

inauguration of the Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (APT) in Brisbane, and the circulation of the first inaugural issue of the *Art and Asia Pacific* magazine, as well as the first editions of the publications edited by Caroline Turner and John Clark, a situation which projected the "affinities and common experiences, active propositions into modernities, their context and trajectories of artistic productions." Mashadi described how these publications imparted more than mere country entries, and facilitated a curatorial mode of mapping thematic features, as was manifested in the Singapore Art Museum's inaugural exhibition.

The cultural exchange programs that contributed to the formation of the nascent contemporary art scene in Asia was also distinct in that they were not set up to engage with the region, but to engage "within" the region, as Carroll emphasized. The organization which was founded with major funding from the Australia Council and the Ministry of Foreign Affairs was the Asialink program, where Carroll worked during the 1990s on programs consisting of not only of touring exhibitions, but also residencies and curatorial projects that took more effort and time to produce tangible outcomes.

Carroll apologetically pointed to the gradual decline of Australian national government's support and interest in the arts in the region after Keatings' term, but the investments made in the 1990s have succeeded in bearing some fruits. The organizer of APT, the Queensland Art Gallery, for example, opened a new wing on its premises in 2009, and also raised a generation of curators specializing in the Asian contemporary art. Noteworthy is their acquisition process which is, according to Mashadi, "very much marked by the interest in terms of engaging and negotiating directly with artists." Singapore, on the other hand, has experienced more anxiety in building its collection (What "if the right Juan Luna is simply unavailable"), because it is more of "an attempt to engage with national histories."

Kishi presented Japan's engagements with the region, taking the examples of the initiatives taken by the City of Fukuoka through the programs at Fukuoka Art Museum which eventually led to the inauguration of the Fukuoka Asian Art Museum in 1999, and the Japan Foundation, through its programs first at the ASEAN Culture Center, and later the Asia Center. Kishi pointed to how it was perhaps necessary for Fukuoka to focus on contemporary art in Asia as a unique content that distinguished itself among the growing number of public museums, which were built during the booming years that started in the late 1980s.

Kishi also pointed to how the Japan Foundation's exhibition in 1992, "New Art from Southeast Asia 1992," imparted a new experience to the public museums, providing them with an opportunity to network by themselves. As the "Japanese museums had generally depended on the financial support and know-how of newspaper sponsors, and the name-appeal of masterpiece works," the collaboration with the Japan Foundation "showed the potential for creating unique initiatives and networks that did not rely on pre-existing institutions." It is interesting that Kishi saw the Japan Foundation's projects as significant in demonstrating an alternative approach to exhibition making. The exhibitions subsequently staged by these municipal museums included works that were explicitly political and programs that directly engaged their local audiences with the artists. These new approaches demonstrated their potentials as worth investing. But as we know today, although Fukuoka continues to directly organize their exhibitions related to Asian contemporary art, the practice did not prevail and turn the Japanese public museum system around, although it had the potential to do so.

Having walked through the three presentations, Asia, during the 1990s, could be taken as a concept that functioned like a media: for Singapore, to compare the state of contemporaneity and historicity; for Australia, to build institutional foundation; and for Japan, to open an alternative channel to the existing system.

So what have the efforts in the 1990s brought to the current art scene in this region, which is witnessing the development of new large-scale museums in Singapore and Hong Kong, staging of art fairs and biennales/triennales regularly in different cities, and mobilization of artists, taking residencies at different locations? And what is, therefore, the role of the public institutions today?

Mashadi points to the fact that securing multiple sites of curation is yet to be achieved. This resonates with what Doryun Chong said about avoiding state funding to colonize artistic autonomy. One of the significance of Goethe-Institut's activities in the region in the 1990s was their governments' arms-length approach to their programs. Goethe-Institut is the one, for example, that introduced Joseph Bueys to Singapore. Many local artists were influenced by encountering Bueys' art. Promoting art, which is subversive, conceptual, and free in form, or, simply put, contemporary, is an example that demonstrates what a public institution can achieve.

As we historicize the 1990s, those involved in the government-led initiatives within the region recognize the benefits of government intervention in the cultural policies for "engaging" with the region. It may be possible to organize a set of efficient programs that yield more output today, just like the productive economic activities that cross the borders within the region as technologies enable consolidation of channels for exchange as well as information gathering. But because we live in such an age, the institutions must be careful not to allow Asia's platform to become homogenized, and its discourses to be simply aggregated. It must recognize the value of the region's diversity, and build programs that are based on plurality.

We continue to rely on individuals who are professional and experienced, just like the 1990s. But as Carroll observed, the community rules in Asia. Many of her new colleagues are still everywhere else but the major institutions. And as Mashadi described, the strength of this region may be reliant on "a plurality of individual energies." The best conclusion, then, may be to have the public institutions take part in the production, exchange, and engagement in the region, by providing schemes and a platform to pick up and share the different voices in the region, and provide the means to archive the knowledge that comes through these voices. The findings in this symposium, then, should not be "the only knowledge" but "one of the many knowledges" that have become apparent in the engagement with Asia.



## Editor's Note

There is a difference in nuance between the Japanese and English titles of this symposium, "Hajimari wa '90s: Tōnan Ajia gendai bijutsu wo tsukuru" (*It Started with the 1990s: Making Southeast Asian Contemporary Art*) and "The 1990s: The Making of Art with Contemporaries." There are surely those who register the dichotomy between the appeals to domestic and foreign sensibilities in these titles. Given that the symposium was being held in Japan for a Japanese audience, the Japanese title was chosen in consideration of the historical reception of Southeast Asian art in Japan, and also had to be attractive from a promotional standpoint. However, when thinking about Japan's geopolitical position at the start of the 1990s, there was some concern that the phrase "Making Southeast Asian Art" might run counter to the aims of the organizers and lead to misunderstandings. And, in truth, I personally feel that the English title's "The Making of Art with Contemporaries" is just the right expression for capturing the artistic activities that so energetically unfolded across the Asia-Pacific region over the period from the 1990s to the 2000s.

For the symposium, we had the panelists give their presentations reflecting on the 1990s in the context of 2015 from their respective viewpoints as curators, researchers and cultural administrators, and then asked them to contribute complete drafts of their papers for this publication. We feel the utmost gratitude toward them. Rather than simply looking back with nostalgia at the phenomenon of a time when art professionals across the region exerted their creative thinking, worked hard and made connections trying to improve the environment for art in their respective countries, many of the presenters brought an objective criticality to their papers. In this attitude I sensed an earnest desire to continue improving the art environment in 2015 and beyond. Moreover, in the editorial process of finalizing the papers and exchanging ideas, there were new discoveries of things that had been overlooked at the time—discoveries that hint at the next step for a Southeast Asian art environment that is currently in the process of dramatic transformation. We, too, intend to apply these hints to the art program at the new Asia Center.

Finally, I would like to once again express my thanks to Doryun Chong for his advice, as well as to Kamiya Yukie and Hoashi Aki, who supported the symposium from its planning stages, and unerringly compiled the results of the symposium after its conclusion.

We hope that following *The Japan Foundation Asia Center Art Studies Vol. 1: Cultural Rebellion in Asia 1960-1989*, this publication will be of use to all artists, curators and researchers who are interested in the art of Southeast Asia.

Furuichi Yasuko

Art Coordinator  
The Japan Foundation Asia Center



# THE 1990s THE MAKING OF ART AND CONTEMPORARIES

International Symposium 2015

国際シンポジウム2015

はじまりは90s | 東南アジア現代美術をつくる

Day 1 | 2015年5月23日[土] | 13:00-17:00

Day 2 | 2015年5月24日[日] | 13:00-16:00

会場 | 東京都現代美術館

主催 | 国際交流基金アジアセンター、東京都現代美術館

国際交流基金アジアセンターでは、東京都現代美術館、国立国際美術館、シンガポール美術館、クーンズランド州立美術館 | 現代美術館との共催で2015年春から実施・巡回中の展覧会「他人の時間」の開催を機に、2015年5月23日・24日の両日、東京都現代美術館において国際シンポジウム2015「はじまりは90s: 東南アジア現代美術をつくる」を開催しました。本書は、その記録を『The Japan Foundation Asia Center Art Studies Vol. 2』としてまとめたものです。

欧米におけるアジア地域の美術への関心は、80年代の日本から始まり、90年代に入って中国、韓国、南アジアと続き、いま東南アジアへの注目が集まっています。元来、東南アジアと呼ばれる地域は、豊かな自然と多種多様な民族、言語、宗教が折り重なって形づくられた歴史と文化を有し、植民地支配からの独立後は国民国家形成の道を経て、目覚ましい経済発展を遂げ、1967年結成の「東南アジア諸国連合」(ASEAN)は、各国の多様性を尊重しつつも現在では「ASEAN 共同体」として地域統合を進めています。経済発展と平行して進んだ社会の近代化とそれを加速するグローバル化の波は、社会と文化、そして人々の価値観に大きな変化をもたらしました。

このような社会・文化現象に敏感な東南アジアのアーティストたちは、その変化を真摯に受け止め、現実の社会と関わっていきます。特に90年代のアーティストたちの表現活動はその傾向が強く、日本で紹介された作品は、日本の観客に新鮮な衝撃を与え「アジア美術ブーム」と呼ばれる現象の一端を担いました。シンポジウムでは、当時を知る関係者とともに新進の研究者の発表と活発な議論を通じて、90年代の東南アジアの美術状況を、2015年時点から多角的に再検証しました。

最後になりますが、ご出席いただいたキュレーターや研究者の方々には、Vol.1 同様、論文の執筆や翻訳文の確認など編集段階でひたかたならぬご協力をいただきました。ここに改めて厚く御礼申し上げます。

2016年3月

国際交流基金アジアセンター



# 90s MAKING WITH APO-

## パネリストプロフィール

### 凡例

本シンポジウムは、2015年5月23日[土]—5月24日[日]の2日間、国際交流基金と東京都現代美術館共催の「他人の時間」展の関連事業の一環として、東京都現代美術館地下2階講堂において、日本語/英語の同時通訳で行われました。

本シンポジウムの同時通訳は、横田佳世子・木幡和枝・小林晶子の3氏にご協力いただきました。

本報告書は、シンポジウムの内容を再現したものです。

本報告書におけるパネリストの発表は、シンポジウム後にパネリスト自身により改訂されたものを最終原稿として掲載しました。

編集の責任につきましては、国際交流基金アジアセンターにあります。

パネリストの所属・役職は、2015年5月現在のものです。

人名の日本語/英語表記については、アーティストネームとして定訳がある人物についてはそれを用い、定訳がない場合は、国際交流基金において統一しました。

中国人、韓国人、日本人については姓+名の順となっています。

### Session 1 | Presentation 1

#### クリティヤー・カーウィーウォン

##### Gridthiya Gaweeewong

ジム・トンプソン・アートセンター芸術監督

チェンラーイ(タイ)生まれ。シカゴ美術館付属美術大学にて修士号取得(美術運営)。帰国後の1996年にインディペンデント・アーツスペース「プロジェクト304」を創設。タイの国内外作家によるグローバル化、移住・移民、疎外などの課題に取り組んだプロジェクトを企画。展覧会に、「Montien Boonma」(ギャラリー・ボーデルリー、パリ、1997年)、「Politics of Fun」(世界文化の家、ベルリン、2005年)、「Between Utopia and Dystopia」(メキシコシティ現代美術館、メキシコシティ、2011年)、「Primitive」(ジム・トンプソン・アートセンター、バンコク、2011年)、「Traces」(同アートセンター、バンコク、2012年)など。アジア域内外で、セミナー、会議、ワークショップなどを通じ、アジアとグローバルなアート・コミュニティのネットワーク構築にも携わる。バンコク在住。

### Session 1 | Presentation 2

#### フロージェット・メイ・ダトゥイン

##### Flaudette May Datuin

フィリピン大学ディリマン校美術学部教授

ロスバニョス、ラゲーナ(フィリピン)生まれ。フィリピン大学ディリマン校にて博士号取得(フィリピン学)。日本財団APIフェローシップ特別フェロー(2004-2005年)、オーストラリア国立大学人文科学研究科客員研究員(2008年)、ニュー・サウス・ウェールズ大学客員研究員(2011-2013年)等を経て現職。主な展覧会企画として、「Nothing to Declare」(ブラン・コンバウンド、ユーチェンコ美術館、ヴァルガス美術館、マニラ、2011年)、「Trauma, Interrupted」(フィリピン文化センター、マニラ、2007年)、「Women Imaging Women」(フィリピン文化センター、マニラ、1998年)など。これらの企画は、美術分野におけるアジアの女性作家、現代美術、トラウマ、美術と治癒、美術と生態学などの研究に基づく。著書に『Home Body Memory: Filipina Artist in the Visual Arts, 19th Century to Present』(フィリピン大学出版、2005年)があり、『Alter / (n) ations in the Art of Imelda Cajipe Endaya』(フィリピン大学出版、2010年)の編集者を務める。東南アジア現代美術についてのオンライン・ジャーナル『Ctrl + P: Digital Journal of Contemporary Art』を2006年に共同で設立。マニラ在住。

### Session 1 | Presentation 3

#### アデ・ダルマワン

##### Ade Darmawan

ルアンルバ代表

ジャカルタ(インドネシア)生まれ。作家、キュレーター。1992年から97年までインドネシア芸術大学(ISI)グラフィック・デザイン学部で学び、1997年にチェメティ現代美術ギャラリー(現在のチェメティ・アートハウス)で初の個展。その後オランダのライクスアカデミーに留学。帰国後の2000年に5人の友人の作家たちとともにルアンルバを設立し、社会的・文化的文脈—特に都市空間や環境—における視覚芸術の実践を追求。ルアンルバを協働のプラットフォームとし、インドネシア内外で活動の幅を広げ、第4回光州ビエンナーレ(2002年)をはじめ、第9回イスタンブール・ビエンナーレ(2005年)、シンガポール・ビエンナーレ2011(2011年)、第7回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ(2012年)などの国際展に参加。ジャカルタ・アーツ・カウンシルの委員(2006-2009年)、第8回ジャカルタ・ビエンナーレの芸術監督(2009年)を務め、2013年からジャカルタ・ビエンナーレの総合ディレクター。ジャカルタ在住。



## Session 2 | Presentation 1

## ディン・Q・レ

Dinh Q. Lê

現代美術家

ハーティエン(ベトナム)生まれ。カリフォルニア大学サンタバーバラ校にて学士号取得(美術)後、ニューヨーク視覚芸術学校にて修士号取得(写真・メディアアート)。1994年にベトナムに戻り、1997年からホーチミンを拠点とする。美術制作を通じ、現代の日常生活から想起する記憶という課題に取り組み、歴史を掘り起こすことで喪失や贖罪についての可能性を追求する。主な個展に、「Destination for the New Millennium, The Art of Dinh Q. Lê」(アジア・ソサエティ、ニューヨーク、2005年)、「Project 93: Dinh Q. Lê」(ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク、2010-2011年)、「ディン・Q・レ展:明日への記憶」(森美術館、東京、2015年)など。国際展として、「Delays and Revolutions」(第50回ヴェニス・ビエンナーレ、2003年)、ドクメンタ13(2012年)や2013カーネギー・インターナショナル(2013-2014年)など多数。ベトナム芸術財団および非営利ギャラリー、サンアートの共同創設者であり、ベトナム内外での文化交流を支援する。2010年には、プリンス・クラウス賞の視覚芸術賞を受賞し、2014年にロックフェラー財団ベラージオセンターのレジデンシーの一員として参加。ホーチミン在住。

## Session 2 | Presentation 2

## ジョアン・キー

Joan Kee

ミシガン大学美術史学部准教授

ヴァージニア州(米国)生まれ。イエール大学、ハーバード大学法科大学院を経て、ニューヨーク大学大学院美術研究所で博士号取得(美術史)。北米の大学で初めて設けられた近現代アジア美術研究のポジションに就く。「Artforum」をはじめ多数の美術雑誌に寄稿する他、「Positions: East Asia Cultures Critique」誌のアジアの現代美術についての特別号「Intersections: Issues in Contemporary Art」(12巻3号、2004年)の編集者を務め、「Third Text」の「Contemporaneity and Art in Southeast Asia」(25巻4号、2011年)の共同編集を担当する。展覧会企画として「From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction」(Blum & Poe, ロサンゼルス、2014年)。主な著書に「Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method」(ミネルヴァ出版、2013年)は優れた美術研究書に贈られる、カレッジ・アート・アソシエーション(CAA)のチャールズ・リュファス・モーリー図書賞のファイナリスト、また地域横断的な論文集「To Scale」(Wiley-Blackwell、2016年出版予定)の共編者でもある。ミシガン州アナーバー在住。

## Session 3 | Presentation 1

## アフマド・マシャディ

Ahmad Mashadi

シンガポール国立大学美術館館長

シンガポール生まれ。シンガポール美術館(1996年設立)でシニア・キュレーターを務めた後、2007年より現職。シンガポール美術館での企画展に、「Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art」(1996年)、「Cubism in Asia」(2006年)、「Telah Terbit (Out Now)」(2006年)、シンガポール国立大学美術館では「Picturing Relations,

Simryn Gill and Tino Djumini」展(2007年)、「We」展(2007年)、「Jendela: A Play of the Ordinary」展(2008年)、「Camping & Tramping Through the Colonial Archive: The Museum in Malaya」展(2011年)、「Archiving Apin: Works and Documents from the Mochtar Apin Collection」展(2013年)などを企画。第10回インド・トリエンナーレ(2000年)、第49回ヴェニス・ビエンナーレ(2001年)、第26回サンパウロ・ビエンナーレ(2004年)のシンガポール人作家のキュレーションを担った。シンガポール在住。

## Session 3 | Presentation 2

## アリソン・キャロル

Alison Carroll

アジアリンク芸術部門創設ディレクター

英国生まれ。メルボルン大学にて二つの学位(美術史)を取得。オーストラリアを含むヨーロッパとアジアの美術の出会いを見直し、それらをオーストラリアで初めて大規模で紹介した「East and West」展(南オーストラリア州立美術館、アデレード、1985年)をはじめ多数の展覧会を企画。また、アジアリンク芸術部門のディレクターとして、さまざまなプログラムを通じて、美術交流に携わる。1990年代は、主に東南アジアの美術交流を推進。90年代に開催された第1回から第3回のアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレの諮問委員を務める。主な著書に、「The Revolutionary Century: Art in Asia 1900-2000」(マクミラン出版、2010年)があり、執筆活動のほか、2014年には、アジア美術についてのテレビシリーズ「A Journey Through Asian Art」(ABC TV)の司会を務めた。メルボルン在住。

## Session 3 | Presentation 3

## 岸清香

Kishi Sayaka

都留文科大学文学部准教授

東京都生まれ。東京大学大学院総合文化研究科博士課程、パリ第一大学大学院歴史学科博士課程、日本学術振興会特別研究員を経て、2006年より都留文科大学勤務。専門は国際文化論、芸術社会学。主な著作に、「美術における「アジア」の表象——福岡アジア美術館の展示活動」(平野健一郎・古田和子・土田哲夫・川村陶子編「国際文化関係史研究」東京大学出版会、2013年)、「ヨーロッパ統合と文化政策——戦後美術の想像力はどう変遷したのか」(廣田功編「現代ヨーロッパの社会経済政策」日本経済評論社、2006年)など。東京在住。

## モデレーター

## 神谷幸江

Kamiya Yukie

広島市現代美術館学芸担当課長

神奈川県生まれ。早稲田大学第一文学部卒業。ニューミュージアム(ニューヨーク)のアソシエイト・キュレーターを経て2007年より現職。国内外で展覧会を企画し、スドホ、サイモン・スターリング、小沢剛、蔡國強らの個展(いずれも広島市現代美術館)、「Re: Quest — 1970年代以降の日本現代美術」(ソウル大学美術館、ソウル、2013年)、「アンダー・コンストラクション: アジア美術の新世代」(国際交流基金フォーラム、東京オペラシティアートギャラリー、東京、2002-2003年)などの共同展を手がける。2011年、西洋美術振興財団学術賞を受賞。「ヨコハマトリエンナーレ2014」、「PARASOPHIA 京都国際芸術祭2015」のアドバイザリー・ボード、「DAAD Artists-in-Berlin」などの選考委員を務めた。

共著として「Creamier - Contemporary Art in Culture」(Phaidon、2010年)、「Ravaged-Art and Culture in Times of Conflict」(Mercatorfonds、2014年)などがある。

• 2015年10月よりジャパンソサエティ・ギャラリー(ニューヨーク)館長。

## ドリョン・チョン

Doryun Chong

M+ チーフ・キュレーター

ウォーカー・アートセンター、ニューヨーク近代美術館のキュレーターを経て、2013年より現職。M+の初代チーフ・キュレーターとして、展覧会・シンポジウム企画から、コレクションの収集、教育プログラムなど全般に関わる。ニューヨーク近代美術館で企画した展覧会に、「Projects 94: Henrik Olesen」(2011年)や「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」(2012-13年)など。第49回ヴェニス・ビエンナーレの韓国パビリオンや釜山ビエンナーレ2006(2006年)などでも活躍。「Artforum」、「Afterall」、「The Exhibitionist」など多数の美術雑誌に寄稿し、共編として「From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945-1989: Primary Documents」(ニューヨーク近代美術館、2013年)がある。第1回ICI ゲリット・ランジグ・インディペンデント・ヴィジョン・アワードの受賞者であり、中国現代美術賞(2014年)、ヒューゴ・ボス賞(2015年)、アブソルート・アート賞(2015年)では審査員を務める。香港在住。

## 帆足亜紀

Hoashi Aki

アート・コーディネーター

横浜トリエンナーレ組織委員会事務局プロジェクト・マネージャー

1994年、シティ大学(ロンドン)にて修士号取得(博物館・美術館運営)後、フリーで美術のプロジェクトに携わる。国際交流基金のアジア地域の美術交流事業(1997-2010年)、ニッセイ基礎研究所のバブリックアート事業(2000-2002年)のほか、アークス・プロジェクトのディレクター(2003-2007年)を務める。2010年より横浜トリエンナーレ組織委員会事務局局長補佐、2012年同事務局長、2015年より現職。通訳・翻訳も手がける。東京在住。

[所属・役職は2015年5月現在]



## シンポジウム・プログラム

## DAY 1

5月23日[土] | 13:00-17:00

13:00-13:05

主催者挨拶 | 国際交流基金アジアセンター

## セッション1

グローバル化とオルタナティブ・アートシーンの広がり

モデレーター

神谷幸江

[広島市現代美術館学芸担当課長]

13:05-13:30

## Presentation 1

クリッティヤー・カーウィーウォン

[ジム・トンプソン・アートセンター 芸術監督]

## 移行するアジアの現代美術ネットワーク

13:30-13:55

## Presentation 2

フローデット・メイ・ダトウイン

[フィリピン大学デリマン校美術学部教授]

## Off-Track

いつもと違う道

13:55-14:20

## Presentation 3

アデ・ダルマワン

[ルアンルンバ代表]

## 手作りの構造と小中規模の思索

14:20-14:50

討論 (質疑応答を含む)

14:50-15:10 | 休憩

## セッション2

「アジア」の表象 || 作家とキュレーターの視点から

モデレーター

ドリヨン・チョン

[M+ チーフ・キュレーター]

15:10-15:35

## Presentation 1

デイン・Q・レ

[現代美術家]

## 真の旅は帰還である

15:35-16:00

## Presentation 2

ジョアン・キー

[ミシガン大学美術史学部准教授]

## アジア現代美術におけるスケールの問題

16:00-16:30

討論 (質疑応答を含む)

16:30-17:00

第1日目の全体討論

## DAY 2

5月24日[日] | 13:00-16:00

## セッション3

公的機関の活動と可視化・言説化された「アジア」

モデレーター

帆足亜紀

[アートコーディネーター/

横浜トリエンナーレ組織委員会事務局プロジェクト・マネージャー]

13:00-13:10

神谷幸江

第1日目の報告

13:10-13:35

## Presentation 1

アフマド・マシャディ

[シンガポール国立大学美術館館長]

## その文脈と苦境

シンガポール1996-2006

13:35-14:00

## Presentation 2

アリソン・キャロル

[アジアリンク芸術部門創設ディレクター]

## 政治的な制度と個人的な経験

14:00-14:25

## Presentation 3

岸清香

[都留文科大学文学部准教授]

## 文化外交と美術館経営

幻想の「アジア」を超えて

14:25-14:40 | 休憩

14:40-15:10

討論 (質疑応答を含む)

15:10-16:00

全体討論とまとめ

16:00 | 閉会



## Day 1

### Session 1

#### グローバル化とオルタナティブ・アートシーンの広がり

冷戦期の国民国家形成の過程を経て、80年代後半からの経済発展を背景に、東南アジア各国の急速な近代化は、ローカルな美術シーンのあり方も、また大きく変えていきました。海外で美術教育を受けた作家、あるいはオーガナイザーとしての才能を発揮し、キュレーションを担う人材が、自国への客観的な視点と美術を通じた提言の可能性を抱えて帰国。自らがオルタナティブ・スペースをはじめとする小規模ながら機動力の高い共同体を作り、コミュニティや社会に開かれた新たな美術の場を生み出していきます。それは都市部だけでなく、バギオ、パコロド、ジョグジャカルタ、チェンマイなど地方都市でも同時多発的に、アーティスト主導のアート・フェスティバル等が現われ、既成の組織にないフレキシビリティから、価値観や課題を共有する表現者たちを繋ぐハブとなります。これらは、ローカルからグローバルに広がる、ネットワークに支えられた新たな表現の場を創出し、東南アジアのアートシーンを特徴づけていくことになります。

本セッションでは、タイ、フィリピン、インドネシアで展開された90年代はじめから2000年代にかけての社会政治的な関わりを思考し、コミュニティに向けた美術動向を明らかにし、深く関わってきた3人の発表者に、個々のケーススタディとその社会的影響を語っていただきました。



## 移行する アジアの現代美術 ネットワーク

クリッティヤーカーウィーウォン

ジム・トンプソン・アートセンター 芸術監督

[訳 堀内奈穂子]

冷戦期の終幕により、新たな世界秩序が生まれ、変化する世界情勢の先導役として、アジアの地政学が不可欠な役割を果たすようになった。東南アジアでは、戦後のアメリカの政策によって、政治や経済のみならず、社会や文化の相互関係を活発にするリージョナリズム(地域主義)の煽動により、1967年にASEANが発足した。さらに、1980年代に始まったアジアの好況が、社会階層を次のレベルへと移行させた。そのため、90年代のアジア太平洋の芸術文化の活況と、グローバリゼーションの始まりは、ただの偶然の出来事ではなかったと言えるだろう。

では、何がアジアの現代美術をグローバルな美術状況へと転換させていったのだろうか。どのように目には見えない個々のネットワークのインフラが生まれ、こうした変化に影響を与えたのだろうか。本稿では、過去20年における、東南アジア地域のオルタナティブ・スペースについて取り上げる。ここでは、作家やキュレーターのコレクティブやDIY的な方法論、また、草の根的な組織が、どのように自らの地域性の中で、既成の美術組織を乗り越えようとしてきたのかを検証する。また、広い文脈における、彼らのイニシアティブの裏にある戦術や理論的根拠とはどのようなものだったのか、また、彼らはなぜ、失敗あるいは成功したのか。全体として、どのような要因がコミュニティや社会に影響をもたらしたのかを考察したい。

### 前史 | ASEAN の政府間ネットワーク

冷戦期において、アジア美術のネットワークは、政府間(G2G)における公的な繋がりやの基盤の上に形成されてきた。ASEANの立ち上げに先立って、フィリピンでは、東南アジア地域の美術を紹介する展覧会が開催された。1957年には、「第一回東南アジア美術会議・大会」がマニラにおいて開催され、フィリピン芸術協会の会長が委員長を務めた。その際、マラヤ連邦のパトリック・キング・カー・オンが最優秀賞を受賞し、フィリピンのヴィセンテ・マナンサラが次点を受賞した。その他の参加者には、デイヴ・シャンティ(インド)、サイド・アフマド・ジャマル(マラヤ連邦)、サイモン・サウログ(フィリピン)、そしてJ.スルタン・アリ(インド)などがいた。<sup>91</sup>

政府間のネットワークによって、東南アジア地域の作家間の交流が深まっていったが、これは制度上のものに過ぎなかった。その後、50以上の展覧会がASEAN関連の委員会によって企画され、代わるがわるアジア諸地域で開催された。美術作品の数々は、主要な美術大学の関係者の中から選ばれ、作家の多くは有名大学の公認作家が選出された。

1990年代には、日本とオーストラリアがアジア地域において競争的な立場を取るようになった。アジア太平洋地域における日本とオーストラリアの外交および文化政策により、「福岡アジア美術トリエンナーレ」や、クイーンズランド州立美術館の「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」など、大規模な国際展の開催へと繋がっていった。こうした展覧会によって、アジア地域の作家の流動性や移動性が促され、これまでよりも国境を超えることが容易になっていった。

こうした展覧会重視のプロジェクトによって、作家間の繋がりから、組織的、また、キュラトリアルなネットワークへと広がっていった。しかし、それにより公式な政府間ネットワークが消失したわけではなく、いわゆるOBや政府機関、有名美術大学による小さな円環は残っていた。また、少なくともタイにおいては、同じ関係者が主導することもあった。初期の「福岡アジア美術トリエンナーレ」や「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」は、シラパコーン大学とチュ

ラーロンコーン大学の二つの主要大学と関係性が深かった。作家からキュレーターへと転身したソンボン・ロップーンとアピナン・ポーサーヤナンは、タイの現代美術シーンにおけるゲートキーパーとなっていた。彼らは、若手の作家を国際的な組織に紹介したり、地域的な展覧会の共同企画、カタログへの寄稿などを行ったり、ワークショップやレクチャー、スタジオ訪問を通して国際的な作家やキュレーターをローカルなコミュニティで紹介することも行った。1980年代終わりから90年代にかけて、彼らはアジア地域に限らず、その先へと作家の可動性を促進させ、重要な貢献を果たしたと考えられる。

#### タイの特殊性 | オルタナティブなネットワーク

1990年代半ばにはバブルの崩壊を迎えたが、それによってアジアのオルタナティブなアート・ムーブメントの流れが止まることはなかった。主要な国際展はその推進力となったが、グローバルな状況に取り組む作家が自国で作品を発表する場はまだ存在しなかった。そのような状況の中において、タイでは、オルタナティブなアートシーンや非営利のアート・ムーブメント、そしてアーティスト・コレクティブは存在したが、それは、西洋の文脈のように何かに対するオルタナティブではなく、何も無いところにオルタナティブだけが生まれるという状況だった。タイは、実験的でコンセプチュアルなものや、新たな美術の表現が生まれるインフラ、助成、組織、そして鑑賞者に欠けていた。オルタナティブ・スペースは、未知のアートを想像上の鑑賞者に見せる、未知の領域であった。

インドネシアや他の東南アジアの国々のアーティスト・イニシアティブとは異なり、90年代のタイのオルタナティブ・スペースは、キュレーターやアドミニストレーター、作家が主導した。インドネシアにおいては、ルアンルパが運営するようなスペースが、90年代のポップカルチャー、左翼政治、スハルト政権への批判の影響を受けて立ち上げられた。そうした強い抵抗の精神、自立や民主主義への欲求が、インドネシアのアートシーンをエネルギー的なものにするともに、80年代からの作家やコレクティブの精神が受け継がれていた。タイにおいては、オルタナティブ・スペースは、異なる文脈と影響から生まれてきた。それらは主に、インフラの不足や、メインストリームのポップカルチャーやハリウッドの影響などの狭間を埋めるものとして現れた。

プロジェクト304は、著述家、キュレーター、作家、建築家など、筆者自身のシカゴ美術館附属美術大学の仲間が主宰した。そこには、映画監督のアピチャップン・ウィーラセータクンをはじめ、俳優作家のマイケル・シャオワナーサイ、バンコクとチェンマイを拠点とし国際的に知られる作家のモンティエン・ブンマー、カモン・パオサワット、そしてチャーチャー・イ・ピビアなどがおり、社会的関与から生まれる課題を提唱する、コンセプチュアルかつ実験的な美術に関心を持つ作家やアート・コミュニティに向けて開かれていた。そこでは、コンセプチュアルな作品、実験映画、ビデオアートなど、さまざまな領域の作家との活動のほか、メディアやタイムベースの美術に着目した。アバウト・カフェは、クラオマート・イ・インソーイとそのパートナーで写真家のノッパドン・カオサムアーンが代表を務め、現代美術、教育、音楽、ファッションを取り上げるスペースとして活動した。プロジェクト304とアバウト・カフェは、アート・コミュニティの溜まり場となり、街で話題の場所となった。タトゥー・コンテンポラリー・アート・ギャラリーは、より従来のメディアや演劇表現に着目していた。こうしたスペースの多くは、1996年頃に創設され、2002年頃には活動を停止した。タトゥー・コンテンポラリー・アート・ギャラリーは、現在でもプロジェクトを行っており、プロジェクト304もまた、「バンコク実験映画祭」を継続し、デヴィッド・テ、アダドン・インカワニット、メアリー・パンサンガなどの若手キュレーターと協働している。アバウト・カフェは、これまでの場所を維持しつつも、現在はスペースを貸している。また、アバウト・フォトグラフィは、メアリー・パンサンガが引き継ぎ、現在はメッシー・スカイ/クラウド・プロジェクトとなっている。

オルタナティブ・スペースは短命ではあったが、90年代に立ち上がったこうしたプロジェクトやスペースは、アートシーンを揺さぶるものとなった。また、特に若手の作家にとっては、国家主導のネットワークや組織、また、既存のゲートキーパー的な世界の外に活路を見出す契機となった。アジアにおいて雨後の筍のように増えたビエンナーレもまた、この地域に多くのキュレーターを呼び込む要素となった。そうした展覧会やプロジェクトの中でも、ネットワーク形成に重点を置いていたものとしては、ソン・ワンギョン、チャールズ・エッシュ、そしてホウ・ハンルックが共同キュレーターを務

01

Simon Soon, "Maps of the Sea."  
<http://www.search-art.asia/attachments/files/MAPOftheSEA.pdf>  
 (アクセス2015年6月)



めた2002年の光州ビエンナーレのプロジェクト、「P\_A\_U\_S\_E」がある。このプロジェクトでは、アジアとヨーロッパから200におよぶオルタナティブ・スペースを招き、それぞれが自主企画の展覧会を行う場となった。こうした、展覧会の中の展覧会は、オルタナティブ・スペースを運営する作家たちが相互に関わり、繋がり、後に互いのコラボレーションへと繋がる契機となった。これにより、形式的ではない、異なるスケールの新たなネットワーキングやコラボレーションが可能になり、その影響は現在も有効であると言える。

#### 水平方向の繋がり | アジアの内と外で

「P\_A\_U\_S\_E」の方法論は、作家やキュレーター、そして組織のネットワークを再構成するものとなった。こうした変化が、政府間とは異なり、より草の根的で、水平の方向性を切り拓いていった。ローカルなレベルでは、多くのアーティスト・コレクティブやイニシアティブが繋がり、その地域の作家との関係性を深めていった。その中でも、タイの国際パフォーマンス・アート・フェスティバル「アジアトピア」にも関わった「フィリピン・アーツ・フェスティバル」やシンガポールの「アーティスト・ヴィレッジ」などが、現地の作家との関係性を強化するプロジェクトを行った。1980年代においては、ASEANの水彩画展、国際版画ビエンナーレ、パフォーマンスやフィルム・フェスティバルなど、多くの場合、技法を軸としたネットワークが構成された。それが20世紀の終盤には、領域横断的な方法論が主流となってきた。そうしたもののひとつに、チェンマイを拠点とする作家や、チェンマイ大学美術学部の講師などによって主導された「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」がある。作家によって場当たりに運営されたこの企画は、民主主義的かつ包括的で、特に作家の選定も行われないものだった。運営側は、参加作家がチェンマイの街のあらゆる場所で活動できるようにファシリテートを行った。90年代の開始当初から参加したこの世代の作家たちにとって、このプロジェクトは触媒の役割を果たすものとなった。その後も拡張し、90年代後半には終わりを迎えたこのネットワークは、作家をローカル、リージョナル、そして国際的なレベルへと繋げるものとなった。

「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」の持つもうひとつの側面としては、アメリカのロックフェラー財団やフォード財団主導による、特にメコン地域の作家のネットワーク形成があった。多くの芸術文化プロジェクトは、メコン地域を拠点とする作家とアジア系アメリカ人とアメリカ人の作家たちによって活性化され、周知された。この二つの財団からの助成は、作家たちに地域でのリサーチや活動を可能にした一方で、同じくロックフェラー財団の支援下にあるアジア・カルチュラル・カウンシル (ACC: Asian Cultural Council) は、アジアの作家たちにニューヨークで最低半年間のリサーチを可能にする支援をした。そのほか、地域的なネットワークを支援したアメリカの財団には、若手のキュレーターや作家に奨学金を授与する財団があった。また、フルブライトによる奨学金も、両地域の作家の交換プログラムを支援した。ヨーロッパのハインリッヒ・ベル財団やフリードリヒ・エーベルト財団は、特に社会政治的なプロジェクトに関わり、グローバリゼーションやアイデンティティといった主題を扱う美術関連のプログラムに助成した。そのひとつの例としては、ヨルグ・ロシュマンがチェンマイ美術館で2004年に企画し、同年にバンコクの国立美術館に巡回した「Identities versus Globalisation (アイデンティティ対グローバリゼーション)」展がある。その他、ゲーティンステイチュートは、ジャカルタの海外拠点を通じて、「アジア・パシフィック・アート・ネットワーク」のプロジェクトを支援し、「アート・コネクション」は、現地のキュレーターや作家のプロジェクトにドイツ人作家を関わらせる、いわゆるヒット・アンド・ランの一過性とも言えるプログラムを行った。

日本においては、90年初頭に国際交流基金が日本とASEAN諸国の理解促進を図るために、アセアン文化センター(1995年アジアセンターに改組)を創設した。これは強い推進力となり、地域の作家やキュレーター、そして組織に対して、展示、交流事業のほか、国境を超えた活動の機会を提供し、その後の活動の促進や、キャリアの蓄積を可能にするサポートを行った。そのひとつとして、国際交流基金のアセアン文化センター・ギャラリーにおいて91年に開催されたモンティエン・ブンマーの個展、また、国際交流基金フォーラムと東京オペラシティアートギャラリーにおいて「アンダー・コンストラクション——アジア美術の新世代」展(2003年)などのグループ展を開催した。後者の展覧会においては、筆者自身も調査旅行の機会を得たり、若手の作家やキュレーターとのネットワークを形成することができた。



多くのアジアの作家が、アーティスト・ラン・スペースやオルタナティブ・スペースを通して、アジア域内におけるネットワーク形成を試みた。これは特に、過去20年間に於いて表出しており、多くのオルタナティブ・スペースが参加するアーティスト・イン・レジデンスの世界的なネットワークを形成するレザルティスもこれに意識的だが、残念なことにまだ形にはなっていない。直近では、韓国政府が、アジア文化のための施設として光州に国立アジア文化殿堂(ACC: Asian Cultural Complex)を設立し、アートのネットワーク構築のためにオルタナティブ・スペース・ループの協力を得ている。そこでは、ネットワークを通じたコラボレーションの可能性について協議するミーティングや意見交換が行われてきたが、ACCが今年(2015年)9月に設立される予定にもかかわらず、このネットワークは既に活動を休止している。

## 現在

過去30年間に於いて、アジアにおける現代美術のネットワークは、外国の文化機関や国際的な組織によって形成されてきた。冷戦後のパラダイム・シフトにより、ASEANやさまざまな国の作家のネットワークが生まれ、協働する機会が多くなった。これらは組織や政府間(G2G)の委員会から始まり、やがて、水平な繋がり(P2P)へと広がってきた。その後、トップダウン方式や国際的な指針から発展したこれらの活動は、ボトム・アップの方法論へと変化を遂げてきた。こうした発展に対する反響や、コミュニティおよび社会全体への貢献はどのようなものであったのだろうか。ひとつには、作家や組織がさまざまなリソースに接続したり、新作を制作したり、これまでの領域を超えた広いオーディエンスに届けることが可能になったと考えられる。政治や政策の変動や、助成の縮小によって、矛盾や被継続的な状況が余儀なくされることはあったが、それによってネットワークが完全に崩壊することは無かった。名前が変わったり、組織が閉鎖しても、その精神は生き残った。そして、そのネットワークはやがて別の形や構造へと作り直されていった。そのひとつの例として、国際交流基金とアジアセンターの事業形態の変化が挙げられる。国際交流基金による作家やキュレーターへの支援は、2000年代後半に「21世紀東アジア青少年大交流計画」(JENESYS)となり、近年は、フィリピン、マレーシア、タイ、インドネシアでのキュレーター・ワークショップのシリーズへと変化を遂げた。オルタナティブ・スペースや組織における地域的、また国際的なネットワーク構築や交換もまた再形成されていった。光州ビエンナーレの「P\_A\_U\_S\_E」の後、キュレーターのチャールズ・エッシュがジョグジャカルタでそのネットワークを再形成し、2003年にチェメティ芸術財団との共同企画で「Fixing the Bridge(橋をかける)」会議を行った。この企画は近年、韓国光州のACC主催でオルタナティブ・スペース・ループが運営するアジア・アートスペース・ネットワーク(AASN: Asian Arts Space Network)によって受け継がれた。

地域的な現代美術のネットワーク形成のために、ボトム・アップ的な方法論に取り組むローカルなイニシアティブは、時に国際的な組織によってサポートされていた。ロックフェラー財団とフォード財団は、芸術文化のプログラムへの支援を終了し、2000年代半ばには、彼らの最後の支援をローカルな美術組織への助成へと切り替えた。そうした支援は、シンガポールを拠点とし、多くの作家やキュレーターによって委員会が構成されているアーツ・ネットワーク・アジア(ANA: Arts Network Asia)に充てられた。この団体は、アジアの作家の活動やリサーチ、また、アジアの別の地域の作家とコラボレーションを行うための助成を行ってきた。シアターワークスの芸術監督であるオン・ケンセンがディレクターを務めたフライング・サーカス・プロジェクトにおいて、ANAは、ワークショップに参加するアジア地域からの作家を招いたり、国際的な作家に向けたレジデンス・プログラムへの助成を行った。こうした集中的なネットワーク・プロジェクトが、同じ専門分野の参加者との実験や交換を可能にした。フライング・サーカス・プロジェクトは、サイゴンやヤンゴンなど、その他の都市でも開催された。

## 継続的なアート・プロジェクトを目指して

多くのプロジェクトは、継続が難しく、政府か民間の助成に依存していた。また、そうした依存が、彼らを繊細で脆いものにしていった。今日においては、多くのアート・プロジェクトが、継続可能な新たなモデルを構成し、地域的かつ



グローバルな状況やコミュニティに接続しながらも、ローカルなオーディエンスや文脈に着目した活動を行っている。こうした流れに沿って活動しているメコン地域のプロジェクトをいくつか紹介しておきたい。

カンボジアにおいて、「Rates of Exchange, Un-compared: Contemporary Art in Bangkok and Phnom Penh (比較不能な交換比率: バンコクとプノンペンの現代美術)」展が、タイやカンボジアをはじめアジア地域を専門とするオーストラリアとアイルランドのキュレーター、ロジャー・ネルソンとブライアン・カーティンによって共同企画された。タイにおいてはH ギャラリー・バンコクで2014年12月に、また、カンボジアのササ・バサック・アート・プロジェクトで2015年3月に開催された。彼らは、タイとカンボジアの作家を招き、それぞれの国で交換レジデンスを行い、両都市において作品展示を行った。

キュレーターのステートメントには、以下のように書かれている。

「Rates of Exchange, Un-compared」は、6か月にわたるシンポジウム、集会、そしてアーティスト・イン・レジデンスなどの成果発表の中で、二都市における現代美術の新たな見方やコンセプト化を模索した。国民国家、比較歴史学、経済や制度的な地理学、またその他の典型的で潜在的な枠組みが批評的に解放されている。本展のタイトルが示すように、本プロジェクトでは、現代美術にまつわる知識へのアプローチや発信に関する限定的枠組みがもたらす損失を考察し、作家間の予想不可能な関係性を二都市のアートの現況をあらわす言説研究に取り入れている。<sup>92</sup>

両キュレーターはそれぞれの地域で研究者、ライター、そしてインディペンデント・キュレーターとして活動している。タイとカンボジアという、社会的価値や政治、信仰、経済など、常に愛憎の関係のある両国を比較することを試み、二都市の作家の断片的な経験やネットワークに着目した。両キュレーターは、以下のように述べている。

…[中略]… 本プロジェクトでは、バンコクとプノンペンの共通項や差異を提示するのではなく、批評的価値における「比較不可能性」を浮き彫りにした。

「Rates of Exchange, Un-compared」は、バンコクとプノンペンの作家、キュレーター、そしてギャラリーのネットワークを活性化させた。参加者の経験値はそれぞれに異なり、彼らはさまざまな文脈に取り組み、多様な抱負を抱えている。当プロジェクトでは、参加者同士の対話はそれまで最小限にしか行われていなかったことを前提としている。「Rates of Exchange, Un-compared」展は、所謂アートの「世界」や地理的な場所だけでなく、作家の実践固有の多様な表現の意味を考察しようと試みるのである。<sup>93</sup>

組織的なレベルで見ると、バンコク大学アート・ギャラリー(BUG: Bangkok University Art Gallery)は、「Brand New(新世代)」と呼ばれる、若手作家を支援するプログラムを毎年開催している。美術史家のアック・フオンサムットを中心に、このプロジェクトは、美術大学を卒業したばかりの若い作家に、市内のギャラリーなどで初の個展の機会を提供するというものである。BUGでは、現地および海外のキュレーターを招いて、個展を行う作家の作品選びを行っている。これは、若手の作家がプロフェッショナルとしてのキャリアを築くために、興味深い試みと考えられる。

ジム・トンプソン・アートセンターにおいては、現代における東南アジアの文脈を考えるべく、「Traces(痕跡)」(2012年)や「Transmissions(伝達)」(2014年)、そして「Missing Links(分断されたつながり)」(2015年)など、地域に着目した展覧会を展開している。これまでに、作家を招き、協働しながら、彼らとオーディエンスが経験を共有する機会を創出している。将来的には、より深く、広範な展覧会を作家とともに行う予定である。

これまでに企画した展覧会の中には、香港大学ギャラリーでの「mnēmōnikos: Art Memory in Contemporary Textiles(テキスタイルにおける記憶の芸術)」(2014-2015年)や、マニラの現代美術デザイン美術館(MCAD)で開催された「Safe Place in the Future(?) Dystopia Now Utopia Never(未来の安全な場所(?) デストピア・ナウ、ユートピアは永遠になく)」(2013年)など、他地域へと巡回したのもあり、非常に意義深いものとなった。こうした多くのプロジェクトは、各組織に



よってサポートされ、個々のキュラトリアルなネットワークを通して発展したものである。

2013年には、バンコク芸術文化センター(BACC)が、地域に着目した展覧会「Concept, Context, Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia (コンセプト、コンテキスト、コンテストーション:東南アジアの美術とコレクティブ)」を開催した。本展は、ゲーテ・インスティテュートとのコラボレーションによりハノイに巡回し、社会的なイデオロギーや東南アジアの美術における言語、また、社会や政治的な物語における作家の批評的な視点を紹介した。この時のゲスト・キュレーターには、ヨーラー・レンシー(シンガポール)、アグン・フジャトニカジェノン(インドネシア)、ウイパート・プリチャノン(タイ)などがいた。<sup>04</sup>

#### 地域ネットワークを超えて | グローバル・サウス

2007年に、サイゴンにおいて、ディン・Q・レ、ティファニー・チュン、トゥアン・アンドリュウ・グエン、そして彼らのベトナム系アメリカ人の仲間が、サン・アートを共同設立し、その後、若く、エネルギーに溢れたオーストラリアのキュレーター、ゾーイ・バットが引き継いでいる。バットは、知識人、作家、ライター、また、その他の領域横断的な文化関係者をホーチミン市に招き、レクチャー、ワークショップ、レジデンス・プログラムによって構成される三年間のプログラム「Conscious Realities(意識的な現実)」を立ち上げた。こうした対話を通して、グローバル・サウスが共有する歴史に着目し、それに対する多様な反応や、こうしたコミュニティを通して学ぶべき知識を考察している。本来ならば必要不可欠とも言えるこうした対話は、多くの場合、旧宗主国との関係で旧被植民者の文化的な仕事を位置づけるという主従の言説に覆われがちであるが、「Conscious Realities」は、東南アジア、東アジア、ラテンアメリカ、アフリカを横断する水平的な対話の重要性を示唆している。<sup>05</sup>

ジョグジャカルタ・ビエンナーレでも見られたように、グローバル・サウスに方向性を転換するのは非常に興味深いことである。ジョグジャカルタ・ビエンナーレにおいては、インドやエジプト、ナイジェリアのように熱帯地域を繋げるという目的で、毎回、ひとつの国を取り上げている。ローカルからローカル、また地域的なネットワークの拡張は、北からグローバル・サウスへ、アジア域内からその他のアジア、アフリカ、ラテンアメリカへと移行している。これによって分かるのは、現代美術のネットワークは、もはやアジアの領域のみに限定されるものではないということだ。

02

Sa Sa Bassac 「Rates of Exchange, Un-Compared」展プレスリリースより。  
[http://silaka.org/wp-content/files\\_mf/1422069687mediarelease\\_RatesofExchangeUnCompared\\_SASABASSAC.pdf](http://silaka.org/wp-content/files_mf/1422069687mediarelease_RatesofExchangeUnCompared_SASABASSAC.pdf)

03

同上。

04

“Concept, Context, and Contestation,” *Hanoi Grapevine*.  
<http://hanoigrapevine.com/2015/06/exhibition-concept-context-contestation-hanoi-art-and-the-collective-in-southeast-asia/>  
 (アクセス2015年6月)

05

San Art, “Conscious Realities.”  
<http://san-art.org/conscious-realities/about/>  
 (アクセス2015年6月)



## Off-Track いつもと違う道

### フローデット・メイ・ダトゥイン

フィリピン大学 デリマン校 美術学部教授

〔訳〕平野真弓

想像してみよう。あなたは1990年代にフィリピン北部の都市バギオとフィリピン中部の都市バコロドを訪れている。キュレーター兼リサーチャーとして、主要な三つの島々からなる地方、つまり、バギオが位置する北部のルソン島、バコロドが位置する中部ヴィサヤ諸島と南部のミンダナオ島で、アーティスト主導の取り組みや組織についての調査を考えている。90年代にキュレーターの調査といえば、一般的な旅程は次のようなものだ。飛行機を降りタクシーに飛び乗ってギャラリーへ直行すると、係員がアーティストの居場所を教えてくれる。スライドや作品集を見て、(時間があれば)アーティストのアトリエを訪問し、また飛行機に戻る。いわゆる「パラシュート降下」だ。キュレーターは空から舞い降りてきて、束の間の滞在で必要なものを手にし、飛行機で帰って行く。他の論文で詳細に述べたが、こうしたキュラトリアル定番と言える手法は特にマニラ以外の場所では機能しない。<sup>01</sup> いつもの方法から離れなければならない。バギオでまず訪れるべきは、ギャラリーでも、(大物アーティストと事前に約束をしていない限りは)アーティストのアトリエでもなく、「カフェ・バイ・ザ・ルーインズ」というレストランだ。ここに行けば事足りる。十中八九、アーティストたちはここに集まっていて、たとえ彼らがいなくても、電話番号と自宅への道順、家に不在の場合は、どこに行けば直ぐさま見つかるかという情報さえ手に入る。メニュー表に印刷されている情報からはバギオの歴史が垣間見え、カフェがあるこの場所には、かつてベンゲット州の初代アメリカ人州知事の邸宅が建っていたこと、アメリカ占領軍の避暑地であったバギオは1944年、無差別爆撃によって壊滅的被害を受け、州知事の邸宅も廃墟と化したことを知る。こうした地域の歴史概要を読んだ後、レストランのマネージャーやそこに居合わせた地元の人たちと雑談するうちに、カフェの歩みが、あなたの調査対象であるバギオ・アーツ・ギルド(BAG: Baguio Arts Guild)と交差していることを知る。どちらも、同じメンバーによって創設され、同じ空間に展開している。カフェが、美術家、映画製作者、人類学者、作家や音楽家が出会い、そして集う拠点になっている。時を経て、この二つのグループが、東南アジア内とは言わないまでも、国内において低予算だが最も活気ある現代アートのイベントを生み出したのだ。

偶然にもあなたの調査が(1999年のBAF: International Baguio Arts Festival [国際バギオ芸術祭]のような)イベントの開催と重なるなら、さまざまな混乱とその場しのぎの状況に付き合わなければならない。また私のように、むしろ組織化された研究環境から来ている場合は学問的アプローチを断念し、イベントに参加、体験し、評価しなくてはならない。これは以前に論文で述べた通りだが、例えば、私の場合はそれが郷土料理であったように、むしろ本能的で「人間」的な次元に訴えかけてくる一連の要素に注目しなくてはならない。<sup>02</sup> 今日ではしかしながら、グレアム・サリバンが、自身の著作の題名としても記した、「調査活動としてのアートの実践」の概念とその英知に助けを借りてみると、特にマニラという強大な都市以外の地域において、アーティスト主導の取り組みを理解しようとするなら、アーティストの概念、つまりアトリエでひとり黙々と制作活動に取り組む孤独な人物という概念そのものが問われるべきことに気づく。<sup>03</sup> 地方で活動するアーティストにとって、アトリエでの実践は文化活動、また調査活動から切り離すことができず、サリバンが示唆するように、これは知的であると同時に、想像力に富み感情的な活動であり、そしてこの知的かつ想像力豊かな仕事は、人文学、社会・物理科学の学者たちの研究に近似している。ただ、アーティストにとっては、活動の原点、またはその基盤がアトリエにあるだけで、活動はさらに多様な場所、例えば、教室、路上、サイバースペースへと展開していく。サリバンの表現によると、「アーティストが活動する場所で…[中略]…展開する批評性と創造性に満ちた調査活動は、アートの実践に基づいた研究形式である」[下線強調は筆者による]。<sup>04</sup>

アートは単なる「道具」、つまり特定のイデオロギー、主張や目的を達成するための補佐役ではなく、見ること、するこ



と、感じることに関わる固有の独立様式で、それ自体が方法論なのだ。アーティストが手がけるアート作品は、物、またはコレクターの興味を引く品物という有り様を超越する。作品は、アーティストがカルチュラル・ワーカーとして行う一連の行為と実践から切離すことができない。カルチュラル・ワーカーという表現には、企画者、コラボレーター、教育者、管理運営者、作家、理論家、研究者もどきの民族学者、治療師、キュレーターや、ときにはギャラリーやその他のスペースのオーナーの意が含まれている。アーティストが集い、議論し、制作と販売が行われ、さまざまな度合いで成功と失敗を経験したカフェ・バイ・ザ・ルーインズもそのひとつの例である。

クリスト&ジャンヌ・クロードが、彼ら自身のプロジェクトの評価において用いた言葉を(サリバンの著書を通して)借用すると、アーティスト主導の取り組みが迎える最終的な結末や寿命の長短に関係なく、その成果はある種の「進歩」として捉えられる。参加者、観察者、企画者など、プロジェクトに関与した全ての人々の中で一様に、態度に変化が起こり、視界が広がり、意識が目覚める。最初の計画の段階から、広範囲にわたる関係機関や人々との延々と続く交渉を経て、最終的に実現に結びつくまでの長くて険しい道のりは、創造性に富んでいて、多くのことを教えてくれる。「視覚芸術の調査が持つ変革の本質は、企画、評価、管理、適応、分析、公開の作業が織りなす模様によって特徴づけられている」とサリバンは述べる。<sup>05</sup>

本稿は、この進歩の概念を使って次の問題を検証するものだ。マニラ以外の地方のアーティスト兼リサーチャー兼カルチュラル・ワーカーは、地域のアートシーンまた国際的アートシーンにどのように貢献しているのだろうか。簡潔に、かつ焦点を絞るために、調査活動としてのアートの実践という新たな活力に関して、サリバンが提示する三つの題目に沿って、この問いに答えてみよう。主に調査活動である「制度における創造」、「再解釈」とコミュニケーションを伴う「共同体における創造」、批評性に富み、究極的には変革を起こす「文化における創造」の三つである。それぞれに関するサリバンの定義の要約は次の通りだ。

- 「制度における創造」は、本質的には複雑な調査活動だ。アーティストは専門的知識と技術を基礎に新たな視覚形態と構造を切り拓くが、同時に境界線を越えて他の領域と交差していく。
- 「共同体における創造」は、「再解釈」の作業として特徴づけられ、視覚芸術が持つ伝達能力を行使し、個々のアイデアや公の問題、また広範囲にわたって存在する複数の歴史の間に、新たな関係を生み出す。
- 「文化における創造」は、批評性に富んだアートの実践が持つ即時性を最大に活用し、視覚的経験によって、認識に挑戦する方法を探索する。

次に説明するように、これらのテーマは強い相互関係を持っている。

#### Off-Line(未接続) | 制度における創造

「制度における創造」という題目では、バギオやバコロドの例にあるように、アーティストはリサーチャー兼カルチュラル・ワーカーとして、私たちの想像を固定化する型を破り、私たちが抱えている場所のイメージに変化を起こす。バコロドを通して、私たちは、パナイとギマラス、ネグロスとシキホール、セブとボホール、サマルとレイテといった多様な島々から成るヴィサヤ諸島に歩み寄る。「東洋の真珠の数珠」と呼ばれるような、群島が穏やかに身を寄せ合っているロマンチックな描写は、ヴィサヤ諸島のアーティストの作品からは一掃されている。その代わりにアーティストは「社会主義リアリズムから風刺、また魔術的リアリズムまで、さまざまな芸術的な選択によって、都市化、生態学的災害やアイデンティティに関する社会問題に熱心に取り組んでいることが、彼らの実践に見て取れる。<sup>06</sup>」すでに一部のアーティストたちは領域横断的なメディアを使うという、インターナショナルな手法を身につけてはいるものの、「地方色を使った表現、(ココナツワインの顔料のような)地元の素材の盗用、土着の神話や政治的通話の双方につながる」伝統的感覚が作品に充満している。<sup>07</sup>

同様にBAGのアーティスト兼企画者も、バギオという場所は、しばしば対立する複数の立場が存在し、地方色と先住民の装身具や多様な文化が心地よく混ぜ合わさり一体化するような、調和的「るつぽ」ではないことを浮き彫

01

Flaudette May Datuin, "Land, Locality and Communion," *Pananaw 4: Philippine Journal of the Visual Arts/Luzon* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 2002), pp. 34-40.

02

同上。

03

Graeme Sullivan, *Artist Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (California, London, New Delhi: Sage Publications, 2005).

04

同上, p.xi.

05

同上, p.149.

06

Patrick Flores, "Via the Visayas," *Pananaw 3: Philippine Journal of Visual Arts/Visayas* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1999), p.11.

07

同上。



りにする。文化活動に関与しているアーティストは、観光地としてのバギオの環境的・文化的現実に立ち向かわなければならない。常に変化する住民が統合され、急速に近代化している状況があるにもかかわらず、必ずしも機能的で生活しやすい完璧な近代都市にはなっていない。なぜなら自然環境も都市の環境も急速に衰退しているからである。<sup>98</sup>

ここで場所は単なる「地方色」ではなく、場所の特徴は、奇抜でエキゾチックなものの単純な認識によるのではなく、特定の歴史的瞬間に根づいたものである。地域は、本質的美学の所在地ではなく、アートの特徴づける「場所」、そして規則を破り変革をもたらすアートの可能性によって特徴づけられた「場所」なのだ。カルチュラル・ワーカーとしてのアーティストは、人種、ジェンダー・アイデンティティにまつわる固定化された暗号ではなく、特にこの場合は、国内、また地域内の芸術的な交流(集会、協働プロジェクト、ワークショップなど)によって商業、貿易、観光、移民、教育が助長する変動と可動性を具現化している。

複数の専門分野を繋ぎ、また学際的にすることで、繋がり対話を誘発するプロジェクトに取り組み、これまで視覚化されていなかった考えを表出するだけでなく、具体例としてアート制作における方法と態度に変化を起し、アートとアーティストの定義が一様に再考される。ノルベルト・「ピーウィー」・ロルダンがカレン・フロレスとの対談で次のように述べている。

—  
進歩に向かって議論を重ねるために、私たちは運動、構造、場所を必要としていた。フィリピン文化センター(CCP)やその他のマニラの機関からこれらを得ることはなかった。なので、自分たちを組織化することで、力を獲得し始めたのだ。<sup>99</sup>

—  
美術制作のさまざまな方法を探るために、協働しオープンな意識を持つことで、政府からの支援や市場に対する依存も軽減できる。例えば、ヴィサヤ諸島で最も早く開催された視覚芸術の地域集会であり、またマニラ以外の地域で開催されているこの種のプログラムの中で、最長の歴史を持つとされている VIVA EXCON (Visayan Art Exhibit-Conference) は、90年に初めて開催された。フィリピン文化センター (CCP: Cultural Center of the Philippines) からの援助はあったものの、BAA と称されるブラック・アーティスト・イン・エイジア (Black Artists in Asia) のメンバーら (ノルベルト・「ピーウィー」・ロルダン、ヌネルシオ・アルヴァラド、チャーリー・コー、デニス・アスカロン、他) の共同出資によって企画は実現した。その後、VIVA EXCON は10年間で5回開催され、海外からアーティストが参加する国際展として開催されたことや、会議の開催と同時に複数の会場を使って展覧会が行われた2010年には、ヴィサヤ・ビエンナーレと名称が変更された。2014年開催の前回展で、VIVA EXCON の名称が復活した。

このようなマニラから離れた場所で展開している取り組みは、政府からほぼ独立した形で開催され、資金は無いに等しいか、あったとしても微々たるものである。彼らはいたいの場合、(セブ、マニラ、バギオ、ダバオ、プエルト・プリンセサのような) 国内の主要都市や、海外のキュレーター、コレクターやライターの間で知られている、グループの中心メンバーの知名度を使って、自分たちのスペースや市場を作り上げていった。

#### In/Sight(視界の中) | 共同体における創造

—  
上述の説明からも明白なように、「制度における創造」は、アーティストとアートの観客のための、(理論面と実践面での) アート教育の必要性を明確に強調する「共同体における創造」という題目に関係している。活動の過程で、フォーラム、もしくは会場が常に必要とされることは、BAF や VIVA EXCON の例にある通りだ。こうしたフォーラムはアーティスト、作家、教師、批評家やパトロン、そして地域コミュニティを、相互学習という状況の下に集合させた。最終的にアートに結びつく一連の作業を通して、アーティストがさまざまな観客とコミュニケーションをとるための自信を得る一方で、こうした学習は、全ての参加者から可能性を引き出す。またこのような集まりを通して、新たな知識が獲得され、国内のさまざまな場所にある多様な組織の間に繋がりが生まれ、かけ算方式で広がっていき、語彙



と知識が急速に更新されていく。

しかし現実面では、アート事業を「ファインアーツ」という狭い領域から突き放そうという試みは、バギオやバコロド、そして言うまでもなくルソン島やヴィサヤ諸島のような複雑で多様な環境においては困難である。アーティスト兼教育者は、厳密で高度に専門化され、ときには、ほぼ完全に特異な言語と化している現代アートに深く精通しながら、どのようにアートとは無関係な大衆とアートを近づけようとしているのか。例えば、ロルダンはこう問いかける。「どのような観点から全ての島でアートの実践が起こっているのか？ もしくは、地方の現代アートを構成しているものは何なのか？さらに重要なのは、私たちがコミュニティとどのような関連性を持っているのか？ということだろう」。<sup>10</sup>

#### Off/Sight(視界の外) | 文化における創造

「文化における創造」の領域では、アーティストは、問題の露呈、反射性の持続と自己批評に取り組む。ここで、彼らは企画、制作と調査の過程を通して多くの緊張に直面し、考察し、折り合いをつけることを余儀なくされる。緊張とは、集団的取り組みに対する個々の創造力、個人が必要とするものと企画する上で要求されるもの、伝統と近代性、本物と脚色など、さまざまな要因の間に生じるものだ。「もちろん」、ロルダンは明確に述べる。「VIVA EXCONが全ての答えだとは思っていないが、少なくとも問題を明るみに出してくれる」。<sup>11</sup>

問題のひとつは、持続可能性と関係している。(故サンティアゴ・ボセや他の)創設者の手によって始動した国際的なBAFは、実際は現存しないがさまざまな形へと姿を変えていった。一方、その相手方とも言えるヴィサヤ諸島のVIVA EXCONは今も精力的に継続していて、2014年に前回展が開催された。こうした経験から問いが生まれる。政府からの援助がなく市場が不在の状況でも、アーティストと地域コミュニティが協働することで、地域内のアート活動は存続するのだろうか。パトリック・フローレスがいう「市場にとって必ずしも魅力的ではない種類のアートのための環境」を育むために、政府ができることがあるとすれば、それは一体何なのか。カルチュラル・ワーカーとしてのアーティストが生み出すアートの中には、「反体制的」性質が潜在している。政府は、アートが掲げる理想を譲歩させることなく、アートを支援することができるのだろうか。それが不可能であるとすれば、アーティストは政府への依存をどのように回避できるのだろうか。<sup>12</sup>

もうひとつの問題は、さまざまな次元で協働が持つ性質と一連の作業を前提とした、場所とアイデンティティの表現に関連している。VIVA EXCONとBAFは地方レベルを越えて、国内、また国際レベルで、アーティストの協働を実現するいくつかの方法を示した一方で、こうした取り組みが孕む危険も明らかにした。例えば、ミンダナオ島のアーティストに関する論文で以前述べた通り、場所の描写によって、ルソン島、ヴィサヤ諸島、ミンダナオ島の「本質的な」美学、表現方法や考えを提示しようとする傾向は、実際にアーティストが陥りやすい罠である。<sup>13</sup> また、認知度は「飛行機で飛び回る」の結果でもあり、継続的に現場に入り、情報に基に精通した上での熟考を重ね、綿密に仕事をするといった文化活動に必要とされる一連の作業を行う時間のないアーティストが大物と呼ばれる。その一方で、先述のように、大都市の中心で認知されることで、教育の場、発表の場、ネットワーキングの場が広がる。しかし「認知」は、大都市を常に話題の中心に置き、キャリア指向の野心をかき立て、中心部と周辺という関係を改めて有効化するのである。

文化活動は、実際のところ畏だらけで、アーティスト兼リサーチャーやカルチュラル・ワーカーは、景観を害する地雷を見落としてはならない。同時に、現況全般における地方のアーティストの貢献を評価するとき、彼らもたらした利益と勝ち取ったものが明確になる。それは次のようなものだ。

- アートにおける新たな登場人物、特にカルチュラル・ワーカーの出現
- 地域の語彙、また芸術の専門語彙の更新と強化、協働と学際的アートの創出を可能にするオープンな状況
- 骨の折れる作業の成果として記録、研究とデータベースの充実化<sup>14</sup>
- 大都市が主導している美術史的、言説的、芸術的手法の再考

08

Datuin, 前掲[01]。

09

Karen Flores, "Of Art and Association: Two Artists Meet." *Pananaw 3: Philippine Journal of Visual Arts/Visayas* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1999), p.36.

10

同上, p.41。

11

同上。

12

Patrick Flores, "Central Station," *Pananaw 4: Philippine Journal of the Visual Arts/Luzon* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 2002), p.13.

13

Flaudette May Datuin, "Beyond the Tribal: Rethinking Mindanao," *Pananaw 2 Philippine Journal of Visual Arts/Mindanao* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1998), pp.16-29.

14

骨のおれる労働集約型の作品として、ノルベルト・「ノバート」・モンテローナとアブラハム・「エイブ」・ガルシアがミンダナオで制作した作品がある。Datuinの前掲[13]を参照。



15

Datuin, 前掲 [01]。

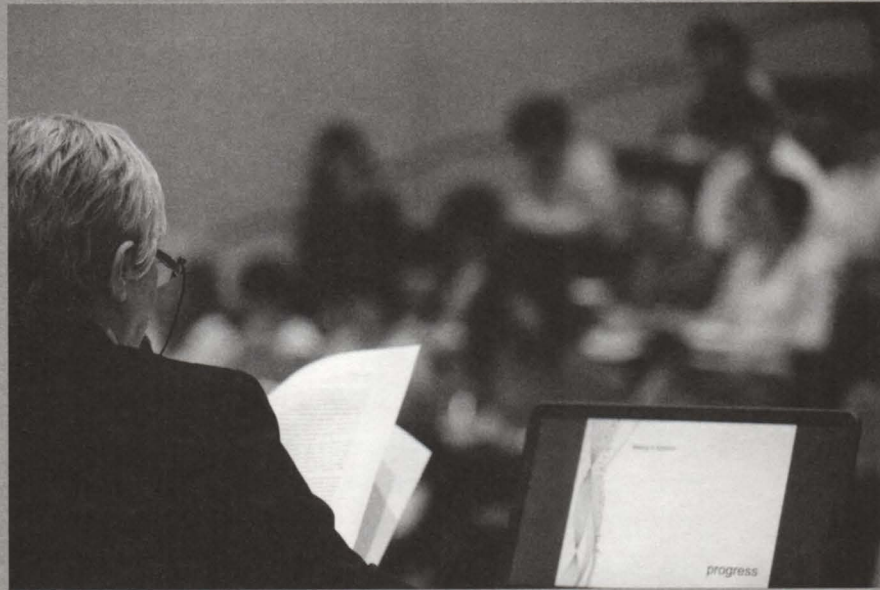
Between Cracks (隙間)

—

このように要約するときちゃんと整理されていて包括的に見えるが、寄せ集めのイベントがその場のぎの状況で起こっている現実、整然からはほど遠い状況だと断言できる。私は、一般的なキュラトリアルの方法ではなく、砕けた、むしろ突発的で親近感ある状況で、アーティストと交流してきた。カフェ・バイザ・ルーインズでビールを片手にパスタを食べながら、いくつかの問題点を見出すことが出来た。これらの問題に完全な答えを求めることなく、よくある学問的な方法ではない姿勢で議論を重ねた。異なる経験を持つ人たちがやりとりする中で、ここで挙げられた問題点は、世界中で多文化的遭遇が抱える課題であることに気づかされた。公式の手段である程度の支援を受けている一方で、こうした体験は、主に個人的な友情、個人の資金やネットワークの上に成立している。カフェ・バイザ・ルーインズのようなありそうにない場所もその例だ。こうした状況に生じる、失敗やささやかな考え方の違いは多くの実りをもたらすが、一方、整ったキュラトリアルの方法や大型イベントの道筋からは見えてこない。何年も前に、バギオ・アーツ・フェスティバルの不確かな運命についてあれこれと考え、書き留めたことを述べて、この発表を締めくくりたい。どのような形態や領域であれ、時と場所にかかわらず、このような交流は継続されるべきである。なぜならば、アイデアが活発に交換されるプラットフォームとしてだけでなく、そこから、アートとコミュニティの日常の一体化へ向かって新たな道が切り拓かれて行くからだ。<sup>15</sup>

アーティストや現代アートに真剣に関心を持つ人たちが集い、食べて語り合い、飲んで歌って踊りながら、さまざまな文化が領域を超えて遭遇し、共に新たな地平を探求し、新しい道を発見し、未だ明確に定義されていない目標について議論が交わされるのだ。







## 手作りの構造と 小中規模の思索

アデ・ダルマワン

ルアンルバ代表

[訳 平野真弓]

スハルト政権が終焉に向かい始めた1990年代半ば、民衆の不安と怒りは頂点に達していた。長年にわたり「空間」は政府によって定められ、公共空間には批判的思考を表現する場はなく、恐怖心が蔓延し想像力は欠如していた。当時は共同体や集団、そして組織の結成は政策によって厳しく制限されていた。集団主義は全て権力を脅かす力であり一様に破壊活動とみなされた。こうした中、アートが担った重要な役割は、人々がすがり得るような小さな希望と現実からの抜け口をアートの象徴性、隠喩とユーモアを通じて提示することだった。

文化領域において、我々が経験し、目の当たりにしたのは、芸術文化の基礎構造が腐敗政権の一部となり、ステレオタイプ化された国家政策とプロパガンダを提示する状況だった。そのような状況下でも、一部の大学のキャンパスは、若者が破壊力と創造力を持ち合わせ、先進的で批判性に富んだ思想を表現できる安全な場所であった。大学のキャンパスで皆が出会い、全てが始まった。スカルノ時代に生まれスハルト政権下の苦難を知る世代を親に持つ彼らは、60年代、70年代の音楽や文学、イデオロギーとともに育ち、スハルト政権黄金時代と言われる80年代にはアメリカ文化の強い影響を受けた。一連のカルチュラル・アクティビズムが巻き起こっていた。アンダーグラウンド・ミュージックのライブ、アンダーグラウンド・コミックの出版、トイレや居間、鉄道の駅や路上など、ありとあらゆる場所でアートの展覧会やプロジェクトが散発的に起こっていた。これら全てが、別の可能性を提示し、選択肢を拓き、新たな空間を創出しようとする情熱、また支配者層に対する反骨精神に突き動かされていた。

やがてアーティストが出会い、集い、協働し、作業の過程を共有し、研究を基盤に実践を進めていくための空間が急速必要となった。アートの実践は、単なる制作行為ではなく、研究、協働、そして介入の作業として捉えられ始めた。このようにして、アートが批評性を獲得し、社会や政治問題との関連性と関係性を持つことが必要となった。そして、実際の必要に端を発し、長期的に存在し続けるために必要な最良の構造、もしくは模範を探し求めて実験を重ねるようになり、不十分で使い物にならない構造の中にありながら、我々は新たなものを作り、発展させ、あちらこちらにある空白と差異を埋めようとした。理想的なお手本が存在しなかったため、全ての過程に実験的要素が含まれるようになった。既存のインフラ、つまり行政機関が何の役にも立たないことだけは分かっていた。

### アーティスト・イニシアティブの誕生と発展

1998年の改革・民主化以降、急速に開放性が高まり、さまざまな変化が起き始めるとともに、アート・スペースや数多くのアーティスト・コミュニティが出現し、大きなうねりを生み出した。中には、長期的な目標やイデオロギーを持たず、一時的などんちゃん騒ぎに終わった例もあるが、長期的な展望から独自の戦略を立て、空間を使ってさまざまな構想を実現した成功例もある。これらのアート・スペースは、90年代後半、スハルト体制崩壊前後の学生運動と同時期に展開した、大学キャンパスでの活動から発展したとも言える。彼らは自分たちの能力を把握し、実現可能な目標を定めた。たとえ規模は小さくても、現実的であることは、信念または芸術的展望を維持し、組織として存続していくために重要な能力である。例えば、写真、ストリート・アート、パフォーマンス・アート、ニューメディア・アートなど特定の芸術分野に重点的に取り組み、都市や政治に関わる具体的な問題に焦点を絞ることで、長く生き延びたアーティストのスペースやコレクティブがある。こうした強度を備え、一貫性のある戦略を展開することによって、三年以上存続したイニシアティブはその後大きな役割を果たすことになった。また、ジョグジャカルタ、ジャカルタ、バンドゥンといった



主要都市で多くのアート・スペースやムーヴメントが生まれては消えていく一方で、地方の小さな町でも、あまり知られていないが精力的なアート・スペースやムーヴメントが出現していた。

こうしたアート・スペースやコレクティブが展開した戦略に、98年以降の世代的特徴と将来への展望を見据えた文化的変化が見てとれる。この世代に特徴的なのは、特定の表現手法やアプローチに焦点をあて、専門性を持つと同時に多様性を受け入れ、意識的に他の領域を横断しながら展開したことだ。98年以降、アートの実践に対する受容と理解が大きく進展し、社会を観察する方法として、アートの実践の幅を広げ、解釈を拡張し、さまざまな分野の人々を芸術活動のコラボレーターとしてプロジェクトに巻き込んでいった。専門の芸術教育を受けているかどうかは取るに足らない問題であり、こうした姿勢が彼らのその後の展開を一層魅力的なものにしていった。

我々（ルアンルパ）をはじめとする多くのスペースやイニシアティブは家賃が手頃で、かつ私的でありふれた場所、つまり、賃貸家屋を拠点に活動を始めた。そして、私的/公的、内向的/外向的、生活空間/展示空間を往来する混沌とした場所へとその家を変容させていった。居間はギャラリーやワークショップのための空間になり、寝室はアトリエ、事務所、図書館、資料室や倉庫へと一変し、浴室が作業場になるといった具合だ。

主要都市（ジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタ）で、アーティスト・イニシアティブが必死の努力によって活動を継続する一方で、ここ15年間で、マラン、スラバヤ、スマラン、マカッサル、チルボンやジャティワンギのような町でも同様の動きが出現し、インドネシアのアートシーンも緩やかな変化を遂げている。ジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタは国内有数の美術大学がその地域のアートシーンを牽引しているが、近年、ほかの地域で見られる動向は、地域的な文脈との関係性をつくり、そこに適した活動ができれば、アーティスト・イニシアティブはどこでも生息できることを示している。アーティスト・イニシアティブの多くが家を拠点に活動を始めている。家は手頃で身近な場所であり、集団意識と共有の精神が生きる場所でもあるからだ。

98年改革の10年前の88年に創立されたチェメティ・アート・ハウスは、一軒の賃貸家屋を現代アート・ギャラリーに転用し活動を開始した。98年以降、賃貸家屋はアーティストがプロジェクトを始動する場所を検討する際の選択肢のひとつとなった。通常、こうした物件は住宅街にある。賃貸家屋が好まれたもうひとつの現実的な理由は、そのような物件の家賃が手頃でアーティストの手の届く範囲にあり、活動をより健全な財政状況のもとで持続できることだった。

アーティスト・イニシアティブが賃貸家屋を拠点とすることにより、イニシアティブと一定の社会階層との結びつきが想像できる。つまり、アーティストたちが近隣の人々と同じ経済環境にあることを示唆するのである。しかしながら、家は改築されたり、破壊されたり、繰り返し再利用されることにより、本部のある拠点あるいはアトリエと打合せの場となり、展覧会、ワークショップ、ディスカッション、映画上映、音楽ライブといったさまざまな活動形態に合わせた空間となっていく。パブリックと共生しようという考え方をアーティストにも植えつけることになったのである。

#### アーティスト活動の社会的認知とオルタナティブな制度の成立

一般市民とともに展開するアーティスト・イニシアティブのプロジェクトは全て、地元の価値観に自然に組み込まれていった。アーティストは一般市民と同じ立場に立ち、社会の一部となった。彼らは戦略、また交渉の一環として、間接的また直接的に地域住民を取り込んでいき、地元の人々の参加は、意図的であったにせよ、そうでなかったにせよ、芸術的探求の作業に新たな可能性を開いた。例えば、地域で開催される独立記念イベント、地元の青少年や子どもを対象とするワークショップ、広場での屋外映画上映会など、日常的に行われているさまざまな社会活動がアート・スペースのプロジェクトと一体化して成立するようになり、アート・プロジェクトは社会活動になっていくのである。このような実践やイベントを通じて、アートは人々と関係を持ちながら、自然に社会の中に位置づけられていく。この「共存」する立場に、社会とアートの組織の理想的な関係が表れている。アートは社会の中に存在し、社会の一部となる。また、それは親近感と愛情を基盤とする戦略でもある。独自の方法であらゆる障害を乗り越え、アーティスト主導のもとに創造性に富んだ取り組みが継続的に実現されるようになった。

アーティスト・イニシアティブの取り組みが一般に認知度を獲得していく様子は、ショッピングモール、街の広場のよう

本稿の一部は「3rd Manifesto — Order and Conflict (第3回マニフェスト — 秩序と対立)」展(2012年、インドネシア国立美術館、リスキューR ザエラニとの共同企画)のカタログのために執筆された「The Personal and The Social Aspects of Artists' Initiatives in Indonesia (インドネシアのアーティスト・イニシアティブの個人的・社会的側面について)」から抜粋している。