



fig.1 ヘリ・ドノのオックスフォード、フロイズ・アーツ・カフェでのパフォーマンス(スマルの醜劇)(1995年12月10日)の一場面、イギリス

Heri Dono, scenes from *The Drunkenness of Semar*, 10 December 1995, performance at Freud's Arts Café, Oxford, U.K.

「スマルはヒンドゥー教の物語に登場する神ですが、男性であると同時に女性でもあります。彼(女)は笑い、そして同時に泣きます。ある物語の中では、月を食べてしまい元に戻すことができませんでした。それで、彼(女)が話す際には、象徴をとおして、つまり象徴的な意味をとおして語るようになったと言われていました。神ではありますが、彼(女)は普通の人々と共に生きています。民衆の言葉で表現した象徴や寓意を使って、権力の座にある人々を批判する知恵に長けたおどけ者であり、人々に知恵を授けるのです。伝統的な物語とは異なりますが、私は、酒に酔って知恵を失った状態にあるスマルを描き出してみました。こういう状態にある時、スマルは権力者に取り込まれ、悪魔へと変貌します。スマルがしらふの際に持っている知恵を、権力者たちはあたかも自分たちが備えているような振りをすることができるのです。こうして、独裁者が民衆を代表する人間であるように思えるようになるのです」

—ヘリ・ドノ《スマルの醜劇》フロイズ・アーツ・カフェ、オックスフォード、イギリス、1995年12月10日¹¹

影と戯れる

スマルはジャワの人々の守護精霊のシンボルであり、影絵人形芝居の「ワヤン・クリッ」では最も重要な登場人物であると言ってもよいかもしれない。スマル、ベトル、ガレンは、インドの叙事詩『マハーバーラタ』から流用されてジャワの風土に置き換えられた5人の英雄的なパーンダヴァ(パンダワ)兄弟と、常に行動を共にする下級の3人の道化者である。スマルは実際には神であって、神の中の神であるシヴァ神の兄弟である。相対立するものが会うところ、それがスマルなのである。神であると同時に道化でもあるため、精神的には最も高貴でありながら、肥満気味で外見は不格好だ。彼(女)は、ウィリアム・シェイクスピアの戯曲『ウィンザーの陽気な女たち』や『ヘンリー4世』に登場する、でっぴり太った笑いを誘う役柄の騎士ジョン・フォールスタッフに例えられてきた。¹² いずれの人物も、人間の生が孕む不合理なものに対する感覚がある限り、要求に適った理解しやすい世界など不可能であるということを出させる役割を担っている。ワヤンの物語では、シヴァはパーンダヴァ兄弟とコーラヴァ(コラワ)兄弟とのあいだに和平をもたらそうとするが、スマルには敵対する関係にある。5人のパーンダヴァ兄弟のうちのひとりアルジュノは、彼が愛しているスマルを殺害せよとの指令をシヴァから受ける。スマルに気づかれてためらいを覚えるものの、アルジュノは永劫の闘争を終わらせるべく、シヴァから命じられた責務を果たそうと務める。アルジュノの関与を悟ったスマルは、自らを燃やす。だが死ぬのではなく、神としての姿に変容し、兄弟のシヴァを打ち破る。その結果、対立するふたつの家族の戦いが再び始まることになる。

ワヤン・クリッは、革を切り抜いて作った人形の影を白いスクリーンに投影して演じられるのだが、単なる娯楽の影絵人形芝居ではない。ジャワに伝わるこれらの有名な影絵人形は、影というものが先祖の霊の現われであるという古くからの信仰に基づいているからだ。音楽や踊り、芝居などをとおして、さまざまな形で展開するこの豊かな文化的・文学的な遺産は、何世紀にもわたってヒンドゥー教徒、イスラム教徒、仏教徒のあいだに相互理解の絆を形成してきた。歴史に深く根ざした高度に洗練された芸術形式であるため、ワヤンには、純粋なラサ(内省状態)にある自己の深みに焦点を定めたジャワの礼儀作法が表われている(ラサ *rasa* とは、インドに由来する内省的な世界観のことであるが、ジャワでは「情感」と「意味」がさらに強調されている)。¹³ ジャワでは、悟りを得た人はバランスのとれた心理状態を保ち、穏やかな心の安定性を維持できなければならないと信じられているのである。ジャワの倫理観としては、幸福を激しく求めることはさほど重要ではなく、むしろ水底まで見とおせるほど澄み切った水をたたえるプールのような内面的な



fig.2 ワヤン・クリッにおけるスマル
Wayang kulit, Semar

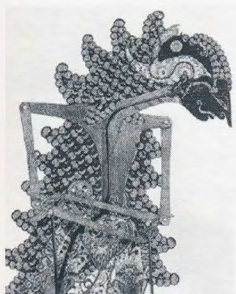


fig.3 ワヤン・クリッにおけるアルジュノ
Wayang kulit, Arjuna

静穏さの境地に到達することの方が大切なのだ。驚くことでもないが、インドネシアの人々のあいだではワヤンの神話的・倫理的理念が今も広く浸透している。数々の物語が人間と宇宙(マイクロ・コスモスとマクロ・コスモス)のつながりや、時間と自然との永遠の闘争、善と悪の未来永劫に続く戦いを紡ぎ出すのである。^{註4}

ワヤンは歴史のおよび道徳的な規範と見なされているため、ワヤンをとおして、現在という時点と比較検討し判断することができる。礼儀正しい言葉遣いと猛々しい戦争の両面を持つワヤンの物語は、外交官たちが言葉では平和を説きながら、いざ対話が決裂すると戦争に突入する現代の国際関係になぞらえることも可能だ。ジャワの人々の生活に浸透しているワヤンは、ジャワの人たちのコミュニケーションと社会的交流においては非常に重要な、間接的で隠喩を好む暗示的表現の手段として用いられてきた。ワヤンは民衆の教育のために活用され、伝統的な価値観や考え方を新しい形で表現するための器となってきたのである。その一例としては、「ワヤン・パンチャシラ」が挙げられる。これは共和国の建国にあたって制定された5つの原則に基づいた物語で、民主主義と独立国家という近代的な概念を大衆に伝えるために創案された。逆に言えば、多種多様なワヤンの物語が、社会の指導的立場にある人間を称揚したり、あるいは批判したりするための寓意的な器として使われているわけである。「ワヤン・レフォルシ」では、インドネシアの独立戦争(1945-49年)のさまざまな出来事が取り上げられている。そこでは、スカルノと彼の同士たちが革命的な英雄として祭り上げられる一方で、侵略者であるオランダ人たちは悪の力として表わされている。^{註5} ワヤンの上演には、現代の出来事と関連する社会批判や政治界のゴシップ、地方の噂などが挿入されているのが普通である。観客は洗練された伝統芸術の形式に触れながら、人形を操るダランをとおして政党の選挙や経済危機、自然災害、村の噂話といった日常的な出来事を思い起こしていく。ダランはワヤンを操りながら目の覚めるような妙技を披露し、それと同時にガムラン演奏を指揮し、物語を語る。



fig.4 ジョグジャカルタのマリオボロ通り、インドネシア、2000年
Jalan Malioboro, Yogyakarta, Indonesia, 2000

ジャワ芸術のメッカ、ジョグジャカルタ

ジョグジャカルタ(ジョグジャ)は、ジャワで最初の大帝国、マタラム王朝が栄えた古い歴史を持つ地域の中心に位置している。このエリアには、インドネシアの文化遺産が数多く残されている。8世紀から10世紀にかけて造営されたボロブドゥールやブランバナンなど、目を見張るような仏教関係の記念建造物やヒンドゥー教寺院がある。急速な社会の変化にもかかわらず、ジョグジャカルタで人々を惹きつけるのは、複合的な構成の王宮(クラトン kraton)、宮廷舞踊、ワヤン、バティックの工房など、古くから伝わる文化遺産だ。観光客は、時間を越えた王宮の中庭(プンドポ pendopo)の静けさと厳粛な雰囲気に入り、ササナ・インギル劇場では、8時間に及ぶワヤン・クリックを観劇することもできる。だが、周辺に拡大していく住宅が村のような区画を形成しているジョグジャカルタは、過去の街ではない。観光産業は、伝統と固有のジャワ的なものを外に向かって宣伝していく一方で、ジョグジャカルタの人々の所得を上げ、生活に活気をもたらした。喧噪に満ちたマリオボロ通りには、ラッキー・ストライクやマールボロなどの広告看板を掲げたオランダ風の家々が建ち並び、店舗や露店では、バティックや織物、ブロンズ製品、Tシャツ、木彫りのワヤンの仮面などが売られている。人々が行き交う歩道には、偽物のロレックスや安い携帯電話から精力剤であるワニの乾燥ペニス、頭痛を抑える薬草まで、ありとあらゆる品物が見受けられる。



fig.5 ワニの乾燥ペニスを売る男、ジョグジャカルタ、インドネシア、1999年
Man selling dried crocodile penis, Yogyakarta, Indonesia, 1999

とはいえ、ジョグジャカルタでは、ジャカルタやバリほど近代化やグローバル化の進展は急速ではないという点に注目すべきだろう。スルタンによる統治制度やイスラムの儀式が存続しており、近代以前の時代から続く伝統との強い結びつきが今も顕著に感じられる。1940年代後半に起きた民族運動の中心として、ジョグジャカルタは政治活動と独立運動の象徴的な場であり、その伝統を保持した場所である。¹³⁶ スカルノ大統領が権力を掌握した時、スジョヨノ、アフアンディ、ヘンドラ・グナワンらを含む何人かの重要なアーティストが、ジョグジャカルタの「インドネシア青年画家協会(Seniman Indonesia Muda)」のメンバーとして積極的な活動を展開した。彼らは、「民衆のための芸術」というアプローチこそが、民族主義と共産主義とイスラム教の統合を図るスカルノ大統領の哲学の力になれると信じたのである。たとえば、ヘンドラ・グナワンは「人民文化協会(LEKRA)」のメンバーとなっている。これは共産党と密接に結びついた革新派の組織であった。¹³⁷ 1950年に創立されたASRI(インドネシア美術学校、のちにジョグジャカルタのインドネシア芸術大学)は、表現主義的な社会的リアリズムと結びついたアーティストを輩出した。彼らの表現には、抑圧と社会的・経済的不平等に対する闘争が反映されていた。1965年にスカルノ大統領が権力の座から追放された後は、これらの活動を展開してきたアーティストは弾圧され、投獄されたり、表現上の転向を迫られた。彼らは、日常生活に基づく主題ではなく、寺院や叙事詩の場面からインスピレーションを受けた伝統的な主題を取り上げることが好むようになっていった。インドネシアのニューアート・ムーヴメント(Gerakan Seni Rupa Baru)が起こるのは70年代になってからである。これは、社会のさまざまな側面の全体を反映した芸術表現を求めて、ジョグジャカルタやジャカルタ、バンドウンのアーティストたちによって始まった。ジョグジャカルタで行なわれた数々のハプニングやパフォーマンスには、政府を標的とする政治風刺やシニカルな解釈が含まれていた。政府は数多くのアーティストが左翼団体に属しているのではないかとこの疑惑を抱き、「スカルノ主義」の復活を怖れた。セムサール・シアハーンや、ハルディ、ムニ・アルディらは、スハルト大統領と彼の政治方針を公然と批判していたのである。¹³⁸ 芸術活動にインスピレーションを与える場として、ジョグジャカルタは、アフアンディ(すでに没)や、ジョコ・ベッキ、ダダン・クリスタント(最近、オーストリアのダーウィンに移住)、ルチア・ハルティニ、イヴァン・サギト、ニンディティヨ・アディプルノモなど、著名なアーティストたちが住んできた街である。1997年から98年にかけては、反スハルトを掲げる政治集会や学生のデモが起きた、爆発的エネルギーが噴出した場所のひとつでもあった。美術学生はスハルトの肖像画を燃やし、マリオボロ通りには故スカルノ大統領の旗やポスターが溢れた。



fig.6 ヘリドノ、ロノディグダヤン通りのアトリエにて、ジョグジャカルタ、インドネシア、2000年
Heri Dono in his studio, Ronodigdayan Street, Yogyakarta, Indonesia, 2000

ヘリドノの「野生」の精神と「笑い」の論理

私は、ジャカルタ、バンコク、東京、福岡、ブリスベン、光州、台北、バンクーバー、ニューヨーク、ボルドー、ウィーンなど、さまざまな場所でヘリドノの作品に触れてきた。どの場合でも、彼の作品は必ず刺激を与えてくれるものであった。見る人を刺激し、覚醒させ、ユーモアとアイロニーに満ちた彼の世界観を共有するようにと誘う。だが、複雑きわまりない生き生きとした彼の想像力を十分に受け止めることができるのは、ジョグジャカルタの映画館と以前は軍のバラックとして使われていた建物の奥にあるロノディグダヤン通りの、民家のあいだに押し込められたように位置している彼のアトリエなのだ。¹³⁹ ボンヤリした照明に照らし出されたいくつかの狭い部屋の至る所に、細々した物が乱雑に置か

とはいえ、ジョグジャカルタでは、ジャカルタやバリほど近代化やグローバリゼーションの進展は急速ではないという点に注目すべきだろう。スルタンによる統治制度やイスラムの儀式が存続しており、近代以前の時代から続く伝統との強い結びつきが今も顕著に感じられる。1940年代後半に起きた民族運動の中心として、ジョグジャカルタは政治活動と独立運動の象徴的な場であり、その伝統を保持した場所である。^{註6} スカルノ大統領が権力を掌握した時、スジョヨノ、アフアンディ、ヘンドラ・グナワンらを含む何人かの重要なアーティストが、ジョグジャカルタの「インドネシア青年画家協会 (Seniman Indonesia Muda)」のメンバーとして積極的な活動を展開した。彼らは、「民衆のための芸術」というアプローチこそが、民族主義と共産主義とイスラム教の統合を図るスカルノ大統領の哲学の力になれると信じたのである。たとえば、ヘンドラ・グナワンは「人民文化協会 (LEKRA)」のメンバーとなっている。これは共産党と密接に結びついた革新派の組織であった。^{註7} 1950年に創立されたASRI (インドネシア美術学校、のちにジョグジャカルタのインドネシア芸術大学)は、表現主義的な社会的リアリズムと結びついたアーティストを輩出した。彼らの表現には、抑圧と社会的・経済的不平等に対する闘争が反映されていた。1965年にスカルノ大統領が権力の座から追放された後は、これらの活動を展開してきたアーティストは弾圧され、投獄されたり、表現上の転向を迫られた。彼らは、日常生活に基づく主題ではなく、寺院や叙事詩の場面からインスピレーションを受けた伝統的な主題を取り上げることが好むようになっていった。インドネシアのニューアート・ムーヴメント (Gerakan Seni Rupa Baru) が起こるのは70年代になってからである。これは、社会のさまざまな側面の全体を反映した芸術表現を求めて、ジョグジャカルタやジャカルタ、バンドウンのアーティストたちによって始まった。ジョグジャカルタで行なわれた数々のハプニングやパフォーマンスには、政府を標的とする政治風刺やシニカルな解釈が含まれていた。政府は数多くのアーティストが左翼団体に属しているのではないかとこの疑惑を抱き、「スカルノ主義」の復活を怖れた。セムサール・シアハーンや、ハルディ、ムニィ・アルディらは、スハルト大統領と彼の政治方針を公然と批判していたのである。^{註8} 芸術活動にインスピレーションを与える場として、ジョグジャカルタは、アフアンディ(すでに没)や、ジョコ・ベキッ、ダダン・クリスタント(最近、オーストリアのダーウィンに移住)、ルチア・ハルティニ、イヴァン・サギト、ニンディティヨ・アディプルノモなど、著名なアーティストたちが住んできた街である。1997年から98年にかけては、反スハルトを掲げる政治集会や学生のデモが起きた、爆発的エネルギーが噴出した場所のひとつでもあった。美術学生はスハルトの肖像画を燃やし、マリオボロ通りには故スカルノ大統領の旗やポスターが溢れた。



fig.6 ヘリ・ドノ、ロノディグダヤン通りのアトリエにて、ジョグジャカルタ、インドネシア、2000年
Heri Dono in his studio, Ronodigdayan Street, Yogyakarta, Indonesia, 2000

ヘリ・ドノの「野生」の精神と「笑い」の論理

私は、ジャカルタ、バンコク、東京、福岡、ブリスベン、光州、台北、バンクーバー、ニューヨーク、ボルドー、ウィーンなど、さまざまな場所でヘリ・ドノの作品に触れてきた。どの場合でも、彼の作品は必ず刺激を与えてくれるものであった。見る人を刺激し、覚醒させ、ユーモアとアイロニーに満ちた彼の世界観を共有するようにと誘う。だが、複雑きわまりない生き生きとした彼の想像力を十分に受け止めることができるのは、ジョグジャカルタの映画館と以前は軍のバラックとして使われていた建物の奥にあるロノディグダヤン通りの、民家のあいだに押し込められたように位置している彼のアトリエなのだ。^{註9} ボンヤリした照明に照らし出されたいくつかの狭い部屋の至る所に、細々とした物が乱雑に置か

れている。けばけばしい色彩で神々や動物たちが描かれた漫画のような絵画作品。あちこちに散らばる腕のない、あるいは乳房やペニスを突き出したマネキン。ヘルメットとガスマスクを装着し、目をぎょろつかせたファイバーグラス製の頭。壁に貼りつけられたスカルノ大統領やメガワティ・スカルノプトルリのニュース記事の切り抜き。天井からは電子回路の心臓を持った天使が吊り下げられ、玩具の猿が梯子に取りつけられた乗り物に頭を下にした姿で乗っている。ヘリ・ドノの家の内部は、ジャンク・ショップや中古玩具屋とも、また機械発明家の実験所ともつかない摩訶不思議な雰囲気を含んでいる。

奇抜さと珍奇さという言葉で、彼の持ち味を表現できるだろうか。賑やかさと馬鹿馬鹿しさという言葉も、脳裏をよぎる。さらに、彼との会話は言葉遊びや物まね、パロディや両義的な意味に満ちている。これらのさまざまな要素は、彼の作品においても、至る所に見出せるものだ。ヘリ・ドノにとって、笑いは社会的な困難を避けて通るための手段ではなく、むしろ癒しのための活性剤なのである。驚くことでもないが、彼の作品と向き合ってみると、人は笑いを誘うイメージを数限りなく感じ取ることができるだろう。彼自身も書いているように、「(笑いには)私たちを取り巻く醜さ、私たち自身の、そして他者の馬鹿馬鹿しさ、私たちが住んでいる内的・外的世界に私たちと共存している野獣性が含まれている」。^{註10}ヘリ・ドノは彼が選んださまざまな物と、まるでそれらに精神が宿っており、彼に返事ができるものであるかのように、自由自在にコミュニケーションを取っているようだ。彼の個人的世界に入っていくと、常識的なものの見方は役立たずとなる。そして、論理的虚偽、取り憑かれたような遊び心、スタイルの多様性、関係づけられようと無関係であろうと折衷的に混在させられたさまざまな概念、それらが自在に探索されているのだ。

彼が関心を抱いている神秘的な思考は、手仕事という知的な形態のうちに見て取ることができる。クロード・レヴィ=ストロースは「プリコラージュ」という概念を『野生の思考』(1962年)の中で紹介しているが、これは即興性とあるレヴェルで起きる偶発性という特性を持っている。手仕事を得意とする人(プリコラー)は不要となった物を神話が機能するのと同じように扱う。そして、手仕事によって、新しい記号が創出される。しかし、これらの記号は、作り出された物だけに関係するのではない。「プリコラージュ」という用語は、フランス語では「プリコラ」(即興でさまざまなものをひとつにまとめるという意味)に、イタリア語では「プリコラ」(打ち壊す人という意味)に由来する。^{註11}したがって、プリコラージュを行なう場所としての手仕事師の居場所には、新しい記号の創出と既存の記号の破壊が含まれていると考えてよい。ヘリ・ドノを手仕事師として捉えることができるならば、彼の創造とインドネシアの伝統の破壊とは、同時に評価されなければならないだろう。

彼の作品は、多種多様な解釈を可能にする。それゆえ、彼自身および彼の作品を、野生的な思考や素朴で原始的な思考の表現であるとか、そうした思考の反映であるとかだけ考えるのは間違いであろう。彼の作品を原始的あるいは異国情緒的な舞台装置において機能する、祭礼的で儀式的なものであると単純に受け止めてはならない。ワヤンや、バタック族の民話、スマトラやイリアン・ジャヤの文化からの影響があるからといって、彼の作品は原始美術や部族芸術の範疇に収まるものではないのである。素朴なまでにむき出しで荒々しく、時には威嚇するような力を持っているがゆえに、野生の心情に触発された芸術を目指していると仮定するのは思い違いである。^{プリミティブ・アーツ}素朴派のコンテクストからすれば、彼の作品は部族的な事物を仄めかすものと言えるかもしれないが、それを「素朴に」表現しているわけではない。社会の下層に生きる人々やホームレスの人々、恵まれない子供たちに寄せる彼の関心が、大衆との相互関係をととして作品の幅を広げている。逆



fig.7 ヘリ・ドノのアトリエ周辺、ロノディグダヤン通り、ジョグジャカルタ、インドネシア、2000年
Sight around Heri Dono's studio, Ronodigdayan Street, Yogyakarta, Indonesia, 2000

に言えば、彼の絵画作品には、バプロ・ピカソやジョアン・ミロ、パウル・クレーといったヨーロッパの巨匠との類似性もある。^{註12} ヘリ・ドノは自由に彼らの作品のイメージを取り入れ、インドネシアに固有の地方色に溢れた内容と混在させていく。ヨーロッパ絵画から得たインスピレーションは、直接的な影響の痕跡や偶発的な類似性、共通の基本的特色へとぎっちり分けできるわけではない。^{註13} カーク・ヴァーネーのような西欧の学者のイメージ相互の並列関係を主眼においた分析、たとえばゴーギャンの《マリア礼賛》(1891年)とポロブドゥールの寺院のレリーフ(アジバカ僧との邂逅)を取り上げて、ヨーロッパ近代美術と原始美術との類似性が認められると結論づける方法は、ごく限られた範囲でしか有効性を持たないだろう。^{註14} 確かに、ヨーロッパの巨匠の場合、彼らの作品とパプア・ニューギニアやタヒチ、コンゴ、ザイル、イリアン・ジャヤなどの部族芸術や原始美術との類似性は高い評価を受けている。だが、西欧の学者が、原始的なものが近代的なものに「似て見える」と考えていること自体、アイロニカルな色合いを帯びている。直接的な影響や近代ヨーロッパの巨匠を起源と考える批評家や歴史家の先入観は、ヘリ・ドノのように西欧諸国以外の地域に生まれた現代のアーティストたちには数限りない文化的資源があり、彼らがそこから何をどう選ぶのかは全く自由なのだという事実を無視されてしまうことが多い。^{註15}



fig.8 ヘリ・ドノ《殺虫剤をスプレーして蚊を燻す》(1985年)
Heri Dono, *Spraying Mosquitoes and Smoking*, 1985

ヘリ・ドノが創り出す奇妙な文化的雑種は、多種多様な文化の交差と仲介、他家受粉の領域に入り込んでいる。彼の《殺虫剤をスプレーして蚊を燻す》(1985年)という作品は、おかしな怪物やトゲトゲした爪、ねじれた体などを見ても分かるように、ミロに触発された作品である。ミロの絵画に見られる潜在意識の原始性は、^{プリミティヴィスム}子供っぽさや自由な素描、サイン記号、落書きとの関連が指摘されている。^{註16} ピカソの作品を巡っては、ヘリ・ドノは特に《ゲルニカ》(1937年)を評価していると語る。ヘリ・ドノはこれらの要素を彼の好みに応じて、ワヤンや神秘的なパターンや神話上の生き物を表わしたバタック族の木彫と混在させ、混ぜ合わせることできたに違いない。《制圧者》(1989年, cat.no.1)や《私の頭はどこ?》(1994年, cat.no.2)など彼の作品の多くに現われる、あぐり開いた口や今にも食いついてきそうな牙は、邪悪で肝を潰すような何者かを指し示している。社会の偽善と不条理を巡る彼の攻撃的な風刺はともかくも、それらのうちのいくつかは暴力と死の記号としてバタック族のアニミズムと人肉食への暗示を含んでいる。アンバリタやスマトラの3つの巨石時代の複合遺跡から採用された神話や物語には、囚人の頭が切り刻まれ、バッファローの肉と共に調理され、酋長によって血と共に飲み干されるという朝食風景が含まれている。それらは、ピカソやミロ、クレーらの「原始的」な作品とは全く質を異にするものだ。^{註17} ヘリ・ドノの土着的な要素の混交は彼の作品を邪悪に見せるだけかもしれない。だが、そのユーモアと賑やかな浮かれた雰囲気は、舞台の上で演じられる芝居や悲劇を思い起こさせるのだ。

ベネディクト・アンダーソンは、インドネシアでは、政治に関する情報伝達は討論や噂、ゴシップ、論争など直接的な言葉をとおして行なわれると述べている。^{註18} その流動的で永続性のない性質は、漫画や映画、広告などをとおして表明される象徴的な言説によってさらに引き立つ。アンダーソンは、シバラニの政治的なひとコマ漫画を例に取り上げてこれを議論しているのだが、シバラニが描き出す辛辣なユーモアに溢れた不気味な人物たちは、彼自身のバタック族の先祖たちを思い起こさせるものだ。バタック族は邪悪で人に恐怖心を起こさせる(インドネシア語でスルム serem)という噂がある。シバラニの漫画の力強く荒削りな画風は、大衆にとって理解しやすいものだ。元副大統領モハ

マッド・ハッタとマシュミ(インドネシア・イスラム最高評議会)の指導者モハマッド・ナシールを取り上げた濃密な図像と戯画の数々は、インドネシアの読者にとっては解読が可能なものなのだろう。ヘリ・ドノはシバラニの仕事から直接影響を受けてはいないものの、社会的・政治的な秩序の不透明性に浸透していく手段としてひとコマ漫画やコミックが持っている潜在的な力を認めている。「人生はひとコマの漫画だ」というヘリ・ドノの言葉には、合理性と論理に限られたものでしかないという思いが込められている。^{註19} ナンセンスに耳を傾けたいという欲求は、さらなる関心を生む。皮肉とユーモアをとおして、幾層にも重ねられた象徴的な要素の下に批判的なメッセージが畳み込まれていく。政界の人物や微妙な問題を批判する人々は、影絵や仮面の陰に身を潜める。ひとコマ漫画の世界は、ワヤンの物語のように形を変え、入念な作り込みを施すことをとおして、インドネシア社会における「本当のこと」を示すことができるのだ。

笑い、ユーモア、土着的なものへの言及をとおして観客と直に関係を持つことを模索しつつ、ヘリ・ドノは、ある種の創造活動をマイナー・アートや物珍しいものという地位に貶める近代的なものの見方の影響を回避しようと努める。こうしたコンテキストにおいて、彼は美術と人類学を重ね合わせる試みを行なっているのだ。このふたつの領域はある時には相互に関係するが、常に同じ均衡で扱われるとは限らない。彼は、美術、儀式、通過儀礼、心霊主義の混合からなるさまざまな概念を、コミュニケーション言語として用いているのである。人類学との強い結びつきを持つ最近のアート・プロジェクトにも同じような考え方が見受けられる。西欧諸国以外の文化や芸術が議論される際に陥りやすい落とし穴を意識したうえで、ジャン＝ユベール・マルタンは、第5回リヨン現代美術ビエンナーレ(2000年)の際に「エキゾティシズムの共有 (Partage d'Exotismes)」という展覧会を開催した。そこで示されているのは、「他の民族の芸術」に対する古い階級意識や偏見がいかに根強く残っているかということである。^{註20} マルタンはこう書いている。「長いあいだ、アーティストは自分の作品をとおして、これらの周辺に追いやられた大衆的・民衆的な美意識を代弁しているのだと考えられてきた。だが、大元の要素の作り手に対応する必要な手段のすべてが存在する今日では、これら周辺の領域の元々の例に耳を傾けることなしに、翻訳や流用、借用という考え方を受け入れ続けるわけにはいなくなっている。そこで初めて、搾取を回避しながら、さまざまな記号の自由な流通における『エキゾティシズムの共有』について語る事ができるのだ」。直接的な関係はないにせよ、図式的な二元論に対するマルタンの警告は、ヘリ・ドノの作品がどのように受け止められているかについても適用できるだろう。マルタンは続ける。「一方には、西洋社会とその文化がある。これは非常に多様性を示しながらも、最終的には、ある統一性を表わすものだ。そして他方には、別のさまざまな社会がある。それは、西欧人ならば単一の実体として圧縮するものの中に一緒にたまって共存している。だが、これらの他の社会には、実際には、無数の多様性があり、決して一般化はできないものなのだ」。^{註21}



fig.9 インド・ケララ州出身、カラット・パラメスワラ・クルップ(バードラ・カーリー神)(2000年)、リヨン・ビエンナーレでの展示、フランス
Kallatte Parameswara Kurup from Kerala, 2000, at the Lyon Biennale, France



fig.10 スカスマン、ジョグジャカルタのスタジオにて、インドネシア、2000年
Sigit Sukasman in his studio, Yogyakarta, Indonesia, 2000

ダラン、ヘリ・ドノのスケアリー・モンスターズとスーパー・フリークス

ヘリ・ドノは軍に勤める父親のもとに、6人兄弟のひとりとしてジャカルタで生まれ育った。子供の頃から、彼はアーティストになりたがっていた。ジョグジャカルタのインドネシア芸術大学で7年間学ぶが、退学する。芸術に関する論文を書くことは、アーティストになるために何の役にも立たないと感じたからだ。学校教育のシステムに不満を覚えていた彼は、1987年に地方の影絵人形遣いシギット・スカスマンに出会い、ワヤン・クリックに秘めら

れたさまざまな可能性に目覚める。スカスマンは「ワヤン・ウクウル・グループ」を結成し、伝統的な形式と舞台効果を用いながら、英雄や献身、名誉を取り上げた物語だけでなく人権や権力機構を巡る物語を上演している。^{註22} ヘリ・ドノは、ワヤン・クリッの潜在的な力が、豊かな物語性をとおして大衆とコミュニケーションするための重要な方法であることに気づいたのだ。スカスマンの影絵人形の顔の表情の豊かさ、前方に差し出した首、大きな目と大きく開いた口といった誇張的表現に魅せられて、彼は、絵画、彫刻、音楽、踊り、文学、パフォーマンスなど複数の手法による実験を開始する。さらに、変形と抽象というピカソの概念と比較し、古典的なワヤンの演目に民間説話を取り入れることによって、ワヤンの可能性を積極的に開拓していった。

日常生活のごく当たり前の一部として芸術を拡大していきながら、彼は、ハイ・アートとロー・アートという問題提起そのものが成り立たなくなるような手法で多種多様な分野を混在させる。さまざまな芸術分野の潜在的な柔軟性をよく心得ているため、創造性や表現を拘束するものとなりがちな境界線を、ヘリ・ドノはやすやすと超えていく。彼の作品の多くには、悲喜劇を物語る人形芝居や仮面劇の痕跡を見出すことができる。ワヤンの演目を彼自身が創作することによって、伝統的な叙事詩とインドネシア各地の民間伝承や伝説との共存を可能にしているのだ。ワヤンは民衆のものであると信じる彼にとっては、民間説話や伝承文学、噂やゴシップは、大衆の娯楽の重要な要素なのである。彼は「生は人間にとってドラマの断片であり、それはたとえば操り人形のようなものである。それはこの地球上で人間を操り人形のようにしてしまうシステムや手の届かない諸制度の力であろう」と書いている。^{註23}

《影絵物語》(1988年、1992年)は、バタック族の民話と伝説からインスピレーションを得て制作された重要な作品である。ヘリ・ドノは、ダランとして人形を操り、楽曲を指揮し、ワヤンの上演を行なった。彼のグロテスクで奇怪でコミカルな影絵人形の登場人物たちが展開するのは、異なるカーストと氏族のあいだ同士の結婚にまつわるバタック族の物語である。^{註24} 彼はさまざまな地方に根づいた物語や民話は、伝統的なインドネシアの叙事詩と同じくらい豊かで想像力に富んでいると考えている。彼はそのいずれをも排除しない。《スマルの酩酊》(1995年)では、叙事詩『マハーバーラタ』に登場する神に新たな解釈を施し、スマルをスーパースマルへと転身させている(スーパースマルはアメリカン・コミックのヒーロー、スーパーマンとスマル・メンデムと呼ばれるお菓子のパロディ)。酩酊状態のほろ酔い気分で上機嫌の神/道化は、支配者や政治家を象徴する姿である。彼らの魅力溢れる真摯な言葉は、秘められた貪欲さを反映していることが多い。スーパースマルの英知と愚かさには、権力を濫用する政府に対する批判が込められている。ヘリ・ドノはスーパースマルに二重の意味を与えているが、これは、スカルト大統領がスハルト将軍に絶大な権力を譲渡する書類にサインするよう迫られた1966年3月11日の命令書(Supersemar)を表わすインドネシア語の言葉の頭文字が組み合わされているのである。Su は surat(手紙)、Per は perintah(命令、断言)、Se は selebas(11)、Mar は Maret(3月)という具合だ。^{註25} 《ファルティスマル》(1998年)という作品では、サウンド・アート展の会場で、悪の力と戦う武器としてスマルの尻を詰めた瓶を売る。彼はこの行為をとおして、スマルの力に触れ、スマルというコミカルなキャラクターを借りて、神の尻を芸術の一部としてしまったのだ。

ヘリ・ドノのシュルレアリスティックで忌まわしい雲田気の影絵芝居と、クリスチャン・ボルトンスキーの《影の劇場》(1984年)やアネット・メッサンジェの《彼らと私たち、私たち



fig.11 ヘリ・ドノのパフォーマンス《影絵物語》(1988年)の一場面
Heri Dono, Wayang Legenda, 1988, performance

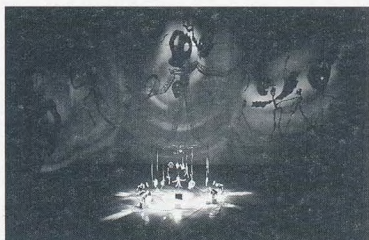


fig.12 クリスチャン・ボルトンスキー《影の劇場》(1984/2000年)、アヴィニョン、ラ・ボテーでの展示風景、フランス
Christian Boltanski, Theatre of Shadows, 1984/2000, La Bauté, Avignon, France

と彼ら》(2000年)などのヨーロッパのアーティストの作品には、ある種の類縁性が感じられる。彼らの作品には、周囲を取り巻く壁に怪物めいた形態が誇張されて投影されているからだ。だが、ヘリ・ドノのインドネシア的シンボルの使い方は、関連する作品への理解と同様にその歴史的背景の説明を必要とする。それは、ボルタンスキーやメッセージのインスタレーション作品を見る場合に、同じように関連する過去の作品群(16世紀の象牙の死の彫刻や、1526年頃に作られたプロイセン侯であるブランデンブルク侯アルブレヒトの甲冑)、また特定の会場(アヴィニョンの教皇の宮殿)といった要素が理解されなければならないのと同様なのだ。^{註26}

《周縁の人々を監視する》(2000年、cat.no.4)では、凶暴な歯と出っ張った目が恐ろしい10個の怪物のような仮面(顔)が、うるさい音を立てながら左右に首を振っている。ジャワのアニミズムをとおして、ヘリ・ドノは世界のあらゆる生き物には魂が宿っているという信念を作品に込める。この作品の場合では、電気仕掛けによって動く怪物の目は闇の霊のメタファーであると同時に、急速な社会の変容とグローバル化の結果生じた巧みな操作と疎外のメタファーでもある。ワヤンの登場人物の貪欲な巨人ブリスロウオのように、この怪物たちは腹を空かせてじっと監視し、待ち続けている。犠牲者は都市の周辺に生きる下層社会の人々、恵まれない境遇の人々なのだ。《野生の馬》(1992年)は、影絵人形を現実の人間に置き換えた作品だ。ジョグジャカルタのクレベンの子供たちや墓掘人夫がボランティアとして参加し、スルタンの宮殿の近くでパフォーマンスが行なわれた。竹を使ったダミーの馬による伝統的な馬の神がかりダンス(ジャラン・クベン)に触発されたヘリ・ドノは、ガス・マスクとズボンの上にパンツをつけた姿の人々が炎と踊る新しいヴァージョンを生み出したのである。場面は神話の物語と現代の出来事という両方で構成されており、人間の貪欲さと傲慢が生むシステムティックな自然破壊というテーマが、平和のために戦う歩兵たちが織りなす情景を借りて語られる。最後には、龍とトクトク(虐殺された生き物の代表)とが現われて、宇宙全体を破壊してしまう。^{註27}

《発酵する精神》(1994年、cat.no.5)は、刺激的な作品だ。これは、国家政策の履行と大衆の心を操作するためにインドネシア政府が用いるプロパガンダと検閲のさまざま傾向を批判している。学校の教室か尋問室を思わせるような薄暗い部屋に置かれた机の後ろに、ファイバーグラス製の頭部がある(ヘリ・ドノ自身の肖像だ)。それらの頭は、壊れたスピーカーから聞こえてくる耳障りな反復音に従ってリズムカルに首を縦に振っている。目を閉じた頭髪のない頭部は金属の棒で支えられており、人形を操る糸ではなく電子回路によって操作されている。戦争の戦利品として持ち帰られる切断された首に似て、これらの頭部は悲しげでもあり、恐ろしくもある。あらゆるものには魂が宿っているはずなのに、これらの頭部には脳はなく、プロパガンダとマスメディアによる選別された情報と独断的教育、スローガン(マントラ)だけが詰まっているのだ。^{註28} それとは対照的に、《魂の祝宴》(1995年、cat.no.6)は9つの石の体とファイバーグラス製の頭部(またはヘリ・ドノの肖像)で構成されている。ポロブドゥール遺跡近くで採掘された石でできたこの彫刻は前から見るべき姿勢をとっており、伝統的な仏像との関係を思い起こさせる。彼の助手の家でこの石像を墓掘人夫たちが彫っている時、ヘリ・ドノは数多くの精霊がそこに集まり集会を開くのだという話を聞く。助手の父親はドゥクン(古い師)だった。この経験から、《魂の祝宴》というタイトルが生まれた。軍服のようなものを着せられた人物のロボットのように見開かれた目からの視線は、秩序、慣例、権力を物語っている。小さな電球に照らされた手のない木製の義肢と、体の中に収められたテーブルレコーダーから漏れ



fig.13 ヘリ・ドノ、ジョグジャカルタでのパフォーマンス《野生の馬》(1992年)、インドネシア
Heri Dono, Kuda Binal (Wild Horse), 1992, performance, Yogyakarta, Indonesia

てくるシューシューという音とが、超自然的なものど軍事的なもの、そして電子技術の力の組合わせを喚起する。さらに、揺れる黄色の扇風機のブンブンという音が劇的な効果を生み出す。黄色には重要な意味が秘められている。この作品の場合は、黄色は仏教のシンボルではなく、ゴルカル(Golongan Karya)党の色を意味している。この作品は、1995年にジャカルタで開催された「非同盟諸国現代美術展」のために制作されたものであり、ヘリ・ドノは政府と険悪な関係になる危険を冒したことになる。ここには、政治的な意味合いが含まれているからだ。この国際展のオープニング・パーティに出席していたスハルト大統領とゴルカル党の党員は、ヘリ・ドノの挑発的なインスタレーション作品について前もって知らされていたはずである。^{註29}

《ガムランのざわめき(噂のガムラン)》(1992-93年、cat.no.7)は、ワヤンのパフォーマンスに不可欠なサウンド・インスタレーションである。楽器としてのガムランは異なる世界のあいだに調和的なバランスを提供し、目に見えない客人のために演奏されるものである。こうしたガムランの特性がヘリ・ドノによって、さらに深められる。彼のガムランのオーケストラは魔法にかかったように、演奏者なしで演奏するからだ。人間的なものど超自然的なものどが、電気仕掛けで演奏する楽器という彼の無邪気な工夫が生み出す音をととして関係づけられる。彼の実験的な音は、伝統的なガムランとは異なる音を生み出そうという試みの結果、生まれたものなのだ。彼が扱うロー・テク技術は、異なる波長で存在している人間と神のように、時には故障してしまうこともある。ハイテク技術によるコミュニケーション・システムについて、彼はこう語っている。「こうした技術が全く意味をなさないことがよくあるのですよ。しかも、もともとこの技術に意味があるわけではないのです。結局、真実と虚偽が一緒になって噂が生まれ、相対的な関係が生まれていくものなのです」。彼は《ガムランのざわめき(噂のガムラン)》について、「ゴシップから真実を、虚構から事実を切り離すものです。あたかも機械の中の電気の魂のように、不調和なリズムが設定されています」と述べている。^{註30} ゴシップや噂に寄せる彼の関心は、ベネディクト・アンダーソンが言うところの、「通俗的(ンゴゴ ngoko)」と「高尚な(クラマ krama)」な言説と戯れる政治的なコミュニケーションの方法としての生な発言と関係づけることができるだろう。「ンゴゴ」なコミュニケーションは直に接する束の間のものであり、解読が難しい。それゆえゴシップや風聞となりやすい。^{註31} ヘリ・ドノのガムランが奏でる音は、インドネシアの日常生活の一部である政治的な噂話と似通ったものなのだ。

ヘリ・ドノの多様な作品展開が、メタファーとパロディという形によるインドネシアの社会・政治状況の批判を可能にしている。《飛翔する天使》(1996年、cat.no.8)は、インドネシアの当時の政治状況に希望と自由を見出そうとするものだ。ワヤンの人形に街で捨ててきた物と、クリケットや昆虫などの地域色の強い素朴な音が組み合わされている。皮肉なことに、機械の心臓を持ったこの天使は、行くべき方向も定まらず、空中にただ浮かんでいるかのように見える。《政治的道化師》(1999年、cat.no.9)は、電気回路によってつながれた、ずらりと並んだファイバーグラス製の頭部(ヘリ・ドノの肖像)で構成されているが、その雰囲気は仮面劇(ワヤン・トベン)に近い。回路のワイヤーは、尿のエネルギーを満たした床の上のガラスの瓶によって連結されている。政治家と同じく、この道化の青白い顔と張りついたような微笑みは、真の人格を覆い隠すものだ。ブリキのスピーカーからは録音された男の声が、金への愛着と地球を所有したいという欲望を語り続けている。^{註32} ヘリ・ドノのパフォーマンスもまた、社会・政治的な環境を反映するものだ。《ザ・チェア》(1993年)というパフォーマンスでは、仮面を被ったパフォーマンスたちは人形