

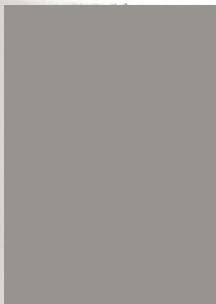


侯逸民（ホー・イーミン）、鄧澍（トン・シュ）合作《慶祝中國共產黨30周年》「1952年新年画」（人民美術出版社1952年）より転載
Hou Yimin and Deng Shu, *Celebrating the 30th Anniversary of the Chinese Communist Party*, 1952

です。写真⑥

これが中国の民間の木版画です。表現上の関係がみてとれると思います。これが、毛沢東が強く強調したものです。

毛沢東の主張は絵画だけではなく、音楽においても演劇においても、芸術のあらゆるジャンルで民間芸術に学ぼうというものでした。中国の民間芸術というのは、具体的には農民芸術です。そして、中国の農民芸術は、祝祭日と関係があり、喜ばしく、明るい色彩に満ちていたわけです。それで、共産党が政権を執った後になって、大規模な年画（新年の絵）運動というものが始まりました。多くの当局側のアーティストたちが、民間の年画に学び、このような農民画のスタイル、喜ばしくて明るい、装飾感に満ちたスタイルを取り入れました。これが、ひいては文化大革命時期の芸術につながっていくわけです。写真⑦



早期月份牌年画 個人蔵
Early New Year Calendar, Private collection

これは当時の農民画です。こうした農民画は、もともとは農民の自発的な表現スタイルだったわけですが、それが徐々に、言うなれば国家芸術のようになっていきました。大量の民間芸術が、アーティストたちに大きな影響を与えたのです。

これは1930年代以降に出てきたもので、月別に描かれた年画です。やはり、通俗的・世俗的傾向の年画ですが、後のリアリズムに影響を与えています。写真⑧

この絵は、毛沢東の考えを芸術という形にした最も成功した例といえるでしょう。《開國大典》という題で、作者は董希文（ドン・シーウェン/Dong Xiwen）です。この絵は、非常に典型的な毛様式です。この絵は、政治状況の変化に従って3回変えられているのです。左側の人物にご注意ください。写真⑨



董希文（ドン・シーウェン）《開國大典》「中国歴史博物館蔵画集」（中国歴史博物館1965年）より転載
Dong Xiwen, *First National Day Celebration* (Copy of 1953 painting), 1953

次のこの絵では、その人物がいなくなっています。1950年代に、肅清にあって消えてしまったわけです。従って、絵からも消えてしまいました。今度は、朱徳の隣の劉少奇にご注意下さい。

この絵では、劉少奇がいなくなっています。つまり、文化大革命の時期に劉少奇が打倒されると、劉少奇が絵からも消えてしまったわけで、《開國大典》の最終版です。政治上の変動が、毛様式の最も基本的な欠点である政治功利主義を映し出すことになりました。勿論、表現の上では、民間の年画の明るく喜ばしい、装飾的なスタイルを取り入れて、西側のリアリズムをうまく改造することに成功しています。画面から、このようなスタイルの変化をお分かりいただけるとと思います。

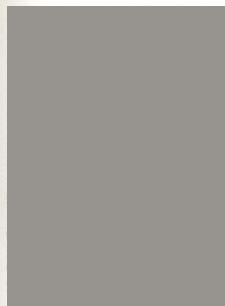
これは、文革時代のものです。文革時代の芸術は、董希文のこれらの作品と直接的な関係があります。毛様式というのは、このとおり、文化大革命時代に徹底的に形成されたのです。写真⑩

これから後は、絵だけをご覧ください。

先ほどの董希文の作品と、スタイルが非常によく似ています。

これは、中国の伝統絵画が、文革以降に徹底的に変わり、中国の鮮やかなスタイルを備えながら、同時に西側のリアリズムの造形観念をも備えているという一種の融合がみられます。

以上です。ありがとうございました（拍手）。



楊之光（ヤン・ジーグァン）《礦山新兵》「紀念毛主席在延安文芸座談會上的講話30周年美術展覽作品集」（人民美術出版社1974年）より転載
Yang Zhiguang, *The New Worker of Coal Mine*, 1973

司会(谷) 栗さん、どうもありがとうございました。簡単にまとめておきますと、中国の1910年代のモダニズム受容は、上海と北京に美術学院が興ってきてからのことですが、栗さんの最初のスライドに現れているように、かな

り西洋譲りの表現というものがヌードをモチーフにした表現などにも見られるということですね。その後のポイントは1929年、つまり国民党が「第1回全国美術展」を開いたということですね。ここで興った写意、写実の論争が、結局モダニズムとその後のいわゆる社会主義リアリズムへの傾斜のポイントを握っていると思うのです。そこで要するにウエスタンモダニズムは完全に敗北し、社会主義リアリズム優位の体制に至っていく、このへんがポイントだろうと思うのです。これは、アジアの他の国とまったく違う現象だろうと思うのです。それは、次にお話しいただくジム・スパンカットさんのインドネシアの場合でも、あるいはアリス・G・ギリエルモさんのフィリピンの場合でもまったく違う現象だと思います。

それでは次に、ジム・スパンカットさんから話をいただきます。1970年代に作家としてスタートされますが、現在は作家活動を一切やめて、評論やさまざまな展覧会企画などで、自国はもとより国際的に非常に活躍されている方です。

インドネシアについては、モダニズム受容という基本的なモチベーションは同じですが、ポイントとなるのは、それがどういう形で現れたかということですね。つまり、モダニズムというのは西洋譲りで、そのほとんどが上流階級、すなわち宗主国であるオランダなどヨーロッパに学んだ人たちによって始められるわけです。西洋美術を学んだもっと早い例は、既に19世紀に見られますが、大体1920年から1930年代、ここでは特に1930年代以降の動勢について話をいただきたいと思っています。その際に関心を持っていただきたい点は、インドネシアの場合、民族独立運動がありますね。日本にも大変かかわりがあり、東南アジア、東アジア全域にかかわっているわけですが、戦争を経ているということです。それが、すなわちオランダで学んできたアカデミックな系統の表現と相対する形で、つまり独立戦争という政治的な意味合いを非常に濃くした表現と結び付いているということですね。このへんのところをお話しいただきます。また、戦後については、モダニズムとコンテンポラリーというのは、極めてドラスチックに変換する時期があります。それは1970年代の半ばです。この点が、インドネシアのモダニズムと現代美術との分岐の大きなポイントになろうかと思っています。このへんを軸に、またスライドを交えて、話をいただきたいと思っています。では、お願いします。

スパンカット お集まりの皆さま、おはようございます。

まず最初に明確にしておかなければいけないことは、私が論文中で触れている〈モダンアート〉と〈コンテンポラリーアート〉をどのように定義づけるかです。ここでは、コンテンポラリーアートとは、モダニズムに対する反応、ことに後期のモダンアートに対する反応として位置づけたいと思います。この場合、単に美術の発展の分析にとどまるのではなく、もっと広い視野で、美術史の理論が検討されたわけです。このなかでは、ユニバーサルイズム、ブルーリズム、マージナリゼーション、支配主義と東洋主義などが論議されたのです。そしてこうした論争を進めるなかで、私は、コンテンポラリーアートについて考えた時の通常の視点、つまり、純粋に美術の発展という角度からとらえた視点ではなく、もっと国全体の発展のなかでの現代美術というものを取り上げ、その論議を広められると思ったわけです。

また、主流の外にあるような美術の発展についても、私の見解をお話していきたいと思っています。一方では、ユニバーサルイズムの伝統、西洋美術の枠組



ジム・スパンカット 撮影：武居台三

みに基づく美術の発展が、インドネシアではどのような解釈と状況によって違った発展形態へと結び付いていったかを探る必要があります。

インドネシアの美術におけるモダニズムの基本的な理念については、画家のスジョヨノ (S. Sudjojono) の言葉に反映されています。彼の考察や解釈から、モダニズムの理解がインドネシアの近代美術にいかにか深く影響しているかを知ることができます。1947年にスジョヨノは、「芸術が実り多く、生き生きと、自由に成長するためには、倫理的束縛や伝統からできる限り自立していなければならない」と語りました。この見解のなかではっきりとすることは、スジョヨノが提唱した絵画とは、モダニズムに基づいたものであり、概念上、インドネシアの伝統芸術には結び付いていないということです。

しかし、スジョヨノの芸術に対する主義は、アヴァンギャルドの精神と十分に繋がっているとは言いがたいでしょう。彼が主張した自由は、個人の自由ではなく、しばしば弾圧への闘争と同一視される自由です。彼はまた、定められた規範や一般的な基準を拒絶することによって、芸術上の探究や突破口を開くということを、特に社会のなかでは考えていませんでした。むしろ彼は、ものをつくり上げていく過程のなかで、道徳的な理念と大衆の関心というものを最も尊重すべき地位に位置づけていましたので、国家のアイデンティティという概念に意義を唱えたわけではありませんし、彼の声明に普遍主義を見いだすのは大変難しいわけです。普遍主義の立場は、インドネシア人とオランダ人を自動的にひとつの民族として括ってしまうからです。

自然主義という美学上の主義に基づいて描いた風景画を否定していたということも、スジョヨノの絵画に対する理念を反映するひとつの例でしょう。彼が風景画という主題のなかで嫌っていたことは、結局、この風景画がオランダの植民地国家というものの趣向、それはインドネシアの自然環境を美しいものと見ていたオランダ人の植民地社会の趣味だったわけですが、それに結局は従ったものに過ぎず、彼はこのことに対して皮肉を込めて〈美しきインド——モイー・インディ (Mooi Indie)〉と呼んでいました。スジョヨノの反発は、芸術の問題からかけ離れたところに根がありました。実際、彼はリアリズムとナチュラリズムを本当の意味で否定したということではなく、最終的には、一般にも理解される絵を描くことを目的として、写実的表現に戻っていきました。

では、スライドをご覧ください。これは、スジョヨノの作品です。

同じくスジョヨノです。より表現主義的なものになっており、リアリズムの影響もみとれます。写真①

これもスジョヨノの作品です。

これは、スジョヨノの絵とはまったく対抗する風景画です。

同じく風景画で、ワキダイ (Wakidi) という作家のものです。写真②

次は1950年のスジョヨノの作品で、ここに見られるように、この年に彼はリアリスティックで、ナチュラリスティックな絵画に戻っています。

スジョヨノのこの思考に現れた違いは、結局、インドネシアにおけるモダンアートの発展全体に対して、影響を与えています。主流としてのモダンアートは、いくつかの運動に関連したスタイルの大きな変化によってある程度位置づけられていますが、モダンアートの実際の発展というのは、芸術スタイルにおいては、さほど変化を見せていません。大衆を高く位置づけるスジョヨノのスタンスは、1940年から1950年代のインドネシアのモダンアート界において、圧倒的な支配力を占めていました。インドネシアでのモダン



S. Sudjojono, *Seko (Geurilla Vanguard)*, 1949



Wakidi, *Twilight Over Mahat (Sumatera)*, Early 1940s



アート界の騎手たちの作品の多くは、重い筆遣いで、人々の日常生活を表現しました。たびたび即興的な変更が歪みのあるイメージを生み出したりしましたが、風景全体は常にはっきりとしたものでした。

これは、1942年のアフアンディ (Affandi) の作品です。重い筆遣いで、そして表現主義的な傾向でもって、人間をテーマにしたものを描いています。

写真 ⑬

次もアフアンディで、独立に向けての苦闘をテーマにしたものです。

1940年代のハリアディ (S.Harijadi) の絵です。シュルレアリスムの影響が出ていますが、同時に、依然として人々の日常生活をテーマとしています。

写真 ⑭

これも同じくハリアディの作品です。

次は、ヘンク・ングントゥン (Henk Ngantung) という画家の作品です。

これはスロノ (Surono) の作品で、モダンアートの発展のなかでも初期のもので、伝統的な視点の影響、バリ絵画にも見られるような遠近法を用いて描かれています。写真 ⑮

こうした傾向はジョグジャカルタの町で発展し、後にそれが 'ジョグジャ派' というものになっていきました。一般に表現主義的な様式を見せる社会主義リアリズムは、このジョグジャ派のなかで発展していきました。

これは、インドネシア・モダンアートの初期の発展の影響を直接受けているもので、ジョグジャ派です。

この絵は、アムルス・ナタルシャ (Amrus Natalsya) のものですが、すでに社会主義リアリズムが見られます。

これはタルミジ (Tarmizi) で、同じように社会主義リアリズムが見られます。写真 ⑯

これは、ジョコ・ペキック (Djoko Pekik) が1988年に描いた絵です。彼は新しい世代ではありますが、ジョグジャ派の作家です。やはり、表現が人々の生活に結び付いており、感情豊かで重い筆遣いであることがお分かりいただけると思います。

同じくジョコ・ペキックです。写真 ⑰

これもジョコ・ペキックで、*A Dying Beggar* という作品です。物乞いの死を描いています。

スジャナ・クルトン (Sudjana Kerton) の1944年の作品です。

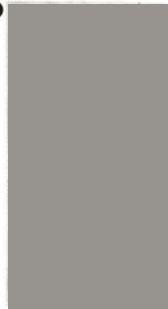
(スジャナ・クルトンの作品を他に2点紹介)

この作品も同じくスジャナ・クルトンで、*Street Musicians* というタイトルです。1984年に描かれたものですが、依然として、初期のインドネシア・モダンアートに見られた人々の精神や重い筆遣いをみてとることができます。

写真 ⑱

ジョグジャ派においても、モダニズムと伝統の間ではっきりとした対立は見られませんでした。実際、いくつかの伝統的・美的主義によって、しばしば、ジョグジャカルタのモダンアートが発展し、装飾的な絵画に対しての傾向が現れました。この絵画のスタイルは、線の使い方によって特徴づけられるものでした。描写されたそれぞれのフォームは、注意深く構成された2次元の形に変換されていました。1947年、この傾向を始めたのは、カルトノ・ユドクスモ (Kartono Yudhokusumo) というアーティストですが、同じその年に、彼はこのスタイルで、ゲリラの戦場での窮地を描きました。カルトノの絵画は、1947年から '48年にかけて、彼が多くの弟子たちと共にバリに

⑬



Affandi, *A Child and His Blind Father*, 1942

⑭



S. Harijadi, *Biography II at Malioboro*, 1949

⑮



Surono, *The Ketoprak (A Jawanese Play)*, 1950

⑯



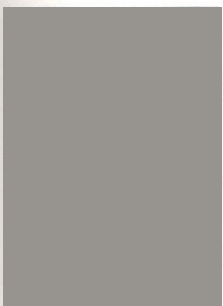
Tarmizi, *Fish Auction*, 1958



17

Djoko Pekik, *My Train Doesn't Stop Too Long*, 1989

18

Sudjano Kerton, *Street Musicians*, 1984

19

Hendra Gunawan, *The Skin — Scraping*, 1955

20

Ida Hadjar, *Street Theatre*, 1978

滞在していた時期から、装飾的傾向を示し始めたのです。彼は、装飾的であることがインドネシアのアイデンティティを示すと信じていたので、意識的に、バリ人の伝統的スタイルを付け加えました。

1950年、インドネシアの有名な画家のひとりであるヘンドラ・グナワン (Hendra Gunawan) は、カルトノに追随し、彼の自然なラインと装飾的な絵画パターンを組み合わせました。このヘンドラという画家をとおして、装飾的な傾向は、ジョグジャカルタの多くの著名な作家たちに広まり、また、ジョグジャ派のなかで主要なジャンルとなっていきました。

このスライドをご覧ください。インドネシアにおける装飾的な傾向をはっきりと示しています。

これが、インドネシアでのデコラティズムを始めた画家、カルトノ・ユドクスモが描いたものです。

重たい筆遣いと表情豊かな傾向でもって描かれたヘンドラ・グナワンの初期の頃の作品ですが、先ほどもお話しましたように、1950年からは、この表情豊かな傾向と装飾的な傾向を組み合わせはじめたわけです。

これも、ヘンドラ・グナワンで、1950年代のもので、写真⑩

これも同じですね。

これは、同じ彼の作品ですが、1980年のもので、依然として自分のスタイルを続けています。

この絵は、カルトノに続くバタラ・ルビス (Batara Lubis) の作品です。

これも、そうです。

これは、ジョグジャカルタ出身のイダ・ハジャール (Ida Hadjar) という女流画家によって描かれたものです。この作品では、一方では人々の生活をテーマに取り込んでおりましたが、また一方では、装飾的な傾向が交錯していることがお分かりいただけると思います。写真⑪

これもイダ・ハジャールで、*Lovers* というタイトルが付いています。

次は、ウイダヤット (Widayat) の作品ですが、彼もインドネシアにおいては有名な装飾画家です。写真⑫

これもウイダヤットです。

この作品は、やはりインドネシアの有名な装飾画家である、アバス・アリバシャ (Abas Alibasyah) のものです。

次ですが、ハンドリオ (Handrio) の作品です。どのようにして彼の装飾的な傾向が始まっていったかということが、みてとれるかと思います。

これは、ルディヤット (Roediyat) の絵です。彼も同じく、インドネシアにおいては有名な装飾画家です。写真⑬

(ルディヤットの作品を他に2点紹介)

ジョグジャ派が唯一の傾向ということではなく、モダニズムとより一層関係があると思われる別の発展部分もあるわけで、それはバンドン市において見られました。解釈と選択を伴ったモダニズムの原理が最も明らかに現れたのは、バンドンでした。地元志向で、モダニズムの原理についての知識が欠如していたために、ジョグジャ派のなかでのモダニズムの徴候をみてとることは難しかったわけです。しかしながら 'バンドン派' もまた地方色が強く、モダニズムの原理をその展開の土台として受け入れたに過ぎなかったのですが、ジョグジャ派から、バンドン派は西洋的な発展をしていると非難されました。こうした非難は、一方では西洋化に対する拒絶によるものであり、また他方では、モダンアートの枠組みについての概念が曖昧であったことの結

果でした。

こういった趨勢のために、むしろバンドン派は、理解しづらい芸術作品が生み出される西洋の実験室というように見なされるようになりました。このような批評は、特に、バンドンの作家たちが抽象絵画や抽象彫刻を発表した時から始まりました。インドネシアにおいて、異なった2つの流派がモダンアートの基礎を追求したために、論争が起きたわけです。しかしながら、この論争というものが、モダンアートについてのインドネシアの認識を明確な理論にすることは、決してありませんでした。

モダンアートの存在を見るにあたっての支配的な考え方は、二元化した論理に基づいたある種の混合主義でした。つまり、ひとつは将来に向けての発展形態としてのモダニティを信じることであり、もうひとつは、ナショナルアイデンティティを示す国家的遺産として伝統を見るということだったわけです。そのため、モダニティというものは、いわゆる2つの対立する原理、理論の混合なのですが、こういった概念というものは、時々作家たちには影響しないものです。

モダンアートの発展において、インドネシアでは、芸術学校が重要な役割を担いました。1940年代と'50年代の成長期には、作家たちは断固として反アカデミズムの立場でしたので、美術学校は存在しませんでした。このことは、スジョヨノが「オランダ人寄りである」と非難した学校を卒業した作家たちと、スジョヨノとの対立に根がありました。1950年にジョグジャカルタの独学の作家たちが、ASRIとして知られている Akademi Seni Rupa Indonesia という学校をつくった時には、スジョヨノの反アカデミズム主義が依然明らかに見られました。そのため、ここでは、モダニズムとモダンアートの基本的な原理を真剣に考察することは決してなかったのです。

モダンアートへの適応は、オランダ人リース・ムルダー (Ries Mulder) が指導していたバンドンでの美術教育が出てくるまで、はっきりとは見られませんでした。1951年に、彼が指導していた学校は美術学校となり、バンドン派の基盤となりました。この学校の出現が、抽象芸術への傾向をさらに刺激したのです。

この抽象芸術への傾向は、1953年、アハammad・サダリ (Ahmad Sadali) に始まります。彼は直線と曲線で構図を細かく切断することによって、キャンパスの表面に描かれた対象を解体しました。この傾向は、リース・ムルダーによってもたらされたシンセティック・キュビズムの影響のひとつであることは、疑いようがありません。

スライドをご覧ください。これは、1957年に描かれたアハammad・サダリの *Central Park, New York* というタイトルの作品です。シンセティック・キュビズムがみてとれます。写真②

これは、ブット・モフタル (But Muchtar) の作品ですが、これもキュビズムが見られる絵です。

1960年以降、アハammad・サダリはキュビズム志向を離れ、自分自身のスタイルへと変わっていきました。これは、サダリの1960年代の作品です。

1980年代に、抽象画はバンドンだけではなく、特に、大学レベルの教育が進んだ後のジョグジャカルタでも著しく発展しました。そのようにして出てきた抽象画は、バンドンでもジョグジャカルタでも、さまざまなフォームとスタイルを呈したにもかかわらず、ひとつの共通した要素でもって統一され、特徴づけられました。つまり、リリズム、叙情性ということです。これら



Widayat, *Flora and Fauna*, 1991



Roediyat, *Town Scape*, 1988



Ahmad Sadali, *Central Park, New York*, 1957

すべての抽象画は、アーティストたちの芸術的感情・感動といったものの表現の産物だったのです。

いま見ていただいている抽象画は、有名なスリハディ・スダルソノ (Srihadi Soedarsono) のものです。

これは、彼がアメリカで学んだアクションペインティングの影響を受けた作品です。

同じくスダルソノで、最近の作風ですが、彼はよくホライズンを描いています。写真②

政治的な開放の雰囲気が多くなってきた結果として、インドネシアでは1970年代以後、モダニズムの精神がより明確に現れてきました。それ以前のインドネシアは、インドネシア共産党の影響下にあり、閉鎖された国でした。1965年に社会主義的な空気は打破され、その結果、芸術の発展に対して、より関心が払われるようになりました。こういったことのひとつの重要な徴候は、1968年、ジャカルタにタマン・イスマイル・マルズキ (Taman Ismail Marzuki Art Center/ジャカルタ芸術センター:通称TIM) が設立されたことです。作家たちは、初めて自分自身を可能な限り十分に表現する機会を得たわけです。作家のしていることを一般の人々が理解しているかどうかということに関係なく、彼ら作家の活動に対して、報酬が支払われたのです。

しかしながら、モダニズムの原理により近づいたと見られるこうした展開は、奇妙なものとして受け取られていました。人々は、タマン・イスマイル・マルズキの芸術活動のほとんどを拒絶していました。理論家スジョコ博士 (Dr. Suedjoko) は、1974年のアートフェスティバルで告発文を読み上げましたが、それはまさにこの芸術センターにおいてのことでした。『Kita Juga Punya Romantik Agony (我々にもロマンティックな苦痛がある)』と題されたスピーチで、彼は、他の一般の人々よりも自分たちの方が優れていると考える作家たちを、厳しく戒めました。

スジョコ博士のシニカルな批評は、芸術至上主義に対する拒否を含んだアヴァンギャルディズムの批評と同じだとみなされました。その当時のインドネシアのモダンアートはブルジョアの伝統にとらわれており、大都市圏のエリートのごく一部にしか理解され得ないのではないか、と彼は考えていました。しかし、芸術センターで大変注目を集めたモダンアートは、彼が一般大衆のものであると感じていた伝統芸術を押しつけてしまったのです。

インドネシア現代美術の出現というのは、多くの若い作家の抗議から沸き上がってきた論争をとおして、1974年に始まったと言えるでしょう。彼らは、1974年にタマン・イスマイル・マルズキで行われた第2回ジャカルタ絵画ビエンナーレに抗議をしていたのです。『黒い12月の声明』として知られているこの抗議は、ビエンナーレで展示された上位5点に対しての賞の授与に、異議を申し立てました。なぜならば、選ばれた絵画は、すべて装飾的な傾向のものだったからです。抗議をしていた人たちは、インドネシアの絵画が発展していくためには、人々の社会生活、政治、経済を方向づける価値をカバーするような精神が必要であるという意見を持っていました。また彼らは、ジョグジャ派のなかで主流となっていた絵画の装飾の様式を、インドネシア芸術の創造性におけるひとつの沈滞のサインだという視点から見ており、こういったジャンルを、特権階級の人々が抱く時代遅れの概念の反映であると考えていました。

1975年に、ジョグジャカルタとバンドンの若い作家たちが、インドネシア



Srihadi Soedarsono, *Horizon*, 1975

のニューアートムーブメントをつくりました。このムーブメントの抵抗の指針は、装飾的美術の創造性における停滞に対しての批判に限られていたわけではなく、アカデミズムへの批判でもあったのです。つまり、1940年代からの、インドネシアにおける芸術の発展すべてに対しての拒絶を意味していました。このムーブメントに属していた作家たちによって展示された作品の大部分は、インスタレーション、レディメイド、写真、ファウンドオブジェクト、そしてフォトリアリズムのような絵画でした。

1977年、「What is an identity? (アイデンティティとは何か)」と題されたジョグジャカルタでの展覧会において、芸術の反乱ということが出てきました。この展覧会の基本的な考え方は、正式な団体・機関というものが、芸術において〈インドネシアン・アイデンティティ〉を押しつけることについての批判でした。この展覧会は、西洋のスタイルを〈インドネシア化〉することと、伝統的で民族的な芸術表現の〈インドネシア化〉という両面を引き起こすような〈インドネシアン・アイデンティティ〉の定式化に対して疑問を投げ掛けたのです。

実際、1970年代のインドネシアで出てきた芸術の反乱は、1960年代後半に起きた、インドネシアの芸術の政治離れと直接的な関係があります。芸術の政治的側面における衰退というのは、インドネシア共産党が政治的に最も力があつた1965年の抵抗運動の結果でした。その時のクーデターが失敗に終わり、ほとんどすべての分野が突然政治離れをしたわけです。芸術の政治離れといったことは、1950年代から'60年代にかけて存在した非常に多くの作家たちのグループが消えてしまったことに、最もよく現れています。これらのグループは共産党に加入していたので、'50年から'60年代において、非常に影響力の強い美術団体だったのです。

これらの美術団体が消えたことで、政党と関係していない作家たちの集まる場として、美術学校が影響力を持つようになり、そういった美術学校というものが国営の美術機関だったという状況から、公的な美術の協会が生まれてきたのです。そして、政府の支援を得ることで正統とされる〈正式な芸術〉を発展させようという気運が、これらの公的な美術の協会から生まれてきました。公の形式としての芸術のスタイルは、次のような要件を満たすものでなければなりません。つまり、インドネシア独自のイメージや特徴を獲得していること、インドネシア文化の優秀性を示していること、ナショナリズムを表現していること、といったことです。

こうした政治離れが、インドネシア・モダンアートの基本的な前提を、地元の状況とかかわりのあるコンテクスチュアルアートから、芸術的価値を尊重したものへとシフトさせました。このような気運は、常に地方色というようなものを表現してきたジョグジャ派のなかでさえも広がっていき、インドネシア・モダンアートの発展において、大きな変化を引き起こしたのです。芸術は社会的・政治的問題から距離を置くようになり始め、強力な基盤を失いました。その代わりに、モダニズムを取り入れようとするおぼろげな土台が出てきました。突然の変化を引き起こしたモダニズムへの適合は、深みがないように感じられただけでなく、多くの疑問を生み出したのです。

1975年に現われたニューアートムーブメントは、モダニズムを取り入れた土台に明瞭さが欠けていることを問題にしました。このことが、「ファインアート」をインドネシア語に翻訳した「seni rupa (スニ・ルパ)」という言葉の定義についての分析をする始まりになりました。そして、この疑問が、

ニューアートムーブメントの宣言のなかで、スニ・ルバという言葉が再定義をすることにもつながったのです。つまり、スニ・ルバという言葉の境界線をなくそうとただけでなく、ファインアートという言葉のインドネシア語への翻訳についての議論も生み出したのです。

1970年代の反乱の支柱となっていたものは、モダニズムに対する反応に基づくものである一方、インドネシアのモダニズムをすべて取り入れたものでもあったのです。芸術の再定義は、コンテンポラリーアートに関する論議に基づいていただけではなくて、ファインアートから翻訳されたスニ・ルバという言葉の意味を、ビジュアルアートに対するインドネシア人の理解をとおして、もう一度考え直すことでした。

いまご覧いただいているスライドですが、ニューアートムーブメントのスニ・ルバの流れの作品です。

時間的な問題もありますので、結論にいきたいと思います。

実際、インドネシアのコンテンポラリーアートの発展というのは、インドネシアのモダンアートにおいて既に見られていた傾向の連続ではないかと思っています。普通、コンテンポラリーアートというものは、ある視点においては、モダンアートに反対するもの、対峙するものとして理解されていますが、インドネシアのモダンアートとコンテンポラリーアートは、類似性を示しています。いずれも地元指向を表しており、他の国におけるモダンアートまたはコンテンポラリーアートとは違った発展を見せています。インドネシアのコンテンポラリーアートを理解するためには、インドネシアのモダンアートの発展を理解することから始めなければならないと思います。どうもありがとうございました。

司会(谷) ありがとうございます。いまのご発言を大変興味深く聴いておりました。

テキストをご覧いただきたいのですが、スパンカットさんは「インドネシアに果たして近代美術というものが存在したのだろうか」という問いかけを自分にされています。独立戦争とリンクするレーベル派、いわゆるスジョヨノとかアファンディのような表現主義的な作風から始まり、1970年代の中頃ぐらいに起こってくるモダニズムへの抵抗運動、このちょうどサンドイッチになったインドネシアの戦後のモダニズムというものを考えてみますと、期間が短く、また十分に定着したものではなかったという感じがするわけですね。このモダニズムと1970年代半ばに起こるコンテンポラリーを表明した運動のなかに、インドネシアの戦後美術が集約されているような感じがするわけです。

また、いまのお話で、欧米の傾向を導入しながらも非常に装飾的なものに流れていったのは、一体どういうことが原因なのかということについては、装飾についての考え方、伝統的な工芸との関係とがあらうかと思うのです。細かい表現の内容については、また時間があればお伺いすることにします。さらに時間があれば「スニ・ルバ」ということについて、また後ほどお伺いしたいと思います。インドネシアで「ファインアート」と一般に称されているものが、我々の考えるようなファインアートではないということですね。ファインアートという規定の仕方では捉えきれない意味内容を持っているということですね。例えば「美術」という言葉が日本に導入された時の事情なども含めて、時間があれば、そういう翻訳問題にも進んでみたいと思います。

とりあえず時間が迫っていますので、スパンカットさんのお話は、これで終わりにします。

次にフィリピンのアリス・G・ギリエルモさんに、フィリピンの近代美術と現代美術の事情についてお話をいただきたいと思います。ギリエルモさんはフィリピン大学準教授として、美学や美術史を教えていらっしゃいます。

フィリピンでのモダニズムのポイントは、1920年代、1928年の時点から始まると思います。インドネシアと比較すれば、いわゆるアカデミズムの‘アモルソロ派’というのがあり、それに対してヴィクトリオ・エダデス (Victorio Edades) という作家が出てきますが、この作家からお話が始まると思います。それ以降の動向でフィリピンが他のアジア諸国と違うのは、モダニズム受容の時期が比較的早く、定着が早いということです。19世紀まではスペイン、また20世紀はアメリカが宗主国ということと関係があります。戦後につきましても、ある意味では日本よりもかなり早くから、アート支援のAAP (アート・アソシエーション・オブ・ザ・フィリピン) とかモダンアートのギャラリーができています。戦後については、アメリカという宗主国を抱いたがゆえに興ってきた民間のそういったアートサポートの環境などにポイントを置いていただきたいと思います。それから後、これもある意味では世界構造と合致し、またフィリピン的な特性もありますが、1970年前後にひとつのポイントがあるかと思いますが。

フィリピンは、探れば探るほど面白い所です。マニラを中心としたモダニズムのコンテンポラリーの歴史と、他の地域で興っているさまざまなアートの動きがあります。このあたり、ギリエルモさんは全面的に賛美をしているようには感じませんが、その問題点などもお時間があればご指摘いただきたいと思います。では、ギリエルモさん、よろしくお願ひ致します。

ギリエルモ おはようございます。フィリピンのモダニズムは、ヨーロッパの場合と同様にアカデミーに対抗する動きとして興りましたが、フィリピンのモダニズムの特殊な性格は、近代化現象の一般的様相が示す類似性をはるかに越えた重要な意味を持っています。各々の国が特定の美術状況に対抗して近代運動を興し、自らの風土に最も適合しやすいヨーロッパのモダニズムの曲面を採用しつつ、最終的には独自の方法でヨーロッパにおける現象を応用していったことを前提としながら、フィリピンにおけるモダニズムの定義づけを試みたいと思います。

当時、モダニズムは特殊な性格を備えたプロセスであり、アカデミックな定式のなかで行き場を失っていた美術の解放を推進しようとする、生き生きとした素朴な熱狂を持って受け入れられました。事実、この運動がフィリピンでたどった経過は、当時のこの国の物理的状況と独自の文化・伝統によって形成されたのです。基本的には、モダニズムは既成の規律に“対する反発”でした。フィリピンでは、ヨーロッパ諸国のように何世紀もの歴史を持つ古典的伝統や、それが形骸化していった形としてのアカデミズムへの反発ではなく、具体的な3つの美術状況への反発でした。

まず、当時広く受け入れられ、美術教育組織を形成していたアモルソロ派。次に、19世紀の素描絵画アカデミーの影響をとどめた人々。そして、社交界の名士たちの庇護を受けていた肖像画の描写画家たちの一派。この3つです。これは注目されてしかるべきことだと思いますが、1920年代後半にフィリピンにモダニズムがもたらされた時、この国では2次元平面に絵の具を用いる



アリス・G・ギリエルモ 撮影：武居台三

具象絵画制作は、100年そこそこの実践しか経ていなかったのです。19世紀半ばまで遡っても、美術は植民地のキリスト教化政策と結び付いていたため、描かれる主題のほとんどが宗教的なものでした。

植民地化と共に導入されたコロニアル様式は別として、儀式や日常生活と結び付いた民族固有の美術が存在していました。マレー木彫の初期の伝統の一部であった精霊像、染色や織物、籠編み、陶器、装身具といった南東アジアに共通の伝統が形成されていたのです。植民地化は、これら全てのこの土地固有の工芸品を焼却することから始まりました。入植者にとってこうした品々は、悪魔の成せる業として断罪すべきものだったのです。こうした経過が、絵画・彫刻などの〈高尚芸術〉と、フィリピン原住民が製作した品々のような〈民俗芸術〉ないしは〈民族芸術〉と呼ばれる民衆の芸術表現との間に決定的な溝を作り上げてしまいました。

1920年代は、国立大学の美術学校に場を得たアモルソロ派が、フェルナンド・アモルソロ (Fernando Amorsolo) を筆頭に優勢を占めました。以後'30年代、'40年代を通じて、彼らの影響力はますます強いものになっていったのです。この時期、絵画作品ばかりでなく、カレンダーや絵ハガキ、書物や雑誌、企業の広告のためのイラストレーションを通じて、彼らの仕事は広く知られるようになっていきます。

1930年代に入って近代運動が最初につづいたのは、おびただしい風俗画や風景画を生み出していたこの多産な一派です。アモルソロ派は、新たに獲得した東洋の植民地の〈エキゾチックなイメージ〉を求めるアメリカのパトロンや植民地当局、観光客らの需要と好みを十分に満たしていました。

アモルソロは〈美しい国〉という神話を伝え続け、田植えの風景を描いた作品で最もよく知られていました。緑の水田での農民たちにとっては骨の折れる労働も、木や山を背景に、振り付けを施された優雅な踊りのように見える作品です。彼はロマンティックな風情を強調するために、働く人々の姿を和らげながら、金色に輝かせる太陽の逆光線を効果的に用いたのです。しかし、実は、こういったイメージは、東洋趣味に彩られた神話形成という魅惑的な形式を作り上げていました。それは植民地の労働に輝くような色合いを与え、芸術のパトロンである地主たちにしてみれば社会的責任感をすべて和らげてくれるものであったわけです。これらのイメージは、地方の農民の蜂起が続いていた'30年代には、もっぱら都会でしか通用しないものでした。

また違うレベルで、モダニズムは地方の美術アカデミーに対する反発でもありました。古典主義的なアカデミズムの理念を調達する公的な組織であり、スペインの美術教師の招聘や手本として用いるヨーロッパ絵画の輸入に当たっていた国民経済協会の管轄下がありました。アカデミーで描かれていた絵の大半は、暗い色調のモノクロームに近い風景画や、風俗や人物の習作でした。

これらとは別のカテゴリーを形成していたのは、19世紀の学識者や上流階級の人々の肖像画です。新興商人階級の空前の繁栄の結果、国際貿易と作物換金による農業が始まり、この肖像画というジャンルも流行していきました。社会的な洗練の証を示すために、衣服の細部を入念に描き込む細密描写がその特徴でした。19世紀の芸術庇護は、台頭しつつあったブルジョワジーの野望と直接結び付くものでした。

モダニズム導入の社会的・歴史的背景には、指摘すべき別の点もあります。ヨーロッパのモダニズムは、産業革命のダイナミックな精神を反映したもの

だったのです。印象派の運動を推し進めたのは、生活領域のあらゆる部分の変化のさまざまな局面、特にテクノロジーの発展の魅力です。芸術庇護のよりどころは、もはや教会や国家ではなく、自由放任を旨とする資本主義の解放市場を反映するものとなりました。さらにヨーロッパにおける近代運動は新進の気質と冒険心に富んだ精神の刻印を受け、素材と資源の広大な可能性を開き、アインシュタインやフロイト、マルクスらに見られるように、人間および世界に関する新しい理論を生み出していきました。

しかし、最初はスペインの、次いでアメリカ合衆国の植民地であったフィリピンでは、モダニズムの展開の速度もはるかに遅く、貨幣経済の導入や都市化に向かう趨勢にありながらも、この国の大半ははまだ封建制度から抜け出せないでいました。従って、モダニズムがもたらされてもなお、物理的現実との関係を強く反映する視覚芸術において、牧歌的イメージが存続していたとしても驚くにはあたらないのです。

このように、ヨーロッパにおける産業革命が引き金となって始まった近代運動と、フィリピンの伝統との間には、決定的な断絶が生じることはなかったのです。そこで、才能あるアーティストにとってモダニズムは、アモルソロ派の支配から抜けだし、アカデミックな繰り返しに陥っていた芸術的实践を活性化するきっかけとなり、当時バリで展開していた動きのような国際的性格こそなかったものの、フィリピンにおける近代運動は、この国特有の色合いを帯びた、誰もが共通に抱いている伝統に対するロマンティックな尊敬の念に満ちた感受性を通して生まれてきたのです。

事実、ヨーロッパのモダニズム絵画に触れ、当時バリで展開していたさまざまな様式の影響を直接受けるようなこともなかったのです。その情報がマニラの美術愛好家にもたらされる機会すらなかったからですが、しかし、ヴィクトリオ・エダデスが登場する以前に、近代美術に触れた海外在住のフィリピン人は何人かいました。

1928年、ヴィクトリオ・エダデスが絵画作品による個展を開催し、美術界に登場します。画家であると同時に教師でもあったエダデスこそが、果敢にもモダニズムのメッセージをフィリピンのアーティストに伝える役割を担った人物でした。彼は自ら、ヨーロッパの近代運動の熱気と、アモルソロ派の牧歌的イメージが浸透していたフィリピン美術との架け橋となることを任じていたわけですが。実際には、エダデスのモダニズム体験は限られたものであり、近代的なアメリカの美術学校に学びましたが、当時のバリの動向に実際に触れたのは「アーモリー・ショー “Armory Show”」の巡回展のみでした。彼自身の体験が限られたものであったにせよ、モダニズムとの出会いが引き起こした興奮は、彼にとってはとても大きなもので、それは、以後のフィリピン美術の展開をも変えていくほどの出会いだったのです。

近代芸術を推進するエダデスの運動は、いくつかの記事に集約されます。彼はこうした記事のなかで、敵意に満ちたアカデミックな人々やアモルソロ派を支持する人々に対して近代芸術の根拠を論じました。近代芸術の一般的な紹介以外には、視覚的な教育機会を提供する書物はほとんどなかったのです。しかし、彼の理論と実践を結び付ける重要な活動のひとつに、彼が3人の将来を嘱望されるアーティストと共同で制作にあたった絵画作品や建築デザインが挙げられます。エダデスはこれをグループ結成の機会として捉え、カルロス・フランシスコ (Carlos Francisco)、ガロ・B・オカンボ (Galo B. Ocampo) とエダデス自身によるグループ、フィリピンのモダニズム運動の核を形成す

ることになる‘トリウムヴィラーテ’が生まれたのです。フィリピンのアーティストたちは、即興的にモダニズムに触れていき、当時のパリの動向が示すさまざまな様式に従わず、独自の表現を生み出していきました。

エダデスは、フィリピンに固有の芸術的・文化的な問題に沿って彼の運動を推進していきました。一般的には、保守的な外観と結び付いている古典主義の理念の強い影響を認めながらも、彼は古典主義とアカデミックな美術との違いを見抜いていたのです。打倒されるべきは、一定の形式の無味乾燥な繰り返しに陥っているアカデミズムでした。エダデスは、アモルソロを〈優れたアーティスト〉であるとしたうえで、フィリピン芸術の刷新のためには新しい表現形式に対する柔軟な姿勢こそが必要だと考えていたわけです。

モダニズムが、国民的アイデンティティの探求という特質のなかで定義づけられたのも、エダデスの功績でありましょう。モダニズムの意図するところは、外国のモデルの模倣ではなく、新しい芸術を豊かにすべく固有の芸術の源泉を探索しつつ、様式的な実験を巻き起こすものでありました。

事実、民族固有の文化というテーマは、ゴッガンタヒチを描いた絵画の影響から生まれてきていましたが、エダデスも、ゴッガンのように平面的な手法でイゴロト族の2人の女性を描いた小品を残しています。モダニズムがヨーロッパを起源とすることは紛れもない事実ながら、日本の浮世絵版画が印象派の構図に影響を与え、またアフリカの仮面がキュビズムに影響を与えていたように、そこには非西欧文化に対する認識と評価とが含まれていたのです。

保守的な人々とモダニズムを支持する人々との間には、いくつかの主な論争の要点がありました。両者による論争は新聞や雑誌を通じて広まってきましたが、新たに現れた人々と論争していたのは、画家アモルソロではなく、むしろ彫刻家ギリェルモ・トレンティーノ (Guillermo Tolentino) でした。彼は美と調和と比例という古典的な規範を擁護し、アカデミーの世界では、美術は人間の闘争や不和を超えた普遍的で永遠なものであり、同時代の生活を反映するのではなく、普遍的かつ不動の永遠の理念を表すべきものだと主張していたわけです。彼によれば、芸術とは特別な権利を持って行使されるべきものであり、才能に恵まれたごくわずかの人間のものなのです。そしてアモルソロにとっては、美術とは、永久に凍結したままの神話的過去へのロマンティックな郷愁の想いであつたわけです。

古典主義的な美の概念に対抗すべきものとして、エダデスは、恐怖や醜悪さまでも含む近代的な形態の表現性を支持していますが、トレンティーノは、そういったものに強烈に反対しました。エダデスは逆に、自らの期待や価値観を追認してくれる心地良い主題によってしか美術に接しようとする人々に対しては、美術における構想の重要性、つまり芸術言語の特性が重要であると主張したのです。

しかし、古典主義からモダニズムへの移行の根底にある基本的な事柄が解明され尽くしたとは言えません。保守的な陣営の抵抗に打ち勝つて以来、モダニズムはごく自然に、衣服を脱ぎ変えるように定着していったのだと言われています。しかし、この場合強調されているのは、主に当時のパリの動向に影響を受けた様式的な変化であつて、この変化を形成していた思想や理念ではないのです。美術を、芸術的・知的・理念的な問題に絶えず取り組んでいく行為として受け止めることは、依然不十分なままであつたのです。こうした状況は、モダニズムにおいてダイナミックに疑問を提出していく知性の

役割をなおざりにするものです。なぜなら、モダニズムにおいては、美術制作は単に独創的な形態を探し求めるだけでなく、美術理論の拡張を伴う行為であったからです。全体的には、その基礎的概念が十分に理解され受け入れられたのですから、モダニズムは、ヨーロッパからフィリピンに簡単に移植され得たのだと言われているわけです。こうして、他国の近代芸術のさまざまな現れに重要な決定を下す社会的・歴史的な条件の重大な差異が生じたのです。

そして〈メインストリーム〉・シンドロームが生まれてきます。たとえ熟慮されたものであっても、外国に隷属する一地方の芸術的実践は、かつてはパリで、後にはニューヨークで轟音と共に渦巻くことになる本流の流れに加わろうと努力することになるのです。経済力の関係を反映して、〈周辺〉に位置するアーティストたちは、芸術の充実度の高い国際性豊かな中央に引き寄せられていきました。そこだけが、彼らが認められ、名声を得られる場だったのです。こうした傾向が、西欧の産業の発展した都市に集中した〈唯一者〉による、アジアの〈周辺〉国、つまり〈他者〉への芸術的・文化的支配を押し進めていくわけです。それは、経済および政治の分野で再生される支配であり、現代の解放運動の関心の的となってきた支配なのです。

1930年代から第2次世界大戦の勃発までが、フィリピンにおけるモダニズムが発展していった時代になります。モダニズムが、アモルソロ派の袋小路から抜け出す道を求めていた優秀な若いアーティストたちを惹きつけていったのです。エダダス、ガロ・B・オカンボ、カルロス・フランシスコの3人によるトリウムヴィラーテは、‘ザ・サーティーン・モダーンズ’へと広がっていきました。モダニズムの表現が勢いを得たのは、1930年代においてのことです。

指導的な役割を果たしたモダニストのひとり、カルロス・フランシスコは、彼の生まれ故郷の街の人々との絆を保ち続けていました。この地方の人々からインスピレーションを得て、彼はフィリピンのモダニズムのなかでも、最も幸運な方向のひとつを展開させることができたのです。彼らのスライドは後でお見せするとして、話をこのまま続けたいと思います。

第2次世界大戦後、アメリカによってフィリピンに与えられた独立は、文化界に興奮を引き起こしました。作家やアーティストたちは、フィリピンの文化と美術の特性を定義づけ、明確な輪郭を与える作業を自らに課したのです。独立は植民地以後の言説の創出に拍車をかけたのです。しかし、ここでもまた流行となった〈ポスト・コロニアル〉という言葉は、新たな植民地的事実を煙に巻いて覆い隠すために使われるべきではなかったのです。それ以前の植民地的束縛が表面上は断ち切られているように見えて、実は経済的・政治的・文化的領域における、より油断ならない密かな支配の形態への道が準備されていたのです。

正式な独立を与えられて、知識人やアーティストが先陣を切った文化的アイデンティティの探求は、フィリピン文化のある側面を形成していきます。フィリピン固有の非スペイン的な文化への新たな関心が生まれてきたのです。コルディリェラや他のグループの芸術的表現と共に、ミンダナオ島のフィリピン人イスラム教徒たちの“オキル”の伝統的なデザインが注目を浴びました。言うまでもなく、こうした表現は長い期間にわたって周辺に追いやられてきたものだったのです。知識人たちは、フィリピン固有の文化と、フィリピン原住民のなかで生きている伝統の両方に、文化的アイデンティティ

という問題の焦点を当てました。これこそがフィリピン国民が再び取り戻すべき権威あるアイデンティティだ、と断言する人々まで現れたのです。しかし、こうした見方では、アイデンティティの定義づけられ方というのは、歴史のプロセスや人々のアイデンティティとが常に抵抗と再肯定の二重の動きによって形成されていくものだという事実をなおざりにするものです。

さらにまた、〈スペイン植民地の遺産〉を前面に押し出す人々もいました。これは上流階級の見方であって、植民地政策をキリスト教導入のきっかけとみなすものでありました。しかし、この国に適應された場合に見ますように、カトリックは民間信仰と民間儀式という豊かな彩りをもって成立しているのです。国民的アイデンティティの問題についてお話ししたいのですが、非常に長くなってしまいますので、今日は話さないことにします。

エダデスが息を吹き込んだモダニズムの闘いは、当初のトリウムヴィラレーテとザ・サーティーン・モダーンズによって再び始まりました。カルロス・フランシスコは、いくつかの壁画において彼のモダニズム的な代表作を生み出しました。最初の重要な壁画は、1953年にマニラで開催されたインターナショナルフェアのために描かれたものです。それらの作品も後でお見せしましょう。

戦後、芸術の中心はパリからニューヨークに移りました。戦争の打撃をほとんど受けず、また戦争後、最も優位な立場を得たアメリカは、超大国として台頭し始めました。そして、国際的な芸術の権威者として新たな役割を果たすことになるわけです。以前にアメリカの植民地であったフィリピンにとって、これは特別な意味を持つことでした。

純粹で自律的なものであるとみなされる芸術というものは、望ましくならぬ汚染の影響を持つ政治的な美学のイデオロギーから保護されなければならなかったわけです。先の戦争から解放された力強い人間の情感や情熱、つまり抵抗、罪、疑問などといったものは、芸術の領域から遠ざけられるべきものであって、芸術とはバンドラの箱と化す危険を秘めた領域だったのです。超大国の計画予定にはこういったことを入れるべき余地はなかったわけです。

フィリピンにおけるモダニズムは、クランブルックを卒業したホセ・ホヤ (José Joya) の帰国によって第2段階に入ります。トリウムヴィラレーテやザ・サーティーン・モダーンズを含むモダニストたちの最初のグループは、エダデスの影響下で活動しておりました。新しい流れを組む人々は当時のアメリカの美術動向、抽象表現主義ないしはアクションペインティングから影響を受けています。

ホヤの絵画に見られるように、作品の非対称的な性質には、伝統的なアジアの美学の問題が反映されているということを言い加えておきます。しかし、これによって1950年代には、アメリカのアーティストたちに偏見を持たれることもありました。

前衛運動が衝撃的に登場したのは'50年代のことです。この運動を巻き起こしたのは画家であり彫刻家、また詩人でもあるデヴィッド・コルテス・メダリーヤ (David Cortez Medalla) でした。フランスの芸術展開に影響を受けたメダリーヤは、伝統的な規範に挑戦し、芸術的実験やキネティックアート、パフォーマンスなどの道を切り拓いたのです。彼の作品は〈原始〉芸術や子供の作品との類似性が伺えます。そこにはダダや〈生の芸術〉の影響が明確に認められると同時に、高尚芸術の生真面目さを茶化し、遊びの要素が取り込まれているのです。

メダリーヤの美術への貢献は、レイ・アルバーノ (Ray Albano) やロベルト・チャベット (Roberto Chabet) らが先陣を切ったコンセプチュアルアートの出現への道を用意しました。1970年代においては、コンセプチュアルアーティストたちはフィリピン文化センター (通称CCP) とつながりを持っていました。

視覚芸術だけでなく、詩や小説すら巻き込んだ〈芸術のための芸術〉と〈プロレタリアンアート〉との論争は、後の芸術展開に繰り返し姿を現してきたのです。社会的な解釈を備えたプロレタリアンアートは、戦後の惨めな状況に対応していました。しかし、戦争の傷が癒えるにつれて、彼らは考え直すこともなくその立場を棄て、別の芸術的方向を追求していきました。

1960年代には、より若いアーティストたちの登場を見ました。彼らの作品の例は後ほどお見せします。

社会政治に非常に関心があった第1世代のアーティストたちは、感受性豊かな個人として、彼らの周囲に見られる貧困と社会的不平等に対する反応を示したに過ぎません。しかし、社会的リアリストたちの中心となっている元大統領マルコスによる軍事政権下で、1976年に結成されたグループ‘カイサハン (統一)’は、社会変革のための急進的大衆運動と結び付いた政治的なアーティスト集団でした。彼らはナショナリズムの純粋な形態や、限られた改革プログラムにとどまっていられるはずもなく、ナショナリズムを、労働者階級と農民の利害を押し進めていく急進的言説へと明確化していくしかなかったのです。社会的リアリストである作家たちの貢献のひとつとして、漫画や挿し絵、教育的漫画といった大衆的文化の形の発展がありました。これらの作品は、パス・アバド・サントス (Paz Abad Santos) の繊細の作品に見ることができます。記号論的な意味合いのなかに、民族的要素を用いているのです。

美術館や表向きの美術状況と関係あるアカデミックな素材で作品が作られていないため、土地固有の素材を用いる新しい傾向は、明らかに、積極的で健全な側面を持っていました。

多くは都会の小市民の出身であるインスタレーションアーティストと、コルディリェラ山のグループのような土地に根づいた社会的共同体との間に、矛盾や緊張感が生まれる可能性もあるのです。普通は自然に手に入る資源を、文化的な要素に積極的に応用していくこと自体が問題をはらんでいるのです。こういったことは、目の楽しみや芝居のようなハプニングを提供し、共同体にとってはよそ者である仲間をもてなすことになり、繊細な文化的領域への侵犯であり、その略奪とはならないでしょうか。そしてまた、支配的なキリスト教の集団から長い間無視され続けてきたフィリピン原住民に対する、さらなる搾取になるのではないのでしょうか。伝統を歪めていく危険性は常に存在しています。間違った信念を排除するためには、アーティストが土地固有の共同体と自分自身との美術、そして個人における関係の性格を吟味することが不可欠となるのです。そして、彼の作品が共同体の成員の好意に不当につけ込むものであったり、彼らの感受性を搾取し、蹂躪するようなものであってはならないのです。そして、こうした考察は、美術におけるさまざまな問題の潜在的な存在へと立ち返らせてくれます。美術といえども直面する事柄を避けて、己だけの幸せな道を進むことは不可能なのです。

確かに、土地固有の素材が流行すること自体、理念的にニュートラルな事態ではあり得ません。自然なものであれ社会的なものであれ、地域環境の価値を全面に押し出しているからには、その根底には、一般的に言って民族主



Justiniano Asunción, *Portrait of Filomena Villafranca*, 1860



Fernando Amorsolo, *Planting Rice*, 1921



Carlos Francisco, *The Revolution of 1896 (The Filipino Struggles Through History)*, 1964



Victorio Edades, *The Sketch*, 1928



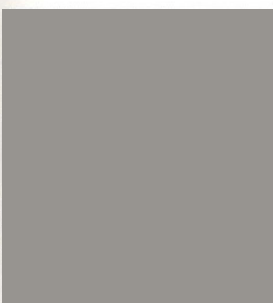
Vicente Manansala, *Jeepneys*, 1951



Victorio Edades and Carlos Francisco and Galo B. Ocampo, *Bountiful Harvest*, 1935



Cesar Legaspi, *Gadgets (Man and Machine)*, 1949



José Joya, *Zen Encounter*, 1980

義的な、即ち反植民地的な性格が横たわっていると思われます。それは、外部のすべてを排除する狂信的な警戒心に満ちた主観主義、原住民保護主義の理念的な極論へと、つまり植民地以前の過去をロマンティックに思い描き、フィリピン原住民を過去のなかに追いやり、神話の神々を真実の正統的宗教として蘇らせるような原住民保護主義へと至る可能性もあります。しかし、文化的なアイデンティティとは、多種多様な影響を考慮に入れなければなりません。それ自体議論を呼ぶ概念なのです。アイデンティティとは、かつて完璧に完成したことはなく、しかも、歴史のプロセスによって絶え間なく形成されていくものなのです。同様にこの国の前衛芸術は、西欧の国際的中心地のいずこにも見いだし得ないものです。この地でこそ展開していくものなのであり、変化という壮大な課題を通して伝え得る、根本的な芸術言語を絶えず求めながら、前向きに進行していくものなのです。

スライドをお見せする時間がなくなってしまったようなのですが、簡単にご紹介してよろしいでしょうか。

まず、19世紀のアカデミックなフィリピンの絵画です。写真②

これは、フェルナンド・アモルソロの絵で、美しいフィリピンを描いたものです。写真③

これもアモルソロです。

これは、カルロス・フランシスコの作品です。ザ・サーティーン・モダーンズのひとりで、ボニファシオを描いている独立時代の壁画です。写真④

これも同じカルロス・フランシスコの作品で、時代的な表現であるさまざまなピニエットを含んでいます。

次はエダデスです。写真⑤

これもまた、モダニストのひとりであるヴィセンテ・マナンサラ (Vicente Manansala) の作品です。彼はモダニストの先駆者で、ザ・サーティーン・モダーンズのひとりです。写真⑥

同じくマナンサラで、キュビズムの影響が見受けられます。彼は、フィギュアリストです。

これは、エダデスとフランシスコ、ガロ・B・オカンポの合作の壁画です。

写真⑦

これも、マナンサラです。

セザール・レガスピ (Cesar Legaspi) です。貧しい物乞いの絵画です。

この作品タイトルは *Gadgets* で、マン・アンド・マシーンがテーマになっています。写真⑧

次もレガスピです。マナンサラも含む、ネオ・リアリストのグループに属します。

これは、フェルナンド・R・オカンポ (Fernando R. Ocampo) で、彼はモダニズムをこのように解釈したわけです。

初期のレガスピですが、この頃は抽象画家でした。

ホセ・ホヤの作品です。第2世代のモダニストで、ニューヨーク派のアクションペインティングの影響を受け、帰国しました。写真⑨

これは後期の芸術家、つまりミドルジェネレーションのアーティストで、フォークアートをテーマとしています。

次は、アン・キウコック (Ang Kiu Kok) です。シュルレアリスムの影響があります。

これは、フィリピン芸術のフォークアートのスタイルです。フォークアー

トのジャンルに属するものです。

これも同じくフォークアートのジャンルのもので、個人的なイデオムで描いています。フランシスコの生まれた街、アングノ (Angono) に名を取るアングノ派です。彼はリアリストではありますが、社会主義リアリストではありません。

これは、現代風景画です。

これは、マヌエル・バルデモール (Manuel Baldemor) のインクペインティングです。彼はパエテ (Paete) 出身なので、フォークのテーマで描いています。故郷の伝統的手法である木彫りを用いて、土地の民族的宗教を感じさせます。

次は、ダニーロ・ダレーナ (Danilo Dalena) です。都市の群衆を描いておりまして、抽象表現主義の画家です。写真⑬

ハイメ・デ・グスマン (Jaime de Guzman) で、表現主義の作品です。

これもまた風景画です。

次は、ネオリアリストの影響を受けているマヌエル・バルデモールで、肖像画です。時間の関係で、あまり説明を加えられなくてすみません。

これもモダニストの肖像です。

彼はムスリムのアーティストで、フォークのモチーフを用いています。

手作りの紙でコラージュしています。この作家は社会主義リアリストです。

これも社会主義リアリストの絵画で、土地所有と農夫を示しています。

これは、若い世代の作家による新しい絵画で、都市社会の断片を表しています。

これは、女性が搾取されることについての風刺です。

土着の素材、手作りの繊維を用いたマウロ・マラン・サントス (Mauro Malang Santos) のファイバーアートの作品です。

トニー・レアニーヨ (Tony Leaño) で、いま福岡の美術展にも出品しています。彼は社会主義リアリストですね。写真⑭

もう1点、ヌネルーシオ・アルバラード (Nunelucio Alvarado) という人の作品です。写真⑮

ニール・A・マナーロ (Neil A. Manalo) です。この若い芸術家は、テーマとしてメディアを取り上げています。

この現代絵画におきましては、日本の影響を強く受けています。日本の装飾的なデザインとフィリピンの移民労働者を対比させています。彼の新作のひとつです。

あまり画面がはっきりしませんが、*The Dream of Celia* というタイトルで、これも移民労働者を描いています。記号論的な意味で非常に面白い作品です。いまは詳しく説明ができませんが、その記号を見ていただきたいと思います。

次も若い作家によるアーバンアートです。これは、フィリピンのポップアートの影響が見られますね。

ロベルト・フェレオ (Roberto Feleo) の初期の作品です。写真⑯

オフエリア・ゲルヴェゾン=テキ (Ofelia Gelvezon-Tequi) です。ピンボールマシンのイメージを使い、現代社会に対するコメントを取り上げているわけです。写真⑰

これは、世界の終焉を描いており、反核のテーマにも触れています。

ブレンダ・ファハルド (Brenda Fajardo) の作品で、タロットカードを使っ

⑬



Danilo Dalena, *Winning Bet*, 1978

⑭



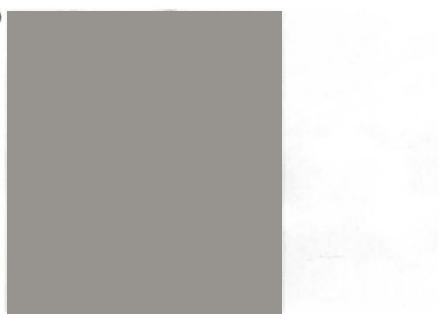
Tony Leaño, *Urban Cosmetics*, 1992

⑮



Nunelucio Alvarado, *Circus Barkers*, 1990

⑰



Roberto Feleo, *The Fall*, 1985