

〈迷い子〉のささやき——リアリズムの系譜

水沢 勉

(神奈川県立近代美術館主任学芸員)

I.

マルクス=エンゲルスのいう「アジアの停滞」を前提として、「アジア」の美術に、「近代化」=「西洋化」という図式を設定し、その展開のさまざまな事例を挙げて、「近代主義(モダニズム)」の多様な有り様を検討する、という歴史的視点そのものが、欧米中心的な基軸に基づくものであることを、まず最初に確認したうえで、議論を始めたいと思う。その「停滞」ゆえに「アジア」の美術は、いまや逆に、高度産業社会のテクノロジーだけは、その普遍的な効率性ゆえに短期間のうちに吸収し、時にはそれを先導することによって、「ハイブリッド」であり、「トランスカルチャー的」であり、ゆきつまった欧米の「近代」を越える「ポストモダン」な可能性を示すとして、その「現代美術(=同時代美術)」を「展覧会化(=キュレーション)」することを無批判的に奨励する、楽天的な「マルチカルチャリズム」の態度もまた、基本的には、その枠組みを、実は補強こそすれ、相対化するものではないことも、いまや苦しい思いを抱きながら認めなければならぬ。「アジア」を切り捨てることも、称揚することもできない——そのダブル・バインドの状況のなかから、ふたたび過去の無垢に輝けるモダニズム神話にもどることなく、たとえかけらのような、みすぼらしい出会いであっても「他者」への回路をまさぐってゆく。その先にぼんやりと「アジア」を夢見ることももはや拒みながら。

イヴァン・イリイチが教えてくれた「ジェンダー」「ヴァナキュラー」「シャドーワーク」といった概念がそもそも近代歴史学の限界へのイリイチの強烈な危機意識に基づく批判の産物であり、彼の中世研究のための道具であり、それによって、一元的な統一体としてではなく、多元的な「ヨーロッパ」というものが浮かびあがってきたことを想起するならば、「モダンvs.ポストモダン」という図式そのものが「近代主義的」な歴史記述の覇権争いの一ヴァリエーションにすぎないことを認めたい。まるで島のように点在する現実の歴史の細部への地図のない、あてどない旅を、「アジアのモダニズム」という言葉を口にした時、覚悟しなければならなくなるのである。

II.

ロベルト・ヴィリヤヌエヴァに代表される、フィリピンのルソン島北部の町バギオに集う芸術家グループの「ヴァナキュラー」な表現は、近年多く開かれたアジアの現代美術に関する国際的な展覧会の、疑いなく一つのハイライトであった(fig.1)。そこには傍若無とも見えるほどの圧倒的な「習俗(ethnicity)」の噴出が認められたからだ。しかし、このバギオという山間の町が、今世紀初めにア



fig.1. ロベルト・ヴィリヤヌエヴァ《原型:コルディエラの迷宮》1989年、フィリピン文化センターにおけるインスタレーション

Roberto G.Villanueva, *Archetypes: Cordillera Labyrinth*, 1989, Installation at the Culture Center of the Philippines

メリカ軍の幹部たちの避暑地として開発されたリゾート地であり、町の中心部にある公園の池の下には同地で処刑された日本軍の山下奉文大将の遺骸がいまなお眠っているという「伝説」がまことしやかに語りつがれている場所であることは、つい最近の日本軍の隠した金塊騒動がよく物語っている通りである。「反近代」を最も明確かつ先鋭に主張する芸術家たちの集う町が、「近代」の典型的な産物であるという、悲劇とも喜劇とも映る状況が、スペイン、アメリカ、日本の植民地主義に途切れることなく収奪されてきたフィリピンという国の歴史を規定しつづけてきた。最近オーストリアのパースに主な活動の拠点を移したアルウィン・リアミーヨとジュリエット・リーは、一時、バギオのグループに参加したが、その時バギオ・コンベンション・センター内の地下の一室を使用した大がかりなインスタレーション(1994年)の壁に「Philippenis(フィリペニス)」と国名を自嘲的にもじって書いていたように、「フィリピン」という国の名前さえスペイン・ハプスブルク家の王の名前に由来するのである。

今回の展覧会でフィリピンの部門の最初に展示されている逸名画家の宗教画と最後の展示作品となるロベルト・フェレオの大作《タウ・タオ(祖霊)》のあいだの懸隔と同質性——その範囲でのみ検証されるべき問題として、わたしの今回の試みは提示されている。特に決定的なのは、1950年代以降の抽象画の展開はほぼ完全に欠落していて、全くといっていいほどに跡づけられていないことである。それはフィリピンの抽象画が軽視すべき存在であるからではもちろんなく、意識的に、広い意味でのリアリズムの視

点から、フィリピンの近代美術を通観することを、限られた空間、限られた作品数のなかでめざしたからである。また、同様に現代作家に関しても、近年日本でも比較的紹介される機会の多いインスタレーション的傾向の作家よりも、リアリズムの系譜になんらかのかたちで接点をもっているとも思われるアーティストたちが選ばれている。

18世紀後半から19世紀初めに制作されたと推測される板絵の磔刑像(cat.no. II-1)が、中国系の逸名画家の手によるものであることはとても象徴的だ。それは二重の意味で外来のものなのである。図像そのものも、そして、それを描く画家自身も。スペインによる植民地経営の一環としてフィリピン全土に浸透したカトリックは、在来の土着の文化を一掃してしまった。たとえば最も知られている五穀豊穡の神、股間のペニスを大きく屹立させている米の神「プロル」は、その多くが、村の聖域から撤去され、破壊され、燃やされてしまった(同じような出来事は、現代の東京でも起こる。R. ヴィリャヌエヴァがファーレ立川のプロジェクとして制作した現代の「プロル」像は、何度かいたずらされ傷つけられたために、現在では厨子に納められている)。人口の90パーセント以上がカトリック教徒であるフィリピンでは、こうした民間信仰的なものでさえも、そのリアリティはいったん失われていて、それを経路に自らのアイデンティティを探すことは困難をきわめる。カトリック化そのものがすでにフィリピンの歴史の一部なのだ。

ロベルト・フェレオは、その困難な失われたアイデンティティを、さまざまな歴史的矛盾を直視しながら、決して直接に土俗に回帰することなく、想像力を駆使して探求しつづけてきた重要なアーティストである。植民地時代以前・以後のアイコンを巧みに引用しながら、そこに一見したところ、ポップ・アートのコミカルな処理を施し、その実、徹底してシニカルに冷静にフィリピンの歴史を、さまざまな素材を使用して表現しようと試みてきた。そうした多くの作品のなかでも、おそらく《タウ・タオ(相霊)》(cat.no. II-34)は、最も深く過去という見えない淵へと想像の測鉛を垂らしたものであるであろう。

フェレオは、この作品についてつぎのように説明している。「《タウ・タオ》は、バゴボ族の死後の世界についての神話を視覚的に再現するものであり、6体の等身大の作品とそれらをお互いに連係させる風景によって構成される三次元的なプレゼンテーションである。それらの人物とは、ルマバト、ワリ、メブヤン、トゥグライ、トゥグリボン、そしてもう一人名のない精霊である。いずれもおがく

ずと膠にかわを混ぜたピナラカバクと呼ばれる材料で作られている」(ヒラヤ・ギャラリーでの展示の際に配られた「展覧会ノート」による)。

この《タウ・タオ》は、展示に際して10メートル近い奥行を要求される大作である。その大きさにもかかわらず細部はいつものフェレオの手際のよい工芸的ともいえるような完成度に達している。それと同時に人物表現には、アメリカ・インディアンやインカ文明の遺品を連想させるような、古拙な処理が意図的に施されている。群像であるにはちがいないが、作者が注意深く「風景」という言葉を使っているように、それらは、非現実的な神話的な虚構空間としての「風景」のなかにいったん収納されたうえで配置されている。その点で現実との境界をあいまいにする傾向にあるインスタレーションとは、一線を画すものというべきかもしれない。それは、へたをすれば、ショーウィンドー・ディスプレイのような綺麗事になりかねないのだが、フェレオは、濃密に細部を積み重ねることによって、神話の物語性にひそむ潜勢力をふたたび活性化することに成功している。

大蛇を両手に掲げ持つルマバトは、人類最初の夫婦のあいだに生まれた一番目の男子であるとされている。彼は、天上界と地上界の境界に、その境界を暗示する大蛇を手にして佇み、死後の世界に入ることが人間にとって決して容易なことではないことを印象づける。天上界に去った兄ルマバトを慕って追い掛けてやってきた弟ワリは、地上の世界がなつかしくなり、許しを請い、ロープに吊してもらいながら地上へと帰還しようとする。途中で決して食物を口にしないという約束を破ったために、ロープがほどけて墜落してしまうが、うまく木の枝にひっかかって一命をとりとめる。ところが、木から下りることができずに「アルウワイ」と啼く鳥に姿を変えたという。地下の世界のメブヤンは、典型的な地母神であり、多くの乳房をもっている……。

フェレオが抱く、こうしたフィリピン土着の死後の世界をめぐる神話的想像力への関心は、キリスト教的な善悪二元論に対する根深い反発の感情に裏打ちされている。フェレオは、同じ「展覧会ノート」にこうも書いている。「ほとんどのフィリピンの神話では、すべての登場人物は、善であれ、悪であれ、最後には復活する。なぜならば、善も悪も、インディアンがそうであるように、創造の基本的な要素にはかならないからだ。実際、フィリピン人の考え方では、地獄というものには存在しないし、その場所を指示する言葉も見当たらない。地下の世界を拷問の場所として描写している民間伝承もいくつか知られているものの、それらはイサベロ・デ・ロス・レイェスによれば、イスラームやキリスト教の影響によって、本来の



fig.2. ヴィクトリオ・エダージェス《建設者たち》1928年
Victorio Edades, *Builders*, 1928, from the Book *Art Philippines*

神話があとから歪められてしまったのだ。

「歪められていない」「本来の神話」もまた、どれほど学問的な調査を背景としたところで、つきつめれば一つの虚構でしかありえない。しかし、そうだからこそ創造のエネルギーをその虚構に惜しみなく注ぎ込むことによって、失われたアイデンティティの回路をフェレオはまさぐろうとしている。「《タウ・タオ》はあらゆるフィリピン人に関わるものなのだ」とつぶやきながら。

III.

1884年の「マドリッド万国博覧会」でファン・ルナが《スポリアリウム》(題名はローマ時代の競技場の名称)によって金賞を獲得したことは、フィリピン人画家のアカデミズム理解が内容・形式ともに一つの成果に早くも到達したことを表わす象徴的な出来事であった。その時に銀賞を得たフェリックス・レスレクション・イダルゴもともにマドリッド王立美術院で学んでいる。ルナの1886年作の《オダリスク》(cat.no. II-4)に見られる典型的なオリエンタリズム、イダルゴの1900年の《看護》(cat.no. II-3)の感傷的な状況の室内人物も、ともに当時のヨーロッパのサロン絵画の趣味に完全に沿うものであり、それから逸脱したり、それを打ち壊そうという姿勢は全く認められない。それゆえに二人はヨーロッパで成功を勝ちえることができたのである。ここにことさらに「フィリピン的なもの」を探し求めても虚しいであろう。むしろ、シモン・フローレス・イ・デラ・ローサの1902年作の《死んだこども》(cat.no. II-5)のような作品にこそ、油彩の技法としては、ルナ、イダルゴに比べたならば、全く未消化な部分を多く残しているながら、かえってそのプリミティブな要素にフィリピンの地方色が濃厚に反映しているのが認められる。

美しいフィリピンのイメージを流布させることになったフェルナンド・アモルソーロの完成度は、時に第二次大戦中の日本軍の暴力

を告発することもあったが(cat.no. II-8)、おおむね美化されたフィリピンの田園詩を描くことのみ費やされている(cat.nos. II-6, 7)。一方、アモルソーロと激しく対立し、初めてアカデミズムに反抗してモダニストとしての姿勢を表明したとされるヴィクトリオ・エダージェスの重要な大作《建設者たち》(1928年, fig.2)をみると、褐色系の厚塗りの絵具のなかから、石材を運ぶ労働者たちの姿が、浮かびあがってくるのを目の当たりにすることになる。ここには初期セザンヌに通じる激情的な感情がみなぎっている。うねるようなタッチ、人体のデフォルメ、人物が無理遣り押し込められている浅い空間表現といった純粹に造形的な要素がすでに、ただ単に美しいものを再現することを明らかに拒み始めている。そして、困苦に満ちた肉体労働には、国家建設の苦闘が投影されている。これは、初めて批判的な意識が、無意識ではなく、はっきり目覚めたことを告げる記念すべき絵画であったのだ。

自己批判も含めた批評機能が十全に働き始めた時、モダニズムは運動体としてその輪郭を現わし始める。事実、エダージェス以後、フィリピンの芸術家たちは、苛酷な戦争体験も背景にして、さまざまな社会批判的な傾向を帯びた作品を残している。

戦後世代の画家たちにも戦後の混乱は大きな影を投げかけている。たとえば、ベン・カブレラらの《サベルの想像による肖像》(cat.no. II-21)は、想像上の狂女サベルを主題とする一連の作品の一つである。1970年代を通じて長期間ロンドンに滞在したことは、ベン・カブレラに、イギリスのポップ・アートに身近に接する機会を与えたと同時に、写真などを利用したその手法をフィリピンの現実を直視する手段に応用するヒントを与えることになった。《ヨーロッパの移住者》(cat.no. II-23)は、その重要な成果の一つである。その手法は、また、当然のことながら、グラフィックな表現にもそのまま展開することになり、いくつもの記念すべき銅版画が生

まれることになった。そして、ベン・カブレラは、それらの版画を限定版の手作り本にまとめている(cat.no. II-28c)。フィリピン産の手漉紙にアクリル系の絵具で描かれている《ファン・デ・ラ・クルスの誘惑》(cat.no. II-25)のような、のどかな田園詩とみえる作品にも、その背後に存在するフィリピンの現実への醒めた認識があり、それが民衆へのこまやかでどこかメランコリックな愛情となってあふれているのである。

ネグロス島の集団ブラック・アーティスト・イン・エイジア(BBA)のメンバーであり、ヴィサヤ諸島ヴィジュアル・アート・エキシコン(VIVA EXCON)の代表を務めたチャーリー・コーは、激烈な社会告発を込めた新表現主義的なスタイルの絵画から出発し、現在では、自分が暮らしているバコロドのモチーフ(公園の野外音楽堂やサトウキビ畑など)を画面に自在に散らばせながら、自己告白的な要素と社会風刺的な要素を混ぜ合わせた大画面を描き、時にはテラコッタによる彫刻と絵画との組み合わせも試みている。最新作の壁画的大作《5年目に》(cat.no. II-35)にみられる、濃紺の空を背景にそこに点綴されている人々(右側に立っている人物はおそらく自画像)の色彩豊かな生活ぶりは、まさにネグロス島の陽光そのままの輝きを放っている。しかし、人物たちや事物の不可思議な浮遊感、あるいは、手前に散らばっている折紙の舟や^{どくろ}髑髏といったモチーフが、このイメージが、実は現実そのものではなく、現実と非現実のあいだにあるものであることを告げている。中国系フィリピン人であるコーが抱く土地への帰属意識は、おそらく無意識のうちに微妙にゆらいているのだ。至福の感情と不安なものかの影——コーの絵画には、その交錯のうちに、自分の暮らす共同体への哀しげな祝祭を想起させるような複雑な思いが語られている。

IV.

近年、フィリピンでも多くの女性のアーティストたちが活動を始めている。アグネス・アレリャーノ、パス・アバド・サントス、ブレンダ・ファハルド、イメルダ・カヒーペ=エンダーヤ、ジュリー・リュクなどに代表される作家たちである。彼女たちの作品は、エロスへの洞察、素材の美的な特質に対する繊細さ、濃密な物語性、女性としての自意識の分析など、さまざまな点で、現代フィリピンにおける造形表現の最も重要な部分を担っていることは疑いない。

たとえば、ジュリー・リュクの着色されたテラコッタによる彫刻作品は、女性の社会的位置をきわめて醒めた視線でとらえている点

で忘れがたいものだ。《フィリピン・ゴシック》(cat.no. II-31)は、アメリカの画家グラント・ウッドの代表作《アメリカン・ゴシック》(1930年)のかなり底意地の悪いパロディーである。不況下のアメリカでの生真面目な清教徒夫妻のこわばった厳格主義は、正反対の投げ遣りで退屈な日常性にすっかり飲み込まれてしまう。股を広げて体を搔いている犬は、この夫婦の関係についての痛烈なコメントたりえている。《燃える家》(cat.no. II-32)では、状況はかなり劇的であり、非日常的な光景と解釈されかねない要素も多分に作品にそなわっているのだが、細部に注意するならば、部屋のなかに一人の女性が眠っていることに気づく。おそらく、この危機的状況は、夢のなかでの出来事なのだ。助けを求めて叫ぶ女は、眠る女と同一人物であり、両者はく自我—他我(Ego-Alter Ego)の関係にあるにちがいない。こうした自我の深部での分裂は、近作《頌栄》(cat.no. II-33)では、より端的な表現に到達している。神を賛美する立像と、死を暗示しないではおかない横臥像の対比は、生と死、此岸と彼岸といったキリスト教的な二元論的対立を想起させずにはおかない。しかし、作者自身をモデルにしたと思われるこの二つの彫像から感じられるのも、決して神秘的なものではなく、むしろ、ふたたび自己同一性、正確には深部に亀裂を抱いてる自己同一性のほうなのである。この二つの像が別のものを指示するためではない(つまり概念的な対立を指示するものではない)ということ、微妙な感触ではあるが、身振りに対するこの芸術家の鋭敏な感覚によって保証される。身体の動きの精妙な表現が、生身の存在としての同一性を感じさせずにはおかないのである。

カヒーペ=エンダーヤの作品には、より先鋭な女性の社会意識が明確に投影されているというべきかもしれない。《ゴルゴタの地に》(cat.no. II-29)は、アメリカの武力制圧に対するプロテストが直接の動機となって描かれている。しかし、この作品を印象深いものにしてるのは、そうした政治的なメッセージ以上に、そこに使用されているコラージュの濃密な存在感ではなからうか。カヒーペ=エンダーヤの作品には、作者の個人的な思い出が染みついている日常使用してきたオブジェがコラージュされていることが多い。たとえば、死者を覆うショールは、彼女の祖母のものであった。そこには、どんな事件であっても、自分の生活との関わりで、とらえ、考え、批判しようとするカヒーペ=エンダーヤの基本的な創作姿勢が現われている。

《妻はDH》(cat.no. II-30)は、芸術を通じてかろうじて自己表

現を持続してきた芸術家が、痛切な思いを込めて制作した、自分を含めた女性の苦々しい自画像にほかならない。彼女自身が縫ったり、繕ったりしてふだん使用してきたカーテンや布のボロによって家事に関わるオブジェが作られ、それが壁に構成されて、擬人化される。ここには、悲憤慷慨の告発もなければ、自嘲的な風刺もない。醒めた(つまりリアルな)女性としての自己認識がある。長い髪も、膨らんだ乳房も、性器の暗示も、ここにはいっさい認められない。暗黙のうちに強要されてきた「シャドーワーク」を、作者は、冷静に、美的な幻惑を慎重に避けながら提示しているのである。「女性は自己実現を成し遂げなくてはならない——経済的にも、知的にも、精神的にも、創造的にも。一人の友人がいた。中流階級に属し、高等教育を受け、献身的な妻、母親、家庭人として横暴な夫に30年間仕えた。彼女は思い立って、荷物をまとめ、海を渡り、自由を得ようとした。しかし、悲劇というべきか、彼女が手にすることのできた勤め口は家政婦だけだったのだ。このインスタレーションが語っていることはそれだけである」(作者のコメントによる)。

アヴァンギャルドの神話に飾られたモダニズムの線的な発展の図式のなかでは、リアリズムの精神は、いつしか迷い子のようにあつかわれていた。1930年代の硬直化したリアリズム理論の歪みから、わたしたちはまだ完全に自由なわけではないのかもしれない。しかし、この《妻はDH》にみなぎっている、したたかなリアリズム精神は、フィリピンのモダニズムの一つの成果をわたしたちに確かにささやきかけてくるのである。

Whispers of a Lost Child: The Heritage of Realism

Mizusawa Tsutomu

Curator, The Museum of Modern Art, Kamakura

I.

A formula of modernization = Westernization in the realm of Asian art has been derived from the premise of “the stagnation of Asia” stated by Marx and Engels, and examples of the varied developments of art in Asia are brought up in examining the diverse conditions of modernism. Before beginning my discussion, it is necessary to point out that this historical viewpoint is itself based on a European and American context. While remaining “stagnant” in some areas, Asia today is absorbing the universally-efficient technology of a high-level industrial society at a rapid rate, even moving ahead of the West at times, so its art is referred to as “hybrid” or “transcultural.” It has even been suggested that it contains possibilities of a postmodernism which stands to transcend the modernism of the West which has reached a dead end. At this point, however, we must admit now with some regret that the uncritical promotion of this “contemporary art” in exhibitions and the maintenance of an optimistic multiculturalist attitude actually reinforce, and fail to relativize, the basic framework described above. It will no longer do to neglect or to excessively praise Asia. Faced with this double-bind situation, we cannot return to the purely shining modernist myth of the past. Even if the encounter is impoverished or fragmented, we must pass through the circuit of the Other, all the time ignoring the fantasy Asia shining dimly beyond.

The concepts of gender, vernacular, and shadow work introduced by Ivan Ilyich are connected to his fierce sense of a crisis created by the limits of modern historiography, tools honed in his study of the Middle Ages. Europe emerges from this analysis as multi-faceted rather than monolithic, suggesting that the opposition of the postmodern to the modern is only a variation on other struggles for hegemony in modernist historical writing. When we speak of exploring “Asian modernism” we must resign ourselves to a journey without a map through actual historical details scattered about like islands.

II.

The “vernacular” expression of the artists based in Bagio, a town in northern Luzon in the Philippines, represented by Roberto Villanueva, has been one of the undoubted highlights of exhibitions of contemporary Asian art which have been held frequently in recent years (fig. 1). That is because they were perceived as an overwhelming, almost-insolent, explosion of ethnicity. Ironically, the mountain village of Baguio is a resort area developed at the beginning of this century for the recreation of American military officers. Also, legend has it that the body of General Yamashita Tomoyuki of the Japanese army who was executed there is still lying under the pond in the park. Just recently there was a big stir about gold bars hidden by

the Japanese army which is indicative of the type of place it is. It is a fact, whether comic or tragic, that this place where artists who make the clearest and most radical case for anti-modernism is a typical product of “modernity.” This situation is typical of the conditions that have determined the history of the Philippines as it has been continuously exploited by Spanish, American, and Japanese colonialism. The sense of national humiliation is expressed in the word “Philippenis” written on the wall of an installation made in a basement room of the Baguio Convention Center in 1994 by Alwin Reamillo and Juliet Lea, former Baguio artists who have recently moved their base of operations to Perth, Australia. Originally, the country was in fact named for a Habsburg king of Spain.

In my part in planning this exhibition, I am dealing with the differences and similarities between the first and last works in the Philippines section, an anonymous religious painting and Roberto Feleo’s large *Tau Tao* [Ancestors]. I have left out the development of abstract painting since 1950 almost entirely, not because Philippine abstract painting deserves neglect but because I deliberately chose to make an overview of the realist tendency, defined in a broad sense, in Philippine modern art within given limitations of space and using a limited number of art works. In my choice of contemporary artists, I gave precedence to artists somehow related to the realist heritage rather than the installation artists who have had comparatively more opportunities to show their work recently in Japan.

The Crucifixion (cat. no. II-1) on a wooden panel, probably painted sometime in the late eighteenth or early nineteenth century, is a typical Christian painting executed by an anonymous Chinese artist. It is foreign in a double sense — in iconography and in the origin of the artist. The Catholics who penetrated the entire territory of the Philippines as a part of the Spanish colonial administrative policy swept away the indigenous culture. Most figures of the well-known rice and fertility god, Bubol, with his large erect phallus, were removed from the sacred precincts of the villages and destroyed or burned. (The same thing was recently repeated in modern-day Tokyo. A contemporary Bubol figure made by Villanueva as part of the FARET Tachikawa project was vandalized many times and is now placed behind glass.) In today’s Philippines, where the population is over 90 percent Catholic, this sort of folk religious imagery has lost any real impact, making it difficult for an artist to find his identity along this path. The conversion to Catholicism is itself a part of Philippine history.

Roberto Feleo is an important artist who has continued imaginatively searching for his identity while facing the complex facts of Philippine history and refusing to return directly to an older way of life. Skillfully quoting the icons of the pre- and post-colonialist period, he treats them with what seems

to be a Pop, comic touch using a variety of materials. His attitude toward history is thoroughly and cynically. Of his many works, perhaps the *Tau Tao* [Ancestors] (cat. no. II-34) drops a plumb line deepest into the invisible abyss of the past.

In the "Exhibition Notes" for a show at the Hiraya Gallery, Feleo says of this work.

"*Tau Tao* is a visual retelling of the Bagabo myth of the afterlife through a three-dimensional presentation consisting of six life-size pieces and the landscape in which they interact. The figures are Lumabat, Wari, Mebuyan, Tuglay, Tuglibong and an unnamed spirit. All are made from *pinalakpak*, a mixture of sawdust and glue."

Tau Tao is a large work requires a space ten meters across. In spite of its large size, great care is taken in the finish of the details, demonstrated the skillful craftsmanship of the artist. At the same time, the figures are deliberately given archaic forms reminiscent of North American Indian or Inca art. The artist pointedly uses the word landscape in describing this group of figures, and indeed the figures are situated in an unreal, mythical, fictional space which can be considered a landscape. In this it may be different from most installations which tend to make the boundary between fiction and reality ambiguous. If the artist were not careful, it could easily take on the decorative appearance of a window display, but Feleo succeeds in giving new life to the inherently powerful mythical narrative with a dense accumulation of details.

Lumabat who holds a large snake in both hands is said to be the first son of the first human couple. He stands at the boundary between the skyworld and the underworld, holding in his hands the snake which is an embodiment of the boundary, making it clear that it is not easy for human beings to enter the world of the afterlife. Wali has followed his older brother Lumabat to the skyworld but misses the earthly world. After receiving permission, he returns to earth at the end of a rope lowered down from the skyworld. Midway, he breaks the promise he made not to eat until reaching the ground. The rope is dropped and he falls, but his fall is cushioned by the branches of a tree. He is unable to get down from the tree and changes into a bird that cries, "Aruuuy." Mebuyan is a typical earth mother goddess with many breasts.

Feleo's interest in these mythical imaginings about the afterlife native to the Philippines is motivated by a deep-seated aversion to the Christian dualism of good and bad. In the same "Exhibition Notes," he goes on to say,

"In most Filipino myths, all the characters, good or evil, are resurrected in the end, because good and evil, like yin and yang, are fundamental elements of creation.

In fact, hell is not a Filipino concept. We have no

word for this place. While in some of our folktales the underworld is depicted as a place of torment, according to Isabero de los Reyes, these are later corruptions of our original myths bought on by Moslem of Christian influences."

"Uncorrupted original myths," no matter how thoroughly researched, are ultimately fictions, but Feleo is attempting to find a lost identity by relentlessly pouring his creative energy into this fiction, proclaiming that "Their *tau-taos* belong to every Filipino."

III.

In 1884 Juan Luna won the gold medal at the Madrid Exposition for his painting *Spoliarium* (the name of a Roman coliseum). This landmark event showed that Filipino artists had reached an advanced level in their understanding of academic painting. The winner of the silver medal, Felix Resurreccion Hidalgo, was a student at the Academia de San Fernando in Madrid. The typical orientalism seen in Luna's *Odalisca* (cat. no. II-4) of 1886 and the sentimental scene of figures in an interior in Hidalgo's *La Enferma* of 1900 are completely in conformity with the taste of European salon painting of the time. There is no sign of a desire to break away from or destroy that tradition. That is why these two artists achieved success in Europe, and it would be futile to try to find anything characteristically Filipino in these paintings. On the other hand, a work like the *Dead Child* (cat. no. II-5) of 1902 by Simon Flores y de la Rosa, painted with a much less accomplished technique than that of Luna or Hidalgo, has primitive elements which strongly convey regional features of the Philippines.

The polished style of Fernando Amorsolo was used to portray the violence of the Japanese army during the Second World War (cat. no. II-8) but it was mostly brought into service to paint idyllic, prettified views of the Philippine landscape (cat. nos. II-6,7). *The Builders* (1928, fig. 2) is a different sort of painting. A major work by Victorio Edades, the first artist to take a firm stand as a modernist against academicism who clashed violently with Amorsolo, it presents palpable figures of laborers carrying stone emerging from the thickly applied brown paint. This painting contains a passionate emotion similar to the early work of Cézanne. The concept of passively reproducing beautiful things is clearly repudiated even by the purely formal elements, the undulating brushwork, the deformation of the figures, and the way the figures are crammed into the shallow space. The grinding physical labor reflects the struggle of building a nation. This is a significant painting which declares a clear awakening of a conscious critical.

Modernism begins to show itself as a dynamic entity when a critical function, which includes self-criticism, comes into

play, and after Edades, Filipino artists began to actively include social commentary in their works, often in relation to the bitter experiences of the war.

The chaotic conditions of the postwar period cast had a substantial effect on artists of the postwar generation. An example is Ben Cabrera whose *Imaginary Portrait of Sabel* (cat. no. II-21) is part of a series of imaginary portrayals of a madwoman named Sabel. Cabrera spent a long period in London during the 1970s and was able to experience British Pop at close hand. There he got the idea of using photographs in making his art as a way of looking directly at the reality of the Philippines. *Migrants of Europe* (cat. no. II-23) is an important application of this method. Photographic images can, of course, be directly applied to graphic work, Cabrera used them to make a number of remarkable intaglio prints, which he brought together in a limited-edition, handmade book (cat. no. II-28c). His *The Temptation of Juan de la Cruz* (cat. no. II-25), painted in acrylic on Philippine handmade paper, appears to be a calm pastoral work, but it also reflects an awareness of Philippine reality, emerging in the form of a tender and melancholy love for the common people.

Charlie Co, a member of Black Artists in Asia (BBA), a group based on Negros Island and former director of the Visayan Islands Visual Art Exhibition and Conference (VIVA EXCM), began his career making angry neo-expressionistic social protest paintings. His current paintings contain imagery from his living environment in Bacolod (the outdoor band stand in the park, sugar cane fields, etc.) as well as personal, confessional elements and social satire. He also makes hybrid works combining painting and sculpture using terra cotta. In a recent large work, *On the Fifth Year* (cat. no. II-35), the richly colorful appearance of people (the figure standing on the left seems to be a self-portrait) scattered against a deep blue sky directly captures the effect of the bright sunlight of Negros. However, the odd waft in which the figures seem to float and the placement of scattered images like the folded paper boat and skull in the foreground make it clear that these images are not real but occupy an ambiguous territory between reality and unreality. Co, a Filipino artist of Chinese extraction, feels strongly attached to the land, but one senses an unconscious uncertainty in this feeling. His paintings express complex emotional states somewhere between ecstasy and anxiety, celebrating the community where he lives with a touch of melancholy.

IV.

In recent years many women artists have been working actively in the Philippines. Some outstanding examples include Agnes Arellano, Paz Abad Santos, Brenda Fajardo, Imelda Cajipe-Endaya, and Julie Lluch. Their work is varied feature sharp

observations of eros, sensitive use of the aesthetic possibilities of material strong narrative qualities, and lucid analyses of feminine self-consciousness, and occupies an extremely important position in the artistic expression of the Philippines today.

For example, the coloured terra cotta sculpture of Julie Lluch is especially memorable for its lucid view of the social position of women. *Philippine Gothic* (cat. no. II-31) is a rather malicious parody of the American painter Grant Wood's *American Gothic* (1930). The stubborn severity of this serious, puritanical couple under the strain of the Great Depression in the United States is broken down by evidence of slovenliness and boredom in their everyday life. The dog spreading its legs and scratching itself is a sharp comment on the relationship of the couple. *A House on Fire* (cat. no. II-32) shows a dramatic situation removed from the banality of everyday life. On closer examination, one finds a woman asleep inside the house and it becomes clear that the crisis is only occurring in her dreams. The woman screaming for help is the same woman who is sleeping, her alter ego. This disruption in the depths of the self is shown more vividly in a more recent work called *Doxology* (cat. no. II-33). The contrast between the standing figure which praises God and the reclining figure which inevitably suggests death recalls the Christian dualisms of life and death, world and the other world. However, these two figures, which seem to have been modeled on the artist herself, do not suggest anything of theological mystery but again have more to do with portraying the self, a unity that is deeply divided. The elusive intuition that these figures do not refer to something outside themselves (that is, a conceptual conflict) is confirmed by the artist's sensitive handling of gesture. The precise depiction of bodily movement makes one understand how the figures are united as actual, living physical bodies.

Cajipe-Endaya's work clearly reflects the sharpened social consciousness of women. *Sa Lupang Golgota* (cat. no. II-29) is a direct protest against the armed oppression of the United States. What makes this work impressive, however, is the dense physical presence of the collage elements rather than the social message. Cajipe-Endaya often uses objects in her collages which she has used in daily life and are infused with personal memories. For example, the shawl used to cover the dead belonged to her grandmother. Her fundamental approach to making art is to consider, analyze, and criticize events in terms of their connection with her own life.

The Wife is a DH (cat. no. II-30) is a portrait of the sufferings of all women, including the artist. It shows the intense feeling of the artist who has had great difficulty continuing to express herself through art. Objects related to housework are made of curtains or scraps of cloth which she has sewn

or mended in her own life and is now using in her art. They are arranged on the wall and given human features. This is a self-conscious declaration by a sober (therefore realistic) woman with no angry histrionics or self-deprecation. It does not contain references to long hair, full breasts, or genitals. The silently required "shadow work" is presented objectively by the artist without concern for aesthetic illusion. She explains the work as follows.

Woman must have her own fulfillment — economic, intellectual, spiritual, and creative. I had a friend, middle class and highly educated, who lived for thirty years as devoted wife, mother and housekeeper to a tyrant husband. She decided to pack up for overseas to gain freedom, to tragically discover that the only employment she could get was to be a domestic helper. That's what this installation is all about.

The idea of the linear development of modern art and the myth of the avant-garde have left the impulse to realism in the position of a lost child. The rigid ideal of realism produced in the 1930s is a distorted one and it seems that we are not yet completely free of it. The intelligent spirit of realism injected into *The Wife is a DH* whispers audibly, informing us of one of the solid achievements of Philippine modernism.

(Translated by Stanley N. Anderson)