

ファジー人間の覚醒

中村英樹(美術評論家)

20世紀の最後の10年間に突入して、人類は大きな変化に直面している。これまでの常識を揺るがすさまざまな出来事が地球上の各地で起こってきたなかで、とりわけ経済的發展を含む東アジアや東南アジアの動きは、もっとも注目すべきことのひとつである。そうだとすれば私たちは、自らの東アジア観・東南アジア観をもう一度見直してみなければならない。言うまでもなく、〈現代アジア〉についての視点が問われるわけである。新しい現実を前にして、いつまでも古ぼけた物差しでそれを測って良いはずがない。今日の〈美術〉の分野に目を向けると、〈アジア美術〉がグローバルな思想上の問題として取り扱われたことは、皆無に近いほどである。しかし、そのなかには〈現代アジア〉の精神構造の根幹が表われているし、私たちの現代思想を再構築するための手掛かりが隠されている。前近代的なローカリズムと欧米近代美術の垂流との二層性といった観点からの判断だけでは、それは片づけられない。そこで何よりも必要とされるのは、見向きもされなかったもののなかに貴重な鉱脈が見つかるかもしれないという視野の広げ方と、何でもなさそうに見えるもののなかに重要な鍵を見出す切り口の付け方である。そんな前提に立って、ほとんど未知とも言えるごく最近の東南アジア美術に分け入ってみたい。

自己発見世代の登場

インドネシア・シンガポール・タイ・フィリピン・ブルネイ・マレーシアの6カ国を調査してみて、80年代に制作活動を始めた若い美術家たちを中心とする新しい局面が展開し始めていることに注目させられた。単純化して言えば、民族的な伝統を踏襲する世代とそれに次ぐ西欧モダニズムの受容世代に対して、民族文化の深層も西欧モダニズムの遺産も当たり前前の精神的土壌となってしまうあとで改めて自分たちのアイデンティティを築き上げていこうとする第三の世代が勢いを増してきたのである。そして、西欧モダニズムを知った上での彼らの試みのうちに却って、世界に向けて発言し得るアジアの知恵が芽生えているように見える。

しかし、彼らが完全な自覚に基づいてそうしているとは思えない。お互いに事情の異なる各国の美術状況のなかで、それぞれの考え方で自分自身が何であるかを見つけようとするのだ

が、その方向づけはまだうまく整理できていない。例えば、多民族国家の場合彼らのアイデンティティの求め方は、複雑で困難なものになる。国家としてのアイデンティティと、民族や地域を基準としたそれとは、単純に一致しないからである。逆に、中国系のいわゆる華僑の人たちやイスラム教その他の宗教の立場からすれば、国家を超えたアイデンティティが問題になる。その上、アジアと西欧文明との関係が、論理的には依然として解決されていない。

おそらく、〈地域性〉〈民族性〉などの既成の外在的な枠だけを芸術のアイデンティティの根拠とするわけにはいくまい。アジア中心主義を含めて、それらは排他的な傾向に行き着く。美術家が住む、生々しい身の流動的な現実こそ着目すべきだという意味で、〈身辺性〉が大切だろう。^{註1)} いずれにしても、自らの可能性を窒息させてしまわない整合的な方向づけがあって初めて、新しい世代のエネルギーは大きく燃え広がる。アイデンティティの概念の根底からの捉え返しが、まず第一になされなければならない。西欧的な個人主義と同時にナショナリズムが乗り越えられた地点での〈共有の私〉が、そのためのひとつの目安になる。

それにしても、芸術の成り立ちをアジア社会の内側から自己変革しようとする動きが、まだ微々たるものだとしても盛り上がってきたことは、これからのアジアの急速な変化を確実な趨勢として予感させる。自己変革の契機としては、欧米の芸術からの影響が熟成してきたのに加えて、工業化・情報化など社会的な変化が大きな役割をしている、と見られる。ナショナリズム的ではない非欧米的な独自の芸術への意識という点に関する限り、明治維新以降の日本の美術よりもテンポの速い進展が予想されそうである。

「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート」展の企画意図は、そういった〈第三の世代〉に光を当てようとするところにあった。だから17名の出品作家はいずれも、西欧に通ずる強い個性をもって自文化の深層をえぐっている。作品の形態もタブロー形式以外のインスタレーションや立体的な作品、テキストスタイルによるレリーフ状の作品などが多い。インスタレーションは、欧米的な文脈に沿って制作されたというよりも、事物や空間を巡る民族文化の積層から自然に立ち上がってきたかのようなのである。立体作品も、ヨーロッパ近代彫刻の概念に基づいてはいない。17名のうち比較的西欧近代寄りの美術家をあえて挙げるとすれば、多少年齢が上のウォン・ホイチョン、トゥグ・オステンリック、アブドゥル・マレク・ビン・ハジ・メタルサトであろうか。タン・ダウは、世代が上で西洋通でもあるが、その作品はこの三人とかなり異質である。対照的に、モハマッド・ファウジン・B.ムスタファア、ヘリ・ドノ、エドソン・アルメンタ、ノルベ

ルト・ロルダンは、非西欧的な傾向が強い。

アジア美術に何を見るのか？

しかし、そういった個々の差違にもかかわらず、共通項は確実に認められる。現地調査段階で出会った、17名以外の数多くの美術家たちをも含めて、現代アジアの美術からは特有の精神構造の在り方が広く読み取られる。それらが高度な段階にまで純化されているわけではないにしても、私たちに大きな示唆を与える源泉として、見極めてみる価値は充分にある。20世紀前半には、ピカソ、ブランクーシ、モジリアニらのアフリカ彫刻・仮面に対する目がヨーロッパ芸術を変えた。その時の〈アフリカ美術に何を見たのか？〉と同じ仕方、今日、〈アジア美術に何を見るのか？〉が問われねばならない。私たちを変えろ何かが、そこに差し出されているように思われるからである。

もちろん、ここで言う〈アジア美術〉は、現代東南アジアのいわゆる〈第三の世代〉であって、民族的な伝統そのものを引き継ぐアフリカ美術とは性質が異なる。長い歴史的な蓄積の上に立つものと、歴史を踏まえながらも現われたばかりのものとを、同等に扱うことは出来ない。また、東南アジア以外のアジア諸地域、あるいはアジアの一員としての日本について触れないまま〈アジア美術〉という言葉を使うことへの疑問も生まれる。だが、これに関しては、〈ピカソのような目でアジアを見よう〉という勧めと、〈ヨーロッパ美術ともアフリカ美術とも違う現代アジア美術を視野に入れよう〉という示唆を、とりあえず答えの代わりにしておきたい。

実際、欧米対日本とか、欧米対アジアといった二極構造によるのではなく、ヨーロッパ・アフリカ・アジアという三者の対比によってそれぞれを照らし出す方法は、文化人類学^{註2)}に限らず芸術の分野でも有効であろう（これもひとつの方法論であり、さらに別の極も有り得るのだが、ここでそれを強調する必要はない）。ヨーロッパ近代芸術が〈自己完結的で単一中心的に組織された明晰な体系としての作品〉をベースにし、さらに、それからの自己解放の運動を展開しようとしてきたとするならば、アフリカ美術は、〈曲線などの集約的な形態によって人間を超える力が生み出され凝縮される呪物的なオブジェ〉という点で魅力的であった。つまり、前者が自明性を基調とし、後者が捉えがたい力の象徴であったとしても、どちらも凝縮的な個体であるという性格については変わりがない。

これに対してアジア美術は、一般的に言って、〈区切りようもなく単一の中心もない不確定的な無限空間における捉えがたい現象の一断片〉のごとく成り立っている。即ち、人間を超える、捉えがたいものへと開かれたところはアフリカと同じなのだが、〈空間的な広がり〉〈時間的な変化〉に重点が置かれる点は、

ヨーロッパともアフリカとも異質であり、アジアの精神構造の最大の特徴がここに表われているのだと言える。結局、その本質は、〈決して固定的な実体を作ろうとしない方法〉にある。それは、ヨーロッパ近代芸術を乗り越える重要な鍵と成り得る。美術作品は、単一の物体のように見える場合でさえ、〈空である無限の場における出来事〉なのである。この原理は、人間の主体構造の輪郭づけや自然・社会に関する分析の仕方にも有効に採用され得るだろう。

しかし、非実体的な時空間への傾斜は、緊張感とダイナミズムに欠ける拡散と停滞の感覚を招きかねないことも事実である。その危険性を内側から突き崩して、非実体的な成り立ちを保ちながらアクティブな状態実現への可能性を見せ始めた兆候のひとつが、まさに東南アジアの〈第三世代〉に他ならない。私たちが彼らに目を向けようとする理由は、そこにある。アジア美術に見るべきものは、〈固定的な実体をパラダイムとしないで人間と現実との関係を捉え、フレキシブルな開かれた自己を築くための手掛かり〉ではなからうか。流動的で不確定的な現代社会に真に対応するには、それが不可欠なはずである。

マイクロなテンションの集積体

では、彼らの作品は、もう少し具体的に言ってどんな基本的構造によって組み立てられているのか。〈統一的な全体に拘束されない微細なディテールの反復・繰り返しから成る集積体〉というのが、まづもって指摘されなければならない特性であろう。まったく同一ではないにしてもそう見なすことのできる無数の微細な要素が、多中心的に集められているのだが、本質的にはさらに反復・繰り返しを続けて付け加えることが出来るから、永久に自己完結しない。あくまでも全体は仮の全体であって、ディテールは一極集中的な全体に従属することがない。たとえてみれば、星が密集して流動的で不定形な形状をなす星雲のようなものとして、美術作品は成り立っている。西洋的なタブロー形式をとっている場合であっても、フレームは仮の枠に過ぎず、下地は何物をも支えることのない無であり、相互に緩やかな関係にある多中心的なディテールがそこにちりばめられているかに描かれたとすれば、宇宙空間に浮かぶ星雲にそれをなぞらえても差し支えはないだろう。

要するに、不可欠なものとしての固定的な支持体を前提にしない集積体が、彼らの制作物の原点であって、そのことは広く〈アジア美術〉の底流をなす。例えば、ノルベルト・ロルダンのアサンブラージュは、テキスタイルの上に竹製の道具(?)や瓶の王冠や花柄のレースなどを取り付けたレリーフ状の作品であり、その原点を典型的に指し示してくれる。まず、縞模様の織物は、縦と横の無数の直線の集積体である上に、堅固な支持体

ではなく、フレキシブルに揺れ動きつつそれ自身が表現内容の一部分をなす物体である。竹が何本も平行に配置され、王冠が一行に並ぶ有り様は、文字通りの反復・繰り返しではなからうか。〈幕〉のような不確定的で皮膜状の支持体。直線や屈曲度の少ない曲線の多用。ディテール同士の仮設的で緩やかな関係。ボリューム感を強調しない組み立て。これらは、ヨーロッパやアフリカの造形感覚と比べた時のアジア美術の特徴として、人為を超えた捉えがたい時空間の流れと広がりを暗示するかに思われる。こうしたロルダンの作品を、無雑作に“工芸的”と言うことは出来ない。純粹美術と工芸といった対立概念に捉われないうところでの積極的な作為だからである。

ところで、均質な要素の反復・繰り返しは、単一中心的な枠組みの窮屈さから私たちを解放してくれるとしても、すべての要素が平均化され、その間の関係が並列的になってしまったとしたら、緊張感が失われ、そこから力強いエネルギーが放射されるといったこともなくなってしまう。反復・繰り返しの切れ目なき無限連鎖が局所的に大きなエネルギーを蓄積し、発散するようなく場〉が生まれて初めて、私たちの主体構造の在り方の構築にとって参照すべきものになる。象徴的に言えば、それは大空に揺らめくオーロラに似ていて、周囲から切り離して取り出すわけにはいかないが、そこに特別な力が動いていることは間違いない、といった性質の〈場〉なのである。

モハammad・ファウジン・B.ムスタファの《失われた地平線》(1991年)は、反復される紋様のな要素間にせめぎ合う緊張感を引き起こさせ、無限連鎖に鋭い断層を持ち込んだレリーフ状の作品の好例だろう。強烈でエキサイティングである反面、哀愁をもたえた色使いは、要素間のテンションを高めるのに効果的に見える。他のアジア地域と対比した際の東南アジアの良質な可能性の一端がここに在るのかもしれない。チャーチャーイ・パイピアのレリーフ状の作品も、西洋的な構築性を感じさせるとはいえ、支持体なきダイナミックな集積体として見る事が出来よう。同じ壁面上でも、ダダン・クリスタントの仕事は、沢山のパートを壮大にちりばめ、点在させるインスタレーションである。各パート間には見えざるドラマティックな関係があり、ユーモラスでクリティカルな緊張感が演出される。

もともと一体的な支持体の観念がないのであれば、レリーフ状の作品や壁面上のインスタレーションが、タブローからの逸脱ではなく自然な成り行きとして現われたとしても、不思議ではない。その一層の三次元的展開として、モンティエン・ブンマー、スパチャイ・サートサーラ、ズルキフリー・B.ユソフ、タン・チンクアンらの、壁面と床面との双方にまたがり、数多くの要素から構成されるインスタレーションの独特のスタイルが位置する。彼らの作品でも、やはり直線的な部分やその間隙が比較

的目につく。そしてこれらは、絵画・彫刻・インスタレーションといった欧米的な区分けで語られるのとは本来別の流れに属しているらしく思われる。

エドソン・アルメンタの、竹が錯綜するオブジェは彫刻とは呼びにくい(ただし、今回の出品作は木による作品)、ヘリ・ドノのマニアクに事物を寄せ集めた立体作品は、一個の物体というよりもひとつの“状態”を示す。タン・ダウヤロベルト・G. ヴィラヌエヴァのインスタレーションも、事物が集積され、テンションが生まれる一種の“出来事”の〈場〉だと言えなくもない。改めて、リム・ポーテックやウォン・ホイチョンの一枚の画面に立ち返ってみても、そこにはやはり多中心的な要素やモチーフの配列が見られ、それらがひしめき合って、ダイナミズムを醸し出している。このように、ミクロな要素が単純に反復され繰り返されるのではなく、一種の磁力を帯びた場のごとく力と力との緊張関係が感じられる作品構造を、私たちは、新時代の東南アジア美術から導き出すことが出来る。

内側からの自己二重化を

しかし、東南アジア現代美術の作品構造がここまでの指摘で語り尽くされたとは、まだ思えない。微細なディテールの反復・繰り返しの集積体というのは、いわば私たちの日常の日々が積み重なったとしてもそれがそのまま人間の根源的な存在の仕方の表われに等しくないのと同じで、研ぎ澄まされた強い存在感を無条件で獲得できるとは限らない。無数のディテールを取捨選択して単純なものへと集約し還元する目がなければ、作品は重みと深みをもって私たちに迫ってこない。また、ディテール同士を強力に構造化して見る目がなければ、先に述べたようなテンションも生まれない。つまり、多中心的で複合的ではあっても、作品は、単純なものへの厳密な還元作業を経たものでなければならない。そのためにアーティストは、自分が直感的に捉えた色々な感覚的要因を突き放して見詰め、極限にまで切り詰めていく自己二重化された目を持つ必要がある。

表面上は感覚的に楽しむのだとしても、芸術が人間にとって生きていること自体を見出すべき〈存在論的な場〉であるとするならば、単なる即物的な事象から特別な〈場〉への転換が作品成立には欠かせないはずで、その鍵を握るのが〈自己二重化された目〉に他ならない。東南アジアの現代美術には、むしろ増殖的な傾向を見せる作品の成り立ちがかなり多く見られる。もちろんそれらにおいても、程度の差こそあれ単純なものへの集約・還元は行なわれているのだが、この際、改めてその重要性を確認しておいたほうが今後のためによきそうである。端的に言えば、西欧近代におけるミニマルズムの自己言及的な単純化の過程を参照し、その遺産を自らの自己変革に活かすべきではないか、

と思われる。欧米がアジアから教えられる点を持つとすれば、アジアが模倣ではなく自己変革のために西欧の知恵を学んだとしても、決してアジア軽視にはならない。観念的なアジア中心主義やナショナリズムを唱えることよりも、〈アジアはどの点で変わらなければならないか?〉をグローバルな視野で考えることのほうが、よほど大切である。

ただし、ミニマリズムの方法論がそのまま東南アジアの現代美術に適用できるのではない。ミニマリズムの方法論的な自己・懐疑・自己抑制・自己否定から得られるものは大きいけれども、その根底には、多様な現象の奥に一元的な見えざる本質が存在し、諸現象すべてはそれに支配され、それへと還元される、という西欧的な考え方が依然として横たわっている。ところが、アジアには〈本質〉という観念が希薄であって、〈現象〉が〈現象〉であるがままに集約的な要素へと単純化される場合が多い。例えば、日本の能の表現方法などを思い起こせば、それは理解しやすいだろう。東南アジアの現代美術についても、この〈現象〉に終始する思考法は強く、欧米的な抽象美術とは別の〈現象の一部分をシンボル化した抽象形態〉が見られたりする。^{註3)}だから、この違いを知った上でミニマリズムを参照する賢明さが求められる。しかも、多中心的で同時多発的な〈現象〉が主流だとすれば、その単純なものへの集約・還元は、相当に困難なはずである。

だが、形態の単純化が目的ではなく、自己言及的な目による自己発見・自己生成が問題なのだから、決して不可能なわけではない。トゥグ・オステンリック、ズルキフリー・B. ユソフ、サンズーン・ミリングスート、スパチャイ・サートサーラほか、それぞれの工夫によるそれなりの努力が見受けられる。前三人は滞欧経験があり、最後のひとは長くアメリカに滞在した師から学んだ美術家で、いずれも欧米のモダニズムの自立的な目を通過しつつ、多中心的な自文化の深層を見据えようとしている。トゥグ・オステンリックの最新作は、構築的なフォルムを踏まえながらむしろ渾然一体たる画面に至り、スパチャイ・サートサーラは、無数の車のナンバー・プレートのような工業製品と人体とをダブらせ、共に自己凝視的である。この方向を突き詰めることによって却って、〈ミクロなテンションの集積体〉は輝きを増すだろう。

こうして、私たちは最近の東南アジア美術の動きについて少しばかり思い巡らしてきたのだが、そこには二つの暗黙の了解があったことにおのずと気づかされる。第一に、美術作品の構造は、私たちの主体の構造そのものであり、従って作品制作は、主体を築き上げる営みに等しいということである。そしてもうひとつは、私たち〈地球人〉の主体の在り方を探る一助として東

南アジアの現代美術にその手掛かりを見ようとしたのであってそれ以外ではない、ということである。今後、東南アジアの美術家たちは、アジア人の立場から自らを意識化するだろう。欧米の人々は、近代の個人主義的な主体の在り方を背負いつつアジアを見ることになるだろう。日本の現代人にも、立たされた独自の地平がある。しかし、目指されているのは、いずれにしても〈主体のグローバルな変革への道〉に他ならない。だから、私たち自身の主体の在り方を充実させることこそが、東南アジアの文化への寄与にも結びつくのだという点をくれぐれも忘れないでおきたい。

註

- 1) 拙著「80年代美術の一方——第6回インド・トリエンナーレ1986に向けて」『表現のあとから自己はつくられる』、美術出版社、1987年、p.140。または「身辺の意識化と国際的貢献」『第6回インド・トリエンナーレ』英文図録、国際交流基金、1986年を参照のこと。
- 2) 川田順造「文化の三角測量」『西の風・南の風』、河出書房新社、1992年、p.7。
- 3) 「日本の抽象絵画1910～1945展」(東京・板橋区立美術館、1992年4月4日～5月10日)は、日本の抽象絵画にもそれが当てはまることをよく示していた。

The Self-Awareness of Human Beings in Flux

NAKAMURA Hideki
Art Critic

In the final decade of the twentieth century, the world is experiencing major changes, as events that upset established notions occur in every region of the globe. The trends in East and Southeast Asia, including dynamic economic growth, represent one of the most noteworthy changes. Accordingly, we Japanese need to take another look at our own attitude toward East and Southeast Asia. Needless to say, our point of view regarding "contemporary" Asia is open to question. In the face of new realities, we cannot expect to continue forever to measure Asia in terms of outworn standards.

Virtually no effort has been made to treat Asian art today in light of global thought, even though it contains the roots of Asian mentality today and provides a clue for reconstituting our contemporary thought. The matter cannot be solved merely by judging from the dual perspective of premodern regionalism and adherence to modern Western art. What is needed above all is a way to expand our horizons to enable us perhaps to discover a valuable vein in something hitherto completely ignored, or to find a starting point for discovering an important key amid things that seem trivial. I would like to use these points as a springboard for exploring recent Southeast Asian art, about which almost nothing is known.

The Advent of a Generation Intent on Self-Discovery

While I was doing research in the Southeast Asian countries of Brunei, Indonesia, Malaysia, the Philippines, Singapore, and Thailand, I was struck by the advent of a new situation centering around young artists who began their careers in the 1980s. To put it simply, a generation that adhered to folk traditions was succeeded by one receptive to Western Modernism. Now that the depths of folk culture and the legacy of Western Modernism are taken for granted as a spiritual foundation, a third generation that is trying to forge its own identity is rapidly coming to the fore. Founded on knowledge of Western Modernism, the experiments of this new generation manifest the germ of Asian ideas that speak to the entire world.

The efforts of these artists, however, hardly seem based on complete self-knowledge. Working in an artistic environment under different circumstances in different countries, the artists are trying to find their own identity using dissimilar modes of thought, and their orientation has not yet been consolidated. For instance, the search for identity of artists working in ethnically diverse countries is a complex, thorny process because identities based on ethnic and regional criteria are not easy to recon-

cile with ones based on nationality. Conversely, overseas Chinese and followers of Islam and other religions face a question of identity that transcends national borders. In addition, the relationship between Asia and European civilization has not yet been resolved on a theoretical level.

Existing external constructs such as regionalism and ethnicity alone cannot provide the basis of artistic identity. Along with an Asia-centered outlook, these categories lead eventually to exclusiveness. Personal considerations are important in the sense that attention needs to be focused on the fluctuating daily reality in which the artists live.¹ In any event, the new generation's energy will spread only when artists achieve a comprehensive orientation that does not smother the individual's potential. A thoroughgoing reexamination of the concept of identity must first of all be made. The forging of a common identity on a level transcending both Western individualism and nationalism is one goal.

Nevertheless, a movement, however small, is gathering force within Asian societies to transform the self in the process of creating art. This development suggests that dizzying changes are certain to be a major current in Asia in the future. Along with the maturation of the influence of Western art, social changes such as industrialization and the growth of an information society are regarded as key factors triggering the transformation of the self. A unique aesthetic awareness that is neither Western nor nationalistic should develop more swiftly than in Japanese art since the Meiji Restoration (1868).

The aim of "New Art from Southeast Asia 1992" is to cast light on this third generation of Asian artists. All seventeen artists in the exhibition explore the depths of their respective cultures with strong individuality akin to that in the West. Many of the works in the exhibition consist of installations and three-dimensional works that differ from tableaux, or are reliefs created from textiles. Rather than being constructed in light of European preoccupations, the installations seem to have emerged naturally from layers of folk culture that concern space and matter. The three-dimensional works are not based on modern European sculptural concepts. I would consider the following artists in the exhibition relatively close to the modern West: Wong Hoy Cheong, Teguh Ostenrik, and Abdul Malek bin Haji Metarsat, who are slightly older than the other artists. Tang Da Wu is an older artist knowledgeable about the West, but his work is rather different from that of the above artists. Conversely, Mohd. Fauzin B. Mustaffa, Heri Dono, Edson Armenta, and Norberto Roldan display strong non-Western tendencies.

What Does Asian Art Reveal?

Despite their individual differences, the seventeen artists in this exhibition clearly share common ground. A special mentality can widely be perceived among contemporary Asian artists, including the countless artists besides the participants in this exhibition whom I met while doing research in Southeast Asia. Although not highly polished artists, they merit close scrutiny as

a highly suggestive source of ideas.

The discovery of African sculpture and masks by Picasso, Brancusi, and Modigliani in the first half of the twentieth century transformed European art. Today, the same question—What did these artists see in African art?—needs to be applied to Asian art, inasmuch as something capable of transforming us seems to be offered there. Needless to say, by Asian art I am referring here to the third generation of contemporary Southeast Asian artists. The nature of Asian art differs from that of African art, where folk traditions have been handed down unchanged. What rests on long historical accumulation cannot be treated equally with what has been newly created bearing history in mind. Moreover, questions arise regarding the use of the term “Asian art,” without considering areas of Asia other than Southeast Asia or referring to Japan, a member of Asia. Instead of immediately answering this question, however, I would recommend looking at Asia from Picasso’s perspective and suggest regarding Asian art as something different from both European and African art.

Contrasting Europe, Africa, and Asia with each other rather than in terms of bipolarities such as the West vs. Japan or the West vs. Asia is a more effective approach in art as well as cultural anthropology.² This constitutes one methodology. Although other polarities are possible, this consideration need not be stressed here. Modern European art is premised on a belief that a work constitutes a distinct, self-contained system organized around a central element, from which it tries to free itself. The appeal of African art lay in the supernatural power generated by the collective curvilinear shapes and other forms condensed in fetishistic objects. In other words, European art generally speaks for itself, whereas African art symbolizes elusive intangible power, yet both share the same nature as discrete, cohesive objects.

Conversely, Asian art is generally produced like fragments of an obscure phenomenon in amorphous, infinite space, without boundaries or a fixed center. In other words, although the expansion outward toward something elusive transcending human beings is the same as in Africa, the emphasis on spatial expansion and temporal change differs from both Europe and Africa. One could say that the foremost characteristic of the Asian mentality is expressed here. In sum, its essence lies in never creating fixed entities, a method that can provide an important key for transcending modern European art. Even when art objects seem to be discrete entities, they constitute events that occur in limitless space. This principle can be mobilized effectively to create a new type of personality and probe nature and society.

A predilection for palpable time and space, however, also harbors the potential for creating a sense of dispersal and stagnation as well as a lack of tension and dynamism. The third generation of Southeast Asian artists is one sign of the emerging potential for destroying that danger from within and preserving the insubstantial form of art works while creating a dynamic situation. Herein lies the reason for turning our attention to

these artists. What we should expect to find in Asian art is a clue for grasping the relationship between man and reality and creating an open flexible self, without taking fixed entities as a paradigm. This approach is surely indispensable in coping with the fluctuating indeterminate nature of contemporary society.

An Assemblage of Microcosmic Tension

Let us look in a little more detail at how the basic structure underlying these artists’ works is formed. The first characteristic that needs to be pointed out is the accumulation of small details that are repeated and duplicated without being constrained by a unified whole. Although not exactly the same, the countless small details clustered around multiple centers convey that impression. Intrinsically, however, the work is never completed since further repetitions and duplications are possible. The whole remains forever a temporary whole, and the details are not subordinate to a whole that centers around a single pole. To use a metaphor, art works are like a star-filled nebula with a fluctuating amorphous shape. Even when an art work takes the form of a Western-style tableau, the frame is merely a temporary enclosure. Since it supports nothing, the underlying surface has a negative existence. Insofar as the multi-centric details, which quietly relate to each other, are painted as though they had been strewn there, they can be freely likened to a nebula floating in cosmic space.

In other words, an aggregate form that is not based on a fixed indispensable surface serves as the starting point for these artists’ works. This forms a broad undercurrent in Asian art. As a work consisting of a relief in which bamboo items, bottle caps, and flowery lace are attached to a textile background, Norberto Roldan’s assemblage epitomizes this starting point. An aggregate of countless intersecting horizontal and vertical straight lines, the striped fabric does not form a rigid supporting surface; swaying flexibly, it is itself a substance that forms part of the expressive contents of the work. Innumerable pieces of bamboo are arranged parallel to each other. The row of bottle caps epitomizes the idea of repetition and duplication. A film-like background, as indefinite as a curtain; innumerable straight lines and curvilinear lines that bend only slightly; a relationship between details that is provisional and quiet; a structure that does not emphasize volume. Compared to European and African modeling, these elements, which are characteristic of Asian art, seem to suggest a subtle temporal and spatial flow and scope transcending human agency. This work by Roldan cannot lightly be called craftsmanship, since the vigorous imagination that informs it is not trapped by conflicting notions of pure art and craftsmanship.

Even if the repetition and duplication of homogeneous elements frees us from the restrictions of a framework containing a single center, the feeling of tension and the radiation of dynamic energy disappear when all the elements are equal and the relationship between them is uniform. The repetition and duplication are mere consultation regarding the formation of indivi-

dual mentality only through the creation of a setting in which the endless unbroken chain of repetitions and duplications store and radiate enormous energy locally. Metaphorically speaking, like an aurora flickering in the universe it cannot be extracted from its surroundings, yet this space unmistakably has a special nature because of the special power operating within it.

Mohd. Fauzin B. Mustaffa's *The Lost Horizon* (1991) is an excellent example of a relief that contains sharp breaks in the endless chains while engendering a feeling of tension through the struggle between repeated figurative elements. The use of colors that are intense and exciting yet full of pathos effectively heighten the tension between elements. Some of the potential of Southeast Asia, transcending that of other regions in Asia, may be manifested here. While bringing to mind a Western type of construction, the reliefs of Chatchai Puipia, too, are dynamic assemblages that are not created on a solid surface. Even though it too is hung on walls, Dadang Christanto's work is an installation that arranges a large number of elements on the walls. An invisible dramatic relationship exists between each part, producing a humorous, critical tension.

When no inherent concept of a general underlying surface exists, a relief or an installation on a wall not surprisingly appears as a natural development rather than as a deviation from a tableau. Extending the three-dimensional aspect even further, the installations of Montien Boonma, Supachai Satsara, Zulkifli B. Yusoff, and Tan Chin Kuan boast a unique style as works that cover both the wall and the floor and consist of innumerable elements. Straight lines and the space between them are relatively prominent even in the works of these artists. These works innately seem to belong to a different tradition from that manifested in the Western categories of paintings, sculpture, and installations.

Edson Armenta's objects created from a congeries of bamboo pieces are difficult to categorize as sculpture. The works shown in the present exhibition, however, are made of wood. Heri Dono's zealously assembled three-dimensional objects represent a state rather than a single object. Tang Da Wu's and Roberto G. Villanueva's installations, too, consist of a collection of objects; they could be considered the setting for a kind of event in which tension is produced. When one reexamines the surface of Lim Poh Teck's and Wong Hoy Cheong's paintings, an arrangement of elements and motifs with multiple centers can be found there too. These elements and motifs thronging around each other convey an impression of dynamism.

In this way, small elements are not simply repeated and duplicated. We can deduce from this new age of Southeast Asian art a type of structure where tension between forces can be perceived, as in a magnetic field.

Creating a Dual Self from Within

The discussion of the structure of contemporary Southeast Asian art, however, is not exhausted by the observations made thus far. Just as the accumulation of our daily lives by itself is

not equivalent to an expression of the fundamental existence of mankind, assemblages consisting of the repetition and duplication of minute details may not completely capture a powerful, finely honed feeling of existence. Without an eye for consolidating and condensing countless details into something simple using a process of selection and rejection, a work will not impress us with its seriousness and depth. Moreover, unless an artist has an eye for forcibly structuring details, the above-mentioned tension will not be forthcoming. In other words, even a composite, multi-centered work must go through a rigorous process of condensation to achieve simplicity. To do so, the artist must possess a dual self that enables him to examine with detachment, and then radically cut back, the various sensory factors that he has intuitively perceived.

Assuming that art, even when appreciated by the senses on the surface, constitutes an ontological setting that should reveal life itself, the transformation from a merely materialistic phenomenon to a special setting is indispensable in creating a work. The key lies precisely in the vision of a dual self. In contemporary Southeast Asian art, the structure of many works displays a tendency to proliferate. Although there is, of course, a difference in degree from work to work, a process of a consolidation and condensation in the direction of something simple take place in these works. A reaffirmation of the importance of this process would probably be beneficial in terms of the future. Frankly speaking, I think that Southeast Asian artists should look at the simplification process concerning self-referentiality in modern Western Minimalism, and fully utilize that legacy on behalf of their own transformation. If the West has something to learn from Asia, then the use by Asia of Western ideas to transform itself rather than imitating the West in no way disparages Asia. Instead of advocating an abstract Asia-centered philosophy or nationalism, it is far more important to consider from a global perspective how Asia should change.

The Minimalist approach, however, cannot be applied to contemporary Southeast Asian art without some changes. Although much can be gained from the self-doubts, self-restraint, and self-denial of Minimalist methodology, a Western belief that an invisible unitary nature exists at the heart of diverse phenomena, and that all phenomena are governed by it and can be reduced to it, continues to pervade Minimalism.

In Asia, however, the concept of an essence is weak. Usually phenomena remain phenomena when they are simplified in collective entities. This is easy to understand, for instance, when one thinks of the mode of expression found in Japanese *noh*. Regarding contemporary Southeast Asian art, too, the mode of thought that permeates this idea of phenomena is strong. One can find abstract forms that symbolize part of a phenomenon, unlike in Western Abstract Art.³ Thus, wisdom is needed when consulting Minimalism, based on knowledge of this difference. Moreover, if multi-centered, simultaneously occurring phenomena occupy the mainstream, the consolidation and condensation leading to their simplification will pre-

sumably be very difficult to achieve.

The simplification of form, however, is not the goal. Since self-discovery and self-development based on a self-referential vision are at issue, consolidation and condensation should not be impossible. Teguh Ostenrik, Zulkifli B. Yusoff, Sansern Milindasuta, Supachai Satsara and other artists have tried in their own way to deal with this problem. The first three artists have lived in Europe; the fourth studied under a teacher who spent a long time in the United States. Through the self-reliant vision of Western Minimalism, all have tried to focus on the inner recesses of their own multi-centered culture. Teguh Ostenrik's most recent works have attained the level of paintings that clearly constitute a unified whole, while referring to architectural forms. Supachai Satsara conflates human figures with industrial products, such as countless license plates. Both artists tend to fix their gaze on themselves. Further exploration of this approach should unexpectedly add luster to the assemblage of local points of tension.

Two implicit points can be perceived in the above rumination on recent trends in Southeast Asian art. First, the structure of art objects is equivalent to our inner mental structure. Accordingly, the creation of art works is akin to the act of creating the self. Second, I have simply endeavored to find in contemporary Southeast Asian art a clue to assist in the quest for our individual natures as inhabitants of this planet. In the future, Southeast Asian artists will probably become conscious of themselves as Asians. Westerners will probably look at Asia in light of their own modern individualistic outlooks. For contemporary Japanese, too, a unique horizon has been created. What is being sought, however, is none other than a means of transforming the self on a global scale. Consequently, I hope that we will not forget that our own fulfillment contributes to Southeast Asian culture as well.

(Translated by Janet GOFF)

Notes

1. Nakamura Hideki, "Hyōgen no atokara jiko wa tsukurareru" [The Self is Made After Expression] (Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1987): 140. The article was reprinted from an essay on self-awareness and its international contribution to art, published in the exhibition catalogue *Japan: Triennale India 1986* (Tokyo: The Japan Foundation, 1986).
2. Kawada Junzō, "Bunka no sankakusokuryo no tameni" *Nishi no kaze minami no kaze* [Western wind, southern wind] (Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 1992), p.7.
3. The exhibition *Abstract Painting in Japan 1910-1945* held at the Itabashi Art Museum in Tokyo from 4 April to 10 May 1992 clearly demonstrates that, in Japanese abstract painting, too, abstract forms represent aspects of a phenomenon.