

ラビリンス
自分探しの迷宮
—東南アジア美術, 80年代から90年代へ—

後小路雅弘(福岡市美術館学芸員)

わたしたちが本来あるべき姿から隔たってしまうている、という観点からわたしたち自身を検証する時が来たのです。^{註1)}
——ロベルト・フェレオ, 1988年

1.

東南アジアのモダンアートの基本的な課題は、「自分探し」であったし、おそらくいまもそうである。「わたしたちが本来あるべき姿から隔たってしまうている」という自覚へと向かい、さらにそこから失われた自己の回復へと向かう道程の中に、東南アジアのモダンアートの基本的な姿を見出すことができる。

東南アジアのモダンアートの歴史は短い。第二次世界大戦の以前に先駆的な例があるにしても、^{註2)}それが東南アジア全体として本格的に開始されるのは、戦後のことであったといつてよい。欧米に留学したパイオニアたちが、かの地の美術に触れ、その技術、様式、作品形式、美術思潮や美学を学び身につけて、それを移入することで展開されてきた。

そして、その時から「わたしたちの本来あるべき姿」の探求、「自分探し」の迷路めぐりのような旅が始まった。美術の文脈に沿っていえば、それは、欧米の美術の模倣ではない、個々の表現者の内発的な表現を打ち立てることであり、独自の様式を作り出すことであった。そのことは、時代はややずれるものの、やはり西洋美術に学んで、その圧倒的な影響下に「日本人の油絵」を創出しようとした日本の近代美術史の課題と基本的には同質のものであろう。

冒頭のフィリピンの美術家ロベルト・フェレオの文章は、長い異文化の支配の中で自分たちの文化的アイデンティティを喪失してしまったことに言及したものである。外国の植民地になろうとなるまいと、そもそもアジアの「近代」が、西洋近代文明に限りなく近づいていくことであったとすれば、美術だけが例外であるはずもなく、「わたしたちの本来ありうべき姿」からの乖離は、東南アジアのどの国の美術家にとっても基本的な問題であり、(当の自家「西洋近代」の価値観への信頼が揺らぐ中ではなおさらのこと)「本来ありうべき姿」「自分探し」が求められるのは当然の帰結といえた。

いずれにしても、ひとりの表現者にとって、失われた自己の文化的アイデンティティや価値観の探求と再発見なしには、

美術制作における独自の表現などありうるはずもないのだから、東南アジアの美術家にとって「自分探し」は、重要な課題には違いなかった。

また、独立間もないアジアの多くの国では、ナショナリズムの炎が燃えさかっており、自国のアイデンティティの確立(多様なエスニック・アイデンティティを持つ国では、それはたいへん困難なことである)が国民的な課題でもあった。そのことが東南アジアの美術家に、ますます強く「自分探し」に向かわせる結果を生んだ。それは同時に、国家的な要請としてのナショナル・アイデンティティの探求と表現者個人の「自分探し」を混同させることにもなった。両者が容易に結びつくところに、むしろ東南アジアに固有の問題があったかもしれない。

2.

では、東南アジアの美術家たちは、現実にはどのような形で、その課題に答えようとしたのだろうか。

西洋モダンアートの様式や技法を用い、さらには西洋の美術思潮に依拠しながら、西洋の模倣ではない独自の表現世界を作り出す。それが大変に困難な、矛盾に満ちた課題であることは、容易に想像がつく。

その困難な課題に挑む時、東南アジアの美術家が拠り所にしたのは、東南アジアに固有の豊かな「伝統」であった。

ひとくちに「東南アジア美術の独自の表現」とはいつても、最も皮相なレベルでは、東南アジア特有の風俗や風景を描くといったところから、イスラムや仏教、ヒンドゥーなどの宗教説話や宗教的な世界観を表したもの、あるいは伝統美術の技法や様式を借用したものなど、様々なレベルが、現実にはあったが、東南アジアの今を生きる美術家の、自発的で固有の表現、創造的な作品にたどりついた例は希であった。多くは伝統の無批判な繰り返しか、西洋美術の枠組みに東洋的な要素を安易に取り入れた折衷的なものにとどまっていた、というのが、東南アジアのモダンアートの現実の相貌であった。

そこでは表現者自身の自己表現のための「自分探し」というよりは、ナショナル・アイデンティティというあいまいな概念が先行していた。

ごく大雑把にいつて、80年代にいたるまでカンヴァスに油絵具、あるいは台座に寄せられた大理石やブロンズの彫刻といった西洋から移入したモダニズムの枠組みの内側で、多くは皮相なレベルで東南アジア的なもの(=ナショナル・アイデンティティ)が探求された。しかし、そこに、「探している自分自身」を見出すことは困難であった。むしろ「わたしたちがあるべき姿から隔たってしまうている」という反省は、70年代の終りから80年代になって、広く美術家たちに自覚され、作品化され

るようになったとって良い。^{註3)}

3.

東南アジアの国々を旅すると、お互いに共通の文化の要素が重なり合っていることに気づかされることがある。それは、しばしば国境という政治的な境界線に遮られて見え難くなっている。それを取り払うと、たとえば仏教やイスラム教などの宗教の拡がり、中国系、マレー系、インド系などの民族の拡がりなど、国家とは別の文化の枠組みが見えてくる。国境という現在の政治的な枠組みを越えて東南アジア文化の実像を、美術の分野においてとらえ直すこと、そして、そこから出発して、もう一度東南アジア各国のそれぞれの美術の有りようを見つめること、がいま求められている。

4.

わたしたちが、東南アジアの現代美術展を企画して、ASEAN 6 各国の首都といくつかの地方都市を2度に分けて調査して回ったのは、1991年から1992年にかけてのことであった。^{註4)} この10年ほどで東南アジアの街の様子も激変したが、今回の調査では、とりわけ美術作品に新鮮な表現が見られた。その変化は、80年代を通して地殻変動のように、地中深く準備されていたものだが、90年代にいたってようやく、実質を伴った作品となって、一挙に噴出してきた。東南アジア美術の「自分探し」が成熟し新たな局面を迎えている。具体的な幾つかの例を見ることにしよう。

5.

フィリピンのルソン島北部には、険しい山岳地帯が広がっている。ここは、その地理的な条件から、スペインの支配も及ばなかったために、スペイン侵入以前の生活様式や文化を守り続ける様々な種族が、今も住んでいる。異文化の支配の中で自らのアイデンティティを喪失したと考えるフィリピン人たちにとって、そのエスニック・カルチャーは、^{註5)} いわば失われた自分である。

このルソン島北部の山間に、エスニック・カルチャーの入口の都市バギオはある。80年代に、たくさんのアーティストが、ここに移り住んできた。彼らは80年代後半にはバギオ・アーツ・ギルド(BAG)を結成する。「西洋近代」の影響の強い首都マニラの生活に疑問を呈してのことである。彼らもまた「本来あるべき自分」を探していたのだ。フィリピンでは、エスニック文化に生きる人々をハイランダー(高地の人)、西洋近代の価値観に生きる人々をロウランダー(低地の人)と呼ぶ。首都マニラを中心としたロウランダーの文化は、結局貧困や暴力、混乱を生み

出したのではないのか、と彼らは考える。ハイランダーの価値観の中に、「西洋近代」を乗り越えるものを見出そうとする。そこで「わたしたちの本来あるべき姿」と出会い、失われた自己を回復しようとする。そのためにBAGの作家たちは、ハイランダーの価値観の中に、制作の基盤を置くのである。^{註6)}

ロベルト・G.ヴィラヌエヴァは、ハイランダーの祭礼の宗教装置のようなインスタレーションや宗教儀式を取り入れたパフォーマンスを行なう作品を作る。ピナトゥボ火山の女神の怒りを鎮める儀式をシャーマンと共同で行なう彼の行為は、そのまま宗教儀礼であり、ロウランダーの(そして西洋近代の)価値観ではすでに「作品」と呼べないようなものだ。彼は作品をそれだけで自立する閉じたものとするのではなく、共同体との関係を回復することで、「本来あるべき姿」に立ち戻り、芸術そのものの本来的なパワーを回復しようとする。彼は死んでしまった伝統を再生させるわけではない。いま現実に生きる文化と交わろうとするのだ。

BAGは、年一回のアート・フェスティバルに、各地方のグループを招き(出品作家のひとりノルベルト・ロルダンがネグロス島のブラック・アーティスト[BAA]というグループのメンバー)、交流を進めている。そして、その反中央ネットワークを東南アジア全体に張り巡らそうとしている。BAGの活動に象徴されるような、アジアにおける地方性の問題は90年代東南アジア・アートシーンではますます重要な要素となるだろう。

6.

東南アジア社会においては、国境という政治的な境界線とは別に、民族的な境界があつて、それは文化の境界でもある。東南アジア社会における国境を越えた民族の拡がりの最も大きなもののひとつは、中国系の人々、華人社会である。彼らは、国家よりも民族への帰属意識が強い。どこにいても、自分を「マレーシア人」「シンガポール人」と考えるのではなく「チャイニーズ」であると考えるのである。

タン・ダウは、シンガポール国籍の中国人である。本展の出品作家の中では最年長であり、年齢的にはシンガポール・モダンアートの二世世代とほぼ同じとってよい。しかし彼は、他の作家がそうしたように、伝統的なスタイルに逃げ込んだり、西洋のスタイルに中国風の味つけをすることでは、満足しなかった。長くイギリスに住んで、現代美術の尖鋭な方法論を身につけた彼は、80年代後半帰国するや、アーティスト・ヴィレッジを主宰して、目抜き通りで「ポート・ピープル」を主題にしたインスタレーション、パフォーマンスを行ない、森でスコールの力を見せつけるランド・アートを行ない、美術館では地球環境の破壊をテーマにしたグループ展を組織するなど、それまで

見られなかった方法と社会的な主題を持ち込んで、シンガポールのアートシーンを震撼させると同時に、若いアーティストを勇気づけた。タン・ダウの影響を受けて、主宰するアーティスト・ヴィレッジの中から、若いアーティストが育ちつつあり、シンガポールのアートシーンはにわかに活気づいている。今回紹介するにはいたらなかったが、その中から次代を担う作家が登場することは間違いない。

タン・ダウは常に「中国人であること」に立脚しようとする。彼にはエコロジカルな主題の作品が多いが、サイや虎の乱獲と漢方薬、あるいは中華料理のグルメ志向の問題など、天安門事件などの政治的な主題も含めて、あくまで中国人の立場から、問題を取り上げ作品化しようとする。それがタン・ダウの「自分探し」なのだ。

「シンガポール人」というのは、わたしの国籍、書類上の問題に過ぎない。わたしは中国人だ。彼はいう。

7.

シンガポールほど比率は高くないにしても、マレーシアでも中国系住民は4割近い。ブミプトラ(マレー人など先住民)優先政策によって、中国系の人々の美術教育の機会が限られているために、中国系アーティストは、これまであまり多くはなかった。ITM(マラ工科大学)の寡占状態にあったマレーシアの美術界でも、近年MIA(マレーシア芸術学院)の卒業生を中心に中国系のアーティストも目立ち始めた。そのリーダー的存在がウォン・ホイチョンである。彼は、例えばタン・ダウと比べてふた世代ほど若く、マレーシアという国家が成立した後の生まれである。彼もまた10年近いアメリカ留学の後に帰国している。アメリカでは中国人であることを意識し、人民服を着たりした時期もあったそうだが、今は「私は中国人ではない。マレーシア人である」と彼はいう。

マレーシア美術は、これまでマレー系アーティストの装飾性豊かな抽象絵画が主流であった。イスラムの「偶像崇拜禁止」の戒律のために、いわゆる具象絵画はあまり見られなかった。そこにウォン・ホイチョンやさらに若いタン・チンクアンなどが、社会的な、時には政治的なメッセージを持った具象絵画で、美術界を活性化させている。タン・チンクアンが自己の心象風景から、「マレーシア社会における中国人」問題へと、次第に政治的社会的姿勢を強め、中国人たる自己を意識していく中で、ホイチョンは西洋(文明)によるアジア支配やマレーシアの日本軍政など、マレーシア人として国家の起源へと立ち返っていく。

8.

マレー人のアーティストの側にも、「装飾性豊かな抽象絵画」の

枠を越えようとする動きが目立ち始めた。13年ぶりに開かれた全国規模の政府主催の公募展「サロン・マレーシア 1991/1992」では、大規模なインスタレーションが絵画と彫刻の両部門で注目を集めた。グランプリに輝いたズルキフリー・B.ユソフの簡潔で力強いインスタレーション作品も、モハマッド・ファウジン・B.ムスタファのマレーの装飾性を良い意味で継承する絵画も、急速な近代化、経済発展に伴う社会の激変、そして失われていく共同体の絆、破壊される生活環境を主題にしたものである。

タイでは、ネオ・トラディショナルと称する伝統回帰派が一般の人気を集める中で、モンティエン・ブンマーを筆頭に、土や臘、農具、あるいは工業製品、その他身の回りありふれた素材を用いて、激変するタイ社会の現実の変貌をとらえようとする作家が現われている。

インドネシアでは、80年代まで「西洋モダニズムの窓」としてインドネシアのアートシーンに主導的役割を担ったバンドン工科大学(ITB)を中心にしたグループが、相対的な重要性を失い、神秘主義的な幻想絵画で一方の旗頭であったジョクジャカルタのグループも新たな展開を示すにはいたっていない。代わって、ジャカルタを中心に、「インスタラシ」と呼ばれるインスタレーションやパフォーマンスを含んだ、これまでインドネシアでは珍しかった形式で、環境破壊など社会的な問題を取り上げる作家たちが出てきている。本展出品のジョクジャカルタ在住のダダン・クリスタントとヘリ・ドノも、こうした動きの中で注目される。

それぞれの国で、従来の共同体による社会が崩壊し、新たにモノにあふれた社会が急速に出現しつつある。近代化し、工業化していく社会の変貌を前に、彼らは自己の場所を探し求める。

9.

いま述べてきたように、東南アジアの各地で、90年代に入る頃から、美術が変わり始めた。フィリピンでは、地方に生きるエスニック・カルチャーに失われた自分を見出し、それによって西洋近代の価値を乗り越えようとする動きがある。華人社会では、「中国人」をテーマに中国人である自己を見出そうとしたり、むしろ国籍のほうに自分のアイデンティティを求めようとする動きも出始めた。そこに華人社会の変容を見ることも可能だ。いずれにしてもこうした例に、東南アジアの近代美術の「自分探し」の展開と深まりを見ることができよう。

いま、東南アジアの美術に起きているこうした変化、つまり新しい主題(変貌する社会)と新しい形式(インスタレーションやパフォーマンス)や素材(日常の身の回りなありふれたもの)の隆盛は、自分たちの生きる社会、身の回りの現実に直接関与し

よとする態度の現われである。インドネシアのあるアーティストが言ったように、新しい主題を表現するためには、新しい形式や様式、素材が必要だったのである。借り物の観念を借り物の材料を使って、借り物の技術で表現するのではなく、語らなければならない問題を自発的な表現によって、語ろうとする姿勢が目立ち始めた。それを「東南アジアの近代美術の枠組み」からの脱却ということもできよう。

もちろんこうした変化を、(東南アジア美術の自律的な展開を認めない立場から)従来と同様、今度も欧米の美術の最新の流行のスタイルに追従するものにすぎず、そこにはなんら内発的な表現の必然性は見られないとする見解もあるし、そういう作品も実際あるだろう。さらにまた、「近代」を十分に深めることもなくあいまいなまま通過しようとする「東南アジアの美術」に、「近代以後」を切り開いていくような、普遍的な表現を生み出すことが可能であるのか、という疑問の声も当然あるだろう。

しかし、西洋美術の最新のトレンドの影響はあるにしても、そこに東南アジア美術の自律的な展開の足跡をたどろうとすれば、こうした変化は、80年代にいたるまで、圧倒的ともいえる西洋の影響と伝統の誘惑の間で、苦しい「自分探し」を行なってきた東南アジア美術のひとつの成果であるようにも思える。

本展の作品を見渡せば、西洋近代の価値観にがんじがらめになった東南アジアの「近代美術」が、その枠組みから解放され、自在な手段と自分探しの切実な主題を獲得したことで、もっと自由に内発的な表現を獲得しつつあるように思える。

「西洋近代」の呪縛を解かれた時、それに対抗するための「伝統」の力も弱まり、「西洋」や「伝統」が混在する現実へ、東南アジアの若い世代は、目を向けるのである。

10.

東南アジアの美術は、「わたしたちが本来あるべき姿」を見つけたのだろうか。その「隔り」を埋めたのだろうか。

その答えは、とりあえず、必要ではない。美術はたんなる「答え」ではないからだ。「わたしたちが本来あるべき姿」が問題なのではなく、「あるべき姿」との隔りを自覚し、そこへ至ろうとする「自分探し」行こそが東南アジアのモダンアートであり、その「自分探し」の成熟が、いま東南アジア美術の新たな可能性を生み出している。

註

- 1) ロベルト・フェレオ「メッセージ」[アジア現代作家シリーズ1 ロベルト・フェレオ展]図録、福岡市美術館、1988年、p.4。
- 2) シンガポールに1938年に設立された南洋美術専科学院のグループ、インドネシアで1937年に結成されたプルサギのグループなどがその例。フィリピンで

は「フィリピン近代絵画の父」ヴィクトリオ・エダデスが1928年に展覧会を開いて、「近代」の開幕を告げ、1937年には「13モダンズ」が結成された。タイでは「タイ近代美術の父」シンラバ・ピラシーが1933年に美術アカデミーを設立し、タイ・モダンアートの最初の世代を育て始めた。

- 3) いささか我田引水めくが、福岡市美術館が1980年に開催した「アジア現代美術展」によって、欧米を範としてその美術を学ぶという姿勢から、アジアの現代美術相互や伝統美術、あるいはエスニックなクラフトを見直そうという気運が高まったことを、東南アジアの美術関係者から聞くことは多い。もちろん時代が西洋中心から文化の相対的な価値を認める方向に向かったことが基本的な原因であろうが、福岡市美術館が、東南アジアの美術が内側に目を向ける契機になったとすれば、展覧会を開いた甲斐があったというものである。
- 4) 展覧会の企画構成および現地調査には、中村英樹、たにあらたのふたりの美術評論家と、迫中陽子(広島市現代美術館)、古市保子(国際交流基金アセアン文化センター)、後小路雅弘(福岡市美術館)があつた。
- 5) アリス・ギリエルモによれば(福永敬訳「大衆芸術の社会的ルーツ」[フィリピン大衆文化への招待]、井村文化事業社、1981年、pp.11-25)、フィリピンにおけるエスニック・カルチャーとは、スペインの植民地支配を受けなかった民族の文化(北ルソンの山岳諸民族と南部のイスラムの文化)を指し、フォーカ・カルチャー(スペインの影響を受けた文化)と区別する。
- 6) ロベルト・G.ヴィラヌエヴァは、9月下旬に福岡市美術館の北庭で現地制作を行なう予定。なおバギオ・アーツ・ギルドの活動についての詳細は、拙稿「バギオ再訪」[FS: Fukuoka Style]第5号、福博総合印刷、1992年、または、Elizabeth V. Reyes, 'A Haven for Lowland Artists' in *Mabuhay: The In-flight Magazine of Philippine Airlines*, November, 1989を参照のこと。

The Labyrinthine Search for Self-Identity —The Art of Southeast Asia from the 1980s to the 1990s

USHIROSHOJI Masahiro
Curator, Fukuoka Art Museum

"The time has come for us to examine ourselves in the light of what we have become as opposed to what we ought to be."¹
—Roberto Feleo, 1988

1.

The basic subject for Southeast Asian modern art was, and probably is, in the exploration of self-identity. In other words, we find the primary focus of Southeast Asian modern art to be a process through which the artists become aware of their isolation from what they ought to be and they attempt to restore their lost selves.

The history of modern art in Southeast Asia is not so long. Some examples before World War II should be admitted,² but it was in the postwar period that modern art actually became prevalent throughout Southeast Asia. The pioneering artists, who studied in the West and experienced Western directly art, developed the techniques, styles, forms, and trends of modern art and aesthetics.

From that time, the journey began, the labyrinthine search for "self-identity." In the context of art, its destination is not an imitation of western art, but the creation of a unique style and the maturation of each artist's individual forms of spontaneous expression. The matter was fundamentally the same in Japan, although the period was slightly different than in neighboring countries. The movement of Japanese modern art history was also to study art in the West, then to create "Japanese oil painting" under the prevailing influence of Western art.

The sentence by Roberto Feleo, Philippine artist, with which this text begins, refers to the loss of cultural identity under the rule of Western powers for a long time. If modernization in the Asian countries means to approximate the modern Western civilization as closely as possible, whether a country was a colony of a foreign country or not, art could not remain aloof from that trend. Consequently, the isolation from "what we ought to be" becomes the most important issue for the artists in every country in Asia, and it is a natural result that they must search for "what they ought to be" or "self-identity" (it is becoming more and more natural because the values of "Western modernity" themselves waver in confidence).

In any case, the "search for self-identity" was a very important subject for artists in Southeast Asia, because there is no possibility of finding a unique artistic expression if they could not rediscover once again their own cultural identity, which had already been lost.

Furthermore, during the period shortly after Southeast Asian

countries attained independence, the flames of nationalism burst forth and the establishment of a national identity was an urgent task for the peoples in Asia, and it was a very difficult thing to achieve for countries whose people represent various ethnical identities. Such an enthusiastic atmosphere drove the artists to "search for self-identity," but at the same time it caused the confusion between the search for the national identity demanded by the State and the "search for self-identity" necessary for individuals who need to express themselves. Perhaps the linkage of these two goals was a problem peculiar to Southeast Asian countries.

2.

How, then, did Southeast Asian artists really try to solve that problem?

It is both difficult and contradictory to attempt to create one's own world of expression through using the styles and techniques of modern Western art, and in depending upon the way of thinking of Western art. When Southeast Asian artists took up that difficult challenge, they tried to anchor themselves firmly within the unique and fertile traditions of Southeast Asia.

However, "the unique expression peculiar to Southeast Asian art," is actually composed of many levels: superficial depictions of Southeast Asian customs, life styles, or landscapes; representations of Islamic, Buddhist, or Hindu religious episodes and views of the world; and applications of traditional art techniques or styles. But there are not so many examples that strove for spontaneous and original expression, namely, at the creative artwork by the artists who are living in today's Southeast Asia. Most of these works are confined within the uncritical repetitions of tradition or the eclecticism which introduced the frame of Western art into Oriental elements. That is what modern art in Southeast Asia is, because the equivocal concept of national identity went far ahead of the "search for self-identity" for the self-expression of the artist.

Generally, the Oriental national identity was often pursued superficially, within the frame of modernism introduced from the Western world, which is representative of such materials and forms as canvas and oil painting, or the marble and bronze sculptures on a pedestal. But it was so hard to find the self that was searched for in such a way. It was not until the end of the 1970s and the 1980s that the artists reconsidered and became aware of "what they had become as opposed to what they ought to have been," and that reconsideration then began to crystalize in their artwork.³

3.

When you travel through the Southeast Asian countries, you may notice the cultural common elements between them. If you get rid of the political boundaries of the borders which often shut them off, you can get the vision of a cultural frame different from that of the State; the spread of religions such as Buddhism or Islam, and the populations of those of Chinese descent, of Malay

descent, or of Indian descent. Therefore, now is the time to reconsider the true image of the Southeast Asian cultures in a field of art beyond the political frames of the borders, and then to start again in order to realize what art could be in each country.

4.

It was between 1991 and 1992 that we twice visited and investigated the capitals and other cities in the six ASEAN countries for this exhibition of Southeast Asian contemporary art.⁴ During these ten years, cityscapes in Southeast Asia have changed greatly, and we were able to find artwork that attained to fresh and vivid expression. The change in art occurred invisibly through a series of subtle displacements during the 1980s, which prepared the way for its long-expected and sudden revelation in the 1990s with art works of substantial quality. Now the "search for self-identity" in Southeast Asian art has matured and is facing a new era. I would like to examine some examples below.

5.

A precipitous mountain range extends across the northern part of Luzon Island in the Philippines; only its steepness blocked the Spanish from invading into that district. The native tribes, which have maintained their traditions and cultures since ancient times, still live there. For Filipinos who think they have already lost their identity under the rule of a different culture, that ethnic culture⁵ is, so to say, itself already lost.

Baguio, a city among the mountains, is located at the entrance to the ethnic culture area in northern Luzon. Many artists moved to Baguio in the 1980s and they organized the Baguio Arts Guild (BAG) in the late 1980s. They had doubts about life in the capital, Manila, where the influence of "Western modernism" was evident, and they were also exploring "what they ought to be." In the Philippines, the people living in ethnic cultures are called highlanders, and those living with the sense of values affected by Western modernism are called lowlanders. The artists felt that the culture of the lowlanders around Manila could bring nothing else but poverty, violence, and disorder. They tried to find in the values of the highlanders something that could surmount "Western modernism." And they attempted to encounter "what they ought to be," and then to restore their lost selves. Consequently, the artists who belong to BAG find their creative bases in the values of the highlanders.⁶

Roberto G. Villanueva creates installations similar to religious structures used in the festivals of the highlanders, and he also plays a performance approximating the rituals. His action to soothe the fury of the goddess of a volcano Pinatubo in collaboration with a shaman is in itself a religious ceremony, which cannot be a work of art if one sees it only with the eyes of the lowlanders or of "Western modernism." However, he attempts to open the autonomically closed system of the artwork and to return it to "what it ought to be" through the reestablishment of the relationship with the community in order to recapture the original power of the art itself. Therefore, he does not revive the

already dead tradition but communes with the living culture at present.

BAG invited groups from the provinces to its annual art festival in order to promote exchange between the artists. One of the artists who exhibited on this occasion is Norberto Roldan; he is a member of a group "Black Artists" in Negros. Thus, BAG aims at making a decentralized network all over Southeast Asia. The problem of locality symbolized by the activities of BAG will be a more and more important issue in the Southeast Asian art scene of the 1990s.

6.

As I mentioned before, the societies of Southeast Asia have racial boundaries which are cultural ones different from the actual political borders. One of the groups that spread throughout the Southeast Asian area is that made up of people of Chinese descent. They form Chinese societies, and they have a strong consciousness of being Chinese: they do not identify themselves as Malaysians or Singaporeans but as Chinese, regardless of where they live.

Tang Da Wu is a Singaporean by nationality but a Chinese by blood. He is the oldest artist among those exhibiting artworks at this exhibition, and probably belongs to the second generation of Singaporean modern art, by virtue of his age. However, he could not find satisfaction in taking refuge in the traditional style or in coating the Western style with a Chinese flavor like others did. Having lived for a long time in England, he mastered the radical methodology of contemporary art. No sooner than he returned to his native country in the late 1980s, he organized the Artists Village. Then he did a performance and made an installation focused upon "the boat people" on a major street, executed a work of "land art" in a forest demonstrating the power of a squall, and organized a group show in a museum whose subject was the doom of the Earth. Those activities connected the new methods with social issues and shook the art scene in Singapore, which inspired young Singaporean artists. The budding artists are now rising from the Artists Village, and the art scene in Singapore is suddenly revitalized. We could not introduce them on this occasion, but I am confident that someone will appear as an artist representative of the next generation from among them.

Tang Da Wu always attaches importance to Chinese blood as his artistic ground. He often practices his activities concerning ecological subjects; however, when he approaches the social problems—including the indiscriminate hunting of the rhinoceros and tigers for Chinese medicine, the eating of endangered species in Chinese banquets, and political subjects such as the Tiananmen incident—he singles out each subject and transforms it in his work from the standpoint of a Chinese. And that is the way he explores his self-identity.

He states that his nationality, namely, being a "Singaporean" is a trifle that comes into question with official documents, because he is Chinese.

7.

Nearly 40 percent of Malaysia's population is of Chinese descent, which is slightly less than in Singapore. "Bumiputraization" limits the opportunity for Chinese people to have an art education; therefore, Chinese artists have rarely emerged in Malaysia. In the Malaysian art world, which has been occupied with the clique of the MARA Institute of Technology (ITM), Chinese artists such as the graduates of the Malaysian Institute of Art (MIA) have been becoming noticeable little by little during these years. The leading artist is Wong Hoy Cheong, who was born after the foundation of Malaysia as a state and is younger than Tang Da Wu by two generations. He also studied in a foreign country, in the United States, and returned to his own country after an interval of ten years. In the United States, there was a period when he was strongly conscious of being a Chinese and was wearing the popular attire of the People's Republic, but now he says that he is not a Chinese anymore and affirms that he is a Malaysian.

The decorative abstract art by the Malayan artists has been the main stream in the Malaysian art scene. It was the result of the Islamic precepts forbidding the iconolatri, and consequently figurative paintings were rare. But now Wong Hoy Cheong or Tan Chin Kuan, who is still younger than the former, vitalize the art world with figurative paintings that contain social and sometimes political messages. Tan Chin Kuan enhances the consciousness of being a Chinese in consolidating his political and social attitude little by little from his inner psychological images to the actual problems of the Chinese people in Malaysian society. On the other hand, Hoy Cheong focuses upon the Western domination over Asia and the Japanese military government in Malaysia, and returns to the origin of the country as a Malaysian.

8.

At the same time, on the side of the Malayan artists, the movements to exceed the frame of the "decorative abstract art" revealed itself. At the "Salon Malaysia," the exhibition opened to the public sponsored by the government on a national scale after an interval of thirteen years, the large-scaled installations attracted the public attention in the sections of both painting and sculpture. The grand prix works of Zulkifli B. Yusoff (a simple but vigorous installation) and of Mohd. Fauzin B. Mustafa (a painting that inherits the Malayan decorativeness), both probe into the rapid modernization, the great change in a society undergoing economical growth, the dissolving union in communities, and the destruction of the life environment.

In Thailand, the group called Neo-Traditional aims at the recurrence to the tradition and is gaining in public favor. However, there appears some artists who try to depict the actual changes in the society with familiar materials such as soil, wax, farming tools, industrial products, and so on, and Montien Boonma is the leading figure in this movement.

In Indonesia, the group organized mainly of artists from the Bandung Institute of Technology (ITB) has lost its influence over

the Indonesian art scene, where it took a role as "a window to Western modernism" until the 1980s. On the other hand, a group of mystical fantastic painters in Jogjakarta, which as the counterpart of the former, has not yet revealed its new aspect. Instead of these groups, the new form of art emerged around Jakarta, which is called "Instalasi" and is a mixture of installation and performance. This form of art has been unfamiliar in Indonesia, and the artists of "Instalasi" are critical of the social issues such as the destruction of the environment. Among them, two artists are exhibiting their works in this exhibition, Dadang Christanto and Heri Dono living in Jogjakarta. They are artists to be noticed in these movements. Generally, each country in Southeast Asia experiences the disintegration of its old society, previously comprised of communities, and the emergence of a new society filled with commodities. The artists explore the meaning of self-identity in facing the social changes hastened by modernization and industrialization.

9.

As I mentioned above, the art scene began to change around the beginning of the 1990s in every country of Southeast Asia. In the Philippines, there is a movement to rediscover the lost self in the local ethnic culture and to try to surmount the values implanted from Western modernism. In the Chinese societies in Asia, some artists attempt to find the self with recourse to being a Chinese. Or on the contrary, some try to find their self-identity through their nationality, through which we could recognize changes in Chinese society. Anyway, it is evident that Southeast Asian modern art develops and advances in "exploring self-identity."

The changes in the art scene in Southeast Asia, namely, the appearance of a new subject (changing society), new forms of art (installation and performance), and the materials (familiar ones from daily life), come from the desire of the artists to engage in the society in which they live and in the real world surrounding them. As one of the Indonesian artists says, they needed "the new form, new style, and new materials in order to express a new subject." They could no longer represent borrowed ideas with borrowed materials and techniques from the Western world. Instead, it becomes obvious that they are trying to express themselves through spontaneous forms of expression. It might be said that their struggle is to get rid of the "frame of modern art in Southeast Asia."

There could be various interpretations of these movements. Viewing them from a standpoint that denies the autonomic development of Southeast Asian art, one could not recognize the necessity of inducing the spontaneous expression on the grounds that these movements are only following the most recent trends in Western contemporary art. And further, there might be doubts that "Southeast Asian art" could not engender a universal and creative artwork which would become a driving force in the "Post-Modern" period, because it leaves ambiguous the significance of modernity without examination.

Certainly, one might notice the vestiges of the trends of

Western art. But if one tries to trace out the autonomic development, one could consider that Southeast Asian modern art is now bearing fruit after a long struggle for self-identity, swaying between the overwhelming influence of the Western world and the seduction of its own traditions.

The exhibited pieces of art should show us that Southeast Asian contemporary art is now on its way to realizing more spontaneous and more liberal expression, through the liberation from the frame of "modern art" and the acquisition of its own techniques and the urgent subject of self-identity.

When it was released from the spell of "Western modernism," the binding force of tradition to stand against the Western influence weakened at the same time. Therefore, the young generation of Southeast Asians has to confront realities that are a mixture of Western and traditional elements.

10.

Whether Southeast Asian art could find "what it ought to be," or not, whether it could reconcile the opposition between what it has become and what it ought to be, or not—at the moment we do not need the answer, because art is not the answer. It does not matter how and what we ought to be. The core of Southeast Asian modern art is the awareness of the gulf inside us and the journey of exploration for the self. The maturity derived from the exploration is now bringing about new possibilities for Southeast Asian art.

(Translated by FUJIHARA Erimi)

Notes

1. Roberto Feleo, "Message," Exhibition Catalogue of *Asian Artists Today—Fukuoka Annual 1*, Roberto Feleo, Fukuoka Art Museum, 1988, p. 5.
2. The examples are the group of Nanyang Academy of Fine Arts founded in 1939 in Singapore, or the Persagi group organized in 1937 in Indonesia. In the Philippines, Victorio Edadez, "father of Philippine modern painting," held an exhibition in 1928 which announced modern times. Then in 1937, "13 Moderns" was organized. In Thailand, Silpa Bhirasri, "father of Thailand modern art," founded the Art Academy in 1933, and began to educate the first generation of the modern art in Thailand.
3. The people concerned with art in Southeast Asia often say that the "Festival: Contemporary Asian Art Show, 1980" held at the Fukuoka Art Museum provided a clue to the rising movements to reexamine the relationships between the Asian countries regarding contemporary art and the Asian traditional arts or the ethnic craft arts, including the tendency not to learn from Western art as a model. The reason is that it was time to reestimate different cultural values in the world and to relativize the Western sense of values. However, it is a great pleasure for us that our project might have opened an opportunity for Southeast Asian artists to turn their faces to each other.
4. The persons in charge of organizing the exhibition and a field survey are as follows: Nakamura Hideki and Tani Arata, art critics; Sakonaka Yoko, curator of Hiroshima City Museum of Contemporary Art; Furuichi Yasuko, The Japan Foundation ASEAN Culture Center; Ushiroshoji Masahiro, curator of the Fukuoka Art Museum.
5. Alice Guillermo draws a clear line between ethnic culture and folk culture. The former is a culture inherited among the tribes who were never under the Spanish rule, namely, the mountain tribes in the north of Luzon and the Islamic culture in the south. The latter is the culture of tribes influenced by Spain. ("The Social Roots of Philippine Popular Arts" in *Rediscovery—Essays on Philippine Life and Culture*, ed. by C.N. Lumbea and T.G. Maceda, trans. by Fukunaga Kei, (Tokyo: Imura Bunka Jigyosha, 1981), pp. 11-25.
6. Roberto G. Villanueva plans to execute his work in the north garden of the Fukuoka Art Museum in the end of September. Further information about the activity of the Baguio Arts Guild will be provided with "Baguio Revisited," in

FS: *Fukuoka Style*, vol. 5, 1992, by myself, and "A Haven for Lowland Artists," in *Mabuhay: The Inflight Magazine of Philippine Airlines*, November 1989, by Elizabeth V. Reyes.