

い。実際、ここでは全てが経済発展に委ねられている。丘は平らにされ、墓は掘り起こされているのだ。²⁴

学芸的な働きが組織の一機能にならないならば、よりはっきりとした表現が必要だ。つまり、個人の居場所や社会、資本主義的衝動の特性、国際交流の手法についてシンガポールが自覚する姿を反映した実践を行わねばならない。シンガポールとその状況について述べたウィーの言葉に戻る。

シンガポールは、経済面での成功を収め、家父長的で実用主義的な近代性を備え、民族的、宗教的差異に敬意を払う術を生み出した温和で管理された多文化社会として、面白みのない道徳的教訓を留めたまま。また、社会経済的な機会提供については公平性を積み上げた。小市民的価値観が高まった結果、海外ではショッピングセンターの国として名高い「文化不毛の地」にもなった。歴史的記憶喪失——近代化に必須の副産物である——は顕著であり、欧米の先進社会における非歴史主義化のレベルを越えたのではと訝しむ者もいる。多くの点で、この小さなアジアの一地域を近代化して、過剰に小市民的な近代性をもたらすという先鋭的な実験は、他に類を見ない。²⁵

この特異性には、西洋における「メトロポリス」を、摩天楼、博物館にカジノ、風景を華やかに演出する大観覧車など、超合理化された空間を整備して利用する、アジアらしさという新しい表現に言い換えたことが含まれている。学芸的な問題については次の機会に譲らねばならないが、最後に、ルストム・ソバルーチャが「その革新的可能性の新たな社会化」と述べた、アジアの美術館への呼びかけで締めくくりたい。

したがって、昨今アジア圏内での相互協力の下にもはやされている「アジア」は、市民社会における人々の動きや差し迫った葛藤から蔓延する民主主義とは、ほぼ無関係である。そうではなく、「アジア」が新しい文化の中心地だと自ら謳うスペクタクルやイベントを生み出すことに関わっているのだ。

(この「新しいアジアの美術館」が備える、より大きな意味合いをグローバル文化から切り離すことはできない。美術館は、世界と地域、異文化と多文化、アジアの中の「アジア」とますます特権化したディアスポラの政治的指導権との間に横たわる緊張を学ぶための、特別な難問を抱えた場になるのである。²⁶

22

Nora Taylor, "Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography," *Art Journal*, vol. 70:2, 2011, pp. 12–13.

23

Chua Beng Huat, "Multiculturalism in Singapore: An Instrument of Social Control," *Institute of Race Relations*, vol. 44:3, 2003, pp. 58–77.

24

Lee Weng Choy, "The Future Was When: Art Criticism and the Comparative Tenses of Hong Kong and Singapore," *Journal of Visual Culture*, vol. 6:3 (Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications, 2007), p. 345.

25

C. J. Wan-ling Wee, 前掲 [10], pp. 12–13.

26

Rustom Barucha, "Beyond the Box: A View from India," *Contemporary Art and the Museum*, ed. Peter Weibel and Andrea Buddensieg (Germany: Hatje Cantz, 2007), p. 216.

政治的な制度と 個人的な経験

アリソン・キャロル

アジアリンク芸術部門創設ディレクター

〔訳〕飯田志保子

この発表では、「文化」と呼ばれうる何かの中に中間流出してゆく政治的な流れと個人的な流れ、この二つの流れに焦点を当てる。本発表ではオーストラリアとアジアの、特に1990年代の東南アジアとの美術交流において、うまくいったことといかなかったことを検証する。政治的な試みが失敗し、個人的なものが成功したことは明らかであるが。まず、オーストラリアとアジアに関する文脈について話したい。それほど広く知られていない上、この後に続く話の準備になるからである。政治的には、オーストラリア国家は白人入植者によって建国されている。あるいは、1788年に既存の構造全てを侵略したとも言えるだろう。オーストラリアに集まった数々の文化の新たな混合は、1867年頃に英国人J.C.F. ジョンソンの興味深い絵画に描写されている。ヨーロッパ人、中国人、そして浅黒い肌の男がオーストラリアの金鉱地でユーカーというカードゲームに興じている絵で、先住民のアーティストのトミー・マックレーが描いたドローイングを含む他のイメージとも合致している。⁰¹ マックレーのドローイングには、肩に重い荷物を載せて運ぶ円錐形の帽子を被った弁髪（べんぱつ）の中国人の傍らに、シルクハットを被りベストを着て両手をポケットに突っこんで立っているヨーロッパの男と、武器を高く掲げたポーズをとる先住民の男たちが中立的に描かれている。⁰¹ どちらのイメージも当時の非常に厳しい現実よりかなり穏和に状況を見せている。アジアからの移民は主に中国人の鉱山労働者で、まれにアフガニスタンの駱駝乗りや日本の真珠採りもいた。さまざまな移民の居留地は1901年にひとつの新たな国家として連邦制（あるいはひとまとめ）にされ、同年、主として中国人移民を抑止するために白豪主義が導入された。

この時代にはアジアに住み、しばしばその美術品を収集していた傭兵、宣教師、社会のはみ出し者がそれなりに居り、それらの作品がオーストラリアの美術博物館の素晴らしい歴史的なコレクションの源となった。⁰² 第二次世界大戦中オーストラリアは、日本が軍事的に、それから中国共産主義がイデオロギー的に自国に攻め入ってこないよう努めていた。それが1970年代までベトナムでアメリカ合衆国と並んで戦うための軍隊を送り続けることにまで拡大したのである。第二次世界大戦はオーストラリアが英国から離れ、よりアジアに目を向けることになった政治的転換期であった。当時アジアの学生がオーストラリアに渡豪するための重要なプログラムだった奨学金制度「コロンボプラン」は1950年に設立され、徐々にアジアの各言語が高等教育機関に紹介された。私もインドネシア語を60年代に学んだ。そしてついに1966年に白豪主義政策が廃止された。この時期に、オーストラリアの主たる芸術財政支援ならびに諮問機関であるオーストラリア芸術カウンシル（Australia Council for the Arts）が設立される。72年にはホイットラム労働党政府が私たちを新たな未来へ導く新任改革推進者となった。ホイットラム政権は中国を承認し、ベトナムから軍隊を引き揚げ、日本とオーストラリア地域の経済交流の強化を推進した。そうしてオーストラリアとアジア間の政治的な関係作りを総仕上げたのが、1991年から96年まで首相を務めたポール・キーティングだった。キーティング政権は、オーストラリアの経済的文化的な未来はアジアにあり、その方向性に合致するあらゆる動きを支援するという政策を公然と打ち立てたのである。

アジアとの視覚芸術交流の全てはその時から本格化した。キーティング政権下のオーストラリア芸術カウンシルは、93年までカウンシルの国際事業予算の50パーセントはアジアにおける事業のために支出すると布告した。財政支援のもうひとつのパートナーである外務省もまた、地域内の芸術交流にその力を注ぐようになった。日本語でいうところの県にあたる州政府も芸術のための財源を持っており、それも同様にアジアに向けられた。メルボルン市を筆頭に、地方自治体でさえもアジアの美術交流に予算を注ぎ込むようになった。芸術の領域にいる誰も彼もがこの状況に対して肯定的あるいは迅速に応答したわけではなかったとだけ言い添えておきたい。オーストラリアの美術館は何

01

Tommy McRae, *Untitled*, 1890, ink on paper, 20.2 x 16.2 cm, Collection of National Gallery of Australia. <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=19166>.

02

1905–1936年の間、中国と日本の貿易商人だったハーバート・ウェイド・ケントがヴィクトリア州立美術館に寄贈した中国美術コレクションはこれらの一例である。<http://adb.anu.edu.au/biography/kent-herbert-wade-10721> 参照。「傭兵やはみ出し者」といふフレーズは明らかに誇張した言いまわしで、これらの人々の多くは純粋な興味や利他主義によって収集を行っていた。

十年にもわたって伝統的なアジア美術の展覧会の巡回受け入れをしていた。例えば「The Chinese Exhibition: a selection of recent archaeological finds of the People's Republic of China (中国出土名品展)」(1977年)、「The Sculpture of Thailand(タイ彫刻)」展(1976-1977年)、「The Art of the Japanese Package(包む)」展(1979年)、「Japan: Masterpieces from the Idemitsu Collection(日本:出光コレクション名品展)」(1982-1983年)等々。だが現代アジア美術は自動的に受容されなかったのである。90年代にオーストラリア国立美術館のシニア・キュレーターが私にこう言ったことを覚えている。「もしベトナムで何か起こっていたら、パリにいるディーラーが私に連絡してくるでしょう」と。オーストラリアの主要な組織の美術部門は未だに、主として伝統的な美術が専門のキュレーターで構成されており、しばしば現代美術の仕事に携わるのはやっかいなことだと思っている。これはオーストラリアに限ったことではない。ヨーロッパでも英国でも、そして日本でさえも同様ではないかと推察する。

しかしながら、こうした部門の外にいるオーストラリアの美術関係者の中では、1990年代にものごとは確かにあまねく変化を遂げた。現代アジア美術に関する展覧会や事業がオーストラリアでより開催されるようになり、もはや直接的な関連性からアジアの文化を切り離すことはなくなった。草分けとなった出来事は、パースから広がり87年までには東南アジアのアーティストも含むようになった現代アート・スペースのネットワークから生じた「アーティストと地域交流 (ARX: Artists and Regional Exhibition)」事業だった。そしてクイーンズランド州立美術館がアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ (APT) を91年頃に構想し、クイーンズランド州政府の財源によって93年にその第一回目を開催した。ブリスベンにきたアーティストのうち、インドネシアのダダ・クリスタントは大型のインスタレーション《For Those Who Have Been Killed(殺された者たちのために)》を制作し、あらゆる人々の目を引き付けた。^{fig.02} この展覧会の重要性は即座に美術界で理解され、ある批評家は次のように評した。「このトリエンナーレはオーストラリアでかねてから提示されるべきだった新しいアートを扱った最も重要な展覧会である」。⁰³ 文化的に西欧中心主義だったオーストラリアにとって、これは大変化だった。93年には雑誌『Art and Asia Pacific』(現在『ArtAsiaPacific』)がシドニーで創刊される。⁰⁴ ^{fig.03} 中国と香港以外で紹介された現代中国美術の最初の主要な展覧会「Mao Goes Pop(毛沢東がポップになる)」も93年にシドニー現代美術館で開催された。94年のアデレード・フェスティバルはアジアの作品に専心し、植物園でモミの木々の列の間に個人が黙想するための空間を作ったタイのアーティスト、モンティエン・ブンマーの作品を展示した。⁰⁵ ^{fig.04} 政治的であったことが個人的な出来事となり、作品は大成功を収めた。省みると実にわくわくする時代だった。

オーストラリアのアートがアジアの中で徐々に見え始めてきたのはその時代だった。アジアの視覚芸術を扱う組織が、地域内交流に従事したがるようになってきたのである。つまり、アジアの美術組織がオーストラリアからの滞在制作や展覧会を受け入れ始め、事業の共同企画を行いたいと思うようになったのだ。94年には、オーストラリア芸術カウンシルの委嘱調査で、芸術領域のベテラン外交官ジェニファー・リンゼイがアジア地域で仕事をするについてより理解を深



fig.01



fig.02



fig.03

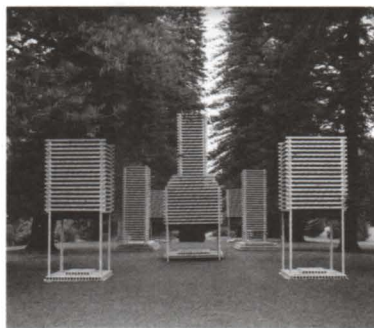


fig.04

03

Joanna Mendelsohn, "Asia Pacific Triennale in Brisbane," *The Bulletin*, Vol. 115 (12 October, 1993), p.107.

04

私はトライアルとして発行された創刊号の編集者を務め、アビナン・ボーサヤーナン、レオン・バルワシヤン、マリアン・バーストール・ロチェス、建島哲、チャン・ジョンソン(張頌仁)、ニコラス・トーマス、そして私自身による記事を掲載した。

05

「Adelaide Installations (アデレード・インスタレーションズ)」展は南オーストラリア州立美術館の下に開催された。主なサイト・スペシフィックなコミッション・ワークは、モンティエン・ブンマー、サンティアゴ・ボセ、遠藤利克、ヘリドノ、キム・スンギ、呂勝中、シム・ムンセップ、ロベルト・G. ヴィラヌエヴァによる。

fig.01

ジョセフ・C・F・ジョンソン(オーストラリア1848-1904年)、『未開地でのユーカー』1967年頃、キャンバスに油彩、42.0×60.2 cm。1980年クラリス・メイ・メーガウ氏の遺贈によりバララット・アートギャラリー蔵。

fig.02

ダダ・クリスタント(インドネシア)1957年生まれ。インスタレーション作品《For Those Who Have Been Killed(殺された者たちのために)》展示期間中のパフォーマンス。第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ、クイーンズランド州立美術館、ブリスベン、1993年9月。写真: クリスタベル・バラナイ 写真協力: クイーンズランド州立美術館 | 現代美術館

fig.03

『ArtAsiaPacific』誌、シドニー、1993年、第1巻第1号。

fig.04

モンティエン・ブンマー(タイ)1953-2000年、『Room(部屋)』、木、布、約19×8 m。アデレード植物園、アデレード・フェスティバル、1994年。

めたいと思うオーストラリア人に対する指南書の『Cultural Organisation in Southeast Asia (東南アジアの文化機関)』を出版した。^{fig.05} 90年には私も、まずはアジアにおける巡回展とレジデンスに特化したプログラムを執り行うアジアリンクを創設するため、主にオーストラリア芸術カウンシルと外務省から財源を得ることができた。⁰⁶ 90年代にアジアリンクは94名のアーティストを東南アジアに派遣した。(もちろん北アジアや南アジアにも、そして90年代以降もさらに派遣してきた)。アジアリンクでは、各アーティストが地元の機関を通して彼らと同等な立場の作家たちと制作に携わるのが最もやりやすいだろうという前提に立って事業を行っていたため、我々は大抵まず外国人になじみがあるアートスクールを手掛かりに調整を始め、そこから広げていく方法をとった。アジアリンクではオーストラリアから多くの展覧会を巡回させたが、それほど実施困難なことはなかった。巡回展だけでなく、双方の地域の作品を紹介し、両方の場所で展覧会を実施する協働型のキュレーション事業も行った。こちらは確かにより難しく、準備に時間がかかるものだったが、関与と成果の点においては常に良いものが得られた。「Rapport (相互理解)」展(1996年)はシンガポールのキュレーターとアーティストとの協働により、財政支援も含めてアジアリンクと共同制作された。「Giao Luu (合流)」展(1997年)はベトナムで、「Patterning (柄出)」展(1997年)はインドネシアのアーティストたちの協力によって実現し、その後フィリピンの地域センターとの「Kawing (繋がる)」展、タイとの「Saisampan (魂の結びつき)」展と続いた。99年にはオーストラリアのアーティストがマレーシアを再度訪れ、全て現地制作による新作を展示した「Sekali Lagi (もう一度)」展をクアラルンプール郊外にあるリンブンダハンの受け入れによって開催した。^{fig.06} これら東南アジアのプログラムは、インド、韓国、そして特に2000年代初頭の日本と他の冒険的な共同事業へと我々を導いてくれた。心躍る時代だった。

これら全ての冒険は協働する人々に由来している——アーティストたちと話し、スタジオを訪問し、アイデアやコンセプトをキュレーターや執筆者たちと協議し、組織を巻き込み資金調達を行う。まさに人が関わり合うことで実現したのである。私が熟知している二つの組織、アジアリンクとアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレは、確かに政府の財政支援を受けていたし、地域内でも各大使館や行政官庁からの協力を得ていたが、一緒になってものごとを動かそうと専心する人々のためにどちらの組織も労苦を惜しまなかった。

このことに基づいて、私が90年代初頭に作り、今日でもリアリティを感じる五つの原則を紹介したい

- 1 地域で活動を行う「アーティスト」が事を成す。またそれはアーティスト自身のためになる。⁰⁷ アジアリンクは毎年個人のアーティストから地域で制作するための申請を通常400件受け、最終的には40カ所への派遣となる。
- 2 パートナーシップが功を奏す。アジアリンクは各事業において、対等のマネジメント、対等の財政負担、対等の労力になるよう努める——資金がそれほどない国々においては常にそうはならなかったが、たとえ少額であってもパートナーシップの原則にとって大きな違いとなる。
- 3 一般的な柔軟性を持つこと。あなたがそうすべきだと考えているのであればあなたが事を動かすためにできると思う何かをし、そして流れに身を任せる。
- 4 役所仕事は必要最低限に。アジアリンクの契約書は二枚のみ——両者が合意したことを書き出し、完結に留める。その上で我々は信用に依拠する。信頼なしに異文化間の事業において生じる隔たりやずれを埋める契約書はない。
- 5 このように将来に向けて発展し続ける繋がりを創る人々を信頼すること。⁰⁸

要するにこれに関心を持つ——すなわち他の文化に関心を持ち、それを見せるという態度なのである。

しかしながら、90年代半ば以降オーストラリアでは、この個人的な関係性の構築は、キーティング政権の勢力もしくは思考レベルを維持するには政治的に失策したため空中停止してしまった。1992年から2011年までのアジアにおける舞台芸術事業に対するオーストラリア芸術カウンシルの国際的な財政支援の割合のグラフが、そのことを端的に示している。^{09 fig.07} 2011年には当該期間初頭の55パーセントから10パーセントにまで落ちている。近年、州立の団体の中で最も進歩的だったアーツ・ヴィクトリア (Arts Victoria) は、他に比を見ないその国際プログラムを中止した。教育における芸術の率先はこの中止されたプログラムの一部で、報告するのは悲しいことではあるが、私が

卒業したメルボルン大学ではアジアの美術史の教鞭をとる専門家がいなかった。2012年になっても依然としてオーストラリアには、ダンス、演劇もしくは音楽領域におけるアジアの文化実践を核にしたカリキュラムを含むコースを備えた舞台芸術の第三次教育機関がない。¹⁰そして、最も重要なのは、状況を改善するための政治的な下支えをする組織がないことである。オーストラリアには国際的な美術機関がない——日本には現役の美術専門員を擁する国際交流基金がアジア地域における事業に熟練し、主体的な役割を果たしてきた。外務省の政治または経済の専門家に掌握させるのでも、アジアでの業務経験が乏しいオーストラリア芸術カウンシルの役人の手に委ねるのでもなく、オーストラリアは芸術に関する協議事項のまさにこの部分の役割を担う国際的な美術専門家を必要としているのである。

私は特に90年代、オーストラリアの政治機構がもっと「芸術活動に」支援を提供していた時期に、オーストラリアでの経験から日本とシンガポールについての私の見解を求められた。90年代を通して、アジアの他の地域と行う活動プログラムを並走させながら、この地域において主導的で財政支援も得られる二カ国はオーストラリアと日本だろうと述べたことを強く記憶している。これは福岡アジア美術トリエンナーレや国際交流基金アジアセンターが設立されたのと同じ頃のことである。両者ともこの地域で文化的により積極的になる必要性を認識しており、立ち位置に関して近い感覚を持っていた。

いずれの国もアジアにおける同じような大きさの「課題」を非常に意識していた。それに取り組み、それを抱えながら生き、どちらも乗り越えなければならない課題。オーストラリアの場合は、白豪主義と、白人の西欧人がアジア人ではないのにアジアの闖入者状態になっていること。日本は、一般的に「アジア」というアイデンティティから一定の距離を置いてきたことや、第二次世界大戦での数々の行為。政治的に動機づけられた美術の冒険的な事業の背後には、今日でさえもこのような課題が潜んでいるのである。最後にひとこと。これらの問題は問題となるのが自明な行為だったと述べつつ、それによって理解するための複雑さがより一層増したのは確かである。私はそのことはそれほど悪いことではないと思っている。というのは、美術は政府にもその政治目的のためにも利用されてきたが、アイデンティティや場の微妙さをより理解した上で個々人に活動ないし関与をする機会を与えたからである。

もしシンガポールの人々が、オーストラリアでいうところの白豪政策のように文化交流で直面する課題があるとしたら、それはオーストラリアを含む西欧において、統一性、検閲、そして民主主義の欠如に対する意識が問題となるだろう。90年代には美術イベントで恥ずべき検閲問題などがあったことは事実で、これに真面向から対立するアーティストのコミュニティと政府権力の間緊張感は極めて鮮明に覚えている。そうした反抗はむしろ本当に衝撃だった。私はシンガポールで事を立ち上げようと試みる外国人として、検閲に目を向けるのでなければ経済に焦点を当てる官僚たちに対処しなければならなかったことを覚えている——全ての美術事業は収益が付随するものでなければならなかった。我々が試みていた類の事にとっては問題だった。だが、年月を経てシンガポールは内から変わった。異議申し立てをする若い学生、アーティスト、あるいは主張する誰もの要



fig.05



fig.06

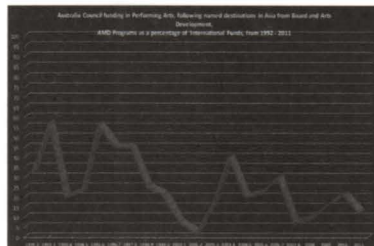


fig.07

06

www.asialink.unimelb.edu.au/arts
参照。プログラムの議論の全体は以下に記載。
"People and Partnership: An Australian Model for International Arts Exchanges—The Asialink Arts Program, 1990-2010," chapter 9, in *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*, ed. Michelle Antoinette and Caroline Turner (Canberra: Australian National University Press, Asian Studies Series Monograph 6, 2014), pp. 199–217.

07

アジアリンクは2005年に視覚芸術、パフォーマンス・アーツ、執筆、アーツ・マネジメント各領域の過去のレジデンス参加者にアンケート調査を実施した。参加者の実践に対するレジデンス経験の重要性に関する質問では、86%が「極めて重要」または「非常に影響があった」と回答した。

08

滞在後のプロジェクトに関する項目の質問では、93%の参加者が滞在先の国と書簡によるやりとりを継続しており、54%が滞在先の国との間でレジデンスに続く事業に至ったと回答した。

09

このグラフは次の書籍に所収。
Alison Carroll and Carrillo Gantner, *Platform Papers no. 31: Finding a Place on the Asian Stage* (New South Wales: Currency House, 2012), p.52.

10

同上, pp. 49–53。

fig.05

ジェニファー・リンゼイ著
『Cultural Organisation in Southeast Asia (東南アジアの文化機関)』(オーストラリア芸術カウンシル, 1994年)。

fig.06

「Sekali Lagi (もう一度)——マレーシアを再訪するオーストラリアのアーティストたち」展、リンブンダハン、クアラランブール(1999年)。
写真提供 | アジアリンク

fig.07

オーストラリア芸術カウンシルの「国際」資金の支出割合におけるアジアの舞台芸術に対する財政支援、1992–2011年。

求に耳が傾けられている。そして今や、オープンな批評、過去に対するリサーチのレベル、尽きることのない学芸的エネルギー、植民地的な憤りのなさ、応答と順応性の素早さといった全てが、新しく創造的で個人的に報いのある環境へと政治的に変容したシンガポールの様相を物語っている。

オーストラリアとシンガポールはどちらも明らかに、主として移民によって構成されている国家である。世界の多層な人々の集団が寄り合い、概して、善良な集団を形成している。日本語の表現では、もしかするとこれらは定義するのが難しい集団かもしれないが、オーストラリアまたはシンガポールという大きな傘の下、過去にも各民族で形成されるグループにも忠実な人々は、ごく近年にここへ集まってきた人々だ。とはいえ私としては、複数の時間という考えは複数の文化と同じくらい興味深いものであると考えたいと思っている。オーストラリアにとって、我々の230年という短い歴史の移民社会は、オーストラリアの先住民族の文化が持っているような、祖先を振り返るゆっくりとした時間——私が最近学んだ表現では——「深い」時間と比べて、速い流れの時間の中で生きられている。オーストラリアの先住民はこの西洋的な啓蒙の衝動である「永遠の前進」にはほとんど関心を払っていない。今日この議論に関するオーストラリアの立ち位置は、アジアの中で、私たち自身の中で、そして私たちの時代の中ではっきりしないままである。文化に言及する人たちは文化間の空間を不確かで居心地の悪い領域だと言うが、一方でエネルギーと可能性を持った領域であるとも語る。オーストラリアは、少なくともオーストラリアの外界と関係するあり方において、そのような空間なのである。

日本や他の北アジアの国々のほとんどがそうであるように、オーストラリアには洗練された西洋式の芸術のインフラが整備されている。しかしながら、その頃の東南アジアで視覚芸術を扱う機関にこのインフラはなく、それに関しては南アジアにも存在しなかった。香港のキュレーター、オスカー・ホウが最近この件について、アジアの「未発達なインフラ、保守的な管理文化、長引く植民地的な思考態度、そして西洋的な思考によって先導されているキュラトリアルな実践の影響と、今なお続く力の不均衡から生じる西洋の文化的支配」を簡潔に記している。¹¹ 彼はこの西洋を手本とした芸術のインフラが最適なもののだろうかと問いかけている。

確かに、90年代の東南アジアでは実際に代替となる考え方が提示された。事実それは、先述した87年のパースでのARXプロジェクトを通じた東南アジアのアーティストたちとの取り組みによって、オーストラリアで旗揚げされていた。当時その地域内では、アートワールド自体が変化していて、さまざまな機会が生まれて交流は可能なのだという空気が一般的だったにもかかわらず、トップダウン式で西洋由来の政府に支援された東南アジアの組織は変わろうとしなかった。それは各地域に重要な代替機関が創られたことを意味する。アーティスト・グループ、コレクティブ、非政府組織（あるいは非営利組織）、私設財団、小規模なギャラリーの繁栄など。自然発生的にストリートで作られた美術はストリートで享受されるようになった。いわゆる「大衆芸術」があらゆる種類の実践者たちの高い関心を集めた。コミュニティが優勢になった。私は当初、主要機関の中で徐々に専門的な訓練を受けた学芸業務を司る同志が増えるだろうと思っていたが、そのようにはならなかった。私は次第に——実に私の意志に反して——新たな仕事仲間たちはどこにでもいるということに気づいたのである。それが意味するのは、オーストラリアはこの状況に対する考え方を再編成するためにもっと機転を利かさなければならないということだった。公的資金と私的資金の間の区分がかなり侵し難いものとなっているオーストラリアの一部では、それは簡単なことではなかった。これは、西洋的な思考を基準にしているオーストラリアのそうした人々に対して、アジアの人々が教えることができる領域のひとつである。『Provincialising Europe(地方化するヨーロッパ)』¹²を執筆したディベッシュ・チャクラバティや『Asia as Method(方法論としてのアジア)』¹³の陳光興といった著者は、異なる種類の知識体系や域内のリンクといった世界についての新たな思考方法を探求している。

この考え方の最も素晴らしい例のひとつは、東南アジアの美術の実践ではいつも行われていることだが、最近ジョグジャカルタとメルボルンで実施されたインストールメント・ビルダーズ・プロジェクトである。若いクリエイティブな人々が一緒になって、従来の縦割になったままのメディア部門を有機的に横断しながら、数々の事業を構築するというものである。インスピレーションと知と創造性にあふれ、アーティスト、観客、誰もかれもに大好評を博した。^{fig. 08} 別の方法の好例は、2005年に森美術館で開催された「杉本博:時間の終わり」展である。展覧会をご覧になった方々は

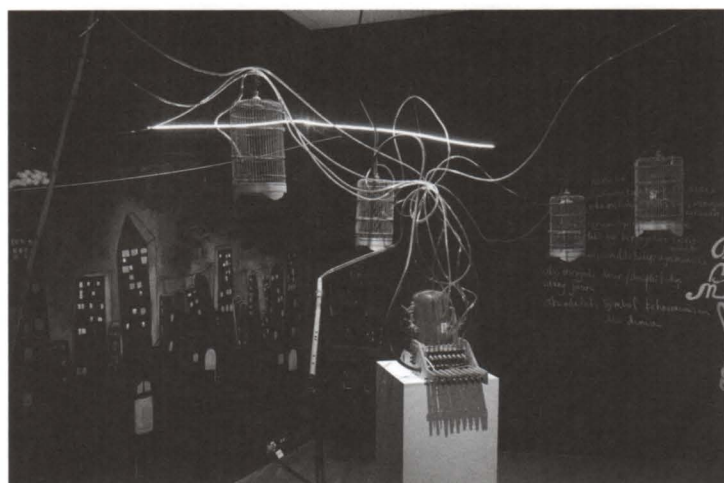


fig. 08

覚えているであろうが、杉本は観客が作品に入り、まるで文人画の墨絵の中に入ってその風景を歩くように、彼の数々の空間のシリーズを歩き抜けることを期待した。杉本ワールドの旅人となって、別の時空間のリアリティと、内なる調和を見せつけたのである。西洋に由来する、客観的で静的なもしくは教義的な美術館の展示に対するオルタナティブとして、それは今でも私の心に響いている。オーストラリアの主要な美術館がアジアの美術に対する取り組み方をなかなか変えられないことは以前から分かっていた。しかしながら、また別の考え方の例がある。2015年初頭にニュー・サウス・ウェールズ州立美術館で、スハーニャ・ラフェル副館長の下に開催されたコレクション展である。¹⁴ fig. 09 そこでは現代作品と伝統的な作品のすばらしい対話が成されていた。だがこれもまた、スハーニャがその館の内部で通常とは異なる指針を推進する一個人であり、彼女の権限やバックグラウンドやスキルによってそれが可能となっているのである。

こうした創造的で柔軟性に富み、地域性がある個人的な成果を、域内でも世界でもっと見たいものである。東南アジア諸国が空間の点で柔軟に考えているところこそ是非とも見たいと思っている——もし東南アジア諸国がその気になったとしたら、地理的に横や外に向かうか、でなければ思慮深く前向きに示された、各国自身の内面的かつ個人的なその土地ならではの文化解釈を称えるか。これという「唯一」の方法はないのである。私個人としては、ハノイの美術博物館が所蔵している社会主義リアリズムのコレクションについて同館が誇りを持ちながら内省していることを非常に好ましく思っている。

オーストラリア、日本そしてシンガポールはアジアの中で最も発展した美術機関を保持し、そこにはこの国際的に認められた専門性を高く掲げ続けたいという上からの欲望が残留している。オーストラリアの高等教育機関にある学芸や美術館業務の研修の場がアジア諸国からの学生のために増加していることが一例である。これに対して、そうした制度的規範を拒否する傾向が実際には拡大しつつある。

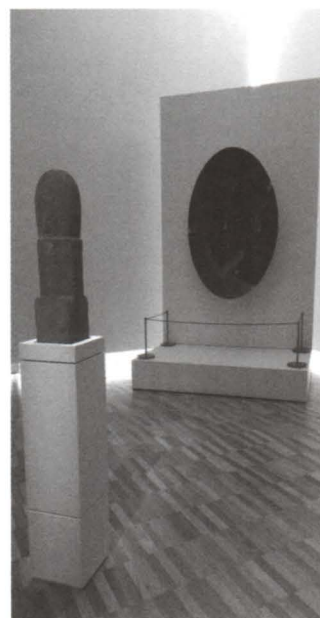


fig. 09

11

Oscar Ho, "Under the Shadow: Problems in Museum Development in Asia" in *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*, eds. Michelle Antoinette and Caroline Turner, p.180.

12

Dipesh Chakrabarty, *Provincialising Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (New Jersey: Princeton University Press, 2007).

13

Kuan-Hsing Chen (陳光興), *Asia as Method: Toward Deimperialization* (Durham: Duke University Press, 2010).

14

「Conversations through the Asian Collections」(2014-2015年)はスハーニャ・ラフェル(副館長)とジャスティン・ノブソン(国際部門ヘッド・キュレーター)およびニュー・サウス・ウェールズ州立美術館のアジア部門キュレーターの企画による。

fig. 08

デーブル・ガーフィンケル、マイケル・キャンディ、ウキール・スルヤディ(オーストラリア、インドネシア)による《Bird Organ(鳥の器官)》、ミクストメディア、「インストゥルメント・ベルダーズ・プロジェクト: インドネシアとオーストラリアのアーティストによるサウンド・コラボレーション」より、ヴィクトリア国立美術館、2014年11月。

fig. 09

「Conversations through the Asian Collections(アジアの収蔵品を通じた会話)」展、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、2015年3月。

左|カンボジアの《Mukha-linga(ムカリンガ)》、600-700年代、石。

右|アニッシュ・カプーア(1954年生、インド/英国)による《Untitled(無題)》、2002年、ステンレス鋼、漆。

文化外交と美術館経営 幻想の「アジア」を超えて

岸清香

都留文科大学文学部准教授

01

例えば、*Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, ed. Olav Velthuis and Stefano Baia Curioni (Oxford: Oxford University Press, 2015).

02

福岡における「アジア美術展」創設の経緯については、岸清香「美術館が「アジア」と出会うとき——福岡アジア美術館の設立と展開」戦後日本国際文化交流研究会・平野健一郎監修『戦後日本の国際文化交流』勁草書房、2005年、pp.240–278。

70年代には、東京画廊など民間ルートを通してかうじて韓国の現代作家が紹介されていたが、「アジア美術」といえば主として李朝民藝や東南アジアの仏教美術などを意味するものであった。『東京画廊60年』、東京画廊、2010年。

03

北澤憲昭「美術館の時代 1970年代後半～1990年代」北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』東京美術、2014年、pp.631–680。

この頃いわき(1984年)、広島(1989年)、水戸(1990年)、東京(1995年)には現代美術に特化した美術館が開館し、アジアとの美術交流も担うことになる。

04

アセアン文化センター設立については、和田純「東アジアにおける日本の国際文化交流と文化外交——戦後日本の政府機関の活動と課題」添谷芳秀・田所昌幸編『現代東アジアと日本1 日本の東アジア構想』慶應義塾大学出版会、2004年、pp.59–109。

東南アジアに現代美術が展開する1990年代は、日本では、新たな文化外交の理念が唱えられるとともに、公立美術館が現代美術への取り組みを本格化させた時期にあたる。こうして日本の美術界全体が、戦後初めて、過去の負の遺産とともに地政学的変化と世代交代を迎えていたアジアの美術界に向き合うことになった。と同時に、公的機関主導で、地域的美術関係者とともに芸術的価値を創出し、美術史記述の新たな可能性をも示すという経験がもたらされることになった。

本報告では、芸術・学術における信頼醸成を目指す文化外交(国際交流基金)、および他館との差別化を図る美術館経営(福岡市美術館など)の文脈を検討し、それらが地域内外の美術制度形成にいかに関わっていたのか、関連する展示・収集活動をたどりつつ考察する。現在アジア太平洋は、現代美術のグローバルな芸術生産の場として、また国際美術市場の行方を左右するマーケットとしても芸術社会学/経済学の関心の対象になっている。⁰¹

90年代日本の公的機関における経験は、グローバル化の進むメインストリーム美術界に接続されたアジア太平洋の美術界において、限定的なものであったと言えるかもしれない。しかしながら、新たな指標と価値を創出しつつ、既存の「アジア」像に挑戦し、さらにはそれを乗り越えることになる次の「現代アジア美術」市場の時代を準備したと考えられる。

「アジア美術」前史 | 70年代から80年代の文脈

1970年代前半の日本では、軍事政権下の韓国における政治的抑圧、日中国交正常化、東南アジアの反日デモなどが、アジアに対する関心を高めつつあった。こうした中、1979–80年、福岡市美術館で「アジア美術展」が開催された。72年に政令指定都市となった福岡市は、近代の政治都市熊本、隣接する工業都市北九州市を追い抜くようにして九州の拠点都市化を進め、79年、当時東京都美術館に次ぐ規模の施設として、同じく前川國男設計の美術館を建設した。その開館記念展として、ユネスコ傘下の国際造形芸術連盟(International Association of Art)に加盟するアジア各国画壇(当初13ヵ国)の交流展が開催されたのである。⁰² 日本の関係者の間に戦前のアジア主義のリバイバルが見られなかったわけではないが、注目に値するのは、これを機に同館の戦後世代の学芸員の間に同世代のアジアの作家に対する関心が生まれたことであった。

福岡市は80年代後半には「アジア交流拠点都市」構想を打ち出し、アジア太平洋博覧会の開催を機に福岡アジア文化賞やアジアフォーカス・福岡映画祭(現・福岡国際映画祭)などのイベントを創設した。福岡市美術館では、88年以降「アジア現代作家」を紹介する個展シリーズ「アジア現代作家シリーズ」が始まり、89年の「第3回アジア美術展」からは各国代表機関によっていた作家選考にも関与するようになる。さらに91年には「アジア・コレクション」が重点領域となって、「アジア美術館」の設立に繋がっていく。「アジア現代作家シリーズ」第1回展で取り上げられ、作品も買い上げられたロベルト・フェレオは、フィリピンでたちまち売れっ子になったとのエピソードが知られる。次第に同館は新進作家を出身国外で初めて展示するという役割を引き受けるようになっていく。

福岡市美術館がアジア美術への取り組みを本格化させた80年代後半は、バブル経済下、美術館の「異常な乱立」とも呼ばれる美術館建設ブームの中、展覧会コンテンツの多様化がもたらされた時期でもあった。この美術館建設ラッシュは、北澤憲昭の言葉によれば、美術館という存在を新たな「文化リーダー」に押し上げたのである。⁰³

各美術館が展覧会のコンテンツを多方面に求める中に、「アジア美術」も位置づけられることになったと言える。

他方、文化外交の文脈からアジアの現代美術に取り組んだのが国際交流基金である。72年、外務省の外郭団体として設立された同基金は、突然の米中関係回復（「ニクソン・ショック」）と東南アジアにおける反日感情を背景に、ワシントン・ジャカルタ・バンコクに事務所を置き、対米・対東南アジア向け事業を重視した。76年、民族音楽の調査・公演・記録を行うアジア伝統芸能の交流（ATPA: Asian Traditional Performing Arts）を開始し、82年には南アジア映画祭を開催するなど、アジアの舞台・映画の専門家を輩出していく。その関係者が中心になって90年、東京渋谷にアセアン文化センターが設立されることになった。⁹⁴ オープニングを飾ったのはインドネシアの反体制詩人・演劇人として知られるレンドラ主宰のベンケル劇団の公演であった。94年にはイベントスペースとして国際交流フォーラムが赤坂に開設され、95年、アセアン文化センターは事業分野・対象地域を拡大したアジアセンターに改組された。アセアン文化センター以降、舞台・映画に加え展示の専門員が配置され、現代美術中心の展覧会、シンポジウムが定期的に開催され、日本の観衆に紹介されるようになった。

そこで提唱されたのが外務省の行う国益本位の（「一方の」）広報外交とは異なる「双方向の知的交流」であった。日本政府や相手国政府にとって批判的な言説や表現を排除せず、学問上、芸術上の公正性や中立性により、相互の信頼や尊敬を構築することが広義の国益に資するとされたのである。⁹⁵

転換点としての「美術前線北上中」展

以上に見てきた文化外交と公立美術館の共同事業の成果として、1992年、「美術前線北上中」展が実現した。国際経験豊富な美術評論家と福岡市美術館・広島市現代美術館の学芸員を起用して、国際交流基金の海外事務所や大使館を通じて現地のインフォーマントの協力のもと現地調査を行い、頭角を現し始めたばかりのASEAN諸国の若手作家を紹介したのである。⁹⁶ 同展は国際交流基金創立20周年とASEAN結成25周年を記念する「東南アジア祭'92」の一環として東京・福岡・広島・大阪を巡回し、社会問題に言及する出品作品は美術界で注目を浴びることになった。例えばウォン・ホイチョン（Wong Hoy Cheong）の《肅清（Sook Ching）》（1989年）は、第二次世界大戦下、英領マラヤでの日本軍による華僑虐殺、そして当時のマレーシアにおける華僑弾圧を題材とした作品であるが、このような直截的な表現を取り上げることが、当時、「アジア」の美術展示に必要であると考えられていた状況の一端が窺える事例である。⁹⁷

この際福岡市美術館には出品17作家中、実に13作家の作品が収蔵され、ここで取り上げられた作品の傾向が94年の「第4回アジア美術展」のテーマ「態度としてのリアリズム」に繋がっていく。⁹⁸ 東南アジアを中心とするアジアについて圧倒的な組織力を有していた国際交流基金と連携することは、展覧会企画の大半を新聞社の予算とノウハウ、そして名品主義に基づく集客に頼ってきた日本の美術館業界にとって、既存の体制に頼らない独自の企画づくりとネットワーク化を可能にしたのである。⁹⁹ 「美術前線北上中」展は東南アジア側にも少なからぬ反響を呼び、翌93年、フィリピンで開催されたアセアン美術ワークショップ（The 2nd ASEAN Workshop, Exhibition, and Symposium on Aesthetics）では、同年のオーストラリアでのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ開催をも踏まえて、ASEAN域内交流の改革の機運が生まれることになった。¹⁰⁰

94年9月には、「美術前線北上中」展の企画・組織のノウハウを生かした「第4回アジア美術展」、「アジアの創造力」展という二つのグループ展がそれぞれ福岡市美術館と広島市現代美術館で開催された。広島で行われた滞在制作では、柳幸典の《プロジェクト・アーティクル9》が、やはりアジアの戦争/平和問題を主題化している。蔡國強の爆発プロジェクト《地球にもブラックホールがある》は、広島での同年のアジア大会への祝賀と原爆投下に対する鎮魂を表明した。福岡でも社会批判系の作品が多数を占めたが、そこには18名もの作家が招聘され、公開制作・パフォーマンス・トークショー・交流会が多数のサポーターの存在のもと、一ヵ月にわたって繰り広げられた。こうして同年、朝日新聞が「アジア現代美術ブーム（日本先行論に再考迫る）」と報道することになる。¹⁰¹ 同じ時期に国際交流基金が開催したシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」を機に、美術界では新旧世代による議論が展開

05

国際交流基金の「転換期」とされる90年代の組織・運営方針については、岡真理子「国際交流基金と文化外交」伊藤裕夫・藤井慎太郎編『芸術と環境——劇場制度・国際交流・文化政策』論創社、2012年、pp.194-213。

06

海外からの調査に対する現地の視点については、本報告書のフロー・ドット・メイトウイン論文を参照。（p.112）

07

岸清香「90年代アジア美術における『大東亜戦争』の記憶——若き反逆者たちのタブーへの挑戦」都留文科大学文学部比較文化学科編『せめぎあう記憶——歴史の再構築をめぐる比較文化論』柏書房、2013年、pp.55-84。

08

黒田雷児「アジア現代美術「ブーム」の表と裏」『ArtEXPRESS』第6号、1995年3月、pp.32-42。

09

建富哲「矢口國夫の志を継ぐために」『矢口國夫美術論集』刊行委員会編『矢口國夫美術論集——美術の内と外』美術出版社、2006年、p.18。

10

Brenda V. Fajardo, "Rethinking ASEAN Aesthetics: An Overview of the Symposium Topics and Discussion of Emerging Issues," *The Aesthetics on ASEAN Expressions: Second ASEAN Workshop, Exhibition, and Symposium on Aesthetics* (Jakarta: ASEAN COCI, 1994), pp.60-75.

11

田中三蔵「アジア現代美術ブーム 福岡・広島など各地で展覧会——西洋との対立から脱皮、現実の中で『自分探し』」『朝日新聞』1994年10月5日。ちなみに同94年は、国立西洋美術館・読売新聞社主催のバーンズ・コレクション展が史上第3位の107万人の観客動員を果たし、消費対象としての日本の展覧会文化が社会現象となるとともに、国際交流基金・韓国国立現代美術館による「日本伝統工芸品」展が現地ソウルで抗議にあうなど戦後50年を前に美術が政治問題化した年でもあった。

12

岸清香「美術における「アジア」の表象——福岡アジア美術館の展示活動」平野健一郎・古田和子・土田哲夫・川村陶子編『国際文化関係史研究』東京大学出版会、2013年、pp. 234–254。
アジア美術の言説史については、2008年の国際交流基金シンポジウムで取り上げられている。加治屋健司「日本におけるアジアの現代美術と近代の亡霊」および「セッション1 討論」古市保子編『International Symposium 2008 Count 10 Before You Say Asia: Asian Art After Postmodernism 報告書』国際交流基金、2009年参照。

13

T. K. Sabapathy, "A Regional View: Themes in Southeast Asian Art," *Supplement to ArtAsiaPacific* 3, No. 2, 1996, p. 6.
同展の制作過程については、本報告書のアフマド・マシャディ論文を参照。
(pp. 137–139)

14

セッションIIにおける建畠哲・南條史生による議論。古市保子・帆足亜紀編『シンポジウム「再考: アジア現代美術」報告書』国際交流基金アジアセンター、1997年。

15

新たな枠組みとしての「アジア太平洋」への注目についてはFajardo「前掲註10」参照。モンティエン・ブンマーは「日本やオーストラリアが東南アジアの美術展を支えてくれている」と語っており（『アジアセンターニュース』6号、1997年夏）、タイの若手作家について、かつての慣例であったヨーロッパ留学よりもアジア太平洋でのキャリアが選ばれるようになったとの指摘もある。

Annabelle Boissier, "De l'art moderne à l'art contemporain. Un transfert de monopole dans le monde de l'art thaïlandais," *Aséanie, Sciences sociales et humaines en Asie du Sud-Est*, n° 24, 2009, pp. 91–109.

16

中村英樹「だれが/だれに/何を/なぜ(紹介)するのか?」古市保子編『国際シンポジウム1999「アジアの美術: 未来への視点」報告書』国際交流基金アジアセンター、2000年、pp. 60–61。
中村英樹×谷新×中村政人「鼎談 アジアの中の日本、アジアの外の日本」『REAR』、2005年では、公的機関による事業の功罪も論じられている。

した。ここでは詳細には立ち入らないが、日本の覇権主義を警戒する声が東南アジアの論者からも挙がる中、欧米一辺倒であった「日本」が「アジア」に学ぶべきとする立場と、「日本」が「アジア」と名指すことを（それが「日本」の文化侵略に繋がるとして）忌避する立場とが拮抗した。¹² こうして一方で「エキゾチック・リゾート・貧困」を意味するとされた日本特有の「アジア」理解への挑戦が進められていく。同時に「アジア」と「国際美術界」をつなぐ存在としての新たな「日本」の役割が模索されることになる。当時は十分に認識されていなかったように思われるが、「アジア」が台頭する現代美術の時代の到来は、「アジア」と「日本」という概念の再検討を次第に迫っていくことになる。

95年と97年には、国際交流基金と福岡市美術館がそれぞれ東南アジア近代美術展を開催し、地域美術史の記述に取り組み始めた。国際交流基金による「アジアのモダニズム」展はフィリピン・インドネシア・タイにも巡回し、2000年代以降のアジア共同企画の端緒になった。福岡市美術館の「東南アジア——近代美術の誕生」展は、福岡アジア美術館の近代美術コレクションの基礎を築き、独自の近代美術研究に繋がっていく。96年、シンガポール美術館の開館記念展「Modernity and Beyond」展では、「東南アジア人による美術史記述は国境に隔てられてきた」として、日・豪・米を参照しつつ、地域規模での研究を進める必要性が唱えられた。¹³ これらの展覧会は、中・韓という近隣諸国との近代美術史研究が困難な中、まずは東南アジア各国の公的機関を巻き込み、地域規模でのテーマ設定と比較分析の足掛かりをつくったと言える。

美術館におけるアジア美術コレクションも徐々に増加している。国際交流基金アジアセンターが開催した「方力鈞」展では、出品作は福岡のほか東京都現代美術館、沖縄県立博物館・美術館、徳島県立近代美術館にも買い上げられた。97年、東京と広島で開催された「東南アジア1997 来るべき美術のために」展では、さらに若手が紹介され、出展17作家中半数以上の作家の作品が東京・福岡・沖縄に収蔵され、広島ではその前年、制作委託事業が実施されている。海外では96年、ブリスベンのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレに続き、ニューヨークのアジア・ソサエティが「Traditions/Tensions(伝統/緊張)」展を開催し、ヨーロッパでは97年、「Cities on the Move(移動する都市)」展が巡回し始めていた。97年の国際交流基金主催のシンポジウムでは、「クオリティ」(＝作品の質)が議論の俎上にのぼるなど、アジア美術が美術品としての価値(「バリュー」＝芸術的価値)をも問われる局面を迎えていたことが窺われる。¹⁴

この頃、日本の現代美術ギャラリーの中には、新たにベトナムや台湾に調査に出かけたり、アジア太平洋の公的機関や欧米のアートフェアにおいて日本人およびアジア人作家をプロモートするギャラリストも現れ、後年、「現代アジア美術」市場の重要な担い手になっていく。アジア太平洋の美術界が欧米のメインストリーム美術界に接続され、地域にしながら世界に発信するという、グローバルな芸術生産が可能になったのである。¹⁵

芸術的価値創出への参画をめぐる

1999年、アジア21ヵ国・地域の近現代美術に特化した福岡アジア美術館が開館した。コレクションの目玉は、ほぼ80年代末から購入された作品が中心になっている。2000年、国際交流基金では若手キュレーターの域内交流事業「アンダー・コンストラクション: アジア美術の新世代」が開始された。同年の光州ビエンナーレ(谷新によるアジアセクション企画)や翌01年の横浜トリエンナーレ(アジアの作家多数が出展)は、日本の美術界におけるアジア美術事業の集大成となったが、経済不況と行財政改革のあおりを受け、間もなく「美術館冬の時代」と言われる2000年代を迎える。2004年には国際交流基金アジアセンターが惜しまれつつ解消となり、福岡アジア美術館の予算も削減されていった。文化外交と公立美術館による日本のアジア美術事業が急速に縮小する一方、「ブーム」と報じられたものの内実は、行政機関や美術館、ジャーナリズムの「先取り」であって、一般の観衆の大きな関心と呼んだとは言えない、などの反省も見られるようになった。¹⁶

戦後日本社会において、美術館は主として「新聞社—ジャーナリズム—デパート—マーケット」との連携により、広範な文化消費の場として機能してきた。そこで価値の定まった近代美術ないし「画壇系」作家作品が幅広い社会的鑑賞層とマーケットを獲得したのに対して、現代美術は支持層やマーケットの点で安定した基盤を築きにくい傾

向があることが指摘されている。¹⁷ 加えて、先に触れた90年代美術界の両極的な姿勢が、アジアの美術への楽観的な取り組みを難しくしていた面もある。日本の公的機関によるアジア美術事業は、既存の体制を覆すものとはならず、中国やインドが牽引する現代アジア美術市場の形成に直接繋がることもなかったのである。

以上のような限界はあるものの、90年代は注目に値するアジア美術の生成期であったと考える。ひとつは、草創期の自由な雰囲気の中で、次世代の専門家とともに、少数ながら新しい観衆層が出現していることである。例えば「第4回アジア美術展」をサポートした福岡の主婦ボランティアのひとりは、同展での作家との交流をきっかけに、美術館内外の情報を定期的に送ることで多くの作家に感謝される存在になっている。福島は市民グループは、94年、蔡國強のいわき市立美術館での個展を皮切りに、作家の制作を支援し続けていることで知られている。東京には、95年、世田谷美術館に巡回した「第4回アジア美術展」以降、アジアの美術にも注目するようになり、いまやアジア美術のコレクター・スポークスマンとして知られる自称「サラリーマン・コレクター」もいる。

彼ら/彼女らによれば、アジアの作家には「欧米の作家とは違う心の通い合い」があるという。¹⁸ 2000年に国際交流基金フォーラムで開催された「ヘリドノ」展シンポジウムでは、ゲストの小沢剛がヘリドノについて、「94年福岡で初めて会い、そのバイタリティに圧倒された…[中略]…一緒に展覧会は非常に楽しい」と語っている。¹⁹ 同じ地域に住む作家に対する連帯感や作品への共感、そして将来性を感じる作家たちへの期待感が、啓蒙やメセナを中心とする従来の美術観にはなかった参画ないし投資＝「インベストメント」の対象としての新しい美術への感覚を生んでいると考えられる。

現代美術というジャンルでは、公的機関がマーケットとともに「ゲートキーパー」の役割を果たしており、展覧会・出版・コレクションなどの出来事の蓄積が、作家の経歴となり、作品を価値づける客観的指標となる。²⁰ 「双方向の知的交流」と言われた新たな文化外交理念は、現代美術の生産において、美術館経営の活性化とともに、地域規模・国際規模での芸術的価値の創出に役割を果たしたのである。また公立美術館における展覧会・出版・コレクション活動は、すでに定まった価値の追認と啓蒙の手段から、より草の根的で、かつ「ローカル」や「リージョナル」に留まらない普遍的な価値を形成するプロセスとして機能することになった。

こうして近代に形成され、孤立して凝り固まっていた「アジア」という概念は、90年代の公的機関の取り組みを通して次第に緩み、解きはぐされてきているように思われる。それはいまなおアジア太平洋の美術生産に生気を与え続けている問いではあるが、多様なプレイヤーが参画するようになった2000年代後半以降の「現代アジア美術」市場の時代には、より大きな芸術生産の仕組みの中に溶けてきているように思われる。90年代にあった芸術生産の息吹を再検証し、それらを批判的に引き継いでいくための環境の整備が、いま求められているのではないだろうか。

17

佐藤道信『美術のアイデンティティ——誰のために、何のために』吉川弘文館、2007年。

18

例えば、柿崎孝夫「ギャラリー 75 周年——常に新しい時代の価値に触れながら」『アジア現代美術 Report No.1』美術年鑑社、1994年、pp.30-34。アジアの現代作家作品によって美術観が変わったという声はしばしば聞かれる。

19

「アジアセンターニュース」17号、国際交流基金アジアセンター、2001年3月、p.8。

20

Nathalie Moureau and Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain* (Paris: La Découverte, 2010); Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* (Paris: Flammarion, 1992); Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998).

1990年代 プラットフォームをつくる、 という創造的思考

神谷幸江

広島市現代美術館 学芸担当課長

1990年代、東南アジア各地のアートシーンにおける緊急性(urgency)はどこにあったのか。その答えは、90年代を通じて同時多発的に始まった、アーティスト主導による個人的な規模の草の根の活動でありながら、しかしその後この地域における美術的実践を特徴づけるパイオニア的事例となった、タイ、フィリピン、インドネシア三種三様の事例の中に見出すことができた。それは、美術インフラの乏しい、もしくは存在しなかったアジア地域で、美術を通じた活動のプラットフォームを持つことの切実な必要性であり、その欠如を埋めようとする創作的思考を持ったオーガナイザーによる熱意にあふれた実践は、人々の共感とともに現在まで大きな影響力を持っている。

80年代後半から東南アジア地域の経済発展を背景に、急速な近代化の時代を迎え、冷戦終結後、再編されるグローバルな世界地図の中で、アジア地域もまた政治・経済の枠組みが大きく変化し、対アメリカとの関係性の中で分断されていた地域間交流に新たな動きが始まった。社会政治的変動の中で、その動きを見つめ、密接に関わる時代の表現者は、自ずと自身が何をすべきかという役割に自覚的であった。美術を通じて個人の意志が突き動かす、小さいが既成概念にとらわれない一歩が、新たな社会の動きとダイナミックに結びついた時機が90年代だったと言える。

タイ、フィリピン、インドネシアで、アーティスト主導の活動の中心人物となった発表者たちにも共通するが、新生アートスペース/プロジェクトを担った人物たちは、一様に国外での留学経験を積んでいる。彼らに共通しているのは、進取の手法やセオリーを学ぶための選ばれたエリートとして「西欧という美術の中心」への留学でも、政変や閉塞状況から抜け出すための亡命者としての移住でもない。他国から自国を見つめる客観的な立ち位置の中で、アメリカ文化一辺倒の影響下にある偏った文化の単一性を疑い選択肢を持つ必要性を強く認識し(カーウィーウォン)、また自国の政変——インドネシアでの1998年スハルト政権の崩壊と学生運動——を他国に引き離されて体験することで、危機感や緊急課題、センチメンタルな感情を共有し、論議し合う仲間と、社会へコミットする継続した活動の場を持つ必要性を認識した(ダルマワン)。90年代に本国に戻り活動を始めていく彼らは、欠如する美術インフラ、表現の場や状況をどう作り出すかの問いを抱え、オーガナイザーとしてアイディアとその実現のための機動力を発揮した。

フレンドシップというネットワークに支えられる広がり

展覧会の場が美術館などのインスティテューションだけに集約される限界に対する対抗力として、コミュニティや社会に向かい、市井の人々の参加を誘うキュレーションの方法が1990年代を通じ導き出された。ビエンナーレなど一時的だが地域との関わりが求められる国際展の増加も一因となり、その動きは世界で同時多発的に広がった。ここで美術インフラを持たざるアジア

01

2002年光州ビエンナーレでオルタナティブ・スペースが集結した「P_A_U_S_E」、2003年ジョグジャカルタで開催された「Fixing the Bridge(橋をかける)」は、各地に散るオルタナティブ・スペースが1ヵ所に集い交流を深める契機となった。

02

中村政人を中心に小沢剛、村上隆ら8人が発起人となり、会田誠ら計34人／組が参加。

地域の独自の実践はフレキシブルで、実験的で、社会性の高い意識を反映する鏡となった。美術館システムを持てる欧米と、そうではない多くのアジア地域で、キュレーションに対する関心と課題が共有される状況を生んだ。

この際、オルタナティブ・アートシーンにおけるネットワークを後押ししたのは政治、経済の変化もあって90年代後半から加速した情報化、移動の活性化である。しかし公的な機構としてスタートしているわけではない、小規模な彼らの活動は、地域的隔たり、言語の違い、資金が小さく発信力も小さいなど、さまざまな理由で孤立しスタートしているのだが、無ければ作るDIY精神を持った同じ志向のオーガナイザーたちは、共感と協働の輪を広げ、彼らの活動の間に、フレンドシップという少々ナイーブだが信頼に裏打ちされたネットワークを生み出した。それは小さなオーガニゼーションが共存のために支え合うサバイバルのための戦略 (strategy for survival) ともなった。⁹¹

ここでダルマワンが「ネットワークの星座 (constellation of networks)」と表現したように、点は線となってつながり、アジア内、さらに国外のオーガナイザーたちを結びつけ勇気づけている。この時、大学やこの時期に始まるキュラトリアル・プログラム、さらに国際巡回展など、意識や関心を共有する人材の集うマルチカルチュラルなシーンは、個人的つながりを育てる苗床となった。

オルタナティブであることと継続性

しかしここで、小規模オーガニゼーションが、成功すればするほど、地域を代表するメインストリームとなり、設立時の目標から保守化する矛盾に向かい兼ねない危機も生じる。何をもって「オルタナティブ」なのか。

美術インフラがないという状況に対し反応した、東南アジアにおける90年代美術の実践は、手に入るスペース、例えばルアンルバ(ジャカルタ、2000年-)が拠点にした商業地より割安な住居や、1990年の地震で廃墟となった場所を拠点にしたカフェ・バイ・ザ・ルーインズ(バギオ)など、アートスペースの前例にとらわれない、意外な、かつ、やむを得ない選択が、有機的でユーモアに溢れ、既存に対するオルタナティブ、と呼ぶにふさわしい形態とスピリットを生んだ。表現することの欲求と生活することの必要性がかけ合わせり生まれた、70年代ニューヨーク、ソーホーに誕生したゴードン=マッタークラークらによる「FOOD」の後継となるプラットフォームである。

スペース、組織としてではなく、イベントとして都市や社会に介入するアートフェスティバルの動きも同時多発していた。チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション(チェンマイ)、バギオ・アーツ・フェスティバル(フィリピン)、パコロド、ジョグジャカルタなど地方都市に目立っていた。80年代後半から美術館建設ブームが押し寄せ、各県、各市に次々美術館がオープンし、インフラが整ったかに見えた日本でも、美術館での活動の機会をまだ与えられない若手作家によって、都市への介入の例が見られた。

例えば93年東京・銀座の歩行者天国という路上を、無料のパブリック・スペースとしてアーティストが企画したゲリラ的美術イベント「ザ・ギンブラート」⁹²、翌94年新宿歌舞伎町の繁華街で公募を含む85名のアーティストが参加した「新宿少年アート」、秋葉原の電気街のモニターを展示の器に見立ててプロジェクトを行ったアーティスト・イニシアティブ(当時)コマンドNによる「秋葉原TV」(1999-2002年)などである。

こうした公的な運営基盤を持たないスペースやフェスティバルは、資金継続が難しく、短命に終わってしまうことも多い。海外からの助成金を引き入れたり、ショップやカフェなど採算を取れるビジネスを駆使するも、サステナビリティは大きな課題だ。が逆に、「組織が硬直しない」一時的

03

2015年秋、韓国光州にオープンする国立アジア文化殿堂(ACC: Asian Cultural Complex)では、一国に限定せずアジア広域をターゲットに美術アーカイブを収集するセンターも準備中であり、アジア地域での美術動向を、一過性の点から歴史的な線として捉えていく契機となることが期待される。

でフレキシブルなあり方にこそ、社会性、批判性は宿り、勝手な見方をすれば、絶えず現状を問いかけ変わること、時に短命であることに重要な意味もある、継続性と相容れない矛盾をその存在意義に秘め抱えることになる。

感度よく美術インフラ欠如のギャップを埋めていくこうした活動は、組織としての存続もさることながら、担う人材への継承、教育的側面の重要性が挙げられよう。また瞬発力に富んだ活動のアカデミックな視点での検証と記録のアーカイブ化もまた、アジア美術の実践自体を引き継ぐための未来に向けた必須事項と言えるだろう。⁰³

教育的側面とオルタナティヴ・アートシーンの未来

ここで語られたオルタナティヴ・アートシーンを教育的なプラットフォームという視点から捉えてみることも重要である。

東南アジア域内の共同展形式のひとつの雛形を作ったプロジェクトのひとつ、国際交流基金主催の「アンダー・コンストラクション」展(2000-2003年)が挙げられる。学術的な見地でのキュレーターと言うより、各地で小規模スペースのオーガナイザーや批評の現場で活躍していた地域のアートシーンに密接に関わる20-30代の人材をアジアについての長い論議に招いたことに始まり、当初7ヵ国8人で始まったプロジェクトに私自身も参加した。ラウンドテーブルから始まった意見交換から刺激され、未知の隣国の出かけるリサーチから高まる関心が、三年の展開を経て展覧会へと実をなした。当時、現代アジア美術展のランドマークとなった「Cities on the Move(移動する都市)」展は、1997年ウィーンのセセッションから国際巡回し、欧米で確立している批評、美術雑誌を通じての論考と情報ディストリビューションに、キュレーターの知名度も加わり、さまざまなレーダーに受信される強力な発信力を発揮した。

アジア域内のキャリアの若い人物交流から始まった「アンダー・コンストラクション」は、その点レーダーの圏外のイベントであったが、人材育成の機会として大きな成果を残した。現代の美術シーンの紹介、アーティストの発掘もさることながら、アジアという総体がどう語られ、何を含み、何を今語らなくてはいけないのか、絶えず論議が交わされるべきである。グローバリゼーション、ポストコロニアルの時代を、美術を通じアジアに向き合う人材の育成が、アジア域内の次なる活性化の課題といっても過言ではない。オルタナティヴ・アートシーンの家族的、親密な関係性もまた問題意識やミッションを次なる人材に受け継いでいく教育的な機能を果たしている。

美術が持てる国の搾取の対象ではなく、トランスナショナルな対話のできる媒介となること、人材育成というプラットフォームが、アジア間を行き交う人の流れを生み出すこと、その人的流れを止めないシステム作りが未来に向かって重要なことを、このシンポジウムの登壇者の論議は証明しているように思われた。

1990年代 「アジア」がメディアとして 機能したとき

帆足亜紀

アート・コーディネーター

横浜トリエンナーレ組織委員会事務局 プロジェクト・マネージャー

最後のセッションとして行われた「公的機関の活動と可視化・言説化された『アジア』」は、美術館や政府系機関が1990年代にアジア地域の現代美術のインフラとアートシーン形成に果たした役割について検証することから始まった。アフマド・マシャディ氏がシンガポールについて、アリソン・キャロル氏がオーストラリアについて、そして、岸清香氏が日本についての当時の状況を分析的に概説したが、そこから見えてきたのは、90年代にアジアが可視化・言説化されたことより何より、ひとつのメディアとして機能していた様子である。

三者の発表を通して、当時の政治的状況や政策に基づき、公的機関、とりわけ、政府系機関が一定規模の資金力と組織力を、既存の資源だけではなく、将来にもつながる潜在的な資源にも投じて活動する中で、アジア地域の文化交流に深く関わり、一定の影響を持つ仲介者として機能したということが確認できた。しかし、それぞれの国がアジアへ求めたものとアジアから得られたものは当然異なるものだった。

その前提として、地理的にアジア地域の中心に位置しているシンガポールと周縁に位置しているオーストラリアと日本との違いはもとより、国家および近代の歴史の長さの違いがそれぞれの関与の方法の違いにつながったと考えられるだろう。シンガポールは少なからず近隣諸国との同時代性を経験しているが、オーストラリアと日本は、それら諸国より近代化の歴史的過程が長く、90年代までに民主的な社会基盤の上に美術館や文化政策など基本的なインフラが整備されていた。

地理的に中心に位置しながら、「シンガポールは、現在、極めて特権的な地位にある“Singapore's current position of privilege is remarkable”」とマシャディ氏が述べたように、アジアがシンガポールを求めたのではなく、シンガポールの方からその拙速な国家づくりの過程で「民族に基づくナショナリズムという考え方に陥らないように意識し“it was very conscious of not falling into this idea of 'nationalism' based on ethnicity”」、アジアを求めたとも言えるだろう。また都合のよいことに、同国のナショナル・コレクションは、植民地時代に設立された博物館の収蔵品を引き継いだことで、「アジア地域という感覚がすでに埋め込まれていた“a sense towards the region was embedded”」。さらに、シンガポールが国家として独立して間もない1967年にASEANが設立され、国づくりと地域づくりの時期が重なったことも同国の政策にとっては大きい。96年に開催されたシンガポール美術館の開館記念展にASEAN加盟国の作家や作品が展示されたことから分かるように、ASEANはシンガポールをはじめとする加盟国に地域と関わる根拠を提供した。例えば、ASEAN COCI (ASEAN Committee on Culture and Information / ASEAN文化情報委員会)主催のワークショップや美術・美学をテーマにしたシンポジウムは、メンバー諸国の個別の歴史や伝統への理解を促し、比較検討のきっかけを与える機能も有していた。

オーストラリアは91年から96年にかけてポール・キーティング首相の政権下、アジアに積極的に関与する政策を打ち出した。ちょうど中間年となる93年にアジア・パシフィック現代美術トリエン

ナーレ (APT) がブリスベンで開始され、『アート・アジア・パシフィック』誌やキャロライン・ターナー、ジョン・クラークらの編著による書籍などオーストラリア発の英語による出版物が流通するようになり、「互いの類似点や共通体験から、近代性とその文脈、芸術創造の軌跡についての積極的な問題提起 “by way of affinities and common experiences, active propositions into modernities, their contexts and trajectories of artistic productions”」が行われるような状況が生まれた。マシャディ氏は、これらの出版物は国別の状況の把握と分析に留まらない豊富な情報と視点を提供し、テーマの設定を前提としたキュレーションを可能にしたと述べている。シンガポール美術館の開館展がテーマに基づいて構成されたのはこのような背景があったことである。

キャロル氏は、オーストラリアの文化交流事業を振り返り、「アジアとの」交流ではなく、「アジア域内での」交流に力点が置かれていたことを強調した。同氏は当時、外務省やオーストラリア・カウンシルの補助金などを資金源に設立されたアジアリンクという組織で文化交流事業を手掛け、巡回展のみならず、レジデンスやキュatorialプロジェクトなど成果が具体化するまで時間と労力のかかる事業に積極的に関わっていた。

90年代にアジアと積極的に関わったオーストラリア政府が、政権が交代する過程でその後徐々にアジア地域に対する支援を抑制するようになった事実をキャロル氏は残念そうに認めたが、当時の関与が近年具体的な成果を上げている事実もここで確認したい。例えば、APTを主催するクイーンズランド州立美術館は、APTの継続開催と収蔵作品の充実を図ることにより、2009年には新館を開館する規模まで拡大するだけではなく、アジア地域の美術を専門とするキュレーターを育成している。特筆すべきは、マシャディ氏がシンガポールの状況と比較して、クイーンズランド州立美術館の収蔵方針が「作家と積極的に関わり、直接交渉すること」を特徴としている “very much marked by the interest in terms of engaging and negotiating directly with artists” 点で一定の成功をおさめていると評価していることである。シンガポールは、「各国の歴史に関わる試み “an attempt to engage with national histories”」が主たる目的のため、常に不安を拭えない状況にあるという。(万が一、「ファン・ルナの作品が見つからない “if the right Juan Luna is simply unavailable”」というような事態になったら? という不安)

岸氏は、福岡市が1999年の福岡アジア美術館の開館に帰結すべく、90年代に至るまで取り組んだ展覧会事業と、国際交流基金が当初アセアン文化センターを通じて、また後にアジアセンターとして実施した文化交流事業を中心にアジア地域との関係性を振り返った。福岡は、80年代後半の公立美術館の建設ラッシュの時代に「展覧会のコンテンツを求める中に『アジア美術』も位置づけられた」。国内の状況がアジアに目を向けることを決定づけたとも言える。

国際交流基金が92年に開催した展覧会「美術戦線北上中」は、それまで「新聞社の予算とノウハウ、そして名品主義に基づく集客に頼ってきた日本の美術業界にとって、既存の体制に頼らない独自の企画づくりのネットワーク化を可能にした」と指摘するように、その取り組みが既存の展覧会の企画・運営の仕組みに対するオルタナティブな手法を提示するきっかけとなったという点が興味深い。その後、福岡も広島も個別にアジアの現代美術を扱う展覧会を企画し、政治的な作品を展示したり、各国より作家を招へいして観客と直接交流する機会を設けたりしている。これらの試みは、新しい仕組みとして定着する可能性があったわけだが、今日の状況を見れば分かるとおり、その後福岡アジア美術館に引き継がれた部分があるにせよ、日本のシステム全般に変化をもたらすには至らなかった。

一方、国際交流基金は、90年代を通じて日本の観客に対してアジアの現代美術を紹介する展覧会のほかに、「アジア」をテーマとしたシンポジウムを定期的に開催することにより、キーパー

ソンとの交流と言説の共有を試みた。その経験が2000年代になってから、次世代の人的交流とテーマの各論への展開へとつながっていったことをここで補足しておきたい。

以上のように、90年代を通じて、シンガポールでは同時代性と歴史性を比較検討するために、また、オーストラリアでは制度化の対象として、そして、日本では既存の制度に対するオルタナティブな手法を導入するために、アジアがメディアとして機能したとも言えないだろうか。

2015年現在、シンガポールや香港では、大規模美術館の新設が進み、アートフェアやビエンナーレ/トリエンナーレが各地で開催され、各地のレジデンスでは域内の作家たちが行き交うのが当たり前になっている。そのような状況で公的機関には何が求められているのだろうか？

マシャディ氏は、現在のシンガポールでは、キュレーションの現場の多様化が必要だと指摘している。ドリヨン・チョン氏が国家の補助金が今後芸術の自治を奪うことのないようにしなければならぬと全体討論で発言したことにも通じる懸念である。90年代、ドイツのゲーテ・インスティテュートは、国とは一定の距離を保つアームス・レングスの立場を保ちながら、アジア諸国で事業を展開したことが評価されている。ゲーテといえど、例えば、シンガポールに初めてヨーゼフ・ボイスを紹介し、地元作家たちに現代美術の表現に出会うきっかけを作るという決定的な事業も実施している。破壊力のある、コンセプチュアルかつ形にこだわらない自由な表現の紹介。同時代性の芸術そのものの価値を推進する公的機関の事業方針のひとつの例である。

90年代を歴史化する過程で、公的機関、中でも政府系機関がアジア地域に積極的に関与して残した足跡は一定の評価に値する。人的な交流や情報が統合しやすくなった今、経済活動のように効率のよい事業を実施することも可能だろう。しかし、そういう時代だからこそ、アジアの土壌を均一化し、限られた言説に集約していくのではなく、アジア地域の多様性の価値を認識し、複数性を前提とした事業を実施していくことが望ましい。

そのために、結局は専門性を持つ個人とその経験値に頼らざるを得ないのは90年代と変わらないかもしれない。キャロル氏が総括したようにアジアではコミュニティこそが中心にあるのだろう。美術館などの制度的な現場だけにはおさまらない関係者がアジアには大勢いる。マシャディ氏も「キュラトリアルなエネルギーが複数あること "a plurality of individual curatorial energies"」がこの地域の強みであると言う。とすれば、現代美術の生産、交換、交流のサイクルの中で、アジアに存在する複数の声を拾う仕組みとそれを共有する基盤、そして、知識をアーカイブ化する仕組みを提供することは、今後とも公的機関が果たすべき役割だろう。本シンポジウムの成果も、その前提で、「唯一の知」になるのではなく、「複数ある知のひとつ」として位置づけられることが求められる。

編集後記

シンポジウムのタイトルの日本語は「はじまりは90s: 東南アジア現代美術をつくる」、英語は「The 1990s: The Making of Art with Contemporaries」と、ニュアンスが異なる。国内向けと国外向けの二面性があると感じた方もおられると思う。日本で行う主に日本人対象のシンポジウムであるが故に、日本での東南アジア美術の受容の歴史を考慮し、かつ広報的観点からのタイトルとなった。しかし、「東南アジア美術をつくる」という言葉は90年代初めの日本の地政学的位置を考えると、主催者の意図とは異なり誤解を与えるのではないかという若干の躊躇はあった。従って、1990年代から2000年代にかけて、このアジア太平洋地域で活発に展開された美術活動を表す言葉としては、その中にいた者として英語タイトル「The Making of Art with Contemporaries」が、ふさわしいと考えている。

シンポジウムのパネリストには2015年の時点から1990年代を振り返って、キュレーター、研究者、文化政策者等それぞれの立場から発表していただき、報告書では完全原稿をお願いした。心より感謝したい。発表者の多くが、この地域で、お互いに各々の美術環境をより良くて行こうと知恵をいぼり、努力し、そして繋がっていったその当時の現象を、単にノスタルジックに回顧することなく、客観的に批評性を持って発表された。その態度に2015年以降も我々の美術環境を発展させていきたいという真摯な思いを感じた。さらに、完全原稿や討論の編集過程においては、当時は気がつかなかった新たな発見もあった。そこには現在大きく変貌した東南アジアの美術環境の、次へのステップのいくつものヒントがある。新しい「アジアセンター」の美術事業にも生かしていければと思う。

最後に、本シンポジウムの企画段階から常に協力的で、シンポジウム終了後に成果を的確にまとめていただいた神谷幸江、帆足亜紀の両氏と、ドリヨン・チョン氏の貴重なアドバイスにお礼を申し上げたい。

「The Japan Foundation Asia Center Art Studies Vol.1『Cultural Rebellion in Asia 1960-1989』」に続き、本報告書が東南アジアの美術と文化に関心のある作家、キュレーター、研究者の方々の参考資料として、役立つことを願っている。

古市保子

国際交流基金アジアセンター
美術コーディネーター

The Japan Foundation AsiaCenter

Art
Studies

02

国際シンポジウム 2015
「はじまりは90s | 東南アジア現代美術をつくる」
記録

編集

古市保子

帆足亜紀

編集協力

佐野明子

翻訳

和文英訳

アンドリュー・マークル

英文和訳

橋本梓

林寿美

平野真弓

堀内奈穂子

飯田志保子

松浦直美

記録写真

相川健一

アートディレクション デザイン

森大志郎

印刷

早良印刷株式会社

発行

国際交流基金アジアセンター

〒160-0004

東京都新宿区四谷4-4-1

tel: 03.5369.6140

fax: 03.5369.6141

<http://www.jpf.go.jp/www.jfac.jp>

発行日

2016年3月31日

©2016

国際交流基金アジアセンター

著者

(禁無断転載)

