

できる。本書はその手がかりの発見に大いに役立ってくれるはずである。移ろいやすさをその本質に宿した流行という現象と、サステナビリティとの相矛盾する関係を考え直してみるのもいいだろう。衣服を通してジェンダーの問題を深く掘り下げるのもいいし、昨今の不穏な世界情勢からグローバルなサプライチェーンの危うさに思いを致すことも必要だろう。そもそも衣服によって表現されるといふ個性なるものについて、一度じっくり腰を据えて問うてみるのもいいかもしれない。繰り返しになるが、本書にはファッションを考察するための多様なトピックが「編集的」に散りばめられている。そして、そこから先の編集作業は読者である個人々に委ねられている。

<参考文献>

ダン、アンソニー&レイビー、フィオナ 2015『スペキュラティブ・デザイン 問題解決から、問題提起へ。——未来を思索するためにデザインができること』久保田晃弘監修、千葉敏生訳、BNN。

廣田緑著

『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』

grambooks 出版、2022 年刊
496 頁、3600 円＋税

国際ファッション専門職大学
金谷美和

今年は、インドネシアのコレクティブアートが注目された年であった。ドイツのカッセルで行われた現代美術の国際展「ドクメンタ15」の芸術監督として招聘されたのが、インドネシアのコレクティブ（美術家集団）、ルアンルパだったからだ。

このような国際的なアートフェスティバルの芸術監督として指名されるとは、ルアンル

パが現代美術界において高く評価されているということの証左である。ルアンルパとはどのような美術家集団なのか。またルアンルパを生み出したインドネシアの現代美術とはどのようなものなのか。世界中の現代美術の愛好家が、この疑問をもち、彼らに関心をもったに違いない。その意味でも、本書は時宜を得たテーマを取り上げた本である。

著者によると、本書の目的は、1) 美術関係者からの豊富な一次資料を提示すること、2) 美術界で活躍するさまざまなプレイヤーたちの民族誌を詳細に描写すること、3) 現代美術とは何か、現代美術の社会的役割は何かを問うことの三つであるとされる（本書、28-29 ページ）。

本書は、インドネシア本国の美術史家たちからも、「穴だらけ」だと評されていたインドネシア美術史を、現地語の資料を駆使し、また著者の現地での長期間の滞在中に行ったインタビューと参与観察から得られたデータによって「穴埋め」を行い、通史としてまとめた労作である。496 頁というボリュームは書籍としてかなり厚みがあり、そこに投入されたであろう時間と労力に圧倒される。先史時代から現代にいたるインドネシア美術界についての歴史資料、中でも数多く挿入された一次資料のインドネシア語から日本語への翻訳は、この分野に関心をもつ研究者や美術愛好家にとって有益であろう。

この広範な内容をもつ本書の概要を、インドネシアの現代美術の誕生とインドネシアのコレクティブという二つのポイントに絞って紹介したうえで、文化人類学におけるアート研究の観点から気づいた点を述べたい。

本書は三部で構成されている。第一部では、インドネシア美術史を先史時代から独立後まで外観し、インドネシア現代美術が誕生する素地となった歴史的、文化的背景について論じている。第二部では、インドネシア現代美術「スニ・コンテンポレル」の誕生について、当時の政治的背景と関連付けて明らかにして

いる。第三部では、美術界で活躍するさまざまなプレイヤーたち、つくり手、コレクター、アートインフラの仲介人の代表的な事例を紹介しながら記述している。

目次の構成は以下のとおりである。

はじめに——私がインドネシアを去った理由
第一部 インドネシア美術史の穴埋め

- 第1章 インドネシア現代美術探求の旅
支度
- 第2章 インドネシア共和国、七十五歳
- 第3章 インドネシア美術創生期
- 第4章 独立のモダニズム

第二部 スニ・コンテンポレル——インドネシアの現代美術

- 第5章 新秩序（オルデ・バル）に生まれた新美術
- 第6章 ブーミンと無秩序な美術制度

第三部 プレイヤーの民族誌

- 第7章 素材と向き合う日々の作業
- 第8章 美術界と美術家の棲み分け
- 第9章 美術蒐集家からアートラバーへ
- 第10章 アートインフラの仲介人
- 第11章 生き残り戦略としての協働体
- 第12章 スハルトを知らない子供たち

おわりに

インドネシアの現代美術は、インドネシア語で「スニ・コンテンポレル」という。著者によると、インドネシアの現代美術は、植民地という過去をもつインドネシアでは、インドネシアの主体性をもった、西欧美術史とは異なる現代美術として理解され、消化され、流通しているという（39ページ）。とはいうものの、インドネシアの現代美術の定義は、これまで美術評論家から明確に示されてこなかったという（149ページ）。

ただし、近代美術の終焉と現代美術の始まりについては共通認識があり、本書においても明示されている。ナショナリズムの概念や政治活動と密接につながって発展してきたイ

ンドネシアの近代美術が終わり、現代美術が始まったのは、1970年代のことであるという。

変化のきっかけは、1965年9月30日に起こったクーデター（9・30行動）である。この事件のインパクトによって、インドネシアの美術界は大きく変わったという。このクーデターは、共産主義を支持していた初代大統領スカルノを失脚させ、当時陸軍戦略予備司令官だったスハルトに権力を移行させて、新秩序へと大きく体制を転換させた。スカルノ派とみなされた美術家たちは殺害、追放、投獄など過酷な命運をたどり、共産主義政権の中で主流だった社会運動や民衆を対象にした美術作品を作ることが忌避されるようになった。（136-139ページ）。

停滞した状況を変革させたのは、「新美術運動」と呼ばれる若手の美術家たちであった。彼らは、美術の商業主義やインドネシアの政治社会への批判を内包する作品を制作した。インドネシアの現代美術が誕生したのは、この「新美術運動」からだといわれている。

1990年代になると、世界は多文化主義の時代をむかえ、第三世界の美術を発表する国際展が多数ひらかれるようになり、その時流に乗った「新美術運動」に影響を受けた世代の美術家たちの作品は、グローバルな評価を獲得していったのである。

その後、インドネシア国内外での現代美術ブームが到来し、美術愛好家や投機目的のコレクターなどが青田買いのように多くの作品を購入するようになった。美術家たちはブームの嵐の中で翻弄されながら、競争に勝ち残るために奮闘した。その中で、国際的な知名度とそれにあつた収入を得て成功する美術家があらわれたのである。ここまでが、インドネシア現代美術誕生までの歴史記述である。

このように、第一部と第二部まではおもに歴史記述ですすめられてきたが、第三部では、著者自身のインドネシア滞在の時代（1993

年から2010年)と重なり、そこで自らが美術活動をする中で接したさまざまなプレイヤーたちが登場する。美術家、コレクター、愛好家、アートインフラの仲介人などである。

さらに、コレクティブへと著者は論を展開している。コレクティブの実践の特徴は、社会と密接につながり地域の問題をテーマとして取り上げること、集団的主体をもって制作していることである(350ページ)。

インドネシアにコレクティブが登場したのは、1990年台後半である。スハルトの長期政権の最中に表現活動を抑圧されていた美術家たちが、スハルト政権の終焉(1998年)とともに実践の場としてオルタナティブ・スペースを作った(354ページ)。そこを実践の場として活動してきた美術家たちの中から、インドネシアを代表するコレクティブが登場したのである。冒頭で紹介したルアンルパもその一つである。ルアンルパは、若手美術家たちによって実験的な作品を発表できる場所を求めて結成された。身近な社会問題を美術領域に引き寄せたテーマを公共空間における作品として発表した。ルアンルパの活動にひかれた若者たちがスタッフとして加わり、ネットワークとなって増殖していった。

現在のルアンルパは、国際的なネットワークを築き、海外機関から活動資金を調達し、幅広い実践を行っている。ルアンルパは国際的な名声を獲得した巨大なコレクティブになったが、その実践のもとにあるのは、他のインドネシアのコレクティブと共通するようなインドネシアの文化的起源と密接に関係していると著者は述べる。「あてもない「ダベリ」の習慣」、「借りパク¹⁾の許される仲間意識」(435-442ページ)といった日常でのつきあいのやり方が、美術家たちの協働のもとにあることは、コレクティブの誕生と発展を現地で観察し、現代美術の中心地ジョグジャカルタで美術家たちと日常をともに過ごしてきた著者ならではの視点である。

以上が、インドネシアの現代美術の誕生と

インドネシアのコレクティブという二つのポイントに絞った本書の概要である。以下、文化人類学におけるアート研究の観点から気づいた点を述べたい。

なお、著者は本書の中で美術という言葉を使用しているが、文化人類学の文脈では美術＝ファインアートに限定されない広義のアートを対象としているため、文化人類学の先行研究について指摘する箇所においてはアートという言葉を使いたい。

著者と評者の専門分野である文化人類学では1990年代後半以降、研究対象としてアートへの関心が高まっており、その関心は継続している。本書が、そのような近年の文化人類学におけるアート研究を参照していないことが気になった。

文化人類学におけるアート研究で提示されているもっとも重要で批判的な視点は、アートの相対化である。アートは自明なものではなく、何がアートで何がアートではないかを決めるのは権力関係のもとに作られたシステムであるということを、人類学者たちはさまざまな事例のもとに明らかにしてきた。

たとえば、ジェームズ・クリフォードは、植民地期に収集された非西洋社会の造形物が、「審美的な芸術作品」と「諸民族の伝統的、集合的な文化的器物」に大別され、さらに真正性が疑われるものは「非芸術」、「非文化」に分類されてきたと述べ、このような分類が博物館や美術館、アカデミアの中で制度化されていったことを明らかにした[クリフォード2003: 273-317]。それらの議論をうけて近年出版されているアフリカやオセアニアのアートを対象にした民族誌は、西洋で「アート」とされてきたものとの相対化が焦点化されている[緒方2017; 渡辺2014]。

また、非西洋のアートにとどまらず、多様な実践や表現がアートの領域として研究対象に取り上げられるようになってきている。青木恵理子は近年出版された論集の中で、「アート・ワールド」の周縁や外側で展開されてき

た人々の活動が、アート作品として認められ、力をもっていく過程に焦点をあてている。アート・ワールドとは、美術評論家のアーサー・ダントが提示した、特定のものをアート作品であるかを定める、制作者、大学、批評家、コレクター、市場、ミュージアムなどから構成される制度である [青木編 2022]。

ひるがえって本書では、インドネシアの現代美術を、アートであると疑いもなく論述されている。厳しいコメントを述べると、本書はインドネシアの美術をうみだすアート・ワールド内部をつぶさに記述することには成功しているが、そのアート・ワールドを外から俯瞰する視点を提示することができていないのではないだろうか。

インドネシアはオランダの植民地であった過去があり、独立過程の国民国家形成においてアートも国民統合の象徴として重要な位置づけにあった。インドネシア美術の形成の過程で、美術家たちは葛藤を感じながら西洋アートの受容や拒否を行い、相対化の作業を行っていたのではないだろうか。1990年代にインドネシアのアートが欧米のアートシーンにおいて取り上げられるようになったことを、アートの主流世界で受け入れられたと無邪気に評価してよいのだろうか。二度の大きな政治的転換が美術家たちに影響を与え、命を落とした美術家たちがいたことが示されていたが、アートとは何かをめぐって、そこで政治権力とのあいだで過酷なやりとりがあったのではないか。

インドネシアにおいて何がアートとされ、何がアートとされなかったのか、その選択と評価のつらなりが、インドネシアの現代美術を形成したはずである。「現代美術とは何か、現代美術の社会的役割は何かを問う」(29ページ) ことが本書の目的であったのなら、そこまで踏み込んで欲しかった。とはいえ、本書を通底する、著者と同時代を共有した美術界の人々の息遣い、同時代を共有したからこそその迫力と資料的価値について疑いは

ない。それらを踏まえて、制度化されたアートを相対化する視座を期待したい。

〈注〉

1) 「借りパク」とは、借りたまま返さないことをいう。

〈参考文献〉

- 青木恵理子編 2022『アートの根っこ——想像・妄想・創造・捏造を社会へ放つ』晃洋書房。
緒方しらべ 2017『アフリカ美術の人類学——ナイジェリアで生きるアーティストとアートのありかた』清水弘文堂書房。
クリフォード、ジェイムズ 2003『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信・慶田勝彦・清水展・浜本満・古谷嘉章・星埜守之訳、人文書院。
渡辺文 2014『オセアニア芸術——レッド・ウェーブの個と集合』京都大学学術出版会。

石井美保・岩谷彩子・金谷美和・河西瑛里子編 『官能の人類学——感覚論的転回を超えて』

ナカニシヤ出版、2022 年刊
296 頁、3000 円+税

学習院大学
関根麻里恵

「官能」もしくは「エロス」という言葉に対して、多くの人は少し身構えてしまうかもしれない。それらは甘美な響きをもつものである一方で、なにか後ろめたさを感じさせるものであり、社会的に忌避される（ように仕向けられた）価値観とも結び付けられてきたからだ。学部時代、女子大学に在籍していた筆者は、学内／学外問わずエロスに関する話題——いわゆる下ネタや自身の性生活などを明けて透けに語るというものではない——について周囲と話そうとすると、やんわりと拒絶されるか「エロい話もできる女子大生」とい