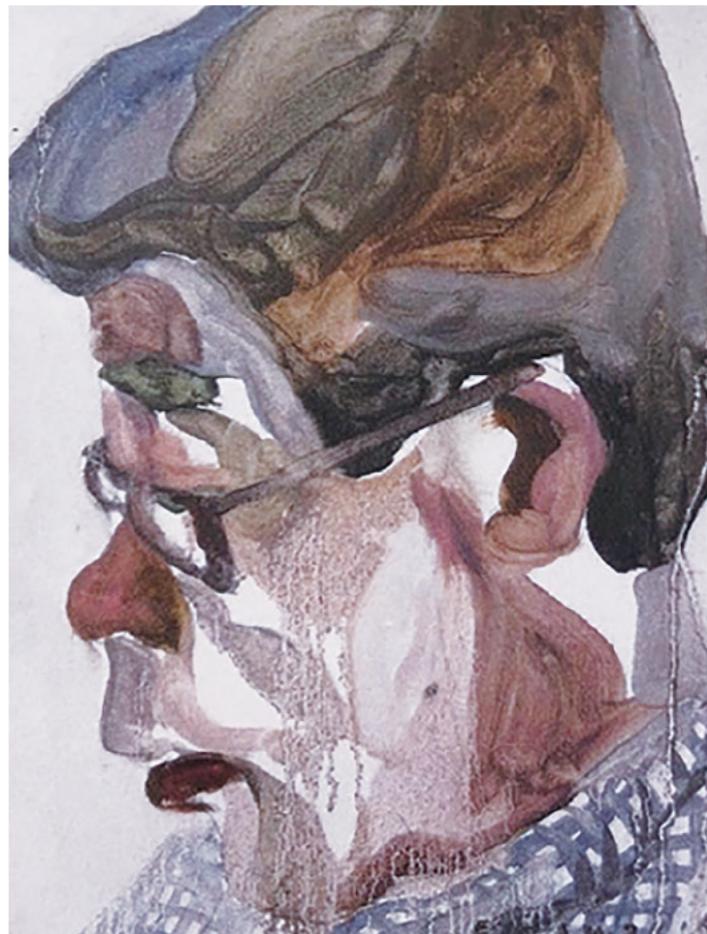


河正雄コレクション 資料集 第6号

# 千葉成夫



©EtsuEgamiArtStudio

2022年1月

河正雄コレクション 資料集 第6号

# 千葉 成夫

2022年1月

## ■目次

### はじめに

目次	2
河正雄コレクションとは	3
響き合い、共に輝く〈心〉	4
千葉成夫インタビュー	6
I 河正雄論（千葉成夫×河正雄）	
河正雄論—心にとって変わらないもの	12
祈り・望郷・美術	42
玄界灘の闇	46
祈りとしての美術へ	48
人の心に陰と陽	54
河正雄コレクションと光州市立美術館	56
戦争直後のリアリズム	70
「生きること」としての作品蒐集	77
II 河正雄講演録	
「美術は人なり 美術コレクションも人なり」	85
III 資料	
千葉成夫プロフィール	90
写真	92

## 河正雄コレクションとは

河正雄コレクションは、在日韓国人2世で実業家の河正雄が約55年かけて収集した1万2千余点の美術作品群。河正雄はメセナ（文化・芸術の支援）精神と「分かちあう心の美学」を実践している先駆者です。

河正雄は20世紀に祖国と日本の不幸な歴史の中で亡くなられた犠牲者無縁の霊を慰めるために、秋田県田沢湖畔に「祈りの美術館」を建立しようと、在日作家の美術作品を中心にコレクシ



河正雄

ョンを始めました。計画は日韓の歴史認識問題などで実現しませんでした。その後、収集したすべての美術作品を韓国・光州市立美術館をはじめ、霊岩郡立河正雄美術館や秋田県仙北市立角館町平福記念美術館など、韓国と日本の公的な美術館等に寄贈しています。美術を通して、韓国と日本を結ぶ懸け橋の役割を果たしている歴史的にも貴重なコレクションです。

韓日の痛みの中で、在日として生きてきた河正雄コレクションのコンセプトは「祈り」で

す。それは愛と慈悲にあふれた平和への祈りであり、犠牲となった人々や虐げられた人々、社会的な弱者、歴史の中で名もなく受難を受けた人々に向けられた人間の痛みへの祈りの心が込められています。

東江 河正雄（ハ・ジョンウン） 1939年生まれ（晋陽河氏）。

59年秋田県立秋田工業高校卒。72年株式会社かわもと（不動産賃貸業）創立。韓国光州盲人福祉協会（81年）と同会館（89年）設立。2001年終身光州市立美術館名誉館長就任。03年韓国朝鮮大学校美術学名誉博士号授受。07年韓国朝鮮大学校デザイン大学院客員教授就任。光州広域市・釜山広域市・ソウル市名誉市民、全羅北道名誉道民、山梨県北杜市名誉市民。韓国の文化芸術発展に寄与した功勞により、2012年に在日韓国人で初の宝冠文化勲章を受勲した。著書に『全和風—祈りの美術』『望郷—二つの祖国』『恨'95』『韓国と日本、二つの祖国を生きる』『二つの祖国』『祈りの美術』『念願の美術』『尋劍堂』など。

河正雄アーカイブ <https://www.ha-jw.com/>

## 響き合い、共に輝く 〈心〉

—河正雄コレクション資料集「千葉成夫」の発行によせて

菊地正志

この資料集は「河正雄コレクション」の真価を、早い時期から見出した美術評論家千葉成夫の著作を中心にまとめました。千葉成夫が書き下ろした最新の評論「河正雄論—心にとって変わらないもの」に加えて、過去に発表された5篇の評論と2篇の講演録を収録しました。内容的に重複する部分もありますが、過去の論文をあえて掲載したのは、河正雄コレクションを理解する上で、千葉成夫の果たしてきた役割がとても重要だと考えたからです。千葉成夫の知識と経験に裏打ちされた卓越した先見性、とりわけ芸術における〈心〉のあり方を問い直す評論は、河正雄コレクションを光り輝かせてきた歴史的意義のある優れた仕事だといえるのではないのでしょうか。

河正雄は貧困の中から身を立てた在日2世の実業家です。25歳（1964年）の頃から、事業で得たお金で在日同胞画家の美術作品の蒐集を始めました。最初に蒐集したのは全和風の『弥勒菩薩』でした。千葉成夫によると「美術作品の本質に彼（河正雄）は〈祈り〉を感じ取った」のです。その後河正雄の蒐集活動はさらに広がっていきます。名も無い青年彫刻家を自宅に住まわせて、制作を後押ししたこともあります。当時まだ評価が定まっていなかった「もの派」や韓国の「モノクローム（無色）派」、現代美術の作品にも蒐集は及びました。歴史の中で差別され、抑圧された在日という状況から、葛藤や苦悩、社会の矛盾を表現した作品も少なくありませんでした。河正雄コレクションは欧米の巨匠や有名作家が描いた、いわゆる「名画」ではなかったのです。

河正雄コレクションの特徴は、当初から「単なる趣味や財産目的のための私的な蒐集」ではありませんでした。「私的なコレクションを埋もれたまま終わらせないで社会のために役立てたい、社会に貢献したい」（千葉成夫）と願っていました。そうした願いに基づき河正雄は1993年、コレクションの一部（在日6作家・212点）を韓国・光州市立美術館に寄贈しました。開館したばかりで収蔵品が少なかった同美術館の求めに応じたのです（河正雄はその後も2021年まで、7回にわたり合計2603点の美術品などを寄贈しています）。もともとは河正雄が生まれ育った秋田・田沢湖畔に、戦時中の過酷な労働で命を落とした同胞を慰霊する「祈りの美術館」を建てるために蒐集したコレクションでした。それが日韓関係の軋轢から志半ばで頓挫してしまったのです。光州は河正雄の両親の故郷。光州事件（1980年の光州民衆抗争）の地であり、〈祈り〉という河正雄コレクションのテーマと通じ合うことも光州市立美術館への寄贈を後押ししました。

ところが寄贈作品をめぐり、想定外の事態が起きました。一部の人たちが河正雄コレクションに対して、「寄贈作品はゴミだ、廃棄物だ」「狂っている」と罵声を浴びせたのです。善意を仇で返すような誹謗中傷に河正雄は傷つき、悩み、苦しみました。一時は自信までも喪失。複数の精神科を受診したほどです。しかし医師の診断結果は明快でした。「あなたは正常です。『狂っている』と言っている人こそ間違っている」。河正雄は医師の言葉に救われたのです。

同じ頃、美術評論家の中にも河正雄コレクションの良き理解者が現れました。その一人が千葉成夫でした。千葉成夫は早稲田大学大学院で修士号を取得した後、フランスのパリ第一大学に国費（仏政府給費生）留学（大学博士号取得）。帰国後は東京国立近代美術館の研究官を25年余り務めました。その間、美術館内外の多くの展覧会企画に携わるとともに、主に東アジア（日本・韓国・中国・台湾）の現代美術批評に専念してきました。西洋美術史に精通している上に現代美術に造詣が深く、東アジアの歴史と文化、韓国美術に強い興味と関心を抱いていたことから、河正雄コレクションと巡り合うべくして出会ったのです。

千葉成夫のメッセージもまた明快でした。1999年（2回目の寄贈後）に発表した評論にはこう書かれています。「河正雄にとってメセナ（寄贈）とは、金でも経済でも、物質的なサポートでもない。それは、〈心〉なのだ。祈りであり、鎮魂の心なのだ」。さらにこうも続けます。「僕たち東洋人は、自分たちの〈心〉のあり方を今一度問い直すべきで、そこから文化、芸術活動を始めるべきである」と。「心・祈り・鎮魂」をテーマにした河正雄コレクションを「時代が求めた稀有で素晴らしいコレクション」と高く評価していたのです。

最初の寄贈から約30年。韓国と日本の公的美術館など計10カ所、総点数1万2000点に及ぶ河正雄コレクションは日韓の現代美術の中で確固とした地位を確立しています。光州市立美術館や霊岩郡立河正雄美術館は「優秀美術館」として韓国政府から認証評価されました。かつては「ゴミ」「廃棄物」と中傷された河正雄コレクションは、「〈祈り〉を中心に据えた、表現としてのコレクション。世界を見渡しても、そう他には類例はない」（千葉成夫）と変ぼうを遂げたのです。そうした今だからこそ、千葉成夫という一人の美術評論家も、河正雄コレクションの存在と共に光り輝いていると私は考えています。輝きの中心にあるのは何か。千葉成夫が河正雄コレクションの核心に見た〈心〉です。

評論活動は作家、蒐集家の「通訳者」であると同時に、評論家自身の〈心〉を映し出す鏡だともいわれています。千葉成夫のインタビューの中で強く印象に残ったことがあります。「偽善者は大嫌い」という言葉です。「偽善」の対極にあるのが「善」であり「無私無欲の心」でしょう。河正雄は57年間をかけて蒐集した美術作品を社会のために寄贈してきたほか、慰霊活動、視覚障害者支援、植樹活動など「無私無欲の心」を実践しています。河正雄コレクションには河正雄の人生すべてが凝縮されています。そう考えると河正雄の〈心〉のあり方は、千葉成夫自身が憧れ、希求する人間の理想の〈心〉と重なり合い、共感し、響き合っているのではないのでしょうか。河正雄の〈心〉は千葉成夫の〈心〉でもある。私はそう考えています。

（敬称略）

きくち・まさし ジャーナリスト、埼玉新聞記者。埼玉新聞経済部長、文化くらし部長、編集委員などを歴任。日本ジャーナリスト会議（JCJ）会員。「埼玉・市民ジャーナリズム講座」実行委員会世話人。著書に『ぼくらの遊び場―アフガンは今、そして…』。1958年群馬県出身。さいたま市岩槻区在住。

美術評論家・千葉成夫インタビュー

## 「パン」を超える「いのち」がある

～自身の足跡と河コレクションの魅力～

聞き手：菊地正志

—美術に関心を持ち始めたのはいつ頃ですか。

小学校高学年の頃、家などにあった画集を何げなくよく見ていました。同時に文章を書くことにも興味があり、物語を書いて担任の先生に褒められたことがある。中学校では卓球部に入っていました。実は美術を好きになったのは、ほかにも理由があるのです。中学校時代にあこがれていた女の子が、絵が好きでした。「いいなあ」と淡い恋心を抱いていました。高校では美術部と山岳部、卓球部を掛け持ちでした。気が多かったですね。

油絵より水彩画が好きでした。高校生の時、部活の先輩に連れられて月に1回程度ですが、都内の画廊を訪ねていろいろな絵を見て回りました。それで分かったのですが、「自分には絵を描く才能がないなあ」と。でも何か、美術には関わりたかったので美術部は最後まで続けました。風の便りで、中学校の時好きだった女の子が「美大に入った」という話を聞いていましたしね(笑)。

美術が好きだったので、西洋文明の中心だったフランスにあこがれていていました。フランス語を学びたかったので東京外国語大学を受験しましたがダメでした。仕方なく、滑り止めで受けた早稲田大学法学部に入学しました。だから最初から法律を勉強するつもりはありませんでした。大学では第一外国語にフランス語を選びました。フランス語の先生は授業で開口一番、「本気でフランス語を学びたいのならこの授業だけでは不十分だ。アテネ・フランセ（東京・御茶の水にある語学学校）に通って勉強しなさい」と勧められました。アテネ・フランセでフランス語の勉強を続けながら、3年生になるときに文学部の美術史学科に転部しました。

—大学時代に美術評論家への道が決まったのですね。

大学の後半（3、4年）から美術史を学び、大学院に入ってから西洋近代美術史を専攻しました。卒業論文「幻想芸術論」は、いわゆる「幻想芸術」を取り上げながら、実際はサルトルの「想像力論」の検討という、かなり理屈っぽいものでした。パウル・クレーをテーマにした修士論文も中身は「批評」に近いものでした。授業を受けた坂崎乙郎教授（西洋美術史家、美術評論家）や沢柳大五郎教授（美術史家）に大いに刺激を受けました。博士課程在学中にフランス政府の給費留学生試験に受かり、1972年10月からパリ第一大学に留学しました。

現代美術への関心は高校の部活の頃からですが、大学でそれがはっきりしました。最初はどちらかというと欧米の現代美術に関心がありました。博士課程に入っても「ダダ」や「マルセル・デュシャン」に特に関心を持つようになりました。この頃から関心の対象が「近代」から「現代」に絞られ始めました。フランス留学時代の研究テーマは「両大戦間のフランス美術の動向」で、つまり「フランスのダダとその周辺の研究」でした。

しかしある時、パリ大学付属美術考古学研究所図書館でヴォルスの展覧会図録を引っ張り出し

て眺めていたら、前に座っていた中年の女性（以前ヴォルス研究を手掛けたことのある人）から「ヴォルスに興味があるのですか？ 良ければヴォルス未亡人に紹介しますよ」と声を掛けられたのです。それがきっかけで、心が動き、研究テーマを「ヴォルスの作品」に変更しました。1964年にみず書房から出版されたヴォルスの画集が好きでした。

幸い、ヴォルスをずっと扱ってきたパリのある画廊に基礎資料があったので、そこに毎日のように通い、ヴォルスの作品目録（いわゆる「カタログ・レゾネ」）を作成しました。極めて実証的な研究に2年近くを費やしました。しかし、そういうドキュメンタリスト的な研究をやりながら、「一生こういう研究をするのかなあ」という自問は常に抱えていて、ヴォルス研究を終えたらデュシャンをやろうと考えていました。

—なぜ現代美術を研究対象に選んだのですか。

フランス留学2年目にパリ市立近代美術館で「パリ青年ビエンナーレ展」が開かれたので見に行きました。そこに出品されていた日本の作家に興味を持ちました。菅木志雄、高山登、長澤英俊などです。なかでも特に菅の作品に惹かれました。

その頃の私は、西欧文化の華であるパリで生活し始めていて、すっかり「にわか国粋主義」になっていました。現代日本作家の、西欧の現代美術とは全く違う「作品」を前に、改めて「これは何だ？」と思いました。そう思った時、その答えは「研究」ではなくて、「批評」によるほかはないと思いました。

—アジアの美術に関心を持ち始めたのは。

日本の現代美術に関心が向いたとき、私ははじめから二つの方針を立てました。一つは日本だけではなく、かといって一気に「アジア」と広げてしまうのでもなく、「東アジア」地域、それも日本と歴史的に「漢字」を共有する地域（日本、韓国、中国、台湾など）に限定すること。もう一つは、現代美術を見ていく際には「美術の歴史」にもきちんと目配りをすることです。なぜなら、西欧美術という大きな波をかぶってきた点ではこれらの「東アジア」地域には共通点があるはずで、それは日本現代美術を見て考える時に参考になるからだと考えたのです。同時に、西欧美術の受容には地域によって「時差」があり、また「受容の仕方」にももちろん差異があるからです。この「時差」と「受容の仕方」には、マイナス面だけでなく、そこから生まれる（生まれ得る）「特徴」または「特長」が必ずあるはずで、その「特徴」や「特長」には、西欧とは異なる「可能性」が潜んでいるはずだと考えています。

—80年代から「韓国オタク」だったそうですね。

留学から帰国し、最初はパリでの「ヴォルス研究」の延長で、「日本所在のヴォルス作品」のドキュメンタリスト的調査も続けましたが、他方、「東アジア」に対する関心から、まず韓国を研究対象に選びました。総合的にみて日本及び日本人といちばん縁が深いのは朝鮮半島とそこに住んだ人々だからであり、少なくとも弥生時代以降、半島からやってきた人々が「日本人」のかなりの部分を形成してきたのだからです。朝鮮半島の歴史を勉強し、文学を読みました（韓国語は出来なかったもので、日本語訳のあるものと、在日の文学を読んだ。）また、韓国映画も見始めました（映画じたい、もともと好きで、学部生後半から「一年に100本の映画を観る」というノルマを自分に課していた）。その頃は、韓国映画が一般封切館で上映されることはまだ無かったで、「韓国映画特集」のたぐいを見つけたら、日参しました。

—初めての韓国訪問は。

私が韓国の地を踏んだのは（1981年夏の家族旅行で釜山に海水浴に出掛けたことを除くと）1988年5月（5～9日）でした。東京画廊の亡き山本孝さんに「今度、韓国に行くんだけど、あなたも行きますか？」と誘われたのです。すでに韓国現代美術のことをいろいろ調べ始めていて、韓国現代美術を扱った最初の重要な画商である山本さんにもいろいろ教えてもらっていました。

東京都美術館の学芸員の萬木康博さんがやはり韓国美術に関心をもっていて、山本さんは彼を韓国現代美術界の重要な人々に合わせようと韓国行きを計画したのです。それに私も誘って加えてくれたのです。私は家内を伴い、かつての古い「朝鮮ホテル」に滞在しました。萬木さんと同じ席で李慶成、金英順、（日本大使館の）大野郁彦さんを始め、現代美術界の中心人物達を会うことができました。これが、私にとっては「現地リサーチ」のきっかけになり、1989年、1992年、1993年と（だいたいほぼソウルと釜山だったが）、「韓国参り」が始まりました。以降、ほとんど毎年、そして1995年以降は、年に複数回ということも稀ではなくなっていました。

—河正雄さんとの出会いはいつですか。

実は、私自身ははっきりとは覚えていません。1995年に東京国近代美術館で開催した「90年代の韓国美術から一等身大の物語」展の担当学芸員として、そのための現地リサーチを1995年から始めましたが、河正雄さんのことは、それまでには知っていました。実際にお会いしたはっきりした記憶は、1995年の「第一回光州ビエンナーレ展」の時に光州においてかなと思っていたのです。今回、河さんに確認したところ、それより以前、私の方から事前にお会いしたいという手紙を出して、1990年4月に彼の自宅に伺っていたのです！彼は、そういう整理も一貫してきちんとしているようです。驚きました。

その後、河正雄コレクションの光州市立美術館への寄贈、あるいは記念展の折に、図録や刊行物のために依頼された文章を執筆したり、講演に呼ばれたり、時によっては光州市立美術館への「作品寄贈式」に列なることもありました。最近の例でいうと、2014年12月には、『『生きること』としての収集—河正雄の作品蒐集活動』という講演をし、6回目の寄贈の式典と「河正雄記念青年作家展」の開会式とを兼ねたセレモニーに列席しました。また2017年8月の「河正雄コレクションによる宋英玉」展では、「戦争直後のリアリズム—日本と在日の作家」という講演をし、シンポジウムに参加しました。

また、折に触れて川口の河さんのご自宅に呼ばれて伺ったりもしました。もうずいぶん前のことになりますが、ご自宅の集まりの後、二次会というのか、みなさんで近くの（だったと思う）カラオケに行ったりしたことも思い出されます。私事になりますが、韓国現代美術界では「私」はカラオケに行くと「悲しい歌」を歌う評論家と呼ばれていたらしいです。

—河正雄の人間的な魅力は。

河さんは若年期には大きな苦勞のなかで辛酸をなめたであろうことは、想像に難くありません。しかしそういう経験を経て、おのずから自身の人格を鍛えてきたに違いありません。人格に豊かな幅があるというのが、彼の魅力と言えるでしょうか。私は、個人的にはそんなに付き合いが深いわけではないので、何か特に印象的な出来事に遭遇したことはありません。ただ、コレクションを自らに抱え込むのではなく、世の中の人々のために外へ開いてゆく、その姿勢にずっと関心と感銘を受けてきました。そういう「行動」こそが、彼の人となりを語っているのだと思います。

—河正雄コレクションの特徴は。

一般的な美術コレクターといっても、コレクションの動機ないし目的に依って幾種類かに分けられます。敢えて2種類に分けてみるなら、お金が余ったり・節税のためだったり・自分の豊かさを誇示するためだったりというタイプと、そうではないタイプとに分けられます。ここでは前者は問題外として、後者のタイプは基本的には自身の（広い意味での）趣味のためです。

次に美術作品をコレクションしてそれをどうするか？ しまい込んで人には見せないタイプと、最終的には「美術館」等而建てて公開するタイプや、美術館等に寄贈するタイプとに分かれます。河さんの場合は、最初に絵を買いたいと思った時には、自分も出来れば画家になりたかったという過去があるので、いわばその延長上、画家になれなかった事にたいするいわば（心理的な）「保障行為」の気持があったと想像できます。しかし彼の場合、始めて絵を買おうとした時に、好みの農家の絵ではなく、全和風の絵に出会ってしまった。それがきっかけで在日の画家達にまず心を寄せることになったのです。

全和風のアトリエを訪問し、在日画家の現状に接して、可能ならば「在日画家」を支援したいという気持ちに繋がっていったのです。その結果、一つには、たんなるパトロンの意識を大きく越えて、楽ではない状況下に置かれている在日画家たちの苦闘を分かち合う、そういう心で、「支援」としてコレクションを始めたのです。コレクターとしての出発点が、そのように普通とは異なっていました。そういう「運命（パルチャ）」であったとあっていい。そしてその際、全和風の作品が次第に仏教的な祈りに向っていったことに、河さんは大きく影響を受けた筈です。

こういう出発点をもつ「河正雄コレクション」は、その初期の理念を失わず展開していったのです。在日の人々から始まり、世界の虐げられた人々に心を寄せ、そういう人々こそが、そして市井の普通の人々こそが「鑑賞者」になるためのコレクションを目指しました。それ故、この「コレクション」は、河正雄の手元に留まるべきものではなく、次々に、美術館を始めとして、公の性格をもつ施設に寄贈されていくこととなります。つまり、人々に見てもらうために集められた「コレクション」となったのです。きわめてユニークです。

その河さんの作品寄贈の対象がまず「光州」だったのは、彼の両親の故郷が全羅南道であり、そしてそこが「光州事件」の場所だったことに由来します。軍隊が自国民に銃を向けて多くの犠牲者を生んでしまった「光州事件」は、人々の民主化への願いが弾圧された、「近い故地」であり、河さんにとっては、何よりも重要な「場所」だったのです。そういう場所にこそ、「祈り」を表現する美術作品群を所蔵し展示しなければならない。かくして、寄贈地として光州を選んだのです。

—なぜ河コレクションは「ごみ」と呼ばれたのですか。

河さんはもともと、いわゆる「大家」の美術家の作品を集めようとは考えておらず、むしろ困窮している美術家、世に知られていない美術家、そして一般社会では解りにくいがゆえに敬遠されているために恵まれることの少ない、いわゆる「現代美術」へと向かいました。そのために、「大家・有名・売れる」を基準としがちな「一般社会」の価値判断基準からすると「ごみ」に、「廃棄物」のように見える作品を中心とするコレクションになったのでしょう。

私は現代美術の美術評論家ですが、その「現代美術」について言うなら、河正雄は無名な美術家たちにも大きな関心を寄せてコレクションしてきたがゆえに、今になって「現代美術」がちゃんと評価されるようになってみると、「ごみ」とか「廃棄物」とは正反対の質を持つ作品群となっています。河さんは鑑賞眼に加えて先見の明を持っていたのです。そういう作品群が、ごく普通の人々が眼にすることのできる施設のコレクションとなってきたことで、社会全体の美術にたい

する「眼」の向上に大きく貢献してきているとっていいと思います。

—なぜ「祈り」のコレクションなのですか。

「在日」にたいする差別と貧困のなかで育った河正雄ですが、おそらく父母の影響と自身の資質に依るのでしょう。いわば「まっすぐな心」を持っていて、それを失うことがなかったのでしょう。また、社会状況を曇りない眼で見ることのできる資質をもち、学習も怠らなかった筈です。状況をきちんと見極め、しかし生来の「人間の本性を信ずる心」を失うことなく、あらゆる物事に対処して生きてきた。その「心」の核には、やはり一つの「祈り」があったのだと思います。それは、なんらかの宗教から発するものというよりは、いつも、「人が人として本来あるべき姿」を核にしていることから生まれていると見えます。

現実的には諍いや争いや確執を嫌い、広い意味での「平和」、「人間たちのあるべき安らかさ」を願う心がみなもとなっている筈です。絵画もそういうものを表現するべきである、というのが「芸術」についての彼の信条であるでしょう。彼のコレクションはそこからこそ始って、それによって一貫しています。

—河正雄コレクションの意義と魅力は。

「政治・経済・社会」という「大状況」に対して芸術が出来ることには、残念ながら限りがあります。私は偽善者が大嫌いだからはっきり言います、芸術をきちんと理解できるような人々が「政治・経済・社会」を動かす権力者の位置に向かったり、現実にそういう「権力」を握るというようなことはまず有り得ない、あるいは極めて稀なことです。ならば希望はないのかというと、その意味では「ない」と言うほかはありません。

だが逆に、99%の人々には、如何なる捉われも無しに「芸術」に向かう自由があります。芸術に向うとは「心の領域」に向かうということです。私はそのような、99%の人々が自由に芸術に向かうことを通して開かれてくる「状況」に期待しています。眼と心の赴く方向をそのようにするとき、例えば「河正雄コレクション」の持っている魅力と意義が見えてくる筈です。

人はパン無しには生きられません。しかし「パン」を超える「いのち」があります。「祈り」とはいつもそういうものを求めてやまないものです。「河正雄コレクション」は普通の人々、99%の人の心に語りかけているのです。

## 河正雄論 (千葉成夫×河正雄)

---

### ■評論

- (1) 河正雄論一心にとって変わらないもの (2021年11月)
- (2) 祈り・望郷・美術—河正雄のコレクション (2008年9月)
- (3) 玄界灘の闇—河正雄展に寄せる (2004年7月)
- (4) 祈りとしての美術へ—河正雄の美術作品蒐集 (2003年頃)
- (5) 人の心に陰と陽—絵画を超えようとした作家  
～光州市立美術館の郭仁植回顧展を見て～ (2002年5月)
- (6) 河正雄コレクションと光州市立美術館 (1999年頃)

### ■講演

- (7) 戦争直後のリアリズム—日本と在日の画家 (2017年8月)
- (8) 「生きること」としての作品蒐集—河正雄の作品蒐集活動 (2014年12月)

## 河正雄論一心にとって変わらないもの

## 目次

短い序章 心にとって変わらないもの

## 第一章 生い立ち

- 1 はじめに
- 2 韓国と日本：二つの祖国 二つの故郷
- 3 出生
- 4 田沢湖の生保内
- 5 自立へ

## 第二章 収集・寄贈：韓国

- 1 出発
- 2 寄贈への情熱
- 3 光州市立美術館
- 4 韓国の美術館  
韓国南部  
「全羅南道靈岩郡立河正雄美術館」  
「朝鮮大学校美術館」  
「釜山市立美術館」  
「全羅南道立美術館」  
「浦項市立美術館」  
「譚陽テダム美術館」  
「済州道立美術館」  
韓国中部  
「大田市立美術館」  
「大邱美術館」  
ソウル  
「秀林文化財団アートセンター」  
「淑明女子大学校」（ソウル）  
「国立古宮博物館」（ソウル）

## 第三章 収集・寄贈：日本

- 1 田沢湖祈りの美術館計画
- 2 日本の美術館  
「駐日大韓民国大使館・文化院」  
「NPO 法人安房文化遺産フォーラム」  
「仙北市立角館町平福記念美術館」  
「山梨県北杜市 浅川伯教・巧兄弟資料館」
- 3 日本での寄贈活動ほか

## 第四章 展覧会活動

- 1 展覧会活動へ
- 2 日本での展覧会活動
- 3 韓国での展覧会活動：光州
- 4 韓国での展覧会活動：光州以外

## 第五章 活動の広がり

- 1 一期一会
- 2 柿の木プロジェクトと植樹プロジェクト
- 3 視覚障害者のために・老人達のために
- 4 映画
- 5 朝鮮通信使―歴史への思い

## 第六章 集められた作品から見る河正雄

- 1 取り上げる画家
- 2 全和風
- 3 宋英玉
- 4 郭仁植
- 5 曹良奎
- 6 高三権
- 7 郭徳俊
- 8 呉日
- 9 文承根
- 10 孫雅由
- 11 要約すれば

## 終章

- 1 現代美術史理解への貢献
- 2 「渦中」のリアリティー：作品の価値とは何か
- 3 河正雄の「メセナ」
- 4 生きることとしてのコレクション

## 短い序章 心にとって変わらないもの

西暦 2020 年、「新型コロナウイルス」が世界をパンデミック状態に陥れている。この出来事は世界を変えていくだろう、か？

ところで、テレビドラマ『冬のソナタ』（韓国 KBS、2002 年放映）が日本の NHK（衛星 BS2）で放映されたのは 2003 年 4～9 月だった。あまりの反響の大きさに、その後は地上波の NHK 総合で、さらに「完全版」が HNK 衛星 BS2 でと、2004 年年末までの一年半の間に三度も放映されたのだった（参考までにその後も民放などで再放映されることになった）。1980 年代からの「韓国オタク」だった僕は、勿論、最初の放映を見、「完全版」も見た。この爆発的なヒットが日本での「韓流ブーム」（そこから「K ポップ」へ）のきっかけになったことは周知の通りであり、以降「韓流ブーム」はアジア、そして世界へと拡大していった。

しかしその後、残念なことに日本と韓国の政治的な関係がギクシャクしはじめて現在に到っている。ただ、日本の「普通の人々」、例えば若年から老年の女性層の動向を見ると、目立たないかもしれないけれど、「韓流ブーム」はあまり衰えていないように見える。「パンデミック」のために物理的な行き来こそできないけれど、現実には往来するばかりが交流ではない。

「韓流ブーム」の継続には、最近では例えば『愛の不時着』（2019～2020 年）などの話題なども貢献しているだろう。でも、僕がいま注目しているのは、日本の中年以上の女性達の「韓国家庭ドラマ」へののめり込みの様子である。古き善き感性をまだ心に残している日本の人々が、韓国で制作されたじつに真っ当なドラマに魅せられている。それらのドラマは、家庭、出自、生い

立ち、恋愛、仕事、社会、新技術など、テーマが何であれ、人間の心、敢えていうなら人の心の痛みがわかる人間の心がきちんと表現されている真っ当なドラマなのである。もちろん韓国にも消費されるだけの詰まらない、くだらないドラマも沢山あるだろう。

しかし、日本ではお話にならないドラマばかりで、TVを点けると飛び込んでくるのはその手のドラマか、さもなければ本当に低レベルの、時間つぶしにもならない、いわゆる「バラエティもの」ばかりなのだ。真っ当なTVドラマはもうほとんど存在せず、それはTV局の方針だとしか考えられない有様である。

いきおい、日本のまともな女性観客達はそういう韓国の真っ当なドラマを見ながら、我が身に引きつけるようにして、自身の人生を振り返っている。僕にはそんなふうに見える。日本のそういう女性達（と男性達）と韓国の人々は、今も、そのように「普通の人々」同志として、いわば水面下で、お互いはそうと知らずにでも、交流を重ね続けているのではないだろうか。

しかし、それはそれとして、日本人の「心」はいま劣化しつつある。韓国の人々は「こちらでも大して変わらず同じようなものだ」と言うかもしれないが、僕にはそうは見えない。いずれにしても、韓国の状況も遠からず日本ようになってしまうかもしれないことを僕は危惧している。そんな、ある意味では危うい状況下、「在日」の人々には何らかの、ある意味では大きな、役割があるのではないだろうか。韓国と日本のはざままで苦難の生活を送ってきた「在日」の存在の意味が、そういうところからも浮かび上がってくるような気がする。

日本も韓国も、変わらないものはないという意味では否応なく変わってゆくだろう。しかし人間は何か変わらないものに心を寄せないと生きてはいけない。「芸術」はそういうものの一つ、大きな意味をもつ一つたりうる。ここではそのことに意味を見出し、生きてきた一人の「在日」に注目してみたい。

## 第一章 生い立ち

### 1 はじめに

松本清張に、止利仏師から写楽まで10人の芸術家（仏師、工芸家、絵師、作庭師など）を取り上げて、それぞれ短編の小説に仕立てた『小説日本芸譚』という本がある。史実を踏まえたうえでの「小説作品」である。歴史的にはいちばん古い止利仏師が最後に来るのだが、興味深いことにこれ（だけ）は「ドキュメンタリー小説」に仕立て上げることが出来ず（極端に言えばだが）、「解説風」になっている。その理由は、作家自身が文中に書いている通り、止利仏師については「資料」が無さすぎる、というより皆無に近いからである。無理もない。だって、「止利仏師」は今から1400年程も前の仏師（仏像造りの職人）であり渡来人の子供だからである。

河正雄の生涯について書こうとしている僕は、それとは正反対に「河正雄」関連の膨大な資料の山を眼の前にして、まず呆然としている。大きな「山」、しかも独立峰ではなくて幾つもの支脈を従えた「山岳」を眼の前にしている。そしてこの「山容」の全体のおおよそは解っている。しかしそのすべてを「踏破」することは、出来なくはないかもしれないが、容易ではない。まあ、いま30～40歳代の若き歴史家・美術史家・評論家ならばきっと不可能ではないだろうが、「ロートル」批評家の僕には難しい。ただ、幸いにして僕は河正雄については、個人的にもいくらかは知っているし、彼が積み上げてきた「業績」についてもこれまでに幾つかの文章を書いてきているから、何かは出来るかもしれない。それでも、何が出来るか、やってみないと解らない。「美術」という僕自身の守備範囲を中心にしてなら、僕自身のモチベーションを底に敷いてなら、何か出来るかもしれない。

### 2 韓国と日本：二つの祖国・二つの故郷

島国である日本は「人間」じたいが、中国大陸と朝鮮半島から海を渡ってきた人々、および北

方また南方からやはり海を渡ってきた人々によって形成された。つまり日本列島人とは幾種類かの「渡来人」の混合で出来あがったものに他ならない。文化や文明は、昔も今も空を飛んで来るのではなく、行き来する人々の身体とともに、いや身体としてやって来る。そしてその最初期から、文化・文明のだいたいは中国大陸と朝鮮半島からもたらされた。勿論、中国大陸が先で、それが直接に、また朝鮮半島を経由して、来たのだが、後者のなかには朝鮮半島で独自に熟成されたものも当然ながら加味されていた。その大事な隣国の半島に二度も強引な出兵をおこなった日本の戦国時代の権力者もいたけれど、その次の権力者は、半島に対して通信使の再開を打診したり、隣国との関係修復にそれなりに努力し、(交流が1596年で途絶えた後)1607年に通信使が再開した。江戸幕府は世界全体に対しては鎖国したにもかかわらず、半島と琉球とだけは国交を持ち、半島とは「朝鮮通信使」による定期的な交流を続けた。

ところが、19世紀になって世界が近代に向かって行った時に異変が起こった。この「近代化」は「帝国主義」を伴っていたために、近代化の波を初めて被っていった地域は大混乱に陥るほかはなかった。半島でも19世紀の後半になるとこの混乱のなかで李氏朝鮮王朝体制が崩れていく。国内が分裂し(例えば「興宣大院君派」「閔氏派」「事大党」への三分裂)、その混乱に、隣の列島国(大日本帝国)、末期の清朝、ロシア(帝政期から革命期)、西洋各国が入り乱れて介入してゆくが、主役の半島をまず脅かしたのは清国・ロシア・隣の列島国の三者だった。日清戦争で清国が後退し、日ロ戦争でロシアが後退し、隣の列島国が保護者づらを装いながら結局は強引な併合に到る(1910年)。このあたりの歴史は周知の通りである。

半島は日本による植民地支配の時代に入り、日本は戦争へと向かっていく。河正雄は、そういう時代に日本にやってきた両親のもとに生まれることになる。

### 3 出生

河正雄は、韓国の全羅南道の霊岩から日本に渡った在日一世を両親として、1939年に布施の森河内(東大阪市)で生まれた。父親の河憲植は貧しい農家の三男に生れ、17歳の時に単身玄界灘を渡り、大阪でさまざまな工場の仕事(鉄鋼、ガラス、針金など)を転々とした。母親の金潤金は3歳の時に父が死に、母親が再婚したために叔母の家に預けられ、苦しい生活のなかで小学校にも行けずに育ち、18歳の時に日本に居た河憲植に嫁いだ(二人は三男二女を育てることになった)。

両親は、祖国が大日本帝国支配下の混乱期のさなかに生まれ育った世代に属している。祖国で仕事が無ければ玄界灘を渡ることはできただろうが、日本に来て生活が楽になるわけでは必ずしもなかったし、日本では半島の人々に対する(そして台湾や中国の人々に対する)差別がひどかったから、生きていくのに生活苦だけでは済まなかった。

そういう両親のもとに、長男の正雄が生まれた。その時の一家の家は片町線の駅だった「放出(はなてん)」という駅の近くで、寝屋川の支流が二本ほど近くを流れていた。

盧溝橋事件は1937年だから、すでに事実上戦争の時代に入っていたこともあり、ただでさえ楽ではない「在日」の生活は、より厳しい状況を迎えていた筈である。大阪での生活があまりにもきつかった両親は、母方の叔父の誘いで、1940年に、秋田県の生保内(現在の仙北市田沢湖町)に、生後六か月の正雄を抱えて移住する。しかし、移住しても生活が楽になるどころかかついで、父親は少しは稼ぎのよい大阪と秋田とを行ったり来たりだったようだ。

あまりの生活苦に、1942年、母は幼児の正雄と二人なら故郷の霊岩ならなんとかなると、霊岩に一時移住した(正雄が二歳から四歳にかけての頃)。しかし霊岩でも生活は楽なわけではなく、しかも彼女は第二子の長女を身ごもっていた。そんなこんなで長女を出産した彼女は赤ん坊も連れて日本に戻るようになった。帰途も大変で、寄港地の麗水では人攫いの男が正雄を連れて行こうとするのを辛うじて救った。このとき人攫いに連れていかれてしまっていたら、河正雄は河正雄ではない生涯を送ることになっただろう!

日本に戻るとき下関に着いたのだが、そこで見た在日朝鮮人の集落(「トンコル(糞の町)」)の臭さが正雄の「記憶の原点」になったという。4歳頃のこただから、それは強烈な記憶として焼き付けられたに違いない。

一家は太平洋戦争終戦を布施で迎えた。参考までにつけくわえておかなければならないが、そ

の時に日本に居た、半島から来た人々は、それまでは日本の国籍を持つ者という扱いをいちおう受けていたにもかかわらず、サンフランシスコ講和条約発効に伴って、日本政府の「特例通達」(1952年4月)によって無国籍者とされてしまった。半島に帰りたくても簡単ではなく、日本国内に残れば無国籍者としての差別をうけたのである。

一般的には、「旧領土領の本国居住者」は国際的な慣例によって「重国籍者」とみなされて国籍を選択できるのが普通だった。その意味では「在日」の人々の置かれた状況は、見方によっては戦前よりも悪化したとさえ言い得る。日本政府の態度は要するに「在日は南系も北系も邪魔者」というものだった。加えて、李承晩政権は(北朝鮮との緊張関係という状況があったにしても)日本国内の在日に対して韓国送還に応じない者には責任を取らないと宣明して、積極的に帰還させないという方針を採った。

そんな厳しい環境のなか、学齢期を迎えた正雄は1947年に朝連布施初等学校(現在の東大阪朝鮮初級学校)に入学した。だが、両親は祖国に帰ることに決め、家財道具はすべてまとめて故郷の霊岩に送り出し、帰国船の順番を待ったのだが、途中で帰国船そのものが廃止になってしまった。

仕方もなく一家は再び生保内に居を移し、正雄は1948年9月、田沢湖町立生保内小学校に転校した。従って彼が幼児期を抜け出していくのは田沢湖町生保内である。そこが彼にとっての日本の故郷となった。日帝支配下では半島ですら強制的な「創氏改名」によって日本風に姓名を変えねばならなかったし、教育現場でも日本語が使われた。「在日」の正雄は、家庭内では日本語を母国語として育つことになった。

戦前から戦中にかけて経済的には無理に突っ走った日本は、「在日」や日本人や中国人らの「微用工」を事実上強制的に連れてきて、様々な工事や労働に駆り出したのは周知の事実である。そして、それらの工事の労働現場ではかなりの犠牲者が出た。国策による田沢湖周辺の工事でもそれは同じだった。後に正雄はその歴史を知り、埋もれつつあった事実を掘り起こしていくことになる。

#### 4 田沢湖の生保内

生保内での生活も楽ではなかった。父親はいろいろな仕事(材木・薪炭の運搬など)で、母親も砂利とかセメントを運んで働いた。正雄もまた小学校から高校にかけて、さまざまな仕事で働いて家計を助けた。豚の餌になる残飯集め、豆腐・コンニャク・トコロテン造りや新聞配達などだ。日本の巷に山田太郎の「新聞少年」という歌謡曲が流れるのは1965年だが、それより10年以上も前のことである。末の弟の出産時には、母の指示で湯沸かしなど、自宅での母の出産を助けたりしたこともあった。両親が朝6時過ぎには仕事に出ると、後は全部彼に任せられ、弟妹たちを連れて登校する、そんな日常だった。

正雄は小学校を1953年に卒業すると生保内中学校に入学した。中学校のときに学業でも図画でも頭角をあらわした。真面目で奉仕の心を持った正雄は先生にも信頼され、生徒会を任せられた。県内の各中学校からの代表が参加するジュニア・レクリエーションの時には多くの友人を得た。後に直木賞作家になる西木正明はその一人だった。

生保内中学校を1956年に卒業して、高校進学を迎えた。彼の家庭の経済事情では進学は難しかったのだが、なんととしても大学まで進学させたいと思った母親はヤミ米の商売を始めた。食管法の網をかいくぐる仕事で、彼女は何度も拘束されたが、5人の子供をみな高校まで進学させた。正雄はそういう母親を見ながら、その「商売」の手助けもしながら、苦学を乗り越えて育った。

正雄は1956年に秋田県立秋田工業高等学校に入学する。絵を描くことが好きで、中学生の時にはいくつもの絵画コンクールに入選したり、賞をもらっている。成績も優秀で、学校のさまざまな活動にも積極的な学生だった(生徒会長を務め、また陸上競技、絵画、合唱など)。絵画の道に進みたい気持ちもなくはなかったようだが、とにかく生計をたてなければならなかったので、工業高校を選び機械科に入った。

工業高校へは朝の5時に起きて始発の列車に乗り、帰りは最終列車で20時30分に戻る生活だった。片道3時間の通学だ。そんななかでも学校に絵画部を創設して絵を続け、コンクール入選

はもとより、県展で授賞し、秋田市内高等学校絵画連盟の会長を務めたりもしている。そして1959年に卒業する。

## 5 自立へ

1939年生まれは、日本では「焼け跡（闇市）派」と呼ばれたりする。小説家の野坂昭如（1930～2015年）が使った「焼け跡闇市派」に由来するらしいが、要するに戦前派でも戦後派でもなく、かといって青春時代が戦争中にぶつかった「戦中派」（大正末期から昭和初期生まれの世代）よりは少し若い世代のことを指している。便宜的にいうと1935～1945年生まれを指している。

河正雄は1947年に民族学校入学で、1942年の下関での体験から記憶があるので、焼け跡も闇市も幼い頃から肌で味わった世代である。彼の世代は、「在日」ばかりでなく日本人も大学教育が大衆化する前の世代に属している。おおまかにいうと青春期の頂点で「60年安保闘争」に遭遇した世代である。しかし彼は1959年に高校を卒業し、すぐに働かなければならなかった。

とはいえ、高校卒業後、在日ということもあって簡単に就職口は無かった。自力で電気配線器具を製造する明工社に入る一方、代々木の日本デザインスクールに通って商業デザインを学んだ。その授業料の支払いのために無理をして栄養失調になって一時眼が見えなくなったこともあった。後の盲人のための活動は自身のそういう体験に起因する。

その後、北朝鮮への帰国を決意するが、1961年2月、在日同胞を援助する組織（朝鮮総連）の仕事を得た。生活は少し安定していき、浦山桐郎の映画『キューポラのある町』の撮影に協力する機会などもあった。そして1963年10月に尹昌子と結婚し、翌年1月、川口市元郷に「河本電機商事」を創立する。荒川を挟んで東京都北区の赤羽に近い所である。

折から日本は1950年代末期で「なべ底不況」状態を脱し、1960年に池田内閣が「所得倍増計画」を打ち出し、1964年の東京オリンピックを控えて「三種の神器（テレビ、冷蔵庫、洗濯機）」の購買ブームが巻き起こっていた。彼の事業は不動産賃貸業へも広がり、好調に展開していった。生活上も金銭上も余裕ができた彼は、絵を続けると同時に、作品収集に向かう。しかし他方、彼は既に「社会還元」ということをも考えている。この「社会還元」は、蒐集した美術作品の寄贈だけにとどまらず、多岐に渡ってゆくことになる。

西洋のキリスト教のなかでは、とくにプロテスタントに、「社会還元」の思想が強く認められるが、河正雄の場合はいわば「人間の自然の心持ちとしての社会還元」だということにあるだろう。彼の「家族思い」「恩師思い」「友人知人思い」を見れば、それが一面では東洋の倫理観にも基づいていることは言うまでもないけれど、彼のそれはもっと大きいように僕には見える。

## 第二章 収集・寄贈＝韓国

### 1 出発

新聞広告で向井潤吉の風景画がデパートで売りに出ているので見に行った時のことだ。たまたま隣に、在日である全和風（平安南道出身）の《弥勒菩薩像》があった。その絵に魅せられた彼は、向井潤吉ではなく全和風の方を買ってしまった。その絵が放っている無限のやさしさとぬくもり、母のぬくもりにも通ずる、仏の大きな救済にも通ずる感触に魅せられたのだった。秋田の草ぶき民家で暮らした彼にとっては向井潤吉の農家を描いた風景画にも、そういう、自然が人を優しく受け止める感触があり、だから魅力を感じていたのだろう。

彼はそれからまもなく京都の全和風のアトリエを訪ねる。その日はたまたま豪雨で、アトリエの作品群は水浸しだったという。その事態に心を痛め、自分が引き取って守らなければならないといった使命感を抱いたようである。

象徴的にいうと、それが河正雄の美術作品コレクターとしての出発で、偶然といえば偶然だし

必然といえれば必然である。人智を超えた何らかの力に引き寄せられたという少し誇張かもしれないが、それに近いと言っていいような気がする。そして、彼はこの出会いでいわば自身の収集の「核」と「軸線」と「特質」を無意識のうちにも掴んだということができる。彼自身はある文章のなかでそのコレクションの特徴を三つ挙げている。「歴史の証言としての美術」（時代と人間の生活の記録）、「祈禱の美術」（不遇、除外、犠牲に対する祈り）、「幸福を与える美術」（芸術活動の究極の目的）である。ここでは、それを踏まえた上で、僕なりの整理を試みることにする。

第一は、これが彼の「作品収集」の根底にあるのだが、「在日」の美術家をまず大事にするということである。彼は自身が生まれ育った故郷と両親の故郷と、二つの故郷を持っている。そして生活している場所は日本だから、日本に暮らす「在日」という自分と同じ境遇の美術家に、当然ながらいちばんのシンパシーを抱いている。彼ら彼女らの絵を見たいし、集めてみたいし、できるならサポートしたい。

この「第一」から必然的に派生したのが、二つの故郷を持つ（あるいは背負わされた）身として、彼にとっては、日本の事、および韓国と日本との関係が重要である、ということだ。日本の芸術家や出来事のことにも心に掛かるし、韓国と日本とを行き交った芸術家や出来事のことにも心から離れることがない。「収集」はそういう方向にも展開する。

第二は、最初の全和風の《弥勒菩薩像》との出会いが決定的だったが、美術作品の本質に彼は「祈り」を感じ取ったことである。きっかけが「弥勒菩薩像」だったからといって、彼にとってそれは必ずしも宗教的な祈りという狭い範囲に限られるものではない。もっとシンプルに人と人とがあらゆる差異を超えてお互いを尊重して生きること、そういうことへの祈りと願いなのだ。その根元には困難な状況のなかで苦しみそして死んでいった「普通の人々」、「弱者たち」への限らない哀悼の心と、あちらの世界での彼ら／彼女らの安寧への祈りが、流れている。

それは、言葉を換えるなら、彼の心にもともと深く根差していた「平和の希求」の心が、芸術によって強く呼び覚まされ、大きく育っていったということだろう。時を経て大きなかたまりに成った「河正雄コレクション」を見渡して見るとき、これは明らかである。

## 2 寄贈への情熱

そこから河正雄の収集は展開を始める。「美術品収集家」にもいろいろなタイプがある。西欧の王侯貴族から始まって、例えば現代日本のいわば「サラリーマン的な収集家」まで、財力、収集の規模、好みの在り方などによって、タイプは千差万別であることはいうまでもない。河正雄の場合は上に挙げた特徴がその独自性を形作ってきた。彼はまた、惚れ込んだ作家のものは継続して集めるし、可能ならばまとめて購入する傾向が強い。それはサポートしたいという気持ちの発露でもある。

どういうタイプかという点で特徴的なことがある。それは秘蔵、私蔵するタイプでは全くないという点だ。それと関連するが、自分の所にまとめておいていづれ個人美術館にするというタイプでもない。彼の特質は収集したものを次々に「寄贈」してきた点にある。美術作品には社会的ないし公共的な価値と意味があることを十分に知っていたからである。その結果、韓国と日本の、公的な美術館から始まってさまざまな箇所がそのコレクションの中に「河正雄寄贈作品」を含んでいる。

彼の寄贈への情熱は、私的なコレクションを埋もれたまま終わらせないで社会のために役立たい、社会に貢献したいという気持ちに発しているだろう。比喩的に言うなら、陽の目を見ない場所ではなく美術作品群を「野に置く」ことで、社会の普通の人々に供したい、そういう心に起因しているのだ。「手に取るな やはり野に置け 蓮華草」（滝野瓢水）。もちろん河正雄は作品群を自分の手もとで十二分に楽しみ、慈しんだうえで、野に置くことを自覚的に選んでいる。

「野に置く」一別の言葉でいえば中央ではなくて地方が重要だということである。秋田の生保内で育ち、しかし大阪にも埼玉（首都圏）にも住んできた河正雄は、地方と中央の文化体制、文化そのものではなくて「文化体制」の格差をよく知っている。それゆえ彼は「地方」を重視する。文化を育むのには「体制」も重要だから、例えば美術館などは地方にできるだけ整備して、どこにでも存在しているであろう「才能」を持った人々に作品を実際に見る機会を提供することを通

して開花の可能性を後押しする。河正雄はそういう明確な意図でもって、コレクションの寄贈先として「地方」の美術館を中心にしてきたのである。「地方活性化」・「地方創生」は、日本の行政レベルでは 2014 年あたりから始まったにすぎないが、河正雄は自身のコレクションの寄贈活動の最初からそれをポリシーにしてきたのだ。

なかでいちばん典型的なのが韓国の光州の光州市立美術館への寄贈である。

### 3 光州市立美術館

河正雄が両親の故郷である全羅南道靈岩を初めて訪れたのは 1974 年 9 月である。幼児として母に連れられて訪れた時から 30 年あまりが経っていた。父親の強い願いでの「帰郷」だった。一族の墓に詣でた時、彼はもう一つの祖国＝故郷を強く実感した。

1980 年の「光州事件」のとき河正雄はもちろん日本にいた。事件のこと、犠牲になった人々や傷ついた人々のことを思っ、彼は深く心を傷めたにちがいない。『全和風画集』の出版と、「全和風画業 50 周年展」の企画を準備していた彼は 1981 年に光州に行く。特段の知り合いは居なかったが、光州日報社の社長に「光州でいちばんの美術家、いちばん尊敬できる人に会いたい」と頼んだところ、「呉之湖がいちばんいいのだが、なかなか会ってはもらえない。でも聞いてみる」とのことだった。返事は幸い「直ぐに会う」というものだったので、光州日報記者と呉之湖宅を訪れた。呉之湖は河正雄の話に共鳴、感激すらして、それを機に親しく交際することができるようになった（ただ、残念ながら呉之湖はその翌年の 1982 年に亡くなってしまった）。呉之湖は韓国で西洋の印象派を初めて取り入れ、しかもその模倣ではなく、印象派を全羅南道の明るく強い陽光のもとでいわば韓国化させた功績によって、韓国近代美術史上非常に著名な画家である。河正雄は、彼の死後も、韓国では彼の息子達の協力を得ることができた。

現代美術の隔年制の国際展として世界的にも著名な「光州ビエンナーレ」（1995 年～）の開催母胎である光州市立美術館は、韓国では初の地方都市の公立美術館として 1992 年にスタートした。全羅南道は両親の故地ゆえに河正雄のルーツである。しかも光州は、韓国では古くから「義郷、芸郷」と言われている土地柄であり、近くは「光州事件」の地として圧政に対する「人々の蜂起」の中心の舞台となった場所なのだ。彼は自分も故郷のために何か役に立ちたいと強く思ったにちがいない。だから、彼のコレクションの最初の寄贈地となり、最も力を入れていく寄贈地となった。

早くも開館翌年、1993 年に「6 作家・212 点」を寄贈している。これが第一次の寄贈である。以降、1999 年、2003 年、2008 年、2012 年、2014 年、2018 年と、合計七次にわたる寄贈をおこなった。寄贈総点数は美術作品が 2603 点、美術図書類が 1188 余点に及んでいる。主要作家は、在日を中心にして、全和風、宋英玉、郭仁植、曹良奎、李禹煥、文承根、郭徳俊といった美術家たちである。

光州市立美術館の発展にとって、河正雄による寄贈その他の貢献は多大である。「その他」というのは、例えば「光州ビエンナーレ」についていうと組織委員会委員として働いたり、種々の広報活動を行ったり、その関連企画（「在日の人権」展や「柿の木プロジェクト」、わらび座や琉球民族舞踏団や秩父屋台囃子の公演）等を見ずから企画・実施したことである。また、主に韓国の若手作家を取り上げる「光」河正雄青年作家招待展（2001 年から毎年）の企画・実施といったことだ。

美術館自体がこの間に新館を造って装いを新たにし、中に「河正雄記念展示室」を設けた。さらに 2017 年には、本館とは別に分館として「光州市立美術館分館河正雄美術館」のオープンに結実して、現在に到っている。その河正雄美術館開館記念展は河正雄コレクションによる「李禹煥展」だった。

### 4 韓国の美術館

韓国南部の主なものから挙げてみる。

「全羅南道靈岩郡立河正雄美術館」

2012年に開館する「全羅南道靈岩郡立河正雄美術館」のためには、2007～2019年にかけて、李禹煥、朴炳熙、英一蝶、棟方志功、関根伸夫、市橋とし子（人形作家）など3801点（ほか美術図書類多数）を寄贈した。靈岩は河正雄の両親の故郷だが、また、周知のように「王仁博士」（記紀などに記載があるように、日本に千字文や論語などをもたらしたとされる伝承上の人物）の故地である。

さらに、高麗青磁発祥の地とされる全羅南道だが、靈岩郡には「靈岩陶器文化センター」がある。河正雄は2008年、ここに陶芸美術品約200点を寄贈し、「靈岩陶器文化センター河正雄コレクション記念室」が開設された。2021春にはその分館として「創作教育館」も開設された。

#### 「朝鮮大学校美術館」

光州の「朝鮮大学校美術館」に（2003～2010年）、孫雅由、郭仁植、郭徳俊、申璋湜、加藤昭男（彫刻家）、朝鮮画など（ポスター類等を除いて）350点を寄贈した。

#### 「釜山市立美術館」

「釜山市立美術館」に（2008年）、孫雅由、郭仁植、申璋湜、関根伸夫、小林孔、ヘンリー・ミラーなど453点と美術図書を寄贈した。

#### 「全羅北道立美術館」

「全羅北道立美術館」に（2008～2015年）、孫雅由の作品255点を寄贈した。

#### 「浦項市立美術館」

孫雅由のルーツである浦項の「浦項市立美術館」に（2011～2018年）、孫雅由作品2241点を寄贈した。

#### 「譚陽テダム美術館」

全羅南道譚陽の「譚陽テダム美術館」に（2014年）、全和風、朴炳熙、中川伊作（版画・南蛮陶器・日本画）など17点（ほかに「河正雄アーカイブ資料100点」）を寄贈した。ちなみに、全羅南道の譚陽は「竹の郷」とも言われるくらい竹の豊富な地域である。譚陽には「竹縁苑」という施設があり、「テダム美術館」はその近くにある。「テダム」という語には竹（テナム）、譚陽（タミャン）、対話（テファ）、談笑（タンソ）など、幾つもの言葉の「音」が込められている。

#### 「済州道立美術館」

「済州道立美術館」に（2015年）、孫雅由と文承根を合わせて56点を寄贈した。

次に韓国の中央部のものを挙げる。

#### 「大田市立美術館」

「大田市立美術館」に（2009～2018年）、李應魯、孫雅由、申璋湜、文承根など239点（ほかに美術図書類多数）を寄贈した。大田市立美術館には「李應魯美術館」が隣接する。李應魯は人生の半ばを過ぎてパリに渡って活動した、韓国近代絵画史上重要な画家である。

#### 「大邱美術館」

「大邱美術館」に（2015年）、郭仁植、孫雅由、文承根など58点を寄贈した。

そしてソウル地域のものを挙げる。

#### 「秀林文化財団アートセンター」

ソウルの「秀林文化財団アートセンター」に（2018年）、呉日、朴炳熙、張順玉、孫雅由など973点を寄贈した。在日一世の故金熙秀は韓国の中央大学の理事長を長く務めた。その彼が設立した財団であるが、後継として河正雄は彼の意思を承け継いで尽力した。

また、美術に限らない河正雄の関心の広さを明かすものとして、次のような寄贈もある。「淑明女子大学校」（ソウル）

一つは、ソウルの「淑明女子大学校」に寄贈した（2015年）、「崔承喜関係資料」である（718点）。

崔承喜（1911～1969年）はソウルの両班（学者）の子として生まれた。淑明女学校、淑明高等女学校を卒業し、彼女の音楽の才能を認めた教師が東京で音楽を学ぶことを勧めたが、家の経済状況のために実現できなかった。曲折を経て、兄の勧めで石井漠（モダンダンスの創始者）に師事するために日本に渡った。ちなみに石井漠は秋田県（河正雄の日本の故郷）出身である。

彼女のダンスはまず日本で注目を浴び、戦前から戦中にかけて活躍して多くの支持者を得た。そのなかには作家の川端康成、画家の梅原龍三郎や鏑木清方、独立運動家の呂運亭らも居た。彼女は映画にも出演し、またモデルとして活躍した。さらにアメリカ、ヨーロッパ、南米でも巡回公演をおこなった。そして歴史上、韓国最初のモダン舞踏家となったのである。

戦後は、「朝鮮プロレタリア芸術同盟」に属して活動していた夫（安漢）と一緒に北朝鮮に渡った。最初は国家の庇護のもと舞踏研究所を立ちあげて活躍したが、やがて夫も彼女も粛清されたようで、波乱の生涯を送った。このところ日本でも彼女についての研究が進んでおり、彼女の舞踏を納めたCD・DVDも出版されている。

早くから崔承喜に関心を抱いていた河正雄は1997年に東京で、韓国の崔承喜研究家である鄭炳浩を招いて「崔承喜の芸術と生涯」という講演会を企画した。沢山のスライドを使っての講演だった。彼は鄭炳浩にこれらのスライドを譲ってくれないだろうかと申し入れたのだが、その時は承諾を得られなかった。しかし2年後、鄭炳浩が来日の折に会う機会があり、そのとき鄭炳浩から「あなたの申し入れの意図と趣旨がわかったので、フィルムのコレクションをあなたに譲る」と言われた。

こうして重要なコレクションが手に入ったのだが、それらの写真やネガはかなり痛んでいて、ボロボロのものさえあったという。河正雄はそれを可能な限り元に復し、直して、写真パネルに仕上げ、コレクションとしての体裁を整えた。大変な手間暇を費やして、展示可能な状態の実現にこぎつけた。以降、折をみては「崔承喜写真展」を実現してきている。それらの写真は「記録」として、それじたいが「写真作品」でもあることを忘れてはいけないだろう。

河正雄は、崔承喜がかつて学んだ学校にこれらのコレクションを寄贈したわけである。

「国立古宮博物館」（ソウル）

ソウルの「国立古宮博物館」に（2008～2017年）、「李方子妃殿下遺品資料」691点を寄贈した。

李方子（1901～1989年）は日本の皇族として生まれ、大韓帝国最後の皇太子である李垠に嫁いで「英親王妃」となり、大韓帝国及び大日本帝国の崩壊と戦後の激動期に苦難の人生を送った。

李方子は梨本宮守正王と（鍋島）伊都子夫人の間にその第二王女子として生まれた。皇太子裕仁親王（後の昭和天皇）のお妃候補の一人として名前があがっていたが、大韓帝国最後の皇太子である李垠（高宗の第七男）に嫁ぐ（1920年）。最初の子は早くに亡くした。それもあって、当時日本に留学中の徳恵翁主（李垠の異母妹。2017年に日本で公開された映画『ラスト・プリンセス―大韓帝国最後の皇女―』で孫藝珍が演じたことは記憶に新しい）の面倒をよくみたようである。李垠は純宗の死（1926年）後、李王家を継承。

夫婦は戦後、身分の喪失（つまり臣籍離脱と無国籍）に始まる苦しい生活を余儀なくされる。そのなかで李垠は脳梗塞に倒れ（1959年）、李方子は介護を続ける。曲折を経て1962年末、夫妻はやっと大韓民国国籍回復を韓国政府から告げられ、翌年の晩秋に韓国へ帰国する（李垠は意識不明の状態だった）。そして李垠は1970年、李方子に看取られるなか死没する。

李方子は、李垠の死後、夫の遺志を継いで障害児教育（知的障害児や肢体不自由児）に尽力。得意な七宝焼・絵画・書からの収入も当てて、自ら資金集めに奔走して「明暉園」や「慈恵学校」を設立・運営した。さらに在韓国日本人婦人会である「芙蓉会」の初代名誉会長も務めた。しばしば日本を訪問して日本皇室との交流にも尽力した。

河正雄は、彼女の1982年の日本訪問（チャリティ展開催）時に通訳を務める縁をもった。後に河正雄は、付き合いのあったプロダクション会社社長で、李方子のドキュメンタリー映画を製作

したこともある山口卓治の家を訪ねた。山口は李方子のチャリティー作品展をサポートし、彼女と長い間親交があり、散逸するといけないから預かって欲しいと、彼女からその「遺品」を十数度にわたって受け取っていたという。河正雄は、山口から「自分が持っていては仕方ないし、高齢になったので、役立ててほしい」と、貰ってくれるように頼まれたのである。

その「遺品」は李垠関係の夥しい数の写真類や手帳や各種の書類、李方子の日記や写真類から成り、貴重な歴史的資料だった。その重要さは明らかで、河正雄は韓国の公の場に保管して近代史研究に役立てたいと考え、駐日韓国大使館に相談した。その結果、大使館が間に入りそこから韓国のしかるべき場所に寄贈する、ということになった。かくして、ソウルの、かつての王家の景福宮の一角（南西の角）にある国立古宮博物館に納られた。

李垠と李方子の婚儀は1919年1月の予定だったが、直前に高宗が死去したため1年あまり延期された。この苦しい年の大晦日の李方子の日記にはこうある—

「嗚呼！ 変化多かりし此の八年も、最早今日一日とはなりぬ。悲しみを始めに、我心に起りし幾久多の変化。（中略）されど我が心に一番深く残る楽しき思出は、唯殿下の成らせられし折の記憶なり。之我終生忘れざる印象なり。これは、今年なかりせば、味ひ得ざりき。悲しみ変してよるこびとなりしなり。こは、二度三度、幾久度なりともくりかへしてゆくへき楽しきなり。」

学習院高等科の秀才だった彼女の日記は、王朝文学も顔負けの名文で綴られているそうである。

### 第三章 収集・寄贈：列島

#### 1 田沢湖祈りの美術館計画

河正雄の故郷における「田沢湖祈りの美術館計画」について触れておく。というのも、河正雄がそこに寄贈しようと考えていたものの多くが、この「美術館」計画が実現に到らなかったために、1993年から光州市立美術館に寄贈されることになったからである。

現在、田沢湖には「辰子像」と「姫観音」像がある。「辰子像」は湖の西岸、もう一つは東岸の東北電力田沢湖発電所近くにある「姫観音」像である。この彫刻は八柳（やつやなぎ）五兵衛（九代目）作の石像であり、1939年11月に開眼供養が行われた。

この「姫観音」は、戦時中、近くに発電所を造るための隧道導水路などの建設に際して数多くの「徴用工」が動員された（河正雄の父親もそこで自由労務者として働いた）のだが、多くの犠牲者を出し、その供養のために建立された事が、河正雄の尽力で、今では明らかになっている。田沢湖の北には強酸性でラジウムを含む玉川温泉がありその水が流入するようになり、田沢湖では固有種である「国鱒」が死滅した。1939年建立のこの「姫観音」は、その伝説に隧道導水路建設の犠牲者追悼の念を籠めたものなのだ。その建立が自分の生まれた年月と同じだった事に河正雄がひとつの因縁を感じたのはきわめて自然だった。しかも、河正雄一家が住んでいた家のすぐ裏手の東源寺にはこれらの犠牲者のための無縁墓地があったというのである。この辺の事実解明は河正雄自身と茶谷十六（秋田の「わらび座民族研究所」の元所長）の研究で明らかになった。河正雄は田沢湖畔の田沢寺にある朝鮮人無縁仏位牌の施主となって、1990年から供養を始めた（その供養会はその後もずっと続けられてきている）。1985年、河正雄は「姫観音」の「建立趣意書」を発見し、工事の生き証人を探し出して裏付けを得た。

参考までに「辰子像」は湖の西岸、岸辺から少しだけ離れた湖中にある。こちらは舟越保武作のブロンズ彫刻で、金色に彩色された作品である。

河正雄は、犠牲者追悼のために（犠牲者のなかには地元の人々もいた）、そして地元文化興隆のいしづえの一助として、田沢湖畔に美術館を建て、在日の美術家を中心とした美術作品を安置しようと考え、行動を起こした。一方で用地を準備し、建物の設計を在日二世の伊丹潤に依頼し、李方子妃に命名揮毫（「田沢湖祈りの美術館」）を頂き、韓国の刻字匠で人間国宝の呉玉鎮に篆刻を制作してもらった。他方で、田沢湖町議会にこの構想を提示した。1987年のことだった。しかし

田沢湖町からは受け入れ拒否の回答を受けた。さらに畏友の作家であり、新潟生まれだが秋田県仙北郡（西木村）育ちの西木正明が秋田市と秋田県に打診、交渉を試みたが、これも実現できないとの回答を 1993 年に受けたのである。かくてその年に光州市立美術館への第一次寄贈となった。

その後、地元の芸能集団「わらび座」はその話を聞いて、その「たざわ湖芸術村」に美術館建設を受け入れる意向を示したのだが、それも結局うまくいかなかった。

日本の人々にはあまり知られていないかもしれないので参考までに言うと、こういう「徴用工」問題、事実上の「強制労働」問題はもちろん田沢湖に限ったことではなく、戦前から戦中にかけて、鉱山や河川やダム関係の工事現場を中心として列島各地にあった。ちょっと調べてみれば直ぐに判る筈である。そして、河正雄が「慰霊碑」を建てようとするには大きな意味がある。

「強制労働」（徴用・募集・官斡旋の 3 形態があった）の犠牲になったのはほとんどが朝鮮人と中国人だった。そして戦後、中国は戦勝国となったので、「日中友好協会」などの働きかけもあり、「中国人慰霊碑」はちゃんとしたものが次々に建てられた。他方、植民地だった半島の犠牲者に対しての戦後日本政府（そして地方自治体）の扱いは異なっていたのである。残念ながら、その姿勢は今もほとんど変わっていないと言わざるをえないだろう。日本人は、たとえ自分たちにとっては「負」のものであるとしても、「歴史遺産」というものの重要性にもっと目覚めるべきである。西ドイツという良き先例もあるのだ。

僕は一人の普通の日本人として、また日韓の恒久的な友好を切に望む一人として、今は韓国の光州にある作品群がもしも田沢湖畔にあったとしたら、両国の相互理解と文化交流のために、将来的にも（あるいは将来的にこそ）大きな貢献の源のひとつの役割を果たしていたにちがいないと思うと、非常に残念である。

## 2 日本の美術館への寄贈

彼は二つの「故郷」を持つが、「ルーツ」ということでいえば、自分自身よりも両親とそれ以前ということになるから、それは韓国であるだろう。それゆえ彼は、自身と同じ状況（在日二世）を持つ韓国出身者にいちばんのシンパシーを感じていたから、美術作品収集が在日二世の美術家を中心にしてその周辺、というか前後（三世とか、戦後にやって来た新しい在日一世）が中心になったのは自然である。

最初に挙げておくべきは、韓国のさまざまな美術館などに寄贈した同じ美術家たちの作品を、日本のさまざまな場所にも寄贈を行っていることである。「地方」にこそ文化の根を植え付けたい、そういう河正雄の願いがさまざまな場所への寄贈となる。いくつか例を挙げる。

駐日大韓民国大使館や文化院に、金昌熙のブロンズ彫刻 1 点、郭徳俊の版画 4 点、孫雅由の作品 4 点、郭桂晶の版画 2 点などである。また、後にソウルの「国立古宮博物館」が永住場所となる「李方子妃殿下遺品資料」は、河正雄の働きかけでまず駐日大韓民国大使館に寄贈という形を通して、後に韓国に渡った。

「NPO 法人安房文化遺産フォーラム」に（2016 年）、原作が放浪の画家青木繁の代表作《海の幸》（アーティゾン美術館所蔵）に基づく作品を 1 点寄贈。九州の久留米出身の青木は、1904 年夏に南房州の布良の小谷家に、友人や恋人の福田たね（福田蘭堂の母）らと滞在した時にこの絵を制作した。「小谷家」は現在記念館となっており、その庭に、この絵を元に造られた原寸大のブロンズ作品が展示されている。ちなみに、河正雄は同じ作品を霊岩の「全羅南道霊岩郡立河正雄美術館」（2015 年）、ソウルの「秀林文化財団アートセンター」（2016 年）、久留米の「青木繁旧居」（2016 年）、光州の「光州市立美術館分館河正雄美術館」（2017 年）等にも、寄贈している。

「仙北市立角館町平福記念美術館」に、2011 年に孫雅由作品 60 点を寄贈。この美術館は日本画家平福百穂とその父穂庵の画業を顕彰する美術館だが、郷土ゆかりの画家や現代の作家までを取り上げる活動を行っている。続いて中国や台湾の作品など、53 点を寄贈した。

次に河正雄の関心が向ったのは、韓国と日本をいわば往き来して両国の美術文化のつながり、相互理解、関係のために貢献した、そういう人々のものだった。誰よりも浅川巧（1891～1931 年）とその兄である浅川伯教（1884～1964 年）だ。二人とも山梨県（の今の北杜市）に生まれた。兄

は小学校教諭の時に朝鮮王朝の美術に惹かれて 1913 年に韓国に渡り陶磁器を研究し、その知見を柳宗悦に伝える。弟は兄の翌年韓国に渡り、現地で就職して養苗や造林を研究。傍ら朝鮮の陶磁器、民具や家具の収集・研究に従事して研究者として活動した。柳宗悦の発案になる景福宮内の「朝鮮民族美術館」設立（1924 年）に兄と共に尽力した。未だ若くして当地で客死した。

河正雄は陶磁器類その他 71 点を寄贈し、それらを元にして 2001 年に北杜市は「浅川伯教・巧兄弟資料館」を開館した。彼はこの他にも、映画「道～白磁の人」制作援助など、さまざまな貢献をしてきている。例えば 2021 年には浅川巧生誕 130 年・没後 90 周年を記念しての「浅川伯教・巧」の顕彰碑を建立、寄贈している。

そして、彼が長く住んできた地元への寄贈である。2021 年度に埼玉県立近代美術館に、孫雅由の作品を中心とする寄贈を行った。ドローイング（119 点）・版画（57 点）・資料類である。この寄贈には、さらに郭徳俊と文承根の版画（それぞれ 1 点）も含まれている。この 3 作家は日本での知名度は既に高いが、韓国ではまだ充分ではないと河正雄は考えている。二つの故郷のうちの一つに住んできたが、彼のもう一つの故郷にたいする望郷や願いの思いは変わらない。

彼はさらに、設立が決まった「川口市美術館」への寄贈も考えているところである。

### 3 日本での寄贈活動ほか

河正雄の寄贈活動は美術作品にとどまらない。人は幼児、子供、若年の間にさまざまなものを無意識のうちに受容するものだが、それには環境や教育が大きな役割を果たす。それは文化的な感性の涵養にとって無視できない。河正雄は、韓国でも日本でも、美術館に美術関係の図書類の寄贈、また教育機関への寄贈を積極的に積み重ねてきている。

書籍類の寄贈活動のきっかけは、自分が学んだ母校をずっと大切に思い続けている河正雄には、田沢湖町での 42 歳の厄除け記念同期会に参加した時にやってきたという。1980 年のことだった。以降、彼は母校である生保内小学校、生保内中学校、秋田工業高等学校、また東京韓国学校（東京都新宿区）、日本の朝鮮大学校（東京都小平市）、在日韓人歴史資料館（東京都港区）、在日韓国大使館文化院に対して、随時、あるいは継続的に図書類の寄贈活動を行ってきている。その範囲は画集・美術全集・美術関係図書類にとどまらない。文学、ノン・フィクション作品、韓国関連文献、思想、辞典辞書、民話、ビデオ類から切手コレクションにまで渡っている。ちなみに仙北市立田沢湖町図書館の（平凡社東洋文庫を含む）「河正雄文庫」は 40 年にわたる彼の寄贈によって非常に充実したものになり、2021 年 1 月現在で 4823 点を数える。また 56 点の美術作品も寄贈している。

美術を中心とするこの論考では、河正雄の社会貢献活動のすべてに触れることはできないが、ここで一つ、「こころの家族」への彼の貢献活動に触れておきたい。社会福祉法人「こころの家族」は介護福祉施設「心の家族」を運営しており、東京、京都、神戸などに施設がある。河正雄はそこにもやはり美術作品を多数寄贈しているのである。

## 第四章 展覧会活動

### 1 展覧会活動へ

光州市立美術館のことは既に少し触れたが、ここで改めて彼の展覧会企画・実施の活動を取り上げる。年代順の詳細な一覧はインターネット上の『河正雄アーカイブ』に公開されているのでそちらに譲るとして、ここではその特徴の幾つかに注目してみたい。

河正雄が長い年月をかけて、誠心誠意収集してきた「コレクション」は、彼にとってはいわば大切な我が子のようなものだろう。だが、いや、だからこそ多くの人々に見てもらいたい。ただ収蔵しておくだけではなくて「活用」してもらいたい。「活用」のためにはいろいろな工夫が必要

である。河正雄は長く美術作品を収集してきた経験を通して、おのずから美術館学芸員の才能を身に付けてきたといっている。実際、その点では所蔵する各美術館の学芸員も顔負けのところがあるに違いない。なにしろ自分が手塩にかけていわば育ててきた「コレクション」なのである。そこで、彼みずからが、あるいは所蔵の各美術館がその意を汲んで、「河正雄コレクション」の活用が為されてきている。

僕自身も美術館学芸員を四半世紀ほど勤めた経験があるから「河正雄コレクション」をどう活用するかといえば、第一に一つのコレクションの全貌を見せる展覧会、第二にそのコレクションの中から一人を選んで個展にする企画、第三に「テーマ展」、つまり何らかの「テーマ」を立て、それに合わせて作家・作品を選んで特別展に仕上げる方法だ。ふつうこの三種類が考えられるし、現実に世の中の美術館で行われている展覧会はだいたいそういうものである。勿論、例えばこの第三の「テーマ展」には幾つかの（幾つもの）ヴァリエーションが可能である。

さらに第四の「展覧会形式」がある。これは河正雄が日韓の多くの美術館に作品を寄贈していて、それもそれらの作品群が一貫したポリシーの元に収集されたものだから可能になっている「展覧会形式」である。即ち、各美術館に寄贈・所蔵されている作品とリンクしたいわばコラボレーション展、共同企画展も数多く企画・開催してきている。

## 2 日本での展覧会活動

「河正雄コレクション」の展覧会を振り返ってみる。これは全和風を含む彼のコレクションが光州市立美術館に入るよりも前のことだけれど、彼にとってコレクター開眼のきっかけになった「全和風 その画業 50 年展」を企画し、1982年に東京、京都、大邱、ソウル、光州と巡回させた試みがある。実質的には彼自身がキュレーターとなって企画・実現した展示である。

そして彼のコレクションが 1993年に光州市立美術館に入ると、美術館はその年に「祈りの美術展」（彼のコレクションの全作品の展示）、つまり第一のタイプの展覧会を開催し、その3年後に「全和風」展（第二のタイプ）を開催している。

さらに（第三のタイプ）のものとしては、2000年に「在日の人権」展を開催した。

「河正雄コレクション」については、韓国では第一のタイプの展覧会は折に触れて開催されてきているし、また第二のタイプについても次々に開催されてきている。郭仁植展、崔承喜展、文承根展、孫雅由展、ヘンリー・ミラー展、関根伸夫展、郭徳俊展、高三権展、李禹煥展、呉日展などなどである。

日本における展覧会開催活動は、中川伊作展（1980年）や福田新生展（1981年）などもあるが、実質上、いま挙げた「全和風画業 50 年展」が最初の試みといっている。これは第一のタイプでありかつ第二のタイプ（個展）でもある。

以降、第一のタイプとしては「故郷」と名付けた展覧会があり、これは2011年に角館の平福記念美術館、次いで東京の駐日韓国大使館・韓国文化院のギャラリーで行われた。

第二のタイプは数多く、会場は駐日韓国大使館・韓国文化院のギャラリーなどを使いながら、行われた。李龍子展、朴炳熙展、金大源展などである。

## 3 韓国での展覧会活動：光州

韓国での展覧会は枚挙にいとまがないので、重要なものに限って記すことにする。既に挙げたものと重複することもある。

光州市立美術館が生まれ（1992年）、河正雄コレクションの寄贈で「河正雄コレクション記念室」が開設され（1993年）、さらに分館として「河正雄美術館」が開館（2017年）されたことは既に述べた。当然、「展覧会活動」もそれに伴って変化してきている。

光州市立美術館開館以前については、なんといっても「全和風画業 50 年展」である。東京（銀座セントラル美術館）と京都市立美術館での日本展（1982年1～3月）のあと、大邱（啓明大学校）、ソウル（韓国文化芸術振興院）、光州（光州市の全羅南道芸術会館）で開催された（～1982年5月）。

その10年後、光州市立美術館が開館し、その「河正雄コレクション記念室」に彼の第一次の寄

贈作品（6作家・212点）が「祈りの美術展」として展示された（1993年10月）。河正雄コレクションのお披露目の展示であり、かつそれは「祈り」を「テーマ」とする展覧会でもあった。また、コレクションのエッセンスを見せるものとして「在日の花」展を企画し、2007年以降、随時開催してきている。

一作家の「個展」でいうと、1996年の「全和鳳」展、2001年の「郭仁植」展、2002年の「崔承喜」展を初めとして、2017年の「宋英玉誕生100周年—わたしはどこへ」展、2018年の「曹良奎生誕90周年記念展」まで、非常に多くの展覧会を実現してきている。

さらに特筆すべきは、河正雄は若手の作家を鼓舞ないしサポートするために「"光" 河正雄青年作家招待展」というものを企画したことである。その第1回展を2001年に実現し、毎年開催して、現在20回を数え、100余名の若手作家を世に送り出している。「時代」はいつも若い人々に担われなければ展開しない、彼のそういう強い思いと願いが結晶している企画とっていいだろう。

また歴史を回顧する、慰霊・祈りの「テーマ展」についても、「5・18光州民衆運動」を回顧する「光州の記憶」展（2001年）をはじめとして種々の試みを行ってきている。

そのなかで特記しておきたい展覧会の一つとして2004年5～8月に開催された「人類の遺産・木彫連作版画『花岡ものがたり』」展がある。

「花岡事件」に関わるものである。国策により秋田の花岡町（今の大館市）の鹿島組花岡出張所に中国人労働者986人が強制連行され、主に花岡川の水路変更工事に、重労働と虐待のなかで従事させられた。あまりの過酷さに彼らは1945年6月30日、抗議の一斉蜂起を起こしたが、鎮圧され、全員が捕縛された。囚われて厳しい尋問・拷問・虐待に晒された。そこでの犠牲者も含めて、強制労働全期間の犠牲者は418人に及ぶという凄まじい状況だった。強制連行に伴って大日本帝国が起こした事件のなかでも最悪のものとされている（以上は茶谷十六の詳細な調査に依る）。

河正雄は秋田工業高校で学び、1年生の時に、学校で集めた大火見舞いの義援金を携えて大館を訪ねたことがある。1998年春、浅川巧（大館営林署に4年間努めたことがある）の足跡を尋ねて大館に行った際、「花岡の地・日中不再戦友好碑を守る会」の人に、花岡鉱山（銅山）を案内された。じつはそこでは「花岡事件」の2年ほど前に「七ツ館事件」が起こった。伏流水の浸水をうけた「七ツ館坑」が落盤を起こし、日本人11名、朝鮮人11名の犠牲者を出した事件で、これが「花岡事件」の誘因となったのである。

この訪問の折に、彼は『花岡ものがたり』という、物語詩と連作版画57点から成る本を貰った。詩は市民演劇運動家の瀬部良夫、版画はプロレタリア美術家の新居広治（にい・ひろはる）はじめ3人の手になるもので、1951年出版である。版画のなかには3点、「たたかった朝鮮人」を描いたものが含まれていた。この「ものがたり」は、フィクションの部分も含みながら、人権獲得と解放のためのヒューマニスティックな闘いを主題としている。

それが日本人の手になる本であること、日本人みずからが過去の過ちを反省して二度と繰り返さない意志を明瞭に表明したこと、そしてこの版画群が芸術作品として優れたものであることを認識した河正雄は、「光州事件」を体験した地で展示を行い、そこに収蔵してこの体験を共有しようと考えたのである。そこで彼は、版木を保存する「花岡の地・日中不再戦友好碑をまもる会」に働きかけて、版画作品河正雄コレクションとして「光州事件」の地である光州市立美術館へ寄贈してもらった。その展覧会が2004年に実現したのである。歴史の振れのなかで虐げられ、命を落としていった人々すべてに対する、彼の強い哀悼の心の現れである。二つの故郷を持つ身として、二つの故郷の歴史を共有する親密な交流を樹立、継続したいという強い願望のあらわれなのである。

#### 4 韓国での展覧会活動：光州以外

光州以外の韓国各地の美術館などへの寄贈の広がりによって、それらの場所でも展覧会が行われるようになる。それぞれの美術館でまず開催されたのは、光州市立美術館でのコレクションのお披露目の展覧会である「祈りの美術展」にほかならない。「祈り」という考え方こそ彼の収集活

動の根もとにあるからである。この企画を彼は「祈りの美術展・韓国全国巡回展」として全国にわたるネットワーク化の企画として実現した。以下にその日程を記しておく。

ソウル市立美術館（2013年4～5月）、光州市立美術館（2013年6～7月）、釜山市立美術館（2013年9月）、全羅南道靈岩郡立河正雄美術館（2013年10月～2014年3月）、浦項市立美術館（2014年4～6月）、全羅北道道立美術館（2014年9～10月）、済州島特別自治道立美術館（2014年10～11月）、大邱市美術館（2015年2～5月）、大田市立美術館（2016年2～5月）。

光州地域以外での展覧会活動は2008年あたりから本格化する。光州市立美術館で開催したコレクション精華展「在日の花展」を2008年初頭に釜山市立美術館に巡回した試みあたりからである。コレクション展、個展、テーマ展などである。勿論、ここで光州以外というのにはソウル（秀林文化財団アートセンター、淑明女子大学校、国立古宮博物館など）も含まれている。

これ以外の第二のタイプの個人作家展は、ここではその詳細を挙げるできないけれど、韓国では非常に数多く企画・実現されてきている。

もう一つ付け加えておきたい。それは若手作家の育成のためにソウルの大学路（テハンノ）に画廊を一つ開いたことだ。1992年のことだった。美術家に対するサポート活動は韓国若手作家たちにも向けられたのであるが、自身の理念が画廊という商業活動には合わず、続かなかった。

## 第五章 活動の広がり

### 1 一期一会

河正雄の活動をずっと跡づけてくると、出会いを大切にす一期一会の考え方がはっきりしている。自身に起こる出来事は、どんな些細な事でも、じつは自身を越える大きなもの、いわば「天と地」から与えられたものである、そんな考え方が彼の根本にあるように見える。「美術作品」にたいする彼の活動を辿ってくると、そういう想いが強くなる。

「一期一会」、それは誰にでもある。少なくとも日本の人間は誰でもそれは考える。それは日本ではふつう例えば「茶道」の思想に由来すると言われたりするが、しかし「茶道」を離れても、少なくとも東アジア地域の人々にはべつだん珍しくはない感性と考え方だと言い得る。「自然」から与えられたもの、下されたこと、それは一つの「運命」であり、人はそれに抗うよりは、受け入れて先に進むほうがいい。河正雄において特異なのは、その感覚がほとんど生まれつきのように身に付いていると見える点である。

多分、そのいちばん良い例が彼の「慰霊事業」・「慈善事業」・「植樹事業」への情熱である。そして、この三つはじつは切り離せない。「慰霊」のうち自身の家族や一族に関するものは、これは誰にとっても当たり前の事だからここでは触れない。そうすると、河正雄の「慰霊事業」は二つに代表することができる。一つは、既に「姫観音」のところで触れた戦前から戦中にかけての強制労働で命を落とした在日の人々（半島、中国、台湾、そして日本の人々）に対する癒しの慰霊事業である。

### 2 柿の木プロジェクトと植樹プロジェクト

もう一つは「時の蘇生・平和の木 長崎被爆 柿の木プロジェクト」である。周知のように、これは長崎の樹木医である海老沼正幸が始めた。造園業を営んでいた彼は被爆して瀕死の状態に陥った柿の木を手当てして（炭化部分を除去、特別な薬を塗布、ウロを鉄筋で補強など）、その2世の苗木を育てて、長崎を訪れる修学旅行生たちに配る、そういう活動から始めた。

それに感銘を受けた美術家の宮島達男は、1996年、海老沼氏とともに、苗木の植樹プロジェクトを開始した。その活動は国境を越え、今では24カ国・1300本以上に及んでいるという。

このプロジェクトに感動した河正雄は、2000年の光州ビエンナーレ展に際して、これを企画し

て植樹を始めた。この活動は以降も継続されてきている。原子爆弾で命を落とし、また長い間その後遺症に苦しんだ（苦しんでいる）人々への心の慰めの営みであり、平和祈念の試みである。いわば「慰霊」の心を広げて、人類にとっていつでも致命傷になりうる原子爆弾の傘に覆われている現状への、一つのささやかな、静かな抗議を内に秘めた祈りの表現にほかならないだろう。

同様の、植物に「命」の原型、あるいはエッセンスないし象徴を見て、命を大切にすることで平和を祈念する試みが、「日本ケヤキ会」と共に行っている「植樹事業」、例えば「5.18 記念国立墓地」での植樹などである。また故郷である角館のしだれ桜の植樹で、光州地域の各他、日本でも埼玉県日高市の聖天院で行われてきている。この聖天院は、古代に朝鮮半島から移り住んだ人々が開拓した高麗郷にあり、奈良時代に創建され、高麗王若光の菩提寺である。

### 3 視覚障害者のために・ご老人達のために

前に触れたが、河正雄は高校を卒業して就職が出来なかったときに日本デザインスクールで商業デザインを学んでいた。その授業料の工面のために無理をして栄養失調になり、一時眼が見えなくなったという経験があった。後年、全和凰展のために光州で奔走している際に体調を崩した。そのとき盲目の指圧師に手当をしてもらったのだが、その折、視覚障害者の支援を頼まれて、美術作品でチャリティー展を開いたりして光州視覚障害者連合会設立や会館建設に力を貸すことになった。その支援は40年にも及び続けられている。

日本での、これも既に触れたが「心の家族・故郷の家」活動への参画も、そういう活動の一つである。この場合は、主に在日の老人たちの介護施設に美術作品を寄贈するというかたちによる社会貢献の活動である。美術作品が日常生活の身の回りに在ることは、老若男女を問わず、医療にもなる感性涵養にとって大切なことなのである。

### 4 映画

映画との関わりについても、きっと一期一会がきっかけだったかもしれない。それは、前にちょっと触れたが、浦山桐郎の『キューポラのある街』（1962年公開）だったろう。1961年に出た早船ちよの小説を元にした映画である。主人公ジュン（吉永小百合が演じた）の生活環境、進学か就職かの悩み、友人たちの北鮮帰還など、河正雄にとってきわめて近いテーマがふんだんに登場するし、彼の地元（川口）が舞台の映画だった。浦山桐郎の監督デビュー作である。吉永小百合との出会いでもある。

『愛の黙示録』は日韓合作の自主製作映画であり、河正雄は制作実行委員会発起人として協力した。映画は1995年に完成、公開された。日本植民地時代、朝鮮総督府の官吏の娘として木浦にいた田内千鶴子（石田えりが演じた）は高女を卒業。1928年に木浦で孤児達を保護して共同生活を始めていたキリスト教の伝道師尹致浩と知り合い、その活動に共感し、1936年に学校の音楽教師の職を辞して、尹致浩の施設「共生園」での奉仕活動を始めた。同じくクリスチャンだった千鶴子は、周囲の反対のなか、尹致浩と結婚した。太平洋戦争終結、朝鮮戦争、さらに（食料を探しに出掛けた）夫の行方不明などを乗り越え、夫の志をうけて「共生園」を続け、展開させた。彼女は1968年に56歳で亡くなるが、その活動はその子供たちによって受け継がれてきている。この田内千鶴子（尹千鶴子）の生涯を描いた映画である。監督は金洙容、シナリオは中島丈博で、1995年に公開された。

『道～白磁の人』は、浅川巧の半生を描いた映画である。監督は高橋伴明で、小説家の江宮隆之の『白磁の人』をもとにしている。公開は2012年で、日韓共作映画である。河正雄はこの映画の制作相談役としてその任に当たった。

さらに『東学農民革命 唐辛子とライフル銃』。監督は民俗研究者でもある前田憲二で、2016年作。韓国の映画監督である申相玉（1928～2006年）がかつて劇映画として実現しようとしたこのテーマを、申相玉と映画製作のために調査を行った前田憲二が、改めて、2時間近い長編のドキュメンタリー映画として製作した。「人乃天（人こそが天である）」という思想を生み出した韓国の農民達による1894年の蜂起を主題とする。河正雄は制作呼びかけ人の一人として援助した。

ちなみに申相玉（1929～2006年）は、女優崔銀姫との結婚と離婚、二人とも北朝鮮に拉致、最後は韓国に戻るという波乱万丈の生涯を送ったこともあり、韓国では誰でも知っている映画監督だ。戦前、今の東京芸術大学で学んだこともある。極めて多作で、『米』、『李朝残影』（原作は梶山季之）、『戦争と人間』などがある。なお、ここでは河正雄自身が登場人物となった記録映画、TVドキュメンタリー、大浦信行監督の『日本心中』などは省略する。

## 5 朝鮮通信使—歴史への思い

朝鮮通信使（正しくは朝鮮聘礼使）は、室町時代から始まった半島からの使節団である。時代によって性格も変わったようだし、その役割については、研究者の間でも意見が分かれているようだ。それについてはここでは触れないが、江戸時代の17～18世紀の間については11回を数えた。その後は半島の事情、また幕末が近づくと日本側の事情で、対馬までないし釜山の倭館で、というように限定されることになった。

江戸までのルートは対馬、壱岐に寄港後、下関から瀬戸内海に入り鞆の浦、牛窓、兵庫などを経て大阪淀川に進み、淀で上陸し、以降は陸路を、京都、「朝鮮人街道」（野洲から彦根）を経て江戸へ向った。徳川の家光時代の1636年（第4回）と1643年（第5回）、そして家綱の時代の1655年（第5回）、この3回だけ、通信使は江戸から日光東照宮へ行っている。

河正雄が関わっているのはこの「日光行」の、川越での「唐人揃い」のパレード復活と、日光の今市通信使客館跡地に記念碑を建立する事業（建立実行委員会に参画）などである。

個人的なことだが、僕はかつて岡山県の「牛窓国際芸術祭」で「牛窓国際ビエンナーレ展」のコミッショナーとして、毎年、牛窓に通ったことがある（1984～1992年）。その折に、そこに残る「通信使の宿」（本蓮寺）と「唐子踊り」を知った（本蓮寺は客館として4回使われ、その後は客館は、他の寄港地でもよくあったように海辺の「御茶屋」に移った）。この「牛窓国際芸術祭」でも「唐子踊り」は毎年披露されたのだった。類似の「唐子（唐人）踊り」は三重県鈴鹿市や津市にも残っている。

## 第六章 コレクション作品から「河正雄」を見る

### 1 取り上げる画家

河正雄コレクションのなかの数人の画家、「在日の画家」として典型的な画家について語ることで、彼の作品収集の本質の一端を示してみたい。

選んだのは9人の作家である。河正雄がその作品に出会うのが全和凰のように古い場合もあれば、高三権のようにかなり新しい場合もある。9人に絞って選んだ理由は、「在日」として、現実的また精神的に極めて厳しい、苦しい状況を強いられ、そのさなかを生き抜いた点で典型例と言い得る画家達、というところにある。その意味で河正雄の生きてきた状況と重なるのである。ちょっと誇張するなら、本当に地獄を見た画家達、ということになるだろうか。

年齢順に挙げると全和凰、宋英玉、郭仁植、曹良奎、高三権、郭徳俊、呉日、文承根、孫雅由である。曹良奎までの4人が「一世」で、後の5人は「二世」である。

### 2 全和凰（1909～1996年）

全和凰は北の平安南道安州に生まれた。本名は「全鳳濟・CHUN Bong-Je」で、韓国の美術館などでは本名で記述されることがある。平壤から遠くない安州は炭鉱地帯として知られてきた。

20歳の頃、官設の公募展である「朝鮮美術展覧会」（「帝展」にならって日本では「鮮展」と通称された）に入選した経験もある。しかし、植民地下の圧政のもとで（「三・一独立運動」は彼の

生後10年に起こっている)如何に生きるべきか、如何に生き得るかは絵では描けないと、絵筆を捨てて京都の「一燈園」(「道」を求めて修行を実践する懺悔奉仕団体。西田天香が創立した。特定の宗教というのではなく、大自然に許されて生きる、その「道」を求める思想を中核とする)での修行に身を投じた(その折りに多くの仏教彫刻に触れただろう)。

やがて須田国太郎に出会って触発を受け、また「行動美術協会」に依って活動した。(なお山科区九条山の「全和風美術館」と呼ばれていた家は、老朽化が進んだために2019年の夏から年末にかけて市によって取り壊された。)

戦後しばらくは、かつての「圧政下」の経験を主題にした作品を描いた。しかしそれらにも、仏教実践の体験は生きていと僕には見える。例えば1950年の《銃殺—ある日の夢》(京都市美術館蔵、河正雄寄贈作品)が典型的だが、そこには「三・一独立運動」から半世紀後のいわば追悼の心の表出があり、同時に植民地下の圧政のなかで死んでいった故国の人々と列島の「在日」への哀悼の祈りが込められているのである。そのテクスチャーは画家の苦しい無念な思いによってザラついていると見える。画家の心が、無念と祈りで沸き立つように、そのまま表に出ているのだ。また、どんぶりでご飯を食べる男と、その傍らに、一人残されてしまったとおぼしき子供を描いた《戦争の落し子》(1960年。光州市立美術館蔵)のような、戦中、戦後の現実をありのままに切り取ったような作品もある。

やがて、年齢ということも当然もあるだろう、そういう波立ちは表面的には抑えられ、画家自身のなかで内側に向かったであろうように、絵でも内側へと沈潜していく。そして仏像の絵が生まれ、あるいは花を描く絵が生まれていく。弥勒菩薩、百済観音、阿修羅像、あるいは「苦惱観音」などを描き、また花と草などを描く。どれも画面は静かで、あるいは穏やかで、波立つことはないけれど、画面は「深み」を湛えている。その「深み」は声高ではないけれど圧倒的である。作者の経てきた苦しみや懊悩が肯定的に鎮められている、といった感じがする。「昇華」という語もあるのだが、その語に僕が納得できないのは何故だろうか？

人は仏ではない。さまざまな想いを抱えたままで死んでいくのだ。成熟し、老いてゆくということは、煩惱とどう付き合うかにますます正面から向き合わざるをえなくなることで(も)ある。もちろん人にもよるが、全和風は、少なくとも表現者としては、そういう人間だったように思われる。そして彼のその「煩惱」の素地から「在日」ということが無くなることはなかった。彼が描く仏像の絵の「深み」は、良い意味で澄んでいないところに由来している。一見柔和だが、そういう昏さを湛えている。得難い表現と言わなければならない。

### 3 宋英玉 (1917~1999年)

濟州島で生まれた宋英玉は、既に父親が大阪で測量技師をしていたので、1929年、小学校4年生の時に大阪にきた。その後の教育(日本の軍国主義教育)、大人になっていく教育は日本で受けたので、在日一世とはいえ、二世に近い一世の位置にあるとっていい。

1944年に大阪美術学校を卒業した。戦争後、戦中までの朝鮮籍から韓国籍への変更をしなかったために、朝鮮総連系とみなされて厳しい状況に置かれた。始めは関西で活動、1950年代後半頃から東京に移って活動し、主に「自由美術協会」に依って作品を発表した。

よく言われるように最初は同じ境遇の曹良奎とかダヴィッド・アルファロ・シケイロス(メキシコの社会派)の影響を受けたようで、主に社会的な主題(閉鎖性、原爆など)に取り組んだ。しかし日本で「もう戦後ではない」と言われるようになった1970年あたりを境に、美術の状況は大きな転回点を迎えた。西洋近代美術、そして日本近代美術が「近代美術の終焉」の時期にさしかかり、絵画そのものを根本的に問い直さなければもう新しいものは生まれず、そういう状況に、彼もまた直面したのである。

ずっと列島の美術界で過ごしてきた宋英玉が、その状況に鈍感だった筈はない。もはや単純なリアリズムでは「真実」に迫ることはできない。そういう美術状況をむかえて彼は一歩異なる地平へと歩み出る。「犬」を選んだのはそういうことだったろう。

彼が描く「犬」は「人間の根源的な孤独」の象徴ないし「喩(たとえ)」である。この新たな表現で「在日」が宿命的に背負っている矛盾の状況が消えているわけではない。むしろ、それがい

わば「地盤」のように画面に沈着することで、作品を根元で支えるような感じになっている。そこにさらに、年齢の積み重ねがプラスに働いていく。彼の営為の「時間」がいわば「エッセンスの抽出」をもたらしていったのだ。描かれているのは一匹の犬や数匹の犬だけなのに、きわめて特異な絵画世界を実現したのである。

僕たちの目の前にある彼のこういう絵は、「主題」をストレートに言上げする「プロパガンダ絵画」ではない。表現ははるかに深みを増している。例えば一匹の犬が地べたに蹲っていて、手前の地べたには何も無い。この犬に特段の表情はないが、僕は、その眼の色が周囲の地べたの色と同じ暗めの黄土色である点に惹きつけられる。よく見ると、後ろ脚とお尻の部分にも、その暗めの黄土色がかぶさっている。眼は地べたと連なり、身体の一部も地べたになり始めている。そのことからどういう暗示ないし譬喩を受け取ってもかまわないけれど、それは、犬と周囲の関係（絵画的には「図」と「地」の関係）が相互的であるということだ。

また別の絵、4匹の犬が画面右側に顔を寄せ合って群れていて、画面左側は地べたで、そこには何も無く、色はやはり暗めの黄土色である。口を開けて叫んでいるような犬、黒い眼をして虚無の表情を見せている犬、いちばん手前の犬は口を半ば開きかけて何かを問いかけるような眼をしている。このいちばん手前の犬の顎から喉にかけての部分はそのまま地べたに繋がっている、そう見える。地べたに吸い込まれていこうとしているのか、それとも地べたから湧き出ようとしているところなのか、判らない。つまり、造形的にはこの犬たちは「図」と「地」の相互関係として存在している。

絵画は、例えばリアリズムを武器にして言葉を画面に呼び込んで何かをストレートに主張することもできる。しかし他方、表現の手段（絵の具など）と場（画布など）は非言語的な「もの」なのである。絵を前にして、観客に言葉を要求するのではなく、観客に絵画の真ん中に入ってもらうにはどうしたらいいか。「何か」というよりもまず「空間」を描くことが肝心なのである。宋英玉の作品に即していえば犬ではなくて周囲の空間をこそ描くということである。空間をこそ表現してそこに犬を、犬そのものとしてではなくて空間と相関関係にある存在として表現することなのだ。

そういう表現の方が、「在日」という存在の矛盾、二重性、苦しみ、悲しみを、より感覚的に表現しうる。観客は心に直接的に染み入ってくる感覚の道を通して、この「犬」たちが何であるのかを、言葉としてではなく納得するのである。

#### 4 郭仁植（1919～1988年）

郭仁植は慶尚北道大邱の達城郡（かつては大邱の西郊外だった）で、4人の兄弟姉妹の次男として生まれた。家ではみな書道や水墨に親しんでいたという。小学生の時、日本人の女性教師に絵の才能を誉められたことがあった。長じてソウルのYMCAなどで学んだ後、1937年春に渡日する。始め「日本美術学校」で学ぶが、すぐに「独立美術協会」展に参加する（戦前は日本名を名乗った）。

戦争勃発後、1942年に韓国に戻り、戦後の1949年に再び渡日。1951年から「二科展」、1957年から「読売アンデパンダン展」などに出品し、日本現代美術の真ん中で活動した。戦後、最初は「郭仁」と名乗った。

再来日の後、朝鮮戦争が起こるが、その戦時下の韓国では兄がスパイと間違えられて殺されたり、叔父の一人が共産主義者の嫌疑をかけられ捕らえられて、李承晩政権下で処刑された。衝撃をうけた彼は1985年まで故国の地を踏むことはなかった。そういう出来事があったので、「故郷」に対する思いがふつうの在日の人々とは少し違って屈折したものになったようである。

そのように、ふつうの在日とは少し異なった意味で現実の状況に苦しめられながらも、彼は美術表現においてはそういう「現実」や「社会状況」を主題とすることなく、ほぼ一貫して正統的な美術表現至上主義の道を歩んだとっていいだろう。これも一つの選択である。戦前から戦後にかけては西洋のモダニズムやシュールレアリスムの影響が認められるが、1960年代に入ったあたりで変化が起こる。それは最初は一見抽象美術の方向を思わせるものだったが、やがて1960年代が進むに連れて、つまり西洋近代美術の行き詰まりが明らかになり、日本もそれに無縁ではな

いことが明らかになってゆくにつれて、郭仁植は根本的に新しい表現を模索する方向へと舵を切る。

まず、さまざまな「もの」（基石、石膏、金属、ガラスなど。ガラスではガラス板、電球、サングラス、容器など）を使いながらも、あくまでも「平面仕立て」の作品が続いた。「絵画」の問題の先を模索したのだ（参考までに 1970 年代半ばに僅かながら自然石を使った作品もある）。

次に、「円」の形を描く作品がくるが、支持体には画布ではなくて合板やパネルや鉄板を用いた。この辺りで、彼はほぼ、「イリュージョニズム」も（その反対の）「ミニマリズム」も克服しえたといっている。

そして 1980 年代に入ると、繭のような丸い形の集積からなる特異な絵画へと展開する。絵の具は彩墨、支持体は和紙である。彩墨の色数を絞り、形は繭のような丸い形だけに限定し、いいかえると精神と心と感覚にミニマリズムを課して、「形」の絵画でもなく、「観念」の絵画でもない地平へと超出しようと試みた。つまり郭仁植は、豊かな「空間」そのものを表現しようとする絵画を実現したのである。

ちなみに、1983 年 1 月には、杉山邦彦、上田雄三、ジョセフ・ラヴと共に、在日や韓国の画家も含む若手作家の後押しをするために、東京の銀座に「ギャラリー Q」を創設した。

またソウルの果川国立現代美術館では 2019 年（6～9 月）に「郭仁植生誕 100 年記念絵画展」が開かれた（大邱市美術館へ巡回、2019 年 6 月～2020 年 1 月）。

## 5 曹良奎（1928 年～？）

曹良奎は慶尚南道晋州で生まれた。植民地教育下で育ったが故に日本の勝利を信じ込まされていた彼は、戦後、青年期のど真ん中で「光復」以後の韓国の現実に晒された。かつての虚妄な体制、そしてその後の東西冷戦下の故国の政治の現実を顧みて、虚脱と絶望に見舞われたにちがいない。しかし彼はそこから立ち上がって反体制運動に身を投ずる。

1947 年に晋州師範学校を卒業して釜山の国民学校で教師をしていたのだが、警察に追われて、1948 年に日本への密航を試みた。途中で仲間のほとんどが捕まり、（ほとんど奇跡的に）彼一人だけが日本に辿り着いたらしい。針生一郎の言い方を借りるなら、故国で日本の「戦中派」のような体験をくぐりながら、日本にやってきた。

深川の枝川の朝鮮人部落に住み、働きながら武蔵野美術学校に学ぶ（1952 年に中退）。油彩を始める前の数年間、素描に取り組んだという。1950 年代に入って「日本アンデパンダン展」や「自由美術展」などに出品し、個展も 2 度開いた（1953 年に神田のタケミヤ画廊、1959 年に銀座の村松画廊）。そこで発表された作品で注目を集めた。折から「密室の絵画」（閉塞の状況を表現する絵画）と言われていた表現に準ずる、というよりもそれを代表する画家の一人として高く評価されたのである。

さらに作品を展開させていこうという時、彼は、南の出身なのにあえて北へ行くことを選んだ。思想的な決断というほかはない。30 歳代に入って間もない頃だった。そこまでの自分の活動をみずから小画集にまとめて『曹良奎画集』として出版した（1960 年 9 月 1 日発行、美術出版社。総 43 頁で、カラー図版 3 点、モノクロ 15 点で、うち 1 枚は部分拡大図版）。針生一郎をはじめ 7 名の日本人（美術評論家、小説家、画家）と一人の在日詩人が文章を寄せている。

いわば別れ、それも永訣の挨拶のようなになった画集である。北朝鮮に渡ってからの消息は未だ不明である（最近、渡ってすぐは咸興に居たらしいことが判ったようだ）。末尾の謝辞に替える「画集によせて」という小文のなかで、彼はこう書いている。

「ここにおさめました作品は、全部が、日本の戦後、とくに朝鮮戦争以後の社会状況のなかに生きた、一人の朝鮮人が、独占資本主義的社会体制のなかに生きる現代人としての、対象認識を通して、思想への模索を続けたその過程であります。

過去の日帝時代に、植民地下の朝鮮に生まれ、その支配からの脱出と同時に、新しい強暴な支配者の手元におちていく南朝鮮の社会・政治情勢下にあつて、逃亡という方法を余儀なく選び、それ故につまづきへの、深い屈辱感にさいなまれながら、新しい思想への論理を築こうと渴望した時期でもあります。

いま日本を去るに当り、これらを一冊の画集におさめえたこと、それは、それなりの意味があると信じます。

本画集出版にあたり、日本の友人や先輩たちのご協力に心からなる謝意を表します。」(「画集によせて」の全文)

北朝鮮帰還の第一回目の船が新潟の港を出たのは1959年12月14日だから、曹良奎は、おそらく、船が実際に運航されることが決まった時点で、画集出版を決めて動き出したのだろう。

この文章から伺い得るのは、自身の思想に忠実に北へ行くことを選んだ者の、坦々とした表明だけなので、それから既に60年も経ついま、これを読む者はどのような解釈も可能だが、どう解釈しても、何故か空しい気がする。日本人妻なども含めて10万人に近い人が北へ渡ったが、彼は、そのうちの、行方不明で生涯を終えた一人である。

## 6 高三権 (1939~2015年)

濟州島出身の両親のもとに大阪で生まれた。三男である。武蔵野美術大学を卒業し、大阪に戻って画家としての活動を始めた。もちろん大阪のみならず、東京での作品発表にも積極的だった。初個展は1977年で、以降、各地で精力的におこなった。また主な団体展は1962年から1978年まで「日本アンデパンダン展」(「日本美術会」主催)、1962年から1975年まで「平和美術展」、1963年から1998年まで「朝鮮中央美術展」、1964年から1968年まで「在日朝鮮人青年美術展」、そして1982年から2012年まで「自由美術展」(「自由美術協会」主催)に出品した。さらには「アルン展」や「クリム展」にも出品した。また1985年に横浜で李應魯と出会ったのが縁で、翌1986年、パリ在住の李應魯の招きでパリでの個展を実現した。

彼の画業を見ると1960年代末から70年代初頭にかけて様式がはっきり変わっていることに気づく。前者は模索期、後者は様式の確立・展開期と言えればそれはそうだ。しかし僕は、モチーフの基本はずっと何気ないもの(人、日常、周囲の光景や風景等々)である点に注目する。そのなかに違いもある。前者の時期では《祈祷》とか《破壊》というたぐいのタイトル散見するが、後者の時期になるとそういうものは姿を消す。

というよりも、後者の時期になると、タイトルはともかく、表現しようとしているものが一つの核のように纏まり、様式もほぼ一つのものに落ち着いている。そこに特質がある。それは河正雄の「黄土の色調、淡いパステル調の趣き、洗練された筆致、墨画の様な東洋画の情緒を表出した温かな感受性、民族の精神性を強く感じる作風」という評言にほぼ尽きている。僕が補足したいのは、彼の作品は、大雑把に言えば、「自然空間」が中心になっている作品(タイトルが何であれ)と、「人々」が中心になっている作品(タイトルが何であれ)とに大別できる、ということである。

前者では、広い意味での「空間」を表現しようとしている。韓国の故郷、自身の感覚の広がり、自身が望んでやまない変わることなく穏やかであり続ける世界という広がり、である。それにたいして後者では、その「空間」を空気のように享受するのを当然の前提として、そこで喜怒哀楽の人生の日常を生きる人々を描いている。静かに座り、休息し、話をし、踊る人々、親子、家族、孫、友人達、である。望むべき理想の世界の表現というべきなのかもしれない。

理想とは程遠い状況のなかで生きなければならなかった人間は、時にそういう表現を生み出してもおかしくはない。観客は高三権のこういう絵画を見ながら、しかしこの表現のいわば「板子一枚下」に一つの「地獄」を感じてしまう自由をもっている。

河正雄は2009年の「在日朝鮮人文學芸術家同盟結成50周年記念展」の会場で高三権の作品に出会う。そして高三権の生年と生まれた場所が自分と同じであること、また彼が「日本アンデパンダン展」に出品したのが自分がそこに出品する前年だったことを知った。また「在日朝鮮人文學芸術家同盟」への彼の入会も、また、自分より2年早いことも知った。つまり自分と同世代の在日として、自分と同じように第二の故郷という厳しい環境のなかで辛酸を舐める人生を送ってきていることを、河正雄は我が事と感じ、大きな共感を覚えたのだった。

後に河正雄は高三権の作品2点を購入した折り、高三権から「自分の韓国の故郷である濟州島で展覧会を開催できないだろうか」という相談を受けた。河正雄は、まさに自分のためだと思っ

て努力を傾けて、「高三権・一道」展が実現をみた。2012年から2013年にかけて、大田の李應魯美術館を皮切りに釜山市立美術館、光州市立美術館、全羅南道群立河正雄美術館へ巡回した展覧会である。

その展覧会は「一道」という副題をもっている。それは、高三権が1985年に李應魯（1904～1989年。戦前、しばらく日本に滞在。川端画学校などで学んだ）と出会った時に、李應魯がこの「一道」について語ったことに由来する。それは、この苦しい現生も地獄もきたる来世も、それらはつまるどころ全体で「一つ」を成している、そういう意味である。僕にはそんな気がする。

## 7 郭徳俊（1937年～）

郭徳俊は1937年に京都で生まれた（韓国の故郷については知られていない）。1955年に京都府立日吉ヶ丘美術工芸高校日本画科を卒業する。

幼児の頃から差別と偏見のなかで育った。終戦は小学校2年生の時だったが、その時ですら周囲から「朝鮮征伐に行つてこい」などと尻を叩かれながら言われたという。22歳、結核を病み3年間の闘病生活を余儀なくされる。病が癒えて、生きて外を歩くことができるだけで充分であり、他はすべて無意味であると感じたようだ。そこから、いわばあらゆる意味で「生きることの絶壁」に立ったところから、好きな絵を描き始める。

普通の経歴紹介風を書くに、個展は1966年から、住んでいる京都だけでなく各地で開く。発表は最初は版画を主にしたので、多くの版画展（東京国際版画ビエンナーレ、サンパウロ・ビエンナーレ、リュブリアナ国際版画ビエンナーレ、ソウル国際版画ビエンナーレ、クラコウ国際版画ビエンナーレなど）に選抜されて出品した。また、雑誌『TIME』の表紙として米国の歴代大統領の顔と自分自身の顔を半分ずつ組み合わせた作品（『大統領シリーズ』）で、人々に知られた。

ひとつ注目すべきは1988年になって、それまで未公開だった1960年代の絵画を発表、公表するようになった。河正雄はその時代の絵画の変遷を見せる重要性を説き、作品を収集したいと希望したが、彼は長い間、発表することじたいに懐疑的で、躊躇していたようである。

それ以前は、人は彼を版画やグラフィックの美術家だと思ってきたので、これによって人々は彼の美術作品の本来の質と広がりを知った。それもあって国際的な知名度も上がり、1990年代以降は日本や世界各地で展覧会が企画・開催されてきている。2014年には、この1960年代の作品群をまとめた回顧展である「郭徳俊 ニコッとシェー—1960年代絵画を中心に」展が大阪の国立国際美術館で開かれた。

いずれにしても、彼の生き方は変わらない。彼について河正雄が書いた文章から引用するのだが、彼は「どの作品にも出てくる帽子を被り鞆を持ったシルエットの人物は僕の分身。どんな時代の変化にも横目にサッサと歩いて行く」。こう言っているのなら、地獄を見てしまった人間は「そこ」から離れようもない。それ以外のすべては無意味だからだ。これも彼の有名な言だが、「無意味なものを意味化せず、事実を確認する事。そして、そこから表出した非日常性の異質性を際立たせる事に関心を抱く事」、それより他の在り方は彼には、人間存在には、無いのである。

この文章『無意味の意味』郭徳俊展に寄せて」のなかで、河正雄は、「無意味」というのは死生観なのか芸術感なのかと問いかけながら、この「無意味」は「無常」と捉えるべきだと言っている。おそらく、それで正しい。

そうなのだが、郭徳俊と個人的な関わりも浅くはなかった河正雄とは違って、ほぼその作品しか知らない僕には、また少し違って見えることもある。それを簡単な言葉にするなら、生き方としては兎に角サッサと歩きながら、芸術的には全部を消去していくことにのみ「意味」ならぬ「意味の消えた意味」を確認する、と、そんなふうには言えればいいだろうか。

## 8 呉日（1939～2014年）

慶尚南道居昌出身者の子として、広島で生まれた。6男3女の次男である。原爆の時、一家は無事だったが、父は仕事を続けるために広島に残り、母は子供達を連れて釜山に避難した。母は闇米商売を儲けて家まで手に入れたので父を釜山に呼ぼうとしたが、父は対馬での生活を主張し

たので、一家は対馬で生活した。

呉日は小学校にしか行っていない（釜山草梁国民学校を6年生で中退）が、少年の頃から絵を描くことが好きだった。しかし父親に反対され、絵筆を便所に捨てられたりもしたという。彼は12歳の時に家出をし、各地を転々、あらゆる仕事をしながら（ボタ拾い、傘屋、床屋、汲み取り屋、染物屋、クリーニング屋、皿洗い、ビニール工場、パチンコ屋など）生きた。それはほとんど放浪の生活だったといっているだろう。それ以降、家族との関わりは事実上途絶したようだ。

絵描きになろうと、通信でマンガを学んだこともあった。そして19歳のとき画家になろうと決めて東京に行った。朝鮮新報社で乗用車の運転手をしながら、『朝鮮商工新聞』に政治漫画や四コマ漫画を描いたりしていた。運動組織のなかで査問を受け、無理やり大量の薬を飲まされたり、精神病院の独房に監禁されたりもした。以降、何度かの自殺未遂、精神病院への繰り返しの入院といったような、厳しい波乱の生活を余儀なくされる人生となった。精神安定剤の服用が欠かせない生活だった。

そんななか、1960年代に入ると「日本アンデパンダン展」、「自由美術展」（協会員になる）。また個展も、椿近代画廊など、数多く行った。自由美術協会のある画家は呉日のことを「日本のゴッホ、朝鮮のゴッホ」と評したらしいのだが、僕は「ゴッホ」というのは違うと思う。呉日と親交があり、呉日の作品を愛した美術評論家の織田達朗は「呉日のために」という素晴らしい7行詩を残した—

「光の泉湧く、ポプラの葉波。  
愛の力 幼い風抱いて、きらら。  
燃えあがる視えない頂の おののき。  
やみとどまるも、やまず きらら。  
やむすべも なく 弾む黄土のまるみ、きらら。  
光の泉湧く、胸のきらら。  
1985年11月2日 東村山で。」

僕はこの、「光の泉」、「幼い風」、「視えない頂」、「おののき」、「きらら」、「やみとどまる」、「やむすべ」、「弾む黄土」、という言葉の連なりが、呉日の作品の中核を捉えていると感ずる。

また、福田孝による映画『サラムとの出会い～画家 呉日』（1981年）のなかで、呉日は絵を制作しながら、自分の事の一部を語っている。故郷がどんなに貧しかったか。どんな場合も「はい」としか言えなかった、「いいえ」と言うことは出来なかったからとか。何よりもその語り口が、その凄惨な、凄絶な生涯を雄弁に表している。

そこで彼は、また次のようなことも言っている。「メルヘンというのは必死の夢想なのだ」とか、「赤の色は、血が騒ぐし、心の故郷の色だ」とか。

それで充分ではないだろうか。ゴッホと評したり、あるいは一種の「素朴派」を持ち出したりしても、呉日には当てはまらない。そういうのは遺された作品の表面からの皮相な類推でしかないように思われる。状況と世界のために壊されていった一人の画家が、その崩壊のさなかで伸ばすことのできる手だけを必死に伸ばして辛うじて掴み取ったもの、呉日の作品とはそういうものだったのである。

## 9 文承根（1947～1982年）

慶尚北道大邱出身の父の、4人兄弟姉妹の次男として石川県小松市で生まれた。4～5年後に京都の札ノ辻に移る。父親は最初は関東周辺で織物などを売り歩き、母は紡績工場に勤め、生活が苦しいので文承根も豆腐などを売り歩いていたという。小学校高学年になる頃、父の貿易業が成功し、不動産業や金融業にも手を広げていった。

小学校6年生の時、腎臓に病が見つかった。一家は大阪に引っ越し、彼は中学校に入るが、病院に定期的に通わなければならなかった。中学を終える前には緊急入院して手術を受けている。大阪府立四天王寺高校に入学するも2年で中退。大阪市立美術館付属美術研究所で2年ほどデッサンなどを学び、絵を始めた。もっとも絵は小学校の頃から好きで描いていたという。子供の時からずっと日本名「藤野登」を名乗った。もちろん周囲の差別が激しかったからだろう。

小学生の時から通院、入院を繰り返すという状態は、ほとんど言語に絶するといつていい。30歳代に入る頃からは週 2〜3 回の透析を余儀なくされ、そういう健康状態で作家活動が続けたのである。1975年に結婚。間もなく学校に絵の指導に行ったり、自宅で絵画教室を開いたりした。また、体調が悪くなければ父が経営するサウナや飲食店を手伝ったりもした。その後、父が建てた京都の西大路九条の家の1階を住居兼アトリエとした。

「具体」の作家たちと付き合いこともあり、吉原治良の眼に止まり、1968年の第12回具体美術展に出品し、翌年の第5回国際青年美術家展で受賞した頃から人々の注目を集めるようになった。1971年から「文承根」を名乗った。版画、水彩、油彩、立体、写真、映像とほぼあらゆるジャンルを手掛けた。事実上は闘病生活のなかで制作を続けた。そして34歳の若さで、胆嚢癌のために還らぬ人となった。

例えば当時の関西の主要な若手前衛美術家たち20人が企画した「すっかりダメな僕達」展(1971年、京都市立美術館及び京都書院ホール)にも関わっているように、「僕たち」を始め、もう従来の美術ではどうにもならないという意識、自覚で、彼も美術を突き詰めていった。1968年の大阪の信濃橋画廊での初個展から、死去の年のギャラリー白(大阪)での個展まで、個展だけでも15年で14回も開いている。その健康状態からするとほとんど異様な回数といつていい。それほどまでに、何かに取り憑かれたかのように、しかし表にはそれとは現わさずに彼は生きた。

僕は前に「雨の日に濡れて曇った窓ガラスをこすると、戸外の風景の一部が多少ぼやけて見えたりするが、彼の作品のなかに、そんな感じの版画作品がある。彼の生そのものが、それに似た印象を残しただけで、火を消した」と書いたことがある(1999年刊行の『光州市立美術館 河正雄 COLLECTION 図録 1999』)。

いま改めて彼の作品を思い返してみる時、まず浮かんでくるのは晩年の、画面が2層になっている作品である(1980年?)。一つでは、前の層はタテの線のストライプで、奥の層に彼の作品と思しきものが2点並んで見える。もう一つでは、前の層はナナメの線の並びで、奥の層には彼の作品と思しきものが1点見える。どちらも、奥の層はおぼろげにしか見えないのだけれど、彼の代表シリーズといつていい色彩のグラデーションから成る横のストライプの重なる作品、のようである。この二つの「層」のあいだに文承根は今も居る。「曇った窓ガラス」ではなくて「文承根という現象」の表を拭いてみるなら、「そこ」に、「作品」も「存在」も在った(在る)、そんな気がする。

彼にとって制作してしまったものは一種の風景になる。それを向こうに見ながら、置きながら、かれはまた絵筆を動かす。

彼は残念ながら早世したが、2004年の光州ビエンナーレに際して河正雄はビエンナーレ記念の企画として「(河正雄コレクションの文承根)展」を光州市立美術館で開催し、世界の人々に文承根の作品を提示した。また、2007年には京都国立近代美術館と千葉市美術館が共催で「文承根+八木正 1973-83の仕事」展が開かれた。こうして、文承根の評価が定まっていた。

## 10 孫雅由(1949~2002年)

慶尚北道迎日郡(今の浦項市南区)が本籍の父(本貫は慶州)の、7人兄弟姉妹の次男として(兄、弟3人、妹2人)、大阪の曾根崎で生まれた。僕は「浦項」と聞くとほとんど反射的に、まずその海辺を訪れた時のことを、そして新井栄一(朴英一)の歌「清河への道」(1995年)を思い浮かべてしまう。半島の故郷への旅を熱く歌った曲だ。新井の故地は今の浦項市北区である。

1966年、美術をやろうと上京し、(当時は東京芸大の大学院生だった)高山登の教えを受けたりして、1968年に多摩美術大学入学するが、やがて中退。1976年、宝塚山中の小屋をアトリエにし、1979年に結婚。1980年に西宮に工房「イユプシロン」を設立(1995年の阪神淡路大震災で全壊)。後に住居を京都の東山、さらにアトリエを太秦に移す。1997~98年、スコットランドのエジンバラに滞在。

未亡人が河正雄に語った述懐を読むと、孫雅由は夫としてはかなり厄介な存在だったように思われる。鬱病、自律神経失調症、酒飲み(アルコール依存症)、それによって肝臓を病む、賭けに金を浪費する、生活の仕方は「ダラダラ」、世間に出ると融通が利かない、芸術には真摯で懸命だ

が、人格と行動はいただけない等々。そして、無理と不摂生が祟ってエジンバラ滞在中に体調を大きく崩し、大腸癌、腸閉塞でも病院に行かず、帰国して日赤で手術した時には手遅れで（癌がほうぼうに転移）、余命6ヶ月と伝えられ、そのとおりに6ヶ月後に亡くなった、というのである。このような「生き方」は、むしろ本人が選び取ったものと言うほかはないけれど、「在日」として、また「芸術家」として置かれた状況が強いたものでもあるかもしれない。しかしながら、それはそれとして、心を静めて、作品に眼を向けると何が見えてくるだろうか？

絵を見ると、えてして人は画家の言った言葉、書いた言葉に頼りがちなところがある。それもいいのだが、まず作品そのものを見つめ続けなければ本道ではない。孫雅由が画廊での個展のカタログに書いた短い文章は論理的にも感覚的にも読み解くのが容易いものではない。だからといって論理的に矛盾がないものだけに着目しても、どうも旨くない気がしてならない。そこで、僕は作品タイトルを整理してみた。すると興味深いことが判った。

1980年代前半までは「現れるもの沈みゆくもの」、「現前」、「形態の消去」（これには「又は・・・」が付属するのだが、そのいわばサブタイトルには必ず「間合い」という語がある）、「間合いの配列」等である。

1984年以降は、ほぼ3年で「シリーズ」名が変わるのだが、そのシリーズ名は「色干渉」、「色の位置」、「自立する色」、「空間の表裏」、「色の間合い」、「予響色」、そして最後が「空間の間合い」である。これら作品タイトルと実際の作品群とを前にして何が解るか？

まずはっきりしているのは、生涯を通じて以上のタイトル群と異質なものは1984年頃の「記憶の痕跡」くらいのものである事実から、何らかの出来事とか物表現するという意図が、彼にはほぼ全く無かったことが解る。彼の関心はもっぱら「色彩」と「空間」に向かっていたのだ。

まず何よりも「造形的」にちゃんと成立する絵画でなければならない。彼の世代になると「近代絵画の終焉」は自明だったから、それまでとは違う「絵画」を生み出さなければならなかった。もう「形態」によっては絵画はできない（←「形態の消去」）。だから「色」でやるしかない。「色」によるさまざまな試みを通して、「空間」つまり「間合い」のところを何とか表現しなければいけない。というのが彼にとって中心課題だった。

といっても、ミニマリズムのように色彩をベタに塗るのでは色の物質性だけが強調されかねない。そこで彼は、「色彩」を「点」から「タッチ」程度の長さ（広がり）にとどめ、それで画面全体を覆う。時には（あるいはしばしば）そこに黒の線が出てくる。それは外見的にはたんなるメリハリのように見えるかもしれないが、そうではなく、空間そのものを分節して、そこに空間の多重な層を実現するためのものである。平面に昔風の「奥行き」をもたらそうというのではなく、平面そのものを「層による構造」へと変換しようとしているのだ。平たく言うなら、彼が目指した絵画とは、眼（視覚）に直接的に働きかけることで「絵を見ること」じたいを変容させようとするものなのである。兎に角、「絵そのものを見ること」そのものをも変える、そんな試みだったのである。身体に直接働きかけて絵の在り方を変容させる、そういうことが試みられていたといっている。

こういう造形的な言い方から一気に現実場面の方にズラして言うのだが、孫雅由は分裂している自分自身を、そういう「構造」と重ね合わせていたように見えるし、この世界そのものの矛盾をも重ね合わせていたのだと思われる。彼の言葉を引くなら、その試みは「色の位置からの交感」なのだ—「何時、ある色を軸として、ゆっくりと世界は開く」？

余命宣告を受けた後、彼は作品に署名をし、諸美術館に寄贈するための整理に没頭したという。河正雄は遺作のすべてをコレクションして、韓国の美術館に寄贈した。生前、孫雅由は河正雄に韓国の故郷である浦項のことを語っていたという。そこにも彼の作品が収まったのである。

なお、孫雅由の評価については、早くから作品に注目し、文章を書き、展覧会も企画した（京都国立近代美術館学芸課長だった）河本信治の貢献を忘れるわけにはいかない。

## 1.1 要約すれば

河正雄は半世紀以上の長きにわたってコレクションを続けてきた。そのなかみは多岐に渡っているけれど、中核にあるのは「祈り」である。とりわけ在日の苦しみのなかで、かたちは様々だ

ったにしても、いわばその苦悩のなかで死んでいった人々に向けての「祈り」にはほかならない。ここに取り上げた9人の在日の美術家は、在日の人々の典型例を示していると言えるだろう。表現者であったがために、その生き方と苦悩の姿が否応なく前面に現れてしまった人々である。

日本の中の「在日」という状況は、もちろん「差別と蔑視」ということで一般化もできるけれど、日本もその中の在日も、いま生きている人々にとっては世界は「ここ」にしかない。「地理的特異性」と「特異な歴史」によって、「在日」は二重の困難の元に置かれてきたし、これからもきっとそうなのだ。いま住んでいる場所（日本）で差別と蔑視を受け、同時に故国（故郷）からも差別と蔑視を受ける、という二重性である。表面上のいわば外交辞令的な扱いがどうであれ、残念ながら、この「二重性」がそう簡単に解消されていくだろうか。美術界でも文学界でも、かつては列島の「賞」候補に挙げられた表現者達が、「在日」を理由に「賞」、あるいは「大賞」を獲得できなかった事実がある。周知のことである。いまはさすがにそういう「こと」は改善されてきているようだ。そうではあるだろうけれど、僕はそんなに楽観的ではない。そういう改善が究極では上辺の、外交辞令的な改善にすぎない、そういう心配がこの列島から払拭されない限りは、である。本国でも在日の評価は全く日本の状況と同じであると、河正雄は言う。

「在日」はそれに耐えて生きるほかはない。この「矛盾」が消えないものだとするなら、逆説的に聞えるかもしれないが、それをこそ根拠に生き抜いていくほかはないのである。そう思い定めて、あるいは強く、あるいは弱く、生きた典型例としてこれらの美術家たちの姿を見ることが出来る。

そう考えてみると、河正雄の「祈り」はきわめて深いものであることがわかる。その「祈り」は未来に向かっては人類全体の平和へと繋がるものだが、もう片方では死んでいった人々、居なくなっていく人々、消えていった人々、そして、そこそこの普通の生活をふつうに終えていった人々、その全てに向かう、一種の鎮魂の祈りでもあり、忘れてはならないものである。ここに取り上げた表現者達も、日常生活ではそういう普通の人々だった。

## 終章

### 1 現代美術史理解への貢献

例えば彼のコレクション中から李禹煥、関根伸夫、朴栖甫と三人の名前を挙げてみる。前二者は戦後の日本が初めて生み出した独創的な美術動向である「もの派」の代表作家である。そして朴栖甫は、戦後の韓国が初めて生み出した独創的な美術とっていい「単色派＝モノクローム派」のリーダー、かつ代表作家である。

1960年代末期、関根伸夫を中心とする若き作家達は、それまでの「彫刻」の概念を乗り越える立体作品やインスタレーション作品（と後に呼ばれることになる形式の作品）を生み出す。しかし、1960年代末期～70年代初頭の日本の美術界や美術評論家たちは、当初、ほとんどそれに関心を持たなかった。そのなかで、この動向の新しい重要な意義に最初に気づいた稀有な存在が李禹煥だった。もちろん彼は既に画家としてスタートしていたが、関根伸夫が示した方向に出会い、まず文章によってその意味と重要性を指摘した。日本の現代美術界は彼のそういう文章によって、少し遅れて「もの派」に注目し始める。もちろん李禹煥は自らも立体作品を展開し始める。

それで終わらなかった。「もの派」の運動、展開が一段落をみせる頃、という意味は停滞を始める頃ということでもあるが、李禹煥はその「出会い」という思想をさらに進めて絵画へと向かう。そして「点より」「線より」という独創的な絵画作品を生み出したのである。それは、韓国の故郷の家で彼が幼い頃から馴染んできた書画の感覚を下地に持ちながらも、現代の新しい絵画へと展開させた独創である。

河正雄はもちろん李禹煥の活動を 1970 年代から知っていたが、個人的な関係はなかった。しかし美術雑誌『みづゑ』（現在は廃刊）の 1980 年 12 月号（第 909 号）、『李禹煥特集号』に接して、初めて、あるいは改めて、その画業に感銘を受けた。彼はすぐにその雑誌社に連絡し、雑誌の在庫 500 部をすべて買い取る。知人や美術関係者に配るためである。数年後、個人的に知り合い、李禹煥がパリで展覧会を開くことになった際には、それを援助するためもあって作品をコレクションした。そういう経緯で、河正雄の李禹煥コレクションには、初期の絵画の重要な作品が多く含まれている。

他方、関根伸夫は「もの派」の試みで得た空間感覚を基軸とする、新たな彫刻を展開していくとともに、新しい絵画作品をも手掛けていく。彫刻については積極的にパブリック・アートを展開し、公共空間にも数多くのモニュメントや「環境彫刻」を残していく。二人の関わりは関根からの一通の手紙（2009 年 2 月）で始まった。それは自分の作品をあなた（河正雄）のコレクションにぜひ加えてほしいという切望の手紙だった。以来、河正雄は関根の多くの彫刻作品と「位相絵画」の平面作品をコレクションし、それらは後に釜山市立美術館に寄贈された。また、この二人の関わりを象徴するのが、全羅南道の霊岩郡立河正雄美術館のコレクションとなる絵画《散華》である。長さ 7 メートルを越えるこの大作は中央に王仁博士、右に椿（全羅南道の郡花）、左に枝垂桜（秋田の角館の花）を配している、記念碑的な作品である。

こうして河正雄は自分のコレクションにそれらの重要な作品を加えていった。李禹煥についてはさっきも言った初期の重要な絵画作品が数多くある（53 点）。前に触れたが、2017 年に光州の河正雄記念美術館開館を飾る記念展は、この作品群による「李禹煥展」だった。

韓国でこの「もの派」の動きに対応するのは、「韓国のモノクローム派」である。南北の戦争が終わって登場する若い世代は欧米や日本の現代美術の動向に関心を払い、そこから新しいものを汲み取ろうと努力していた。「アンフォルメル絵画」、「抽象表現主義」、そして日本の「もの派」などから多くの刺激を受けたといっている。その試みのなかから、模倣ではなくて自分達に独自の何かを生み出そうとしたのである。その努力が「韓国のモノクローム派」と呼ばれるものに結実していった。「韓国のモノクローム派」、つまり「単色派」は、今では美術史的に位置づけをされ、また国際的にも広く認められている。1980 年代、日韓でまだ為替の差が大きい時代に、日本での韓国作家展の折に来日した朴栖甫にサポートを頼まれた河正雄は、それに快く応じてコレクションしたのだが、それは「韓国のモノクローム派＝単色派」の独自性と重要性をよく承知していたからである。

## 2 「渦中」のリアリティー：作品の価値とは何か

河正雄のコレクション活動が発信していることがもう一つある。それは美術作品の「価値」をめぐる問題である。

コレクションを進めてくるなかで、彼は、1970～80 年代に、「金にもならない、名もない画家の作品を集めても、末は公害か廃棄物にしかならないだろう」というたぐいの陰口をずいぶん叩かれ、自尊心を傷められてきたという。最初に光州市立美術館に寄贈した頃には「ゴミのような作品を寄贈した」とか「ゴミもここまで集めれば立派な宝物だ」と、陰に陽に、酷い噂がささやかれたりもしたようだ。相当にやっかみもあったのだろうし、財を成した「在日」に対する偏見に由来する誹謗中傷でもあったのだろう。僕のように少し離れた位置から見ると、既に評価の定まった美術しか知らない人々の「現代美術」に対する無理解ということもあったに違いない。見下す卑しさからだったのだろうと思われる。

河正雄がコレクションしてきたのは、疾くに評価の定まった古物類（昔の陶磁器や工芸品）とかいわゆる「過去の名品」のたぐいの絵画・彫刻類ではなく、自分と同世代、同時代の芸術家たちの作品群だった。つまり「現代美術」だった。

僕は自分が現代美術を専門にして、その評論を書いてきたからよく解るが、その「価値」は、人類の長い美術の歴史の知識を基にしながらも、その上に、いま動いている美術動向を見分ける「感性」と「眼」が無ければ、そして同時代を生きる美術家たちにたいする熱い共感と期待が無ければ、なかなか理解できるものではない。河正雄は、作品を集めるというよりは、いわば「コ

レクション」を生きてくるなかで、学芸員や専門家も顔負けの「感性」と「眼」と「理解力」をおのずと身に着けてきた。勿論、その根には深い「祈り」の心があつてのことだ。そうやって、膨大な数の作家や作品のなかから優れたものを選択してそのコレクションを形成してきた。ゴミや廃棄物なんて、作家に対する冒涇で、とんでもない言い草だ。彼のコレクションの質の高さをまったく理解していない妄言というほかはない。

そういう「コレクション」の中心を成しているのは、自身と同じ困難と苦闘の時代を生きてきた芸術家たちの作品群である。「現在進行形」の、待ったなしの、「二重の故郷」状況、ないし「故郷喪失」状況を表現しようと試みてきた芸術家たちの作品群なのだ。その、いわば「生の声の表現」に、「なまの人生の声の表現」に、河正雄はこだわってきたとっていい。「渦中」に在る者にしか判らないことがある。彼のコレクションはそういう「在日というディアスポラ」の声に満ちていて、豊かなのである。

今、「在日」も世代を重ね、「ディアスポラ」の意識は薄れているのかもしれないし、変容しているのかもしれないし、そうでもないのかもしれない。また、日本とは違って、一度ならず「右と左」の「政権交代」を実現している韓国だが、実体を知っているわけでもない日本人にも、その実情はかなり複雑に見える。それはそれとしても、近い過去に「在日」が体験してきた「ディアスポラ」、「二世」の世代に最もはっきり、過酷に現れたとっていいその実態を、その歴史を、人々は（日本人も）忘れることなど勿論できないのである。

### 3 河正雄の「メセナ」

「メセナ (mécénat)」という言葉がある。フランス語で文化・芸術の擁護を意味する。もともとは古代ローマ帝国の初代皇帝アウグストゥスの腹心の一人だったガイウス・キルニウス・マエケナスというエトルリア（中央イタリア北部でアペニン山脈の西側。古代ローマ文明に先行した文明で栄えた）系の人物の名前に由来する。彼は文化芸術の擁護・振興にも熱心だった。その支援を受けた芸術家のなかには著名なホラティウスやウェルギリウスがいる。人も知る通りフランスは文化・芸術に多くの人物を輩出してきた国だが、それが可能だったのは国と富裕層の人々の積極的な支援があったからだ。そういう活動をフランスで「メセナ」と呼んだ。現在では企業や個人による文化芸術支援活動全般を指して使われる。

河正雄の活動は個人による「メセナ」の一つの典型例であるといつてよい。美術作品をただ蒐集することにとどまっただけではないからである。

まず作家たちへの励まし、経済的な支援の気持ちをもって作品をコレクションすることじたいが「メセナ」の第一歩といつていい。そして、重要なのは美術作品蒐集そのものではなく、それを広く社会の人々のために役立てたいがゆえに美術館をはじめとする公共施設や社会的施設等に寄贈することで、それを公共のものとするのである。

すでに文中で触れたが、河正雄が主に「地方」の美術館等に寄贈してきたのは、「地方」の振興と活性化に寄与したいという明確で強い意志を持っているからだ。これこそ、まさしく「メセナ」的な活動にほかならないといふべきである。みずから進んで展覧会を企画・実施することも、同じ意図と思いに発している。

さらに美術家たちを育てたいという心から、将来を担う若手の美術家たちのための展覧会を定期的に開催する光州市立美術館の「光 河正雄青年作家招待展」の企画・実施もそうだ。しかもこれは毎年開催なのである。意欲と才能はあっても若手、とくに地方在住の若手作家たちは、ふつうはなかなか展示の機会に恵まれないものである。「場」の提供は、あまり目立たないかもしれないけれど、きわめて重要な「メセナ」活動である。行政による「地方創生」はえてしてお題目か形だけのものになりがちだが、河正雄の「光 河正雄青年作家招待展」は実質を伴った「メセナ」活動にほかならない。

角度を変えてみるなら、河正雄の「メセナ」活動にはもう一つの特徴、類例のない特質がある。つまりそこには、そこにも、平和を希求する「心」、虐げられた人々を歴史の闇のなかから掬い上げようとする彼の「心」、それと同じ「心」が確かに息づいているのである。

それゆえ、すでに見てきた視覚障害者やご老人のための施設に美術作品を寄贈することも、さ

さまざまな施設に図書類を寄贈すること等も、もちろん「メセナ」活動にほかならない。ただ、彼の慈善活動は普通とは少しちがっている。人はいったい何によって生きるのか—衣食住は欠かせない。しかし、人間はそれだけが生きることではないだろう。「心」を満たし、「心」を支える何かが必要なのである。

そういう意味で、河正雄の「メセナ活動」はきわめてユニークなものといえることができそうだ。美術家や芸術家にたいする支援においても、彼の根本にはそういう考え方がある。河正雄の「メセナ活動」の広がりはその「心」に由来するのである。

#### 4 生きることとしてのコレクション

僕は、かつて、河正雄の美術作品収集を「表現としてのコレクション」と書いたことがある。それとともに、「祈り」を中心に据えた収集という点で、それはきわめてユニークなコレクション活動である。これだけの思想と一貫性と持続性を持ったコレクション活動は、世界を見渡してみても、そう他に類例はないような気がする。

僕は河正雄より世代がひとつ下の者だが、それなりに河正雄の活動を見てきた者としていうなら、結局、河正雄にはこういう生き方しか出来なかったのだろう。そんな気がしてならない。これだけ情熱を注いで、ほとんど我を忘れて、いや「我を知りながら我を忘れて」、人生をかけてコレクション活動にのめり込んだ人は、他には居ないだろう。彼の身体の磁石は「そこ」だけを指し示している。だから彼は「そこ」に引き寄せられるほかはない。その意味でなら、河正雄は一人の「表現者」なのである。というか、こういうように「表現」をする使命を担った存在者なのである。

「オタク」というのはやり言葉があるが、「オタク」なんて生やさしいものではない。「オタク」は閉じられていることを特徴とする。オタク本人は自分が好きでそれを選んだと思い込んでいるけれど、その思い込みじたいが「オタク」で、そこに根拠はない。だから本性的に閉じられている。

しかし河正雄は、「在日」という現実の真下を掘り進むことを運命として背負わせられたし、しかもそのことを自覚的に選んで歩んだ。そこから「コレクション活動」に邁進する。「表現」というほかはない方向と色合いと性格が、後を追うように付いてきているのだ。いわば時代が求めた稀有なコレクション活動である。

河正雄のような類例のないコレクション活動を承継ぐ、彼というハードルを越える、そういう「在日」が、将来、新しい世代からも生まれるのではないだろうか—僕はそんなことも夢想する。

最後になったけれど、河正雄には著作も数多い。折に触れて、周囲に求められて、その想いを書き記してきている。『望郷—二つの祖国』（1993年）、『恨 '95』（1995年）、『韓国と日本、二つの祖国を生きる』（2002年）、『祈りの美術』（2006年）、『ちちははの思うことのみ』（2015年）等々である。僕のつたない解説よりは、是非、彼自身が語ることに耳を傾けることをお勧めする。

## 祈り・望郷・美術—河正雄のコレクション

(河正雄著『尋劍堂』に収録、2008年9月)

### はじめに

河正雄については、これまで多くの文章が書かれてきた。だから、ここでは、他のことはそれらの文章や資料に任せることにする。僕は、この稀有なコレクションを生み出した人間その人について、このコレクションの本質について、その意味と意義について、簡潔に述べてみることにする。

### 河正雄という存在

河正雄は1939年に生れた在日二世で、両親の故郷は全羅南道靈岩である。彼のこれまでの生涯に関しては、すでに詳しい年譜があり、またたとえば金福基による文章がある。僕がここで書いておきたいのは、河正雄は在日二世だけれど、在日一世の心をもった二世だという点についてである。つまり、彼はいわば「在日一・五世」、一世と三世のあいだで一世の側に寄った存在なのだ。

三世には一世の苦難はすでに遠いものとなり、一世には、生れた時から日本で生活してきた三世のリアリティーを実感しにくい時代を迎えている。ここで「苦難」とか「リアリティー」というのは、経済上の貧富をはじめとする、生活に直結している事柄に限られるものではない。衣食足りてのちに人々の心にやってくる事柄まで含めてのものなのである。そして「二世」は、ふつうは、一世と三世の両方にたいして等分の距離をおいて生きる存在である。だから「二世」なのだ。日本でいうと、かつての「戦中派」というものに近いといえるかもしれない。そうやって一世、二世、三世が綺麗に分かれて、世代が継げ承がれ、しかし心的には故国からの距離が否応なく遠くなっていく。どちらの国も経済発展を遂げ、行き来が頻繁で簡単になればなるほど、心の距離はじつは皮肉にもますます遠くなっていかざるをえないかのである。残念ながら、それはそういうものだ。

そうなのだが、河正雄は一世である両親を見て育つなかで、そしてやがて自分もまた結婚して子供たちを持ち、育ててきたなかで、しかしきわめて明確に、自覚的に、「一世」の側の位置を選び取って生きてきたのである。僕にはそう見える。何故か？

故郷を、故国を自分のなかに取り戻したいからである。彼にとって日本は、家族を営み、生活をしてきた場所であり、そういうものとして第二の故国にほかならないから、それを捨てるというものではない。それに彼は、日本語を母国語として生きてきてしまった。そういう自身の生きてきた道が元に戻るわけでもない。だが、本来の故国が別の場所、すぐ隣とはいえ海の向うの別の場所にあるという、決定的な欠落感のようなものが消え去ることも、また、ないのである。三世にとっては、誤解をおそれずにいうなら、朝鮮半島はすでにほぼ「幻想の故国」である。しかし河正雄にとっては「現実の故国」でもあるのだ。自分なら、自分の位置からならば、まだ「現実の故国」に手が届く。この強い思いが、「現実の故国」を引き寄せる。そしてそれは、三世にはもうできないことだろう。また、だからこそ自分がやらなければならない！これが、「一・五世」の意味である。

いうまでもないが、「一・五世」とは引き裂かれている、ということだ。「一世」はまるごと引き裂かれていた。もしも河正雄が画家になっていたら、彼はまるごと引き裂かれた状況の表現者になっていたかもしれない。幸か不幸か、運命（パルチャ）なのか、河正雄は美術作品のコレクターになった。美術表現のそばで、その傍らに一歩退いた位置に身を置く存在となった。そのことと、二世だったことと、この二つによって、彼は「引き裂かれた状況」から目を逸らさないという、稀有なコレクターになった。だがそれも、天が彼に与え、彼が選び取った存在の位置に由来しているのであり、要はそのことを深く自覚するかどうかにある。

### 河正雄コレクションの本質

河正雄は、みずから、自分の作品蒐集が「祈り」の気持を本質としていることを、くりかえして語ってきている。自分の母親が全和鳳の仏教的な絵画を前にして祈るようにみつめていたことに深く打たれ、絵画とは、美術とはそういうものでなければならぬと悟ったことが、彼の「祈りとしてのコレクション」の思想の中核にある体験といってよい。美術作品とは、理想としては、人々をそういうところまで連れていくものであってほしい。人間が、小さな自我から離れ、もっと大きなものにつつまれ、心の平穏につながるようなところ、そういう精神の状態。

ひろがえって彼は、平和を祈念するような志向をもった作品から、社会の諸矛盾（とくに戦争、動乱、闘争など）を描き出すことによって平和を希求するような作品まで、「祈り」の概念を広げていく。そのきっかけとなったのは、もちろん、朝鮮戦争から、光州を中心とする民主化を求める民衆の反乱などの出来事だったろう。現実の世界は、残念ながら矛盾と闘争に満ちているから、そのなかで斃れてゆく人々が後を絶つことはない。全羅南道は河正雄の両親の、そして彼の故郷の地である。彼が40歳代に入ったばかりの時に対岸の故郷で起った光州事件に、彼の心がどれほど慟哭したか、察するに余りある。日本人である僕でさえ、映像作品から例をあげるなら『つぼみ』（監督チャン・ソヌ＝張善宇、1996年）、『ペパーミント・キャンディー』（監督イ・チャンドン＝李滄東、1999年）から最近の『光州 5.18』（監督キム・ジフン＝金志勲、2007年）といった映画や『砂時計』のようなテレビドラマなどに、どれほど心を打たれ、涙を流したことだろう。

ここで重要なのは、河正雄の「祈り」は一貫して「大所高所」とは無縁であり、普通の人々、弱い人々、歴史の襲のなかに名もなく死んでいった人々と共にあるという点である。人を措いて他に天はない。といえ、それは「東学」の根本にある思想だが、河正雄の「祈り」は、語の最深の意味において「人乃天」という思想から遠いものではない。祈るとは、自分の両親、子供、家族、隣人たちの安寧を祈ることから始めること以外にはありえないからである。「大所高所」の「平和」は政治家たちに任せておけばいい。河正雄のいう「祈り」はそういう抽象的なものとはかけ離れている。自分の身近か、自分の故郷から始める、そして最後にも自分の故郷に還ってくる、そういうとても具体的なものである。彼のコレクションのほぼすべてが、いま、光州市立美術館と霊岩の「望郷美術館」にいうならば還って来たように、だ。だからこそそれはリアリティーもあり、説得力もある。

むろん「故郷」といっても、それは同時に広い意味においてである。「大所高所」の方向への広い意味においてではなくて、人々そのものとそして芸術（美術）の方向へという意味において、だ。全羅南道が故郷であるように、彼には日本（東大阪、秋田、埼玉県川口）も故郷である。在日の美術家が生み出す美術作品も、日本の美術家が生み出す美術作品も、彼にはいわばひとつの「故郷」であるということができる。さらに、こういってよければ、世界のすべての心ある美術家の生み出す美術作品も、また、彼の「故郷」たりうるのである。すなわち河正雄は、「美術」の究極をそういうもの、「人々の心の故郷」たりうるものと考えているといっている。母親が全和鳳の仏教的な絵画を見ている姿に接して彼が感じ取ったのは、したがって、ひとつはそういうことだったのだと思われる。

### 表現としての作品収集

河正雄コレクションの本質は「祈りとしての美術」、「祈りとしてのコレクション」であり、一貫してその深みをめざしていくものである。

と同時に、しかしそれはまた大きなひろがりをもつものになっている。「ひろがり」とは、彼のコレクションのジャンルの豊富さ（絵画や彫刻から、陶磁器や書にまでわたる）と、作家の国籍の多様さ（だけ）を指しているのではない。

僕はむしろ、ここで二つの事実を指摘したい。第一は、彼は自身の在り方（朝鮮半島を故郷と

する在日)にあくまでもこだわる収集を続けた結果、在日の美術家と朝鮮半島の美術家の作品を核にもつコレクションが形成された点である。このことが、彼のコレクションに、一つの半島と一つの列島とにまたがり、引き裂かれて生きてきた一つの民族の「祈り」と「闇」とを全体として照らし出すひろがりを生むという、稀有な性格をもたらしている。

そして第二は、彼の収集が日本の作家たちに、そして世界の作家たちにまで及ぶことで、二つの民族、二つの地域(国家)のあいだの「祈り」と「闇」とを同時に照らし出すひろがりまでも、そこに生んでいるということである。

河正雄自身にしてみれば、彼自身の在り方に忠実だったがゆえにコレクションがそういう性格のものになっただけだ、ということになるだろう。しかしこの二つのことは、彼自身が考えているよりも大きな、ひとつの客観性を生んでいる。この二重の「祈り」と「闇」をひと言で「玄界灘の祈りと闇」と名付けるとすれば、この「祈り」と「闇」はほんとうはきわめて複雑なものである。歴史的に幾重にも入れ乱れ、輻輳し、こじれてもいる。しかしその状況を、いってみるなら、まるごと掬い上げるように照らし出す。河正雄のコレクションはそういう厚みを、いいかえれば深さを、もっているのだ。留意しておくべきだが、歴史的にすでに遠く過ぎ去った過去の美術作品のコレクションでは、こういうことは起りえない。日韓のあいだでそういうコレクションは、もちろん貴重であり、意味もある。しかし河正雄は、自分が生きてきた同時代の証人として美術作品を収集してきたのである。自分も渦中の一人として生きてきた苦難の時代を、どうやったら自分の子供や孫たちに、後世と未来に伝えることができるのか? どんなコレクションもコレクターの表現である、とは限らない。コレクションが表現たりうるかどうかは、コレクションの規模(金)によるわけではない。すでに評価の定まった名画ばかりを集めればいいコレクションになるわけでもない。河正雄のコレクションはまちがいがなく彼の「表現」にほかならない。そして、「表現」といいうる地点にまで到達していることによって、そこにひとつの大きなひろがりが生れているのである。

### 河正雄コレクションの意義

このようなコレクションの大半を、河正雄はこれまで光州市立美術館に寄贈してきた。その功績によって彼は光州市立美術館名誉館長に任ぜられている。そして今度、彼はさらに霊岩に寄贈を行った。これで、河正雄コレクションのほぼすべてが両親の故郷の地に終の棲家を得たことになる。光州と霊岩と、そう離れてはいない二つの街を訪れば、そのコレクションの全容に接することができるのである。光州には主要な美術作品があり、霊岩の「望郷美術館」には、小品類から、河正雄その人を知ることのできるさまざまなものが収蔵されている

日本人である僕としては、率直に言って、その一部分でも日本のどこかに、どこかの美術館に残って欲しかったという思いを禁じえない。日本にとっては、「在日」ということをきちんと位置づけることが、みずからの多様なないしハイブリディティーを高めることになるにちがいないからである。単一的なるものは、じつは弱くもろいものだ。とくに文化や芸術においては、異質なものの交流や混交を通じて、より強いもの、より優れたものが生れてゆく。とりわけこれからの時代は、否応なく、そういうことこそが求められているだろう。他を排することは内に閉じてしまうことであり、そこに待っているのは行き詰まりだけである。それは、他にすべてを預けてしまうことが自己を拡散的に喪失してしまうことであるのと、対の関係にある。他を認めること、むしろ積極的に取り入れることで、自己を開いていくこと、いま求められているのはそういうことではないだろうか。

それと同じことが、「自国内他者」である「在日」を、朝鮮半島(韓国)の人々がこれからどのように捉え直していくかについても言っているのだと、僕は考えている。おそらくこれは、普段、朝鮮半島(韓国)の人々があまり気づかない問題、関心を寄せない問題なのだろう。しかし僕の眼には、それは一種の「宝の持ち腐れ」のように見える。「在日」が生きてきた「状況」、そこから生じた「思想」は、朝鮮半島(韓国)全体にとって貴重なものたりうる。それに気づき、それを展開させるのは、あなた方、朝鮮半島(韓国)の人々自身の課題にほかならないのではないか。

現代美術に関しては、わが友人（チング）たち、朝鮮半島（韓国）の人々よ、あなた方は半島の東南の地に「河正雄コレクション」を手にしたのだ。まずはこの「コレクション」のことを知り、そのなかみを学ぶ必要がある。なぜなら、あなた方は「在日の美術家」のことをじつはよく知らないからだ。すなわち、たとえば全和鳳、宋英玉、郭仁植、曹良奎、李禹煥、郭徳俊、文承根と並べたときの「在日の美術家」の多様性のことを、あなた方はほとんどまったく知らない。

1909年に平安南道に生れ、朝鮮戦争、家族離散を経て日本に渡った一世で、日本で新しい家族をもち、作風も大きく変っていった全和鳳。1917年に済州島で生れ、小学生の時に日本に渡った一世で、自身および民族の存在と苦悩を独特な表現によって示した宋英玉。1919年に大邱に生れ、17歳の時に日本に渡った一世であり、日本の現代美術のなかで独自の作品を実現することを通して在日の美術家たちに大きな影響を残し、また彼らをさまざまなかたちで支援もした郭仁植。1928年に慶尚南道晋州に生れ、李承晩政権下、反体制活動によって追われ、1948年に日本に逃れた一世で、武蔵野美術学校で学びながら、次第に鋭い社会批判の眼で、「密室の絵画」といわれた日本の当時の状況の一端をみごとに描き出す絵画を残したが、その思想信条に従って1961年に北に渡っていった曹良奎。1936年に慶尚南道に生れ、韓国で大学を中退して渡日した一世で、日本でさらに学び、「もの派」と呼ばれることになった動向にコミットして日本の現代美術を大きく動かし、いまは日本・パリ・韓国にまたがって活動している李禹煥。1937年に二世として京都に生れ、独特の社会批判に富んだ作品を続けている郭徳俊。在日二世として1947年に石川県で生れ、鋭い感性に恵まれながら美術と思想に苦悩し、道半ばで病により早世した文承根。

みな「在日」だが、みな異なる「在日」なのだ。それらを「在日」としてひと括りにしてしまうのではなく、個々の美術家の作品と軌跡を、きちんと捉え直さなければならない。というのも、これらの多様な「在日」の在り方のなかには、「外部」に晒されるという経験、「外部」を強いられるという経験、そうやって「外部」ということを生きる（学ぶ）経験が、豊かに蓄積、あるいは埋蔵されているからである。あえていうのだけれど、それは、朝鮮半島（韓国）でしか生きてこなかった美術家たちの知らない経験、知りようのない経験にほかならない。多様な「在日」の多様な経験、多様な美術—それを、河正雄は「祈りというかたちのコレクション」にまとめあげている。それは、河正雄がこれらの多様性の全体のなかに聴いたひとつの声、究極の声だといったらいいだろうか。多様な「声」がひとつに集約されていく地平。河正雄はそれを「コレクション」というかたちで表現したのである。この貴重な宝物、朝鮮半島（韓国）の人々にとってこそ貴重な「心の宝物」が、半島の東南の地に在る。

いま、韓国そして世界の現代美術は、ある種の「バブル」のなかで右往左往している。美術そのものが大きく変貌する時代に直面していると言ってもよい。しかし、こういう時代にあつてこそ、人間が美術作品を生み出すという活動のいちばん深い地平、その究極の根拠を、僕たちは、やたらに右往左往することなく考えてみるべきである。人間は眼で世界を見る。そして世界から受け取るもの（こと）を、言葉にするのではなく、「形・イメージ・造形」にいわば置き換えて表現する—直接的に語らないのは、眼は、直接的には語りえないもの、直接的に語ることは表現できないものを感じ取っているからである。そして、人間がそのように感じ取っているものは、きっと、人智を超えた地平、西欧流の言い方をすれば超越的なものの地平とつながっているような気がする。美術が言葉で言い表せないのは、究極のところでは、それが形とか色彩という言葉ではない要素（媒体）から成っているからではない。眼に見えるもの、眼に見える世界、その向う側に在るもの—眼はそういうものまで感じ取っているからなのである。そして、それは言葉では表現しがたい。眼が、したがって美術が、最後は「光」に収斂するということができるとするなら、眼はその「光」の向う側の「光」までをも感じ取っているのにちがいないのである。人智を超えた地平に感じ取ることができる「光」。人間が祈りに向けるのはそういうものに対してではないだろうか。

「美術」は「祈り」に通ずる。河正雄は固くそう信じている。

## 玄界灘の闇―河正雄展に寄せる

(河正雄著『旅の途中』に収録、2004年7月)

### 1 青春の夢

河正雄さんと知り合って、もうかなりの時間になる。彼は、貧困のなかから身を起こして成功した在日二世の実業家の一人と、いちおう言える。しかし、僕が美術評論家であることもあり、僕の知っている河さんは、絵が好きで、貧乏だったために画家への道を諦め、長じて美術作品を蒐集してきた人としてである。つまり、事業が成功して多少の財を成したから何かを集めようとしたコレクターではなく、若き日に自分の夢を断たれながら、長じて、違う道から、かつての夢のかたわらへと帰って来た、そういう人間としてである。しかも彼は、忙しいあいまに、趣味としての絵を続けてきてもいる。

僕の眼には、それゆえ、河正雄とは本業をそっちのけにして（もちろん実際にはそんなことはないはずだ）美術の事、ひいては祖国韓国と光州の事、そして日韓交流の事に一生懸命になっている、かなり風変わりな在日二世のように見える。しかし彼のこういう生き方は、見方を変えるなら、在日としてある程度の、あるいはある程度以上の成功を果たしながらも、それだけでは心が満たされない状況を、象徴的に示しているのではないか。僕はそんなふうに思ってきた。「人はパンのみにて生きるに非ず」―この古くて新しい真理が、河正雄には、「絵画という青春の夢」へのこだわりという思いのかたちであらわれているのである。

### 2 在日ということの本質

韓国人は、在日韓国・朝鮮人のことについては、実際のところよく知らない。ほんとうは関心ももっていない、かもしれない。そして韓国人はわからないだろうが、この無知・無関心は、「在日韓国・朝鮮人」にたいする日本人の無知・無関心とみごとな対を成している。

いま日韓新時代が叫ばれる（それじたいはいいことだ）なか、しかし多くの日本人はそれを韓国へのグルメ・ツアーとかショッピング・ツアーくらいにしか受け取っておらず（だいいち日本のマスコミがまだそのレベルだ）、また多くの韓国人はそこに新しい対日ビジネス・チャンスとか金儲けのことしか考えていない。それで、双方の無知・無関心にどれほどの進展があるといえるだろうか？

たしかに日本人と韓国人との直接の交流が増大するのは望ましいことだ。しかしそこには、幾多の「闇」をはらんだ「歴史」もまた存在していることを、忘れることができない。それをなおざりにして単純な未来志向ばかりで浮かれていると、日本人政治家たちの口から「妄言」がほとんど定期的に飛び出したりするのだ。そして、一日本人である僕の眼には、「在日韓国・朝鮮人」はそういう「歴史の闇」をこそ象徴している存在だと見えるのである。日本列島と朝鮮半島とをへだてている狭い海峡を越えることは、物理的にはますます造作ないことになってきている。だが、この「海峡」に沈んでいる「在日韓国・朝鮮人」問題を飛び越してしまうことは、容易に出来るはずもない。

いいかえると、この問題は、その社会的な側面（強制連行から差別にいたるまで）においてばかりでなく、その存在そのものの側面、その哲学的な側面において、もういちど考え直されて然るべきである。僕は美術（芸術）にかかわっているから、とくにそう考えるのかもしれない。しかし今、日韓新時代と叫ばれば叫ばれるほど、この問題が風化する危険性が強まっているなかで、この「問題」をより哲学的に深めていくことこそが求められているように思われる。玄界灘を埋め立てることは、「心」のレベルでいえば、出来ない相談だ。出来るのは、心の橋を架けることだけなのである。そしてそのためには、「在日」という、いまや古くなりつつあるかに見える問題を、日本人と韓国人の関係の在り方の根源を映す問題として、新たに評価し直してみるのが

よい。

たとえば次のように問うてみよう—日本社会で成功すれば「在日」の問題は氷解するのだろうか？ 政治的また社会的な差別が無くなれば、もう「在日」の問題は無くなるのだろうか？ そうやって「在日」ということじたいがいわば消滅すれば、つまり「在日」が「日本人」と同じになってしまえば、それ（だけ）でもういいのだろうか？

そうではないはずだ。在日の文芸評論家である竹田青嗣が、在日の文学者である、亡くなった金鶴泳の作品について鋭く指摘したように、在日の「不遇感」はじつは人間存在そのものが必然的にかかえこまざるをえない「不遇感」、存在じたいの不遇感であるところにこそ、事の本質が横たわっているからである。たとえ日本社会で功成り名を遂げ、そしてそれによって故国で認知されたとしても、消えることのない「不遇感」。

そして、韓国の人々が、もしも日本人のことを知りたいと思うなら、いまや日本（人）の一部となった「在日」のこういう本質のことを考えてみてよいのである。

### 3 ひとつの家族の旅、から

河正雄がおそらくその胸のいちばん深いところで抱いているであろう「不遇感」もまた、それが本質的なものであるがゆえに、癒されるということはないだろう。いいかえれば、彼は美術作品蒐集、光州のためそして日韓交流のための奔走から、おそらく生涯、自由になることはないだろう。しかしそういう彼の東奔西走から、人々は、僕たちは、ひとつの大きな示唆ないし促しのようなものを受け取るはずだ。

この「旅の途中」展は、光州をはじめとする朝鮮半島の人々、そして僕たち日本列島の人々への問いかけとして、「在日」ということを通して、しかし「在日」ということを超える問いかけとして、開催される。

## 祈りとしての美術へー河正雄の美術作品蒐集

(2003年頃に執筆)

俺のルーツは大陸で朝鮮半島という所  
俺の親父はその昔海を渡って来たんだと  
ひ孫の代まで語りたい  
新井英一『清河への道』

## 1

河正雄の光州市立美術館への2度目の寄贈の折りに出版された『光州市立美術館 河正雄 COLLECTION 図録一九九九』の序文として、僕は長文の解説を書いた。今度、彼の三度目の寄贈に際して、すこし角度を変えて、随想風に、河正雄コレクションについて書いてみたい。

## 2

人はなぜ「もの」を集める蒐集家、とくに「美術作品」を集めるコレクターになるのだろうか？  
ものを集めたがる人とそうでない人がいる。何でもよく取っておいたりよく集めたりする人とそうでない人がいる。僕のようにどちらかというとなりのタイプの人間からすると、集めて取っておく人、それが出来る人が、すこしうらやましい。それもひとつの才能のように思えるからだ。そして才能であるからには、その人が生れついてもっている性向に由来するところが大きいのかもしれない。河正雄の場合もそうなのだろうか？

ふつうに「もの」を蒐集するというとき、たとえば珍しい形や色の石の蒐集家の場合、彼（彼女）はなるべく珍しい石を、できるだけたくさん集めていくわけだが、ほとんど、その蒐集することじたいが目的になっているのではないだろうか。彼（彼女）はそうやって珍石を蒐集し、それを眺めては満足・溜息をもらす。しかしほんとうは、眺めなくても、集めて所有していることがすでに満足・溜息の元となっているかもしれない。たとえば山峡の谷の川原を歩いて探し、専門店を回って調べ、というような過程もまた、彼（彼女）の楽しみであり、満足・溜息の元である。探して蒐集するというプロセスと、結果として集積されたという事実が、もうそれだけで彼（彼女）を至福の気持ちにさせるのだ。そんなことは、けっこう少なくないような気がする。

美術作品は、ちょっと違う。もちろん、美術作品の蒐集家のなかにも、投機が目的の人、社会的なステイタス・シンボルのためという人も、世間的な見栄のためという人もいる。だが美術作品蒐集は、絵や彫刻を見るのが好きだから集める、というのが出発点であり、それが普通である。彼（彼女）の目的はそれを集めるプロセスにはない。簡単に手に入れることができればそれにこしたことはない。なぜなら、彼（彼女）は、早く「それ」を手元で見たい、鑑賞したいからである。彼（彼女）の目的は、ただひとつ、それを自分が好むときに、自分一人で、自分の私的な空間で十二分に鑑賞すること、にある。その意味では、それを所有していることじたいが彼（彼女）にとって意があるわけではないし、そのことで満足しているわけではない。満足は、それを目の前に置いて鑑賞するときだけ、彼（彼女）に訪れるからである。だから、こう言ってよければ、そこで起っているのはじつはかなり精神的なことなのだ。絵や彫刻という現実的なもの、値段も張るものを仲立ちにはしているが、美術作品蒐集とはほんとうは精神の出来事、心の事柄なのではないだろうか。

そういうかたちの美術作品蒐集はいちばん純粋な例である、それはいうまでもないけれど、そうはいっても、美術作品の蒐集がほかの物品の蒐集とどう違っているのかを考えたときに、その差異の核心にあるのは、結局のところそういうこと以外にはない。美術作品の蒐集は、そういうことを中心軸にして、そこから一人一人の個別の蒐集家の個性の方向へと大なり小なりブレていく。この「ブレ」は必然だが、一蒐集家のコレクションの性格なり特徴というものは、いずれに

しても、そういう「中心軸」とこの「ブレ」との関数としてみることもできるものなのである。

## 3

河正雄は、中学校の先生に絵を描くことを教えられて以来、絵を描くのが好きだった。しかし在日の貧しい家庭に育ったために、絵の道に進むことを諦めなければならなかった。つまり彼は、絵を描きたいという強い希望、夢を、青年のときに断たれた。そのとき彼は、自分の思うとおりになかなか生きられないことを体験したのだが、そういう不遇感、在日という出自、しかも貧しい家庭という環境のなかで育って、つとに思い知らされていたはずである。多くの子供とおなじように、彼も子供から青年にかけての時期に、いろいろな夢を抱いた。彼は、それぞれ良い恩師に接することで小学校や中学校の先生になりたいとおもい、また新聞記者、弁護士になりたいと願った。しかし生活環境と在日であることが、そのすべてを阻んだ。そして最後に残されたのが絵画の道だった。高校三年生のときに生保内の風景を描いた絵が秋田県展に入選したこともあった。だが、この最後に残された「夢」の前に立ちだかかったのが母親だった。絵ではご飯が食べられない、というのだった。それは、母親としてじつにまっとうな息子の「夢」への処し方とっていい。こうして彼は、「夢」を生きることができないという挫折感を味わって、大人になっていったはずである。

彼は、生きるために商売を始め、そして運良くそれに成功してゆく。ここまでは、よくあることだと言わなければならない。人が青年のときに抱く「夢」はさまざまだろうが、青年時ぐらひは、現実的な「夢」ではなくて現実ばなれをした「夢」を抱くものだ。しかし、「夢」は現実ばなれをしていればいるほど、当然のことながら挫折しやすい。そうして、挫折して商売にでも成功すれば、たいがいはそんな「夢」のことなど忘れて、思い起すこともなくなり、ビジネスに精を出して一生を送るのである。そして、それで悪いということはもちろんない。

けれども、河正雄はすこし違っていた。彼は絵画にたいする「夢」を、その強い思いを忘れることができなかつた。彼が趣味として絵を描きつづけてきたのはその思いのあらわれである。そして、絵を集めはじめたのも、この強い思い、青春の忘れられない夢が、彼のなかで消えてしまつてはいなかつたからではないだろうか。その残り火は、見方をかえれば要するに未練ということであり、そして、絵の実作を諦めた人がのちにコレクターになるのはよくあることなのだ。河正雄の残り火にも、絵を集めはじめた最初の頃にはそういう未練の色が混じつていたはずである。しかしここでも彼はちょっと違っていた。というのも、彼はその未練を、まったく異なる位相へまでいわば昇華させていったからである。くすぶりつづける残り火に動かされるコレクターは、どこかコンプレックスをかかえたまま、作品を集めつづける。そして、それで悪いということは何もないのだ。画家になれなかつた、なりたかつたからコレクターなつたという例は少なくない。彼（彼女）らはそのコンプレックスをバネにして、それなりに美術のメセナとして役割を果たしているともいえる。それにたいして、河正雄の残り火に注がれることになつたのはコンプレックスという油ではなかつた。彼の残り火は、それとはまるで違うものが注がれることを通して、ひとつの新生の「火」へと変成していったのだ。そしてそこで注がれたもの、それが「祈り」である。

## 4

向井潤吉のファンだつた頃、河正雄は、あるとき新宿のデパートでその民家の絵を見て買い求めようとしたが、たまたまその隣にあつた全和風の弥勒菩薩の絵が眼にとまつた。その時、彼のなかで何かが決定的に動いた。彼自身、この出会いが運命的なものだつたことを幾度も書き記している。そしてこの出会いとは、彼が全和風の作品を集めていくきっかけとなつた出会いということとどまらない。それこそは、いうならば「祈り」との出会いにほかならないからである。そのことを象徴する逸話がある。彼自身に語つてもらおう。

それから数年過ぎたある日のことでした。書齋に入ったところ、母がソファにもたれて「弥勒

菩薩」の絵を眺めているのです。その様子はともに語っているようでもあり、祈っているようでもありました。

「電灯もつけないで、こんな暗い所で何しているの。びっくりしたよ。」という、「さきほどから一人でこうして絵をみていたんだよ。なんだか知らないが心が落ち着くので、ときどきこうして絵をみてはお祈りしていたんだよ」というのである。

私はその母の言葉が驚きでありましたが、初めて「弥勒菩薩」に出会ったあの日の感動が、電撃のように私の体に甦って、それはまるで 仏様の言葉のようでした。私はあらためてまじまじと母の顔を見直しました。その顔は「弥勒菩薩」のように優しく、気高く、悟りの世界にいるように柔和でした。

この逸話が物語るのは、ただたんにたとえば仏教という信仰の懐に抱かれることによる救済というようなことだけではない。母が弥勒菩薩の絵をまるで仏画のように眺めていることから、河正雄は、ひとつの「普遍」を感じ取っている。人が何かに向かって祈るとき、それが誠心の祈りであるとき、そこには、何のためにとか誰のためにとかいうことをこえて、ある「輝き」のようなものが生れてくる。それは、また、おのずと他の人々を動かさずにはいない。彼が母の姿から受け取ったのはそういうことだったのだとおもう。そして僕は、そのきっかけになったのが一点の絵画であることを興味深く感ずる。絵画はそういうもの、そういうこと、でありうる。絵画のすべてがそういうことのためにあるのではないことは、いうまでもない。しかし、人類史の永い歴史のなかで、地球のさまざまな場所で、絵画が宗教や信仰とともに存在していたあまたの例を思い出すまでもなく、絵画はそのように「祈り」を核とするもの、こと、としてもありうるのである。

母の姿を通して河正雄はそのことの意味に行き当たった。そしてこの時から彼は、自分の美術にたいする関心をそこに定めた、とわいていい。もはや、美術ならなんでもいいというわけにはいかない。自分の気に入ったものならいいというわけにも、優れた（と評価されている）作品ならいいというわけにも、もはやいかない。「祈り」をこそなかみとする作品に、彼の関心はしばられていくからである。そして彼が考える「祈り」とは、広い意味で、人間社会の平和にたいする祈り、人の心の平安、安寧にたいする祈り、ということにほかならない。

## 5

とはいえ、河正雄は抽象的な普遍人ではない。人は誰でもそうで、特定の時代に、具体的な場所に生れ落ちるしかない、個別の存在である。河正雄は、韓国の全羅南道靈岩から日本にやってきた両親の子として一九三九年に東大阪市で生れ、秋田県田沢湖の生保内で育った。しかし家庭は貧しく、子供の時から家計を助けるために働き、しかし苦学して工業高校を卒業し、上京して、埼玉県川口に住み、実業にはげみ成功していった。もちろん自身のそういう出自、環境、経てきた生活に根ざして「祈り」を育んできたのである。すなわち、生活が楽ではない在日の家に生れ育ったこと、そのなかでさまざまな社会的偏見や差別に会い、生きるために苦闘してきたこと、それらのことなかから彼はみずからの「祈り」を見出してきた。それは、虐げられ、不遇のなかで生きねばならない「在日」の存在そのものから発する「祈り」以外ではない。

周知のように、「在日」という存在は、日本で偏見と差別に晒されて生きてきたばかりでなく、本国でも「半分日本人」で「金儲け」しかしない輩として差別されてきている。彼（彼女）らは二つの故郷をもっているにもかかわらず（あるいは、もっているがゆえに、とすべきなのだろうか？）、その二つの故郷に受入れられない存在なのである。これが、「在日という存在」の特異さにほかならない。日本に住んではいるが日本に受入れられず、韓国に自由に行き来することができ、韓国に住むことだってできるが、韓国にも受入れられないつまり、こう言ってよければ、彼（彼女）らには本当のところ居る場所がないようなのである。二つの故郷をもちながら、そのあいだで引き裂かれて、居るべき場所、本来の場所が喪われている。

河正雄の「祈り」はそこに胚胎する。ただ、この同じところから出発しても、しかし進む方向はさまざまであるだろう。「在日」の生存と生活の改革のために行動する人もいれば、何もしない人もいる。グレたりスネたりする人もいる。だが、僕はおもうのだが、そのどの道を行く人でも

掬い取ることができなければ、「在日という存在」は最終的にはうかばれないのではないだろうか？ そして、たぶん、それは政治や経済や制度だけでは成しえないことなのだ。最後には、一人一人の「心」の部分があるからである。

芸術が意味をもってくるのは、もしも意味をもちうるとしたらだが、ここにおいてであろう。断っておきたいが、僕は、芸術に何かができる、と言おうとしているのではない。たとえば、芸術はどんな意味でも人を救うことはできない。芸術に起りうることは、人がそれに眼を向けて心を開いたときには、「現実」とは異なる世界にひとときのあいだ人を連れ出す、ということ以上ではない。ただ、不思議なのは、芸術によって連れ出される世界とは、気晴らしでもエンターテインメントでも癒しでも暇つぶしでもスポーツでもない、そういうこととは異質な、ある純粋な世界だということなのだ。これは僕自身の考えにすぎない。しかし、僕のみるところ、「在日」という存在に深く想いを到す河正雄は、「在日」のために、そして二つの祖国のために、一方で多くの社会的奉仕活動も行ってきた、そのひとつひとつがもちろん意義のあることなのだが、どういえばいいのだろうか、彼の活動の最終の場面は「美術」のところにあり、僕にはそういう気がしてならない。そしてその理由は、僕の考えでは、「祈り」は純化を求めるからであり、そういう純化は、宗教を除くなら、たとえば美術のような世界にしか求められないからである。

彼のさまざまな社会的奉仕活動にしてからが、犠牲になった人々、虐げられた人々、社会的弱者の人々、つまり名もなく苦しみ、疲れ果て、死んでいく人々に向けられていることに注意すべきである。たとえば日中戦争下の日本で生保内発電所建設のためのトンネル掘削工事に駆り出されて命を落とした、数多くの朝鮮人を含む犠牲者をまつために建てられたという田沢湖畔の「姫観音像」の由来を明るみに引き出した活動。たとえば全羅南道・光州の盲人のために韓国ではじめての盲人のための福祉会館を建てるに到った活動へのコミットメント。それらはいずれも、社会的強者、富と栄華とを謳歌している人々のためではない。彼のまなざしは一貫してそれとは正反対の側に注がれてきている。そして、そのまなざしが「美術」に見ているのも、また、同じものなのである。

「美術」は、より正確には「一枚の絵画作品」は、繰り返すけれど、現実を変えることはできない。それはそこにいわば静かに存在しているだけだ。顔の真ん中に眼玉が付いてはいても心を開かない人々には、残念ながらそれは存在すらしていないのと同じであろう。そのまま一生を終える人も数多いし、それはそれで仕方がないことである。「美術」とはそういう位置に置かれているものなのだ。「美術」には、しゃしゃり出ていって何かを声高に主張することは、似合わない。その主張は、むしろ内側に向けられる。深みの方へと降りていく。河正雄のまなざしは「絵画」のその特徴にこそ注がれている。彼が美術作品を蒐集するのは、一面では自身のためだが（とくにはじめのうちはそうだったろうが）、他面では人々のためである。人々に「美術」とは「祈り」の昇華のひとつの純粋な在り方なのだと知ってもらうためである。ただたんにそのことを知識として知ってもらうためではなく、できたら、実際に作品に接して「祈り」ということを見る人自身の内に育んでもらうためなのである。

## 6

そんなわけで、河正雄は「在日」に肩入れをして作品を蒐集してきた。なぜなら、「在日」という、はざまを生きるしかない人間の痛みと祈りは、ほかならぬ自分自身のことであり、そこから出発している美術家が自分にとっていちばん切実だからである。本当をいうと、この肩入れは河正雄の審美眼にひとつの独特のかたよりを与えている。「在日」の祈りを主題とし、なかみとする作品を中心としている、というかたよりだ。しかし、それをいうなら、かたよりをまるでもたない審美眼などありえない。そういうかたよりをもちながらも、河正雄の蒐集を全体として見たときにそのかたよりが欠点とはならないのは、彼の「祈り」の思いの深さと純粋さに由来している。彼の「在日」美術家たちへのこういう肩入れを典型的に示しているのが、彼の本格的な美術作品蒐集のきっかけとなり、中核ともなった、全和風の作品の場合にはほかならない。全和風については、河正雄自身がすでに幾度も書いているので、そして全和風は日韓双方の現代美術史の上で重要な画家としてすでによく知られてもいるので、僕はここで屋上に屋を重ねるような説明はしな

い。ただ、晩年の全和風が仏教的な世界観に深く沈入し、多くの仏画的絵画を描いたこと、そして河正雄はまさにそういう作品の全和風に出会い、その作品を購入しつづけたこと、そのことによっても全和風を支えたことを、あらためて確認しておけばいいだろう。ちなみに河正雄は、他にも多くの「在日」美術家を現実面でもサポートしてきている。

こうして、彼の蒐集は「在日」美術家の作品が主となり多数をもなすという、類例のない、特異な姿をもつことになった。日韓の人々のなかには、美術関係者も含めて、いまだにそのことの意義に意外と気づいていない人が少なくないかもしれない。しかし、僕はすこし声を大にして言いたいのだが、この稀有な蒐集の重要さはもっと注目されなければならない。

そして、それに加えてこの蒐集作品のなかには日本、欧米の美術家のものもある。また作品の主題やなかみも、ここで僕が言ってきた「祈り」をめぐるものばかりではない。それにしても、その核心をなしているのは「在日」と「祈り」をめぐる作品であることに変わりはない。そうして、すこし広く考えてみれば、さきほどいったように「美術」はひとつの非現実の世界へと人々を連れ出すことができるとするなら、そのことじたいによって「美術」は「祈り」、いわば「存在の祈り」へと繋がらうのである。そう、言えるのではないだろうか？

絵を見るとは、ひとつの非現実との「交感」ということにほかならない。そこで人は、内側へ向い、深みの方へと降りていき、ひたすら静まっていくのである。それは、たぶん、「祈り」ということに似ている。

## 7

河正雄コレクションはこうして形成されたのだが、彼はある時点から、コレクションを私蔵しているだけではなくて広く人々に見てもらいたいと願うようになった。「祈り」を共有したいからである。だが、それにはいったいどうしたらいいのだろうか？

彼のコレクションの美術館をつくるのが理想的である。ないしは、どこかの美術館が彼のコレクションをできればまるごと、まるごとでなくても主要部分を受入れて収蔵し展示してくれたらいい。だが、事はそんなに簡単ではなかった。河正雄コレクションの意義の認識が遅れたのが、事がなかなかうまく運ばなかった理由だろう。紆余曲折があった。しかし結局、光州市立美術館がスタートすることになったとき、それを耳にした河正雄は自分のコレクションの提供を申し出た。彼にとってみると、両親の故郷が全南であることと、光州事件の直後にたまたま光州に居合わせた彼はその惨劇を眼にして衝撃をうけたことがあって、自分のコレクションを光州の地に寄贈することは、自分が考える「祈りの美術」ということからして望ましいことだった。それは、みずからのルーツに自分が心をこめて集めてきたものを永く収めることであり、そして、あらゆる虐げられた人々、「義」のために命を落とした人々の象徴といってもいい光州事件の犠牲者のための鎮魂ともなりうることだからである。

かくて、一九九三年、一九九九年の二度、河正雄コレクションは光州市立美術館に寄贈され、今度の二〇〇三年が三度目となる。これによって河正雄コレクションの光州市立美術館への寄贈は完成し、数の上でも二〇〇〇点を超えるものとなった。河正雄は、よく、自分は大実業家ではないし、自分のコレクションも大傑作群を大量に擁する何百億もするようなものではない、と謙遜する。そして付け加える、でも、自分くらいの者でもその気があればこれくらいのコレクションはできるのだ、と。美術作品の蒐集とは、数でもなければ評価額の高さでもないのだ。どういう方針、どういうコンセプトに立つか、それによってどういうものを集めるのかが、いちばんの問題であり、最も重要なことである。「祈りの美術」という思想で一貫する河正雄コレクションは、きわめて明確な輪郭をもつ、世界にも類例がないといっている特異なコレクションとなっている。

一人の日本人の美術評論家として、このコレクションは本来なら日本の然るべき美術館に集成されてもよかったと思う。いや、そうされるべきだったかもしれないとも思う。そう考えて、一抹の無念さのような感情が僕の脳裏をよぎらないではない。なぜなら、「在日」の問題とは、またすぐれて「日本人」の問題でもあると、僕は考えているからである。「在日という存在」の問題をみずからの問題と対比し、あるいは重ね合わせるとき、「日本人」自身の問題はより明確になるし、より深められるように思うのである。けれども、そう考えつつも、他方で、すでに書いたような

理由によって、これはやはり光州の地で良かったのだと納得もするのだ。河正雄は「縁(えにし)」という言葉をとくに口にする。彼のコレクションは、こうしてそのほぼ全体が光州の地に収められてみると、収まるべきところに収まった縁を感じさせる。2度目の寄贈のおりに彼から相談を受けた僕は、言下に「やはり光州に寄贈するのがいいではありませんか」と答えたことを覚えているが、僕は直感でそう答えたにすぎなかった。あれから4年、いまあらためて考えてみると、僕がそのように答えたことも、また、ひとつの縁ということだったにちがいない。

隣邦から「在日」と朝鮮半島の事柄に、とりわけ美術について、長く関心を寄せてきた一人の人間として、韓国の人々に願うのは、すこしばかり僭越かもしれないのだが、こういう河正雄コレクションの意味についてあなた方自身で考えてもらいたいということである。このコレクションは、それについて考えようとする人には汲めども尽きぬ井戸のような豊かさをもっている。

# 人の心に陰と陽—絵画を超えようとした作家

～光州市立美術館の郭仁植回顧展を見て～

(2002年5月31日付『東洋経済日報』に掲載)

## 時代の先駆者として

郭仁植氏は1919年に慶尚北道大邱に生まれ、37年から日本に住み、88年日本で亡くなった現代美術家である。その50年代の素描から最晩年の絵画作品までを網羅し、画業の全貌を見ることができる展覧会だ。

在日の美術家として生涯を終えたのだが、日本の美術に少なからず影響を与えた美術家であり、日本の然るべき機関も、彼の画業の総合的な紹介に取り組むべきではないだろうか。

例えば、60年代の彼のさまざまな、いわば実験的な作品は、日本の同時代の作例の一つであるとともに、中には時代に先駆けていたものも含まれている。その典型例が「ひび割れたガラスの作品」である。これはすでに幾人かの人々によって指摘されてきているが、それは直接的には日本の「もの派」ないしはその周辺に影響を与えている。

李禹煥のガラスと石の作品から、高松次郎の(単体)連作までだ。もちろん、それは郭仁植が「もの派」の祖だったということではない。新しい美術の刺激を求める彼の精神が、後続の世代に刺激をもたらしたということなのだ。こういう、彼の実験精神の波及、影響ということについても、あらためて見直されてもいいだろう。

## 平面にたどりつく

ところで、その「精神」、こころは、いうまでもなく誰よりも彼自身の事柄なのだった。彼は新しいものを作りたかった。ただたんに新しいものというよりも、まず彼自身のもの、彼に固有の



「東洋経済日報」(2002年5月31日)

ものを作りたかった。何か本質的なものを実現したかった。

そして、さまざまな実験の果てに、彼は紙という素材の場、つまりは平面作品の場にたどりつく。むかしも絵を描いていたから元に戻ったというのではなくてまったく新しいことのために平面という場をつかみなおしたのだ。

元に戻ったのではない証拠に、ここから彼にとって本当の意味での「実験」が始まった。僕の眼にはそう見える。

だから、それからしばらくの間の彼の作品は、平面に場は移ったが実験的であり、きわめて刺激的なものも含まれていて、そのいくつかは他の人にまたも影響を及ぼしたと思われるが、基本的には試行錯誤の産物だったと、僕は考える。

紙の面いっぱい小さな穴をあけた作品、点や小さなタッチ(筆触)で画面を覆った作品など、実に興味深いものが少なくない。そして、その見られる精神と感覚の緊張感は、その質の高さを示しているが、それでも、これらの作品は、次に来るべき達成のために通らなければならない一地点だったように感じられる。つまりそこをくぐって、郭仁植の達成がやってきた。画面は大きく、広くなり、色彩もさまざまになった。その画面を、繭のような小さなタッチ(筆触)が覆う。それはときに小さく、時に大ぶりで、画面を幾重にも覆い尽くすこともあれば、余白を残すこともある。方法、描法としてはきわめてシンプルで、その点ではそれ以前の実験性と対照的といってもよい。

### 深化の内在化

だがそのことは、その実験性が外面に見えるものではなく、内在化されて深化したことを物語っている。何に向かってどのように深化したのか？ 絵画へ向かってであり。絵画を超えるものに向かって、だ。

光州市立美術館での開会式の日、僕はかなり前に会場へ行き、時間をかけて作品を見た。さといわい会場は静かで、じっくりと見るには好都合だった。晩年の作品群をじっくりと見ていると、僕には、絵画から絵画を超える、そのギリギリのところ、あちら側とこちら側との間で揺れる、郭仁植の姿を見る思いがした。

絵は、ときに深みのある赤のうちに明るさを湛えている。ときに、暗い黒で覆われながらそこから底光りの輝きのようなものが感じられる。

世界に明暗があるように、人の心に陰と陽がある。その意味では、彼の晩年の作品にも、人の心が必然的に有する幅が、陰陽として反映している。だからこの陰陽は、また、表現者としての郭仁植にとっては、絵画を超えようとする地平での、絵画の最終問題、最終課題としてあらわれてきたものなのである。

**광주시립미술관 '곽인식 회고전'을 보고**

**지바 시게오**  
千葉成夫



제4회 광주비엔날레 개막에 맞춰 광주시립미술관에서 '곽인식(郭仁植)의 세계-한·일 현대미술 50년의 수수께끼-회화'를 개최하는 중 '심오' 전시회가 열리고 있다.

곽인식은 1919년 경상북도 대구에서 태어나, 1937년부터 일본에서 생활한다. 1968년 일본에서 사립인 현대미술가다. 이번 전시회에선 1940년대와 50년대 서구의 만년과 회화작품까지 만년에 화업의 전도를 확인할 수 있다.

사후 회고전으로서의 처음이어서 그 의미는 매우 크다. 그는 일본의 미술에 적지 않은 영향을 준 미술가다.

동안 그의 작품은 평면의 장으로 움직지만 심원적이고 매우 세련된 것도 포함돼 있다. 그 외 그는 다른 사람에게도 영향을 주었다고 생각되지만 기본적으로는 '시공'의 외면이었고 나는 생각한다. '회화'는 크고 넓고 색채도 다양하게 됐다. 요점(要点)은 매우 심플하고, 그 외에서는 그 이전의 심원성과 대조적이라고 해도 된다. 다만 그것은 그 심원성이 의도에 있지 않고, 내재화 된 것을 말하고 있다. 무엇이든, 어떻게 심화되었을까. 그것은 회화를 통해 있고, 회화를 넘어 있다.

'곽인식 회고전' 개막식 날, 나는

**인간 마음의 '빛과 그림자'**

1960년대 그의 다양한 실험적 작품은 같은 시대 일본의 화백(作家) 중 하나임과 동시에, 그 속에는 시대를 앞서가는 것도 포함돼 있다. 그 전형적인 예가 굵은 윤곽과 물이다. 이 작품은 이미 몇몇 사람들이 위해 지적되었지만, 그것은 직접적으로 일본의 '모노'와 내지는 그 주변에 영향을 주고 있다.

그런데, 그의 정신은 말 할 필요 없이 누구보다도 그 자신의 것이었다. 그는 무엇이든 새로운 것을 만들려고 했다. 무엇이든 본질적인 것을 실현시키려고 했다. 그리고 다양한 실험을 거쳐 그는 종이라는 소재에, 요점대 결면적 등의 장에 이르렀다. 1960년대 후반의 일이다.

여기서부터 그에게 참된 의미의 실험이 시작되었다. 그 때부터 한

안저 그곳에 가서 시간을 가지고 작품을 감상했다. 만년의 작품들을 차분히 보면, 내에게는 회화에서 회화를 넘어서는 한계점에서, 이 쪽과 저 쪽으로 흔들린다. 곽인식 의 모습이 보이는 것 같다. 그림은 마음 깊은 맛이 있는 붉은 속의 반들을 채우고 있으며 다른 아무런 점으로 채우면서 떨어져 배 이 나오는 빛의 잔광 같은 것이 느껴진다. 세상에 명암이 있는 것처럼 사람의 마음에도 빛과 그림자가 있다. 그런 의미에서, 그의 만년의 작품에도 사람의 마음이 울려 퍼지는 것은 물론 놀라움에서 비롯된다고 있다. 다만 이 놀라움은 곽인식으로서의 회화를 넘어선다고 하는 지평에서의 회화의 화용론적, 회화파괴론적 나타낸 것인 것이다.

<미술평론가>

韓国・光州「光州日報」(2002年5月2日)

## 河正雄コレクションと光州市立美術館

(1999年頃に執筆)

### 作品蒐集ということ

美術作品の蒐集ということが一般の人々にも可能になったのは、もちろん近代市民社会になってからのことである。裕福な個人（といっても王侯や貴族）による蒐集は、古代ローマにも中世にもあったし、イタリア・ルネサンス時代にはそれがさらに盛んになった。

だが、一般の個人、普通の人々が蒐集家として登場するのは、西欧ではネーデルランド地域（オランダ）の一七世紀からであり、一般化するの是一九世紀からといってよいだろう。それ以前は、作品蒐集は、権力や富の象徴や誇示だったりした。または、信仰や宗教に関わることだった。もちろんその場合でも、美術作品は蓄財のためというよりは、その文化的価値によって尊ばれていたのである。板や布や紙に顔料で描かれたものに、物理的な価値はない。そこに描かれている内容に価値がある。そしてこの「内容」とは、つまりは人の心や精神の事柄にほかならない。宗教芸術のことを考えれば、そのことがよくわかる。美術とは、ないし一般に芸術とは、現実生活のためのものではなく、心と精神の感動や安らぎのためのものなのだ。

美術作品の鑑賞や蒐集の主役が一般の人々になってから（西欧では一九世紀後半以降）も、財力の誇示や投機のために蒐集をする人が居なくならないことは、言うまでもない。しかし、作品蒐集のいちばん初発的な動機は、当然、作品なり作家が気に入ったからである。愛するものを手に入れたい、手元においていつも見ていたいのだ。初発の動機に、もうひとつ、作品を買うことで作家をサポートしたいという、メセナ的な心を付け加えることができるかもしれない。たとえば一九世紀後半の印象派、その当時は世間から理解されなかった印象派を擁護したシャルル・デュラン＝リュエル（Charles Durand-Ruel）、アンブロワーズ・ヴォラール（Ambroise Vollard）、20世紀初頭にキュビズムを擁護したダニエル＝アンリ・カーンワイラー（Daniel-Henri Kahnweiler）など、近代画商の先駆者と呼ばれる人々は、画商として蒐集家との仲立ちもしたが、同時に自身が蒐集家の気質をそなえていた。彼らは好きだから作品を買ったのであり、画家たちの生活を支えるために購入したのである。そういう、純粋な蒐集家による蒐集ほど、時間が経てみると、その蒐集家の方針と好みを明らかにするものだ。そして、蒐集と呼べるほどの規模になると、それは、蒐集家個人のものであるとともに、文化財として、公の意義をもつものとなる。少し前日本で、自分の金で買ったものは煮て食おうが焼いて食おうが自分の勝手だと口走った乱暴な日本人蒐集家のことが話題になったが、恐るべき事というほかない。命を金では買えないように、美術作品や文化財もほんとうは金では買えないものなのだ。その本質が心や精神だからである。真性の蒐集家は、そのことをよく弁えている。個人による蒐集も、最終的には、公的な意味をもつのである。

そして、言うまでもないことだが、美術作品の蒐集とは、たとえ一人のコレクターがその感性の好みだけに頼って集めた場合でさえ、彼が生きていた時代を反映する。たとえば古代への憧憬と再評価が高まった西欧の新古典主義の時代には、コレクターの多くが古代の作品の方に眼を向けるといったような、流行ということもある。逆に、時代の流行にとらわれずにひたすら自分の好みや信念に忠実に作品蒐集を続けたコレクターが、いつの時代にもいる。そして、結局のところどちらも、グローバルにみれば、コレクター自身が生きた時代というものをおのずから反映するものである。河正雄のコレクションも、また、彼が生きてきた時代とその環境、状況を、きわめて色濃く映し出している。

## 河正雄

### 生い立ちと絵画

河正雄は、在日二世の韓国人である。貧困のなかから身を立てた実業家で、ふつうに言えば立志伝中の人物ということができる。しかし、彼自身はそういう言われ方を好まない。彼は、自分は大それた実業家ではない、と言う。在日一世のコレクターとしては、京都に高麗美術館を建てた鄭詔文（1918-1989）や、高麗時代の陶磁器などの蒐集家で、その作品を大阪市立東洋陶磁美術館に寄贈した李秉昌（1915-2005）といった人が、日本では知られているが、彼らはまさに大実業家である。在日一世として身を起こして大きな成功を収めた彼らの美術品蒐集は、彼ら自身の美術にたいする愛好と深い理解とを証するものであると同時に、客観的にみれば、その成功を象徴するものということができる。それに比較すれば、河正雄は小さな実業家にすぎない、そう自分で言う。つまり彼は、大金持ちでもなんでもない、ごく普通の人々の一人であり、そういう人間として美術作品を集めてきたのであり、逆にいうと、ごく普通の人でもそのようなことはできる、自分はそういう多くの存在の一人にすぎない、と言うのである。自分はたまたま名前が出ているが、名前は出ていなくても、そういう人はいるはずだ、と言うのだ。彼によれば、この点が、多分、美術作品蒐集家について一世と二世の違いではないか、とも考えている。

河正雄は、戦前に全羅南道の靈巖から日本にきた両親の長男として、一九三九年に東大阪市森河内に生まれた。小学生の時に秋田県田沢湖町に移住し、同地の生保内小学校・中学校を卒業、県立秋田工業高校へ進学し、三年間、片道三時間の汽車通学を続けた。卒業後、上京し、配線器具や配電盤の会社に就職し、設計を担当した。一九六三年、尹昌子と結婚。埼玉県川口で家電販売の会社を設立する。そして一九七二年、株式会社かわもとを設立して、現在に至っている。生い立ちについて、ここでは詳述できないのだが、その美術作品蒐集の情熱を理解するためには、彼自身が書いた自伝的文章がいくつかあるので（彼は文章家でもある）、ぜひ一読することをすすめたい。その生い立ちは、また、普通の在日一世、二世のこれまでの歩みを知るうえでの、貴重な証言ともなっているのである。

家は貧しく、弟や妹の面倒をみながら勉学に励む。子供の頃から絵が好きだった。中学校の時に絵の先生に絵の描き方を教わる。高校生のときには、東京で開かれていたヴァン・ゴッホ展を見るためにだけ汽車に乗って上京したりしたこともあったという。しかし絵の道に進むことは叶わず、実業の世界に進まざるをえなかった。その後も、折にふれて絵を描いて楽しむようになったが、それは一人のアマチュアとしてである。仕事が順調にいくようになって、プロの画家になりたかったがなれなかったという思いもあって、美術作品の蒐集を本格的に始めた。

だが彼の場合、作品蒐集を始めたのは、画家になりたいという子供の頃の夢が破れた代償に、というだけではなかった。そのことを象徴的に物語っているのが、ある百貨店で開かれていた展覧会を見た折に、全和風の作品に魅せられて、思わず買ってしまったという逸話である。彼は、その作品《弥勒菩薩》が放っていた、無限の優しさと温もりの感触にとらえられてしまう。貧困であるというばかりでなく、在日韓国人ということで、あらゆる辛酸を嘗め、苦勞を強いられてきた彼にとって、肉親、とりわけ母の優しさと温もりこそ、生きていくために最も大切な、不可欠なものだった。その母の優しさと温もりは、仏の救済の世界につながりうるものであり、全和風の《弥勒菩薩》はまさしくそれを表現していると、彼はそう理解したのである。もっといえば、彼がその時そこに感じ取ったのは、仏による救済ということを超えた、人が人として他者に働きかけるのに、心によって、精神によって、祈りによってするのが、最も大切なことなのだというに他ならなかった。

その時彼は、絵画というものが、それを見ている人間にそのような体験を可能にするものだという驚きに、深く捉えられていたとあってよい。これが彼の美術作品蒐集のいわば原点の一つなのだが、それが全和風という在日の画家によってもたらされたことは、偶然だったのだろうか。それとも、全和風もやはり在日であることによって辛苦を体験し、そこからの救済を作品に託したのであり、同じ在日である河正雄はそのことを敏感に感じとった、ということなのだろうか。

それはともかく、彼は自分の蒐集の中核を在日美術家にするという道を選ぶことになるのである。

ただ闇雲に作品を蒐集すれば、数は集まるだろう。そこに一貫性がなくても、コレクションにはちがいない。けれども、優れたコレクションかどうかは、蒐集家の個性、感性、明確な方針が、どれだけ一貫して、継続されているかによって、決まってくるのである。だから、コレクションの質は蒐集家自身にかかっている。金持ちや大金持ちは世界にたくさんいるし、作品数だとか、高価な名画を誇るような蒐集家もたくさんいるにちがいない。しかし、何が好きで何を集めるのかという原点を欠いてしまったのでは、蒐集家の顔がそこに見えないということになり、コレクションの意義は半減してしまう。その意味では、優れたコレクションは、必然的に蒐集家のひとつの表現といってもいいのである。

### 河正雄の美術作品蒐集

しかしながら、河正雄の作品蒐集にはもうひとつの、そして最も重要な動機がある。そしてそれが、普通のコレクターと彼とを画然と分かつ特徴となっている。絵を描いたり見るのが好きなこと、事情が許さず画家になれなかったこと、美術家たちをサポートしたいこと—それだけでは彼は、このような蒐集をしなかったにちがいない。あるいは、このような蒐集家にはならなかったにちがいない。一言でいえば、彼の作品蒐集の根底には、社会的に虐げられた人々、そして亡くなった人々への思い、慰霊、祈りがある。しかもそれは抽象的なことではなく、きわめて具体的な、自分自身に関わることから生まれてきたものに他ならない。

彼は田沢湖町生保内で育ったが、両親はそこで、戦前は土建会社の飯場で働いて生計を立てていた。そこで行われていた工事は、田沢湖への導水路の建設、ダムや発電所の建設などの工事で、多数の朝鮮人労働者が働いていた。彼自身の両親のようにすでに日本に渡ってきていて、ここに働きに来た人々もいたが、そうでない場合もあった。そのなかで指摘されなければならないのが、強制連行の場合なのである。河正雄たちの長年にわたる調査の結果、そのうち、すくなくとも先達という所の先達発電所だけで三〇〇人を超える朝鮮人の強制連行および強制労働がなされていた事実が判明し、つい最近、韓国（全羅南道霊巖）にその生存者も確認され、河正雄たちによる聞き取り調査で、その証言も得られた。河正雄は、田沢湖畔に立つ「姫観音」は、地元では工事で死滅した魚と湖神・辰子姫の霊を慰めると言われてきたが、実はそうではなく、工事で犠牲になった朝鮮人労働者の慰霊のために建立されたと以前から直感して、調査を続けてきたのである。そこは彼自身の故郷であり、両親と同じ一世たちが強制連行・強制労働で辛酸を嘗め、犠牲者も少なくなかった。こういう人々への思い、慰霊、祈りから、彼は美術作品を集め始めた。「姫観音」が、今はその名を知ることができない多くの、善意の人々の慰霊の念によって建てられたように、彼はそれと同じ気持ちで、美術作品を集めていったのである。集められた美術作品は、ひとつの形をなしていき、それが慰霊碑の建立にも似た意味を持ちうる。彼はそう信じて、蒐集に心血を注いでいったのである。

それゆえ、彼の美術作品蒐集は、そういう意味で何らかの記念になるもの、つまりは美術館、「祈りの美術館」を田沢湖に建てたいという意志へと繋がった。その過程で、田沢湖での労働で亡くなった人々に対する彼の慰霊と祈りの気持ちは、さらに広がりと深まりをもっていく。すなわち、在日同胞の人々へ、そして朝鮮半島の人々へである。田沢湖に強制連行され、計り知れない苦労を重ね、そして死んでいった人々の状況は河正雄には在日同胞が置かれている状況そのものと重なってきたのである。さらにそれは戦後、南北に分断され、今もなお分断され続けている朝鮮半島そのものの状況とも、やはり重なって見えてきたのだ。この彼の内部での状況認識の深化が、また翻って彼の作品蒐集の方針と信念をより一層鮮明なものにしていった、そう言えるだろう。

行動の人でもある河正雄は「田沢湖・祈りの美術館」実現のために、現実的に動き始めた。そして自ら湖畔に美術館建設用地を購入し、また建物の設計図も建築家に依頼して作成し、李王朝最後の人である李方子（梨本宮方子）の理解を得て美術館名の字を揮毫してもらうなど、全てをボランティアで進めながら、田沢湖町との交渉を続けた。しかし不幸にして一六年に及ぶ折衝にも関わらず彼の計画と悲願は結局、田沢湖町の入れるところとはならなかった。この話を聞いた

地元の芸能集団である「わらび座」が、その「たざわこ芸術村」にこの美術館建設を受け入れる意向を示したのだが、こちらの計画も最終的には一九九八年春に頓挫することで終わった。彼の悲願は、ついに形を成さないまま宙吊りになりそうだった。

この間、両親の故郷である光州市立美術館から、作品を寄贈してもらえないかという旨の打診があった。開館を準備していた光州市立美術館は所蔵作品を揃えることが出来ずに苦労し、在日の彼に打診を試みたのである。

一方、光州事件の直後から光州に足繁く赴くようになっていた河正雄には、この申し出を前向きに検討する二つの理由が芽生えていた。光州事件直後の惨状を眼にし、その犠牲者たちの死に涙していた彼は自分が慰霊・祈りとして集めた作品、田沢湖の美術館に慰霊・祈りとして収めようと考えている美術作品をその一部でも光州市立美術館に寄贈すれば、それはこの痛ましい事件とその死者たちへの鎮魂になるのではないかと考えたことが一つである。そしてもう一つは、光州の盲人たちとの関わりである。彼は一九八二年日本（東京、京都）から韓国（ソウル、大邱、光州）にわたる全和風の画業五〇年を記念する展覧会を独力で企画・実行したのが、その最後の光州での展覧会のため訪れていた光州であまりの過労のために倒れたとき、一人の盲目のマッサージ師に世話になり、回復することができた。その折、この盲目のマッサージ師の話がきっかけになって彼は光州盲人福祉会館建設の手助けをすることになった。ただ手助けといっても彼は、ただ安易にお金を出す道はとらなかった。むしろ身体障害者たちが独力実行で生きていく精神を忘れないでもらいたい、そういう思いで援助をしたのである。

彼自身、かつて秋田から上京して間もない頃、極度の栄養不良のために、一時軽度の失明状態に陥ったことがあった。だが彼は挫けなかった。大切なのは自立と独力実行の心だからというのが彼の信念だった。（この福祉会館建設までには八年を要し、しかし見事に完成することになった。）彼はこの人々にそういう心と、また祈りの芸術、祈りのかたちを見てもらうためにも、自分のコレクションを寄贈することに意味があると、そう考えるようになったのである。この二つの理由から田沢湖美術館計画を推進中の彼は、にもかかわらず、コレクションの三分の一を光州市立美術館に寄贈した。一九九三年のことである。

そしてこの後も、光州市立美術館は、河正雄のコレクションをさらに欲しがっていた。かくして「田沢湖・祈りの美術館」の計画が最終的にその見込みがなくなった時点で、彼は光州市立美術館に自分の全てのコレクションを寄贈することで、光州市立美術館を「祈りの美術館」にできるのではないかと、そう考えるようになったのである。それは「縁（えにし）」という他ないことだった。二〇年にわたる悲願を田沢湖に達成出来なかったことについて、彼には痛恨の思いがあるだろうが、それもいわば縁なのだ。だが、両親の故郷、自分自身の根としての故郷、光州事件という、いってみれば朝鮮半島の人々の苦難を象徴する事件の起こった場所に結局のところコレクションの全てが収められること、これもやはり縁なのである。というか、こうなってみると河正雄のコレクションは、やはり落ち着くべき場所に落ち着くことになった、そう言えるのではないだろうか。

そして、そのことによって光州市立美術館は「祈りの美術館」としての性格をおのずと持つことになるのではないかと。そのことはまた、光州という場所に実に相応しいコンセプトではないかと。

事態のこのような推移をどう形容したらいいのだろうか？ 偶然と言うべきか、必然と言うべきか？

ほとんど所蔵品を持たないで出発する美術館は、美術館ではなく、ただの建造物か、ただのイベント会場にすぎない。光州市立美術館も実はそうなり兼ねなかったのではないかと。だが、たまたまと言うべきか、光州を心の故郷とし、光州の人々に心を寄せ、光州事件の犠牲者を深く悼む、一人の在日二世のコレクションが、そこに入ることになった。しかもこの美術コレクションは、単に作品の数が揃っているとか、名作を多く含んでいるというものではなかった。不幸な人々、虐げられた人々、非道に命を絶たれた人々を思い、哀悼し慰霊する祈りの心によって形づくられたコレクションだったのだ！

つまりこれほど光州という土地にふさわしいコレクションは、願ってもあるものではない。世界中探し歩いても、見つけられるものではない。光州事件の地として、倒れた人々の涙、肉親を喪った人々の涙の乾くことのない土地は、永く、深く哀悼され続けなければならない。哀悼と慰

霊の仕方は様々あり得るだろうが、芸術（美術）という、いかなる打算とも無縁の無償の行為であることにしかその根拠を持たないものならば、辛うじて死者たちと並びうる。故郷・光州は、そういう芸術（美術）という人間の純粋な行為を率直に受け入れるにふさわしい地である。

思うに、光州市と光州市立美術館が自分たちの美術館の核になるコレクションとして、河正雄のコレクションに白羽の矢を立てた根底には光州事件という惨劇の体験と、芸術の意味を深く知る芸郷の伝統とがあるはずである。このコレクションをもって、光州市立美術館は「祈りの美術館」として改めて出発するのである。

### 美術をめぐる活動

河正雄のコレクションの作品については後で詳しく触れるとして、その前に美術をめぐる彼のその他の活動のいくつかについて触れておく。

第一は、在日韓国人の文化活動・芸術活動を様々な形で支援する「在日韓国人文化芸術協会」へのコミットメントであり、協会設立の一九八一年から関わり一九九六年にはこの協会の会長となっている。彼はこの他にも、在住の地元である埼玉で「埼玉セマウル美術会」を主宰し、絵を描くアマチュアの人々と一緒になって展覧会を組織したりしてきた。

第二は、母校に彫刻作品を寄贈したことである（一九八六年に生保内中学校、一九九一年に生保内小学校）。ちなみに田沢湖町立図書館には彼が寄贈を続けている図書による「河正雄文庫」があり、特に美術関係の図書が充実していると聞く。

第三は、ソウルの鐘路区東崇洞の、いわゆるテハンノ（大学路）に自身の画廊「ギャラリー21」を開設した。一九九二年のことである。主として韓国の若手美術家の育成のための、彼なりの拠点たらしめようとしてである。

第四は、一九九三年光州市立美術館へ自分のコレクションから二二点（在日六作家）の作品を寄贈したことである。さきにすでに述べたように、開館にあたって所蔵作品を揃えることが出来なかった光州市立美術館は、河正雄のコレクションによって一挙にちゃんとした美術館としての体裁を整えることが可能となり、それを愛でて、館内に「河正雄コレクション記念室」を開設し、恒久展示することになって、今日に至っている。

従って、今度の寄贈は二回目のことであり河正雄のこれまでの蒐集作品のほぼ全てが、彼の両親の故郷であり、彼自身にとってもまた魂の故郷である地の美術館に収蔵されることになった。この二回目の寄贈を合わせると、光州市立美術館所蔵の河正雄コレクション作品は六七二点の多きに及ぶことになった。第一回目は在日作家のみだったが、これで在日作家、韓国作家、日本作家、その他の外国作家を擁する一大コレクションが、ここに姿を現すことになったのである。そして河正雄コレクションの最大の特徴である「慰霊・祈り・鎮魂としての美術作品蒐集」という性格が良い場所を得て、はっきりと見えてくる。これについては、第三章でまた詳述する。

第五は、国際的な現代美術祭として、韓国はもとよりアジアでも初めてと言っていい「光州ビエンナーレ」への関わりである。第一回光州ビエンナーレは一九九五年に開かれたが、その時は、河正雄は光州での「わらび座」（秋田県田沢湖町に根拠を置き東北の芸能を掘り起こしながら特異な活動を続けている）の公演実現のために尽力した。第二回光州ビエンナーレは、その二年後の一九九七年に開かれたが、この時彼は、沖縄の琉球民族舞踊を招来した。そればかりでなく、この二回の光州ビエンナーレを日本に紹介するための、あるゆる努力を尽くした。彼のこういう隠れたというか、ボランティア的な努力は、人々にはあまり見えないかもしれないが、大きな成果を上げている。例えば、日本のNHKテレビ「新・日曜美術館」という番組があるが、そこではこの二回とも光州ビエンナーレが特集で取り上げられたが、それはいずれも彼の尽力によるものであった。僕自身、第二回ビエンナーレの時、この「新・日曜美術館」に解説者・案内者として出演したのだが、河正雄がいなかったら、NHKが取り上げたかどうか分からないと思うのでここに記しておきたい。

## 河正雄コレクション

### その性格

河正雄のコレクションの中身は、網羅的というのとは実は正反対といってよい。なんでもかんでも集めるのではなく、的を絞った蒐集をしている。すなわち、その中核をなしているのは在日の作家であり、そしてそれを補完する位置に韓国の作家の作品がある。これが彼のコレクションの最大の特徴だ。そこにさらに日本作家やその他の外国作家のものが加わって、ひとつの有機体のようなあり方を持つものになっている。

さらにもう一つの特徴がある。それは在日作家にせよ韓国作家にせよ、その作家数が限られているという点、つまり河正雄は自分が好み、納得しうる少数の作家に蒐集を限定しているという点である。コレクションの大枠においても総花的ではないのと同様、作家の顔ぶれもまた網羅的では全くないのだ。見方によってはそれは独断と偏見ということになるかも知れないが、しかし一人の蒐集家が全ての作品を集めることなど出来はしないのだから、コレクションとは本来独断的、偏見的なのである。肝心なのは、蒐集家の眼、その強い思いがどのような作家（作品）を呼び寄せることになるか、どんな優れた作家（作品）を呼び寄せることになるか、ということなのである。

しかもこの場合、注目すべきなのは他の幾多の蒐集家とは違って河正雄は、単に美的な基準からのみ作家と作品を選んでいるのではない、という点だ。彼にとって美術作品を蒐集することは亡き人々・同胞・朝鮮半島への祈り、慰霊、鎮魂を実践することに他ならないがゆえに、選び出す作品もそういう主題を持つもの、そういうテーマを表現するものを中心にしているのである。全和風や宋英玉が描き続けたもの（主題）は、その意味で河正雄の蒐集の核が何であるかを明確に示している。また、表現の純粋性の道を選んだ郭仁植ですら、その制作の核心には同じ祈り、慰霊、鎮魂の雰囲気濃厚に持つものなのだ。

このことは、在日作家による作品以外のものに眼を向けた時によりはっきりすると、あるいは言えるかもしれない。たとえば「その他の外国作家」を見てみると、ベン・シャーンの作品が実に多いことがすぐ分かる。勿論、それは偶然などではありえない。リトアニアからアメリカに渡ったベン・シャーンの作品は、単に温和な詩情、憂愁と孤独の情感を表現しているものではなく、社会的に虐げられている人々、恵まれない人々、政治的に抑圧されている人々を社会主義リアリズムの、風刺的な筆致で見事に描き出したものである。アナーキスト弾圧や労働運動家投獄に抗議して作品を描いたというエピソードに、彼のその本質が出ている。そして河正雄は、ベン・シャーンがそういう芸術家だからこそ、何点も蒐集してきたのである。また、たとえばピカソの作品にしてもピカソという名前だけで漫然と蒐集されたものではない。その作品をちゃんと見れば、それがたとえば鳩と女性によって平和を願い、祈る気持ちを表現したものであることが分かるのである。

ここで河正雄コレクションの中に、少し入ってみよう。河正雄の第一回目の寄贈は、すでに触れたように、在日の作家六人、すなわち全和風、宋英玉、郭仁植、李禹煥、郭徳俊、文承根である。第二回目の寄贈では、在日作家としては、これに曹良奎、金登美、庚東龍（伊丹潤）、崔広子、金昌徳（高橋進）、李哲洲、李菊子の七人が加わったが、この新しい六人の作品数は合わせても一五点だから実質上は、彼が集めてきた在日作家とは、実は先の六人に他ならないと言って良いだろう。在日韓国人・朝鮮人は約七〇万人で、そのうち美術家がどれくらいいるかは、勿論分からないが（その中には、在日ということを明かさずに、いわゆる通名で活動している美術家も結構いるようだ）無論6人で代表できる訳ではない。それを6人に限定するのは、ある意味ではきわめて大胆なことである。この限定の基準が、まず彼の好みにあることは当然として、もう一つ彼がよく言うことに「縁（えにし）」ということがある。一人の人間は、神のように天空から下界を見下ろして、その中から何でもよりどりみどり選ぶことはできないが、その代わり「縁（えにし）」が導くということはあるのだ。彼は出会いを大切に、そこから蜂が巣を広げていくようにして、自分のコレクションを形作るのである。しかも、巣は自身の身の丈に合ったものでないと、維持

もできないし、美しくもない。こうして形成されてきた彼のコレクションは六つの部屋が緊密に結びついた固まりを中心に持つ、美しい巣とも言えるものだろう。

### 全和風と宋英玉

いちばん大きそうな全和風の部屋に、まず入ってみる。それは驚くべき部屋で、ここだけで全和風という画家の全容を見ることができると言っても決して過言ではない。その画業の主要なところは殆ど揃っており、点数から言っても全和風の最大のコレクションである。強く暗い情念を絵の具のザラついた、ゴツゴツしたテクスチャーの中に塗り込めるような初期の作風から、晩年の絵の具の肌合いは滑らかになっただけでなく、その底にはやはり同じ強く暗い情念が流れている作風、勿論ただ相変わらずに強く暗いだけなのではなく、それを昇華させていったような作風まで、全和風の生涯の画業をゆっくりと辿る事ができる。画家の眼は日常、社会、自然の様々なところに向けられ、それが様々な画題となって結実している。

ただ、河正雄が集めた全和風作品を通覧すると、一種の宗教的感覚のようなものがそこから浮かび上がってくるように僕は感じる。その理由は、具体的には寺院や各種の仏像を描いた作品から、そしてそういう作品が多いことからやってくるのだが、それだけではない。画題が日常や社会や自然風景でも、そこにはある雰囲気漂っていて、観客にある種の宗教性、必ずしも仏教的な意味での宗教性だけには限定できない宗教性を生じさせるのである。それは、全和風の作品の本質であると同時に、河正雄が意識的、また無意識的にそういう雰囲気の濃いものを選んできたということではないだろうか。逆に言えば、河正雄の眼を通して全和風の本質が浮き彫りにされているのだ。その意味で河正雄は、点数もさることながら、全和風のエッセンスを集めたのである、蜂が花の蜜を集めてくるように。

個々の作品にまでわたって詳述することは、この拙論の目的ではないのだがそれでもたとえば《黄昏・戦争の落し子》(一九六〇年)《百済観音》(一九六四年)《阿修羅》(一九七一年)《春香の再会》(一九七七年)《石窟庵十一面観音》(一九七九年)《吉祥天女》(一九八〇年)といった作品が傑作であることを言っておくべきだろう。韓国近代絵画史の側からも、注目に値する作品なのである。今後、全和風を鑑賞し、研究するためには、光州市立美術館に足を運ぶことが不可欠になった。

付け加えておかなければならないが、先ほども触れたのだが、一九八二年に全和風の大きな回顧展を日本(東京、京都)と韓国(ソウル、大邱、光州)で実現し、あわせて『全和風画集—その祈りの芸術』(求龍堂出版)を刊行するについて、実質上の献身的努力を注ぎ込んだのは、河正雄であった。

宋英玉もまた在日一世の画家である。僕たちは彼の絵に人々、とりわけいわば虐げられた人々の姿(身体、顔、手)を見る。しかしその姿は、逆境に押しつぶされながらも、力強く、朴訥で時にはふてぶてしくさえある。僕たちはそれを見るというより感じ取ると言ったほうがいいかもしれない。人々の姿は、ときに動物の姿にいわば置き換えられても表現される。

すでに壮年期に入ってから渡日した全和風とは違って、八歳ほど年下の彼が渡日したのは小学校四年生のときだった。つまり彼は、青年期の自己形成を軍国主義時代から戦争下の日本で過ごし、そこから壮年期にかけてを戦後の混乱期の中で送ったのである。そういう苛酷な時代の変動とその渦中での思想体験から、彼の作品が生まれていることは言うまでもないが、それは単なる告発的な作品なのではない。自身の苛烈な体験が、告発という形で外へ向かうだけではなく、自己の内側の悲しみをも画面に浸み出させるのだ。告発だけの作品が乾いたスポンジだとしたら、しかし彼のスポンジは触れれば悲しみでこちらの手が濡れるのである。

その作風は、メキシコの社会派(シケイロスなど)や曹良奎を思わせる時期を経て「犬」シリーズでひとつの頂点をむかえる。それは、ときに《群れ》とか《生きている物》とか《孤独の王者》などとも名づけられるが、自画像であるとともに他者像でもありうるという、特異な絵画となっている。彼の展開は、ある意味では同世代の日本の画家たちの展開とも重なる、ないし並行するのだが、興味深いのは、日本の画家の多くが衰えを見せる晩期になって「犬」のような独創に達していることである。それは逆から言えば、悲しみが消えることはない、ということかもし

れない。

### 郭仁植と李禹煥

以上の二人は生活に根ざしそこに密着しながら、そこから絵画表現の核になるものを汲み上げていったタイプの画家である。それに対して、ここから以下の四人は、実生活は実生活として美術表現の自立を目指した。美術そのものが大きく変容している今の時代にあって、これまでのやり方では自分が今感じている世界の現実（リアリティー）には届かない。現実を、そのあるがままの外観を通して描くことはもう出来ないのかも知れない。そのように表現しても本質には、リアリティーの底には届かない。では、どうするのか。そういう根本的な疑問から彼らは出発するのである。それはまた、自分自身を今ひとたび疑ってかかることをも意味していた。彼らの表現が実験的に見えたり難解に見えるのは、表現者自身が手探りで未知の場所へ行こうとしているからに他ならない。

宋英玉と同世代の、やはり在日一世である郭仁植はしたがって前二者とはまったく異なる道をとることになった。初めこそシュルレアリスムの影響を受けたが、それは当時の日本の画家の多くも同じだった。戦後彼は、美術そのものの大きな変容の中で平面の上に描くこと（絵画）ではなくて、紙や画布という「平面」そのものをテーマにしたり「描くこと」の代わりに様々な試み（へこませる、上に何かを置くなど）をしたりする新しい造形世界へと向かう。そしてさらに一九八〇年代に入ってから最晩年にはその新しい造形の体験をふまえて、紙の上に丸い形の色彩が重なりあう、きわめてシンプルな平面作品を生んだ。それは絵画への回帰ではなく、紙という物質の平面（表面）にこだわり続けてきた彼が紙の上の淡い色彩の塗り重ねの中に物質（紙）が物質でなくなり、色彩面（絵画）が色彩面ではなくなる。そういう一つの「空間」を生み出したということなのだ。すなわち、それは「絵画」ではない新しい造形空間であり、しかもそれは平面の上で実現されているものなのである。

こうした彼の独創的な試みは、在日作家ということをはるかに越えて、戦後の日本の美術の歩みのなかで、きわめて先駆的なものの一つとして評価され、位置づけられている。それは、一九六〇年代末期に登場する「もの派」の一種の先駆という意味だけではない。

彼は（彼も）、従来の美術が自明でなくなっている時代にあってどのような新しい造形が可能かという二〇世紀の世界（西欧先進国）の美術動向に共通する問題に、正面から取り組んだ作家だったからである。

以上の三人は戦前派世代や戦中派世代だが、李禹煥と郭徳俊は子供の頃に戦争の記憶を持ちながらも、実質的には戦後世代の方に属している。そして文承根は完全に戦後世代である。

李禹煥は、今や世界的に知られた美術家である。その作品の本質は「関係」ということにある。平面作品では、画面とその上に点や線をシンプルに描くという行為と、結果として描かれた点や線と、この三者の関係ということである。立体作品では、このうちの行為の要素が背後に引き、二つの異なる物質（たとえば石とガラス、鉄と綿など）の間のそしてそれらとそれが設置される場所（空間）との間の関係ということである。彼にとって絵画でも彫刻でも、ア・プリオリに存在しているものではない。自分と物質、自分と場所、物質と場所の間に起こりうること、生まれうることなのであって、それこそが何かなのだ。そして、それが形とか空間とか造形とかに関わってくる限り、それを新しい意味での美術とよぶことが出来るのである。造形についてのそういう思想を作品と文章によって展開することで彼は歴史的には一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけての日本の「もの派」の重要な一翼を担った。

彼の「点より」とか「線より」と名づけられた平面作品が始まるのは一九七〇年代の前半だが、河正雄コレクションは、そのうち七〇年代後半から八〇年代前半にかけての優れた、緊張度の高い作品を有している。彼のコレクション中、李禹煥の作品点数は多くはないのだが、そのいずれもが優れた作品である点が特徴である。河正雄の作品蒐集は、他の作家の場合でも作品を蒐集（購入）することが、その作家をサポートすることにもそのまま繋がってきたが、李禹煥についても、彼が世界に進出していくそのきっかけを可能にしたのが、河正雄による購入だったと聞いている。

ところで、美術をめぐる「日本－在日作家－韓国」という関係の中で、李禹煥の位置は興味深

いものがある。全和風、宋英玉、郭仁植の三人は、韓国で生まれて戦前に渡日した在日一世であり、彼らは「在日」ということに関わる全ての問題の原点のところに位置している。他方、郭徳俊と文承根は日本で生まれた在日二世である。それに比して李禹煥は、韓国で生まれ戦後（一九五六年）に渡日してきた在日一世なのだ。前者は、故郷を海の向こうに望みながら、異郷で暮らした。後者は、生まれた所が故郷だとすればそれは日本であり、しかしもうひとつの、両親の血の故郷は、海の向こうに隔てられてある。この両者では、たとえば望郷ということのあり方が違っている。だが李禹煥にあっては、在日とはいえ韓国と日本の間を頻りに行き来することで、第一の故郷と第二の故郷との間の距離がかなり狭くなっている。前者も、日本に長く暮らしはしたのだけれど、この距離は渡日したかつてのままなのではないか、少なくとも心理的には。そして李禹煥のこういう位置こそ、彼をして日本と韓国の両方の美術の中に同時に存在せしめ、かつ両方の美術に影響を与えた元なのである。さらに言うなら、彼の作品の本質である「関係」ということと、この彼の「位置」との間には、ある種の類比を許すものがある。

### 郭徳俊と文承根

郭徳俊は、李禹煥と同じ世代だが日本で生まれている。美術表現の自立ということ、彼は写真やイメージという手段に求める。絵画で画布上に描く代わりに、現実世界の中の主として政治的また社会的な写真・イメージ・映像を使用し、それを自己流に改変させてしまうことによって作品を生んでいる。代表的なのはアメリカ合衆国大統領の顔の半分と自分の顔の半分とを、同一画面上で合成して一つの顔にしてしまう作品である。現実を写した写真が使われているから、判りやすいといえば判りやすいように見えるが、実はそれは異化された現実として、観客に食い入ってくるものだ。その顔、例えば「カーター/郭」と名付けられた顔は、カーターでも郭でもない位相を、観客に想像させるのである。李禹煥を芸術派とすれば、現実の写真を使う郭徳俊はもちろん社会派である。その批判精神は強靱で、ユーモアにも欠けてはいない。しかし、彼の芸術の一番の美質は、僕の考えでは批判・風刺・洒落のめしのその先で、何かを感じさせる点にある。異化された現実の、もう少し先。言わば、現実と異化された現実の間の、捉えがたい闇のようなものを、そこに感ずるのだ。

文承根という部屋は、河正雄コレクションという巣の中では一番小さい、ささやかなものである。それは、彼が35歳で夭折したからである。在日二世として生まれた彼は、初め藤野登と名乗り、病と表現に悩み苦しみながら、しかしそのことをあまり表に出すことなく、作品の展開も十分には遂げることが出来ずに、癌のために死んでいった。雨の日に、濡れて曇った窓ガラスをこすると、戸外の風景の一部が多少ぼやけて見えたりするが、彼の作品の中にそんな感じの版画作品がある。彼の生そのものが、それに似た印象を残しただけで、火を消した。河正雄コレクションの在日作家の最初の六人の中で、唯一の純粹戦後世代作家だったのに。

### 曹良奎

河正雄コレクションの六つの部屋を、これで一応廻り終えたのだが、光州市立美術館への第二回目の寄贈の中には特筆すべきものがある。ここでそれに触れておかなければならない。それは、曹良奎の二点の作品である。

曹良奎は一九二八年に慶尚南道晋州に生まれた。晋州師範学校を卒業したが、反体制者として権力に追われたために一九四八年に日本に密航し、働きながら武蔵野美術学校に学んだ。一九五〇年代に入って頭角を現し、制作・発表活動を行ったが帰国運動に際し、その思想信条によって朝鮮民主主義人民共和国に帰還する道を選んだ。一九六一年の事だった。その後の消息は、北への帰還者の殆どの場合と同様、定かではない。それゆえ、曹良奎のケースは、普通の在日作家とは異なっている。第一に思想のために祖国を追われて渡日したからであり、第二に在日年数は一三年だけで日本を去ってしまったからであり、第三にその画業については残された僅かな作品からしか知りえないからである。また世代的にも、全和風、郭仁植と李禹煥、郭徳俊のちょうど中間なのだ。

にもかかわらずというか、それでもとにかく彼が残した作品は極めて高い評価を受けている。「倉庫」の連作や「マンホール」の連作に象徴され、また代表される彼の作品は独占資本主義体制の諸矛盾を認識し告発する彼の思想からも勿論生まれているのだが、単なる教条主義的な表現をはるかに超えて「働く人々の持つ現実の矛盾を自己の社会的矛盾と同位置に置く事ができ、彼らへの単なるセンチメンタルな共感に止まらず、対象物を冷酷に凝視しうる所までとり着いた」（曹良奎「日本の友よさようなら」から「美術手帖」一九六〇年一〇月号）そういう作品である。すなわち彼は「表現とは画面へ定着させようとする生な意識でなしに、積み重ねられた本質的な物質意識と作家の生な情感との対立を通して、その意味を成立させることができる」（同前）という表現思想ないし絵画理念を具体化し得たそう数多くない画家の一人だったのである。ちなみに当時の日本の画家で、曹良奎がここで言っているような意味での絵画を達したのは、山下菊二や中村宏、別の方向からは河原温などである。

その意味でも曹良奎は戦後日本の絵画史の中でも重要な画家だと言わなければならない。しかも、作品数が極めて少ない。離日する前年に出版された『曹良奎画集』（一九六〇年九月、美術出版社）に収められている作品は一四点の油彩と四点のドローイング、そして挿図として絵画作品八点にすぎない。これが全てではないとは言え、しかし全作品数（そして現存作品数）はこの二六点を越えてそれほど多いわけでもないように推定される。河正雄コレクションには、そのうちの二点《31番倉庫》と《殺されたにわとり》（いずれも一九五五年作）が含まれるのである。これは極めて貴重なものだ。日本中の美術館が、そしておそらく韓国中の美術館も是非手に入れたい作品なのだが、河正雄は故郷の光州に寄贈することを選んだのである。

六つの部屋に新たに小規模ながら一つの重要な部屋が加わりさらに、さらなる在日作家、韓国人作家、日本作家、その他の外国作家の作品がその周囲を囲むように加わり、河正雄コレクションという巢は、実に豊かになった。それは本当に驚くべきコレクションである。まだまだ触れておきたい特色はきりが無いほど数多くある。たとえばその「韓国作家」蒐集も、実はかなり大きなもので、極めて充実したコレクションとなっている。その中で特に目立つのは、韓国現代美術の「モダニズム」の雄である朴栖甫と「民衆美術」の雄である、光州の姜連均だろう。共に河正雄コレクションの所蔵作品は、同じ時期の物の中でも緊張度の極めて高い傑作と言って良いのである。

もう一つ付け加えておきたいのは、河正雄コレクション中、実に沢山の版画作品が含まれている点である。版画は複数絵画であるが、その意味は比較的安価であるために、大金持ちでなくても、かなり多くの人々にとって入手可能な美術作品だということだ。普通の人々の一人である河正雄は、普通の人々の手に入りうる美術作品ということに、きっと自分なりにこだわってきたのだろう。鑑賞者の側から入手が容易いというばかりではなく、版画はまた制作の面でも、プロの美術家以外の一般の人々がとっつきやすい美術形式でもある。それは、従って美術教育において重要な役割を担うものだし、一般の人々の情操教育にとっても大きな役割を果たしうるものである。そういうこともあって、ヨーロッパではかなり古くから版画という美術形式は極めて高く評価されてきて、現在に至っている。そのため美術先進国では、版画を専門とする美術館が少なくなく、そのため研究もかなり進んでいる。韓国においても、たとえば現代の「民衆芸術」運動の中で版画が大きな役割を担ったことは、まだ韓国の人々の記憶に新しいはずである。版画は、もっと再評価されなければならない美術形式である。河正雄コレクションはその意味でも重要だし、その意味からも注目される必要がある。

## その本質

このように一瞥してくるだけで改めて、河正雄が美術作品蒐集に注いできた情熱の尋常ならざるものだったことを思う。勿論、彼の美術作品蒐集はこれで終わるわけではなく、これからも継続されていくだろう。

僕は思うのだが、在日韓国人・朝鮮人という存在は、極めて特異な、特殊な存在である。その背景には古代からの日本と朝鮮半島との関係があるのだが、この存在を生んだもっと直接的な要因は、軍国主義日本による植民地支配、南北分裂とその固定化、韓国戦争（戦後の東西対立）、太

平洋戦争後のこじれて、ねじれた日韓関係にあることは言うまでも無い。その結果、彼らは生活している日本で差別され、虐げられて生きてこなければならなかったが、それだけではない。日本の高度経済成長に伴って生じた日韓の経済格差が、在日の経済力を相対的に押し上げた事から、かえって祖国でも在日の人々をいわば敬遠する風潮が生まれたために、彼らは祖国からも距離を置かれる存在になった。そのために彼らは流亡するユダヤ人とは違う意味で、流浪を強いられてきたと言えるだろう。現実的に生活する土地、場所が無いという意味ではない。様々な制約のもととは言っても、彼らは日本で生活を続けていくことが可能だし、祖国に戻ることも可能である。しかしながら心は、そうはいかないのではないだろうか。日本、あるいは祖国のどちらを選択してもまた、現実生活で功なり名をとげて、経済的に何不自由なく暮らすことが出来るようになって、心は流浪から逃れられないのではないだろうか。

河正雄もまた、在日の中でのいわゆる成功者の一人と言っていいはずだ。けれども何か癒しがたい渇きの中に水を注ぎ続けるかのように、美術作品を追い求め続けてきたその姿から僕は、在日という存在の本質の一端を垣間見たような気がしてならない。というのも、在日とは心の、精神の問題でもあるからだ。政治的・経済的・社会的に状況が改善され、いつか解決されることになっても、二つの故郷を持ち、それによって引き裂かれているという在日の本質は変わらない。在日ということが一つの矛盾だとして、しかしその問題はより深められるべき問題なのではないだろうか。心の問題として、精神の問題として、そして芸術の問題としてである。彼の美術作品蒐集は、普通の人の一人として、普通の人々の祈りの心から出発しているが、しかし誰も抽象的に、頭でだけそういう事が出来たりはしない。そして彼にとっては、そのことは在日という自身の状況の考察から出発している。在日というきわめて特異な、特殊な状況を生きてきたことの体験から、出発しているのである。

僕の眼に、河正雄は二つの故郷ということに積極的な意味を見出そうと努めてきたとみえる。彼は勿論、韓国作家の作品もそういう特異な存在を生きる、そういう作家にどうしても惹かれ、彼らにのめり込んできたのだ。すなわち、根本的には解消ないし解決しがたい在日という問題を在日の美術家たちの作品、そして生き方の中に深く掘り下げようとしてきたのである。あるいは、それをより深く生きようとしてきたのである。そう、この困難な問題は、おそらく解消されたり解決されたりしうる問題ではなく、生きられることだけ、そして深く生きられることだけが可能である、そういう問題として存在している。そうではないか？

そうして、美術という芸術もまた、それを生きることにおいてのみ、何事かなのである。美術作品を生み出す側にとっても、それを鑑賞する側にとってもだ。人は「心」に有用性を求めたりはしない。同様「美術」にも有用性を求めない方がいい。美術が情操、やすらぎ、救済の方へ人を導く事はあるが、しかしそれはいわば副産物としてであって、それが美術の目的でも存在理由でもないのである。このせちがらく辛い世の中に、そういうもの、それを生きる事だけが何かであるようなものがあっていい。そういうものに河正雄は惹かれ続けてきている。

河正雄とは、市井の普通の人の一人である。芸術とは、それが表現としてどんなに逆説的な形をとろうとも、普通の人々の思いの中から生まれている。つまり、たとえば描かれた絵の主題がたとえ祈りや慰霊というものを表現していなくても、絵画とか芸術という存在そのものが普通の人々の「思い」を地として生まれてくるものなのだ。美術とか芸術の最深の意義は、そういうところにある。

たとえば「メセナ」ということの本当の意味もそこにある。今巷で言われているメセナは、ごく上辺だけの意味でしか理解されていない。儲けた企業はそのいくらかを社会に還元すべきで、それがメセナである、と言うようにだ。それがメセナの字義として完全に間違っているとは言わないが、それだけではたくさん儲けたら少しは安くすべきだというような安易な論理（つまり単なる経済の論理）と何も変わらない事になる。だが、河正雄にとってメセナとは、金でも経済でも、物質的なサポートでもない。それは、心なのだ。祈りであり、鎮魂の心なのだ。

人あって、西欧で生まれた「メセナ」に元々そういう意味はない、と言うかもしれない。言わせておけばよい。現代には現代のメセナがあるべきだし、東洋には東洋のメセナがあっていいからである。そういう観点からは河正雄は自分なりの「メセナ」の意味を、新しい「メセナ」の意味を作ってきたのである。従ってこのコレクションを受け取る光州市立美術館がまた、そのような

意味でのメセナ活動、新たにこの東洋の地で作られたメセナ活動を引き受けていかなければならない、ということにはほかならない。

## 河正雄コレクションの新たな船出

### 縁あって

これは何度でも強調しておきたいが、この素晴らしいコレクションが光州市立美術館に収蔵されることになったのは、一つの縁というほかない。それは日本での彼の故郷である秋田県田沢湖町でも良かったし、あるいは日本か韓国のどこか別の美術館でも良かった。しかし、彼は自分の本来のルーツである地の美術館を選択することになった。それは彼の個人的な選択だが、光州（靈巖）が招き寄せた、そう言う事も出来る。日本人にとっては、一番近い他者は韓国人である。しかし、在日韓国人（朝鮮人）はそれよりももう半歩、日本人に近い。そういう人々の中から生まれた美術作品、そしてそのコレクションは、僕たち日本人にとっても格別に貴重なものだが、順序としては、まず祖国の人々の鑑賞と研究に供すべきものであると言うべきだろうか。

今、世界の美術館は、ビッグ・ネームのアーティストや名品に血道をあげる時代をとうに過ぎて、それぞれの美術館がそれぞれの特色を作り出す、そういう時期に入っている。収蔵作品数がまだ少ない光州市立美術館にとって、縁あって二度にわたって一人の蒐集家のコレクションを所蔵することになったのは、一つの大きな特色と言っていい。つまり、このコレクションを中核にして、このコレクションを活かすような美術館作りをすることが、最も望ましいし、最も適切な道であると考えられる。なんでもかんでも総花的に持つような美術館はもう必要とはされないのである。

しかもそのコレクションはもう一度繰り返すが、亡くなった人々（光州事件の犠牲者、玄界灘の向こうで苛酷な労働のために倒れた朝鮮半島の人々）のための「祈りのコレクション」という極めて明確なコンセプトに貫かれているものなのである。

### 保存と研究

この貴重なコレクションを単に収蔵しておくだけでは、勿体ない。宝の持ち腐れである。活用されなければいけない。

その前に言うまでも無いが美術作品の収蔵は、単なる一般の物品の一般倉庫での保管のようにはいかない事に留意すべきである。作品の状態に異変の生じないように、温度・湿度を常時一定にコントロールできる美術作品収蔵庫で保存する必要がある。美術館の任務は、第一に作品の保存、第二に保存している作品による常設展示、第三に特別展覧会の企画・実施、第四に、以上の三つの仕事を行っていくための調査・研究活動、この四つに集約できる。この四つの仕事は、いずれも専門学芸員が事務方（管理部門）のサポートを得て行うものだ。そして、その第一番目の仕事がこの作品保存に他ならない。

ちなみに、そこには状態が悪化した作品（絵の具の罅、年月による汚れ、虫の類の発生、貸出時の移動による損傷など）の修復ということも含まれる。

そして宝の持ち腐れにならない為に、収蔵した作品についての調査と研究を常に行っていく事が求められる。各作品についての展覧会への出品歴、雑誌や出版物への掲載歴の調査のような基礎的、実証的なものから作家の画業の中での意味づけと、美術史全体の流れの中での位置づけのような美術史的（ときには美学的な）研究ということだ。これには勿論、美術史学を修めた高度な知識を持つ専門学芸員が必要となる。また美術館としては、このような調査・研究を日頃から行っておかないと、例えば光州市民及び韓国内外からやって来る観客への知的なサービス提供という、今後ますます重要となってくるニーズに応えられなくなってしまうだろう。このような研究は随時年報や研究紀要、またカタログを含む美術館の様々な出版物に発表ないし反映されるし、作品所蔵目録の刊行というかたちで結実する。

とりわけ河正雄コレクションは在日作家、韓国作家が中心になっているので、その研究は自ずから日韓文化交流にも寄与するものになるにちがいない。日韓交流の新時代に入ろうとしている今、その事の意味は、実はかなり大きいのである。しかもこの場合の日韓交流には、河正雄コレクションの特色からして、日韓近代・現代史の激動の中で死んでいった、朝鮮半島の無数の人々に対する慰霊と鎮魂の意味が含まれているのである。

## 展示と活用

保存と研究は、作品をより良く活用するためである。光州市立美術館にはすでに河正雄コレクション記念室が、常設の展示室として公開されている訳だが、第二回目の寄贈を受けて当然ながらそれは大幅に拡大される事になるだろう。また、そうすべきである。そして、それに際しては寄贈者自身の意向を最大限に尊重するのが望ましい。何故ならこのコレクションは蒐集家自身の極めて明確な意図を体現したものであるがゆえに、その意図からズレてしまうような展示は、その効果を半減させるからである。例えば、アメリカ合衆国のフィラデルフィア美術館にはワルター・アレンズバーグ夫妻という大コレクターの集めた作品が遺贈によって収蔵・展示されているが、そのうち 20 世紀の前衛の代表であるマルセル・デュシャンの作品はまとめて展示されている。生前、デュシャンと親交があり、パトロンでもあったアレンズバーグ夫妻の遺志に沿ったその展示は、この大美術館の中でも際立っているのである。

コレクションの活用は、常設展示に限るものではない。企画展覧会があるし、作品の貸借もある。普通は、他の美術館が企画する展覧会への出品作品として、所蔵作品の貸出を求められる。しかし逆に、例えばこのコレクションを中心にして企画展を作り上げる、そういう事も勿論あり得るし、むしろ積極的に考えられ行われていいのである。

勿論、それにとどまらずに様々な形での企画がなされるべきだし、色々な交流活動も行われるべきである。交流活動（展覧会の交流、交換、巡回、共同企画、人の交流など）については、日本人としては、日本との交流を積極的に考えてもらいたいと願う。河正雄コレクションの重要部分が在日作家である事を忘れないでもらいたいのである。

## 作品の購入・所蔵品の充実

美術館は、毎年きちんとした購入予算を計上して美術作品を購入し、その所蔵作品を充実させていく事を重要な責務の一つとしている事は言うまでも無い。河正雄コレクションという中心を持つ事になった光州市立美術館は、この花をさらに大輪の花に育て上げていかなければならない。「保存と研究」「展示と活用」は正しく、花を大輪のものに育てていく為の方途なのである。所蔵作品の充実なくして、美術館は生きる事が出来ない。たしかに種も芽も持っていなければ、事は困難だろうが、光州市立美術館は今や河正雄コレクションという芽、いやすでに花として開花している物を、所蔵作品の芯として手に入れたのだ。これを大輪の花にしていけないようでは「芸郷」の名がすたることになる。

## 未来に向かって

光州市立美術館に収められた河正雄コレクションの未来、それを核とする光州市立美術館のコレクションや展示会活動の未来は、これからの光州の人々、全羅道そして韓国全体の人々の着意力、企画力、努力にかかっている。まだ「IMF時代」を脱していない状況の中で、それは多大の労苦を必要とする事で勿論、簡単な事ではないかもしれないが、明日からでも出来る事から、どんな小さな事でも手をつけるべきである。ローマだってそうだった。光州も一日にして成るわけは無い。出来る事からやるのだ。様々な局面にいる一人一人の人々が出来る事からやるのだ。一人が一つでも石を積む事ができれば、それはそれだけですでに何事かでありうる。そして注意しなければならないのは、ここで「一つの石」とは「ひとつの心」という事に他ならないという事である。

僕たちは、芸術、メセナ、美術館活動といった事、広くは文化という事について、アジアの新しい形を生み出したいと望むのだが、勿論、その際、改めて西欧から学ぶ事も少なくない筈である。但し、そこで学ぶべきは、これからは「心」なのだ。インフラ・ストラクチャーなら僕たちもすでに負ける事はない。しかし、これだけ長きにわたって西欧が文化・芸術を蓄積し得たのはやはり「心」を何よりも重視してきたからだという事を僕たち東洋人は考え直してみる必要がある。僕たち東洋人は、西欧の物質主義、東洋の精神性という図式に長く囚われ続けてくる中で、実際には僕たちの方が物質主義に汚染されてきはしなかっただろうか？ 幻想を捨てて僕たち東洋人は、自分たちの「心」のあり方を今一度問い直すべきで、そこから文化、芸術活動を始め直すべきである。

掛け声だけで、家は建たない。家を建てるのにはお金が要る。しかし、お金を得て家を建てる事が出来ても、その家に心が入らなければ、それは家ではない。単なる空洞の建造物にすぎない。家を建てるのは「心」以外のものではないのである。この心としての家に向かって、光州市立美術館の活動が動き出す事が未来を拓いていく。

## 戦争直後のリアリズムー日本と在日の画家

(2017年8月17日、光州市立美術館・河正雄美術館で講演)

### I 敗戦後の10年間

今日は発表の機会を得て、嬉しく思っています。与えられた時間は短いので、限られた事柄について要約的にしかお話しできないかもしれません。

僕の父は1920年生れなので1917年生れの宋榮玉とほぼ同世代、祖父は1885年生れなので1886年生れの高義東と同世代です。そして僕自身は1946年生れ、もう老人ですが、戦後まもない時期については実感をもって語る自信はありません。ただ敗戦直後の様子が記憶のいちばん古い層に少しは残っているので、それをも思い浮かべながら話してみます。

戦前については二つだけ挙げておきます。日本近代美術は、太平洋戦争敗戦までは基本的に西洋美術の学習・模倣・日本化に終始したことで、戦争突入が近づくにつれて西洋の前衛美術（シュールリアリズムや抽象美術やダダイズム）がかなり展開したことで、です。

敗戦後、既に冷戦下だったので、美術においても「旧体制」がすぐに復活しました。それはそれとして、重要なのは、戦後日本美術は戦前に前衛美術の洗礼を受けた美術家たちが中心になって動かすところから始まったことです。そのなかで今日は敗戦直後のだいたい10年間にわたる「リアリズム」について考えてみます。

まず用語の使い方について触れておきます。日本では「リアリズム」とか「写実主義」という用語が今でもかなりいい加減に用いられています。「リアリティー」という語には「真実」と「現実」という意味があります。日本語では「現実」は眼に見える事実、「真実」は現象を超えた本質、を意味します。この二つの、正反対に近い意味が含まれる用語を安易に用いるべきではないと思うのです。

それゆえ美術様式の語としては、これまで使われてきた「リアリズム」の代わりに「再現（主義）」という言葉が適切だと僕は考え、そう提唱してきています。英語だと「representation(representationalism)」となるでしょう。眼に見えるものをその通りに画布上に「再現」して描くということです。これにたいして「リアリズム」は、様式用語として使うのはやめて、本質的な真実を表現している作品にたいして用いる方がいいと思います。

さて、現象面からは四つの点に着目してみます。「『復員したシュルレアリスム』としてのリアリズム」、「芸術至上主義の問い直しとしてのリアリズム」、「社会主義のリアリズム」、そして「密室の絵画」です。おおまかに括ってみると、少なくとも最初の三つはその淵源は「戦前の前衛美術」のなかにあったとすることができます。その画家たちはだいたい20世紀に入ってすぐから1910年代前半にかけて生れ、太平洋戦争開戦時には40歳代から20歳代後半でした。つまり画家として戦前にすでに自己を確立していたか、確立しかけていた年齢に当ります。

「密室の絵画」の画家たちの青少年期は軍国主義時代から戦争期にかけてでした。

### II 「復員したシュルレアリスム」としてのリアリズム

戦前の前衛美術でとくに「シュールリアリズム」の影響を大きく受けた画家たちはどうだったのでしょうか？ 典型例として北脇昇を挙げるすることができます。

「復員したシュルレアリスム」というのは評論家である針生一郎の言葉ですが、北脇の《クオ・ヴァディス》について次のようなことを言っていますー

## 図1：北脇昇《クオ・ヴァディス》1949年

「彼の戦争中の作品は抽象図形と博物図鑑的な自然形態が共存する極度に観念的な世界であり、その観念の王国から人間の社会のなかに復員をとげる必要があったのだろう。だが、戦争中の童宮から復員したこの浦島太郎は、はたして現実のなかに帰りついたのだろうか？」

そういう疑問は残るとしても、この世代の優れた絵画には戦後の人間の心と社会状況がそれなりに描き出されています。

## 図2：福沢一郎《敗戦群像》1948年 図3：鶴岡政男《重い手》1949年

## 図4-1～4-2：鶴岡政男《人間気化》1953年

この鶴岡政男は1954年に次のように語ったことがあります—「日本の絵というものは、全体に物を描かないと思うのだよ、物を。事を描いていると思うのだ。事は物でもって表現されなければならぬのに、物を忘れて事を描こうとしている」。つまり、出来事をありのままに描いてもそれはリアリズムではない。現実（リアリティ）を構成している「物」をちゃんと描かなければそれはたんなる再現主義でしかない、ということです。

「シュールリアリズム」を経由した表現は、それだけでは本当の意味で戦後日本の人間と社会の「真実（リアリティ）」に迫り得たとは必ずしも言えません。画家個人の最も深い「真実（リアリティ）」から生れるものでなければ、それは「リアリズム」とは言い難いからです。彼らは自己の最深の「真実（リアリティ）」を、「シュールリアリズムという迂回路」を通してしか表現できなかったのです。

## III 芸術至上主義の問い直しとしてのリアリズム

戦前に抽象まで手掛けた画家たちもまた、戦争直後は「かたち」のある作品を描いています。これはどういうことでしょうか？

一方では、生活・肉体・思想・感性など、あらゆる面で過酷で非人間的な時代を過ごした彼らが、一度は人間そのものへと戻らないかぎり何事も始まらなかった、ということでしょう。これは理屈というより生物としての人間の本能的、直感的、身体的な反応そのものでした。人間という怪物にも負けない生き物はいったい何なのだと誰もが問い直さざるをえなかった時代だったからです。

従ってこの、いわば一時的な「リアリズム」は自己再確認の必然的な課程の一つだったということにとどまるし笈だし、現実にだいたいそうでした。ただ、それを通して画家の人間としての幅がいわば広がり、深まり、その後の抽象作品に磨きがかかることになったとは言えるでしょう。

## 図5：斎藤義重《参考図版》1939年 図6：斎藤義重《漁村》1956年

## 図7：吉原治良《夜・卵・雨》1937年 図8：吉原治良《鳥と人間》1949年

参考までに吉原は「具体」の創設者であり、斎藤は後に多摩美術大学の教師として「もの派」や「ポストもの派」の世代に大きな影響を与えました。

## IV 社会主義のリアリズム

大きく二つに分けられます。第一はきわめて政治的な、政治党派に所属する、まさしく「社会主義リアリズム」の絵画です。そしてそれは教条主義を出なかつたので大部分は芸術的にはほとんど無意味な「プロパガンダ芸術」となりました。なぜ無意味かということ、現実のうわべを再現することだけでは真のリアリズムたりえないということ、労働の実際の過酷さとそれを表現することとは次元が異なるのだということ、この基本が理解されていないからでした。

第二は、実際に政治党派に所属したか否かに関わりなく、それなりに優れた作品を残した画家たちの場合です。その典型例が、当時「ルポルタージュ絵画」と呼ばれたものです。大枠では日本共産党の「文化工作」の一貫として行われた運動とその周辺で展開されたものですが、社会の

現実を「ルポルタージュする（目的意識をもって民衆の側から記録する）」という志向に根差す試みでした。ここでも多くは「プロパガンダ芸術」の域を出ることはありませんでした。肝要なのは表面的な写実、ないし現実再現を越えた「方法」が必要だということでした。具体的な主題を従来の写実的、ないしは再現的ではない方法ないし様式で表現しなければならない、彼らはそういう難しい課題に直面していたのです。

図9：山下菊二《あけぼの村物語》1953年 図10：中村宏《砂川五番》1955年

## V 密室の絵画

当時、批評家の中原佑介によって「密室の絵画」と名付けられた河原温の最初期の作品群に代表される、上で触れてきたものとは異なる「リアリズム絵画」です。河原温の作品は如何にも「密室」的ですが、この「密室」というのを社会の閉鎖的状況、人々の閉塞感、根源的な不安感というように理解すれば、さらにその意味を広げることが可能です。そうすれば、ここには上の「ルポルタージュ絵画」の最良の作品や、『復員したシュルレアリスム』としてのリアリズム」世代の画家たちの展開作品の一部をも含めることができると思います。

図11-1～11-2：河原温《浴室シリーズ》1953～54年 図12：池田龍雄《網元》1953年

そしてここに宋英玉や曹良奎の作品を位置づけることができると思います。年齢でみると、宋英玉は山下菊二や吉原治良の世代、曹良奎は中村宏や河原温に近い世代です。

## VI 宋英玉

在日美術家の詳細な研究は韓国の人々に任せるとして、僕は今日は宋英玉と曹良奎についてだけ少し話します。

宋英玉は、親に連れられて小学校4年生の時（1929年）に日本に来たので、その後の教育は日本で受けました。在日一世と二世の中間に位置すると言えます。折からの軍国主義教育を日本で受けながら、在日一世の子として育ったのです。この生い立ちの状況、その複雑さ、温和で優しい人柄、彼自身の感性などが作品の背景にあります。彼は、曹良奎とはまるで違って、スペイン近代絵画の影響から始まって、幾つかの影響を受けるなかで試行錯誤を重ねていきます。そのなかには、彼がサポートもしたと言われる曹良奎からの影響も見受けられます。時間をかけて展開し、晩年になるほど作品が良くなっていく、そういうタイプでした。

彼が到達したのは、「犬」を描いた作品群にいちばん明瞭に表れているように、人間が置かれた状況の「根源的孤独」の表現ということでした。寄り道をしてきた分、彼の生涯の作品には幅の広がりがあります。その中にはもちろん社会的テーマ（社会の閉鎖性、ヒロシマと原爆など）の表現も少なくありません。しかし「犬」を描くとき、自分自身の人間存在そのものの状況の表現が、社会的状況という主題を過不足なく包み込みえたのです。

図13：宋英玉《扉》1966年 図14：宋英玉《犬》1983年

図15：宋英玉《孤独の王子》1984年

絵画表現そのものからいうと、具体的な主題を再現的に描こうとする試行錯誤の果てで、現実の根底に潜む地平に焦点を合わせ直した結果、「喩（たとえ）」の方法、もっと正確にいうなら「アレゴリー」的な方法に到達したということにほかなりません。「再現」はそのままでは「リアリズム」たりえないからです。彼が描く「犬」は犬そのものではありません。犬を描いて犬しか描けないのを日本では「糞リアリズム」と呼びます。彼が描く犬は人間存在の「アレゴリー」です。「再現」はそこまで到達したときに初めて「リアリズム」たりうるのです。

成長期というか思春期を日本で育った彼の身体のかなりの部分は言うてみるなら「Made in Japan」だったでしょう。本来の故郷と二つ目の故郷との矛盾は生涯にわたって抱え続けたでしょうが、この二つの背景、地、風土の折り合いをどうにかして付けていくことが、彼にとっては

制作することであり、生きていくことだったように思います。

## VII 曹良奎

これにたいして曹良奎は、反体制活動のために官憲に追われ、1948年(20歳頃)に日本に逃げて来ました。すでに大人になっていましたが、政治活動に挫折し、美術に向いました。最初のうちは「プロパガンダ美術」というほかない作品でしたが、非常にすみやかに「人間存在の条件」という地平にまで手が届く作品を生み出しました。そしてそれは、日本の「密室の絵画」時代の絵画群のなかに置いてみても引けを取らない密度と完成度に到達している作品でした。

まもなく彼は、とにかく「朝鮮半島」の風土そのものの中に身を置かないと絵の展開が出来ないと考えて、1960年に北朝鮮に渡りました。その後の彼の消息が不明なのは周知のとおりです。

したがって画家としての曹良奎は、日本で制作した作品と、1960年9月1日刊行の(美術出版社)、44頁の小画集をもって終りました。30歳あまりの人生は、80歳を越えたところまで生きた宋英玉とは対比的です。その点では曹良奎は天才的な速度をもった画家であり、しかし生き急いってしまったのです。

彼がその鋭い感覚で倉庫と人、マンホールなどを取りあげた時、それはすでに「モチーフ」を越えた「喩」となっていました。しかしそれをしばらく続けると、鋭敏な彼はその「喩」の「背景」というか「地」というか、それに物足りなさを感じたのです。自分が描き出したいのは人間存在の根源的な矛盾とか在り方だけれど、自分はそれをどうしても朝鮮半島の風土、地、背景のなかに浮かびあがらせるようなやりかたで描きたいのだ。現にそういう意味のことを針生一郎に言い残して、彼は北朝鮮に行きました。

図 16：曹良奎《倉庫番》1955年

図 17：曹良奎《密閉せる倉庫》1957年

図 18：曹良奎《人足と倉庫》1958年

日本に来た曹良奎は頭脳も感性もすでにできあがっていたので、制作を展開していくのに日本という場所、背景はどうしても異郷であり、制作時に不可欠なフィードバック、つまり作品と作品を生み出す場との間の行き来が、日本では十分にはできないと感じていたのだと思います。

ここからわかるのは、美術にとっては、とくに「再現」という方法ないし形式で表現しようとする絵画にとっては、画家を生み出した場、背景、風土がある種の無意識の「支え」としてどうやら不可欠らしい、ということです。美術、画家をつくりあげている中核は「感覚」です。そして「感覚」とは真空のなかで成立するものでも、頭で恣意的に変えられるものでもなく、一人の画家が生れ育った「場所」をベースにしてできあがっているものなのです。

## VIII 感覚の「地」

広い意味での「密室の絵画」とは1950年代なかばあたりから1960年代に入る頃までの傾向を指します。この時期の日本画家と在日画家の作品を較べるとき、日本人である僕には、在日の作品に特徴的であると見えることがあります。

一つは「直接性」ということです。もの、人、悲しみや苦しみ、怒りや憤りの表現が非常に直接的に、そのまま表に現れているということです。「もの」の表現でもそうで、きわめてリアルに、というよりリアルさを越えてまで「もの」がそのままそこに在る、そういう表現になっています。日本画家の絵にはそれがない、ということです。先に鶴岡政男の「物と事」についての日本では有名な発言を紹介しましたが、在日の、また韓国の画家はきちんと「物」を描くことができるから「事」をちゃんと表現しようということです。

曹良奎は始めから終わりまでそれで通しました。それで良かったのかどうかは、別問題でしょう。ただ、彼はその考え方を貫徹するために日本を離れたのだと思います。宋英玉も始めのうちはそうでしたが、次第に、必然的に日本という環境に順応していったのです。それで良かったのかど

うかは、これもまた別問題でしょう。

宋英玉はそういう「場」を、韓国の人間でありながら日本で生活するという「矛盾」の「場」を、選んだのです。「場」の問題は彼のほうが、そこで生きるほかはないという意味で現実的であり、同時に矛盾を抱え込むことであるという意味で複雑です。彼の「犬」をよく見て下さい。彼は犬だけを描いているのではなく、「図（犬）」と「背景（地）」とを切り離せないものとして描いています。いちばん分かりやすい例は《群犬》です。

図19：宋英玉《群犬》1980年

この絵で右半分の群犬と左半分の背景は等価なのです。「犬」の連作に到って彼は、犬という「形」がありながら、それをただ再現的に描くことを越えて、犬という「主題」と「形」を、「空間」と一体化させることに成功しているのです。

もう一つは、曹良奎の絵に明瞭ですが、彼の故郷の「土」、風土、場所、地、背景をはっきり感じさせるということです。何かザラザラした感触、韓国の土や空気までも感じさせるのです。

それと比べると宋英玉の絵は、年を追うごとにいわば「日本化」しているように見えます。「犬」の背景というか、絵の「地」のところに、それが現れています。というか、垣間見ることが出来ます。それでも彼の絵の「地」の根は、テクスチャーこそザラザラしたものではないけれど、ある種の硬骨さを感じさせるのです。それは一方では彼の固有の感性の現れです。と同時に他方で、そこには、内在化された彼の「矛盾」が顔を覗かせているのです。

彼の「犬」シリーズの絵には、日本の画家には真似のできないものがあります。「物」を徹底的に見る、とことん見つくし、それを「情緒性」を排除して表現するという態度です。

2017年の今、世界と社会を見ると人間は相も変わらず愚かで、残念ながらその愚かさは1950年代と変わっていません。しかしそれを表現する仕方は、宋英玉や曹良奎の示した「リアリズム」そのままというわけにはいきません。絵画そのものが大きく変容しつつあるからです。新たな「リアリズム」とは何でしょうか？ 当面、僕たちはこの問いかけを抱きつつ生きていくほかはないように思われます。

~~~~~ 作品図版一覧



図1：北脇昇《クオ・ヴァディス》 1949年 油彩/画布 91x117cm 東京国立近代美術館

図2：福沢一郎《敗戦群像》 1948年 油彩/画布 193.9x259.1cm 群馬県立近代美術館

図3：鶴岡政男《重い手》 1949年 油彩/画布 130x97cm 東京都現代美術館

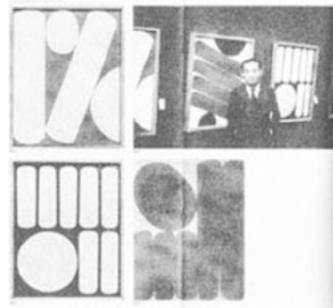


図4-1～図4-2：鶴岡政男《人間気化》 1953年 油彩/画布 116.7x90.9cm（5枚） 宮城県美術館  
 図5：斎藤義重（参考図版） 1939年

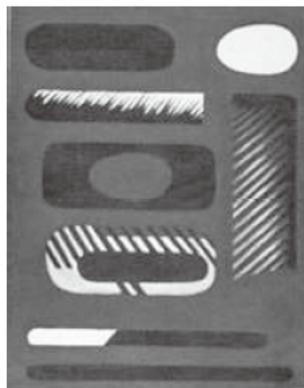


図6：斎藤義重《漁村》 1956年 油彩/合板 86.3x109cm 神奈川県立近代美術館  
 図7：吉原治良《夜・卵・雨》 1937年 油彩/画布 117.3x91.5cm 大阪新美術館（準）  
 図8：吉原治良《鳥と人間》 1949年 油彩/画布 162.1x130.7cm 大阪新美術館（準）

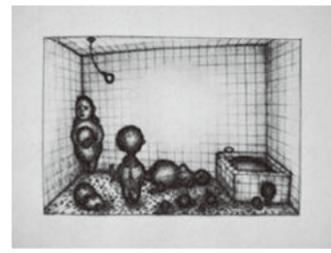


図9：山下菊二《あけぼの村物語》 1953年 油彩/どんごろす (dungarees) 137x214cm 東京国立近代美術館  
 図10：中村宏《砂川五番》 1955年 油彩/合板 92.5x183cm 東京都現代美術館  
 図11-1～図11-2：河原温《浴室シリーズ》（全28枚） 1953～54年 鉛筆/紙 東京国立近代美術館



図 11-1～図 11-2：河原温《浴室シリーズ》(全 28 枚) 1953～54 年 鉛筆/紙 東京国立近代美術館

図 12：池田龍雄《網元》 1953 年 インク/紙 24.7x32.2cm 東京都現代美術館

図 13：宋英玉《扉》 1966 年 油彩/画布 116.2x91.2cm 光州市立美術館



図 14：宋英玉《犬》 1983 年 油彩/画布 91.2x116.2cm 光州市立美術館

図 15：宋英玉《孤独の王子》 1984 年 油彩/画布 116.2x91.2cm 光州市立美術館

図 16：曹良奎《倉庫番》 1956 年 水彩 16x24.6cm

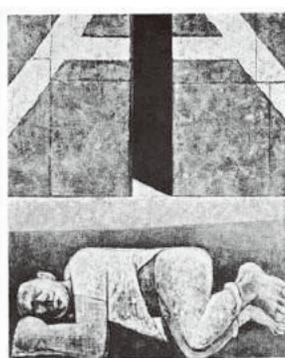
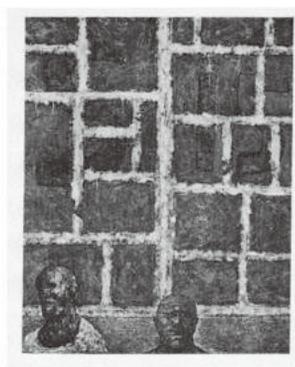


図 17：曹良奎《密閉せる倉庫》 1957 年 油彩/画布 162x130.5cm 東京国立近代美術館

図 18：曹良奎《人足と倉庫》 1958 年

図 19：宋英玉《群犬》 1980 年 油彩/画布 116.2x91.2cm 光州市立美術館

## 「生きること」としての作品蒐集—河正雄の作品蒐集活動

(2014年12月5日、光州市立美術館で講演)

### 1 はじめに

河正雄さんがこの光州市立美術館に作品を最初に寄贈したのは1993年です。あれから、間もなくもう21年にもなります。2回目の寄贈が1999年ですが、この2回目の寄贈契約は日本の埼玉県川口市にある河さんの自宅でおこなわれたのですが、その時、僕も招待されてその契約の場に立ち会いました。また僕は、これまで河さんのコレクションについて、また光州市立美術館への寄贈について、何回か文章を書いてきました。そのように河さんとはけっこう縁があります。ですから、今回ここに招待されて河さんのコレクションについて話をする機会を与えられたことを、嬉しく思っています。

今日は、河正雄という人について、また「在日」ということについて、このコレクションの始まりと展開について、このコレクションの中心はどんな画家たちなのかについて、このコレクションの意義について、話をしようと考えています。イメージを少し、20枚ほどですが、お見せしながら、話を進めます。

### 2

まず河正雄という人、その人となりについてです。この光州市立美術館のコレクションの多くは河さんが寄贈した作品であり、館内に「河正雄記念室」があって、そこでは常時、その寄贈作品のなかから作品を展示しています。ですから、今日ここに聴きにきて下さった皆さんのなかにも、河正雄さんのことをご存じの方がいらっしゃるかもしれません。

河正雄さんは1939年に日本の東大阪で生まれました。大阪は日本では在日韓国人がいちばん多い街です。「図1」を見て下さい。大阪の地図です。

ご両親は韓国の全羅南道の霊岩から日本に渡った在日一世です。父親は河憲植、母親は金潤金といいます。彼自身は在日二世になりますね。父・河憲植は貧しい農家の三男に生れ、17歳の時に単身玄界灘を渡り、大阪でさまざまな仕事を転々としてきました。母・金潤金は幼い時に父が死に、母親が再婚したために親戚の家に預けられて育ちました。そして18歳の時に日本に居た河憲植に嫁いだのです。正雄は長男です。

彼が小学生の時、一家は秋田県の田沢湖という湖のある、生保内（おぼない）という町に引っ越しをします。冬になると雪の多い、寒い所です。「図2、3、4、5」を見て下さい。日本の地図と、秋田県の部分の地図と、田沢湖湖畔に立つ「姫観音」の写真です。「姫観音」については、後でお話しますが、「図4」が現在で、「図5」はかつてのものです。

一家は非常に貧しく大変だったようです。あまりにも生活が苦しいために、金潤金はまだ2歳の正雄を抱えて故郷の霊岩に戻ります。養母の家のある、暖かい霊岩のほうが何とか考えたからです。しかし養母には歓迎されず、また第二子（長女）を身籠もっているのが間もなく判ったので、4歳になった正雄を抱えてまた玄界灘を下関へと戻ります。その折、正雄は、下関の在日韓国・朝鮮人の集落である「トンコル（糞の町）」を眼にして、その凄まじさが彼の「記憶の原点」になったそうです。ものごころ着くか着かないかの時に眼にした強烈な光景は、間違いなく記憶に深く残ります。

彼は生保内で小学校、中学校を終えます。下の妹たち4人の面倒を母に代わってみながら、かつ新聞配達、豚の餌を煮る仕事等をしながら、です。長男で、頭も良かった彼は秋田市にある秋

田県立工業高校に進みました。貧しい河一家にとっては大変な決断だったでしょう。母の金潤金は闇の米商売までして、彼の学費を捻出したそうです。高校へは、3年間、片道3時間の汽車通学でした。「図6」を見て下さい。1955年の写真ですから、右上の正雄は中学生ですね。

卒業後、まだまだ在日韓国人・朝鮮人にたいする偏見や差別が強かった時代ですから、思うように就職が出来なかったようです。東京に出て、隣の埼玉県の川口市に住みます。彼は今でも川口に住んでいます。じつは僕も埼玉県に住んでいます。河さんの所からそんなに遠くはなくて、電車を一度乗り換えて30〜40分くらいです。「図7」を見て下さい。東京の鉄道路線図、および武蔵野線という鉄道の路線図です。河さんの家はその東川口駅で降ります。

配線関係の電気会社のデザイン室に勤め、画家への夢もまだ断ち切れずに美術学校の夜学に通ったりしました。そして23歳だったか24歳だったか、彼は尹昌子と結婚します。「図8」を見て下さい。これは1958年の写真ですから、まだ秋田県立工業高校時代のものですが、左手で押さえているのは自分が描いた絵ですね。

川口で、まもなく彼は家電製品販売の会社を作りました。「図9」を見て下さい。彼が設立した河本電機商事です。

ちょうど東京オリンピックの前の年だから、みんなオリンピック競技をテレビで観たいものから、テレビが売れた時です。また、日本人の生活が経済的に良くなってきていたので、冷蔵庫、洗濯機など、家電製品が売れた時代でした。河正雄さんの商売は当たったのです。儲かったのです。その後、不動産賃貸業も手掛けていきます。それで、金銭的には勿論でしょうが、いろいろな意味で余裕が生まれました。

高卒後、就職先が見つからなかった時、彼は画家になろうかと考えました。子供の頃から絵が好きで、また上手でもありました。でも、お母さんが大反対して、諦めざるをえませんでした。そんなわけですから、経済的に豊かになった時、一度諦めた「絵」が彼のなかでよみがえってきたのです。とはいえ、いまさら画家になることは出来ません。でも、絵画に関わりたい、絵が欲しい、そんな気持ちが出て来たのです。美術品収集の芽生えです。ちなみに、そうなる前から河さんは趣味で絵を描き続けていきます。

### 3

コレクションの出発の事に移ります。「絵画」に関わりたい、経済的な余裕は出来た。そんな時、新聞の広告で向井潤吉という風景画家の絵が売りに出ているのをみつけて、デパートに出掛けて行きました。1973年のことです。向井潤吉が描く田舎の家、農家を描いた絵が好きだったのです。「図10」を見て下さい。向井潤吉の田舎の家の絵の一例です。

ところがそこで、たまたま隣にあったのが同胞である全和風（1909〜93）の絵だったのです。「図11」を見て下さい。全和風の《弥勒菩薩像》です。

それに惹かれて、そっちを買ってしまいました。参考までに全和風の代表作のもう一つをお見せします。「図12」を見て下さい。《黄昏：戦争の落とし子》という作品です。

美術作品コレクターとしての河正雄の出発です。偶然というか、出会いというか、何が人の人生を決めたり変えたりするか、わからないものです。

ここで注意すべきことがあります。全和風の作品に出会い、買った後の河正雄さんの「動き方」には特質がある、ということです。それは、第一に、気に入った画家はたくさん買う、いや、たくさん買うどころか、徹底的に買うということです。勿論、金銭的に可能でないと、したくても出来ないということはあるでしょう。でも河さんは、可能な限りそうするのです。「惚れ込む」とも言うのでしょうか。

第二に、「在日」の作家だけを、とにかく基本としては「在日」の作家だけを買って、コレクションしていくことです。言うまでもないのですが、自分自身が「在日」の一人だからです。そして、たんに自分も「在日」だということではなくて、「在日」は日本社会の差別のなかで経済的にも精神的にも苦しい生活を余儀なくされてきたわけですが、「在日」のそういう状況を表現してい

る、そういう作家、そういう作品に惹かれるということなのです。自分自身がそういう生活を送ってきたことが、そこに重なるわけです。ですから、彼にとってそれは自分自身を見つめ直すことにも繋がることでもあるのです。

彼はまもなく、京都の全和風のアトリエを訪ねます。「図 13」を見て下さい。これはインターネットでたまたま見つけた写真なのですが、現在の全和風のアトリエはこんな状態になっているようなのです。

河さんが訪れた日はたまたま大雨で、アトリエは水浸しで、在日の「魂の叫びを描いているような絵」も水浸しだったそうです。「魂の叫び」の表現に感動した河さんは、そういう重要な作品が水浸しになっているのを見て、自分が全和風の作品を、在日画家の作品を守らなければならない、という使命感を抱いたのです。こうして、在日の画家たち、現存の画家たちの作品のコレクションが始まりました。

第三に、彼の全和風との出会いは《弥勒菩薩像》(図 11) によってでしたが、それは、彼がそこに「祈り」と「救済」を見たことを意味しています。ここから、やがて、在日だけではなくて世界中の虐げられ、苦難を余儀なくされているすべての人々のための「祈り」と「救済」というところにまで、彼の気持は展開していくのです。美術作品の収集が、ほとんど一種の宗教的な事柄として成されていくということです。

#### 4

次に、河さんのコレクションのなかみに入る前に、「在日」ということについて一言触れておかなければなりません。というのも、韓国の人々にはこの問題がまだまだ良く認識されていないように思われるからです。

いろいろな理由によって故国を離れて異国に住んだ「在外韓国人」がいます。例えば欧米に移住した人々です。また、中国延辺省の朝鮮族とか旧ソヴィエトの「コレイスキ(高麗人)」といった例もありました。しかし、それらと「在日」が違うのは、「日帝時代」が間に存在しているところにあります。

さらに、第二次世界大戦後のおよそ 20 年間の日本列島と朝鮮半島を見ると、韓国の人々からすると、いわば「癩に障る」ことが起こったのです。アジアの全域を侵略した「悪」の日本が、にもかかわらず奇跡的とも言われた経済復興を成し遂げてしまいました。それにたいして朝鮮半島では、戦後わずか 5 年で南北に分裂する戦争が起こり、それによってほとんど全国土が荒廃に帰して、復興が遅れてしまったのです。しかも日本のこの経済復興の大きな要因の一つが「朝鮮戦争特需」だったわけですから、朝鮮半島のすべてをメチャクチャにした戦争によって日本は潤ったわけです。「癩に障る」のもまったくもったもです。

そして、この間に日本列島に移住した人々がかなりいるわけですが、韓国人にしてみれば、彼らはこの「ドサクサ」に紛れて移住して行った、祖国を捨てて逃げて行った、と見たのです。それも幾分かは事実でしょう。でも、逃げた人々に言わせるなら、逃げたほとんどの理由は、そうしないと生きていくことが出来なかったからです。しかし韓国では、そのことはあまり理解を示さず、「在日」については故国が大変な時に逃げていった奴らだ、そういう見方が一般的になってしまったようです。なかでも儲けた「在日」、大金持ちになった「在日」にたいしては、そういう「偏見」が強かったと言われています。最近では、さすがにそれも少し変わってきたようですが。

「在日」の現実の違いは違いました。日本では「在日」にたいする差別はずっと続いたからです。それは、現在でもまだ色濃く残っています。彼らは自力で、実力で生きていくほかはなかったし、今も基本的にはそうです。いまだに本名を隠して「通名」を使わざるをえない現実があります。例えば履歴書で「在日」と判ったら採用しない企業の方がはるかに多いのです。一日本人の僕にしてみたらまことに恥ずかしいことですが、いまだにそれが実情です。

差別がそんな状況ですから、成功したなら、故国の韓国では本来なら賞賛されてしかるべきで

す。しかし彼らは故国では、賞賛されるどころか、例えば「金の亡者」になったとって軽蔑すらされてきたのです。これが現実のレベルで「在日」が置かれてきた状況です。

思想的に言うと、彼らは「故郷喪失者」の苦悩を抱え込むことになったということです。「在日」の優れた文学者の主たるテーマになったのもこの問題です。「根」を失い、「根」を持つことができなくなった人間の悲哀から、「在日」は逃れることが出来ないのです。

「在日」が置かれているこの人間的状況は、しかし普遍的な要素をもっている、と僕は考えます。つまり、人間の存在の根拠とは何かと問いかけるとき、人間存在に「根拠」というものがあるのかと問いかけるとき、「根」が存在しないという「在日」の状況は人間そのものの根源的な状況と繋がってくるのです。僕はそのように考えています。

## 5

話を元に戻して、河正雄コレクションの中核の作家について一瞥してみます。それは「在日」の画家たちです。なかでも全和風、宋英玉、郭仁植、李禹煥、郭徳俊、文承根、曹良奎といった画家たちが重要です。

全和風は、すでに見たように、河さんが最初に惚れ込んだ画家で、作品数も非常に多い。日本に来てからの全和風の作品は仏教的な宗教性を主題とするものです。宋英玉は小学校4年生の時に渡日して戦争下、戦後の混乱期を生きた体験から、人間の根もとからの意義申し立て、告発を主題としました。「図14」は宋英玉の1969年の《作品69》です。

郭仁植は在日一世で、いわば日本において李禹煥の先輩に当たる現代画家です。「図15」は郭仁植の1984年の《Work 84 C》です。李禹煥はあまりにも著名な画家ですね。

このなかでは曹良奎がちょっと特異です。1928年に慶尚南道晋州に生れましたが、反体制活動のために官憲に追われて1948年に日本に密航します。そして1961年に、その思想によって北朝鮮に行くという選択をしました。それ以降の彼の足跡は判っていません。日本には13年ほどしか居らず、作品数も少ないのですが、現代社会の閉塞状況を見事に絵画化しました。河さんは曹良奎の作品を3点、手に入れたのです。「図16」を見て下さい。そのうちの1点で、1955年の《31番倉庫》です。

いま挙げた6人の「在日」画家は、日本の現代美術においてもそれなりにきちんと評価されていて、日本の美術館に作品が所蔵されてもいます。参考までに、このなかで存命で活動しているのは李禹煥と郭徳俊です。こういう作家たちの作品が、河さんの最初のコレクションとなりました。

これでコレクションのいわば「核」が出来ました。次の展開は、韓国作家、日本作家及び世界の作家に向けられました。このなかでは韓国作家のコレクションがいちばん多様です。自分の故国の作家たちですから、当然です。韓国現代美術史の代表作家たちから、全羅南道や光州ゆかりの作家たちにまでわたっています。

しかし河さんのポリシーは一貫しています。それは、絵画、美術作品というものを、たんに芸術家の作物というよりは、人間の「祈り」の象徴だと考えているということです。世界を見渡せば必ず何処かで紛争、戦闘の絶えることのない人間社会において、真の意味での平和、傷つけ合い、殺し合うことのない世界を希求してやまない。そういう祈りに芸術の意味と価値があると、河さんは考えているのです。そして、その「願い」、そういう思想に立って、そういうことを表現している美術作品を中心にして作品を収集してきました。長い年月のあいだには、河さんのコレクションにも幅といいますか、広がりが出てきましたが、この「核」は変わっていないのです。

例えば僕はコレクターではなく評論家ですが、河さんのようにはなかなかいきません。いわば「趣味」のレベルから抜けられないというか、駄目ですね。河さんを見習わなければいけないのですが。

## 6

河さんのコレクションの広がりという点で象徴的な例として、ここでは舞踏家の崔承喜資料を挙げてみたいと思います。崔承喜は1911年にソウルで両班の家に生まれました。幼い頃からダンスに天才を示し、16歳の時に、ソウル公演にやってきた日本のモダン・ダンスの草分けの一人である石井漠に師事し、日本に渡りました。日本では当時の前衛芸術家や文学者とも交際がありました。戦後は夫とともに北朝鮮行きを選択し、北朝鮮でも舞踏研究所を作って活躍しました。その後がはっきりしないのですが、どうも肅正されたみたいですが、しかしさらにその後、名誉回復がなされたようです。北朝鮮のこれまでの公式発表では1969年に亡くなったとされています。

彼女は戦前から現代舞踏に挑んだ天才ダンサーですが、少なくともアジアでは最初の女流現代舞踏家です。戦争や祖国分断の時代に生れて、荒波に翻弄されて生きるほかはなかった、やはり悲劇的というほかはない芸術家の一人です。資料がなかなか世に出てこなくて、その活動の実際がほとんど知られていなかったのですが、埋もれていた資料類が河さんの手に入ったのです。

舞踏ですから、今に残ったのは写真です。河さんはボロボロの状態で購入した写真やネガ類を整理して、綺麗にして、復元してというか、150点ほどにまとめました。「図17~20」を見て下さい。「図17」は、右はマラソンの孫基禎です。「図18、19」はダンスの場面で、「図20」は森永ミルクチョコレートのパスターでしょう。

## 7

このようにして、河正雄コレクションは質の面でも、また量からいっても、意義のある大きなものに成長しました。そこで河さんは、「それ」を社会に還元することを考えます。彼の「コレクション」は、ひとえに彼の努力の賜ですが、彼は「それ」を自分個人のものに留めておくのではなく、世の中の人々、社会のために、何か役に立つものにしたかったのです。世の中の一般の人々のためということですから、然るべき美術館に収蔵してもらうのが一番よいやり方です。では場所は？

育った故郷である田沢湖、生保内でしょう。彼がそこを選んだ理由はもう一つあります。戦争中、田沢湖周辺には多くのダムや発電所が建設されましたが、そこでは、朝鮮半島や中国から多くの人々が強制連行されて働かされていました。先ほど図版をお見せした「姫観音」は（図5）、実はこの工事で犠牲になった朝鮮人労働者の慰霊のために建立されたものだったのです。以上のことはすべて河さん自身たちの調査で判明したことです。「田沢湖・祈りの美術館」建設のために彼はヴォランティアで、日本語で「身銭を切って」といったほうがより正確でしょうが、この活動をしました。16年も努力をしたのですが、結局、日本人のというか、地元行政のというか、理解を得られず、実現に到りませんでした。僕の考えでは、残念ながら日本では、人々は文化や芸術にほとんど関心がないし、行政は何事にも「事なかれ」主義なのです。

そうこうしているうちに、光州からコレクションを寄贈してもらえないかという打診があったのです。折からこの市立美術館建設計画がスタートしていました。光州は両親の故郷ですし、「光州事件」の犠牲者に涙していた彼は、自分のコレクションがこの痛ましい事件とその死者たちへの鎮魂ともなればと思って、寄贈を受諾したのです。

以来、数度にわたって寄贈を続け、現在、その総点数は2523点に到っているそうです。驚くべきことです。

## 8

光州事件については、ここはその「現地」ですし、日本人である僕がいろいろ言うまでもないでしょう。しかし美術が中心とはいえ、僕は韓国のことに興味を持ち、少しは勉強も続けてきています。「光州事件」についても、関連する小説、映画などにもけっこう接してきました。そのなかで、例えば李滄東監督の『ペーパーミント・キャンディー』（これは初の日韓共同制作映画です）

が何故感動的なのかというと、声高な批判ではなく、心ならずも事件に巻き込まれて矛盾した人生を歩むことになってしまった一人の人間の内面に入って、静かに語っているからです。僕は韓国映画のなかでは、これと許泰豪監督の『八月のクリスマス』が大好きです。こちらも、見終わった後に残るのは、静謐というか、言葉の無いというか、簡単に言葉を発することはかえってよくないと感ずるといふか、そういう静かな感動です。いちばん優れた芸術表現とはそういうものだと、僕は思っています。そして、絵画は実はそういう表現に適しているものなのです。絵画は「言葉」のない「詩」だからです。

そして、河さんのコレクションの仕方と、コレクションの全体に、僕はそういうものを感じるので。かつて『祈りの美術』という本のなかで、韓国の美術雑誌『art in culture』の編集長の金福基さんは「河正雄コレクションは一言でいえば彼の自画像である」と書いたことがあります（2001年）。正しいと思います。僕はもう一歩進めて、「河正雄コレクションは一つの作品である、ほとんど芸術作品である」、そう言いたいと思うのです。

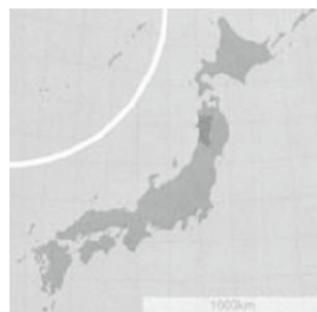
河正雄にとっては、美術作品を収集することは、いつのまにか、生きることそのものと重なってきているように見えます。「在日」という矛盾を生きること、「矛盾」のなかで「祈り」を発すること、形は違うけれど同じように一つの「矛盾」を生きてこざるをえなかった光州の人々にその「祈り」を重ね合わせること—河さんにとっては美術作品を集めるとはそういうことを意味しています。絵画とは、そういう、つまり生きることに必然的に伴う「矛盾」、そこから生れる「祈り」を表現しようとするものなのです。少なくとも河正雄という人にとっては、そうなのです。

光州市立美術館は、ということつまり光州市民のみなさんは、そして光州市は、このコレクションをずっと大切にしてくれていますね。そのことに、僕は敬意を表します。どうか、この世界に類例のないコレクションを、続けて大切に、さらに活用していただくとことを期待してやみません。このことを最後に申し上げて、今日の僕の話を終えたいと思います。ご静聴、有り難うございました。

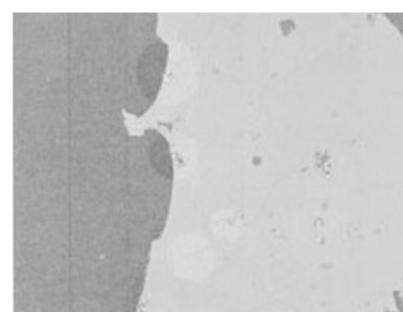
~~~~~



1 東大阪の地図



2 日本の地図（秋田県）



3 秋田県の地図



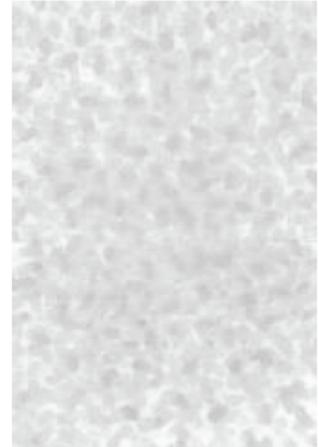
4 田沢湖畔の姫観音像（現在） 5 田沢湖畔の姫観音像（かつての状態）  
6 河憲植一家の写真（右上が正雄） 1955年



7 川口の位置（東京の武蔵野線路線図） 8 自分の絵を前にする河正雄 1958年 9 川口の河本電機商事



10 向井潤吉《天草大江の家》 1970年 11 全和風《弥勒菩薩像》 1976年 12 全和風《黄昏・戦争の  
落し子》 1960年



13 京都のかつての全和風アトリエ (美術館) 14 宋英玉《作品 69》 1969年 15 郭仁植《Work 84 C》  
1984年



16 曹良奎《31番倉庫》 1955年 17 崔承喜 (右はマラソンの孫基禎) 18 崔承喜：舞踏



19 崔承喜：舞踏  
20 崔承喜：森永ミルクチョコレートの  
ポスター

## 美術は人なり 美術コレクションも人なり

河 正雄

韓国・東国大学 日本学研究所シンポジウム講演  
2021年6月5日

## 講演要旨

絵を描くことは生きることなのだ。考えている事、言いたい事を絵を通し、また描くことで自分を表現したい。民族性、在日が築いた歴史を通して自分の内面にある生き様を何か一つでも世に残し、その証が欲しい。

これまでは二つの国に分断された民衆の恨みを祈禱する為という想いが強かったが、世界と祖国の問題だけでなく、国家、思想、世代を問わず、そういった障害を乗り越えていく自己へと変革されねばならないという気持ちがある。自身に対し、闘いを挑む。人生を生きていく中で我々が常に持っていなければならない気概と信念である。

日本では韓国人作家、韓国では日本人作家と紹介されるが、それは本来重要ではない。同じ時代を生き、同じ星の中を行き交う「地球人」作家であると大きく認識を改めるべきである。

講演を以下の4節で話を進めたいと思う。

1. 河正雄の生
2. 河正雄コレクションの成果
3. 在日の美術とは
4. 芸術は永遠である

## —河正雄の生—

私は1939年に生まれ82年の歳月を日本で生きている。生まれた年に第2次世界大戦が勃発し、朝鮮人に対する創氏改名と国民徴用令が施行されました。その時、日本は中国との戦時下にあり2年後には太平洋戦争となりました。戦争の時代に生まれた悪夢が心の深層に刻まれ、平和への希求が一生のこだわりとなったのです。日本の敗戦後、私は朝鮮人となったのです。2年後、祖国は南北に分断される戦争となり、韓日国交正常化以降に韓国人となったのです。

その後、在日社会は南北分断によるイデオロギー闘争で深刻な亀裂を生みました。その後遺症は後生に続く傷となりました。祖国では全羅道、慶尚道であるとかの出身地で、日本では朝鮮人、祖国ではパンチョッパリと差別されて四重五重の精神的苦痛の中を生きて来ました。

我が家は父母の代から数えて4世代96年に至る在日の歴史を刻んで来ました。生前、父母が「生きていれば良い事も悪い事もあるものだ」と良く語っていましたが、在日の喜怒哀楽は何事もなかったかのように夢幻が如く流れ去りました。父母や私の生涯の願いである祖国の平和統一の夢はいつも淡雪の様に降っては消え去り、無常感が募るばかりの虚しい82年でありました。

在日には故郷があるようでない。日本で生きるには日本人以上に日本人であることを求められ、韓国では韓国人以上に韓国人になることを求められる。それは、そのどちらにも存在を認められていない現実を突きつけているのです。

韓国人としての誇りを持つ一方で、日本で生まれ育ち、ここでなくては暮らすことができないという思いと葛藤が常にあります。両国の狭間に生きる在日には、その長所と短所を学び人間としての品格と人格を備えて生きていく独自の視点と哲学、処世術を学んで生きて来ました。

日本には60万人の在日同胞が住んでいます。今や在日は6世代となり日本を我が故郷、祖国とも思っているのです。在日は祖国発展への寄与と日本社会への貢献など定住、定着志向を鮮明にして日本社会で尊敬される模範的市民となるよう努力しております。韓日の友好親善に積極的に寄与し「共生・共栄」の精神で「懸け橋」としての役割を担う衿持を抱いているのです。その狭間で生き抜く在日の試練は、コリアン・ディアスポラとして分断国家の国民としての宿命であり、運命でもあるのです。

秋田県仙北市田沢湖町で学んだ小学生の頃から私は絵を描くのが好きでした。秋田工業高校時代は美術部をつくって思う存分絵を描いていました。当時県展に出品して高校生として初めて入賞しましたし、他の公募展なども出品したら賞が取れました。しかし絵描きになろうとは思いませんでした。高校を卒業する時に、差別のせいかどこの企業にも採用されませんでした。そこで実力だけでやっていける絵描きになろうと思いました。しかし母が猛烈に反対しました。絵描きでは飯は食えない、長男が絵描きでは河家の未来はないと母は描いた絵を破き、画材を川に投げ捨ててしまいました。それでやむを得ず、画家の道も途絶され挫折したのです。

日本での展望を失い、一時は北朝鮮行きも考えましたが、なんとか在日同胞組織の仕事などをして踏み止まりました。転機になったのが1963年に結婚した時のことです。町の電気店から家電製品を買ったところ、店主から「資金繰りの関係で、月賦で買ったことにしてくれないか」と言われ印鑑を貸しました。数か月後、月賦会社から私に請求書が来ました。店主に問い詰めると、「実は経営が行き詰まり月賦会社に支払えなかった。再建するので社長になってほしい。自分たちはあなたの下で働き迷惑はかけない。」と言うんです。仮の社長になったところ、今度は集金したお金を着服し出したんです。そこで全員をクビにして、止む無く本腰を入れ電気屋をやることになりました。この時ちょうど東京オリンピックが開催される年に運良く重なり、カラーテレビブームでテレビが売れまくったのです。それで経済的に余裕が出来、美術品を集めるようになったのです。果たせなかった画家の夢を在日同胞作家に託し、支援しようという男気でした。

もうひとつは全和風の作品との出会いです。最初は向井潤吉の作品を買おうと新宿伊勢丹のギャラリーに行ったのですが、全和風の作品『弥勒菩薩』をみた時に釘付けになってしまい、その場で買い求めました。それがコレクターになったきっかけです。また働きながらも絵を描き日本アンデパンダン展に出品していました。そこには曹良奎や全和風、宋英玉といった在日の主な作家達も一緒に出品しておりました。在日作家を知る事で、彼らの作品を集めるようになったのです。

在日作家の絵には、在日同胞の祈りが満ちていました。根の部分に苦難の時代を経きた在日の“恨”がありました。朝鮮人の心を表現する言葉の“恨”は一般的な恨みの意味でなく、「遂げられない心の嘆き、やるせなさ」といった意味なのです。絵を集めたところ、在日の苦痛、苦悩の生を表現した内面世界を描いたものが多かったのです。全さんは拳を上げて銃を持って闘え、というような絵を後半生は描きませんでした。仏様の絵をよく描き、平安を祈るような静かな祈りに満ちた世界でした。

宋英玉の『闘牛』は、韓国と日本が戦っている絵でもあれば、北と南が戦っている絵でもあります。ここには戦いの本質への問いかけがあります。彼の故郷は済州島ですが、風物である闘牛を描いて故郷を偲んでいるのです。

私の故郷の田沢湖周辺では、戦争中水力発電所建設などのために朝鮮から徴用で多くの人が働かされました。私の父も自由労働者として徴用の人達と一緒に働きました。子供の頃、そこで事故や寒さ、栄養失調や病気などでたくさんの方が亡くなったと聞きました。集めたコレクションを生かして、犠牲に遭われた方達、無縁の仏様を祀る「祈りの美術館」を作ろうと思いつきました。田沢湖町は「河さんの計画はヒューマニズムに溢れ、感動する。町の観光にも役立つので美術館を作りましょう。」と行政のほうも乗り気でしたが、いつしか消極的になりました。表向きは

町の財政上の理由でしたが、韓国内で日本の戦後補償問題が起こり歴史教科書、強制連行や従軍慰安婦、朝鮮人被爆者の賠償問題などの諸問題が噴き出して来ました。韓日の政争に巻き込まれる事を恐れた町当局は在日の美術を扱うのに怖じ気づいたのではないかと私は思います。民族の統一と和合を祈り、韓日の平和と安寧を祈りたいだけの動機であった「祈りの美術館」設立の夢は理解されなかったのです。計画は韓日の政治問題の為に御破算となったのです。

1993年に父の故郷だった光州へたまたま訪れました。地方で初めて出来た光州市立美術館に収蔵品がなくて運営出来ないことを聞かされました。市の懇請から作品を寄贈することになったのです。なによりも祖国が困ったときに助けてあげるのは、人間として最高の名誉でした。光州では80年に民主化を要求した市民が軍に虐殺された光州事件が起きています。そして闘いの末に光州市民は民主主義を勝ち取りました。在日も差別のない人権を獲得する為、闘い生きてきたのです。光州は闘いを象徴する場所で痛みを分け合ったという共通の絆を感じたのです。その意味で、田沢湖で祈りの美術館を作れなかったが、光州で役立てるのも良い事だと思ったからです。

河正雄コレクションのコンセプトは「祈り」。平和への祈り、心の平安への祈り、愛と慈悲心に溢れた祈り、犠牲となった人々や虐げられた人々、社会的な弱者や歴史の中で名もなく受難を受けた人間の痛みへの祈りです。韓日の痛みの歴史の中で在日に生まれ、在日に生きた私の心の事柄、持ち方、精神の有り様が私のコレクションなのです。日本では「金にもならない、名もない在日の画家の作品を集めても、末は公害か廃棄物にしかならないだろう」と見下げられ叩かれました。

1993年に寄贈した光州では「ゴミのような在日の作品を寄贈した」と罵られ、「ゴミもここまで集めれば立派な宝物だ」とも椰楡、卑下されました。種を蒔き、木を植える事は容易いが、これを育み、花を咲かせて、実がなるまでには忍耐と弛まぬ努力、愛情と精神力が必要です。試練を乗り越えてこそ実るのです。特に文化芸術界においては言を待つまでもありません。今や時代の風向きが変わりました。在日2世が50数年をかけ美術を愛し、美術に全人生の命をかけたコレクションは韓日国民、いや人類のコレクションとして結実したのです。ゴミなどでは決してありません。歴史遺産であり記憶遺産、人類の宝なのです。

在日二世の私が如何なる想いで在日を生きたのか。在日の生の全てに美術があった事、美術を通して両国の海峡に相互理解と美術文化交流の架け橋を架けようとして生きてきた結晶なのです。

### —河正雄コレクションの成果—

これまで光州市立美術館や霊岩郡立河正雄美術館をキーとして河正雄コレクションの展覧会を企画、発表して来ました。ここでは3件の展示内容を報告します。

第3回2000年光州ビエンナーレのキュレーターであった針生一郎先生がプロデュースしたコンセプトが“芸術と人権”展です。

在日である私は、韓国や世界の人に在日の人権をテーマにしたアートを見せることは針生先生のコンセプトに合致する、ビエンナーレの精神にもかなうと考え「在日の人権展」を企画し開催しました。まさしくテーマに合致する河正雄コレクションがあったから出来たのです。

この展開にビエンナーレの観客は一樣にびっくりしたようで大変評価されました。人々はそれまで人権という視点でアートを見なかったと思いますから。それに在日の美術というものについて美術界で言及した人は少なく、在日の作家を美術史の中で余り捉えてこなかった為に新鮮な驚きであったのです。新たな美術世界を覚醒させた記念展でした。

光州市立美術館では河正雄コレクションである全和鳳、宋英玉、曹良奎、郭仁植、文承根、孫雅由、李禹煥、郭徳俊など在日の作家の回顧展などを順次行ってきました。在日の作品を、風化しないようにきちんと検証していきたいですね。亡くなった作家達をきちんと記録し、次の世代にメッセージを出す作業をやって欲しいのです。

それと私個人の展覧会をやる企画もしました。タイトルは河正雄の「旅の途中」展。私がこれ

までこつこつと描いてきた絵画だけでなく記録写真や美術資料など作品にして、夢を諦めず在日として今まで歩んできた生き様そのものがアートであることを見せようと思ったのです。2013年から2015年にかけて韓国8都市の公立美術館をネットワークとして河正雄コレクションの「在日の花」展を開催しました。この巡回展に於いて韓日美術界が河正雄コレクションの存在とその意味を知り、美術価値を認識されましたことは光栄でした。

これを契機に全国の美術館がネットワーク化され情報交換が密になり、美術品貸借による展覧会等が活性化されるようになりました。こうして河正雄コレクションは在日の美術を語る際に欠かせない、美の花を韓国で咲かせました。河正雄コレクションは在日だけの枠にとどまらない、世界に向けて発信する普遍性を持っているのです。日本の田沢湖畔に「祈りの美術館」は実現出来なかったが、25歳から始め57年間継続して集めた作品群は、光州市立美術館を始めとする韓国の国公立美術館や博物館等、10か所に1万2千余点寄贈しました。地方文化のレベルアップに寄与できれば、と考えたからです。

ありがたいことに私の父母の故郷霊岩では郡立の「河正雄美術館」が2012年開館され、その後の発展の成果として2021年には創作教育館が新築開館します。2018年には光州市立美術館分館「河正雄美術館」が独立開館されました。2018年には国家ブランド振興院より「国家ブランド大賞」、2020年には韓国文化芸術委員会より「今年の芸術後援人大賞」、2021年には文化体育観光部が河正雄コレクションを所蔵する光州市立美術館、霊岩郡立河正雄美術館を優秀美術館として認証評価されました。実績を評価され、韓国美術文化に寄与出来た事は大きな喜びです。

受賞の意義は、在日の生き様を顕彰することだけでなく、美術が持つ意味が社会的、文化的に、改めて価値として認められつつあるからだと思います。過去に、在日の人権は虐げられ、差別を受けて来た歴史がある為、韓国社会の民主化レベルアップを喜び、韓国文化の発展に願いを込めております。

## —在日の美術とは—

解放後70余年の在日コリアンの美術を顧みる時、20世紀前半の植民地時代、日本は美術を志す朝鮮の若者にとって最大の学び場でした。多くの留学生たちが日本に渡り美術学校や研究所で学び、彼らは解放後、南北朝鮮の美術が開く土壌となり大きな花となりました。解放後様々な理由で日本に残った幾人かの美術家たちによって在日朝鮮人の美術は始まったのです。

私がコレクションした作家、金昌徳、全和鳳、曹良奎、宋英玉、呉炳学など才能ある人たちが美術を制作の個人的な枠組みから抜け出て集団的な運動へと推し進めていきました。初期には今も続く日本アンデパンダン展を発表の場にした彼らは統一的なテーマで大作を一挙出展しました。そこで主に描かれたテーマが在日コリアンの生活、帰国のための権利闘争、韓国の民衆闘争などでした。負の歴史という視点を乗り越え、自らが創り出した文化を遺産として検証し、継承、発展させていくことは在日朝鮮人運動のあらゆる分野で重要なことだったのです。

在日の美術家が表現者として自己を見つめる時、そこには必然的に歴史的状況や時代が複雑に絡まっております。イデオロギーを主張した在日コリアン美術とは、在日コリアンという自覚や意識、状況がその創作動機になんらかの契機として働いている、美術家とその作品のことだと思います。それらの活動は社会主義リアリズムを標榜する人達と抽象や現代美術を志す人達の間には自然と距離が出来ました。政治的立場だけではなく主に具象は「総联系」、現代美術は「民団系」という枠が自然に出来上がってしまいましたが、それは南北分断がもたらしたものです。

在日コリアン美術は、「在日コリアンが作った美術作品やその文化」です。在日朝鮮人史、そして人類史に残すべき在日コリアン美術家が多くおります。自らの人生とは、生活とは、在日とはなにか、戦争、民族、権利とはなにかを美術を通して問うた芸術家達です。在日コリアンの美術

は、同化政策や祖国の分断、清算されていない歴史といった在日コリアンの恨のルーツを表しております。

それでは今でも、そのような在日コリアンの美術に社会的文化価値があるのでしょうか。現代はグローバル化時代です。世界のさまざまな人に会う度に、「自分は誰で、一体どんな人間なのか」を確認する時代になりました。私たちが持つべきものの価値は、まさに確固たるアイデンティティです。在日コリアンの生活が形で表れた作品に、それは「我々は、自分は一体どんな人間なのか」を考え確認する重要な手がかりとなります。それだけでなく、在日コリアンが創作した多くの美術作品は在日コリアンが生きた時代の息吹を伝える、世界に類を見ない作品群であるのです。

在日コリアン自体が世界の人類史に刻まれるべき存在なのです。その存在の真実を伝える在日コリアン美術作品には、時代を超え人類に訴える共感と共有出来る普遍的な価値ある作品群であると言えます。残念ながら、その価値ある作品が余り知られていないというのが現状です。知られていないのは、その作品に価値がないからではありません。それらの作品に出会える場所と情報が少ないからです。在日コリアンの美術作品はその価値にも関わらず、多くが残念ながら散逸しております。歴史への無理解と、保存出来る場所や施設、学芸の人材を持ちえてないからです。

これらの作品を守ることは在日の末裔達の為に大切なことです。国は、若い世代が鑑賞出来る機会を作り、誇りを持って学べるような学究施設を整える責任を担っていると考えています。

### —芸術は永遠である—

20世紀には2度の世界大戦に象徴される戦争の世紀でした。人類受難の世紀であります。21世紀こそ平和と人権の世紀であることを人類は念願しているのです。人間の精神を豊かにして来た美術の歴史と伝統、その創造は人権と平和の在り様を問うております。

20世紀の美術は強烈な個性やオリジナリティが重要視されました。21世紀美術の潮流は他者との関係、そして情報と物事を繋いで発展させていく関係性、関連性を重要視しています。個性の表現者から媒介し、移行していく関係性、関連性です。現代の美術家達は情報化と移動手段の発達から多くの情報を共有しております。国を越え垣根を越えた独自のネットワークを作り、あらゆる境界を越えた特性が突出しております。

芸術、美術は人の魂を揺り動かします。絵は何も語りませんが絵の中には、その時代に生きた作家たちのメッセージと精神が込められています。私が在日の作家の絵を集め始めた動機は、秋田県の田沢湖畔に「祈りの美術館」を作るためでした。植民地時代の歴史、その時代を生きた人達が発する祈りのメッセージを風化させないためでした。「芸術は永遠である」という言葉があります。時代はどんなに経っても魂は生きており、精神が残っております。過酷な時代を生きた歴史を美術作品からしっかり学ぶことが出来るのは未来に繋がる幸せなことです。山本作兵衛は筑豊の炭鉱夫として一生を炭鉱で過した方です。彼が遺した絵日記に描かれたものが、人類の世界記憶遺産になりました。河正雄がコレクションした在日の作家達の絵も、その次元のものだという認識に立つのです。

美術世界はひとつです、境界はありません、民族の違いもありません。その時代をともに生きたという証言と記録、史料などは人類が共有する文化遺産なのです。これら美術作品の文化性を示すのが河正雄コレクションであると思います。遅くはなりましたが今こそ自覚して、在日コリアン美術家の歴史と作品を検証する。そして現在点を見つめ直して、未来を展望する地点に立つべきだと思います。

在日コリアン美術の輝きは新しい時代を開拓する、明日の世界に向かうための文化発信なのです。

## Profile 千葉成夫 (Chiba Shigeo)



### 【専門分野】

近代－現代美術史、現代美術論、博物館学。現代美術の評論に携わり、日本の現代美術はいうまでもなく、東アジア地域の現代美術について、近代・現代西欧美術について、広く評論を手がけている。

### 【略歴】

1946 (昭和 21) 年 5 月 16 日 岩手県東磐井郡に生れ、東京で育つ。現在、埼玉県和光市在住

1969 (昭和 44) 年 早稲田大学卒業 (文学部)

1976 (昭和 51) 年 同・大学院文学研究科博士課程修了

1972 (昭和 47) 年～74 (昭和 49) 年

フランス パリ第一大学博士課程留学 (フランス給費留学生)

1974 年 12 月 同・大学博士号取得

1975 (昭和 50) 年 10 月～2001 (平成 13) 年 3 月 東京国立近代美術館に研究官として勤務

2001 (平成 31) 年 4 月から中部大学教授 (国際関係学部)

2011 (平成 23) 年 4 月から 同・人文学部教授 (共通教育室)

2017 (平成 29) 年 3 月 中部大学を定年退職

東京国立近代美術館在職中から美術館内外の多くの展覧会企画にたずさわるとともに、現代美術についての評論活動をおこなう。中部大学教授となつてからは、主として執筆活動に専念。

### 【主な著作】 (単著のみ)

『現代美術逸脱史 1945～1985』 1986 年 晶文社

- 『ミニマル・アート』 1987年 リプロポート  
『美術の現在地点』 1990年 五柳書院 (のち1991年に韓国語訳が刊行、成均館大学出版部)  
『奇蹟の器 デルフトのフェルメール』 1994年 五柳書院  
『未生の日本美術史』 2006年9月 晶文社 (のち2014年に中国語訳が刊行、人民美術出版社)  
『絵画の近代の始まり カラヴァッジオ、フェルメール、ゴヤ』 2008年6月 五柳書院  
『カラヴァッジオからの旅』 2012年11月 五柳書院  
『増補 現代美術逸脱史』 2021年9月 筑摩書房 (ちくま学芸文庫)

【個人美術批評雑誌：刊行】

2002年4月から単独美術批評雑誌 (単独執筆、単独編集) 『徘徊巷』を刊行＝第1号：2002年4月刊、第2号：同年8月刊、第3号：2003年1月刊、第4号：同年5月刊、第5号：同年10月刊、第6号：2004年7月刊、第7号：2005年9月刊、第8号：2006年9月刊、第9号：2007年6月刊、第10号：2008年11月刊、第11号：2009年7月刊、第12号：2010年9月刊、第13号：2011年9月刊行、第14号：2013年9月刊行、第15号：2014年10月刊行、第16号：2016年11月刊行、第17号：2018年12月刊行、第18号：2020年10月刊行。

【図録所収文章】

多数の展覧会 (個展、グループ展、美術館企画展など) 図録に寄稿。

【審査員歴】

これまで、毎日新聞社の現代日本美術展、JACA 日本イラストレーション展、東京・板橋区美術展、岩手県美術展 (現代美術部門)、リキテッキス・ビエンナーレ展、広島県美術展 (現代美術部門)、青森県美術展などがある。

【その他】

- ★1984年～1992年：岡山県、牛窓町「牛窓国際芸術祭・美術展＝コミッショナー
- ★1985年：ドイツ、カッセル「カッセル・ドクメンタ」展＝日本地域アドヴァイザー
- ★1987年：フランス、パリ「前衛芸術の日本 1900～19070」展＝学術調査コーディネイター
- ★1989年：ベルギー、ブリュッセル「ユーロパリア '89」＝「斎藤義重展」コミッショナー
- ★1996年：東京国立近代美術館「90年代の韓国美術から一等身大の美術」展担当 (韓国・国立近代美術館との交流展)
- ★1998年：目黒区美術館「日韓現代美術展－自己と他者の間」＝日本側コミッショナー (韓国、ソウル、文化芸術振興院美術会館へ巡回、1999年4月)
- ★1998年：韓国、釜山市立美術館「韓国・釜山国際現代美術フェスティバル」＝日本部門コミッショナー
- ★2010年：韓国、釜山市立美術館「中国と日本の現代美術」展コミッショナー  
(釜山市立美術館の共同企画)

(2021年9月現在)

写真は千葉成夫と妻、良子 (2015年9月、釜山美術館)

## 写真に見る交流の軌跡



河正雄（左）の自宅を訪問した千葉成夫＝1990年4月



河正雄の自宅を訪問した千葉成夫＝1990年4月



光州市立美術館で講演する千葉成夫＝1997年9月20日



「NHK新日曜美術館」のスタッフと共に 光州市立美術館前で。左から河正雄、第2回光州ビエンナーレ総監督のジェーマン（独）、千葉成夫。右から2人目は立松昭子・NHKプロデューサー＝1997年9月20日



光州市立美術館への美術品寄贈調印式。河正雄（右から3人目）と千葉成夫（同2人目）＝1999年4月14日



寄贈調印式後の懇親会。河正雄（右から2人目）と千葉成夫（右端）＝1999年4月14日



光州市立美術館で開かれた「在日の人権展」会場で千葉成夫と河正雄＝2000年3月26日



光州市立美術館の「在日の人権展」で＝2000年3月26日



光州で彫刻家、高田悟（右から3人目）と共に交流。千葉成夫（右から4人目）と河正雄（同2人目）＝2000年3月26日

## 河正雄コレクション資料集

(既刊)

■第1号 (2020年9月発行)

関根伸夫 (「もの派」作家)

往復書簡／「散華」作品と原図／李禹煥「関根伸夫」論

■第2号 (2021年1月発行、3月第2刷)

川田泰代 (ジャーナリスト・平和活動家)

涼州詞と泛海詩／書がつなぐ縁／陳玉璽救援／中国との絆／評伝

■第3号 (2021年4月発行)

岩田 健 (彫刻家)

評伝「岩田健彫刻の歩み」／兄の碑／「永瀬四朗日記」と関東大震災

■第4号 (2021年8月発行)

江上 越 (アーティスト)

江上越×河正雄「コミュニケーション」／千葉成夫「江上越論」

■第5号 (2021年10月発行)

菊池一雄 (彫刻家)

ふるさとの碑・平和の群像／浅川兄弟顕彰碑／在日韓民族慰霊塔由来碑

河正雄コレクション 資料集 第6号

# 千葉 成夫

2022年1月20日発行

発行 河正雄

<https://www.ha-jw.com/>

編集 菊地 正志

印刷製本 株式会社 双信舎印刷

非売品

表紙画：江上越「千葉成夫」

裏表紙写真：千葉成夫（左）と河正雄（2000年3月26日）



河正雄コレクション 資料集 第6号

千葉 成夫