

특집  
동아시아  
현대미술 연구사

## 전람회와 서적 일본에서의 ‘일본 현대미술사’ 연구의 역사적 전개

기타자와 노리아키

### I. 이중의 어려움

北澤憲昭  
무사시노미술대학 객원교수  
다마미술대학 객원교수  
일본근현대미술사

이 세계사적인 재앙의 해에 미술에 있어서 ‘현대’가 무엇인가를 논하는 것은 대단히 어려운 문제다. 재앙이라는 것은 두말할 것 없이 코로나바이러스 감염증-19(COVID-19)의 확산이다.

이중고다. 우선 도서관이 사용 불가다. 이로 인해 한정적인 자료밖에 다룰 수가 없다. 손 앞의 자료와 인터넷 검색, 그리고 아마존의 특급우편 등에 의존해서 어떻게든 해결해 나갈 수밖에 없는 상황에서 문헌의 참조나 인용의 충실은 기대하기 어렵다. 또 하나의 어려움은 주제의 설정과 결부된다. 오늘날은 산사태와 같은 크나큰 붕괴 현상이 일어나고 있는 시대이다. 이 때문에 ‘동시대’로서 ‘현대’가 무엇인지 확정 짓기 어려우며, 동시대를 아우르는 시야의 틀 역시 갖출 수 없다.

이 두 가지 어려움 중 논문의 성패에 보다 중요한 영향을 끼치는 것은 물론 후자이다. 이 어려움을 마주하고, 본 논문에서 다루어야 할 ‘현대’를 보지 않는 한 논

---

\* 필자의 최근 논저: 공저, 『日本画の所在:東アジアの視点から』, 東京: 勉誠出版, 2020; 공저, 『スポーツ/アート』, 東京: 森話社, 2020; 『逆光の明治: 高橋由一のリアリズムをめぐるノート』, 東京: ブリュッケ, 2019.

의의 단초를 잡을 수 없다. 일본에서의 ‘현대미술’ 연구의 사적 흐름을 고찰한다는 목적을 달성하는 것은 어려운 일이다. 그러나 뒤집어 생각하면 이런 어려움은 현대 미술사 연구에 관한 고찰을 시도할 때 발생할 수밖에 없는 대전제라고도 할 수 있다. 애당초 이런 어려움은 크고 작은 정도의 차이는 있겠으나, ‘현대’의 범주화를 시도할 때 불가피하게 수반되는 문제로, 지금의 이 세계사적인 팬데믹, 감염병의 대유행은 그것을 극단적으로 보여주는 데 불과하다. 어차피 동시대가 안정된 장(場)으로 존재하지 않으니, 변화무쌍한 현재진행형의 상황에 몸을 던져 보는 것 이외에 자신이 살아가고 있는 지금, 이때를 포착한다는 것은 애당초 가능할 리 없는 것이다.

동시대는 미확정이기 때문에 ‘현대’인 것이고, 분획하려는 시도는 잠정적일 수밖에 없다. ‘현대’의 시작은 정의상 근대의 종언과 맞물리나 근대의 종언 역시, 명확히 볼 수 있는 것이 아니라 임계역(臨界域)이라 할 수 있는 애매한 구역(zone)을 이루고 있다. 그럼에도 불구하고 우리는 종종 동시대를 대상으로 고정하고 실체화한다. 그러나 현재의 흔들리는 위기 상황은 이를 용납하지 않는다. 이러한 위기가 ‘현대’라는 단어에 숨겨진 실체화의 속임수(trick)로부터 사고(思考)를 구해낸 것이다. 다시 말해, 현재를 걸어 나가면서, 흔들리는 ‘현대’를 되돌아본다는 것의 중요성을 일깨워 주는 것이다.

그런데 이 행보에는 또 하나의 근본적인 곤란이 뒤따른다. 일찍이 폴 발레리(Paul Valéry, 1871~1945)가 지적한 것처럼 “우리는 뒷걸음질 치며 미래로 들어갈” 수밖에 없는 것이다.

## II. 흔들리는 ‘현대’와 ‘일본’

그럼, 논고의 첫걸음으로 재차 나 자신에게 묻기로 하자. 우수처럼 밀려 내려오는 모레 위를 걷는 듯한 이 불안한 상황 속에서 ‘현대’란 대체 무엇이란 말인가?

불안정하게 뒷걸음질 치며 걸어가는 나의 눈에 비친 광경, 그 시시각각 변화하는 시야의 범주에 들어온 것을 일단 ‘현대’라고 부른다면 그 가장 가까이에 펼쳐

1 Paul Valéry, “La politique de l’esprit,” *Variété III, IV et V* (Paris: Gallimard, 2002), p.230.

져 있는 것은 포스트모던 이후의 광경이다. 계몽주의가 내세우는 이성의 기치(旗幟)에 의문을 제기한 포스트모더니즘이 세력권을 형성하기 시작한 1980년대를 기점으로 하는 퍼스펙티브(perspective)다.

포스트모더니즘은 계몽주의가 내세운 진보의 관념에 이끌려 이성의 힘으로 자연에 대한 제압을 과감하게 실행하며 자립한 근대적 주체인 자유로운 개인들의 연대를 통한 사회적 균형의 추구에 대해서는 부정적 자세를 취하면서도, 경제활동에 대한 자유에 초점을 맞춘 신자유주의(neo-liberalism)에 공명함으로써 세력권을 확대해 나갔다. 이렇게 해서 계몽주의의 부정적 극복을 목적으로 한 일대 세력을 형성해 나간 것이다.

포스트모더니즘의 기점이 된 1980년대와 그 전사로서의 1970년대를 중경(中景)으로 상정해 본다면, 후경을 이루는 것은, 제2차 세계대전의 종결부터 1970년대 초반의 데탕트에 이르는 본격적인 냉전의 시대이다. 사회적 균형을 국가권력에 의해 부여받은 두 진영, 자유주의 진영과 사회주의 진영이 팽팽히 맞선 시대, 즉 모두 계몽주의에 연원을 둔 두 진영이 한 치의 양보 없는 균형상태 속에 있던 세월이다.

중경의 앞에 펼쳐진 것은 앞서 말했듯이 포스트모던 이후의 광경인데, 1970년대부터 1980년대에 걸친 포스트모던의 20년과 그 이후를 분기하는 것은 베를린 장벽의 철폐와 소련의 붕괴에 의한 세계화(globalization)의 급속화와 WWW(World Wide Web)이 공개되며 본격적인 인터넷 시대가 막을 연 1990년 전후의 움직임이다. 이후 현재에 이르는 30년 사이에 포스트모더니즘은 정보사회의 진전과 맞물리며 사상사적인 사실이자, 사회적인 사실로도 정착되었다. 1990년대는 또한 신자유주의가 국가체제로 확립되어 간 시대이기도 하다.

요컨대 포스트모던 이후라는 것은 사회의 정보화에 의해 가속화된 포스트모더니즘과 신자유주의가 가져온 비계몽주의의 시대이다. 그 시대상은 SNS상의 논조에 집약되어 나타나며, 트위터에 만연하는 유언비어와 감정(emotion)이 그 암부(暗部)를 대표한다. 옥스퍼드 영어사전이 뽑은 '2016 올해의 단어'에 "탈진실(Post-truth)"이 선택된 것은, 시대의 이 같은 현상을 단적으로 반영한다.<sup>2</sup> 포스트모던 이

---

2 '현대'라는 시대구분에 대해서는 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm), 『Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914~1991』(London: Michael Joseph, 1994)와 오노자와 도루(小野澤透), 『同時代と歴史的時代としての現代』, 『思想』1149(東京: 岩波書店, 2020. 1)에 배운 바가 크다.

후는 뒷걸음질 치며 시야의 근경을 만들어왔으나, 동시대로서의 이 근경은 앞서 말했듯이 시야 속에 수렴되지 않는다. 시야를 벗어나서, 뒤를 향해 걸어가는 이 나의 등 뒤로 펼쳐져 있다. 어쩌면 감염병의 유행이 역사의 무대를 크게 전환하게 될지도 모르겠으나, 그것을 지금 여기라는 지점에서는 볼 수 없다. 현재의 눈에 비친 것은 인터넷 문화가 고도화되어가는 정경뿐이다.

코로나바이러스의 감염 확대를 막기 위해 다수의 국가는 사람 간의 생활 속 거리 두기를 대책으로 취했다. 신자유주의적 정책에 의해 민생을 경시해 온 국가들은 그 밖의 유효한 방어수단을 마련하기 어려웠다. 이른바 '사회적 거리두기(social distancing)'의 장려다. 환자는 엄격하게 격리되고, 건강한 사람들도 잠재적인 환자일 가능성을 고려하여 서로 접촉하지 않도록 자제를 촉구하고 있다. TV는 밀집, 밀폐, 밀접을 피할 것을 연일 반복적으로 호소하고 있다. TV 스튜디오에는 대형 모니터가 준비하고, 화면을 매개로 출연자들이 이야기를 나눈다. 일본의 대학도 뒤늦게 인터넷을 통한 원격수업이 시작됐다. 슈퍼마켓 계산대에서는 앞사람과의 간격을 2미터 이상 유지하도록 요구받는다. 회의장이나 교실에서도 같은 조치가 취해지고 있다. 걸을 때도 사람들은 서로의 거리에 너무도 예민하다. 마스크는 이제 에티켓이 되었다. 방역을 위한 물리적 거리두기(physical distancing)가 사회에 무수한 틈을 급속도로 만들어 내고 있는 것이다.

방과제에 걸터앉아 노을을 바라보고 있는 연인들의 사진이 신문에 실렸던 것이 떠오른다. 역광에 검게 드러난 두 사람의 뒷모습은 손이 닿지 않을 정도로 크게 벌어져 있었다. 이러한 거리두기는 개인과 개인뿐만 아니라 국가나 타 문화 간에서도 발견된다. 인터넷으로 구동된 탈 국가적인 세계화에 대한 반동으로서의 자국중심주의가 동아시아에서도 향후 한층 복잡한 양상으로 심화될 것이다. 기존 일국사의 의미가 긍정적이든 부정적이든 재차 논의의 대상이 될 것은 자명하다. 또한 대량 실업과 도산이 자국중심주의에 짙은 그림자를 드리울 것은 필연적이며, 이로 인해 사회와 국가는 크게 흔들릴 것이 틀림없다. 비계몽주의 시대를 이끌어온 신자유주의는 짙은 그림자를 드리우고 있으며, 그 종언에 대한 언급도 나돌고 있다. 5월 들어 감염자 수가 줄어들면서 규제나 자숙 요청을 완화하려는 움직임이 시작되어, 사람들은 들떠 있으나 스페인독감의 전례에 비추어 보면 제2차, 제3차 유행은 반드시 올 것이다. 이 텍스트가 활자화될 무렵에는 과연 어떻게 되어 있을지-나 자신의 생존을 포함하여-상황은 예측하기 어렵다. 존 스홉킨스대학교의 집계에 따르면 감염자 누계는 500만 명을 넘어섰고 사망자는

32만 8천 명을 웃돈다. (2020년 5월 21일 현재).

코로나바이러스 감염증-19가 창궐하는 극한 상황 속에서 '역사'의 광경은 크게 흔들리고, '현대'라는 시대도 '일본'이라는 지역도 불안정의 정도가 급속히 높아지고 있다. 이러한 상황으로부터 '미술'만이 자유로울 리 없다.

### Ⅲ. 역사의 스펙터클로서의 전람회

사회적 거리두기는 2000년대 들어 급속히 보급된 SNS에 의해 증대된 원격형 커뮤니케이션의 방식을 그로테스크한 정도로까지 강화시킨 광경과 다름없다. SNS는 의사소통에 대한 욕구를 북돋우면서도, 한편으로는 문자나 영상에 의한 원격적인 커뮤니케이션으로 사람들을 향하게 했기 때문이다. '소셜 네트워킹'은, 다른 한편으로는 '소셜 디스턴싱'이었다. 그리고 코로나바이러스 감염증-19와 맞춘 듯 동시에 5G 시대가 열렸다. 감염병 대책으로 활약하는 IT와 AI는 감염병이 지나간 후 양자가 서로 영향을 주고받으며 변화를 단번에 가속화 할 것이다.

이런 움직임은 미술에도 큰 변화를 가져올 것이 틀림없다. 인터넷의 보급은 지금까지도 작품제작이나 발표의 방식에 큰 변화를 가져왔지만, 이번 감염병은 그 경향을 가속화 하고 증대시켜 미술에 얽힌 표현과 표현론에 큰 변질을 초래할 것이다. 혹은 연결(net) 사회에서 새로운 표현으로의 반동이-마치 피렌체가 흑사병에 휩쓸린 14세기 중반 이후 회화사가, 일시적으로 조토(Giotto di Bondone, 1267?~1337)에서 시작되는 회화의 흐름으로부터 일탈하는 움직임을 보였듯이-우리에게 찾아올 가능성도 생각해 볼 수 있을 것이다. 그러나 그것 또한, 결국은 네트 사회로부터 촉발되는 사건과 다름없다.

인터넷 사회의 특질은 스펙터클이라는 개념으로 압축할 수 있다. 즉, 이 사회는 우리들을 스펙터클하게 만들지 않을 수 없다. 디스플레이에 비추어진 영상은, 우리들의 눈앞에 세상의 다양한 광경을 차례차례 전개한다. 미술로 논의를 좁히자면 우리는 검색어 입력만으로 동시대 작품부터 선사시대 동굴벽화까지, 동서고금을 넘나드는 무수한 조형물을 눈앞에서 볼 수 있다.

기 드보르(Guy Debord, 1931~1994)는 매스미디어가 전승하는 무수한 표상에 의해 인간 삶이 매몰된 사회를 '스펙터클의 사회'라고 부르며, 그것은 인간의 제 활동을 '본다'라고 하는 카테고리로 이해하고자 한 서양 철학의 약점에서 유래한다

고 지적했는데,<sup>3</sup> 이는 인터넷 사회에 매우 적절하다. 예를 들어 “스펙터클은 분리된 것을 하나로 연결하지만, 분리된 그대로의 것을 연결한 것이다”라는 지적은, 확실히 인터넷이 새롭게 개척한 지와 사회의 관계를 설명하는 데 적합하다.

‘절경’, ‘장관’ 등 시각적으로 강한 인상을 주는 광경을 의미하는 스펙터클은, 대규모의 볼거리를 의미한다. 일본 전람회 기원을 추적해 보면, 그 기원 중 하나에 구경거리가 존재함을 알 수 있다.<sup>4</sup> 물론 현재의 전람회는 구경거리가 아닌 예술 신앙에 입각한 금욕적인 예배의 장으로 봐야 하겠지만, 감상 대상이자 유물 사료이기도 한 작품들을 관중의 눈앞에 생생하게 펼쳐 보인다고 하는 상황이 볼거리의 기억을 잉태하고 있음은 분명하다. 작품을 ‘유물 사료’라고 부르는 것은 전람회의 주요 공간인 미술관이 역사주의적 장(場)이기 때문이다. 다수의 전람회는 시대 구분에 기초하고 있고 회고전만 하더라도 개인사적 역사 전시로 볼 수 있다. 즉, 전람회란 스펙터클의 역사적 장이다.

#### IV. 미술관·저술·현대미술: ‘전시’와 ‘인용’

카를로 진즈부르크(Carlo Ginzburg, 1939~)는 『역사를 거슬러 읽다』<sup>5</sup>에 수록된 논고 중에서 고전·고대와 근대에 있어서 역사서술의 차이를 ‘montrer’에서 ‘citer’로 요약했는데, 영문 원고에서는 이들 단어는 각각 ‘ekphrasis’와 ‘quotation’으로 치환되었다.<sup>6</sup> 영어를 기준으로 설명하자면 ‘ekphrasis’는 묘사로 ‘description’이라고도 바꿔 말할 수 있다. 진즈부르크에 따르면 그것은 마치 사건을 맞닥뜨린 듯한

3 ギョー・ドゥポール, 木下誠 訳, 『スペクタクルの社会』(東京: ちくま学芸文庫, 2010), p.21. 덧붙여 ‘스펙터클(spectacle)’은 ‘본다(見る)’를 의미하는 인구어(印歐語)의 어원 ‘spec-’에서 유래한다.

4 위의 책, p.28.

5 木下直之, 『美術という見世物: 油絵茶屋の時代』(東京: 平凡社, 1993).

6 カルロ・ギンズブルグ, 上村忠男 編訳, 『歴史を逆なでに読む』(東京: みすず書房), 2003. 『역사를 거슬러 읽다』는 우에무라 다다오의 편역집으로, ‘역사에 있어 표상과 진실’의 문제를 둘러싼 문제들에 관한 논고가 수록되어 있다. 서명(書名)은 필자인 진즈부르크의 요청에 따른 것으로, 이탈리아어로는 “Leggere la storia in contropelo”이다.

7 Carlo Ginzburg, “Montrer et citer: La verité de l’histoire,” (Le Débat 1986/4N №56, septembre-octobre, 1989), pp.43-54. 『역사를 거슬러 읽다』의 편역자 후기에 의하면, 진즈부르크로부터 온 영어 원고의 제목은 ‘Ekphrasis and Quotation’이다. 이와 관련해 덧붙이자면 프랑스 웹 포털인 cairn.info의 영어 타이틀은 “Show and tell”이다.

생생한 인상을 읽는 이에게 전달하는 것을 목적으로 한다. 이에 반해 ‘quotation’, 즉 ‘인용(引用)’은 과거 사료의 자르기와 붙이기에 의해 이루어지는 수법으로, ‘ekphrasis’를 회화에 비유한다면, 후자는 콜라주에 비유할 수 있다. 흔히 역사서술로 불리는 것이 이에 해당한다. 결국, ‘quotation’은 저술의 역사인 것이다.

‘묘사’든 ‘인용’이든, 저술에 진실성을 가져오는 효과를 기대할 수 있는데, 눈앞에 보이는 듯한 생생함이 요구되는 ‘ekphrasis’에 반해 ‘quotation’으로 특징지을 수 있는 근대 역사서술에서 요구되는 것은 과거의 기록이 갖는 증거능력이다. 진실성이 뜻하는 바가 크게 다른 것이다.

그런데 『 역사를 거슬러 읽다』의 편역자인 우에무라 다다오(上村忠男)는 영어로는 ‘ekphrasis’로 치환된 ‘montrer’에 ‘전시’라는 일본어를 대응시켰다. 이것은 현재 미술사의 양상을 생각할 때 매우 흥미롭다. 그 이유는 미술사 연구의 중요하고도 광범위한 영역을 미술관의 활동이 담당해온 지 이미 오랜 시간이 흘렀기 때문이다. 일본에서 미술관과 미술사의 관계는 문화재 보호 정책의 단초가 된 1871년의 ‘고기구물(古器舊物) 보존법’ 포고 시까지 거슬러 올라간다. 이 보존법에서는 서화, 불상, 불구(佛具) 등이 보존 대상에 포함되었는데, 그 외 포고의 기반이 된 건립안에는 이들을 ‘고고관’에 수장하는 계획이 포함되어 있었다. ‘고고관’이라는 명칭에 나타나 있듯이 서화나 불상은 역사를 알기 위한 유물 자료로 여겨졌던 것인데, 서화나 불상 자체의 역사성이 문제가 된다면 이를 미술사라고 부를 수 있다. 유럽의 고전·고대의 역사를 특징짓는 ‘전시’라는 수법은 미술사에 관한 한은 오히려 근대 이후에 대두됐다고 볼 수 있는 것이다.

근대미술사와 미술관의 관계는 1950년대 초 국공립 근대미술관이 잇따라 탄생하면서 시작되는데, 도쿄국립근대미술관이 설치됐을 때 1907년 이전 작품에 대해서는 도쿄국립박물관이, 그 이후에 대해서는 근대미술관이—애매한 부분을 남기면서—각각 다루게 됐다. 1907년은 즉, 문부성이 주최하는 미술전람회(창설된 해로 국가의 미술관으로서 온당한 선 곳이었다고 생각한다. 근대미술관은 이후 동시대의 미술도 다루게 되면서 현재에 이르고 있으며, 근대미술관은 근대에서 현대에 이르는 미술사 연구의 중요한 장을 이룬다. 2014년 『미술포럼21(美術フォーラム21)』 30호는 「현대미술의 역사학: 전후의 일본(現代美術の歴史學—戦後の日本)」 특집이었는데, 당시 도쿄국립근대미술관 부관장이었던 마쓰모토 도오루(松本透)가 편집을 담당했고, 필자의 절반 이상이 미술관원, 혹은 미술관 관계자였던 것은 직무상 당연한 것이었다.

## V. 도쿄도미술관과 아방가르드

동시대의 미술이라고 할 때, 이에 포함되는 작품은 다방면에 걸쳐 그 수는 무수하다. 그 가운데 극소수의 작품만이 평가시스템에 따라 미술관에 수장되는데, 거기에는 근대 장르체제인 회화, 조각, 공예, 사진 같은 틀에 포함되는 작품군과 더불어 이런 분류 체제는 커녕 미술이라는 장르에조차 들어가지 못하는 일군의 작품들도 발견된다. 이른바 아방가르드 계열의 동시대 미술로, 평소 우리가 현대미술이라는 이름으로 불러온 동시대 미술은 이러한 형태이다.

이른바 현대미술의 핵심에는 미술, 회화, 조각 등 장르의 틀을 돌파할 기획이 발견되는데, 그것은 아방가르드라는 군사용어로 부를 만하다. 아방가르드란 본대의 최전선에서 적진 경계 돌파를 기도하는 소부대를 뜻하기 때문이다. 비유하자면 미술의 외부를 지향하는 아방가르드는 현대미술의 중심에 뚫린 구멍이라고 할 수 있다. 현대미술은 마치 깔때기 같은 구조로 되어 있는 것이다. 역사의 뒤바뀐 행보를 불안하게 흔드는 것이 중심으로부터의 끊임없는 이 유출의 움직임인 것은 두 말 할 것도 없다.

1970년대부터 2000년대 초까지 일본에서는 미술관 건설 붐이 일어나는데, 그 속에서 현대미술에 특화된 '현대미술관'의 계보가 발견된다. 1975년 개관한 서부미술관을 시작으로 1989년 공립 최초의 현대미술관인 히로시마시현대미술관(広島市現代美術館)의 개관, 그리고 2004년 가나자와21세기미술관(金沢21世紀美術館)의 개관에 이르는 계보이다. 이들 현대미술계 미술관 중 미술사적 관점에서 볼 때 중시되는 것은 1995년에 개관한 도쿄도현대미술관(東京都現代美術館)이다. 이유는 두 가지다. 하나는 이 미술관의 모태가 된 도쿄도미술관(東京都美術館)의 성립이 일본에서 아방가르드계 현대미술의 전개와 깊은 인연을 갖고 있다는 점, 또 하나는 현대미술의 사적 전개에 관한 주목할 만한 연속기획전을 현대미술관 탄생의 태동격이라 할 수 있는 도쿄도미술관이 개최한 점이다.

현대미술과의 인연이라는 것은 이런 것이다. 도쿄도미술관의 역사는 1926년 도쿄부미술관(東京府美術館) 개관까지 거슬러 올라가는데, 부미술관은 일본 사회에서 최초의 동시대 미술 발표 장소로서 건설된 시설로, 그 시대는 마침 다이쇼 아방가르드가 절정이었다. 그런데 미술관은 그 당시 아방가르드를 배제했다. 이 시설이 일본 미술제도의 이른바 요석(要石)으로서 건설된 것을 떠올린다면, '미술의 외부'를 목표로 하는 아방가르드가 배제되는 것은 당연하다는 것을 납득할 수 있다.



그러나 아방가르드계 현대미술은 음으로 양으로 이 미술관에 서서히 들어가 아시 아 태평양전쟁 이후 한때 그곳은 아방가르드의 메카가 되기에 이른다. 요미우리(讀賣)신문사 주최의 《일본 앙데팡당전》(1957년부터 《요미우리 앙데팡당전》으로 개칭)의 전람회장이 되어 1950년대 말부터 1960년대 초에 걸쳐 장르를 폭력적으로 일탈하는 ‘반예술’의 기획으로 가득차게 된 것이다. 미술관은 이에 대해 1962년 ‘도쿄도미술관 진열작품 규격 기준 요강’을 정해 배제에 나섰고, 이를 수용하면서 앙데팡당전은 1964년을 끝으로 막을 내리게 된다.

하지만 몇 년 후 아방가르드는 미술관으로 되돌아온다. 게다가 이번에는 당당히 정면으로 입성했다. 마이니치(毎日)신문사 주최의 《일본 국제미술전》의 제10회전을 나카하라 유스케(中原佑介)가 ‘인간과 물질(人間と物質)’이라는 이름으로 기획하면서 아르테 포베라(arte povera), 컨셉추얼 아트(conceptual art), 그리고 ‘모노파(もの派)’라고 하는 당시의 아방가르디즘(avantgardism)을 다룬 것이다. 도쿄도미술관이 현대미술관의 탄생을 위해 아방가르드의 역사를 전람할 수 있는 대전제로서 기획한 것이 바로 이 전람회였다고 할 수 있다. 이 전시가 개최된 1970년은 오사카(大阪)에서 만국박람회가 개최되어 미디어아트의 경연이 벌어졌던 해였다.

## Ⅶ. 전시되는 일본 현대미술사: 전람회와 미술 전집

계속하여 도쿄도미술관의 현대미술의 역사 전을 살펴보자. 1976년 다이쇼기 건축된 건물이 헐리고 새로운 건물이 건립되었고, 이듬해 새로운 미술관에서 최초의 기획전으로 《전전의 전위전: 니카상·조규상 작가들과 그 주변(戦前の前衛展: 二科賞・樗牛賞の作家とその周辺)》전이 열린다. ‘전위’라는 두 글자를 내걸었지만 전시된 것은 부제를 통해 짐작할 수 있듯이 니카전과 관련된 주변 화가와 조각가들로 근대적 장르 개념을 따라 구성한 것이 주조였다. 단지, 이들의 사이에 나카타 사다노스케(仲田定之助), 나카하라 미노루(中原実), 야나세 마사무(柳瀬正夢), 무라야마 도모요시(村山知義), 오카모토 도키(岡本唐貴), 사이토 요시시게(斎藤義重), 요시하라 지로(吉原治良)와 같은 ‘전위’의 정통파를 배치하여, 전체적으로 절충을 시도한 느낌은 부인할 수 없으나 현대미술의 맹아(萌芽)에 관한 관심을 엿볼 수 있는 전시이다. 장르의 근대적 체제로부터 벗어나기 시작하며 향한 아방가르드에 대한 관심은, 그 당시의 용어로는 ‘반(反)근대’, 이후 ‘포스트 모던’이라고 불린 의식의

과장(搖曳)이다.

이후 ‘현대미술의 동향’이라는 제목의 시리즈 기획전이 3회에 걸쳐 열렸다. 《1950년대: 그 암흑과 광명》(1981), 《1960년대: 다양화로의 출발》(1983), 《1970년 이후의 미술: 그 국제성과 독자성》(1984)이 그것으로, 1985년에는 이를 집대성한 《현대미술 40년》전을 개최했다. 이들 네 개의 기획전이 전체적으로 현대미술 통사를 염두에 둔 것이었음은 전시 제목만으로도 쉽게 인지할 수 있다. 그러나 《50년대》전에서 ‘구타이(具體)미술협회’(이하 ‘구타이’로 약칭함)의 작가들과 후쿠시마 히데코(福島秀子), 다나카 아츠코(田中敦子)와 같은 여성 작가들이 다루어지고, 《1960년대》전에서 미술관의 구적(仇敵)이라고도 해야 할 요미우리 양대판당의 대표적 작가들이 기업을 토했던 일은 특기할 부분이다. 이는 도쿄도미술관의 방향 전환을 강하게 각인시킴과 동시에 아방가르드가 미술관으로 회귀하는 사태에 대한 문제 제기적 전시가 되었다.

이 기획전은 이후 1995년 도쿄도현대미술관의 개관전인 《일본의 현대미술 1985~1995》로 이어지는데, 그 사이 도쿄도미술관은 일본에서의 아방가르드 출발을 둘러싼 대규모 전람회를 개최한다. 바로 《1920년대 일본전》(1988)이다. 이 전람회의 성격은 전시명에 ‘미술’이라는 글자가 포함되지 않은 것에서 단적으로 드러난다. 즉, ‘미술’이라는 틀을 넘어 다양한 장르의 1920년대를 횡적으로 ‘전시’하려는 의도에서 건축, 사진, 그래픽 디자인은 물론 영화, 연극, 나아가 ‘기계’라는 섹션까지 마련했다. 이 같은 광범위한 문맥에서 회화, 조각, 공예라는 근대적 장르를 복기(復棋)했던 것이다. 이는 다이쇼(大正) 아방가르드의 키 콘셉트였던 ‘조형’이라는 개념을 방불케 한다. ‘구성한다는 것’의 아나키적 확장을, 다이쇼기의 아방가르디스트들은 ‘조형’이라는 용어의 근간으로 중시했던 것이다.

전시를 통한 현대미술 역사화의 시도로는 도쿄도현대미술관의 개관 직전 해에 요코하마(横浜)미술관에서 열린 알렉산드라 먼로(Alexandra Munroe) 기획의 《전후 일본의 전위미술》전도 빼놓을 수 없다. 구타이부터 네오 팝에 이르는 사료적 가치가 풍부한 작품들이 대거 전시된 것으로도 주목을 받았지만, 일본의 현대미술이 미국이라는 외부의 시선에 의해 포착된 상황을 일본에서 목격하게 되었다는 점과 가와라 온(河原温)의 작품 거부로 인해 기억에 각인되어 있다. 가와라는 뉴욕으로 이주한 1960년대 이후 제작한 작품은 ‘일본’의 미술과 아무런 관련이 없다는 이유로 출품을 거부했다. ‘일본’의 범주화 방식에 대한 가와라의 날카로운 문제 제기에, 우리는 아직도 충분한 답을 내지 못하고 있다.<sup>8</sup>

그런데 앞선 《1920년대 일본전: 도시와 조형의 몽타주》는 부제에서도 알 수 있듯이 ‘잘라 붙이기’라는 인용의 수법을 전시 방식에 도입한 것이었다. 이것 자체가 아방가르드 전시의 기법으로서 적합한 것이었다고는 할 수 있겠으나, 생각해 보면 전시와 인용의 이러한 복합성은 전람회에 부수적으로 동반되는 카탈로그에서 모두 발견되며, 이 같은 방식은 미술 전집에서도 찾아볼 수 있다. 현대미술로 논의를 한정하자면, 예를 들어 1971년에 발행된 『근대미술』 제3호는 「일본의 전위미술」이라는 제목으로 혼마 마사요시(本間正義)가 편찬하고, 다수의 이미지와 함께 자신의 텍스트를 게재했다. 몇 년 후 ‘현대미술의 동향’ 시리즈 전시 보다 몇 년 앞서 쇼가쿠칸(小學館)에서 간행했던 『원색 현대 일본미술』은 제8권(1978)을 「전위 회화」로 제목 붙이고 아사노 도오루(浅野徹)를 편집자로 영입해 다이쇼기의 아방가르드에 관한 학술성이 풍부한 논고와 다수의 도판들로 책을 구성했다. 이 책은 혼마의 「일본의 전위미술」과 함께 일본 아방가르디즘 연구의 선구적 업적이라 할 수 있다.<sup>8</sup>

『원색 현대 일본미술』 제18권(1980)은 이누이 요시아키(乾由明)를 편자로 하여 「내일의 미술」이라는 제목 아래 폭넓은 장르에 걸친 동시대성을 클로즈업했다. 이 당시의 가장 새로운 동향으로 ‘모노파’의 비판적 극복을 시도한 실험적 회화를 소개했다. 쇼가쿠칸은 최근 발행한 일본미술 전집에서도 마지막 2권을 현대미술에 할애했는데 사와라기 노이(榎木野衣) 편저의 제19권 「확장하는 전후 미술(戰後~1995)」(2015), 야마시타 유지(山下裕二) 편저의 제20권 「일본미술의 현재·미래(1996~현재)」(2016)가 그것이다. 만화와 학생작품까지 포함한 제20권은 역사라고 부르기에 너무 생경하다고 할 수 있지만, ‘전시’라는 말로 특징지어지는 고전고대의 역사서술이 진즈부르그가 지적하였듯이 실제로 본 동시대의 사건을 서술하는 것이었음을 반추하고,<sup>9</sup> 또한 현대라는 시대의 개방적인 방식을 고려한다면 충분한 시사점을 얻을 수 있을 것이다. 또한, 아방가르드계 현대미술의 시작에 대해서는 필자가 책임 편집한 제18권의 「전위와 모던(메이지 시대 후기~다이쇼 시대)」(2014)을 통해 리얼리즘에 내재된 패러독스를 근거로 하는 제도론적 관점에서부터 아방가르드의 출발을 응시해 보고자 시도했다.

8 北澤憲昭, 「日本文化論の〈原罪〉性」, 『CO·LAB/ART』 2, 1994.

9 カルロ・ギンズブルグ, 上村忠男 編譯, 앞의 책, pp.60-61.

## VII. 아방가르드 연구

다음으로 진즈부르그가 ‘인용’이라는 용어로 특징지은 근대적 역사 연구의 저술에 눈을 돌려 보자. 도쿄도미술관에서 《전전의 전위전》이 개최된 이듬해인 1977년에 도쿄센트럴미술관에서는 아방가르드 시작에 관한 작은 전람회가 열렸다. 다이쇼 아방가르드부터 1930년대에 이르는 소그룹의 활동을 조준한 《현대미술의 선구자전(現代美術のパイオニア展)》(도쿄 센트럴미술관, 1977. 6. 7~19)이다. 이 전람회를 기획한 세기 신이치(瀨木慎一)는 팜플렛의 글에서 “일본에 있어서의 전위운동의 원천을 찾아내려는 시도가 여러 가지 형태로 행해져 상당수의 작품이나 자료의 존재가 밝혀졌다”고 기술하고 있다.<sup>10</sup> 이보다 앞서 세기는 『후루사와 이와미(古沢岩美) 미술관 월보』(1975. 8~1977. 4)에 수중에 모은 사료를 바탕으로 한 글을 19차례에 걸쳐 연재했는데, 이 전람회는 앞선 연구성과에 근거했다. 전람회 이후 위 연재 글을 바탕으로 『현대미술의 선구자: 여명기의 군상』(東京: 美術公論社, 1979)이 간행되었다. 또한 전람회와 동시에 『후루사와 이와미 미술관 월보』 제25호는 《현대미술의 선구자전》을 특집으로 한 리뷰와 자료를 게재했다.

‘전위운동의 원천을 찾는 시도가 다양하게 전개되게 되었다고 세기가 기술했듯이, 도쿄국립근대미술관이 발행하는 『현대의 눈』은 1970년부터 이듬해에 걸쳐 다이쇼 아방가르드 당사자들의 회상기와 구술로 구성된 「다이쇼기 신흥미술운동을 둘러싸고(大正期の新興美術運動をめぐって)」라는 제목의 기사를 혼마의 서문을 붙여 15회에 걸쳐 연재했다. 근대미술관에서도 근대에서 동시대인 현대로의 사적(史的) 연구의 가교를 마련하려는 계획이 시작된 것이다. 이러한 움직임은 다이쇼 아방가르드의 후예라 할 현대미술에 대한 비판적 종합이라는 의식을 갖고있었다. 『미술수첩』 1972년 4월호와 5월호에 나누어 게재된 아카즈카 유키오(赤塚行雄), 도네 야스나오(刀根康尚), 히코사카 나오요시(彦坂尚嘉) 편찬의 「연표: 현대미술 50년 1916~1968」은 그 선구적인 사례이다. 사료 발취를 포함한 이 연표는 사료집의 성격을 갖는 것인데 가장 주목해야 할 점은 1955년부터 1960년까지 6년간이 중복되어 있는 점이다. 이는 전후 과정에서 제도화되어 온 전전(戰前)기부터의 아방가르드와 ‘반예술’로 대표되는 1960년대 아방가르드의 교체 시기를 쌍방에서 다

10 「展覧会開催にあたって」, 『現代美術のパイオニア展』(도쿄센트럴미술관, 1977. 6. 7~19) 팜플렛, 1977.

시금 재고하려는 의도로 볼 수 있다. 연표 전체는 1960년대 미술의 종합이라고 하는 문제의식으로 관찰되어 있으며, ‘모노파’ 등 1960년대 말의 ‘비예술적 작품’<sup>11</sup>의 등장 시점을 기점으로 정한 시야(퍼스펙티브)에 의해서 그려지고 있다. 그것은 또한 1970년의 오사카 만국박람회에서 고비를 맞이한 미디어아트의 사적 전개를 ‘신흥예술’<sup>12</sup>의 궤적으로서 뒤쫓고자 한 기획이기도 했다. 이후 『미술수첩』은 「일본 현대미술 30년」(1977년 7월 증간호), 「TOKIO 1920s」(1980년 7월호) 등의 특집을 내게 되는데 그 원류에는 이 연표가 자리하고 있었다고 보아도 지나치지 않을 것이다.

이렇게 해서 시작된 아방가르드의 시원을 둘러싼 역사적 물음이 본격화되는 것이 ‘전시’에 한해 말하자면 아사노 도오루 편저의 『원색 현대 일본미술』 제8권 「전위 회화」(1978)와 도쿄도미술관의 《1920년대 일본전》(1988)인 것이다. ‘인용’에 의한 본격적 연구의 개시에 대해서는 정확히 《1920년대 일본전》과 동 시기인, 1980년대 말부터 1990년대 초에 걸쳐서 의욕적으로 다이쇼기의 아방가르드 연구를 발표한 오무카 도시하루(五十殿利治)의 출현까지 기다리지 않으면 안 된다. 오무카의 연구 성과를 한 데 묶은 『다이쇼기 신흥미술 운동의 연구』(東京: 스カイドア, 1995)의 간행은 일본의 아방가르드계 현대미술에 관한 사적 연구의 메카가 된 사건이었다.

이 책의 입장은 들어가는 글의 마지막 부분에 쓰여진 “저자로서 이 책이 다이쇼기 신흥미술운동을 근대미술사로 자리매김하는 하나의 계기가 되기를 바란다”라는 한 줄에 잘 나타나 있다. 제목에서도 보이는 ‘다이쇼기 신흥미술’이라고 하는 단어는 ‘다이쇼 아방가르드’와 외연상으로는 크게 겹치지만, 위 저서의 기본적 자세를 반영하는 것이라는 점에서 ‘다이쇼 아방가르드’와는 그 의미를 매우 달리한다고 할 수 있다.

근대의 부정적 극복을 지향하기 위해 미술 회화 조각 같은 근대미술의 틀을 넘어서고자 한 아방가르드를 근대미술사에 편입시킨 이 책의 기획은 역설적인 긴장감으로 가득 차 있다. 반면 아카데미즘에서의 아방가르드 연구가 빠지기 쉬운 아포리아(aporia), 즉 난제적 상황의 소지가 보인다고도 할 수 있을 것이다.

11 赤塚行雄·刀根康尚·彦坂尚嘉 編, 「年表: 現代美術の50年 1916~1968」(上), 「この年表の構成」, 『美術手帖』(東京: 美術公論社, 1972. 4).

12 赤塚行雄·刀根康尚·彦坂尚嘉 編, 「年表: 現代美術の50年 1916~1968」(下), 「あとがき」, 『美術手帖』(東京: 美術公論社, 1972. 5).

## VIII. 비평가에 의한 ‘일본현대미술사’

견실한 ‘인용’이라는 수법은 아카데미즘의 전유물만은 아니다. 평론 또한 증거에 근거한 진실성을 감안하지 않으면 성립할 수 없다. 그렇다고는 하지만 학계에 의해 승인된 실증 절차의 틀 안에 머무르는 견실함이라는 것은 평론에서는 취해지지 않는다. 실증성에 입각하면서도 평론은 반드시 강렬한 가치의식의 발현을 동반한다. 말하자면 비평적 자아라는 것이 있어서, 그로부터 도출되는 당위를 자설(自說)로 주장하고, 이를 통해 미술의 공중(公衆)에 호소하며 작가들을 공감케 하고 일반에 이해의 길을 제시하는 것이다.

이러한 방식은 아카데미즘에 속하는 의욕적인 연구자 가운데서도 몇몇은 언급할 수 있을 것이다. 언뜻 실증적 과정에 구속된 것처럼 보이는 견실한 연구도 결코 ‘가치중립성(Wertfreiheit)’은 있을 수 없다. 예를 들어 아방가르드를 미술 문맥에 묻으려는 기획에는 연구자의 가치관이 암시적으로 반영된다. 반면 비평가들은 자신의 가치의식을 평론이라는 형태로 명시적으로 드러낸다. 평론이라는 장르를 이를 통해 비로소 자율화할 수 있다. 비평가가 빈번하게 자신의 앞선 이론에 반하는 실험이나 모험을 굳이 시도하는 것도, 이러한 비평적 자아 때문이다.

앞서 미술관의 통사적 기획을 살펴봤지만, 비평가들의 통사적 현대미술 저술 작업은 수적으로 보면 전시에 비해 매우 열세이다. 이 부분에서 다룰 수 있는 것은 다음의 3권 정도에 불과한데 하리우 이치로(針生一郎)의 『전후 미술 성쇠사』(東京書籍, 1979), 지바 시게오(千葉成夫)의 『현대미술 일탈사』(晶文社, 1986), 사와라기 노이의 『일본·현대·미술』(新潮社, 1998)이 그것이다.

『전후 미술 성쇠사』는 저자가 실견한 바에 기초한 저작이자 생생한 구술체형 화법을 취한다. 그 점에 있어서 ‘ekphrasis’라는 의미에서의 ‘전시’로 분류할 수 있을 것이다. 단지, 하리우는 ‘인용’에 의한 실증적 증명을 결코 소홀히 하지는 않았다. 후기에 “서술이나 분석에 있어서는 데이터적 정확을 기했지만, 주관적인 해석의 편향은 굳이 피하지 않았다.”라고 기술하고 있는 바와 같이 실증성을 확보한 후 자신의 견해를 밝히고 있다.

세대론적으로 보면 하리우의 관점은 전중파(戰中派)에 속해 있다. 그 주장을 대략적으로 살펴보면 패전 후의 불탄 자리와 암시장에 가득 찬 사람들의 육체로 표상되는 ‘인간의 원점’<sup>13</sup>으로 전후의 출발점을 파악하고, 그것이 결국 ‘문화 국가’와 ‘민주주의’라는 미명에 의해 도배됨으로써 사회가 언젠가 왔던 길로 되돌아가는 것

에 대한 이지적인 분노라고 할 수 있을 것이다. 비평가에 의한 체험적 전후미술사라 할 수 있는 이 책은 통사의 형식을 취한 역사자료로도 볼 수 있다.

지바 시게오의 『현대미술 일탈사』는 현대미술의 사적 연구에 기초해 동시대 미술을 다시금 파악하고자 한 역작으로 역사적 관점을 따라가는 동시대 미술 연구에 선구자적 역할을 했다. 단지, 이 책은 아카데미즘의 영역 내에 머무는 것이 아닌 “지금 일본의 미술비평에서 특히 필요로 하는 것은 역사를 정당하게 생각하는 것”<sup>14</sup>이라는 비평가로서의 문제의식에서 비롯된 것이다. 또한 이 책은 동시대 현장에 깊숙이 뿌리를 내리고 있다. 히코사카 나오요시(彦坂尚嘉), 호리 고사이(堀浩哉), 노무라 히토시(野村仁) 등의 저자와 동 세대의 작가들, 그리고 가와마타 다다시(川俣正) 등과 같은 젊은 작가들과의 토의를 거쳐 완성되었다. 동 세대란, 이른바 ‘단카이(団塊) 세대’이며, 본서는 그 세대의 문제의식에서 발원하는 매니페스토(manifesto)의 의의도 지니고 있다. 그 문제의식에 대해 저자는 “미술의 근원적인 제도성의 고발과 제작 개념 그 자체의 상실에 대한 인식”<sup>15</sup>이라고 약언하고, 거기에서 다시 ‘미술’을 시작하는 길을 찾는 것을 목적으로 삼고 있다. ‘제작 개념 그 자체의 상실’이라고 하는 것이 ‘모노파’로 대표되는 1960년대 말의 동향을 가리킨 것은 두말할 필요도 없을 것이다.

얼핏 기교(奇矯)하게 보이는 ‘일탈사’라는 말은 현대미술의 핵심에서 아방가르드를 찾는 발상에서 유래한 것이다. 아방가르드를 회화나 조각이라는 근대적 장르에 국한되지 않는 영역으로 규정한다면 그 역사는 일탈사로 불릴 만하다. 단, 지바 시게오는 회화나 조각으로부터의 ‘일탈’을 ‘미술’로부터의 ‘일탈’이라고는 보지 않는다. 그보다는 회화, 조각에서 벗어난 범주를 포함한 (어떠한) 종류로서의 미술<sup>16</sup>이라는 가설적인 개념으로 아방가르드를 다시 상징하고, 동일한 관점에서 회화와 조각을 다시 개념화한다는 발상을 취한다. 그리고 그것이야말로 일본만이 갖는 고유한 ‘미술’ 방식이며, 다이쇼 아방가르드에서 발원하여 전후의 ‘구타이’, ‘반예술’, ‘모노파’를 거쳐 1970년대에 대두하는 탈 ‘모노파’의 실천에 이르러서야 비로소 일본 고유의 ‘미술’로의 움직임이 시작되고 있다는 것이다.

13 針生一郎, 『戦後美術盛衰史』(東京: 東京書籍, 1979), p.9.

14 千葉成夫, 『現代美術逸脱史』(東京: 晶文社, 1986), p.10.

15 위의 책, p.168.

16 위의 책, pp.182-206.

## IX. ‘나쁜 장소’와 ‘역사’

사와라키 노이의 『일본·현대·미술』을 통사로 보는 것은 다소 주저된다. 왜냐하면, 저자가 스스로 이 책을 역사서술로 상정하는 것을 거부하고 있기 때문이다. 구성상으로는 바로 직전인 1990년대 미술상황으로부터 아시아 태평양전쟁 하의 전쟁기록화로 시간을 거슬러 올라가는 도서법(倒叙法)적 방식에 의해 미술에 얽힌 현상을 다루고 있는데, 이는 일본 사회에서 현대미술의 역사를 서술하기 위한 것이 아니라, 오히려 역사서술이 불가능함을 명확히 하기 위한 것이다.

이러한 자세는 패전을 겪은 일본이 미소 냉전 체제하에서 고도성장 경제를 구가하면서 세계사적 움직임에 코멘트하는 기술을 잃었다는 인식에서 나왔으며, 또한 ‘미술’이라는 번역 개념을 근간으로 해 온 일본 근대 조형의 전개가 결국 역사성을 형성해 나갔다는 생각에서 유래했다. 이 때문에 사와라키는 지바가 문제 설정으로서 내세우는 “미술의 근원적인 제도성의 고발과 제작 개념 그 자체의 상실에 대한 인식”에 대해서도 그것은 일본 근대가 계속 끌어안아 온 상황으로 계승도 전개도 초극도 있을 수 없다고 갈파하는 것이다. 사와라키 노이는, 이러한 꺾박적 상황을 히코사카 나오요시의 에세이에서 유래한 ‘달힌 고리’라고 하는 용어으로써 단언하고, ‘나쁜 장소’라고 칭한다.<sup>17</sup>

본서는 이로부터 탈출할 방도를 보여주는 것이 아니라 그것에 대한 인식의 영역으로 독자를 이끄는 것에서 그친다. 초극이 있을 수 없는 이상 이는 당연하다. 이 책은 일본 미술비평가들의 오토 에스노그래피(auto-ethnography)이자 일본이라는 나쁜 장소에 대한 다크투어리즘적 가이드다. 혹은, 멀찍이 거리를 두고 떨어져 본다면 이런 식으로 설명하는 것도 가능할 것이다. 『일본·현대·미술』은 역사 그 자체를 성립시키거나, 성립시키기 어렵게 만들고 있는 무의식적인 구조의 차원에 대한 관점에서 쓰여졌다고.

『일본·현대·미술』에서의 사와라키의 질문은 일본 현대미술사의 역사적 성립을 묻는 본론에 대한 근원적인 비판이 되고 있다. 그리고 일본이 ‘나쁜 장소’라고 해서 어딘가에 ‘나쁘지 않은 장소’가 있다는 확증도, 확신도 서지 않는 이상, 이 질

---

17 榎木野衣, 『日本・現代・美術』(東京: 新潮社, 1998), pp.9-14.; ‘달힌 고리’라는 용어는 히코사카 나오요시의 다음 에세이에서 가져온 것이다. 彦坂尚嘉, 『閉じられた円環の彼方は——〈具体〉の軌跡から何を……』, 『美術手帖』(1973. 8), pp.72-92.



문은 ‘역사’라는 장르 자체에 대한 비판적 질문이라고 이해할 수도 있을 것이다. 냉전 종식이라는 세계사적 해빙을 무시해서는 『현대미술 일탈사』와 『일본·현대·미술』 사이의 차이를 파악하는 것은 어렵다. 동일하게 코로나바이러스 감염증-19의 만연을 세계사적 사건이라 부르지 않을 수 없지만, 나아가 구조 자체 또한 역사적 형성물이라 해도 그로 인해 무의식적인 구조에 대한 비판적 접근이 그 의미를 잃지는 않을 것이다. 이러한 상황을 지금, 이때에 ‘세계사적’이라고 형용하는 것 자체가 일본이라고 하는 ‘나쁜 장소에서의 발상인 것’이라면,

마지막으로 이색적인 저서를 소개하고 싶다. 육체를 주요 개념으로 하는 구로 다라이고(黒ダライ児)의 『육체의 아나키즘: 1960년대 일본미술의 퍼포먼스의 지하수맥(肉体のアーキズム: 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈)』(grambooks, 2010), 아나키즘을 조준기(照準器)로 하여 전위의 성립을 논한 아다치 겐의 『전위의 유전자: 아나키즘에서 전후 미술로(前衛の遺伝子: アナキズムから戦後美術へ)』(Brücke, 2012), 로컬리즘의 관점에서 일본의 현대미술을 상대적으로 포착한 나카자와 히데키(中ザワヒデキ) 『현대미술사 일본편 1945~2014』(ART DIVER, 2014), 마지막으로 젠더론적 관점에서 일본의 전후 미술사를 더듬은 나카지마 이즈미(中嶋泉)의 『안티 액션: 일본 전후 회화와 여성 화가』(Brücke, 2019) 4권의 저서다. 지면 관계로 심도 있게 소개할 수는 없지만, 이들은 이른바 일본 현대미술사 연구의 아방가르드로서 광채를 띠고 있다. 모두 필독할 만한 책들이다.

황빛나 옮김

**주제어 keywords**

인용 quotation, 전시 ekphrasis/show, 현대미술 contemporary art, 세계사 world history, 아방가르드 avant-garde

투고일 2020년 2월 15일 | 심사일 2020년 3월 22일 | 게재확정일 2020년 4월 30일

- 카롤로·긴즈부르크 Carlo, Ginzburg, 上村忠男 編訳 Uemura, Tadao trans., 『歴史を逆なでに読む』 *Leggere la storia in contropelo*, 東京: みすず書房 Tokyo: Misuzu Shobo, 2003.
- 北澤憲昭 Kitazawa, Noriaki·佐藤道言 Sato, Doshin·森仁史 編著 Mori, hitoshi eds., 『美術の日本近現代史: 制度・言説・造型』 *Histories of modern and contemporary Japan through art: institutions, discourse, practice*, 東京: 東京美術 Tokyo: Tokyo bijutsu, 2014.
- 東京都美術館 編 Tokyo Metropolitan Art Museum ed., 『東京都美術館80周年記念誌: 記憶と再生』 *Reminiscence and renaissance 1926-2006*, 東京: 東京都美術館 Tokyo: Tokyo Metropolitan Art Museum, 2006.

**Exhibitions and Books**  
**History of 'Japanese Contemporary Art History'**  
**Studies in Japan**

**Kitazawa, Noriaki**

The vast spread of COVID-19 has been a historical catastrophe around the entire world. It is quite a difficult matter to define contemporary in terms of art under these circumstances. Now, everything is collapsing as if a massive landslide occurred. Identifying the 'presentness' of 'contemporary' is nearly impossible, and therefore having an integrated perspective for understanding all present phenomenon is unattainable as well. Discussing the historical trend of 'contemporary art' studies in Japan in this context is unquestionably hard. However reversely, this kind of adversity could be considered as an inevitable major premise one encounters while researching the studies on contemporary art history. This article starts from the major premise asking what 'contemporary' stands for and leads to tracing the historicization process of Japanese contemporary art through several keywords, such as exhibition as a historic spectacle, the exhibition on the historicization of Japanese contemporary art in national/public museums, Japanese contemporary art history of research on exhibition, collected artwork publications and avant-garde, and the description of Japanese contemporary art history by critics.

# 展覧会と書物——日本における 「日本現代美術史」研究の史的展開

北澤憲昭

## I. 二重の困難

この世界史的な災厄の年にあって美術における「現代」を語るのは、ほとんど無理難題というにひとしい。災厄というのは、いうまでもなく新型コロナウイルス感染症(COVID-19)の蔓延を指す。

困難は二重化している。まず、図書館が使えず、したがって限定的に資料に当たることしかできない。手元の資料とインターネット検索、それからAmazonの「お急ぎ便」で何とかしのぐほかなく、したがって文献の参照や引用の充実は望みがたい。いまひとつの困難は、テーマの設定にかかわる。すなわち、現下の状況は時代に大きな地滑り現象を引き起こしつつあるため、同時代としての「現代」を画定する体勢をとるのがむづかしい。同時代を収める視野の枠組みを整えることができない。

二つの困難のうち論文の成否に、より重大な関係をもつのは、もちろん後者である。この困難と向き合い、語るべき「現代」を見定めないかぎり論の端緒をつかむことができない。日本における「現代美術」の史的研究について考察するという目的を達成するのはむづかしい。だが、翻って考えれば、こうした困難は現代美術史研究にかんする考察の大前提だともいえる。そもそも

も、このような困難は、多かれ少なかれ「現代」の画定についてまわる事柄であって、世界史的な疫病蔓延は、それを極端化して示しているにすぎないとみることのできるからだ。しょせん同時代が安定した場であり得るわけがなく、変化してやまない現在進行形の状況に身を投じてみる以外、自分が生きている今この時を捉えることなどできようはずがないのである。

同時代は不確定であるがゆえに「現代」なのであり、画定の試みは常に暫定的なものにとどまらざるをえない。「現代」の始まりは、定義上、近代の終焉と重なるはずだが、近代の終焉も明確に見定め得るものではなく、臨界域とでもいうべき曖昧なゾーンを成している。にもかかわらず、わたしたちは、おうおうにして同時代を対象として固定し、実体化している。現在の揺動する危機的状況は、しかし、これを許さない。この状況は「現代」という語に潜む実体化のトリックから思考を救い出してくれるのだ。

いいかえれば、現在に歩みを進めつつ、揺れ動く「現代」を捉え返すことの重要性を教えてくれるのだが、この歩みには、もうひとつ根本的な困難がつきまとっている。かつてポール・ヴァレリーが指摘したように「わたしたちは後ずさりしながら未来に入ってゆく」<sup>1</sup>ほかないのである。

## Ⅱ. 揺れうごく「現代」と「日本」

では、論考の第一歩として、あらためて自分自身に問いかけることにしよう。流砂のうえを歩むようなこの不安な状況において、「現代」とはいったいどのようなものであるのだろうか。

おぼつかない足取りで後ずさりしてゆく眼に映り来る光景、刻々と移り変わる目路の限りをとりあえず「現代」と呼んでみるならば、その一番手前に展開しているのはポストモダン以後の光景だ。啓蒙主義が掲げる理性の旗印に疑義を唱えるポストモダニズムが勢力圏を形成しはじめた1980年代を起点とするパースペクティブである。

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, "La politique de l'esprit," in *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, 2002, p.230.

啓蒙主義が掲げる進歩の観念に導かれて、自然の制圧を理性の力で果敢に実行しつつ、自立した自由な個人の連帯による社会的均衡を求めてきた近代的主体、その在り方に対してポストモダニズムは否認の姿勢を取るのだが、その姿勢は、経済活動へと自由主義を焦点化するネオリベラリズム共振することで勢力圏を押し拡げていった。こうして啓蒙主義の否定的乗り越えを目指す一大勢力が形成されていったのだ。

ポストモダニズムの起点となった1980年代と、その前史としての70年代を中景に見立てるならば、後景を成すのは、第二次世界大戦終結から1970年代初頭のデタントに至るコアな冷戦の時代である。社会的均衡を国家権力によってもたらそうとする二つの陣営、自由主義陣営と社会主義陣営とが拮抗していた時代、すなわち、共に啓蒙主義に淵源をもつ二つの陣営が身動きのとれない均衡状態のなかにあった年月だ。

中景の手前に広がるのは、先にも述べたようにポストモダン以後の光景であるのだが、1970年代から80年代にかけてのポストモダンの20年と、それ以後を画するのは、ベルリンの壁の撤廃とソ連の崩壊によってグローバリゼーションが急速化し、WWWの公開によって本格的なインターネット時代が幕を開けた1990年前後の動きである。それ以後、現在にいたる30年のあいだに、ポストモダニズムは情報社会の進展と相俟って思想史的な事実として、また、社会的な事実としても定着をみた。1990年代はまた、ネオリベラリズムが国家体制として確立されていった時代でもあった。

ようするにポストモダン以後というのは、社会の情報化によって加速されたポストモダニズムとネオリベラリズムがもたらした非啓蒙主義の時代のことであり、その時代相はSNS上の論調に集約され、Twitterに蔓延するデマゴグとエモションが、その暗部を代表している。OEDが“2016 Word Of The Year”として“Post-truth”を選んだのは、時代のこうした有りようを端的にしめしている<sup>2</sup>。

ポストモダン以後は、後ずさる視野の近景を成すわけだが、同時代としてのこの近景は、先にも述べたように視野のなかに収まりがつかない。視野を

---

2 「現代」という時代区分にかんしては、Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, MICHAEL JOSEPH, 1994. と小野沢透「『同時代』と歴史的時代としての『現代』」(『思想』no.1149, 2020年1月)に学ぶところが大きかった

外れて、後ろ向きに歩くこのわたしの背後へと拡がっている。もしかすると、疫病の流行が歴史の舞台を大きく転換することになるかもしれないが、それを、いまこの地点から見ることは叶わない。現在の目に映るのはインターネット文化のウルトラ化しつつある情景ばかりだ。

新型コロナウイルスの感染拡大を防遏するべく、多くの国は、人びとが互いに距離を設けて生活する対策を取った。新自由主義的政策によって民生を軽視してきた国々は、そうする以外に有効な防遏手段を講じることができなかった。いわゆる「ソーシャル・ディスタンス」の奨励である。罹患者は嚴重に隔離され、健康そうなひとびとも潜在的な罹患者である可能性を案じて互いに接することのないよう自粛が求められている。TVは、密集、密閉、密接を避けるよう来る日も来る日も繰り返し呼び掛けを行っている。TVスタジオには大きなモニターが並べられ、その画面を介して出演者らが語り合っている。日本の大学も、遅ればせながらインターネットによるリモート授業が開始された。スーパーマーケットのレジでは前のひととの間隔を2メートル近く取るよう求められる。会議場や教室でも同様の措置がとられている。歩くときも人びとは互いの距離にとっても神経質になっている。マスクは今やエチケットとなった。防疫のためのフィジカル・ディスタンスが、社会に無数の罅を走らせているのだ。

防波堤に腰かけて夕映えを見ている恋人たちの写真が新聞に載っていたのが思い浮かぶ。逆光に黒く浮かび上がる二人の後ろ姿は手の届かないほど大きくあいだを空けていた。ここに見いだされるディスタンスは、個人と個人のあいだばかりではなく、国家や異文化の関係においても見いだされる。インターネットに駆動される脱国家的なグローバリゼーションへの反動としての自国中心主義が、東アジアにおいても、今後いっそう複雑な様相を深めてゆくだろう。従来の一国史の在り方が、肯定的であれ否定的であれ、あらためて問いの対象となるのはまちがいない。また、大量の失業者や倒産が自国中心主義に濃い影を投げかけることになるのは必定であり、これによって社会と国家とは大きな揺さぶりをかけられるのに相違ない。非啓蒙主義の時代をリードしてきた新自由主義は深い翳りを帯び、その終焉もささやかれている。5月に入って感染数の低減に応じて規制や自粛要請を緩和する動きが始まり、人びとは浮足立っているが、スペイン風邪の前例に鑑みるに第2波、第3

波は必ずやってくるだろう。このテキストが活字になる頃は、果たしてどうなっていることやら——わたし自身の生存もふくめて——状況は予断をゆるさない。ジョーンズ・ホプキンス大学の集計によると感染者の累計は500万人を超え、死者は32万8千人を上回るという(2020年5月21日現在)。

COVID-19が猖獗を極める状況下にあって、「歴史」の光景は大きく揺れ動き、「現代」という時代も「日本」という地域も、不安定の度を急速に増しつつある。このような状況から「美術」だけが自由であるはずもない。

### Ⅲ. 歴史のスペクタクルとしての展覧会

ソーシャル・ディスタンシングは、2000年代に入って急速に普及したSNSによって増大した遠隔型のコミュニケーションの有りようをグロテスクなまでにウルトラ化した光景にほかならない。SNSはコミュニケーションへの欲求を掻き立てながら、しかし、文字や映像による遠隔的なコミュニケーションへと人びとを差し向けていったからだ。ソーシャル・ネットワーキングは、とりもなおさずソーシャル・ディスタンシングだったのである。そして、あたかもCOVID-19と同期するかのようにして5Gの時代が幕を開けた。疫病対策で活躍するITとAIは、疫病が去ったのちに、両々相俟ってシンギュラリティへの動きを一挙に加速するのちにちがいない。

このような動きは、美術にも大きな変化をもたらさずにはいない。インターネットの普及は、これまでも、作品や発表の有りように大きな変化をもたらしてきたが、現下の疫病は、その傾向を加速し増大し、美術にまつわる表現と表現論とに大きな変質をもたらすのちにちがいない。あるいは、ネット社会におけるあらたな表現への反動が——ちょうど、フィレンツェがペストにみまわれた14世紀半ば以降、絵画史が、一時的にジョットに始まる絵画の流れから逸脱する動きを示したように——訪れる可能性も考えられないではないけれど、それもまた、けっきょくはネット社会の内なる出来事であるほかない。

インターネット社会の特質は「スペクタクル」という概念で押さえることができる。すなわち、この社会は、わたしたちをスペクタクルへといざなわずにいない。ディスプレイに映し出される映像は、わたしたちの眼前に世界中のさま



ざまな光景を次々と展開させる。美術に的を絞れば、わたしたちは、検索語を打ち込むことで、同時代のアートから先史時代の洞窟画まで、また、古今東西にわたる無数の造型を目の当たりにすることができる。

ギー・ドゥポールは、マスメディアによって送り届けられる無数の表象に人間の生が埋没する社会を「スペクタクルの社会」と呼び、それは人間の諸活動を「見る」というカテゴリーで理解しようとした西洋哲学の弱点に由来すると指摘しているが<sup>3</sup>、これはまさにインターネット社会に妥当する。たとえば、「スペクタクルは分離されたものを一つに結び合わせるが、分離されたままのものとして結び合わせるのである<sup>4</sup>」という指摘は、まさしくインターネットが切り拓いた知と社会の有りように適合する。

「絶景」「壮観」など視覚的に強く印象付けられる光景を意味する *spectacle* は、大掛かりな見世物をも意味するが、日本における展覧会の起源をさぐってゆくと、その起源のひとつに見世物が見いだされる<sup>5</sup>。もちろん、現在の展覧会は見世物などではなく、芸術信仰にもとづく禁欲的な礼拝の場とみるべきだとしても、鑑賞の対象でもあり遺物史料でもある作品群を観衆の眼前に生き生と繰り広げてみせる有りようが見世物の記憶を宿しているのはまちがいない。作品を「遺物史料」と呼ぶのは、展覧会の主要な場である美術館が、歴史主義的な場だからである。多くの展覧会は時代区分を踏まえているし、回顧展にしても個人史という歴史展示と見なすことができる。すなわち、展覧会とはスペクタクル的な歴史の場なのだ。

#### IV. 美術館・述作・現代美術——「展示」と「引用」

カルロ・ギンズブルグは、『歴史を逆なでに読む』（みすず書房、2003）<sup>6</sup>

---

3 ギー・ドゥポール／木下誠訳『スペクタクルの社会』、ちくま学芸文庫、2010、p.21。ちなみに“*spectacle*”は「見る」を意味する印欧語の語根“*spec-*”に由来する。

4 同上、p.28。

5 木下直之『美術という見世物 油絵茶屋の時代』（平凡社、1993）。

6 上村忠男の編訳による論集であり「歴史における表象と真実」の問題をめぐる論考が収められている。書名はギンズブルグ自身の希望によるものでイタリア語は“*Leggere la storia in contropelo*”

に収められた論考のなかで、古典古代と近代における歴史叙述の異なりを“montrer”から“citer”へと要約しており、英語原稿ではこれらの単語が“ekphrasis”と“quotation”と置き換えられている<sup>7</sup>。英語に従って説明すれば、“ekphrasis”とは描写であり、“description”と言い換えることができるのだが、ギンズブルグによれば、それは、出来事に立ち会っているような生き生きとした印象を読み手にあたえることを目的としている。これに対して“quotation”すなわち「引用」は過去の史料のカット&ペーストによって成り立つ手法であり、“ekphrasis”を絵画に譬えるならば、こちらはコラージュに譬えられる。一般に歴史叙述とよばれているものが、これにあたる。つまり、述作としての歴史である。

“ekphrasis”にせよ“quotation”にせよ、述作に真実性をもたらす効果が期待されているのだが、目の当たりにするような生彩が求められる“ekphrasis”に対して、“quotation”によって特徴づけられる近代の歴史叙述に求められるのは過去の記録がもつ証拠能力である。真実性の意味するところが大きく異なるのだ。

ところで、『歴史を逆なでに読む』の編訳者である上村忠男は、英語では“ekphrasis”と置き換えられた“montrer”に「展示」という日本語を対応させている。これは、現在の美術史の有りようを思うとき、きわめて興味深い。というのも、美術史研究の重要かつ広範な領域を美術館活動が受け持つようになって既に久しい時が流れているからである。日本における美術館と美術史のかかわりは、文化財保護政策の端緒となった1871年の「古器旧物保存」の布告にまでさかのぼる。この布告において書画、仏像、仏具などが保存の対象に組み込まれ、しかも、布告のもととなった建言には、それらを「考古館」に収蔵するプランが含まれていたのである。「考古館」という名称に示されているように、書画や仏像は歴史を知るための遺物史料とみなされていたわけだが、書画や仏像じたいの歴史性が問題にされるならば、それを美術史と呼ぶことができる。ヨーロッパの古典古代の歴史を特徴づける「展示」という手法は、美術史についてみるかぎり、むしろ、近代以降に台頭したとみることがで

---

7 “Montrer et citer. La vérité de l’histoire,” *Le Débat*, n° 56 (septembre-octobre 1989), pp.43-54. 上村忠男編訳『歴史を逆なでに読む』の編訳者あとがきによるとギンズブルグから送られてきた英語原稿は“Ekphrasis and Quotation”と題されているという。ちなみに、CAIRN. INFOの英語タイトルは“Show and Tell”である。

きるわけだ。

近代美術史と美術館の関係は、1950年代初頭に国公立の近代美術館が相次いで誕生したときに始まるのだが、東京国立近代美術館が設置されたとき、1907年以前の作品については東京国立博物館が、それ以降については近代美術館が——曖昧な部分を残しながらも——それぞれ取り扱うことになった。1907年とは、すなわち文部省主催の美術展覧会が創設された年であり、国家の美術館として妥当な線引きだと思われる。近代美術館は、それ以後、同時代の美術をも扱うようになって現在に至っている。そこは、近代から現代にわたる美術史研究の重要な場を成しているのである。『美術フォーラム21』第30号(2014)が「現代美術の歴史学——戦後の日本」という特集を組んだとき、当時、東京国立近代美術館副館長であった松本透が編集に当たり、筆者の半数以上が美術館員もしくは美術館経験者であったのは職務柄当然のことであった。

## V. 東京都美術館とアヴァンギャルド

同時代の美術というとき、そこに含まれる作品は多岐にわたり、その数は無数だ。そのうち、ごく少数の作品が評価のシステムに従って美術館に収蔵されるわけだが、そこには近代のジャンル体制である「絵画」「彫刻」「工芸」「写真」といった枠に収まる作品群と並んで、こうした分類体制はおろか「美術」というジャンルにさえ収まりきらない一群も見いだされる。いわゆるアヴァンギャルド系の同時代美術であり、普段、わたしたちが「現代美術」という名で呼びならわしている同時代美術とは、この手のものにほかならない。

いわゆる「現代美術」の中核には、「美術」「絵画」「彫刻」などのジャンルの枠組みを突破する企てが見いだされるわけであり、それは「アヴァンギャルド」という軍事用語で呼ぶにふさわしい。「アヴァンギャルド」とは、本隊の最前線で敵陣への境界突破を企てる小部隊のことであるからだ。譬えを変えていえば、「美術」の外部を目指すアヴァンギャルドは「現代美術」の中心に穿たれた穴だといってもよい。「現代美術」は、いってみれば漏斗のような構造になっているのである。歴史の後ろ向きの歩みを不安に揺さぶるのが、中

心からの絶え間ないこの流出の動きであることはいうまでもない。

1970年代から2000年代初頭にかけて日本では美術館の建設ラッシュが起こるのだが、そのなかに現代美術に特化した「現代美術館」の系譜が見いだされる。1975年に開館した西部美術館を先駆けとして、89年における公立初の現代美術館「広島市現代美術館」の開館、そして2004年の金沢21世紀美術館の開館に至る系譜である。これらの現代美術系美術館のなかで、美術史的観点から見て重視されるのは1995年に開館した東京都現代美術館である。理由は二つある。ひとつは、この美術館の母胎となった東京都美術館の成り立ちが日本におけるアヴァンギャルド系現代美術の展開と深い因縁をもっているということ、いまひとつは、現代美術の史的展開にかんする注目すべき連続企画展を、現代美術館誕生への胎動として東京都美術館が開催したことである。

現代美術との因縁というのはこういうことだ。東京都美術館の歴史は、1926年の東京府美術館開館までさかのぼるのだが、府美術館は、日本社会で最初の同時代美術の発表の場として建設された施設であり、その時代は、ちょうど大正アヴァンギャルドのピーク時にあたっていた。しかるに、この美術館は、その当初においてアヴァンギャルドを排除していた。この施設が、日本における「美術」制度のいわば要石として建設されたことに想到するならば、「美術」の外部を目指すアヴァンギャルドが排除されるのは当然であると納得がゆく。しかしながら、アヴァンギャルド系現代美術は陰に陽に同館に徐々に入り込んでゆき、アジア太平洋戦争後の一時期、そこはアヴァンギャルドのメッカとなるに至る。読売新聞社主催の日本アンデパンダン展(1957年から「読売アンデパンダン展」と改称)の会場となり、1950年代末から60年代初頭にかけて、ジャンルを暴力的に逸脱する「反芸術」の企てが所狭しとはびこることになるのである。美術館は、これに対して1962年に「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」を定めて排除に動き、それを承けるようにしてアンデパンダン展は1964年に終わりを迎えることになる。

だが、その数年後にアヴァンギャルドは同館へ舞い戻ってくる。しかも、こんどは堂々と正面からの入城を果たすことになった。毎日新聞社主催の日本国際美術展の第10回展を中原佑介が「人間と物質」の名のもとに企画し、そこで、アルテ・ポーヴェラ、コンセプチュアル・アート、そして「もの派」といった当時のア

ヴァンギャルディズムを取り上げたのである。東京都美術館が、現代美術館誕生へと向けてアヴァンギャルドの歴史を展覧に供するようになる大きな前提をつくったのは、この展覧会であったといえる。同展の開催は1970年、大阪で万国博覧会が開催され、メディア・アートの競演が繰り広げられた年のことであった。

## VI. 「展示」される「日本現代美術史」——展覧会と美術全集

さて、東京都美術館における現代美術の歴史展示だが、大正期の建物が取り壊され、1976年に新しい施設が開館した翌年に、新美術館における最初の企画展として「戦前の前衛展——二科賞・樗牛賞の作家とその周辺」展が開催された。「前衛」の二文字を掲げているものの、展示されたのは、サブタイトルからも察しがつくように二科展周辺の画家、彫刻家たちで、近代のジャンルに収まりのつくものが大半を占めた。ただし、それらのあいだに、仲田定之助、中原実、柳瀬正夢、村山知義、岡本唐貴、斎藤義重、吉原治良ら「前衛」の正統派が配置されており、全体として折衷の観は否めないながら、現代美術の萌芽への関心を見てとることができる。ジャンルの近代的体制からズレ出してゆくアヴァンギャルドへの関心は、その当時の言葉でいえば「反近代」、やがては「ポストモダン」と呼ばれるようになる意識の揺曳である。

その後、「現代美術の動向」と題するシリーズ企画展が前後3回にわたって開かれる。「一九五〇年代——その暗黒と光芒」(1981)、「1960年代——多様化への出発」(1983)、「1970年以降の美術——その国際性と独自性」(1984)であり、1985年にはこれらの集大成として「現代美術の四十年」展が開かれた。これら4つの企画展が全体として現代美術通史を成していたことはタイトルを追うだけで了解できるであろうが、ほかに特記すべき点として、50年代展で「具体美術協会」(以下、「具体」と略す)の作者たちと福島秀子、田中敦子ら女性作家とが取り上げられたこと、また、60年代展で同館の仇敵ともいえるべき読売アンデパンダンの代表的作家たちが勢ぞろいしたことが挙げられる。60年代展は、東京都美術館の方向転換を強く印象づけると同時に、美術館へのアヴァンギャルドの回収という事態を示して問題提起的な展示となった。

これらの企画展は、やがて1995年に開館する東京都現代美術館のオープニング展「日本の現代美術 1985-1995」展へと繋がってゆくのだが、その間に、東京都美術館は、日本におけるアヴァンギャルドの出発をめぐる大規模な展覧会を開催している。「1920年代 日本展」(1988)である。この展覧会の有りようは、タイトルに「美術」の文字が含まれていないことに端的に示されている。すなわち、美術という枠を越えて、多様なジャンルの20年代を横断的に「展示」する企てであり、建築、写真、グラフィックデザインはもちろんのこと、映画、演劇、さらには「機械」というセクションまで設けられていた。そうした広汎な文脈において絵画、彫刻、工芸という近代的ジャンルが捉え直されていたのである。これは大正アヴァンギャルドのキーコンセプトであった「造型」という概念を彷彿させずにおかない。形づくることのアナーキックな拡がりや、大正期のアヴァンギャルディストたちは「造型」という語のもとに重視していたのである。

「展示」による現代美術史の試みとしては、東京都現代美術館開館の前年に横浜美術館で開かれたアレクサンドラ・モンロー企画の「戦後日本の前衛美術」展も逸するわけにいかない。「具体」からネオ・ポップに至る史料的価値に富む作品が数多く展示されたことでも注目されるが、日本の現代美術がアメリカという外部のまなざしによって捉えられるさまを、ほかならない日本において目撃することになった点と、河原温の出品拒否とによって記憶に刻まれている。河原は、ニューヨークに移住した1960年代以降に制作された自作は「日本」の美術と何のかかわりもないとして出品を拒否したのであった。「日本」という括り方に対する河原のこの鋭い問題提起に、わたしたちは未だ十分に応答できていない<sup>8</sup>。

ところで、「1920年代 日本展」はサブタイトルに「都市と造形のモンタージュ」とあるように、カット&ペーストによる「引用」の手法を「展示」方式に織り交ぜたものであった。このこと自体、アヴァンギャルド展としてふさわしいといえるものの、思えば、「展示」と「引用」のこうした複合性は展覧会に付随するカタログに、なべて見いだされるところであるし、同様の有りようは美術

---

8 北澤憲昭「日本文化論の〈原罪〉性」、『CO-LAB/ART』No.2, 1994。

全集にも指摘できる。現代美術に限っていえば、たとえば1971年発行の『近代の美術』第3号は「日本の前衛美術」の題で本間正義が編纂し、数々の画像と共に自身のテキストを掲載している。その数年後、「現代美術の動向」シリーズに先立つこと数年前に刊行された『原色 現代日本の美術』（小学館）は、その第8巻(1978)を「前衛絵画」と題して、浅野徹を編者に任じ、大正期のアヴァンギャルドにかんする学術性に富む論考と数多くの図版とで構成されていた。同書は、本間の「日本の前衛美術」と共に日本におけるアヴァンギャルディズム研究の先駆的業績である。

『原色 現代日本の美術』第18巻(1980)は乾由明を編者として「明日の美術」というタイトルのもと、幅広いジャンルにわたる同時代性をクローズアップしていた。この当時の最も新しい動向としては、「もの派」の批判的乗り越えによる実験的絵画の試みが取り上げられている。小学館は、最新の日本美術全集でも最後の2巻を現代美術に当てている。榎木野衣編の第19巻「拡張する戦後美術(戦後～1995)」(2015)、山下裕二編の第20巻「日本美術の現在・未来(1996～現在)」(2016)である。漫画や学生作品まで含む第20巻は歴史と呼ぶには生々しすぎると言えないでもないけれど、「展示」という語で特徴づけられる古典古代の歴史叙述が、ギンズブルグが指摘するように実際に見聞した同時代の出来事を叙述するものであったことを思えば<sup>9</sup>、また、現代という時代のオープンエンディッドな有りようを思うならば、十分にうべなうことができるだろう。また、アヴァンギャルド系現代美術の始まりについては、私が責任編集にあたった第18巻の「前衛とモダン(明治時代後期～大正時代)」(2014)が受け持ち、リアリズムに潜むパラドックスを踏まえつつ制度論的観点からアヴァンギャルドの出発を見定める試みを行った。

## VII. アヴァンギャルド研究

次に、ギンズブルグが「引用」の語で特徴づけた近代的歴史研究の述作

---

<sup>9</sup> 柱6に同じ。pp.60-61。

に目を向けてみよう。

東京都美術館で「戦前の前衛展」が開催された翌年にあたる1977年に、東京セントラル美術館でアヴァンギャルドの始まりにかんするささやかな展覧会が開かれた。大正アヴァンギャルドから1930年代に至る小グループの活動に照準を絞った「現代美術のパイオニア展」である。この展覧会を企画した瀬木慎一は、そのパンフレットに一文を寄せて「日本における前衛運動の源泉を探る試みが、いろいろな形でおこなわれて、相当数の作品や資料の存在が明らかになった」としている<sup>10</sup>。これに先立って瀬木は、『古沢岩美美術館月報』(1975年8月～1977年4月)に、手元に集まった史料にもとづくテキストを19回にわたって連載しており、この展覧会は、その研究成果にもとづくものであった。展覧会后、この連載にもとづいて列伝体の『現代美術のパイオニア—黎明期の群像』(美術公論社、1979)が刊行された。また、展覧会と同時に『古沢岩美美術館月報』第25号が「現代美術のパイオニア展」を特集して回想と資料を掲載している。

「前衛運動の源泉」を探る試みがさまざまに展開されるようになったと瀬木はしているが、東京国立近代美術館が発行する『現代の眼』は1970年から翌年に掛けて、大正アヴァンギャルドの当事者たちの回想記とオーラルヒストリーで構成される「大正期の新興美術運動をめぐって」という記事を本間正義の序文を付して15回にわたって連載している。近代美術館においても、近代から同時代へと史的研究を架橋する企てが開始されたのである。

こうした動きは大正アヴァンギャルドの末裔である現代美術の批判的総括という意識をともなっていた。『美術手帖』1972年4月号と5月号に分載された赤塚行雄、刀根康尚、彦坂尚嘉の編纂に成る「年表：現代美術の50年1916-1968」は、その先駆的な事例である。史料の抜粋を含むこの年表は、史料集のおもむきをもつのだが、最も注目すべき点は、1955年から1960年にかけての6年間に重複している点である。それは、戦後過程において制度化されていった戦前期からのアヴァンギャルドと、「反芸術」に代表される60年代アヴァンギャルドの交替の時期を双方の側から捉え返す企てとみることがで

---

<sup>10</sup> 「現代美術のパイオニア展(東京セントラル美術館,1977年6月7日～19日)パンフレット所載「展覧会開催にあたって」。



きる。年表の全体は、60年代美術の総括という問題意識に貫かれており、「もの派」など60年代末における「非芸術」的作品<sup>11</sup>登場の時点に視点を定めたパースペクティヴによって描き出されている。それはまた、1970年の大阪万国博覧会で山場を迎えるメディア・アートの史的展開を「新興芸術」<sup>12</sup>の軌跡として跡付けようとする企てでもあった。その後、『美術手帖』は「日本の現代美術三〇年」(1977年7月増刊号)、「TOKIO 1920s」(1980年7月号)などの特集を組むことになるが、その源流にはこの年表が位置していたとみて大過あるまい。

こうして始まっていったアヴァンギャルドの始まりをめぐる歴史的な問いかけが、本格化するのには、「展示」にかんしていえば浅野徹による『原色 現代日本の美術』第8巻「前衛絵画」(1978)であり、また、東京都美術館の「1920年代 日本展」(1988)であるのだが、「引用」による本格的研究の開始については、ちょうど「1920年代 日本展」と同時期すなわち1980年代末から1990年代初頭にかけて精力的に大正アヴァンギャルド研究を発表していった五十殿利治の出現を待たねばならなかった。五十殿が研究成果を一本にまとめた大著『大正期新興美術運動の研究』(スカイドア、1995)の刊行は、日本のアヴァンギャルド系現代美術にかんする史的研究のメルクマールとなる出来事だった。

本書のスタンスは「はじめに」のおわりに書かれた「著者として、本書が大正期新興美術運動を近代美術史上に位置づけるひとつの契機となるならば本望である」という一行に示されている。タイトルにも掲げられた「大正期新興美術」という語は「大正アヴァンギャルド」と外延上は大きく重なるのだが、この名称は、ここにみられるような本書の姿勢を示すものであり、その点で「大正アヴァンギャルド」という名称と大きく意義を異にするといわねばならない。

近代の否定的な乗り越えを目指すがゆえに「美術」「絵画」「彫刻」といった近代美術の枠組みを超えようとするアヴァンギャルドを、「近代美術

---

11 赤塚行雄、刀根康尚、彦坂尚嘉編「年表：現代美術の50年 1916~1968」(上)、「この年表の構成」、『美術手帖』1972年4月号。

12 赤塚行雄、刀根康尚、彦坂尚嘉編「年表：現代美術の50年 1916~1968」(下)、「あとがき」、『美術手帖』1972年5月号。

史」に組み込もうとする本書の企てはアイロニカルなスリルに満ちているが、しかし、ここには、アカデミズムにおけるアヴァンギャルド研究が陥りがちなアポリアの所在が示されているともいえるだろう。

## VIII. 批評家による「日本現代美術史」

手堅い「引用」の手法はアカデミズムだけのものではない。評論もまた、証拠にもとづく真実性を踏まえなければ成り立ちえない。とはいえ、学界によって承認された実証手続きの枠内に留まる手堅さは評論の採るところではない。実証性に立脚しながらも、評論は必ずや強烈な価値意識の発現をとまなう。いってみれば批評的自我とでもいうものがあって、そこから導き出される当為を自説として主張し、そうすることで美術の公衆に訴えかけ、作者たちを揺さぶり、一般社会に理解の道筋を示す。

こうした有りようは、アカデミズムに属する意欲的な研究者についても幾ばくかいえるところであるし、一見、実証的手続きに終始するかにみえる手堅い研究も決して「価値自由Wertfreiheit」ではありえない。たとえば、アヴァンギャルドを美術の文脈に埋め込もうとする企てには、暗示的ながら研究者の価値観が示されている。しかし、批評家は、おのれの価値意識を評論というかたちで明示的に示す。評論というジャンルは、これによって初めて自律しうるので。批評家が、しばしば自前の理論にもとづく実験や冒険を敢えて行うのも、こうした批評的自我ゆえのことである。

先に美術館における通史的企てについてみたが、批評家による現代美術の通史的述作は、数のうえで「展示」の足元にも及ばない。ここで取り上げるべきは次の3冊にとどまる。針生一郎『戦後美術盛衰史』（東京書籍、1979）、千葉成夫『現代美術逸脱史』（晶文社、1986）、榎木野衣『日本・現代・美術』（新潮社、1998）である。

『戦後美術盛衰史』は、著者の実見したところにもとづく述作であり、生き生きとした物語的語り口をもつ。その点において手法としては“ekphrasis”という意味での「展示」に分類できる。ただし、針生は「引用」による実証的裏付けを決して疎かにしてはいない。「あとがき」に「叙述や分析にあたっては、

データは正確を期したが、主観的なかたよりはあえておそれなかった」とあるとおり、実証性を確保したうえでオピニオンを打ち出している。

世代論的にみれば、針生の「主観」は、戦中派に属している。その主張を大雑把に捉えれば、敗戦後の焼け跡、闇市にひしめく人びとの肉体に表象される「人間の原点」<sup>13</sup>に戦後の出発点を見定め、それが、やがて「文化国家」「民主主義」といった美名によって塗り潰され、社会が、いつか来た道へと循環してゆくことへの理知的な憤怒といえるだろう。批評家による体験的戦後美術史とでもいうべき本書は、通史のかたちをとった歴史史料とみることもできる。

千葉成夫の『現代美術逸脱史』は、現代美術の史的研究にもとづいて同時代美術を捉え返そうとした意欲作であり、歴史的観点から行う同時代美術研究に先鞭をつけた。ただし、本書は、アカデミズムの域内に留まるものではなく、「いま日本の美術批評においてとくに必要とされているのは、歴史を正当にふまえることだ」<sup>14</sup>という批評家としての問題意識に由来している。しかも、本書は同時代の現場に深く根をおろしている。彦坂尚嘉、堀浩哉、野村仁ら著者と同世代の作者たち、それから川俣正ら幾ばくか年少の作者たちとの討議を経て書き上げられたというのである。同世代とは、いわゆる「団塊世代」であり、本書はその世代の問題意識から発するマニフェストの意義も帯びている。その問題意識を著者は「美術の根源的な制度性の告発と、制作概念そのものの喪失の認識」<sup>15</sup>というように約言しており、そこから、あらためて「美術」を開始する道筋を見いだすことをミッションとしている。「制作概念そのものの喪失」というのが「もの派」に代表される60年代末の動向を指すことはいうまでもあるまい。

一見、奇矯ともみえる「逸脱史」という語は、現代美術の中核にアヴァンギャルドを見いだす発想に由来している。アヴァンギャルドを「絵画」「彫刻」という近代的なジャンルに収まりきらない営為と規定するならば、その歴史は「逸脱史」と呼ばれて然るべきなのだ。ただし、千葉は、絵画や彫刻からの「逸脱」を

---

13 針生一郎『戦後美術盛衰史』(東京書籍、1979)、p.9。

14 千葉成夫『現代美術逸脱史』(晶文社、1986)、p.10。

15 同上、p.168。

以て「美術」からの「逸脱」とはみない。そうではなくて、絵画、彫刻から外れた営為をも含む「類としての美術」<sup>16</sup>という仮設的な概念を以てアヴァンギャルドを捉え返し、なおかつ、同じ観点から絵画や彫刻をも捉え返すという発想を取る。そして、それこそが日本における固有の「美術」の在り方であり、大正アヴァンギャルドに発し、戦後の「具体」「反芸術」「もの派」を経て、七〇年代に台頭する脱「もの派」の実践によって、ようやく日本固有の「美術」への動きが始まりつつあるというのである。

## Ⅸ. 「悪い場所」と「歴史」

榎木野衣の『日本・現代・美術』を通史とみなすことにはためらいがある。というのも、著者が、自著を歴史叙述とすることを拒んでいるからである。構成上は、つい足元の1990年代の美術状況からアジア太平洋戦争下の戦争記録画へと時間軸を遡る倒叙法によって美術にまつわる事象がたどり直されているのだが、それは、日本社会における現代美術の歴史を叙述するためではなく、むしろ、歴史叙述が不可能であることをあきらかにするためなのだ。

こうした構えは、敗戦を経た日本が米ソ冷戦体制のもとで高度成長経済を謳歌しつつ世界史的動きにコミットメントする術を失ったという認識に発しており、また、「美術」という翻訳概念のもとで展開してきた日本近代の造型の展開が、ついに歴史性を形成しえなかったという思いに由来している。だから榎木は、千葉が問題設定として掲げる「美術の根源的な制度性の告発と、制作概念そのものの喪失の認識」についても、それは、日本近代がずっと抱え込んできた事柄であって、継承も展開も超克さえもありえないと喝破するのである。榎木は、このような逼塞した有りようを、彦坂尚嘉のエッセイに由来する「閉じられた円環」という語で言い止め、「悪い場所」と呼んでいる<sup>17</sup>。

16 同上、pp.182-206。

17 榎木野衣『日本・現代・美術』（新潮社、1998）、pp.9-14。「閉じられた円環」という言葉は、彦坂尚嘉の次のエッセイから取られたものである。「閉じられた円環の彼方は——〈具体〉の軌跡から何を…」、『美術手帖』1973年8月号、pp.72-92。

ただし、本書は、そこから脱出する方途を示すわけではない。そのことの認識へと読者を促すにとどめる。超克があり得ない以上、そうするほかないのは当然である。いってみれば、本書は日本の美術批評家によるオートエスノグラフィであり、日本という「悪い場所」へのダークツーリズム・ガイドなのだ。あるいは、大きく距離をとってみるならば、こんなふうにいうことも可能だろう。『日本・現代・美術』は、歴史そのものを成り立たせ、あるいは、成り立たせ難くさせている無意識的な構造の次元への関心において書かれているのだ、と。

『日本・現代・美術』における榎木の間いかけは、日本における現代美術史の歴史的な成り立ちを問う本論への根源的な批判ともなっている。そして、日本が「悪い場所」であるとして、どこかに「悪くない場所」があるという確証も確信ももてない以上、この間いかけは「歴史」というジャンルそのものへの批判的間いかけとみることもできるだろう。冷戦の終結という世界的なスラッシュを無視しては、『現代美術逸脱史』と『日本・現代・美術』のあいだの差異を捉えることはむづかしいとしても、また、COVID-19の蔓延を世界的な事件と呼ばぬわけにはいかないものの、さらには、構造自体もまた歴史的な形成物であるのだとしても、それによって、無意識的な構造への批判的接近が、その意義を失うことはないだろう。これらの事柄を、いまこのときにおいて「世界的」と形容すること自体が、日本という「悪い場所」における発想であるのならば。

最後に異色の著作を紹介しておきたい。「肉体」をキーコンセプトとする黒ダライ児『肉体のアナーキズム——1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』(grambooks, 2010)、「アナーキズム」を照準器として「前衛」の成り立ちを論じた足立元『前衛の遺伝子——アナキズムから戦後美術へ』(ブリュッケ, 2012)、「ローカリズム」の観点から日本の「現代美術」を相対的に捉え返した中ザワヒデキ『現代美術史 日本篇 1945-2014』(アートダイバー、2014)、ジェンダー論的観点から日本の戦後美術史をたどった中嶋泉『アンチ・アクション——日本戦後絵画と女性画家』(ブリュッケ、2019)の4冊である。紙幅の関係で踏み込んだ紹介はできないが、これらは、いわば「日本現代美術史」研究のアヴァンギャルドとして光彩を放っている。いずれも一読にあたいする書物である。