

MONTIEN BOONMA

タイ現代美術のニューフェイス
モンティエン・ブンマー展
土で描かれたパゴダ&コスモス

(東京)

国際交流基金アセアン文化センター・ギャラリー
1991年10月16日-11月3日
主催:国際交流基金アセアン文化センター

(福岡)

三菱地所アルティウム
1992年1月3日-26日
主催:三菱地所アルティウム・西日本新聞社
国際交流基金アセアン文化センター

Contemporary Thai Artist

MONTIEN BOONMA
The Pagoda & Cosmos Drawn with Earth

[TOKYO]

The Japan Foundation ASEAN Culture Center Gallery
16 October-3 November, 1991
Organized by The Japan Foundation ASEAN Culture Center

[FUKUOKA]

Mitsubishi-Jisho ARTIUM
3-26 January, 1992
Organized by Mitsubishi-Jisho ARTIUM
Nishinippon Shimbun
The Japan Foundation ASEAN Culture Center

目次
Contents

- 5 タイの現代とスパークするモンティエン——たにあらた
Montien and the Contemporary Thai Scene —— TANI Arata
- 10 作家のことば——モンティエン・ブンマー
Artist's Message —— Montien BOONMA
- 12 図版
Plates
- 24 作家略歴
Biography
- 26 タイ現代美術と伝統——アヌヴィット・チャルンスバクン
Traditional Values in Contemporary Thai Art
—— Anuvit CHARERNSUPKUL

I. プレ・モダンからモダンへのステップ

モンティエン・ブンマーほどタイの「現代」(モダン)を物語っている作家もいないだろう。彼の作品からは、タイの「現代」が抱え込んでいるさまざまな問題が発信されてくる。

この場合、「現代」は「アクチュアリティー」(現実性)と言い換えたほうがよいかも知れない。

この「アクチュアリティー」には「モダン」も「プレ・モダン」も、そしてタイの「ネオ・モダン」の予感すら込められている。極めて幅広い解釈が可能なのである。

この領域の広がりをついてどう判断したらよいのだろうか。もっと多くのモダンな作家が誕生してくることによって、モンティエンの志向性もやがては絞り込まれていくもののようにも思える。あるいはタイの美術のモダニズムの進化によって、表現総体ももっと先鋭化してくる予感もある。

だが、いまモンティエンに関するかぎり、そのような絞り込みの徴候すら見られない。タイの特にこの十数年の経済・文化の激変ぶりを象徴するように、まさに彼の作品はプレ・モダンから超モダンに向かって疾走している。いや、プレ・モダンも超モダンも同時並行的に串刺しになっている。

それは、タイのアクチュアリティーそのものにほかならない。

この時間(成熟)を欠落した疾走。それは西欧近代にも、その反映である日本でも過去に経験しなかった事実であるかもしれない。近代化の遅れと、その解放以降の急速の欧米を軸にした近代の到来。イタリア人コラド・フェローチ(タイ名:シルバ・ピラスリ)によるヨーロッパ・スタイルの絵画、彫刻の教育開始(1933年)から50数年。長いといえれば、国による近代国家建設のツールとしての役割から解放されて多様な表現が志向されるようになったのは60年代以降であり、さらにいえばここ十数年の日本などの経済進出による社会、文化の激変が、こうしたアクチュアリティーを産む母胎になっていることは疑いえないだろう。

II. 土から工業廃棄物までの多様なメディア

モンティエンは、激しく塗り変わるアジアのヘソの位置にある都市バンコクで1953年に生まれた。

月並みな言い方をすればタイのプレ・モダンが急速にモダン化する時代を直に生きてきたといえる。使用素材を見れば一目でわかるだろう。一方でプレ・モダンを象徴する素材や用具が使われ、他方、金属や工業生産物の原料を入れるボックスなどモダン化の過程で生まれた廃棄物が多用される。それらが単なる素材の域を超えてシンボリックにすら見える。

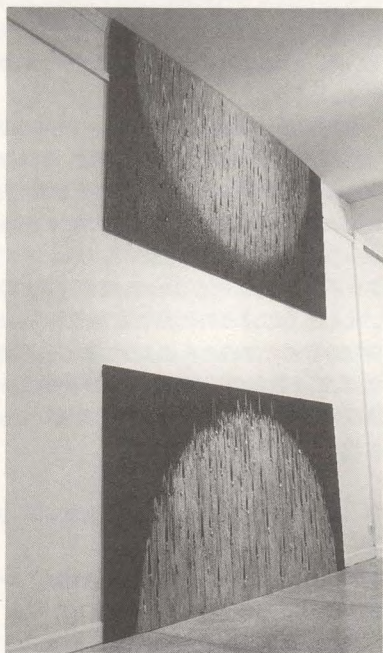
ここ数年の近作から拾っても、竹で編んだ鳥籠から、藁わら、クワなどの農機具、動物の革、動物の角、麻袋、バケツ、ホーキ、ライス・ペーパー、そして平面でも立体でもしばしば用いられる土や粘土。これらはいずれもここでいうプレ・モダンの素材として性格づけられるものである。

対して、パウダー・ボックスを積み上げた〈パゴダ・コンストラクション〉(90年)、建設現場で鉄板など拾い集めてつくった〈バンコクのヴィーナス〉(91年、挿図1)は、モダン化の過程で不要とされてきた物たちの集合である。

モンティエンにとって、これらは互いにあい矛盾する要素ではないだろう。彼の環境としてあったし、現に存在するものだろう。しかし、彼の内



1



2

挿図1 バンコクのヴィーナス
1991年 H170×W180×D100cm 鋼鉄板、バケツ、木、油性ペンキ、レンガ
fig.1 Venus of Bangkok
1991 H170×W180×D100cm steel plate, bucket, wood, oil paint, bricks

挿図2 キャンドル・ペインティング：満月
1991年 各H122×W244×D3cm 蠟燭、木版
fig.2 Candles Painting: Full Moon
1991 H122×W244×D3cm (each piece) candles on wood panels

なる環境として自然であっても、アートの素材として選択された時、それらは微妙に屈折したメッセージをわれわれに投げかける。すなわち、プレ・モダンの素材からもたらされるコードは「記憶」や「郷愁」として機能し、モダンの過程で生まれた生産物は、明らかに文明に対する批判的なコードとしての意味が強い。

「記憶」と、それを堆積した時間から発せられるひとつの批判機能。そうした通りいっぺんの切り口でモンティエンを眺めても差しかえないが、はたしてそれだけだろうか。

III. 物質と同化しつつ形成される“かたち”

彼がしばしば用いる“土”は、ややもするとそうしたクリティシズムによって成立するアートを、さらにその根底において支えるキーとなる存在であることがわかるだろう。

“土”は確かに彼にとっての「記憶」であり、同時にモダン化の背後に追いやられる存在という意味においてクリティシズムの機能を負わされている。だが、モンティエンにとっては、この物質はそうした意味を超えてもっと基底的な存在と化している。

今回の出品作でいえば《大地のパゴダ》(’89年, cat.no.1)、《土のパゴダ(10パネル)》(同, cat.no.2)、《土のパゴダ(2パネル)》、(’90年, cat.no.3)、《トリオ》(’91年, cat.no.7)、《内側-外側》(同, cat.no.8)、《水》(同, cat.no.9)はいずれもそうである。ほかの作品でも石灰石や灰などを用いることによって、似たようなテクスチャを持つ作品も見られる。

平面の場合、土は紙になすりつけるように強く描かれるが、大別すると《大地のパゴダ》のように比較的イメージにリードされる場合と、パゴダのイメージより土の物質的な存在の強さが強調される《土のパゴダ(2パネル)》のような場合がある。つまりイメージと物質のふたつの性質を持たされている。後者の物質的性質は、平面に並行して展開されるテラコッタなどによる立体、インсталレーションと矛盾しない。むしろ積極的に発揚されるべき性質であり存在である。

しかし、いずれの場合であっても、モンティエンの物質を扱おうとする姿勢は“存在(対象)と自己”という西欧流のコンテキストから外れようとしている。扱う対象とともにあり、あるいはその物質の“内部”に住まうほどに対象となる物質と同化しようとする。彼の言葉を借りれば“イン・イグジステンズ”という考えだ。同化することによって初めて物質は形を得、そのもののありようを示し、さらには生命すら得る。塗りつけられる土も、手で握られることによって形を得るテラコッタも彼にとっては同種の対象、すなわち物質の内に住まい、自らのアクション(行為)と物質のリアクションとの緊密な関係律によって誕生してくるものとして一致している。

“イン・イグジステンズ”と並行して用いられる“プレ・イグジステンズ”というフレーズも似たような意味を示す。土も水も無形の物質としてあり、いまだ形をなしていない。そうした客体物になる以前の物質との交流を大切にしようということ。これらがブツティズムと密接に関連していることは明らかだろう。

IV. 内と外を交流する自在なパースペクティヴ

だが、モンティエンの作品は決して宗教的なものではない。パゴダをいかに扱おうと、まざれもなくアートとして存在している。なぜなら彼の作品はたとえパゴダをモチーフにしたにしても、宗教のイコノロジ

一ではない。強いていえばパゴダは彼の内面性そのものであろう。

表現方法を見ると、モンティエンには特異なパースペクティブが存在する。

《内側と外側の併存》というパースペクティブである。たとえば《内側—外側》という作品では、土でできた円盤状の物体を内側・外側・真横から眺めた状態に取り付けている。ひとつの回転軸を旋回する円盤のようだ。壺をモチーフにした作品にも内側—外側を意識させる作品が何点かある。

こうした作品が示していることは端的には単一の焦点を外して、視点そのものを遍在させるという方法だが、モンティエンの場合はそこに“イン・イグシステム”の考え方が働く。二次元の視覚的表現であるかぎり現実には身体をともなったそのような行為は不可能だが、彼のコンセプトにはそうした幻想が働いている。時にもの内側に住まい、そのありようをふたたび外部から眺めかえす。そうした内側—外側の自在な領域の踏み越えが、時に彼の形式にとらわれない表現の魅力になっている。

《三次元の形象が二次元化する際に引き起こされる特異な展開》も特徴的である。《水》という作品の背景となっている無数のカーヴあるいは波模様は、内側をのぞきこむ壺に由来するかもしれないし、ある種のパゴダを仰ぎ見た時に知覚できるカーヴに由来するかもしれない。しかし、それらがひとたび壁にびっしりと並べられると、いわゆる客体的対象を転写するパースペクティブとは無縁の超越性をもたらす。

ややもすれば、民族的伝統や工芸的遺産とダイレクトに結託するこうした超越性は、すでに視覚的に純化された表現の要因を超えて、もっとマクロでコズミックな時間・空間へとわれわれを誘う。《キャンドル・ペインティング：満月》（'91年、cat.no.11、挿図2）の異様なシンボリズムはその端的な例だろう。木のパネルの上にローソクの炎で無数の痕跡をつくったこの作品は、満月というひとつの彼岸の光景をモチーフとしたものだが、同時に彼の内面を象徴したものである。さらにその世界はタイの伝統的な精神構造のもっとも存在論的な問題にもぶつかっていると見えるだろう。《内側—外側》という表現上の問題は、こうしたシンボリックな作品においては《生—死》という別な神話的切り口を見せるのである。《黒のキャンドル・カーテン》（同、cat.no.10）もこれと同種の思いを抱かせる。

V. 変革されつつあるタイの現代美術

モンティエンは、バンコクの芸術の専門大学であるシルバコーン大学で学んだ後、'86年から'88年にかけてパリ国立高等美術学院、パリ第8大学美術学部で学んだ。こうした留学をきっかけにヨーロッパでの活動もしばしば見られるところである。アジアではソウル・オリンピックと合わせて行われた「世界現代美術祭」（'88年）に出品している。また去年はシドニー・ビエンナーレにも出品するなど、近年は国際的発表が目立っているが、日本では今回が初めての発表である。

現在タイは目覚ましい経済成長などを背景に、芸術においてもインターナショナルな関係性が強まりつつある。まだギャラリーは数えるほどだが、そうしたところを覗くと、タイの伝統文化や宗教観を現代風に解釈した“ネオ・トラディショナル”の傾向に混じって、ウエスタン・スタイルの現代美術も見ることができるようになっている。モンティエンよりもっと若い世代のなかにはすでにタイの伝統文化のかけりすら感じさせない表現も多少見られるようになっている。こうした傾向は今後より促進されることになるだろう。

そうした状況下においてモンティエンの表現は、存分に伝統文化の血を受け継ぎつつ、そうしたものの悪弊に染まらない自由で想像力に富んだものといえることができるだろう。

確かにそれはタイの内側にあつては花開かなかつたかもしれない。ブレ・モダンの素材といい、トラディショナルな宗教的・文化的背景を感じさせるモチーフの援用といい、それらは異文化、特にここでは西欧の造形理念、方法に遭遇することでより深く先鋭化されてきたものである。

内なる“ネオ・トラディショナル”の弱さ、根を持たない“インターナショナルイズム”の弱さを彼は留学中にいやというほど学んだはずである。彼の“個”としての強さは、それを体得して、自らの作品制作のコンテキストに組み換えたことである。それは西欧から見ても日本から見てもオリジナリティーに富んだ異質な世界として現象するはずである。

Montien and the Contemporary Thai Scene

TANI Arata
Art Critic

I. The Movement from Premodern to Modern

Perhaps no artist reveals more about the contemporary scene in Thailand than Montien Boonma, whose work reflects various problems confronting contemporary art in his country. In this instance, it might be better to say "actuality" than "contemporary." Modern and premodern — even a foreshadowing of Thai neomodernism — are encompassed by this term, which offers an extremely broad latitude for interpretation.

How should the extent of this realm be judged? As the number of modern artists increases, the direction of Montien's art, too, will eventually, I think, become more concentrated. One can also foresee more rapid advances in the overall forms of expression in his work as modernism progresses in Thai art.

Montien's artistic output, however, currently displays no inkling even of a sharpened focus. His works are racing from the premodern toward the ultramodern, like the dizzying changes that have taken place in the Thai economy and culture, especially in the last dozen years or so. In fact, it might be more accurate to say that the premodern and ultramodern are simultaneously mobilized in his work. This circumstance epitomizes the actual situation in Thailand.

The lack of time, to wit, maturity, that characterizes the speed of Montien's artistic changes may not have occurred in the modern West or Japan, which echoed the Western example. Thailand experienced a delay in modernization; once started, it has progressed at a rapid pace using Europe and the United States as a model. More than a half century has passed since European training in painting and sculpture began under the Italian Corrado Feroci, known in Thailand as Silpa Bhirasri. Although it seems as though a long time had passed, diverse forms of representation have been explored only since the 1960s, when Thai art was freed from its function as a tool for building the modern state. Moreover, the upheavals in Thai society and culture caused by the economic activities of Japan and other countries during the last dozen or more years has unquestionably provided the matrix out of which the current situation in Thailand has arisen.

II. From Soil to Discarded Industrial Products

Montien was born in 1953 in Bangkok, a city in the heart of Asia that has undergone a major transformation. To express it in commonplace terms, one could say that Montien's life plainly reflects an age when the premodern Thai society underwent rapid modernization. This is readily apparent from the kind of material he utilizes. On the one hand, he employs materials and implements epitomizing premodernism. Yet he also uses a large quantity of waste materials created in the process of modernization, such as containers for metal and raw materials used to produce manufactured goods. These items transcend the realm of mere materials; they even appear symbolic.

Works produced by Montien in the past few years alone draw on a host of materials, ranging from bamboo birdcages and straw to hoes and other farm implements, leather, animal horns, hemp bags, buckets, brooms, and rice paper. Moreover, earth and clay are often used on flat surfaces and three-dimensional forms. All of these items can be classified as premodern materials in the sense used here. Conversely, 'Pagoda Construction' (1990), created out of a pile of powder boxes, and the 'Venus of Bangkok' (1991, fig.1), made of sheet iron and other items found at a construction site, consist of an assemblage of objects discarded in the process of modernization.

These are not contradictory aspects of Montien's work but real objects that match his environment. And yet, however natural they may be from the perspective of his inner world, as artistic material they nevertheless send us a subtly refracted message. In other words, the codes produced by premodern materials function as memory and nostalgia, while the industrial goods created in the modern age transmit the strong, clear sense of codes critical of civilization.

There is nothing to prevent our looking upon Montien's work