

## 越境する美術批評 — 美術史家・翻訳者として徐京植を読む

崔在赫 (チェ・ジェヒョク)

### 1. はじめに

このたびは徐京植先生の退職記念学術フォーラムで発表する機会をいただき、大変光栄に思います。私は、東アジア近代美術史を専攻した後、2012年から徐京植先生の美術関連の文章をハングルに翻訳している崔在赫と申します<sup>1</sup>。「연립서가 (連立書架)」という小さな出版社を立ち上げて、今年の下半期に徐京植先生の『私の日本美術巡礼』(仮)を本社の第一冊目として出版する計画です。

本日私は、もの書きとしての徐京植先生の出発点であり、韓国の読者に最も親しみやすく、魅力的に思われている「美術」の著作に焦点を当ててお話をします。ただし、ここでいう美術とは単に個人的な趣向の産物や備えるべき知識(学問)を意味しないでしょう。これまで徐京植先生がしてきた幅広い話題——人間の生と死、人文精神、苦痛と記憶の連帯、暴力と追放にまみれた時代、国民国家、(脱)民族主義、そしてディアスポラといった——いずれにも接続可能な、いふなれば先生の思惟と省察の底辺に流れている主題だと思います。<sup>2</sup>

私が「徐京植」という名に出会ったのは、二十歳の時、『私の西洋美術巡礼』という小さな文庫本(韓国版)を通じてでした。今振り返ってみると稀有な読書体験でした。美術を、文字どおり「美を表わす芸術」くらいに理解していた私にとって、著者の見せる絵は、あまり「美しく」なく、さらに傷にあえいで呻くように吐き出す文体は、異様に美しくて、どぎまぎしました。美術史の研究者になること、ましてや彼の文章を翻訳することになるとは想像もしていなかった大学一年の記憶です。軍事政権と手を組んだ「文民政府」が始まり、学生運動の基盤が次第に狭くなったあの頃、何よりも私の心に刻まれた文章を引きます。

進歩は反動をもたらす。いや、進歩と反動は手を携えてやって来る。歴史の流れは時として奔流となるが、おおむね気が遠くなるほどに緩慢だ。そして、行きつ戻りつ

---

<sup>1</sup> これまで私が翻訳した徐京植先生の著述には『私の朝鮮美術巡礼』(バンビ、2014)、『私のイタリア人文紀行』(バンビ、2018)、『私のイギリス人文紀行』(バンビ、2019)、『私のアメリカ人文紀行』(バンビ、2021 予定)の単行本があり、「帝国と遊ぶ／帝国をからかう：インカ・ショニバレとの対談」「잉카 쇼니바레 MBE-찬란한 정원으로」(大邱美術館、2015)、「私たちの時代’の秀逸を見つめる」「언저리의 미학-윌리엄 켄트리지, 주변적 고찰」(水流山房・国立現代美術館、2016)などの展示図録に載っている文章があります。

<sup>2</sup> 徐京植先生の美術著作に関する繊細な読解と批評は、先に発表してくださった権晟右先生もすでに言及されています。権晟右先生の「徐京植論」のうち、特に美術著作に関する文章は「亡命、ディアスポラ、そして徐京植」(『実践文学』2008年夏号)、「苦悩と知性：徐京植の最近の執筆活動と思惟について」(『世界韓国語文学』4号、2010年)が代表的です。

るその過程のいちいちの場面で、犠牲は累々と積み重ねなければならない。しかも、その犠牲がもたらす果実はしばしば厚顔な旧勢力に横取りされるのである。だが、その無駄とも見える犠牲なしには、そもそもどんな果実も実りはしないのだ。それが歴史というものだ。単純でも直線的でもない。（『私の西洋美術巡礼』創作と批評、1992年、91頁＝『私の西洋美術巡礼』みすず書房、1991年、101頁）

性急な情熱が沸き上がる反面、変化の遅い社会に失望し、苛立っていた歴史学科の新入生にとって、この言葉は楽観的な展望を示すどんな歴史の定義よりも力強い慰めと激励になりました。上の文はプラド美術館を訪問してゴヤの絵を見た後の感想です。先生は同じ半島のスペインと「朝鮮」の歴史を比べながら話を広げていきます。個人的な感想になりますが、どんな歴史書よりも直感的な洞察力で歴史を見抜く思惟が印象深かったです。美術とは、線と色、形を通して視覚的快感を伝えるだけの狭いジャンルではなく、歴史と社会の文脈の中から読み解かなければならない人間の創造行為であるということ、逆にその行為を通じて社会と歴史を映し出すことができる魅力的な力があることを学びました。『私の西洋美術巡礼』の読書体験は、私が大学院に進学して美術史に専攻を変える契機の一つになったといえます。

## 2. 「私」の西洋美術巡礼 ― 自己という境界を越える美術批評

個人的な所感から話し始めましたが、『私の西洋美術巡礼』は、韓国の多くの読者に似たような記憶と感想をもたれているのではないかと思います。出版されてから30年近く経った今でも、人びとの間で話題にされ、じっくり読まれている理由は、美術評論家の故金潤洙（キム・ユンス）先生の指摘通り、「通常の意味での美術紀行 ― のんびりと美術館を歩き回りながら鑑賞するとか、専門的な見方で作品解説を並べた本ではない」からかもしれません。それに続けて、文学評論家の廉武雄氏は次のように評価しています。

美術専門家の著作でないにもかかわらず、あるいは専門家の枠に縛られる必要のない憂鬱な放浪客の視線ゆえに、この本で味わう自由に作品に接近する姿勢と多様な人文的素養、そして何よりも苦痛の歴史に敏感に反応する鋭い感受性は、狭い意味の専門性を圧倒する魅力として読者を虜にした。今や徐京植は徐兄弟の弟としてではなく、自身の固有名をもってこの地の文化界に登場したのである。（廉武雄「徐京植の問いが私たちに投げかけるもの」2012年<sup>3</sup>）

---

<sup>3</sup> 廉武雄、「서경식의 질문이 우리에게 뜻하는 것」『프레스리안』2012.4.20  
<https://www.pressian.com/pages/articles/4503#ODKU>

ヨーロッパ的ロマンへの憧れや教養主義的態度があふれる美術「紀行」とは対極にあつて、むしろ「苦行」に近い旅程。「美術」と「巡礼」という一見、似つかわしくない二つの単語は、この本以後、一對となって今では我々に身近なものとなっています。

たくさんの読者と評者が、このように「巡礼」という言葉に注目し、共鳴したとするなら、私は、その巡礼の旅に出た「私」という主体に傍点をふってみたいのです。しばしば徐京植先生による美術談義は、近代の深淵で苦しみに喘いだ者たち、抑圧と追放された他者としての芸術家への共感および連帯として理解されます。もちろんそれには同意しますが、そのような態度を理解するためには手順を確認する必要があります。すなわち、そうすべきという当為の義務と意志から出発したものというより、自己（の苦痛）を発見してその境遇から抜け出そうとした懐絶な身悶えが先だったということです。真の美的感受性は人間（他人）が持つ普遍的苦痛に対する出会いと参加から始まると述べ、その模範として徐京植先生の芸術批評を評価した哲学者・金相奉先生に対し、徐京植先生は次のように応答しています。

文字通りの意味で「普遍的な苦痛に取り組みたいという願望」は自分にはないと思います。苦痛とは主観的なものであるため自分の苦痛と他人の苦痛は比較できないものです。

(...) 事実私は、ある時期から自分の人生が苦しいと感じるようになりました。しかし、抜け出したかったです。拘りたいものでもありません。普遍的な苦痛のようなものに私は携わりたくありません。なので、私は「熱望」と言った時、少し違うと思いました。(...) 「地下室」のように感じられる日本という空間、政治犯の家族という境遇、このすべてから抜け出して、少しでも「外の空気」に触れてみたいという欲望からヨーロッパへと旅立ちました。ところが、ヨーロッパの美術館で偉大な芸術作品と出会って、こんなことを感じました。「兄達ならこれをどう評価するだろうか」。この、兄というのは一つの象徴でもあります。苦痛の中に閉じ込められていて、一瞬たりとも外の空気を吸うことができないそんな人びとの表象です。私のような境遇の人間にとって、ヨーロッパへ行って絵を見るということは、ただの隠密な私的欲望に過ぎません。(...) しかし、そんな欲望を持って行ったにもかかわらず、私はそこで苦しみに出会いました。「苦痛ってこんなに普遍的なものなんだ」ということを否応なく見いだしたのです。(『出会い：徐京植・金相奉 対談』トルペゲ、2007年、356～357頁)

普遍的な苦痛を拒否したものの、絵を通じて苦痛が普遍的なものであることを発見してしまう著者特有の執拗な倫理意識があったからこそ、自己憐憫に終わらずに、この本につながったのだといえます。執筆の経緯を自ら以下のように述べます。

1983年、暗鬱な気持ちでヨーロッパ旅行に出た私は、そこで会った多くの芸術作品と対話した。それは自分が閉じ込められている世界には「外部」（外）があるという発

見であり、他者の歴史の中から自らを発見しようという対話でもあった。それを何とか記録したい、私の心の中で起きた出来事を表現したいという切望から、発表する当てもなく原稿を書き始めた。（『ディアスポラの眼』ハンギョレ出版、2012年、221頁）

自己の苦痛から始まったものの、自分という境界を越えて外部の他者にまで拡張され、再び他者の苦しみの歴史を通じて自らを再発見する、越境と循環の(美術の)話はこのように始まります。それゆえに「彼の旅行は『旅立つ』ためではなく自分自身に『立ち戻る』ため」（『苦悩の遠近法』訳者パク・ソヒョン）という表現は、実に適切だと思います。さらに閉じ込められた地下室の向こうを覗くような美術という窓は、「私」の苦痛の克服という位相のみならず、「私たち」が属する世界（内部）を疑い、新しい世界(外部)を認知し、乗り越える役割も担っています。

優れた芸術家の芸術を通じて、私たちの閉ざされているこの世界の外部または外があるという事実を知ることになります。それは結局、他者性に対する想像力でしょう。苦しくて暗い地下室だけが閉ざされた世界ではありません。ネオンサインの誘惑があり、食べ物にあふれた中で糖尿病で死んでいかねばならないこんな世界も一つの閉じられた世界なのです。（...）結局、新自由主義が我々に強いるのも、そうした閉ざされた世界、「これこそが成功した人生だ」という一元的な価値観を注入し、その外部を見ることができなくするのではないかと思います。それを超えて、ひじょうに多様な世界観があると知らせること、私はそれが教養の役割だと思います。（『出会い：徐京植・金相奉 対談』トルペグ、369～370頁）

このように新しい世界を認識する枠組みや、境界線を突破させる媒介が美術であるという事実は、美術史を専攻する私にとって大きな意味があります。アカデミックな美術研究の現場でももちろん、美術を通して社会・歴史・世界の探索が目指されるものの、研究者（発話者）が美術と自分を直接結びつけ、そこに投影することで外縁を拡張していく事例は珍しいからです。

### 3. 『私の朝鮮美術巡礼』 — 「ウリ（我々）」と「美術」のあいだに引かれた切れ目<sup>4</sup>

2014年に出版された『私の朝鮮美術巡礼』（日本語版『越境画廊：私の朝鮮美術巡礼』）は、私が初めて翻訳した徐京植先生の本です。個人的な感慨のみならず、韓国の多くの読者

---

<sup>4</sup> この章は『私の朝鮮美術巡礼』（バンビ、2014）に収録された翻訳版の訳者後記を中心に抜粋、加筆しました。

が「彼がたぐり寄せる『祖国』の美術とはどのようなものか？」に関心を寄せ、待ち構えていた特別な著作だったと思います。ただし、この本もやはり韓国美術を紹介する一般的な教養書とは異なる目新しさがありました。主流から周辺化されていたり、そもそも知られていない美術家がいることに加え、何よりもタイトルに書かれた「朝鮮」という言葉が与える重みと異質感ゆえです。民族全体を盛り込むには限定的な呼称である「韓国」を避けて選ばれたこの名称は、(多くの韓国人には)歴史上の「朝鮮王朝」や「朝鮮民主主義人民共和国」と混同される恐れがあります。しかし、植民地支配によって混乱と分裂、虐待と差別を経験しなければならなかった「朝鮮」という呼称をそのまま直視しようとする先生の意志表明にもとづいて、採用されました。

同書の序文に詳しく書かれているとおり、著者と翻訳者、編集者の間でタイトルをめぐる様々な懸念と意見が交換されました。候補の一つが(私は見た目にも意味の面でもすぐれたこのタイトルに賛成しましたが)、「ウリ／美術」という、さらに見慣れない名称(表記)でした。「ウリ(我々)」という概念を固定させ、占有することで他者を排除する国粋主義的な危険性が潜んでいることをよく見抜いていた徐京植先生はこのように言います。

「ウリ美術」という概念を自明のものとして疑わない人々は、「ウリ」にも「美術」にも疑問を抱かない。だが、私にとってそれらは疑念だらけであり、その疑念には生産的な意義があると私は思っている。(…)「美術」という制度もまた近代国民国家の産物であり、国家主義と深くむすびついている。ナチ・ドイツも日本天皇制国家も、彼らの理解する彼らの「ウリ美術」を国家主義イデオロギーの核心に据えたのである。「ウリ美術」という成熟した言葉に、あえて「切れ目」を入れて、「ウリ／美術」と表記しようとしたのはそのためである。この「切れ目」から見えるものが大切なのだ。よって、私が本書で述べるのは正統派の美術評論や美術史とはほど遠い。私はエドワード・サイードの影響のもと主流の語りに対抗的な語りを対置する姿勢を維持してきた。本書もまた同じ立場で書かれている。(『私の朝鮮美術巡礼』バンビ、2014年、11～12頁＝『越境画廊』282～283頁)

それゆえ本書は、規定する必要のない所与かつ疑う余地のない「ウリ(我々)」という概念について、「美術」を媒介して「それは誰なのか？」という困難な問いへ転換する作業といえます。

徐京植先生は「我々(の美意識)」というアイデンティティは、固定された固有のものとして抽出することはできないと断言します。そして、多くの我々を構成する脈絡、すなわち「我々の中に流れ込み、矛盾しつつも入り組んだ」コンテクストを強調します。そのような理由から、韓国でアイデンティティが「正体性」と翻訳されていることに違和感を表します。それは「正体」を尋ねて直観的な応答を要求する翻訳語だからです。徐京植先生のお考えの通り、アイデンティティを自分が何に同一化(identify)するのかをめぐる問題意識と考えるならば、一つの国家、単一の血統、揺るぎない伝統が占有するには、「ウリ」の領域は広

すぎます。さらに、「私」のアイデンティティが「自分は何者なのか？」という終わりのない問いとその答えであるならば、「私たち」のアイデンティティは、自らが帰属する共同体の自明性について絶えず問いを発し、互いに答えを共有し合うことにほかなりません。

「我々」の美意識に関する問いと問題提起は、越北画家・李快大（イ・クェデ）を扱った箇所特に鋭く表れています。この文章は、美術史学界の「李快大生誕 100 周年記念シンポジウム」（大邱美術館、2013年6月19日）というアカデミックな場で発表されたものであり、少し特別なケースでした。ここで徐京植先生は、松本俊介と李快大の「自画像」を、藤田嗣治と李快大の「群像」を対面させます。松本との比較は、時代と向き合おうとする意志と近代的自己意識とのあいだの葛藤の発露という面で興味深かったのですが、革命的ロマンチズムを追求した解放期の名作と評される李快大の群像「解放告知」に描かれた戦争画の暗い影を読み取る斬新な考察は、美術史学界に新鮮な衝撃と論争をもたらしました。作品の形式分析や具体的な史料を通じて影響と関係を追跡する美術史学の従来の方法論から見ると、大胆な分析だったためです。徐京植先生がアカデミックな美術史領域に取り込まれることなく、境界を越えて歴史的想像力を発揮したからこそ可能なことでした。前述の「主流の物語に対抗的な物語を対置」しようとする試みであり、方法論の境界（限界）を越えて「我々／美術」を見る視野をより一層拡張・補完する役割を果たしたのではないのでしょうか。

そして帝国日本の文化的植民地支配が終焉を迎えた時に描かれた李快大の「青いトゥルマギを着た自画像」は、「民族としてのアイデンティティと、画家個人としてのアイデンティティを正面から問題にした作品」として、次のような意味を持っています。

李快大という画家を一つの「テキスト」として読むよりも、この画家の中に分け入って互いに矛盾しながらも絡み合っている複数の「コンテクスト」——たとえば東洋と西洋、朝鮮と日本、前近代と近代、植民地支配と被支配、個人主義と集団主義、南北分断と対立——が葛藤し衝突する場として読もうという試み (...) 伝統服を着た画家が洋風のハットをかぶり、東洋画用の筆と油絵パレットを手にしている姿は、たしかに交差するコンテクストをそのまま率直に表明している。トゥルマギのような民族的素材を扱った点や、朝鮮の伝統的な描写法を駆使した事よりも、むしろこのように自己分裂的な自己像を画家自身が直視している点にこそ、この作品への好感を抱かせる。この自己分裂的な自画像は、分裂を強要された民族像の反映に違いないからだ。  
(「李快大生誕 100 周年記念シンポジウム」=『越境画廊』237～252 頁)

一方、『私の朝鮮美術巡礼』が、以前の美術紀行と異なっていた点は、生きている美術家たちと出会った対談（インタビュー）の中から編み出した事柄を記録した点でした。巡礼の道には心強い同行者がいたため、徐京植先生はもう 1980 年代のように一人で絵と向き合い、寂しい道を孤独に歩かなくても済みました。5.18〔訳注：光州事件〕を経験したものの民衆美術の主流とは少し距離を置いていたシン・ギョンホ、女性主義美術の産みの親であるユン・ソクナム、現代美術のスター作家であるチョン・ヨンドウ、ディアスポラ作家ミヒ・ナ

タリー・ルモワンヌ……。著者が「一つの家族の物語」とも表現していましたが、それは血筋で結ばれた繋がりではなく、どこまでも拡張し出入りすることのできる「我々」が共にする家族会議のような風景でした。私は彼らと交わした対話の中で、青年徐京植を強く押さえつけていた苦痛と闇とは異なる明るい笑いも、たびたび見ることができたのでよかったです。「希望とは、もともとあるものともいえぬし、ないものともいえない」という魯迅の「故郷」を好んで引用する徐京植先生は、30年前に書いた『私の西洋美術巡礼』を、「希望と絶望の狭間で、歴史の前に課せられた自分の責務を果たすだけ」と締めくくりました。「責務を履行し」生きてきた者が心強い同行者たちと笑えることが嬉しかったです。何よりもインタビューに同行しながら、徐京植先生と美術家たちが持つ熱い情熱と明朗な思考をそばで聞くことができたのは、この翻訳の仕事がもたらしてくれた楽しく贅沢な時間でした。

#### 4. おわりに — 徐京植の美術観

最後に徐京植先生の美術観が持つ特徴とともに、韓国の読者や美術愛好家、そして美術研究の現場において持つ意味をいくつか整理しようと思います。

徐京植先生が提示した絵が多く読者に馴染みのなかった理由は、美術作品で期待された慰安と美しさに相反して、暗く哀れな側面に寄り添って死と追放、虐殺などのイメージを浮かばせるからでしょう。彼が美、または美意識をどのように把握しているかを示す文章を読んでみましょう。

美術に「慰め」や「癒し」の役割を求めることを一方的に非難すべきではないだろう。たしかに、それも美術の価値の一つである。しかし、それだけが価値であるとしたら、私たちが今日、偉大な作品と認めているものの多くはこの世に存在しえなかった。デューラー、グリュネヴァルト、カラヴァッジョ、ゴヤ、レンブラント、ゴッホ、ピカソ、……こうした巨人たちは「きれい」な作品を描いて人間たちを慰めようとしたのではない。たとえ真実がどれほど醜くとも、それを徹底的に直視し、描こうとしたのである。その営みが私たちを感動させるのだ。そこにおいて「醜」が「美」に昇華する芸術的瞬間が生じる。（…）「美意識」とは「きれいなものを好む意識」ではない。「何を美とし、何を醜とするか」という意識である。自分の「美意識」を再検討するということは、自分が何かを「きれいだ」と感じる時、それを当然のこととして済ますのではなく、なぜそう感じるか、そう感じてよいのか、を問い返してみるといいことだ。そうすれば、私たちの美意識が実は歴史的・社会的につくられてきたものであることに気づくであろう。（『苦悩の遠近法』トルペゲ、2009年、6～7頁＝『汝の目を信じよ！』みすず書房、2010年、207～208頁）

徐京植先生は絵を美と醜、快と不快という感覚の問題に縮小させることに抵抗し、歴史的・社会的に作られ無意識に作動する美意識の見直しを促します。もちろんこのような見解は美学という学問分野の成立によってすでに議論されてきました。しかし、先生は堅苦しい理論的な解説ではなく、自分の美意識を守ろうと苦闘したゴヤ、ファン・ゴッホなどが残した作品の中に分け入って、彼らの切実さを鮮明に伝えます。同時代人に受け入れられなくても、自分の美意識に忠実だった美術家に敬意を表します。醜いもの、愚かなものすべてをあわせて私たちが見ないようにしているものを見せてくれた彼らに、「天才的芸術家」という名称を与えているのです。

これに関わって、徐京植先生の美術批評が持つ2番目の特徴は、芸術家の人生と作品を分離して考えることはできないという、一種の「伝記的解釈」に基づいていることが挙げられます。

振り返れば私は、つねに芸術作品の背後に芸術家の人生の物語を読み取ろうとしてきたようだ。私は作品そのものにおとらず、人間としての芸術家に関心を惹かれる。あえて言うなら、私の芸術の見方は「人間主義」的である。（『青春の死神』創作と批評、2002年、11～12頁＝『青春の死神』毎日新聞社、2001年、9頁）

ここで誤解すべきでないのは、単に美術家の道徳性や政治的正しさと作品を直結させる説明ではないということです。「非政治的なもののように見える芸術の脱政治も政治的なものの産物であり、非政治性さえ政治的なものに対する批判といえる」（『出会い：徐京植・金相奉 対談』380頁）という言葉によく表れています。あるインタビューで「芸術家の主観的な意志と情熱を強調し、内容中心的な解釈の反面、形式的な解釈は不足している」という問題を提起することができると、徐京植先生は次のように答えます。

「芸術家の意志と情熱」を最も重視しない。どんなに優れた意志と情熱があっても、つまらない作品しか作れない芸術家も多い。逆に、作家の「意志と情熱」が読みとれないにもかかわらず、作品に異様なほど力があふれる場合も少なくない。これこそまさに美術の持つ面白い側面だ。あくまで重要なのは完成した作品の力だ。ただし、その作品の力は、芸術家の生活背景と彼が携わった社会の歴史的、政治的脈絡と無関係ではないという事実だ。逆にいえば素晴らしい芸術は「言語」を超えたところで、そのような文脈を私たちに物語ってくれるということだ。（「徐京植インタビュー：ディアスポラの生と記憶、そして芸術」『京郷アーティクル』25号、2013年8月）

しばしば内容中心のだと指摘されてきた徐京植先生の美術作品に対する批判は、逆に見ると形式批評に対する代案であり補完でもあるという点を積極的に評価する必要があります。例えば、元美術雑誌記者のとある出版人は、美大を卒業して25年が経ってもなお構図、色、線描などが演出する造形美中心の鑑賞習慣から大きく脱していないと告白し、そのような習

慣を反省させ、鑑賞のバランスを取ってくれた著者として、徐京植先生を例に挙げます。そのおかげで「長い間なおざりにしてきた作家の人生と時代状況をもっと考慮しながら鑑賞できるようになり、さらに作品に寄り添えるようになった」と述べています（チョン・ミニョン著『美術本を読む：美術本の作り手が読んだおすすめ本 56』アートブックス、2018年）。

3つ目は、徐京植先生が韓国社会に投げかけた最も重要な問題意識のひとつであるディアスポラという生き方を「美術」と結び付けて考察した点です。フェリックス・ヌスバウム、シリル・ネシャト、ザリナ・ビームジ、ムン・スンゴン、ミヒ、イングリッド・ポラードのようなあまり知られていなかったディアスポラ芸術家を紹介し、世界の一流アーティストとして評判のインカ・ショニバレとウィリアム・ケントリッジの芸術をディアスポラの観点から深く読み取ったのです。国民国家の堅固な障壁の下、複数のアイデンティティを抱えて生きる自己分裂の状態にある人びと。彼らの感受性が繰り広げる美術の力を証言する一方で、これが「躊躇のない闊達な、ボーダレスな生き方」とか、自由でロマンチックな「ノマド的生き方」のような言葉で消費・回収されやすいことを警戒しました。在日ディアスポラの知識人として徐京植先生が行ったこうした作業は、もしかすると「越境する美術批評」というこの発表のタイトルと最も密接する部分かもしれません。もっと繊細に噛み締めなければならぬ問題ですが、私の勉強不足と時間の都合上、これからの課題として残したいです。

徐京植先生は、自分が美術に魅了される理由を「言語」に頼らない芸術行為だからだと述べたことがあります。美術は、言葉だけではつかみきれない隙間を「こじ開ける」ものだとも言いました。言語的思惟と表現の限界から逸脱して人間観を絶えず拡張する美術というジャンルへの深い関心は次の表現につながります。

もの書きの私はかねてから「言語の監獄」の囚人だと述べてきた。それも植民地支配者の言語である「日本語」という監獄に。「美術」は私が持つ言語表現の限界を自覚し絶えずその限界に挑戦するように駆り立てた。私の文章には美術作品がたびたび登場するが、美術作品は文章の挿絵ではなく、文章も美術作品の解説ではない。文字と美術の間の緊張感のある対話である。（前掲「徐京植インタビュー：ディアスポラの生と記憶、そして芸術」）

上の言葉には先生が持つディアスポラとしてのアイデンティティ、作家としてのアイデンティティが同時に表れています。そして文章と絵が互いに従属せず、境界を越えて対話しようとする志向性を見てとることができます。

最後に「私にとって芸術は、息の詰まるような地下室に開けられた小さな窓のようなもの」とした徐京植先生の言葉にもう一度思いを馳せます。「その小さな窓のおかげで生きてこられた」という文章はたくさんの人の心を締め付け、共にその窓から人間と世界を見つめる旅に出かけようと促しました。『私の西洋美術巡礼』の後記で、先生は少し疲れたと言い、

「しばし巡礼の杖を下ろして、木の上にでも座って休みたい」とおっしゃっていました。とはいえ、終着点ではなく、「中間報告」に過ぎないように、先生の終わりなき美術巡礼への旅路を広げてくださることを祈ります。今回の発表により、徐京植先生と大切な縁で結ばれた皆さまに会い、貴重な時間を共にできて嬉しいです。重ねて心よりお礼を申し上げます。

(李杏理 訳)