

横浜美術館リニューアルオープン記念展  
요코하마미술관 리뉴얼 오픈 기념전

「いつもとなりにいるから  
항상 옆에 있으니까:  
日本と韓国、アートの80年  
일본과 한국, 미술의 80년」  
関連シンポジウム記録集  
관련 심포지엄 기록집



横浜美術館リニューアルオープン記念展  
요코하마미술관 리뉴얼 오픈 기념전

**「いつもとなりにいるから  
항상 옆에 있으니까:  
日本と韓国、アートの80年  
일본과 한국, 미술의 80년」  
関連シンポジウム記録集  
관련 심포지엄 기록집**

## シンポジウム概要

日程：2026年2月7日(土)、8日(日)

時間：13:20-17:30

会場：横浜美術館 円形フォーラム

## 2月7日(土)

### テーマ：日本／韓国／朝鮮で交差する美術家の足跡、視点 ——合わせ鏡のような存在から

発表1：喜多恵美子（大谷大学国際学部国際文化学科教授）  
「朝鮮美術展覧会と在朝鮮日本人美術家」

質疑：古川美佳（朝鮮美術文化研究者）

発表2：金智英（成均館大学校比較文化研究所研究教授）  
「1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後『在日』となった美術家たち」

質疑：盧ユニア（明知大学校日語日文学専攻助教授）

発表3：白凜（一般社団法人在日コリアン美術作品保存協会代表理事）  
「在日朝鮮人美術家の80年 本展出品作4点を中心に」

質疑：盧ユニア（明知大学校日語日文学専攻助教授）

発表4：中村政人（展覧会出品アーティスト／東京藝術大学絵画科教授）  
「『明るい絶望』1989～1994年 ソウル-東京での初期活動について」

質疑：佐藤小百合（東京藝術大学大学院後期博士課程）

ラウンドテーブル：喜多恵美子、金智英、白凜、中村政人、古川美佳、盧ユニア、佐藤小百合、日比野民蓉

## 2月8日(日)

### テーマ：二重性を超えて——越境がかたちづくる個の時代

発表5：佐藤小百合（東京藝術大学大学院後期博士課程）  
「ディアスポラとしてのナムジュン・パイク 内破する芸術、経路」

質疑：李美那（東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻教授）

発表6：李美那（東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻教授）  
「『日韓』のフレーミングを超えて—アーティストとキュレーターたちの国際化」

質疑：喜多恵美子（大谷大学文学部国際文化学科教授）

発表7：古川美佳（朝鮮美術文化研究者）  
「韓国民衆美術、女性、そして連帯」

質疑：稲葉真以（光云大学教授）

発表8：金仁淑（展覧会出品アーティスト）  
「出逢いと関係の遂行性」

質疑：日比野民蓉（横浜美術館主任学芸員）

コメントタイム ※ラウンドテーブルの予定でしたが、時間が押したためフロアからのコメントを受け付ける時間に替まりました。

司会進行(両日)：日比野民蓉(横浜美術館主任学芸員)

## 目次

この記録集は、日韓現代美術の関係を紐解く国際的にも初の大規模展覧会「いつもとにりにいるから 日本と韓国、アートの80年」にあわせて開催された、シンポジウムの内容を掲載しています。日韓をまたいで、あるいはその狭間で重要な活動を展開してきた研究者やアーティストを迎え、展覧会で取り上げた内容にとどまらず、日韓美術の関係を多角的に捉える機会を目指しました。

発表1：喜多恵美子  
「朝鮮美術展覧会と在朝鮮日本人美術家」  
質疑：古川美佳

発表2：金智英  
「1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後『在日』となった美術家たち」  
質疑：盧ユニア

発表3：白凜  
「在日朝鮮人美術家の80年 本展出品作4点を中心に」  
質疑：盧ユニア

発表4：中村政人  
「『明るい絶望』1989～1994年 ソウル-東京での初期活動について」  
質疑：佐藤小百合

ラウンドテーブル：喜多恵美子、金智英、白凜、中村政人、古川美佳、盧ユニア、佐藤小百合、日比野民蓉

発表5：佐藤小百合  
「ディアスポラとしてのナムジュン・パイク 内破する芸術、経路」  
質疑：李美那

発表6：李美那  
「『日韓』のフレーミングを超えて—アーティストとキュレーターたちの国際化」  
質疑：喜多恵美子

発表7：古川美佳  
「韓国民衆美術、女性、そして連帯」  
質疑：稲葉真以

発表8：金仁淑  
「出逢いと関係の遂行性」  
質疑：日比野民蓉

コメントタイム

### 凡例

1. 本記録集の論考は、シンポジウム当日の発表をもとに、各発表者から提出された原稿を尊重し、原則として編集を行わず掲載しています。そのため、体裁は統一されていません。

# 朝鮮美術展覧会と在朝鮮日本人美術家

大谷大学国際学部国際文化学科教授

## 喜多恵美子

### はじめに

今日、いわゆるK-popやK-cultureが世界的にブームを巻き起こしているが、そこで語られるKとは結局大韓民国（以下、韓国）のことだけを指しているのは暗黙の了解となっており、日本においてもいまだかつてなく韓国への関心が高まっている。その華やかで沸き立つような空気の中では、朝鮮半島がまだ分断状態にとどまっていることに目が向けられることはほとんどないといってよい。

今回の「いつもとにりにいるから」展は韓国の国立現代美術館との共催であることから「日韓」展と銘打ってはいるものの、横浜におけるこの展示が照らし出しているのはなにも北緯38度線の南側だけではない。日本社会から見て、ないことにされてしまいがちな38度線の北側、そして植民地支配や分断によって離散を余儀なくされ不可視化されている様々な人々の存在に丁寧な光を当てようとする、極めて意欲的な展覧会であるといつてよい。

私が依頼されたのは、植民地期の在朝鮮日本人美術家に関する報告であるが、ここでは朝鮮美術展覧会をめぐる日本人たちの記録をもとに論をすすめたいと思う。

この展示を企画した日比野民蓉氏によると、本来は植民地期の作品を含めた展示を計画していたそうだが、この案に対して韓国国立現代美術館側から「デリケートな問題は扱えない」と難色を示され泣く泣く断念するにいたったという。（→P.46へ）

このことは、私にとっては非常に意外であった。軍事独裁政権下ならいざしらず、今や韓国においては、近代美術研究が

充実した成果をあげてきており、政治的にデリケートな問題であっても、宗主国であった日本との関係性はおろか、越北作家や朝鮮民主主義人民共和国の美術についての研究すら盛んであるからだ。また、植民地期の作品についてはこれまでに何度も日本で展示されてきた経緯があるため<sup>[01]</sup>、今回の韓国国立現代美術館の判断については疑問に思うところが少なくない。

いずれにせよ、日本による植民地支配については、その後の南北分断の遠因になったことも含め、東アジアの将来を考えるうえでも鍵となる問題がいまだ山積みである。それらは避けてすむものではなく、正面から取り組まなければならない課題である。

韓国においては、植民地期の知識人や文化人について、その人が抗日なのか親日なのか常に関心されてきた。それは当該人物の死後も絶えることはなく、今日においてなお論争は繰り返されている。画壇においてもそれは例外ではない。たとえば日本画の影響を強く受けた美人画を得意とする東洋画の巨匠金殷鏞（キム・ウンホ）は植民地解放後親日画家と批判されたが、彼の死後何十年もたっているにもかかわらず、近年になってなお公共の場における彼の作品が撤去されるなどして物議を醸している<sup>[02]</sup>。何をもちて抗日・親日を区別するのかについては、恣意的な部分も少なくないように見えるのだが、いずれにせよ、植民地支配が残した刻印は、このような形でも癒えることのない痛みを残している。

学界では、サイドやホミ・バーバ、スピヴァクラが牽引したポストコロニアル理論の隆盛に後押しされ、韓国においても1990年代以降本格的な植民地研究が展開してきた。近代美

術研究については、1987年に民主化宣言がなされ、越北文化人研究が解禁されたことも抜きには語れないだろう。なぜなら、近代期の主要な美術家の多くが越北しているからである。また、解放から50年近い時間の流れとともに、植民地期を客観的に振り返るだけの心理的な距離感が生まれたことも研究活性化の大きな要因となっているといえるだろう。1993年の韓国近代美術史学会（後に韓国近現代美術史学会に改編）発足は、近代美術研究を志す研究者の層が一定のボリュームと質を確保したことを意味しており、今日にいたるまで広範囲かつ深度のある成果が挙げられてきている。

### 1. 植民地初期における在朝鮮日本人画家

さて、植民地と宗主国という対立構造の中での朝鮮人と日本人の関係に対しては、どのように光を当てるべきだろうか。植民地といえば、一般的には横暴な日本人に搾取され虐待される非力な朝鮮人のイメージが浮かぶかもしれない。あるいは、ごく少数の「善意」の日本人が朝鮮人に「恩恵」や「施し」を与えるとといった「美談」が語られることもあるだろう。しかしながら、植民地下の朝鮮人は非力で受動的だったわけではなく、意志も感情も主体性も兼ね備えた存在であることを今一度想起する必要がある。

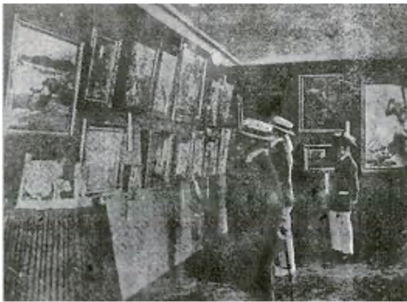
また、日本人が朝鮮の行政権や経済を握っていた以上、当時の朝鮮において朝鮮人と日本人とは接触するしかない状況下にあったが、その人の属する階層や、受けてきた教育、経済状態の如何によって、接する相手も変わってくる。つまり、主人と奴婢のような関係性があるかと思えば、同僚や隣人となる場合もあったということである。当時を分析するにあたって、朝鮮人と日本人とをそれぞれ匿名的で均質な集団として見ずに、個々人の具体的な経験や考えが一体どのようなものだったのかを丹念に掘り上げていくことが、今後の研究において必要となるだろう。本稿においても、この点を意識しながら論をすすめていく。

当時の朝鮮には一体どれほどの日本人が住んでいたのだろうか。まずは簡単に人口の推移について見ておこう。日本による朝鮮支配は日清日露戦争を経て段階的にすすめられ、大韓帝国を日本の保護国にした第二次日韓協約が締結された

1905年には朝鮮内に住む日本人の数はすでに4万人に上っていた<sup>[03]</sup>。大韓帝国が日本に併合された1910年には一気に4倍の171,543人へと増加し、敗戦の年においては約800,000人の日本人が朝鮮半島内に居住していたとされる<sup>[04]</sup>。保護国期から考えると約20倍に膨れ上がった計算になる<sup>[05]</sup>。

人口比率で見ると、1934年当時の京城（現ソウル）の人口が394,525人のうち、朝鮮人が279,007人に対して日本人が109,682人であり、日本人が全体の人口の28%を占めていた計算になる。問題は、この三割に満たない日本人が朝鮮の政治と経済を牛耳っていたということにとどまらない。文化的な側面においても彼らは日本文化を優位なものであると信じて、朝鮮人たちに「善意」の同化を迫った。日本人による植民地支配の核心は、「善意」にもとづいた「朝鮮文化の否定」にあったということではできないだろうか。それが極論であるとしても、少なくともこうした悪意のない教化が、無意識のうちに相手方に対して苛烈な暴力として作用してきたことには違いない。

日本による植民地支配は、「一視同仁」「内鮮融和」を謳い、日本人と朝鮮人があたかも同等であるかのように装っていたものの、その内実は日本人たちが朝鮮人に対する法的優位性を形成し、武力を背景にして朝鮮人たちを強制的に抑え込もうとするところから始まっている。植民地初期におけるこうした武断政治は、三一独立運動をはじめとする大きな抵抗にあい、慌てた朝鮮総督府は統治理念を文化政治へと転換させた。具体的には憲兵警察の廃止、言論や集会の自由などが限定的に許されるようになったのだが、この文化政治期を象徴する一大イベントが1922年に設置された朝鮮美術展覧会（以下、朝鮮美展）である。（図1）



1. 第一回朝鮮美術展覧会会場風景

先述したように朝鮮にはすでに多数の日本人が定住していたため、朝鮮美展への出品資格は、朝鮮人はもとより朝鮮在住の日本人にも付与された。朝鮮美術展覧会規定第七条第三項には、「朝鮮に本籍を有する者又は展覧会開会前まで引き続き六箇月以上朝鮮に居住する者」が出品資格者として定められている。

朝鮮美展の図録からは朝鮮各地から多種多様な作品が出品されていることが見て取れるが、油画の大作や彫塑などの重量のあるものは審査会場に作品を送るだけでも相当な費用がかかることから、出品だけをとても京城在住者が有利であったことは言うまでもない。

さてここで、当時朝鮮で活動をしていた日本人美術家について見ておこう。名前の知られた美術家としては、西洋画の高木背水、日本画の天草神来、清水東雲そして日本画と西洋画の両方を描いた山本梅涯らが挙げられるが、彼らの多くは韓国併合前に朝鮮に移住している。大韓帝国が国権を失う以前から日本人が朝鮮を我が土地のように捉えて気軽に移住していたという点からいえば、こうした移住は一般市民による静かな侵略だったと言えるかもしれない。

画家達の朝鮮移住にはいくつかのパターンがあった。ひとつは日本の閉塞した状況から逃れるための移住である。明治末期は西洋画の勢いに押されて日本画壇が長く低迷していたため、漂泊の旅に出る画家たちが少なくなかった。そうした画家達のうち、朝鮮にたどり着いた者がいたということである。大陸への憧れを抱いて渡航したのは日本画家だけではなかった。

西洋画家の高木背水を例に見てみよう。高木は肥前守の嫡流で、いわゆる武家の出身であるが、すでに家運が傾いていたところに早くに母を亡くしたこともあり、公爵家の玄関書生をつとめながら苦学を重ねた。画家になることを夢見て白馬会に学び、見事東京美術学校にも合格したが、生活のために三ヶ月で辞めざるを得なかったという。高木と朝鮮との関わりは、公爵家で出会ったエルウィン・ベルツ博士が朝鮮へ調査に赴いた際、高木を標本助手として随行させたことが最初であった。この朝鮮行が刺激となって、高木の心には外国に学びたいという思いが膨らみ、ついにはアメリカのコロンビア大学美術科に留学するにいたる。さらには煙草王と呼ばれた実業家村井吉兵衛の援助をうけてイギリスでも学ぶこととなった<sup>[07]</sup>。

欧米で油画の研鑽を積んだ高木は帰国後、明治天皇の肖像画制作をまかされるなど目覚ましい活躍を見せるが、そうした彼の姿に対して周囲からは妬みや嫉みの声が続えず、これに耐えかねた高木は日本を離れることを決意したというのである。その逃避先として高木が選んだのが他でもない朝鮮だった。これが大正4年(1915年)のことであり、彼が朝鮮を去ったのは大正14年(1925年)のことである<sup>[08]</sup>。

彼の朝鮮滞在はわずか十年たらずであったが、彼のような実力ある画家が京城府内に画室を構えて制作活動を行なったことは、朝鮮社会に少なからぬ影響を与えた。高木は金剛山の観光開発に携わったり、始政五年記念朝鮮物産共進会における美術展示や、官展である朝鮮美術展覧会の開設に関わったりした。

京都出身の清水東雲は日露戦争後に朝鮮に移住しているが、朝鮮に一時的に滞在しただけの高木や天草とは異なり、朝鮮で生涯を終えた。彼は四条円山派の森寛齋門下の日本画家であり、確かな技術が認められていた人物であった<sup>[09]</sup>。彼のような実績ある日本画家が朝鮮に定着したことにより、日本人と朝鮮人間の書画会が頻繁に開催されることにもつながった<sup>[10]</sup>。

日本人画家が朝鮮に定着する別のパターンとしては、学校の教師として赴任するケースも挙げておきたい。1909年に東京美術学校図案科を卒業した日吉守は、京城中学校の図画教師として朝鮮に渡ったし、東京美術学校洋画科の山田新一も卒業と同時に京城第二高等普通学校で図画教師の職を得ている。もっとも山田の場合は、関東大震災の年に東京美術学校を卒業しているため、彼の朝鮮行きは灰燼に帰した東京から逃れるという意味合いを含んでいたかもしれない。最後に挙げておきたいのは、朝鮮総督府の官僚でありながら、書画を嗜む人々の存在である。その代表格が久保田天南であり山縣伊三郎である<sup>[11]</sup>。

さて、韓国併合前後に朝鮮に渡った画家たちは、朝鮮美展に出品することはほとんどなかったが、それは自分が審査される側の人間ではないという認識をどこかでもっていたからのようである。朝鮮美展は概して、美術教育を受けたことのない一般人の出品が大部分であり、作品の水準は決して高いとは言えなかった。

## 2. 美術制度の定着と朝鮮美術展覧会の変容

この朝鮮美術展覧会は官設公募美術展いわゆる官展だったが、その出品区分は独自の基準によって定められた。日本「内地」の官展をみると、文部省美術展覧会では第一部日本画、第二部西洋画、第三部彫刻となっており、文展の後をついだ帝国美術院展覧会では1927年より美術工芸部門がつけくわえられている。これに対して初期の朝鮮美展の出品区分は第一部東洋画、第二部西洋画・彫刻、そして第三部が書であった。朝鮮よりも15年先に日本の植民地となった台湾においては、朝鮮よりも遅れて1927年に台湾美術展覧会が開設されたが、その出品区分は東洋画と西洋画の二部門のみである。つまり、朝鮮美展においては書部の存在が際立っているのである<sup>[12]</sup>。

第一回展の審査員の陣営をみると、第一部東洋画が川合玉堂、徐丙五(ソ・ビョンオ)、李道栄(イ・ドヨン)の日朝混合チーム、第二部が岡田三郎助、高木背水の日本人審査員のみ、第三部の書は李完用(イ・ワニョン)、朴泳孝(パク・ヨンヒョ)、朴箕陽(パク・ギヤン)、金圭鎮(キム・ギュジン)、丁大有(チョン・デユ)、金敦熙(キム・ドンフィ)らの六名で、朝鮮人のみで構成されていた。(図2)

第二部西洋画の審査員が日本人のみだった点については、時代的背景も関係している。第一回展に限って言えば、東京美術学校に学んだ朝鮮人西洋画家第一号の高義東(コ・フィドン)ですら朝鮮に戻ってきてまだ7年しかたっていない状況であった。すなわち、朝鮮における西洋画は揺籃期にあったことから、このような布陣になったといえる。

第一回展の審査員メンバーだけを見ると、朝鮮人と日本人の比率は一見均衡がとれているように見えるが、日本人審査員が「内地」から派遣されていることだけでも、宗主国と植民地、中央と周縁といった力学が働いているのがわかるし、この展覧会が教化の一つの方便であったことがわかる。第七回展にいたっては、東洋画部から朝鮮人審査員が消え、「内地」から派遣された日本人審査員のみになる。このことは朝鮮の伝統絵画が日本化していく結果をもたらした<sup>[13]</sup>。

朝鮮美展においては、東洋画部の他に書部が設置されたところに特徴があると述べたが、第三回展からは書に加えて四君子部が併設された。第一部の東洋画とは別に、伝統絵画を扱う部門がもうひとつ現れたかのように見えるが、四君子の筆

法が書芸に根本を置くこと、そして書も四君子も共に君子の嗜みとして考えられていたことから、書と四君子が同じ部門に設置されたのは実はそれほど無理のあることではない。(図3)むしろ、第三部に四君子部が設置されたことは、第一部の東洋画が日本画の論理のもとに選考されていたということを逆照射するものである。

四君子部の設置にとどまらず、朝鮮美展の出品部門編成には段階的に大きな変更があった。第三回展から第十回展までは、第一部東洋画、第二部西洋画・彫刻、第三部書・四君子といった構成であったが、第十一回では書と四君子が消え、代わりに第三部として工芸品が入ることとなった。



2. 第一回朝鮮美術展覧会審査員集合写真
 前列右から　丁大有、朴箕陽、河合玉堂、朴泳孝、柴田学務局長、李完用、岡田三郎助、和田参事官、二列目右から小田編輯課長、鮎貝房之進、金敦熙、末松熊彦、高木背水、三列目右から　松村学務課長、徐丙五、李道栄、小場恒吉、金圭鎮、張間参事官



3. 金圭鎮《大竹》第三回朝鮮美術展覧会四君子部出品作

<sup>[1]</sup> 「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」 関連シンポジウム記録集

<sup>[1]</sup> 発表1：喜多恵美子「朝鮮美術展覧会と在朝鮮日本人美術家」

一方、第三部に工芸が入ると同時に第二部の彫刻までが消滅してしまい、第一部東洋画、第二部西洋画、第三部工芸品という区分が第十三回まで続いたかと思うと、第十四回展では彫刻が第三部に入れられる形で復活した。

さて、こうした出品部門の変遷に対しては、これまでいろいろな分析がなされてきたが、結局のところは日本において翻案された「美術」という概念が朝鮮において段階的に定着したことを示す事例であるといえる<sup>[14]</sup>。

朝鮮美展創設当初、朝鮮の高官や知識人たちは書画を賞玩の対象とするだけでなく自らも筆を執った。彼らは詩書画一致の境地にのっとり、絵画においては造形のみを評価するということはなかった。作品の価値を担保するのは、その作品の背景に隠されている思索や作者の人格であり、西洋由来の「美術」概念とは違う論理がそこには働いていた。

初期朝鮮美展で書部が設置されたのは、日本側が朝鮮の高官や知識人に迎合したからだと思分析されることも少なくないが、問題はそれほど単純ではないように思える。当時総督府に勤めた日本人官僚のなかには先述した久保田天南のような伝統的な書画鑑賞のリテラシーを有するものが少なくなかったからである。彼らは、馴染みの薄い「美術」概念よりもむしろ伝統書画に強い親近感をもったはずである。したがって、書部の設置は単純な迎合というよりは日朝間において価値観が一致する妥協点として見出されたと考えることができるのではないだろうか。

たしかに、第十一回展における書部の廃止は、宗主国である日本側の意向によって朝鮮の伝統文化が毀損されたという

解釈も可能であろう。しかし実際には複合的な要因がかさなって廃止が決定されたことがわかっている。

1910年の韓国併合以降、朝鮮においては朝鮮教育令を通じて日本式の教育が徹底されたが、美術教育においても造形中心の鑑賞法が定着していった。当時の朝鮮人が高等教育を受けるためには「内地」に行くほかなかったが、1920年代に増加した日本留学組が1930年代に朝鮮に戻ってきたことで、「美術」とはいったいどういうものであるかという共通理解が生まれるようになったといってよい。書部の廃止は、こうした朝鮮人側の世代交代を前提に考える必要がある。

具体的にいうと、東京美術学校出身の李漢福(イ・ハンボク)が「書と四君子は素人芸術に過ぎない」という記事を「毎日申報」(1926年3月16日)に発表したのを機に、李漢福、李象範(イ・サンボム)、金龍洙(キム・ヨンス)ら朝鮮人画家たちに加えて、加藤松林人、堅山坦、松田黎光といった日本人画家たちが加勢するかたちで陳情したことが、書部の廃止につながったのである。加藤、堅山、松田は朝鮮美展東洋画への常連出品者である。

書部廃止の顛末については、陳情に参加した加藤松林人が残した記録に詳しく書かれている<sup>[15]</sup>。(図4) 加藤はこの後推薦作家に推挙され、参与までつとめており、こうした陳情は朝鮮在住画家を代表する立場で行なっている。さて、ここで言う「参与」とは朝鮮美展独自の資格であるが、これについては後で詳述したい。

### 3.「朝鮮美術展覧会育ち」の画家と参与制度

加藤や堅山らは、朝鮮美術展覧会を通じて頭角を現した画家たちであり、日本ですでに実力を認められていた高木背水や清水東雲らとは全く立場が異なる。加藤松林人の経歴を見ると、彼は画家としては一風変わった行程を歩んでいる。徳島県阿南市出身の加藤は、19歳で早稲田大学予科を修了し、その年に父のいる朝鮮へ家族で移住している。早稲田を卒業する直前に結婚したため、朝鮮での生活はまさに新しいことの連続であったろう。もともと、美術に関心があった加藤は早稲田在学時に太平洋画会研究所にデッサンや油画を学んだこともあったが、それは趣味の領域を出るものではなかった。朝鮮

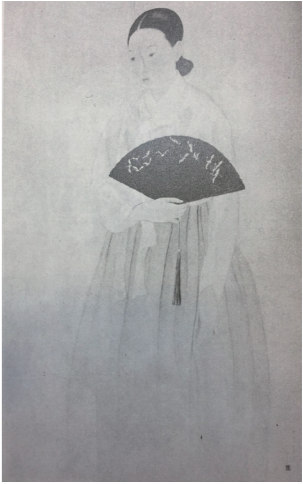
にわたって3年目、1920年に清水東雲の門をたたいたことで、はじめて本格的な日本画制作に手を染めることになったのである。

正式な美術教育機関で学んだわけでもなく、清水の私塾で手ほどきをうけただけの加藤青年が第一回朝鮮美展で入選を果たし、第二回展では三等を受賞して宮内庁買い上げとなったのは特筆すべきことであろう。(図5) 加藤の勢いはとどまらず、「内地」の官展にも出品し、1927年第八回帝国美術院展で入選の荣誉に浴すこととなった。この帝展入選が、朝鮮画壇における加藤の地位を確固たるものとしたといってよい。しかし、「内地」の権威が輝かしいものであればあるほど、朝鮮に住んでいるということ自体が負の刻印として働くことを加藤は感じていたようだ。

ここで、第十六回朝鮮美展で導入された参与制度に関する加藤の記述を見てみよう。参与とは、「内地」から来た審査員を補佐するために朝鮮美展出品作家のうちから特に優秀であるとされた者にまかされた役職である。参与の役割とは、朝鮮画壇の事情や出品作家に関する情報を審査員に提供することにあつたが、それだけでなく審査員たちの朝鮮観光のコーディネートやアテンドのようなプライベートにかかわる世話もまかされ、朝鮮人参与の場合は通訳などをつとめざるをえない場面もあつたようだ。

こうした応接業務はもともと参与の任務ではなく、朝鮮総督府が担うべきものである。しかし、「内地」から来た審査員たちに朝鮮のよい印象をもって帰ってもらおうという思いにおされた参与たちが、自発的な応接を繰り返したことで、総督府の職員は「内地」からの審査員の世話係をちゃっかり参与たちに押し付けるようになっていった。審査員たちも、人によっては参与からの接待を当たり前であるかのようにうけとることもあり、審査とは関係のない要望を参与たちになげかけたりしたようだ。ある審査員が、朝鮮人の家に泊まって生活を体験したいと言い出したときには、朝鮮人の参与が知人に頼んで家に泊らせるよう手配したりした<sup>[16]</sup>。

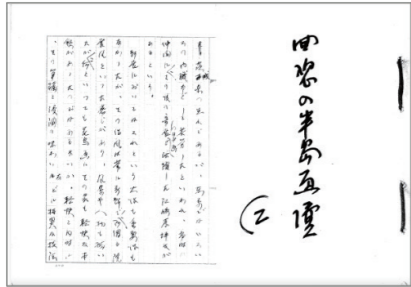
ところが、このようにいくら献身的に審査員の世話をしたところで、審査の決定権はあくまでも「内地」から来た審査員にあり、参与にはなんの権限も与えられていなかったのである。参与という権威的な肩書は与えられたものの、その内実は「便利遣い」だったわけだ。



5. 加藤松林人《黒扇》第二回朝鮮美術展覧会出品作

在朝鮮日本人は、そのマージナルな立場から「内地」人の下位におかれる苦い経験をしたが、こうした構造はなにもこの時代にとどまるものではない。たとえば、現代の日韓交流事業においても、双方の事情を熟知し二言語に通じたマージナルな人間は通訳や雑用係として利用されることが少なくない。その際、当該人物がもつ専門性や学術性については尊重されないどころか無視されることが少なくない。総じて韓国人留学生がこうした立場におかれがちであったが、2000年以降は朝鮮語を駆使する在日コリアンや日本人研究者が同様の憂き目を見るようになった。これもまた、植民地主義の変種ではないかと筆者は考える次第である。

ここで今一度、審査員の構成について振り返ってみよう。東洋画においては第六回展(1927年)の李道栄、書部・四君子部においては第十回展(1931年)の金敦熙を最後に朝鮮人審査員は姿を消し、「内地」から派遣された日本人美術家のみが審査を担当するようになっていく。審査陣における日朝間のアンバランスが決定的になると同時に、朝鮮美展出品者の側からも、自分たちも展覧会の運営や審査に関わらせてほしいという要望があがるようになっていく。そうした要望を訴えていたのはなにも朝鮮人だけでなく日本人もそこに含まれていた。参与の選出によって、彼らの要望が一見かなえられたように見えるものの、その中身は「内地」の優位性を再確認させられるもの



4. 加藤松林人『回想の半島画壇』

であったわけだ。

参与の選定について、数少ない朝鮮人参与の一人であった金殷鎬の回想を見てみよう。金殷鎬の著書『書画百年』によると、朝鮮人審査員の不在に対し、その空席を埋める意味で金殷鎬ただ一人が参与に選ばれたという。ところが、同じ東洋画部の加藤や堅山たちが自分たちも参与にならせろと迫ったことで、日本人も参与に選ばれることになったというのである<sup>[17]</sup>。

これに対し加藤は全く正反対の記述を残している。この頃、金殷鎬は朝鮮美展にしばらく出品していなかったが、それにもかかわらず金殷鎬が参与に抜擢されたのは、自分が推薦したからだというのである。そしてそのことを金殷鎬は知らないだろうと述べている<sup>[18]</sup>。

日本人でありながら、「内地」の日本人たちからぞんざいに扱われるという経験は、ともすると朝鮮人へのシンパシーへと発展することが少なくない。加藤もまた、朝鮮人との交流に対して意識的であった。加藤は金殷鎬に対して、同じ「朝鮮美術展覧会育ち」という仲間意識を抱いていたのに対し、金殷鎬の方は朝鮮人としての強固な自意識をもっており、加藤たちに対してさして親近感を抱いてはいなかったようである。また、加藤は仲間意識をもっていただけには、金殷鎬を参与に推薦する力が自分にはある、つまり自分のほうが格上の立場にいると自然に捉えていた。しかし、その権力はなにも加藤自身の資質や努力によって得られたというよりも、植民地支配という構造のなかで宗主国の人間に付与されていたものに過ぎない。それに気づくことのできる日本人は当時ほとんどいなかったであろう。

朝鮮美展において朝鮮在住美術家がいかに顕彰されたかについては、いわゆる推薦制度についても見ておく必要がある。朝鮮美展における推薦とは帝展における永久無監査に該当するものである。推薦作家が発表されたのは第十四回展においてであるが、加藤によるとこの推薦作家の選定は突然行なわれたものであり、出品作家たちを大いに驚かせたという。そこからさらに人数を絞り込むようなかたちで、第十六回展で参与が選定されたが、推薦作家の時とは異なり、参与に選定された作家への嫉妬や羨望の眼差しはかなり強かったようである<sup>[19]</sup>。

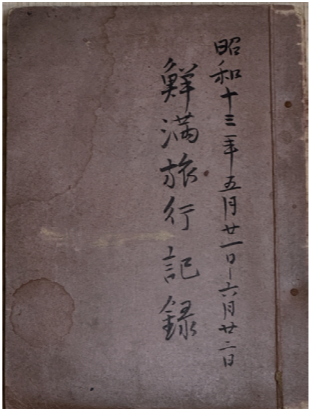
その理由としては、参与には審査する側に立つ者として一定の権威があると認識されたからであり、推薦作家であったにもかかわらず、参与になれなかった者たちには相当不平があったようだ。

#### 4. 高村豊周の『鮮満旅行記録』

ここで新資料の紹介も兼ねて、「内地」からやってきた審査員の一人である高村豊周が残した記録について見ていきたい。鑄金家である高村豊周は高村光雲の三男であり、高村光太郎の弟にあたる人物である。東京美術学校教授として、第十七回展から第十九回展の三回、朝鮮美術展覧会第三部の審査をしている。ここで紹介するのは高村豊周の手による「昭和十三年五月二十一日～六月二十二日 鮮満旅行記録」(以下、「鮮満旅行記録」)と題されたスクラップブックである。ここには朝鮮出張旅行にまつわる各種記事や出会った人々の名刺、葉書、広告などが集められている。(図6)

昭和13年のこの出張は高村にとっての初訪朝であり、審査の行なわれた京城(現ソウル)だけでなく、釜山、慶州(キョンジュ)、儒城(ユソン) 温泉、京城と朝鮮半島を順々に北上していき、審査のためにしばらく京城に滞在した後、金剛山、平壤を訪問し、最終的には「満州」に抜けて大連から船で日本に戻っている。大陸に渡ったついでに朝鮮と「満州」をセットで観光するのは当時の定番コースであり、京城と釜山を往復するよりもある意味合理的だった。

ちなみに、この「鮮満旅行記録」には1939年の第十八回展の記録も入っているが、このときの出張は短期間であり、審査が終わるや否や帰国の途についている。



6. 高村豊周「鮮満旅行記録」表紙

朝鮮美展の審査をつとめた日本の画家たちは、石井柏亭や藤島武二のように朝鮮で見聞した事物を作品化したり、文章化したりしてきた<sup>[20]</sup>。なにも審査員に限らず、朝鮮を旅した画家たちは美しい妓生や民族衣装をまとった老爺などのエキゾチックな文物を画幅におさめてきたが、このようないわゆる日本式オリエンタリズム研究はこれまでにある程度蓄積されてきており、審査員の視線にひそむエキゾチズムへの志向は、日本人の目を楽ませる「郷土色」の探究へとつながっていったことが明らかにされている<sup>[21]</sup>。

高村豊周の「鮮満旅行記録」の重要性がどこにあるのかといえば、朝鮮旅行や朝鮮美展に対する経験がある程度蓄積された時期のものであり、参与制度が施行された次の年の美展にまつわる資料であること、さらには日中戦争勃発をうけて日本が総動員体制に入った時期のものであることが挙げられる。朝鮮人に対しては皇国臣民化政策をとっていた時期の資料である。

几帳面な高村の手によって、このスクラップブックには滞在した旅館、食事をとった料亭、出会った人々の名刺などが日付順にびっしり貼られていて、ページを順次めくっていくと当時の審査員たちの行程や人脈がどのようなものだったかが手に取るようにわかる。この点からしても、この記録は一級資料であるといえるだろう。

東京を出発した高村は汽車で下関までおりていき、関釜連絡船で釜山に上陸し、そこからゆっくりと途中下車しながら京城をめざした。名刺をたどっていくと、行く先々で朝鮮総督府の官僚、教育関係者、政財界人など多くの日本人に会っているが、同時に朝鮮人名士とも多数面会していることがわかる。

高村が面会した人物のうち美術関係者について見ていこう。まず5月26日に山田新一、日吉守、浅川伯教、遠田運雄の四名と面会しているのが見える。彼らの名刺には高村の手でそれぞれ「参与」と書き込まれており、彫塑部の参与であった浅川を除くと、彼らは全員西洋画部の画家であり、東京美術学校出身者である。ただし、日吉守は推薦作家ではあったものの、第十七回展ではまだ参与の資格もっていない。このようなちょっとした誤謬はあるものの、大部分の名刺にはメモが書き添えられている。

高村が工芸と彫塑の審査員だったことを考えると、浅川が一番に面会しに行っているのは当然のことといえよう。浅川に

並んで山田たちが面会に行ったのは、彫塑と油画という分野の親近性もさることながら、東京美術学校出身者としての強い思いがあったかもしれない。

翌日5月27日のページには、姜菴園(カン・チャンウォン)、堅山坦、加藤松林<sup>[22]</sup>、天池茂太郎、李象範、松田黎光、金殷鎬らの名刺が見える。姜菴園(本名:姜菴圭/カン・チャンギュ)は朝鮮美展の出品者であるが、東京美術学校漆工科の卒業生(昭和10年)であるため、母校の恩師に面会に行っただと思われる。天池は朝鮮における著名な骨董商である。残りの五名は東洋画部の作家だが、このうち加藤松林人、松田黎光、金殷鎬の三人が参与であり、第十七回展では堅山坦と李象範はまだ推薦作家にすぎなかった。高村によるメモを見ると、堅山、加藤、李象範、松田に加えて天池までを学校出身者として認識していたようだが、実際にこの中には東京美術学校出身者はいない。ちなみに金殷鎬についてはなんのメモ書きも残していない。

高村は第三部の審査員ではあったが、参与たちは第一部、第二部に限らず、高村に面会しに行っているのがわかる。高村が担当した第三部の参与としては、浅川伯教の他に五十嵐三次がいるが、五十嵐の名刺が同じページに見えないのは、東京美術学校漆芸科出身の五十嵐と高村が師弟関係にあり旧知の仲だったからかもしれない。

朝鮮美展開催直前の6月1日のページを見ると、仁旺(イナン) 山麓に位置した有名料亭白雲荘で開かれた宴席の様子をおさめたスケッチが貼られていて、席中には浅川伯教とともに五十嵐三次の名前が見える。上座に高村、その両脇を浅川と五十嵐が占めていることから、この宴席が第三部の審査員と参与を慰労する会であることがわかる。日本人男性客の間には妓生とらしい女性たちが陣取っているが、一人一人のフルネームが書き込まれているのが印象的である。

高村は参与や推薦作家以外の朝鮮人美術家たちとも面会している<sup>[23]</sup>。京城を代表する料亭のひとつである明月館において東京美術学校出身の朝鮮人美術家たちと高村は会食をしている。大正14年に卒業した孔鎮衡(コ・ジニョン)(1900-1988)、大正15年卒業で養正中学校教員であった李昞圭(イ・ピョンギュ)(1901-1974)を筆頭に、都相鳳(ト・サンボン)(1902-1977、昭和2年卒業)、黄述祚(ファン・スルジョ)(1904-1939、昭和5年卒業)、金瑫俊(キム・ヨンジュ

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」 関連シンポジウム記録集

11

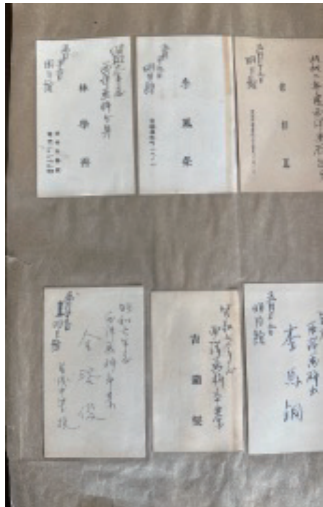
発表1: 喜多恵美子 「朝鮮美術展覧会と在朝鮮日本人美術家」

ン)(1904-1947、昭和6年卒業)、林学善(イム・ハクソン)(1904-?, 昭和6年卒業)、李馬銅(イ・マドン)(1906-1981、昭和7年卒業)、吉鎮燮(キル・ジンソプ)(1907-1975、昭和7年卒業)、権雨澤(クオン・ウテク)(1911-?, 昭和9年卒業)、李鳳栄(イ・ボンヨン)(1905-?, 昭和9年卒業)といった面々であり、彼らは後に近代美術史を飾る大家となる。この宴席は、おそらく彼らが母校の恩師を料亭に招いたものと考えるのが自然であろう。(図7)

先輩格の孔鎮衡と李昶圭以外は1930年を前後として東京美術学校に学んだ者たちばかりだ。彼らの在籍時とはまさに学校内にプロレタリア美術旋風が巻き起こっていた時期である。彼らも例外なく影響をうけており、たとえば金塔俊はプロレタリア美術に関する論争をおこし、黄述祚も労働者をテーマにした作品を描いたりしている。

彼らは高村を歓迎する一方で、彼が審査を担当した第十七回朝鮮美展には出品していない。韓国の学界においては、こうした官展不参加について、抗日運動あるいは反アカデミズムの文脈から語られることも少なくないが、母校の恩師を歓待する彼らの姿からは、むしろアカデミズムの牙城である東京美術学校で学んだことへの自負が感じられる。

朝鮮におけるプロレタリア美術運動といえば、抜きにできな



7. 『鮮満旅行記録』に貼られた朝鮮人画家たちの名刺

いのが金復鎮(キム・ボクジン)であろう。彼は弟金基鎮(キム・ギジン)とともに朝鮮プロレタリア芸術家同盟(KAPF)を立ち上げた人物であるが、それ以前に東京美術学校彫塑科を卒業した近代朝鮮を代表する彫刻家である。彼は学生時代から新興芸術運動に加担し、美術に限らず、演劇や評論にいたるまで幅広い活動を展開した。

高村のスクラップブックには5月31日の日付で金復鎮の名刺が弟の金基鎮のそれとならんで丁寧に貼り付けられている。弟の金基鎮は毎日新報社の社会部長の肩書で高村に名刺を渡しており、面会場所は公坪(コンピョン)洞にあった太西館という朝鮮料理屋である。

韓国の美術史研究においては、KAPFの活動は抗日運動であるという理解のもと、金復鎮についても日本の暴虐に抵抗した志士として評価されることが少なくない。実際、彼は治安維持法違反により1928年から1933年まで6年間の獄中生活を余儀なくされていることから、特別な存在として認識されるのは当然のことであろう。

韓国においてはある人物を抗日の志士として描写する際、徹底した民族意識のもと日本の権威と距離をとる人物が理想像とされることが少なくない。たとえば、美術家においては朝鮮美展に出品しないことが抗日精神の発露とされたりもした。しかし、金復鎮を、日本との関係をまったく断ち切った抗日の志士と捉えようとすると、たちまちさまざまな矛盾に陥ってしまう。たとえば、出獄後の彼は親日派の人物である朴栄喆(パク・ヨンチョル)や金東漢(キム・ドンハン)の銅像を制作したことが知られているし、高村が審査した第十七回朝鮮美展には女性の立像《白花》を出品して入選している。

また、プロレタリア文化運動はその名の通り無産階級である労働者のための運動であるはずだが、それを先導した金復鎮・金基鎮兄弟の出自はというと、父金鴻圭(キム・ホンギョ)は忠清北道黄澗(ファンガン)の郡守をつとめた高官であり、彼らは富裕層に属していた。朝鮮におけるプロレタリア文化運動は労働運動である以上に、差別と搾取の根源である植民地主義と帝国主義を批判するものだったことから、彼らのような富裕層出身の知識人がリーダー的役割を担うことが可能だったわけである。いってみれば、彼らは実にオーソドックスな儒教的 worldviewの中で知識人の勤めを果たそうとしていたわけで、その延長線にプロレタリア運動があったといえそうである。

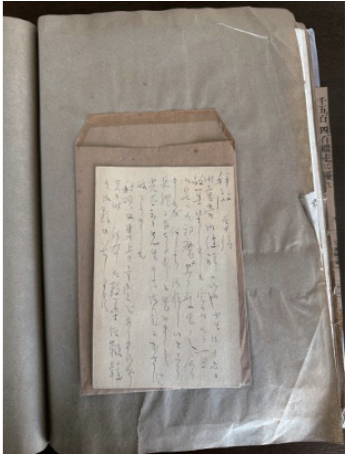
日本の植民統治下にあるかぎり、朝鮮の人々は日本の教育を受けざるを得なかったし、朝鮮の知識人や芸術家たちはエリート層であればあるほど日本人や朝鮮総督府と無関係に生きていくことはまず不可能だった。そうしてみると、抗日美術家として讃えられる金復鎮と親日画家として作品が撤去された金殷鎬との間にはそれほど距離があるように思えないのである。だからといって、金復鎮に対して新たな批判を加えるべきだということにはならないだろう。なぜなら、彼らにそういう生き方をさせたのは、ほかでもない植民地主義であり、その植民地主義の構造的暴力こそが批判されるべきだからである。

高村のスクラップブックは第十七回展だけでなく、第十八回展のための朝鮮滞在時の資料も貼り付けられているのだが、中でも一際目を引くのは金復鎮からおくれた高村宛の葉書であろう。(図8) この葉書は、昭和14年5月20日の消印が押されているところから見て、おそらくは第十八回朝鮮美展の審査のために、東京で渡航準備をしている時期の高村にあてたものであろう。見事な筆跡で書かれた流麗な日本語は、彼の教養と品性を表すものであるが、それ以前に、第二言語である日本語をここまで自然に駆使していることに植民地支配の意味を今一度考えざるをえない。

「(前略) 小生は十六日 帰鮮いたしました(中略) 実はもう一回御宅へお邪魔に上り度思って居りましたが(後略)」とあるため、金復鎮が遠く朝鮮から東京の高村の自宅をわざわざ訪問したことがわかる。出獄後まもない時期でもあり、監視対象におかれていた金復鎮が朝鮮と日本を自由に行き来できていたことは多少意外に感じられる。

豊周の父高村光雲は東京美術学校彫塑科の教授であったし、葉書の文面に豊周の兄である光太郎についても言及されていることから、金復鎮は豊周のことを母校の教員であると同時に恩師である光雲の家族として敬意をはらっていたことがみとれる。

高村が朝鮮美展の審査員として朝鮮に来ることがわかっているながら、秋にあらためて東京を訪問すると金復鎮が書いているのはいささか不合理な気がするが、朝鮮における審査の業務を邪魔しないことに加え、みずから出向くことは師に対する礼儀にかなっているといえる。この葉書がわざわざこのスクラップブックに貼られているのは、高村は朝鮮で金復鎮に会う心算だったからかもしれない。



8. 金復鎮が高村豊周に宛てて書いた葉書

## おわりに

朝鮮美展の審査に訪れた高村豊周に対して、東洋画部参与の加藤松林人は次のように記している。

高村豊周氏は(中略) 審査の時なども、他所ながら私たちが見ている、実につまらないとおもえるような作品でも決して馬鹿にはせず、ゆっくり時間をかけて調べているその様子は実に立派であった。氏は人も知るとおり、明治彫刻作界の元老、高村光雲氏を父に、彫刻と詩で知られた高村光太郎氏を兄に持つという、その恵まれた芸術の環境は、やはり自づからなる風格となって現われているようであった<sup>[24]</sup>。

高村がいかに誠実で信頼にたる人物であったかが窺われる一文である。東京美術学校の朝鮮人同窓生がこぞって挨拶に訪れたことにも納得がいく。高村が朝鮮に渡ったのは、いわゆる総動員体制期であり、朝鮮人に対してより強力な同化政策が推し進められていた時期であった。日本の当局は、朝鮮人のことを「半島の同胞」と謳い、持ち上げ、戦争協力へと駆り立てていった。

『鮮満旅行記』を見る限り、高村豊周は朝鮮の同窓生を身内として捉え、格別に神経を払っていたようである。このこと自体は総動員体制や同化政策とはそれほど関係がないかもしれ

ない。しかし、高村が朝鮮人卒業生に気を配らざるを得なかったのは、彼らが植民地支配の中で苦勞を重ねているという認識が高村にあったからに他ならない。

一方、在朝鮮日本人画家の加藤が「内地」人との対比の中で朝鮮人へのシンパシーを強めていたことについても見てきた。高村も加藤も朝鮮人と対等に接し、誠実であろうと努力するタイプの人間であった。しかし、植民地主義とはそうした個人の資質とは無関係に作用する。植民地主義は宗主国の人間に無条件に権力を与えてしまうからである。そもそも植民地には対等な関係は成立しない。

高村や加藤が眞の意味で植民地主義から解放され、まったくの対等な立場で金殷鎬に、金復鎭に、孔鎭衡に出会い直すことができるとしたら。そこにはいったいどのような関係が紡ぎ出されたであろうか。

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <span>[</span> 註 <span>]</span> |   |
| <b>01</b>                       | 『東アジア／絵画の近代－油画の誕生とその展開』（静岡県立美術館ほか、1999年）、「東京・ソウル・台北・長春《官展にみる近代美術》」（福岡アジア美術館ほか、2014年）、「日韓近代美術家のまなざし－「朝鮮」で描く」（神奈川県立近代美術館ほか、2015年）。ちなみに、日本の官展と植民地との関係について光を当てた展覧会の先駆的な例としては、「洋画の動乱－昭和10年　帝展改組と洋画壇－日本・韓国・台湾』（東京都庭園美術館、1992年）をあげることができるが、諸事情により韓国国立現代美術館からの出品が叶わなかった。  |
| <b>02</b>                       | 韓国慶尚南道晋州市の矗石楼に掲げられていた金殷鎬作《論介》像が、2005年5月10日にある市民団体の手によって撤去された。矗石楼のある晋州城は壬辰倭乱における激戦地であり、論介はこのとき敵将を抱き抱えて海に身をなげた義挙で知られる女性である。撤去におよんだ市民団体は、護国の聖地に親日画家の描いた肖像画はふさわしくないため排除すべきであるとのコメントを発表している（『친일화가가 그린 논개 영정 떼냈다』『경남도민일보』2005년5월11일자）。また、全羅南道南原の春香祠堂では、同じ金殷鎬の描いた《春香》像が親日画家の作品であるという理由で2020年に撤去されている（『친일작가 춘향 영정 60년 만에 철거... 마지막까지 '쉬쉬'』『KBS 뉴스』2020년10월5일자。URL: https://news.kbs.co.kr/news/pc/view/view.do?ncd=5017720m,最終閲覧日2026年4月19日）。   |
| <b>03</b>                       | 高崎宗司『植民地朝鮮の日本人』岩波書店、2002年、47頁。  |
| <b>04</b>                       | 高崎、前掲書、192頁。  |
| <b>05</b>                       | 『소장유물자료집8 각정동직업별호구조서(各町洞職業別戸口調査)』서울역사박물관, 2017년.  |
| <b>06</b>                       | 朝鮮美術展覧会出品資格規定は第十五回展より次のように改変された。「朝鮮美術展覧会規定（中略）第二章第七条ノ二 出品ノ製作者ハ左ノ各号ノ一ニ該当スル者ナルコトヲ要ス　一、朝鮮ニ本籍又ハ住所を有スル者　二、朝鮮ニ三年以上居住シタル者　三、朝鮮美術展覧会ニ於テ三回以上特選セラレタル者」（『第十五回朝鮮美術展覧会図録』朝鮮写真通信社、1936年）。朝鮮美術展覧会に出品した <span>在朝鮮日本人画家</span> に関する論考は以下の通り。김주영 「일제시대의 在朝鮮 일본 인 화가 연구 <span> </span> : 朝鮮美術展覽會  입선작가를 중심으로」서울대학교 대학원 석사 논문, 2000; 김소연 「재조선 일본인 화가 마츠다 레이코 (松田黎光, 1898-1941) 와 ‘조선풍속화’」『미술사연구』39, 미술사연구회, 2020년; 신민정 「근대미술의 ‘중심과 주변’ - 야마다 신이치(山田新一, 1899-1991) 의 월경(越境) 을 중심으로 - 』『일본학』60, 동국대학교 일본학연구소, 2023년; 荒井経、日比野民善「朝鮮美術展覧会における日本人画家・安保道子について」『東京藝術大学美術学部紀要』52、東京芸術大学美術学部、2014年; 日比野民善「朝鮮美術展覧会の在朝鮮日本人作家作品に関する一考察：「朝鮮」の表象をめぐって」『芸術学』20、三田芸術学会、2016年；黄ビンナ（日比野民善訳）『韓国近代画壇の「南画」受容と在朝鮮日本人画家』『美術研究』419、東京文化財研究所、2016年；喜多恵美子「在朝鮮日本人画家加藤松林人の活動－自筆履歴書をめぐって－」『大谷学報』大谷大学、97(2)、47-81, 2018年；喜多恵美子「在朝鮮日本人画家とツーリズム——加藤松林人を中心に——」『大谷学報』100(1)、大谷大学、2020年；喜多恵美子「在朝鮮日本人画家の遺稿に見る朝鮮画壇—加藤松林人を中心に—」『大谷大学真宗総合研究所研究紀要』(39)、2022年;李윤ヒ「在朝鮮日本人画家・加藤松林人(1898-1983)に関する研究」『鹿島美術財団年報』36、鹿島美術財団、2018年；반・미나「在朝鮮日本人画家・加藤松林人の戦後作品とその制作背景－日韓親和会と文学者・金素雲を中心に－」『arts/』vol.37、民族芸術史学会、2021年。 |
| <b>07</b>                       | 直木友次良『高木背水伝』大肥前社、1937年、46-83頁、103-123頁。   |
| <b>08</b>                       | 直木、前掲書、151頁。  |
| <b>09</b>                       | 강민기 「근대 한일화가들의 교류-시미즈 도운(清水東雲)을 중심으로」『한국근현대미술사학』 vol. 27, 2014년.  |
| <b>10</b>                       | 喜多恵美子「朝鮮末期から植民地初期における朝鮮書画の位相」『美術フォーラム21』vol.50、醍醐書房、2024年、52-53頁。   |
| <b>11</b>                       | 朝鮮総督府官僚と書芸との関わりについては次の論文を参照のこと。황빛나 「재조선 일본인 화가 구보타 덴난 (久保田天南) 과 朝鮮南画院」『미술사논단』(34)、2012년; 金貴粉「比田井天来と朝鮮書道史『朝鮮書道菁華』を中心に」『書学書道史研究』31、書学書道史学会、2021年;金正善「朝鮮美術展覧会『書部』の制度的考察」『美術研究』(440)、東京文化財研究所、2023年;喜多、前掲論文。  |
| <b>12</b>                       | 五十嵐公一「朝鮮美術展創設と書画」『美術史論叢』(19)東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、2003年；金貴粉「朝鮮美術展覧会における書部門廃止と書認識の変容」『書学書道史研究』(26)、2016年；金正善、前掲論文。   |
| <b>13</b>                       | 강민기 「1930-1940년대 한국 동양화가의 일본화풍-일본화풍의 전개와 수용」『미술사논단』29, 한국미술연구소, 2009년, 하반기; 金素延（喜多恵美子訳）『韓国近代期美術留学と「東洋画」の模索－彩色画壇を中心に－』『美術研究』(429)、東京文化財研究所、2022年。  |
| <b>14</b>                       | 佐藤道信「明治国家と近代美術:美の政治学」吉川弘文館、1999年;喜多恵美子「朝鮮美術展覧会と朝鮮における『美術』受容」『大谷学報』(88)、大谷学会、2008年。  |
| <b>15</b>                       | 加藤松林人「回想の半島画壇」(手書き原稿、1952年4月3日) 115-117頁,254-260頁。  |
| <b>16</b>                       | 加藤、前掲資料、313頁。   |
| <b>17</b>                       | 김은호 「書画百年」중앙일보, 1973년, p.112.   |
| <b>18</b>                       | 加藤、前掲資料、424頁。   |
| <b>19</b>                       | 加藤、前掲資料、294頁。   |
| <b>20</b>                       | 石井柏亭「絵の旅　朝鮮支那の巻」、日本評論社。日本人審査員による朝鮮訪問や朝鮮表象についてはこれまで多くの   |

- 研究者が言及してきたが、近年のものとしては次のものがある。김정선 「식민지 官展의 실현 - 조선미술전람회 일본인 심사원을 중심으로 -」 「석당논총」 vol. 58, 2014년; 兎島薫 「朝鮮美術展覧会、台湾美術展覧会の「内地」からの審査員について」 「官展に見る近代美術 東京・ソウル・台北・長春」展図録、福岡アジア美術館、2014年；金正善 「藤島武二における朝鮮表象《花籠》をめぐって」 「美術フォーラム21」 21、醍醐書房、2020年；신민정 「일제강점기일본인 화가에게 있어 '조선적인 것' 의 의미 - 이시이 하쿠테이(石井柏亭, 1882-1958) 의 기행서 「그림 여행(繪の旅)」 (1921) 에 나타난 타자인식을 중심으로 - 」 「일본연구」 vol. 91, 한국외국어대학교일본연구소, 2022년.
- 21 | 박계리 「일제시대 '조선 향토색」 「한국근대미술사학」 vol.4, 1996년, 문정회 「일제시대 官展의 식민주의 연구」 「미술사논단」 16, 2003년; 朴美貞 「植民地朝鮮はどのように表象されたか：官展に入選した日本人画家の作品をめぐって」 「美学」 54(1)、美学会、2003年; 朴美貞 「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし—官展の入選作をめぐって」 「文化学年報」 52, 同志社大学文化学会、2003年；金惠信 「韓国近代美術研究：植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象」ブリュッケ、2005年。
- 22 | 加藤松林人のこと。加藤は松林、松林人、小林人などの号を用いた。
- 23 | ちなみに、スクラップブック上では高村が推薦作家や参与以外の日本人画家とは面会した形跡は見られない。
- 24 | 加藤、前掲資料、383頁。

## 質疑（喜多恵美子×古川美佳）

古川：

喜多さんありがとうございました。私はいわゆる朝鮮近代美術の専門家でもありませんが、お話を聞きながら、当時の朝鮮で何が起こっていたのかというイメージが伝わってくるような、貴重なお話で大いに学ばせていただきました。ありがとうございます。

まず、高村豊周が非常にまめにスクラップブックなどで記録していたというのは、とても重要だと改めて思いました。やはりこの参与制度ですとか推薦制度、そうした朝鮮美術展覧会を巡る制度のありようと、そこに関わっていく日本人そして朝鮮の人たちにはいろいろなヒエラルキーが見え隠れもするというのがあります。こういう資料からなかなかわかりにくいとは思いますが、例えば金復鎮が高村に、手紙を送ったりしているという関係で、まさに師を大切にしている人間的な付き合いもあったわけですね。また、高村が金復鎮なり、朝鮮の人々の美術活動について、もうちょっと心情的なものを吐露しているとか、何か考えを述べているようなものももしあれば、紹介していただければと思いました。

もうひとつ、加藤松林人も非常に重要な人物で、東京美術学校を出ずに、朝鮮で長らく暮らして、朝鮮美術展覧会に出品した。つまり日本のいわゆるエリートというか、東京美術学校出身の画家たちと、作風的にもモチーフでも、何か違いみたいなものがあれば、ぜひ見せていただきたいです。加藤には何か特徴的な面があるのではないかと思いますので。以上2点ですけど、大雑把にまとめてお答えくださっても結構で

すので、よろしくお願いします。

喜多：

ご質問ありがとうございます。ありがたいご質問です。まず高村豊周なんですけれども、実際に朝鮮で会った東京美術学校の元留学生たちについては、誠実に向き合おうとしていた人だと思います。たとえば、朝鮮人に対してはこの人は何年にどの科を卒業してるのかということをもらった名刺にひとつひとつ丁寧に書きこんでいるんですね。それに対して洋画部の日本人参与たちについては、確認が簡単だったということもあったのかもしませんが、簡単に「美校出身者」と記入するだけで済ませていて、こうしたところに朝鮮人留学生への心遣いが相対的に感じられます。

それから、朝鮮美術展覧会の審査を終えたときに高村はいろんな新聞社から審査員としての意見を求められているんです。それに対して彼は「朝鮮内に美術学校を作る必要がある」という内容の大きな記事を出しているわけです。多分、2社ぐらいからそういう意見記事を出していたと思うんですけども。朝鮮内に（官立の）美術教育機関がなかったということは、韓国の学界においてもよく指摘されてきたことなんです。どうあがいても、日本に行くしか美術を学ぶべきがない。富裕層であればヨーロッパに行くこともできるかもしれないですけど、その当時ヨーロッパに行っても勉強できるような人っていないのはもう本当に一握りになるわけです。なので、これほど美術に対する熱意が高まっている中で、やはり国が美術学校をつくるべきじゃないかっていうようなことを高村が言ったりするわけなんです。そういったところ

では（植民地下という限界があるとはいえ）教育について真面目に考えていた人だと言えますし、さきほどの名刺の整理の仕方からいっても、朝鮮人に対して、温かいものを持っていた人だということがわかるわけです。

そしてもう一つのご質問である加藤松林人と美校出身者の画風の違いですが、美校の出身者で朝鮮に住んでいた日本画の画家というのは、そこまで多くなかったと思います。東洋画部のその他の参与たちもどちらかという、学校教育ではなく具体的な師匠について学んだ人が多かったです。（なので加藤の作品を美校出身者のそれとを比較するのは少し難しい。）ただ、何の後ろ盾もない加藤が朝鮮の画壇でなぜこれだけ堂々としていたのかっていうのは、まず本人が何回も言っているんですけども、彼は帝展に入選しているんです。なので、誰にも文句を言わせないという自負があったと思います。作品を見ると当時の加藤の画風は、同時代に流行していたところが強く出ているかなと言えます。また、時期によって、あるいは作品が掲載される媒体によって、誰に描いてあげるかによっても、ちよとずつ画風を変えているかなところがあります。後に加藤は取材旅行をしている途中で病氣を得て寝込むことになるのですが、そのことをきっかけとして内地の展覧会に良い作品を送ることを一切諦めてしまいます。そういったことも後でやっぱり周囲からいろいろ言われるんですね。「まぐれで帝展通ったのに偉そうにしている」といったような、あてこするような記事を書かれたりして、そうしたことが本人としては相当頭が痛かったようです。

# 1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後「在日」となった美術家たち

## 成均館大 学校比較文化研究所 研究教授 金智英（キム・ジョン）

「在日」の朝鮮人美術家たちをめぐって、金智英教授が語る。戦後、日本に滞在していた朝鮮人美術家たちは、戦後どのような生活を送ったのか、また、戦後日本にどのような影響を与えたのか、金教授が語る。

皆さま、こんにちは。本日はこのように日韓共同で開催される意義深い展覧会のシンポジウムに参加する機会をいただき、大変光栄に存じます。私は近代における日韓美術交流史を研究しておりますが、以前の博士課程では、植民地期に日本へ美術を学びに来ていた朝鮮人留学生について調査を行っておりました。現在は、その留学生の中で戦後も日本に居住し第一世代在日朝鮮人となった美術家と、植民地期に日本から朝鮮半島へ渡って活動した在朝日本人美術家の双方について研究を進めています。本日お話しするのは、1945年以前に日本に滞在していた朝鮮人留学生と、戦後に第一世代在日朝鮮人となった人物たちについてです。

### 1. 1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生

まず、近代の日韓美術交流を考える上で、1945年以前にどれほど多くの朝鮮人美術家が日本に存在していたのか、その規模を把握する必要があります。現在、私が確認している美術留学生の数は、1908年から1945年までの間に10校、計503名です（2026年2月4日現在）。これはあくまで把握できている最低限の人数であり、実際にはこれを大きく上回る人数が存在していたと考えられます。

〈表1〉は、朝鮮人学生の在籍数が多かった学校順に並べたものです。上位1〜3位の3校に在学していた計428名は、先行研究による成果であり、韓国の研究者団体や研究機関が、日

本の後身校の協力のもとに実施した調査（女子美術学校、帝国美術学校の場合）や、日本側の後身校の歴史資料室が独自に行った調査（東京美術学校）によるものです。公式機関による調査であるため信頼性は高く、全数調査に近い結果と言えますが、それでも若干の漏れや誤記が確認されており、今後補足調査が必要と考えられます。

〈表1〉学校別朝鮮人留学生数　＊2026.2.4 現在

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 女子美術学校             | 195 |
| 帝国美術学校             | 147 |
| 東京美術学校             | 86  |
| 太平洋美術学校            | 23  |
| 大阪美術学校             | 15  |
| 文化学院               | 14  |
| 日本美術学校             | 11  |
| 日本大学               | 5   |
| 京都市立絵画専門学校（緑蔭社画学校） | 5   |
| 合計                 | 503 |

表の中位以下に位置する7校75名の統計は、私自身が各校を訪問して調査したほか、学報や同窓会誌、日韓の新聞・雑誌資料、作家の口述記録資料、遺族や弟子へのインタビューなどを通じて把握したものです。しかし、規模の小さい私立学校ほど、戦争によって学籍簿などの一次資料が失われていたり、その後も復元や管理がなされていないケースが多く、なかにはすでに廃校となっている学校もあります。資料が現存していても、個人情報保護の問題により研究者個人が閲覧することには大きな制約がありました。したがって、この数値は間接

的な二次資料に基づく不完全な統計です。不完全な数字をお示して大変恐縮ですが、各学校にどの程度の朝鮮人学生が存在していたのか、その「最低限」の規模を把握していただく手がかりにはなると考えています。

美術教育機関は主として東京に集中していましたが、東京や関西以外の地域に在学していた学生や、川端画学校のような受験予備校的な機関のみで学んだ者、あるいは個々の画家に師事した者など、いわゆる「非制度圏」の留学生まで含めると、朝鮮人美術留学生の数は500名をはるかに超えていたと推定されます。500という数字は多く感じられるかもしれませんが、約40年間にわたる期間を考えれば、年間にして12〜13名程度であり、それほど極端に多い人数ではないかと思われます。

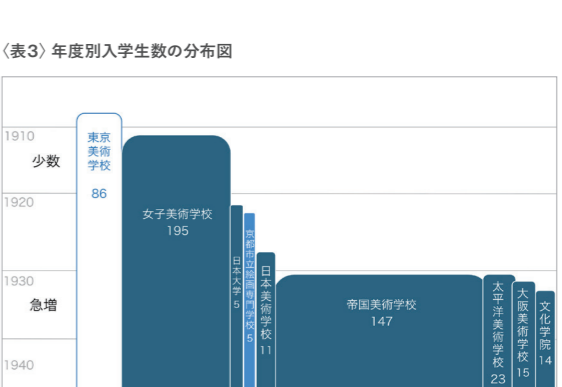
各校の年度別入学者数を示したのが〈表2〉です。1900年代から1910年代にかけては、東京美術学校と女子美術学校にのみ留学生が存在していたことが分かります。1920年代になると他校にも徐々に留学生が現れ、1930年代には私立学校が多数設立されたことにより、留学生数が急増したことが確認できます。1940年代の数値は終戦までの5年間の数字であるため、実質的には終戦直前まで朝鮮人留学生の数は増加の一途をたどっていたと言えるでしょう。

〈表2〉年度別入学生数　＊2026.2.4 現在

|            | 1900s | 1910s | 1920s | 1930s | 1940s | 不詳 | 合計  |
|------------|-------|-------|-------|-------|-------|----|-----|
| 女子美術学校     |       | 8     | 50    | 84    | 47    | 6  | 195 |
| 帝国美術学校     |       |       |       | 70    | 77    |    | 147 |
| 東京美術学校     | 2     | 5     | 50    | 18    | 11    |    | 86  |
| 太平洋美術学校    |       |       |       | 15    | 5     | 3  | 23  |
| 大阪美術学校     |       |       |       | 7     | 8     |    | 15  |
| 文化学院       |       |       |       | 11    | 3     |    | 14  |
| 日本美術学校     |       |       | 1     | 10    |       |    | 11  |
| 日本大学       |       |       | 2     | 3     |       |    | 5   |
| 京都市立絵画専門学校 |       |       | 2     | 3     |       |    | 5   |
| 緑蔭社画学校     |       |       |       | 1     | 1     |    | 2   |
| 合計         | 2     | 13    | 105   | 222   | 152   | 9  | 503 |

先ほどの表を分かりやすく図式化したものが〈表3〉です。縦軸は時間を示し、棒グラフの面積は学校ごとの留学生数を表しています。白は官立学校、水色は公立学校、青は私立学校を示しています。1910年代には東京美術学校と女子美術学校に少数の朝鮮人が在籍していたのみですが、1920年代には他校

にも徐々に広がり、1930年代には複数の学校で留学生数が爆発的に増加している様子が見て取れます。



先ほど申し上げたように、東京美術学校、女子美術学校、帝国美術学校についてはすでに一度、全数調査が行われているため、図形の面積（人数）が今後大きく変動する可能性はほとんどありません。一方で、それ以外の学校については、今後の調査によって各図形の面積、つまり横幅が変化する可能性が高いと言えます。ただし、各学校の設立時期はすでに確定しているため、図形の縦の長さが変わる可能性はほぼありません。

では、このように年度ごとの分布が変化していく理由を見てもみますと、最初に留学した画家たちが帰国後、朝鮮で教育活動を行い、その弟子たちが再び日本へ留学するという一種の循環が1920年代に形成され始めたことが、留学生数増加の背景として挙げられます。さらに1920年代には、朝鮮総督府の統治方針が初期の武断統治から文化統治へと転換し、それに伴って留学政策も従来の抑制政策から奨励政策へと変化し、私費留学が完全に自由化されたという事情もありました。1930年代になると、今度は日本側の状況に変化が生じます。文部省の学校令が制定され、各種私立学校が設立認可を受けられるようになったことで、私立美術学校も多数誕生し、朝鮮人留学生が進学できる選択肢が大きく増加しました。

1930年代における重要な点は、さまざまな条件をもつ美術学校が登場したことで、留学生の社会階層も拡大したということです。つまり、初期には有力者の推薦状を得られる裕福な

家庭の子弟が主に官立の東京美術学校へ留学する傾向がありましたが、この時期には入学試験がない学校や、小学校卒業者でも受験可能な学校、あるいは学費が非常に安価な学校など、多様な条件の私立学校が現れたため、経済的に恵まれていない家庭の学生であっても、「美術家になりたい」という夢があれば留学することが可能になったのです。もっとも、これは異郷において労働力を賃金に換えることができる「男性」、すなわち比較的仕事を得やすい性別に限って実現した階層拡大であったとも言えるでしょう。

では、このように多くの朝鮮人は何を学ぶために渡日したのでしょうか。専攻別の人数は<表4>のとおりです。これを見ると、503名のうち245名と、ほぼ半数が「西洋画」を学ぶために来日していたことが分かります。西洋画専攻が最も多かった理由は、伝統絵画とは異なり、朝鮮国内では容易に学ぶことのできない新しい文化であったためです。植民地期を通じて朝鮮にはついに美術学校が設立されなかったため、正式な教育機関で学びたい学生は、他分野(法学や医学など)の留学生と同様に、「内地」と呼ばれていた日本へ留学するほかなかったのです。

&lt;表4&gt; 専攻別人数

|            | 西洋画    | 繊維美術                                       | 彫刻 | 日本画 | 工芸・図案                         | その他             | 不詳 | 合計   |
|------------|--------|--|----|-----|-------------------------------|-----------------|----|------|
| 女子美術学校     | 27     | 刺繍 142 <p>裁縫 8</p> <p>造花 4</p> <p>織物 1</p> |    | 11  |                               |                 | 2  | 195  |
| 帝国美術学校     | 104    |  | 9  | 5   | 12                            | 師範科 14          | 3  | 147  |
| 東京美術学校     | 59     |  | 16 | 1   | 図案 3 <p>漆工芸 1</p> <p>鍍金 1</p> | 図画 <p>師範科 4</p> | 1  | 86   |
| 太平洋美術学校    | 23     |  |    |     |                               |                 |    | 23   |
| 大阪美術学校     | 9      |  |    | 2   |                               |                 |    | 4 15 |
| 文化学院       | 美術部 14 |  |    |     |                               |                 |    | 14   |
| 日本美術学校     | 5      |  | 1  | 2   | 図案 2                          |                 |    | 1 11 |
| 日本大学       | 2      |  | 1  |     |                               | 美学科 2           |    | 5    |
| 京都市立絵画専門学校 |        | 染色 1                                       |    | 2   |                               |                 | 2  | 5    |
| 緑蔭社画学校     | 絵画科 2  |  |    |     |                               |                 |    | 2    |
| 合計         | 245    | 156  | 27 | 23  | 19                            | 20              | 13 | 503  |

ただし、専攻別の人数を見ると、もう一つ注目すべき点があります。それは、西洋画に次いで多い専攻が、繊維美術、とりわけ「刺繍」であるという事実です。これは先行研究でもすでに指摘されている点ですが、他校では西洋画科に留学生が集中しているのに対し、女子美術学校では留学生の70%以上、142名が刺繍に集中しています。この142名という数字は、専攻

とジェンダーとの深い関係を示唆しています。すなわち、朝鮮人の美術留学は、性別によって目的や性格が異なっていたということです。男子学生が美術留学を志した主な理由が、「西洋画」という新しい文化を学び、偉大な「美術家」になることであったのに対し、女子学生は民族的、伝統的、ジェンダー的に「親しみやすい」ジャンルであった刺繍を選び、最終的には教員資格の取得を目指すという実用的な目的を持っていました。未知の学問よりも馴染みのある分野の方が、主体的な挑戦や冒険が許されにくかった女性にとって心理的負担が小さく、また周囲の理解や許可を得やすかったからです。1930年代になると、特定の地域では富裕層の女子学生の間で「内地留学」、すなわち東京というメトロポリスへの留学が一種の流行のように広がりました。彼女たちがその夢を実現するためには家父長の許可が不可欠であったため、刺繍をいわば交渉(妥協)の手段として用いたと解釈することもできるでしょう。

ジェンダーに加えて、「地域」もまた、朝鮮人美術留学の性格を理解するうえで重要な要素の一つです。まだ十分な調査が必要な部分ではありますが、たとえば帝国大学の朝鮮人留学生が朝鮮各地から日本各地の帝国大学へ分散して移動していたのに対し、美術留学の場合には、朝鮮各地から主として東京へ集中して移動していた痕跡が確認されます。とりわけ、唯一の官立校であった東京美術学校の留学生のうち、およそ3分の1が京城および京畿出身者であったという事実からは、植民地と被植民地それぞれの中心部同士が結びついていた流れを読み取ることができます。これはある意味では当然のことかもしれませんが……。

一方、大阪美術学校の場合は他校とは異なり、経済的理由から故郷の済州を離れて大阪の工業地帯へ渡った親に伴い、幼少期に移住してきた人物が複数確認されるという特徴があります。つまり、非自発的に渡日して成長したのちに美術に関心をもち、美術学校へ進学したケースです。さらに、大阪美術学校出身者は朝鮮半島へ帰国した後も、主な活動領域がソウルの中央画壇ではなく、地域の画壇に限定される場合が多かったことも確認されています。留学先がその後の活動範囲にも影響を及ぼしていた可能性がうかがえます。

このように、植民地期日本における朝鮮人美術留学生は、単一で同質的な集団ではなく、その内部に階級、ジェンダー、地域といった複数の層位が存在し、それに応じて留学の動機や性格、目的、さらには帰国後の活動領域にも差異が現れる、きわめて多様で多層的な集団であったと言えるでしょう。

## 2. 戦後「在日」となった美術家たち

留学生たちは朝鮮半島へ帰国した後、朝鮮画壇に近代的な「美術」が定着することに貢献し、戦後は韓国および朝鮮民主主義人民共和国の画壇で活動しました。韓国では、美術大学が設立される際に主導的な役割を担った者も多いです。しかし一方で、戦後も日本に居住しながら活動を続けた人物たちも存在します。本日お話しするのは、まさにそうした第一世代の在日朝鮮人となった美術家たちです。

ところで、この第一世代在日美術家については、日韓両国においてある種の固定化されたイメージ、いわばステレオタイプが形成されているように感じられます。これまでの研究や展覧会では、彼らは朝鮮半島へ帰りたいたいにもかかわらず帰ることができず、日本に「取り残された」存在として受動的に描かれる傾向があり、その結果、「祖国回帰的」、「民族志向的」といった性格が強調されてきました。2000年代以降、日韓両国で蓄積されてきた在日美術史研究では、第二、三、四世代の二重的、混種的なアイデンティティについては理解や共感が形成されてきましたが、なぜか第一世代に限っては、「民族的」で「受動的」な存在として、単純かつ平面的に認識される傾向が残っているのです。

こうした固定観念が問題化した事例の一つが、昨年2025年4月に韓国国立現代美術館で開催された展覧会において、第一世代在日美術家の真鍋英雄(韓国名・金鍾洵/キム・ジョンナム、1914～1986)をめぐるて起こった、いわゆる「資格論争」でした。これまでほとんど無名に近かったこの画家の作品は、「近代美術家の再発見」シリーズ展で初めて韓国国内に紹介されました。

ところが一部では、「日本に帰化し、日本名を用い、日本人

として生きようとした彼に、韓国の「国立」美術館が主催する「韓国」近代美術の展覧会に出品される資格があるのか」という問題提起がなされたのです。これは、あたかも第一世代在日であるならば、人生にどれほどの困難があったとしても、朝鮮名か国籍のいずれかは保持すべきだったのではないか、という韓国社会の厳しい判断や固定観念が働いているかのような印象さえ与えるものでした。

こうした状況に疑問を抱いた私は、第一世代在日に対する固定観念を再検討する必要があると感じました。すなわち、「単一の民族的アイデンティティ」を持つ人々や、日本に「取り残された」人々だけが存在していたのではなく、真鍋のように多様なあり方を示す人々も数多く存在していたという事実を、具体的に検証する必要があると考えたのです。その調査結果は昨年末に論文としてまとめ、発表しました(金智英「私たちの知らなかった「在日」:「移動」の観点からみる1945～1960年頃の在日朝鮮人美術家の軌跡」『韓国近現代美術史学』第50輯、2025年。日本語並行掲載)。本論文では、1950年代に活動した記録が残る在日美術家30名を対象に、彼らがどのような背景で「在日」となったのかを検討しました。具体的には、いつ日本へ移動したのか、なぜ移動したのか、その移動は自発的なものだったのか、それとも非自発的なものだったのか、という基準に基づいて調査、分類しました。終戦前後から1960年代初頭に至るまで、韓国と朝鮮民主主義人民共和国、日本を往来した移動の軌跡とその背景を整理したところ、彼らが「在日」となった理由や経緯がきわめて多様であったことが明らかになりました。なお、この調査にあたっては、白凜先生の先行研究が大きな助けとなりました。この場を借りて感謝申し上げます。

調査内容を簡単に要約すると、第一世代在日美術家30名のうち、1945年以前の渡日が確認できる者は17名で、その性格は自発的な渡日が9名、非自発的な渡日が8名でした。標本数が少ないため、この比率自体に統計的な意味を見いだすことはできませんが、移動の「多様性」を検討する資料としては有効であると考えています。まず、自発的渡日の理由としては、やはり美術留学が6名と最も多く、次いで中学校進学のためという例も1名確認されました。そのほか、日本の植民地支配に対する不満や宗教的理由によるものもそれぞれ1名ずつあり、

<sup>[1]</sup> いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」 関連シンポジウム記録集

<sup>[2]</sup> 発表2：金智英「1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後『在日』となった美術家たち」

<sup>[3]</sup> 発表2：金智英「1945年以前の日本における朝鮮人美術留学生と、戦後『在日』となった美術家たち」

自発的渡日の内部にも教育や思想、宗教といった多様な動機が存在していたことが分かります。一方、非自発的渡日の場合は、経済的理由から仕事を求めて移動した親や家族に伴って渡日したケースが大半でしたが、「裕福な」中産階級の家庭であっても、より良い教育や生活環境を求めて渡日した例も確認されました。つまり、渡日者集団の内部における経済的状況も決して一様ではなかったのです。1945年以前の朝鮮人美術家の渡日状況だけを見ても、彼らが決して単一の性格を持つ集団として規定できないことが理解できるでしょう。

1945年以降の渡日、すなわち密航による入国の事例は8名確認されています。このうち自発的な移動が7名、非自発的な移動が1名です。もちろん、厳密に考えれば、それが果たして純粋に「自発的」と言えるのかについては、さらに踏み込んだ検討が必要でしょう。しかし、戦後に日本へ渡った事例が少なからず存在するという事実は、「在日」を単に日本に「取り残された」人々としてのみ捉えてきた従来の見方を再考させるものです。また、この8名のうち7名は、すでに植民地期に渡日経験を持つ人物であり、いわゆる「再渡日」に該当します。再渡日の理由も多様で、政治的要因によるものが3名、美術活動を目的としたものが2名、日本人の恋人との再会のため、朝鮮戦争を避けるため、アイデンティティの問題によるものがそれぞれ1名ずつ確認されました。もちろん、再渡日に至る動機は単一ではなく、複数の要因が同時に作用していた可能性も高いと考えられます。

以上のように、渡日および再渡日の背景がきわめて多様であったことが確認できます。要するに、終戦後には単に日本に「取り残された」人々だけが存在したのではなく、自らの意思で移動し、その結果として「事後的」に在日となった人々も少なくなかったということです。この事実は、第一世代在日の能動的であり主体的である側面を示すものと言えるでしょう。そこには日韓両国社会の政治的、経済的要因だけでなく、芸術家として、あるいは一人の個人としてのさまざまな事情や必然性、欲望などが重層的に関与していました。したがって、社会学者の鄭鎬碩(チョン・ホソク)が指摘するように、多様な渡日背景をもつ第一世代は、「民族的同質性や国籍、世代といった基準によって単線的に規定されるものではなく、「体験」と「立場」

に応じて多角的に探究されうる、流動的かつ立体的なカテゴリ―」であるという見解に、私も同意するものです。

一方で、1945年以降に日本で生活していた人々の中には、途中で「在日」であることをやめ、日本を離れた事例も確認されています。多くはご存じのとおり、1959年から実施された帰国事業によって朝鮮民主主義人民共和国へ渡ったケースですが、韓国へ移住した事例も1960年代初頭までに3名確認されています。彼らの移動理由もそれぞれ異なりますが、そのうち2名については、画家としての創作上の突破口を求めて韓国行きを決断した痕跡が残されています。すなわち、「在日をやめる」という行為も、単なる政治的選択にとどまらず、美術家としての志向や芸術的課題を実現するための実践的行為であったことが分かります。

これまで第一世代在日の物理的な移動について見てきましたが、彼らの「内面的」な移動の軌跡についても検討する必要があります。先ほど申し上げたように、第一世代在日に対しては「民族志向的」であるという特徴が強調されてきましたが、実際にはその内部はきわめて不均質で流動的でした。その一例として、皇国臣民から「在日」となった呉林俊(オ・イムジュン／1926～1973)という人物を取り上げてみたいと思います。神戸の下層民地域で、朝鮮の文化とは断絶されたまま日本の大衆文化に没入して成長した彼は、「真の皇国臣民」になろうという思いから、18歳であった1944年に日本軍へ志願入隊しました。満州を経て朝鮮に配属され、1945年8月15日、終戦の瞬間をソウルで迎えます。朝鮮人兵士には直ちに帰郷せよとの命令が出されましたが、両親が日本にいる以上、日本へ戻るべきだと考えた彼は、最後まで日本軍の一員として帰還しました。ソウルで終戦(解放)を迎えたその日、初めて太極旗を目にした呉林俊は、その衝撃を次のように語っています。

「一体おれはどうしたらいいんだ、おれはいまなにをしてくかそうとしているのだ… 一体おれはなにものだろう…その時、顔がまっさおになりました。皇国臣民教育を徹底的にうけているはずの、ぼくの顔がまっさお。…自分がまだ日本人なのか、朝鮮人なのか、それから解放とは一体なんだろうという。….半日本人としてのぼくの方がものすごく深刻な切迫感をかかえこまざる

をえなかったと思います。」

呉林俊、村松武士「八・一五と文学の立場」『朝鮮研究』88 (1969.8)、pp. 6-8

さらに彼は、「これほど多くの愛国者がいたのであれば、なぜ私のような少年には何も教えず、導いてくれなかったのか」と当惑と怒りを吐露し、「おれはなんと日本人に忠実だったのだろうかという歯をかみくだかんばかりの痛恨、なんとアホウの骨頂だったんだという悲劇の原点ということをあらためて考える」と回想しています。終戦を迎えて初めて、自らが「日本帝国主義の術策にのめり込んだ汚れた少年」であり、「最上の奴隷」にすぎなかったという痛切な自覚に至った彼は、自身の「恥辱を正面から見つめよう」と決意します。そして、自分のアイデンティティがなぜ混在していたのかを深く思索し、「在日」とは何か、何であるべきかを再定義していきました。その苦悩の軌跡は、絵画だけでなく、詩やエッセイとしても残されています。終戦とともに始まった彼の「在日」とは、アイデンティティの再編を迫られる内面的闘争の場であったと言えるでしょう。

もう一つの内面的移動の事例として、先ほど触れた真鍋英雄を取り上げてみたいと思います。慶尚南道山清(サンチョン)に生まれた彼は、15歳で単身京都へ留学し中学校に通った後、上京して日本美術学校で学びました。画壇で活動したのち、1945年の終戦とともに故郷へ戻りましたが、まもなく日本人の恋人に会うため再び日本へ渡ったとされています。10代という自己形成期を日本で一人過ごした彼には、日本人としてのアイデンティティと朝鮮人としてのアイデンティティが混在していたと考えられます。先ほど紹介した「資格論争」において批判の根拠の一つとされたのも、彼が残した、日本人としての自己認識がうかがえるエッセイなどの資料でした。

しかし私は、必死に日本人として生きようとした彼が、果たして「完全な日本人」として生きることができたのかという点について懐疑的です。遺族へのインタビューや遺品および作品の調査を通じて、彼が亡くなるまで内面的な葛藤を抱え続け、日韓両国のあいだで揺れる混在したアイデンティティのもとに生きていたことが確認できたからです。彼の作品に頻繁に登場する、草むらに身を潜め保護色をまとった昆虫たちは、「隠すこと／隠れること」の装置として現れます。隠さなければならなかつ

たがゆえに、常に意識せざるを得なかった「在日」としての自己認識を象徴的に表しているのではないのでしょうか。障害をもつ人物や松葉杖をつく人々とともに自身の顔を描き込んだ作品もまた、日韓いずれにも完全には帰属できない少数者としてのアイデンティティを示唆しているように思われます。このように、目に見えない「在日」の内面的な「移動」や「葛藤」まで視野に入れてこそ、第一世代在日美術家の全体像を捉えることができるのではないのでしょうか。

最後にまとめたいと思います。第一世代在日美術家は、単に「残された」受動的な存在でも、単一の民族的アイデンティティを共有する同質的な集団でもありません。渡日と再渡日を経て、境界を能動的に移動する構成員によって事実上絶えず「再構成」され続けた、流動的な集合体であったと言えます。その内部には、一人の個人として、あるいは美術家としてのそれぞれの事情、欲望、志向、アイデンティティが交錯する多層的な記録が共存しています。とりわけ彼らの民族的アイデンティティもまた単一ではなく、そのため内面的な移動は日韓両国のあいだを往復する振り子のように続いていました。たとえ表面的には日本人として生きようとした人物であっても、その振り子運動が完全に止まることはなかったのです。したがって、第一世代在日は多様性と多層性をもつ集団として改めて捉え直す必要があり、第一世代在日美術史もまた、各人が自らの人生と芸術の座標を探し続けてきた多様な軌跡の総体として理解されるべきでしょう。今後、もし私たちの予想とは異なる人物が見出されたとしても、その多様性を肯定し、その人物の歴史を正確に認識することにつながることを願って、本発表を終えたいと思います。長い時間、ご清聴ありがとうございました。

## 質疑（金智英×盧ユニア）

盧：  
興味深い発表ありがとうございました。非常に整理されたデータに基づいた分析で、植民地期の朝鮮人美術留学生たちがこれまでよりもずっと立体的に見えてきました。特に階層、ジェンダー、地域によって、動機や進路が異なっていたという点、そして在日一世美術家を単一的なイメージで捉えないという視点はとても重要な問題提起だと感じました。

人は100人いれば100通りの考え方や生き方がありますし、一人の人生の中でも時期によって選択や考え方が変わりますね。それにも拘わらず、マイノリティの集団に対して私たちはしばしばステレオタイプを求めてしまう傾向があるのではないかと改めて実感しました。そこで、関連してお伺いしたいのですが……ちょっと大きな質問になるかもしれませんが、私たちはある人間を判断するときに、出身や国籍をとても重要視しているのではないかと、特に東アジア、とりわけ韓国人にそのような傾向があるのではないかと思いました。韓国と日本の間、あるいは大韓民国と大韓民国の国籍ではない者の間に境界線を強く引いてしまうのではないかと思います。一方ヨーロッパでは、国境を越えて活動している芸術家が非常に多いですね。今回改めて意識して調べてみたのですが、皆さんご存知だと思いますけれども、ピカソはスペイン出身ですがフランスで活動しました。またカンディンスキーはロシア出身でドイツやフランスで活動。本当に例を挙げますと終わりが無いと思いますけれども、モディリアーニはイタリア出身ですがフランスで活動したりしてい

ました。私たちは彼らの作品を見るときに、まず国籍から考えるということはあまりありません。それに対してアジアでは、依然として国民国家の枠組みが強く作用しているようにも見えます。この背景には日本帝国主義による植民地支配の歴史、そして朝鮮戦争、分断、その痛みや記憶が未だに回復されていないことも関係しているのではないかと、個人的には感じています。この点について、金先生はどのようにお考えでしょうか。

また、これに繋がる質問かもしれませんが、歴史学の分野でも東アジアは依然として国境ごとに厳しく区切られ、それぞれが自国出身者中心的な歴史観で記述される傾向が強いと思います。その状況乗り越えようとして、東アジアの研究者たちが集まり、トランスナショナル・ヒストリーを試行する動きもこれまでにはありましたが、実際にはそれほど大きな流れにはなっていないようにも見えます。この点についてお尋ねしたいのですが、もしかすると(歴史学よりも)美術史の領域の方が先に、トランスナショナルな枠組みへ移行できる可能性があるのではないかと思います。金先生はどう思っていらっしゃるのかおうかがいしたいです。

最後に一つ少しオープンな質問ですが、今回の研究を進める中で、在日一世の美術家について先生ご自身の意識が一番大きく更新された点はどこだったのか、うかがいたいです。

金：  
ご質問ありがとうございます。とても深く考

えさせられる質問を事前に送ってくださって、大変勉強になりました。まず一番目の質問ですが、東アジア、特に韓国で、出身地や国籍による境界線、ラインを強く意識して、他者と自己を区分するという傾向、ヨーロッパのように線なしで考えようとしてみずきりいかないのは、やはり過去の植民地時代の記憶、歴史があるからではないかという指摘に、絶対的な同感を覚えます。そういう現状自体は仕方がないんですが、だからこそ私は在日の存在がとても大事であると思います。現在の私たちの認識には、過去のことがずっと関与しているわけなんです。在日の存在は、その心地よくない過去の歴史のことを、常に問いかけてくる存在です。日韓両国ともその問いは心地よいものではありませんが、その存在がなかったら、私たちは過去のことをあまり考えなくなるかも知れません。歴史を終わった話にさせない存在として、在日が大事だと思います。彼らの存在にもっと注目して、もっと理解していく過程の中で、もしかしたら過去の問題や韓国人が持っている内的な境界線の問題とか、そういうものが解消される一つの通路になるのではないかと思います。

2番目の質問ですけれども、これはまるで宿題のように感じられる質問です。美術史の中で、トランスナショナルな視点を持ち得るのかどうか、という質問だと思うんですが、私個人の研究範囲で言いますと、日本人の存在が「ツール」の一つになるのではないかと思います。というのは、在朝日本人だけではなく、植民地期に日本から東南アジアや台湾や満州といったいろ

んな国に渡った日本人の美術家がいるわけなんです。美術界、美術史の中では、彼らを一つの「ツール」にして当時の状況を広く見ることもできるのではないかと考えています。ただその人たちがその各地域に行って、一方的に何か影響させたとか、教えたとかそういう視点ではなくて、その場所ごとに、現地の人とそこに渡った日本人との相互作用ですね。そこで何が誕生したのか、誕生したものが今現在もその地域の芸術文化の中に痕跡を残しているのか、あるいは戦後断絶してすっかりなくなったのか。そういうことを地域ごとに比較研究をすることによって、トランスナショナルな試みができるのではないかと。そういう視点で在朝日本人も一つの「ツール」として考えてみようということ、大雑把に考えております。

最後の質問なんです、真鍋英雄を研究する中で、最も更新された視点はなにかということ質問くださったと思います。10年前に真鍋英雄の存在を知って、そのご遺族の方にも会って、実際に真鍋英雄の絵を見たときには、たいへん衝撃的だったんですね。私にも固定観念があって、民族的な画面が広がるという予想があったんですが、(実物の作品を前にすると)真鍋の絵は全く違い、私自身も固定観念を破ることができました。その後10年かけて遺族の方と話しながら、在日という歴史がどれほど複雑でどれほど重いものであるのか、また、言い換えますとどれほど貴重な存在で尊重されるべき存在であるのかを、肌で痛感したことも、私にとって一番の収穫でした。

実際に真鍋の作品を韓国で紹介する機会

ができた時、私も実はちょっと怖かったですね。「親日派とかそういうフレームで何か言われたらどうしよう。作家を守れなかったらどうしよう」っていう気持ちがあったんです。しかしながら研究者としては、客観的な立場を維持しながら一人の人間の光と影の両面を尊重して、両面ともに世の中に出す。それが研究者の義務であり、歴史のためにも良いことだと思います。だから何か批判があっても素直に受け止めようと思いつながら、実際には少しでも非難が出たら、人情として作家をカバーしたいということになりがちなんです。なので、本当に開かれた議論を作るためには、やはり研究者としては客観的、あるいは寛容な姿勢をとるべきだということを、まだ実践はできていないのですが、考えているところではあります。



大人一人、子ども一人がまっすぐこちらを向き、記念写真のように堂々とした姿です。二人の人物と、きつく縛られた荷物が画面左上から右下への対角線上にリズムカルに配置され、この近景と後景を分ける建造物と一本の木が、画面に縦のリズムを加えます。白玲さんは現在の武蔵野美術大学在籍時にシュルレアリスムを学びました。その影響が、地平線から、空の上方へのグラデーションや、皮膚の明暗表現にうかがえます。

白玲さんについても、2007年に回顧展を開催しております。この時に会場にお越しくださった方も今日この会場にいらっしゃると思います。

白玲さんは1953年結成の青年美術家連合に参加され、現在、静岡県立美術館で開催されている中村宏さんとも活躍されました。またのちほど触れますが、日朝友好美術展の中心的存在でもいらっしまいました。

#### 4. 在日朝鮮人美術家たちのその後の歴史

さて、後半の内容に移っていこうと思います。

今回の展示に1962年1月刊行の「在日朝鮮美術家画集」も展示されています。さきほど紹介した4点の作品はすべて、この画集に収録されています。それでは1961年時点で、今回の4人の作家さんたちは何歳だったのでしょうか。計算するとこのようになります。

|                 |     |
|-----------------|-----|
| ・成利植（1930-2016） | 31歳 |
| ・韓東輝（1935-2020） | 26歳 |
| ・金熙麗（1926-2007） | 35歳 |
| ・白玲（1926-1997）  | 35歳 |

この年齢について私の個人的な感想ですが、私はこの4人の作家さんたちを大先輩と認識していましたので（今もそうですが）、このように計算してみると、これらの作品を完成させた年齢が非常に若いし、この年齢にもうすでにご自身の画風を確立していることに驚かされました。

ここに挙げた4人の作家さんたちは皆さんが日本で生涯を終えるのですが、今日ご紹介した4人の作家さんたちやその後輩たちは、この後日本でどのような歩みを見せたのでしょうか。2000年代までを概観します。時間の関係上、ポイントとなる

事柄を今回の展示に沿っていくつかあげようと思います。

- ①日韓基本条約
- ②日朝友好美術展
- ③在日朝鮮学生美術展
- ④「ウリナラ ソウルーパリー東京」
- ⑤1980年代～1990年代の活動
- ⑥アルン展

少し急ぎますが、お付き合いいただければと思います。

- ①**日韓国交正常化**

まずは、①日韓国交正常化です。今回の展示が日韓共同開催ということ、また在日朝鮮人の国籍についてもありましたので、私も触れておこうと思います。日本に住む朝鮮半島出身者およびその子孫の、日本戦後における法的地位の変遷はこのようになります

|          |                      |
|----------|----------------------|
| 1945年解放後 | 日本国籍のまま外国人として扱う      |
| 1947年    | 外国人登録令(国籍欄に「朝鮮」と記載)  |
| 1952年    | 外国人登録法制定(日本国籍を正式に喪失) |
| 1966年    | 協定永住(韓国の在外国民登録が条件)   |
| 1982年    | 特例永住(背景：難民保護条約発効)    |
| 1991年    | 特別永住(国籍欄の表示を問わない)    |

「国交正常化」は実に耳触りがいいですが、この日韓基本条約では植民地支配にかかわる過去の清算は不完全であったばかりでなく、在日朝鮮人には、韓国国籍を取得した人、厳密に言えば、韓国の在外国民登録を行なった者に限って「協定永住」が与えられることになりました。この、「在外国民登録を行なった者に限って「協定永住」が与えられる」という条件があったために、協定永住という在留資格、すなわち日本における永住資格を得るために、韓国の在外国民登録を行なう在日朝鮮人が増え、同じ家族きょうだいにもかかわらず、外国人登録上の国籍欄の表示が異なる人がいる、すなわち、同じ家族きょうだいなのに、外国人登録上の国籍欄の表示が、「朝鮮」のままの人と「韓国」に変更した人がいるといういびつな状況が生まれました。

おなじ朝鮮半島出身者であるにもかかわらず、日韓政府の「国交正常化」によって、この人はこちら、すなわち「正常化の枠内」の人で、あの人はあちら、すなわち「正常化の枠外」の人だという、当事者にとっては非常に不自然なカテゴリーがなされるようになります。まさに在日コリアンコミュニティは「正常化により分断した」、あるいは「正常化により、分断祖国と冷戦の影響を受けていたコミュニティの分断が、さらに深刻化した」といえます。<sup>[04]</sup> このようなひずみが、在日コリアンの美術の活動とその記録と記述に大きな影響を与え、今日に至っていることは言うまでもありません。この時代を映し出した非常に大切な作品として、本展出品作家曹智鉉(チョ・ジヒョン)さんの《朝鮮市場》と題した二点もご確認いただければと思います。<sup>[05]</sup>

明日の古川美佳先生のご発表でも言及があるかと思いますが、在日朝鮮人の中には韓国の軍事独裁政権に反対し、民主化闘争を支援し、朝鮮半島の平和を願いながら活躍した人がたくさんいました。しかし、十分に語られずに今日にいたっています。在日コリアンの美術活動の一部が語られないということは、日本と韓国の現代美術史の重要な一面が語られていないことを意味します。

##### ②日朝友好美術展

十分に語られていない美術史にどのようなものがあるのでしょうか。1960年から開催されている日朝友好美術展を挙げます。<sup>[06]</sup> さきほど韓東輝さんのところでご説明しましたが、神奈川県で第1回日朝友好美術展が1960年に開催されております。これは今も続いています。私が持っている資料に第6回展(1966年)のパンフレットがあります。<sup>[07]</sup> 表紙には平和の象徴である鳩が描かれています。これを参照すると、第6回展には、在日朝鮮人約30名、日本人約80名が出品していたことがわかります。

大阪では、1969年に日朝美術家懇談会が作られ、1981年には平壤でも展覧会が開催されています。このパンフレットを見ると、在日朝鮮人美術家は約30名、日本人美術家は少なくとも90名もの美術家に参加していたことがわかります。<sup>[08]</sup>

##### ③在日朝鮮学生美術展

今回の出品作のいくつかに朝鮮学校が出てきますので、在日朝鮮人の民族教育についても触れておこうと思います。1945年の第二次世界大戦終結は朝鮮人にとって植民地支配から

の解放でした。この後、朝鮮人の民族の言葉や歴史を学ぶ場である国語講習所が日本中に作られていきました。1970年代には日本のほぼ全域に民族教育がいきわたりました。<sup>[09]</sup> 朝鮮学校においてはもちろん美術教育もおこなわれており、今日ここにいらっしやる方の中にも少なくない方々が関心をお持ちだと思いますが、「ガクビ」で知られる「在日朝鮮学生美術展」が1970年に第1回展を開催しています。<sup>[10]</sup> これはすなわち、この時期には、すでに在日朝鮮人美術家たちが各地の朝鮮学校で教員として活躍し、美術分野でも教育体系の整理が進んでいたことを示しています。「ガクビ」は今年度で第52回を迎えており、記念画集が今年発行されると聞いております。現在この刊行に向けたクラウドファンディングへの協力が呼びかけられていることは、ここにお越しの方はすでにご存じかと思います。

- ④《**ウリナラ ソウルーパリー東京**》

次に、李應魯(イ・ウンノ)さんと朴仁景(パク・インギョン)さんの来日を収めた福田孝さんの映像作品、《ウリナラ ソウルーパリー東京》です(今回の展覧会の5章に展示されています)。この映像に、アーティストたちが鍋を囲むシーンがありまして、ここに在日朝鮮人美術家が映っております。動画を拝見いたしましたのですが、在日朝鮮人美術家のうち少なくとも三人はどなたか特定できました。一人は、さきほど、作品と一緒にご紹介した韓東輝さんです。そしてもうお一方は、李赫(イ・ヒョク)さん(1948年生まれ)です。<sup>[11]</sup> 李赫さんは横浜市在住でいらっしゃいまして、ここからすぐのところにアトリエのあるお宅があります。素敵な彫刻家です。先日ご本人にこの映像作品についてお話を伺いました。このことも今後どこかにしっかり文章に残そうと思います。

そして、もうお一方、高三権(コ・サムグ/1939-2015)さんが映っておりました。高三権さんは翌年の1987年に画集を刊行していらっしやいます。表題と巻頭辞を李應魯さんが書いていらっしやいます。<sup>[12]</sup>

25年前、私が在日コリアンの美術研究を始めたばかりのころには「在日コリアンの美術には資料がほとんどない。つまり研究に値しない」と歴史研究の可能性を否定されたことも、しばしばありました。しかし、いま私の目の前には論文として発表すべき資料が山のようにあります。今回の展示を通して、そして、本展図録に掲載されている稲葉真以先生のご論考「日韓

<sup>[1]</sup> 「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」 関連シンポジウム記録集

抵抗作家の連帯―富山妙子・李應魯・朴仁景」<sup>[13]</sup>を通して、私自身がまた一つ学び、貴重な資料に気づくことができました。ありがとうございます。資料整理と分析に、今後も真摯に取り組んでいこうと気持ちを新たにいたしました。

#### ⑤1980年代～1990年代の活動

1980年代～1990年代に移ります。この時期になると東京での中央美術展、地方での美術展、青年たちの美術展など、活発に活動が展開され、ご覧いただいているように、画集も発行されました。<sup>[14]</sup>

また1993年に東京と大阪でコリア統一美術展が開催されました。<sup>[15]</sup> 朝鮮民主主義人民共和国、大韓民国のアーティストが作品を携えて来日し、在日朝鮮人美術家たちの作品も展示されました。この展覧会の実現には、もちろん、在日朝鮮人美術家たちの力が不可欠で、実現のために交わされた、在日朝鮮人2世の画家金漢文（キム・ハンムン／1935-1991）さんの手紙も残っています。<sup>[16]</sup> この展覧会については記録映像をYouTubeで誰でも見ることができます。<sup>[17]</sup>

この時期の在日朝鮮人美術家の活動として強調したいのが、女性アーティストの活躍です。「風を起こし、光を放つ」という意味を込めて、朝鮮語の風を意味する「パラム(바람)」、光を意味する「ピッ(빛)」がグループ名に入っております。昨年（2005年）3月に記念すべき10回展を迎えられました。今月（2026年2月）、記念誌が刊行されると聞いていて、楽しみにしていたのですが、実は今日、現物を受け取りました！<sup>[18]</sup> この会場にもご関係者がいらっやっています。女性アーティストたちの姿がいつも心の支えです。

このような中、1998年に名古屋市美術館で開催された「戦後日本のリアリズム 1945-1960」展に、在日朝鮮人の画家である全和凰（チョン・ファファン）さん、白玲さんが紹介されました。このことは、在日コリアン美術家は日本で何をしたのか、何を残したのか、どのような影響をあたえたのか、どのようにカテゴライズされるアーティストなのかを考えるきっかけになりました。<sup>[19]</sup> お二人とも今回の出品作家です。

#### ⑤アルン展

最後にアルン展を紹介します。アルン展は在日コリアン美術家たちの大規模な美術展で、京都市美術館をメイン会場に、

ご覧いただいているように3回開催されました。

|      |                       |
|------|-----------------------|
| 第1回展 | 1999年10月5日～11日        |
| 第2回展 | 2001年3月12日～17日        |
| 第3回展 | 2004年12月7日～12日        |
|      | (2005年にソウルとニューヨークに巡回) |

参加者は、第1回展の時に約70名、第2回の時には100名を超えました。運営は1940年代～1950年代生まれの在日朝鮮人2世が中心でした。この展覧会の第1回展が開催された1999年に、私は朝鮮大学校の学生でした。展覧会に展示してあった在日朝鮮人の先輩たちの作品を見ながら、「私は世界史に登場するアーティストの名前は知っているのに、なぜ自分のルーツである在日朝鮮人アーティストについては全く知らなかったのだろう」と思いました。この研究を始めるきっかけを与えてくれたのが、このアルン展でした。

私の手元にある資料はここにご覧いただいているものです<sup>[20]</sup> 少し宣伝なのですが、このアルン展については、今年中に資料集を出版予定で、いま鋭意執筆中です。出版社も決まっております、オールカラーでいくことになっております。出版費用はクラウドファンディングの予定ですので、多くの方に関心をお寄せいただければ幸いです！

### おわりに

「いつもとなりにいるから」展の5章の最後の方に、美術史に刻まれるべき《突然、目の前がひらけて》(2015年)があります<sup>[21]</sup> これは当時の朝鮮大学校美術科と武蔵野美術大学の学生の作品で、多くの人に示唆的だったと思います。しかし、この作品が突如として出てきたのではなく、数十年の歴史があるということを、今回のお話で少しお分かりいただけたかと思います。

いつもとなりにいるもの大切さには気が付けないものですが、いつもとなりにいるからこそ、よく知る努力が必要であり、私と彼・彼女との間に、歴史的にどのような関係が築かれてきたのか、そして、それは一体誰によってなのか、帝国主義や植民地主義という強大な権力によって切り裂かれ、価値観を強要されてはいないか、弱者の表現が強い者に利用されてはいないかを、美術史研究者はいつも検証しなければならないと思います。

今日は成利植さん、韓東輝さん、金熙麗さん、白玲さんの作品4点から紐解きました。現在の若い在日コリアンアーティストの4世、5世がいまこれくらいの年齢です。日本における「外国人」とカテゴライズされる人の数は、上がり続けています。在日コリアンだけでなく、日本に住むすべての人が、どのようなアイデンティティを持っていても、堂々と生活し、表現活動ができる社会を築き上げることができるように、今後も在日朝鮮人美術史研究を続けます。

ご清聴ありがとうございました。

#### [註]

- ↑ 一般社団法人在日コリアン美術作品保存協会（Zainichi Korean Artistic Heritage Preservation Association, ZAHPA, ザーパ）を、発表者である白凜が2016年に有志とともに設立した。資料も含めて300点ほどを所蔵および管理している。設立経緯や所蔵作品については「ZAHPA 通信」第1号（一般社団法人在日コリアン美術作品保存協会編集、2019年7月）に詳しい。
- ↑ 「朝鮮美術」8号(国立美術出版社(平壤)、1960年8月、ページ番号記載なし)
- ↑ 拙著「在日朝鮮人美術史1945-1962　美術家たちの表現活動の記録」(明石書店、2021年、p.179)
- ↑ 在日朝鮮人の国籍については、柴田憲一「第八章 在日朝鮮人の国籍問題」『在日朝鮮人の基本的人権』（二月社、1977年、pp.215-282）を参照した。
- ↑ 本展図録pp.28-29
- ↑ 日朝友好美術展についての詳細は、拙論「日本と朝鮮半島の友好を願う美術展覧会―「第27回日本・コリア友好美術展 2021／京都」」(『韓国朝鮮の文化と社会』20号、2021年、pp.194-197) も参照されたい。
- ↑ 参考資料：「日本・朝鮮友好展」パンフレット（開催期間：1966年4月3日～13日、会場：横浜市民ギャラリー、主催：神奈川日朝友好文化人連絡会、後援：日朝協会神奈川県本部／横浜大学人の会）。
- ↑ 参考資料：日朝美術家懇談会「第30回日朝友好美術展記念日朝美術　いつでも友好を」(2000年3月6日刊行) など。
- ↑ 呉永鎬「朝鮮学校の教育史―脱植民地化への闘争と創造」(明石書店、2019年) 参照。
- ↑ 参考資料：学生美術展覧会中央審査委員会「在日朝鮮学生中央美術展覧会学生美術作品集 第1回～第20回」(学友書房、1991年11月)
- ↑ 参考資料：「李赫展―彫刻45年の歩み」2019年5月1日～5月31日、ギャラリー楡（横浜市）。
- ↑ 参考資料：「高三権画集1986-1987」(1987年)。
- ↑ 同展図録pp.220-223。
- ↑ 参考資料：在日朝鮮人中央美術展（在日本朝鮮文学芸術家同盟中央常任委員会）の画集など。
- ↑ 参考資料：コリア統一美術展を実現する会「コリア統一美術展作品集」(1993年）（東京会場は東京セントラル美術館(10月12日～17日)、大阪会場は大阪府立現代美術センター(10月18日～23日)であった。)。古川美佳「韓国の民衆美術―抵抗の美学と思想」(岩崎書店、2018年、pp.184-185)。
- ↑ 金漢文さんが洪永佑さんと韓東輝さんに宛てた手紙(1988年11月16日、B5サイズ10枚)。
- ↑ 「コリア統一美術展」の映像については以下を参照されたい。https://www.youtube.com/watch?v=rWkbolSpr20（最終検索日：2026年2月15日）
- ↑ 参考資料：パラムピッ事務局「在日コリアン女性美術展・パラムピッ1994-2025 第10回展記念誌「パラムピッ30年のあゆみ」」(2026年2月)。
- ↑ 参考資料：名古屋市美術館「戦後日本のリアリズム1945-1960」展覧会図録(名古屋市美術館、朝日新聞社、1998年)。
- ↑ アルン展の資料については、以下のようなものがある。AREUM 展実行委員会「アルン―在日コリアン美術展」(1999年10月5日)、AREUM Art Network「2002アルン展―在日コリアン美術を起点として―」(発行年の記載がないが、開催期間は2002年3月12日―17日)、ニューヨーク展パンフレット(2005年3月)、ソウル展パンフレット(2005年6月)、アルン・アート・ネットワーク「Neo Vessel」vol.1(2004年6月5日)、同「Neo Vessel」vol.2(2004年8月31日)、同「Neo Vessel」vol.3(2004年11月25日)、AREUMARTNETWORK「Neo Vessel」vol.4(2005年8月11日) など。
- ↑ 20本展図録pp.180-184。

## 質疑（白凜×盧ユニア）

盧：本日の白凜先生の発表は、ZAHPAから貸し出した4点の作品についてのお話だけではなく、展覧会の背後にある在日朝鮮人美術の歴史的文脈やネットワークまで丁寧に読み解いてくださった貴重なお話だったと思います。ありがとうございます。また、語られてこなかった美術史をどのように可視化していくかという問題提起があったと思いますけれども、それも本当に大事だと感じました。常に示唆に富む発表をありがとうございます。良い質問になるかどうかかわからないのですが、ふたつの質問を用意しました。

白先生は在日朝鮮人美術界の内部者として、資料へのアクセスやインタビュー調査における明確な強みをお持ちであり、在日朝鮮人美術の歴史を記録していくという使命感が、研究の重要な原動力になっていると感じております。一方で、内部者研究の場合、対象への関心や共感の強さゆえに、外部の研究者や制度的な美術史研究の領域から、客観性について先入観を持たれたり、距離を置かれたりすることもあり得るのではないかと思います。これまでの研究の過程で、そのような認識上のハードルや誤解を経験されたことが何回もあると思いますけれども、これらにどのように対応してきたのかをお聞かせください。あわせて内部者研究の強みと見解とのバランスをどのように取っていらっしゃるのか、ご見解をうかがえればと思います。

二つ目の質問は、本日のご発表では1965年の日韓基本条約を一つの重要な転換点

として位置づけておられましたけれども、ほぼネガティブな観点だったと思います。ちょうど今回の展覧会は日韓国交正常化60年を記念して、両国の国公立美術館が共同で開催している点でも象徴的だと思います。その意味で、当時の制度的な正常化という枠組みの中に含まれなかった在日朝鮮人作家の作品が今回このように紹介されていること自体が、大きな意義を持つように感じます。一方で本日ご紹介された4点の作品は、韓国での展示には含まれないという話も耳にしており、もしそれが事実であれば、現在でも相変わらず制度的・政治的な境界が作用しているのではないかと思います。この点についてはどのように受けとめておられるのか、また今後、作家や研究者、キュレーター、美術館、また美術の愛好家といえますか、市民たちがどのように連携して、このような問題を和らげ、乗り越えていくために取り得る現実的な方策があるかどうか、意見をうかがえればと思います。 よろしくお願いします。

白：ありがとうございます。これまで研究しながら、たくさんの偏見と戦ってきました。思い出したくないこともたくさんありますけれども、私も精神的に強くなりました。在日朝鮮人に対して抱いているその偏見は、私の一言でどうにかなりませんから、私からの付き合い方次第かなと思っておりまして、その中で一番気をつけていることは、私の研究内容を、相手の興味にしたがって提供しないことです。在日朝鮮人美術史の研究をしていると伝えるとなんだか

好奇心目で見られることがあります。「珍しい内容」とか、「新しい」と。第二次世界大戦終結後の在日朝鮮人の歴史は、発表でもお話ししたとおりで、もう80年になります。戦後日本の社会と歴史に根付いたテーマであって、珍しくも新しくもないです。在日朝鮮人の美術を検証することが、昨今の研究のキーワードである多文化共生、インクルージョン、ダイバーシティなど、魅力的な用語とつながります。私からしたら「いまごろ気がついたのか…」という感じなのですが、そういう理由だからかはわかりませんが、美辞麗句を掲げて在日朝鮮人美術について「理解」を示す人が時々います。こういう人の中で、朝鮮人を35年もの間植民地化したことに対する反省や、在日朝鮮人に対する無理解が蔓延していることに対しての問題意識が微塵もない人とは、私は仕事をしないことにしています。反省や問題意識どころか、在日朝鮮人美術を見世物やネタにする人がいます。そういう人については、はっきりお断りすることにしています。相手の興味に従って自分の身を削っていくと、私らしさって失われていきますよね。私が聞き取ってきた在日朝鮮人の美術家一世、二世たちの人生は、私が私としてありのままの姿で素直な質問を投げて返ってきた言葉たちです。この宝のような証言を、偏見を持った人の興味に沿った形で提供するなんてことはこれまでもなかったし、今後も一切ないです。

今回の「いつもとなりにいるから」展に私が私らしく協力できたのは、日比野さんをはじめとする美術館関係者が、私やZAHPAに期待する引き出しの大きさと同じくらい

の大きさの引き出しを開けてくださったか

らだと思います。

そして、もう一つ、内部者としてのバランスですが、これもとても大事なお指摘です。私のバックグラウンドをお話すると、私は在日朝鮮人三世で、祖父母が植民地期に日本にわたってきました。…と、このような「在日朝鮮人とは」についてですが、これも、戦後80年になりますので、もうそろそろマイノリティ自身にそのマイノリティであることのバックグラウンドを語らせるのは終わりにしていただきたいです。そのような日はいつ訪れるのだろうかと思います。

私は朝鮮学校に通いました。小学校から大学まで。朝鮮大学校を卒業して、東京藝術大学、東京大学大学院で学びました。このバックグラウンドを踏まえると、在日朝鮮人美術史を研究するにあたり、「当事者」として研究していることになります。ですから、資料へのアクセス一つをとっても有利だし、聞き取り調査も有利です。朝鮮大学校まで通うと日本全国に人脈を持つことができますから。さきほどご紹介いただいた『在日朝鮮人美術史1945-1962 美術家たちの表現活動の記録』（明石書店、2021年）は、在日朝鮮人コミュニティの人脈を最大限に生かし収集した資料と聞き取り調査がベースになっています。

このような「当事者」性をもって、私の研究を「客観性に欠ける」と評価する人が時々います。こういう人がたくさんいるわけではありません。

「当事者」の研究は間違いなく客観を担保しないのでしょうか。そうではないでしょう。研究者も一人の人間であり、その人が積み重ねた経験と、それに基づく勘で多く

のものを判断し、決断し、動いているはずです。ですから、あらゆる研究には主観が付きまっています。私は、「客観的であろうとする私という主体がいる」と考えています。

私は、文字資料やインタビューを使いながら在日朝鮮人美術研究をする過程で、客観とは何かを考えてきました。相手に対して抱く様々な疑問、すなわちこの美術家にとって美術とは何か、表現とは何か、祖国とは何か、故郷とは何かという疑問を、常に私自身にも投げかけるようにしています。「客観的であろうとする私との対峙」が、いまの私にとって在日朝鮮人美術史研究です。

「朝鮮学校」「朝鮮民主主義人民共和国」にかかわるものは「何か怪しい」、「客観性に疑念を抱かざるを得ない」というのであれば、それは残念ながらその人が客観性を失い、主観でものを見ることしかできない、すなわち偏見に満ちた人であると判断せざるを得ません。付け加えますが、私は「朝鮮民主主義人民共和国」を「北朝鮮」という研究者に客観性はないと思っています。研究者を自覚し、平等と平和を求め、よりよい社会の構築を目指す研究をしている人たちには、この点でご自身の「客観性」を確認していただきたいです。脱植民地化、脱帝国、脱中心、脱パターナリズム、西洋中心主義の解体、帝国中心の歴史観と美術観の再考察、再構築などを唱えながら、「北朝鮮」という分断政策の用語を使い続けていることについての自覚ですね。そもそも正式名称でないものを勝手に作って、当事者に不快感を与えながらこれを使い

続けることは倫理的に間違っていますし、人権をも無視しています。

研究しながら客観性を大事にしなければならないと特に思うのは、インタビューの時です。アーティストたちが私に向けて話してくれた内容が、私の論文を通して、無制限に広まるということに常に恐怖を感じています。「本当にこれでよかったのか」、「私はちゃんと聞き取れているのだろうか」と思います。私が聞き取る時点で権力が働いていますから。スビヴァクが言うように、私がしようとしている代弁は100%は不可能であるということをいつも心に銘じています。長期にわたり偏見にさらされてきた在日朝鮮人に関わる研究において、インタビューで大事なことは信頼だと思っています。これも、マジョリティにはなかなか理解してもらえませんが、それともしかしたら「女性が一人で研究できるはずがない」というジェンダーバイアスかもしれません。コミュニティの人脈をベースに研究を進めると確かに有利な点がたくさんあります。しかし、信頼関係は一夜にして崩壊することは、誰にとってもあり得ることです。80回以上の聞き取り調査をしながら、信頼関係の構築と維持に気を付けていることを強調しておきます。

在日朝鮮人の当事者として思うのは、「声」が歴史を変えてきたこと、そして、「ある一人」が歴史を変えてきたことです。今回の「いつもとなりにいるから」展も、日比野さんという一人の人の考えや決断がこの画期的な展覧会を作り、これからなんだか美術史が変わりそうなワクワクを感じています。

## 『明るい絶望』

## 1989～1994年 ソウルー東京での初期活動について

展覧会出品アーティスト／東京藝術大学絵画科教授

### 中村政人

1954年10月10日 秋田県秋田市生まれ

1977年 東京藝術大学美術学部卒業

1989年 韓国ソウルに渡り、現代美術家として活動

2015年 東京藝術大学絵画科教授に就任

2019年 東京藝術大学美術学部長に就任

今日は、1989年に留学して92年までソウルにいた頃の写真を見ていただきながら、発表したいと思います。

『明るい絶望』という作品は、

2015年に個展をしたときにつけたものです。

これから見せる写真や、当時考えていたこと、ソウルから東京に戻ってきて活動を開始したときの空気感、僕の思考を表しています。僕は秋田出身で、18歳で秋田から東京に来て、藝大の油画専攻に入り大学院を修了してからソウルに行きました。ソウルに行ったときに初めて、今日議論にもなっているナショナル・アイデンティティが非常に揺れました。それまで思っていた価値観とは違うものが、目の前でどんどん緑り広げられて、見え始めてきたんです。そこでそれまでの表現意識を超える価値観に出会いある種の「絶望感」といいますか、バブル経済で浮かれていた日本の社会観から突然、過酷な建設現場に放り込まれたような理解を超えた状況に戸惑う感覚がありました。でもそれは暗い絶望感ではなくて、すごくポジティブなものでした。「わからないなりにその壁を乗り越えるぞ」というか、「違う価値観に委ねるように、自分のアイデンティティを新たに構築していくしかない」という思いが強かったです。「明るい絶望」とは、人混みの中を膨大な荷物を積んだ自転車か声を立てて突進していく配達のおじさんに、打ち負けないような精神と行動力をつくりだしていくぞという覚悟のようなものでした。その辺のところを、少し話していきたいと思います。

最近、「アート」という考え方や概念を「純粹」「切実」「逸脱」

りオーラみたいなのを出して、頑張ろうと、今日改めて思っています。この会場に韓国からもたくさんいらっしゃっていて、例えば先程ご紹介した私の書籍の韓国語版が2023年に出まして、この出版社である聯立書架の方や、この書籍の書評を書いてくださった先生もいらっしゃっています。

盧：

ありがとうございます。ちょっと今即席で質問をしてみてください大丈夫ですか。聞いた話なんですけれども、アンダーグラウンド音楽の世界、ヒップホップの世界では、在日コリアンというアイデンティティがむしろ、なんていうかな、ちょっとメリットになることもあって、最近のラッパーたちはそれを前向きに出すということを聞いたんですけれども、韓国の国益というか、経済利益が昔と比べてだんだん上がってきて、日常生活の場面では日本とそこまで差がなくなっているじゃないですか。その点がヒップホップ系の中ではちょっと強く作用しているのではないかと感じましたけれども、美術では、そのような点はないでしょうか？

白：

在日コリアンの若いアーティストが自分のアイデンティティを隠すことなく、良い作品を作っていると思います。本当に、先代がなしえなかった何かを乗り越えていると思います。若い作家さんたちの活動については、私自身の研究の範囲の外にあるので今何とも言えなくて、申し訳ございません、いや、本当についていけないです。

ただ、私が若いアーティストに接近したり、かれ・かのじよたちの作品を扱ったりする

美術研究者やジャーナリスト、ギャラリスト

たちに伝えたいことは、一人ひとりの大事なアイデンティティを利用しないようにしてほしいという点です。言葉巧みに接近し、従属することを求めないようにしていただきたいと思います。在日コリアンを安易に言及してないか、無意識に従属を強制してないか、特に、朝鮮民主主義人民共和国とのつながりを、歴史についての知識を持たずに、単なる「面白さ」と理解し、私たちから奇抜な発言を引き出すことを求めてないかということに、気を付けるべきだと思います。

やっぱり、今回、在日朝鮮人一世の美術家たちの作品が、韓国に行くのには、本当にハードルが高かったですね。日比野さん、そんな寂しい顔しないでください。ごめんなさい。でも私は日比野さんから「韓国に作品が行かないかもしれない」と伺った時、本当に瞬時に「しょうがない」って思ってしまった。私自身よりもユニアさんの方が心を痛めていらっしゃって、申し訳ないです。この件は、ここにお集まりの方々にも今後お知恵をお借りしましょう。

盧：

ありがとうございます。ちょっと今即席で質問をしてみてください大丈夫ですか。聞いた話なんですけれども、アンダーグラウンド音楽の世界、ヒップホップの世界では、在日コリアンというアイデンティティがむしろ、なんていうかな、ちょっとメリットになることもあって、最近のラッパーたちはそれを前向きに出すということを聞いたんですけれども、韓国の国益というか、経済利益が昔と比べてだんだん上がってきて、日常生活の場面では日本とそこまで差がなくなっているじゃないですか。その点がヒップホップ系の中ではちょっと強く作用しているのではないかと感じましたけれども、美術では、そのような点はないでしょうか？

白：

在日コリアンの若いアーティストが自分のアイデンティティを隠すことなく、良い作品を作っていると思います。本当に、先代がなしえなかった何かを乗り越えていると思います。若い作家さんたちの活動については、私自身の研究の範囲の外にあるので今何とも言えなくて、申し訳ございません、いや、本当についていけないです。

ただ、私が若いアーティストに接近したり、かれ・かのじよたちの作品を扱ったりする

そしてもう一つですよ。そうなんです、今回の展覧会に貸し出したZAHPAの4点が韓国には巡回しないんです。本当に残念です。このことは、横浜美術館での展示が始まる前から私は存じ上げておりました、理解もしていました。朝鮮半島にある南北の国が、軍事境界線を境に対立していて、「終戦」ではなく「停戦」状況なのです。愛すべき故郷と祖国のある朝鮮半島が、私が生まれた時から停戦状況なので、分断の悲しさと分断のなかでも実現したいつかの嬉しい出来事がこれまで何度もありました。だから、今回の悲しさも「これも乗り越えるべき悲しさの中の一つだな」と割とあっさりあきらめてしまいました。しかし、このように展示が始まり、残念に思ってくださいの方に接して、分断に慣れてしまっている自分に危機感を覚え、申し訳ない気持ちを抱いています。

盧：

ありがとうございます。ちょっと今即席で質問をしてみてください大丈夫ですか。聞いた話なんですけれども、アンダーグラウンド音楽の世界、ヒップホップの世界では、在日コリアンというアイデンティティがむしろ、なんていうかな、ちょっとメリットになることもあって、最近のラッパーたちはそれを前向きに出すということを聞いたんですけれども、韓国の国益というか、経済利益が昔と比べてだんだん上がってきて、日常生活の場面では日本とそこまで差がなくなっているじゃないですか。その点がヒップホップ系の中ではちょっと強く作用しているのではないかと感じましたけれども、美術では、そのような点はないでしょうか？

白：

在日コリアンの若いアーティストが自分のアイデンティティを隠すことなく、良い作品を作っていると思います。本当に、先代がなしえなかった何かを乗り越えていると思います。若い作家さんたちの活動については、私自身の研究の範囲の外にあるので今何とも言えなくて、申し訳ございません、いや、本当についていけないです。

ただ、私が若いアーティストに接近したり、かれ・かのじよたちの作品を扱ったりする

この状況を乗り越えるためにですけれども、私はあんまり悲観はしていないのです。この研究に携わって20年以上になりますが、韓国の素晴らしい美術研究者たちに会ってきました。きっとこの状況は近いうちに克服できるだろうと思っています。克服すべきでしょう、私たち民族の力です。そもそもZAHPAを設立した理由の一つとして、「南北関係がどのような状況でも作品を韓国に貸し出すことができるように」という点がありました。きっとわかってもらえるでしょう。

そして、私自身がもっともって力をつけてですね、しっかり論文を出して、ちょっともう少し大きくなってですね、これ以上、体は大きくならないんですけど(笑)。しっか

ですが、北朝鮮側と韓国側の両方に国旗があって、お互いに高さ比べをして、このぐらいの高さになったそうです。逸脱する国旗掲揚する塔です。その気持ちはわからないでもないが、ここまで高くする切実さは.....(笑)。周りには建物が見えていますが、あれは全部フェイクで、人は住んでいないとも言われました。都市化する事に対しての憧れのような意識が現れていますね。当時は、初の軍事政権から民主を掲げた政権でしたが、まだ、軍部体制が色濃く残っていたと思います。平和な日本から来た私は、休戦中であるということ自体がピンときていなかったと思います。

韓国美術の絵画史の文脈の中に、モノクローム絵画がありますよね。右の写真(2)は、別に韓国の作家の作品ではなくて、壁にポスターを貼って剥がし、貼って剥がしということを繰り返していった結果、ちょっとした痕跡が残っている壁を撮ったものです。

左の写真(3)は、雪の降った日に誰かが、手で雪を払ったものだと思うのですが、どちらも市民の何気ない行為ですが、日

常生活の何気ない行為の延長線上に、結果、表現として成立する創造的行為があると感じていました。絵画的な表現行為と重ねてその行為の純粹性を読み取ろうとしました。韓国美術の文脈における物質性と行為性につながる意識があると感じて、撮影したものです。

僕、この左の写真(4)がすごく好きなんですけれども。交通渋滞の写真です。当時の韓国の道路は、本当にレース場みたいだったんですよ。バスがバスをどんどん追い越していくので、バス停に停まらないんですね。ソウルに住んだことのある経験者は、みんな共感すると思います。バス停にバスは、ちゃんと止まってくれない。バスが止まったところがバス停になる。自分の乗るバスが来ると、みんな走って行って飛び乗るようにしないとおいて行かれる。そもそも当時、バスの(運転手の)料金体系が、何回早くルートを回るかによって給料が上がる仕組みだと言われていた。今考えると信じられない状況でした。写真の真ん中に立っているタワーには、「秩序(질서)」とだけ書かれている。交通マナーを守らない運転手に「秩序」を保ちなさ

い、と無言の警告をしている。その警告のためにコンセプチュアルなパブリックアートのようにタワーを建てている。この「秩序タワー」の後ろには、「清河(청하)」っていう韓国の酒の看板がドーンとあって、「酒をどんどん飲め」というメッセージになっている。「秩序タワー」と「巨大看板」には、韓国の社会規範の実態として「管理」と「欲望」の因果関係が読み取れてくるようだ。

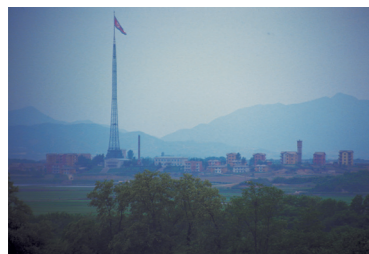
右は地下鉄の写真(5)です。当時、聖書を持って唱えている方がよくいて、その日常風景を撮ったものです。

僕は新村(シンチョン)にアトリエを構えたんですけども、そのアトリエでカーテンを開けると、道路の向こう側にブロック塀があったんです。写真(6)の右側のところには、そのブロック塀に掲示板の絵が描かれているんですね。その描かれた掲示板の枠を無視して、横に「김대중(金大中)」ってスプレーで書いてあるんですよ。ちょっと見にくいんですが、この「逸脱」感。ブロック塀にそもそも掲示板を絵で描こうとする発想力も逸脱しているが、「そんなものに気にいられるか」といわんばかりに

「金大中」と書いてある。金大中氏には申し訳ないですが(笑)。

左の写真(7)は、なぜブロック単位でそこだけ塗り残したのかはわからないんですが。その次の人が、その塗り残しているところに赤いペンキをべたっと重ねて塗って、垂らしているんですよ、赤で。ブロック塀の所有者は、なんて寛容な人なのか?どうすれば、赤いペンキでリズムカルにその物質感を楽しむように描く事がゆるされるのか?「こんな逸脱した表現をどう受け止めるべきか」と考えながら、日々過ごしていました。僕が新村のアトリエで毎日、カーテンを開けると、ちょうど「金大中」のグラフィティが見える、日々、私に「逸脱」しなさいと言われて続いているような環境でした。

アトリエは、元駐車場だったんです。車が三、四台並ぶところを借りて、部屋を真っ白く塗ってアトリエにしました。「さて、この状況で僕は何をすべきか、何を創造できるのか」という問いの中で、ソウル大学で語学を勉強して、大学院の西洋画科に留学しました。ちょっと「逸脱」.....話がそれるのですが、入学試験のときに学長の朴栖甫(パク・ソボ)さんが面接官でし



1 北朝鮮の国旗掲揚塔  
1990  
板門店付近



2 壁 02  
1990  
ソウル



3 自動車と雪  
1990  
ソウル



4 秩序  
1991  
ソウル



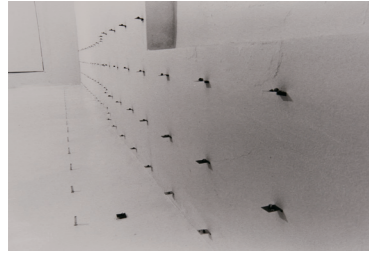
5 十字架 01  
1991  
ソウル



6 ブロック塀/掲示板と「金大中」  
1991  
ソウル



7 ブロック塀にペイント  
1991  
ソウル



8 コンクリートの壁に灰、床に穴と吸い殻  
1991  
ソウル



9 割箸  
1991  
ソウル



10 コンクリートの床にペイントと灰  
1991  
ソウル



11 窓と網戸  
1991  
ソウル



12 窓  
1991  
ソウル



13 ライオン錠 02  
1991  
ソウル



14 イ・ブル スタジオ/  
イ・ギョン、キム・ソラ、キム・ジョンウン、  
ユ・ジンサン

た。面接のとき、僕の(作品)ファイルを見て、「よし、合格」と日本語で言ったんです。「뽕점(百点)。満点。合格」と。入試の結果をその場で言うか?と思いましたか、(笑)。朴栖甫さんは、あだ名が「タンク」、つまり戦車でした。

アトリエを構えても、激動する韓国社会の中で実際の自分の内面では、まだ何をしたいのか、とても表現する切実な動機を探り迷っている状態でした。

左側の写真(8)は、当時タバコを吸っていて、タバコを吸う時間がだいたい3分くらいあるのですが、タバコを吸う時間のためになにかできないかと考えて、「灰皿を作ってみよう」と思ったんです。床にドリルでコンクリートに穴を開けて、小さな青いチップを壁にちょんちょんちょんをつける。そこに吸い殻をポンと乗せて、また吸って、ポンと乗せていく。最後吸い終わったら、ギュッとそのまま床の穴に吸い殻を差し込む。部屋全体を灰皿にする、ということです。思考のトレーニングです。こういうことをしていきながら、日常の中で、自分の発想と何らかの行為や経験が、どういう形や表現になるのかということを探

索している時期でした。

左側の写真(9)は割り箸ですね。割り箸って、パチンって開いて割ってから使うじゃないですか。でも開きながら割れるか割れないかのギリギリのところまで止めて、物を「ピッ」と挟む。人形を挟んだり、いろんなものを挟んでみました。そうするとタワーのような、アルファベットの「A」のような形になるんですね。その形がちょっと面白いなと思って、写真を撮りました。

右側の写真(10)の青い方は、床を全部青く塗って、床を全面灰皿にしたものです。友達に来て、みんなタバコを吸っていたので、「どこでも灰皿だよ」って。「その代わりに、灰を綺麗に置いてね」という感じで。灰をそっと立つように置くときの、ちょっとしたコツがあるんですよ。こういうようなことをアトリエでしていました。新村のアトリエは、古川(美佳)さんもそうですけれども、特にイ・ブルが一番来てましたね。終バスを逃すと、だいたいうちにきて飲む、というパターンでした。アトリエはちょっとした溜まり場になっていて、音楽も日本から持ってきたCDをかけていました。当時は日本の文化を紹介すること自

体がまだ禁止されていました。本屋とかで、裏ではみんな見ていたのですが、禁止というか、まだ公に解禁されていなかったのも、珍しいというのもあったんでしょうけれども。アトリエは、珍しい日本人アーティスト、日本文化に触れることもできると言うこともあったと思いますが、いつもだれかが友達をつれてくるオープンな溜まり場ようになっていました。

この右側の写真(11)の窓枠、網戸にすごく衝撃を受けました。(路地裏)の小さな車も通れない路地裏のようなところにある、窓と網戸なんです。網戸というのは、窓にぴったりつけるから網戸として機能するじゃないですか。どうです、これ。この「逸脱」感。「これでいいんだ」と。フレームをぴったり構える必要はない、ずらしてもいいんだぞ。絵画的な、コンセプチュアルな文脈でもそれ以降、この網戸が逸脱感の基準になりました。「このくらいのことをやらないと通用しないぞ、中村くん」と(笑)。

左の方の写真(12)の情緒感のある……「99」って書いてあるのは番地なんです。郵便屋さんが勝手に壁にグラフィティを書くように、住所を書くんですよ。「1-90」とか。すごいです

よね、、、家というか壁や塀は、共有するキャンパスのようなものなのではないでしょうか?

この写真は、右がチェ・ジョンファ、左がイ・ブルです。この写真は出展できなかったです。どうして出展できなかったんでしょうね(笑)。韓国での巡回展でも出展できません。二人とも、もう大家ですね。チェ・ジョンファは、この頃はまだ髪の毛がありますね。あんまりこういうことを言っちゃいけない(笑)。今や世界的な、韓国を代表するこの二人の作家ですけれど。

右の写真(13)は韓国のドアによくある、イギリス由来のライオンが二つ並んでいる様子と、二人をちょっと比較してみました。

これ(14)はイ・ブルのスタジオですね。国立新美術館(で開催されていた「時代のプリズム:日本で生まれた美術表現1989-2010」展)に出していた、怪獣の着ぐるみのようなものに入って、「日本に行くぞ」と言っていました。手がいっぱいあるようなこの着ぐるみを着て日本に行く、という相談をソウルで受けて、「かなりこれは危険だな」と思いながら、いろいろアド

バイスをしました。そのときにイ・ブルは、銀座のギャラリーKで個展をした後だったか、する前だったか。その個展では、鶏を放して、その場で屠殺して、その血で表現するというような、めっちゃくちゃなことをやっていました。とにかく、それだけ抑圧された軍事国家の中で、こういうイ・ブルのような作家が生まれてきていて、その周りの作家もそうなんですけれども、彼女の動きというのは、結果的に非常に重要なものだったと思います。

次、これもすごい写真(15)ですよ。衝撃的ですよ。[リポビタンD]ではありません。「バッカス」です。バッカスって、お酒の神様ですよ。その神様の名前を使ったバッカスが、リポビタンDのコピー品としてあって、お酒を飲んだときや疲れたときに、これを飲んでちょっと元気をつける、そういう存在でした。そのバッカスが、ビルの上に突如現れる。クレス・オルデンバーグもここまでやれないですよ。[逸脱]というのは、こういうことができる領域なんですね。つまり、作家個人の表現の領域を超えて、社会的なもの、あるいは経済的なものも含めて、通常はアートとして見られないものでも、表現として見立てて受け

止めると、どんなものも表現として成立するんです。そういう意味で、このバッカスという存在は象徴的でした。

ちょうどバッカスが出た頃、夜12時以降は飲食店営業禁止令が出て、飲み屋が12時で閉まってしまうんです。それでも飲み続けたいじゃないですか。なので12時以降も飲ませてくれる、シャッターが半分だけ降りているような店に連れていってもらって、こっそり飲むんです。結局、飲み続けること自体は変わらないんですよ。そういう社会だったからこそ、日本がバブルで浮かれていた時代に韓国に留学していた僕にとって、こういう「逸脱」することが許される韓国社会から、すごく勇気もらいましたね。

いずれにしても僕は、自分がアーティストとして、今日の歴史的な考察の中で、日本から韓国に国費、つまり韓国政府の奨学生として行っているわけですが、作家として実技で留学している作家は、あまり知らないんですよ。どうなんですか。後でちょっと聞いてみたいと思っています。韓国留学に行っている在日韓国人の作家と友達になった人はいますが、なぜ日

本人の作家がいらないんだろうと感じていました。美術史とか歴史とか、そういった分野の人はたくさんいるんですけども、作家はいないんですよ。むしろ逆の方が多いですよ。さっきの(金智英氏の)発表を見ていても、戦後、実技を学びに韓国に行く日本人が、数字がもしも「1」だけだったりすると、ちょっと寂しいなと思いながら聞いていました。

多分時間が迫っているので、あまり詳しく説明できないんですけども、横浜美術館での展示の中にも、この写真の中に小さく写っている韓国製の床屋マークの作品を展示しています。集合体として展示しています。

左の写真(16)には朴栖甫さんが真ん中にいますけれども。朴栖甫さんに呼ばれて、ある料亭に行った時のものです。「ちょっとお前も来い」と言われて、食事会に参加しました。そこには東京画廊の方もいて、次の個展を誰にするかという作戦会議のようなことをしていました。朴栖甫さんが全部仕切っていて、「次はお前だ」と言われたりしていました。やっぱりそういう韓国社会の、ある種のヒエラルキーといえますか、日本と韓

国の関係の一つの縮図のようなものが、そこに見えました。

この写真は、アメリカから来ていた留学生のセス(・フランクリン・シュナイダ)が弘益大学校にいて、個展をしたときに集まった仲間たちです。彼の友達や関係者が集まった時の様子ですね。今思うと、とても貴重ですよ。

この右の写真(17)は、コ・ナツポムという韓国の友人なんです。後ろに韓国の金泳三大統領と、北朝鮮の金正日氏の肖像画が描かれたものが展示されていて、その中央に自分で線を引いて、「北」と「南」の境界のセンターに立つインスタレーションを発表していました。発表したその日のうちに噂になり、次の日ぐらいに展覧会は中止、作品は撤去になりました。そしてコ・ナツポム氏はそのまま連れて行かれました。それで僕に連絡が来て「彼の身柄を確保してくれ」と言われました。「なんで僕なんだ」と思いましたけれども、周りの人たちは誰も行きたくなかったんでしょうね。僕に連絡が来て、僕が彼の身柄を引き受けに行きました。政治的なテーマで作品を作る作家も、ちょうどこの頃から結構はじめていました。海外に留学したり、海



15 バッカス 03  
1991  
ソウル



16 バク・ソボとの食事会  
1991  
ソウル



17 作品の前に立つコ・ナツポム  
1991  
ソウル

外に渡航できる時代が始まった頃でもあって、そういう状況の中で起きていたことでした。

1992年に「中村と村上」展というのを企画展として開催しました。「中村と村上」という日本人の名字に関するアンケートを取ったんです。それは、「私は中村です。저는 나카무라입니다。」と言うと、「나카무라……나카무라 씨예요?(中村……中村さんですか?)」というように、「中村」という単語に妙に反応する韓国の方が多かったんですね。それで「どうしてですか?」と聞いたら、「日帝時代の……」という話が出てきて、アンケートを取ることにしました。中村、佐藤、鈴木など、15人ぐらいの日本人の姓を並べて、その中から「不快に思う名字に丸をつけてください」というアンケートです。対象は100人くらいだったと思います。その結果、第一位が中村で、第二位が村上でした。それで村上(隆)くんに連絡して、「お前も俺も既に嫌われてるぞ」と。「既に嫌われている同士で、「中村と村上」展っていうのを企画したいから、一緒にやろう」と話して、企画展を作りました。この写真(18)の奥が村上くんですね。その企画展を作る上で、い

ろいろとリサーチをしていく中で、当時なぜか僕と村上くんの周りに一緒にいる連中がいたんですね。僕と村上くんの下に小沢剛がいて、会田誠がいて、中ザワ(ヒデキ)さんとか西原珉さんとか、レントゲン(藝術研究所)の池内(務)さんや小山(登美夫)さんなど、東京の同世代の人たちが、その後一斉に立ち上がってくるんです。何かそういう渦のような動きがありました。

これは「中村と村上」展の時の写真ですね。左の写真(19)が僕の作品で、右の写真(20)が村上くんの作品です。「中村」「村上」という字を重ねて、それを看板の伝統的な作り方で金箔を塗ったものです。こういう作品を作り始めて、そこから走り続けてきました。個人の創造性が、友達や仲間に話が繋がり、展覧会を作っていく。それがギャラリーや美術館という枠に収まるのではなくて、都市そのもの、町そのものの中に関係を作っていくときに、都市の創造性や、その全体性はどうなっているのか、ということに関心を持つようになりました。日本、韓国、あるいはアメリカのどこかの町並み。そ

れらを作っている人間の創造性と、都市全体の創造性が、どのようにシンクロしているのか。その仕組みに関心があります。いろいろなプロジェクトをしています。ちょっとした噂のようなものが、いつの間にか伝播していく。パーティーをやるとすごく人が集まったりするんですよ。当時はインターネットもなかったもので、そういう伝わり方の中で、イメージが膨らんでいく。このイメージが膨らむことが連鎖していくことと、それを実際に作り出すということ。その両方が重要なんだと思います。創造性が欠如してくると、その先に何が生まれるのか。それは本来、過去の教訓として学ばれているはずなんですけれども、創造性が弱くなると…また、こんなことを言うとおれですけども、今は戦争の危機が高まってきている状況もありますよね。そういうところにも、僕は「個と全体の創造力」が関係していると思っています。

左の写真(21)は中ザワヒデキさんが描いたイラストのTシャツです。中ザワさんが書いた「現代美術史日本篇1945-2014」(2014)という本があって、その表紙にもなっているイラストで

す。「中村と村上」展で、池宮(中夫)さんという方がパフォーマンスをしたときに、小沢剛が「地藏建立(ジゾイング)」というプロジェクトの中で、池宮さんのおでこに文字を書いた、その瞬間をイラストにしているものです。かなりマニアックな内容ですね。こういうものが、この日韓の美術史のディープな層の中に入ってくるのは面白いですよ。入ると言っているのかな(笑)。いずれにしても僕は、街中にポスターを勝手に貼り歩いたり、「ゲリラ」的に街の中でいろいろな「ハプニング」というか、パフォーマンスをしたり(22)、大阪の鶴橋のラブホテルでわざわざ展覧会を開いたりしていました。

これが、今回の横浜の展覧会のテーマにも繋がるわけですが、左の写真は、日本地図と韓国地図。あるとき天気図(23)を見ていたら気づいたんですよ。「天気図には必ず、韓国、朝鮮半島があるぞ」と。それまでは日本しか見ていなかったけれど、韓国から帰ってきたあたりに、「(天気図には)韓国が必ず同じフレームに入ってしまう。これって大事じゃない?」と思って作品化しました。



18 廣瀬智央、村上 隆  
1992  
東京



19 床屋マーク/原宿  
1992  
東京



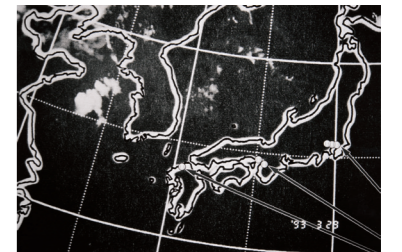
20 中村と村上 01  
1992  
東京



21 中ザワヒデキ 01  
1992  
東京



22  
『大阪ミキサー計画』01/  
小沢剛、村上隆、中ザワヒデキ、  
池宮中夫、西原珉、南場敬介、  
渋谷清道  
1992  
大阪



23 韓国と日本  
1993  
東京

## 質疑（中村政人×佐藤小百合）

佐藤：

中村さん独自の視点でご覧になった、当時のソウルの雰囲気や垣間見ることができて、非常に楽しい時間でした。貴重なお話をありがとうございます。

中村さんは、先ほど金智英先生が発表された、半島から日本への美術留学生というフローから「逆流」した初めての世代ですね。日比野さんが展示の解説にも書いていらっしゃるかもしれませんが、戦後初の美術の国費留学生だったとのこと。私ごとで恐縮なのですが、私も2019年から2020年の間、ソウルに交換留学をして、さっきご発表の中にあった写真のアトリエがあった新村（シンチョン）というところに住んでいました。私が留学したときは、留学情報へのアクセスという面では、ハードルは低くなっていました。ただ、人気の留学先の一つとして、韓国が英語圏と並ぶくらい、交換留学の競争率がとても高い時期でした。ちなみに中村さんから、韓国のバスのスピード感についてお話がありましたが、確かにすごく速かったです。ただ、私が留学をしていた時期は、ありがたいことにバスは一応バス停に停まっていたね。

私が中村さんと最初にお会いしたのは、中村さんがディレクターをされている東京ビエンナーレのインタビューに同席させていただいたときでした。東京ビエンナーレに実際に足を運んでみると、作品をたどる中で、街自体に自然に目が行く印象をとても強く受けました。この展示会のタイトルとしては「国交」、つまり国と国の単位での関係の結び直しでありながら、ソウルと東京と

いう都市の単位での視点が併せてあることは、すごく重要なかなと感じました。先ほど、中ザワヒデキさんのTシャツに関連して、「（日韓美術史という枠組みの中に）こういうのが入ってきて面白い」とおっしゃっていましたが、国から都市という単位になったことで、等身大の関係性まで視野に入ったのかなという感想を抱きました。

質問ですけれども、ご発表の中で番号（コルモク）つまり路地裏を歩く、というお話が出てきたと思います。路地裏歩きの中で、ご自身の中のルールはありますか。ソウルと東京で、路上で物を売っている人たちに、それぞれ似たような規則性を見出すという「考現学」のお話もされていました。例えば、これは撮る、あるいはこれは撮らないでおこう、と判断する基準だったり、カメラを何種類か使い分けしているとか、マイルールがあたりでしたら、ぜひうかがいたいと思いました。

中村：

藝大の油画を受験して、絵画を専攻していたので、若い頃は、当然いっぱい絵は描いているわけです。ドローイングをしていきながら自分のイメージを上に乗せて、その先にこういうことを起こすぞ、こういうことを作るぞっていう、意識を高めていく。でも絵のフレームの中に閉じていると、その行為、トレーニング自体が、絶えず自分との対話しかないんですよ。もちろん、いろいろなスケッチをしたり、資料をリサーチをすることはあるんですけども。他者そのものに対して、自分のまなざしが素直に、この人は、この表現は、どういう文脈なのか、どういう背景があるのか、っていうよう

に、多分それは社会学的なフィールドワークに繋がっていくような視点とも近い。ただ、学生の頃は、まだ、肩に力が入っていて、「現代美術とは?」と力んでいた。その時にハイレッド・センターの赤瀬川原平さんが、路上観察で「トマソン」っていうのを打ち出して、あれで気が楽になった。「これでいいんだ」と。「このぐらいのことでもやっていいんだ」というか。一つのトレーニングの方法として、他者をしっかりと見て、思考を繋げていくっていう事が楽しくなっていた。

なので写真を撮るときには、当時、35ミリフィルムのオリンパスのXAやコンタックスのT2という35ミリのコンパクトカメラ、と、ニコンのFM2、ブローニフィルムを使う中型カメラのローライフレックス、ガチっと撮る時はローライです。当時はもちろんデジカメもないので、このセットでいつもカバンに入れて、バックパッカーで地球2周ぐらい撮っています。

いずれにしても、相手側から「これはこうだよ」とaffordされる（持ち掛けられる）ような視線の気づきが僕に起きたときに、この気づきを撮ろうとする。そのときに当然、写真家であれば写真として、それを最終的な表現のアウトプットにしようという魂胆があるはずだけど、僕は写真家じゃない。トレーニングとして後々まで記述していくような、「この人たちは、なんでこんなことをしているんだろう」というような（視線の気づき）。それは（コ・ナッポンや村上隆などの）作家でも、無名な街の人でも同じなんです。街で起こる現象を同等に見ていました。一人の人の創造力と街の創造力がどんな

因果関係で結びついているのか?という事に興味がありました。結果的には、3万枚以上撮っていました。大変な量です。フィルムでは、現像するまでそれを見られないじゃないですか。なので、当時は毎日、どんなに疲れていても何をしていても、必ずフィルムの現像をしました。いわゆるコンタクト・プリントをしないと、自分が撮ったものが見られないので、そこまでやる。そこまでやると、時間かかるんですけど、部屋で現像をしながら、パーボンを飲みながら、タバコを吸いながら、毎日作業をやるわけですよ。それであるとき、倒れて、お医者さんに「お前、タバコかお酒どっちかやめろ」って言われて、じゃあ「タバコやめます」って言って、日々、深夜まで現像していましたね。なので、その時代に何を見つめどんな気づきを得ていたか?誰かこの3万枚の写真を調べてください。貴重な写真がいっぱいありますよ。その中の一部を写真集『明るい絶望』（3331books、2015年）にまとめているんですね。今回の展示は、さらにその中のほんの一部です。

(日比野民蓉) ご登壇者の皆様それぞれご発表とご質問等ありがとうございました。会場の皆様も長丁場の会になっておりますけれども、最後までお付き合いいただきありがとうございます。最初にもご案内した通り、各発表者の後の質問は今回指定の研究者の方、コメンテーターの方からということに限らせていただきましたが、ラウンドテーブルはもう少し開けた感じで皆様からもご質問などをお受けしながら進めていこうかなと思っております。今日の全体のテーマとして「日本／韓国／朝鮮で交差する美術家の足跡、視点－合わせ鏡のような存在から」というタイトルをつけました。

今回の企画展の提案は、横浜美術館側から韓国の国立現代美術館に持ちかける形でこの共催展というものが始まったんですけれども、私の一番最初の提案の段階では実は1945年から始めるというような構想ではなかったんですね。日本の植民地時代を含む、その起点を1910年にするかどうかということはまだ議論の余地を残しながらも、とにかく日本と韓国、朝鮮半島の関係を考える上ではいくら現代美術とはいえ45年以前の近代期の歴史が捨象されてしまっただけに片手落ちになるというような思いがありまして、いかにその45年をまたいで日韓あるいは朝鮮半島の現代美術を語るができるのかというような問題意識が私自身の中に長らくあったものですから、近代期を含む100年スパンでの壮大な計画を最初は持っていきましました。いろいろ共催館と協議を重ねる中で、あまりに扱う時代が広いと散漫になったりもしますし、物理的な展示室での展開というのも難しいところがあるので、今回については45年から始めましょうということで整理をしました。これは最初に提案を持って行ったときのスライド資料の一部なんですけれども、まさに今日の金智英さんの発表にあった朝鮮半島と日本の双方向的な移動の関係を軸にしながら考え始めるというような図を私も作ってまして、奇しくもですね、今日、智英さんと、全然、事前打ち合わせをしたわけではないんですけれども、同じような図を作っていたなということを非常に嬉しくご発表を聞きながら思いました。

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」という企画展は、そういったわけで45年以降からを中心に扱うことにはなったんですけれども、実はこの展覧会が重要な先行研究、そして展覧会の成果として踏まえているものに、2015年、今から10年前に同じ神奈川県下の神奈川県立近代美術館葉山館を立ち上がりとして始められた展覧会があります。この「日韓近代美術家のまなざし－「朝鮮」で描く」展を企画された李美那さんが会場にいらっやっていますけれども、日本と朝鮮半島の近代期の非常に難しい時代を真正面から扱う、日本の公立館が力を合わせて取り組んだとても意義のある展覧会で、いつかそれを引き継ぐ形で現代の日本と韓国、朝鮮半島の美術の関係はどのようなものだったのかというのを振り返るものが必要だろうということ、私自身は10年くらいずっと心の内で思ってきました。ようやく念願叶って、今回こういった展覧会を、本当に皆様のご協力のもと、実現することができました。白凜さんの協会からも多大なるご協力をいただいたのですが、今回、協会から公立館への貸出は初めてになりますか？

(白凜) 曹良奎(チョ・ヤングユ)の展覧会が韓国で何年前にあったときに、私の協会が持つる資

料が1点行っていて、私の協会の資料が一度韓国には行っているんですね。

(日比野民蓉) そうでした、2018年の曹良奎の光州市立美術館の展覧会に資料を貸していましたね。李美那先生はその図録にご寄稿されていますし。日本の公立美術館への貸出は今回ははじめてということになりますね。

本当にいろいろな方々のご協力のもとに今回の展覧会が実現しておりまして、改めて心からお礼を申し上げます。いろいろなテーマが今回のご発表の中でも上がってきたんですけれども、今日のシンポジウムのタイトルとして、「合わせ鏡のような存在から」とつけたんですが、私の中で何が「合わせ鏡」だったのかというと、この移動の軌跡もありますし、存在としての状況が朝鮮半島から日本への美術留学生が近代期に非常に多くいて、さらに日韓の国交正常化以後も、かなり数の多い学生たちが日本への留学をしてきていて、その逆パターンというのがなかなか生じなかったところに、ようやく90年代、1990年になって中村政人さんが韓国に留学に行かれるというような、その逆の軌跡というものがあったりですとか、展覧会の中では第1章でご紹介している在日コリアンの美術家たちの作品と合わせて、帰国事業で在日コリアン一世の方に伴って共和国に渡られた日本人の女性たちを取材した林典子さんの作品も一緒に展示させていただいて、つまり端的に「在日コリアン」という存在が日本の社会の「内なる他者」というようなもので戦後もあり続けたのであれば、共和国に今も生き続けている日本人妻の方たちはおそらくは共和国内でそういった在日の合わせ鏡とも言えるような「内なる他者」として、現在まで存在し続けているのではないかと、というような、双方向的な矢印の存在から考えることでより大きな想像力を私たちが対象に向けて膨らませていけるのではないかとというようなことを、展覧会でも重視しました。

今日の発表者の皆さんは、中村さんが90年に韓国に留学をされているんですけれども、喜多さんが96年、古川さんが中村さんと同じ時期に行かれています。美術というのは社会学とか言語学とか歴史学よりも、日本から韓国への留学というタイミングで考えれば、動きが遅かったジャンルかと思うんですけれども、金智英さんと盧ユニアさんは日本へのかつては留学生でいらっやりました。このような双方向的の動きの中で、研究の蓄積あるいは美術館の活動の蓄積も現在まで続けられているようなところがあります。今日、明日の発表者でもあり、10年前の「日韓近代美術家のまなざし－「朝鮮」で描く」展を企画された李美那さんが会場にいらっやっていますので、ぜひ美那さんから一言いただけないかなと思ひまして、指名をお願いできれば幸いです。

(李美那) 明日話すことがなくなったらどうするの。明日、私は国際化というテーマ、お題をいただいておりますので、今日のお話を聞いていたら、原稿を書き変えなきゃと思うことがあまりにもいっぱい出てきました。今日のお話をうかがっていて、合わせ鏡であることを合わせ鏡と言えるようになった今の日本の状態、韓国の状態、それから世界の状態というものをすごく強く感じます。いいことばかりではないけれど、でも合わせ鏡ということ、日韓両方の、そして白凜さんもここにいらっやる、このメンバーで同じときに話せるように、ようやくなっ

た、というのが今日すごく感慨深いです。私自身は韓国美術史を学校では全然勉強してなくて、私、セザンヌ屋さんだったんですね。フランス語圏の人間として静岡県立美術館に勤め始めたんですけど、何の因果かそこで「東アジア／絵画の近代」という展覧会の企画に加わることになり、「あんた韓国人だから韓国担当ね」って言われて、「知らないんだけど、韓国語喋れないんだけど？」っていうところから始まったんですけど、それがいろいろな出会いによって今ここまで来たなって。それは90年代半ばですけども、そのときには避けなければいけないことがあまりにも多かった。考えてみたら30年前になっちゃうんですけど。それが少しずつ、避けるにしても避け方を覚えてきたということですか、それからお互いに行き来ができるようになり、お互いに日本側も韓国側も問題意識そのものを共有できるようになったっていうところが非常に大きいというふうに思います。

ただ、とても残念なのは今、日比野さんが紹介して下さった展覧会からもう10年経つんですよ。その前に「東アジア／絵画の近代」という展覧会から、「日韓近代美術家のまなざし―「朝鮮」で描く」の展覧会までが16年かな。10年か16年に1回ずつではなくて、1年に印象派関連の展覧会がいくつ日本で開かれているのかということを見ると、お隣の国との展覧会っていうのは、1年に2個も3個もあっていいんじゃないかなというふうに思います。K-POPはね、いろんなコンサートが年に何個あるんだっていうぐらいあるようになって、今はK-POPというアイデンティティの中に、日本出身者、台湾出身者、タイ出身者いろんな人たちがK-POPアーティストとして活躍するという時代になった。それを考えると、美術の展覧会もね、もうちょっとたくさんあっていいんじゃないかなということ、本当に、聞きながら実感していました。これで明日の発表なくなるんじゃないかと思うんですけど、大きな感想としてはそういうところです。この展覧会が本当にいい刺激をいっぱいくれて、ありがたいです。

(日比野民蓉)

ありがとうございます。本当に励まされる言葉で、やはり10年前の展覧会が非常に重要なものだったのでそれを引き継ぐというような覚悟で今回の展覧会をやりましたし、それをご来場いただいた皆さんといろいろなことを分かち合える場として機能しているならば、本当にこれ以上の嬉しいことはないなというふうに思います。90年に、中村さんは韓国の国費留学生として留学に行かれたわけなんですけれども、先ほど佐藤さんがコメントしたように今では韓国への留学というのはメジャーな選択肢の一つになっていて、もうおそらく中村さんの時代とは隔世の感がある2026年になっているのではないかと思うんですけども、90年に韓国に留学に行かれたときに、おそらく、先ほど見せていただいた天気予報、つまり行って帰ってきた後によく日本と朝鮮半島が天気図の中で同居しているというか同居せざるを得ないっていうことに気付かれて、朝鮮半島の存在がおそらく中村さんの中でも可視化されてきて、存在感というのが引き立ってくるっていうようなご経験の転換みたいなものがあったというふうに思うんですけども、行く以前の韓国への印象であったりとか、存在に対する認識であったりがどういものだったのか改めてちょっと具体的にうかがうことはできますか。

(中村政人)

そうですね、87年に初めて韓国に1人で旅行したんですよ。大学院の1年か学部4年ぐらいの

ときに、何でソウルかっていうと、それこそ、とりあえず隣の国はどんなところなんだろうと思ったんですね。オリンピックが次来るぞということでもまるっきり情報を知らなかったですね。でも、そのときに宝島か何かで韓国特集してて、これ面白そうじゃんって興味をもって旅行してみようって思った。その中にアートマップがあって、それを頼りに巡ってたら、景福宮の横のギャラリーでイ・ブルとチェ・ジョンファたちが「ミュージアム」っていうグループ作ってグループショウをやっていた。そこで出会いがあり、彼らの家に泊めてもらったりして親交を深めた。話あっていると、なんだこの隣の韓国の作家も同じ受験の悩みで同じ屈折感があって、みんなストレス抱えてるなっていうところから親近感や興味がわいた。それまでは本当にハンブルクのソウルっていう字を形で覚えてましたから、デッサン力で、。なので、全然、歴史のことも知らなかった。なんていうんでしょうね、当時、親世代の偏見は、韓国や中国には強くありましたね。私は、秋田の大館市の出身なのですが、花岡事件っていうのが、釜山であったところで、中国人強制連行者や朝鮮人労働者が強制労働をさせられ、虐待や過酷な労働に耐えかねて一斉に蜂起した事件なのですが、彼らが作った川が花岡にあるんですよ。その川が今でもあるんですけど、この川がその彼らが強制労働させられて作ってできたものなんだと思うと感慨深い。その花岡事件の事もうっすら記憶に残る親世代は差別意識がまだあって、「何でお前は、韓国に行くんだ、アメリカだろう」と言われた時代でした。大学の同級生たちもはみんなアメリカ、ヨーロッパに留学してましたね。でもさっきも言いましたが、自分のアイデンティティを、西洋型の美術の中に入れて、そこで組み立て、作っていきながら40歳過ぎたぐらいに、どういう発想をする作家になるかっていったときに、諸先輩たちの欧米型の作家の思考が何も勇気を与えてくれなく、逆に留学する前に旅行したときの同世代の韓国の作家たちの悩みや、ソウルの活気ある街の方がリアリティを持って感じたっていうのがきっかけです。

(日比野民蓉)

ありがとうございます。実は古川さんは同じ時代にソウルにいらっやって、今、展示室で中村さんの「明るい絶望」のこんな分厚い写真集を閲覧できるようにしていますが、その中にも登場されております。同じ時代にソウルにいらっやって、今のコメントに付け加えるところがあればぜひお願いいたします。

(古川美佳)

ありがとうございます。明日、私も話すことになっていきますので、喋りだすと止まらなくなりそうなので簡単にしますが、私は1989年に留学しました。ただ国費ではなく自分で決めて行ったのです。私、煎茶道というお茶をやっております、その関係で86年か87年頃に初めて韓国に行ったときに、慶州の古墳と仏像を見て、もう衝撃的な感動を受けたんですね。それが「隣の国って何だろう？」っていう始まりだったのです。それから韓国の文化に興味を持ちだし、とくに当時の政治状況の中で韓国美術にはどのようなものがあるのか知りたい、もう行っちゃった方が早いわ、みたいな感じになって留学しました。それで(同時代に留学していた「同志」みたいな中村さんのことを)政人氏って言っちゃうんですけど、政人氏がいたのが弘益大学、私はその隣の延世大学というところに通いました。日常生活ではバスめがけて駆けながら乗ったりしていたので、日本に帰ってきてタクシー見るとどうしても駆け出しちゃうみたいな。電話してる

と、なんだったってそんな声が大きくなってんのか、怒られてるのかしらなんて言われて、いやそんなことないですって結構おとなしいタイプだったはずなんですけど、韓国から帰ったら何か人格が変わったみたいになってきて、でも、何て言うのかな、韓国は大変な時代ではあったんですね、本当に。まさに催涙弾が飛ぶような時代、まだ軍事独裁政権の移行期で民主化が求められていてまだまだそういう、もう陰と陽じゃないですけどね、そういう相反するものが共存しているような中でも、ある種の自由があったっていうのかな、その逸脱感とでもいうか、むしろ日本に帰ったときに、なんでこんな窮屈なんだろうって感じました。ただ日韓の交流に関してはまだまだ未知数で、手探り状態。ですから、もう出会った人とまず話したり、誘われたらそこについていくとか。友人からも、古川さんが大喧嘩している人たちの横を何食わぬ顔で夜遅く通って歩いているの見たとか言われて、何かそういうおおらかさっていうのがあった時代でした。一方でいろいろ美術の動きがあちこちであったんですね。それはまた明日に繋がると思うのでこの辺にしておきます。

(日比野民蓉) それで80年代末から90年代初めにかけてのことだと思うんですけども、喜多さんが96年に美術史の方の留学でやはり弘益大学の方に行かれています。喜多さんが留学に行かれたときも、やはりまだ美術史の領域では、韓国という留学先は全然メジャーではなかった時代かと思いますが、留学のごきっかけとか、韓国関係、朝鮮半島の美術に関心を持たれたいきさつを教えてくださいいただけますでしょうか。

(喜多恵美子) 私の場合、朝鮮半島と美術とに対する関心がそれぞれ全く別なところで進んでいたものが、留学を契機の一つに合わさったっていうところがあるんですけども。私の一番最初の海外旅行先が韓国だったんですね。でも、そもそも韓国に行きたいという気持ちは当初全くもっていなかった。それがどうして行くことになったかという、私は大学入学当初、タイに行きたかったです。で、両親にタイに行きたいって言ったら、日本の国内旅行も行ったことがない人間が何言ってるんだって叱られて。そこで、すごく頭をひねって、「公のツアーか何かで行けば絶対許してもらえるはず！」ってことで、いろいろ探してみたところ、そのとき韓国派遣っていうのを外務省がやっています、それは今も形を変えて続いているんですけども、とにかく、国のやっていることなら文句は出ないだろうとそれに参加することになって、ようやくパスポートができたんですね。「これで(註：このパスポートで) タイに行ける！」とワクワクしながら(笑)、その段階までは韓国は飽くまでも「ついで」でした。ところが、実際に行ったら韓国がすごく面白かった。当時はまだ軍事独裁政権下で夜間の通行制限があって、12時になったら家に帰らないといけなとか、(灯火管制のせいで)とにかく街がすごく暗かったです、人々がその暗い街の中ですごくユーモアたっぷりかつエネルギッシュに生きていて面白かったですね。それで一気に夢中になって。私は大阪の人間なのでコリアタウンや鶴橋も近いですし、朝鮮半島に関わることを全て調べ上げるような感じになっていきました。その一方で、(今日一緒に登壇されている)中村さんの「中村と村上」展を私、鶴橋で見ているんです。それは韓国、朝鮮というよりも現代美術に対する関心から見に行ったら側面が強いんです。というのは、大学卒業して大学

院に入るまでの間すごくつらい時期があって、それを助けてくれたのが現代美術だったんですね。なので、中ザワヒデキや小沢剛の「なすび画廊」や《JIZOING》を見るためにわざわざ夜行バスに乗って東京に行ったりとかして、それで本当に元気になったというか、現代美術大好きになったっていうのがありました。ちょうど韓国が現代美術で注目を浴び始めていたのもその時期でした。(日本国内では千葉成夫さんが精力的に韓国現代美術を紹介していたし、)ヴェネチア・ビエンナーレでは1995年に韓国館ができて全寿千(ジョン・スーチョン)の作品がそこで展示されたという記事を『美術手帖』で見ても、わくわくしてたんです。大学院で博士課程に進学すると、なんとなくみんな留学しなきゃという雰囲気になります。じゃあ私はどこに行こうか・・・「そうだ韓国、行こう」(笑)っていうふうになりました。なので、まさか自分がこんなふう近代のことをやるとは思ってもみませんでした。「これからは韓国の現代アートに注目だ」と思って韓国に留学したので、韓国の大学院で「先生、現代アートやりたいです！」って言ってまわったところ、会う先生会う先生に「現代はまだ歴史になっていかないから駄目です」って言われて。最終的に「君は日本人だから(資料にアクセスしやすい)植民地時代のことやいなさい」っていうふうに言われたんですね。それにプラスして、できればプロレタリア美術をやりたいっていうふうに言われました。なので、はからずも、すごく政治性の高い分野の研究することになりました。日本だとその時期はまだプロレタリア美術っていうものにあまり関心が持たれてなかった頃だったので、むしろ韓国での関心の高さに驚かされました。要するに外国人の私に求められているのは、反共政策が基盤にある韓国で韓国人研究者がアクセスしにくそうな資料でもお前なら探ってこれるだろうということだったので、その期待に答える形で近代のことをやるようになり、その後流れ流れて、今ここです。あの《JIZOING》で地蔵を探してた私が、今、在朝鮮日本人のことをやりつつ、プロレタリア美術のことをやりつつ、それ以外にも朝鮮民主主義人民共和国にも行ったりいろんな美術の姿を見ることになりました。そもそもの出発点として、日本美術史の近代における断絶、それから現代における断絶の根っこを調べたいという問題意識がありましたので、その過程に留学があり結果として今の私に繋がっているという感じです。以上です。

(日比野民蓉) ありがとうございます。現代美術を大学でやろうとするハードルというのはおそらく日本の大学では今もそんなに変わっていないんじゃないかなというふう思うんですけども、佐藤(小百合)さんは学部生のときに韓国の現代美術やりたいって言ったら、文学部の東洋史専攻でやっぱりそこはまだ歴史化されてない時代だからもっと古いことやいなさいって言われて、実は彼女の卒業論文も朝鮮美術展覧会がテーマで、私の修士論文も朝鮮美術展覧会の日本人画家がテーマで、みんなそこで1回近代を通るっていうようなことがありますね。逆に韓国の方では、むしろ1945年以降の現代美術を研究するっていうことが、結構、大学でも普通というかむしろそこを一生懸命やるっていうことが盛んだというふう認識をしているんですけども、そんなことないですか?日本よりは少なくとも70年代、80年代とかはもう普通に大学の研究のテーマとして扱えるっていうような風潮という流れが、日本とは違って、あるんじゃないかなというふう思うんですね。金智英さんと盧ユニアさんはかつて日本への留学生だったわけなんで

すけれども、日本から韓国への留学というのが今中村さんそれから古川さん、喜多さんのお話を聞いた感じでも、なかなかそのメジャーな時代になるには本当に2000年代以降待たなければいけないというくらい時間がかかったのに反して、韓国から日本への留学というのは長らくやはりメジャーな選択肢の一つだったんじゃないかというふうに思っているんですけども、そのあたりどうですかね。逆に最近はむしろ下火になっているというか、韓国から日本への留学っていうのはちょっと減ってきてるのかなっていうところもあるんですけども、おふたりが日本と関係する美術史を選ばれたきっかけ、理由だったり、日本に留学するというのが韓国から見てどういうふうに捉えられるのかということをちょっと教えていただけるとありがたいです。智英さんからお願いできますか。

(金智英) そうですね、プライベートなことを申し上げるしかないんですけども、私が日本留学をしたのが2008年だったんですが、それから籍は学校の方に10年間置いたんですけども、本当に、留学のきっかけは完全にプライベートの次元のことなんです。正直申し上げますと、現実的な問題から、学部を卒業して、勉強はもっとしたいっていうことはあったんですが、お金がない。漠然とアメリカに行こうっていう気持ちはあったんですね。英語も全然喋れないのに。でもお金がないから、どうやって勉強をもうちょっとやれるかなっていう方法を探していたら、文部省の公費、(中村政人さんと)逆方向なんです、文部省の国費奨学生制度があって、その奨学金をもらって日本へ来たのがルーツです。日本美術に関しては、来るまであんまり知りませんでした。たまたま来た、流れてきたわけですが、日韓の近代美術の方に流されてきたきっかけは、ここに来てから、留学を経験してから始まりました。東京藝術大学に在学していたんですが、修士・博士で、上野公園を毎日歩いて、皆さん、留学の経験をお持ちの方は共感されると思いますが、それはマイノリティを実際に経験した時間でした。それは本当に宝物のような時間だったんですが、マイノリティの何か悲しさとかそういうのを感じていたんですけども、ある日100年前も朝鮮人の美術家たちがこの道を頻繁に通っていたということに気がついて、彼らはどういう顔をしていたんだろうということにすごく興味が湧いてしまって、そこからもうその顔が見たいっていうことから始まりました。先生方皆様、本当に心の中の何かが引かれて、韓国に行かれたと思うんですけども、今は言葉にできないんですけども、自分の経験から100年前の同じ民族のその人の顔が見たかったっていうことから、私は近代美術の方に流れつきました。

(日比野民蓉) ありがとうございます。そのマイノリティとして過ごした時間が宝物のようだったというのは、多分、智英さんだから出てくる言葉だなと思って今聞いておりましたけれども、ユニアさんいかがですか。

(盧ユニア) どこから話せばいいかなと思うんですけども、韓国で日本留学は私の時代でも今でもそこまでメジャーでは実はないんですよ。あくまでもアメリカ志向がとても強い国なので、だからこそ現代美術の研究も盛んなのかなと思うんですけども。私が留学したのは2010年、多分、

他の先生たちと比べたら結構最近だと思うんですけども、2010年に日本へ来たときは、「大学の先生になるためにはアメリカに行くべき。なんで日本に行くの?」と結構言われたんです。私は植民地期の韓国美術史が知りたかったので、資料が日本にたくさんあるので、そこから日本語を勉強し始めたんですね。つまり個人的にやりたいことがあるから日本に来ただけで。帰ってからも美術史の大学教員の採用のときに結構言われたんです。「日本で学んで、中国美術史とか教えられるの?」とか。それで今私の所属が日語日文学になっているんですけども、日本文化を教えるポジションには採用されたんですけども、その前、美術史の採用審査に申し込んだらそのような質問が出されて、自分からもちょっとここではやっぱりできないなと(美術史の分野で韓国の大学に就職することを)辞めた経験があります。

韓国で日本美術に関して、一般的な印象とすれば、中学校・高校の国史という教科書の代表的なイメージの中で、日本の広隆寺の半跏思惟像が韓国の半跏思惟像と並んで掲載されているんですよ。で、三国時代に百済がいかに日本に影響を与えたのか、いかに偉い文化を教えたのか、それは力を入れて教えているんですけども、その後の日本文化に関しては全然何も教えてないんですね。それで私はそれがもうほぼ全部だと思ってたので、日本に来て日本の博物館・美術館を周りながらちょっとびっくりしすぎまして、確かに朝鮮半島から来た文化もあるけれども、それが全部じゃないんだ、それは本当にごく一部で、日本の文化というのは、中国からも、インドからもいろんなところから来てて、また独自の文化も花咲いていたんだと感じてたんですけども。でも今でも一般的な韓国人の認識は、私が学校で歴史を習ってた時代とそこまで差はないと思います。

また、もう一つ話したいのは、日本に来てから、日本に来る前には全然考えもしなかった、習ったこともなかった在日の存在に関して知り始めたことなんです。東大で勉強していたんですけども、文化資源学という研究室に入ったんですね。自分の所属ではないけれど、同じ文学部の中に韓国朝鮮文化研究室というのがありまして、まずそのタイトルからちょっとびっくりしました。韓国朝鮮文化研究室で、朝鮮という言葉が私に違和感をすごい感じさせまして、「朝鮮?なんだろう?」と。昔の時代の朝鮮ではないので、これって朝鮮民主主義人民共和国のことなのか、と。そして韓国語だけでなく韓国朝鮮語とか、コリア語とか、ハングル語とか、そのような言葉を聞きながら、韓国という言葉自体がある場面ではいかに暴力性を持っているのかを初めて知って、そして日本留学から多分いちばん学んだことは、そこかなと思います。本当に全然目に見えなかったところが見えてきたこと。

それで今回韓国の国立現代美術館の態度というか、少し耳にしたことがありますけれども、本当に遺憾なことで、本当に残念ですね。だけれど、もうそこは国立美術館でもありますし、また本当に知らないから、知らない存在に対して、日本と交流しようとしたら、日本人だけの話だと思いがちなんですけども、でも日本の中にこのようにいつも隣にいる在日がたくさんいるということを全然今知りませんから。それで、戸惑う、そのような感覚が先にあるのではないかと思います。あと日本側からこの展覧会の依頼を先にしたと聞きましたし、あと10年前の展覧

会、2015年のさっき李美那さんがおっしゃった展覧会とかも日本から始めてますので、韓国に  
どどんこのようなのがあるよと教えてください。そうすると、韓国もだんだんこのような世界  
もあるなど、このような存在もあるなど。また学んで、寛容性というか、ちょっと態度が変わっ  
ていくのではないかと思います。ちょっと変な話になってるかもしれませんが。

(日比野民蓉) ありがとうございます。今の韓国ではやはり「朝鮮」という単語がほぼすべて「韓」の字に置き  
換わっていきますよね。「朝鮮」という言葉がイコール朝鮮民主主義人民共和国に直結するど  
うような部分もすごく強いのかな。それで「朝鮮」という語が現代の韓国ではあまり使われな  
い単語だからこそ、ユニアさんも日本に来て、韓国朝鮮というのが並列に並んでいるというこ  
ろに大きな衝撃を受けられたというのは、韓国内の事情というのが非常に色濃く反映されて  
いるように思います。会場からいくつかご発言があればお受けしたいと思いますが、今日韓国か  
らもうらっしゃってくださっている方がいまして、実は私の留学時代の恩師もいらしていただ  
いて、睦秀炫(モク・スヒョン)先生、何か一言いただけませんか？

(睦秀炫) 睦秀炫と申します。日本語がちょっと上手でないの、日比野さん、通訳してください。  
저는 14년전에 히비노상이 한국에 유학을 했을 때 한국근현대미술을 강의했습니다.

(日比野民蓉(説明)) 14年前、2010年から11年に私は交換留学でソウル大学に1年間行ってはいたんですけど、そ  
のときに韓国の近代美術史の講義を持たれていたのが睦秀炫先生です。

(睦秀炫) 그리고 2004년 가을에서 2005년 여름까지 1년동안 도쿄예술대학에 연구원으로 와 있었습니다.

(日比野民蓉(通訳)) その前の2004年から2005年の2年間、東京藝術大学に研究員としてきていました。

(睦秀炫) 저는 한국근대미술 전공자로서 아무래도 한국하고 일본의 미술 교류에 대해서 관심이 많이 있을 수 밖에 없는데  
이번에 이런 전시를 한다는 이야기를 듣고 노유니아님이 얘기했듯이 어떤 중요한 작품들이 한국에서 전시를 못  
한다는 이야기도 들었기 때문에 요코하마에 오지 않으면 못본다. 그런 생각으로 시간을 만들어서 심포지엄도 있  
다고 해서 오게 됐습니다.

(日比野民蓉(通訳)) 私の専門は韓国の近代美術なので、どうやっても日本との美術交流というところに関心を持た  
ざるを得ないのですけれども、今回こういった展覧会をやるということを耳にしまして、かつい  
くつかの重要な作品は、同じ展覧会が韓国で開催されるとしても展示されないということも耳  
にして、これは横浜でしか見れないということでわざわざシンポジウムの日にあわせて来たど  
ういう次第です。

(睦秀炫) 오늘 오전에 전시를 봤는데요. 전시의 테마중에 “함께 해가자” 이런 섹션이 있어서 그런 생각이 굉장히 중요하  
다 생각했고 이런 전시를 만들어준 히비노상과 요코하마미술관에 굉장히 고맙게 생각을 합니다.

(日比野民蓉(通訳)) 午前中に展示を見たんですけども、展覧会の一つの章の中に「ともに生きる」という章があり  
まして(最後の第5章)それが非常に重要なテーマだと思いました。こういった企画をしてくれた  
日比野さんと横浜美術館にとっても感謝の気持ちがあります。

(睦秀炫) 노유니아 선생님이 말했듯이 한국하고 일본의 관계는 1000년 2000년 이상 굉장히 오래 됐기 때문에 사실 오  
랫동안 함께 해오고 있는 사이입니다.

(日比野民蓉(通訳)) 日本と韓国の文化的な交流というのは1000年、2000年単位での歴史があって、非常に長い  
時間をともにしてきたわけですね。

(睦秀炫) 물론 문화의 차이도 있고 언어의 차이도 있고 또 우리가 다 알 듯이 근대 시기에 불행한 일도 있었죠. 그런데 “함  
께 해가자” 는 생각이 있기 때문에 우리가 어떤 교류가 있었는지 이런 것들을 알아보는게 이번 전시의 굉장히 중  
요한 주제라고 생각을 하고. 그리고 함께 해가는데 함께라는 것에 굉장히 다양한 면모가 있다. 그런 것들이 이번  
전시에 많이 드러났다고 생각을 하거든요. 그래서 저는 전시를 보면서 또 여기에 그런 주제에 관심이 있는 분들이  
전적으로 많이 오셨기 때문에 어떻게 함께 해갈까 그런 생각을 이번 전시를 통해서 생각할 수 있지 않을까 그런  
생각을 하면서 전시를 너무 잘 봤다고 말씀을 드리고 싶습니다.

(日比野民蓉(通訳)) もちろん日本と韓国の間には文化そして言語の違いというものがありますし、それから近代期  
の非常に不幸な時代というものも経験しています。それを踏まえて「ともに生きよう」という気持  
ちがあるからこそ、今までどのような交流があったのかということ振りかえる今回のような展  
示は非常に重要です。そして、今回の展示の中でそのともにいることの多様性というもの扱  
われていたというのがすごく重要な部分ではなかったかと思います。展示を見ながら、そしてこ  
こにそのようなテーマに関心のある方々がたくさんいらしているので、どのようにともに生きて  
いくかということ、この展示を通して考えていけるのではないかと、そんなことを思いました。ど  
ういう感想をいただきました。ありがとうございます。

そして最後列にいらっしゃいます大野(郁彦)さん。指名で恐縮ですけども、実は韓国の国  
立現代美術館、今回の展覧会の共催者である美術館の準備室立ち上げの頃に専門調査員と  
して勤務をされていまして、日韓の美術交流に非常に豊かなご経験をお持ちです。何か一言い  
ただければ幸いです。

(大野郁彦) 突然のご指名でちょっと困ったんですけども、今日はとてもいろいろと示唆に富んだお話を  
聞かせていただいて、楽しい時間を過ごさせていただきました。いくつか感じたことはあるんで  
すけど、2点だけ言わせていただこうかな。まず金智英さんのおっしゃった、韓国社会の持つ  
境界意識の強さ、境界性ということについて私も非常に感じるころはあるんですけど、それ  
は逆に言うと、同じ境界、同じグループ、同じ集団に属する者に対する優しさでもあるわけ  
ですよ。韓国語で「Uri」という言葉がありますけれど、「私達」という意味の「Uri」でくられ

るのはふつう「ウリナラ」までです。ナラは国という意味ですから、「我が国」ですね。それ以上広いグループに対して「ウリ」という言葉はあまり使わないというふうには私は理解しています。だから今回の展覧会を、今、先生もおっしゃったけど、みなさんが「ウリが、ウリが」とおっしゃっていて、日本と韓国の作家の作品が集まった展覧会を「ウリ」という形で韓国の方が形容するっていうのがやっぱりとても素晴らしいなと。これをぜひ続けていっていただきたいなと思いました。

もう一つはちょっと機微な話になるかもしれませんが、韓国には国家保安法っていう法律があるんですね。これはもう、韓国の歴史の中でも、表現の自由、言論の自由を侵食する悪法だと、いう立場から廃止しようとする動きっていうのはずっとあるんですけど、現実に未だにこの法はあるわけですね。韓国側の国立現代美術館、国立ですから、非常にセンシティブになって、その韓国の保安法に抵触しないことをみんな必死で考えてしまう。そういう法律がある中で、韓国のアーティストやキュレーターたちが表現の自由を求めて活動している。それに対してやっぱりちょっと言い方が大げさだけれど、外国人である我々が、どういうふうにシンパシーを感じるか、連帯していけるのかっていう、やっぱりそういう視点っていうのも必要ではないかなと思いました。ですから、日本で展示されるものと、韓国で展示される作品の内容が違いうことは残念ですけども、でもこの展覧会が歴史の中にひとつ刻まれたことによって、次のステップは当然来るんだろうと思うので、ぜひこういう素晴らしい展覧会をね、引き続きやっていっていただきたいなと心から思います。ありがとうございます。

(日比野民蓉)

ありがとうございます。10年前の李美那さんの展覧会のときには、韓国の機関と協働されるっていうことも試みられたけれども、なかなかまだ難しかったというようなお話も聞きましたし、それがようやく10年後の今回にあたっては協働ができたというところまで来たというふうに考えることができますので、さらに10年後はより良い展覧会の機会というものを作れるのではないかな。そういった機会をおそらくは私もまだ頑張れるかもしれませんが、実は同じ干支だということがわかった佐藤さん、次の世代として担ってくれるというみんなの期待を一身に今ここに受けておりますけれども、そういった次世代まで続いていくことを本当に願っております。指名が続きましたけれども、フロアから何かご発言いただけるようでしたらお願いしたいと思いますがいかがでしょうか?お願いします。

(金聖蘭)

こんにちは、在日コリアン女性たちの美術展を主催している金聖蘭(キム・ソンラン)と申します。今日のシンポジウムを楽しみにしていましたが、想像を超える充実した内容で大変嬉しく思います。実は今年の夏休みにソウルの徳寿宮にある美術館で、光復80周年を記念した展覧会を観てきました。そこで在日画家の絵が展示されていたことを、ここで紹介したいなと思いました。展覧会には在日の全和鳳(チョン・ファファン)さんの作品が6点展示されていて、その3点ぐらいが日本の風景や瓦葺きの家を描いたものだったのがすごく印象的でした。彼についての解説文には彼は平安南道の出身で西田天香の影響をうけ日本にわたり、須田国太郎に師事したとありました。また《春香(チュニャン)の再会》という作品についても書かれていました。春香

は「春香伝」という朝鮮の古典小説のヒロインで、男女が身分制度を越えて愛を成就するという内容です。その解説文に全和鳳が韓国の古典小説の主題を作品のモチーフにし春香と夢龍(モンリョン)の男女の別れと再会を描きながら、分断された朝鮮半島の統一への希望を込めたのではないかとという部分がありました。朝鮮半島が分断された中でも、美術を通して現代にいる私達に伝えてくれていることがあると感じました。この展覧会は国立現代美術館(MMCA)での光復80周年を記念した「郷愁、故郷を描く」という大きな展覧会でした。「郷愁」というテーマでの全和鳳さんの6点の作品と解説文は大変印象深く、この部分についても皆さんにお知らせしたいなと思いました。

(日比野民蓉)

ありがとうございます。韓国でもコリアン・ディアスポラのような形で在日の作品が紹介されるということは2000年代に入ってから何回か機会があったかと思うんですけども、少しずつでもそういった韓国美術史、日本美術史といった国の枠組みをいかに打破して拡張してお互いの美術史をさらにそのはざまにいた存在などから、再考していくことができるのかというのは今回の展覧会の一つの大きなテーマでもあります。そういったことがどンドンどンドン日本と韓国それから共和国も含めてお互いの蓄積の中で積み上がっていくといいなというふうに思っております。今お話いただいた全和鳳の作品は今展覧会の第1章でも展示しておりますので、ぜひご覧ください。時間になってしまいましたので、ここで切らせていただきたいと思います。本日は長い時間ご参加をいただきまして誠にありがとうございました。もう一度、登壇者の方々に大きな拍手をお願いいたします。



た赤瀬川と和泉は、フランスのド・ゴール首相の身の危険を想起させる不穏なビラを作りました。日本中に郵送されたこのビラを受け取ったバイクは、彼らの意図をすぐ理解しました。そして衛星放送日に偶然か必然か、ド・ゴールが入院したという小さな新聞記事を見つけ、赤瀬川に電話をかけました。この電話を受け、赤瀬川はバイクを「ハイレッド・センターの最高の観客」と呼びました。いうまでもなくバイクはのちにサテライトアートを手掛けますが、間接的に放送局まで巻き込んだハイレッド・センターのこの衛星プロジェクトが、両者を繋いだのです。

当時、こうした芸術家たちのコミュニティとして重要な役割を担った場所として、内科画廊と草月会館が挙げられます。内科画廊の柿落としは、和泉の個展でした。二度目の和泉の個展の招待状は、バイクによってデザインされています。新聞紙に赤字という、バイクの最初の個展の招待状とよく似たデザインです。世界的ビデオアーティストで、のちにバイクの公私にわたるパートナーとなる久保田も、当時「内科画廊はコミュニのようなアートの中心地だった」<sup>[06]</sup>と懐古しています。全学連(全日本学生自治会総連合)に参加し「既存の秩序への抵抗と反乱」を掲げながら、アイゼンハワー来日反対安保デモなどにも参加していた久保田は、「意外性を基本にした反資本主義的性向の芸術活動」であるフルクサスに関心を持ちます。<sup>[07]</sup> 現代舞踊家の叔母、邦千谷の影響もあり、一柳慧や小野洋子と知り合った久保田は、小野の紹介でフルクサスの創始者であるジョージ・マチューナスとも知り合います。しかし1964年、内科画廊で《Make a Floor of Love Letters》というインスタレーションとともに個展を開催した久保田は、多くの評論家に「黙殺」されたことに失望しました。

久保田が初めてバイクに出会ったのは、1964年草月会館での「白南準作品発表会」でした。バイクのパフォーマンスの後、観客としてその場にいた久保田は、バイクに声をかけます。「フルクサスについての情報に飢えていた日本の前衛芸術家」にとって、すでにフルクサスのメンバーであったバイクから聞く「フルクサスが花開いていたドイツ」での話は非常に魅力的でした。<sup>[08]</sup> そして、バイクが内科画廊での久保田の個展に好意的な印象を持っていたことを知ります。なおこれに先立ち草月会館では、1962年にはジョン・ケーجزや「暗黒舞踏」<sup>[09]</sup>、マース・カ

ニンハムの公演が開催されていました。このように当時の草月会館は、日米の前衛芸術を結ぶ、国際的な交流の重要な拠点となっていたのです。

これまでに何度も名前が出てきたフルクサスもまた、高尚で権威的な既存の芸術に「反芸術」的アプローチで挑戦しました。フルクサスが、日本での独自の「反芸術」的展開を見せていたハイレッド・センターに関心を持つのは、極めて自然な流れでした。久保田はニューヨークにわたり、マチューナスにハイレッド・センターの活動を伝え、ハイレッド・センターを紹介するニュースペーパーを企画・編集します。そして1966年、アストリア・ホテルでホテル・イヴェント「シェルター計画」が、グランド・アーミー・プラザ・58ストリート・5アベニューでクリーニング・イヴェント「首都圏清掃整理促進運動」が、それぞれフルクサスによって再演されます。<sup>[10]</sup> バイクは日本での「シェルター計画」とニューヨークでの再演、両方の記録に残っています。このように「反芸術」的な関心は日米を超えて広がりました。そしてそのコミュニティの中心には、日米のいずれにも属さないバイクの存在があったのです。

《TV Buddha》(1974) などの成功を機に、バイクは次第にアーティストとして成功していきます。1984年、バイクはニューヨーク・パリ間衛星生中継番組《Good Morning Mr. Orwell》を制作します。バイクは、ジョージ・オーウェルの小説「1984」(1949) で描かれる未来は「全くの見間違い」だったと断言します。それはテクノロジーによって人間が支配される、ディストピア的な世界でした。バイクは東ドイツ解放とテレビの関係に触れながら、テクノロジーは支配と分断に対抗する道具にもなりうると考えました。ここでもバイクは、テクノロジーを危険なものとして排除するのではなく、テクノロジーの一元的な理解を揺さぶる「反テクノロジー」に可能性を見出したのです。

ビデオアートは当初、支配的言説を形成するテレビというメディアに対する、DIY的なカウンターカルチャーの文脈を持っていました。一方80年代になると、ビデオアートで用いられていた視覚言語が商業的に回収され始めます。バイクのビデオアートにおける「テレビ画像の破壊行為」は、ミュージックビデオ<sup>[11]</sup>やテレビコマーシャルの視覚効果として浸透していきます。

考えてみれば、二〇年前にナムジュン・バイクがはじめたことといえば、既成のテレビ局では禁句にも等しいテレビ画像の破壊行為の一つであった。マグネットを持ち出して画像を歪め、あるいは回路に操作を加えて、色も形もバラバラにしてしまうやり方は、テレビ局にとってまさに自殺行為にも等しいものだった。それがいま、放送テレビの画面には、日常茶飯事のように、この種のシンセサイザーによるデフォルメ効果が出現するばかりか、放送局自らその"横紙破り"を、現代の英雄として紹介する時代になったのである。私には、これこそ、バイクがたどってきた人跡未踏の道が、いかに予見的であったかを物語る象徴的なエピソードに思えてならなかった。<sup>[12]</sup>

バイク自身も、ビデオアートがMTV(ミュージックビデオ専門ケーブルチャンネル)の誕生に貢献したと述べています。バイクが《Bye Bye Kipling》のNHKに提出した企画書の中で述べているとおり、MTVのエンジニアたちはバイクのもとで映像技術を学んだのでした。

最近Music Videoの商業化が進み、その面で日本のMusic Videoには優れているのが生まれつつありますが、アメリカでのMusic Videoの裏にはVideoARTの20年の蓄積があり、この基本研究(非商業的な)の厚みがMusic Video Computer graphicsの商業的成功となって表れているのです。それは今や世界の大TV局に成長したMTVニューヨーク本社の技術担当副社長のAndy Setos君や、やはり世界一のComputer Conferenceに成長したジューグラフの発起人であるTom de Fanti, Dan Sandin, Lonisc Etra等が小生の70年初期の若い友人または弟子格の人物であったことから明らかです。<sup>[13]</sup>

こうした、ポピュラー文化によるビデオアートの資本主義的回収という危機に対し、バイクはあえてデヴィッド・ボウイやルー・リードといったポピュラー音楽のスターを、積極的に作品に登用するという戦略を打ち出します。1980年代のバイクのサテライトアートに特徴的なのは、浅田彰が「テレビ的・ビデオ的なものの自画像」と評した<sup>[14]</sup>ように、まるでバラエティ番組のごとく、次々に著名人が登場する構成でしょう。歌手ローリー・アンダーソンの作品への起用は、きわめて象徴的です。1984年の対談で、坂本龍一とバイクはローリー・アンダーソ

ンについて語っています。この年に来日公演を行ったローリー・アンダーソンは、前衛芸術家としてのバックグラウンドを持ちながら「O Superman」(1981) でチャートを席巻しました。バイクによるとアンダーソンは、ポピュラー音楽とファイナートの「両方におけるトップスター」でした。バイクはその点を評価し《Good Morning Mr. Orwell》への出演を依頼したと述べています。<sup>[15]</sup> バイクは、小野洋子の招待によって、ミュージックビデオ黎明期を牽引したビートルズのレコーディング現場を見学しており、早くからポピュラー音楽の重要性を強く認識していたのでした。坂本龍一自身もまた、日本におけるミュージックビデオの黎明期を牽引したといえるYMO(1978–83)のメンバーでした。浅田彰によるとYMOの実践は、モダニズムとしての先鋭としての前衛音楽から、「幼稚園児までもを踊らせるテクノポップ」としてポピュラー音楽の方向へ「スピアウト」させるものでした。この「モダニズムからポストモダニズムへの転回の最も明快な例」は、バイクのサテライトアートにおけるアプローチとも重なります。<sup>[16]</sup>

ポピュラー文化を拒絶するのではなく「盗み返す」実践は、極めてビデオアートの的です。久保田成子は(MTVが)「わたしたちからアイデアを盗む」としながら「ビデオアートの側からも「盗み返す」」ことが可能であると宣言します。そしてこの相互的な奪取の関係そのものが、社会現象であり、ビデオアートの一部であると語りました。<sup>[17]</sup> 80年代のビデオアートをめぐる商業的回収に対して、バイクはポピュラー文化を拒絶するのではなく、あえてビデオアートの内部にポピュラー文化を取り込むことで、奪い返してみせました。それは内部にとどまりながら批判する「反芸術」的な「内破」の実践の延長にあったといえるでしょう。

この間、1960年代から80年代の韓国は独裁政権下にありました。現在バイクは、韓国の「国民的」アーティストとしての立ち位置を確固たるものにしていきます。しかし1950年に韓国を離れて以降、バイクは長いあいだ祖国の地を踏むことはありませんでした。1967年東ベルリン事件で、KCIAが前衛作曲家の尹伊桑(ユン・イサン)や李應魯(イ・ウンノ)を拉致して以降、バイクは常にKCIAによる監視の可能性を意識し、慎重な態度をとっていました。これは決して杞憂ではありませんでした。1982年のホイットニー美術館での個展会場入口に展示してい

<sup>[1]</sup> いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」関連シンポジウム記録集

<sup>[2]</sup> 発表5：佐藤小百合「ディアスポラとしてのナムジュン・バイク 内破する芸術、経路」

たバイクのパスポートは、政権下のKCIAによって撮影され、バイクは「典型的な韓国のやり方だ」と皮肉を交えて語っています。<sup>[18]</sup> 当時、韓国政府はリベラルな考えを持つ帰国移民を警戒しており、バイクも監視対象となりました。それでもバイクは韓国パスポートを保持するために、東側諸国からの展覧会招待を断っていました。その後移住したドイツでも、1993年ヴェネツィア・ビエンナーレのドイツ館代表にバイクが選出されたことに対する、作品放火事件の被害に遭います。<sup>[19]</sup> このようにバイクは、国家単位においては、韓国、アメリカ、ドイツといういずれにおいても「他者 other」としてまなざされていたのです。

ジェームズ・クリフォードは「Diasporas」(1994)の中で、「ディアスポラ」という概念そのものが「旅する用語 traveling term)、すなわち、ある定義に固定することが困難な、遷移する概念であると指摘します。そして「ディアスポラ」として想像され、言説化され、政治化される「起源 roots」に基づいた理解ではなく、複数の「経路 routes」からの接近を図ります。もちろん「起源 roots」は完全に否定されるわけではなく、常に異なる緊張関係のもとで、接続し直される対象であるということです。ひとくちにディアスポラといっても、バイクの移動は、朝鮮戦争の混乱に起因しながら、経済的なアドバンテージにより可能になった側面もあります。クリフォードが「Diasporas」と複数形にしているとおり、どこから来たのかという「起源 roots」からではなく、それぞれがどのような「経路 routes」を辿ってきたのか、インターセクショナルリティに基づいた観点から理解を試みる必要があるということです。こうしたバイクの「ディアスポラ」的側面は、近年再検証されています。<sup>[20]</sup>

奇しくもバイクを再び祖国へと導いたのは、《Good Morning Mr. Orwell》でした。このプロジェクトの成功によりKBSから招待を受けたバイクは、34年ぶりに祖国の地を踏みます。同行した久保田にとっては初めての韓国訪問です。久保田には不安もあったようですが、バイクの兄弟たちとバイクの両親の墓参りや生家の訪問などに同行します。この時に撮影された映像をもとに制作されたのが、《ブロークン・ダイアリー：韓国への旅》(1984)です。そしてこのサテライトが繋いだ帰国のなかで、韓国の墓地に感銘を受けた久保田は《韓国の墓》(1993)という作品を制作します。このサテライト・プロジェクトは、テクノロ

ジーによる新たな「経路 routes」として人々を、そして作品を接合 articulateする実践であったといえます。

久保田成子

この《Good Morning Mr. Orwell》の2年後に放送されたのが《Bye Bye Kipling》(1986)です。「東は東、西は西、両者がまみえることは決してない」というイギリスの詩人ラドヤード・キップリングの言葉へ「バイバイ」を告げる衛星放送です。バイクはここでも、「東」と「西」、ビデオアートとポピュラー音楽、ヴァナキュラーな文化と最新テクノロジーといった、一見すると相反するものとして捉えられがちな領域同士の分断が、不可避の対立として固定化されていくことに抵抗しました。そして、これらをバラエティ番組的に「ごちゃ混ぜ」に構成したのです。この作品は「東」と「西」という本質主義的な単純化への誘惑に抗い続けるバイクの姿勢を象徴しています。これは、絶え間ない交渉によって、一見相反する概念どうしの新たな関係の結び直しが可能であるという態度の表明でした。この衛星放送の翌1987年、韓国では「民主化宣言」をむかえます。翌88年にはソウル・オリンピックに合わせてバイクの《Wrap Around the World》が放送されます。そして90年代以降、次第に新たな芸術のかたちが生まれていくことになります。

久保田成子

この時期の韓国は軍事独裁政権下にあり、1989年まで一般国民の海外渡航は制限されていました。そうした状況下で複数の国を往還したバイクの立ち位置は、やはり特殊なものでした。バイクは「実験美術」と呼ばれた韓国の前衛とも異なる独自の位置から、「ディアスポラ」的「経路 routes」のなかで、あらゆる分断が固定化され既存の秩序へと回収される引力に抗し、それらを遊撃手のような位置から断ち切り続けました。バイクの芸術実践は、二項対立の両極に対置される要素を内部に共存させ、その緊張関係から生じる自己矛盾を契機として、芸術やテクノロジー自体の更新を促す「内破」のアプローチとして、一貫していました。バイクは「反テクノロジー的テクノロジー」としてテクノロジーを用い、また芸術の内部にとどまりながら既存の芸術そのものを問い直す「反芸術」的实践を展開しました。このバイクの姿勢は、1960年代から80年代にかけて、ハイレッド・センターやフルクサスの活動、さらにはポピュラー文化の引用を通して一貫しています。こうした相互反照的な実践こそが、言い換えるならば、サイバネティックな芸術における「フィー

ドバック」という、バイクの芸術の核心です。そしてその実践は、1980年代の韓国における民主化の波と放送技術のインフラの確立という条件のもとで、サテライトアートへと結実したのです。

久保田成子「私の愛、ナムジュン・バイク」(2013)

〔註〕

- ↑ 渡辺真也「ユーラシアを探して ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・バイク」(三元社、2020)、163頁。
- ↑ 久保田成子、南楨鎬「私の愛、ナムジュン・バイク」高晟埭：訳、(平凡社、2013)、54頁。
- ↑ Amanda Kim, Moon Is The Oldest TV, 2023.
- ↑ 久保田成子「私の愛、ナムジュン・バイク」343頁。
- ↑ 浅田彰、坂本龍一、高谷史郎「『ダムタイプ | アクション+リフレクション』関連プログラム スペシャルトーク (記録)」、東京都現代美術館、2020年6月15日、https://www.mot-art-museum.jp/blog/staff/2020/06/20200608101315/。
- ↑ 久保田成子「Hi-Red Centerの思い出」『ハイレッド・センター 直接行動の軌跡』(「ハイレッド・センター」 展実行委員会、2013) 22-23頁。
- ↑ 久保田成子「私の愛、ナムジュン・バイク」34-41頁。
- ↑ 同上、36頁。
- ↑ 《Bye Bye Kipling》(1986) で実現している「暗黒舞踏」の系譜に連なる山海塾とアルビン・エイリー舞踏団の共演について、阿部への手紙を見る限り、バイクはこのコラボレーションに最も満足していた模様である。백남준아트센터「백-아베 서신집」(용인 : 백남준아트센터, 2018), pp. 376–377. [ナムジュン・バイク・アートセンター「白–阿部書信集」 2018、376-377頁。]
- ↑ 赤瀬川原平「あとがき」『東京ミキサー計画』(筑摩書房、1994) 235-236頁。なお、フルクサスとハイレッド・センターの相互関係を批判的に検証したものとしてNettleton (2014) が挙げられる。Taro Nettleton, “Hi Red Center’s Shelter Plan (1964): The Uncanny Body in the Imperial Hotel,” Japanese Studies 34, no. 1 (2014): 83–99, https://doi.org/10.1080/10371397.2014.886507.
- ↑ ミュージックビデオの細かい定義については、Mathias(2017)に詳しい。1965年にthe Beatlesが「HELP!」などのプロモーションのために制作した映像が端緒であるとされ、その映像が音楽の表現に相乗効果を生むように組み合わせられたものを指す。Mathias Korsgaard, Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music (London: Routledge, 2017).
- ↑ 坂根巖夫「科学と芸術の間」(朝日出版、1986) 239-240頁。
- ↑ ナムジュン・バイク「Bye Bye Kipling 企画書」ナムジュン・バイク「バイ・バイ・キップリング」(リクルート出版、1986) 12-13頁。
- ↑ 1985年6月27日 国立能楽堂 ライブセッション「二期二会」ナムジュン・バイク「バイ・バイ・キップリング」(リクルート出版、1986) 134-135頁。
- ↑ 坂本は1984年、ヨーゼフ・ボイスとバイク、そしてローリー・アンダーソンの来日について「何か確実にあそこで“ガタン”とモードが変わった。それが日本だけじゃなくて世界的にもガクンッと、ひらたく言っちゃうとポストモダンに突入したとでもいったらいいのかしら。」と振り返っている。「モードが変化した一九八四年」吉本隆明・坂本龍一「音楽機械論」(2009年、ちくま学芸文庫) 289-290頁。
- ↑ 浅田彰、坂本龍一、高谷史郎「『ダムタイプ | アクション+リフレクション』関連プログラム スペシャルトーク (記録)」、東京都現代美術館、2020年6月15日、https://www.mot-art-museum.jp/blog/staff/2020/06/20200608101315/。なお、YMOのテクノポップへの「スピンアウト」という表現は、浅田の別稿におけるものである。浅田彰「映画のラスト・エンペラー——ベルナルド・ベルトルッチ追悼」、RealKyoto、2018年12月7日、https://realkyoto.jp/blog/asada\_akira\_181207/。
- ↑ Judith Greer, Interview with Shigeko Kubota, 1992, in 新潟県立近代美術館ほか「Viva Video! 久保田成子」(河出書房新社、2021年)、167頁。
- ↑ 渡辺真也「ユーラシアを探して ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・バイク」 footnote 25頁。
- ↑ 久保田成子「私の愛、ナムジュン・バイク」228頁。
- ↑ バイクの出自と芸術実践における「矛盾」的立場を「ディアスポラ」という観点から整理したものとしては、以下が挙げられる。정소연, 이원형, 『시대적 변화에서 나타난 백남준과 그의 모순』, 『한국콘텐츠헌회논문지』11권 7호 (2011): 153–167. [チョン・ソヨン, イ・ウォニョン「時代的变化において現れたナムジュン・バイクとその矛盾」, The Journal of the Korea Contents Association, 11卷 7号 (2011): 153–167.] 「韓国現代美術史」の枠組みから、こうした理解への接近を試みたものの中から、最も体系的な整理として以下を挙げておく。“The Korean American Diaspora,” in Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction, ed. Yeon Shim Chung, Sunjung Kim, Kimberly Chung, and Keith B. Wagner (London: Phaidon Press, 2020), 122–137.

## 質疑（佐藤小百合×李美那）

李：非常に中身の濃い、博士論文の発表を15分で聞いたくらいの密度でしたね。バイクの仕事というのはテクノロジーアートの側面から現代美術の領域横断的に様々な議論がされてきました。今回の佐藤さんの発表で特徴的なのは、そこにバイク自身の「ルーツ」ではなく「ルート」というふうにわざわざ呼んでいますけれども、並行するいくつかの「ルート」を持った存在として、土地であったり人であったり、テクニクであったりというものと、どのような結び方をしてきたのかという視点から、バイクの仕事をもう一度見直しているというところではないかなと思います。

ご本人も説明されていますが、ディアスポラという言葉と、ナムジュン・バイクというのは、私の中では結びつかないんです。バイクの存在やバイクの仕事というのは放浪というにはあまりにもダイナミックであって、1ヶ所にいるはずもない、いられないぐらいにダイナミックな仕事であり、ご本人もそういう方だったと私は記憶しています。いくつかの「ルート（経路）」があるということであって、一つの「ルーツ（根）」から放浪したという意味ではないということを説明してらっしゃいました。そういう形でのとらえ方ももう一度バイクの仕事を見るというところが私には非常に新鮮に聞こえました。バイク自身はさまざまな混乱を含み込めるような作品を作ってきたと思うんですけども、発表した当時はそれが混沌とした状態のように見えていた。でも今世界がこれだけ混沌としている中で見ると、バイクの作品というのはこの混沌をものすごくクリアに見せ

てくれる、視覚的なキーワードになり得るなというふうに思うんです。いくつかの「ルート（経路）」を並行して持ち続けた存在だということ、佐藤さんの発表が非常に良い形で見せてくれたと思います。

バイク自身が朝鮮半島を出たとき、彼のお父様は伝説的な財閥、豊かな家の出身でした。結局いろいろなことがあって、その財閥は解体されることになるのですが、バイクが朝鮮半島から出るときは、一族がチャーター機に乗って、香港経由で日本に来るという前代未聞の方でした。これは私のご本人と父から聞いた話ですけども、バイクはおばあさまから「お金は持っていないかもしれないだから、使いなさい」と教わったんだそうです。また、バイクは私の父に「李さん、現代美術家っていうのは認められるのに時間がかかるんだからね、病気しちゃ駄目だよ。病気にしないで長生きしなさい」と言ったそうです。父は「そう言っていたのに、バイクは早く死んじやったんだよ」と残念がっておりました。自分の立ち位置について、終生考え続けたんだろうと思います。久保田成子さんの制作との関係も含め、バイクの没後に研究されている関係性も興味深いです。「ルーツ」ではなく「ルート」として並行していくバイクのあり方について、もう一度ご説明いただけますか。

佐藤：引用したジェームズ・クリフォードの「Diasporas」は90年代の論考です。一応強調しておきたいのは、バイク自身が自分を「ディアスポラ」と形容したことはありません。これはカルチュラル・スタディーズ

やポスト・コロニアリズムの文脈に由来する「ディアスポラ」論が、90年代から出てきた、という背景もあると思いますが、バイク自身は「ノマド」という表現をよく使っていました。

クリフォードの議論、つまり「起源 roots」ではなく「経路 routes」から「ディアスポラ」を捉えるというのは、本質主義的な還元抵抗するという点で重要だったと思います。つまり「この人はより本物のディアスポラだ」とか「この人はディアスポラとはいえない」というような線引きの問題に陥ったり、例えば「韓国のディアスポラであれば、韓国的な心を持っているはずだ」というような、本質主義的な回収のされ方で言説化されていく、それも他者によって言説化されることもある。そうした問題から距離を取るために、1人1人がどういう経路を歩んで、どういう背景のもとで「ディアスポラ」的な立ち位置になっているのか、ということをもう一度見直す意義があったのではないかなと思います。

特にバイクにまつわる議論では、「経路」は別の意味も持ちます。テクノロジーが発達して、今までは船に乗って、もう2度と帰れないという覚悟を持って移民をした人も、飛行機の発明によって往来ができる状況にもなってきた。単に祖国に戻る、あるいは戻らないというよりは、循環する時代になってきた。そういうテクノロジー環境の中で、「ディアスポラ」をもう一度捉え直すと、一つテクノロジーという「経路」もできる。それは飛行機もそうですし、あとは電話やインターネットでのコミュニケーションもそう

ですね。単に航路などの地理的な経路だけでなく、インフラとしての経路が生まれました。《エレクトロニック・スーパーハイウェイ》に見られるように、バイクにとっては情報網もまた、地理的な経路の延長線上にあったのです。

テクノロジーはもちろん、単純にポジティブなものとして働くだけではありません。バイクのパスポートをKCIAが撮影していたという話にも触れましたが、テクノロジーは監視、「目の延長」として機能する一面もあります。ただ、やはりバイクがその芸術実践から示してみせたとように、テクノロジーは常に、こうした目的とズラした使い方もできる。バイクは、テクノロジーという経路の中で、さらに芸術実践として経路を枝分かれさせました。このような複数性も併せて論じているので、クリフォードの議論から、バイクの「ディアスポラ性」に接近するのが良いのかなというふうに思いました。

李：ありがとうございます。《グッドモーニング・ミスターオーウェル》サテライトの成功で、KBSから招待を受けて韓国に帰国を果たすわけですが、「88（バルバル）オリンピック」、88年のオリンピックの頃まで、韓国の一般市民がパスポートを取って海外に出るのが大変だったという話について、誤解がないようにちょっと付け加えますが、いっぱい往来をしてました。往来できないことはなかったんです。なので、韓国と韓国外、日本と韓国の間の人往来というのは止まったことはないんです。バイクさんは、前代未聞の出国の仕方ではありましたが

も、そうではなくてもたくさんの方が出国していた。私の父は1950年代に密航してきたんですけど、4月に大学生になって、その後夏休みになった時に、父の父が「横浜のおじさんが病気だから、漢方薬を持っていけ」って言ったんですね。国交がないのに、そう言ったんです。それでどうしたかといったら、密航したんですよ。大学生の夏休みの旅行としてはわりかし普通だった。大変だったとは言っていましたが、そのくらいの感覚でもあったので、(国境の)外に出てまた入るといって自分が全くなかったわけではなく、人は往来していた、ということは付け加えておきたいです。その中でバイクさんは家族みんなして、脱出した。そこがちょっと違う。行ってみようと思って行ったっていうのとは違って、ある意味覚悟の出国だった。それでもご自身がディアスポラではなくノマドと言っていたわけですけども。夏休みにちょっと行ってみようなんてものではなく、一族を引き連れての出国だったということは、特記すべきところなのではないかなというふうに思います。

その上で彼はいくつかの新たな経路、ルートをアートの上でも示し続けた。坂本龍一さんとの仕事であるとか、マース・カニングハムだとか、音楽・舞踊・技術系、多様な領域の人たちと非常に積極的に仕事をしています。アートの中の複数性、テクノロジーとしてもマテリアルとしても様々な複数性を持てる根本が何なのか、ということを再考することのできる種を、佐藤さんの発表がくださったのではないかなと考えます。

日比野：

素晴らしいコメントをありがとうございます。美那先生のお父様の話が出てきました。大半の方はご存知だと思いますけれども、美那先生のお父さんは李再煥先生でいらっしゃいます。あとでお父様の話も出てくるかなと思います。実はナムジュン・バイクは今回の展覧会は第2章で扱ってしまって、既に展覧会をご覧いただいた方は展示室の中ではなく展示室と展示室を繋ぐハワイエに展示されているのをご覧いただいたかと思います。あれはあえてやっておりまして、この発表にもあった通り、バイクはいろいろなルートを繋いでくれる存在であり、彼自身がそれを体現している存在でもあるということで、今回はあえて展示室の中には入れ込まないという方法で展示をいたしました。

李：そんな話が出たので内緒話を一つ。バイクが帰国したのがサテライトの成功によるものだというのは、もう定説になっています。実はそのきっかけを作ったのは李(再煥)でした。朝日ホールでバイクさんのパフォーマンスがあって、それを見に行くことにしていたんですね。その前に、その時東京に来ていたKBSの社長と会ってこれからバイクのパフォーマンスに行くと話したんです。

KBSの当時の社長と李は仲が良くて、何かといういろんな相談に乗ったりしていたそうです。そのKBSの社長が日本に来ていて、「バイクさんに会いたいから、会わせてくれ」と李に言ったそうです。朝日ホールの後でもう1個予定があったはずなので、時間がないだろうとは思ったんだそうです。なの

## 「日韓」のフレーミングを超えて ——アーティストとキュレーターたちの国際化

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻教授

### 李美那

2017年10月10日（火）19時00分～20時00分

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻

〒157-8514 東京都目黒区三軒が樋1-1-1

TEL:03-3463-3111 FAX:03-3463-3112

URL: <http://www.geidai.ac.jp/gpa/>

初めまして、李美那です。よろしくお願いたします。今は東京藝術大学の大学院で教員をしておりますが、元々は静岡県立美術館の学芸員を10年務め、その間の1999年に「東アジア／絵画の近代—油画の誕生とその展開」という東アジアに関連する展覧会を企画・開催しました。10年経ち、神奈川県立近代美術館に異動して、そこでも「日韓近代美術家のまなざし—「朝鮮」で描く」という展覧会を2015年にすることになりました。でも、昨日もちょっと申し上げたんですが、私、卒論も修論もゼザンヌだったんです。静岡県美がロダン館をつくるから、美術館に興味があってフランス語のできる人いないかって探していて、それで学芸員になる道が開けたのですが、なぜか担当した展覧会のうちいちばん大きなものが東アジア系ということになりました。そこには、館としては「韓国人だから韓国担当」というわかったようなわからないような理由があったのですが、自分としては、人とのご縁、そして先輩方が作ってきた道、導いてくれる人との出会いがあってこうなった、と思っています。何にも知らなかった、韓国語できなかったですからね、当時。韓国語できない在日韓国人に「韓国人だから韓国担当」と命じた館の、日韓双方の社会への認識、韓国における在日韓国人の受け止め方についてはほとんど知らない、そのくらいアジア地域で日本がどういう位置にいるかという意識が弱かった当時の日本社会にいたことの実例だと思うんです。そんなようなところから始まりました。

2017年10月10日（火）19時00分～20時00分

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻

〒157-8514 東京都目黒区三軒が樋1-1-1

TEL:03-3463-3111 FAX:03-3463-3112

URL: <http://www.geidai.ac.jp/gpa/>

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」

関連シンポジウム記録集

発表6：李美那 「「日韓」のフレーミングを超えて—アーティストたちの国際化」

そういうことがあることも知っていました。

李(禹煥)がなぜ捕まったかというと、李(禹煥)の名前を使って、別の人が作業員をやったということで、李やその周りの人たちがみんな芋づるで捕まったんだそうです。そういうことも知っていたので、バイクさんは李(禹煥)と社長に「大丈夫か」と言った。社長が「絶対大丈夫だから行こう」と言って、それで韓国に行くことになった。KBSが招待する形で帰国が実現しましたが、こんな舞台裏があったんだということをお話ししました。

2017年10月10日（火）19時00分～20時00分

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻

〒157-8514 東京都目黒区三軒が樋1-1-1

TEL:03-3463-3111 FAX:03-3463-3112

URL: <http://www.geidai.ac.jp/gpa/>

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」

関連シンポジウム記録集

発表6：李美那 「「日韓」のフレーミングを超えて—アーティストたちの国際化」

で「いや、今から調整ができるかどうかわかりませんよ」と言って、ちょっと保留をかけたんですね。そして李がバイクさんに「KBSの社長が来ていて、君に会いたいと言って。今日の夜7時なんだけど」と伝えた。そうしたらバイクさんが「会う」って言った。「本当は、その後、予定があるでしょ」と聞いたら「いや、会う。何時にどこだ？」って答えたそうです。バイクさんは、約束の時間に来ない人だったらしいのですが、その日は服をばっちり背広に着替えてピカピカの靴を履いた、いつもと違う出立ちでビシッと決めたバイクさんが、時間ぴったりにホテルに現れた。びっくりしたそうです。それで社長に会ったら、社長がバイクさんの顔を見た途端に「한국가자. 韓国行こう」と言ったんだそうです。それで、バイクさんは「大丈夫か」って聞いたんです。

2017年10月10日（火）19時00分～20時00分

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻

〒157-8514 東京都目黒区三軒が樋1-1-1

TEL:03-3463-3111 FAX:03-3463-3112

URL: <http://www.geidai.ac.jp/gpa/>

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」

関連シンポジウム記録集

発表6：李美那 「「日韓」のフレーミングを超えて—アーティストたちの国際化」

2017年10月10日（火）19時00分～20時00分

東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻

〒157-8514 東京都目黒区三軒が樋1-1-1

TEL:03-3463-3111 FAX:03-3463-3112

URL: <http://www.geidai.ac.jp/gpa/>

「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」

関連シンポジウム記録集

発表6：李美那 「「日韓」のフレーミングを超えて—アーティストたちの国際化」

いうと日本にとって完全なよそ者であるとも言にくい。私、第一言語は日本語ですしね。韓国語はKドラマ見て覚えたと言ってもいいかもしれません。そして日比野さんはダブルオリジンを持っていらっしゃる。こういう、足元が多重である存在がのりしろとして作用しているのが今回のこの展覧会。そして、この展覧会に至るまでの道筋に、そのようなのりしろとしての作用がうまく働いた機会と結果としての展覧会というものがあり、たまたま私はそのうちの二つに関わってきたという経緯があります。

西欧化を意味したある時期までの国際化が、この10年ほどより幅広い意味を持ち始めたとき、近代のアジアとの関わりをある部分でアンタッチャブルにし続けていた日本は、国際化が西欧化から脱皮する機会を逸したのではないだろうかと感じています。最近のいくつかの展覧会を、特に昨年、2025年に美術館で開催された展覧会を見ておりますと、そのことへの巻き返しが急速に進んでいるように感じます。もっと進んでほしいと思っておりますが。昨日のシンポジウムの冒頭で日比野さんが「合わせ鏡」という言葉を出してお話しになりました。合わせ鏡であると、日韓、日本と朝鮮半島、その両方を思えるようになったこと自体が、意識としての国際化だろうと思います。相手の存在を対等に認め、互いが思い合う意識です。また、昨日の最後には大野都彦さんが韓国語の「ウリ」という言葉のことをお話しになりました。韓国の日常で使われるとき、例えば家族であるとか、同じ共同体にいる人々が自分たちのことを「ウリ」と言うんですね。職場の中でも特に一緒に仕事をしている仲間内とか。昨日の会場では「ウリ」という言葉の中に、この場所、日本と朝鮮半島を一緒に過ごしている仲間、日本であり朝鮮半島であり、というその両方を含んで「ウリ」という言葉を使い得る状況が立ち現れていた。そういうこの会場の在り方について、感慨深いものだと感じます。「ウリ」という言葉の含む意味が緩やかに拡張している状況の中に、この展覧会とこのシンポジウムの場はある。そういう状況を視覚化できるのが展覧会の力で、それがこの展覧会だなと思えるんです。白凜さんは、十数年に及ぶ日比野さんとの関係と信頼の上に4点の作品の貸し出しを決意した、とお話されましたが、その信頼自体が国際化のプロセスなのではないでしょうか。

日本の、特に公立美術館が手がける韓国・朝鮮半島に関する展覧会というのは、ある時期までは古代か現代に偏っていま

した。例えば、法隆寺の釈迦三尊像が朝鮮半島から来た止利仏師の作であるという事実の周辺が古代。これは、東京国立博物館で1976年に開催された「韓国美術五千年展」という展覧会で、日韓両政府肝いりの展覧会のものです。日本語の図録ですが、実はこれ、英語の図録が出ています。大学生の夏休み、1985年か86年に、ソウルの延世（ヨンセ）大学の国際部の夏季学校に5週間通ったのですが、英語で授業を受けるコースなんです。当時の受講生は在米韓国人が7〜8割で、十数人の西欧ルーツの人々と日本人、そしてごく少数の在日韓国人という構成でした。そこで美術史の授業を受けたら、この図録の英語版が教科書だったんです。懐かしかったですね、子供の頃に見た展覧会の図録だったので。期末の試験は隔から隔までこの図録を全部覚えて、画像から作品を解説する形式でした。ヨーロッパやアメリカの美術史試験の基本です。この展覧会を私は10歳のときに東博で見ました。1976年のこの展覧会が、言ってみれば私が美術館・博物館というところで朝鮮半島に出会った大きな機会だったんです。生活の、身の回りにはいろいろな朝鮮半島の文物がありましたけれど、展覧会としてまとめて大きく見たものがこれ、古代の文物への礼賛だった。今、図録をお回していますが、図録の最初のところに開催に関わった人たちの名前が掲載されています。この後に館長になっていく方や学芸員として活躍する方のお名前が上がっているのをご覧になれます。これが片方。この前半跣思惟像が来ましたよね、東博に。2015年度には「日韓国交正常化50周年記念特別展『ほほえみの御仏 一 二つの半跣思惟像 一』」、2026年には「特別企画 日韓国交正常化60周年記念 韓国美術の玉手箱 一 国立中央博物館の所蔵品をむかえて一」の観音菩薩坐像。これが一方の極(きょく)、古代の姿を礼賛するもの。

もう一方が、1970年頃からの、美術館における現代美術の展覧会です。1968年に東京国立近代美術館で「韓国現代絵画展」というのがありました。古代に対して現代=現在の美術の展覧会です。現代美術・アーティストの交流という名のもので、主に政府主導で、または何らかの政治的節目に開かれる展覧会、これがもう一つの極です。

ここでとても慎重に避けられてきたのが、近代です。近代化が西欧化であり帝国主義に連なることであったことを考えれ

ば、近代のアジアを日本が扱えば、植民地の問題を避けて通ることができない。長らく日本は、西欧化の軌跡としての自国の発展を近代の歴史として位置づけてきました。そして、アジアの中で最も早く発展した国として非常に特殊な位置を持っている、という理解をベースに、自分たちの近代美術史を作ってきたわけです。ところが、その一方で、近代化の実質的実行として行った植民地政策の具体的結果については、特に朝鮮半島との関係においては、国としての問題は解決済みであるという政治的立場によって、終わったこととしてきた。これが美術の分野にも波及して、美術館で近代美術を扱う時に植民地という場の扱いや、植民地での作家や作品の置き所が見つけにくくなった。アンタッチャブルな空間を作ってしまうことに繋がった。そのことが、日本側からだけではなく、アジア側からも日本の近代に触りにくくなるという結果を導いてしまった。今から見ると、そういう状態だったのではないかと考えます。

この近代に、非常に用心深くアプローチしてきた展覧会二つに関わりました。その一つが先ほど申し上げた 1999年の「東アジア／絵画の近代－油画の誕生と展開」という展覧会であり、これは東アジアの五つの地域をテーマにしています。中国本土、香港、台湾、朝鮮半島、日本の5地域です。5カ国ではなく5地域です。これを5カ国というと中国本土から作品が来ません。実際にこの展覧会開会直前にそれが起きまして、大変な対応を経験しました。共催であった美術館連絡協議会の会報に展覧会の予告記事が掲載され、そこに「5カ国」という表記があったんです。それを見つけた中国大使館の文化部から中国政府に報告が行き、中国からは一切の出品を許可しない、と静岡県美に通知がきました。作品輸送が目の前に迫った時期の出来事で、静岡県美の吉岡健二郎館長が急遽北京に飛び、今後このようなことがあったら全ての責任は静岡の吉岡館長が負う、という一筆を入れて、作品の輸送許可が下りました。「5地域」と丁寧に丁寧に呼んで何とか開催にこぎつけたわけですが、開催館ではなくて周辺での広報にまで中国が目を配っていた、その一方で日本国内では「5カ国」と「5地域」を丁寧に分けて記述することへの理由と理解と配慮がこれほどまでに低かった、その実例です。この展覧会の開催後、いつか日韓とか日中とかいう、2地域の相互での近代に関する展覧会ができたらいいなと思っていました。でも、それを日韓で実現するま

で15年かかりました（「東アジア／絵画の近代」は全国巡回し、終了が2000年）。15年後の二つ目の展覧会がこちらの、2015年から全国巡回した「日韓近代美術家のまなざしー『朝鮮』で描く」展です。この二つの展覧会はとても用心深く、政治的問題に触れないわけにはいかないけれども、展覧会自体が政治化することを上手に避けながら、いろいろな形で視覚化を実現できた展覧会です。言葉にしなくても、ものが喋ってくれる、ものが喋ることのできる空間を展覧会として用意する。展覧会としては非常に批判的な精神を持っているけれども、言葉で説明し尽くさない、ものが喋る、というやり方の展覧会だったんです。両展とも、植民地期を含む近代を中心にした展覧会でした。でも、この二つだけでは、近代を、もう一方の極であった現在の美術というものと直接的に接続するには少し距離があるところまでしかたどり着けなかったんです。そこに今回のこの展覧会「いつもとなりにいるから」展が橋をかけてくれました。この展覧会の意義はそこにあると思っています。この展覧会があることによって、美術館での展覧会の歴史が繋がったと私は思っています。1945年という区切りは政治体制の変更ではあったんですが、政治体制が変わることで終わるわけではない美術人の往来だとか作品の制作というものを語りうる空間、それを展覧会として得た、ということです。1999年の「東アジア／絵画の近代」という展覧会では、日韓や日中という2地域間関係にしないこと、5地域という地域に広げることで、近代の植民地帝国主義の力を逃れ得なかった美術の状況を、大きな袋に入れて緩やかに見ました。二つ目の展覧会「日韓近代美術家のまなざし」展では、在朝鮮日本人美術家たちを導き入れました。朝鮮半島という場を一つのプラットフォームとして考える。そこには日本からきた作家も半島の作家もいる。日韓という問題だけではなくて在朝鮮日本人という第三者、第三極を持って入ったんです。そのことによって話の幅をもう少し広くとることができる。今回の展覧会はそれを逆方向で実現しています。在日コリアンという形で、日本の中に「日本人」ではない、でも日本人ではないというだけをいうわけにもいかない存在を導き入れました。第三の存在と目を持つことによって、近代と現代・現在に橋を架けた。しかも開港地・横浜にある横浜美術館のコンテキストともしっかりと結びついている。その点でも、この展覧会開催の意義は非常に大きいと考えています。

「いつもとなりにいるから」展に、それ以前の道があったこ

と、そのことをお話ししてきましたが、もう少しそのプロセスについて付け加えておこうと思います。「東アジア／絵画の近代」展の開催前年、1998年に、「近代を見る目」という大きな展覧会が韓国の国立現代美術館で開催されました。実は、この二つの展覧会には少し込み入った関係があります。「東アジア／絵画の近代」展は、韓国国立現美と共催を計画していて、ソウルにも巡回するはずだったんです。展覧会の準備は1994年頃から始まって、私の最初の韓国出張が確か94年度の終わり、95年になってからだったんじゃないかと思うんですけど、そのときにソウルでこの展覧会準備の担当として会った学芸員が、昨日、中村政人さんがご自身の写真で紹介してらした高楽範(コナツポム)さん、作家出身の韓国国立現美の学芸員だったんです(P.41図版17)。私は学芸員としての高楽範氏と初めて会ったんですが、それ以前に、作家の高楽範さんが中村政人さんと出会っていた、不思議なネットワークが繋がっていました。

ところが共催ができなくなります。その理由は日本の教科書問題です。教科書検定で日本の歴史教科書が近代のアジア、特に韓国との関係を矮小化していると韓国が反発したことで、韓国と日本の間の政治的緊張が高まります。韓国国立現代美術館は国立で政府直轄なので、静岡県美をはじめとした日本の美術館との共催と両国を跨いだ巡回ができなくなっただんです。ですが当時の韓国国立現美の学芸員たちは展覧会開催のための協力関係を保つこと、研究への協力と、出品への協力は死守してくれました。なので作品を借りることができたんです。その間に、展覧会担当は高楽範さんから金熙大(キム・ヒデ)さんへと交代していました。金熙大さんは「近代を見る目」展の担当でもありましたが、「近代を見る目」展の出品リストと「東アジア／絵画の近代」展の借用リストは韓国側担当者としては地続きの関係だったんです。

この「近代を見る目」という展覧会は、私達が「東アジア／絵画の近代」展を開ける1年前に大々的にオープンしました。その出品リストには、我々が「東アジア／絵画の近代」展のために作って韓国国立現代美術館に借用希望を出した最初の交渉リストがほぼそのまま入っているんです。それを見てゲストキュレーターだった韓国の友人たちは当然腹を立てたんですけど、私は「やった!よかった!」と思いました。「近代を見る目」

展はそれまでにない大きな規模の展覧会で、植民地時代にどのような作品があったか、韓国でその存在を改めて広く知らせることになった展覧会でした。このような展覧会が開かれる前に、日本がこれらの作品をごっそり借りていったとなったら、これ、両国の関係としてはうまくいかないんです。これが何の因果か「近代を見る目」という大変大がかりな展覧会として開会して、一般の方々にすごく受け入れられたんですね。反応がとっても良くて。当時、韓国で「近代」美術というジャンルのイメージは今ほど積極的に確立していなかった。でもこの展覧会を見たら、韓国近代は日帝下だから暗黒の時代で自分たちの作品とは思えないというイメージが塗り替えられて、自分たち結構やるじゃないかっていう反応になったんです。で、それを、1年後に日本が借りた、という結果になったので、韓国での認定が先あって、日本へ持ってくる、という順序を踏めることになったんです。何と幸せな巡り合わせだろう、と私は大変安堵いたしました。

この「東アジア／絵画の近代」という展覧会、今から考えると静岡県美にとっても不思議な巡り合わせの展覧会でした。南蛮美術が専門で日本を外の目で見ていた越智裕次郎、台湾に渡った石川欽一郎という作家を研究している立花義彰。そこにたまたま在日韓国人だった李が静岡県美に学芸員として加わった。東アジアをそれまでの視点とは違う目で見てみよう、ということを考えてる素地がたまたまできたんです。でも私が「韓国人だから韓国担当」と言われたときには学芸内で大喧嘩をしました。「私は韓国語を喋れない韓国人です。韓国では在米韓国人より在日韓国人の地位は低いし、韓国語喋れない韓国人が日本から来て「植民地時代の作品を日本に貸してくれ」って言ったら袋叩きに会うのが分かりませんか?そういうことに気がつかない美術館から出品交渉に来た、となったらこの展覧会成り立たないですよね?」って相当抵抗したんですけど、全然わかってもらえなかったんです。それで、「ともかく出張に行け」って言うから、「わかりました、行きます。行きますけど、できませんっていう結果を持って帰ってきたら聞いてくださいね」って言って、「聞くよ」って言うから行ったんですけど、帰ってきたら「もう予算使っちゃったからやらざるを得ない」って言われた。話が違うじゃないかってなったんですけど、後の祭りだったわけですね。私は最初の出張のときに、韓国語が本当

に覚束なくて、ゲストキュレーターになってくださる方々とは英語で話していました。お年上の方々は皆さん日本語お上手だったんです。それで「来たか」って言っているいろいろ教えてくださいました。そのときにゲストキュレーターとして元韓国国立現代美術館の学芸員だった金炫淑(キム・ヒョンスク)さんと李仁範(イ・インボム)さんをご紹介くださったのが李慶成(イ・ギョンソン)先生。李慶成先生はもう完全に日韓バイリンガル。他にもお年上の李慶成先生世代の作家や評論家の皆さんは、植民地時代に日本留学をしている方もたくさんいらして、日本語で話しかけてくださった。で、同世代の人とは英語で喋ってました。そんなだったんです。そういう最初の出張の後、私はいくつか、もう絶対引かないという条件を出しました。日韓、日中という2国間関係にしないこと、それから近代という時代の定義を日本側で作らないこと。出張中、韓国の「近代」はいつを指すか、といろんな方に質問したんですが、その答えは今からでは考えられないくらいに幅が広がったんです。つまり、「韓国近代」について侃侃諤諤と論争しながら作っている途中だった。そういうところに日本から「近代」の規定を持ち込むのは新たな帝国主義になる、ということに気づいたのが最初の出張でした。だから、各地域にゲストキュレーターを設けてほしい。そして、その各地域の中で近代がどのように捉えられているかということを開答無用で受け入れるということを宣言してくださいと。それがこの展覧会の担当を引き受ける条件。で、中国も台湾も韓国も、ゲストキュレーターがついて出品リストと一緒に作りました。香港だけは少し形が違うのですが、「私は私です」ということを私が言えるのが近代です。でもその権利を取り上げられてきたのが植民地時代を経験した朝鮮半島だった。そこに日本がやってきて、しかも交渉を始めた1995年は戦後50年なんです。それで戦後50年でようやく経済発展もしつつあって、日本の影響から抜け出ようというところに、また日本から韓国語できない韓国人がやってきて、作品借用って、「お前は何色の眼鏡で韓国を見てるんだ?日本色のメガネからようやく抜け出たのに、またか?」ってことになるわけですね。実際、公式の交渉の場を離れてご飯を食べているとそういう言葉が出てくるのが度々ありました。そうなっちゃったらいけないので近代をどう考えているかということは各地域の考えを受け入れてください、そして各地域からゲストキュレーターを選ぶ。そして朝鮮半島だけはもう一つ条件がありました。近代の油画だけではなく

くて、朝鮮時代の伝統絵画に見られる近代性を帯びた表現を何点か入れてくれ、と。この三つをのんでほしいと要求して。なので、展覧会の中で近代として紹介されている作品の時代設定は各地域によってすごく違います。でも、これがそのときのその地域での自分たちの近代の主張だったんです。その後、ずいぶん時間が経って、韓国に関しては、今は日本と似たような時代設定に落ち着きつつあるんですが、近代を近代として考えられるようになったのがこの交渉をしていた頃だったということなんです。

「近代を見る目」展と「東アジア／絵画の近代」の関係に戻りますね。「東アジア／絵画の近代」の出品依頼リストと「近代を見る目」展の出品作がかなり重なっていた、と言いました。当然なんです、代表作をリスト化していましたから。でも、伝統絵画を近代の最初のところに置いたアイデアは、私たちが持ち込んだものだった、と思っています。例えば、展覧会の最初の作品は金斗樑(キム・ドゥリャン)の《狗図》、犬の図で、近代美術の中で西洋的なもの見方で描かれた伝統絵画です。この作品を韓国国立中央博物館に貸してくれて言ってリストを持っていきましたが、受け入れていただけなかった。でも「近代を見る目」展が開いてみたらこれが一番最初に展示されていたんです。左が私達のリストにあったもので私達が借りた作品、右側が「近代を見る目」展の出品作で、安中植(アン・ジュンシク)の作品ですね。蔡龍臣(チョ・ヨンシン)という作家の、写真みたいにごく詳細に描かれた作品。見るということが、手本や形式に則って見る、ではなくて、相手を見る見方が近代的・西洋的視線になった。そういう作品です。両展でちょっとだけ違っているのは、私達はいわゆる韓国民画・生活画と呼ばれるものを出しました。けれども、それは「近代を見る目」展では出ていません。

「近代を見る目」展の中に東京美術学校の卒業生たちの自画像がずらっと並んでいます。そしてさらに二つの展覧会には同じ作家の作品がいろいろと続くんですけども、その中でどうしても話しておきたいのがこれです。李快大(イ・クエデ)という人。越北、北に行ってしまった作家で、長いこと韓国では存在を口にすることができなかった。それが民主化によってようやく作家の掘り起こしが始まった。なので、出品依頼をするの

は現実的じゃないんじゃないか、とずいぶん言われました。ですが、李快大の息子さんである李漢羽(イ・ハンウ)さんにお会いしに行って、出品の了承を得ることができました。「近代を見る目」展でも出品されています。水原(スウォン)に住んでらして、水原にお会いしに行って、当時のことを聞きました。これすごく大きな、2メートル超える作品なんです。木枠から外して、丸めて、壁の中に塗り込めて、それで守ったんですって。「家族を置いて北に行っちゃったお父さんの家族は、息を潜めて生きなければならなかった。そんな中で、こうやって守ってきたんです」というお話を聞きました。その作品を出品するにあたって結構傷みがひどかったので、日韓両方から修復家を派遣して、静岡県美での開会直前に館内で修復しました。右は、この同じ作品が我々の1年前に韓国国立現代美術館で展示されたものです。その他にも李快大は自画像もお借りしたんです。《トゥルマギを着た自画像》。1年近くの間日本で巡回してこれをお返しに水原にこの作品を持って上がりました。美術梱包の人たちがちゃんと丁寧にほどいて作品をお渡ししたら、李漢羽さんがこの作品を、額に入ったその作品を自分の目の前に置いて、その前にしっかり座り直して、「お父様、日本に行ってらっしゃいましたか。お帰りなさい」って絵に向かって頭を下げた挨拶したんです、この作品の前に座り直して、「아버지, 동경 갔다오셨어요。」っていうふうにおっしゃったんです。日本で勉強をし、きつとまた行きたいと思っていたらこうということ、感じた。そんな瞬間だったんですけれども、こういうことは裏話だったので話さなかったんですけれど、こういう様々なことの繋がりが、結局、1年前の「近代を見る目」という大きな国立の展覧会につながり、私達の出品交渉が、なんていうんでしょうかね、少しずつ地ならしをしていった。そして日本から韓国に大きな出品依頼が来ることになり、それを韓国が受け入れる。おそらくそういうことになったんだろうなというふうに推測します。

金熙大(キム・ヒデ)さんは、とってもし協力してくださって、何度も何度もやり取りをしました。展覧会実現前に日本に研修にもいらして、そのとき静岡県美が受け入れ先になりました。実は金熙大さんはこの「近代を見る目」の展覧会が開会する前に、がんにかかれて入院されてそのまま亡くなられたんです。ですので彼は本当に心血を注いで作ったこの展覧会を見るができなかったんです。会期中、病院から外出が

叶わなくて、展覧会を見に行かれなかったんですね。私そのとき病院にお見舞いに行ったんですけど、「いや、僕見られなかったよ」っていうふうにおっしゃって。そういう方たちが道を作ってくれた展覧会でした。私達の展覧会「東アジア/絵画の近代」は、1999年に成立します。その1年前に「近代を見る目」という展覧会が成立します。そして「近代を見る目」の展覧会図録に載ってない作品がありました。これは公式記録にはどこにも載っていません。何があったかという、李王家旧蔵の日本人作家の作品がひっそり出てたんです。山田新一と、もう1人、確か小磯良平。私そのとき金熙大さんから出品作品のリストをもらっていてそのリストには入ってるんです。だけど図録には載っていない。それぐらい李王家旧蔵日本美術品って、当時触れなかったんです。今は公開してるんですよ、あるってわかってたけどみんな言えなかったんですね。私達はそれを借りたいと欲しているいろいろやってみたんですが、正式な交渉にもたどり着くことができませんでした。でも、展覧会に行ってみたらひっそり二つ並んでいました。図録には載っていないけど当時のコピーされた手書きに近いリストには入っている。そういう時代が90年代末、98年、99年ぐらいにあって、その後、公開に至る道ができた。今は韓国国立中央博物館で展示されてもいました。裏話なんですけれども、でもどこかの記録に残しておかないといけないなと思ってお話をしました。

この次には、いつか日韓という展覧会を行いたいと思っていたものが、2015年、「東アジア/絵画の近代」から15年経ってようやく出来たのが「日韓近代美術家のまなざしー「朝鮮」で描く」という展覧会でした。これが正式名称で、神奈川県立近代美術館葉山館での展覧会なんです、この葉山の会場のときだけ「ふたたびの出会い」というサブタイトルをつけました。これは巡回館全体で正式合意されたものではなかった、葉山でしかついていません。「ふたたびの出会い」は、韓国での出品交渉の最終段階だったソウル出張の時、国立現代美術館ソウル館で展示作業中だった現代美術作家レアンドロ・エルリッヒと私がこの展覧会についてした会話に端を発するものです。「再発見、rediscoverという単語には、発見される側の視点が欠けている」ということから始まって、「必要なのは、出会いつづけ、appreciateし続けること、何度でも何度でも」というレアンドロの言葉がとても印象に残った。で、帰国してポ

スターなどの印刷ギリギリのタイミングで「Reappreciated」という英語をサブタイトルに入れることにしたのです。日本語では「ふたたびの出会い」、韓国語で「다시 만남」、と少しづつニュアンスの違う単語に訳しました。タイトルは日本語、韓国語、英語の3つを並べて表記しています。(詳細は「歴史評論」No.899、2025年3月号、pp.61-70をご覧ください。)この展覧会は5年近くの研究会を経て行いました。展覧会をやるっていうことではなくて、展覧会をやるのは大変だから、その前に研究会をしようと。これは私が言い出した展覧会ではなくて、ことの起こりは北海道の近代美術館にいた学芸の井内佳津恵さんが私にお手紙くださりまして、日本人が愛した朝鮮をテーマにした展覧会企画を美連協の企画会議に出したことに端を発します。企画会議の委員長だった、当時神奈川県立近代美術館の館長だった酒井忠康さんが、「それやるのはなかなか大変だから、先に李さんに相談したら」ってアドバイスくださったんだそうです。それで井内さんからお手紙いただきました。このような企画案があることを、よかったと思う反面、日本人が朝鮮を愛する状況の背景がどうやってできているのか、愛される対象である朝鮮の人々は愛されるというあり方をどう受け止めていたのか、そこに視線が届いているのか、とても不安になりました。「愛した」という言葉は一方向的に思えた。これは視点を両方向にしないと、と考えました。日本側からその視点があることは否定できない。でも、日本側の視線にも植民地化という背景をもっと突っ込む必要があるし、植民地化された人々が、そのように言われた側がどうそれを受け取るのかということも含めてやっていかないと、これは成り立たない。片方の視点では、韓国側からこの企画自体が受け入れられないし、展覧会が成り立たない、そういうお返事を書きました。

研究会を始めて、心がけてやったことが、日本だけでやらないこと。何によらず、日本人だけで構成しない。韓国側からの参加者を入れて、そして場所としても、日本でもやり、韓国でもやりました。同じ話を日本で発表するのと、同じ発表を韓国でするのでは反応が違うんです、やっぱり。発表者も、同じ発表をしても気づくことが違う。その土地に行って、同じメンバーであっても、ディスカッションの内容が変わってくるんですね。そのことを自分の体に刻んでいかないとこのテーマは成立しない、と考えて、研究会のメンバーで行ったり来たりをずっと続け

ました。そして昨日コメントをくださった睦秀炫(モク・スヒョン)先生もそうですし、そういう方たちと一緒にいろいろな研究会を、何度も何度もやって、日本にも来てもらって、韓国の学会でも発表して。そういう中で、テーマを見つけていきました。いろいろな試行錯誤の末見つけたのが、在朝鮮日本人という存在だったんです。朝鮮半島にも日本人の美術家たちがたくさんいて、その人たちがどういう活動をしていたのか。制度としての日本や韓国や、留学、総督府による展覧会や審査員、そういうことだけでは見えてこない部分。作家たちの往来、作家自身が自分の居場所をどう捉えていたかということに着目をする。第三の目というのをもったことで、この展覧会のテーマ設定が動き出しました。だから、展覧会名に「まなざし」という言葉が入っています。葉山でのサブタイトルとなった「ふたたびの出会い」という言葉は、私にとっては「東アジア/絵画の近代」展に次ぐ2度目であったこと、そして、同じ作品もいっぱい出たこと。それに加えて、「ふたたびの出会い」として出会い続けなければいけない、というメッセージでした。二度でいいわけではなく三度でも四度でも百度でも出会い続ける、そういう思いを込めての展覧会のサブタイトルです。

もう35分経っちゃったので、飛ばします。ちょっとだけ紹介をします。この展覧会で紹介したのが入江一子さんです。展覧会当時99歳でいらしたんですね。このとき99歳の存命作家が2人いました。1人が入江一子先生、もう1人が金秉騏(キム・ビョンギ)先生。金秉騏先生は平壤の大富豪の生まれでいらして、お父様が東京美術学校の2人目の西洋画科の留学生という超エリート。この金秉騏先生、お父様に反抗してご自分は東京美術学校に行かずに文化学院で学び、アヴァンギャルド美術研究所で藤田嗣治にも直接学びました。その後パリに行き、ニューヨークに長く住んでいて、バリ時代の話を始めるとフランス語になり、私と話すときは日本語になり、アメリカの話するときには英語になるという、自分で何も考えずに三つも四つも言語がくるくる変わる方だったんです。ディアスポラではなくて自分の中にいくつものルート、ルーツではなくルート、を持っているという、そういう方でした。入江一子先生、この方は韓国の大邱(テグ)生まれです。私が出たときの説明では、初めて日本に行ったのは女子美に入るために船で釜山から下関に行ったと。下関に朝方暗いうちに着くので、日が昇るのを待つ

て、それから下船する、入国になるんですよって。そのとき、甲板から日が昇るのを待っていて、初めて見た日本の風景が甲板からの景色だったとおっしゃってました。それでね、「箱庭みたいと思ったのよ」っておっしゃったの。私、それで、朝鮮生まれですからね、大邱生まれですからね、「先生、何かちんまりしてるって見えたんでしょう」って言ったんです。「そうなの。なんかね。綺麗だわ」って。「綺麗だわ」、このニュアンスわかります？美しいって意味じゃないんですよ。綺麗だ、綺麗。なんかね、箱庭みたいと思ったの。綺麗だわ。そういうふうにおっしゃったんです。この人にとっての故郷って、朝鮮半島なんだなと思ったんです。半島の風景に比べると、ちんまり箱庭のようにまとまった綺麗さ、というニュアンスを感じました。お話をもっと聞いたら、1941年か42年ごろ、戦争、戦況が悪化した頃の話になって。入江先生、すごく優秀で女子美を出たあと東京の丸善のデザイン部に勤めて、丸善のウィンドウ・ディスプレイをずっとやるんですよ。だから超才媛なんです。なんだけれども、戦争の状態が悪くなったので、「国に帰らなきゃって思っ、私帰ったの」って。「先生、国ってどこですか?」「大邱」っておっしゃって。だから、入江一子先生にとっては故郷って大邱なんです。帰ったんですって。そこから1945年の敗戦後、日本に引き揚げてくるんですけども、その後どうなるかっていうと、シルクロードの旅をずっとするんです。シルクロードをテーマに、亡くなる直前まで絵を描き続けるんです。「箱庭みたい」っていう表現が別のニュアンスで響いたのが本江邦夫さんとの対談でした。本江さんは東近美に長いこといらして、府中の館長をなさって、対談当時は多摩美にいらした。本江さんの耳が「箱庭みたい」を聞くとどうなるか。これ2015年6月号の『月刊美術』です。入江先生にインタビューしたいって本江さんがおっしゃったんで、この会場でどうぞって言って、展示会の会場でのインタビューをセッティングしたんです。ここにね。ほら、「箱庭のようで驚きました」って書いてあるでしょ。で、「本当に美しい国だと思いました」。編集上こうなってますけれど、私、横で聞いてました。入江先生がおっしゃったのは、「日本に引き揚げてきたときには、箱庭みたいだと思ったんです」って言ったら、本江さんが返したんです「綺麗だったでしょ」って。「箱庭みたいに美しい」っていうふうに入江さんはそれを聞いたんです。で、本江さんが、「日本は美しいところだったでしょ」って言ったので、入江先生の答えが「本当に美しい国だと思いました」って、大

人だから、ちゃんと対話が成り立つようにそういうふうにお返事し直されたんです。私すごくびっくりした。入江先生は私に返事するときにはそう言わなかった。ここから先、入江先生、何のインタビューでも、「箱庭みたいで美しかった」って自分からおっしゃるんです。意識を変えるんですよ、ここで。「日本は箱庭みたいに美しかった」っていうふうに答える、そう変えるんです。言葉のニュアンスの受け取り方、状況の見方によってどう意味が違ってくるか、という見本みたいなことを目撃したのでご紹介しました。入江先生は私に、大邱で生まれたってはっきりおっしゃったんです。けれども、そのあと、入江一子シルクロード記念館という公式ウェブサイトでは山口県出身ってなってるんです。大邱生まれって書いてないんです。祖先は山口の方だという話はいっぱい聞きましたけど、私には大邱生まれとおっしゃってました。文字に書かれてることだけを信じるっていうのは、実際と違うんだ、と学んだエピソードです。

この話をもっともっとありましてね、この方、大邱の三中井百貨店で初個展をしたとき、たくさん作品が売れたんです。それで1,270円、当時のお金で1,270円売れて、今のお金になると500万ぐらいでしょうか?入江先生それ全部持ってチチハルに個展しに行くんですよ。女性1人で、列車乗って、500万持って。「先生、その500万どうなさったんですか」ってうかがったら、「あのね、ハルビンっていうところはすごく面白くてね、いろんな民族の人がいっぱいいてね、とっても素敵なお洋服が、いろんな民族衣装がいっぱいあるの。全部お洋服買って帰ってきたの」って。ちょっとね、なんか人間の大きさがすごく大きい方なんです。その大きさがどういうことになるかということ、こうなるんです。この地図、入江先生が旅をなさった地図。1人でこれだけの場所を、1945年に帰ってきてから60年、これだけ現地に行って絵を描き続けていらした。「先生どこがいちばん印象深かったですか」ってうかがったら、「私、市場が大好きでね、イスタンブールの市場がとってもよかった」と。ハルビンでお洋服買ったっていう人ですから、おうち中にそういうものがいっぱいあって、「イスタンブールの市場がとっても面白い」っておっしゃって、イスタンブールの朝焼けがとっても綺麗だったんですって。もう1回行きたいわとおっしゃってました、99歳の入江先生。

こういうコンテキストの上に、事実一つ一つ、エピソードの一つ一つがあって、国際化のプロセスだったのではないかというふうに思います。入江一子先生のような方が在朝鮮日本人画家であり、日本で活動した作家でもあった。日本人としては、朝鮮半島も日本も活動場所だった。そのような視線を向けられることのなかった朝鮮半島という場に注目した展示会の準備を通して、「日本」の美術史に書かれることのなかった作家や作品を掘り起こしました。そして日本という場所のあり方は、早く西洋化した日本にアジア人が学びに来るべき場所だっただけでなく、アジアから学びに来た人たちにとって西欧に出ていくステップボードであった、何かに出会うプラットフォームであった時期があった、という捉え方で、改めて視点を持って見直してみています。プラットフォームとして日本をもう1回考え直してみると、そこからまた別のことが見えてくるというのが、私の、国際化の場として日本をどう位置づけるかということの、これからの見方です。その様相を逆に客体として認識して体験したのが、まさに昨日の発表の中村政人さんですよ。朝鮮半島に、ソウルに留学に行った。そして昨日まで話そうとしていたのは、戦後の日本がどのようなプラットフォームだったか、金煥基(キム・ファンギ)がニューヨークにおり、金昌烈(キム・チャンヨル)がソウルにおり、東京に李禹煥(リ・ウファン)がいて、ソウルには朴栖甫(パク・ソボ)がいるというこの4人が、東京というところをステップボードにどうしていったかっていうのを話そうと思ったんですけど、これでも倍以上時間がたっておりますのでそれは今度また。はい。終了です。

## 質疑（李美那×喜多恵美子）

喜多：  
大谷大学の喜多です。とても貴重なご発表ありがとうございました。

（李美那さんが担当学芸員の一人として携わった）「東アジア／絵画の近代」展が1999年に静岡県立美術館で開催されていますが、その準備段階のときに私はちょうどソウルの弘益（ホンイク）大学の大学院に留学中だったんですね。最初、弘益大学の先輩だった金炫淑（キム・ヒョンスク）さんから「喜多さん、あなたアルバイトしない？」って言われて。お金ほしいですから、「どんな、仕事ですか？」って聞いたら、展覧会の通訳と翻訳だというんで二つ返事で「やる！」みたいな感じで関わることになったのが「絵画の近代」でした。

李：  
そこが最初の出会い。ソウルです。

喜多：  
そうです、そうです。それで、その当時館長だった吉岡（健二郎）先生与李美那先生が韓国に來られたときには、一緒について案内しながら、通訳もしましたし、「絵画の近代」展の韓国部門のゲストキュレーターだった金炫淑さんと李仁範（イ・インボム）さんが図録用に論文を書かれているんですが、その原稿も日本語に翻訳をし、その他細々とした翻訳作業をやりました。（日本語を韓国語に翻訳する作業は金恵信［キム・ヘシン］先生がされていました。）私は元々京大の大学院にいたんですが、博士に進学した年に韓国政府の国費奨学金がとれたので途中休学して弘益大学に行ったという

経緯がありました。（なのでわりと高い年齢で留学をしていたのですか）昨晚の懇親会の時に李美那先生と同じ席になって当時のことをいろいろと懐かしいねって言いながら話し合ったんです。李先生が「明日なにを話そうかな」とおっしゃるんで、「絵画の近代」展であったいろんな事件を引き合いに出しながら、ああいった（担当学芸員のみぞ知る）お話をしたらいいんじゃないですかということて話が盛り上がったんです。「そうだった、いろんなことがあった!」というようにいろいろ思い出されていって。実は私与李先生は同い年で、私は30歳くらいで留学をしていて、そう考えると李先生はとても若いときにすごく大きな展示をしていろいろご苦労されていたわけです。先ほどお話に出てきた韓国国立現代美術館の金熙大さんに（李先生が）会いに行くときも一緒について行って、いろいろ話しているのを横で聞いたり、（金さんが入院された）ソウル大病院にお見舞いに行くときも一緒しました。お見舞い行くのに、こんな感じの花束をもっていくのはどうだろうか、いいと思う、それでいっちゃえとか勢いで言って、実際行ってみたら、ソウル大病院は花束持ち込み禁止だったんです。花粉が患者に良くない影響をあたえる可能性があるという理由からなんです、だからといってせっかくの花束を無駄にするのはよくないということで玄関に花束を置く台が用意されていました。「韓国の病院ってなんか進んでるねー」と驚きながらも、看護師さんに「病室行く前にそこに挿しててください」とクールに言われて。せっかく用意したお花も当人以外のみなさんに楽まれるというような結果になってしまいました。そういっ

たことも先ほどお話をうかがいながらすごく懐かしく思い出されました。

韓国では民主化宣言が87年にされて、そのあと10年間で社会が政治的に安定すると同時に植民地期に対しても客観性を持った議論が可能になってきたと思います。私が留学した頃がまさに本当に近代美術研究ブームが起っていたときだったんですね。近代美術研究をするにはすごくタイムリーだったといえると思います。韓国においては、植民地支配をどう捉えるのかという問題は、当事者にとって非常に傷ついた、非常に重い記憶を呼び起こすわけです。そうした生々しい体験が時間の経過とともに客観視できるようになり、学術的な議論が許容されるようになってきたのが1990年代でした。また、2000年前後になると印象的だったのが植民地時代の事物を指す際に、「韓国」ではなく「朝鮮」や「朝鮮人」という用語が使われだしたことです（こういう用語は政府レベルで禁じられていた時代が長く続いていました）。このように2000年前後の韓国の美術史学界では大きな時代の変化が感じられました。私は質問する役割なのであまり話を長くするのはよくないですよ（笑）。（李先生のご発表は）すごく興味深いお話だったので、引き込まれるようにしてうかがっていたんですけども、お話のポイントはやっぱり「絵画の近代」展でも問題になった国家の問題ですよ。五つの国家ではなく五つの地域というくりに考えていかなければいけないというお話がとても印象的でした。

とはいうものの、朝鮮半島においては、大韓民国と朝鮮民主主義人民共和国の分断

問題があって、日本で開催される展覧会で交流展というときには国交の問題もあり、いろんな政治的な制限があって、どうしても「国家」を意識せざるを得ない。なので、たとえば、「日韓展」と表記された場合そこから排除されるものが私にはどうしても意識されるし、もちろん李先生もそのことは意識されていると思うんですけども、これからの国際化といったことを考えるときにこうした朝鮮半島の分断状態についてはどういうふうに考えていくべきなのかという点についてご意見をうかがいたいと思います。

李：  
この展覧会、韓国に巡回するときに、持っていけない作品があることはすごくよくわかります。でも変わったと思うのは、そのことを話せるということ。「こういう理由で、これ持っていけないです」っていうのが話せるということ。これは90年代ではありえなかったことです。

そして、その状況を全然喜ばしくないけれども、「仕方がないよね。でも、何とかしていきたいよね」というふうに両方が言い合える状況であること。そしてそのベースにあるのは、言い合える信頼関係があること。白凜（ベク・ルン）さんが昨日、日比野さんとの十数年の関係があって、その信頼の上に4点の作品を今回出品なさったとおっしゃっていましたよね。そういう信頼を作ることができること。国際化ってそういうことだと思うんです。いっぱい国籍の人がいればいいって問題ではなくて、ただの他人の集まりじゃ駄目なんですよ。その上で、韓国でもなく、共和国でもない存在っ

ていうのも、もちろんあるわけで、日韓という言葉が意図して、または意図せずに排除してしまうものがあるということもよくわかった上で、現状を受け入れなければならぬ場面があるということも受け入れます。とっても正確に言わなくちゃいけないなと思っているんですが、「コリア」という言い方で、韓国美術も共和国の美術も、そして在日……民団系、総連系というのもあるんですね。そういうものも全部含めて、同じ価値観で、同じ価値基準で判断できるとは言えないだろうな、というのが現実的な私の感想です。でも、何も否定しません。何も否定しないけれども、「全部同じ価値基準で判断できるよね」とは言えない、というのが、作品を見ていて感じるころではあります。

ただ、そういう状況を話せるようになり、白凜さんには私の学校にも来てもらって授業をしてもらったりもしていて、それが可能である現状を、のりしろをもっともっと広く持っていきたいというふうに思っています。それで、今、一つの単語で適切にピタッと書えないこの状況を、無理やり一つの単語にするのではなく、そういう言葉を使えるようになる言葉が生まれてきたり、その言葉が何を指すかという輪郭が、自然に浮かび上がってくる。そういう時代が来るだろうな、というふうに思っています。期待もしています。

ただ私自身は66年生まれなので、小さい頃、そもそものところが、差別ですとか、いじめですとか、そういうのは当然にあったことだったので、そのこと自体を何とも思っていないませんでした。あるものだと思っていた

から。なので、だんだん88（パルパル、ソウル）オリンピックの頃とか、みんながどんどん仲良くなっていったりするのを見て、「こういう時代来るんだな。人類っていうのはすごいな」と思っていたら、今、こうなんですよ。今の状態を見ていて、歴史って繰り返すんだってすごく思っているんですけど。そのことを考えてみると、次の言葉もきっと生まれてくるんだろうなと思っています。コリアという言い方、コリアン・アートという呼び方もだんだん広まってきたことですよ。そういう指示語って上手いこと使えないかもしれないけれども、認識の仕方が形成されてくるんじゃないかなと思うし、そのことに寄り添っていきたいと思う。そのときに、この展覧会を見てわかるように、日本がどういうプラットフォームであり得るかということがとても大事です。日本は今、東アジアの中で、こんなに言論の自由が、まだ、担保されている地域なんです。だからこそ、この展覧会ができる。なので、次の言葉が出てくるのは、当事者である朝鮮半島よりも日本かもしれない。そのことに積極的に関わっていくことができる場所であるかもしれないなというふうに思っています。返事になっていますか？そう思っています。





粟津潔 ポスター  
《韓国の民主化闘争を支援する緊急国際大集会》1977年  
©AWAZU HOUSE ART CENTER  
金芝河の「しぼられた手」を表現



粟津潔 ポスター  
《全泰壹の死をむだにするな》1978年  
©AWAZU HOUSE ART CENTER  
『思想運動』誌に掲載

## 1980年光州民衆抗争

1980年5.18光州民衆抗争(光州事件)を韓国人たちがすぐ可視化することが難しい中、日本人として真っ先に描いたのが富山妙子です。富山の作品は光州の地下に渡り、あたかも隠れキリシタンの絵のように光州の人びとの「希望の灯火」として人から人の手に伝わりました。

・富山妙子《光州のピエタ》1980年

光州民衆抗争は在日朝鮮人社会にも衝撃をもたらし、連帯が始まり、宋英玉(ソン・ヨンオク)、金石出(キム・ソクチュル)などが描きます。他にもルポルタージュ絵画で知られる桂川寛も1980年に光州を描いています(生前、ご本人が倉庫から取り出しその絵を見せてくれた)。

桂川寛は1953年に青年美術家連合を結成、曹良奎(チョ・ヤングユ)らに在日朝鮮人美術家たちとの交流もありました。息子の桂川潤は学生時代に民衆の神学を学び、装丁家として活躍する中、韓国の民衆神学翻訳本の装丁もしています。

・桂川寛《壁と叫び》1980年

## 2. 民衆美術の登場と日韓、在日との連帯へ

つぎに、1980年代に独裁軍事政権打倒を唱える闘争と共にあった民衆美術について紹介します。

韓国の民衆美術とは1970年代の観念的なモダニズムや現実から乖離した美術界に対する懐疑から、軍事独裁政権下の政治的・社会的・経済的・文化的諸矛盾をみつめ、その現実に対する批判と民主化運動を統合させようとしたリアリズム美術といえます。

デモや集会で活躍、1979年頃から小集団が生まれ、1980年光州民衆抗争を経て本格化していきます。

- ・光州民衆抗争(道庁前に集まる市民たち) 写真：5.18記念財団
- ・洪成潭(ホン・ソングム)《5月連作版画 血涙-1》1983年
- ・1987年六月抗争で高揚する民衆美術
- ・延世大学の学生・李韓烈(イ・ハニョル)君が催涙弾を受けて倒れるところを映したライター通信の報道写真
- ・崔秉洙(チェ・ビョンス)《李韓烈を甦らせよ!》が掲げられた延世大学でのデモ
- ・1987年 そのルーツともいえる朝鮮仏教の仏画(幀画)
- ・李相浩(イ・サンホ)・全情浩(チョン・ジョンホ)  
《白頭(白头)の山裾に昇る統一の新たな日よ》1987年(2005年復元)

## JAALA の発足と韓国の関係—民衆美術との連帯

一方、日本では、欧米追随の日本の美術界に対抗して、第三世界の美術との交流の窓口をつくり出すことを目的にJAALA(日本・アジア・アフリカ・ラテンアメリカ美術家会議)が1977年5月22日設立されました。第三世界の価値観を共有し、制度内の外—在野でアジアとの連帯を築こうとし、韓国の民衆美術を紹介し連帯する窓口となりました。JAALA展を設けパレスチナ・タイ・フィリピン・韓国など、いずれも反体制派の美術を日本に紹介し、貴重な役割を果たしました。

創立メンバーは、議長に針生一郎、副議長 富山妙子・水谷勇夫、事務局長 福田恒太、ヨシダ・ヨシエも加わります。1988年のJAALA第6回展「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風」(東京都美術館)には韓国の民衆美術家たち10名が入国に苦勞しながら来日し、イベント終了後は合宿をしながら美術交流座談会も開かれました。李應魯の作品も1988年のこのJAALA展に出品されています。

日本、韓国、クルド等の芸術家や評論家たちが車座になって議論を交わす中心に、アジアや第三世界の美術を語る富山(実行委員長を務める)の姿があります。在日同胞文化牌「ハヌル」によるマダン・クッ(広場の演劇)も披露されました。

・1988年7月JAALA「第三世界とわれわれ」展 合宿座談会

富山妙子は1982年にはバリとベルリンで光州及び韓国の民主化を支援するために個展を開催、バリに富山を招いたのは東ベルリン・スパイ事件で投獄された画家・李應魯とその妻・朴仁景(パク・インギョン)でした。その後、2007年韓国大田(テジョン)市に故人を偲び李應魯美術館が設立され、富山も開館式典に招聘され大田へ向かい、朴仁景と再会を果たしました。

・写真：富山妙子と朴仁景(筆者撮影)

こうしてJAALAは、民衆美術をいち早く日本に紹介し、連帯の回路を開きました。民衆美術は韓国政府から弾圧の標的にされ、韓国国内で展示できる場所も限られていましたので、



李相浩(イ・サンホ)・全情浩(チョン・ジョンホ)  
《白頭(白头)の山裾に昇る統一の新たな日よ》  
1987年(2005年復元) 光州市立美術館所蔵  
図版：作家提供



写真：富山妙子と朴仁景(筆者撮影)

JAALAが主催する日本での展覧会に民衆美術の作品が展示されたことは、彼ら作家たちを勇気づけることにもなりました。その際、JAALAと民衆美術をつなげた韓国側の窓口は、民族美術協議会(民美協／1985年設立)でした。

さて、韓国では政治的な闘争をするために文化運動が連動します。つまり、あまりに直接的だと、すさまじく弾圧されるので、それゆえ、1960〜70年代から仮面劇、マダン劇(広場の演劇)、詩やブンムル(風物、農楽)、ノレ(歌)運動など大学のサークル運動民衆文化運動が台頭し、社会風刺や政治家批判を、ユーモアたっぷりに諧謔をこめて表現するのです。民衆美術もその脈絡で生まれたといえますが、なかでも木版画は重要なメディアでした。

民俗芸能のマダン劇や仮面劇を提唱した林賑澤(イム・ジンテク)の本を翻訳し、日本で出版したのが在日の梁民基(ヤン・ミンギ)と久保覚(さとる)です。「怒る民衆は、笑う民衆だ」、そんな言葉がちりばめられています。

|   |
|---|
| <span></span>                                     |
| ・梁民基の翻訳により日本ではじめて本格的に論じられた韓国の民衆劇林賑澤　パンソリ　「バブ(めし)」 |
| <span></span>                                     |

|   |
|---|
| <span></span>                                     |
| ・梁民基の翻訳により日本ではじめて本格的に論じられた韓国の民衆劇林賑澤　パンソリ　「バブ(めし)」 |
| <span></span>                                     |



金風駿《四月の歌》1983年

図版：作家提供

この版画が拡大されコルゲクリム(掛け絵、垂れ幕絵)になって梁民基ら在日によるマダン劇の背景に掲げられた

#### 同時代をつなぐ韓国の民衆版画

さらに民衆美術の民衆版画がまずは大阪や京都の在日コリアンを通して発信されていきます。梁民基(ヤン・ミンギ)はウリ文化研究所というのを大阪と東京に立ち上げ、「ウリ(私たちの文化)」という冊子も発行しました。こうして民衆版画は在日コリアンを通して日本に持ち込まれ、それらを流布させながら韓国の民主化運動を支援し、民主化陣営にカンバを送ったのです。

京都の東九条では在日コリアンたちが韓国の民衆文化運動を日本に紹介しながら、仮面をつけブンムルをとどろかせ、在日自身も「みずからの文化をつくろう」と立ち上がったのです。

|                                    |
|------------------------------------|
| <span></span>                      |
| ・呉潤(オ・ユン)　《トッケビ》                   |
| ・呉潤の姉・呉淑姫(オ・スッキ)と話す針生一郎　1999年　筆者撮影 |
| <span></span>                      |

|  |
|--|
| <span></span>  |
| ・韓国民衆版画の流入   |
| 民衆版画がJAALA展にも展示され、パンフレットを飾った。  |
| その他、『新日本文学』『インパクション』等日本の運動系の雑誌にも挿絵として使われた。                               |
| ・鄭鎮碩(チョン・ジンソク)「病身舞」　1988年  |
| ・『韓国の民族・民衆美術』1986年表紙   |
| ・金風駿(キム・ボンジュン)《揺れ動かないで》1977年　東仁川産業教会文化夜学に集う紡績の女工たち                       |
| 『ウリ文化』No.6 1987年10月15日号の挿絵に  |
| ・日本の大阪文学学校による韓国民衆版画展のパンフレット1986年   |
| 表紙は洪善雄(ホン・ソンウン)の《民族統一図》1986年   |
| ・金風駿《四月の歌》1983年　この版画が拡大されコルゲクリム(掛け絵、垂れ幕絵)のようになって梁民基ら在日によるマダン劇の背景に掲げられている |
| ・梁民基がつくった仮面たちー民衆のアイコン(娘　梁説(ヤン・ソル)所蔵)                                     |
| <span></span>  |

こうした連帯の足跡は金沢21世紀美術館「粟津潔　デザインになにができるか」展(2019年)の一部に粟津潔の息子・粟津ケンさんの後押しによって「韓国民衆版画」として展示されました。

韓国では1987年「六月抗争」を経て一定の「民主化」達成のあと、これまで弾圧されてきた民衆美術が「美術」として評価されはじめます。しかしこの頃は依然として「真の民主化」を求め、学生や労働者たちによる焚身自殺が後を絶たず、それに対し金芝河が「命を粗末にするな」と新聞で論陣を張ったところ、逆に民主化運動陣営から批判を受けるという事態も起こりました。また、労働運動もうねりをみせ、民衆美術の作家たちのうち、洪成潭(ホン・ソングム)などはまだ獄中にいるなど

(1993年出獄)、なお混沌とした時代でした。

|                                |
|--------------------------------|
| <span></span>                  |
| ・洪成潭　《浴槽ー母さん、故郷の青い海が見えます》1996年 |
| <span></span>                  |

そうした雰囲気の中、1990年7月、北川フラムが韓国の民族芸術人総連合(民芸総,1988年設立、1999年社団法人)に書簡を通じて「反アパルトヘイト展」(日本での開催名「アパルトヘイト否!国際美術展」)開催を打診、これを受け、民衆美術系の美術評論家・尹凡牟(ユン・ボンモ)がソウルの芸術の殿堂館長在職時に開催を決定しました。こうして1991年春、芸術の殿堂で「反アパルトヘイト」展ソウル巡回展が開催されました。しかし、一部の作品が韓国文化部の圧力により展示されない事態となり、これに民衆美術系列の美術文化人が抗議し「反アパルトヘイト展示歪曲および芸術弾圧糾弾芸術人大会」を開くなど展示は波乱含みでした。(当時関わった前田礼により資料提供)。

|                   |
|-------------------|
| <span></span>     |
| ・「アパルトヘイト」展ソウル巡回展 |
| <span></span>     |

#### 3.「アジアに新しい風を求めて」動き出した連帯の姿

民主化運動は統一運動をも志向し、南北統一をめざす美術展が日本で在日朝鮮人たちの仲介と力によって実現することになります。1993年日本で「コリア統一美術展」と銘打った南北、在日朝鮮人の美術が一堂に会した展覧会が開かれたのです。これは韓国の民主化運動と呼応して生まれた民衆美術の作家たちが共和国の美術との交流を願い、在日朝鮮人の力をかりて実現させた稀有な試みでした。在日朝鮮人2世の画家・金漢文(キム・ハンムン)がやりとりした手紙も残っているとことです(在日朝鮮人美術研究者・白凜／ベク・ルンによる)。

|   |
|---|
| <span></span>   |
| ・「コリア統一美術展」(主催：コリア統一美術展を実現する会、1993年10月12日〜17日)にて韓国民芸総傘下の民族美術協議会(民美協)、在日本朝鮮人総聯合会傘下の在日本朝鮮文学芸術家同盟(文芸同)、共和国の朝鮮文学芸術総同盟(文芸総)が一堂に会す写真。 |
| <span></span>   |

一方、これまで日本ではJAALA展などにより民衆美術は少なからず紹介されてきましたが、逆に韓国(民美協)がJAALAのメンバーを招聘し、韓国内で展覧会を開催することができる



洪成潭《浴槽ー母さん、故郷の青い海が見えます》1996年ソウル市立美術館ガナアートコレクション所蔵 図版：作家提供

|  |
|--|
| <span></span>  |
| ようになったのは文民政権となってからの1990年代でした。代表的な展覧会が1999年ソウル市立美術館ソウル定都六百年記念館で開催された「東北アジアと第三世界美術展」であり、韓国・中国・日本等7か国から出品、シンポジウム開催、パネリストに針生一郎、金芝河、元東石(ウォン・ドンソク)(筆者も通訳として参加)。これは民主化政権になったからこそようやく実現できたといえます。 |
| <span></span>  |

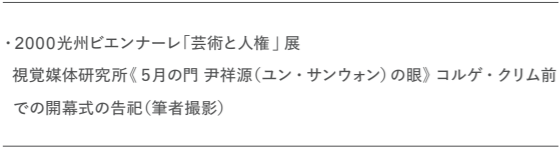
|   |
|---|
| <span></span>                           |
| ・1999年ソウル市立美術館六百年記念館で「東北アジアと第三世界美術」展開幕式 |
| 司会者は民美協事務局長・洪善雄                         |
| シンポジウムのパネリストには針生一郎、金芝河、元東石(筆者も通訳として参加)  |
| <span></span>                           |

そんな中、1994年国立現代美術館では民衆美術が国立の機関でお目見えするという「民衆美術十五年展」が開催されます。また1995年光州では光州ビエンナーレも開幕、富山妙子も出品、2000年光州ビエンナーレ特別展「芸術と人権」展で

<sup>[1]</sup> いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」 関連シンポジウム記録集

<sup>[2]</sup> 発表7：古川美佳「韓国民衆美術、女性、そして連帯」

は針生一郎がキュレーションを任せられ、民衆美術の作品に加え、丸木位里・俊、山下菊二など日本でもタブーとされた作品が並びました。



・2000光州ビエンナーレ「芸術と人権」展  
視覚媒体研究所《5月の門 尹祥源(ユン・サンウォン)の眼》コルゲ・クリム前での開幕式の告祀(筆者撮影)



1999年ソウル市立美術館六百年記念館で「東北アジアと第三世界美術」展  
シンポジウムのパネリスト右から、元東石、金芝河、針生一郎、筆者(通訳)(写真：筆者提供)



2000光州ビエンナーレ「芸術と人権展」≪視覚媒体研究所 5月の門 尹祥源の眼≫  
コルゲ・クリム前で開幕式の告祀、キュレーションを任せられた針生一郎の姿もある(筆者撮影)

一方、日本でも1998年に世界人権宣言50周年記念川崎市文化事業「いのちの響き〜アート祝祭」の一環として富山妙子と洪成潭の二人展が開催、これに関連し、アートディレクター・北川フラムや作曲家・高橋悠治、作家・島田雅彦、編集者・太田昌國、富山妙子が参加して「革命の芸術が減じた時代に芸術家は何を考えるか」と題するシンポジウムも行われました。

こうして受容の地ならしが固められつつ、ようやく、韓国においてさえ「政治的」だとして疎まれていた民衆美術に対し、日本でも視線が注がれるようになりました。民主化政権以降、韓国美術史の表舞台に記されることになった民衆美術の展覧会「民衆の鼓動―韓国美術のリアリズム1945-2005」展が日本の公立美術館(新潟県立万代島美術館、福岡アジア美術館、都城市立美術館、西宮市大谷記念美術館、府中市美術館)で2007-08年に巡回展示されました。これはアジア認識の向上、とりわけ芸術と社会の関係を考えるうえでも意義あるものといえます。

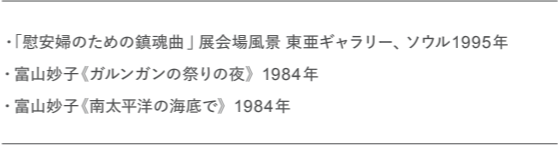
さらに2012年福岡アジア美術館で黒田雷児学芸員の尽力により開催された「民衆／美術 版画と社会運動―福岡アジア美術館コレクション」展、これら韓国を含めたアジアの木版画運動を集大成させた展覧会「闇に刻む光 アジアの木版画運動1930s―2010s」展が同じく黒田らにより同館で開催(2018年)されます(アーツ前橋に巡回)。他にも、東京新宿のIRREGULAR RHYTHM ASYLUM (IRA) では、「反戦反核」を木版画で表現する日本のグループ「A3BC」や東南アジアの木版画が紹介されています。

#### 4. 富山妙子と「アジアの女たちの会」

ここからは、女性たちの美術について言及していきたいと思えます。まず富山妙子についていま一度触れておきます。奇しくもJAALAの創立と同じ年1977年富山は松井やより、山口明子、五島昌子らと「アジアの女たちの会」を結成します。アジアが、そして女性たちが、「新しい風」を引き起こす「主体」となることを追求し、第三世界へ目を向けつつ女性運動との連携をはかっていくわけです。それは妓生(キーセン) 観光批判へと発展、やがて富山自身が「慰安婦」をテーマに描くことにもなり、日本の美術界からは長らく敬遠されてしまいます。

1995年8月ソウルの東亜(トンア) ギャラリーで尹凡牟の企

画により、「光復50周年記念 富山妙子 20世紀へのレクイエム」展(韓国では「光復50周年記念 従軍慰安婦のための鎮魂曲、富山妙子展」と記されている)が開催、日本軍「慰安婦」への鎮魂を込めた加害者側からの表現として韓国内で話題となりました。

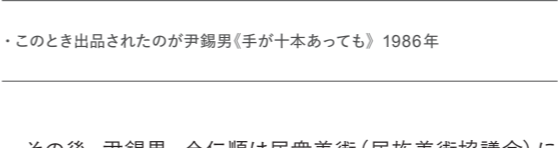


・「慰安婦のための鎮魂曲」展会場風景 東亜ギャラリー、ソウル1995年  
・富山妙子《ガルンガンの祭りの夜》1984年  
・富山妙子《南太平洋の海底で》1984年

#### 5. 韓国の女性(主義)美術(フェミニズム・アート)の台頭

韓国における女性(主義)美術の出現に関わる事柄だけをここでは補足しておきます。

韓国の女性(主義)美術は、1980年代民主化運動と呼応した民衆美術運動に端を発しています。軍事独裁政権という厳しい状況のなかで、大小の美術運動集団を統合した「民族美術協議会(民美協)」が1985年に発足しますが、ちょうどそのころ、尹錫男(ユン・ソクナム)、金仁順(キム・インスン)、金鎮淑(キム・ジンスク)はく10月の集い/シウォル・モイムを1985年に立ち上げ、「半分からひとつへ」展を1986年に開催。これが実質的な韓国「女性主義美術」の出発点といえます。儒教思想にもとづいた家長長制と階級差別の上で抑圧的な生を強いられる女性たちがいかに統治されているかを示すものといえます。



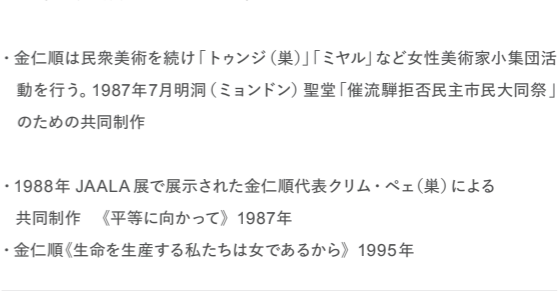
その後、尹錫男、金仁順は民衆美術(民族美術協議会)に加わり、その分科会として1987年にはく女性美術研究会を結成し、1987~1994年まで「女性と現実」展をクリムマダン・ミンで開催します。男女平等の価値観を共有し、女性解放をめざす母体を標榜しました。

とはいえそれは当時の民主化運動の土壌から出たため、民族解放と階級闘争という主テーマの枠組みのもとになされた創作活動であったといえます。すなわち、抑圧される女性労働者や農村女性を社会主義リアリズム様式で描き、あるいは彼

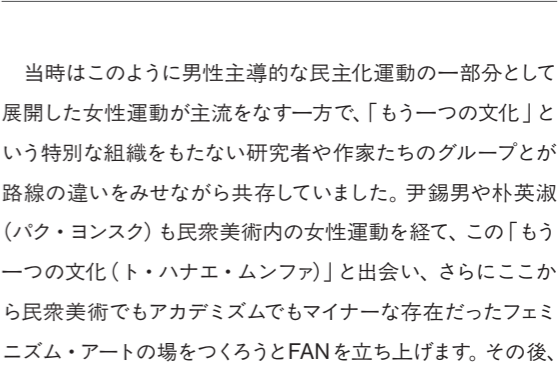
女らと共同制作して階級の壁を崩し連帯を築くなど、意識および創作方法においてもジェンダーの視点は希薄でした。美術におけるこうした側面は、当時韓国の女性運動の全体的な様相を反映しているといえます。



・「絵で表出した女性の現実」 「東亜日報」1986年10月24日  
・金仁順は左端、尹錫男は右端  
・金仁順、尹錫男ら「女性美術研究会」による  
<女性と現実展>ポスター1987年



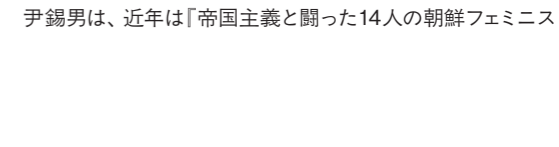
・金仁順は民衆美術を続け「トゥンジ(巢)」「ミヤル」など女性美術家小集団活動を行う。1987年7月明洞(ミョンドン) 聖堂「催流驛拒否民主市民大同祭」のための共同制作  
・1988年 JAALA展で展示された金仁順代表クリム・ペエ(巢)による共同制作 《平等に向かって》1987年  
・金仁順《生命を生産する私たちは女であるから》1995年



当時はこのように男性主導的な民主化運動の一部分として展開した女性運動が主流をなす一方で、「もう一つの文化」という特別な組織をもたない研究者や作家たちのグループとが路線の違いをみせながら共存していました。尹錫男や朴英淑(パク・ヨンスク)も民衆美術内の女性運動を経て、この「もう一つの文化(ト・ハナエ・ムンファ)」と出会い、さらにここから民衆美術でもアカデミズムでもマイナーな存在だったフェミニズム・アートの場をつくらうとFANを立ち上げます。その後、

社団法人「女性文化芸術企画」として認知され、くソウル女性映画祭)、さらにはく女性美術祭)などを開催し、視覚メディアに関わるフェミニズム活動へと発展していきます。

\*FAN(フェミニスト・アーティスト・ネットワーク)は韓国で1992年に設立。開かれたフェミニズム・アートを志向し、視覚メディア各ジャンルの表現の場づくりと連携を図る。96年より「女性文化芸術企画」として社団法人となる。



・尹錫男は母をテーマにしたものから、女性の日常の不安定さや危うさを鮮やかに空間化した《ピンク・ルーム》1995-2012年、さらに日本軍「慰安婦」を追慕するオブジェや歴史上の女性たちの無念さを可視化する作品など多彩

尹錫男は、近年は「帝国主義と闘った14人の朝鮮フェミニス





## 質疑（古川美佳×稲葉真以）

稲葉：「おはようございます。稲葉真以と申します。古川美佳大先生、大オニ、ありがとうございます。今日の古川さんの発表のテーマは「韓国民衆美術、女性、そして連帯」ですけれども、「女性」そして「連帯」について語るために、韓国の民衆美術について説明が必要であるということから、あれだけの量の発表になったのだと思います。

古川：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。今日、私は韓国に2004年から住んで今年で22年目になります。しかし韓国に初めて行ったのは1991年です。私は京都で生まれましたけども、1歳半のときにアルゼンチンのブエノスアイレスに移住しまして、私の記憶はアルゼンチンから始まっているんです。小学校のときに日本に帰ってきたんですけども、(生まれたばかりの頃の) 日本についての記憶は全くなく、外国に来たような、カルチャーギャップがある中で暮らしていました。別に日本の暮らしが嫌なわけではないんですが、日本の雰囲気、感覚があまり肌に合わなかった。それで大学生のときに、どこでもいから脱出したいと思っていたら、たまたま「ハンセン病患者の村に行行って労働をするボランティアに行かへんか」と友達に誘われて行ったのが、韓国でした。中村さんも昨日おっしゃっていましたが、韓国についてはほとんど何も知らずに行きました。そこで一緒に活動した忠南(チュンナム)大学の学生から、日本の植民地主義について散々飲みながら聞かされ、本当に勉強になって、そこから韓国に興味を持ち始めました。大学を卒業後、いろいろ仕事をしながら、いつか韓国と日本の間で仕事をした

いなと思ったんですが、そのためにはまず、朝鮮・韓国語を学ばなければならないと思います、2004年に「3ヶ月だけ韓国語を勉強してきました」と言って西江(ソガン)大学の語学堂に入りました。元々私は、大学のときは彫刻を専攻していたんですけど、そのときに徐勝(ソ・スン)先生に「お前は民衆美術を勉強したらどうや。知らんとあかん」と言われ、それで民衆美術を知りすぐ感動しました。これを勉強するためにはどうしたらいいか、ということで国民(クンミン)大学というところに修士課程と博士課程に行きまして、3ヶ月のつもりがなぜか20年以上もいるということになっています。

稲葉：民衆美術を学ぶ中で古川美佳さんという大先輩を知ることになり、民衆美術の作家さんたちとの交流が始まっていきました。すみません、古川さんの膨大な量の発表に圧倒されて、私の話はまとまりがないと思います。

古川：民衆美術を学び始めたころ、先ほどから出てくる富山妙子さんや針生(一郎)さんの、お名前は知っていました。お名前は知っていたんですけども、具体的にどういう人か知らない、本当に無知な状態でした。なので、民衆美術家の人たちと会って「富山先生は元気か」「針生先生はどうしている」と言われると答えるのに窮していたんです。富山さんや針生さんのことを韓国の人たちから知らされる。そういう出会いがまさに、今日古川さんがおっしゃった交流、あるいは連帯の一つの結果的な形となり、私のような若輩者が学ぶベースにあった、ということが言えるかなと思います。この本(『韓国の民衆美術 抵抗の美学と思想』が(横

濱美術館の) ミュージアムショップに売られているんですけど、その隣に「越境のアーティスト富山妙子」という本がありまして、そちらに私も論考を書かせていただいています。自己紹介が長くなってすみません。

稲葉：女性に関していうと、民蓉さんのおかげで、私は(この展覧会の) 図録の方に李應魯と富山妙子について書かせてもらっています。富山さんは金芝河(キム・ジハ)を紹介し、戦前には(満州への移動の過程で) 朝鮮半島を通過していらっしゃいますけれども、1970年に戦後初めて韓国を訪れて、金芝河たちと繋がっているということで入国禁止になります。そして1995年に東亜ギャラリーで尹凡牟(ユン・ボンモ)さんが主催する展覧会によって10年以上ぶりに韓国に再び入れるようになった、という背景があるんですね。要は、(横浜美術館での) 展覧会は1945年からということになっているんですけども、45年から少なくとも90年代の序盤ぐらいまで40年近く韓国は軍事独裁政権でしたし、暴力が吹き荒れている社会であった。その中で、韓国と日本とそれから在日朝鮮人のアーティストや、ものを書いている人たち、大きくいうと芸術家たちは、難しい状況の中をすり抜けるようにして連帯をしていた、ということは、やはりきちっと記憶しておくべきだと思います。

古川：例えば、洪成潭(ホン・ソングム)さんが1983年に(韓国で)『12のマダン(広場)』という版画カレンダーを出すんです。それがなんと1984年には日本語に訳されて、大阪で出版されているんですよ。序文は黄哲暎(ファン・ソギョン)が書いています。それを私は金沢大学の鶴園先生からいただきました

稲葉：ありがとうございます。金仁順(キム・インスン)さん、ありがとうございます。この方は88年のJAALA展に来ていていると思います。

古川：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。これは88年に東京都美術館でやっているんですけども、けれども絵も手で巻いてね。誰かが背負って持ってきたという感じで。反体制の美術運動だったので韓国を出国するのも大変だったようです。

稲葉：1ヶ月ほど前にこのJAALA展に参加した版画家の金俊權(キム・ジュンクォン)さんがそのことを、ぼろっと「あのとき自分たちは、NK(North Korea)の作家と会いたくて参加した」と話されたことがありました。「JAALAの理念とかJAALAが打ち出した目標よりも何よりも、自分たちはNK(North Korea)との接点が欲しかった」というふうにおっしゃってました。JAALAも民衆美術の方も80年代から組織運動をやっているの、すこぐがちりしている(印象)じゃないですか。それでも86年に行ってみたら、JAALAは組織として全然弱い感じなので「そういうことか」と。「組織同士の交流をするにはJAALAは弱すぎる」と金さんは思われたそうです。自分たちとは全然レベルが違うのはわかったけれども「NKの人たち、

た。出版社を見たら春訪社、春が訪れる社という、名前自体がなんだか怪しいでしょう。連絡先も郵便局の私書箱なんです。ますます怪しいでしょう。それで一番後ろにシールが貼ってあって、何かを隠しているんです。シールを透かすと、このカレンダーの序文と絵は洪成潭の版画なんですけれども、「作者および著者、韓国の出版社に全くの断りなく勝手に出しているものである」と断りが書いてあるんですよ。「なんじゃこりゃ」と思っているいろいろ探していると、結局その文章は、労働運動を支援している大阪の在日朝鮮人を中心とした団体が出していて、文章の翻訳は現在、大阪の猪飼野セツバラム文庫をやっている藤井幸之助さんが、当時大阪外国語大学の朝鮮語専攻の学生だったときに、先輩に言われて翻訳したという、本当に名前も出せないような、お互いにそれはもう아슬아슬하다(ヒヤヒヤする)っていう。本当に大変な思いをしながら連帯が行われていた。だからやっぱり私達は、楽しい交流だけじゃなかったということは、考えておきたいなと思います。

古川：古川さんに質問を一つだけ。さっきからJAALAと民衆美術の関係交流の話がありますが、さっき(スライドの写真の中に) 金聖蘭(キムソンラン)先生が1人おられて、本当によかったなと思うんですけど、あとは全部おじさんたちばかりの交流だったじゃないですか。確か日韓展の女性の作家の民衆美術の作品で来ていました。86年と88年とでJAALAの民主民衆美術の作品を展示したじゃないですか。

古川：一応来ていた。

稲葉：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。これは88年に東京都美術館でやっているんですけども、けれども絵も手で巻いてね。誰かが背負って持ってきたという感じで。反体制の美術運動だったので韓国を出国するのも大変だったようです。

古川：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。これは88年に東京都美術館でやっているんですけども、けれども絵も手で巻いてね。誰かが背負って持ってきたという感じで。反体制の美術運動だったので韓国を出国するのも大変だったようです。

稲葉：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。これは88年に東京都美術館でやっているんですけども、けれども絵も手で巻いてね。誰かが背負って持ってきたという感じで。反体制の美術運動だったので韓国を出国するのも大変だったようです。

古川：ありがとうございます。稲葉さん、ありがとうございます。これは88年に東京都美術館でやっているんですけども、けれども絵も手で巻いてね。誰かが背負って持ってきたという感じで。反体制の美術運動だったので韓国を出国するのも大変だったようです。

稲葉：1ヶ月ほど前にこのJAALA展に参加した版画家の金俊權(キム・ジュンクォン)さんがそのことを、ぼろっと「あのとき自分たちは、NK(North Korea)の作家と会いたくて参加した」と話されたことがありました。「JAALAの理念とかJAALAが打ち出した目標よりも何よりも、自分たちはNK(North Korea)との接点が欲しかった」というふうにおっしゃってました。JAALAも民衆美術の方も80年代から組織運動をやっているの、すこぐがちりしている(印象)じゃないですか。それでも86年に行ってみたら、JAALAは組織として全然弱い感じなので「そういうことか」と。「組織同士の交流をするにはJAALAは弱すぎる」と金さんは思われたそうです。自分たちとは全然レベルが違うのはわかったけれども「NKの人たち、

要は在日朝鮮人の作家たちも含む人たちと接触がしたいっていうのが目標だった」というふうにおっしゃってました。

古川：もう一つだけ。先ほどから、北原(恵)さんも(客席に) いらっしゃいます。日韓の女性美術家、それから研究者たちの交流があったことはわかったんですけども、韓国のいわゆる民衆美術系女性作家と、それからパラムピッなどの在日朝鮮人の女性作家たちの交流はあったのかどうか、お聞きしたいです。

古川：それは、つまり発表の最後のほうで取り上げた女性作家たちの活動は近年の話です。私自身よりもむしろこちらの会場におられる白凜さんとか金聖蘭さんたちがご存知かなと思いますが、JAALA、そして(南北コリア) 統一美術展が開催できたのはやはり民主化の後押しがあったからですね。民主化の機運が彼らの交流を可能にした。そうやって統一美術展を実現させた後も、本当はその統一美術展をさらに持続させかけた。だけどいろいろな事情でやっぱりなかなか難しくくて、途切れてしまったのです。その後はむしろ女性たち、とくに在日の女性たちが違うかたちで展開していく。分断された朝鮮民族の美術を女性の視点で表現するという活動、すなわちパラムピッが出てくることでつながっていく。

フロア(金聖蘭)：そうですね。コリア統一美術展を振り返ると、交流というものがお膳立てされたものでなく本当に人と人が欲しながら出会い、



最初の行為を収めたビデオ・ポートレートと、彼らを取り巻く背景を垣間見る《Side:A》《Side:B》によって構成された10チャンネル・インスタレーションである。撮影は、出逢いに関与し続けるための方法として機能している。

《Side:C》では、プロジェクトをともにした子どもたちが、美術館で作品の中に入った自分たちと向き合う様子を5チャンネルで表現した。《扉の向こう(Side:D)》(2023)では、自分が暮らす地域を知らない子どもたちと滋賀のアートを巡りながら制作したアートブックを、ブラジルに戻ったカオリに届ける過程をシングルチャンネル作品として提示した。東京都現代美術館ではビデオ・ポートレートと《Side:A》《Side:B》で構成した空間の外部に配置することで、「滋賀のなかのブラジルとブラジルのなかの滋賀」の構造を示し、場所と時間が変わっても続く関係性を表した。《Side:E》(2025)では、これまで子どもたちを地域へと連れ出しながら築いてきた関係を反転させ、地域の人々を学園へ迎え入れ、ともにアートフェスティバルのプログラムを楽しむ姿を4チャンネルビデオに収めることで、関係が継続しながら拡張していくコミュニティの構造を示唆している。

《Between Breads and Noodles》(2014)では、ドイツに3か月滞在し、韓国から渡った11家族を通じて3世代にわたって向き合った。彼らと出逢い対話するなかで、「アジア人としてドイツで生きる」という世代に共通の経験を知った。ドイツで中国人と一括りに見られることや、移民と地域コミュニティとの距離といった状況を背景に、アジア6か国から輸入された40種類のインスタントラーメン約2,000個で構成されたタワーを制作した。英語のラベルで表されたそれぞれのパッケージは移住者たちを表し、自分が好む味を探すためタワーの前に立ち(出逢い)、選び(知り)、味わう(好きになる)というパフォーマンスを通して、人が互いを知っていく出逢いのプロセスそのものを参加者とともに表現した。2023年にギャラリーモモ両国で《Between Breads and Noodles》の個展を東京都写真美術館での《Eye to Eye》と同時開催することにより、ドイツと日本に移住した人々の状況を比べる構造を形成した。

韓国へ移住して10年目に開始したプロジェクト《Continuous

Way》(2013–2016)は、韓国、中国、日本で計5回実施した。地域の歴史をリサーチし、子どもたちと高齢者の記憶と経験を繋ぐワークショップを通して展開した。この実践は、出自やルーツに基づく関係にとどまらず、地域の記憶を共有の記憶として再構成する試みへと広がっていく。そして、ジェントリフィケーションが進行するまちの変化と保存について考察しながら、10歳の少女Ariとともに町を探索した《Ari, A Letter from Seongbuk-dong》(2015 | 2018)、そしてコミュニティにおける「家族のような関係」をめぐって対話を重ね、血縁や制度を超えた家族の拡張を模索した《House to Home》(2015 | 2023)へと続いている。

このような実践の流れのなかで、2025年から2026年にかけて、森美術館では最新作《Eye to Eye, Side:E》(2025)と、同時期に横浜美術館ではインスタレーション《Heesa》(2025–2026)を発表した。

《Heesa》(2025–2026)は、2001年から2018年に実施した四つの初期プロジェクトー《sweet hours》(2001–2020)、《go-between, Heesa, 2001–2011–2009》(2011)、《SAIESEO: Between Two Koreas and Japan》(2008–2010)、《The Real Wedding Ceremony》(2010／2016)ーを再編集した空間である。約25年にわたる実践を背景に、関係の遂行性のなかで出逢ってきた人々の個人史が重なり合い、大きな家族史を描いた。日韓関係80年の歴史とも交差する制作の時間は、個人の記憶や家族の時間と切り離されることなく、持続と変容を内包しながら積み重なっている。

《sweet hours》(2001–2020)は、写真学校在学中から始めた最初期のプロジェクトであり、最も長く取り組んできたライフワークでもある。大阪にある朝鮮学校に通う子どもたちとともに、幼稚園から中学校までの約12年間、その成長を見つめ続けることができた。学校は外部から政治的に語られがちな場所であるが、そこで積み重ねたのは子どもたちの日常と、自身の幼少期の記憶が重なる時間だった。この学校でHeesaと出逢う。

《SAIESEO: Between Two Koreas and Japan》(2008–

2010)は、日本で暮らす朝鮮半島にルーツを持つ家族と向き合い、写真とビデオによって世代ごとの個人史を重ね合わせてきた。「SAIESEO(サイエソ)」とは韓国語で「はざまから」という意味である。室内の装飾や暦、屏風などには、歴史が日常生活のなかに併存する様子が垣間見られ、家族が行き交う居間で、それぞれの家族史を見つめた。制作から約20年が経過し、親から子へと世代交代が進むなかで、家族の時間は更新され続けている。

《The Real Wedding Ceremony》(2010／2016)では、韓国と日本で行った自身の結婚式を通して、祝福の場において人々が合流していく過程を提示した。本作以降、家族は血縁や制度としてではなく、人々が役割を担いながら互いに形成されるコミュニティとして捉えられるようになる。

《go-between, Heesa, 2001–2011–2009》(2011)は、Heesaの成長過程を見つめるポートレートで構成された作品である。日本と朝鮮半島のはざまから、さらに大きな世界へと飛び出していく未来を願い、このタイトルを付けた。

Heesaは、これらすべてのプロジェクトに登場する女性である。制作を始めた2001年、小学校3年生だった彼女は、いまや二児の母であり、自身の仕事に励んでいる。Heesaの人生は、学校、家族、儀式、友人、そして作家との時間が交差する場である。ひとりの女性の人生は複数の関係の層の集積であり、彼女の人生を軸に様々な女性の人生が重なり、大きな家族史を形成していく。

インスタレーションは、それぞれのシリーズから三つのビデオ、二つのサウンド、十点の写真ポートレートによって構成される。鑑賞者はヘッドホンを着しながら空間を移動し、複数の時間の層を行き交い、関係が重なり合う時間の構造に身を置くことになる。この体験行為そのものが、個人史を通して社会構造の縮図を提示する試みでもある。時間をともにすることを通して、社会の変化や制度の変容をも追体験する構造となっている。

その多面的な構造を、作品により、関係の時間の重なりとして

提示している。生成し、変化し続ける関係を見つめることは、多様な背景を持つ人々が互いの個性を知っていくための実践である。社会的偏見や属性の枠組みを、関係そのものが重ねてきた時間から捉え直すこと。それは、ともにいることから始まる。

これまでプロジェクトの構造を具体的に記述したのは、単なる手法の解説としてのステイメントを提示するためではなく、他者の人生に関与し、時間を積み重ねる行為に伴う、アーティストとしての自らの「倫理的態度」を明示するためである。「個の時代」における表現とは、他者の生を安易なカテゴリーに当てはめることなく、一対一の関係のなかで出逢い直す、その終わりのないプロセスにこそ宿ると信じている。



金仁淑(Heesa) (映像・写真インスタレーション)  
 横浜美術館「いつもとなりにいるから 日本と韓国、  
 アートの80年」(2025-26年) 展示風景  
 撮影：加藤健



## 質疑 (金仁淑×日比野民蓉)

**日比野：**  
 シンプルでありながら、少し抽象的かもしれない質問をさせていただきます。今お話していただいたように、仁淑さんは活動の初期から一貫して、被写体あるいは作品と一緒に作る方と出会い続けながら、制作するというスタイルを貫かれていて、私自身は人付き合いがそもそも得意ではないタイプなので、とても大変だろうと思うんですよ。制作のスタンスとして、先ほどおっしゃっていただいたように、「こんにちは」でパシャと撮るわけではなく、時間を積み重ねた上で、被写体の方を作品に収める方法を続けていらっしゃる。作品をつくるということは、どんな方法をとっても簡単ではないものですけれども、それにしても本当に人間を相手にし続ける制作スタイルですよね。被写体あるいは作品と一緒に作る方との関係を繋いでいくという制作方法のどのようところに、これほどまで継続し得る魅力を感じられているのか、魅了されてこの方法を取り続けられているのか、うかがえると嬉しいと思います。

**金：**  
 作品の中で対話をよくしていますし、嘘だと思われるかもしれないのですが、私は人見知りですし人付き合いが苦手です。誰とも仲良くなるのは難しいですが、プロジェクトを通して親しくなるのは得意です。プロジェクトを行うなかで、何に向かって何をしたいのかをきちんと話すことができるからです。今日初めて会った人と関係を築くのは私にとっても難しいですが、それぞれのプロジェクトの中で、一緒にやりたいことがあるからこそ関係が生まれていきます。

私はアーティストとして、在日や在日ブラジル人といった枠組みから人と出会うこと自体をやりたくないと考えています。もちろん、支援の場面ではそうした枠組みが必要な場合もありますが、個人として出会うときには、その前提を外したいと思っています。私は中心と周縁はいつでも反転されるものだと考えていますし、マジョリティ/マイノリティという言葉によって認識が固定されてしまうこともあると感じています。そのために、プロジェクトの中で新たな交流や出逢いが生まれ、地域について考える作用が生まれるような構造を必ずつくるようにしています。

また、作品に人が関わる以上、その人の人生の一瞬をとにもすることになるので、私は肖像権を預かっているという意識を持っています。その人がどのように見られるかも含めて責任を持つ必要があると考えています。そうした関係の中で、人に出逢い、すぐに魅力を感じてしまいます。その人のどこを見せると最も魅力的に伝わるのかを考えながら、ポートレートや映像を制作しています。また、「あの人とあの人が出逢ったら面白いだろうな」と考えながら、人と人との関係を構成していくこともあります。そうした様々な出逢いや関係の積み重ねによって、新たな見え方や歴史の捉え方が生まれるのではないかと考えています。

**日比野：**  
 ありがとうございます。二つ目の、そして最後の質問になります。日本、韓国、そしてその他の国でもすでにたくさんの発表歴がありますけれども、仁淑さんの作品は、発

表する場所がどこであれ、被写体またはその作品に協働している方々が、マイノリティであることがほとんどだと思います。マイノリティに対する認識や理解が低いために、作家自身が抵抗しつづけている固定概念や先入観によって、作品が読み取れてしまうことも少なからずあったのではないのでしょうか。これはネガティブな受け取り方ですけれども、反対に、既存の枠組みから抜け出すようなポジティブな反応だったり、制作、ご発表を重ねられる中で、印象的だった反響、感想について、少し教えていただけるとありがたいです。

**金：**  
 アーティストとしての体感が、研究者の皆様とは異なるかもしれないんですけども、2003年から韓国で活動する中で、作品の見られ方の違いは強く感じてきました。特に初期には、「sweet hours」のような作品が「ただの記録写真だよ」と言われることもありました。関係性よりも属性が重視されていた時代性もあったと思います。在日をどう表象するか、マイノリティをどう現代美術の中で扱うか、という見られ方が強かったように感じています。ただ自分としては、社会的な背景や問題を内在していることはもちろん大事なんですけれども、それを一つの属性として固定するのではなく、もっと複雑な関係の中で人を見たいと思っていました。なので作品も、直感的に一目ではわからないような作品です。じっくり見て、いろんな角度から見ることで複雑な社会や人々の在り方について考えられるルートや構造を作るようにしています。

## コメントタイム

(李相兌)

李相兌(イ・サンテ)と申します。私は、在日コリアンの三世になります。まず今日、特に李美那氏の報告を聞いて、「キュレーターというのはなんとすごい人たちなのか」と思いました。この展覧会が、日比野さんをはじめとする、多くのキュレーターの長年の活動で実現したということ、改めて実感しました。私の立場としては、多くの在日の若者たちに、ぜひこの展覧会を見てほしい。今も周りに「見に行つて」と言っています。残り会期1ヶ月の間も宣伝したいと思いました。あと、質問の前に感想です。日韓の複雑な歴史を自分の歴史とも重ね合わせて見たうえで、一番最後に報告なさった金仁淑さんの、韓日を超えた在日外国人の子供たちの写真を見て、とてもほっとした気分になった。会場を出て、すぐ目の前にコレクション展示がありました。そこで片岡球子さんの、複数の民族の子供たちが仲良くしてる絵(《緑蔭》)を見て、この作品が、展覧会の締めにもなっていると思い、とても共感させられました。去年、東京国立近代美術館の「記録をひらく 記憶をつむぐ」展で「五族協和」を宣伝した写真とかも展示されていましたが、それとは全く対照的に、片岡球子の作品は、本当に「みんな仲良く」ということを願った絵だな、ということを実感しました。

(日比野民蓉)

今回私は、コレクション展にはノータッチです。コレクション展の方は、当館館長をはじめ、ほかの学芸員が頑張っております。ただ、やはり片岡球子の作品は、今回の企画展と緩やかに連動させるという趣旨で出品していますので、そこまできちんと見ていただけて、ありがたい限りです。李相兌さんは長年東洋経済日報で記者を務められ、現在フリー・ジャーナリスト、民団新聞編集委員として活動されていらっしゃいます。

(李相兌)

もう一つ感想です。さっき古川さんの報告にもあったとおり、金芝河は民主化運動を戦った人で、70年代にそれを芝居にした民衆美術のポスターもあって、昔懐かしく見ていました。ご自身の生き方を貫いた富山妙子さんとは少し異なり、実は金芝河は非常に女性にだらしく、民主化がなされた後も、いくつも問題を起こしていた。しかも晩年には、訳のわからない環境問題に傾倒して、日本で彼を支援していた人たちをととても失望させた。私は富山妙子さんと面識があって、少数の集まりでその話になったときに、富山妙子さんは非常に複雑そうな表情だったことを、今日の展示を見て、そして古川さんの報告を聞いて思い出しました。そして、これが質問なんですけれども。森美術館で去年「マシン・ラブ：ビデオゲーム、AIと現代アート」展があって、その中で韓国のキム・アヨンさんというアーティストの、女性の宅配ドライバーが疾走する《デリバリー・ダンサーズ・スフィア》(2022) という作品を見ました。すごい衝撃を受けて、これが新時代の作品かなと思ったんですね。そういう韓国の新しい世代の作品、あれも新しいビデオ・アートになるんですかね。今日の展覧会の先にある、新しい美術と思ったので、ああいう作品をどういうふうに捉えていらっしゃるのか。日比野さんをお願いします。

(日比野民蓉)

今回の企画展は、金仁淑さんのように今現在も活動されている作家さんも、もちろん何組・何名か、ご参加いただいています。ただ2025年までといいながら、今現在の日本と韓国の生物

近年では、こうした実践を「遂行性」のあるパフォーマンスとして見てくださる方も増えてきました。コミュニティアート、写真、映像、といった一つのカテゴリーに収まらない複合的なものとして受け取られる場面も増えていて、時代や場所、そして実践の積み重ねによって、受容のあり方が変化してきていると感じています。

どんなふうに見られても、発表の機会をいただいた場所で、自分の構造をちゃんと作って見せることができればいいと思っています。

アーティストは一人で作っているようでいて、決してそうではありません。多くの人との協働や関係の蓄積によって制作が成り立っていて、その時間や関係が空間に表れているのだと思います。見る側の解釈は自由ですが、その複合性を抜いた状態で表面的に理解されることには、もう少しちゃんと見てほしいなと思うこともあります。

|         |   |         |   |
|---------|---|---------|---|
| (稲葉真以)  |   | (稲葉真以)  | 伊東順子先生がいらっしゃるってですね。後でご挨拶させていただきたいと思います。本当に素晴らしい先輩です。今、伊東さんがおっしゃった李應魯と朴仁景夫婦のことなんですけれども、今回、図録に短い文章を寄せさせていただいたのは、私が韓国語で発表した論文を日比野さんが読んでくださって、それを圧縮した形で再編集して掲載したいと言ってくくださったのがきっかけです。李應魯はもう本当に有名なんですけれども、朴仁景さんこそが本当にすごい作家です。でも、あまりきちんと注目されていない。富山さんが保管していた李應魯さんからの手紙が、私の研究のきっかけになったんです。実は、李應魯からの手紙じゃないんですね。日本語で達筆で書いているのは、全部朴仁景さんなんです。手紙の途中から「すいません、実は手紙を書いているのは私、朴仁景です」というふうにも名乗られています。李應魯さんは、最後に「李應魯」ってサインを書いているだけです。だから、李應魯と富山妙子の関係というよりも、むしろ朴仁景さんと富山さんの関係です。女性同士の作家として、朴仁景さんの方が何歳か年下なだけで、世代も同じなんです。だから、その2人の間にちょっと李應魯さんがいる、というふうに思った方がいいぐらいの、そういう関係性であるっていうことは、本当にもう一度強調しておきたいなと思います。《ウリナラ ソウルーバリー東京》の映画に、朴仁景さんもちろんと出てこられているんですけども、李應魯さんが教えていた、パリの東洋美術学校でも、フランス語の通訳は全部朴仁景さんがやっていた。彼女無しには、もう全く成り立たない李應魯さんの人生であった、ということをお話しておきたいと思います。 |
| (李相兌)   | ありがとうございます。   | (日比野民蓉) | ありがとうございます。言い残したこと、みんな言ってください。  |
| (日比野民蓉) | 他にあとお二方ぐらい……<br>いらっしゃるなければ、私が指名をします。2日連続でいらしていただいて、1990年から韓国に拠点を置かれているライター、翻訳家そして編集者でもある伊東順子さん。もしよろしければ、ご感想やコメントやご質問をいただければ幸いです。  | (佐藤小百合) | 今日、最初にナムジュン・バイクについて発表をした者です。先ほどの朴仁景さんの記録のお話に関連して、少し補足させてください。今日の発表で引用した箇所は、久保田成子が残した記録に依る部分も多いです。フルクサスでも、事務的な作業を引き受けていました。久保田の性格的な側面もあったようですが、バイクと同じ作家でありながら、久保田がこうした役割を負った事実は指摘しておきたいです。また、バイクは音楽教育は受けていますが、制作という面における美術教育は受けていません。その点を踏まえると、前衛音楽的な初期の活動から、現在よく知られているような彫刻的・インスタレーション的な作品へと発展していく過程には、久保田の存在は不可欠でした。バイクの作品を見ていると、女性のヌードのパフォーマーとの協働が多く見られますが、その搾取的な側面に対して、久保田成子が苦言を呈している記録も残っています。こうした事実は、近年あらためて見直されています。また、先ほどキム・アヨンさんのお話が出ましたが、実は「美術手帖」『韓国の現代アート最前線』特集でのインタビューの翻訳を担当させていただきました。キム・アヨンさんの場合、よりクリアで、きわめて同時代的な視点を組み込みながら、韓国的コンテクストと呼応するかたちで制作をされています。その点もあわせてご紹介できればと思います。  |
| (伊東順子)  | こんなところで発言をするような人間じゃないのですが、1990年から韓国で30年ほどフリーライターをしていたので、本当に野良猫のように、今回お話のあったいろいろなものを実際に見ました。「中村と村上」展も見だし、オゾンも行ったし、韓国の国立現代美術館であった「近代を見る目(근대를 보는 눈)」展(1999)も行きました。その前の富山さんの、あの頃の作品も見えています。今回思ったのは、あの時見た印象と、今回改めて見た印象とでは全く違う。それはやっぱり、私自身が成長したってということもあるし、社会が変化したり、いろいろな要因があると思います。特に、シグロが作った、福田孝さんの《ウリナラ ソウルーバリー東京》をさっき急いで見てきたのですが、昔、若いころに見たときには、奥さんの(朴)仁景(インギョン)さんの作品があんなにいっぱいあった記憶はなかったんですね。今回は、そちらがものすごく印象に残りました。そこに目が向くということは、やっぱり私自身の意識が、今の女性たちの活躍に向かって開いたんだと思います。韓国で紹介されたときも、やっぱり男の作家の方ばかりに視線が注がれていたんですね。それはナムジュン・バイクも同じです。90年代に彼らが韓国でもう一度作品が紹介されたときに、やっぱりその妻達…「妻」という言い方がまた、よくないんですね。そういうふうには紹介されていなかったことなど、いろいろなことを思い出しました。今回は本当にいい展覧会なので、私は2日目も来てしまいました。本当に来てよかったと思います。最後になりますが、私より若い人たちがすごくいい展覧会をやってくれて、本当に感謝しています。どうもありがとうございました。 |         |   |
| (日比野民蓉) | ありがとうございます。残り5分ですので、もう最後になるかと思うのですが、登壇者の方も含めて何か言い残している、あるいは心残りがある方はいますか。  |         |   |

横浜美術館リニューアルオープン記念展

## 「いつもとなりにいるから 日本と韓国、アートの80年」

### 関連シンポジウム記録集

#### 執筆（掲載順）

喜多恵美子

金智英

白凜

中村政人

佐藤小百合

李美那

古川美佳

金仁淑

盧ユニア

稲葉真以

日比野民蓉

#### 編集

鈴木慶子

佐藤小百合

日比野民蓉

#### デザイン

大貫茜

#### 助成

公益財団法人ポーラ美術振興財団



公益財団法人吉野石膏美術振興財団

#### 発行

横浜美術館

#### 発行日

2026年3月31日

©2026横浜美術館

本書の全部または一部を無断で転載・複製することを禁じます。

#### 表紙図版

中村政人《明るい絶望 ソウル-東京 韓国と日本》1993年

