

主観や知覚から導き出されるフォルムという制約を近代美術とマレーシアのアーティストたちに課す前衛の「西洋中心の影響」に対して批判的であった。

TMRは「新しさ」を追求する上で、様式の追求に主眼を置いた新しいアートシーンの「前衛」芸術家と称された者たちを受け入れず、前衛のイデオロギー主体の展覧会とは一線を画した。その代わりに、コンセプチュアルで知的な考察から「新しさ」を見通すことができるという考えを全面に押し出した。「今日、芸術が極めて弁証法的で概念的な活動になりつつあることは、アジアの『近代』芸術家たちが未だ意識していないであろう新しい事態を暗示している!」¹⁹ 彼らにとって「新しさ」や「近代性」はフォルムではなく、コンセプチュアルなるものを源とした。「西洋の芸術家が『時空間的/感覚的』考慮から芸術に臨むのに対して、我々は『知的、瞑想的、神秘的』立ち位置から芸術に臨むのである」²⁰ TMRは、人間の感覚に基づく知覚主義を効果的に排除し、MAS、FENOAP、そしてSSYAによる展覧会がアジアの感性と対極にある欧米的こだわりと見なした抽象化されたフォルムを形式主義的に変容させている。

コンセプチュアルなものを「新しい」とする考えが現れ始めたのは、1970年代の批評的展覧会のディスコースの中である。1974年のMASの展覧会カタログには、中国の新聞に掲載された蔣才雄に関する記事から抜粋した文章がある。²¹「序文」と題された文章はこう記す。

—

もはや現代美術は、芸術家たちがいかなる表現手段をも受け入れる準備ができてきているところまできている。重要なのは、芸術作品を作り出すことではなく、その背後にある考え方である。…[中略]…同様に、芸術そのものも「非-芸術」的姿勢は、現代美術の新しい考え、新しい概念となりつつある。²²

—

この1974年のMASの展覧会カタログの中で蔣は、芸術を技術ではなく概念へと踏み込んだ領域として提案しているが、それはMASのイデオロギー主体の展覧会がコンセプチュアルなものに対して開かれたことを示していた。そして、コンセプチュアルなるものを「新しさ」として展開するこうした批評的展覧会は、シンガポールに始まり、終わるものではなかった。その後、1970年代を通して、東南アジア全域でコンセプチュアルの炎が巻き上がるに至ったのである。

—

インドネシアのゲラカン・スニルパ・パバル(GSRB:ニューアート・ムーヴメント)は、「黒い12月運動」の思想を前進させるために、バンドン、ジョグジャカルタ、ジャカルタのアーティストたちが集合したことに端を発している。GSRBは、保守的

な美術アカデミーの権威に抗する学生運動を機に、学生兼芸術家たちが先導し、「攻撃の5行」と題されたマニフェストとともに1975年に誕生した。芸術を「エリート主義的な姿勢」から解放し、「その普遍性を認めず」、「伝統的、民族的芸術形態の多様な美的価値」を取り入れるべく、美術(ファイン・アート)を超えて、新しいフォルムへと拡張することを求めたのである。²³

GSRBによる「エリート主義的な姿勢」に対する攻撃は、芸術(アート)を「美術(ファイン・アート)」と解釈する狭義な前衛的思考に向けられたものであった。それは、TMRが道教や禅の哲学から引き出したような、伝統的な芸術形態に根づくその他の芸術、美的価値、哲学の定義を除外するものに対してであった。TMRのようにGSRBもまた西洋中心的な前衛芸術への対抗手段として、「新しい芸術形態」を除外する杓子定規な芸術カテゴリーやヒエラルキーを打破することを試みた。例えばそれは、ジョグジャカルタのアカデミー・スニルパ・インドネシア(ASRI:インドネシア芸術アカデミー)を始めとする芸術アカデミーが指導する美術(ファイン・アート)のカテゴリーには含まれない類のものを意味していた。TMRとGSRBはともに知的な取り組みの向上、すなわち芸術の創造、実践、展覧会を通しての発表をそれぞれに再考する批評的姿勢とアプローチを通して、技術(テクニック)よりも概念(コンセプト)を重視した。かつて前衛が支配したイデオロギー主体の展覧会は、ここに来て、欧米の前衛運動を基盤とした狭義のフォーマリズムではなく、コンセプチュアリズムに基づく批評的展覧会と競合するに至ったのである。

こうしてTMRとGSRB、あるいは蔣才雄のような個人のアーティストが先導した挑戦は、西洋中心的な前衛の展覧会に抵抗するための展覧会の場を提供する中で、芸術そのものの視野を広げたといい、グローバルで普遍的な前衛を想像する欧米的思想の推進ではなく、伝統的な芸術形態から導かれる東洋哲学や美的価値に基づくオルタナティブな見解—アジア、東南アジア、そしてローカルな文化遺産から自己内省的に理論、哲学、実践を抽出すべく参照枠を多元化すること—が、東南アジアにおける「新しさ」を生み出すもうひとつの源泉となったのである。

しかし、西洋の前衛に導かれたイデオロギー主体の展覧会にさらなる課題を提示したのは、脱植民地化過程を推し進める批評的展覧会が前進させた「リアル」の概念を巡る論争であった。

真の挑戦

国家、社会、そして植民地性

—

批評的展覧会を企画したアーティストたちは、瞬間に「リアル」という喊声を上げるようになった。社会変革とは

19
同上、39頁。

20
同上、50頁。

21
蔣才雄「近代美術協会展」カタログ序文、1974年。

22
同上。

23
「攻撃の5行」英語訳は以下参照。
Brita L. Miklouho-Maklai,
*Exposing Society's Wounds: Some
Aspects of Contemporary Indonesian
Art Since 1966* (Adelaide: Flinders
University of South Australia, 1991),
pp. 25-26.

24
タイ・アーティスト・フロントのマニフェ
ストより。バンコク、1975年。

25
Apinan Poshyananda, *Modern Art
in Thailand in the Nineteenth and
Twentieth Centuries* (New York:
Oxford University Press, 1992),
p. 164.

26
同上、165頁。

27
Flores, 前掲 [06], 224–271頁。

28
Piyadasa and Esa, 前掲 [18], 46頁。

29
Flores, "Social Realism: the Turns
of a Term in the Philippines,"
Afterall Journal, Issue 34, Au-
tumn/Winter (2013).
▶ [http://www.afterall.org/journal/
issue.34/social-realism-the-turns-
of-a-term-in-the-philippines](http://www.afterall.org/journal/issue.34/social-realism-the-turns-of-a-term-in-the-philippines)
(アクセス 2015年1月)

30
Chantel Mouffe, *Agnostics: Think-
ing the World Politically* (New York:
Verso, 2013), p. 91.

無縁に見えた前衛芸術家たちに対して、彼らは真の改革
もたすべく、社会的、制度的、政治的批判に取り組む
ための概念武装として「リアル」の概念を掲げたのであ
った。こうした動きは、社会的、政治的、経済的不正に苦し
む一般市民、労働階級、公民権を剥奪された人々の中
に膨れ上がった不満から生まれ、タイ・アーティスト・フロント
(TART)、カイサハンや GSRB などが批評的展覧会を次々
と企画した。これらのアーティスト集団は、社会的、政治的
変革を求め、それぞれの国における「リアルな」状況を顕
在化させるという批判的アプローチを採用した。

その中のひとつ、タイ・アーティスト・フロントは1974年に
設立された。彼らもまた、翌年の1975年に資本主義的、帝
国主義的消費を目的とした芸術制作に抵抗するという趣旨
を概説するマニフェストを発表した。彼らは、国の制度的
構造に対して制度的批判を展開することを戦略とした。

「お上」がしてきたことに満足せず、「下々」のために尊
いタイの芸術文化の保存、革新、発展を強く意識し
ている我々は、ここにタイ・アーティスト・フロントを結成
すべく集まった。我々はタイの芸術文化を保存、革
新、発展し、それをすべてのタイの人々のために正し
く役立てることを使命としている。²⁴

1974年10月、TARTによる初めての展覧会が開催
された。GSRBと同様、TARTは、プラパット陸軍元帥
の後ろ盾を受けたタノム・キティカチョン首相の軍事独
裁政権に対して広がりを見せた学生運動に突き動かされ
ていた。TARTは、1973年10月の軍事政権の崩壊を記
念して、いつもは前衛的展覧会が多くを占めるラチャダム
ヌーン通りのアート・スペースを抜け出すという新しい展覧
会戦略を採用した。²⁵ 1976年には、ベトナム戦争のため
のタイ国内の米軍基地に反対し、絵画作品と広告看板
を一堂に集めた批評的展覧会が企画されたが、結果
的にそれは軍事弾圧と抗議者の逮捕と殺害という事態に
至った。²⁶ TARTは公的な場所に介入することによって資
本主義への従属に抗い、芸術という地平を反覇権闘争
の力として活用した。TARTの反資本主義的、反帝国主
義的な狙いは、公的な場所における批評的展覧会を通
して、一般大衆と直接的な関わりを持ち、社会変革を煽
動するという活動家としての役割を新たにアーティストに付
与したと言える。

TARTと同様、カイサハンもアメリカの新帝国主義や
資本主義に対抗する上で、フィリピンを巡る状況の現実を明
らかにしようとした。カイサハンにとってそれは、「何よりもまずフィ
リピンの人々の真の利益とは相容れない外国製品、外国
趣味、外国式のやり方への依存を擁護しがちな西洋志向
の文化から脱却せねばならないことを意味する」。²⁷ TART

やGSRBのようにカイサハンもまた、1970年代東南アジア
というより広い地域における急進化する学生運動の一端
を担っていた。タイ文化の保存を目指したTARTと、ア
ジア特有の神秘的な芸術の思考や実践を求めたTMR
は、異口同音に西洋志向であることや奴隷的に西洋を模
倣することからの脱却を主張した。TMRは、こう明言する。
「我々が提言したいのは、簡単に言えば、現実に対して有
効なのは科学的、実証的視点だけではないということであ
る。神秘主義者の宇宙観もまた、今日明らかになりつつあ
る様々な並列性に対して有効なのである」。²⁸ TMRは、人
間の感覚からのみ導かれる知覚主義の基礎を形成する
支配的、合理的、実証的な視点からの脱却を試みるいく
つかの心身の在りようのひとつとして「リアル」という概念を
考慮した。一方、「芸術の普遍性を拒否し、インドネシア
の芸術は輸入された外国の本からは学ぶことができないと
暗に伝える」GSRBのマニフェストは、西洋に支配される
知識を効果的に損ない、知識の主要な形態としてローカ
ルな理解と解釈の出現を目指した。

集合的に見て、TMR、TART、GSRB、そしてカイ
サハンは、批評的展覧会が推し進めた展覧会のディス
コースを通して西洋の知識システムに基づく制度的、経
済的、政治的、そして精神的構造を疑問視する批評的ア
プローチを採用した。こうした批評的展覧会は、脱植民地
化のただ中にある東南アジアという文脈において、ベトナム
戦争や、ラオスとカンボジアの爆撃に見るアメリカの新帝
国主義に対して反発を強めた新たな公共圏の内なる脱
植民地化を追求した。さらに重要なのは、国際主義を訴
える前衛的主張に反駁するこうした批評的展覧会が、脱
植民地化の過程において、植民地化という歴史的な問題
に対処するための代替的な枠組みとして左翼的思想に内
在する批評的伝統を前進させたということである。

批評的展覧会は、「リアルたるもの」と社会的、政治
的に関わるべく批評的アプローチを採用したが、それは周
縁化された労働階級と、この地域に生きる人々の実際の社
会的、文化的経験に根差した伝統的な文化形態へと視座
を高めることにより、より確かな根拠に立脚して「国家」像を
明示することができた。例えばカイサハンは、「フィリピンの
芸術における国家的アイデンティティの探求」²⁹に尽くす
という目標を強固なものとした。カイサハンと同様、TARTも
芸術は民衆のためにあるべきで、いかなる国家的芸術もタ
イの伝統的な文化形態から立ち現れなくてはならないと譲
らなかった。カイサハンとTARTは、芸術は人民大衆と
革命という大義のためにあらねばならず、社会的、政治的
変革を煽動することを芸術に求める「国家」像へと導いた
1942年の毛沢東による「延安の文学・芸術座談会におけ
る講話」のイデオロギーとの結びつきを共有していた。政治
的抵抗との関わりとしてこうしたイデオロギー主体の展覧会

を政治化する試みは、フォーマリズムを広めるという目的を持った前衛の展覧会とは明らかに異なっていた。

結論

本稿は、主に「新しさ」や「リアル」という争点の中で拮抗する前衛の概念を、複数の議論の切り口から解説し、東南アジアにおける展覧会の歴史の位置づけを試みた。前者は、西洋の前衛運動と同調した前衛芸術家たちによって、そして後者は、芸術の解釈を拡大し、東南アジアの脱植民地化という自己内省的なプロセスに社会的に関与することによって芸術の参照枠を多元化し、「前衛」の新たな道を切り開いた芸術家たちによって様々な議論された。本稿が示すのは、新しい展覧会形式として出現したイデオロギー主体の展覧会と批評的展覧会を通して、「前衛」という概念そのものが争点になったということである。TART、カイサハン、GSRB、そしてTMRが展開した批評的展覧会は、東南アジアが脱植民地化プロセスの原動力となるものを引き出すことができる参照枠は多様であるとし、西洋という概念がそのうちのほんのひとつに過ぎないこ

とを、芸術の思考と実践の領域を拡大させることによって示した。批評的展覧会のディスコースは、普遍的なフォーマリズムの理想に対して異論を唱えるのか、あるいはそれを模範とするのか、その判断の担い手としての芸術と芸術家の役割を決定づける上で、ローカルな文脈が極めて重要であることを顕在化させた。争点となったのは、リアルかつ具体的ローカルな実践と経験から生まれる新しい形の知識生産を踏まえながら、多様な近代性を再発見するために、脱植民地化の手段として芸術の範囲をどこまでと捉えるかということである。東南アジア全域に現れた批評的展覧会は、冷戦によって引かれた社会政治的秩序の中での脱植民地化のプロセスのために利用できる数々のオルタナティブの存在を正面から捉え、顕在化させるための一種の仲介の場として機能してきた。批評的展覧会の役割は、政治理論学者のジャンタルムフの言葉に集約される。「批評という次元は、支配的コンセンサスが覆い隠し、ぬぐい去ろうとしがちなもの明らかにすること、既存のヘゲモニーの枠組みの中で沈黙させられたすべてのものに声を与えることにある」。³⁰

タイ美術の「カササギ」的なモダニティ

ブラボン・カムジム

チュラーロンコーン大学アカデミック・リソースセンター、アートセンター長

[訳] 堀内奈穂子

「タイ美術の『カササギ的』なモダニティ」というタイトルは、国内外の様々な文化的影響を蓄積してきた、タイの折衷主義的な意識を表すものである。それらは、無作為なようでありながら、複雑な歴史を通して培われてきた。そうした様々な影響や融合を見つめることで、現代のタイ文化の感覚を理解する上で、新たな語り方を模索できると考えられる。

本稿は、1960年代から80年代までのタイにおける「文化的反乱」について、あくまでも個人的な所見であり、この時代の美術史の要約を試みるものではない。また、「反乱」といった場合、政府や統治者、権威、統制、伝統への抵抗について一般的定義を定めることは難しいという意味においても、この言葉自体、問題を含むものである。

なお、ここではタイの近代美術について書かれた数々の論稿を疎かにまとめるようなことは避け、あくまでも7人の美術家に絞って取り上げることにする。その7人は、3つのジャンルに分けることができる。まずひとつ目は、チャルード・ニムサマー (1929-)、タワン・ダッチャニー (1939-2014)、チャワリット・スームブルンスック (1939-) の、3人の「ポスト・ピラスィー」と呼べる世代。これは、彫刻家のシラパ・ピラスィー教授の時代に次ぐものとして捉えられる。二つ目として、チャン・タンとして知られているチャン・セタン (1939-90) とプラトゥアン・エムチャローン (1935-) の「制度のアウトサイダー」とも呼べるジャンル。三つ目は、「ポストモダニスト」と呼べる、1980年中頃におけるアピナン・ポーサーヤナン (1956-) の初期の活動と、カモン・パオサワット (1958-) を取り上げる。

この3つのジャンルに分けた理論的根拠としては、

先述した文化的反乱に基づくものであり、特定の歴史軸に沿っているわけではない。チャルード、タワン、チャワリットの3人のように現代でも活発に活動している美術家たちは、1960年代からの社会政治的な混乱がその経歴を作ったとも言える古参の美術家たちだと言えるだろう。また、こうした文脈における文化的反乱とは、美術家としての限界や期限といった解釈そのものにも抵抗する態度としても見ることができる。さらに、私が「制度のアウトサイダー」と名づけたジャンルにおいては、いわゆる支配的な制度の外にいながらも影響力を持つ美術家たちである。「ポストモダニスト」は、モダニズムの受容を拒む国際的な現象として捉えられる。

タイについての序論

タイの歴史を遡ると、タイ王国は14世紀中頃に築かれ、1939年までシャム (Siam) という名で呼ばれていた。また、タイは東南アジアの国々の中で唯一、ヨーロッパによる植民地化を免れた国である。1932年には、シャムで立憲革命 (クーデターとしても知られている) が軍人たちによって主導され、王国を立憲君主制へと移行させた。

タイは、西洋諸国に植民地化されなかったとはいえ、周辺の東南アジア諸国の植民地化という象徴性は、国内にも広く反響していたと言える。周辺地域のそうした状況は、特にタイが政治的、文化的、技術的な近代化を迎える1940年代に、大きな影響を与えた。なお、19世紀後半より、多くの特権的なタイ人が海外で教育を受けるようになり、その後帰国する者もいれば、ヨーロッパ、アメリカ、そして近年ではオーストラリアへと拠点を移す者もいた。こ

うした流れから見ても、西洋との関係における何世代にもわたるエリート主義的な結びつきをみることができらう。私は、その中でも特に現代のタイのアイデンティティがどのように形成されてきたのか、また、東南アジアの中でも独特な状況を作り上げてきた、タイのいわゆる半植民地的な立場に関心を持っている。

1992年よりバンコクを拠点にしているイギリスの美術批評家のスティーヴン・ペティフォアは、タイの王国について、非常に誇り高い独立国家であると述べている。ペティフォアの書籍『Flavours: Thai Contemporary Art』⁰¹の中で、彼は、タイが東南アジア諸国の植民地化を目指すという激動の中で、どのように自治を維持することができたのかについて触れている。

19世紀には、ラオス、ベトナム、カンボジア、マレーシア、シンガポール、インドネシア、そしてフィリピンがヨーロッパの支配によって分配される中、シャムはそうした西洋列強を前に、デリケートな外交的駆け引きを行ってきたのだ。⁰²

ここで、現代のタイ文化を歴史的な文脈から理解するために、アジア文化の理論家であるピーター・A・ジャクソンを取り上げたい。彼は、『The Thai Regime of Images』⁰³の中で、19世紀における植民地化の脅威の中で、シャムのエリートたちは、国と住民の「文明化」を進めてきたと述べている。そうしたタイの文明化を対外的に見せるために、軍や警察によって組織的なプロパガンダが実施され、衣服、大衆の行動やマナーを再形成するものであった。ただ、興味深いことに、内面的な生活や伝統的に育まれた価値観までは変えられなかった。ジャクソンと、タイの歴史学者であるトンチャイ・ウィニッチャクーンとの両者は共に、19世紀にこの国が周辺国の植民地化という流れの中で対峙した西洋に対して、タイの君主制におけるシャムの高度な文化的実績と、自治能力を見せるための「イメージの体制」⁰⁴が促進されたと考えている。この結果として、近代化とナショナリズムが並行しながら覇権的なタイらしさが形成され、さらにその後、1932年の軍のクーデターにより、150年続いたチャクリ王朝(1782年-)の専制君主制が平和的に終息するという変遷があった。

文化的反乱は、2004年にイッティスーン・ウィチャイラック監督が製作したミュージカル仕立ての映画『風の前奏曲』(『ジ・オーバーチュア』または『ホームローン』)でも取り上げられている。本作は、19世紀後半から1940年までを舞台とし、実在の演奏家の一生をもとに製作されたフィクションで、タイでは多くの賞を受賞した作品だ。

専制君主制が転覆された後の1932年から1973年までは、軍の独裁主義によってタイの政治が動かされることとなった。また、1957年には陸軍元帥サリット・タナラットにより別のクーデターが起こされ、その後、彼はタイの首相として君臨し、君主制を再び国家の中心として据え

た。その結果として、プーミポン国王が公式な式典や海外訪問、地方や開発計画の後援などに出席するという状況が生まれた。また、同じくサリットの独裁の下、チュラーロンコーン王によって一旦は廃止された市民が王の前にひれ伏すという古来の慣習を、特定の状況において復活させた。それにより、それまで国家の日とされていた1932年の立憲革命(6月24日)に代わり、プーミポン国王の生誕の日(12月5日)が、新たな国家の日として制定されることとなった。

オーストラリアの政治学者であるマイケル・ケリー・コナーズは、陸軍元帥サリット・タナラットによって統制された1938–57年、また、その後のタノム・キチカコーン将軍による1973年までのタイ軍隊による独裁主義の終焉までが、タイのアイデンティティの表象に多大な影響を与えた時期だったと述べている。⁰⁵ 伝統的なタイの民俗音楽や衣服などは、こうした独裁主義の統制の下では禁止され、さらに、西洋的な観点から「近代化」されたタイを見せようとする動きが、国家安全保障にとって脅威にもなった。1970年前半には、タイ政府はベトナムやカンボジアにおける共産主義を恐れたため、右翼的な反共産主義のプロパガンダの下、タイの国家的アイデンティティが作られた。こうした流れを汲む個人性の抑圧は、現在のタイの大学における美術教育からも垣間みえる。

タイの著名な歴史学者であるニティ・アオシーウォンは『Understanding the Cultural Constitution』の中で「タイの古来の文化にとって、権力とは統合され不可分なものである。王が神の化身だとすれば、それはたとえ神であろうと王であろうと同一の力なのである。立法上、行政上、司法上の力の区分性という概念、そしてそれらの均衡というものは、西洋的な概念に過ぎない」と述べている。⁰⁶ そうしたタイの古い文化における概念は、現代のタイにおいても不可欠なものであり、タイの近代性を理解するためには、そうした古来のものと新しい文化を切り分ける、いわゆる不可視ともいえる線を探っていく必要がある。

また、対立的な意見として、『The Journal of Contemporary Asia』に「Toppling Democracy」を寄稿した、オーストラリア、米国で学んだトンチャイ・ウィニッチャクーンと、英国で学んだ社会批評家のスラク・シワラクは、タイの文化政治について、国際的に影響のある議論を行っている。⁰⁷ ウィニッチャクーンの本『Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation』は、フランスや英国などの入植者によって誤った文化的解釈が行われた19世紀のシャムの歴史を再評価しようと試みている。⁰⁸ ここでは、シャムは英国とフランスとの狭間で、傍観者として受け身になっていた緩衝独立国ではないと述べているほか、東南アジアの植民地化において、タイが西洋と同じようなプレイヤーであったと解釈する歴史的理論に対して

01 Steven Pettifor, *Flavours: Thai Contemporary Art* (Bangkok: Thavibu Gallery, 2005).

02 同上, 10頁。

03 Peter A. Jackson, "The Thai Regime of Images," *SOJOURN: Journal of Social Issues in Southeast Asia*, Vol. 19 No. 2 (October, 2004), pp. 181–218.

04 同上, 181頁。

05 Michael Kelly Connors, "Thailand: The Facts and (F)riictions of Ruling," *Southeast Asian Affairs* (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2005), pp. 365–384.

06 Nidhi Eosewong, "Understanding the Cultural Constitution," *Bangkok Post*, August 13, 2014.
• <http://www.bangkokpost.com/opinion/opinion/426570/understanding-the-cultural-constitution> (アクセス: 2015年1月)

07 Thongchai Winichakul, "Toppling Democracy," *The Journal of Contemporary Asia*, Vol. 38 Issue 1, 2008 (published online: November, 23, 2007), pp. 11–37.

08 Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1994).

09
同上。

10
Ambika Ahuja, "Leader inflames Thailand with remarks," *New York Times*, December 4, 2008.
* http://www.nytimes.com/2008/02/24/world/asia/24iht-thai.1.10331686.html?_r=0
(アクセス日2015年1月)

も、反論を行っている。

1965年には、タイはアメリカと同盟を締結。両国の関係は、ベトナム戦争時の1965年から終結の1975年までの間に強化されていく。東南アジア地域の共産主義の広がりは、タイの国境を脅かすだけでなく、アメリカにとっての脅威でもあった。⁹ その時までには、熱烈な反共産主義プロパガンダがタイの大衆文化に根付いていた。ベトナム戦争終結後間もない1976年10月6日には、虐殺事件が発生した。これは、国による左派学生と抗議者への暴力的な弾圧として知られ、タマサート大学(バンコク)構内とサナム・ルアン(王宮広場という意味を持つ)という、バンコクの歴史的中心地で起こった。インターナショナル・ヘラルド・トリビューン(2008年2月24日)は、46人が虐殺され、数百人が怪我を負ったという公式な数字を発表した。その他の様々な人権団体や目撃者は、数百人の死者がいたというレポートも報じた。¹⁰

美術教育

1913年には、シャムにおける最初の美術教育としてポーチャン美術工芸学校が設立された。また、タイにおける近代美術の発展については、イタリア人の彫刻家で、その後、タイで活動したシラバ・ピラスィー教授(本名:コッラド・フェローチ)の残した功績が大きい。¹¹ 彼は、タイにおける近代美術の父とも呼ばれている。フェローチは、元々、タイ王国宮内省芸術局で西洋彫刻について教えるため1923年に招かれた。20年後の1943年、シラパコーン大学(有数の美術大学)の前進となる学校を設立。その後、1944年には、タイ国籍を取得し、名前をシラバ・ピラスィーに変更した。彼はデザイナーや彫刻家として、民主記念塔、戦勝記念塔、ラーマ1世像など数々の記念碑を設計をしたことでも知られている。そうした業績により、9月15日は「シラバ・ピラスィーの日」として制定され、タイの多くの美術大学で祝われている。

ほぼ神秘的とも言えるシラバ・ピラスィー教授の功績は、多くの美術家や美術学生によって、半神半人やヒンドゥー教の指導者と同等と思われるほど崇められている。ピラスィー教授の学生のひとりで、いまも活動を行うチャルード・ニムサマーは、教授の辿った道と同じくシラパコーン大学で教鞭を執り、その当時の前衛芸術運動にも影響を与える人物となった。1960年代には、多くのピラスィー教授の卒業生たちが、イタリアやアメリカ、ヨーロッパ諸国など、海外で教育を受け、次世代の美術の土壌作りにも貢献した。チャルードは、絵画、版画、そして彫刻において数々の国家賞を受賞したほか、イタリアとアメリカで学ぶ奨学金も得ている。彼の技術は、ときにモダニストの伝統を踏襲しているかのように見られるが、扱われる主

題は、ピラスィー教授の教えのとおり、土地に根ざしたものとなっている。¹²

このほか、1960年代においては、プーミポン国王陛下が1959年から1967年まで絵画を描いていたということが知られている。彼の油彩画は、写実的なポートレートから抽象的な筆遣いのものまで多岐にわたる。「重要な出来事として、王がこの時期に、全国展覧会委員会に対して自身が描いた絵画の展示をお許しになられたということがある。王の描く絵画の質感や鮮やかな色彩は、王が度々音楽家やバンドと演奏したジャズの音色にもたとえられる。ジャズ、絵画、彫刻、そして写真は、王の美術的表現として好んで使われる手法だった。さらに、1963年に国王がヨーロッパを訪問した際には、国王はオーストリアの画家、オスカー・ココシュカを謁見するという出来事もあった」と、ラーマ9世美術館財団は伝えている。

一方で、西洋の近代美術運動と異なり、1960年代のタイの展覧会やそれに関わる批評については、大衆の間では高い関心を得ることはなかった。

ポスト・ピラスィー

タワン・ダッチャニー¹³とチャワリット・スームプルンスックは、オランダ政府の奨学金を受け、アムステルダムのライクス・アカデミーで学んでいる。興味深いことに、彼らの美術におけるイデオロギーは、全く異なるものであった。タワンが関心を持つ戯曲的で神話的なテーマと、チャワリットの抽象的で削ぎ落とされた表現への探求は、両者とも非常に画期的なものである。2011年にチャワリットと会話を交わした際、彼はライクス・アカデミーに滞在していた頃のタワンについて振り返り、当時ライクスの教授らは、タワンの神話的な物語に感心している様子ではなかったと語った。チャワリットによれば「物語はタイのみで通用する」のだ。タワン・ダッチャニーは裕福な有名人で、2011年にはタイ王国ナショナル・アーティストの称号を与えられ、その名は良く知られている。彼の作品の裏にある神話的な物語に加え、はげやかなショーマンシップは、彼の新伝統主義的なタイの美術を通して、愛国心を誘発するものであったと言える。

チャワリットの経歴は、それとはまた異なる。彼は、オランダの支援によりアムステルダムにて活動を行っていたが、展示のために度々タイに帰国している。私が驚いたのは、あのシラバ・ピラスィー教授の晩年の写真を、まだシラパコーン大学の学生だったチャワリットが撮影していたということだ。チャワリットによれば、当時、撮影者のクレジットを主張するには、写真はまた芸術表現としてみなされていなかった。

fig.01
シラバ・ピラスィー生誕120周年記念式展ポスター、チェンマイ大学アートセンター、2014年9月15日-30日

fig.02
チャルード・ニムサマー
《田園の彫刻》1982年
サイズ可変

fig.03
オランダでの大学院生時代の
タワン・ダッチャニー、1964-68年



制度のアウトサイダー

—

プラトゥアン・エムチャロンとチャン・セタンは、独学で美術を学び、1960年代以降の暗い出来事や社会的混乱に積極的に反応した。チャンは、正規の教育はほぼ受けていないが、彼のモノクロの抽象画は中国の書道や哲学から影響を受けており、抽象や非具象的な表現は、必ずしも西洋における現象ではないということを示している。

チャン・セタンの、目をえぐられ、手を切られた自画像《1973年10月14日》と、プラトゥアン・エムチャロンの《ダルマとアダルマ》と《災難の日々》(1973-74年)は共に、タイが政治的混乱を迎える中、社会的な対立や不確かさのようなものを表現している。「ダルマ・グループ(Dharma Group)」と呼ばれるアーティスト・コレクティブの設立者であるプラトゥアンの、頭を切り落とされたブッダを描いた絵画においては、その黙示のようなものから逃れるかのように、弾丸による穴が開いている。このように、彼らは、その精神性を貫くため、作品に価値をつけることが出来たにも関わらず、経済的には質素な経歴を選んだ。

また、1970年代は重圧的な国の姿勢により、共産主義的なイデオロギーを持っていると疑われたリベラルな美術家にとって、恐ろしく不安定な時期であったと言える。多くの標的となった美術家は、国の監視を逃れるように身を潜めていたと美術家で社会活動家のワサン・スイティケートは述べている。

ポストモダニスト

—

ここで一気に1980年代に目を向けると、それ以前の技法とは異なる表現を探索する次世代の美術家が出現する。アピナン・ポーサーヤナンとカモン・パオサワットは、海外で学んだ経歴を持ち、チュラーロンコーン大学の比較的新しい芸術学部で教鞭を執っている。同大学は、タイで最初に設立された大学としても知られている。2人は、より実験的な表現に移る以前から、自国の美術の認知度を高めることを目的としたバンコクで行われている全国美術展に出品しているほか、アピナンは絵画と版画で受賞し、カモンは彫刻のほかに、絵画でも受賞している。

1985年にカモンは、バンコクのピラスィー近代美術館で展示されたアピナンのビデオパフォーマンス作品《バンコクの雄鶏に美術をどう説明するか》^{fig.04}において、コラボレーションを行っている。立体、版画、パフォーマンス、そしてビデオによって構成されたその作品は、まだビデオ・インスタレーションが新しい技術だった当時、鑑賞者の間で困惑や論議を呼び起こした。アピナンの西洋とタイの鑑賞者のコミュニケーションの差異を滑稽に映し出す手法は、いまでも若手の美術家の間で取り上げられる

有効なテーマだと言える。

その年の後半、カモンは同じ会場で《死んだ美術展覧会に捧げる歌》^{fig.05}という名のインスタレーションとパフォーマンスを行った。また、展示会場の外でもチュラーロンコーン大学の新入生に向けての祝辞のまっただ中に、社会的介入を行うということが繰り返された。カモンは、学長が公式な挨拶を述べている中、鳴り響く目覚まし時計の電池を用い、反美学に関する宣言書を困惑する聴衆の前で読み上げた。これは数々の罵倒を受けたが、ピラスィー近代美術館における前衛芸術の歴史に残るものとなった。カモンの、学術および芸術制度を扱った思慮深い問いや介入は、タイにおけるポストモダンの表現の始まりを告げるものだったと言えるだろう。

結論

—

タイの近代美術は、1940年代以降における威厳ある基本計画の名の下、社会的に構築された英雄的な国家的図像からは変化を迎えてきた。その後の1960年代から80年代における文化的反乱について、タイの近代美術における学術的知識から語ることは、決して現実的ではないと言えるだろう。

タイの文化的強度や繋がりは、幾つもの複雑な層や地域から捉えることができる。そのひとつの草の根的なものとして、地理的に最大で人口密度も高いタイ東部のイサーン州を例に挙げたい。そこでは、モーラムと呼ばれるラオスやイサーンにおける伝統音楽の影響がある。モーラムは、古来からのオーラル・ヒストリーとその時々時代にまつわる認識の融合という、伝統および前衛的な文化意識を唄ったものである。モーラムの音楽放送や公共場でのパフォーマンスは、文化的反乱にも用いられ、1960年代から80年代には、政府支持のプロパガンダにさえも使用されてきた。

現代におけるグローバルな標準は、現代美術を一気に文化的解釈やその議論の最先端に押し上げた。タイの美術家たちは、かつてのように地域的な影響や権威からの抑圧を受けることなく、国際的なパトロンに直接繋がることが可能になった。私たちはいま、地方の抗議集会においてさえ、英語でバナーを作り、ケーブルテレビのニュースを通じて世界に直接声を届けることができる時代に生きている。

1980年代には、アーティストであったアピナンは、それ以降学者、また国際的なキュレーターとして豊かなキャリアを重ね、Dr.アピナン・ポーサーヤナン教授と呼ばれるようになり、現在では、タイの文化省事務次官としての役割についている。こうした変化は、タイの現代美術の未来に対して前向きな動きとして見る事ができるだろう。

fig.04

アピナン・ポーサーヤナン
《バンコクの雄鶏に美術をどう説明するか》1985年
ビデオ・インスタレーション

fig.05

カモン・パオサワット
《死んだ美術展覧会に捧げる歌》1985年
ピラスィー近代美術館、バンコク

マレーシア || 文化的反乱

サイモン・スーン

シドニー大学美術史・美術理論学部博士課程

[訳|| 難波祐子]

01

T. K. Sabapathy, "Merdeka Makes Art, or Does It?," *Vision and Idea: ReLooking Modern Malaysian Art*, exh. cat., T.K. Sabapathy, ed. (Kuala Lumpur: National Art Gallery, 1994), p.61.

02

Zainol Abidin Ahmad Sharif, *Meeting Modernity: Forty Years of the APS Malaysian Artists Movement 1956-1996* (Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara, 1998).

03

Dolores Wharton, *Contemporary Artists of Malaysia. A Biographical Survey* (Petaling Jaya: Asia Society and Union Cultural Organisation, 1971).

発言者不明。

04

Syed Ahmad Jamal, *Kunang Kunang: Kenang-Kenangan Syed Ahmad Jamal Seniman Negara*, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999), p. 117.

05

アナック・アラムの詳細については以下を参照。
Nur Hanim Khairuddin, "Anak Alam: Behind the Scenes," *Narratives in Malaysian Art—Volume 2: Reactions—New Critical Strategies*, Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong, and T.K. Sabapathy, eds. (Kuala Lumpur: RogueArt, 2013), pp. 24-30.

はじめに一般的なマレーシア美術の物語(ナラティヴ)についておさらいし、そこからこの物語のより広義な意味合いについて、文化的反乱というテーマとの関係から考察したい。1960年代から80年代のマレーシア美術は、二つの重要な歴史的出来事に挟まれていた。ひとつは1963年のマレーシアの成立、そしてもうひとつは1989年のクアラルンプールで発足した第一回ASEAN美学シンポジウムである。

我々の物語は、1960年代の抽象支持派とリアリズム支持派の論争から始まる。この論争は、ついには1968年のサロン・マレーシア展において、アンカタン・ブルキス・ス=マレーシア(全マレーシア画家集団)が¹、同展の審査が²不公平であることを不服として、参加を取りやめる事態にまで発展した。³ アンカタンは、リアリズム一辺倒とまでは言わないが、主にリアリズムを支持しており、それが「社会のための美術」を推進するために最も適したアプローチであると信じていたアーティストたちで構成されていた。それは丁度アンカタンが、立場の弱い地元のマレー人画家のための福利組織として自らを設立しようとしていた時期と重なった。マレー人画家たちは、イギリス式の学校制度や中国人の文化協会などから疎外されていた。アンカタンは、そうしたマレー人画家たちのために1956年から自主運営の展示スペースで無料の美術教室を実施したり、展覧会を催したりしていた。彼らは、様々な意味で、今日のアーティストラン/コミュニティ・イニシアチヴの先駆者であった。⁴

一方で、1968年のサロン・マレーシア展に入選したアーティストの大半は、必ずしも抽象だけを支持していたわ

けではないが⁵、主に英語を操り、欧米で教育を受け、モダニズムとポップ双方の普遍主義的なモダンアート熱の需要に応えることのできる者たちであった。またこの一群のアーティストたちは、バティック(ろうけつ染め)のような地域の工芸技法をモダンな絵画のメディウムとして積極的に転換することも推進していた。

したがって意見の対立は、主として新しい国家の誕生をいかに伝えるのが最善かという点に集中した。あるアーティストが当時を次のように語っている。「我々は、未だに複数の社会から統一国家・文化を建設しようとしている。マレーシア美術というものは、マレーシア社会がひとつの像を持たない限り存在し得ない」。⁶ マレーシア的テーマを表象的に描き出そうとする欲望がある一方で、新生国家にかこつけて表現しようとする風潮や意欲をかき集め、世界の中にマレーシアを位置づけようとする試みがあった。

結果的に後者の傾向が1968年のサロン展で勝利を収めたものの、1969年までには、そのような表面的で感情的な傾向は、あつという間に計画的で分析的な傾向に取って代われ、「ニュー・シーン展」のような展覧会で見られた幾何学的抽象へと向かっていった。だがこれも長くは続かなかった。というのも、1970年代は、1969年5月13日のクアラルンプールでの民族衝突で真に幕を開けたからだ。これに対しておそらく殆ど議論されたことのないリアクションのひとつに、1970年の大阪万博でリー・キアン・セン(李健省)が制作した彫刻がある。《統一》というタイトルで、連帯を奨励するように3人のそびえたつ人物が抱擁し合っているが、同時にその像は、幾筋もの赤い塗料で覆われており、大阪万博の一年前に起こった背筋の凍るような悲劇的な大虐殺を想起させるものだった。

もしアーティストたちが、単一のマレーシア像など存在しないと感じたなら、おそらく民族衝突の帰結のひとつは、その単一のマレーシア像を創り出そうとする意識的な試みであり、それは1971年の国民文化会議での国家文化政策の制定という形をとった。そこでは、地域固有の文化やイスラムの価値観が優先されたのみならず、会議出席者の大多数が、モダニスト的な「芸術のための芸術」ではなく「社会のための芸術」を擁護する側に票を投じた。さらに重要だったのは、マレーシア大学副学長ウンクアズ教授の提案のもと、学者や公務員で構成された会議参加者の大半が、政府が表現の自由を制限する権限を拡大し、民族間の衝突をこれ以上繰り返さないようにすることに賛成票を投じたことだ。⁰⁴ これにより、異議を唱えるアーティストのグループは退場した。それはまたマレーシアのような若い国家が安全性と引き換えに個人への自由を犠牲にしたかを示すものでもあった。

アーティストたちは、これら両極の立場のどちら側にもつかずに、別の方向へと自らの実践を推し進めることで、政府の政策にあとから反応した。その結果、マルチ・ディシプリナリー（領域横断型）かコンセプチュアルのいずれかの方法論による実験的な協働作業がいくつか生まれた。この時期のいくつかの重要なイベントには次のようなものがあつた。

1… 会話によるワークショップ/展覧会「マニフェスタシ・ドゥア・スニ（二つの美術のマニフェスト）」—— ヴィジュアル・アーティストが地元詩人の作品に対して何らかの反応をすべく招かれた。

2… ラティア・モヒディンによるアート・コレクティヴ（集団）、アナック・アラムの設立。⁰⁵ ^{fig.01} 彼らはアンカタン（リアリズムから離れ、美術制作におけるマルチ・ディシプリナリーなアプローチを目指した。彼らは即興的に街中でハプニングとして写真展を行ったり、自分たちのアーティストラウンスペースで詩についてのトークを行ったりした。

3… レッザ・ピヤダサとスライマン・エサによるコンセプチュアル・マニフェストの策定。「神秘的な現実に向けて」というファウンド・オブジェの2人展において、東洋の精神性に基づくアートの実践に代わる認識論的アプローチについて論じ、ファウンド・オブジェに焦点を当てた。⁰⁶

4… 政府による現代美術に対する支援の著しい増大。大学レベルの美術学校がペナンに設立され、初の常勤の館長が国立美術館に就任し、1974年には新人現代美術賞（Young Contemporaries Award）が創設された。さらに『デワン・サストラ』や後には『デワン・ブダヤ』など多くの重要な美学的論争の舞台となった雑誌が、国立言語研究所（National Language Institute）により刊行されるに至った。

このことは、いくつかの持続的な試みへと繋がり、1970年代後期には、マレーシア美術史上、最も注目すべき3つの展覧会が開催された。マレー半島の美術工芸の伝統を考察したサイド・アハマド・ジャマル企画の「形と精神展」、1979年のレッザ・ピヤダサ企画の「第一回南洋画家回顧展」、続いて1980年のイスマイル・ザインが伝統的な形や思考がいかに現代美術に影響を及ぼしたかを探索した「美術とイメージ展」である。⁰⁷

1980年代までには、3つの明確な方向性が現れた。ひとつ目は、現代美術の実践の出発点としてのイスラムの言説に対する新たな着目。二つ目は、より広範囲の地域で生まれている美術に平行して従事すること。三つ目は、「神秘的な現実に向けて」展での美学的な呼びかけに対する直接的な結果としての文化のアイデンティティへのポストモダンの探究の継続である。⁰⁷ また、おそらくごく早い時期にイスマイル・ザインによるコンピュータを使ったデジタル・アートの作品が登場した。⁰⁸ ^{fig.03} 1980年代はまた、国際的な事業の実施といったより大胆な試みで彩られた時期でもあった。クアラルンプール国際芸術祭が二度にわたって開催され、1984年には国立美術館が、より広いスペースを求めて、元ホテル・マジェスティックだった建物へ移転した。

我々は回顧展を通して、あるいは特定のアーティストや美術運動を詳しく研究することで、詳細を充実させ続けながらも、こうして多くの点において、過去20年にわたってマレーシアの美術史家を大いなる物語と枠組みの中に閉じ込めてきた。

しかしこのような物語をどう活用すればよいのだろうか。本稿は、結局のところ奇妙な問題提起をしている。本稿は、文化的反乱としてのマレーシアという概念を考察することを提起する。よって、それはいくつかのことを前提とする。第一に、国家と美術的な生産物は密接に結びついており、おそらくそれは芸術意欲（*kunstwollen*）として様々なところで議論されてきた衝動によって駆り立てられているのだろう。第二に美術は、国民国家像とその言説を形作る上での仲介者のような文化的空間であるということである。最後に文化的反乱としての国家という概念そのものが、生まれてくる国家が何らかに反していることを表象していることを意味する。

マレーシアは、サバ、サラワク、マラヤ連邦、シンガポールという4つの領土が集まって成立したもので、すべて元は様々なレベルでイギリスの統治下にあつた。むしろ、シンガポールは2年という短い期間でマレーシアから離れることになるのだが。マレーシアの盟約は、重要なものであり、特にマフィリンド連合が分裂する原因となった。フィリピン人は、サバ州の領有権を主張し、インドネシアは、マ

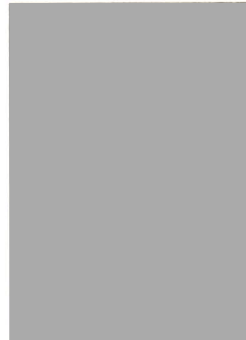


fig.01
アナック・アラムのメンバー、ユーソフ・オスマンのパフォーマンス、1974年

fig.02
レッザ・ピヤダサ《Bentuk Malaysia Tulen》1980年、プロマイド・アクリル・キャンバス、106×70cm、個人蔵（クアラルンプール）

fig.03
イスマイル・ザイン《Al Rumi》1987年、コンピュータ制作によるプリント、24×19cm、国立美術館蔵

06

Simon Soon, "An Empty Canvas on which Many Shadows have Fallen," *Narratives in Malaysian Art — Volume 2: Reactions — New Critical Strategies*, Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong, and T.K. Sabapathy eds. (Kuala Lumpur: RogueArt, 2013), pp. 55–69.

—

07

Redza Piyadasa, "Modernist and Post-Modernist Developments in Malaysian Art in the Post-Independence Period," *Modernity in Asian Art*, John Clark, ed. (New South Wales: University of Sydney East Asian Studies No. 7 and Wild Peony, 1993), pp. 169–181.

—

08

Redza Piyadasa ed., *Ismail Zain Retrospective Exhibition 1964–1991*, exh. cat. (Kuala Lumpur: National Art Gallery, 1995).

—

09

Ooi Kok Chuen, "Strokes of Wry Humour," *The Star Online*. 1998年4月26日
 ▶ <http://www.viweb.freehosting.net/PatrickNg.htm>
 (アクセス日2014年7月)

—

10

Purita Kalaw-Ledesma and Amadis Ma. Guerrero, *The Struggle for Philippine Art*, (Quezon City: Vera-Reyes, 1974), pp. 68–69.

—

11

ヴェンセスラオ・ピンゾングズはこの演説でケソン・ゴールド・メダルを1932年に受賞した。この演説は以下に収められている。
 Andres R. Camasura ed., *Philippine Encyclopaedia of Eloquence* (Manila: The Philippine Encyclopaedia Company, 1936), pp. 409–414.
 Eduardo L. Martelino, *Someday Malaysia* (New York: Pageant Press, Inc., 1959).

fig.04

国立美術館 (1958–1984年)
 109, Jalan Ampang, Kuala Lumpur, Malaysia



Simon Soon

レーシアの成立そのものが1946年に分かれた時から既に隣接する二国間での不穏の要因となっているとし、イギリスの新植民主義を非難する。

よってこのような状況を鑑み、私は、マレーシアが、文化的反乱という悩ましい概念を理解する助けとなるような独自のレンズとなってくれるのではないかと提案したい。この国家という盟約の中で、歴史的な運命を明確にすることがいかに不恰好に見えようとも、結局のところボルネオからマレー半島を結びつける絆は、そもそも植民地支配に依拠しており、様々な度合いにおいてイギリスの統治下におかれていたのだ。マレーシア美術とマレーシア像の形成は、本当に一から始めるべきだったのだ——今を始めるためにも。だが、問題はいつも、どうやってこの始まりに到達するのかということなのだ。

—

この始まりは、先行する10年間のマラヤ化精神によって密接に形成されており、それについては一考の価値がある。二つの重要なエピソードが、私がこれから述べるマレーシア美術の概観に影響を及ぼしている。1957年にマラヤがイギリスからの独立を果した際に、パトリック・グ・カー・オンの《パテック・マラヤ》という絵画が、マニラで開催された第一回東南アジア美術会議・大会において第一席に輝いた。⁹³ 作品は、フィリピンが収蔵したので、翌年にその複製が制作された。この複製は、国立美術館が収蔵することを意図して制作されたものであった。同館は1958年にクアラルンプールに設立され、1952年に創設されたマラヤ・アート・カウンシルにより実現されたものであった。鎌倉に神奈川県近代美術館がそのわずか7年前の1951年に開館したことや、東京国立近代美術館がその翌年に開館したことなどを考えると、この国立美術館は、アジアにおいて早い時期に設立された近代美術に特化した数少ない公立の機関のひとつであったと言える。⁹⁴ 地域の美術会議・大会と、近代美術の公的機関の設立という私が紹介したこの二つのエピソードは、重要な特徴を持っており、今後もマレーシア美術を形成していく礎となるだろう。

ひとつ目の事例において、美術大会での地域の自己アイデンティティへの熱望は、連邦国家としてのマレーシアの成立時に見られた熱望にどこか似ている。マラヤ連邦に始まり、最終的には元は小さかった国々がより大きな政治体を形成するために集まってマレーシア連邦となった。それは、歴史的な絆よりも、矛盾を孕む近代の利便性の結合であった。フィリピン美術協会の代表であったプリタ・カラウ・レデスマは次のように述べている。

—

第一に、すべての人はみな兄弟であり、美術は普遍的であり、あらゆる障壁を超える。第二に、これは見た目ほど正反対ではないかもしれないが、国家のアイデンティティに対する信念だ。¹⁰

—

このことは、のちに今日も存在する地域の単位の形成へと繋がっている。すなわち東南アジアについて我々が考える時の道筋を彩り、形作るASEANというひとつの地理的、政治的、文化的な単位である。マレーシアは多くの点で、国家レベルで同様の特徴をASEANと共有している。そのうちのひとつは、共産主義の脅威に対する不安である。

第二の特徴は、国家が文化や美術の生成に対して支援する上で果してきた役割である。国の支援があまりにも充実しているため、国家の加護の下にないものを無理矢理にでも探せと言う方が難しいだろう。しかるが故に、我々が文化的反乱を国家というレンズを通して見ることができるかを問う時、我々は国家が文化政策や基盤を通して芸術的な生産物をいかに変容させるかについても問う必要があるだろうか。より重要なことだが、もし国家の支援がそのような決定的な性格を持つものなら、文化的反乱とは何だったのだろうか。どこが文化的反乱の起こった場所だったのだろうか。

その答えは、我々が何を望むかにかかっている。ひとつの回答は、国家自体が、文化的反乱の一形態であるかもしれない、というのだろう。それは先行する二つの運命に対して反乱を起こした。ひとつ目は、フィリピンによるマレー民族の統一を模索した呼びかけであり、これは早くからマレー民族統一を目指したホセ・リサールの思想に基づいたヴェンセスラオ・ピンゾングズの「マラヤ・インデント」や、エドゥアルド・L・マルテリノの「いつか、マレーシア」の中に具体的に表されている。¹¹ もうひとつは、スカルノの「インドネシア・ラヤ」、あるいは「大いなるインドネシア」という自明の運命に対する拒絶であり、それはおそらくタン・マラカが唱えたアスリア構想——インドネシア北部(フィリピン)から南はオーストラリア大陸まで含む広域的な地帯——に端を発していたかもしれない。¹² このようにマレーシアが一見、より古くて広域的な想像上の歴史的な絆を拒絶した

ために、結局、過去の偉大なるモニュメントはその歴史には存在せず、国家の支援したモダンアートは、自らを異なるものとして組織するために新しいものを構築しようとした。フランスの歴史家でナショナリズムの思想家エルネスト・ルナンの言葉、「一国の存在は、日々の国民投票なのだ」¹³を思い出す人もいるかもしれない。国民が、このマレーシアと呼ばれる奇妙な場所を形成しながら共に生きようとする願いが、その想像上の地平線を創り出すために新しいアートを必要とするように。

ここに、文化的反乱行為としてのマレーシア美術の統一性という考え方の矛盾がある。もし国家が現代美術の創造にそれほど密接に関与していたら、この総括的な物語の外に何かが存在する余地はあるのだろうか。例えば、「神秘的な現実に向けて」展を批評した詩人＝エッセイストのサレベン・ジョンドは次のように冷ややかに記している。

—

それは展覧会のつもりではなかった。それは「体験」であり、「神秘的な現実との直接対決」となるはずであった。だが、官僚の代表の前では、まだ正当化される必要があった。そして彼はもちろんいつもの演説をしなくてはならなかったのだ。¹⁴

—

他の物語を探するために、我々は制度の範囲外にある芸術的な方法を見ていく必要があるようだ。しかしながら、これにはある問題が生じる。なぜならば、アンカタン・ブルキス＝マレーシアやアナック・アラムのような初期の作家集団でさえ、何かしらのパトロンや後援を受けていたからだ。その意味では、前衛がいかに国家的文化政策や文化的ヴィジョンと重なり合っていたかが分かると言える。だとすると、主流なナラティヴから明らかに欠けている事物を明確にしていくことが、文化的抵抗というものをより生産的に捉える方法かもしれない。

—

この方向性において生産的なアプローチを提案するために、私のこれまでの研究に基づいて、時代の異なる3人のアーティストとその実践について考えてみたい。これによって、私はこれらのアーティストが国家的な文化機関によってその重要な成果を認められたことがない、と言いたいのではない。私が特筆したいのは次の3点である。

1…特定のメディアの発展に関する我々の理解力に挑戦するような閉塞した歴史がもつ可能性、2…語られていないポストコロニアルな都市の物語を発掘するような長期プロジェクトの発展、3…その普及について定義づけをする機関としての美術館に必ずしも依存しない芸術的なメディア。

60年代を見てみれば、おそらく最も見過ごされてきた成果のひとつに、パトリック・グ・カー・オンの男性ヌー

ドのバティック絵画がある。私は以前、次のような研究を行った。パトリック・グのバティックは、マレーシアという国がバティックというメディアをモダンアートに対する貢献として位置づけようとする言説に対する批評であった。窃視的な快楽を男性の肉体に向けることで、胸の豊かな現地女性という図式を歪めてもいる。そうすることで、1950年代と60年代のマラヤとマレーシアの美術で支配的な物語から閉め出されたホモソーシャルな親密さと欲望の周りに築かれた約束事を示唆しているのだ。¹⁵

二つ目は、ニルマラ・ダット・シャンムガリンガムの写真コラージュ、《ステートメントⅢ》である。これについても以前、私は次のように論じた。彼女による不法占拠者数の時系列の記録に見られる非常に心を乱すような手法は、ポストコロニアルな都市の発展と成長に関する倫理上の一貫した問題を描き出した。¹⁶ 不法占拠コミュニティについての1975年と1979年の二度にわたる彼女の社会的なルポルタージュにおいて、彼女の系統的で事実に基づく記述は、美学に関するコンセプチュアルな固執から政治的な考察——すなわち、マレーシアの経済成長から取り残された人々——へ注意するよう我々に仕向ける。美術制作にドキュメンタリー的手法を取り入れることで、彼女の仕事はモダニズムにおける発展の普遍主義的、また理想主義に基づく主張を脱構築する。

最後は、おそらくラットによる『マット・ソム』という過小評価されているコミックの中に見られるだろう。¹⁷ ラットは、福岡アジア文化賞の受賞者であり、彼のよりグラフィックな二つの小説『カンボン・ボーイ』と『タウン・ボーイ』の方が知られているかもしれない。しかし『マット・ソム』に関して私が魅力を感じるのは、田舎から出てきたばかりの若いジャーナリストがマレーシアの首都で活躍する話を通して1970年代のクアラルンプールが見事に描写されている点である。『マット・ソム』を評して、作家のアミル・ムハンマドは、「彼(主人公マット・ソム)の中で、村と都市の価値観が和解決しようとしている」¹⁷と述べている。ひとつの印象的な例は、絶望に打ち拉がれたマット・ソムが雨でずぶぬれになる場面だ。彼は、画家/詩人のラティフ・モヒディンの有名な1976年の詩「ソンサン」を朗唱することでなぐさめを求める。「ソンサン」とは簡単に訳すと「環境になじめない人」という意味である。マット・ソムのキャラクターは、全くだこにも属さない人物である。彼は異質な者の表象であり、常に変化する都市でライターとして自分の声をあげ、自分の居場所を探そうともがいている。

これらの例を挙げていると、ここでアナック・アラムの画家、ズルキフリー・ダハランの《クダイクダイ(店)》¹⁸という作品を思い出す。この絵画では、裸の人々が見慣れた街並をカーニバルのような趣で奔放に歩き回っている。この絵画のもつ滑稽さは、上記の3作品すべてに見られ

fig.05

ラット(ムハンマド・ソル・カド)
《Mat Som》, Kuala Lumpur: Berita
Publishing, 2004年(原稿1989年)

12

Tan Malaka, "XI. Federated Republic of Indonesia," *Massa Azrie* (1926) reprinted in Tan Malaka, *Aksi Massa* (Jakarta: Teplok Press, 2000).

上記を参照。『Thesis』(1946年)が出版された頃には、ASLIAのコンセプトは東南アジアからオーストラリアを含む新しい連合を示唆した。それはお互いに様子を見合える複数の大国が存在することが、世界の平和と安定をもたらすという仮説に基づいてであった。

—

13 Ernest Renan, "What is a Nation" ソルボンヌ大学での講義, 1982年。
▶ <http://www.nationalismproject.org/what/renan.htm> (アクセス 2014年7月)

—

14 Salleh Ben Joned, "Kencing dan Kesenian (Peeing and Art)," *Deewan Sustra*, July 15 (1975), p. 58.

—

15 この報告を執筆している際、クイア理論についての特別号「Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific」38号(2015年2月–3月に出版予定)に入稿した原稿が編集段階にあった。

—

16 これについては、2013年シドニー大学で行われたシンポジウム「Tilting the World: Histories of Modern and Contemporary Asian Art: A Symposium in Honour of John Clark」で「Along Other Historical Sightlines: Landscapes as Conditions of Being」と題した発表でも論じた。

—

17 Amir Muhammad, "Mat Som," *Writing by Amir*, September 17, 2008

▶ <http://amirmu.blogspot.com.au/2008/09/city-of-mud.html/> (アクセス 2015年1月)



fig.06
ズルキフリー・ダハラン《クダイ・クダイ》
1973年、アクリル・キャンバス、
158×266cm、国立美術館蔵

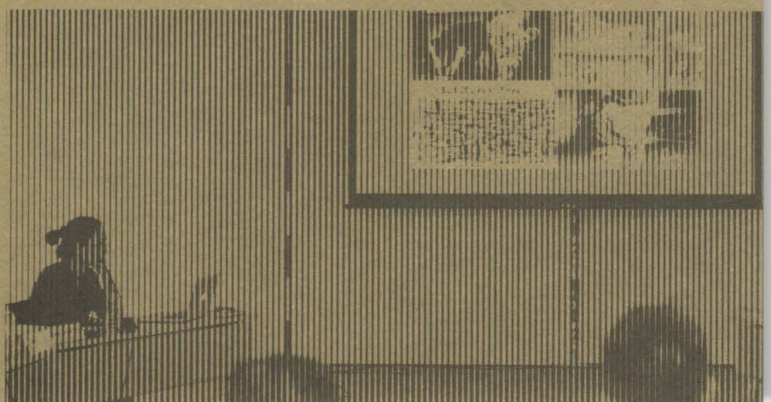
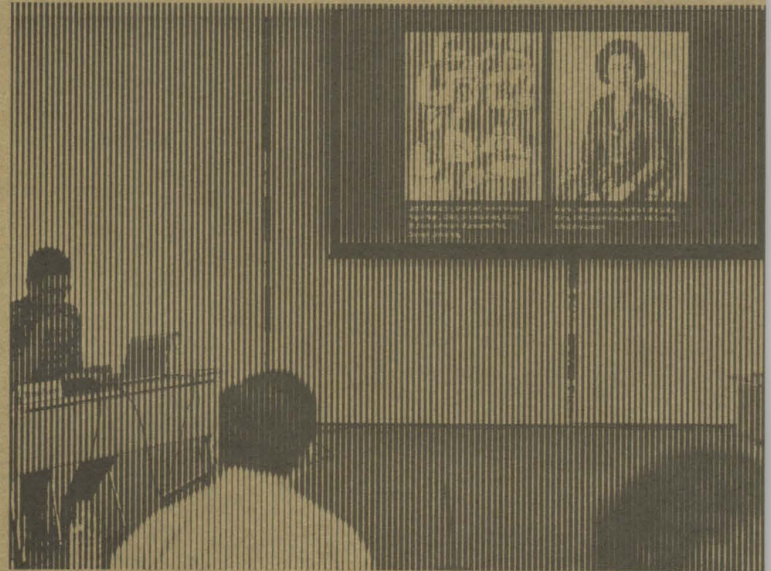
18
Wong Hoy Cheong, "Contradictions and Fallacies in Search of a Voice: Contemporary Art in Post-Colonial Culture," *First ASEAN Symposium on Aesthetics*, Delia Paul and Sarifah Fatimah Zubir, eds. (Kuala Lumpur: ASEAN Committee on Culture and Information, 1989), pp. 117–125.

るいくつかの性質を浮き彫りにする。ここで私が紹介してきた作品に共通するのは、共感への指向である。すなわち我々が同時代性と呼ぶ複雑な時間の構造の中で他者の時間と場所を認識するための、他者に向けられた芸術的实践である。もし彼らが、都市風景の中で価値観の問いを交渉することを目的とし、近代性の条件を発作的に取り込もうともが孤立した存在を表象しているのであれば、1980年代末までには、こうした事実を1990年代に続く現代美術の芸術的な方向性を定めるための一連の解決策として想像しようと意識的な努力がなされた。これは、第一回ASEAN美学シンポジウムで、当時アメリカ留学を終えて帰国したばかりの若きウォン・ホイチョンが、神話的過去を熱心に掘り下げようとするポストコロニアルなアートについて疑問を呈し始めることで幕を開けた。代わりに彼は、現代美術の進むべき道として、現在を批評的に問うことを目指した。

彼の言葉を少し長くなるがここに引用したい。

—
我々は日々の生活の構造に立ち向かうべきであり、過去の企みに囚われてはならない。実際は、我々には神話も、伝説も、タケノコも、ドラゴンも、不死鳥も、パティックのモチーフも、ワヤン・クリムも充分にある。カラオケ・ラウンジの無名の歌手や、チョウキットの裏通りにいる祈祷師や娼婦たち、マッド・ロックスやヘヴィメタ音楽、スゲイ・ウェイの不法占拠者たち、コンピュータのセールスマン、銀行の監査役、旅行代理店——彼らもまた我々の文化を形成しているのだから。¹⁸

—
このマニフェストを詳細に読み込む作業や、それが1990年代のマレーシア美術にどのような課題を与えたかについて論じることは、今日の考察の範囲を超えている。しかし、現在との比較や、国家という枠組み内では捉えきれない文化的抵抗への別の責務を考察することが可能になる。これについては、また別の機会に譲ることとしたい。



「突然目に見え始めた」 フィリピンにおける実験とペダゴジーとしての芸術

バトリック・D・フローレス

フィリピン大学デリマン校美術学部教授

[訳 平野真弓]

「偉大」なるフィリピン
マルコスとフィリピン文化センター

「この国は再び偉大な国家になり得る」。このようにしてフェルディナンド・マルコスは有権者を魅了し、1965年に初めて出馬した大統領選で勝利を収めた。フィリピンが東南アジア地域で最も「進歩」した国家であると自負していた時代のことだ。⁰¹ 「偉大さへのマニフェスト」と題する大統領就任演説で、マルコスは「国家的偉大さ」について「アジア・アフリカ地域で最初の近代共和国」体制を敷いた先人たちの愛国心に基づくものであると述べた。⁰² 彼は第三世界構想に熱心に取り組んでいたため、この「偉大さ」には、フィリピンがこれからグローバル・サウスに与えるだろう影響も意味していた。1976年マルコスは77カ国グループの閣僚会議をマニラで開催した。これは、国際連合において途上国のために1964年に組織された連合だが、この会議でマルコスは「マニラと国際新社会」と題する演説を閣僚に向けて行い、バンドン会議（1955年）、アルジェ憲章（1967年）やリマ宣言（1972年、1975年）などを引き合いに出しながら、77カ国グループを第三世界経済システムへと変容させていくことを提唱した。⁰³

本稿では、「文化的抵抗」をある種の革命と第三世界のグローバリティが同様に主張された複雑な文脈において考察する。そのための手がかりとしてまず進歩、アイデンティティ、民主主義をめぐる言説を振り返ってみよう。

進歩は広範囲に構想されているが、マルコス政府が60-70年代に打ち出した経済政策のもと、社会発展の環境として巨額の予算を費やして進められた「人格が持つ潜在能力を発揮させる」ための文化的インフラの整備に関

係している。⁰⁴ イメルダ・マルコス大統領夫人は、危機という観点からアイデンティティを形成しようとした。大統領夫人はこう述べる。「征服者を当惑させるために、フィリピン人は何世紀にもわたって仮面を被り続けてきた。その必要がなくなり、いざ仮面を取ろうとした時、それがすでに顔の一部になってしまっていたことに気づいたのだ」。⁰⁵ こうしたアイデンティティは植民地化もしくは西洋化に対する批判であるが、こうした民族の概念はジェームズ・クリフォードが「民族誌的シュルレアリズム」と呼んだ異国趣味的な表象の多様性に満ちたスペクタクルを示唆するのかもしれない。1974年にフォーク・アーツ劇場が開館した際、フィリピンの歴史と社会的進歩を石器時代から新社会までの全範囲にわたって紹介する2時間半のパレードが開催された。⁰⁶ フェルディナンド・マルコスは、戒厳令を発布する前年の1971年に出版した自身の著書で、フィリピン人は「急速で激しく破壊的な変化」を特徴とする「革命の時代」に生きていると述べている。⁰⁶ 彼にとって民主主義は時の革命であり、一方で寡頭政、他方で共産主義の否定を意味した。またそれは、マルコス夫妻の家父長的権威のもとに、人々の共同体が形成されることをも意味したのである。

進歩、アイデンティティ、民主主義をめぐるこうした言説は、マルコス政府によって建設された文化の殿堂であり、イメルダの発案物でもある、フィリピン文化センターに凝縮されている。⁰⁷ 上述の状況下、美術作家でありキュレーターでもあったレイムンド・アルバノは、芸術の世界が「突然目に見え始めた」と述べている。⁰⁷ 芸術もマルコス政権によって慌ただしく作り上げられた世界の一部であった。

まず、政府はマニラ湾沿いの77ヘクタールの前浜に、文化複合施設を整備した。この前代未聞の公共事業

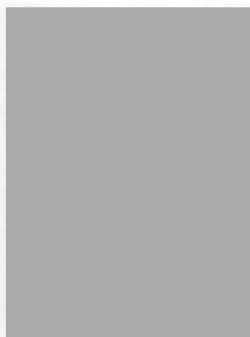


fig.01
フォーク・アーツ劇場の開館を記念して行われた、石器時代から新社会までのフィリピン人の歴史を現したパレード「人種の歴史 (Kasaysayan ng Lahi)」, 1974年。

fig.02
フィリピン文化センターの建設を視察するイメルダ・マルコス, 1969年。

01
Patricio Abinales and Donna Amoroso, *State and Society in the Philippines* (Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 2005), p. 193.

と建造物は、国際主義のひとつの表れであり、近代化の過程の一部であった。1976年に開催された国際通貨基金の会議で、イメルダが世界銀行の代表に向けて行った演説は、彼女の構想を明確化し、その合成された全体像を存分に表現したものであった。

私たちの国家は、歴史上最も素晴らしい時を迎えている。しかし、伝統的な秩序から進歩的な人道主義社会への移行に向けて、様々な困難に立ち向かわなければならない、幾分厄介な段階でもある。この、海の上の埋立地にそびえ立つ新設の複合施設は、私たちの都市を荒廃させているスラム街と劇的な対照をなしている。聖堂と掘り立て小屋の対比は、貧困に陥った過去に対して輝かしい未来を象徴するものである。⁰⁸

さらに国際主義への移行と歩調を合わせ、博覧会やビエンナーレなどの国際展へのフィリピンの参加、外国人芸術家のフィリピンへの招聘や、海外からの巡回展が開催された。

こうした早急な状況の変化は、民族的で同時に国際的な文化センターの活気ある様子から、最も的確に想像することができる。このような感性は『ウグナヤン(つながり)』と題する作品に集約されている。この作品は前衛的な芸術表現の中に地域固有のものを取込んだ音楽学の一つによって、民族的なものを更新した。『ウグナヤン』は、バリに学んだピアニスト、ホセ・マセダの作曲によるもので、「ミュージック・コンクレート(大気、波、雲、電子技術)、労働の分かち合いとテクノロジーの形としての多数の人々の協力」を音源としている。⁰⁹ それは「民族音楽学、作曲と一過性(つらみ、過去と現在)」の合成を意図していた。ラモン・サントスによると、『ウグナヤン』は、演奏時間51分の20種類の記録音(その殆どが民族楽器の音)の層で構成されている。各音層がマニラ首都圏にある37のラジオ局から個別に放送されるように計画された。1974年元旦の午後6時から7時の間に同時に放送され、ラジオから他の音は一切聞こえてこない。¹⁰

『ウグナヤン』はサントスによると民族音楽学と音楽制作という、二つの分野を統合させたことから、フィリピン現代音楽において重要な作品となった。『ウグナヤン』で使われている記録音は、アジアやフィリピンに先史時代から伝えられた、土着かつ民族の伝統的な楽器や声音を音源としている。その一方で、多くの人々による集団の努力が不可欠であった。つまり、大勢の人々がそれぞれ持ち寄ったトランジスタラジオを通して鑑賞=聴取者、そして音を制作するプロデューサーとしての役割を同時に担って作品が成立するのだ。

文化センターに様々な芸術表現が招集されたのは、イメルダの「7つの芸術」計略に沿ったものだった。この学際的な傾向は、幅広い素材を寄せ集めた実験的な芸術表現などに見受けられるが、これらは色々な意味で外国のものの翻訳でもあった。この例として、近現代視覚芸術におけるキュレータージュと「古典」の翻訳と演出が挙げられる。

実験芸術が文化センターで歓迎されたのは、美術作家でありキュレーターでもあったロベルト・チャベットとレイムンド・アルバノの学芸と美術の実践によるものだった。アルバノの説明では「教育センター型的美術館を選ぶ…[中略]…必要があったが、何としても現代美術の課題、特にこうした問題に対する若手作家の取組みを無効にはならなかった。こうしていわゆる『発展美術』が始まったのだ」。アルバノは「発展」という言葉を使って、当時の政府が「道路整備、人口統制、治安部隊の組織」を実行するときのような「素早い展開」を意味したのだ。アルバノは美術館の学芸指針として「世論を刺激すると同時に作家が自分たちの作品をとおして問題提起や探求すること」と詳述している。¹⁰ | fig. 04

ここで鍵となった人物は、チャベットの後任として1972年から1985年まで、フィリピン文化センターのディレクターを勤めたアルバノである。チャベットとはいえば、文化センターを去った後も「ショップ6」(1976年)のような展覧会の企画を継続し、後にフィリピン大学で教鞭を執り特定の学生たちの間で多大な影響力を持つようになる。また、チャベットは、彼が言うところの「現代性」のある実践に取り組んでいる作家に授与されるサーティーン・アーティスト賞を制定した。アルバノの美術と学芸の取組みは、ポストコロニアルな視点を介して見出された地域固有の表現が持つある種の真正性を核としたが、それは奇妙な国家主義的なレトリックを通してであった。こうした彼の姿勢は、フィリピンが抱えるアイデンティティの問題を、地域に培われた文明と、世界に通じる語彙としての近代美術の中間に位置づけるようとするマルコス政府の取組みと合致していた。こうして大雑把に引かれた境界線は「インスタレーション」という言葉を使って巧みに巧妙に処理された。アルバノによると「素材と民族文様の間の親密性を考察すれば、西洋からやってきた絵画のような異質な平面的物体とは異なり、インスタレーションは地域に自然に存在している」。¹¹ しかし、ここでもまた「インスタレーション」は、フィリピン固有のものではない。それは「大陸にも見られるが、フィリピンの作品は、規模が小さかったり、うまく調節されていなかったり、ユーモアがあったり、愛らしい欠点を持っていて、フィリピンの作品であることが容易に分かる」。¹² 彼が論じるインスタレーションの歴史では、1968年に制作された彫刻作品を例に挙げて「吊り下げられたもの」という独自の考えを提唱している。こ

fig. 03
「ウグナヤン」の第一回集会でタウン
プラザに集まりトランジスタラジオを
囲む群衆、1974年。

fig. 04
レイムンド・アルバノ《足跡を作るた
め砂の上を歩く》1975年

02
Ferdinand Marcos' inauguration
speech "Mandate for Greatness" in
Ileana Maramag, ed., *The Second
Marcos Inaugural* (Tokyo: Toppan
Print, 1970), p. 140.

03
Ferdinand Marcos, *Manila and the
Global New Society* (Manila: Govern-
ment Printing Office, 1977).

04
Bureau of National and Foreign
Information, *The Philippine Econo-
my in the Mid-Seventies: Development
for the New Society* (Manila: The
Philippines Bureau of National and
Foreign Information, 1974), p. 136

05
Imelda Romualdez Marcos, "A
Monument to the Filipino Spirit,"
*The Ideas of Imelda Romualdez
Marcos*, Vol. 1, Ileana Maramag, ed.
(Manila: National Media Production
Center, 1978), p. 113.

06
Ferdinand Marcos, *Today's Revolu-
tion: Democracy*, Publisher unknown,
1971, p. 1.

07
Raymundo Albano, "Develop-
mental Art of the Philippines,"
Philippine Art Supplement, Vol. 2
No. 4 (Manila: Cultural Center of the
Philippines, 1981), p. 16.

- 08
Imelda Romualdez Marcos, "Between Two Worlds," *The Ideas of Imelda Romualdez Marcos*, Vol. 2, Ileana Maramag, ed. (Manila: National Media Production Center, 1978), p. 58.
-
- 09
Ramon Santos, "Society and Power as Music Composition," unpublished essay.
-
- 10
Albano, 前掲 [07], 16頁。
-
- 11
Raymundo Albano, "Installations: A Case for Hangings," *Philippine Art Supplement*, Vol. 2 No.1 (1981), p. 3.
-
- 12
Albano, 前掲 [07], 16頁。
-
- 13
同上。
-
- 14
Alice Guillermo, *Protest / Revolutionary Art in the Philippines 1970 - 1990* (Manila: University of the Philippines, 2001), p. 244.

fig.05
フィリピン文化センターの開館時のデモに参加するデイヴィッド・コレテス・メダッラ, 1969年。

fig.06
アンティオパ・デロタボ《ファンの中に刺さる短剣》1978年、水彩

ここで具体的に言及しているのは、ダニロ・ダレナの天井から吊り下げられた作品《ラザロの浮上》と《アリス》と題したアルバノ自身の作品だ。彼の描写によると《アリス》は、「彩色された金属が吊り下げられ、いくつかは床に設置され、展示室の中を彩色された3匹の亀が歩き回っている」¹³。1980年に開催された「地方の芸術:バギオ/ロス・バニョス」と題した企画では、ジュニーとサンティアゴ・ボセの作品が発表された。ジュニーは土着の素材を使って1970年に最初のインスタレーション作品《バラグ(格子)》を制作した。ヘネラ・パンゾン、ジュディ・フレヤ・シバヤンとラニ・マエストロの3人の女性アーティストは、指示を伴う特徴的な作品を発表した。そしていよいよ、1989年に開催された第三回ハバナ・ビエンナーレへのロベルト・フェレオの参加によって、「伝統と現代性」の言説から第三世界が再度明確に打ち出された。

ローカルとグローバルに関する議論と同時に近代戯曲の翻訳も展開した。これは、外国のものが翻訳可能であること、また地域言語が他言語と同等の能力を持っていることの証拠となった。文化センターに入居していた劇団のディレクター、ロランド・ティニオの手によって、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』やヨハン・アウグスト・ストリンドベリの『令嬢ジュリー』やオペラ作品『ラ・ボエーム』や『椿姫』などの近代戯曲が翻訳され上演された。

そして最後に、文化センターをめぐる三つ目の抵抗として、制度そのものに対する抵抗が挙げられる。これは1969年の文化センターの開館時にロビーに横断幕を掲げて行われた、デイヴィッド・コレテス・メダッラの即興パフォーマンスが知られている。^{fig.05} 本作品はそれまでも国内の様々な場所で上演されていた。メダッラは後にイギリスに渡り、キネティック彫刻作品で知られるようになり、1969年のハラルド・ゼーマンの企画展「態度が形になるとき」に出演している。ジュン・テラ、ヴィルヘルム・カラグイヤン、アラン・リヴェラ、レイムンド・アルバノやホセ・テンセルイズの初期のパフォーマンスについては、さらなる研究が期待される。

こうした任務遂行を掲げる論争の先例として、同様の信念のもとに発表された宣言文が想起される。特筆すべきは1976年の「カイサハン宣言」だ。これは、後の社会主義リアリズム運動 (social realist movement) の中心人物たちと、批評家アリス・ギジェルモが執筆したと推定される宣言文だ。この極めて重要な文章には次のような一文が含まれている。「そこで私たちはフィリピン人の生活を描写するだけでなく、状況を改善するための美術の発展に取り組む。散在している現象と私たちが生きる今という時代の経験の裏に隠された本質やパターンを人々に提示するための美術の発展に取り組む。人々の関心が一致していることを提示し、人々を結束させるための美術の発展に取り組む」¹⁴。カイサハンに先行する同様の運動に、1969年に発

足し1971年から1972年にかけてイベントを開催した「芸術家と建築家連合」がある。社会主義リアリズムが掲げるイデオロギーの根本には、延安文芸座談会での講話で毛沢東が提唱した社会主義思想とフィリピン国内で繰り広げられていた武装革命があった。その後も80年代を通して若手作家たちが社会主義リアリズムに染まっていった。90年代に活動した壁画集団サンガワの結成に助力したサリンプサ(1985年)はその一例である。^{fig.06}

他分野におけるベダゴジーと実験

フィリピン文化センターは、国の公式文化事業を中央集権化した巨大組織であったが、その一方で、個別の指針を打ち出す平行勢力も存在した。アカデミー、国家や制度といった慣習を越えて、芸術に関する技術や新しい考え方を広く民主化しようとするこうした取組みは、主にベダゴジーと実験に実践論理を見出したのだ。その事例として「人々の劇場」を掲げて1967年に設立された「フィリピン教育演劇協会(PETA)」が挙げられる。PETAが掲げる主張の中核として訓練プログラムが実施されたが、その企画は主に、後に東南アジア舞台芸術中央研究所となったフィリピン舞台芸術中央研究所のもと行われた。PETAの処女作は、マニラに残るスペイン植民地時代の居留地跡であるイントラムロスの中にある、プロセニウム・アーチと日本の花道やアリーナ様式を混合させた劇場で上演された。PETAの歴史において転換期となったのが、「発展途上国において進展中の演劇」というテーマのもとに1971年にマニラで開催された「第一回第三世界演劇祭」と国際会議である。海外からマニラを訪れた数多くの実践者の中で、韓国のユードクヒョンとドイツのフリッツ・ベネヴィッツが残した影響は後々まで続いた。ユーはPETAのために韓国民話を翻訳した作品『アラマン(小さなえび)』の合奏曲を指揮した。^{fig.07} 本作品は中国の伝統的な身体の動きやフィリピンの音楽と影絵、また多様な音調と音高によって即興的に創出される音声パターンを使って翻訳された。一方、ドイツワイマール国立劇場のベネヴィッツは、ベルトルト・ブレヒトの作品を紹介し、また戯曲に史実を用いるブレヒト的アプローチと演劇表現を紹介した。例えば、『コーカサスの白墨の輪』のフィリピン語翻訳版では、スペイン軍によってスルー島とバシラン島が攻撃された1840年のミンダナオ島に物語の舞台が設定されている。また、彼の監督のもと1980年にブレヒトの『ガリレイの生涯』、1984年に『マクベス』が上演された。PETAでは人々のための劇場というベダゴジーによって広範囲にわたるプログラムが開催された。その一環として、1973年に統合芸術ワークショップが考案され、これはその後、1978年に基礎統合舞台芸術ワークショップと呼ばれるようになる。^{15 | fig.08}