
て扱う話をしているわけです。キュビズム的フォルムや絵画がイディオムとして導入されて、そこには道德性も導入されるというような話でしょうか。

質問(大西):いわゆるカグナンの件ですが、カグナンあるいはスニが右か左かという議論はされてきたのですが、対象の物質性についての議論が排除されているように思います。広告を例にとると、キュビスト的方法論がモノそのものを刺激的な形で全面に押し出し、イリュージョン的な構造を破壊したわけです。カグナンの精神性を強調しすぎることによって、「芸術的」事物の持つ物質性を忘れさせてしまうのではないのでしょうか。

司会(林):どうもありがとうございます。今の質問は、壁画に関連して大変重要です。現実を分割し、再編集して、凝縮されたナラティブを表象するために、キュビズム的イディオムが壁画に採り入れられたことについては既に話しましたが、もう一方で、ウィンザー=タマキさんが指摘されたように、そのイディオムが確立され、一般の観客に読み取りやすい形になると、楽しさが加わるということでした。キュビズム的イディオムが、なぜ広告やプロパガンダで一般的によく活用されるテクニックになったのかを考えなければなりません。キュビズムは、観客が、提示されたナラティブを自分で組み立てたり、組み立て直したりできるようなイメージを表象して、積極的に参加することを可能にする能力を持ち合わせています。ほかにコメントはありますか？

フローレス:広告に関連して、キュビズムとアールデコの関係を探る必要があるのではないのでしょうか。アールデコがモチーフとしてのキュビズムをある程度一般化したからです。ウィンザー=タマキさんが発言されていたように、時間の経過とともにキュビズム的手段がモチーフへと還元され、わかりやすい形になっていきます。アールデコは、ジャズやハリウッド映画へと広く入り交じり、この文脈での方がより関係性が強くなったように思います。

司会(林):この辺でセッション2を終わりたいと思います。皆さん、どうも長い間お疲れ様でした。



「身体/ジェンダー/色彩/装飾」

本セッションでは、アジアにおけるキュビズム的な作品のフォーマルな特徴を分析することを起点にして議論を進める。しかしながらそれは、「フォーマリズム」的な議論をするということではない。むしろ、そういったフォーマルな特徴が、どういった諸力の拮抗の結果として生じたのかを見定めることが重要な議題となる。モチーフとしてヌードあるいは着衣の場合でも女性が多いこと、ヨーロッパのキュビズムにはない色彩や装飾的な画面処理が目立つこと、透明性の強いグリッド・パターンが国境を越えて存在すること、あるいは異常に長い縦長や横長のフォーマットの作品が多々あることなど、画家たちは、キュビズムを摂取することによって、近代的な目を手に入れると同時に、それを再び自分のものとして消化するために、様々な格闘をしているようだ。そういった格闘の跡を丁寧に拾い上げ、それを単なる様式上の問題として処理するのではなく、作家たちの表現者としてのアイデンティティ形成に係わる問題として掘り下げることを、共通のテーマとして議論する。

モデレーター：松本 透

発表1 「アジアのキュビズム」に見る女性の描き方

金英那 (キム・ヨンナ)

発表2 女性表象と、想像上の権力

田中正之

発表3 アジアによるキュビズム的肉体の獲得：「第二の故郷」

パート・ウィンザー=タマキ

討論 (質疑応答を含む)

「アジアのキュビズム」に見る女性の描き方

金英那 (キム・ヨンナ)

[ソウル国立大学考古学・美術史学部教授]

本展には女性の裸体、ならびに母子を主題とする絵画が多く含まれる。絵画の主題としての裸身像が初めて日本、中国、韓国に伝えられた時、人びとはこれを近代的な、そして衝撃的な発想と受け止めた。本展の出品作はそうした当初の衝撃が薄らぎ始めた頃に制作されたものだが、女性の肉体、とりわけ女性の裸身が、アジアの男性のキュビズム画家の関心をつかんで放さなかったのは明らかである。それらの作品では、女性の姿を特定の個人のものとしてではなく、抽象的な主題として扱う。肉体は様々な角度から観察され、躍動的なリズムを刻みながら周囲の空間と融合し、その過程で光の効果を喚起する。ただしいくつかの作品においては、人物と背景の関係が空間の伝統的な認知を超えていないことにも気づかされる。女性の肉体は幾何学的な形態を念頭に置いて分析され、その結果、基本的な構成要素から成り立つものとして表現される。ところが、肉体を分析し、断片化するのをためらうかのように、肉体の輪郭は維持され、判読もつく。これは画家がキュビズムの様式を消化しきれなかったためだろうか。あるいは、女体が無慈悲に分析する決心がつかなかったからだろうか。裸体画の多くは実際に裸体のモデルを前に描かれたという印象を強く与えるので、そのような状況下では画家もキュビズムに特有な、主題との概念的な接し方に徹しにくかったのかもしれない。裸体画の多くが肉体の構造的な分析に主眼を置いていないことは、特に興味深い。逆に腰や胸など肉体の特定の部分を強調、誇張したり、多彩な色を用いて肉体と周囲の空間を融合させ、官能性を滲ませるなど、装飾効果をあげている。

女性像の登場する韓国絵画でひとつ目立つのは、アジアのその種の絵画全般にあてはまることだが、多くが母親と子供の姿を主題としていることである。韓国美術について見ると、近代以前には家族や母子が主題となることは殆どなかった。西洋美術が紹介されて初めて、西洋の宗教画における「聖母子像」が、アジアの美術に「母親」の登場をうながすきっかけとなる。カトリック信仰が根を張ったフィリピンでは事情が異なるが、少なくとも韓国では、母子像は宗教的な意味合いを失い、「母性愛」の表現と受け止められるようになった(例えば、蔡龍臣(チェ・ヨンシン)等、図1)。



金英那(キム・ヨンナ)

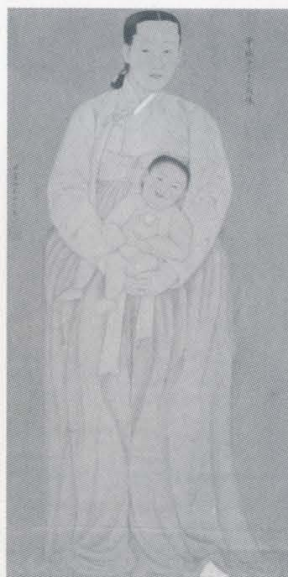


図1:蔡龍臣(チェ・ヨンシン)《雲娘子》
1914年、彩色・韓紙



図2:裴雲成(ペ・ウンソン)《家族》
1930-35年、油彩・カンヴァス

近代以降の「母」あるいは「家族」の原型的なイメージには、写真の影響が及んでいる。この意味で、裴雲成(ペ・ウンソン)の《家族》(1930-35年、図2)は、大家族が写真スタジオで記念撮影のポーズをとるように揃って正面を向いている点で、きわめて近代的な主題を扱うものと言える。この絵画で重視されるのは家族のひとりひとりの間の上下関係であり、家族の愛情や親密感は殆ど表現されていない。子供は母親ではなく、祖母の膝に乗っている。韓国で「母子像」が一般的になるのは、実は朝鮮戦争の終結以後のことである。これは朝鮮戦争で家族の負傷、戦死があまりに頻発したため、もはや存立不能となった伝統的な大家族に代わり、核家族が社会の中心を占めるようになり、韓国社会に根源的な変化が生じた結果でもある。またこのことは戦後、母性愛や男性あるいは父親の不在を主題とする小説が数多く発表されたこととも同じ線上で理解しうる。戦後の絵画、彫刻ではとりわけ、「家族」の主題が高い人気を博したことも興味深い。日本による植民地支配の時代から「良妻賢母」のイメージは用いられたが、「良妻」よりも「賢母」に焦点が集まるようになるのは、朝鮮戦争以後のことである。1950年代の作品では、母性愛が子供を抱擁したり肩車する母親、子供の手をとる母親の姿を通じて描かれる。本展の出品作の多くで、母子像が戦争を主題とする絵画に登場する理由は、こうした文脈に照らすと理解しやすいだろう。ただし、ピカソの《ゲルニカ》の影響を強く受け、モチーフを直に借りている例も多く見受けられる。ピカソは1950年代のアジアで最も名高く、また大きな影響を及ぼした画家である。

作品の大半は男性画家の手になるものではあるが、本展には数名の女性画家の作品も含まれており、朴峯賢(パク・レヒョン)もそのひとりである。こうした女性画家に共通して見られる特徴のひとつとして、男性画家の多くが女性像、裸身、そして母子像を静的な、穏やかな主題として扱うのとは対照的に、女性の活力、動きに関心を寄せる点が挙げられる。また女性の多くは労働者である。女性画家は女性の肉体そのものを検証するよりも、女性の日々の暮らし、働く姿に関心を抱く。朝鮮戦争以後、正規の職に就くのが難しくなり、その結果、男性の失業者が大量に発生する状況の中で、女性たちが子供を抱き、あるいは背負って、通りに屋台を並べて物売りを始めた。復興してゆく都市の姿を日々目にしながら、朴峯賢はキュビズムという近代様式を用いて新しい女性像を描いた(図3)。キュビズムの主観的な解釈を試みたと言ってもよい。朴の作品は、決して肉体とそれを取り巻く空間の丹念な分析の結果ではない。曲線や対角線を用いて面を形成し、朴ならではの個性的な、そして装飾性にも富んだ絵画を創りあげた。



図3:朴峯賢(パク・レヒョン)《屋台》
1956年、彩色・韓紙[カラー図版10]

フランスとアジアのキュビズムの相違を反映する最も顕著な要素は、色彩といって差し支えない。ピカソとブラックが色彩をほぼモノクロームに限定して禁欲的、理知的な姿勢を保つと同時に、フォルムを断片化して幾何学図案に転じ、対象への感覚的、情緒的反応を抑制しようとしたとすれば、アジアのキュビズム絵画では色彩が感覚を刺激し、色使いもそれぞれの国に似つかわしいものとなっている。特にインドとフィリピンの絵画で、韓国、日本と比べて原色の使用と補色の対置が目立つのは、それぞれの国の伝統的な色彩への嗜好と関連するように思われる。キュビズムが一連の段階を経る過程で、色彩を導入する画家があったのは事実である。1912年に始まるピカソの総合的キュビズムの作品、1912年から13年にかけてのフェルナン・レジェとロベール・ドローネーの作品はその好例にあたる。ここからアジアのキュビズムに関わるもうひとつ重要な問題が浮上する。つまりアジアの画家たちは、キュビズムのどの作品を目にしたかという問題である。韓国の場合にはまず何よりピカソであり、つづいてロシア構成主義が注目を集めた。

フィリピンのネナ・サギールも西洋キュビズムの色鮮やかな作品を知っていたかもしれない。しかし豊かで感覚的、熱帯を感じさせる色使いは非常に印象的であり、独自の感受性から生まれたとも考えられる(図4)。

本展に出品されたアジアのキュビズムの作品は、アジアにおけるキュビズムの発展の多様性を明らかにする。アジアのキュビズムが母子像、あるいは働く女性の姿をしばしば主題に取り上げるという事実は、アジアの近代性の表現と理解できるだろう。作品の中には例えば感覚に訴える豊かな色彩などの要素を含むため、キュビズム絵画と規定しうるか否か判断に迷うものもあるが、本展の企画者もこの問題には頭を悩ませたことと思う。しかし見方によれば、それこそがアジアのキュビズムにテーマを絞った本展がこれだけ興味深いものとなった主因かもしれない。アジアのキュビズムは特定の様式が発祥の地を離れて異なる環境に移植される時、新たな、思いがけない方向に発展しうることを示す素晴らしい先例にもなるだろう。

(木下哲夫 訳)



図4: ネナ・サギール《物売り》1952年、油彩・合板

女性表象と、想像上の権力

田中正之

[国立西洋美術館主任研究官]



田中正之

ここでは、今回の展覧会「アジアのキュビズム」展に出品されている幾つかの女性表象の作品についてコメントしたい。特に注目したい作品は、インドの作家フランシス・ニュートン・スーザ(以下、F.N.スーザ)の《黒い女》(*Lady in Black*, 1962年、図1)とシンガポールのチョン・ソーピン(鐘泗賓)の《マレーの女》(*Malay Woman*, 1950年、図2)、そしてタイのソンポート・ウッパインの《女性像》(*A Lady*, 1959年、図3)などである。というのも、これらの作品には、近年、西洋のモダニズム美術に関してなされている、ジェンダー論的なイメージ研究が提起している問題と結びつけうるものがあるように思われるからである。しかし、だからといって、欧米のジェンダー論的な議論をそのまま当てはめて作品の解釈が問題なくできる、と主張したいわけではない。むしろ、そのような欧米のジェンダー論的議論が適用可能なのかどうかを、ここで検討してもらえればと願っている。

ここ数十年の間に展開されたジェンダー論的議論、もう少し正確に言えば、20世紀初頭の西洋美術(マティスやピカソの作品など)に対してジェンダー論的視点を伴って論じられたモダニズム批判の議論は、静物や風景を描くのと女性の身体を描くのととは全く違うことだ、ということを経験してきた。そして、女性の身体の表象には、男性主体の欲望や権力と密接に結びついた問題があるのだということを論じている。まずこのことについて、ごく簡単に整理しておきたい。アカデミズム的なヌードをめぐって、その正当化のためになされた議論は次のようなものである。アカデミックなヌードは、そこに描かれている女性の裸体を、ポルノグラフィックな「裸体(naked)」ではない「規範に従った理想的身体」として表象しており、そして、それによって女性のヌードは「高尚な」美学的造形として扱われ、ポルノグラフィーには顕著な「性的欲望」を免れているのだ。美術におけるヌードにおいては、理想的な身体を作り出している洗練された色彩や線描の描写能力などといった造形こそが重要なのであり、それが卑しい欲望からヌードを救い出しているのだ。こういったヌードを正当化するための伝統的な主張は、その背後にある欲望を隠蔽するための「美学的イデオロギー」として繰り返

し批判されている。そして、そのような「美学的イデオロギー」がはらむ問題をめぐる議論は、アカデミズム的作品だけではなく、いわゆるモダニズム美術の作品にも向けられ、そこにおいても全く同じイデオロギーが働いていることが指摘されている。モダニズムの美術が、たとえアカデミックなヌードのような「理想化された身体」を描いてはおらず、むしろ「醜い」とも言えるかもしれない女性像を描いているからといって、「欲望の隠蔽」という問題を免れているわけではないのだ、なぜならば依然として女性裸体像を造形的な問題に回収してしまっているのだから、と論じられているのである。つまり、アカデミズムのヌードにおいても、モダニズムにおいても、身体をありのままに写實的に描写することはなく、「理想化」であれ「抽象化」であれ、現実ないし見たままの姿を超越した造形へと移し変える、その造形的作業のほうが重要であるのだと主張されている点では同じだ、というわけである。

無論このような主張は、女性表象に対して造形的な問題を論じることを完全に禁じようとしているものではない。美術作品についての考察である以上、造形的側面の分析は省略することができない。問題は、欲望や権力といったことを無視せずに、それらと造形に関わることをどのように結びつけて論じることができるのか、ということにある。

今回の展覧会では、会場に置かれた解説パネルや、あるいはカタログのエッセイにおいて、キュビズムは身体を「ニュートラル」なものとして扱った、というように論じられている。この言葉は実はジェンダー論的な議論においては、先にまとめたような美学的イデオロギーとの関連でよく問題にされる言葉ではあるが、この展覧会ではむしろ、身体をめぐる造形の問題をまずもう一度きちんと捉えた上で、それからさらに、それを欲望や権力の問題との結びつきの中で考察する可能性を見ていこう、という意識を持って使われているように思われる。身体が静物と同じように扱われているのはどうということなのか？ 男女の性差が曖昧な表象がなされているのをどう考えればいいのか？ こういった問題をもう一度きちんと考える必要性を、私はこの展覧会から教えられた。このような問題提起を受けた上で、自分なりに考えたことを述べてみたいと思う。

話を先に挙げた3点の作品に戻すと、これらの3作品から感じる私の印象は、それらが、必ずしも美的に洗練された、目に心地いいような姿として女性が描かれているわけではないということである。しかし、私が持つ印象は、それだけではない。私は、これらの作品に描かれている女性には、ど



図1:F.N.スーザ《黒い女》1962年、テンペラ・紙[カラー図版12]



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



図3:ソンポート・ウッパイン《女性像》1959年、油彩・カンヴァス[カラー図版13]

こか不気味(uncanny)で、脅迫的(intimidating)で、不安を誘うような感じを抱く。(例えば、ソーピンの《マレーの女》には「画面を切り裂くような鋭利な直線」があり、またスーザの《黒い女》では、深紅の背景と、黒一色のデフォルメされた歯をむき出した女性の姿が、そのような印象を私に与える)

「不気味な」という言葉を用いたが、これはフロイトが提唱したある概念を示す用語でもあり、女性表象を考える上でも、重要なタームとしてたびたび取り上げられているものである。細かい説明は省略するが、「不気味さ」を引き起こす契機としてフロイトが指摘するのは「去勢不安(castration anxiety)」である。⁽¹⁾ この「去勢不安」という概念は、さらに女性表象を考える上で、もうひとつの重要な概念となる「フェティシズム」の問題へと我々を導いてくれる。⁽²⁾ 現在、巷に流布した理解では、「フェティシズム」とは、何かある対象へのいささか常軌を逸した偏愛、ということになるかもしれない。しかし、もともとのフロイトの概念はこれとはいささか異なるものである。彼にとってフェティシズムとは、何よりもまず「去勢不安」を引き起こす対象(つまりファロスを持たない存在)に対して、ある(男性)主体がファロスの代理物を見出す行為ということになる。したがって、フェティシズムの対象とは「ファロスの代理物」なのである。ある主体(フェティシズムを持つ主体)は、この「ファロスの代理物」を得ることによって、「去勢不安」を抑圧して、表面上は安心を得ることができるのである。そしてその(フェティシズムの)対象物は、(男性)主体にとって、安心して、不安を抱くことなく、関係を取り結ぶことのできる相手となる。「去勢不安」を引き起こされてしまうために、本来の対象と直接関係を結ぶことが不可能な時、フェティシズムの対象物と、主体は代理的に関係を結ぶことになり、したがってフェティシズムとは、また「関係の代理物」だとも言える。ここでさらに、この関係がどのようなものか、ということが問題となる。「性的欲望の対象」として、相手を自らに従属させたい、自分の意のままにコントロールしたいという欲望が達成されないために、つまり相手に対する直接的な支配関係が結べないために、その権力関係を代理的に達成させてくれるのがフェティシズムとなるのである。したがって、フェティシズムとは、権力(支配権)を幻想的に、想像的に、虚構的に主体に与えてくれるものなのである。繰り返して言えば、フェティシズムとは、「虚構の、想像的な権力(fictional, imaginary power)」を主体に与えるものなのである。

フロイトはさらにまた、「切られたメデューサの首」の神話について論じた文章の中で、その邪悪な眼差しと、切られた首とが「去勢不安」を引き起こすものだということ、そしてさらに首が切られた後の石化したメデューサの

身体がファロスの代理物となることを論じている。⁽³⁾つまり、首を切られたメ
デューサは、去勢不安を引き起こしつつ、同時にまたファロスの代理物とな
る両義的なものなのである。このような両義性(つまり「去勢不安」と「ファロス
の回復」、あるいは「ファロスを持たないもの」と「ファロスを持つもの」)を持つもの
として、先に挙げた「不気味な」女性表象を捉えることができるのではないか
と思う。私がそのように考えるのは、既にピカソの《アヴィニヨンの娘たち》
をめぐって「去勢不安」の問題が指摘されているためであり、⁽⁴⁾またF.N.
スーザによるこのピカソの作品の模写《たわむれ》(Frolic, 1963年)が、その
「不気味さ」を増すことによって、この問題をまさに強調しているように思わ
れるからである(例えば、画面には「おぞましい(abject)」と形容できそうな植物の
蔓あるいは虫のようなものがはびこり、左端の女性は目が拡大され、左から2番目、3
番目の女性では眼の数が増えていたりする)。これらの作品と同じように、先に
挙げた作品などに描かれた女性は、このような「不気味さ」の表現によっ
て、「去勢不安」と結びついているように思われるのである。そして、女性
の身体が、生身の、現実の身体ではなく、その表象という代理物の中で造
形上の実験の対象となることによって、あるいは造形上の問題へと回収さ
れることによって、「ファロス」は回復されている。その意味で、これらの作
品を、フェティシスティックな女性表象として捉えられることができるのでは
ないだろうか。

そして、ここで、これらのフェティシスティックな女性表象によって想像的
に作り出されている権力関係は、まずは男性作者と描かれた女性との間の
関係になるわけだが、しかしそれだけではないとも言えるかもしれない。例
えば、それを、西洋とアジアの関係として捉えることはできないだろうか。西
洋的な造形語彙、つまりキュビズムからの影響を強く受けている中で(もっ
と正確に言えば油彩画というメディア自体が西洋のものなのだが)、そういう状況
の中で自分が西洋に従属してしまっているのではなく、自分のほうに権力
がある、あるいは「自分は主体性を持っている」ということを想像的に与え
てくれるための、媒介的な機能を女性の身体が果たしているのではない
かということである。

さらに議論を飛躍させてしまえば、正直なところかなりの飛躍かもしれな
いのだが、もしこの展覧会で明確に示されているように、アジア各国が近
代国民国家としてその主権を確立する時代と同じ時期にアジアのキュビ
ズムが開花したものであるならば、その政治的主権(主体性)を作り上げて
いくこととも関連を見出すことができるのかもしれない。国家としての主権
の確立ということには、2つの意味が含まれる。ひとつは対外的なそれで

あり、もうひとつは国内的なものである。旧植民地の諸地域が、たとえ国民国家として独立を果たしたとしても、旧宗主国や先進諸国へのある種の従属を完全に免れているわけではないこと、そして経済的な抑圧や搾取のシステム(いわゆる新植民地主義 Neo-Colonialism)から完全には自律していないことは、ポストコロニアリズムの基本的な認識となっている。そのような状況の中では、国家の主権は現実には無くなっていない従属関係を不可視に、あるいは見えにくくするための、想像上(imaginary)の自律性、主体性を構築することになるのである。

そして国内的な主権のほうに目を向けると、アジアの新しい国民国家は、近代的ではあってもやはり伝統的な父権的社会でもあったわけであり、その支配体制は、女性の主体性が奪われた、あるいは非常に限定された伝統的社会に立脚していたはずである。フランスの代表的なフェミニストであるリュース・イリガライは、「女の市場」という文章の中で、父権的社会の秩序は「女性の交換」を基盤にしているのだ、と論じている。⁽⁵⁾ 彼女は、父権的社会を、男性の間で女性を流通させることによって支えられているものだと分析しているのである。そしてさらに、交換、流通される対象として、つまりその固有の内在的価値を持たずに、象徴的な交換価値を外部から与えられるだけの存在として、女性の身体は「抽象化され」「透明にされる」とも論じている。「抽象化された女性の身体」、「透明化された女性の身体」。これらは、まるでキュビズムの女性表象を描写しているかのようにも聞こえる。無論、このようなイリガライのレトリカルな言い回しだけを頼りに、彼女の議論とキュビズムの女性表象とを結びつけるのはあまりに安易だろう。しかし、それでもなおこのイリガライの言葉は、女性の身体に加えられる操作(manipulation)が、想像上の支配や権力の確立と不可分であることを教えてくれている。

近代国民国家が、「想像の共同体(imagined community)」であるならば、そして、アジアのキュビズムが、アジアにおける近代国民国家の成立と関わりがあるのだとすれば、「想像上の権力」がいかんにして構築されており、その構築にキュビズムが関わったのかを考えていく必要があるように思う。例えばカタログには、シンガポールの中国人画家ソーピンの《マレーの女》に、「自らと同じ『国民』として他民族を捉え直そうとする真摯なまなざしを見ることは可能だ」という一文があるが、これは非常に示唆的なものに思われる。⁽⁶⁾ 「複数の」民族と「多様な」文化を内に孕みながら、なおかつ「国民」という「ひとつの、単一の」表象にまとめ上げようとする想像力と、女性表象とが関わり合う様相は、「想像上の権力」とモダニズム美術

との関わりを考察するためのひとつの端緒になりうるのではないだろうか。
女性の身体は、多様かつ多層的な「想像上の権力」が賭けられていた
場、それが確立されていくために操作を加えられる場なのだとも言えるの
かもしれない。

註:

1. ジグムント・フロイト「無気味なもの」『砂男/無気味なもの』(種村季弘訳、河出文庫、1995年)、pp.89-170。
Sigmund Freud, "The Uncanny, (1919)," *The Penguin Freud Library, Vol. 14 Art and Literature* (London and New York: Penguin Books), pp.335-376.
2. ジグムント・フロイト「フェティシズム」『S.フロイト、エロス論集』(中山元訳、ちくま学芸文庫、1997年)、pp.281-292。
Sigmund Freud, "Fetishism"(1927), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XXI (1927-1931), (London: Vintage, 2001), pp.149-157.
3. ジグムント・フロイト「メドゥーサの首」前掲書、pp.275-280。
Sigmund Freud, "Medusa's Head" (1922), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVIII (1920-1922)(London: Vintage, 2001), pp.273-274.
4. Yves-Alain Bois, "Painting as Trauma," *Art in America*, June 1988, pp.130-140, 172-173.
5. リュース・イリガライ「女の市場」『ひとつではない女の性』(勁草書房、1987年)、pp.223-250。
Luce Irigaray, "Women on the Market", *This Sex Which Is Not One* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp.170-191.
6. 後小路雅弘「ネイション—国民の創生」『アジアのキュビズム』展カタログ(東京:東京国立近代美術館/国際交流基金、2005年)、p.101.

アジアによるキュビズム的肉体の獲得:「第二の故郷」

バート・ウインザー=タマキ

[カリフォルニア大学アーヴァイン校美術史学部准教授]



バート・ウインザー=タマキ

20世紀初期ヨーロッパのキュビズム運動から派生した人間の身体を表現するきわめて斬新な視覚語法は、地球全体に広がる潜在力を秘めていた。また実際に、キュビズム的な物の見方の諸側面は、20世紀全般を通じて折々、世界各地で絵画を含む様々なメディアにより表現された身体の図像に見出すことができる。キュビズム的な人体表現の方法におけるアジアの特性を見定めるため、本稿はまずキュビズムの身体的明確な特徴を指摘することから始めて、次にキュビズム的な身体表現の技法がアジアの主題の扱いに与える影響のおおまかな輪郭を推論し、最後に日本、インド各2名の画家の作品に見るキュビズムの身体的獲得法を考察する。

I. キュビズムの身体とは何か

議論の理解を助けるためにも、1906年から1913年のピカソを規範とするキュビズムの画家たちが油彩画に描く身体に加えた4つの操作を指摘することによって、キュビズムの身体を定義づけてみよう。ピカソをはじめとするキュビストは、人間の身体の形態にまつわる多様な理想、神話、知覚を過激な芸術的操作により侵し、抽象化し、覆した。⁽¹⁾これらの操作は次のように要約できるだろう。

基本的に、キュビズムの身体とは、その全体性を侵された身体である。キュビズムの身体はしばしば断片化されたように眼に映り、引きちぎられたことを暗示する。ピカソの新しさは「閉じられた形態を貫いた」ことであり、ピカソ自身「遺体を解剖する外科医のように」画題を観察したと言われる。⁽²⁾ピカソ自身も自らの作画法を「破壊の挿話」と呼んだ。⁽³⁾《アヴィニヨンの娘たち》(1907年)はキュビズム運動の礎となった作品と呼べるだろうが、そこには性病、性的不安、アヴァンギャルド同士の激しい対立に根ざす恐怖に満ちた絵画的暴力が繰り広げられている。

キュビズムによる身体の侵犯には、身体の抽象化も含まれる。身体を表現の実験的な体系に従わせることによって、現実の身体の擬態から引き離すのである。とりわけキュビズムの視線は身体を空間の中に溶解させ、相反する角度から同時に対象を見つめ、骨格を非有機的な格子に置換し、

脈絡のない布、断片的なテキスト、シンボルによって認知度を高める。キュビズムのこのような手法で描かれた身体の存在論的地位には疑問符がつくものの、表現自体は絵画面と密接に関わる多様なリズム、整然とした図案により明快さを失わない。

キュビズムが攻撃の標的に選んだのは、生きた身体の血と肉に関わる思想よりも、アカデミックな絵画の産んだ身体のとりました画像であったのだろう。19世紀後半から20世紀初期の美術教育の現場では、大半が古典的な身体の研究、讚美を学習の中心に据えていた。若い頃にこうした訓練を受けたピカソは、作画の手順、教育用の方策、そしてアカデミックな絵画制作の規範ともなる均整のとれた古典的身体を引用し、それを根源から覆すことにより、キュビズムの語法を案出した。

身体の断片化、身体の抽象化、身体についてアカデミー派の抱く理想像に攻撃をしかけるのに加えて、キュビズムは、パリを中心とする美術界には馴染みの薄い、原始的な身体の捉え方を用いて、身体を見慣れないものとした。ピカソは《アヴィニヨンの娘たち》の頭部をアフリカとイベリアの仮面に置き換えて、モデルとなった娼婦の白人の肉体を異化した。さらに美術界におけるピカソ自身のイメージも、ムーア人の血の交じる「野蛮なスペイン人」との噂が立ち、曰くのあり気なものとなる。キュビズムの身体は解剖学上の秩序を乱し、杭から胸を垂らしたり性器を顔につけるなど奇妙な再構成を経て、一層実体からの乖離を深める。

II. アジアの主体に対し、キュビズムの身体はどのような影響を及ぼせたか
キュビズム的身体の諸要素は、20世紀全般を通じて、驚くほど多様なアーティストに採用された。こうした伝播の状況を知れば、アジアの表現主体がキュビズム的身体を道具とした時の利点と危険性について推理してみたい。アジアの画家たちのキュビズム的身体の展開の仕方については、次節で考察する。ここではヨーロッパのキュビズムが創出した侵犯され、抽象化された反アカデミズムの見慣れぬ身体に対するアジアの見方を分類してみよう。

岡倉天心(1862-1913年)やアーナンダ・クーマラスワミー(1877-1947年)等が提起した西洋と東洋を対立する二極と捉える美術論に賛同する人びとは、キュビズムはそうした二極構造が前提とする西洋の擬態的な写実と東洋の精神主義の対照を突き崩すものだけに、主張の見直しを迫られると想像される。ところがキュビズムの身体は、西洋と東洋の差異をさらに厳格化、本質化しようと願う者と、この二極構造を批判、あるいはさらに

複雑化しようとする者との間に検討材料を提供するとも考えられる。この曖昧さはベンガル出身の画家であり美術教育にも携わったナンダラ・ボース(1882-1966年)の美術と人体の構造に関する思考にも見てとれる。ボースは「人体の構造を多様性、形態、動作に注目して検証」する東洋の見方と、「人体を解剖」する西洋の見方を対照させた。キュビズムは二極構造の中で西洋的な身体思考に容易に適応しそうに思われるが、ボースは「東洋の美術」と「西欧の近代美術」がどちらも「解剖と遠近法という科学的原則」を無視しうるのはなぜかという問いにも興味を覚えた。⁽⁴⁾ この問いは東洋と西洋の差異を無前提に認めることを拒み、キュビズムによる解剖学に基づくアカデミー的身体思考の拒絶を、近代美術が東洋的な方向に舵を切った証と見る可能性を開く。同様に、もしピカソが身体を包摂するものを溶解させる形態表現の語法を発明したとするなら、それは身体を「エネルギーの軌道」の連鎖と「機能的器官の……動的相互作用」⁽⁵⁾と理解する中国古来の人体構造の捉え方を視覚的に表現するのにも有効なのではないか。

キュビズムが東洋にとって意味を持ったのは、古典的身体の再現法(ピカソも19世紀末に父親、並びにいくつかの美術学校からこれを吸収した)を学生に手ほどきする教育制度が、例えばインドではイギリスにより、日本では明治時代の西欧化により、確立していたからである。こうしてピカソが主導したキュビズムによるアカデミー的な身体への侵犯は、ただちに1910年代の萬鉄五郎の東京美術学校に対する反抗、1940年代のF.N.スーザのボンベイ美術協会に対する反抗と密接に結びつく。

アーティスト自身の身体と、美術学校が理想とする古典的な身体との間のかかなりの落差を考察するには、人種の要素を考慮に入れる必要がある。ヨーロッパの美学生は学校でデッサンするベルヴェデーレのアポロの石膏像を自ら属する人種の美の典型と見なせるのに対して、アジアの学生はこのモデルとはまず人種から異なる。とはいえ、ヨーロッパのアーティストは、学校でデッサンする古典的身体に例外なく親近感を抱くと考えるのも誤りだろう。事実、1922年には日本語で次のような文章が書かれている。

ピカソは黒奴彫刻につづいて黒奴絵画に魂を向け始めると、このスペインの野蛮人は何の惜気もなくその荒々しい呼吸と大きな掌とを以てこの芸術をつかんだ。……彼は黒奴芸術が彼に啓示した立体とすべての幾何学的な形体を彼の作品の上に荒々しく応用した。彼にはサルモンが云ったとほり「攻撃する」と云ふ言葉

のみが彼の表現様式の苦悶と、その道に於ける作画の態度とを
表はすことが出来る。⁽⁶⁾

ピカソが古典を体現する雄々しいモデルとの親近感を拒絶したことは、そうしたモデルから不本意ながら疎外されるアジアのアーティストの置かれた状況を宥和することにもなった。アジアのアーティストは自らの身体と古典的な規範との不変の相違に苦戦を強いられていたので、ヨーロッパの内部にプリミティブな他性が噴出したことによる衝撃との出会いは心地よいものだったに違いない。

キュビズム的身体がアジアならびに余所の地にあたえる第一印象は、めくるめくような新奇さと呼んで差し支えないだろう。キュビズムのイメージは「奇と呼び怪と叫ぶべき」⁽⁷⁾ものだった。アジアの人びとが感じとった新奇さの一部に、西欧性があるのは明らかである。キュビズムの身体はヨーロッパの文化の軌跡、つまりルネサンス以降の絵画の伝統から根源的に離脱し、セザンヌに多くを負う中で意味を獲得した。言い換えれば、建畠哲氏の指摘にもある通り、「西洋の記号」⁽⁸⁾であり、これはキュビズム的な身体にもあてはまる。その意味では、根源的な翻訳の過程を経ない限り、キュビズムの身体がアジアの画家にとっての「私の身体」として、隠喩的にせよ内部に住みつづけるものとなる可能性はきわめて少ないと思われる。

III. アジアの画家たちはいかにしてキュビズムの身体を獲得したか

それでもアジアの画家たちがキュビズム的身体の絵画と関わり、その作品と論理からキュビズムの身体を獲得するにいたる幾つかの道筋が見てとれる。萬鉄五郎(1885-1927年)はアジアで最も早い時期に身体をキュビズムの様式で描いた画家のひとりである。萬が1917年に手がけた《もたれて立つ人》(図1)は機械のロボットのイメージと厳つく、土臭く、原始的な血気盛んさの風変わりな取り合わせが何とも魅力的だが、作品が描かれた大正時代の日本では、端正な身体を見慣れない形に貶め、墮落させたものとして、世間の神経を逆撫でしたに違いない。萬の描く身体を示すこれら2つの特徴、つまり弾性のある四肢のロボットに似た外観、そして身体に母なる女神の印象を添える繁殖力の予感、は、キュビズム的な身体のイメージと関連すると考えて差し支えないだろう。1914年に発表し、その後もしばしば繰り返される声明によれば、しかし萬自身は自作は機械性ではなく原始性を体現すると思った。萬はキュビズムと未来派を「正しく文明的産物と見ねばならぬ。文明というものに立脚する」と貶し、「僕によって野蛮



図1: 萬鉄五郎《もたれて立つ人》
1917年、油彩・カンヴァス
[カラー図版1]

人が歩行を始めた」と言い放つ。⁽⁹⁾これからすると、萬がキュビズムの身体を獲得するのに、野蛮/文明の対立の折り合いをつける私的な作業のやり直しを必要としたことは明らかだろう。この作業にはヨーロッパのキュビズムに多くの前例があり、萬の生きた大正時代の日本でも多くの人に取り組んだことは言うまでもない。⁽¹⁰⁾

キュビズム的な身体を描く萬の先駆的な試みが当時の世相や前衛派の試行と隔絶したものであったとすれば、30年以上の時を経て、またひとりの日本人画家がキュビズム風に歪めて描いた身体は、当時の日本社会の切迫した状況を象徴することになった。鶴岡政男(1907-1974年)の《重い手》(図2)は日本が降伏し、アメリカの占領下にあった時代のイデオロギー的な覚束なさ、経済的な困窮状況に特有なある種の精神的麻痺を表現している。この作品は人体を侵犯するピカソの語法を思い起こさせると同時に、そうした借用を実に個性的に、また凄惨な社会状況にあてはめているため、うずくまる身体に重くのしかかる不穏な桁や梁、象のように変形した身体の一部は、アトリエの中の創作行為により形成される近代派の歴史よりも、実社会の歴史の苦しみに遥かに生々しく伝える。身体の一部を重苦しく膨らませた姿は、数年後に画家本人が述べ、後に頻繁に引用される、「事ではなく、物」⁽¹¹⁾を描くように画家たちに促す言葉の前触れとも呼べるだろう。鶴岡の論理によれば、近代性の重荷が極限まで増大しているのは明らかなため、画家が人間の身体と関わる出来事、例えば認知や愛などを描いて身体を人間らしく表現することはもはや望めない。画家はただひたすら、ずっしりととしかかる重荷自体に視線を集中すべきである。極端な主張の出典はキュビズムのコラージュにあると考えると、いっそう痛切さが増す。キュビズムのコラージュでは描かれた身体が、「実」物の断片にも見える図柄を印刷した紙切れや新聞あるいは布地の侵入を許しているからである。



図2: 鶴岡政男《重い手》1949年、油彩・カンヴァス[カラー図版2]



図3: K.G. スブラマニヤン《母子》1953年、油彩・板

鶴岡の《重い手》からわずか4年後、インドの画家K.G.スブラマニヤン(1924年-)がはるかに抑制の効いた、より洗練されたと言ってもよいキュビズムの手法を用いて、赤子に授乳する女性を描いた(図3)。スブラマニヤンは1930年代にヨーロッパでは「写実主義の鏡面をがむしゃらに砕くキュビズムの試みは、既に先細って様々な幾何学性に収斂するか、あるいは枝分かれして抽象派の袋小路に追いこまれた」⁽¹²⁾と記している。したがって《母子》はこうしたヨーロッパにおけるキュビズムの失墜から20年後に描かれたことになる。スブラマニヤンは総合的キュビズムの語法を巧みに用いて、赤子と授乳する母親の交錯する姿を黒の明快な線に隈取られ、明るく

彩られた面の編み目として描き、望ましい現実が実際にも「砕けた鏡面」になりかわったことを示唆した。ギーター・カプールはスブラマニヤンが遅ればせにキュビズムに手をそめたのは「辺境にある者は主流文化が墮落の兆しをみせた時に、これを取り上げる。『キュビズムの登場』はこの時機にあたる」⁽¹³⁾と解説した。キュビズムの反体制的な姿勢がヨーロッパ以外の土地で近代主義について思考する人びとを力づけるものであっただけに、1953年の時点では、ヨーロッパ絵画のそれ以降の展開よりも好ましく見えたのだろう。

スブラマニヤンはこれ以降も繰り返しキュビズムに触れてはいるけれども、それはキュビズムを文明の徒花にたとえる萬の論理と似通った封じ込めにほぼ終始する。例えば単なる擬態ではなく記号論的な視点を軸に表現を構成する点でキュビズムを評価しているが、その源泉をただキュビズムのみならず、「それに先立つ、非西欧の伝統」に求める。⁽¹⁴⁾ またスブラマニヤンがキュビズムの技法を最も目立つ形で用いたのは1953年作の《母子》など、現在まで連綿と続く長い画業におそろおそろ踏み出した時期に属する。⁽¹⁵⁾ スブラマニヤンは成長するほどにキュビズムとは袂を分かち、南アジアの文化とのつながりの明らかな、より自信に満ちた画風に接近してゆく。

キュビズム風の作品を離れて、日本画、南画といったアジア的な様式の明確な作品の制作に取り組んだ萬の画業にも、同様の傾向を認めることができる。したがって、萬とスブラマニヤンの例を見る限り、キュビズム的な身体をアジアの近代絵画に採り入れた場合には、それが刺激となってアジア土着の身体へ関心が移り、キュビズムの影響は痕跡ほどしか残らない結果に終わると推論できそうである。とはいえ、キュビズムの身体を採り入れるにあたってのこのパターンを、アジアに特有なものを見なしたいという誘惑に駆られるとしても、世界の他地域にも同様な傾向のあることを知れば、いくらか歯止めがかかるのではなかろうか。非ヨーロッパ出身のアーティストによる身体の土着的イメージの発見がとりわけ劇的に、また早い時期に行われた実例として、1913年から1917年までヨーロッパにおいてメキシコ風キュビズムの作品を歴大に制作した後、メキシコに帰国して民族主義的な具象の作風に回帰したディエゴ・リベラ(1886-1957年)を挙げることができる。⁽¹⁶⁾ リベラの名高いメキシコ壁画様式にキュビズムの果たした役割を見ると、萬ならびにスブラマニヤン等の画家によるキュビズム的身体の借用も、「アジア」にこだわることなく、広く世界的な枠組みに置くほうがよりよく理解できるように思われる。



図4: F. N. スーザ(たわむれ)1963年、油彩・カンヴァス[カラー図版5]

さて、F.N.スーザ(1924-2002年)に目を転じると、こちらはキュビズムと距離を置く必要を感じることなく、キュビズム的な身体の描き方を実践し続けた。ピカソが《アヴィニヨンの娘たち》を描いてから半世紀あまりを経て、スーザはピカソの作品を粗っぽくパロディ化した作品を、カンヴァスに油彩のグリザイユで描く(図4)。ピカソの描き方でも、ブラックに「無理やり灯油を飲まされたり、縄を喰わされる」⁽¹⁷⁾ような気分になると言わせたほど世間の神経を逆撫でした5人の娼婦が、ここではさらに激しい嫌悪感を引き起こすような姿で登場する。スーザはピカソの描くあつかましい妖婦のかぶる仮面を殊更によそよそしく女嫌いを連想させるものとした上で、疾病を想起させる痕跡を身体に記して奇形化し、左端の女には動物の脚と蹄のついた足を与えた。

アジアの主体性を体現するものとしてこの作品を検討するには、インド出身のスーザはヨーロッパ出身のピカソの神話的な男らしさを改竄したと見なせばよい。ところがヤショダラ・ダルミアは、スーザは「西洋の仲介を経て『原始性』を採り入れた」⁽¹⁸⁾と解釈し、ピカソを仲介者に位置づける。皮肉なことに、この論理によれば、「土着の情報提供者」はインド生まれのスーザではなくヨーロッパ生まれのピカソとなり、ピカソがスーザに代わって原始性を評価する役割を担う。ところがスーザ自身はこうした混種性という苦境にあったからこそ、ピカソなどヨーロッパの近代派とも縁ができたと考えた。本稿の表題に選んだ「第二の故郷」という言葉は以下に引用するスーザの声明から抜き出したものである。

近代美術を異種混合と呼ぶのであれば、エコール・ド・パリは何か。マティスは「ペルシア風」、ファン・ゴッホは「和風」、ピカソは「アフリカの」、ゴーギャンは「ポリネシア風」にもなるだろう。エコール・ド・パリの作風を拝借するインドの画家は、第二の故郷にいるのである。⁽¹⁹⁾

「第二の故郷」という言葉で、スーザはインド人の文化生活とヨーロッパの近代主義に共通すると感じた故郷との隔絶感を表現したのだろう。近代を生きるスーザは、どの土地にも自分の根を感じられない環境で暮らさざるを得ない。ポルトガルの植民地ゴアで厳格なローマ・カトリック信仰に従い育てられたスーザは、成長して画家となってからも生涯の大半をロンドンとニューヨークで過ごした。したがって、スーザは近代のインドとヨーロッパにおける異種混濁の状況をより鋭く意識する立場にあったはずである。

インドで体験した偽善的なカトリック信仰と欺瞞的なヴィクトリア朝的な思潮—ヴィクトリア以上にヴィクトリア朝風⁽²⁰⁾—を攻撃する手段として、スーザがキュビズム、シュルレアリスム風にピカソ化された身体を用いたのは、アメリカ軍の占領下におかれた日本社会の病理を暴こうとして、鶴岡が同じくピカソ化された身体に着目したのと同じく近い関係にあると見て差し支えない。さらに、スブラマニヤン等のアーティストの視野にキュビズムが大きな影を落としていたこと、そしてキュビズム的身体を獲得、あるいは克服しようとする彼らの試みに明らかな傾向は、スーザの体験した異種混雑性が広くアジアの近代性に共通する特徴であることを示唆している。キュビズム的身体は主体性を引き裂かれた人物、アジア諸国の多様な文脈の中で、異種の社会体験を混雑することを不快としない人物の姿をおそらく提示したのである。萬、鶴岡、スブラマニヤン、スーザは各々の手法に基づき、油彩でキャンバスに描いた身体を侵犯、抽象化、歪曲、疎遠化する過程に置いた。キュビズム的身体は、身体を描く他の近代画法を不十分に思わせるような近代に生きる者にふさわしい鑄型だった。アジアのアーティストによるキュビズム的身体の獲得は、近代アジアの体験を取り戻す過程であり、「第二の故郷」にはほかならない。

(木下哲夫 訳)

註:

1. キュビズムの身体に関する近年の研究については、以下を参照。Christopher Green, ed., *Picasso's Les Femmes d'Alger* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism* (New Haven: Yale University Press, 2003); Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures & the Creation of Cubism* (New Haven: Yale University Press, 2001).
2. 「閉じられた形態を貫く(Piercing closed form)」と評したのはダニエル・カーンワイラー(Daniel Kahnweiler, 1915年)、解剖の隠喩はアポリネール(Apollinaire, 1912年)のもの。C. Harrison & P. Wood, eds., *Art in Theory, 1900-1990* (Oxford, UK: Blackwell, 1992), pp.206, 180.
3. ピカソの形容は1935年のもの。Harrison & Wood, *Art in Theory*, p.499.
4. Nandalal Bose, *Vision & Creation* (Calcutta: Visva-Bharati Publishing Department, 1999), pp.22-30.
5. John Hay, "The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy" in Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), p.84.
6. 中川紀元「ピカソと立体派」(日本美術学院, 1922年)、pp.21-22。「海外振興芸術論叢書」第4巻(東京:ゆまに書房, 2003年)、pp.220-221.
7. 浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報 昭和51年度』(発行年:昭和53年3月)、p.88に掲載されている小林萬吾の言葉より。
8. 『アジアのキュビズム』展カタログ(東京:東京国立近代美術館/国際交流基金, 2005年)、p.13.
9. 萬とキュビズムの関わりについては以下を参照。Alicia Volk, *The Japanese Expressionist: Yorozu Tetsugorô (1885-1927) and the Language of Modern Art*, Ph.D. dissertation, Yale University, (May 2005)のpp.153-154に翻訳されて引用されている。萬鉄五郎「鉄人画論」(中央公論美術出版, 1985年)、p.59を参照。
10. この時代の日本の政治文化における開明性/野蛮さの対立については、以下を参照。Jason G. Karlin, "The Gender of Nationalism: Competing Masculinities in Meiji Japan," *Journal of Japanese Studies* 28:1 (Winter 2002), pp.41-77.
11. 峯村敏明「触覚のリアリズム—噴出したもう一つの日本」『1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた』展カタログ(東京:目黒区美術館/多摩美術大学, 1996年)、p.107からの借用。

12. K.G.Subramanyan, *Moving Focus; Essays on Indian Art* (New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1978), p.81.
13. カプーアの「キュビズムの時」はジョン・バージャー (John Berger) からの借用。Geeta Kapur, *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (New Delhi: Tulika Books, 2000), p.120.
14. Subramanyan, *Moving Focus*, p.27.
15. スブラマニヤンの作品全般については、以下を参照。R. Siva Kumar, *K.G. Subramanyan, A Retrospective* (New Delhi: National Gallery of Modern Art, 2003).
16. Ramón Favela, *Diego Rivera: The Cubist Years* (Phoenix, Arizona: Phoenix Art Museum, 1984).
17. Green, *Picasso's Les Femmes d'Alger*, p.134.
18. Yashodhara Dalmia, *The Making of Modern Indian Art: The Progressives* (New Delhi: Oxford University Press, 2001), p.98.
19. F.N.Souza, "Cultural Imperialism," *Patriot Magazine* (February 12, 1984)を以下で引用。Dalmia, *The Making of Modern Indian Art*, p.98.
20. スーザを以下で引用。Edwin Mullins, *FN.Souza* (London: Anthony Blond, 1962), p.44.

討論

司会(松本透): それではディスカッションを始めたいと思います。

ジョン・クラーク: フェティシズムについて、田中さんの提示された論拠を正確に把握できたかどうかわからないので、別の形で質問したいのですが、よろしいですか? 女性表象を支配しようとする動きは、支配力の弱体化、あるいは西洋のヴィクトリア朝的なディスコースによる支配を、フェティッシュ的な関心に代えようとする表われなのでしょうか? つまり、そのようなディスコースを積極的に、かつ肯定的に支配するにあたって、女性の身体が介在するものなのでしょうか?

田中正之: はい、そうです。

クラーク: 私は賛成できません。

田中: なぜですか。

クラーク: なぜならば、自分以外の作家の表現様式を採り入れる作家は、誰もが様式の「祖」となるものと攻撃的な関係で結びついているからです。私は、美術のディスコースをもって攻撃的な支配であるというふうには考えていません。むしろ、戯れ(play)なのではないかと考えています。田中さんは、リユース・イリガライのフェミニスト理論を取り上げていますが、彼女の理論は男性の文化人類学的理論の上に構築されている点が問題だと思います。レヴィ=ストロースは、1950年代に最初に親族関係の研究を行い、女性が男性の間で循環している点を指摘した最初の学者です。彼は、男性と女性のジェンダーに象徴されるように権力構造の階層間で行われる交換と、社会における女性の立場に目を向けました。

それから、女性の快樂の問題も議論に入れるべきではないでしょうか。階層構造の中で、男性の支配に積極的に対抗する立場からジェンダーを

捉えてしまうと、女性身体の表象における女性の快樂についての説明はつかないでしょう。男性身体の表象についても同様のことが言えるかもしれません。キムさんが発表した女性作家の作品には、明らかに快樂が見てとれたと思うのですが。

田中:基本的にはクラークさんのご発言に賛成します。たぶん実質社会においては、女性というのは何らかの主體的な役割を果たしている、あるいはある程度主体性を持っているということはもちろんあるわけで、そういうものが表象されている美術作品、あるいは扱っている作品もあり得ると思います。さらに男性が押しつけたようなフェミニティを、むしろ壊すような表象を描いている作品もあり得ると思います。今、具体例を出せませんけれども。そういう表象があるということ自体は、私は否定しません。すべてがすべて、女性を支配しているようなイメージであると言いたいわけではありません。しかし、私が今回の発表で取り上げた作品に関しては、むしろそういうところを感じるということを議論したかったわけで、もちろんそれ以外の他の解釈の可能性が無いわけではないと思っています。

司会(松本):今、議論になっている作品は、F.N.スーザの《黒い女》をはじめ、田中さんが取り上げられた3人の女性像だと思いますが、確かにフロイトのフェティシズム理論だけで解釈しきれとは思えません。一方、田中さんが解釈の出発点にされた不気味な(uncanny)印象、恐ろしい感じ、威嚇的な感じといった印象自体はとても強いものです。土着の信仰とか宗教との関連も含めて、これについてどなたか、何か示唆がある方はお願いいたします。

林道郎:今問題になっているスーザのイメージに関しては、インドの方が今回いらっしゃらないのが非常に残念です。本来は、この絵が描かれたコンテキストをもう少し詳しくわかった上で議論すべきだろうと思うからです。ただ、私がイメージから受ける視覚的な印象からいうと、田中さんがフェティシズムの理論を使ってこれを読み解かれたのは理解できます。というのは、精神分析理論においてフェティッシュというのは、要するにファルスの代替物として機能するものですが、同時にそれは去勢不安を引き起こすわけですね。つまり、それだけが状況から切り離されて屹立しているのだ

けれども、であるがゆえに、いつも切断、あるいは交換の可能性を持たされている。それをイメージの問題に置きかえてみると、このスーザのイメージのように、正面像であってアイコンックであって、しかも背景がモノクロームで、女性像だけが切り離されて抽象的な空間の中に存在している。フェティッシュの、状況からの「屹立」と「切断／交換可能性」の印象が同時に満たされたイメージだと思います。加えて、そのディフォーメーションがすごく、なおかつ身体各部分は、ファリックなその変形を伴っているの、なおさらその不気味な感じ、あるいは両義性が強められている作品だと思うのです。だから田中さんの話を聞いて、「ああ、なるほど、そういうふう読み解けるのかな」と納得しました。ただ、もう一方で、チョン・ソーピンの《マレーの女》という作品はどうなのかなという感触を持ちながら聞いていました。田中さんが、最後の部分で言及されたことは、確かにとても重要だと思います。つまり、これはシンガポールで中国人画家が《マレーの女》を描いているという、つまりアジア対西洋とかではなくて、シンガポールというコンテキストの中でも別の民族同士が表象し合っている状況であるわけです。そういうコンテキストで考えると、確かに国民国家への統合の動きの中で、こういった女性像の表象が、画家を含めた見る側の主体性を確立していくための媒介項としての役割を果たしたと読むことは可能かもしれないし、考える価値のある問題だと思います。ただ、理論としては整然としていいのですが、絵から受ける印象は、何かどうもそれだけでは片づかないだろうという感じがします。もし、シンガポールのこの絵の背景について、マシャディさんとかどなたか知っている人がいれば、お話ししていただきたいと思います。

司会(松本):マシャディさん、いかがですか。

アフマド・マシャディ:ソーピンは、1947年に中国からシンガポールに渡って来たわけですが、この作品は、シンガポールに来て3年後の1950年に描いたものです。1952年にバリで描いた作品の中でも女性に何か魅了されていた様子が伺えます。

とはいえ、彼の持つ「中国的」なものや南洋地域に対する感情と、中国で得た美術史の知識を採り入れているという予備知識と関連づけて作品を見ていく必要があると思います。まず、この作品の主題は彼にとってキュ

ビスマ的表現であると同時に、民族的なものだと言えます。ゆえに現地の文化と現地の女性と彼の関係、あるいは彼なりのそれらに対する解釈が要求されます。しかし、私は過剰な解釈を加えることについては消極的です。最大限解釈したところで、この作品は、おそらく南洋に到着したことを象徴的に表わしたもの、あるいは、南洋での適応を表わしているものではないかと思います。移民作家であったこと、そして、自分の価値観に対して新しいと感じたものやプリミティヴィズムへの関心、そして新しい環境を表わすために必要となった新しい言語の探求、といった視点も必要でしょう。

司会(松本):この作品で特徴的なのは、やはり普通の意味での女性の姿かたち、そして画面を直線が切り裂いていること。これはウインザ=タマキさんがおっしゃった一種の異化効果(defamiliarization)のようなものを感じますし、まさにその直線ゆえに、私たちはこの展覧会の出品作の一点に選んだわけです。もう一度マシャディさんに伺います。あのような普通の人物像を直線で切り裂くような作品を、ソーピンさんは他にも描いているのですか?

マシャディ:ソーピンは、1947年にシンガポールに来てから1983年に亡くなるまでの36年間、シンガポールで制作活動を続けました。この作品は、到着して3年後、まだシンガポールでの生活が始まって間もない頃の状況を表わす興味深い一点だと思います。近代的な考え方を高めて発展させることに関心を寄せていた彼は、それを鋭い線で描きました。主題について言うならば、新しいと感じる人物へと視線を向けたのかもしれませんが。つまり、それまで親しんでこなかった主題です。プリミティヴィスト的な態度によって、現地の主題を扱うことによって特徴のある要素を引き出すことができたのではないのでしょうか。そして、時がたつにつれ、官能的な表現が表面化します。特に1952年のバリへの旅行以降はそうですね。1970年代、80年代までには、バリ女性を描いたシリーズをいくつも手掛けるようになります。大変装飾的で官能的な表現を採り入れ、グスタフ・クリムト的要素も加わります。洗練されて、細長く、エキゾチックな様相で女性が描かれているのです。

女性に関する主題は、1950年代以来、継続的に扱われているわけです。時間の経過とともにエキゾチックな要素が増幅していきます。先住民をアプロプリエートし、プリミティヴなものに魅了されたことにより、作品が方

向づけられたとも言えます。

司会(松本):後小路さん、お願いします。

後小路雅弘:田中さんが私の文章を引用されたので一言申し上げますが、ソーピンの作品の中でも、この、ある種不調和な、不安で何か不気味な感じを非常に強調しているということは、彼の作品の中でも特異なものではないかと思います。この時代のシンガポールあるいは英領マラヤにおいて、あるいはその周辺地域を入れても、まだその国民の形がどのような形になるのかということは、不安定であり、激動の時代であったと思います。ですから、そういう時に、やがては同じ国民という枠組みの中に入っていくのかもしれませんが、国民の形成過程と言いますか、その中でやはり眼差しもそれ以前の非常にエキゾチックなものを見る眼差しから、真摯なものに変わりつつあるのだけれども、そこにある種の恐れや不安というものが、自ずと反映しているのではないかと思います。

マシャディ:後小路さんの指摘するソーピンの多文化主義と先住民との交流への関心ということについては、ある意味で正しいのではないかと思います。しかし、一方で、彼が先住民と関わる時の態度に目を向ける必要があります。彼の扱う主題は純粹に主題なのです。そして、殆どの場合、村の生活で休息をとる人の姿、あるいは日常的な仕事に従事する姿というように、のんびりとした牧歌的な場面を切り取って描いています。民族学的な研究にも似て、マレー人は中国人やほかの人種と区別されています。そのことこそが、彼が中国的な予備知識を持ち込んでいる表われなのです。

また、1950年代当時の状況を詳しく振り返ってみると、シンガポールは大変断片化されており、政治グループ間の関係、そして異なる民族間の関係が緊張していたことがわかります。1950年には、戦時中にマレー人女性によってイスラム教徒として育てられたオランダ人女性マリア・ヘルトグの実母が戦後親権を主張し、最高裁判所が彼女をオランダに送還することを許す判決を出したことから、暴動が発生しました。非常に緊張が高まっていた時期だったわけで、その緊張感はソーピンの考え方に影響を与えたはずです。

これらの作家は、全般的に文化や歴史に対する深い理解に基づいて作

品を制作していたとは思えません。言語や文化との関わりは周縁的なものだったと思います。マレー人がのどかな風景の中で描かれています。1950年代は多文化主義的關係を構築するには、決して牧歌的な状況にあったとは思えません。シンガポールにとっては緊張感高まる困難な時代ではありましたが、作家がこのような厳しい状況を仲裁しようと努力していたとは思えないと思います。

司会(松本):当時の状況を説明していただきありがとうございました。ソーピンの作品はこれくらいにして、スーザの作品に移ります。これについては、田中さんはフロイトの側から話されましたが、バート・ウィンザー=タマキさんは別の角度から取り上げられました。ウィンザー=タマキさん、田中さんのフロイト的な解釈の可能性についてはいかがですか?あるいは別の考え方、ご意見でも結構です。

バート・ウィンザー=タマキ:田中さんの発表を聞きながら、里見勝蔵の一連の作品について思い出していました。開催中のキュビズム展に展示されている彼のキュビスト的作品ではなく、1930年代後半の《女》というタイトルの作品です。驚くほどサディスト的な性質を持ち合わせている作品なのですが、田中さんの視点は、この類の作品を解釈する時に役立つかと思います。特に発表の最後のところで理論を飛躍させ、政治的な状況に言及されました。実際に飛躍させたいような動機もわかりますし、同時に政治的文脈の分析も行えば大変効果的だと思います。里見勝蔵は、日本でファシズムが台頭した時期に活動しており、著書の中では、国家について情熱的に語り、女性像を描いた作品では、絵筆をまるで兵器のように使いました。その結果、彼の描く女性の姿からは美しさが消え、暗く、惨めな姿へと変容します。田中さんが括弧で括られた通り、里見のこのような衝動は、キュビズム作品に限ったことではありません。洋画全般が影響を受け、日本のキュビズムはそのサブ・カテゴリーとして位置づけられていました。里見のような作家たちは、軍事化と超国家主義が拡大する中であって、外国で培ったプロ意識と専門的な技術を維持しました。そして、ヨーロッパ的でプロフェッショナルな作家としてのアイデンティティという別のアイデンティティを強く主張しなければなりません。田中さんの理論は、ファシズム状況下の日本において、西洋絵画の女性ヌードの描写について分

析するための有効な枠組みを提示していると思います。

林:今おっしゃったことに関連してですが、スーザのケースは、ある意味で、里見のケースに似ているように思います。どういうことかという、里見は洋画を舞台にして活躍した画家です。つまり、西洋のメディアにどっぷり漬かっている。その中で、日本人としての主体性を獲得するために、自分がアクティブな行為主体であるということを保障してくれるような操作対象を見つけなくてはならない。自分自身が置かれている受動者あるいは不能者としての立場を逆転するために、操作対象に対して過剰に暴力的になるということがありはしないかと思うわけです。スーザの女性の人体の変形も里見に似て、私にはかなり過剰に見えます。彼はゴアで生まれて、それからロンドンに行って仕事をするという多文化的な環境にあったわけです。そして「西洋」の空間で「西洋」の媒体である油彩画を表現行為の舞台に選ぶ。主体性という意味では、マイナスからのスタートなのですが、それを逆転するために、操作対象である女性の身体に過剰にアグレッシヴになる、というようなメカニズムが働いていたのかどうか。それが気になります。

ウインザー=タマキ:そうですね。スーザが自分の経験について書いていますが、彼の作品は今おっしゃった方向で分析するのが賢明かもしれません。

一方で、同じ文脈から全く別の性格を持つ作家が現れることもありますよね。里見の文脈についても言えることなのですが。この分析方法を議論する限り、決定的な関係づけはできないわけです。しかし、表現が過剰になっている点はすばらしいと思います。歴史を振り返ってみても、前衛は過剰さによってショックを与えるという行為を歴史的に繰り返してきました。ライバルであるほかの前衛芸術家に対抗して、ショッキングな作品を制作するというのは作家にとって義務に近いとも言えるでしょう。過剰になる動機は、おそらくそこにあるのだと思います。

司会(松本):建畠さん、お願いします。

建畠哲:このスーザの作品や先ほどの《マレーの女》についても言えること

なのですが、非常に不穏である、不気味(uncanny)であるということが強調されました。過剰な暴力性ということが強調されました。確かにこれは彼らの本質なのですが、しかし基本的にはあくまでも《アヴィニヨンの娘たち》に対するカリカチュアという性格があるわけです。そこにはユーモアのセンスもあるし、また女性の、一番左の女性の足が動物の足になっているというふうにはプリミティヴィズムの逆説的な復権をキュビズム的にやってみせるとかですね。ある種のカリカチュアとしての、キュビズムの相対化の視線があったと思います。確かにキュビズムならでの、過剰な暴力性を持っているのは事実なのだけれども、両義性があるということは見なくてははいけない。《マレーの女》も確かに眼差しというのは、不気味な不穏なものを孕んでいて、それは中国の作家がナショナリティの形成期に《マレーの女》を見た時の独特の不安定な状況の中で生まれてきた形象であるとは思いますが、そこにもやはり両義性がある。この女性自身は眼差しは不穏であるけれども、ある種の民衆の女性としての強さ、逞しさみたいなものを持っている、構図からいっても三角形で非常に安定しているわけです。安定した構図の中に非常に残酷な垂直の線が入ってきて、分裂している。この健全な逞しい生命感を感じさせる女性が、不穏な眼差しをしているというのは、やはり両義性があると思います。

この両義性というのは非常に大事であって、私はさっき田中さんのお話を聞いていて、あるいはウィンザー=タマキさんの話を聞いていて、女性の表象がなぜキュビズムで行われたのか、それがなぜ1950年前後の独立前後の時期であったのか、そのことが良くわかったような気がするのです。これはやはりキュビズムは、過渡期のイデオロギーとして導入されたということなのであり、だから定着することはあり得なかった。それは植民地から独立する前後の時期であったけれども、ラフに言ってしまうと、例えばインドネシアなどはそうなのですが、独立する国家の国民は、被植民地であったという以外の統一の原理を持っていない。それを原理として、そこにナショナリズムを作っていく。ある意味では国民国家としての国民を捏造していく。その時にある種の権力をそこに導入するわけです。今までは植民地的な権力であったけれども、それを国民国家向けの権力と入れ替えてしまう。それも想像的な国家に向けていく。最終的には国家が成立するわけです。国家が成立してしまった時期には、もうキュビズムというものはいらない。国家を成立させるある種の想像力の中で、ナショナリズムを捏造していく。植

民地から国民国家への権力の交代であるわけですが、そこにキュビズムが導入されていく。それはいかにもキュビズムでなければならなかった。フォーヴィズムとシュルレアリスムであるならば、今までの自分たちの文化に、それなりにあったアイデンティティにどこかで結びついてしまうわけです。完全に外部からきた西洋の記号、他者の記号であるキュビズムを導入して、キュビズムの記号によって女性を描くという、権力を行使する。少し穿った言い方かもしれませんが、ナショナル・アイデンティティを形成していく権力と同じようなものが、キュビズムに託されていた。

だからそれは必ず過渡期の様式で終わってしまう。つまり権力が成立すればもういらぬわけです。そういうものとしてキュビズムを見なければいけなかったし、女性の表象でもなければならなかったと思うのです。女性というものがやはりそれ自体が非常に不穏な存在であると同時に、国民国家を確立していく中で、それを権力によって支配していかなくてはならないというシンボルでもあった。

私は不思議に思ったのですが、キュビズムがなぜこの時期に現れて国民国家が安定した段階では排除されていく、自然に消えていってしまうのか。最も国民意識が高揚しなくてはいけない時にスジョヨノ的なリアリズムではなくて、西洋という他者の典型であるキュビズムが、つまり本来ならばそこに最も導入されてはならないはずの記号が導入されたというのは、何か権力の交代の一過性の構造の中で機能しているのではないかという気がしてならない。キュビズムは完全に過渡期の思想であって、この時期にしか存在しえなかったのではないのでしょうか。

司会(松本):この絵が描かれた50年代は、シンガポールは独立していないわけですが……。

建畠:独立前後の時期の幅は、何年かはあると思います。国によっては、いわゆる国民国家形成に向けての努力が、独立で成就したという話ではないし、それ以前に独立意識が芽生えていてもいたわけですから、必ずしも過渡期というのはピンポイントの時期ではないと思います。

マシャディ:シンガポールの独立前後の時期についてですが、独立のタイミングは国によって異なると思います。当時、シンガポールでは、建国のた

めに多大な努力がなされていました。この地域では独立の気運が台頭してきていて、そういう意味では過渡期でした。ある年をピンポイントとして捉えるのは難しいですね。

司会(松本):ちょっといいでしょうか。今、建畠さんから両義性という言葉がでましたが、この《マレーの女》の場合、一方で三角形の非常に安定した構図があり、それが重厚さ(dignity)とか威厳とかを構図的には与えています。対角線方向に画面を線が切っていて、例えば顔の表現でも左と右では全く性格が違います。その違いをあえて言えば、向かって左側はより女性的で、右側はより男性的。これもひとつの両義性だろうと思いますし、そのような両義性があらゆるところに見出されると思います。田中さんが取り上げた女性像、これがなぜ怖いかという、単純な解釈のひとつは、彼女たちは男性性を持っているということです。女性性と男性性を両方備えているようなところがあって、それもまた怖さのひとつではないかと思います。このキュビズム絵画の不気味さ、不穏さを遡っていくと、どうしても《アヴィニヨンの娘たち》に行き着きます。この作品はですね、要はそれまでに無いような激しいデフォルメを女性の身体に加えるわけですが、その場合、女性はある意味では被害者とも見られる。ところがそうやってデフォルメされた顔なり人なりが逆に男性性と女性性の両方を持って、いわば見ている者に逆襲してくるような、被害者が加害者に転じるような両義性を持っていて、それがこの絵の不気味さのひとつかと思います。いずれにしても、建畠さんから「過渡期」というキーワードが出されたわけですが、過渡期というのは、あれかこれかではなく、あれもこれもというふうに、いろいろな要素が決定できずに渦巻いている状態です。そういう意味で、私には様々な両義性が浮動しているという、そんな印象を受けます。

林さん、どうぞ。

林:今、松本さんがおっしゃった両義性ということについては賛成しますが、両義性を「男性性」と「女性性」というのは、少し問題があるのではないかと思います。「受動性」と「攻撃性」というような言葉で言った方がいいような気がします。今日、田中さんとウインザー=タマキさんの話を聞いていて、私が改めて思ったのは、ピカソの仕事の中で特にキュビズムに至る仕事の中で、この《アヴィニヨンの娘たち》という作品がいかに例外的なもの
