

都市政策・地域経済ワークショップ1 第12回議事録

【テーマ】アーティキュレーションとキュレーション

ールアンルパと YCAM（山口情報芸術センター）を事例に

【講師】山口情報芸術センター キュレーター レオナルド・バルトロメス氏

【日時】2024年12月13日（金）18:30～21:20

【場所】大阪公立大学大学院 都市経営研究科 梅田サテライト 101 教室

【参加者】都市政策・地域経済コース M1 学生

■講義概要

バルト氏がメンバーとしてインドネシアのアートコレクティブ、ルアンルパの活動やエコシステム、さらに現在所属する山口情報芸術センターの活動事例から、社会とアートの関係性についてお話しいただいた。

■講師プロフィール

レオナルド・バルトロメス（1987年生まれ）は、インディペンデント・キュレーター、研究者、そして情熱的な教育者でもある。2012年にジャカルタ・アート・インスティテュートを卒業。同年、ジャカルタに拠点を置くアーティスト・コレクティブ、ルアンルパのワークショップに参加し、後にメンバーとなる。2013年に最初の著作を出版。2014年に国際交流基金の助成を受け、広島市現代美術館にてインターン。2015年から2017年にかけてRURUギャラリーのキュレーター/ディレクターを務める。ルアンルパでの活動に加え、2019年から山口情報芸術センターでキュレーターを務める。

■講義内容

▶ルアンルパについて

2年前にドクメンタ15の芸術監督に任命された。アーティスト、キュレーター、映画制作者、DJ、ミュージシャン、シェフ、その他多くの人々で構成されているアーティスト・コレクティブ。自分たちの活動を定義することは難しいが、この「混沌とした」構造により、芸術作品の制作やキュレーションの実践を行うことができる。2010年ごろにディレクターのアデ・ダルマワンは、オルタナティブスペースやアーティスト集団の概念を定義しようとし、「社会の変化に対応するための取り組みであり、社会の現実に関与する芸術実践のアイデアを発展させるもの」と述べている。

ルアンルパが発足したとき、そのアイデアはシンプルなもので、パブリックアート、パフォーマンスアート、ビデオアートなどの、分析、仲介、提供に不可欠な視覚芸術のアイデアを伝えるためのスペースを作るというものだった。彼らは、これが視覚芸術、特にインドネシアの芸術全般が批評的感性を持つ唯一の方法であり、それが社会における芸術の最も重要な位置であると考えた。

▶アーティストがコミュニティを形成したり、協力して活動する必要がある理由

アートスクールでは、自分の道を見つけるよう指導され、アイデアを盗んだり、コンセプトをコピーされたりしないように個人でいることが求められるため、インドネシアのアートスクールにいたときは、一緒に活動することについて少し危険に思っていた。なので、人とシェアすること、なぜこのグループは一緒に仕事をすることに興味を持ったのか、ということがルアンルパに参加した時の最初の関心ごとだった。そして、私が彼らから学んだ最初のキュレーションの要素は、「プレイスメイキング」（共通の場所をつくること）だった。プライベートからパブリックへ、またパブリックからプライベートへと家の機能を変化させることで、新しい友達を持つことができる。そして、常に不安定な状況に身を置くことで、創造性を駆り立て、さまざまな形のアートプロジェクトやアート制作を生み出すことができる。

▶ルンブン

この共通の場所をつくるという考えは、ドクメンタ 15 にアジア初の芸術監督としてルアンルパが招待された時のキュレーションテーマ「LUMBUNG」（米納屋）の背後にある 1 つでもある。これは他の 2 つの集団と一緒に別の集団をつくることを決めた時に生み出したアイデアで、スペース以外に何を共有できるか（知識や持っている機器、お金など）ということだった。そしてプロジェクトで得た収入を 1 箇所に集めており、集団内では誰もが一緒にお金を使うことができる。通常は個人としてのみサポートを受けることが多く、アートシーンでも珍しい仕組みであるが、社会とともに生きることができるという考え方に挑戦しようとしたものである。Gudskul の活動では、集団としてどのように活動するかを共有し、従来のアートスクール（個人としてアーティストになることを教える）に挑戦したりした。私たちが研究グループにもたらす価値として、透明性、寛大さ、ユーモアなどの要素や地域に根ざしているということがある。そのために誰がどこに拠点を置き、周りの人々がどのように生活しているかを知る必要がある。そして繋がりを築くことや、忍耐力、独立性、自給自足の要素もあり、これは常に政府の資金に頼るのではなく、民間の資金だが、アーティストとして独自のリソースを生み出すことができる。

アーティスト集団のアイデアを実現するのは簡単ではないが、政府が定めているルールに異議を唱え、どのようにすれば可視化することができるのかを考え、そのような集団的実践を異なる文脈にどのように翻訳できるかということが重要な問題である。「芸術」というと、ほとんどの人は遠ざかってしまう傾向があるが、これは集団にとっての課題でもある。できるだけ包括的で多様な人を巻き込むにはどうしたらいいか、アートシーンで快適に働けるようにするためにはどうしたらいいか。単なるコラボレーションや、一緒に過ごすことを期待するだけでは理想的ではない。

▶ルル学校@あいちトリエンナーレ 2016

これは私たちのグループにとって、様々な社会的文脈でどのように機能するかを理解する上で重要なマイルストーンとなったかもしれない。当時のアイデアは、道場を作ることだった。クリエイティブな活動に興味のある人のためのトレーニングの場であり、アーティストだけではなく、できるだけ多くの一般人（教師、会社員、教授、公務員など）を招待した。当時名古屋に住んでいるこのグループの人々がまちのためにクリエイティブなことをしたいと思っていた。私も日本のコミュニティと活動するのは初めてだったので多くの課題もあった。プロジェクトは3ヶ月間行われ、講義やワークショップ、ミーティングを通してアイデアを皆で共有し、全員でプロジェクトと一緒に開発した。何かクリエイティブなものを作るのにアーティストである必要はない。私たちは名古屋に住む研究者や専門家を招待して講義をしたり、この分野で働いている人たちを招待したりして、これをコミュニティ構築のアイデアと呼び、知識を共有してもらい、誰もが参加できるようにした。そして私たちが何かを教えるのではなく、このプロジェクトを開発するために一緒に協力しようという趣旨があった。3ヶ月の間に全ての学生が一時的な集団として働き、そのうち何人かは今でも一緒に名古屋でクリエイティブなプロジェクトを行っている。

▶山口情報芸術センターでの実践について

これまで主にインディペンデントキュレーターとして働いてきて、アート施設で働いたことがなかったので、とても興味深い。山口に移った時、アートの構造がどのようになっているのかを理解することが、私にとっての個人的な課題になった。なぜなら団体やアーティスト集団という概念を機関内にそのまま適用することはできないから。2016年のあいちトリエンナーレでの実践をYCAMでのプロジェクトのベースにしている。YCAMが掲げる3つの柱（芸術表現、教育、コミュニティ）は、おそらく私がルアンルパで行っていた実践と重なる部分がある。これをベースとして、私のキュレーション作品を構造化する方法を開発し、プロジェクトに構造を与えようとしている。主なことは、一般の人々と協力しながらハッキング可能なスペース（人々が使用して再調整して再利用できるスペースのこと）を作ることだ。そして芸術を教育ツールとして使うということについては、ヨーロッパの研究者とアーティストのグループによるプロジェクト「Arte Util」からアイデアを得て、彼らはウェブサイトにも芸術が社会変革のツールとなり得る世界中の事例を取り上げている。私たちは機関として芸術の位置付けを人々がどう見るかを変える力を持っている。

▶プロジェクト「クリクラボ 移動する教室」

それらのアイデアについて考えた後、2021年にYCAMでどのように機能するかをテストするための最初のプロジェクト「クリクラボ 移動する教室」を立ち上げた。日本の教育の観点から、芸術や芸術機関が一般教育では達成できない役割をどのように促進できるかを検討するものだった。大学生と高校生が参加するワークショップで構成されており、ワークショ

アップ「知識のマーケット」では観客も教師と生徒の両方として行動するように促された。15分ほどで1人が教師になり、もう1人が生徒になってもらう。例えば、政治家がヒップホップアーティストに選挙活動の戦略や公の場での話し方を教えたり、ヒップホップアーティストが政治家に話し言葉について教えたりする。このアイデアは、実際に知識を無料で得ることができるというもので、誰もが自分の人生経験に基づいた非常に具体的な知識を持っている。英語や日本語が上手に話せないとか、学歴に自信のない人もいるが、人生経験に基づいて知っていることがある。そこでは得た知識を壁に貼っていくが、展示が終わると全ての壁が観客から得た知識で埋め尽くされていた。他のプロジェクトとしては、高校の先生や大学教授を招待し、日本の教育問題について議論してもらったりもした。

「理想の学校」というワークショップでは、山口の学校から5~6人の生徒を招待し、どのような理想的な学校にしたいか、どのような学習環境が自分にとって最適かなどについてグループで考えてもらった。興味深いことにほとんどの生徒は、学校の外のコミュニティと実際に繋がれるような公園の中にある学校を作りたいと述べる。このワークショップはアーティストが学生に暗示するためにしようとするものではなく、学生はすでにこの概念を持っていて、それを議論したり会話をする前進させるプラットフォームがなかっただけなのだ。展覧会の作品としては、あそブックと呼ばれるZINEを制作して、教育や知識がどのように機能するかについての質問に対して答えていくような内容になっている。人々はZINEをアート作品として見ていないかもしれないが、オンライントークセッションを開き、日本と海外からゲストを招き、芸術と社会問題の関係について包括的な視点を提供してもらった。

これは鞆の津ミュージアムのキュレーターが言っていたことだが、ここは美術館であるだけでなく、共有スペースでもあるので、障害のある人でも来て、やりたいことをなんでもできる。そしてギャップをつくるという概念を説明してくれた。構造のない空間では、人々はやりたいことをなんでもできるし、これは刺激的な概念だと思った。アート施設のイメージは、特に特別な建築の建物で働いていると威圧的になることがある。人々はいつも支配されていると感じ、中に入って何かしようとする人々を閉ざしてしまうような気がしている。一緒に何かをしようと思って研究を続けていて、YCAMのスタッフ全員とグループディスカッションをし、理解を深めようとした。その結果が、「あそべる図書館」というプロジェクトにつながっている。

▶プロジェクト「あそべる図書館」

知識やアイデアを集めて情報交換をするためのプラットフォームを作るというアイデアを再び取り入れた。そこで図書館というアイデアを借りて構造を使って、人々に空間の機能を変えてもらいたいので、それを可能にする構造を見つける必要があった。そこで絵画や彫刻のような物理的なオブジェクトの作成に集中するのではなく、人々が使用したり借りたりできるような、できれば社会の変化に繋がるアイデアを生み出すプラットフォームを作り

たいということを強調している。人々はやりたいことはなんでもアイデアとして生み出すことができ、ゼロからプロジェクトを初めて、みんなが竹を切ったりすることから構造物を作ったりした。通常観客は展示がすでに完了して準備が整っている時にのみ入場できるが、今回は自分のアイデアを述べるができるようにした。オープニングの日には、親子でワークショップを行い。会場の絵図のようなものを作った。アイデアの一つは、訪問者がスペースをレンタルできるようにして、3時間か4時間かスペースを使用できるというものだった。そこでやりたいことは何でもできて、朗読したり、お弁当を食べたり、ワークショップをしたりすることができる。施設の中に別の施設を作っているようなものだった。そして、地元の人たちとワークショップを開き、山口の文脈で実施すると面白いと思うプロジェクトを選んでもらい、それに基づいて新しいアイデアをつくるように依頼したりした。その後、私たちが生み出したアイデアを全てスペースに戻し、他の来場者はそれがどのように開発されているのかを見ることができる。

▶展覧会「ウェンデルリン・ファン・オルデンボルフ Dance Floor as Study Room-したたかにたゆたう」

ウェンデルリン・ファン・オルデンフックというオランダのアーティストと協力して、フェミニズム、LGBTQ、植民地主義などの問題について人々が学べる展示を企画した。これらのコンセプトを翻訳する方法として、真ん中にダンスフロアがあるインスタレーションを作成した。ダンスを踊りたくなくても、ライトショーや音楽の演奏を楽しむことができるし、興味のある人なら誰でも参加できる。展示とは別に、作品に関連した本を読んだり、中で話合った問題についてメモを残すことができる共通のスペースのようなものを作ろうとしていて、そこで人々は間接的な会話をすることができる。

▶アートを公共財としてどのように提示するか

公園や通りと同じように、人々がアクセスして使用できるアートだが、それが本当かどうか分からない。私たちが理解しているアートは、商品生産や物をつくることを中心としているので、ARTは常に絵画であり、彫刻である。それが正しいかどうか、私たちにはそれ以上の可能性があるのか、芸術的知識を社会変革に貢献するツールとして使うことはできるのか。私はこの3つの質問（芸術機関はどのようにして「関係性」をその手法として取り入れることができるのでしょうか？プロセス、関係性、コラボレーションに焦点を当てた芸術をどのように評価すればよいのでしょうか？芸術作品の制作プロセス全体において、失敗はどこに位置づけられるのでしょうか？）に対する答えは見つかっていないが、これは展示をするときにいつも機関に持ち込むのと同じ質問だと思う。例えば、ほとんどの展示会では失敗を避けようとし、全てが完璧でなければならないと思っている。全ては美しく、きれいであるべきなのだが、部屋を少し汚す必要があるのは分かっているのだ。それが「隙」であり、そうでなければ、人々は入りたがらないし、関わりたくもなくなる。だから制度的な観点から、

どのように社会に異なる価値観をもたらしたいのか、という疑問が常に生じる。
そして、もちろん最後の言葉はいつも「アートより友達」です。

■質疑応答

Q) 私は 1990 年代にバリ島のプリアタンやウブドに滞在し、宗教や暮らしに根ざしたアートや工芸、芸能に大変インスパイアされました。こうしたインドネシア文化への関心から、ルアンルパが取り組む現代美術活動において、どのようにインドネシアの多様な文化的背景が影響しているのかを知りたいです。

A) インドネシアには植民地の時代もあったし、市民が集まりやすいスピリットがあると思う。現代アートは、なんでコレクティブがたくさんあるかというと、サポートが少ないから。一緒に取り組んでいなければ、生き残るのは本当に難しい。そのようなことが、おそらくコレクティブ・アーティストに影響を与えていると思う。(だから、ルアンルパの一番の目的は若者のためのスペースを作ることである。) 今、インドネシアには国立美術館が 1 つしかありません。だから、アーティストにとっては難しい環境です。作品が十分に売れなければ、ギャラリーに選ばれない。だから、コレクティブが一番有名な形。ギャラリーは隣同士の関係があまりない、コレクティブは隣人と一緒に仕事をする 것도多い。10 年前くらいからスペースはなくてプロジェクトだけを実施するコレクティブも登場している。

Q) インドネシアでは、他の国に比べて多くのアートコレクターが活躍していると思います。インドネシア特有の理由はありますか？例えば、独裁政権や自由の制限などです。

A) サポートが少ないし、80 年代はスハルト政権下でルールがあって、5 人以上集まっただけの活動ができなかった。アーティストは政府に抵抗したい気持ちが募り、地下活動のような形で集まったりすることもあった。それが多くの集団が存在する理由の一つでもあるのかもしれない。

Q) あるインタビューで、コレクティブな傾向を持つアートは南半球で顕著だとお話しされていました。日本でアート教育にも携わる中で、コレクティブが定着しづらいと感じる部分はありましたか？もしあったら、具体的にどういう場面で感じましたか？

A) 何かがかけている時だけ、人々は団結する必要がある。それが私が主にグローバルサウ

スのようにいった理由の一つ。だから、協力しなければ生き残れない。発展した国には多くの支援があり、だから人々は協力する必要性があまりない。私は日本でコレクティブとかオルタナティブスペースに行って、自分のリサーチもやっていて、そこで LGBTQ とか不登校とか社会の周縁化された問題を扱うときに似たようなスタイルがあることに気がついた。システムの外では同じような類似点を見つけることができるかもしれない。北海道の飛生で 35 年くらい続くアートコミュニティは自分たちの環境や地元の知識を維持するために活動していて、とても驚いた。これはコレクティブに似ているかもしれないが、その考えは罨でもあると思う。ドクメンタ 15 でルアンルパが芸術監督をやった後、コレクティブという言葉が有名になった。これはコレクティブ、これはコレクティブではないというような公式のようなものはなくて、それは正しくない。別々でローカルの文脈で見ると、コレクティブを形成する方法に影響するので、その中には多くのことを見つけることができると思う。コレクティブの中には多くのものを見つけることができる。

美術館は、私たちのような疎外されたコミュニティや非常に小さなアートスペースのような活動を拾って作品を収蔵するのは本当に難しい。博物館にとって、それはとても挑戦的なシステムだと思う。

Q) 「Lumbung」はお金だけではなく、知識やプログラムの蓄えでもあるということですが、これらはどのような形で管理され、皆にシェアされているのでしょうか？

A) 他のアーティストやキュレーターがこの場所をぜひ使ってください、という感じで場所を共有するのは簡単。でも知識とかお金は難しい。私たちが知識とかは、ルアンルパと他の 2 つのコレクティブが「Gudskul」という新しいコレクティブが使って、3 つのコレクティブのメンバーが、例えばキュレーション、映像編集、ペインティング、それが無料のワークショップのように他の人に教えることができる。他のプロジェクトも一緒にやるとか、これも知識の共有になる。お金は、別の会社を使っている。例えば、音楽イベントの装飾とか、他の美術館の作品のディスプレイとか、それでもらった利益をその会社から 3 つのコレクティブに分配する。メインの活動は、ワークショップや上映プログラム、トークセッションなど収益になりにくいので、このシステムを使っている。他のコレクティブではカフェをやっていたりオークションをやっていたりして、オルタナティブシステムみたいなもの。

Q) ルアンルパの、メンバー間で知識やリソースを水平に共有するという理念は、インドネシアの文化とどのように結びついていますか。また、こうした文化的背景が、他国のアートコレクティブと協働する際にどのような形で現れているのかを教えてください。

A) 例えば YCAM のプロジェクト（クリクラボ）では、インドネシアのアーティスト・コレク

ティブを招待した。プロジェクトの一番の目的には自由な場所を作りたい、というのがあったが、スタッフにそのコンセプトは多分わからない、自由の場所って何？と言われてたりした。インドネシア人にとっては、自由の場所は自由でしょ、と思うが、日本人にとっては、ルールの中に自由が存在していたりするもので、その違いも面白かった。例えば誰の責任かとか、インドネシアでは、ルアンプルパだけじゃなくてみんなオーガニックな構造を持っているから、誰でもできる、誰でもやりたいと考えるが、ヨーロッパの人はロジカルで、労働時間に対して払うお金のこととか、いろんなりミットがあって、一番難しいのは準備の時。ずっと話しながらベストなシステムを探る。そこでヨーロッパの人たちもインドネシアから考えることもあるし、その逆もある。ルル学校の時も大変で、私たちは先生ではなくて、あなたたちが自分でアイデアを考えて一緒に使う、ということに対して 1 ヶ月くらい何度もブレインストーミングしながら準備を進めていった。準備は大変だけど、そのプロセスが一番面白いかもしれない。

インドネシアはイスラム文化が一番強い文化で、LGBTQ とか nudity とか理解し合うのが難しいこともあるが、ヨーロッパの人たちは誰でも自由に表現できたりする。いろんな文化があって、だから私たちは対立を避ける必要はなくて、ドクメンタ 15 も一番の問題は、誰もお互いに話さない、センシティブな問題で理解し合うことはできないからといってディスカッションしないことだと思う。

Q) Arte Util のコンセプトはとても魅力的です。

Arte Util とは何語ですか？

日本では地域活性化のために多くの現代アートフェスティバルが開催されている。これらのフェスティバルは、アートを道具として使っていると批判されています。アートを道具として使うことについてどう思いますか？

A) 言葉は多分昔からあるラテン語。Arte は Art、Util は Utility。これは、タニア・ブルゲラさんからきているけど、言葉は昔からあるものだと思う。

もちろんビエンナーレとかアートフェスティバルとかたくさんある。これがトップダウン構造で観光とか経済とかを目的に開催するのもいいが、Arte Util は、市民が持っているアイデアを一緒にやるというコンセプトで、メインはボトムアップのもの。例えばあいちトリエンナーレは、アイデアの発展に市民が関与しないので、市民は何をすべきか、何が必要かなどを考える必要がある。だから目的が違うだけだと思う。

Q) 私は、あなたの問いと同じ問いを持っています。(芸術実践では、どのようにして「関係性」をその手法の中心に据えることができるのか？また、プロセス、関係性、コラボレーシ

ョンに焦点を当てた芸術をどのように評価すればよいのか？)

特に、参加型アート（アーティスト以外の様々な人の参加が不可欠であるような作品）を手がけるアーティストは完成した作品よりも、制作プロセスを重視することもあります。その時、その作品は誰のものであるのでしょうか。参加型アートに参加した人が自分の言葉でその経験について語る際に、自身と作品が結びつき譲渡不可能なものとなるのではないかと私は考えています。逆に、制作プロセスにおける失敗とは、それが生まれていない状態を指すのかもしれないと思いました。

A) 参加型アートのその言葉にも問題があると思う。例えば、美味しい料理を食べることも参加型アートなのか、これもみんな参加するものだから。でも、私が一番問題だと思うのは、アートマーケットがこの主の活動にラベルを貼って販売できるようにすることです。コレクティブになるためにはこれをしないといけないということではないというのと同じで、誰でもできることがベスト。アーティストの人たちも、多分この言葉を使うのは嫌いかもしれない。所有権は一つのもので、あなたが誰かの活動に関与するとき、作品はお金に関係するが、参加する度合いも異なるし問題がたくさんある。だから私のプロジェクトでは今までその言葉は使っていないくて、プラットフォームを作るとか、プレイスメイキングとか誰でも参加することができるもの。例え観客がいなくても人々が使いたいのであればプラットフォームは存在するので、作品を作るのではなくて人々が使用できるプラットフォームを作っている。だから参加型という言葉は使いたくない。それは少し資本主義的なものになってしまう。

Q) あいちトリエンナーレ 2016 でのルル学校とドクメンタ 15 のつながりについて教えてください。

A) 例えばルル学校も他のプロジェクトからアイデアをもらっていて、ドクメンタもルル学校からアイデアをもらっている。一緒に使う場所とか、ドクメンタ 15 もそのコンセプトがある。例えばアーティストが他のアーティストを招待して、そのアーティストが別のアーティストを招待するというのは、ルル学校も同じ。常に他のすべてのプロジェクトとのつながりを持っている。それは YCAM も同じで、もちろん別の展覧会だけど、繋がりを作っていて、これが一番大事。

Q) 現代美術思想の根源に西洋美術の哲学や思想がある一方で、人類の文化の多様性を尊重することが豊かさに結び付くという理念があります。これのパラドクスに対して、ルアンルパはどのように自分たちの文化的背景を意識しつつ、具体的なプロジェクトを通じてグローバルな美術思想と向き合ってきましたか。例えば、ドクメンタ 15 などのプロジェクトで

の具体例があれば教えていただけると嬉しいです。

A) 例えば、私たちが持っている芸術理論のほとんどは西洋からやってくるので、ルアンルパはドクメンタに提案したのは、ドクメンタがルアンルパの旅に参加したいのなら、ルアンルパがドクメンタに行って私たちのことをやるのではなく、ドクメンタに私たちの旅の一部になってほしいと頼むというものでした。私たちと一緒に学ぶことが、私たちが哲学に取り組もうとしている方法です。ドクメンタはすでに世界の有名なプロジェクトなので、例えば私たちがきて、これがインドネシアの芸術制作の哲学だと言ってもうまくいきません。会話はコンセプトについてのみならず、ドクメンタチームに提案をするときにドクメンタがこの旅に参加することに興味があるかどうか、一緒に学ぶ方法、一緒に失敗する方法について尋ねています。これは哲学の話ではなく、どうやって一緒に物事を進めていくかの話です。だから、それが最初に彼らの興味を引くものだと思います。多分それは私たちが見つける必要があるものでもあるかもしれない。例えば、ルアンルパに対する批判は多く、『セオリー』には、インドネシアや東南アジアのアートについては誰も書いてない。彼らは「インドネシアではアート集団のようになりたいと思っている人を見つけることはできない」という。すべては生きることによって起こる。彼らは自分たちの習慣を生きているから、それを述べるのは本当に難しい。

そしてそれは多くの先住民の知識にも関係していると思う。なぜなら今私たちは西洋の科学に大きく依存しているので、忘れてしまうからです。古代のコミュニティにはすでに哲学が存在している。ドクメンタでは、西洋哲学に焦点を当てるのではなく、アジアの視点からアジアの生き方（価値を共有するという考え）をドクメンタで適用した。それは他のどのコミュニティでも起こっていることで、アジア人であろうと、アフリカ人であろうと、アメリカ人であろうと常に同じ価値観を持っています。それは哲学ではなく実践に関するものになったと思います。

Q) インドネシアと日本という異なる背景でアート活動を実践してきた中で、特に困難だったことや、それをどのように克服したのかを教えてください。

A) 私は2014年で広島市現代美術館のインターンで初めて日本に来た。他の美術館をリサーチして一番びっくりしたことは、日本のアートシーンには明確なラインがあって、ヨーロッパよりとても厳しいこと。例えば、大学の時は日本画を勉強して卒業してすぐ日本画家になるとか、キュレーターはこんな感じ、美術館はこんな感じ、というような構造がヨーロッパより日本は厳しい。それは悪いことでないけど、私が一番興味を持っていることは構造の間隙を拾ってみること。日本の美術館は固くて、ヨーロッパは今様々な社会問題に対してたくさんの変化がある。ヨーロッパの文化の人たちは市民が力を持っているが、日本はキュレーターが一番強くて、これがいい展覧会ですというふうに見せられてしまう。市民との対話がなくて、機関がちょっと高くて遠いイメージがある。お客さんが美術館に来る時は、自信

がない。私が勉強するのは、この関係をどうやって壊すかということについてで、日本ではプラトニックラブのようなことだと思う。この関係は機関の中にもあって、予防的な態度（例えば LGBTQ の展示やりたいと言った時に、もしこの状況が起こったらどうなるかと言われること）についてどう対応するか難しい。だから他のスタッフが抱えるいろんな問題もある中、私は外国人だからルールを回避できることもあって、私から展覧会とかプロジェクトにする提案をしたりする。解雇されてインドネシアに帰ることはそんなに大きな問題ではないけど、YCAM の活動がストップすることが最悪の事態だと思っている。

Q) 西洋思想を介さずにインドネシア文化や芸術を体感したいと考えています。ルアンルパのプロジェクトや作品は、どのようにこのような文化体験を提供していますか。

A) 今、日本人のアーティストでインドネシアに住んでいる人もいますが、15 年間ぐらい住んでみたら頭も変わるかもしれない。ルアンルパはインドネシアではなくて、普通の社会の中にあることを提供しようと思っている。インドネシアも大きいので、ルアンルパがインドネシアのプレゼンターになるということはないかな。地域によって別の社会問題もあるから、ルアンルパとしてはないかな。私たちが提供できるのはこのフレンドリーな雰囲気だけ…これもインドネシアだけじゃないけど。

Q) (バルトから) 都市政策における芸術の位置付けについてお聞きしたいです。

A) 大阪にはたくさんの社会問題があり、だから色々なオープンスペースがあるが、それを政策に位置付けるのは難しい。地方自治体の芸術の目的には文化観光があり、ヨーロッパの美術館はたくさんのコレクションを持っていて、だから文化観光に成功している。日本にはコレクションが少ないにも関わらず、今日政府は文化観光を推進している。

→ヨーロッパの美術館から同じ芸術作品を集めるなら、議論はアジアの哲学ではなくて、西洋哲学に基づいて行われるでしょう。

Q) ソーシャリー・エンゲイジド・アートという言葉は使いますか？

A) 使いません。芸術も社会の中にある、その区別ができないからです。それは西洋から来たもので、とても純粋に彼らは社会を助けるために、活動しなければならない。だから私はその言葉は使っていないが、私のプロジェクトを説明するときにはこれがソーシャリー・エンゲイジド・アートかと言われたりするが、そのときには創造性だけを強調する。アートという言葉あまり使わなくて、クリエイティビティとかを使う。アートについても、美し

い線とかとてもきれいな空間、のように人々の頭の中でイメージがすでに存在しているので、そうではなくて創造的なプロジェクトと言ったりしている。

(議事録作成:都市政策・地域経済コース 修士課程 1 年 金子松美香)