

批評としての美術

建島 哲

(多摩美術大学教授)

“アジア”は対抗的な価値として主張されるべきではない。そのような主張はオリエンタリズムの裏返しであるというばかりではなく、対立項としての西欧モダニズムの性格もこちらの都合に合わせて捏造してしまいかねない。幻想のアジアに対峙するのはつまるところ幻想の西欧なのである。この対立は誰にもわかりやすい便利な図式だが、また例証を欠いた危険な政治的図式でもある。そこからしばしばナイーヴな正義感に訴える反モダニズム的な言説が引き出される。たとえばキュビズムはプリミティブ・アート(この場合はアフリカだが)の植民地主義的な搾取の成果であったという受けのよいレトリックがまかり通るのだ。

他者の文化に触れるなら、それを自らの文化と対等なものとして遇さねばならないというのは、確かに“良いモラル”ではあるだろう。しかし問題なのは、その対等主義の美名の陰に対抗主義が潜みやすいという点である。文化的な搾取へのレトリカルな批判は、当然のこのように他者の文化をその本来の文脈のままに把握する以外の理解の仕方を許さないという偏狭な主張に結びついてしまう。フィールドワークを旨とする文化人類学者ならともかく、芸術家と同じモラルが要求されるなら、異文化の参照などはほとんど不可能なことと言わねばなるまい。その時、私たちは他者とその全体において受け入れるか、あるいはコミュニケーションを断念するかの二者択一しかないのである。

多文化主義の陥りやすい罠がそこにある。「美術作品に対する鑑定基準は、特定の歴史、社会のなかでつくられたものであって、決して唯一普遍ではないという冷めた相対化が必要だ」とある多文化主義者はいう。しかしその“良いモラル”によって誘導されるのは、つまるところ「西欧モダニズムは西欧のなかでしか通用しない」というイデオロギッシュな立場なのだ。そこからもち出されるアジアという対抗的な概念は、たちどころに抑圧的な言説のフィールドと化してしまうだろう。対等主義の名を借りた対抗主義(絶対的相対主義と言ひ換えてもよい)は、その実、他者に対する想像力の封殺を意味するからである。西欧が相容れぬ価値として一元化される時、それはまさに彼(彼女)らから批判するところの、西欧が犯してきた一元的発想の裏返しなのである。他者の一元化という偏見は何も支配的な文化の側だけがもつものではなく、それに対抗する側にもまた同じ偏見がありうるのだ。西欧の矛盾に満ちた多様性は考慮されることがなく、逆にアジアの周縁性の方が無自覚なままに特権化されるというような事態は、外見的には“新しいイデオロギー”を装っているだけに、より警戒されなければなら

ない。

もし冷めた相対化を掲げるなら、私たちはむしろ“アジア的な価値観と西欧的なそれとを相反するものとして対抗させてはならない”と言うべきなのだ。ある地域の歴史、社会のなかでつくられた鑑定基準が、他者の文化の鑑定基準と価値を共有しうること。私たちが優れたものと思う作品が彼らの鑑定基準に照らしても優れたものであり、その逆も言いうること。そのことを信頼するからこそ、私たちは多文化主義を救済の思想として許容するのである。

80年代にポストモダニズムという便利な言葉が一般化して以来、私たちはモダニズムを極めて歪曲させて理解してしまっているのではなからうか。たとえば価値の普遍性とはモダニズムが生み出した幻想であると言われる。確かにそうであるにしても、モダニズム以前の文明の多くもまた普遍性を志向していたのであって、それは決して特異な幻想ではない。また多文化主義が反モダニズムだというのも正しくない。民族主義や地域主義、価値の多様性の激化もまたモダニズムの本質なのである。多文化主義をポストモダニズムと呼ぶなら、ポストモダニズムはまさにモダニズムの一側面と言わねばなるまい。モダニズムとはいわば巨大な分裂に被せられた名前なのだ。

* * *

インドネシアのモダニズムもまた、この国の文化に不断の分裂を強いてきたと言えるだろう。それは美術では1937年に始まるプルサギ(インドネシア画家連盟)運動を主導したスジョヨノが倫理的束縛や伝統からの芸術の自立を掲げつつも、同時に民族主義の立場から大衆の倫理観と趣味とを尊重すべきだとしたある意味でのジレンマに、あるいは50年代、60年代の社会的な問題意識の強いジョグジャ派のリアリズムや表現主義的傾向と、キュビズムから出発し造形理念をより純粋に追求したバンドゥン派の抽象的傾向との対立に、如実にうかがうことができよう。そうした矛盾や軋轢は文化的な未成熟の故に引き起こされたものでもなければ、矮小化された辺境の現象でもなく、むしろモダニズムそのものがもたらむ宿命的なアポリアと見なされるべきなのである。翻ればその問題は日本の近代美術史の展開における固有の文脈をいかに捉えるかという視点とも関わっているだろう。確かに制度においても様式の変遷においても日本的固有性はまぎれもなく存在する。しかしそれはなお“中心”からの“落差”としてではなく、モダニズム自体に内在する問題として検討される必要があるのだ。

昨年、東京で開催されたシンポジウム(「現代美術シンポジウム

1994 アジア思潮のポテンシャル」)で、ジム・スバンカットは通常ファイン・アートの訳語と見なされているインドネシア語の“スニ・ルパ(suni rupa: 本来は「視覚芸術」の意味)”という言葉と、古典的なジャワ文化に固有の芸術概念である“カグナン(kagunan)”という言葉を取り上げ、伝統文化と西欧から移入されたジャンルの意味規定との間の複雑な関係を論じている。¹⁾ そのことは我が国でも“美術”,そして“絵画”“彫刻”という言葉が、明治初期に導入されたジャンルの訳語でありながらも、日本のそれなりの伝統を吸収してしまったために、両者の間の“落差”の所在を見えにくくしてしまっているという事実を思わせよう(たとえばイタリアから教師を招き明治9年[1876年]に開設された工部美術学校では、西欧の美術制度に基づいて絵画科、彫刻科、建築科が設けられた。しかし同校の廃校後、国粹主義的な理想主義によって設立された東京美術学校でも絵画科、彫刻科の分類自体は問題とされることなくそのまま踏襲されているのである)。

あるいはこのように言うべきかもしれない。確かにモダニズムは悟性に基づいた価値の普遍性を掲げたが、またそれ故に個別の伝統との間に(時に潜在的ではあれ)不可避的な葛藤を生むのだと。落差があるとすれば、それはモダニズムとの落差ではなく、モダニズムによる落差なのである。

* * *

インドネシアの現代美術の事実上の出発点となったのは1970年代の後半に展開された「ニュー・アート・ムーブメント」であった。74年に開催された「第2回ジャカルタ絵画ビエンナーレ」で装飾的様式の作品に賞を与えた審査への激しい抗議行動をきっかけに、ジョグジャカルタとバンドゥン若い作家たちによって組織された運動である。抗議者たちは「黒い12月の声明」を発表し、装飾的芸術には社会的、政治的問題意識が欠落しており、またインドネシア芸術の創造性の停滞が示されていると痛烈に批判した。そして審査団の反発を買うや、直ちに「芸術の反乱」への道へと突き進んだのである。彼らが掲げた「ニュー・アート」とは、装飾的芸術の否定に留まらず、絵画・彫刻といった形式に限定される「ファイン・アート」の概念自体を放棄しようとするものであった。

当然ながらこの問題はスニ・ルパの新たな定義に関わっていた。当時、運動の渦中にいたスバンカットによればニュー・アート・ムーブメントの作品の中心となるのは「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、そしてフォトリアリズムの絵画」であった。²⁾ 総じて反フォーマリズム的な傾向の運動であり、卑近

な日常性が挑発的に取り入れられていたと言ってよい。つまり彼らは訳語としてのスニ・ルパ(絵画・彫刻のための枠組み)を退け、それに伴ってハイ・アートとロー・アート(大衆芸術)の垣根をも取り払おうとしたのである。

また多くの作家は社会的な批評性を前面に押し出しており、F. X. ハルソノ(本展には運動の最初期の彼の作品3点の再制作が出品される)らのように、一種のメッセージ・アートと言うべき作品も見られた。もともとハルソノ(70年代はジョグジャカルタにいたが、現在はジャカルタ在住)によれば、ニュー・アート・ムーブメントは74年の抗議行動で組織化されたにしても、もともとはジョグジャカルタとバンドゥンでお互いに相手を知ることなく自然発生的に台頭してきた動向であって、理論武装も事後的なものだったという。両者の反モダニズム的な気運に共通点を見出して作家たちを結びつけ、ニュー・アート・ムーブメントと命名したのは、バンドゥン工科大学で教鞭をとっていた評論家、サネント・ユリマンであった。彼らの提起した問題を、スニ・ルパの定義の再検証によって正当化したのもユリマンである。運動の過程で、ハルソノらの作品はしだいにインスタレーション的な性格を強めていったが、それらの脱彫刻、脱絵画的な実験も当時は“もう一つの表現(alternative idiom)”としてのスニ・ルパの名で呼ばれていたのだ。海外の動向と呼応してインスタレーションという言葉(インドネシア語ではインスタラシ)が一般化するのは80年代の後半になってのことである。

ニュー・アート・ムーブメントは保守的な勢力からはしばしばポップ・アートの真似だという批判を受けたが、現実にはむしろネオ・ダダへの関心の方が強かったとハルソノは言う。たしかにロー・アートに関わろうとする彼らの攻撃的な姿勢は、ポップ・アートのクールな現代の“アイコン”の操作というよりは、「芸術と生活のギャップに橋渡しをする」ロバート・ラウシェンバーグのコンパイン・ペインティングの挑発的なカオスに近いものがあるようにも思われる。それにインドネシアの現実には、高度の消費文化におけるデカダンスやニヒリズムとは相容れぬ状況に置かれてもいた。たとえばニューヨークではジャンク・アートとなるべきオブジェが、この国では日常的に再生利用されるものとしての一種プリコラージュ的な意味を担ってしまう場合が稀ではないように。ロー・アートへの彼らの関心は都市の貧困の問題とも、そしてまた農村地帯の伝統文化とも不可分に結びついているのである。

* * *

さてニュー・アート・ムーブメントの反モダニズム的な気運といった

が、彼らの否定するモダニズム芸術とは具体的には「アヴァンギャルティズム、純粹表現、作家の個人主義、理解されやすい装飾的傾向、すなわち造形芸術など」(スパンカット)³⁾を指していた。とすれば彼らはすでにこの時点で、反モダニズムを反フォーマリズムであると同時にポストモダニズム的な思想の萌芽(反アヴァンギャルティズム、反個人主義)としても捉えていたことになる。先に述べたように、私は彼らの“確執をかます志”自体がモダニズムに対する内側からの批評であると考えているが、いずれにしてもこうしたラディカルな批評精神をインドネシアの若い作家たちが70年代半ばに共有したという事実には注目すべきであろう。なぜならそれはドイツやイタリア、また日本において、それぞれの国の美術の固有の文脈が批評的に問い直され始めた時期といまほ重なっているからである。いささか皮肉な見方をすれば、ポストモダニズムそのものが反普遍主義を掲げた同時発生的な時代精神として、各国、各都市の若い作家たちに“遍く”共有されたというわけである。

ともあれニュー・アート・ムーブメントに兆した問題意識と方法、つまり社会的、政治的な批評精神とインスタレーションやオブジェを中心とする表現は、80年代のインドネシアの文化的アイデンティティへの問いによってさらに深化され、今日の美術へと継承されているように思われる。本展の現代部門では1960年前後に生まれた3人の作家が紹介されるが、以下、彼らの出品作品に即しつつ、インドネシア美術の今日の状況を具体的に考えてみることにしよう。

* * *

ニューヨーク留学を終えて90年に帰国して以来、一貫して木彫りに取り組んでいる作家アヌサパティにとって、木は単なる造形素材である以上に、彼自身のアイデンティティに、また彼の文明観や自然観に深く関わった物質と言わなければならない。もちろん彼は木のブロックがもつマッシブな力、抉られた空洞とそのマッサとの対比の効果、素木の肌のシンプルな美しさを的確に理解している作家ではある。しかし彼はそうした彫刻家のメチエだけをを通して木を捉えているのではなく、むしろ木に立ち向かうノミの先に、自らがそこで生まれ育った文化や風土への思索を託そうとしているのだ。アヌサパティがジャワにある身近な木だけを用いるのはそのためである。

彼の作品は、いずれも小舟や箏笛、あるいは打楽器といった生活のなかの何らかの道具を思わせる形態をしている。すべてが

現実の道具に結びつくわけではないにしても、どこか生活者の記憶に潜在しているイメージを喚起するようなメタファーをはらんでいるのである。そのプリミティブな造作は、今では農村からさえ失われつつあるような大地を踏まえた人間の営みや素朴で豊かな“もの”と人間との関係を、もう一度取り戻そうとする作者の“夢”の所産であり、逆に言えば風土を破壊しつつある社会への静かな内省の反映でもあるだろう。もちろん道具としての外見はこの彫刻家ならではの批評的な想像力に支えられたフィクションであって、疑似的な現実性がかえって奇妙なアンビギュイティを感じさせていると言ってもよい。

「こうした形態は私の心のなかからいかにもひょっこりと生まれ出る。それはむしろ私の意識下の世界から、内なる自我の世界からやってくるのだ」と、あるインタビューのなかでアヌサパティは語っている。⁴⁾彼の作品が時に密かな官能性を宿すのも、木という自然素材の霊気によって呼び覚まされたそうした内奥の欲望の故であるのかもしれない。木による思索とは、アヌサパティにとってまさに風土のなかに身を置く個人と社会とを垂直に貫く思索なのである。

ニンディティヨ・アディプルノモはこのところコンデ(伝統的なジャワの女性用の髪^{かつら})をモチーフにした作品を制作し続けており、本展に出品されるのもその最新作である。コンデは結婚式などの儀式的の時に使われるもので、儀式ごとに形も違い、またそれぞれに年齢や身分などを象徴している。ニンディティヨはこうしたコンデの形をジャワ人が歴史的に担ってきた重荷として捉え、それまで彼が絵画やジャワの舞踊の振り付けなどによって試みてきたジャワ文化の独自の探求を、さらに社会制度的な分析にまで深めようとしているように思われる。

《ジャワ人たらんと望む人》(cat.no.I-59)と題された今回の出品作品は、鏡台の形にしつらえられたもので、鏡の両脇にはコンデを模した銅製の器が付いており、半ば開いたその蓋からは木彫りのコンデの模型と、それを取り巻くマニキュアや口紅などの化粧品がのぞいている。また鏡面の真ん中にも木彫りのコンデが貼り付けられている。タイトルは明らかにアイロニカルなものだが、その意図は作品には直接には示されておらず、むしろ私たちにさまざまな解釈を誘う、謎めいた問いかけの装置と言うべきかもしれない。瀟洒な鏡台はブルジョアの記号であり、その鏡の前でコンデが象徴する社会的な要請に合わせて女としての身づくろいをする……。たとえばそうしたフェミニズム的な読み方がありうるだろう。またコ

ンテの回りに並んだ化粧品にジャワの伝統と西欧近代との複雑な確執が看取されるようでもある。あるいは伝統に割って入った近代が、共に制度的な装いとして現在の“性”のありようを規定しているということであろうか……。

いずれにしてもポストモダニズムの洗礼を経た世代の自らの文化に対する客観的な批評を感じさせる仕事であって、その“エキゾティズム”を逆手に取ったかのようなユーモラスな視点が興味深い。ニンティティヨはアヌサパティと共にジョグジャカルタ在住の作家だが、おそらくは中部ジャワのこの古都に流れる静かな時間が、両者のこのような優美なアンビギュイティ(現われ方は異なるにせよ)の背景をなしているようにも思われるのである。もちろんわざわざかばかりの調査では不用意な独断ということになるのかもしれないが。

一方、ティスナ・サンジャヤはバンドゥンに在住する版画家だが、1991年から4年間に渡ってドイツに滞在しており、エッチングを中心にした作品は彼が直接に接した新表現主義の影響を強く受けている。無数のイメージが増殖するようなそのモノクロームの画面は、いずれも死、暴虐、抑圧といった激しいテーマ性をもち、アーティストとアーティストを取り巻く不条理な状況とが重くアレゴリカルに描かれているのである。それはしばしば神話的であり、また劇場の場面のものであるが、しかし彼の問題意識はまぎれもなく現実社会の不条理との戦いへと向けられている。不穏な力が支配する暗い空間のなかに、犠牲者でもあり、おそらく救い主でもある人物が絶望的に孤立しつつもお光を放っているのだ。それは抑圧に抗する者としてのアーティストの存在証明でもあるだろう。

また彼は頭蓋のような形態を好んで描く。時には自由への想念を閉じ込める球形の檻のようでもあり、時にはひしめく群衆の背後に浮かぶ亡霊のようでもあるそれらのイメージもまた不隠なものだ。画面に生じられた混沌とした事態を見据えるこの無名性の闇は、あるいは作者自身の影なのだろうか。ティスナの強靱な想像力は、渦巻く葛藤のドラマを描きながらも、単に情念の激しさだけにおもねるのではなく、それを第三者の眼で客体化するとでも言うべき、冷徹な批評精神に結びついているのだ。

微細に振動する線によって光と闇が交錯する空間を紡いでいくエッチングの魅力。ティスナはネオ・ナチの台頭を許す東西統合後のドイツの危険な状況と、インドネシアの近代化の矛盾とをエッチングのそうした線の表現力によって透視しながら、硬質の深い叙情をモノクロームの世界に定着させることに成功している。そ

のアレゴリーは“告発”であると同時に、希望を詩的想像力に託す作業でもあるはずである。

* * *

この3人はいずれも欧米への留学体験をもち、そのことでおそらくはモダニズムのアンビバレントな位相を体験的に理解し、また出自を相対化するより冷静な視線を有しえたアーティストであるだろう。もつともそうした認識は留学者だけの特権というわけではない。彼らに限らずインドネシアの若い世代のアーティストたちは、果敢な風刺の精神と、そしてまた豊かなユーモアの感覚によって、この国ならではの批評的なアイロニーをはらんだ野太い表現を展開してきている。狭量な対抗主義を免れた彼らの世界は、他者の文化と価値を共有することの可能性を信じる者にとって、一つの福音であるはずである。もちろんその期待が想像力に依拠することのない楽観主義的な甘えであってはならないのだが。

註

- 1) ジム・スパンカット「インドネシアの現代美術——一つの連続」、『現代美術シンポジウム1994 アジア思潮のポテンシャル』シンポジウム当日資料所収、pp.45-46。
- 2) 同上、p.43。
- 3) 同上、p.44。
- 4) クリスティン・クラーク「自然の町」、『アート・アンド・アジアパシフィック』、p.74。

*本稿は、上記の註以外にもジム・スパンカット、ユスティオノ、F.X.ハルソノの3氏への筆者のインタビューに多くの示唆を得ている。記して感謝したい。

Art as Criticism

Tatehata Akira

Professor, Tama Art University

The idea of Asia should not be presented as representing counter values. This sort of claim is not only a simplistic reversal of Orientalism but leads to a construction of Western modernism in negative terms tailored to our needs. The concept opposed to a fantasy Asia ends up being a fantasy of the West. This sort of opposition creates a convenient formula which is easy for anyone to understand, but it is a dangerously political formula which cannot be adequately demonstrated. Naive anti-modernist theories which appeal to our sense of justice are often derived from this formula, for example, the appealing rhetoric that Cubism is the result of colonialist exploitation of primitive art (in this case, African art).

It is certainly "morally good" when making contact with another culture to treat it as equal to one's own. The problem is that confrontationism may be concealed under the pleasant name of equality. The rhetorical criticism of cultural exploitation is related to a narrow point of view which refuses to allow the possibility of understanding other cultures except in terms of their original state as if this were the only natural approach. If this morality is required of artists as well as of cultural anthropologists doing field work, it becomes virtually impossible to refer to another culture in a work of art. We are reduced to the either-or choice of accepting the Other totally or giving up on any kind of communication.

This is the trap into which multiculturalism tends to fall all too easily. A certain multiculturalist says, "The standards for judging art are produced within particular histories and societies and it is necessary to take the cool, relativistic viewpoint that they are not one or universal." What is induced from this "good morality", however, is the ideological position that "Western modernism only applies in the West." The oppositional concept of Asia which follows from this conclusion is confined to an oppressive discourse. Opposition borrows the name of equality (in a move that might be called absolutist relativism), and in real terms this implies throttling the ability to imagine the other. When the West is viewed as a unified set of incompatible values, those criticizing the West are guilty of the same uniformity of thinking practiced in the West, only in reverse. The prejudiced viewpoint that reduces the other to a single entity is not confined to the ruling culture, it can just as easily be maintained by the opposition. The diversity of the West with all its contradictions is not given sufficient consideration and excessive privilege is unknowingly accorded to the peripheral status of Asia. Caution is required when this approach is taken superficially as a "new ideology."

If one wishes to take an objective, relative position, it would be wise to say, Asian and Western values should not be opposed as if they were entirely incompatible. The standards of judgment created out of a certain history and culture can admit the value of works made according to another

culture's standards of judgment. Works which seem excellent to us can be recognized as excellent according to the Other's values and vice versa. Because this kind of trust is possible, multiculturalism can be accepting as a beneficial idea.

Since the convenient word postmodernism became generally popular in the 1980s, I believe that modernism has come to be seriously distorted. For example, it is often said that universal values are an illusion produced by modernism. Even if this were the case, it is a fact that most civilizations prior to the modern age also aimed at universalism. This illusion is not unique to modernism. Also, it is incorrect to claim that multiculturalism is anti-modern. Intensified ethnicity, regionalism, and multiplicity of values are also inherent in modernism. If multiculturalism is thought of as postmodernist, then postmodernism must be considered to be an aspect of modernism, modernism being the name given to a serious rupture.

* * *

The modernism of Indonesia can certainly be said to have created unhealable ruptures in the culture of that country. In art, this situation is vividly illustrated by the dilemma of the PERSAGI (*Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia*; Union of Indonesian Artists) started in 1937 under the leadership of Soedjojono. This group promoted the independence of art from ethical restrictions and tradition and at the same time took the democratic position of respect for the ethical views and tastes of the common people. Another example is the conflict seen in the fifties and sixties between the realist, expressionist style of the Yogya School with its strong social consciousness and the abstract style of the Bandung School starting from Cubism and searching for ever greater formal purity. These conflicts and discords were not caused by cultural immaturity not should they be viewed as inevitable aporia implied by modernism. These difficulties are related to the peculiar context of modern Japanese art history. Although the Japanese case is unique in terms of its system and stylistic changes, certain issues involved are inherent to modernism itself rather than as a "difference" from the "center."

In a symposium held in Tokyo last year (Contemporary Art Symposium 1994 "The Potential of Asian Thought"), Jim Supangkat discussed the Indonesian words *suni rupa* (meaning visual arts), usually treated as the translation of the English term fine art, and the word *kagunan* which is a concept of art peculiar to classical Indonesian culture, pointing out the complex relationship between the semantic rules of the traditional culture and the genres imported from the West.¹ This situation is reminiscent of that in Japan where the words *bijutsu* (fine art), *kaiga* (painting), and *chokoku* (sculpture) were coined to designate art genres introduced at the beginning of the Meiji period. Because these categories eventually absorbed elements of the Japanese tradition it has become difficult to

see the difference between the Western and Japanese concepts. As one example, when teachers were invited from Italy to open the Art School Attached to the Technical College in 1876, courses in painting, sculpture, and architecture were established in accordance with the Western art system. However, even when this school was closed and the Tokyo School of Fine Art was established by nationalist idealists, the classifications of painting and sculpture continued to be used without any sense that this was problematic.

It might be most appropriate to say that modernism did promote the idea of universal values based on rationalism, but as a result produced unavoidable conflicts (sometimes latent) between particular traditions. If differences exist, they are not differences from modernism but differences caused by modernism.

* * *

Contemporary art in Indonesia actually began with the New Art Movement which emerged in the latter half of the 1970s. It was a movement of young artists from Yogyakarta and Bandung organized in protest against the judging of the Second Jakarta Painting Biennale of 1974 which awarded prizes to decorative styles of painting. The protesters published the "Black December Statement" fiercely criticizing the lack of social and political consciousness in decorative art and declaring that it was symptomatic of the lack of creativity in Indonesian art. They attracted the hostility of the jury and plunged ahead on a course of "artistic rebellion." The idea of "new art" they championed went beyond the rejection of decorative art to a disarding of the concept of "fine art" limited to painting and sculpture.

Naturally, this way of thinking required a new definition of *sunī rupa*. According to Supangkat, who was personally involved in the movement, the kinds of art favored by it were "installations, ready-mades, photographs, found objects, and photo-realist paintings."² Generally speaking, it was an anti-formalist movement which made provocative use of vulgar everyday reality. The artists involved threw out the concept of *sunī rupa* (the categories of painting and sculpture) and attempted to tear down the barrier between high art and low, or popular, art.

Many of the artists emphasized social criticism, and works by artists like F.X. Harsono (three of his works made at the beginning of the movement are reproduced for this exhibition) could be described as political art. According to Harsono (who lived in Yogyakarta in the seventies and presently lives in Jakarta), the New Art Movement, organized as a protest movement in 1974, arose spontaneously in both Yogyakarta and Bandung, the two groups having little contact with each other. They armed themselves with theory after the fact. It was the art critic Sanento Yuliman, a teacher at the Bandung Insti-

tute of Technology, who noticed the anti-modernist tendency common to the two and joined them together with the name of the New Art Movement. Yuliman also provided the theoretical backing for the issues they raised by reexamining the definition of *sunī rupa*. As the movement developed, the works of Harsono and others began to take on the character of installations although their post-sculptural, post-painterly experiments were known at the time as "an alternative idiom" of *sunī rupa*. The word installation (*instalasi* in Indonesian) came into common use in the latter part of the eighties under the influence of overseas trends.

The New Art Movement was often criticized by the conservative art establishment as derivative of Pop Art, but Harsono says that the artists were more interested in Neo-Dada than Pop. Their aggressive involvement in low art seems closer to the audacious, chaotic quality of Robert Rauschenberg's "combine paintings" which "try to act in the gap" between art and life than the cool, masterful "icons" of modernity characteristic of Pop Art. Also the reality of Indonesia was incompatible with decadent, nihilistic attitude of Pop artists toward a rich consumer society. The kind of found objects used in New York junk art would be likely to be salvaged and reused in Indonesia, a practice which might be described as *bricolage*. The interest of the New Art Movement artists in low art was closely linked to the problems of poverty in the city and maintenance of traditional culture in the rural regions.

* * *

Although, as I have said, the New Art Movement was anti-modernist, what it rejected in modern art was "avantgardism, the purity of expression, the individualism of the artist, the tendency toward the decorative as acceptable or formal art" (Jim Supangkat).³ So at the time, young artists understood anti-modernism as anti-formalism and so had begun to think in postmodernist terms (anti-avantgardism, anti-individualism). As I have stated above, I believe that the "will to foment discord" exemplified by these artists is in itself an internal criticism of modernism, but in any case, it is noteworthy that this radical spirit of criticism was shared by many young Indonesian artists in the latter part of the seventies, especially because it roughly coincides with the critical exploration of the unique context of art taking place in certain other nations like Italy, Germany, and in Japan. If one were to take an ironic view, the viewpoint of postmodernism seems to have been "universally" shared by young artists in different cities and countries, a spirit of the age expressed in simultaneous protests against universalism.

At any rate, the issues and methods involved in the New Art Movement, the social and political criticism and the use of the installation format and found objects, went on to play an even more important part with the great interest in cultural

identity that emerged in Indonesia in the eighties and continue to be applied to the art of the present day. Three Indonesian artists born around 1960 are introduced in the contemporary section of this exhibition, and I would like to examine the current situation of Indonesian art with particular reference to their work.

* * *

Anusapati has been making wood sculptures since he returned to Indonesia after studying in New York in 1990. To him, wood is more than just a material with plastic possibilities. It is profoundly connected to his views of civilization and of nature. He is an artist who clearly understands the massive power of a block of wood, the effect of contrasting hollows and volumes, and the simple beauty of the surface of ordinary wood, but he treats it as more than a convenient *metier* for sculpture. As he faces the wood, his chisel carries his ideas about the culture and customs of the place where he was born and raised. That is why Anusapati uses only those trees which are familiar in Java.

His work often takes the form of implements or furnishing used in everyday life, for example, boats, wardrobes, and percussion instruments. All of his pieces do not refer specifically to a particular object, but the forms have a metaphorical quality, which refer to images contained unconsciously in memories of ordinary life. Anusapati's primitive forms are related to his dream of bringing back a way of life based on the earth and a simple relationship between people and things which is being lost even from farm communities today. From a different point of view, this work reflects a quiet personal response to the society which is destroying nature an older ways of life. The outward appearance of the work resembling tools and furnishings is, of course, a fiction derived from the unique critical imagination of the artist, a virtual reality which presents a strange sense ambiguity.

In an interview, Anusapati has said, "These forms simply pop up in my mind. They come from my subconscious world, from the world of my inner self."⁴ The fact that his work sometimes contains a concealed sensuality may be due to unconscious desires aroused by the spirit of the natural material. Thinking with wood is a way of thinking that, for Anusapati, directly links society and the individual immersed in regional customs.

Nindityo Adipurnomo's current work is based on the motif of the *konde*, a traditional female wig, and a recent example is included in this exhibition. The *konde* is intended for ritual use, for example, in the wedding ceremony, and its form differs according to the ceremony or ritual in which it is used and also reflects the age and social status of the wearer. Nindityo sees the form of the *konde* as a symbol of social oppression pervading the history of Java. He has explored Javanese

culture through paintings and choreography of Javanese dance and recently his efforts have led to a more profound analysis of the social system.

The work shown here, *Who Wants to Become a Javanese* (cat. no. I-59), is constructed in the form of a mirror stand. Copper vessels in the form of a *konde* are attached to either side of the mirror. From these partially opened jars one can see wooden models is of *konde* and make up items like nail polish and lipstick. There is also a carved wooden *konde* attached to the center of the mirror. The title is clearly ironic but the artist's intention is not obvious. The work is a puzzle, raising questions and inviting various interpretations. Perhaps the elegant mirror stand is a symbol of bourgeois life where a woman constructs herself to meet the social expectations symbolized by the *konde*. This sort of feminist reading is certainly possible. Also, the make up arranged together with the *konde* could be read as showing the conflict between Javanese tradition and Western modernism. Or perhaps one could say that the modernity which has inserted itself into tradition determines the current condition of "gender" in an institutional system of women's clothing and make up.

In any case, this work demonstrates a sense of objective criticism of the artist's own culture by member of a generation steeped in postmodernism. The humorous viewpoint which sees "exoticism" ironically is especially interesting. Nindityo, like Anusapati, lives in Yogyakarta, and quiet flow of time in this ancient city of central Java seems to form the background for the elegant ambiguity of their work, appearing in different ways. This may be a superficial impression, however, since I have only been studying Indonesian art for a very short time.

Tisna Sanjaya is a printmaker living in Bandung. He lived in Germany between 1991 and 1995 and his work, mainly etchings, was directly influenced by Neo-Expressionism. These monochrome pictures spill over with a plethora of images depicting extreme subjects like death, violence, and oppression, portraying the artist and the absurd conditions which surround him allegorically. They imagery may be mythological or theatrical but the artist is obviously engaged in a struggle with the absurdity of social realities. In the dark spaces dominated by an ominous power, figures representing victims and rescuers are shown in despair and isolation but shining with light. They demonstrate the artist's determination to go on living in the face of oppression.

Tisna also makes frequent use of a skull-like form, appearing sometimes as a spherical cage which shuts in the desire for freedom and sometimes as a ghost floating behind a bustling crowd of people. These images are also disquieting. The anonymous darkness which looks down on the chaotic conditions in the pictorial space may be the artist's own shadow. Tisna's

powerful imagination, although depicting a swirling, discordant drama, does not simply appeal to violence of emotion. It is joined to a cool critical attitude which views phenomena with the objective eye of a third party.

These etchings fascinate by weaving a space of intersecting darks and lights out of finely vibrating lines. Tisna observes the dangerous rise of Neo-Nazis in post-reunification Germany and the problems caused by modernization in Indonesia with the expressive line made possible by the etching process, but he also succeeds in creating a hard and profound lyricism in a monochrome world. His allegories reveal and accuse but also find hope in poetic imagination.

* * *

These three artists have all studied in the West, and undoubtedly this experience has helped them to understand the ambivalent aspects of modernism as well as to achieve the objective powers of observation necessary to see themselves in relative terms. Of course, this kind of consciousness is not the exclusive privilege of people who have studied overseas. Many of the younger generation of Indonesian artists have developed vital forms of expression marked by critical irony, a bold sense of satire, and a rich sense of humor unique to this country. Their view of the world, which has escaped a narrow antagonism, should be good news to those who believe in the possibility of sharing the cultural values of others, although, of course, one needs to guard against overly optimistic expectations.

(Translated by Stanley N. Anderson)

Notes

1. Jim Supangkat, "Indonesian Contemporary Art: a Continuation," *Potential of Asian Thought*, symposium paper, pp. 62-64.
 2. *Ibid.*, p. 61.
 3. *Ibid.*, p. 61.
 4. Christian Clark, "Natural Town," *Art and Asia-Pacific*, p. 74.
- A number of suggestions for this article were received in direct interviews with Jim Supangkat, Yustiono, and F. X. Harsono. I would like to thank them for their help.