

れ、数日後に再開された。既に新潮芸術について再考するようになっていた多くの者たちにとっては、これは決定的な瞬間となった。美術評論家の栗憲庭は事件当日について次のように書いている。

「チャイナ/アヴァンギャルド」展は85新潮運動の力強さを失ってしまったし、現代美術の最新の動向に基づいて今後の動向を予測することもしていない。事実、この展覧会は完結的な回顧展であり、過去を振り返ろうとする情熱は中国現代美術の活力がいくぶん失われたことを意味している。それに加え、企画者も参加作家も、ためらうことなく妥協して、最も神聖な中国美術の殿堂に作品を持ち込むための諸条件を満たそうとしているところには、多分に昔ながらの感覚が反映されている。この展覧会をめぐる特に重要な現象は、85新潮運動の重要作家の多くの作品からは、彼らが才能を使い果してしまったことが窺われ、2発の銃声がこのムーヴメントのカーテンコールの役割を果たしたということだ。唐宋と肖魯が発射した2発の銃弾は新潮運動が「臨界点」に達するのをほんの少しだけ早めたのだ。この「臨界点」は前衛美術家が社会に広めようとしていた新たなコンセプトや形式の限界を示している。このことは、それ自体が、モダニティの精神であるとともに中国現代美術に特有な現象でもある。¹⁵

15

Li Xianting, "Two Gunshots: The Curtain Call of New Wave Art," *What Matters is Not Art* (Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2000), p. 254.

1960-70年代の韓国美術における 境界線上を走る者たち

パク・ヘソン

韓国国立現代美術館キュレーター

[訳：松浦直美]

1

1967年12月ソウルの街中で、若手アーティストたちが、「女性の座像ばかりの国展」、「抽象以後の美術作品」、「行動するアーティスト」、「民衆に寄り添う現代美術」、「国の発展は積極的な美術振興政策から」、「現代美術館のない韓国」^{fig.01} などというプラカードを手にデモを行い、その場で逮捕された。彼らは「無同人」、「オリジン」、「新展」というグループのメンバーで、その日、中央公報館画廊で「青年作家連立展」を開催して、自分たちの活動を当時の「大韓民国美術展覧会(国展)」を中心として制度化された美術界への反乱と定義づけた。

韓国の既存の美術界はアンフォルメルの勢いが衰えたところで行き詰ったままだ。時代に取り残されないように新たなムーヴメントを起こすべきだ(同時代性)。
…[中略]…私的感情の産物であったアンフォルメルに対し、我々の前衛美術は民衆との距離を縮める努力をしなければならない。アンフォルメルが反機械、人文主義を目指したのに対し、前衛美術は、人間との出会いのあるその機械自体(または文明)を肯定する。
(1968年5月に行われた「青年作家連立展」のセミナーより)

これらのアーティストによるこの短期間の活動が目目されたのは、2000年代前半からである。既存の美術に対する苦しい批判としてしかみなされていなかったその活動が、当時の政治、経済、文化の文脈で位置づけられ、集散的に分類して概括するのではなく、個々のアーティストによる多岐にわたる実践が紹介された。⁰¹ 展覧会やリ

サーチによって、1950年代半ばから1960年代半ばまでのアンフォルメル、1970年代のモノクローム絵画、1980年代の民衆美術(民衆のための政治的美術)の時系列的な発展というマクロな物語が解きほぐされた。しかし、声明を出した若手アーティストたちの幅広い価値観や意味を持った活動については、まだ重層的な解釈がなされていない。韓国、日本、米国、欧州のように国という区分を踏まえて「地域性」という観点から美術の実践を検証することは必要であり、そうすることでそれらの実践の独特な交配性またはポリフォニーの再構築につながる。このセミナーをもとに国際的な展覧会を企画することは、そのような取り組みのきっかけとなるだろう。

ここでは、1960-70年代の韓国美術について、これまでに提起したいくつかの問題に焦点を当てて検証したい。先に引用した声明で若手アーティストたちが求めた「同時代性」はアンビヴァレントである。なぜなら、それは非欧米諸国が19世紀の啓蒙時代以来もっている、世界的な美術の傾向に取り残されないようにという強迫観念のようなもののみならず、当時の韓国にはびこっていた監視や暴力に対する批判的な態度も意味しているからである。それは、声明の続きで述べられている問題に関わってくる。つまり、民衆とのコミュニケーション、それから文明と人間との関係である。

2

反アンフォルメル/ポストアンフォルメル
「行為」という行動主義

「韓国初の前衛」として10年先行して現れたのは、ア



fig.01
アーティストによるストリート・デモ、ソウル
1967年



fig.02
イ・テヒョン《コマンド1》1967年
ガスマスク、ナップサック
140×70×14 cm

ンフォルメルの作家たちであった。自ら前衛を名乗るこれらの若手アーティストたちもまた抵抗を表明した。当時の若手アーティストたちは、韓国社会が植民地時代(1910-45年)、解放(1945年)、朝鮮戦争(1950-53年)、そして国家の分断を経て民主主義と資本主義の原理を導入し始めたころに、欧米の前衛に高度な文化のモデルを見出した。彼らは、解放後も残っていた日本の植民地制度の産物である「大韓民国美術展覧会」という権力と保守主義に抵抗し、世界的に流行していたアンフォルメル様式、いわゆる「熱き抽象」を、熱狂的に受け入れた。朝鮮戦争後、韓国人アーティストは米国政府の支援を受けて、直接的にも間接的にもアメリカの美術に触れることとなり、日本の影響を受けたリアリズムや抒情的な半抽象という従来のスタイルを捨て、アメリカの抽象表現主義を手本とした。しかし、フランス語である「アンフォルメル」がこの新たな様式にあてられた。アンフォルメルは、韓国文化の複雑な地政学的な状況を表し、1960-70年代の韓国での実験的美術の実践の多様性を理解する上で重要な枠組みをいくつか示してくれる。私は、それをまず検証したいと思う。

ミシェル・タピエ(1909-87)の1957年の訪日は、日本にアンフォルメルの大旋風を巻き起こし、抽象美術が前衛として発展しつつあった韓国でも反響を呼んだ。タピエはヨーロッパだけでなくアメリカのアーティストも含めることで、アンフォルメルの定義を拡大し、「もうひとつの美術(Un art autre)」とし、キュビズム、幾何学的抽象に対抗し、ニーチェとダダイズムの遺産に基づいて個人主義、本来性、攻撃性、激しさ、破壊を称えた。⁰² タピエの見解が、芸術の自律性という概念から抽象絵画にアプローチしたクレメント・グリーンバーグ(1909-94)よりも、キャンバスという舞台上での行為によるアートと生の統合とダダの否定的精神を主張したハロルド・ローゼンバーグ(1906-78)の見解に近いものであったことは広く知られている。タピエの見解は、吉原治良(1905-72)をリーダーとして身体と行為を探究した具体美術協会(1964-72)のメンバーたちに受け入れられた。具体のメンバーたちの関心は、「行為」からキャンバス上の「物質性」へと移行し、タピエと出会ってからの白髪一雄(1924-2008)や村上三郎(1925-96)の作品に見られるように、さらにキャンバスの外へと向かっている。初期の「行為」が忘れられてしまったとき、具体のメンバーたちは現実と対峙する前衛性を失ったと批判された。1960年代に「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」やハイレッド・センターのメンバーだった若手アーティストの中には、反芸術をアンフォルメルへの反抗と位置づけたものもある。

韓国でアンフォルメルは、朝鮮戦争を体験した世代の存在と自由意志を表すことのできる普遍的な視覚言語として、また既存の制度に対する反抗心の表明とみなされた。30代前半の若手アーティストは自ら美学戦闘部隊

を名乗り、1950年代後半の政治・経済危機が国中に広がった時期に「反国展」を宣言した。韓国のアンフォルメルは、その独創性の点で常に疑問視されてきたが、その姿勢は1960年の4.19革命の予兆のようなものとみなされた。⁰³ 彼らはキャンバスを行為の場とみなしていたものの、初期の具体に見られる先駆的な行為よりも、時代精神、筆致や質感から生まれる物質性を重視していた。1960年代前半には、アンフォルメルは既存の絵画団体にも国展制度にも受け入れられ、主流となった。

1960年代後期の若手アーティストが反旗を翻したのは、その公認されたアンフォルメルに対してであった。彼らは「マチエールの空論的精神性」⁰⁴ への反発から、ポスト平面、ジャンルの脱構築などの実践を開拓した。彼らは抽象絵画の行き詰った状況下で「現実回帰」を謳って美術界に現れ、イベントやハプニングのようなパフォーマンス・アートの可能性に注目し、偶然によって引き起こされる新たなアートのかたちを見出した。⁰⁵ その行為を社会的・政治的の制度を批判する行動主義へと展開することもできたのだが、彼らはその可能性には気づいていないようだった。

いくつかの小集団に属した若手作家たちは、オブ・アート(幾何学的抽象)、ポップ・アート、ネオ・ダダの作品を制作していた。そのようなグループに、オリジン(ソンスウォン[1941-]、チェ・ミョンヨン[1941-]、イ・スンジョ[1941-90]、ナム・ソプ[1941-]等)、無同人(チェ・ブンヒョン[1941-]、キム・ヨンジャ[1941-]、ムン・ボクチョル[1941-]等)、そして新展(チョン・チャンソン[1941-94]、カン・クンチン[1939-92]、チョン・カンジャ[1942-]等)などがある。しかし「青年作家連立展」の後、彼らは多くのハプニングを発表するようになった。1960年代後半のハプニングには、5.16軍事クーデター(1960年)後の社会全体への批判が込められていた。それらのハプニングは多くの不安定な社会状況を示していた。急激な経済成長のしわ寄せ、民主主義の危機、南北が対立する状況下での個人の自由の制限、日韓基本条約締結(1965年)後の度重なるデモと戒厳令発令などを、廃棄物、外科手術用の医療器具、壊れた容器、ゴム手袋、骸骨の仮面、ガスマスクなどを使って表現した。例を挙げれば、イ・テヒョンの〈Order(秩序)〉シリーズ(1967年、ガスマスクと軍用バックパックを使用)、⁰⁶ チェ・ブンヒョンの《Human being 3(人間3)》(1965年、黒のビニールと点滴用チューブを組み合わせた作品)、同じくチェ・ブンヒョンによる《Human being 5(人間5)》(麻布とロープでマネキンを包んだ作品)がある。それらの作品は実在的な人間の死のみならず、軍事独裁下での死同然の生をも表現するためにメタファーを用いていた。しかし、そのような試みが続くことはなかった。美術界からは相手にされず、大衆にも理解されなかったためだ。《Happening with a Vinyl Umbrella and Candlelight(ビニール傘とキャンドルライトのハプニング)》(1967年)は韓国初の

01

韓国国立現代美術館(MMCA)は「Korean Contemporary Art from the mid-1960s to mid-1970s: A Decade of Transition and Dynamics」展にて、1960年代から70年代のコンセプチュアル・アート、インスタレーション、パフォーマンス・アートといった、これまで十分に注目されなかった分野に焦点を当てた。この展覧会は、「青年作家連立」(1967年)、「AGグループ」(1969-75年)、「第4集団」(1970年)、「ST(Time & Space)」(1971-81年)などの、短命であったもののアヴァンギャルドを明白に主張したグループに着目し、綿密な研究を基に失われた作品を復元し、これまで公開されなかった資料を紹介した。これらの動向を、美術史と批評において適切に位置づける道を開いたと言える。また、6年後MMCAは、「Performance Art of Korea 1967-2007」展にてパフォーマンス・アートを歴史的な観点から検証した。韓国文化芸術振興院のアートセンターでは、「イ・スンテク」展(1997年)、「パク・ヒョンギ」展(1998年)、「イ・グニョン」展(1999年)、そして「キム・クリム」展(2000年)などの個展シリーズも実施された。

02

Michel Tapié, "An Other Art," *Art in Theory 1900-1990: An Antology of Changing Ideas*, Charles Harrison and Paul Wood, eds. (New Jersey: Wiley: Blackwell, 1993), pp. 619-620.

03

4.19革命とは、政治的腐敗に対する学生運動であり、当時の独裁者を権力の座から降ろすまでに至った。

04

Park Sohyun, "Translocality of Korean Informel," *Reading of Korean Contemporary Art*, Yoon Nanji et al. (Seoul: Noonbit, 2013), 77-78頁に記載されている中原佑介の引用。

05

宮川淳にとって、現代絵画のマチエールとアクションの弁証法的関係は形態の問題だけではなく表現概念の移行を意味した。さらに、アンフォルメルにおいて表現のためのアクションと、表現された対象の同一化は、表現の自己対象化を意味する。宮川日く、アンフォルメルはもうひとつの反芸術だった。表現のプロセスが日常的な事物として再編されたからである(宮川淳「アンフォルメル以後」『美術手帖』1963年5月号)。しかし、韓国ではアンフォルメル以降の実験的実践は、「反アンフォルメル」としてのみ解釈されてきた。

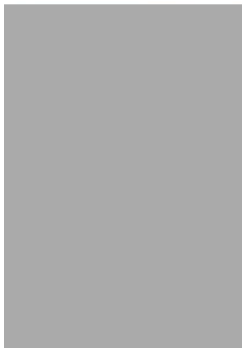


fig.03
カン・クンチン、チョン・カンジャ、
チョン・チャンスン《漢江岸の殺人》
1968年10月

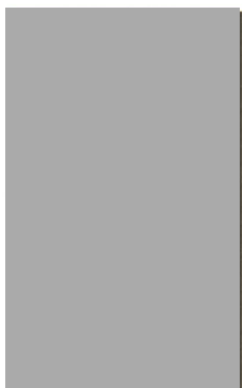


fig.04
キム・クリム《1/24秒の意味》
1969年

06
「無體」の概念が「道のありのままの自然を尊重する」という教えから借用したと第4集団は言い、意識と物質の分離を否定した。
Cho Sunjin, "The Whole Story of the 4th Group: Challenge and Frustration of Happenings," *Magazine of Art History*, Vol. 40 (2013).

07
彼らは、日本の美術家、高松次郎の一年前の仕事を認識していたように思える。

08
人文主義地理学者のイーファートゥアンは、「場」と「空間」を差別化した。前者は、具体的で、馴染みがあり、有限的、経験的であるのに対し、後者は、抽象的、無限で、自由であると提示した。
イーファートゥアン(山本浩訳)「空間の経験—身体から都市へ」筑摩書房、1988年。

ハプニングとみなされ、のちの美術評論家たちが文明化批判を示唆するものを読み取っているが、そのハプニングに参加した者たちでさえ、その社会政治的意味を否定し、美学的偶発性のみを強調した。

それ以来、彼らのハプニングは既存の美術制度の終焉を積極的に訴え、行動主義的な様相を帯びようになった。カン・クンチン、チョン・カンジャ、チョン・チャンスンは漢江の橋の下に自分たちを埋め、這い出してきたところに、数人のジャーナリストや見物人が水をかけるという行為をした。3人はビニール製の服を着ており、それには「文化泥棒」、「文化の盲人」、「文化詐欺師」、「文化的不法行為」、「文化の売人」、「文化の軽業師」などの言葉が書かれていて、それらを読み上げた後に燃やして埋めるのだ。この《Murder at a Side of Han River (漢江岸の殺人)》(1968年10月)^{fig.03}は、社会矛盾と既存の美術界におけるルーティンに対する抵抗であった。1970年に結成された第4集団も《Mime Performance on Street (街頭マイムパフォーマンス)》(1970年7月)や《A Funeral for the Established Culture and Art (既存の文化と美術のための葬儀)》(1970年8月)を10月維新(1972年)以前の監視と処罰の厳しい時代に行っている。キム・クリム(1936-)、チョン・カンジャ、ソン・イクワン、カン・クンチンは社稷公園で韓国文化の解放を発表し、日本からの独立25周年記念を祝い、既存の文化と美術のための葬儀をとり行うという宣言を読み上げた。そして白旗と花で飾られた棺、韓国旗とともに公園を出発し、川岸でそれらを火葬する計画だったが、国会議事堂前で警察に逮捕され、即決判決を言い渡された。数名のアーティストは「The Incorporal (無形展覧会)」展の開催を計画していた。暗く、ドライアイスの煙が立ちこめる空間で突然サイレンを鳴らすことで、鑑賞者たちに張りつめた空気を感じさせる計画で、無秩序な社会を批判するものだったが、政府はこの展覧会をオープニング当日に閉鎖した。第4集団が解散すると、ハプニングは殆ど行われなくなった。数年を経て、別の葬儀ハプニングが弘益(ホンイク)大学校の卒業式で行われた(《Hong family in Mourning [ホン家の追悼]》1975年2月)。

これらの活動は、ベトナム戦争を批判する儀式を街中で催すなど、先進的で政治色の強いハプニングを行った日本の反芸術集団、ゼロ次元に似ている。日本のアーティストたちは警察の介入を受けても、最終的には日本経済と文化が高度成長を遂げたときには、芸術の名のもとに受け入れられている。一方、韓国では、芸術的・社会的自由に関する意見を表明した実験芸術は、権力を維持したい軍事政権にとっては危険なものになりうるため禁止され、アーティストたちは行動主義から方向転換せざるを得なかった。

3

—
行動主義からコンセプチュアリズムへ

—
政治の自由を認めない社会は個人の自由を認めない。内容を受け入れない社会は形を受け入れない。
(キム・スヨン「Poem, Spit」より)

—
パフォーマンス・アートは1960年代後半に始まり、1970年代前半にかけて発展した。しかし、活動が退廃的、反抗的であるとして禁止されたり差し止められたりすると、アーティストは自分たちの行動主義の無力さを思い知らされることとなった。1970年代半ばから、彼らは芸術的な概念や論理、美術の境界を脱構築すること、美術の存在意義とあるべき姿にのみ集中するようになった。

政府から圧力がかかり、第4集団は1年以内に解散したが、ファッションデザイン、映画製作、音楽、文学、演劇、ジャーナリズム、宗教など多様な領域のアーティストがキム・クリムをリーダーとして、政治、経済、社会、文化を一体化し、「無體」⁰⁶の概念のもとに芸術の域まで高めることを主張した。キム・クリムは第4集団を結成する前に、《1/24秒の意味》(1969年7月)^{fig.04}という韓国初の前衛映画を制作していた。白黒の16ミリフィルムを編集したその作品は、無意味で辻褃の合わない無数の1秒カットから成り、発展途上国の日常生活にある退屈さと暴力性を表していた。キムはまた、《The Relics from Mass-Media (マスメディアの遺物)》プロジェクト(1969年10月)で、郵便による伝統的なコミュニケーションの手段を愚弄している。ナム・ジュン・パイク(1932-2006)考案による《Sex on a Piano (ピアノの上のセックス)》(1970年9月)は、総合芸術のようなもので、身体と行為、美術と生活、時間と空間を統合し、現代文明に隠れた潜在的欲望を劇的に表現した。世界的に見れば新たな試みではなく、欧米や日本でフルクサスやハイレッド・センターが同じような活動をしていたが、韓国では既存の美術の境界を乗り越えようとする初の試みであった。

韓国の前衛を唱導した韓国アヴァンギャルド協会(AG)は、当時の不条理な社会を批判するのではなく、概念的に美術の問題に取り組んだ。幾何学的抽象、インスタレーション、オブジェクト、ハプニングなど、様々なジャンルのアーティストで構成されていたため、ゆるやかな結束であった。彼らは当時の韓国の特殊な状況を認識し、欧米の美術の動向をいち早く取り入れ、理論的な基礎は美術評論家のイイル(1932-97)とオ・グァンス(1938-)が固めた。AGは雑誌を4号出版し、展覧会を4回開いた。第1回展は1970年の「Mechanism of Reduction and Expansion (縮小と拡大の仕組み)」、第2回展は1971年の「Reality and Realization (現実と実現)」、第3回展は1972年の「The

World Free from Conceptualism(コンセプチュアリズムのない世界)」、そして第4回展は1975年に開催。AGはモノクローム絵画の登場によって美術動向の流れが変わったときに解散したが、分断されていたアンフォルメル、モノクローム絵画、民衆美術の間をつなぐ役割を果たした。

第1回AG展で、キム・クリムは、時、場、空間の問題を扱った《From Phenomenon to Trace(現象から痕跡へ)》を、工業化された都市を表したほかのアーティストたちの絵画とともに展示した。キムの作品は、時の流れとともに固体(水)から液体へ、そして蒸発への変化を見せるものだった。直接体験を前提としてはいなかったが、ある行為を示唆する「現象」とその「痕跡」、つまりその現象が時を経てみせる必然的な結果とを露わにした。第2回展では、イ・グニョン(1942-)が、材木とおがくずを設置し(《The Body 71-12[身体71-12]》)、またシム・ムンソプ(1942-)は、切り刻まれた樹木を展示した(《Combination of the Relationship[関係性の組み合わせ]》)。⁰⁷ 同じ展覧会で、ソ・スンウォンはおなじみの幾何学的抽象画のかわりに伝統的な白い韓国紙で作られた《Simultaneity(同時性)》を展示した。この変化は、普遍的な言語を使いつつ伝統から地方色を見出そうとする試みと考えられる。「韓国・五人の作家—五つのヒンセク(白)」展が東京画廊で開かれたのは、1975年のことだった。

そのような試みはイ・スンテク(1932-)の作品にも見られる。韓国古来の民族文化にアイデンティティを探る非物質的な彫刻で知られる作家だ。イは、芸術的生涯の初期から、伝統を用いることで韓国と世界との間にある難問を解こうとしていた。彼は「結ぶ」、「結び目を作る」という行為を韓国特有の体験と考えた。「結ぶこと」、「結び目を作る」とは韓国のポジャギ文化で非常になじみ深い行為である。ポジャギとは風呂敷のような、ものを包むための布で、内容物がどんなサイズ、形であれ、何でも包むことができ、一般的な梱包材に比べて非常にフレキシブルである。1950年代後半から、イの作品は、一貫して「結ぶ」、「結び目を作る」という概念に形を与えようとしてきた。《History and Time(歴史と時間)》(1958年)、《Tied Stones(結わえられた石)》(1958年)、《Installation with an Old Tree(古木のあるインスタレーション)》(1965年)、《Life and Death(生と死)》(1968年)などが例として挙げられる。1960年代からは《Smoke(煙)》(1960年)、《Cremation(火葬)》(1964年)、《Boards Carried Away by Flood with Being Caught on Fire(燃え出して洪水に流される板)》(1964年)⁰⁵などで非物質性を探求し始め、最終的に《Wind(風)》のシリーズに到達する。⁰⁶ 第2回AG展で紹介された《Wind(風)》シリーズは実体のない彫刻で、芸術作品が商品として売られる美術制度とアートマーケットの価値を下げるものである。モチーフは、村の神を奉る社で風にはためく布、田舎の神格化された木、大漁を祈る儀式など、工業化社会にはそぐわないシャーマニ

ズムから得ている。イの作品は、見えないものを可視化するもの、実体のあるものとなないものが出会うもの、状況を明らかにするものである。それらは自由で、柔軟性があり、反人工的であった。風「そのもの」という概念は、人間に制御されないものであり、現代美術の時間、空間、場所という問題を共有していた。イの独自性は道教を具現化したところにある。東アジア古来の哲学、道教では、人間は自然の一部であり、対象化することはできないとされている。イは自然、または「無限に広がる空間」というポストモダンの空間を志向した。あいまいな空間を媒介される場所に変えたのだ。⁰⁸

第3回AG展では、物質性、プロセス、コンセプトを探究する作品が増加した。キム・クリムは泥の塊に麻布を結びつけて解く《From Phenomenon to Trace(現象から痕跡へ)》を、イ・グニョンは展示室の柱に石を結びつけ、別の石を床に置いた《Relation Term(関係項)》を、イ・ガンソ(1943-)は、白く塗られたキジの剥製を置き、床には足あとをつけた作品と、黒い棺に魚の干物を尾ロープで結びつけたものを展示した。⁰⁹

最後の展覧会には4人のメンバーしか参加しなかったが、イ・グニョンは《Logic of Place(場所の論理)》、《Threading a Needle(針に糸を通す)》、《Hello, There(こんにちは)》などのイベントを行った。《Logic of Place(場所の論理)》と《Threading a Needle(針に糸を通す)》はある場所の理論的計測に取り組み、《Hello, There(こんにちは)》と、同じ年に発表された別のイベント《Eating Hardtack(乾パンを食べる)》は、身体が外的要因の制約を受ける社会現実を比喩的に批判するものだった。それ以来、イは作品を「イベント」または「論理的イベント」と呼び、それらの作品で世界と偶然の関係を解明するとともに、即興と偶然の出来事と社会批判的ハプニングとを用いて両者を差別化した。¹⁰ 《Logic of Place(場所の論理)》で、イは円をいくつも描くことでコンセプトを明らかにし、円を描く人の身体と場所の間に関係性を作り出すことで、「ここ」と「そこ」の場所性が偶然化されたり具体化されたりすることを示した。《Cutting and Connecting Tapes(テープを切る、つなぐ)》(1975年8月)を行った後に自ら書いた記事で、彼は当時のコンセプチュアル・アートが制約されているとし、その理由はアーティストが世界と直接関わり合うことをやめてしまい、情報と知識ばかりを扱っているからであり、アーティストが行為そのものに集中するあまり世界を客観的に理解することができなくなっているからだ、としている。そして、自分のイベントは論理的な偶然であり、これらの欠点及びアジア人が求めてきたものを克服したものだ」と述べている。

イ・グニョンはこれらのイベントを1970年に結成されたグループ、ST(Time & Space)で行っていた。すべての社会批判的記事を切り抜き、広告と写真のみになった新聞を展示したソン・ヌンギョンを除けば、批評家のキム・ボギョ



fig.05
イ・スンテク《燃え出して洪水に流される板》1964年

fig.06
イ・スンテク《風》1971年

09
イ・ガンソは、1975年のパリ青年ビエンナーレのギャラリー内に石灰粉に覆われた鶏を放ち、その写真も同ギャラリー内に展示した。イはこの作品で、時間のプロセスの中で作られた現実世界とイメージの関係を表し、鶏を紐でつなぐことでモノの限度を表現した。《Extinct, a Pub》(1973年)の作品同様、この展覧会でも観客は参加者としての役割を担った。

10
《Event》は、フルクサスのパフォーマンス・アートから生まれた。ジョン・ケージ(1912-92)と彼の支持者たちはハプニング—アラン・カプローのが最初のハプニングとして知られているが—と差異化するため、ミュージカル・ハプニングとした。美術史家のカン・テヒは、東京へ留学経験のあるキム・クリムを経由して日本の美術動向について聞いていたイ・グニョンがイベントを行ったことから、日本から輸入した単語だと推測した。[アメリカの]フルクサスに比べて、東京フルクサスはさらに感情的でドラマティックであった。以下を参照 Kang Taehee "Performance Art in 1970s: on the Works of ST Members," *Study of Contemporary Art History*, Vol. 13 (2001), pp. 8-10.

ン(1942-)やリーダーのイを含めてすべてのメンバーが、具体的な体験と体験した場所の問題を研究した。イは1970年、第10回韓国美術協会展と3年後の第8回パリ・ビエンナーレで《Corporal Term (身体項)》^{fig.07}を紹介し、アンダーグラウンドな生活と地理的变化に注目するよう求めたとして評価された。しかし、作家が示したかったのは、オブジェクトを見ている身体と構成物としての身体の両者が互いに向き合う場所性であり、つまり両者が出会った瞬間にその場に生まれる「関係」である。キム・ボギョンはそれを、人間が出会い、最も根本的な意味で世界を体験する「偶然」の実現であると述べている。^{11) fig.08}

同じ展覧会で、キム・クリムは切り出した木の幹に裸で足を組んで座り、完璧に自己を消失させた状態(「道」)を成就しようとした。キムはさらに《From Phenomenon to Trace(現象から痕跡へ)》を展開し、初の韓国美術大賞授賞式が行われた美術館の建物を白い布で包み、その布を美術館正門に掘った穴に入れて鍵をかけた。また、漢江岸の草を連続する三角形に刈り込んだ。^{fig.09} キムの作品の殆どが、社会の一般的言語の域を超えており、一般大衆とのコミュニケーションを不可能にしていた。東洋哲学の概念である「道」は超越的な可能性を示すものと読むことができる。¹²

キム・ボギョンはイ・スンテクとキム・クリムの作品を「ものの言語」と呼び、「欧米のコンセプチュアル・アート」という一般的な用語を当てての避けることで、(フーコーの)「関係性」により重点を置く後者との線引きをした。キム・ボギョンは、2人の作品が近代化の過程で保守層や権力者たちが望んでいたマクロな主題に対抗し、彼らにとってのミクロな主題、または主題の匿名性を追求するものだとし、それゆえ彼らは、マクロな主題のようにものを物体として扱うのではなく、ものも自分たちも一体であると感じたのだという。彼らは物質としてのものに触れ、それらを「あるがままの世界」に出会うために自然に移し、もの自体に言語を持たせ、話させる行為を強調した。彼らの「ものの言語」は一風変わっているため、従来の言語の象徴的、または解釈学的な理解を示しており、その点で欧米の論理的な言語とは異なる。¹³

そして、韓国現代美術は李禹煥(1936-)と出会うことになる。彼が1971年に、雑誌「AG」4号に「出会いの現象学序説—新しい芸術論の準備のために」という論文を発表したことは、韓国現代美術の新たな方向性を定める転機となった。この文章で、李は欧米の近代哲学を批判し、超越しようとした。彼は、哲学が要請した対象化、つまり存在者を存在世界から切り離すことに異議を唱え、あるがままの世界を提示する姿勢を説き、それを「近代の超克」と呼んだ。彼は、洋の東西をはっきり分ける植民地的視点に基づいたオリエンタリズムを提示しなかったし、超国家主

義的な、1940年代のアジア主義の概念を自己内省することもなかった。李は東西間の地政学的対立を超える反省を述べたのだ。彼の理論と実践は、自己内省の過程という、より大きな文脈で欧米にも理解されるべきである。韓国の美術界は、李禹煥の重要性を1970年代半ば以降の初期のモノクローム絵画のころから認識していた。しかし、「もの派」の理論・実践とともに展開した彼の理論と実践は、1960年代後半から韓国のパフォーマンス・アートとコンセプチュアル・アートにも影響を及ぼした。¹⁴ 「近代の超克」という彼の考えは「身体項」に到達したのだ。李は次のように述べた。

—
私は世界について考える以前にすでにその中に織り込まれて、行為すると同時に直観する身体項ということだ。…[中略]… 世界はいわば身体の延長物なのである。

—
私の身体が世界の中に在ることを認識するのは、私が観ると同時に観られるということであり、それは存在と意識の同時性を通じて可能になる。「身体項」が媒介する李の作品は、人間が現実世界に具体的に存在するために作られており、それは彼の「関係項」という概念を意味していた。「関係項」とは、身体項とあるがままの世界との出会いの構造であり、イ・グニョンの《Corporal Term(身体項)》(1970年)と《Relation Term(関係項)》(1972年)に影響を与えている。

李禹煥の概念と絵画は韓国のモノクローム絵画の展開において重要な役割を果たしたが、それらは韓国的とみなされたのみならず、アジア的、また欧米的とさえみなされた。¹⁵ 李は韓国でも、日本でも、欧米でも、疎外された他者であり、彼のディアスポラであり他者であるという存在が、彼に近代の超克ということを実現可能にしたのだ。同じように、フルクサスのメンバーとして作家活動を始め、最終的にビデオ・アートという分野を開拓したナム・ジュン・パイクは、ハイテクと禅や道教、シャーマニズムなど、アジアの伝統的哲学を組み合わせることで、ローカルとグローバルの共存を求めた。¹⁶

李禹煥の概念と実践に近いのは、もうひとりの草分け的なビデオ・アーティスト、パク・ヒョンギ(1942-2000)と前述のアーティストたちである。パクは物質文明および欧米のテクノロジーの典型であるビデオを、自然に優しい、瞑想的で精神的なメディアに変換した。¹⁷ 彼のビデオ作品は、イ・ガンソクが中心となって立ち上げた大邱現代美術祭(1974-79年)で発表された。¹⁸ パクは「Video Pagoda(ビデオ仏塔)」シリーズ ^{fig.10} を展示している。彼にとって、石は太古からの時と空間を抱いた自然であり、墓石は死後の世界につながる神聖なものであり、仏塔は人間の大地への欲求か

fig.07
イ・グニョン《身体項》1970年
木の幹、根、土、砂利

fig.08
イ・グニョン《蝸牛のギャロップ》
1979年

fig.09
キム・クリム《現象から痕跡へ》
1970年

fig.10
パク・ヒョンギ《ビデオ仏塔》
1978年

ら作られた文明の凝縮である。仏塔の画像は、鏡に映っているかのような静止画像だった。テクノロジーを積極的に、自由に使ったパイクのビデオ作品とは違ったのである。パイクの〈ビデオ仏塔〉シリーズは、人工物と自然、物質性と非物質性、現実と仮想とのつながり及び対立であり、李禹煥のいう「a structure of contradiction that has unification and in-betweenness at the same time (一体でありながら中間性を併せ持つ、矛盾の構造)」である。

4

結論

はじめに紹介した声明で1960年代の若手アーティストが述べた、民衆からの隔絶をなくすことを目的とした前衛は、その概念が生まれたときからアンビヴァレントだった。政治的前衛と呼ばれた1980年代の民衆美術のアーティストや批評家は、60年代の若手アーティストをエリート主義的であり、民衆とのコミュニケーションに無関心で、不条理な社会への批判を欠いたフォーマリズムであると批判した。しかし、私は、民衆美術のアーティストが見落としていたものがあると考えている。それは世界が重層的でいくつもの現実があることに対する60年代のアーティストの柔軟な姿勢であり、工業化と近代化の時代に日常性とのつながりを持っていたという点だ。彼らの作品は生活/芸術、芸術のための芸術/政治的芸術、抽象/具象、西洋/東洋、エリート/民衆、精神/物質、過程/結果、普遍性/地域性などの二分法的な境界線を滑り、厳格な国家主義のルールの下での形態的な実験を超えた文化的抵抗という独自のやり方で、生活と制度を変えたのだ。「美学的な革命による政治革命の可能性」を説いたジャック・ランシエール(1940-)によると、諸芸術が個々の感性的存在様態によって規定され、自律性を獲得するとき、異他的なものになるという意味においても、芸術は「感性的なものの分割=共有(バルタージュ)」または不和を呼び起こしうる「政治性」を帯びる。¹⁹ 1970–80年代にかけての韓国の若手アーティストは様々なレベルで不和を起した。反ジャンル、反美術制度、ポスト平面という普遍的な出来事の中にゆがんだ地域性を作り、1960–70年代の韓国で時と空間を共有したすべての人々の自由を制限した美術制度のヒエラルキーや、国家主義、産業主義のイデオロギーの価値を認めなかったのだ。

11

キム・ボギョンによると、「偶然」はイメージを介さず実際の物体(モノ)を開示し提示する。「いつ」、「どこで」、「誰が」、「何を」、「どうやって」という事項を記述する。Kim Bokyoung 「The World as Thing and Accident」【第5回ST展】(展覧会図録)、1976年を参照。

12

禪の超越的な見通しを介して、ジョン・ケージは物質的文明による負の現実を克服しようとした。

13

キム・ボギョンは、カク・インシク(1919–88)を先駆者と称し、「宇宙には多数の事物が存在する。これらを自らで語らせ我々が耳を傾ければ、想像以上の出来事が起こるはずだ。彼らが語る言葉は、全く新しい次元を出現させる。…私は、表現の動作を一切止め、彼らの言葉を聴く」と言っている。

カク・インシク「物のことばを聞く」『美術手帖』、1969年7月号、45頁。Kim Bokyoung, "Language of Things," *Korean Historical Conceptual Art 1970–80s*, Kyungkido Museum of Art, ed. (2011), p. 37.

14

李禹煥は、「第1回現代日本野外彫刻展」で展示された関根伸夫の《位相一大地》(1968年)を視覚的錯覚ではなく現実の物質として解釈したことで、日本の美術界から注目を浴びた。李は、関根伸夫、本田真吾、小清水漸が共著した「場相時」にて、「即の世界」を発表した。1970年代の論文のいくつかは韓国で紹介されたものの、皮肉にも「もの派」の作品や仕事は出版物などでは言及されていなかった。

15

日本人の眼から見たら、李禹煥の作品は「韓国」らしく見えてであろう。自然体で、物自体ではなく、物と物の関係性に着目した李に対して、菅木志雄(1944-)の《無限状況》(1970年)は、窓枠に木製のブロックを不自然に設置することで、日常を異化した。Park Hyeri, "The Origin and Authenticity of Korean Monochrome in 1970s," *Art History Forum*, No. 15 (2002), pp. 307–308.

16

京都出身のカク・ドクジュン(1937-)は、韓国と日本といった相いれない境界線上で生きてきた李禹煥やナム・ジュン・パイクとはまた別のアイデンティティ——またはディアスポラ——を提示した。初期の段階で、カクは原始的な手法を用い、作中に自身の苦難を表現した。しかし、1970年代以降、コンセプチュアル・アートを受け入れるグローバルな言語によって構築された形式的な価値観をシニカルな態度で愚弄するようになった。自身のアイデンティティを探る旅を続け、1980年代からは彼の二重の主体を無意味そして可変なものとするような差異の理論を提示するようになった。

17

京畿道美術館の元館長、キム・ホンビは、パク・ヒョンギの作品を韓国ミニマリズムと称し、コンセプチュアル・インスタレーションとモノクローム絵画の精神的ミニマリズム両方を併せ持つインスタレーション・ビデオと呼んだ。また、瞑想的や概念的ではなく、自身の日常生活や人生によりつながっている仕事を「もの派」よりアルテ・ポヴェーラに似ていると言及している。Kim Honghee, "Park Hyunki's Korean-style Minimalist Video," *Korean Historical Conceptual Art 1970–80*, Kyungkido Museum of Art, ed. (Seoul: Noonbit, 2011).

18

大邱は、東南の孔子学者が中心に集った本来は保守的な都市ではあったが、近代化の時代を経て新しい教育制度を取り入れることによって新しいアートが育んだ揺籃の地となった。ローカルな地域で芸術祭を実施することで、文化的流行からの孤立を克服し、文化の局地化という新たな時代の到来を告げた。

19

ジャック・ランシエールは、共通ものの存在と感性的明瞭さ、そして各要素のステータスと共有を「感知されたものの配分」と称した。皮肉なことに、これはコミュニティの共通性と離別性の両方と関連している。Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (New York and London: Continuum International Publishing Group, 2004), p. 12.

行動に向かうアート 1960年代から1980年代の台湾人活動家たち

賴瑛瑛

国立台湾芸術大学大学院芸術文化政策管理研究所教授

〔訳〕原田真千子

01

蕭瓊瑤「在激進與保守之間——戰後台灣現代藝術發展的重新檢視(1945-1985)」『正言世代——台灣當代視覺文化』台北市立美術館、2004年、42頁。

02

賴瑛瑛『台灣前衛——六零年代複合藝術』遠流出版、2003年。

03

この宣言の全内容については、後で議論したいと思う。

04

蕭瓊瑤、前掲〔01〕、62頁。

05

賴瑛瑛、前掲〔02〕、214頁。

06

反共産主義や反ソビエト連邦軍といった主流の動向を支持する一方、彼らは西洋の現代美術や思想について精通していた。この運動に参加した芸術家たちは「現代絵画の共同展覧会」や「フリーチャイナ美術展」といった展覧会を開催し、幾つかのグループを設立した。

はじめに

1960年代は、台湾が中国国民党政府の台湾進駐後の二・二八事件を切り抜けた一方で、中国本土が文化大革命に苦しんだ時期だった。政治的には、フリーチャイナと共産主義の間で国際緊張の時期であった。社会的には、白色テロが若い芸術家たちの心に影を落としていた。時は、ニヒリズム、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』やフルクサス、ネオ・ダダ、抽象表現主義、そしてポップ・アートの頃であり、それらは台湾の若い文学者たちの間にも囁かれた。そのうちの幾人かは台湾を離れヨーロッパへ向かい、参加型やコンセプチュアル・アーティストとしての評判を高めた。しかし多くの者は故郷に留まり、海外の友人や『ライフ』誌の記事やアメリカン・インフォメーション・センターからもたらされた新しいアイディアに信奉した。芸術家たちは仲間を集い、展覧会や演劇を催し雑誌を発行した。

1960年代以降の台湾の「前衛」

1960年代の台湾における流行の複合芸術は、台湾前衛における重要なマイルストーンとみなすことができる。⁰¹ 従来の基準の外へ踏み出すこと、そして真面目かつ楽しい実験を行うことによって、この種の芸術は制作分野だけでなく創造的な形態と社会や生活の間にある境界などの長期に存続する制約からの離脱を意図した。⁰²

台湾における複合芸術の出現は、1950年代の抽象絵画を熟考するのみではなく、現代西洋の主流の哲学と地域文化への回顧や時代精神への応答としても働い

た。以前の抽象絵画の声明は、環境の変化とともに姿を消した。芸術の意味を再考する間に、芸術家たちは人生と社会についての概念を持ち込み、そして芸術と時間、空間の間にある相互に影響し合う関係を認識した。ルーツを求め現実に戻ろうとするこのような試みは、後の台湾の芸術文化の発展において決定的な通過点となった。

時代精神は、台湾芸術におけるそれぞれの時期によって異なる発展を導いた。それらは4つの期間に分けることができる。現代絵画運動(1957-66年)、複合芸術の展開(1966-70年)、郷土運動(1970-83年)、そしてマルチ表現主義(1983-89年)。1957年から1966年は台湾における前衛概念のルーツであり、始まりの時期とみなされている。「脱構築のイメージ」を求める傾向は抽象芸術を当時の前衛の象徴にした。劉國松(1932-)による五月畫會をはじめ、霍剛(1932-)と蕭勤(1935-)による東方畫會などを含む幾つかの芸術集団が創られた。前者は抽象絵画を推進した主要なグループとなった一方、後者はモダンアート宣言も提唱した。台湾が「自由世界」に加わったことと時を同じくして、西洋では既に広く知られていたモダンアートの動向が此所でも知られるようになった、それによって比較的より保守的な台湾の芸術家たちを次の段階へと押し進めた。

社会が発達し、ダダイズムやポップ・アートといった思想が1966年から1970年の間にもたらされると、地元の芸術家たちは1950年代の抽象概念に疑問を持ち始めた。絵画はもはや芸術解放のための唯一の手段ではない。マルチメディアと様々な表現方法を取り入れた複合芸術は、前衛芸術家たちの創造的な手段のひとつとなった。この時期には、黃華成(1935-96)による大台北畫派宣言が出され、その展覧会が行われた。⁰³ 李長俊による畫外畫會の

設立、1966年の「現代詩」展、そして雑誌『劇場』によって展開した実験的なパフォーマンスや映画など、これら全ては芸術が「流派」からゆるやかに開放され、複雑で自由な表現だということをも多くの台湾人アーティストに示したのであった。

1970年から1980年の10年間は、外交的に困難な状況であったため、それが芸術家たちを先述した西洋志向の流行から離れさせ、郷土に関心をもち生活に関連した取り組みを再考させることとなった。その結果、郷土運動が始まった。⁶⁴ それは独学の芸術家たち、民芸の復興、郷土寫實様式の展開から成り立った。⁶⁵ 卓有瑞(1950-)による〈バナナ〉シリーズ、朱銘(1938-)による〈太極拳〉シリーズ、楊文霓(1946-)による現代陶芸作品など、絵画、彫刻、陶芸などといった多くの分野や素材を扱う芸術家たちは、皆素晴らしい作品を発表した。

1980年から1989年の間に、何人かの実験的な芸術家たちは、空間のさらなる探求と潜在的な意味の議論を始めた。「異度空間」と「超度空間」と題された1984年の展覧会は、この時期の前衛を代表するとみなされる林壽宇(1933-2011)、莊普(1947-)そして賴純純(1953-)で構成された。後に、SOCA 現代藝術工作室の創設がこの流れを継承し発展させていった。社会批判のテーマに基づく芸術の実践もまた同時期に出現した。例えば、李銘盛(1952-)の《樹的哀悼》は自然の生態系と社会環境との関係を議論することを目指している。1987年に戒厳令の廃止が公布されたとき、芸術的な創造活動への規制もまた解かれることとなった。したがって台湾芸術の発展も新たな段階に入って行ったのだ。

1960年代以降の芸術とイベント

今日の私たちがその結果として目にする、台湾芸術の画期的な歴史は、多くのイベントと表現形式によって作られた。最初は、何鐵華(1909-83)と李仲生(1912-84)によって1950年に提唱された「新藝術運動」である。参加者の殆どは、中国本土から中国国民党政府が来た際に、台湾に落ち着いた芸術家たちであった。⁶⁶ しかしながら、当時の多くの前衛活動家たちが、政治活動との結びつきによって共謀罪で告発された。したがって、多くの芸術家たちの焦点は海外へと移行したり返ったりしつつ、そしてこの運動は次第に衰退していった。次に影響を与えた出来事は、五月畫會と東方畫會の創設であった。五月畫會は、1957年に劉國松ら国立台湾師範大学の同窓生によって結成された。西洋絵画への反応として、彼らが掲げた目標は民族学的特徴の復興であり、それは伝統的な墨筆画の文脈によって明示された。東方畫會は、1956年に蕭勤と李元佳(1929-94)を含む芸術家たちによって設立された。こ

れらの芸術家たちはモダニズムを提唱した李仲生から西洋と日本における近代絵画の発展を学んだ。保守的な美術界への不満から、彼らはモダンの概念と新しい絵画様式を台湾へ輸入することを主張した。台湾の芸術文化人たちの間へ新しい概念を首尾よくもたらしたこれらのグループが、抽象芸術の人気を牽引した。⁶⁷

一方で、何人かの台湾人芸術家たちはヨーロッパでの展開に携わっていた。ブント・ムーヴメントは、アントニオ・カルデラーラ(イタリア人、1903-78)、エドゥアルダ・エミリア・マイノ(イタリア人、1930-2004)、吾妻兼治郎(日本人、1926-)、そして共に台湾出身の李元佳と蕭勤によって、ミラノで1962年に発表された。1950年代と東洋の哲学者たちによって形作られた静観主義に影響を受けた抽象表現主義の極端さに対して、ブントの芸術家たちは芸術創造の目標は内省的な視点からの人間性の表現の追求であるべきだと信じた。⁶⁸ ブントの芸術家たちによる幾つかの作品は台湾で展示され、郷土の芸術関係者たちの間で多大な議論と反響を得た。この展覧会におけるその精神と自由な形式は、台湾における複合芸術の発展例であると見て取れ、疑う余地もない。^{69, 02}

1960年代半ばになると、複合芸術が前衛の象徴として注目され始める。黃華成によって1966年に催された「大台北畫派秋展」は、新鮮で新しい表現方法が芸術文化界に大きな影響を与えた。この展覧会は芸術家による反芸術宣言を実現した。展覧会場の中で、あらゆる類いの日常のオブジェが無作為に地面に置かれた。それによって観客は直接それらに「踏み」入ったのだ。さらに、黄は世界的に有名な名作が貼り付けられたドアマットを置き、観客がそれらを踏んで入場するように導いた。無作為で無秩序に配置されたファウンド・オブジェを通り抜け、芸術家は台湾社会における混沌とした様子を批判し、展覧会における観客の行動が既存のアートシーンの神話から脱却する助けになることを願った。この展覧会は大台北畫派宣言の実現であったばかりでなく、1960年代前衛の複合芸術にみる爆発的なエネルギーの古典的な事例でもある。

雑誌『劇場』の刊行と畫外畫會の設立もまた1960年代における複合芸術の発展における重大な要素だ。雑誌『劇場』は当時主流の映画表現に不満を抱えた人々によって刊行された。この雑誌の参加者は演劇や実験映画も催し、現代前衛芸術家たちに新しいメディアのための機会を与えた。『劇場』は台湾芸術が絵画や文学の外側の試みを促す助けをし、さらに詩、絵画、デザイン、写真、映画や演劇に関わる芸術家たちの間での相互理解とコラボレーションを勧めた。この雑誌は、編集者の数人がさらなるキャリアの機会を求めて海外へ渡ったため1968年に幕を閉じた。^{69, 03, 04} 畫外畫會は馬凱照らによって1967年

fig.01
李元佳「LYC 美術館 1973」カタログ表紙、1973年

fig.02
李元佳「LYC 美術館」パンフレット
1973年

fig.03
黃華成《「ゴドーを待ちながら」の
パフォーマンス》1965年
協力：莊靈

fig.04
雑誌『劇場』1965-1968年

07

この導入的段階において、秦松事件が地方の芸術家たちに政治的イデオロギーの脅威を自覚させることになった。画家で詩人の秦松は彼の抽象絵画《春を望む》を発表したところ、「国家元首を中傷」の疑いで当局へ通報された。展覧会は直前でキャンセルされた。結果として、中国現代美術センターは具体的な結果を持たないまま終わりを迎え前衛芸術の発展を幾分妨げた。

08

頼瑛瑛、前掲 [05]、51頁。

09

謝德慶の個人ウェブサイト

▶ <http://techingsieh.com/>

(アクセス 2014年8月)

10

台湾現代アート・アーカイブ、李銘盛のウェブサイトより

▶ <http://wiki.avat-art.org/mediawiki/index.php/李銘盛>

(アクセス 2014年8月)

11

台湾現代アート・アーカイブ、陳界仁のウェブサイトより

▶ <http://wiki.avat-art.org/mediawiki/index.php/陳界仁>

(アクセス 2014年8月)

に設立された。文体上の表現では、彼らは形式主義を超越しようとし、絵画における主題と対象の間の新しい関係を提示し、そして新しいかたちの芸術的視点を創り出そうとした。彼らはまた仏教と前衛の美学を彼らの芸術制作に持ち込み、郷土の思想で満たされた芸術集団となった。

1970年、台湾は国連から脱退した。多くの芸術家たちが台湾に戻り、新しい芸術施設や芸術組織と国際交流を論じた1983年には、最初の近代美術館が開館し、それに先立つように文化的ルーツとリアリティは常に議論的となった。1980年代は、1984年と1985年に開催された「異度空間」展と「超度空間」展が最も良く示しているように、メディアと空間のさらなる実験を可能にした。ジェンダー、政治的そして社会的なタブーは陳界仁や李銘盛といった芸術家たちによって意義を唱えられた。彼らのパフォーマンスとストリートでの行動は台湾における文化的反抗の新しい一頁を露にした。

芸術家たちとその作品

李元佳(1929-94)は広西に生まれ、1951年に台北師範学校の美術科に進学した。李は李仲生と共に学んだ東方畫會の設立メンバーのひとりである。彼は1962年にモダンアートを学ぶためにイタリアへ渡ったのち、1966年に著名なリッスン・ギャラリーで作品を発表し大変な注目を浴びた。1968年には、李元佳美術館を設立した。彼は台湾を後にして以来、海外に身を置き再び戻ることはなく、1994年に死を迎えるまでイギリスで暮らした。西洋で現在の芸術動向に直面してから、李は彼自身の東洋文化的背景を作品に取り入れた。初期の頃には、専ら墨筆画に特化した。例えば、彼の作品《空 Q.V.D.X.》や《無、需、空》には、絵画の表面には僅かばかりの描写しかなく、代わりに沢山の余白があった。彼の美術館が開館して以来、李は生活における芸術と公共参加の推進に打ち込んできた。李はアーティストのコミュニティとの関わり、あるいはいわゆる参加型ミュージアムの先駆者ともみなされるだろう。彼の独特な芸術活動と哲学は彼の同輩から深く賞賛され、最初のコンセプチュアル・アーティストとして尊敬された。

黄華成(1935-96)は南京に生まれ1954年に国立台湾師範大学の美術学部で学んだ。1965年に彼は雑誌『劇場』の編集者かつ構成デザイナーとして働き、また演劇や実験映画にも参加した。彼と彼が起こした「大台北畫派展」は芸術界にとって最も反政府的な芸術活動だった。従来の規格化された芸術の形態と思想に批判的で、黄は異なるメディアや分野を自由に行き来した。黄は「美/学は私たちの生の中に実際確かに存在する」と主張する。彼

は1966年に、全展示空間がひとつの芸術作品とみなされ観客がその中を歩くことを許されるという、「大台北畫派展」を催した。無作為に積まれたオブジェ、吊るされた衣類、そしてポップ・ミュージックが、観客が従来の美学を捨てて「生こそ真の芸術」だと気づくように導いた。制限の度を越した物質とメディアそして精神や思想を彼の実践の焦点として取り入れて、黄は台湾前衛の歴史において伝説のヒーローのようだった。 [fig. 05_06](#)

張照堂(1943-)は1864年に実験的なイメージの制作を始めた。1966年に黄華成に招かれて、張は雑誌『劇場』が主催したアートイベントと上映会に参加した。1970年に、張は視覚藝術群を設立し、さらに生活とメディアの投入を強調する「全体論的芸術」を提唱した。後に、彼は写真におけるソーシャル・リアリズムを追求し続けた。張の芸術活動では、場面や構成に照明を要するような描写的な人物や風景写真から始め、その後文学や絵画を源として取り込んだシュルレアリスムのイメージへと変わった。1965年の〈無頭背影肖像〉シリーズを含む特徴的な作品は、当時の実存主義的オーラへ反応し、頭部のない人物像によって人類の鬱屈とした環境を見事に映し出している。1967年に制作された別の有名な作品《Happy Birthday》では、レディ・メイドのファウンド・オブジェを選び、その生活と場所を占めるそれぞれのオブジェの肖像を撮ったものだ。彼は写真のもつ二次元の範囲から抜け出すために、さらに莫大な思索を行った。張の芸術家としての経歴と変遷の展開は、1960年代の実験写真・映像から、1970年代に日常生活の永続性へと戻った。彼は様々な異なるメディア、写真、映像、音楽等の才能によって高く評価されている。 [fig. 07_08](#)

謝德慶(1950-)は屏東に生まれた。彼は1974年に密航者としてアメリカへ渡り、1988年に恩赦を受けた。1978年以来、謝はアクション・アートパフォーマンスを行いアメリカの美術界から広く注目を集めていた。現在は、彼自身の芸術作品の記録をまとめ教育機関からの招聘を積極的に受け入れている。彼の最も有名な作品は1978年から1986年にかけて行われた5つの一年間にわたるプロジェクトである。《ケージ・ピース》(一年間のパフォーマンス、1978-79年)は、謝自身が建てた木製の檻をスタジオに置き、自らをこの檻に一年間監禁した。二つ目の作品《タイム・クロック・ピース》(一年間のパフォーマンス、1980-81年)は、一年を通して毎時毎時にタイムカードを押すものだった。《アウトドア・ピース》(一年間のパフォーマンス、1981-82年)は3作目で、謝が一年を通じ屋内には一切入らず野外で生活した作品だ。4番目の作品《ロープ・ピース》(アート/ライフ:一年間のパフォーマンス、1983-84年)では、謝が仲間のアーティスト琳達・莫塔諾(リンダ・マリー・モンタノ、1942-)と8フィートのロープで結

びつけられ一年間を過ごすというもの。繋がれている間の一年間彼らはあらゆる直接的なコンタクトを避けなければならなかった。最後は《ノー・アート・ピース》(一年間のパフォーマンス、1985-86年)。謝は制作、鑑賞、そして芸術について話すことを含む全ての芸術的活動を拒み、そしてありのままに一年を過ごした。^{09 | fig. 09}

李銘盛(1952-)は高雄の美濃に生まれた。彼は単科大学を卒業後1977年に芸術活動を始めた。¹⁰ 1983年の《樹的哀悼》は、自然の生態系について議論する台湾で初めの芸術作品だ。同年に制作された《生活精神的純化》は、台湾で初めて公表されたアクション・アート作品であり、芸術家が台湾島を徒歩で旅したものだ。彼は1993年に《火球或圓》で世界的な名声を得た。李の創造的テーマはしばしば環境保護と人間の営みに関連している。彼はアクション・アートを通して彼の芸術的なコンセプトを述べ、芸術の従来の基準に抵抗し、人間性と地方文化に注意を払うことを支持している。^{10 | fig. 10}

陳界仁(1960-)は桃園に生まれた。80年代、かつて彼は戒厳令に対する不満をアクション・アートパフォーマンスを通して声を上げ、その後「ゲリラ戦」的スタイルでアングラの芸術活動を行った。1987年に戒厳令の終わりが告げられると、彼の創作テーマは歴史的な記憶と人類へのいたわりへと変わる。特に、最近では社会的弱者により焦点を当てた写真やインスタレーション、アクション・アートを制作するようになった。陳は芸術の意味は単に現実の内省のみならず、制作過程における新たな社会的関係性の実験であると考え。さらに言えば、彼のこうした芸術制作によって、新たな美学的創造力が開かれたのだ。¹¹ 彼の有名な作品《凌遲考:一張歴史照片的迴音》は、これらの拷問されたり、処刑された記憶を過去と現在の間の「パッサージュ」へと変える。彼は犠牲者の心理状況を議論する一方で処罰の検証を提案しているのだ。^{11 | fig. 11}



fig.05
黃華成「大台北畫派秋展」
(展示風景)1966年、台北海天畫廊
写真 || 莊靈



fig.06
黃華成「大台北畫派秋展」
(展示風景)1966年、台北海天畫廊
写真 || 莊靈



fig.09
謝德慶《ケージ・ピース》
1978-79年
一年間のパフォーマンス



fig.10
李銘盛《火球或圓》1993年
第45回ヴェネツィア・ビエンナーレに
おけるインスタレーション・パフォーマンス、作家蔵



fig.07
張照堂《無頭背景肖像》1965年
ゼラチン・シルバー・プリント
作家蔵

fig.08
張照堂《バックステージ》1976年
ゼラチン・シルバー・プリント
40.6×50.8 cm
台北市立美術館蔵



fig.11
陳界仁《凌遲考:一張歴史照片的迴音》2002年、ビデオ・インスタレーション、台北市立美術館蔵

文化的抵抗 1960年代から1980年代にかけての日本

林道郎

上智大学国際教養学部教授

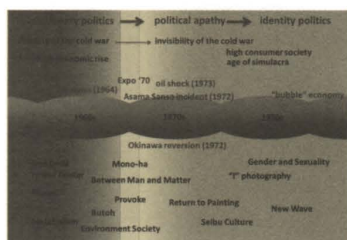


fig.01
1960年代から1980年代の社会・政治的事象と美術・文化的動向

01
吉本隆明「わが転向」(文藝春秋社、1995年)、見田宗介「現代日本の感覚と思想」(講談社、1995年)、大澤真幸・北田暁大「歴史のくはじまり」(左右社、2008年)などを参照のこと。

今日のセッションの目的は、アジア各地の60年代から80年代の状況を「rebellion」——日本語だと「抵抗」あるいは「反抗」となるでしょうか——という見地から概観してみることで、これからの議論のために共有の素地をつくることを目的としています。僕は日本の担当ですが、時間が非常に限られていますので、あえて大掴みな話をしてみます。冷戦構造がアジア全体の文化状況を規定した重要条件だったことは、昨日鈴木さんが基調報告で話をされましたが、そのことにも関係のある話になると思います。

初めに図をひとつお見せします。fig.01 ある意味では、この図を皆さんに理解していただければ、今日の僕の話は終わりで、あとの細かいことはすべて補足と言っていいかもしれません。

60年代から80年代の日本の文化状況を左から右へと進む時間軸にそってまとめてみたものですが、ご覧になってわかるように、1970年前後に目立つ帯状の線を置いて、それを境に左右が違う色に塗り分けられています。つまり、戦後の日本、とりわけ60年代以降の歴史の中で大きなターニング・ポイントになったのが1970年前後だということを示しています。通常、歴史の転換点は、戦争とか政変などのカタストロフィー的な出来事であることが多いのですが、似たような大事件は1970年にはありません。近いものとして大阪万博を挙げるのが可能ですが、戦争や革命や政変が、外因的に新しい変化を起動していくという側面があるのとは違い、70年の大阪万博は、それ自身が外因としてなんらかの連鎖反応を起動していくという種類のイベントではなく、むしろ、変化しつつある大きな潮流の結晶として生じた「症状」としてのイベントという側面が強かったのではないかという気がします。

そういう観点から言うと、1970年が転換点だったという説にはあまり説得力がないと思われるかもしれませんが、実は、多くの論者がこれまでこの説を様々な角度から支持してきました。その一々を説明することはできませんが、高度経済成長がベースダウンして低成長に入るのがこの頃のことだというのは、経済学的に見れば明瞭な事実ですし、その背景のもとで、70年代前半に日本社会が次のフェーズに入ったという認識は、早くは吉本隆明から見田宗介、近いところでは大澤真幸や北田暁大まで、広く共有されています。⁰¹

実際、個人的な経験を顧みても、この説には納得します。大阪万博だけではなく、その周辺に視野を広げると、72年の連合赤軍事件や沖縄返還、または田中角栄の「日本列島改造論」、その翌年の73年の石油ショックなど、次々に多くの「症候的」な事件が起こり、同時に、例えば音楽シーンでは、それまで公的なメッセージ性の強いものが多かったのが、荒井由美や井上陽水の登場などで、「私的」な内容へと変化していくということがあります。それらを総体として捉えた時に、たしかに70年代前半を通じて、大きな地殻変動が起こったという感覚はあります。

美術の世界でも、似たような変動はありました。ここに挙げたのは限られた例ですが、60年代には、現代美術文脈の実践として、フルクサスやネオ・ダダ、ハイレッド・センター(以下HRC)など、「前衛」という概念はすでに失効しつつあったのかもしれませんが、それでも公共の空間や制度に切り込み、壊乱するという活動がまだ勢いを失わずにありました。64年の東京オリンピックは、高度経済成長を象徴するイベントでしたが、その際に企てられた東京の公共的都市空間の浄化と管理の進行に対して、それを皮肉るか

のような活動を諸地点で展開した HRC などが典型的な例です。^{49, 52}ところが、70年代以降は、そのような社会的な実践としての美術活動は—無論、政治の世界で新左翼の活動が地下で続いたように細々と継続された部分もありますが—大勢としては姿を消していきます。

フーコーやリオータルを持ち出すまでもありませんが、大きな物語の「革命」から小さな物語の「抵抗」へ、というのがこの時期の「rebellion」をめぐる変化ということになります。そういう意味で、70年代以降は、あからさまに権力に反抗の狼煙をあげるような美術運動は、概ねなりを潜め、主な関心事は、日常の私生活上の諸問題へと移行していく。図の一番上に大きく書きましたが、革命幻想が失効する70年代前半は、その直後の失語状態を経て、ジェンダーやセクシュアリティを中心にして「私」という主体の形成をめぐる諸問題を扱う「アイデンティティ・ポリティクス」の方へと重心を移していくこととなります。

その背景には、ギ・ドゥポールが「スペクタクル」という概念で、そしてその発展形としてジャン・ボードリヤールが「シミュラクル」という概念で捉えようとした高度消費社会の到来があります。経済構造の変動はどのような指標を使うかによって評価にズレが出るのだと思いますが、大きく見れば、一般に1970年前後に日本の産業構造が第二次産業中心(製造業)から第三次産業中心(情報・サービス・小売業など)へと変化したことについては異論の余地がありません。つまり、物そのものをつくることも、物を売ることも、情報やサービス、そして何よりもイメージを売ることも、こちらの方に産業全体が重心を移したということです。消費の側から見れば、商品の使用価値に基礎を置いた機能的消費の時代から、それを包む漠然としたイメージの方に重心を置いた記号的消費の時代に移行していきます。

東京オリンピックは、そのような不可逆的なプロセスの進行に大きな役割を果たしたと言っていると思いますが、同じ頃、美術をめぐる論壇では、ヴァルター・ベンヤミンやマーシャル・マクルーハン、ダニエル・ブーアスティンといった人たちの思想が紹介され、多田道太郎や加藤秀俊のような社会学系の学者たちの主張と相まって、「複製」、「虚像」、「幻影(イメージ)」といった言葉がキーワードとして飛び交い、新しい記号消費の時代の到来にいち早く反応しています(美術批評の分野では、東野芳明や岡田隆彦などが中心的な役割を果たします)。⁵²その文脈では、複製メディアを通じた「イメージ」の増殖が避け難い現代の生産条件と認識され、ますます緊密になるその圍繞をどう回避するか、または打ち破るかが表現各分野の課題として認識されるようになります。マルクス主義的なレトリックを使えば、イメージによる束縛と疎外から自己の主体をいかに回復するかということになるのでしょうか、1970年前後にその問題意識は、いくつかの象徴的な動向を発生させます。

その典型が、「もの派」でした。「もの派」という呼称が果たしているかどうか、その問題はとりあえず置くとして、スポークスマンの役割を果たした李禹煥の70年前後の文章を読むと、彼の意識の中心にあったのは、今言ったような意味でのイメージ批判、ひいては表象世界そのものへの「抵抗」だったと感じられます。彼にとって「もの」との「出会い」は、イメージの束縛、あるいは記号の反復とその消費によって成り立つ意味の世界を脱する契機であり、その皮膜に亀裂を生じさせる出来事でした。「つくること」を拒絶したのも、「つくる」という行為はなんらかの意味へと直ちに回収される危険があったからでした。⁵³だから「作品」は彼にとって、出会いを可能にするための「装置」であり、見る人の心身を日常的なコードの網目から別の、こう言ってよければ超越的な場所へと呼び出すための仕掛けであり、「もの派」の作品群が、総じて色彩を欠き、手描きであれ複製であれ、認識可能な具体的イメージの使用を回避する傾向にあるのは、そのような観点から見た時に理解できることだと思います。

「あるがまま」の世界という李禹煥のキーワードは、イメージ世界に対する抵抗感をよく伝えています。それが、テクノロジーを媒介したイメージ、そして情報の環境化を高らかに宣言していた大阪万博と同時並行的だったのは示唆的です。「あるがまま」への憧憬というのは、ある意味、前世代の直接行動的壊乱や介入がすでに効果をもち得ないという歴史意識の反映であり、表象世界全体を拒絶する最終的な反抗の形態と捉えることもできます。そのような解釈は、この「あるがまま」というキーワードが、同時代の写真家・批評家中平卓馬によって共有・転用されたことを見ても、的を外したものではありません。

彼が同人として関わった『PROVOKE』誌(1968-69年)^{54, 55}では、写真が言葉や物語によって心的表象として取り込まれてしまうことへの異議申し立てをし、そのようなフィルターを破るために、写真を、物語を脱する「挑発的資料」として提示する方法を求めたのでした。彼らのいう「挑発」には、李のいう「出会い」と呼応するところがあり、現実との全身のかつ直接的な接触を回帰させるために表象の膜にどのようにして亀裂や綻びを生じさせるかという問題意識に根ざしていたわけです。しかし、そこに潜んでいたある種のロマンティックな主体意識は、「挑発」を見果てぬ夢に終わらざるを得なくさせた要因でもありました。実際、この「挑発」は、すぐにシステムによって回収されることになります。具体的には、当時の日本国有鉄道(JRの前身)がスポンサーになった「DISCOVER JAPAN」という巨大広告キャンペーン(1970年)が、中平や森山大道など『PROVOKE』の写真家たちが用いた「アレ・プレ・ボケ」と言われた、当時としては斬新で反オーソドックス的な技法を、いと簡単に「様式」として取り入れるということが起こったので

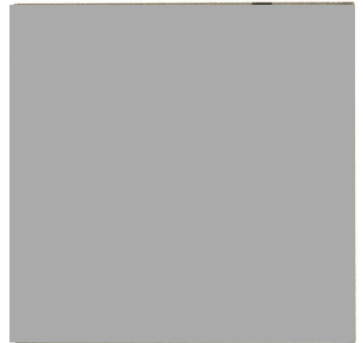


fig.02

ハイレッド・センター《首都圏清掃整理促進運動》パフォーマンス、1964年10月16日、東京、銀座
写真：平田実

—

fig.03

中平卓馬、高梨豊、多木浩二、岡田隆彦『PROVOKE』(表紙)プロヴォーク社、1968年11月1日

02

複製や虚像といった概念をめぐる論は、60年代を通じて多く発表される。限られた例を挙げるならば、多田道太郎『複製芸術論』(勁草書房、1962年)や、複製論を特集した『美術手帖』(1971年9月号)、あるいは『グラフィケーション』の別冊特集号として出版された『複製時代の思想』(1971年4月)、『複製時代の思想』(1974年10月)などがある。美術評論の文脈では、岡田隆彦の評論集『危機の結晶：現代美術覚え書』(イザラ書房、1970年)や『幻影の現実のゆくえ』(田畑書店、1970年)、東野芳明のアメリカ論『虚像培養国誌』(美術出版社、1968年)などが代表的なもの。

—

03

「もの派」の「つくること」批判については、代表的なものとして、以下の座談における関根伸夫の発言を挙げておく。「『つくる』ということ(『つくる』)ということ——明日の芸術を考える」池田満寿夫、菅井汲、関根伸夫、堀内正和、東野芳明、『美術手帖』1969年7月号、176-192頁。