

現代美術の“アジア学”へ ——インデックス

たに あらた(美術評論家)

I. はじめに

「ある価値観」に基づけば、そこは遅れた地域である。「ある価値観」に基づけば、そこは自らの優位性をもって啓蒙すべき地帯である。また、「ある価値観」によれば、特に近世以降今日の局部的に達成されつつあるかに見える高度資本主義社会にいたるまでの構造がそうであるように、そこは“ある価値観にとっての”尺度を定立させ、それを“下支えする”構造そのものにはかならなかった。

むしろ「ある価値観」の対象となる多くの国々(ここでは東南アジア諸国)において、この構造はもろくも崩れ、否定されようとしている。東南アジア、特にかつて対共産圏に対するボーダーとして結成された「アセアン」諸国の経済力の上昇が、そうした理由の一方にはあろう。それによる美術、文化のモダナイゼーション(現代化)の高まりと、それをテコのひとつとして再認識された伝統文化の活性化という新しい構図の誕生である。

だが、「ある価値観」と東南アジアとの関係律のなかで、もっとも大きな転換軸になったのは、「ある価値観」そのものの揺らぎであった。ベトナム戦争以降近年の湾岸戦争にいたるまでの世界情勢の動向は明確にそのことを指摘している。優位性の“優位度”がぼやけたものになり、いったいそれが何によって保証されているのかが不明になったのである。

しかし、「ある価値観」、それはもはや言うまでもなく“西欧近代主義”のことを指しているが、その揺らぎのなかから露出してきたものに照準を当てるのが今は重要だろう。その最たるものは民族主義だが、アートにも共通する問題である。それは、後述するようにいくつかのポイントにおいて類似したかたちを描く。

つねに遅れを余儀なくされてきたものと、先行し、それがゆえに自らの内に抱え込まざるをえなくなった未来の先取りとも言うべき自己崩壊に対する危機意識が結果させたもの。そこに両者の時代性がクロスしてくる。共通に語るべき課題が生まれたということである。それをいくつかの項目に絞って眺めることから始めよう。

だが、まず断っておかなければならないことは、両者がリンクしつつ、それらの間にまだ決定的に残存している批判精神の度数と意識の差である。西欧近代主義を強いて支える一点が存

在するとすれば、この強度性においてだろう。自己を対象化、客観視する視線の強さでもある。ことに美術の表現においては、これがさまざまな差異を生み出す。コンテンポラリーのみならず、伝統文化の解釈においても同様である。このポイントにおける成熟は、まだ時間を待たなければならない。しかし、一部のレヴェルにおいてはそう遠い将来のことではないだろう。

II. 見直された神話と背負ってきた神話

東南アジアはミソロジー(神話)の王国である。いや、かつては人類の住むところすべてがそうであっただろう。だが、ウェスタン・モダニズムあるいは美術表現においてはフォーマリズムの展開とともに、それが駆逐され放棄されてきたことは歴史が示す通りである。なによりもこれらは“現代の神話”をつくることを理念としたのである。そして、その限界と崩壊は、すでに二十数年前から始まった。それも歴史が示す通りである。いわく“モダニズムの終わり”とポストモダニズムの到来”。あえて指摘する必要もないだろう。

そのポストモダンの表現が奪還しようとしてきたもの。“見直された神話”はその項目のひとつである。たとえば、フォーマリズムの限界をコンセプトはもとより、素材から表現形式までを含めて再検証しようとした“アルテ・ポーヴェラ”。それはモダニズムの限界とポストモダン到来の予感との間(あわい)の構造の上に立つ。彼らがしばしば形式上の美醜という価値観を超えて、“生のもの”(たとえばヤニス・クネリスの《馬》)、“遠い記憶を揺さぶるもの”(たとえばマリオ・メルツの《イーグルーまたは包(パオ)》)をギャラリーに引き込んだことは改めて解説する必要もない'60年代後半から'70年代にかけての動向である。

そうした表現のトータライゼーションとミソロジックなコンセプトの導入は、ポストモダンのマーケットに見合う衣装を借

fig. 1 エンゾ・クッキ(Holy Tree(聖なる木)) 1980年、油彩、カンヴァス
Enzo Cucchi, Holy Tree, 1980, oil, canvas



りて、トランス・アヴァンギャルディアなどのネオ・エクスプレッショニズムの表現において見事に開花した。例証に暇はないが、エンツォ・クッキの《Holy Tree(聖なる木)》(1980年, fig.1)はアジアにいくらかでも類例のあるモチーフを描く。「木」と「蛇」である。

アルテ・ポーヴェラからの変節を遂げたメルツは《Cocodrillo》(1987年, fig.2)において鱷を描く。その体表にはフィボナ



fig.2 マリオ・メルツ(Cocodrillo) 1987年, ミクスト・メディア, リトグラフ
Mario Merz, Cocodrillo, 1987, mixed media, lithograph

ッチ数列が配されており、それはダイレクトに植物や動物の“成長、増殖における体系”を指している。^{註1)} 整数の次元における認識は無効の具として扱われようとしている。この生き物の図像は、ウェスタン化される以前のフィリピンのミソロジーのなかにもいくらかでも類例を見い出せる。鱷も描かれるが、多くはトカゲをイメージさせる。

芸術を植物や動物のメタファーで語ろうとしたのは、メルツも与したアルテ・ポーヴェラのオーガナイザー、ジェルマーノ・チェラントのモチーフでもあった。

Ⅲ. 蛇あるいは両極性を崇める神話

ポストモダンの“神話の参照”は、さらにその構造を突き抜けようとするひとりの作家によって揺り動かされている。アンゼルム・キーファーである。彼はこの原稿執筆時に東京で個展を開いている。

今さらキーファーもないだろう、という意見があるかもしれない。しかし、彼ほどアジアの“背負ってきた神話”とリンクする作家もいないのだ。アジアをフランチェスコ・クレメンテのように参照しなかったにもかかわらずである。^{註2)}

彼がこだわったもの。それは「エッジ」(北欧神話)でありギリシャ・ローマのそれである。決してアジア的とは言えないだろう。むしろ、それはウェスタン・モダニズムの岩盤の亀裂から噴出してきた黙示録のようにも見える。その溢れでる泉は西欧近代の中軸ではない。ウェスタンでこそあれ、それは“エッジ”(縁、端)でありボーダーであることによって蓄えられたエネルギー

によって噴出している。だが、そこには明確にアジアと通底するものがあるだろう。

ここでは、そのイメージをアジアと関連づけられる局面のみ拾ってみる。

キーファーはしばしば「蛇」を描く。「森」も「木」もそれを燃やす「火」も描く。ただ造形のために描いているのではない。その背後にある、あるいはそれらによって現れようとする世界やコンセプトを描く。そして、それは結果的にウェスタン・モダニズムはおろか、ポストモダンをも断罪する。

地表に位置づけられることによって生まれる高い地平線は、そのような近代の短スパンの歴史を貫いて無効にする意志に満ちている。

キーファーの描く蛇は、一方で「知」をシンボライズしている。それは発展して“科学的社会の勝利”を意味し、それによる“古い神話的真実の破壊”までをフォローする。^{註3)} 別な箇所では“エヴィル”とも指摘されるように、悪魔であり邪悪なものとの総称である。

他方、それは「天使」でもある。ディオニシウスの神話的叙述から引かれるこの「天使」は、万象に新しい生命を与え、暗闇を晴らす「善」の意志に満ちている。^{註4)}

これらの記述を裏づける作品は次のようなものである。北欧神話で「この世」(this world)を意味する《Midgard》(1980-85年, fig.3)という作品では、高い位置に描かれる水平線(荒海)の手



fig.3 アンゼルム・キーファー(Midgard) 1980-85年, 油彩, アクリル, 乳剤, セラックニス, 写真, カンヴァス
Anselm Kiefer, Midgard, 1980-85, oil, acrylic, emulsion, shellac, photograph, canvas

前すなわち浜辺に、半ば破壊されたパレットと蛇が描かれている。

この蛇の描かれる位置関係は極めて微妙で、一方でパレット(神話的なもの、アーティスティックなもの)を破壊しつつある蛇(知、科学技術に裏づけられた社会)を表象する。他方、すでに末期的であるパレット(上記の意味と同じ)を癒し、その失われゆく生命を再活性化させる蛇(天使)を表現しているようにも

見える。この相反するふたつの性格を持つことによって蛇は宇宙のなかで重要な役割を果たすのである。

中国の易教では、こうした性格は“両儀”と言われる。現象界に現れた二様の対立要素は“太極”(宇宙の本体)によって統べくられるものである。

中国の水墨画にしばしば用いられてきたモチーフである「竜」(ドラゴン)は、宇宙の混沌を鎮圧する<秩序>のシンボルとして描かれる。^{註5)} 竜の背景となる暗くアモルファスな空間は<無秩序>であり、その回復の使者が竜というわけだ。だが、それは秩序の側から放たれた使者ではなく、秩序、無秩序の両界を往来できる“コミュニーター”(切り替え役)であることを忘れてはならない。

フィリピンの古代伝説によると、“光り輝く陸”と“暗い水(海)”を結ぶコミュニーターは「鱈」である。転じてタガログやヴィサヤでは「グランドファザー」(じいさん)の意味になる。^{註6)} 超越的な存在を身近な祖先に引きつけて崇めたのである。また、「蛇」は毎年脱皮することから<復活>を意味している。「鱈」と同様、地上世界と地下世界を自由に行き来できる“メッセンジャー”の役割を担う。^{註7)} これらは決して邪悪の象徴ではなく、超越的なもの(宇宙と万象)の内懐にあって、超越的なものを崇めつつ生きてきた人々の思想が反映されているのである。

東南アジアに比較的普遍的に伝承されている神話に「ナガ」(naga)がある。由来はインド神話だが、これも先の記述のように秩序と混沌、善と悪などの両義的な性格を持つ存在である。これについては註を参照されたい。^{註8)}

インドネシアで宗教儀式に用いられる獅子のかたちをした聖獣パロンがこうした伝承と関連づけられるかどうか定かではない。だが、それが魔女ランダとともに崇拝の対象になるという構図は重要だろう。邪悪なものを廃し、正しきもの、善なるもののみを崇めたのではなく、その両方の神々に祈りを捧げるのである。正しきもの、善なるもの、それらは人間界の一方的な解釈にしかすぎない。他者を制裁することを正当化する理屈にしかならない。超越的なもの(宇宙)においては、たかだか片面の真理しか担えないのである。それをバリ島の人々は今に伝えるのである。

IV. 抵抗する神話、あるいはオリジンを志向する眼

1.<木>

ルソン島北部、ハイランダー(高地民族)のトバロの町・バギオは独特の文化を継承する。そこのパフォーマンス・アーティスト、キドラット・タヒミックの家はコンクリート部分が地震で壊滅的打撃を受けていた。しかし、階上に設けられた竹を組ん

で作った部屋はビクともしなかったという。彼は「バンブーパワーだ」と言って笑った。

竹のほか、バギオには「ロノ」(rono)と称する日本の篠竹に似た植物が多生する。これらを用いた作品もたいへん多い。ジョン・フランク・サバドのインスタレーションは、竹藪を手前に設置、その向こうに設けられた舞台上に作家自身が横たわるとい

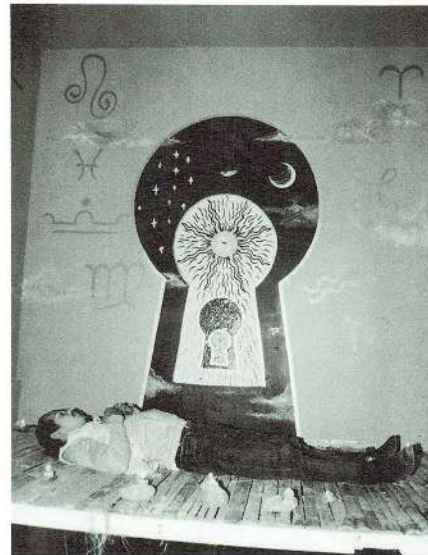


fig. 4 ジョン・フランク・サバドによるインスタレーションおよびパフォーマンス、1992年、バギオ・コンベンション・センター
John Frank Sabado, Installation and performance, 1992, Convention Center Baguio City

う設定も異空間への参入という変身物語のメタファーを感じさせる。

もともとポールや木は世界を支えるものである。さらに“オリジン”、“戻るべき子宮”、“精神世界へ旅する器”も示す。^{註9)}

しかし、聖なる森や木を崇めて生きてきた神話的世界は、現実に眼を転じるとき、ひとつの抵抗の表現にならざるをえない。ダダン・クリスタント(インドネシア)のインスタレーションは、ゴルフ場開発のために失われていく森林の危機を面白おかしく訴える。人の打ったゴルフ・ボールがしだいに“鬼”に変身して行き、最後に人間を追い払うというイメージのものだ。しかもそれらは映画のコマのように、少しずつイメージが増幅するように描かれる。すなわち事象の推移(時間)を見越した表現でもあるだろう。

2.<土>

モンティエン・ブンマー(タイ)は、しばしば土を用いる。それによってバゴダヤストゥーバを描く(fig.5)。しかし、以前書いたようにそのイメージは決して観光名所に見られるような豪華

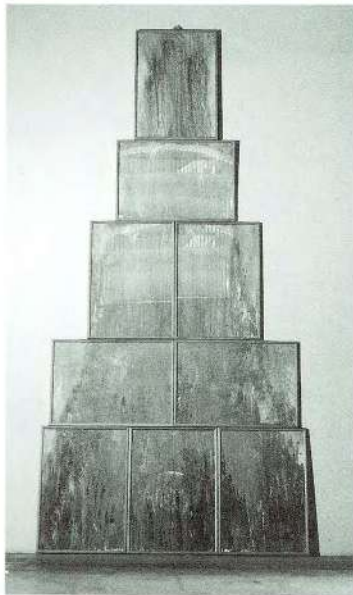


fig. 5
モンティエン・ブンマー《大地のパゴダ》
1989年、土、木炭、洗剤、インディゴ、紙、
個人蔵
Montien Boonma, *Earth Pagoda*, 1989,
soil pigment, charcoal, detergent
powder, indigo, paper,
private collection

なものには向かわない。むしろビル谷間にひっそりと息づくパゴダやストウパに向かう。民衆の間に伝承されてきた土着宗教や「ピー」(精霊、祖霊信仰)の反映をそこに見てもよいだろう。^{註10)}

そのオリジンへの志向は、ときに宗教に基づくコモンウェルス(国家、共同体)のボーダーを超える。「ある作品では、私は土をキリストやクリスチアンの考えを表すシンボルとして使う」。^{註11)} 砂やキャンドルも同様だが、彼が言いたいことは、制度化された形式が問題なのではなく、宗教であるならば、それがもともと持っていた“アクティビティー”や“スピリチュアル・バリュー”の顕現が重要なのである。この志向性にならえば、農機具や産業廃棄物もつねに現代に対するエッジやボーダーの位置に立つ。

モンティエンは、トラディショナルなモチーフによりつつ、ポストモダンの台頭とともに急浮上したネオ・トラディショナルリズムの柔な精神を脱臼させる。同様な切り口はカモン・パオサワット(タイ)にも言えるだろう。

カモンは、東南アジアでは現状数少ないミニマリズムの作家である。扱われる物質、物体は客体的に処理され、しかも広いスペースに展開される。しかし、そのコンセプトはモダニズムの線のような展開の軸上に立つのではなく、広い大地に根ざそうとする。タイ北部の出身である彼にとっては、それが“コモン・ランゲージ”(普通言語)なのである。ちなみにモンティエンも父親の代に農村からバンコクに移った。彼の用いる農機具もコモン・ランゲージであり、単なる伝統的なものを回顧趣味で並べているのではない。ここには日本で言えばちょうど昭和30年代の“都市と農村”の構造がある。

だが、あこがれる都会としては、バンコクという“世界のショーケース”としたこの都会はモダナイゼーションの速度が速すぎたのである。したがって彼らがコモン・ランゲージとしてきたものは、都市においては無用の長物とならざるをえない。なおかつ、コモン・ランゲージを自ら生きてきたように使うことが、ソフィスティケートされた都会に対してすなわち武器にならざるをえないのである。

カモンの使う土は、また父親と子を結ぶコミュニケーションの具でもある。彼は父親から送られてきた、さまざまな質の土に関するエピソードを語っているが、^{註12)} 彼にとって土は言語以上のメッセージを発するのである。

3. <鳥/動物>

フィリピン神話では、海と空しか無かった世界に、宇宙の果てから土(大地)を運んできた巨大な鳥の話が語られる。^{註13)} また、ヒンドゥー教では三大神のひとりビシュヌの乗る霊鳥であり、混沌や無秩序と闘う力でもある。後者は「ガルダ」としてなじみ深い。^{註14)}

ヒンドゥー、ブッティズムの世界では象、あるいはそのかたちから発する「ガネーシャ」もしばしばモチーフとなる。チャーチャーイ・プイピア(タイ)は、象をモチーフにピエト・モンドリアンの木のシリーズを連想させる抽象化への道を歩んだ(fig.6)。同時に絵画(形式)はレリーフ化され、不定形の支持体

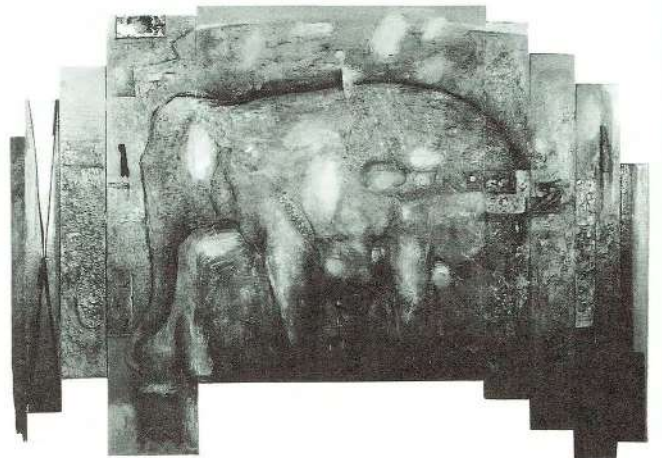


fig. 6 チャーチャーイ・プイピア《うろうろ》1991年 (p.45参照)
Chatchai Pulpia, *Hen Kwang*, 1991 (see p.45)

に描くようになったが、決して幾何学的抽象に向かって純粹化する道を選ばなかった。むしろ象は、形象と非形象の間を往來する彼のコンセプトを強く反映している。マルセル・デュシャンの“アンフランスマス”にも、アメリカン・ペインティングのフォーマリズムにおける“スクリーン”としての絵画にも向かない“有機的なものの厚み”によって彼の絵画は支えられている。

だが、アジアにおいては、この種のモチーフはもっと分裂的に表されるのが普通である。神話の内懐にあった古代のイメージは近世・近代の“外力”によってさまざまな変節を遂げる。

まさにヘリ・ドノ(インドネシア)の絵画は分裂的だ。画面いっぱいに擬人化された動物(獣)、鳥人、動物と人の“アンドロギュヌス”, 何を意味しているかも不明な怪物や神話の生き物たちがところ狭しと乱舞する。自らワヤン(影絵芝居)もやるが、それに用いる人形も含め、彼のアトリエはそうした珍獣たちのイメージやグッズでいっぱいだ(fig.7)。こうした趣味の面白さで言うと、ヘリ・ドノとチェンマイ郊外ランプーンの森の



fig.7 ヘリ・ドノのアトリエ
Heri Dono's atelier

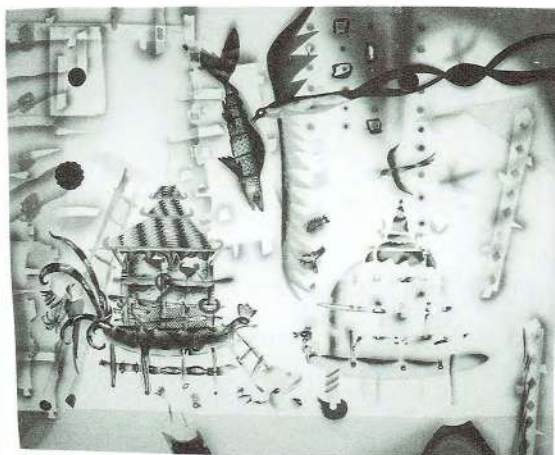


fig.8 プラソン・ルームアンの作品 1992年
Work by Prasong Luemuang, 1992

人プラソン・ルームアン(タイ)は双壁である(fig.8)。

だが、面白おかしく描かれる獣人間たちのイメージをたどっていくと、複雑な抵抗と批判の神話が現れてくる。それは歴史的過程のみならず、現代文明に対する皮肉(内臓がメカニク的な機器でできた人形、テレビに映るものも、それを見るものもすべて怪物)としても表現されている。

もともとヒンドゥーにおいてはシヴァ神そのものが両性具有であったり、それとヴィシュヌの合体像が見られるなど、アン

ドロギュヌスやメタモルフォーシスは一般的である。アジアのみならず西欧にも通底する問題である。

そうした神話機構を近世から現代に至る抵抗のメッセージに変換したのが、ロベルト・フェレオ(フィリピン)である。彼にとって作品とは、「ピンタド = 描かれた人」から始まり現代に至る、フィリピンという群島と民族の来歴を語る神話そのものにほかならない。これには詳しい分析があるので参照されたい。^{註15)} そこには一筋縄ではいかない複雑な物語が極めてメタフォリカルに語られる。

抵抗をもっとストレートに出す作家、それがタン・ダウ(シンガポール)だ。絶滅の危機にある犀や虎をモチーフにする。横たわる犀のかたちの縫いぐるみの回りには、その角でつくった精力剤が並べられ、あるいは中国式ベッドを襲う虎をイメージしたインスタレーションもある。今回は鱧をモチーフにした作品になる。彼はパフォーマンスで自らメッセージを投げかけることもあるが、動物を扱うときは、その動物の側から発する無言のメッセージというかたちをとる。ダダン・クリスタントのゴルフ・ボールと同じである。そしてそれは自民族が行なってきた来歴もときに標的にするのである。^{註16)}

4.<文字/カリグラフィー>

スマトラ島のアチェ出身でバンドンに住むピロウスは、インドネシア・モダンアートの草分け的存在である。アチェはイスラム教の定着が早く、その団結によって近代において宗主国オランダにもっとも抵抗を重ねた民族として知られる。ピロウスはインドネシア独立時はちょうど中学に進む時期だったが、学生兵士として独立戦争を戦った。^{註17)}

バンドン工科大学で教える一方、自国で美術の現代化をリードしていたが、1969年から1970年にかけてロックフェラーの奨学金で米国に渡った。滞在時にメトロポリタン美術館ではイス

fig.9 A.D.ピロウス《旅》1989年、エッチング、紙
A.D.Pirous, The Journey, 1989, etching, paper



ラミック・アートの展覧会が開かれていたというが、これにおおいに触発され、ピロウスの絵画にはなくてはならないカリグラフィック・ワークに転じる(fig.9)。それは期せずしてアチエにおけるイスラムの歴史的オブジェと一致したのである。

ちなみに遙かに若い世代だが、ジョクジャカルタで「チェムティ」(Cemeti)という画廊を主宰する作家ニンディチオ・アディプルノモはロッテルダム滞在中、ジャワ、バリ、カリマンタン、スラウェシ、イリアン・ジャヤなどインドネシア各地から来た彫刻を見て、改めて自民族の文化を再発見する。彼のアートはそれを基点に変わっていったのである。

ところで、漢字やアルファベットしか読めない人間には、それ以外の文字はその形象だけが強く印象づけられる。意味が飛び込んでこないためである。アラビア文字もさることながら、タイ文字も形象として受け取るとき面白いものである。

米国に15年も滞在したスタッツ・ピルタイ、イギリスからドイツへと渡ったサンスーン・ミリンダーストの作品は、私の解釈に飛躍はあるが、そうしたことを強く感じさせる。スタッツの場合、それは造形の一要因となる。読めてしかも作品の構図となるのである。また単一文字として引き抜かれる場合、それは描かれた別のイメージ(帽子など)と影響しあう。プラソンのネオ・トラディショナルな絵画では、ひとつのセンテンスとして構造化されて絵画に参入する。これは明らかに中国の伝統的形式のタイ現代美術への参入といってよいだろう。

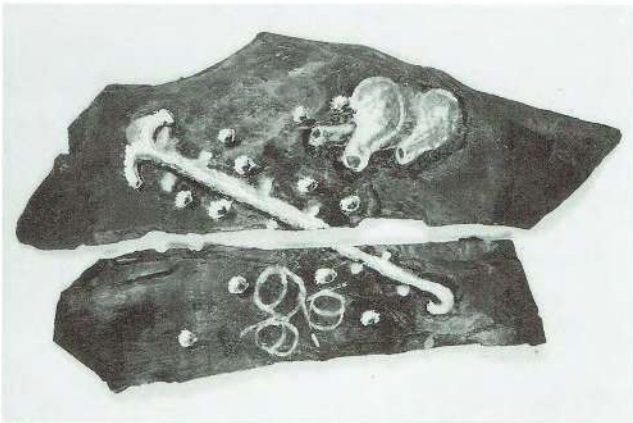


fig.10 サンスーン・ミリンダースト《あらゆる人のあらゆる嘆きのなかへ》1991年 (p.40参照)
Sansern Milindasuta, *In Every Cry of Every Man*, 1991 (see p.40)

サンスーンの描く線は、肉太で生命体の部分を思わせるように有機的で、ときにユーモラスですらある(fig.10)。逸脱を恐れずに言えば、それは“生命の痕跡を宿した器官文字/形象”なのだ。トーテム的表記やバーバリズムのエネルギーを積極的にピックアップしたとも言えよう。

5.<刀剣とロータス>

マレーシアの彫刻は“^{とが}尖っている”。鉄や木を用いた作品が主流で、ブロンズはほとんど見かけない。量塊(マッス)という認識からはほど遠いものだ。また、人形(ひとがた)も少ない。完全に抽象化された構成である。だが、どう見ても構成主義のような作風はイメージさせない。もっとスリリングで戦闘的なものだ。たとえば、これらの造形物の止め金のひとつに触れたとする。すると、もの凄い勢いでその反動が身に降りかかるようなイメージがある。つまりは、攻撃と防御の関係律に立つ“武器のメタファー”ということだ。バユウ・ウトモ・B.ラジキンという作家の作った人形による作品もあるが、足を開いた中腰の姿勢で叫ぶイメージの作品であり、極めて挑戦的だ(fig.11)。



fig.11
バユウ・ウトモ・B.ラジキン
《Lang Kachang》1991年
Bayu Utomo B. Radjikin,
Lang Kachang, 1991

ズルキフリー・B.ユソフは、高い徳に至る過程を空間化する。壁の手前には絵画と刀剣に守られた椅子があり、それへのアプローチとして“橋”も設けられている。物語性のある崇高なイメージの空間設定で、一種の人生訓をも現したインスタレーションである。

タン・チンクァンは、ズルキフリーと並んでマレーシアの若手を代表する作家だが、その表現は悲劇的モチーフに満ちている。

新作ではこれまであまり見なかったモチーフとして「ロータス」(蓮)が登場している。それがブツディズムに由来することは明らかだろう。イスラム=マレー系作家にはまず現れることのないモチーフだ。ズルキフリーが志向する“聖空間”とは正反対に、人間も生々しく登場する。むしろ自我を巡る人間関係、社会制度、政治環境のドラマと見てよい。マレー系、中国系、インド系などの人々が混在する複合民族国家マレーシア

の一方の極を象徴するメッセージでもある。

タン・チンクアンは、そうした現代のさまざまな問題の交錯を「舞台美術」のように仕立て上げる。^{註18)} 彼はしばしばその監督であり演出家であり主人公なのだ。そして、それは自ら悲劇性に身を置くことから発しているのである。

「サロン・マレーシア 1991/1992」展に出品していた《青い夜の悲劇》(fig.12)は、およそ3つのシーンから成る。左手には四角



fig.12 タン・チンクアン《青い夜の悲劇》1991年 (p.32参照)
Tan Chin Kuan, *Tragic of Blue Night*, 1991 (see p.32)

い枠にひとりずつきちんと収まった仮面の人物(なかには政治家のコレクションとしてキュービーも登場する)、中央にはパゴダと現代のビルの折衷をイメージさせる建物を背景に、その手前にはロータスの花咲く水のある風景と作家自身をイメージさせる人物(頭から血を流している)、右手には旗を背景にイスラムを象徴する衣装を着た人物と、それに操られるかのような人物(それは主人公の影でもある)が描かれる。ひどく暗示的で複雑な構成である。

主人公は左右のシーンに対して否定的なメッセージを発していることは事実だろう。だが、さりとて中央の背景に描かれるシーンを肯定しているわけでもない。彼はそれとの間に巨大な×印の木を置いて、自身はその前方に立とうとしている。ヒロイズムのような自我意識である。

エン・フィーチャーの作品にもロータスはもっとダイナミックに描かれるが、ヌードも含めてそれらは情念的であり、毒性を帯びている。ギリシャ神話のように、その実を食べると浮世の苦しみを忘れるというような描き方ではない。

マレー系作家の絵画では、こうしたモチーフは見られない。むしろ「織り(テキスタイル)」の伝統を強く感じさせるものが多い。画布を切ってそれをコラージュしていくファウジン・B. ハジ・オマール、同様にコラージュ法を取り入れつつ、変形画面を作るモハammad・ファウジン・B. ムスタファア、純然たる顔料による抽象だが、やはり織りの伝統と関係づけられるア

ワン・ダミツ・B. アフマッドなどがそうである。

フィリピンでもノルベルト・ロルダンは実際にテキスタイルのレリーフ作品を作る。伝統技法によるとはいえ、そこに自らのコンセプトを盛り込むことで、現代化が図られている。

6.〈石と紙〉

“反裸体”は、イスラムと中国の両文化圏を結ぶ共通項である。それは西欧の美術史と明確に対立している。

カンヤー・チャルーンスツパクン(タイ)は、「石」ばかりを描いてきた。正確に言えば「花」や「季節」とともに「石」も主力のモチーフとして作品にしてきた。カンヴァスや紙に水性もしくはテンペラ技法で描く完全な抽象だが、その精神は深く中国文化圏の伝統に根ざしているといつてよい。石は、近作では“ハンド・エンボス法”によってレリーフ作品にもなっている(石を紙で包んでその型を取る, fig.13)。

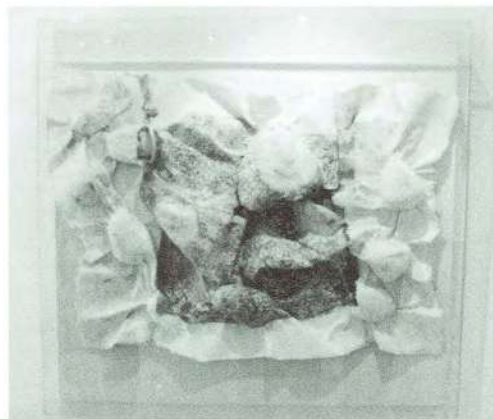


fig.13 カンヤー・チャルーンスツパクンの作品、1992年、レリーフ、テンペラ、紙
Work by Kanya Charernsupkul, 1992, relief, tempera, paper

もともと中国では石は「天地の骨」であったという。山水画の三遠法を構造化した郭熙の画論を引用して、それは次のように書かれる。「郭熙は山水、自然を人体になぞらえ、水は血脈、草木は毛髪、土は肉とした。そして石は骨であるから、まさに自然の中核であるとするのである。」^{註19)}

また、カンヤーの作品はモダンなものだが、非物質的マチエールによって、“気”や“気配”のようなものを漂わす。つまり水墨画に通じる切り口をもっている。タイには「サー・ペーパー」という手漉きの紙があり、これが現代美術作品にも頻りに登場する。これらは気をはらんだ浸透性豊かなマチエールを作ることによって一役買っている。

東南アジアの中国系作家に遍在する「インク・ペインティング」^{註20)}では、チェン・ケザン(シンガポール)が優れている。完全なアブストラクトだが、現代性と気をはらんだ東洋の筆勢に裏打ちされている。これらの表現はしばしば軸物として表さ

れるが、日本ではほとんど淘汰されてしまった。しかし、掛軸や屏風の形式を採用した抽象、具象は中国系作家の間では大きな流れを成しており、例えば台湾では軸物にクレーやモンドリアンばりの抽象が描かれることもある。シンガポールでは、さまざまな公募展のなかに、抽象や具象と並んで“チャイニーズ・ペインティング”のセクションを設けてさえいる。

中国系ではないが、トゥグ・オステンリックの色面抽象にも深淵でコズミックな空間性を感じることができる。

7.<円環と祝祭>

オランダから戻ると、ニンディチオは、自民族のアルケー(起源)を見つめ始める。それは決して矩形の絵画の形式には収まらない豊かな空間性そのものだった。彼はそれをジャワ・ダンスに見い出す。そうして重層する曲線、旋回する円環、熱っぽく強い色調が彼のモチーフになった(fig.14)。また、絵画に

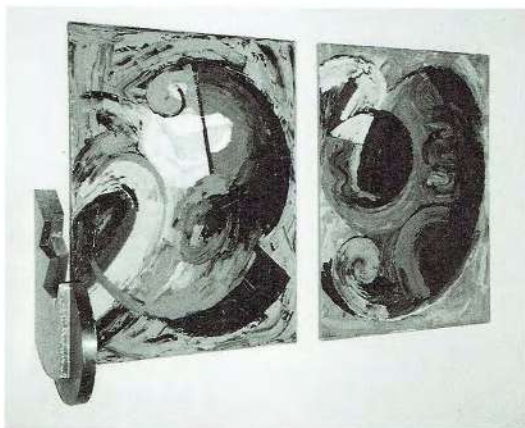


fig.14 ニンディチオ・アディプルノモの作品、1991年、油彩、カンヴァス、木、チェムティ・ギャラリー蔵
Work by Nindityo Adipurnomo, 1991, oil, canvas, wood, coil, Cemeti Gallery

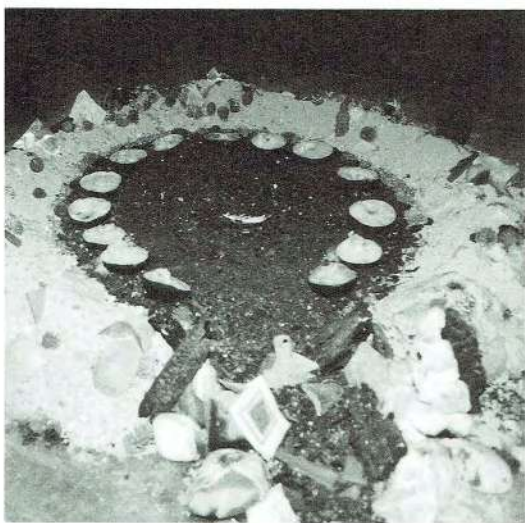


fig.15 ロベルト・G.ヴィラヌエヴァによるインスタレーション、1992年、バギオ・コンベンション・センター
Roberto G. Villanueva, installation, 1992, Convention Center Baguio City

併存する突起物(オブジェ)は、トラジャの伝統文化との交流で触発されたものだろう。彼らの建築装飾(梁など)や木でできた棺の装飾が参照される。^{註21)}

これらはマラナオ様式にも関係しており、古代海洋文明の交流を忍ばせるものでもある。「渦巻紋」や入り組んだ曲線による“イースタン・バロック”の宇宙がその背景に存在すると言ってもよい。

ロベルト・G.ヴィラヌエヴァ(フィリピン)も円環にこだわってきた作家だ。それは絵画にもインスタレーションにも望むことができる(fig.15)。ピナトゥポの火山の灰、礫、キャンドルを並べたインスタレーションは、明らかにハイランダー文化に由来するもので、しかも宴の後を思わせるように生々しい。

円環はいつもジオメトリックな形態の限界を超えて宇宙に根ざしている。超越的な意味や世界がそこに宿るということである。しばしばそれを介して超越的なもの、聖なるものは地上に降り立ち、逆に人々は、そうすることで聖や超越と交流する。

ここでも東南アジアの神話はグローバルな共通性をもつ。リチャード・ロングが展開してきたストーン・サークルの由来とも密接に関係している。

8.<廃物>

前述のロルダン、テキスタイルのほか平面も手がける。それには額縁の飾りのようにコカ・コーラのフタが使われている。マリリン・モンローと並んで20世紀最大の表象のシンボルは、子供が価値もわからずに遊び道具にしてしまうように、“ただの”飾りの具にされてしまう。

モンティエンは、金箔やワックスでカソリックの“聖体降福”をイメージさせる《Benediction》という作品を作りつつ、都市から吐き出される廃物を使って《バンコクのヴィーナス》なる皮肉な作品を作る。スパチャイ・サートサーラ(タイ)が使う材料はほぼ百パーセント廃物だ(fig.16)。

すべてではないが、工業生産物とトラディショナルなイメージの布地などで、“現代の祝祭空間”を作るウィチヨーク・ムックダマニー(タイ, fig.17)。プラソンと並んで人気のあるネオ・トラディショナリスト、パンヤー・ウィチンタナサーンは、感熱紙を集めてブディズムの分裂したイメージを刻印する(fig.18)。工業団地に隣接する地域に住むマレーシアのエコロジスト、ファウジン(前出)は、タバコの紙や綿布など安手の素材ばかりで迫力ある作品を作る。

逆に現代性を重んじながら、チャーチャーイのオブジェは農家も見捨てた家畜の餌箱を利用したものだし(かわいいカタツムリが乗っている)、日本でも学んだことのあるピンアリー・サ

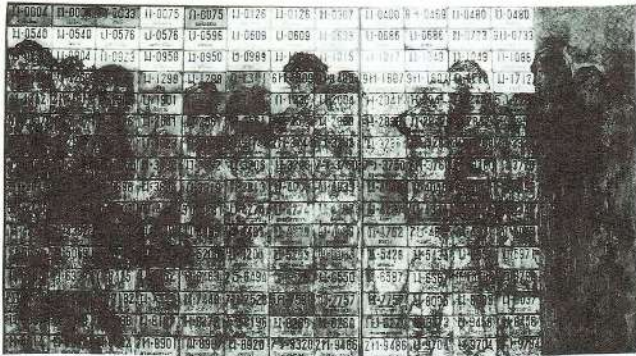


fig.16 スパチャイ・サートサーラ(道程 再び) 1992年 (p.29参照)
Supachai Satsara, *On the Road Again*, 1992 (see p.29)

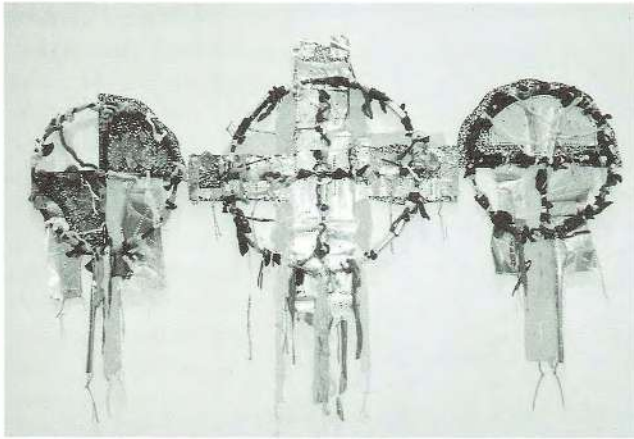


fig.17 フィチョーク・ムックダマニー, 国立美術館での個展出品作品, 1992年, ミクスト・メディア
Vichoke Mukdamanee, One-man exhibition in National Gallery, 1992, mixed media

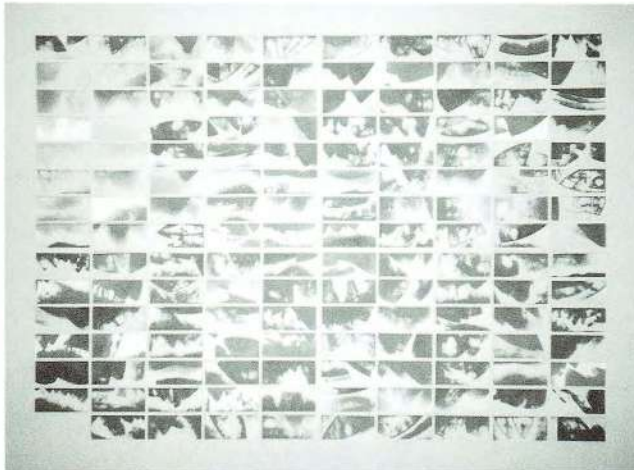


fig.18 パンヤー・ウィティンタナサーンの作品 1991年, 感光紙にアイロン
Work by Panya Vijithanasarn, 1991, iron, paper

ンピタックは、写真や和紙をコラージュしてアクリルやグワッシュで着色した良質のレリーフを発表する一方、祖父が愛していたという紙でできた動物の仮面に似せて、自らこの種の作品を作る。

都市が捨て、農村が捨て、記憶すら捨て去ろうとしているもの。そのシンボルが廃物であり、彼らにとっての“クリティカ

ル・ポイント”(臨界点)であり、表現意欲を刺激する“ボーダー”なのである。

廃物を使うわけではないが、記憶や出自(ルーツ)を絶対視するリム・ポテック(シンガポール)もこうした問題に重なってくるだろう。

力のある色面抽象を描くほか、詩を書き、シンガー・ソング・ライターでもあるウアッサン・スイティケート(タイ)の木版画の連作は、そのすべてが“社会への抵抗のメッセージ”で綴られている。人間的にも実に愉快な男だが、もし、タイでモダナイゼーションの進捗度を計るパロメーターが必要だとされるならば、彼のような存在を生み出したことで、それは立証されるのである。

表現上では、すでに“脱神話/脱伝統”といってよい作品であるタイウィチット・ブンカセムソンプーン、アーラーヤ・ラートチャムルーンスック、それに前述のカモン、サンスーン、スパチャイなどの表現を生んだこと。事例がタイに傾いてしまったが、これらもタイ現代美術のモダナイゼーションの証だろう。

V. 空前の実験

チュラーロンコン大学で美術を教え、活発な批評活動を行なっているアピナン・ポーサーノン(アピナン・ポーサーノン)は、次のように書く。「タイ・アートは本当にモダンを超えたのか? 本当に産業以降の時代にあると言えるのか? われわれは同じような意味で西欧の言葉を使えるのか? タイがポストモダンの状況にあるとして、それは(果たして)“何”以前なのか?」^{註22)}

その通りだ。(日本と比較すればの話だが)あまりにも遅くやってきたウェスタン・モダニズム(1933年、イタリア人コラッド・フェローチの渡来以降)と、欧米および日本と、ほとんどタイム・ラグ(時間差)なしに始まってしまったポストモダンの潮流。

モダニズム(生産)の成熟の果てにやってきたポストモダン(消費)ではなく、それらの同時並行と交錯を余儀なくされた空前の実験場、それがバンコクだ。バンコクのみならず、このことは「東南アジア諸国連合」(アセアン)の他の主要都市でも多かれ少なかれ共通して言えることだろう。

そうした事態がアートに対して投影するもの。それは簡単には予断を許しはしないだろう。ただ、確実にコンテンポラリーの表現やコンセプトの幅と厚みは増していくであろう。

しかも、そのモチーフは「リニア(線型)時間」(西欧近代/進化と発展のメタファー)によって触発されたにもかかわらず、その内に留まらない“生き続ける「原生時間」”をも対象としてきた。^{註23)} アグネス・アレリャーノ(フィリピン)の作品に見られ

る、転倒した裸体の切り裂かれた腹から出現する豊穡の神プロルは「原生時間」(神話と体験のなかに存在する生なる時間)によって立つ民族の意志のメタファーであり、「線型時間」への抵抗の表象であったかもしれない。

しかし、東南アジア全般に共通する課題だが、単にウェスタンに対立するものとして自国内でのアイデンティティ確立が叫ばれているとしたら、それは、形を変えた近代の構造そのものである。

それを脱却するコンテキストはまだ十分には育っていないと言えるだろう。しかし、少なからず、そうしたモチベーションを持つことは急務だし、それがなければ、ウェスタンの“オリエンタリズム”に回帰する“エスニック・スーベニール”の現代の表象として位置づけられてしまうであろう。

われわれは、それを検証し、そのためにもよりいっそう交流していく責任があるのだ。

註

- 1) マイケル・オーピング「原始的な適合——最近のイタリア芸術における様式、自然、自我について」[RECENT ITALIAN ART]図録, A.T.Gallery, 1990年, p.16.
- 2) クレメンテはインドに長期滞在して細密画を描いている。同上書。
- 3) Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art, 1987-89, p.133.
- 4) 同上書, p.137.
- 5) John Briggs and F.David Peat, *Turbulent Mirror* (New York: Harper and Row Publishers, 1989), p. 20.
- 6) Francisco R. Demetrio, Gilda Cordero-Fernando, and Fernando N. Zialcita, *The Soul Book* (Quezon City, Philippines: GCF Books, 1991), p. 88.
- 7) 同上書, p.88.
- 8) 「インド神話における大蛇ないし竜。東南アジアでは、さまざまな土着の神話とも結びついて、宇宙の最下層をなす冥界、水界、地下界を代表する。…(中略)…その神話的性格は両義的なもので、善にも悪にも通じ、始源の混沌や暗黒を表すこともある」(関本照夫「東南アジアを知る辞典」, 平凡社, 1991年, p.205)。
- 9) Sylvia L. Mayuga, "Journey to the Center," in *Museo ng Kalinangang Pilipino* (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1988), p.9.
- 10) 拙稿「アジアの現代美術」[朝日新聞], 1992年1月13日夕刊, p.7.
- 11) "Reaching Beyond Tradition," *Asian Art News*, Nov.-Dec. 1991, p.30のアルフレッド・ポーリン氏によるインタビューより。
- 12) Christina M. Silva, "The Language of the Earth," *The Nation* (Oct. 28, 1991).
- 13) Sylvia L. Mayuga, "Journey to the Center," pp.92-93.
- 14) 関本前掲書, p.62参照。
- 15) 後小路雅弘「フィリピン現代美術と「物語」——ロベルト・フェレオを中心に」, 「民族芸術」第8号, 1992年, pp.93-107.
- 16) 前掲朝日新聞参照。
- 17) *A.D.Pirous Retrospective*, exhibition catalogue, Decenta Gallery, Bandung, 1985.
- 18) 柴田勝則「悲劇の舞台美術」[アジア現代作家シリーズⅣ タン・チン=クアン展]図録, 福岡市美術館, 1990年, pp.25-26.
- 19) 吉村貞司「中国水墨画の精髓」, 美術公論社, 1978年, p.143.
- 20) ここでは東南アジアの中国文化圏に広く見ることできる、水性の顔料を用いた、掛軸、屏風などの様式による美術一般を指している。それらには西欧近代における抽象的イメージに影響された表現も多い。また、よく指摘されることだが、戦後の抽象表現主義との交流も見られる。

- 21) Astri Wright, "Dancing toward Spirituality=Art", *Nindityo Adipurnomo 1988-1990*, catalogue, Yogyakarta, 1990.
- 22) 1992年2月27日, テュラーロンコン大学における講義用資料より抜粋。
- 23) 大森荘蔵「時間と自我」, 青土社, 1992年, pp.77-78を参照。同書中, 別の箇所にも仏教思想のなかの「刹那滅」(刹那仮説)と量子論との近縁性が指摘されていて興味深い。一部を引用すると「非連続運動変化という点で, 刹那仮説は量子論に極めて近縁である…(後略)…」と記されている。

Toward an Asian School of Contemporary Art

TANI Arata
Art Critic

I. Introduction

According to certain values, one region has developed late. According to those same values, another region should use its superior position to bring enlightenment. Also, according to those values, which are manifested in the structure of a handful of advanced capitalist societies today that began to emerge in the eighteenth century, what is at issue is the very structure that forms the measuring stick and underpinning for those values.

Of course, this structure has crumbled or is being negated in many countries where those values have been applied—here, the nations of Southeast Asia. The rising economic power of Southeast Asia, especially the countries in the Association of Southeast Asian Nations (ASEAN), which was formed as a barrier against the communist bloc, is one reason for the decline of this structure. The resulting surge in the modernization of art and culture has provided a lever for reexamining traditional culture. The modernization of art and culture and the revitalization of traditional culture have forged a new scenario.

The undermining of the above values themselves, however, has played a pivotal role in the transformation of the laws governing the relationship between those values and Southeast Asia. International trends, from the Vietnam War to the conflict in the Persian Gulf, are a case in point. The notion of superiority has become blurred; the source of its authority has been obscured.

It is important now, however, to focus on what has been exposed by the turmoil that has rocked those values. At this point, I need hardly mention that, by "those values," I am referring to Western Modernism. The foremost manifestation has been nationalism, which faces problems that overlap with those in the art world. Below, I shall point out instances where the problems assume a similar shape.

There is a difference between what perforce, has, always been late and what was caused by a sense of danger regarding self-disintegration, a premonition of the future, so to speak, that inevitably resulted from being in the vanguard. The age intersects both aspects, common problems emerged. I will begin by exploring these under several rubrics.

But first I must explain that, although the two subjects are linked, there still remains a decisive difference between them regarding the frequency and awareness of the critical spirit. If one element vigorously sustained Modernism in the West, it is this intensity, as well as the ability to look objectively at the self. This has engendered various differences, especially regarding

artistic expression. The same is true regarding the interpretation of traditional as well as contemporary culture. More time is needed for this aspect to mature. On certain levels, however, it does not lie very far in the future.

II. Inherited and Revised Myths

Southeast Asia is a treasure trove of mythology. Or, rather, this was once true everywhere that human beings lived. As history shows, however, the development of Formalism was accompanied by the ouster of mythology from, and its abandonment by, Western Modernism and forms of artistic expression, which, above all, turned the creation of modern myths into an ideology. History also shows that the limit of Modernism were reached more than two decades ago, when the movement began to collapse. One hardly need point out that this marked "the end of Modernism and the advent of Post-Modernism."

Post-Modern representation has recaptured myths. One rubric is "reexamined myths." For instance, *Arte Povera* tried to reexamine the limits of Formalism, including concepts, of course, as well as everything from materials to modes of expression. The movement was founded upon the limits of Modernism and a foreshadowing of Post-Modernism. The movement took place in the late '60s and '70s. There is no need to explain again that the members, who frequently transcending the values of beauty and ugliness on a formal level, brought into the gallery living creatures (for instance, Jannis Kounellis's *Horse*) and things that stirred distant memories (Mario Merz's *Igloo*).

The introduction of that sort of "totalization" of expression and mythological concepts extended comparable to the Post-Modern market. It flowered brilliantly in the Neo-Expressionist representations of the *Trans-avanguardia* movement. Although there is no room here to give detailed examples, Enzo Cucchi's *Holy Tree* (1980, fig. 1) depicts motifs—a tree and serpent—for which many similar examples can be found in Asia. In *Cocodrillo* (1987, fig. 2), Merz, who by then had defected from the *Arte Povera* movement, depicts a crocodile or iguana. The Fibonacci mathematical series on the surface of the crocodile directly manifest the system of growth and propagation among plants and animals.¹ Knowledge on the level of integers is considered a useless tool. One can find innumerable animal figures in Philippine mythology prior to Westernization. Some examples of crocodiles can be found, but mostly lizards are depicted. There are also the motifs of Germano Celant, the founder of the *Arte Povera* movement in which Merz participated, who discussed art using plant and animal metaphors.

III. Myths that Revere Serpents and Polarities

Post-Modern allusions to myths were shaken by an artist trying to escape from its structure. The artist, Anselm Kiefer, was holding a one-man show of his work in Tokyo even as this essay was being written. Some surprise may be expressed that he is still around, but no artist bears as strong a link as Kiefer "to the myths borne by Asia," although he does not refer directly to Asia, as Francesco Clemente does.² Kiefer has a fixation about the Old

Norse *Edda* and Greco-Roman myths, hardly what could be called Asian elements. His fixation appears like a silent record welling up from fissures in the rock bed of Modernism. The gushing spring does not represent the modern West's central axis. Although Western, it wells up through the energy accumulated by being on the edge, by being marginal. Nevertheless, it clearly has a common foundation with Asia. Here I will take up only the aspects of Kiefer's images that have ties with Asia.

Kiefer often depicts serpents. He also paints forests and trees, as well as fire, which destroys them. He does not depict these objects for their shapes, however, but rather for what lies behind them, or for the world or concepts that try to emerge through them. Ultimately, this approach condemns Modernism, not to mention Post-Modernism. The lofty horizon created as a result of its location on the earth's surface abounds with a will to invalidate in its entirety the brief history of modern times.

For Kiefer, the snake also symbolizes intelligence. This develops into "the triumph of the scientific world," which leads to the destruction of ancient mythic truth.³ The snake signifies Satan and serves as a generic term for evil. On the other hand, it also represents an angel. Drawn from Dionysius' mythic description, this angel bestows new life on all things in the universe; abounding with the will to do good, it dispels darkness.⁴

The following work substantiates these remarks. In *Midgald* (1980-85, fig. 3), which in the *Edda* means "this world," a half-broken palette and a serpent are depicted below the horizon (a rough sea), namely on a beach. The horizon is placed in the upper part of the painting. The relationship suggested by the placement of the serpent is very subtle. On one hand, it represents a serpent (society supported by intelligence and scientific technology) in the process of destroying the palette (representing something mythological and artistic). On the other hand, it seems to depict the serpent (angel) as healing the moribund palette, representing what is mythological and artistic, and restoring it to life. By possessing these diametrically opposite natures, the serpent serves a major role in the cosmos.

The Chinese classic *I ching* refers to this dual nature as *ryōgi*, or two principles. These two opposing forces that appear in the phenomenal world are controlled by the Great Ultimate, or *t'ai-chi*, the true form of the cosmos. The dragon, a motif frequently employed in traditional Chinese ink paintings, is depicted as a symbol of order which suppresses chaos in the universe.⁵ The dark amorphous space behind the dragon represents disorder, while the dragon serves as an emissary restoring order. One must not forget, however, that it is not a messenger dispatched by the forces of order, but rather commutes back and forth between the realms of order and chaos.

According to an ancient Philippine legend, the "commuter" between the radiant land and dark water (the sea) is a crocodile. In Tagalog and Bisaya, it signifies a grandfather.⁶ A transcendental existence was worshipped as a closely related forbear. Moreover, a serpent signifies revival because it annually sheds its skin. Like a crocodile, it has the function of a messenger that can come and go freely between this world and the underworld.⁷

These creatures in no way symbolize evil. Instead, they reflect the philosophy of human beings who worship a transcendental existence within the embrace of something transcendental (the universe and all things in it).

Among the relatively ubiquitous myths in Southeast Asia is the story of *naga*, which originated as an India myth. *Naga* possesses the dual nature of order and chaos, and good and evil, mentioned earlier.⁸ It is not certain whether Barong, a sacred lion-shaped beast that figures in Indonesian religious ceremonies, can be linked to this tradition, but its use with the sorceress Rangda as an object of worship is important. Instead of dispelling evil and worshipping only what is righteous and good, Indonesians revere both kinds of deities. Righteousness and goodness are merely a one-sided interpretation proposed by the world of man. They are merely an excuse to justify punishing others. On a transcendental plane (i.e., the universe), they manifest only half the truth. The inhabitants of Bali still transmit the legend about worshipping good and evil together.

IV. Myths of Resistance: Or a Concern for Origins

1. Trees

The town of Baguio on the border of the mountainous region in the northern part of Luzon has inherited a unique culture. The concrete part of a house there belonging to the performance artist Kidlat Tahimik was demolished in an earthquake, but the upstairs room made of bamboo never flinched. Kidlat laughingly speaks of "bamboo power." In addition to bamboo, a plant called *rono* resembling Japanese *shinodake* flourishes in Baguio. Many art works use this for material. John Frank Sabado's installation (fig. 4) places a bamboo grove in the foreground, behind which is a stage on which he reclines, creating a kind of contemplative space. His entrance through an enormous keyhole suggests a metaphor from a story about metamorphosis that recounts a visit to another world.

Pillars and trees are inherently objects that hold up the world. They also signify origins, a return to the womb, an implement for traveling to a spiritual realm.⁹ Nevertheless, when the mythic world, which worships sacred forests and trees, turns toward reality, it inevitably becomes an expression of resistance. An installation by the Indonesian artist Dadang Christanto entertainingly protests about the danger confronting forests, which are shrinking in size because of the construction of golf courses. A golf ball hit by a person is gradually transformed into a demon. In the end, it chases away human beings. Moreover, the whole is depicted like a series of movie frames in which the images are amplified little by little. In other words, this mode of expression speculates on changes in phenomena (time).

2. Earth

The Thai artist Montien Boonma often uses earth in his work to depict pagodas and stupas (fig. 5). But, as I have written before, his images do not refer to the sumptuous kind found at famous tourist sites. Instead, they concern pagodas and stupas quietly nestled in the shadows of buildings. This can be considered a

reflection of indigenous folk religion and *pi*, spirits or spirit worship.¹⁰

Sometimes the interest in origins transcends the boundaries of "commonwealths" (a state or community) based on religion. "In some works, I use earth as a symbol of Christ or Christian thought," says Montien.¹¹ The same is true of sand and candles. If what he is trying to say concerns religion yet does not take issue with organized forms, then the manifestation of the original activities and spiritual values possessed by religion is important. Following this orientation, farm implements and discarded industrial products, too, always lie on the edge or border *vis-à-vis* the contemporary world.

While drawing upon traditional motifs, Montien dislocates the weak spirit of Neo-Traditionalism, which suddenly emerged alongside of Post-Modernism. A similar statement may be made about his compatriot Kamol Phaovasadi, one of the few Minimalist artists in Southeast Asia today. The materials and objects used by Kamol are objectively treated; moreover, they are presented in a large space. Conceptually, however, they seek roots in the earth, rather than along the lines of Modernism. For Kamol, a native of the north of Thailand, the earth constitutes "a common language." Incidentally, Montien's father, too, moved to Bangkok from a farm village. The farm implements used by Kamol likewise represent a common language; they are not presented simply out of nostalgia for traditional objects.

This pattern echoes the dichotomy between cities and farm villages in Japan during the late 1950s and the 1960s. As a mecca, however, Bangkok modernized too rapidly during its transformation into the "world's showcase." Hence what these artists regard as a common language is inevitably considered useless in the cities. Even so, the artists' employment of such objects as a common language must perforce serve as a weapon against the sophisticated cities. The earth used by Kamol also serves as a means of communication between father and son. Kamol recounts an episode about various kinds of earth sent to him by his father.¹² For him, earth conveys a message that transcends language.

3. Birds and Animals

A Philippine myth tells how a huge bird brought earth from the ends of the universe to this world, which contained nothing but sea and sky.¹³ Moreover, Vishnu, one of three principle Hindu deities, rides a sacred bird. Birds also represents a force fighting against chaos and disorder; Garuda is a well-known example.¹⁴

In Hinduism and Buddhism, elephants and Ganesha whose form derives from that of an elephant, are often employed as a motif. The Thai artist Chatchai Puipia's use of an elephant follows a process of abstraction that recalls Piet Mondrian's *Arbres* series (fig. 6). At the same time, the painting (form) is turned into a relief, painted on an amorphous underlying surface. But Chatchai has by no means chosen the path of simplification and purification in the pursuit of abstract geometric forms. Instead, the elephant strongly reflects his concept of moving back and forth between representation and abstraction. His painting is

supported by "organic thicknesses," which run counter to Marcel Duchamp's *Inframince* and the treatment of paintings as screens in American Formalism.

In Asia, however, this type of motif is usually expressed in a more fragmentary manner. Ancient images embedded in mythology have undergone various forms of apostasy in the face of external pressure during the early modern and modern period.

The paintings of the Indonesian artist Heri Dono are truly fragmentary. His canvases are filled with anthropomorphic animals (beasts), birdmen, and androgynous figures representing a cross between man and beast. The inexplicable monsters and mythic creatures boisterously dance in the crowded space. Heri Dono also performs *wayang*, or shadow theatre, and his atelier is full of puppets from that theatre, as well as images and products involving those strange creatures (fig. 7). The Thai painter Prasong Luemuang, who lives in the forests of Lumphun on the outskirts of Chiang Mai, is his equal when it comes to a taste for what is amusing (fig. 8).

An analysis of the amusing images of human beings and beasts, however, uncovers complex myths expressing resistance and criticism. This attitude is expressed not only regarding historical processes but also in terms of irony about contemporary civilization. For instance, the internal organs of a puppet consist of mechanical parts, and the subjects on television as well as the viewers are all monsters.

In Hinduism, androgyny and metamorphosis seem to have been common, since Shiva was inherently androgynous and composite images of him and Vishnu can be found. This problem has a common foundation in the West as well as Asia.

Roberto Feleo transformed this kind of mythic structure into a message of resistance from the early modern period to our times. For him, an art work is none other than a myth explaining the origins of the Philippine archipelago and its people, from Pintado, meaning "the person depicted," down to the present.¹⁵ Feleo's work recounts in highly metaphorical terms a story that is too complicated to be told by ordinary means.

The Singaporean artist Tang Da Wu manifests resistance more straightforwardly, using the rhinoceros, an endangered species, and tigers as a motif. Bottles of aphrodisiac made from the tusks of a rhinoceros surround a stuffed animal representing a reclining rhinoceros. Another installation creates the image of a tiger attacking a Chinese-style bed. The present exhibition contains a work in which crocodiles are used as a motif. Sometimes, Da Wu tosses out messages himself in performance, but when he depicts animals, the message is silently conveyed by the animals, in the manner of Dadang Christanto's golf ball. Occasionally, Da Wu focuses on the history of his own people.¹⁶

4. Letters and Calligraphy

A native of Aceh in Sumatra who lives in Bandung, A.D. Pirous is a pioneer in Indonesia modern art. Islam took root early in Aceh; its people are famous for having unified to provide the stiffest resistance to Dutch rule in modern times. Although Pirous was just entering middle school at the time of Indonesian indepen-

dence, he fought as a student in that war.¹⁷

While teaching at the Bandung Institute of Technology, Pirous has led the movement to modernize Indonesian art. He received a Rockefeller scholarship to study in the United States from 1969 to 1970. During that period, an exhibition of Islamic art was held at the Metropolitan Museum of Art in New York. He was so inspired by it that he shifted his interest to calligraphic work (fig. 9), an indispensable aspect of his painting. By chance such work harmonizes with historic Islamic objects from Aceh.

Although far younger, the artist Nindityo Adipurnomo, who runs a gallery known as Cemeti in Jogjakarta, had a similar experience. While in Rotterdam, he rediscovered the culture of his own people when he saw sculpture from all over Indonesia, including Java, Bali, Kalimantan, Sulawesi, and Irian Jaya. His art changed as a result.

For people who can only read *kanji*, or Chinese characters, and the alphabet, other kinds of letters create a strong impact simply because of their shape, since their meaning is unknown. The shape of Thai characters, like that of Arabic characters, is intriguing. Although my interpretation may be farfetched, the paintings of Suthat Pinruethai, who lived in the United States for fifteen years, and Sansern Milindasuta, who moved from England to Germany, create a strong impact because of their use of letters. In the case of Suthat, the letters serve as a modeling element. The letters can be read; they also form part of the overall design of the painting. Moreover, when used in isolation, letters influence, and are influenced by, images (such as a hat) that appear with them. In Purason's Neo-Traditional paintings, letters are inserted in the work as an entire sentence. This clearly reflects the influence of traditional Chinese forms in contemporary Thai art.

Sansern's thick, organic lines suggest parts of a living form; sometimes they are even humorous (fig. 10). Without fear of exaggeration, I would characterize them as "organic letters and figures that bear traces of life." One could also say that they actively incorporate totemic inscriptions and the energy of barbarism.

5. Swords and Lotuses

Malaysian sculpture is "pointed." Works of iron and wood predominate; one rarely finds bronze. The sculptures convey little sense of mass. Moreover, few human figures can be found. The compositions are completely abstract, yet they do not suggest Constructivism. For instance, if you touch a fastening on one of these sculptures, it seems to recoil with tremendous force against your body. In other words, by linking offense and defense, it serves as a metaphor for a weapon. Some of Bayu Utomo B. Radjikin's sculptures represent human figures, but they are extremely defiant and convey an image of a person yelling in a half-crouching position (fig. 11).

Zulkifli B. Yusoff elevates the use of space to a moral plane. In front of the wall is a chair protected by a painting and swords. A "bridge" has been built leading up to the chair. This installation expresses a kind of lesson about life by means of spatial configurations which employ lofty images that have a storytelling

aspect.

Tan Chin Kuan, like Zulkifli, is a representative young Malaysian artist. His work abounds with tragic motifs. The lotus, an image not very often seen before, makes its appearance in his new work. A motif that clearly derives from Buddhism, it is virtually never found in the work of Malay artists, who belong to the Islamic faith. Tan Chin Kuan's vivid depiction of human beings is the complete opposite of the sacred space sought by Zulkifli. Rather, it should be regarded as a drama of human relationships involving the ego, social systems, and the political environment. His work also contains a message representing one aspect of Malaysia's ethnically diverse society, which contains Malays, Chinese, Indians, and various minority groups.

Tan Chin Kuan fashions the complexity of such contemporary problems into a kind of "stage art."¹⁸ He often serves as the director, producer, and main character. He begins by placing himself in a tragic context. *Tragic of Blue Night* (fig. 12), exhibited at "Salon Malaysia 1991/1992," consists of three scenes. In the left panel, masked human figures, as well as a Kewpie doll signifying a politician's collection, are placed in rectangular frames. The central panel contains a building that suggests a pagoda and a contemporary building. In front of it are lotuses flowering in water and a human figure with blood streaming from his head, suggesting the artist himself. The right panel depicts a human figure dressed in attire symbolizing Islam that seems to be manipulating another figure, the main character's shadow. A flag lies in the background.

The composition is complex and highly suggestive. The main character is clearly sending a negative message regarding the left and right scenes, but he does not give an affirmative assessment of the scene in the background of the central panel either. In the middle ground, he has placed huge pieces of wood in the shape of an "X," in front of which he is trying to stand. This kind of self-consciousness implies heroism.

Lotuses also figure in Eng Hwee Chu's work. Although depicted more dynamically, they are passionate, and include nudes; moreover, they have a poisonous quality. Unlike in Greek myths, the painting does not depict eating fruit to forget the sufferings in this world.

This kind of motif cannot be found in paintings by Malay artists. Instead, many works by these artists strongly reflect the tradition of textiles. Fauzan B. Haji Omar cuts canvas and arranges the pieces in a collage. Mohd. Fauzin B. Mustaffa also employs collages, but he creates deformed painting surfaces. Although Awang Damit B. Ahmad works with abstract forms using pure colors, he is also linked to the textile tradition.

In the Philippines, Norberto Roldan actually makes reliefs using textiles. Although he employs a traditional technique, he seeks to make his work contemporary by infusing his own concepts in it.

6. Rocks and Paper

The "anti-nude" is a common rubric linking the Islamic and Chinese cultural spheres. It clearly runs counter to Western art

history.

The Thai artist Kanya Charernsupkul uses only rocks. More precisely, her works chiefly employ the motif of rocks along with flowers and seasons. The forms painted on canvas and paper using water-based or tempera techniques are completely abstract. Spiritually, however, they are deeply rooted in the tradition of Chinese culture. In recent years, she has transformed stones into reliefs using a hand-embossed technique, in which the shape of a rock is copied by wrapping paper around it (fig. 13).

In China stones were originally said to represent "the bones of heaven and earth." An eleventh-century treatise on art by Guo Xi, who systematized the technique of three distances (*san'empô*) in landscape paintings, "likens landscapes and nature to the human form. Water represents blood vessels, plants and trees hair, and earth flesh. Since stones represent bones, they truly form the core of nature."¹⁹

Although Kanya's works are modern, they convey an impression of "spirit" (*ki*) and "signs" (*kehai*) through the use of intangible material. In other words, an aspect of his works suggests Chinese black-and-white ink paintings. A kind of handmade Thai paper known as "sa-paper" that is widely found in contemporary art helps to create atmospheric *matière* that is full of osmosis.

The Singaporean artist Chen Kezhan is a master of ink paintings, a ubiquitous genre among Southeast Asian artists of Chinese descent.²⁰ Although his paintings are completely abstract, they are reinforced by modernity and atmospheric (*ki*) Eastern brushstrokes. This mode of representation, which is often expressed in the form of scrolls, has been almost entirely eliminated in Japan. Abstract and representational paintings on hanging scrolls and screens form a major current among artists of Chinese extraction. For instance, in Taiwan, abstract forms in the manner of Paul Klee and Mondrian are painted on hanging scrolls. In Singapore, some government-sponsored exhibitions even include a section on Chinese painting in addition to ones on abstract and representational art. Although not of Chinese descent, Teguh Ostenrik produces abstract color paintings that suggest profound cosmic space.

7. Torus Forms and Festivals

After returning to Indonesia from the Netherlands, Nindityo began to take a close look at the origins of his people. These origins constituted a rich sense of space that could scarcely be contained within the rectangular painting surface. He discovered the roots of his people in the Javanese dance. Layers of curvilinear lines, revolving tori, and strong vivid colors became his motifs (fig. 14). The protuberances (objects) that coexist in his paintings were probably inspired by interaction with the traditional culture of the Toraja, whose architectural elements, such as beams, and wooden coffin ornaments are alluded to.²¹ These characteristics are also connected with the Maranao style; behind them lurks interaction with ancient maritime civilization. The Eastern Baroque cosmos based on spirals and ornate curvilinear shapes may be said to lie in the background.

Roberto G. Villanueva is also attached to toroid forms, which can be found in his paintings as well as his installations (fig. 15). The installation containing volcanic ash from Mount Pinatubo and candles clearly derives from highland culture. Moreover, it vividly suggests the aftermath of a banquet.

A torus always arises from the cosmos, surmounting the limits of geometric forms. A transcendental meaning and world are embedded in it. Sometimes transcendental and sacred beings descend to earth through it; conversely, human beings interact with the sacred and transcendental through that action. Here, too, Southeast Asian myths manifest a common global nature. There is an intimate connection as well, with the origins of the stone circles created by Richard Long.

8. Discarded Objects

The above-mentioned Roldan works with flat surfaces in addition to textiles. Coca-Cola bottle caps are used as an ornament along the edge of the picture frame. They rank with Marilyn Monroe as the supreme symbol of the twentieth century, yet they are reduced here to a mere ornament, just as children, not realizing their value, use them as toys.

Using gold leaf and wax, Montien has created a work called *Benediction* inspired by Catholic ritual. He has made an ironical work titled *Venus of Bangkok* that uses the rubbish disgorged by cities. Virtually all of Supachai Satsara's materials are made of trash (fig. 16).

Many of Vichoke Mukdamanee's works create a "contemporary festival space" using manufactured goods as well as fabric depicting traditional images (fig. 17). Another popular artist, the Neo-Traditionalist Panya Vijnthanasarn, impresses images of the breakdown of Buddhism on thermal paper that he has collected (fig. 18). Fauzin, an ecologist who lives near an industrial park, creates compelling works using inexpensive materials such as cigarette papers and cotton.

Conversely, while respecting modernity, Chatchai uses animal feeders (decorated with a cute snail), which even farmers had cast off. Pinaree Sanpitak, who has studied in Japan, produces reliefs of high-quality consisting of a collage of photographs and traditional Japanese *washi* paper, painted with acrylics and gouache. She has also made animal masks resembling paper ones that her grandfather loved.

Rubbish is a symbol of the objects discarded by cities and farm villages that are even being erased from human memory. It is a critical point for them, a "border" that stimulates a desire for expression. Although Lim Poh Teck does not use discarded objects, his stress on memory and roots overlaps with this sort of concern.

In addition to depicting powerful abstract color images, the Thai artist Vasan Sitthiket is a poet and singer-songwriter. His entire series of woodblock prints forms a message of resistance to society. He is a very cheerful person, but if a gauge were needed to measure the pace of modernization in Thailand, it would be backed by the advent of individuals like him.

Modernization has created the language of Thaiwijit

Puangkasemsomboon, Araya Rasdjarmrearnsook, and the above-mentioned Kamol, Sansern, and Supachai, whose work has left behind myth and tradition. The examples are limited to Thai artists, but they underscore the modernization of Thai art.

V. An Unprecedented Experiment

Apinan Poshyananda, a teacher at Chulalongkorn University and active critic, has written, "Is Thai art truly beyond the modern, truly in a postindustrial age? Can we use EuroAmerican terms with the same meaning? Is there a Post-Modern condition in Thailand, if so is it pre-what?"²²

He is quite right. In contrast to Japan, Modernism occurred very late in Thailand; it arrived with the Italian artist Corrado Feroci in 1933. Yet the Post-Modern movement began with scarcely any time lag behind Europe, the United States, and Japan. Post-Modernism (consumption) did not occur at the end of the mature period of Modernism (production). Instead, both movements had to be conducted simultaneously. The unprecedented experimental setting for this was Bangkok. But Bangkok is not unique: more or less the same thing can be said of the other major ASEAN cities. Such circumstances are reflected in art. Although no easy predictions are possible, the breadth and depth of contemporary forms of expression and concepts are bound to expand.

Moreover, in spite of having been stimulated by "linear time" and "the modern West and metaphors of progress and development," the motifs are not limited to them, but also deal with "primeval time that continues to exist."²³ Such motifs include the god of fertility Bururu, who emerges from the slashed belly of a naked inverted figure in Agnes Arellano's work. This is a metaphor for the will of the people, who occupy "living" time that exists in myth and experience. It may also express resistance to linear time.

Nevertheless, if the artists' establishment of an identity in their own country is advocated simply in opposition to what is Western, it represents a variant form of Modernism. This is a common problem throughout Southeast Asia. The context for breaking away from this situation has probably not yet been nurtured enough. At the very least, however, the possession of such motivation is an urgent necessity. Otherwise, identity will be situated in contemporary representations of "ethnic souvenirs" that revert back to Western Orientalism. It is our responsibility as Japanese to examine Southeast Asian art and increase our interaction to promote its development.

(Translated by Janet GOFF)

Notes

1. Michael Auping, "A Primitive Decorum: Of Style, Nature, and the Self in Recent Italian Art," in *Recent Italian Art* (A.T. Gallery, 1990), p. 16.
2. Clemente, who lived in India for many years, painted miniatures. See Auping, "A Primitive Congruence."
3. Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art, 1987-89, p. 133.
4. *Ibid.*, p. 137.
5. John Briggs and F. David Peat, *Turbulent Mirror* (New York: Harper and Row Publishers, 1989), p. 20.
6. Francisco R. Demetrio, Gilda Cordero-Fernando, and Fernando N. Zialcita, *The Soul Book* (Quezon City, Philippines: GCF Books, 1991), p. 88.
7. *Ibid.*, p. 88.
8. A large serpent or dragon in Indian myth, *naga* is linked with various indigenous myths in Southeast Asia, where it represents the lowest realm in the universe: the realm of the dead, the hydrosphere, and the underworld. It possesses a dual mythic nature, manifesting both good and evil, and represents primal chaos and darkness. Sekimoto Teruo, *Tōnan Ajia o shiru jiten* [Dictionary of Information on Southeast Asia] (Tokyo: Heibonsha, 1991), p. 205.
9. Sylvia L. Mayuga, "Journey to the Center," in *Museo ng Kalinangang Pilipino* (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1988), p. 94.
10. Tani Arata, "Contemporary Art in Asia," *Asahi Shimbun*, evening edition, Jan. 13, 1992, p. 7.
11. From an interview by Alfred Pawlin, "Reaching Beyond Tradition," *Asian Art News* (Nov.-Dec. 1991): 30.
12. Christina M. Silva, "The Language of the Earth," *The Nation* (Oct. 28, 1991).
13. Sylvia L. Mayuga, "Journey to the Center," pp. 92-93.
14. Sekimoto Teruo, *Tōnan Ajia o shiru jiten*, p. 62.
15. Ushiroshoji Masahiro, "Fuiripin gendai bijutsu to 'monogatari'—Roberto Fuere o chūshin ni" [Contemporary Philippine art and narrative, with a focus on Roberto Ferece], in *Minzoku geijutsu* [Folk Art], vol. 8 (1992): 93-107.
16. Tani Arata, "Contemporary Art in Asia," *Asahi shimbun*, evening edition, Jan. 13, 1992, p. 7.
17. A. D. Pirus *Retrospective* exhibition catalogue, Decenta Gallery, Bandung, 1985.
18. Shibata Katsunori, "Stage Art of Tragedy," in *Asian Artist Today—Fukuoka Annual IV, Tan Chin Kuan*, exhibition catalogue (Fukuoka Art Museum, 1990), pp. 27-29.
19. Yoshimura Teiji, *Chūgoku suibokuga no seizui* [The Essence of Chinese Ink Paintings] (Tokyo: Bijutsu Kōronsha, 1978), p. 143.
20. Ink painting refers generally to art that uses watercolors and takes the form of hanging scrolls, screens, and the like. This type of art can be widely found in parts of Southeast Asia that lie within the Chinese cultural sphere. The influence of abstract Western images is also strong. As is often pointed out, interaction with Abstract Expressionism since World War II can also be seen.
21. Astri Wright, "Dancing toward Spirituality = Art," in *Nindityo Adipurnomo 1988-1990* (Yogyakarta, 1990).
22. From a lecture at Chulalongkorn University, Feb. 27th, 1992.
23. Ōmori Sōzō, *Jikan to jiga* [Time and the Self] (Tokyo: Seidosha, 1992), p. 77-78. Ōmori also makes an interesting point about the close relationship between the theory of *setsunametsu* ("the moment") in Buddhist thought and the quantum theory in physics.