

氏 名	嚴 光賢 (엄 광현)		
学 位 の 種 類	博 士 (芸 術)		
学 位 記 番 号	甲第 39 号		
学 位 授 与 日	平成 23 年 3 月 23 日		
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当		
論 文 題 目	韓国と日本の同時代美術に関する研究 -1980 年代から 1990 年代にかけての現代美術を中心にして		
- 審 査 委 員	主査 教 授	本 江 邦 夫	
	副査 教 授	久保田 晃 弘	
	副査 教 授	西 嶋 憲 生	
	副査 宇都宮美術館 館長	谷 新	

内 容 の 要 旨

本研究は、韓国と日本の同時代美術に関する研究である。80年代初頭から90年代の全般にかけての現代美術を同時代美術として想定する本研究は、いわゆる「ポスト・モダン」感受性にもとづいて登場した両国における同時代美術の諸様相と主な争点を分析し議論することを目的にする。それにより、両国における同時代美術の意義と両国の同時代美術の同質性と差異を最終的に検証し、結論をまとめる。

序論と結論を含めて、4部からなる本研究の内容は次のようである。

I 部の「序論」では、本研究の総体的なアウトラインと大前提について記述する。

II 部では、戦後、両国の美術交流と文化的関係についての検証を通して韓国の戦後現代文化における日本の現代美術が占める位相と意味合いについて論述する。そして80年代以降、両国における新たな同時代美術の登場背景と展開過程を大きな動向を中心にして調べ、いわゆる「ポスト・モダン」という言い方にも要約される両国の同時代美術は、「同時代のハイブリッドなリアリティによる産物」であるということを確かめる。

III 部では、6人の作家についての個別研究を三つのカテゴリーに分けて進めていく。80年代以降の韓国現代美術は三つの大きな動向に分けて展開されたといえる。このようなことを手掛かりにして、各々の動向で重要な意味を持っていると判断される韓国の作家3人

と彼らとの比較分析に適する3人の日本作家を選んで個別分析を行う。そのうえで80年代の韓国の同時代美術の特徴を明確に規定するキーワードともいえるべき「社会科学的理論にもとづいた文学的美術」と「パロディ」、そして「キッチュ」の同時代美術における意味を論証すると同時に、それらを通して両国の同時代美術の同質性と差異について論述する。Ⅲ部の1章では、韓国の民衆美術を代表するシン・ハクチョルと、「私小説」的構造と仕組みをとって私写真を展開する荒木経惟についての個別研究が行われる。それにより、民族主義論理にもとづいた社会科学的な美術を志向して登場し、韓国の同時代美術の基盤を構築した民衆美術の代表作家のシン・ハクチョルの絵画的変貌過程を通して、私小説的構造の美術がいかなるルーツを通じて韓国の同時代美術に定着することになるかを確認する。と同時に、日本と韓国の私小説的美術の差異は何かを調べる。

2章では、古い写真からアプロプリエーションした人物画のイメージを絵画的に模写する、いわゆる「写真画」シリーズを通して韓国の近現代史を見直そうとするチョー・ドクヒョンと、写真を用いた「セルフ・ポートレート」シリーズを展開している森村泰昌についての個別研究を行う。と同時に、彼らの作品に多く用いられるパロディとパスティーシュのポストモダンな意味合いについての検証を行って、それらの採用方式でも、両国の同時代美術が差異を示す根本的な動因について論述する。

3章では、ロウ・カルチャーと看做してきたパフォーマンスやキッチュや工芸こそが最も女性的な美術であるという認識のもとで、初期のパフォーマンス活動を経てキッチュな素材や大衆文化からアプロプリエーションしたサイボーグのイメージを用いた彫刻的オブジェを通してボディ・アートを展開しているイ・ブルと、現在の女性についての客観的な観察や物語をもとにして作り上げられた女性の歴史的なイメージを通して女性としての自我探りを試みているやなぎみわについての個別研究が行われる。そうした彼女らについての研究を通して、作品に反映された作家の個人性とは作家としての個別的リアリティであり、一個人の自我にも置き換えられるものになりうるという前提のもとで、彼女らの作品に反映されている女性美術の意味合いについて論述する。

そしてⅣ部では、本論で論述した両国の同時代美術の主な特徴を現象的側面に焦点を当ててまとめる。そして両国の同時代美術の差異は、日本と韓国という地政学的な場所の特殊性に由来した根本的な自我概念の差異によるものであることを論述する。それにより、韓国の同時代美術を「社会化された文脈にもとづいて私的なリアリティを求める」美術として、そして日本の同時代美術を「個人的次元における社会的リアリティを求める」美術と定義し、結論をまとめる。

審 査 結 果 の 要 旨

さまざまな歴史的な事情から、韓国が日本にとって近くて遠い国であることは言うまでもありません。「近い」ということで、我が国の大学には韓国の留学生が多く、「遠い」ということで彼らの本音がどの辺にあるのかよく分からず、それがときに誤解を招きかねないこともあるでしょう。

同じことは戦後美術についても言えます。李禹煥をその主要なイデオログかつ実践者の一人とする、自然物ないしそれに類するものの現前化にこだわる美的な傾向いわゆるモノ派を唯一の例外として両国の現代美術をつなぐ通路はいまだみあたらず、交流展のようなものも散発的にはありますが、海の向こうのものをただ紹介する意味合いが強いのが実情です。紹介といっても、戦後の韓国で一大勢力となった民衆美術のようなものになると、我が国に同様の現象を探しようもなく、その壁画のごとき大画面をただ見上げてため息をつくことになります。これは要するに、その文化的歴史的地理的な近さにもかかわらず、日本と韓国あるいは韓国と日本をともに見通す枠組みないし文脈がいまだ整備されていないということです。こうした整備がはなはだ難しいことは言うまでもありません。戦後日本美術に話をかぎっても、その標準的な通史はいまだに皆無なのですから、我が国の研究者がこのおそまつな（とあえて言うておきましょう）実態を無視していきなり韓国の美術界に手を伸ばすわけにもいかないでしょう。なによりも、ハングルという言葉の壁があります。

となると、日韓もしくは韓日の戦後美術の文脈作りにあたってもっとも期待されるのは、ハングルと日本語を駆使しうる優秀な留学生ないし研究者の冒険的かつ進歩的な精神であることにならざるをえません。さらに言えば、文献的な知識のみで現場に通じていない若手にはこれはあまりに荷が重い作業である以上、それなりの現場体験があり、しかも学究的な人物の存在が必要不可欠であること、これまた言うまでもありません。こうして、実に大げさな言い方になりますが、厳光賢（オム・カンヒョン）さんに、彼の好むと好まざるとにかかわらず、いわば歴史的要請として白羽の矢が立てられることになったのです。

厳光賢さんはもともと我が国の1980年代以降の美術をポストモダニズムの観点から読み解いてやろうとの野心を秘めて留学してきた人物であり、本国ではすでに少壮批評家として、あるいは小展示の企画者として実績を積んでいました。しかしながら、ポストモダニズムを日本の戦後美術に限定して論ずることの不都合ないし不合理に次第に気づいて行き、今回提出された論文『韓国と日本の同時代美術に関する研究』では、副題「1980年代から1990年代にかけての現代美術を中心に」にもあるように、両国の戦後美術を統一的な視点ないし枠組みによって再検証する大作業に取り組んでいます。ここで注記すべきは厳さんが「同時代」と「現代」と用語を使い分けていることで、実はこの違いが論文を通じてはつきりと理解されない、ただしおそらく前者には国際的な観点が入っているのではと推測するしかないことです。彼自身は、韓国では「現代美術と同時代美術との明確な用語区分

をしていない」(p. 65、註 92)と言っていますが、やはりニュアンスの違いはあるようです。そして実はこの違いが、彼にあっては両国の戦後美術の違いにもつながっていくのです。

本論文における厳光賢さんの前提は次のようなものです。すなわち、ポスト・モダニズムを「ある時代の特定の様式」としてではなく、「ポスト・モダンな感受性に由来したハイブリッドな文化的現象として捉える」(p. 2)ところから彼は出発するのですが、ポスト・モダニズムをア・プリオリに持ち出してくるのが果たして妥当であるかどうかという問題は残ります。また彼はそのうえで、「両国の同時代美術は西欧のポスト・モダニズムとは別の次元で展開された現代美術であると規定する」(同上)のですが、その視点の革新性を認めつつも、ポスト・モダニズムをここまで絶対視するのはやや不用意で乱暴な主張ではないかという危惧を感じないわけではありません。

以上見たような概念規定上の疑問は残りますが、本論文の最大の持ち味でありまた成果は、韓国と日本、とりわけ前者の戦後美術の現場を歴史的かつ客観的に丁寧になぞった、実に情報量の豊富な描写にあります。先ほど述べた民衆美術の複雑な背景にしても、本論文において初めて日本語で読めるものとなったのはまことに有り難く、この美的現象を典型として韓国の現代美術が、我が国とは違って、基本的に一貫して評論家主導であったことにも気づかざるをえません。今までも、韓国の現代美術には強力な人脈があるとはよく言われてきたことですが、さまざまな小さなグループが実体のあるものとして群雄割拠する有様を知ると、そうした一種の党派性の存在にも理解が深まるというものです。

厳光賢さんは、最初は日本の1980年代美術を集中的に論じようとしたくらいですから、我が国の戦後美術にも通じています。そうした彼だからこそ、一時期、韓国戦後美術の代表格と目された朴西甫を中心とする「単色絵画」の強力な流れが実は我が国の、党派性の希薄なモノ派（これ自体は単なる美的な傾向にすぎません）の水面下の影響（美術手帖などの日本の美術誌は熱心に見られていた）に由来するという、資料的に整備された重要な指摘をなしえたのだともいえます。情報量が豊富だからといって、本論文が単なる資料集ではないことはもちろんのことです。

本論文において日韓もしくは韓日の現代美術を巡ってなされたもっとも本質的な指摘は、両国の主要作家を比較検討した結果としての次の結論にあります。つまり厳光賢さんによれば「日本と韓国の同時代美術の間には明らかな差異が存在している（…）その根本的な差異は両国の根本的な自我概念の差異」、具体的には前者の「個別的（個人的）自我」と後者の「集团的（あるいは共同体的）自我」の差異に起因し、ここにはまた両国をめぐる「地政学的特殊性の本質的差異」が介在しているのです。かなり図式的なことは確かですが、このように見たときに初めて我が国の目下の「現代美術」の基調をなす、いたずらに風俗的で内向的な世界観の意味合い、つまりそれが偽装された平和国家に固有の「何か」であることが了解されることも事実です。

厳光賢さんの学位論文『韓国と日本の同時代美術に関する研究』は難読で生硬な文体、

概念規定の曖昧さなど改善すべき点は多々ありますが、何と云っても戦後の日韓もしくは韓日の同時代美術の類似と差異を、数多くの例証を伴いつつ、自我概念と地政学的特殊性という本質的な視点のもとに真っ向から描き切り、一つの有効な枠組みを提示した点で、類書も見当たらず、高く評価されるべきものと考えます。