

際、政治的陶酔の理念を攻撃する批評家は、こういった感覚も批判する。批評家はそれを「美術を理知的にする」ことだと言う。この独自の批評は、卓越した若い文芸批評家であるアフマド・サハルの意見にはっきりと表われている。

「カルチュラル・スタディーズと美学の解放」という記事で、アフマド・サハルはインドネシアの美術における政治的陶酔は「カルチュラル・スタディーズ」からの影響を示していると述べている。^{註1} カルチュラル・スタディーズは、文化的ヘゲモニーへの抵抗を示した過去30年間に発展してきた、世界規模の言説の基盤「そのもの」である。

サハルは、その言説に3つの基本的な思考を見出す。第一に、実際権力のあるエリート・グループによって構築されていたために、当然のこととされてきた文化に抵抗すること。第二に、エリートの支配的な知識から人々を解放すること。第三に、文化の多元性をよとすることである。

サハルは、カルチュラル・スタディーズのレッテルを貼られた思想が、インドネシアの学者たちに影響を与えてきたと考えているように思われる。このせいで、批評家と学者は美術作品と文学を単なる文化のテキストや社会のドキュメントと見なしている。カルチュラル・スタディーズの狙いは、文化的ヘゲモニーとエリート・グループによる支配を示す事実や現実を探し出すこととして知られている。そのような作品を読解するにあたって、批評家や学者は政治的に正しいと認められた信条を最も重要な問題であると見なしているかのようである。結果として、作品が良いか悪いかは看過されてしまう。

サハルはこれらの著作をとおして、インドネシアの美術に政治的陶酔が台頭したという見解を示す。政治的陶酔は政治的な問題だけでなく、ヘゲモニーを示す文化的な問題をも表現する傾向にある。サハルの意見は、間接的ではあるが、ヘリ・ドノの傾向と、なぜ彼の作品が世界的な美術の舞台に参入し得たかという論拠を明らかにする。私が知る限り、ヘリ・ドノはインドネシアで美術が文化的な問題であると明確に見なしている唯一の作家である。というのは、彼の作品も文化的ヘゲモニーに対する抵抗を示しているからである。

ヘリ・ドノはサハルの批評を否定しない。にもかかわらず、私はヘリ・ドノの考えが、本当にカルチュラル・スタディーズに現われた思想によって影響を受けたかどうか、あるいはこの種の信奉者であるかさえも確信が持てない。というのは、彼の意見のほとんどは、自分自身の洞察に基づいているからである。

ヘリ・ドノにとって美術は、実際に人間の繊細さを受け入れることのできるアイデアを表現するための、唯一の媒体なのである。媒体としての美術は非常に特異なので、ほかの媒体にはない能力を持つ。しかし、彼の作品の内容はいつも文化的な問題であり、美術的なものではないということを彼は確信している。ヘリ・ドノはそれについて、このように考えている。「……もし僕たちが、文化は一個のケーキであり、美術表現はそのケーキの一部であると見なすならば、作品を創造することによってケーキを切り分けるべきではない。作品を創造することで、文化のケーキを小さく切り分けることは、文化を空虚にすることと同じと見なされるから」。

このようなスタンスに立って、ヘリ・ドノは作品を創造する際には、好んで他の人々とともに作業をする。彼は、単に自分自身の美術的な情趣を語る作品ではなく、むしろ文化を扱う作品を制作しているということを確信したいと考えている。彼は人々やコミュニティのグループと制作する経験を多く積んでいる。たとえば、中古のトランジスタ・ラジオの部品から作ったインスタレーションのパーツを開発するために、しばしば機械工と作業す

る。ヘリ・ドノは次のように説明している。

「ジョグジャカルタには、中古のトランジスタ・ラジオを修理する小さなラジオ屋が何千とある。修理が済んだ後、これらのラジオは安く大衆向けに売られるんだ。僕は中古ラジオの商売を本質的に文化だと思った。機械工は捨てられたものをずっとリサイクルしてきた。彼らは大衆に情報を広げることのできる装置を、価値のないものから作り上げたんだ。忘れてはいけないのは、これらのラジオが娯楽も与えてきたということだ」。

ヘリ・ドノにとって、美術的な意味でのイノベーションは文化的な問題なのである。彼は、イノベーションは日常生活において起こり、「ビュア・アート純粋芸術」とか「ファイナ・アート美術」であると信じられてきたものとは関係がない、という信念を持っている。大衆がジャンクや捨てられたものをリサイクルするという傾向は、美術的な憐憫に基づいている、これが彼が感じるところのイノベーションである。

何年も前に、私は捨てられたコカ・コーラの缶のようなものから作品を作ることへのヘリ・ドノの関心について書いたことがある。最近のインタビューで彼は私に、このような行為を美術を見せる方法として考察することは重要ではないと言った。より重要なのは、その行為を、貧しい人々が厳しい状況を生き抜くために、彼らなりの伝統を作り出そうとする努力であると見なすことなのだ。そのような状況下で、ヘリ・ドノによれば、「創造とは、そうした伝統が、美術のための手段でなく、より実践的な手段への突破口を不断に作り出すという事実を示す」ことなのだ。

ヘリ・ドノは、このようなコンセプトを世界の美術の舞台に持ち込む時、いかに美術におけるイノベーションが、実際に考慮されるべきであるかということを示そうとしたと説明する。彼によれば、この種のイノベーションは美術を分析し、批評する際には看過されるのである。なぜなら、イノベーションを示す作品は、通常、応用美術か、せいぜい工芸品に分類されるからである。

ヘリ・ドノが述べていることが、文化的ヘゲモニーへの批判であることは明らかである。文化的ヘゲモニーに抵抗するために、カルチュラル・スタディーズの視点では、ハイ・アートと日常生活におけるポピュラー・アート大衆芸術のあいだの垣根を取り除くことをよしとする。この垣根の除去は、ハイ・アートのみが芸術的価値と関わり、ポピュラー・アート大衆芸術は「普通の」人々の悪趣味を示すと信じられていることに反論することを意味する。

彼のスタンスは理解可能である。というのも、ヘリ・ドノの作品はインドネシアに文化的ヘゲモニーが存在することの証明であると彼は感じているからである。しかしながら、サハルや他の批評家たちによっても提起されているのは、文化的ヘゲモニーの問題だけではない。彼らは美的な側面の不在について、より批判的で、美的な側面が、カルチュラル・スタディーズによって影響を受けた作品からは遊離していると考える。

美術批評におけるコンテキストからのアプローチを批判する際に、彼らはテキストをコンテキストから切り離そうとする傾向がある。彼らにとって「コンテキスト」は、社会的、文化的背景として知覚されている。その背景において、テキストは、テキスト的な現象として受け入れられている。

サハルはある記事で、美術批評におけるコンテキストからのアプローチは、美術作品の外側にある問題を探求する傾向にあると書いている。そしてこのような批評は、媒体とし

て自律した美術的価値のあるテキストを看過してしまう。よって、このようなコンテクストからのアプローチは美術作品を読解するにあたって、美的な経験を否定する傾向にある。美的経験は美術や美術批評の「魂」であるというのが、サハルの意見である。

私の考えでは、カルチュラル・スタディーズが美術の言説を語るにあたって、自己矛盾が生じるということに、サハルやその他の批評家は気づいていない。カルチュラル・スタディーズにおける考察は、ハイ・アートを否定し、文学や美術、演劇、静かな音楽にも特別な価値を見出さない。ヘリ・ドノが言ったように、価値は文化的行為において求められるべきである。にもかかわらず、カルチュラル・スタディーズのレッテルを貼られた考察は実際、伝統としてのハイ・アートを否定しない(できない)。なぜなら美術の実践を否定することはできないからである。

このように、一方では、カルチュラル・スタディーズはハイ・アートを否定し、他方では、ハイ・アートの伝統の中で発展してきた美術のインフラストラクチャーをよとする。この矛盾によって、結果的に「カルチュラル・スタディーズ」のレッテルを貼られた理論における考察の位置づけが不明瞭になると私は見るのである。美術的な現象を記述するにあたって、理論家たちが、いつ美術について語っているのか、いつ文化的な問題について語っているのかを知るのは容易ではない。

私は、「カルチュラル・スタディーズ」のレッテルを貼られた考察の位置づけがこのように不明瞭であるせいで、サハルや他の批評家が、美術批評におけるコンテクストからのアプローチを攻撃し始めた時、巽にはまったと考える。カルチュラル・スタディーズの基盤を分析する代わりに、美学と関連させる過程で、その考察を攻撃したのである。彼らの批判が、美学理論の論争に戻る理由はここにある。実際、カルチュラル・スタディーズのレッテルにおいて、美術のヒエラルキーや、文化的多元性を信じることを認めないということは、美学の原理に基づいた従来の共通の信念を拒否することと理解される。

美術のヒエラルキーの拒否は、美学における形而上学的な美と感覚的な美についてのプラトンの前提についての、継続的な論議の一部と見なされ得る。しかも、美学における考察の直線的な展開と考えるならば、19世紀の美学へ遅まきながら反応していると言える。一方、文化(と美術)における多元性をよとすることは、普遍主義やモダニズムの原理的な前提、そしてモダニストの批評の基調であるテキストの絶対主義への抵抗でもある。

私はインドネシアにおける政治的陶醉への批判は、美術と社会についての時代遅れの論争の復活と考える。テキスト的な現象は、サハルが言及したように、1825年に画家アンリ・ド・サン=シモンと産業資本家のグループによって、「アヴァン=ギャルド宣言」をとおして、すでに「構築されている」。これは、のちに1861年のクールベとボードレールによる「リアリスト宣言」によって反対された。これらふたつの宣言の発展から、美術のための美術についての終わりのない論争が始まった。

ヘリ・ドノはサハルの批判に別の方法で応える。彼は美術批評におけるテキストとコンテクストは、作品を創造することにおいてと同じく、切り離すことはできないという意見である。彼は作品を創造する際に、美的経験を無視してきたということを否定している。「僕の作品はすべて、美的経験に基づいている。言い換えれば、僕は自分の『美的感覚』が、このアイディアは表現するに値すると自分自身に確信させてから、作品化することを決める。僕たちを取り巻く現象のすべてが表現されるに値するほど、重要な意味を持つわけではない」。

美的原則を説明しながら、彼は1970年代に作家としてのキャリアをスタートさせたばかりの頃に、美術とは何か、美的感覚は美術表現にどのように関係しているかを自らに問いかけたと言う。

「僕は美的感覚は共同体に関わるという結論に達した。だから、美術作品は個人の美的経験を反映すべきであり、作品の内容は個人的なことであるという一般的に信じられていることに反対するんだ。僕は、作品が自分の悲しい気分を反映している場合、何かが正しくないと感じた。それは美術作品に表現されるべき類の感情ではないと感じたんだ」。

このような洞察の結果が、次に、美術の媒体としてのアニメーションへの関心へと変わる。ヘリ・ドノはアニメの世界を面白いと思った。なぜなら、この世界ではすべてが生き生きしているからである。「僕の考えでは、アニメの世界は、すべてが魂や霊や感情を持つアニミズムの世界に似ている。この種の世界には、コミュニケーションに障害がない。漫画の世界には意味がないのはわかっているけれど、実際、僕たちはアニメ映画を楽しみ、崇拜する」。

この種の観察をととして、彼は美術はアニメ映画のようであるべきだという意見を持つに至った。アニメ映画は、作家に「非論理的精神」を探求する機会を与える。それが美術作品において表現されれば、人々に論理の支配に対して抵抗する動機を誘発するきっかけとなる。アニメの世界を探求した後、ヘリ・ドノは「ワヤン・クリッ」(伝統的なインドネシアの影絵人形芝居)に惹かれた。彼にとっては、ワヤン・クリッとアニメは互いに似た存在である。「ワヤンはある点では、単純なアニメなんだ。僕たちは、実際、アニメ映画を作るのにワヤン・クリッの構造を使うことができる」。

ヘリ・ドノはワヤン・クリッと出会った結果、美的体験の新たな理解に至ったと私に言った。「全般的に、僕は自分の興味を美術から複数の芸術へと移した」と説明した。「僕は、現在もっている美術的視点を超えて、芸術における、音楽的、演劇的な感受性を探求する必要があると感じた」。この啓示の時、彼は日常生活における問題を明らかにすることに関わる強い霊的な側面がワヤン・クリッの美学にはあることを感じた。「これに気がついて、美術作品の文化的関係性が重要であることを確信するようになった。美術の慣習に則った媒体としての美術は、単なる手段だ」。

彼の見解の中での媒体とは、美術の素材を意味するのではない。それは何でも一物やレディメイドの何か、もしくは記号やシンボルやアイディアでもよい。媒体はオリジナリティや個性とは関係なく、したがって作家の個人的な領域ではない、と彼は説明する。

「媒体は、実際は誰が発明したのかを知ることが難しい、ある種の言語だ。美術においては、僕たちは自分を取り巻く事物から媒体を築き上げることができる。作家はただそれを拾い上げるだけで、ある意味では、文化からそれを借用し、それに意味を与える。もし借用した記号やシンボルにすでに意味があるのであれば、別の意味を与える」。

私はさらに、彼のこれらの美的原則はアジア太平洋地域の展覧会や海外のイベントで作品を発表した時、理解されたかどうかを尋ねた。私の問いに答えながら、彼は言った。

「インドネシアの批評家と比べると、海外のキュレーターや批評家はもっとオープンだ」。私はさらに、そのオープンさは彼の作品の本質的な次元の理解に至ったのかと問いかけた。ヘリ・ドノはこう答えた。「僕は、海外のキュレーターたちは僕の作品を理解したと思う。なぜなら彼らは、批評家によって見過ごされてきた人々の隠された美術への見解を、僕が探求していると知っているから。僕たちが普段この問題について話し合う時、問題になるのはハイ・アート/ロー・アートなんだ」。

私は、より長い質問をして再び彼を追いつめた。「ハイ・アート/ロー・アートの議論はきみの作品の美的な側面を考慮したのか？ もし、全体的には社会的あるいは文化的ではないけれど、精神的な熟考の事例として論争された場合、ハイ・アート/ロー・アートの言説は、この事例を読み解くにふさわしかっただろうか」。彼はとても短く答えた。「いや、おそらく」。

私は、意図的な質問をしたので、ヘリ・ドノが私の期待したとおりに答えたということに気づいている—私は彼を被告人を扱う警察官のように振舞ったのだ。それゆえ、私の長い質問に対する答えは、おそらくヘリ・ドノの本当の答えではないだろう。それでも、私はヘリ・ドノのような第三世界の作家によって制作された作品の美的な側面が、世界の美術の舞台上で看過されるのは、単にそれを読み取ることができないからだという、強い感覚を抱いている。

美的な側面の読み取りが不可能なのは、インドネシアに近年台頭した政治的陶醉に対する批評によって浮上してきた問題でもある。このような批評は、カルチュラル・スタディーズの流れを汲む批評における、テキストとコンテクストを読むことのアンバランスに対して異議を唱える。にもかかわらず、その批判は問題を的確に指し示すことに失敗している。

思うに分析の対象となった美術作品が、すべての美術作品ではなく第三世界のものを意味するのであるならば、その批評は目的を達成するだろう。この意味において、世界の美術の舞台上における考察に、なぜ社会的、文化的背景を探り、美的な側面を否定する傾向があるのかということとは認知できる。私は、この傾向は第三世界の作品に対する知識のアンバランスに起因すると見ている。第三世界の作品の社会的、文化的背景についての情報は十分にあるが、一方で、その美的な側面についての情報はほとんどない。このことを分析しようとしてなされた過去の努力は、いつも西洋美学の議論の罫に落ちていた。

分析を西洋の美学にまで遡らせる過ちは、サハルの批判にも共通する。それは実際には分離し得ない、テキストとコンテクストを分離させたことである。私が考えるに、コンテクスト上の美術とは何かということの再読がなされるべきである。そしてテキストとコンテクストが分離し得ないという事実を意識的に知るべきである。

テキストとコンテクストの分離は、美術作品をその社会的、文化的背景のせいでコンテクスト的であると見なす間違った結論に帰せる可能性がある。同時に、それは美的な側面を普遍的な問題と見なす。この結論は私たちの知識になんら新しさをもたらさない。というのは、社会的、文化的問題はいつでもコンテクスト的なものだからである。したがって、美的な側面はコンテクスト的であると考えることが重要である。

「コンテクスト上の美術」という用語は、実際、美術における差異を明らかにすることを意味する。この表現は、美術は差異を明らかにすることが進行中である限り成り立つ、複数的な現象であるという信念に根ざしている(また「アジアの美術」という用語のように、

アイデンティティを指示するものではない)。

テキストとコンテキストに及ぶ、コンテキスト上の美術の非常に基本的な問題は、ローカル(地方)の言説を明らかにすることの不確実さである。ローカルの言説は、支配的であった美術の知識に直接に関係している。ローカルの言説を明らかにすることは、この知識から解放し、読解可能にすることである。このことが明確に理解されねばならない。

美術における「国際的な」ヘゲモニーに抵抗する美術の言説は、支配された知識からの解放を協議項目とした。しかし、この協議項目は実現されることはなかった。ローカルの言説が美術を複数の現象と見る世界の美術の言説に必要な不可欠であることは明らかなのである。なぜなら、世界の美術の言説はそれを構成するローカルの言説の仲介によって成立するからである。

私は、ローカルの言説を明らかにする責任があるのは、アジア太平洋地域の美術の舞台やグローバルな美術の舞台ではないことを認めなければならない。第三世界にこそローカルの言説を詳述する責任があるのである。にもかかわらず、第三世界を支配する美術界は、その責務を果たすにはあまりに脆弱である。したがって、この弱さゆえに、新しい美術が言説化される第一世界の世界的美術の舞台は、ローカルの言説を不正確に受容する現象を引き起こした。

ローカルの言説(複数の意味で)はローカル性として受け入れられてきた。グローバルとローカルという二項対立の観点を強いられる時、極端に単純化された「グローバル」というスローガンにおいては、ローカル性がその半ばをなす。このスローガンは、確かな現実感を表わすことのできない混合概念を想定する。

その場合、インドネシアに台頭した、美術と文化のあいだの関係を問う批評がその正当性を持つ。美術を言説という枠組みとして主張することがなければ、「グローバル」は何にでもなり得る。というのは文化的問題における「グローバル」の問題はなんら新しいものではないからである。文化のスペクトルは、特定の言説として処理するにはあまりに幅が広すぎる。

美術の言説において、「グローバル」は即座に不正確さを露呈する。もしローカル性がローカルの美術の言説を意味するならば、世界規模の、あるいはアジア太平洋地域のどんな展覧会も、ローカル性はグローバル性にすでに含まれていることを示しうるだろう。美術のどのような表現におけるローカル性も、グローバル性を考慮しなければならないという説明をつけ加える必要はない。

私はローカルの言説におけるグローバル性が、ハイ・アートの伝統に根ざすべきであるという仮説は理解する。またこの独自の言明が、どんな現代美術の舞台においても認められないだろうという事実を認める。現代美術は、美術を言説化するうえでのある種の共通の分母と見なされてきたが、ローカル性をポストモダニストの美術とモダニストの美術を差異化するためにだけに利用してきた。実際、モダニストの美術はローカル性を否定する傾向にあり、現代美術はモダニストの美術とは違って逆にローカル性を探求する。そのような場合、ハイ・アートの伝統とローカル性を結びつけることは実際的でない。

「グローバル=ローカル」な視点が、アジア太平洋地域の舞台における「グローバル=リージョナル(地域限定の)」な視点へと翻訳される時、ローカル性は地域の連帯となる。この翻訳の結果、他のスローガンを提案するのではなく、「地域の美術」を、アジアの美術や、東南アジアの美術、そしてアジア太平洋の美術においても求めることは興味深い。

このアイディアは実際、時代遅れの傾向性を示しているかのように見える。すなわち、

アイデンティティの探求ということである。にもかかわらず、現象として、「アジア太平洋地域の美術」の問題は「文化の言説」の代わりに、美術の言説を探す傾向を示す。私が考えるに、これはローカルの言説を引き出す通路である。すなわち、ローカルの言説が美術の言説になるのである。しかしながら、そうした言説は美術の問題のみに制限される必要はない。というのは、それは文化の問題に関するオープンな討議だからである。

私にとっては、ローカルの言説を明らかにすることは、それ自身のコンテキストで閉じられた美術の慣習について考察することである。「コンテクスト的な慣習」は、ローカルの円環の中では当然と見なされてきた相互理解を含む。しかし、それは西洋の美術理論の支配による言説に発展することは決してなかった。私にとっては、この抑圧された相互理解こそが隠されたパラダイムであり、したがって、ローカルの言説を明らかにすることは、抑圧された理解をその論証的な要素として知覚するということである。

インドネシアの美術の場合、ローカルの言説を明らかにするのは、19世紀（ハイ・アートの理論を受容した時）に現われ今日に至る、相互理解の問題である。私は、インドネシアの美術の言説に隠されたパラダイムと見なされ得る、いくつかの相互理解を見てきた。たとえば、インドネシアの作家の大多数は、霊性と関連のある美術の表現という概念を信じている。この霊性は、一般に（西洋的知覚に従えば）神秘主義として受容され、重要な美術の議論へと発展させられたことはなく、美術の言説のままに放っておかれる。

ヘリ・ドノは、彼の作品の美的側面が霊性に基づいていると考える、多くのインドネシア作家のひとりである。「僕は、物事を物質性をとおして考えるという精神によって導かれる合理的な結論に抵抗しようとしてきた。この過程において、僕は、ある種のパラドックスを示す驚くべきアイデアをしばしば与えてくれる霊性と美的体験を頼りにしている」。

それが、インドネシアの作家が表象と文化的な問題を観察する時の知覚である。私は最近、50年以上の画歴を持つ画家である、スリハディ・スダルソノにインタビューした。^{註2} その画歴において、彼はヘリ・ドノの考えと似た考えを示してくれた。すなわち、霊性が物質性を超越するということである。「私たちが、一般に物質性をとおして受け取るあるひとつの実体は、現実のすべてを表現するわけではない。霊性をとおしての私の絵画における表現は、現実の本質を見出す傾向にある」。

第三世界の美術の発展における相互理解を見ることによって、ローカルの言説を見出す努力は、少しも議論されていない。このことは、ローカルの言説が全く新しい言説を「計画している」ということが、共通に知覚されているからかもしれない。そのような努力は、文化に見出される論証的な要素の「構築的」な仲介であり続けた。ゴールは絶対主義に汚染されてきた美術における従来の信念を根絶することである。

私にとっては、従来の美術の発展を否定することで絶対主義を排除するという考えは、厳粛なものである。絶対主義と普遍主義の死がよしとされるのだから、絶対主義の影響の精査が普遍的な真実の探求に終わるとする仮説には根拠がない。ローカルの言説を明らかにするという緻密な探求は、コンテクスト的真実を見出すという問題である。

（都築悦子訳）

註

1. Ahmad Sahal "Cultural Studies dan Tersingkirnya Estetika," *Kompas* (2 June 2000).
2. スリハディ・スダルソノはインドネシア近代美術のバイオニアのひとりである。

ヘリ・ドノのパラドクス—矢と短剣クリス

デヴィッド・エリオット

遙か昔、紀元前470年頃のギリシャの哲学者であり数学者であったゼノンは、真実のように思える事柄に挑むいくつかの逆説を提唱した。彼と彼の周辺に集っていたエレア学派^{註1}の人々は、時空間の無限分割に焦点を当てる論理的アプローチに立って、既存の知のあり方に意義を唱えたのである。ゼノンは運動の分析を試み、運動そのものが困難であるという結論を論理的に導き出した。彼の逆説の中で最も有名なもののひとつには、禪の公案にも通ずる存在論的で形而上学的な趣さがある。この逆説を要約すると、射手が放った矢は、瞬間ごとに矢自体の長さと同様に等しい空間を占めるため、目標に達することはできない、というものだ。論理的には、矢は静止しているのである。

ゼノンは議論そのものよりも、彼の議論のうちに仕込まれた論理的誤謬の方に魅了されていたようだ。その結果、彼は近代弁証法の父であると考えられるようになった。ということは、矢が描く真っ直ぐな軌跡—これは素早さと率直さのメタファーとして用いられることが多い—は、見かけほどわかりやすい比喻ではないのかもしれない。そして、ここにまた別の、きわめて地域的特性の高い武器がある。それは波形の刃を持った「クリス」という短剣である。この短剣について、ヘリ・ドノが私に語ってくれたことがある。クリスはインドネシアの精神を表わす典型的なものだと言うのだ。「人々は、真実や生活の現実を直視し、それを表現するのが難しいと感じているのです。恐怖は、本当に言いたいことから目を背けさせる病のようなもの。ですから、真実の言葉は必ずしも真っ直ぐに伝わるものとは限りません。時には、短剣クリスの刃のように波打ちながら伝わっていくのですよ。権威筋や政府を批判する唯一の手段として、暗号化された俗語を使ったり、落書きを書いてまわるしかない人々もいるんです」。^{註2}

この話は、インドネシア（つまり東南アジア）のコンテキストだけでなく、より広い国際的な状況の中で、ヘリ・ドノの作品が過去15年間にわたってどのように展開してきたのかを思い巡らすよいきっかけを与えてくれた。また数多くの要請や圧力と、彼がどのように折り合いをつけてきたのかも考えざるを得ない。こうした要請や圧力は、絶え間なく展開を続けていくアーティストが直面せざるを得ないものではあるが、軍国主義国家であり、実質的には全体主義国家であるインドネシアの政情においては特に厳しいものがある。ヘリ・ドノはむしろ、この抑圧構造から、創造のエネルギーと英知、想像の産物を引き出していると言ってよい。

ここ2年のあいだに、インドネシアの状況は大きく変化した。圧政的、軍事的なスハルト政権の名残は一掃されたが、いまだ未来は描けない状態だ。この解放は、批判的な文章で使われるいくつかの俗語を生み出しさえている。そのひとつに、「ングレデック ngeledak」がある。これは「からかう、あざける、皮肉る」などの意味を持つ言葉であり、ある批評家が90年代後半に登場したアーティストたちの作品を記述する際に、最近使ったものだ。^{註3} 私は、この言葉が意味する傾向は90年代に留まらず、遡ってヘリ・ドノの活動にも適応できると思う。これまで彼の作品を語る際に用いられなかった言葉ではあるが、見かけほど単純明快ではないものの別の側面を語るにふさわしい言葉ではないだろうか？

私が最初にヘリ・ドノの作品を見たのは、1993年、オーストラリアのブリスベンで開催された第1回アジアパシフィック・トライエニアルのオープニングのことだった。彼の作品は、その豊かさ、熱い思い、そしてインドネシア文化に深く根差した特性で、私を圧倒した。彼の絵画作品だけであつたら、それほど強く私の目を引きつけなかったかもしれない。けれども、《ガムランのざわめき(噂のガムラン)》(1992-93年、cat.no.7)というサウンド・インスタレーション、さらに棚に展示された影絵人形と、人形を使った影絵芝居ワヤ

ン・クリックの上演が、全体のバランスをとっていた。それらの作品はどれも賑やかでユーモアに満ちていた。だが、そこには社会的・政治的な批判という辛らつな底流があったのである。それが、私の心を強く打った。そして2年後、その頃イギリスのオックスフォード近代美術館の館長を務めていた私は、ヘリ・ドノをアーティスト・イン・レジデンスのプロジェクトのために招いた。

それからというもの、私は、ブリスベーンの展覧会で得た数々の印象から何を持ち帰ってきたのかと、不思議に思い続けている。私は、ヘリ・ドノの作品と作品が生まれてきたコンテキストについて多くの事柄を理解していると信じているのだが、それでも、何か欠落しているのだ。もしかして、これは避けられないことなのかもしれない。何か、私が理解していないこと、ジュリー・エウィングトンがブリスベーンの第2回トライエニアル評「裂け目のあいだに」で書いていたような何かが存在するのかもしれない。彼女は、西洋人であれ東洋人であれ、また南半球出身であれ北半球の出身であれ—ある地域にとってはアウトサイダーである—人間が、受け取った情報、知識、知覚に適応せざるを得ないあるフィルターについて語っている。^{註4} これは、東洋と西洋の「民族」間の相互無理解に関してキップリングが語ったような断絶^{註5}でもなければ、大英帝国以外の国の市民であるという条件に起因することでもない(植民地時代以後の論議はインドネシアの現状に関係はしているが、さほど支配的なわけではない)。裂け目のあいだでアウトサイダーが東の間に垣間見た光景は、むしろ、動いてはいるが論理的には運動していることを証明できない矢の直線飛行と、装飾のかつ隠喩的存在である短剣クリスの波打つ刃とのあいだに広がる差異であるような気がしてならない。このふたつの共通点とは、自己防衛の道具であると同時に攻撃の道具であるということだ。そして両方とも、致命傷を与える武器である。

私たち美術界の人間は、たとえば植民地主義と植民地以後の時代、近代性と近代以後、ポストモダン全体主義と民主主義、後期資本主義とグローバリゼーション、伝統主義と近代化などといった、抽象的な理論上の概念について、いかにも活発に議論する。しかし、一旦シンポジウムの場合から一歩外に出てみると、こうした用語が一体何を意味するのかさえ定かではなくなる。なぜなら、それぞれの用語の意味について、何の共通認識も持っていないからだ。私たちは、たったひとつの事柄さえ確実に理解できていないのだ。もしかしたら、批評的理論は、「西洋」の言語的、出版的、学術的な試みが他の世界の人々を支配するための新しい帝国主義と言えるのではないだろうか？ 私たちは知らず知らずのうちにこうした帝国主義の手先になっているのではないだろうか？ とはいえ、批評理論は唯一の支配的言説である必要はなく、これらの抽象的な概念の多くが何らかの今日性を備えているとするならば、必要とされる仕事をこなすために、個別に再定義され、もまれることもあり得るのだ。そして、こうしたことはすでに起きているのである。

東南アジアにおける近代性は、その歴史的次元において、アフリカや東西ヨーロッパと同一のものであり得るだろうか？^{註6} もちろん、それはあり得ない。ポスト近代性とは、マレーシアやインドネシアを悩ますに値するものだろうか？ もしそれが、何かの役に立ったり、親戚たちに自慢する陶器のようなものでない限りは、それには値しない。全体主義国家以降のインドネシアの混沌とした状態では驚くべきことではないのだが、批評家リズキ・A.ザエラニは、最近の「近代性というおびただしいメタ・ナラティブへの信頼の欠落」と、「近代的」になりたいという欲望や希望の弱体化を分析している。^{註7} それと同時に、彼はまた、「反抗のアート」と呼ばれてきた傾向が強まっていることを検証している。これは、

真実と歴史的展開の意味を再定義し、把握するための手段であると思われる。^{註8}

この場での議論に照らし合わせてみると、ヘリ・ドノの仕事の中でも特にふたつの点が私を惹きつける。文化的伝統との関わりにおける批判的かつダイナミックな関係、そして、日々の経験と現実に対する強靱な内省と批判精神である。彼はアーティストである自分を社会の周辺に位置する者と見なし、過去の時代と貧しい人々に属する者であると考え。過去と貧困は、インドネシアのように貪欲に近代化を推し進めてきた全体主義国家においては、同一視されがちである。また彼は、常に社会的弱者への共感を示す。こうした人々は、当然のことながら、彼らが置かれた状況が政治的に仕組まれたものであるとは見なしていないのだ。とはいえ、彼の作品は、いわゆる「アジテーション・プロパガンダ」とはほど遠い。「アジプロ」というには、寡黙すぎるのだ。もしかすると、彼がこう書く時、彼が伝えたいのはそのことなのかもしれない。「私自身は、政治的、社会的な問題に巻き込まれてはいません。……けれども私の絵画は、おそらく政治や社会を映し出しているのでしょう。重要なことは、社会構造が180度転換しなければならないということなのです」。^{註9}

この発言は、危険なまでに曖昧だ。彼の作品は現実の反映ではあるが、現実(社会構造)もまた変化し、芸術に対応するべきだという意味合いが含まれているからである。ヘリ・ドノの省察は批評的であり、ナイフの刃の上で揺れながらバランスをとっている。インドネシアでは、つい最近まで、政治的な発言は生命を脅かすものであった。昨年の5月、同じくアーティストであるダダン・クリスタントは、こう回顧している。「スハルトが権力を持っていた時代、アーティストの作品に政治的な視点が窺えることはほとんどなかった。日常生活でも、アーティストたちは政治的議論を避けていた。政治について語ることはタブーだった。ましてや、作品に政治的コンセプトを持ち込むなんてもってのほかだったのだ。こういう状況は、スハルトの『新秩序』が生み出した恐怖を思い出してみればわかりやすいだろう。一体どれほどの恐怖が人々のあいだに生まれていたことか」。^{註10}

こうした抑圧的な風土と普遍的な信念から、ヘリ・ドノは「普遍的な人間性の問題」への方向性を強めていった。そのひとつの方法が、引き金あるいは、そこを超えると別の世界が開ける境界として、ユーモアを利用することだ。「あまり深く私の絵を見ようとする人が、作品を陽気さの表現だと思い、笑うところを想像してみてください。けれども、作品の内部に入って来た人は、叫び声を上げることでしょ。……私は視覚芸術の問題だけに関わっているわけじゃないのです。私に関わっているのは悲劇そのものなのです」。^{註11}そして、その悲劇はインドネシアだけのものではない。「世界は狂気に満ちていて、恐ろしいものです。アフリカの飢餓をご覧ください。彼らが必要としているのは食べ物なのに、与えられるのは銃弾なのですよ」。^{註12}かなりの緊張のために海外での活動の制約を受けながらも、彼はインドネシア的な感受性と体験を置き換えた作品も発表している。1990年の作品《殺されることのない魔術師》は、スイスで体験したチェコ人の投資家との議論に触発されて、影絵芝居ワヤン・クリッの想像上の物語という枠組みの中で制作されたものだ。また、別の現実の出来事に触発されて制作した《オランダで殺害された指揮者》(1992年)という作品もある。

ここまで辿ってみると、ヘリ・ドノの逆説をより明確に理解できるだろう。ゼノンの矢と同じく、彼の作品はそれ自体が空間を占有し、したがって、前進し得ないものでありながら、実は着実に前に進んでいるのだということがわかる(神の加護により、ありがたいことに石頭の官僚以外の人間には)。さらに沈黙が雄弁であり得ること、そして、芸術家は、短

剣クリスのように、あるものを打つためには、時として反対方向に動かなければならないのだということが理解できるだろう。

ジャカルタ生まれであるが、ヘリ・ドノは長年、ジョグジャカルタに住んでいる。古都であるだけに、ジョグジャカルタでは物事がゆっくり進む。1980年から87年にかけて、彼はジョグジャカルタの美術学校で絵画を学び、ミロと後期のピカソが手で描いた図柄を切り取って、平面的な背景の上でジャワ美術の伝統的なモチーフと組み合わせていることを知る。ジャワの美術もまた、同じように自然を描写したものではない、空間の中に形の明快な図像を置くものだったのである。^{註13} この時期の重要な作品に、1メートル四方のアクリルとコラージュによる作品《糞を食らう》(1983年、cat.no.10)がある。年長者への敬意は、東南アジア社会の多くに見られる社会ルールである。この作品は、権威に対する若者のめったに見られない反抗(美術学校の教師に対する反抗であるかもしれない)の表明というだけでなく、政治的な次元すら持っている。ヘリ・ドノは、投獄された反体制主義者たちが自分の排泄物を食べるよう強要されているという話を耳にした。この作品は、一般的には語られることのなかった事実の、彼なりの記録なのである。この時期、彼はまた、人々が参加しやすく、より広い基盤を持った表現を展開しなければならなかったと感じていた。そして1987年、ジャワの伝統的影絵芝居ワヤン・クリッの達人のひとり、スカスマンの下で、この影絵芝居の技術を身につける。それ以降、彼は絵画作品にも登場するキャラクターと関連のある影絵人形を制作し、作品に用いるようになった。影絵芝居によって、以前よりもダイナミックな方法でたとえ話や神話めいた物語を活用することが可能になったのである。伝統的なワヤン・クリッでは、『マハーバーラタ』や『ラーマヤナ』を題材とするヒンドゥーの叙事詩という形に喜劇的要素が盛り込まれており、大衆芸術としての笑劇という性格が強い。ジャワ島を含めインドネシア全体では、現在ではイスラム教徒が多く、イスラム原理主義の台頭が日に日に高まっているが、こうしたワヤンの物語はイスラム教以前の時代に属し、アニミズム的な民間伝承や仏教に遠因する他の民間信仰と結びついているものが多い。ヘリ・ドノは、神話的な怪物がたくさん登場するワヤンの多文化的、多面的な可能性を、いつでも新しい物語に更新できる要素として活用しているのである。時には、都市の最下層の人々をも、影絵芝居の登場人物として取り上げている。

これらの影絵芝居作品のひとつに、1992年の《野生の馬》という作品がある。これは伝統的な馬の神がカリダンスに基づいたパフォーマンスであり、表面的には、「伝統芸術の硬化……(および)……、人間の貪欲さと傲慢によるシステムティックな自然破壊」を批判するものに見える。だが、もし注意深く見るならば、踊る人形の馬、戦う軍隊、罰当たりな行為、あらゆるものの最終的な破壊という伝統的な物語の筋の中に巧妙に仕込まれた奥深い批判が含まれているのがわかる。ヘリ・ドノの作品の軍隊は大挙して押し寄せるヒンドゥー教徒の軍団ではなく、鋼鉄のヘルメットを被り、ガスマスクを装着した現在の怪物たちなのだ。^{註14} 彼はこのパフォーマンスを、効果的にも政府公認のイベント、「アセアン・イヤー'92」と結びつけた。「《野生の馬》は、どんなものであれ大義のための支持を得ることや『アセアン・イヤー'92』を訪れる人々を歓迎することを目的に行なったわけではありません。ただし、『アセアン・イヤー'92』への訪問それ自体が、《野生の馬》のコンセプトを支持していることになるのです」。^{註15}

《周縁の人々を見る》(1992年)、《ガムランのざわめき(噂のガムラン)》(1992-93年、cat.no.7)、そして《発酵する精神》(1994年、cat.no.5)という3つのインスタレーション作

品は、当時の社会的脅威と搾取状態の雰囲気、そして国家というものがどれほどの恐怖を植えつけるものか、ヘリ・ドノが感知した事柄をも濃厚に伝える。突如として、私たちは観客となるだけではなく、より大きな枠組みの影絵芝居の役者ともなる。そこでは、国家と国家の仲間が人形遣いであり、「権威、社会の周辺への追いやり、噂は、より大きなシステムがすでにそれらを組み上げているがために存在し、人間は単に操り人形、あるいはその人形芝居の観客としてその中に含まれている」からだ。すべてを見る目がぎょろつき、歯がむき出しになり、機械の静かな囁きが延々と続く。この囁きによって真の情報も偽情報もすべてばらまかれ、ずらりと並んだ人の頭部が学校の机の後ろでリズムカルに肯いている。これらのものは、逆の意味が隠された要素であり、子供の玩具、手に入る材料で手軽に創られた「プリコラージュ」、恐怖映画の小道具、高度なテクノロジーの奇妙な混合のように見える。そしてこの混合自体が、国家の統治とその権力の増加、資源の搾取を巡る彼のコメントにほかならない。

1995年から96年の冬にかけて、ヘリ・ドノはオックスフォードでの3カ月の滞在の最後に、パフォーマンスと展覧会を組織した。《スマルの酩酊》(1995年)と題されたこのパフォーマンスは地域の共同体の人々の参加を得て、使われなくなった教会で行なわれたものである。彼はこのパフォーマンスで、近代化と軍国主義が発展途上にある社会に与える衝撃を、遊び心に溢れた方法で、しかも力強く検証している。スマルとは社会の下層に生きる僧侶であり、導師またはおどけ者のことである。しかし、彼はまた男女の両性を兼ね備えたヒンドウの神でもある。この多面的な人物を出発点として、作品に力を与える複雑な言葉遊びとパロディが展開する。「スーパースマル(スーパーマンのパロディ)」という新しいキャラクターの発案により、この人物は1966年3月11日の命令書(Supersemar)として、軍部のクーデターによりスハルトが、インドネシア共和国の創設者であるスカルノに代わって大統領となった日に関連づけられている。^{註16} また、ジャワに伝わる菓子に「スマルの酩酊」という意味の「スマル・メンデム」という菓子があるため、「スマル」はヘリ・ドノにとっては、政治家のうまい話のメタファーでもある。「テレビで話す際には、政府の指導者たちは知恵と甘い魅力で大衆の歓心を買うが、彼らの権力の濫用がその甘さを裏切ります。私もかつてはその甘いお菓子を食べたものですが、今はそれをパフォーマンスとして演じることにしています」。^{註17} ヒンドウ教の物語から出発したヘリ・ドノ版のこの物語では、酔っぱらった神は人々に知恵を伝えることができなくなる。「こうした状況では、スマルは権威によって利用され、悪魔になってしまう。権威筋の人々はしらふの時のスマルの知恵を備えていると偽ることができるのです。こうして独裁者は、民衆を代表する人間であるかのように振る舞えるのです」。^{註18} こうしたことをいっさい知らなければ、このパフォーマンスは、暴力的で幾分エキセントリックなお伽噺にしか見えなないことだろう。だが、スマルの化身である悪魔は、最終的には倒される。

オックスフォードの近代美術館では、《ブルミング・イン・アームズ》(1996年)という、大規模なインスタレーション作品を展示した。この作品は、鶏小屋用の金網で作られたヘルメットを被り、身の丈が約15フィートもある怪物のような兵士たちで構成されている。赤く目を光らせた義肢の兵士は暗闇にドラマティックに浮かび上がり、展示室の壁はカーキ色に塗られた。またカモフラージュ用のネットが屋根を覆い、美術館の警備員は軍服を着用していた。この作品のタイトルにも言葉遊びが窺える。それは、家庭ごとに家の外に植物を植えることを奨励するインドネシア政府の緑化政策と、多国籍企業の利益のためにスマトラやカリマンタン、イリアン・ジャヤの森を大規模に破壊している経済政策