

対アジア文化政策と現代美術

— 国際交流基金における美術事業の新展開(1990-2005年) —

Foreign Cultural Policy and Enhancing Cultural Exchange in Asia: An Examination on the Development of the Japan Foundation's Contemporary Art Program (1990-2005)

岸 清 香

KISHI Sayaka

はじめに

1990年代半ば、「アジア美術ブーム」といわれる状況が日本に到来した。その背景として注目されるのが、80年代後半以降の日本の公的機関におけるアジア志向の高まりである。なかでも政府の対外文化事業実施機関、国際交流基金では、72年の設立当初より、「文化協力」という政策の一環として、アジアの伝統芸能の紹介(76-87年)、およびアジア映画祭(82年)を実施していたが、90年、「アセアン文化センター」を設立し、ASEAN加盟国の現代芸術(演劇・映画・美術)の国内向け紹介を開始した。さらに95年、同センターの対象地域と事業領域を拡大した「アジアセンター」を設置し、「域内対話・協働」を掲げた対アジア文化政策を打ち出すに至る。同政策は、欧米向けに日本美術紹介を行ってきた同基金の美術事業のあり方を変えるとともに、欧米中心主義であった美術関係者の間に、「アジア美術」をめぐる認識の変化をもたらすことになる。その動向は、さらにアジア太平洋地域内外へと伝播・拡散し、アジアにおける美術のあり方を変えていくのである。

本稿は、1990年代から2000年代半ばの対アジア文化政策の一環として実施された国際交流基金の美術事業がいかに関係して展開してきたのか、そして地域内外の美術生産においていかなる役割を果たしたのかを考察することを目的とする。「国際貢献」の旗印のもとに打ち出された同時期の対外文化政策は、アジアに対しては「アジア太平洋」という地域枠組みに日本を埋め込みながら「地域コミュニティ」の形成を志向していった。美術の領域における対アジア事業は、この地域で進展しつつあった現代美術の制度化と密接に関連しつつ、その地域化に関与していったが、それはいかに可能になったのか。それらの事業が域内外の美術の専門家たちにいかなる関心とアジア美術観をもたらすことになったのかを検討しつつ、その展開を、日本政府の対アジア文化政策、および現代美術という芸術生産のシステムと力学との連関を踏まえ、考察していきたい。

近年のアジア国際関係史と日本外交史の再検討において、1980年代以降の対アジア外交は、地域秩序形成への関与という点で画期をなすものと評価されている(宮城2013; 大庭2019)。70年代日本の対アジア外交が「南進」であったのに対し、80年代外交は、中

韓両国の北東アジアに力点が置かれた「北進」であったとの指摘もある(若月2017)。なかでも、1988年の「国際協力構想」による「平和への協力」(PKO等)、および「ODA拡充」については、冷戦状況の変化のなかのアジア地域関係におけるインパクトが指摘される場所である。他方、同構想のもう一つの柱であった「国際文化交流」に関して、機関史・事業史のみならず、政策史や国際文化関係史からの考察が進められてきている(和田2004; 戦後日本国際文化交流研究会2005; 小川2010; 岡2012; 小倉2013; 白田2015; 武田2018など)。文化面における地域関係という観点から見て、80年代後半以降の対アジア文化政策は、特筆すべき論点を含んでいるのである。とくにここで取り上げる美術の領域では、同政策は「現代美術」という美術の規範と実践のアジア太平洋地域における地域化に密接に関与しており、その実態が検証されるべきであると考えられる。現代美術特有の「逸脱」を志向する規範、および「美術市場=公的機関」の補完的關係による芸術生産のシステムについては、芸術社会学研究が解明してきているが、この地域においてはいかに展開し、制度化されることになったのだろうか。ここでは、現代美術の芸術生産に関わる実践や人々の認識という観点から、国際交流基金という公的機関による事業が担った機能を検証し、美術生産の地域規模での制度化=地域化の様態の一側面を描き出していきたい。すなわち本研究は、従来政策史や事業史によって把握されてきた政策領域を、現代美術の地域規模の展開というもうひとつの文脈と関連づけつつ、芸術生産上の機能という側面から個々の事業を捉え直すものである。国際関係の文化的次元の展開を対象とする国際文化関係史の論点を、美術領域について具体的に実証する試みであるといえる¹。

以下ではまず、国際交流基金の対アジア美術事業を特徴づけることになる90年代以降の対アジア文化政策を、その前史となる70年代に遡りつつ検討する。同時に、アジアへの無関心ないし交流の困難に始まる同基金の美術事業が、現代美術の力学の変化のなか、アジアに目を向け始める経緯を明らかにしたい。続いて1990年から2005年にかけてアセアン文化センター・アジアセンターにおいて実施された対アジア美術事業の展開をたどり、地域内外の専門家たちによる展示・コレクション・批評等の実践に對外文化政策がいかに反映しているのかを分析しつつ、その機能を検証していく。とくに2000年代以降、現代美術の地域規模の制度化とともに、「アジアの一員」という新たな自己認識が観察されるようになるが、それが現代美術の制度変容といかに関連しているのか、その変化の意味を考察する。

第一節 90年代対アジア美術事業の政治経済的文脈

戦後日本の国レベルの對外文化事業がアジアの美術に関与するようになったのは、国際交流基金アセアン文化センターという組織の誕生によるところが大きい。国際交流基金は、1972年、米国ならびに東南アジアの自由主義圏との文化交流を最優先に掲げ、設立された専門機関である。そしてアセアン文化センターは、80年代後半、「国際貢献」を前面に押し出した日本外交、および對外文化政策において、アジアの現代芸術に継続的に関与するという、同基金の事業の戦略化の一環として成立したものであった。そこから生まれたアジアセンターでは、90年代後半以降、アジア太平洋コミュニティ形成という對外文化政策のもとで、より深い関与が目指されることになっていく。

他方、この流れと比較的無関係であったのが、同基金展示課の美術事業であった。ところが90年代以降、現代美術の力学が変化するなか、同課には、国際発信力を強化せんとする動きと、アジアの現代芸術に注目していく流れがともに観察されるようになる。以下では、同基金のアジア志向がいかに生まれたのか、政府の対外文化政策の変遷を明らかにするとともに、美術事業の流れをたどり、そこでの対アジア美術事業の位置を確認しておきたい。

(1) 「文化協力」から「国際文化交流元年」まで—アセアン文化センター創設(1990年)の背景

戦後日本のアジア地域における文化交流は、日本政府と並んで民間団体—特に中国のように長い間国交が不安定であった場合の日中友好協会や、ユネスコ運動などが担ってきた。日本政府が主体となって行う対アジア文化事業は、現地の在外公館や、外務省と国際文化振興会(1934年創設、72年国際交流基金に発展・解消される)が実施するもので、その内容は「一般大衆にわかりやすいものであること」が重視されていた。すなわち、対欧米諸国に対しては学術・芸術領域における活動が中心であるのに対して、生活・芸能に関する活動が主となっていた。そしてその対象は、東南アジア地域を中心として開始された。たとえば、国際文化振興会では、戦争賠償問題が決着した1950年代末から60年代前半にかけて、東南アジア巡回学童生活展(59年、60年、63-64年)と東宝傘下の日劇ダンシング・チームによる日本舞踊団巡回公演(60年、62年、63年)を行っている。これらの事業は、東南アジア地域の政治経済的重要性が強まる70-71年にも繰り返し実施されている。

ところが、72年10月の国際交流基金設立と前後して、このような状況に変化が生じた。同基金は、米国に対する「恩返し」や「相互理解の促進」を目標に掲げ、同時に、東南アジアを最重点領域と定め、設立された文化交流の専業政府機関であった²。同基金の設立にあたって作成された外務省文化事業部の報告書「国際文化交流の現状と展望」によれば、「文化交流」が政府の政策課題となっていた。すなわち、「開発途上国」に対しては、戦後の「技術面での国際協力」に続く「文化面での国際協力」が、先進国としての責務であるとされたのである(外務省文化事業部 1973)³。こうして、前身の国際文化振興会と外務省文化事業部による芸術交流(展示・公演)とメディア交流(出版・視聴覚)に加えて、新たに人物交流(文化人招聘・派遣)、日本研究・日本語教育を活動の柱とするとともに、「自国文化の普及」のみならず、「相手国の文化水準の向上に寄与するいわゆる文化協力」という新しい事業分野が明示された(外務省文化事業部 1973)⁴。さらにこのような新しい事業分野に加えて、「国民の国際理解の向上、国際感覚の養成」が文化交流の新たな課題となった。国際交流基金法の衆議院外務委員会による付帯決議は、「わが国に対する諸外国の理解を深めることだけでなく、わが国民の諸外国に対する理解を深めることも同様にきわめて重要であることを特に留意すること」という条項を定めたのである(国際交流基金1990)。同基金の発足は、「文化協力」と「国民間の相互理解」に寄与する事業が、ともに政府主導で進められる端緒を開いたのである。

この「文化協力」と「国内における国際理解の向上」を目的とした事業(「外国文化の国内紹介」)の先鞭をつけるものとして、「アジア伝統芸能の交流」(Asian Traditional

Performing Arts、以下通称の「ATPA」) が1976～87年にわたって5回実施された。同事業では、公演団の招聘を通して「公演を行い、その記録を採り、併せて関係国の専門家や研究者による討議、考察を加えて、その成果を出版物や映画などの形で公演者の母国や世界に還元、紹介する」との方式をとっており、一過性の興行的公演とは一線を画すことが意図されていた(国際交流基金1990)。現地調査に始まる一連の作業は、同基金公演課、および小泉文夫(東京藝術大学)、徳丸吉彦(お茶の水女子大学)ら民族音楽研究者により実施され、関係者に多大な影響を及ぼすことになる⁵。同様の方式は、79年、日中国交回復を記念して国際交流基金が開催した京劇公演の際にも採用され、文化大革命下で壊滅状態にあった京劇が、日本の博物館での調査結果に基づいて再構成されることになった。81年、第3回ATPA公演、および関連展「変幻する神々—熱きアジアの仮面」が黒色テント、西武美術館、神戸ポートピア、栃木県立美術館などを会場に開催される頃には、アジアの文化は「ヨーロッパの文化にない自然の息吹」、そして「自らの原点」として、舞台関係者や民間の文化産業関係者の注目をも集めるようになっていた(小泉・杉浦・佐藤・和田1981)。同時期、同基金では、アンガラ演劇などの演劇関係者によるアジア地域での交流活動についても助成対象としていった。

82年の国際交流基金設立10周年には、一連の記念事業が東京ほか国内主要都市で実施されたが、なかでも注目されたのが「国際交流基金映画祭—南アジアの名作をもとめて」(以下略称の「南アジア映画祭」)である。同映画祭は、インド・スリランカ・フィリピン・インドネシア・タイの作品11本を紹介するとともに、各国の映画関係者によるシンポジウムを開催し、観客数と業界への影響力の双方における成功例として記憶されている⁶。同事業は、その前々年、日本映画上映と講演のため、タイ、フィリピン、インドネシアに山田洋次とともに派遣され、現地の映画に触れた佐藤忠男の提案を受け、川喜多かしこを委員長とする企画委員会と同基金視聴覚部によって実施されたものであった。佐藤は、作品の選定にあたり「南アジア諸国の文化水準を低いものと見ている日本人の先入観を助長しないため、商業大作や国威発揚のな…ご自慢の作品」を避けたと述べている⁷。そこで採用された「芸術的水準」という選考基準は、後のアセアン文化センターの方針に引き継がれることになる。このように70年代後半に始まる国際交流基金の対アジア文化事業は、アジアの「生きた」伝統芸能や大衆芸術の力強さに逆に刺激を受ける形で、次第に、80年代後半の「アジア・ブーム」など、いわゆる「エスニック・ブーム」の流れを牽引する役割を担ったのである。このことが、歴史的な紐帯の強い東アジア地域よりは、当時「珍しい」アジアのイメージを喚起させる東南・南アジア地域との交流を契機にしていたことは興味深い。

他方、美術の領域では、アジア諸国への関心と取り組みはきわめて限定されたものであった。国際交流基金の展示課では、前身の国際文化振興会と外務省文化事業部による事業を引継ぎ、(1) 国際展(参加・助成・主催)、(2) 海外展(主催・助成)、(3) 国内展(主催・助成)の3事業を運営しており、79年、学芸員資格を持つ専門スタッフを採用するなど、80年代には美術事業を本格化させつつあった。81年、ロンドンでの大型海外展「江戸大美術展」(文化庁との共催)では、52万人もの観客動員で「空前の成功」を収め(国際交流基金1990)、82年の国際展ヴェネチア・ビエンナーレ参加では、初の戦後生まれのコミッショナーたにあらたによる、川俣正ら若手作家3名の展示が現地で話題を集めるな

ど一定の実績を上げ始めていたのである⁸。しかし事業の大半は「欧米向け」であり、アジア・中南米・東欧などの「発展途上地域向け」には、現地の設備条件等に合わせた日本工芸・版画等の紹介が、各国およそ十数年に一度のペースで行われるに過ぎなかった（国際交流基金1990；国際交流基金文化事業部2013）。そんななか、同課の主導により唯一アジア地域で成果を上げたのが、60年代後半より民間ベースでの交流が進みつつあった韓国との現代美術交換展であったという。81年、日本国内の美術館5館との共催で、戦後初めて韓国で日本現代美術展を開催し、反響を得ている。共産主義中国とも交換展が試みられたが、これに関しては「他の分野の交流が活発化するにもかかわらず、中国側の相互主義の主張もあって、みるべき進展がない」と報告される状況であった（国際交流基金1990）⁹。また東京国立近代美術館との共催事業であった国際展「東京版画ビエンナーレ」（57年～、66年より共催者）は、アジア各国画壇との窓口であったが、79年の第11回展をもって終了し、国内での国際展実施は、福岡市美術館の「アジア美術展」（79年～およそ5年毎に開催）への助成が行われるのみであった（国際交流基金1977-1987）。

さて、このような対アジア事業の背景として看過できないのが、「火付け役」ともなった国際交流基金の資金源である。1970年代の経済開発・協力政策の進展、および、77年1月外務省によるODA 拡充方針の発表にともない、ODA 予算は拡大の途にあったが、84年、その額は世界第二位に達するに至った。一方、国際交流基金に対する政府出資金（その運用益による事業予算）は80年以降削減傾向にあり、82年以降（中曽根政権期）はゼロの状態が続くなかで、81年のODA 倍増計画実施に伴い、ODA 補助金という形での資金受入れが開始された。これが87年には事業予算全体の30%を占めるようになっていたのである（和田2004）。とりわけ対東南アジア事業は、86年度には全体の20.1%（うちASEAN 6カ国が19.1%）を占め、地域別では北米、西欧、東アジアを抑えて最大になっていた（国際交流基金2006）。同基金では、補助金がODA から配分されるようになったこととともない、これを東アジアにおける日本語普及など発展途上国向けの事業に当て、出資金運用益の停滞を補う形になっていた（和田2004）。そしてまたODA 予算によるこれら対アジア地域事業が、文化交流事業全体のなかでいわば主導的な役割を果たし始めるなか、ODA 補助金を「文化協力＝文化振興」に読み替え、芸術分野に投入するという方向性もたらされることになるのである。

こうした1980年代の対アジア文化事業の展開を受けて実現したのが、90年の国際交流基金アセアン文化センターの設立であった。87年11月、竹下内閣初の外交事業として派遣された東南アジア大型文化ミッション（団長は三井物産会長八尋俊邦、13名の学識者からなる使節団）が、重点施策として「日・アセアン文化センターの設置」を提言したのである¹⁰。これは新たな対外文化政策の展開の始まりでもあった。「友好親善的な文化紹介や相互理解の推進」という実務が積み重ねられるも「大きな戦略が描かれることなかった」国際文化交流の領域において、事業・組織の拡充とともに、「経済大国日本」としての「国際貢献」の必要性が意識されるようになっていたのである（和田2004）。同基金では、設立15周年を迎えたこの年、1988年を「国際文化交流元年」と呼んで、翌88年5月の竹下首相によるロンドン・スピーチ「日欧新時代の開幕」で表明される「国際協力構想」の策定に関わった。同演説では、文化を最優先に言及する初の外交演説として、「国際文化交流の強化」を、「平和のための協力強化」（PKO）、「政府開発援助の拡充強化」

(ODA) と並ぶ日本外交 (「世界に貢献する日本」) の三本柱の一つとして位置づけたのである。その直後には、「史上初」の「国際文化交流に関する総理懇談会」(通称「竹下懇」。座長に経団連会長平岩外四、委員は梅棹忠夫ほか有識者17名) が設置され、その運営にも携わっている¹¹。89年5月にまとめられた「懇談会報告」は、国際文化交流の「理念・目的」を定めるとともに、「担い手」「資金・人材」について、個人・民間団体・企業・地方自治体などの担い手とともに政府が果たす役割の重要性を指摘している(平岩・川村・小倉・佐藤1990: 傍点は筆者)。こうして「国際文化交流」の気運は、政府各省庁における「国際文化交流」関連事業・組織再編の原動力となるのみならず、地方自治体、経済界など各界各層にも広まっていった¹²。このように、国際文化交流が「政治の表舞台で脚光を浴び」るとともに、「国際貢献」という旗印のもと、事業の戦略化がはかられていったのである(和田2004)。

この対外文化政策の目玉ともいえるべきアセアン文化センターで事業対象となったのが「現代芸術」という領域であった。ASEAN 諸国側から「大幅に増大させたいとの要望が強く出た」という「文化振興」(学術、映画、テレビ、舞台、音楽、美術、スポーツ、出版等) を重点領域とすることが、「東南アジア大型文化ミッション」の提言でも強調されていたのであったが、こうして「過去の遺産」に偏りがちなアジア観から脱却してあるがままのアジアを取り上げ、日本とアジアの関わりを見据えていく」との活動理念を打ち出す形となった。同センターは、同基金総務課付の一係として位置づけられ、機構・定員は認められなかったものの、公演・展示・映像の三部門を置き、それぞれに専門員が配置された(開設金5億円・事業予算3億円)。こうして国際交流基金設立時の国会付帯決議(「国民の諸外国に対する理解の向上」) が、「双方向性」の確保という新しいミッションとして「公に認知され」、ATPA や南アジア映画祭など「外国文化の国内紹介」の枠組で個別・断続的に実施されてきた対アジア文化事業が、一元的かつ継続的に行われるという画期となった(和田2004; 小松2006; 岡2012; 臼田2015)。

以上の経緯から、アセアン文化センターの設立という出来事と新たな対アジア文化政策の登場の背景に1970年代から実施されてきた東南アジア地域との文化交流を通して深められた日本の実務者レベルにおけるノウハウの蓄積があったことは明らかである。そしてそれ以上に看過できないのが、80年代後半以降に進んだアジア地域における経済発展や民主化、そして日本における文化産業の発達であった。この地域における文化の産業化の可能性が着目されるにしたがい、ODA の予算項目の一つであった「教育」を「文化協力＝文化産業育成」として拡大解釈して事業を展開しようという動機が、国際交流基金をはじめとする対外文化政策の担当者の中に生まれたのである¹³。この文化協力という項目は、同基金の事業全体において、日本語教育や日本研究、人物交流に加える新機軸でもあった。80年代後半の「エスニック・ブーム」の波に先行する形で、いわば「ニュートラル」な「アジア」である東南アジアの芸術や映像メディアを通じた現代的ないし同時代的な表現が、「時代を共有」し、「今とは違うアジア」観をもたらす可能性として着目されたのである¹⁴。また、政策担当者の間には、「東南アジア大型文化ミッション提言」が強調するように、「日・アセアン間の交流の相互性」の欠如と「それが改善されなければ、対日関心は欧米志向に回帰してしまうのではないか」との危機感があったことも確かである。同提言には、「アセアンの人たちにとって、東京はいまや、かつての日本人にとってのパリ

である、という側面も見逃してはならない」との戦略的な意図も見え隠れしていた（国際交流基金1988）。そこには、「芸術」という一見「ニュートラルな」媒体を通して表現された民主的な社会の希求という社会的なメッセージの出現を、商業的な「エスニック・ブーム」とは違う社会の現実として、「オブラートに包むようにして紹介する」という、別種の期待も込められていた¹⁵。アセアン文化センター創設とは、「経済的相互依存の進展の後追い」であり「きわめて政治的な意思の反映」であった対外文化政策の産物であると同時に、政策担当者も言うように、「新基軸の交流の創出」の試みだったのであり（和田2004）、政府専門機関である同基金による、周辺地域の芸術生産への積極的関与を意味したといえよう。

（2）ポスト冷戦期の国際文化交流—「域内対話・協働」の始動と国際展創設への動き

90年1月、国際交流基金アセアン文化センターは、東京・渋谷の東急文化村にほど近い雑居ビル3階にオープンし、その「野心的」なプログラムが注目を集めていく。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率いるベンケル劇団の公演であった（於・ラフォーレミュージアム赤坂）。展示・映画会・講演会用の130㎡のギャラリーと情報資料コーナーを備えた同センターでは、風刺漫画展（1月）、現代美術展（2月）、「タイ映画祭」（3月）が開催された（表1-1参照）。同センターでは、企画実施にあたり「日本人が敬意を表するに値する高い質的レベルの作品」を、「センター自身が選考」し、「東京だけでなく全国に紹介」するとの方針を打ち出しているが、これは、「現代芸術」の選考に関するコンセンサスが十分に見られない関係各国に対して示された基準でもあったと考えられる（石井・野呂・マッタニ・クオ・チョンソン・レンドラ・クリシェン1992）。国内的には、知られざる才能の発掘という「火付け役」としての役割が期待され、芸術的価値の評価者という機能を同センターが担うことを意味していた¹⁶。

同センターが始動した90年代は、国際交流基金にとって、「国際文化交流元年」以来の事業・組織の拡充に加え、冷戦終焉という国際環境に対応する事業の戦略化が進められた時期にあたる。それは、「日米」「アジア」を冠するセンターや「国際交流フォーラム」の新設、および各種の新規事業の始動とともに、同基金が学問的・芸術的中立性と専門性を高めていった「転換期」であった（岡2012）。と同時にまた、それは、APECの結成（アジア太平洋経済協力会議：89年、通産省主導で実現）を背景に、「アジア太平洋」という地域的枠組みへの意識が、アジアセンターにおいて実践に移されることになる対アジア文化政策の画期でもあった。さらに同時期には、芸術領域における地政学的変化を背景に、同基金展示課の美術事業においても、アジアへの関心が前景化していた。とくに国際展をはじめとする現代美術の国際発信力強化への取り組みが活発化し、アセアン文化センター、およびアジアセンターにおける美術事業と期せずして連動することになる。以下では、次節で検討するアセアン文化センターとアジアセンターにおける対アジア美術事業に関連する国際交流基金の文脈として、まず、対アジア文化政策の質的变化（アジアセンター設立の経緯と「域内対話・協働」事業の展開を明らかにする。続いて展示課の現代美術事業とりわけ国際展創設のプロセスにおける「アジア」への関心動向を整理することにした

第一に、対アジア文化政策は、冷戦終焉後の対外文化政策全体の変化のなかで担い手の刷新とともに、地域主義的な性格を強めることになった。まず、91年4月、国際交流基金に設置された「日米センター」(Center for Global Partnership)で「知的交流」という新規事業が開始され、のちに対アジア事業に応用されることになる。そこで打ち出された「知的交流」という事業分野は、従来のエリート中心の「賢人」交流とは異なり、各種専門家による地球的課題に対する取り組みや政策提言を目指すプロジェクト、および関連する人材育成を意図するものであった。同センターは、その前年、ワシントンでの日米安全保障条約30周年式典に派遣された安倍晋太郎外相の演説において提唱された「日米親善交流基金」が、国際交流基金の一組織として設置されたもので、500億円にのぼる政府出資金は、当時の国際交流基金全体の出資金450億円を上回る規模であった。その英語名が示すように、日米協力を基軸としつつも、グローバルな課題をとり上げていけば、事業実施地は日米以外でもよいとするなど、日本も含むアジア太平洋での域内協働とコミュニティ形成への貢献が意図されていたというのである(和田2004)。

続く93年10月には、細川首相のもと第二次「国際文化交流に関する総理懇談会」(通称「細川懇」)が設置され、アジアに対する地域主義的文化政策を打ち出すことになる。同懇談会答申「新しい時代の国際文化交流」(94年6月)は、国際文化交流の必要性と目的について、(1)冷戦終焉後の国際環境の変化への対応、(2)国際社会へのより積極的な貢献、(3)日本社会と日本人の国際化の3点を掲げ、6項目の具体的活動を提唱した¹⁷。そのうち、第一の「アジア・太平洋地域の未来を作り上げる交流」では、「この地域が“外に開かれたコミュニティ”として発展していくこと」の国際社会にとっての意義、そして「アジア諸国との関係については、過去の歴史を正しく認識しながら新しい歴史を構築していくこと」の重要性が謳われている。さらに戦後50周年の94年8月、村山首相の東南アジア歴訪時には「平和友好交流計画」が発表され、「日本国民とアジア近隣諸国民が手を携えてアジア・太平洋の未来をひらく」と提唱している¹⁸。「アジア太平洋のコミュニティ形成」という新たな対外文化政策が、当時の地域主義外交と関連づけられつつ明文化されたことになる。

この「平和友好交流計画」の一環として、95年10月、アジアセンターが国際交流基金に設置されることになった。これはアセアン文化センターの対象地域と事業領域を拡大するとともに、「域内対話」「協働」をキーワードに、従来の対アジア事業の質的転換をはかるものであった。すなわち、同センターでは、新たに東アジアと南アジアを加えたアジア21カ国地域が事業対象となった。事業領域は、アセアン文化センターを拡充した「国内事業課」による「日本におけるアジア理解促進」に加え、「知的交流課」による「アジア地域の知的交流推進」および「アジア各国の文化振興支援」から成る3領域に拡大した(表1-2)。さらに従来の「文化協力」を発展させた「域内対話・協働」により、日本を「アジア」に含めながらの多角的な域内交流の促進が目指されたのである¹⁹。これは、韓・中・ASEANと三分割され別個に進行してきた東アジアと日本との交流を、日本もその一員に含めた「アジア域内」の交流へと再編連携させ、地域の共通基盤の形成を目指すことも意味していた(和田2004)。そこではとりわけ「次世代リーダーフェロシップ」をはじめとする人材育成事業が注目されることになった(国際交流基金アジアセンター1997)。

こうして従来の日本語普及・日本研究振興・日本文化の発信など、「日本」を中心とす

表 1 国際交流基金アセアン文化センター・アジアセンター主要事業一覧

出典：国際交流基金（2006;1988-2006）を基に筆者作成

1-1. アセアン文化センター

	1989年度(平成元) ¹⁾	1990年度(平成2)	1991年度(平成3)	1992年度(平成4)	1993年度(平成5)	1994年度(平成6)	1995年度(平成7) ²⁾
1. 公演事業	●レンドラ・ベンケル劇団現代劇「スレイマンの子孫たちの祭事」(インドネシア)	●音楽グループ「カンサダン」コンサート(タイ) ●スアサナ舞踏団「スリラマとシテイデヴィ」(マレーシア) ●ワヤン・クリット(影絵芝居)(マレーシア)	●音楽グループ「ジョーイ・アキラとバーゴン・ルーマッド」コンサート(フィリピン) ●仮面舞踏劇「トベン・マドゥラ」(インドネシア) ●シアター・ワークス 現代劇「スリー・チルドレン」(シンガポール・マレーシア・日本共同制作)	●ガムラン音楽・舞踊「チリック・チリック・パリ」(インドネシア) ●東南アジア・ポップス海道(インドネシア・タイ・マレーシア) ●舞踏コラボレーション「ロボドゥールの嵐」(インドネシア・日本共同制作) ●シアター・ワークス ミュージカル「ビューティーフールド」(シンガポール)	●タンハラ・ピリビノ ミュージカル「エル・フィリー愛と叛逆」(フィリピン) ●タイ民族音楽「メコンの響きータイのモラムとポップス」(タイ)	●民衆オペラ「チェオ」(ベトナム)	●タンハラ・ピリビノ ミュージカル「エル・フィリー愛と叛逆」(フィリピン)
2. 展示事業	●第1回アセアン漫画家展「世界の十大ニュース、我が国の十大ニュース、我が国の風俗文化」 ●現代美術展「物語の根を社アセアンの現代美術」	●タイ「タウン・ドゥチャナー」展 ●「伝統ーインスピレーションの源泉」展 ●ブルネイ写真展 ●シンガポール現代美術二人展「変貌する社会の新世代」 ●第2回アセアン漫画家展「1990年のひとコマストーリー」 ●インドネシア現代版画展 ●マレーシア現代美術「タン・チンクアン」展	●フィリピン現代美術「エドガー・タルサン・フェルナンデス」展 ●タイ現代美術「モンティエン・ブンマー展ー土で描かれたバゴダ&コスモス」 ●第3回アセアン漫画家展「各国の都市事情」 ●マレーシア現代美術展	●「美術前線北上ー東南アジアのニューアートの展」 ●「花宇宙ー生命樹ーアジアの染め・織り・飾り」展	●第4回アセアン漫画家展「変わりゆくアジア」 ●日本・シンガポール現代美術展「カオスと向き合う絵画の諸相」 ●日本・タイ現代美術展「ビヨンド・ザ・ボーダー」	●第5回アセアン漫画家展「私の国」(日本からも出品) ●「幸福幻想ーアジアの現代美術作家たち」展	●アジア漫画展「アジアの女性」(ブルネイ・インドネシア・マレーシア・フィリピン・シンガポール・タイ・ベトナム・中国・インド・韓国・日本)
3. 映像事業	●タイ映画祭「1970~80年代の息吹き」	●マレーシア映画週間「P・ラムリーから現在まで」	●フィリピン映画祭「巨匠たちの饗宴」 ●アジア映画講座①「土曜映画講座」(タイ・マレーシア) ●アジア映画講座②「4人の映画監督との対話」(インドネシア・タイ・フィリピン) ●アジア映画講座③「南からの衝撃」(インド・インドネシア・フィリピン・ベトナム・マレーシア)	●アジア映画講座④「東南アジア映画祭アンコール+α」(インド・タイ・フィリピン・マレーシア・ミャンマー) ●オムニバス映画「サザン・ウインズ」製作と上映(インドネシア・フィリピン・タイ・日本共同制作) ●東南アジア名作映画特集「リノ・プロッカの遺産と東南アジア・マスターピース」 ●アセアン・ヤングシネマ・フェスティバル(自主映画のコンペ)	●インドネシア映画祭「女優クリスティン・ハキムと仲間たち」	●アジア映画監督シリーズ①「キドラット・タヒミック特集」(フィリピン) ●スリランカ映画祭 ●アジア映画講座⑤「中央アジア映画特集」(ウズベキスタン・カザフスタン・キルギス・タジキスタン・トルクメニスタン)	●アジア映画監督シリーズ②「スラムメット・ラハルジョ・ジャロット特集」(インドネシア) ●アジア映画監督シリーズ③「リノ・プロッカ映画祭」(フィリピン)
4. シンポジウム、講演会等		●アセアン舞台芸術専門家会議 ●東南アジア・ポップカルチャー講座「東南アジア・ポップスは今」 ●開高健記念アジア作家講演会シリーズ①「マー・ヴァン・カーン」(ベトナム)	●アセアン映画監督会議 ●アジア現代美術講座「アジア現代美術の焦点」 ●図書展「東南アジアを知る300冊」 ●レクチャー・コンサート「教育から見たアセアンの音楽教育」 ●開高健記念アジア作家講演会シリーズ②「ガーダナ」(モンゴル)	●東南アジア祭'92テーマシンポジウム ●東南アジア感動体験隊フォーラム ●開高健記念アジア作家講演会シリーズ③「クスマ・カルナラナ」(スリランカ)	●アジア現代美術トーク「時空のボーダーレス:東と西/未来への閃光 祭国強の挑戦」 ●開高健記念アジア作家講演会シリーズ④「マラチンフ」(中国) ●アジア美術サロン:インド・トリエンナーレ報告会	●現代美術シンポジウム「アジア恩潮のボテシヤル」 ●アジア演劇事情講演会(シンガポール演出家オン・ケン・セン) ●アジア美術サロン:中国現代美術事情ーポスト1989 ●アジア美術サロン:タイ・フィリピン・インドネシア美術調査報告会	

注: 1) 1990年1月開設
2) 1995年10月アジアセンター開設まで(アジアセンター準備室)の事業

1-2. アジアセンター

	1995年度(平成7)	1996年度(平成8)	1997年度(平成9)	1998年度(平成10)	1999年度(平成11)	2000年度(平成12)	2001年度(平成13)	2002年度(平成14)	2003年度(平成15)	2004年度(平成16)
日本におけるアジア理解促進										
1. 公演事業	●フィリピン・ミュージカル「エル・フィリ2部作-愛と反逆」(アジアセンター準備室事業)	●インドネシア現代舞踊公演「ゴングの響きの彼方より」	●アジア6ヵ国コラボレーション「リア」公演(～H11)	●南インド古典音楽コンサート「シャーンク&アンサンブル」(悠久の風笛)	●インドネシア舞踊公演「旅する舞人～伝統から現代へ～」	●インド現代演劇「サケタム」公演	●「アジア演劇の女形」公演・レクチャー(～H14) ●韓国ミュージカル「地下鉄1号線」招へい公演		●南アジア演劇コラボレーション「挑発の演劇」南アジア公演・レクチャー	●南アジア演劇コラボレーション「物語の記憶」●東南アジア演劇共同制作「ホテルグランドアジア」
2. 展示事業	●アジア漫画展(以降継続) ●「アジアのモダニズム-その多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ」展	●中国現代美術展「万力釣一物語なき時代の人間像」	●「東南アジア1997来るべき美術のために」展 ●「インドネシアリアリズム絵画とその変容」展	●インド現代美術展「神話を結ぐ作家たち」	●「予兆-アジアの映像美術」展	●アジア現代美術展個展シリーズI(～H15)「ヘリ・ドノ-映しだされるインドネシア」展 ●アジアINコミック展(～H15)「私たちがどこへ行くのか?」	●アジア現代美術個展シリーズII「アトール-ボンディヤ-ボンベイ:迷宮/実験室」展 ●「アンダー-コンストラクション」ローカル展 ●「オールドタイ」ブヌーアジアのアートスペース(ガイドブック)	●「アンダー-コンストラクション」総合展	●「アジア現代美術個展シリーズIIIイ-ブル展(世界の舞臺)」展 ●「現代の東南アジア美術-それぞれの視点」展 ●「アウト・ザ・ウィンドウ」展	●Have We Met? ●アジアのキュビズム(準備)
3. 映像事業	●アジア映画監督シリーズ(～H12) ●アジア映画史発掘シリーズ(～H8)「ハラルト・デ・レオン監督をめぐって」 ●NHK=国際交流基金アジア・フィルム・フェスティバル(モントゴメ・ベトナム・タイ・インド)	●韓国の大巨匠	●アジア・フィルム・フェスティバル'97 ●アジア映画シリーズ(～H14)「モントゴル映画祭」	●中国映画展「1930年代の上海映画特集」 ●インド映画祭	●中国映画展1999	●2001韓国映画プロジェクト(～H13) ●インド映画の奇跡	●イスラムの映画祭のイスラム	●「香港映画の黄金時代」 ●インド映画祭2003 ●スリランカ映画祭2002	●タイ映画祭2003 ●東南アジア映画祭2003	●映画講座「イスラエル映画上映と講演会」 「アラブ映画祭2005イベント」上映会とシンポジウム「アジアに生きる子どもたち」 ●香港映画特集
4. シンポジウム、講演会等	●開高健記念アジア作家講演会シリーズ(以降継続)「アンワル・リドワン」(マレーシア) ●アジア理解講座(以降継続)		●シンポジウム「再考-アジア現代美術」		●国際シンポジウム1999「アジアの美術:未来への視点」	●アジア映画講座(～H13)「字幕翻訳者は語る」		●国際シンポジウム2002「流動するアジア-表象とアイデンティティ」		
アジアにおける知的交流・文化振興										
5. 知的交流事業	●アジアセンター開設記念シンポジウム「アジア相互理解のメッセージ」 ●アジア・パシフィック・ユース・フォーラム(以降継続) ●次世代リーダー・フェローシップ(以降継続) ●東南アジア地域研究交流プログラム(SEASREP)(以降継続) ●成功のためのネットワーク(～H11)「持続可能な地域経済成長のためのAPEC開発協力」	●アジア国際公益団体会議(～H13)「未来へのビジョン:アジアにおける国際公益団体の協力の可能性」 ●カンボジア、ラオス、ベトナム知的基盤強化支援事業(～H12)	●沖縄国際フォーラム(以降継続)「21世紀の知的、文化的国際貢献の可能性」 ●日本・ASEAN 多国籍文化ミックス:総括会合 ●日本・ASEAN 文化対話フォーラム(以降継続)「危機を乗り越えて:文化からアジアを語る」	●核実験後の日印関係セミナー ●日本・ASEAN 多国籍文化ミックス:総括会合 ●日本・ASEAN 文化対話フォーラム(以降継続)「危機を乗り越えて:文化からアジアを語る」	●アジアの明日を創る知的対話(～H14)「持続的発展とヒューマン・セキュリティの促進」 ●日本・モンゴル文化フォーラム(～H12)「21世紀に向けた新たな文化交流・協力を目指して」 ●東アジア知的交流機関ワークショップ	●21世紀のアジアを考える日中研究者フォーラム(～H15) ●日中「知の対話」(～H14) ●中国・アセアン研究機関円卓会議(～H14)	●アジア・リーダーシップ・フォーラム・プログラム・リユニオン会議 ●アジア・メディア・フォーラム(～H16)「東南アジアの政治情勢の不安定要因」 ●日印作家キャラバン(～H15)	●日中韓次世代リーダー・フォーラム(以降継続) ●アジア・パシフィック・ユース・フォーラム・リユニオン会議「混乱の時代における若手リーダーの声」 ●中国・インド研究機関円卓会議(～H15) ●国際共同研究「移民問題再検証プロジェクト」(～H15)	●日中韓フォーラム	
6. 文化振興支援	●アジア染織アーティストグループ研修 ●アジア地域博物館研修ワークショップ	●アンコール遺跡保存事業シンポジウム「クメール様式の建築と今後の課題」 ●シンポジウム「21世紀における文化展示の構築をめざして」		●ベトナム無形文化遺産保存振興シンポジウム「伝統を未来の世界へ」 ●東南アジアにおける歴史文書の保存と修復に関する国際会議(～H12)	●アジア無形文化遺産保存振興シンポジウム「伝統を未来の世界へ」	●ベトナム少数民族文化遺産調査-映像記録化および人材育成プロジェクト(～H15)	●シルクロード国際学術シンポジウム2002	●三次元デジタル画像を活用したアンコール遺跡調査研究事業		
アジアにおける草の根交流の推進										
7. 草の根交流推進						●日韓文化交流連絡室ホームページ「日韓交流通信」開設(～H14)	●日韓国民交流年・草の根交流助成事業(～H14)			●アジアの草の根交流助成事業(以降継続)

注: 1) 多年度にわたって継続的、断続的に実施してきた事業についてはアジアセンター事業として実施した最初の年度に記載。
 2) 草の根交流事業の開始は2000年度より。
 3) 2004年度は、芸術交流部(造形美術課・舞台芸術課・映像出版課)における事業

る国際交流基金の活動に、アジア研究・域内知的交流・域内国際理解の促進など、「アジア」を中核に据えた活動が加わった。「二国間交流（バイ）」から「多国間交流（マルチ）」へ、国同士の交流からコミュニティ・ベースの市民交流へ、という重心のシフトもはかられたという（岡2012）。アセアン文化センターで行われていた同時代文化の国内紹介事業も、アジアセンターでは、「域内対話・協働」に力点を置いた事業に軸足を移している。たとえば同センターの舞台芸術専門員 島由紀の企画・制作により、97年9月、Bunkamura・シアターコクーンで上演された舞台「リア」は、同センターを象徴する作品として記憶されている（小松2006）。すでにアセアン文化センターで共同制作の経験のあったシンガポール人演出家オン・ケンセン、日本人脚本家岸田理生、そして6カ国から他ジャンルの俳優を起用し、7カ国語の使用により「アジア演劇の可能性を問いかける壮大な実験」として実施された同作品は、アジア、さらにヨーロッパを巡演するなど、大きな反響を呼ぶことになった²⁰。また同年末、同基金公演課の「アジア舞台芸術家交流・研修事業」（95年度～、「平和友好交流計画」の一環で開始）による野田秀樹脚本・演出、日タイ共同制作作品「赤鬼」も、話題となっている（内田2009：世田谷パブリックシアター公演、以後、バンコク、ロンドン、ソウルで上演）。このように「域内対話・協働」を意識した国際共同制作事業は、のちに展示事業でも行われることになる。

90年代の対アジア美術事業の文脈として特筆すべきもう一点は、国際交流基金展示課における国際展事業に新たな動きが見られるようになっていたことである。80年代後半以降、ヴェネチア・ビエンナーレをはじめとする国際展で日本人作家が注目され、欧米で日本現代美術への関心が高まり、相次いで展覧会が開催されるなど、「日本美術は、もはやエキゾチシズムの対象としてではなく欧米人のそれと同時代のものとして評価」されているとの認識が示されるようになっていた（国際交流基金1990）²¹。同基金による芸術交流事業全体が伝統芸術から現代芸術へ、そして日本・海外の交流をテーマとするものへとその重点を移しつつあり、ヨーロッパにおける「ジャパン・フェスティバル」等大型日本文化紹介事業や「ジャポニスム」展のような大規模展覧会の企画開催が増加していた。91年度以降は、補助金収入により事業費も拡大する（岡2006）。こうしたなか、自国で国際展を開催し、そこで現代美術における国際発信力を強化せんとする構想が同課の周辺で動き始め、同時にアジアに目が向けられることになるのである。

国際展構想は、90年のヴェネチア・ビエンナーレ参加を機に、同基金展示課が主導した鼎談やシンポジウムで議論を引き起こしている。雑誌『美術手帖』の鼎談では、同課職員 矢口國夫が、冷戦終焉により「価値観の再編」が起こるなか、国際展は「アジアから何かを発信していくような一つの基盤」になるとして、その必要性を訴えている（中原・酒井・矢口1990）。そこで矢口は、福岡市美術館やアセアン文化センターの活動によって、（欧米で知られるアジアの「ある恵まれた環境の」作家とは異なる）「意外と民族的」で「意外とおもしろい」作家たちが発掘されており、それを「自信を持って発表できるような場を日本独自に考えていくと、…ヴェネチアなどとまったく次元の違った形で逆に欧米が振り返るような別な価値観をそこから出せる可能性もある」と期待をにじませていたのである²²。翌91年2月、同課主催の国際シンポジウムでは、90年ヴェネチア・ビエンナーレで日本館コミッショナーを務めた建島哲（国立国際美術館主任研究員、91年度より多摩美術大学助教授）が、日本が目指すべき国際展の方向性について発言している。「福岡のア

ジア美術展のようにアジアに目を向けるか、シドニー・ビエンナーレのようにテーマを設けるか…海外の美術家の人達に注目される場所はぜひほしい」と述べ、具体化はしなかったものの注目を集めたのである (高島1991)²³。

ところが90年代後半、その構想は、細川懇答申を梃子に実現に向かうことになる。ヴェネチア・ビエンナーレ100周年の95年、同基金展示課では、同展への日本の参加実績40年を振り返る記念誌を刊行したほか、同基金出身の美術評論家南條史生のキュレーション (展覧会の企画・構成・展示) による現代美術展「トランスカルチャー」を福武学術文化振興財団と共催していた。その南條がコミッショナーに任命された97年のヴェネチア・ビエンナーレ直前の5月、同基金の国際展参加に関する審議機関である国際美術協議会 (会長・嘉門安雄) が、国際美術展を日本で開催すべきとの意見書を同基金理事長宛提出している²⁴。こうして同課が事務局となり、2001年、「アジア・日本を中心に世界の作家に国際的な発表の場を提供し、日本の国力にふさわしい文化的なプレゼンスを示す」ものとして、横浜市との共催による「横浜トリエンナーレ」が開催されることになる (岡2006)。同展の構想に関わり、芸術監督に就任する4名のうち前述の建島・南條の2名は、同時期、国際交流基金アジアセンターの美術事業にも関わっている。すでにアジアで国際展の開催が相次ぐなど、各国の現代美術界が活性化するなか、国際展が実現し、そこにはアジアの作家も多数含まれることになる。主として現代美術の分野で実施される国際交流基金アセアン文化センター・アジアセンターの対アジア美術事業は、以上の対アジア文化政策の展開のなか、国際展など現代美術をめぐる展示事業の動きとも符合しつつ、日本、そしてアジアの美術関係者の活動を方向づけていくことになる。

第二節 専門家ネットワークの形成—公的機関による価値づけの実践

アセアン文化センターで美術事業が開始された90年代は、「現代美術」という美術のジャンルが、日本をはじめとするアジア太平洋地域の美術界に、新たに制度化されていった時期にあたる。アジア各国では、80年代以降の経済社会的変化のなか、社会批判的な新世代の美術作家が母国で活動を始めていた。日本・オーストラリアなどの先発国では、「近代美術」につづき「現代美術」を専門とする美術館が林立していった (北澤2014; 岸2013b)²⁵。そこでは、周辺国の自由化・民主化を象徴するような「異端」ないし「新奇」の表現が関心の的になったのである。

以下では、国際交流基金アセアン文化センター、およびアジアセンターの美術事業の流れを、前節で検討した対アジア文化政策や展示課の美術事業と関連づけつつ、そこで行われた諸実践を芸術社会学的観点から分析していく。60年代欧米で市民権を得て、90年代後半以降世界の美術界の主流となった「現代美術」の領域では、マーケットとともに公的機関が「ゲートキーパー」となり、美術評論家、美術館学芸員、展覧会キュレーター、ギャラリストなどの「媒介者」が、逸脱的な表現を行う作家と観衆をつなぎ、作品を社会化する役割を果たしている (Moulin 1992; Moulin 2003; Heinich 1998; Heinich 2014)。そこで展覧会・出版・コレクションなどの実践＝「イベント」は、作家の経歴として、作品を価値づける客観的指標となる (Moureau et Sagot-Duvauroux 2010)。両センターは、内外の専門家 (媒介者) を動員しつつ、作家作品の評価・価値づけ (イベント)

に関与し、公的機関（ゲートキーパー）としての地位を獲得していった。そこで観察される「アジア」認識の変化は、そうした現代美術の力学のなかでもたらされることになったと考えられる。

（１）「アジア現代美術」認知の構造（1990年代）

国際交流基金アセアン文化センターにおいて、展示事業は、公演・映像事業と比べ、とくに美術については、ほぼゼロからのスタートであった。そこでまず同センターが着手したのが、「アジア美術展」の実績のあった福岡市美術館との連携事業である。90年の同センター開設時には、福岡市美術館のコレクション展「物語の棲む杜」を開催するとともに、福岡市美術館の個展「アジア現代作家シリーズ」（87年度から毎年開催）に協力して、90年度には、「タウン・ドゥチャネー」展を東京に巡回、さらに「タン・チン＝クアン」展の調査から企画・開催までを同館とともに行っている。

それと同時に進められたのが、国際経験豊富な美術評論家による現地調査と展覧会企画であった。中村英樹（名古屋造形芸術大学教授、86・91年、インド・トリエンナーレコミッショナー）とたにあらた（82・84年、ヴェネチア・ビエンナーレ日本コミッショナー、93年より「谷新」に改称）を、それぞれシンガポール・マレーシア・フィリピン（89年12月）とタイ・インドネシア（91年3月）に、同センターの専門員とともに派遣して調査を行い、各国毎に現代作家展を実施していったのである（表1-1参照）。91年10月、たにあらたによって取り上げられたモンティエン・ブンマーの個展は、後に「タイ現代美術の父」として知られることになる同作家にとって海外初の個展であった²⁶。

同センター美術専門員の古市保子によれば、90年代初め、日本の美術界では「アジアに現代美術なんてあるの？」と言われる状況であった（古市2005）²⁷。谷新は「最初、僕は正直、困ったなあと尻込みした」と述べ、中村英樹も「西洋近代的なものではないものに、何らかの美術の可能性があるので、という思いが漠然とあったにせよ、何かが見えていたわけではない」と当時を振り返っている²⁸。ところがたには、92年1月、「アジアの現代美術がいま熱く変貌しようとしている。冷戦構造崩壊後の新秩序構築の多難さを暗示するように…自家撞着を引き起こしつつある欧米および日本の現代美術に対し、それは欧米のコンテクストでは解決できなかった新しい解釈の必要性をわれわれに迫る」と自らの関心を明らかにするようになった²⁹。美術の地政学的変化とともに、当初懐疑的であった関係者の目は、「異質」で「新しい」アジアの美術に急速に向けられることになったのである。

こうしたなか、92年9-12月開催の「美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート（New Art from Southeast Asia 1992）」展が、初の大規模な東南アジア現代美術のグループ展として成功を収めることになった。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」の一環として企画され、東京芸術劇場・福岡市美術館・広島市現代美術館・キリンプラザ大阪を巡回し、頭角を現し始めたばかりのASEAN諸国の新進17作家の54作品を紹介するものだった。アセアン文化センターでは91年12月と92年2月、たにあらたと中村英樹、福岡市美術館学芸員後小路雅弘、広島市現代美術館学芸員迫中陽子、および古市保子のチームを編成し、ASEAN6カ国での合計1カ月にわたる大がかりな調査を行っていた。同展は、初めて「東南アジア美術」という

枠組みのもと、「アジアの現代美術のもっとも先端的な部分」を本格的に紹介した展覧会として、また「各国の機関に選考がゆだねられがちで、いささか権威的な編成」であった福岡市美術館の「アジア美術展」とは異なり、「新しい動向」を選んだとされ、話題になった³⁰。アジア作家の草の根交流の経験をもつ美術評論家の針生一郎からも「軍事・独裁政権の多い第三世界との交流では、政府公認の権威ばかり」が紹介されるなか、「学生作家から社会批判、開発反対の作家まで、国内ランキングにかかわりなく大胆に選ばれ…画期的」との賞賛を得ることになった（針生1992）³¹。

同展は、国際交流基金と美術館による共同事業のモデルケースといえるものとなった。国際交流基金にとって、80年代の「文化リーダー」と見なされていた、展示・収集の専門機関である美術館と連携することは、アジア美術の認知と価値を上げることにつながった。とくにこのケースでは、同基金の海外事務所と福岡市美術館の人脈がともに活かされることになった³²。展覧会企画の多くを新聞社の予算と組織、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界にとっても、現代美術展の企画と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、「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」を可能にするものであった³³。この点について福岡市美術館学芸員の黒田雷児は、「外務省の組織を通じた国際的な事務能力、全国メディアで書く機会に恵まれた美術評論家、そして何よりも東京（渋谷）という立地は、一地方自治体の美術館ではできない大きな普及効果をあげた」と述べている（黒田1995）。そして同展を「『現代美術』的作品に絞って選考」されており、「伝統美術／アカデミズム／モダニズムというアジア美術のパラダイムを決定的に変革し拡大した」と評価したのである。92年6月、福岡市では市長がアジア美術館の建設意向を発表しており、同展では、出品17作家中実に13作家の作品が福岡市美術館に収蔵され、ここで取り上げられた作品の傾向は94年の「第四回アジア美術展」のテーマ「態度としてのリアリズム」にも繋がっていく³⁴。94年9月、福岡市美術館と広島市現代美術館では、それぞれ「美術前線北上中」展の企画・組織のノウハウを生かして「第四回アジア美術展（Realism as an Attitude）」と「アジアの創造力（Asian Art Now）」展という2つの大規模なグループ展を開催する。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）」と報じ、美術界に論争を引き起こしたのはその直後のことであった（岸2013a）。

アセアン文化センターは、94年夏、溜池の赤坂ツインタワーに移転し、同年10月にはアジアセンターが開設された。そこでは「国際交流フォーラム」という渋谷の5倍以上の展示スペースを得て、より広範囲の美術評論家・美術館学芸員の参画による「よりインパクトのある大型展」が企画・開催されることになった（古市2005；表1-2参照）。95年2月、水戸芸術館現代美術センター芸術監督清水敏男による「幸福幻想—アジアの現代美術作家たち」（ASEAN 5ヶ国に日中韓を加えた8カ国10作家の現代美術展）に続き、同年10月、アジアセンター開設記念展として、タイ・フィリピン・インドネシアの近代から現代の美術の歴史をたどる「アジアのモダニズム：その多様な展開—インドネシア、フィリピン、タイ」が開催された³⁵。同展には、以後約10年にわたり同センターの事業に参与する多摩美術大学教授の建島哲（90・93年ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッションナー）のほか、神奈川県立近代美術館学芸員の水沢勉、東京都現代美術館学芸員の塩田純一がキュレーターとして携わった。翌96年には、建島哲のキュレーションによる「方

力鈞」展が、すでに香港経由で欧米での評価も高まりつつあった中国人作家の海外初の個展として開催され、出品作は、「第四回アジア美術展」で同作家を取り上げていた福岡市美術館のほか、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後に所蔵された³⁶。こうして、作家作品の評価とそれを価値づける関係者・機関の格付けが連関するようになる。同センターでは、94年以降、これら展覧会開催と並行して、数年一度のペースで、アジア域内外の関係者を集めたシンポジウムを開催し、情報共有と議論の場を提供していった（表1参照）。さらに90年代後半、国際交流基金展示課における国内展助成や人物交流部の人物派遣事業でも、アジア関連の助成件数が増加しており、そこには評論家、学芸員に加え、ギャラリストなどマーケットのアクターも含まれるようになっていた（国際交流基金1988-2006）。

この頃から、アジア美術には美術作品としての「質」が期待される局面を迎えていたことが窺える。95年のアジアセンター開設に際して、美術専門員の古市保子は、「ここ数年、日本やオーストラリアなどが政治的な文化政策として活発にアジアの美術を取り上げてきた経緯があるが、これからは本来あるべき姿として、即ち美術作品として、世界のアートシーンにおいてどのように評価されるかが、次の段階となるだろう」と述べている³⁷。「アジアのモダニズム」展企画者の建島哲もまた、「ある地域の歴史、社会のなかでつくられた鑑定基準」は「他者の文化の鑑定基準と価値を共有しうる」（筆者注：普遍的なものである）と述べ、「“アジア”は対抗的な価値として主張されるべきではない」と多文化主義的主張を排していた（建島1995）。建島は97年、アジアセンター主催のシンポジウムでも、「クオリティ」の判断の重要性に言及している³⁸。その一方で、アメリカ人登壇者に日本の立ち位置を問われると、「近代化に成功し…植民地化の記憶が残 [り] …圧倒的な経済力があ [り] …アジアの一員であるとストレートに言えない」と答えていたのである（国際交流基金アジアセンター1998：セッションⅢの討論）。99年のシンポジウムでは、「可能性のあるアーティストに機会を与え…大いになるヒーローやヒロインの出現を助けるべき」と述べて、「エリート主義では」との反応も寄せられている（国際交流基金アジアセンター2000：セッションⅢの討論）。アジアセンターでは、2000年以降、中堅作家を対象に「アジア現代美術個展シリーズ」が開始されるなど、アジアの美術は、国・地域の紹介材料としてではなく、あくまでも美術作品として扱われるべきとの立場が貫かれていったのである。

これらの事業に対し、とくに東南アジアでの反響には顕著なものがあつた。「美術前線北上中」展の翌93年、フィリピン・マニラで開催された「アセアン美術ワークショップ」の報告書には、同年オーストラリアで開催された「アジア太平洋トリエンナーレ」とともに、「美術前線北上中」への言及が散見され、東南アジアの美術作家にとって、「アジア太平洋（日本・オーストラリア）は国際美術に貢献するための参照枠組み」であると明言されている（同時にASEAN 域内交流の改革が叫ばれている）³⁹。95年の「アジアのモダニズム」展の翌96年、東南アジア近現代美術を専門とするシンガポール美術館の開館記念展「Modernity and Beyond」では、マレーシア人美術史家が「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を唱えている⁴⁰。97年、「東南アジア1997」展の際には、出品作家の一人、モンティエン・ブンマーが「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…そのおかげで東南アジアの芸術は、お互いにアイデアを交換し合い、明確な形を形成してきた」とコメントを寄せている⁴¹。さらに90年代後半、現代美術のネットワークはアジア太平洋の域内から域外へとつながり、東南アジアの関係者の発言力を強めていく。たとえば96年、シンガポール美術館が開館した同じ年に、ブリスベーンで「第二回アジア太平洋トリエンナーレ」が規模を拡大して開催されたが、これとほぼ同時期に、ニューヨークのアジア・ソサエティで「Traditions/Tensions」展が開催され（インド・インドネシア・フィリピン・タイ・韓国の27作家、キュレーターはタイ人評論家のアピナン・ポーサヤーナン）、出展作家たちがブリスベーン経由でニューヨークへ向かった。同展は「ニューヨーク・タイムズ」の美術記事で大きく取り上げられ、主催者においても「快挙」とされるなど、アジア太平洋からの「世界デビュー」を意味するものであった（Desai 2007）。こうしてアジアにおける現代美術の評価と価値づけが、初めて域内／域外の接続のなかでもたらされることになったのである。

こうしたなか、日本の役割に関する肯定的な発言が、日本側にも見られるようになる。99年、アジアセンター主催のシンポジウム後の鼎談でアピナン・ポーサヤーナンは「[日本人のキュレーターが日本の観客に向けて日本の『他者』として提示していた] 状況は随分変わり…お互いの理解はずっと深まり、美術展を行なう際に共同キュレーションも行なわれるように」になった、と述べている⁴²。彼は、94年のアセアン文化センター主催シンポジウムの際、日本におけるアジア美術紹介を問題視し、「大国の覇権」に警鐘を鳴らしていたのであったが、このように日本の美術関係者が「対等なパートナー」と評価されるようになる一方、同シンポジウムで司会を務めた南條史生は、アジアの美術は「世界に…共有の財産」であり、「巨大な美術のリソース」である（単純なレッテル・アイデンティティを貼るべきではない）と発言していた（国際交流基金アジアセンター2000：セッションⅢの討論）。そして日本の役割は、「文化の『アルカイブ』のための機能、すなわち、収集し、提示し、対話し、蓄積する一つの場を提供する…そしてさらにその成果をより広い世界に向かって発信していくこと」であると述べるのである⁴³。2001年の横浜トリエンナーレ開催を目前に、日本の国際発信という命題とアジア美術の紹介＝価値付与の実践が連動し始めたのである。同時に、「アジア」と国際美術界をつなぐ場・インフラの提供者としての新たな「日本」の立場が意識されることになったと考えられる。

以上見てきたように、90年代、「文化協力」と「双方向交流」を掲げる対アジア政策の刺激により、美術界の内在的な関心の対象ではなかった「アジア」が、美術館林立時代の日本において専門家が取り組むべき重要なテーマの一つとなっていった。「外国文化の国内紹介」の枠内で推進された美術事業は、評論家・学芸員・キュレーターなど専門家の参加により、美術作品の価値づけ機能を発揮し、「アジア現代美術」という美術作品のカテゴリーを形成する契機となったのである。それは美術界において、「欧米＝日本」の「行き詰まり」や「自己撞着」を脱することを可能にする「異文化」への関心に始まったものであったが、次第に、自他認識の問題に関わるアイデンティティの政治からは一線を画し、「普遍的」な価値の評価を行いうる立場として、「日本」の役割が再構築されていくプロセスでもあった。ただしそこでは「欧米」「アジア」の中間に立つ「日本」のポジションはなお維持され、「アジア・日本」を並立させたままであったと考えられる。

(2) 自己表象の場としての「アジア」(2000年代)

以上の展開のなか、90年代末、アジアセンターの美術事業は、「域内対話・協働」というミッションへの対応を見せ始めていた。日本の関係者によるアジア美術紹介が集大成の時期に入り、事業の存在意義が認知されるとともに、アジア美術への世界的な注目、とりわけ「欧米」といういわば「仮想敵」の登場が、事業の中身を左右することになっていく。

アジア美術に対する注目、とりわけ欧米という「域外」からの関心の高まりのなか、「アジア」という地域への意識は、逆説的にも高まったように思われる。97年から99年にかけてヨーロッパでは「移動する都市 (Cities on the Move)」展が各地を巡回し、「ヨーロッパ最大の現代アジア美術展」として、その動静がアジア太平洋で伝えられ始めた⁴⁴。同展は、パリ在住の2人のインデペンデント・キュレーター、ハウ・ハンルー (中国出身) とハンス＝ウルリッヒ・オプリスト (スイス出身) がウィーン「ゼセッション」(分離派館)の100周年記念展として企画した現代美術・建築・映像展であった。アジア11ヶ国の約100名にのぼる美術家 (および欧米ほかの建築家) を取り上げ、各会場で出品作家・作品が入れ替わるという展覧会の形式も注目を集めている。99年夏のヴェネチア・ビエンナーレでは、中国現代美術が重点的に紹介され、そこでは蔡國強が金獅子賞 (国際大賞) を受賞したことが、彼がキャリアを開始した日本でも大きな話題になった (その審査委員会には、日本人学芸員長谷川祐子も名を連ねている)。「メインストリーム」とよばれる国際美術界の「中心」から「アジア」に注目が寄せられるようになり、「アジアからの」国際発信が現実のものとなりつつあったのである。

一方、日本の美術関係者によるアジア美術紹介は、地域の現代美術界において存在感を示すようになっていた。99年3月、福岡アジア美術館が「福岡アジア美術トリエンナーレ」とともに開館した。翌2000年3月開幕の光州ビエンナーレでは、その「アジア」セクションと特別展「芸術と人権」の企画者として、それぞれ評論家の谷新と針生一郎が任命されるなど、アジアの国際展でも日本のノウハウが評価される形となった⁴⁵。01年9月の「横浜トリエンナーレ」では、最終的に、参加作家110人中「日本・アジア」の作家が約半数 (アジア20人・日本31人) を占めることになる。同展の芸術監督の一人としてアジア作家の大半を選考した建島哲は、「アジア」とは、「固有の土地であると同時に通路」であるとして、「コミュニケーション＝文化的翻訳の場であり、文化相対主義を相対化するグレーゾーンとして維持されねばならない」と述べるのであった (横浜トリエンナーレ事務局 (2001) 所収、「パサージュとしてのアジア」)⁴⁶。

99年8月、国際交流基金アジアセンター主催のシンポジウムでは、日本におけるアジア美術紹介が、「一段落」し、「次の段階に入ろうとしている」との見方が大半を占めていた。そこでは一方で、それら事業が「行政機関や美術館の先取り」であって、作家や一般の関心に基づく訳ではなく、美術界の進展に大きな影響を与えたとも言えないのではないかと、との反省が表明されるようになっていた (国際交流基金アジアセンター (2000) 所収、セッションⅡにおける中村英樹報告「だれが/だれに/何を/なぜ〈紹介〉するのか?」)。他方、イギリス人美術館館長デヴィッド・エリオットが批判的に取り上げた「移動する都市」展については、欧米における「ステレオタイプ」としての「アジア」表象をめぐる問題が議論を巻き起こすことになった (国際交流基金アジアセンター2000: セッションⅡにおける討論)。こうしたなか、00年代、アジアセンターでは2種類のプロジェクトが始

動するが、そこでは主として後者の問題への対応として事業が展開し、アジアの美術界をさらに現代美術の力学とシステムの中で発展させるという方向性を示すことになった。

第一に、現代美術展の「共同キュレーション」のプロジェクトが、作家作品の評価にかかわる若手専門家の間に活動の場、あるいは作品を解釈する「文脈」としての「アジア」への関心を引き起こしている。2000年8月に始まる同プロジェクトの第一弾（東京で行われた「総合展」、「アンダー・コンストラクション」の名称で知られる）では、展覧会の調査・企画・実施に携わる「キュレーター」としてインドネシア・タイ・フィリピン・インド・中韓日から選ばれた7ヶ国の若手美術関係者8名が、3名の「アドバイザー」（シニア・キュレーター）の助言のもと、ワーキングセミナーでの討論と共同調査を行い、アジア7都市での7つの「ローカル展」（01年10-12月）、さらに東京2会場での「総合展」（02年2-3月）を企画・開催するとの仕組みが開発された（国際交流基金アジアセンター・東京オペラシティ文化財団2002）⁴⁷。プログラム・ディレクターの古市保子は、90年代後半に進展した「美術のインフラが整備されていない国におけるオルタナティブ・スペースや小グループ単位の活動」への注目を促している（古市2002）。すなわち「若い世代のキュレーターや作家は、…ローカルな事情に適応した美術環境作りをめざし、展覧会という形の美術交流とは異なるオルタナティブで分野を横断した交流の可能性を模索」しており、「これらの各種活動の連携を図り、作家たちの活動を支援していくことも、いわゆる美術の「中心」に対するカウンターとして見直されている」と分析していたのである（古市2005）。また「総合展」図録には、90年代後半に活動を活発化させた現代美術ギャラリーやコレクターの一部が協力者として名を連ねていることも注目される。同プロジェクトの過程で刊行されたガイドブック「オルタナティヴス」では、「専門家とオーディエンス双方の情報の共有化」、すなわち「キュレーター、学者、批評家、コレクター、美術館人、ギャラリスト、文化芸術政策者など専門家」、および「一般のオーディエンスとの相互交換」によって成り立つ「現代美術環境の整備」が打ち出されていた（国際交流基金アジアセンター2001）。この頃から、対アジア美術事業は、美術館以外の基盤をも持ち始めていたと考えられる⁴⁸。

同プロジェクトにおいて注目されるのが、自己表象の拠り所として表現されるようになった新たな「アジア」への関心の登場である。古市保子は、同プロジェクトを「西欧からの眼差しによって表象されるアジアの美術ではない、アジアの人々が自ら語るべき美術への模索」と位置づけていた（古市2002）。キュレーターの神谷幸江は、「移動する都市」展について「異文化趣味のフィルターが見え隠れする」と違和感を表しつつ、「アーティストとしての名声も成功もまずは西洋の舞台に上らなければ始まらない…アジア内のネットワークづくりは、自分たちの声を持ち、その力関係を変えていくひとつのステップにならないだろうか」と述べている⁴⁹。そこで「ひとつずつ重ねる対話を、アジア人の経験として記憶していく」というのである（国際交流基金・東京オペラシティ文化財団（2002）所収、「対話に向かうアプローチ、アジアより」）。クリッティヤー・カーウィーウォンもまた、同展では「他者に向かってではなく、自分たち自身に向けて…つまり、ニューヨークの観客に向かってではなく、アジアの観客に向かってアジアを表現した」といい、皮力氏は、「アジアの現代美術を紹介する側にオリエンタリズムが垣間見えるのを感じてきた…たとえ同じ作品であっても、アジアのローカルな文脈であらためて提示することで、地元

の観客も外国の観客も、アジアの現代美術について考え直し、作品に新しい意味を見出せるのではないかとコメントを寄せていた⁵⁰。アスモジョ・ジョノ・イリアントは、「一握りの作家のみが国際舞台で知られているにすぎない」「貧しい開発途上国」インドネシアの現代美術が、「やがて人々に必要なもの」となってもらい、と述べている（国際交流基金・東京オペラシティ文化財団（2002）所収、「アジアの現在：アンダー・コンストラクション？」）。こうして展覧会ホームページに謳われたように、アジアの美術は、「とても似ていて、とても違う。とても繋がっていて、とても多様」なものとして表象されるようになった。そしてまた、「それぞれの国が抱える問題を捉えた」「強いメッセージを発信する」、自らを顧みるための作品として紹介され、価値づけられるようになる。この「共同キュレーション」方式が、これ以降、現代美術関係者の「アジア」認識を問う実践の場になっていくのである⁵¹。

第二に、美術館における近代美術展の共同企画が実施され、そこでも「アジア」に対する新たな関心と認識が示されることになる。アジアセンターでは、国際交流基金の独立行政法人化につづく機構改革進行中の2003年度に、プロジェクト「アジアのキュビズム」を開始していた。建昌哲（国立国際美術館館長・前多摩美術大学教授）・林道郎（上智大学助教授）・後小路雅弘（九州大学大学院教授・元福岡アジア美術館学芸課長）を「企画アドバイザー」（兼キュレーター）に迎え、シンガポール・韓国・日本の国立美術館3館による展覧会の共同企画をコーディネートしたのである（国際交流基金2006b；同展は、05年東京国立近代美術館、徳壽宮美術館（韓国国立現代美術館分館）、06年シンガポール美術館を巡回）。その狙いは、「アジアの現代美術が注目され…その背景をなす歴史への理解がますます重要な課題」となるなか、「アジアの美術をアジアの研究者自らが比較検討」し、「美術史の分野においても積極的に発言していく」べきというものであった（国際交流基金2006b）。アジア12カ国・地域における合同調査（日本以外、香港・台湾を含む）を踏まえ、1910年代～80年代初期、日本からインドまでの11カ国からの120点を選定し、企画・構成するという「前例のない」近代美術展（主催館の東京国立近代美術館学芸員松本透）であり、日本の美術館関係者・美術史研究者の間に少なからぬ反響を呼ぶことになった。

そこでは、「欧米」対「日本・アジア」との図式で描かれてきた美術史観が、見直しを迫られることになった。一方で、「[「キュビズムもどき」「亜流」をたどるのは、正直いつてつらい]（三田晴夫）、[「キュビズムのようなもの」「生産的な誤訳」といわれてしまうと、みる側はどうしたらよいのかと…困惑の感]（田中淳）といった率直な反応が寄せられたが、なかには「西欧という中心からの単線的な影響ではなく、文化伝播の複雑さ、そこに不意に宿る創造性に目を開かせる」（前田恭二）のような多元主義的な理解も示されている。さらには取り組むべき課題として、「キュビズムの歴史への議論を新たに展開していく可能性（「他者の言語」を用いて「自者の表象」を作り出す過程で生まれる「新たな言語」の問題）」（田中正之）を指摘するものや、「アジア地域美術史の枠組みにおける日本近代美術史の見直し」（水沢勉）、あるいは「アジア独自の植民地主義の研究」（藤枝晃雄）の必要性なども提起された。「自ら」の歴史記述を、「アジア」という文脈のなかで再考することを促す契機になったといえよう⁵²。

ところで同プロジェクトの経験は、日本ではなく他のアジアにおいてさらなる展開を生

むことになった。2010年、韓国国立現代美術館とシンガポール美術館（両館の「キュビズム」展担当学芸員）により、「アジア地域美術史プロジェクトの第二弾」「アジア美術におけるリアリズム」展が企画され、「西洋と日本の植民地支配下にあったおよそ100年のアジアの動乱期の写実表現」（10カ国の103点）に光を当てたのである（Kim and Fan 2010）。同展は、黒田雷児が評するように、「韓国とシンガポールが協働し、大国のはざまにあった両国ならではの視点からアジア全体を見返した意義はきわめて大きい」というものであった。さらには、「形式」としてのリアリズムから「態度」としてのそれへ、という展覧会構成において、「日本作品の存在感は、次第に薄くなるように感じられる」との「衝撃」を与えるものでもあったのである（黒田2010）。同展図録の冒頭には、「アジアのキュビズム」アドヴァイザー／キュレーターの後小路雅弘によるエッセー「態度としてのリアリズム」の一文（福岡市美術館の「第四回アジア美術展」図録所収）が掲げられたものの、同展主催者のなかに日本からの参加がなかったことも日本の関係者を失望ないし落胆させるものであった⁵³。同展は、東南アジアのハブを目指すシンガポール美術館にとって、以後精力的に進められていく「アジアの美術館間での協働」のモデルとなり、韓国美術界にとっては「長い間、西洋美術に向けられてきた関心のアジアへのシフト」を示すことになったのである（Kim and Fan (2010) 所収、Kwok Kian Chow, “Foreword”, Soonhoon Bae, “Foreword”). 自己表象のための「アジア美術」は、日本からアジアへと、その中身を差異化させつつ、連鎖していったのである。

このように、2000年代に実施された対アジア事業は、90年代以降の対アジア文化政策、具体的にはアジアセンターのミッションである「域内対話・協働」を具現化しつつ、作品を価値づける文脈の開発、そしてより若手の、アジア出身の専門家という新たな受益層の開拓とそのネットワーク化という新たな段階に入っていた。国際美術界と接続されたアジア太平洋における現代美術の（時差をとまなう）制度化のなかで、「アジアからの」国際発信というひとつの方向性が、実践と認識の「地域化」＝域内における連鎖・拡散をもたらしたのである。こうして現代美術のみならず、その基盤としての美術史の記述においても、「アジア」は、自己を投影しうる対象として見出されるようになり、それが、地域を単位とする共同企画やネットワーク化を推し進める原動力になってきている。美術事業を端緒に、アジア太平洋の内／外と繋がりがつつ行われる芸術実践は、現代美術のエコノミーのなかで、専門家たちの「アジア美術」への関心を連鎖させつつ、それぞれの認識を差異化しながら、拡がりつつあるといえよう。

おわりに

以上見てきたように、1990年代、国際交流基金の対アジア美術事業を通して、現代美術の新たな可能性として見出された「アジア現代美術」は、2000年代以降、自己表象の手段となった。「芸術的水準」を第一に、歴代の対アジア文化事業のプロジェクト方式を受け継ぎつつ展開した対アジア美術事業と芸術生産の実践は、現代美術作家・作品の価値づけから美術史の記述の問題にまで及び、ASEAN 5カ国と日本にはじまり、アジア太平洋、そして欧米へも拡散するようになった。それらの事業＝「イベント」に対しては、アジアの作家たちのみならず、域内外の美術関係者から賛否にわたる関心が寄せられ、連鎖

するようになった。一連の過程のなかで、アジアを「異文化」として捉えていた日本の関係者の自己認識は、「アジアの一員であるといえない」というものから、「アジア人の経験として記憶していく」べきものとして、表明されるようになったのである。90年代以降、国レベルの対アジア美術事業は、専門家＝「媒介者」のネットワーク化を行いながら現代美術作家・作品の価値づけに積極的に関わるようになり、作品を解釈する「文脈」を開発するという、公的機関＝「ゲートキーパー」の芸術生産の営為として機能したといえよう。

この美術事業の展開をもたらした直接の文脈として指摘したいのが、90年代以降深化した地域主義的な対アジア文化政策である。日本の経済大国化による事業の戦略化のなか、国際交流基金では「文化協力」＝「双方向交流」の担保がなされ、さらに冷戦終焉後の、自らの位置づく「地域」に対する文化政策として、地域コミュニティ形成という新たなミッションが成立したのであった。政府の対アジア文化事業のなかでは、演劇、映画と比べ「遅れていた」美術事業において、それがいわば「外圧」となって、周辺地域の美術への関心を、国際美術界への関心と連動させつつ、起動するという役割を果たしたのである。

そしてその背後に動いていたのが、非欧米、なかでもアジア地域における美術の力学の変容という第二の文脈である。80年代後半、この地域に現代美術が（時差を伴いながら）制度化すると同時に、「域外」からの視線が注がれるようになった。こうしたなか、アジア太平洋地域において、「アジア」との連携と「欧米」への発信とを連繫せんとする美術事業が日本の政府レベルに生み出されることになった。それは、「欧米対各国」という、既存の放射状のネットワークとは異なる、「アジア域内と域外」を接続するネットワークの凝集性のなか、欧米から非欧米へという従来の方向性以外に、アジアから欧米へという逆向きのベクトルを生じさせたのである。

こうして冷戦終焉前後からの15年間、国際交流基金の対アジア美術事業は、地域主義的文化政策と現代美術の制度化という2つの文脈が交錯するところで、芸術生産の地域化の一端を担ったのであった。それは日本の美術界が、「欧米」と差別化しつつ、「日本」独自の方向性を示す、という近代化以来の志向を引きずりながら、自らの位置する「アジア」の発展という現実と対峙する新たな経験でもあった。ただしその後中央省庁再編、外務省の機構改革や同基金の独立行政法人化と機構改革のなかの2004年5月、アジアセンターは解散となり、同センターの事業は、芸術交流部の造形美術課・舞台芸術課・映像出版課と文化事業部に移管されることとなった。外務省と国際交流基金の文化交流は「外交に資するもの」に限定され、国内事業も原則実施しない方針となり、理念を異にする「国際文化交流の振興」＝「日本文化の国際発信」は文化庁の所掌事務となったものの、「外国文化の国内紹介」事業が引き継がれることはなかった（武田2018）⁵⁴。日本外交における地域主義が鳴りを潜めるなか、国際級のアジア出身作家は森美術館などの大型美術館で取り上げられる一方、福岡アジア美術館の事業も縮小を余儀なくされるなど、国内におけるアジアの美術への関心が維持ないし改善されたとはいえない状況となった。2000年代後半以降の中国のオークション市場を中心とするアジアの芸術生産の変化のなかで、アジアにおける日本のプレゼンスの低下が叫ばれるようになるなか、2010年代に入り、対アジア事業は対中政策の一環として実施されるようになっていく（岸2018b）⁵⁵。

このように、アジアにおける国際交流基金による美術事業の新たな展開は、前出の政策

担当者の指摘にあるように、経済的相互依存の「補完」ないし政治的意思の「反映」でしかなかった対外文化政策が一時打ち出すことのできた、「新基軸の交流」にすぎなかったのかもしれない。それはまた、前述の美術関係者が述べるとおり、日本では作家や観衆の内発的関心を促進するよりは、一部の専門家に利するもので、美術領域における欧米中心主義を乗り越えるものでもなかったかもしれない。さらには、近年の中国を中心とするマーケット主導の「現代アジア美術」の空前のブームから見れば、小さな動きだったのかもしれないが、その流れは、近代以来、ひたすら「欧米」に対峙してきたアジア（日本）の美術界に貴重な経験をもたらし、地域の内外にさまざまな参照の実践や競合関係をもたらしつつ反響し、連鎖・拡散を続けているのである。

注

- 1 本稿は、1990年代のアジアセンター事業に関して岸（2016）で発表した論点を発展させたものである。なお第一節第一項は、畑野・岸・浅野（2005）の第二節を加筆改稿している。
- 2 特殊法人国際交流基金は、政府出資金100億円・民間拠出金8570万円・定員62名をもって設立された（出資金運用益による予算約6億円、職員給与・事務所運営等に対する政府補助金約7億円）。同基金の創設は、アメリカからの要請（「フルブライト計画に対して日本も応分の貢献を」）に基づき、福田外相のイニシアティブで進められたものであり、同時に「ゆがめられた対日イメージが広がりつつある東南アジア地域を最重点地域に」との方針が打ち出された（外務省文化事業部 1973；国際交流基金 1990；楠2015）。その背景にあったのが、日本外交に危機感をもたらした突然の米中関係回復（「ニクソンショック」）と日本企業の進出による東南アジアにおける反日感情の悪化であった。
- 3 「文化交流」「文化協力」は、70年代先進国の対外文化政策のトレンドであった。国際交流基金につづき、74年には国際協力事業団（JICA）が設立されている。1971年7月、外務省派遣の東南アジア文化使節団に参加した阿川弘之（同基金の設立準備会議にも参加）は、「欧米諸国の文化活動に比し、日本のそれが著しく見劣り…経済進出に対する風当りの悪さへの応急治療薬のような考え方では、日本は再び世界の孤児になるおそれ」と報告していた（外務省文化事業部1973）。ただしその出発にあたり、山崎正和同基金理事は、「特殊な文化」を持ち、優秀な人材を西洋先進国に奪われている「二等国」日本が、小さな基金でいかに先進国群と伍していけるのかと窮状を訴えている（「『国際交流基金』の宿命－“知られる”ための試行錯誤の始まり」『毎日新聞』1972年7月25日夕刊）。
- 4 「文化協力」という表現こそ認められないが、同様の「相手国の文化的背景を研究し、要望をわきまえ、漫然と芸能団を派遣するようなことは差し控えるべき」（自分の国にとらわれずに人類愛の見地からの国際交流を）との見解は、国際文化振興会にも共有されていたと見られる（渡辺1972）。
- 5 ATPAの事業概要については、畑野・岸・浅野（2005）の注28の表を参照。東南ア

ジア・日本に始まり、南西アジア、東アジアの伝統芸能が紹介された。当時、小泉文夫は以下のように述べている。「日本人にとって伝統音楽は何かを考える時、それが公平な立場で論ぜられるような場を先ず作り、また何よりも自分たちの音楽を本当に持つことを考えなければ、東洋における日本の先進性とは、単なる西洋の模倣による自己喪失以外の何ものでもない」（小泉1977）。大学院生時代から13年間 ATPA に関わり、その後アセアン文化センター専門員となる峰岸（畠）由紀は、次のように当時を振り返っている。「それまでアジアものといえば、〇〇国立舞踊団といった類いの、舞台用にアレンジされたお定まりのものがほとんどだったから、耳を澄まさないといけないような、繊細で、しっとりとした音楽がアジアの一つの姿であることを忘れかけていたのかもしれない」（峰岸由紀「アジアの芸能を招いて—比較から個性の時代」『国際交流』44号、1987年10月）。

- 6 「南アジア映画祭」は、東京・ヤクルトホールを皮切りに、1982～83年度にかけて全国28都市、58カ所にて巡回上映され、5万人以上の観客を集めた（国際交流基金1990）。映画史の四方田犬彦は、「当時のアジアの最高レベルで、それぞれの国のトップスターや監督が並んでいた…この映画祭を観た人たちが、その後配給会社に入ったり…その頃の映画人、映画ファン、学生などが国際交流基金という名を認識した最初」であったと振り返っている（石井米雄・四方田犬彦・大橋正明・小松惇悦「巻頭座談会：アジア事業の今後—その可能性」『アジアセンターニュース』26号、2004年3月）。
- 7 佐藤忠男「南アジア映画祭—南からの華麗な衝撃」『国際交流』44号、1987年10月。「現代文化のすぐれたものが入ってこない、その国と人々に対する尊敬の念が日本には育ちにくい」と提言したという。同映画祭を通して「お互い隣国の映画を知らず、アジアの映画人同士という連帯感が形成されていないこと、欧米にはアジア映画研究の専門家があり、日本は立ち遅れていることにも気づかされた」とも述べている。佐藤は後年、福岡市が創設する映画祭「アジアフォーカス」のディレクターとして招かれることになる。
- 8 国際展参加について、79年に栃木県立美術館学芸員より同基金展示課に転出した矢口國夫は、「80年代はじめの時点での最大の課題は、国際作家をいかに生み、育ててゆくのかということであった」と振り返っている（国際交流基金・毎日新聞社1995）。当時同課では、三大国際展といわれたヴェネチア・サンパウロ・パリの「ビエンナーレ」（隔年開催の意）に加え、インド・トリエンナーレ（68年～、「トリエンナーレ」は3年に一度開催）、バンガラデシュ・ビエンナーレ（80年～）などへのコミッショナーおよび作家派遣を行っていた。
- 9 日韓交換展は、韓国文化藝術振興院（79年、東京に開設）との共催（「日本現代美術展：70年代日本美術の動向」展（81年11月、於・韓国文化藝術振興院美術會館）、および「韓国現代美術展：70年代後半・ひとつの様相」（83年6～12月、東京都美術館・栃木県立美術館・国立国際美術館・北海道立近代美術館・福岡市美術館を巡回）。同展を担当した矢口國夫は、ソウルでの展示について「連日つめかける熱心な鑑賞者の姿を目のあたりにして、二年に及ぶ準備作業の間、ずっと持ちつづけてきた、ある種の緊張感からようやく解放された」と報告している（矢口1982）。日中交換展は、中国展覽公司との共催（「日中国交正常化10周年 日本版画展」（82年、北京・中国美

術館、成都・四川省展覧館、広州・文化公園展覧館、上海博物館を巡回)、「中国蘇州年画展：息づく民衆の祈りと喜び、民俗絵画の400年」(84年3-11月、東京セントラルアネックス・三重県立美術館・群馬県立近代美術館・神戸市立博物館・いわき市美術館・福岡市美術館を巡回)。

- 10 同提言をもとに、翌12月、竹下首相により「日本・ASEAN 総合交流計画」(アセアン文化センターの開設)が日本・ASEAN 首脳会議(於・マニラ)において発表された(国際交流基金 1988)。同計画により、関連省庁による ASEAN 向け文化交流予算の総額は、87年度80億円から88年度100億円へと急増が見込まれたという(和田 2004)。
- 11 東南アジア大型文化ミッションの実施、および「国際協力構想」・竹下懇報告のとりまとめに当たったのが、外務省文化事業部、および国際交流基金監事の楠田實と同基金総務課であった。楠田は、80年より同基金理事、84~91年監事を歴任、かつて元産経新聞記者から佐藤首相の首席秘書官に抜擢され、国際交流基金の設立にも深く関与し、政治家との太いパイプを有していたという。87年の「東南アジア大型文化ミッション」委員、91年開設の日米センターでは所長を務めた。そして87年10月の政権交代、すなわち「中曽根政権から竹下政権へ、さらに竹下政権から安倍政権へと続くはずであった政権構想づくり」のなかで、当時同基金総務課で「国際文化交流元年」関連の一連の業務にあたっていたのが ATPA 経験者の和田純であった(和田2004)。なお歴代の政権で、同基金に好意的であったのは、田中角栄、および佐藤政権につながる自民党主流派であったとされる(同基金アセアン文化センター初代所長の野呂昌彦との筆者インタビュー、2014年11月5日)。若月(2015)は、「国際協力構想」に象徴される、内政志向かつ調整型政権下の竹下外交の特徴を、「村田良平事務次官以下の外務省事務局による国際社会に対する日本の貢献策の発信」であり「中曽根前政権以上に精力的かつ低姿勢を貫いた」と評価している。なお、竹下懇座長に推挙された平岩外四については、「財界の代表」というよりも「ニューギニアでの戦いを体験した読書人」であり「外務省幹部が等しく尊敬していた方」との外務省事務次官の発言がある(村田2008)。
- 12 総理懇報告は、「提言」に過ぎず文化外交政策とは一致しない、との見解もあるが(小倉2013)、当時の事業の「指針」としての重要性に鑑み、本稿では、それらを対外文化政策の重要な一部として検討している。竹下懇報告には、国際文化交流の「理念・目的」として(1)安全保障に不可欠、(2)世界の文化の発展への寄与、(3)対日関心の高まりへの対応、(4)日本社会の国際化、の4点が明記され、国際交流基金については、予算3倍増と定員2倍増、海外拠点の拡充をはじめとする提言がなされた。これにより、同基金のアジア地域の海外事務所は、74年のバンコク、ジャカルタに続き、89年、クアラルンプールに設けられた(さらに94年北京、95年マニラにも開設)。また同報告を契機に、自治省は88年、自治体国際化協会(CLAIR)を設立、文化庁が89年、「文化政策推進会議」を設けたほか、省庁間の調整や政府横断的な行動計画の策定も行われた。地方自治体の国際関係事業費総額は、96年度のピークには1105億円に達し、「メセナ」「フィランソロピー」といわれる企業の社会貢献活動も隆盛したのであった(和田2004)。

- 13 DAC (OECD 開発援助委員会) の定義では芸術分野は ODA の対象外であったが、ここでも「文化協力」「文化振興」という名目で ODA が投入された。そこではすでに「日本を含むアジアの文化振興・文化協力」が意識されていたという (和田2004)。
- 14 当時、国際交流基金総務課で同センターの立ち上げに関わっていた和田純とのインタビュー (2002年12月11日、および2014年6月5日) による。
- 15 和田純は、筆者とのインタビューにおいて、同センターの芸術支援が ASEAN の芸術家にとっての「箔」となるのみならず、民主化への間接的支援となること、すなわち芸術家への刺激・日本文化の活性化にもつながることへの期待があったと述べている。
- 16 アセアン文化センター事業の評価・総括については、隈元・清水・ホッフマン・牧田・村山・久保 (1995) を参照。「現地の演劇界では反体制の権化」、レンドラのオープニング公演については、「インドネシアの国内的な観点から言って、極度の慎重さを要するような状況ではなかった」ものの、「外務省系の団体が冒険に出た」とその「野心」が注目されている (朝日新聞記者の隈元信一、およびトヨタ財団プログラム・オフィサーの牧田東一の発言)。同センターでは、やはり反体制的劇団として知られる「テアトル・コマ」招聘を計画したが、その際は同劇団が現地警察の手入れを受け公演中止・劇団解散に追い込まれたという (鶴飼哲・内野儀・畠由紀 [ほか] 「共同討議・移動するアジア—実験的現代性とはなにか」『舞台芸術』3号 (特集「複数のアジアへ」)、2003年4月)。他方、美術事業について、水戸芸術館現代美術センター芸術監督の清水敏男は、「美術界の人間は非常に怠け者でして…世界情勢がこう変化してきたからアジアの美術に注目しなければならないという動機を持ち方はしないんですね。実際にいいものがあるということが分かったときに、これはすごいと言って、突然、注目し始める。…アセアン文化センターが…「いいもの」に出会うチャンスを提供し始めたことは、…火付け役としての意義が非常に大きかった」と発言している。
- 17 同懇談会の座長は理化学研究所理事長・元東京大学総長の有馬朗人、委員は国際交流基金・日本芸術文化振興会・自治体国際化協会・日本国際交流センターほか学術・文化・芸術関係の組織・機関の長18名。答申は村山首相に提出された (<https://www.kantei.go.jp/jp/murayamasouri/danwa/kouryu.html>, 2018年7月閲覧)。
- 18 「平和友好交流計画」は、「歴史 (研究支援) 事業」(アジア歴史資料センターほか) と「交流事業」の二本柱から成る (1995年度から10年間1000億円規模。歴史事業は外務省・総理府・内閣外政審議室に、交流事業は総務庁・外務省 (国際交流基金) ・文部省・文化庁に割り振られた)。全予算の約半分を占めたのは文部省の私費留学生関連であり、国際交流基金アジアセンターには、80億円が配分された (内閣官房副長官補室 (外政担当) 『「平和友好交流計画」—10年間の活動報告』2005年4月 (<https://www.cas.go.jp/jp/siryuu/050412heiwa.pdf>, 2019年5月閲覧))。同計画は「東アジア全体との和解」への環境づくり、すなわち「大東亜共栄圏の残滓に取り組む」ことを意味したのであり (和田2004)、それだけに当時、同基金内部では、いかに「大東亜共栄圏」を想起させずに事業展開できるかとの議論もあったとされる (武田2010)。
- 19 同センターでは、(1) アジア域内各層における対話と交流を通じて相互理解を促進、

- (2) アジア域内が共通に抱える課題を解決するための国境を越えた共同作業を推進、という2つの「ミッション」が設定されている。これは日米センターの事業目的に倣い、ただし日米関係ほど成熟していない日ア関係に鑑みて設定されたものであったという(岡2012)。すなわち(1) グローバル・パートナーシップのための知的交流、(2) 地域・草の根レベルでの相互理解の推進、のうち、(1)(2)の順序が入れ替えられ、「地球的規模の課題」が「アジア域内の共通課題」となっている。当時、総務課で細川懇答申、平和友好交流計画、およびアジアセンターの立ち上げに携わった小川忠は、同センターで打ち出した「アジアのなかの日本」という考え方について、「欧州のなかのドイツ」論(ピーター・カツェンスタイン)を参照し、明治以来の「日本とアジア」という構図の脱却をはかったと述べている(小川2010; メールによる筆者質問への小川忠回答、2018年9月21日)。
- 20 峰岸由紀「六カ国コラボレーション「リア」のその後 アジアからヨーロッパへ」『国際交流』85号、1999年10月。シェークスピアの「リア王」の「原作を大胆に解体、アジア的な様式美のなかで再構築」した本作には、能、京劇俳優を始めとする多ジャンルの俳優・ダンサーが出演。東京・大阪・福岡公演に続き、99年、アジア豪州ツアー(香港・シンガポール・ジャカルタ・パース)、および欧州ツアー(ベルリン、コペンハーゲン)が実施された。同作品については、「小さな場所でやっていればこそ成立」していたオン・ケンセンの試みが「国家レベルの『企画主義』に吸収され…骨抜きにされてしまう」「助成金をとるためのキーワードとして『アジア』が流通」しているなどの見解も聞かれるようになっていた(西堂行人の発言。小池博史・山本清多・李静和・西堂行人「座談会: 東南アジア演劇へのまなごしーネットワークの再構築に向けて」佐藤信[ほか]企画・編集『PT』5号(特集「東南アジアの現代演劇」)、1998年8月)。
- 21 同課が主催した日本現代美術展の先駆例として、「再構成: 日本の前衛 1945-65」(85年、オックスフォード近代美術館、同基金の招聘で来日したデヴィッド・エリオットほかの企画)と「前衛芸術の日本 1910-1970」(86年、ポンピドゥー・センター)があった。80年代末、それに続く日米共同企画として、「アゲインスト・ネイチャー」(89年、米国7都市巡回)、および「プライマル・スピリット」(90-91年、東京・米国4都市カナダ1都市巡回・国際交流基金助成)が、米国キュレーター招聘プログラムを受け、実施されている(伊東2003; 南條2012)。前者の「アゲインスト・ネイチャー」展について、河本信治(京都国立近代美術館学芸員)とともに企画にあたった南條史生(86年、同基金における「専門家不要論」により、同基金展示課から「インディペンデント・キュレーター」として転出)は、「こうしたアジア的・地方的様式のアートが、国際様式のポップ、ミニマル、コンセプチュアル、という流れとは違った、新しい価値を生むようになり始めたその発端だった」と振り返っている(南條2012)。
- 22 矢口はまた、「日本的な文脈と国際的な文脈をそこでもう一度見直すような機会になればおもしろい」「現代美術のある種の袋小路的なところも、アジアの中から出口が案外見つかってくるとか、そういう可能性も出てくる」との願望も述べていた。
- 23 建島の提言に対しては、「アジアにある日本でやるということで、地域的な配慮をちや

- んとやって、しかも経済的に保障された上でビエンナーレをやることができるかといえば…大変気が重い」(美術評論家の中原佑介)、「気運はまだ盛り上がっていない」(渡部祐資同基金理事)などの意見が寄せられている(児島(1991)所収、パネルディスカッション「国際展の実情と将来」)。建畠は、93年、再びヴェネチア・ビエンナーレのコミッショナーとして草間弥生の紹介に携わり、その経験を「草間の評価を国際的に定着させえた」ものの、「賞分け合う欧米に苦い思い…日本側の戦略や交渉力の欠如を考え直すべきであるのかもしれない」と振り返っている(建畠哲「現代美術の総力戦の趣—ヴェネチア・ビエンナーレを見て」『朝日新聞』1993年7月8日夕刊)。
- 24 国際美術協議会の意見書は、細川懇答申が提言した6項目の活動のうち「(6)世界の豊かな文化への寄与」のなかの一文「21世紀国際文化フェスティバル開催」(中山恭子同基金理事提案)に基づき、国際展開催を「文化面での世界に対する貢献」、そして「国際社会に対する(経済力に見合うだけの)文化的責任」であると位置づけるもの。同意見書の提出までに、さまざまなアピールが展開されていた(南條史生「文化戦略としての現代美術振興—韓国光州ビエンナーレの熱気」『読売新聞』1995年11月7日夕刊、伊東正伸「風をふたたび—国際美術展と日本」『国際交流』1996年7月、南條史生「アートの多様性と活力—豪ブリスベン・トリエンナーレから」『毎日新聞』1996年12月2日夕刊)。横浜トリエンナーレ創設過程については、伊東(2003)、および同基金展示課元職員の尾子隼人、井上隆邦、伊東正伸へのインタビュー(2018年5月14日、7月9日、8月2日)を参照。伊東正伸は、「アジア初」のつもりで内部検討が始まろうとしていた矢先の95年9月、光州ビエンナーレが開催され、97年末の正式決定の時点では、上海、台湾でもビエンナーレが始まり、国内でも福岡、越後妻有でトリエンナーレ構想が進んでいたと当時を振り返っている。
- 25 90年代半ばの日本の現代美術展の観客動員数は2~4万人という規模になっていた(国際美術館会議日本総会開催実行委員会1994)。
- 26 フランス留学帰りの同作家の表現について、たには、「近代国家建設のツールとしての役割から解放され…、存分に伝統文化の血を受け継ぎつつ、そうしたものの悪弊に染まらない自由で想像力に富んだもの」と評している(国際交流基金アセアン文化センター1991)。
- 27 古市保子は、中近東文化センターを経て、国際交流基金展示課で大型美術展「ジャポニスム」展(国立西洋美術館・NHK・読売新聞社と共催)に携わり、アセアン文化センター以降、対アジア美術事業を専門とすることになる(「国際交流 古市保子さん」『美術手帖』662号(特集「アートの仕事がしたい」)、1992年12月)。
- 28 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—美術交流の過去・現在・未来」(2005年10月29日収録)『REAR』2005年12月。彼らは、「アジアといっても当時の国際交流基金は、東南アジア一辺倒で…社会主義体制に対する東南アジアという政治的な構図も背負っていた」(中村)、「安い労働力で利潤を稼ぐ日本に対し、経済だけではなく文化も、ということになったんでしょうね」(谷)とも述べている。
- 29 たにあらた「東南アジアの現代美術」『朝日新聞』1992年1月13日夕刊。さらに93年、谷は東南アジア現代美術に関する著書を出版している(谷1993)。

- 30 三田晴夫「ホット・アート・東南アジアの現代美術一たに・あらた氏に聞く」『毎日新聞』1992年8月21日。同展は、複数の自治体（東京都、大阪府・大阪市、広島県・広島市、福岡市）との共同事業（予算1億円）として実施されている。
- 31 他方、同展を「日本の南下」と見た上田雄三（ギャラリーQ）は、中韓日作家の草の根交流展を企画することにしたという。
- 32 この頃、同基金の海外事務所には、アジアの現代文化に関心をもって入社した若手職員が配置されていた。現地事務所では、作家選考にかかわる現地の評論家や美術史家のレクチャー、作家のプレゼン、作家グループ・ギャラリー・教育機関・作家のアトリエ訪問などのアレンジが行われている（鈴木勉・金井篤・古市保子との筆者インタビュー、2014年4月28日、および5月15日）。こうした調査方法に刺激を受け、マレーシア・シンガポール・フィリピンなどに独自の人脈を有する福岡市美術館でも、現地調査がより専門化しつつあったという（岸2018a）。
- 33 81-83年の日韓現代美術交換展に関する建畠哲「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（2006）所収）を参照。
- 34 「これらの作家のオブジェ的あるいはインスタレーション的な表現に内在していた社会意識に焦点をあて、全アジアに同様の傾向を求めることが第四回アジア美術展の基本方向」になったという（黒田1995）。以下、各展覧会からの収蔵作品点数は、各美術館から提供されたデータに基づいている。
- 35 前者について、「アジアの美術の最も若く、みずみずしい部分が差し出されている…彼らの仕事の多くは「アジア」という枠組みから離れても十分鑑賞にあたいする」（北澤憲昭「西欧近代の限界察知」『東京新聞』1995年3月3日夕刊）、後者について、「東南アジアに絞った歴史展の試みは…功利的な現在性を超越するための貴重な着手」（北澤憲昭「アジアのモダニズム展 国際交流フォーラム」『東京新聞』1995年11月24日夕刊）などの評価が寄せられている。後者については、「東南アジア諸国と日本との、のっぴきならない過去、現在の諸関係についての関心が薄い」（萩原弘子「アジアのモダニズム展 国際交流フォーラム」『美術手帖』718号、1996年1月）との批評や、巡回先の3カ国でも反響を呼ぶものであった（建畠哲・塩田純一・水沢勉・古市保子・菅原教夫〔司会〕「座談会：国際交流基金主催「アジアのモダニズム—その多様な展開インドネシア、フィリピン、タイ」展を終えて モダニズム再考」『国際交流』73号、1996年10月）。
- 36 同展のためのヨーロッパ調査では、福岡市美術館が94年に所蔵していた一点に加えて「ぜひともほしいと思っていた」という色彩作品が、オランダのコレクターの手元で見つかり、同館に所蔵されることになった（アジアセンター古市保子・福岡アジア美術館ラワンチャイクン寿子からの聞き取りによる）。同展図録の謝辞のリストには、同センターの展覧会として初めて、香港・ロンドン・東京のコレクターやギャラリーが名を連ねている。翌97年の「東南アジア1997」展（東京都現代美術館・広島市現代美術館共催）では、92年の「美術前線北上中」よりさらに若手作家が紹介され、ここでも出展17作家中半数以上の作家の作品が東京・福岡・沖縄の美術館に収蔵された。98年、「インド現代美術・神話を紡ぐ作家たち」展（建畠哲キュレーション）は、アジアセンターで初めて南アジアを取り上げたもので、出品作の一部が福岡市美術館

- で購入された。同98年には、インドでも日本現代美術展が開催されている（同基金展示課主催「平和友好交流計画」事業）。
- 37 隈元・清水・ホッフマン・牧田・村山・久保（1995）所収の古市保子「アセアン文化センタースタッフ・レポート：美術」。「美術の分野においては基本的には作家であり、その作品の質である。…日本を含むアジアの美術は世界的視野のなかで語られなければならない」とも述べている。
- 38 セッション II における建島哲の報告「マルチカルチュラリズムの畏」、および南條史生との議論（国際交流基金アジアセンター1998）。
- 39 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*, ASEAN COCI, 1994. 同展は現在も東南アジアでは「New Art」展として知られている。
- 40 T. K. Sabapathy, "A Regional View: Themes in Southeast Asian Art", *Supplement to ART Asia Pacific* 3, no.2, 1996. 同展の制作過程については、アフマド・マシャディ「その文脈と苦境—シンガポール1996-2006」（国際交流基金2016）。
- 41 ダダン・クリスタント×モンティエン・ブンマー「対談：ファッションではなく、真の交流を」『アジアセンターニュース』6号、1997年夏）。同様にインドネシアのダダン・クリスタントは、「私の国では現代美術は鬼子のように扱われている。外国から扉をノックされることでその芽が育つ。…日本の美術展は大きな刺激です。そこでアジアの仲間に出会い、勇気づけられる」と新聞取材に答えている（山盛英司「越境する表現 「同時代性」 を真摯に模索（「たたかうアジア美術」下）『朝日新聞』1997年10月20日夕刊）。タイの若手作家の間では、かつて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調査報告もある（Boissier 2009）。
- 42 デヴィッド・エリオット×建島哲×アピナン・ポーサーヤナン「国際シンポジウム1999『アジアの美術：未来への視点』90年代の美術展を振り返って」（1999年8月22日収録）『アジアセンターニュース』13号、1999年10月。ポーサーヤナン自身、00年には、アジアセンターの「アジア現代美術個展シリーズ」（第一回「ヘリ・ドノ」展）のキュレーター、および越後妻有トリエンナーレのアドバイザーを務めている。彼はまた「アジアの美術に関して一番多くの情報を蓄積しているのが日本、その次がオーストラリア…台湾や韓国のキュレーターが東南アジアに調査に来ているのを見たことがない。彼らは欧米や日本からの二次情報に頼っている」と述べている。
- 43 南條は、「アジアはEUや北アメリカの巨大な市場に後れを取り、利用されることになるかもしれない。しかし、また、それに対抗して日本が一つのアジアを主導することにも大きな抵抗があろう。その結果アジアがまとまりを欠くとしても、細分化された多様性を長所として、様々な様式、思考、観点、技法、主題を提供することが可能であろう」とも述べている（南條史生「アジアのアートの未来と日本—アジアセンターのシンポジウムから」『アジア遊学』15号（特集「アジアの美術—21世紀への視点を探る」）、2000年4月）。清水敏男も同様に、次のように述べていた。「アジアという閉ざされた系をつくろうということに対して、欧米系の人は非常に神経を尖らせ

- ているし、反対に閉ざされたなかでは、我々もいろんなものが見えてこない…常にシステムを少し半開きにしながらでないと、議論はぐるぐる回ってしまう」(国際交流基金アセアン文化センター(1995)所収、中村英樹・谷新・清水敏男・古市保子〔司会〕による座談会(94年10月収録)における清水敏男の発言)。
- 44 Francesca Dal Lago, "Cities on the move", *Art Asia Pacific*, No.20, 1998, 嘉藤笑子「Topics『Cities on the Move』展」『美術手帖』1998年3月、大野良祐「成長社会の素顔 アジア編第2部・越境するカルチャー」『朝日新聞』1999年5月4日などが、ナウイン・ラワンチャイクンとリクリット・ティラバニヤ、小沢剛など、以後アジアの作家として知られることになる一群の作家・作品を紹介している。同展は、97年秋のゼセッション以降、ボルドー現代美術館、ニューヨークPS1、コペンハーゲンのルイジアナ近代美術館、ロンドンのヘイワード・ギャラリー、バンコク各所、ヘルシンキのキアズマを巡回。
- 45 光州ビエンナーレの日本事務局は、ギャラリーQの上田雄三が務めている(谷新・上田雄三編「見えない境界—変貌するアジアの美術:光州ビエンナーレ2000『アジア・セクション』日本巡回」(展覧会図録)新潟アジア文化祭実行委員会、2000年。以上のアジアに特化した展示以外でも、すでに98年台北ビエンナーレには南條史生、00年上海ビエンナーレに清水敏男がディレクターとして任命されている。
- 46 建島の「グレーゾーン」というキーワードは、99年10月の新聞記事に登場している(「アイデンティティの探究であると同時に他者に開かれたコミュニケーションの手段でもある美術こそは、そのグレーゾーンの美しい主役たりうる」建島哲「アート最前線=グレーゾーン、美しい主役」『信濃毎日新聞』1999年10月5日)。同トリエンナーレのアジア作家の割合については、「欧米にもアジアにも特化しない、日本発の国際展」と謳われている一方(伊東2003)、同基金理事長の藤井宏昭が「アジアの才能を日本で開花させていく」と「月刊ギャラリー」の取材に答えている。アジア人記者からは、アジアの出品者数が少ないとの声もあったと報じられている(横浜トリエンナーレ事務局2002)。
- 47 同プロジェクトのアイディアは、「世紀の変わり目」の、建島哲と南條史生との会話のなかから着想したものであったという(古市2002; 2019)。ローカル展の開催は、横浜トリエンナーレと同時期にあたっている。多国籍キュレーターによる共同調査と共同選考という同プロジェクトの方式は、これ以降推進される共同キュレーションや若手キュレーター育成事業の端緒となった。「アンダー・コンストラクション」のキュレーター(プロジェクト開始時の所属)は以下のとおり。パトリック・フローレス(フィリピン大学美術学部助教授/フィリピン)、クリッティヤー・カーウィーウォン(プロジェクト304ディレクター/タイ)、アスモジョ・ジョノ・イリアント(バンドゥン工科大学美術デザイン学部講師・同大学附属ギャラリー・スマルジャチーフキュレーター/インドネシア)、ランジット・ホスコテ(美術評論家・ザ・ヒンドゥー紙記者/インド)、キム・ソンジョン(アートソングェ・センターチーフキュレーター/韓国)、ピー・リー(皮力:北京中央美術学院在籍・ホームページArt Union 主宰/中国)、神谷幸江(インディペンデント・キュレーター/日本)、山本淳夫(芦屋市立美術博物館学芸員/日本)。第一回セミナーにはアフマド・マシャディ(シンガポー

- ル美術館学芸員)が出席、「総合展」のための第三回セミナーには、片岡真実(東京オペラシティアートギャラリー主任キュレーター/日本)も参加している。同プロジェクトの経験について、カーウィーウォンは「自分自身を、そして、近隣諸国との関係を見つめ直すという意味で目を見開くような経験…アジア各地をまわる調査旅行が一番面白かった」と述べ、ホスコテは「計り知れないほど貴重かつ豊かな学習の機会…理念の世界で成立する批評家・理論家としての私の仕事と、実践的な世界で行なうキュレーターとしての仕事との間の距離を縮めることができた」とコメントを寄せている(『国際交流基金の活動から「アンダー・コンストラクション」展』『国際交流』96号、2002年7月)。アドバイザーは、水沢勉(神奈川県立近代美術館専門学芸員)、南條史生(森アートミュージアム副館長)、建畠哲(多摩美術大学教授)が務めた。
- 48 同展では、現代美術ギャラリー3軒(ギャラリー小柳、GALLERY SIDE 2、オオタファインアーツ)が、それぞれ取り扱い作家(野口里佳、チョン・ヨンドウ、篠田太郎、小沢剛)をバックアップしている。東京のコレクター宮津大輔は、チョン・ヨンドウの参加型作品「奥様は魔女」に出演し、同作品を自身のコレクションに加えるなど、その後、アジア作家作品の収集を本格化させることになる。
- 49 神谷幸江『「アンダー・コンストラクション」の実施に向けて』「アジアセンターニュース」18号、2001年8月。
- 50 神谷幸江×皮力×パトリック・フローレス×クリッティヤ・カーウィーウォン「現在進行中!『アンダー・コンストラクション』」「アジアセンターニュース」21号、2002年7月。別の機会に「アジア」と形容されることをどう思うか、と問われたカーウィーウォンは、「タイ」より「アジア」の方がまだまし」と答えている(アートマネジメント国際セミナー「アジアの美術館の未来」2014年2月23日、東京ミッドタウンホール)。
- 51 東京オペラシティアートギャラリーHP (<https://www.operacity.jp/ag/exh37.php>, 2019年3月閲覧)。同館主任キュレーターの片岡真実は、「アジアの現代美術はこれまで欧米の評価に頼りがちだったが」、「アジアの学芸員や評論家が自国の文化に根差した作品を発掘している」と同展の意義を説いている(「アジアの美術に今を見る—若手が強いメッセージ」『日本経済新聞』2002年12月26日)。同プロジェクトアドバイザーの南條史生は、「オーセンティックではないということ切り捨てられてきたものも充分価値があるのだと自信を持っていく時代になるんじゃないか…その一方で、ワールドマーケットの中で、自分の国の文化を出していくと…エキゾチックな表現による記号の積み重なりが、次の時代の常識をつくっていく気がしている」と述べていた(南條史生×ジョージ・コーチ×四方田犬彦「ダイナミックな胎動を始めたアジアの芸術文化交流」「アジアセンターニュース」17号、2001年3月)。
- 52 出典は以下のとおり。三田晴夫「「アジアのキュビズム」展—近代化の一過程を掘り起こす」『毎日新聞』2005年9月20日夕刊。田中淳「展覧会評・アジアのキュビズム—境界なき対話」『美術研究』390号、2006年12月。前田恭二「造形実験、独自の改変—「アジアのキュビズム」展に見る」『読売新聞』2005年9月6日夕刊。田中正之「展覧会・亜細亜的立方体主義—翻訳・転換・交通:「アジアのキュビズム」展」『美術手帖』871号、2005年10月。水沢勉「打ち込まれた無数の楔—「アジアのキュビス

ム」展を観て」『遠近』7号、2005年10月。藤枝晃雄「美術時評・植民地／植民地主義下の芸術—「アジアのキュビズム」展の問題」『あいだ』119号、2005年11月。榎木野衣は、「どこか「お高い」この展覧会で…ひそかにキュビズムの影響が定着しているマンガへの影響を視野に入れることができなかつただろうか」と感想を寄せている（「小特集・触覚的楽天的—キュビズムからアジアを見る」『芸術新潮』2005年10月）。

- 53 同展の観客動員における成功も日本の関係者を驚かせるものであった。韓国国立現代美術館徳壽宮館の来場者数は、「キュビズム」展の3万人に対し、「リアリズム展」では13万人にのぼったが、この点について担当学芸員のキム・インへは、新聞社との共催に加え、韓国社会の多文化社会化が「アジア」というテーマへの注目をもたらしただのではないかと述べている（筆者インタビュー、2018年3月16日）。近年、アジアの美術関係者の間では、日本の対アジア文化事業はどうなっているのかとの声も聞かれるようになってきている。
- 54 国際交流基金の対アジア事業における「双方向性」重視の変遷については、白田（2015）を参照。00年代後半以降、造形美術課における対アジア事業では、国際シンポジウムや人材育成事業が継続されたほか、それらと関連する展覧会企画、アジア各国における日本美術紹介事業における現地専門家の登用などの工夫が続けられた。アジアセンター解散に際して、美術専門員の古市は、「アジア域内の美術分野における日本のポジションは相対的には低くなってきて」いるが「今こそ近隣の人々と同じ地平に立つ絶好のチャンス」と展望を示していたのであった（古市2005）。
- 55 2014年、東京オリンピック開催を見据える安倍政権下で、東南アジアを対象地域とする「アジアセンター」が国際交流基金に改めて設置されるとともに（7年間300億円）、文化庁では現代美術の国際発信促進事業などが開始されている。アジアセンター（第二次）は、第一次（95-04年）とは政策的位置づけが異なるものとして認識されているが、00年代の「域内対話・協働」事業を受け継ぐ展覧会や人材育成事業が展開されている（国内事業として、「他人の時間」展（2015年、東京都現代美術館・国立国際美術館・シンガポール美術館・クイーンズランド州立美術館）、「サンシャワー」（2017年、国立新美術館・森美術館）、「アジアにめぐめたら」（2018年、東京国立近代美術館・韓国国立現代美術館・ナショナル・ギャラリー・シンガポール）など）。

参考文献

- Boissier, Annabelle (2009)“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, pp. 91-109.
- Desai, Vishakha N. (2007) *Asian Art History in the Twenty-First Century*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press.
- 外務省文化事業部編（1973）「国際文化交流の現状と展望」大蔵省印刷局（1972年6月作成の調

書改訂版)。

古市保子 (2000) 「二十一世紀へーアジアの現代美術」『アジア遊学』15号 (特集「アジアの美術—21世紀への視点を探る」)。

古市保子 (2002) 「アジア：協働空間の可能性—アンダー・コンストラクション・プロジェクト」片岡真実編「アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代」国際交流基金アジアセンター・東京オペラシティ文化財団 (東京オペラシティアートギャラリー—展覧会資料第14号)。

古市保子 (2005) 「アジアの新たな関係性の構築に向けて—国際交流基金アジアセンターの活動」『美術フォーラム21』11号。

古市保子 (2019) 「アジアを歩く Jalan-jalan di asia」(レクチャー・パフォーマンス資料：2月24日、山口情報芸術センター)。

針生一郎 (1992) 「アジアの美術に学ぶ〈新美術時評〉」『新美術新聞』657号、12月11日。

畑野勇・岸清香・浅野豊美 (2005) 「『日本のグローバリズム』のアジアの契機—対アジア文化政策における普遍と特殊」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。

Heinich, Nathalie (1998) *Le Triple jeu de l' art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit.

Heinich, Nathalie (2014) *Paradigme de l' art contemporain. Structures d' une révolution artistique*, Gallimard.

平岩外四・川村恒明・小倉和夫・佐藤俊一 (1990) 「座談会：国際文化交流の明日への期待」『時の動き』836号、1月。

石井米雄・野呂昌彦、マッタニ・ラットニン、クオ・パオ・クン、ニカノール・チョンソン、レンドラ、クリシェン・ジット (1992) 「座談会：自発的な人間同士の交流のために—アセアン文化センターは何をなすべきか」『国際交流』60号、12月。

伊東正伸 (2003) 「文化行政と美術展」伊東正伸 [ほか] 『アートマネジメント』武蔵野美術大学出版局。

河竹登志夫・高階秀爾・犬丸直・皆川栄二 (1974) 「座談会：伝統と現代を結ぶ」『国際交流』3号、9月。

Kim, Inhye and Fan, Joyce eds. (2010) *Realism in Asian Art*, Museum of Contemporary Art [Korea], National Art Gallery Singapore. (展覧会図録：이혜, 조인스 편 편 (2010) 「아시아 리얼리즘」 국립현대미술관)。

岸清香 (2005) 「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。

岸清香 (2013a) 「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。

岸清香 (2013b) 「『アジア美術』コレクションの形成—福岡アジア美術館の東南アジア・中国現代美術作品を手がかりに」『デアルテ』(九州藝術学会) 29号。

岸清香 (2015) 「文化交流からみるアジア共同体」坂井一成編『地域と理論から考えるアジア共同体』芦書房。

岸清香 (2016) 「文化外交と美術館経営—幻想の『アジア』を超えて」国際交流基金 (古市保子・

- 帆足亜紀編 (2016) 「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』報告書」国際交流基金。
- 岸清香 (2018a) 「アジア美術展の転換点—後小路雅弘氏に聞く・80年代後半日本における美術館 / 展覧会キュレーションをめぐる」『しるば アジア近代美術研究会会報』3号、2月。
- 岸清香 (2018b) 「〈アジア美術〉の現在—現代美術における地域ネットワーク形成」『都留文科大学研究紀要』87号。
- 北澤憲昭 (2014) 「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。
- 児島やよい [ほか] 編 (1991) 「国際シンポジウム『美術の未来』報告書」国際交流基金 + 「アートサミット・東京」実行委員会・国際交流基金事業部。
- 児島やよい [ほか] 編 (1999) 「『トランジション—変貌する社会と美術』報告書：第32回国際美術評論家連盟大会：国際美術評論家連盟日本大会 = Transition: Changing Society and Art: XXXII AICA congress: 1998AICA Japan congress」美術評論家連盟・AICA Press。
- 国際美術館会議日本総会開催実行委員会編 (1994) 「国際美術館会議日本総会報告書 = CIMAM Japan meeting」国際美術館会議日本総会開催実行委員会。
- 国際交流基金 (1977-1987) 「国際交流基金年報」(1976-1986年度)。
- 国際交流基金 (1988-2006) 「国際交流基金事業実績」(1987-2005年度)。
- 国際交流基金 (1988) 「国際文化交流元年への期待—新聞報道1985~1988」。
- 国際交流基金 (15年史編纂委員会編) (1990) 「国際交流基金15年のあゆみ」。
- 国際交流基金 (30年史編纂室編) (2006a) 「国際交流基金30年のあゆみ」。
- 国際交流基金 (古市保子編) (2006b) 「国際シンポジウム2005『アジアのキュビズム—境界なき対話』報告書」。
- 国際交流基金 (古市保子・帆足亜紀編) (2016) 「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』報告書」国際交流基金。
- 国際交流基金・毎日新聞社編 (1995) 『ヴェネチア・ビエンナーレ日本参加の40年』。
- 国際交流基金アセアン文化センター編 (1991) 「モンティエン・ブルマー展：タイ現代美術のニューフェイス：土で描かれたパゴダ & コスモス」(展覧会図録)。
- 国際交流基金アセアン文化センター (1992) 「美術前線北上中—東南アジアのニューアート」(展覧会図録)。
- 国際交流基金アセアン文化センター (1995) 「現代美術シンポジウム1994『アジア思潮のポテンシャル』報告書」。
- 国際交流基金アジアセンター (1995) 「アジアのモダニズム—その多様な展開：インドネシア、フィリピン、タイ」(展覧会図録)。
- 国際交流基金アジアセンター (1997) 「第一回アジアセンター国際懇談会報告書」(1996年3月25-26日国際交流基金国際会議場における会議議事録)。
- 国際交流基金アジアセンター (古市保子編) (1998) 「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 (古市保子編) (2000) 「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 (古市保子編) (2001) 「オルタナティヴス—アジアのアートスパー

- ス」。
- 国際交流基金アジアセンター・東京オペラシティ文化財団 (2002) 「アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代」(展覧会図録：東京オペラシティアートギャラリー展覧会資料第14号)。
- 国際交流基金アジアセンター (2003) 「国際シンポジウム2002『流動するアジア—表象とアイデンティティ』 報告書」。
- 国際交流基金文化事業部編 (2013) 「国際交流基金展覧会記録1972-2012」 国際交流基金。
- 小泉文夫 (1977) 「アジアのなかの東洋と西洋」『日本の音—世界のなかの日本音楽』 青土社。
- 小泉文夫・杉浦康平・佐藤信・和田純 [司会] (1981) 「座談会：アジアからの風」『国際交流』 27号、3月。
- 小松惇悦 (2006) 「アジアセンター」 国際交流基金 (30年史編纂室編) (2006a) 「国際交流基金 30年のあゆみ」 国際交流基金。
- 隈元信一・清水敏男、T・M・ホッフマン、牧田東一・村山匡一郎・久保和朗 [司会] (1995) 「座談会：アセアン文化センターの5年間を振り返る」『国際交流』 69号、10月。
- 黒田雷児 (1995) 「アジア現代美術『ブーム』の表と裏」『ArtEXPRESS』 6号 (特集「いま、アジアの美術」)、3月。
- 黒田雷児 (2010) 「通信 J to A アジアへ (17) 「アジアのリアリズム」展—さまざまな感慨、大きな衝撃」『新美術新聞』 1235号、12月11・21日。
- 楠綾子 (2015) 「国際交流基金の設立—日米関係の危機と日本外交の意識変容」 福永文夫編『第二の「戦後」の形成過程—1970年代日本の政治的・外交的再編』 有斐閣。
- Moulin, Raymonde (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion.
- Moulin, Raymonde (2003) *Le marché de l'art. mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion (Ed. augmentée, 1ère publication en 2000).
- Moureau, Nathalie et Sagot-Duvaouroux, Dominique (2010) *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte.
- 村田良平 (2008) 『祖国の再生を次世代に託して』(「村田良平回想録」下巻) ミネルヴァ書房。
- 中原佑介・酒井忠康・矢口國夫 (1990) 「国際展のしくみ—日本で国際美術展を開催するには」『美術手帖』 627号 (特集「拡大する美術」)、8月。
- 南條史生 (2012) 『アートを生きる』 角川書店。
- 小川忠 (2010) 「岐路に立つ国際文化交流政策—米国とアジアの狭間で」 村井吉敬編『アジア社会・文化論』(「早稲田大学アジア研究機構叢書アジア学のすすめ」 2) 弘文堂。
- 小倉和夫 (2013) 「日本の文化外交—回顧と展望」 国分良成編『対外政策 課題編』(井上寿一・波多野澄雄・酒井哲哉・国分良成・大芝亮編集委員「日本の外交」 5) 岩波書店。
- 岡真理子 (2006) 「芸術交流・総論」 国際交流基金 (30年史編纂室編) (2006a) 「国際交流基金 30年のあゆみ」 国際交流基金。
- 岡真理子 (2012) 「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。
- 大庭三枝 (2019) 「現代日本外交の30年—地域主義・アジアの観点を中心に」『国際政治』 196号、5月。
- 佐藤道信 (2007) 『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。

- 鈴木勉 (2012) 『フィリピンのアートと国際文化交流』 水曜社。
- 高島直之 (1991) 「美術の未来—「アート・サミット・東京」国際シンポジウム」『美術手帖』 637号、5月。
- 武田康孝 (2010) 「日本の国際文化交流政策における事業実施主体に関する一考察—国際交流基金アジアセンター (1995~2004) を事例として」(2010年日本文化政策学会発表資料)。
- 武田康孝 (2018) 「国際文化交流と文化外交—「アジア」の文化理解を一例として」小林真理編『拡張する文化政策』(「文化政策の現在」2) 東京大学出版会。
- 谷新 (1993) 『北上する南風—東南アジアの現代美術』 現代企画室。
- 建畠哲 (1995) 「多元主義の罅」『ArtEXPRESS』 6号 (特集「いま、アジアの美術」)、3月。
- 東京都現代美術館編 (1995) 「日本の現代美術: 1985-1995 (Art in Japan Today)」(展覧会図録)。
- 内田洋一編 (2009) 『野田秀樹』 白水社。
- 白田正矢 (2015) 「「双方向」の文化交流—日本の対東南アジア文化交流事業」『インターカルチュラル・日本国際文化学会年報』 13号。
- 和田純 (1997) 「アジア太平洋の知的交流—トラック2の日米中協力に向けて」 国分良成編『日本・アメリカ・中国: 協調へのシナリオ』 TBS プリタニカ。
- 和田純 (2004) 「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『日本の東アジア構想』(「現代東アジアと日本」1) 慶應義塾大学出版会。
- 若月秀和 (2017) 『冷戦の終焉と日本外交—鈴木・中曽根・竹下政権の外政1980~1989年』 千倉書房。
- 渡辺央允 (1972) 「諸芸術の交流について」『国際文化』 219号、9月。
- 矢口國夫 (1982) 「「韓国現代日本美術展」報告」『国際交流』 31号、4月。
- 「矢口國夫美術論集」刊行委員会編 (2006) 『矢口國夫美術論集—美術の内と外』 美術出版社。
- 横浜トリエンナーレ事務局編 (2001) 「横浜トリエンナーレ」(展覧会図録) 横浜トリエンナーレ組織委員会。
- 横浜トリエンナーレ事務局編 (2002) 「横浜トリエンナーレ: 掲載記事クリッピング集」 横浜トリエンナーレ組織委員会。
- 米沢菊二 (1972) 「国際文化振興会と私」『国際文化』 219号、9月。

本調査研究をまとめるにあたっては、本文中で引用させていただいたの方々をはじめとする国際交流基金関係者の皆様にご協力とご支援をいただいた。ここに記して感謝申し上げます。

Received : May, 7, 2019
Accepted : June, 12, 2019