



インドの現代アート：帰属の混乱^{【*1】}

Contemporary Indian Art: Turbulent Belonging¹

文：チャイタニヤ・サンブラーニ Text: Chaitanya Sambrani

21世紀初頭、インド現代アートは未曾有の投資ラッシュの場となっている。個人や機関コレクター、投機筋、商業ギャラリー、公立美術館、大学や出版社が一斉に、インドの現代アートの重要さに気が付いたようだ。これほど熱い関心が向けられるとは、10年前には考えられなかった。商業ギャラリーやオークションハウスが主要都市に続々と出現している。あるいは海外の拠点から、アート市場のこの新しい利益の上る部門に積極的に進出してきている。以前から(少なくとも1980年代初めから)活気のあった国内市場は、いまや自分たちが、在外インド人やディーラー、重要な美術館を含む世界中の諸勢力との激しい競争状態にあることに気がついている。

芸術の制作と支援システムとの関係は、もちろ

んいまに始まったことでも意外なことでもない^{【*2】}。だが「インド現代アート」の国際的な出現を理解するためには、その特殊な歴史的背景に目を向け、近年あらためて「発見」された具象現代美術をもはや騒音の中で、そうした局面を見失わないようにする必要がある。20世紀のインド美術には、少なくとも1930年代後半から続いてきたモダニストの実験の歴史が表されている。独立後のインドで第一世代と第二世代のアーティストが取り組んだ大仕事は、うわべではモダニスト的な明瞭性を唱えつつ、主題面では自国の現状に自分自身をしっかりと繋ぎ止めていくようなビジュアルランゲージをつくり出すことだった。しかし、そうした国民モダニズムへの確信は、60年代初めから80年代にかけての一連の介入に直面するこ

とになる。土着性、多元主義、ジェンダー、セクシュアリティといった諸問題に加え、現地独特の意味を帯びた政治性が導入されたのである。

【*1】 本誌の一部は、筆者が2006年に北京のアリオー・ギャラリーで開催された「旅入たる神：インド現代アート」展のカタログに寄せた論考「帰属の迷：インドにおけるポストナショナルアート」を元としている。

【*2】 インド国内の例に限っても、グプタ美術の「黄金時代」(4-7世紀)や、ムガルとラージプートの繁栄(15-18世紀)に仕入る細密画家の驚異的な作品群のような有名な出来事は、比喩なき論議と機会が、比喩なき事柄と結びついて生まれたものだ。もっと広くでは19世紀後半に高貴なカールナー、あるいはラジャ・ラウ・ワラハ(1848-1906年)の作品も、同じように芸術の制作と支援システムの関係に動きを戻した変化と結びついている。

グローバリゼーションと「現地」風味

90年代になると、用いる媒体や取り組み方に大きな変化が見られるようになった。ここには、同

Contemporary Indian art has become the site for an unprecedented series of investments at the beginning of the twenty-first century. Individual and institutional collectors, market speculators, commercial galleries and public museums, university departments and publishing houses, all seem to have arrived at a realization of the significance of contemporary art in India with a degree of enthusiasm that would have seemed improbable a decade ago. Commercial galleries and auction houses are either mushrooming in major Indian cities, or taking an active interest in this newly lucrative sector of the art market from their overseas locations. The already vibrant domestic market (since the early 1980s at least) is now finding itself in active competition with a range of international interests, including both expatriate Indians and dealers

and museums at large.

The relationship between art production and systems of patronage is of course neither new nor surprising.² To understand the international emergence of “contemporary Indian art”, it is therefore necessary to pay attention to historical specificities that underlie this phenomenon, and to ensure that these dimensions are not lost in the noise of approbation that greets the reified contemporary that has recently been “discovered” anew. Twentieth century Indian art presents a sustained history of modernist experimentation since at least the later 1930s. The major task that the first two generations of post-independence artists in India undertook was the devising of visual languages that could be seen to anchor themselves in the life of the nation in their themes, while claiming a

degree of modernist intelligibility in formal terms. The certitudes of this national modernism were challenged by a series of interventions from the early 1960s to the 1980s, introducing a locally nuanced politics of art alongside questions of indigeneity, pluralism, gender and sexuality in a manifestly plural universe of possibilities.

1 Parts of this text are based on my longer essay “Ways of Belonging: post-national art in India” in the exhibition catalogue *Hungry God: Indian Contemporary Art*, Beijing: Arario, 2006.

2 In the Indian context alone, celebrated episodes such as the “golden age” of Gupta art (4th to 7th centuries CE), or the tremendous achievements of miniature artists at Mughal and Rajput courts (15th to 18th centuries CE) are certainly products of extraordinary patronage and opportunity linked to extraordinary talent. More recent episodes

Nataraj Sharma / Freedom Bus II 2006
welded and etched iron, audio 337x45x110cm
courtesy Azario Beijing



時期に起こった経済のグローバリゼーションと政治的原理主義の影響がある。インドは90年代に自由化・民営化政策を強力に推し進めた。利益のある消費市場の門戸を多国籍資本に大きく開き、同時にインド自身がサービス、資源、専門労働力の世界的に競争力のある供給源として厳しい競争に参入することになった。同じ90年代初めに、不寛容と宗派間対立暴力の激化が広がっていく。最悪の例が、92年12月6日、ヒンドゥー教徒の群衆が最高裁の命令に反して、16世紀に建てられたアヨドヤのバブリ・モスクを破壊した事件である。この事件の前後にも、イスラム教徒をはじめとするマイノリティに対する組織的な暴力事件が多発している。これらの事件は、インドという国民国家が基本に据えている政教分離、そしてイン

such as the late-nineteenth century flowering of Kalighat art and the work of Raja Ravi Varma (1848-1906) are similarly linked with specific shifts in the conditions of production and patronage.

Globalization and “native” flavor

Indian art during the 1990s was characterized by major shifts in media and modes of engagement that resulted from the simultaneous emergence of economic globalization and political fundamentalism. India further strengthened its policies of liberalization and privatization during the 1990s, allowing greater access for multinational capital to the lucrative consumer market, simultaneously bringing it into serious contention as a globally competitive provider of services, resources and specialized labor. Simultaneously, the early 1990s were a time of rising

ドの文化と歴史を特徴付けてきた多元性の両方に対する攻撃だった。

90年代初めから半ばにかけ、すでに画家として修行を積み、キャリアを築いていたナリニ・マラニ、ヴィヴァン・スンダラム、ラマナ・フセイン、ナヴジョット・アルタフといった40年代生まれのアーティストたちが、ビデオや写真、インスタレーションのような「実験的」手法で仕事を始めた。そうした変化を後押ししたのは、これまでのような素材では、様式面や美術史的な背景が重すぎて、生活環境が急激に変化した観客を引きつけることはできないという認識だった。外国に出かけたり、国際的な発表をする機会が増え、欧米やアジア太平洋地域における現代アートのあり方に目が向くようになったこともあるだろう。同時

intolerance and sectarian violence, most appallingly exemplified in the 6 December 1992 demolition of the sixteenth century Babri Mosque in Ayodhya by Hindu mobs in contravention of a Supreme Court order. The demolition was preceded and succeeded by waves of sectarian violence involving systematic attacks against minorities, particularly Muslims, representing a concerted attack against the secular foundations of the Indian nation-state, and the plural character of Indian culture and history.

Several artists born in the 1940s, such as Nalini Malani, Vivan Sundaram, Rummana Hussain, and Navjot Altaf, who had trained and made their careers as painters, started working with “experimental” modes such as video, photography and installation during the early- to mid-1990s. This move in media and

期にほかのアジアでも同じような流れが起こっていたが、インドのアーティストと評論家もまた、他のアジア諸国——たとえばインドネシアや中国——の美術の歴史と現代アートのあり方に、初めて目を開くことになったのだ[1+3]。

現在では、多くのインド人アーティストが、世界を舞台として制作活動を行っている。生まれた場所や国籍といったものは、移住や、アーティストインレジデンスや、様々な機会の増加によって、絶え間なく相対化されている。それは確かに現代アート市場の未曾有の活況の反映であり、アーティストの可能性の選択肢は20年ほど前には考えられなかったほど大きく広がっている[4+3]。現在では、国境を越えた制作、流通、消費の流れが思い描けるようになり、「輸出向け」アートの出現は、

modes of engaging audiences was propelled by a realization of the limitations of conventional materials with their stylistic and art historical baggage, to adequately address the drastically changed conditions of public life. It was arguably also influenced by an increasing awareness of contemporary practice in Euro-American and Asia-Pacific art, coinciding with greater opportunities for travel and international representation. In a phenomenon that has close parallels in other Asian contexts, Indian artists and critics were beginning to make their first acquaintance with art histories and the conditions of contemporary practice in other Asian countries, such as Indonesia and China.³

Many Indian artists are now operating in a global sphere of production wherein the facts of birth and citizenship are continuously



Bharti Kher, *The wise one* 2005
 fiberglass, leather, rings 117x82x44cm
 courtesy Devi Art Foundation,
 The Lekha and Anupam Poddar Collection and Aranto Beijing

インドではすでに確立した潮流になっている。そうした事態とともに、国というはっきりした枠組みは崩壊し、アート作品はなりゆきに左右される複雑な対話のようになり、一国のものからトランスナショナルな領域へと拡張しつつある。

民族性や国籍という意味での帰属＝同一性は、もはや作品が「インドの」ものであるとする十分な枠組みではなくなった。ならば、現代アートにおけるインド性は、一体どのような点にあるのだろうか。誰が見ても現代アートでありながら、紛れもなくインド的な文化的特徴を指し示す識別記号のようなものが、その作品を見る観客にとって存在するのだろうか。別の言い方をすれば、インドの（あるいは中国、日本、韓国等々の）現代アートの国際舞台への進出は、国際的なアート言語に加

relativized by those of migration, residency and access to opportunity. This is certainly a reflection of unprecedented activity in a market for contemporary art making possible a far broader menu of possibilities than that which could have been imagined a couple of decades ago.⁴ We can now imagine a transnational circuit of production, dissemination and consumption: the phenomenon of "export" art has started to emerge as a definite trend in India. Coupled with this are tendencies that point to a supersession of the national as a defining framework, thus bringing the work into a complex and contingent conversation that extends from a national into a trans-national realm.

Belonging in terms of ethnicity and citizenship is no longer an adequate framework for the work being "Indian". What then, does

えられた「現地」風味スパイスの効果なのだろうか。

多くのインド人アーティストが、インドの歴史の中で深く記号化された言葉、イメージ、参照事項を用いていることは意味深い。こうした作品を理解するためには、コード化されたメッセージを解読し、それらのイメージが操作する背後関係に分け入らなければならない。ここにはパラドックスがある。他のアジアの同時代のアーティストと同様、インドのアーティストもまた、歴史を通じて受け継がれてきたボキャブラリーやリファレンスを作品に使っている【*5】。その一方で、彼らがますます活動の場とするようになった国際舞台では、それらのコードはしばしば視界から消え去るか、学芸員の説明を必要とする。とはいうものの、国際的な関心をなにより引き付けるのは、まさに

Indian-ness in contemporary art consist in? Can an audience expect discernible markers of culturally specific content that proclaim the work as being irreducibly Indian, while still being universally recognizable as contemporary art? In other words, does contemporary Indian (or Chinese, Japanese, Korean and so forth) art make its international entry by operating in an international art language peppered with "native" flavor?

Significantly, a large number of Indian artists make use of words, images and references that are deeply encoded within Indian history. To understand work such as this, the viewer must make an effort to unlock these coded messages, to enter the contexts within which the images operate. Here is a paradox: like their contemporaries elsewhere in Asia, Indian artists are working with an inheritance

作品がそんなふうにもコード化されているという側面なのだ。それこそが何か本物のあかし、インド的な体験を抜きがたく示すもの、そのために、インドならではの視点から見た独特の世界像をはっきり伝えるものと理解されるのだ。

【*3】意味深いことに、その促進と仲介の役割を果たしたのは、オーストラリアのクイーンズランド・アート・ギャラリーや米国のアジア・ソサエティといったアジア域外のアート関連機関やその展示企画であった。

【*4】こうした新しい展開のひとつとして、ジャンル横断的な共同作業が出現している。たとえば、デリーを拠点に活動しているラクス・メディア・コレクティブのプロジェクトがある(www.ragsmediacollective.net)。1992年にジベッシュ・バグチー、モニカ・ナルラ、スタバルタ・セングプタが創始)。それらのプロジェクトは、グローバル化に関わる既存機関と、ときに中に入り込んで共同し、ときに対立しながら推進され、多様な活動領域の内にポップカルチャー、歴史、都市性を包み込んでいる。

【*5】そうしたリファレンスの一部が国の地理的境界の外縁に由来することは、多様性、多元性、混在性といったポストコロニアルな連帯の容認と見てよいだろう。

of historical vocabularies and references.⁵ On the other hand though, in the international arena, which is increasingly the sphere of operations for these artists, these codes are frequently lost, or require curatorial explanation. Equally, it is this coded nature of the work that above all, attracts international attention, in that it represents something authentic, something that is irrevocably part of the Indian experience, and therefore, can be understood as articulating a vision of the world from a uniquely Indian point of view.

3 Significantly, these acquaintances were facilitated by and mediated through the agencies and agenda of non-Asian art institutions, such as the Queensland Art Gallery in Australia and the Asia Society in the USA.

4 Among these new developments is the emergence of collectives working across disciplines. The projects of

Tallur L. N. Alzheimer's 2006
wood and small piece of silver 160x55x35cm
courtesy Arario Beijing



歴史の重荷からの解放

21世紀に国際的な注目を引くようになったインド・アートの多くは、どこかしら記憶喪失状態に陥っているように思える。上に述べたような、比較的底の浅い歴史的視野にさえ無縁のようなのだ。そこに認められるのは、前衛の条件として求められる歴史性の否認である。歴史の重荷からも、国民気質に根ざした表現という責務からも逃れるということは、別の文脈から出てきた作品群と渡り合える作品を生み出すための前提条件であるらしい。とりわけ、良くも悪くも歴史の重みがすでに乗り越えられたような地域の作品と渡り合う場合には、これらのインド人アーティストは、激しいが派手ではない競争ムードの中で、か

Delhi-based Raqs Media Collective founded 1992 by Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta (<http://www.raqsmediacollective.net>) for instance, embrace popular culture, history, and urbanism within their multifarious sphere of practice, working within and against the institutions of globalization.

5 That some of these references have origins outside the geographical boundaries of the nation, could be seen as an affirmation of the post-colonial inheritance of multiplicity, plurality and hybridity.

Liberation from the burden of history

At one level, much art practice from India that has found high-profile international visibility during the twenty-first century seems to live in a state of amnesia, innocent of even the relatively shallow historical perspective articulated above. An underlying precept here is a

つてないほどの成果を上げ、世に認められ、市場で成功を博している。彼らがつくり出す作品は、ごく日常的で、コンセプチュアルアート以降の美術史を踏まえており、「インド的」なアートである以前にアート「そのもの」として認知される作品を目指しているように見える。こうした新たな状況について判断を下すのは時期尚早だろう。しかし彼らの作品は、多くのポストコロニアルアートの特徴付け、おそらくは無力化してきたもの、つまり影響や真正さという不安から、ついに免れるに至っているのではないが、というのは魅力的な問いかけだ。この断片化された世界の中で、いまこの瞬間と、その提供する機会を熱烈に肯定することを通じて、インドの現代アート作家が政治的な取り組みを始め、続けていくことは可能だろう

denial of historicity that is a necessary condition for the avant-garde. Liberation from the burden of history, and from the imperatives of representation rooted in a national ethos seems to be a prerequisite for the production of work that can stand shoulder to shoulder with a range of works from other contexts, especially those where the burdens of history seem to have already been overcome, for better or worse. In an atmosphere of intense but understated competition, Indian artists have found unprecedented fulfillment, approbation and market success through the creation of works that are quotidian, that embrace a post-Conceptualist history of art and seem to make the case for works that can be recognized as art *per se* before they are seen as "Indian" art. Though this is a phenomenon still much too recent to judge, it is tempting

か。この問いへの答えはいまだに出ていない[*6]。インド現代アートに特徴的なアプローチ、素材、政治的な姿勢の多様性は、以下に論じる7人のアーティストの作品によく表れている。

ナタラージ・シャルマ (1958～) の近作『Freedom Bus II』は、国民国家の遺産を取り上げて、公衆の視覚対象が単なるスペクタクルと化していくことに思案をめぐらせる。このバスが運んでいるのは、独立の夢という微動だにしない荷物である。ガンディー、アンベードカル、ネルー、ティラク、ジンナー、カーンといった民族主義者の英雄たちの硬直した亡霊が、葬式の仮面のように登場する。この自由のバスは、どうやら前に進むことができないようだ。シャルマは別の作品『Air Show』で

to ask whether this is a case of finally being able to escape those anxieties of influence and authenticity that characterize and perhaps hamstring so much post-colonial art. The question that remains to be answered is whether it is possible for the contemporary Indian artist to develop and maintain an engagement with the political in a fragmented world, through an enthusiastic embrace of the present moment and the opportunities it offers.⁵

The works of the seven artists considered below are indicative of the diversity of approaches, materials and politics that characterizes contemporary Indian art.

Legacies of the nation-state and speculations on the transformation of public visibility into sheer spectacle are considered in the recent



Sonia Khurana *Bird* 2000
performance video 120"
courtesy Arario Beijing

は、空想を皮肉になぞってみせる。その空想の世界は、とんでもない見当違いであることがわかる仕掛けだ。この作品から受ける第一印象は、空飛ぶ機械がなんだか楽しそうに胸前を披露しているといった感じのもの。しかし、それらの機械が名も知れぬ大量破壊マシンであることに気付くにつれ、このスペクタクルは不吉な様子を帯びてくる。

バーラティ・ケール (1969~) のつくる動物やハイブリッドな生き物の像は、神人同形説の範疇と認めていいだろう。一方、うわべは人間らしい生き物の方は何やら動物めいた特徴を示している。彼女の作品にみまざる並はずれた圧力によって、野生動物たちも変質させられてきたらしく、

work of Nataraj Sharma (1958-). His *Freedom Bus II* carries the immobile freight of the dream of Independence, ossified spectres of nationalist heroes (Gandhi, Ambedkar, Nehru, Tilak, Jinnah, Khan and others) appear as funerary masks, while the vehicle of freedom seems incapable of any forward movement. Sharma's other works are ironic simulations of fantasy, which reveals itself as a world gone irredeemably wrong. At first glance, *Air Show* seems to imply something of a delight in flying machines performing acts of formidable dexterity. The spectacle becomes ominous as the viewer recognizes in these objects those anonymous machines of mass destruction.

Bharti Kher's (1969-) life-size figures of beasts and hybrid creatures can be recog-

人間的な欠点をはっきりと示しはじめている。別の作品では、額に付ける朱色の斑点「ビンディ」が用いられている。このインド独特の印は、ケールの作品の中では、様々な色や形、組み合わせを取り揃えたカラフルで粘着性のある布の切れ端という、モダンな装いをもって登場する。身許と虚栄の印であるビンディは、いまやケールのポキャラリーのなかで主題となっている。この形容詞は何度も繰り返し用いられることにより、指示対象を失ったらしき特性や記述や属性だらけの、雑然とした言語を生み出す。

タルール L.N. (1971~) を魅惑するのは、不健全さと多産性であり、ローカルな宗教儀礼が死や身体の分断を介して成り立たせる生の肯定の可

nized under anthropomorphic categories, while her seemingly human creatures display beastly attributes. The tremendous stress implied in her work seems to have perverted the wild beasts as well, so that they start exhibiting distinctively human failings. Kher's other works make use of the *bindi*, a spot of vermilion on the forehead. This marker of Indian identity appears in Kher's work in its modern incarnation as a piece of colored fabric with adhesive, available in a variety of colors, shapes and combinations. As a mark of identity and vanity, the *bindi* has become a leitmotif in Kher's vocabulary, an adjective repeated over and over to create a disturbed language full of properties, descriptions, and attributes that seem to have lost their referent objects.

能性であり、病と死の不可避性である。最近の作品では、捨てられた伝統的な木彫り像が使われている。一例が、故郷カルナタカ州沿岸部の村でつくられた「ブタ」像だ。インド南部のこの地方には、悪霊「ブタ」や死霊「プレータ」を神として祀る伝統がある。それらの神々は、死者の世界からやって来た生き物の同類と見なされている。タルールは、朽ちた「ブタ」像に腸管を彫り付けて、彫り込んだ部分に銀のコーティングを施す。それによって、この彫像が虫に食い荒らされ、外側の腐食の内側から、びかびかの真新しい金属がこぼれ見えているといった視覚効果が生まれる。タルールの制作行為によって、生き物にあるべき有機的機能が、この二度死んだ存在の内にも少しばかり取り戻されたように見えてくる。

Tallur L. N. (1971-) has been fascinated with the blend of the morbid and the fecund, with life-affirming possibilities that are enacted through death and dismemberment in local rituals, and the inevitability of disease and death. He has recently made use of discarded traditional wooden sculptures, such as those of *bhoota* (ghost deities) from his village in coastal Karnataka. This part of southern India has a tradition of propitiating *bhoota* (ghost) and *preta* (corpse) deities who are regarded as analogues of living beings from the world of the dead. Tallur has carved an intestinal tract onto this decayed *bhoota* sculpture and then covered the carving in silver. The visual effect is that of an object eaten away by insects, where the outer corruption in turn reveals an inner reality of shiny new metal. The act is like that of restoring to the twice-

Subodh Gupta *Five offerings for the greedy gods* 2006
stainless steel utensils 450x1100x400cm
courtesy Arario Beijing



パフォーマンスに基づいたソニア・クラナ(1968～)のビデオアートは、道徳性と物質性、超越性への深い関心に特徴づけられている。クラナにとって、世界の内にいるという条件の物理的な体験は、肉体内にあることのややこしさと切り離せないものだ。彼女の作品では、存在の外的な表明である肉体という粗雑な材料が主題であり、奇妙な変形が加えられる。日々の出来事に焦点を合わせるにより(たとえば『Meat』では、摂取と排出の連縛を延々と唱えてでもいるかのようになり、犬がひたすら臍物を食べ続ける)、通常は日常性のなかで覆われている、生々しく醜悪なものを切り出して見せようとするのだ。『Bird』では、彼女自身の肉体が誰のものともつかない形で登場し、空を飛ばうと懸命に試みる。その動作は狂

dead a measure of organic function attributed to the living.

A deep concern with morality, materiality and transcendence characterizes the performance-based video art of *Sonia Khurana* [1968-]. For Khurana, a material experience of the condition of being in the world is inseparable from being in the body, with all its attendant complications. The crude matter of flesh, which is the outward manifestation of being, is subjected in her work to processes of denaturing, of making strange. By focusing on everyday occurrences (as in the case of the dog endlessly eating offal, as though reciting an interminable litany of ingestion and egestion in *Meat*), she seeks to separate out and forefront the visceral and abject which is normally clothed in ordinariness. In

おしくも抑制が利いており、この人間の肉体は、周到な振り付けによって、自分ではコントロールできない状態へと向かいつつあるように見える。重力を超越しようとする絶望的で無駄な試みは、肉体の限界を超越しようとする試みの喩えともとれるだろう。

スボード・グプタ(1964～)は大量生産の日用品を使って、『Five offerings for the greedy gods』や『Curry』のようなインスタレーションをつくり出す。過去10年のインスタレーションに費して見られるように、これらの作品群はプチブル的な物質文化の鋭い観察であると同時に、グプタ自身の故郷の探求でもある。彼は彫刻や絵画、パフォーマンスを通じて、技術的に時代遅れにな

Bird, Khurana uses the highly depersonalized contours of her own body in a frenzied attempt at flight. The performance is manic and yet measured, the human body is made to seem out of control through careful choreography. The desperate and futile attempt to transcend gravity is allegorically also an attempt to transcend the bounds of the flesh.

Subodh Gupta [1964-] employs mass produced objects of everyday use in creating installations such as *Five offerings for the greedy gods* and *Curry*. Seen in continuity with his installations over the last decade, these works are both acute observations on petit-bourgeois material culture, and Gupta's own quest for home. He revisits ideas of technological obsolescence and a rustic, unsophisticated way of life through sculpture,

るという観念と、素朴な野暮ったい生活様式に見直しをかける。『Five offerings for the greedy gods』の素材は、多くのインドの家庭に普通にあるようなステンレス製の日用品だ。グプタはそれらを鉄骨に括り付け、壁から溢れ出しそうとする巨大な波や雪崩の形に仕立て上げる。いまにも崩れ落ちて、観客を鉄の大渦の中に巻き込みそう。時代遅れになった余剰生産物の山が、圧縮されて溶かされようとしているところにも見える。『Everything is Inside』は、時代遅れの技術の産物である国産車アンバサダーのタクシーが、ブロンズ製の身の回り品の包みを運んでいるという野心的な構成で、近代化と移住についてのほろ苦い考察になっている。

painting and performance. *Five offerings for the greedy gods* is made from domestic utensils in stainless steel commonly found in many Indian homes. Gupta has mounted them on a steel armature in the form of a huge wave or avalanche springing from the wall. They seem poised at the point of breaking free to engulf the viewer in a maelstrom of steel, or as a pile of antiquated excess production ready to be compacted and melted down. Works such as *Everything is Inside* with its ambitious casting of an Ambassador taxi with its outdated technology carrying bronze bundles of personal belongings are bittersweet ruminations on modernization and migration.

Atul Dodiya's [1959-] restless practice leaps from one medium to another and across



Atul Dodiya *The Butterfly* 2006
powder-coated steel, mirror, fiberglass, watercolor, charcoal,
marble dust on paper 120x81cm (gallows) 152x92cm (painting)
courtesy Arario Beijing

アトゥール・ドディア(1959～)は、ある媒体から別の媒体へと飛び移り、時間と空間の分割線をまたぎ越えながら、たゆみない制作活動が続いている。ドディアが描き出すのは、行き当たりばったりで、傷だらけで、とはいえ生き生きとした世界である。そこではインドの大衆的な視覚対象と欧米の高尚なモダニズム、労働の物語と支配の物語、詩情あふれる自由と厳格な規律との衝突が仕組まれる。ここ最近、ドディアは書かれた言葉を使った仕事をし、詩の言葉や個人的なメッセージにこめられた感情の強さを利用してきた。彼は言葉をメッセージの媒体として使うのと同じように、絵画の表面上の要素としても使っている。また、ドディアの作品のもうひとつの特徴は、絵画のスタイルと言語とに対する苛立ちにある。彼は

divides of time and space to imagine a hap-hazard, wounded and yet vital world in which collisions are engineered between Indian popular visuality and Euro-American high modernism, between histories of labor and domination, between poetic freedom and draconian discipline. Dodiya has often worked with the written word in recent years, harnessing the emotional charge of poetry or personal messages. He uses words as formal elements of painting as well as carriers of messages. Dodiya's work is also characterized by his impatience with painterly style and language. He assembles manifold productions in a decidedly postmodernist vein, embracing popular religiosity alongside a Conceptualist problematization of the art object itself. Dodiya's associations are intensely metaphorical and require a level of

多様な制作物を明らかにポストモダンなトーンでまとめ上げ、大衆の信心深さを受け入れながら、アートの対象そのものについてコンセプチュアルな問題提起をする。ドディアが提示する連関性は極めて暗喩的で、ハイレベルの言語的、宗教的、文化的な予備知識を必要とする。そうした彼の作品群から浮かび上がるのは、やはりローカルならではの特異性や真正さと、グローバルな理解や流通の回路との、逆説的な関係だ。

トウシャル・ゾーグ(1966～)は、アクティビストとアーティストという不可能に思える一人二役のバランスをとろうと努めてきた。インターネットを拠点とした架空の事業体「ユニセル・パブリック・ワークス・セル」プロジェクト[*7]は、反体

linguistic, religious and cultural familiarity, highlighting all over again the paradoxical relationship between local specificity, authenticity and global circuits of understanding and dissemination.

Tushar Joag [1966-] has sought to make the impossible balance between his twin careers as activist and artist. As a fictitious internet-based entity, his Unicell Public Works Cell⁷ project works as a subversive presence mimicking the functions of the Public Works Department even as it undermines the positivist conceits of state policy based on a series of falsehoods that militate against the rights of the underprivileged. Unicell's projects (such as a scheme to transform Mumbai into Shanghai) are uncomfortably close to reality in their conception. Joag masquerades

制的な機能を発揮している。嘘偽りに基づいて恵まれない人々の権利をないがしろにする国家政策の自信たっぷりな慢心を、公共事業局の業務を模倣することによって批判するのだ。たとえばムンバイの上海化計画といったユニセルの構想は、決まりが悪くなるぐらい現実のプロジェクトにそっくりだ。ゾーグは開発機関になりすまし——この一人企業であるアーティストは、組織の複数の役割を引き受ける——新たな公共インフラ(慢性的な道路渋滞を緩和するための運河網など)の整備を理由として、富裕なアパートの住人に立ち退き通告を出したりする。ユニセルを介したゾーグの作品の中には、日常的な問題に対するまっとうな解決策とも思えるものもある。例えば、ムンバイ郊外の超満員電車に乗る通勤客のための振

as a developmental institution, this one-person outfit where the artist assumes corporate roles, issuing eviction notices to affluent apartment dwellers in the name of new civic infrastructure (such as a network of canals designed to ease chronic road congestion). Some of Joag's productions via Unicell are seemingly straightforward solutions to everyday problems, such as a choreographed series of instructions to commuters on Mumbai's overburdened suburban trains, or fold-up modules that can transform from illegal streetside stalls into street furniture when municipal authorities embark on their monthly bribe-collecting drives.

As the inexorable march of capital and information (but not that of subaltern bodies) accelerates across national, ethnic, religious

Tushar Joag *Street Vendors' Mimetic Scheme* 2006
folding couch, installation
courtesy Arario Beijing



り付けシリーズや、市の役人が月例の賄賂集めの巡回を始めたときに、違法な屋台を瞬時にストリートファニチャーに変える、折り畳み式モジュールといった作品などだ。

グローバリゼーションの論理の下、資本と情報の容赦ない進撃(しかし下層集団は除いて)、国や民族、宗教や言語の違いを越えて加速する中で、帰属は何か、所在はどこかというパラメーター自体がぶらぶらになってしまった。現在の世界で帰属=同一性というものが考えられるとすれば、それは即興性と偶然性でしかない。帰属=同一性は、個体として、種としての生物学的な生存の問題であるか、さもなくば集団による犯罪となっている。インドにおける現代アートの活動は、目下

and linguistic divides in the logic of globalization, the very parameters of belonging and location come unhinged. Belonging, if this can be imagined at all in the present world, is a matter of improvisation and contingency. It is either a question of biological survival for the individual and the species, or one of guilt by association. The practice of contemporary art in India is currently undergoing a massive upheaval: a volatile and rampaging market based on pecuniary or intellectual speculation is paradoxically paired up with contrary forces of violence and suppression, both domestically and internationally. The routes to belonging that are being charted out by Indian artists of the present moment are necessarily contingent upon the complex interaction of these and other forces. ■

すさまじい激動の内にある。移ろいやすく荒れ狂う市場は、金銭的あるいは理論的な思惑の投機を基調に動いているが、この動きは逆説的なことに、国内的にも国際的にも、暴力と抑圧の相反する力を伴っている。現在のインド人アーティストたちが描き出している帰属への道筋もまた、それらの力やその他の力の複雑な相互作用に振り回されることから逃れられない。■

[*6] 力強く、息長く伝統に取り組みることによって、世界的に広がったポストコンセプチュアルなアートとは別の道を示し続けている現代アートがあることも述べておきたい。そうした伝統的な手法、テーマ、イメージの継承発展は、様々な世代を通じて、K.G.スブラマニヤン(1924-)、G.M.シェイク(1937-)、ジョゲン・チョードリ(1939-)、ニリマン・シェイク(1945-)、ムリナリニ・ムケルジー(1949-)、スレンドラン・ナヤル(1956-)、ラビンドラ・G.レッチェイ(1956-)、N.M.リムジン(1957-)、N.S.ハーシャ(1969-)といったアーティストの関心を引いてきた。

[*7] www.unicellpwc.org 参照。

6 I want to mention here the powerful and sustained engagement with tradition that continues to pose an alternative to a universalized, post-Conceptualist art practice. Stretching across generations, this reinvention of traditional methods, themes and imagery has occupied artists such as K.G. Subramanyan [1924-], G.M. Sheikh [1937-], Jogen Chowdhury [1939-], Nitima Sheikh [1945-], Mrinalini Mukherjee [1949-], Surendran Nair [1956-], Ravinder Reddy [1956-], N.N. Rimzon [1957-], and N.S. Harsha [1969-].

7 See www.unicellpwc.org



photo: Rob Simpson

チャイタニヤ・サンブラニ

インド、プネ生まれ。パロダ大学芸術学部卒(美術史専攻)、オーストラリア国立大学(キャンベラ)で博士課程修了。現在、同大学美術理論の学部長を務める。最近の企画展に4世代に渡るインド現代アーティストを取り上げた『crossing generations: diverge』(ムンバイ国立近代美術館、ギータ・カプールと共同キュレーション、2003)、西オーストラリア・アートギャラリーとNYのアジア・ソサエティによって運営された大規模巡回展『Edge of Desire: Recent Art in India』(04-07)などがある。アジア現代美術に関する論述を、インド、オーストラリアその他の国の雑誌、本、カタログに発表している。現在は『Historiographies of the Contemporary in Southeast Asian Art』(T.K.サバパシーと共同)を企画し、G.K.シェイクに関する論文を執筆中。

Chaitanya Sambrani

Born in Pune, India. He has an MA in art history from the Faculty of Fine Arts, Baroda, and a PhD in art history from the Australian National University, Canberra, where he is currently Head of Art Theory. Recent curatorial projects include *crossing generations: diverge*, a major exhibition spanning four generations of contemporary artists in India (co-curated with Geeta Kapur) at the National Gallery of Modern Art, Mumbai [2003] and *Edge of Desire: Recent Art in India* [2004-07], a major traveling exhibition organized by the Art Gallery of Western Australia and Asia Society, New York. His work on contemporary art in Asia has been published in journals, books and catalogues in India, Australia and other countries. Current projects include "Historiographies of the Contemporary in Southeast Asian Art" (in collaboration with Prof. T. K. Sabapathy) and a monograph on the artist G.M.Sheikh.