

公共なき実践
間——地域或の
キュラトリアル
私研究に
に向けて

Practice without Public:
Towards Inter-regional
Curatorial Studies

飯岡陸 池田佳穂 大坂紘一郎 [共編]
一般社団法人O-eA [出版]

公共なき実践 間-地域のキュラトリアル私研究に向けて

Practice without Public: Towards Inter-regional Curatorial Studies

エ
デ
ィ
ト
リ
ア
ル
ノ
ー
ト

キュラトリアルスタディーズは、作品が公共に触れる場、文脈、言説を問い直し、キュレーションという行為に内在する政治的な力学を批判的に検証する学際的な分野である。公的コレクションやその権威性など西洋圏において確立した美術制度への批判を前提として成り立ち、1990年代後半のいわゆる「エジュケーションナルターン教育的転回」を背景に拡張してきた。しかし、独裁政権下における恣意的な文化政策や美術館そのものの不在など、国ごとに異なる近代化や民主化のプロセスに翻弄されてきた東南アジア地域において、こうした前提をそのまま受け入れることは難しい。ジョン・クラークの言うように、アジア圏における戦後美術史は、近代化のプロセスの非同期性を強調するものである。キュレーターの置かれた環境も多くの場合は、集団的な暗黙知によって支えられ、多言語の壁と一貫性のない美術用語、さらには官僚的な制度下における硬直な手続きによって複雑化し、時として過度に単純化して語られてきた。

さまざまな文化圏を訪れ、キュレーターとして活動を行うわたしたちもまた、こうした不安定な土台に立つ自らのキュラトリアル実践に無自覚ではいられなかった。そこで、勉強会の名の下に定期的に集まり、下記で挙げた文献群に目を通して話し合い、最終的に下記の論考を共同で翻訳することにした。最終的に選考したのは、パトリック・D・フローレス「熱帯の転回：アーティスト＝キュレーター」(2012)、ゲシヤダ・シレガル「アンパンの織物を見るように：インドネシアのアート・コレクティブの実践のなかでアートを求めて」(2021)、サイモン・S・Y・スーン「学びの場：南洋大学と香港中文大学をめぐる文化的トポグラフィの対立」(2018)の3本である。選考理由については各稿の解題に譲るが、わたしたちはカテゴリーカルで系譜的な取捨選択を意図的に避け、具体的なケーススタディを引き受けつつも広い概念的射程をもつこれらの論考を選出した。それぞれに異なる座標軸を持つ3

本の論考を思弁的に結ぶことで、間-領域に引き起こるイデオロギーの立体的な乱反射とその力学に介入するキュラトリアルなポリティクスを浮かび上がらせようとしたのである。

翻訳作業においては、それぞれが1本ずつ仮訳を担当し、互いの論考をクロスチェックし、細部について検討を重ねて最終稿とした。こうした過程において、文献リストを単なる知識としてインプットするのではなく、並行してキュラトリアル実践を行うそれぞれの身体に染み付いた言語を通して言い換えていくプロセス自体が大きな学びを伴うものであった。さらなる時間をかけ論考のリストを増やしていき、共同翻訳作業を継続することでより包括的なキュラトリアル用語の共有に結びつけていく可能性もあったが、それぞれのプロジェクトの合間を縫って進めていくなかで気がつけば2023年1月の開始から2年以上が経過してしまい、わたしたちはまずこうした素描の出版を優先することにした。

収録論考のなかで、フローレスがインドネシアにおけるモダニティと西洋におけるモダニズムを明確に区別しているように、西洋圏のキュラトリアル実践が前提にしている「公共」と日本語でいうそれを別のものとして捉える必要があるかもしれない。古代ギリシャを起源として民主的な議論によって更新されていく概念と、1980年代に自治体主導で生まれた美術館という箱物が約束する「公共」は、それぞれの社会において異なる様相で機能しているからだ。このような視点からこれまでのキュラトリアル概念を相対化し、アジア広域を横断するキュラトリアルスタディーズを架構することはできないだろうか。

断片的な着想から始まったこのアンソロジーが、多くの実践者の手に渡り、個々に逸脱する独創的なキュラトリアル私研究を誘発することを願いたい。

飯岡陸、池田佳穂、大坂紘一郎

(ニコニコキュラトリアル勉強会)

目次

002 エディトリアルノート

論考1

005 パトリック・D・フローレス
熱帯の転回：アーティスト＝キュレーター
Patrick D. Flores “Turns in Tropics: Artist–Curator” (2012)

論考2

025 ゲシヤダ・シレガル
アンパンの織物を見るように：
インドネシアのアート・コレクティブの実践のなかでアートを求めて
Gesjada Siregar “As If Looking at the Weaving of Ampang: In Search of Art within Art Collective Practice in Indonesia” (2021)

論考3

039 サイモン・S・Y・スーン
学びの場：南洋大学と香港中文大学をめぐる文化的トポグラフィーの対立
Simon S. Y. Soon “Place of Learning: The Contested Cultural Topographies of Nanyang University and The Chinese University of Hong Kong” (2018)

054 文献リスト

055 略歴

パトリック・D・フロレス 訳 飯岡陸

熱帯の転回：アーティスト 〓 キュレーター

Patrick D. Flores

“Turns in Tropics: Artist-Curator” (2012)

解題

東南アジアの近現代美術に関する基礎的なアンソロジー *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology* (Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2012) に収録されたパトリック・D・フローレスによる本稿は、第7回光州ビエンナーレ (2008) の一環として同氏がキュレーションした同名の展覧会を発展させたものである。芸術監督のオクウィ・エンヴェゾーは共同キュレーターのキム・ヒョンジン、ランジット・ホスコテとともに世界各地で開催された36の展覧会を光州に巡回させ、「Position Papers」として本展を含む外部キュレーターによる展覧会を開催し、そこに委託制作した作品やイベントを差し込んだ。展覧会という形式を政治的資本を引き出す根源的な表現として捉え、ビエンナーレを市民との対話の場にしようと試みたのだ。

冷戦下の東南アジアにおけるレイムンド・アルバーノ、アピナン・ポーサヤーナン、レッザ・ピヤダザ、ジム・スパンカットら4名のアーティストからキュレーターへの転向に注目し、その実践がいかに社会的な状況に対する政治的な働きかけとして機能したかについて考察する本稿はこうした展望に呼応するものだ。「制度批判」「コンセプチュアリズム」「社会的不信」という切り口による省察は、ビエンナーレが単なる新自由主義的・グローバル化のスペクタクル的な上演に陥らないための可能性を導きだす。さらにフローレスは脱西洋中心主義的な手つきによって以下の概念に異なる意味を見出し、優れたビエンナーレの条件として提示してみせる。

- モダニティ (Modernity)**.....西洋のモダニズムとは関係のない、独立のために努力し、正義を求めるという倫理的な規範。
- エグゾティック (Exotic)**.....敬意を持って異文化を「生きた環境」として捉えたときに相手との相違から生じる「生き生きとした、それでいて奇妙な反応^{*1}」。

ハラルド・ゼーマンが作り出した西洋型のキュレーター像を相対化しながら、東南アジアの複数地域のキュラトリアル実践を政治的介入として読みとく本稿は、アジア広域を横断するキュラトリアル研究を架構する際の重要な立脚点となるだろう。

*1 Patrick D. Flores, “Turns in Tropics: Artist–Curator,” Nora A. Taylor and Boreth Ly (Ed.), *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*, Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2012, pp. 171–188.

2008年、ビエンナーレ方式で組織された9つの大規模な展覧会^{*1}が、アジア太平洋地域において開かれた。この地域の現代美術の制作が注目すべき文脈を形成していることを示す、前例のない出来事だった。それはまさに、生産性を備える芸術と空間を生み出すとともに、この規模のキュレーションを行い、言説を構築する能力が現れたことを示している。このような数と規模のビエンナーレを、アジアにおけるコンテンポラリー／グローバルな現在の条件に基づきどのように説明することができるか？この地域で近年台頭するアートマーケットの分析から、グローバル時代に現代美術を集約する最も重要なプラットフォームとしてのビエンナーレの制度化に関する考察まで、この勃興を説明する方法はおそらく無数にあるだろう。

本稿は、東南アジアにおける芸術とビエンナーレの生産が交差するこうした状況に応答しようとするものである。その方法として、東南アジアにおけるモダニズム批評の経路を辿り、批評的モダニティがその批評の限界を乗り越えた地点を探る。そのため、「前衛」の言説に身を置きながらキュレーションの未来に通じる敷居の前で揺れ動いた4人の萌芽的な人物を論じることになる。彼らは70年代から80年代にかけてアーティストからキュレーターへと転向したフィリピンのレイムンド・アルバーノ (Raymundo Albano)、タイのアピナン・ポーサヤーナン (Apinan Poshyananda)、マレーシアのレッドザ・ピヤダザ (Redza Piyadasa)、インドネシアのジム・スパンカット (Jim Supangkat) である。彼らは、アーティストからキュレーターへ、近代から現代^{モダン}へ、国家から国家間^{ナショナル}へ、そして地域からグローバル^{インターナショナル}へのといった顕著な転換を、幸先のよい時代^{リージョナル}に実証していた。これらの人物についての私の考察は、いくつかの文脈から形成されており、冒頭にそれらに言及することは有益だろう。

まず私は2004年から2005年にかけて「日本財団」APIフェローシップの助成を受け、東南アジアにおけるキュレーションについての調査を行った。この研究によって、私はインドネシアとタイにおけるコンテンポラリー・キュラトリアル実践の出現について研究し、「コンテンポラリー」という言説の編成における理論的な背景について考察することができた。

次に「アニュアル・レポート：展覧会での1年 (Annual Report: A Year in Exhibitions)」と題された2008年の第7回光州ビエンナーレである。私は「ポジション・ペーパーズ (Position Papers)」部門のキュレーターのひとりとして、アーティスト＝キュレーターの状況にまつわる展覧会を提案し、キュレーションした展覧会を「熱帯の転回：アーティスト＝キュレーター (Turns in Tropics: Artist-Curator)」と名付けた。それは芸術監督のオクウィ・エンヴェゾー (Okwui Enwezor, 1963–2019) による「グローバルな文化流通のさまざまな時間と空間を結びつけるクロノトポスの点」としてのビエンナーレという概念に応答するものだ^{*2}。エンヴェゾーは次のように思索する。

[...] ビエンナーレの焦点は、アーティストを招聘する出発点としての制作——アーティストのスタジオ——という文脈についてではなく、作品と鑑賞者、経験と芸術的な概念、冒険のひとときと日常的な場所が会う場としての展覧会という中間的な空間に当てられている。この中間的な空間とは受容の場、つまり展覧会システムである^{*3}。

*1 シドニー、横浜、光州、シンガポール、釜山、広州、台北、上海、南京。この論考は、筆者が第7回光州ビエンナーレのカatalogに寄稿したもの、および同ビエンナーレの付随プログラムで発表されたその他の論文から一部を抜粋し、加筆修正したものである。

*2 Okwui Enwezor, “Annual Report: A Year in Exhibitions,” in *The Seventh Gwangju Biennale Exhibition Guide* (2008), p. 7.

*3 op. cit., p. 9.

*4 ibid.

エンヴェゾーにとっての「日常的な場所」とは、ギャラリーからオルタナティブスペース、オークション、アートフェアまで、芸術が設置される全領域を意味する。ホイットニー美術館が企画したゴードン・マッタ＝クラーク（Gordon Matta-Clark, 1943-1978）の回顧展に「熱帯の転回」展が併置されたことは、地政学的に多様な場から70年代の現代美術史の条件を交錯させる良い機会だった。

さらに、ビエンナーレはジョルジョ・アガンベン（Giorgio Agamben, 1942-）が言うところの「来るべき共同体（coming community）」、すなわちグローバルな市民社会に関する言説の生産にも力を注ぎ、1980年5月の民衆運動／光州蜂起をふまえた公共文化の領域も検討された。この蜂起は軍事独裁政権を崩壊させ、中央集権的な国家権力に対する他の闘争と並んで、韓国のポストコロニアル史の分水嶺となっている。エンヴェゾーは、この蜂起を1968年5月のフランスの学生抗議と労働者ストライキに重ね合わせ、後者がヨーロッパ・アメリカ前衛芸術の基礎となる瞬間だったとする神話を再考しようとした。彼の見解は挑発的であり、展覧会やビエンナーレがその一例となるスペクタクルの政治に関する考えに注目するために、広く引用する。

この2つの出来事——1968年5月と1980年5月——は、スペクタクルの政治性において対照的な事例である。今日、68年5月のスペクタクルが左翼のノスタルジアの信仰対象であるのに対し、1980年5月18日のスペクタクルは、異なる社会政治的な支持を得ている。私は、政治的スペクタクルのこうした事例における継続的な文化的利用が、スペクタクルの社会的動機に対する2つの異なる関係を示していると主張したい。68年5月は、瞬間的な衝撃、断絶、既存の政治秩序や社会規範、美的論理の正当性を攻撃する西洋の前衛芸術の伝統として読まれることが多い。5月18日については、その急進的な改革の核は、衰退した伝統の美的刷新という伝統に埋め込まれたものではなく、むしろポストコロニアルの文化的抵抗の伝統、絶対的な共同体の形成として、公共の政治という集団化されたヴィジョンによって動機付けられていた^{*4}。

私は、ビエンナーレのグローバル・インスティテュートのために準備した2つの論文の問題設定と「熱帯の転回」展を関連づけた。「キュラトリアルな態度が国家の形になるとき（When Curatorial Attitude Becomes National Form）」は、ハラルド・ゼーマン（Harald Szeemann, 1993-2005）のパラダイムと東南アジアにおけるインディペンデント・キュレーターの台頭を取り上げたもので、「キュレーターたちのデモクラシー（The Democracy of Curators）」は、冷戦時代とその後のアジアにおけるキュラトリアルな介入とデモクラシーの精神との関係についての初期研究である。これらの論文はいずれも、大作家、扇動者、そして必然的に制度としてのアーティスト＝キュレーターの役割を調査したものである。最後に各論文では、ビエンナーレのスペクタクルが、状況主義のモデルやギー・ドゥボール（Guy Debord, 1931-1994）が提唱したような消費に対する否定的な批判としてではなく、展示の枠組みやキュラ

トリアルな仕事を通じて可視性を変異させる生産的なプラットフォームとして機能する可能性についての視座を提供しようとした。

「キュラトリアルな態度が国家の形になるとき」は、1969年に開催されたゼーマンによる極めて重要で、大規模な展覧会の枠組みと、最高のオーケストラの編曲家としてのキュレーターの主体性を確立した展覧会「態度が形になるとき (When Attitudes Become Form)」から派生している。なぜなら、私が光州ビエンナーレで提案した「ポジション・ペーパーズ」の展覧会には、ある意味、ゼーマンの指針に合致するアーティスト＝キュレーターが参加していたからだ。そしてまた彼らの作品が、ゼーマンの教義に一部沿った展覧会の展覧会というビエンナーレの文脈の中で今まさにキュレーションされていることを示唆したのだ。

つまりは、かつて典礼的と呼ばれた、その作品の外見を超えた次元を体験することである。私は、制作者の動機や作品に内包された意図を明らかにしない展示デザインには反対である…つまり、見ずしてヴィジョンは生まれないが、しかし常に「制作者の」ヴィジョンを元に「作品を」見るべきなのだ*5。

国家の形——私はこのフレーズを、ポストコロニアル国家の自意識の確立と、(部分的にはキュレーターによる)「国家的」かつ「近代的」な芸術の総体の両方を示唆するために用いている——は70年代の表象とアイデンティティの危機によって作り出された。このモダニティの条件と保証は、東南アジアのポストコロニアル諸国を大きく混乱させ、起源への意識と独自性への志向を求めるものであった。

「キュレーターのデモクラシー」は、このキュレーターの態度の状況を、この態度がその実践を明確にすることができた、より大きなデモクラシーの理想という観点から、おそらく、ビエンナーレとその代償として批判もしくは尊敬されるキュレーターのもとで、共通の政治の来るべき共同体に関連したスペクタクルの政治に関するシンポジウムの概要への応答として捉えなおすものである。このビエンナーレの評議会は、その時々で酷評されることもあれば、称賛されることもあった。冷戦時代の東南アジアにおいて、デモクラシーは潜在的な解放を約束することで信者を魅了した強力な展望をもつ概念であった。自由な企業活動と国際貿易の約束は、世界的な秩序に属するプロジェクトとして、また世界的な約束と恩恵にあずかる資格を与える達成として、進歩を追求するよう国家に求めた。それはまた、異質なものに直面する中で、ある種の真正性に立ち戻ることを促した。つまり伝統のスペクタクルに投資し、近代技術のイメージだけでなく、革命から芸術に至るまで、近代的で国際的な技術そのものを誇示するために、モニュメントを作り出したのである。タイの首都バンコクは、実質的には20世紀前半にヨーロッパの建築家たちによる新伝統建築物やボザール様式によって形作られたようなものである。また、インドネシアの新興都市ジャカルタは、スカルノ (Soekarno, 1901–1970) やスハルト (Soeharto, 1921–2008) が愛した社会主義的かつ国際主義的な記念彫刻によって形成され、マニラでは、ファーストレディのイメルダ・マルコス (Imelda Marcos, 1929–) が歴史あるマ

*5 Harald Szeemann, “Harald Szeemann: Does Art Need Directors?” in *Words of Wisdom: A Curator’s Vade Mecum on Contemporary Art*, ed. Carin Kuoni (New York: Independent Curators International, 2001), p. 169.

ニラ湾を埋め立て、1974年のミスユニバースや1976年の国際通貨基金（IMF）と世界銀行グループ（WB）会議などのイベントに合わせて、劇場、コンベンションセンター、ホテル、映画館などの建築群を建設した。このような国づくり、都市づくりの熱狂の中で、国民を参考にするために、第三世界の国家は文化の象徴となる建築物を生み出す必要があった。それこそが、国家の自主性を示す最高の業績とみなされたのである。誇大建築家と呼ばれたスカルノは、1962年にこう宣言している。

ジャカルタをできるだけ美しく、可能な限り壮大に建設せよ。インドネシア国民の闘争の中心となったこの都市が、闘う全人類とすべての新しい力にインスピレーションと灯を与えるような存在となるように。エジプトがカイロを、イタリアがローマを、フランスがパリを、ブラジルがブラジリアを首都として建設できたのなら、インドネシアもジャカルタを国の玄関口として誇らしく提示しなければならない^{*6}。

スーザン・バック＝モース（Susan Buck-Morss, 1942-）は、リベラル派であれ社会主義派であれ、意図的にデモクラシー的なものに欲望の内部矛盾を見出している。

民主主義的主権が人民の正当な体现者として自らが独占しているあらゆる暴力によって人民と対決する場合、実際には、それが人民と一体化していないことを証明することになる。従って、法の概念に依拠して人民主権と国家暴力との矛盾を解決しようとする企ては、悪循環に陥る^{*7}。

デモクラシーや国家建設の名による急進的な断絶が、マルコス（Marcos）の「一つの国民、一つの精神」、スハルトの「新秩序」、朴正熙（Park Chung Hee, 1917-1979）の「復興」というマントラに裏付けられたように、軍事弾圧と特異性への願望、流血と工業化のスリルの両方を常に伴うのは、このためだろう。後者は必然的に、韓国で民衆運動と呼ばれる民主化運動を煽動し、1980年の光州蜂起でその火蓋が切られた。光州蜂起は、1972年に始まった国家統制に対する長い闘争に端を発しており、朴大統領はまさに同じ年にフィリピンのマルコスと同様に戒厳令を布告した。1986年にマニラの民衆の力でマルコスが退陣したとき、1998年にアジア金融危機の頂点で改革（reformasi）の混乱によってスハルトが辞任したとき、そして2008年に通信業界の大物タクシン・シナワトラ（Thaksin Shinawatra）とその仲間たちに対して粘り強く街頭で抵抗したときのように、押しつけられた政治的結束に対する抵抗は、多数の人々が集まることで、絶対的な共同体のイメージを伝えるだろう^{*8}。

しかし、このような例外的な出来事を記念することは、癒えることのない亀裂を露出させる。バック＝モースは次のように論じている。「革命が過去からの離脱だとするなら、その祝賀は、あらゆる劇的な効果で脚色されて、過去に戻ることなのだ」^{*9}。この劇化とは、国家規律の劇場であるこ

6 Abidin Kusno, *Behind the Postcolonial: Architecture and Political Culture in Indonesia* (London: Routledge, 2000), p. 55.

7 Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 7. [スーザン・バック＝モース『夢の世界とカタストロフィ：東西における大衆ユートピアの消滅』堀江則雄訳、岩波書店、2008年、p. 7]

8 これらの出来事は、より慎重な分析が必要であり、社会の政治生活への真に急進的な介入として受け止められるべきではない。いわゆる「革命」の多くは、自分たちの利益を守ろうとするエリートたちによって行われた偽装である。

9 Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. 140. [バック＝モース『夢の世界とカタストロフィ』p. 179]

とが証明され、あるいはエリートが常に、そしてすでに演出している民族主義的歴史学の産物である、と。この美学化のかんりの部分は、キュレーターの労働に起因している。ポストコロニアル諸国におけるデモクラシーの概念が、自由、批評、発展、そして主に「国家」に宿る起源意識の可能性を前景化するにつれ、植民地的な博物館学的構造から権威を得たキュレーターは、デモクラシーの改革が実現しないかもしれないという可能性にもめげず、いわばデモクラシーの解放の申し出を引き受けたのである。それゆえ、物事を首尾一貫したものにし、ひとつの統一体に統合するキュレーターの能力や力を投影する上で、展覧会的なものとキュレーター的なものが不可欠だったのである。Jean Taylor は、1955年にバンドンで開催された非同盟諸国会議に合わせて開催された展覧会に次のような注釈をつけている。

かつて、インドネシアとインドネシア文化は、ヨーロッパの首都で開催された展覧会では、オランダ語で紹介されていた。パリやアムステルダムでは、オランダの建築家が設計したインドネシア風の建物で、植民地の商工業におかれた展示の内部で生きたインドネシア人がポーズをとっていた。生きた展示物は、大量生産の現代社会に慣れた観客に伝統的な手工芸を披露した。また、オランダの軍勢力や近代的な管理の対象として紹介された。そしてジャワ島はインドネシア人の展示の場となった。土着の工芸品ではなく、近代的な兵器を備えた国軍があり、報道と情報の支配があった^{*10}。

このような文脈において、インディペンデントキュレーターという、ある種のアートワールドにおけるエージェントの出現が際立つことになる。この地点において、独立性を明確に打ち出した特定のキュレーターの態度は、あるデモクラシーと国家の形態を、脱構築的かつ肯定的に形作っていた。キュレーターは、つまり国家建設という危うい願望を一方では補い、他方ではそれを成り立たなくさせてしまったのである。したがって「国家」の定義とキュレーションのプロセスは、ポストコロニアルデモクラシーの発展において作用する。政治的なものと美学的なもの、制度的なものと扇動的なもの、規律的なものと散発的なもの、それらは互いに影響しあいながら、国家形成と想像力の拡張のプロセスに巻き込まれ、他者とともに存在すること、あるいは世界の中に存在することを認識しようとする実践の中にある。国家もキュレーションも、空間と存在の生成を必要としてきたのだ。

これらの介入は、可視化され、顕在化され、絶えず露出される国家や芸術の一見本質的な傾向によって、独自のスペクタクルを生み出してきた。この可視化と顕在化は、より高いレベルの表象と言語化を要求し、アーティスト＝キュレーターのような種族は、この世俗的な欲求に対応するものであった。キュレーターは、芸術を制作するだけでなく、その言語を調整し、アートワールド内外の観客に対して表現することができるからだ。

「芸術作品は決して時間の中に存在するのではなく「入口」を持っているのです」

10 Jean Gelman Taylor, *Indonesia: Peoples and Histories* (New Haven: Yale University Press, 2003), pp. 345–46.

この引用は、レッザ・ピヤダザ (1939–2007) のインターメディア作品《入り口 (Entry Points)》(1978, fig. 1) からきている。《入り口》は、1958年に Chia Yu Chian が描いた絵画を、絵の具のしずくや割れた縁取り、美学の理想化を混乱させるステンシルされた文字だけが描かれたむき出しのキャンバスに同化させている。ピヤダザの注釈は、芸術の現代性^{モダニティ}を、起源ではなく軌跡として、系譜や直線的な進展でもなく「転置」^{トランスポジションズ}という観点から捉えている。つまり、芸術作品が時間的に固定された存在であるという考え方とは対照的に、「入口」を通じて捉えるという発想は、近代化の歴史を大きく歪めるものであり、特に進歩という自己実現的な予言が、実際には停滞を先取りしていたにすぎないかもしれないということになる。この引用は、[時間が] 通過する横方向性や接線的なあり方、またその縁を暗示している。

芸術そのものの批評が、ポストコロニアルな経験を変容させ、「批評的であること」が自由の縁で「芸術」を形成し、形成するのを助けるのである。ミニマリズム、運動主義、構成主義の流れを汲むコンセプチュアル・アーティストとして、近代美術の基礎、さらにはマレーシアの国家の精神性そのものに疑問を投げかけ、彼自身の言葉で言えば「メタ言語」として、ピヤダザは西洋前衛芸術の視野の中で、まず芸術という形態を捉え直そうとしたのだ。

私が70年代半ばにコンセプチュアル・アートに取り組んだのは、西洋美術の歴史主義によって定義された絵画と彫刻の二項対立の限界を超える必要性に迫られたからだ。絵画と彫刻の間の隔たりを取り払おうとする試みは、60年代の中心的な関心事であり、私の世代において非常に重要な関心だった^{*11}。

ピヤダザがスライマン・エサ (Sulaiman Esa) と共同でキュレーションした展覧会「ミステリアスな現実に向かって (Towards a Mystical Reality)」(1974) は、モダニティに対する彼の命題を裏付けることになる。この展覧会のステイトメントには、「西洋のアーティストが「空間／時間／感覚」の観点から芸術にアプローチするのに対し、我々は「精神／瞑想／神秘」の観点から芸術にアプローチする」と書かれている。ピヤダザとエサはダダ・シュルレアリストのマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887–1968) にならってランダムにオブジェを集め、「マレーシアの芸術制作を限界まで推し進める」^{*12}ことを目指した。1969年にクアラルンプールの Gallery II で開催された「ニューシーン (New Scene)」展で、すでにこのような探求の姿勢が現れている。

ピヤダザは、マレーシアの社会生活における民族性の役割を痛感し、マレーシア美術のサーベイの序文で「現代のマレーシア国家は多民族・多文化である」と言及している^{*13}。この多様性のさまざまな結節点の緊張が、1969年のマレー人と中国人の民族間暴動で燃え上がることになる。ピヤダザはこの苦境を反映した作品を制作した。「それは直立した等身大の棺で、黒い帯とマレーシア国旗の断片に覆われている」と彼は後に説明している。「それは、繊細な鏡の上に置かれている」^{*14}ブミプトラ (bumiputra)、つまり土着の政治、もしくはイスラムの枠組みにおける先住民族の政治を中心と

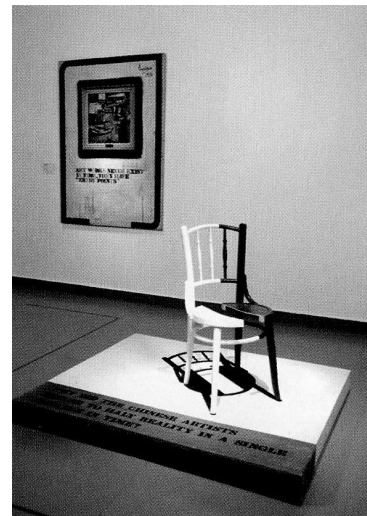


fig. 1

レッザ・ピヤダザ《入り口》(1978)

レッザ・ピヤダザ《時間の問題》(1977)

展示風景：「熱帯の転回：アーティスト＝キュレーター」(第7回光州ビエンナーレ) 2012

Redza Piyadasa, *Entry Points*, 1978

Redza Piyadasa, *A Matter of Time*, 1977

Installation View of *Turns in Tropics: Artist-Curator in The 7th Gwangju Biennale*
Courtesy of Gwangju Biennale

11 T. K. Sabapathy, *Piyadasa: The Malaysian Series* (Kuala Lumpur: Galeri Petronas, 2007), p. 15.

12 op. cit., p. 24.

13 Redza Piyadasa, *Masterpieces from the National Art Gallery of Malaysia* (Kuala Lumpur: National Art Gallery of Malaysia, 2002), p. 31.

14 ibid.

し、そのマントの下に他の民族を包摂することでマレーシアのナショナル・アイデンティティを確立しようとする一部の派閥の願望に対する過剰な執着は、ピヤダザを苦しめた。

コスモポリタンの傾向を持つ非マレー系アーティストの私は、こうした動きに不安を感じずにはいられなかった。リベラルなマレー系アーティストの友人たちの中にも、私と同じ不安を抱く者がいた。私の居場所とアイデンティティはどこにあるのだろうか？もしマレーシア近代芸術が、それまでの開かれていた世俗主義的な基盤から逸れていくとしたら、その未来はどうなるのだろうか？マレーシアの真の状況である多文化的な現実はどうなってしまうのだろうか？^{*15}

ピヤダザの晩年の作品のひとつである《純粋なマレーシアの形 (Bentuk Malaysia Tulen)》(1980) は、マレーシアにおけるイスラム復興運動と純化された文化の探求をパロディ化した象徴的な作品であった。この作品には、イスラムの特徴である緑に染められたジャウィ文字で、次のような問いが記されている。「これは純粋なマレーシア芸術のかたちなのか？」ピヤダザのインターメディア作品は、アッサンブラージュやインスタレーションとともに、彼の思索を深めていった。その成果は、《素晴らしいマレーシアの風景 (The Great Malaysian Landscape)》(1972)、《4つの命題 (Four Propositions)》(1977)、《時間の問題 (A Matter of Time)》(1977, fig. 1) から読み取ることができる。このうち後者には、ある言葉が刻まれている。「なぜ中国の芸術家たちは、現実をひとつの時間に止めることを拒んだのか？」1980年代、ピヤダザはマレー人、ババ系中国人、シンケ系中国人、タミル人居住者、ユーラシア人、インド系イスラム教徒、パンジャビ人、シンハラ人、その他のマレーシア人コミュニティなど、さまざまな民族の社会史について考察するインターメディア作品「マレーシアン (Malaysian)」シリーズに着手した。このシリーズは、古い写真を盗用し、シルクスクリーンやコラージュなど、さまざまな媒体を通して、またファウンドオブジェと組み合わせることで制作された。

ピヤダザは、それぞれがアートワールドの入り口、隙間、あるいは間隔、休止や断絶、余白、自由、現実の経過といった居場所を見出さなければならなかった1960年代後半から1980年代にかけての東南アジアのアーティスト・コミュニティの中で最も重要な人物の一人である。

レイムンド・アルバーノ (1947-1985) もこのような活動に携わったアーティストの一人で、1972年頃から1985年まで、当時のファーストレディであったイメルダ・マルコスのフィリピン文化センター (誇示的な芸術記念碑) の館長として、いわば「野獣の腹の中」に身を置いていた。アルバーノが指揮を執るこの美術館は、首都マニラ以外の地域の芸術に関するプログラムを進めることに着手した。アルバーノは、キュレーション的な動機を明確にした一連の展覧会を毎年開催し、隔月刊誌 *Philippine Art Supplement* を発行した。この雑誌には、「インスタレーション」に関する画期的なエッセイや、アーティストや展覧会の解説が掲載されている。彼は詩を書き、センターのポスターをデザインし、現代の視覚芸術としての写真の認知を促し、イメルダの外交的イニシアチブ (例えば、アルバーノはソビエト連邦の社会主義リアリ

15 Sabapathy, Piyadasa: *The Malaysian Series*, p. 24.

ズム、フランスの現代美術、ルーマニアの写真など、イメルダが訪問したすべての国の展覧会を企画した）から実験的な催しまで、様々な参照点に基づいて展覧会をコーディネートした。最後に、彼はフィリピン人アーティストの作品を海外に広めた（パリ・ビエンナーレや福岡での展覧会など）。総じて、アルバーノの作品は、1960年代の高度なモダニズム、つまり美学的、家父長制的、アヴァンギャルドからの脱却を構成し、1970年代のより異質で多極的なコンセプチュアリズムに参加している。

「ハッピーバースデー（Happy Birthday）」シリーズ（1981）は、

紙にアクリル絵の具で描いた作品で、裏は木でできている。全体として、これらの作品は、水しぶき、雫、注ぎこみといった身振り手振りの表現が幾重にも重なり、表面はちりばめられたような重厚なテクスチャーの密度を獲得している。いくつかの作品では、アルバーノは、ハンス・ホフマンのコンポジションを否応なしに想起させる、硬質でエッジの効いた幾何学的な図形、ソリッドな黒い長方形を重ね合わせている^{*16}。

この徹底した組曲は、いくつかの形式に変化する。特に魅惑的なのは、モザイクのように正確に切り離され、丹念につなぎ合わされたものである。

アルバーノの芸術とキュレーションに対するアプローチの中心にあるのは奇妙なナショナリズムの修辞法というフィルターを通じながらも、ポストコロニアルの視点から認識されるローカルな表現のある種の真正性であった。このアプローチは、マルコス政権がフィリピンのアイデンティティを、その地に根付き成熟した文明と近代美術の国際的なボキャブラリーの間に位置付けようとしていたことと歩調を合わせたものである。このような荒削りな部分が、「インスタレーション」によって巧みに整えられている。アルバーノによれば、「メディアウムが民俗的なパターンに親和性があると考えるなら、インスタレーションは、民俗学的な表現に親和性があり、絵画のような二次元の西洋的オブジェの異質な侵入に対して、ごく自然に発生した形式である」^{*17}。しかし、それにしても「インスタレーション」もまた、フィリピンだけのものではない。アルバーノは、それは「ヨーロッパ由来のものだが、スケールの縮小、コントロールの過不足、ユーモアなど、作品に魅力的な欠点があることに気づくと、その偽装は薄くなる^{*18}」と提案した。確かに、インスタレーションという技術は、フィリピンに限らず、観客と「新しいもの」「今」を媒介する重要な手段になりうる。アルバーノが取り組んだようなインスタレーションは、しばしば煽動的である地元の文化に対する指標として機能し、それは、硬質なものとクールなもの、本物のものと自意識過剰なもの、「遠いところの人間学」と「身近なところの現代性」の両方の断片を取り入れることができるインターナショナルでコスモポリタンな現代美術の文法を取り入れることができた。

ピヤダザとアルバーノにとって重要だったのは、制度の中に制度化した芸術批判である。このことは、インドネシアのジム・スパンカット（1949-）やタイのアピナン・ポーサヤーナン（1956-）においても例示される。

1975年の「Seni Rupa Baru Indonesia 75」展に出品されたジム・スパンカ



fig. 2

レイムンド・アルバーノ《砂を踏み、足跡をつける》（1975）

提供：光州ビエンナーレ

Raymundo Albano, *Steps on the Sand and Make Footprints*, 1975

Courtesy of Gwangju Biennale

16 参考文献情報なし。

17 Raymundo Albano, "Installations: A Case for Hangings," *Philippine Art Supplement* 2, 1 (1981): 3.

18 Raymundo Albano, "Developmental Art of the Philippines," in *Philippine Art Supplement* 2, 4 (1981): 16.

ット作品《Ken Dedes》(fig. 3) は、広い非難を呼び、また、後に「Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia」もしくは「新インドネシア芸術運動 (the New Indonesian Art Movement)」として知られる潮流の初期の一部となった。この作品の主題は、14世紀のジャワ島マジャパヒト王国の女王を連想させるが、その図像は作家によって再構成されたものである。

頭や肩はマジャパヒト王朝の古典的なスタイルで彫られているが、胸から足にかけては直方体の箱で、その上にコミック調に残りの身体が描かれている。簡略化された線で描かれた裸の乳房、チャックが開いたジーンズ、片手を腰に当てた（ジャワの文脈における）侮辱的なポーズは、娼婦を連想させ、ジャワの古風さと西洋由来の猥褻さの奇妙な組み合わせは、インドネシアの文化や社会に対する強い主張となった^{*19}。

独学で学んだと自認する美術史家スパンカットは、バンドン工科大学で美術と建築の学位を取得し、インドネシア美術とは異なる美術制作の言語を使ったインスタレーションで高い評価を得た。スパンカットはまた、インドネシアの近現代美術の歴史や理論の執筆にも多くの情熱を注いだ。やがて、1990年代初頭からは、展覧会のキュレーターとしても活躍するようになる。

1993年から94年にかけて開催された第9回ジャカルタ・ビエンナーレは、スパンカットが様々なジャンルの作品を集め、「ポストモダン」という言葉で括った大きな出来事となった。このときも、猜疑心の強い美術界や学界からの批判を招いたのだ。しかし、彼は、辛抱強くインドネシアに他国のアーティストを招聘して作品を展示し、国際展に匹敵する展覧会を地元で展開した。この水準は、1955年にスカルノ大統領がバンドンで開催した第1回非同盟諸国会議を記念して開催された「非同盟諸国の現代美術：国際美術における多様性の中の統一 (Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art)」展 (1995) で証明された。この仕事でスパンカットは、「南半球の現代美術」について主張し、「現代美術の非常に基本的な原則、すなわち、これまで慣れ親しんできた近代的な観点から見た世界美術のパラダイムが、非常に限られた現実に基づいていることに気づかせること」^{*20}を提唱したのだ。

スパンカットは、1993年にブリスベンで開催された第1回アジア・パシフィック・トリエンナーレでインドネシア代表として共同キュレーターを務めた人物である。1994年にはハバナ・ビエンナーレのコミッショナー、1996年にはサンパウロ・ビエンナーレのキュレーター、その後、センターポイント財団が出資し、ワシントンDCとジャカルタに拠点を持つCPアーツスペースのキュレーターとなる。2003年、ジャカルタで第1回CPビエンナーレを開催し、インドネシアが国際的なアートイベントを開催できる立場にあり、アート、アーティスト、キュレーターへの情報提供者をアウトソースする単なる出先機関ではないというテーゼを立証した。2005年、このビエンナーレは、ある作品の撤去を要求するために展示会場に押し寄せたあるイスラム系の強硬派グループに包囲された。この作品では、意気揚々と



fig. 3
ジム・スパンカット《Ken Dedes》(1975/1996)
ナショナル・ギャラリー・シンガポール蔵

—
Jim Supangkat, *Ken Dedes*, 1975/1996
Collection of National Gallery Singapore
Image courtesy of National Heritage Board, Singapore

19 Brita Miklouho-Maklai, *Exposing Society's Wounds: Some Aspects of Contemporary Art since 1966* (Adelaide: Flinders University of South Australia, 1991), p. 30.

20 Jim Supangkat, *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art* (Jakarta: Department of Education and Culture, 1995), n.p.

した全裸の男女がいたるところに現れるデジタル加工画像とブランコのよう
に吊り下げられた二輪車によって構成されていた。

アピナン・ポーサヤーナンは、1980年代半ばに実験的な作品を2点発表
し、タイ近代美術の既成の枠組みに挑む存在として注目を集めた。1985年
にスコットランドのエディンバラ大学で美術の修士号を取得し、タイに戻
った彼は、バンコクのビラスリ近代美術研究所でパフォーマンス作品《都
会の雄鶏に芸術を教える (Teaching Art to City Roosters)》(《バンコクの雄鶏に芸術を
説明する方法 (How to Explain Art to a Bangkok Cock)》としても知られる。fig. 4) を上演し
ている。インスタレーション、ビデオ、パフォーマンスアートなどのニュー
メディアによる実験を行い、アートワールド全般を批判するための方法を
探求した。1987年には、ナショナル・アートギャラリーで、マルチメデ
ィア・プロジェクト《ブルーラフター (Blue Laughter)》を立ち上げることに
なる。ある評論家によれば、

作品の一部を構成するテレビは、通常の機能を果たすと同時に、ア
ーティストのパフォーマンス記録映像を映し出す彫刻のような役割
も果たしている。数台のテレビが他のオブジェクト群の中に置かれ
ると、青くスプレーされたギャラリー空間と、そこに横たわるすべ
てのオブジェは、完全な芸術作品となった^{*21}。

アピナンはその後、コーネル大学で美術史の博士号を取得し、1992年
には、タイの洋画と近代美術の歴史について書かれた、英語で最も参照され
る書物のひとつ^{*22}を出版した。1990年代初頭には、王室の庇護のもと、タ
イで最も権威ある教育機関であるチュラロンコン大学の教授を務めるかた
わら、キュレーターとしての活動を開始する。そして、タイの近現代美術
を世界に発信し、アピナン自身も、アジアの著名なアーティストや他国の
個性的なアーティストの作品を集めることのできるタイ出身の国際的なキ
ュレーターとして頭角を現すことになるのである。この流れの中で、アピ
ナンは2003年に文化省現代芸術文化局局長、2006年に首相府知識管理開
発室長、2008年に文化省事務次官、2010年に文化省文化振興局長に任命
されているが、これらはいずれも、現代美術、デザイン、パフォーマンス
、映画などを対象に助成を行う公的機関である。

これら4人のアーティスト＝キュレーターは、東南アジアにおける転換
期を示している。つまり芸術制作という創造的活動から、展覧会制作とい
うキュラトリアル実践への転換である。彼らは、制度批判、コンセプチュ
アリズム、社会的不安という3つの方法でこの転換を実現した。

1. 制度批判

アピナン・ポーサヤーナンとジム・スパンカットは、モダニティの規範に
直接立ち向かい、アートワールドの生産と政治経済に断絶をもたらした。し
かし、両者とも文化体制の外側で、あるいは少なくとも文化的体制との交
渉のうえにこれを行なったのに対して、レイムンド・アルバーノは、身体

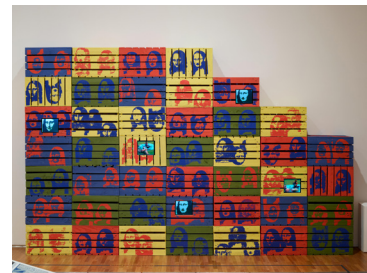


fig. 4

アピナン・ポーサヤーナン 《バンコクの雄鶏に
芸術を説明する方法》(1985/2019)

ナショナル・ギャラリー・シンガポール蔵

Apinan Poshyananda, *How to Explain Art to a
Bangkok Cock*, 1985/2019
Collection of National Gallery Singapore
Image courtesy of Joseph Nair

21 Vichoke Mukdamanee and Sutee
Kunavichayanont, *Rattanakosin Art: The Reign
of King Rama IX* (Bangkok: National Commit-
tee for Organizing the Celebrations for the
Fiftieth Anniversary of His Majesty's Acces-
sion to the Throne, 1997), p. 211.

22 Apinan Poshyananda, *Modern Art in
Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*
(Singapore, New York, NY: Oxford University
Press, 1992).

や政治的身体を抑圧しつつも「国民の魂」を育てようとするファシズム体制の聖域の内部から、独自の展望を構想しようとしていた。

スパンカットの信念を際立たせているのは、「西洋」という広義のカテゴリーを批判する、植民地や異質のものに対する、そして広がっていく美術史の包括的な名称としてのモダニズムについての概念である。ヨーロッパ中心主義的な美術界と、それに付随する美学や美術理論といった学問領域が蔓延させるモダニズムの狭い概念によってもたらされる行き詰まりに対処するため、スパンカットはそれに代わる概念として「複数のモダニズム (multimodernism)」という概念を提示した。

複数のモダニズムは、近代化／近代性という西洋の概念に基づく集まりからくる条件、そしてモダニティのさまざまな現実に関連する「多義性 (many-ness)」を論じるためのプラットフォームである。このマルチモダニティは、国家の境界線に沿ったものではなく、ひとつの国家内に複数のモダニティが重複して存在することもある^{*23}。

西洋の近代美術史を支えるモダニズムの連続性を決裂させることで、「コンテンポラリー」の代替的な図式のための空間が解放される。一方では「道徳」にコミットし、他方では「予期せぬアートブームに準じた抒情的な表現」を提唱するコンテンポラリーを生み出したインドネシア的モダンの枠組みに接合される。スパンカットはこう語る。

現代美術のパラダイムとしてのアヴァンギャルドからポスト前衛への逆説的な変化は、モダニズムの発展と現代美術の矛盾した「直線的」つながりとは異なる、複数のモダニズムと現代美術のつながりを見出すことによって、問い直されるべきである^{*24}。

2003年、アピナンがヴェネチア・ビエンナーレに初めてタイパビリオンを設置することを提唱したとき、彼の尽力は、エキゾチックなものを超えたいという東南アジアのキュレーターたちの切望を助けるものだった。彼がタイのエキゾチシズムを、まるでアフリカ文化における「ネグリチュード (黒人性)」と同様に、完全に拒否すべきであり、受け入れがたく「忌まわしい」ものであると強く (時に過剰なほどに) 繰り返し主張したのは、おそらくそのような意図があったのだと推測できる。彼はこう主張した。

バンコクの運河からベニスへの旅は、時間のズレを呼び起こす。伝統的な服装や現代的な服装をしたタイのアーティストたちは、国際的なアートの舞台で自分の居場所を見つけることを使命とする芸術巡礼者のようなものだ。彼らの努力は、困難や障害をものともせず、ベネチアに自分たちのパビリオン [サラ] を建設することで、その存在を示すことです。タイのアーティストたちは、職人のように、バンコクから船で運ばれた柱、梁、屋根、妻、壁パネルでプレハブのタイハウスを組み立てる。この文化空間において、タイのアーティストたちは、職人、棟梁、シャーマン、パフォーマーの役割を担っ

23 Jim Supangkat, *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), p. 28.

24 *ibid.*

ている。絵画、映像、大工仕事、料理、セラピー、マッサージ、ダンスなどのエキゾチックな展示にもかかわらず、彼らは、損失と破壊を引き起こすグローバル化の罫のメッセンジャーであり犠牲者となっている [...] ベネチアの第一タイ館で文化商品を体験する文化消費者に国家のアイデンティティとエキゾチックな違いを提供し楽しませる。[...] 国際主義アートのヒエラルキーと新しいアートワールドの秩序のシステムについてのコメント^{*25}

2. コンセプチュアリズム

ここで取り上げた4人のアーティストは、主にインターメディアやビデオ、パフォーマンス作品を含むインスタレーションやその美観を通したコンセプチュアリズムの手法を駆使して実験的探求を行った。こうした革新的なメディア言語によって、彼らは既存体系の流れを切断し、予期せぬ方法で亀裂を入れることができたのだ。

アルバーノの場合、彼のアーティストおよびキュレーターとしての取り組みは、モダニティの進展であり、アーティストにとっての選択肢の拡張を意味していた。それはおそらく、独裁政権が支持しているかのように装っていた、包摂的かつ肯定的で自由主義的な民主主義の倫理の枠組みにおいて展開されていた。彼は自分のプログラムを「開発のための芸術 (developmental art)」と呼び、同じ「開発」という言葉で特徴づけられる政府の即効性プログラムの文脈でそれを定義した。アルバーノは、「[...] 道路の建設、人口抑制、治安部隊の設置 [...] ファスト・アクション・ラーニング・メソッドの意味合いは、開発のための芸術の意味合いと似ている」^{*26}と書いている。アルバーノは、1971年から1975年までの「露出期 (Exposure Phase)」について言及した。そこでは、「砂、ジャンクな鉄、原木、岩などの美術外の素材が使用され」、発展的であるとみなされた。そして「芸術に対する先入観が遭遇したものと一致しなくても人々は衝撃を受け、時に怖がり、喜び、満足した」^{*27}という。結局のところ、セメント袋を粗末な資源として自らの武器庫に忍ばせていたアルバーノは、大衆の当惑は必要なものであり、芸術をキュレーションするという英雄的な仕事は特権的なものであると考えていたのだ。

それは強力なキュレーションの姿勢であり、いくつかの負の力も生み出したが、しかしそれはより本質的な見方のために大衆に見る方法を備えさせるためのリスクだ。例えば、美的感覚を得るためにジャンク品を展示室に持ち込むことは、醜くて安っぽいとみなされていたものの良さを考えるきっかけになる。それは、突然、顕わになった環境を相対的に意識させるものであった^{*28}。

また、アルバーノのキュレーション的身振りは、コンセプチュアリズムの自己反省的直感から生まれた可能性もある。それは、解釈し、物語を作り、現象に名前を付け、芸術、批評、論争、美術史、理論といった実践のアン

25 Apinan Poshyananda, "Reverie and Phantasm in the Epoch of Global Trauma," in *Thai Pavilion: La Biennale di Venezia, Italia*, 2003 (Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture, 2003), 63.

26 Albano, "Developmental Art of the Philippines," p. 15.

27 ibid.

28 ibid.

サンプルに組み込まれた議論を支えるために事例を集めようとする欲求である。東南アジアにおけるコンテンポラリー・キュレーションの先駆者たちは、その芸術の物語を書く先駆者たちでもあったのだ。彼らは、相互主観的な接触のための空間となる展示を通して、存在の条件を呼び起こす空間演出家であった。

現代美術におけるコンセプチュアリズムの瞬間は、特に1999年に開催された「グローバル・コンセプチュアリズム：1950年代から1980年代、その原点（Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s）」展で調査された限りでは、極めて重要であるように思われる。この展覧会では、コンセプチュアリズムはさまざまな屈折を伴って表現され、アピナンはカタログにエッセイを寄せた。この時代は現代美術が浮上する地平でもある。なぜなら、コンセプチュアリズムは、芸術的・哲学的選択肢の多さを保証するだけでなく、作品、アーティスト、鑑賞者、そして既存のものを調整し、異なるコンテキストに配置したり、ユニークな状況にマッピングしたりする人々の生成能力をも保証するからである。後者の傾向——つまり物事を新しい文脈に置くという傾向——は、基本的にキュレーターの役割の基礎であり主要な任務である。挑発者として、活動家、オーガナイザー、イデオログ、人類学者、翻訳者、先駆者、ゲートキーパー、知識人、革新者、ネットワークー、触発者、プラットフォーム・メーカー、発見者、調停者として。

3. 社会的不信

ピヤダザ、アルバーノ、スパンカット、アピナンが与えた美術界の動乱は、より広い政治領域で起きているイデオロギーの混乱と切り離すことはできない。この混乱は、スペイン、オランダ、イギリスの占領による植民地の国家史から、冷戦下の建国運動まで辿ることができる。

スパンカットは、スハルト大統領（1921-2008）の新体制に強く苦慮していた。スハルトのもとで栄えることを許された芸術は、スカルノ打倒をきっかけに共産主義者の汚名を返上しなければならず、その結果、脱政治化されなければならなかった。コンテンポラリーモードへの方向転換は、ある意味、インドネシアにおける芸術の政治的効力を回復させようとするものだった。ピヤダザは、アイデンティティの概念がナショナリズムの感情に浸透することを深く憂慮し、その本質主義に果敢に抵抗した。このナショナリズムへの抵抗は、アピナンの感性にもある程度の影響を与えた。というのも、「文化」とは、仏教から君主制に至るまで、あらゆる要素を包括し、類型化する性質を持つ国家的伝統となりうるからである。アルバーノは、マルコスの戒厳令装置との関わりにおいて、一方では表現の自由を促進するという主張を正当化し、他方では、戦略的なものと倫理的なものとの間の危険なドラマにおいて、芸術がマーケットや国家権力の衝動をどのように破壊しうるかを根本的に変えるというリスクを冒した。アーティストであるキュレーターは、この点で、権力の煩わしさと格闘している。展覧会に自らを参加させ、美術史に自らを挿入し、自らの芸術的傾向をキュレーションに反映させ、進行中の制度の様式を擬態させるのか。

このような問いかけ、挑発は、アーティストやキュレーターたちが、芸術やキュレーションを通して、その土地で育まれる創造的行為に触発され、ウィット、美、有用性といった原理を伴う文明化美学の同義語としてスパンカットが前景化するインドネシア語の「カグナン」のような言葉の蔓に繁茂する、同等の現代性を措定しようとする試みと関係があるのかもしれない。シドニー大学の美術史家ジョン・クラーク (John Clark) は、アジアにおけるアヴァンギャルドの傾向が、「前近代的な伝統芸術、地元に残る限界的な工芸品、少数民族や部族の慣習、そして時には限界的な美的価値観に対する新たな立場をもたらすかもしれない」ことを結論づけ、この概念を裏付けている^{*29}。

この東南アジアにおける4人のアーティスト＝キュレーターについての探求的な議論は、最終的に、東南アジアにおける可能な「前衛」の一面を形成することができるかもしれないし、実際、彼らの実践によって与えられたさまざまな道筋、彼らの熱帯の転回、いわば芸術制作の主体としての時流の変化に照らして、前衛という概念そのものを全面的に再考することができるかもしれない。これらすべては、複雑なポストコロニアルの歴史、アーティストやキュレーター自身の階級的背景、そして彼らが演じる覇権主義的なシナリオの中で、潜在的な対等性や反対の態度を排除し、社会的エリートを内部から弱体化させるという、即興的な芸術の生態系における甚だしい共犯関係や例外的な侵入に直面する中で果たされることになる。トロピックス (熱帯) とは、語りの揺らぎであり、言葉の響きの中に潜む遊びである。そこには「アーティスト」や「キュレーター」といった言葉が立ち現れ、そこに加わる補助線としての存在が「アーティスト＝キュレーター」なのだ。その場所とは、熱帯、第三世界、極東、島々である。西洋におけるアヴァンギャルドの失敗が、これらの地域では、権力との日常的な対決の可能性への入口であったかもしれない。それゆえ、これらの入口は、現代の偶発性とグローバルな世界の息を呑むような必然性の間を疾走する芸術のラディカルで普遍的な意義を示唆する倫理的な要請として立ちはだかる。

注意深い観察者は、アーティスト＝キュレーターという、ハイブリッドでハイフンで表現されたキャラクターのその後を尋ね、このキャラクターが通過してきた軌跡をたどることができるかもしれない。70年代から80年代にかけて、アーティスト＝キュレーターが東南アジアの公的な場に進出した後、彼らに何が起こったのか。彼らの現在の活動を標準的なプラットフォームに限定することは難しい。1995年の「非同盟諸国の現代美術」展を皮切りに、ジャカルタで2つのビエンナーレを開催してきたジム・スパンカットのように、ビエンナーレ・メーカーそのものになる可能性もある。

前回の展覧会は、作品のひとつに反対するイスラム原理主義者たちによって妨害された。しかし、このような境界線の周辺を徘徊し、活発なオークション取引やビエンナーレのイデオロギー的想像力、縮小しつつあるとされる世界像の中で、自国もその主要な舞台の一部となろうとする国家の衰えぬ野心に才能を徴用するような、別の形の世界的拡散を予測不可能に媒介することもできる。

キュレーターの実践によって利用されてきたデモクラシー的な価値観に

29 John Clark, *Modern Asian Art* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1998), p. 225.

関連して、スーザン・バック＝モースを再び参照し、デモクラシーを演出し、革命的な出来事を再演する論理、すなわち蜂起のような尽きることのない神話を支える基盤を反復するために必要な実践について考えることは価値があるかもしれない。

この大衆劇場は、革命だけでなく、革命の舞台化をも上演した。そこには、権力にたいしてその種の政治劇がもつあらゆる多義的關係が伴っていた。大衆市民は、現在の権力を正当化する瞬間である革命的転覆を再演することによって、歴史の連鎖を断ち切って、民主的主権の矛盾した論理をさらけ出すことになる。大衆は政治的主権の源泉なのか、それともその道具なのだろうか？^{*30}

もしキュレーターたちが、ラディカルに民主化する衝動という庇護のもと、世界中の芸術を舞台化するのだとしたら、それはグローバリゼーションの舞台化なのか、それとも、格差の悩みを推し進めるグローバリゼーションの舞台化の上演なのだろうか？ ビエンナーレは、例えば、規制緩和、統合、下請け化、そして創造的競争の新自由主義的プロセスの場なのだろうか？そして、現代美術のキュレーションは、グローバル化する経済の中で、オルタナティブな普遍性の名の下に、大勢のアーティストと観客の間に等価で互恵的な条件を生み出すことができるのだろうか？私たちは最終的に、取り込まれる政治性を逃れつつ、不確定性の誘惑にも抵抗する無限なる博覧会を予感させることができるのだろうか？

この困難な問いに対しては、光州ビエンナーレでの展覧会に登場したアーティスト＝キュレーターたちの実践から、ふたつの応答が導き出されるだろう。

第一にピヤダザ、スパンカット、アルバーノ、アピナンの実践を活気づける衝動は、実はビエンナーレのスペクタクルを救済する批評につながる重要な衝動なのではないかという考えである。これらの衝動とは、美的生産による創造的介入、内省的なレトリックによる思想の循環を通じた言説的媒介、そして両極的な力と実際の抗議活動による日常の変容を通じた、活動家のようにリスクを恐れない態度である。

第二にジム・スパンカットとアピナン・ポーサーナンが探求してきた「モダニティ」と「エグゾティック」という2つの用語についての推測を提示したい。

ビエンナーレを見終わった後、ジムと私はダイン伝統市場の向かいで静かな夕食をとった。私は彼に、インドネシアの「モダニティ」は西洋のモダニズムとは何の関係もない、と言ったのは一体どういう意味なのかと尋ねた。ジムは、インドネシアにおけるオランダとのポストコロニアル闘争の歴史において、近代的であることは独立のために努力し、正義を求めることを意味したのだ、と答えた。したがって、それは非常に根源的な意味で倫理的な規範なのだ。

ふたつ目の言葉は、王政と仏教の文脈においてタイらしさやタイ人であることの概念を再考するアピナンの活動の中に現れる「エグゾティック」である。ヴェネチアのタイ館での展示から引用した言葉にもあるように、ア

30 Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. 144. [バック・モース、前掲書、p. 181]

ピナンのエキゾチックという表現をどのような意味で使っているのかははっきりしない。彼はそれを過剰なまでに意味づけし、ネグリチュード（黒人性）の視点からは受け入れがたい本質を明らかにすることもできるし、還元しがたい差異の基盤として再機能させることもできる。ここで、19世紀の海軍軍医であり、探検家であり、民族誌学者であったヴィクトル・セガレン（Victor Segalen, 1878-1919）が、従来の常識に反した形で「エキゾチック」という言葉について考察していることが、最近になって再評価されていることは重要だ。彼は『〈エグゾティスム〉についてのエッセイ』の中で次のように述べている。「〈エグゾティスム〉とはそれゆえ、順応することではない。つまり、人が自分の裡に抱きしめていたものが自分自身の外にあるということを完璧に理解することなのではなく、永久に理解不可能なものがあるということを鋭く直接に知覚することなのである」^{*31}。彼はエグゾティスムを、ラディカルな人間の個性、ひいては超文化的なものの核である根源的な多様性によって生み出される行き止まり、あるいは彼自身の言葉を借りれば、「他者性の不滅の必然性」、ひいては「^{ホスピタリティ}歓待の必然性」と考えていたのかもしれない。このような洞察は、フィリピンの国民的英雄ホセ・リサールのスペイン語フレーズ「el demonio de las comparaciones」（著名な歴史家ベネディクト・アンダーソンは〈比較の亡霊〉、タガログ語作家パトリシオ・マリアーノは〈類似の幻影〉と訳した）を思い起こさせる。フィリピン文化に関連するというならば、このフレーズは、悪魔（demonio）という単語が示唆するように魅力的で、あるいは悩ましげな魔性の誘惑を意味していると解釈できるかもしれない。それは訳されたり知識に翻訳されたりすることのない親密な魅力であり、むしろ共有されたが不完全な理解がもたらす集団的な憂鬱をもたらし、自己が完全に有限で、限定され、地域的で、ありふれたものであるという孤独な感覚に至るものかもしれない。それはデモクラシーがその最も重要な贈り物として最終的に掲げる——「平等」ではなく——「差異」である。つまりそれは不可侵の倫理的な可能性とエグゾティックな疎外の不可能性、あるいは逆に、倫理の不可侵な可能性とエキゾチックな疎外の不可能性だ。エグゾティックは偏在する。

結論として、ビエンナーレとキュレーターの時代における政治的可視性と文化的主体性の出現、そしてこれらの展覧会とその作り手が世界の美術史に与えた影響について考察することで、ビエンナーレが大衆やマルチチュードをキュレーションできるのは、世界芸術の名の下に後者を代表したり同化したりできるからではなく、その形成要素としてマルチチュードとその市民的想像力を認めているからであるという考えを導き出した。ビエンナーレは、グローバル経済の生産の場そのものである。優れたビエンナーレとは、つまりセガレンが示したように、「観光者や無能な見物人のあの万華鏡のような状態ではなく、強烈な個性を備えた者が客体性を備えたものと衝突し、自分とそれとの距離を知覚し賞味する時に生じる生き生きとした、それでいて奇妙な反応」^{*32}という意味でエグゾティックなものなのかもしれない。いずれにしても、優れたビエンナーレとはスパンカットの流れを汲む——長期的にはキュレーターのデモクラシーに関連してはいるが同一ではなく、やがては制御不能に陥るかもしれないが——正義と独立に献身した倫理的なものであるべきなのだ。

31 Viktor Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity* (Durham, Duke University Press, 2002), p. 21. [ヴィクトル・セガレン『〈エグゾティスム〉に関する試論／羈旅』木下誠訳、現代企画室、1995年、p. 138]

32 op. cit., pp. 20-21. [セガレン、前掲書、p. 138]

ゲシヤダ・シレガル 訳＝池田佳穂

アンパンの織物を見るように：インドネシアのアート・コレクティブの実践のなかでアートを求めて

Gesyada Siregar

“As If Looking at the Weaving of Ampang:

In Search of Art within Art Collective Practice in Indonesia” (2021)

解題

本稿は、インドネシアにおけるアート・コレクティブの実践や持続性の戦略を記録・再考するために、Gudskul Ekosistemが10年ぶりに始動させたリサーチ・プロジェクト「FIXER2021」に掲載されているものである。

ここで展開されるのは、インドネシアにおけるアートコレクティブの実践を、完成された作品ではなく、生活と結びついた継続的な営みとして捉え直す試みである。59のコレクティブへの調査を通じて明らかになったのは、議論の中心に据えられていたのが「アート作品」ではなく、空間や場づくり、プログラムの企画、地域社会との関係構築といった一連の実践であったということだ。物理的空間を拠点とし、地域に根ざしてプログラムを重ねる彼らの営みは、象徴や表象としてのアートを超えた「生きた実践」として展開している。

こうした実践は、西洋的な「関係性の美学」や国際展型の芸術文脈とは異なる地平にあり、インドネシア各地に根づく集団的な働き方——農耕や芸能、生活祭儀に見られる共同性——の延長線上にあることを示している。愛や平和、喜び、希望を象徴するバタック族の伝統的な編みかご「アンパン」の織り目に喩えられるように、これらの実践は、直線的な進歩や制度的整合性を志向せず、網目状に、しなやかに、絶えず交差しながら展開していく。

芸術を制度や市場の枠組みの外から捉え直し、コミュニティの生存戦略や知識循環の一環として位置づける本稿の視座は、グローバル化時代におけるローカルなアート実践の可能性を再考する上で、重要な示唆を含んでいる。本稿で描かれるような実践には、アートと社会の媒介者としてのキュレーターの役割を、制度の外から問い直す視点が宿っている。展示や作品の領域を越えて、いかにして場が編まれ、関係が紡がれ、知が共有されていくのか——。その問いは、公共性の不在や制度の不均衡を前提とするアジア各地において、キュラトリアルな営みがいかに立ち上がりうるのかを探り、〈間－地域のキュラトリアル私研究〉に向けたひとつの手がかりとなるだろう。

FIXER2021の期間に実施した、調査対象の59のコレクティブとの話し合いの中で、アートの話題があまり出てこなかったのは奇妙な事実である。経済的な持続可能性、組織、運営に関する問題についてのたわいもない話や経験談の方が多かった。たとえ数名がアートの話題に触れたとしても、議論は実際に自分たちが取り組んでいるプログラムの説明に繋がっていく。なぜこのようなことが起こったのか？ 本論考ではこの疑問を探り、最終的に、このアート談義の不在がコレクティブの「芸術性」を低下させるものではないという結論を導き出す。

まず「アートコレクティブ」と「アーティストグループ」という言葉を区別しなければならない。アーティストグループの芸術的实践や美学を見分けるのは非常に簡単である。何故なら、一般的に彼らの主な実践は、共に制作し、展示することだからだ。例えば、Pita Maha (ウブド、1936)、Komunitas Seni Sakato (ジョグジャカルタ、1995)、Kelompok Seni Rupa Jendela (ジョグジャカルタ、1996)、Tromarama (バンドン、2006)、Cut and Rescue (ジャカルタ、2011)などが挙げられる。これらのグループと本セクションで取り上げるコレクティブの違いは、後者が物理的な空間を所有・管理していること、物理的な空間をコレクティブ以外の一般市民にも開放していること、一般市民向けの定期的なプログラム／プロジェクトに取り組んでいることである。

私たちのリサーチでは、アートコレクティブの作品とプログラムが混同しやすいため、その間にある薄い境界線を検証しようと試みている。この境界線は実際に利点なのだろうか、それとも問題なのだろうか？そこで妥協点を見出した。

プログラムはキュラトリアルな戦略であると同時に、長期的なアート作品として見なすこともできる。プログラムを通じて、コレクティブは立場を表明し、アートの象徴的・表象的な側面ではなく、常日頃から支持する言説を広める方法として、知識普及の促進を試みる。

このようなプログラム群を通して、パフォーマンスの演出や実演、出版物や広報のデザイン、ビデオ編集、所属メンバーの作品展示といった簡単なことから始められ、コレクティブはメンバーの芸術的なスキルを活かすことができる。アートプログラムの運営は、1998年の政権交代後にコレクティブが出現して以来、発展し続けてきたスキルである。またアート活動^{*1}をプログラミングする技術は、コレクティブの典型的な芸術的实践であるとも言える。

私たちの関心は次のようなものだ。参加型アートや関係性の美学に関する多くの言説が、インドネシア国外からもたらされたもので、私たちの生活の文脈としばしば相容れないとき、インドネシアにおけるコレクティブの芸術的实践を理解するために、私たちはどのような視点をレンズとして使うことができるだろうか？

例えば、オンライン上のペルソナであるアメリカ人美術批評家 Hennessy Youngman は、自身の美術批評ブログ「ART THOUGHTZ」で、ニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud) が思い至った「関係性の美学」を風刺的に描写している。

1 この用語は、コレクティブのアート・プログラミング作業をアートワークの一形態として考えるために提案されたものである。アート・プログラミングの中のマネジメント、事務作業、外交、コミュニケーション戦略、キュレーション、創造性などの側面を芸術的实践として考察する。

※ MFA (美術修士号) を取得した人が新たな出会いを求めてようとして

も、MFAを取得するためにすべての時間を費やしてきたため、人とともに／普通に話す方法を知らず、社会性がとても乏しい。そのため、新しい人々と出会う手段が見つからず、自身の展覧会オープニングで数少ない参加者を無理やりアート活動に巻き込むことしかできない。関係性の美学とはまた、成功したアーティストがビエンナーレからビエンナーレへと世界中をツアーして多忙になり、物理的なアート・オブジェクトを制作する時間がなくなったときに、有名なアーティストが展覧会の来場者を何らかの形でアート作品に利用することでもある^{*2}。

この嘲笑は、インドネシアにおけるアートコレクティブの現実とは異なる世界を意味している。

第一に、インドネシアのコレクティブは一般的に、商業地区よりも住宅街を拠点にしている。近所のスーパーで買い物をするとき、大きなイベントを開催するために地元のRT^{*3}に許可を求めるとき、コレクティブの拠点からの帰り道でバイクタクシーの運転手とおしゃべりをするときなど、住宅街の環境下では近隣住民とのコミュニケーションが必須となる。このように彼らの日常生活では常に社会的なスキルが磨かれている。

第二に、インドネシアのコレクティブのアート活動における「観客」は、芸術分野の出身者であれ、異なる背景を持つものであれ、コレクティブのメンバーの友人や知人であることが多く、アーティストと観客の間の親密さを保証している。これはもちろん、観客が「たくさんの一般の人々」を意味する美術館やギャラリーのような大規模な芸術機関が開催するアートイベントの文脈とは異なるということだ。ここで重要なのは、もともとブリオーが、個々のアーティストに焦点をあてた大規模な美術館の展覧会カタログの序文で、関係性の美学という言葉を思いついたということだ。

第三に、コレクティブのスペースで開催されるアートイベントのオープニングは、共同体の集まりの手段として機能する。極端な例は、たとえ多くの人々が出席していても、観客にとってイベントのアート作品は、食べたり、飲んだり、笑い合う瞬間と同じくそこまで重要なものではない。

したがって、インドネシアのアートコレクティブの実践を理解する視点を見つけるには、内側に目を向ける必要があるようだ。このような実践が一般的になる前、コミュニティのために行動するコレクティブの原動力は何だったのだろうか？ 私たちがインドネシアで出会うコレクティブたちの「とにかくやってみよう (just do it)」の精神は、何が引き起こしたのだろうか。

インドネシアのアートコレクティブ：ナショナル的芸術組織

私たちは、芸術の学術的な訓練を受けていないメンバーを抱えるコレクティブが数多く存在することを発見した。彼らにとっては、コレクティブ自体がしばしば学校として機能し、アートについて学び、アートのエコシステムの中で自己実現を達成する場となっている。そのため、高等芸術教育

2 Hennessy Youngman. "ART THOUGHTZ: Relational Aesthetics". Video file. YouTube, March 16, 2011. Web. February 18, 2020.

3 ルクン・テタンガは、インドネシアの都市統治における最下層の行政レベルのこよ。

のカリキュラムから逸脱したものであっても、コレクティブの芸術的实践を通して無数の創造形態を見出すことができ、この実践を確立された芸術の側面に対する「遊び心」として見ることができる^{*4}。これはまた、インドネシアのコレクティブによるアーティスト・ステートメントを調査する美術研究者にとっても、盲点を生み出すことになる。それらのステートメントは、まるで新しく、これまで知られていなかった文字体系で書かれたテキストのように見えることがあるのだ。

この「遊び心」によって、インドネシアのコレクティブの芸術的实践は、主流のアートインフラの確立に対する抵抗となることはないのである^{*5}。アートエコシステム内での芸術センターの役割がますます変化していると考えられる現状においてはなおさらである。

コレクティブの術的实践におけるこの種の遊び心は、ナショナル流の直感的な制度的実験とみなすことができる（彼の「3つの非」の原則に言及：非先入観、非学術的技術、非学術的美学）^{*6}。自分たちの世界に深くのめり込んでいるこれらのコレクティブは、それにもかかわらず、常に地元の環境におけるアートの生態系とつながろうとしている。なぜなら、コレクティブのメンバー全員が、自分たちだけではアート活動はできないことを真に自覚しているからだ。

インドネシア文化として共に成される芸術

Sanento Yuliman^{*7}が主張しているように、彼らが実践している「芸術」は、*didong*^{*8}（ガヨ）、*kagunan*^{*9}（ジャワ）、*sangging*^{*10}と*undag*^{*11}（バリ）、*markobar*^{*12}と*panggorga*^{*13}（パタック）、その他インドネシアに存在するさまざまな先祖伝来の文化の作業原則の継続（活性化ではない）であると見ることができる。これらの原則は一般的に、自然のバランス、対話、コレクティブの作業サイクルの上に築かれ、一方で周囲の資源や個人のスキルを賢く利用して、広くコミュニケーションを図り、芸術的に日常的な問題に対処する。彼らはこれらすべてを、社会と宇宙への献身の一形態とみなしている。人間の弱さとの世界での居場所に対する意識は、集合的本能の原動力となり、仲間だけでなく、川、山、海、湖、森など、周囲の景観の偉大な存在と関わっていること、植物、動物、祖先の霊にも配慮していることを彼らは理解している。

日常生活における先祖伝来の芸術形式に加え、伝統的な公共芸術が、功績に対する感謝の表現、供え物、あるいは吊いの象徴として、重要な行事にしばしば登場することがわかっている。このような公共の芸術は、喜びと悲しみの状況、つまり余剰と欠乏の時代に存在する。近代主義的な個人主義が、私たちの社会における一体感の欲求と相反するように、インドネシアのポストフォーディズムの状況は、私たちの文化にぎこちなく染み込んでいる。Muhammad Faisalが報告しているように、「携帯電話やインターネット接続の普及の深さと、たむろすることの激しさは反比例しない。それどころか、若者がインターネットに接する機会が多ければ多いほど、たむろする頻度も増える^{*14}」。このことは、フェイスブックのグループから

4 ここでいうアートの確立された側面とは、アートマーケットの仕組み（例えばオークションハウスやアートフェア）、天才アーティストとしての認識、そして何がハイアートとみなされるか、などである。

5 See Ayos Purwoaji, “Plowing Soil, Spreading Seeds: The Geographic Dispersion of Art Collectives in Indonesia 2010–2020,” in this book, p. 155.

6 Nashar (1928–1994) はインドネシアの画家、作家であり、ボヘミアンなライフスタイル、人生の困難な時期であっても、特に、絵を描くことに極めて熱心に取り組んだことで有名だった。

7 デイドン (Didong) はアチェのガヨ芸術の一形態で、集団で座って歌い、手や体、枕などを叩いてパーカッシブな音を出す。仕事中心や慰めのための芸術」として認識されるデイドンの歌は、通常ユーモアやその他の創造的な方法によって日常的な問題を提起する。

8 「技術」「知性」「応用」を意味する「カグナン」（芸術の語源となったラテン語の *ars* にほぼ近い）は、アーティストの美的感情や観念的感情を伝えると同時に、周囲の環境に役立つものを創り出すという芸術原理である。

9 サンギンは肩書としての線画家もしくは、彫刻や絵画、彫像に関わらずビジュアルアーティストの意味。

10 ウンダギとは、宗教、習慣、芸術、文化にも造詣の深い建築家のことで、多かれ少なかれルネサンス・マンの概念に似ているが、より重要な社会的特性を持っている（したがって個人主義的ではない）。ウンダギという言葉は、鉄器／青銅器時代の文化にも関連している。

11 マルコパールとは、マンデーリングの口承伝統のひとつで、その場にいる全員が順番に自分の意見を述べるものである。外交的、叙述的な能力だけでなく、芸術的な面でも、人前で話す能力が重視される。

12 バンゴルガはパタックの彫刻家、または装飾品職人である。

13 Sanento Yuliman, *Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*, ed. Asikin Hasan (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

14 Dr. Muhammad Faisal, *Generasi Kembali ke Akar: Upaya Generasi Muda Meneruskan Imajinasi Indonesia* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2020), p. 233.

生まれた多数のコミュニティや、パンデミックにより Zoom で開催された数多くのトークイベントが証明している。

そこで、私たちの社会が真に「近代的」であったことはない、という推測も成り立つだろう。このような視点に立てば、インドネシアにおけるコレクティブの実践の拡散は、21世紀のグローバルな潮流から生まれたものではなく、祖先の時代からの記憶として受け継がれ、インドネシアのコレクティブ実践者たちのDNA に生物学的に埋め込まれてきた本能的な生き方であることも理解できる。

時代を変えても、私たちは類似点を見ることができる。かつて人々は、仕事や家事（農業、家畜の飼育、睡眠）のために高床式住居を建てていた。今日、コレクティブのスペースは、アート作品を展示したり、映画を上映したり、執筆したり、デザインしたり、ネットサーフィンしたり、ビデオを編集したり、寝たりするためにメンバーによって使われている。かつて人々が村の集会所に集まり、ディドンやマルコバールなどを通じて、自分たちの願望を表明していたとすれば、今日ではコレクティブがそれぞれのスペースで会議、討論の場、パフォーマンスを組織していることがわかる。かつては、人々は日常生活に必要な土器を作り、家畜や庭、コミュニティからもたらされる資源を管理していたが、今日のコレクティブの人々は、経営、組織、外交のスキルを駆使して、コレクティブを支えるアート・プログラムを組織している。したがって、本稿での探求をより豊かなものにするために、これらのさまざまなコレクティブにおいて、制度的／組織的側面と芸術的側面の両方において、芸術がどのような位置づけ／役割を担っているのかをしてみる必要がある。

メディウムとイシューに基づくアートコレクティブ

コレクティブの芸術的戦略が、メンバーの共通の関心事であるメディウムの種類や問題意識に由来するものであれば、コレクティブの芸術的ステートメントを特定するのは比較的容易である。アートとテクノロジーで遊ぶジョグジャカルタの the House of Natural Fiber (HONF) (1999) や Lifepatch (2012)、スラバヤの Waft Lab (2011) に見られるように、メディウムとは何かを結びつけるものである。西ジャワ最大のタイル生産地であるマジャレンカでは、Jatiwangi art Factory (2005) が、タイルと土をメディウム、また文化として遊び心たっぷりに探求している。ジャカルタでは、肖像画家たちが集まって Trotoart (2001) を結成。

またグラフィックアーティストの活動家たちが Grafis Huru Hara (2012) を設立し、ジョグジャカルタの彼らの仲間たちが Grafis Minggiran (2001) や Krack! Studio (2013) を結成。ジャカルタでも、ストリートアートの活動家たちが Gardu House (2010) を設立し、ジョグジャカルタの写真家たちは Ruang MES 56 (2002) を設立した。

一方、ジョグジャカルタの Ace House Collective (2011) のようなイシュー・ベース（課題解決を目標とした）のコレクティブは、大衆文化に焦点を当てている。ジャカルタでは、ruangrupa (2000) が都市と地域のアイデンティ



fig. 1 ジョグジャカルタ・ビエンナーレ「Hacking the Conflict」における Serrum による《Kuriku-Lab: Pasar Ilmu》

会場：ジョグジャ・ナショナル・ミュージアム（ジョグジャカルタ、2015）

ィティに焦点を当てており、ロンボク島の Pasirputih (2009)、ブキティンギの Ladang Rupa (2015)、ソロクの Gubuk Kopi (2011)、スマランの Hysteria (2004)、スラバヤの Serbuk Kayu (2011) も同様である。

これらはすべて、さまざまな展覧会、ビエンナーレ、フェスティバルにコレクティブ・アーティストとして参加することの多いコレクティブである。私たちの見解では、具体的な形（例えば、インスタレーション、平面作品、映像）で表現される彼らの作品は、コレクティブが拠点とする空間環境の文脈から離れて遠征することができるのだ。

教育的、協働的、組織的アプローチに代表されるアートコレクティブでは、私たちはしばしばホワイトキューブのギャラリーで、次のような形態の集合的なアート作品のプレゼンテーションに出くわす。リビングルームやワークスペースでのシミュレーション、疑似博物館、マッピングシート、ワークショップの成果、アーカイブ、制作物やその背景を示す物品、出版物、展覧会前の活動の写真やビデオによる記録、さらには来場者とのインタラクティブな関わりやコラボレーションなどである。

例えば、ruangrupa の「THE KUDA : The Untold Story of Indonesian Underground Music in the 70s」(第7回アジア・パシフィック・トリエンナーレ、クイーンズランド美術館、ブリスベン近代美術館、オーストラリア、2012)、Jatiwangi art Factory による「Kediaman yang Tak Ingin Tinggal Diam」(「Resipro(vo)kasi : エンゲージド・ファイン・アート・プラクティス」、インドネシア国立美術館、ジャカルタ、2013)、「(ジョグジャ・ビエンナーレ2015 : Hacking the Conflict、ジョグジャ国立博物館)、Lifepatch による「Mbanyu Mili」(ジャカルタ・ビエンナーレ2015 : “Maju Kena Mundur Kena”, Gudang Sarinah Ekosistem, and Strenkali, Surabaya)、Gardu House による「Glued #2」(「Visual Street: Bebas Tapi Sopan」Galeri Nasional Indonesia、2015)、Serbuk Kayu による Pasar Misteri (ジャカルタ32°Cフェスティバル2016、Gudang Sarinah Ekosistem)。

しかし、私たちが展覧会で目にするものと、展覧会に先立って行われる彼らの共同作業のダイナミズムや「血と汗と涙」の間には、お決まりの話法があるように思われる。

アートコレクティブの性質：水陸両用

上記の例から、ビエンナーレやインドネシア国立美術館で作品を発表する傾向が見られるものの、コレクティブの芸術的实践を理解するためには、主要なアートイベントの枠外で行われている以外のインディペンデントな取り組みを無視することはできない。それは多くのコレクティブによって行われており、彼らの作品はそれぞれの地域の文脈に根ざしているため、ホワイトキューブというギャラリーの枠組みの外に位置しているのである。

つまり、コレクティブの芸術的实践は、ギャラリーおよびコレクティブが生活する環境といった水陸両用の空間で行われる。多くの場合、彼らの作品は活動する地域においてより際立ち、フェスティバル、パフォーマンス、リサーチ、公共空間プロジェクトなどで発表される。例えば、ruangrupa の「Holy Market」、JaF の「Rampak Genteng」、Serrum の「Dinas Artistik Kota (都市美術部門)」、Lifepatch の「Jogja River Project」、Gardu House の「Street



fig. 2 Komunitas Actionによる《Skyland To #4》。

会場：Kafe Bukit Jokowi (ジャヤブラ、2017)



fig. 3 Lifepatchが微生物学研究室(ガジャ・マダ大学農学部)およびCantigi Indonesiaと協働したプロジェクト「Jogja River Project」

会場：ウィナンガ川(ジョグジャカルタ、2012)

Dealin Festival」、Serbuk Kayu の「Dinas Rahasia Respon Ruang」、Ladang Rupa の「Research Exhibition of Oesman Effendi and Kampong」、Hysteria の「Penta K Labs」、Jendela Ide の「Mapag Purnama Caang」(バンドン、1995年)、Komunitas KAHE による「Maumereologia Festival」(マウメレ、2015)、Komunitas Action による「Skyland To」(ジャヤブラ、2014)、Pasirputih による「Bangsal Menggawe Festival」、Lab Tanya による「Kota Tanpa Sampah」(南タンゲラン、2015)、Sinau Art による「Jagakali Art Festival」(チレボン、2007)、Forum Sudut Pandang による「Yellow Memories」(パル、2016) などが挙げられる。

15 Muhammad Sibawaihi, “Stories from Pasirputih” in this book, p.197.

16 Hendro Wiyanto, “Anonymous Creativity: Activism and Collectivism”, in this book, p.101.

自然の中で芸術活動をプログラミングする^{アート}技術

拠点や空間としての自然とのつながりによって、地域の地形に根ざした芸術活動は、私たちの先祖伝来の文化的な芸術活動を思い起こさせる。私たちは、JaF、Rumah Budaya Sikukeluang (プカンパル、2011)、Pasirputih^{*15}のようなコレクティブに、芸術的实践としての自然の豊かさの管理を見出すことができる。

Rumah Budaya Sikukeluang は、#melawanasap (#fightagainstsmoke) キャンペーン、Dinas Kerimba や Lab Kiblat などのプログラムを通じて、リバン・パリシ熱帯雨林の問題を芸術活動の領域として探求している。彼らにとってアートとは政府の政策、非政府組織の活動、宗教的説教、民間企業の取引、とりわけ天然資源と土地をめぐる闘争の中で、コレクティブの力を現実化する手段なのだ。

自然の中で芸術活動をプログラムする芸術は、かつて版画やパフォーマンスアート、パブリックアート^{*16}を用いたデモンストレーションの形をとっていたアクティビスト・アートの延長と見ることができる。アクティビストアートやポリティカルアートにおけるアートコレクティブの応答性は、特定の時にのみ象徴的に燃え上がるアクティビストアートのテーマ的な炎上の記憶喪失を防ぐために、年間、月間、週間、毎日のアートプログラムを通じて長期的かつ定期的に拡張される。この実践の根底にある分野横断的な背景は、非表象的な芸術傾向も生み出す。表象性は美術アカデミーの訓練と同一である一方、さらにこの芸術活動のプログラム^{アート}技術は、実際に存在する。

インスティチュージョナリティ^イの芸術：芸術的实践としての制度的実践のパロディ

私たちは、いくつかのアートコレクティブの実践が、しばしばその制度的な組織構造を翻弄していることに気づいた。例えば、JaF や Waft Lab では、進行中のプロジェクトの必要性に応じて、「ディレクター」やその他のリーダー的役割を、誰にでも交代することができる。このような組織システムのパロディは、コレクターとアーティスト間の取引パターンを実験した Omnispace の「Open P.O.」(バンドン、2015) にも見られる。このようなコレクティブにおける管理的、運営的な仕事は、通常、管理、会計、ビジネス、

経営、秘書などに関する学識や経験を持たないアーティストが担っていることを忘れてはならない。

ディビジョン、サブユニット、サブプログラムの形成は、各メンバーが追求する関心に最適化しながら流動的に行われ、コレクティブの芸術的声明（ルビ：ステートメント）として捉えることができる（例えば、JaFの「Badan Kajian Pertanahan」、Ruang Alternatifの「Main Lab」、Komunitas KAHEの「Klub Baca」、Waft Labの「Mobile Lab」、Serbuk Kayuの「Timur Liar」、Gubuk Kopiの「Lapuak-lapuak Dikajangi」、Ladang Rupaの「Parak Ria」、SIKU Ruang Terpaduの「SIKU Senin Slebor」、Rumah Budaya Sikukeluangの「Dinas Kerimba」、Forum Sudut Pandangの「Kamisukagambar」、Cata Odataの「CO. Lab, Ketjilbergerak」「Dapoer Bergerak」など）。

コレクティブはまた、経験、エネルギー、時間、スペースの都合、さらには気分によって、組織的な仕事のペースを変えることができる。その結果、プログラム間のギャップはコレクティブにとって利点になる。プログラム間、あるいはコレクティブそのものの活動が中断することは、失敗や終焉を意味するものではない。というのも、コレクティブの担い手たちは、別の名前でコレクティブの実践を自然に進化させるからである（あるいは、臓器の組織を横断する血液細胞の動きのように、壁を通して他のコレクティブプロジェクトに拡散し、徐々に浸透する）。

工業主義的、官僚主義的、資本主義的な労働パターン——目標や資本所有者に向けられた志向——のアンチテーゼとして、上記の制度的あるいは組織的実践の試みは、権力、システム、役割分担、資本、時間、空間を扱う芸術的実践としても理解できる。この実践は各アーティストが様々な機能を持ちながら、芸術が共同体的な理解に基づくインドネシア文化のルーツから辿ることができる。それは理想的な産業労働とは確かに無関係である。

アートコレクティブの制度的実験が都市で果たす役割

多くのコレクティブは、美術館が彼らに開かれておらず、ギャラリーがない中で、自分たちの街のアートシーンを意図的に活性化させている。それはまるで、「主なアイデアは、そこにいて、まず物事をかき混ぜること」であり、「ネットワークにできるだけ多くのアーティストを収容する方法を見つけること」であるかのようだ。これらのスペースには、TUDGAM（クニンガン、2013）、Ruang Alternatif（チレボン、2015）、Kedubes Bekasi（ブカシ、2015）、Ruang Atas（ソロ、2015）、Cata Odata（ウブド、2015）、Degil House（メダン、2018）、Omah Balong（クニンガン、2019）、SIKU Ruang Terpadu（マカッサル、2019）、Bilik Bersenyawa（バンジャルマシ、2017）、BERGERAK. ETC（バリクパパン、2017）、Sindikat Milenial（ボンティアナック、2017）、Sandwich Attack（タンゲラン、2015）、Rumah Mesra（スカブミ、2015）が含まれている。

年頃から判断すると、これらのコレクティブは「幼児期」と「思春期」前夜の間にある。彼らは多様な芸術的実践に自らを開き、先行するコレクティブモデルを採用し、折り合いをつけながら、彼らのコレクティブ・プログラムの運営経験から好きなもの、嫌いなものに基づいたアイデンティ

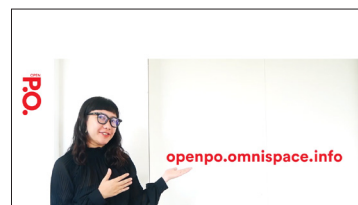


fig. 4 Omnispaceによる《Open P.O #3》の動画広告のスクリーンショット。



fig. 5 SIKU Senin Sleborにおける「Kelompok Ruang Baca」

会場：SIKU Ruang Terpadu（マカッサル、2019）



fig. 6 モバイルラボとともに移動中のWaft Labのメンバーたち（スラバヤからジャカルタへの道中）

Waft Labは、道中に複数の場所でメディアアートのワークショップを開催した。

会場：Dlundung（トラワス、2018）



fig. 7 Hutbek（ベカシ市の第24回記念祭）開催中に、Kedubes Bekasiのフードビジネス部門で行われたディスカッション。

会場：ベカシ（西ジャワ、2021）

ティを構築している。これらのコレクティブは、スハルト「新秩序」体制の最後の10年間に生まれた世代が主導している。彼らのプログラムの芸術的声明は、学際的な問題、多様性、同時代性の精神、大衆芸術（平面、デジタルアート、ビデオ、コミック、ストリートアート）、オルタナティブミュージックを促進することを目的としている。ミーティング・ポイントとして機能するこれらのコレクティブのスペースには、アーティストのメンバーが運営する飲食部門が併設されていることが多く、彼らの生産物は「芸術的な食べ物」として紹介されている。一方、コレクティブ内部のチームメンバーは、プログラマー、ファシリテーター、オーガナイザー、広報担当者、運営関係者、スペース提供者として働く。コレクティブは、アーティスト、サステナビリティのステークホルダー／サポーター、アート関係者の仲介役となる。

アートコレクティブと資金提供者との芸術交渉

国際交流基金（アジアセンター）、フォード財団、Stichting Doen、Hivos、British Council、Institut Français d'Indonésie、そして Goethe Institut などの国際機関は、彼らが支援するプログラムに参加するインドネシアのコレクティブに役割を果たしている。これらのコレクティブの中には、Gudskul Ekosistem（ジャカルタ、2018）、Kampung Halaman（ジョグジャカルタ、2006）、Hysteria、KUNCI Study Forum & Collective（ジョグジャカルタ、1999）、JaF、Lifepatch、Taring Padi、Waft Lab、Tikar Pandan（パンドアアチェ、2002）、Forum Lenteng（ジャカルタ、2003）、Rumah Sanur（デンパサール、2015）などがある。

コレクティブのプログラムを芸術作品として解釈するならば、こうした国際機関とのつながりがもたらす効果のひとつは、各国の「国家代表」、つまりこうしたプログラムに参加するアーティストを通じて、各国間の文化的対話が重視されることである。国際主義、ポストコロニアル・ナラティヴ、アクティビズム、そして「非営利組織」「クリエイティブ・ハブ」「文化的／社会的起業家精神」といったさまざまなコミュニティの定義など、それぞれの支援プログラムが独自の政治的意図を持っているにもかかわらず、上記のコレクティブのほとんどは、こうした支援プログラムの登場以前から自立した活動を実践していた。それゆえ、彼らは芸術的な交渉において確固たる抜け目のない経験を持っており、その結果、彼らの活動はコレクティブとしてのアイデンティティに根ざしたものとなっている。このことは、Taring Padi による出版物 *Membongkar Tirani* (2011)、KUNCI Study Forum & Collective による教育プログラム *Sekolah Salah Didik Uji Coba 1* (2016-2019)、Hysteria による *Tengok public art project Tengok Bustaman II (Bok Cinta)*、Tikar Pandan によるコミック本 *SADAR DINI: Mitigasi Bencana untuk Remaja* (2015) などに見ることができる。

演劇、映画、音楽フェスティバルのような芸術活動が以前からこうした民間団体と協力してきたことを考えれば、インドネシアにおけるコレクティブの芸術実践に対するタバコ会社の支援は、この10年で目新しいものではない。群衆を惹きつける芸術活動をプログラムする技術は、これらの

企業にとって、自社製品のマーケティング戦略とみなされている。一般的に、コレクティブはプログラムの内容に関する全権限を持ち、企業からの全幅の信頼を得ているため、タバコ会社と協働するコレクティブの芸術的交渉は、観客の数量化とマーケティング・アイテムの配置における視覚的戦略に関するものである。

アートコレクティブとタバコ会社との間に、寄生ではなく相互主義を生み出すのは、このような駆け引きなのだ。タバコ会社との交渉におけるアートコレクティブの巧みさは、コレクティブの倫理観や政治性に関連した芸術活動のプログラミング技術であるという側面もある。

アート・エデュケーション コレクティブな美術教育

インドネシアの教育事情では、美術の授業は初等教育には不可欠ではなく、したがって学生が世界を理解する方法として関与していない。

FIXERが調査したコレクティブの教育の芸術的実践の多くでは、アートは学習や読み書き能力を獲得するための手法であり、こうしたプログラムの背後でコミュニティの能力構築の一形態として機能している。

例えばそれは、Jendela Ide、Sanggar Anak Akar（ジャカルタ、1994）、Kampung Halaman、Komunitas Taboo（バンドン、2009）、Kelas Pagi Papua（ジャヤブラ、2016）、SimpaSio Institute（ラントッカ、2016）、karakterja（マカッサル、2014）、Ketjilbergerak、Sinau Artの実践に見られる。

これらのコレクティブの中には、PasirputihによるSekolah Mendea、KUNCI Study Forum & CollectiveによるSekolah Salah Didik、Gudskul EkosistemによるGUDSKUL: Contemporary Art Collective and Ecosystem Studiesのように、芸術的実践としての教育を試み始めたものもある。地方レベルでは、Ladang RupaによるKelas Lasuah、HONFによるEdukasi Fokus Program、Waft LabによるTITEN、Komunitas Pojokによる壁画ワークショップ（デンパサール、2000）、SURVIVE! Garage（ジョグジャカルタ、2009）によるProyek Kelas Uyel-Uyelan、SerrumによるRemedial、Ruang MES 56によるRaw Power、Gubuak KopiによるRemaja Bermedia、SIKU Ruang TerpaduによるStudi Kelab SIKUなどのワークショップやクラスで実践されている。

教育的アートは、後にコレクティブの一員となる若者を惹きつける役割を果たすことが多いため、コレクティブの思想を継続させる原動力となる。多くの場合、教育的な側面は、授業やワークショップと明示されたプログラムだけでなく、芸術活動におけるボランティア活動にも存在する。コレクティブの教育プログラムの参加者全員がそのままメンバーになるわけではないが、こうしたプログラムの戦略は、新しいアーティスト、キュレーター、作家、活動家、マネージャー、新しいアートファンを生み出し、コレクティブの周辺地域のアートの生態系を拡大することにある。

コレクティブによって組織される教育的アートは、一般の人々にとって有益であるだけでなく、コレクティブが長年取り組んできた実践を振り返る媒体としても機能する。そして、彼らの様式的嗜好や地域的文脈に応じた芸術の実践方法について、定型的な推定や思索をもたらすこともある。一



fig. 8 Sekolah Salah Didikでの授業風景。
会場：KUNCI Study Forum & Collective（ジョグジャカルタ、2018）



fig. 9 Gubuak Kopiによるプロジェクト「Remaja Bermedia」。協働団体はTukang Kupak Pilem (TKP) スタディクラブ。
会場：SMAN 2 Solok（ソロク、2017）



fig. 10 展覧会「Unconscious」におけるTKP スタディクラブによる作品。
会場：Gubuak Kopi Gallery（ソロク、2018）

方、教育プログラムは、コレクティブのメンバーを一般の人々に紹介する役割を果たす。なぜなら、コレクティブの活動は、組織の旗印の陰で個人を隠すことを意味しないからである。教育プログラムを実施しなければ、アートコレクティブは内部理念を試すこともなく、メンバーの知識をコレクティブ的な強さの一形態として認識することもなく、漫然と活動を続けるかもしれない。このような実践が行っているのは、知識の普及の断絶された連鎖をつなぐ方法を提案することであり、直感的なものであれ設計されたものであれ、コレクティブ＝学校となることである。

COVID-19パンデミックにおける 健康に関するプロトコルを用いたアート活動のプログラミング

食の安全保障と健康について実験するコレクティブの芸術的実践の種は、ここ数十年の間に、主に農村地域に位置するコレクティブの中で生まれてきた。しかし、パンデミックは、インドネシアの多くのコレクティブ、特に都市空間のコレクティブにこの傾向を広めることになった。その例としては、フードラボやヨガセッションを主催する Studio Batur (バンドン、2013) *17や、タナキタ、スカブミ、ペタニ・ケソレアンで個人用の健康器具を制作する Gudsayur などのイニシアチブを擁する Gudskul Ekosistem、そして言うまでもなく、ジョグジャカルタのアート・エコシステム内の様々なコミュニティキッチンなどが挙げられる *18。

この芸術的実践は、本稿執筆時点ではまだ進行中であり、将来的には、物理的な距離を置くルールやその他の健康に関するプロトコルが、1つの屋根の下に集まりながらも、ある種の芸術的操作を引き起こすという、それまでの10年間とはまったく異なるアート・プログラミングの形態へと発展する可能性がある。

笑わせてくれる人は、必要な時に助けてくれる

本稿の最後に、コレクティブの実践におけるアートの位置づけ／役割は、柔軟性と解釈の尺度を提供するため、さまざまな科学的実践の潤滑油、あるいはつなぎ役であることを見出そう。ユーモアの価値もまた、アートマーケットを支配するアートや、より広いアートシーンに存在する確立された制度システムとは対照的に、この芸術的実践を彩っている。

すべてのコレクティブの実践は、それぞれに異なるユーモアの表現を持っている。それは、内輪ネタ、ギャグ、軽口、一発芸、ミーム、スケッチ、風刺、皮肉、シットコム、ダーク・コメディ、観察喜劇、あるいはコレクティブ・プログラムとしての芸術的実践や組織的实践を批判したり表現したりする自虐的なものである。例えば、Hysteriaが開催した Forum Semangka (Watermelon Forum) は、Hysteriaがアート・ディスカッションで提供した軽食であるスイカ（食べ物と飲み物が一体化したもの）にその名称の由来があ



fig. 11 感染対策用の個人用防護具の製作風景。

会場：Gudskul Ekosistem Hall (ジャカルタ、2020)

17 2020年よりスタジオ・バトゥールは Gelanggang Olah Rasa (GOR) に名称変更。

18 Nuraini Juliastuti, “Art to Live: Experimental Survival Strategies for Economic Independence in Alternative Cultural Art Spaces”.



fig. 12 Serrumによる《Dinas Artistik Kota》の資料。

会場：インドネシア・ナショナル・ギャラリー (ジャカルタ、2014)

る。また Dinas Artistik Kota (City Artistic Service) は、Serrum のメンバーが路上で壁画を制作する際に、パトロール中の警備員を騙すために、公務員が着用する公式ベストの偽物を着用する。これらのプロジェクトには、インドネシアにおけるコレクティブの芸術的実践を理解するためのもうひとつの視点、つまりユーモアを芸術的な方法で表現するという視点を見出すことができる。

コレクティブの芸術的実践は、私たちに芸術の理解方法を広げるよう挑戦している。それは、従来のモダニズム芸術の規範的な厳格さの外にある感性を必要とするものであり、奇妙なことに、一般的な芸術の定義となっている。読者はアートコレクティブとして活動することがいかに面倒で、厄介で、非効率的であるかを感じ取るかもしれない。それでも、既成産業の慣行によって育まれた効率性や個人主義の考え方に対抗する形として、今後も成長し続けるであろう盛んな実践である。この仕事は、学術的な研究を行うように、順を追って系統立てて行うものではなさそうだ。むしろ、愛、平和、喜び、希望を象徴するバタック族の伝統的なかごであるアンパンを編むように、直感的につながりや交差を作りながら飛躍していく。

バタック・マンダイリングのことわざを引用すると、“Suangkon parlus lus ni ampangdo marlumpat-lumpat sada martading-tading dua.”。英語では、「アンパン織りのように、2つの部分を残しながら、軽快に次から次へと滑るように」と表現できる。それは確固たる順序に執着することなく、流動的な方法で働くということだ。

私たちの調査中、「芸術」というテーマが議論に登場することがほとんどなかったのはこのためである。コレクティブの行為者たちにとって、彼らの生き方は、そのアンパン織りのような交差のすべてにおいて、それ自体が芸術の一形態なのである。

追加情報

資金繰りはしばしば不安定だが、インドネシアのアートコレクティブには毎年定期的に活動を開催する能力がある。おそらくこれを、コレクティブな文化的耐久性と呼ぶことができるだろう。コレクティブは社会資本を活用してさまざまなプログラムを支えることができる。これにはフェスティバル、パフォーマンス、ワークショップ、ディスカッション、展覧会、映画上映などが含まれる。また、定期的にリサーチやアーカイブのプログラムを実施しているコレクティブもある。これらのアートコレクティブが定期的に開催する活動はすべて、それらが手を差し伸べる一般の人々との関係において、その社会的背景の影響を受けている。中には、目下直面する特定の問題や課題に対応するために、定期的に開催されるプログラムもある。

このようなアートコレクティブのプロセスは、さまざまな出版物を通してたどることができる。ほとんどのアートコレクティブは、書籍、カタログ、雑誌、ニュースレターの出版を、自分たちのアイデアやプログラムを伝え、記録するための重要なステップと考えている。また、コミックやジンのような美的表現として出版物を捉えている者もいる。スマランの Hys-



fig. 13 Serrumによるプロジェクト「Propagaphic Movement」

会場：アジア・アフリカ通り（ジャカルタ、2011）

teriaは、過去16年間に100種類ものジンを出版し、自分たちの街のアートと発展のダイナミクスを記録してきた。Taring PadiとPasirputihは、自分たちの周囲で起きている社会問題について大衆に情報を発信する手段としてコミックを用いている。

サイモン・S・Y・スーン 訳 大坂紘二郎

学びの場：南洋大学と香港中文大学をめぐる文化的トポグラフィーの対立

Simon S. Y. Soon

“Place of Learning: The Contested Cultural Topographies of Nanyang University and The Chinese University of Hong Kong” (2018)

解題

本稿は、新進気鋭の美術史家であるサイモン・S・Y・スーンが、シドニー大学博士課程在籍時に取り組んだ研究成果のひとつである。1950年代後半から60年代にかけて建設されたこのふたつの大学キャンパス——中国的ボザール様式の「要塞」のごとき南洋大学と、郊外の丘陵に「山水画」のように広がるブルータリズム様式の香港中文大学——を取り上げ、そこに教育上の価値観や国家主義的なビジョンを読み取っていく。大学創設者の壮大なビジョン、それぞれに異なる出自と思想をもった建築家や寄贈家、大学関係者らの声を多面的に描き、さらに学生たちの落書きや抵抗運動の記録に照らし合わせることで、ともするとトップダウンになりがちな歴史の語りをボトムアップの経験論によって脱臼させようと試みる。それぞれの思念が大学キャンパスの「場づくり (place-making)」にどのように関与し、対照的なふたつの文化的トポグラフィーを形成したのか。

「学びの場」という主題は、冷戦のイデオロギー対立を背景に、近代的な国家形成期における権力＝知の生産に批判的な視座を与えている。学問の伝統や知識階級に結びついた「中国らしさ」への規範的な要求は、その身体的・精神的な側面を補強するものであり、著者は学生を取り巻く建築環境の分析を通じて、関係者の抱いた理念や情動がどのように空間的に演出されているのかを明らかにする。そこで重要なのは、ルフェーヴルを引きつつ、キャンパスに学生の身体を導き入れ生政治的に問い直す点であり、これによってその空間的決裂が地政学的に深く意味づけられるのである。

本稿は展覧会という場作りにおけるキュレーターのあり様を論じるものではない。にもかかわらず本誌に取り上げたのは、コンクリートの素材やランドスケープといった文化的景観の解釈に寄り添いながら、「場のポリティクス」を浮かび上がらせ、キュラトリアルな思考を触発する見本のようなテキストだからだ。本誌が意図するのは、「公共」を言葉どおりに議論するのではなく、身の回りの空間や所作に埋め込まれた価値を再配置していくなかでそれが自ずと見直されていくような思弁的な技術の発見にある。その意味で、大学キャンパス建築をめぐる駆け引きという、一見硬直した主題にさまざまな手段で柔軟さを与え続けるスーンの学術的クィアリングは、特筆に値するのである。

Soon, Simon S. Y. (2018). "Place of Learning: The Contested Cultural Topographies of Nanyang University and The Chinese University of Hong Kong," *Ambitious Alignments: New Histories of Southeast Asian Art, 1945–1990*, Singapore: Power Publications and National Gallery Singapore, pp. 139–163.

中国の学問的伝統を支えてきた修身、道徳的成長、精神的労苦といった概念は、戦後、中国本土からの移民が多く暮らしたシンガポールや香港など、英国植民下の港湾都市で再考案されたと考えられる。同時に模索されていたのは、国境を越えた国家主義の熱狂を地理的に符合させ、20世紀近代の知的・思想的潮流に関与するための手段だ。この並行した展開を表すふたつの環境が、シンガポールの南洋大学と香港中文大学のキャンパスである。両大学構内の建築を調査・比較することは、それぞれの機関が選んだ道——国家主義を帯びつつ近代化に向かう方向性——を理解する上で有益であろう。

多くの中国人が居住した戦後のシンガポールと香港において、教育へのアクセスやより多くの地元市民が利用できるキャリアアップの機会を提供するために、両大学カリキュラムの大半を中国語で教授することは不可欠であった^{*1}。これは、植民地当局によって設立されたマラヤと香港の既存の大学が、植民地の公務員となる地元エリートを育成するために、英語教育を課していたことに対する反動である。同時に、1949年の共産党による占領後、中国が進学先として閉鎖されていることへの応答でもあった。

南洋大学（NU）と香港中文大学（CUHK）を比較するにあたって、両校のメインキャンパス初期開発には、15年の開き（南洋大学は1956年、香港中文大学は1971年）があることを、まず認識しておかなければならない。両校は、ともに英国の植民地統治下に設立されたが、その時代的フェーズと政治状況は大きく異なっている。英国当局からの多大な支援を受けた香港中文大学に対して、ほぼ10年前の南洋大学はそうした支援を受けていない。両大学はともに、中国語の教育機関として英国の植民地支配下に設立されたが、それぞれ独自の観点から世界と接続することを望み、近代建築に関して異なる指針を象徴するようになった。

これらの機関がこの壮大な野望を空間的に置換するとき、大規模なインフラ整備と一体となったランドスケープ化事業が必要となる。オランダ語やドイツ語に由来する「ランドスケープ」という用語は、人間による土地利用のシステムを表すものであるが^{*2}、ここに、「ランドスケープ」の広義の定義は、政治的・経済的な意味合いだけでなく、文化的な意味合いも含んでいる。本稿ではまず、両大学の「ランドスケープ」の特徴、そしてそれに付随する「中国らしさ」——南洋大学では中国風の建築に、香港中文大学ではコンクリートの素材に具現化されている——について考察を始める。その上で、創設者や建築家が意図したビジョンの域外で再形成された空間に関する言説を参照しながら、こうした場を単に「中国らしさ」が現出した象徴的な文化形態であるという理解を超えて展開したい。

美術史家のジョン・クラークによれば、「世界化（worlding）」とは、「文化的・時間的領域を横断し、グローバルな視点におけるローカルな解釈の枠組みを可視化^{*3}」した結果である。ここで近代は、戦後やポストコロニアルの条件としてだけでなく、20世紀の社会主義革命と折り合いをつけなければならなかった知的プロジェクトとして想定される。このようなイデオロギーの織り目の根底にあるのは、新しい教育的価値観を最もよく表象する学びの場を作ろうとする試みであった。本稿では、創立者、建築家、そして学生たちの視点から、大学という施設がどのようにイメージされたか

1 See Wong Ting-Hong, “Comparing State Hegemonies: Chinese Universities in Postwar Singapore and Hong Kong”, *British Journal of Sociology of Education*, vol. 26, no. 2, April 2005, pp. 199–218.

2 Barbara Bender, “Place and Landscape”, in Christopher Tilley (ed.), *Handbook of Material Culture*, Sage Publications, London, 2006, pp. 303–24.

3 John Clark, “Worlding of the Asian Modern”, in Michelle Antoinette and Caroline Turner (eds), *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-Making*, Asian Studies Series Monograph 6, ANU Press, Canberra, 2014, p. 69.

をさまざまな方法で検証する。また、学生^{ラフナー}の政治活動が、空間的決裂の一形態としてキャンパスの敷地に与えた影響についても考察する。大学がいかにあるべきかの理解に統一したヴィジョンがなかったと仮定し、建設に関わるステークホルダーそれぞれ異なる「場づくり (place-making)」戦略を用いて、キャンパス環境の文化的トポグラフィーを作り出した文字通りの、そして比喩的な論争の拠点としての場 (place) の概念を考察する。

南洋大学：ボザール様式の要塞とトロピカル・モダン

1958年、中国人実業家であり慈善家の陳六使 (Tan Lark Sye, 1897-1972) は、中華系コミュニティを導き、中国語での大学教育を求めるマラヤと南洋広域 (現在、東南アジアと呼ばれる地帯を指す) の学生を対象とした教育機関として南洋大学を設立した。その大学創設のビジョンは、「中国らしさ」を空間的な手段を通じて象徴的に表現することにも反映されていた。例えば、シンガポール島西端にある丘陵に挟まれ、かつて福建会館のゴム農地だった寄贈地を選んだことにも、風水の原則が用いられている^{*4}。市街地から離れているため、建設立案者たちは、中国語と中華文化を守る「要塞」としての大学の構想を表象するキャンパスを設計することができた。さらに、西洋の物質主義を道徳的に汚染するものとして否定する運動「反黄 (fanhuang)」が、この根底に流れる政治的潮流であった。南洋大学は、何世代にもわたってより良い生活を送るための希望を象徴するものとなり、キャバレーのショー・ガールから人力車の運転手、あるいは港湾労働者から農民まで、幅広い大衆の支持を受けてメディアにも取り上げられた^{*5}。

大学建設の5年前にあたる1953年、中国人教育者 莊世萱 (Zhuang Zexuan, 1895-1976) はベナンから次のように書いている。「南洋地域では、学校施設をつくる際、常に集会ホールをその中心とすることが好まれてきた」さらに彼は、「南洋大学の将来の図書館は、人目をひくデザインであるべきだ。[...] 外観は壮麗で、誰の目にも、そこが研究と知識の中心地だとわかるような建物でなければならない」と述べている^{*6}。同年、図書館本館 (fig. 1) の設計に影響を与えることになる特徴的な建築は、1953年のエリザベス女王2世の戴冠式を祝う行列に登場したパレードの山車にも見られる。この山車のデザインは、図書館本館の先駆けというより、南京大学の本館との類似において注目に値するが、中国様式の建築が、文化的・政治的活動の結集点として機能し始めた初期の事例であった。

建築史家のデリン・ライ (Delin Lai) は、〈可訳論 (keyilun) ^{*7}〉という概念を用いて、近代中国建築における異文化間の伝達を定義する二つの基本的な設計様式があったと指摘する。ひとつは「中国から西洋への翻訳」と定義されるもので、建物の空間的・構造的スキーマは中国的であるが、中国以外の儀式での使用を意図したもので、例えば雲南省大理市の大理カトリック教会などがある。もうひとつは、「西洋から中国への翻訳」のプロセスで、空間的・構造的なスキーマは明らかに西洋的だが、建物は中国的なデザイン形式を採用するものだ^{*8}。このような建築様式が好まれた背景は、もともと宗教的な動機によって生まれた中国と西洋の初期の接触にまで遡る

4 The Old Nanyang University Library and Administration Building, Memorial and Arch: Preservation Guidelines, Volume 1, Urban Development Authority, Singapore, 1998, pp. 13-14; See also Jintu, "Nanda de fengshui", Nandazhan, March 2006. <http://www.nandazhan.com/huiyi/huiyi16.htm> (viewed 20 November 2015).

5 記録写真については次を参照。Kee Poo Kong and Choi Kwai Keong, *A Pictorial History of Nantah*, NTU Chinese Heritage Centre, Singapore, 2000.

6 Zhuang Zexuan, "Cong yulang xiaozhi tando Nanda zhongxin jianzhu", *Nanyang Siang Pau*, 12 June 1953, p. 5.



fig. 1 南洋大学 (図書館本館) 1960年頃撮影 日不詳

Courtesy of Koh Nguang How.

7 建築史家 梁思成 (Liang Sicheng) は、この理論をさらに発展させている。Liang Sicheng, "Zhongguo jianzhu de tezhen", *Jianshe xuebao*, January 1954, pp. 36-9, in *Liang Sicheng quanji*, v. 5, Zhongguo jianzhu gongye chubanshe, Beijing, 2001, pp. 179-84. を参照。

8 Delin Lai, "The Sun Yat-Sen Memorial Auditorium: A Preaching Space for Modern China", in Jeffrey Cody, Nancy S Steinhardt and Tony Atkin (eds), *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, University of Hawai'i Press, Honolulu, and Hong Kong University Press, Hong Kong, 2011, pp. 279-300.

ことができる。

ボザール建築の形式と中国建築の感性が融合した中国を拠点とする西洋人建築家によるプロジェクトは、ここでいう第二の類型である。1913年に南京に建設された金陵女子大学など、ヘンリー・K・マーフィー（Henry K. Murphy, 1877-1954）のキャンパス設計がそれにあたる^{*9}。ハイブリッド様式は、主に1920年代に庚子賠償奨学金でアメリカに留学した中国人建築家の世代によってさらに発展し、程度の差こそあれ、国民党と中国共産党の両政府によって採用されている^{*10}。建築家と政府が足並みをそろえて総合的なアプローチを提示するという決断は、国家主義的な願望の意図的な表現であった。

こうした物語からしばしば取り残されてしまうのが、シンガポールとマレーで財を成し、20世紀初頭に影響力のある教育慈善家となった華僑の実業家、陳嘉庚（Tan Kah Kee, 1874-1961）によって1921年に設立された福建省廈門大学キャンパスの重要な建築群である^{*11}。陳の大学創設のビジョンは、中国からの留学生だけでなく、東南アジアの中華系住民も対象とすることだった^{*12}。ヘンリー・K・マーフィーは当初の設計に関与していたと言われているが、陳は彼のアイデアを却下し、設計監督の役を引き継いだ。したがって、中国のハイブリッド様式における事実上はじめての土着主義的表現であるが、それは1920年代半ば以降に専門的修練を受けた中国人建築家たちが帰還する前に、中国で活動していたアメリカ人建築家たちの先例に依拠するところが大きい（fig. 2）^{*13}。

一方、廈門大学の設計は、中国の先例ではなく、チュラロンコン王（ラーマ5世 Rama V, 在位1868-1910）治世下の1882年に完成したバンコクの王宮における王座殿、プラ・ティナン・チャクリー・マハ・プラサート（fig. 3）と共鳴しているのだと論じることでもできる。摂政チュアン・ブンナグ（Chuang Bunnag ช่วง บุนนาค, 1808-1883）の命により、ジョン・クルニッチとヘンリー・C・ローズが設計したもので、新古典主義様式の建物にシャムの伝統的な尖塔（prasat ปราสาท）屋根が特徴的である。これは、「近代的であること」と「文明的であること」を結びつけるシヴィライ（siwilai สวัสดิ์）という言葉の下、シャム（現タイ）の文化的・政治的エリートたちの願望を物語っている^{*14}。

その関連性は推測の域を出ないが、当時シャム領事でありシャム王室のメンバーであった陳金鐘（Tan Kim Ching, 1829-1892）が、後に南洋大学に土地を寄贈したシンガポール福建会館の創設メンバーでもあったことは注目に値する。陳嘉庚（Tan Kah Kee, タン・キム・チンとは無関係）は、前述のように南洋大学を創設した陳六使（Tan Lark Sye）と同様、後に同会館の指導者となる。タン・キム・チンがチャクリー・マハ・プラサットに出会った歴史的経緯は不明だが、彼と陳（嘉庚）がともに、福建の風土の要素を取り入れたこの建物に象徴されるように、宮殿風の建築を支持していたことは確かである。しかし、同じアプローチを主張しながらも、陳金鐘は1869年にエディンバラ公アルフレッド王子（1844-1900）がシンガポールを訪問した際、在シンガポール華僑らの王子への忠誠の誓いに署名した人物であり^{*15}、陳嘉庚のいづく教育上の目標はそれとは対照的に、1912年の中華民国成立後に展開した中国の国家主義に呼応するものであった。

政治的スタンスは異なるものの、両氏の活動は南洋地域における近代中

9 マーフィーの活動全般については次を参照: Jeffrey W Cody, *Building in China: Henry K. Murphy's "Adaptive Architecture", 1914-1935*, Chinese University Press, Hong Kong, 2001.

10 Tony Atkin, "Chinese Architecture Students at the University of Pennsylvania in the 1920s: Tradition, Exchange, and the Search for Modernity", in Cody, Steinhardt and Atkin (eds), *Chinese Architecture*, University of Hawai'i Press, Honolulu, and Hong Kong University Press, Hong Kong, 2011, p. 42.

11 Zhu Shuichong, *Xiada wangshi*, Xiamen University Press, Xiamen, 2011.

12 Wu Xiaoqin, "Chen Jiageng yu Xiamen daxue Jindai Jianzhu", in Zhang Fuhe (ed.), *Zhongguo jindai jianzhu yanjiu yu baohu, er: 2000 nian zhongguo jindai jianzhu shi guoji yantao-hui lunwenji*, Tsinghua University Press, Beijing, 2001, p. 139.



fig. 2 廈門大学群賢樓 1922年落成 撮影日不詳



fig. 3 プラティナンチャクリマハプラサート宮殿（玉座の間）1882年落成
撮影: Guenter Eger (CC BY-SA 3.0) 2013.
Andy Marchand (CC BY-SA 3.0)

国の知的文化の形成において、商人階級が中心的な役割を果たしたことを示している。そうした新興文化を空間的・視覚的な表現に対応させたのがハイブリッド建築であったとする仮説も成り立つ。しかし、このような文化的伝播の軌跡をたどるには、さらなる研究が必要である。というのも、中国様式の形成に至った思考（および設計）プロセスは、おそらく中国における布教的なキャンパス建築の結果としてのみ発展したものではないことを示唆しているからだ。

南洋大学は、中国的ボザール様式を明確にしようとした初期の試みの後世の現れと見ることができる。陳嘉庚が提唱した本館の設計は、その土地に適した建築形態という土着主義的なビジョンに呼応したものであった。このプロジェクトの設計委員会を率いたのは黃慶祥（Ng Keng Siang）であり^{*16}、彼は、ハイブリッドな美学を創造することで、南洋大学は「ヨーロッパ・アメリカの（建築）デザインの洗練された要素を取り入れ、それを一つの形に融合させる（gongzhi yilu 共治一爐）ことになる」と述べている^{*17}。このビジョンに「中国らしさ」を加えるには、特定の空間的特徴を際立たせる必要があった。例えば、キャンパスの通りには中国の地名や省にちなんだ名前が付けられ、共産主義中国の成立後、南洋在住の中国人がもう帰ることができない先祖代々の郷里や有名な中心地を表す地理的ニーモニック（注：記憶を促す記号）な繋がりを作り出した。なかでも、最も象徴的で強力なステートメントとなったのは、図書館本館と入口の門（Paifang 牌坊）である。これらの建築物は、中国の飛行軒（flying roof）という分かりやすい建築的（かつ文化的）フォルムが用いられている^{*18}。さらに、伝統的な中国建築の木造屋根トラス構造（dougong 門拱）が大胆にも参照されているが、コンクリート製で装飾的な役割しか果たしていない^{*19}。図書館の4階建ての中央ホールもコンクリート造りで、その両脇にはレンガ剥き出しの増築部分があり、造形的に中国的とはいえないが、当時、危機にさらされていた中国語と中華文化を守る「要塞」と言われたように、堂々とした外観を作り出している^{*20}。

以上から、南洋大学の敷地にハイブリッドな建築様式を表現しようとする動機があったことは理解できるが、創造された空間は、創設者や建築家が意図したものと同じように捉えられたのだろうか？ そうかもしれない。上記のような大学のビジョン（および価値観）が有力となった主な理由のひとつは、1950年代に建てられた既存の建物を取り壊し、新しい建築物を建設したことで、その結果、「中国らしい」特徴が見られなくなったことである。さらに、南洋大学は当初の組織的・物理的形態ではもはや存在しないことにも注目すべきである。1980年、南洋大学はシンガポール大学と合併し、現在のシンガポール国立大学となった。その後、キャンパスは放棄され、1991年に南洋理工大學（NTU）となった。教育機関としてのNTUは、旧南洋大学とは何の関係もなく、敷地もかつての面影はほとんどない。旧南洋大学時代の建造物はごくわずかしが残っており、現在、遺産に登録されているモニュメントには、大学設立記念碑、大学の正門や図書館本館などがあるが、いずれも中国的な要素が際立つ建造物である。

しかし、大学の願望を、図書館本館の要塞のような構造や、中国らしさへの言及に還元することはできない。中華文化への明確な装飾的言及がないにもかかわらず、学部棟として機能した近代建造物の多くもまた、1950

13 イギリス人建築家ジョサイア・コンドル（Josiah Conder, 1852-1920）と彼の日本人追隨者が日本に齎した「擬洋風」とは異なる。とくに厦門に隣接し、当時日本統治下にあった台湾で活動した日本人建築家に影響を与えた辰野金吾（1854-1919）や片山東熊（1854-1917）など。参照：Toshio Watanabe, “Josiah Conder’s Rokumeikan: Architecture and National Representation in Meiji Japan, 1868-1945: Art, Architecture and National Identity”, *Art Journal*, vol. 55, no. 3, 1996, pp. 35-41. Fu, Chao-Ching, “Beaux-Arts Practice and Education by Chinese Architects in Taiwan”, in Cody, Steinhart and Atkin (eds), *Chinese Architecture*, pp. 127-43.

14 Koompong Noobanjong, *The Aesthetics of Power: Architecture, Identity, Modernity from Siam to Thailand*, White Lotus Press, Bangkok, 2013, pp. 161, 204-6.

15 Nor-Afidah Abdul Rahman, “A Tribute Fit for a Prince”, *Biblioasia*, vol. 11, no. 4, 2016, pp. 2-3.

16 “Nanyang daxue xiaoshe moxing jianzhushi Huang Qingxiang zai shejizhong”, *Nanyang Siang Pau*, 2 July 1953, p. 5. 二名のアシスタントがおり、一人目は洪慶麗（Ang Kheng Leng）、二人目は喜斯（Xisi）でおそらく西洋の名前を音訳したもの。

17 “Huang Qingxiang fabiao tanhua Nanyang daxue xiaoshe jianzhu jiangcai yingmeishi zhi youdian”, *Nanyang Siang Pau*, 8 May 1953, p. 5.

18 *The Old Nanyang University Laren and Administration, Memorial and Arch*, pp. 11-22

19 op.cit., pp.19-22

20 Tan Tai Yong and Edwin Lee, *Beyond Degrees: The Making of the National University of Singapore*, NUS Press, Singapore, 1996, pp. 160-1.

年代から1960年代にかけて出版された配布用パンフレットの中で同様に誇らしげな位置を占めていた^{*21}。これらのモダニズム建築が、同じように大学創立の中心的存在であったにもかかわらず、もはや記憶されなくなった理由のひとつは、商学部、人文科学部、学生会館（fig. 4）が存続しなかったからである。これらの建物は、大学の歴史的ヴィジョンを示すものとしては劣るとみなされ、遺産登録の対象とはならなかった。とはいえ、図書館本館と並ぶモダニズム建築群としてみれば、ヘンリー・K・マーフィーが以前手がけたイエール大学中国分校のようなキャンパスを想起させ、チャペルや図書館に見られる中国の国家主義様式、大学病院やその他の校内宿舎を含むコロニアル様式によって等しく表現されていた。

公平を期して言えば、南洋大学のこうした多くの学部棟の設計や建築哲学は、その後解体されることが物語るように特筆すべきものはなかった。多くの場合、設計理念は経済的コストと便宜性に基づくもので、熱帯の気候に合うようにモダニズム建築の風土を適応させるという新たな言説によって調整されていた。1953年にロンドンで開催された建築協会の熱帯建築会議に従って、建物は気候に配慮した設計がなされ、建物の冷却のための換気や、まぶしい熱帯の太陽からの遮光に気を配り、モンスーン期の集中豪雨に対応するための排水システムを備えていた^{*22}。

旧図書館には象徴的に大きな価値があったかもしれないが、南洋大学の学生たちが語るキャンパス体験によれば、そこは必ずしも重要な場所として特権化されていたわけではなかった。例えば、卒業生の朱燕（Zhu Yan）は記念エッセイにこう記している。「1963年、私は雲南庭園（キャンパス）に入った。学生会館の小丘に立っていても、図書館棟に座っていても、遠くの村や近くの回廊を眺めることができた」^{*23}。一部の学生や教員にとって、図書館と学生会館の小丘には、対照的かつ補完的な空間的理念を表していた。前者には文化的な価値があり、後者には空間に機能的に変換された一体感と帰属意識がある。さらに、上記の朱燕の言葉が仄めかすように、村のイメージも回廊と比較される。前者は島国的な農村生活の条件を提示し、後者は移動しやすい空間として解され、教育——特に南洋大学で目指された、アクセスしやすく、開かれていて手頃な授業料の近代教育——が望まれていたのである。

香港中文大学：コンクリート炊飯器とダム

中華系の教育者たちが政府の承認を得られなかったシンガポールとは異なり、香港の植民地政府は、1963年には中国の改革者たちの要求を受け入れるようになった^{*24}。その結果、既存の中国語カレッジ3校を統合し香港中文大学が設立された。新しい組織構造の下で、各カレッジはそれぞれの教育分野に重点を置くことになる。崇基学院はキリスト教神学、科学、音楽に傾倒し、聯合書院は社会科学への傾倒を強め、新亜書院は人文科学、特に中華文化の研究に力を注いだ^{*25}。崇基学院の広報担当副学長であったA・T・ロイは、連邦化された教育機関について、一元的なアプローチに対する懸念を述べている。

21 一例として次を参照。Nanda: *Daxue luntan daxue zhoubao*, Nanyang University Student Union, Singapore, 1962, p.13.

22 しかし、熱帯モダニズムがその土地と風土の特異性に根付いているという考えは、さらなる問題提起を要する、とChang Jiat-Hweeは論じる。彼の論考は、熱帯（tropics）に関する言説が、フーコー的な力関係で構築されたネットワークの一部であり、反植民地感情が高まる戦後の植民地においても、権力=知が首都部に維持・蓄積されることを示している。See Chang Jiat-Hwee, “Building a Colonial Technoscientific Network: Tropical Architecture, Building Science and the Politics of Decolonisation” in Duanfang Lu (ed.), *Third World Modernism: Architecture, Development and Identity*, Routledge, London, 2000, pp. 211–35.

23 Zhu Yan, “Yunnanyuan huiyi-paifang, zoulang”, Nandazhan, 26 November 2005. <http://www.nandazhan.com/huiyi/huiyi14.htm> (viewed 20 September 2015).

24 Grace Ai-Ling Chou, *Confucianism, Colonialism, and the Cold War: Chinese Cultural Education at Hong Kong's New Asia College, 1949–63*, Brill, Leiden and Boston, 2012, p. 93.

25 *ibid.*, p. 130.

その危険性は、一党独裁の政治体制と同様、官僚主義、固定性、独裁に傾くことである。連邦的な機関は、緊張、熱気、議論を生む。[...] .その問題は公然と現れる。[...] .連邦制の権限が適切にバランスされ、健全な憲法があれば、より柔軟で、変化への適応力が高く、長続きする傾向がある^{*26}。

A・T・ロイが共産主義の全体主義的傾向について言及していたにもかかわらず、大学の連邦制の性質は、設立された3つのカレッジの自律性ととも、結束力のレベルを高めることを約束していた^{*27}。その結果、建築環境はロイが綴ったように、個々と集団の両方の目的を反映する必要があった^{*28}。

建築的側面から言えば、香港中文大学は、1950年代のシンガポールでまだ主流だった中国風ボザール様式からは脱している。1964年、香港中文大学の建築家である司徒恵 (Szeto Wai, 1913-1991) が大学の基本設計を策定した背景には、実に異なる関心と原則があり、特にコンクリートという素材に焦点を当てたことで、建築環境に異なる空間的特徴を与えることになった。司は多くのキャンパスを手がけた建築家として見なされていたが^{*29}、実際には中国系アメリカ人建築家I・M・ペイ (1917-2019) との協議によって実現されたものも少なくない。1966年11月、敷地レイアウトに関するアドバイザーとして香港に招かれたペイは、司やキャンパス計画建築委員会委員長のRC・リーと緊密な連携をとっていた^{*30}。

香港中文大学の建設地として選ばれたのは、新界・馬料水エリアの丘上、面積273エーカー (110.5ヘクタール) の土地であった。大学キャンパス計画建築委員会は1963年にすでに任命されていたが、香港中文大学のメインキャンパスは1970年代初頭まで完成しなかった^{*32}。

大学の校舎は、地形の急斜面や谷の上に広がる高台に位置するため、建設に先立って大規模な整地作業が必要となった。このキャンパスの実現とも強く結びついているのが香港最大の貯水池建設計画「船灣淡水湖供水計画」である^{*33}。香港中文大学の山間部の敷地を掘削して得られた盛り土は、吐露港を渡ってダム建設地である船灣に移された^{*34}。

香港で二番目となる大学の建設は、当初からエンジニアリングの偉業と謳われており、建築家司徒恵の土木技師としての経歴は、香港中文大学建設地のインフラ整備に極めて重要であった^{*35}。1971年、大学建設の進捗状況を報告するなかで同大学の創立副校長 李卓敏 (Li Choh-Ming) は次のように述べている。

現在の大学の敷地は「^{マクニフィセント} 壮大」と言っても過言ではない。美しい吐露港を見下ろす、標高14フィートから450フィートまでの高台が連なっている。建設と造園が完了すれば、確かにこの地域で最も人目を引く印象的なキャンパスのひとつとなるだろう^{*36}。

「主体」としての自然は文化の域外にある現象だと広く理解されているが、ランドスケープとしての自然は、物理的世界における特定の文化的見解に深く関り、その中に私たちを位置づける。ランドスケープを対象および主

26 A T Roy, "Chung Chi in The Chinese University", *The University Bulletin* (Nanyang University, Singapore), Spring 1970, pp. 1-2.

27 中央集権化と連邦制の尊重をめぐる論争は、香港中文大学の歴史を通じてつきまとうこととなる。同大学は1970年代半ばまでに学術・管理機構の中央集権化へと舵を切ったが、その結果、各カレッジはそれぞれの目的意識と方向性を失ってしまった。See "The Role of Foundation Colleges," in *A Collection of New Asia Papers on the Proposed Change in the Structure of The Chinese University of Hong Kong*, Board of Governors of New Asia College, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 1976, pp. 2-6.

28 *Chinese University of Hong Kong Development Plan*, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 1964, p. 2.

29 "The Architect of the Science Centre", *The University Bulletin* (Nanyang University, Singapore), Summer 1975, p. 14. 司徒恵が設計した建築には、1) アメリカ合衆国市民からの「ギフト」であるベンヤミン・フランクリン・センター、2) Lee Hysen Estate 株式会社から寄贈された中国学研究所、3) 管理棟、4) 増築部分を含めた大学科学センター、5) 連合書院のキャンパス、6) 新亜書院キャンパスの校舎、7) オリンピック級のスイミングプール、などがある。

30 Li, Choh-Ming, *The Emerging University, 1970-1974*, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 1974, p. 9.

31 *The University Bulletin* (Nanyang University, Singapore), Winter 1967, pp. 1-2.

32 *ibid.*

33 *Chinese University of Hong Kong Development Plan*, p. 1.

34 *ibid.*, p. 3.

35 Wu Qicong and Zhu Zhuoxiong, *Jianwen zhuj: Xianggang diydai Huaren Jianzhushi de gushi*, ET Press, Hong Kong, 2007, pp. 96-109.

36 Choh-Ming Li, *The First Six Years*, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 1971, p. 15.

体として見たいずれにおいても、人間の労働がその変化の中心的な触媒となっていると推測できる。南洋大学の場合は建物の取り壊しによって、中華文化やその言語に対する脅威という認識に対する「要塞化」のレトリックへとその土地を変容させたのに対し、香港中文大学では人間の労働力を行行使し、中国の歴史において勉学に励んだ者が身を隠すための山岳地帯のイメージへの物理的な参照点を構築したのである。当初からこのように考えられていたため、ランドスケープは香港中文大学の建築デザインの中心をなしていた^{*37}。現開発局長の馮少文（Fung Siu Man）の反応からもわかるように、この図式を描き出すことには文化的意義があったのである。

滝、小さな東屋、橋、山岳風景などは、中国の山水画がマスタープランだと考えることができるだろう。環境であれ、建物であれ、余白ネガティブスペースを考えるのはとても中国的だと思う。古い建物を模倣する必要はないが、実験の余地が生み出すためには、空間の形成やスケールにもっと注意を払う必要がある^{*38}。

香港中文大学で最古の建築物は、大学設立前の1956年に建てられた崇基学院である。敷地南部にある丘のふもとの59エーカー（23.9ヘクタール）の低台地に位置し、大学の建物は主に2つの建築事務所によって設計された。1955年から1958年にかけては、ロバート・ファン（Robert Fan）が全体の構想と初期のホール群を設計し、その後1959年から1968年まで、周耀年李禮之畫則設計（Chau & Lee Architects）の周耀年（Chau Yiu Nin）と李禮之（Richard Lee）、その建築技師たちが仕事を引き継いでいる^{*39}。聯合書院と新亜書院は、標高約137メートル、19エーカー（7.7ヘクタール）の高台に置かれた。この3つのカレッジは、大学の中枢である管理棟、学生会館、図書館、その他の共有施設につながっていた。図書館やその他の共有施設は、高さ約100メートルの高台にある^{*40}。この中層部の活動拠点は、図書館と科学棟を結ぶ広場と遊歩道があり、大学モールとして設計された。公共の流れを促すこの計画は、新亜書院と聯合書院の設計でも再現されている^{*41}。

崇基学院以外は、デザインの大部分がブルータリズム建築の影響を受けている。ブルータリズムは、スイス系フランス人の建築家ル・コルビュジエ（1887-1965）が描写した「ベトン・ブリュット（béton brut 生コンクリート）」に由来する^{*42}。重厚で幾何学的なフォルムと剥き出しのコンクリート構造が特徴的なブルータリズム建築は、構造的な表現力を伝えるように設計されている。建物のスタイルも同様に、空間の使い方や人の流れに関する特定の概念を反映した一貫性によって表される。永続性と野心を感じさせるモニュメンタリズムは、ガラスと鉄を多用する協調主義コオペラティズムでハイモダニズム建築を代表するに至った国際様式インターナショナルスタイルへの反動であった。この点で、香港中文大学は1960年代から1970年代にかけて、同様の建築様式と美観を採用したヨーロッパや北米におけるキャンパスの増築と相違なかったのである^{*43}。

普遍主義的な建築表現を選んだ香港中文大学で、何が「中国らしさ」を際立たしているだろうか。先ほど、香港中文大学が人里離れた場所にあること、そしてキャンパスに対する大学のビジョンと一体となって設計されたランドスケープという概念が、ひとつの特徴であることを示唆した。しか

37 ibid.「この敷地には畏敬の念を抱かされるような輪郭がある。[...] おそらく、これほど丘陵地に建設された大学は世界中どこにもなく、完全に整備され、景観が整えば、真に壮大な眺望が実現することは想像に難くない。

38 2015年10月12日、香港中文大学にて著者による馮少文とのインタビュー。

39 Gu Daqing, *Chung Chi Original Campus Architecture, Hong Kong Chinese Architecture: Hong Kong Chinese Architects Practices of Modern Architecture*, Chung Chi College, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 2011, pp. 150-1. *The University Bulletin* (Nanyang University, Singapore), Spring 1972, p. 2.

40 Zhuang Zexuan, “Cong yulang xiaozhi tandao Nanda zhongxin jianzhu”, *Nanyang Siang Pau*, 12 June 1953, p. 5.

41 2015年10月12日、香港中文大学にて著者による馮少文とのインタビュー。

42 See R Stephen Sennott (ed.), *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, Fitzroy Dearborn, New York and London, 2004, p. 180.

43 See Paul Turner, *Campus: An American Planning Tradition*, MIT Press, Cambridge, 1984, pp. 249-305.

し、場づくり戦略が機能していることを示す部分が、他にもふたつある。一つ目は、建築家が採用した特定のデザイン要素や原則である。例えば、崇基学院の管理棟や校舎、食堂、多目的ホールなどロバート・ファンによるオリジナル建築の多くは、Chau & Lee のチャペルと同様、屋根の張り出し部分に中国風の木立ちがある^{*44}。司徒恵がI・M・ペイと協議して設計した崇基学院の中華文化研究所（1971）では、伝統的な中国の中庭にみられる空間配置を取り入れ、池と岩庭を囲むようにオフィスが配置されている。

1970年代、アメリカやヨーロッパの学生たちは、権力や権威を擬人化し、体制側が体現する価値観と結びつくようになったブルータリズムに抗して結集していた。しかし、香港中文大学ではそのような風潮は起こらず、学生たちは場づくりに関するオルタナティブな戦略を見出していた。キャンパスを教育機関に対する抗議を行使する場とみなすのではなく、大学のデザインされた建築環境の中に、その土地特有の参照点を導入しようとしたのである。

そのひとつの方法が、大学の建造物にヴァナキュラーな呼称を与えることだった。中でも特に面白いのは、科学棟にある「炊飯器」（飯保 Fanbo）と呼ばれる大講義室だろう。円形で、中央のケーソン基礎から片持ち梁の圧縮応力コンクリート・アームで支えられた建造物であるため^{*45}、講堂の巨大な屋根の下には自由な空間が残され、まるで地上に浮遊するかのような外観となっている。もうひとつの例は、聯合書院と新亜書院の敷地内に際立つ2つの給水塔である。淑女塔（Sukneioitaap）と紳士塔（Gwanjantaap）と呼ばれ、道徳的に優れた人格である君人という儒教の理想にちなんでいる。キャンパスでも最も高いふたつの建造物を異性のカップルに喩えることで、この古典的な図式を官能的、さらにはエロティックに転覆させることは、この呼称の意図的な部分である。ブルータリズムの画一的な複合施設の中で、学生が意味を取り戻すこと感じた喜びは、時おり悪戯に過ぎたようだ。例えば、学生会館として機能している司徒恵設計のベンジャミン・フランクリン・センター（1969）から中央図書館へと続く階段は、「PK階段（仆街梯 P K Tai）」と命名された^{*46}。ここでいう「PK」とは、広東語の口頭表現で文字通り「道に落ちる」ことを意味する呪いの言葉「仆街（pukgaai）であり、「死に落ちる」とも訳される。

こうした学生たちのヴァナキュラーな投影は、異質で冷淡かつ画一的に見える建築環境を、ユーモアを用いて和らげるだけでなく、ローカルな知識を応用することで彼ら自身に親近感を与える役割もあった^{*47}。こうした例は、空間感覚を変容させるために、遊び心をもって言語を駆使した近代の条件を物語っている。建築家が意図した壮大なビジョンの裏には、軽薄で気まぐれな、空間に対する異なる思考が潜んでいるのかもしれない。ブルータリズムの厳粛さと対照的なこの軽薄さは、空間体験がどのように議論される可能性があるかについて、ある種の柔軟性を示している。

44 Gu, Chung Chi Original Campus Architecture, p. 85.

45 The University Bulletin (Nanyang University, Singapore), Winter 1971, p. 2.

46 2015年10月12日、香港中文大学にて著者による同大学大学院生 Chen Fong Fong とのインタビュー。

47 ibid.

空間政治としての中国らしさ

文化的に中国らしいと誰もが認める空間表現は、しばしば大衆的に交わさ

れているイメージの中に見出すことができる。南洋大学と香港中文大学というふたつの場所で、造園と建築を通して文化的参照がどのように達成されたか、地形的な建設プロジェクトを通して文化を調査する本論を説明するのに役立つ二枚の山水画がある。林清寛の《南洋大学図》(1957)と呂壽寛(1919-1975)の《山水図》(1971)である。文人画というジャンルの厳密な歴史的定義からすれば、これらは文人画ではない。文人画は主に宋代(960-1279)に文人階級の間で生まれたもので、しばしば美的考察のための私的な余暇として描かれた。これらふたつの現代的な作例は、私的な余暇のために描かれたものではない。作品のスケールは巨大で、対象となる観客に、彼らがいる場所についてのある種の理想を伝えることを意図しているからだ。

凌慶尼の巻物画は、1956年の南洋大学創立直後に贈られたものであろう^{*48}。作品に付された奥付には、南洋の風景を理解するのに苦労し、熱帯の風景を繊細に描く自信がつくまで、マラヤを広く旅する必要があったと記されている。累寿寛の風景画は、迫りくる崖の巨大な形と、左下隅の穏やかな海を航行するジャンク船の船団が対照的な構図で描かれている。この絵はもともとリー・ガーデンズ・ホテル(Lee Gardens Hotel)が所有しており、外国人観光客向けに香港の理想像として描かれたものでだろうことは疑いの余地がない。

凌慶尼が描いたマレー半島の風景における熱帯植物や木造小屋、累寿寛が描写した広東の風景に見られる帆船は、単なる図像学的な地方性の喚起にとどまらない。両者の絵画的スキーマは、中華文化の伝統からの連続性を思わせる想像上の感覚に関与させ、より大きな国家主義的ビジョンを物語る視覚的レパートリーを通して、これらの場所が交渉され、濾過されていることを示唆している。後世の国画(guohua 國畫)と形容することもできるのではない。こうした絵画は、20世紀初頭に「日本画」の伝統と対をなす中国画として現れ、「洋画」とは気質も歴史も異なる実践の領域を特徴づけようとする試みであった^{*49}。中国の風景画というジャンルを通して特定の地方性が浸透する「トポロジ的想像力」を説明するものであり、ある種ディアスポラ的な、あるいは復興主義的な目的の投影と見ることもできる。ひいては、集合的な社会的記憶の表現ともなりうるものだ。しかし、こうした願望は視覚表現だけに存在したわけではない。文化的トポロジーに関するヴィジョンは、建築や景観の構築にも深く刻み込まれている。ここで「中国らしさ」とは、中国国外の植民地港湾都市という織り目の中で「近代的なもの」に浸透する流動性ある文化的記録として作用している。シンガポールの南洋大学や香港中文大学のキャンパスは、実際のところそうした試みの例なのだ。

司徒恵が設計したベンジャミン・フランクリン・センターの落成式で、当時の香港中文大学副学長 李卓敏は次のように述べている。

中国語の言い回しを使っていえば、英国の批評家マッシュー・アーノルドから「光を借り(籍光 jieguang)」たい。彼は「人生を着実に見、全体を見渡す」ことができたギリシャの劇作家ソフォクレスを称えている。[...] 大学を構想するとき、われわれもまたそれを着実に見、全

48 現在、この絵画はNUS美術館のコレクションである。シンガポールにおける中国語教育の芽を摘み取ろうとしたリー・クアンユー元首相の意向を受け、1980年にシンガポール大学と南洋大学が合併し、シンガポール国立大学(NUS)が設立されたためである。See Yao Souchou, “All Quiet on Jurong Road: Nanyang University and Radical Vision in Singapore”, in Michael D Baar and Carl A Trocki (eds.), *Paths Not Taken: Political Pluralism in Post-war Singapore*, NUS Press, Singapore, 2008, pp. 170-87.

49 See Aida Yuen Wong, *Parting the Mist: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2006.

… 体を見渡さねばならない^{*50}。

ここでは「光を借りる」という考え方が、グローバルな性格を持つ啓蒙プロジェクトとして近代を位置づけている。マッシュー・アーノルドの教育目標に反映されているような「啓蒙」の価値観をどのように「借用」し、1950年代のシンガポールや1960年代の香港の政治文化と共鳴させることができるのか。大学の空間政治との関連において、こうした知的願望をどのように捉えればよいのか。ゴールポストはどのように動かされたのか。ある場所にさまざまな政治的投資と意味を持ち込んだのは誰だったのか。以下の結論は、その暫定的な答えを導き出す一助となるはずだ。

学生集団と儒教的政治身体^{ボディ}

コンクリートの文化史に関するエイドリアン・フォーティ（Adrian Forty）の研究で、彼は「[...] 率直に言って、コンクリートは物質ではなくプロセスである」と断言している^{*51}。エンジニアリングと造園が交差することが、建築における近代のひとつの特徴であった。コンクリートは国際的な広がりを持つ普遍性と可塑性を備えており、近代への野心を秘めている^{*52}。同時に、骨材は現地で採取されるためローカルな素材でもある。フォーティは、コンクリートの主成分である骨材に加え、労働をめぐる身体政治^{ボディ・ポリティクス}を、コンクリートの可塑的野心を構成する要素として説明しようとしている。

空間のイデオロギー的な織り目を支える労働について考えるのは、こうした批評的読解をキャンパス設計に関する美術史研究に拡張させることで、場の概念に関するある種の——つまり、建築家や大学創設者の意図やビジョンの中に、場所の意味を確実かつ正確に位置づけることができるという——思い込みを取り除くためである。また、本稿では、特定の場所の意味を具体的に主張する手段として、場づくり戦略を導入する他の声も存在することを示唆してきた。「回廊」のようなありふれた空間的特徴も、学生がキャンパスで体験する教育的願望が表象される点で同様に重要であるという認識、建築的特徴をヴァナキュラーな言葉を用いてインフォーマルに、しばしばユーモラスに命名すること、などである。南洋大学の卒業生がキャンパスでの日々を回想する記念文書からは、近代的な空間の特徴として学生会館や「回廊」などのモダニズム建築が現れ、キャンパス環境の記憶の中で重要な役割を果たしていたことが窺える。香港中文大学では、特定の建築の特徴を説明するために広東語の方言が使われているが、これも同様に、モダニズムの形式に地元の雰囲気^{ボディ}を吹き込むために学生たちが用いた戦略である。

このような利用者中心の空間把握は、大学のヴィジョンを形成してきた公的なステークホルダーとして、学生集団^{ボディ}の存在を認めることに繋がる。学生集団を政治身体として認識することは、生活空間としてのキャンパスを理解する上で不可欠なのである。というのも、学生は大学の管理者や学問的組織との関係において、しばしば対立的な立場を示すからである。A・T・ロイは、「不満の多くは、目的も関連性も希薄な、魂のない教育機関に

50 “International Cooperation and Local Participation”, *The University Bulletin* (Nanyang University, Singapore), vol. 5, no. 7, April 1969, p. 2.

51 Adrian Forty, “A Material Without a History”, in Jean-Louis Cohen and G Martin Moeller (eds), *Liquid Stone: New Architecture in Concrete*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, pp. 34–45.

52 See Adrian Forty, *Concrete and Culture: A Material History*, Reaktion Books, London, 2012.

対するものである「…」感受性の豊かな学生、批判的な探究心を持つ学生は、良い生活やすべての人にとって公正な生活を実現するため進むべき道についての援助を求めている」と述べている^{*53}。ロイの発言は1968年の世界的な学生運動に向けられたものだが、両大学の学生運動は、必ずしも1968年を主な歴史的参照点とはしない、まったく異なる軌跡によって彩られていた。これら二つの大学の建築は、学生運動以前に計画されたものであり、したがって、一部の学者が戦後のキャンパス建築について提起したような、学生の身体をコントロールするための建築的手段が意識的に導入されていたとは言えない。

南洋大学の場合、学生会館の設計プロセスに学生たちが参加している。チェン・ユ（Cheng Yu）によれば、南洋大学学生会館の構想が持ち上がった1958-59年頃、この新しい建物が中国人のアイデンティティや文化的価値を象徴するものでなければならないという考えは、設計をめぐる審議では表面化していなかったという^{*54}。学生たちは、世界中の大学生とのグローバルな繋がりを反映するようなモダニズムの建物を構想していたのだ。やがて、政治的左派の学生たちから身体政治の不穏な空気が漂い始めた。チェン・ユは、南洋大学における建築開発の第3期を、婉曲的に「政府の介入期」と呼ぶ^{*55}。これは、シンガポールの初代首相 李光耀（Lee Kuan Yew, 1923-2015）が政治権力を強化しようとしたため、1963年の「冷凍庫作戦」（Operation Coldstore）後に続く、政治的左派が壊滅した学生運動に対する弾圧を指している^{*56}。1965年に施行されたカリキュラム改革は、政府から独立した大学の終焉を告げるものであり、学生たちが授業をボイコットし、キャンパスの建物に大規模な抗議スローガンを落書きすることで抗議の意思を示すという、最後の示威行動につながった。

香港中文大学では対照的に、1967年香港左派暴動において、容共主義の支持者が警官隊と衝突し、英国当局は教育機関としての同大学の設立を支持した。その結果、学生組合は当時の多くの政治問題から一線を画すことになった。もちろん、1971年6月7日、香港中文大学の学生組合員を含む2000人の抗議者が、当時係争中であったディアユタイ諸島に対する中国の領有権を支持するため、学外のビクトリア・パークに集まり、連帯を表明したような例外もあった^{*57}。2010年に香港中文大学のキャンパスに「民主主義の女神」像が設置されたが、これは1989年に北京の天安門で学生運動が弾圧されたことを追悼するものであり、さらに最近2014年の民主化を求める学生主導の雨傘運動は、新しい世代の学生が民主的権利の侵害に対する懸念に駆られていることを示唆している。

学生不在のキャンパスとデモ参加者で埋め尽くされたキャンパスというイメージは、一対の対照的なスタディ——一方は学生集団不在の空間であり、他方はその過剰を表す——である。この並置は、学生集団がたえず潜在的に統治不能であり、それゆえに大学創設者が思い描いた大学教育の理想と目的にとって脅威となることを示唆している。前述した二枚の絵画は、中国画とその文人階級との関係を介して、風景をある種の儒教的理想の体現とみなすことで、こうしたシンパシーを視覚的表象のかたち結びつけている。中国の伝統的な思想家たちが、「修身」（xiushen）とその心身能力を養うことを、国家運営のための身体政治（ひいては、ある種の調和のとれた社会的

53 A T Roy, “Chung Chi in The Chinese University, p. 2.

54 Chen Yu, “Nanyang daxue xiaoyuan guihua yu jianzhu sheji (1953-1980)”, *The International Journal of Diasporic Chinese Studies*, vol. 3, no. 1, June 2011, p. 49.

55 ibid., pp. 53-7.

56 シンガポールは、1963年9月16日マレーシア連邦樹立時の4メンバーのひとつだった。李光耀（Lee Kuan Yew）は、クアラランプール連邦政府に対しシンガポール域内の共産主義勢力を掌握していることを証明しなければならなかった。シンガポールの連邦加盟は長続きせず、1965年には除名された。参照: Poh Soo Kai, Tan Kok Fang, and Hong Lysa, *The 1963 Operation Coldstore in Singapore: Commemorating 50 Years*, SIRD, Petaling Jaya, Malaysia, 2013.

57 Suzanne Pepper, *Keeping Democracy at Bay: Hong Kong and the Challenge of Chinese Political Reform*, Rowman & Littlefield, London, 2008, p. 161.

結合の確立)の基礎であり、その小宇宙であるとみなしてきたとすれば^{*58}、学生たちの不在や過剰を描いたこのふたつのイメージは、儒教的な身体政治の理想に反旗を翻すものであるとも考えられる。

こうした空間とその争点となるビジョンはすべて、一方では中華文化における国家主義から、教育機関が推し進める表向きの物語に同調せず政治化した学生運動まで、幅広いスペクトルを占めていると想像できるだろう。南洋大学と香港中文大学のキャンパス内の文化的トポロジーをめぐる語り口において、後者にも同等の利害と貢献があったことは、こうした意味をめぐる争いによって、近代教育プロジェクトを支えるより大きなイデオロギー的闘争を可視化されることを実証している。

アンリ・ルフェーヴルは『空間の生産』(1974)の中で、構築された環境は、対立的な意味を持つ空間から成るという見方を提唱している^{*59}。ルフェーヴルは、近代を空間的な性格を持つものとして考えるにあたり、テキストという場所の記号論的な扱いを超えた拡大解釈を提案した。したがって、地方性を固定された意図や目的を指し示す記号やシンボルとして還元することはできない。むしろ、トップダウンの計画とボトムアップの経験との間の社会的ダイナミクスの場を構成するものと考えることができるだろう。こうした空間の概念は、論争や交渉におけるさまざまな力に対してより敏感である。どのような気概と決断によって、南洋大学と香港中文大学における対立的な意味が形成されたのだろうか。言うまでもなく、近代的教育機関の礎を築いた壮大な展望について一考することは有益であろうが、これらふたつの事例は、場の歴史が静的なものではなく、社会、労働、そして政治におけるさまざまな力の動的な反映であり、文化的トポロジーが形成され再考案され続けていくことを示しているのである。

58 Chun-chieh Huang, "The 'Body Politic' in Ancient China", *Acta Orientalia Vilnensis*, vol. 8, no. 2, 2007, pp. 33-43.

59 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, London, 1991, pp. 38-39.

アンソロジー文献

MMCA Studies, Volume 1-16, National Museum of Modern and Contemporary Art, South Korea
<https://www.mmca.go.kr/eng/artResearch/publicationList.do?searchSrcPubTp=Perio#>

Curatography, Issue 1-13, Curating Asia International
<https://curatography.org/>

Southeast of Now, Volume 1-6, NUS Press
<https://southeastofnow.com/>

On Curating Issue 1-59, OnCurating.org
<https://on-curating.org/issues.html>

Art Studies 01-05, The Japan Foundation Asia Center
https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/42_14_art-studies.html#art-studies-02

国際交流基金アジア美術アーカイブ、国際交流基金
https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history

近年のキュラトリアル解釈について

O'Neill, P. & Wilson, M. (eds.). *Curating and the Educational Turn*. London & Amsterdam: Open Editions and De Appel, 2010.

Taylor, N. A., & Ly, B. (eds.). *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*. Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2012.

Tan, B. *Rethinking Curatorial Practices in Southeast Asia*. Singapore: National Gallery Singapore, 2015.

Bauer, U. M., & Oetker, B. (eds.). *SouthEastAsia: Spaces of the Curatorial*. London: Sternberg Press, 2016.

Low, S. W., & Flores, P. D. (eds.). *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*. Singapore: National Gallery Singapore, 2017.

Sabapathy, T. K. *Writing the Modern: Selected Texts on Art & Art History in Singapore, Malaysia & Southeast Asia*. Singapore: NUS Press, 2018.

O'Neill, P., Sheikh, S., et al. (eds.). *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

Ciric, B. (ed.). *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition-Making: China and Southeast Asia*. London: Sternberg Press, 2020.

Clark, J. (ed.). *Asian Modern*. Singapore: National Gallery of Singapore, 2021.

Sabapathy, T. K., & Flores, P. (co-eds.). *The Modern in Southeast Asian Art: A Reader*. Singapore: National Gallery of Singapore, 2023.

著者

パトリック・D・フローレス

ナショナル・ギャラリー・シンガポールのチーフキュレーター。フィリピン大学の芸術学部
の美術史および批評の教授を兼任しており、
1997年から2003年まで同学部の学部長を
務めた。ホルヘ・B・ヴァルガス美術館の
キュレーターを経て、2015年の第56回ヴェネ
ツィア・ビエンナーレのフィリピン館のキュレ
ーター、シンガポール・ビエンナーレ2019の
芸術監督、2022年の第59回ヴェネツィア・
ビエンナーレでは台北市立美術館の主催
による展覧会「Impossible Dreams」のキュ
レーター等を務めた。主な著書に『Past
Peripheral: Curation in Southeast Asia』
(2008)『The Modern in Southeast Asian
Art: A Reader』(共編、2023)がある。

ゲシヤダ・シレガル

フィラデルフィアとジャカルタ拠点のキュレータ
ー兼ライター。現在ペンシルベニア大学に
て行動意思決定科学の修士課程在籍。
ruangrupa、Serrum、Grafis Huru Hara
によって結成されたアートエコシステム「Gud-
skul」のメンバー。近年は協働的なアート
実践の経験をもとに、意思決定科学、組
織行動、文化研究の分野を架橋する活動
を展開。「Lumbung Indonesia」の共同発
起人であり、インドネシアのコレクティブをマ
ッピングするプロジェクト「fixer.id」にリサー
チャーとして参加。主なプロジェクトは「Lum-
bung I／ドクメンタ15」(ドイツ)、インドネシア
教育文化研究技術省主催「ナショナル・
カルチュラル・ウィーク」(インドネシア)、Ten-
thaus (ノルウェー)、Studio 150 (タイ)、Pack
／Space413 (韓国) との「The OVEN」コ
ラボレーションなど。過去10年間で5大陸
100以上のプロジェクトに携わる。

サイモン・S・Y・スーン

研究者、キュレーター、アーティスト。東南
アジアからインド洋全域までの19-20世紀の
美術と視覚文化に深い関心を寄せる。主
な展覧会に、《Bayangnya Itu Timbul
Tenggelam: Photographic Cultures in Ma-
laysia》(2021)、《Love Me in My Batik:
Modern Batik Art from Malaysia and Be-
yond》(2016、イルハムギャラリー、クアラルンプ
ール) など。『SOUTHEAST OF NOW: Di-
rections in Contemporary and Modern
Art in Asia』創設メンバー・顧問。メルボ
ルン大学美術史及びキュレーターシップ講師。

翻訳・編集

飯岡陸

キュレーター、横浜美術館学芸員。2018
年から森美術館勤務を経て、2024年より
現職。森美術館では「地球がまわる音を
聴く：パンデミック以降のウェルビーイング」
(2022年) 等の調査やプロジェクトに携わる。
大学院在学中からアーティストとの協働を始
め、「新しいループ・ゴールドバーク・マシ
ーン」(KAYOKOYUKI・駒込倉庫、東京) など
の展覧会を企画。主な論考に「批評とし
ての《ケア》」(『美術手帖』2022年2月号)、「分
水嶺としての現在地——進藤冬華と宇多
村英恵」(『ART IT』、2022年) 等がある。昌
原彫刻ビエンナーレ2024「silent apple」
(韓国) にco-thinker of gudeulとして携わる。

池田佳穂

インディペンデント・キュレーター。2016年よ
り東南アジアを中心に、コレクティブとDIY
カルチャーを調査。展覧会、パフォーマンス
アーツ、教育プログラムなどを複合した横断
的なキュレーションに関心をもつ。森美術館
でアシスタントとして経験を積み、2023年
春に独立。山中suplexの共同プログラムデ
ィレクター、アートセンターBUGおよび「神
戸六甲ミーツ・アート2024 beyond」のゲスト
キュレーターを務める。近年の展覧会やラ
ーニング事業の主な企画実績として、「バ
グスクール2024：野性の都市」(BUG、
2024年)、「みんなで土をラーンする!」(山中
suplex、2024年) などがある。

大坂紘一郎

キュレーター。2001年よりバンコク、2004
年よりロンドンを拠点に活動。帰国後、2015
年に現代美術のプロジェクトスペース
ASAKUSAを設立。以後、国内外のアー
ティストを招聘し展覧会や制作プロジェクトを
行う。2023年にキュラトリアル研究の場とし
て一般社団法人 O-eA を設立。主な展覧
会に、「機械の中の亡霊 (ICAを考える)」
(e-flux、ニューヨーク、2019)、「呪のマントラ：呪
殺祈祷僧団」(para site residency、香港、2019)
など。滞在型ワークスペースYOKOSUKA
にて非公開プログラムを多数主宰。2025年
よりシンガポール国立大学比較アジア研究
博士課程。

O-eA journal #2
公共なき実践
間—地域のキュラトリアル私研究に向けて

2025年5月25日 発行

編集	飯岡陸 池田佳穂 大坂紘一郎
出版	一般社団法人O-eA
デザイン	鈴木哲生、中村陽道
編集協力	白尾芽

本冊子は、2025年5月に開催したキュラトリアルシンポジウム「家鳴」に連動して出版されました。
<https://O-ea.art/journeys/yanari/main.html>

