

私たちが“伝統”と呼んでいるものが、近代になってからのアイデンティティの危機を克服するために政治的に捏造されたものでないという保証はない。歴史とは巨大な混沌であり、恣意的に参照すれば、そこにどのような“イメージ”を見出すことも可能なのである。未完のままの過去が、ただならぬ偶発性をもって私たちを待ちかまえているといってもよい。

しかし政治的に捏造された伝統に対抗することもまた一つの政治であらざるをえないだろう。ベンヤミンが言うように「もし敵が勝利を収めるなら、その敵に対して死者たちさえもが安全ではない」<sup>註1)</sup>からである。今回のインドの現代美術展を企画するにあたって、とりわけ関心があったのは、この国の美術家たちが自らのアクチュアルなテーマを表現するために歴史がいかに参照されているか、何を否定し何を継承しようとしているかという点である。今、“敵”に勝利を収めさせないためには、まず“死者たち”を政治的に救済しなければならないという切実な姿勢が、彼らの多くに共通しているように思われたのだ。“敵”とは宗教的、文化的な不寛容を蘇らせた原理主義であり、階級的、性的な抑圧の思想であり、ときにはナショナリズムそのものである。

もちろん表面的に見るならば、インドの現代美術には、いわゆるメッセージ・アートの傾向が強いというわけではない。他のアジアの地域に較べても、特定のポリティカル・コレクトネスの立場からの主張は目立ってはいない。表現は多くの場合、アレゴリカルであり、多様な解釈を許容するものであり、少なくとも直接的なメッセージ性を掲げたものではない。この国の法外ともいえる歴史の混沌を前にするならば、確かに性急なる二項対立的な図式は無効にならざるをえないのである。

しかしそのことは何ら彼らの態度が非政治的であることを意味してはいないはずである。むしろ歴史に対してどのような態度を取るか、近代に揚言された伝統をどのように再検証するかを通じて、アートというものの政治性はより根源的なレベルに深められているというべきではないか。「過ぎ去った事柄を歴史的なものとして明確に言表するとは、それをく実際にあった通りに認識することではなく、危機の瞬間にひらめくような想起をとらえることを謂う」<sup>註2)</sup>ともベンヤミンはいう。歴史とはそれぞれの現在の問題意識のうちに、一瞬、立ち現われるイメージなのだ。

インドの現代美術の先端的な動向を担っている作家たちは、そうした意味での政治性を帯びたイメージを、豊穡なるアレゴリーとして語ろうとしている。そこには数多くのイコノグラフィックな記号が動員されているが、直線的な読み取りのためのコードがあらかじめ与えられているわけではない。語る主体はあくまでも個人であり、それぞれの記号に託されているのは、混沌とした時空に降ろされた私的な垂鉛が触れる意味、そうであるがゆえにときには私たちには深く謎めいて見えるやもしれぬ意味なのである。

私たちが本展の英文タイトルを「Private Mythology」としたのは、彼らが語ろうとするのはもはや共同体の神話ではありえないからである。確かに彼らのアレゴリーは神話的な色彩を強く帯びてはいるが、それはインドの混沌のイメージをロマンティックなユートピアとして復権させようとするものではない。私たちがそうであるようにアーティストたちもまた共同体の中での相互的な他者であり、神話の共有はあらかじめ断念されているのである。

本展の準備のための調査で、私はナリニ・マラニー(Nalini Malani)をはじめとする何人ものアーティストたちから、たびたび「孤立した」(isolated)という言葉を目にするようになった。字義通りにはインドの現代美術は(かつてのベンガル派やムンバイ(ボンベイ)のプロGRESSIV・アーティスト・グループのような)運動体が存在しないという状況をいうものであろう。だが、都市を拠点とした彼らがあえてこの精神的な痛みを伴った言葉で自己規定するところに、誰もが“個人”であらざるをえない時代のある種の喪失感が、共有されるディスカールへの断念が感じられなくもない。

とはいえ私たちは「Private Mythology」というタイトルに、今日の神話の語部に対するアイロニーを潜ませているわけではない。むしろ彼らは断念をコミュニケーションの放棄に結びつけることの危険性を知っているからこそ、神話なき時代の神話を、果敢に自らの手で紡ぎ続けようとしているのである。私たちはその孤独な営為のうちに、過去を救済するアレゴリーの力を、今日の社会に対する鋭い批評精神を、そして何よりも彼らの想像力の世界の豊かさを認めることになるだろう。

\*

本展のアーティストの選定にあたっては、地域的な多様性や近代史の背景をある程度は考慮しているが、基本的な方針はインドの現代美術の先端的な動向を代表するアーティストたちを紹介しようとするものである。出品を依頼したのはインドの独立後の第二世代から1980年代の終わりに登場した世代までの8人のアーティストだが、いずれも現在、最も旺盛な制作活動を展開している人たちであり、展示の内容も本展のための新作を中心に構成されている。

それでは以下、出品作品に即しながら各アーティストの“私的神話”のアレゴリーの意味を考えてみることにしよう。

ブペン・カーカル(Bhupen Khakhar)は独立後の第二世代であるワローダラー(バローダ)在住の画家である。ムンバイで会計士をしていた彼は60年代初めにこのインド中西部の町に移ってきて独学で絵を学び、やがて物語的な傾向を強く示すバローダ派の中心的な存在の一人と目されることになった。

《ヤヤーティ王》(cat.no.10)は古代インドの叙事詩「マハーバーラタ」に登場する王の名をタイトルにした作品で、ゲイである画家自身の姿と、老いた王のために息子が自らの若さを犠牲にして与えるというストーリーとを重ね合わせた、まさに私的な神話の光景である。内側からの神秘的な緑の光を宿した天使である若者と老いた肉体との交わりは、しかし静かな自己省察のアイロニーを帯びていて、単なるカミング・アウト的な同性愛の描写を越えた、驚りのある深いポエジーを感じさせずにはおかない。

この色彩に宿る不思議な光は、また彼の風景画(cat.nos.12,13,15,16)にも一貫して見られるものである。風景というよりは“大地”というべきインディジニアスな感覚を反映したそれらの画面の鮮烈な赤や濃紺、褐色は、外側からの光によってではなく、常にその色彩の内側から明るみ、画面にどこかアニムスティックでもある独特の生気を含ませているのだ。

彼はまた卓抜なドローイングの描き手でもある。《鼻水に悩む5つのペニスを持つバサド生まれの老人》(cat.no.14)は、タイトル通りの珍妙といえば珍妙な裸体画だが、そのジョークは、フランクな振りをしながら、その実、性的な他者に下世話な関心を持っているにすぎない保守的な社会をユーモラスに挑発する、大いなる風格を持った同性愛者のファンタジーでもあるだろう。

ナリニ・マラーニーもまた独立後の第二世代のアーティストである。彼女の絵画作品の錯綜した要素をはらむ寓意的表現は、意識下の世界からくる夢想のようであり、ときには性的な抑圧や暴虐や死のイメージを伴っている。美術史や東西の神話、悲劇の断片的な参照やイメージを二重にした画面、ラフな筆触と線描の共存などは、新表現主義的な手法であるが、何よりもマラーニーの作品を緊張したものにしてるのは、その世界に潜む現実の社会の矛盾や不条理への鋭い批評精神であろう。いわゆるアクティヴィストではないにしても、フェミニズム的な問題意識や原理主義への批判(ムンバイに住む彼女は、この都市をかつてのようにボンベイと呼ぶが、それはこの名称を植民地時代のものとして退けるナショナリズムにヒンドゥーの原理主義の危険な側面を察知しているからである)、あるいは最近の核実験への抗議などは、おそらくは五月革命後の政治の季節のバリ留学の経験を転機にした、彼女のアーティストとしての社会派的、反権力的な姿勢を物語っている。

マラーニーはまた絵画ばかりではなく、積極的にサイト・スペシフィックな作品や、映像、パフォーマンスとのコラボレーション、出版物などにも取り組んでいることでも知られる。《神聖と冒瀆》(cat.no.20)と題された本展のための新作でも、シリンダー状の透明なフィルムの上に断片化されたさまざまな説話の場面を描いたものを4本並べて天井から吊りし、扇風機の風で揺らぐその図のイメージを床からの照明で壁に投影するという、ユニークなインスタレーションが試みられる。絵画的な要素と映像、そして音、動きを複合させる方法によって、並置された多様な断片が美しく響き合う彼女ならではの演劇的な空間が出現するはずである。

もう一人の第二世代のアーティストであるヴィヴァン・スングラム(Vivan Sundaram)はバローダ派の物語的な傾向を踏まえた緻密な描写力を持つ画家であったが、90年代の初めからは主にイン

スタレーションの作品を制作するようになった。95年に最初に発表され、今回もその新たなヴァージョンが出品される《シェールギル・アーカイヴ》(cat.no.32)も室内空間の壁や床を使った展示という意味ではインスタレーションに他ならないが、内容はまさにおびたしい数の資料で構成されたアーカイヴ(資料館)であって、私たちが鑑賞するというよりは彼が編んだ私的な歴史を読むという態度を迫られることになるだろう。

シェールギルとは、アーティストの母方の姓である。一時期ハンガリーに住んだ祖父、そこで生まれインドの近代絵画に重要な足跡を残しながら若くして亡くなった画家である叔母の Амリタ・シェールギルなど、その一家の手紙や写真、私的な持ち物がいくつかの箱に納められ、またハンガーに吊されたコートなどと共に壁に貼り巡らされる。テーマが彼個人のものである限り、個人的な感情を排したミュージオロジ的な資料の扱いは“装われた形式”でしかありえないが、むしろそのことこそが本質的には寓意であるところのアーカイヴの勝利を保証しているというべきだろう。その空間の透明なトラウマからは、一人のアーティストのアイデンティティを支えている死者たちの記憶が静かに立ち上がり、私たちがまた“彼の死者たち”に囲まれているかのような、深い思いへと誘われることになるのだ。

独立の16年後にロンドンに生まれたアーイシャ・アブラハム(Ayisha Abraham)にとって、アイデンティティにまつわる記憶の位相は、もはやコンセプチュアルな操作によって再対象化されるべきものとなってしまっている。彼女もまた家族のポートレートなどの古い写真を用いるが、それらは脱構築的なディスクールとしてトリミングされ、あるいは白黒を反転させられているのだ。たとえば植民地時代の軍人であった祖父の写っている記念写真では、コロニアリズムと男性原理の潜在的な表象である軍靴を空白化し(cat.no.5)、コンピュータで着色された家族写真では父の上半身をカットすることで、少女が抱く人形という愛らしさの記号的クリシェを、あえて批評的なテーマとして意識に上らせるのである(cat.no.4)。

本展のための新作《国の人々への電話》(cat.no.7)では多言語国家のコミュニケーション/ディスコミュニケーションを象徴する電話のメッセージの録音を、会場のカセット・プレイヤーで聞かせるという作品だが、メディアの日常性の操作を通して、国家のアイデンティティという幻想を客体化する彼女の柔軟な戦略を改めて印象づける試みとなるに違いない。

シーラ・ゴウダー(Sheela Gowda)は牛糞を用いたドローイングやインスタレーションを発表してきた作家だが、この素材はインドの日常では生活に関わる(燃料でもあり壁材でもある)と同時に、宗教的、儀式的な意味合いを喚起するものでもある。牛糞を画材にし、また立体的なブロックとして配置することは、作品に避けがたくメタフォルカルな多義性を含ませてしまうことになるが、彼女はその意味論的な葛藤、もしくは曖昧さの領域に極めて意図的に踏み込もうとするのである。

そうした彼女の姿勢は、糸を素材にした最近の作品にも一貫しており、考えようによってはさらにラディカルな方向へと向かっているともいえよう。彼女にとって牛糞が単なる牧歌的な素材ではないように、糸もまた平穏な日常的な素材ではありえない。出品される《そして私の痛みを彼に伝えて》(cat.no.8)は、赤く着色された糸を束ねた長さ100メートルほどの紐2本による、一見、軽やかで繊細な作品だが、その空間にはどこかファナティックな感覚が潜んでいるのだ。

とりえずフェミニスト的なメッセージをこの作品に読むことは容易である。赤はインドの女性が額につける顔料の色であり、糸もまた家庭での女性の仕事を象徴するものである。事実、紐の先端には、一本一本の糸に針が通っており、まぎれもなくこれらは縫われるべき糸なのだ。紐のもう一端のほぐれたままに広がる糸の方は、女性の長い髪を連想させなくもない。

しかし、その紐が吊され、中空で絡み合い、床にとぐろを巻いている眺めは、エヴァ・ヘッセの作品にも通底する、ある種の生理的な苛立ち、といって悪ければ鋭敏な神経の震えを感じさせずにはおかない。性の痛ましさでもあり、同時に攻撃的なエロスでもある、アンビヴァレントな光景——。単なるメッセージに回収するわけにはいかない、美しくも危ういジェンダーの深淵がそこにのぞいているのである。

N.N.リムゾン(N.N. Rimzon)の最近の作品にはしばしばサークルの中に立つ男の彫像が登場

する。それらの単純化された造形はインディジニアスな力を感じさせるものであるが、また仏像のような崇高な象徴性を宿しているようにも思われる。しかしながら彼は何も彫像表現そのものの可能性を復権させようとしているわけでもなければ、風土的な伝統や宗教的なイメージへの回帰を試みようとしているわけでもない。あくまでも今という時代に批評的に対峙しようとするこの彫刻家が、人体という根源的な形態に託すのは、不条理に満ちた世界の中に立つ、一人の実存的な人間の姿なのである。

出品作の《話す石》(cat.no.24)では、サークルの中央の男は不条理に立ち向かうヒーローではなく、ただじとうずくまっている。男のまわりは数多くの写真プリントで埋め尽くされているが、それらはいずれも独立後のインド各地で起きた暴虐や殺戮の報道写真であり、一つ一つの上に先の尖った自然石が重石のように乗せられている。悩み、傷ついて顔を伏せた男は、こうした事態から社会を救済するにはあまりに無力だが、しかし不条理のただ中にうずくまり、苦悩の全体を絶望的に引き受けているという姿勢自体が、時代に対する誠実な倫理のモニュメントをなしているというべきだろう。なおその光景が神話的に見えたとすれば、打ちひしがれることにおいてまさに彼は“実存的なヒーロー”であるからだ。不条理と絶望のアレゴリーは時代の“全体性”をとらえようとする彫刻家の強靱な意志の形象なのである。

ラヴィンダル・G・レッドディ(Ravinder G. Reddy)は今回、高さ4メートル近い彼にとっては最大の作品である《樹下》(cat.no.23)と法外なボリューム感を持つ《女神》(cat.no.21)、そして《蓮華立女》(cat.no.22)の3点を出品している。いずれも金箔を貼った燦然と輝く女性像であって、宗教的な色彩の強いテーマを民俗芸術を思わせる方法で制作した作品といってよい。

彼は80年代にポップ・アートの彫刻から出発したアーティストだが、女神のモチーフはすでにその時期から潜在的に意識されていたようである。彼の最近の豊満な肉体を誇る、そしてキッチュ的な感覚を有してもいる女性像は、いうならば宗教芸術、民俗芸術、ポップ・アートのいずれでもありいずれでもない様式を、神聖でもあれば世俗的でもある様式を、しかも誰の目にも明快に類型化されている独自の様式を、鮮烈に押し出したものなのである。

私たちが戸惑わせるほどのレッドディの様式的な強度を示すのは、何といっても顔である。《女神》の巨大な目、横に張った鼻は、この国の風土に生きる女の威嚇的なまでの明確な意志と健やかさ、包容力のある優しさを併せ持つ。それ自体、南国の花のような華麗にして毒々しい髪飾りにも注目しよう。金色の肌も含めてここではすべてが過剰であり、なおかつすべてが様式の規範に従っている。固有の風土で営まれる豊穡な祝祭というものがそうであるように、何一つ、恣意的な要素を見出すことはできないのだ。過激な恣意がそのまま必然の要請でありうるような、歴史を現在化する神話の担い手としての類い稀な資質に恵まれたアーティストである。

スダルシャン・シェッティ(Sudarshan Shetty)はオブジェが棲息する場としてのインスタレーションという20世紀の前衛の方法をアイロニカルに踏襲しつつ、作品を“解釈”したいという鑑賞者の“悪癖”を誘発する、巧妙なゲームを展開する。しかしそのウィットに気が付いたところでゲームの罠から逃れられないのは、彼の作品のもう一方の本質であるポエジーの豊かさが、私たちに魅了してしまっているからである。

オブジェの組み合わせは、相互の脈絡が謎であるようにあらかじめ周到に仕組まれている。出品作の《家庭》(cat.no.31)の主役は瘤牛であるが、まだ胎内にいるかのような赤子たちはなぜこの牛の胸にしがみつき、あるいは重さを競うシーソーに取り付かなければならないのか。彼のウィットを思えば、おそらくそれは意識下の世界に説明を求められるイメージなどではなく、すべてはどこまでもあいまいなのである。だが打算的なシュミレーションによって、このようにも蠱惑的なイメージが生み出せるものではないことを私たちは認めざるをえない。かといってただ奇矯な発想を笑えばいいというものでもない。謎はニュートラルな空間に浮遊するが、しかしなおポエジーの磁力は私たちがその傍観者であることを許さず、結論のない解釈の運動へと参加を誘い続けるのである。都会的なしなやかな感受性によってとらえられた、フェティッシュとしてのオブジェの新たな位相といえよう。

\*

短期間の調査旅行を踏まえただけの知識では、これまで記してきたことも、各アーティストに対する私注の域を出るものではあるまい。それにいかに彼らが今日の中核に位置する存在とはいえ、わずか8人の仕事によって、インドの現代美術の全体像が語れるわけでもない。しかし彼らの私的神話を通じて、私たちはこの国の混沌への眼差しが近代主義的なアイデンティティの構造をいかに相対化し、またそのことが今日の社会への批評としてのいかなるイメージを生み出しているかの一端に触れることは可能であるように思う。確かに私たちは神話による共同体を夢見ることはできないが、しかしそれは神話的想像力の空しさを意味しない。神話の失われた社会とは、ともすれば他者への不寛容な姿勢を多分に感情的に喚起することで、集団的アイデンティティの幻想を維持しようとする、危険なデマゴギーの跳梁を許しかねない。「孤立した」アーティストたちの紡ぐ神話にはそのような時代の狂気を癒やす力が依然として残されているのである。

(本展キュレーター)

註

1. 「歴史の概念について」浅井健二郎訳、「ベンヤミン・コレクション」近代の意味」ちくま学芸文庫、筑摩書店、1995年、p.649。
2. 同上書、p.649。

## Finding Salvation in Mythology

Tatehata Akira  
*Guest Curator*

It is possible that what we call "tradition" may have been politically fabricated to overcome the identity crisis of modern times. History is a great chaotic storehouse where almost any sort of image can be found through selective searching. The past is ultimately incomplete and contingent, waiting for us to make what we will of it.

Resistance to a politically fabricated tradition is inevitably political. As Walter Benjamin said, "Even the dead will not be safe from the enemy if he wins."<sup>1</sup> In organizing this exhibition of Indian contemporary art, I was especially interested in how the artists refer to history, what they reject and what they carry on from the past as they express particular themes that are personally meaningful to them. It seems to me that what most of them have in common is a fierce desire to give political salvation to the "dead" and prevent the enemy from winning a victory. The enemy here is the fundamentalism that engenders religious and cultural intolerance, narrow ways of thinking that lead to oppression based on class or gender, and at times even nationalism itself.

The contemporary art of India seldom carries an obvious political message. "Politically correct" statements do not abound, even in comparison to the art of other regions of Asia. Indian art is allegorical, allows diverse interpretations, and any message conveyed is indirect. Indian history is enormously complex and chaotic, rendering either-or viewpoints ineffective.

This does not mean, however, that the stance of Indian artists is apolitical. Rather, the political impact of their art has its source at a more primary level, the artists' fundamental attitudes toward history and methods of re-examining the forms of tradition proclaimed in modern times. According to Walter Benjamin, "To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was' (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger."<sup>2</sup> History is an image that flashes up in the critical awareness of each present moment.

The artists at the forefront of the contemporary scene in India use richly allegorical images that have political import of the kind I have described here. Although they mobilize all sorts of iconography in this effort, there is no predetermined code that can be applied to obtain a direct reading of their images. The speaker is always an individual, and the meaning of each sign is attached to a personal plumb line dropped into a chaotic vortex of space-time. Because of this, it often appears enigmatic.

We decided to use the phrase "Private Mythology" as the English title for this exhibition because the statements these artists are making are no longer part of a communal mythology. While they produce allegories with a strongly mythological character, they are not attempting to revive images from the past that create a romantically utopian vision of India. Like other modern individuals, Indian artists are relative "others" in their community and are precluded from sharing a common mythology.

In doing preparatory research for this exhibition, I frequently heard the word "isolated" in discussions with Nalini Malani and other artists. There is no organized movement in today's Indian art world comparable to the Bengal School or the Progressive Artists' Group of Mumbai (Bombay). Based in large urban areas, the artists define themselves with this word that suggests psychological pain, projecting a sense of loss, of resignation to the impossibility of shared discourse, in an age when everyone is an "individual."

By using the title "Private Mythology," we do not intend to make any sort of ironic comment on the mythmakers of today. It is because they are fully aware of the dangers of abandoning the attempt to communicate that they attempt to weave new myths with their own hands in an age without mythology. In the results of this solitary practice we can recognize the power of allegory to redeem the past, the penetrating intelligence of the artists' critical view of today's society, and, more than anything else, the richness of the world created by their imagination.

In selecting the artists for this exhibition, we paid some attention to regional diversity and the artist's position in modern history, but our chief concern was to introduce artists representing the most clearly-defined tendencies of Indian contemporary art. The eight artists invited to participate represent Indian art in its various phases from the second generation after independence to the generation that emerged at the end of the 1980s. They are all currently active, producing art with great energy, and they have all made new work especially for this exhibition.

Below I would like to consider the meaning of the allegories of each artist's "private mythology" with reference to the work they are showing here.

Bhupen Khakhar is a painter of the second generation after independence living in Vadodara (Baroda). He worked as a chartered accountant in Mumbai before moving to this town in mid-western India in the 1960s, learning to paint by himself and eventually becoming known as the

central figure in the Baroda Group with its characteristic narrative style.

*Yayati* (cat. no. 10) is the name of a king in the ancient Indian epic, the *Mahabharata*. The scene portrayed in the painting is literally a personal version of a myth, where the figure of the gay artist is conflated with the son of the king in the story who sacrifices his youth to reinvigorate his aging father. The physical coupling of the old man and the angelic youth who glows from within with a mysterious green light is marked by quietly ironical self-observation, humor, and a profound poetic sense with traces of concealing shadows. It transcends the realm of a simple declaration of homosexuality.

The mysterious luminosity of the color in this painting is also seen in the artist's landscapes (cat. nos. 12, 13, 15, and 16). The vivid reds, dark blues, and browns reflect an indigenous sensibility, apparently shining with an inner light rather than reflecting an external light source and injecting a unique, animistic vitality into these pictures that might be described as portrayals of "the great earth" rather than landscapes.

Khakhar is also a superb draftsman. *An Old Man from Vasad Who Had Five Penises Suffered from a Runny Nose* (cat. no. 14) shows a nude figure that is as strange as the title might suggest. It is a joking but frank gesture, a homosexual fantasy with an odd dignity that humorously challenges conservative society and its vulgar curiosity toward sexual otherness.

Nalini Malani also belongs to the second generation after Indian independence. The complicated allegorical expressions in her paintings seem to be fantasies emerging from the unconscious, at times referring to sexual oppression, atrocities, and images of death. She works in a Neo-Expressionist style, composing her pictorial spaces with layered, fragmentary images and references to art history, myths and tragedies of East and West, rendered with powerful brush strokes and fluent line drawing. But it is Malani's penetrating observation of the contradictions and social absurdity that add tension to her work. Although she is not a political activist, she has a feminist awareness of social problems and a critical attitude toward religious fundamentalism. She refers to her own city of Mumbai by its old name of Bombay because she is leery of the Hindu fundamentalism that rejects it as a remnant of colonialism. She has also protested against the recent nuclear tests. This socially-committed, anti-authoritarian stance goes back to her experiences as a student in Paris after the May uprising of 1968.

In addition to her paintings, Malani is known for her vigorous engagement with site-specific work, film and performance, and publications. *The Sacred and the Profane* (cat. no. 20) is a unique installation created especially for this exhibition. The artist has hung four cylinders of Mylar, a clear plastic film, painted with fragmentary narrative images from the ceiling. The images are projected onto the walls by lights situated on the floor and they are moved by the breeze of a fan set up nearby. This work combines painterly elements, film-like qualities, sound, and movement. The dramatic space that could only have been produced by Malani contains diverse, scattered images that resonate off each other effectively.

Another artist in this show from the postcolonial second generation is Vivan Sundaram, a painter who works in the narrative tradition of the Baroda Group with a painstakingly detailed style of representation. Since the beginning of the 1990s he has been making installations. In this exhibition he is presenting a new version of *The Sher-Gil Archive* (cat. no. 32) that he first showed in 1995. It can be called an installation since it makes use of the walls and floor of an interior space, but it is also a real archive containing all sorts of historical materials. The viewer is required to read and observe the personal history compiled by the artist more than to appreciate the esthetic qualities of the space.

Sher-Gil is the family name of the artist's mother, and one of the relatives represented in this archive is his aunt, Amrita Sher-Gil, a well-known painter who played an important part in the development of modern Indian painting. She was born in Hungary, where Sundaram's maternal grandfather lived for a time, and she died at an early age. The letters, photographs, and personal possessions of family members are stuffed into boxes placed against the walls around the room along with articles of clothing on hangers and other objects. Since all of the objects have a personal association for the artist, this museological treatment of the materials without personal emotion is an artificial form. However, this makes the archive essentially allegorical and guarantees that it will achieve a kind of victory over the past. Memories of the dead who support the artist's identity arise quietly out of the transparent trauma of the space, and the viewer who comes to feel surrounded by the dead belonging to the artist is led into deep thought.

Ayisha Abraham was born in London sixteen years after Indian independence. She objectifies the memories surrounding her own identity with conceptual manipulations, taking old photographs, often showing members of her family, and bringing them into a deconstructive discourse by trimming and reversals of black and white. Using a portrait of a group of soldiers from the colonial

period that includes her grandfather, she focuses on the soldiers' boots, symbols of colonialism and patriarchy, rendering them insubstantial (cat.no.5). In another photograph, with color added by computer, she cuts off her father's image from the waist up, drawing the viewer's attention to her critical theme, the symbolic cliché of the cute little girl holding a doll (cat.no.4).

Abraham's new work made for this exhibition, *Calling the Nation* (cat.no.7), uses recorded telephone messages to symbolize the state of communication and discommunication in a multi-lingual nation. By this manipulation of an everyday medium of communication, she reveals the objective reality behind the illusion of national identity. This is an effective example of the artist's flexible strategies that leaves a vivid impression on the viewer.

Sheela Gowda makes drawings and installations with cow dung. This material is "a fuel and a building material" that is closely related to everyday life in India, but at the same time it has religious and ritual significance. Using cow dung as a painting material or compressing it into solid blocks, she injects an inescapable metaphorical quality into her work and quite deliberately enters a territory of semiotic conflict and ambiguity.

She maintains a consistent attitude in her recent work using thread. In fact, it may be seen as moving in an even more radical direction. Like the cow dung, which had more than simple, pastoral associations for her, the thread is not treated as an ordinary, everyday material. *And Tell Him of My Pain* (cat.no.8), shown in this exhibition, is made with two strands of rope 100 meters long woven from red-dyed thread. It has a light, delicate appearance, but an intense sensibility is projected into the space.

It is easy to read a feminist message in this work since red is the color of the spot of pigment Indian women paint on their foreheads and thread symbolizes the work women do in the home. Indeed, there are needles attached to individual pieces of thread at the end of the rope, making the connection with sewing explicit. The pieces of thread are separated and spread out at the other end of the rope like a woman's long hair.

The ropes are suspended from the ceiling, twisted together in mid-air, and coiled on the floor. The work expresses a sort of physical irritation or, if that is not the right way of putting it, a prickly nervousness that recalls the work of Eva Hesse. It has an ambiguous effect, expressing the painful side of sexuality while also being aggressively erotic. It reveals a deep abyss of sexuality that is dangerous as well as attractive and cannot be reduced to a simple message.

The recent work of N.N. Rimzon often contains a sculpted male figure standing in a circle. The simplified forms have an indigenous strength as well as a sublime symbolic character like Buddhist images. However, Rimzon is not attempting to revive the possibilities of sculptural expression or restore local traditions or religious imagery. He is a sculptor who is simply taking a critical stance against the present age, presenting the primal form of the human figure as an existential being standing in the midst of an absurd world.

The work Rimzon is showing in this exhibition, *Speaking Stones* (cat.no.24), is another example of a man in a circle. Stolidly squatting, he does not take a heroic pose as he faces the absurdity of life. The area around him is covered with photographic prints, all news photographs of atrocities and massacres that have occurred in India since independence. A sharply-pointed natural stone is placed on top of each photograph like a weight. The man looks down with an expression of pain and suffering. He is powerless to save society from these events. Still, there is a monumental quality in the squatting posture of this figure, holding his ground in the midst of absurdity and taking upon himself all the suffering it brings. He becomes a symbol of a sincere morality that opposes the evil forces of our time. If this scene is regarded in mythic terms, the man who is bent down by these troubles is an "existential hero." This allegory of absurdity and despair is the form taken by the sculptor's indomitable desire to grasp the entirety of the age.

Ravinder G. Reddy is showing three works, *Under the Tree* (cat.no.23), the tallest of his works to date at nearly four meters in height, *Devi* (cat.no.21), a massive head, and *Woman with Lotus Flowers* (cat.no.22). They are all female figures with obvious religious meaning, brightly gilded with gold leaf, and constructed with techniques that recall folk art.

Reddy began making sculpture in a Pop style in the 1980s, but even then he was subconsciously attracted to the motif of female deities. His recent female figures, characterized by abundant sensuality and a kitsch sensibility, are modeled in bold, extravagant forms that seem equally inspired by religious iconography, folk art as well as Pop art. The style is both spiritual and vulgar, and the forms have a stereotypical clarity that immediately stamps them on the viewer's mind.

The disconcerting strength of form in Reddy's style is most apparent in the face, combining the huge eyes and broad nose of a deity with the almost frightening clarity of purpose, immense vitality,

and gentle compassion typical of Indian women. The hair ornaments, brilliant and gaudy as tropical flowers, are especially remarkable. Everything is excessive, including the shiny golden surface of the skin, and everything conforms to the constraints of a rigid style. As in the lavish festivals celebrated in this region, nothing in these images is arbitrary. The artist has a rare proclivity to act as a bearer of myth who can bring history into the present, like an arbitrary whim that has been transformed into an absolute requirement.

Sudarshan Shetty uses the avant-garde methods of the twentieth century ironically, making installations that are habitats for unusual objects and playing clever games with viewers, deliberately provoking their "bad habit" of "interpreting" the work. Even after becoming aware of having been caught in the trap of Shetty's humor, one is induced to stay by the sheer poetic richness of his work.

Shetty assembles objects in a way that deliberately obscures their mutual context. For example, the Brahma bull that is the main figure in *Home* (cat.no.31), one of the works shown here, has a baby clinging to its neck and it stands on one end of a rocking seesaw form with another baby on the other side. Why are these babies here and what are they doing? The witty handling of these images suggests that they cannot be explained as emanations from the subconscious. Everything in this piece is left entirely ambiguous. At the same time, images with this degree of fascination could not have been produced by cold calculation, and simply laughing at the quirks of the artist's mind is not an adequate response. The enigma is left floating in a neutral space, but its poetic magnetism does not permit us to be disinterested observers. It forces us to participate in an interpretive operation without any conclusion. The artist presents objects as fetishes from a novel point of view with a sophisticated urban sensibility.

These brief personal notes on the artists appearing in this exhibition are based only on the limited knowledge I was able to gain during a short study trips. And while they are core figures in the current scene, it is impossible to obtain an overall view of contemporary Indian art through the work of only eight people. Their personal mythologies do, however, help show how the structure of modern identity can be relativized by observing the chaotic situation of India and provide images that are effective in criticizing contemporary society. While it may no longer be possible to participate in a dream of community through shared mythology, the mythological imagination is not entirely devoid of power. In a society that has lost its myths, people tend to become angry and intolerant toward the other, and dangerous demagogic fantasies of group identity can run out of control. The myths created by these isolated artists still have the power to heal the madness of the age.

(Translated by Stanley N. Anderson)

#### Notes

1. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969, p.255.
2. Ibid.