

# 博士學位論文

内容の要旨及び審査結果の要旨

第 15 号

2020年3月

京都精華大学

## はしがき

本編は、学位規則（昭和28年4月1日文部省令第9号）第8条による公表を目的として、平成30年度本学において博士(芸術)の学位を授与した者の論文内容の要旨及び論文審査結果の要旨を収録したものである。

# 目次

報告番号	学位の種類	氏名	学位論文題目	ページ
甲 第 32 号	博士 (芸術)	Setyawan Albert Yonathan	From Matter to Spirit: Analyses of Materiality, Spirituality and Pitality in Hendrawan Riyanto's Artistic Practice 物質から精神へ： ヘンドラワン・リヤントの芸術実践における 物質性・精神性・儀式性の分析	4
甲 第 33 号	博士 (芸術)	ゴ エツ 呉 越	中華民国期における日中近代デザインの交流と変遷 —陳之佛を中心に	24

氏名	Setyawan Albert Yonathan (セティアワン アルベルト ヨナタン)		
学位の種類	博士 (芸術)		
報告番号	甲第 32 号		
学位授与の日付	2020 年 3 月 20 日		
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当		
学位論文題目	<p>From Matter to Spirit: Analyses of Materiality, Spirituality and Pituallity in Hendrawan Riyanto's Artistic Practice</p> <p>物質から精神へ： ヘンドラワン・リヤントの芸術実践における物質性・精神性・儀式性の分析</p>		
論文審査委員	主査	教授	佐藤 守弘
	副査	教授	相内 啓司
	副査	教授	上野 真知子
	副査	教授	奥村 博美
	副査	京都精華大学 名誉教授	島本 浣

## 内容の要旨

### ABSTRACT

Many research and scholarly publications about Indonesian art since 1980s focus on the historiography and the genealogy of modern or contemporary Indonesian art - (macro-history). While on a micro level, studies that focus on small units of these research, such as an event, a community or an individual artist are still very limited - (micro-history). "Micro-history" research focuses on subjects that have been overlooked and considered insignificant to offer alternative views that are more diverse and plural in looking at the already established form of art history. This dissertation is a form of "micro-history" study that addresses the intersection religious syncretism, material culture studies, rituality and performance, and contemporary art practice as embodied in the works of Indonesian contemporary artist, Hendrawan Riyanto.

Hendrawan Riyanto's works have never been properly documented and archived. Therefore, the main objective of this research is to create a comprehensive body of archive of Hendrawan Riyanto's life and work. Documents such as photographs,

exhibition publications and catalogues, copies of newspaper and magazine articles and a few personal notes from the artist have provided me with valuable information to build my description and analysis of some of the major works and projects Hendrawan had created for over a decade. However, these documents have their limitations and many times they do not provide the full and complete information about Hendrawan Riyanto's elaborate and complex installations, and without the presence of the artist, this became one of the main challenges in conducting this research. Therefore, I have also used interviews as part of acquiring some of the information not available from the printed documents.

For theoretical approach, I use Mircea Eliade's theory on myth, symbol, ritual and sacred space among what he called as "archaic society" to analyze the meaning of the religious symbolism in Hendrawan Riyanto's installations. Clifford Geertz's archaeological study on the religion of Java provides a conceptual basis for explaining the spiritual and syncretic aspects of Hendrawan's practice. While Astri Wright's study on the spiritualization of Indonesian modern art and on the topic of syncretic artists provide the framework to place Hendrawan's works in the development of contemporary Indonesian art after the 1990s. The content of this dissertation is divided into three chapters: Chapter 1: The Historical Contexts; Chapter 2: Materiality, Spirituality and Rituality: Hendrawan Riyanto's Artistic Practice from 1978 to 200; and Chapter 3: Contextualizing Hendrawan Riyanto's Practice in Contemporary Art and Contemporary Ceramic Art in Indonesia.

Chapter 1: The Historical Contexts This chapter contains the historical contexts which I considered as directly related to Hendrawan Riyanto's practice. It is divided into three parts: 1. Modern Art Education at ITB Bandung; 2. Modern and Contemporary Indonesian Ceramic Art; 3. The Indonesian New Art Movement from 1975 to 1989.

#### 1. Modern Art Education at ITB Bandung

In Bandung the influence of modernism in art came through a formal training in an art academy. The curriculum of the art academy was designed by Simon Admiraal and Ries Mulder which was based on the teacher training curriculum in the Netherlands. Ries Mulder was a painter who brought in the tradition of still life, figure studies, portraits paintings and most importantly "geometric abstraction" influenced by Analytical Cubism from Europe into ITB.

Ries Mulder's teaching on Cubism heavily influenced the first generation of Modern Painters from Bandung in the 1950s who became leading artists and academic figures in ITB throughout the 1960s - 1970s. Painters such as Srihadi Sudarsono, Ahmad Sadali, Edie Kartasubarna, Mochtar Apin, But Muchtar, Popo Iskandar and A.D Pirous were among them.

The emergence of Abstract painters in Bandung gained strong criticism from the union of painters in Yogyakarta that led to an extended debate and polemic. Bandung painters were accused as "Western Laboratory" and did not represent enough "Indonesian" identity. At the center of the debate were the issue of nationalism and the question of identity in modern Indonesian art.

## 2. Modern and Contemporary Indonesian Ceramic Art

The Ceramic Art department at ITB was founded in 1963 by two painters, Eddie Kartasubarna and Angkama Setjadipradja. Rita Widagdo (maiden name Rita Wizemann) was a German sculptor who came to teach at ITB in 1966 and became the head of the Ceramic Art studio in 1967. Strongly influenced by the Bauhaus school, she set up the curriculum based on her formalistic approach, further strengthened the abstract and non-representational outlook of modern art from Bandung. Rita thought the earliest students of Ceramic Art at ITB and many of them continued following her style in formalism. However, not all of Rita students agreed to her approach. One of them was Hilda Soemantri, a ceramic artist, art historian and founder of the Ceramic Art department, Jakarta Institute of Art in 1976. Hilda argued that conceptual ideas and the sensibility of formal aspects have to balance with some level of technical mastery, which was the main currency in craft practice the ceramic course at ITB seemed to be lacking at that time.

In the 1990s to 2000s Ceramic Art at ITB became more diverse and experimental parallel to the "contemporary" tendency that began in the mid 1980s with the emergence of The Indonesian New Art Movement. Installations and Performance Art became common approaches for contemporary ceramic artists to explore socio-political theme, method of presentation and the exhibition space. Community or collective art project is also another approach the artists used to expand the scope of ceramic art practice in Indonesia. An example of this is Jatiwangi Art Factory (JAF), an art collective in the village of Jatisura, West java, led by an artist-curator Arief Yudhi. Taking its base in an old ceramic facility in the village, JAF organizes residencies, workshop, lecture not only related to the

ceramic field but also to a wider contemporary art practice. Jakarta Contemporary Ceramics Biennale (JCCB) since first started in 2009 aimed at bridging ceramic art and contemporary art practice in Indonesia, drawing artists who have never worked with clay to collaborate with emerging and prominent ceramic artists in residency programs and workshops.

### 3. The Indonesian New Art Movement from 1975 to 1989

In 1975, a group of young artists from ASRI Yogyakarta (now Indonesia Institute of Art) and Department of Fine Arts, ITB Bandung proclaimed themselves as The Indonesian New Art Movement (Indonesian: Gerakan Seni Rupa Baru), it marked the “contemporary turns” in Indonesian art. It was an expression of criticism that questioned the basis of aesthetic categories and the institutional concept of Indonesian fine art. They questioned the art establishment and they see ideological content and form as both equally important. From 1975 - 1987, The New Art Movement had organized five exhibitions. In 1987 they held an exhibition "Project I: Fantasy World Shopping Mall (Indonesian: Proyek I: Pasaraya Dunia Fantasi)” in which they published their official manifesto. The manifesto begins with the phrase: “Seni rupa pembebasan, pembebasan seni rupa!” - “The art of emancipation, emancipation of the art!”

The Indonesian New Art Movement presented site specific art, installation and performance art, ready-made, popular imagery found in commercial media, texts and even cooked food. They have inspired the next generation of young artists to bring social critique into their art practice and to contextualize it so that it could be relevant with the present condition of the Indonesian people. These three topics set up the background and historical contexts where Hendrawan Riyanto’s practice began and took place in the beginning of the 1980s up until 2004. The keywords here are social context and identity, two issues that will be important in looking deeper at the artistic transition Hendrawan Riyanto had gone through in over two decades.

### Chapter 2: Materiality, Spirituality and Rituality: Hendrawan Riyanto’s Artistic Practice from 1978 to 2004

Chapter 2 is the main body of this dissertation. It contains critical description and analysis of Hendrawan Riyanto’s works divided into seven parts which form the main body of this dissertation. It is divided into seven parts: 1. Early life and education; 2. Early works from 1978-1993; 3. Inner Mothers and Terracotta Sculptures (1996-1997); 4. Dine with Sri (Makan Malam Bersama Sri) (2001); 5. Form Follows Myth (2002); 6. Ning

- An Exhibition Analysis (2004); and 7. Selected Drawings, Sketches and Notes(1994).

### 1. Early life and education

Hendrawan Riyanto was born in Yogyakarta on January 15, 1959. He came from a family with a mixed cultural heritage and a keen interest in arts and literature. His father was of Javanese descent, originally from Yogyakarta while his mother was of Sundanese descent, hailing from Tasikmalaya city, West Java province. Hendrawan Riyanto entered the Fine Art Department of ITB in 1978 and studied at the Ceramic Art studio under the supervision of Rita Widagdo. Shortly after graduated in 1986, he began teaching officially as a junior lecturer in the Ceramic Art Studio.

### 2. Early works from 1978-1993

Hendrawan Riyanto's early works followed the same formalistic style Rita Widagdo had taught at ITB. They show compositions of formal elements such as lines, textures, and geometric shapes, mainly rectangular and circular shapes overlapping or opposing each other. From 1992 to 1993 Hendrawan Riyanto studied at Kyoto Seika University under the supervision of Chitaru Kawasaki in the Ceramic Art department. He accomplished several abstract sculptural pieces and held a few exhibitions including a solo show titled: "On Improvisation with String" at Beni Gallery. After his stays in Japan, Finding the same interest in low-fired pottery tradition, Hendrawan Riyanto and Chitaru Kawasaki were involved in a field research to Pagerjurang pottery village, near Yogyakarta, to develop and preserve their tradition of side wheel pottery and open field firing technique. Hendrawan's involvement in these field research had influenced his ideas and concepts of his own personal works.

### 3. Inner Mothers and Terracotta Sculptures (1996-1997)

Inspired by the low-fired pottery tradition and driven by the question of his own cultural roots and identity, Hendrawan began to use low-fired clay (terracotta) and traditional method of firing practice by the community of potters he had visited. Hendrawan also began to incorporate natural and transient materials such bamboo, rice hulls and raw clay and soil. "Inner Mothers" marked a major shift in Hendrawan Riyanto's artistic trajectory. From abstract and non-representational form to the symbolic and spiritual, and from sculptural work to complex installation art. The title "Inner Mothers" refers the spiritual and symbolic ideas of femininity, creativity, fertility, wealth and prosperity associated with clay or the land as presents in the beliefs of traditional Sundanese community in West Java.

#### 4. Dine with Sri (Makan Malam Bersama Sri) (2001)

“Dine with Sri” was a form of artistic interpretation on the ritual related to the myth of Dewi Sri (goddess Sri) - a spiritual figure associated with the land, that is believed to represent fertility and prosperity among Sundanese community. It was a collaborative work of visual arts, music, dance and performance. The center piece of “Dine with Sri” installation, the water buffalo sculpture was constructed in Bandung and fired in a traditional open firing method involving the community of potters at Sitiwinangun village in 2001. “Dine with Sri” was a platform where material culture, ritual practice, performance and community engagement intermingled into a cohesive form of presentation. It established Hendrawan Riyanto’s practice on a completely different artistic platform than any other works he had done previously.

#### 5. Form Follows Myth (2002)

In the years after Hendrawan began his field research on the indigenous pottery traditions across Java island, he also discovered many mythological stories and examples of folklore among the local communities that practiced agriculture including cosmogony myths or myths about the origin of the world, such as for example the story about the origin of rice and Dewi Sri. He was particularly interested in cosmogony myths that manifested in these rituals which led him to conduct his research and culminated in his postgraduate final project at ITB titled “Form Follows Myth”. The title “Form Follows Myth” derived from Louise Sullivan’s formalistic term “Form Follows Function” which was introduced to ITB’s art education through the teaching of Rita Widagdo. The term denotes an idea that any form of ornamentation and decoration is unnecessary and should be eliminated to focus on the substantial forms. Hendrawan’s use of the phrase was a form of critical stance towards this “rational” thought. Through several years of his field trip studies into local myths and rituals, he discovered that form does not always come from a rational thinking, many times form manifested from the irrational or the supernatural.

The installation itself is made of 12 wooden columns. A one-third of the area of the structure is covered with wooden panels painted on both sides. The upper part of the structure, from the top of each of the columns, 12 wooden beams are laid upon to form the structure of a ceiling or a rooftop, all joined together at the center point of the structure. The installation also contains certain objects such as: wooden sculptures, painted wooden masks, and stones suspended from the ceiling. “Form Follows Myth” is a three-dimensional mandala constructed in reference to the structure of the “Pendapha”,

an example of Javanese vernacular architecture and on the diagram of 9 x 9 grids “Vastu Purusha Mandala”, a square shaped mandala usually used to lay down the basic structure and space organization of a temple in Hindu/Buddhist tradition. And right at the center of the installation, a ritual object called “Peripih” is placed on the floor and became the central point of the installation and the performance. Peripih is a stone container that is usually used to bury some ritual deposits underneath the architecture of the Candi (Hindu or Buddhist temple in Indonesia).

In “Form Follows Myth”, Hendrawan used form, sound and movement to create an experience of a total work of art. Rendering on the ideas found among traditional Javanese or Sundanese societies where art and ritual are inseparable and art is not only seen as a form of visual experience but further as a cohesive and holistic practice involving the sound, music and movement that is contained in religious ritual behavior. For the performance, Hendrawan used the philosophy of “Joged Mataram” (the dance of Mataram) as the conceptual foundation for the idea of all the movements. “Joged Mataram” embodied philosophical and moral principles not only for the purpose of performing the dance but also for everyday life. It is based on the idea that the reality of life is composed of visible and invisible forces, and that we have to find balance between them through practice and training.

#### 6. “Ning”- An Exhibition Analysis (2004)

“Ning” is the title of Hendrawan Riyanto’s final exhibition at Bentara Budaya Jakarta in 2004 and it is also the title of the main installation included in the exhibition. “Ning” consists of five large-scale terracotta sculptures in different sizes, made using readymade low-fired brick that is commonly used for housing in Indonesia. Each of these five sculptures are made of several parts that were constructed separately and then stacked vertically. Lumps of soil are placed on the floor circling each sculpture. On the surface of the sculptures are thick steel wire cut in different lengths with their edges bent and curved, submerged and attached into the clay itself. Each of the sculptures resembles a bell-like form commonly known as “genta”. The word “Genta” in Indonesian simply means a bell or the sound or vibration of a bell (most of the time it refers to a largescale bell) and it can also refer to any instruments that can produce percussive sound.

The word “ning” refers to a sound or a vibration, it simply means “silence” in Javanese. However, it can also have a much deeper meaning, in Javanese tradition it refers to a form of stillness, the calming of emotions to achieve clearness of insight, a state of no

content at all and a complete emptiness. Clifford Geertz in his work “The Religion of Java” emphasized on the idea that meditation in Javanese syncretic religion comes in two stages: the first is called “neng”, which means stillness and the second is “ning”, which means a clear insight or a complete state of the inner-self. He also explained that, this concept contains an idea about “order and peace within” – not happiness or unhappiness – just simply peace, a state of *dwitunggal*, the term Hendrawan often use in his artistic statement.

Some sets of paintings and terra-cotta sculptures were included in the exhibition, including some sculptures made of bamboo strands. The use of bamboo in Indonesia is a big part of the material culture of many indigenous communities all across the archipelago. In Java, bamboo is used to make a variety of objects and utensils, from kitchen equipment and interior furniture to musical instruments and even as a residential construction material. Bamboo plants may also possess symbolic and spiritual meanings related to important events and rituals. Hendrawan uses the materiality of bamboo strands to create a metaphor for the connection between the spiritual and the material. He refers to the idea that for traditional societies the navel in our body is the ‘center’ of a human being’s existence in a mystical spiritual sense as opposed to the head as the ‘center’ in the rational sense for modern society.

#### 7. Selected Drawings, Sketches and Notes (1994)

Since around 1994, Hendrawan Riyanto had produced several drawings and sketches which are conceptually as important as his installation and ceramic works. Hendrawan’s performances very often involve some form of free dance choreographies or free movements that were done in an altered state of mind or trance-like condition. These drawings are evidence that his ideas related to these movements were already present earlier before the actual performances took place.

Reportedly Hendrawan would have visions or dreams in which some obscure mystical quasi-religious figure would appear and reveal his/her identity and origin. He then drew these mystical figures in ways that would make them look like they are performing some movements. The drawings are filled with notes stating details of information related to the subject presented in the drawing or of the experience itself, such as names, dates and places and some quasi-religious or philosophical notes.

### Chapter 3: Contextualizing Hendrawan Riyanto's Practice in Contemporary Art and Contemporary Ceramic Art in Indonesia

Combining the content in Chapter 2 and Chapter 1, I have contextualized Hendrawan Riyanto's practice in two themes: 1. Hendrawan Riyanto and Contemporary Indonesian Ceramic Art; 2. Expression of Syncretic Spirituality in Indonesian Contemporary Art.

#### 1. Hendrawan Riyanto and Contemporary Indonesian Ceramic Art

Hendrawan Riyanto has been known as a contemporary ceramic artist who explored a highly ritualistic installation art and performance. His works communicate poetic and symbolic expression of spirituality through earth and other transient materials. His intensive use of low-fired clay and open-field firing technique were examples to bridge contemporary practice with indigenous pottery tradition and craft practice, something that has always been an issue faced by many ceramic artists in Indonesia.

Ceramic artists in Indonesia, especially in the 1990s often times had to face a denigrating stigma of ceramics (especially the low-fired terra-cotta) as "handicrafts", secondary to fine art represented by painting and sculpture. As reflected in this article below in 1998 that says that Hendrawan Riyanto was excluded from a major exhibition from young sculptors because his was not considered as "sculpture" due to its material. By deliberately using the type of material that is considered as low, cheap, and secondary from the perception of fine art in Indonesia, Hendrawan Riyanto reclaimed that medium and liberate it from its negative association.

#### 2. Expression of Syncretic Spirituality in Indonesian Contemporary Art

The making of art not an end in itself but a part of their spiritual practices. Their spiritual orientation causes them to see mythology and monuments as living texts relevant to the choices contemporary Indonesians make in their daily lives. These views in turn, influence the artists' view of the creative process. Javanese mysticism is one of the cultural creations of Java that illustrates the idea of syncretism - the combining of elements from different religions or cultures, which from the perspective of Western logic appear to contradict each other.

These notions of "contradiction and paradox" informed Hendrawan Riyanto's emphasis on the concept of "Dwi-tunggal". According to Clifford Geertz, Javanese mysticism is the result of a balanced syncretism of myth and ritual of the Hindu-Buddhist culture, Islamic doctrines and the underlying animistic traditions. This process of balanced syncretic

assimilation is based on the belief of the “oneness of existence”. This is the definition of the concept “Dwi-tunggal” in which contradictory elements are not to be eliminated but instead maintained harmoniously. It is also parallel to the spiritual idea of non-duality – a mature state of consciousness in which the dichotomy of two opposing ideas is transcended.

These syncretic ideas informed Hendrawan Riyanto’s performance pieces. He saw these performances as some form of meditations. An activity that sometimes involves for a pilgrimage to certain monuments, tombs or religious sites to communicate with the spirits of ancestors or other powerful supernatural beings to gain spiritual revelation or insight. As a result, Hendrawan’s performance art pieces were imbued with strong ritualistic presence.

Hendrawan Riyanto’s artistic practice took its place in the intersection between four different subjects: the study of material culture from his use of low-fired terra-cotta and his engagement with community of traditional potters; religious syncretism from his religious symbolism; study of ritual performance; and contemporary art practice. His art is the embodiment of spirituality through matters. Hendrawan saw the materiality in ceramic as a source of metaphor for the transcendence and the spiritual. He used transience materials such as bamboo, soil, rice hulls and sand in his installations and performances. They were ritualistic and complex, visceral and concrete but fleeting at the same time in a way that their structures were changing most of the time. Aspects of the Javanese syncretic mysticism in his work are reflected through his engagement with material culture of traditional society. In his work clay is not seen as a mere passive and static medium it is spiritual and poetic, performative and embodies mystical and ritual aspects, a value that is inherent in the syncretic and animistic beliefs of indigenous society in Indonesia in which boundaries between spirit and matter, the natural and the supernatural are often times not clearly defined.

The challenges that the family of Hendrawan Riyanto have been facing in preserving the works are first the major parts of the installations are either destroyed or degraded and not in a really good condition. For example, the main elements of the “Dine with Sri” installation, such as the water buffalo sculpture and the tables were almost completely destroyed. Terra-cotta sculptures of ‘Ning’ installations are now covered with mold due to the intense exposure to rain, heat, and highly humid atmosphere. The main structure of “Form Follows Myth” was destroyed only some parts of installation are still available

in a relatively good conditions albeit incomplete, such as the paintings and some small wooden objects. And through this research I have learned the importance of the process of archiving and documenting as part of the study on individual artist's practice. Many of Hendrawan Riyanto's works have never been collected by any art institutions either inside or outside of Indonesia, which make it even more important to preserve and archive his works for further studies on Indonesian contemporary art.

#### 日本語要旨

1980年代以降のインドネシアの芸術に関する研究および学術出版物の多くは、近現代のインドネシアの芸術の史学と系譜に特化している[マクロ・ヒストリー]。その代わりに小さな単位のところでのイベント、コミュニティ、個々のアーティストなど、細かな単位に焦点を当てた研究はまだ非常に限られている[マイクロ・ヒストリー]。「マイクロ・ヒストリー」の研究は、これまでに見過ごされ、重要性が低いとされていた主題に焦点を当て、すでに確立した美術史の形を研究する際に、より多種多様で新しい見解をもたらす。本論文は、インドネシアの現代アーティスト、ヘンドラワン・リヤントの作品に具現化されている宗教的な混合主義「シンクレティズム」、物質文化研究、儀式とパフォーマンス、および現代美術の実践に取り組む「マイクロ・ヒストリー」研究である。

ヘンドラワン・リヤントの作品は、これまで適切に文書化及びアーカイブ化されることがなかった。したがって本研究の主な目的はヘンドラワン・リヤントの生涯と仕事の包括的なアーカイブを作成することである。写真、展覧会の出版物やカタログ、新聞や雑誌の記事、アーティストの個人的なメモなどの資料は、過去10年以上にわたりヘンドラワンが創作した主要な作品についての叙述と分析を作成するのに貴重な情報源であった。しかしこれらの資料から得られる情報は限られており、多くの場合ヘンドラワンの精巧で複雑なインスタレーションに関する完全かつ十分な情報を包括しておらず、アーティストも不在であり、本研究を遂行する上で主な課題の1つであった。また、出版文書から入手できない情報の一部を取得する一環として、インタビューを使用した。

理論的なアプローチについて本論文では、神話、象徴、儀式、神聖な空間に関するミルチャ・エリアーデ (Mircea Eliade) の理論を使用し、エリアーデの提唱する「アルカイック・ソサエティー」を用いてヘンドラワン・リヤントのインスタレーションにおける宗教的象徴主義の意味を分析した。ジャワの宗教に関するクリフォード・ギアツ (Clifford Geertz) の考古学的研究は、ヘンドラワンのアート実践の精神的および混合主義的な側面を研究するた

めの概念的基礎を提供している。一方、アストリー・ライト (Astri Wright) のインドネシアの現代美術の精神化とシンクレティックのアーティストの主題に関する研究は、1990 年代以降のインドネシアの現代美術の発展にヘンドラワンの作品を位置付けるための枠組みを提供する。この論文の内容は 3 つの章で構成される。第 1 章 歴史的背景;第 2 章 物質性、精神性、儀式 : 1978 年から 2004 年までのヘンドラワン・リヤントの芸術的実践; 第 3 章 インドネシアの現代美術と現代陶芸におけるヘンドラワン・リヤントの創作活動の文脈化する。

## 第 1 章 : 歴史的背景

本章には、ヘンドリアン・リヤントの実践に直接関係すると考えられた歴史的背景が含まれており、3 つの部分で構成される。1. バンドンの ITB での現代美術教育、2. インドネシアの近現代陶芸、3. 1975 年から 1989 年にわたるインドネシアの新しい芸術運動。

### 1. バンドンの ITB での現代美術教育

バンドンでは、芸術におけるモダニズムの影響は、芸術アカデミーでの正式な教育を通じて普及した。芸術アカデミーのカリキュラムは、オランダの教師養成カリキュラムに基づきシモン・アドミラール (Simon Admiraal) とリース・ムルダ (Ries Mulder) により確立された。リース・ムルダは、静物画、人物研究、肖像画、そしてもっとも重要な「幾何学的抽象化」の影響をヨーロッパから ITB にもたらした画家である。リース・ムルダのキュービズムの教えは、1950 年代にバンドン出身の現代画家の第一世代に大きな影響を与え、彼らは 1960 年代から 1980 年代にかけて ITB の著名なアーティストや学者になった。スリハディー・スルダソノ (Srihadi Sudarsono)、アフマッド・サダリ (Ahmad Sadali)、エディ・カルタスバルナ (Edie Kartasubarna)、モフタール・アピン (Mochtar Apin)、ブット・ムフタール (But Muchtar)、ポポ・イスカンドル (Popo Iskandar)、ア・デ・ピルース (A. D. Pirous) などの画家がその中に含まれる。

バンドンでの抽象画家の出現は、ジョグジャカルタの画家の連合から強い批判を集め議論と論争が拡大した。バンドンの画家は「西洋の研究所 (Western Laboratory)」であり、「インドネシア」のアイデンティティを十分に表現していないと非難された。議論の中心はナショナルリズムの問題と、現代インドネシア美術におけるアイデンティティの問題であった。

### 2. インドネシアの近現代陶芸

ITB の陶芸学科は、1963 年に 2 人の画家、エディ・カルタスバルナ (Eddie Kartasubarna) とアンカマ・セティアディプラジャ (Angkama Setjadipradja) によって設立された。リタ・ウィダグド (Rita Widagdo) は、1966 年から ITB で教鞭を取ったドイツ出身の彫刻家であり、1967 年には陶芸学科長に就任した。バウハウス派の影響を強く受

けたリタ は、フォーマリズム研究法に基づいてカリキュラムを設定し、バンドンの近代美術における抽象的で非具象的な研究方をさらに強化した。リタは自らが実践するフォーマリズムのスタイルを、ITB の陶芸学科における最初期の学生の多くが 踏襲すると思っていた。しかし、リタの学生全員が彼女の研究法に同意したわけではない。陶芸家、美術史家であり、1976 年にジャカルタ美術大学の陶芸学科を創設したヒルダ・スマントリー (Hilda Soemantri) はリタとは違う考えを持った学生の一人であった。ヒルダは、概念的なアイデアと形而的な側面の感性は、ある程度の技術的習熟とバランスをとる必要があると主張した。これは、当時 ITB の陶芸学科に欠けていた工芸的な実践の重要点であった。

1990 年代から 2000 年代にかけて、ITB の陶芸はインドネシアの新芸術運動の出現により 1980 年代半ばに始まった「現代的」傾向と並び、さらに多様で実験的になった。インスタレーションとパフォーマンスアートは、現代の陶芸家が社会政治的なテーマ、プレゼンテーションの方法、展示スペースを探索するための一般的な手段になった。コミュニティまたは集合的なアートプロジェクトも、アーティストがインドネシアの陶芸の実践範囲を拡大するために用いた方法であった。その一例が、**Jatiwangi Art Factory (JAF)** で、アーティスト/キュレーターのアリーフ・ユディ (Arief Yudhi) が率いる西ジャワ州ジャティスラの村にあるアート集団である。村の古い陶磁器施設を拠点として、JAF は陶芸分野だけでなく、広範囲な現代美術の実践に関連するレジデンシー、ワークショップ、講義を開催している。**Jakarta Contemporary Ceramics Biennale** はインドネシアで陶芸と現代美術創作の融合を目的として 2009 年に最初に始まり、陶芸経験のない芸術家が新進及び著名な陶芸家と一緒にレジデンシープログラムやワークショップを通じて共同制作する機会を作り出している。

### 3. 1975 年から 1989 年にわたるインドネシアの新しい芸術運動。

1975 年、ジョクジャカルタの ASRI (Indonesia Institute of Art) 及び ITB の美術学部の若手アーティストのグループは、自らをインドネシア新芸術運動 (Indonesian New Art Movement) として 宣言した。これはインドネシアの芸術における「現代への転換点」であった。この運動は美術分野の基礎と、インドネシア美術の制度的な概念に疑問を投げかけた批判を表現するものであった。新芸術運動は芸術の確立に疑問を呈し、イデオロギーの内容と形は共にどちらも 重要だと考えていた。1975 年から 1987 年まで、新芸術運動は 5 つの展覧会を開催した。1987 年には「Project I: Fantasy World Shopping Mall」という展覧会を開催し、公式マニフェストを公開した。そのマニフェストは次のフレーズで始まる。「解放の芸術、芸術の解放！」

インドネシアの新芸術運動は、サイトスペシフィック・アート、インスタレーション、パフォーマンスアート、マスメディア、テキスト、ひいては調理済み食品などに見られるレディ・

メイドの大衆的なイメージなどを表現した。これらの運動を通じて次世代の若いアーティストは社会的な批評を芸術実践に取り入れ、インドネシア人の現状に関連づけて文脈化するようになった。これら3つのトピックは、1980年代から2004年まで、ヘンドラワン・リヤントの創作が始まった場所と歴史的背景を定義するものである。ここでのキーワードは、社会的文脈とアイデンティティであり、この2つはヘンドラワン・リヤントの20年以上にわたる芸術的変遷をさらに深く探る上での要点である。

## 第2章：物質性、精神性、儀式：1978年から2004年までのヘンドラワン・リヤントの芸術的実践

第2章は本論文の論旨である。本論文を構成する7つの部分に分割されたヘンドラワン・リヤントの作品における重要な叙述と分析を包括している。1. 若齢期の人生と教育、2. 初期作品「1978-1993」、3. *Inner Mothers* とテラコッタの作品「1996-1997」、4. *Dine with Sri* 「2001」、5. *Form Follows Myth* 「2002」、6. *Ning* 展覧会についての考察「2004」、7. 特別ドローイング、スケッチ、及ノート「1994」。

### 1. 若齢期の人生と教育

ヘンドラワン・リヤントは、1959年1月15日にジョグジャカルタで生まれた。ヘンドラワンの家族は文化背景が混在し、芸術や文学に強い関心を持っていた。父親はジョグジャカルタ出身のジャワ人の子孫であり、母親は西ジャワ州タシクマラヤ市出身のスダ人の子孫であった。ヘンドラワンは1978年にITBの美術学部に入學し、リタ・ウィダグドの指導のもとで陶芸を学んだ。1986年に卒業後まもなく、ITBの陶芸スタジオで准教員として正式に教え始めた。ヘンドラワン・リヤントの初期の作品は、ITBでリタ・ウィダグドが教えたのと同じスタイルを踏襲しており、直線、テクスチャ、幾何学形などの形式的要素で構成されている。

### 2. 初期作品「1978-1993」

1992年から1993年にかけて、ヘンドラワン・リヤントは京都精華大学に留學し陶芸学科の川崎千足の指導のもとで学んだ。ヘンドラワンは抽象的な立体作品を完成させ、ベニギャラリーで「*On Improvisation with String*」というタイトルの個展など、展覧会をいくつか開催した。日本留學後、低温焼成陶器の伝統に同じ関心を抱いたヘンドラワン・リヤントと川崎千足はななめロクロと野焼きの伝統を発展させ、継承するためにジョグジャカルタ近郊にあるパガルジュラン陶器村のフィールドリサーチに参加した。ヘンドラワンのフィールドリサーチへの関与は自らの作品におけるアイデアとコンセプトに影響を与えた。低温焼成陶器の伝統に触発され、そして自身の文化的ルーツとアイデンティティをめぐる問題にも駆り立てられ、ヘンドラワンは低温焼成陶器（テラコッタ）と、これまでに訪れた

陶工のコミュニティで使用された伝統的な焼成方法を用い始めた。また、竹やもみ殻、焼成していない陶土や、土などの自然で一時的な材料を取り入れ始めた。

### 3. Inner Mothers とテラコッタの作品 (1996-1997)

「Inner Mothers」は、抽象的で非表現的な形から象徴的で精神的なものへ、そして立体的な作品から複雑なインスタレーションアートへと、ヘンドラワン・リヤントの芸術的軌跡における大きな変化をもたらした。「Inner Mothers」というタイトルは、西ジャワの伝統的なスンダ人コミュニティの信仰に見られる、粘土や土地に関連した女性性、創造性、豊穡、富、繁栄に関する精神的で象徴的な概念を示している。

### 4. Dine with Sri (2001)

「Dine with Sri」は、女神スリ、スンダ人コミュニティの豊穡と繁栄を表す、土着の霊的な存在)の神話に関する儀式の芸術的解釈であった。作品は視覚芸術、音楽、ダンス、パフォーマンスのコラボレーションによる。「Dine with Sri」インスタレーションの主要部分である水牛の彫刻は、バンドンに設置され、2001年にシチウィナンゲン村の陶工コミュニティが参加する伝統的な野焼き法で焼成された。「Dine with Sri」は、物質文化、儀式、パフォーマンス、コミュニティの活動が一貫的な表現に融合したプラットフォームであった。この作品により、ヘンドラワン・リヤントは以前の作品とはまったく異なる芸術的プラットフォームでの表現を確立した。

### 5. Form Follows Myth (2002)

ジャワ島全体にわたる陶芸の伝統に関する野外調査を始めた数年後、ヘンドラワンは農業を営むコミュニティの中で、コスモゴニー「宇宙進化論」神話や世界の起源に関する神話など、多くの神話と民間伝承の物語を発見した。米と女神スリの起源に関する物語などがその一例である。ヘンドラワンはこれらの儀式に現れるコスモゴニー神話に特に興味を持ち、神話の研究はITBの大学院で「Form Follows Myth」という最終プロジェクトとして発表された。「Form Follows Myth」というタイトルは、リタ・ウィダグドの指導でITBの美術教育に紹介されたルイス・サリヴァン「Louis H. Sullivan」の用語「Form Follows Function」に由来する。この用語は、実質的な形に集中するために、あらゆる形の装飾は不要であり排除すべきだという概念を指す。ヘンドラワンがこのフレーズを用いたのは、サリヴァンの「合理的な」思考に対する批判的姿勢の一つであった。数年間にわたる土着の神話と儀式に関する野外調査研究を通じて、ヘンドラワンは形が常に合理的思考から具現化するのではなく、多くの場合不合理、さらには超自然的なものから具現化されるということを発見した。

「Form Follows Myth」は、12本の木の柱からなるインスタレーションである。構造物の3分の1の領域は、両側を塗装された木製パネルで覆われている。構造の上部、各柱の頂点

に 12 本の木製の梁が設置されており、天井及び屋根の構造が作られ、すべて構造の中心点で結合している。「Form Follows Myth」は、ペンダパ「Pendapha」というジャワの伝統建築と「Vastu Purusha Mandala」という格子状の図の構造を参考にして作られた 3 次元的なマンダラである。インスタレーションの中央には、ペリピー「Peripih」と呼ばれる儀式的なオブジェクトが床に設置され、インスタレーションとパフォーマンスの中心点になっている。ペリピーは通常チャンディ「Candi」（インドネシアのヒンズー教または仏教寺院）の建物の下に、儀式用具を埋めるために用いる石の容器である。

「Form Follows Myth」において、ヘンドラワンは形、音、動きを用いて、芸術作品の統合的な体験を作り出した。芸術と儀式は一体であり、芸術は単なる視覚体験の形式のみでなく、宗教的儀式の音、音楽、動作をなどの一貫した全体的な探求であるという、伝統的なジャワやスダの社会の概念を描写している。ヘンドラワンは、パフォーマンスのためにジョグッドマタラム「Joged Mataram」「ジャワの伝統踊り」の哲学を、すべての動作における概念的基盤として用いた。「Joged Mataram」は、ダンスを行うためだけでなく、日常生活での哲学的、道徳的な原則をも具現化した。すなわち人生の現実は見に見える力と見えない力で成り立っており、実践と訓練を通じて調和を見つけなければならない、という概念である。

#### 6. Ning 展覧会についての考察（2004）

「Ning」は、2004 年にベンタラブダヤジャカルタで行われたヘンドラワン・リヤント最後の展覧会の題名であり、同展覧会の主要インスタレーションの題名でもある。「Ning」は、インドネシアの住宅で一般的な既製の低焼成レンガを使用した、5 個の大規模なテラコッタ彫刻で構成されている。5 個の彫刻はそれぞれ数個のパーツからできており、別々に作られた後垂直に積み重ねられている。土の塊が床に置かれ、各彫刻を取り囲む。各彫刻は、一般的にゲンタ「Genta」として知られている鐘の形に類似する。インドネシア語の「Genta」という言葉は単純に鐘、または鐘の音及び振動を意味し、打楽器的な音楽を生み出す楽器のことを指す場合もある。

「Ning」という言葉は音または振動を指し、ジャワ語では単に「沈黙」を意味する。しかし、時にはより深い意味を持つことがある。ジャワの伝統では、静けさの形、悟りに達するための感情の鎮静、無の状態、完全なる空虚を指す。クリフォード・ギアツはジャワの宗教研究の中で、ジャワの混合主義的宗教の瞑想に二つの段階があると強調した。第一は静止を意味する「Neng」であり、第二は悟り、または内なる自己の完結した状態を意味する「Ning」である。ギアツはさらに、この考え方が「秩序と内なる平穩」の概念を含んでいると叙述した。すなわち幸福や不幸ではなく純粋なる平穩、ヘンドラワンが度々用いたデュイテウンガル「Dwi-tunggal」の状態である。

展示には絵画とテラコッタ彫刻も数点あり、中には竹ひごで作った作品も含まれていた。インドネシア群島全体の先住民コミュニティにおいては、竹の使用が物質文化の大きな部分を占めている。竹はジャワでは様々なオブジェクトや日用品の材料として使われている。竹は重要な出来事や儀式に関連した、象徴的および精神的な意味を持つ場合もある。ヘンドラワンは竹ひごの物質性を用いて、霊と物質との繋がりへのメタファーを創り出した。

#### 7. 特別ドローイング、スケッチ、及ノート（1994）

ヘンドラワン・リヤントは1994年頃からインスタレーションや陶芸作品と同様に重要なコンセプトを持つドローイングやスケッチを制作した。ヘンドラワン・リヤントのパフォーマンスは変性意識状態、トランスのような状態で行われるフリーダンスの動作や、フリームーブメントを含むことが非常に多かった。これらのドローイングは、動作に関連するヘンドラワンのアイデアが実際のパフォーマンスを行う前にすでに存在していたことを確証している。

資料によると、ヘンドラワンは神秘的、宗教色のある人物が現れてその正体と出自を明らかにするといったイメージや夢を持っており、後にこれらの神秘的な人物たちが何らかの動きを持っているように見えるドローイングを描き出した。ドローイングには、作品のテーマまたは経験自体に関することや、名前や日付、場所、いくつかの哲学的な覚書などの詳細を示すメモが多く記入してある。

### 第3章：インドネシアの現代美術と現代陶芸におけるヘンドラワン・リヤントの創作活動の文脈化

第3章の内容は第2章と第1章の内容を組み合わせ、2つのテーマでヘンドラワン・リヤントの芸術実践を文脈化した。1. ヘンドラワン・リヤントとインドネシアの現代陶芸、2.インドネシア現代美術におけるシンクレティズム混合主義的な精神性の表現。

#### 1. ヘンドラワン・リヤントとインドネシアの現代陶芸

ヘンドラワン・リヤントは非常に儀式的なインスタレーションアートとパフォーマンスを探究した現代の陶芸家として知られており、その作品は土やその他の一時的な素材を通して精神性、詩的かつ象徴的な表現を伝えている。低温焼成陶土と野焼きの多用は、インドネシアの多くの陶芸家が常に取り組んできた事柄であり、現代的な創作と土着の陶芸の伝統と工芸創作をつなぐ例である。インドネシアの陶芸家は、特に1990年代において、陶磁器「特に低温焼成のテラコッタ」は「手工芸品」として絵画や彫刻に代表される美術に比べ二流であるという批判的な不名誉に直面した。この記事の1998年の箇所には反映されているように、ヘンドラワン・リヤントは使用する素材が「彫刻」とは見なされなかったため、若

い作家の主要な展示会から除外された。インドネシア美術の見識では俗的で安価、二流なものとなされる種類の素材を意図的に使用することにより、ヘンドラワン・リヤントはそれらの媒体を回復し、二流的な概念から解放した。

## 2.インドネシア現代美術におけるシンクレティズム（混合主義的）な精神性の表現。

芸術創作はそれ自体で完結するのではなく、精神的探求の一部分である。このような精神的指向により、神話とモニュメントを現代のインドネシア人が日常生活で行う選択に関連する生きたテキストとして理解する。これらの見識は、アーティストの創造的プロセスの見識に影響をもたらす。ジャワの神秘主義は、シンクレティズムの概念に基づく文化的創造物の1つであり、西洋的論理の観点では矛盾するかに見える様々な宗教または文化の要素が融合している。

これらの「矛盾とパラドックス」の概念は、ヘンドラワン・リヤントの「Dwi-tunggal」の概念を強調した。クリフォード・ギアツによると、ジャワの神秘主義はヒンドゥー教と仏教の文化、イスラム教、および根底にある自然崇拜な伝統の神話と儀式が調和しつつ融合した産物である。調和したシンクレティック的な融合のプロセスは、「存在の一体性」の信念に基づいている。矛盾する要素を排除するのではなく、調和しながら維持する概念が「Dwitunggal」の定義である。また、非二元論的な精神的概念にも並行している。つまり対立する2つのアイデアの分断を超越するような、悟りの意識状態である。

このシンクレティック的な概念はヘンドラワン・リヤントのパフォーマンス作品に影響をもたらし、これらのパフォーマンスをある種の瞑想形態だと定義した。霊的な啓示や悟りを得るため、先祖の霊や他の強力な超自然的存在と交信するために、モニュメントや墓所、宗教的な場所への巡礼に関わる活動があった。その結果ヘンドラワンのパフォーマンスアート作品には強力な儀式的存在感が吹き込まれた。

ヘンドラワン・リヤントの芸術実践は、4つの異なる主題が交わる領域で行われた。低温焼成のテラコッタの使用から物質文化の研究と伝統的な陶工コミュニティとの関わり；宗教的シンクレティズムからの宗教の融合；儀式の研究；パフォーマンスアート創作を通じての現代美術研究。ヘンドラワンの芸術は、物質を通じた霊性の具現化であり、陶芸の物質性を、超絶性と精神性のメタファーへの源泉と定義づけていた。ヘンドラワンはインスタレーションとパフォーマンスで、竹、土、もみ殻、砂などの一時的な素材を用いた。これらの素材は儀式的で複雑で、直感的かつ具体的だったが、構造が常に変化するため、同時に移ろいやすくもあった。ヘンドラワンの作品におけるジャワの混合的神秘主義の側面は、伝統的な社会での物質文化との関わり合いを通じて反映している。作品において粘土は単なる受動的で静的な媒体ではなく、精神的、詩的で、パフォーマンスであり、神秘的、儀式的な

側面、インドネシアの先住民社会によく見られる精神と物質との境界、自然と超自然との境界が明確に定義されていないような価値観を具現化している。

ヘンドラワン・リヤントの家族が作品を保存する上で直面している問題は、インスタレーションの大部分が破損、または劣化しており、保存状態が良くないことである。例えば「Dine with Sri」インスタレーションの主要な要素である水牛の彫刻やテーブルなどは、ほぼ完全に破損している。「Ning」インスタレーションのテラコッタ彫刻は、雨や熱、高湿度の空気に晒されたため、カビで覆われている。「Form Follows Myth」の主な構造は破損し、絵画や小さな木製のオブジェクトなどが不完全ではあるものの、作品は部分的に比較的良好な状態で残っている。本研究を遂行するにあたり、筆者は個々の作家の実践に関する研究の一環として、アーカイブと文書化をする過程の重要性を学んだ。ヘンドラワン・リヤントの作品の多くは、これまでインドネシア国内外のどの芸術機関にも収集されていないため、インドネシア現代美術をより深く研究するために、ヘンドラワンの作品を保存およびアーカイブすることがさらに重要である。

### 審査結果の要旨

本論文は、陶を主たるメデュウムとして使いながら、幅広い芸術作品を制作し、インドネシア芸術に大きな影響を与えたヘンドラワン・リヤントの制作歴を丹念にたどり、アーカイヴ化した上で、その作品群の解釈に挑んだ、意欲的なモノグラフ研究である。

ヘンドラワンは、モダニズム／フォーマリズム的な作品制作からはじまりながら、そこにパフォーマンスやインスタレーションの要素も組み込んでいったアーティストである。論文著者は、ヘンドラワンの作品に見られるシンクレティックな神秘的、儀式的、精神的な側面—それは“Form Follows Myth”という作品タイトルに端的にあらわれているだろう—にとくに注目して、西洋的な合理主義を超える可能性を見出している。また、ヘンドラワンの「物質性」への執拗なまでのこだわり、インドネシアの伝統的な世界観の反映を見る。著者のこうした解釈は、歴史的にも理論的にも説得力のあるものであって、本論文の中心的な成果として見る事が可能であろう。

インドネシアでの現地調査の成果も、もちろんこの論文の説得力を増すものであろう。とはいえ収集され、分析された資料群によってあぶり出されたヘンドラワンの作品群の調査はまだ端緒に終わったところであり、本論文が目標とするアーカイヴの第一歩にしか過ぎないだろう。しかしながら、この論文が書かれたことによって、インドネシアの現代芸術の検証は大いに進んだと考えることができよう。

この論文は、加筆修正ののち、ぜひインドネシア、日本、そして世界に向けて発信するべきものであり、それによってヘンドラワンのアーカイヴ事業がすすみ、インドネシア現代芸

術に対する世界の注目が集まっていくことを願うというのが、審査員一同の望みであった。

以上のことから申請者・Setyawan Albert Yonathan氏が博士（芸術）の学位取得者として値することが確認された。

氏名 呉越(ゴエツ)  
学位の種類 博士(芸術)  
報告番号 甲第33号  
学位授与の日付 2020年3月20日  
学位授与の要件 学位規則第4条第1項該当

学位論文題目  
中華民国期における日中近代デザインの交流と変遷  
ー陳之佛を中心に

論文審査委員 主査 教授 佐藤 守弘  
副査 教授 葉山 勉  
副査 教授 上野 真知子  
副査 教授 武蔵 篤彦  
副査 同志社大学社会学部メディア学科 教授 竹内 幸絵

### 内容の要旨

中国の近代美術を語る上で、重要な人物のひとりである陳之佛(1896~1962年)は、1919年に、東京美術学校(現在東京藝術大学)図案科に入学して、東京美術学校の最初の留学生になると同時に、中国で最初に日本の工芸図案を専門的に学ぶ人物ともなった。彼は帰国後教育に従事し、初めて中国に図案や淡彩画の学習方法をもたらす役割を演じる。また上海で中国初めての創作図案事務所と言われる「尚美図案館」を立ち上げた。彼は、画家としての活動だけではなく、図案とデザインについても積極的な姿勢を見せた。後に上海藝術大学図案科、広州市立美術学校、上海美術専科学校及び、南京中央大学教授などを務める、新中国成立後、彼は南京大学、南京師範大学美術系(学部)教授、南京藝術学院院長の職も歴任した。彼は、新しい学校、新しい環境の中で、画家としての活動だけではなく、図案(デザイン)についても積極的に制作と指導を行った。

近代の中国美術の革新において、日本からの影響は最も注目すべきものであるとされる。近代美術教育制度や日本人教習の登場、及び美術留学生たちの活動により、日本の近代美術は最もはやく中国に影響を及ぼし、教育制度や学校教育、西洋美術の導入などにおいて伝統的な中国教育制度の革新を促し、大なる役割を果たしたと言える。陳之佛を中心に据えることで、中華民国期の西洋美術受容の流れを把握することや、日本を仲介とした中国の近代デザイン運動受容を実証することができると思われる。

第一章では、清末、清政府は洋務運動の行き詰まり、新たな教育を必要とする声が高まっ

ていた。日本の成功の経験を鑑として自国の改革を推進しようとして、視線を日本へと向けた。そこで、特に国家を支える基盤として目を向けたのが、教育の近代化である。当時の清朝政府は日本から近代教育内容を導入し「奏定学堂章程」という近代中国の学校制度を制定した。草創期の中国の教育において、日本を参考に各種規則が定められていた。清末民国初期、中国の教育改革が日本の教育の影響を大きく受けていることを明らかにした。

日中教育交流の最大の特徴は、中国が留学生の派遣、日本人教習の招聘、教育視察者の派遣、日本書籍の翻訳などを通じて日本に学び、中国の近代教育の構築を図ったということである。また、お雇い日本人教習と日本から帰国した留学生は、学校の教壇に立ち、近代中国における工業教育の展開に、大いに役割を果たしたと言える。1909年に、浙江省立甲種工業学校（前・浙江官立中等工業学堂、現・浙江大学）の校長に就任した東京高等工業学校紡織科の最初の中国人卒業生である許炳堃は、金工科（後に機械科に改編）と染織科を設立し、浙江の工業化に日本での経験を活かしたのだった。1912年に、陳は、浙江省立甲種工業学校の機織科に入学し、同校の日本人教習菅正雄から図案や意匠法を学んだ。この期間は、陳のデザイン啓蒙教育期と言えよう。菅との出会いが、「図案」と出会いのきっかけであると言えよう。その邂逅も、陳が日本に向けさせる契機となったと考えられる。

第二章では、日本は、明治維新による近代化を実現して一步早く近代化を達成し、工芸・図案の教育が行われ、明治から大正にかけて工芸や図案の中から、モダンデザインの輪郭を作っていく経緯をたどった。当時の中国美術留学生たちの活動が西洋美術及び学校教育の導入などにおいて伝統的な中国教育制度の革新を促し、大いなる役割を果たしたことを明らかにした。

アジアで最も早く近代化を始めた日本では、明治中期には東京美術学校が設立され、西洋絵画などの導入により、近代美術教育を推進していった。1919年、東京美術学校工芸図案科で最初の外国人留学生になると同時に、中国で最初に日本の工芸図案を専門的に学ぶ人物ともなった。図案科主任・島田佳矣は納富介次郎の影響を受け、明治デザインのパイオニアのひとりである。島田の『工芸図案法講義』は東京美術学校図案科で教鞭をとった著者の教科書であった。陳が東京美術学校の留学期間で、最も影響を受けたのは図案科主任島田佳矣であった。また、小室信蔵も欧米の文献を参照しつつ方法論としてまとめ、「便化」としてデザイン教育に普及させた。日本において大正日本の図案理論法だけではなく、日本美術界を通して西洋美術も受容した。陳が、1918年から1923年まで、東京美術学校における本格的な「図案」学習はデザイン受容期と言えよう。

陳の他に、1911年に東京美術学校を卒業した李叔同は、近代中国に西洋画教育を導入した第一人者と呼ばれる。竹久夢二の作品との出会いから、独自のスタイルの「豊子漫画」を創り出した豊子愷は、例をとして取り上げるであろう。彼らは、日本留学の機会に中国美術を見直しの重要性を再度確認し、また本質的には中国的な文化の創出を決意して日本留学からしたのであるか。

第三章では、陳が 1923 年に日本の勉強を終えて上海で尚美図案館を創立し、図案を紹介する理論書籍を次々と発表し、雑誌装幀デザインなども多数手掛けた時期において、彼が大正期の日本美術界からどのような具体的に影響を受けたのかを明らかにするために、彼の理論と実践の両面での活動を分析した。

まずは、民国期の上海には、西洋文化が飛躍的に移入するなかで、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代だった。陳は、尚美図案館の活動を通して、美術界に対する新しい表現ジャンルの挑戦であるという意識があり、その思いが込められていると考えられる。当時の上海では、「応用美術」とも呼ばれた「図案」、あるいはデザイン受容がひとつの転換期を迎えた。

又は、技法書『図案法 ABC』（1930 年）を理論的な代表例として取り上げた。図案便化法を日本最初に記述したのは小室信蔵である。欧米の文献を参照しつつ方法論としてまとめ、日本ではじめてのデザイン指導書というべき『一般図案法』（1909 年）を完成した。彼によれば、便化法には写實的便化法と理想的便化法とがあり。それに対して、陳が日本と欧米の図案研究に基づきながら、もう少し平易に「省略法」、「添加法」、「模倣法」を具体的な展開例をつけ、独自の方法論として『図案法 ABC』は作成されたと考えられる。陳の便化法は普通教育における図案教育に影響を与えた、中心的な指導法の位置を占めるようになった。『図案法 ABC』は、日本を媒介とした中国の近代デザイン受容を実証できる一つ例と考えるからである。

陳が書籍の装幀に従事したのは、1925 年から 1939 年までの 10 年余りに集中している。その後、装幀の仕事から離れていくもののそれまでの十年余りの間は、多くの書籍と雑誌のデザインに携わった。1925 から 1930 年まで、陳は『東方雑誌』の表紙に取り掛かる全部二十二巻から二十七巻、26 種類、126 期の表紙をデザインした。表紙はエジプト、ペルシア、ギリシャなどの文様をモチーフに使い、陳の東西文化融合への積極的に取り組む姿勢があったと思われる。日本で西洋的な新しい図案技術や手法を学び、『東方雑誌』の表紙デザインとは、中国と西洋それぞれの独自の価値と交流、相互補完の結果、より発展した形の東アジア、すなわち東西文化論争で言う「大東方」を視覚化したものと考えられることであると言えよう。日本で学んだ西洋的な図案技術や手法で伝統を現代に繋いだ東洋融合のデザインを作り出すこと実験したのであろう。

1927 年の 1 年間、陳は『小説月報』の表紙デザインを手がけた。『小説月報』が発行されていた上海は、20 世紀初頭には国際的な大都市となり、大衆文化の生産消費ブームを迎えた。東西文化の交差点として発展した上海の都市文化は「海派文化」とも呼ばれ、租界の「華洋雜居」を舞台に東西文明が衝突融合し、多様な国々の人々が生活し、建築様式から生活様式や娯楽にまでも変化がもたらされた。独特な個性を持った上海が、知識分子のエリート文化とエロティシズムを追求する野卑な文化と間には、「高雅」な生活趣味を追求する大量の市民階層の文化が存在していた。陳之佛は新文化運動代表的な文学誌『小説月報』を通じて、

「東洋から生み出す」「本質」を求めるために、美術性を喚起する「表紙デザイン」を求めたのである。日本を通じて、図案を学ぶことから出発し、それを表現して、独自の図案を確立したが、その図案を応用することにより「装幀」デザインに対処しようとした。

1933～1934年に陳之佛が手がけた雑誌『文学』の表紙デザインにも注目した。『文学』第1巻1号、『文学』第2巻1号の表紙を見ると、未来派や、構成主義の影響を受けた幾何学的形態のデザイン様式までも見られる。自分の確立したデザインに留まらず、つねに新しい潮流を学び、貪欲に吸収しようとするデザイナー、陳子佛の姿がみてとれよう。この時期で、陳は西洋現代美術工芸についての文章を次々発表し、美術教育史思想の展開期を歩んで来たと言えよう。陳は、西洋と日本の新知識の紹介に終わることなく、中国独自のデザインを生み出すことに心を注いでいる。

## 終章

20世紀初めに日本において工芸図案を習った陳之佛は、東京美術学校で大正日本の図案理論法だけではなく、日本美術界を通して西洋美術も受容した。その後、上海に帰り、独自の図案を確立した。そしてそれを応用することで、東洋の観念と西洋の技法により、新しい表紙デザインに挑戦した。

1930年代、東西融合と多様なものが共生する「上海文化」背景でその多元角度な作品のゆえに、陳之佛の位置づけを定義することは困難である。ただし、日本に留学した李叔同、豊子愷、陳之佛たちは、当時大正日本の美術界を通して美術を学んだようである。彼らが卒業して帰国すると教育に携わって、美術教育実践し、日本での学びを生かしていったのである。陳之佛もそうであるし、帰国後、大学で図案教育を担当し、便化法は普通教育における図案教育に影響を与えた。中国に近代的で「中国らしい図案」がなかった状態で、彼らが、日本美術・工芸を活用したのである。陳之佛の作品は東洋文化と西洋文化の相互作用が融合されたものであり、中華民国期の異文化交流のひとつの代表例と言っていだろう。

## 審査結果の要旨

本論文は、日本の美術教育を受けたのち、上海に帰り、中国はじめての近代的デザイン事務所をかまえた陳之佛に関して、その生涯を追い、視覚文化の歴史のなかに位置づけようと試みた、意欲的なモノグラフである。前半では、中国における日本人「教習」との出会いとそれに続く東京美術学校での学習の様子が綴られ、戦前期における中国と日本の文化交流のあり方、さらには日本に影響を与えていた西洋の美術を吸収していく陳の様子が、精緻な資料をもとに語られる。論文の後半では、中国に帰り、東京に増して国際都市であった上海にてデザイン実践を行っていく陳の仕事を検証する作業が行われた。各種の

出版物によって、日本で学んだ成果をどのように啓蒙的に伝えたかを検証するとともに雑誌の表紙デザインの分析・考察を通じて、陳がさまざまなデザインの潮流を折衷的に取り入れながら、思想や文化の状況に柔軟に対応していったことが丁寧に辿られた。

とくに 1920 年代から 30 年代にかけての上海において、東洋的な文化と西洋的な文化が互いに刺激しあいながら発展していたなかで、陳が日本で学んだことだけでなく、西洋列強の租界に直接流入していた新たな芸術運動を取り入れていった様を検証した作業は非常に興味深い点であるが、そのハイブリッドな文化的コンテクストを理論的により深く掘り下げることができたら、より充実した論文になったのではないかという憾みもある。

とはいえ、中国においても日本においても、きちんとまとめて語られることがなかった陳という存在をとりあげ、それを戦前の東アジア文化のなかに定位させたという作業は大変重要であり、審査員一同もその点が大いに評価した。ぜひこの論文をもとにした著作を、中国あるいは日本で公刊されることを期待しているというのが、審査会の意見であった。

以上のことから申請者・呉越氏が博士（芸術）の学位取得者として値することが確認された。