

論文 / 著書情報
Article / Book Information

論題	意味と造形の組織学—グスタフ・クルツィスのグラフィック—
Title	Organizing Meaning and Form: Graphics by Gustav Klutssis
著者	河村彩
Authors	Aya Kawamura
出典	FLC 言語文化論集 POLYPHONIA, , No. 8, pp. 1-30
発行日	2016, 3

意味と造形の組織学
——グスタフ・クルツィスのグラフィック——

Organizing Meaning and Form: Graphics by Gustav Klutss

河村 彩
(KAWAMURA Aya)

FLC言語文化論集POLYPHONIA 第8号 抜刷
東京工業大学FLC言語文化研究会
2016年3月10日発行

意味と造形の組織学

——グスタフ・クルツィスのグラフィック——

Organizing Meaning and Form: Graphics by Gustav Klutis

河村 彩
(KAWAMURA Aya)

革命期ソヴィエトでは優れたグラフィックデザインが生み出された。ヨーロッパ諸国と比べても識字率が極めて低かった当時のロシアで、革命の理念を判りやすく伝達する必要があったためである。また革命に先立つ1910年代には、ネオ・プリミティヴィズム、キュビズム、スプレマチズムといった革新的な絵画の様式が次々と興隆し、斬新なデザインが生み出される下地を形成した。革命という社会的背景と美術における新しい運動が原動力となり、ソヴィエトのグラフィックデザインは構成主義が席卷した1920年代には全盛期を迎える。

構成主義の中心人物だったアレクサンドル・ロトチェンコ、国際的に活躍したエリ・リシツキー、映画ポスターで知られるアレクサンドルとゲオルギーのステレンベルク兄弟らに比べ、構成主義者の中でもグスタフ・クルツィスの名は知られているとはいえない。またロシア語および英語でアルバムがいくつか出版され、その生涯が明らかになりつつあるものの、彼の作品の分析にまで踏み込んだ先行研究はほとんどない¹⁾。しかし実験精神にあふれたフォトモンタージュや妻のワレンチーナ・クラギナとともに制作したインパクトのあるプロパガンダポスターは、構成主義のグラフィックの中でも最も優れたもののひとつであり、政治的理念と明確なコンセプトに支えられたクルツィス独自のスタイルを見いだすことができる。

クルツィスの制作の一貫した課題は、構成主義の造形のなかにいかに

意味を取り込むかということであった。グラフィックデザインへの文字や記号の導入、情報伝達に関わる装置の設計、新しい具象的イメージとしての写真の利用など、クルツイスの制作には造形のなかに意味を取り入れ、情報を伝える試みが様々なレベルでなされている。本論文は、造形と意味の結びつきという点に着目しながら、文字を利用したデザイン、フォトモンタージュを用いたグラフィック、プロパガンダポスターの三種に分けてクルツイスの作品の展開を考察する。このような論述の順序はクルツイスの制作の変遷に大まかに対応している。

構成主義のグラフィックデザインは、絵画の無対象およびザーウミ〔超意味言語〕を経験した後に、造形の中に意味をどう取り入れてくかという課題を抱えていた。本論では、意味と造形という視点からクルツイスを考察することで、構成主義の課題に対するひとつの解決例を考察する。20世紀初頭のロシアの視覚芸術は、芸術の形式を前景化させるアヴァンギャルドから、形式主義を批判し内容に重点を置く社会主義リアリズムへと移行してゆく。だが、革命期のロシアの芸術において形式と内容は常に対立しているわけではなく、構成主義のグラフィックでは両者を総合する多様な試みがなされた。それゆえに、社会主義リアリズムへの移行期におけるそれぞれの芸術家たちの態度は複雑で重層的であり、革命前のアヴァンギャルドたちが1920年代に構成主義にどうか関わったかによって異なってくる。本論ではフォルムとしての造形と、内容としての意味とを組み合わせる手法に注目しながら、アヴァンギャルドから社会主義リアリズムへと移行する一つのケースを、クルツイスの制作の中に見出していく。

意味の回復／情報の建築

クルツイスは1895年、当時はロシア領だったラトヴィアで林業協同組合で働く父親のもとに生まれた。リガの芸術学校を1915年に卒業するとベトログラードの美術奨励協会の学校で絵画を学んだ。美術奨励協会は1821年にペテルブルクの貴族たちによって設立された機関で、1857年に

開校された附属の美術学校はアカデミーへの入学を希望する学生たちの予備校として機能していた²⁾。いわば、美術を志す学生にとってはエリートコースだが、きわめて保守的な教育機関だった。

そしてクルツィスはペトログラードで2月革命を迎えた。兄が逮捕され刑務所に入れられて以来、彼はロシアの政治制度に対して強い懐疑心を抱いていたという。赤衛隊に入隊したクルツィスは10月革命の際にラトヴィア小銃隊の一員としてレーニンが革命の拠点にしていたスモールスイ修道院の護衛にあたった。さらに1918年3月にはモスクワに派遣されてクレムリンの警備を務める。この時期クルツィスは《反革命に対する攻撃》と題されたパネルのエスキスを作成し、ラトヴィア小銃隊の展覧会に出展している。おそらくこれがきっかけとなって革命後に設立された革新的な建築造形学校スヴォマス〔国立自由芸術工房〕(1920年からは改編されてヴフテマス〔国立芸術技術高等学校〕となる)で学ぶことを命じられた。そして1920年にはボリシェヴィキに入党を果たす³⁾。

このようなクルツィスの経歴は他のロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちと比べて次のような点で特異だといえる。第一に、クルツィスはプロの芸術家になる以前に革命を熱烈に支持する兵士だったことである。学生時代のクルツィスにとっては、手法や新しい様式といった絵画そのものの問題の探究以上に社会主義革命が重要な関心事であり、その後も終始社会主義のプロパガンダ、つまり意味の伝達という問題から関心をそらすことはなかった。いわばクルツィスは銃からグラフィックへと武器を持ち替えた革命の兵士だったのである。

第二にクルツィスは、美術奨励協会というアカデミックな教育機関で学んだ後に、スヴォマスおよびヴフテマスで前衛芸術に出会っている。クルツィスよりも少し上の世代のロシアの芸術家たちはほとんど全員と言っていいほど、1910年代には絵画を成り立たせる形式の問題に取り組んでいた。マレーヴィチは「絵画そのもの」を成り立たせる条件の探究を通してスプレマチズムという無対象絵画のシステムを創り出した。またカンディンスキーは音楽とのアナロジーを通して抽象絵画を切り開き、

タトリンはキュビズムのコラージュを基に素材の特徴である「ファクトゥーラ」を前景化させることを試みた。これら革命前から活躍するアヴァンギャルドたちは革命を機に政府の文化機関の要職につき、クルツィスが学んだヴフテマスでも教鞭をとった。アヴァンギャルドたちの課題はリアリズムや具象を放棄して無対象（抽象）をいかに切り開くかということであり、ヴフテマスでは彼らによる探究の成果が教育に取り入れられた。したがって、革命前のアヴァンギャルドたちの一つ下の世代に属し、彼らから学んだクルツィスにとっては、無対象は創作上の課題というよりも創作の前提のひとつだった。また、革命前から活躍したアヴァンギャルドたちは最初からポリシェヴィキを支持していたわけではなく、政治的にはアナキズムの立場をとる者も多かった⁴。ポリシェヴィキを支持する兵士としての出自を持ち、プロパガンダという点からグラフィックに関心を持ったこと、無対象の探究が終わったあとに本格的な創作を開始したこと——このようなクルツィスの経歴は他のアヴァンギャルドたちと彼を隔てる特徴であり、その後の彼の制作を決定づけている。

クルツィスがまだ学生の頃に制作した初期作品の一つが《ダイナミックな街》(1919)【図1】と《全国の電化》(1920)【図2】である。これらは作者自身が自分で描いたグラフィックと写真とを組み合わせたコラージュである。クルツィスは後にフォトモンタージュをめぐる論文の中で、

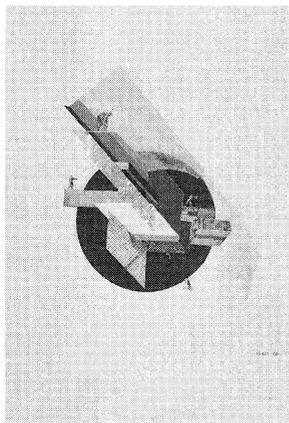


図1 クルツィス《ダイナミックな街》1919

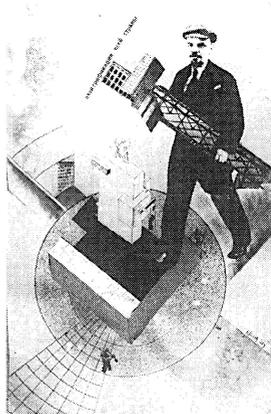


図2 クルツィス《全国の電化》1920

《ダイナミックな街》をソヴィエトで試みられたフォトモンタージュの最も早い例としている⁵。この二つの作品では円や方形などの幾何学的な抽象形態とレーニンや人物、ビルといった具象的イメージが共存している。《ダイナミックな街》では大都市が円と方形で表現されており、《全国の電化》では鉄塔を手にしたレーニンが幾何学的な新しい都市に足を踏み入れ、電化政策によってソヴィエト全土に電力をもたらす様子が表わされている。

クルツイスの初期作品に登場する幾何学的フォルムがスプレマチズム絵画の影響を受けていることは明らかである。マレーヴィチらによるスプレマチズム絵画は、さまざまな色彩を施された幾何学的フォルムが画面を浮遊することによって、見る者に多様な感覚を与えることを目的としていた。一方、クルツイスの場合、幾何学的フォルムは「新しい街」を象徴している。クルツイスのコラージュでは幾何学的フォルムは厳密には無対象ではなく、意味が付与されているのだ。

もっとも、同じくマレーヴィチのスプレマチズムの影響を受けて描かれたエリ・リシツキーによる絵画シリーズ「プロウン」にも具体的なテーマを持ったものが存在する。たとえば《プロウン 1A、橋 I》(1919)【図3】と題された絵画がある。リシツキーはプロウンを二次元平面から三次元へと至る途中の「段階」と定義しており⁶、マレーヴィチのスプレマチズム絵画に三次元的な表現を導入することを目指していた。実際、リシ

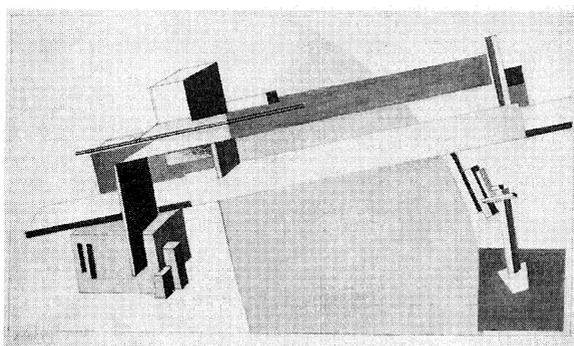


図3 リシツキー《プロウン 1A、橋 I》1919

ツキーの絵画はマレーヴィチの絵画に比べて複雑な奥行きを持っており、二次元平面内に投影された多様な三次元の表現が試みられている。それは絵画の画面内にイリュージョン空間を作り出す遠近法に対抗する、絵画そのものの性質から生み出される三次元的表現の試みでもあった。《プロウン1A、橋I》では左側の大きなフォルムから右上に向かって細長い方形がのびている。これは一方の岸辺からもう一方の岸辺へと架橋する橋の構造のアナロジーとみなすことができる。リシツキーの「プロウン」では橋という建築物の構成をてがかりに、絵画上でのフォルムの構成のパターンを提示することが試みられている。このようなリシツキーの試みと比較すると、絵画上での諸フォルムの構成ではなく「新しい世界」という具体的なテーマを表現するために幾何学的なフォルムを利用しているという点で、クルツィスのコラージュの発想はむしろ具象画に接近しているといえる⁷⁾。

クルツィスの初期作品における幾何学と具象の意味上の対比は《古い世界と新たに建設されつつある世界》(1920)【図4】でいっそう明確になる。ここでは古い世界を示す左下の黒い円の中には鎖や酒瓶のような具象的で有機的なフォルムが描き込まれ、右上の新しい世界では幾何学的なフォルムで示されている。クルツィスの作品では幾何学的フォルムそのものが新しい社会の象徴として機能している。

このようにクルツィスは幾何学に象徴的な意味を付与する一方で、言



図4 クルツィス《古い世界と新たに建設されつつある世界》1920

葉を形として使用している。雑誌『プロレタリア学生時代』(1923年第2号)に掲載されたコラージュ《スポーツ》【図5】では平行棒と鉄棒に興じる体操選手が対角線状に配置されることで、体操選手の視点を体験させるかのように天地が逆転する感覚が鑑賞者に与えられる。このコラージュをよく見てみると、背景に赤と黒で交互に「спорт [スポーツ]」と書かれているのが判る。ここでは文字は中央の的状の円とほぼ等価になるまで形骸化し、グラフィック全体を構築する要素となっている。実際このクルツィスのコラージュが図版等で上下逆に掲載されているのをときおり目にする。この事実は「спорт」の文字がその形を極限まで突き詰められ、文字としての機能をほぼ消失していることの証左であるといえる。

文字から意味を剥奪し、形としてとらえることはすでに立体未来派の詩人たちが主張したことである。アレクセイ・クルチョーヌイフやヴェリミール・フレーブニコフらはザーウミ〔超意味言語〕でできた意味をなさない詩を制作した。これらの詩は一見すると文字の羅列にしか見えないナンセンスな文である。だが彼らは「言葉そのもの」「文字そのもの」を主張し、言葉の音や文字の形の側面に光を当てることで使い古された言葉に新たな感覚を取り戻そうとした。未来派詩人たちの多くは美術学校出身で、自分たちのザーウミの実験と無対象絵画の試みに共通性

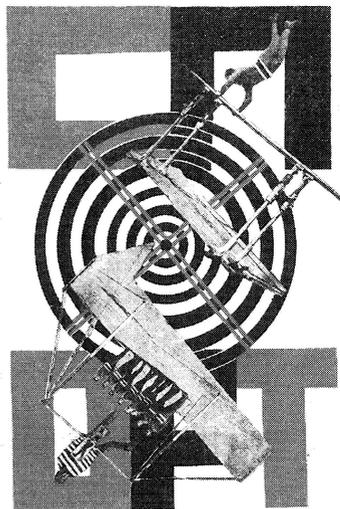


図5 クルツィス《スポーツ》『プロレタリア学生時代』、1923年、第2号

を見出していた。対象を捨てて無対象を目指す絵画の試みと、シニフィエ（意味されるもの）からシニフィアン（意味するもの）に重点を移行させる詩の実践は、絵画と文学というジャンルを超えて共鳴し合ったのである。実際に立体未来派の詩人たちは絵画のアヴァンギャルドたちと

協同し、さまざまな活字を縦横に組み合わせた『牝牛とタンゴ』（ダヴィド・ブルリューク、ウラジーミル・ブルリューク、ワシリー・カメンスキー）や、手書き文字と無対象絵画の挿絵が挿入された『爆』（クルチョーヌイフ作、ナタン・アリトマン、ナタリヤ・ゴンチャロワ、ニコライ・クリピン、カジミール・マレーヴィチ、オリガ・ロザノワによる絵）といった詩集を生み出した⁸⁾。

クルツイスの《スポーツ》は言葉から意味を切り離し、文字を形としてとらえるという立体未来派の実験を土台としている。しかし、ナンセンスを好み、無意味であることに積極的な意味を見出した未来派とは異なり、クルツイスの場合、文字が極限まで形骸化され形としてとらえられながらも、その意味はかろうじて保たれている。

それを示すのが、同じ時期にデザインされた雑誌の表紙である。『溶鋳炉』（1923年第2号）【図6】では「ГОРН [溶鋳炉]」の文字が大胆に縦に引き延ばされ、表紙いっぱいに広がっている。また『プロレタリア学生時代』（1923年第2号）【図7】では「ПРОЛЕТАРСКОЕ [プロレタリアの]」

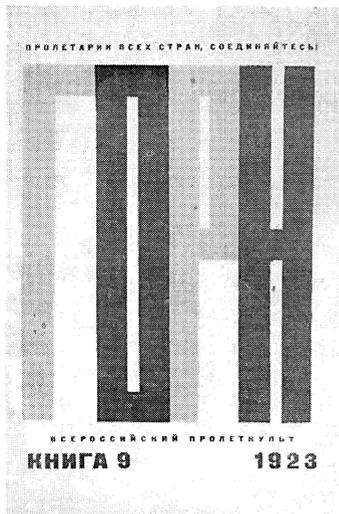


図6 クルツイス『溶鋳炉』表紙、1923年、第2号

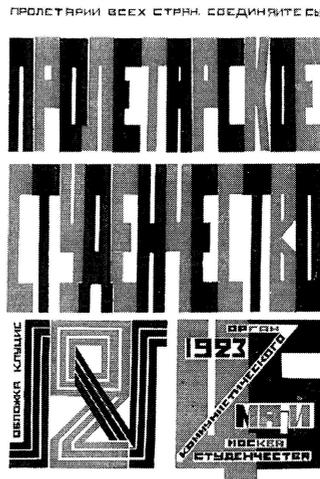


図7 クルツイス『プロレタリア学生時代』表紙、1923年、第2号

が上段に、「СТУДЕНЧЕСТВО [学生時代]」が中段に配され、左下の四角いブロックは「№2」を組み合わせたものになっている。これらの表紙の文字、とりわけ「№2」は、激しく変形され表紙レイアウトの構成要素として使用されながらも、雑誌のタイトルとしての機能を果たしている。クルツイスがこれらの制作で行ったのは、未来派が「文字そのもの」として見出した文字の造形可能性をグラフィックデザインに応用することだった。

これらのクルツイスのグラフィックデザインは、機能主義、装飾および余分な要素の排除、幾何学的形態という点で構成主義の様式を示しているが、クルツイスは他にも構成主義の原理に忠実な事物を制作している。1922年に彼は、演説台【図8】、広告スタンド【図9】、街頭で演説を放送するためのラジオ用スタンド【図10】などのさまざまな装置を何パターンもデザインしている。演説台では、中央の柵状の演壇の他に、頭上に映写用のスクリーンが掲げられ、演壇の下にはパンフレットや本を陳列するための書架が設置されていた。書架は書物を販売するキオスクとして用いられることが想定されている。いわばこの演説台は社会主義の思想を広めるための情報センターとして機能する。これらの装置のデザインにおける、簡素で幾何学的なフォルムと、加工のプロ

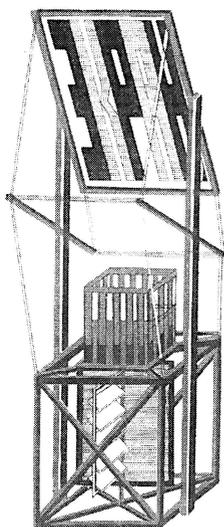


図8 クルツイス《演説台》1920

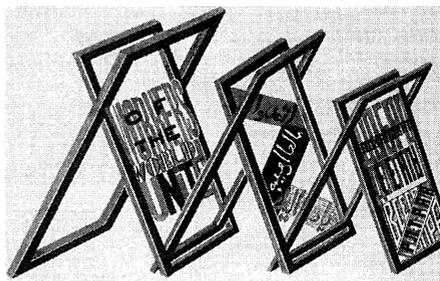


図9 クルツイス《広告スタンド》1920

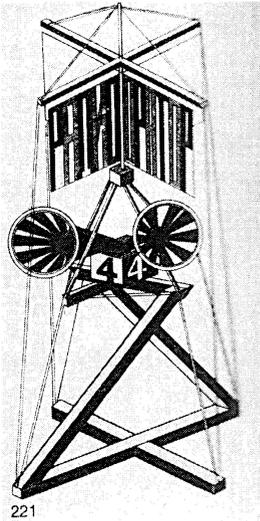


図10 クルツィス 《ラジオ用スタンド》1920

セスがそのまま見て取れる骨格がむき出しになった構造は構成主義の家具等に見られるデザインの手法に従っている。

ヴフテマスの木材加工部および金属加工部のアレクサンドル・ロトチェンコ、V. キセリョフ、アントン・ラヴィンスキー、リシツキーらのクラスでは、1922年から1926年頃にかけて、ベッドになるソファや折りたたみ式の椅子、大きさが変えられるテーブルといったさまざまな多機能可変式家具が設計されていた。クルツィスは1921年にはヴフテマスを卒業しているが、22年から23年にかけてロトチェンコが教えにきていたスヴェルドロフ名称労働者クラブの芸術スタジオで学んでいる⁹。これらの事実から、クルツィスの演説

台やスタンドはヴフテマスを中心に制作された多機能可変式家具の原理を参照して制作されたと考えてよいだろう。

その事実を最もよく表しているのが広告スタンド【図9】である。ここでは最も大きな枠の中にひとまわり小さな枠が収められ、その中にさらに小さな枠が収められる、という入れ子状の折りたたみ式になっている。

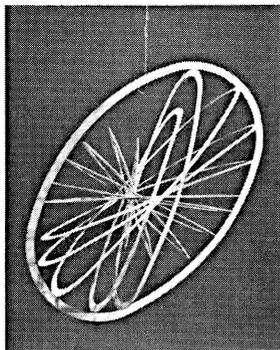


図11 ロトチェンコ《空間コンストラクションNo.12》1920

ロトチェンコは「空間コンストラクション」と名付けられた立体シリーズを制作しているが、その中には一枚の板に切れ目をいれて入れ子状の立体を作り出す作品が存在する【図11】。ロトチェンコの「空間コンストラクション」は工業製品を制作する際のモデルとなることを想定したもののだが、クルツィスはこの原理をうまく応用し、持ち運びの際の利便性が考慮された

広告スタンドを生み出した。

しかしクルツイスの制作物はヴフテマスの構成主義者たちとは異なった特徴を持っている。ヴフテマスの構成主義者たちが多機能可変式のベッドやテーブルといった日用品を制作した目的は、住居スペースが限られていた都市部で合理的な生活を実現するためであった。一方、クルツイスが考案した演説台や広告スタンドといった装置は全て情報を伝達することに関係している。このことは彼がアジテーションという明確な目的を持っていたことを示している。クルツイスのスタンドは、生活に役立つ実用品を制作するための構成主義の発想を、プロパガンダのための装置に応用したものだったと言えるだろう。彼は素材を組み立てて実用的な事物を制作することにとどまらず、要素のひとつとして情報を構成の中に取り入れたのである。いわばクルツイスがこれらの装置で達成したのは情報を造形とともに組み立て建築することであった。

ポリシェヴィキの兵士であったクルツイスは他の構成主義者たちと比べ、事物やものの造形よりも情報や意味の伝達、つまりプロパガンダに関心を寄せていた。このために実用的な平面造形としてのグラフィックデザインが生涯にわたって彼の制作の中心となった。クルツイスは、文字の形そのものをとらえることによって発見された文字の造形的インパクトを保持しながら、未来派が葬り去り構成主義が獲得できないでいた意味の側面を、プロパガンダにおいて取り戻していくのである。

フォトモンタージュの可能性

ここまでは文字のデザインおよび情報の構成という側面から、クルツイスが造形の中に意味をどう取り入れたかを考察した。その一方で、クルツイスは写真を利用して造形の中に意味を取り入れることも試みている。写真は無対象絵画とは異なり、かならず何らかの現実や事物の表象となっている。そのような写真の対象への指向性をクルツイスはどのように利用したのだろうか。

1921年ソヴィエト政府は戦時共産主義からネップ（新経済政策）へと

方針を転換する。ネップのもとで部分的に市場経済が導入されると書籍や雑誌の販売が自由に行われるようになり、様々な団体や出版社が競い合うように出版を開始した。このような状況のもとでクルツイスにも表紙のデザインや挿絵の注文が舞い込むようになり、『溶鉱炉』や『プロレタリア学生時代』の他にも、『若き親衛隊』『時間』『撮影』『労働通報』といった雑誌で多様な活動を展開した。

それらの多くには写真が用いられていた。ただしクルツイスの場合、写真の必要な部分のみを切り抜いて素材とし、それらを組み合わせて貼り合わせるというフォトモンタージュの技法を用いている。クルツイスが使った写真は自分自身あるいは妻のクラークナとともに撮影したものもあれば¹⁰、当時流通していた印刷物から切り抜いたと思われる既存のイメージも存在する。

クルツイスは雑誌『若き親衛隊』のために多くの挿絵を手掛けている。そのうちのひとつ【図12】では上部に「レーニン

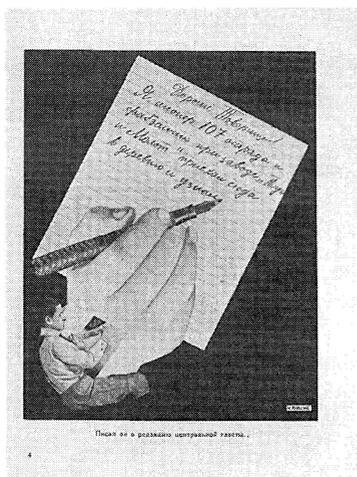


左：図12 クルツイス「レーニン

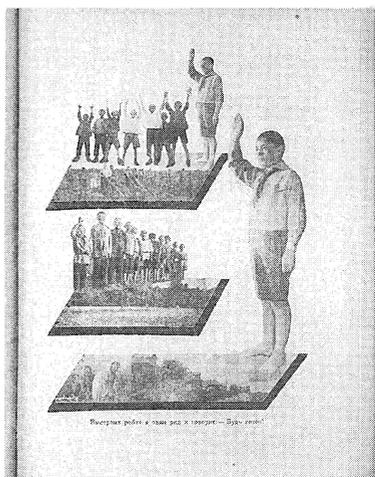
右：図13 クルツイス「自分の中のブルジョワジーに対して武器を向けろ」

二つの時代の境界の上に立つ」というスローガンが掲げられ、右の赤い矢印と左の黒い矢印の間にコート姿のレーニンが立っている。右側では赤い矢印に乗って群衆がレーニンの頭部を上押し、右側では黒い矢印に乗って群衆が帝政時代の官僚や軍人を押し下げている。また「自分の中のブルジョワジーに対して武器を向ける」というレーニンの言葉が書かれたフォトモンタージュ【図13】では左下の大砲および右上の銃の中から発射された黒い矢印がレーニンの立つ中央部分で赤い矢印となって反転し、ブルジョワ風の人物の写真へと向かっている。これらのモンタージュでは赤い矢印がプロレタリア側を、黒い矢印がブルジョワ側を表している。ここでは構図が緻密に考慮された上で、記号、色彩、文字、写真がスローガンに見合うように巧みに組み合わせられ、挿絵全体がメッセージを発している。実際、これらの挿絵の右下を見ると、クルツィスは「フォト・スローガン・モンタージュ」というタイトルをつけていることが見て取れる。挿絵であると同時にスローガンでもある「フォト・スローガン・モンタージュ」では、対象を示す写真と、個々のイメージ断片、そしてそれらに関連性を作り出す記号を利用することによって、視覚的造形とメッセージが組織化されている。

その一方で、クルツィスには「フォト・スローガン・モンタージュ」とは別のタイプのフォトモンタージュが存在する。たとえば、V. ゴールヌイによる『ペーチャシュ』（1926）は写真を中心とした挿絵となっている。これはピオネールのメンバーである少年が夏休みに祖母の住む田舎に行き、ブルジョワや古い農村の風習と闘い、子供ながらに社会主義文化の普及につとめるという青少年向けの物語である。『ペーチャシュ』には当時ソヴィエトで盛んだった無声映画のモンタージュの影響が見て取れる。たとえば少年ペーチャカが手紙を書くシーン【図14】では、左下に手紙を書くペーチャカの姿が配され、中央にはペンを持つ手と手紙が大きく示される。これは映画のクローズアップを見ているかのようである。一方、また別のページではペーチャカが村の少年たちを集めて農業に従事するシーンが描かれる【図15】。下には農村の様子の写真が貼りつけられ、



左：図 14 クルツィス『ペーチャシュ』挿絵、1924
 右：図 15 クルツィス『ペーチャシュ』挿絵、1924



中央部には畑と整列する少年たちが見える。そして上部には畑を耕す人々と万歳をして喜ぶ少年たちの姿がある。これは、ペーチカと少年たちのショットと、農村の風景のショットが交代しながら、少年たちが農業に成功するまでの映画のシーンを見ているかのような効果を与える。

クルツィスは映画雑誌『キノフロント』の1926年、第3号、5-6号、7-8号の表紙の装丁を担当しているが、これらはいずれも映画のコマを並べたデザインになっている。この装丁からもクルツィスがフォトモンタージュにあたって映画のモンタージュを参照していたことは明らかである。実際、クルツィスは1930年に出版された論文の中で「フォトモンタージュは他の芸術の中では、大量のカットを結び合わせて統一された作品をつくる映画とのみ比較しうる」¹¹⁾と述べている。彼はイメージの配列によって意味を創出する点で、映画と写真のモンタージュとの間に共通性を見出していたのである。

「フォト・スローガン・モンタージュ」と映画的なモンタージュの両方に共通しているのは、写真をもとの文脈から切り離して断片化しながら、

それらを組織して新たに意味を付与していることである。これは芸術作品として写真を鑑賞したり、報道写真や証拠写真のように事実の記録として写真をとらえる現代の我々から見ると、特異な写真の使用法といえる。

1920年代のソヴィエトにおける写真の状況を見てみると、三つの傾向を指摘することができる。一つはロトチェンコが撮影方法として主張・実践したラクルス（短縮遠近法）に代表されるような、カメラでしかできない視点や技法を用いて、新しい視覚および認識を開拓していくモダニズム写真の傾向である¹²⁾。このような写真は、ソヴィエトに限らず当時のヨーロッパやアメリカでも盛んに撮影され、現代では芸術作品として美術館で鑑賞される。そして二つ目はセルゲイ・トレチヤコフの主張に代表されるような、ある時ある場所の様子を観察するための記録として写真を利用するというドキュメンタリー写真の傾向である¹³⁾。さらに三つ目が写真をデザインの素材として利用するフォトモンタージュである。

クルツィスの主張と実践はもちろん三つ目に含まれ、この写真の利用法は当時のソヴィエトでは注目されていた。たとえば批評家のニコライ・タラブーキンは、生活に役立つ造形を論じた『今日の芸術』の最終章「機械としての写真と写真における利用されていない可能性」の中で、リアリズム絵画は新しい無対象絵画によって否定されたものの、アジテーションのためには写実的な表現が必要であることを指摘した上で、つぎのように述べる。

フォトモンタージュ——これは「手による」イラストの代わりに装置の機械的な能力を利用するようになった絵画の一段階である。鉛筆画による手工業的な手段を機械的な手段に替えるため、芸術家は写真の可能性を利用することができる¹⁴⁾。

タラブーキンはここで、手で描く絵画の代わりに機械を使った写真を用

いる利便性を主張している。

クルツイスは後に論文「最も新しいアジテーション芸術の種類としてのフォトモンタージュ」(1930)と講演を基にした論文「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」¹⁵⁾(1932)という二つの主要なフォトモンタージュ論を著している。そこでは、手によるイラストにとって代わる機械的な描写方法として写真がとらえられているが、これはおそらくタラブーキンの発想が土台となっている。クルツイスにとって写真は、絵画よりも簡単に手に入れられる写実的イメージであり、彼およびタラブーキンにとって、写真が絵画に取って代わることは、科学技術の発達をもたらした視覚芸術における必然的な進歩だった。このように、メッセージや情報を伝達するために写真を利用するというクルツイスのアプローチは、通常われわれがイメージする記録として写真を扱う態度とは大きく異なっていたことを念頭に置いておく必要があるだろう。

プロパガンダの革命家

フォトモンタージュの手法を確立し、写真によって「語る」手法をわが物としたクルツイスは、プロパガンダポスターに才能を発揮するようになる。1927年にポスター《革命理論なくして革命運動はあり得ない》によってクルツイスはかねてから希望していたポスターの仕事に初めて着手する。同年9月にはリシツキーの主導で行われた革命10周年を記念した展覧会、「全連邦印刷」展が開催される。ここに出品された書籍、雑誌、ポスターなどのクルツイスのグラフィックデザインは注目を集め、彼の名前は一躍有名になった¹⁶⁾。

一方、クルツイスを取り巻く状況も変化した。ソヴィエトでは1920年代後半からリアリズムを標榜する芸術家グループが台頭し、「フォルマリズム」の名のもとに実験的な芸術家たちを批判する傾向が強まった。このような状況のもと、1928年に建築、映画、写真、グラフィックに携わる芸術家たちによって「十月」グループが結成される¹⁷⁾。「十月」グルー

ブは西側のブルジョワの「フォルマリズム」との差異を強調しながら、自分たちの創造活動は労働者と社会主義のためのものであることを主張した¹⁸⁾。「十月」グループには、ロトチェンコ、ボリス・イグナトヴィチ、エリザル・ラングマンらの写真家、クルツィス、S. センキンなどのフォトモンタージュを得意とするグラフィック・デザイナー、映画監督のセルゲイ・エイゼンシテイン、理論家であり構成主義のデザイナーであったアレクセイ・ガンらが所属し、映画や写真などの新しいジャンルの視覚芸術にたずさわるメンバーが多かった。グループはオギズ（国立出版局連盟）および造形に特化したオギズのいち部門であるイズギズから多くの注文を受け、多数の優れたプロパガンダポスターを発行した¹⁹⁾。

1930年はクルツィスがポスターの制作者としてもっとも活躍した年だった。前年の11月にボリシェヴィキはこれまでの新経済政策を改め、農業集団化と重工業化を推し進める5か年計画を採択する。それと共にレーニンの後継者としてスターリンが存在感を強めるようになる。このような状況の下でクルツィスは5か年計画を宣伝するポスターをイズギズから次々と発行した。たとえば、《ネップのロシアから社会主義のロシアへ》(1930)【図16】と題されたポスターでは、巨大なレーニンの足元にダムとそれを建設する労働者たちの姿が見える。労働者たちはレーニンの指さす方向を向いて歩みを進めている。5か年計画のもとでは重工業コンビナートに加え、工場に電力を供給するダムや、工場に材料を運ぶための運河の建設が盛んに行われた。このポスターでは写真によって5か年計画の様子が具体的に示されている。

また、《レーニンの旗の下で——社会主義建設をもとめて》(1930)【図17】では大胆な対角線の構図が用いられている。ポスターの周囲にはトラクターやコンビナート、工場の鉄塔やクレーンが配され、中央のレーニンの顔の背景にはスターリンの顔が重ねられている。フォトモンタージュには既存の写真を切り貼りする方法の他に、複数のネガを一枚の印画紙に焼き付ける多重露光の方法が存在する。ここではおそらく多重露光の方法が用いられている。スターリンの右目とレーニンの左目がちょ



左：図 16 クルツィス《ネップのロシアから社会主義のロシアへ》1930

右：図 17 クルツィス《レーニンの旗の下で——社会主義建設をもとめて》1930

うど重なるようにモンタージュされている様からは、スターリンがレーニンの後継者であること、そしてスターリンがレーニンと同じ社会主義の「ヴィジョン」を共有していることが示唆される。

これらのフォトモンタージュでは各写真断片がぶつかりあうかのように対比的に使用されている。クルツィスの論文「新しいアジテーション芸術の種類としてのフォトモンタージュ」では次のように書かれている。「フォトモンタージュは思いがけない配置や大きさの違いがもたらす最大のコントラストの原則に基づいて組織化されなければならない」²⁰⁾。先の二つのポスターでは、まさに、巨大なレーニンやスターリンと労働者の群衆や無数のトラクターが「最大のコントラスト」を示しながら意表をつく方法で組み合わせられ、スローガンと共に大胆な構図の中に巧みに収められている。

またこれら 1930 年のポスターでは、写真が具体的対象および対象間の関係を示すことで、簡潔な短いスローガンの意味を補う役割を果たしている。ポスターについての講演を収録した論文集『ポリシェヴィキのポ

スターをめざして』の中でクルツィスは述べている。「フォトモンタージュは与えられた題材のテーマの弁証法的展開を示し、政治的スローガンとイメージの弁証法的な結びつきを示す」²¹⁾。クルツィスのポスターでは言葉とイメージが相互に関連し合うため、イメージのみあるいはスローガンのみでは成しえない大きなインパクトを見る者に与える。このようにしてフォトモンタージュの手法を確立したクルツィスは、1931年以降は本のデザインを辞め、プロパガンダのためのポスターデザインに専念するようになった。

ただし、クルツィスのポスターは徐々に変化していく。ポスター《世界の巨人、ドネプロ建設の労働に参加する者たちを歓迎する》【図18】に見られるように、1932年ころから対角線の構図よりも水平垂直の安定した構図が多くなる。モンタージュに用いられる写真は細部まで明瞭に見て取れるものになり、スローガンの文章はより長くなっていく。つまり、全体的な構成よりも、ディテールの正確さと言葉による説明が優先されるようになっていくのである。

ダイナミズムから安定へというクルツィスのポスターにおける構図の変化は1930年代半ばにはいっそう強化される。1936年のポスター案「スターリンの一族であるスタハノフ主義のヒーローたちよ、万歳」【図19】は、演壇上の巨大なスターリンの背後に党幹部たち、そしてスターリンに拍手を送る無数の群衆が組み合わされたフォトモンタージュである。しかし、同じ指導者と群衆の組み合わせでも1930年の「ネップのロシアから社会主義のロシアへ」とは異なり、このポスターには「思いがけない配置や大きさの違いが

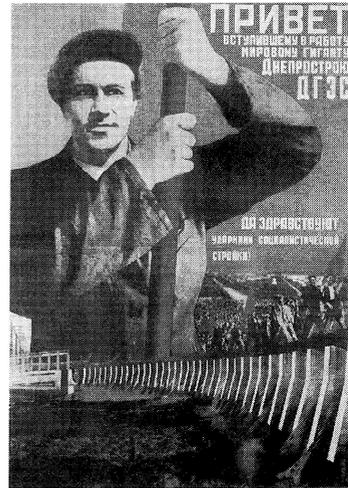


図18 クルツィス《世界の巨人、ドネプロ建設の労働に参加する者たちを歓迎する》1932



図 19 クルツィス ポスター案《スターリンの一族であるスタハーノフ主義のヒーローたちよ、万歳》1936

もたらず最大のコントラスト」は見られない。なぜならば、ホールのパルコニーや柱、梁に遠近法が用いられており、この遠近法の縮尺に従った大きさの写真が組み合わされているからである。

1930年のポスターでは個々の異質な写真断片が組み合わされていることが明らかに見て取れたが、1936年のポスター案では個々の写真はむしろ有機的につながり合い、連続性を見せる。この変化をフォルマリズムの「手法の裸出」から、統一された世界を志向するルカーチ的な総体性への、社会主義芸術の様式の移行とみなすこともできるだろう。異質なもののぶつかり合いから同化による調和へ——クルツィスのフォトモンタージュの手法は変化を見せている。

《スターリンの仲間スタハーノフ主義のヒーローたちよ、万歳》以外にも1930年代半ばのクルツィスのフォトモンタージュには巨大なスターリンと小さな無数の群衆の組み合わせが頻出する。「最大限のコントラスト」を生み出すための実験的な手法は、偉大な指導者スターリンとそれに従う労働者という決まったメッセージを伝えるためのいちパターンとなったのである。ここではメッセージの明確さのために構図の実験は後景に退き、もはや写真断片同士の対比も、言葉とイメージの弁証法も見られ

ない。かつての「フォト・スローガン・モンタージュ」は、イメージ断片どうし、あるいはイメージと言葉の対比によって意味が生成するプロセスを見る者に知覚させるグラフィックとなっていた。つまり、プロパガンダの内容とともに、プロパガンダがグラフィックへと組織化される仕組みが示されていたのである。しかし1930年代半ばのポスターは、見慣れたものや、かつてどこかで見たことのあるものに重ね合わせてプロパガンダを理解するよう、見る者に促している。

フォトモンタージュによるモニュメント

このようなクルツイスの制作の変化の背景には、社会主義リアリズムの公式化に伴った視覚芸術におけるモードの変化があった。1932年党中央委員会はグループ同士の対立の解消を名目に全ての芸術家グループを解散させる決議を下す。これによって芸術の新しい試みを標榜していた「十月」グループは解散する。さらに1934年第一回ソヴィエトにおける演説でジダーノフは社会主義リアリズムを唯一の公的な芸術様式とするテーゼを打ち出し採択された。これを受けて、19世紀のリアリズムを手本にした社会主義リアリズムの様式で描かれた絵画の重要性が増し、同じく写実を特徴とする写真の需要は相対的に低下した。

これは写真に基づいたクルツイスのポスター制作にも少なからず影響を及ぼした。しかも、クルツイスとイゾギズとの関係は必ずしも円満ではなかった。印刷の質が低いことにクルツイスは恒常的な不満を持っていた上、クルツイスが多数のポスター案を提出してもイゾギズに採用されるのはそのうち5、6種類という状況だった²²⁾。このような状況のもとでクルツイスがプロパガンダの仕事を続けるには、絵画に匹敵しうるポスターを制作する必要があった。写真よりも絵画が求められている以上、フォトモンタージュによって写真独自の手法を強調する意味はもはやない。クルツイスには、手法の新しさを強調しつつ新しい思想としての社会主義の理念を伝える方法から、見慣れた分かりやすい図式をつかって社会主義の理念を伝達することへと、方針を転換する必要が生じたの

である。

クルツイスの1936年のポスターは、フォトモンタージュの技法をもちいることで絵画に劣らない社会主義リアリズムのモニュメンタルな様式が写真でも十分に実現できることを示す試みだったといえるだろう。実際、当時のクルツイスのフォトモンタージュの手法は絵画に近づいていた。たとえばプーシキンの没後100年を記念したポスター《偉大なロシアの詩人プーシキンに栄光あれ！》(1936年)といったポスターでは、最初に水彩で下絵を描き、その後写真断片を交えながらモンタージュの構成を練るといった手法がとられていた²³⁾。その他にもイラストによるポスターの下絵が多数残されている。プロパガンダのためにフォトモンタージュでしかできない表現を開拓することから、絵画に似せたプロパガンダポスターのために高度なフォトモンタージュの技術を駆使することへと、クルツイスの創作の力点は移行した。

では、この絵画的な表現への変化をクルツイス自身はどう考えていたのだろうか。1920年代後半から前衛的な芸術の手法は西側のブルジョワ芸術的な「フォルマリズム」として批判されるようになり、1934年の社会主義リアリズムの決議によって造形の実験は公的には不可能となった。政府による芸術の統制が強まる中でアヴァンギャルドの芸術家たちは公的な場での活動をひかえ、ときに意に反して作風を著しく変化させた。しかし、入手可能な資料を見る限りでは、クルツイスには多くのアヴァンギャルドたちが経験したような苦悩はみられない。1935年6月に妻のクラージナは日記で次のように書いている。

グスタフはポスターを仕上げた。素晴らしいポスターだ。彼はモニュメンタルなものを作りたいという大きな望みを持っているのだろう。彼は多くのドローイングを行い、あらゆる小さな細部に対して注意深く仕事をし、ポスターをより絵画に近いものにしていく。詳しく見るにはしばらく時間がかかるようなディテールで満たされている。おそらく彼の(最新の)ポスターは以前のような簡潔なものではな

く、もっと「絵画風」だろう。これは新しいタイプのポスターなのだ。生活は大きく変わり、人々はもはや汚れたシャツを着て歩いてはいない。女性は今や髪をセットし、そしてポスターはより重要で、より装飾的で、豊かで陽気になった²⁴。

クラギナは簡素だった以前のクルツイスのポスターと比べて、ディテールに満たされた現在のポスターの方が優れていると考えている。またクラギナの日記からは、「モニュメンタルなものを作りたい」「ポスターを絵画に近いもの」にしたい、細部にこだわって制作するといった、当時のクルツイスのポスター制作に対する願望や意図が読み取れる。クラギナおよびクルツイスにとって絵画的なポスターは、造形上の実験を欠いた退行ではなく、モニュメンタルな表現に近づく進歩であった。それを裏付けるかのように、この記述の最後の部分では、クルツイスのポスターの進歩が5か年計画によってもたらされた、より豊かな社会への発展と重ねあわされている。

具象を廃棄して抽象画を切り開いたアヴァンギャルドの画家たちにとって、19世紀の写実主義絵画を手本にした社会主義リアリズムへの回帰は芸術様式上の退行でしかなかった。しかしプロパガンダを武器とする革命の兵士であったクルツイスにとって、社会主義リアリズムに基いた制作は「モニュメント」という新たな段階へのフォトモンタージュの進化であり、具象への回帰ではなく抽象を得た後の新たな写実的表現だった。かつて自らの論文で主張したように、絵筆をカメラに変え、機械が手作業にとってかわることは彼にとっては進歩に他ならなかったからである。

ではクルツイスの後期のポスターに感じるある種のおとなしさ、あるいは技法の円熟ゆえの退屈さをどう考えればいいのかのだろうか。おそらくその手掛かりになるのがキッチュの問題である。戦後のアメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグによれば、キッチュの特徴とは「文化的伝統から仕掛け、たくらみ、戦略、経験則、テーマを借用」するこ

とによって、「完全に成熟した文化的伝統を手近に入手」することである²⁵⁾。優れた芸術作品や革新的な作品は試行錯誤や複雑なプロセスを経て生み出されるわけだが、キッチュはその過程を考慮せずに作品が持つ効果のみを安易に得ようとする。いわば、あらゆる過去の優れた芸術作品を最短距離で「模造」するのがキッチュである²⁶⁾。

ソヴィエトの社会主義リアリズムがある種のキッチュであることはしばしば指摘される。たとえばスヴェトラナ・ボイムは、グリーンバーク、エルンスト・ブロッホ、テオドール・アドルノらが、大衆のリテラシー向上によって誕生した「モダニズムの継子」として1930年代のキッチュを批判したことをふまえ、社会主義リアリズムはキッチュの変種のひとつとみなしうると指摘する²⁷⁾。先の論考においてグリーンバークは「もしアヴァンギャルドが芸術の過程を模倣するとすれば、キッチュは芸術の結果を模倣する」²⁸⁾と指摘する。つまり、アヴァンギャルドは作品が生み出されるプロセスを重視し、時に「手法の裸出」などによって制作のプロセスを作品そのものに反映させるが、一方、キッチュとしての社会主義リアリズムは出来上がった作品が持つ効果にのみ関心をもち、それが達成される手段は問わないのである。クルツイスの後期のポスターは、プロパガンダを第一の目的としていたがゆえに、プロセスよりも結果としての伝達効果の方に圧倒的な比重が置かれている。

クルツイスの後期のフォトモンタージュは三つの点においてキッチュであるとみなすことができる。第一に、絵筆を写真というプロセスに置き換え、「モニュメンタル」な効果を得ようとする点で社会主義リアリズム絵画の「模造」として機能している。第二に、異質なものの対比や最大限のコントラストというかつてのフォトモンタージュの原則を、モニュメンタルなイメージを作る技術に低下させたという点で、過去のクルツイス本人の制作の矮小化された再生産である。

そして第三に——おそらくこれがもっとも重要なのだが——クルツイスの後期フォトモンタージュはドキュメンタリー写真の「模造」である。スターリンと彼を喝采する群衆は全くコンテクストの異なる写真を張り

合わせたものであるにもかかわらず、あたかも実際にそのような場面が存在したかのように見せかけられている。実際にクルツイスは1933年以降、新聞紙「プラウダ」で仕事をしている。つまり報道写真が掲載される新聞の一面を飾っていたのはクルツイスによって「模造」されたフォトモンタージュだったのである。

もちろんクルツイス本人にはフォトモンタージュによって「模造」を行い、事実を歪曲しようという意図はなかったにちがいない。しかしあらゆるフォトモンタージュは、写真加工のプロセスが表面化されない限り、必然的に歪曲と欺瞞をはらむことになる。われわれがクルツイスの後期のフォトモンタージュに対して、キッチュの与える陳腐さと退屈さ、そして倫理的な不信感すら感じる理由は、おそらく写真が備え持つこのような性質のためであろう。写真を素材とみなし、フォトモンタージュを称揚し、1930年代後半にはモニュメンタルな表現をひたすら求めたクルツイスは、写真を加工するという行為そのものがはらむあやうさに気づけなかったのだ。

*

クルツイスが一貫して興味をいだいていたのは、プロパガンダのためのイメージの制作をとおして意味と造形を組織し、情報を伝達することであった。初期には無対象の実験を前提としたうえで、言葉を形としてとらえなおし、グラフィックに組み込むことを試みた。1920年代半ばから1930年前後にかけては、フォトモンタージュを理論化し、イメージの組み合わせによって意味を生み出すこと、あるいはイメージによって言葉を補完するといった、言葉とイメージとの総合を成し遂げた。そして1930年代半ばには、フォトモンタージュの技法を応用することで、スローガンを視覚的に反復し、判りやすく伝達するためのモニュメンタルなイメージを作り上げた。

新たな形式の探究から表現の内容へというクルツイスの制作の変遷からは、他のアヴァンギャルドたちも直面した、新しいものが新しいままであり続けることの困難を読み取ることができる。これを理解するには

フォルマリストのヴィノクールがスローガンについて論じた「革命の慣用語法」が役に立つだろう。ヴィノクールによれば革命の初期には大きなインパクトをもっていた「万国の労働者よ、団結せよ！」といったスローガンは、革命後に街に同じような決まり文句があふれ、繰り返されることで「しつこく、頑固で、うんざりさせる」ものになってしまった²⁹。かつてスローガンは「大衆の頭を打った」が、いまでは「大衆の耳をかするだけ」になってしまったように、クルツイスのフォトモンタージュもまた、新しい表現の形式から、わかりやすさを目的としたクリシエへと変化した。この変化は体制や芸術様式の変化にのみ起因するものではなく、常に新しさを求めるアヴァンギャルドに内在する問題でもあるのだ。

しかしながら、他の多くのアヴァンギャルドの芸術家たちとは異なり、時代の求める芸術様式の変化に際してクルツイス本人に葛藤はみられない。社会主義リアリズムが彼の制作の変化を促したのは事実だが、クルツイス本人を抑圧したわけではなく、彼はむしろすすんで時代の要請する絵画的なフォトモンタージュを制作した。これは、クルツイスの目的が、造形上の実験よりもプロパガンダにあったためである。

さらにいえば、自己表現をする画家ではなく革命に奉仕する造形のエンジニアとなることを望んだクルツイスにとって、革命の具体的な政策が変化すれば、それに合わせて制作方法を変えることは十分ありうることであった。このようなクルツイスの経緯は、スターリン期に入ってから構成主義者たちがグラフィックデザインの分野で活躍し続けることができた理由を解くヒントとなる。つまり、1920年代に構成主義者たちは自己表現する芸術家であることを辞め、すすんでエンジニアになったわけだが、社会主義の建設と实用性に奉仕するエンジニアという自己認識を持ち続けたからこそ、体制の変化やそれがもたらす不自由さを感じながらも、優れたグラフ雑誌やポスターを生み出すことができたのである。体制との対立や形式の実験を制限されることへの葛藤の度合いは個々人によって異なっているものの、アヴァンギャルドから社会主義リアリ

ズムへと芸術の様式が変化する中で、クルツイスのような態度がありえたこともまた一つの事実である。

1938年1月17日、クルツイスは突如逮捕される。前年にパリの万国博覧会で成功を収め、ニューヨーク万博での展示の準備をしていた矢先のことであった。ニコライ・エジョフが秘密裏に行ったラトヴィアのスパイを一掃する指令により、ラトヴィア出身のクルツイスにも容疑がかけられたためである。この時アレクサンドル・ドレーヴィンら数名のラトヴィア出身の芸術家が同時に逮捕された。2月26日に正当な手続きもないままクルツイスは処刑されるが、必死になって夫の釈放を求めたクラギナがその事実を知ったのは何年も後のことであった³⁰⁾。時代の予兆を察知するかのように自殺した詩人のウラジーミル・マヤコフスキーや、最後まで持論を曲げずに処刑された演出家のフセヴォロド・メイエルリドの最期がロシア・アヴァンギャルドの悲劇を雄弁に物語るのに対し、クルツイスは外国のスパイという大粛清時代の「クリシエ」を適用され、声なき沈黙のままに抹殺されたのである。

註

- 1) クルツイスとクラギナに関するモノグラフおよびアルバムとして次の書籍があげられる。*Лариса Огинская*. Густав Клуцис. М.: Советский художник. 1981; Густав Клуцис. Валентина Кулагина. Плакат. Книжная графика. Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. М.: Контакт-культура. 2010; *Хан-Магомедов С. О.* Густав Клуцис. М.: С. Э. Гордеев. 2011. 次のアルバムは主に写真を用いた作品を中心に取り上げている。Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage After Constructivism* (Steidl: Göttingen, 2004). 他に先行研究として以下の論文があげられる。大武由紀子「クルーツイスと『実験の権利』」『ロシア語ロシア文学研究』、第39号、2007年、76-84頁。

- 2) Общество поощрения художеств // Большая Российская Энциклопедия. Ред. коллегия: Белова Л. Н., Булдаков Г. Н., Дегтярев А. Я. и др. М.:1992. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_sp/1801/Общество (accessed 6 September, 2015).
- 3) クルツィスの経歴に関しては次の箇所を参照。Gustav Klutis. Валентина Кулагина. С. 5-8.
- 4) 初期ロシア・アヴァンギャルドとアナキズムの美学に関しては次の文献を参照。Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde* (University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California, 2012).
- 5) Klutis G. Фотомонтаж как новейший вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. М. Л. 1931. С. 114.
- 6) El Lissitzky, "Proun Not World Visions, But –World Reality" in *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (Thames and Hudson: New York, 1992), p.347.
- 7) クルツィスの《ダイナミックな街》および《全国の電化》の分析は次の先行研究でも行われている。Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (Yale University Press: New Haven and London, 1996), pp. 11-14. ここでトゥピーツィンはクルツィスとリシツキーを比較しているが、リシツキーのポスター《赤いくさびで白を打て》(1919-20)を比較の対象としている。
- 8) 立体未来派の書籍については次を参照。The Russian Avant-Garde Book 1910-1934 (The Museum of Modern Art: New York, 2002).
- 9) Gustav Klutis. Валентина Кулагина. С. 8.
- 10) クルツィスがモンタージュの素材にするために撮影した写真は *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage After Constructivism* に収録されている。
- 11) Klutis G. Фотомонтаж как новейший вид агитационного искусства. С. 114.

- 12) このロトチェンコの主張は次の論文によくあらわれている。
Родченко А. Пути современной фотографии // Новый лев. 1928. № 9. С. 31-39.
- 13) *Третьяков С.* От фотосерии к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото. 1931. № 12. С. 21-45.
- 14) *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт. 1925. С. 122.
- 15) *Клуцис Г.* Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат. М. Л.: Огиз-изогиз, 1932. С. 83-108.
- 16) Густав Клуцис. Валентина Кулагина. С. 26.
- 17) 「十月」グループについては次の論文を参照。*Петрова Л. М.* Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции (по материалам архивных изысканий) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 171. С. 121-126.
- 18) 「十月」グループによって1930年に発行された論文集『造形の前線——空間芸術の前線における階級闘争』にはクルツイスの論文「新しいアジテーション芸術の種類としてのフォトモンタージュ」が収録されている。ここでクルツイスは、広告に使用されるものと政治的な目的で使用されるものの二つの路線に分かれてフォトモンタージュが発達したことを示し、ロシアのフォトモンタージュが西側とは異なっていることを強調している。*Клуцис Г.* Фотомонтаж как новейший вид агитационного искусства. С. 119.
- 19) Густав Клуцис. Валентина Кулагина. С. 30-31.
- 20) *Клуцис.* Фотомонтаж как новейший вид агитационного искусства. С. 114.
- 21) Клуцис. Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды. С. 91.
- 22) Густав Клуцис. Валентина Кулагина. С. 44.
- 23) Там же. С. 45.

- 24) *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 216.
- 25) クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッチュ」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、11頁。
- 26) ボリス・グロイスは社会主義リアリズムにおける文化遺産の継承の問題に関して、社会主義リアリズムは「過去の進歩的芸術のいっさいをサンプルとして利用」するというポストモダニズム的な解釈をしているが（ボリス・グロイス『全体芸術様式スターリン』亀山郁夫、古賀義顕訳、現代思潮新社、90頁）、これはキッチュは「文化的伝統の中で発見し、獲得したもの」を独自の目的に利用するとみなすグリーンバーグの指摘（グリーンバーグ、同書、11頁）と共通している。
- 27) *Бойм Светлана*. «За хороший вкус надо бороться!»: соцреализм и китч // Соцреалистический канон. Сборник статей под общей редакцией *X. Гюнтера* и *Е. Добренко*. СПб.: Академический проект. 2000. С. 87-100.
- 28) 同書、17頁。
- 29) *Винокур Г.* О революционной фразеологии // *Лэф*. 1923. №2. С. 110.
- 30) クルツイスの最期については次の論文で詳しい調査がなされている。*Ларьков Сергей*. В жерновах террора (Последние дни Г. Г. Клуциса) // *Густав Клуцис. Валентина Кулагина*. С. 260-269.