

fig.14 ヘリ・ドノ、ジョグジャカルタ美術ビエンナーレでのパフォーマンス《ダブルM》(1997年)、インドネシア
Heri Dono, *Double M*, 1997, performance at Biennale Seni Rupa, Yogyakarta, Indonesia

劇の踊りを真似る。そして、彼らの動きは、影となって両側のスクリーンに投影される。音楽を指揮し、糸を操る人形遣いは、彼もまた人形に他ならないと気づかされる。《ダブルM》(1997年)は、クラッカーでできた仮面を被り、顔に色を塗った半裸のパフォーマーたちが、作り物の乳房と勃起したペニスで観客の度肝を抜く作品だ。パロディと風刺をとおして、パフォーマーたちはスハルト一家による自動車産業の独占と、飛行機を輸出し、ジャワに核施設を建設しようとするハビビ大統領のこの世のものとは思われない夢想を批判している。

《トランスミッション》(1999年)は、インスタレーションとビデオ、パフォーマンスからなる作品で、オーストラリアのクィーンズランドにあるテニソン発電所で発表された。それは、インドネシアとオーストラリアのあいだに緊張が高まり、不穏な雰囲気が漂っていた時期であった。東ティモールにおける暴力行為と虐殺が統制不可能な段階に至り、平和維持活動を担ったオーストラリアの軍隊が東ティモールに送られようとしていたのである。^{註33} ダランのヘリ・ドノはパフォーマーやミュージシャンと共同作業を行ない、広大な今は使われていない空間に、多種多様な楽器と影絵人形、ビデオによるインスタレーションを作り上げた。観客は、光と音の効果によって魅了された。電子音楽のライブ演奏に、人形や兵士の巨大な影絵の踊りとビデオ映像が重なっていく。歪められたクラリネットやサクソホンの音が響き渡る中で、さまざまな要素のモンターージュは、死の宴で踊る悪魔や酔っぱらった神々が織りなす禍々しい情景を描き出した。

《糞を食らう》から《尋問》へ

ヘリ・ドノは政治には関心はないと明言しているが、彼の作品の多くはそうではない。1995年、スハルト大統領が《魂の祝宴》と向き合った際に、この作品が持つ明らかに政治的な意味合いを感じ取らなかったとは信じがたい。《ブルーミング・イン・アームズ》(1996年)という作品では、ヘルメットを被り、カーキ色の制服に身を包み、義肢をつけたぞっとするような人物像が、インドネシアの軍部による権力の濫用を明確に示している。ヘリ・ドノの書いた文章やインタビューにおいても、彼が抑圧された恵まれない人々の側に立っていることは明らかだ。^{註34} 驚くことでもないが、彼の作品が海外で展示される際には、インドネシア政府が多少の不愉快な干渉をすることもあったと聞く。彼は、もし彼の作品が政治に対する批判であるのなら、それはイデオロギーを対象としているのであって、個人を対象とするのではないと主張するだろう。最近になって彼は、インドネシアに恐怖政治と情勢不安がある限り、彼の作品とメッセージは今まで以上に直接に観客に送り届けられなければならないと認めている。^{註35} ダダン・クリスタント、ムルヨノ、FX ハルソノ、ティスナ・サンジャヤ、エディ・ハラ、アラフマヤーニら数多くのインドネシアのアーティストと同様に、彼もまた、作品において明白に政治的な内容を取り上げることは、もはやタブーではないと感じ始めているのだ。^{註36}

振り返ってみれば、パロディと神話を応用して社会や政治の問題を明らかにするという傾向は、彼の1980年代の絵画作品からすでに見受けられていた。^{註37} 神々の姿を借りて、誇大妄想や貪欲さ、腐敗という力を脅かす人間や怪物が描かれていたのである。人間も怪物も武器を使ったり、歯をむき出しにして戦いの状態であることが多かった。《糞を食らう》(1983年、cat.no.10)は彼が学生時代に描いた絵画作品であるが、すでに政治的権力と表現の自由の制限に対する不満の兆しが見える。縛られた手で自分の排泄物を食べるように強要され、肛門からはコブラが這い出している人物には、権利を剥奪され

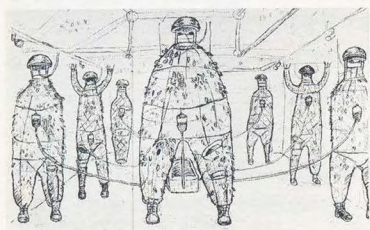


fig.15 ヘリ・ドノ《ブルーミング・イン・アームズ》のスケッチ (1995年)
Heri Dono, sketch for *Bloming in Arms*, 1995

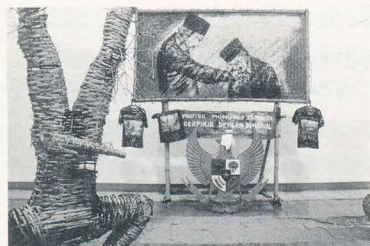


fig.16 ティスナ・サンジャヤ、第3回アジアパシフィック・トライエニアル(クィーンズランド・アート・ギャラリー)でのインスタレーション《熟考33年の記念碑》(1999年)、オーストラリア
Tisna Sanjaya, *The Monument of Thirty-three years of Thinking*, 1999, installation at the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia

た挫折感が滲み出ている。ヘリ・ドノは、刑罰として排泄物を食べるよう強制された囚人たちを引用しているのだ。彼は囚人たちを、ジョグジャカルタやバンドゥンの美術教育機関で、さまざまなスタイルで描くように訓練されていた学生たちになぞらえたのだ。表現様式上の拘束に対する反発として、彼はこの作品を平面的なミント・グリーンで描いた。《エピソード25》(1983年)では、カラフルなキャンディのような色の空想上の動物や怪物が、互いに噛みつき合いながら戦っている。《制圧者》(1989年, cat.no.1)では、大きく開いた口の中に排尿しつつ、望みのない犠牲者を鋭い爪で押さえつけている。彼のパロディの使い方は分かりにくかったり無意味だったりするものではない。逆に、神話やワヤンの図像とシンボルは、タブーとされている主題に関する彼自身の意見を逸らし、カモフラージュするために用いられているのである。

彼の絵画は、舞台やワヤンのスクリーンのような。ただし絵画では、登場人物は閉所恐怖症を起こしそうなほど狭い空間に並べられるのだが、仮装した神や悪魔、活発な陰謀家、改革運動家、悪党、犠牲者は、変容ないしは解体のプロセスにおいて互いに絡み合っている。漫画本や『トータル・リコール』や『X-メン』などのSF映画に登場する複数の器官を備えた生物や変異型、突然変異体に似て、それらの異形のものたちは作り物であり、模造である。ユーモラスでありながら恐ろしくもあるこれらのキャラクターには、曖昧でかりそめの「通俗的(ンゴコ)」なメッセージと同様に、空想的なパロディと二重の意味が込められている。こうした空間の中では、ヘリ・ドノの神話は奇術のトリックのようだ。ここでは現実が裏返しになって立ち現われる。神話作用とは、まず現実を空にすることである。その上で、この空虚な空間は、踊る影と化した空想世界と結びついた超悪と超善のキャラクターによって埋め尽くされる。別の角度から彼の作品を眺めてみると、ブルムディア・アナンタ・トゥールのような作家がワヤンのプロットを取り入れて、悪霊と戦う善の闘争を描き出した方法と比較することもできる。^{註38} とはいえ、ブルムディア・アナンタ・トゥールの『覚醒(Awakenings)』のような文学においては誰が悪であるかは一目瞭然なのだが、ヘリ・ドノのキャラクターたちには善悪が入り乱れて混在しており、よき神々が狡猾な悪魔へと変容してしまうことも起こる。

《銃弾を食らう》(1992年, cat.no.11)、《背中に隠した三挺の銃》(1992年, cat.no.12)、《三政党の選挙運動》(1992年, cat.no.13)の3点は、インドネシア社会が比較的安定していた時期に制作されたものだ。狂乱と混沌の中で戦う、好戦的な政党が描かれている。これらとは対照的に、問題の多かったスハルト政権の終わり近くに描かれた《銃を向けての対話》(1998年, cat.no.14)では、キャラクターたちの役割はたやすく読み解けるものとなっている。赤いヘルメットと黒いサングラス、悪漢のバッジをつけた兵士が、捕らえられて両手を上げた男の顔に二発の弾丸を撃ち込んでいる。背景には、持ち上げられたカーテンの向こうにジャカルタの暴動の情景が見える。ヘリ・ドノはこの作品についてこう語っている。「武器という力によって対話を図る手法に、一体どのようにして名誉を見出せばよいのでしょうか」。^{註39}

《平和の使者》(1994年, cat.no.15)には、ヒンドゥー教の神話が色濃く反映している。グロテスクな獣たちの戦いは、カクラの姿をして飛来したヴィシュヌ神によって中断される。華やかな軍服とブーツ姿のたくましい3つの頭を持つ怪物はグラスに小便をしているが、断固として戦う意志を持った敵対者に対抗する独裁的権力の象徴である。ヘリ・ドノの神話的意味づけは、1990年代後半にインドネシアの人々を待ち受けていた恐怖と政情不安を予測していた。インドネシアの32年間におよぶ「新秩序」体制は、スハルトが



fig.17 『ファー・イースタン・エコノミック・レビュー』誌、1994年9月号
Cover of Far Eastern Economic Review (September 1994)

大統領の座から降りた1998年5月21日、突如として幕切れを迎えたのである。それより4年前、『ファー・イースタン・エコノミック・レビュー』誌(1994年9月)の表紙を飾ったのは、危機的な経済状態の上でバランスを取りながらほほえんでいるスハルトの顔のカリカチュアだった。親戚縁者を引き立てるような土壌が、物事に対処しようとは思われていなかったのだ。彼の辞任以来、政府に対抗してきた人々は、汚職を巡ってスハルトを裁判にかけるよう要求してきた。学生たちは微笑むスハルトの肖像の仮面を被り、彼が犯したさまざまな犯罪を追求すべく、ジャカルタの交通の中心地スマンギ・ロータリーを練り歩いた。スハルトはポスターやひとコマ漫画で、牙のある悪魔として描かれた。^{註40} スハルトからバハルディン・ユスフ・ハビビ、さらにはアブドゥルラフマン・ワヒドへと政権交代が行なわれるという混乱状態の時期をとおして、ヘリ・ドノは、政治家、彼の仲間たち、銀行家、宗教的指導者、軍部の将軍たち、市民や学生が舞台上の人間/人形のように振る舞う、急速な変化をしっかりと捉えている。

《殺されることのない魔術師》(2000年、cat.no.16)では、頭部を切り離された魔術師が「改革の秩序」という乗り物に乗って笑っている。だが、排尿する悪魔の姿をした他の政治権力が、鏡の反射を利用して魔術師を捉えようとする。望遠鏡を使って至近距離から銃を発射するが、失敗する。《迫りくるバロンに怯える王様》(2000年、cat.no.17)という作品では、権力から遠ざけられた貪欲な王の物語が綴られている。ハビビは、火山の噴火とともに大統領の座を追われたと見なされている。彼は空を飛ぶスーパーウーマンに攻撃されているが、この女性は、バリ島生まれのヒンドゥー教徒を祖母に持つメガワティ・スカルノブトゥリの象徴である。森を治める者であるバロンは人類を守る龍虎であり、ここでは、白魔術を使って悪の力を排除するために戦車を引いている。楽天家の姿がこの戦車の上に見え、ドラゴンとガルダは人形の政府の指導者から遠く飛び立っていく。^{註41} 神話と人形の世界を物語る《バロンが想像する大酒呑み》(1991年、cat.no.18)と比べてみると、《迫りくるバロンに怯える王様》の方がはるかに直接的に政治問題を扱っている。この作品では、東ティモールの大虐殺やバリ銀行のスキュンダルなど、いくつもの民族の暴動による危機からとつもない圧力を受け、身動きの取れなくなった人として、ハビビ前大統領が描かれているからだ。

「通俗的な(ンゴコ)」語りの手法を使って、ヘリ・ドノは、皮肉や嘲り(ングレデック negeledek)が込められた俗語や隠語(プルセタン plesetan)による言葉遊びを展開することを好む。^{註42} これらの語呂合わせや言葉のゲームが絵画へと変容し、インドネシアにおけるセンセーショナルな出来事を皮肉ってみせるのだ。《金庫の鍵の見張り番》(2000年、cat.no.19)は、スハルトが隠匿したと言われる膨大な富の有様を描いている。1999年5月号の『タイム』誌は、スハルト大統領とその一族が統治期間のあいだに150億米ドルもの財産を獲得していたと伝えた。^{註43} 仮面をつけた人形が向き合っているが、彼らのうちのひとりには民衆のシンボルであり、煙草を吸っているスハルトが描かれた旗を持っている。他のひとりには30年間にわたって銀行の鍵を保持していたスハルトのボディガードである。ヘリ・ドノによれば、このボディガードは、銀行の鍵を誰かに発見された場合には、自分の手の中でダイナマイトを爆発するよう指令を受けていたという。《花外交》(2000年、cat.no.20)では、ふたりの人物が笑った仮面を被って和やかに語り合っている。舞台上の人形のように、彼らは役割を演じきっているのだが、お互いの甘い関係が苦々しいものになった途端に、相手に危害を加える準備はできている。この作品でヘリ・ドノは、30年以上も前の出来事、つまりスカルノ元大統領がスハルト将軍に権力



fig.18 バロンのパフォーマンス
Barong performance



fig.19 スハルト元大統領に抗議するデモ行進(掲載:「アジアウィーク」誌、6月20日号、pp.36-37)
Protesters demonstrating against former president Suharto.
Asiaweek (2 June 2000, pp.36-37)

を委譲した出来事を取り上げている。これ以後、スハルトは独裁者となってインドネシアに君臨したのである。

その一方で、ヘリ・ドノは、英雄的な偶像についても図々しいほどに大胆でふざけた解釈も施している。これらの英雄は、実際には取るに足らない存在に過ぎないのだ。《パンツトレーニング中のスーパーマン》(2000年、cat.no.21)は、アメリカのスーパーヒーローを揶揄した作品だ。スーパーマンは、この絵の中で、タイツの上からではなく普通のパンツのはき方を学んでいる。ヘリ・ドノによれば、こうした滑稽な姿をさらしているのはスーパーマンだけではなく、バットマンもロビンも同じ穴の貉ということになる。

《尋問》(1998年、cat.no.22)は、ヘリ・ドノの作品の中でも、スハルトの独裁政権下で起きた暴力と抑圧をめぐる最も批判的でドラマティックな作品のうちの1点である。^{註44} このビデオ・インスタレーションは、5台のモニター、取り付けられたファイバークラス製のライフル銃で構成されており、ライフル銃は尋問中の5人の犠牲者の顔に照準を合わせている。弾丸の音にたじろぎながら囚人たちが恐怖と絶望を露わにしていく過程で、観客は証人であると同時に尋問者となるのだ。背景には、東ティモールやジャカルタ、ジョグジャカルタ、サンタ・クルスでの暴動やデモの記録映像がスローモーションで流れていく。ジャカルタの軍部の指導者が、1996年7月26日に、敵対する指導者メガワティ・スカルノプツウリの本部を襲撃するように命じている場面もある。その結果、この党の飾り物の党首であったメガワティに代わってスルヤディが党首となり、その一方で、メガワティ支持の党員が40人以上、行方不明になった。

この作品のヘリ・ドノのメッセージは、人の頭に突きつけられた銃のごとくに揺るぎなく、誰の目にも明らかだ。尋問によって追いつめられた犠牲者の恐怖を伝える重苦しい息づかいを聞いているうちに、彼のメッセージは観客の胸をぐざりと突いてくる。それとは対照的に、《インナーシティ》(1999年、cat.no.23)は、ユーモアと馬鹿馬鹿しさを軸に政治問題を扱っている。ヘリ・ドノの肖像をかたどったファイバークラス製の頭部をつけたマネキンが、ギリシャ彫刻のように解剖学的な正確さを示しながら、片足に重心を置くコントラポストの姿勢で立っている。近寄って見ると、観客はこの像がさまざまな物の集合でできていることに気づく。このスタイルのよい人物像には腕がなく、その手は肩から直接突き出している。突然変異体かヒューマノイド型のロボットのように、彼の胸に取りつけられた小さなモニターにはジャカルタ暴動のシーンが映し出されている。「中を覗いてください」という指示が彼の性器の上に書かれており、彼の赤いペニスの内側を覗くように観客を誘う。覗き込むと、スハルト辞職の模様を伝えるテレビ放送の映像が見える。

1999年、アブドゥルラフマン・ワヒド(ニックネーム:グス・ドウル)が大統領に就任した時、彼は、インドネシアが直面している政治、経済、社会、宗教、民族を巡る政情不安と山積みする問題を引き継いだ。たとえば、華僑社会に向けられた民族的暴力は、スハルトが1999年5月に政権の座から降りる前から起きていた。中国系住民の家は略奪され、焼かれ、多くの中国系女性たちが集団暴行を受けた。1999年に東ティモールの住民を軍隊が虐殺した時には、他の少数民族が感じていた恐怖が爆発する。2000年になってもなお、独立を求める闘争が続いているアチェでは何百人もの人々が殺されている。また、マルク諸島でのイスラム教徒とキリスト教徒の争いでは、何千人もの人々が命を失っているのだ。

大統領に就任してから、ワヒドはいくつかの英雄的な偶像に対抗しなければならなかった。この盲目のイスラム教徒の指導者が大統領への足がかりを得始めた時期に、ある

ジャワのドゥクンが止めるよう進言した。あの大物であるスハルトの霊が戸口で待ち伏せているからという警告であった。ワヒドと彼の家族は、ドゥクンが祈りの儀式を終えるまで待たなければならなかった。のちにワヒドの娘、イエニが語ったところによると、それは彼らに危害を加えようとするスハルトの黒い力だったということだ。スーパーマンには、いろいろなタイプがある。だが、インドネシアのスーパーマンの多くは人形劇の中で操られているものと同様に見なされている。ワヤンの上演を観劇した際に、ある人形遣いから「大統領になったことがどんな影響を及ぼしたのか」と尋ねられたワヒドは、こう答えている。「私もまた、私自身ではコントロールもできないような、より大きな物語の中の役者なのではないかと不安になるよ。私は、不必要だと判断されたら、箱の中に片づけられてしまう人形のひとつにすぎないんだ」。^{註45}しかし、大統領である以上、ワヒドは、政治的な舞台の上でのワヤンの人形劇を操作する数多くの糸を手中にしているのだ。2000年8月に開催された国民評議会(MRP)で、マルク諸島における宗教的暴力への荷担と経済状態および通貨の脆弱性を糾弾された際には、彼はただただインドネシアの政情不安を理由に謝罪するばかりであった。彼は、広大な群島を形成するインドネシアの真反対に位置するアチェとイリアン・ジャヤに特別自治を認めただけでなく、副大統領のメガワティにより大きな権力を与えもした。しかし、ワヒドは、今にも自己分裂を起こしかねない国を指導する、病気に苦しむ男というイメージを払拭できていない。『インドネシア・オブザーバー』紙の記者はこう書いている。「ワヒドに仕えるのも楽じゃない」。^{註46}

インドネシアの動乱を取り上げた問題作を制作する一方で、ヘリ・ドノは、ワヤンが複雑で事情が掴めない混乱した出来事を捉える最良のメタファーであることに気づいていった。《影絵物語—新生インドネシア》(2000年、pp.76、77参照)では、インドネシアの島々を巡るワヤンの物語の一部に地理が取り入れられている。ぞっとするような奇妙な姿の生き物で表わされたクラカトゥとアナク・クラカトゥという火山諸島が爆発し、スマトラ、スラウェシ、カリマンタン、バリ、ロンボク、フローレス、スンバワ、マルク諸島、ジャワ、イリアン・ジャヤ、パプア、ティモールは酔っぱらいのように踊り続けている。この作品は、新生インドネシアの地図であると同時に物語りである。ティモールは独立した鳥のように、今にも自由に向けて飛び立とうとしているが、翼を持っていない。《ロビ・ロビ》(2000年、pp.78、79参照)という作品では、スーパーヒーロー、怪物、神々が影絵と人形による芝居を演じている。そこは天地逆さまの世界であり、見た目どおりのものは何ひとつとしてない世界である。政界に似て、ここでもロビイストたちが受けのよい、華やかな言葉で語り合い、優しげな表向きの顔をした演説者は酸っぱい果実(lobi)へと豹変する可能性を秘めている。ダランであるヘリ・ドノは、新しい国の覚醒に道を示したりはしない。だが、彼もコントロールできないより大きな物語の役者たちには厳しい批判を加える。役者たちは、決して終わることのない戦いを続けているように見える神々や悪魔たちなのだ。

江戸で踊り酩酊するヘリ・ドノの悪魔と神々

東京にある国際交流基金アジアセンターでのヘリ・ドノ展のゲスト・キュレーターを務めることになった私は、あまり時間の余裕がない中で作品選定と展覧会構成を行なわなければならなかった。^{註47}これはかなりの困難を伴った。展覧会会場の空間と選定した作品を考慮しつつ、どのようにしたら東京でヘリ・ドノの作品を見にくる観客に彼の創造力を十分に理解してもらえらるだろうかと考えた。アイディアが浮かんだのは、今年3月にイタリアのバラッジョ研究会議センターに滞在していた時のことである。そこで、国際展と美

術作品を鑑賞し理解するうえで作品の背景がどういった役割を果たすかを巡って、研究者仲間と議論したことがあった。^{註48} その時私は、ヘリ・ドノの作品は影と領域というテーマとの関連において展示されるべきだと思ったのである。おそらく観客は、論理と不条理が容易に交差してしまう別の領域に足を踏み入れたと感ずることだろう。

ヘリ・ドノはスクリーンと影は人生において重要なものだと語っている。時として、それらは直に見せられたり、聞かれたりすることを覆い隠してくれる。真実とは真っ直ぐな軌跡を描いて伝わるものだとはいえない。むしろ、波形の刃を持つジャワのナイフ「クリス」のように、波のように揺らめきながら伝わることもある。彼にとっては、インドネシアでたくさんの物事を理解するには、世界を逆さまに眺める必要があるのだ。彼のこうした発言が、彼のアトリエにあった猿を思い出させてくれた。その猿は頭を下にして梯子につかまっていた。だが、観客に「天地あべこべ」にヘリ・ドノの作品を見よというのでは、あまりにも馬鹿げているだろう。そこで、目眩や頭痛を誘うような、低い位置での展示となったわけだ。

建築的な環境と展覧会の空間が観客の見方を決定する。そのため、中庭が大型テントの中に入ってきたかのような印象を抱かせるというアイデアが、展示設計のスタート・ポイントとなった。また、室内と屋外というアイデアから、インドネシアの開放的な中庭へと考えが展開していった。^{註49} プンドポ (pendopo) という言葉は、サンスクリット語で柱のあるホールを意味する mandapa から派生した言葉である。列柱のある開放的なホールは、13世紀から15世紀にかけて作られた、ジャワ島のシンガサイ=クディリ=マジャパイト時代の寺院によく見受けられ、バリ島ではもう少し後になって寺院建築に応用された。ジョグジャカルタやスラカルタの中庭を見ると明らかなように、プンドポは中庭を持つ建築に取り入れられた。階段とつながった一段高くなった台座の上に作られ、濠や壁で囲まれていることが多い。また、儀式が執り行なわれる主ホールとしてのプンドポ・アグン (pendopo agung) と、ワヤン・クリッやダンスが行なわれる同じ形式のあまり奥行きのないホール、プリギタン (pringgitan) は、別個のものとして作られる。

プンドポ・プリギタン複合体という空間構成を採用するにあたって、私を含め、ヘリ・ドノ、主催者、展示設計者との話し合いが何度も行なわれることになった。どのようにこの空間コンセプトを実現させるかを巡って、東京、バンコク、ニューヨーク、アムステルダム、ジョグジャカルタで会議を重ねられた。展示会場の設計は、階段と床の一部を少し高くし、ヘリ・ドノの領域である特別な場を作り出すことになった。実際には、神、人間、悪魔という3つの種族に緩やかに従った形で、3つの領域が作り出された。そしてこれら3つの領域は、パタラ・グル(神の領域を支配する)、スマル(人間を守る)、トゴグ(悪魔に助言する)という3人の兄弟を念頭においたものである。

展示空間に観客が入ってきた時、彼らはこの段差を昇ったり降りたりしながら、生き物や人間、神や天使の世界を歩き来ることになる。音、匂い、ワヤン・クリッの動くイメージが彼らの感覚を喚起する。そして、ただちに、これらの領域が相互変換可能であることに気づくだろう。なぜなら、それぞれの領域を構成するキャラクターは溢れ出していたり、重なっていたりするからだ。ユーモラスで狡猾で、恐ろしい彼らの行動は、予測不可能なように思われる。神々が悪魔に变容するのと同じように、踊って酔っ払った怪物たちは人間になる。天地も論理も逆転した領域に生きているからだ。

この展覧会のためにヘリ・ドノがデザインした、マスコットの赤ちゃんヒキガエルが空中でとんぼ返りをしている。彼らは世界を奇妙な視点から見ていることだろう。しかし、人間の生を天地逆に見ることをとおして、人は時には気分を一新し、より多くのことを了解する



fig.20 ヘリ・ドノが本展のために制作したマスコットのスケッチ、2000年
Heri Dono, sketch for the mascot of the solo exhibition at the Japan Foundation Asia Center, Tokyo, 2000

ことだってあるだろう。ヘリ・ドノのからかい半分のような創造物であるこの小さなヒキガエルは、私たちが皮肉のものであると同時に、事実と論理は見かけとは違うことがあるということの思い起こさせる。実は、胸を膨らませて人をからかうようなこのヒキガエルは、マスコットではなくモンスターなのである。アッシュ(アツシ)のようなポケモン・トレーナーに捕まえられ、人形のように操られることを待っている、ヴィーナゾア(フシギバナ)、ポリラース(ニョロボン)、ポケモン(ポケット・モンスター)のモンスターと同じようなものだと考えてもいい。^{註50} 悪魔も神も似たような見かけをもったもの、これがヘリ・ドノの世界なのだ。

2000年8月17日、バンコクにて

(藤原えりみ訳)

註

1. David Elliott and Gilane Tawadros (eds.), *Heri Dono* (London and Oxford: Institute of International Visual Arts and Museum of Modern Art Oxford, 1996), p.38.
2. クリフォード・ギアーツの以下を参照のこと。Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Harper Collins, 1973), pp.132-140. 邦題は「文化の解釈学」。ギアーツの洞察は、芸術形式であると同時に宗教儀式にも由来している。インドネシアの影絵人形芝居を理解するにあたって示唆に富んでいる。また、スマルトとフォールスタッフを比較検討している。「儀式と社会的変遷:ジャワを例に」という章では、安定した理解しやすい、納得できる世界に対する個人の要求をどのように宗教が満たすかに関して、B. Malinowski, *Magic, Science and Religion* (1948年)に言及している。ワヤン・クリットは、教育や信念、時には政府の操作をとおして、社会の安定を促進するために用いられてきた。
3. ラサ rasa は、視覚、聴覚、話術、嗅覚、感情という、ジャワに伝統的な五感に関わっている。感情はさらに舌の上の味覚に敷衍され、肉体および悲しみや幸福などの心の中の情動に触れることでもある。
4. Jayadeva Tilakasiri, *The Asian Shadow Play* (Ratamalana: Vishva Lekha Publication, 1999), pp.62-127.
5. 「ワヤン・レフォルシ」と「ワヤン・スル」では、現代的な服装をした政治的指導者たちの肖像が描き出され、影絵芝居の劇場で上演された。アムステルダム熱帯博物館には、これらの作品のよい作例が所蔵されている。美術館ガイドを参照のこと。「Wayang Revolusi」(Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1995), pp.40-41.
6. Astri Wright, "Drinking from the Cup of Tradition: Modern Art in Yogyakarta," *Indonesian Modern Art: Indonesian Painting since 1945* (Amsterdam: The Gate Foundation, 1993), pp.39-56.
7. Astri Wright, *Soul, Spirit and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1994), pp.169-170.
8. Brita Miklouho-Maklai, *Exposing Society's Wounds: Some Aspects of Contemporary Indonesian Art since 1966* (Adelaide: Flinders University, 1991), pp.23-77. Apinan Poshyananda, "'Con Art' seen from the Edge: The Meaning of Conceptual Art in South and Southeast Asia," *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999), pp.142-148.
9. 1994年から2000年にかけて、私はジョグジャカルタのヘリ・ドノのアトリエを訪問し、何度かインタビューを行ってきた。
10. ヘリ・ドノの言葉は、*Mythical Monsters in Contemporary Society* (Singapore: Gajah Gallery, 1998), p.2を参照。
11. 即興的な手法で複数の物をひとつの物にすること、と簡単に訳されているフランス語の「bricole」に由来する。「ぶらぶらすること」「奇妙な仕事をする」と定義している辞書もある。この言葉は、レディメイドの美術作品と関連づけて使われることが多い。Bricoleur は、情報集めがうまくいか職人技に優れているという意味で「なんでもこなす人」と訳すこともできるだろう。以下を参照のこと。Charles Merewether, "Fabricating Mythologies: The Art of Bricolage," *The Boundary Rider, 9th Biennale of Sydney* (Sydney: Biennale of Sydney, 1992), pp.20-24.
12. Jim Supangkat, "Heri Dono," *The First Asia-Pacific Triennial* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1993), p.13.
13. Thomas McEvilley, "Doctor, Lawyer, Indian Chief," *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity* (New York: McPherson Publishers, 1992), pp.27-56. マックエヴィリーは、西欧に属さない国々の芸術やプリミティヴ・アートを西欧のモダニズムによる普遍的な価値観で解釈するという、美術史の方法論や展覧会のキュレーションのあり方を批判している。
14. Kirk Varnedoe, "Gauguin," in William Rubin (ed.), "Primitivism" in *20th Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (New York: Museum of Modern Art, 1984), pp.186-187.
15. Julie Ewington, "Between the Cracks: Art and Method in Southeast Asia," *ART Asia Pacific*, vol.3, no.4, 1996, pp.57-63. エウイングトン は、東南アジアの視覚芸術の解釈と方法論の解釈について、ワヤン・クリットとヘリ・ドノの作品を例に、鋭い観察を行なっている。
16. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1966), pp.192-214.
17. Michael Macintyre, "Tribal Lands of Indonesia: The World of Shadows," *Spirit of Asia* (London: British Broadcasting Corporation, 1980), pp.11-15.
18. Benedict Anderson, *Language and Power: Exploring Political Cultures in Indonesia* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), pp.152-173. 邦題は「言葉と権力—インドネシアの政治文化探求」(日本エディタースクール出版部、1995年)。

19. ヘリドノ「人生は続き漫画」『美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート』(国際交流基金、1992年)、pp.117-119。
20. Jean-Hubert Martin, *5th Biennale d'Art Contemporain de Lyon: Partage d'Exoticismes* (Lyon: Biennale de Lyon, 2000), pp.41-52.
21. *ibid.*
22. シギッ・スカスマンへのインタビュー(2000年8月10日、ジョグジャカルタ)。スカスマンはワヤン・クリックの制作方法について、丁寧な解説してくれた。彼が作る影絵人形の表情を誇張するのは、観客とよりダイレクトにコミュニケーションするためだと語る。だが、伝統的なダランはスカスマンの作品は実験的すぎると見なしている。スカスマンはワヤンのキャラクターであるアルジュノやスマルトゴグについて議論し、カラー照明を用いた影絵芝居の実験を行っている。Wayang Ukur Sukasman (Yogyakarta: Pondok Seni Sukasman, 2000)というパンフレットを参照のこと。
23. ヘリドノの言葉は、『第4回アジア美術展』(福岡市美術館、1994年)、pp.82-83を参照。ワヤン・クリックから受けたインスピレーションについては、以下を参照。David Elliott and Gilane Tawadros (eds.), *Heri Dono*, pp.36-37.
24. ヘリドノはバタック族の魔法の杖の物語からインスピレーションを受けた。これは、双子の男女のあいだの近親相姦の愛から生まれた物語である。彼らの魂は生きたまま硬直した木に閉じこめられてしまった。魔法の杖はこの木から作られた。誘拐された男の子が首だけを出して体を埋められ、最初は食べ物を与えられていたが、のちには溶けた鉛を呑み込まされた。彼の脳髄は魔法の物質(pupuk)を作るために取り出され、杖の中に埋め込まれた。こうした物語は、伝統的なワヤン・クリックの物語とは大幅に異なっている。
25. ヘリドノへのインタビュー(2000年4月22日、ニューヨーク)。
26. Jean de Loisy, "La Bauté in Fabula," *La Bauté* (Avignon: La Mission 2000 en France, 2000).
27. Heri Dono, *Kuda Binal* (Yogyakarta: Alun-Alun Utara, 29 July 1992).
28. Apinan Poshyananda, "Roaring Tigers, Desperate Dragons," *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia* (New York: The Asia Society, 1996), pp.30-31. まるで死者のための劇場のような《発酵する精神》と《魂の祝宴》は、スラウェシ島の崖に設けられた墓のトラジャの人々の肖像と比べてみることも可能だ。
29. ヘリドノへのインタビュー(1995年4月28日、ジャカルタ)。ヘリドノは、彼のインスタレーションが展示されているあいだに、石彫に軍事的な色合いの要素を加えることの意味を展覧会主催者から何度も尋ねられたと言う。スハルト大統領と高官たちが展覧会を見ているあいだ、彼は展示室への入場を禁じられていた。
30. 《ガムランのざわめき(噂のガムラン)》については、以下を参照。Martinus Dwi Marianto, "The Experimental Artist Heri Dono from Yogyakarta and His 'Visual Art' Religion," *Art Monthly Australia*, October 1993, no.64, pp.21-24.
31. Anderson, *Language and Power: Exploring Political Cultures in Indonesia*, pp.152-153.
32. ヘリドノへのインタビュー(2000年8月10日、ジョグジャカルタ)。ヘリドノによれば、スピーカーからの音はスハルトが話しているように聞こえるが、スハルトとよく似た声の持ち主であるヘリドノの友人の声である。
33. クイーンズランドで第3回アジアパシフィック・トライエニアルのオープニングのイベントと、《トランスミッション》パフォーマンスが行なわれていた1999年9月、オーストラリアの軍隊は7000人からなる平和維持軍を東ティモールに送ろうとしていた。あるインドネシアの雑誌は東ティモールで埋葬されるひとりのオーストラリアの兵士と、「カンガルー・ドミノ・ゲーム」と題された地図を表紙に掲載した。
34. *Mythical Monsters in Contemporary Society* 中のヘリドノの言葉およびキャプションを参照。
35. ヘリドノへのインタビュー(2000年8月10日)。
36. *AWAS! Recent Art from Indonesia* (Yogyakarta: Cemeti Art Foundation, 1999) and *The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999)のカタログ参照。たとえば、ティスナ・サンジャヤの《32 Years of Thinking with the Knees》(1999年)は、ハビビはスハルトの手をうっとりとして舐めていたと書いている。この絵画作品の周りにはアチェと東ティモールを売りに出すTシャツや、竹でできた男の像がある。男は勃起しており、彼らの頭部に乗せられた銃を指している。
37. ヘリドノの絵画作品については以下を参照。Marianto, "The Experimental Artist Heri Dono from Yogyakarta and His 'Visual Art' Religion," *Art Monthly Australia*, pp.21-24; Astri Wright, *Soul, Spirit and Mountain*, pp.233-239; Jim Supangat, "Heri Dono," *Southeast Asian Art Today* (Singapore: Roeder Publications, 1996), pp.17-26; and Esmeralda and Marc Bollandsee, *Masterpieces of Contemporary Indonesian Painters* (Singapore: Times Editions, 1997).
38. David Myers, "Politics and Intellectual Artists in Contemporary Indonesia: The World of Pramoedya Ananta Toer and Mochtar Lubis," in David Myers (ed.), *The Politics of Multiculturalism in the Asia-Pacific* (Darwin: Northern Territory Press), pp.137-153.
39. *Mythical Monsters in Contemporary Society* 中のヘリドノの言葉およびキャプションを参照。
40. Jose Manuel Tesoro, "Open But Not Shut," *Asiaweek* (2 June 2000), pp.36-37を参照。恐怖を巡るインドネシア文化とスハルト以後の時代については、以下を参照。Asian Forum for Human Rights and Development, *Stability and Unity: On a Culture of Fear* (Bangkok: Forum Asia, 1995), Adam Schwarz and Johnathan Paris (eds.), *The Politics of Post-Suharto Indonesia* (Singapore: The Council of Foreign Relations, 1999).
41. 占い師ブルマディはハビビが大統領になった時、ハビビに向かって天啓(ワフウ wahyu)を受けていないと言った。ヘリドノは、龍は2000年に立ち上がるアジアの人々を表わす中国のシンボルだと言う。火山の上に倒れる靴をはいたガルダはインドネシア政府を意味する。この作品の場合、神話上の人物はウィラント將軍とスハルトの義理の息子であるブラボウォ・スピアント將軍に支持されている軍部の分裂と解釈することができるだろう。
42. 最近のインドネシア美術界における「ングレデック ngeledak」については以下を参照。Martinus Dwi Marianto, "Teasing Through Art," *AWAS! Recent Art from Indonesia* (Yogyakarta: Cemeti Art Foundation, 1999), pp.42-53.
43. スハルトはこの告発を否定している。その理由は、ほとんど財産を持っていないからというものだ。2000年8月8日、国家

- 検察庁の局長バルマン・ザヒルは正式に書類を提出し、汚職と権力の濫用に関する法を犯した罪でスハルトを告訴した。罪が立証された場合、スハルトは投獄される可能性がある。
44. スハルト辞任の直前に制作された。この作品においては、ユーモアの余地もないほどはっきりとメッセージを伝えたかったと、ヘリドノは語っている。
 45. Terry McCarthy, "Democrat... or Boss?" *The Time* (17 July 2000), pp. 34-35; Jose Manuel Tesoro "Defiant Under Fine," *Asiaweek* (4 August 2000), pp.32-33. この記事は、インドネシアのアナリスト、スジャティ・ジワンドノのコメントを引用している。「盲目の島では、片方の目が見えるだけで、人は王様でいられる」。
 46. Roeslan Abdulgani, "Waiting on Wahid Is Not Easy," *The Indonesian Observer* (11 August 2000), p.5.
 47. こうした仕事の機会を与えてくれた国際交流基金に感謝の意を述べたい。特に、このプロジェクトの実現に向けて疲れを知らないかのように熱心に努力してくれた古市保子氏とアシスタントの方々には心から感謝している。
 48. ニューヨークのアジア・ソサエティの副代表ヴィンヤカ・デサイ博士からは、インドおよびインドネシアの宗教的建築や中庭建築に関して丁寧なアドバイスをいただいた。この場を借りてお礼を述べておきたい。中でも、コモ湖のヴィラ・セルベローニにおける議論が最も愉快であった。また、ストックホルム近代美術館の館長デヴィッド・エリオット氏にも感謝の意を伝えたい。今年7月15日、アムステルダムでヘリドノの作品を巡る議論をした際には、実に刺激的な意見を述べてくれた。
 49. Helen Ibbitson Jessup, *Court Arts of Indonesia* (New York: The Asia Society Galleries, 1990), pp.105-123.
 50. おびたしい数のポケモン・モンスターたちを教えたということで、私の息子ピラウト・ボーサーナンにも礼を述べておこうと思う。以来、私にとって、論理と現実とは全く違うものになってしまった。

インドネシアでは文学や美術、演劇、実験映画の分野において20年近く政治的陶酔状態が続いたが、その後、2000年になって批評が表面化し始めた。批評家や学者のグループによって称揚された政治的な美術作品は、美術を理知的にするという、ある種の罫にかけられているという批評が起こった。この見解によると、美術は政治的目的のために誤用され、その結果、美術作品は重要でない地位に位置づけられている。美術批評は、社会的、政治的コンテキストを考察することしか見なさないコンテキストからのアプローチをとるが、この論評はそうした美術批評の欠陥をも指摘する。

またこのことによって、なぜインドネシアの作家たちがアジア太平洋地域の実験美術展にこの10年ほど参加し続けているかという論拠が攻撃されてきた。攻撃する側は、このような美術展によって、インドネシアの現代美術に政治的意図が生じると見なしたのである。つまり、アジア太平洋地域の展覧会のキュレーターたちが、インドネシア美術の理念が政治的論評に基づいているような作品を選ぶ傾向にあり、これはまさに第一世界のキュレーターが第三世界を見るステレオタイプな視点を示すものと批評したのである。

このような批評の台頭は、おそらく、インドネシア美術における現在進行中の傾向に意味と価値を見出そうとする試みの所産として提示され得るだろう。この問題の議論に関わってきた批評家たちは、もともとポストモダニズム、ポスト構造主義そして多元論というような理論を信じてきた。

この批評を注視しつつ、私はこのことについてヘリ・ドノと話合った。というのは、彼の作品はこの種の批評の的になっていたからである。ヘリ・ドノは、傑出したインドネシアの現代美術作家であり、彼の作品は社会的、政治的問題を探索する傾向がある。彼が他の作家を凌駕していると言われるのは、世界的な美術の舞台に参入するステップを踏み、現在に至るまで、多くのアジア太平洋地域の展覧会に参加している唯一の作家だからである。現在、彼はオーストラリアを含むアジアやヨーロッパ、アメリカの美術イベントに参加することにほとんどの時間を費やしている。彼がインドネシア国内で作品を展示する機会は稀にしかない。

私はヘリ・ドノがこのような批判に全く動揺しておらず、実際その批判に同意しさえしたことに驚いた。彼は、次のように感じている。「……(作家は)政治的な作品を繰り返し制作するようになる。そしてこの類の作品を制作する作家は、政治的な問題を考察されるべき唯一の問題とするという意味で、あまりに政治的であると見なされる。彼らは自分の作品だけでなく、ほかの作家の作品についても、政治以外のことについて語る機会を一般の人々に与えない」。

ヘリ・ドノは彼の作品が社会的、政治的問題を探索していることを否定はしない。にもかかわらず、彼が作品で取り上げる問題は、文化的な問題と見なされるべきである。というのは、彼が作品で触れる社会的、政治的問題に見られる批判的な視点は、文化的重要性を担う人々が直面させられる日常の問題を提示する表現だからである。

ヘリ・ドノは、私たちが社会で直面する不断の変化を生き抜くための方法を見出すことを可能にするために、美術と政治的生活の両方に、ある種の自由な側面が必要であるという意見を持つ。彼は、以下に述べるように、ふたつの異なった世界がそのダイナミックな機能を果たすために、文化の中で混交するということを信じている。「僕たちは、文化を知覚することによって起きた政治的運動を数多く知っている。そしてそれは、芸術家や哲学者がカフェで議論することになった」。

ヘリ・ドノがすべての問題を文化というベースで受け止めていることは明確である。実

インドネシアでは文学や美術、演劇、実験映画の分野において20年近く政治的陶醉状態が続いたが、その後、2000年になって批評が表面化し始めた。批評家や学者のグループによって称揚された政治的な美術作品は、美術を理知的にするという、ある種の罣にかけられているという批評が起こった。この見解によると、美術は政治的目的のために誤用され、その結果、美術作品は重要でない地位に位置づけられている。美術批評は、社会的、政治的コンテキストを考察することとしか見なさないコンテキストからのアプローチをとるが、この論評はそうした美術批評の欠陥をも指摘する。

またこのことによって、なぜインドネシアの作家たちがアジア太平洋地域の美術展にこの10年ほど参加し続けているかという論拠が攻撃されてきた。攻撃する側は、このような美術展によって、インドネシアの現代美術に政治的意図が生じると見なしたのである。つまり、アジア太平洋地域の展覧会のキュレーターたちが、インドネシア美術の理念が政治的論評に基づいているような作品を選ぶ傾向にあり、これはまさに第一世界のキュレーターが第三世界を見るステレオタイプな視点を示すものと批評したのである。

このような批評の台頭は、おそらく、インドネシア美術における現在進行中の傾向に意味と価値を見出そうとする試みの所産として提示され得るだろう。この問題の議論に関わってきた批評家たちは、もともとポストモダニズム、ポスト構造主義そして多元論というような理論を信じてきた。

この批評を注視しつつ、私はこのことについてヘリ・ドノと話し合った。というのは、彼の作品はこの種の批評的になっていたからである。ヘリ・ドノは、傑出したインドネシアの現代美術作家であり、彼の作品は社会的、政治的問題を探索する傾向がある。彼が他の作家を凌駕していると言われるのは、世界的な美術の舞台に参入するステップを踏み、現在に至るまで、多くのアジア太平洋地域の展覧会に参加している唯一の作家だからである。現在、彼はオーストラリアを含むアジアやヨーロッパ、アメリカの美術イベントに参加することにほとんどの時間を費やしている。彼がインドネシア国内で作品を展示する機会は稀にしかない。

私はヘリ・ドノがこのような批判に全く動揺しておらず、実際その批判に同意しさえしたことに驚いた。彼は、次のように感じている。「……(作家は)政治的な作品を繰り返し制作するようになる。そしてこの類の作品を制作する作家は、政治的な問題を考察されるべき唯一の問題とするという意味で、あまりに政治的であると見なされる。彼らは自分の作品だけでなく、ほかの作家の作品についても、政治以外のことについて語る機会を一般の人々に与えない」。

ヘリ・ドノは彼の作品が社会的、政治的問題を探索していることを否定はしない。にもかかわらず、彼が作品で取り上げる問題は、文化的な問題と見なされるべきである。というのは、彼が作品で触れる社会的、政治的問題に見られる批判的な視点は、文化的重要性を担う人々が直面させられる日常の問題を提示する表現だからである。

ヘリ・ドノは、私たちが社会で直面する不断の変化を生き抜くための方法を見出すことを可能にするために、美術と政治的生活の両方に、ある種の自由な側面が必要であるという意見を持つ。彼は、以下に述べるように、ふたつの異なった世界がそのダイナミックな機能を果たすために、文化の中で混交するということを信じている。「僕たちは、文化を知覚することによって起きた政治的運動を数多く知っている。そしてそれは、芸術家や哲学者がカフェで議論することに始まった」。

ヘリ・ドノがすべての問題を文化というベースで受け止めていることは明確である。実