

という点に焦点が絞られるわけです。

具体的に言えば、戦後韓国では、突然1950年代後半からアンフォルメルとか抽象表現主義が強い影響力を持って、今日言うところの韓国現代美術が形成されてくるわけです。そのなかには、例えば、アンフォルメル、抽象表現主義、ミニマルアートや幾何学的な抽象といったものが一般的に容易に受け入れられてくるわけですが、もうちょっと具象的なものとか、例えば、ポップアートのような具象絵画の伝統は現代美術の絵画のコンテキストのなかには入ってこないわけです。これについては、いろいろ意見があるかと思いますが、時間の都合もありますので、ここでは、なぜそうだったのかについては触れないでおきます。

それとは別に、アカデミズムという言い方で言えるのかどうか分かりませんが、日本の帝展アカデミズムとも言えはいいのでしょうか、そうした流れが一方には残っているわけです。戦前、日本が朝鮮で行った大きな文化事業のひとつに「朝鮮美術展覧会 “Korea Art Exhibition”」がありました。これは当時、日本政府が行った文化政策の一環として開催されたものですが、朝鮮半島に近代美術を定着させるという目的と同時に、その頃の日本が標榜した近代という価値観をアピールする目的もあったらうと思います。そのため、通称「鮮展」と言われている「朝鮮美術展覧会」には、取りも直さず当時の日本の帝展アカデミズムがそのまま移植されたわけです。従って朝鮮における近代絵画は、帝展アカデミズムが移植される形で「朝鮮美術展覧会」が組織され、この展覧会が舞台となって始まり続いてきたわけです。日本で言うと、日展がいまでも一方では力を持っているような構図があるわけですが、韓国でも現代美術は現代美術として一方であって、他方ではそれと全く関係ないところで「朝鮮美術展覧会」の帝展アカデミズムがずっと続いてくる、といった日本と似たような状況があるわけです。

民衆美術の話に戻しますと、先ほどの東南アジアもそうでしたし、中国もそうですけれども、'70年代後半になってリアリズムという問題が出てきます。民衆美術においても全く同じく1970年代後半に、当時は民衆美術という名前はありませんでしたけれども、リアリズムの復権がひとつのテーマになってくるわけです。

これは、極端な言い方をすれば、ひとつには戦前の日本の「外光派」の影響を受けて始まったアカデミズム、すなわち外光派的なリアリズムに対する反発です。もうひとつは、現代芸術の流れのなかで、例えば、ポップアートのようなものと具象的なものを敢えて受け入れないできた韓国現代美術の在り方に対する再検討というバックグラウンドがあったことです。更に、韓国社会が1970年代後半からメディア化していくとか、テレビがだいぶ普及したり、今日言うところのメディア社会に近いような形が形成され始める時期と符合して、そういったところでメディアとしてのアートという意識も出てくる。これらがリアリズムを再度捉え直そうという契機になったと私は考えています。

同時に、国際社会における国家あるいは民族のアイデンティティの問題が大きなテーマとしてあったと思います。それは裏返せば、南北分断という国際情勢のなかで特異な立場にある自らの国が、現代美術の流れのなかでは無条件に欧米の現代美術の流行を受け入れ、日本でよく言われたモノクロームの世界とか韓国的な感性という言い方で、例えばミニマリズムという概念を韓国的な情緒とすり替えてきてしまったということが問い直され始めたとい

うことなのです。国際的な動きのなかで美術がどう捉えられ、どういう考え方があり、それがどのように受け入れられて、自らの民族的なアイデンティティを確認するかという作業ではなく、むしろ情緒的に、例えば、モノクロームの世界という言葉で示されるような曖昧な民族性をそこに持ち込んできたことに対する反省であったと思います。そういう時代に、リアリズムに対する復権という意識を持って若い人たちが結集してくるわけです。

では、この新しいリアリズム傾向の作家が、どういう形で出てきたかという歴史的な社会状況・背景についてお話をしてみたいと思います。

韓国には、通称「国展」と言われている「大韓民国展覧会“National Art Exhibition”」というのがあり、これはまさに日展のようなものですが、最も大規模な展覧会で、国が直営している展覧会です。これに対し、1970年代終わりの'77、8年になって、中央日報という新聞社が組織する「中央美術大展“Joong Ang Art Exhibition”」という民間の展覧会と、東亜日報という大きな新聞社が行う「東亜芸術美術祭“Dong-A Art Exhibition”」という2つの民間の展覧会が組織されます。これは、国展に対して民展という言い方で総称されています。ここで、国展を舞台としてはなかなか活躍できなかったような人たちが、旧態然とした官展リアリズムから離れた新しい表現活動を行うことが可能になったのです。

その後、こういう動きは活発になっていき、1982年に中央日報社から出ている『季刊美術』という4か月に1回出る雑誌があったのですが、その第25号で、9名の美術評論家と美術史家により『韓国の美術界に残る日帝植民地支配の残滓の清算』というテーマで大討論会が行われ、ちょっとした社会現象になります。なぜならば、当時韓国に現存している画家、エスタブリッシュした画家の多くは、まさに日本の教育を受け、日本の外光派のなかで育ち、韓国で40年間そういうスタイルを続けてきた人たちなので、そういった人たちに対する批判になるわけです。これは反発も大きくて、社会問題にもなりました。古いリアリズムに対する新しいリアリズムの意識は、一方では、戦前の日本の植民地支配に対する美術の立場からの再検討という大きな問題であったからです。

もうひとつ大きな出来事は、展覧会場が急増したということです。日本にいとあまり分かりませんが、最近のソウルには非常に良い画廊がたくさんあります。けれども、'70年代半ばまでは画廊というものがあまりなく、画廊があっても、そこではエスタブリッシュした人たちばかりが展覧会をやっていて、若い人たちが自由に画廊で展覧会を開けるという状況がなかなか無かったのです。

もう1点としては、文学との関係があります。韓国の現代美術は、ある意味で文学からの影響を常に受けている側面があると思うのですが、文学界においては1960年代の末期頃から〈純粹と参与〉という論争がありました。韓国語をそのまま日本語に直訳するとあまり良い日本語にはならないのですが、〈純粹文学〉と、もうひとつの〈参与〉というのは〈社会派〉、〈積極的な社会参加〉という意味ぐらいで捉えると良いと思います。文学におけるリアリズムの問題が、美術より10年近く前に既に真剣に考えられ、そこで民族文学論が台頭してくるわけです。ここでは、分断とか、分断に伴う社会的な矛盾をどのようにして受け止めていくのかという設定の下で、分断された状況をいかに克服していくかということがテーマになっているわけです。分断に対する民族文学論の台頭は、第三世界文学論というような形になって徐々に固ま

っていくところがあります。文学では、こういった立場をとることによって、戦前の日本の影響をいかに払拭するかということが真剣に問われており、更には具体的な社会参加の形式を模索することによって、ある程度これを達成していきます。それに対して、美術では10年ぐらい遅れて、それが問われるわけです。

また、当時は、社会状況が変化したことが大きいと思います。長い間、独裁政権と言われていましたけれども、朴正熙（パク・チョンヒ/Park Chung Hee）大統領が暗殺されて、'70年末にソウルの春と呼ばれた一時期がありました。要するに、それまでの失速した状況で物も言えなかったのが、急に自由になってくる時期です。そういう時期に、現実をあるがままに表現しようとして、一斉にリアリズムというところに収斂していった一群の作家たちがいて、それが民衆美術を形づくっていく大きな基礎的な力になっていくわけです。

では、スライドを見ながらお話ししましょう。

まず、1970年代後半に韓国の若手作家が、どういう形でリアリズムに近づいていったかということです。ひとつは、当時、ハイパーリアリズムとかスーパーリアリズムと言われたスタイルがアメリカなどで流行っていて、これが積極的に受け止められることがありました。先ほど申し上げた「中央美術大展」とか「東亜芸術美術祭」といった民間の展覧会で、ハイパー傾向の作品が続げざまに賞をとっていきます。もう一方では、例えて言えばフランシス・ベーコン（Francis Bacon）のような具体的な形象を使いながらもひとつの自分のスタイルを確立していった欧米の作家たち、そういうスタイルに対しての接近を試みる画家たちがいたわけです。

いまご覧いただいているのは金京人（キム・キョンイン/Kim Kyong In）という作家の作品で、タイトルが象徴的で文学性があるのですが、《文盲者の苦悩》という1978年の作品です。韓国で新しいリアリズムが台頭してきた時期の、ハイパー傾向とは異なった作品のひとつです。写真②

韓国の現代美術におけるハイパー傾向の作品は、皆さんも随分ご覧になっているかと思いますが、布切れを描いたり、例えば、有名な金昌烈（キム・ジョンヨル/Kim Ch'ang Yol）さんという水玉を描いたりする人もいるように、あっけらかんとしたクールなハイパーとは違うわけです。

これはハイパー傾向と言っても情念的なものがどこかにあって、いかにも韓国風なのです。そういうハイパー傾向の民衆美術のなかに、この作家が入るかどうかは別の話ですが、朴灌沫（パク・クォンス/Park Kwon Soo）が1983年に描いた《失語》という作品です。これは韓国の囚人服ですね。極めて単純明快ですが、捕まって牢屋に入れられている反体制運動の人々が言葉を失った様を描いている作品です。これは多分に自画像的要素が強く、描いた本人と顔がソックリです。写真③

これは1984年に申鶴澈（シン・ハクチョル/Shin Hak Chul）が描いた《蜃気楼》という作品です。これはまさに'70年代末期から起こってきたハイパー傾向の写実主義を追い求めたスタイルです。ここで描かれているのは、例えば都市の豊かさとか物質文明の恩恵といったものは、実は蜃気楼のようなもので雲のなかにあり、現実には農村での厳しい暮らしがあるという極めて単純明快な絵です。写真④

これは、林玉相（イム・オクサン/Lim Ok Sang）という画家が1983年に描いた《麦畑》です。

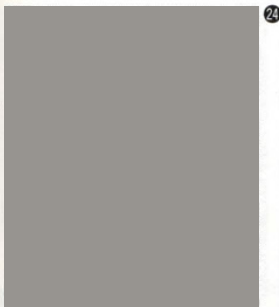
これは李鍾九（イ・ジョング/Lee Jong Gu）が描いた1986年ぐらゐの作品だ



金京人（キム・キョンイン）《文盲者の苦悩》
Kim Kyong In, *The Agony of the Illiterate*, 1978



朴灌沫（パク・クォンス）《失語》
Park Kwon Soo, *Loss of Speech*, 1983



申鶴澈（シン・ハクチョル）《蜃気楼》
Shin Hak Chul, *Mirage*, 1984

と思いますけれども、《父親と牛》と題された作品です。農民とか工場労働者、売春婦など、社会の底辺で経済成長の歪を直接、肌で感じている人たちに焦点を当ててモチーフとして選んでおり、それがもちろん民衆美術たる由縁です。

同じく李鍾九が1986年に描いた《国土、ようこそ常に躍進する》です。常に躍進する韓国によくいらっしやいました、そういうタイトルです。当時は、学生デモでそこらじゅうに催涙ガスが飛んでいた時代で、一部の学生たちが農民の意識化を目論んで援農に行ったりしているわけです。それと、物質文明を象徴するようないろいろなアメリカ的な形態が同時に並列されているわけです。写真②

これは金正憲（キム・ジョンホン/Kim Chong Hon）という作家の《冷蔵庫に何か冷たいものない？》という作品です。シルクスクリーンのように見えますけれども、実はアクリリックでキャンバスの上に描いています。朝鮮動乱の時にソウルが北の攻撃で陥落して、市民たちがハンガン（漢江）を渡って避難するという当時の記録写真がありますが、それをそのまま引き伸ばしてモノクロームで描き、その上に下着姿の女性が寝そべて「何か冷蔵庫に冷たいものない？」と言っている絵です。写真③

民衆美術は、一方では写実的なものを追求していくのですが、もう一方で、2人の作家が中心的存在になって民族独自の表現を求めています。そして、こうした傾向は木版画を使うという手法にたどり着きます。木版画を使うということは、ひとつには民族的な様式という問題の解決と言えます。また、民衆美術は実際に美術運動だけではなく、美術大学の学生達が農村とか工場労働者の生活のなかにどんどん入って行って、自分たちの言葉を持たない、つまり自分たちを表現する術を持たない農民とか工場労働者に、表現の手段を教えようという運動に至るのですが、その時に一番使われたのが木版画だったというわけです。木版画によって、例えば農民が日記風の記録を描いたりするのですが、これも、文学の世界で農民に詩を書かせたりするというところからの影響だと思えます。

この作品は《麦畑で》という絵で、金京周（キム・ヨンジュ/Kim Kyong Ju）の1982、3年の作品だと思えます。手前で韓国の伝統的な農民の踊りを農夫が踊っていて、後ろでは妻が子供をおぶって、わざと首をうなだれたりしており、麦畑での農民の悲哀、現実の厳しさをこういう形で表現しています。

これは洪善雄（ホン・ソンウン/Hong Son Ung）という画家の《民族統一図》です。分断をテーマとした民族の統一を祈願する絵で、これも実は版画ではなく、版画の様式を、今度はそのままアクリリックでキャンバスの上にうつしかえた作品です。こういうのが、まさに民衆美術のひとつのパターン、定番だなという気がします。写真④

これは、李喆洙（イ・チョルス/Lee Chul Soo）の《ああ、韓半島よ》という彩色してある木版です。これは伝統的な韓国の仮面踊りから素材をとって、人間が踊りを踊っている形が朝鮮半島を象徴しているわけです。非常に情念的な、内なる気持ちを表現しています。写真⑤

この人は、先ほど申し上げた2人の版画家と並んで、木版画というジャンルを1980年代の韓国で定着させた非常に影響力を持っている画家で、呉潤（オ・ユン/O Yoon）という人です。残念ながら41歳で亡くなってしまいました。これは《父と息子》という1983年の作品です。写真⑥

こういうふうには写実的に細かくピチッと描くのが民衆美術のひとつのスタ



李鍾九（イ・ジョング）《国土、ようこそ常に躍進する》
Lee Jong Gu, *Welcome to Our Constantly Progressing Land*, 1986



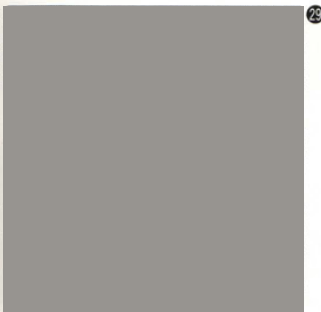
金正憲（キム・ジョンホン）《冷蔵庫に何か冷たいものない？》
Kim Chong Hon, *Is There Something Cold in the Refrigerator?*



洪善雄（ホン・ソンウン）《民族統一図》
Hong Son Ung, *A Plan for Unification*



李喆洙（イ・チョルス）《ああ、韓半島よ》
Lee Chul Soo, *Oh, the Korean Peninsula*



呉潤 (オ・ユン) 《父と息子》
O Yoon, *Father and Son*, 1983

イルだとすれば、木版画というスタイルがもうひとつのものです。特に、木版画によって大量に刷られた印刷物がデモのアジビラに使われたり、あるいは先ほどの《民族統一図》にあったように、木版画の太い輪郭線のある様式をそのまま、例えばアクリリックなどで拡大して錦絵みたいに織に描いたり、横断幕にしたり、あるいは一晩でビルの壁にそういう絵を描いたりする。要するに、当局の弾圧を逃れてプロパガンダの手段として、この手は非常によく使われるわけです。実際、1980年代半ばから後半にかけては、むしろ画廊でやる展覧会より、デモの会場とか大学構内とか、あるいはどこかのビルを取り壊すと聞くと、壊す前日ぐらいに行って夜中かけて壁にこういうのを描くとか、積極的に社会にアピールするための手段として使われるようになります。



金振烈 (キム・ジンヨル) 《窓から見る人》
Kim Jin Yol, *Person Looking from the Window*, Mid-1980s

1980年代の韓国は民衆美術だけだったかという決してそうではなく、それ以外の作品もちろもあるわけです。これは金振烈 (キム・ジンヨル/Kim Jin Yol) という作家の、1980年代中頃の作品です。1970年代後半から起こった形象に対する意識が、ハイパーとか木版画ではなく、当時のパッドペインティングなどの影響を受けて、民衆美術とは別の流れとしてあるわけです。これは確か《窓から見る人》というタイトルだったと思います。写真⑩

実は、これは私が韓国に行った時に偶然入った画廊で撮影した名前の分からない人ですけれども、非常に生々しい絵で、先ほどの金振烈と似た傾向を示している作家です。テーマ性としてはより明確で、民衆美術に近い性の問題を扱っています。性の問題というのは単純に性の問題というより、当時、韓国で性が売りものになっていた現実があって、今でもあります、そういう現実に対するプロテストという意味を込めています。そういった意味で、民衆美術とも一脈通じるような作家です。いまは名前も分からないですけれども、その頃は町を歩くと、こういう作品がそこらじゅうの画廊にズラーとあって、大学でもみんなこういう絵を描いている、そういう時代でした。写真⑪



作者・作品名不詳
Artist and Title Unknown

ちょっと暗いですが、高榮勲 (コー・ヨンフン/Ko Yong Hun) という日本でも比較的知られている人です。精密に描写しますが、当時、民衆美術とは全く違う傾向に進んだ描写という意識を持った画家のひとりです。

これも描写ですが、文凡 (ムン・ボム/Mun Bom) という人で、日本でもよく紹介されています。伝統的な、通常、我々が言うところの韓国現代美術のコンテキストのなかに、ものを描写するリアリズムという概念をそのまま持ち込んできている作家です。写真⑫



文凡 (ムン・ボム) タイトル不詳
Mun Bom, Title Unknown

ここで紹介した最後の2人のような作家に対して、民衆美術の作家たちは、当時、概括的に「モダニズムだ」という言い方をして批判したわけです。モダニズムという言葉が単純に使われ過ぎる観がありました、ひとつには、欧米の美術傾向を無条件に受け入れながら情緒的な感性に流れてしまう作家たちを指し、もうひとつは、あまり意識化されて使われていなかったと思いますけれども、日本の戦前のアカデミズムをそのまま引きずっている人たち、モダンという日本の屈折した近代美術をそのまま後生大事に持っている韓国の年とった世代を指し示していました。そして結果的には、両方をぶった切るような形でモダニズムという言い方がよく使われたように思います。

スライドは他にもありますけれども、これ以上は皆さんの眼に触れる機会も多い作品が続いていますので、スライドをお見せするのは終わりにしたいと思います。

いまご紹介した民衆美術は、どこまでが民衆美術で、どこからが民衆美術

でないのかという問題も含めて、'90年代になってようやく問い直され始めているのだと思います。これは、'90年代になって、リアリズムという形のイデオロギーがどこまで生き延びていけるのかということと無関係ではないように思います。そのひとつの理由は、先ほども話に出ていましたが、国際情勢におけるポスト冷戦ということが'80年代までのように各国で状況が違ようなことから離れて、冷戦後のアジア諸国が経済の問題も含めて多くの部分で利害を共通するようになってきたことに起因しています。従って、まだまだボーダーレスというところまではいきませんが、ボーダーというものを越えて、お互いに共通する部分に対して、より敏感にお互いを見ようということが起こってきたことが大きな背景としてあると思います。

アジアというのは国によっても違いますが、大きく見て中国文化があったり、あるいはイスラムの文化があったりすることからも明らかのように、国という概念はそのままで当てはまらない場合があるというお話が先ほどありました。それは確かにありますけれども、少なくともここ100年ぐらいは、アジアというのは同じ地域にありながら相互に極めて意思の疎通が図られなかった地域ではないかと思えます。というのは、日本とタイ、中国を除いては、欧米の植民地になっていたわけで、欧米の植民地になったということは、例えば、ここはイギリスの植民地で、隣の国はオランダの植民地というふうな宗主国との間に強い縦の関係ができていたわけです。そうすると、アジアとしてのひとつの括り方という意識を、果たしてこの100年間、少なくとも第2次世界大戦が終わる頃で持ち得たのかどうかという疑問があるということです。それが崩れてきたのは、独立して世界の冷戦構造のなかに組み込まれて、アジアがアジアとしての共通点を模索するためのいろいろな動きが始まり、そして冷戦が終わって新しい価値観、共通の価値観が何かということが切実に叫ばれるようになった昨今ではないかと思えます。

従って、同じような時期にリアリズムに対する意識がいろいろな国で起こったり、あるいは、それがそのまま果たしてどういう形で続いていくのか、単純なプロパガンダの手段という形で続くことが可能であるのか否か、過渡的な時期に来ているのも共通することですけれども、アジア的な共通項といったものを無理矢理探すとすれば、そういうところに共通項があるのではないかという気がします。

こうした観点から捉えるならば、戦前からの自国の美術の流れを改めて検討すると共に、戦後の現代美術に対する自らの立場を問い直しながら、そこにイデオロギーの問題や、民族のアイデンティティへの模索を取り込む形で展開された'70年代から'80年代の民衆美術の動きと、更には、'90年代に入って、こうした民衆美術自体を検討しようという動きを通じて、韓国美術のアジア的側面が見えてくるのではないのでしょうか。ちょっと尻切れトンボの形になりましたけれども、これで話を終わらせていただきます。

司会(中村) どうもありがとうございました。大変整理されたお話で、明日の議論のために役立つと思います。

最後になりましたが、塩田さん、日本の戦後美術の事情について、早速よろしく願います。

塩田 塩田です。なるべく手短かにお話したいと思います。今日は、1980年代以降の日本の現代美術を中心にお話したいと思いますが、その前に、特に

今回は海外からのパネリストのご参加がありますので、'80年代に至る戦後美術の歩みを簡単におさらいして、同時に日本の戦後美術を巡る制度という構造といったことについてもお話ししたいと思います。

まず、日本の美術界は一種の二重構造を呈している、とよく言われます。これについては大野さんから韓国の状況について似たようなお話がありましたけれども、日本の美術界はある意味で不思議な構造をしています。保守的な画壇の美術、これは伝統的な日本画の世界、それから明治以降、日本に摂取された印象主義やフォーヴィスムに基づくアカデミックなスタイルの洋画、こういった画壇の美術と、国際的なモダニズムの動向に少なからず対応した前衛としての現代美術という全く異質な表現が、相互に没交渉のまま併存するという非常に不思議な美術界の構造があるわけです。

こういう状況は、例えば、私たちの東京都現代美術館の母体になっている上野の東京都美術館をお訪ねいただければ、よく分かると思います。東京都美術館は巨大な美術館ですけれども、展示スペースの大半は美術団体に貸し出されていて、いま申し上げたような保守的な画壇の美術が展示されているわけです。一方、美術館独自のスペースもありますが、例えばそこで現代美術のコレクションを展示していても、ほとんど訪れる人もいないような対照的な状況があるわけです。つまり、社会的な認知度・流通度から言えば、圧倒的に優勢なのは、そういった保守的な画壇の美術であるという状況があるわけです。

しかしながら、今日の造形表現として考えた場合に、どちらが時代のアクチュアリティを切実に反映しているかと言えばそれは言うまでもないわけで、前衛としての現代美術です。そこで、ここでも私は前衛としての現代美術についてお話ししたいと思います。日本の戦後美術をわずかな時間でお話するのは至難の技で、本当に上滑りになってしまうかもしれませんが、スライドを上映しながらご紹介していきたいと思います。

では、スライドをお願いします。

日本の戦後美術を要約して言ってしまうと、西洋のモダニズムの動向に呼応しつつも、単なる模倣ではなく、より内発的なモチベーションに基づきながら、時代状況を踏まえつつ固有の表現を模索してきたと言えると思います。

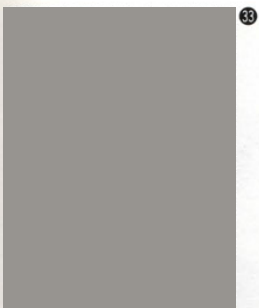
ここでお見せしていますのは、1949年に鶴岡政男（つるおか・まさお）が描いた《重い手》という作品です。第2次世界大戦に破れた日本が、敗戦後の困窮した状況のなかでうちひしがれた。しかし、何とか立ち上がっていくとする人間存在、人間の在り様を象徴的に描いています。戦後美術の出発点と言えるべき作品だと思います。こういった、ある意味で実存主義的なテーマ、それから社会的な問題にタッチしようとした絵画が、'40年代後半から'50年代にかけて数多く描かれています。写真①

1950年代半ばに関西で結成された前衛グループ‘具体’があります。これは具体の重要なメンバーのひとり、白髪一雄（しらが・かずお）の作品です。彼のこういった作品は、アンフォルメルあるいは抽象表現主義といったヨーロッパやアメリカの動向と、共通の時代精神を有していると思います。その一方で具体は、身体の行為それ自体を作品化したり、あるいはパフォーマンス的な仕事も先駆的な形で提示しています。写真②

次に、'50年代から'60年代半ばにかけて‘反芸術’と呼ばれる作品群が現れてきます。これは篠原有司男（しのはら・うしお）の《英名二八撰》という1965年の作品です。アメリカのポップアートを思わせるような、乾いた、明るい、



塩田純一 撮影：武居台三



鶴岡政男《重い手》東京都現代美術館蔵
Tsuruoka Masao, *Heavy Hand*, 1949, Museum of Contemporary Art, Tokyo



白髪一雄《無題（赤蟻王）》東京都現代美術館蔵
Shiraga Kazuo, *Untitled (The King of Red Art)*, 1964, Museum of Contemporary Art, Tokyo

しかも暴力的な作品です。しかし、その一方で屏風仕立ての形式とか、あるいは《英名二八撰》という浮世絵の主題を引用したことといい、必ずしもモダニズム一辺倒ではなく、同時に土俗的なエネルギーにも満たされています。

写真⑤

これは荒川修作（あらかわ・しゅうさく）の《作品》です。先ほどの篠原有司男の作品に関しては絵画という形式が守られているわけですが、荒川修作の作品になると絵画や彫刻という既存の形式から逸脱してしまっている。廃品あるいは日用品を使用したアッサンブラージュあるいはオブジェの類、あるいは行為それ自体を作品化したものが登場してきます。写真⑥

これは菊畑茂久馬（きはた・もくま）の《奴隷系図》という作品です。先ほどの篠原有司男も荒川修作も、東京を拠点に活動した作家でしたけれども、'60年代には、東京以外の地方でも活発なアヴァンギャルドの活動が生まれてきます。菊畑茂久馬は、九州で活動していた‘九州派’の重要なメンバーのひとりです。これをご覧いただいてもお分かりになりますけれども、全体がブリキでできた大きなオブジェの手前に5円玉がいっぱい散らばっていて、その手前にローソクが4本立っています。日本の神社にあるような土俗的な民衆のエネルギーを形象化したような、そういった作品でもあります。これらの作品は、直接的な表現衝動の発露であったように思います。写真⑦

'60年代末から'70年代初めにかけて、‘もの派’と呼ばれる一群の作家達が登場します。これは関根伸夫（せきね・のぶお）の記念碑的な《位相—大地》という1968年の作品です。手前に大きな穴が掘ってあり、この穴と同量の土が円筒状に固められて対称を成すような形で提示されています。これは、'60年代末から'70年代にかけての日本美術の文脈において重要な意味を持った作品で、物質それ自体を提示する手法によって大きな衝撃を与えました。もの派は、鉄・木・石といったプライマルな物質を何の作為もなしに提示していく、一種の還元主義によって特徴づけられます。写真⑧

これは、もの派のイデオログのひとりである李禹煥（リー・ウーファン/Lee U Fan）の作品です。厚いガラス板の上に大きな石を置いただけの作品です。ものと、ものが出合う、それ自体を作品化しているわけです。写真⑨

もの派は、特にモダニズムへの批判を彼らの主張として述べていましたが、ある意味で、彼らは東洋的なコンテクストに根ざした固有の表現の探求を試みたと言えるでしょう。こういった日本の戦後美術のさまざまな潮流は、先行する世代を徹底的に否定し、それを乗り越えていこうとする、既成の芸術形式への反逆として立ち上がってきているということによっても特徴づけられると思います。

次に、1980年代以降の美術についてお話したいと思います。その前に、'80年代の美術をめぐる状況というか制度などについてもお話しておいたほうが良いと思います。'80年代以降、公立美術館が非常に勢いで増えてきます。それから大都市の商業的なスペースでも現代美術を展示するようになり、また、これらの公立美術館でも、しばしば現代美術の企画展を開催するようになります。そういった現代美術に接する場が増えてきたこともあって、徐々にではありますが、現代美術が市民権を得るようになってきたと言えると思います。

一方で、'85年以降、日本の現代美術が海外へ紹介される機会が増えてきました。アメリカやヨーロッパ、あるいはアジアも含めて、日本の現代美術のグループ展あるいは個展が頻繁に開催されるようになります。そのことで、

⑤



篠原有司男《英名二十八撰》画廊春秋蔵（東京）
Shinohara Ushio, *The 28 Brigands*, 1965, Gallery Shunjū, Tokyo

⑥



荒川修作《作品》個人蔵
Arakawa Shūsaku, *Work*, 1958-59, Private collection

⑦



菊畑茂久馬《奴隷系図》東京都現代美術館蔵
Kikuhata Mokuma, *Slave Genealogy*, 1961 (remade in 1983),
Museum of Contemporary Art, Tokyo

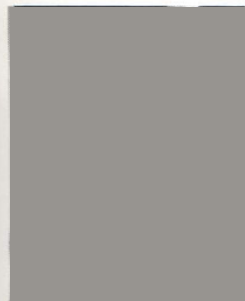
⑧



関根伸夫《位相—大地》
Sekine Nobuo, *Phase — Mother Earth*, 1968



李禹煥〈関係項（石・鉄・ガラスその他の関係）〉東京都現代美術館蔵
Lee U Fan, *Relatum (Relation among Stone, Iron, Glass and Others)*, 1982, Museum of Contemporary Art, Tokyo



戸谷成雄〈森の象の窯の死〉東京都現代美術館蔵 撮影:山本料
Toyu Shigeo, *Death of the Kiln of the Elephant of the Wood*, 1989, Museum of Contemporary Art, Tokyo. Photo by Yamamoto Tadasu



遠藤利克〈エピタフ〉撮影:山本料
Endo Toshikatsu, *Epitaph*, 1986. Photo by Yamamoto Tadasu



川俣正〈プロジェクト・アット・コロニアル・タヴァーン・パーク、トロント〉撮影:ピーター・マクカラム
Kawamata Tadashi, *Project at Colonial Tavern Park, Toronto*, 1989. © On the Table. Photo by Peter McCallum

日本の外から日本の現代美術を眺めることが可能になってきたのではないかと思います。また、「日本の現代美術の固有性とは何か」を考えさせ、同時に「インターナショナルな普遍性とは何か」といったことを私たちに考えさせる契機になってきているのではないかと思います。

具体的な作家についてですが、ここでご紹介しているのは戸谷成雄（とや・しげお）の《森の象の窯の死》という作品です。戸谷成雄らの世代は1970年代から活動を始めているわけですが、1940年代後半から'50年代前半に生まれた世代は、先ほどご紹介したものの派の影響を強く受けています。もの自体へのこだわりから出発して、しかし独自の、結果的にインターナショナルな普遍性に到達していると言えるでしょう。戸谷成雄の場合は、日本固有の彫刻の可能性を探求します。この作品では、木の表面をチェーンソーで刻み込んで石膏を塗ったり、あるいは表面を焼いたりしています。そういった表面へのこだわりは、西洋的なボリュームを重視する彫刻概念とは隔たったものです。また一方で、《森の象の窯の死》というタイトルも、あるイメージを喚起させ、象徴的な意味性を帯びた彫刻になっています。写真⑩

同じく、戸谷成雄の《森》です。

戸谷よりやや若いですが、ほぼ同世代の遠藤利克（えんどう・としかつ）の作品です。この場合は、焼いて黒焦げにして表面にタールを塗った木ですが、その他にも土とか水とか原初的な素材から、円環とか円筒あるいは直方体といったミニマルな形態をつくり出します。しかし、単にミニマルな形態を追求しているのではなく、人類の原体験に根ざすような根源的な意味、象徴の意味を表そうとしています。この作品にも《エピタフ》という象徴的なタイトルがついています。写真⑪

これも遠藤の作品で、木を焼く状況です。

そして、焼いたものがこういった作品になります。これは《ファウンテン（泉）》というタイトルがついています。

川俣正（かわまた・ただし）の作品です。川俣正は空間を分節していく構造的なインスタレーションから出発しますが、やがて、大規模な建築に寄り添って無限に増殖していくような、建築現場を思わせるインスタレーションに発展していきます。これはトロントでの1989年のプロジェクトです。川俣は、1980年代後半から海外での大規模なプロジェクトを展開しています。写真⑫

これは1992年、カッセルのドクメンタで発表した《ピープルズ・ガーデン》です。先ほどの作品では建築物に寄り添って展開していましたが、ここではファベラ（Favela）、ポルトガル語でバラックという貧民街の住宅のことを指す言葉ですが、こういった独立した単体のファベラの集合に移っていきます。

これは、同じく'92年に行われたニューヨークのルーズベルトアイランドのプロジェクトで、廃虚となったルーズベルトアイランドの病院を舞台に行ったものです。廃虚の周りにこういったインスタレーションを展開していくわけですが、観客は一種のツアーを組んで、この作品を体験します。ある意味で、演劇的なプロセスを持った作品であると言えます。

こういった'80年代前半に登場した作家たちに比べて、'80年代後半に登場したアーティストたちには大きな違いがあるように思います。それはひと言でいうと、ものからメディア、あるいはメディアを通じて流通し増殖していく情報とか記号、こういったものに関心を移しているように思います。

森村泰昌(もりむら・やすまさ)の作品です。言うまでもなく、これはマネの作品を引用したものです。森村は、こういった西洋美術における名画、あるいは日本美術の過去の作品、そういったものを分け隔てなく等価なものとして引用していきます。例えば、マネの作品は日本にとって他者の美術ではありませんけれども、私たちの近代は、これを西洋から与えられたものとして学んでいく他なかったのです。そういった日本がたどってきた近代に対する省察も含まれていると思います。しかし、我々が、どんなにヨーロッパの美術を自分たちのものとして当然の前提として受容していこうとも、ここに現れている森村の身体は、あくまで黄色い肌をしたアジア人の身体であるわけです。

写真④

これは1991年、ちょうど湾岸戦争当時に制作されたもので、日本の作家としては珍しいというか、直接的な戦争に対するプロテストの姿勢が込められた作品になっています。

これは、今回のパネリストとしてご参加の宮島達男(みやじま・たつお)さんの作品で、宮島さんの作品についてはあまり注釈する必要もないと思います。テクノロジーの日本を代表する作家、というステレオタイプの捉え方をされることもあると思います。しかし、暗闇のなかで数字が点滅していく、それはある意味で、永遠あるいは虚無、時間といった形而上学的な概念を表しているとも言えるでしょう。

次に、中原浩大(なかはら・こうだい)という作家についてご紹介します。彼は、多様な素材と方法によって彫刻の領域を拡張してきました。ただ、彼の場合、作品を構成するのは私的でプライベートな世界です。それは時には自閉的と言っているような、外に開かれていない内に閉じた世界です。これはレゴという玩具から成る作品で、恐らく中原浩大自身が少年時代に遊んだであろうレゴを組み合わせて、巨大な立体をつくり出すわけです。

これも中原浩大の作品ですが、レディーメイドのプラモデルをそのまま流用しています。日本の若い世代の内向きの方向を表した〈おたく〉という言葉があります、そうした傾向を反映した作品と言えます。

これも中原浩大の作品です。ここで彼は、自分の血筋、中原浩大という個人が父と母から生まれてきたという家族の問題を扱うわけです。ここに示されているのは彼自身の父と母の肖像で、ビデオのモニターに口と目が映っています。中原浩大自身の身体の細部が両親の身体の細部に似ている、そういう個人的な真実がここに描かれています。私的でプライベートな世界に固執するわけですけれども、それが逆に、人間にとっての生と死、両親から生まれてくる子供というような普遍的なテーマに到達していく——そういう回路が実現されているのです。写真⑤

一方で、中原浩大と対照的ですが、むしろ外に向かって、社会あるいは政治に対して積極的にコメントしようとする若い作家も現れています。これは柳幸典(やなぎ・ゆきのり)の《アジア・パシフィック・アント・ファーム》という作品で、アジア太平洋諸国の国旗が色を付けた砂でつくられています。このなかにはアリが放たれていて、旗の間にはビニールのパイプが通っています。アリはビニールのパイプを通じて自由に行き来して、国家の象徴である国旗を突き崩してしまいます。冷戦後の国際情勢をアイロニカルに描いた作品だと思えます。写真⑥

これも柳幸典の作品です。

これは、大きな金属製の構造物とドローニングが一体になったインスタ



森村泰昌《肖像(少年2)》東京都現代美術館蔵
Morimura Yasumasa, *Portrait (Boy 2)*, 1988, Museum of Contemporary Art, Tokyo



中原浩大《Making of Nakahara》作家蔵
Nakahara Kōdai, *Making of Nakahara*, 1992, Collection of the artist



柳幸典《アジア・パシフィック・アント・ファーム》作家蔵 撮影:斎城卓
Yanagi Yukinori, *ASIA-PACIFIC ANT FARM*, 1994, Collection of the artist. Photo by Saiki Taku

レーションです。ここで彼は、天皇制の問題、ある意味で日本ではタブーとなっているテーマですけれども、それに言及しようとしています。これは、東京の地下鉄の地図です。真ん中に緑の部分がありますが、これは皇居です。東京の地下鉄は、皇居をすべて迂回するように走っています。先ほど大きな構造物がありましたけれども、それは、天皇制ともかかわりのある古墳の形をしています。そのなかに入ると、鏡が貼ってあり全体が日の丸になり、私たちは日の丸に包まれてしまうわけです。その奥には、こういった★記号のネオンサインが瞬いています。経済大国日本の内実を象徴的に表しているような作品です。

スライドはこれで終わりたいと思います。

こういった、いまお話したような作家の作品は、伝統とはほとんど無縁に見えるかもしれません。しかし、それは日本の今日の文化のハイブリットで無国籍的な様相の忠実な反映に他ならないのです。もちろん、ここで取り上げることのできたのは本当に限られた数の作家にすぎません。しかし、いずれにしても、表現の形態は多様であり、単純にいくつかの傾向に要約できるものではないと思います。

ただひとつ言えることは、日本の現代美術は、この10年ほどで確実にいろいろな意味で外に向かって開かれてきています。今後も、ますますこうした傾向が強まっていくことでしょう。その時、日本の作家たちがローカルな独自性を保持しつつ、国際的なコンテキストにおいて、いかに普遍的価値を実現していくか、そういう課題に直面していくことになるのではないかと思います。これで終わります。ありがとうございました。

司会 (中村) どうもありがとうございました。戦後の美術を簡潔にまとめていただき、明日の議論の参考になったかと思います。

今日のセッション I はこれで終わりに致します。長時間ご静聴いただきまして大変ありがとうございました。

ACC 皆さま、本当に長い時間ありがとうございました。

明日は朝10時からセッション II を始めたいと思いますので、よろしくお願致します。どうもありがとうございました (拍手)。



【パネルディスカッション】

セッション II

歴史から現在へ

東南アジア/東アジアの諸国はどのように西欧モダニズムを受容し、
どのようなステップを踏んで今日に至っているのでしょうか。
その歴史的過程を東南アジア、中国、韓国、日本の比較によって検証します。
また、各国の共通性と異質性を相互に比較しつつ、
アジアにとって西欧モダニズムとは一体何であったのか、
それをひとつのきっかけにして生まれた今日の
アジアの表現の特異性とは何なのか、といったことに力点を置きます。
さらに、以上のような歴史的過程を踏みつつ、
今後どのような方向に向かおうとしているのかを
次の「セッション III」のたたき台のひとつとして提出します。



撮影：武居台三

10月15日(土) 10:15~13:00

[司会]

谷 新 (美術評論家)

[パネリスト]

栗憲庭 (美術評論家/中国)

ジム・スパンカット (美術評論家/インドネシア)

アリス・G・ギリエルモ (フィリピン大学準教授/フィリピン)

尾崎真人 (板橋区立美術館学芸員)

※文中に使用している写真は、特別の注釈が無い限り、
各パネリストより提供されたものである。

ACC では、2日目を始めたいと思います。まず、中村英樹（なかむら・ひでき）さんから昨日のお話のまとめと、今日の方向についてお話しいただきたいと思っています。よろしくお願い致します。

中村 おはようございます。昨日は6時から8時まで、セッションⅠということで4人の方に報告をしていただきました。ディスカッションではなくて、共通の予備知識を持つということで、それぞれの国あるいは文化的な地域についての報告をしていただいたわけですが、今日は、むしろディスカッション、問題点を煮詰めるという方向になると思います。昨日は報告ということではあったのですが、私が聴かせていただいて、ある方向性が既にはっきりと出ていたのではないかと、そのことを韓国の報告をされた大野さんもはっきりとコメントをされていたのではないかと思います。その点について、今日のディスカッションの始めに一応まとめ、報告をさせていただいて、それからセッションⅡに移ることにさせていただきたいと思っています。

まず、東南アジア、特にASEAN6か国のうち5か国について、後小路雅弘（うしろしょうじ・まさひろ）さんから報告をいただいたのですが、そこで出てきましたキーワードは、〈新しい現実主義〉ということだったと思います。つまり、西欧のモダニズム、あるいは民族的な伝統、そのどちらでもない現代の社会に根ざした新しい現実主義が芽生えてきているのではないかと、そういうご報告だったと思います。

中国に関しましては、栗憲庭（り・シエンティン/Li Xianting）さんが、文革後の3世代というお話をされまして、その3世代のなかから観念的なイデオロギーだけではなくて、それから脱却した、まさに中国の現実のなかから生まれてくる表現が、特に最も若い'60年代以降に生まれた世代あたりから出てきているのではないかと、とそういうお話だったと思います。

韓国について報告していただきました大野郁彦（おおの・いくひこ）さんは、前出のお話について要約されまして、新しいリアリズムという観点が含まれているのではないかとおっしゃったわけですが、大野さんは、韓国美術のなかで、特に〈民衆美術〉と呼ばれるものについて報告をされました。韓国の現代美術と言いますと、フィギュラティヴではない、抽象的かつ非常にモノクロームに近い、あるいはモノトーンといいますか、非常に均質な画面というような傾向が思い浮かべられることが多いわけです。しかし、大野さんによりますと、西欧モダニズムの情緒的な受け止め方であったそういうノン・フィギュラティヴな傾向に対して、最近では、新しいリアリズムといいますか、新しいフィギュラティヴの傾向が出てきたのではないかと、その点で韓国も共通するのではないかと、という報告だったと思います。それだけがすべてというわけではないけれども、そういう方向が出てきているということは注目すべきだと、そういうお話だったと思います。

最後に塩田純一（しおだ・じゅんいち）さんが報告されたのは日本の事情なのですが、第2次世界大戦後のアヴァンギャルドから、今日の情報化された社会、産業が非常に発達した社会における日本の若い人たちの精神構造のようなものに至るまで、西洋のモダニズムの影響を非常に大きく受けながらも、日本独自と言いますか、日本人の今日、現代を反映しているような表現がそれぞれの時代のなかで生まれてきているのではないかと、とそういう報告だったと思います。

つまり、昨日の4人の報告をまとめてみますと、確かにいろいろ状況は違い

ますが、西洋のモダニズムを重要視した後、どういう方向にこれから向かおうとしているのか、あるいは、西欧モダニズムというのはそれぞれの国にとってどういうものであったのか、というような問題点が浮かび上がってくると思います。

セッションⅡは、まさに、その〈西洋モダニズムの受容と今後〉ということが問題になるでしょうし、それからセッションⅢは、もう一歩進んで、今日の現代アジアの社会状況のなかから、どういう表現の可能性と価値形成の可能性が出てくるのか、そういう問題点が浮かび上がってくるだろうと思います。セッションⅢでいろいろな問題点を出していただいて、さらにセッションⅣで、その問題点についてどう考えたらいいのだろうかというディスカッションをする。そんな方向で今日のシンポジウムがうまく進んでいけばと考えているわけです。私の報告は、一応これで終わりにさせていただきたいと思います。ありがとうございました。

ACC それでは、セッションⅡの司会、谷新（たに・あらた）さんにバトンタッチしたいと思います。よろしくお願い致します。

司会(谷) 昨日の段階でほぼ方向性が見えていたというのは、いま、中村さんからご説明のあったとおりです。いずれにしても、東アジア、東南アジア、このセッションⅡのパネリストが属している国は、すべて間接・直接に西洋のモダニズムを受容し、今日に至っているという状況です。しかし、モダニズムが各国に同じような形で受け入れられたかどうかという問題は、またおおいに違っているのが実情だと思うのです。歴史的な成り立ちも違うし、今日までの旧宗主国とのさまざまな関係とかがありまして、一概に同じとは言えないですね。西欧で考えるモダニズムが一枚岩構図であるとするれば、アジアの国々では非常に無数の構造になっていると思うのです。

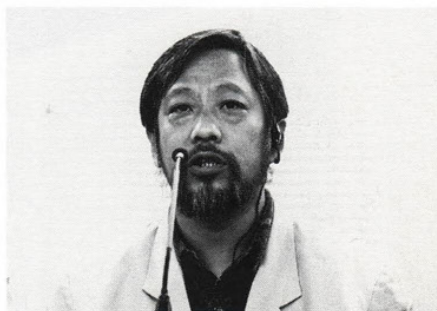
前置きが長くなりますので、これから各人20分ずつ、主にモダニズムが入ってきた時点から今日、最も新しい動向、第Ⅲセッションに話につながるぐらまでの歴史的過程を、スライドを交えながらお話をいただくことにします。これについては、説明ではなくて、昨日基礎知識を既にお話をいただいていますから、今日は、もっと突っ込んだ形で、西洋のモダニズムとは各国のこれまでの近代・現代の歴史的過程のなかで一体何であったのか、というポイントに軸をおいてお話をいただきたいと思います。

それでは、まず中国の栗憲庭さんからお話いただきたいと思います。中国については、テキストに長大な論文が入っていますから、後でそれをご覧ください。今日お話しいただくのは、主にモダニズム受容以降のお話です。大体1910年代、中国が清朝崩壊後、新しい体制に移るまでの頃からお話が始まると思います。それから、昨日既に1979年以降、現在に至るまでの事情説明等をされていますから、今日はその時代を割愛します。すなわち、1910年代から1975年の文革終了後までの事情について、短時間ですけれども、スライドを交えてお話をいただきたいと思います。栗憲庭さんは、申すまでもなく、いま気鋭の中国の評論家です。では、栗さん、お願いします。

栗 今日は、中国の最初の開放から、文革という閉鎖までの段階についてお



谷新 撮影：武居台三

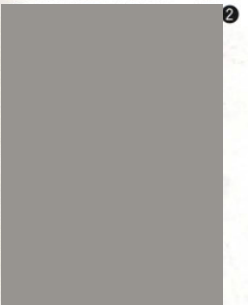


栗憲庭 撮影：武居台三



①

徐悲鴻 (シュー・ベイホン) 《画家和他的妻子》「徐悲鴻油畫版」(人民美術出版社1981年)より転載
Xu Beihong, *Painter and His Wife*, 1924



②

林風眠 (リン・フォンミエン) 《構図》「美術雜誌」(1934年3月号)より転載
Lin Fengmian, *Composition*, 1933



③

龐薰棻 (パン・チュンチン) 《青春》「美術雜誌」(1934年3月号)より転載
Pang Xunqin, *The Springtime of Life*, 1933



④

劉海粟 (リウ・ハイスイ) 《黄山温泉》「中国早期油畫資料幻灯片集」(1989年)より転載
Liu Haisu, *Hot Spring at Huang Shan*, 1933

話をしたいと思います。

中国の伝統芸術と西洋の伝統芸術との大きな違いは、作家の背景です。中国の伝統芸術では、作家は〈画家〉ではなくて〈士〉なのです。中国の概念でいう〈士大夫〉です。士大夫とは、現代の観念で言えば官僚に相当します。彼らが、政治にかかわりながら芸術活動を行ったという、この特殊な歴史背景が、中国の伝統的なアートスタイルを形成しました。それが文人画です。文人画が追求したのは、非常に淡白で脱俗的な芸術でした。同時に、スタイルの上では、西洋芸術のクラシックな写実とは全く異なる、筆と墨とが表現する写意を追求しました。

しかし、清朝末期から中国の政治腐敗はひどくなり、日本を含めた西側の国々が砲火で中国の門戸を開かせ、中国に入ってきました。このように内外に問題を抱えた社会的局面が、中国の急進的な思想家を目覚めさせたのです。彼らは立ち上がり、中国の伝統芸術を攻撃し始めました。つまり、社会に関心を持たない、人々の苦痛に関心を寄せない、そういう中国の伝統的な文人画の打倒に立ち上がったわけです。当時‘五四運動’で著名だった思想家、陳獨秀 (チェン・ドゥーシウ/Chen Duxiu) は、〈美術革命〉という概念を提起しました。そのスローガンは「中国の文人画を打倒せよ」です。そして彼は、西側のリアリズムを取り入れることを提唱しました。「西側のリアリズムこそが、真に社会の現実を目を向けることができる」と彼は考えたのです。実は、それ以前に、康有為 (カン・ヨウウェイ/Kang Youwei)、梁啟超 (リアン・チーチャオ/Liang Qichao)、それから魯迅 (ルー・シュン/Lu Xun) といった近代の思想家も同じような観点を持っていました。こうして、第一次文化論争が五四運動前後に起き、その結果、近代のこうしたリアリズムの思想家たちが優勢に立つことになりました。

続きまして、スライドをご覧ください。

砲火による門戸開放の後、清朝末期から民国初期にかけて、中国では大量の学生が外国に留学しましたが、これは、そのなかでも比較的早い時期に日本に留学し、日本を通じて西側のリアリズムを受け入れた留学生の作品です。李叔同 (リ・シュートン/Li Shutong) という人で、後にお坊さんになりましたが、初期には非常に急進的なアーティストでした。

これは徐悲鴻 (シュー・ベイホン/Xu Beihong) で、中国のリアリズムにおいて影響力が最も大きいアーティストです。彼はフランスへ留学しました。写真①と同じく、フランスへの留学生の作品です。後に、敦煌莫高窟で何年も働いた常書鴻 (チャン・シューホン/Chang Shuhong) です。

多くの学生が外国に留学した結果、リアリズムばかりではなく、それ以外のいろいろな西側のモダニズムを持ち帰ってきたわけです。当時、1920年代から'30年代にかけてというのは、西欧のモダニズムの初期の頃でした。林風眠 (リン・フォンミエン/Lin Fengmian)、龐薰棻 (パン・シュンチン/Pang Xunqin)、劉海粟 (リウ・ハイスイ/Liu Haisu) といったアーティストたちが、西側のモダニズムを持ち帰ってきました。こうして、1930年代から'40年代にかけて、中国大陸では一時、モダニズムの動きがみられました。写真②

次に、そうした作品をご紹介します。

これは、有名な女流画家です。フランスで亡くなった潘玉良 (パン・ユーリアン/Pan Yuliang) で、シュルレアリスムの影響を受けた作品です。

これは、龐薰棻の作品で、彼もフランスに留学していました。写真③

この作品は劉海粟です。やはりフランスの影響が見られます。写真④

こうしたモダニズムは、1920年代の末に、リアリズム流派と中国の当局、つまり国民党政府との圧力を受けました。というのは、国民党政府が1929年に「第1回全国美術展」を開催したのですが、この展覧会において、蔡元培（ツァイ・ユエンペイ/Cai Yuanpei）などの当時の急進的な思想家たちや、徐悲鴻とといったアーティストたちが皆、芸術委員会の委員になったわけです。そして、モダニズム派がこの展覧会に参加するのを妨害し、中国の伝統的の文人画との間に似通ったところがあると言って、モダニズム派を攻撃しました。つまり、ただ主観的な意識を表現するばかりで現実に目を向けていないというのです。こうして、二度目の大論争が起きました。

当時の社会は現実に目を向けようという意欲を必要としていたので、政治の高圧的な政策にも、後の戦争にも、このリアリズムが大きな影響を与えました。リアリズムが、西側から入ってきたモダニズムを圧倒し、また中国の伝統的の文人画を圧倒して、中国のアートの主流になっていったのです。リアリズムは、その後の発展過程において、政治的効果と通俗性という2つの大変重要な特徴を帯びるに至りました。

これをご覧ください。徐悲鴻の作品ですが、当時の中国の社会問題に寄せる目が、はっきりと感じられます。写真⑤

（徐悲鴻の作品を他に3点紹介）

リアリズムが優勢になってから、中国の伝統芸術も大きな衝撃を受けました。彼は、中国の伝統的な言語構造・表現方法を用いていますが、同時に西洋の造形観念を取り入れて、中国の伝統的な水墨画を変えようとしています。線と明暗とを用いるこのような方法は、中国の伝統的の文人画では考えられないようなものでした。しかし彼は、中国の水墨画に、写実的な立体感を強調する方法を取り入れたのです。

この鳥の、特にお腹の部分の処理をご覧ください。これは、中国の伝統的な水墨画では絶対にあり得ない描き方ですが、彼は、立体感を出そうとしています。

近代におけるもうひとつの重要な潮流は、魯迅が始めた木版画運動です。木版画運動は、1930年代から'40年代の初期にかけて、明らかに西側の表現主義、それからソ連・アメリカの影響を受けています。これなどは、明らかにソ連の影響が見られます。先ほどのスライドは、ドイツの表現主義の影響を受けています。

しかし、こうした芸術傾向は延安時代に入りますと、非常に重要な変化が起こります。あらゆる芸術観念の重要な道しるべが、毛沢東が発表した『延安文芸座談会における文芸講話』だったのです。この講話のなかで、毛沢東は2大原則を提起しました。ひとつは「芸術はプロレタリア階級の政治に奉仕すべきだ」、もうひとつは「芸術は労働者、農民、兵士らに喜ばれるべきだ」という原則です。第1の原則の「政治に奉仕せよ」というのが、「共産党の当時の政治に奉仕せよ」であることは明らかです。第2の「労働・農民・兵に喜ばれる芸術」というのは、「スタイルや表現の面で、中国の民間芸術に学ばなければならぬ」ということです。

これは、延安時代の重要な木版画家で、毛様式（マオイストモデル）に影響を与えたアーティストの作品です。彼の木版画は、最初は西側の木刻と同じように、陰影をはっきりと表現していました。ところが、当時の農民たちは「これでは何なのか分からない」と彼の作品を全く喜びませんでした。そこで彼は、中国の民間の木刻や切り絵を学び、木版画のスタイルを改造したわけ



徐悲鴻（シュー・ベイホン）《愚公移山》「徐悲鴻彩墨画」（人民美術出版社1981年版）より転載
Xu Beihong, Yu Gong Moving Mountains, 1940



古元（グー・ユエン）《區政府辦公室》「古元木刻作品集」（人民美術出版社1964年版）より転載
Gu Yuan, District Government Office, 1942