

---

であるかということです。キュビズムが、あの作品からスタートしたのか、していないかという議論があります。ウィリアム・ルービンはこちらだと言うし、レオ・スタインバーグは、これはキュビズムでは無いと言うし、それは置いておくとして、いずれにしても、この後、分析的キュビズムにピカソが進んでいく時のプロセスを見ていると、ボディを扱っていても、あのような目の表現は消えていくし、マスク的な表現も抽象化されていく。ある種の「アカデミシゼーション」というか、「ニュートラリゼーション」というか、そういうプロセスがあるような感じがします。したがって、この絵がすごく例外的に見えてきました。それは逆にいうと、アジアのキュビズムからピカソの問題を見返した時に、初めて「ああ、そうか」という感じを受けたので、そういう意味でもとても面白かった。

司会(松本):フローレスさん、お願いします。

パトリック・フローレス:私は、クラークさんのコメントに戻りたいと思います。というのも、方法論の問題について重要な発言がなされたと思うからです。建畠さんは、基調報告の中で「生産的な誤訳」という刺激的な表現を提示されました。そこで私は、問題は翻訳の問題だけではなく、翻訳の可能性(translatability)ということについても考えが及びました。キュビズムはアジアの文脈でどれだけ翻訳可能なのかということです。そこで翻訳可能性の問題に対する答えを見つけるには、このような状況を把握する自分たちの方法を再評価する必要があるのではないかと考えています。例えば、アジアのキュビズムという文脈の中で、フロイトをどこまで翻訳できるのか。そしてまた生産的に誤訳するとによって、アジアのキュビズムと女性という2つの問題を議論できるのかどうか。フロイトに批判的な文章も存在します。フロイトは帝国主義的ディスコースに則っている、あるいは父性主義的ディスコースに則っているというような批判です。フロイトをアジアのキュビズム、そしてアジアのキュビズムにおける女性を議論するにあたって引用してきたわけですが、これらのテーマは、情報に基づく翻訳という観点から分析されなければなりません。田中さんが、フロイトの考え方を問題とするのではなく、フロイトの考え方を議論の大前提としていらっしゃる点が気になりました。キムさんはいかがですか?

---

金英那(キム・ヨンナ):田中さんはご自身の理論から、韓国の作品をどのように解釈されますか?フロイト的解釈をする場合に、朴峯賢(パク・レヒョン)の《屋台》をどのように解釈されますか?この作品の場合は恐ろしい様子もなく、どちらかというと威厳があるようにも思います。いかがでしょうか?

田中:フローレスさんとキムさんの質問に同時に答えたいと思います。まずフローレスさんの方に答えさせてください。批判は非常に正しいと思います。少し斜めからの答え方になるのですが、フロイトを使って、例えばこういうふうな作品解釈が出来ないかというのは、あくまでひとつの提案であるということです。逆に言えば、それを使って美術作品を解釈することによって、フロイトを逆に批判していくことも出来るだろうと考えているところもあります。なぜフロイトの理論を使ったのかというと、欲望とか権力とかというものを絵画で考えようと思った時に、差し当たり自分が拠り所出来る理論がなかなか無いというところもあります。それで使ってみたということです。フロイトの理論を全く正しいものとして扱っているように聞こえたとしても、それは確かにしようがないと思っています。ただ、私は、取りあえずはフロイトを使って解釈をしてみたかった。それによって開かれてくる解釈の可能性はあるだろうと思ったからです。

金(キム):アジアのキュビズムを議論する私たち自身が、各国の社会的ならびに政治的文脈を知らないということが問題なのではないかと思います。作家の作品や経歴などいろいろなことを知らないまま、作品を解釈できるのかどうかですね。アジアの殆どの国が1940年代には戦争を経験しており、戦争体験のイメージをつなぎ合わせたくなるのですが、韓国のように太平洋戦争と朝鮮戦争を体験している国で、このような問題を扱った作品はごく少数に留まっています。

朝鮮戦争の結果一連の争議が勃発したわけですが、このような状況の中で作家たちが非政治的な様式と主題を選択し、フォルムを重視するキュビズムに関心を寄せるようになったのは当然の帰結とも言えるでしょう。戦後の韓国は政治的、文化的、思想的混乱が蔓延し、作家たちは、美術を社会的あるいは政治的関心事から引き離したのです。

1950年代に、朴峯賢や金煥基(キム・ファンキ)は純粋絵画と近代のフォルマリズムに逃避しました。これは韓国人作家固有の態度だと言えます。他

---

---

の国であれば、作家の反応はまた異なるかもしれません。というわけで、異なる社会・政治的な背景から生まれてきた作品を、ひとつの枠組みで解釈するのは難しいと思います。

司会(松本):時間を超過していますが、とにかく既に手が上がりましたので、お二人から手短にお話しただいて休憩に入りたいと思います。

田中:キムさんの質問に答えていなので、答えたいと思います。まず朴峽賢の作品に関して言えば、女性画家であることが重要であると思います。私の解釈は、フロイトもそうですし、私もそうですが、見方自体が既にジェンダー化されているのだと思うのです。つまり、なぜ、私が発表で選んだような作品を選んだのかということに関しても、私の受容自体がある種ジェンダー化されていたからかもしれません。女性作家を扱う場合には、フロイトの見方自体、フロイトの理論自体がジェンダー化されていることも批判としてあるわけですから、女性作家を扱う場合は慎重にならなければならないということで、確かに去勢不安とかで論じて済まされるわけではないとは思いますが。ここで逆にキムさんに質問があるのですが、韓国の美術で、今回出された中で「母と子」のイメージの問題がありました。その中で母と子のイメージを朝鮮戦争の後にたくさん作らせた、何と云えばいいのでしょうか、社会的要請というのかコンテクストというの何なのかを知りたいと思うのです。それは例えば、ある種の国家的なイデオロギーに関わるものであるという議論も可能ではないかと。なぜかという、これは第一次世界大戦後のヨーロッパ美術では、戦後に国家の再建が要請されている時に子供を育てる母親がイメージとしてたくさん出てくる。女性の役割というものはそういうものなのである、というようなある種のイデオロギーを押しつけるものになっていないのかという議論があるのです……。

司会(松本):それは国家政策みたいなことですか?

田中:そうですね。少しフロイトとはずれるのですが、ある種のイデオロギー的な問題としては、そういうところが少し気になることです。

司会(松本):では、今の母と子の問題で何かありますか。

---

---

金(キム):1950年代に韓国政府は出産率の抑制を呼びかけていました。それまでは、子どもが4~5人いる家庭は少なくありませんでした。しかし、政府が「2人で十分」、「3人は多すぎる」というようなスローガンを掲げた後、子どもの数は激減しました。家族政策は成功しましたが、当時の政策と関係が深いとは思えません。むしろ、男性がいなくなったことや、大家族制度の解体の方が関係があるのではないかと思います。母親が家族の中心に据えられるようになったのです。

司会(松本):フロイト理論をはじめとしていろいろな理論を応用するには、その前提として、よほど細やかに背景を知っておく必要があるようです。では、最後の発言としてウィンザー=タマキさん、お願いいたします。

ウィンザー=タマキ:林さんが《アヴィニヨンの娘たち》がキュビズムの中では特異だとおっしゃっていましたが、あらゆる角度から見て真実味があるのではないかと思います。しかし、イヴ=アラン・ボアは、キュビズム運動は、このような絵画の抱えるトラウマに対する遅延した反応であると書いています。キュビズムを狭義に捉えて、《アヴィニヨンの娘たち》の直後に続いた作品に限定してしまうと、この作品における表現豊かな暴力がキュビズムと関係なく見えてしまうかもしれません。

このような見方では、キュビズムのより大きな歴史的意義を見逃してしまうかもしれないわけです。《アヴィニヨンの娘たち》と《ゲルニカ》はピカソの作品の中でも最も影響力のある作品です。「真のキュビズム」をフォーマルで理性的分析的要素に限定して、散乱した不合理な要素を取り除いてしまうと、近代に影響を与えたキュビズムの歴史的意義を見失ってしまいます。キュビズムはシュルレアリスムの誘因となりました。アジアにみるキュビズムは、脅迫的資質を持ち合わせており、このような性質を周縁に押しやって議論することについては消極的です。

林:私も、全く賛成です。「例外的」というのは、ちょっと強すぎる表現だったかもしれません。補足していただいてありがとうございます。

司会(松本):一旦ここで休憩に入らせていただきます。

---



---

## セッション4

---

### 「ナラティブ／神話／宗教」

アジアにおけるキュビズム受容の、象徴的な事例として、宗教や神話あるいは土着の伝承などを主題にした作品へのキュビズム様式の転用がある。一言で言って、物語図像へのキュビズムの転用ということになるのか。これは、キュビズムが、その起源においては、絵画の反物語化の欲求を内在させていたことを考えれば、その意図を裏切る否定的転用と言ってもいい事態であり、なぜ、どのようにそれが生じたのかを考察することは、アジアにおける受容の特質を浮き彫りにするために有効なのではないだろうか（それは、ある意味で、ヨーロッパにおけるキュビズムの二次的受容にも折り返される問題になるだろう）。形式的な問題としては、例えば、どのようにキュビズムの切子面的な画面処理が物語表現へと転用されているかといった問題がありうるし、また、より大きな問題としては、主題化されている物語の性格はどのようなものなのか、そしてそのオーディエンスはどのような階層なのかといった、ヨーロッパの事情とは全く異なる問題が議論の俎上に乗せられるに違いない。各セッションの成果をも踏まえながら、より普遍的な地平へとつながる議論を展開したい。

---

モデレーター：辻 成史

発表1 アジアのキュビズムと「物語」

後小路雅弘

発表2 革命後のメキシコ美術に見るキュビズムの美学・叙述戦略

カレン・コルデロ・レイマン

発表3 ナラティブなキュビズム

建島 哲

討論（質疑応答を含む）

---

全体のまとめ 林 道郎

---

## アジアのキュビズムと「物語」

後小路雅弘

[九州大学大学院人文科学研究院教授]

昨日冒頭の基調報告で建畠哲さんが触れられましたように、アジアにおいてキュビズムは、1910年代、20年代に先駆的な例を見出すことができるとしても、一部の例外的な地域を除いて、当時のアジアには西洋近代美術を受容する諸条件がまだ整っていなかったこともあって、ようやく1930年代に入り、キュビズムを含むモダニズムの萌芽が各地で見られるようになります。アジアの1940年代は戦争の嵐が吹き荒れて、その新しい芽の成長は滞ることになりますが、太平洋戦争も終わり、1950年代にキュビズムはアジアにおいて受容のピークを迎えるように見えます。

その時期は、アジアの各地で、戦争とその後の混乱や植民地支配を脱して、新たに国民国家(nation-state)が誕生し、あるいは将来の国民国家の形成に向けて模索が続く時期でした。アジアにおけるキュビズムの時代とは、「国家」というシステムが立ち上がりゆく時代であり、そこでは「国民」が誕生し、「国語」が作られ、「歴史」が共有され、「国土」が眺められ、「伝統」が探査され、「ナショナル・アイデンティティ」が追い求められていきます。すなわち、「アジアのキュビズム」の時代とは「ネーション」の時代である、と行うことができるかもしれません。

さて、このセッション4の「ナラティヴ/神話/宗教」は、プログラムの中で、次のように問題設定をされています。

「アジアにおけるキュビズム受容の象徴的な事例として、宗教や神話あるいは土着の伝承などを主題にした作品へのキュビズム様式の転用がある。……これは、キュビズムが、その起源においては絵画の反物語化の欲求を内在させていたことを考えれば、その意図を裏切る否定的転用と言ってもいい」とし、どのようにキュビズム的な造形言語が物語表現へと転用されているのか、そして主題化されている物語の性格はどのようなものか、あるいはオーディエンスはどのような階層なのか、といった具体的な問題を例として挙げられています。

まず前提として、アジアの近代美術が、美術作品の自律性の追求やフォーマリズム=造形性への純粹化というモダニズムの教義を受け入れな



後小路雅弘

がら、それでも物語性や象徴性を濃厚に漂わせている、あるいは物語ろうとする欲求や傾向が自律性や造形性を時に凌駕してしまっている。そしてそれはキュビズムというスタイルを採用した場合も例外ではない、という事実があるだろうと思います。私自身も、同様の問題意識に立って展覧会を企画開催したことが何度かありますし、アジアの近代美術が持つ物語性、反フォーマリズムの性格は、広く共有された認識ではないかと思います。こうした物語性の源流を、アジアの過去の視覚表現の豊かな遺産の中に見出すことは比較的容易なことでもあります。現在でも、その語る伝統が失われていないことを実感させる事例にもこと欠きません。偶像崇拜を厳しく戒めるイスラム圏の国においてさえ、視覚的な物語の伝統はしばしばイスラム的な戒律を越える、あるいは併存しています。パキスタンの現代ミニアチュールの物語性とその顕著な例でありますし、街を疾走する過剰なほどに装飾的なバングラデシュのリキシャにも、語られるべき物語があるのです。

さて、課題のひとつ「主題化されている物語の性格はどのようなものか」に答えることから始めたいと思います。

まず一枚の絵を見てください。ごくありふれた日常生活の情景を描いたものです。モハメド・サルフディン《村の店にて》(図1)。マレー半島のごくありふれたカンボンの華人(中国系住民)の店に、マレー・ムスリムの家族が買い物にきています。外の通りにはインド南部からの移民が歩いています。今では多少皮肉っぽい目で見られるような、いわゆる「政治的に正しい絵」ですが、当時はずっと切実な想いが込められた絵であったはずでした。別にキュビズムの作品ではありません。キュビズムと時代を共有する作品が持っている問題意識を探りたいと思い、取り上げました。



図1:モハメド・サルフディン《村の店にて》  
1959年、油彩・カンヴァス

さらにもう一点だけキュビズムと関係ない絵を。これもありふれた授業風景のように見えます。しかし、当時のシンガポールの文脈に戻して考えるならば、1950年代から60年代初頭、英領マラヤ(British Malaya)と周辺地域は、つまりそこに住む多様なエスニシティを持つ人々は、最終的に独立した国民国家の有り様を求めて模索の時期にあり、いわば離合集散を繰り返していました。その中で描かれたマレー人の先生が、国語としてマレー語を、華語を母語とする華人たちに教えているという絵の政治性を、あるいはそこに込められた画家の思いを見逃してはならないでしょう。

最初に触れたように、アジアにおいてキュビズムは、国民国家の形成期という歴史の大きな転換期を背景にしており、そこで語られる物語や描かれたシンボルは、国民国家の形成、ナショナル・アイデンティティの探求とい



う社会的な要請と無縁ではないのです。

そもそも、アジア諸国は、1950年代には、ほぼ今日の国境線とあまり変わらない形で、独立を果たして行くことになりましたが、それは19世紀から20世紀にかけての植民地体制の負の遺産を引き継いだ結果とも言えます。もともと中央集権的な権力によって統一された、政治的にも文化的にもまとまりのある地域ではなかった場所を、欧米列強が植民地化し、その植民地支配の過程であるまとまりが形成されていく様は、ベネディクト・アンダーソンが『想像の共同体』で描き出すとおりですが、様々なエスニック集団の多様なエスニシティで満ちている多くのアジア諸国では、美術もまた、新しく立ち上がりゆく国家の国民統合や民族意識の醸成という役割を担わなければなりません。絵画を通して、「歴史」が共有され(カルロス・フランシスコのマニラ市庁舎壁画、ヴィセンテ・マナンサラの《ファン・ルナの「血の同盟」》、図2)、改めて「国土」や「国民」が発見され、宗教や神話もまた、ナショナル・アイデンティティの拠り所として、改めて語り直されることになります。



図2: ヴィセンテ・マナンサラ《ファン・ルナの「血の同盟」》1962年、油彩・カンヴァス

さて、こうした説明は、ある時代の美術が、その美術が生まれる社会的な文脈と密接な関係があることを改めて思い返すこと、つまりアジアのモダンアートが、国民国家形成期という時代背景を反映して、ナショナル・アイデンティティを探求する、ネイションの物語であることの説明ではあったかもしれませんが、それがなぜ、とりわけキュビズムであったのか、キュビズムでなければならなかったのか、という説明にはなっていません。そこに言及しなければ、当面の課題に答えたことにはならないでしょうし、アジア諸国独立前後のナショナリズム高揚期のアートの流行が、たまたまキュビズムであったという結論になりかねません。

アジアにおいて、とりわけキュビズムが、なぜ絵画の語りと結びついていったのかについて考えてみたいと思います。

ここまでのシンポジウムで、既にその理由のいくつかは示されているように思います。それはキュビズムの多視点的な構成が、物語を表現するのに適している、物語る可能性に向かって開かれているという指摘です。一

枚の絵画の中に複数の視点が混在することで、複数のシーケンスを併存させることが可能になる、ということと言えます。

その指摘は一方で、同時に私たちに、アジアの伝統的な絵画形式や絵画構造が持っている視点の複数性(具体的な例としては、日本の絵巻や中国北宋の山水風景画)を思い出させます。ひとつの画面の中に複数の視点を混在させるのは、キュビズムの特徴である前に、アジアの絵画の伝統が育んできた特長でもあります。極端に横長の構図の中で、視点を移動させながら群像表現によって物語を展開させていく、そのような絵画構成の伝統は、アジアの絵画がキュビズムと出会った時に、キュビズムによって物語る時の重要な基盤になったのではないかと思います(図3)。



図3:チア・ユーチエン(戴玉謙)《無題(村の風景)》1959年、油彩・カンヴァス

同時に先に触れたように、この時期アジアの美術はナショナル・アイデンティティの確立へ向けて、伝統の探求や再発見を積極的に行っていました。伝統的な形式や技法、絵画構造、そして美意識が参照され、モダニズムと混在あるいは融合していく傾向は、広くアジアの美術に見られることでした。視点の複数性は、そうした伝統回帰の文脈(それも「ネーションの物語」に属しますが)の中でも考えられる必要があると思います。

ここで例として伝統的な中国絵画をお見せするのにはややためらいがあります。なぜなら、今の私にはマレー半島の画家たち(多くは1930年代の上海で美術教育を受けています)が、どのように中国絵画史を学び、何を規範とし、どのような作品を実見し得たかを実証することができないからです。彼らが実見したのは、清代後期の作品であったと推測しますが、ここでは著名な2作品をあくまでも例として挙げておきます。

さらに私は、この問題に対し、最初に触れたもうひとつの課題、「オーディエンスの階層」の問題とも絡めながら付け加えたいと思います。

19世紀にはヨーロッパからやってきた画家たちが、熱帯の未知の生態系やそこに住む「野蛮」な人々の風習を、博物誌的な興味から、あるいは人類学的な関心から描いています。そうした姿勢は、同様の視点で描く現地の画家たちを生み出し、彼らに引き継がれて、多くのおみやげ的な作品を作り出しました。インドネシア近代絵画の父とも呼ばれるスジョヨノは、そ

うした状況を踏まえ、1939年の有名な文章「インドネシアの絵画—現在そして来るべき日に」の中で、オーディエンスである「観光客向け」の「年金生活を送るオランダの旅行者」に向けた絵画ではなく、「社会に対して」「我々自身の日常生活の中から生じた」「健全で清々しい新しい理想を」「世界に示す」ことの必要性を熱く訴えかけています。スジョヨノがその文章の中で呼びかけた「インドネシア」は歴史上まだ存在していませんでした。オランダ植民地東インドの薄暗がりの中から立ち上がろうとするネイションに向けて、スジョヨノは語りかけたのでした。観光客から「国民」へというオーディエンスの変化を感じ取り、先取りしたのでした。

こうした1930年代に、アジアの大都市で共時的にようやく起こり始めたモダンアートへの胎動は、それまでの異国趣味に溢れたロマンチックな風景画やコケティッシュな女性像を解体することで生まれることになりました。そして、それはひとりインドネシアに特有の問題ではなく、他の国にも多かれ少なかれ見られるものでしょう。スジョヨノ自身が観光客におもねった絵画=理想化された風景画を乗り越えるために提唱したのは現実を直視する姿勢であり個人の美意識であり、キュビズムなど特定の様式ではありませんでした。それは昨日からの議論に沿って言えば、「カグナン(kagunan)」であったのかもしれませんが、その呼びかけに応えた若者たちの多くが後に採用したのはキュビズムであったと言えます。キュビズムは、エキゾチズムへのおもねりを否定し、統一的な視覚像である自然主義的な世界観を解体し、それを画家が改めて主体的・主知的に再構築するそのような態度を呼び覚ましたのではないのでしょうか。

パトリック・フローレスさんは、「バロンバロン(barongbarong)」という立方体の簡素なバラック式住居が、戦争の死と破壊の中から再生するように増殖していったという現実の風景とキュビズムの類縁性について指摘されました。広くアジアを見回しても、例えばインドや韓国でも、同様の事態を指摘することが可能に思えます。そのような破壊と再生、否定と創造の時代精神にキュビズムという造形言語が合致したことを指摘して、私の発表を終わりたいと思います。

## 革命後のメキシコ美術に見るキュビズムの美学・叙述戦略

カレン・コルデロ・レイマン

[イベロアメリカ大学美術史学部教授]



カレン・コルデロ・レイマン

この発表では、20世紀初期のメキシコ美術にキュビズムはどのように受容されたか、また革命後のメキシコ美術、政治的背景にあわせてキュビズムはどのように翻案されたかに的を絞り、1920年代、1930年代に発展をみたメキシコ近代美術の形成に関していくつかの指摘を行う。<sup>(1)</sup>特に歴史の提示、および神話、宗教、日常生活の図像の意義再考に必要な叙述の新戦略の基礎に、キュビズムの美学が用いられたことにも注目する。

今回のシンポジウムにお招きを受けて、アジア出身のアーティストと革命以後のメキシコのアーティストとの具体的な交流にまず思い至った。例えば北川民治の作品とオープン・エア・アート・スクール、そしてイサム・ノグチが1936年にアベラルド・ロドリゲス市場に描いた壁画との関係であり、また実際にも今回の催しのための準備を進める過程で、彼らの作品を新たな文脈に置いて理解し、本展の趣旨を見直すこともできた。この会議がより広範な課題に関心を広げるきっかけになったわけである。

「アジアのキュビズム—境界なき対話」展のカタログに収録された図版とエッセイはメキシコの状況との意義深い類似点と相違を示唆しており、近代アジアの美術に関しては限られた知識しか有さない私には、ヨーロッパ以外の地域におけるキュビズムの受容に関する比較、対照から学ぶ点が多々あった。アジアと同様に、メキシコでもキュビズムの体験はアーティストによる選択的な借用の形で実現する。多くの場合、形態面でも文脈の受容についても、革命前のメキシコの美学、社会文化的関心と係わる中で、キュビズムには新たな意義づけが行われた。それはディエゴ・リベラやアンヘル・サラガのようにキュビズムの萌芽、成長期にじかに触れたアーティストにも、またヘルミン・レブエルタス、急進運動に関与したホセ・クレメンテ・オロスコ、ルフィノ・タマヨ、フリーダ・カーロ、さらには写真家のアグスティン・ヒメネスとマニエル・アルバレス・ブラボーなど、後にキュビズムとの関係を深めた人、あるいは何らかの仲介を経てキュビズムと出会った人のいずれにもあてはまる。同時にダビッド・アルファロ・シケイロスの公表した宣言やディエゴ・リベラの文章など、新たな美学戦略の推進、擁護の手段として、そして文学的、詩的な表現を用いて視覚に働きかける新戦略を

広める手法として、キュビズムの影響を受けた言説もメキシコに伝わった。

「アジアのキュビズム」のカタログのエッセイに示されたアジアの状況と同様に、メキシコにおいてもキュビズムの概念規定は拡張して境界が曖昧になり、おそらくは新たな術語を要する新たな形態を獲得する。意味論に関わるこうした問題は、ラテンアメリカ美術への外国の表現様式の借用、混入にまつわる論議でも盛んな、用語法のより一般的な検討の一部をなす。しかし今回は時間の制約もあり、そうした借用の視覚的、概念的特徴のみを論ずることにする。キュビズムの様々な段階、様相だけでなく、未来派、オルフィズムなどキュビズムに関連する他の潮流にも触れることになるだろう。

### 美的革新

複数の視点から見たものを一体化し、多様な時点を単一画像に凝縮するキュビズムの革命的、脱構築的側面は、武力闘争に起因する社会、経済、政治的な分裂を受けて、国家的な美意識とイメージの再生を願う文脈の中で、メキシコとその芸術の新しいイメージを創り出し、近代性を表明する手だてとして、メキシコのアーティストによって取り上げられた。ところが興味深いことに、キュビズムの形態的な特徴は、ヨーロッパ的な近代性の模範と、いまだに農業生産に主に依存し、機械化の端緒についたばかりの国家の現実との懸隔に生じる矛盾に対処する手段を、メキシコ美術に提供した。1920年代、1930年代のルフィヨ・タマヨの作品は、ヨーロッパのキュビズムが追求したより伝統的な卓上の情景よりも、電球やレコードプレーヤーといった近代性を象徴する人工物を静物画の形而上学的、形態的な考察と再検討の対象に選び、こうした状況に応えようとする。

1910年代の武装闘争の期間中、さらにその後に制作された多数の作品にキュビズムの受容が認められるが、これらは関係性と同時性の領域へ知覚を一気に押し上げる時間、空間の構造を背景に、前近代の職人的な技量と関連する側面にも具体的に言及する。これはディエゴ・リベラが1910年代のパリで手がけたキュビズムの作品のいくつかにもあてはまる。リベラは「革命的」諸派閥間の闘いが続く間にも、同時代のロシアで活動したアーティストと共通の手法を用い、サラールの幾何学模様を採り入れた。それは芸術と政治の両面から革新的な美学を提起するにあたり、「大衆芸術」をその出典としたことを示す意味もあった(図1)。

ヘルミン・レブエルタスの作品の中には、メキシコの農村部で働く人びとの姿を描くのに、近代主義の絵画制作手法をあてはめて、例えばロシアの



図1:ディエゴ・リベラ《ザパティスタの風景》1915年、油彩・カンヴァス

マレーヴィッチ作《刃物の研ぎ師》(1912年)など、同様の経済環境で制作された絵画にも見られる動的関係を想起させるものもある。同じく1920年代から1930年代にかけて、メキシコの写真にキュビズム的美意識が組み入れられる過程——これにはエドワード・ウェストンがメキシコで撮影した写真が大きな影響を及ぼした——では、工業化が視覚文化や制作様式にもたらす変化と並んで、この領域に根強く残る伝統を暗示する主題がしばしば取り上げられた。

エストリデンティスモの名で知られる運動の視覚性には、そうした外見上の矛盾の変容が最も明確に現れている。メキシコが文化政策を梃子に中央集権的な国家権力を再建しようとした時、エストリデンティスタ運動に参加する詩人、視覚芸術家たちは、前衛としての自らのアイデンティティを主張するためにキュビズムに頼った。分析的キュビズムの手法を用いて描いた、カフェに集う仲間たちの肖像画はその一例である(図2)。同時に彼らが文書の形で発表した宣言は、ブルジョア階級の自己満足、既成の伝統、体制を鋭く批判し、国境を越えた、理想的な工業化社会を希求する点で明らかに未来派に通じる。ただし彼らが喧伝したユートピア的な都会生活は、メキシコとは全く無縁なものだった。



図2:ラモン・アルヴァ・デ・ラ・カナル《名もないカフェ》第2バージョン、1930年、油彩、コラージュ・カンヴァス

エストリデンティスタ運動の視覚作品——主に文学畑の運動のリーダーが編集する雑誌や詩集の挿絵——には、しかし速度に対する未来派の偏愛は殆ど見当たらず、感覚と空間両面の体験を同時に喚起するところにも現れる内外の動的関係性と大都会の理想化が地方の状況にふさわしい形で採り入れられている。特にエストリデンティスタ運動の参加者たちは、未来派による分析的キュビズムの使用に倣い、多様な現実を組み合わせ自由な連想を促す、詩的な作品に仕立て上げた。それまでメキシコ美術は1920年代のパリの前衛が共有した新古典主義精神の支配下にあり、多様な要素をひとつにまとめるこうした視点の影響は限定的なものではなかった。



図3:ジャン・シャルロット《マヌエル・ペブルス・アルチェの心理的な肖像画》[Ser: revista internacional de vanguardia]7-8号、プエブラ社、1921年の表紙より

エストリデンティスタ運動の手がけた印刷物の表紙では、活字デザインの創造的、意欲的な使用が目を惹く。この運動のデザイン分野における作品は、近代工業を象徴する品々を常に取り上げる。ラジオ、建築工事の足場、高層建築などは都会の感覚的重層性を再現しようとする意志を反映した文化、物質両面の変化の指標であり、それに伴い大量の情報が視覚、聴覚に襲いかかる(図3)。

エストリデンティスモの視覚的、文学的イメージは「プリミティヴィズム」を特徴とし、それに伴い手作り、そして職人芸的な印象が運動に加わるこ

になった。この運動の詩の作品に見られるラテンアメリカ文化の「野蛮」な傾向への言及に対応して、視覚芸術の分野ではヨーロッパの未来派には殆ど見受けられない木版ヤリノカットが用いられ、粗雑さを意図した手法で作家の手の動きが強調される。おそらくこれはアルゼンチンのマルティンフィエリスタ運動、なかでもノラ・ボルヘスの木版画と関連し、未来派のラテンアメリカ版の影響を反映したのものであるだろう。エストリデンティスタ・グループに参加した彫刻家のヘルマン・クエトは、同じ時期に同じような造形思想の追求を試み、伝統的な彫刻の重々しい量感を離れ、平面の滑りを印象づける一連の作品、キュビズムの「テファナ」を手がけた。

#### キュビズムと壁画にみる叙述の手法

20世紀メキシコ美術の展開にあって、ルネサンス期に統合された時間と空間をプリズムを透すように断片化する分析的キュビズムの手法への依拠は、総合的キュビズムのより構築的、蓄積的な姿勢、並びにケネス・シルヴァーが『肉体の精神』<sup>(2)</sup>で明らかにしたような、第一次世界大戦後の時代状況下で亀裂を修復しアイデンティティの再生を願う「新古典主義」的キュビズムの精神の借用と並行して生じる。国内の分裂に応え、社会のより広範な層に受け入れられる独自の近代的な視覚文化を構築しようとするメキシコ美術は、執拗にこうした傾向を示す。1921年、ダビッド・アルファロ・シケイロスもメキシコに帰国する直前にバルセロナで発表した宣言で、ラテンアメリカのアーティストに近代的な視覚文化の創出にあたっては構成主義的な、直線的、幾何学的美観——スペインによる支配以前の文化の造形性との関連も想定される——を選ぶように呼びかけた。<sup>(3)</sup>1920年代初めから半ばにかけて制作された革命後の壁画のいくつかは、この呼びかけに応えたものと考えられる。

とりわけ、オブレゴン体制末期(1923-24年)の壁画に顕著な政治意識の急進化により、革命直後の公共美術に見られる牧歌的、普遍的寓話性は社会、歴史の具体的な現実に地方の情景を挿入する描法に転化する。革命後まもなく、国立大学予備学校の連作壁画の試案を提起したアーティストのグループは、技師・画家・彫刻家組合を結成して労働運動、社会主義イデオロギーの萌芽との関係を深め、作品を通じてより直接的に社会に影響を及ぼそうとする意志を集団として共有し始め、従来 of 精神的な民族主義とは距離をとるようになる。この過程ではディエゴ・リベラが政治的、芸術的な指導者として重要な役割を果たした。こうした変化を最もよく示す例は、リベラの手がけた教育省の大規模な壁画である。

フランスから移住したジャン・シャルロが幾何学図形を入念に構成し、時間圧縮の仕組みを採り入れて描いた《テノチティランの闘い》がリベラの作品に変化をもたらす重要な手本となり、また叙述性を備える独特な構成の基礎として、キュビズムの先例に再び目を向けさせるきっかけとなったのは間違いない。

1923年に着手された公舎一階部分の作品は、庶民の伝統、および農村部の日常生活に根づく華やかな装飾性との密接な類縁をしのぼせるが、その一方で詩情溢れる形態を念入りに組み合わせて、表現の調子を整えることも忘れない。例えばエレベーター・ホールに描かれた《テファンテペクの水浴》は、構図に丹念に計算されたリズム感をあたえ、主題の異国風な興味と官能性を謳歌しながら、白人とインディオの血の交じった女たちの労働を儀式的な舞踊に変容させる(図4)。これらの作品の幾何学的、自己言及的な構成がリベラのキュビズム的構想の影響下にあるのが明らかのように、叙述的な情景の教育的、倫理的な解釈を容易にするための聖書との類比もここでは顕著である。例えば《鉱山の出口》ではキュビズムの原理に基づく重層的な意味の相互疎通が、宗教的な殉教と現代社会の不法の融合を可能にした。



図4: デイエゴ・リベラ《テファンテペクの水浴》1923年頃、フレスコ

とはいえ、教育省の2階と3階に描かれた壁画は人物の横溢する構図、叙述内容が確実に読みとれるよう、入念に配置された開口部に縦長に設置し、ダイナミックな政治的筋書きを横方向に連ねた点で、リベラの個人的なスタイルの典型を示すばかりでなく、この時代の壁画運動の主調を定めることになった。絵画ならではの挿話的詳細を取り合わせる巧みさ、叙述毎のまとまりをより広範なイデオロギー的、歴史的言説に関連づける概念構成の読み取りやすさ、作品を下支えする弁証法的対位法にもかかわらず、最終的な和音の解決を示唆する作品を貫く弧状の輪郭が相まって、リベラの作品は「革命のグラフィック・デザイン」として理想的な手本となる。ここでも、またこれに続く数十年間に描く作品でも、リベラはキュビズムの先例を2つの面で活かしている。叙述的要素の空間表現を凝縮する際に複



図5: デイエゴ・リベラ《歴史的な視点から見たメキシコ》1929-35年、フレスコ



雑な構図の扱いを容易にしたこと、そしてメキシコ史の様々な時期の時間の懸隔を圧縮し、マルクス主義からフリーメイソンの教義に至るまで、多様な出典の影響を受けながら、メキシコの過去、現在、未来を貫く歴史過程の間に、因果律よりも形而上学的な関係を確立する、歴史よりも神話に近い象徴的な叙述の構築を可能にしたことである(図5)。

叙述の構造はさほど入り組んではないが、方向性を同じくし趣のやや異なるものは、アンヘル・サラガの作品におけるキュビズムの用い方の変遷にも見てとれるだろう。ただしサラガの壁画、イーゼル絵画の多くはヨーロッパで制作されている。

僅かではあるけれどもこれまで紹介した例から、メキシコとアジアにおけるキュビズムの受容過程はヨーロッパの美術運動との関わりにおいて、文化の相違を超え、美学的にも社会・歴史的にも、それぞれの歪んだ位置関係を反映しつつ、文化の枠を越えた傾向と様式を示すことが明らかになったと思う。同時にこれらの例から、様式の範疇分析は類似性の確認においてと同様、あるいはそれ以上に差異と曖昧さの分析において、その有用性が際立つことも理解されるだろう。

(木下哲夫 訳)

註:

1. この提起のより包括的な解説は以下を参照。“Constructing a Modern Mexican Art, 1910-1940” in James Oles, et al., *South of the Border: Mexico in the American Imagination 1914-1947* (New Haven and Washington, D.C.: Yale University Art Gallery and Smithsonian Institution Press, 1993), pp.10-47.
2. Kenneth E. Silver, *Esprit De Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
3. David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” in Raquel Tibol, ed., *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), pp.17-20.

## ナラティヴなキュビズム

建畠 哲

[国立国際美術館館長]



建畠 哲

私自身の大枠の考えは既に昨日の基調報告で述べていますので、ここでは他のパネリストの発表を受けながら、本セッションに関わる問題を補足させていただきます。キュビズムは確かにフォーマルな造形言語としての性格を有していますが、そのことは必ずしもナラティヴな要素と対立するものではなく、また排除するものでもなく、むしろそれを誘発する装置として機能していたのではなかったか。そのような観点に立ったひとつの例が先の基調報告で取り上げた垂直的分割としてのファセット(切子面)であり、これから紹介する透明キュビズムなのです。

\*

ピカソの分析的キュビズムにおけるモノクロームのファセットを、クレメント・グリンバーグは、“比較的浅い奥行きのイリュージョン”と記しています。確かにそれぞれのファセットはフラットではなく、明暗のグラデュエーションが施されており、様々な方向への傾斜を持った奥行きの感覚を有しているのです。

それに対して、東南アジアや南アジアのキュビズムのファセットは、いくつかの例外はあるものの、総じて平面的に彩色されています。ファセットはいわばフラットな色面分割の方法として捉え直されているわけです。

フィリピンのマナンサラのいわゆるシニガン・キュビズム(=透明キュビズム)の作品は、ほぼモノクロームであり、また奥行きのイリュージョンを宿していますが、それは何層かの半透明な色面の重なりとしての奥行きであり、何もファセットそのものが傾斜しているわけではありません。さらに言えばシニガン・キュビズムの分割された色面をファセットと見なすこと自体にも疑問があり、考えようによってはそれぞれの層のエッジの重なりが、視覚的にファセットもどきの効果を生んでいるに過ぎないのです(図1)。(ちなみに後小路氏によればシニガン・キュビズムの「シニガン」とはフィリピンの家庭料理のスープだそうですから、風土化されたキュビズム、日本語にすれば味噌汁キュビズムというような意味合いになります)。

図1: ヴィセンテ・マナンサラ《コンキスタドール(征服者)》1979年、水彩・紙  
[カラー図版4]

こうしたことは、アジアのキュビズムの画面が、多視点性に関わっているのではなく、複数の空間を、同一平面上に並列されたものとして、あるいは層状に重なった構成として同時に存在させているという見方があり得ることを示しています。もしその複数性が時間的な性格を反映しているなら、キュビズムはナラティブな要素をはらむ器としても機能することになるでしょう。

透明キュビズムのもうひとつの例として、中国の林風眠の京劇のシリーズ(図2)を取り上げてみましょう。この画題は当時人気があったもので、やや迎合的なシリーズのようにも思えます。林風眠の作品としては必ずしも優れたものとは言えないかもしれませんが、しかしともあれ、京劇の女優の衣装の描写に注目してください。このヴェールのような半透明の層による空間の重層化は、優美な踊りの動きの感覚を生むという効果を持っています。つまりsequential(連続的)なイメージが、層状の奥行きを利用してsimultaneous(同時)に提示されているわけです。もっとも未来派などとは違って、それは運動の力学の表明ではなく、あくまでもドラマの場面の雰囲気的形成することに与っているに過ぎないとも言っておかなければなりません。

もちろん同時に存在する複数の時間というのは語義矛盾であって、オーディエンスの側に予めナラティブな読みを誘われるような共通の了解事項がなければ、時間は時間として作動しないことになります。つまりナラティブなキュビズムは、ひとつの共同体の中で一般化されている知識を前提としているのです。当然ながらその典型をなすのは神話や宗教を共有する国家(という想像の共同体)ということになるでしょう。後小路氏が言うように東南アジアや南アジアのキュビズムが植民地からの独立の時期に集中的に描かれていることから、そのナラティブな要素、神話や宗教は、多くの場合、ナショナル・アイデンティティの形成に関わっているのです。

ここで問題にすべきなのは、キュビズムを時間的に解釈するということは、キュビズムの曲解や特殊な解釈ではなく、キュビズムに本来的に備わっていた可能性ではないかという点です。概念として認識されていたかどうかはともかく、アジアのキュビストたちが参照したのは、もっぱらサロン・キュビズムやオルフィズム的キュビズムであったという事実が、同時に存在する空間のナラティブな読みという態度が、必ずしも本来の文脈からの逸脱とは言い得ないことを証しているのではないのでしょうか。

辻さんが指摘するように、sequentialであることとsimultaneousであることは、モダニズム絵画の問題としてもambiguous(両義的)な関係にありま



図2: 林風眠《寶蓮燈》1950年代初頭、墨、彩色・紙

す。アジアのキュビズムのある側面は、そうした“柔軟な可能性の器”としてのキュビズムの本質を照射しているようにも思われます。モダニズム美術の最大の結節点(knot)であるキュビズムは、フォーマルな造形言語としての側面ばかりが強調されがちですが、ピカソ=ブラックの純粹実験の外でなされたことを重視するならば、大いに反映論的に解釈され得る余地が残されているのです。

またオーディエンスの問題に関しては、他にも様々な側面を指摘できるはずで、農耕社会、都市のスラム、戦争体験などが、多くの場合、反植民地主義と関係しながら、キュビズムの画面に、ある特定の共同体に向けての直接、間接のメッセージ性を含ませているのです。

もっともそれがキュビズムでなければならなかったというわけではありません。しかし基調報告でも述べたように、フォーヴィズムやシュルレアリスムはアジア各地の伝統にも多少なりとも呼応する要素がありました。キュビズムは全くの他者の記号であったがゆえに、クリシェに陥りがちなナラティブを新たな可能性を持ったものとして賦活し得たということになるでしょう。

## 討論

司会(辻成史):お疲れのことと思いますが、いよいよこのシンポジウムも大団円を迎えることになりますので、今しばらくご協力をお願いいたします。先ほどの建畠さんのコメントは、既にお願ひしましたように、単にこのセッション4の問題ばかりではなく、このシンポジウム全体の展望というものを射程に入れながらのコメントをいただいたと思います。フォーマルな問題、内容に関する問題、国民主義あるいはイデオロギーとの関連も少しずつ触れています。また、その前の後小路さんとコルデロさんの提起された問題、特にコルデロさんのメキシコのキュビズム受容に関する問題は、その後にアジアで起こった様々なキュビズム受容の前提とといいますか、序曲ともいうべきものを紹介して下さいました。その光の中で、逆にアジアの問題が非常に鮮やかに浮かび上がってきたように思います。これから質疑応答の時間を予定しておりますが、必ずしもセッション4のスペシフィックな問題に限らず、今まで全体を振り返りながら、質疑をお願ひしたいと思います。また後半には、できるだけフロアの方からもご質問を頂戴したいと思います。それでは早速、パネリストの方からどうぞ。

バート・ウィンザー=タマキ:メキシコ絵画とキュビズムに関するコルデロさんの議論はとても興味深く有効だと思いました。アジアのキュビズムを議論するのにメキシコのキュビズムについても触れるように配慮した主催者に拍手を送りたいと思います。ただ、コルデロさんから建畠さんの発表に移るところで一種の違和感を覚えました。建畠さんは、透明キュビズムや垂直な分割を再び提示しながら、アジアのキュビズムのアジア的な性質に焦点を当てたからです。果たして、アジアのキュビズムがメキシコのキュビズムと異なる点を特定できるのでしょうか。その違いが証明できないのであれば、「アジアのキュビズム」より「ポストコロニアルなキュビズム」という表現の方が、より知的に適切な説明がつくのではないかと思うのです。このシンポジウムでの議論にメキシコを採り入れることによって、アジアというコンセプトそのものが問題視されるのではないのでしょうか。

---

カレン・コルデロ：私はアジアとメキシコのキュビズムの間には大きな違いがあると考えています。どちらもアヴァンギャルドを自国の文化として採り入れ(nationalization)、選択的にキュビズムを採り入れています。今回の展覧会を観覧し、また、ここで発表を聞いて感じたのですが、キュビズムは言語としてアジアやメキシコに流用されたというよりは、それが破壊的なきっかけとなって表象の見方の様々な可能性を引き出したと言えるでしょう。

時折キュビズムに類似したフォルムの可能性を引き出しているものの、多くの場合は、キュビズム本来の方法とは異なる用法でフォルムを採り入れている様子が伺えます。つまり、それぞれの地域でのキュビズムの影響、反響、成り行きを見てみると、ヨーロッパに出現したもとの表現とはあまり関係のない、あるいは全く関係のない目的のためにキュビズム、もしくはキュビズム的効果が選択的に活用されているのがわかります。

司会(辻)：後小路さん、今のコルデロさんの発言とご自身の発表について、キュビズムといったものが、ナショナリズムなりポストコロニアルの状況の中で、どういうふうに使われたかということについて、一言だけご意見を。

後小路雅弘：私はやはりそこに、キュビズム固有の問題というか、在り方というのがあったように思います。要するに、たまたまキュビズムだったというよりは、やはりキュビズムが完全に抽象的な言語であれば、国民的な物語を入れる器としてはふさわしくなかったでしょうし、完全に自然主義的な再現描写の手法を使っていれば、近代性とかその時代の精神を表わすことは難しかったと思います。それはそこに、より必然的なキュビズムであるべき背景、基盤があったと思います。

司会(辻)：建島さん、どうぞ。

建島哲：コルデロさんにメキシコのキュビズムの話をしていただこうと、企画者である我々が考えたことには、いくつかの理由があります。西欧以外のキュビズムということでは、例えばニューヨークには、パーク・アヴェニューのキュビストという4~5人のキュビストたちの運動があって展覧会も開催されていますし、ポーランドには、私はまだ行ったことはありませんが、キュビズム建築というものが存在しています。そうした動向は、周辺のキュビ

---

スムを考える上で、非常に興味があったのですが、とりわけメキシコのキュビズムについては、我々がアジアを考える上で是非とも参照したいと考えました。何はともあれ壁画運動という非常に強力な、日本に大きな影響を与えた運動があったということがあります。それから、植民地からの独立とキュビズムの時期との相互的な関係を考える上でも興味深かった。メキシコのキュビズムの運動はフィリピンのキュビズムと、深い共通性があるようにも思われました。フィリピンにディエゴ・リベラは来ているのでしたっけ？ そういったことも念頭にありました。もっとも具体的な人の交流は、過大視すべきではないのかもしれませんが。

今、コルデロさんの発表をお聞きすると、当然ですが、共有される部分と違う部分の両面がある。ひとつは、社会主義との強い結びつきは、アジアとはかなり位相が違っているということです。それから、プリミティヴな要素というのは、私は基調報告でも話しましたが、メキシコの場合には、やはり民族的な造形と結びついて非常に強く存在している。これはアジアにはない強靱さが息づいているという、強い印象を受けました。

そこは共有しないところですが、コルデロさんにお聞きしたいのは、エストリデンティスタ運動で木版画のサンプルが出ましたが、これは明らかに中国の魯迅を中心とする木刻画運動を思わせるわけです。しかし、この木版画運動が中国と違うのは、プリミティヴな要素を取り込んでいる。コルデロさんから、エストリデンティスタ運動の中での木版画の持つ意味と、中国にもあった木版画のキュビズムの意味とを、少しコメントしていただければと思います。

司会(辻): それではコルデロさん、木版画についてお願いします。

コルデロ: 中国の木版画の作品をはっきりと思い出せるといいのですが。より社会的抵抗の様子を表象しているような内容だったかと思います。

建畠: 確かに、社会的な抗議、革命的な機運の啓発ということに、直接関わった運動でした。

コルデロ: 空間を分割する時に斜めの線を探り入れている点が似ています。中国の木版画の場合は、人物の動きに呼応するように様々な線の動

---

きがあるかと思います。メキシコの壁画運動でも同様の傾向のものがありますが、エストリデンティスタ運動にはありません。エストリデンティスタの作品は、人物像を描くことは稀で、技術、都市の様子や建築などが主に描かれています。人物像が描かれていたとしても、この場面のようにカフェの中に分散して描かれています。2つとも、木版画が直接的な表現となり、白黒のコントラストの強い表現で線を描いている点、そして、キュビズムのダイナミックな性質を表わしている点は共通しています。

司会(辻): 版画ですから、その複数性が社会運動のプロパガンダのために有効であったというようなことはあるのでしょうか。

コルデロ: エストリデンティスタ運動の木版画は、よりポエティックで知的な運動と深く関わっています。この運動は社会的推進力を持ち合わせていましたが、大きな社会的波及効果を生み出すことはできませんでした。この運動に参加したアーティストの多くは、木版画やリノリウム版画をはじめとする版画の制作を続けて、政治運動に密接に連動するグラフィック運動を展開しています。その中でも特に知られているのは、「Taller de Grafica Popular(大衆グラフィック・ワークショップ)」という、1920年代後半に創設されてから今日まで活動を続けている運動です。1920年代は、LEARをはじめとする様々な左翼運動関連の協会によるグラフィック運動が起こっています。その中で生まれた作品は、社会主義系あるいは共産主義系の雑誌で発表されました。アクセスしやすい社会的プロパガンダの一環として、個別に版画作品を制作している事例もあります。ジャン・シャブロー(Jean Chableau)は、1920年代から30年代にかけて、木版を教えながら、その普及に貢献しました。木版画は、メキシコの社会的プロパガンダ展開の中で重要な役割を果たしましたが、キュビズム的な作品ばかりではありませんでした。

司会(辻): 20世紀に入って、木版画運動が広く長期間にわたって展開しますが、それをキュビズムに限定するということには、問題があるかもしれません。ただキュビズムの展開の過程で、木版画が非常に大きな役割を果たしたということは否めない。それはアジアに限らず、先ほど少しお話が出たように、エストリデンティスタ運動の中でも、版画制作というのは大きな



---

比重を占めていたわけですし、それ以後社会主義のいろいろなプロパガンダのためにも、木版画が非常に大きな役割を占めました。遠く遡れば、15世紀、16世紀の宗教改革時代にも、木版画は重要な役割を演じたわけです。ここでもキュビズムという運動、さらにはキュビズムを含めた広範な20世紀全般の、新しい芸術運動の働きかけていた対象は誰であったかということが、これで、自ら浮かび上がってくると思います。つまり木版画は安いし、たくさん作れて、自ら特定の有産階級ばかりでなく、社会的には広範囲に広まっています。その問題に関連して、今、中国の話が出たわけですが、シェン・クイ(瀋揆一)さん、中国の木版画とキュビズムの関係について、何か追加することがありましたらお願いします。

シェン・クイ(瀋揆一):私の発表からもおわかりいただけたかと思いますが、キュビズムは、中国の木刻画運動にそれほど強い影響を与えませんでした。1930年代初めに木版画がまだ始まったばかりの頃、小規模な作家のグループが制作したわずかなキュビズムの作例がある程度です。

その後、木刻画運動は、革命や社会に関わるものへと変容していきました。その過程で近代主義的傾向が薄れ、別の力が働いて社会的プロパガンダの色あいが強く現れるようになりました。というわけで、中国の木刻画運動におけるキュビズムの役割は大変小さなものであったと言えます。

司会(辻):他の視点からのご質問をどうぞ。

林道郎:質問というより、先ほどのウィンザー=タマキさんの質問に対するコメントなのですが、建島さんが、透明キュビズムとか垂直分割が、アジアのキュビズムの特徴的な現象であるとおっしゃったのですが、私はそれはまだ留保つきで捉える必要があると思います。つまり我々はまだ調査を始めたばかりで、段階としては、あくまでも事象を確認したに過ぎない。マナンサラがフィリピンにいて、彼の作品に似たものが中国にも韓国にもある。これはいったいどういうことだろう、という段階に留まっているに過ぎないのです。それをアジア独特のというには、国も限定されているし、例えば、インドには同じようなものはない。そういう意味では、注意して進まないといけないところだと思います。偶然の産物なのかもしれないし、ひょっとしたら、特定の文化的あるいは政治的なコンテキストがそうさせているのかもしれない

---

れない。それはまさにこれからの課題だと思います。

ウィンザー=タマキ:先の、私の投げかける質問は、今回の過程について懐疑的であることを示しています。つまり、アジアという文化的カテゴリーを調査過程で作りに上げているのではないかということです。このカテゴリーは、決して誠実なものではないし、またメキシコのような国と区別するべくアジア的内容を統一的に採り入れたものでもないと思います。クラークさんは、何がアジアで、何がアジアでないかということについて、深く研究されてきたことと思いますが。

ジョン・クラーク:私はオーストラル・アジアというアジアの南部の出身です。人によってはアジアの一部と見なさない地域です。(私のように「ピンク色のアジア人」である)オーストラリアをアジアと見なす人々もいますが、アジアの中でも特異な場所です。アジアのキュビズムを議論するにあたり、様式について議論しているのか、あるいはディスコースや形式ではなく場所について議論しているのか、どこに位置づけるかについて私は考えています。ここでいうディスコースは、アジアのディスコースについてです。アジアとは、場所を指すのではなく、特定の国と地理的な場所に依拠する文化の関連性を見出すひとつの可能性を指すのではないかと思います。また、このディスコースでは、潜伏しつつ破壊的に欧米式モデルを利用しながら、キュビストを位置づけようとしており、まさに今話し合われているように、メキシコの立場からも位置づけようとしています。

この3つの円が重なるどこかにキュビズムが位置づけられます。しかし、問題はより深いところに存在します。が、ヨーロッパの近代と平行して、ヨーロッパ以外の地域の近代が存在するのでしょうか？それとも、ヨーロッパの近代の中であって別のドメインにぶら下がっているのでしょうか？

近代をマッピングする時、それ以外の何かを平行に別の存在として捉えています。それ故にキュビズムが問題だとは考えていません。欧米のキュビズムとは異なるキュビズムがあるわけですが、キュビズムは欧米の近代ではないものをマッピングするために利用されるのでしょうか？それこそが問題なのです。そういう意味では、メキシコ、インド、カザフスタンなども地域としてくることができるわけです。

アメリカ型のキュビズムからは、次の特徴をつかむことができるのではな

---

いかと思います。すなわち、ナラティブの有無、大衆と芸術家、透明とモデリング、ポピュリズム対エリート主義あるいは芸術中心の分析方法、平面的な空間対奥行きのある空間、社会的、政治的、そして宗教的な局面あるいは、世俗的で中立的な西洋の近代化に対してキュビズムを配置する可能性を探るか、否かなどです。アジアのキュビスト的作品の特徴として田園を挙げることができます。田園は、西洋近代の社会理論家マーシャル・バーマンが言うように、ヨーロッパのキュビズムの背景にある典型的な、あるいは模範的な都市に対峙する主題です。彼は、ペテルスブルク、パリ、ニューヨークを近代を代表する都市として挙げています。

一方で、マレーシアに生活する小作人は、都市をもって近代というような発想はしないでしょう。私はマレーシア人と出会ってから約30年たちますが、彼らはトランジスタ・ラジオを聴き、地元の中国人仲介人が支配する市場で魚を売買しています。その魚は東京に輸出されていたわけですが、中国人の商人から日本人の消費者の手に魚が渡った頃には、1976年当時で20倍の値札が付いていました。つまり、2000パーセントの差額が生じていたのです。東南アジア域内に点在する漁村に住んでいる住民も、このような近代世界について知識を持っています。

最後に、有機的な要素と機械的な要素の対比について触れたいと思います。アジアの生活を表わすディスコースは、西洋近代のディスコースより有機的なのでしょうか？それとも単に遅い、早いという対照なのでしょうか？

このように近代をマッピングする様々な方法は、キュビズムを様式的ディスコースとしてマッピングする方法と同じです。しかし、もうひとつ、中層的なレイヤーがあって、そこには差異と歴史的な接触が存在し、そしてディスコースが異なる地域を表象する機能を持っているという点について議論を始めなければなりません。

より総合的で包括的に複数の近代あるいはモダニズムが、目的論的推論に関与するのか、あるいは関与しないのかという問題があります。理論的枠組みとしての西洋の様式的ディスコースは、新しいものを再発見すること自体が芸術の革新であると見えています。このような近代の立場は、アジアの文脈で同じか同じではないかということに関係なく、西洋で確立されているものです。というわけで、キュビズムをはじめとする近代ヨーロッパの軌跡上に乗る様式的ディスコースをマッピングできるような単なる二項

---

対立ではなく、より高い芸術的な問題から議論する必要があります。

司会(辻):これまで出てきた問題を、全部洗い出して見せていただいたような気がします。このシンポジウムの最初のところでは、近代性というのが、今日のこの現在の時点よりも少しみんながわかっているような気がしていました。しかし、このように議論していくと、近代性とは何だったのか? モダニズムとは何だったのかを改めて問う必要性が生まれてきている。最近、よく議論されますが、モダニズムという概念そのものはヨーロッパで生まれてきたものですから、それをまた、日本やアジア内に適用すること自体にももちろん問題があります。そこから、今クラークさんがおっしゃったように、一体我々は本当にアジアの近代を生きているのか、ということについて、新しい議論が始まってよいのではないかと思います。この辺で、そろそろフロアの方に質疑を移したいのですが、その前にパネラーの方で、どうしても一言言っておきたいという方はいらっしゃいますか。

水沢勉:いま議論を聞いていて、次の機会にまたキュビズムの展覧会を、もしアジアのキュビズムという同じテーマですとすれば、どういうふうに関の一步を踏み出すのかなということを考えるための機会であるというふうに関、自分の頭を全部切り替えながら、ジョン・クラークさんのお話をお聞きしてました。もちろん、話としていろいろなものが出てくるわけですが、今、最後の方にまた歴史的なスタンスでの発言が増えてきたように思っていて、それから学ぶ、考え直すことは幾つかあると思います。昨日の五十殿さんの発表ではアメリカのMoMAが整理した一種のチャートとしての歴史の流れという捉え方があって、その中にあるキュビズムというものがある。今日メキシコの壁画運動の中にあるキュビズム的な要素というのは典型的な30年代的な問題だと思いますが、その連携として上海には木刻画運動がある。現存の版画作品とか、グラフィックの表現というのは、そのことをかなり証明してくれると思います。やはり1929年の大恐慌以降の、何かモダンでありたいということの意識、文化全体の様態と言ってもよいかもしれません。何かそこに大きな変化があるのではないかという印象を持ちます。キュビズムの問題に関しても、例えば1929年という年は、日本のプロレタリア・アート運動の最も盛り上がった時期で、その繋がり中国の木刻画運動とさえ、版画家たちは繋がりを持つようになって、李樺(リー・フア)も日本

---

の木版画運動から大きなヒントを受けて、キュビスト的な要素もその作品の中に取り込んだのです。その時のプロレタリア・アート運動の日本の版画家たちの中にも、既にイデオムとしてキュビズムは完全に入っていて、もちろん政治的リアリズムへと動いていますが、キュビズム的な言語は身につけているのです。大雑把ですが、おそらくその前のキュビズムの状況と、1930年以降のキュビズムの状況はかなり違って、これを少し正確に比較していくことによって、キュビズムというものが、どういうふうの世界に伝わって行くのかということも、もう少し明確なテーブルにのせて話せるのではないかと思います。そうすると、アジア諸国の50年代問題としてのキュビズムの事例が、日本とも明確に比較できる。日本における萬鉄五郎というのは、やはり大変例外的な才能であって、彼の自覚の中にはキュビストたらんという意識があったように思えます。自分はキュビストであり得るといふ強い意識です。そのため彼の作品には、キュビズム的なモチーフが最後まで続いていくように思えます。彼は、《もたれて立つ人》の隣に、《男》というヴァージョンもあって対になる、ジェンダー的な意識も持って、男と女のキュビズム的作品も作っていました。また、これはもう私の過剰解釈かもしれませんが、その後を作る《宝珠を持つひと》という作品があって、それは裸体で宝珠を持っているのですが、これは言ってみれば母性の象徴、母と子というモチーフの彼なりの答えだったのです。そういう問題というのは、やはり30年代以前の問題として整理してみたいという思いを持って、これまでのいろいろな議論を聞いていました。

司会(辻):ありがとうございました。早くも次のシンポジウムの課題のための準備が始まっているニュアンスがあります。さて、誠に申し訳ありませんが、フロアの方に質問のチャンスを与えたいと思います。どなたかいかがでしょうか?

質問(古谷):ありがとうございます。私の専門は文化人類学で、調査しているのはブラジルです。いろいろ質問したいのですが、ここでは2つにします。ひとつは既にウインザー＝タマキさんがおっしゃったアジアということの意味なのですが、アジアというのをエッセンシャルイズする、あるいは結論として考えるのではなくて、道具として、戦略として考えてみるというのは、これは価値があるだろうと思います。ですからアジアのキュビズムの特

---

徴を捉えるのが結論ではなくて、入り口として、という考え方があるように思います。もうひとつの質問は、これはどなたでも答えていただける方に答えていただきたいのですが、いろいろお話を聞いたのは結局はキュビズムが旅をした。旅をする過程で様々な、クリエイティブに転用された、適用されたということでした。ただキュビズムというのは、それ自体は旅をしない。人間が旅をしたり、いろいろな媒体を通して影響関係があったりして初めてキュビズムが広まってゆくわけで、やはりここを押さえていかないと、パリで出来たキュビズムが、インターネット時代のように世界中に瞬時に何らかの影響を与えたというような何か間違ったイメージになると思います。実際に人が動き、物が動き、船に乗って、あるいはとんでもない複製を、モノクロで見て、影響を受けて、というようなことがやはり重要だったと思います。そういうことについて、何かお話をもう少し伺えればと思います。

司会(辻): ウィンザー=タマキさん、どうぞ。

ウィンザー=タマキ: 大変参考になるコメントをありがとうございます。アジアを過ぎ去ったものとしてではなく、新しい知識を獲得するための戦略として解釈するのは理解できます。皮肉なことにアジアは、その枠組みに拘束されることなくマッピングできると同時に、特定の場所と結びつきながらも、別の場所へ波及効果の及ぶプロセスだという考え方にも納得できます。

司会(辻): 2番目の問題は、要するに伝播の具体的な様相に関する展望についてですが、どなたでも結構ですが、いかがでしょうか。例えば中国や、おそらく韓国もそうだったと思いますが、日本経由で学んだ人とヨーロッパ経由で学んだ人、あるいは日本でもロシア経由で学んだ人とアメリカ経由で学んだ人、いろいろなチャンネルがあったと思います。シェンさんいかがでしょうか。中国での具体的なキュビズムのやってきた経路について。

シェン: 昨日申し上げましたように、中国人作家の大部分がヨーロッパと日本を通じてキュビズムを学びました。

水沢さんのコメントされたアジアのキュビズムに対するアプローチに賛同します。展覧会を見て、ここでの議論を聞いているうちに、キュビズムを2つの時代に分けられることがわかりました。ひとつは、1920年代、30年代

---

の日本のキュビズムと中国のキュビズム。フォーマルな関心が高く、まだ西欧中心のキュビズムでした。

1950年代に入ると、キュビズムは主に東南アジアや南アジアで見られるようになります。そこでの関心は全く異なるものです。フォーマルあるいは様式的な関心はありますが、内容やテーマが違うわけです。

つまり、2つの別々のディスコースがあるわけです。アジアのキュビズムと言った場合、ひとつのキュビズムとして分析するのは難しいので、ディスコースを再構成させる必要があります。

後小路:少し補足します。いろいろなチャンネルがあったと思いますが、ひとつには外国人教師の問題というのが大きいのではないかと思います。特に東南アジアでは大きい。昨日話題になったのはインドネシアのバンドゥンで、リース・ムルダーというオランダ人でステンドグラスの職人的な下絵の画家ですが、バンドゥン工科大学で教鞭を執ったということで、その影響で当時の多くの学生がキュビズムのスタイルで絵を描いた。キュビズムそのものという言い方はちょっと問題があるかもしれませんが、ステンドグラス的な非常に平面的で太い線で区切るようなキュビズムが、インドネシアの画家たちに流行ったというか、採り入れられたというのは、ステンドグラスの絵描きであった人が教えたからだという、これは実はスパンカットさんに教えてもらったことですが、そういうことが影響しているのだという説があります。また、インドネシアのキュビズムが平面的で装飾的であるということは、インドネシアの画家たちが本来持っていた美意識の問題もあるという説もあって、これは微妙だと思います。インドネシアはひとつの例ですが、そういう外国人教師の影響が、非常に大きかったということがあります。そしてこの現象は、どの国でも西洋からやって来た美術教師にとっても立派な人がいて、美術学校を作ったり、美術学校で教えて、そのことによって近代美術が開花したり発展したという、同じ原型を持つ一種の神話のような感じが私はするのです。そういうパターンが言説として、一種の神話として流布していくという側面もあるかもしれません。それから、外国人教師と言った時に、もうひとつには日本の問題があると思います。もちろん中国、台湾、朝鮮半島から日本の美術学校に来て、日本人教師に学んだという例もありますが、それ以外に戦争中の日本占領下に日本からやって来た美術家が美術教師の役割を果たした。例えばインドネシアの啓民文化指導所で美

---

術を指導したという例があります。そのような日本の影響があったということも考えていかなければならないと思います。

司会(辻):ありがとうございました。古谷さんのご質問には、まだまだいろいろな問題がたくさんあり、一度にはお答えできませんが、このくらいで終わらせていただき、どなたか他にご質問はありますか。

質問(池上):五十殿さんの昨日のご発表について、お伺いしたいことがあります。昨日のご発表のMoMAが提出していったモダンアートの規範というものが、昨日と今日を通じてディスカッションの際に何度も出てきました。昨日のご発表で、海外でもそれが規範として流通していったということ、日本を例に取り上げて詳細に論じられて、大変参考になりました。

ご発表の最後の方で、アメリカ美術への視線の変化についておっしゃっていたと思いますが、そこでお伺いしたかったのは、MoMAが提示したモダンアートの規範とアメリカ美術を分けて考える必要があるのではないかということです。というのは、MoMA自体の、同時代のアメリカ美術との関わりもなかなか微妙で、時には多くの摩擦があります。ですから、アメリカへの視線も、既成が生成される場所としてのニューヨーク、とりわけニューヨーク近代美術館というきわめてスペシフィックな場所というものと、アメリカ美術一般への視線とは、かなり質が別ではないかと思いますが、お考えをお伺いできればと思います。

五十殿利治:おっしゃる通りだと思います。本来は別のものだと思いますが、30年代の初めの時点においては、それほど両者を明確に区別するようなこちら側の視線の準備がないのではないかと。例えば、キュビズムの展覧会が終わった後に、すぐに野田英夫がシュルレアリスムの展覧会(“Fantastic Art, Dada, Surrealism,” The Museum of Modern Art, New York, 1936)を美術雑誌で紹介するというような動きが出てくるということそのこと自体が、現象としてアメリカ美術への視線が変わってきたことを示唆します。それまでは日本の美術界の中で、ニューヨーク近代美術館そのものも認知されていないわけです。アメリカにそういう新しい美術館があって、そこが何か新しいことをやっているということが、アメリカ美術と一緒にたになっているのだと私は思います。あとからニューヨーク近代美術館のこと

---