

日系芸術家の独自性と同化

——聖美会を中心に——

都留恵美里

はじめに

二〇〇二年、ブラジルの芸術を俯瞰するというテーマで、ブラジル銀行文化センターでファデウ・コレクションの展覧会が開催された¹。このときに、五〇、六〇年代のブラジルのアンフォルメルを代表する画家として四人の画家が紹介された。紹介されたのはイベレ・カマルゴ (Iberê Camargo, 1914–1994)、マナブ・マベ (間部学, 1924–1997)、トミエ・オオタケ (大竹富江, 1913–)、フラビオ・シロー (Flávio-Shiro Tanaka 田中駟郎², 1928–) で、四人のうち三人が日系人であった。彼らはいずれも五〇年代から活躍し、当時のブラジルの芸術の重要な一角を牽引した芸術家たちとして紹介された。

また、二〇〇四年に開かれた五〇年代から七〇年代初頭の作品を集めた別の展覧会「動作と表現——JP モルガン・チェースと MAM のコレクションに見られるアンフォルメルな抽象主義」³も、日系人芸術家たちの活躍をとりあげた。

五〇年代から七〇年代の変遷を経て今日では、オスカル・オオイワ (Oscar Oiwa, 1965–) やアンドレ・コマツ (André Komatsu, 1978–)、チチ・フリーク (Titi Freak, 1974–) などといった数多くの日系芸術家たちが様々なジャンルで、ブラジルのみならず世界中で活躍している。

興味深いことに、五〇年代、六〇年代のサンパウロを振り返ると、日系人の芸術家の存在が大きな役割を担っている。もちろん、それ以前にも日系人芸術家は活躍していた。しかしながらブラジルの芸術の世界で特別な、率先するような働きを担っては来なかったし、「日系人画家」の枠を超え、「ブラジル人画家」として紹介されることも少なかった。しかし、五〇年代からの日系芸術家たちは、確固たるスタイルを築き上げた「ブラジル人画家たち」として認識されるようにな

1 *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*, Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Curadoria de Paulo Herkenhoff, 23/11/2002–12/01/2003

2 初期は「Shiro Tanaka」の名で活躍していたが、同姓同名の人々との混乱を避けるため、Flávio-Shiro の名で作品を制作するようになった。

3 *Gesto e Expressão: O Abstracionismo Informal nas Coleções JPMorgan Chase e MAM*, curadoria de Maria Alice Milliet e Luiz Camillo Osorio, 21/05/2004–20/06/2004

っているのである。

この時代にいかにも、異なるアイデンティティの狭間で、「日系人芸術家」ないし「在伯日本人芸術家」⁴たちが「ブラジル人」として活躍し始めたのかを紐解いてみたい。

1. 日本人移民の開始

それでは、五〇年代、六〇年代での認識および評価を受けるまでの日系人芸術家の歩みとはどのようなものであったのだろうか。まずは簡単に歴史を振り返っておかなければならない。

ブラジルにおける日本移民政策は一九〇八年のサントス港への笠戸丸の就航より正式に始まった。一八八八年に奴隷政策を廃止したブラジルは、それに替わる働き手としてドイツやイタリアからの移民を大量に受け入れていた。しかしほぼ奴隷の待遇と変わらない劣悪な労働条件を理由に、一九〇二年には大きな移民排出国であったイタリアからの移民が打ち切れ、スペインもそれに倣った。一方、一九〇〇年以降アメリカ合衆国、西海岸一帯を中心に日本人移民の排斥が激しくなり、日本政府はアメリカ合衆国への移民を制限した。こうした状況を受け、日本はブラジルに労働力として多くの日本人を移民させることになった。一九〇六年、一九〇七年とブラジルは「殖民・労働局」を創設するなど、移民の労働改善を目指し、労働契約の遵守を監督するために働きかけてはいるものの、日本人の到着した年までにさした労働環境の改善は見られなかった。その後、一九一一年には移民の労働改善を目指して「農業労働保護局」が作られ、移民・農業労働者の保護法の履行の徹底が図られたが、それでも生活は依然厳しいものであった⁵。第一次世界大戦勃発年、経済悪化、移民定着率の低さなどが原因で一時日本人移民政策は中断されるものの、一九一七年には再開された。一九二三年までにブラジルに移民した日本人はおよそ三万人に上った⁶。一九二〇年代後半からは移民の人数もますます増える。ブラジル拓殖会社は各県当局と手を組み、取得した地方に日本の移民を送り込むようになり、この時期から雇われ労働者としてだけで

4 聖美会が一九五一年の第一回サンパウロ・ビエンナーレの開催に寄せて「在伯同胞賞」を設けた。まさにこの言葉が、当時の日本人画家たちの意識をよく表しているように思われるため、ここではその言葉を借用し「在伯日本人芸術家」と呼んでいる。

5 シッコ・アレンカール他『世界の教科書シリーズ' ブラジルの歴史——ブラジルの高等歴史教科書——』東明彦、アンジェロ・イシ、鈴木茂 訳、明石書店、2003、p.377

6 細川周平著『シネマ屋、ブラジルに行く——日系移民の郷愁とアイデンティティ』新潮社、1999、p.28

はなく自立した開拓農民として来伯する人も現れはじめた⁷。一九三〇年代のブラジルは日本人移民が増える一方で、ナチスから逃亡してきたドイツ系ユダヤ人をはじめ⁸、各国から多くの移民を受け入れた時期でもある。また、一九三七年の日中戦争の勃発は日系人移民に少なからず影響を及ぼした。一九三〇年代はまた、日系社会がサンパウロ市に集中し始めたところである。この当時の日系人はまだ、圧倒的に農村部・地方都市に集中していた⁹。

その後の第二次世界大戦は、日系移民にとって大きな変化期となる。一九四一年にはブラジルは日本人移民の受け入れを停止し、翌年には国交断絶にまで至る。戦争中は日本語での教育や発刊は禁止された。戦後正式に国交が回復するのは一九五一年である。戦後、日本が敗戦の貧しさの中で喘ぎ、再出発に力を注ぐなか、在伯日本人の間では本国とはまったく切り離された論争が繰り広げられていた。戦争に負けたことを認めず、敵国の情報操作であるとする「勝ち組」と、負けを認める「負け組」との間の抗争である。一九五三年には日本人移民受け入れが再開され、新たな移民の波が押し寄せた。戦前の移民が故郷に錦を飾るつもりで一時的な移住を念頭に置いて渡伯したのに対し、戦後の移民は当初からブラジルに根を下ろすつもりで渡伯してきた。また、戦前の移民も戦争を経てブラジルでの定住を選択、覚悟する者が増えた。これは移民たちの生活のあり方や意識のあり方に大きな変化を及ぼした。ブラジルが一時的な滞在国でなくなるということは、その社会での自身の将来、子供や孫の将来を考えはじめるということであり、この意識改革はブラジルへの同化を一層切実なものにした。この当時ブラジルで画家として活躍していた日系人たちももちろん、こうした社会の変革のなかに身を置き、敏感に感じ取りながら制作活動を行っていた。

2. 日系芸術家グループの形成——聖美会を中心に——

それでは、こうした時代変遷のなかで具体的にどのように日系人たちは芸術活動を展開していったのだろうか。日系人の画家が本格的に活動を始めるのは一九三〇年代からである。この頃から、契約労働者として農園で働く以外に、都市に移住し、農業以外の職種にも携わるようになってきたことが主たる理由である。「聖美会」は一九三五年に、サンパウロで初めて日系人芸術家のグループとして結成された。

7 アレンカール、2003、p.379

8 石井陽一「ブラジルにおけるヨーロッパ移民と日本移民——文化変容の比較——」in 『人文学研究所報』No.12、神奈川大学人文学会、1978、p.74

9 細川、1999、p.30

遡ること数年、一九三一年にはリオデジャネイロでベルナルデッリ・グループ (Núcleo Bernardelli) が活動を始めていた。日系人画家としてはヨシヤ・タカオカ (Yoshiya Takaoka 高岡由也、1907-1978) とユウジ・タマキ (Yuji Tamaki 玉木勇治、1916- ー 979) が参加した。二人とも、聖美会の活動・創設にも参加している。ベルナルデッリ・グループには他にもポーランド出身で高岡たちの先生でもあったブルノ・レチョフスキ (Bruno Lechowski, 1887 - 1941)、ミウトン・ダコスタ (Milton Dacosta, 1915-1988) やイタリア系のジョゼ・パンセッティ (José Pancetti, 1902-1958) などといった国際色豊かな画家たちが参加した。このグループも時に「日系人グループ」としてとり上げられることがある¹⁰。しかし一時的に参加したという以外は特に日本人が集まり、率先するグループではなかった。また、このグループを通して日系人芸術家たちが後にリオデジャネイロに大きな影響力を及ぼしたとは言い難い。そのためここではリオデジャネイロのこのグループの存在について言及するに留まり、あえて「日系人グループ」として検討することは今回控えておく。

「サンパウロ美術研究会・聖美」、通称「聖美会」は日系人芸術家たちがそれぞれの活動について議論し、また作品をより目に付くところに出すための展覧会の開催を促進する目的で集った会であった。一九二九年にブラジルはコーヒー価格の暴落に加え、世界恐慌の波を受け経済的に大打撃を受けた。政治的にも革命が起こるなど混乱期を迎えており、それらは従来の芸術家の世界のあり方に変化をもたらした。二〇年代までの、知識階層によりほぼ独占開催されていたサロンを主体とする活動から、中間層や労働者層を主体としたグループがいくつも形成され、彼らが活動の中心となっていった。聖美会は同時代の「サンタ・エレナ (Santa Helena)」(一九三五年ごろから) や「グアナバラ (Gunabara)」(一九五〇年) などといった一九二二年の「近代芸術週間」の動きを汲んで生まれてきたサンパウロのグループと並んで、ブラジル・モダニズムを象徴する作品制作に携わった。基本的には毎月集会が開かれ、ときにはブラジル人画家や外国人画家との交流があった(六〇年代になると、聖美会のサロンは日系人以外も参加できるようになる)¹¹。集会はサンパウロ市のイジエノポリス地区、アラゴアス通り三二番にあったトモオ・ハンダ (Tomoo Handa 半田知雄、1906-1996。一九一七年にブラジル移住)¹²の経営する下宿の地下で開かれた。聖美会の最初の展覧会は一

10 Paulo Herkenhoff, *Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2009, p.78

11 Ana Paula Nascimento (coordenação editorial), *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008, p.26

12 一九一七年、父母とともにブラジルへ渡り、コーヒー農園で働く。一九三五年には、

九三八年に日本人会で開催され、これは同時に戦前の唯一の展覧会ともなった。

いずれのグループも団体としての画風の統一性が見られなかったことは注目に値する。未来派やダダイズム、あるいはネオ・コンクレチズムなどのようにあるマニフェストを掲げ、それを遵守する形での活動ではなかったのである。これらのグループは主張や思想、絵画技法を共有するためのグループではなく、あくまで自由に創作活動をするための場を設け、互いに意見を交換し、支えあうためのグループであった。聖美会にいたっては五〇年代以降、風景や人物などの具象画のみを描く画家と抽象画家とが混在する状況で、しかし非常に組織された形で、活動を続けた。

サンパウロで日系人が画家として活動し始めた当初に関して、マリア・セシリア・フランサ＝ロレンソ (Maria Cecília França Lourenço)¹³ は彼らの活動をアカデミズムやモダニズムなどに分類することの難しさについて指摘している。また、そのため、ブラジルという環境の中で日系人画家たちをどのように評価するか、という困難があることも指摘している¹⁴。

第二次世界大戦が勃発すると、その影響のため一九四一年から終戦まで、日系人の集会や日本語での出版物が禁止された¹⁵。また日本人は、野外での写生などでもスパイの容疑をかけられたため、戦争中、聖美会は一時解散を余儀なくされた。戦後一九四七年には活動を再開させ、共同アトリエを設け、新しいメンバーを増やした。一九五二年に戦後初めての聖美会のサロンを開催し、一九七〇年までに十四回もの展覧会を開催した。その後一九七一年からは、展示や活動の場はブラジル日本文化協会「文協」の運営の下に置かれ、聖美会としての活動は一九七二年に幕を閉じた¹⁶。

仲間とともにサンパウロ美術研究会（通称、聖美会）を結成。日系画家の草分け的存在。具象画を描いた。サンパウロ人文科学研究所の研究理事として、多くの著作を残している。著書には『移民の生活の歴史』、『ブラジル日本移民史年表』など。

13 サンパウロ大学建築及都市計画学部 (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) の美術史教授。

14 Lourenço, “Originalidade e recepção dos artistas plásticos Nipo-Brasileiros” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros No. 39*, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 25

15 ブラジルは一九四二年に正式に連合軍側として第二次世界大戦に参戦。

16 Nascimento, 2008, p.26

細川周平は「すべてのジャンルがこれに沿って一斉に展開してきたわけではないし、大略図からこぼれ落ちた事柄は多い」としながらもひとつの提案として「百年余りのブラジルの日本語文学の歴史を六つの時期に分けて」いる（『日系ブラジル文学史概要』 in 『ブラジル日本移民百年史第三巻生活と文化編(1)』風響社、2010, p. 27）。六つの時期の分け方は、造形芸術の変遷と完全一致はしないだろう。しかし基本的に歴史的・社会的事項に依っているため、日系社会の変化を表しているという面においては、日系芸術家たちを考える上でもひとつの指針になると考え、以下に記し

3. 初期聖美会の特徴としての自画像

聖美会に所属する芸術家たちは、日本各地から来伯し、サンパウロ州の内陸部に移り住んだ人々であった。先述のとおり纏まった思想の下で活動していたわけではなかったが、グループの特徴の一つとして自画像の多さが挙げられる。こうした具象的な自画像は、戦後の世代の画家も描いているが、特にまだいわゆる「アカデミック」な芸術の影響力が強かった初期の頃の聖美会に多く見られる。

初期の画家のあいだでは、リオデジャネイロのベルナルデッリにもサンパウロの聖美会にも加わったヨシヤ・タカオカが数多くの自画像を残している（図1、2）。また、聖美会の創設のメンバーであるトモオ・ハンダやユウジ・タマキも自画像を多く描いた（図3、4）。戦後に目覚しい活躍をしたマナブ・マベも自画像を多数残している（図5、6）。もちろんこのモチーフは、最も手近で、モデルを雇わずとも描けるために選ばれたというのもあるだろう。実際、日系人画家たちの作品で風景画も大きな割合を占めているが、おそらく同様の理由からであろう。しかし一方で、肖像画とは非常に「個人」というものとその特異性を前面に押し出すものである。具象的な肖像画である以上、どうしても個人の特徴やエスニシティに目を向けることになる。字義通り自身と向き合い、実在する人物を描き出す作業である。

これに対して、ブラジルのモダニスト、アニタ・マウファッティが描いた『日本人』二作は対象的である。彼女は一九一五／一九一六年に男性の『日本人の japonês』（図7）と一九二四年に女性の『日本人 A japonesa』（図8）を描いている。いずれも、キャンバスの中央に日本人が一人、頭と胴体をアップに大きく描かれ

ておく：

時代区分の一提案

未組織の時期（1908年～1924年）

知識階層、経験者、新聞が積極的に関わった時期（1925年～1940年）

日本語出版や集会在禁止された時期（1941年～1945年）

終戦の直後の開放感にあふれた（しかし同時に騒然とした）時期（1946年～1953年）

戦後移民が到達し、日本の戦後文学の影響が各ジャンルに活気を与えた時期（1954年～1977年）

その後の安定と退潮の時期（1978年～今日）

つまり、聖美会が結成された一九三五年は、文学に関しては「知識階層、経験者、新聞が積極的に関わった時期（1925年～1940年）」とする第二の時期に相当することになる。また、日系人が芸術家として全国規模、あるいは国際規模で活躍し始めた五〇年代からは「戦後移民が到達し、日本の戦後文学の影響が各ジャンルに活気を与えた時期（1954年～1977年）」の第五期に相当する。

ている。男性の『日本人 *O japonês*』はスーツ姿で西洋的な服装をしている。顔は東洋人らしい造詣で、背景は抽象化されており人物の色彩に呼応するような薄い青色や桃色が帯状に描かれている。女性の『日本人 *A japonesa*』はより東洋趣味的である。おかつぱ姿の赤い着物を着た女性が、白い花柄の和傘をさして座っている。肌の色が黄色みをおびて描かれているのが特徴的である。たしかに、男性の『日本人』のモデルは日系人であるかのように思われるのだが、女性の『日本人』はもはや様式的なものでしかない。ある種、クロード・モネ (Claude Monet, 1840–1926) が夫人を日本風に装わせて描いた『ラ・ジャポネーズ』(1875) (図 9) の東洋趣味が思い出される。そしてアニタ・マウファッティのいずれの作品も「日本人」という以外は特に名を持たない人物たちである。東洋趣味の延長として、ひとつのエスニシティを表す「日本人」が描かれているのであり、人格を持った実在の「個人」が描かれているのではない。二〇世紀の初頭、ブラジルでの日本人の認識はヨーロッパの東洋趣味を超えるものではなかったことが伺える。そうした環境のなかで、自身という個体を前面に押し出す「自画像」を描くことはまた、ブラジル社会のなかでの一種の存在主張であったとも考えられないだろうか。パウロ・ヘルケンホフ (Paulo Herkenhoff)¹⁷ はヨーロッパからの移民が主である社会で、他の構成民族の存在を正当に受け入れることを拒否する文化システムのなかに東洋の顔を描きこんだ、としている¹⁸。この考えに与するのなら、自画像が、あくまでマイノリティである自分たちの存在の主張と、それによるブラジル社会における居場所の模索と獲得に繋がったといえるだろう。

4. 叙情的抽象と戦後の聖美会——ブラジル人芸術家としての成功——

具象画を多く描いた聖美会の画家たちだが、時代を下るにつれ、マナブ・マベやフラヴィオ・シロウ、トミエ・オオタケなどといった芸術家たちは抽象画に専念していった。

トミエ・オオタケによると、この新しく抽象画に移行し始めた時期が、聖美会の芸術家が制作する作品と、当時のブラジルで主流であったモデルニスタたちの制作する作品との間にもっとも開きがあった時期である。「その開きはマベが始

17 キュレーター、美術批評家。リオデジャネイロ美術館をはじめ、カッセルの第九回ドクメンタ (1991) や、1997年から1999年のサンパウロ・ビエンナーレ、またMoMAなどのキュレーターを務める。

18 Herkenhoff, 2009, p.67

“Esses artistas se projetam no quadro, se autorrrepresentam como pintores (Mori), mas, sobretudo, inscrevem um rosto oriental em um sistema cultural que se recusava a incorporar plenamente os cintigentes de imigrantes europeus”.

めた流れよりきている。非常にクリーンな背景に描かれる書道的な絵画で、線の、色彩の、光のコントラストが強いもので、誰も真似できるものはなかった」と彼女は述懐している¹⁹。にもかかわらず、今日から見るとその潮流は、ブラジルの芸術史を構成する確固たる潮流のひとつとして存在したということがわかる。

冒頭で述べた展覧会「動作と表現——JP モルガン・チェースと MAM のコレクションに見られるアンフォルメルな抽象主義」のキュレーターであるルイス・カミロ・オゾリオ (Luiz Camillo Osorio)²⁰ は、当時の日系人の活躍を展覧会の重要な側面と位置づけた上で²¹、日本の書道とアンフォルメルの抽象との間には「ほぼ有機的」な関係があると指摘し、この動作・行動の抒情はまさにサンパウロに住んでいた日本人芸術家にとって大切なものであったことに言及している。そして、この動作の抒情が最終的にはサンパウロの画家たちに広まっていったのだと分析している。ブラジルの五〇年代、六〇年代は幾何学的抽象が席卷した時代であった。そのため、この時代のブラジルを振り返るとき、コンクレチズモやネオ・コンクレチズモといった動きが着目されることが多い。しかしながら、五〇年代の世界的な潮流を受けたブラジルの抒情的抽象は、なんらマニフェストなどを掲げることはなくとも力強く存在したのである²²。

それでは、この時代の聖美会の、さらには当時のブラジルの代表的画家と考えられるマナブ・マベと、トミエ・オオタケはどのような状況下、どのような作品を制作していたのだろうか。

19 Simone Pallone, “Grupo Seibi-kai completa setenta anos sem comemorações previstas” in *Ciência e Cultura* [online]. 2005, v. 57, n. 3, pp. 59-60. Available from: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000300026&lng=en&nrm=iso

20 二〇一二年現在、リオデジャネイロ近代美術館 (MAM-Rio) のキュレーター。

21 Official site of MAM(previous exhibitions): http://mam.org.br/exposicoes/ver_passadas/gesto-e-expressao-abstracionismo-informal

22 このことに対する認識を改めて裏付けてくれたのが、二〇一二年八月二五日よりサンパウロ現代美術館 (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) で開催されている『MAC-USP のもうひとつのアーカイヴ——サンパウロ・ビエンナーレ新規所蔵用受賞作品、1951–1963』(Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios –Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963) である。サンパウロ・ビエンナーレは一九五一年以降、近代美術館 (MAM) のアーカイヴの形成と更新を目的として開催され、中でも新規所蔵用受賞 (Prêmios –Aquisição) は受賞作家の作品が美術館に収蔵されたためこの目的に大きく貢献した。

この展覧会では、1955年から1963年の間にサンパウロ・ビエンナーレにて受賞し、MAM-USP が所蔵する115の作品が展示されている。これらの受賞作品の変遷を辿ることで、過去を振り返る際に今日忘れられがちな作品や風潮を再び浮かび上がらせることが目的である。実際、この展覧会は幾何学的抽象に集約され気味な当時のブラジルの風潮を裏切るような受賞作品の多様性を見せている。

4-1. Manabu Mabe (間部学、1924-1997)

マナブ・マベは日系人の芸術家のなかでも、国際規模で最も早くに華々しく活躍した画家である。一九四五年から本格的に絵画を学び始め、四〇年代末には具象画の画家で、聖美会の発足者でもあったトモオ・ハンダと知り合い、師事する。同時に、聖美会にも参加するようになった。一九五〇年代にはブラジル滞在中の上永井に師事した日本人の画家、チカシ・フクシマ（福島近 Tikashi Fukushima, 1920-2001）²³により立ち上げられた、グアナバラ・グループ（Guanabara）の展覧会に参加するようになる。このグループはおもに日系とイタリア系の移民が中心となって活動しており、トミエ・オオタケやオズワルド・デ・アンドラーデ・フィーリョ（José Oswald Antônio de Andrade, 1914-1972）²⁴も展覧会にたびたび参加した。五九年には国内外を問わず、ビエンナーレをはじめとするさまざまな賞を受賞²⁵した。この成功を受け、同年米国タイム誌が「マナブ・マベの年（The Year of Manabu Mabe）」と題した記事を割いた程だった²⁶。

初期には具象作品を描き、五〇年代初頭には印象派やフォーヴィズム、キュビズムの影響を見せた作品を制作したものの、五三年には半抽象へ、そしてさらに抽象絵画へと画風を発展させていく（ただし、ある程度対象物が判別できるようなフォルムを描きこんでいる、半抽象的な作品は後期になっても見られる）。この発展はマナブ・マベだけではなく、後に取り上げるトミエ・オオタケを含め、多くの芸術家に見られた傾向であった。その最大の理由は、一九五一年より開催されたサンパウロ・ビエンナーレの影響だろう²⁷（同五一年にフランスではミシェル・タピエが「激情の対決（Véhémences confrontées）」展を開催し、「アンフォルメル」という名称を使い始める）。それまでは聖美会をはじめとする日系芸術

23 一九四〇年に渡伯。

24 オズワルド・デ・アンドラーデ（Oswald de Andrade, 1890-1954。モデルニスモを牽引した人物のひとり。「食人主義」を提唱）の息子で画家。

25 第一回レイネル現代芸術賞（Prêmio Leirner de Arte Contemporânea。メセナであり、MAM/SPの経理責任者でサンパウロ・ビエンナーレの運営にも携わっていたイザイ・レイネル（Isai Leirner, 1903-1962）が立ち上げた賞）、第八回サンパウロ近代芸術サロンのサンパウロ州知事賞、第五回サンパウロ・ビエンナーレ展国内大賞、第一回パリ青年ビエンナーレ展留学賞「ブラウン賞」（これは六ヶ月間のパリ修行の奨学金を与える「留学賞」）、ダラス美術館買い上げ賞を受賞。

26 *Time*, Nov. 02, 1959 (Vol. LXXIV No. 18)

27 日系芸術家たちは第一回サンパウロ・ビエンナーレのときより参加。第一回に参加したのは、フラヴィオ・シロー、ジョルジュ・モリ（Jorge Mori, São Paulo 1932-）、マサオ・オキナカ（Massao Okinaka, Kyoto 1913- São Paulo 2000）、タケシ・スズキ（Takeshi Suzuki, Tokyo 1908-1987）、チカシ・フクシマ、トモオ・ハンダおよびヨシヤ・タカオカ（Yoshiya Takaoka, Tokyo 1909-São Paulo 1978）ら。（Nascimento, 2008, p.32）

家たちの間では、圧倒的に具象絵画が支持されていた。しかし若手の画家たちは、新しい表現方法を目の当たりにし、惹かれていったのである。

ここでは、賞を獲得したいくつかの作品をマナブ・マベの代表的な作品として取り上げ、それらがどのような特徴をもった作品であるのかを検証してみたい。

この『天と地 I *Terra e céu I*』(図 10) は一九五八年に作成され、サンパウロ近代美術展、州知事賞を受賞した作品である。白、黒、ブルーグレーを基調とした色彩の上に、前面には赤い台形が描かれている。赤には濃淡の斑があり、布のようにも見える。色彩の種類は少ないものの、影のようなものが描かれていたり、一色で塗られている面の中にも明暗が描かれているなど、キャンバスは細やかに描きこまれている。具象画ではないものの、画面中央部に白い建物と赤みを帯びた屋根、その横には光を受けて黄色く輝く雲、後景には地平線と雲が見受けられるようにも思える。さらには、鑑賞者の視点は上空の雲の合間から地を見下ろしているかのようである。

『光の断片 *Pedaço de Luz*』(図 11) は同年(一九五八年)、第五回サンパウロ・ビエンナーレ展で国内大賞を受賞した作品である。この作品は『天と地 I』と同系色の色彩が使われている。しかし黒がより大きな面積を占め、全体的に色がはっきりとしている印象を与えている。『天と地 I』と同様、基本的に黒、ブルーグレー、白、赤、黄色が画面を構成しており、そこにこれらの色彩が混ざったかのような中間色を加えられている。これらの色彩は主に中心部にある大きな黒い点に集まるような形で描かれている。またこの黒い点は、背景の上下の黒とその間に除く白色の上に浮かび上がるように描かれている。この点とその下に見られる黒色の横線は、背面の黒色との差異を明らかにするように、白から黄色がかかった境界線がかたどっている。これは、水墨画に見られる筋目描き(線同士の滲みがぶつかり、墨と墨の面の間に白い筋ができる技法)のようにも見える。

『預言者 I *Profeta I*』(図 12) は一九五九に制作され、第一回パリ青年ビエンナーレ展でブラウン賞(留学賞)を獲得した作品である。この作品はほとんど彩色されておらず、わずかに淡い緑色と黄色が白い背景に影のような色を添えている。その背景の上に、黒い線が描きこまれている。これらの線には「掠れ」が見られ、書道の筆で描いたような印象を与える。また、黒い線により画面中央に描き出されている形態は、線の力強さ、勢い、掠れや滲みなどを通して立体的に描かれている。この作品には抽象画とは言い切れないようなシルエットを見ることが出来る。

この時代のアンフォルメルや抽象表現の作品と、書道との関係はしばしば指摘されるところであるが、これらのマナブ・マベの作品の共通項としても、書道的な線が挙げられる。また、もう一つの特徴として、立体的な空間構成が挙げられ

るのではないだろうか。後に作風の変化はあるものの（基本的には抽象・半抽象を離れはしないが）マナブ・マベの、特にこの時代の作品には、一種の奥行き、あるいは立体感が感じられる。『天と地 I』では遠くを眺めているように感じられ、『光の断片』では黒い点が空間の中を浮遊しているように見える。また、『預言者 I』は線の強弱やほのかな影により、白い空間に立体的に半獣らしき姿が浮かび上がってみえる。マナブ・マベの作品は日本画ではないが、そこには日本的な要素が見出せる。

4-2. Tomie Ohtake (大竹富江、1913-)

マナブ・マベが当時もっともはやく世界的に成功した日系ブラジル人画家であるとするならば、今日でも特にブラジルにおいて評価と知名度が高い画家がトミエ・オオタケだろう。彼女は九十九歳を迎えた二〇一二年現在でも制作活動を続けており、自身の百周年に向けた展覧会（二〇一三年）のための新しい作品作りに勤しんでいる。

トミエ・オオタケが本格的に芸術の創作活動を始めたのは三九歳を迎えてからで、聖美界に入会したのは一九五三年である。彼女は早い段階で抽象画へと移行し、さらには時代とともに作品の幅を、油絵からエッチング、シルクスクリーンの技法を用いた作品、造形作品などへと広げていった。マナブ・マベは比較的「アンフォルメル」あるいは「叙情的抽象」の画家として通っているのに対し、トミエ・オオタケはそれ以外のジャンルの画家として紹介されることもある。むしろ、トミエ・オオタケに関して、こうしたジャンル分けを当てはめること自体を不適切と考える傾向もある²⁸。さらには、美術評論化・収集家のミゲル・シャイア (Miguel Chaia, 1947-) は「アンフォルマリズムと幾何学の一種の統合を実現させた」²⁹ ことをトミエ・オオタケの功績としている。こうした見解はあるものの、一般的には彼女がブラジルの芸術家たちの中で頭角を現し始めた五〇年代、六〇年代の作品が抒情的抽象あるいは抽象表現主義として考えられていることも事実であり、ここでは、この時代のトミエ・オオタケの絵画作品をいくつか例に挙げてみていきたい。

まずは、一九六〇年の作品『無題』(図 13) である。一見したところ白黒の作品であるかの印象を与えるが、白や少し黄みがかかった暖色系の白のバリエーショ

28 Frederico Morais, “O Edifício de Formas: Tomie Ohtake” in *Tomie Ohtake*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2001, p.137

29 Miguel Chaia, “A Dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake” in *Tomie Ohtake*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2001, p.217

ンを基調とした色と、黒を基調とした色で構成されている。白いレイヤーと黒いレイヤーが重ね塗りされており、白色の下に黒色の存在が感じられるところがある。その一方で、灰色を上から塗った箇所もあり、表面と下の面との差異が曖昧にされている。キャンバスの下方に右上がり描かれている黒、中央部に白と組み合わせて刺々しく描かれた小さい濃い黒、左側に縦に描かれた線のような黒が、主たる黒い部分である。それぞれの黒色の間に尾を引くように、あるいは滲み出るように灰色が配されている。黒色の形からは、筆の流れや勢いのようなものが感じられる。キャンバスは全体的に塗られているため生地自体は顕にはなっていないものの、ところどころキャンバスの塗り残しがあるかのように見える。この絵具の上からも感じられる生地の質感と、暖色系の白色のバリエーションは、和紙であるかのような印象を与える。

次に、一九六四年の作品（同じく『無題』）図 14）である。斑のある白い背景に、黄色い長方形が描かれ、その左右を黒い縦線が挟んでいる。黄色い長方形も黒い線も、カクカクとした輪郭線で描かれており、完全な幾何学的形象ではない。手でちぎった切り絵のようにも見える。また、すべりが悪かった太い筆による線にも見える。形と、色と、キャンバスや絵具の質感がこの作品を創り上げている。キャンバス上の絵具は不均一で、形の不完全さとあいまって、ラスティックな印象を与える。

最後に、一九六七年に制作された作品（これもまた『無題』）（図 15）である。これは白を基調とした背景に、赤い半円が描かれている作品である。あきらかに、一筆で描かれたかのような印象を与えようという意図がある。禪の円相をも髣髴とさせるが、ここでは円は完結しておらず、左上の描きははじめと思われる箇所はキャンバスの外にあるため、見えない。また、赤い円の内側の白色は黒味がかっており、円の外部に比べ暗い印象を与えている。しかしその中を、白い一筋の線が軽うねりながら横断している。その白線は、赤い線の中にまで避け入り、途切れている。赤色も白色も含めたキャンバス一面が独特な質感を持っており、色彩に斑がある点においては六四年の作品に似ている。

彼女の作品の特徴は、使われている色の少なさと、一九六〇年の作品にはかろうじて細やかな筆遣いがみられるものの、簡素な線やフォルムによる構成であろう。マナブ・マベの作品も時代とともに描かれるフォルムは簡素化していく傾向にあるが、それ以上にトミエ・オオタケの作品は簡素化されている。「色」そのものと「形」、そして「マチエール」が非常に重要である。彼女の六四年と六七年の作品には、線の力強さは感じられるものの、どこか静的な落ち着きが感じられる（この後彼女の作品は一層静的なものになっていくように思われる）。こうした色彩や落ち着きは、彼女が影響を受けたマーク・ロスコ（Mark Rothko、

1903–1970)の作風に通じるものもある。また、マナブ・マベとの比較で言うと、いずれも書道的な線や動きの読み取れる線を描くものの、彼の作品には立体的な空間を感じさせるものがあったのに対し、彼女の作品は色彩が眼前を圧倒し、立体感を待たないように感じられる。

トミエ・オオタケは自身の作品を西洋的であると考えている。しかし同時に、作品には彼女自身の背景と同様、日本で培われた思想が見られ、大きな影響を及ぼしていることも認めている。自身の作品を俳句になぞらえていることから、彼女の制作における姿勢に「日本文化」が深く関与していることは否定できない³⁰。むしろ尊重され、作品の重要な要素となっている。

この日本的な要素はトミエ・オオタケ、マナブ・マベの両者に見られた要素であった。彼らについて批評が書かれるときは、ほぼ必ず画家たちの「日本人」的な要素が引き合いに出され、彼らの作品理解の一助とされる。そして、その際に、必ず「禅」の思想を持ち出してくる。アンフォルメルや抒情的抽象における書道的要素はすでに幅広く言われることで、ここでは特にトミエやマナブにおいて「禅」の思想がどれほど見られるか、ということに関しては——面白い問題ではあるが——深く言及するつもりはない。むしろ、彼らの作品を評し、理解しようとするときに必ず批評家がこうした「日本的な思想」を引き合いに出す必要性を感じていることに目を向けたい。

こうした要素を引き合いに出すということは、批評家たちにとって（ブラジル人の評論家のみならず欧米の評論家たちにとって）、トミエやマナブは、あくまで「日本」の文化を背負った芸術家で、彼らのこうした背景を理解せずには彼らの作品を理解し得ないと考えていることを同わせる。つまりそういった意味では、トミエやマナブがどんなにブラジルの代表的画家として知られてはいても、彼らはあくまでも「日本的」なのである。

このような日本人であるという自身のアイデンティティを明確に打ち出しながらも、彼らはブラジルの代表的な画家であると考えられるようになっていき、ブラジルは彼らの芸術を自国の文化として受け入れていった。このことは、一般的な影響関係の中では汲みつくせないものがあるように思われる。そこで、次に「日本らしさ」の認識と表現が、どのようにして「ブラジルらしさ」へと変貌していったのかを、モダニズム以降の「ブラジル性」に引き付けて考えてみたい。

30 “A minha obra é ocidental, porém, sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito preciosos, tanto na forma quanto nas cores e nas relações”. (Frederico Morais, in *Tomie Ohtake*, 2001, p.135).

5. 「日本らしさ」を「ブラジルらしさ」へ変貌可能にした土壌

5-1. 「モデルニスム」の誕生

本章では「日本らしさ」の認識と表現が、どのようにして「ブラジルらしさ」へと変貌していったのかを、モダニズム以降の「ブラジル性」に引き付けて考えてみる。

ブラジルでは一九二〇年代にモダニズム、すなわち「モデルニスム (Modernismo)」が開花した。モデルニスムが誕生したのは、一般的には近代芸術週間 (Semana de Arte Moderna) がサンパウロにて開催された一九二二年とされている。

モデルニスムは近代化する世界の中で、自国のアイデンティティを問い、発見し、構築した運動であった。このようなナショナリスティックな動きは、ブラジルのみならず、植民地主義から脱却しようとする国々に共通し、また、さらには近代国家としての自国の文化のあり方を再考する全ての国々が多かれ少なかれ直面した関心事であった。しかしなかでもブラジルは、当時から民族的・文化的な異種混濁性という植民地時代の「負の遺産」とどう折り合いをつけるか、という大きくかつ困難な課題を抱えていた。

このブラジルで、モデルニスムを牽引し、後世にも多大な影響を及ぼした運動のひとつが、作家で詩人のオズワルド・デ・アンドラーデ (Oswald de Andrade, 1890-1954) の提唱した「食人主義」であった。オズワルドは、画家のタルシラ・ド・アマラウ (Tarsila do Amaral, 1886-1973) と、ブラジルの「モデルニスム」を語るときに避けては通れない「パウ・ブラジル (pau-brasil)」や「食人 (antropofagismo)」といった概念を生み出した。モデルニスムが台頭してくるなか、さまざまな маниフェストや芸術家のグループが発信・形成された。しかしそのなかでも、とりわけセンセーショナルで攻撃的ともとれる маниフェストが、『食人宣言 (Manifesto Antropófago)』であった。

5-2. 食人主義：オズワルド・デ・アンドラーデの маниフェスト

オズワルドの『食人宣言』は一九二八年に執筆、発表された。『食人宣言』には、当然ながら、「食人」や「食べる」という言葉が頻出する。オズワルドがこれらをどのように使っているかが『食人宣言』解釈の鍵となる。

『宣言』を紐解くと、オズワルドのいう「食人」には大きく二種類あったことがわかる。ひとつは彼が「肉の食人」と呼ぶところの文字通りの食人、もうひとつは「西洋を食べる」、「文明を食らう」といった言い方などに見られるような比喩的意味での食人である。

また、宣言中には「カライバ」という言葉が多用されている。この言葉には、中南米に住んでいたインディオの部族（カリブ族）の意味はもちろん、「インディオの呪術師」、「聖なるもの」（あるいは「超自然的なもの」）、「カリブ語」といった意味がある。そして、時には「西洋人」の意味すら、持つ言葉である。

この宣言では、オズワルドは「カライバ」を、主に食人の慣習をもつブラジル先住民族を指す言葉として用いたと考えられる。つまり「人食いインディオ・カリブ族」ということである。彼らが西洋人にもっとも激しい抵抗戦を繰り広げたとされていることも、オズワルドの想像力を刺激したかもしれない。この意味で「カライバ」は、『食人宣言』の主体である「我々」のアイデンティティの中核をなす存在であった。つまり、オズワルドは原住民であるインディオに、ブラジル人の、ひいては自らのアイデンティティを投影していたと理解できるのである。

注意すべきは、この宣言には「西洋」対「ブラジル」を始めとする、多くの二項対立が見られるものの、あくまでそれらはカライバ、ないし「食人」行為によって吸収され、内包され、一体となることが最終的な目的である、ということである³¹。また、自らに属さないものこそを惹かれる³²、という異質なものへの興味を示され、そこからはその異質なものを食らいたい、吸収してしまいたい、という欲望が読み取れる。さらには、「私（つまりインディオ）」による宇宙の内包までをも述べている³³。

オズワルドはポストコロニアルな時代に、ヨーロッパと触れることで「自前」のモダニズムを創始する必要性を痛感していた。そして同時に、西洋の作り上げたブラジル像、あるいはラテンアメリカ像とは異なるブラジルのものを模索していた。そうした思いを受けてブラジルのモデルニスムは、西欧諸国とは異なる新しい芸術、ひいては感性を形成させた。たしかにモデルニスムにもヨーロッパの影響は大きいため、こうした影響から脱し得なかった、という議論も可能なのかもしれない。しかし、ブラジルのモダニストたちの多くはこの影響を否定しない。作家、詩人、批評家であり、自身もモダニズムの運動に関わったマリオ・デ・アンドラーデ（Mário de Andrade, 1893-1945）も述べているように、彼らにとっては例えば「ポルトガル」的であることはもはや何の問題でもなかったのだ

31 断章 1 「Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. 食人だけが我々を一つにする。社会的に。経済的に。哲学的に。」

32 断章 5 「Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. 私のものではないものだけが、私の興味を惹く。人間の法。食人の法。」

33 断章 22 「Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia. 仮説の死と生。等式——宇宙の一部としての私——から、公理——私の一部としての宇宙——まで。生存。知識。食人。」

る³⁴。「食人運動」は、影響を断ち切るという方向で自立性、自国性を確立しようとしたのではなかった。モデルニストらが目指したのは、むしろこうした影響・非影響の地平そのものを距離化・相対化し、それとは別次元の論理を模索することであった。「食人主義」がはじめて、ブラジルという国が、こうした影響を肯定的に捉えることを可能にしたのだった。

彼らの試みの面白さ——いわばポストコロニアル時代を生き延びるためのユニークな知恵——はまさにそこにあった。そして、そこで鍵となるのが〈食人〉の思想であったのではないだろうか。

5-3. アントロポファジスモの位置づけ

オズワルドは、ブラジルは西洋の影響を受けてきたのではなく、まさしくこの西洋文化を食らって自身の血肉としてきたのである、と説いた。従来の師弟関係ないし主従関係とは異なるまったく新しい立場から、ヨーロッパとブラジルの関係を積極的に捉えなおしたのである。一九三〇年以降たびたび繰り返された革命などの社会情勢に翻弄されたことも受け、この運動自体は短命に終わったが、思想は脈々と受け継がれた。特に六〇年代末に始まったトロピカリスモはその顕著な例だろう。またアレッシャンドレ・ムリッチ (Alexandre Muricci) (図 16) やリア・シャイア (Lia Chaia) (図 17) の作品をはじめとして、今日でも「食べる」・「吸収する」というオズワルドの主張を直接的に、あるいは暗喩的に髣髴とさせる作品は少なくない。

このように、ポスト・コロニアルの世界が生み出した「食人思想」は、時代を経て脈々と受け継がれている。これは、この思想が単なる流行ではなく、今日のブラジルの形成にとって重要な役割を果たしてきたことを示してくれる。トロピカリスモをはじめ、ブラジルは自身にはない、他者の持つ能力（あるいは魔力）を積極的に取り込み、自身の力へと還元しようとしてきた。そして取り込む相手は必ずしもヨーロッパを対象としたものではなくなっていた。それを可能にする鍵が、「カライバ」や「宇宙」などといった包括的な概念であった。「食人」の思想はポストコロニアルの文脈を越え、今日も普遍的にブラジルの社会に存在する通念となっていると考えられるだろう。

結論——ブラジル人芸術家としての日系芸術家

本論文では、はじめに、聖美会設立の歴史と初期に見られる自画像というテー

34 Mário de Andrade, “O movimento modernista” in ed. Maria Alice Milliet, *Mestres do Modernismo*, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 2005, p. 245

マの選択をなぞってきた。そして「自画像」という主題を通して、日系人画家たちがブラジルという社会のなかで個性／人格を主張してきたこと、さらにはこの社会のなかでの存在の主張を読み取ることができた。

次いで五〇年代、六〇年代を皮切りとするブラジルでの日系芸術家の活躍を、聖美会に所属した代表的な芸術家二人、マナブ・マベとトミエ・オオタケを通して見てみた。彼らがブラジルで認められるようになった時期の作品は、アンフォルメル、あるいは叙情的抽象に大別されるものであり、日本的な要素を多分に含んだ作品であった。

この頃から日系人の芸術家たちが「ブラジル人芸術家」として認識されるようになってきたことは先に述べたとおりである。これはブラジル側の認識の問題であるが、日本人側からも何らかの認識の変化があった時期であった。永住を決意してきた戦後の移民の意識や、戦前移民の帰国の意思の薄れなども新しい意識の形成に一役買った。

本論ではこうした変遷について考察してきたが、そのうえで日系人画家たちの特徴を捉えなおしてみる。そのために第一章で触れた、日系人がアカデミズムとモダニズムのいずれとも距離をとっていたというマリア・セシリア・フランサ＝ロレンソの指摘を思い返してみたい。植民地化されて以来ヨーロッパの影響を長らく受けていたブラジルでは、遅ればせながらではあるにせよヨーロッパの歴史の流れを汲んだアカデミズムとモダニズムの対立が存在した。しかし「西洋社会」の外部から来た日本人は、そうした社会環境の中に歴史的対立の背景を背負わずに入り込み、そこで絵画を学び、制作したのである。

さらに別の角度からもう一つのことを重ねて考えてみたい。日本で、西洋の技法を用いて描く「洋画」が描かれるようになったのは明治以降、つまり一九世紀末以降のことである。西洋化されて以降のブラジル史は短いといえど、西洋の技法を用いた絵を描くという点においては日本より圧倒的に伝統がある。そして日本からブラジルに移民した第一世代は、成人してからの移民であるにせよ幼少期の移民であるにせよ、戦前は非常に強い日本の影響下にあった³⁵。ブラジルで日系人が集い、絵を描き始めた一九三〇年代の西洋画は、彼らの背負う日本の歴史を鑑みた上でも、彼ら個人の経験としてもまだ真新しいものであったといえるだろう。

さらには、これは五〇年代以降の聖美会で具象画と抽象画の両方が描かれていたことにも関わってくるのではないだろうか。同時期ブラジルでは、抽象と具象

35 それは、三〇年代にブラジルを訪れたレヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で日系人のコミュニティを回顧する際、閉ざされているため、他国のコミュニティとは同等に考えられない、と述べていることから伺える。

の対立が繰り広げられていたにもかかわらず、日系人のグループはそうした対立や摩擦のため分裂することなく同じグループとして活動していた。

西洋ないしブラジルでのこうした対立が、日系人のグループには及ばなかったことは非常に興味深い。ここに、まさに聖美会をはじめとする日系人グループの特徴を見出せるのではないだろうか。そしてその理由として、三〇年代のアカデミズムとモダニズムにせよ、五〇年代以降の抽象と具象にせよ、日系人にとっては比較的新しいものであったということが考えられるだろう。そのため、日系人は歴史的しがらみなどなく、より感性的にそれらの潮流を学ぶコンディションが整っていたとはいえないだろうか。

戦後の混乱期の影響を受け、日系人たちの間にも「ブラジル人」としての意識とブラジル社会への参加の意欲が強くなってきたのが五〇年代後半だと考えられる。こうした自覚は、聖美会のメンバーにとっては芸術活動を通じた社会参加という形で表れた。五〇年代後半から積極的に展覧会を開催するほか、それぞれの芸術家たちもブラジルの展覧会やビエンナーレに参加するなど、活動の幅が広がった。

また、定着の意識は、ブラジルにおける自身の居場所を獲得する意欲をより一層駆り立てた。一九三〇年代の自画像から見られる自己の主張、固有性やオリジナリティの主張は、アンフォルメルという新しい「言語」ないし表現方法を通して実現されたといえないだろうか。自画像自体は、日本人を描いているが、あくまでもブラジルにも根付く西洋の技法を踏襲した表現方法であった。それに対し、確かに油絵という点においては西洋の絵画技法ではあるが、抽象表現を選択したトミエ・オオタケやマナブ・マベは、その動作性やコンポジションにおいて「日本的」であった。そして、まさに「日本的」であったからこそ、ブラジルに認められ「吸収」されたのである。しかしそれは一方的なものではなかった。同化を求めていた日系人がブラジルでも通用する「言語」を話し始めたとも解釈できるだろう。そして、それを可能にしたのが叙情的抽象であった。ブラジル芸術のランガー・ジュにも根ざしておらず、日本にとってもまだ新しい、外部から来た「アンフォルメル」がブラジルと日本のあいだにはじめて共通の言語を創り出したのである。

一方で、ブラジルにも他者や異物を吸収するに適した土壤が整っていたことも確認した。ブラジル特有の「食人主義」である。横暴な表現になるかもしれないが著者は、ブラジルが日本人芸術家たちを「食らった」のではないかと考える（先に見たとおり、これは決して一方的ではなかったのだが）。ブラジルは、自身のアイデンティティを創設する際に、自らの根源をインディオへ求め、敵を食らうことによって力を我が物にするために、西洋を食らうことを提唱した。それは

姿を変え、六〇年代にトロピカリアとして再び表舞台に現れた。この頃には、もはや象徴としての「敵」の吸収ではなくなっていたが、しかし大きな力、魔力を持ったものの吸収という点においては『宣言』の流れを受けていた。

日系人が、代表的なブラジル人芸術家となっていったのはトロピカリア以前である。しかし、このようにアントロポファジックな意思が根底にあったからこそ、日系芸術家たちは「ブラジル」となり得たのではないだろうか。日本らしさ、つまり異物である状態を保ちながら、それが最終的には大きなインディオ（ブラジル）に西洋の文化と同じように食らわれ、今日のブラジルの血肉の一部となったのである。それは、日本が「異質なもの」であるからこそその吸収であった。言い換えるならば、「日本らしさ」こそが、「ブラジル性」となったのである。「日本らしさ」が「ブラジルらしさ」へと変貌したという、先に指摘したパラドックスを解く鍵は「食人主義」にあったと言えるのではないだろうか。

参考文献（ABC 順／あいうえお順）

- AMARAL, Aracy, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, 1975
- BRUMANA, Fernando Giobelina, «Une ethnographie ratée. Le modernisme brésilien», in *Gradhiva*, Revue du musée du Quai Branly, n° 7, 2008, pp 70-83.
- CHAI, Miguel, “A dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake” in, Instituto Tomie Ohtake, Tomie Ohtake, Instituto *Tomie Ohtake*, São Paulo, 2001
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955（クロード・レヴィ＝ストロース『悲しき熱帯』Ⅰ、Ⅱ、川田順造訳、中央公論新社、2001）
- LOURENÇO, Maria Cecília França, “Originalidade e recepção dos artistas plásticos Nipo-Brasileiros” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros No. 39*, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995
- MORAIS, Frederico, “O Edifício de Formas: Tomie Ohtake” in, Instituto Tomie Ohtake, op.cit.
- アレンカール、シッコ他『世界の教科書シリーズ⑦ ブラジルの歴史——ブラジルの高等歴史教科書——』東明彦、アンジェロ・イシ、鈴木茂 訳、明石書店、2003
- 石井陽一「ブラジルにおけるヨーロッパ移民と日本移民——文化変容の比較——」『人文学研究所報』No.12、神奈川大学人文学会、1978、pp72-92
- 細川周平『遠きにありてつくるもの—日系ブラジル人の思い・ことば・芸能』みすず書房、2008
- 『シネマ屋、ブラジルを行く—日系移民の郷愁とアイデンティティ』新潮社、199
- 「日系ブラジル文学史概要」『ブラジル日本移民百年史 第三巻——生活と文化編(1)』風響社、2010
- ブラジル日本移民百周年記念協会日本語版ブラジル日本移民百年史編纂・刊行委員会編、『ブラジル日本移民百年史 第三巻——生活と文化編(1)』風響社、2010

展覧会カタログ

- AMARAL, Aracy e Regina Teixeira de Barros, *Tarsila viajante*, São Paulo, SP: Pinacoteca do

- Estado, 2008
- HERKENHOFF, Paulo, *Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2009
- MILLET, Maria Alice, ed., *Mestres do Modernismo*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2005
- (Mário de Andrade, “O movimento modernista” in ed. Maria Alice Milliet, *Mestres do Modernismo*, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 2005)
- NASCIMENTO, Ana Paula (coordenação editorial), *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008
- TOYOTA, Yutaka, *Grande Exposição de Arte Bunkyo—Comemoração de Centenário da Imigração Japonesa (文協大総合美術展) 2007-2008*, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social—BUNKYO, São Paulo, 2007
- 神奈川県立近代美術館『マナブ間部展——ブラジルの巨星＝その熱い抒情——』読売新聞社、1978
- 原美術館『トミエ・オオタケ展』アルカンシエール美術財団、1988

オンライン文献・資料

- PALLONE, Simone, “Grupo Seibi-kai completa setenta anos sem comemorações previstas” in *Ciência e Cultura* [online]. 2005, v. 57, n. 3, pp. 59-60. Available from: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000300026&lng=en&nrm=iso
- Official site of MAM (previous exhibitions): http://mam.org.br/exposicoes/ver_passadas/gesto-e-expressao-abstracionismo-informal

図版リスト

- 図 1. ヨシヤ・タカオカ《自画像 *Autorretrato*》1938年、油彩、79,9×60,4 cm
- 図 2. ヨシヤ・タカオカ《自画像 *Autorretrato*》制作年不詳、油彩、40×50 cm
- 図 3. トモオ・ハンダ《自画像 *Autorretrato*》1945年頃、油彩、サイズ不明
- 図 4. ユウジ・タマキ《自画像 *Autorretrato*》1960年、油彩、55×46 cm
- 図 5. マベ・マナブ《自画像 *Autorretrato*》1949年、油彩、50×40 cm
- 図 6. マベ・マナブ《自画像 *Autorretrato*》1950年、油彩、80×63 cm
- 図 7. アニタ・マウファッティ《*O Japonês*》1915/16、油彩、61×51 cm
- 図 8. アニタ・マウファッティ《*A Japonesa*》1924、油彩、100×80 cm
- 図 9. クロード・モネ《*La Japonaise* ♪ *Camille Monet in Japanese Costume*》1876、油彩、231.8×142.3 cm
- 図 10. マナブ・マベ《*Terra e céu I*》1958年、油彩、130×110cm
- 図 11. マナブ・マベ《*Pedaço de Luz*》1958年、油彩、130×130cm
- 図 12. マナブ・マベ《*Profeta I*》1959年油彩、110×130 cm
- 図 13. トミエ・オオタケ《無題》1960年、油彩、106×125cm
- 図 14. トミエ・オオタケ《無題》1964年、油彩、46×55cm
- 図 15. トミエ・オオタケ《無題》1967年、油彩、155×118cm
- 図 16. アレッシャンドレ・ムルッチ《*Magritte Antropofágico*》2006（リオデジャネイロ国立美術館の外壁に立てられたものを2007年3月に撮影）
- 図 17. リア・シャイア《*Minhocão*》2006、ビデオ作品（2011年3月MAC-USPにて撮影）



図 1

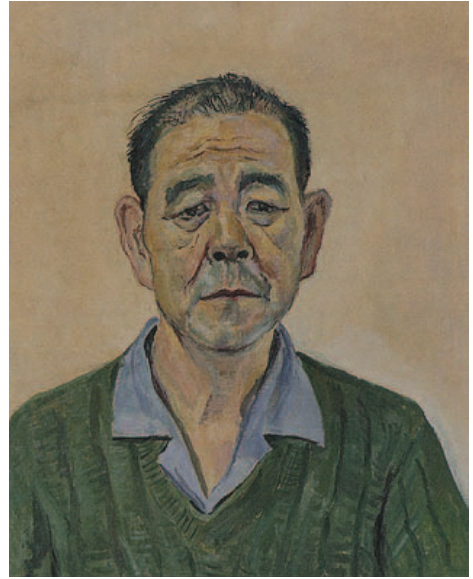


図 2



図 3



図 4



图 5



图 6



图 7



图 8



図 9



図 10

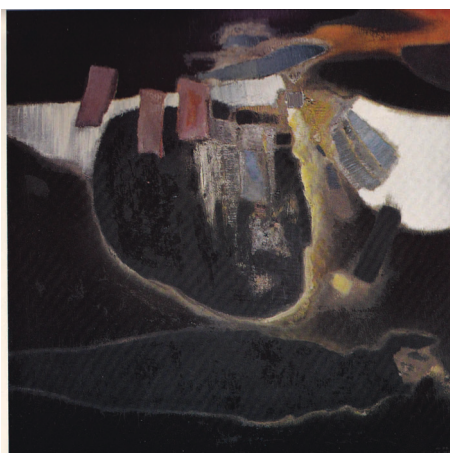


図 11



図 12



图 13



图 14



图 15



图 16

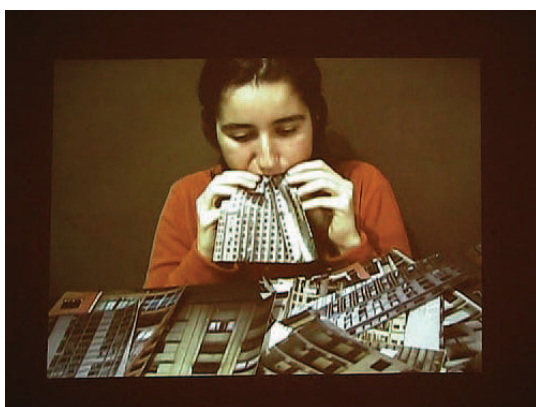


图 17