメージを提供するものだった。彼らが1952年に行った名高いバリ島旅行は、南洋派のモチーフ展開の重要な転換点として既に評価が定まっている。しかしバリ島がシンガポールで文化的イメージと見なされるようになったのは、それより早く1930年代後半のことである。ベルギーの画家ジャン・ル・マヤー(1880-1958年)がこの時期、バリで仕上げた作品を集めた個展をシンガポールで開いている。会場にはバリ島生まれ



図2: チョン・ソーピン(鐘泗賓)《マレーの女》1950年、油彩・板[カラー図版14]



図3: チョン・ソーピン(鐘泗賓)《小川》1953年、油彩・カンヴァス



図4: チェン・ウエンシイ(陳文希)《舞踊》1954年、油彩・カンヴァス

の美しい夫人ニ・ポロックも現れた。その姿はさぞかし神秘的、異国風、そして魅惑に満ちたものと映ったことだろう。チェン・ゾンスウィはマヤー夫妻の印象派的な豊穡さに心酔し、次のような文章を著した。

バリ島に住みついたベルギー人の画家が1938年にシンガポールで絵画展を催した。この画家は当初、ポスト印象派の画家ポール・ゴーギャンの暮らしに憧れタヒチ島に往くつもりだった。ところがその途上バリ島に立ち寄り、地上にバリ島にまさるところはないと思い定める。バリの舞踊、歌唱に魂を揺さぶられ、女たちの生命力、優雅さに感じいった……マヤーがバリ島で描いた作品は、人物が中心をしめる。その作品は明るい色彩のスケッチであれ、鮮やかな色彩の油彩画であれ、明るく澄んだ熱帯の陽光に靈感を受けたことは明らかである。色鮮やかな衣裳に身を包み、太鼓や鐘の音にあわせて踊る、躍動的でしかも優雅な踊り手にしろ、樹のかたわらに座し、サロンの布の織る女たちにしろ、バリ島に暮らす人びとの穏やかで恵まれた暮らしを見事に描き尽くす。画家が同伴した共同制作者(ニ・ポロック、後のマヤー夫人)はバリ島の民族衣裳を身にまとい、来場者のもてなしにあたった。そして写真家にも裸の胸を惜しげもなくさらした。これがシンガポールではかなりの評判になった。⁽⁶⁾

《バリ島の浜辺》(1955年)と《画家とモデル》(1956年、図5)は、バリ島を南洋の主題とする一般的な見方そのままと言ってよい。他者——坐り、あるいは寝そべるバリ島の女たち——は黙して語らない。画家が近寄り、視線を投げかけても素知らぬ顔で、静かに、おとなしくたたずむ。ニ・ポロックが約束した光景が現れるどころかそれよりもさらに満足いく光景が広がる。こうした気まぐれな関心は一般に、「西洋に根ざす美的価値観や創造行為」と関連づけて「『プリミティヴ』アートを転化し、新たな絵画語法を形成」⁽⁷⁾しようとする意欲と見なされるが、「靈感の源」としてのバリ島は、戦前の中国が提起した様々な近代性の流れから避けがたく生じる屈折の徴候も示していた。こうしたバリ島の主題はフォーヴィスム、ポスト印象派、キュビスム、リアリズムなど、近代絵画の多様な様式によって表現され、借り物としての南洋を象徴し、中国から移民したアーティストが国外で手がけた近代美術の指標となった。形態面の趣向に中国らしさを見るアーティストの考え方も興味深い。チェン・ウェンシイ(中国1906年—シンガポール1991年)⁽⁸⁾はキュ



図5: リュウ・カン(劉抗)《画家とモデル》
1954年、油彩・カンヴァス

ビスムの語法を用いたが、これを抽象へ向かう全体的な流れの中に位置づけた。リュウ・カンと同様、チェンも「西洋」のフォルムを再構成、脚色する自らの手法は自然な、生来の、内面化された中国らしさと文明意識による屈折を伴うと考えた。チェンは次のように記す。

そこから抽象主義という一筋縄ではゆかない主題に導かれる……人間の営為が精神的、心理的な自由を求める傾向を強めている(ことがその背景にある)。アーティストは客観主義をますます逸脱し、内面の思想、思考を表現しようと試みる……一方、中国美術の歴史をひもとけば、九百年も前から絵画を形態よりも思想の表現と規定する理論があり、偉大な学識の持ち主であった蘇東坡(スー・ドンポー)も「絵画の良し悪しを描写対象と似ているか否かで判断するのは青二才の考えであり、真の詩人は自らの詩作が詩の規則に縛られることを決して許さない」と説いた。絵画制作における私の営為に特に大きな影響を及ぼしたのは、清朝初期の八大山人(バー・ダー・シャンレン)、そして康熙帝と同時期の黄昇(ホアン・ション)である。さらに時代を下っては呉昌碩(ウー・チャンシュオ)、斎白石(チー・バイシー)、そしてわが師播天壽(バン・ティエンショウ)に負うところも少なくない。彼らの簡潔さ、優雅さ、そして力みを殆ど感じさせない仕上げはよい刺激となった。⁽⁹⁾

西洋と伝統に区別される2つの範疇間のこうしたダイナミックな相互作用は、チョン・ソーピン(中国1917年—シンガポール1983年)⁽¹⁰⁾の作品を読み解く際にもしばしば観点として指摘される。1950年代に蒐集家として、また芸術家の庇護者として名を馳せたロク・ワントー(陸運涛)はチョンを次のように評する。

わが国で美術に携わる才能ある画家は少なくないが、多芸さにかけてソーピンの右に出るものはまずいないだろう……たとえば、ソーピンの弓には何本もの糸が張られ、絵具箱には何本もの絵筆が入っているようなものである。チャン・セイブンとして中国絵画の伝統的な技法を用いて絵を描くこともあるが、それにも増してソー・ピン・チョン、あるいはソーピン・チョン、ソー・ピン・チュオンは、たまたまS. P. チョンとしてゴーギャン、ピカソ、モディリアーニ、ヴラマンク、ブラック等西洋の画家の影響を強く受けた

これまでの議論から、1950年代のシンガポールにおけるキュビズム的傾向についておおまかな推測をいくつか引き出すことができるだろう。まず最初に、それは近代画家の育んだ数種の語法のひとつである。キュビズム的な作品は、フォーヴィズム的な作品、印象派的な作品と並行して制作されている。これらの様式に優劣をつけようとしたり、あるいは時代の流れに位置づけようとする者はなかった。キュビズム的な要素の使用は、抽象表現を目指すより広範な動きの一環と見なされた。西洋のように厳格な理論に縛られることがないため、キュビズムを初めとする近代絵画の要素は、中国の墨絵に見られる伝統的な絵画性と混じり合った。こうした特殊性があるために、「キュビズム風のもの」は「近代的なもの」に融合しえたのだろうし、私たちもそこからシンガポール美術の近代化について幅広い見方を育むことができた。なおシンガポール美術の特徴は上下関係の不在、そして伝統と地域性に根ざす独特の絵画性と主題の選択による異種混淆を経て安定した西洋の近代様式をおおらかに受容し、適用するところに求められる。

第二点として、既存の主流をなす様式が不在であったことから、キュビズムの語法の導入は真空状態とは言えないまでも、脆弱な批評活動を補完すべき近代性の提起を促す役割を担うことになった。批評行為の欠落には中国本土における美術史の先例、あるいは言説への言及がつきまとうため、それぞれに地方性、背景との関わりを保ちつつ独自性を育み、中国に起源を持ちながらも本家とは一線を画する近代性の実質的な形態として、地理的な差異を超えた理論の連続性を形成する。これは当時の美術界の論客、庇護者がキュビズムを受容するあり方を定める上で、大きな意味を持った。

第三点として、地方性と文脈を前提としたため、シンガポールにおける近代主義、あるいはキュビズムの企図は、風景画と風俗画を優先する点が挙げられる。人物の姿は、それとわかる形態を維持する。徹底した断片化は殆ど見られない。地方文化を「プリミティヴ」と捉える眼差しは、主題としての村落の景色あるいは村落の暮らし、その表現に対する関心との親和性を高めた。リュウ・カン、チョン・ソーピン、チェン・ウェンシイの作品では、バリ島と島民(図5)が、南洋系アーティストに利用できる図像主題のカタログに転化している。

第四点として、こうした要因が美術市場における近代派、あるいはキュビズムの様式の人気を高め、チョンとチェンの作品が1950年代を通じてか

つてない売れ行きを記録したことが指摘できる。批評家からの受けの良さも相まって、近代派は易々と主役の地位を占め、他の前衛派の位置どりを測る基準ともなった。

1940年代後半から1950年代にかけては、マラヤとシンガポールに国家建設をめぐる議論が台頭した時期でもある。植民地支配下にあった戦争直後のシンガポールは、様々な政治思想を受入れ、発展させるのに適した土壌となる。南洋アーティストの多くは形成期にあたる1930年代、1940年代の大半を中国で送ったこともあり、厄介な政治問題、とりわけ煽情的な形態をとる政治には、おそらく懐疑的な目を向けたことだろう。つまるところ、中国では1949年に左翼が勝利を収めた結果、「近代主義者の創作活動」は困難に直面する。とはいえ戦後も植民地支配下にあったシンガポールに登場した若手アーティストにとっては、中国本土における帝国主義的価値観に対する持続的な戦いは、シンガポールの独立を目指す幅広い運動を文脈にすえた時、親近感を抱かせるものだったに違いない。1948年に共産党の活動は禁止されたが、シンガポールは左翼思想の受入れを続け、学生と労働組合が政治活動の新たな前衛となった。当時芽生えつつあったイデオロギー闘争の複雑さは、「南洋アーティスト」の呼称にも反映していると考えられる。この語は形成期を中国で過ごした後マラヤに移住した中国人アーティストと、マレーに生まれながら多様なイデオロギーと歴史性の台頭著しい中国本土との情緒的、知的紐帯を保ち続けるアーティストの集団を指す、文化的指示語、あるいは能記とおおまかに見なされる。第二次世界大戦の終結は、植民地が戦争を経て先鋭化し、宗主国との関係見直しに着手するのに伴い、新たな政治思想の台頭を促した。第二次世界大戦後まもなく東南アジアにおける中国系移民のアイデンティティが強化され、市民、教育、文化に関する概念が深化したのに加えて、日中戦争の勃発を機に、知識人、芸術家の南洋地域への流出に拍車がかかる。



図6: チェン・ウェンシイ(陳文希)《博物館にて》1956年、油彩・カンヴァス



図7: リン・ハクタイ(林学大)《暴動》1955年、油彩・板



図8: チュア・ミアティ《マレーの叙事詩》1959年、油彩・カンヴァス

こうした関心の理解を容易にするため、チェン・ウェンシイの《博物館にて》(1956年、図6)、リン・ハクタイの《暴動》(1955年、図7)、チュア・ミアティの《マレーの叙事詩》(1955年、図8)の3点を考察してみよう。作品の制作年がほぼ同一なのは決して偶然ではない。これらの作品は政治的動揺が激しく、暴動も頻発したシンガポールの社会史、政治史における最も困難な時代に描かれた。

《博物館にて》(図6)はチェン・ウェンシイが1950年代にキュビズムと表現主義を融合させて仕上げた作品の中でも、とりわけ完成度の高いもののひとつである。カンヴァスの表面は格子状に分割され、左上から見下ろすと、

特にそれが明らかになる。要素は区画毎に整理され、密集した形で配置されるが、完全に断片化されることはない。動物の骨の自然な構成はキュビズムには恰好のモチーフであり、画家は角張った図柄をキャンバス上で繰り返すことにより、これを巧みに利用した。チェンの作品は、理想的な美の普遍概念を体現する。作者自身は次のように記している。

……私たちが美術に求めるのは、形態の単なる似姿ではなく、映像と精神の複合物、絵画全体としての美と一貫性である。画家は絵画内の空間を様々な部分に区分し、それぞれの部分に多様な特色を備えた物体の映像を創造する。これらの部分、特色、物体は相互間に均衡、調和、補完関係が成立するように意匠を定められ、作家の観念総体を表わす映像を創り出す。同様に、アーティストは用いる線を直線あるいは傾斜線、連続線あるいは破断線、左右対象あるいは不規則、単純な線あるいは形態または幾何学的デザインとしながら、それらが全体として美の交響乐的効果を発揮し、自らの意図する主張を伝えるように計らうことができる。⁽¹²⁾

平凡な男性と博物館に展示された動物学、文化人類学研究の貴重な資料とを対峙させることによりチェン・ウェンシイは東洋文化の分類、整頓を通じて貫徹される宗主国の支配への批判の糸口を提示したとも考えられる。この見事な手際を、チュア・ミイアティ(蔡名智、1931年中国生まれ)の《マレーの叙事詩》(図8)と対比させてみよう。チュアの作品の写実性の高さには驚かされる。楽観と不安がここでは強烈に映像化される。中国人の学生が民族主義を謳う詩の朗読に聞き惚れて、背景に広がるいかにも熱帯らしい草木の繁茂する風景の彼方から殺到する嵐に気づかない。しかし黒雲は今しも様相を一変させる前触れを、不穏に表現する。雲を貫き、差し延べた掌に落ちる雷光は、それが脅しでなかったことを示す証拠ともなるだろう。「写実主義」を「進歩的な近代主義者」が侵害するのではなく、その逆なのが興味深い。チュアは年下ながら、チェンとは同時代の人間と見なされる。チュアは中学卒の若手からなるアーティスト集団に属した。この集団は左翼的政治意識に共感した。1940年代後半から1950年代にかけても海外に暮らす中国人社会は私学教育を通じて中国本土との知的な関わりを維持し、反植民地主義感情、さらには文化的な誇りとアイデンティティ堅持の必要性が醸成する政治思想を容易に伝達する状況にあったか

ら、これは驚くにあたらない。1950年代前半のシンガポールは貧しかった。全人口の4分の1は既に劣悪な住環境、高い失業率に悩まされていたが、中国人の教育の必要性を蔑ろにする植民地宗主国の政策により一層の窮地に立たされた。社会状況に強い関心を抱く写実派の画家たちは、絵画と木版画を用いてモダニスト好みの風景画や具象的な世俗画とは明確に性格の異なる都会の困難な暮らし、絶望的な貧困、政治的抑圧、労働者階級の雄々しい戦いぶりを描写した。⁽¹³⁾ 政治的な前衛でもあったチュア、赤道芸術研究会(1956年設立)など社会的関心の強い写実派の思想的根柢は、1937年の日中戦争勃発に伴い海外在住の中国人の間で名をあげた魯迅の思想に鼓舞され、1930年代の中国に生じた展開に遡るのではないだろうか。シンガポールでは1938年に、南洋のアイデンティティ確立を目指してきた瑪戈(マ・ジェ)が、海外在住の中国人に向かい、民族意識に目覚めよと呼びかけた。

芸術活動の方向性をめぐる論議が沈滞する現況がいつまでも続いてよいはずはない……マレーとシンガポールに拠る中国人の芸術家グループに対して、この偉大な時代における視覚芸術運動のぬきさしならない義務を積極的に論ずるように呼びかけたい……これは既に「芸術のための」ではない。たとえ「芸術のため」であっても、時代精神を把握するには芸術の社会的背景を認識する必要がある。⁽¹⁴⁾

1950年代初期には、中国問題の行く末も既に明らかになり、若手アーティストの関心は台頭し始めた反植民地運動に向かう。こうしたアーティストにとって「芸術は社会に属する。芸術は公共のものであり、市民の役に立たねばならない」。彼らは「マレーの独立、国家建設を後押しするために、あらゆる……努力を尽くすつもり」だった。⁽¹⁵⁾ 主流を占める近代主義者の反植民地運動の大義に対する姿勢が曖昧な状況を見て、これらのアーティストは前衛の立場を明確にする。近代主義者に対する彼らの考え方は明確だった。

いわゆるキュビズムは実のところ伝統の遺産を否認し、人間性と芸術の真実を破棄し、偽善と反写実主義を強調するに過ぎない。理性、進歩、人類愛、平和と調和は見捨てられ、それに代わって獣性、暴力、反人間主義的思想の喧伝を目論む頹廢的芸術が幅を

利かせている。美術に携わるすべての者には、他への汚染源ともなるこの病んだ芸術の本性を暴露し、弾劾する責任がある。マレーで美術を生業とする者として、我々は単に絵画に鋭敏な眼差しを向けるばかりでなく、それと同時に政治についても慎重に考慮しなければならない。我々の批判はこれまで以上に、写実主義に献身するべきである。軽はずみな行動は敵の武器に磨きをかけることになり、我々自身の芸術の妨げとなる。それは単に美術界の損失に留まらない。文化的損失であり、マレー市民の損失ともなるだろう。⁽¹⁶⁾

チェン・ウェンシイの語った自己表現による「美の交響楽的な効果」は、「敵対する社会階級に属するもの、あるいは彼らに有利に働くものを悉く隔離し、完膚無きまでに破壊する痛烈な一撃を加えなければならない」と考える写実派の厳格な立場とは相容れなかったようである。⁽¹⁷⁾

リン・ハクタイ(林学大、中国1893年—シンガポール1963年)⁽¹⁸⁾は作品《暴動》(図7)の中でこうした対立の宥和を図る。リンは1954年、1955年に起きた労働者と学生の激しい反対行動を、キュビズムの語法を用いて描写した。1950年代の美術界を代表する存在として、また教育者として、リンはシンガポールで活動する中国系アーティストの多様な営為を社会に確実に根づかせようと腐心した。画家としての本人の制作活動には、1950年代半ばの美術に見られる多様な方向性が反映している。激動の時代を生きるアーティストとして、若い学生たちの政治的行動主義に共感を抱いたリンの手がけた作品の多くには、身を挺して社会に働きかけようとする同僚たちの思いにも配慮しつつ、社会意識を高めようとする意図が見てとれる。その反面、教育者としては、創作活動の語法の進歩も重視した。リンは多様な思考、伝統との率直な関わりを提唱した。

未来派の魁マリネッティは、アーティストは時代に即した作品を創り出すためにも、古典派が後に残したあらゆる固定化された殻を廃棄するよう提起した。彼にはそう考えるに十分な根拠があった。20世紀は科学の時代であり、社会思想、教育も進歩した。すべては流動状態にあり、土台、体制、教育が安定しているのであれば、いかなる試みにも参加する好機である……芸術家はいかにして創造するか。絶え間ない努

力を長期間続けた末に、ようやく自らの芸術の頂点を極めるのだろうか。私は先達の残したものを、みさかいなく廃棄すべきとは考へない。洋の東西を問わず、大家の芸術の精髓を採り入れ、南洋地域に最も適合する部分を採用しようとする柔軟な態度を支援したい。⁽¹⁹⁾

リン・ハクタイは美学、思想の多様な課題を同時に、率直かつ柔軟な態度で追求しようと提起した。

1. 異人種の文化の融合
2. 東洋と西洋の芸術間の対話
3. 20世紀の科学精神、社会思想の普及
4. 地方に暮らす人びとの必要性の充足
5. 熱帯ならではの地方色の表現
6. 美術の教育的、社会的機能⁽²⁰⁾

こうした理想主義—近代派と写実派の異質な、ときには矛盾する関心を取り込む試み—は対立する集団を宥めようとする調停役の域を出ないようにも思えるが、そこには時代に特有な不安と楽観の二元性、そしてシンガポールに暮らす中国人社会のアイデンティティ形成の困難さも反映している。中国から移民してきたアーティストが中国本土の政治的、文化的動向と自らの文化的アイデンティティを関連づけようとする試みを継続するかたわらで、シンガポールにおける反植民地運動の活発化に伴い民族主義への傾斜を深める美術界の動向が、市民権、言語、中国人教育の問題とも関連して、いっそう目立ち始める。こうして文化、国家両面でアイデンティティ探究が同時に進行したことが、美術の展開を下支えする重層的な基盤となった。同時代的でありながら、歴史性・文明性をも兼備する国家としての中国に対する関心、それとの関わりは、新たな問題提起、そして地域性を批判的に分析、統合する上で必要不可欠な手順と見なすべきだろう。⁽²¹⁾ キュビズムを例にとれば、それにより国境を越えた地域の捉え方が可能となり、アジアの歴史、地理の総体を通じた思想の複雑な流通と深化、さらには時を同じくして他地域で生じた展開との交流も跡づけることが可能になった。

キュビズムは西洋美術の運動として、全般に特別扱いを受ける。近代アジアのアーティストによるキュビズムの利用、適用は、ヨーロッパにおける

近代主義の基礎的議論になんら貢献することがなかったために、疑わしいものと見なされる。独創性と典拠の確かさという限定された視点から、アジアの美術の取り柄、価値を質す例がしばしば見受けられる。しかし歴史を批判的に考察すれば、ジョン・クラークが述べるように「文化と国家連合の広範な歴史」に位置づけられ、「美術内部に制約、制度化された機構、発展の基盤」を産む多様な文脈、状況に応じ、分岐、進化する議論を余裕をもって吟味することも可能になるだろう。⁽²²⁾ リン・ハクタイは1955年の段階で既にこのことをよく理解していた。

南洋の美術が独特の風合いを持つことは、誰にも否定できないだろう。南洋美術は東洋と西洋の出会いの場に位置する。豊かな自然資源に恵まれ、多民族が共存するため、文化の交流が容易である。熱帯に特有な芳香が個性的な様式に浸透している。唯一の弱点は、植民地の支配者により鉄枷をはめられ、近代化を阻まれていることである。それでも時代の歯車はとどめようもなく、2つの世界大戦を経て、植民地は今や独立を求めて武器を手に取ろうとしている。⁽²³⁾

議論を人民と思想の運動、地域性、ひいては制約との彼らの出会いと関連づけることにより、「キュビズム」を自我、社会、国家をめぐる議論の説く、常に変化、進化し続ける近代性の概念と虚像とのより広範な文化的、芸術的営為の一部に位置づけることもできるだろう。社会、政治状況に規制され、西洋の固定された観念としての近代主義、キュビズムの覇権的な中心性は消散し、アジアにおける近代指向のダイナミックな相互関連性が提起される。ここでも植民地解放後に興る心理傾向は、西洋と東洋の虚像間の多様な、あるいは差別化された立場との関連によってのみ解釈されるべきではなく、リュウ・カン、チェン・ウェンシイ、リン・ハクタイの作品や声明にも見られるように、東洋と西洋の間(南洋と中国の間)の戦略的調整と読みとるべきである。前者は後者に規定されつつ、後者の継続性の欠落を正すために維持されるが、歴史的、修辭的關係を支持することも忘れない。

(木下哲夫 訳)

註:

1. Kwok Kian Chow, "Liu Kang and Singapore Art," in *Journeys: Liu Kang and His Art* (Singapore: National Arts Council and Singapore Art Museum, 2000), p.15の中で引用されたリュウ・カンの言葉。
2. Ralph Croizier, "Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The Juclanshe (Storm Society) and the Fate of

- Modernism in Republican China.” in John Clark, ed., *Modernity in Asian Art*, University of Sydney Asian Studies Number 7 (Sydney: Wild Peony, 1993), p.152.
3. Mo Zhai, “A Pillar in the Southern Sky: The Position of Liu Kang in Modern Art History” in *Journeys: Liu Kang and His Art* (Singapore: National Arts Council and Singapore Art Museum, 2000), p.38.
4. Croizier, 前掲, p.135.
5. Zhai, 前掲, p.39.
6. Kwok Kian Chow, *Channels and Confluences* (Singapore: Singapore Art Museum, 1996), pp.30-31の中で引用されたチェン・ズンスウイ(1969年)の言葉。
7. Kwok, 前掲(註6)、p.40.
8. チェン・ウェンシイは中国、広東省生まれ。1932年に上海の新華芸術専科学院を卒業、1946年から1947年まで広東省仙頭の南僑学院で教鞭を執る。1947年にシンガポールに移住。1951年から同市の南洋美術専科学学校(現、南洋芸術学院/NAFA)で中国の伝統絵画を教える。1950年代、60年代を通じて、油彩による線と色彩の特徴を活かした半ば抽象的な絵画を一貫して手がける。1970年代後半には中国の墨絵に対する関心を深め、作品に抽象と表現主義の要素を採り入れるようになる。
9. Chen Wen Hsi in cooperation with E.L. Pan, “Half A Century’s Life of an Artist,” in *Chen Wen Hsi Retrospective* (Singapore: National Museum, 1982), unpaginated.
10. 中国生まれのチョン・ソーピンは廈門美術専科学院と新華芸術専科学院に学んだ。1946年にシンガポールに移り住み、華僑中学と南洋美術専科学院で教職に就く。画家としての活動期間中、一貫して順応と革新に優れた才能を発揮した。1950年には、熱帯を主題とする探究を継続しながら、キュビズムと表現主義を融合させた新しいスタイルの先駆的な試みを行う。1952年にはチェン・ウェンシイ、チェン・ズンスウイ、リュウ・カンと共にバリ島を旅する。旅から戻り、様式化された叙情的構図で人物と風景を扱う独特のスタイルを確立する。1970年代も一貫してバリ島を主題に作品制作を継続するが、次第に装飾的な要素を増してゆく。中国の水墨画にも長け、伝統的な画風にキュビズムの要素を取り合わせ、線と繊細な色合いを強く印象づける。南洋美術専科学院の講師として、生徒たちに絶大な影響力を及ぼした。
11. Kwok, 1996, 前掲(註6)、p.45で引用されたロク・ワントーのスピーチ (Speech, October 10, 1956)。ほかにもロクによるチェン・ウェンシイ評がある。「チェン・ウェンシイ氏が画家として出発したのはむろん中国であったから、我々は彼の地の画家たちの通例通り、ニュアンス、そして素早く、揺るぎなく、繊細な線を重視する志向性に強く影響されていると思いがちである。そうした表現方法にチェン氏が極めて優れていることは言うまでもない。しかしチェン氏は西欧世界に向けて開いた窓から外を覗くこともできた。そのようにして育んだ想像力を駆使した作品により、チェン氏は私たちの心を豊かにしてくれた」。Kwok, 前掲(註6)、p.61で引用されたロク・ワントーの1958年12月23日のスピーチ (Speech, December 23, 1958)。
12. Chen Wen Hsi, 前掲, ページ番号なし。
13. 近代派的な傾向に懸念を表明したのは、若手の社会リアリズムの画家ばかりではなかった。1930年代後半以降、シンガポール美術界では押しも押されぬ地位を確立したチョン・ソーピンも1967年に次のように概嘆している。「美術作品が理解不能であってよいはずはない! 美術は単なる自己表現や自己満足のためのものではない…美術は不遇な人びとへの共感を呼び覚ますためにある。愉しみと幸せを描く作品があってもよい。そこには絵描きとともに歡ぶ手引が含まれている。つまりあらゆる芸術は、読者なり聴衆なり鑑賞者なり、自分以外の人間を想定して制作される……したがっていわゆる表現主義の作品は、理解不能であるために、単なる装飾美術として扱われる。金持ちの客間を飾るのが関の山。時が経てばそのような作品が脇に押しやられ、廃棄されるのは必然である」。
14. Ma Ge, “Zhi Mahua huajia men” (1938) in Fan Xiu, ed., *Mahua xin wenxue daxi* (Singapore: Shijue shuju, 1972, v. 8), pp.510-514, quoted by Kwok, op. cit., p.27.
15. Foreword, from exhibition catalogue of Singapore Chinese High Schools’ Graduates of 1953 Art Association, 1956
16. Lee Tian Meng, “Three Reasons Against the Ideas of Pablo Picasso,” 1956.
17. Ah Si, “The United Front of Art Must Rid Formulaic Art Ideas,” 1956.シンガポールで左翼が酷しく排除されてから数年経った1966年でも、赤道芸術研究会に属するアーティストは妥協を拒む。「本物の美術運動の真の価値は、頹廢的なブルジョアが得意とする醜い商取引のさなかにあっても、信念を失わないことである」。Kwok, 前掲(註6)、p.72に引用されたEquator Art Society 5th Exhibition, Catalogue Foreword, 1966を参照のこと。
18. リン・ハクタイはマラヤの美術の発展に大きな影響を及ぼした。中国に生まれたリンは廈門美術専科学学校と集美師範学校で数学と美術教育を講じた。シンガポールに移り住んだのは1937年、マラヤ近代美術の発展に貢献した。中国でリンの教えを受けた美術家のひとりチョン・ソーピンは、後に師の後を追ってマラヤに移住した。1938年にはシンガポール在住の集美師範学校の同窓生と語り、南洋美術専科学院を設立する。南洋様式にリンの及ぼした影響を具体的に指摘するのは容易でない。1950年代には教育者として、また美術界の重鎮として、シンガポールで活動する中国系の美術家の多様な活動をひとつにまとめ、強化する任務を担った。
19. Lim Hak Tai, “Art of the Young Malaysians,” 1955, reproduced in *Imprints*, op. cit., pp.26-27.
20. 前掲。
21. 美術史研究の一面としての民族性は、多文化主義および民族、国家のアイデンティティ形成を思考する枠組みを通じて深化させることが可能かもしれない。例えば戦後のマラヤにおける少数派マレー人の政治的な闘争—より大きな政治面の譲歩を勝ち取ろうとする試みは、「原理派」的な論法で論じられ、1957年のマレー連邦建国に結実する—は、具体的かつ相互参照的な手法による芸術の創作行為と位置づけられるだろう。異民族の交流は研究対象として豊かな可能性を持つ。南洋派の画家が村落の風景、村民の暮らしを好んで主題に取り上げたことを考慮すると、とりわけその意義は深まるだろう。異民族の交流は、多文化を包摂したシンガポール美術協会(1949年設立)など制度的枠組みを通じた考察の対象にも相応しい。
22. John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney: Craftsman House, 1998), p.19.
23. Lim, 前掲, pp.26-27.

討論

司会(林道郎):これから、セッション2の討論と質疑応答に入りたいと思います。午後の3つの発表では、いろいろな問題が提示されました。その中から無作為に選んでみたいのですが、最初に、スパンカットさんの発表で提示された、西洋の美術に対抗するディスコースの形成について、まず関心を持ちました。「カグナン(kagunan)」は、これからの討論の導入にふさわしい問題ではないかと思います。

第二に、マシャディさんが提示されたアジアにおけるモダニズムの受容に関わる不安と楽観的な見通しに関する議論は大変重要なのではないかと思います。しかし、これは、3つの発表に共通するテーマだと思います。シンガポールのディアスポラの作家の事例では、作家がキュビズム的語法と中国の風景画の伝統を統合失調症に近い不思議な折衷を試みるハイブリッドな戦略に依拠することによって、モダニズムがもたらす不安と交渉していくという面白い状況があります。モダニズムのもたらす不安に対して、どのように対応していくのかという問題は、どの発表にも通底するものではないかと思います。

第三に、フィリピンの壁画に典型的な形で例示されているメディアの問題です。壁画を含むパブリックアートに採り入れられたキュビズムの様式が戦後フィリピンで果たした重要な役割についてです。特にマルコス政権のもとで、1970年代におけるキュビズム様式がキッチュ化していく過程は大変興味深いと思います。これは1960年代以降のマナンサラの絵画様式の変容にも対応しています。シンガポールの場合ですと、ナンヤン・スクール南洋派に似たような現象が見られるようです。しかし、フィリピンの状況が特別であることをここで強調しておきたいと思います。ほかのアジア諸国に比べて、フィリピンでは、キュビズム、あるいはキュビズムの様式が基本的な美術の語彙として定着しました。途中で前衛的な意味合いから保守的な意味合いへと変化はしていますが、長期的にキュビズムが支持されたのは、アジアの中でも例外的だと言えます。その理由を簡単に説明できるかどうかはわかりません。

さて、早速スパンカットさんの発表に出てきた「カグナン」という概念について聞いてみたいと思います。これは、近代以前のインドネシア固有の伝統から派生していない、という点に驚きました。近代化/西洋化の過程で輸入された美術という概念に対抗するカウンター・ディスコースとして出てきたのでしょうか。スパンカットさん、もう少し説明していただいてもよろしいですか？

ジム・スパンカット: はい、どうもありがとうございます。カグナンは、近代あるいは近代的な思考に関係のある用語ではありません。18世紀頃に出現した用語で、ジャワ文化とオランダ人の植民が持ち込んだ西洋文化との混合を表わしています。用語の定義は、植民地政府が設立したジャワ学研究所によって定着します。

というわけで、植民地化されるまではカグナンという発想はなく、西洋文化の各要素を取り、ジャワ文化に採り入れるようになってから発明されたものです。もともとは美術あるいはハイアートの基礎を表わす美学に関するギリシャ語 *mousikê technê* に由来します。この言葉は美術の実践を表わすものではなく、「芸術とは何か」という問いに関係するものです。美学でいう *mousikê technê* は、精神、あるいは感覚、感情の動きとして芸術を捉えてみようという態度に関係します。

司会(林): 倫理性や道徳性というニュアンスは、当初から存在していたのでしょうか？ それとも徐々に加わっていったのでしょうか？

スパンカット: 現在でも明らかにそれを証明する手立てはありません。しかし、19世紀にジャワ語の文書に残っているカグナンは、先進的な考え方として提示され、明らかに道徳の文脈で議論されています。いくつかの解釈は試みられていますが、議論を呼ぶまでには及びませんでした。カグナンと現代文化の発展を関連づける行為は、未だ広く支持されているわけではありません。私の発表したペーパーの中でもインドネシアでは、芸術を「スニ (*seni*)」と表わし、カグナンと表わすことはありません。スニは広義の芸術を指し、「スニ・ルパ (*seni rupa*)」は、視覚芸術を指します。これらの用語の定義と歴史を振り返ると、インドネシア語では、カグナンの方が哲学的な意味合いを持ち合わせています。また西洋文化を導入するごく初期段

階で用いられるようになったこともあり、西洋的な意味での芸術的理念を示します。つまり芸術の解釈ではなく、芸術の伝統の基礎にある理念なのです。私はよくこのカグナンを西洋における芸術の理念と比較して検討しています。

司会(林):インドネシアの若い作家や批評家の間では、まだ使われている概念ですか?

スパンカット:最近の作家や批評家は、カグナンではなく「スニ」を使います。しかし、インドネシアの「近代美術」の時代と「現代美術」の時代のどちらも芸術が何なのかということに関しては、同じような認識を持っていることがわかります。またその認識は、芸術とは何かという信念を超えており、今日の美術の発展に見る信念を表わしてはしません。定義や解釈の問題ではなく、前提となっているのがカグナンです。インドネシア人作家や批評家が西洋型美術を理解する時に持つ認識にも明らかに通底するものだと思います。

司会(林):マシャディさん、どうぞ。

アフマド・マシャディ:今の質問に関連して、カグナンがインドネシア人作家の作品を解釈するにあたって有効なコンセプトだとして、あるいはアイディアとして展開できるとするならば、アフマド・サダリのようなバンドウン派(バンドウン工科大学美術デザイン学部中心の美術はバンドウン派として知られている)の作品はカグナンによる解釈になじむと言えるのでしょうか? もとよりカグナンが実用性、道徳性、良心性に基づいているとするならばですが。

スパンカット:そうですね。バンドウン派によるキュビスト的作品には、アフマド・サダリの作品のようにカグナンに通じる道徳性が見受けられます。つまり、キュビスト的絵画を制作するようになってから、描かれるテーマは、人間の生活における道徳性、社会正義など道徳的な関心へと戻ったのです。

司会(林):しかし、1954年にバンドウン派の作家が展覧会を開催した時に、西洋的で、「芸術のための芸術」、あるいは芸術の自立を信望していると手

厳しく批判されました。しかし、そうではなくて、つまり、西洋モダニズムの観点から再評価するのではなく、カグナンの観点から再評価されるべきだということでしょうか？

スパンカット:ある意味ではそうですね。殆どのインドネシア人作家の考え方を直接カグナンに関係づけることができるとするならば、バンドゥンの作家たちの場合は、西洋美術のコンセプトを意識的に導入したため、カグナンとの関係性がわかりにくく、明確な結びつきはありません。バンドゥンの作家とジョグジャカルタの作家がライバル関係に陥るのは、バンドゥン派がモダニストで、ほかのカグナン派だからという違いからだけではありません。必要以上に摩擦が生じた背景には、バンドゥン派の美術が、植民地時代の(外国人)教師が教鞭を執った教育機関から発展したということが挙げられます。当初は美術専門機関ではなかったため、美術制度の一部として認められなかったのです。植民地時代には、そもそも美術制度というものが確立されていなかったため、美術館、美術専門教育機関、美術雑誌、批評家、美術史家も存在していませんでした。このような状況下で、絵画教師による美術教育が唯一、美術を支える制度だったと言えます。美術家とは、絵画教師のもとで作品を制作し、個人レッスンを提供する人だと思われていました。また、作品のコンセプトがアカデミー方式に則っているか否かが評価指標となっていたため、独学で美術家になった人の作品は低く位置づけられていました。このようなことが、ライバル意識の背景にあるのです。独学の作家の殆どがナショナリストだったこともあり、絵画教師による教育に対しては、植民地体制によるものとして批判しました。このライバル関係は、バンドゥンにおける絵画教室がバンドゥン工科大学美術デザイン学部へと発展してからも続きました。独学で美術を学んだ作家たちは、インドネシア独立後、ジョグジャカルタに美術学院を創設しました。

インドネシアの近代美術の創始者として知られるスジョヨノと、バンドゥン派のグルとなったオランダ人ステンドグラス作家のリース・ムルダーの、美術に対するそれぞれの考え方の違いから対立は二極化しました。今日最も著名な画家であるスリハディ・スダルソノは、その昔スジョヨノの信奉者でした。バンドゥンでは、リース・ムルダーに作品を批判され、道徳性や倫理的な問題を強調するのではなく、フォーマルな問題に取り組むように勧められたのです。

以上のような例は、いくつかある例のうちのほんの一握りであり、また仮説に過ぎません。もう少し、調査を要するものだと思います。

司会(林): 本件についてどなたかご意見がありますか?

マシャディ: この問題に関して、もう一点。1945年以来、インドネシアの美術関係者の間では、新しいアイデアやコンセプトが生まれたかと思えます。1946年のダラビン(Darabin)率いるグランガン(Gelanggang)・グループのステートメントがありますし、1963年のクブダヤン(Kebudayaan)という普遍的理念を主張するグループもあります。グランガンとクブダヤンのマニフェストとカグナンとは、どの程度矛盾しないとお考えでしょうか?

スバンカット: 先に述べたように、カグナンを美術史上の理念や信念の軌轢の上に立って検討するのは適切ではありません。カグナンの背景にある問題は、伝統とモダニティの間にある矛盾を反映したものではありません。カグナンは、西洋以外の地域における西洋型美術の解釈が、芸術に対する別の理解を引き出したものです。例えば、西洋美術は「モノ性」を基本に据えており、美術を名詞で表わす現象として捉えています。しかし、その認識は、西洋以外の地域で翻訳された時には引き継がれませんでした。今日のインドネシア美術の理解におけるカグナンが与えた影響にもこの状況が反映されています。カグナン、スニ、スニルパは、全部副詞です。インドネシア人作家が美学的な表現を持ち込んで、そこに意味を吹き込んでいます。また、道徳性に関する経験を強調した言葉でもあります。

司会(林): 辻さん、どうぞ。

辻成史: この段階で話を一般化するのはよくないかもしれないのですが、今日の、特に午後のセッションを伺っていて、各地、各時代におけるキュビズムの発生というのは、我々に馴染みとなっているアルフレッド・バー式理解とは違って、いつもその背後に何か精神文化運動があった。これは明日の、私のセッションの予告編になってしまうのですが、キュビズムの起こる前のフランスで、ウィリアム・モリス的な一種の芸術精神運動あるいは民衆共同体運動があり、そこではモラルが非常に強調されています。それ

から日本でキュビズムが起こった時には、—この点に関して萬鉄五郎の立場があまり詳しく解明されていないのが残念だと思いますが—、やはりちょうどセザンヌなどポスト印象派について、白樺派を含めていわゆる人格主義的解釈ないしは受容が非常に盛んだった時代ですね。そういった当時のヨーロッパにおける前衛芸術の中から、萬は、キュビズムを選び出してくる。それからもちろん、サロン・キュビストたちの背後にも、私は美術的、形式的努力というよりはむしろ、そういう一種の全人类的モラリティというものに対する非常に強い願望アスピレーションがあったと思います。そう考えていきますと、キュビズムというのは、ひとつの様式があるところから始まって伝播していくという伝統的美術史概念よりは、むしろそういう精神的目標アスピレーションがいつ、どのように起こったかという問題に関わってきます。クラークさんがおっしゃった、そういう異なった言説というのは、明らかにそれが言説である以上は、形式の問題よりは、むしろ一種の精神的、道徳的志しアスピレーションの方が問題なのではないでしょうか。

ジョン・クラーク: 私は、フローレスさんにフィリピンの美術についてお伺いしたいと思います。フィリピンにはレベルの大変高い、様々な近代美術作品が存在します。フィリピンのキュビズム作品には、なぜアヴァンギャルド、あるいは反動主義的な、あるいは装飾的なキュビズムの作品があるのでしょうか? フィリピンでは、キュビズムが重要な潮流のひとつとなり、歴史的な条件となりました。どのような条件が揃ったのでしょうか? その前提として、まず、レベルの高い芸術が存在しなければならないと思うのですが。フローレスさん、いかがでしょうか?

司会(林): では、辻さんのご質問の道徳性の問題については保留にして、フィリピンの状況について話しましょう。なぜ、フィリピンでは、キュビズムが広く受け入れられ、様々な手法や分野で適用されたのでしょうか? キュビズムが定着した背景にある条件は何だったのでしょうか?

パトリック・D.フローレス: 大変難しい質問ですね。いくつか答え方があると思うのですが、まず、フィリピンにおけるモダニズムは、当初から様々な分野に及ぶ学際的なものだったことを挙げることができます。

モダニズム運動の先鋒にあった推進者たちは、美術家に限られていま

せんでした。その影響は、美術界を越えてより広範な大衆にまで及んだと言えます。例えば、ヘルナンド・R・オカンポは、フィリピンの現地語でフィクションを書く小説家でもありました。ネオ・リアリストのラモン・エステラは映画製作者、印象派のファン・アレリャーノは新古典主義の建築家でした。このような流れの中でモダニズムの発達を追跡すると、彼らの活動が多様な民衆を対象としていたことがわかります。

また、1920年代から1950年代にかけて展開された論争は、批評環境を刺激しました。保守的なアモルソロ派と1950年代にネオ・リアリストへと発展したエダデス派との論争はその一例です。知識層はモダニストを支持していたので、新聞や公共の空間で、自分たちの意見を公開しました。論争のいくつかは、新聞の一面を飾ることもありました。これらの論争のおかげで、芸術は常に身近な環境にあるものでした。以上が、フィリピンのモダニズムの緊迫した雰囲気に関するご質問に対する私の部分的なお答えです。

司会(林):では、フローレスさんに簡単な質問をしてみましょう。マナンサラの作品の展開を見て、例えば初期の作品である《スラムの聖母》と1975年のマドンナの様式はとても似ているけれども、この2つの作品がそれぞれ含意するところは全く異なります。レガスピやマナンサラによる初期キュビズム的作品は、プロレタリアや労働者の苦悩を描いています。そこで、戦後のマルクス主義的思想の抑制が、後期のキュビズム的作品に変化を及ぼしたと考えることができないのでしょうか？

フローレス:彼らはマルクス主義者を自認していたわけではありません。実際、作家たちはマルクス主義という言葉を使ったことはありません。ポピュリストだったとは言えるかもしれませんが、つまり、自分たちが対象としている民衆の大衆主義的な要請に応えるような活動をしていたということです。実際のところ、労働というテーマはそれより早い時期に取り上げられています。《建設者たち》という近代絵画の礎となる絵画にはそれを見ることができます。そういう意味では、モダニズムと社会的な現実、そして、フォーマルな関心と道徳的あるいは倫理的感覚は二分化されていません。すべてが同時に存在し、国の建設、民主主義や進歩の概念と交差したわけです。

マナンサラの絵画は、このような文脈の中で展開されました。また、フィ

リピン美術においてはフォーク的な要素が強いことを指摘しておきたいと思います。フィリピンの批評家や理論家に支持されている美術のディスコースの中でも重視されています。

1970年代にはアイデンティティの探求が強く求められましたが、それは当時のマルコス大統領の独裁政権が推進したもので、これらの政治的なプロジェクトとキュビズムへの要請は一致したのです。独裁政権もそれを支持し、美術市場を刺激しました。軍政下では、美術も市場もかなり厳しく管理されていました。イメルダ・マルコスが支援した模範的な作家たちを、市場が後押ししたことも周知の通りです。インドネシアも同じですね。スカルノのコレクションを掲載した5冊組みのカタログは、長い間インドネシアのコレクターにとって重要な参考資料でした。フィリピンの状況と似ています。

司会(林):それは、販売されていたものなのでしょうか?

フローレス:絶版になって、オークションに出されています。

司会(林):マルコス時代の壁画を見て大変面白いのは、公共の場に飾られる記念碑にキュビズムの様式がずっと採り入れられたことです。クラークさんの発表でも、その国のアレゴリーを形成するために、公共空間の壁画にリアリスト様式が採り入れられたことが紹介されていました。クラークさんは、建国のアレゴリーとして、わかりにくいアヴァンギャルドなものよりリアリスト的なものに、需要があったと話されていたと思うのですが。

クラーク:中国のことでしょうか?

司会(林):すみません。フィリピンの件です。質問を変えましょう。フィリピンの壁画家は、なぜアモルソロ的なリアリスト様式に戻らず、記念碑にキュビズム様式を使い続けたのかということです。アモルソロの方がわかりやすいと思うのですが。

後小路雅弘:マナンサラのようなフィリピンを代表する優れたアーティストが、次第に一種のキッチュになる、独裁者の政治権力の一環として、国民

統合の一種の方便に使われるというようなところまでいくという話がありました。実際マビニ・ストリートというマニラの外国人観光客が訪れる通りに行くと、いろいろな人が模倣したマナンサラ式キュビズムのなれの果てのような、お土産物的絵画があります。美術史家のアリス・ギリェルモさんが、マビニ・アートという言葉で、それを呼んでいらっしゃいますが、マビニ・ストリートで見られるアートの典型として、マナンサラのキュビズムというものがある。見るたびに、芸術を巡るある種の感慨に囚われるわけです。それでフローレスさんに質問なのですが、そのようなことはマナンサラのキュビズム自体が内包しているものなのか。それとも芸術、あるいは芸術家というものは、しばしばそうなるのだというようなことなのか。もちろんこのような場では、マナンサラのキュビズム自体がそういうキッチュ化と言いますか、そういうものを内包していたというような話の方が面白いと思いますが、その辺についてお考えを聞かせていただけたらと思います。

フローレス:もちろん、マナンサラをキッチュだけに還元するつもりはありません。彼のキャリアの一面でもあるし、当時は作家によっては政権から作品を委嘱されることもあり、不可抗力が働いていた面もかなりあったのではないかと思うからです。つまり、マルコス夫人のために政策を強要されることもあったのです。マナンサラは、民衆からの具体的な要請に対して、ある程度応じていました。そういう意味では、アモルソロに似たキャリアの持ち主です。作品を買いたい顧客がアモルソロの自宅に行くと、そこにはいくつかの主題に合わせて描かれた作品が既に揃っていて、その中から気に入ったものを選べるようになっていたのです。

マナンサラのキュビズム作品そのものの中にキッチュ化されやすい要素が内包されていたかどうかは答えにくいですね。もしかしたら、作品の持つフォーク的な感覚が国家によって強調され、キッチュ化しやすかったのかもしれない。その結果、エキゾチックで、観光客向けの性質が強調されてしまったのではないかということです。マナンサラは、ある意味で、ローカルなキュビズム的言語を確立することに真摯であったため、民族的語彙を採り入れていきました。マナンサラの作品の歴史と国家による作品の商品化あるいは、吸収との関係の直線的な関係が成立するわけではありません。様々な社会的な要請が複合的に彼の様式を作り上げていったのかもしれない。

司会(林):ここでオーディエンスについて話す必要があります。壁画は、一般の民衆に訴えるもので、専門家向けではありません。結局、民衆にわかりやすくする必要が生じたため、キッチュ化したのではないかと推測ができます。そこで、コルデロさんにメキシコの壁画運動でも同じようにキッチュ化が生じたのかをお伺いしたいのですが。

カレン・コルデロ:壁画がキッチュ化を反映しているかどうかはあまり明らかではなかったかと思うのですが。

フローレス:イメルダ・マルコスの壁画についてです。

コルデロ:イメルダ・マルコスの壁画についてはそうですね。ディエゴ・リベラの事例でスカルノ・コレクションのイメージを問うのは面白いと思います。メキシコ風キッチュ化の意外な例だと思いますので、メキシコの壁画の中でも特にディエゴ・リベラの様式は、ある程度アカデミック化されたパターンが見えます。

明日、この点とキュビズムの関係についてももう少し詳しく話す予定ですが、通常、作品の様式と内容は、ある種の倫理的あるいは融合的な関係を持つことによって成立しているのに対して、キュビズムを再生することによって様式化そのものが進んでしまったのです。当初は様式と内容とを作品の中で統合的に関係づけていた作家たちの中にも、全員とは言いませんが、自分なりの様式を繰り返し描くことで、ある種自分をカリカチュア化してしまうような状況に陥った人がいるのも事実です。

美術と倫理との関係の中で、私たちは美術史的観点から、作家には論理的かつ倫理的であることを要請するわけですが、実際には、美術史で、特にパトロンが出てくるルネサンス以後の美術史の中では、市場の動向や時代別の美術の実践の問題がいくつも存在しているのです。パトロンからの要請と経済的サバイバルに対して、作家は常に倫理や誠実さを問われています。個人的に知っている現代美術家に引き寄せて考えてみても、この状況は変わらないですね。作家は大抵自分たちが何をやっているのかははっきりとわかっています。市場の要請に応えるためにやることと、自分のため、すなわち自分の創造的な発展や意義を追求するためにやることの違いについてもわかっています。問題は、我々が常に美術史の中

で、文化的なコミュニケーションを提示する美術を求めていることです。それは既に数世紀にわたる美術の中に実際にはないものを求めているということかもしれません。

美術が大変複雑なものであることを前提に、これらの様々な側面を区別するように心がけることが大切だと思います。

司会(林):ありがとうございます。辻さんの指摘された倫理性と道德性について戻りたいのですが、問題のひとつは、道德性を芸術に関連づけて話す時に、どのレベルでこの問題を議論しているのか確認する必要があります。例えば、芸術の自立性、純粋性は、倫理的かつ道德的になり得るのです。クレメント・グリーンバーグは、「不純な」芸術観を否定しますが、彼の提唱する芸術の自立には、道德的な志向が強く表れています。道德性は芸術の中に記号化された特定の政治的、倫理的メッセージ、あるいは、フォーマルな統一性を求める時に現れるものとされています。そこで、私たちもどのような道德性を議論しているのか慎重に考えなければなりません。道德性を話題にすることによって、特定の地域や時代の芸術や文化をエッセンシャル化してしまうこともあるし、道德性を強調しすぎてしまう危険性も孕んでいます。そこで、スパンカットさんが話されたカグナンの概念に戻るわけですが、インドネシア美術の中にある差異をエッセンシャル化してしまう可能性はありませんか？

スパンカット:当初から、美術と道德性の関係について話すのは困難だとわかっていました。一般的に芸術はある価値を探求することである、よって道德になるということは理解しています。西洋美術の発展段階でも、美術と道德性との関係には浮き沈みがあります。他の社会でも同様の浮き沈みを見ることができます。しかし、私たちは、西洋美術においては、そもそも美術が道德性や社会慣習を越えるものとして理解されていることを否定するわけにはいきません。このような理解のもとでは、特にグリーンバーグのいうモダニズムとキュビズムの純粋かつエッセンスの凝縮された側面に、道德性と社会慣習を超えた美術が反映されていると思います。キュビズムとモダニズムには、美術の中に原理的な要素を回復しようと努力する姿勢が表れています。故に、モダニストたちは、西洋美術のリアリスト的伝統を批判したのです。特に、19世紀のロマンティズムとリアリズムの発達を

批判しました。具象的なリアリズムは、社会的な道徳性との関係が強く、西洋美術から逸脱したものとして批判されたのです。そして、美術史の中でリアリズムが複雑なディスコースになっていったのもまた事実です。また、このような批判の結果、非具象的な作品がモダニストの間で支持されるようになったのです。哲学の世界では、このような非具象的な関心は辻褃が合いません。

こういうことからしても、キュビズムとモダニズムの背景を探るにあたり、理念の違いを比較することが有効だと考えているのです。西洋美術のリアリストの伝統とカゲナンに基づくインドネシアの美術の発展を比較すれば、2つの間に大きな違いはないでしょう。しかし、キュビズムを美術の持つ「モノ性」というエッセンスを証明するものとして捉えた途端に、その違いは明確になるでしょう。

コルデロ：メディアについて一言申し上げたいと思います。クラークさんのおっしゃるように、壁画は民衆のために制作されていると考えがちですが、イデオロギーそのものを表わすためのものでもあります。例えば、メキシコの壁画作家たちは、美術は民衆のためにあり、作家は美術を民衆に提供する労働者であると考えていたので、壁画が彼らのそのような考え方を表わすマニフェストの役割を果たしました。

しかし、これらの思想の歴史には固有の歴史がつきまとい、その中で壁画がイデオロギーの道具として採り入れられているにすぎません。イメルダ・マルコスの委嘱した壁画は、民衆のために制作されたものではなく、政治のプロパガンダを露骨に展開するために制作されたものなのです。メキシコでも同様の扱われ方をされて、壁画が媒体として、また流行としてさえ用いられるようになったのです。例えば、行政関係の施設には、いっせいに壁画が施されるようになりました。また、壁画はイデオロギーの手段だけでなく、個人的な消費の対象となりました。お金を払える人は、自宅に壁画を描かせたのです。

このようにメディアと民衆の関係を、メディアの側面だけから導くことはできません。キュビズムと壁画の関係について言うと、フィリピンでも同じだと思のですが、アルフレッド・バーの本のタイトルが、キュビズムと抽象主義との間に関係があったように提示しているのですが、今朝の五十殿さんの図解をもう一度見直してみると、キュビズムと抽象主義を対照的に位置づ

けていることがわかります。キュビズムは、網膜に訴える美術です。見た目と解釈との関係で言えば、バーがポスト印象派やシュルレアリスムの側にまとめた内面的現実を構築するという行為とは関係がありません。そういう意味では、キュビズムとリアリズムの関係は、私たちの知るリアリズムの論理的結末として導かれるとも言えるでしょう。

社会主義的リアリズムに沿って考えると、新しい知覚的視点から見るキュビズムは、リアリズムの一種として見る事ができるので、もっと論理的に思考することができます。

司会(林):それは面白い考え方ですね。フィリピンで使われた新しい「リアリズム」という用語では、キュビズム的に対象を分割し、表面で再構成して、作家がナラティブを組み立てやすいようになる。作家は、ナラティブを組み立てるにあたって、大変創意工夫に満ちた方法を採用入れられるのです。だからこそ、マナンサラやメキシコの壁画作家たちは、キュビズム的イデオムを好んだのではないのでしょうか。ウィンザー=タマキさん、どうぞ。

バート・ウィンザー=タマキ:コルデロさんと林さんのおっしゃったことを一部繰り返すことになるかもしれませんが、先のキッチュについて話が戻っているように思います。キュビズムには、イメージを具体化して、広いオーディエンスに向けてコミュニケーションが図れることを可能にする側面があります。したがって、一旦社会の中で流通すると支持されるのです。アメリカのキュビズムを例にとると、ライオネル・フェイニンガーは、キュビズム的放射線を教会の尖塔に編みこみ、スピリチュアルな記号として描きました。ジョージア・オキーフが花や雄牛の枝角を平面的な基準で描いたのも同様のことだと思います。キッチュは視覚的認識の問題です。誰が見ているのか、また、見ている人がイメージによっては「悪趣味」なものがあることを認識しているかどうかで決定します。クレメント・グリーンバーグのような人は、今日私たちが目にするものはすべて大変キッチュだと判断するかもしれません。

司会(林):辻さん、どうぞ。

辻:コルデロさんの今の話に大いに賛成です。芸術というのはいつも何が

しかのアイデオロジカル(ideological)な、あるいはマインロジカル(mythological)なディスコースの誕生というものと平行したり、あるいはそれをきっかけとして生まれてくる。ところがキュビズムの場合は、それまでのいろいろな美術の歴史の中にあったイデオロギーとイメージの関係とは、また違う独特の関係を持っていたのです。つまりキュビズムというのは、その後の歴史的展開から見られるように、一方では非常にノン・ポリティカルな、ノン・テクスチュアルなコンテキストに進んでいく。アメリカの場合を例に取るならば、スリー・Aのグループなどは、やはりキュビズムの発展を背景としながら、結局は全くのノン・ポリティカルな、パーセプションナリズムと呼ぶのもためらわれるくらい単純極まりない形抽象芸術に戻っていくわけです。だが他方で、史実としてのキュビズムは、その最初の出発点から、ピカソ、ブラックのキュビズム作品をいわば政治的社会的なマニフェストのためのアイコンと見做し、パーセプションナリズムに対するリアリズムを主張するというような展開の方向を持っていたのではないか。

だから林さんのコメントで非常に面白いと思ったのは、30年代の日本に関して、いみじくも無害なキュビズムという言葉をお使いになりましたが、まさに無害なキュビズムとしてキュビズムが生き残っていく。あるいはそれが正しいとされたということです。それに対して、一方では有害なキュビズムというのがある。有害なキュビズムこそ、リアリズムに対応していたと私は思うのです。ですから、明日メキシコやアメリカにおける壁画運動のこともお聞きしますが、その辺は過去の、いろいろな美術の歴史の中でのイデオロギーとか、リテラチャーとの関係と、キュビズム内部における対立関係を対比しながら考えるべきだと思います。

司会(林):どうもありがとうございます。そろそろセッションを終了する時間が迫っています。建畠さん、どうぞ。

建畠哲:今の辻さんの意見を聞き、フローレスさんに質問したいのですが、私は今回の出品作家の中では、ヴィセンテ・マナンサラが一番中心的な作家のひとりであると考えています。マナンサラは、1950年に《スラムの聖母》というある種の社会的問題意識を持った作品を制作している。それから、1957年には《十字架の道行き》を描いています。その後、先ほど後小路さんがお話しされたように、キュビズム様式がキッチュの方向に向かって墮

落ちていくという時期も迎えているけれども、1979年という最晩年の時期には、《コンキスタドール(征服者)》という殆どアジアで唯一の、分析的キュビズムと言っていいような作品を描いています。そういう意味では、キュビズムというものが非常に能動的な形式であって、いろいろな方向に、ひとりの個人の中でも適応されていく典型的なサンプルだと思います。フォーマルな形式を持ちながら、それがいろいろなものに適応されていくというアジアのキュビズムのひとつの特色が、ひとりの個人の中に表れているという意味で面白い。

もうひとつは、アジアのキュビズムを集めた中で、フォーマルな意味で共通項があるという例としては、朝の基調報告でもお話した、各地に現れた垂直分割(パーティカル・フラグメンテーション)と透明キュビズム(トランスパレント・キュビズム)があります。キュビズムのレイヤーを半透明にして重ねる。あるいはキュビズムを縦の分割のファセットにしてしまう。これは2つともマナンサラに典型的に出ています。先ほどの辻さんのご意見を踏まえながら言いますと、今回の出品作品の中で、静物画を一回描いてから、それを切断して、また寄せ集める。寄せ集める時に、ピッタリ集めずに、ずらして集めるという極端な実験をしているのです。これは1969年という、かなりあとの時期でやっています。透明キュビズムも、人物であるなら、ヌードならヌードを重ねて、半透明のものがいくつか重なって、輪郭線がいくつか交差するような形でファセット的な効果が生まれてくる。そうしたフォーマルな実験をやっています。

先ほど透明キュビズムは、一種の叙情性を表わすためだとおっしゃいましたが、あるいはマナンサラには別のモチベーションがあって、垂直分割や透明キュビズムを制作していたのかもしれない。単純なフォーマルな実験ではなく、マナンサラにとっては何かキュビズムという様式によって触発された自分のプライベートな、あるいはフィリピン社会の中のアートに固有な動機があるのではないかという気もしました。これは憶測だけで言っている話ですが、フローレスさんに何かご意見があれば、伺ってみたいのですが。

フローレス:それらの可能性を推察するのは難しいですね。マナンサラに関する厚い本を見ても、マナンサラの作家としての動機づけについて記述があるわけではありませんが、彼が関わった幅広い実験を概観するの

には役立ちます。ロッド・パラス・ペレス(Rod Paras Perez)の本によると、マナンサラは、初期キュビズムから、カルロス・フランシスコ風フォーク様式、プロレタリア的様式、そしてキュビズムへ、と実に幅広い作品を残しています。フランスからカナダに渡って学び、フィリピンに帰国してから透明キュビズムを確立しました。その後、建畠さんが話された、カンヴァスを切断する作品を制作しています。また、オランダ絵画の大家へのオマージュ作品や、飛行する鳥を描いた〈whirr〉シリーズ、〈shibui〉シリーズも描いています。

市場の制約を受けながら、あるいは、国家に吸収されながら活動していたとしても、マナンサラの制作意欲は幅広く、活発な想像力の持ち主であったことは間違いありません。

マシャディ:フローレスさんは、作家の動機づけの土台づくりをしてくださいました。可能性のある答えのひとつとして、アモルソロをはじめとする20世紀初期の作品にイコノグラフィ的イメージが蔓延したことがあるのではないかと思います。これらのイコノグラフィ的的作品は、マナンサラや彼のフォーマルなものに賛同した作家たちによって展開されました。キュビズムや透明キュビズムがこのような過程を経て発達したこと、そしてそれは、真摯に探求された初期のイコン的フォルムが流通することによって実現されたと見ることはできないでしょうか。

フローレス:イメージによって栄える文化としては、それでも説明がつくかと思えます。また、フィリピン文化を理解しようとするならばそれなりの回答を準備することもできます。視覚的なパロディと過度の模倣、そして、偽装とみせかけが満ちた文化です。これらの要素を、時にはまじめなコンテキストの中で、そして時には皮肉なコンテキストの中で捉えることができます。クラークさんと私が、マナンサラのファン・ルナの《血の同盟》を引用した作品を見ていた時に、クラークさんは、この作品はおそらく皮肉を込めて制作したものであり、キツネであることを面白がった作品なのではないかとコメントされました。そういう文化システムであるからこそ、パロディ化されたもの、表面だけを模倣した見せかけのものが受け入れられているのかもしれない。すべてがパッケージ化されているわけです。フィリピン文化をエッセンシャルライズしたり、あるいは、エキゾチックに提示しなおそうとした

りしているではありません。

司会(林):残念ながら時間が迫ってきましたので、今度は聴衆からの質問に答えたいと思います。

質問(大西):大西です。日本美術史を研究しています。カグナン、キッチュ化、精神性など、幅広い問題が取り上げられたことに感心しています。しかし、これらの問題は、美術館や社会と関係づけて考えなければならないと思います。今日の議論は、美術館という制度の中における美術活動に限定されているように感じました。キュビズムが美術館以外で行われた美術活動に、どのような影響を与えたかというところまで議論が及ばないままです。キッチュ化あるいは倫理的な価値を日常的なコンテキストで見ている、広告やデザインを含むマスコミの領域に、どのようにキュビズムの表現形式が借用されたかということ进行分析することが、非常に重要だと思います。例えばソ連や中国では、国家がかなり強引にリアリズムを導入したわけですが、キュビストの表現形式は、市場主導のプロパガンダとして見なされました。つまり、キュビズムの変容を分析する時には、資本の論理のもとにスペクタクル化した側面についても触れることも必要なのではないかと思います。また、その過程において美術館と美術を取り巻く外の社会との関係が主だった役割を果たしているのではないのでしょうか。この点について、どなたかにご意見をいただけないでしょうか?

司会(林):キュビズムの表現形式が近代の都市環境の中でスペクタクル(ギー・ドゥポール)に活用されたことは重要なポイントです。大西さんが質問された通り、美術館以外でのキュビストの作風の活用について議論してきませんでした。スパンカットさんは、芸術と生活の関係性について、カグナンという概念で提示されました。自由市場資本主義の中におけるキュビズムに関してご意見はありますか?

スパンカット:もう少し加えることにしましょう。インドネシアでは、1960年代の壁画には、キュビズムの様式が採り入れられました。銀行などに壁画が施されましたが、1965年以降、スハルトが政権を握ってから、議事堂にキュビズム的な壁画を設置しました。このようなキュビズムをひとつの語法とし