

fig.04  
「DISCOVER JAPAN」  
ポスター、1970年



fig.05  
中村宏《砂川五番》1955年  
油彩・合板、92.5×183.0cm  
東京都現代美術館蔵

04  
中平卓馬『なぜ、植物図鑑か』  
筑摩書房、1973年

05  
西武流通グループは、1980年代半ばにセゾングループに改称した。

06  
1995年は、阪神・淡路大震災とオウム真理教事件によって記憶される年だが、それに至る日本の社会状況の地殻変動は、90年初頭のバブル経済の崩壊によって準備されたといっている。その頃から、高度経済成長からバブル期に至るまで日本の大衆の心性を支えてきた、未来を志向する理想やイメージそのものへの信頼が一挙に崩れ、中流社会から格差社会への転換が始まった。そういった中で、先進的文化イメージのオブラートによって包まれていた政治・経済のハードなリアリティへの新たな眼差しが準備され、3.11は、そういった眼差しの先鋭化と増殖を招きかけたと見られる側面がある。

す。<sup>04</sup> 彼らにとって自らの全実存を揺るがす身体的な出会いの刻印だったものが、日常からの脱出つまりレジャーとして消費できる旅の記号(出会いのシミュラクル)へと転換されてしまったのです。

反抗の身振りを含めて、すべてのものが記号化され反復可能になってしまうという諦念。中平は、そういう事態に接して、李の思想に共鳴し、彼のレトリックを援用した『なぜ、植物図鑑か』(1973年)を発表し、「あるがまま」の世界への通路としての写真について論じました。<sup>04</sup> この文章には、イメージ世界の包囲網が容易に脱出することのできないものであるというペシニズムが浸透しています。日常世界そのものがイメージ世界と癒着し、引きはがし不可能な一体として感じられるようになったという感覚です。これは、かつてジャン・ボードリヤールが「シミュラクル」という概念を用いて提示した「ハイパーリアリティ」の世界とほぼ同じことを言っています。彼は、主に1970年代以降の欧米社会のことを論じていたわけですが、日本にもこの話は当てはまるということです。高度経済成長が終わって高度消費社会へと移行していったこの時期、一挙に社会全体のシミュラクル化が進んだわけですが、そのことを典型的に示すのは、70年代半ばからの西武流通グループの活動で、百貨店のみならず、美術館や劇場、パフォーマンス・スペース、先進的な書店などを多角的に経営したこのグループが、「記号」を消費する新しい文化トレンドを代表することになります。<sup>05</sup> そして、「記号」をシミュレートすることによって獲得できる「自己」の幻影が、文化の生産と消費の両局面において重要な焦点になっていきます。そしてこの気分は、80年代を通じて継続し、構造主義—ポスト構造主義のテキスト理論(記号の戯れ理論)と相まって、日常世界のあらゆる場所に「プチ・反抗」のクラスターをつくり出していきます。革命幻想は、反抗的な「私」の戯れとして変容・拡散していくわけですが、ただそれは、単なる矮小化というわけではありません。現実の「私」の身体と幻想は、そのような記号の戯れに対してつねに過剰であったり、欠落を生じさせたりするわけですから、必ず「戯れ」の中にはひずみが生じ、「私」をめぐるひりひりとした闘争が展開されることとなります。いずれにしても、このように「私とは何か?」というアイデンティティ問題が rebellion の「主戦場」になっており、その傾向は80年代を通じてさらに増幅されていきます。

ところで、この70年前後の転換期以降のシミュラクルの時代を別の角度から見てみると、それ以前の日米安保という、日本の政治状況を規定してきた大きな枠組みに対する異議申し立てが消え、冷戦構造そのものが不可視化する時代になったとも言えます。とりわけ70年代前半の連合赤軍事件によって、革命幻想が失墜し、「私」の日常への視線が文化事象の基調になっていくと、生活を深いところで規定しているはずの冷戦構造とい

う枠組みを問うことにリアリティを感じられなくなってしまうという事態が出来ます。72年には沖縄返還が行われ、冷戦構造の解消への「みかけ上の」一歩が刻まれるわけですが、沖縄の人々から見れば、そこからが、ある意味で「熱戦」ならぬ「冷戦」の始まりだったのに、日本全体の気分としては、返還されたことで、沖縄問題は逆に「ローカル」な問題として不可視化されていく、あるいは文化・レジャー的な視線だけが拡大され、政治的リアリティは背景に退くということになります。そういう意味では、高度経済成長時の経済至上主義的な心性は、心性としては、むしろ70年代以降に「自然化」されていった側面もあります。政治の問題、とりわけその大きな構造的な問題を問う感性と思想は無効化され、ついに2011年の3月11日を迎えるまで無意識的な次元へと追いやられるということがあったのではないのでしょうか。3.11以降、福島と沖縄がセットで語られることが急速に増えましたが、原発問題もやはり70年代以降広く静かに進行したことで、私たちは、その二つの問題を問うことで、不可視化した冷戦構造を問うことをしてこなかったこれまでの自分たちの心性そのものと向き合っていると書いてもいいかもしれません。

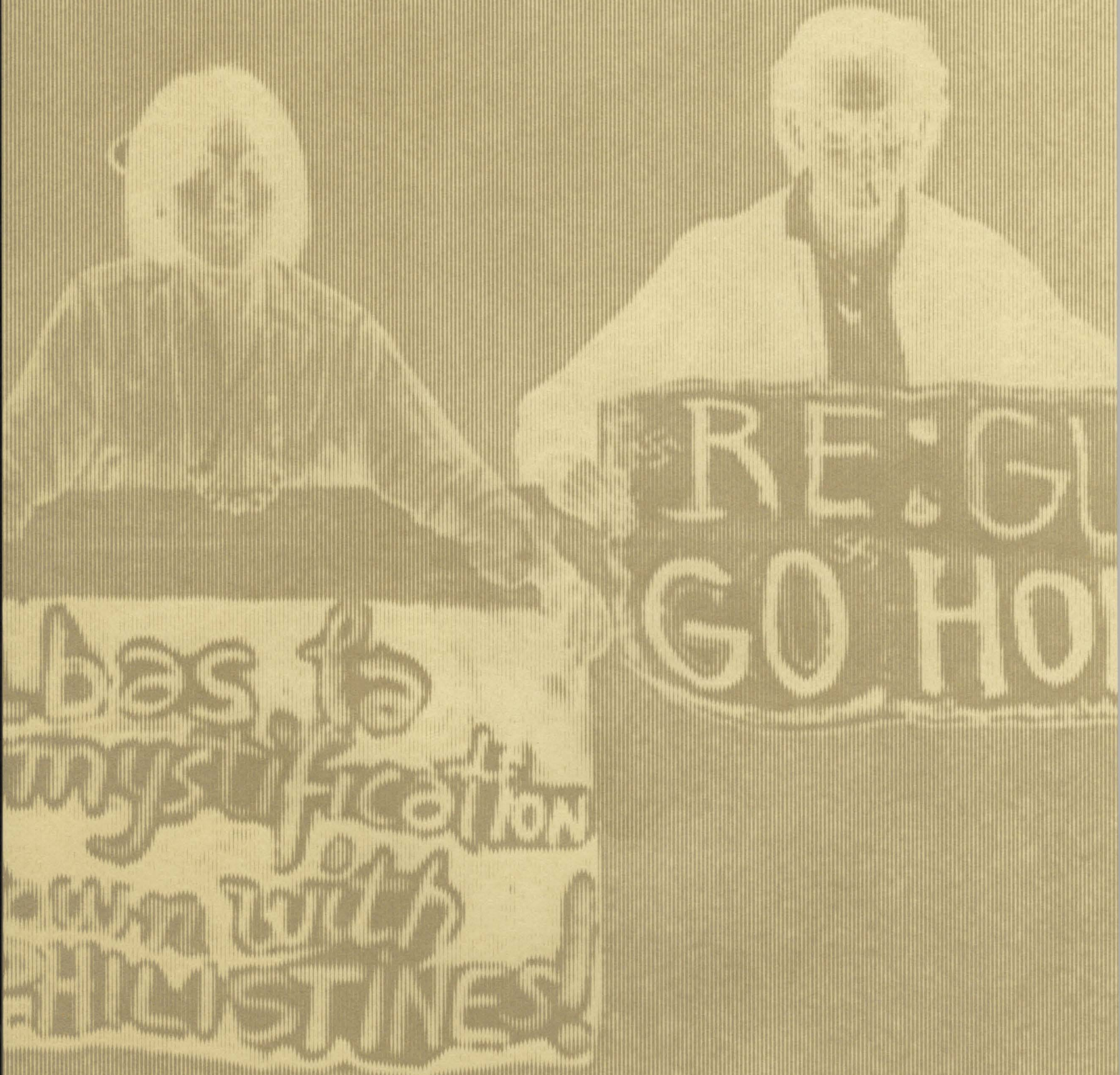
そこから歴史を振り返ると、50年代には、美術の世界に、ルポルタージュ美術や版画運動など、基地闘争をはじめ、冷戦構造そのものを直接に問う作品群、運動群が存在していました。<sup>05</sup> 60年代にも、前述した HRC など、大きく変貌しつつある都市空間とそれが象徴する政治経済構造へと直接的に働きかける(赤瀬川原平の「千円札裁判」なども含め)美術現象を多く持っていたわけですが、そうした歴史に対する眼差しが今熱くなっているのは、これは個人的な感想ですが、3.11以降の状況と無縁ではないと思います。より広くとれば、1995年辺りからそういう気運は準備されてきて、3.11で噴出したと言った方がいいかもしれません。<sup>06</sup> いずれにしても、現在、60年代から70年代にかけての美術を再訪することにあるリアリティがあるとすれば、そこには二つの要因があるように思います。ひとつは、かつて存在していたそれらの「反抗」的な美術の記憶が、あるリアリティを持って感じられるような状況が今の日本にはあるということ。もうひとつは、70年代になって起こった現実のシミュラクル化とアイデンティティ問題への移行と冷戦構造の不可視化という表裏一体の構造が、どのようにその後の私たちの意識を規定してきたのかという系譜学的(ニーチェの言う意味での)な遡行—私たちの心性の腑分け—が求められているということです。

最後になりますが、今、私が粗描した日本の状況というのは、実は、日本と他のアジア諸国との関係とも深いところで関わっています。美術のみならず、文化全般においてアジアと日本のつながりの形には、基本のパターンがあって、ひとつには、日本の文化の忘れられた起源としてアジア

諸文化を再発見しようというパターン。もうひとつは、日本の大衆文化の新しいマーケットとしてのアジアというパターンです。前者は、文化人類学的・民俗学的視点とも結びつきながら60年代以降、途切れのない流れを作ってきました。後者は、主に80年代以降のことで、次第に前者のような視線を圧倒し、段々と見えなくさせて来たという経緯があります。もちろん、これはあまりにも単純化した話なので、今後、詳しく見ていかなければならないのですが、そのアジアへの視線の構造変化は、70年代以降のシミュラークル化と無縁ではないですし(ちなみに、「DISCOVER JAPAN」の発展形は「EXOTIC JAPAN」でした。それと同じような視線でアジア全体が捉え返されるということが80年代に起こります)、それ以前に遡る文化人類学的・民俗学的視点を容容させていくのも、そういう力だという気がしています。

また、そういった文化的な領域におけるアジアへの

関心はあったにしても、その裏側には、一貫して冷戦構造やアジアの政治状況に対する「無関心」があるということも忘れてはなりません。冷戦構造というのは、その意味で、日本においては、日米の関係だけに政治意識を集中化させるという働きをしてきたという側面があります。言い換えれば、沖縄の例にも当てはまることですが、文化的眼差しは、その政治意識の欠落を埋め、隠蔽する極めてイデオロギー的な働きをしてきたということも、今後丁寧に見ていかなければならない問題だと思います。その意味では、文化的抵抗という問題は、文化への抵抗というふうに読みかえる必要もあるということではないかと思えます。今日のところは、一般的な状況論とそれに関わる諸問題の提起に終始しましたが、少しでも議論の端緒になってくれればいいと思います。ありがとうございました。



Cultural Rebellion in Asia | 1960–1989

## Day 2

## セッションII || 東南アジア

モデレーター || 林道郎

ユージン・セン

1950年代から1970年代にかけての戦後東南アジアにおける  
展覧会のディスコースにみる拮抗する「前衛」の概念

ブラボン・カムヅム

タイ美術の「カササギ」的なモダニティ

サイモン・スーン

マレーシア || 文化的反乱

パトリック・D・フローレス

「突然目に見え始めた」

フィリピンにおける実験とベタゴジーとしての芸術

グエン・チン・ティ

古い映画の再編による歴史の再解釈

## 1950年代から1970年代にかけての 戦後東南アジアにおける展覧会のディスコースにみる 拮抗する「前衛」の概念

ユージン・セン

シンガポール国立美術館シニア・キュレーター

[訳：河野晴子]

本稿は、戦後東南アジア(1950年代から1970年代にかけて)における「前衛」を巡る、拮抗する主張や概念の出現を辿り、分析するものである。それらはアーティストたちが前進、展開してきた様々な展覧会の形式、戦略、構想の変化によって引き起こされたものだが、ここではイデオロギー主体の展覧会、または批評的展覧会から新しい展覧会のモードとして産出された「リアル」と「新しさ」についてのディスコース(言説)に焦点を当てる。ここに含まれるのは、「近代美術協会例年展」(シンガポール)、「神秘的な現実に向けて」展(マレーシア)、「サン・タオ(創造グループ)」による展覧会(ベトナム)、「第一回フィリピン非対象芸術作品展」(フィリピン)、「ゲラカン・スニル・パ・パバル(ニュー・アート・ムーヴメント)」による展覧会(インドネシア)、「タイ・アーティスト・フロント」による展覧会(タイ)などである。本稿では、欧米の前衛運動まで遡る形式的、主観的、知覚的系譜を参照したイデオロギー主体の展覧会を通して、ローカルな文脈に合わせて受け入れられてきた、または受け入れられなかった、あるいは新たに採用された様々な「前衛」の概念を、「文化的抵抗」の兆候または症状として捉え分析する。また、その他に打ち立てられた様々な前衛の概念は、イデオロギー主体の展覧会に取って代わるものとして考えられた批評的展覧会が推し進めた「リアル」の概念に依るところが大きい。こうした批評的展覧会は、芸術を思考し、創造する上でそれぞれの社会的、政治的、文化的現状を鑑みたる内省的なアプローチを求めた。それは、欧米以外の多元的な参照枠を引き合いに、コンセプチュアリズムや伝統的な文化形態を含むように芸術の範囲を拡張すること、また異議を唱え、社会変革を促す手段としてそれを展開することを意味していた。この二つの新しい展覧会形態——イデオロギー主体

の展覧会と批評的展覧会——の間の緊張は、1968年にヨーロッパで始まった急進的な学生運動、脱植民地化のプロセス、第三世界の台頭や冷戦を巡る地理的、文化的駆け引きといった数々のグローバルな文脈と交錯している。本稿は、これらの新しい展覧会形式を完全に理解するにはイデオロギー主体の展覧会、批評的展覧会の双方から生まれた作品の分析が必要であることを認めながら、展覧会の言説に主眼を置く。

サロン形式からイデオロギー主体、  
そして批評的展覧会へ  
前衛性と批評性

展覧会にはサロン形式のものや、特定の技法、流派、さらには思想を推し進める表現手段(メディア)や様式(スタイル)を主体とした展覧会があるが、こうした表現を支える様々な戦略的システムを分析せずに展覧会の美術史的意義が見過ごされてしまうことがしばしばある。第二次世界大戦後、東南アジアは植民地主義との国家主義的格闘の時代に陥り、冷戦という世界状況のただ中においてイデオロギーの戦場と化した。この冷戦という状況の中で、自分を前衛だと考えるアーティストたちは突如として注目を集めるようになり、近代の概念を前進させるべく、それ以前の展覧会タイプから区別されるイデオロギーを主体とした新しい展覧会形式を取り入れるようになった。こうしたタイプの展覧会の思想的傾倒は、世界を資本・民主主義圏と共産主義圏に二分した冷戦がもたらした政治的、文化的分極化をそのまま映し出すものであった。こうした中、新たに出現したイデオロギー主体の展覧会は、自らをより広い国

際的な前衛運動の一部に位置づけた前衛芸術家たちによって重要な目的達成の手段としてすぐに受け入れられるようになった。彼らの前衛性は、自由、創造性、個人主義といった概念、そして政治にとらわれずにいることを支持し、アメリカの抽象表現主義に例示される「芸術のための芸術」であることを目指した。<sup>01</sup>

1950年代の東南アジアにおける初期の展覧会形式は、1725年に芸術アカデミーによって組織され、1881年以降はフランス芸術家協会によって運営されたフランスの「サロン・ド・パリ」をまねて作られたサロンスタイルのものが主流であった。ジョン・クラークは、カルカッタや東京で開催されたサロン形式の展覧会の研究を発表しているが、これは東南アジアにおける芸術の受容、正当化、理解を決定づけた美術市場、展覧会や言説で結ばれるネットワーク化された美術界という枠組みの中で理解される展覧会の歴史の比較研究の基礎を形成している。<sup>02</sup> この他に、主にシラパコン大学やポーチャンの芸術科の学生たちの才能を披露する場として組織されたタイの「全国美術展」や、サイゴンにあるベトナム文化省主催で1959年から1964年まで毎年開催された「春の絵画賞展」などもサロン形式の展覧会に含まれる。<sup>03</sup>

こうしたサロン形式から、特定の芸術様式や思想を推奨するイデオロギー主体という新しいタイプの展覧会形式への転換は、1950年代から60年代にかけて東南アジア全域で起こった。例えばベトナムでは、タ・ティ（今は亡き美術史家、フン＝ビーティ＝ボイトランが言及した「抽象芸術という分野に挑む以前は短期間キュビズム」<sup>04</sup>に傾倒していたという作家）を始めとする個人の作家たちが、キュビズムや抽象主義といった「前衛」様式を推し進める個展を立ち上げた。一方フィリピンでは、1953年にキュビズム的な半抽象絵画や象徴主義絵画を含む非具象作品を扱った「第一回フィリピン非対象芸術作品展」が開催された。想像の中のフィリピンを具現化する、写実的で理想化された風景画や人物形態を特色とする、それまで主流とされていたアモルソーロ派の勢いに逆らう「非対象」<sup>05</sup>という様式を広める展覧会がここに出現したのである。イデオロギー主体という新たな展覧会形式は、東南アジアの展覧会をかつて支配していたサロン形式とは異なる展覧会のディスコースを生み出した。そのサロン展は、公式な挨拶程度の声明以上の批評的な展覧会のディスコースを示すことは殆どなかった。それとは対照的に、イデオロギー主体の展覧会が生み出した新しいディスコースは、修辭的かつ論争的であった。多くの場合、イデオロギー主体の展覧会のこうした特徴は、展覧会のディスコースを決定づける芸術的マニフェストに集約され、翻ってそれは「立場を共有し、党派性を生じさせる他者性の記録となった」のである。<sup>06</sup>

一方、批評を主軸とする展覧会は1970年代に出現

した。それは、社会的不公正に対する反抗、アメリカの新帝国主義との闘いや弾圧への抵抗といった大義を共有する公共圏と直接関わりながら、展覧会を抗議の手段へと変容させた。こうした批評的展覧会は、集団主義を通して行動の力となる公共圏を形成し、人々に批評的関心を持たせるための手段として展覧会のディスコースを展開した。この新しい展覧会形式は、周縁化された人々を巡る多元的な参照枠と理論から知識を生産すべく、より社会性を重視したコンセプチュアリズムを求めた。それは東南アジアにおける脱植民地化、脱帝国主義化というプロセスにおいて階級、伝統的な芸術形態、固有の知識が有効な主体として取り組まれることを意味したが、こうしたプロセスは、陳光興が著作『脱帝国——方法としてのアジア』の中で示しているように、文学といった他の芸術分野においても並行して展開されていた。<sup>07</sup>

イデオロギー主体の展覧会と批評的展覧会は、東南アジア美術の歴史の空白に出現したものではなかった。イデオロギー主体の展覧会は1950年代に主流とされていたサロン形式の展覧会からの明確な転換を意味していた。批評的展覧会が誕生したのは1970年代に入ってからであり、それはイデオロギー主体の展覧会に反駁するものとして、「新しさ」や「リアル」といった概念を議論する場となったのである。

新しきものを求めて

モダンとは何か

—

近代美術協会(MAS)は、自らを「新しさ」の先駆者に選定し、シンガポールの美術界に突如として現れた。しかし、MASはどのような美的理想を「新しさ」として支持していたのだろうか？ 1969年に開催されたMASの展覧会の「序文」はこう説明する。「モダン・アーティストたちの最たる関心はフォルムの美しさ、リズムの調和、そして創造力にある」。<sup>08</sup> フォルムは、「生命を帯びた線、息づくような筆致、ユニークな構造、あるいは色彩の動き」と定義され、「美しさは、フォルムの要素(空間、リズム、調和、線、色)の配置と構成によって獲得できる」とある。<sup>09</sup> 普遍性を主張した「モダン・アートは、すなわち世界のあらゆる国々の間でさらなる理解を促すための効果的かつ本質的な手段である」。<sup>10</sup> MASの展覧会は美術協会や美術アカデミーが企画したサロン展と決別し、世界的な前衛的近代美術運動と連動する「新しい」近代様式——抽象化や抽象表現主義——を伝播するマニフェストという展覧会戦略を取り入れた。アーティストのステータスを確立すべく彼らの作品を推奨することだけを追求したサロン展とは異なり、イデオロギー主体の展覧会は、水彩や水墨画といった特定の技法ではなく、具体的な様式や思想を前進させるものであった。

01

See Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Pollock and After: The Critical Debate* (2nd ed.), Francis Frascina, ed. (New York: Routledge, 2000), pp. 147–154; Serge Guilbaut, "The New Adventures of the Avant-garde in America," *Pollock and After: The Critical Debate* (2nd ed.), pp. 197–210.

02

John Clark, *Modern Asian Art*, (Sydney: Fine Arts Press, 1998), pp. 175–190.

03

Boitran Huynh-Beattie, "Saigonese Art during the War: Modernity versus Ideology," *Cultures at War: The Cold War and the Cultural Expression in Southeast Asia*, Tony Day and Maya H. T. Liem, eds. (Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2010), p. 96.

04

*Ibid.*, p. 91.

05

セントポール・セントギャラリーでのキュレトリアル・シンポジウム(2013年8月7日-9日)「展覧会の歴史から展覧会作りという未来へ」でのパトリック・フロレスの発表論文を参照。Patrick Flores, "The Demands of Abstraction: Exhibiting the Non-Objective in Manila in 1953."

06

Patrick Flores, "First Person Plural: Manifestos in the Seventies in Southeast Asia," *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Hans Belting et al. eds. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012), p. 229.

07

Chen Kuan-hsing, *Asia as Method: Toward Deimperialization*, (Durham: Duke University Press, 2010). を参照。(陳光興「丸川哲史訳『脱帝国——方法としてのアジア』、以文社、2011年)

08

「近代美術協会展」カタログ序文(執筆不詳、1969年)。

09

「近代美術協会展」カタログ序文(執筆不詳、1971年)。

10

「近代美術協会展」カタログ序文(執筆不詳、1965年)。

11  
Boitran Huynh-Beattie, 前掲  
[03], 95頁。

12  
サイゴン若手芸術家協会マニフェスト, 1973年11月10日。

13  
Boitran Huynh-Beattie, 前掲  
[03], 95頁。

14  
Magtanggul Asa, *First Exhibition of Non-Objective Art in Tagala*, exh. cat. (Manila: House of Asa, 1954),

p. iii.  
この展覧会には以下を含む28人の画家が選出された。フェルナンド・ゾペール、エルナンド・R・オカンボ、ネナ・サギール、L.ロクシン、フィデル・デ・カストロ、ホセ・ホヤ、コンラド・V・ベドロチェ、リー・アギナルド、カール・ステュール、ウィク・オツツェヤ、マニエール・ロドリゲス。

15  
同上, 5頁。

16  
同上, 2頁。

17  
同上, 5頁。

18  
Redza Piyadasa and Sulaiman Esa, "Towards a Mystical Reality: A Documentation of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa and Sulaiman Esa," reprinted in *Narratives in Malaysian Art - Volume 2: Reactions - New Critical Strategies*, Nur Hanim Khairuddin, Beverly Yong, and T.K. Sabapathy, eds. (Kuala Lumpur: RogueArt, 2013), p. 31-54.  
上記に再掲載。

MASはグローバルな前衛的近代運動の一部としてそのヴィジョンを掲げたが、それはシンガポールに限ったことではなかった。ベトナムのサイゴン若手芸術家協会(SSYA)は、ボイトランによれば、「ナラティヴよりも、象徴主義と表現主義的な様式に踏み込んだ」作家たちによって1960年に結成された。「彼らに共通する際立った特徴は、政治と無関係であることへのこだわりであり、それはつまり北と南、あるいはソ連とアメリカを対抗軸に据えるような典型的な冷戦政治を作品から排除することを意味していた」<sup>11</sup>。彼らのマニフェストは、近代作家としての立ち位置の表明となった。「ベトナムの観客の心の中にある傾向にもっとも近接する近代の美術運動に倣い、…[中略]…批評を肯定的に受け入れ、偽善的な外交を排除する」<sup>12</sup>。彼らのマニフェストが同調したのは非政治的な近代美術であり、作品は欧米の前衛運動と結びつく様式を探った。芸術アカデミーが推奨するアカデミックな様式からの脱却、フォーマリズムに基づくグローバルな前衛的近代運動と繋がりを持つこと、そして世界のその他の国々に追いつかなくてはならないという切迫感を示唆すべく、今までにない「記録的速さですべてを成し遂げる」<sup>13</sup>こと。MASと同様、サン・タオもこうしたことを強く要求することに「新しさ」を見出したのであった。

フィリピンで前衛を求める声は、1953年の「第一回フィリピン非対象芸術作品展」(FENOAP)によって発せられた。展覧会のための冊子にはこう記されている。「語られざる犠牲と厳しい批評に耐えてきた我が国の前衛芸術家たちに向けて、タガラ芸術がより大きな地平に向かって前進されんことを願って」<sup>14</sup>。1954年に出版されたこの冊子に掲載されているアウレリオ・アルヴェロ(彼はマグタンゴル・アサというペンネームで執筆をしている)の論考は、タガラ芸術の歴史をヨーロッパの近代主義的前衛芸術まで遡ることにより、非対象芸術を左翼的傾向の集大成として位置づけている。

印象主義は目の中にあるものを描いた。表現主義は、しかし、心の目に映るものを描いた。この心の中にあるものを描くことは、対象物の実際の物理的、視覚的性質に関わらず、非対象主義に結実するのである。<sup>15</sup>

アルヴェロはこの展覧会が展開した非対象芸術という概念をさらに掘り下げ、「対象物の再現の忠実性」に頼る客観的対象芸術から、非対象芸術、あるいは「近代美術として広く認められる」<sup>16</sup>主観的芸術への傾向の転換について述べている。「この新しい傾向において、アーティストは外的対象を排除し、自分にとってより価値のある内的な対象を探った。主題を断片化し、最終的には認識し得る表象を一切取り除いた構図の中にその断片を

再構成した」<sup>17</sup>。

「前衛」という概念の定義づけに動んでいたのは、フォーマリズムに基づく前衛様式を推し進め、グローバルで国際的、また普遍的な運動の担い手である欧米の同胞たちに関係性を見出した前衛芸術家たちによって先導された近代美術や、芸術から政治的要素を取り除いた非対象芸術だけではなかった。伝統的な欧米の前衛概念をかわそうとしていた者たちさえも、展覧会を通して東南アジアにおける「新しさ」や「近代性」という立場を獲得すべく競い合っていた。こうした展覧会をここでは「批評的展覧会」と呼んでいるが、それは「近代性」や「新しさ」を求めるとして批評的なアプローチを採用し、西洋中心主義的なアプローチや実践から脱却すべく視野を広く取り、新たな芸術の考え方やつくり方を探るものであった。こうした前衛を巡る新たな概念は、欧米の前衛運動から離脱する新たな軌道を求めた。批評的展覧会は、文化や知識生産といった分野での東南アジアの脱植民地化プロセスの一助となり、新しい視点、実践、思考を生み出す基盤として、それぞれの地域とそのローカルな文脈や社会状況へ向けられた政治化されたメンタリティーと精神を育む場となったのである。

東南アジアでこうした批評的アプローチを取り入れた代表的な展覧会に、「神秘的な現実に向けて—レッザ・ピヤダサとスレイマン・エサ共同実験の記録」展(TMR)と、「ゲラカン・スニルパ・バル(ニューアート・ムーヴメント)」展(GSRB)の二つが挙げられる。

はじめに明言する必要があるだろう。我々は、近代のアーティストであり、それゆえ、伝統的なアジアの芸術形態とは一線を画している。しかしながら我々は、国際的な近代美術運動はグローバルな観点から考えられるべきものとし、その充実を図る上での姿勢はアジアの哲学から取り入れている。…[中略]…しかしながら我々のフォルムに対する姿勢は、西洋中心主義の枠外での実践を試みている。我々はいつの日か、マレーシアの芸術を西洋の影響への依存から解放するやもしれぬ思考プロセスの種をまこうとしているのだ。<sup>18</sup>(下線部:原文は大文字で強調。以下同じ)

TMRのカタログに掲載されたレッザ・ピヤダサとスレイマン・エサのマニフェストは、近代の状況を修辭的的技巧として大文字で強調しているが、1964年から1965年の間に出版されたMASの展覧会カタログにはこれと同様の主張と戦略が展開されていた。ここでもまた、綴られた言葉に重みと影響力を持たせるために、カタログのグラフィックデザインの一部分として大文字が用いられている。前衛のイデオロギー主体の展覧会に見られるマニフェスト先導型の戦略を取り入れたTMRだったが、ピヤダサとエサはともに、