

## 現代美術の新たな戦略：アート・コレクティブ ——アーティストが組織をつくるとき——

廣田 緑

### キーワード

アーティスト・コレクティブ、アート・コレクティブ、集合体としての主体、アーティスト集団、オルタナティブ

### 1. はじめに

インドネシアのアートシーンは、2007年頃に起こったといわれる現代美術市場ブーム以降、国の政治的・経済的安定といった要因にも後押しされ、アートインフラを大きく充実させた。毎夏ジョグジャカルタで開催される大型美術展「アートジョグ (ART/JOG)」はインドネシア最大の美術イベントとなり、近隣の東南アジア諸国に限らず欧米や日本からも関係者が訪れるほどの規模へと発展している<sup>1</sup>。アートの見本市ともいえる「アートジョグ」に出展される100以上の作品を見ていると、高額な制作費を費やした大型作品、高度な技術を駆使した作品、単に壁面に作品を掛けるのではなく空間全体をつかったインスタレーション作品などが目に止まる。多様な作品表現というだけに留まらず、アーティストの活動スタイルにも変化がおこり、現代美術は新たな段階を迎えたようである。

インドネシアに限らず日本においても、昨今よく聞かれるようになった美術用語に「アート・コレクティブ (art collective)」がある<sup>2</sup>。「コレクティブ (collective)」のみでも使われるこの用語は、簡単にいえばアーティスト集団のことである。前出の展覧会においても、ここ数年はアーティスト集団の参加が増加し、アーティスト個人の名ではなく集団名での出品が目立つ。

かつてアーティストは、スタジオに籠もり黙々とキャンバスに向かって制作するというイメージがあった。そして美術作品というものはアーティスト個人と不可分なもので、美術を創造するアーティストの才能、作家性が評価の対象となった。いっぽう近年登場したコレクティブは、複数のアーティストが積極的にパブリックと関わり、社会と密接に繋がったアートの実践を行っている。彼らの作品は展覧会場の空間に収まるものばかりではなく、プロジェクトやワークショップといった形態をとり、その行為や過程そのものを作品と捉える

<sup>1</sup> 2008、2009年は「ジョグジャ・アートフェア (Jogja Artfair)」の名称だったが、2010年に「アートジョグ (ART/JOG)」に開催年を付した名称に変わった。

<sup>2</sup> 本稿で論じる用語コレクティブについては、日本でも海外でも「アート・コレクティブ」、「アーティスト・コレクティブ」、「コレクティブ」が併行して使用されており、明確な区別はないようだ。

といったケースも多い。

このように、集団で活動するアーティストが増加しているのはなぜなのだろうか。個人という主体を脱し、アーティストが複数で活動することには、どのような意味があるのだろうか。こうした疑問から出発し、本稿では、インドネシアのコレクティヴを事例とし取り上げ、アーティストが組織を運営する目的を検討すると同時に、現代美術の新たな可能性について考察していきたい。

## 2. アート・コレクティヴ

### 2-1. コレクティヴとは

「コレクティヴ」は周知のとおり、集合体、集団、共同体、集合的なさま、組織的であるさまを意味する英語である。専門用語として使われた例には、1970年代北欧で生まれた住宅思想で80年代にはアメリカでも定着した「コレクティヴ・ハウス(ハウジング) collective house/housing」がある。複数の世帯が共同生活を営むことのできる住宅のことである。またスポーツの世界では、一体感のあるサッカーを「コレクティヴ・サッカー collective soccer」と呼ぶ。音楽の領域では、様々なジャンルのミュージシャンから構成されたバンドや、映像やアートとの共同制作を行う集団をコレクティヴと称する例も見られる。また、行政や企業、NPO、財団など立場の異なる組織が協働し、個別のアプローチでは解決できなかった社会の課題に対して、集団で解決法を模索する方法は「コレクティヴ・インパクト collective impact」と呼ばれている<sup>3</sup>。

いっぽう、アート領域で使われる「(アート) コレクティヴ」は比較的新しい美術用語であり、アーティスト本人が目的をもって運営を行うシステム、あるいはその集団そのものを指してはいるが、明確な意味は定まっていない。たとえば、コレクティヴが特集された『美術手帖』の中でも、「おそらく現状日本では、近年顕在化してきた集団制作の傾向に対して与えられた曖昧な名称なのだろう」(上妻 2018: 73)と記されているにとどまる。昨今、美術展や美術誌で頻りに目にする用語であるにも関わらず、具体的に用語を解説した文献は非常に少ない。

「これからの美術がわかるキーワード100」という特集を組んだ『美術手帖』2017年12月号には、日本・アジアの美術動向のひとつとして「アーティスト・サヴァイヴァル Survival as Artist」が挙げられ、その中で次のような解説がある。

様式と運動が不可能な時代を生きるアーティストは必然的にサヴァイヴァルのための知恵と技術を自ら研ぎ澄ましている。そのひとつがアート・コレクティヴ。単独ではなく複数でチームを構成し、その集団的主体性をひとりのアーティストとする考え方は2010年代に一般化した。その集団が長く持続することはまれだが、そうだとでも期間限定の生存戦略として割り切られている。単独では生き残ることは難しいが、集団

---

3 2011年ジョン・カニア、マーク・クラマーが発表した論文『コレクティヴ・インパクト (Collective Impact)』で使われた語。個別アプローチでは解決できない課題を解決に導くための新たな試みとして提唱された。

であれば活路を見出すことができるかもしれないと考えられているからだ（美術出版社美術手帖編集部 2017: 28）。

この記述には説明が必要だろう。前述したように 2007 年頃に起こった現代美術市場ブーム以降、インターネットや技術の発達によって現代美術の表現の幅は無限に広がった。かつての画家、彫刻家がアトリエにこもり、作品と向かい合うという創造のかたちとはまったく異なる表現がアート領域で展開されるようになったのである。そのような状況の中、いかにサヴァイヴァルするのかをアーティストは考えなければならなくなった。その結果、単独よりは集団となってサヴァイヴする方法を考える、その実践がコレクティブだというのだ。

「期間限定の生存戦略」というのは、たとえばひとつのプロジェクト型作品を制作するとき、その一つの作品（あるいはワークショップやプロジェクトという形態）が完成するまでの期間、集団的主体であるアーティストとして実践を行うという意味だろう。

しかし、過去にもアーティストが組織をつくってきた例はいくつもある。たとえば 20 世紀初頭に台頭した「ダダ(DADA)」、1940 年代オランダ人画家が結成した「コブラ (CoBrA)」、1960 年代ドイツで始まった「フルクサス (Fluxus)」など、時代ごとにアーティストは新たな表現を求め、同じ思想をもった者で集まってきた。インドネシアにおいても、植民地時代から独立闘争期にかけて、各地で画家集団が離合集散を繰り返しているし、独立後もマニフェストを掲げたアーティスト集団によるムーヴメントが起こっている。

ならばコレクティブはそれらと何が違うのだろうか。ひとつには「集団的主体性をひとりのアーティストとする考え方」だろう。上述のアーティスト集団の例は、組織の名のもとに共通の思想や目的をもつアーティストが集まったものである。個々のアーティストは個人名で作品をつくっている。しかしコレクティブはその集団的主体がひとり（一組）のアーティストなのである。

次に、海外での定義をみてみよう。2000 年ロンドンで開館したテート・モダン Tate Modern の公式ホームページには、美術用語の検索エンジンがある。ここで collective を引くと、以下のように記されている。

大まかに定義するならば、アート・コレクティブは共通の目的を達成するために、協働するアーティスト集団である。協働体で活動するアーティストは、イデオロギー、美学、あるいは政治的理念によって結束している（中略）現在はソーシャルメディアのおかげで、アート・コレクティブは非常にグローバルな広がりをもつようになった。直接的行動を通して、変化をもたらす力が協働体に与えられたのである。今日のコレクティブは、今ここで、どう社会を変革することができるのかという問題に関わっている（筆者訳）（<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collective>）。

この記述にもあるように、コレクティブは協働体、集団的主体なのである。それに加え、ソーシャルメディアを活用して社会と直接的に関わる実践をおこなうものだとも示されている。

次にアジアでの状況を確認するため、2001 年と 2004 年に国際交流基金アジアセンターが出版した『オルタナティブスーアジアのアート・スペース』を参照してみたい。1969 年

にニューヨークで生まれたオルタナティブ・スペース **alternative space** は小規模な非営利目的の組織で、アーティストの手でアーティストのために運営されるのが通例だった。当時は美術館や商業ベースの画廊などに反発する実験的なアートが時流だったため、こうした独立組織が必要となったのである。オルタナティブ・スペースの増加により、インスタレーションやビデオ、パフォーマンスなどの表現形態も広がった (アトキンス 1993: 44)。

ニューヨークで始まったオルタナティブ・スペースは 1980 年代後半以降の地域経済発展とともにグローバルゼーションの影響を受けながらアジアにも輸入され、享受されていく。1990 年からアジアの現代美術紹介を推進してきた国際交流基金アジアセンターは、こうしたアジアの動向を調査すべく、日本の美術関係者数人をリサーチャーとして東南アジア諸国へ派遣し、各国のオルタナティブ・スペースの活動を調査、『オルタナティブスーアジアのアート・スペース』としてまとめた。

中国、香港、インドネシア、日本、韓国、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイの調査データが収録された 2001 年版の、インドネシアのアートシーンについての記述には、「インドネシアのオルタナティブ・スペースはまだまだ数も少なく、それを支える社会的基盤も弱い」(鈴木 2001: 46) とあり、「コレクティブ」という語は使用されていない。他国のテキストを確認すると、香港の「コミュニティ・アート・グループ **community art group**」<sup>4</sup>、フィリピンの「アーティストラン・イニシアティブ **artist-run inisiative**」、<sup>5</sup>「アーティストラン・スペース **artist-run space**」<sup>5</sup>など、アーティスト集団や展示空間を指す多様な用語が使用されているが、「コレクティブ」の語は出てこない。しかし 2004 年版になると、インドネシアのキュレーターのテキストに以下のような記述が現れる。

ここ 5 年 (2000~2005 年頃を指す: 筆者注) の間に特にジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタ、そしてバリを中心にインドネシア各地でアーティスト・コレクティブによるオルタナティブ・スペースが散発的に設立されている (中略) オルタナティブ・スペースは、文化支援という立場から、政府に代わって現代美術と一般の観客をつなぐ橋渡し役になるという、まさに「聖なるミッション」とともに現れた (フジャトニカジュノン 2004: 142-143)。

オルタナティブ・スペースの役割が「聖なるミッション」だと記された背景には、インドネシアの未熟なアートインフラという状況がある。政府が運営する公立美術館や文化センターは、独自のプログラムを企画もせず、外部へ企画を丸投げしている「貸し画廊」状態であることが多い。そうした中で、積極的に自主企画をパブリックに向けて発表するために運営されるオルタナティブ・スペースの活動は「聖なるミッション」だとフジャトニカジュノンは指摘しているのである。彼は具体的に集団名を挙げて以下のように記している。

<sup>4</sup> 香港のオルタナティブについて 1a スペースのハワード・チャンが記した (チャン 2001: 31)。

<sup>5</sup> フィリピンのオルタナティブについてアーティストでサラウンデッド・バイ・ウォーターのワイヤー・ロンメル・トゥエゾンが記した (トゥエゾン 2001: 128)。

オルタナティブ・スペースは、生き残りを追求しているインドネシア人アーティストに、よりオープンな、そして独立的かつ自律した環境を提供している。ジャカルタの「ルアンルパ ruangrupa」やバンドウンの「ルマプロセス Rumah Proses」では、典型的な商業主義の企画には見られない、独自のプログラムを企画している。どのスペースも財政的には短期的な見通しと自己資金でやりくりをしており、わずか1年で閉鎖したバンドウンの「ファブリーク・ギャラリー Galeri Fabrik」のように破綻したり、解散したりするリスクに直面している。バンドウンの「バンドウン・パフォーマンス・アート・コミュニティ Bandung Performance Art Community」のようなアーティスト・コレクティブは、非営利組織を設立し、公共の場所で実施するプログラムに焦点を絞った戦略をとっている（中略）時には海外の文化機関に対してプロジェクトを提案することもある。彼らの活動内容や独立精神旺盛な態度は、美術市場によって形成される評価の定まった美術が主流になっていく現在の状況の中で、インドネシアの美術構造の発展に大きく貢献しているのである（フジャトニカジュノン 2004: 142-143）<sup>6</sup>。

フジャトニカジュノンも美術手帖のコレクティブ解説同様に、オルタナティブ・スペースが「生き残り」のための環境だと記している。またこの記述から、コレクティブがオルタナティブ・スペースを運営し、商業主義とは距離をおいた独自のプログラムを企画していることがわかる。かつて美術作品を発表する場といえば美術館やギャラリーに限定されていた。しかし、そうした発表形態や市場の商業主義に違和感を感じ、新たな発表の方法と場を希求したアーティストがアーティストラン（アーティスト主導型）スペースをつくった。こうしたインディペンデントで自由なスペースが総じてオルタナティブと称されるようになった。オルタナティブを運営するアーティスト集団は当初「コミュニティ（komunitas: コミュニタス）」あるいは「グループ（kelompok: クロンポツ）」と呼ばれていたが、時代とともに名称が「コレクティブ」へと変化していったという流れだろうか。

そしてコレクティブは今も増加傾向にある。たとえば『オルタナティブスーアジアのアート・スペース』2001年版に収録された国が9カ国だったのに対し、2004年版では、16カ国に増加しているのも、そうした傾向を表す一例といえよう<sup>7</sup>。

ここまでみてきたコレクティブについての記述から、三つの特徴を指摘することができる。一つに、コレクティブとは共通の目的を達成するために協働するアーティスト集団であり、集団的主体をアーティストとしている。二つめに、商業主義から距離をおき、独自のプログラムを企画するインディペンデントな拠点を有している。そして三つめに、ソーシャルメディアを活用し、社会と直接的に関わるアートの実践を試みているということである。

<sup>6</sup> 文中ではより多くの名称が記載されていたが、2019年時点で閉鎖されたものについては割愛した。

<sup>7</sup> 2004年版では台湾、ベトナム、バングラデシュ、インド、パキスタン、スリランカ、オーストラリアが追加された。各国のアートシーンについての解説はその国のキュレーターがテキストを担当しているのだが、2004年版で「コレクティブ」という用語が出ているのは引用したインドネシア人キュレーター、フジャトニカジュノンの記述とインドのみだった。国によってはアートシーンの動向を示す際にコレクティブについて記す必要がなかったとも考えられるが、コレクティブという用語がいつから一般的になったのかを考察するには参考となるかもしれない。

以下では数少ない先行研究から、コレクティブについての議論を確認していく。

## 2-2. 先行研究

アート領域でも比較的新しい用語かつ実践であるコレクティブについての先行研究は少ない。『コレボレーションとアーカイブの研究—アーティスト・コレクティブの実践をもとに—』(梅原 2015) は、2006年にドイツ人アーティスト二名と共にコレクティブ「ニュアンス (nüans)」を結成した梅原自身の活動を事例に、コレボレーションとアーカイブの関係性を論じたものである。議論の核は記録として残るアーカイブとコラボレーションとの関係であり、コレクティブについて議論するものではない。しかし興味深いのは、論文中で梅原本人がアーティスト集団を示す名称にこだわっている部分である。

梅原は1999年に福島県立美術館で開催された『共同制作の可能性 コラボレーション・アート』展の図録で、建畠がコレボレーション・アートを行う今日の集団を「ユニット (unit)」と定義づけたことに違和感を示す。建畠によれば、「ユニット」は参加アーティストが一つの方向性を持ち、比較的多くの共通項や共同的意識をもった集団が共同制作することが前提だが(建畠 1998: 4-7)、梅原の所属する集団「ニュアンス」は言語も国籍も異なる共通項の少ないメンバーによるコレボレーションが多いからである。彼女は、「ニュアンス」の活動が固定メンバー以外のアーティストとのコラボレーションによって、表現形式もアーティスト間の役割も変化する状態は、ラテン語の「col (共に)」と「lect (集める)」から成る「コレクティブ collective」に近いと主張し、従って「ニュアンス」はユニットではなくコレクティブだと記している。当事者によるこうした主張は本稿の議論に直接関わることではないが、コレクティブ以外の美術用語の状況、当事者の名称に対する意識を示す一例として記しておく。「ニュアンス」がコレクティブだと主張した梅村は、芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブは、異質な者どうしの協力によって、潜在能力が引き出されるのだと結んでいる。

梅村と同じく、自身がアーティストとして絵画制作を行い、他のアーティストと共同活動もする石原の『アーティストコレクティブとは』(石原 2018) は、アート領域で近年耳にすることが多くなった「アーティストコレクティブ」という用語の定義づけを目的とし、異質な個人が集まった集団の実践から、他者とどう生きるかを考察したものである。日本でコレクティブと称される A3BC (Anti-War, Anti-Nuclear and Arts of Block-print Collective)<sup>8</sup> やオンゴーイング (On Going)<sup>9</sup> の活動を紹介した後、既成のシステムに依存せず独自の運営を行うコレクティブが目立つようになった背景として、インターネットの普及と SNS の

<sup>8</sup> 「A3BC 反戦・反核・版画コレクティブ」は2014年に東京で結成された木版画を制作するアーティスト集団。作品の展示場は社会運動の現場と、美術的空間の両方で、アジアやヨーロッパのコレクティブとのネットワークをもつ。メンバーは30～40代の女性を中心に、男性参加者は30代後半～50代が多い。初期メンバーに東京藝術大学教授がいることもあり、多くの藝大生が活動に参加している(狩野 2016: 34-35)。

<sup>9</sup> 2008年に小川希によって設立されたオルタナティブ・スペース。世界に広いネットワークを持ち、インドネシアのコレクティブとの交流も長い。2016年には新しく「オンゴーイング・コレクティブ」を立ち上げ、既存のシステムに代わるものを模索すべく、アーティスト、ミュージシャン、キュレーター、コーディネーターら45名のメンバーで活動を始めた(美術手帖編集部 2017: 14-15)。

発達を挙げている。そしてコレクティブについては「多様性を否定することが許されなくなった現代において自身を高めていく一つの方法の提示」（石原 2018: 7）だと結論づけている。

石原論文で事例となった A3BC のメンバーであり、アート・アクティヴィズムの研究者でもある狩野は『トランスローカルな DIY アート・コレクティブ—木版画をメディアにした A3BC の事例研究—』（2016）で、A3BC の詳細な活動内容やネットワークを参与観察して記述している。狩野論文は社会的領域でアートの可能性がどこまで上げられるかという、アート・アクティヴィズム研究に視座をおいたもので、本稿の目的とは異なるが、東南アジアのコレクティブの背景として指摘している「DIY カルチャー」については注目したい。

DIY (Do It Yourself) といえば一般的には日曜大工や凝った趣味などを指す語だが、狩野が指摘する DIY は「自分でやる＝専門家や他者に頼まず、生活にひつようなことを自分たちで作り上げる」という意味合いである。狩野はアナキズムを「個人の意思を重視し、既存の外的な強制力によって抑圧された個人の自由と自律性の解放を目指す運動、および政治思想」と説明した上で、「個人の自由と自律」という基本的な理念は、メインストリームや権威からの抑圧に対する文化的抵抗の実践に影響を与え、DIY カルチャーも派生したと記している。以降、DIY カルチャーはパンクミュージック以外にも、ストリートアート、ファッション、現代美術、出版など多岐にわたる実践がなされている。狩野は事例とした A3BC も社会派アートコレクティブであり、DIY カルチャーのひとつと捉えられると記している（狩野 2016: 33）。狩野論文の事例は DIY カルチャーを軸に社会運動とアート領域のあわいで活動する日本のコレクティブに限定されているが、「DIY」をキーワードに活動するインドネシアのコレクティブもおり、「政府に頼らず自分たちでやる」という意思を DIY カルチャーとして分析する可能性を与えてくれた。

狩野論文で興味深いのは、事例である日本のコレクティブ A3BC 代表の上岡が、コレクティブ結成の理由として「アジアで木版画をアクティヴィズムに活用したコレクティブを知ったから」と語っていることである。上岡が影響を受けたのはマレーシアの版画コレクティブ「パンクロック・スラッ (Pungrok Sulap)」であり、同コレクティブに影響を与えたのはインドネシアのコレクティブ「タリン・パディ (Taring Padi)」である。ここから、東南アジアの DIY カルチャーシーンで、社会的問題をテーマにした（とくに木版画をメディアとした）社会的実践が積極的に行われており、それが国境を越えて親交を深めているという一面がわかる<sup>10</sup>。

以上の先行研究はすべて、研究者が程度の差こそあれアートの制作者というバックグラウンドをもっており、当事者の視点からの記述という点で共通している。とくに梅原論文は「コレクティブ」の解釈にアーティストとしての個人的な発想が大きく関わっている。そもそも、新たな用語が生まれる背景には、従来のものとの差異を強調したいという思索がある。そういう意味では、コレクティブとユニットの解釈についても彼女の定義を容易に踏襲す

<sup>10</sup> 上述のコレクティブが実践するアート・アクティヴィズムは木版画と社会運動を結ぶものであり、この視点から 2018 年 11 月 23 日から 2019 年 1 月 20 日まで福岡アジア美術館では『闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s-2010s』展を開催している。同展では 2000 年以降のインドネシア、マレーシアの動向として、本稿が事例としたタリンパディの作品や活動が紹介された。

るのは危険である。また狩野が取り上げたコレクティブは DIY カルチャーから分析可能な「社会派」コレクティブに限定されており、アートシーンに増加するコレクティブの実態を包括するものとはいえない。

かくいう筆者も美術の制作者と人類学者という二足のわらじを履く研究者であり、上述の論文同様アート領域の内側に位置しすぎるがための見落としや、独りよがりといった弱点をもつ可能性がある。そこで本稿では、筆者自身のアーティストという側面を可能な限り排除し、客観性を担保しつつ、インドネシアの三つのコレクティブを事例とし、国の政治的文化的背景、国際的アートシーンの状況と併せて考察をしていきたい。

本稿の目的はふたつある。ひとつに、インドネシアで活動するコレクティブの事例を通して、美術運動や歴史的・文化的背景を含めて考察し、アーティストの組織に迫ることである。組織運営、活動内容に深く触れながら、アーティストが組織をつくりオルタナティブを運営する目的に迫りたい。ふたつめに、集団的主体としてのアーティストに迫り、アーティストが二人以上で活動するとはどういうことなのか考えたい。

### 3. インドネシアのコレクティブ

1998年結成のタリン・パディ (taring padi)<sup>11</sup>、2000年結成のルアングルパ (ruangrupa)、2002年結成のメス56 (MES56)<sup>12</sup>は、結成から約20年ちかく活動を継続してきた長寿コレクティブである。以下、各コレクティブの結成理由、活動内容、運営についてみていく。

#### 3-1. タリンパディ (Taring Padi)

1998年結成のタリン・パディ (Taring Padi)<sup>13</sup>は、国立芸術院ジョグジャカルタ校の学生たちによるスハルト政権に反対する運動から生まれた<sup>14</sup>。彼らは長期政権による独裁的政治に抵抗し、アートとアクティヴィズムを結びつけ、政治問題をテーマとした木版画やポスター、壁画を制作した。彼らのテーマは反軍事、反新自由主義、反グローバルゼーションであり、労働者や農民の代弁者としてアートで社会に問題提起をしている (徳永 2018: 174)。「稲の牙」を意味する「タリン・パディ」の初期の作品には力強い木版画のポスターが多く、アメリカの資本主義を強く批判する表現も見られたが、同コレクティブ結成からまもなく

---

<sup>11</sup> 国立芸術院ジョグジャカルタ校版画専攻学生が集まり、スハルト政権時代の資本主義を批判し、農民の代弁者として版画ポスターを制作。

<sup>12</sup> 国立芸術院ジョグジャカルタ校写真専攻出身者の集団。現在まで4回拠点を変えながらも積極的な活動を継続している。

<sup>13</sup> 国立芸術院ジョグジャカルタ校版画専攻学生によって結成された。スハルト政権時代の資本主義を批判し、農民の代弁者として版画ポスターを制作していた。初期メンバーが他界する中、現在も後輩達によってグループ名は残り、活動を継続している。2018年11月には福岡アジア美術館で開催の『闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s-2010s』展にも参加している。

<sup>14</sup> スハルト政権は1968年から1998年までの30年間、長期政権を牛耳った第二代大統領。1990年代後半からはスハルトのファミリービジネス、政府内の汚職などが批判的となった。1997年のアジア通貨危機、スハルト7選めとなった大統領選挙で国民の不満が頂点に達し、各地で起こったデモを引き金に1998年5月21日に失脚した。



スハルト政権は崩壊し、一時彼らは仮想敵を失った。2000年代半ばになると個人制作に比重を移す初期メンバーが増えたが、「アーティストが労働者の見方になる」というコンセプト



写真1 木版画の技術でTシャツに印刷し、抗議デモや支援金集めを行う(タリンパディ公式ホームページより)



写真2 プラカードを共に制作しデモに参加するタリンパディのメンバー



写真3 村の集会所に制作した抗議の壁画(タリンパディ公式ホームページより)

トに賛同する次世代メンバーによって活動が継承されている。

近年はタリンパディ第二世代によって環境問題をテーマにした作品制作、津波や火山噴火の被災者支援なども行っている。たとえば2006年に起こった東ジャワ州ラピンドのガス採掘会社による泥噴出災害では、補償が進まず生活が困窮していた犠牲者のためにファンドレイジング(資金集め) 展覧会を開催した。また、現在進行中のジョグジャカルタ国際空港建設によって耕地を奪われる農民を支援するため「土地は民衆のためのもの、暴君のためではない」というテキストと農民のイラストを木版画で刷ったTシャツを販売し、支援金にあてている(徳永 2018: 174-175)。こうしたアート制作と社会運動との境界ともいえる活動はドキュメント映像として記録し、YOUTUBE などの SNS を最大限に活用して広く発信している。

図版1から4は、福岡アジア美術館で開催された『闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s-2010s』展に出品された木版画ポスターである。約60×50センチの紙に刷られたポスターは、実際にジョグジャカルタの街の壁などに貼って使われるものである。中には次のようなテキストが彫られている。

「馬鹿にされることを否定せよ！」(図版1)

「あなたはもう平等？女性の政治権利を！」(図版2)

「お前の資本なしで、私たちは栄える」(図版3)

「民衆は一丸となって環境を破壊する工場を拒否する」(図版4)



図版1 《自分を信じ抑圧なしで自由に選べ》(2009)



図版2 《あなたはもう平等？女性の政治権利を！》(2009)



図版3 《お前の資本なしに私たちは栄える》(2009)



図版4 《民衆は一丸となって環境を破壊する工場を拒否する》(2009)

(『闇に刻む光アジアの木版画運動 1930s-2010s』 図録)

結成当時のタリンパディは母校である国立芸術院ジョグジャカルタ校の旧校舎を拠点としていたが、現在は初期メンバーの一人モハマツ・ウチュツ・ユスフ (Mohamad 'Ucup' Yusuf) の住居を拠点とし、版画のワークショップなどを行っている。また第二世代バユ・ウィドド (Bayu Widodo) は「サヴァイヴ! ガレージ (SURVIVE! Garage)」というオルタナティブ・スペースをつくり、メンバーの一部がそこを住居として暮らしながら、版画やステッカー、Tシャツを販売するショップを運営している。建物内はメンバーによって企画された展覧会の会場として、また自主企画のアーティスト・イン・レジデンス<sup>15</sup>の場としても使用されている。

タリン・パディは2018年に結成20周年を迎え、去る11月21日から12月9日、これまでの活動を振り返る大規模な回顧展を母校である国立芸術院ジョグジャカルタ校内 R.J. カタムシ・ギャラリーで開催した。写真4は会場内で壁画を制作するタリンパディのメンバーである。タリンパディという集団的主体の中でメンバー一人一人は匿名となり、個人的主体である作家性から解放されているのがよくわかる。



写真4 展覧会場で制作するメンバー



写真5 回顧展作品の一部

(タリンパディ公式ホームページより)

引き続きコレクティブの事例をみていくのだが、先にひとつおさえておきたい用語「ワークショップ workshop」がある。タリンパディ初期メンバー、モハマツ・ウチュツ・ユスフが拠点で行っているのは版画のワークショップである。後述するコレクティブの活動にも様々なワークショップが含まれているので、まずはアート領域でのワークショップについて確認しておこう。

一般的な英語のワークショップは本来、作業場・仕事場、あるいは工房を意味しているが、現代では「参加者が専門家の助言を得ながら問題解決のために行う研究集会」「参加者が自主的活動方式で行う講習会」(大辞泉)の意味もある。いっぽう、美術用語事典では以下のように説明されている。

<sup>15</sup> artist in residence program とはアートの制作者をある場所に一定期間招聘し、アーティストがその場に滞在しながら作品制作をする事業。現在アート領域では様々な国の多様な地域においてこうしたプログラムが実施されており、そこで異なる国のアーティストが出会い、ネットワークを形成するといった現象も起こっている。

何らかの活動実践にあたり、専門家と非専門家が協働して計画を進める方法。専門用語としては、1950年代のアメリカにおいて、環境デザイン・都市計画家のL.ハルプリンとその妻である舞踏家A.ハルプリンが方法論として使ったのがはじまりとされる。

(中略) 狭義には博物館や美術館の教育普及のため、制作を伴う活動を指す用語として使われることが多い。(中略) 必ずしも作品制作に限定されず、対人的なやり取りを通じた活動全般をさす。(中略) 個人のバックグラウンドや意志、視点を重視して同じ場に居合わせた人々が対等な関係のもとに双方向的に刺激を与え合うプログラムとして、美術に限らず医療、音楽、演劇、舞踏、建築、デザインなど多様なジャンルで行なわれている (<http://artscape.jp/artword/index.php/>)。

タリンパディの活動の中では、版画の技法を広く伝えるためのワークショップの他、支援する労働者のデモ運動のために、絵を描いた段ボールを切ってプラカードをつくるワークショップなどがある。

### 3-2. ルアン・メス56 (Ruang MES56)

つぎの事例は、タリンパディと同じ国立芸術院ジョグジャカルタ校出身の写真家コレクティブである。アグン・ヌグロホ・ウィディ (Agung Nugroho Widhi)、アキ AW (Akiq AW)、アナン・サプトト (Anang Saptoto)、アンキ・プルバンドノ (Angki Purbandono)、ダニエル・サトリア・コストロ (Daniel Satria Koestoro)、デシ・サハラ・アンジェリーナ (Dessy Sahara Angelina)、エドウィン・ドリー・ロセノ (Edwin Dolly Roseno)、エコ・ピロウオ (Eko Bhirowo)、ジム・アレン・アベル (Jim Allen Abel)、ウォツ・ザ・ロック (Wok The Rock) の10名が2002年に結成したルアン・メス56 (Ruang MES56) の活動をみてみよう。

同コレクティブが結成当時拠点に選んだのはジョグジャカルタ中心部の一軒屋だった。メンバーが資金を出し合ってこれを借りた。庭の奥に平屋の一軒屋があり、その横に倉庫が併設されていた。建物に入ってすぐ客間として使用できる部屋があり、その奥には2×3平方mほどの部屋が3、4部屋あった。シングルベッドと机、洋服タンスを収納すれば個室として利用できる大きさである。そしてその奥に共有空間として台所、水浴びのできる風呂場兼トイレが備わっている。

ジョグジャカルタでよく見られるこうした形態の建物は「宿舎=メス *mes*」と呼ばれる。設立時に拠点としたメス (宿舎) の住所が56番地だったことから、コレクティブは「メス56」と命名された。拠点は彼らの作品展示にも使用されたので、写真家集団メス56が運営するスペース (インドネシア語でルアン *runag*)、「ルアン・メス56」と名付けられた。

メス56の初期メンバーは、今では平均年齢40代半ばになった。写真専攻だったメンバーは個人のアーティストとしても積極的に作品を制作しており、海外展にも招待されている。たとえば図版5は初期メンバー、アンキ・プルバンドノ (Angki Purbandono) の作品である。日本でも滞在制作を行った経験のあるアンキは既成のモノをスキャンして一つの画面に構成する方法を見つけ、記録的意味を含めた作品を発表している。図版6はウィモ・アンバラ・バヤン (Wimo Ambala Bayang) の作品である。ウィモはジョグジャカルタの



ス「ルアン・メス56」の運営者であり、そこでの実践には写真やアートに関するディスカッション、アーティストを招待してのアーティストトーク、映画上映、写真ワークショップの他、アーティスト・レジデンス・プログラムなどがある。彼らの活動をみると、アーティストが関わる領域が、かつての絵画、彫刻といった枠から飛び出し、写真、ビデオなどの新たなメディアまでに拡大していることがわかる。コレクティブのメンバーが海外展に招待



写真6、7 ルアン・メス56におけるワークショップ、ディスカッションの様子  
(MES56のHP、FBより)

され他国のアーティストと知り合い、そこからネットワークを広げることによって、グローバルに交流しているのである。

### 3-3. ルアングルパ (ruangrupa)

2000年ジャカルタで結成されたルアングルパ (ruangrupa) は、幅広い活動内容も、活動に関わるメンバーの数も、インドネシア最大規模のコレクティブだといえるだろう。タリン・パディヤルアン・メス56がメンバー10名程度であるのに対し、ルアングルパは核となる数名のメンバー以外に数十名のメンバーが出入りする有機的な大所帯である。ジャカルタという東南アジア屈指のメトロポリタンで生活する若者の多種多様なコミュニティを巻き込み、グローバルにネットワークを広げ、結成以降、積極的に継続的に活動を続け、その進化はいまだに止まらない。

結成当時のメンバーはわずか6名。国立芸術院ジョグジャカルタ校版画科を中退後、オランダへ渡り、リツ芸術アカデミー (Rijksakademie van Beeldende Kunsten) で2年間学んだアデ・ダルマワン (Ade Darmawan)、アデと学生時代から交流のあったジャカルタ芸術大学 (IKJ) 版画科出身者のハフィス (Hafiz)、オキ・アルフィ (Okky Arfie)、リリア・ヌルシタ (Lilia Nursita)、ロニー・アグスティヌス (Ronny Agustinus)、リスミ・ウィジャナルコ (Rithmi Widjananrko) である。6名がそれぞれに資金を出し合って一軒屋を借りて拠点にして以来、数回の引っ越しを繰り返した後、2016年に活動拠点を敷地面積6,000平方メートルもある巨大な倉庫に移した (写真8参照)。

巨大な“箱”を運営するため、ルアングルパはジャカルタで2003年に結成されたコレクティブ「フォルム・レンテン (Forum Lenteng)」と2006年結成の「セルム (Serrum)」を誘い、サリナ倉庫エコシステム (Gudang Sarinah Ekosistem) という新たなアート組織運

営を实践した<sup>17</sup>。倉庫使用の契約が切れる 2018 年末までの約 3 年間、ここでは映画上映、展覧会、インディーズバンドのライブ、ディスカッション、ラジオ放送など多種多様な活動が行われ、様々な領域の若者達の文化的ハブとして重要な場所となった。こうした実践を通じ、アーティストや芸大生はもちろんのこと、美術史家、ライター、リサーチャー、ミュージシャン、映画関係者、デザイナーなど、多種多様なバックグラウンドをもつメンバーが加入し、パブリックとアートを繋げる積極的なプロジェクトを展開している。

2018 年末には再び拠点を移し、アートと教育に特化したプログラム「グッスクール GUDSKUL」を開始したばかりである。サリナ倉庫エコシステム時代の実践を生かし、グッスクールでは前出のコレクティブ「セルム」と、版画のコレクティブ「グラフィス・フル・ハラ (Grafis Huru Hara)」と協働し、アートを通じたパブリックへの教育プログラム提供を行っている。



写真 8 サリナ倉庫エコシステム。内部はライブ、映画上映、パフォーマンス、ディスカッション、展覧会などに使用できる。

ルアンルパという名称の由来について、2008 年からル同コレクティブに参加したレオンハルト・バルトロメウスは次のように答えている。

いままで、ルアンルパと名づけられた背景についてはハッキリしていないんだ。メンバーもそれを重要だとは思っていないしね。しかし簡単に言うならば、「アーティストのためのスペース (ruang untuk perupa)」と意味づけることができるだろう。はじめは個々のアーティストが、共同で制作活動するために生まれた集団だったんだけど、活動するにつれて、ジャカルタ在住の他の若手アーティストを支援することもグループの目的になっていったんだ<sup>18</sup>

<sup>17</sup> 二つのコレクティブについては第 1 表を参照。

<sup>18</sup> 2018 年 2 月 18 日、レオンバルト氏へのメールによるインタビューより。

ルアンルパは、空間、スペースを意味するルアン *ruang* と、外観、形態などを意味するルパ *rupa* を組み合わせた熟語。「ルアン」は (1) 柱で囲まれた場所、(2) 限定された、あるいは区分された場所、(3) 自由な穴、どこにでもある場を意味し、「ルパ」は (1) 外見の状態、(2) 顔の表情、形、見た目、(3) 形態、見たまま、(4) 型、キャラクター、性格、(5) 種類といった意味がある (Departmen Pendidikan Nasional 2008:1184-1185, 1192-1193)。ルアンは、待合室 (*ruang tunggu*)、客室 (*ruang tamu*)、時間と空間 (*waktu dan ruang*) といった熟語からわかるように、部屋あるいは空間を指すが、ルパは抽象的で、文脈によって多様な意味をもつ。レオンハルトが回答した「アーティストのためのスペース

結成当時の状況に話を戻そう。1999年オランダ留学から戻ったアデがみたインドネシアのアートシーンは、商業主義が目立ち、スハルト政権下の抑圧から解放されながらも、新たな表現を求める若手アーティストにとっては、発表の機会も少ない現状だった。アデはかつて親交のあったジャカルタにあるインドネシア芸術大学 (IKJ) 出身者を誘いルアンルパを結成した。

当時 (1990年代後半：筆者註) ぼくらが批判していたことはふたつある。ひとつは美術市場の状況、そしてもうひとつが形式張った美術機関のシステムだ。商業的ギャラリイは増えていたけれど、若手アーティストが実験的な作品を発表する機会は皆無に近かった。そんな環境の中、アーティストが協働することで、新しい美術の実践ができないかと思ったんだ<sup>19</sup>。

アデのいう「新しい美術の実践」が具体的にパブリックに提示され、ルアンルパが知られるようになったきっかけは2001年の「JakArt@」展である。個人でアーティスト活動も行う6名のメンバーが、この展覧会ではアーティスト集団ルアンルパとして、「Jakarta Habitus Publik (ジャカルタ：パブリックのハビトゥス)」というプロジェクト型作品を制作したのである。ジャカルタ在住アーティスト約50名を誘ってポスター、ビデオ、インスタレーション、壁画などを公共空間で発表した。プロジェクトに参加したアーティストたちは、こうして公共の場で、役人や民衆と関わり、美術制作をすることにより、アーティストの社会における立ち位置とは何かを問う機会をも得ることになった。こうしたルアンルパのコンセプトについて、アデは「我々は結成当時から今まで変わらずに、アートシーンと我々の周辺環境 (ジャカルタ：筆者註) をテーマにしている。現実の社会で起こっていることに直接に関わり、アートが制度に対してどのようにアプローチできるのかを考えている」と語っている。

ルアンルパのメンバーは、個人のアーティスト活動を行う一方、拠点として皆で資金を出し合って借りた一軒家で、他のアーティストの展覧会自主企画で開催してきた。また、「アーティストにとっては作品制作だけでなく、調査や研究も重要で、新たな知識の生産とシェアが必要」とアデが語るように、ルアンルパ結成後の早い時期から、美術・文化をテーマとしたジャーナル『カルボン (KARBON)』の発行を開始している。

メディア・アートや音楽を紹介するイベント開催、ジャーナル発行、パブリック空間でのプロジェクト、アーティスト・イン・レジデンスなど、様々なプロジェクトやイベントを実践してきた彼らは、2015年の結成15周年を機に、活動の内容を11部門に分ける組織改革を行い、それぞれの部門に責任者 (コーディネーター) を配置した。すなわち、アートブ

---

(*ruang untuk perupa*)」のアーティスト (*perupa*) は、上述のルパ (*rupa*) に“～する人”という意味となる接頭語 *pe* を付けた語で、“形態を創り出す人=アーティスト”を表している。

<sup>19</sup> 本稿で引用したルアンルパのメンバーの語りは、個別の脚注がない場合、すべて2016年6月から10月にあいちトリエンナーレ参加のためメンバーが来日した際に、筆者が直接聞き取ったものである。



プロジェクトに関わるアートラブ (ArtLab)、ルアンルパが推薦する若手アーティストを紹介するためのルアンルパ・ギャラリー (Ruru Gallery)、ジャカルタの高校生を中心にした展覧会「ジャカルタ 32°C」<sup>20</sup>、アートセミナーやキュレーター、美術ライターを養成するための組織であるインスティテュート・ルアンルパ (Institut ruangrupa)、インドネシアの最新メディア・アートを集めた展覧会「OK ビデオ」<sup>21</sup>の開催を含め、メディア・アートに関する活動を行う「メディアアート部門」、データ収集を行う部門、オンラインで美術音楽など文化情報を発信する「ジャーナル・カルボン (jurnalkarbon)」<sup>21</sup>、子供を対象として、生活にアートを取り入れる提案を行うルアンルパ・キッズ (rurukids) である。またこうしたアート活動を潤滑に行っていくための資金を得るための「ビジネス部」も設けた。ビジネス部の下には、若手アーティストの小品 (T シャツ、バッグ、CD など) を販売するルアンルパ・



写真9 サリナ倉庫内でディスカッションを行う様子 (ルアンルパ提供)

ショップ (Ruru Shop)、インターネット回線を使用して音楽を発信するルアンルパ・ラジオ (RURUradio) などがある。

組織運営などとはまったく無縁だった芸術大学出身者 6 名のアーティスト集団が、ここまで大規模な組織運営を実践しているのは驚きに値する。前出のタリンパディの場合、「木版画によるアートのアクティヴィズム」が共通の目的としてあるため、コレクティブの一員となるのは基本的に木版画制作のできるアーティストだった。また写真家コレクティブ、ル

<sup>20</sup> 2004 年開始。ジャカルタ内の学生による優れたビジュアル作品を紹介するために隔年で開催される。若手キュレーター、若手アーティスト、アートライターの経験の場を提供するだけでなく、展覧会の運営を学生や若手アーティストに任せるといった試みを行っている。

<sup>21</sup> 2003 年からジャカルタで隔年開催されるインドネシアの国際メディア祭。正式名は「OK ビデオ:ジャカルタ国際ビデオ・フェスティバル」、展覧会、メディアアートのパフォーマンス、ワークショップなどを通じて、インドネシアのビデオアートの発展に貢献することを目的に始まった。2015 年に名称を「OK ビデオ:インドネシア・メディア・アーツ・フェスティバル」とし、展示作品をビデオ、映画、音の出る芸術、インターネットやソーシャルメディアをベースにしたもの、オーディオビジュアル技術を駆使したもの、また新たなアートの可能性を提示するすべての作品に門戸を開いた。

アン・メス56も「写真」という共通項から始まり、その周辺のアートやカルチャーに関わる現象がテーマとなっている。

いっぽう、ルアンルパの拠点は一般に開かれた場で、常に若者が集い、誰がメンバーで誰がゲストなのか区別がつかないほどである。ルアンルパの活動に興味をもつのはアート領域に限らず、音楽、文学、ファッション、デザイン、建築など様々だ。別領域のゲストが入り出すところからネットワークが広がり、ルアンルパの実践にも幅が生まれる。増加しているコレクティブの中には、集団内の構成員を固定メンバーと、プロジェクトごとに参加する「ゲスト」メンバーとに明確に分けているものもある。ところがルアンルパはそうした拘束を嫌う。集団性主体としてのアーティストは「不定形で、オーガニック（流動的）なものであり、プロジェクトによってその才能に長けた者がイニシアティブを取れば良い」<sup>22</sup>という考え方である。

たとえば2018年夏、日本の森美術館で開催された『サンシャワー：東南アジアの現代美術展 1980年から現在まで』にルアンルパが招待された時は、近年ルアンルパの拠点に出入りするようになった若手のアーティスト2名が、メンバー歴10年になるキュレーターと共に来日し、作品展示を行った。何度も渡航経験のある初期メンバーではなく、若手にチャンスを与え、海外展を体験させようという思いからだという。海外での制作発表活動も多いルアンルパは、招待を受けるたびに集まることができるメンバーを集めてミーティングを行い、渡航メンバーを決定する。発表する作品形態に応じて適任者を選択するのだという。活動を継続しネットワークを広げ、様々な分野の仲間を増やしたルアンルパの強みは、どんな作品（プロジェクト）のアイデアが出ても、それを可能にするスキルをもった者がコレクティブ内にいるということである。

メンバーの中には企業とのプロジェクトをうまく回す者もいれば、何もしないでただコーヒーを飲み煙草をふかしている者もいる。事務能力に長けた数人が運営をしているが、実は何もしない者の一言に影響力があり、両方のタイプがいて成立している」（美術手帖編集部 2018: 14）。

これは東南アジアのコレクティブについての記述だが、ルアンルパの運営をみても、まさにこうして実践が行われている。「ルアンルパは現在何人のメンバーで動いているのですか」という筆者の問いに対して、キュレーターのバルトが真面目な顔で「僕らはメンバーの名簿を持っているわけでもないし、タイムカードも押さない。毎日拠点にやってくる本を読んでは帰る者もいるし、ここで寝泊まりして家に戻ったことのない初期メンバーもいる。どこまでをルアンルパとしてカウントしていいのかは難しいんだ」と答えた。このオーガニックさが、東南アジアの特徴であるのかもしれない。

### 3-4. ルル学校 (Institusi ruangrupa)

「不定形でオーガニック」なルアンルパの実践により近づくために、筆者の参与観察を記

---

<sup>22</sup> バルト氏の語りより。

そう思う。ルアンルパは2016年のあいちトリエンナーレ<sup>23</sup>開催時、参加作家として長者町会場で作品を発表した。彼らの出品作品はコレクティブ15周年を機に、ひとつの部門として再構成されたルアンルパ研究所「インスティテュート・ルアンルパ Institut ruangrupa」のコンセプトが基になっている。筆者は名古屋で実践されたルアンルパのプロジェクト・コーディネーターとして、すべての過程に関わる機会を得た。

そもそもルアンルパでは2010年から子供の生活環境にアート教育を取り込むプロジェクト「ルル・キッズ ruru kids」<sup>24</sup>を始めており、教育というツールに焦点を当て始めていた。子供を対象として行われていたルル・キッズの発展系である「インスティテュート・ルアンルパ」の構想が、あいちトリエンナーレの参加型プロジェクト作品《ルル学校》として具体的に実践されたのである。以下で詳しくみていこう。

《ルル学校》のコンセプトは「文化のエージェント育成」「知識のシェア」である。初段階の構想では、74日間の会期中、基本的に毎日《ルル学校》に「登校」し、互いに学び合うことのできる「友達」を一般公募で12名程度選び、様々な専門家を招聘してルアンルパのメンバーと共に皆で学ぶというものだった。《ルル学校》という名であるならば、集める参加者は「生徒」なのかと筆者が聞くと、「我々が何かを与えるのではなく、互いにシェアするのだから、この関係は先生と生徒ではない。同等なんだ」と言う。そして日本語では「友達」という語を使用することとなった。「友達」の一般公募に応募する際には以下の問いに対するレポートを提出しなければならない。

あなたはあなたが暮らしている環境の中で、どんなことを思っていますか。改善したいと思うことはありますか。《ルル学校》で我々と一緒にパブリックに関わる何かをつくるとしたら、どんなものをつくりたいですか。

公募の結果、積極的に《ルル学校》で知識をシェアする希望をもち、時間的にも参加可能な「友達」は8名、ルアンルパは「友達」について芸大生を想定していたが、実際に集まったのは社会人がほとんどで現役の芸大生は1名だった。彼らはそれぞれに自分がパブリックの中で叶えたいことを言葉と絵で伝え、最終的には具体的な形として制作をし、会期最後までに完成させるという課題を与えられた。あいちトリエンナーレのような大型展覧会に出品するアーティストには、作品制作費が支給される。ルアンルパはそれを《ルル学校》をつくるための素材購入と、「友達」が会期中につくる作品の制作費に充てた。「友達」は定期的に《ルル学校》へやってきて進捗状況を報告し、滞在しているルアンルパのメンバーからアドバイスを受け、会期最終日には自身の作品をルアンルパメンバーと来場者に向けて発表した。

固定メンバーである「友達」とのミーティングとは別に、《ルル学校》では来場者が多い

<sup>23</sup> 2016年8月11日～10月23日の74日間にわたって愛知芸術文化センター、名古屋市美術館、名古屋市、豊橋市内、岡崎市内の数会場で開催された国際美術展。現代美術を軸として、ダンスやオペラなど舞台芸術も発表された。

<sup>24</sup> ルアンルパの活動には「ルル ruru」を付したものが多いが、これは「ルアン ruang」「ルパ rupa」の頭である「ル ru」と「ル ru」を合わせたものである。インドネシアのアート関係者の間ではルアンルパのことも「ルル」と略して呼ぶことが多い。

と見込まれる週末の午後1～2時間程度、様々なスキルや知識をもったスピーカーが招待され、その知識を来場者に無料でシェアするというプロジェクトも行われた。コーディネーターである筆者は、メンバーが希望する分野で《ルル学校》のコンセプトに理解を示し、ボランティアとして協力してくれる人材を探した。結果、アートに理解があり、知識をシェアすることを受け入れてプロジェクトに関わってくださった方は12名、インターネット仮想空間でアーティスト・イン・レジデンスを運営する日本人アーティスト、写真家、名古屋市役所の環境に関わる部署の署長、大学教授、人類学研究者、音楽と文化のネットジャーナル編



写真10 中尾世治氏が行った講義  
「翻訳とエージェンシー」(2016年9月10日)



写真11 濱田琢司氏が行った講義「地域の文化と物語」(2016年9月17日)

集長、《ルル学校》があった長者町繊維街の組合長など、多様なバックグラウンドから興味深いスキルや体験を無料で聞くことができた<sup>25</sup>。

会期中に来日したメンバーには設立者のアデを含み、アーティスト活動をする者、ミュージシャン、パフォーマー、芸術大学で美学を教えるキュレーター、建築家などがいた。《ルル学校》は、「友達」による作品制作と、週末に行われる無料講座という二つの大きなプログラムを会期中に行いながら、入れ替わりで来日するルアンルパメンバーの専門性によ



写真12 来日メンバーの一人ダニエラによる子供向けワークショップ。「あなたの創造するモンスターはどんな形？」という質問に、子供が自由にペンを走らせる。

て、上映会やプレゼンテーション、子供向けワークショップなども単発で開催した。

ここまでみてきてわかるように、《ルル学校》という作品は具体的・視覚的には学校のような空間を表現したインスタレーション作品だということもできるだろう。しかし作品の本質は《ルル学校》で行われる行為そのものと、そこから生まれ育つものにある。《ルル学校》が成功したか否かは文化のエージェントとして共に学び制作を行った「友達」が、会

<sup>25</sup> スピーカーには当時南山大学大学院在籍だった人類学専攻の中尾世治氏、人文学科の濱田琢司先生も含まれる。

期終了後にもパブリックの中で、なんらかのアイデアを膨らませ、パブリックに働きかけ発信する、あるいは、そういった意識を常に持ち続けることなのである。「友達」の中には、アイデアの実践を継続させている者もあり、2年経った今でも、当時のグループメールに自身の活動を報告している。こうした状況をみると、ルアンルパが長者町で蒔いた「文化のエージェント」の種は確実に育っているといってもいいだろう。

ここまで、あいちトリエンナーレにおける《ルル学校》の実践について、大まかに記述した。準備期間を含めて約3ヶ月の参与観察して筆者が感じたルアンルパの大きな特徴が二つある。一つはフレキシビリティである。アーティストの中には、精密に作品のサイズを決定し、下書きや製図をつくった上で作品制作を始める者も数多くいる。いっぽうでルアンルパのプロジェクトは臨機応変に変化する。《ルル学校》のようなプロジェクトでは、参加者とのコミュニケーションが非常に重要となる。言葉の壁に加えて文化の相違もあり、プロジェクトは母国で行うようにスムーズにはいかない。それでも、次々と起こる問題に対して、メンバーは楽しそうに向かい合い、解決の糸口を探るのである。

ルアンルパを参加作家に選考したキュレーターの意向で、ルアンルパは会期中常にメンバーが会場に滞在することが条件だった。会期を通して、ルアンルパからは11名のメンバーが入れ替わり来日し、《ルル学校》の来場者とコミュニケーションをはかり、「友達」とのミーティングに参加した。滞在メンバーが入れ替わるたびに、メンバーの個性が加味されプロジェクトは流動的に変化していった。メンバー間だけではなく、プロジェクト参加者のリアクションによっても、その形を自由自在に変えていくのである。その高い順応性は、ルアンルパの大きな特徴だといえよう。

フレキシビリティをより広義に捉えるならば、ルアンルパのメンバー数がわからないといったある種の「いい加減さ」も、良い意味でコレクティブの特徴である。前節で引用した「事務能力に長けた数人が運営をしているが、実は何もしない者の一言に影響力があり、両方のタイプがいて成立している」という状況も、《ルル学校》と時間を共にする中で何度か目撃した。わざわざ日本まで来ているのに、ただ展覧会場でコーヒーを入れているだけで何をしているのかと疑問に思うメンバーもいれば、滞在中のほぼ毎晩徹夜でジャカルタのメンバーと連絡を取り合い、寝ずに会場の作品をタッチアップしているメンバーもいる。筆者の目から見ればあまりにも不公平に思えるのだが、それぞれが自身のスキルと与えられたミッションを理解し、互いに認め合っている姿に、ルアンルパが長期にわたって「サヴァイヴ」できている理由を見た気がしたものである。

そして二つめに、彼らのコミュニケーション方法と能力を指摘したい。《ルル学校》制作に関わり、来日したのは11名で、同時期には2~3名が常駐していたのだが、《ルル学校》で何が行われているのかは、スマートフォンで国境も時差も超えて情報共有されていた。来日のミッションを与えられた11名に限らず、ジャカルタの拠点で、日本のメンバーからの指示を受けて動いているメンバーもあり、《ルル学校》の名でつくられたグループには数十人のメンバーが関わっていた。インドネシアでもっとも利用率の高いSNS、WhatsAppでグループをつくり、常にメンバーの動向が共有するのだという。

たとえば会期前から来日したサレ・フセイン (Saleh Husein) は、《ルル学校》の空間をつくる役割を担っていた。会場として割り当てられた繊維問屋の一室を、《ルル学校》としてつくるのが仕事だ。学校というからには、必要なのは机、椅子、黒板などである。筆者

が中古商品を扱う店に案内して必要な品物集めを行った。店内で気になる商品を見つけると、サレはすぐに撮影して携帯電話から写真をメンバーに送り、リアルタイムでどれを選ぶかを相談していた。密に情報共有しているため、来日したメンバーの引き継ぎはスムーズだった。

ふたつめに挙げたルアンルパの特徴は、彼らだけの特徴ではなく、昨今のコレクティブの特徴だといえるかもしれない。インターネットの普及によって、複数の仲間が常に情報共有し、他のメンバーが何を見て何をつくっているのかをリアルタイムに写真と動画で確認しているのである。まさにこうした状況が、コレクティブのグローバルな活躍に大きな影響を与えているといえる。

#### 4. コレクティブの特徴と課題

##### 4-1. アーティストが集団になった理由

ここまでに、ジョグジャカルタを拠点とするタリン・パディとルアン・メス56、ジャカルタを拠点とするルアンルパと、ルアンルパが日本で実践した《ルル学校》の事例から、コレクティブの活動内容と特徴についてみてきた。ここからは、1990年代後半からアーティストが集団として活動するようになった背景について考えてみたい。

インドネシアにおいて1990年代後半からコレクティブが誕生した理由はふたつ考えられる。ひとつは1998年のスハルト政権の終息である。長期スハルト政権時代、芸術表現は政府の介入によって抑圧され、政治批判を匂わせる作品は公開禁止、アーティストが3人以上集まれば反勢力集会と見なされた。自由な表現への渴望がスハルト退陣とともに解放され、集団による力強い表現活動のひとつとしてコレクティブという形態が生まれたのではないだろうか。そしてもうひとつの理由は、政治社会的状況の変化とともに、起こったアート領域での新たな展開である。

ルアンルパ設立者のアデ・ダルマワンは同コレクティブ設立のタイミングを次のように記している。

1998年以降、社会生活や文化、政治とどのように関わっていくのかという問題について、新たなオリエンテーションに向けて解放の道が開かれた。この時期、アートワールドでは、表現の選択肢が広がった。写真、パフォーマンス、アートプロジェクト、パブリックアート、ストリートアート、コンセプチュアルアート、ビデオアート、ニューメディア・アートなどである。これらの登場により、ハイとローのアートは境界をなくただけでなく、アート実践をより強烈に観念的にした。そして思想とアイデアの中心的存在だったアーティストは、「コレボレーター」あるいは「メディエータ」としての役割をもつように変化していった (Darmawan 2010: 8)。

上記は1998年以降の世界的なアートワールドの状況である。1990年代後半からインターネットの普及を背景に、若手アーティストの発表場は、ギャラリーや美術館に限定されなくなった。美術活動の可能性が劇的に拡大し、アーティスト間の競争が激しくなったため、

必然的に生き残るための知恵や技術を磨かなければならなくなった（美術手帖 2017: 28）。コレクティブは、アーティストが集団となって協働で制作し、アイデアをシェアし、役割分担をしながら表現とネットワークの幅を広げて生き残るためのひとつの戦略だったのである。

アデは、スハルト退陣後の社会変化の中で顕著だった一般大衆の生活に注目し、パブリックに接近したプログラムを行うことを目的にルアンルパを結成したと記している。それまで美術批評、美術研究・教育、メディアなどのアート・インフラが未熟だったインドネシアで、アーティストは制作以外の活動から距離をおいていた。しかし、アーティスト自身がアート周辺の支援や活動に積極的に関わることが必要になったのである（Darmawan 2010: 8-9）。ルアンルパの実践からわかるように、アーティストは単にアトリエに籠もってキャンバスに向かうのではなく、「コラボレーター」「メディエーター」としてアートとパブリックを結ぶ役割を積極的に果たすように変わっていった。

当時の状況をインドネシアの中で確認してみよう。美術市場の商業主義的状況、そしてアート支援が皆無に等しい政府について、キュレーターのフジャトニカジュノン<sup>26</sup>は次のように語っている。

スハルト政権が終わると同時に、表現の抑圧から解放されたアーティストたちは自由な表現を求めてオルタナティブ・スペースを設立した。しかし商業ベースではない自主企画の運営は簡単ではなかった。生き残りのために非営利組織を設立し、公共の場で実施するプログラムに焦点を絞った戦略をとったり、海外の文化機関に対して、積極的にプロジェクトを提案するケースもあった。こうしたアーティスト集団の活動内容や独立精神旺盛な態度は、美術市場を基礎とした評価とは別の軸で、インドネシアの美術界におけるシステムの発展に大きな貢献をした（中略）新生アート・スペースは、典型的な商業主義ではなく、独自のプログラムを企画し、実施していくところに特徴があるとされる。財政的には自己資金でやりくりすることが多く、運営を支えるシステムは当時まだ十分に成長していなかった。こうしたことが原因となり、1年程度で閉鎖したスペースも少なくない（フジャトニカジュノン 2004: 142-143）。<sup>26</sup>

こうした考えのもと、ルアンルパは既存の美術館やギャラリー、キュレーターに依存しない自主的な展覧会、セミナー、映画やビデオ上映を行い、自らがインフラとなることでアーティストの社会的役割を追求した。ここでフジャトニカジュノンが指摘するように、新生アート・スペースにとって最大の課題は運営システムと財政問題である。早期に閉鎖したスペースが多い中で、ルアンルパが生き残れた理由のひとつは、留学経験のあるアデがオランダでつくったアートのネットワークである。海外の美術機関によるアートプロジェクトへの

<sup>26</sup> 2002年、2005年の『オルテナティブス』に記載されたインドネシアのアートスペースには、有力紙が所有するスペース、大学機関に所属するスペース、また商業画廊も含まれており、「オルテナティブス」に分類するには適さないものもある。筆者が現地調査を行い、把握しているものとしては、シンガポール、フィリピンでも同様だった。そのため、本書では国際交流基金の調査内容について参照するのではなく、含まれるデータおよびテキストから重要と思われる部分のみを引用している。

助成金などを獲得することにより、継続的なプログラムを実践することができたのがルパ  
ンルパ生き残りの大きな鍵である。

#### 4-2. インドネシアの慣習と「3N」

インドネシアの政治的状況と世界的な現代美術の状況を背景に、1990年代後半にコレク  
ティヴが生まれてきたことは先述した。ここではもうひとつ、コレクティヴが活動しやすい  
インドネシアの歴史的、文化的背景についても触れておきたい。インドネシアでは古くから、  
ゴトン・ロヨン (*gotong royong*) という相互秩序の慣習<sup>27</sup>が受容され継承されている。また  
教育システムには伝統的な住込み制のイスラーム学校プサントレン (*pesantren*) というも  
のが広く知られている。日常生活の中では、民族のアイデンティティに関わる音楽、舞踊、  
美術などを学ぶ場サンガール (*sanggar*) が街のあちらこちらに存在し、師匠や兄弟子と共  
同生活しながら、相互秩序、集団の規律を学ぶ。

こうした古くからのインドネシアの生活環境の特徴をみてきた上で、歴史家のアンタリ  
クサ (*Antariksa*) が指摘する、インドネシアのコレクティヴの特徴と比較してみよう。ア  
ンタリクサが挙げたコレクティブの特徴は三つの「N」、すなわち、ジャワ語の「ノンクロ  
ン (*nonkron*)」、「ネベン (*neben*)」、「ニヤントリッ (*nyantrik*)」の頭文字である (*Antariksa*  
2015)。「ノンクロン」とは、特別な目的もなく複数の人が集ってお茶を飲んでいるような  
状態を意味する<sup>28</sup>。古き日本でいうならば、井戸端会議のようなイメージだろうか。たとえ  
ば

「少し時間があるから、例の屋台でノンクロンしよう」  
「彼は王宮広場の屋台でノンクロンするのが好きだ」

という具合に使われる。

「ネベン」は何かを借りる、シェアするといった意味である。車に便乗するときや、他人  
の家で食事をいただく時など、支払いが発生せず何かを得るといったニュアンスもある。  
そして「ニヤントリッ」はジャワに残るヒンドゥー仏教の慣習で、前出のイスラーム学校プ  
サントレンに類するものである。ある場所で寝食をともにし、師から知識を受け継ぐといっ  
た意味だ。

先にみたインドネシアの慣習「ゴトン・ロヨン」をインドネシア語辞典で引くと「協働」  
「共に働く、あるいは共に何かをつくる」とある (*Department Pendidikan Nasional*  
2008: 460)。そしてここまで見てきたように、コレクティヴは集団の拠点をもち、そこは住  
居としても機能している。それはプサントレンやサンガールの教育システムに共通したも  
のである。共同生活の中で、メンバーは顔を合わせてノンクロン (井戸端会議) をしながら  
新たなアイデアを生む。そしてそれぞれのメンバーがもつスキルをシェアし、ときにネベン

<sup>27</sup> ジャワなどのムラ社会にある慣習で通常は「相互秩序」と訳す。村寄り合いの決めごと  
は全員で話し合い、全員の合意を打ち立てるといった伝統により、共同奉仕をする慣習法。イ  
スラーム渡来以前から伝統的ムラ社会で踏襲されてきた価値観 (石井・高谷ほか 2001: 96)。

<sup>28</sup> “*Kamus Besar Bahasa Indonesia*” (2008) より。



(拝借)するのである。地域社会の中で情報も知識も、ときに食事もシェアし合い、助け合うという生活スタイルが幼少期から染み付いているという素地は、インドネシアにおいてコレクティブ結成がしやすい環境だといえるかもしれない。

国内外で幅広いネットワークをもつ東京拠点のオルタナティブ「オン・ゴーイング」の小川は、東南アジアのコレクティヴの特徴として「シェア」、「インディペンデント」、「ネットワーク」、「コミュニティ・ベース」というキーワードを挙げている[美術手帖編集部 2018:13]。これらのワードは、インドネシアにおけるプサントレンやサンガールのようなコミュニティ、ゴトン・ロヨン（相互秩序）の中で様々な知識や技術をシェアしていくというインドネシアの慣習、アンタリクサの指摘した「3N」のひとつ「ネベン（相伴）」の特徴とも重なる。

#### 4-3. コレクティヴの生き残り戦略

インドネシアでアーティストが集団をつくり、メンバーの住居をとりあえずの拠点として活動を始めることは比較的容易である。また都心から少し離れば部屋数の多い一軒家を借りることも難しくはない。アーティスト集団が初期投資として資金を出し合い、拠点となる家を借りて活動開始するところまでは、さほど苦勞なく進められるだろう。前述したように集団形成と活動環境の素地は備わっている。

2010年、ルアンルパ代表のアデ・ダルマワンがキュレーターとなって『フィクサー：インドネシアのオルタナティブ・スペースとアート・グループ』展<sup>29</sup>が開催された。展覧会に参加したのはジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタなどの都市およびスマトラやスラウェシの中心部で活動するグループ 21 組、本稿で事例としたルアンルパやルアン・メス 56 も含まれている。

第 1 表は参加グループの設立年、設立者、簡単な活動内容をまとめたものである。ジョグジャカルタのハウス・オブ・ナチュラル・ファイバーをのぞくと、すべてがルアンルパ結成以降に生まれたグループである。実はここには、ルアンルパの結成理由が大きく関わっている。ルアンルパは結成当時からコレクティヴの実践コンセプトに「パブリックを意識する活動」を挙げている。そしてネットワークを活用して「メトロポリタンなジャカルタのパブリックに関わる活動」を実践する仲間を増やしていったのである。そして「知識のシェア」をテーマに、次世代へコレクティヴの運営方法、海外ネットワークを使った助成金獲得の方法、アイデアの実践方法などを伝え、文化とアートのエージェントを育成していくというミッションを掲げた<sup>30</sup>。あいちトリエンナーレでの《ルル学校》とも基本的なコンセプトは同じである。単にルアンルパの実践を真似するのではなく、それぞれの地域性やメンバー数、興味あるジャンルによってアレンジし、パブリックへアプローチしている。

この展覧会は、こうして知識をシェアした各都市の「コレクティヴの卵」を紹介するものだともいえる。参加グループのほとんどは、ルアンルパのワークショップを通してコレクティヴ運営のスキルを学び、ルアンルパがつくってきたネットワークをシェアし、それぞれの地域に戻って新たなコレクティヴとして活動を開始している。ジャカルタの「フォーラム・

<sup>29</sup> 原題は『FIXER:Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Senirupa Indonesia』。2010年6月18～28日、ジャカルタのアンチョール公園内ノース・アート・スペースで開催された。

<sup>30</sup> 2018年10月18日ルアンルパのメンバー、バルトへの聞き取りによる。

レンテン (Forum Lenteng)」と「セルム (Serrum)」は、ルアンルパの事例で記述したように、ルアンルパが巨大倉庫を拠点とした際に協働で倉庫運営にあたったコレクティブだ。こうしてルアンルパは自分たちの実践をみせ、他のコレクティブを誘い、知識をシェアしている。

しかし、コレクティブを経済的活動として考えた場合には課題も多い。バンドウンのキュレーター、フジャトニカジュノン<sup>31</sup>は次のように指摘する。

商業ベースとは一線を画した自主プログラムを継続していくのは容易ではない。新生アーティスト集団は、典型的な商業主義ではなく独自のプログラムを企画し、実施していくところに特徴がある。財政的には自己資金でやりくりすることが多く、運営を支えるシステムは十分に成長していないため、1年程度で閉鎖するケースも少なくない (フジャトニカジュノン 2004: 142-143)。

パブリックにコミットしたワークショップ、プロジェクト型作品はコレクターに売ることとはできない。コレクティブとしての拠点確保は重要だが、活動から収入がなければ、メンバーそれぞれの自己資金に頼るしかなくなる。そもそもはインターネットの普及とともに様々な様式が生まれる中、「サヴァイバルのための知恵と技術を研ぎ澄ませるために生まれたアート・コレクティブ」(美術手帖編集部 2017: 28)、「共通の目的を達成するために協働するアーティスト集団」「直接的行動を通して、社会に変革をもたらす力を与えられた集団」(Tate Modern HP) だったはずが、継続に対しては財政的問題を抱えている。

典型的な商業主義の企画とは異なる実践を行う多くのコレクティブは財政的には短期的な見通しと自己資金でやりくりしており (フジャトニカジュノン 2004: 142-143)、オルタナティブ・スペースの運営とコレクティブとしての活動の継続は目前の大きな課題である。実際に『フィクサー：インドネシアのオルタナティブ・スペースとアート・グループ』展に参加したコレクティブで、2019年現在拠点をもって活動を継続させているのは、参加した21コレクティブのうち、●をつけたわずか8件である (第1表)。確立した運営システムをもたない小規模コレクティブにとって、活動の継続、拠点の確保は重要な問題なのである。ジョグジャカルタで2012年に結成されたコレクティブ「ライフパッチ (Lifepatch)」はルアンルパのワークショップに参加した経験から、現代美術の表現の自由さに興味をもち、「アート、科学、テクノロジーによる市民イニシアティブ」をテーマに結成された。本稿で事例とした三つのコレクティブすべてが芸術教育を受けた芸大生を主として設立されたのに対し、メンバーの専攻は化学工学、微生物学、土木技術、建築、英文学と多彩だ。アカデミックな領域が柔軟性のあるアートに接近し「アート」コレクティブを結成した興味深い事例である<sup>31</sup>。

2018年に日本で開催された科学技術のワークショップに個人として参加したライフパッチのメンバーの一人アンドレアス・シアギアン (Andreas Siagian) は、筆者の聞き

<sup>31</sup> ライフパッチの実践も興味深いですが、本稿では個人的主体と集団的主体のアーティストについて考察するため、芸術教育を受けたバックグラウンドをもち、アート・コレクティブの事例としての経験が十分な3つを選んで記述した。

取りに対して「4年以上継続して活動しているコレクティブがあったら、それは真剣にやっていると評価できる」<sup>32</sup>と答えている。結成から6年経過したライフパッチにとって、その間には何度も財政的困難があった。しかし、結成当時のモチベーション、パブリックから期待されるワークショップの実施などを考え、現在の形にまでしてきたのだと言う。アンドレアスの言葉を基準とするならば、申請アーティスト集団コレクティブの生き残り戦略の真価を見極めるには、いましばらく見守る必要があるのかもしれない。

第1表 FIXER 展参加グループ一覧（FIXER 展カタログより筆者作成）

| 名称                              | 設立年  | 設立者                              | 拠点                  | 活動内容  |
|---------------------------------|------|----------------------------------|---------------------|---|
| Sarueh                          | 2008 | パダンパンジャン芸術大学学生                   | パダンパンジャン<br>(西スマトラ) | ビデオドキュメンタリーに特化した活動でオーディオビジュアル界の可能性を広げる      |
| ●Akademi Samali                 | 2005 | 3人                               | ジャカルタ               | インドネシアのコミック、ビジュアルアートに関するセミナー、ディスカッション、刊行物など |
| Atap Alis                       | 2006 | 設立時は3人、現在は9人                     | ジャカルタ               | 子供の教育に対する意識を高めるプログラムの提供                     |
| ●Forum Lenteng                  | 2003 | 設立時は11人施設を使用し、制作することのできるメンバーが38人 | ジャカルタ               | ビデオのセミナーを国内各地で開催。周辺の住民と語り合う機会を作る。           |
| Kampung Segart                  | 2002 | ジャカルタ社会政治学大学 (IISIP) 学生10人       | ジャカルタ               | 政治批判を含んだステッカー、インスタレーションなど新鮮なビジュアルアート制作が目的   |
| Maros Visual Culture Initiative | 2007 | 5人                               | ジャカルタ               | 財団としてセミナー、絵のクリニック、展覧会のプログラムを実施。             |
| ●ruangrupa                      | 2000 | アーティストのグループ                      | ジャカルタ               | 現在はジャカルタの社会、歴史政治、                           |

<sup>32</sup> 2018年2月14日、渋谷にて行ったアンドレアスへの聞き取りによる。

|                                 |      |                                |                   |   |
|---------------------------------|------|--------------------------------|-------------------|---|
|                                 |      |                                |                   | 経済的問題に関する実践を行う研究所として機能                        |
| ●Serrum                         | 2006 | ジャカルタ大学美術学部出身者6人               | ジャカルタ             | 教育をベースにアートで社会問題と向き合う。孤児のために図書館へ図書寄贈など         |
| Tembok Bomber                   | 2004 | グラフィティのアーティスト5人                | ジャカルタ             | バンドウンとジャカルタのグラフィティアーティストから始まったオンラインのコミュニティ。   |
| Asbestos Art Space              | 2002 | 演劇とアートを融合した活動を長く行っている3人のアーティスト | バンドウン             | パフォーマンスアート、美術展、ビデオ上映などの活動                     |
| Common Room networks Foundation | 2003 | バンドウン工科大学出身アーティスト              | バンドウン             | アート、カルチャー、デジタルメディア。ギャラリー、図書館、メディアラボなどを揃える     |
| Videolab                        | 2003 | 設立時2人。現在は3人。                   | バンドウン             | 一般の人々のビデオ作品に対する意識を高めるためのプログラムを提供。国内若手ビデオ作品収集。 |
| ●Jatiwanggi Art Factory         | 2006 | ジャティワンギ村村長の兄と、瓦職人たち            | ジャティワンギ<br>(西ジャワ) | 音楽フェスティバル、ラジオ放送、展覧会などを周辺住民を巻き込んで開催。           |
| Gardu Unik                      | 2005 | 設立者5人。アクティブなメンバーが10人。          | チルボン<br>(西ジャワ)    | ビデオ、絵画、彫刻、写真などを制作。パブリックのための活動も行う              |

|                                |      |   |                      |  |
|--------------------------------|------|---|----------------------|--|
| Byar<br>Creative<br>Industry   | 2006 | 芸術大学出身者<br>設立者の一人 Byar の自宅<br>が拠点       | スマラン<br>(中部ジャワ)      | デザイン、写真、ビ<br>デオインスタレー<br>ション、コミック、<br>インディーズの音<br>楽パフォーマンス<br>など |
| ● House of<br>Natural<br>Fiber | 1999 | インドネシア国立芸術院<br>ジョグジャカルタ校出身<br>者         | ジョグジャカ<br>ルタ         | ニューメディアア<br>ート領域で活動す<br>るコミュニティ。テ<br>クノロジーに関す<br>るセミナーなど         |
| ● Ruang M<br>es 56             | 2002 | インドネシア国立芸術院<br>ジョグジャカルタ校写真<br>科出身者 10 人 | ジョグジャカ<br>ルタ         | アーティスティッ<br>クなコンセプトと<br>実践によって写真<br>領域の発展に焦点<br>を当てた活動           |
| ● Performa<br>nce Klub         | 2003 | 6 人                                     | ジョグジャカ<br>ルタ         | 毎年開催地を変え<br>て周辺住民を巻き<br>込んだパフォーマンス<br>フェスティバルを<br>開催             |
| Malang<br>Meeting<br>Point     | 2008 | 6 人                                     | マラン<br>(中部ジャワ)       | 展覧会、プレゼンテ<br>ーション、写真セミ<br>ナー、フィルム上<br>映。社会問題を批評<br>する活動          |
| Urbanspace                     | 2005 | 5 人<br>ミュージシャン、“ビジュ<br>アルジョッキー”         | スラバヤ<br>(東ジャワ)       | オルタナティブス<br>ペース。<br>ビジュアル作品と<br>テクノロジーの可<br>能性を追求                |
| Ruang Akal                     |      | 6 人                                     | マカサル<br>(南スラウェ<br>シ) | 写真に焦点をあて<br>たビジュアルア<br>ートの活動。アニメ<br>ーションビデオ、イ<br>ラストレーション、版<br>画 |

## 5. さいごに

本稿ではインドネシアで活動するコレクティブの事例から、アーティスト組織の実践をみてきた。通信や科学技術のめざましい発展により、世界は小さくなり、容易に世界中のどこでも誰とでも繋がるのが可能となった。そんな時代を生き抜くアーティストの中には、コレクティブを結成して表現の幅を広げ、他の領域とネットワークをつくり、個人的主体のアーティストとしては不可能な実践を行うことを選択した者もいる。コレクティブはアートインフラの未熟なインドネシアの政府に代わってアートプログラムを実施し、現代美術とパブリックを繋げるコラボレーター、あるいはメディエーターとしての役割を担うようになったのである。

インドネシアにおいて1990年代後半からコレクティブが誕生した背景には、国際的なアートシーンでの変化と、スハルト大統領退陣の影響があったことを指摘した。そうした背景に加え、インドネシアの慣習にも、コレクティブ誕生を後押しする要素が備わっていることを指摘した。暮らしの中で根付いた協働（ゴトンロヨン）の精神、イスラーム宿舍（プサントレン）や塾（サンガール）での共同生活、その中で身についた慣習は、アンタリクサの指摘するコレクティブの特徴「3N」とも共通していることがわかった。

現代美術の表現方法が飛躍的に広がる中で、アーティストが集団となってアートシーンで生き残りをかけた実践について事例をみる中で、最後には財政的な問題があることもわかった。今後のコレクティブの財政的サヴァイヴアルがどのように実践されていくのか、引き続き調査していきたい。

コレクティブの研究では、今後の課題にしたい点はいくつかある。本稿で事例としたコレクティブはいわゆる「老舗コレクティブ」ともいえ、筆者の現地調査では掘り切れていないここ数年のコレクティブ動向について記述は不十分である。また集団的主体としてのアーティストの実践を、個人的主体のアーティストと比較するために、作品を比較するなど、アプローチについても考えたい。たとえばプロジェクト型作品、ワークショップについてみると、昨今の現代美術傾向を示すキーワードである「ソーシャリーエンゲイジドアート（社会関与型アート）」からの視点でも考察ができるだろう。個人では制作が困難なプロジェクト型作品でパブリックに接近していく実践とコレクティブに求められる役割についても事例をもとに分析が可能かもしれない。本稿で論じられなかった部分は、上述の視点も加えながらアート・コレクティブの動態を引き続き追っていきたい。

## 参考文献

アトキンス, ロバート

1993 『現代美術のキーワード』、美術出版社。

石井 米雄(編)

2001 『東南アジアを知る事典』、平凡社。

石原 葉

- 2018 「アーティストコレクティブとは」『東北芸術工科大学紀要』25: 1-9。
- 梅原 麻紀
- 2015 『コラボレーションとアーカイブの研究——アーティスト・コレクティブの実践をもとに』、東京藝術大学大学院美術研究科博士論文。
- 上妻 世海
- 2018 「制作の共同体——状況論から原理への探究へ」『美術手帖』70(1066): 73-75。
- 狩野 愛
- 2016 「トランスローカルな DIY アート・コレクティブ——木版画をメディアにした A3BC の事例研究」『武蔵野美術大学研究紀要』47: 31-42。
- 国際交流基金アジアセンター
- 2001 『オルタナティブス——アジアのアート・スペース』、国際交流基金アジアセンター。
- 鈴木 勉
- 2001 「インドネシアの“恐るべき子どもたち”」、『オルタナティブス——アジアのアート・スペース』、pp. 46-49、国際交流基金アジアセンター。
- 建畠 哲
- 1998 「コレボレーションの新たな地平」、福島県立美術館(編)『共同制作の可能性 コレボレーション・アート』、pp.8-11、福島県立美術館。
- チャン, ハワード
- 2001 「香港の地図を書き換える」、古市保子(編)『オルタナティブス——アジアのアート・スペース』、pp. 30-33、国際交流基金アジアセンター。
- トゥエゾン, ワイヤー・ロンメル
- 2001 「アーティストラン・スペース——サラウンデッド・バイ・ウォーターにみるアート・イニシアティブ」、古市保子(編)『オルタナティブス——アジアのアート・スペース』、pp.128-131、国際交流基金アジアセンター。
- 徳永 理彩
- 2018 「ヌサンタラの版画コレクティブの方法論——共に学び、共に問い、共に働く」、黒田雷児ほか(編)『闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s-2010s』、pp.174-177、福岡アジア美術館 (アーツ前橋)。
- 独立行政法人国際交流基金
- 2004 『オルタナティブス——アジアのアートスペースガイド 2005』、淡交社。
- 美術手帖編集部
- 2017 『美術手帖』69(1062)。
- 美術手帖編集部
- 2018 『美術手帖』70(1066)。
- 廣田 緑
- 2018 「世界のコレクティブレポート：インドネシア」『美術手帖』70(1066): 86-89。
- フジャトニカ, ジュノン
- 2004 「変化するインドネシアの現代美術スペース」、独立行政法人国際交流基金『オルタナティブス アジアのアートスペースガイド 2005』、pp.142-143、淡交社。

#### Antariksa

2015 “Nyantrik aas Commoning,” *Instrument Builders Project*, Kadist.

Agustinus, Ronny

2009 *TARING PADI : Seni Melawan Tirani*, Yogyakarta: Taring Padi bekerja sama dengan Ford Foundation.

Arbuckle, Heidi

2010 *Taring Padi : Praktik Budaya Radikal di Indonesia*, LKiS.

Ade, Darmawan

2010 “Memperbaiki Mata Rantai Siklus Gagasan,” *FIXER:Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Senirupa Indonesia*, pp.8-13, Jakarta: Taman Impian Jaya Ancol.

Departmen Pendidikan Nasional

2008 *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa Edisi Keempat*, Jakarta: PT.Gramedia.

#### 参考ホームページ

Museum Information Japan, artscape>アートワード検索エンジン>成相 肇「ワークショップ」『現代美術用語辞典 ver.2』

<http://artscape.jp/artword/index.php/> (2019年2月15日取得)

Tate Modern HP>ART & ARTISTS>Art Terms>Collective

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collective> (2019年2月15日取得)

#### Keywords

artist collective, art collective, collectives, subject as aggregate, alternative, artist group