

バンコク・チェンマイ モダンの^{ありか}在処

塩田純一

(東京都現代美術館学芸員)

I.

「クルンテープ」=「天使の都」。いとも優雅なる名をもつこの国の首都、金色の伽藍の聳えるバンコク。しかし今や高層ビルが建ち並び、とめどなく流入する車が引き起こす交通渋滞や大気汚染に呻吟する過密都市バンコクに、天使の居場所は容易に見つかりそうにない。喧騒と猥雑、沸き立つようなエネルギーに満ちたこの都市は、紛れもなく私たちと同じ時代を生きている。さまざまな矛盾を抱えつつ、苦悩し、欲望し、祈りを捧げるこの都市を駆け巡りながら、私たちがまたタイの現在を呼吸するのである。

急速な近代化と国を挙げての開発政策は、タイ経済を成長の軌道に乗せ、民衆の暮らしを消費主義の大波に否応なく投げ込んでいる。バンコクへの一極集中が引き起こすさまざまな都市問題、環境汚染、地方との貧富の差の拡大、はびこる汚職や政治腐敗。高度成長期の日本が辿って来た過程を思わせなくもないこれらの現実には、タイの美術家たちはどのように向かい合おうとしているのか。二度に亘るタイへの旅を通じ、私たちはタイ美術における「近代」のありようを探ろうとしたのだが、もちろんそれが単に歴史的事実の確認に終始してしまうとしたらあまり意味はない。「近代」の探索行は、つまるところタイの現在へと私たちを引き戻し、ひいては日本の現在の省察へと導くことになるはずである。

II.

政治的にも精神的にも、さまざまな意味でバンコクの中心は王宮にあると言っていいだろう。そしてこの王宮の真向かいにシルパコーン大学がある。タイの美術家の多くが学んだ最も権威ある美術大学が、この場所に位置していることはトポグラフィカルな意味でも興味深い。バンコク滞在中、私は幾度となくこの大学に足を運んだが、キャンパスの中庭にはこの大学の創始者シルパ・ピラスィー(コラード・フェローチ)の彫像が聳え、いつも季節の花が供えられていた(fig.1)。

フィレンツェ生まれの彫刻家フェローチが、タイ政府から招聘されたのは1923年のことである。彼は王族の肖像彫刻やモニュメント彫刻を手がけるかたわら、タイの若者たちに西洋流のアカデミックな美術教育を施し、美術大学や展覧会といった、美術を支える近代的諸制度の創出に尽力するのである(1933年美術学校が創設され、フェローチはカリキュラム編成に与るが、この美術学校はやがて1943年にシルパコーン大学として改組されることになる)。その意味で、フェローチからタイ美術の近代は始まると言っても過



fig.1. シルパコーン大学構内のシルパ・ピラスィー像
A statue of Silpa Bhirasri in Silpakorn University, Bangkok

言ではない。フェローチの存在は、私たちに近代日本美術の出発点におけるフォンタネージやラグーザといったいわゆる「お雇い外国人」のことを思い起こさせる。フェローチより半世紀近く前に、彼らは明治政府の招きでイタリアからはるか極東の地に赴き、工部美術学校において西洋絵画や彫刻の技法を日本人に手ほどきし、いわば近代日本美術の礎を築いている。美術における近代が、中央集権政府による開明政策の一貫として推進されていることも両者に共通している。しかし、フェローチがタイ近代美術に占める位置は、フォンタネージやラグーザとは、比べものにならないほど大きい。フォンタネージやラグーザはわずか数年で故国に帰って行く、あるいは明治政府の政策変更により帰って行かざるを得ず、したがって、その影響も限定されたものでしかない。これに対し、フェローチは終生タイに留まり、タイ近代美術をあたかも我が子のように養い育て、ついにはタイ国籍を取得、シルパ・ピラスィーというタイ風の名まで名乗るに至るのである。

ところでフェローチは、西洋アカデミズム美学とその技法の紹介者・教育者である一方で、近代主義の行き過ぎに警告を発し、むしろタイの美術家たちが自国の伝統を尊重し、独自のものを見出すべきことを説いている。¹⁾ いわば、彼は開明・欧化政策の推進者

であると同時に、伝統擁護者としての顔も持っている。こうした一面は、日本の伝統美術に価値を見出し、近代日本美術における復古主義的思潮のイデオログとなった一人の西洋人、アーネスト・フェローチを連想させずにおかない。フェローチは、岡倉天心とともに、西洋画の攻勢に汲々としていた伝統画派を改革することで、近代日本画の誕生を促し、近代の文脈における伝統の魅りを意図するのである。フェローチの説くところも、フェローチの主張とかなりの部分重なり合っているように思える。それは、西洋近代に学び、西洋の思想と技術を摂取することで自己変革を試みるアジアの国々が、宿命的に逢着せざるを得ない事態なのかもしれない。しかも、それが学ぶべき規範を体現した一人の西洋人によって主張されている点に、歴史のアイロニーを見る思いがする。



fig.2. 南薫造《6月の日》1912年、東京国立近代美術館蔵
Minami Kunzo, *One Day in June*, 1912, The National Museum of Modern Art, Tokyo

フェローチ以後、西洋モダニズムを一つの普遍的理念として押し進め、実現していくかわらで、自国の伝統をどう蘇生させ、固有の表現に結実させていくかということが、タイ近代美術にとって最大のテーマとなっていく。フェローチの最初の弟子の一人であり、おそらくタイ近代美術における最も優れた作家と言ってもいい、フア・ハリピタックにしても、イタリア留学の成果としてキュビズム風の裸婦や風景を描き、かなりの完成度を示しているが、その一方で仏教寺院の伝統的な壁画の修復・保存に力を注ぎ、そのことによっても高い評価を得ている。彼に限らず、フェローチ門下の多くの俊才たちは、西洋留学後はタイの風土に根差したローカルな主題にこだわったり、仏教哲学を反映した作品を試みたりと、一種の回帰現象を示している。その意味でフェローチは、教育や評

論活動を通じタイ近代美術の基本的な枠組みを自ら設定したと言ってもよい。彼が未だに近代美術の始祖として絶大な尊敬を集めているのは、したがって理由のないことではない。

日本にとって、近代化と西欧化はほとんど同義語であったが、タイにおいては、アピナン・ポーサヤーナン氏も指摘するように、第二次大戦前は近代化イコール西欧化であったにしても、戦後はアメリカナイゼーション、そしてベトナム戦争後はむしろジャパナイゼーション＝日本化を意味していたという見方も成り立つのかもしれない。²⁾ いずれにせよ、美術における近代化のルートにしても、ヨーロッパ一辺倒ではなく、複数のオルタナティブな過程があり得たのかもしれないのである。1940年代には、美術学校を卒業したタイの若い作家たちが諸外国に留学しているが、なかにはチット・ブアブットのようにヨーロッパではなく日本に学んでいる者もいる。既に美術工芸学校の教員であったチットは、1941年日本に赴き、東京美術学校研究生として南薫造に油絵を学び、また朝倉文男に彫刻を学んでいる。結局、彼は戦時中の困難な時期を過ごして1946年まで滞日するが、この間、しばしばスケッチ旅行を試み、東京都内ばかりでなく、伊香保、軽井沢、日光、諏訪など、各地の風景を外光派風の清新な筆致で描いている。もとより、チットが師事した南薫造にしても、印象主義の折衷的解釈と云うべき日本のアカデミズムの画家であり、前衛と云うには些か遠い存在であった(fig.2)。とはいえ、当時のタイ美術界にとって、チットが伝えた印象主義的外光表現は十分に先進的なスタイルであり、それを学ぶことには大きな意味があった。



figs.3. フア・ハリピタック《日本人捕虜収容所、プラナ・キラ、デオリ》1943-45年頃、個人蔵、ロサンゼルス
Fua Hariphitak, *Japanese Internment Camp, Purana Quila, Deoli*, c.1943-45, private collection, Los Angeles, from *Modern Art in Thailand* by Apinan Poshyananda, Oxford University Press, Singapore, 1992

一方、フア・ハリビタックは同じく1941年にインドに赴き、詩人ラビンドラナート・タゴールが設立したジャンティネケタンの大学で東洋哲学、美術史、そしてタゴールの教えを学んでいる。彼はそこでタゴールの弟子たちに師事するが、とりわけ、キュビズムに神秘的傾向をミックスさせたようなガゲンドラナート・タゴールの絵画に影響を受けたという。³⁾しかし、太平洋戦争の勃発とともに、彼は1942年ニューテリー近郊のキャンプに日本人捕虜とともに収容されてしまう。この収容所内で彼は、日本人捕虜の暮らしをキュビズム、ないし未来派風のスタイルで描いているが、みずみずしい色彩のハーモニーと確かな構成員はこの画家がなみなならぬ力量の持ち主であったことを物語っている(fig.3)。フアは後に1954-56年、ローマに留学、キュビズムを本格的に身につけて帰国するが、それに先立つこの時期におけるインドを経由したモダニズムへの接近は注目に値する。チットとフア、この二つの例は、近代を達成する過程が決して一つではなく、いくつものオルタナティブな道があり得たことを示してはいないだろうか。

III.

60-70年代において、タイの作家たちは先行する世代の営為を引き継ぎつつ、モダニズムを自らのものとする努力を重ねていく。そのなかでは、モダニズムへの公式アプローチ、いわばフェローチが用意した枠のなかで生み出された作品よりは、その枠の外で生み出されたもの、いわば在野の、時には独学の作家の作品にこそ、より興味深いものがあるように私には思われる。たとえば、チャン・セタンという作家は元来は詩人で、シンプルな単語や章句の積み重ねによって視覚的イメージを喚起していく、一種のコンクリット・ポエムのような、独特の詩によって知られている。チャンは詩作のかたわら絵も描いており、アンフォルメル風の雄渾な抽象画を数多く残している。しかし、彼は既に5年程前に死去しており、現在は遺族が膨大な数の絵画や素描を守ってバンコク市内でひっそりと暮らしている。遺族の住む質素な家の壁には、チャンの遺影と線香立てがしつらえられ、周囲を10数点に及ぶ、さまざまなスタイルで描かれた自画像が取り囲んでいる。あたかも祭壇のようにしつらえられたこの自画像の集積は、彼にとっての「近代」、彼と「近代」との格闘を物語っているようでもある。自画像自体、自己とは何かを問う、近代的精神の所産であろうし、点描風、表現主義風、リアリズム、半抽象といった、さまざまなスタイルも、彼の模索の過程を示していると言ってよい。厚塗りの黒い絵具のストロークも

あらわな抽象画にしても、格別にアンフォルメルや抽象表現主義を参照しているわけではなく、中国の書や墨象に由来するものという。中国の血を引くチャンにとってのモダニズムへの回路は、民族の伝統文化を尋ねることによって見出されたのであり、その点にこそこの画家の特異な意味が潜んでいる。残された墨によるドローイングには、確かに書を思わせるタッチの流麗さや自発性が備わっており、大画面のタブローとの関連も了解される。ところで一方で、チャンの遺作にはこうした熱い抽象とは全く異なるスタイルの絵画も含まれている。鮮やかな色彩で描かれた表現主義風の風景や街の絵がそれであり、一見すると抽象画より以前に描かれたものとも解される。しかし現実には、アンフォルメル風の絵画が描かれたのが60年代であるのに対し、表現主義風の作品はむしろそれよりも後、80年代に入ってから制作されている。一般に具象から抽象へという、近代美術史における様式展開の常識がここでは見事に裏切られ、抽象から具象へという過程が決して逆行ではなく、ごく自然に生じていることが確認される。自由な精神にとって、あらゆることが可能であり、近代が進歩主義思想の所産であるなら、この転倒した過程はたくまざる近代批判ともなっている。というより、これもまたタイという特殊な文脈におけるモダニズムの一つのありように他ならない。

西欧のモダニズムを無批判に受容するのではなく、タイの固有な文脈に取って立とうとする傾向は、タワン・ダッチャニーの仏教説話に取材した物語的絵画、プラトゥワン・エムジャルーン、ピチャイニラントの仏教の教理を反映した抽象表現などにも認められる。仏教というタイの社会と文化の根幹をなす、いわば精神的中枢によって立つことで、彼らは真にオリジナルなタイの美術を生み出そうとしている。かつてフェローチが語った、西洋に学びつつも、モダニズムに偏することなく、自国の伝統を尊重すべきであるというテーゼへの、彼らなりの回答だったとも言える。

IV.

ところで、今日のタイの美術はこれら先行する世代の営為にどのように結びつき、あるいは断絶しているのか。タイの新世代の作家たち、さらには美術大学の学生も含めて、彼らの作品のなかには、タブローや彫刻といった伝統的形式の枠内に留まっているものも数多くある一方で、インスタレーションや、パフォーマンスといった、今日日本も含め世界各国で容易に見出し得るタイプの表現形態も決して少なくない。これら新世代の作家たちは、いわば

そうした今日の美術における共通の語法をマスターした上で、自らを定位し、彼ら自身とタイ社会が抱える問題を語ろうとしている。

国際的な共通言語によって語られたこうしたタイの新しい美術が登場してくるのは、80年代のことである。たとえば、モンティエン・ブンマー(1953-)、ウィチョーク・ムックダマニー(1953-)、カモン・パオサワット(1958-)といった、1950年代生まれの作家たちが一様に活動を始めるのが、ほぼ80年代前半から中頃のことであ

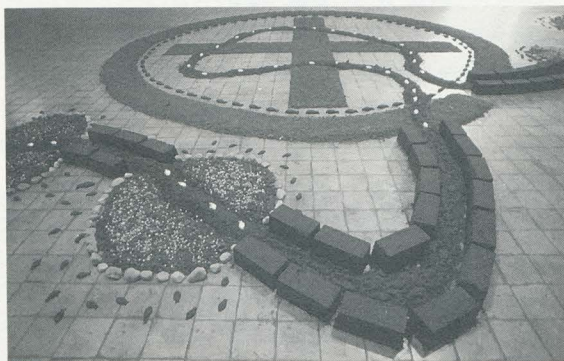


fig.4. カモン・パオサワット《不均衡、チャオプラヤー川に盲いた眼を向けるために》1993年
Kamol Phaosavasdi, *Out of Balance, To Turn a Build Eye on Chao-Pra-Ya River*, 1993

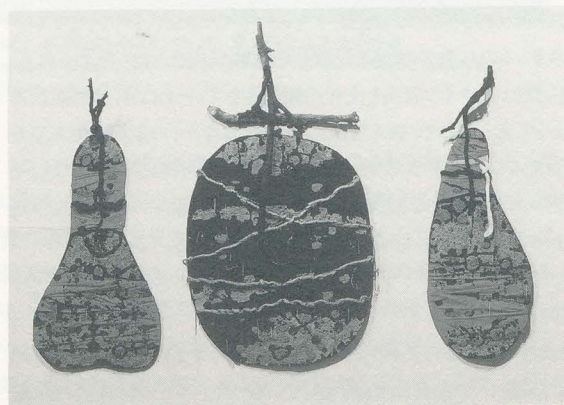


fig.5. ウィチョーク・ムックダマニー《環境の信号：植物(A)》1993年
Vichoke Mukdamanee, *Signal in Environment: Plant(A)*, 1993

る。彼らの仕事は一見したところ、先行する世代にそれほど多くを負ってはいないように見える。彼らはむしろ海外から多くの情報を得ているし、事実モンティエンはフランスに、ウィチョークは日本に、カモンはアメリカに留学体験があり、それぞれの土地で現代美術の語法を身につけてきている。しかしだからと言って、それが単に国際的な流行のスタイルの模倣であると言うわけではなく、個々の表現のなかに分け入ってみれば、タイの社会的現実や歴史的・文化的背景が少なからず反映していることが理解される。

モンティエンのこの展覧会への出品作《バンコクのヴィーナス》(1991-93, cat.no.III-44)は、スクラップの鉄材、赤く塗った古バケツ、木片を組み合わせた一種のアッサンプラージュであり、通常は板を粗雑に打ち付けた檻状の台の上に設置されている。廃品を素材に、横たわる人物を思わせるフォルムを構成する手法は、格別に珍しいものではなく常套的ですからある。もちろん、モンティエン以前のタイ美術のコンテキストにおいては、この種のアッサンプラージュ的作品は皆無に等しく、その限りにおいてこれは十分に新しい。しかし、この作品が私たちの心を打つのは、造形的な問題を越えたところでのヒューマンな社会批評性である。地方から希望を胸にバンコクに働きに出てくる若い娘たち=ヴィーナスは、しかし厳しい現実のなかで、生活に疲れ、傷つき、夜の歓楽街に身を落としていく。高度経済成長の下で生じてくるそうした矛盾、バンコクのどこにでもあるありふれた現実を、スクラップや古バケツという生活の周囲に見出されるありふれた素材を用いて、作者はきわめて率直に提示するのである。バンコクのヴィーナスに大理石は似合わない。見捨てられたスクラップこそがふさわしい。ここには西欧の現代美術を表層的に模倣するのではなく、自らの現実を踏まえ、タイのコンテキストのなかで制作を進めていこうとする態度がはっきりと認められる。こうした態度は一方では、社会的現実への積極的な関与をもたらし、他方では廃品であれ、自然物であれ、生活の身近に作品の素材を求めるといった傾向を助長した。

モンティエン以外の作家たち、カモンやウィチョーク、あるいはもっと若い世代にもこうした態度は顕著である。カモンは、開発がもたらす土壌や河川の汚染といった、タイの民衆の暮らしを根こそぎ覆してしまいかねない危機的状況を主題としたインスタレーションを、木、石、土といった素材を用いて制作している(fig.4)。ウィチョークの、アルミや布、紐、糸、竹、木などの素材を組み合わせたレリーフ状の作品は、タイ人の生活のなかで日常的に見出される道具や植物の形態を模している(fig.5)。モンティエンにおいても、パ

ゴダや壺、鐘といったいかにも地方的なモチーフ、土や蠟燭といった自然素材が頻繁に用いられている。タイの民衆の暮らしに密着した形態のモチーフなり、素材の意図的な選択は、しかし必ずしも伝統への回帰を意味しない。タイ美術における伝統的表現もまた、特定の時代相の下で人為的に生み出されたものであり、今日の時代性を無視した単純な反復はアナクロニスティックな結果を生むだけだ。今日のタイの作家たちは、伝統のさらに奥にあるもの、タイの大地とそれに育まれた生活に自らのアイデンティティを見出そうとしているかのようである。⁴⁾

ワサン・シיתיケートは今日のタイ美術のこうした傾向、一種の現実主義を最も直截に表わしている作家である。ワサンは80年代中頃から表現主義的な絵画や版画を制作しているが、同時に詩人でもあり、ミュージシャンでもあり、多彩な活動で知られていた。彼のこうした多面的な活動を動機づけているのは、社会的不正や矛盾に対する憤りであり、プロテストである。90年代初めの一連



fig.6. ワサン・シיתיケート〈ゴルフ・プレイヤーの罪、地球に災難を招く種類のスポーツ〉1991年
Vasan Sithiket, *It is a sin to be a golfer player. This is a kind of sports which disasters the globe (sic)*, 1991

の絵画では、単純で力強い描線による、原色で彩られたカリカチュア風の人物が、踏みつけられ、ゴルフ・クラブで殴られ、狼の餌食になっている(fig.6)。それがタイの民衆が置かれた状況の寓意であることは言うまでもない。あるいは、政界の腐敗や過度の消費主義、開発に伴う環境破壊、売春といった具体的な社会問題について、より直接的に言及した作品も描かれている。しかしだか

らとって、それは決して教条主義的でヒステリックなプロパガンダなどではなく、むしろユーモラスで諧謔に満ちた物語的絵画であり、造形的にも十分な強度を備えた作品と言えるだろう。

ところでワサンは近年絵画も含めたインスタレーションを試みており、この展覧会にも《アイ・ラブ・タイ・カルチャー》と題するインスタレーションを出品している。元来は今年2-3月に発表された作品で、伝統的なタイ舞踊の女性用コスチュームを着けた自画像、社会風刺的な絵画、首吊りの人形、藁、「あなたはタイ文化を愛していますか?」といった108の質問を伴ったドローイング、ビデオなどから成るインスタレーションで、今回はその部分的な再構成ということになる。言うまでもなく、このタイトル自体反語的なものである。伝統的なタイ文化が日本人も含む外国人旅行者のエキゾティズムを掻き立てるものとして商品化されていく一方で、民衆の暮らしが草の根の文化から引き離されていく。そうした状況への、これはワサンの危機感の表明に他ならない。主題や表現のあからさまな直接性がタイでは物議をかもしたと聞いているし、日本で紹介することについて関係者の間で多少の危惧がなかったわけではない。しかし、敢えて日本での紹介に踏み切ったのは、ワサンのこの作品がタイ現代美術における現実主義的態度を最も顕著に表わしているからであり、いまはワサンの芸術家としてのあり方自体が、近代批判として機能しており、日本の現代美術にとっても示唆するところが少なくないと思われるからである。ワサンはしばしば「人生のための芸術」を主張する。芸術は芸術の内部で自足するものではなく、積極的に人生や社会に関与していかなければ意味がないとする考え方である。ワサンが詩作を行ない、ギターを抱えメッセージソングを歌っていたのも、こうした観点からである。タイには「人生のための芸術」の系譜が連綿と存在しているようであり、前述のチャン・セタンもその一人と見なすことができよう。「芸術のための芸術」という思想、モダニスティックな芸術の自律性を求める立場とは、それは明らかに異なる態度であり、モダニズムを単に受容するだけではなく、タイのコンテキストにおいて芸術がいかなる役割を果たし得るかを真剣に考えた時に、必然的に導き出された帰結であったとも言える。このような考え方は、今日のタイの作家たちの現実主義的態度のうちに多かれ少なかれ見出される。タイに限らず、今日芸術が何をなし得るかという問いかけは、決して看過してよい問題ではないのである。

今日のタイ美術を担うのは、バンコクの作家ばかりではない。北の古都チェンマイももう一つの重要な拠点として、ナヴィン・ラワン

チャイクル(1971-), アラヤー・ラートチャムルスック(1957-), スパチャイ・サートサーラ(1968-)等, 才能ある若い作家たちを輩出している。彼らはいずれもチェンマイ大学美術学部の卒業生や教職員であるが, このチェンマイ大学の関係者が中心となって, 92年から二度に亘り, 「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション・フェスティバル」という野外での展覧会を開催している。チェンマイ市内の寺院や公園, 街路といった, 市民の日常生活の場に作品を設置し, コミュニティのなかに美術を息づかせようとする試みだが, タイの作家ばかりでなく, 何人かの外国作家も参加しており, 非常に質の高い, しかも新たな形態の展覧会となっている(fig.7)。

もとよりこうした実験的な試みを一地方都市で実現することの困難は, 経済的な問題も含め容易に想像できる。事実, 今春のフェスティバルは資金集めが思うに任せず, 開催できなかったという。とはいえ, 主要なオーガナイザーの一人であるウティ・アティマーナ氏の熱く語るヴィジョンには, 傾聴に値するものがある。⁵⁾ 彼はタイ社会における仏教寺院の多様なありように注目する。それは祈りの場であるだけでなく, 学びの場であり, 人々が集い, 交流する場であり, 祭儀の執り行なわれる劇場であり, 壁画を観賞するギャラリーでもある。いわばそれはコミュニティに根差した多機



fig.7. 「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション・フェスティバル」より, モンティエン・ブンマー(うつわ)1993年
“Chiang Mai Social Installation Festival,” Montien Boonma, *Vessel*, 1993

能の文化センターである。チェンマイには美術館もないし, ギャラリーもない。美術館, 展覧会, キュレーター, 批評家といった美術を支える諸制度は, いまでもなく西洋近代の産物である。タイのような発展途上国において, 展覧会を組織するとしたらどのようなシステムがふさわしいのか。単純に西洋モデルに追随することが正しい方法とも思えない。歴史と風土に根差した, いわば身の丈にあったオルタナティブな方法を見出すべきではないのか。「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション・フェスティバル」は一つの回答である。美術を美術館に閉じ込めるのではなく, 社会のなかへと解放し, 人々の日常との間に接点を造っていく。あたかも仏教寺院における壁画のように……。それはきわめて健康な自立の思想である。西洋モデルを何の疑いもなく移植し, 何とか追いつこうと格闘している日本の美術館にとっても, その意味するところは小さくない。

フェローチがバンコクに到着してから, もう70年の歳月が過ぎ去った。この70年間にタイの美術家たちは西洋に学びつつ, しかし西洋モダニズムの単なる模倣でもなく, 伝統の墨守でもなく, 独自の表現を求めて苦闘してきた。多分, 確たる回答はまだ提出されていない。だが, モンティエンやワサン, そしてチェンマイの作家たちの努力は, オルタナティブな道を示唆しているようにも思える。あるいは, チェンマイの日盛りの午後, オレンジ色に燃えるあの火焰樹の木陰に, 天使は宿っていたのかもしれない。

註

- 1) 「……その結果, 東洋の美術家の作品の多くが, 民族的ないし個人的特殊性を欠いたものになってしまっている。それらは西洋の作品の模倣であり, 美術家の名前と国籍からのみ, それが東洋で制作されたものであることを知るのである。……(中略)……美術の表現におけるある種の普遍主義は, 近代文明によって方向づけられたものであり, あらゆるところで採用されてきた。しかし, 既に述べたように, 美術が変化に乏しい特性をもっていなければならないなどという理由はないのである。もしも真摯に表現されているなら, タイの, あるいは他の東洋の美術家が制作した作品は, ヨーロッパ人が造ったものとは異なっているに違いない。その違いは民族の特徴に対応しているはずである。……」(筆者訳)。Silpa Bhirasri, *Thai Culture, New Series No.8: Contemporary Art in Thailand*, p.16, The Promotion and Public Relations Sub-division, The Fine Arts Department, Bangkok, Thailand 1959, Sixth Edition 1989。フェローチの「モダン」ないし「ウルトラ・モダン」と「伝統」を巡る言説については, 以下を参照。Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand* Oxford University Press, Singapore, 1992, pp.54-59。
- 2) 1994年8月, 筆者がアピナン・ポーサーヤナン氏に面会した際の発言。
- 3) Apinan Poshyananda, *Ibid*, p.69。

- 4) 後小路雅弘氏は、タイに限らず、アジアの現代美術に見られる、社会的な関心や身の回りのできごとに対する関心を要約し、「現実主義的な」態度と呼んでいる。後小路雅弘「態度としてのリアリズム——90年代のアジア美術」, 第4回アジア美術展カタログ, 福岡市美術館, 1994, pp.11-16.
- 5) 1995年5月、筆者がウティ・アティマーナ氏に面会した際の発言。

Bangkok and Chiang Mai: Ways of Modernity

Shioda Junichi

Curator, Museum of Contemporary Art, Tokyo

I.

Bangkok, the capital of Thailand, is also known by the graceful name Krungthep, or City of Angels, befitting the soaring golden spires of its ancient buildings. The new Bangkok, however, is a crowded modern metropolis, bristling with skyscrapers, inundated with endless streams of cars converging in traffic jams, and choked with atmospheric pollution. An angel would have a difficult time finding a place to land. This roisterous, bustling city, pulsing with energy, is clearly part of the present age. Driving around Bangkok, seeing its positive and negative sides and observing the suffering, desires, and prayers of its people, one breathes in the atmosphere of Thailand's present.

The government's development policy has rallied the nation to rapid modernization, putting Thailand on the fast track to economic growth and setting the populace adrift on the high seas of consumerism. The extreme concentration of population in Bangkok is accompanied by a variety of urban problems. Pollution is worsening, the gap between rich and poor is growing, and bribery and political corruption abound. How do Thai artists respond to these realities which seem so similar to the problems caused by high economic growth in Japan? I have made two trips to Thailand so far, trying to ascertain the place of modernity in Thai art. Naturally, this cannot be done in a meaningful way through a superficial investigation of historical facts. To fully explore the effects of modernity, one must take in the present situation of Thailand and ultimately examine the present situation of Japan as well.

II.

The center of Bangkok, in a political and spiritual sense, is the Grand Palace, and Silpakorn University is located just across from it. During my stay in Bangkok, I visited the university many times since it is the place where most Thai artists have been trained, and I found it interesting how close it is to the palace. In the middle of the campus, always decorated with the flowers of the season, stands a statue of the founder, Silpa Bhirasri (Corrado Feroci, fig. 1, p. 117).

Feroci, a sculptor born in Florence, Italy, was invited to Thailand by the government in 1923. He was given the task of making statues of the nobility and other public monuments while teaching the techniques of Western sculpture to young Thais and creating the institutions needed to support a modern art system such as an art school and exhibitions. The Ronrien Praneetsilpakam (School of Fine Arts) was established in 1933 with a curriculum planned by Feroci. It was reorganized as Silpakorn University in 1943. Thus, it would be no exaggeration to say that the modern period in Thai art begins with Feroci. The role played by Feroci in Thailand is reminiscent of that played by the "hired foreigners," Fontanesi and

Ragusa, in the early modern period of Japanese art. They came to the Far East almost half a century before Feroci at the invitation of the Meiji government and laid the foundations of modern Japanese art by teaching Japanese students the techniques of Western painting and sculpture at the Art School Attached to the Technical College. In both cases, modernity in art was inculcated as part of a modernization policy carried out under the authority of the central government. Feroci's position in the history of modern art in Thailand, however, is incomparably greater than that of Fontanesi and Ragusa in Japan. Fontanesi and Ragusa went back to Italy after a few years, or, to put it more accurately, were sent back because of a change in policy of the Meiji government, so their influence was limited. Feroci, on the other hand, stayed in Thailand his entire life, nurtured Thai modern art as if it were a beloved child, eventually obtained Thai citizenship, and even took a Thai name, Silpa Bhirasri.

In performing his role of educating Thai students and introducing Western academic art and its techniques, Feroci issued a warning against the excesses of modernism and advised Thai artists to respect the traditions of their own country and seek their own kind of originality.¹ In other words, he was an advocate of preserving tradition as well as being the promoter of a policy of modernization and Europeanization. In this respect, he reminds us of Ernest Fenellosa, the ideologue who advocated a return to the past in modern Japanese art. Fenellosa, together with his Japanese colleague Okakura Tenshin, encouraged the creation of a modern form of Japanese-style painting to be achieved by reforming the traditional painting schools, which were being enervated by the influx of Western-style painting, and restoring tradition in a modern context. The ideas of Feroci and Fenellosa are quite similar in many respects. It was perhaps inevitable that Asian countries would seriously consider ways of reviving their own traditions as they attempted to change themselves by learning from West modernity and absorbing the thought and technology of the West. However, it is certainly a historical irony that this was advocated by Westerners, the embodiments of the new model.

After Feroci, Western modernism continued to be practiced and was seen as a universal ideal, but the greatest issue in the modern art of Thailand was how to revive Thai tradition and incorporate it in a unique form of expression. Fua Hariphitak, one of Feroci's first disciple and perhaps Thailand's greatest modern artist, became a very accomplished painter of Cubist nudes and landscapes as a result of study in Italy. He also received recognition for his achievements in restoring and preserving traditional murals in Buddhist temples. Not just Fua but many of Feroci's most talented pupils became involved with local subjects rooted in Thai culture after their European studies. Their works reflected Buddhist

philosophy and a concern for the past. Thus, Feroci, through his educational and critical activities, personally established the basic framework of Thai modern art. That is why he is still greatly respected as the founder of modern art in Thailand.

In Japan, modernization and Europeanization were virtually synonymous. In Thailand, however, as pointed out by Apinan Poshyananda, modernization meant Europeanization before World War II but after the war it became Americanization after that war, and after the Vietnam War, Japanization.² In any case, it seems that the course of modernization in art was not entirely influenced by Europe and that a number of alternative routes existed. In the 1940s many young Thai artists studied overseas after graduating from art school, and some of them, like Jitr Buabusaya, studied in Japan rather than in Europe. Jitr, who was already an instructor at the School of Arts and Crafts, came to Japan in 1941 and studied oil painting under Minami Kunzo and sculpture under Asakura Fumio at the Tokyo School of Art.

Jitr Stayed in Japan until 1946, experiencing the chaotic conditions of the Second World War were coming to an end. During this period he made frequent sketching trips in Japan, painting landscapes in a fresh, *plein air* manner in outlying places like Ikaho, Karuizawa, Nikko, and Suwa as well as within the city of Tokyo. Jitr's teacher, Minami Kunzo, was a practitioner of Japanese academicism, an eclectic version of Impressionism, and had little to do with the avant-garde (fig.2, p. 118). Still, this Impressionist, *plein air* style of painting was sufficiently advanced for the Thai art world of the time, and learning it had great significance for Jitr.

Fua Hariphitak, on the other hand, went to India in 1941 and attended the University of Viswa-Bharati Sautinikatan, founded by the poet Rabindranath Tagore, where he studied Oriental philosophy, art history, and Tagore's teachings. He studied Tagore's follows and his paintings was influenced by the style of Gagendranath Tagore who mixed Cubism with mysticism.³ When the Second World War began he was incarcerated in a prison camp near New Delhi together with Japanese prisoners in 1942. In the camp he painted scenes of prison life in a Cubist or Futurist style. His exceptional talent is demonstrated by the fresh and harmonious colour schemes and solidly-structured compositions (fig. 3, p. 118). Fua later studied in Rome, between 1954 and 1956, where he gained a solid understanding of Cubism before returning to his own country. It is noteworthy, however, that prior to this he had come to modernism by way of India. The examples of Jitr and Fua show that there are many possible alternative routes, not just one path, leading to modernism.

III.

In the 60s and 70s, Thai artists attempted to make modernism

their own and at the same time carry on the legacy of previous generations. To me, the work of certain outsider artists, sometimes self-taught, is more interesting than that of artists working within the framework constructed by Feroci which might be thought of as the official or mainstream approach to modernism. One example is Chang Se Tang, originally a poet known for a unique form of concrete poetry which invokes visual images through the overlapping of simple words and phrases. Chang died five years ago, but a huge collection of his paintings and drawings is preserved by his family who lived a secluded life in Bangkok. Chang was a painter as well as a poet and made many striking paintings in an Informalist style. On one wall of his family's modest home is a mortuary photograph of Chang with an incense stand placed before it and surrounded by more than ten self-portraits painted in various styles. This group of self-portraits, arranged like an altarpiece, explains what modernism meant to this artist and how he struggled with it. The self-portrait as such is a product of the modern spirit, asking the question, Who am I? The various styles, Pointillism, Expressionism, Realism, and semi-abstraction, indicate different stages in his search. His abstract paintings executed with raw, slashing strokes of thick black paint are said to have their origin in Chinese calligraphy and ink painting rather than being specifically related to Informalism or Abstract Expressionism. The path taken by Chang, who is of Chinese extraction, can be discovered by examining the traditional culture of his people, and his work has particular significance in this respect. His ink drawings have a fluid, spontaneous touch reminiscent of oriental calligraphy and it is easy to see how they are related to his larger paintings. Some of his works, however, are painted in a style quite different from this "hot" abstraction. Recognizable landscapes and cityscapes done in an Expressionist style with vivid colors, they might be thought to precede the more abstract works. In reality, however, the Informalist abstractions date to the 1960s while the Expressionist works were painted more recently, in the 1980s. This is an excellent example of an artist whose development runs contrary to what is thought of as the usual pattern in the history of modern art, moving from representation to abstraction. Clearly, however, the change from abstraction to representation is not regressive but occurred quite naturally. Anything is possible to a free spirit, and if modernity is considered to be a product of the concept of progress, this reverse process can be taken as a criticism of modernity. This is a version of modernism peculiar to the special context of Thailand.

The tendency to work deliberately in a Thai context rather than accepting modernism uncritically is also seen in the narrative paintings based on Buddhist sermons of Thawan Duchanee and the abstract paintings reflecting Buddhist doctrines of Pratuang Emjaroen and Pichai Nirand. They are able

to produce a truly original Thai art by adopting the viewpoint of Buddhism, the spiritual foundation and core of Thai society and culture. This is their way of responding to the advice of Feroci to respect their own traditions and not let themselves be diverted excessively by modernism as they study the art of the West.

IV.

How is the current art of Thailand connected to the work of these earlier generations and how does it break from it? In addition to the overwhelming number of works in the forms of painting and sculpture, the new generation of Thai artists, including the students of the art colleges, make many installation and performance works similar to those frequently made in Japan and other world countries. Having mastered the common language of contemporary art, members of the new generation stake out their own position and use this language to speak of their own problems and those faced by Thai society.

The new Thai art which employs a common international language is a phenomenon of the 1980s. Artists like Montien Boonma (1953-), Vichoke Mukdamanee (1953-), and Kamol Phaosavadi (1958-), for example, who were born in the 1950s, all began working in the early or middle eighties. At first glance, their work does not seem to owe much to previous generations, and in fact they have been exposed to a great deal of information from overseas. Montien studied in France, Vichoke in Japan, and Kamol in America and they have learned the language of contemporary art used in each of these locations. They do not, however, merely copy the most fashionable international styles. As we explore their varied expressions, we see how they directly reflect the realities of present Thai society and its historical and cultural background.

Venus of Bangkok (1991-93, cat. no. III-44), the work shown by Montien in this exhibition, is an assemblage composed of scrap metal, pieces of wood, and an old red bucket placed on a cage-like stand to which boards are attached haphazardly. The use of scraps and junk to construct this form which resembles a reclining human figure is not an especially unusual approach in contemporary art. But it is new enough in the context of Thai art since hardly anyone before Montien has made this kind of assemblage. More important than its formal qualities, however, is its capacity to affect the viewer emotionally by its pointed reference to a serious problem in Thai society. Many young women, the Venuses, come to Bangkok from the country full of hope and trying to find decent jobs but, worn down and hurt by the brutal realities of their situation, often end up in the red light districts. The artist shows this negative reality behind the facade of high economic growth with great candor, using scraps of wood and metal and an old bucket, ordinary materials which are a part of everyday life.

Marble would not be appropriate for the *Venus of Bangkok*; refuse is more fitting. This is not a superficial aping of Western contemporary art since the artist is obviously working deliberately in a Thai context, dealing with a situation which is very real for him. The artist who uses this approach tends to have an active relationship with social reality and to use materials, whether discarded or natural, which are found in his everyday surroundings.

The same concern with reality is displayed by artists like Kamol and Vichoke and also by younger artists. Kamol makes installations using wood, stone, and earth which refer to the crisis of soil and water pollution brought about by economic development which threatens to tear up the Thai way of life by the roots (fig. 4 p. 120). Vichoke's works of aluminum, cloth, rope, string, bamboo, and wood take the form of tools or plants found in the everyday life of the Thai people (fig. 5, p. 120). Montien also uses regional motifs like pagodas, pottery forms, and bells, often using natural materials like earth or candles. This conscious choice of forms or materials which are closely tied to the life of the Thai people does not necessarily mean a return to tradition. Traditional expression in Thai art is a product of a certain eras of the past. Simple repetition of traditional forms without reference to the present can only produce anachronistic results. The Thai artists of today are probing deeper into their tradition in the attempt to discover their own identity in their land and the way of life which has been created by it.⁴

Vasan Sitthiket is the artist who most directly expresses this tendency to deal with realism in today's Thai art. Vasan made Expressionist paintings and prints during the mid-eighties, but is known for his multi-faceted talents as poet and musician. His varied activities are motivated by anger at social wrongs and injustices. In his series of paintings from the early nineties, caricatured figures rendered in strong, simple lines and primary colours are trampled, beaten with golf clubs, and made into food for wolves (fig. 6, p. 121). Clearly, these pictures are meant as allegories of the situation in which the Thai people find themselves. Vasan also makes works which refer directly to concrete social problems like political corruption, excessive consumption, the environmental damage that accompanies development, and prostitution. These humorous, satirical narrative paintings have great formal strength and do not descend into the realm of hysterical or dogmatic propaganda.

In recent years, Vasan has been making installations which include paintings, and in this exhibition he is presenting a partial reconstruction of an installation entitled *I Love Thai Culture* (cat. no. III-45). The original work, first shown in February and March of this year, is composed of a self-portrait wearing a female costume used in traditional Thai dance, satirical paintings exposing social problems, drawings accompa-

nied by 108 questions like, "Do you love Thai culture?" and video presentations. The title itself is ironic since traditional Thai culture is being commercialized to please the taste for the exotic of tourists, the Japanese included, while the life of the ordinary people is moving farther away from their own grass roots culture. This installation expresses Vasan's concern with this critical situation. It seems that the manner of subjects treated and the clarity and directness of expression in this work made it highly controversial in Thailand and there was some concern over whether it should be shown in Japan or not. The decision was made to go ahead because this work is probably the best example of the realistic tendency in contemporary Thai art. Also, Vasan's approach to art functions as a critique of modernity and I believe that provides much food for thought in relation to the contemporary art of Japan. Vasan advocates *sinlapa phua chiwit* (art for life), the idea that art must go beyond the realm of art, that it has no meaning if it is not directly relevant to human life and society. Vasan uses this same approach in his poetry and in songs with social messages accompanied by guitar. There is an unbroken tradition of "art for life" in Thailand and Chang Se Tang, mentioned above, is another artist who makes this kind of art. The stance of "art for life" is very different from the modernist position which believes that art should be autonomous and self-contained. It is the approach which artists inevitably take up when they think seriously about the role which art can play in the Thai context rather than simply accepting the model of Western modernism. This way of thinking is reflected to a greater or lesser extent in the tendency of today's Thai artists to deal directly with reality. The question of what art can achieve today is a problem which needs to be faced by artists everywhere, not just in Thailand.

Contemporary Thai art is not made only in Bangkok. The northern capital of Chiang Mai is another important center which has produced a number of talented young artists, for example, Navin Rawanchaikul (1971-), Araya Rasdjarmrearnsook (1957-), and Supachai Satsara (1968-). These artists are all graduates or instructors from the art department of Chiang Mai University. Artists connected to the university have played a central role in organizing the "Chiang Mai Social Installation Festival." This outdoor exhibition has been held twice, the first time in 1992. The art was set up in temple precincts, public parks, the streets, and on other public sites close to the life of ordinary citizens in an attempt to give life to art within the community. Foreign artists participated along with Thais, and the art presented in this new format was of exceptional quality (fig. 7, p. 122).

It is easy to imagine the difficulty, especially economic, of holding this sort of experimental event in a regional city, and, in fact, a lack of funds made it impossible to put it on

this spring. In spite of this, Uthit Atimana, one of the main organizers, maintains a passionate vision of how art can be presented which deserves attention.⁵ He has noticed the possibility of working through Buddhist temples because of the many functions they perform in Thai society. They are not just places of prayer but also places of learning, places where people can gather and communicate with each other, theaters where rituals are conducted, and galleries where Buddhist murals can be appreciated. They are multi-purpose cultural centers with roots in the community.

There are no museums or galleries in Chiang Mai. The art support system consisting of museums, exhibitions, curators, and critics is, of course, a product of Western modernism. What sort of system is most appropriate for presenting art in a developing country like Thailand? Simply following the Western model would not seem to be the best approach. An alternative method rooted in local history and customs, one that fits the Thai people, would clearly be better. The "Chiang Mai Social Installation Festival" has provided one solution, setting art free in society rather than confining it to a museum and creating points of contact between art and the everyday life of the people. To make modern art function like the murals on the walls of Buddhist temples: here is a very healthy, independent concept of art. It could have great significance for the art museums of Japan which have uncritically transplanted the Western model and are still struggling to catch up with the West.

Almost seventy years have passed since Feroci arrived in Bangkok. During those seventy years, Thai artists have learned from the West but have strenuously sought their own unique forms of expression, neither simply copying Western modernism nor trying to maintain tradition. While no definitive solutions have been found, the efforts of Montien and Vasan and the Chiang Mai artists suggest some possible alternatives. And perhaps the angels are still around, resting in the shade of the flame trees of Chiang Mai shining bright orange at midday.

(Translated by Stanley N. Anderson)

Notes

1. Silpa Bhirasri, *Thai Culture, New Series No. 8: Contemporary Art in Thailand, The Promotion and Public Relations Sub-division, The Fine Arts Department, Bangkok, Thailand, 1959, Sixth Edition 1989*, p. 16. Bhirasri writes, "The result is that many works of Eastern artists lack any racial or individual peculiarity; they are imitations of Western works and we discover that they were produced in the East only from the name and nationality of the artist...A kind of universalism in artistic expression is determined by our modern civilization and has been adopted everywhere, but, as has been said, this is not a plausible reason why art must have a monotonous character. If sincerely expressed, a work done by a Thai or any other Eastern artist must be different from one made by a European. The difference will correspond to the individuality of the race." On Feroci's ideas of "the modern," "the ultra-modern," and "tradition," see Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand*, Oxford University Press, Singapore, 1992, pp. 54-59.

2. Apinan Poshyananda, interview with the author, August 1994.
3. Apinan Poshyananda, op. cit., p. 69.
4. Ushiroshoji Masahiro, "Realism as an Attitude: Asian Art in the Nineties," *Fourth Asian Art Show, Fukuoka*, exhibition catalogue, Fukuoka Art Museum, 1994, pp. 33-38. Ushiroshoji summarizes the concern with society and the artists surroundings which is found not just in Thailand but in the contemporary art of all Asian countries today as the attitude of "realism."
5. Uthit Atimana, interview with the author, May 1995.