

演劇運動に関連していたのが、短編映画による「ニューシネマの誕生」だった。映画監督であり歴史家であるニック・デオカンボは、1962年のオーバーハウゼン・マニフェストで、ニューシネマの誕生についての持論を展開し、「オールド・シネマは死を迎えた。私たちは新しい時代の到来を確信している」と述べ、1964年の「第一回フィリピン短編映画祭」以降の主要な歴史的出来事に触れている。彼の話の中で極めて重要とされたのは1974年の映画労働者福祉財団 (Mowelfund) の設立と、1976年のフィリピン大学フィルムセンターの創設である。両者ともにワークショップを開催し、自主映画を映画業界から明確に区別するために、短編映画の活用と教育に力を入れた取り組みが行われた。1983年のデオカンボの作品『オリヴァー』とレイモンド・レッドの作品『マグバカイランマン(永遠に)』は、社会的不平等と歴史的記憶について深く論じた作品で、どちらもこの映画運動の衝撃を象徴している。¹⁵ | fig.09

第三世界映画系列の先駆的な作品としてももちろん忘れてならないのは、キドラット・タヒミックの『悪夢の香り』である。^{fig.10} 本作品は、1977年にベルリンで上映され、その後フランス・フォード・コッポラによって配給された。またこの運動の中から出て来たのが、Mowelfund のワークショップに参加した、東南アジアのヴィデオアートの先駆者、タッド・エルミターニョだ。彼が『バナグニップ・ナン・ペラ(お金の夢)』と題するアニメーション作品を制作したのは1989年のことだ。エルミターニョは、80年代のパンクやロックの音楽シーンで、インターメディアアートの実践に磨きをかけたリリオ・サルバドルやジョクノ・バシランとともに、分野横断的に活動を展開するクロスオーバー・アーティストの代表である。

文化の中心であるマニラ首都圏以外の地域においても文化的活動は活発に展開していた。注目に値するのは、フィリピン中部島嶼部ヴィサヤ地方のパコロドに1986年に結成されたアーティスト集団「アジアのブラックアーティストたち」だ。その後1990年に彼らの手によって「ヴィサヤ諸島視覚芸術展覧会と協議会」が創設された。またフィリピン北部の街バギオでは、1988年に「バギオ・アーツ・ギルド」が設立され、このアーティスト・イニシアチヴによって1989年に「バギオ・アーツ・フェスティバル」が始められた。^{fig.11} 1987年には、東南アジアで最長の歴史を持つ女性芸術家のための団体のひとつ「カバノバイハン・サ・シニング・アート・パゴン・シボル・ナ・カマラヤン(KASIBULAN)」が組織された。このようなアーティスト・イニシアチヴの歴史は、1960年以降の近代芸術制度の歴史との関係から考察されるべきである。

本稿は、このセミナーによって設定された「抵抗」という枠組みから、様々な運動を関連づけ、フィリピンの芸術の歴史をつなげようとするものだ。フィリピンの状況は甚だしく複雑であり、その分節が複数の軌道を描き出してきたこと

は明白だ。したがって、この複雑な関係を完全に歪曲させない限り、コンセプチュアリズムやコンセプチュアル・アートに過剰な精力を費やしたところで、様々な取り組みから成るこの頑健な生態系は見出せない。私たちが東南アジアのモダニティとその後世に対する共感を広げなければ、多様な表現を包括する力を持った未来は開かれないだろう。

15

詳細は以下を参照。

Laura Samson et al., *A Continuing Narrative on Philippine Theater: The Story of PETA (Philippine Educational Theater Association)* (Manila: Philippine Educational Theater Association, 2008).

—

16

詳細は以下を参照。

Nick Deocampo, *Short Film: Emergence of a New Philippine Cinema* (Manila: Communication Foundation for Asia, 1985).

fig.08

フィリピン演劇教育協会、シアター・ワークショップ「マニュアル・シリーズ: BITAW (Basic Integrated Theater Arts Workshop)」, 1989年

—

fig.10

キドラット・タヒミック『悪夢の香り』
1977年

fig.07

ユードクヒョン《アラマン(小さなえび)》
1971年、フィリピン演劇教育協会での公演。

fig.09

ニック・デオカンボ『オリヴァー』
1983年

fig.11

サンティアゴ・ボセ、バギオ・アーツ・フェスティバル、実施年不詳

古い映画の再編による歴史の再解釈

グエン・チン・ティ

ビデオ・アーティスト

〔訳〕松浦直美

このフォーラムのトピックに関連して、私の研究における二つの主要分野について発表します。

ニャンヴァン・ザイファム

ベトナムでは、1950年代後半に「ニャンヴァン・ザイファム（人文・佳品）」という文芸運動が起った。これは、ほとんど共産党に抑えこまれ、主催者の中には何年も投獄された者もいれば、30–40年間にわたって出版する権利を奪われた者もいた。こうしてベトナムの詩と芸術に革命をもたらそうと誓った前衛芸術家の世代が失われることとなった。私は2007年から、この運動の関係者のうち存命の詩人たちについて、そして過去50年にわたるベトナム芸術に受け継がれたその反骨精神について研究し、記録をしている。

この知的反体制運動は、中国の百花斉放百家争鳴よりも前に始まっており、東南アジアで最初の運動であるといえる。また、今日までに北ベトナムで起こった知的反体制運動でこれほど大規模なものはほかにない。

その後（1960年代から1980年代まで）は弾圧を受けたにも関わらず、チャン・ザン、レー・ダット、ダン・ディン・フン、ブイ・スアン・ファイらをはじめとする多くの禁じられた芸術家たちが、密かに活動を続けていた。彼らのすぐれた近代的な革新性は、近年ようやく明らかになりつつある。

背景

1956年は、北ベトナムの新生社会主義国家にとって激動の年のひとつであった。地方の混乱はもとより、土

地改革が終わるとすぐに資本主義者の再教育運動が始まり、街の人々を恐怖に陥れた。国中が非常に混乱していたが、その情勢をあおったのは、北ベトナムで広まった唯一の知的反体制運動を成立させた一連の展開であった。この時期は、一般的に「ニャンヴァン・ザイファム期」と呼ばれた。その名は、二つの定期刊行物に由来している。新聞『ニャンヴァン』も雑誌『ザイファム』も短命ではあったが、その誌面には詩人や知識人が共産党と政府に対する懸念や批判を表明していた。

出版に参加した芸術家や知識人には、詩人のチャン・ザン、ホアン・カム、^{fig.01}レー・ダット、グエン・フウ・ダン、フン・クアン、作曲家でベトナム国歌の作詞作曲を手掛けたヴァン・カオ、音楽家のトゥ・ファク、画家のブイ・スアン・ファイ、弁護士のグエン・マイン・トゥオン、ダン・バン・グー博士、そして哲学者のチャン・デュク・タオが含まれる。『ザイファム』第1号は1956年3月に出版され、同年12月までに『ザイファム』は2号（春号と秋号）、『ニャンヴァン』は5号までが出版された。しかし、知識人たちが表現の自由を求め、政府の政策について議論したこの束の間の開放は（中国の百花斉放百家争鳴運動との類似点がいくつかあるのだが）、2年後に中国の影響下にあった共産党が弾圧したことで終焉を迎えた。1958年、共産党は「イデオロギーと文化の第一線にいる妨害者たち」を一掃する運動を立ち上げ、ハノイで500人近くの作家や芸術家のための再教育課程を用意した。

1960年代半ばにベトナム戦争が激化すると、ハノイの共産政権は打倒「アメリカ帝国主義」と北ベトナムでの共産主義構築に、芸術家や作家たちを専念させることに躍起になった。1963年から1967年までの間の、いわゆる

fig.01
グエン・チン・ティ（左）と
ホアン・カム（右）、2008年
写真 © ジェイミー・マックストン・
グラハム

fig.02
ブイ・スアン・ファイ（左）と
チャン・ザン（右）
協力 | アジア・アート・アーカイヴ
（AAA）、香港

反党改革論者に対する政治的うねりは、北ベトナム社会全体の不安を増大させただけであった。

政府の弾圧を受け、ニャンヴァン・ザイファムに参加した者たちは数十年にわたって職を奪われ経済的に窮乏することとなる。主だったリーダーとみなされた数名は、長期にわたって投獄されてもいた。

ベトナム戦争が終結した1975年からドイモイ政策として知られる経済改革が国内で始まる1986年までの間、ベトナムは実質的に鎖国状態であり、それ以前の30年間は度重なる内戦を経験している。そのため、「ベトナムの芸術的感性は、ほぼ西洋のポスト印象主義の様式がしっかりと確立され、わずかにモダニズムの要素が見られるあたりで『停止して』しまっていた」⁰¹。

ドイモイ政策以前の1980年代後半までは、アーティストは文化省の定めたガイドラインに従って、民族主義的で社会主義的な芸術を制作・発表するよう求められていた。抽象やヌードは1991年まで禁止され、アーティストは反愛国的でないか監視されていた。1925年に設立されたインドシナ美術学校で学んだ者たちは、ドイモイ政策開始後に外国の美術関係者の目にとまることとなる。アジア・アート・アーカイヴによると、ベトナム戦争終結後に国外で開催された初のベトナム現代美術展は、1991年、香港のプラム・ブロッサム・ギャラリーでの展覧会であった。このとき、ニャンヴァン・ザイファム運動に関わったブイ・スアン・ファイ(1922-1988)とグエン・トゥ・ギエム(1922-)が、植民地時代を代表する2人として紹介されている。芸術規制に従うのを拒むことで権力に抗った彼らは、近代絵画の父として名を残している。

ベトナム戦争は歴史学者や政治学者の間で非常に多くの関心を集めてきたが、戦争世代のアーティストは、ドイモイ政策後に成人した若い世代のアーティストほど国外の美術館やギャラリーから注目されず、ベトナム国外ではそれほど展覧会は行われなかった。そのようなアーティストには、1940年代生まれで、戦争で戦った経験も、国が主催する美術展での活動歴もないグエン・チュン(1940-)やヴー・ザン・タン(1946-2009)らも含まれる。⁰² どちらも当時の主流からははずれていたが、アーティストとして活動していた。

1986年は、ベトナム美術にとって、まさに一大転機でありベトナム現代美術の幕開けと言える。1986年にベトナム共産党が市場型の発展戦略を導入し、地域的・世界的ネットワークへの参加に取り組み始めて以降おとずれた、急速な経済的・社会的変化の渦中であって、今日では、文化、伝統、モダニティ、知的自由、国家同一性など、まさに1950年代に知識人たちの論考の中心となった問題が、再び公共の場で熱心に議論・考察されるようになっていく。

発見された映像(ファウンド・フッテージ)

ベトナム映画においても、1950年代後半には、国家としての映画活動を管理する組織構造の素地ができ、それがその後半世紀にわたってほぼそのまま残っていた。1956年から1959年の間に、国営の映画関連施設がハノイに設立された。ベトナム・フィルム・スタジオ⁰³、映画配給会社、映画局、映画新聞、ハノイ・シネマ・カレッジなどである。

第一次インドシナ戦争が終わり、ベトナムが南北に分断されると、ベトナム映画産業も二つになった。ハノイの映画産業はベトナム戦争を記録したプロパガンダ映画に専念し、サイゴンの映画産業が製作するのは殆ど戦争をテーマとする映画かコメディ映画であった。1975年にサイゴンが陥落すると、もと南ベトナムの映画スタジオも社会主義リアリズム映画の製作へと転向し、革命における英雄的功績、戦争がもたらした人間の苦悩、戦後の復興に伴う社会問題を取り上げた。

ベトナムのドキュメンタリー映画の傑作に、チャン・ヴァン・トゥイの『思いやりの話』(1987年)⁰⁴があるが、これは戦後の助成金時代の映画の終焉と、現代の始まりの象徴である。チャンは、当時のすべての映画監督と同様に、国家が管理する映画制度の枠内で制作活動をしてきたが、身の危険をも顧みず真実を深く追求する映画を作ろうとした。当初、ベトナムでは上映禁止になっていたが、『思いやりの話』は愛国主義的スローガンの背後にある現実を追求し、ベトナム人の生活の過酷な場面を表わにするもので、共産党の指導者、グエン・ヴァン・リンが政権についた後によく解禁となった。

私は古い映画を含め、ファウンド・フッテージを収集し、再編している。ここで、いくつかの例を紹介したい。《前線の唄》(2011年)⁰⁵は、私が現在手掛けている〈ベトナム・クラシック再編集シリーズ〉の第一弾である。もとの映画は1973年に、ベトナム・フィーチャー・フィルム・スタジオが愛国心を喚起するために製作したプロパガンダ映画である。《ベトナム・ザ・ムービー》⁰⁶は「ベトナム」という言葉が国際的に(戦争、象徴、イデオロギー、概念として)どのように捉えられているかを調査するものであり、とりわけベトナム戦争の文脈、またインドシナ戦争が後に残したものであるという文脈に注目している。大衆メディアが戦争、国、民族に関する私たちの集合的な想像力、記憶、理解をどのように形成するかを検証する。

企業のビデオ資料、現代の報道写真、ホームムービーを含む発見された映像(ファウンド・フッテージ)を再利用しようと考えたのは、様々な種類の映画やメディアの美学と言語を保存し、分解し、覆すためであり、歴史を再び語り、再考し、再解釈し、再び歴史と向き合うためである。

01

Tran Thi Huynh Nga, "Contemporary Vietnamese art during Doi Moi," *Vietnam Art Books*, November 19, 2002.

▶ <http://www.vietnamartbooks.com/articles/article.html?id=232> (アクセス2015年2月)

02

ベトナム・フィルム・スタジオは、後にフィーチャー・フィルム・スタジオ、ドキュメンタリー・サイエンス・フィルム・スタジオ、アニメーション・スタジオに分かれることとなる。

fig.03

チャン・ヴァン・トゥイ『思いやりの話』1987年、フィルム、カラー、43分

fig.04

グエン・チン・ティ『前線の唄』2011年、シングルチャンネル・ビデオ、モノクロ、サウンド、5分14秒(チャン・ダック監督の『Song to the Front』[1973年]に基づく)

fig.05

グエン・チン・ティ『ベトナム・ザ・ムービー』、2015年完成予定、約60分。

セミナーを終えて

—

90年代以降のアジア美術の世界的な隆盛を準備した60年代から80年代のアヴァンギャルドの歴史を、トランスナショナルな文化の経路を探りながら比較研究していくことの意義は、本セミナーを通して各国の研究者と共有できたのではないだろうか。セミナーに対する建設的な配慮とともに、惜しみなく刺激的な知見を開示してくださった参加者全員にこの場を借りて御礼を申し上げたい。

言うまでもなく、アジア激動の時代といつてよい当該期間に、それぞれの国や地域が経験した複雑な歴史は、安易な比較を許さない個別性を有している。それでもなお、冷戦下に近代化を推し進めたアジア諸国ならではの、政治的、社会的、文化的な共通点も少なくないことが確認できた。70年代特有の時代性を刻印された「文化的抵抗」や「第三世界の連帯」というコンセプトを、それらの観念を再審する意味も含めてセミナーの主題に掲げたことが功を奏したのかどうかは不明だが、それぞれの報告が「近代」や芸術のモダニズムを批判的に問い直す実践に焦点を当てていたという点で、議論の内容は拡散し多岐に及んだものの、進むべき方向性を見失うことはなかった。

なによりも、今後の比較研究の芽となりうるような具体的なトピックに数多く出会えたことは収穫であった。様々な分野の才能が集う場としての「劇場」と、プレヒトやベケットの受容、さらに教育演劇と民主化運動の関連などは、共時的な広がりを持つ現象であったようだ。また創造主体のアイデンティティと密接に関わるディアスポラやジェンダーという問題系もトランスナショナルな視界を開く可能性を持つ。あるいはタブローに偏向した芸術観を相対化するような版画やイラストや写真を含むグラフィックな仕事への志向性と「民衆のための芸術」という命題との関連。そしてコンセプチュアル・アートやビデオ・アートなどの実験的な芸術動向と左翼思想や東洋思想との接点など。

次なる目標は、これらのトピックを掘り下げていくための徹底した調査である。できるだけ多数の事例の収集に努め、個別の表現の形式分析と社会史的、思想史的考察を積み重ねること、国境を越えた文化創造のダイナミズムを説得的に描き出したい。同時に、その作業は従来の美術史が対象化できなかった視覚文化全般にまで及ぶことで、自ずとアジアにおける「美術(ファイン・アート)」という概念を再考する機会ともなるはずだ。

本セミナーが、冷戦期のアジア美術の国際的な共同研究へのスプリング・ボードとなることを期待したい。

鈴木勝雄

—
東京国立近代美術館主任研究員

The Japan Foundation Asia Center

Art
Studies

01

国際セミナー 2014
Cultural Rebellion in Asia 1960-1989
報告書

編集
古市保子

編集進行
佐野明子

翻訳
和文英訳
アンドリュー・マークル
佐野明子
英文和訳
原田真千子
平野真弓
堀内奈穂子
河野晴子
松浦直美
難波祐子

翻訳協力
新井里美
遠藤雄
下山雅也

記録写真
相川健一

アートディレクション・デザイン
森大志郎

印刷
早良印刷株式会社

発行
国際交流基金アジアセンター

〒160-0004
東京都新宿区四谷4-4-1
tel: 03.5369.6025
fax: 03.5369.6036
<http://www.jpf.go.jp/www.jfac.jp>

発行日
2015年3月20日

©2015
国際交流基金アジアセンター
著者
(禁無断転載)
tel:
fax: jp



