

アジアの近代における美術と教育の独自性について

－東南アジアと東アジアの例－

福田 隆真^{*1}

On the Originality of Art Education in Modern Asian Area
case study in Southeast Asia and East Asia

FUKUDA Takamasa^{*1}
(Received March 31, 2025)

キーワード：近代アジア、美術教育、独自性、東南アジア、東アジア

はじめに

筆者は東南アジア、東アジアの近代の美術と美術教育の実態調査を1987年から行ってきた（注1）。その過程においてアジアの近代の美術と美術教育を構造的に捉え、伝統文化、西洋文化の影響、西洋文化との融合や対峙、グローバル化と独自性の創出といった変遷を四層構造として構想した（注2）。そして、各地域での近代の四層を構造的、統合的に捉えることで、現代の美術教育を新たな視点で見ることができると考えた。また、この四層構造の経過の過程においては自国の独自性を形成する契機が存在している。本稿ではそのような美術と教育の状況を東南アジアと東アジアの事例をあげて、独自性と「〇〇らしさ」とは何かを考察する。また美術教育の特性についても触れる。

1. 近代アジアの美術教育の構造と独自性

図1はアジアの近代の美術の変遷を構造化した「四層構造」の図である。図の最下層の第1層は西洋文化の影響以前の国や民族が形成してきた「伝統文化」である。その上の第2層は西洋文化が影響を及ぼし、それを受け入れ、模倣やお手本とした時期である。これは地域によって時期が異なっている。さらに1920年以降は「西洋近代美術とデザインの国際様式」の流布の時期である。この時期を第3層と仮定した。そして1945年以降の第二次世界大戦後のアジア諸国の独立とグローバル化による「現代美術への志向の時期」である。これを第四層として構想した。層から層への移行の時期は地域によって異なっている。

この変遷の過程において、東南アジアの諸国諸地域はヨーロッパの植民地となっていたので、直接的にイギリス、フランス、オランダの文化が移入された。また、東アジアでは台湾、韓国は日本による統治の歴史があり、西洋文化が日本に移入された後に日本を介して西洋文化が間接的に伝わった経緯がある。

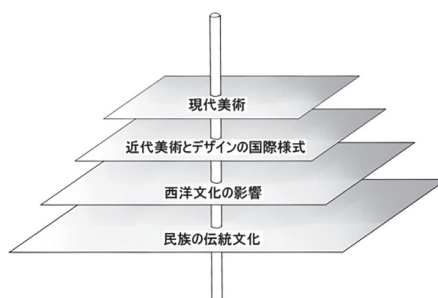


図1 アジアの近代の美術の四層構造

*1 山口大学名誉教授

各地域と国の美術の独自性を形成し始めるのは、第1層から第2層に移行するころからであり、それが第2層第3層で追究されていった。以下に各国の変遷を具体的に述べる。

この四層構造においてはアジアの国や地域では、植民地であった場合は宗主国の影響を直接受けている。近代の西洋美術の考え方や様式が直接的にアジアの植民地に伝播し、それらからの修得がなされた。修得の過程においてそれぞれの民族が有していた伝統文化を基盤として、植民地独自の要素が加味され変容しながら独自性を創造してきた。

植民地とならなかった国は、独自の伝統文化を有していたので、1945年以降にグローバル化によって西洋美術だけではなく、諸外国の文化の影響を受けながら、伝統文化を基盤として、独自性の追究に向かった。

2. 東南アジアの美術と教育の独自性

東南アジアにおいては島嶼部とインドシナ半島部では、風土も歴史的経緯も異なっているため、美術の独自性の形成も異なっている。以下にシンガポール、インドネシア、マレーシア、ベトナムを事例として述べる。

2-1 シンガポールの事例

シンガポールは1819年にラッフルズが上陸して以降、イギリスの統治が始まり。その後、中国、インド、マレーシアからの移民により多民族国家の基盤が形成された。1957年にはマラヤ連邦として独立し、さらに1963年にマレーシアの一部として独立し、2年後の1965年にマレーシアからの分離独立により現在のシンガポールとなった。民族構成は3つの民族からなり75%が中国系（華人）であり、続いてマレー系インド系、その他となっている。伝統文化は主に民族に帰属しているので、3民族の伝統文化がシンガポールの伝統文化と言える。それを基盤として、西洋文化が移入してきた。

美術と美術教育のことでは、シンガポールに南洋美術学院が1938年に林学大（リム・ハクタイ）によって設立され美術界を主導してきたことから始まる。彼の構想に南洋様式があり、その精神は東南アジアの反植民地主義、反資本主義、反民族主義を掲げるものであった。そして1950年代以降、南洋の地理的、経済的、文化的特色を活かした新しい美術様式として「南洋様式」が起こったのである。これがシンガポールの独自性の一つと言える。

南洋様式を推進した画家として以下の画家・作品があげられる。チェン・チョンスイの『カンボン風景』（1927）、『織物』（1952）。カンボン風景は水墨に彩色で表現され、対象は熱帯のマレーカンボンの風景である。織物のほうは南洋の現地女性が上半身裸で作業をしている情景を表している。また、リュウ・カンハは『画家とモデル』（1954）、『川辺の生活』（1975）などの作品がある。どちらもマチスの影響を感じさせるが、対象は南洋の風景や人物であり、熱帯気候を表す配色である。これらの作品は直接シンガポールを描いているとは言えないが、シンガポールを含めてマレーシアやインドネシアの南洋を表している。

さらにシンガポールの世相や風俗を表現した画家と作品もシンガポールの独自性と見なすことができる。例えば、チュア・ミアティの『国語の授業』（1959）、タイ・コッウィー『役得』（1955）などがある。国語の授業はシンガポールの三民族の言語の問題を表している。役得は魚の競り市を表して、主催者の役得を示唆している。まだ安定していない社会の世相を社会に投げかけている。

このようにシンガポールは伝統文化の基盤がない状況に中国と西洋からの美術の影響があり、国民国家としての自国の美術文化を確立するまでには、まだ時間を要する時期であった。主題として自国の風物を描くことと世相を描くことで、独自性を追究してきたのである。

美術教育に関しては、2000年までは3つの民族の文化理解がなされ、2000年以降は、「シンガポーリアン」という言葉でシンガポールの独自性を強調し、国民国家のまとまりと独自文化の創造のために、民族の伝統を踏まえて現代美術の創造に向かっている（注3）。

2-2 インドネシアの事例

インドネシアの伝統美術は美術の概念が西洋のそれとは異なることに着目すると、応用美術に求められる。洞窟壁画、石像、宗教美術、家具調度品、仏像、染織、装飾品等々である。西洋の影響は17世紀に西洋絵画が移入され、ラデン・サレのような画家が誕生する。彼は高貴なロマン派としてインドネシアの風物を描い

た。代表的な作品として『鹿狩り』(1846)、『ムラピ山の噴火』(1865)、『ライオンとの闘い』(1870)などがある。

その後、西洋美術の印象派、後期印象派、表現主義などが影響し、インドネシアの画家がそれに倣った。20世紀に入り、多様な美術家が活躍し、1938年には「インドネシア画家協会」が設立された。1942年に「人民活動センター」、1943年には日本統治下の時期に「県民文化指導所」が設立された。その他にもいくつかの画家の組織が設立されたが、その中でどこにも属さない画家アフエンディがいた。彼は有機的な線や形によって熱情的な雰囲気的人物や風物を表現した。写實的ではなく、彼独自の表現であり、このような画家が出現したことはインドネシアの独自性の一つと見なされる(注4)。

1945年8月17日のインドネシアの独立後は、美術団体、アカデミーの設立により研究と教育が進展して行った。主なものは、バンドン工科大学、ジョクジャカルタのインドネシア美術アカデミーなどであり、それぞれが特性をもって活動を進めて行った。これらの活動の結果がインドネシアの独自性とみなされる(注5)。

バンドン工科大学では西洋の影響を受けて、特にドイツの教育制度に倣って、人物画、肖像画、静物画、風景画のジャンルで教育・研究を行った。また様式としては具象と幾何学的抽象を追究した。それらは後のマルチメディア表現へと発展した。

ジョクジャカルタのインドネシア美術アカデミーは1950年に設立された。このアカデミーではインドネシアのアイデンティティー形成を核としていた。インドネシアの独自性は対象の選択において、その対象を強調することであり、風景、人物、地域の神話などを強調した絵画作品が追究された。ジョクジャカルタは伝統的な美術工芸が存在しており、伝統を包含しながら新たな表現が追究されている(注6)。

インドネシアは250以上の民族からなる多民族国家であり、美術はもともと工芸を基盤として、民族の有する伝統文化にオランダが植民地としたことで西洋美術が移入された。そしてインドネシアの風物、風俗、世相などを西洋美術の様式で表現するのと並行して、国際様式やデザインの表現の追究がなされた。これらが総体的にインドネシアの独自性と見なすことができる。気候や風土が美術表現に影響することが、作品を通して直観的に把握される。

美術教育については、インドネシアの自然風土の理解、伝統的工芸の実践を作品制作を通して実施している。また、インドネシアの美術史、西洋、アジアの美術史など幅広く自国と西洋、アジアの文化理解を行っている(注7)。

2-3 マレーシアの事例

マレーシアの近代美術が始まるのは19世紀の始めである。それ以前は日常生活に有用な工芸を基盤とする製品や作品が美術の範疇であった。その間にイスラムのデザインが移入されて模様などへの応用を成した。工芸では陶芸、木工、織物、金工、おもちゃや儀式用品などまさに生活を基盤としたものである(注8)。

陶芸はマレー、インド、中国、サラワクなどが混在した。木工では欄間の彫刻、船の装飾、建築物の装飾などがある。またテキスタイル、刺繍なども地域による模様の相違が創出された。おもちゃや儀式用品としては、凧、刀剣などがある。これらの工芸品には模様が施されているのが特徴である。

こうした美術、工芸の状況を基盤として、近代美術が移入された。19世紀初頭に入ってきた西洋美術の影響はマレーシアの一部であった。20世紀初頭にマレー人以外の外国人の芸術家も影響を及ぼした。西洋美術の変遷を辿るように、印象派、後期印象派、フォーヴィズム、キュビズムなどが影響を及ぼし、マレー人美術家たちに刺激を与え、創造性への高揚を成した。

写実表現から始まり、マレーシアの自然風土や風俗を描いた。ヨン・ムンセンの『漁の網』(1941)、アブドル・アリフの『ココナツ農園の夜明け』(1948)など。その後シンガポールに南洋美術学院が創立されてから、中国の影響も及ぼされ、水墨画様式が取り入れられた。ジェハン・チャンの『道端の露店』(1962)、ライ・フーンモイの『ロングハウス』(1959)など西洋画と東洋画の折衷された作品が創造された。またバティックをイメージしたチェオン・スウピエンの『熱帯の生活』(1959)のような作品も創造された。

このように西洋と中国の影響を融合させた作品がマレーシアの独自性の一つである。また、伝統的な工芸のイメージを異なった画材で表現することも特徴の一つである。

2-4 ベトナムの絹絵と漆絵

ベトナムの近代美術の特徴的なものに絹絵と漆絵がある。これらは独自性の表現のなかでも、伝統的な材料や技法に基づく独自性の表現と言える。ベトナムはフランスの植民地であったので、美術教育においてはフランス人画家等が影響を及ぼした1925年にベトナム北部にインドシナ美術学校が設立された。フランス人画家のヴィクトール・タルデュールがこれに関わり、この学校の初期の教え子が絹絵と漆絵の開発を行った(注9)。

絹絵はグエン・ファン・チャンが開拓した。伝統的に絹に顔料で神仏や肖像が描かれていたものである。全体の雰囲気が淡く柔らかい表現ができ、その技法を近代美術に生かしたのである。彼はモチーフに日常生活の出来事を選んでいく。『竹を編む』(1960)、『朝の授乳』(1970)などがある。絹に水彩絵の具で描くことでぼかしやにじみの効果もあり、人物の柔らかい表現がなされている。

一方、漆絵もタリユデューの教え子のグエン・ザー・チーが開拓した。ラッカー絵の具による力強い表現を特徴としている。油絵の具のように重厚な表現ができると同時に、工芸的な技法で平坦で厚塗りのラッカーを削る技法も表現もできる。特にベトナム戦争の時期の戦争絵画では黒色を背景にした漆絵が重厚で力強い表現で特色がある。

絹絵と漆絵は伝統的なベトナムの素材による近代美術の開拓であった。表現内容はベトナムの風物や世相であり、それらを伝統的な素材で表現することでベトナムらしい独自性が表出される。

美術教育については、高等教育ではフランスの影響が多く、アカデミックな教育が基盤となっている。美術大学も教育大学的美術科も基本的にアカデミックな西洋美術の教育が行われている(注10)。学校教育においては、近年は教育制度も整備され、学校裁量の内容が増えている。臨画、自由画、模様、デザイン、粘土作品など工作は少ないが全般的に教材が実践されている。2020年から教育法が改正され、現在は教育方法を重視して、生徒の創造性や積極性の育成を重視している(注11)。このことはOECDの人材育成の影響もあり、知識、技術重視の教育から資質、能力、人間性の育成重視の結果でもある。

民間教育として「子どもの宮殿」がベトナム全土で展開されている。これはベトナム共産党主催で英才教育の一環と考えられるが、多くの子供が参加し、学校教育の補完となっているのが特色である。

3. 東アジアの美術教育と独自性

東アジアの中国、台湾、韓国、日本においては美術文化の長い歴史を有しているので、近代の美術と美術教育において、各国・地域の伝統文化が基盤となって発展している。また、本稿で論じる近代の美術と美術教育は19世紀半ばの西洋文化の移入によって、グローバル化と独自性を追究することとなった。そのような経緯を踏まえて、東アジアの台湾と韓国について、近代における美術の独自性を試考する。

3-1 台湾の事例

台湾は1895年の日本統治が始まるまでは、近代美術の存在はほとんど見られない。それまでは清国の伝統的な美術として、絵師による絵画、文人画、伝統工芸があり、それが基盤となって日本統治が始まることで、日本美術と日本を経由した間接的な西洋美術の移入が始まった。四層構造で考えると第2層の始まりである。日本美術の日本画と日本で修得した台湾の留学生による西洋画、西洋式の彫刻が台湾にもたらされた。さらに日本から石川欽一郎などが台北において水彩画を教授したことにより、台湾からの日本への留学生も増えた。彼らの多くは台湾に帰って、近代美術の発展に寄与した。そして、台湾独自の日本画、西洋画が広まったのである。そして、その内容は、亜熱帯に属する台湾の特徴を色彩と形態によって表現したのである。

そこにおいては日本画絵の具も油絵の具も日本や西洋を表す様式を踏襲するものではなく、画材としての表現媒体に過ぎず、表現内容や表現対象を追究することで「台湾らしさ」となっているのである。これが第3層となり、台湾の独自性を追究した結果と言える。

この時期に活躍した美術家と代表作は以下である。林玉山は大正25年(1926)日本に留学し川端画学校で日本画を学んだ。代表作に『蓮池』(1930)、『歸途』(1944)などがある。日本画絵の具を用いて、亜熱帯の台湾の風土を表している。また日本画という名称も「膠彩画(こうさいが)」として台湾に広まった。次に郭雪湖があげられる。代表作に『圓山付近』(1928)、『南街殷賑』(1930)がある。これらは台北の風景を写真と風情を併せて表している。まさに台湾独自の表現と言える。また同じ時期に女子画学生の陳進が日本の女子美

術学校で日本画を学び、台湾に帰郷して活躍をした。彼女は中国の古典的で優雅な雰囲気を醸し出し、台湾独自の表現となった。代表作に『合奏』(1934)がある。

同時期に日本に留学し、西洋画の習得に努めた画家に陳澄波がいる。彼は西洋画の油絵の具によっていかに東洋を表現するかを追究した。台湾の故郷である嘉義の風景を亜熱帯の明るい日差しで描いて台湾独自の表現を行った。代表作『夏日街景油絵』(1927)、『嘉義の町中』(1934)などがある。

台湾らしさを描いた作品として、台湾の人々の活動を描いた李石樵の『市場の入り口』(1945)が挙げられる。彼は1928年に台北師範学校を卒業し、東京に留学した。1931年に東京美術学校に入学し、岡田三郎助に師事した。台湾に帰ってからは陳澄波等と台陽美術協会を創立した。この協会は台湾の独自性を追究したと考えられる。代表作ともいえる『市場の入り口』は日本統治終了後の混乱した社会を描いている。台湾における内省人と外省人との軋轢が始まる時期の世相を描いたものである。

日本統治時代のこの時期に留学した画家の活躍はその後の台湾の近代美術の基盤となり、台湾の独自性を表現している。その独自性は、台湾の風物、風俗を表現対象としていることである。それらはローカル・カラーと呼ばれ、統治時代の東京から見た地方という意味合いが含まれているので、本稿では独自性として理解している(注12)。

1945年以降、台湾は中国、欧米との交流が進み、美術活動にも多くの影響がもたらされた。社会がグローバル化するなかで台湾の伝統を意識した版画家に廖修平がいる。彼は台湾師範大学、日本の東京教育大学(現筑波大学)、ニューヨークのブラット美術大学で学んだ。彼の『迎福門 四』(2011)は台湾の伝統的な日用品をモチーフにして、単純化した構成で画面を幾何学的に作っている。配色も単純に赤、黒、黄の三色である(注13)。

台湾においても独自性を表現するには、対象としての台湾の風物があり、さらには風俗、世相の描写が独自性の表現となる。特に台湾は近代の歴史において複雑な要素を孕んでいるので、世相や風俗においては台湾らしさが表れてくる。

3-2 韓国の事例

韓国は前述の台湾とは異なる歴史を有しているので、美術文化においても伝統的な韓国独自の美術が存在している。それは学者や貴族の余技としての文人画、宮廷画家や職業画家による宮廷絵画、山水画、人物画などである。また、庶民が愛好した民画や風俗画も韓国の伝統美術と見なすことができる。その後1910年から始まる日韓併合によって韓国留学生が日本で美術を修得して帰国して美術活動を展開した。このことにより近代美術が始まるのである。留学生は日本では日本美術と西洋美術を学んだ。韓国に西洋美術を間接的ではあるが日本からもたらしたのである。

コ・ヒドン(高義東)、キム・グァンホ(金観鎬)などである。二人は1910年代に東京美術学校を卒業し、帰国後、西洋美術の影響を受けた近代美術の活動を開始した。コ・ヒドンは『洗濯』(1915)、『姉妹』(1915)、『程子冠をかぶる自画像』(1915)など風景や人物を描いた。いずれも韓国の風土や風俗が表れている。彼らの後、東京美術学校を修了したイ・ジュンウ(李鍾禹)は1925年にフランスに留学し、西洋画法を修得して帰国した。彼らが朝鮮美術展覧会を結成して近代美術の活動を活性化した。他にイ・インソン(李仁星)は東京に留学し、後期印象派の画風を修得し、帰国後も同様の作品の一つ『窓辺』(1934)を発表している。この作品では特に韓国の独自性は見受けられないが、当時の美術界には新鮮な画風として見られたであろう。

1945年の韓国の独立後は世界に開かれた韓国として、韓国独自の美術表現の追究を進めた。独立以前から以後も活躍した画家にパク・スグン(朴壽根)がいる。彼は独学で絵画を修得し、日本も西洋の影響を直接には受けていない土着の画家である。画材も板に厚紙に画布を貼り付け独特のマチエールを開発した。そして人物、風景などを世俗的な観点から簡略化した形で描いた。『道端の商売』(1957)、『座る女』(1963)、『帰り道』(1965)などの代表作がある。これらはいずれもガサガサの淡い白、灰、茶、黒などでマチエールを作り、単純化した形で人物、風物を描いている。韓国の田舎の風俗を、ある意味、洒脱な雰囲気で表現している。描いている対象も発展途上の韓国であり、内容も当時の世相や風俗を表していると言える(注14)。

美術教育については、四層構造を総体的に捉えて、第1層にあたる水墨画、伝統色、書、家具、木工、陶芸、染織などの伝統美術、次いで、第2層の西洋美術、それらを韓国に修得、消化、創造した第3層も含んでいる。そしてその後のデザイン、視覚言語の学習、表現媒体の拡大した現代美術までも含んで美術教育の対象としている(注15)。

4. アジアの美術教育の独自性

前述のように東南アジアと東アジアの事例を述べてきた。地理的な相違と歴史的な経緯によって大きく東南アジアと東アジアの独自性を分けて述べた。東南アジアはさらに島嶼部とインドシナ半島部は異なっている。第二次世界大戦以前の東南アジアは多民族の各民族集団が独自の文化を有しており、それらは戦後の国民国家の多民族社会となってからの文化的基盤となった。そして諸外国の影響を受けながら美術のグローバル化が進展するのである。そうした状況において、その国の独自性を追究してきたのである。

絵画を例に、その国の独自性を表現するためには、画材が何であれ、その国の風物をモチーフにすることから始まる。インドネシアのラデン・サレが写実的にムラピ山を描いたことなどがそうである。また、バリ絵画は写実表現とは限らないが、バリの気候風土を表現している。風景や人物をモチーフにしてその国の特徴を表現することと並行して、その国の世俗や風俗を描くことも独自性である。シンガポールのチュア・ミアティの「国語の授業」の作品のように作品の造形的な内容だけでなく、シンガポールの社会事情を描いたものがこれに相当する。

次に独自性を表すためには、伝統的な造形素材による美術作品の制作が想定される。代表的なものに、ベトナムの漆絵、絹絵がある。またマレーシアの染め物のバティックのイメージを油絵の具で表すものも見られる。

東アジアにおいては、近代になって台湾と韓国を日本が統治したが、美術文化の独自性から見ると相違点がある。台湾は日本統治以前は清国の属国であったが、ほとんど無政府状態の社会であったので、近代美術の始動は見られなかった。近代美術の基盤となる伝統文化は清国の文化の一部が台湾に存在していたが、それは絵師や職人の技であった。近代美術の始まりは、日本からの美術文化の移入によってなされたのである。

一方、韓国においては、日韓併合以前から韓国独自の伝統文化を有していたので、それらが近代美術の基盤となった。そこに日本からの美術活動が移入されたのである。大きくくりに言えば、日韓併合以前の韓国の伝統の基盤の上にグローバル化した世界からの影響によって、韓国の独自性が追究されたのである。

おわりに

前述のように東南アジアと東アジアの国や地域を例に、絵画表現を中心に近代の美術の変遷を構造化し、その過程に「独自性」がどのように追究されたのかを見てきた。その国や地域の独自性を表現するには、風景や人物を写実的に表現することが一番分かり易い。単純に言えば富士山や着物姿の人物を描くことで日本を象徴的に表すことができる。また歴史的な出来事やその時代の風俗や世相を表すことで独自性を表現することができる。

グローバル化した今日、美術や音楽の「〇〇らしさ」は画材や楽器の違いではなく、内容が持つ表現意図や意味について、感受する側がそれらを感じれば〇〇らしさなのである。

付記

本研究は文部科学省科学研究費補助金「アジアのグローバル化と芸術教育による独自文化形成の調査研究」（基盤研究(C) 課題番号 22K02635 令和4年度～令和7年度）による研究である。

注

1 筆者は1987年にJICA（日本国際協力事業団:現日本国際協力機構）の短期専門家派遣によりシンガポールの教育部に派遣され、美術と美術教育の支援に当たった。それ以降はシンガポール、インドネシア、マレーシア、台湾、韓国、ベトナム、タイなどの調査を文部科学省科学研究費補助金によって実施してきた。

2 2017年に「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」（山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要44号）として公表した。

3 シンガポールナンヤン工科大学教育学院のビーリアン・ケックへのインタビューによる。2023年11月

4 2023年9月2024年10月の筆者のジョクジャカルタのアファンディ美術館での取材に基づくもの。

- 5 Hilda Soemantri, Visual Art, Archipelago press, 1998
- 6 2024年9月のジョクジャカルタ州立大学美術教育のアンバルワティ教授のインタビューによる。
- 7 これらについては以下で公表している。「インドネシアの高等学校美術教材について」(山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要 56号、2023)「インドネシアにおける中学校美術教育と独自文化形成について」(美術教育学研究 55、2023)。
- 8 Mirrors of Beauty, Children's Guide, Islamic Arts Museum Malaysia, 2021 においてはイスラムのデザインが日常生活に施されていることを紹介している
- 9 2013年9月、ベトナム美術大学での実態調査による。
- 10 2013年のベトナム美術大学、ハノイ教育大学の調査は以下に報告している。立川奈緒 福田隆眞 「ベトナムの近代絵画と美術教育」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第39号』収録) 山口大学 2015
- 11 福田隆眞 タータン・フェン 佐々木宰 「ベトナムの美術教育における新しい教育方法について」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第52号』収録) 山口大学 2021
- 12 ローカルという言葉は日本が台湾や朝鮮を統治していた時代のことで、東京から見た台湾や韓国のことを示している。美術の内容としてはそれらの地域の独自性あるいは独自色のほうが適切と考えられる。福田隆眞、王宇鵬「台湾の近代美術におけるローカル・カラーについて」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第43号』収録) 山口大学 2017
- 13 福田隆眞 「台湾における近代の美術の構造と独自性」(『山口大学教育学部研究論叢第73号』収録 2024)において現代の美術家も取り上げ台湾の独自性を述べた。
- 14 福田隆眞、金香美 「韓国の近代美術と美術教育実践のための構造について」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第49号』収録) 山口大学 2020
- 15 前掲 14

参考文献

- ・Low Sze Wee, Siapa Nama Kamu?, National Gallery Singapore, 2015
- ・Sara Siew, Between Declarations And Dreams, National Gallery Singapore, 2015
- ・Sara Siew, Siapa Nama Kamu?, National Gallery Singapore, 2015
- ・Hilda Soemantri, Visual Art, Archipelago press, 1998
- ・Datuk Syed Ahmad Jamal, Crafts and Visual Arts, Archipelago press 2007
- ・Sarena Abdullah, Malaysian Art Since the 1990s, Dewan Bahasa dan Pustaka 2018
- ・Mirrors of Beauty, Children's Guide, Islamic Arts Museum Malaysia, 2021
- ・森美根子 「台湾を描いた画家たち」 産経新聞社 2010
- ・金英那著 神林恒道監訳 「韓国近代美術の百年」 三元社 2011
- ・洪善杓著 稲葉真以 米津篤八 訳 「韓国近代美術史」 東京大学出版会 2019
- ・金恵信 「韓国近代美術研究」ブリュッケ 2005
- ・Youngna Kim, Modern And Contemporary Art In Korea, Hollym 2005
- ・立川奈緒 福田隆眞 「ベトナムの近代絵画と美術教育」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第39号』収録) 山口大学 2015
- ・ベトナム美術館 作品図録 2013年