

## 富山妙子とラテンアメリカ ——文献およびインタビューから読み取る 植民地主義批判への目覚め——

高際 裕哉

### はじめに

本稿は画家・芸術家の、富山妙子の二度におよぶラテンアメリカ旅行体験に関して富山がテキストに書いたもの、およびインタビューで語ったことを提示し、それらの旅が芸術家に対してどのような影響を与えたのか考察する。

筆者は、富山と懇意にしていた記録映像作家である岡村淳監督のはからいで、2019年1月12日、富山と直接話す機会を設けていただいた。その際、富山はインタビューの最後に「ラテンアメリカは私の基礎です」と述べた<sup>1</sup>。では、いったいラテンアメリカの何が富山の基礎となったのだろうか。

富山が続けてきた活動で主に着目されてきたのは、以下の三点だろう。一つ目は日本の炭鉱画を1950年代から1960年代初頭に向けて描いたこと。二つ目は韓国民主化運動へのコミットだ<sup>2</sup>。その中で、富山は政治犯として収容された在日韓国人の青年たちを訪れ、金芝河の詩に寄せたりトグラフを制作しはじめ、そのリトグラフを通じて日本側また世界に韓国の民主化運動の窮

<sup>1</sup> 岡村淳監督、『シリーズ富山妙子素描——ラテンアメリカとの出会い 全二部』(2019)の第一部で岡村監督に筆者と富山氏のインタビューの様子をカメラを回して作品にしていた。ただし、以上の台詞は作品には表れて来ず、筆者のメモに残されている限りである。

<sup>2</sup> 1970年富山はハルビン女学校で同窓であった韓国の友人たちを訪ね、韓国に住む同窓生たちがそれぞれ歴史に翻弄されたことを知り、その一方で彼女らに深く寄せる同情の念「シスターフッド」を確認したこと。植民者と被植民者の間にある非対称性、あるいは壁を意識しながらもそれを越境する覚悟をきめたその旅行から、韓国の民主化運動に接近していった(TAKAGIWA, 2018)。

状を訴えた（富山、『はじけ鳳仙花——美と生への問い』, 1983: 169-196; 199-218）。三点目は、1980年代以降、日本を含めたアジア各国の女性問題・日本の植民地主義への鋭い批判を意識的に盛り込み、様々な芸術メディアを織り交ぜた手法で提示したことだ。それらは「ナラティブ・アート・語りの芸術」（富山、『アジアを抱く——画家人生、記憶と夢』, 2009: 274）としての性格を強く持っている。

これらの活動は富山の経歴のうちで焦点を当てやすい。身を賭した活動であり、具体的な作品が存在し、そこに富山の言葉が存在しているためだ。一方で、ラテンアメリカへの旅と体験についてはあまり焦点をあてられないことがない。1950年代の炭鉱での活動から1970年代以降の韓国民主化運動へのコミット、そしてその後、アジアの女性たちの問題を深く問うという創作活動の間に、おそらくラテンアメリカの旅はあった。美術的観点からは見えずらいが、富山とラテンアメリカの関係は芸術家としての思想を形成する中で重要な要素である。

富山妙子の二度に及ぶラテンアメリカ旅行のうち、一度目は1961年10月神戸港を出港してから、翌年1962年末まで、ブラジルからアルゼンチン、チリ、ボリビア、キューバ、メキシコをめぐる旅であった（富山、『中南米ひとり旅』, 1964）。この旅は南半球に残る植民地主義の残滓を目の当たりにし、富山の思想に大きな痕跡を刻み込んだ受身の旅であった。二度目は1976年、アメリカ合衆国での展覧会旅行にわたる直前、メキシコで10日間ほど過ごし、スライド上映会を行った旅だ。この旅は前回のものとは違い、芸術が現実介入し、人びとの意識を変える力となることを実感した旅だ。この旅行は、メキシコにのみ限られる。ただし、メキシコでのスライド上映会旅行で着目したいのは、1976年の時点でラテンアメリカ諸国の軍事政権からメキシコに亡命してきた人々との交流であり、そこから生まれ出た芸術家の新たな手法、「火種」となる芸術である。

本稿ではそれら二つの旅を第一章、第二章と分けて記述する。

## I. 炭鉱からブラジル、ラテンアメリカへ

1950年代から1960年代初頭に至る数年間、富山は「鉱山画家」として認識されていたことが確認できる。富山の『中南米ひとり旅』(1964)の「ま

えがき」で、文化人類学者の泉靖一は1964年の日付で以下のように記している。「この旅行を通して、富山さんは炭鉱画家から、画家になるのではないかと考えている。」(富山, 1964: 4)。また(岡村, 2013a: 01: 52-02: 16)では、新聞名までは明らかにみられなかったものの、1961年10月?日、「炭鉱画家アンデスへ」との見出しで富山のラテンアメリカ旅行予告が掲載され、また新聞名が明らかになっていないが、1月14日には「女流炭鉱画家の南米だより」という見出しで記事が掲載されている<sup>3</sup>。旅行の動機は複数あったと考えられるが、少なくともブラジルの新聞オ・エスタード・デ・サン・パウロ、1962年1月26日号のインタビューで、富山は自らが炭鉱を描き続けてきたことについて語っている。ただし、富山は後年、「炭鉱画家」という名前は「あっちが勝手につけた」と述べている(岡村, 2013a: 01: 58-02: 02)。

しかし、1961年10月に神戸港から出発した富山の旅は、日本の炭鉱と関係がある。絵の主題として取り上げながら、富山も参加・取材した炭鉱のサークル運動や労働争議ののち、1960年、三井三池闘争敗北のあとの人員整理でラテンアメリカに渡った元鉱夫たちを追うことに主眼を置いた旅であった。ただ、以下で見るようにその目的は航路の中で、富山は植民地状況を見るほうに興味を持ち、ブラジルの地に渡ってからその思いが強くなっていく。

富山はブラジルに向かう神戸発の船の中で、2か月に及ぶ旅の中、寄港した様々な都市で植民地状況がいまだに続いているのを目の当たりにする。本章の第一節は、神戸から1961年10月に発った船上での富山の心の揺れ動きと、富山が見聞した旧植民地での経験を記述する。

## 1.1. 移民船からみた移民たち・旧植民地の風景

(船の航路の転載 富山, 1964より。図1参照)

富山が移動手段として選んだのはオランダの会社が運航する「インターオーシャン・ラインズ」という船であった。「東南アジア、東アフリカ、喜望峰を回って、南大西洋をへてラテンアメリカにたどり着く世界最長の定期

<sup>3</sup> 新聞紙名は執筆時にめぼしい図書館が閉鎖されており、映像資料に映った紙面が検索しきれなかった。今後の課題とする。

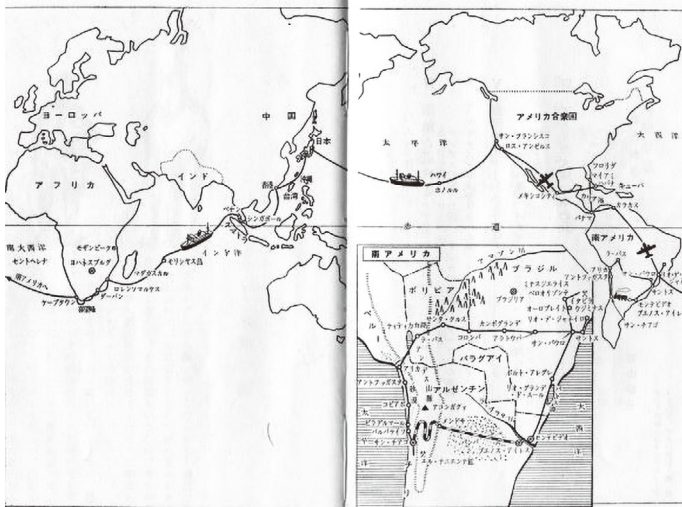


図1 富山妙子、『中南米ひとり旅』、航路図（富山，1964：8-9）

航路」を回っていく（富山，2009：106）。植民地の階層秩序に従い、「一等は白人，二等はなく，三等はアジア人」という順序付けがなされていた。「この船は国連が難民用にチャーターしたもの」で，新天地に希望を抱く日本の「本土人」，沖縄の人びと，中国革命から逃れる中国，台湾の人びとなどが乗船していた（富山，2009：107）。

船内の事情を把握するため端的でわかりやすいのは，岡村淳監督（2013b）のインタビューだ。富山は移民船の中や寄港した港の様子を以下のように語っている<sup>4</sup>。

以下インデント下げの部分は（岡村，2013b：1：05：01-1：08：48）。（以下 O は岡村，T は富山の発言）

T「……10年目にラテンアメリカ行って。そしたらその，移民船のなかでね，もう沖縄の人が船底で（三味線をひく真似をしながら）三味線ひいてるわけですよ。」

<sup>4</sup> 以下の会話の書きおこしは岡村淳監督が自らの作品を基に作ってくださった資料である。岡村監督のご厚意と，転載する許可をいただいたことに心からお礼申し上げる。

O「あー、そうでしたか……」

T「もうそのね、船のあの、(両手を動かしながら) エンジンに重なってね、そして三味線の船底で聞こえる音ね。もうそれで、それだけで写してたってね、テーマですよ。」

当時米軍統治下で、戦火からの復興がまだであった沖縄の人びとの多くも移民船に乗っていた時代である。孫を追いにブラジルへ行く老婆、那覇港に寄った折、連れ合いと子供たちを置いて下船して、米兵のもとに戻った女性、沖縄には乏しい農地を求めてブラジルへ向かうものなどの錯綜した話を富山は(富山, 1964)に記述している。三線の曲は彼らのためのブルースとも位置付けることができるだろう。歌詞は(富山, 『私の解放——辺境と底辺の旅』, 1972: 128), また(富山, 2009: 108)で確認できる。

T「……まあ、それから今度はロシア、白系ロシア人がね、ハルビンからね、中国革命についていけなくて亡命なんです。私、ハルビンにいた、女学校ですからロシア語がちょっとできる。」

(両手を動かしながら) その人が今度はアコーディオンで、ロシア、あの頃の、ロシアの歌、流行ってたじゃないですか。シベリアなんとか、ああいうのを弾くんです。またエンジンに乗ってね(笑)……」

O「ああ、じゃ船のなかでいろいろあったんですね……」

T「船のなかがもうねえ、あれ、それこそドキュメンタリーの人が乗ってたら、あの船ね、じーっと撮ってたらね、面白かったと思うんですよ。」

と、その、ロシア一家がね、あの……、中国革命を嘆くわけですよ。というのは、ロシア革命で追われてハルビン来たら、今度、中国革命に追われてブラジル行くんだって。……そういうのやら、それから……、その、素養が……、そして今度はラテンアメリカ、ポルトガルの植民地のモザンビークに着くと……」

実際、この船上には、国連が準備した難民船というだけあり、香港から乗ってきた中国革命から逃れた華僑系の人びとや台湾の人びとが生活音を鳴らし、沖縄系の人びとは三線の歌に涙を流し、中国に亡命した白系ロシア人

のロシアの歌が流れ、富山は日本の1960年安保闘争について、華僑二世三世の東南アジアへ渡るといふ教育を受けた若者たちと英語と漢字とで希望に満ちた意見を交換し合う。船内は人びとの喜怒哀楽に満ち、またそこにいる人びとそれぞれが固有の歴史性を背負った空間であった。同時に富山は東南アジアにわたる彼らの前で、日本軍がそれらの場で行った残虐な行為に「罪の疼きにいたたまれる重い」をしたという（富山、1964: 11-34）（富山、1972: 123-134）。続いて船はインド洋から南アフリカに向かう。

T「モザンビークでね、ポルトガルの……、モザンビークは……、モザンビークはポルトガルの植民地でしたね？」

O「そうです。」

T「そうすると、まだクレーンがない時代なんですよ。そうすると、荷担ぎがね、黒人たち、ぼろ着た黒人がね、（両手を動かしながら）なんとも言えない歌を歌いながらね、アフリカの。

こう、銅の鉱石をね、担いで船の、こう船に、積んでいくんですよ。それが、すばらしいのね。で、ほんとに心にしみるような、ダイナミックな、ワーツと沸き起こるようなね、アフリカ人の……、で、モザンビークがいちばん植民地収奪ひどいですね。」

O「ああ、そうでしたか……。」

T「（右手を回しながら）鞭、持ってますよ、監督が。」

O「ええ？当時、当時も？」

T「（うなずきながら）うん、当時。そして私がスケッチしてるから、寄ってくるんですね。と、その鞭で（右手を動かしながら）ビヤーンと追い払うわけです。」

O「あの、黒人、ていうか労働者を追い払う？」

T「うん。で、私もあの、あれでしょう、白人じゃないから、やっぱりこう、シャーツと追い払われる。うん。そんなんで。

それで南ア行ったでしょう、今度ね。南ア行くとね、ヨーロッパアンソニーですよ。ね。（不明）……（笑）そういうような、あの旅はあれ、で、東京放送やったんですよ、それ。音だけ。」

O「あー、そうだったんですか。あ、じゃあデンスケで録った、富山さんの録音で？」

T「そうです。どこまで入ってるのか知らない。」

まず、富山はモノカルチャーの島、モーリシャスで、「サトウキビ畑ではニグロ、茶畑ではインド人の女たちが茶を摘んでいた。(中略) 底辺はニグロ、その少し上にインド人、中国人移民、そのはるか上に支配層である白人たちの邸宅がそびえたつ。」(富山 1972: 134) と植民地の視覚化された「人種」構造をつづる。

その後、富山はモザンビークにたどり着き、現実に植民地的収奪が行われていることを上記引用の(岡村, 2013a)のインタビューの中で語っている。

続いて訪れた南アフリカでのダーバンは、近代的な街であることをつづりながら、それは黒人たちの搾取の上に成り立っており、アパルトヘイトの人種隔離政策はまだ生きていて、日本人が「名誉白人」として扱われることに富山は居心地の悪さを感じる。ダーバンの港では「ニグロの荷揚げ人夫たちが重い銅を担いで、船の船倉に運んでいた、——その掛け声が、地鳴りのようなコーラスになり、うめくように重く私の心に響いてくる。」(富山, 1972: 135) 富山はこの船の旅を後年以下のように位置付ける。

南米航路は、西洋文化の裏街道だ。植民地収奪の凄さを知り、南アフリカではアパルトヘイトの黒人差別を目の当たりにした。この航路の旅によって、西洋近代の負の歴史を知ってわたしの視線は変わりはじめていた(富山, 2009: 114)。

日本の「からゆきさん」と炭鉱で強制連行されて労働を課されていた朝鮮人たちが日本の正史からオミットされていることには鋭い批判を向けている富山だが、日本式の植民地主義のありかたと、そのモデルとなった西洋の植民地主義は、連続性を持ちながらも持続性が違うことに気づく。日本の近代のそれより早く築かれ、南半球で当時も続いていた西洋の植民地主義的な「人種構造」を前に、富山のヴィジョンが変わっていくさまがここで述べられている。以下の二節、三節にわたって記述するブラジル、ラテンアメリカとキューバでは特に、その実質的な植民地状況のありようを見、またそこから解放されるための思想を探求する人々と出会う。



図2 “O Estado de São Paulo (Ano IX, Número 433), 26/01/1962”

## 1.2. ブラジルとラテンアメリカでの出会い

ブラジルに到着して間もなくサン・パウロの新聞社オ・エスタード・デ・サン・パウロが富山を取材し、日曜版の女性紙面にインタビューが掲載される (*O Estado de São Paulo*, 26/01/1962) (図2, 3 参照)。その表紙にも富山の絵画が載せられているように見える<sup>5</sup>。この日曜版に富山のインタビューと絵画が掲載されたこと、またブラジルに滞在していた物理学者の武谷三男を通じて、当時ブラジル共産党の幹部だった医師でジャーナリストのエドワルド・フェルナンデス、画家のエヴァ・フェルナンデス夫妻が開くサロンに富山は出入りできるようになる。また、エヴァ・フェルナンデスとは「生涯の友」と呼べるほど懇意に接し、画家として、また政治的意見がかなり近いと

<sup>5</sup> (岡村, 2013a) で撮影されていた富山の自宅にあったスクラップから新聞名、日付を特定し、『オ・エスタード・デ・サン・パウロ』デジタル・アーカイブ版よりその記事を手に入れた。表紙はノース・ウエスタン大学のページ *Imagination without Borders* に掲載されていた富山の「老鉱夫」(1955) (<https://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/collections/miners/>) (情報取得年月日: 2020/8/19) に似ていたため、富山作品だと判断した。新聞にはキャプションが全くついていない。





図3 “O Estado de São Paulo (Ano IX, Número 433), 26/01/1962” 富山へのインタビュー

ころにある友人として交流を持った。エヴァがブラジル 1964 年クーデターでドイツに亡命した後も二人は何度か会っている。

サロンには、新華社通信の記者、物理学者、芸術家たち、建築士、などのいわゆる左派の知識人階層の人々が多く出入りし、富山は様々な知見を得ることになる<sup>6</sup>。また、富山はそこで、「第二のキューバ」と呼ばれるブラジル北東部（ノルデスチ）で起こっていることを知る。困窮したノルデスチでは様々な詩人がその悲惨を訴え、同時に共産党や全学連のオルグに向かった人々がノルデスチの窮状について語るというのであった（富山、1983: 105-107）。

ここでは特に富山はカンディド・ポルティナリ（Candido Portinari: 1903-1962）の絵画に強く惹かれたという。「コーヒー園労働者、砂金救い、小作農の姿を通じてノルデスチの貧農悲しみ」を独自の手法で描いた画家であっ

<sup>6</sup>（富山、1972）、（富山、1983）ではブラジルで知り合った人物たちの名は、アルファベット一文字標記で記されている。長く続いた軍事政権と彼ら・彼女らが亡命生活を送っていたためだろう。エヴァ・フェルナンデスと夫のエドワルド・フェルナンデスの名前がようやく公開されたのは（富山、2009）である。

たためだった（富山，1983: 106）。

ただし、ノルデスチもその状況に甘んじていたわけではない。後述するフランシスコ・ジュリアオン（Francisco Julião: 1915-1999）の手で、1955年農民同盟が組織され急速に成長した。また、富山は後日知ることとなると注釈をつけているが、教育学者のパウロ・フレイレ（Paulo Freire: 1921-1997）は1960年代の初め、独自の方法で北東部で識字運動を展開していった（富山，1983: 190-106）。富山の目に映っていたのは、極限の内的植民地状態から人々が希望を持つために運動を始めるその姿だろう。

また、富山はそのサロンで、キューバに対する認識を変えた。

エヴァの家に集まる人々を通じて、ここには北半球の共産党とは違う何かがある、それは政治の革命とともに芸術の革命が始まっていることかもしれない、と思い始めた。「アカ」とは何かという私の問いは、南半球に来て、植民地からの問いという新しい目を持ちはじめた。キューバ革命に寄せるブラジル知識人たちの視線をわたしも共有し始めていた（富山，2009: 121）。

富山も知識人のサロンの中で、知的な刺激を受けながら、また自分が実際に見た植民地主義の航路にそれを重ね、キューバでは実際に脱植民地主義の革命が起っていることを知る。

その後、富山はブラジルの知識人サロンの話から、日系移民の話に切り替える。コチア農業組合・サンパウロ人文科学研究所の技師、河合武雄と画家の半田和雄が案内役になり、様々な日系人のところを取材して回る。

大手炭鉱から渡ってきた移住者は、長崎県の移住斡旋所に騙され、鉱夫時代よりも生活ははるかに厳しくなっているという（富山，1972: 150-151）。大手炭鉱からブラジルへ移民してきたものは、ほかの移民たちと違うことを富山は以下のように受け取っていた。

移民が下船するサントスに、イタリアからの移民船が入港した。白い船から気軽にイタリアからの移民が下りてきた。ヨーロッパの貧しい国々、バルカンやイベリア半島からくる移民たちは粉袋に世帯道具を詰め、裸一貫でやってくるという。それに比べて電気釜、ミシン、テレビまで持

つ日本の移民を見て、入国審査官はなぜあんな金持ちが移民になるのかと不思議がるそうだ（富山、2009: 115）。

一方零細鉱山から渡ってきた鉱夫は、日本にいた時の生活レベルと何ら変わるところはなく、「炭鉱のように命の危険がない」とブラジルの生活を比較的満足に感じていたようだ（富山、1972: 152）。彼ら新参者の移民たちが何らかの共同体を形成し経験を蓄積するにはまだ早く、新たな日本人移民の状況を伝えるのは少々困難が伴った、と富山は回顧している。

また、彼らのように新参の移住者とは違い、昭和の初年ごろにやってきた人々は別の視点を持っていた。「近頃の日本からくる移民はなっとらん」と一世の老人が言った。労働状況は過酷で、無医村の奥地で毎日葬式を出す入植地、名前では呼ばれず番号でその名を呼ばれるコーヒー農園を潜り抜けてきた自負がその老人にはあったようだ。また満州行きの移民に対しても「満州に行った移民は軍隊の護衛付きだ。わしらブラジル移民は棄民ですよ。言葉も通じぬ異郷に流れ着き、白人農園で黒人奴隷の代わりとして酷使されてきたのですよ（富山、2009: 118）。」

その言葉に対して、河合と半田は日本文化の継承の問題に直面していた。「コロニアがやっと、ブラジルでの生活に根を下ろし、この国の文化を消化したところから本当のコロニア文化が育つのでしょうか。生みの祖国から、育ての国へ、養国文化へ一応徹したうえで、母国文化への意識的な復帰——人間は相克において成長していくのだと、精神のさまよいと、悩みをへてやっとたどり着いた私の気持ちです」（富山、1983: 110）

日系人たちを数多く富山に紹介し、自らの立場を反省的に考える二人に対して、富山は以下のような言葉で応える。

立場が違って、日本文化の伝承とアイデンティティの問題は日本に住む私にも同質の課題である。洋画と言われた絵を描く私にとって、帝国主義時代の西洋中心の「洋画」を否定し、また封建社会で培われた「日本画」を否定することで、新しい道を模索しながらはるばるとブラジルにやってきたと言うことになる（富山、1983: 111）。

つまり、富山は帝国主義的植民地拡大の時代の「洋画」と「日本画」を否

定することはまた、自らの植民者としての経験を反省する中で深刻な問題だった。そして、なぜラテンアメリカにやってきたかという問いに対して、富山は以下のように言葉をつづる。

ほとんどの画家の旅行といえば、ヨーロッパか、戦後はアメリカである。あえて私がラテンアメリカを選んだのは、これらの国の画家たちが西洋近代をどのように受け止めているかについて知りたかったからである。(中略) 植民地で精神形成をした私には、この問題は素通りにできないものだった (富山, 1983: 111)。

富山は時代の最先端たるヨーロッパや米国を飛び越えて、ポストコロニアルな状況からの新たな地平・植民地主義システムからの解放を志向する美学をラテンアメリカに期待し、そこにある美学・運動の在り方を新たに作り出すヒントを求めて旅に出た。そこに、炭鉱夫を追うだけではない、富山のうちに沸いたもう一つの旅行の目的が読み取れる。

サン・パウロでのエヴァ・フェルナンデスとの決定的な出会いを得た富山は、ブラジルを一度離れ、南米縦断鉄道が走るアルゼンチンのパンパを鉄道で越え、チリの首都、サンティアゴで画家たちと論議を交わす。チリ的なものが見たいと願う富山に対して画家たちは「チリには伝統がない、それに原住民であるチリのインディオは文化を持っていなかった」(富山, 「ラテン・アメリカの旅を終えて」, 1963: 20) という<sup>7</sup>。

そして「日本の近頃の絵は西洋のイミテーションでつまらない。どうしてあんなにすばらしい伝統があるのに西洋のまねをするのか。」と言われる一方、富山自身はチリに滞在中私の見た絵というのはほとんど亜流のアブストラクトか、印象派初期ほどのアカデミックな作品」のみで、この議論はお互い泥仕合に終わる (富山, 1963: 21)。

チリ最大の銅山、エル・テニエンテ鉱山を見た後、チリの旧硝石山街アントファガスタまでたどり着く。富山が見たアントファガスタの景色は砂漠に

<sup>7</sup> 現在のチリの文化状況において、マプーチュという先住民 [indigena] (原住民 [indios] と聞く機会は減っている。これら二つの語は語源が異なるためである) の存在をはじめ、様々な先住民がいたことが発見されつつある。それらの文化の再評価はチリの多文化アイデンティティの一つに確実になりつつある。

多くの墓標が立ち並ぶ荒涼たるものだった。200km 先には銅の鉱山街チュキカマタがある。富山がアントファガスタで出会ったのは安食堂を営む女性、ヒターノの占い師、日系人の子孫たちであった。日系一世の数は、アントファガスタに硝石の鉱山があったところかなりの数だったという。大体がペルーからの逃亡移民であった。「床屋さんや町工場主や雑貨屋さんが集って日本人会主催のパーティ」が開かれ、「一世老人とチリ人が半分ずつ、そして日本の鉱山の人たち」が集まった二世、三世の子供たちはすでに成人しており、父親の親せきを探しているものもいた。(富山, 1964: 129)

その後富山は同じく南米横断鉄道でボリビアに入り、同国実質上の首都ラ・パスに到着する。富山の記述によれば、チリの荒涼たる景色に比べ「私は宝庫の中に放り込まれたような、見るものすべてが絵ではないか——場合によるとここに住んでしまおうかとさえ思うほどだった。それにここにはティナワコ文化がある。メキシコと同じ条件をそろえながら、ボリビアの現代の絵は弱かった」と述べる(富山, 1963: 21)。当時のボリビアの画家に流行していたインディヘニスモという伝統を構築しようとする動きは確認したものの、富山にいわせれば、それは「インディヘナの文化にヨーロッパ風味をつけ、インディヘナ料理にマヨネーズやクリームをかけたようなものだった(富山, 1963: 21-23)。」美術的な側面はさておき、富山はボリビアのピクチャレスクな光景に目を惹かれる。

植民地時代のスペイン風の家並みがつづく石畳の道を、山高帽をかぶり、マントにくるまって、ハダシのインディオが行く。冬の凍る冷たい道路に座り込み、わずかのオレンジを並べてそれを売る。市がたった裏通りの道端で、糸車を回し羊の毛をつむぐもの、それを編むもの(中略)豊かな鉱山資源を持ちながら、黄金はスペインに持ち去られ、土地は白人の大地主に支配され、世界第二の生産高をもつ錫は、ボリビア御三家とでもいう鉱山王に所有されてしまった(富山, 1983: 114-115)。

ここでもまた、富山は植民地主義的な大土地所有制と富の占有、およびその貧富の格差の酷さを読み取っている。1952年、MNR(民族革命運動)が旧来の利権集団に反する形で政権をとり、農地改革、普通選挙、錫鉱山国有化が実施されるも、1954年には既得権益層と米国の介入で敗れ去ってしまった

た。また、最終的にボリビアと日本の炭鉱を比較し以下のように述べる。

かつて日本の貧しい炭鉱地帯をあるいたように、いま私はラテンアメリカで、植民地として収奪されてきた貧困と出会う日々である（富山、1983: 115）。

ラテンアメリカの旧植民地が抱える問題と、日本の炭鉱が抱える問題は、富山の中で交差して語られている。それはいずれも構造的な問題であること、社会権が認められない状況であること、また富山が自身に課したのはそれを画家としてまなざすことである<sup>8</sup>。

### 1.3. キューバでの出会い

三か月にわたる南米大陸旅行からブラジルに帰ってくると、フェルナンデス夫妻が、キューバの詩人ニコラス・ギジェン（Nicolás Guillén: 1902–1989）をかくまっていた縁で、ブラジルのキューバシンパの様々な人から富山はキューバにわたることを打診される。ブラジル共産党員は米国に渡れず、マイアミ発キューバ行きの飛行機に乗れなかったためだ。キューバ危機の状況下であったにもかかわらず、富山はその頼みを引き受ける（富山、1972: 168）。

1962年、キューバに上陸すると、富山は当時キューバ芸術家作家連合（la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC]）の委員長を務めていたニコラス・ギジェンの歓待を受ける。ギジェン本人からキューバ革命に賛同する芸術家たちがまとめた *Declaración de Habana* 『ハバナ宣言』という版画集を受け取り、富山はそれらの版画集に収められた作品を自らも参加する日本のミニコミ誌に使っている（富山、1972: 171–173）（図4参照）。

ギジェンから紹介された画家で当時国立ハバナ美術学校校長を務めていたカルメロ・ゴンサレス（Carmelo González: 1920–1990）と、おそらく当時婚姻関係にあったレスビアが富山をキューバの美術施設に案内する。キューバ

<sup>8</sup> 以上のラテンアメリカの旅については、（富山、1964）で仔細に書かれているが、紀行文の体裁をとっているため要約が難しい。本章で（富山、1983）を多く引用したのは、富山の経験のエッセンスが凝縮され、またある程度俯瞰して描かれているためである。



図4 『市民運動』表紙

政府はもともとハイ・ソサイエティ向けのゴルフ・クラブだったものを改装し、美術学校に変えていた。「豪華なプールには革命前なら掃除人夫としてしかはいれなかっただろうニグロたちが泳ぎ、談笑をしていた。」(富山, 1972: 175)

革命とは一部特権者の享受を民衆の手にとりもどすことである、革命とはすべての民衆に門戸を開くことである。革命とは差別を取り外すことである、——私がはじめてみる社会主義国キューバで、みる革命というものの意味であった(富山, 1972: 175)。

同美術学校は、ダンス部門、映画部門、音楽部門も擁した巨大な文化創造施設になるはずだったという。キューバ危機下でもホテル、音楽ホール、通りで人びとが生活を楽しむさまを目にし、芸術家たちが工房でユニークな作品を作っている様子を見て、富山にとってキューバは希望に満ちたものとして映った。

#### 1.4. 第一回の旅のまとめに

上で名前を挙げたキューバ人画家のカルメロ・ゴンサレスの台詞が富山の

胸に突き刺さった。「革命の道は困難なものだ。バチスタを倒し倒せば終わりというものではない。むしろこれからだ。」(富山, 1983: 119) キューバの人民は米国の植民地状況から解放され、肌の色の違いなく平等にいくら明るく暮らしていようと、芸術家たちが国費で賄われていようと、革命からわずか3年でキューバ危機が起こっている最中なのは明らかだからだ。解放を求める先住民文化と絵画を併せ、自らの歴史を語る作風をメキシコの壁画運動で富山はそれらを確認した。ブラジルではカンディド・ポルティナリの芸術的前衛と周縁部への思いが重なった作品を見た。いずれも西洋中心主義へのカウンターであり、自らのものを作り上げていく意志に貫かれた作品たちだった。その旅を振り返り、富山は以下のように述べる。

私の旅は、東南アジア、アフリカを経由して、ラテンアメリカ各地を、一年かけて訪れるいわば植民地めぐりであった。はじめて南半球を旅して、大航海時代以来、西洋諸国は先住民や黒人奴隷の上に繁栄してきたことを知った。また、ラテンアメリカに来て、西洋近代文化に対峙するカウンターカルチャーを知った。いま、新しくなったキューバの芸術家と語り、革命のむつかしさを知る(富山, 2009: 125-126)。

引用文の途中で富山は、自らを植民地で精神形成をした身として、ヨーロッパでもなく米国でもなく、ラテンアメリカの姿を知ることが必要であると感じていた(富山, 1983: 111)。富山が目にした欧米の植民地主義が旧植民地からの富を吸い上げ、ヨーロッパの近代を作り上げたこと、またその構造が今も継続している哀しさを富山は精一杯感じながら、同時に、そこからの「解放」の経路を探し当てようとする美術・運動に共感する。そしてそこから富山の「解放」を求めるための制作が始まろうとしていたのではないか。

続いての章では、韓国民主化運動にコミットしている最中の富山が米墨旅行、特にメキシコに立ち寄った折、二つの場所でスライド形式の上映会を行った様子を記述していく。



## II. 1976年メキシコへの旅

富山は1976年秋、米国でのスライド上映会を前に、メキシコシティ在住であった黒沼ユリ子の居宅に身を寄せながら、10日間ほどメキシコシティとその周辺を旅行し、同時にスライド上映会を行う。

なお、このメキシコ・米国滞在の折、富山が持参したのは、チリの詩人、パブロ・ネルーダ（1904-1973）の詩をモチーフにして描いたリトグラフと、日本テレビでの放送が中止となった「暗黒の中のキリスト者・金芝河」に英訳をつけてスライド化したものであった。

1973年、米国を後ろ盾としながら、社会主義国家であったチリを新自由主義の実験場と変えたクーデターの直後に、スペイン内戦では反ファシズムを掲げ共和派を熱烈に支持し、死の直前まで詩を書き続けたパブロ・ネルーダと、1970年代の韓国で何度も脱獄を繰り返しながら強烈な風刺詩や宗教的なものに思いをはせる金芝河（1941-）の二人を展示会のテーマとして選んだことには富山の世界認識が反映されている<sup>9</sup>。つまり、激動と暴力の時代を経験していたラテンアメリカで、韓国で起きていることが構造的に連続したものであるということを伝えるための旅であった。

これは著作により上映の順序に異動があるのだが、今回は富山が二度ほどラテンアメリカで上映した記録があるということとどめておこう（富山、1978）（富山、1983: 221-223）。本稿では（富山、1983）に併せて上映会の順序をたどる。

メキシコでの上映会第一回目は、現在メキシコ国立自治大学の美術学部の分校となっているサン・カルロス美術学校だ。画家のヒルベルト・アセバス＝ナバロ（Gilberto Aceves Navarro: 1931-2019）が教鞭をとっていたクラスで、スライド上映が行われた<sup>10</sup>。第二回目はメキシコシティ近郊のクエルナ

<sup>9</sup> パブロ・ネルーダ、ガブリエラ・ミストラル詩、木島始訳、富山妙子リトグラフ、『声よ消された声よチリに』、理論社、1974でその着想は形になっている。その後富山は『パブロ・ネルーダと金芝河に捧げるリトグラフ』（1975）に制作しているのは明らかだが、筆者は作品を目にすることはできなかった。

<sup>10</sup> 筆者は2018年3月、9月のメキシコへの調査旅行の際、メキシコ国立大学の芸術学部で教鞭をとっているDiana Yuriko Estévez Gómez氏を通じて、複数の美術関係者にアセバス＝ナバロ氏とのコンタクトを模索し、秘書の方まで連絡はついたのだが、2019年10月21日にアセバス＝ナバロ氏が逝去されたことを考えると、同氏への聞き取りは難しかったことだと考える。

バカという都市の「文化センター」であった。

このメキシコでの旅にかんして富山は「これまでの私は何かを受けとるための旅であった。しかし、今は訴えるための旅」と規定している（富山、1983: 221）。確かに富山は中南米の第一回目の旅行から数年後、前述したように韓国の民主化運動にコミットするようになる。つまり、炭鉱絵画時代とは異なる形で行動する画家として活動を始めていた。しかし、富山は同時に、韓国の民主化運動に関する作品を制作する中でこう逡巡する。

日本はむかしもいまも、隣国の人びとを深い闇においこみ、うすぼけたネオンの光をともして来た——その日本人のひとりとして、いったい私は何をすればよいのだろうか……そのような状況と無縁なところで、絵を描く自分の姿が、ひどく空しいものにおもわれた（富山、1978: 351）。

富山妙子がネルーダに捧げたりトグラフとともに「宗教の時間」で放映されるはずだった金芝河の詩にリトグラフをつけた「暗黒の中のキリスト者・金芝河」を選んだことは、結果的には自分で作品を上映することを学んだ機会であった<sup>11</sup>。またそれは米国旅行での理解を狙う以上に、おそらくメキシコで上映会を行った際に大きな武器になった。

以下で述べることは当時のメキシコのアジアに対する見方に対して有意義な視点を与えるだろう。韓国でのことをアジアの外側のメキシコでどう伝えるか。当時韓国の情勢を把握していたメキシコの知識人はごくわずかだった。ラテンアメリカ初の韓国研究者、メキシコ国立大学政治社会科学部のアルフレド・ロメロ教授によれば、メキシコで制度的に東洋学の研究コースが創設されたのは1964年、エル・コレヒオ・デ・メヒコ大学院大学のアジア・アフリカ研究センターであり、それを追うように国立大学のメキシコ国立自治大学にも東洋学研究コースが開設された。しかし国立自治大学での持続的

<sup>11</sup> 1975年韓国で、「人革党」の8名の人びとが処刑されたが、金芝河は獄中でその事件がでっち上げであることを知り、出獄後「苦行一九七四」と題して、75年2月、それを『東亜日報』で訴えた。そのために金芝河は再び投獄された。富山はその釈放のためのリトグラフの制作に取り掛かり、金芝河の裁判の時期が近付いたとき、本来それは日本テレビ「宗教の時間」で放送される予定だったが、日韓関係のさなか、テレビ局が自主規制をかけ、放送されないままになってしまった（富山、「火種」となるもの—『しばられた手の祈り』によせて、1978: 351）。

な定着は難しかったという (Romero Castilla, 2017)。ただし、エル・コレヒオ・デ・メヒコ大学院大学には、日本の知識人、山口昌男、鶴見俊輔、大江健三郎などが日本研究のためのベースを与えるために客員教授として招聘されていた。

ロメロ教授によれば、1976年、作家の大江健三郎が同大学院大学の日本学研究の講座を持った折、日本学研究の一端として金芝河を紹介していたという。それだけではなく、日本発の英字雑誌“Ronin”が出回っており、日本やアジア情勢についてはそれらの雑誌を通じて70年代にはある程度情報を共有できる素地はあった。

付言しておかなければならないのは、1976年秋の富山のメキシコ訪問に先立ち、別ルート、鶴見俊輔や大江健三郎、ノーム・チョムスキーらの呼びかけでメキシコでも当時、金芝河の釈放を求める署名運動が行われていたことだ。それにはロメロ教授も参加している。後述するエル・コレヒオ・デ・メヒコ大学院大学教授の田中道子教授も米国で博士論文執筆の傍ら、1976年の夏休みメキシコに戻り、同署名運動に協力した<sup>12</sup>。

ただし、一般的にはアジアの状況が共有されているわけでは当然なかった。1976年といえば、メキシコは中南米諸国からの政治亡命者の数が圧倒的に多く、東洋に目を向ける時間を彼らの間でとることは限られていたに違いない。そのような中、富山の試みは失敗したわけではなく、パブロ・ネルーダの詩に加えたりトグラフと「暗黒の中のキリスト者・金芝河」を上映しとりわけ金芝河に焦点を当てたことは二つの場で成果をあげたといえる。

一つ目の上映会場はサン・カルロス美術学校であった。前述したヒルベルト・アセベス＝ナバロの教室でのことだった。アセベス＝ナバロはチリの1973年クーデターで虐殺されたビクトル・ハラ (Victor Jara: 1932-1973) に関する作品を描いた。上映に際し、アセベス＝ナバロは「君たちは芸術と政治と無関係だと考えているようだ。しかし、芸術には政治的メッセージを伝えるもうひとつの役割がある！」(富山, 1978: 352) (富山, 1983: 223) と、モダニズムに傾倒しがちな学生たちに檄を飛ばし、スライドが終わったの

<sup>12</sup> エル・コレヒオ・デ・メヒコ大学院大学の田中道子教授には2018年9月10日に、メキシコ国立自治大学アルフレド・ロメロ教授には2018年3月から2019年8月にわたり数度インタビューに応じていただいた。両教授にここで謝意を述べたい

ち、学生たちは金芝河のスライドに「熱烈な共感をよせ、その表明として金芝河の釈放を訴える署名を集めて持ってきた。」(富山, 1978: 353) (富山, 1983: 223) このことは芸術に専心する学生たちに、リトグラフのスライドを通じて後に述べる「火種」を富山が与えたことになる。

二つ目は、メキシコシティの近郊にあるクエルナバカという都市の「文化センター」で行われた上映会である。富山は、メキシコでバイオリン教室を開いていた黒沼ユリ子の居宅に泊まりながら、二人で話し合い、金芝河のことを伝えようと思いつき、クエルナバカでの上映会を決めたという(富山, 1978: 352)。その上映会はブラジルの農民運動を組織し、1964年のクーデター以降、メキシコに亡命していたフランシスコ・ジュリアオンが会を主催したと記述されている<sup>13</sup>。上映会はあまりに急な思い付きだったため、金芝河の釈放を求める署名活動をしていたロメロ教授に催しの連絡は伝わっていなかったという。

このクエルナバカの文化センターというのは、田中道子教授から伺ったところ、イヴァン・イリイチ (Ivan Illich: 1926–2002) がクエルナバカに創設した CIDOC (Centro Intercultural de Documentación: 文化間文書記録センター, 1966–1973) が解散した後の語学学校だったのではないかとの指摘を受けた。トッド・ハーチのイヴァン・イリイチの軌跡を追った著作の中では確かに、CIDOCの教授陣の中にフランシスコ・ジュリアオンの名が記されている (Hartch, 2015: 115)。1973年にイリイチは脱学校の理念をかなえられず、またセンターのシステムが硬直化してきたこともあり、このセンターを去るのだが、その後 CIDOC は語学学校として残った。

ラテンアメリカおよびアメリカ合衆国の知識人・学生が集まる場所として CIDOC は機能していたが、その後、1976年には中南米亡命者が行事を企画し集会する場所となってもおかしくはない。中南米の政治亡命者はメキシコでの政治活動を禁止されており、運動に携わっていたものは学問の世界に足場を移していた。フランシスコ・ジュリアオンも、メキシコ革命時代のエミリアーノ・サパタ (Emiliano Zapata: 1979–1919) とともに従軍した兵

<sup>13</sup> 富山もフランシスコ・ジュリアオンのことを岩波新書ですでに邦訳がある運動家として理解していた。西川大二郎訳で、1976年1月に出版された『重いくびきの下で——ブラジル農民解放闘争』(岩波書店, 1976 原著は調査が必要) が出版されていた。

士・農民への聞き取り調査を行っていたという。

上映会には、ブラジルのフランシスコ・ジュリアンのほかに、チリ、アルゼンチン、ニカラグワからの亡命者や彼らのシンパであるメキシコ人の学生たちが集まり、以下のような言葉が交わされたと、富山は記述している「韓国はチリだ。いや、それはラテンアメリカ全体の状況だ。だが韓国のほうがまだよいかもかもしれない。ウルグアイやアルゼンチンでは、逮捕と同時に殺されてしまうからなのだ……。」(富山, 1978: 352) (富山, 1983: 223)

富山が意図したように、冷戦構造に裏打ちされた、米国の直接・間接的な世界統治システムの一環として、民衆を暴力によって抑え込む韓国もラテンアメリカ諸国も、構造的には同じだということが伝わっている。そして韓国の現状はメキシコ国民のみならず、政治活動が禁止されていたラテンアメリカ諸国の亡命者に伝わった。このことはスライド上映という作者立会いの下で行われる芸術作品を通してコミュニケーションが成り立った奇跡的な瞬間であったと筆者は考える。

また、金芝河の文中にはラテンアメリカ諸国の解放の神学系統の人物の名前が名を連ねていると富山は述べる。「コロンビアのカトリック司教で、ゲリラの側に立って銃をとり殺されたカミロ・トーレス神父やクエルナバカの司教メンデス・アルチェらの『サンチアゴ宣言』や、ブラジルの教育学者パウロ・フレイレが登場してくる」<sup>14</sup> この段落は以下の言葉でとじられる。「第三世界は底流で響きあいながら、深い精神の結びつきをしていたことを知らされる思いだ。」(富山, 1983: 223)

この言葉に対して筆者が言いたいのは、たとえ第三世界が底流でつながっていたとしても、その流れを、今回のスライド旅行で東アジア、ラテンアメリカという地政学的区分を越境し、全球的また構造的な問題として提示したのは富山の芸術家、また行動者としての力量に他ならない。

また、さらに、雑誌『世界』に掲載されたものには続きがあり、メキシコ旅行の最中、「毎日リヴェラ、シュケイロス、オロスコなどのかつてのかつての壁画運動のころの作品を見て回りながら思う。いったい絵画とは何か

<sup>14</sup> カミロ・トーレスは Camilo Torres Restrepo (1926-1966)、メンデス・アルチェは正しくはセルヒオ・メンデス・アルセオ Sergio Méndez Arceo (1907-1992)。

——それは裕福な生活の上に咲く美しい花なのか<sup>15</sup>。(中略) それとも受け取った側に何らかの人間変革へとかりたててゆく『火種』であろうか。」(富山, 1978: 352) と述べる。そして

いま、私の心に響いてくるのは状況をいかに生きるかという表現者の姿勢であり、抑圧されている人々から、解放を求めて生み出されつつある詩や音楽だ。第三世界と呼ばれる国ぐにの詩人は投獄を繰り返すなかで、詩を書いていた。それらの歌はなんと赫赫と燃える火種であったろう。その火種を命がけで伝播していく人、熱い心で受け止める人(中略)のよき三位一体がある(富山, 1978: 353)。

富山はメキシコで行った自身の展示やメキシコ壁画運動の作品を1962年以来再び見る中で「火種」としての芸術の存在を確信した。そのような「火種」となる芸術が存在する一方で、富山は日本の芸術の状態が資本主義にからめとられており、芸術が火種となることが拒まれていることを嘆く。しかし嘆くだけで終わりではない。メキシコ・米国でのスライド展示旅行の後、富山は自らが火種となる「火種プロダクション」を設立し、音楽・詩・物語性のある絵画スライドが渾然一体となった作品を協働者たちとともに制作していくことになる。第一作目として1977年、幻灯『金芝河の詩を主題として絵と音楽による連帯のメッセージ——しばられた手の祈り』が完成する(富山, 1978: 353-354)。

「火種プロ」はいまだに続く富山妙子のプロジェクトであるが、この始まりにあるのは、1976年、メキシコでの体験、つまり黒沼ユリ子と、詩と音楽と絵画を組み合わせたらどうかという語り合いから生まれたものだ。「中世の絵巻物」を思わせる民衆に語りかける表現——これは筆者の予想であり、また岡村淳も(岡村, 2019b: 01: 34-03: 08)で富山に問いかけていることだが、メキシコの壁画運動の作品群が持つナラティブ性と、おそらく関係があるものだろう——を基にそれらの音楽と詩を結び付けた新たな形式である。富山はメキシコ壁画運動にはメキシコの民族性があり、自身の作品とは

<sup>15</sup> ディエゴ・リベラ (Diego Rivera: 1886-1957), ダビッド・アルファロ=シケイロス (David Alfaro Siqueiros: 1896-1974), ホセ・クレメンテ=オロスコ (José Clemente Orozco: 1883-1949)

異なると述べてはいるが、それはテーマ上の問題であり、物語を語るという形式は似ていると考えざるを得ない。

この『しばられた手の祈り』(1976)の英語版は翌年完成し、スペイン語版はメキシコで、前述した田中道子教授とアルフレド・ロメロ教授をはじめ、同地のアジアにかかわる人々により、1979年3月に完成した<sup>16</sup>。

この後、「火種プロ」は複数の作品を作り出し、それらは富山作品の中でも重要な意味を持つことになる。

### Ⅲ. まとめに：ラテンアメリカ体験は富山に何を与えたか

二度にわたるラテンアメリカ旅行で、富山がラテンアメリカをまなざす際、常に意識に置いていたのは植民地主義からの離脱を形式上は果たしながらも、そこに残滓のように残る植民地的構造をまなざすそれではなかったか。本稿の第一章で特に提示しようとしたのは以上の点である。最初に記した富山の言葉「ラテンアメリカは私の基礎です。」という台詞は、世界の様々な問題に対峙する際、富山が何を重要だと考えていたかを示唆する言葉である。1962年の秋に終えたラテンアメリカ縦断の旅では植民地とは何か、という問いの答えを具体的に目にするに際し、自らの満州国ハルビンという街で植民地で教育を受けた個人的な体験と、日本が戦後その植民地に何をしてきたかという問題に向き合う際、より全球的な視点から植民地主義という問題を確固たる視点からみられるようになったということだろう。

ヨーロッパと旧植民地の関係を、メキシコを橋として実現されたことを基に富山は以下のように語っている（岡村，2013b: 34: 05-36: 47）。

T「で、そのシュールレアリズムのね、運動のリーダーで、ブルトン、アンドレ・ブルトン（André Breton: 1896-1966）、『シュールレアリスム宣言』書いた人ですけどね、その人が1939年にね、メキシコ行くんですよ。

メキシコ行って、リベラの家泊まるんです。で、メキシコ革命があ

<sup>16</sup> スペイン語に翻訳された詩・スライドの版をアルフレド・ロメロ教授からいただいた、その資料を基に以上の記述がはっきりしたものになった。何度にもわたるが感謝申し上げる。

るでしょ、だからあそこ行って、リベラと…リベラとトロツキー (Lev Trotsky: 1879-1940) と、ブルトンと。リベラは歓待役なんで、国賓のように迎えるわけですね。「……それが39年で、で、その、トロツキーとブルトンとが宣言、出すんですね。反ファシズムのね。ところがもう時代が、出した時、で、そこにスターリンの刺客が来て、トロツキーは殺されるんです、メキシコで。

それでシュルレアリスムの、あの、ブルトンは、マルチニック島へ行くんですね。彼、一回つかまるんですよ、彼も。マルチニック島でね、エメ・セゼール (Aime Cesaire : 1913-2008) ってね、あの、黒人の詩人ですね。その人たちが『トロピカル』って言って、黒人たちの雑誌、出してた<sup>17</sup>。それと出会うわけですね。

で、『トロピカル』とそのエメ・セゼールの、なんていう名前だったかな、本の名前ちょっと忘れちゃったけど。この頃、しゃべると出てこないですよ、ぱぱっと。」

O 「いやいや、たいしたもんで。」

T 「その、シュルレアリストの、黒人のシュルレアリストも、フランスへ帰ってね、で、それを、彼はものすごい歓迎するわけですよ、そのエメ・セゼールってのを。それで、そのフランスのシュルレアリスト、リズムに新しい血が入るわけですね、ネグリチュード……。

そしてそれが、エメ・セゼール、徹底的に白人批判を出す。そして戦後になると、それがフランツ・ファノンと一緒に、ファノンの黒人の立場から、サルトルと、サルトルはそれに対して序文、書くんですね。

そっころへんがすごいですよ、ヨーロッパの。それで、サルトルの序文で、あの、日本でも本、出てるわけですけど。それでその、そこでネグリチュードの歌として、(右手を伸ばしながら) 黒人文化がざーっと出てくるわけですね」

この部分では、ディエゴ・リベラを仲介役として、トロツキーとブルトン、ブルトンからエメ・セゼールのシュルレアリスムとネグリチュードの混

<sup>17</sup> 1941年に創刊された *Tropiques* であると考えられる。



交的な関係、サルトル、フランツ・ファノンの反植民地主義に関するアジテーションなどフランスの知的運動圏には植民地の黒人を正当な文化の担い手として評価する力があつたこと、そして、1.2.ではブラジルにおいても、2.ではメキシコにおいても激動の時代に知識人が亡命、あるいは越境し、知識の種を播き、対話によりそれが変形し、その結果、考えが現地で受容されていくことを大いに評価している。

美術の側面で富山は、ブラジルで、カンディド・ポルティナリの作品群、また、政治的には共産党周辺に集つた亡命知識人・現地知識人との交流を通じて多くを学び、血肉として昇華させる。

またメキシコの壁画運動をけん引した三人、フランス滞在中にメキシコ革命の知らせを知り祖国に帰つたディエゴ・リベラ、そのほかダビッド・アルファロ＝シケイロス、ホセ・クレメンテ＝オロスコを富山は「火種」として評価したに違いない。富山にとって知識人亡命者抜きのラテンアメリカの文化の火は考えられない。ラテンアメリカにおける、とりわけ1930年代の旧世界と新世界の人や知の行き来を前提にしないと、植民地主義の本当のことはわからない、と富山は言う。そこにはファシズムから逃げてきたエヴァのようなユダヤ系の知識人、スペイン内戦から逃れてやってきたスペインの知識人、スターリニズムから逃げてきたトロツキーのような人物などがある。ディエゴ・リベラもパリ留学からメキシコ革命のニュースを受け取り革命に参加しようと帰国した一人だ。

また、日本の植民地主義の遺産に真摯に向き合い、日本がアジアの旧植民地圏で何をしたか明らかにしなければならない問題を、ラテンアメリカの知識人サークル・画家たちが行ったことのように清算しなければならないことを、富山は重く受け止めたことだろう。

富山作品や作家としての性質を述べる際、よく使われるキーワードに「越境」がある。個人としての身体的越境、それと同時に意識の越境があり、富山自身の美術理論をより全球的な視点から具体的に見通し、自らの芸術に対する明確なアティチュードが得られたのがラテンアメリカの旅ではなかつたろうか。つまり、そのアティチュードとは、植民地主義を批判的にまなざし、そこからの解放をいのり、人びとを行動へといざなう「火種」となる芸術を志向することである。

## 参考文献

- 富山妙子 「ラテン・アメリカの旅を終えて」, 『美術手帖』(No.215, 美術出版社, 1963年1月号), pp.19-24
- 『中南米ひとり旅』, 朝日新聞社, 1964
- 『わたしの解放』, 筑摩書房, 1972
- 「火種となるもの——『しばられた手の祈り』によせて」, 『世界』(No.393, 岩波書店, 1978年8月号), pp.350-354
- 『解放の美学——二〇世紀の画家は何を目指したか』, 未来社, 1979
- 『はじけ! 鳳仙花——美と生への問い』, 筑摩書房, 1983
- 『アジアを抱く——画家人生, 記憶と夢』, 岩波書店, 2009
- Hartch, Todd, *The Prophet of Cuernavaca: Ivan Illich and the Crisis of the West*, New York: UP of Oxford, 2015
- O Estado de São Paulo* (Ano IX, Número 433), 26/01/1962
- Romero Castilla, Alfredo, “Los estudios coreanos en México” en *Chakana: Revista Internacional de Estudios Coreanos*, No.1, 2017 (San José: Universidad de Costa Rica), 60-73

## 口頭発表

- TAKAGIWA, Yuya, El arte de compromiso de Taeko TOMIYAMA (1921-): “*El encuentro de “Sisterhood” y América Latina y el despertar de la responsabilidad ante el colonialismo*”, en *El Simposio Internacional: Mujeres por la igualdad, la liberación y el empoderamiento en México y Japón*, en El Colegio de México (23/11/2018) [注釈: エル・コレヒオ・デ・メヒコ大学院大学からの要請で論文化したものがあがるが、いまだに活字では掲載されていない。]

## 参考・引用映像資料

- 岡村淳監督 『富山妙子さんに聴く——西暦2013年7月10日第一巻』(2013a) [54分]  
構成・撮影・編集, 岡村淳
- 『富山妙子さんに聴く——西暦2013年7月10日第二巻』(2013b) [80分] 構成・撮影・編集, 岡村淳
- 『シリーズ富山妙子素描——ラテンアメリカとの出会い: 第一部種まく画家2』(2019a) [29分] 構成・撮影・編集, 岡村淳
- 『シリーズ富山妙子素描——ラテンアメリカとの出会い: 第二部メキシコの祈り』(2019b) [19分] 構成・撮影・編集, 岡村淳