

The Significance and Difficulties of Discussing Multiple Modernisms from a Global Perspective

—Kobena Mercer, ed., *Cosmopolitan Modernisms* (London: inIVA, 2005)

HAGIWARA Hiroko

Criticisms of modernist art have existed since the 1980s, with some pointing out that such novel expression depends heavily on colonialist use of arts from 'other' cultures such as Africa and Oceania. Some also pointed to the use of primitivist power and a lack of interest in Third World modernism. In the 2000s, such criticisms led to discussions and attempts to gain a global understanding of the history and situation of modernism in former colonial countries, where Western modernist art taught during the colonial period underwent various transformations and developed in a unique way. The anthology under review is representative of such attempts.

The anthology's title refers to modernisms in the plural, but in fact the essays examine mainly the marginalization of non-Western modernist artists working in the West, and the unfair reception of Third World modernist artists by Western art institutions. However, rather than rescuing minority artists with little social recognition from the margins and reevaluating them, it seems more urgent to unravel the contradictory mechanisms inherent in Western modernism, which aims to create a free modernity while marginalizing non-Western modernism. To this end, more attention should be paid to the interrelationships among multiple modernisms from a global perspective.

世界的視点で複数のモダニズムを 論じることの意義と困難

— Kobena Mercer, ed., *Cosmopolitan Modernisms* (London: inIVA, 2005)

萩原弘子 HAGIWARA Hiroko

はじめに

西洋近代の一大文化運動・思潮であったモダニズム美術の世界的波及と各地でのその発展についての関心は、1980年代後半に始まる。2000年代に入ると、その関心からモダニズム美術の形成を世界的視点で捉えようという主旨の本が刊行されるようになる。そのなかで、2005年刊行のコピナ・マーサー編のこの論集は比較的早いものだ。17年前の本だが、その後の議論の進展を今後考察するための一歩としてとりあげたい。本稿では、まずこうした書物が刊行されるに至る議論の系譜として、2つの展覧会とラシード・アライーンによるモダニズム論をふりかえる。書評対象であるマーサー編の本が刊行されたことの意味と、この本が避けがたく抱える欠落や限界をより理解するためである。

1. 「部族 VS モダン」から「世界的視点で捉えるモダニズム」へ——本書刊行に先行する議論

モダニズム美術を世界的視点で捉えようという動きの契機として重要なのが、1984年ニューヨーク近代美術館 (MoMA) で開催の“*Primitivism*” in the 20th Century Art展をめぐる議論である。1984年のMoMA展の企画者ウィリアム・ルービンが言う「プリミティヴィズム (primitivism)」とは、西洋世界の才能溢れるモダニスト・アーティストたちが独自に達成した独創的な表現様式を意味する。彼らがアフリカやオセアニアの「未開芸術 (primitive art)」を見た、所有したといった事実があったにしても、それらからの「影響 (influence)」は否定されている。¹ルービンにとって「プリミティヴィズム」は、西洋近代美術におけるギリシャ・ローマ的な古

典への依存を断ち切り、均整美の追求と決別して荒々しい伝統破壊をめざすモダニズム美術の表現様式であり、P・ピカソ、C・ブランクシーといった才能あるアーティストたちによる創造であった。「未開芸術」との形体面での「近似性 (affinity)」は、モダニスト・アーティスト自身の内なる創造力が芸術の原初的深淵に根ざしたものであった証しだとルービンは見た。²

この展覧会を批判したジェイムズ・クリフォードは、ルービンがアフリカ・オセアニア地域の仮面や彫刻を、制作時期を示さずに曖昧で没歴史的な過去に位置づけている点、それらを「部族的なもの (the tribal)」と一括して西洋近代美術の対局に置いている点を厳しく衝いた。³1988年の著作でクリフォードが、MoMA展には「第三世界のモダニズム作品が不在」だと指摘しているのは重要である。⁴

英国で活動するアーティスト、ラシード・アライーン (Rasheed Araeen, 1935-) はMoMA展を見て、自身が被った周縁化の経験を分析している。モダニストである自分の作品が英国で「エスニック・アート」に分類されるのは、異文化の他者を不動の過去に貼りつけて、モダンをつくりだす動きの埒外に置こうという西洋モダニズムの矛盾であると考えた。⁵パキスタンでモダニストとして活動してから渡英した彼が周縁化を経験して知ったのは、西洋外の異文化とモダニズムの、対立も矛盾もある問題含みの関係性を世界的視点で探究する必要である。⁶アライーンによる長年の申請が実って、英国芸術評議会の助成で1989年末から翌年にかけて開催されたのが *The Other Story* 展 (ハイワード・ギャラリー、ロンドン) だ。この展覧会は1980年代初頭からの「ブラック・アート」と呼ばれる、主に旧英領植民地に出自をもつアーティストたちの視覚芸術

表現とその展示をめぐる運動の流れのなかで、美術諸機構による人種的分離主義と周縁化への抵抗として企画された。西洋外からのアーティストがしたモダニズムへの貢献を強くうちだす展覧会だった。

同展図録でアライーンがする、植民地支配とモダニズムの矛盾についての指摘は、表現の革新としてのモダニズムが抱えもつ問題の深奥に迫るものだ。そもそも19世紀後半以降の西洋世界でとりくまれたモダニズムは、それまでの権威あるアカデミズム芸術への批判に始まり、「モダンなもの」の創造をめざす運動・思潮であり、美術界を始めとする文化諸領域における革新というだけでなく広義の社会変革でもあった。モダニズム表現のとりくみは、旧弊な拘束を打破して自由で開けた新しい社会をとという希望や情動を広く社会のなかにつくりだした。それが帝国による教育をとおして植民地に移植されると、同化政策の一環で教えこまれたものから植民地解放の希望が生まれ、反植民地闘争にも繋がった。⁷ モダンの創造と社会の変革をとというモダニズムの志向が植民地解放の希望の種となった。というのは、反植民地闘争は植民地支配以前に戻るためではなく、帝国の支配を覆して自分たちの自由に溢れた新しい国をつくることをめざしたからだ。⁸ むろん覆すべきものが西洋世界とは違っており、何を「モダン」と捉えるかも、それぞれの歴史文脈によって異なっていた。植民地統治下で教えられたモダニズムは、各地の文脈によって再定義されたのである。

アライーンの考察はさらに、旧植民地から西洋世界に移動したモダニスト・アーティストが被る無視や排除に及ぶ。むしろその点こそがアライーンがする考察の核心である。再定義されたモダニズムの希望を呼吸してアジア、アフリカから英国にやってきたアーティストは、同じ現代を生きる表現主体とは遇されず、異文化の他者として周縁化された。モダニズムの中心である西洋世界に移動した者が被る周縁化には、モダニズムの抱える矛盾が露わである。再定義されたモダニズムがもつ変革と希望のダイナミズムが西洋世界に「侵入」してくると、西洋モダニズムの本丸を崩されかねないという恐怖から制御のための周縁化が発動される。⁹ 恐怖からする周縁化の淵源は、西洋世界のモダニズム表現の革新性が異文化の造形に依存しているという矛盾にあると見て、その周縁化メカニズムの解明に着手したのはアライーンの功績だろう。*The Other Story* 展で表明されたアライーンの企画は、植民地出身のアーティストがしたモダニズムへの貢献と、モダニズムの中

心と周縁のあいだの矛盾した関係性を明らかにし、そうした多元的モダニズムを記述する世界美術史に道を開くことだった。

こうして「アフリカ・オセアニアの未開人による部族芸術」と「古典偏重の旧体制を打破した表現の革新としての西洋モダニズム美術」という西洋中心主義的な2項図式から約20年の議論を経て、世界的視点でモダニズムの発展と矛盾を捉えるという知的関心が形成された。その議論の系譜に寄与したのはアライーンだけではないが、マーサー編の本について言えば、アライーンの議論が直接的なインパクトをもったのはまちがいない。

2. Kobena Mercer, ed., *Cosmopolitan Modernisms* (London: inIVA, 2005)

1980年代のブラック・アート運動をめぐる交わされた議論を踏まえて、英国芸術評議会がエスニック・マイノリティ政策の一環として創設したのが、国際視覚芸術機構 (Institute of International Visual Arts: INIVA) である。¹⁰ 研究、展覧会企画、出版、教育を行なう事業体であり、なかでも成果の見えやすい出版はINIVAの存在意義を世に知らしめる重要事業としてとりくまれた。INIVA創設の経緯と、それに先行するモダニズムをめぐる議論を考察すれば、「世界的視点に立ってモダニズム(複数)」を考察しようという本の出版は、INIVAに期待されたものと言える。2005年から2008年の4年間に *Annotating Art's Histories* シリーズとして全4巻が刊行され、本書はその第1巻である。

(1) パーサ・ミッター巻頭インタビュー——インド・モダニズムから見るモダニズムの発展と矛盾

求められ、期待された出版であり、なかでも巻頭に置かれた編者コビナ・マーサー (Kobena Mercer, 1960-) によるパーサ・ミッター (Partha Mitter, 1938-) のインタビューは、西洋外からの視点でモダニズムの発展と矛盾を論じていて、本書の白眉である。*Much Maligned Monsters* (1977)¹¹ を始めとして、西洋世界におけるインド芸術の受容と20世紀のインド・モダニズムに関する数々の大著があるミッターの長年にわたる研究から重要論点がわかりやすく語られている。ミッターによれば、西洋が構築したディシプリンとしての美術史学は、「あらゆる作品を普遍的な基準で測定し、単一のヒエラルキー・システムのどこかに位置づけるべきだ」¹² と

いう思想を基盤としてきた。その思想の支柱となった2つの前提の1つが様式 (style) の系譜学であり、美術史学は作品の表現様式を分類し、様式間の影響関係を研究し、影響の結果としての変化の系譜を歴史だと捉えてきた。もう1つの前提が目的論 (teleology) である。つまり、美術史学が行なう分類と影響に関する研究の過程には曖昧な基準や規範に立つ鑑定行為が含まれるため、結局あらかじめ目的に沿った歴史記述がされる。¹³ もちろん歴史は決まった目的に向かって展開するものではないので、美術史学が記述するのは歴史ではない。ミッターは美術史研究が誇る科学的客観性に疑念を投じている。

インド・モダニズムの具体例としてミッターが言及するのがキュビズムの展開と、西洋によるその周縁化である。ミッターによれば、インドにおけるモダニズム美術は1922年にカルカッタで開催の W・カンディンスキー、P・クレーとバウハウスのキュビズム展に始まる。¹⁴ そこから影響を受けたインドのアーティストたちは自分たちの社会の文脈に沿ってキュビズムを再解釈して作品を制作した。西洋はそれをどう評価したか。インド初のキュビストと称されることの多いガガネンドラナス・タゴール (Gaganendranath Tagor, 1867-1938) を例にミッターは語る。キュビズムの「影響」を受けたタゴール作品を酷評したのが、インド芸術に関する著書のある W・G・アーチャーである。アーチャーによれば、ピカソ、G・ブラックによるキュビズムはナラティヴ性を排除して純粹形体の追究に向かった点でアート表現の革新であったというのに、タゴール作品は物語り性を感じさせてセミ・ナラティヴであり、生気のない表現であるとした。¹⁵ ミッターは、「影響」についてアーチャーがした判断の根拠が曖昧だと言い、対照的な事例としてドイツ表現主義の G・グロス、F・マルク、L・ファイニンガーがキュビズムから受けた「影響」に言及している。ピカソ、ブラックのキュビズムと違って、ドイツ表現主義のアーティストたちはアート表現の革新には関心がなく、なによりキュビズム作品がもつ装飾性とその視覚効果を有効と見て社会革命をアピールする作品に使った。西洋世界ではキュビズムから受けた影響にはいろいろあり、パリを交流と制作の場としたピカソ、ブラックの制作意図や思想を、ドイツ表現主義のアーティストたちは共有することなく、それでも「影響」を受けて自分たちの社会文脈に即して変更を施し、独自の表現を追究した。「美術史研究の言う「影響」なる概念は、中立でも客観的でもない」

とミッターの批判は的確だ。¹⁶

タゴールとドイツ表現主義のアーティストでキュビズムとの関わりに違いはないというのに、タゴールに対する酷評には帝国と植民地、中心と周縁の権力的関係性の矛盾が露わだとミッターは考えている。西洋世界の手本に忠実であれば模倣や猿真似とされ、自分なりの再定義をして自分の生きる社会の文脈に沿わせると「キュビズムの崩れ」「ピカソのできそこない」とされて二流扱いだ。¹⁷

もともとモダニズムの運動・思潮は普遍性の原理に立ち、国境を越えてどこでも展開すると考えられていたはずだと、ミッターは言う。19世紀末から20世紀前半における産業革命の進展と消費社会の到来、物質主義の蔓延といった危機的な社会状況は、多少の時差はあったが世界各地に共通していた。¹⁸ 西洋モダニズムの影響はさまざまなモダニズムのヴァリエーションを世界各地に生んだにしても、ミッター自身はモダニズムの普遍性にこそ意義を見ている。むしろ西洋モダニズムの影響の結果は多様であると考えており、西洋と西洋外、帝国と植民地の権力的関係には批判的だ。しかしその批判はむしろモダニズムの普遍性を確信するからこそだろう。そのことは、ミッターの「プリミティヴィズム」論からもわかる。上述したようにルービンを批判したクリフォードにとっては、プリミティヴィズムは異文化の他者の造形を没歴史的な過去に押しこめての権力的な利用であり、全面的に批判の対象だった。それに対して、ミッターはプリミティヴィズムをモダニズムと表裏一体と捉え、プリミティヴィズムを欠いてはモダニズムの追究はないと考えている。

プリミティヴィズムは文脈によってその意味が変わる、なんでもありの複雑な言葉である。この語のもつそうした豊かさこそが、西洋的価値観を疑うための有効な批判的ツールとなってくれた。モダニティ、モダニズムとプリミティヴ性とのあいだの両義的な関係性のおかげで、インドのアーティストは反植民地戦略を前進させることができ、自分たちのナショナル・アイデンティティを構築するに至った。写真重視のアカデミックな自然主義では不可能なことだった。¹⁹

ミッターもクリフォード同様、ルービンが礼賛したようなプリミティヴィズムには批判的だが、プリミティヴィズムなしにはインドのモダニズムはなかったとする点でクリフォードと違っている。植民

地支配を覆して自分たちのモダンをつくりだそうとしたインドのアーティストは、帝国に支配される現在とは違う未来を表現する際に、インドの古い文化の造形を引用したり、実際には存在しなかった過去をファンタジーとして図像化したりした。²⁰「プリミティヴィズムの複雑さこそはモダニズムとモダニティの中心的現象」²¹とまでミッターは言う。これは議論を呼ぶ見解だが、モダニズム論として議論するに値するものではないだろうか。

ミッターのインタビューは、インドという特定地域の事例を挙げながら、モダニズム論の大きな枠組みを問いなおす問題提起となっている。

(2) 3種の論考と課題の困難

実はミッターのインタビューは、グローバル視点で世界のモダニズムを見ることを課題とする本書のなかで、理論的挑戦をしている点で例外的である。巻頭インタビューに続く7編の論考には次の3種がある。まず、西洋のアーティストが異文化から受けた「影響」に関する考察。ポール・オーヴリーによる第2論考がそれで、彼が論じるのは、戦間期における西洋のモダニスト建築家(ル・コルビュジエ、A・ルーフ、E・メイなど)が中東および北アフリカの「土着の(vernacular)」建造物に特徴的な構造体と造形を「採用(adoption)」しながら、その地域にはないとされていた「清潔」「衛生」のイメージをどう実現したかである。²² 国際共産主義運動のための概念として流通していた「インターナショナリズム」に対抗して「コスモポリタニズム」を喧伝するナチスがヨーロッパで版図を拡大する時代に、建築家たちは海外の異文化から「採用」するモダニズム的自由の世界性をどう表現したか。オーヴリーの論述は興味深い。

次に、西洋外で発展したモダニズムに関する考察。この種の考察をもっと期待していたが、本書では第8論考だけである。1950年代後半のブラジル美術で重要な非物質理論(Theory of Non-Object)、新具体主義(Neoconcretism)とミニマリズムといった高度にコンセプチュアルな動きをマイケル・アズベリーが論じている。²³ 1959年にポルトガル語で刊行された論文の翻訳だから半世紀近く前のブラジル・モダニズム論だ。これ1編では断片的にすぎて、論評するのは難しい。

そして本書中で最も多い5編の論考が、西洋世界で活動するマイノリティ・アーティストがしたモダニズムへの貢献と彼らが被った周縁化に関する考察

である。多くの頁数を割いたこの論考群が本書の中心を成す。2編がカリブ出身のシュールリアリスト5人(第3論考、第4論考)、また2編がアフリカン・アメリカンのアーティスト2人(第5論考、第6論考)をとりあげている。加えてカリブ出身の思想家C・L・R・ジェイムズがしたモダニズム美術批評とその周縁化に関する論考も、モダニズムへの貢献の再評価としてこの第3種と考えたい(第7論考)。

5編はいずれも有用な知識を教えてくれるものの、では*Cosmopolitan Modernisms*というタイトルどおりグローバル視点で世界のモダニズムを見るという本書の課題によく貢献しているだろうか。私が見るところ、残念ながらそうはなっていない。世界的視点と言うには、とりあげている地域とアーティストがあまりに部分的、断片的で、従来とは違うモダニズムの生成や動きを提示するには至らない。シュールリアリスト5人はカリブの出身だが制作拠点をフランスないしはイタリアに置き、制作期のほとんどをそこで過ごしている。第4論考で論じられているウィフレド・ラム(Wifredo Lam, 1902-82)が5人のなかで最も年長で、晩年の1980年代には遅まきながら広く社会的認知を得た。論者であるロウリー・ストークス・シムズの関心は、ラムのプリミティヴィズムがアフリカ彫刻の造形をどのように独自の視覚表現言語に変容させてキュビズムとシュールリアリズムに貢献したかである。アフリカ、中国、カリブ先住民など複数のルーツをもつ彼が、自らの出自である文化からどんなふうにとどこまで距離をとったかについての考察は今後の課題だとシムズは言う。²⁴

第3論考の論者マイケル・リチャードソンは、カリブ文化の特性として近年言われるようになった「クレオリテ(créolité, 混濁性)」の概念を原理主義的、本質主義的として批判することから始めて、カリブ(キューバ、ドミニカ共和国、ハイチ)出身のシュールリアリスト4人の作品に関する評論を分析している。4人とはアグスティン・カルデナス(Agustín Cárdenas, 1927-)、ホルヘ・カマチョ(Jorge Camacho, 1934-)、イヴァン・トヴァール(Ivan Tovar, 1942-)、エルヴェ・テレマク(Hervé Télémaque, 1937-)である。シュールリアリズムは、キュビズムやフォーヴィズムと違って当初から世界大の運動として始まり、世界同時性、単一性を特徴とする。そう考えるリチャードソンは、パリで多くのシュールリアリストと交流して制作した彼らの作品から、西洋人アーティストの作品については言わない文化の混濁を読

みとることの問題性を指摘している。²⁵ カタロニア人である R・ファーロ、S・ダリについては「カタロニアン・シュールレアリスム」とは言わないのに、なぜカリブ出身者については「カリビアン・シュールレアリスム」という別枠に入れるのかとリチャードソンは問う。²⁶ むろん各人の文化的ルーツに関わる経験は制作になんらかのかたちで反映しているだろうが、それはファーロやダリも同様だろう。

さて第5論考が論じるノーマン・ルイス (Norman Lewis, 1909-79)、第6論考が論じるロメア・ベアデン (Romare Bearden, 1911-88) は、第3論考のシュールレアリストたちより上の世代のアフリカン・アメリカンで、いずれもかなりよく知られたアーティストである。たとえば、アメリカ現代美術を論じる際に言及されることの多い1946年に A・ラインハートが発表した系統樹、“How to Look at Modern Art in America” は、その図中に J・ポロック、W・デューニング、M・ロスコーといったアメリカを代表する画家、約220人を挙げているが、そのなかに2人の名前もある。²⁷ 第5論考のアン・イーデン・ギブソンによるルイス論は、彼が多用した黒色の変遷をたどり、ルイスが追究した抽象表現主義絵画の独自性を解明しようとしている。²⁸ また第6論考のベアデン論でマーサーが論じるのは、都市に暮らすマイノリティがするモダニティの経験を表現した1964年のコラージュ作品である。マーサーは、モダニズムとは写実との決別であり、多くのアーティストが絵画表現の真実性に疑いをもったのがモダニズムだったとしたうえで、写実を拒否したベアデンのコラージュをモダニズムの中心にある作品だと論じている。²⁹

以上、西洋世界で活動するマイノリティ・アーティストを論じる論考4編は、彼らの仕事を再評価し、モダニズムの周縁ならぬ中心に据えなおすことを提起する、いわば「掘り起こし」的な研究である。シュールレアリスト5人とアフリカン・アメリカン2人だから、問題を俯瞰するには断片でしかない。こうした「掘り起こし」を重ねていかねばならないとすれば、それはなんと果てしない課題だろう。しかし必要なのは「掘り起こし」だろうか。「掘り起こし」はどんなに積みあげても断片の集積に留まるのではないか。また周縁から「掘り起こし」たところで周縁化のメカニズムは解明されないので、時が経てばまたマイノリティとして周縁化の淵に沈むのではないか。

おわりに

アラインが論じる植民地でのモダニズム教育が生みだした希望、モダニズムの中心で働く西洋外からのモダニズムに対する制御、またミッターが語るモダニズムとプリミティヴィズムの相即不離の関係といった、モダニズムの矛盾したメカニズムや特性を解明するには、モダニズム(複数)相互の関係にもっと目を向けるべきではないのか。INIVA 創設の際に開催されたシポジウムで、ナイジェリアのモダニズムに関する E・ニコデマスの発言は、その点で示唆的である。

ヨーロッパ中心的思考は見ようとしませんが、実はラゴス(ナイジェリアの大都市)とパリで起きたことは、驚くほどよく似ていた。ヨーロッパで(キュビズムの)構築に使われたのはアフリカ人が捨てつつあった伝統芸術であった。その一方で、アフリカ人アーティストは、ヨーロッパのモダニストたちが西洋の「古い伝統主義」として捨て去ったアカデミー式リアリズム(写実主義)を採用することで、アフリカの過去と決別しつつあった。³⁰

ここでニコデマスが言うのは、モダニズムの複数性、影響関係の相互性である。本書は、読了するとモダニズムの単一性のほうが強調されている印象がある。モダニズムは、その具体相のどこに焦点を絞るかによって、単一と見ることも複数と見ることもできるから、そういう本があってもよい。しかしタイトルに複数形で 'Modernisms' の語を冠する本書では、タイトルと内容に齟齬がある感は否めない。

本書を読むと、本書の扱わない日本のモダニズム美術を論じる世界的視点を開くにはどうしたらよいかを考えずにはいられない。日本のモダニズム美術に関する研究は内外を問わず数多くあるが、西洋から遠い東半球の後発資本主義帝国となった日本で西洋モダニズムがどう再定義されて変容したかという研究はまだ課題に留まっている。おそらく、世界のモダニズム(複数)の諸相にもっと関心を注ぐことで、ヨーロッパとは宗主国と植民地の関係にあったわけではない日本のモダニズムについても多くが解明されるのではないか。

[注]

¹ William Rubin, "Modernist Primitivism: An Introduction," in "Primitivism" in the 20th Century Art I (New York:

The Museum of Modern Art, 1984), 1.

² Ibid., 73.

³ James Clifford, *The Predicament of Culture—Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 200-201.

⁴ Ibid., 212.

⁵ Rasheed Araeen, "From Primitivism to Ethnic Arts," *Third Text*, no. 1 (Autumn 1987): 10.

⁶ Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others' Mudhouse," *Third Text*, no. 6 (Spring 1989): 13.

⁷ Rasheed Araeen, "The Other Story," in *The Other Story* (London: South Bank Centre, 1989), 11-12.

⁸ Ibid., 12.

⁹ Ibid., 16-49.

¹⁰ この機構の名称は、創設までは The Institute of New International Visual Arts となる予定だったが、議論の末に 'new' の語を削除し、略語表記を変更した。その後も略語表記を何度か変えて、INIVA、inIVA、Iniva などいくつかあるが本稿本文では INIVA を使用している。

¹¹ Partha Mitter, *Much Maligned Monsters—A History of European Reactions to Indian Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1977).

¹² Partha Mitter, "Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India: An Interview," in *Cosmopolitan Modernisms*, ed. Kobena Mercer (London: inIVA, 2005), 25.

¹³ Ibid., 25.

¹⁴ Ibid., 26.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., 28.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., 36.

¹⁹ Ibid., 42.

²⁰ Ibid., 43-45.

²¹ Ibid., 45.

²² Paul Overy, "White Walls, White Skins: Cosmopolitanism and Colonialism in Inter-war Modernist Architecture," in *Cosmopolitan Modernisms*, 65.

²³ Michael Asbury, "Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object," in *Cosmopolitan Modernisms*, 168-89.

²⁴ Lowery Stokes Sims, "The Post-Modern Modernism of Wifredo Lam," in *Cosmopolitan Modernisms*, 88-89, 99.

²⁵ Michael Richardson, "Surrealism Faced with Cultural Difference," in *Cosmopolitan Modernisms*, 78.

²⁶ Ibid.

²⁷ Adolf Frederick Reinhardt, "How to Look at Modern Art in America," *P. M.* vol. 6, no. 299, July 2, 1946, 13.

²⁸ Ann Eden Gibson, "Norman Lewis: 'How to Get Black'," in *Cosmopolitan Modernisms*, 102-23.

²⁹ Kobena Mercer, "Romare Bearden, 1964: Collage as Kunstwollen," in *Cosmopolitan Modernisms*, 143.

³⁰ Everlyn Nicodemus, "The Centre of Otherness," in *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, ed. Jean Fisher (London: Kala Press, 1994), 96.