

日韓アートとの交流と市民、文化

パブリックアートからの視点と提言

1998年 5月～12月 光州・富川・川崎 「いのちの響き アートの祝祭」

韓国から、詩人 金芝河、演出家 林賑澤、画家 洪成譚の来日、日本から、美術家 富山妙子、音楽家 高橋悠治、アートディレクター 北川フラムなどの参加によって織りなされたアートフェスティバルの報告。

対談 富山妙子(美術家)

小林宏道(多摩美術大学附属美術館学芸員)

1999年 4月 25日、於:富山妙子アトリエ

現代アートと韓国

プロローグ・アジアとアート

富山 20世紀末になって西洋中心だった美術の世界で、ようやくアジアの現代美術が注目されるようになりました。99年のベネチア・ビエンナーレ(隔年国際展)では世界から招待された若い百数十人かのアーティストの中で、中国人が20人も招待されたり、女性作家の仕事が大きく話題になり、ユーゴスラビア、ポーランド、アメリカ在住の韓国人など、いずれも女性作家たちが自分たちの状況を新しい手法で表現していた。これはテレビで見ての印象ですが、美術の世界も変わりはじめたとつくづく思いました。

小林 今世紀最後の、ヨーロッパでのベネチア・ビエンナーレは、欧米の有名画家中心であったのを一変させました。それは全体をまとめたキュレーターが68年5月のパリの学生革命に参加した人だからできたのです。現代社会のいろいろな地域がもっているさまざまな問題、ユーゴの内戦や、難民や、中国の文革体験者のことなどが美術の世界に反映されてきたのは、95年の光州ビエンナーレの影響だといわれています。先進国中心で金まみれになっているオリンピックが批判されるのと同様に、美術の価値観を左右する国際ビエンナーレ展も、当然変わるときがきたのでしょう。今度のドイツの「ドクメンタ 11」でも総監督のキュレーターのオクウィ・エンベズールはアフリカ系アメリカ人です。普通アフリカ系というとすぐにフランス経由となりやすいが、彼のキャスティングはそれとは異なるもの、新しい欧米とアフリカ、アジアのアートシーンの創出を予感させます。

富山 90年代になって急速に旧秩序が崩れはじめましたね。ベルリンの壁崩壊(89年)からソビエトの崩壊、中国の天安門事件、韓国の軍事政権が倒れる、日本ではバブルの崩壊や経済破綻、湾岸戦争やユーゴの内戦やら、歴史の地殻変動のなかで、アートにとっては面白い時代かも知れませんね。

小林 その激動の90年代、富山さんの展覧会をお手伝いするのは三度目で、最初、東

京都多摩市のパルテノン多摩市民ギャラリーで多摩市がフェミニズムアートの発信地になるのだということで市民と行政とが一緒になって開いた第1回展が、富山さんのタイからの出稼ぎ女性や慰安婦をテーマとした「エロース、わが痛み」の展覧会(92年)で、その直後にケーテ・コルヴィッツ展を同じ会場で私が企画、開催しました。富山 多摩市という東京の一都市で市民と行政が協力しあうと、新しいアートの試みができるという、市民社会の出現を感じました。

小林 しかしその流れは続きませんでした。次は私が多摩美術大学附属美術館に移ってから、95年に戦争50周年企画として開いた富山さんの展覧会です。これはソウルに受け継がれて、美術評論家の尹凡牟(ユン・ブンモ)氏が「光復50周年記念企画 富山妙子展」を彼が企画を担当している東亜ギャラリーで企業メセナとして独立記念日に向けて開催した。軍事政権が倒れて3年目に、韓国の美術は活力をもち、95年秋には、第1回光州ビエンナーレ(隔年度開催)があり、24億ウォンの基金で世界から広くアーティストを招待する大展覧会を開催しました。その光州ビエンナーレに富山さんが招待されたことがきっかけで98年の日韓アートのプロジェクトとなって、光州(5月)、富川(11月)での展覧会が、川崎市では展覧会と金芝河氏を迎えて大きな行事になっていきました。おそらく初めて日韓の市民の実行委員会によって運営されたプロジェクトですが、終わってからその意味を検証し、レポートを作ることが私たちの役目なのです。あの企画が何であったか、単なるアートフェスティバルだったのか、問題提起だったのか、考えてみる必要があります。

1995年 光州ビエンナーレの意味

富山 経過をお話しますと、95年の夏に民主化闘争の側の美術評論家が東京に来て、私に光州ビエンナーレのことを希望に胸をはずませながら語り、95年秋に光州事件をテーマにした私の作品をぜひ出品してほしいといわれる。そこで企画書を見ると、大規模な国際展で、この1年で決まり、準備の真っ最中で、担当のキュレーターが世界をとびまわって交渉中とのこと。そんなに短期間で世界規模の国際展ができるのだろうかという疑問をもちました。そしていろんな事がぎりぎりまで決まらない状態なのです。ところが展覧会の5日前に光州に行ってみて、一挙に盛り上げていく韓国人パワーにびっくりしたのです。たくさんのトラブルもありましたが、オープニング当日には広大な敷地にある会場は完成し、楽しい博覧会のような華やかなものでした。私のソウル展の企画をしてくださった尹凡牟氏は光州ビエンナーレの韓国近代美術部門のキュレーターで、眠る時間がないほどの忙しさで展覧会準備をしてこられた。尹氏が「光州ビエンナーレは、韓国民主化闘争を経たからできた」と言われる。会場はテーマ別に分かれ、私の作品は「光州五月の抵抗精神」部門です。光州ビエンナーレを特徴づけるのは非西欧諸国に向けた視点で、約50ヶ国から90数人の作家が参加し、小国からの参加が目立ちました。ここでは個人と国との関係、移民、難民、亡命などのテーマを追ったインスタレーションでの表現が多かった。こうした視線は、植民地体験、冷戦構造、軍事政権、南北分断などの苦痛を体験してきた韓国人がもっている視線であり、また世界の民族が共有してきたテーマでもあるわけですね。もっぱらありがたがる西欧の大家の

作品も「芸術の証書」部門にはいり 20 世紀美術としてロシア・アヴァンギャルドのウラジーミル・タトリンの『第三インターナショナルのモニュメント』がまずメインにおかれ、そしてシャガールやピカソが続き、戦後のヨーゼフ・ボイスのインスタレーションにいたる。さらにリアルタイムで、ソビエトの崩壊を東欧とロシアの作家が表現し、ボスニアの戦火が会場に作られた土壌のインスタレーションに象徴されて近代アートの位置づけが見事です。ビエンナーレのメインテーマは『境界を越えて』で、民族分断の悲劇をもつ韓国が願いをこめて提起したものでしょう。あとで聞いたのですが、展覧会オープンの前日まで会場は作品の梱包材が山となって片付かないのを、深夜に市民服に着替えた軍隊が運び出したとか。80 年には光州のデモの弾圧に軍隊がやってきて、今度は光州ビエンナーレの準備の手伝い・・・歴史の逆転がおこった。また光州の犠牲者を埋葬する望月堂(マウルドン)の墓地では「アンチ・ビエンナーレ」の展覧会が開かれ、ソウルではビエンナーレに招かれなかった大御所作家たちが展覧会を開いているという、なにかユーモラスですね。光州ビエンナーレでは作家たちのリストアップだけ考えても、かなりの情報とコネクションが必要でしょう。日本の場合だと、欧米にあって、美術館のトップクラスのキュレーターや権威の人に、リストアップや交渉をお願いし、西洋の眼でみた世界の美術というのが、そこから送り込まれる。韓国の場合は、かつて亡命していた時の仲間やお世話になった人たちのついでで、決してトップの人ではないけど、新しい眼や画期的な視点をもって現場でがんばっている傍流の人たちとのコネクションが上手く使えたんじゃないかしら。そしてそこに自分たちの眼もきちんと入れ込みながら、非欧米圏の美術に対しても、冷静にかつ適切に対処できた。既成の美術史の枠やジャンルにとらわれない、メッセージアートという切り口はそうした背景から出てきたんじゃないかと思いました。

国際展の虚構

小林 1995 年の第 1 回光州ビエンナーレについて考えてみると、最初、日本では無関心どころか、その存在すら知らなかった人がほとんどだったわけです。というのは、日本に入ってきている国際的なアートの動向は、非常に限られたものだけです。欧米の「ベネチア・ビエンナーレ」やカッセルの「ドクメンタ」、非西欧でいえば中南米の「サンパウロ・ビエンナーレ」、そしてインドの「トリエンナーレ」といった、何年に 1 回の割合で行われている国際展や突発的に行われている大規模なアートイベントがあるわけですが、これらすでに日本に紹介されているものの他にも、世界中にはかなり多くの、そして優秀で注目すべきものが存在しています。単に美術という枠だけではなく、芸術を科学、経済、宗教といったものと結びつける試みとしての、さまざまなプロジェクトが行われていて、世界から多くの重要なアーティストや学者、文芸家、政治家などが盛んに参加しているものがいっぱいあるんですね。日本から一歩外に出ると、そのような動きに出会うことは多いのですが、日本にはそういった情報は、なかなか入ってこないの、かなり偏ったものばかり入ってくる。

富山 結局、情報を入れられないというフィルターが作用しているし、日本からそういった情報に積極的にアプローチしていないということもあると思います。それは、日本の

アートシーンの本質的な体質にも起因します。自分たちの内輪で固めようとする公募団体などが、国際的な美術の動向に積極的にアクセスして活動を展開するという話はあまり聞かない。むしろ、そんなことをして何になる、(団体自体の)何の得になるんだといわれたりするわけでしょう。

小林 日本に限らず、著名な国際展でも同じように丸投げのコーディネーションがまかりとおっている例はありますが、日本では特に海外の美術展をやるためには、それ以外の方法が考えられないという状況にまで陥っているところもあるみたいです。例えば、デパートや地方の美術館などは、お任せ、おんぶに抱っこ、という傾向はかなり強いかもしれません。一応、美術館ともなれば、学芸員という専門のスタッフがいるわけですが、このような状況を考え合わせると、意外と美術展をするということに対して、勉強をしていないのではないかとすら思えてきます。もちろん、ほとんどの人たちは美術史や芸術理論についての知識や教養はかなり高いレベルで持っているはずですが、しかし、現場の流れというか、世の中の現実というか、本当のところはどうなのか、という必要に迫られた思考というものが意外と脆いようにも思えます。ですから、自ら思考したり、手間をかけて美術館を運営していくということに対して、消極的というか、冷めてしまうようなことがおきているのだと思います。ところが、第1回光州ビエンナーレの様子を見てみると、ポンピドゥーセンターや MOMA といった権威づけられたところや、そのディレクターなどの権威的専門家に頼らずに、ある種ゲリラ的にやらざるを得ない状況もあったみたいですね。というのも、一つは韓国のアートシーン自体が、国際的には、決して正当に評価されている状態ではなかったということがあります。ですから、韓国(それも光州という一地方都市)の美術評論家や学芸員がひょっこり飛び込みで、本格的な国際展をやりたいので、良いアーティストを紹介してもらいたい、といきなりいっても普通は相手にされないわけです。あるいはこいつらには、この程度の作家や作品をあてがっておけば十分だろう、といった見方で対応されてしまうこともあるでしょう。そういう意味で、半ばハンディキャップのようなものを当初から感じながらスタートしたのではないのでしょうか。しかし、それゆえにありきたりの知名度や従来の美術史的な観点にとらわれないで、光州という場所の歴史的、政治的特殊性や、そこから展開しているコネクションをフルに使ったようですね。逆にそれは結果として、世界中の権威あるキュレーターや批評家の目にとまらない、というよりは、目にとめたくてもとまらない、新しい意味を持った、美術の流れを見出していくチャンスでもあったわけです。この通常の手段でなかったということがプラスに作用したのだと思います。もし、通常の方法論で欧米と交渉し、介入させたならば、経済的な面を含めて、非常に大きなロスもあったと思います。とくにフランスや米国を相手に任せると、彼らはそれを完璧にビジネスとして、さまざまなコストをフィルターとして介在させる傾向があります。むしろ、そうした状況に抵触しない、アジア、アフリカ、中南米、東欧といった、かつて第三世界と呼ばれた地域のアートとフラットにコンタクトをとっていく分には、もっとシンプルなやり取りが可能だということです。それはもちろんお互いの状況を理解しあった信頼関係に立脚したものとしてです。だから、ただ資金や時間さえかければできる、というのとは違う。そういう点において光州の人たちは、自分たちは現代美術の状況としては遅れてしまっているし、そんなに精通してもいないが、これから世界に対

して打って出たいのだ、それによって韓国の文化も変わるのだ、軍事政権の色を無くしていくためにも、そうしたかつて第三世界と呼ばれた地域で続いている美術表現が必要なのだ、ということを実際に交渉、説得したのが、あの第1回光州ビエンナーレだったのだと思います。そういう評価をしないとあのビエンナーレは見えてこないのです。それを単純に、本格的な国際美術展など一度もやったことのないアジアの小国で、ある日バーンと国際展を開催した、そうしたら毎日大型バスで満杯の人々であふれかえった、しかも、これから世界的に注目されるような重要な作家が、歴史的な作品とともに新しい作品も展開している・・・なんていうことを、後から多くのジャーナリストが見つけて、これは東洋の奇跡、オリエンタルマジックだ、などと驚愕して記事にするというのではダメなんです。それじゃあ何もみていないってことです。もっと現場に即した、どうしてそういう流れが起こるのかという歴史性や社会的な状況をきちんと見極め、そうなるべき必然性と可能性について、責任をもってコメントすべきだと思います。特に日本などはこれだけ近い距離にしながら、韓国の現代美術事情について、どこまで把握していたのかという点で、光州ビエンナーレへの反応を見る限り、とても寂しい気持ちになります。もっと、お互いがこうした文化状況や表現の可能性などについて意識しあい、交流と支援を積極的に推し進めて行けるようなことが起きてしかるべきだと考えたい。そういう意味からも、富山さんと洪成潭(ホン・ソンダム)さんの出会いが光州ビエンナーレであったというのは、まさに起こるべくして起きたといえますね。洪成潭さん自身が言っていました、運命的な出会いだったというのも、決して神がかった意味合いではなく、非常に説得力とリアリティをもった実感だと思います。川崎のプロジェクトは、富山さんと洪成潭さんによる日本と韓国の共同展という形で開催されたわけですが、それぞれの手法やスタンスの違いはあるとしても、一番大事なものは、共有している意識の問題だと思うのです。それについての検証をしておきたいのですが、お二人にとってもっとも具体的な共通項としては、1980年の光州事件があります。ただ、今回の展覧会をみたときに、決してそれだけではないと感じました。お二人それぞれの版画作品「光州シリーズ」が併せて展示されたわけですが、会場にはそれ以外の作品も展示されていました。しかしそれらをまったく別の作品として切り離すこともできないという印象を受けました。来場者の反応をみても、それをさらに強く感じました。そこに美術表現をひとつの手段として社会に強く訴えかける、具体的な意志の強さのようなものを感じたわけです。

1980年5月、光州事件とアート

富山 これまで歴史の本で読んできた、圧制に対し民衆が抗して立ち上がった 1871年のパリ・コミューンや、1905年ペテルスブルグの「血の日曜日」のような事件が、現実にはアジアの都市でおこったというのが、私の光州事件に対する思いでした。70年代に金芝河の詩によせて絵を制作してきたこともあって、光州事件が終わった直後、東京で一気に制作したのが「倒れた者への祈祷 1980年5月光州」のシリーズです。その事件当時、大学を出たばかりの青年洪成潭は美術工作隊として光州事件の真っ只中におり、そこで先輩と友人が戒厳軍の銃弾にあたって目前

で殺されるという衝撃的な体験をした。彼は「光州事件の息子」のような存在です。

小林 それで光州ビエンナーレで初めて出会ったのですね。

富山 ええ、洪さんは、「境界を越えて」部門に韓国のメイン作家として、光州事件をテーマにした版画と 9 台のビデオでインスタレーションにしたものを出品し、さらに全羅南道の抵抗の歴史や東学農民戦争をたどり、挫折した革命の夢が石に刻まれ千の仏像となる、「千人」と題した絵画の大作を出品していました。それは同じ全羅南道出身の詩人、金芝河と同質の、あの大地に刻まれている語るべき内容をもった、土地と時代から生まれた作品に思われました。洪さんとはそれが初対面で言葉も通じないのに、お互いの絵画表現によって何を考えているか、画家同士でよく分かりました。

小林 そのことについて洪さんが言っていました。光州事件が挫折し絶望的だったころ、姜信石牧師の教会でそと富山さんの版画「光州のピエタ」を見せられて、すごいショックを受けたと。それはドイツ経由の地下ルートで光州にはいり、「隠れキリシタン」の絵のように教会で密かに見せていたものだったそうです。洪さんはそれで力づけられて、光州シリーズの制作にかかった。光州のカトリック教会のなかに市民美術学校が 83 年にできて、集団版画制作が始まったといえますね。

富山 70年代は文学者の抵抗しか見えなかったのが、80年代半ばには韓国の版画運動がどんどん日本にも紹介され、民主化闘争の先頭には大きな吊り絵がある。私が韓国のことを描いたのは、軍事政権下で表現すれば逮捕される人に代わって訴える代理人のつもりでしたが、韓国の美術家の活動がみえてきたので、かねて念願の、日本人として描こうと思っていた戦時中の朝鮮人強制連行と慰安婦のシリーズに 80年代は移行していたのです。さて韓国の民衆版画運動がヨーロッパやアメリカに広がり、洪さんの絵が北朝鮮にもはいつて、1989年7月、彼は国家保守法で逮捕されるのですね。そして獄中で拷問をうけたりした。しかし救援活動が国外でおこり、洪さんが「世界の苦しむ良心囚人」のひとりにアムネスティ本部から選ばれ、92年に釈放されます。その洪さんの仕事を日本で紹介したいと「一緒に展覧会をしませんか」と私が言うと洪さんは「やりましょう」と即座に答えて、それで筆談で展覧会のイメージを30分くらいで決めました。それはどこか二人展の会場で、金芝河が詩を朗読し、70年代から私の作品をスライド化したときの全部の音楽を担当してくださった音楽家の高橋悠治さんに演奏をしてもらおうという、ごくささやかなイメージでした。さてこの企画を日本ではどこへ話そうかと考えたとき、川崎市以外にはないと思われてきたのです。そこで長い間、川崎市で在日朝鮮・韓国人の人権問題にかかわってこられた李仁夏(イ・インハ)牧師に相談したことから、少しずつ具体化するようになりました。

市民社会とアート

川崎市と在日韓国人

富山 この展覧会の企画を川崎市にもっていこうと思ったのは、70年代からの旧友、李

時裁(イ・シジェ、カトリック大学・社会学)、桜井恵子(仁川大学・日本語教師)夫妻から、川崎市の新しい動きについて伺っていたからです。川崎市には韓国・朝鮮人の在日一世、二世、三世が多く住み、韓国民主化のアートを迎えるには一番ふさわしい場所ではないかと思えました。川崎市は東京のベッドタウンであり、ソウル近郊の富川(プチョン)市と姉妹都市です。李時裁氏は富川市側からの公害問題の担当として川崎市と親密に連絡をとっていますし、両市役所も職員の交換派遣をしている関係にあります。また李仁夏牧師を通していろいろな川崎のことを知りました。1988年に川崎・桜本に在日韓国・朝鮮人と日本人との交流施設の「ふれあい館」ができて日本語の識字教室が開かれ、拠点になります。館長の裴重度(ペ・ジュンド)氏は、70年代、日本に外遊中の金大中氏の私設秘書を一時的にしたことがある方です。京浜工業地帯である川崎には労働者が多く、選挙で革新市長が出て、市の行政にも新しい改善が反映されていきました。かつて川崎に住む在日韓国人の二世の労働者や学生は、日立製作所で就職を取り消された「朴君の裁判」の支援で、それを自分自身のこととして考えるようになりました。日立製作所に対する糾弾の中からソウルの地下鉄価格をはじめとする日韓癒着の不正取り引きの構造が次第に明らかにされました。その運動に参加したのは川崎市の韓国教会の青年たちです。その運動に、社会に出たときどう生きるかという韓国人、日本人それぞれの自分自身の問いが重なり、日本人学生のなかから、民間企業に就職せず川崎市役所に勤める人たちが出てきました。出世コースにはつかずに住民と一緒に新しい町づくりを考えるようになった。今回のプロジェクトの事務局に参加したのもその方たちです。また篠原一氏(政治学)が副学長をしていた「市民のための川崎アカデミー」では、市民の意識を高めるため人権や差別問題についてセミナーが開かれました。そういう一連の動きのなかで、在日朝鮮・韓国人の市職員への就職差別撤廃が、制限を残しながらも政令指定都市や都道府県のレベルでは、どこの市よりも先駆けて川崎市で実施された。市役所の中に人権・共生推進担当という部署ができて、多国籍の住民が共に生きてゆける都市をめざして、外国人市民代表者会議が発足しました。外国人が多く住むという点では川崎以外にも幾つかの市や町がありますが、独自性という点では、そこに到る歴史がある川崎市のもつ意味は貴重ですね。しかしアートとなると、すべて初めてのことになってくるようです。

小林 今回のプロジェクトについていうと、一般にいわれる役所がらみで美術展をやる場合、たいてい、窓口が教育委員会になってしまう。もちろん、最近事情が変わってきて、他の部署、たとえば文化事業課など新設の部署が行う場合も少しずつ増えてはいますが…。要するに自治体の教育委員会の管轄になっている公立美術館の立場から、話は教育委員会を通してほしいといわれる。ですから、よく市民団体や同好会などで、「何とか美術協会」だとか、「何とか美術連合」だとかありますが、ああいうのもほとんど教育委員会の管轄になっていて、学校を管理しているところが、ついでに図書館や博物館、美術館も同じ文教施設として管理しますよ～、みたいな感じなんです。で、今回の川崎のプロジェクトについても、川崎市にも当然、教育委員会がありますから、展覧会の話その教育委員会に持って行って、検討してもらおうという選択肢もあったと思います。でも、それをやらなかったわけで、それ

は結果として良かった、少なくとも良い方に作用したと思います。これがもし、教育委員会の方にいきなり話がいったとしたら、内容が社会的に微妙なテーマだからダメだ、ということで、門前払いをくらう可能性がありました。下手をすると反体制的だとか、教育的によろしくないなどと言われることもあります。とにかく彼らの立場上、まずいという話がでる可能性はあります。これはもちろん、実際にやったら、どうぞやって下さいと言われたかもしれないのですが、通常のケースからいうと、まだまだ難しいという見解が多いのではないのでしょうか。それともう一つ、教育委員会の配下にある既存の美術館・博物館、今回の川崎ですと川崎市民ミュージアムというところが、もう10年くらい、独自に活動をしています。そこは非常にユニークな博物館で、歴史、民族の部門の他に、グラフィック、写真、マンガの部門があります。マンガを専門にやっている公立美術館としては恐らく最初のケースだと思いますし、写真をやっているところも開館当時は、とても珍しかったと思います。そのような先進的な活動をしているところにいきなり話を持っていくと、美術館の方としても、学芸員がいて、独自に企画、計画をしているので、外から持ち込まれた話はちょっと待ってもらえ、という話によくなります。彼らが自分たちで考えた企画や、自分たちでたてた企画はなんとしてもやろうとするが、そうでないものは、あまり重要視されないことが多い。ましてや教育委員会は、基本は市役所と別組織ですから、なおさら敷居が高く、独自の見解としての、美術、芸術とはこうあるべきだという先入観もかなり強かったりします。とくに美術としてどうとらえるかについては、かなり難色を示すと思われます。そして今回は、幸か不幸か、市民運動を支援している市役所の部署、各種の人権問題や労働問題について対処している部署が、窓口になってくれた。でも、その部署がいろいろと尽力してくれた背後には、李仁夏さんを始めとする市民の人たち、つまり役所ではなくて、市民が盛んに働きかけてくれたということがあり、そういった流れの出来た事実が大切なポイントだと思います。これは結果論ですけど、いわゆる芸術や美術というものについて、決して専門的でもなく経験もない、言わばズブの素人である市民が、このプロジェクトを何とか達成できた、それも形式的に仕方なくやったのではなくて、みんなでやりましょうという意識をもって達成できた。みんなが実現しようという意識をもってプロジェクトを遂行できたというのは、珍しい例だと思います。今回は市民らによる実行委員会形式の、本当の意味で自分たちでやるんだという意識が集まってできたのだと思います。

日韓アート展・光州望月洞で

富山 96年に川崎で実行委員会ができて、準備のため事務局会議を20数回開いて、そのつど報告書をつくり、きめの細かい討議を重ねているのに比べ、韓国側はなかなか決まらないというのが、両国の大きな違いですね。韓国人の通訳の金祖坤(キム・ソゴン)さんが言うのには「私たちは騎馬民族の子孫で、やるとなったらウワツと力を結集して一挙にやる。農耕民族の日本人とそこが違う。心配しないで」始めはささやかな企画だったのを一挙に大きく盛り上げたのは金芝河氏で、民主化闘争の同志、劇団を率いる林賑澤氏を誘って川崎で彼の新作の公演をし

たいと提案し、「日韓芸術の大祝祭」というタイトルをつけました。金芝河氏との打ち合わせの通訳は、70年代に金芝河氏と同じ獄中にいた朴炯圭(パク・ヒュンギョ)牧師と、慰安婦問題の挺対協の代表、尹貞玉(ユン・ジョウオク)氏で、この行事を成功させるため心から支援してくださいました。ともかく川崎の実行委員会は、大きくなったプロジェクトを迎える準備をしているのに、韓国の状況は見えにくかったですね。

小林 韓国側の実行委員会が動き始めたのは98年になってからで、大統領選挙の結果をみていたわけですね。そして金大中氏が大統領になり、光州の実行委員会は、その波にのって一挙に盛り上げていきました。

富山 光州の展覧会が決まったのはIMFの経済不況の大旋風にみまわれ、波乱の出發となりました。

小林 でも光州では富山さんは大歓迎されましたね。

富山 光州の空港に着くと、花束と報道陣と実行委員会の人たちの熱烈歓迎で、市長主催の晩餐会もあり、日本側ではとてもこんなことはできないと、IMF旋風の中で経費のことが気づかわれ、気が重いのです。95年に光州ビエンナーレで来たときは、望月洞の犠牲者の墓は野原の土まんじゅうでしたが、こんどは国立墓地として広大な敷地と花崗岩の墓石に変わり、その一角に5.18記念館ができて、地下の食堂を今回の展覧会場にするため新改装したことを知りました。ここでもまた95年の光州ビエンナーレと同じ韓国のパワーを痛感したのです。光州の実行委員会は、光州事件で闘って獄中に送られていた「刑務所仲間」だそうで、代表は姜信石牧師、事務局長は光州カトリック平和放送の金良来(キム・ヤンレ)氏、展覧会のキュレーターはソウオン・ギャラリー館長の金氏などで、画家の洪成譚を支えている人たちです。日本側の展覧会のアートディレクターには、パブリックアートの視点から場(土地)と結びつけてアートを見る北川フラム氏に、是非にとプロジェクトへの参加をお願いしたのです。北川氏が日本側代表として光州にきて、新聞社のインタビューで「スペインのバルセロナ、韓国の光州、北京の天安門など、都市と場の歴史がもつ意味」を語りました。オープニングには市長や光州ビエンナーレ総監督、それに作家の黄哲嘆(ファン・ソギョン)などもみえて、金大中大統領選出後の光州はとても明るい雰囲気でした。5月18日、望月洞で光州犠牲者への追悼式典が始まります。ここに大統領が出席するはずだったのが、代行の金鐘秘(キム・ジョンピル)首相だったので、みんながっかりして重苦しい雰囲気になりました。金鐘秘氏は民主化闘争の人たちを弾圧した痛恨の人で、そういう人を抱え込まなければ大統領になれなかった政治の複雑さを、目のあたりに見た思いでした。しかし光州事件で死刑を宣告されていた金大中は大統領、「国賊」とされていた光州の犠牲者たちは、いまは殉国の烈士として国立墓地に眠る。タブーだった光州事件は、いまでは市をあげて讃える行事です。光州事件から18年目に時代が変わる韓国にくらべて、日本は政治的な混沌はあっても何も変えられない。むしろ保守化していくようにさえ思われます。それはIMFの不況下でも韓国では展覧会「FROM THE ASIANS—富山妙子・洪成譚展」に募金が集まり、日本側の出席者を招待し盛大な宴で歓迎してくださるのに、日本側はこういう市民レベルでの働きかけには

なかなかお金が集まらないという状態でしょう。後から知ったのですが、川崎市で「南京大虐殺」の映画を市民団体が上映しようとしたところ右翼が市庁舎や会場に何度も押しかけたことが、今回の行事にも大きく影響したそうですね。

小林 南京大虐殺の映画を川崎市で上映したことに右翼が抗議して市庁舎付近に街頭宣伝車を連日走らせ、市長室まで押しかけて妨害したらしいですね。それで市がすっかり慎重になってしまって、作品を見もしないでレットルをはり、「反体制の詩人金芝河と、慰安婦問題を描く富山妙子の展覧会」では何が起るかかわからないという恐れですね。違うといくら説明しても、その恐怖はとけない。それで市からの援助は後援名義とわずかな補助金だけになったということです。

富山 日本は民主的な人たちや市民がいるのに、その上には天皇制や官僚機構が居座っていて、表現の自由さえ危うい。川崎では準備会を積み重ね、やっと見通しをつけてきたのに、右翼の一撃でつぶされる。ここに日本が戦争責任を放置してきた50年の闇があるのですね。たいして準備もせず一挙に盛り上げ、IMF不況のさなか、光州の展覧会を悠々とやる韓国との違いが出ましたね。日本は金のない無からの出発で、徐々に手間をかけて準備をしていっても、意識の差から、最後まで経済的な溝は埋まりませんでした。

姉妹都市、川崎市と富川市

小林 日韓アートの祝祭は光州がスタートで、つづいて川崎市と姉妹都市である富川(プチョン)市で開かれることになっていました。富川市の展覧会が10月末になったのは、洪成譚氏がロンドンのアムネスティに招かれて2週間留守になったことからですね。

富山 9月に富川市へ打ち合わせに行ったとき、またハプニングがありましたね。金芝河氏の原作のマダン劇「飯(パッ)」を川崎で上演することになっていた林賑澤(イム・ジンテク)氏が、演出する劇団「ギルラジャピ」の台本のことで金芝河氏と意見が違い、喧嘩になってしまった。川崎市側ではポスターやちらしの印刷をとめて仲介のためソウルに行き、やっと和解しましたが、そのため宣伝がすっかり出遅れてしまった。そこでまた光州展のときと同様に、印刷の現場を担当する小林さんたちは徹夜つづきで追いついていく。何かがあると現場は大変な混乱になり、実行委員会のみなさんは本当に苦勞されましたね。演劇の切符を売る時間がなくなって、赤字はふくらむ一方です。残念だったのは川崎市と富川市を結んでいる政治学者の李時裁氏が1年間アメリカに行き、不在であったことですが、しかし富川市長の元恵栄(ウォン・ヘヨン)氏は李氏と高校時代の友人でした。元氏はソウル大で学び、民青学連事件当時の活動家で、夫人はハンギョレ新聞の映画担当記者でしたので、非常に話が通じやすいのです。しかし市長になったばかりで内外への配慮から、個人的には動けなかったと思います。

小林 しかし富川市の展覧会は、元市長が受け皿になっていたことが、とても心強かった。そうでなければ新築したばかりの立派な市庁舎のロビーを展覧会場に提供してもらうことは不可能だったでしょう。また展示作業も、市長直属の秘書室の人たちが深夜まで懸命に手伝ってくれました。

- 富山 ぜいたくな吹き抜けのスペースで、市庁舎の1階ホールと隣の市議会場とをつなぐ屋内庭園が立派な展覧会場になったのです。富川での私の出品は「桜花幻影」「菊花幻影」など「きつね物語」シリーズで、戦後 50 年の間、沈黙を強いられた慰安婦の連作とインスタレーション作品です。この展覧会の実行委員会には富川市の教職員組合やいろいろな団体が支援し、挺身隊協議会も加わっています。これまで市役所は抗議にいくところだったのが、アート展を開催するとなって、基金も予想を上回る額が集まったそうです。オープニングにはナヌムの家の慧眞(へ・ジン)館長と元慰安婦のハルモニたち十数人、それにソウルから尹貞玉氏と挺対協の方々が出席し、市庁舎のロビーで巫女(ムダン)の儀礼の舞いを踊りながら展覧会場のインスタレーションの祭壇にぬかずく、とても美しいアートシーンになりました。
- 小林 富川市の展覧会期中に、すでに川崎では、篠原一氏から提供されたアカデミーの行事として、北川フラム氏企画のセミナーが始まっている。いままで見落とされたり傍流におかれたりしていたものを新しい切り口で見直す、非常に専門的にレベルの高い朝鮮美術史の連続講座が組まれたのは、画期的なことです。その次の洪成譚氏のワークショップは、あまり人が集まらなかったにもかかわらず、参加者の意識の高さと内容の濃さから、その成果は洪氏との共同作品として、展示の目玉となりました。そして衝撃的で貴重な視点からのスライド・レクチャーも行われました。
- 富山 川崎での美術展のオープニングのときも、会場には光州の実行委員長の姜信石牧師はじめ実行委員会の人たち、ソウルから朴炯圭牧師夫妻、富川市役所から14人、アメリカで民主化闘争を支えたニューヨークの林淳萬(リム・スンマン)氏など、韓国民主化闘争の担い手たちが集まりました。その方たちの精神の高さ、あるいは人間としての品格というようなものをつくづく感じました。一方、川崎の展覧会に東京からあまり人が来ないのは、文化が東京中心であり、川崎は東京と横浜の間にはさまれた通過地点だからでしょう。もうひとつは、「世界人権宣言 50 周年記念・川崎市文化事業」というタイトルで市役所がやっていることなど、どうせ面白くないという先入観があります。ミニコミですら何ひとつ紹介しないのは、「役所」へのアレルギーがあったり、アート自体、話題にしにくい実情があるからでしょう。韓国では私たちにその土地のよいホテルを用意して、上へ下への歓待して下さったのにくらべ、お金のない川崎実行委員会では、韓国からの招聘者に宿泊と最低限の引率を付けるのが精一杯でした。富川市からは、展覧会でお金が余ったからと市役所の人たちが視察をかねて来日したため、通訳やホテルの手配が大変でした。韓国側では、経済大国の日本がこれほど貧しいとは思わないでしょうからね。
- 小林 なにしろ 50 日間にわたる行事で、そのピークが金芝河氏の来日でした。金芝河夫妻には成田空港到着のときからテレビカメラが張りついていました。しかしTV報道の中で川崎の実行委員会のことはあまり出てこない。ただ川崎市での市長表敬訪問と記者会見には、身動きできないほどの報道陣がつめかけました。若い記者は金芝河氏のことをよく知らず、70 年代の記者たちはすでに現場を退いていましたからね。
- 富山 初来日の金芝河氏の歓迎会が川崎の桜本の「ふれあい館」で開かれたとき、会場には在日韓国人の一世、二世、三世が集まり、大変な賑わいでした。金芝河氏に同伴してきたのは民主化闘争のシンボルであったフォークシンガーの金敏基(キ

ム・ミンギ)氏で、彼は控えめに「カバン持ちとしてきました」と言いますが、金芝河、林脈澤両氏のことを案じてこられたのでしょうか。川崎では本国でもっとも人気のある、会えるのが夢のような人たちを迎え、一世老人が踊りだし、金芝河氏も深く感動していました。そのとき川崎実行委員会は、マダン劇の上演、金芝河講演会準備でパニックのような状態でしたね。

小林 マダン劇の上演と講演会のための翻訳、印刷やらで、肝心の観客動員までは手がまわらない人手不足。そうしたなかで「金芝河氏来日」をビジネスチャンスとして、東京のプロダクションがこちらの計画に合わせて企画参入したり、金芝河氏を招いて演劇のイベントを行い、マスコミは金芝河氏だけを追い回すという事態になりました。というのも9月の金大中大統領の来日にともない、「日韓文化の新時代」がマスコミのニュースの焦点となったからでしょう。2002年のワールドカップを前に、キム・ジハ・フィーバーを狙ったのでしょうか。とにかく日本は金まみれの国ですね。私たちが模索していたのはパブリックアートへの道で、まったく意図が違います。

パブリックアートへの道

パブリックアートとは

小林 パブリックアートについて考えるとき、芸術における社会意識とは何なのか、社会活動としての芸術表現とは何なのか、という問題に大きく関わってくると思います。そして美術における公共性、つまりパブリックアートとは何かという問題は、ちゃんと議論されるべき問題だと思います。今、日本でもパブリックアートが話題になったり、キーワードになっていて、雑誌やいろいろなメディアを通じて語られることが多いのですが、まだそういった議論は少ないような気がします。パブリックアートという言葉が出回り始めたころには、多くのパブリックアートと呼ばれるものが、よく駅前やビルの前にある彫刻や壁画いわゆるモニュメントとどこが違うのだ、といわれたとき、実は同じものなのに言葉を違えているだけじゃないのか、という議論はありました。それをきちんと説明し、議論するためには、社会的なバックグラウンドや必然性、どんな経緯で誰がそれをやるのかという問題は避けて通れない。それが問われなければ、本当の意味でのパブリックアートはありえないのではないのでしょうか。パブリックアートが駅前とかビルの入り口にある美術作品のことをさすという考え方が、相変わらず根強い。しかしピカソの『ゲルニカ』のようにたとえ美術館の中にあってもパブリックアートとっていいのではないか、逆に美術館の外にさえあればパブリックアートとってしまってもいいのか、という裏返しの命題もあるわけです。そのあたりはパブリックアートの意識のされ方も、まだまだ過渡期だという気がします。もっと議論され、追及されていいと思います。日本でのパブリックアートについての誤解は、公共のアートと直訳されたことであって、「公共」とつくると、公共の広場だとか公共の施設といった具合に、すべて物質化されてしまうのです。その物質化された公共性と関連付けられたアートが、すべてパブリックアートであるという、とても安易な見方もよくされています。

富山 アートとしてパブリックであるという内容は難しいと思います。私は50年代に炭鉱をテーマとして絵を描いたのに、三池闘争には参加していたにもかかわらず絵で表現できなかった。それはなぜなのか。韓国の光州事件を新聞やテレビの報道を見ただけで、絵に表現したこととの違いはどこにあったのかを考えるのです。60年の三池闘争は、エネルギー源が石炭から石油に替わる時代の中で起った、パブリックなテーマです。しかし同じ年に闘った60年安保闘争と三池闘争はうやむやに解決され、心を突き動かすものは何も残らなかった。だから詩や絵や歌がわき起こらなかったのではないのでしょうか。それに比べ、80年に軍事政権に向かって市民が武器を取って立ち上がり、そして挫折した光州事件は、人びとの胸に大きな悲しみを残した。それを語り継ごう、悲しみを共有しようという思いで、日本人の私も加わった。パブリックとは国境を超える普遍的な感情の共有で、ナショナリズムとは関係がない。たとえば1930年代、スペインの市民戦争を支援しようと世界各地からアーティストや知識人が参加したように、市民社会の普遍性がパブリックというものだと私はとらえています。こういうところでこそ、20世紀のアートはパブリックな主張をもつといえるのではないのでしょうか。しかし日本ではパブリックは「政治的」と見なされる。公けである以上、政府公認であることがパブリックなのです。戦争に対しても被害としての原爆の記憶は認めるが、加害を問われる南京大虐殺や731部隊、強制連行や従軍慰安婦は認めたくない、国の公共の利益に反するということなのでしょう。つまり国益でパブリックが決められてよいのか、表現の自由は、そこでぶつかりますね。過去の歴史に目をふさいでパブリックは成り立たないでしょう。原爆が落ちた長崎にある北村西望の平和の像ですら、パブリックアートだといわれるのですから。

小林 いわゆるモニュメントと一時期いわれていたものですね。でも、いまやパブリックアートが騒がれ始めると、もうモニュメントはダメだ、駅前のモニュメントは彫刻公害だなどと言われて批判される。でも、かつて昭和30年代、40年代に駅前にモニュメントをつくったときは、日本の経済発展や復興の象徴として歓迎された。ところがある程度充足して、あふれてくると、モニュメントはもういらぬ、それに代わるものがパブリックアートだという風潮が、彫刻をはじめとする日本の野外美術にとって非常に大きなコンプレックスとなっています。もちろん、時代的な考え方の変遷はあっていいのですが、それによってパブリックアートという概念そのものが、メディアや論評によって操作されて、誤解がまかり通ることに問題があると思うのです。その意味で、パブリックアートとは何かということは、避けて通れない重要な課題ですね。先ほどパブリックアートの誤解が、物質化された空間と関連づけられているところからきていると言いましたが、本来的には、物質化できない意識とか、社会思想とか、観念とかに関連付けられたものが、パブリックアートではないかと思います。『ゲルニカ』がパブリックアートだという話も、『ゲルニカ』が最初にパリ万博で展示されたからパブリックアートだということではないのです。ピカソがなぜ『ゲルニカ』を描いたのか、そのことを民衆がどう受け止め、感動したかということが、正にパブリックアートであって、それは物質化されないのです。つまり、物質化されていない公共性と美術表現が結びつくことをパブリックアートとして認めるならば、美術館にあらうが、野外にあらうが、個人の家にあらうが、パブリックアートは存在すると言えます。

- 富山 作品そのものがなくなってしまうということですね。
- 小林 ある種の恒久的に設置されている、たとえば長崎の平和の像にしても、「100年後に人々の記憶から原爆のことが忘れ去られても、この像だけは残ります」というのではダメなのですよ。それを果たしてパブリックアートとっていいのかと…。
- 富山 それがなくなって、破片一つだけになっても、語り継がれるものというのがありますよね。
- 小林 そうですね、むしろこれは意識の問題ですね。たとえ作品がなくなっても、あるいは物質的な原爆の形跡がなくなっても、そこに原爆が落ちたという記憶や想いが残り、みんなでそのことを考えていくために作品があったという意識や記憶が残ればいいわけです。それがパブリックアートですね。そのことがきちんと議論されてほしいし、議論だけではなくて場の意識というものが形成され、アーティストもそれに基づいて表現活動をし、市民やそれに関わる評論家などの関係者もきちんと対峙し活動していかないと、本当の意味でのパブリックアートは展開しないと思います。
- 富山 たとえば、ドイツでの第1次世界大戦後のベルリン・ダダやバウハウスなど、たくさんアーティストたちの関わりがある。あの大きな流れのそれぞれがパブリックアートに向かった流れだと思います。
- 小林 パブリックアートを物質化しないという前提を推し進めていくなら、いわゆる美術活動そのものがパブリックアートであるという見方は、とても重要かもしれません。
- 富山 たとえばベルリン・ダダのような、作品もあるけれど、マニフェスト集などもたくさんあって、イメージをちゃんと伝えています。あの時代にこういう反応をしたという記録であり、記憶ですね。
- 小林 そうですね、レコードではなくてメモリーですね。
- 富山 それからロシア・アヴァンギャルドのウラジーミル・タトリンによる『第3インターナショナルのためのモニュメント』も、残っているのは模型だけです。でもみんなそれで想像を働かすわけで、そういうことから、あのモニュメントは十分にパブリックアートだといえるでしょう。
- 小林 そうですね、物質化されたモニュメントが実在していなくても、残っているわけです。彼を通して、ロシア革命後のロシア・アヴァンギャルドの人たちが、民衆の求めていた一つの社会の方向性、またそれを芸術としてどう表現すべきかということの、一つのモデルだったわけですね。そのプランは現実の建設にはいたりませんでした。アートとしては、そこにいたるまでのプロセスにおいて、ある段階までを全うしたことには違いないと思います。
- 富山 だから非存在の存在なのね。
- 小林 非常にコンセプチュアルな世界に見えるかも知れないけれど、いわゆるコンセプチュアルアートよりは、概念性以上の実在性をもつわけです。
- 富山 実在させる資金があればいつでも出来る。
- 小林 そういう裏付けからも、つくろうと思えばつくれるわけですよ。それこそ物質的な条件によって、物質化されなかつただけだと。あるいは、物質化する必要が最終的になくなったとかね。
- 富山 だからこそ夢としての実在にもなっていた。
- 小林 夢というと非現実的なイメージもあるので、理念あるいはビジョンといった方が的確

かも知れませんね。理念をシミュレートしたことを、われわれが美術史的に引き継いでいるのかもしれませんが、それを実際に意識し、共有しているという点で、タトリンの表現はとても効果的だったと思うし、まさにパブリックアートだといえます。もちろん、それは他のドイツのさまざまな運動においても同様で、たとえばバウハウスも、実際の学校はなくなってしまって、残っているのはデッサウの校舎ぐらいで、あれ自体がバウハウスだというわけではありません。あそこであの時代、どういう学生たちやアーティストたちが、どういう活動をしたか、またどういう理念に基づいて社会に対して表現活動をしたり、その準備をしていたかということが、バウハウスである。そう考えていくと、それは正にパブリックアートだといえると思います。それはベルリン・ダダでも表現主義でも、ケーテ・コルヴィッツにおいても同じで、コルヴィッツなどは、彼女の人生そのものがパブリックアートとしての活動だったといえる。それはアーティストとしての彼女の存在を、民衆の運動をとらえていくメディアとすべく、パブリックアート化させていったという意味ですが…。だからこそ、彼女の仕事は、ドイツという国家の枠を超えて、ひろく世界中に影響を与えていったわけです。たとえば中国では魯迅を通じて木刻画運動として展開されることにもなりました。それは個人的意識の裏返しである民族意識ともいえる、超越的な民族意識の流れがあったからではないでしょうか。金芝河も同様の可能性を持っていたと思います。そういう流れがあって、アートにおけるパブリックとは何か、社会意識とは何か、というように意識が働かないと、単なる言葉尻だけのパブリックになってしまいます。たとえばパブリックというと、市民社会を前提としたものをわれわれは常識的に考えがちですが、歴史の中には、権力者にとってのパブリックもあるわけです。権力者が被支配者に対して与えるパブリックと、近代的な市民社会におけるパブリックは、イコールではないのです。ですからパブリックという言葉でアートを語る時は、非常に慎重にならなければなりません。

何が終わり、何が始まるのか

富山 金芝河氏が初来日した目的のひとつは、70年代に彼が死刑を宣告されたとき、日本で大きな救援活動が起って死刑を免れたことにお礼を言いたい、ということでした。もうひとつは初来日のおみやげとして新作の演劇を上演したいということでした。しかし新作はできなかったので、金芝河原作、林賑澤(イム・ジュンテク)演出のマダン劇「飯(パツ)」の上演となったのですが、金芝河は演出が原作と違いすぎているから台本を書き直してほしいという。劇団側は上演間近に書き換えることはできない、「じゃあ公演中止」となって、もめたのです。結局は川崎実行委員会がソウルに行って仲介し、予定通りの公演となった。その「飯」はどのようなものか、上演の日、期待して見にいきました。「飯は天である、飯はみんなで分かちあって食べるもの」という、金芝河が基本的な思想として70年代に示し、ずっと引きずっているテーマは、四半世紀の年月を経て東洋哲学の領域に入ってきたように思います。『飯・活人』(89年)の本の中で、金芝河は言っています。「飯は祭祀と食事に深い関係をもっています。人間の全歴史において、人類の活動すべての方面において、いわゆるもっとも高尚で格が高く霊妙な活動形式は、一言でいって『祭祀』というこ

とができます。そして祭祀は天、あるいは天上的なもの、いわゆるアイデアの領域と関連があり、(中略)、祭祀がすなわち食事となり、食事が祭祀となるのは『飯』を通じてです」飯と祭祀という、エコロジカルな生命と霊的な祭祀というむずかしいテーマをもとにして、林脈澤氏の演出は舞台を現代の韓国におきかえて、アドリブをふんだんに取り入れて笑い飛ばしていきます。私はその魅力に引き込まれました。古代アジアの高邁な哲学の彼方にいる金芝河を、林脈澤はリアルタイムの現代に呼び戻す。この二人は絶対に喧嘩しては困るというのが私たちの願いですね。

小林 参加したアーティストたちは、アジアの伝統に根ざして同じ方向を見ようとしている。シンポジウムするとき音楽家の高橋悠治さんが言いました。「私は電子音楽をやめた。それをやると先端技術を常に追い求めることになって、しかも方向はひとつだ。それより過去に戻って、古代楽器の表現の方に目を向けている。そこでは道が違えば、また別の道にゆける自由がある」富山さんも中世の絵巻きのような語りの表現に目を向けていますね。ともかくいろいろなハプニングがあった。実行委員代表の岩渕氏が体調を崩して入院、富山さんも過労から入院しましたし、大きな経済的な赤字もかかえました。しかし何かが変わった。実行委員会の2年間にわたる事務局会議は、「市民とアート」ということを模索する学習会で、行事は現場研修だったので。そこで学習してアートに対する目が変わった。いかにしてチケットを売るかというレベルから始まり、次第に「市民とアート」という認識に視点が変わったことが、経済的な尺度ではまったく測れないプラスの資産となりました。裏方になった人たちが大変な思いをしながら、誰ひとり「やめる」と言わなかった。人間関係が壊れることなく、むしろ信頼感が生まれましたね。韓国との関係も、一緒にやりぬいたという友情の深まりとなりました。「何かが終わわり、何かが始まった」という思いが、みんなの胸に残りました。川崎プロジェクトは終わりましたが、それはまた始まりとなったのかもしれない。これからのアジアのアートシーンは、世界的に注目され、評価されていくと思います。21世紀になった途端、アフリカの現代アートなどとともに、堰を切ったように大きな流れになるのは確実ですから。同じアジアの一員としてわれわれ日本人も責任をもってそれに対処し、行動していかなければならなくなるでしょう。

富山 日本は戦後50年、植民地支配や戦争責任をあいまいにしてきた。とくに美術の世界ではタブー視してきました。その一方でアジアとの交流などと急に言っても、空しさが響く。きちんと過去の戦争責任をつぐなってこそ、アジアとの和解と癒しの関係が生まれます。それを見ないで、ただ未来志向というのでは、戦後責任のうえにさらに罪を重ねていくことになると思います。

小林 その過去を踏まえて、今後どう立ち向かっていくのか、それが重要だと思います。歴史的課題を克服し、真の日韓関係を築き、日韓美術の交流と進展につなげて行くことが、本来的なグローバルな視点での行動を私たちにもたらしてくれるのではないのでしょうか。そうした行動から私たち自身の改悟と希望がもてるならば、是非そこから21世紀の新しい社会と文化の実現へとつなげていきたいものです。(了)