

持続可能なアート・コレクティヴの実践

《ルル学校》と「ドクメンタ 15」から考える

国際ファッション専門職大学

廣田 緑

キーワード

コレクティヴ、美術家集団、共同サイフ、アートの持続可能性

1 はじめに

昨今、現代美術の領域でよく見聞きするようになった「アーティスト・コレクティヴ (artist collective)」、「アート・コレクティヴ (art collective)」、または「コレクティヴ (collective)」。

簡単にいえば美術家集団のことである。以前であればコミュニティ、グループと称されていたものが「コレクティヴ」¹⁾とその呼び方を変えてきたようにもみえる。

日本語の文献を確認すると 2016 年頃から美術領域でコレクティヴの用語が表れ始めているようだが、見聞きする頻度が増えたのはここ数年と感じる。コレクティヴが注目される 1 つの要因となったのは、2022 年 6 月 18 日～9 月 25 日にドイツ、カッセルで開催された大型美術展「ドクメンタ (Documenta) 15」である。1955 年に始まり 5 年に 1 度の周期で開催されてきた「ドクメンタ」は、ドクメンタおよびフリデリアナム美術館 (Fridericianum Museum) という実行組織に任命された芸術総監督が展覧会のテーマを設定し、世界中から現代美術の先端を担う美術家を招待し、その作品を展示する。全体を統括する 1 人のディレクターに、テーマの決定、アーティスト選考などの権限をすべてゆだねるという形式に大きな特徴がある [暮沢 2009: 175]²⁾。

この世界的に歴史があり影響力のある「ド

クメンタ 15」(15 は開催回数を示している) の芸術総監督に、インドネシア、ジャカルタを拠点に活動するアート・コレクティヴ、〈ルアンルパ (ruangrupa)〉が任命されるという発表があったのは 2019 年 2 月だった³⁾。アジア出身者として、またコレクティヴとしてドクメンタ史上初めての出来事に、美術業界は一気にコレクティヴに興味を高めた。

〈ルアンルパ〉という美術家集団がヨーロッパで権威と歴史ある国際美術展を任されたという出来事は、現代美術の今後の流れをみるうえで重要なターニング・ポイントとなるだろう。そこで本稿では現代美術領域におけるコレクティヴについて概観したのち、〈ルアンルパ〉が目指すコレクティヴの持続可能性という実践を、2016 年のプロジェクト《ルル学校》と、「ドクメンタ 15」のキュレーションから考察する。



写真1 ルアンルパ、「ドクメンタ 15」のために選ばれたメンバー

(出典: Universes in Universeno の HP)

2 コレクティヴとは

2.1 現代美術の流れ——「見せる」から「協働する」へ

具体的な事例の前に、現代美術領域でその実践が昨今注目されるコレクティヴについて概観しておく必要があるだろう。そもそも現代美術の定義（範囲）にはいくつかの考え方がある。たとえば 20 世紀初頭のフォーヴィズム・ドイツ主義以降とするもの、キュビズム以降とするもの、20 世紀前半のシュールレアリズム・抽象美術以降とするもの、第二次世界大戦後とするものなどである。また細かなタームで括ることをせず 20 世紀以降の美術全体は現代美術として「20 世紀美術」とする考え方もある。

これら現代美術の定義（範囲）がある中、芸術大学出身の筆者は、「デュシャンが現代美術のはじまり」と教わった記憶がある。「現代美術のはじまり」に象徴されるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）の作品『泉（Fountain）』（1917）は、男性用小便器に「R. Mutt」のサインが入っているだけのもの

だ。それまでの作品とは大きく異なり「視覚」で鑑賞するのではなく「思考」で楽しむ作品は、その後にコンセプチュアル・アートというジャンルを生む契機ともなった。

20 世紀以降の美術が、何かを写實的に写し取り、展示空間の中で台座に収まる、壁に掛けられるという形式から脱却していく中で、インスタレーションという作品形式も生まれた。展示空間の中に複数の作品パーツを設置して 1 つの作品とする形式である。時代とともに進化する技術を表現に加え、ビデオや音響などを含めた作品も生まれている。

ここから一気に時代を進めよう。1998 年、フランス出身のキュレーター、ニコラ・ブリオー（Nicolas Bourriaud）によって、作家と作品の関係を「リレーショナル・アート（関係性の芸術）」だとする見方が生まれた。これは作品の内容や形式よりも関係を重んじる芸術作品を示す語として 90 年代後半より広く用いられていく。リレーショナル・アートを実践する美術家パブロ・エルゲラ（Pablo Helguera）は、美術系教育機関で使用するために執筆したテキストを 2011 年『ソーシャリー・エンゲイジド・アートのための教育（Education for Socially Engaged Art）』⁴⁾としてまとめ、コミュニティ・アート、コラボレイティブ（協働型）アート、パーティシパトリー（参加型）アート、ダイアロジック（対話型）アート、パブリック・アートなど、多様な名称で特徴づけられてきた一連の実践に対して、「ソーシャル・プラクティス」がソーシャリー・エンゲイジド・アートを指す用語としてもっとも広く使われていると示した。

1990 年代後半、ブリオーやエルゲラによって事例が示された、制作過程で周囲と「関係」をもち「対話」しながら「協働」で作り上げる作品の形態が生まれ、2000 年代に入っても増加していったことがこれまでの記述から明らかになった。しかし、こうした実践を行う美術家が、個人で制作（プロジェクト実践と呼ぶ方がよいものもある）を行うに



写真2 デュシャンの《泉》1917
フランクフルト現代美術館
「マルセル・デュシャン特別展」より
(2022 年 9 月 14 日廣田撮影)

は限界もあり、専門的知識や経験をもつ他者とのコラボレーション（共同作業）形態を選択する美術家も生まれた。

2.2 現代美術領域におけるコレクティブ

ロンドンの現代美術館テート・モダン(Tate Modern) 公式ホームページが運営する美術用語辞典で、アート・コレクティブは以下のように説明されている。

共有するイデオロギー、美的感覚、政治的理念によって結束した美術家の集団（中略）今日はソーシャルメディアのおかげで、アート・コレクティブは非常にグローバルで直接的行動を通して（社会に：筆者註）変化をもたらす力を得た。現在のコレクティブは、現在この場にある社会をどう変革することができるのかを表現する集団だといえよう。⁵⁾（筆者訳）

いっぽう国内に目を移し、コレクティブという語が現代美術の文脈の中で使われた例を時間軸でみてみよう。筆者がインターネットや文献を確認した中でもっとも初期だと思われるのは、2016年のあいちトリエンナーレでキュレーター服部裕之を含むプロジェクト・メンバー⁶⁾が企画した「コレクティブ・アジアーオキュパイ/生存権/ユーモア」⁷⁾だ。プロジェクト・メンバーの1人、江上賢一郎は、ロンドン大学大学院留学中よりイギリスはもちろんのこと、ベトナム、シンガポール、台湾、韓国などのアジア圏を巡り、アートとアクティビズム、オルタナティブな自立空間のリサーチを行ってきた。彼は、コレクティブについて次のように記している。

「コレクティブ」と言う「人々の集まりのカタチ」がある。異なる専門や職業に関わらず、共通の関心を持って社会や文化に関わるプロジェクトをつくり出し、

実践している動きを指す。小さな友人関係を基礎にしたものがほとんどだが、なかには40名を超える集団もある。[江上 2016a: 4]

また、コレクティブの実践については「血縁や地縁、または会社や学校等とは異なる組織化のプロセスを有している。それは賃労働による契約関係でも、政治結社的な徒党でもなく、まず数人のグループが、現在直面する社会、環境、経済、政治、文化の諸問題に対して、自発的な対話のプラットフォームを継続的に開くことからスタートする」[江上 2016b: 14]と記している。筆者はインドネシア現代美術を研究対象としてきたため、東南アジアの他国の現状調査まで手が届いていないが、江上の示すコレクティブの定義は、おおむね東南アジア一般に共通するものだといえるだろう。

つぎに美術誌の記述をみてみよう。「これからの美術がわかるキーワード100」を特集した『美術手帖』(2017年12月号)には「単独ではなく複数でチームを構成し、その集団的主体性を1人のアーティストとする考え方は2010年代に一般化した。その集団が長く持続することはまれだが、そうだとした場合でも期間限定の生存戦略として割り切られている。単独では生き残ることは難しいが、集団であれば活路を見出すことができるかもしれないと考えられているからだ」[美術手帖編集部 2017: 28]との説明がある。翌2018年の『美術手帖』(4/5月号)では「アート・コレクティブが時代を拓く」という特集が組まれ、過去に遡った美術運動などをコレクティブとして相関図なども提示されている。しかし同書では「自らをアーティスト・コレクティブと明示的に名乗る集団は少なく、定義についても納得できる答えは見つけ出せなかった。おそらく現状日本では、近年顕在化してきた集団制作の傾向に対して与えられた曖昧な名称なのだろう」[上妻 2018: 73]との記述があり、

美術展や美術誌で頻繁に目にする用語であるにもかかわらず、コレクティヴが明確に定義づけられないでいる⁸⁾。それに対し、2016年のあいちトリエンナーレで「コレクティブ・アジア」が企画され、具体的な事例と定義を提示したことは、今になってみれば非常に重要なコレクティヴ研究の礎だったと思える。

いっぽうインドネシアに目を移すと2010年に〈ルアンルパ〉の代表アデ・ダルマワン (Ade Darwaman) が、リフキ・エフェンディ (Rifki Effendi) と共同で「フィクサー: インドネシアのオルタナティヴ・スペースとアート・グループ (FIXER: Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Senirupa di Indonesia)」展をジャカルタで開催している。ダルマワンは展覧会図録の中で「現代の美術家の生存戦略として、散発的にも一時的にも既存のインフラの不在を埋め、継続的に改善していくシステムが必要だ」[Darmawan 2010: 10] といい、そのためには小さくてもモチベーションのあるコミュニティから始まり、各都市に生まれた集団間で機能するネットワークの形成の重要性を訴えている。2010年のこの展覧会では「小さなコミュニティ」は「グループ (kelompok)」と称されているが、その後約10年を経て刊行された「フィクサー 2021」はその副題を「過去10年間のインドネシア・アート・コレクティヴ記録 (Pembacaan Kolektif Seni Indonesia dalam Sepuluh Tahun Terakhir)」としており、過去にはグループと呼んでいたものが時代とともにコレクティヴと変化してきたことが見てとれる。2010年の「フィクサー」展ではジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタ、スマトラ、スラウェシなどを拠点とする21組が選考されたのに対し、「フィクサー 2021」では53組が紹介されており、この10年間にコレクティヴとして活動する集団が急激に増加したことがよくわかる⁹⁾。

2.3 「コレクティヴ」の先行研究

比較的新しいといえるコレクティヴの先行研究に目を向けてみると、国外では2007年に、美術史家、キュレーター、視覚芸術研究者、ラテンアメリカ文学研究者ら12名による論集 [Stimson & Sholette 2007] が刊行され、各寄稿者の専門領域におけるコレクティヴを事例に考察がなされている。たとえば近現代美術史家の富井玲子は1963年に結成された前衛美術家集団ハイ・レッド・センター¹⁰⁾と1967年に活動を始めた美術家集団プレイ¹¹⁾を取り上げ、日本におけるコレクティヴ誕生を、美術家が独自に設立した団体展まで遡っている [Tomii 2007: 69-70]。また Alan W. Moore は、1975年から2000年までのニューヨークに焦点を当て、いくつかのコレクティヴ (彼はアーティスト・アクティヴィスト・コレクティヴと記している) の地域の文脈に寄り添った社会活動についての事例を提示している [Moore 2007]。彼は日本でもよく知られるフルクスス運動 (Fluxus) にも触れているが、これは「しばしば一緒に仕事をするアーティストの、国境を越えたゆるいネットワーク」[Moore 2007: 201] であるため、本稿で考察するコレクティヴとは異なる集団としておきたい。

アメリカの人類学者や社会学者によって設立されたネットワーク「コレクティヴ・ウィズダム・イニシアチブ (Collective Wisdom Initiative)」は「集合知 (コレクティヴ・ウィズダム)」という研究分野について世界各地の実践、理論、事例を収集し「集合 (コレクティヴ)」は「多数の人間やものごとが、ひとつの集団またはまとまりとしてみなされている状態」であり、集団の構成員間に接点や類似性があるのが特徴だと記している [ブリスキン他 2010: 30]。彼らが提示する事例は、たとえばカリフォルニアの全米農業労働者組合、ある島に暮らす一族、ニューメキシコ州の男子修道院など多様だ。現代美術の領域とはかけ離れているように見えるが、人間

が集まり1つの集団を形成するという意味では、筆者の研究の一助になる視座も含まれている。

ブリスキンらは「縦と横の力」についても論じている。縦の力とは従来の支配と強制の関係性である。一方が他方に対する縦の力を握ろうとするものである。それに対して横の力とは、相関的で集合的なものである。横の力は関与する人々の中から有機的に出現し、利用されればされるほど強固に育つ〔ブリスキン他 2010: 128〕。

その他の先行研究には日本のアーティストを事例にコレクティヴの定義づけを試みた石原葉〔2018〕、アート・アクティヴィズムの視点から、木版画をメディアとして政治的発言を行うマレーシアやインドネシアのコレクティヴを事例にした狩野愛〔2016〕などもある。こうした中で、インドネシアの美術史、文化・歴史的背景からコレクティヴの生まれる背景を考察した拙書〔廣田 2022〕は、2020年までのインドネシア現代美術の潮流を詳述しており、先行研究としてはもっとも具体的なコレクティヴ事例が多いのではないと思われる。しかしインドネシアという一国での現状を示すに留まっており、アート・コレクティヴについての総合的研究とはいえない。

そこで本稿は、拙書〔廣田 2022〕で詳述されているインドネシアのコレクティヴ〈ルアンルパ〉に焦点を当て、その実践から

コレクティヴの目指す先について考察する。2022年8月にジャカルタで行った追調査の資料を加え、コレクティヴの持続可能な実践について考える。

3 アート・コレクティヴ〈ルアンルパ〉の実践

3.1 90年代後半から生まれたインドネシアのコレクティヴ

〈ルアンルパ〉は2000年に6名のメンバーによってジャカルタで設立され、いまでは20年以上の歴史をもつ“老舗”コレクティヴだ。2001年、ジャカルタで開催された展覧会に集団名で参加して以来、一貫して「都市の公共空間」をテーマにプロジェクト型作品を発表している。集団としての展覧会参加以外に、拠点での展覧会企画、討論会、映画上映会、アートイン・レジデンスなど多様なプログラムを実施してきた。こうした活動は取り立てて特別なものではなく、美術家の実践例としては複数の類を確認することができる。しかし〈ルアンルパ〉の活動はこれだけに留まらない。以下に彼らの企画開催する比較的規模の大きなプログラムを挙げる。

7 結成した2000年に美術・文化をテーマとして発行されたジャーナル『カルボン(KARBON)』は、公共空間、都市の視覚文化を主なテーマに据え、創造的で批判的な言論を積極的に取り上げており、〈ルアンルパ〉



写真3 「第3回 OK. ビデオ展」会場の様子
(出典：ruangrupa のHP)



写真4 第5回 RRREC フェスの様子
(出典：RRREC Fest のHP)

設立当初からの揺るぎない問題意識を示している。2007 年からはオンライン・ジャーナルとなり発信を継続している¹²⁾。

2003 年開始の「OK. ビデオ：ジャカルタ国際ビデオ・フェスティバル (OK. Video: Jakarta International Video Festival)」¹³⁾ は隔年で開催されるメディア・アートの展覧会だ。今では国外からも多くのメディア・アーティストが参加している。

2004 年からはジャカルタ在住の学生を対

象に視覚芸術作品を紹介する「ジャカルタ摂氏 32℃ (Jakarta 32℃)」展が始まる。〈ルアンルパ〉は、自らこれを主導するのではなく、若手キュレーターや美術ライターに、展覧会企画、評論や作品設置といった運営の実践に触れる機会を与えている。このように、展覧会が出品者以外の関係者の挑戦の場として機能するというのは、非常にユニークなアイデアだ。こうしたイベントに関わった者が〈ルアンルパ〉の活動そのものに興味をもち、

表1 インドネシアの代表的コレクティヴ

1998	タリン・パディ Taring Padi (ジョグジャカルタ)	国立芸術院ジョグジャカルタ校出身者 16 名で結成。メンバーの入れ替えを繰り返し、木版画を主としたメディアを駆使した社会活動を実践。「ドクメンタ 15」では展示した一部の作品が反ユダヤ主義と厳しく糾弾され作品撤去となった。一部のメンバーは個人名での作品制作・発表も行う。
1999	クンチ文化研究センター KUNCI Cultural Studies Center (ジョグジャカルタ)	歴史家、美術家、哲学者、アクティヴィスト、教育者など異なる背景のメンバーで結成。ジェンダー研究、デジタル文化研究、ポストコロニアル研究の論考や書評を積極的に発信している。
2000	ルアンルパ ruangrupa (ジャカルタ)	ジャカルタとジョグジャカルタの芸術系大学出身者 6 名が結成。現在ではインドネシア最大のコレクティヴとして美術、音楽、映像、教育など多様な実践を行う。若手へのコレクティヴに関するワークショップで育成にも力を入れている。
2002	ルアン・メス 56 Ruang MES 56 (ジョグジャカルタ)	国立芸術院ジョグジャカルタ校出身者で現代写真を制作する美術家によって結成。拠点では展覧会、討論会、ワークショップなどを積極的に行う。一部のメンバーは個人名での作品制作・発表も行う。
2003	フォルム・レンテン★ Forum Lenteng (ジャカルタ)	11 名で結成。ビデオ制作と討論会に焦点を当てた活動を行う。2015 年から 2018 年まで〈ルアンルパ〉、〈セルム〉と協働でサリナ倉庫エコシステムを運営した。
2006	セルム★ Serrum (ジャカルタ)	ジャカルタ教育大学出身者 8 名によって設立。現代美術を通じて社会問題、教育問題に関わる実践を行う。 2015 年から〈ルアンルパ〉、〈フォルム・レンテン〉と協働でサリナ倉庫エコシステムの運営に関わった後、2018 年から拠点を移し、〈ルアンルパ〉、〈グラフィス・フル・ハラ〉と協働でグッスル（後述する）を運営している。
2012	グラフィス・フル・ハラ★ Grafis Huru Hara (ジャカルタ)	〈セルム〉のワークショップなどに参加していたジャカルタ教育大学出身者によって設立。印刷物をメディアとして、シルクスクリーンの実験、ワークショップの他、展覧会、版画教室、版画に関する出版プロジェクトなどを行う。2018 年から〈ルアンルパ〉、〈セルム〉と協働でグッスルを運営している。
2012	ライフパッチ Lifepatch (ジョグジャカルタ)	科学、美術、建築領域から 11 名が集まり結成。ジョグジャカルタの街のサイズに適したワークショップを中心に、地元住民とともに学ぶプログラムを実践している。

[廣田 2022] をもとに加筆。最新のコレクティヴの定義をもってすれば、より多くのコレクティヴを追加することができるが、本稿ではメンバーが美術系大学出身者であるものに限定した。また〈ルアンルパ〉と協働している / していたコレクティヴには★を付けた。

ボランティアとして関わり、やがては責任ある役割を与えられ自分の仲間を誘う。こうして現在では、広義に〈ルアナルパ〉と関係するメンバーは100人を超える¹⁴⁾。

増加した〈ルアナルパ〉メンバーの音楽領域を得意とする者たちにより、2011年から「RRREC フェス (RRREC-Fest)」¹⁵⁾も始まった。世界中のミュージシャン、コミュニティ、アクティヴィスト、音楽イベント・オーガナイザーらが団結する野外音楽祭だ。専門的な音楽に特化するのではなく、ネットワーク構築が最大の目的だとしている。上述した美術展、音楽祭は〈ルアナルパ〉が始めたものではあるが、コレクティヴ名が前面に出てはいない。20年近い歩みの中で、新たにメンバーとなった次世代に、それぞれのイベントを任せ、運営ができるように設立メンバーが見守っている。

表1は1990年代後半以降に設立され、現在も活動しているコレクティヴをまとめたものである。この中にはメンバーが固定しており、プログラムによって限定的にメンバーを増やすという運営法を採用しているものもあるが、〈ルアナルパ〉の場合は多様なプログラムを継続的に運営していく中で、それぞれの継続プログラムに対して責任者を置き、必要に応じてメンバーを増やしていくという運営法をとっている。1990年代後半から2010年頃に結成したコレクティヴと比較すると、それ以降に結成されたものは非美術系大学出身者による映画、グラフィティ、書籍に特化したコレクティヴなどが生まれている。

3.2 コレクティヴ群の共同サイフ「コレクティヴの壺」

前述した〈ルアナルパ〉の実践をみていくと、わずか6名で始まった活動が少しずつ拡大し、イベントごとにデザイン、建築、音楽、演劇など多様なジャンルの仲間とコラボレーションしてネットワークを構築していったこ

とがわかる。彼らは集団としての成功を独占するのではなく、知識、経験をホリゾンタル(水平)に共有し、新たな仲間を増やす。この実践はブリスキンらが記した「相関的で集合的な横の力」であり、「関与する人々の中から有機的に出現し、利用されればされるほど強固に育つ」[ブリスキン他2010: 128]。今では40～50代になった初期メンバーは、次世代教育とネットワーク構築こそが彼らのミッションであると考え、上下関係ではなく、水平な横の関係を強固に築いている。

2012年〈ルアナルパ〉は、当時共同でイベントを企画運営する機会が増えていた〈フォルム・レンテン (Forum Lenteng)〉¹⁶⁾と〈セルム (Serrum)〉¹⁷⁾を誘い3コレクティヴが、それぞれの経済力に応じて活動資金を「共同サイフ (Collective Pot)」¹⁸⁾に貯めるシステムを採用した。いずれかのコレクティヴがイベント実施のため資金が必要になれば、そこから資金を引き出す。イベントで収益が出れば、共同サイフに戻すというシステムだ。日本の無尽を想像すればよいだろう。

2018年12月、〈ルアナルパ〉はそれまで協働してきたコレクティヴ〈セルム〉〈グラフィス・フル・ハラ〉とともに「グッスクル：コレクティヴ研究&現代美術エコシステム (GUDSKUL: Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer)」の運営を始め、今に至る。グッスクルでは図1のように、収益の出る活動を行う部門(事業空間)、コレクティヴとエコシステムについて研究する部門、そして各コレクティヴによる実践を進める複合アートコレクティヴの部門に分かれている。事業空間では、コンサルティング、アーティストの仲介、敷地内に設置されたスタジオのレンタル、美術品の梱包輸送、受注制作などを行っており、業務で得た収益は「共同サイフ」に蓄えられる。

コレクティヴ研究部門では過去に、コレクティヴ文化の課題、コレクティヴ調査、コレクティヴの持続可能性戦略などをテーマ

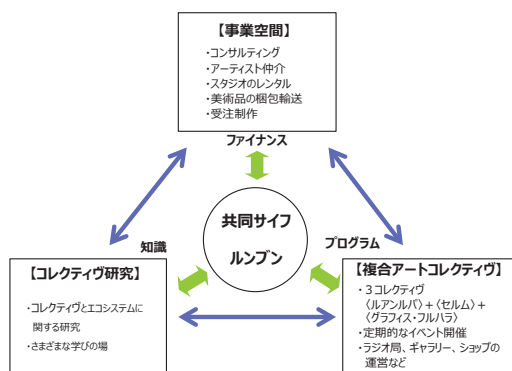


図1 グッスクルが目指すアートの自己持続可能性

に研究が進められた。前述の「フィクサー 2021」もこの部門による調査結果をまとめたものだ。複合アートコレクティヴ部門の各コレクティヴが行うプログラムには外部講師を招聘して行うショート・コースもある。開講科目には版画探求、展覧会企画運営、美術品輸送、ファッション・ブランディングとアイデンティティ、脚本執筆入門、樹脂アクセサリー製作などがあり 100～200 万ルピア（約 1～2 万円）の受講料も「共同サイフ」で管理される（図1 参照）。

かつての「共同サイフ」は現在、米倉を意味する「ルンブン（Lumbung）」と呼び名を変え、ファイナンス、知識、プログラム（のノウハウ）がここに蓄えられる。そしてそれを皆でシェアすることは「収穫を分配することだ」と説明される。

3.3 あいちトリエンナーレで試された「共同サイフ」

他のコレクティヴを誘いグッスクルの名で活動を始める 2 年前、〈ルアンルパ〉は 2016 年開催のあいちトリエンナーレ（名古屋の愛知県美術館をメイン会場として 3 年に 1 度開催される国際美術展）に招待されている。筆者は〈ルアンルパ〉代表アデ・ダルマワンの希望で、会期中〈ルアンルパ〉プロジェクト・コーディネーターを任命され、その実践を準備段階から彼らの帰国まで、余すことなく参与観察する機会を得た。本節では、

筆者がみた「共同サイフ」の実践について記す。

〈ルアンルパ〉はこの展覧会で会期中つねに進行形なモノを見せるプランを示していた。それは《ルル学校（Institut RURU）》¹⁹⁾と名付けられ、学校の看板には「節約・多産・幸福」のスローガンが、会場内には「アートより友達」という言葉が、布を切り貼りしたタペストリーにして掲げられた。

《ルル学校》は会期中、彼らが学びたい知識をもった現代美術家、地理学者、歴史人類学者、市の都市整備部担当者、雑誌編集者、まちづくり協議会担当者など、さまざまな領域の“講師”を選び、彼らに無償での「公開クラス」講義を依頼した。講義を聞くことができるのは一般の来場者である²⁰⁾。全 12 回の「公開クラス」の他、入れ替わりで来名する〈ルアンルパ〉メンバーの専門性に応じた短期イベントやレクチャーも行われた。

もう 1 つの重要なプロジェクトは、会場である長者町繊維問屋街周辺にみられる都市ならではの問題、または参加者の暮らしの中で感じる町の課題点について、《ルル学校》会期中に〈ルアンルパ〉メンバーと対話をしながら解決策を見つけ、会期最後の 1 週間、《ルル学校》で展示するというものだった。公開応募で集まった 10 名のメンバーは「友達」と呼ばれた。ここにも彼らの「上下の関係ではなくホリゾンタルな関係」という思いが反映されている。

これら一連の活動は、前述した実践からも非常に自然な流れとして理解できるだろう。



写真5 あいちトリエンナーレで使ったルル学校看板（廣田蔵）

そして《ルル学校》で試されたのが「共同サイフ」だった²¹⁾。それは以下のようなものである。一般的に美術展が行われる場合、出品作家は作品制作費を受け取る。〈ルアンルパ〉は《ルル学校》という作品制作（運営する）予算を美術展主催者から受け取っていた。大半の美術家はそれを材料の購入に充てるわけである。しかし彼らは展覧会の前に会場を《ルル学校》にするための予算のみを使い、残額を10名の「友達」に分配したのである。分配は一律ではなく、10名それぞれに予算を含めた「企画書」を提出してもらい、〈ルアンルパ〉が内容を精査した後に支払うという方法だった。こうして2016年8月11日から10月23日まで約100日間に渡って対話が続けてきた《ルル学校》の「友達」は、それぞれに都市の問題を形に表し展覧会の最終日には卒業式も行われた。

《ルル学校》で〈ルアンルパ〉が期待したのは、展覧会中に完結する作品ではなく、その周辺の人々すべての人を巻き込む行為と、ここから育って増殖していく「友達のネットワーク」だった。彼らのプロジェクト型作品の評価は、友達が展覧会後にも何らかのアイデアを膨らませ、社会に働きかけて発信する、あるいは、そういった意識をもち続けるかどうかで評価される。

2016年に試された日本の「共同サイフ」と「友達のネットワーク」の実践が、6年を

経てドイツ、カッセルで開催された「ドクメンタ15」において国際規模で実践された。次節では筆者の現地調査と〈ルアンルパ〉からの聞き取りをもとに、「共同サイフルンブン」についてみていく。

3.4 「ドクメンタ15」の共同サイフルンブン（米倉）

1955年、ドイツのヘッセン州カッセルで始まったドクメンタは当初、ナチスに退廃芸術の烙印を押されたドイツ美術の名誉回復を最大の目的としていた。その後5年毎（当初は4年毎）の開催を経て徐々にその目的を変え、現在では現代美術の最先端を紹介する国際展として広く知られ〔暮沢2009:174〕、2022年の開催で15回を迎えた。

6月18日から9月25日の100日間、メイン会場であるフリデリアチヌム美術館の他、32カ所の会場で開催された「ドクメンタ15」の芸術監督〈ルアンルパ〉が掲げたキーワードはインドネシア語で米倉を意味する「ルンブン」である。国際的美術展のテーマが英語でもドイツ語でもなくインドネシア語だということは非常に珍しいことだといえる。

従来の方法を打ち破ったのはそれだけではない。〈ルアンルパ〉のメンバーのうち2名は開催の2年前から家族とともにカッセルに移住し、展覧会の準備をしながらカッセル

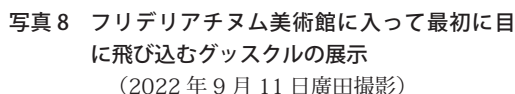


写真6 ルルハウス
(2022年9月11日廣田撮影)



写真7 ドクメンタ情報センター
(2022年9月11日廣田撮影)

こうした集団的な制作方法を可能とする持続可能性なサイクルは、《ルル学校》で試されグッスルで実践してきたこと（図1）を



従来の絵画や彫刻作品であれば、美術市場で作品を販売することも可能だが、プロジェクト型の作品が購入されることは稀である。比較的大きな展覧会に招待を受けた場合、アーティストは制作費を含めて収入を得ることもあるが、こうした一過性の収入で長期的にコレクティヴが活動することは非常に難しい。そうした状況を自ら体験してきた「ルア

ンルパ〉は、アートの持続可能性を追求し、さまざまなプロジェクトを通してネットワークを国内外で拡張した。そしてコレクティブ同士が、それぞれの知識、経験、収入をすべて共同サイフに蓄え、必要に応じて共有するシステムにたどり着いた。これが国内外の助成金を獲得しながらイベントをつくってきた彼らが、より長い目で外部の支援に頼ることなく、自立して活動を継続させるための自己持続可能性実現の実践だった。

このアイデアを〈ルアンルパ〉は「ドクメンタ 15」で反映させた。彼らの挑戦は2つある。1つはコレクティブが生き残っていくためのアートの持続可能性、そしてもう1つは国際美術展の制度に対する挑戦だ。多くの美術展ではキュレーターが参加作家を選び、そのシステムは上下関係に見える。彼らは芸術監督でありながらも、可能な限り参加者との水平な関係を目指した。こうした態度は、現代美術領域に限らず、コミュニティのこれからのあり方を示すものとして興味深い。

「ドクメンタ 15」は閉幕したが、彼らの狙いはここで終わらない。《ルル学校》の実践同様、この展覧会によってカッセル住民が都市問題やアートに接近し社会を変える力になっていくこと、そして展覧会で生まれたコレクティブのネットワークが地球規模で手を取り合い、持続可能なアートのエコシステムを構築する。これが形になったときに、芸術監督としての〈ルアンルパ〉が正しく評価されるのではないだろうか。

5 おわりに

本稿では、昨今現代美術の領域で注目されるコレクティブについて、美術史の中での立ち位置と実践内容、美術家集団という運営形態に着目して、インドネシアのコレクティブ〈ルアンルパ〉を事例とし、これまでの調査で得たデータをまとめた。彼らの実践から、

現代美術という領域が音楽、映像といった他の文化活動までに拡大し、アクティヴィストともいえる、行為そのものを周囲の人々と協働して行う社会性のある実践になっていることを示した。助成金を得て一過性のイベントを行うのではなく、集団として生き残るための自己持続可能性を追求し、コレクティブが集まり「共同サイフ」に知識、ファイナンス、プログラム（のノウハウ）を集約させ、必要に応じて共有するサイクルが過去の展覧会で試されたことも見てきた。

本研究には、まだ多くの課題と筆者自身の疑問がある。「ドクメンタ 15」を見て感じたことは、制作に関わったコレクティブと協働者間ではプロジェクトの過程で共有できるものがあるが、第三者（鑑賞者）が見たとき、その内容はどこまで伝えられるのかという点である。また、美術教育を受けていない集団が権威ある“現代美術”の国際美術展に参加した場合、現代美術の定義（範囲）はどのように認識されていくのかという点についても非常に気になった。

アーティスト活動を継続している筆者にとって、美術は視覚的に心を動かすものであってほしいという想いがある。デュシャンの『泉』は視覚的に直接「美」あるいは美的価値に結びつくものではないかもしれないが、目の前のオブジェは見る者を「思考する楽しみ」へと誘う。いっぽう「ドクメンタ 15」で示されたプロジェクトの多くは100日間の開催期間中にそこに参加することでその意図が伝わる、参加者同士がネットワークを構築し、それが展覧会後にも継続していくということに重点が置かれていた。言い換えれば参加したコレクティブと協働者だけで楽しむものと受け取られる可能性も充分にある。

〈ルアンルパ〉が提唱した「ルンブン」のコンセプトは、参加した各国のコレクティブにとっては重要なアイデアとなり、今後のネットワーク形成にも大きな役割を果たすだ

ろう。しかし行為者ではない鑑賞者にとって、この展覧会がどこまで伝わるものだったのかは疑問が残る。コレクティヴの実践から観客は何を学べるのか、引き続きの調査で考察をより深めていきたい。

追記：本研究ノートは JSPS 科研費若手研究「インドネシアを中心とする東南アジアの美術家集団にみる現代美術の社会的役割の考察」（20K12900）のために行った調査の一部をまとめたものである。2022 年 8 月 17 日～24 日のインドネシア、ジャカルタ調査、9 月 9 日～15 日のドイツ、カッセルで開催された「ドクメンタ 15」視察で得た情報と、事前に収集したデータや聞き取りを使用して

〈注〉

1) 本稿では英語の collective、alternative など ve を「ヴ」と表記しているが、引用した原文がブで表記されている場合には「ブ」で表記した。

2) 1990 年代以降、国際展は雨後のタケノコのように増えるが、広州、釜山、上海、台北、シンガポールなどの都市で開催される国際展も、ディレクターに大きな権限を与えるドクメンタ式運営方法を採用している [暮沢 2009: 175]。

3) ARTiT ホームページ
https://www.art-it.asia/top/admin_ed_news/197963 2022 年 9 月 15 日閲覧。

4) エルゲラのソーシャリー・エンゲイジド・アートに関するテキストは 2015 年に和訳された『ソーシャサリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための 10 のポイント』（フィルムアート社）として刊行されている。

5) テート現代美術館ホームページ
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collective> 2022 年 9 月 15 日閲覧。

6) 服部の他、江上賢一郎（アートアクティ

ビズム研究）、趙純恵（現福岡アジア美術館学芸員）、小山冴子（福岡のアートスペース・テトラ、メンバー）に、「あいちトリエンナーレ 2016」芸術監督の港千尋が構想に加わった [服部 2016: 5]。

7) あいちトリエンナーレ公式ホームページ
<https://collectiveasia.tumblr.com/> 2022 年 9 月 30 日閲覧。

コレクティヴ・アジア フェイスブック
ア カ ウ ン ト <https://www.facebook.com/CollectiveASIA/> 2022 年 9 月 30 日閲覧。

全 10 回のスピーカーとタイトルは次の通り。

第 1 回	『オキュバイ / 生存権 / ユーモア』 あいちトリエンナーレ 2016 総合芸術監督、港千尋
第 2 回	『インドネシアの状況とルアンルパの活動について』 レオナル・バルトロメウス（〈ルアンルパ〉キュレーター）＋廣田緑
第 3 回	『もうひとつの場所をつくる——オルタナティブ・スペースと路上について』 下道基行（アーティスト）
第 4 回	『シンガポールの美術館とオルタナティブ・スペースの関係性』 シャーメン・トー（シンガポール国立美術館キュレーター）
第 5 回	『超過密都市に公共圏の種を撒く。香港アーバン・ガーデニングとストリートデザイン』マイケル・ルン（デザイナー・都市農園家）
第 6 回	『人間や動植物が〈移住〉することとは何か？——外国人移住労働者と協同する mixrice のソーシャルプロジェクトを事例に』 チョ・ジウン＋ヤン・チョルモ（アーティスト）
第 7 回	『コレクティヴ・アジアと雑誌の力——芸術批評誌 ACT と台南のアート』 ゴン・ジョジュン（国立台南藝術大学教授）
第 8 回	『制度の外部で研究を続けていくこと——ジョグジャカルタのインディペンデント・リサーチ・センター〈KUNCI〉の実践』 アンタリクサ（KUNCI 文化研究所設立メンバー、歴史研究家）
第 9 回	『境界線を超えつつ、日常に問いを差し込んでいくこと。Dislocate＋多様な声の表現と対話の場 交・差・転』 太田エマ＋ジョン・パイレッツ（アーティスト）、小川希（アートセンター・オンゴーイング代表）

第10回	『コレクティブ・アジア ラウンドテーブル—余白の時間を共有する』 プロジェクト・メンバー+観客
------	--

8) そもそも1冊の雑誌が「アート・コレクティブ」を特集していながら、アーティスト・コレクティブ、コレクティブなど表記にブレがあり、具体的な美術家集団の紹介でもコレクティブ、グループ、集団、コミュニティ、組織など、さまざまな表現をしていることから、現時点で「コレクティヴ」を明確に理解、あるいは定義づけてきていないことがわかる。

9) フィクサー公式ホームページ

<https://www.fixer.id/en/maps> 2022年9月30日閲覧。

10) メンバーは高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之。当時は美術領域に限らない過激なパフォーマンスで世間の注目を集めた。

11) 関西を拠点に活動する集団で現在まで流動的なメンバーで継続されている。過去に関わったメンバーは100名を超えるといわれる。2016年には国立国際美術館で「THE PLAY since 1967 まだ見ぬ流れの彼方へ」展が開催された。本稿が先行研究として挙げた『モダニズム以降のコレクティヴィズム——1945年以降の社会的イメージの芸術』の表紙は《La Seine 現代美術の流れ》の記録写真である。

12) KARBON ホームページ

<https://ruangrupa.id/jurnal-karbon/> 2022年9月18日閲覧。

13) 2005年までの名称は「OK. ビデオ:ジャカルタ・ビデオ芸術祭 (OK.Video Jakarta Video Art Festival)」。

14) <ルアンルパ>は固定されたメンバーシップをもたない。イベントごとに責任者を立てているが、その下で運営を担うメンバーは責任者に任される。広義での<ルアンルパ>メンバーは、自身がそのメンバーであるという意識よりも、ジャーナル『カルボン』のメン

バー、「ジャカルタ摂氏 32℃」のスタッフという意識をもっている。

15) RRREC Fest ホームページ

<http://rrrec.ruangrupa.org/web/about/> 2022年9月30日閲覧。

ruangrupa ホームページ内 RRREC Fest ページ

<https://ruangrupa.id/rrrec-fest/> 2022年9月30日閲覧。

16) <ルアンルパ>の設立メンバーの1人であるハフィス・ランチャジャレが代表となり、学生、美術家、研究者らによって2003年に設立。アートやメディアを通して社会問題について議論し、知識を深めることを目的としている。

17) 2004年<ルアンルパ>が開催した「ジャカルタ摂氏 32℃」展参加を機に、06年ジャカルタ教育大学 (Universitas Negeri Jakarta、旧 IKIP: Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan) 出身者8名で結成。おもに美術と教育をつなぐプロジェクトを実施するとともに、活動費を確保するために美術設営の会社も運営している

18) 直訳では「コレクティヴの壺」だが、しくみを聞き内容を理解したうえで「共同サイフ」と訳した。

19) ruangrupa ホームページ内ルル学校ページ

https://ruangrupa.id/dt_gallery/ruru-gakko/ 2022年11月15日閲覧。

20) <ルアンルパ>が作成したホームページでは全レクチャーの動画が見られる。

《ルル学校》ホームページ

<https://ruruaichi.wordpress.com> 2022年9月30日閲覧。

21) 「ドクメンタ 15」が閉幕した翌日となる2022年9月26日、《ルル学校》の総担当者レオナル・バルトロメウスから聞き取った。

22) 2022年9月26日、名古屋で行った聞き取りによる。

〈参考文献〉

- アート & ソサエティ 研究センター SEA 研究会編
2018『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社。
- 石原葉 2018「アーティストコレクティヴとは」『東北芸術工科大学紀要』25: 1-9。
- 江上賢一郎 2016a「コレクティブ・アジア」『ART BRIDGE』4: 4。
- 江上賢一郎 2016b「余白の時間を共有すること」『ART BRIDGE』4: 14。
- エルゲラ、パブロ 2015『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』アート & ソサエティ 研究センター SEA 研究会訳、フィルムアート社。
- 太田エマ、かないみき他 2016「GLOBAL CITY REPORT——世界のアーティストが直面する問題とその実践」『美術手帖』（2016年6月号）68（1037）: 52-63。
- 上妻世海 2018「制作の協同体——状況論から原理の探求へ」『美術手帖』（2018年4/5月合併号）70（1066）: 73-75。
- 狩野愛 2016「トランスローカルなDIYアート・コレクティブ——木版画をメディアにしたA3BCの事例研究」『武蔵野美術大学研究紀要』47: 31-42。
- 暮沢剛巳 2009『現代美術のキーワード100』ちくま新書。
- 筒井宏樹（構成）2017「Chronology 2007-2017」『美術手帖』（2017年12月号）69（1062）: 82-91。
- 服部浩之 2016「『コレクティブ・アジア——オキュパイ / 生存権 / ユーモア』ができるまで」『ART BRIDGE』4: 5。
- 美術手帖編集部編 2017『美術手帖』（2017年12月号）69（1062）。
- 美術手帖編集部編 2017『美術手帖』（2018年4/5月合併号）70（1066）。
- 廣田緑 2022『協働と共生のネットワーク——インドネシア現代美術の民族誌』グラムブックス。
- ブリスキン、アラン & シェリル・エリクソン & ジョン・オット & トム・キャラナン 2010『集合知の力、衆愚の罠——人と組織にとって最もすばらしいことは何か』上原裕美子訳、英治出版。
- Corey, Pamela N. 2021 *The City in Time: Contemporary Art and Urban Form in Vietnam and Cambodia*. Seattle: University of Washington Press.

- Darmawan, Ade 2010 Memperbaiki Mata rantai Siklus Gagasan. In Ardi Yunto ed. *FIXER: Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Seni Rupa di Indonesia*. Jakarta: North Art Space, pp. 8-13.
- Holmes, Brian 2007 Do-It-Yourself Geopolitics, Cartographies of Art in the World. In Blake Stimson & Gregory Sholette eds. *Collectivism After Modernism: The Art of Sosial Imagination After 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 273-298.
- Moore, Alan W. 2007 Artists' Collectives – Focus on New York, 1975-2000. In Blake Stimson & Gregory Sholette eds. *Collectivism After Modernism: The Art of Sosial Imagination After 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 193-221.
- Stimson, Blake & Gregory Sholette eds. 2007 *Collectivism After Modernism: The Art of Sosial Imagination After 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tomii, Reiko 2007 After the “Descent to the Everyday”: Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964-1973. In Blake Stimson & Gregory Sholette eds. *Collectivism After Modernism: The Art of Sosial Imagination After 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 45-75.

インターネット資料

- 大館奈津子 2016「ルアンルパ インタビュー 贅沢なリスク」『ART IT』
https://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/wlo8p0ohmuqslchtjaye 2022年9月30日閲覧。
- RRREC Fest
<https://rrrec.ruangrupa.org/2016/en/rrrec-fest-in-the-valley-2015/> 2022年9月15日閲覧。
- ruangrupa
<https://ruangrupa.id/en/ok-video-2/> 2022年9月15日閲覧。
- Universes in Universe
<https://universes.art/en/documenta/2022/ruangrupa> 2022年9月15日閲覧。
- Hibino Saki 2022「複数のリアリティへの接続と共同体の幸福——ドクメンタ 15 で見た実験的なキュレーション」『WIRED』
<https://wired.jp/article/documenta15-ruangrupa/> 2022年9月30日閲覧。

（2022年12月5日受理）

Sustainable Art Collective Practices: Consider from “RURU Gakko” and DOCUMENTA15

Midori Hirota

Keywords

Collective, Artist group, *Collective Pot*, Art sustainability

This paper is a research note on the artist group “Collective,” which has been attracting attention in the contemporary art field since 2010. After an overview of the background of the background to an emergence of the collective form and its practice, I have been conducting research, including participant observation, for more than 10 years. What I got from the research so far is, (1) Artists formed a group as one of the strategies for survival. (2) Collectives are collaborating with each other with the goal of sustaining art for the long-term continuation of their activities.

The collective’s sustainability was tested at Documenta 15, an international art exhibition focused on collective in 2022. The “*Collective Pot* (joint wallet)” practiced by ruangrupa functioned under the theme of “*Lumbung*.”