

無頼とは、中国の処世法のひとつの俗語を引用して、私が文化的概念にしたものである。基本的な意味は、放浪、ごろつき、全てを見通す、何も気にしない、冷やかな目で傍観する、世の中を茶化し不遜す、そしるなどである。この流派の人々は60年代に生まれ、80年代末に大学を出た青年芸術家で、文化大革命後の第三世代の芸術家に属する。彼らが成長した社会と芸術の背景は、その前の二世代の人々とは大きく違っていた。「文化大革命」の終結は、当時知識青年の世代（第一世代）の芸術家が成熟した背景であるのに対し、西洋現代思想がどっと押し寄せて来る情況は、「八五美術運動」の芸術家たち（第二世代）を育てた。この二つの世代の芸術家たちは、人間性の回復を追求し、西洋現代思想を採り入れて自らの文化と現実とを反省した。彼らはみな、中国の文化を救おうとした理想主義者である。しかし、第三世代の芸術家は70年代半ば頃に小学校に入学して以来、常に変化していく社会概念の中に放りこまれた。そして、前の二つの世代の芸術家が言う「中国文化を救おう」というスローガンの中で、彼らは芸術を学び始めたのである。1989年、彼らは相次いで社会に出ていったが「中国現代芸術展」で西洋現代芸術のさまざまな手法が使い尽くされ、また中国文化を救う夢も同時にすっからかんになってしまったことを目撃した。社会にしても芸術にしても、この世代の芸術家に残されたのは、慌ただしく行ったり来たりした偶然の破片でしかない。彼らはもう新しい価値体系を構築し、社会或いは文化を救おうとした幻想の努力など信じない。そして彼らは真に自己のもつ如何ともしがたい状態に直面することによってしか、自己を救うことはできない。だから、無聊感とは彼ら自身のこのような無意味な生存境遇に対する、最も真実味をもった感覚になる。無意味だから、うやうやしい態度で対応する必要がない。だから、無頼は自然に彼らが見つけたこの生存境遇に対応し、そして自分を救う最も良い道と方法となった。

しかも、無聊感とは、新しい世代の芸術家に芸術活動のなかで理想主義とヒロイズムを棄てることを促した。前の二つの世代の芸術家が人を見下ろすような態度で物事に接していたのに対し、同じ高さの視線に移し、自分のかかわる平凡な現実を押し戻して、無頼の方式で自分や自分の周囲の熟視した、無聊で、偶然でひいては荒唐無稽な生活の断片を描くようになった。例えば、代表的な画家、方力鈞は繰り返し自分と友人のあくびをする肖像を描いた。しかも、彼は独特の言語記号—— 禿げ頭の無頼漢を創造した。また「歪瓜裂棗」（歪んだ瓜・裂けたナツメ）の人物は、劉犢が創造した無頼の言語記号である。彼はこの言語を通して、今まで威厳を持っていた革命軍人や自分の親類を、滑稽で間が抜けたものとして表現した。このような視点の転換は、目下中国で普遍的な無聊な心情と無頼の処世術の先導と標識となっている。

同時にこの現実直視の姿勢が、彼らの芸術風格をリアリズム様式に赴かせたのは当然だった。これが一点。その二、彼らは次々と新しくなる西洋現代芸術が中国文化を救えるとは思っていないので、近きを捨てて遠くに就く必要はなく、写実主義の技法訓練を受けた芸術大学の卒業生として、当然自分の得意な技を使った。もちろん彼らは、西洋（特に現代のリアリズム流派）の栄養を吸収することを拒絶していない。例えばフロイト、バルトスらである。

## (2) ポリティカル・ポップ

いわゆるポリティカル・ポップは、70年代末から90年代初めにかけて、継続的、普遍的に社会主義国に出現した芸術の潮流である。この潮流はポップ様式を借りて、西側の商業表現と社会主義の政治様相とを処理するなかで、ある種のユーモアと不条理性を多く表現している。実質的に冷戦が終結に向かう精神的なシンボルであり、西側の強力な商業文化の社会主義陣営イデオロギーへの浸透と打撃によって、芸術家の精神に特有の政治的な不条理感が生じたことを示している。

70年代末から80年代初めにかけて、チェコの芸術家Milan Kunc、旧ソ連の芸術家 Alexander Kosolapov および Leonid Sohorらはポリティカル・ポップの潮流を切り拓いた。彼らはコカ・コーラなどの商業表現の手法を使い、政治的形象、例えば、レーニンとスターリンの肖像や、鎌と斧の共産党のシンボルマークを風刺することで期せずして一致した。

ポリティカル・ポップが更に閉鎖的な中国に出現したのは、80年代末から90年代初めにかけての時期である。ただし、旧ソ連と東欧で起きた革命の指導者を冒瀆する社会的背景とは違い、中国のポリティカル・ポップの前ぶれは、社会で起こった「毛沢東ブーム」に伴って始まったのである。1988年、著名な前衛芸術家の王広義、余友涵、

王子衛は毛沢東シリーズの作品を作り始めた。1991年から1992年までの2年間、以前歌われていた「毛沢東歌曲」が突然また流行り出し、毛を紹介するさまざまな書籍は市場に溢れ、毛の写真や毛語録が商品やTシャツに印刷されていった。このことは、ソ連や東欧よりもっと複雑な心理状態を反映している。つまり、中国人は「毛時代の心情」から抜け出したい——ある種の清廉な役人のイメージと関連した輝かしい毛時代を懐かしむ心理を表している。また、過去の神様をもって現実をあざける意識が含まれている。このことは、「六・四」天安門事件の時、デモ隊が警官隊の阻止に対して警官を褒めたたえる歌を声高く歌ったのと同じように、実に中国人特有の風刺とユーモアを表している。この表現方法は長い間の高圧的なイデオロギーのなかで形成されてきたものである。この方法は、つまり言語の転換であり、毛とほかの政治的象徴に風刺的意味を持たせたのである。ポリティカル・ポップでも毛沢東ブームでも、毛沢東は、ポップの記号になった。これまで中国人の心の中にあつた毛沢東の荘厳さと神聖さは、このようなポップの記号化——つまり商業と流行化のなかで解消された。ただ芸術家にとっては、ポリティカル・ポップは自覚的な創造であり、毛沢東ブームは商業化の大波の衝撃のもとで発生した無自覚な行為に過ぎない。これは、私が指摘したような中国および東欧、ソ連で冷戦が終わる前に起きた社会主義のイデオロギーの「消費」された現象である。この意味から言えば、毛沢東ブームは80年代後期の毛時代の終結として、毛を代表とした信仰が商業文化の衝撃のもとで徹底的に喪失した時の「消える寸前のともしび」である。

言語の角度から見れば、ポップは中国のこの10年近くのモダン・アート運動ですでに2回も流行っていた。1985年、アメリカのポップ・アート（ネオ・ダダ）の代表的人物であるロバート・ラウシェンバークが北京で展覧会を開くと、たちまち中国各地でポップ・ブームが引き起こされた。実際に、芸術家たちはラウシェンバークから、いかに既成品を使うかを熱心に学んだ。ポップ・ブームが、初めて中国の芸術をイーゼルの絵画から抜け出させ、中国の伝統的な審美習慣に衝撃を与える潮流になった。これは言語の変異であり、つまりポップを受け入れる過程のなかで、それをダダ運動に変えたのである。このことは当時の社会と芸術の背景によるものであった。その①ポップはダダの後継者として、60年代に商業文化の高度な発展を遂げたため、芸術家とりわけアメリカの芸術家たちは、第一次世界大戦の時期に有していた革命的な心境を失ってしまい、ダダの既成品使用の方式を変えたのである。その②80年代半ばの青年芸術家たちは革命的な心境にあつたため、以前からある審美体系や言語様式を破壊することを、共通した思想傾向と見なして、既成品が平面の絵画へ衝撃力を持つことを重視することになった。もともと既成品使用は、ダダが伝統的な言語様式を破壊する主な手段であった。ダダの角度からポップが使った既成品方式を受け入れ、そして一方でポップアートの流行性と大衆文化を重視するという基本的な言語法則を軽視したことは、極めて自然なことである。それから5年後、革命的なモダンアート運動が挫折する。さらに重要なのは、社会背景の変化、つまり経済的開放による潮流の衝撃であるが、これは社会とりわけ敏感な芸術家たちに流行や俗化や不確定性の新しい刺激を与え、自然にポップの言語様式を覚えさせた。中国のこの10年近くの芸術概念の変革から見れば、80年代の半ばに、ポップをダダとして誤読したことは革命であった。そして90年代のポップ・ブームは、ダダよりさらに進歩した。

モダンアートの角度から見れば、ポリティカル・ポップはアメリカのポップ、とりわけウォーホルの影響を受けたのは明らかである。しかしその創造性は以下のようなものである。

① アメリカのポップの言語特徴は、流行した様相を強化し、ついに「神化」する。これとは逆に、ポリティカル・ポップの創造性は、神的な様相を俗化し流行化する。

② アメリカのポップは目下の流行様相に関心を払うのに対し、ポリティカル・ポップは殆ど文化的記憶、つまり最もよく革命時代を代表するレーニン、毛および共産党の徽章、赤い星の記憶を現在流行しているものに混ぜる。例えば、Alexander Kosolapov のレーニン、コカ・コーラ、王広義の『大批判』の中の文革時代の労働者、農民、兵士と商業の目印であるコカ・コーラ。張培力の『エアロビクス』の中の革命時代の炎と流行文化のエアロビクス形象。余友涵は毛沢東とホックニーを一緒に並べ、祁志龍は大量の映画スターのカラー写真の中に毛を混ぜた。もっとユーモラスな言語を使ったのは、馮夢波の『遊戯が終わる』である。文革時代の模範劇の人物を電子ゲームの人物に置き換える。耿建翌の『永遠の光』はイデオロギー化されたパンダや人民元に印刷された人物を、文革の毛の肖像に置き換えたのである。ほかのポリティカル・ポップの画家も、このような言語特徴を表した。彼らは、並べるか置き換えるか混ぜるかという手法をとった。この特徴は、中国および社会主義陣営の全体の文化環境

により作られたもので、その環境とはつまり文化発展のアンバランスであり、文革、ポスト文革、農業社会およびポスト工業社会など、さまざまな文化的影響が殆ど同時に現在の文化空間に存在している状態である。しかも価値観の喪失は、各種の文化的記憶と現実の印象との多元的混雑や選択の不可能を作り出した。これらのものは、今日の商業化の流れの中に押し込められ、政治的情緒もこのような「即時消費」のなかで解体されよう。

③ アメリカのポップは俗っぽい形象を上品なものに変え、厳粛さとまじめさを示しているのに対し、中国では「神」を俗化してユーモアを示している。

鮮明な批判性は、中国のこの10年近くの現代芸術思想傾向の基本的な特徴となり、また80年代の初めの社会批判、80年代半ばの文化批判、および90年代初めの芸術批判という三大発展段階を明らかに示した。言語の角度から見れば、前の二つの段階でごく少数の芸術家が比較的鮮明な言語特徴を持っていたが、全体の傾向は西洋モダンアートの言語を中国社会と文化の問題を反省する道具として使ったことである。いわゆる芸術批判段階は、1989年以後、芸術が総体的に西洋モダンアートの言語を熟練させ、そしてやや創意的に使い、また中国の現実と文化の問題に介入することができたことを初めて明らかにしたのである。これは中国モダンアートが国際舞台に上がって、西洋文化と対話するための前提である。

1992年 北京

(リ・シエンティン／美術評論家／中国)

(和訳＝関野喜久子／校閲＝牧 陽一)

※なお、この原稿は『後八九中国新藝術 (China's New Art, Post-1989)』に収録されている栗憲庭氏の原稿に、本人が加筆訂正を加えたものである。

# インドネシアの現代美術 —— ひとつの連続

ジム・スパンカット

インドネシアの近代美術および現代美術について、その明確な規定を根底に持つ考察や観念は、実はこの国ではいまだに芽生えていない。現在まで、近代美術に関して提出された概念はどれも、果てのないジレンマに突き当たるのが常である。開発途上国の多くが同じ状況にあるのだが、インドネシアで実際に生まれた近代美術および現代美術は、「アイデンティティなき」基盤の上に築かれてきた。それは、国家の境界など斟酌しない世界的な近代美術および現代美術の一部なのだろうか。あるいは国家のアイデンティティを示す国際的な現代美術の一部なのだろうか。それは、伝統的芸術から継続的に発展したものなのか。

こうした混乱した状況は「近代のインドネシア美術」という表現が良いのか、「インドネシアの近代美術」が妥当かという議論からもみてとれる。この論争はまさに、そもそもインドネシアに近代美術なるものが —— 現代美術なるものも —— 存在したかどうか確実ではない、ということの延長線上にある。

美術史に基づいた理論を通して、世界の近代美術の枠組みを受け入れ、インドネシアの近代美術に応用する努力がなされてきた。このような取り組み方で、多くの美術評論家が世界の近代美術における様式の分類法を応用してきた。このような分類法を応用することを通して、インドネシアの近代美術に写実主義、自然主義、表現主義、ハイパーリアリズムといった用語が使われるようになった。結果は周知のとおりである。すなわち、この分類システムを応用することは、非常な混乱を招く結果となったのである。

インドネシアの近代美術および現代美術については、美学の枠組みのなかだけでは語り得ないということは明らかである。基本的に全体論的なアプローチが必要であり、なかでも、その展開のパターンとインドネシアで実際に生じた近代および現代美術についての論争を考慮しなければならない。このような取り組みこそ、「インドネシア近代美術」あるいは「インドネシア現代美術」という用語にふさわしい枠組みを得ることに、最も成功する可能性を持つのである。

## インドネシアにおけるモダニズムの解釈

インドネシアの近代美術は、(世界の)近代美術を受け入れたものとは言えないが、情報が欠如していたり、翻訳を経たり、環境や地理的条件が違っていたことによって、「別種の」近代美術が生み出された。このように述べると、近代美術とは異なった部分を強調し過ぎる危険があるが、この事実を否定する理由もない。実際、インドネシアの近代美術には、モダニズムや普遍主義といった概念と矛盾する思想的背景が数多く見られる。例えば、「アイデンティティ」を信奉したり、伝統的な美術様式とのかかわりが有効視されたり、共同体の価値に重きを置くことが擁護されたりすることである。

インドネシアの芸術にモダニズムの原理が存在することは、画家スジョヨノの声明に示されている。インドネシアにおけるモダニズムの基盤は、1940年代の彼の考察や著作から明晰に知ることができる。インドネシア画家協会(プルサギ)運動は、1937年に始まったが、—— その活動は、インドネシアにおける近代美術の始まりとして注目される —— スジョヨノは、モダニズムの背景を十分に理解していた思想家だった。従って、スジョヨノの考察と解釈から、モダニズムの理解がインドネシアの近代美術にいかに深く影響しているかを知り得るのである。

1947年にスジョヨノは、次のように述べた。「芸術は、実り多く、生き生きと、自由に成長するためには、倫理的束縛や伝統からでき得る限り自立していなければならない」(1)。スジョヨノが提唱した絵画はモダニズムの概念

に基づいたものであり、概念上インドネシアの伝統的な視覚芸術にはかかわっていないことを、この見解は明らかにしている。

しかしながら、このモダニズムはアヴァンギャルドの思想に根ざしていたのだろうか。これは大きな問題である。自然主義という美学上の主義に基づいて風景画を描いた先輩画家たちの志向をスジョヨノは否定したが、そうしたスジョヨノの絵画の理念の背後にある理由を見れば、それは明らかである。彼が風景画という主題に関して嫌悪したことは、風景画を描くことが、インドネシアの自然環境を美しいものと見ていたオランダ人の植民地社会の趣味——スジョヨノが皮肉で言うところの「美しき東インド」様式——におもねることと取られ得ることであった。

つまりスジョヨノの反発は、芸術の問題からかけ離れたところに根があった。実際、彼は美学上の主義としての自然主義を本当に否定したことはなかった。彼はまず自己の内からわきあがるものを自由に表現する絵画を奨励しておいて、その後一般にも理解される絵を描くため、写実的表現に戻ったということが知られている。

スジョヨノはプルサギ運動の作家たちを「新しい芸術家」と宣言した。それは、芸術上の探求心や旧弊の打破とは関係がない。この概念づけは、地位の定まったオランダ人画家や当時のオランダびいきの画家たちと、土地に根差した作家たちを区別することを意図していたのである。1939年に彼は次のように述べている。「たくさんの小屋や青くかすむ山が見える静かな村の情景だけを描くな。新しい芸術家は、砂糖きび加工工場や痩せ衰えた農夫たちをも描くのだ」(2)。

このようなわけで、スジョヨノの芸術の主義はアヴァンギャルドの精神と十分につながっているとは考え難い。スジョヨノが主張した自由は、個人の自由ではなく、しばしば弾圧への闘争と同一視される自由である。彼はまた芸術上の探求や突破口を求めて、定められた規範や一般的な基準を否定することに努めたわけではなかった。それに反して彼は大衆の倫理観と興味を、彼の制作の過程で最も尊重すべきものとした。このように彼がいかに土地との関係の重要性を強調したかは、彼の全ての作品にみてとれる。

従って当然のことながら、スジョヨノは、国家のアイデンティティという概念に意義を唱えたわけではない。そしてスジョヨノの声明に普遍主義を示すものを見いだすのは、不可能ではないにせよ、大変難しい。普遍主義の立場は、インドネシア人とオランダ人を自動的にひとつに括ってしまうからである。

これが事実であるならば、アヴァンギャルドの精神に基づいていないスジョヨノのモダニズムは、どの程度モダニズムの一部として解釈することができるのだろうか。この問いには、美学だけに基づいて答えることはできない。なぜなら、政治的目的を通してインドネシアに生まれたモダニズムは、進歩という理想を達成するために既存の思想の根底を覆すことなどは、意図していなかったからである。

世界規模での近代性の現れは、三つの主要な出来事によって示される(3)。すなわち、産業革命、フランス革命そしてアメリカ合衆国における民主主義の誕生である。近代美術の主流(ヨーロッパやアメリカの近代美術)の展開においては、人類の進歩という観念が表現されるべき至上の目的となった。このことは、20世紀の近代美術のそもそもの始まりからみてとれる。

インドネシアにおいては、近代性は、特にフランス革命とアメリカの民主主義の誕生から大きな影響を受けた。これらの出来事を受容することは、ナショナリズムの発展へとつながっていった。従ってスジョヨノが支持したような個人の自由、独立、向上する権利が、実は近代美術の展開に示されている人類の進歩という観念から遠く隔たっていることも、驚くに当たらないのである。

スジョヨノの思想に明らかにみてとれる観念の相違は、インドネシアの近代美術の展開全体に影を落としている。近代美術の主流が様式のうへで際立った変化を連続して示しているにもかかわらず、インドネシアの近代美術には、様式の変化は二、三見られるに過ぎない。これまで現れたどのような論争もスジョヨノの見解に見られるような、社会的政治的グループ分けの思想の系統に従っているのである。

## 論議 —— ジョグジャ派

スジョヨノの立場は大衆を高い位置に置くものであったが、ジョグジャカルタという都市におけるインドネシア

の近代美術にも、それが反映されている。このジャンルは、批評家たちによってジョグジャ派と名付けられた。ジョグジャの画家たちはいくつもの政治的組織に分散していたが、彼らの絵画はスジョヨノが示した美学上の主義に深く影響されている。彼は、かつて次のように述べた。

「……芸術家は、裕福な人々の高価な車や若者が見せびらかすズボンだけでなく、砂糖工場や痩せた農夫を描かねばならない。……これが我々の状況であり、我々のリアリティなのだ。現実的な精神で描かれ、芸術家自身の人生において制作され、日常の仕事の経験に直接的に関わって創造された絵画は、強い内面的な力に突き動かされているのだ……」(4)。

インドネシアを代表する美術史家、故サネント・ユリマンは、スジョヨノの主義に基づいた絵画の制作過程における相互に作用する二本の支柱を見いだした。「客観的」支柱、すなわち作家をとりまく世界は、眼に見える像を發展させ最終的な描写へと導く。他方「主観的」支柱は、本来心理的なものであり、印象と仮象の組み立てにかかわる。

インドネシア近代美術史についての著作 (Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah pengantar) の中で、サネント・ユリマンは次のように述べている。「これらの思想上の二本の支柱の相互作用から、スジョヨノの最も影響力ある概念が生まれた。すなわち『絵画とは、眼で見ることができ魂である』ということである。この概念は、感情の発露の中で対象を直接的に描く、情動に満ちた絵画の基礎となった。画布の上で絵の具を混ぜることで生じる鈍い色彩や、自由な線や筆跡は、このような取り組みの特徴である。そして作家の多くは社会問題に対する自分の感情を表現することに興味を持っていたために、彼らの作品は狂暴な緊張感に満ちていた」(5)。

アフアンディ、ヘンドラ・グナワン、アグス・ジャヤ、ヘン・ガントゥン、そしてハリヤディ —— ジョグジャ派の主要な作家の作品の大部分が、人々の日常生活の情景を激しい筆使いで描いたものであるといえる(従ってこれは「客観的」支柱、すなわち作家を取り巻く世界である)。彼らはいずれも抽象絵画を描くことはなかった。自由な線によって描かれる対象がデフォルメされることはあっても、全体を見れば、明確に具象的な情景がみとれた。つまりこれが、1940年代および50年代にインドネシアの近代美術において支配的であり、ジョグジャ派に継承されてきた様式である。バコン・クスアルジョ、カルティカ・コベル、スジャナ・クルトンそしてジョコ・ペキッなどの、幾人かのジョグジャカルタの現代美術作家の作品には、このような表現主義的傾向が今も見られる。

ジョグジャ派においても、モダニズムと伝統の対立は見られなかった。実際ジョグジャカルタの近代美術は、しばしば数多くの伝統的な美学の主義にかかわりながら展開しており、結果として装飾的な傾向を持つに至っている。サネント・ユリマンは、こうした傾向を「主観的」支柱が優位に立った結果と考える。彼は次のように述べている。「装飾的なものへの志向は1940年から1950年の間に現れた傾向のひとつであるが、そこでは客観的支柱は完全に取り残されてしまった。この様式の絵画は、線を使用することが特徴である。描写される形体は、どれも注意深く形成された二次元の形に変換される。カルトノ・ユドクスモがウォノサリのゲリラ戦の窮状を描いた作品(1947)と、この傾向は一致している」(6)。

カルトノの絵画は、1947年から48年にかけて彼が多くの子弟たちと共にバリに滞在していた時期に、装飾的傾向を示し始めた。なぜなら彼は、装飾性がインドネシアのアイデンティティを示すと考えたからである。

1950年に、ヘンドラはカルトノと歩調を合わせて、自由な線と装飾的パターンを結び付けた。装飾性への志向は、ヘンドラによってジョグジャカルタの多くの重要な作家に広まり、ジョグジャ派の主要なジャンルとなったのである。なかでも最も重要な作家は、ウィダヤット、アバス・アリバジャ、ムルヤディ・W・クスナディそしてIda Hajarである。

もちろんインドネシアの近代美術のなかには、かつてスジョヨノが宣言した表現の自由に基づいて展開した部分もある —— このことは、モダニズムの受け入れと考えられるべきだろう。近代美術と特に深く結びついていると考えられるこの部分は、バンドンのバンドン工科大学の美術デザイン学部で展開した。モダニズムの原理が最も明らかに現われたのは、ここバンドンであった。とはいえ、それは解釈と選択を伴う、応用されたモダニズムであった(決してモダニズムのすべてが受け入れられたわけではない)。ジョグジャカルタでは、地方色が強かったためと、近代美術の基本的な主義の知識を欠いていたために、モダニズムの徴候は見いだし難かった。

バンドン派も地方色が強く、モダニズムの原理をその展開の土台として受け入れたに過ぎなかったが(世界中に

見られるこの種の視覚芸術が、西洋美術の伝統に基づいていることは否定しようがない)、バンドン派はジョグジャ派に西洋かぶれであると非難された。こうした非難は、一方では西洋化の否定を旨とするジョグジャ派の作家によって公然と宣言されたのだが、他方では、インドネシアで生れた近代美術の枠組みの理解の仕方が混乱していたことが原因となっていた。

その傾向性のために、バンドン派の近代美術の展開は西洋の実験室と見られるようになり、そこで制作された作品は理解されるのが困難であることが多かった。特に、バンドンの作家たちが抽象絵画や抽象彫刻を発表した時に始まったこうした批評は、ジョグジャカルタに活動のベースを置く評論家によってなされることが多かった。

しかしながら抽象に向かう潮流は、風変わりな発展を示した。なぜなら、それは偶然に起こったからである。作家がどこからアイデアを得て、どのようにそれを進めたかということに関して決定的な答えがないのである。どうにかこうにかモダニズムの主義を示している抽象に向かう傾向は、インドネシアではジョグジャにおいてもバンドンにおいても、公式のアカデミックな美術教育から生じた。

1940年から50年にかけての成長期には、美術学校は存在しなかった。なぜなら、作家たちが断固として反アカデミズムを標榜していたからである。このことはスジョヨノと、彼がオランダ人寄りだと非難した学校出の画家たちとの対立に根を持っている。1950年に、自己流の芸術家たちがジョグジャでアカデミー——Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI)——を創設した時、スジョヨノの反アカデミズム主義は、まだみられた。従って、モダニズムと近代美術の基本的な原理は、ここでは真剣に考察されることはなかった。

近代美術の受け入れは、1947年にバンドンで図画教諭のための高等教育研究所を通して美術教育が現れるまで、はっきりと見ることはできなかった。この学校は、リース・ムルダールというオランダ人が指導していた。1951年に、この学校は美術学校となり、バンドン派の基盤となったのである。

この学校の設立で抽象に向かう傾向が促進された。さらに、この傾向の土台となるいくつかの要因があった。オランダ人教師と、海外留学から戻ったインドネシア人の画家たちによってもたらされたモダニズムの影響が、そのひとつである。この抽象的傾向は、1953年のアフマッド・サダリの作品に源を持つ。彼は直線と曲線で構造を細かく切断して、画布の表面に描写された対象を解体した。そして、結果として生じた幾何学的形体を、色彩で満たした。このように、彼の絵画では線と色面の配置に焦点が置かれた。対象の描写は、線と色彩の網目に包み隠されてしまった。

美術学校が、抽象に向かう傾向を進める役割を果たしたとはいえ(抽象のパイオニアたちは、みな教師であった)、サネント・ユリマンの考えによれば(8)、こうした傾向は突然生じたわけではない。抽象に向かう傾向の基礎は、かなり以前から用意されていた。それは、1940年代に作家たちによって暖められていた「芸術のイデオロギー」に見だし得る。

独自の形式と様式を自由に創造する個人としての作家に対する尊敬の念は、この芸術のイデオロギーに現われている。また、そこには美的な要素とそれを形成することは、描かれる対象から自立しているという信念もあった。早くもプルサギの時代から——それに続く年月においても——スジョヨノは、筆遣いや色彩、形や美的要素とそのコンポジションは、良い芸術作品の制作に極めて重要なものと述べていたのだ。

1960年から抽象絵画は著しく発展した。その年に、スリハディ・スダルソノはふたつの実験に熱中していた。彼は明るい色の絵の具を画面にはねかけることと、画面に紙片を貼りながら自由な筆遣いで描くことの可能性を探求していた。スリハディは抽象絵画を制作した。しかし、スリハディは、こうした探求に一時的に携っただけだった。1962年には、彼は表現的な具象絵画に戻った。

その後、1963年にアフマッド・サダリは幾何学的パターンを離れた。彼は芸術を探求するうえで、オーカー(黄土色)や、深い青、黒といったくすんだ色を使った。くぼみやしわ、ひびを作り、表面を削ったり、搔き落としたり風化させたりすることで、自然の作用を表現するなど、質感は重要な役割を果たした。

サダリの作品には、感情的な太い筆遣いは見られなかった。ひびや作り出された質感は、すべて注意深く慎重に画面に配された。現れ出した正方形の構造は、メッカのカーバー神殿を思わせ、彼が使った三角形の形は、山や生命樹の輪郭に倣っている。サダリは、画面上の抽象的形体の真ん中にコーランの聖句を配した。

1970年代には、バンドンでA.D.ピロウスがアラビア文字のカリグラフィーを彼の絵画の中心的な要素とした。彼

のアラビア文字のカリグラフィーの源泉は、手写本と彼の生地であるアチェにある墓碑銘である。ピロウスはコーランの詩句を記録し、さまざまな自然の力を表現しているという文脈において、その詩句に独自の意味を与えた。

ポポ・イスカダもまた自然に存在する対象から始めるが、それは叙情的な方法によっており、表現手段は最低限しか使わない。すなわち最小限の色彩と最小限の線である。その結果、竹は白い色面上のカーブした線として示される。そして、実験を推し進めるに従って、ポポは猫を主題として叙情的な表現を打ち出すことに心を奪われるようになる。

このようにして現われた抽象絵画は、さまざまな形式や様式を呈しているにもかかわらず、ひとつの共通の要素でもって統一し、特徴づけることができる。それは叙情性である。このような抽象のすべてが、作家の芸術的感性と感情の表現の成果であった。

## 論争の発生

開放的な雰囲気の結果として、インドネシアでは1970年代以後、モダニズムの精神がより明確に見られるようになった。美術の展開は、以前より注目を集めるようになった。その重要な徴候のひとつが、1968年のジャカルタ芸術センター（タマン・イスマイル・マルズキ）の創立であろう。このセンターにおいて、作家たちは、初めて自身自身を可能な限り十分に表現する機会を得たのである。一般の人々が作家のしていることを理解しているかどうかにかかわらず、作家の活動に対して報酬が支払われたのである。

この芸術センターは、作家の表現の自由を守るというモダニズムの原理を受け入れた考えにのって作られている。ジャカルタ特別州は、アリ・サディケン知事時代に——彼は大変リベラルな人物であった——意識的に芸術の擁護者たらしめたのである。言うまでもなく、ここでの活動のほとんどがアヴァンギャルドなものであった。そして短期間のうちに「芸術のための芸術」主義は、マスメディアの論議のなかでは一般的な話題となった。

モダニズムの原理により近づいたと見られるこうした展開は、しかしながら、奇妙なものとして受け取られた。人々は、タマン・イスマイル・マルズキでの活動のほとんどを拒絶した。バンドン工科大学美術デザイン学部の教授で理論家であるスジョコ博士は、1974年のアート・フェスティバルで告発文を読み上げたが、それはまさにこの芸術センターにおいてであった。「我々にもロマンティックな苦痛アゴニーがある」(9)と題されたスピーチで、彼は、一般の人々よりも自分たちの方が優れていると考える作家たちを、厳しく叱責した。

スジョコのシニカルな批評は、ほかのアヴァンギャルディズムの批評家のそれと同様、芸術至上主義への拒否を含んでいた。彼は、当時のインドネシアの近代美術はブルジョア思想にとらわれており、大都市のエリート少数にしか理解され得ないと考えた。芸術センターで大いに注目を集めている近代美術は、彼が一般大衆のものであると考える伝統芸術を押し退けてしまったのだ。

スジョコは同じスピーチで、幅広い形式を持つインドネシアの工芸の伝統を奨励した。彼は、工芸こそインドネシアの視覚芸術と認識し得るものである、という極端な立場をとった。彼は、インドネシアの近代美術が何らかの寄与をしているという考えを退けた。スジョコは、応用芸術とその固有の機能を重要視したが、そのことから、彼が芸術を純粋芸術と応用芸術に分けるという既存の定義に対して批判的な態度を取っていることが分かる。このような既存の定義は、意図や目的にかかわらずハイ・アート（高級芸術）の枠組みに基づいているのである。スジョコはハイ・アートという概念づけは、今や信奉される必要はないと確信していた。応用芸術も十分に表現的であり得るし、価値があるのである。スジョコの見解には、国際的たらしめたインドネシアの近代美術に対する批判的視点の誕生が見られる。彼は、モダニズム思想は全く取り除かれるべきだ、という立場をとったのである。スジョコの見解は、インドネシアの現代美術の論争（Wacana）の現れと見なされ得る。それは、一方では近代美術の原理の受け入れを再考することであり、他方、地方性を探求することであった。この論争は、偶然ながら（国際的な）現代美術やポストモダニズム的な意味合いを持つ作品の論争との類似性を示している。

国際的な芸術の世界でのモダニズム思想に対立する流れの一部となることは、インドネシアの現代美術にとって重要な傾向となったといえよう。追随者になるだけでなく、能動的に、インドネシア固有の状況による批判的視点



を提供したのである。

モダニズム原理の再考に向かう傾向は、1975年にタマン・イスマイル・マルズキで紹介された「ニュー・アート・ムーブメント」によって発表された主張にも見いだされる。現代美術運動によくあるように、このムーブメントも「ニュー・アート（新しい芸術）」を標榜し、モダニズム思想に影響された芸術の束縛から外へ踏み出した。しかしここでいう「ニュー・アート」は、単に新しい芸術の概念づけだけを意味するのではない。この再定義には普遍主義やハイ・アートの枠組みに対する態度も示されており、それはまた、地方固有の美術の理解という意味での地方性の探求を示している。

このムーブメントに参加したサネント・ユリマンは、ハイ・アートの美学的枠組みは、芸術に対して応用され得る一連の主義としては唯一のものではないと述べた。過去の遺物と考えられ、別の枠組みで考えられるべきとされた伝統芸術も、実際は発展の途上にあると彼は確信していた。ここで、インドネシアの現代美術の論争における地方性の探求はより明確になった。

### インドネシアの現代美術

1970年代の芸術革命は、1974年に突然始まった。多くの若い作家の抗議行動が論争を引き起こしたのである。彼らは、1974年にタマン・イスマイル・マルズキ芸術センターで行なわれた第2回ジャカルタ絵画ビエンナーレに抗議をした。「黒い12月の声明」として知られる抗議は、ビエンナーレで最高賞に選ばれた5点の絵画の表彰に疑問を投げ掛けた。選考された絵画は、すべて装飾的な傾向を示していたからである。

5点の装飾的絵画が選考されたことには審査員のインドネシアのアイデンティティの概念が反映されている、と抗議者たちは考えた。抗議者たちは、装飾的芸術は社会政治的な面を欠いており、インドネシアの真の姿の特徴を示すものではないと考えた。装飾的に描かれた対象は、芸術という制度の力で一般の人々に押しつけられたものだ、と彼らは感じたのである。抗議者たちは、インドネシア絵画を発展させるには、人々の社会生活や政治、経済に向かう志向に目を向ける精神が必要であると考えた。

また抗議者たちは、絵画の装飾的様式はインドネシア芸術の創造性の停滞を示すと考えた。地位の確立した画家たちが抱く時代遅れの概念が、このジャンルに反映されていると彼らは見なした。彼らが抵抗のよりどころとした概念は、強烈に批判的で、旧来の概念は引き裂かれ、「ばかにされた」ようなものだった。ジャカルタで論争が起こる1年前、抗議者たちは、ジョグジャカルタの反乱として知られるコラージュの展覧会を開催した。作品の中には画面にパンツを貼り付けたものもあり、絵画芸術への露骨な侮辱と見なされた。

審査団は、抗議者たちの抵抗の概念を外国からの好ましからざる影響と見なした。審査員たちは、若い作家たちの声明を、彼らが理解してもいない概念を鵜呑みにしているしるしである、と公式の発表で断言した。発表のなかで、審査員たちは次のように述べている。「何に対してもふざけちらすことは、それが単に目新しく奇妙なだけならば、ただの実験のための実験であり、そうしたことのすべてが創造力の欠如を示している」(10)。

審査団の反応によって、反抗はさらにおおられた。1975年にジョグジャカルタとバンドンの若い作家たちが「ニュー・アート・ムーブメント」を起こした。このムーブメントの抵抗の主張は、装飾的美術の創造性の停滞に限定されるものではなく、より根本的な内容を含んでいた。すなわち、1940年から60年にかけてインドネシアの芸術の発展の根底となった、モダニズムの思想全体を否定したのである。

このムーブメントは「ニュー・アート」を標榜し、もはや絵画や彫刻といった枠組みを信奉しなかった。1975年に発表された声明でムーブメントは次のように記している。すなわち、芸術作品を創造しようとするならば、現在までに特定の場に受け入れられている絵画や彫刻、版画といった形式に限定される「美術（ファイン・アート）」（このグループはそれを「古い芸術」と見なした）のイメージを放棄しなければならない、ということである(11)。

1975年から79年の間に、このムーブメントによって展示された作品の大部分が、イラストレーション、レディメイド、写真、ファウンド・オブジェクト（発見されたオブジェ）そしてフォト・リアリズムの絵画であった。このムーブメントは1976年に、ジャカルタで「ニュー・アート・コンセプツ」展を開催し、このムーブメントの見解を

示すモダニズムに反対するテキストも展示した。彼らの言うモダニズムは、アヴァンギャルディズム、純粹表現、作家の個人主義、理解されやすい装飾性的傾向、すなわち造形芸術などである。

1975年のニュー・アート・ムーブメント展に関して、スダルマジとクスナディという二人の評論家の間に起こった論争によって、ニュー・アート・ムーブメントはさらにモダニズムを拒絶するようになった。クスナディは——彼は1974年の展覧会の審査員のメンバーであった——ニュー・アート・ムーブメント展は芸術の原理を置きざりにしているとして、厳しく批判した。クスナディは次のように書いている。「参加者たちは美的価値や美学を愚弄する主張を表明し、かつその作品においても同じ主張が表現されているが、それは、彼らが純粹芸術の場で真摯な作品を創造することに失敗したことから単に逃避していることを示している」(12)。

スダルマジの反応は、クスナディの立場をモダニストのものと位置づけ、ニュー・アート・ムーブメントのそれをモダニズムの拒絶とした。この批評家は、クスナディは批評のための批評に陥っているとし、ニュー・アート・ムーブメントの創造を検証するような批評的アプローチこそ文脈に即した批評である、と書いた。

1977年に、芸術の反乱は「アイデンティティとは何か」という展覧会で、再びジョグジャカルタに姿を表した。この展覧会の基本的な思想は、公の団体が芸術においてインドネシアのアイデンティティを示すことを課したことへの批判である。インドネシアのアイデンティティを明らかにすることには、西洋から受け入れた様式を「インドネシア化」することと、伝統的な民族的形式を「インドネシア化」することの両面があるが、この展覧会はそれに対して疑問を提出した。

この展覧会で参加者は、大衆文化のシンボルの引用を含む、フォト・リアリズムのジャンルで制作された絵画を展示した。作家にとって、これらのシンボルは現代インドネシア社会の反映であり、西洋あるいは東洋や、インドネシアの概念上の背景の問題とは全くかわりがないものであった。こうした絵画には、単一の対象が描かれることはなかった。作家はそれぞれ、さまざまなイメージをコンポジションに盛り込んだ。広告のシンボルも含まれていれば、コラージュにしたものさえあった。

この成果は、当時、画家スアトマジがジョグジャカルタで制作したコラージュで初めて注目された。彼のコラージュは、ありとあらゆる種類の絵画や写真を貼り付けたものだった。作品が展開するにしたがって、スアトマジは「コラージュ絵画」を制作するようになった。それは写真を貼り付けるのではなく、むしろコラージュのような配置をして写真から描くものであった。

1978年に、芸術の反乱はジャカルタの「Presentation」展で、再びその存在を誇示した。この展覧会は、インドネシアの芸術の政治離れ、すなわち社会的政治的状況から隔たっていると見なされる要素を批判した。この展覧会は、学生と政府が頻りに衝突していた、当時の政治的状況とかかわっている。この展覧会の表現方法は、もちろん本来のドキュメンタリーとしての文脈を持ったフォト・ジャーナリズム的な手法であった。

実際、インドネシアで1970年代に生まれた芸術の反乱は、1960年代後半に起こったインドネシアの芸術の政治離れと直接的な関係がある。インドネシアの共産党が政治的支配に対して行った1965年9月30日の抵抗運動の結果として、芸術の政治的側面における衰退が起こった。クーデターが失敗に終り、ほとんどすべてのセクトが突然政治離れを起こしたのだった。

芸術の政治離れを最も明らかに示すのは、1950年代から60年代にかけて存在した作家の数多くのグループが消えてしまったことである。なぜなら、これらのグループは共産党に加入しており、50年から60年代にかけて非常に影響力の強い美術団体であったからである。

これらの美術団体が消えたことで、美術学校が政党に加入していない作家が集まる場として、勢力を得るようになった。こうした状況のもと、美術学校が国営の美術機関であることから、公の美術研究所が生まれた。これらの研究所から、政府の支持によって正統とされることを求める「公式の芸術」を発展させようという機運が生まれた。公の形式たらんとする芸術の様式は、次のような要求を満たすものでなければならなかった。すなわち、インドネシア独自のイメージや特徴を有し、インドネシア文化の優秀性を示し、ナショナリズムの感覚がほとんど聖なる価値を持つと伝えるものでなければならなかった。

芸術の政治離れが原因となって、インドネシアの近代美術の基本的な前提が（土地固有の状況に関係する）コンテクスチュアル芸術から、国際性を志向する芸術へと移行した。このような傾向は、常に地方固有のものを表現し

てきたジョグジャ派にさえ広がった。このことは、インドネシアの近代美術の展開に大きな変化をもたらした。

1940年代の初めから60年代に至るまで、インドネシアの近代美術は、いつも国の社会的政治的状況とつながってきた。これによって、インドネシアの社会における確かな位置と機能が近代美術に与えられてきたのである。当時は、芸術と国民の関係が芸術の発展の強い基盤をなしていたために、インドネシアの芸術と国際的な芸術における相違や類似点は決して問題とならなかった。

1960年代の終わりに、芸術は社会的政治的問題から離れ始め、確かな基盤を失った。その代わりに、モダニズムを受け入れることに努めるという土台が、あやふやながら現われた。このように、モダニズムを受け入れることで突然に変化が起こったが、どこか表面的に感じられるだけでなく、多くの疑問を引き起こしたのである。

1970年代に現れたニュー・アート・ムーブメントは、モダニズムを受け入れた土台に明晰さが欠けていることを問題にした。このことがきっかけで、インドネシア語の「スニ・ルパ（“ファイン・アート＝美術”の訳語）」という言葉の定義の分析が始まった。この問い掛けから、ニュー・アート・ムーブメントの宣言文においてスニ・ルパが再定義された。それは、スニ・ルパの枠を取り除くことを（絵画や彫刻といった枠組みをなくすことを）試みただけでなく、「ファイン・アート」という用語をインドネシア語に訳すことをも問題にした。

インドネシア語はマレー語を改変した近代の言語であり、1928年に国語になった。インドネシア語には、方言にはない用語が多数含まれている。スニ・ルパもそのひとつであり、インドネシア語にしか見られない。この現象は、インドネシアの伝統文化には専門化された他とは異なった活動としての視覚芸術が、決して存在しなかったという事実と関連している。

スニ・ルパは、新たな概念づけに基づいた新しい用語として分類されねばならない。その定義は、新しい文脈を受け入れることを提案する。この概念は、「カグナン・アディルン（語義どおりにはハイ・アート）」として知られる、古典的なジャワ文化の「芸術」という言葉の定義とかわる。

ジャワの古典的文化は、既に18世紀にハイ・アートという概念を受け入れていたという強い可能性がある。この文化は、17世紀の初頭の植民地時代にジャワの封建領主とオランダの植民地政府が創造したものであり、インドネシアのほかの伝統文化と異なっている。結果として、それは西洋から多くの影響を受けた文化であり、何を芸術活動ととらえるかということもその影響のひとつなのである。

カグナンという言葉は元は「グナ」という言葉からきている。グナは、使うこと、利点そして創造する能力を意味する。カグナンは、素晴らしい熟練した仕事と定義される。すなわち絵画、作曲、詩、彫刻の美を通して生まれる、倫理感や精神的な特色の反映である(13)。カグナンという言葉は「音楽の技術（ムジク・テクネ）」と類似した理念からとられているのであろう。なぜならカグナンは、「技術（テクネ）」と近い意味を持つサンスクリット語起源のグナからきているからである。

カグナンについての注目すべき点は、この「芸術」の定義が土地固有のとらえ方を支えていることである。またこのとらえ方には、美的感覚には階層的表現がないという特徴がある。カグナンは機能のあるものであろうがなかならうが、さまざまな製品に表現される。その価値は、絵画や装飾に明らかに見られるが、制作者の思想や特性や技量から来るものである。ジャワの古典的文化においては、実用品の多くは芸術作品であると考えられており、霊的な力を持つと信じられてきた。それらは大変装飾的であるにもかかわらず、多くの洗練された象徴的な意味を有するのである。

ニュー・アート・ムーブメントによる再定義まで、スニ・ルパという用語については、カグナンの概念を考慮に入れて考察されることはなかった。これが、スニ・ルパが通例ファイン・アートの定義と直接的に結び付けられ、訳語であると見なされてきた主な理由である。他面、カグナンに横たわる概念づけをもって、スニ・ルパ（視覚芸術）という用語を見れば、それはもはや単なる訳語とはいえない。スニ・ルパは、ハイ・アートという枠組みだけに全面的に関わるのではなく、別の意味、概念、あるいは美的基盤を獲得する。

こうした基盤から、ニュー・アート・ムーブメントはハイ・アートと上層階級の文化の伝統について言及する際の枠組みを検証した。このムーブメントは、ハイ・アートという美的枠組みを——それはスニ・ルパの美的枠組みとなるべく受け入れられたものだが——「他の」芸術の存在を拒否するものと見なしたのである。70年代の反乱は、インドネシアの現代美術の抬頭と見なしうる。反乱の原理は、モダニズムとモダニズムの応用への反発に基づいて

いる。美術の再定義は、(国際的な意味での)現代美術の論争のみに基づくだけでなく、「ファイン・アート」という言葉から翻訳された「スニ・ルパ」という言葉の意味の再考をも示している。

反乱は、もうひとつの表現 (alternative idiom)の導入を通じてのみならず、美術表現における社会的影響の否定を批判することによっても、形式主義への発展に反発した。

## 国家のアイデンティティから文化のアイデンティティへ

スジョコ博士とニュー・アート・ムーブメントによって提出された、芸術の再定義を促す傾向は80年代を通して継続した。1983年にサネント・ユリマンは、インドネシア語の「スニ・ルパ」という用語の理解を再検証する理論を発表した。彼はスニ・ルパの定義が障害となっていると批判した。彼が書いているように、「単一の見解は、芸術はひとつだけであり、依拠する体系もひとつしかなく、社会もたったひとつであり、社会は均質で単一化されていて具体的である、と決めてかかる。絵画や彫刻を優位におくという見解は、他方で他の種類の芸術を見下すものである。このような見解は、ヨーロッパの美術と美学の歴史から手渡されたものである。『インドネシア主義』という果てのないナショナリスティックな問題が生じるのは、先進工業国からの情報と関連している」(14)。

彼の理論の枠組みのなかで、サネント・ユリマンは、ファイン・アートの定義に影響を与えてきた美学上の主義からまったく切り離して、社会的文化的文脈においてインドネシアの芸術を考える。サネントは、インドネシアの芸術を大きなふたつのグループに分けた。すなわち「ハイ・アート」と「ロー・アート(大衆芸術)」である。

ハイ・アートとロー・アートの対立は、広く論議されてきたような上層階級文化と大衆文化の対立に基づいているのではない。問題は、純粋芸術と応用芸術の差異の問題以上である。この理論において、ハイ・アートとロー・アートを分けるのは、文化的背景の分析と、過去20年のインドネシアの経済の発展における生産と分配を観察した結果に基づいている。

この見解において、ハイ・アートの理解も含めて、ファイン・アートはインドネシアで特別に注目をされてきたと考えられている。同時にロー・アートは、農村地帯の特徴を示す。サネントはロー・アートについて述べている。「この芸術は生活水準の低い経済的弱者にかかわっており、貧しく(前者の、近代的学校教育の理解の限りにおいては)教育水準が低い人々によって作られている。こうした芸術は単純な技術によって、手作りの道具と土地の材料でもって生産されている」。

この理論においてサネントは、ロー・アートと伝統芸術の関係を考察する。彼は次のように述べている。「ロー・アートは、伝統と関連がある。例え、そのかわり方がさまざまな形態をとるにしてもである。『伝統的』という用語は、混乱を引き起こす元となっている。なぜならインドネシアでは、伝統というものの、社会的にも文化的にも完全に結合している構造を見いだすのは難しいからである。自給自足の自立した人々は、かつて社会の大多数をなしていたが、現在では、ほんの一部になってしまったからである。」

サネント・ユリマンの理論は、インドネシアの現代美術の論争点をはっきりさせた。1970年代に起こった大部分の芸術の反乱の原因を明らかにした彼の批評は、新しい種の基礎となる主義を示していたのである。

タマン・イスマイル・マルズキ芸術センターで開催された「パサラヤ・ドゥニア・ファンタジ(スーパーマーケットのファンタジー・ワールド)」と名付けられた展覧会は、その良い例のひとつである。ニュー・アート・ムーブメントのメンバーによって、主催・後援された展覧会は、都市の環境における日常生活の芸術形式をロー・アートに含めることを主張した。

この展覧会は、大衆文化のシンボル—— 広告やマンガ、雑誌 —— を展示するべく努力した作家のコラボレーションで成し遂げられたものであった。広告のパロディを展示したほか、この展覧会には大衆文化とロー・アートの製品が多数見られた。この展覧会の制作過程には、明らかに記号論の徴候があった—— すべての展示物や表現は、調査に基づいた方法で系統立てられていた。

「パサラヤ・ドゥニア・ファンタジ」展は、疑いもなく80年代の展開を示している。芸術の発展から、文化のより広いコンテクストに見られる社会問題へと問題点が移行した。これらのコラボレーションによる作品には、新し

い傾向が見られる。すなわち「国家のアイデンティティ」から「文化のアイデンティティ」へと概念が移行したのである。

国家のアイデンティティの問題は、インドネシアの芸術の展開という文脈の中では、終わりのない論議を呼ぶ問題であった。国家のアイデンティティはナショナリズムとかかわるアイデンティティであり、一国民についての抽象的な概念であると考えられると同時に、ポスト植民地主義のしるしであると見なされた。しかしながら、この概念が展開するに従って、これは「公の」事柄であって、政府によってなされる声明と同じであるという印象を与え始めたのである。

1970年代の10年間に、国家のアイデンティティに疑問が投げ掛けられ、1980年代には、それが教育水準、文化的背景、文化の推移といった側面と、社会的、経済的次元を含む社会のアイデンティティへと移行し始めた。社会のアイデンティティが、インドネシアのアイデンティティであると見なされた。それは、形にはめられることはなく、むしろ文化のリアリティを集散的に表現するものであった。

1980年代の芸術において文化のリアリティを表現するものは、サネント・ユリマンのハイ・アートとロー・アートの理論を通して理解され得る。このことは、1980年代の作家は実際はハイ・アートの世界に属するのだが、ロー・アートにも関わろうと努力している、ということの意味している。

1980年代に脚光を浴びた作家ヘリ・ドノは、彼独自の表現に、低い階層の数多くの伝統や文化を混ぜ合わせようとした。ヘリ・ドノは、さまざまな共同体の人々の伝統や信仰に親しみ、彼らがありとあらゆる制作の場で近代性と伝統を受け入れる方法を知るために、さまざまな共同体を探訪した。こうした環境において、彼は独自の芸術を創造したのである。

この探求のなかで、ヘリ・ドノはロー・アートの製品は固有の価値を持たないことが多いということを見出す。ロー・アートの製品は、従来の伝統や儀式においては単なる補助具であり、一定の意味を表現する媒体ではない。このような伝統においては、芸術によって引き起こされる感覚は、想像力や意志の疎通、そして精神の状態の感覚なのである。ヘリ・ドノのパフォーマンス作品の多くは、この原理によっている。

ヘリ・ドノは、また、ロー・アートと都市社会を示す大衆文化のシンボルを組み合わせようとした。ヘリ・ドノは観察の結果、ロー・アートが大衆文化に触れる時、大衆文化の数多くのシンボルが「脱文脈化」され、意味が多様化されると考えた。このような大衆文化のシンボルは近代社会を均質化したが、多様な共同体においては全く異なった解釈が施された。これが、ヘリ・ドノの作品において大衆文化のシンボルが記号論的アプローチを示さずに、極端に多様な複合文化的アプローチを示す理由である。

アヌサパティやヘディ・ハルヤント、クリスナ・ムルティといった他の80年代の作家も、作品でロー・アートを探求しようと努めている。彼らの作品は、ロー・アートの製品に用いられるような単純な技術によって作られている。彼らはまた、土地に固有の素材を使う。アヌサパティの作品は木を加工したものを中心としているが、非常に質素な環境に特有の生活の在り方がみとれる。

実用品の相当部分を占めるロー・アート製品は、主として日常生活において必要とする道具は自分で作るという伝統を示すものである。伝統的な生活様式においては、これらのオブジェは、個人の感情や一定の共同体の特色や世代から世代へと受け継がれて行く信仰を表現している。これらのオブジェを制作するのに使われる技術の単純さは、過去の技術の痕跡を示しているが、実際、決してつたないものではない。こうした単純さが、多くの意味や表現や信仰とつながっているのである。

タマン・イスマイル・マルズキ芸術センターで、1993年に開催された第9回ジャカルタ現代美術ビエンナーレ (Biennale Seni Rupa Kontemporer Jakarta 1993) は、1980年代にインドネシアの現代美術において起こった展開を明快に提示した。参加者は新しい世代の作家であり、全員40歳以下である。これは、初めて現代美術の観点から企画されたナショナル・ビエンナーレである。

1993年まで、ナショナル・ビエンナーレは、ジャカルタ絵画ビエンナーレ (Biennale Seni Lukis Jakarta) として知られていた。この伝統は、過去において、インドネシアの芸術の展開が絵画によって支配されていたことを物語っている。芸術分野の偉人といえば、画家であった。そして、芸術の分野で持ち上がる問題や論争は、絵画に焦点を置いた問題であった。