

した「ビルマ人へのまなざし」(p. 331)を指摘し、本書は閉じられる。

本書はこのように、ビルマ文学の長い旅路と、著者自身の長い旅路を追う書物だ。だがその構成ゆえに、一読者としてわずかに記述の不足を感じる部分もあった。

第一に、事実関係が整理され、並べられていく本書においては、個々の作品や作家についての記述がどうしても不十分になる。著者が研究を続けてきたテインパーミンはたびたび言及され、その人生やいくつかの作品についてもやや踏み込んだ記述があるが、限定的なものに留まっている。

そして第一の点とも大きくかわるが、社会的・歴史的背景と文学の関係にフォーカスされていくため、ビルマ文学の物語論的特徴や、種々の文学理論によるアプローチの可能性などが捨象されている。

たとえばひとつ細かいことを書くと、90年代以降に登場する「モダン」派と呼ばれる文学的流行が、具体的にどのような物語・文体的特色のものなのか、しっかりと把握できないままに話が進んでしまう。87-88頁での言及は、自由韻詩としてのモダンのみに留まり、散文におけるモダンがなんなのかはきちんと説明されない。

そうこうするうちに作家ターヤー・ミンウエーを紹介する253頁には「ポストモダン擁護の論陣を張る」という記述がなされており、ビルマ文学におけるモダン／ポストモダンとは一体どんな特徴をもつのか、そういった文学作品に対してポストコロニアルな、あるいはポスト冷戦的な批評のアプローチは可能なのかどうか、読者にはほとんど手がかりが与えられない。

ただこれは「東南アジア」の文学を読もうとする人間が必ず突き当たる問題でもある。微に入り細を穿つような専門的研究のためには、まず総合的な知が、すなわちその風景を読み解いていくための見取り図が必要だ。だが東南アジアの多くの地域の文学において、きちんとした見取り図はほぼ存在しない。数少ない研究者が現地に分け入って、まず経験から描いていくしか手段はないのだ。

その意味で本書は、ビルマ文学の風景を丁寧に描く貴重な見取り図であり、その描き手自身の姿

を映してくれる鏡でもある。こういった書物が書かれることで、東南アジアの文学を志す次の世代が、安心して一步を踏み出すことができる。そこはまだ未開の領野のような場所かもしれないが、そこで多くの作家たちの声を聞きながら「生活」をしてきたひとがいるという事実が、勇気を与えてくれる。

(福富 渉・タイ語翻訳・通訳)

廣田 緑、『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, 2022, 8+495p.

本書は、インドネシアにおける現代美術家と美術界のプレイヤーたちについての民族誌である。著者は、1993年から2010年までインドネシアの美術家として活動し、帰国後もインドネシアに赴いての調査を含め、様々な形で聞き取りや参与観察をおこなった。執筆にあたって著者は、『インドネシア美術史 *Sejarah Seni Rupa Indonesia*』[PPPKD 1979]を「インドネシア人によるインドネシアの“精神の美術史”として貴重な文献」(p. 35)と位置付け、それを著した「インドネシア人研究者と」思いを同じくして、インドネシアの精神性を合わせて記すよう意識した」(p. 35)としている。自らの経験と調査および数多くのインドネシア語の文献を活かし、当事者のまなざしに重きを置いて、インドネシア近現代美術を政治経済に深く関わる社会的動態のなかにとらえている。

民族誌を書くことに加え、本書は、著者が現地で「収集した資料」と「美術関係者からの聞き取り」を提示し、インドネシアの事例をもとに「現代美術とは何か、現代美術の社会的役割は何かを問う」ことを目的としている (pp. 28-29)。

第一部「インドネシア美術史の穴埋め」(第一章から第四章)、第二部「スニ・コンテンボレル——インドネシアの現代美術」(第五章・第六章)、第三部「プレイヤーの民族誌」(第七章から第十二章)から構成される。第一部・第二部は、インドネシア現代美術の歴史的文脈に光をあてている。

第一部では、第一章で上述の目的・指針を、第

二章でインドネシアの概説を提示したあと、第三章、第四章で、インドネシアで近代美術が誕生したオランダ植民地時代から、日本軍政期、独立闘争期、スカルノ政権期までの近代美術の展開について、ナショナリズム醸成、オリエンタリズム批判、植民地統治者の美術や力の流用、美術による国際化といった切り口から、以下のような諸事象を彫りだしている。

第三章は、インドネシア近代美術創成期から独立に至るまでを対象としている。20世紀初頭、蘭領東インド在住オランダ人画家たちが平穏で美しいインドネシアの風景画を多く描いた。その絵画様式は、インドネシア人画家にも受け継がれるが、「麗しの東インド」と通称され、民族主義的美術家たちによる批判の対象となった。同時期、バリ島においては、現地在住の欧人画家たちが主導した、バリ人画家たちのグループ「ピタマハ」による「バリ絵画」が独自の展開を見せた。

1938年にジャカルタで結成されたブルサギ（インドネシア画家連合）は、美術におけるナショナリズムを唱えたが、日本軍侵攻により解散した。日本の軍政下で1943年に設立されたプートラ（民族総力結集運動¹⁾）の活動を通じて、その総裁であったスカルノをはじめとする民族運動の指導者たちと芸術部門で活動した画家たちは親交を深めた。日本軍政の宣撫工作を担った「啓民文化指導所」において、インドネシアの芸術家たちも活動したが、インドネシア独立の意志を失うことはなかった。

1945年から1949年の独立闘争期には、画家たちは、ジャワ島でいくつもの画家集団を形成再編しつつ、闘争の指導者スカルノたちと協働した。そ

れらの画家集団の創設者たちは、1922年にジョグジャカルタで創設された民族教育学校タマン・シスワに学んだ経験をもち、その理念と運営方針に強い影響を受けていた。著者は、「住宅の敷地内に設置された礼拝所」「芸術活動のための場」という辞書によるサンガールの意味（p.84）を示したうえで、ジョグジャカルタにくらした自らの経験、インドネシア語文献と日本語文献を参照しながら、当時の画家集団を、タマン・シスワと共通する理念と組織形態をもつサンガールであると位置付けている。それらサンガールが実践した「大家族が共同で暮らしながら学ぶという緩いつながり」（p.87）は、最近のインドネシアのアーティスト・コレクティブ（第十一章で詳述）にも通底するとしている。

第四章はスカルノ政権期を対象にしている。ナサコムNASAKOM（ナショナリズム・宗教・コミュニティの協働）を指針とするスカルノ政権下では、レクラ（民衆文化研究所）がインドネシア共産党の文化部として活発に活動し、関係する多くの美術家が、それまでのようにオランダの文化財団を経由するのではなく、社会主義諸国とのつながりから国際化を果たした。スカルノはインドネシア建国を国内外に発信するために美術の力を利用し、多くの美術家と親交を結び、国内最大のコレクターとなった。

独立後、美術教育のための学校制度整備が開始され、現在インドネシアの美術教育の二大拠点である、西洋近代教育の影響の強いバンドゥン工科大学美術学部とナショナリズムと社会主義傾向の強い国立芸術院ジョグジャカルタ校（以下ISIジョグジャ）の設立へと展開してゆく。

第一部の終盤で著者は、1950年以降の美術家の経歴や制作について、主として『インドネシア美術史』[*ibid.*]の記述を引用し、*Modern Indonesian Art* [Karnadi 2006]の図版などを転載して紹介している。また、インドネシア近代絵画の第一人者とも呼ばれるスジョヨノによる1939年の論評を嚆矢として、美術家たちが美術批評を行うようになり、その後のインドネシア美術批評が発展したと指摘している。

第二部は、1965年に起きたG30Sクーデターを

1) プートラ POETERA（現在の綴りでは PUTERA）は、Poesat (Pusat) Tenaga Rakjat (Rakyat) の略語である。著者は「民族総力結集運動」という訳語をあてている。Rakjat (Rakyat) に「民族」という訳語をあてるのは異例である。中村光男は「人民総力結集運動」[レグ 1984: 225]、倉沢愛子・北野正徳は「民衆総力結集運動」[インドネシア国立文書館 1996: 176]と訳し、それぞれ「人民」と「民衆」という訳語をRakjat (Rakyat) にあてている。プートラの解説に際しては、著者も「民衆」という語を使っている。

契機とする共産党嫌疑者の大虐殺と排除、スカルノ大統領の失脚とスハルト政権への移行という政変、抑圧的で安定したスハルト政権下におけるインドネシア現代美術の誕生、2000年代の市場化による狂騒までの歴史について、インドネシア独自の美術と政治や社会を模索する美術家たちに焦点をあてて以下のように追っている。

第五章は、スハルト政権期とその終焉直後までを対象としている。G30S以後の共産党員虐殺の波のなかで、レクラに関係した多くの美術家たちが殺害、投獄、流刑され、あるいは海外への逃亡を余儀なくされた。これがトラウマを生み、美術家の間で脱政治化がすすんだ。そのような状況のなか、ジョグジャカルタの前衛的な若手美術家たちが、1974年ジャカルタ芸術協議会主催の大規模展における審査員たちの保守的な総評に異議を唱え、保守的世代を葬り去ってインドネシア絵画を革新することが必要であるという「黒い十二月」の声明を同協議会に提出した。その後彼らは、1979年まで「新美術運動」と銘打った展覧会を開催した。

著者は「新美術運動」とインドネシアの現代美術について、インドネシアと日本の美術評論家の指摘を引用して以下のように付言している (p. 149)。「新美術運動」は、インスタレーション等いくつかの特徴をもつことにより、現代美術の誕生を標す。しかし、アジアの他の地域同様インドネシアでは、「近代美術」「現代美術」に関し誰にでも共有される明確な定義が欠如しており、両者の区別は不明である。また、美術／非美術の区別においても近代西洋の基準が適用されにくいいため、現在制作されている作品の多様性は、セクト化された日本美術界の常識では計りしれない。

1980年代後半から1990年代初頭に起こったグローバル市場化に連動し、投資目的で絵画を購入するプレイヤーたちがインドネシア美術界にも影響を与えるようになり、「麗しの東インド」様式絵画など装飾的な絵がよく売れるようになった。一方、実験的で新たな表現方法を模索し政治社会的なメッセージ性や、コンセプト性をもつ現代美術的作品は売れないばかりか発表の機会さえなかった。そのような状況に対し、ISI ジョグジャ出身の美術家ニディッティオ・アディプルノモとメラ夫

妻は、現代美術作品を発表する場として、ギャラリー・チムティを1988年にジョグジャカルタに設立した。チムティを拠点に活動した美術家たちは、パサール (pasar 市場) に対抗して、自らの作品をワチャナ (wacana メッセージ性) をもつとして商業主義的な作品から差別化した。設立者の一人メラがオランダ人であることもあり、チムティは、インドネシアの現代美術家を国際舞台につなげるエージェントという役割を果たすようになる。同時期には、「新美術運動」の美術家であったジム・スパンカッに代表されるようなキュレーターや美術批評家が、商業主義的ではない美術の価値づくりに貢献するようになった。

第六章は、1980年代末に始まるインドネシア美術の市場化の推移に焦点をあて、それを、美術評論家アグス・ドゥルマワンに依拠して四期に分け、以下のように考察している。

ブーム第一期 (1987年) は、円高を背景に日本企業が行った国際的アート売買に影響されて起こった。インドネシア人コレクターが「麗しの東インド」様式絵画を購入し、ジャカルタやバンドゥンで次々に画廊が開設され、バリでは観光客向けのアートビジネスが急成長し、バリ様式絵画などのバリ人コレクターたちが、私設美術館を設立した。

ブーム第二期 (1992-93年) は、冷戦終了後のグローバル資本主義市場の拡大のなかで起こった。文化的多様性が称揚されるなか、第三世界の近現代美術に欧米の目が向けられ、国内市場では既に評価の決まった近代絵画やバリ様式絵画の取引が増え、国際市場では現状批判的なメッセージをもったインドネシアの現代美術作品が注目されるようになった。

ブーム第三期 (1997-98年) には、インドネシアのコレクターの嗜好が多様化すると同時に、ワチャナ派 (メッセージ性をもつ) 作家とパサール派 (市場志向の) 作家の違いが顕著になり、同時に多くの美術関係者は商業的価値に高い関心を寄せるようになった。2000年以降には、第三世界にも富裕層が出現すると同時に、アートインフラ拡充、現代美術の大衆化、美術市場のグローバル化がインドネシアにも大きな影響を与えるようになる。

インドネシアでブーミンboomingと呼ばれるブーム第四期(2007年)は、1980年代末から始まった中国前衛美術ブームの影響と美術界のグローバル化を背景に、東南アジア現代美術を恰好の投資対象とするコレクターが出現したことを一つの要因としている。同時に、インドネシアの民主化と政情安定のなか、スハルト政権下では抑圧されていた華人企業家、特に海外で教育を受けた若い世代の華人企業家たちが活発に美術市場に参入するようになったことも関係している。さらに、国際的評価の高いオークション会社がインドネシア市場に裏付けを与えるようになり、美術作品は安心できる投資対象となった。しかし、インドネシアでは、公的制度などの美術インフラが整っていないことから、にわかコレクターとにわか美術家出現の狂騒が引き起こされた。1999年から2010年まで美術家としてジョグジャカルタで暮らした著者は、身をもって経験したブーミン開始からピークに至る時期の狂騒を生き生きと描いている。

現代美術の活動の場が、ジャカルタ、バンドゥン、ジョグジャカルタ、バリにほぼ限定されてきたことを確認したうえで、インドネシアの美術市場を支えてきた多くの商業画廊について、著者自身の現地調査に基づき、設立の経緯と特徴を写真とともに報告し全体的動向を伝えている。さらに、国際観光と現地在住の外国人によって主導されてきたバリの美術傾向と市場動向について、実地調査のデータを交え報告し、バリは「バリ人主導の、バリ人による現代美術の活動場」という意味では、まだまだ僻地(p.199)であると指摘している。

「プレイヤーの民族誌」と題された第三部(第七章から第十二章)は、本書の真骨頂である。

第七章は、ジョグジャカルタを拠点に、現在国内外で評価の高い現代美術作家であり、著者の友人である、ハンディウィルマン・サプトラ(以下ハンディ)に焦点をあてて、この20年余の美術の市場化の影響を描き出している。ハンディは、ゴミのような様々な素材、所謂ファウンド・オブジェを多様な技術を用いてつなぎ、常識的な見方を覆すような繊細な作品を作る。ただ黙々と作品を作っていたハンディは、2000年頃までは、好きなたばこ一本買うのにも悩むような経済状態で

あったが、2004年頃からブーミンに翻弄される。しかし、先輩美術家の保護や協働もあり、それに呑み込まれることなく、2013年には、土地を購入してアートスペースをもつことができた。ブーミン後のジョグジャカルタには、経済活動とそれとは異なる美術実践の間でバランスを取りながら、インドネシア美術界をダイナミックに導いている美術家も少なくないと述べる。

第八章は、ものづくりに関わるインドネシア語に注目し、広い意味での美術関係者の意識について考察し、市場絵画と美術的ものづくりの連続と不連続や緩やかな住み分けを、バリとジョグジャカルタの調査に基づき、多様なづくり手や売り手などの活動からダイナミックに描き出している。

第九章は、2004年に創刊されたインドネシア初の全国版美術雑誌『ヴィジュアル・アーツ Visual Arts』22号(2007)の記事と著者の現地調査に基づき、独立後から現代に至るまでのインドネシアの主要なコレクター3名(スカルノ、チブトラ、ババツ OHD(以下ホン・ジン))と、現代における比較的若いコレクターの動向、および彼ら／彼女らが影響を与える美術界の動態を明らかにしている。

スカルノ初代大統領(1901-70)は「世界で最も多くの美術品を収集したコレクター」(p.268)といわれている。そのコレクション集が1964年に日本で出版されており、そこに掲載されているスカルノの直筆序文には、彼にとって近代絵画作品は、独立の証として重要であることが記されている。

不動産業で大成功を収め、ビジネスとアートをつなぐことを自らの役割としていたチブトラ(1931-2019)は、2010年に自らが所有するジャカルタのマーケティング・センターをマーケティング・ギャラリーと改称して、その商談スペースを現代美術の展示会場とした。2013年には新たに商業娯楽施設を建設し、その最上階にいずれも1,500 m²の3つのギャラリーと、独立期からスカルノ時代の国民的近代画家ヘンドラ・グナワンを中心に巨匠たちの作品を収集した美術館と劇場を開館した。

古くからの主要コレクターの収集は一般的に近代絵画に偏っているが、華人ホン・ジン(1939-)は、

若い時から美術作品に惚れ込み、インドネシアの近現代作品をむらなく収集してきた。2,000点を超すコレクションを公開するために、1997年から3つの美術館を開設した。彼の鑑識眼にはオークション会社からも信頼が寄せられ、彼はジョグジャカルタで開催された展覧会の開会を宣言するという重役も果たしてきた。コレクションの保存や修復に配慮と資力を注ぎ、経済的困難にある若い美術家にとってのパトロンのような役割も果たしている。

2007年頃を頂点とするブーミンの時に新しく参入したプレイヤーのうち最も目立ったのは、アーティストあるいはピュア・コレクターと称す若手富裕層である。新参コレクターたちのほとんどは、海外で教育を受けた経験をもつ華人である。著者が、聞き取りのために招き入れられた食事会に参加した若い富裕なコレクターたちの会話は英語であった。彼ら／彼女らは現代美術について英語で学んでおり、「現代美術について話すのに適している」ということも英語で会話することの理由と考えている。彼ら／彼女らは概して、現代美術関係のイベントに熱心に参加し、現代美術について学ぶために海外にも頻繁に出かけている。なかには、キュレーターとして展覧会を開催し、ビエンナーレの委員を務め、現代美術のための財団をつくり、情報を積極的に発信するためのHPを開設している人もいる。それに対して、文化的ステータスの確立に現代美術を利用しているという批判もあるが、著者は、新参コレクターたちに対する評価は、ある程度の時が経ってから初めてなされるべきであるとしている。

第十章は、つくり手、買い手、鑑賞者を結ぶ、インドネシアのアートインフラの在り方を詳細に確認したあと、2004年にヘリ・ペマツによってジョグジャカルタに創設されたアート・マネジメント組織（以下 HPAM）とその具体的な活動を明らかにしている。現代美術に対する公的支援が少ないなか、ヘリ・ペマツがHPAMをつくり、彼の気遣いゆえに可能となった顔の見えるネットワークでアートインフラを形成し、地域の人々も巻き込みながら、アートイベントを成し遂げている様子を、文献と現地調査および著者自身の美術家としての経験から活写している。

美術メディアにおいて、国際的な美術界での経験のあるインドネシアの美術関係者たちは、インドネシアで最近見られるようになったアート・マネジメント組織は美術をビジネスに利用しており、国際的には通用しないものであると指摘している。HPAMは、確かに国際的なそれとは異なっているかもしれないが、ジョグジャカルタの地域性、顔の見えるコミュニケーションの尊重、コレクターのパトロンの支援が相まって可能になった、インドネシア独自のものであるといえと著者は指摘している。

第十一章は、最近の美術の革新的な動向を示唆する集団化の名称として、オルタナティブ・スペースとコレクティブが世界的にも、東南アジアでも見られることを概観したうえで、政府の支援が少ないインドネシアで、現代美術を活かしながら、草の根的な社会実践をしてきた3つのアーティスト・コレクティブ、「タリン・パディ」、「ルアン・メス56」、「ルアンルパ」、同じように柔軟な活動実践とネットワーク形成がみられる、学際集団「クンチ」、市民団体「ライフ・パッチ」について報告している。特に、変幻自在といっているほど、活動とネットワーク形成を柔軟に成し遂げている「ルアンルパ」については、「メトロポリスに増殖する協働体」（p.371）と銘打って、年代と発展形態に分けて詳述している。

「ルアンルパ」は、アムステルダム王立美術アカデミー留学から1999年に帰国したアダ・ダルマワンが若い美術家仲間とともに、実験的な新たな美術実践をするために、2000年に開始した。初期（2000-07年）には既に海外からの財政支援を受け、多種多様な活動を展開した。ジャンル横断的な美術イベントが海外の文化機関に評価され、活動の継続と規模拡大を可能にした。「ルアンルパ」が行う最先端のイベントは、若い美術家、音楽家、ライターなどを引き寄せ、巻き込んで、ネットワークが増殖していった。

2008年、大型化した活動を円滑に実施するために、活動内容に従った部門を設けた。経理部門も必要になってきたため、2012年に、ジャカルタで活動する他の2グループとともに、各グループの経済力とイベント利益などに応じて出し入れする「共同サ

イフ」(p. 379)の資金システムをもつようになった。

2015年には、「共同サイフ」を構成するグループとともに、敷地面積6,000 m²の「サリナ倉庫エコシステム」の運営を開始し、「資源も資金も知識もシェアし、協働する学際的な空間」(p. 379)形成を目指した。一般市民も参加する様々なイベントを行い、社会と美術をつなげるプロジェクトを積極的に展開した。

2016年に「ルアンルパ」は、あいちトリエンナーレで、美術と教育を結ぶプロジェクト《ルル学校》を実施した。スローガンは「アートより友達」(p. 383)である。その間5カ月間、著者は仲介役として働き、参与観察した。ルル学校のコンセプトは、「文化仲介人 culture agent の育成」と水平的な「知識のシェア」だ (p. 383)。あいちトリエンナーレにおいてもみられたように、SNSを最大限に活用した情報共有、および彼ら／彼女らの柔軟性とコミュニケーション能力は、「ルアンルパ」の国際的な活躍を支えている。

2018年末、「ルアンルパ」は、ジャカルタ南部に広さ700 m²の土地を購入して、他の2グループとともに、美術を通した教育プログラムを広く提供する「グッスクル GUDSKUL」を設立した。

「ルアンルパ」は、様々な出会いを捉えて実践を展開し、有機的に成長を繰り返し、その活動様態は、「ルアンルパ」のワークショップに参加した若者を通じて、出身地方都市に合った形でコレクティヴが形成されることによって増殖している。こうした各都市の新しいコレクティヴは、「幅広い美術表現に関わるだけでなく、地元の住民と生活環境や歴史や政治問題を結んだ新たな知識のシェアに乗り出している」(p. 402)と著者は指摘している。

最終章は、近年コレクティヴといわれるようになった、インドネシアの諸集団の特徴を自らの経験と聞き取り、インドネシアの歴史家で「クンチ」のメンバーでもあるアンタリクサの考察等を参照してまとめている。すなわち、水平な horizontal 関係、相互扶助 gotong royong の慣習、あてもない「ダベリ」nongkrong の習慣、「借りパク」nebang の許される仲間意識、「寝食をともにし、師から知識を受け継ぐ」nyantrik ことによる、インドネシア固有の精神の協働体であると考察している (pp. 425–

444, [Antariksa 2016 等])。

また、2022年ドイツ・カッセルで開催される²⁾国際現代芸術祭ドクメンタ15で、「ルアンルパ」が芸術監督を務めることになったが、それにより、彼ら／彼女らがジャカルタで実践してきた有機的ネットワークを、カッセルを拠点に増殖させることに、著者は期待を寄せる。さらに、多世代や「多領域の人々が集い、相互に助け合い、シェアし、地域に根ざして成長する水平的な力、アート・コレクティヴの実践は、今の世の中において、美術界に限らず人間に必要な生き残り戦略だと言えるのではないだろうか」(p. 452)と締めくくっている。

歴史的通観を行い、インドネシアで長年活動した美術家の視点と豊かな経験と広範な聞き取りから、インドネシア美術家と関係者の協働を生き生きと描いた本書は、類を見ない貢献をしている。多くの註、年表、一覧表の作成、インドネシア語で書かれた多数の著書や論文を参照していることの意義は大きい。美術界のプレイヤーたちの民族誌に思わず引き込まれ、目から鱗が落ちるような経験を何回もさせられた。そう評価したうえで、以下の批判を提示したい。

第一に、表記などに関し最終チェックが必要だった。コピーエディターの助力が出版社から得られなかったということでもあろう。例えば、第三章の図、Fig.3-14, Fig.3-15, Fig.3-17が欠落している。第五章本文中で、表5-1 (p. 157)に議論に必要な事実を示すための「下線を引いた」(p. 158)と述べているが、引かれていない。本書内で食い違っている情報を吟味せずに提示している (pp. 65, 88, 474)。インドネシア語文の誤訳 (p. 357) やバリ語タクス taksu の誤表記 (p. 403 など) が見られる。記述にとって重要な語 pernyataan (声明) を pertanyaan と取り違えて「質問書」と繰り返し翻訳している (pp. 140, 142, 143, 150, 161, 174, 303)。³⁾

2) ドクメンタ15は、2022年6月18日から9月25日まで、100日間に渡って開催された。本書出版時2022年4月11日には、まだ開催されていなかった。

3) 著者が提示している2つのサイトで確認した。
<https://gerakgeraksenirupa.wordpress.com/2013/05/19/desember-hitam-gsrp-dan-kontemporer/> ↗

書誌情報の提示に様々な不備がある。

第二に、資料の選択と取り扱いに関して改善されるべき点が少なくない。

一点目は、一次資料の位置付けに関し著者には混乱があるように思われる点である。例えば、コーネル大学出版から英国で出版された *Art in Indonesia* [Holt 1967] を「インドネシアで出版された一次資料」(pp. 30-31) としてあげている。また著者は、『インドネシア美術史』[PPPKD 1979] を、インドネシア国家形成期の早い時期に、インドネシア研究者たちによって、インドネシア人のために書かれたインドネシア語の学術的美術史、「インドネシアの“精神の美術史”」(p. 35) として高く評価し、「一次資料」として参照する。この時期の国家形成の一環を示すテキストとして考察する場合 (p. 65) は一次資料と位置付けられうるが、この著書は、多くの先行研究を参照すると同時にオリジナルな調査資料の明示のないことから、美術史の実証的な一次資料とは位置付け難いことに留意が必要ではないだろうか。

資料の位置付けと選択についての批判の二点目は、『インドネシア美術史』[*ibid.*] の本書における中心化に関する。『インドネシア美術史』[*ibid.*] 以前に、これと同様に、インドネシアの中央政府機関によって発行された近代美術史を含む著書2冊、『インドネシア美術 *Kesenian Indonesia/Indonesian Art*』(1955) と『インドネシア美術とその普及 *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*』(1978) についても著者は簡単に言及し、これらではなく『インドネシア美術史』[*ibid.*] を選ぶ理由をいくつか述べているが、いずれの理由も的を射ているとはいえない。

また、「インドネシアの精神性」は、時代、人、立場により、主張が異なる。例えば、1930年代において展開された、インドネシア民族主義者たちによる「文化論争」を見れば、「インドネシアの精神性」なるものが、同時代においても人により、立場により大きく異なることが分かる。また、ス

カルノ政権下で文化芸術活動の多くを担っていたレクラの「インドネシアの精神性」に関する考え方が、スハルト政権にはまったく受け入れられないことは容易に想像できる。1974年に、保守的な美術家たちに「新美術運動」の人たちが突き付けた「黒い十二月」の声明や「新美術運動五つの基準」にこめられた「インドネシアの精神性」は、保守的な美術家のものとは異なる。「新美術運動」のきっかけとなった「インドネシア絵画大展覧会」の保守的審査員6名のなかには、『インドネシア美術史』[*ibid.*] の美術部門担当者ボボ・イスカンダールが含まれていた (pp. 141, 167)。

抑圧的なスハルト政権下において教育文化省の統括のもと著された『インドネシア美術史』[*ibid.*] が謳っている「インドネシアの精神性」がひどく限定されたものであるのは、次のような諸点が示している。スハルト政権は文化の「非政治化」を推し進めたが、この編著は「美術は『非政治的』であるべき」という暗黙の政治的視座を通して書かれている。スカルノ政権が本格的に始動し始める1950年以降の記述が希薄である。本書で、美術の推奨者、愛好者、コレクター、外交戦略上の利用者であるとして紙幅を費やされているスカルノについての言及は、この編著では、日本占領下において文化領域の指導の重要性に気づいた4人の民族主義者のリーダーの一人である、というくだりのなかで、一度なされているのみである [ibid.: 169]。レクラについては、しばしば対立しがちなリアリズムと抽象に関し、1950年に創設された「国立芸術アカデミーは、レクラという団体(1950-1965)による芸術を政治化する企ての影響を受けることなく、厳守すべき美的感覚の問題として、これら二つの芸術様式を受け入れることができた」[ibid.: 197] という文章のなかでのみ言及されている。「新美術運動」やそのメンバーに関する言及はない。

『インドネシア美術史』[PPPKD 1979] を選択し取り扱う場合は、無批判に中心化するのではなく、以上のような諸点を考慮に入れた視座が必要とされたのではないだろうか。

資料の選択と取り扱いに関する批判の三点目はインドネシア語以外の文献に関するものである。

△ 及び <https://historia.id/kultur/articles/desember-hitam-P1BW2/page/1>。いずれも2022年8月14日閲覧。本書p. 125とp. 471年表では、「声明」と記されている。

本書においてインドネシア語文献を重視するのは納得できるし、その成果は十分あがっていると思うが、オランダ語文献についてはひとまず棚上げするとしても、インドネシアに関する日本語あるいは英語の研究をもう少し本文中で参照することにより、考察を深めることができたのではないだろうか。例えば、本書にとっても重要な、インドネシアに関する事項——G30S (pp. 136–137)、タマン・シスワ (p. 86) など——について記述する際に依拠している日本語文献の大多数が一般向けの教本的書籍であり、その結果、考察の精度がそがれているといわざるをえない。また、コーネル大学近代インドネシア調査プロジェクトメンバーであったクレア・ホルトによる *Art in Indonesia: Continuities and Change* [Holt 1967] を著者自身重要な文献として参照したと述べている (pp. 30–31) が、本文中の考察には活かされていないのが残念である。タマン・シスワで教育を受けたことが、画家たちをプルサギというサンガールの集団形成に向かわせたという指摘の際にインドネシアの歴史家 Antariksa [2005] だけを参考文献として提示している (p. 87) が、タマン・シスワに関連してホルトは興味深い指摘をしている [Holt 1967: 195–196]。本著で中心化されている『インドネシア美術史』[PPPKD 1979] と *Art in Indonesia* [Holt 1967] を、時代や政治的立ち位置を考慮に入れて、相互反照的に読み込むことによって、より深い洞察が可能になったのではないだろうか。

最後に、考察に関する改善の余地について指摘しておきたい。著者は、他の国民国家同様、インドネシアが歴史的社会的に構築されたと把握している (pp. 35, 49, 51)。しかし、インドネシア文化やジャワ文化を無条件に非歴史化、本質化している箇所もみられる (p. 434 など)。「インドネシアの精神性」についてもしかりである。民族や文化の構築性に関する議論は単純ではないが、その点に関しもう少し分析的なまなざしが必要であろう。そのようなまなざしは、第十二章で著者が依拠した歴史家 Antariksa [2016] の見方を分析的に考察する可能性を拓き、本書の理論的貢献を増大させただろう。

また、不用意な考察が少なからずある。例えば、同世代の親族を表すのにインドネシア語では性の

違いを区別しないで、年上を表す「カカツ kakak」と年下を表す「アディッ adik」しかないのは、インドネシア語がおおらかであり、インドネシア人がおおらかだからだ (p. 440)、といった議論の仕方である。こういった点は改善が強く望まれる。

以上のように、改善すべき点は少なくないが、本書は冒頭で述べた3つの目的のうちの2つ、民族誌を書き、資料を提示するという目的は果たしていると思う。では、インドネシアの事例から「現代美術とは何か、現代美術の社会的役割とは何か」に答えるという目的はどうだろう。「本書で検討したインドネシアの事例から『現代美術とは〇〇であり、その社会的役割は△△である』といえる」という命題的回答を本書は与えていない。

現代美術についての著書は往々にして、自らが現代美術リテラシーをもっているという確信のない多くの読者——評者もそのうちの一人だが——にとって晦渋であると感じられると思うが、本書は分かり易い。その要因の一つは、著者自身の作品も含め、インドネシアの現代美術の作品内容の詳細、作品の意味、作者の意図などにはほとんど触れていないことにあると思う。インドネシアで17年間、全体では約30年の美術家としての著者の経歴から考えると、諸作品に対するそのような態度は禁欲的であるといってもいい。この姿勢は、美術家であるにもかかわらず、ではなく、美術家であるからこそとられた積極的な一面をもっているのではないだろうか。本書は、インドネシアの現代美術の内包だけでなく外延も明示していないが、明示することが不可能であり不適切でさえあることを、全体の記述をとおして示唆しているように思う。なぜなら、インドネシアの現代美術および関係する多くの人々の行動は常に変化し続けるものであるにもかかわらず、内包と外延を提示することは、それらの静止虚像を研究の名のもとにつくってしまいかねないからである。本書はそれを積極的に避け、極めてダイナミックな実像に迫ろうとすることにより、本書を熟読する読者に、自らの研究を振り返る契機を与えてくれる潜在力をもっていると思われる。

最後に、本書のもつ不思議な余韻について触れておきたい。地域研究者にしる文化人類学研究

者にしろ、関連する研究を押さえたうえで長期フィールドワークに赴き、現地の人々の生の生活に触れて自らの視座の転換を経験し、予定期間の終了とともにホームにもどる。研究者として自立するためには、先行研究との関係のなかに自らの研究を位置付けた民族誌を書く。著者の現地での経験も、民族誌としての本書も、以上のような定石からは外れている。著者は、2010年に帰国後、2013年に南山大学に修士論文を、2016年に名古屋大学に博士論文を提出するという制度上の定石を、博士論文〔廣田 2016〕では民族誌の定石を踏まえているのが分かる。つまり、「現在進行形のインドネシア美術の『今』を旬のうちにまとめておきたい」(p. 22) という思いに突き動かされ、「読者には私の見聞を読んで体験していただけるような記述を意識的に交えた」(p. 23) という本書は、あえて定石を外している。

美術家の友人たちの息遣いを感じながら現代美術の動態を直接体感したいと思い、バリとジョグジャカルタのホームで美術家として暮らした17年は、オートエスノグラフィーを書くのにも十分な長さかもしれない。しかし、著者は同時に、日本のホームに帰るという潜在的選択肢をもった独りのよそ者としても生きていた(pp. 22, 463)。2005、6年頃に起こったアート市場の隆盛とソーシャルメディアの発達により、かつてはカネはなくとも共に語り合う時間はたっぷりあった仲間たちとの直接の交流が少なくなるにつれて、潜在的選択肢が顕在化していき、天寿を全うした愛犬の死がインドネシア滞在の終止符となった(pp. 21-22)。以上のような生きることの等身大の切実さが、定石の現地調査や民族誌ならば掘り取らない「現実の生の不可量部分」〔マリノフスキ 2010: 60〕の経験を掘り上げているように思う。そのような経験の記述と写真が本書にはちりばめられ、不思議な余韻を残し、著者や本書に登場する人々の生の切実さが読者自身のそれに緩やかにつながってゆくように思われる。

(青木恵理子・龍谷大学名誉教授)

参考文献

Antariksa. 2005. *Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan*

Seni Rupa-LEKRA 1950-1965. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.

———. 2016. *Nyantrik as Commoning*. In *A Reader QalQalah*, pp. 9-18. Paris: Betonsalon - Center for Art and Research; Villa Vassilieff; Kadist Art Foundation.

廣田 緑. 2016. 「インドネシア現代美術と美術家——つくる・買う・支援する主体をめぐる民族誌」名古屋大学大学院文学研究科文化人類学専攻博士論文.

Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca and London: Cornell University Press.

インドネシア国立文書館(編著). 1996. 『ふたつの紅白旗——インドネシア人が語る日本占領』倉沢愛子・北野正徳(共訳). 東京: 木犀社(原著 Arsip Nasional Republik Indonesia, ed. 1988. *Di Bawah Pendudukan Jepang: Kenangan Empat Puluh Dua Orang Yang Mengalaminya*. Jakarta: Arsip Nasional Republik Indonesia.)

Karnadi, Koes, ed. 2006. *Modern Indonesian Art: From Raden Saleh to the Present Day*. Denpasar: Koes Artbooks.

レッジ, ジョン D. 1984. 『インドネシア 歴史と現在——学際的地域研究入門』中村光男(訳). 東京: サイマル出版会.(原著 Legge, John David. 1977. *Indonesia*. Sydney: Prentice-Hall of Australia.)

マリノフスキ, プロニスワフ. 2010. 『西太平洋の遠洋航海者——メラネシアのニュー・ギニア諸島における、住民たちの事業と冒険の報告』増田義郎(訳). 東京: 講談社.(原著 Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London and New York: George Routledge & Sons, E. P. Dutton.)

Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah (PPPKD). 1979. *Sejarah Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.