

近年、日本における韓国美術の受容とその意識

古川 美佳
(朝鮮美術文化研究)

はじめに

日本で「韓流」現象—韓国大衆文化ブームがわき起こった頃、「韓国美術の交流で忙しいでしょう？」などと声をかけられたことがしばしばあった。たしかに「韓流」は、美術をはじめさまざまな文化領域にも少なからぬ影響を及ぼし、日韓の文化交流を勢いづけた。2003年4月NHK衛星放送で放映されたドラマ『冬のソナタ』が口コミで広がり、翌年主演俳優ペ・ヨンジュンの来日で大ブレイクしてまたたく間に広がった「韓流」。¹⁾この現象は、ドラマはもちろん、映画、音楽(K-POP)、ファッション、グルメ、美容、はては情報技術などの分野にまで及んだ。韓国への観光やビジネス、留学など人的往来も急増し、またNHKが当時、『冬のソナタ』関連によって大幅な増収増益に転じるなど、経済効果に後押しされて交流はさらに活性化した。²⁾こうした日韓を横断するトランスナショナルな文化現象は、一方で「嫌韓流」というナショナリスティックな動きをも誘発した。日韓の政府間で歴史問題が取り沙汰されるたびに、ネット上では韓国を揶揄する言葉が飛び交い、ヘイト・スピーチの温床にもなっていった。

これら熱狂的な好悪が混在した時代からはや10年以上が過ぎ、近年は「北朝鮮(朝鮮民主主義人民共和国)の軍事的脅威」を煽る安倍政権の「朝鮮敵対政策」に乗ったメディア報道が日本人の間に無批判に受け入れられている。それは結果的には南の韓国に対する印象にまでも影を落としているといえなくもない。かつての韓流ブームは潮が引いたようにたゆたいつつ、それでも韓国文化全般はそれなりの場を確保し淡々と受容されているといっていよう。

本稿で与えられた課題は、近年のこうした日本における韓国文化の様態を見据えつつ、韓国美術の受容について述べることにある。ただし、戦後から今日までの受容の事例(展覧会等)をここに詳細に列挙するというものではない。それは実際、筆者の手に余る膨大な作業となる。したがって、本稿は筆者が1980年代末より今日まで韓国を往来し、韓国美術に接してきた道のり、それらの表象の記憶(時代、空間、そこに介在する人びと等)を切り取り、日本という場に置き、織り直してみる内容とならざるをえない。日本で隣国の美術を受容してきた道筋を振り返ると、そこにはいくつかの流れがあったが、それらが交わらないまま、日本の美術界やメディアにとりあげられたものばかりが「主流」として括られてきたような感がある。そうした「主流」から徐々にはずれて韓国美術を見ることになった筆者の限界があろうとはいえ、だからこそ、その受容の地金が見えてくるという点も否定できないがゆえ、及ばずながらこの課題に応じてみたい。

一方で、「韓国美術の受容」という際、どこか違和感と居心地の悪さを覚える。日本で韓国美術を受容

し、その表象を見極めていくということは、単に朝鮮半島の南・韓国の人びとの表現だけをもってしてだけでは不十分なのではないかという思いがつきまとうからである。芸術表現が人間の普遍的な価値を志向するものだとするならば、なおさら韓国の美術を理解するためには朝鮮半島の美術をトータルに見つめていく視点が不可欠である。つまり、一つの民族の分断された片方だけを論じることでこと足りるのかという疑問である。むろん国交を結んでいない国の美術と接することは困難であるが、それでもなお、分断された一方の北朝鮮へ、さらには在日朝鮮人（ここでいう在日朝鮮人とは日本の植民地支配の結果として日本に居住することになった朝鮮人とその子孫³⁾への視座もあわせ持たなくてはならないのではないか。朝鮮半島の分断の要因をつくった日本という地でどのように韓国―朝鮮民族の美術を受け入れ、伝え、理解していくかということは、日本が過去、直接朝鮮の人びとに関わって作りだした歴史と、その過程で成り立ってきた美術であることに自覚的でなくてはならないということを念頭においておきたい。

1. 「韓国美術」から、異文化としての「韓国アート」へ

冒頭にあげた「韓流」現象は、韓国美術の受容を今世紀に入って新たなステージへと誘引する引き金にはなったかもしれない。だがそれは大衆文化を中心とした時代的要請が美術界にも刺激を与えたというくらいのものであったのではないか。むしろ韓国の美術が紹介される下地を整えたのは1980年代後半から90年代に徐々に浮上しだしたアジアへの関心の高まり、エスニックな他者としてのアジア文化の発見にあった。軍事独裁政権、熾烈な民主化運動、あるいは抑圧される民衆といった「政治的で重い」イメージの韓国は、1988年に開催されたソウル五輪やそれに伴う経済発展もあいまって、大衆歌謡や映画などのエンターテインメントを持った面白味ある国として立ち現われたのだ。

日本の現代美術界では、80年代末から90年代初めよりアジアの美術への調査研究が本腰を入れて始められた。日本政府外務省傘下、1972年に設立された国際交流基金にアセアン諸国の文化を紹介する窓口としてアセアン文化センターが開設されたのは1990年、94年細川総理時代には、より一層の文化交流実施体制強化が謳われた。翌95年にはアセアン文化センターを拡大改組した国際交流基金アジアセンターが発足する。こうして美術展はもとより、映画、舞台公演等アジア関連の文化事業が着々と実施されていくことになる。⁴⁾他にも政府関連では、日韓文化交流基金（公益財団法人）が1983年に設立され、人的交流及び学術・文化交流を深める事業が行われていたが、ここでは日韓両政府の合意のもとに設けられた青少年交流事業が主体であったため、美術関連では後援等に留まることが多かった。

また1979年開館以来ほぼ5年ごとに「アジア美術展」を開催し、その中で作品収集も行ってきた福岡市立美術館でいち早く着手されていた東南アジアを筆頭とするアジア美術へのアプローチは、1999年福岡アジア美術館開館へとつながった。⁵⁾これにより、美術館にアジアの現代美術が本格的に登場する時代が到来する。このように、古代からアジアの交流拠点としての役割を果たしてきた福岡市や、アジアセンターの事業を通じた国際交流基金の取り組みが国内の美術館やギャラリーにも波及し、アジアの現代美術への関心が喚起されていく。そして、その中のひとつとして韓国にも改めて視線が注がれることになったのである。つまり、政治的にいつ日本と関係悪化するかわからぬ国家を背負った重たい「韓

国の美術」から、面倒な「日韓関係」を剥ぎとった、消費しうるポップな「韓国アート」の発見だ。

もちろんそこには、それを裏打ちする、90年代後半から2000年代の「韓流」と重なる韓国美術界の変化があった。

それまで韓国美術界には、1960後半から70年代主導権を握っていた「モダニズム・モノクローム抽象絵画（単色派）」と、軍事独裁打倒の民主化運動と呼応し、社会参与をめざして美術界の権威主義に抵抗していた1980年代「民衆美術」の二元的対立構造があった。しかしそうしたヘゲモニー争いは徐々に薄まっていく。これに変わって90年代以降は、急速な情報化の発展に伴い、映像・ビデオ・写真・コンピューター・アニメなど様々な視覚メディアを導入した、多文化主義的・脱ジャンルの表現が一斉に花開くことになった。もはや対抗関係と呼ぶような何らかの「イズム」自体が多様化したばかりでなく、新しい「イズム」を消費していくサイクルも極めて短くなったのだ。背景には冷戦構造の崩壊と文民政権を誕生させた民主化の達成という韓国社会の劇的な変化があり、これにグローバリゼーションの波が押し寄せたことが大きい。2000年代には何よりも絵画や彫刻といった区分が曖昧になり、様々な材料を混合させて表現するインスタレーション（設置美術）や映像、コンピューターなどのテクノロジーを導入した、脱ジャンル・複合文化主義的な表現が急増する。金大中政権が1998年から本格的に開始した日本の大衆文化開放の影響も目立った。日・米・韓のサブカルチャーが急速に浸透しあう文化状況となるや、アニメーション、映画、ポップ・ミュージックなど大衆文化の洗礼を受けたデジタル文化を駆使した新世代の作家たちがジャンルを越境し、純粋美術の枠組みを熔解させていった。

同時に、このような表現を生み出した韓国の美術環境—インフラの進展もめざましかった。90年代中盤以降、国際的なビエンナーレ（隔年美術展）が韓国国内にも誕生し、アジア最大級規模の大型国際美術展・光州ビエンナーレが開催されたのが1995年、以降、釜山ビエンナーレ、メディア・シティ・ソウル、大邱写真ビエンナーレ、全州工芸ビエンナーレ等、大小のビエンナーレやアートフェアが続々と開催された。同時にカッセル・ドクメンタ、ベニスビエンナーレなど世界各地の国際的美術展で脱中心の論議が盛んになるにつれ、アジアへの関心も高まり、90年代初めから韓国人作家もそれらに選ばれるようになった。そして韓国政府は国をあげて彼らをバックアップした。⁶⁾

ともあれ、日本の美術界でも、日韓関係のしがらみを感じさせないポップで同時代感覚の受け入れやすい表現がすぐ身近で展開されていたことへの驚きと発見によって、「アジアの中の韓国アート」は「韓流」と相通じる好奇心の対象となっていったのだ。

2. 日韓国交正常化前後の様相

しかし実際、日韓国交正常化以前から韓国人作家の展覧会は少なくはなかった。日本の植民地時代に留学し解放後も日本にそのまま在住した在日朝鮮人画家たちの中でも⁷⁾、後に越北した曹良奎^{チョヨンギョ}（1928年—？）は、1950年代には日本美術会主催の〈日本アンデパンダン展〉や自由美術会、1953年発足の青年美術家協会に参加しながら社会的問題を表現し、59年頃までたびたび個展を開いて発表している。また1947年には在日朝鮮人美術家協会が結成され、59年には在日本朝鮮文学芸術家同盟が創立された。⁸⁾ 解放後、日本に生きる在日朝鮮人美術家たちが結束して自らの表現の確立をめざし活動を開始したのだ。

このような動きとは別に、1950年代中盤に来日した李禹煥（1936年ー）は日本の「もの派」⁹⁾の先駆者といわれるが、その前に日本に渡り制作していた郭仁植（1919ー88年）はそれより早く1950年には個展を開き、李に影響を与えたともいわれる。¹⁰⁾

その後、1960年代後半から70年代には特に東京の銀座、日本橋、神田界隈の東京画廊、村松画廊、シロタ画廊、タケミヤ画廊、ギャラリー上田などで毎年のように韓国の抽象絵画（モノクローム抽象絵画、単色派）を中心とする画家たちの個展が行われた。これに続き、Gallery Qは積極的に韓国作家を発掘し支援した。¹¹⁾ 1975年「韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉展」（東京画廊）や77年「韓国・現代美術の断面展」（東京国立近代美術館）が韓国のモノクローム絵画の存在を日本の美術界に印象づけたといわれるが、それ以前にもこのように種が蒔かれていたわけだ。¹²⁾

一方で、欧米追従の日本美術界に対抗して、第三世界の美術との提携の窓をつくり出すことを目的に1977年にJAALA（日本・アジア・アフリカ・ラテンアメリカ美術会議）が文芸美術評論家・針生一郎の主導で発足、80年代に入るとそのJAALA展では、韓国の民主化運動と呼応した表現（民衆美術）が紹介されていった（日本の革新系の運動雑誌の挿絵として使われることもしばしばあった）。¹³⁾ また同年、在日朝鮮人の美術家・郭徳俊（1937年ー）は「インパクトアート展」を自ら企画し、在日朝鮮人、日本人、韓国人作家のグループ展を京都で持続的に企画している。

こうした戦後の受容過程を経て、新しい姿で立ち現れた韓国の美術を本格的に紹介する企画展が日本各地の美術館で開催されはじめたのは、前述した通り、アジアブームの煽りを受けた1990年代初頭からである。2002年W杯日韓共催や「韓流」現象を受け、両国の美術交流も70年代から続いた顔ぶれから新しい世代が担い手の中心となっていった。各種国際展でも頻繁に目にできるようになった韓国アートは、海外での認知というお墨つきも得て、韓国作家だけを集めた企画展が日本の美術館でも次々に開催されていく。1990年「EIGHT INDIVIDUALS FROM EAST」（東京 佐賀町エキジビットスペース）¹⁴⁾、1994年から個展形式で若手作家をシリーズで紹介した「亜細亜散歩」（資生堂ギャラリー）、「アジアの新风－韓国の現代美術展」（草月会館）、95年「心の領域」（水戸芸術センター）、「環流－日韓現代美術」（愛知県美術館、名古屋市美術館）、96年「90年代の韓国美術から一等身大の物語」（東京国立近代美術館、国立国際美術館）、「火の起源と神話－日中韓のニューアート」（埼玉県立美術館）、98年「自己と他者の間」（目黒区立美術館、国立国際美術館）、「ネオ・ラグーン / 北東アジアの現代美術」（新潟県民会館）など目白押しとなった。2002年W杯共催の年には、日韓国民交流記念事業と銘打たれた「韓国の色と光」がソウル市立美術館で開催後、日本を巡回した（2002年愛知県立美術館、大阪ATCミュージアム、2003年岩手県立美術館）。また東京とソウルの日韓のギャラリーが中心になってW杯サッカー選手の人数に因んだタイトルの「イレブン・イレブン・コリア・ジャパン・コンテンポラリーアート2002」が開催され、日韓の若いアーティストの人的交流にもなった。2005年「秘すれば花、東アジアの現代美術」（森美術館）でも韓国人アーティストが数多く参加している（このころには、韓国の「作家、美術家」というより、「アーティスト」という言い方が頻繁に使われるようになる）。

さらに日本におけるトリエンナーレ（例えば妻有、横浜）等でも多様な国々のひとつとして韓国人アーティストは常連となり、そこでは、漢字表記が主流だった名前がカタカナと英字表記となり、一見すると彼らが韓国からの出品であるかどうかすら見分けにくくなった。グローバリズムを標榜するアート界

では、アーティストの名前に被せられた国家の名・「韓国」という冠が薄められ、あたかも記号化されていくかのようであった。

3. 韓流という宴のあとで

日本における韓流を消し去ろうとするかのように、2005年頃から生じた嫌韓流は、例えば書店に韓国を揶揄する書物が堂々と並べられるほど勢いづき、差別排外主義を煽っていた。美術界では現代アートの一つとして韓国を冷静に受けとめたが、アジアブームも過ぎた近年は韓国だけに的を絞った展示はそれほど見られなくなってきている。

他方、研究者や美術館学芸員により東アジアの近代美術と近代日本との関係を探る研究が進められ、それに伴う展覧会が催されるようになった。日本の植民地だった国々の美術への調査が持続的に図られ、植民地下アジアの表象としての朝鮮（その文脈での解放後の韓国という存在）への再照射がなされていったのである。1999年「東アジア絵画の近代—油画の誕生とその展開」（静岡県立近代美術館、兵庫県立近代美術館、徳島県立近代美術館、宇都宮美術館、福岡アジア美術館）、2009年「近代の東アジアのイメージ」（豊田市美術館）、2014年「官展にみる近代美術」（福岡アジア美術館、府中市美術館、兵庫県立美術館）2015年「ふたたびの出会い 日韓近代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、新潟県立万代島美術館、岐阜美術館、北海道立近代美術館、都城市立美術館、福岡アジア美術館)【写真1】などがそれである。



写真1

さらにその過程で、こうした近代美術研究をとおしたアジアへの接近が、おのずと韓国現代アートへの関心にもつながり、とりわけ女性アーティストの展示にその成果が見られた。これまできちんと扱われてこなかった近代から現代にまでいたる女性の美術家たちを、今日的なジェンダーの視点で見つめ直す展覧会が企画されたのだ。女性アーティストや研究者、学芸員らが実行委員会形式で民間レベルで企画した2004年「Borderline Cases 境界線上の女たちへ展」(東京恵比寿A.R.T)はその嚆矢ともいえる。¹⁵⁾ その後の本格的な展覧会として、2012-2013年「アジアをつなぐ—境界を生きる女たち 1984-2012」(福岡アジア美術館、沖縄県立博物館・美術館、栃木県立近代美術館)【写真2】などが開催された。またこうした研究活動と展示は、日本の美術史を見直す教育的な機会にもなり、日韓のみならず東アジアの研究者層を拡充することにもなった。



写真2

4. つくり手と受け手の関係性

芸術表現はいかなるものであれ、他者との共有を願って生み出されるといってよい。その共有関係がいかなるものか、つくり手と受け手の関係性の質実、芸術作品がその潜在的な力を発揮できるかどうかを大いに左右する。

現代の日本における韓国美術へのアプローチと共有関係を考える際、それではそもそも日本で朝鮮人の文化はどのように受け入れられてきたのか?ということに思いが至る。ここで近世の歴史に遡って、

日本と隣国の文化的な接触を少しばかり振り返ってみたい。

例えば、日本の陶芸を語る際、朝鮮人陶工の果たした役割を抜きには語れない。というより日本の陶芸のつくり手は、さかのぼれば壬辰倭乱（文禄慶長の役 1592-1598 年）によって強制的に日本に連れてこられた朝鮮人陶工を祖とするのがほとんどである。朝鮮の人びとにとっては、このことは文化の自然な伝播を逸脱した、民族の自尊心に関わる文化の略奪として記憶されている。「秀吉の朝鮮侵略」が朝鮮人の文化形成に及ぼした影響は小さくはない。その歴史を忘却に押し込んだ日本人の意識とは裏腹に、朝鮮の人びとの内にはこれにまつわる血生臭い傷が沈潜している。例えば、朝鮮に出兵した日本軍は慶長の役で戦功の証として秀吉に功績を示すべく討取った朝鮮や明国兵の耳や鼻を削ぎ持ち帰った。それは「耳塚（鼻塚）」として葬られている（京都市東山区豊国神社前の史跡。他にも福岡市香椎の耳塚、対馬の耳塚などがある）。こうした残虐な行為が日本における「誉れ」となって称えられた文化的装置はこれだけにとどまらないだろう。

その後、徳川幕府の江戸時代になると、朝鮮通信使を介した友好関係の立て直しが図られた。池内敏『日本人の朝鮮観はいかにして形成されたか』（講談社、2017 年）をひも解くと、日本人が朝鮮通信使を迎え入れたときの儀礼と接待のありさまが具体的に記されている。床の間に掛け軸を飾り、棚飾りをほどこし、能舞台を組むなど、礼をつくした歓迎の空間が演出されていたというのだ。例えば、文化八年（1811）朝鮮通信使一行が対馬藩対馬府中に到着したときに日本側がどのように接待したかが見てとれる。宗氏居館（棧原城）における「朝鮮国書授受式—饗宴—回答国書授受式—別宴」という一連の儀式で、その空間を構成した床の間などには狩野常信の二幅や雪舟の《寒山拾得図》二幅や《唐筆鳳凰図》等の掛軸が飾られ、また中国に由来する文物が多く並べられたという。¹⁶⁾ それらの絵画、詩文、文物などには朝鮮人が異国情緒とあわせて、日本人と共に認識しあうことのできる中国文化の脈絡が流れ、そこには東アジアにおける中華を意識した共通の価値観があった。¹⁷⁾ またこの頃、朝鮮通信使とのモノの交流も盛んにおこなわれていた記録もある。例えば、日本の扇ないし料紙を朝鮮へ送り、そこに「朝鮮人に書画を描かせて取り寄せる」というものだ。対馬藩の家老などが江戸町人の資金提供者らへの贈り物として、朝鮮書画（扇子や団扇に描かせたもの）を注文し、それを受け取って贈物にしたという記録が残っている。¹⁸⁾ こうしたモノを通じた朝鮮の芸術の受容、あるいは朝鮮人（朝鮮通信使）を日本人が共通の価値軸の芸術文化でもてなすことによって最高の礼をつくそうとした関係性は、伝播と受容の起点として興味深い。

このように近世まで成り立ってきた日本と朝鮮が共有した中国を中心とする美的価値観はやがて転倒していく。近代化によって学ぶべき他者は中国や朝鮮から西洋へ移り、西洋 / 東洋という文化軸のもと、西洋近代化にいち早く取り組みアジアの近代人（西洋人）を自負した日本が優位に立つことになった。その日本人の自意識は、植民地朝鮮より上位の啓蒙者としての自負とともに、朝鮮人の美的営みを日本の美術界の価値観にそって制度化しながら醸成されていった。官展（朝鮮では朝鮮美術展覧会 1922—44 年）¹⁹⁾ をつくり審査し、啓蒙する対象として朝鮮人の美術を位置づけていくのである（朝鮮人も自らの近代美術を確立するためには、そこに加わることでその実践が可能となったとはいえ）。日本人は朝鮮人の自己のアイデンティティの屈曲と苦悩にほとんど思いを馳せることもなく、近代的な文化を教え諭す他者として朝鮮人美術家たちと対峙したといえるのだ。そして朝鮮が日本の植民統治から解放される

や、朝鮮の芸術家たちは日帝残滓の払拭と独自の文化芸術の建設という課題を抱えながら、南北分断によるイデオロギーの選択を迫られ、政治に翻弄されつづけた。それが今日にまで至る南北朝鮮の美術だった。

一方の日本は敗戦直後の米占領期下、GHQの文化政策に乗り、専らアメリカやヨーロッパの価値観を追い続けた。戦後から今日まで日本の美術界はこの道を大きく逸脱することはなかったといっていよう。中華秩序で共有されてきた日本と朝鮮の交流は、秀吉の文化侵略、江戸時代の朝鮮通信使による修復（日本人と朝鮮人の接触儀礼空間の出現）というバランス感覚を保ちながら、近代に入り、植民地主義と強固な国家主義による共有関係の転倒を経て、現代に辿りつく。そして現在はあたかもそうした関係性から自由であるかのようだが、こと韓国美術の受容については、こうしたプロセスを忘却することなどできないはずである。

5. 誰が何を見てどう評価し、記憶するか？—問われる受容の主体

いま一度、これまでの流れを整理してみると、戦後、日韓国交正常化以降は、とりわけ70年代に韓国のモノクローム抽象絵画の紹介が画廊という場で頻繁に行われたことで、その魅力はちょうど当時日本の「もの派」との共鳴をも呼び、韓国美術のイメージが日本の美術界に好意的に植えつけられることになった。こうしてこの抽象絵画を担った世代の日本語を話せる韓国作家が多く紹介された70年～80年代の画廊空間での日韓美術交流は、政治家たちの日韓癒着を彷彿とさせるような親密な関係だったといってもよい。美術評論家たちはそれらの韓国美術を、日本の良心的な朝鮮への評価としての柳宗悦の言説（「白衣の民族」、「悲哀の美」等）に少なからず依拠して意味づけを行った。また韓国の美術家たちもそれを取り込み、相互で内面化していた点（戦略的な面もあったかもしれないにせよ）があったのではないかという議論も日韓の美術研究者の間で昨今、浮上している（韓国美術を評価すること自体が何らかのイデオロギーに無自覚に絡めとられる側面がなくはなかったので、議論のさらなる深化が待たれる）。²⁰⁾

その後、他者としてのアジアの発見の波に乗って、確かに「韓国アート」の認知度は広がった。だが、現実の日本の美術界全般では様々な国々のアーティストの「一部分」として韓国アートがごく自然に取り上げられる反面、その歴史的社会的背景が素通りされ、表現への踏み込んだ洞察が希薄なまま消費されていくという傾向も否めない。量的には韓国人アーティストの紹介は増えているのに、それと比例するほどには進まぬ作品へのアプローチには、過去の歴史認識の欠如とその常態化が垣間見える（とはいえ、「そんなことが、アートに何の関係があるの?」といってしまう風潮がグローバルイズムという美名のもとで蔓延している）。つまり、韓国美術の受容にあっては、いまだに消費、啓蒙の対象としての韓国、朝鮮観が無頓着に横行しているのだ。同時に、政治や社会、歴史を視野に入れた考察と実践への忌避現象が日本の芸術文化一般に根深く存在していることが、その受容の質の底上げに歯止めをかけていると感じざるをえない。つくり手と受け手のあいだで流通する共有関係と言説は、いまだ植民地主義の途上にあるかのようだ。

とはいえ、そんななか、民主化運動と連動した抵抗の表現として、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った。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」が日本の公立美術館（新潟万代島美術館、福岡アジア美術館、都城市立美術館、西宮大谷記念美術館、府中市立美術館）【写真3】で2007～8年に巡回展示されたのだ。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なった。これに至るまでは先にあげたJAALAの活動など、韓国の民主化運動への市民レベルでの連帯という下地があったからこそでもあろう。そのひとつとして1993年「 코리아統一美術展」の開催、さらには1998年に世界人権宣言50周年記念・川崎文化事業実行委員会により、行政の承認を得て行われた「世界人権宣言50周年記念展」（川崎市教育文化会館）²¹⁾、2005年「日韓五世代の対話展」（原爆の凶丸木美術館）など、韓国の民主化と呼応する美術の紹介が地道に行われていたことも遠巻きながら受容の基盤を支えたのだ。またその関連から言えば、韓国民主化運動にひっ迫して自ずと生まれた民衆文化運動（ここに民衆美術も含まれる）と連帯し、現場の息吹を伝えた在日朝鮮人らの活動があることも想起しておきたい。²²⁾あるいは、思想・信条などの違いを超えて在日コリアンの美術家たちが1999年に開催した「アルン展」は、日本からも韓国からも疎外されがちだった「在日コリアン美術」への問題提起を促した。これは美術と社会を共に考えようとする、それまでの市民側からの実践と無関係ではなかったといえる。2002年第2回「アルン展」には在日・在米コリアン、沖縄からなど100名以上が参加、中国朝鮮族の写真展やウズベキスタンのコリアン（高麗人）画家のドキュメンタリー映画も行われた。²³⁾



写真3

しかし、このような試みとあわせて問われるのは、その受容の主体である。先にあげた民衆美術展は、それまで日本で流通した「韓国美術」から一步踏み込んだ「政治性」を孕みながらも、日韓の美術館担当学芸員や関係者たちの決断と努力で公共の場での展示という実を結んだものだった。とはいえ、民衆美術の背景となった80年代民主化運動という政治的社会的側面への注意深い警戒心によって、この展覧会では、この美術がなぜ生まれたのかという文脈と運動としての躍動性が薄められてしまった感があった。公立美術館で行わなければならないという配慮ゆえか、そこには政治を美術の外部として切り離し、足元の自分とは関係ないかのように捉えつづける日本の文化的受容力の限界が少なからず露呈されていた。

近年、ソーシャリー・エンゲイジド・アート（社会を動かすアート Socially Engaged Art）という概念で美術の社会参加を謳う展示が増えている。だが、こと日本自身の問題となると、植民地の歴史認識に関わるような美術活動、表現運動には一線を画してしまう習慣は、薄まるどころか、そのようなことを問題にすることすらナンセンスだというようなシニカリズムにとってかわっている。こうした風満は、グローバリズム現象や近代美術研究の進展で改善されてきているとはいえ、しかし、受容の主体としてのいわゆる日本の美術界における政治、社会と美術の線引きは、結果的には韓国美術への理解をも停滞させている。

先に言及した民衆美術は、日本では美術の場というよりむしろ、戦後の社会運動の場面で紹介されてきた一面が強い。²⁴ このことは、日本において、とくに民衆美術のような存在が、「左翼的、政治的」プロパガンダというレッテルをはられがちであったことと無関係ではない。それが現代の韓国にあっていまだ生々しい美術表現であるにもかかわらず、「美術の場とは交わらない美術」となって見向きもされず、どこの場からも疎外されていく傾向がいまだ根強いのである。

マスメディアに影響されやすい日本人の韓国への意識は、日本の姿を映し出す鏡でもある韓国という植民地「他者」への恐れとある種のうしろめたさから解き放たれていないのだろうか。韓国美術ほど、日本人にとってその受け手のありかがシビアにあぶりだされる美術はないのではないか。いまだきの心地よいアートとは真逆の居心地の悪さを誘発させ、日本の文化的地金が露呈される、好ましからざるリトマス紙のようなものとして機能する要素があるからなのかもしれない。

こうして一見多様で何にでも開かれているような日本の文化状況が、こと韓国美術の受容に関しては、歴史・政治・社会と美術の乖離現象がつづき、いつまでたっても交わらない棲み分けが残存している。つまるところ、日本における「受容の主体」が問われているといえる。受容する受け皿に幅がない限り、政治や社会と結びつく美術表現はどこからもすり抜けて、それらを見る機会さえ失われていく。それはつきつめれば、韓国のみならず、もう一方の北朝鮮、そして在日朝鮮人の表現についてもいえることだ。

このような状況下、既存のアート界ともいささか趣を異にするオルタティブな活動領域—従来の市民運動とも違うアクティビニズムとも称される領域で韓国と連動した表現活動を紹介する動きが起きてきたことは見落とせない。それは韓国の民主化とその過程で生み出された文化的力量（民衆美術も含む）から学ぼうという、美術界というよりは、大学など知識人層や文化関係者、学生など市民からのアプローチであった。例えば、「靖国問題」をアートで表現する企画や日本軍「慰安婦」問題を表現した「平和の碑—少女像」をアーティストの表現として見つめ直す試み、労働運動と若手表現者の文化的呼応、韓国

や台湾、中国、東南アジアの木版画運動への共感と実践の表現活動などがある。²⁵⁾

いずれにせよ、日本の美術界、ひいては教育における対アジア認識について、「エリート的な様式としての近代性 (Modernism?) と民衆的な抵抗としての近代性 (Modernity?) の平行線はアジア近代美術史に容易に見いだすことができる。…欧米の美術史や美術理論との関係で論じやすい美術だけを受け入れ称揚してきた美術評論家、美術史家、学芸員に長く支配的だった姿勢を暴き出すものと言える。」と語る黒田雷児²⁶⁾の言説は貴重である。黒田はだからこそ、「アジア内部での文化的ヒエラルキーを解体し、文化的・歴史的な差異やヒエラルキーを超越した共感のコミュニケーションを形成し、その共感が、オリジナルと亜流という階層構造の先入観を打破することを望むからである」と主張する。また近代美術研究の過程でなお克服できていない、日本人自身に染みついた植民者的性向を喜多恵美子は「1920年代の朝鮮にはすでに日本人の‘入植者’が多数定着していたが、植民地空間における日本人と朝鮮人は時に交錯することはあれども、混じり合うことはなかったし、朝鮮人は特別な場合を除いて日本人と対等にあつかわれることは決してなかった。なによりも特徴的なのはこの点について日本人はさして疑問に思っていなかったということである」と分析し、それゆえ、「日本と朝鮮の非対称な構造について明らかにし、朝鮮人美術家たちがどのように格闘してきたか」を考察していくことの重要性を指摘している。²⁷⁾これらの言説は、韓国美術を見つめるとき、あるいは韓国のみならず、南北朝鮮、在日、離散した朝鮮の人びとの芸術表現と向き合うとき、それらにいかに出あい、共有していくかということ正面から問うものとして、逆にその可能性を示唆している。

おわりに一野史への視点

近代化過程で「大東亜共栄圏」を妄想し肥大した日本人の自我意識を内省し、再構築へ向かおうとする際、その最も密接な関係性をもった「文化的他者」として、侵略や分断の歴史を抱え込みながら生成されてきた韓国美術の存在と出あうことの意味は大きい。だとするなら、いま美術とは何か、美術史を語るのは誰か？記憶を記憶する主体は誰か？ということにも改めてつきあたる。

韓国一朝鮮の人びとが育ててきた芸術表現を、日本で流通する「美術」という概念に縛られずに捉えなおそうするとき、見落としてはならないのは、例えば韓国の在野に眠る「非主流の美学」とでもいうものである。「在野」すなわち、「野にある」とは、既存の制度からずれる、あるいは反旗を翻し、独自のオルタナティブな道を行くということでもある。韓国現代史にあっては在野運動が今日の韓国の民主化及び表現の自由を勝ち取らせた原動力といえるが、その際、大きく寄与したのが朝鮮の民俗芸能の根を探り、その力を現代の政治空間に接木させた民衆文化運動であった。ここでの美術と運動の躍動性の表出が例えば民衆美術といわれるものだ。

美術は存続上、権力、権威との距離に敏感にならざるをえず、その付加価値が作品の評価を左右してもきた。しかしそうした文脈から一歩距離をおいて、なお朝鮮半島の歴史をさかのぼり、その重要な転換点で生じてきた朝鮮民衆の抵抗運動とそこに生れた表現の系譜を忘れてはならないと考える。それは芸術というより、歴史の生成流転の中で朝鮮民衆が培い、生きる上でなくてはならなかった「叫び」一手づからの表現とでもいおうか。パンソリ、風物 (プムル)、仮面劇 (タルチュム)、マダン劇、木版

画運動²⁸⁾など、権力に抗い敗れた民衆が、なお自らの生き方を求めて綴った抵抗の表現、悲観と楽観の統合とその美意識をいかにキャッチするか。一見相反するかのように見える韓国のモノクローム抽象絵画やエンターテイメント的なインスタレーション、映像、あるいは女性たちの表現にも、実はこうした朝鮮土着の美意識の脈脈を見つけることができる。それが時代を生きる人間の表現力、すなわち視覚表象としての民族のかたち—美術というものだ。

日本の現在の美術界では素通りされがちなこうした話は、例えば在日朝鮮人の小説家・金石範が「自由の確立を考えれば文学は政治的にならざるを得ない。問題は関係です。政治は血肉にしないといけない。政治を外から持ってきたら文学はダメになりますよ」と語っていることにもつながる。²⁹⁾ むろん、このような営みは、もしかしたら美術館には展示されることはないのかもしれない。しかし、そこに流れる美学は、韓国のみならず、在日、あるいは朝鮮半島の北の人びとの文化的表現活動を見つめる上で今後、見極めていかなければならないものではないか。

韓国の美術に接し、受けとめていくということは、忘れたふり、見て見ぬふりをして通り過ぎてきた歴史とそこから照射される人間存在への普遍的なあり方をこの日本に住まう人びとが想起していくことと無関係ではない。

美術館やギャラリーなど美術の空間には入ることはできず、何の場所、器もないときに、これら韓国が生んだ「野にある」美を、あるいは近代植民地、南北分断を生きる朝鮮の人びとの葛藤と美的営為を受け止めることができるか？その主体が問われている。誰がどこでどう受け入れ、どう語ればよいのか？

韓国美術を日本で受容していくということは、制度にありながら制度をはずす（そんなことが実際可能かどうかはわからない。少なくとも日本人の美意識への抗いを伴うものだとしても）、既存の芸術文化に対するもう一つの価値観の提示を示唆している。重ねていえば、韓国—朝鮮民族の美術に接していくということは、この日本という足元では、とりもなおさず、彼らの表現を自らの問題として咀嚼し、私たちに巣食う植民地主義的心性に対峙しながら、それに対して少しでも応えようと努力することのなかに、その道筋が開かれていくのではないだろうか。

註

- 1) 「韓流」という言葉の初出は2001年12月19日付の『朝日新聞』だという。小針進「日本における韓流」（小倉紀蔵・小針進『韓流ハンドブック』新書館、2007年所収）10頁
- 2) 毛利嘉孝「『冬のソナタ』と能動的ファンの文化」（『日式韓流—「冬のソナタ」と日韓大衆文化の現在』せりか書房、2004年所収）21-22頁
- 3) 徐京植『在日朝鮮人ってどんなひと？』平凡社、2012年参照
- 4) 外務省資料 国際文化交流年表、国際交流基金ホームページ等参照
- 5) 福岡アジア美術館ホームページ参照
- 6) 拙稿「現代美術」（前掲『韓流ハンドブック』所収）60-62頁
- 7) 日本留学で学び帰国した後、韓国の画壇で活躍した富裕層の美術家たちと、貧しい労働者階級の在日作家達とは明らかな相違があった。河正雄「在日コリアンの美術」（国際高麗学会日本支部編集委員会『在日コリアン辞典』明石書店、2010年所収）367-368頁
- 8) 前掲『在日コリアン辞典』368頁
- 9) もの派
1960年代末から70年代初頭に登場した、戦後日本美術史の重要な動向といえる「もの派」は、木や石などの

自然素材、紙や鉄などの素材を未加工のまま提示することで、主体と客体の分け隔てから自由に、「もの」との関係を探ろうとし、既存の美術のあり方に一石を投じた。

- 10) Gallery Q の上田雄三は、多摩美大生時代に郭仁植に出会い師事、郭から李禹煥やもの派との関係等についても様々話を聴きとり、郭の死後はその業績を検証する展示にも関わる。また郭の遺志を継ぎ、韓国人留学生の発表を支援する等日韓現代美術の交流を続けている。
- 11) Gallery Q では安星金、陸根丙などを紹介し、カッセルドクメンタなど国際展に韓国作家をつなげる役割も果たした。また Gallery K も 1980 年代後半、イ・ブル、崔正花など当時まだ駆け出しの作家たちの展示やパフォーマンスを行った。
- 12) 上田雄三監修「HISTORY OF KOREA AND JAPAN CULTURE EXCHANGE 1916-2002」「イレブン・イレブン・ 코리아・ジャパン・コンテンポラリーアート 2002」展実行委員会発行 2002 年 参照
- 13) 1986 年に入ると、JAALA は本格的なアジアとの交流を試み、同年 7 月には第 5 回「第三世界とわれわれ—民衆のアジア」展、1988 年 7 月第 6 回「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風」が開催され、韓国の民衆美術家たち 10 名が作品を携えて入国に苦勞しながら来日し、美術交流座談会も開催された。1993 年第 8 回「第三世界とわれわれ—いま国境を越えて」では特設展示として「南北朝鮮統一美術展（ 코리아統一美術展）」が設けられ、韓国 54 点、北朝鮮（在日）40 点が展示されている。
- 14) 故・南薫宏と小池一子がキュレーターとなり、1990 年東京の佐賀町エキジビットスペースで開催された「EIGHT INDIVIDUALS FROM EAST」は、韓国についていえば、モノクローム抽象絵画以降の世代の新たな表現に目を向け集めた点で、アジアのアートを私設の場で本格的に紹介するさきがけとなったといえる。
- 15) 「Borderline Cases 境界線上の女たちへ展」は、日本で 2003 年 4 月結成された FAAB (Feminist Art Action Brigade) と Borderline Cases 展実行委員会の共催で東京恵比寿 A.R.T で開催された。韓国からはユン・ソクナム、パク・ヨンスク、またコリアン・アメリカンの故テレサ・ハッキョン・チャが参加。参照に拙稿「いま、境界線上で呼応しあう日韓女性のアートと心」(『世界』岩波書店、2004 年所収)
- 16) 池内敏「絵画とモノ」(『日本人の朝鮮観はいかにして形成されたか』講談社、2017 年所収) 164-168 頁
- 17) 池内敏「絵画とモノ」前掲、315-316 頁
- 18) 池内敏「絵画とモノ」前掲、168-170 頁
- 19) 日本は国が主催する公募展として、日本の「文展」(1907 年、後に帝展、新文展と改称)に続き、京城(ソウル)に「朝鮮美術展覧会」1922-44 年、台北に「台展、府展」(1927-43 年)、長春に「満州国展」(1938-44 年)を設置、開催した。
- 20) 当初日本では、中原佑介、峰村敏明等の美術評論家たちがモノクローム絵画抽象絵画を中心に韓国美術について評論を展開していくが、彼らと柳宗悦との関連については今後、検討の余地がありそうである。日比野民蓉「モノクローム絵画と「韓国製」の創出」朝鮮史研究会 第 54 回全国大会 2017 年 10 月でも論議があった。
- 21) 「世界人権宣言 50 周年記念展」
1998 年に世界人権宣言 50 周年記念行事の一環として、姉妹都市となっていた日本の川崎市と韓国の富川市、光州市の三ヶ所で「FROM THE ASIANS'5 月光州から世界へ」と題して富山妙子・洪成潭展が開催された。
- 22) 例えば、1980 年代韓国内の民主化運動と連帯し、朝鮮半島の伝統的表現様式であるマダン劇を、民衆の希望と反骨精神をうたいあげ社会を変えていく創造的エネルギーの表現として日本に真っ先に紹介した梁民基、久保覚などの活動がある。梁民基は 90 年代に入ると京都の在日朝鮮人らと「東九条マダン」の活動を通して韓国の民衆文化運動を伝えた。東九条マダンホームページ、及び、梁民基・久保覚編訳『仮面劇とマダン劇 韓国の民衆演劇』(晶文社、1981 年)、拙著『韓国の民衆美術—抵抗の美学と思想』(岩波書店、2018 年)等参照。
- 23) 前掲『在日コリアン辞典』15-16 頁、ア alun 展図録 2002 年 参照
- 24) 1945 年 12 月、戦時中の言論弾圧を受けていた旧プロレタリア文学運動に関わっていた作家を中心に、新しい日本文学と文学運動の創出を目指して発足した「新日本文学会」は『新日本文学』を発行し、針生一郎らもその編集に関わり、これとおしたネットワークを土台に韓国の民主化運動に関わる活動家、知識人や芸術家たちとの交流を実践していった。民衆美術の版画などもこうした雑誌で紹介されている。
鎌田慧編集代表、田所泉刊行責任『新日本文学の 60 年』七つ森書館、2005 年
- 25) 2015 年、徐勝ら日・韓・台・沖縄の共同代表による市民運動「平和の灯を！ヤスクニの闇へキャンドル行動」10 周年と連動し、「靖国問題」を描いた洪成潭の〈靖国の迷妄〉展を中心にトーク、パフォーマンス等をおして東アジアの歴史的課題「ヤスクニズム」を浮き彫りにしたプロジェクトが東アジアのヤスクニズム実行委員会により、東京武蔵関のプレヒトの芝居小屋での展示 2015.7.25 ~ 8.2、原爆の凶丸木美術館での巡回展 8.5 ~ 30、イベントとしてスペース KEN と自由の風コンサートでのトークやピアノ演奏とスライド上映、革命版画学校作品展開催など芸術と運動を横断しつつ、7 月下旬より 8 月末まで行なわれた。
ヤスクニズムとは、ダグラス・ラミス氏(沖縄国際大学教員)が日本の保守派の軍国時代のロマンをく靖国(ヤスクニ) + イズム = ヤスクニズム > として、ドイツの「ナチズム」と比して皮肉った造語。

2015年1月19日「なぜ少女はそこに座りつづけるのか」と題し、「少女像」制作者のキム・ウンソン、キム・ソギョン夫妻来日記念トークが行われた（主催：「平和の碑（少女像）」制作者の話を聞く会実行委員会、於：東京と島区民センター）。ここでは筆者が聞き手になり、「少女像」に込めた思いを制作者たちから引き出し、美術的側面からも「慰安婦問題」をいかに表象し伝えていくか等の討論がなされた。さらにこの「少女像」と同じ大きさの像（FRP製）を展示し、キム夫妻のトークも行った「表現の不自由展」（2015.1.18-2.1 於：東京江古田ギャラリー古藤）では、日本の美術館・画廊などで「検閲」された作品が集め展示された。これらの試みは、「慰安婦問題」をいかに表象し、歴史を記憶していくかを考える機会ともなった。「少女像」については、『ブックレット＜少女像＞はなぜ座り続けるのか』増補版（御茶ノ水書房、2016年）に詳しい。

- 26) 黒田雷児（「失われた全体を求めて（日本で）アジア近代美術を教えるということ」『Art Studies』The Japan Foundation| Asia Center 2017 所収
- 27) 喜多恵美子「植民地空間における知識人と美術」「20世紀前半、二重空間の韓国に生きた日韓の美術家たち」シンポジウム2014年『『朝鮮』を描く（仮称）』展実行委員会主催
- 28) 2012年福岡アジア美術館で開催された「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」は、同館で収蔵されることになった閔晶基、金鳳駿、洪成潭、李允燁の政治・社会運動を密接に関わりながら展開された版画作品が展示された。また、これら韓国を含めたアジアの木版画運動を紹介する展覧会「闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s - 2010s」が同館で開催予定（2018年11月23日～2019年1月20日）。他にも、東京新宿のIRA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を紹介している。
- 29) 中村一成「文学は政治を凌駕する—金石範」（『思想としての在日朝鮮人』岩波書店、2016年所収）