

研究ノート

韓国画の変遷——葛藤と模索の軌跡をめぐって

稲葉（藤村）真以

はじめに——東洋画と韓国画

一、民族美術の建設——解放後

二、戦後の再出発とモダニズムの受容——一九五〇年代

三、水墨抽象の登場——一九六〇年代

四、伝統絵画と単色画——一九七〇年代

五、彩色画の復権——一九八〇年代

六、ジャンルを超えて——一九九〇年代以降

おわりに——東アジア美術と韓国画

はじめに——東洋画と韓国画

二〇一六年六月二十五日、ソウルの国立現代美術館で「韓国画シンポジウム」が開かれた。「韓国画とは何か」という問題を多様な角度から再検討するため、韓国画はもちろん日本画や中国画の状況も含めた発表とともに、総合討論でも作家や教育者を含めさまざまな意見が述べられたが、結果的には韓国画をとりまく状況の複雑さを再確認することとなった。韓国画について発表した宋憲暲は、「韓国画」が韓国の美術界において浮きあがった存在であるとし、その理由として概念はもちろんのこと、材料や素材、形式など、どれにおいても明確に定義されていないからだとした。⁽¹⁾

特に名称に関しては、一九五〇年代から、それまで通用していた「東洋画」ではなく「韓国画」という用語の使用が提唱され続けてきたにもかかわらず、今もなお

混用されているのが実情である。美術大学の専攻名も「東洋画科」を設置している大学（ソウル大学、梨花女子大学など）と「韓国画科」を採用している大学（慶熙大学、中央大学など）が混在している。東洋画、韓国画のどちらも韓紙に墨や顔料を使用した彩色画や水墨画を指すものとされているが、最近では素材にこだわらず自由な表現に挑戦している作家も少なくない。作家自身も東洋画家あるいは韓国画家と、それぞれに使い分けて自称しているが、一般的には東洋画の方が使われる頻度が高いように見受けられる。

東洋画という用語が朝鮮ではじめて登場したのは、一九一五年に景福宮で開催された「施政五年記念朝鮮物産共進会」においてである。大規模博覧会として開催されたこの共進会に設置された美術館では美術品や考古資料が展示され、日本人と朝鮮人がともに作品を出品できるように朝鮮総督府によって「東洋画」という名前が付与された。さらに日本人画家の朝鮮訪問や、日本に渡る留学生たちが増えはじめる中、それまでの伝統的な朝鮮絵画の再編が行われ、「書画一致」であった伝統画（ここでは主に水墨画）は一九二〇年代を機に近代絵画への転換が図られていく。

一九二二年には日本の官展制度を取り入れた朝鮮美術展覧会（以下、朝鮮美展。一九四四年の第二十三回まで続いた）が設立されると同時に、伝統絵画における「書画一致」は解体され、書は書部、画は東洋画部と西洋画部に分離された。また文人画の代表でもある四君子は初め東洋画部に組み込まれたが、第三回展からは書部へ移され、書部が廃止された一九三二年には再び東洋画部へ編入されたものの、出品作がすべて落選したことによって、官展においては実質上命脈が絶たれてしまった。

朝鮮美展初期の東洋画部に出品された朝鮮人画家の作品は、朝鮮時代後期の画家、張承業（二八四三―九七）を継承した水墨画風であったが、徐々に西洋画法と新日本画のスタイルを受容しながら近代的なリアリズムを追求していくようになる。このような水墨画の新しい潮流は特選を繰り返して受賞した李象範（一八九七―一九七二）、李英一（一九〇三―八四）などによって主導されていった。⁽²⁾一方で、金殷鎬（一八九二―一九七九）や許健（一九〇七―八七）、金基昶（一九一三―二〇〇二）、朴峯賢（一九二〇―七六）、張遇聖（一九二二―二〇〇五）らが日本画の影響を受けた彩色画を制作していった（挿図1）。画壇への登竜門であった朝鮮美展によって「東洋画」

という用語が徐々に定着していくとともに、伝統絵画は近代絵画としての東洋画へ改造されていったのである。

解放後の韓国美術界は「倭色」^(ウニセウ)(日本色)を排除し、民族美術を建設するという重大な目標を掲げて新たに出発したが、解放直後の熾烈なイデオロギー対立とそれに続く朝鮮戦争の勃発によって、反民族行為特別調査委員会がその目的を果たせなかったように、日本色の清算や民族美術建設に関する論議を深めることができなかった。

朝鮮戦争休戦後の一九五〇年代は、植民地時代の残滓の清算、民族アイデンティティーの確立という目標を掲げながら戦後の復興にまい進した。「韓国画」という用語の使用に関する本格的な議論がはじまったのもこのころである。しかし解放後に設立された官展である「大韓民国美術展覧会」では依然として東洋画部が存在し、新しい用語の使用に対しては批判的な意見が多かった。

一九六〇年代以降も東洋画と韓国画が併用され、名称のみならず表現方法や技法に関するさまざまな批判や議論が展開した。韓国画という用語が公式に使用されるのは、一九八二年からはじまった「大韓民国美術大展」に韓国画部門が開設されてからである。にもかかわらず、すでに述べたように二つの用語の混用は継続し、「韓国画とは何か」という命題は、作家はもちろんのこと研究者たちを今も悩ませ続けている。また、「韓国画とは何か」という問いに対する答えを見出すための葛藤と模索の過程で日本画の存在は常につきまとい続けた。⁽⁴⁾

本稿では、日本画とは違う脈絡の中で悩みを抱えながら展開した、解放後から現在にいたるまでの韓国画の足跡を年代ごとに追いながら、韓国画の問題の所在について考察してみたい。多少図式的になってしまうのは否めず、また、解放後の約七十年以上にわたる韓国画の複雑な展開をすべて記述することは困難であるが、日本ではほとんど知られていない、韓国画の試行錯誤の一端を俯瞰することは必要であると考えられる。

挿図1 張遇聖 〈帰牧〉 絹に水墨淡彩、145 × 178cm、1935年、国立現代美術館所蔵

一、民族美術の建設——解放後

解放後の国家体制が確立されていなかったいわゆる解放空間（一九四五～四八）と呼ばれる時期の韓国では、建国事業の主導権を握るために左右両翼に分かれて激しいイデオロギー対立が繰り広げられた。新しい民族国家建設のため、植民地時代の自己批判と民族的反省が呼びかけられたにもかかわらず、結果的にはヘゲモニー奪取をめぐる政治的、理念的対立が、政治のみならずあらゆる分野で過熱していった。このような対立と分裂は、米ソを中心とした冷戦体制の成立と結びつき、一九四八年八月と九月の南北朝鮮の単独政府樹立へとつながり、朝鮮半島は冷戦体制の最前線に置かれた敵対的な一民族二国家の状態で、各々の国家イデオロギーに沿って民族文化の再建と美術の現代化を推進することになった⁽⁵⁾。

解放直後、芸術家たちは挙国的に行動を起こした。一九四五年八月十六日には文学者たちが「朝鮮文学建設本部」を結成し部門別に建設本部を設置、さらに十八日にはすべての文化芸術人たちが集まって「朝鮮文化建設中央協議会」を創立した。さらにその傘下団体として美術家たちによる「朝鮮美術建設本部（以下、美建）」が結成され、中央委員長には高義東⁽⁶⁾（コフイド）⁽⁶⁾、書記長には鄭玄雄⁽⁷⁾（チョンヒョヌン）⁽⁷⁾（一九〇〇～一九六五）、書記長には鄭玄雄⁽⁸⁾（チョンヒョヌン）⁽⁸⁾（一九〇〇～一九六五）が就任した。東洋画部、西洋画部、彫刻部、工芸部、児童美術部、そして宣伝美術隊によって組織されたこの団体は、美術家が団結して建国に協力し、民族美術を発展させようという目的を掲げていた。一八七人の会員には当時活動中であつた純粹美術家以外にも商業美術家なども含まれていたが、朝鮮美展で活躍し日本に協力した「親日」作家として知られていた李象範や金基昶⁽⁹⁾（キムギョソク）⁽⁹⁾（一九〇〇～二〇〇一、西洋画）、金景承⁽¹⁰⁾（キムギョソク）⁽¹⁰⁾（一九一五～一九九二、彫刻）、尹孝重⁽¹¹⁾（ユンヒョジュン）⁽¹¹⁾（一九一七～一九六七、彫刻）などは除外された⁽⁷⁾。

美建は徳寿宮で「解放記念文化大祝典美術展覧会」（一九四五年十月二十日～三十日）を開き、九十三名の作家が参加し一二三点の作品が出品された。しかし委員長の高義東は、団体が左傾路線のプロレタリア芸術連盟と統合しようとする動きを見せたため、十一月二十日に美建の解散を宣言し、政治的中立と芸術文化の独立、民族美術の再建を掲げた「朝鮮美術家協会」を再組織し委員長となった⁽⁸⁾。ところがモスク

ワで開かれた米英ソによる外相会議でアメリカによる朝鮮信託統治が決議され、十二月二十八日に発表されると、これに対する賛否両論が組織内で巻き起こった。この議論が、政治的不干渉・中立を掲げた朝鮮美術家協会の綱領に対する違反であるとの不満を抱いた美術家たちは組織を脱退し、協会結成時に除外された者たちと「独立美術協会」を組織し、美術界内でも左右に分かれての理念対立が本格的にはじまったのである⁽⁹⁾。

この時期、すべての分野において最も重要視されたのが植民地時代の残滓を清算することであり、美術界では東洋画が他のどのジャンルよりも日本の影響が問われた。一九四六年八月に開かれた「解放一周年記念美術展覧会」では、日本画風を想起させる彩色画系の作家たちは、画壇における親日色排除という主張のために一切参加しなかった⁽¹⁰⁾。展覧会への不参加は作家自身の選択であり、美建でも排除の理由を明らかにしたわけではないが、後に当時を振り返った作家たちの証言からは、いわゆる親日派ということで展覧会に参加できなかったことがわかる⁽¹¹⁾。

教育方面では、一九四五年から一九五〇年の間に美術学部が梨花女子大学、ソウル大学、そして弘益大学に開設された。植民地時代の専門的な美術教育は主に日本への留学という形で行われ、国内では個人的な画塾を通じて師事するしか方法がなかったが、一九四六年に開設されたソウル大学の美術学部では絵画、彫刻、応用美術の分野に分けて学生を募集し、東洋画科では金瑑俊⁽¹²⁾（キムヨンジユン）⁽¹²⁾（一九〇四～一九六七）と張遇聖が教授となった。特に金瑑俊は、筆線を重視した水墨淡彩を基盤にした簡潔な文人画に新しい東洋画の模範を求めた⁽¹³⁾。戦後にはじまった大学での美術教育を受けた第一世代の作家たちはその後、現代韓国画を先導していくことになる。

新しい世代の育成が進む一方で、解放以前から朝鮮美展の東洋画部で活躍していた金基昶や朴峽賢、李応魯⁽¹⁴⁾（イジョン）⁽¹⁴⁾（一九〇四～一九八九）、金永基⁽¹⁵⁾（キムヨンギ）⁽¹⁵⁾（一九一一～二〇〇三）らもそれぞれに新しい作品世界を模索しはじめた。特に金永基は作家の立場から韓国画という名称の使用を強く主張した。

大韓民国政府樹立の翌年である一九四九年、「大韓民国美術展覧会」（以下、国展）が設立された。韓国美術の発展と向上を目的とした公募展である国展は画壇への登竜門となり、作家たちの新たな活動の場を提供するとともに本格的な美術制度の整

備に寄与した。しかし大韓民国政府は、文教部(現文化観光部)の告示第一号により、朝鮮総督府が主管した「朝鮮美術展覧会」の規約を基に国展制度を定めたため、日本との完全なる決別は達成されなかった。民族美術を広く知らせ、能力のある新人を発掘するという目的を掲げて開設された国展であったが、実際には保守的なアカデミズムの傾向を帯びていた。また、特選を重ねると推薦作家に昇格でき、審査員や招待作家となる機会が与えられ、国展のキャリアによって大学教授や教師職の資格が保証されるなど、官展システムが持つ問題が発生し、また審査員たちの大学や地縁などによる派閥争いも内部摩擦を引き起こす原因となった。⁽¹⁴⁾

第一回国展は一九四九年十一月二十一日から十二月十一日まで景福宮の国立美術館で開かれたが、翌年に朝鮮戦争が勃発したため、一九五二年まで三年間開催することができなかった。第二回展は一九五三年の休戦後に開催され、一九五五年の第四回展からは建築部を新設、審査の公正性を期すために招待作家制を導入し、審査員は招待作家の中から選ばれることとなった。

国展の運営は、韓国政府の国家理念である反共イデオロギーの上に枠組みが整えられた。そのため、解放直後の熾烈な左右対立の中で、しばらく鳴りを潜めていた親日作家云々という批判は国展創設を機に再び浮上し、朝鮮美展で脚光を浴びた作家たちが疎外される現象を生んだ。特に東洋画というジャンルに対する風当たりは強く、それに比べて西洋画は比較的免罪されていた。⁽¹⁵⁾ 韓国画をめぐる混乱は解放後の外部的内部的要因によって、民族美術の確立に関する重要な問題について十分に議論する機会を逸してしまったことにも原因があるといえるだろう。

二、戦後の再出発とモダニズムの受容——一九五〇年代

三年におよぶ同じ民族の熾烈な戦いとなった朝鮮戦争は一九五三年に休戦という形で一旦終息し、韓国は戦後の廢墟から再出発することとなった。戦争は解放直後に現れた民族美術論や階級美術論、リアリズム論、大衆化論など多様な論議を一掃してしまい、特に進歩勢力は、単独政府の樹立と戦争によって完全に活動の場を失ってしまった。⁽¹⁶⁾ このようにして韓国美術界は、朝鮮美展のシステムを継承した国展が中心となり、親米的な美術界の構造再編を進めていく。そして日本色を払拭し、

民族の造形理念を構築しようとする作業と理論からの模索は、一九五〇年代中盤までの美術界を支配する最も重要な課題となったのである。⁽¹⁷⁾

民族美術の建設という目標の下で新しい東洋画への模索が行われる中、一九五〇年代半ばから韓国画という名称の使用を訴えはじめたのが金永基である。金永基は朝鮮戦争休戦の翌年に発表した「現代東洋画の性格——急がれる韓国「国画」樹立」以後、約二十年にわたって韓国画の必要性を主張し続け、伝統を守るためにマンネリズムに陥っている南画系の絵画や、日本画の様式から抜け出せずにいる彩色画や淡彩画、古典返りした水墨画などに対する批判を展開した。金永基はまた、東洋画に対する時代的要求は、西洋画のように人物や風景、静物、花鳥、戦争、歴史画などさまざまな主題を扱うことであり、伝統的な画材を使用しながらこれらの難題を克服することこそが東洋画家たちに課せられた新韓国画樹立の使命なのだと主張した。⁽¹⁸⁾ さらに「東洋画の新しい方向」では、作家たちが自由な意欲と思想の下で(新たな芸術世界を)開拓しているにもかかわらず、東洋画はまだ完成された韓国画の樹立にいたっていないと批判した。金永基が規定する東洋画とは(一) 帝植民地時代の残滓思想の表現、(二) 自主独立した民族意識の主体性がない、(三) 民族美術の特性を見せるだけの風情のない絵という意味、(四) 東方アジア諸国の中のある国家、ある民族の絵という意味、(五) 西洋画に対して言う時にのみ使う言葉であり、東洋画という名称を捨てて、中国画や日本画のように韓国画という名前を使うべき時が来たのだと訴えた。⁽²¹⁾

親日画家として批判されていた金基昶は、日本の影響から抜け出せない作家を批判し、中国の山水画を模倣したような絵を「韓国画」と呼ぶことを問題視し、彩色画家の立場から水墨画に固執するのではなく、より幅広い階層に東洋画を普及させることを力説した。⁽²²⁾ 後に韓国画会を設立(一九六七)した李奎鮮^{イギフン}(一九三八—二〇一四)もまた韓国画を支持したが、当時は韓国画という用語の使用に対する批判や反発も多く、この名称が市民権を得るのには一九八〇年代まで待たねばならない。

戦後の韓国美術界では多くの美術団体が結成されたが、韓国画では一九五七年に朝鮮美術展を舞台に活発な活動を見せた金永基や李応魯、金基昶、朴峽賢、千鏡子^{チヨンギョ}(一九二四—二〇一五)ら中堅作家たちが白陽会を結成した。白陽会は日本色を

払拭し、新しい東洋画の方向を探るとともに後進の育成を目標に掲げ、一九五〇年代に立ち上げられた唯一の韓国画の団体であった。白陽会はソウルだけでなく地方でも展覧会を積極的に開催し、さらには台北や香港で「韓国現代画展」を開くなど活発な活動を展開した。一九六一年には東京と大阪で、また一九六五年にも日本で展覧会を開催し、海外展では主に韓国の古蹟名勝や、人物風俗画を現代的に表現した作品を展示した。⁽²³⁾ 日本色が強いということと批判の対象となっていた韓国画のグループのこのような活発な活動の背景には、韓国画の復権に対する切実な思いがあったと考えられる。

一方、一九五〇年代中盤の韓国美術界の大きな動きはモダニズムの受容であった。解放から朝鮮戦争終結までの約八年間、海外美術とほとんど遮断された状況にあった韓国では、新しい動向に対する渴望があったのだろう。当時、モダニズムとは西欧の現代美術の積極的な受容、特にキュビズムやアンフォルメルなどの抽象様式と

挿図2 朴峽賢 〈露店〉 紙に水墨淡彩、267 × 210cm、1956 年、国立現代美術館所蔵

して理解され、西洋画を中心に新しい造形潮流として展開していった。このような動向に接した韓国画の作家たちも徐々に表現に変化を加えていくのだが、特に金基昶や朴峽賢は伝統的な水墨彩色画にキュビズム的な表現を取り入れ具象と抽象が混在する作品を制作しはじめた。⁽²⁵⁾ 朴峽賢の〈露店〉（一九五六）は、縦横二メートルを超える大画面に物売りの女性を大胆な構図で描いたもので、従来の美人画とは大きく方向転換をしたことが確認できる（挿図2）。

表現の変化は、それまで実景山水が中心であった国展の東洋画部でも現れた。ソウル大学出身のいわゆる戦後第一世代である張雲祥^{チャンフンサン}（一九二六～八二）や朴魯壽^{パクノス}（一九二七～二〇二三）、徐世鉦^{ソセオ}（一九二九～）らがモダンな服装の女性像や、単純化された人物画を描き受賞していった。⁽²⁷⁾ 朴魯壽の〈休息〉（一九五六）は（挿図3）、公演の合間に休憩をとっている女性を描いたもので、少し疲れた表情や異国的な舞台

挿図3 朴魯壽 〈休息〉 紙に水墨淡彩、209 × 179cm、1956 年、国立現代美術館所蔵

衣装、タバコを吸う姿などそれまでの人物画には見られなかった斬新な素材を扱った。また、徐世鉦は朝鮮戦争によって肉親を失った女性が慟哭している姿を描いた〈暈月の章〉(一九五四)を第三回国展に出品した。⁽²⁸⁾水墨による極端に簡略化したこの人物画は文教部長官賞を受賞した(挿図4)。

すでに述べたように西欧のモダニズム、つまりアンフォルメルに代表される抽象表現の受容は、ジャンルを問わず美術界全体に影響を及ぼし、西洋画壇でのアンフォルメル運動は、一九五八年五月の現代美術家協会の第四回展をきっかけに本格化した⁽³⁰⁾が、韓国画でも抽象表現に取り組む作家が現れた。このような現代美術への傾倒は、保守勢力の牙城となっていた国展のあり方に不満を抱いた作家たちによる抵抗の態度でもあった。⁽³¹⁾中でもアクション・ペインティングを思わせる李応魯の〈生

挿図4 徐世鉦 〈暈月の章〉 韓紙に水墨淡彩、1954年

脈〉(一九五〇年代中盤)(挿図5)は韓国画における抽象表現への大胆な挑戦であったといえるだろう。李応魯はその後も継続して抽象画を手がけ、群衆をモチーフにしたシリーズは彼の代表的な作品となった。

このような新たな表現への試行錯誤について尹蘭芝は単なる様式の受容ではなかったと指摘する。一九五〇年代後半の韓国では、植民地時代と朝鮮戦争を経て蓄積した物質的、精神的危機意識が表面化しただけでなく、そのような歴史を作ってきた前近代的なシステムに対する改革の意志と、外部から急速に流入しはじめた先進文化への欲求が高まった時期だった。このような雰囲気、保守的な美術制度への抵抗意識と欧米の美術思潮の積極的な受け入れとして現れ、特に解放後に美術大学で教育を受けた当時二十代の若い美術家たちは、それ以前の世代とは目標が違っていた。主に日本留学によって教育を受けた前の世代は、日本を経由して西洋の美術様式を受容したが、解放後の世代は西欧や国際社会と直に接し、そのこと自体が旧体制に対する抵抗という意味を持っていた。⁽³²⁾そして韓国画におけるモダニズムとの接近は、解放後から問われ続けてきた日本色からの脱却という命題に対するひとつの解決法でもあったといえるだろう。

三、水墨抽象の登場——一九六〇年代

一九六〇年、ソウル大学の美術学部出身者たちが墨林会を結成し、若手作家たちによる水墨抽象画への挑戦が注目された。グループの中心となったのは第一期卒業

挿図5 李応魯 〈生脈〉 韓紙に水墨淡彩、133 × 68cm、1950年代中盤、李応魯美術館所蔵

生である徐世鉦で、彼は国展で〈暈月の章〉が受賞した一九五四年から母校の講師として教鞭をとりはじめていた。当時ソウル大学美術学部の教授は、彩色画の張遇聖、水墨画の裴濂（二九一一〜六八）らで、古典の踏襲を中心とした彼らの古い教え方に不満を抱いていた学生たちにとって徐世鉦の存在は新鮮な刺激を与えてくれるものであった。一九五〇年代の美術界の変化を見ながら、韓国画壇でも新世代を中心に新風を巻き起こさなければならぬと考えた徐世鉦は、新団体の結成を同輩作家や、大学を卒業したばかりの新進作家たちと呼びかけた。⁽³³⁾ 当時、韓国画壇は一部作家による試行錯誤があったものの、旧態依然とした状況にあり、また一九五〇年代中盤から浮上しはじめた国展におけるソウル大学と弘益大学の派閥争いや、これに起因した大韓美術協会と韓国美術家協会の対立などで紛糾した状態であった。墨林会はこのような既存画壇を批判し、「韓国の東洋画壇の唯一の前衛的青年作家たちの集結体」を標榜したのである。

一九六〇年三月に正式に発足した墨林会は、二十二日から三十一日まで中央公報館で第一回展を開催し、徐世鉦をはじめ、張雲祥、朴世元、閔庚甲、鄭暉永、全榮華など総十六名が参加した。韓国画壇の若手作家グループとして、美術界のみならずメディアなどからも期待された墨林会だったが、同年十二月に開催された第二回展では参加作家が半減し、翌一九六一年の第三回展には車平里や宋榮邦など、創立メンバーよりも十歳ほど若い世代が新たに参加することとなり、その後ソウル大学出身ではない作家も参加したものの、結局一九六四年の第八回展を最後に解散してしまった。

ところで韓国画における表現の開拓は金基昶をはじめとする中堅作家や、墨林会に参加しなかったソウル大学出身の権寧禹（一九二六〜二〇一三）などがむしろ積極的に進んでいた。実際のところ墨林会作家たちの作品には革新的な傾向は弱く、むしろ古典的な山水や人物画などが出品されており、そのような作品は会の理念に合わないとして徐世鉦が無理やり排除したこともあったという。⁽³⁷⁾ アンフォルメルの影響で前衛＝非具象と看做されていた当時、墨林会の作家たちの中で、非具象の作品を発表した者は実際には少なく、発足当初の期待に反して評価は芳しくなかった。彼らは前衛的な作品はむしろ国展に出品していたのである。⁽³⁸⁾ グループ展よりも画壇

への登竜門であった国展で本領を発揮しようという気持ちが強かったのであろう。一九六〇年は四・一九学生革命によって幕が開け、体制に対する抵抗精神が社会的変革をもたらすことができるのだということを若者たちが行動によって示した。このような気運は美術界にも影響を及ぼし、一九六〇年十月には保守的で勢力争いが絶えない国展に対して批判的であった二十代の西洋画家たちが、徳寿宮の堀に作品を展示する街頭展を敢行した。学閥や地縁による派閥争いに終始している既成画壇を批判する、ソウル大学の在学生たち十名によって結成された壁同人の「壁展」と尹明老（一九三六〜）たちによる「六〇年美術家協会」の「六〇年展」がそれぞれ徳寿宮の西と北の壁でほぼ同時に行われた。⁽⁴⁰⁾ 数百号におよぶアンフォルメル作品の突然の野外展示は、行動による制度美術に対する抵抗の意思表示であり、画期的な事件としてメディアに取り上げられた。

新進作家たちによる抵抗が顕在化する中、国展では組織内の問題を收拾するため一九六一年に大幅な変革が行われ、一九五五年以来対立していた美術団体が、政府の指導による美術団体統合政策によって「韓国美術協会」に統合された。⁽⁴¹⁾ また同年の第十回展では、三十代の前衛美術家たちの要求に応じて、在野の中堅作家を審査員や推薦作家として受け入れ、西洋画部では具象、半抽象、抽象の三科制を導入し、抽象作品も特選を受賞できるようになった。東洋画部では、元老審査員と入れ替わりに一九六一年に反国展の立場にいた金基昶とともに、一九五四年以降国展出品をやめていた徐世鉦が審査員に選定された。また閔庚甲と車平里の抽象画がそれぞれ特選、入選し、墨林会の作家たちも水墨抽象画を国展で発表するようになった。⁽⁴²⁾

国展で抽象画の発表の場が広がる一方で、軍事政権が掲げる、芸術を通じた民族再建、人間革命といったスローガンを表現するような、写実的な作品が登場しはじめたのもこのころである。このようなリアリズム絵画は、国家建設および経済開発の視覚的再現であり、観覧客からは好意的に受け取られていたが、北朝鮮の社会主義リアリズムを想起させるという指摘とともに、抽象美術を支持する評論家たちからは批判されることとなった。⁽⁴³⁾ 国家が掲げる反共イデオロギーの浸透は、人々の意識に深く影響を及ぼしていたのである。

一九六二年に国展の内閣首班賞を受賞した李鍾祥（一九三八〜）の〈作業〉は、

鑄造作業にいそしむ労働者を巨大な画面に水墨淡彩で描いた作品である(挿図6)。四・一九革命に参加し負傷した経験を持つ李鍾祥は、この作品を通じて民主化のために闘った若者たちの姿を描き出し、軍事政権への抵抗の意志を示そうとした。しかし、作者の意図とは真逆に評価されてしまったため、体制におもねたものと看做され進歩的立場の批評家たちから批判を受けたという⁽⁴⁴⁾。制作の意図を明らかにできなかった当時の抑圧的な状況がうかがえる。

四、伝統絵画と単色画——一九七〇年代

一九七〇年代は、国展の非具象部門の開設によって韓国画の表現に前衛的な変化が見られた一方で、伝統絵画が美術市場で好況に浴した時期だった⁽⁴⁵⁾。これは伝統絵画人気によって美術品を専門に扱う画廊が続々と開廊したのに加え、人々の所得向上とともに美術品に対する関心が高まったためである⁽⁴⁶⁾。一九六〇年代の朴正熙政権の経済開発政策による、経済状況の上昇が人々の日常生活はもちろん、文化芸術方面にも表れはじめたのである。水墨画家の宋秀南^{ソンスナム}(一九三八―二〇一三)は、美術ブームの中で特に韓国画は美術品の代名詞のように脚光を浴び、その影響で韓国画の大衆的受容が驚くほど広がったと当時を振り返っている⁽⁴⁷⁾。

また、一九七一年にソウル新聞創刊二十周年を記念して開催された「老大家六人展」を通じて、戦前から作家として活動してきた金殷鎬や李象範、盧壽鉉^{ノスヒュン}(一九八九―一九七八)、許百鍊^{ホペリョン}(一九九三―一九七七)、朴勝武^{パクスナム}(一九九三―一九八〇)、卞寛植^{ビョングァン}(一九九九―一九七六)ら元老作家を中心に韓国画の価格が上昇し、実景山水ブームが巻き起こった。このように伝統絵画の人氣が高まり、朝鮮時代の真景山水や風俗画などが再び注目される中で、植民地史観の克服と民族意識の高揚のために、韓国の風景を伝統的な筆使いによって描き、雲や霧などで余白を処理し、西洋画の遠近法も導入した写景山水が拡散していった。写景山水画は、一九七〇年代後半には美術大学の教授を務め国展などで名声を得ていた三十〜四十代の中堅作家たちを中心に展開していったが、宋秀南はこのような新しい写景山水画の動向を一九三〇年代から実景山水を追求し続けてきた先輩作家たちの精神的な感化によるものだと語っている⁽⁴⁹⁾。

挿図6 李鍾祥 〈作業〉 紙に彩色、238 × 330cm、1962年、国立現代美術館所蔵

挿図7 安相詰 〈霊 62-2〉 韓紙に石、彩色、40×135×20cm、1962年、国立現代美術館所蔵

写景山水画の人氣とともに人物画にも変化が現れ、それまでの典型化した山水画には見られなかった、都市的で日常的な素材や人々の暮らしを素材にした水墨彩色画が描かれはじめた。⁽⁵⁰⁾このようなモチーフの変化の背景には、政府による民族記録画事業があったと考えられる。民族記録画とは、軍事政府が掲げた画一的な民族アイデンティティの視覚的再現を目的とした政治宣伝美術である。このようなナショナリズムの鼓吹を目的とした政府主導の事業によって、民俗文化などが再評価され、社会主義リアリズムを想起させるような健康な国民像を描いた写実的な絵画が描かれたのである。朴正熙大統領は一九七二年に「維新憲法」を成立させ、長期独裁体制を可能にしたが、維新体制下では、反政府的な言論や行動に対して厳しい弾圧が行われるとともに、文化政策として推進された民族文化育成のための伝統と民俗への模索がより本格化した。一九六〇年代からはじまった国家主導の民族記録画が多く描かれたのもこの時期である。⁽⁵¹⁾

一方で、一九七〇年代は単色画^{モノカラー}と呼ばれるミニマルな抽象画が全盛期を迎えていた。⁽⁵²⁾単色画の出現は、それまでの一方的な西欧モダニズムの受容に対する反省から、主体的な韓国的前衛美術が追求された結果だった。単色画は一九七三年ごろから一九七〇年代末に最

も多く描かれたが、その起点となったのは一九七二年に開かれた第一回「アンデパンダン展」に出品された李東燁^{イドンノ}（一九四六―二〇一三）の〈状況〉シリーズと許楓^{ホフン}（一九四六―）の〈可変意識〉で、さらに翌年には朴栖甫^{パクソボ}（一九三二―）が東京の村松画廊で個展を開き、〈描法〉シリーズを発表した。そして一九七五年に東京画廊で開催された「韓国・五人の作家五つのヒンセク〈白〉」展以後、単色画は西洋画を中心に画壇を席巻していく。⁽⁵³⁾

一方韓国画の方は、一九六〇年代の墨林会による抽象画運動が力を失う中、マンネリズムに陥ったと看做されていた。これは当時、水墨抽象画に取り組む作家のほとんどがソウル大学出身者であったため、一九七〇年代は墨林会の活動の延長線上にあると考えられたからである。⁽⁵⁴⁾しかし、抽象への挑戦は続けられており、国展の東洋画部門では、材料の物性を前面に押し出した、マチエールの追求による表現が見られるようになった。特に、東洋画の現代化は材料の実験を通じて可能であると主張した安東淑^{アンドンスク}（一九二二―）は、油絵の具を韓紙に塗ったアクション・ペインティングを思わせるような作品や、木の板を利用した実験的な作品を発表した。また安相詰^{アサンギョル}（一九二七―九三）は包装紙や、油紙などの材料を大胆に使ったり、〈霊〉シリーズに見られる石や古木などを利用したオブジェのような作品を発表した⁽⁵⁵⁾（挿図7）。

抽象系の韓国画家たちは、紙筆墨という限定された媒体と、四君子や山水画、人物画や花鳥のような従来の素材では、現代美術としての韓国画の存立は不可能であると考え、アンフォルメルや抽象表現を通じて西欧現代美術との接点を探っていたのである。⁽⁵⁶⁾このような韓国画の新たな動向について、西洋画と東洋画の抽象表現の差がなく、韓国画固有の特徴を失っているというような批判も出たが、⁽⁵⁷⁾安東淑や安相詰のような実験的な試みによって韓国画が現代美術の領域へと大きく踏み出したといえるだろう。

五、彩色画の復権——一九八〇年代

一九八〇年代に入ると韓国画をめぐる状況に大きな転換が訪れた。「韓国画」という用語の公式的使用、一九八〇年代前・中盤にかけて展開した「水墨画運動」、

朴生光（一九〇四〜八五）の登場による彩色画の復権などである。

すでに述べたように韓国画という名称は一九五〇年代から提唱されて続けたが、一九七〇年代までは依然として東洋画の方が優勢であった。これに変化をもたらしたのが国展の廃止と「大韓民国美術大展」（略称、美術大展）の開設である。一九六〇年代から前衛的な抽象作品の出品が増えはじめ、徐々に新聞社や民間団体が主催する展覧会が開催されるようになった。また、海外での出品の機会が増える中、国際展の参加経験が重視され、国展を中心に展開していた画壇のあり方にも変化が訪れたのである。このような情勢を受けて、一九八〇年の第二十九回国展は主管を民間団体である韓国文化芸術振興院に移すこととなった。そして翌年、第三十回を最後に国展は幕を下ろし、一九八二年からは美術大展が新たに発足した。さらに一九八六年からは社団法人美術協会が主管することになり、この時に東洋画部が廃止され、はじめて「韓国画部」が公式に設置されたのである。

また教育方面でも東洋画学科を韓国画学科に名称変更する大学が少しずつ現れはじめた。美術の教科書に韓国画という用語が登場しはじめたのもこのころである。一九八二年に新たに発足した「大韓民国美術大展」と文教部の第四次教育課程（一九八二〜八九）で制定された教科書では、「東洋画」の代わりに「韓国画」が採用された。⁽⁵⁸⁾

このようにして制度的改革が進む中、水墨の新たな動きが現れた。当時弘益大学の教授だった宋秀南の主導で行われた水墨画運動である。宋秀南は組織的な運動を目的としていたわけではなかったが、弘益大学出身の後輩や弟子たちとともにグループ展を企画し、水墨による実験的な作品を発表し、水墨画運動を進めながら、韓国画という用語の使用を積極的に提唱した。⁽⁵⁹⁾ 当時の韓国画が現代化を模索する方法として西欧美術の借用という誤りを犯していると批判した宋秀南は、より主体的な絵画の創出方法として、朝鮮時代後期の大家、鄭欽（二六七六〜一七五九）⁽⁶⁰⁾ から近代期の李象範、卞寛植へとつながる実景山水の継承が重要であると主張した。宋秀南は水墨という材料および技法が、伝統を継承しながらいかにして現代性を持ちえるのかを追求し、彼の作品について美術評論家の呉光洙は「現代の写景画」であると評した。⁽⁶¹⁾ 都市と自然をテーマにシリーズで描いた宋秀南の作品群からは、発展し

挿図8 宋秀南 〈都市と自然〉 韓紙に彩色、62.7 × 93.4cm、1987年、国立現代美術館所蔵

挿図9 安星金 〈悪寒〉 木綿に水墨、270 × 150cm (× 3 幅)、1984 年、国立現代美術館所蔵

続ける都市と自然のせめぎあい、つまり当時の韓国社会の状況を水墨によって描き出そうとする意志が感じられる(挿図8)。

宋秀南の水墨画運動は水墨の新たな方向性を開拓しようとするものだったが、これについて兪弘濬は、一九七〇年代から韓国画壇に広がった商業主義を払拭することには意義があったものの、「水墨」という「媒材的特性」を探索することに終始してしまったと批判し、元東石もまた「現実性のない形式主義の遊戯」と手厳しい見解を示した⁽⁶³⁾。

一方、一九八〇年五月に起こった光州民衆抗争をきっかけに全国的に高まった民主化運動とともに展開した「民衆美術運動」が、韓国社会の現実に対する問題意識を先鋭に描き出して一九八〇年代美術を代表する流れを築いた。リアリズムを標榜した民衆美術は、独裁政権の打倒と民主主義の成就、分断と民族統一、さらに植民地時代に否定された伝統文化の再認識および民族アイデンティティーの模索など、韓国社会が抱える複雑な問題を主題として扱っていた⁽⁶⁴⁾。民衆美術家で水墨画運動にも参加した安星金(一九五八)は、軍事政権下の抑圧的な状況で身を寄せ合う民衆の姿を、水墨による荒々しいタッチで描きだした(挿図9)。

一九八〇年代の韓国画壇で最も重要な出来事は、朴生光の登場だったといえるだろう。韓国的な原色を用いた朴生光の力強い表現は美術界に衝撃をもたらし、これによって彩色画が復権し、それとともに水墨画運動は徐々に下火となっていくた。日本で学んだ朴生光は⁽⁶⁵⁾、日本画風作家ということで解放後も長い間画壇で活躍できなかったが、一九八一年にベクサン記念館で国内二度目の個展を開催し、仏画や民画に影響を受けた表現主義的な彩色画を発表すると、またたく間に注目を浴びることとなった。さらに一九八四年に文芸振興院美術館で開かれた三度目の個展では、いっそうダイナミックで民族色の濃い作品を発表し、それまで植民地時代の清算の対象と看做されていた朴生光の、本格的な画壇への復帰とともに彩色画の発展にも大きな動力となった⁽⁶⁶⁾。朴生光の代表作である〈巫堂〉シリーズは、一九八一年にソウル⁽⁶⁸⁾の汝矣島で開催された「国風81」で韓国の伝統的な儀式であるクツを行ったムーダン⁽⁶⁷⁾の金錦花に感銘を受けて描いたものである(図版四)。民族的伝統文化、高句麗の壁画や民画、仏画、巫俗などにモチーフを求めインスピレーションを得た朴

生光の登場によって、日本の影響が云々されていた彩色画は解放後四十年にしてようやく解放されたのである。

また、一九八〇年代中盤以降の彩色画の復権には朴生光や、千鏡子、趙福淳^{チョボクジュン}による後進育成の努力があったことも影響していた。⁽⁶⁹⁾中でも弘益大学で千鏡子と朴生光に師事した李淑子^{イスクチャ}（一九四二―）は、彩色画に対する風当たりがまだまだ強く、東洋画という用語が主流であった一九七〇年代から果敢に活動を行ってきた作家である。彩色画は日本画の亜流では決してないと考え、一九七三年には「李淑子韓国画展」と銘打った初の個展を開いた際には、師匠の千鏡子からも批判され苦悩した李淑子だったが、その後も民俗や民族、韓国性などをテーマにした彩色画に徹し、一九八〇年には「中央美術大展」と国展で同時に大賞を受賞した。韓国的なるものを追求し続けた李淑子は青麦畑に韓国的情緒を見出し、〈麦畑〉シリーズを描き、代表作の〈イヴの麦畑 89〉（一九八九）では「民衆の健康なエロティシズム」を表現した⁽⁷⁰⁾（挿図10）。

彩色画への注目は水墨画にも影響をあたえ、一九八〇年代中盤からはいわゆる「彩色墨画」が急速に拡散していった。⁽⁷¹⁾主に人物画や都市風景を描いた彩色墨画の熱気は、色の使用を拒否していた水墨画運動の作家たちにも影響し、単純化された山水画に彩色を施した作品が制作されはじめた。⁽⁷²⁾彩色画の拡散とともに、水墨画と彩色画を隔っていた壁がくずれはじめたのである。⁽⁷³⁾

六、ジャンルを超えて——一九九〇年代以降

一九八〇年代後半の韓国社会の急激な変化は、一九九〇年代以降の社会状況に直結した。一九八七年の民主化宣言以降、民主主義への道が開かれ、一九九三年の文民政府の発足につながり、また一九八八年に行われたソウルオリンピックは国際社会に韓国の存在を知らしめる大きな契機となった。一方、急速な経済発展による本格的な消費文化の出現は、人々の生活を急激に変化させた。さらに一九九〇年代初頭の社会主義国家の崩壊は韓国社会を動揺させ、一九八〇年代を通じて展開した民衆美術運動は方向性を失って後退していった。

続いて一九九〇年代中盤から本格的に受容されたポストモダンイズムは、それまで

挿図10 李淑子 〈イヴの麦畑 89〉 韓紙に岩彩、148 × 198.8cm、1989年、国立現代美術館所蔵

の観念や技法、媒材、方法論などの問題を克服しようとしていた若い韓国画家たちの活動に変化をもたらした。作家たちは解放以降、半世紀近く悩まされていた伝統の現代的継承や水墨に関する哲学など、既存の言説から抜け出し、個人的な情緒や関心事、日常性などに基盤をおいた、脱ジャンルのな作品を制作しはじめた。彼らは自身をとりまく同時代的な社会現象を絵画の中にどのように反映させるのかを追及し、伝統的な紙筆墨にこだわらない自由な表現に挑戦しようとしたのである。このような媒材や表現方法の拡散に対して、韓国画が直面している混乱を増幅させていると憂慮する意見が出る一方で、紙筆墨という伝統的な規制が若い作家たちの表現の幅を制約しているのではないかという問題提起も出されはじめた。⁽⁷⁴⁾

挿図 11 金浩得 〈溪谷〉 韓紙に水墨、153.5 × 251.5cm、1997 年、ソウル市立美術館所蔵

挿図 13 孫東鉉〈文字図 コカコーラ〉 紙に彩色、136 × 162cm (×2幅)、2006年、国立現代美術館所蔵

このような状況の中で、一九九〇年代の水墨抽象作家たちは、「東洋画の精神性」などのような既存の精神論から離れ、具象を土台にした抽象画の創出に集中していった。つまり墨による表現に主力をおきながら、対象の属性を徹底的に把握した抽象へと転換しようとしたのである。また大画面による表現も彼らの特徴である。このような水墨抽象の新たな試みを見せた代表的な作家に、趙舜縞^{チョスグホ}(一九五五〜)や李鍾穆^{イジョンモク}(一九五七〜)、金浩得^{キムホドク}(一九五〇〜)らがいる。中でも金浩得は、山や溪谷、滝などの自然をモチーフに、渴筆で韓紙にたたきつけるように描いた水墨抽象画を制作し⁽⁷⁵⁾(挿図11)、さらに二〇〇〇年代以降は、ハンゲルをモチーフにした作品や、つるした韓紙に墨を染み込ませるインスタレーションなど、前衛的な表現を展開している(挿図12)。

このようにして一九九〇年代中盤から、既存の観念や技法、媒材、方法論などを克服しようとする作家たちの出現によって韓国画表現の幅が大きく広げられた。彼らは

半世紀以上もの間、韓国画家たちが直面してきた、伝統の現代的継承、墨の体験、水墨における哲学など、さまざまな課題から抜け出し、媒材を自由に使いはじめたのである。このような試みの先陣を切ったのが黄昌培^{フンチャンベ}(一九四七〜二〇〇二)で、キャンバスやアクリル、練炭の灰など、韓国画では扱わなかった材料を果敢に使用し、山水画や文人画、四君子だけが韓国画ではないことを知らしめるため努力した。また黄昌培の実験は素材のみならず主題にもおよび、環境問題などを扱った作品を発表していった。このような試みは多くの作家に影響をあたえ、二〇〇〇年代以降はインスタレーションやミクストメディアなどへの挑戦、ポップアートやパロディなど、韓国画の多様な表現が展開されていった。

孫東鉉^{ソンドンヒョン}(一九八〇〜)は、朝鮮時代の代表的な画家、金弘道^{キムホンド}(二七四五〜一八〇六)が現代に來たらどうするだろうかという発想から出発し、伝統的な肖像画の様式を引用しながらマイケル・ジャクソンなどの有名人や漫画やアニメのキャラクターを描くことによって、伝統と現代の感受性の結合を実践している。また朝鮮時代の民画のひとつで、文字を装飾的に描く文字図をパロディしたシリーズは、資本主義の象徴ともいえるコカコーラやナイキなどの有名ブランド名を民画の様式で描いたものである(挿図13)。このような伝統様式と技法を土台にしつつ、現代的なテーマをポップに、また諧謔的に描く方法は、二〇〇〇年代以降の若手作家の傾向のひとつであるが、アイデンティティーの問題に悩み、伝統と前衛の間で翻弄され続けてきた韓国画が見つけ出した、ひとつの解決法であるといえるだろう。

おわりに——東アジア美術と韓国画

伝統と現代をどう結びつけるのかという問題は継続して議論され続けている。前出の韓国画シンポジウムで宋熹暉は、名称や概念規定を云々することが作家や韓国画を専攻する学生たちの束縛になってはならないという意見を述べるとともに、一方で土台は必要であり、素材がそのきっかけになるのではないかと提言した⁽⁷⁶⁾。また、同シンポジウムで日本画の動向を紹介した荒井経は、伝統性と現代性の関係について、韓国画も日本画も何を「古典」とするか、現在描いている絵画がどのような古典絵画の系譜にあるのかによって定義されるのだという持論を展開した⁽⁷⁷⁾。この点に

関しては、今年の四月に行われた南北頂上会談以降、朝鮮半島の情勢が急激な変化を遂げている状況で、古典を同じくする北朝鮮の「朝鮮画」との関係性も具体的な問題として浮上してくる。

二〇〇七年にソウル市立美術館で開かれた「韓国画一九五三―二〇〇七」展（四月二十五日―五月二十七日）⁽⁷⁸⁾では、伝統的な水墨画や彩色画から、現代韓国画の脱ジャンルの作品まで実に多様な作品が一堂に会し、約五十年におよぶ韓国画の変遷の歴史を物語っていた。韓国画は、解放直後の日本色からの脱却と民族美術の建設にはじまり、東洋画と韓国画、伝統と現代性、具象と抽象、水墨と彩色など常に対立項のはざままで揺れ動いてきた。韓国画をめぐる議論は堂々巡りを繰り返し混沌とした状況にあるが、一方で作家たちの葛藤と模索によって、韓国画が新たな表現を獲得してきたことも事実だ。

半世紀近く議論されてきた「韓国画とは何か」という命題は、韓国画の範囲が広がることによってより複雑さを増し、答えを出すのは容易ではない。荒井経は広域美術史の構築による韓国画の定義のアップデートを提案したが、⁽⁷⁹⁾今現在の韓国画をめぐる問題を解決するためには、東アジア美術の中に韓国画を位置づけて、新しい角度から再検討する必要があるだろう。国内的な議論から抜け出して、日本画や中国画、また日本の植民地時代を経験した台湾の国画、そして北朝鮮の朝鮮画との比較と交流（美術史、作家研究、教育など）を通じてそれぞれの問題を理解し、共有し、相対化していくことが「韓国画とは何か」への解答を導き出す鍵になるのではないだろうか。

註

- (1) 宋憲暉「20세기 이후, 한국화의 변모」(二十世紀以後、韓国画の変貌)、『국립현대미술관 심포지엄 자료집』(国立現代美術館 韓国画シンポジウム資料集)、『二〇一六年六月二十五日、五頁。
- (2) 金炫淑「朝鮮美術展覧会とはどんな展覧会だったのか」、「官展に見る近代美術」、福岡アジア美術館、二〇一四年、六六―六九頁。水墨画では伝統的な線描が減少し、朦朧体を思わせる表現が現れはじめる。このような現象を日本の朦朧体画法の影響と関連付ける見解が圧倒的に多かったが、金容澈は図式的な主張であると反論して

いる。金容澈は「霧」が主題に多く扱われたり、線描が消滅した現象は、觀念山水から脱却し現実的な風景を描こうとした試みであったと分析している。金容澈「한국 근대 동양화와 몽룡체 화법」(韓国近代東洋画と朦朧体画法)、『한국 근대미술사학』(韓国近代美術史学) 一六、韓国近代美術史学会、二〇〇六年、一一七―一四九頁。

- (3) 日本植民地期の親日派の反民族行為を調査し処罰するために設置された特別委員会活動期間は一九四八―一九四九年。

- (4) 二〇一八年一月二十七、二十八日に東京藝術大学で開かれた国際シンポジウム「日本画の所在―東アジア絵画としての」では、日本画を東アジア絵画の中に位置づけることによって問い直すことを目的としていたにもかかわらず、一部発表者を除いて、いわゆる戦後の東アジア地域の絵画の状況、特に戦後の動向についてはほとんどふれられなかった。

- (5) 洪善杓「한국 근대미술사」(韓国近代美術史)、『時空社、二〇〇九年、一二三頁。

- (6) 高義東は韓国人留学生第一号として東京美術学校で西洋画を学んだ。帰国後、大家である安中植^{안중식}(一八六一―一九一九)や趙錫晋^{조석진}(一八五三―一九二〇)の下で東洋画を学んだが、形式主義的な教え方に不満を抱き、また画塾中心の状況を打開するために画壇の必要性を主張した。

- (7) 金英那「고희동, 진국활동에 앞장선 근대화단의 거두」(高義東、建国活動に先駆けた近代画家の巨頭)、『한국사 시민강좌』(韓国史市民講座) 四三、二〇〇八年、三一四―三一五頁。

- (8) 金英那、註7前掲論文、三一五頁。

- (9) イム・チャンソプ「비평으로 본 해방부터 앵포르멜까지」(批評によって見る解放からアンフォルメルまで)、『비평으로 본 한국미술』(批評で見る韓国美術)、『대원사』(テウォンサ)、二〇〇一年、八〇頁。

- (10) 睦秀炫「한국화의 불운한 탄생」(韓国画の不遇な誕生)、『동아시아문화연구』(東アジア文化研究) 六二、漢陽大学校東アジア文化研究所、二〇一五年、六四頁。

- (11) 崔烈「한국 현대미술의 역사」(韓國現代美術の歴史)、『한국미술사』(韓國美術史) 一九四五―一九六一、『悅話堂、二〇〇六年、七六頁。

- (12) 金啓俊は東京美術学校で西洋画を学んだが、帰国して東洋画に転向し、一九三〇年代から東洋画の近代化へ関心を持ち続けた。美術評論でも影響力を発揮したが朝鮮戦争の時に北朝鮮へ渡った。

- (13) 呉光洙「근대에서 현대로 - 한국회화의 60년의 단면」(近代から現代へ―韓国絵画約六十年の断面)、『国立現代美術館徳寿宮館』『명화를 만나다 한국 근대회화』100

展(名画に会うー韓国近現代絵画一〇〇選)展(二〇一三年十月二十九日～二〇一四年三月三十日)図録、二〇一三年、一九頁。

- (14) 一九四九年から一九八一年まで計三十回続いた国展は、一九四七年に米軍政府の文化教育部が開催した「朝鮮総合美術展」が母体となり、翌年の一九四八年に開催された政府樹立記念展を契機に政府主導となった。初期には運営を文化教育部が主管し、審査員と監査職には文教部の公務員を任命することによって、徹底した政府管理下に置いたが、その後主管部門が文化公報部に替わり、審査委員長も美術家が務めることになった。『月刊美術』 <http://monthlyart.com/encyclopedia/%EB%8C%A0%84%EB%9E%8C%ED%9A%8C/> 二〇一八年八月二十六日検索。

- (15) 吳光洙『韓国現代美術史』改定版、悦話堂、一九九五年、一一七頁。

- (16) 崔烈、註11前掲書、二六三頁。

- (17) 韓国芸術綜合学校韓国芸術研究所『한국예술사대계(韓国芸術史大系)』、SIGONGART、二〇〇〇年、二二九～二二三頁。

- (18) 金永基「現代東洋畫의 性格・時急한 韓國 國畫의 樹立(現代東洋画の性格・急がれる韓国国画の樹立)」、『서울신문(ソウル新聞)』、一九五四年八月五日。

- (19) 金永基「東洋畫의 새 方向・現代性은 傳統을 말판으로(東洋画の新しい方向ー現代性は伝統を踏み台に)」、『서울신문(ソウル新聞)』、一九五八年八月二十九日。

- (20) 陸秀炫、註10前掲論文、六八～六九頁。

- (21) 金晴江「繪畫의名稱에 對하여(絵画の名称について)」、『서울신문(ソウル新聞)』、一九五八年十二月十一日。金永基はその後主に新聞を通じて韓国画の正当性を訴え続けた。金晴江「東洋畫 보다 韓國畫 를(東洋画より韓国画を)」下、『경향신문(京郷新聞)』、一九五九年二月二十一日など。

- (22) 金基昶「山水畫가 아닌 東洋畫를(山水画ではない東洋画を)」、『서울신문(ソウル新聞)』、一九五九年二月八日。

- (23) 李龜烈『근대 한국화의 흐름(近代韓国画の流れ)』、미진사(ミジンサ)、一九九三年、五三～五五頁。

- (24) キュビズムは一九二〇年代に入ってきていたが、一九五〇年代に新しい造形表現として再び注目されることとなった。

- (25) 宋憲暻『대한민국의 역사, 한국화로 본다(大韓民国の歴史、韓国画で見る)』、大韓民国歴史博物館、二〇一六年、五四～五五頁。

- (26) 実際の風景を描く山水画を指す名称に関しては、真景山水、実景山水、写景山水などの用語が使われている。真景山水は、朝鮮時代後期に鄭澈らによって進められ

た。実景山水は植民地時代に真景山水を継承しながら、朝鮮の日常的な風景を描いたもの、また写景山水は実景山水とはほぼ同じ意味合いで使われているが、解放後に描かれはじめたものを指していることが多い。実景山水と写景山水の定義にはあいまいな部分もあり、これもまた韓国画をとりまく複雑さの要因のひとつとなっていると考えられ、今後さらなる検討が必要であると思われる。

- (27) 宋憲暻「1950년대 전통화단의 인물화(一九五〇年代伝統画壇の人物画)」、『한국문화연구(韓国文化研究)』二八号、梨花女子大学校韓国文化研究院、二〇一五年、一四三頁。

- (28) キム・ボッキによる作家インタビュー。 <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=boggi04&blogNo=220682734385&parentCategoryIdNo=8&categoryNo=&viewDate=&showPopularPosts=true&from=search> 二〇一八年十月三日検索。

- (29) 金嬉英は朝鮮戦争後の疲弊した現実の中で、韓国美術の現代美術への転換は一貫性のないまま進められたと言う。特にこの時期、韓国におけるアメリカの文化政策の強化などの影響を考えると、抽象表現主義とフランスのアンフォルメルが、西欧のアヴァンギャルドとしてはつくりとした区分なしに流入し受容されたのではないかと見ている。金嬉英「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰(韓国のアンフォルメル言説形成の再照明を通じた時代的正当性の考察)」、『한국근현대미술사학(韓国近現代美術史学)』、韓国近現代美術史学会、二〇〇八年、七八頁。李応魯や金基昶らによる韓国画の抽象化は、西洋画家たちが個別的に試みていたアンフォルメル作品より先んじていたという指摘もある。パク・パラン「1950년대 동양화단의 앵포르멜 미술과書(一九五〇年代東洋画壇のアンフォルメル美術と書)」、『미술사학(美術史学)』三五、韓国美術史教育学会、二〇一八年、二五七～二五八頁。

- (30) 現代的造形を目標に一九五六年に発足した西洋画の団体で、一九六一年まで続いた。二十代の若い西洋画家たちによって、保守的な国展に対する「反国展」意識を持ったグループとして結成された。

- (31) 国展をめぐる紛糾は一九五六年ころから顕在化し、国展に対する不満を持つ在野の作家たちは次々と美術団体を結成し、積極的に現代美術へ挑戦しはじめた。前出の「現代美術家協会」をはじめ、一九五七年には「モダンアート協会」「創作美術家協会」「新造形派」など多くの在野団体が発足した。

- (32) 尹蘭芝「한국 앵포르멜 미술의 또 다른 의미(韓国のアンフォルメル美術の「もうひとつ」の意味)」、『미술사학보(美術史学報)』四八、美術史学研究会、二〇一七年、一二四頁。

(33) チェ・ Cholヒョ「목림회 화가들이 말하는 목림회 (墨林会の画家たちが語る墨林会)」、『한국근현대미술사학 (韓国近現代美術史学)』二二、韓国近現代美術史学会、二〇一一年、一一五頁。

(34) 大韓美術協会は、一九四五年に結成した朝鮮美術家協會が反共意識の下に結束するため拡大再編した団体。一方、韓国美術家協會は一九五五年に結成された団体で、徐世鉦は創立から参加していた。進取的な理念の下に民族文化の発展、純粹な制作態度と発表機構を確立、新しい世代に刺激を与えること、国際的な美術文化との交流などを目標とした。両団体は一九六一年に統合される。

(35) パク・パラン「동양화단의 추상 (東洋画壇の抽象)」、『미술사학 (美術史学)』二四、韓国美術史教育学会、二〇一〇年、一〇二頁。

(36) パク・パラン、註35前掲論文、九九―一〇〇頁。

(37) 徐世鉦の証言。チェ・ Cholヒョ、註33前掲論文、一一八頁。

(38) にもかかわらず、墨林会が水墨抽象画のグループとして記憶されている理由としてチェ・ Cholヒョは、同じ時期の国展の図録に掲載されている墨林会作家の作品から誤解が生じたのではないかと分析している。チェ・ Cholヒョ、註33前掲論文、一二二頁。

(39) 一九六〇年三月の政府の不正選挙をきっかけに、それまで苦しい生活を強いられていた民衆たちは選挙のやり直しを求め、大規模なデモを繰り広げた。そして四月十九日にはソウルの学生たちが李承晩の退陣を求めて大統領官邸に押しかけ、警察隊による発砲によって多数の死傷者がでると、大統領の退陣を求める国民的デモが起った。これによって李承晩政権は退陣に追い込まれた。

(40) 尹蘭芝、註32前掲論文、一三一頁。

(41) 一九六一年五月十六日にクーデターによって登場した朴正熙率いる軍市政権は、対立し続けていた韓国美協と大韓美協の統合に積極的に介入した。

(42) 非具象画への関心が高まる中、国展では一九六九年に西洋画部、一九七〇年に東洋画部で具象部門と非具象部門が分離され、さらに一九七四年には西洋画と東洋画の非具象部門が国展の第二部に改編され、春に展覧会が開催された。

(43) キム・ミジョン「한국 앵포르멜과 대한민국 미술전람회 (韓国のアンフォルメルと大韓民国美術展覧会)」、『한국근현대미술사학 (韓国近現代美術史学)』一二集、韓国近現代美術史学会、二〇〇四年、三一八頁。

(44) 作家インタビュー。二〇一六年十一月十六日。

(45) というのはもの一九六〇年代までの韓国美術の販売量においては、西洋画よりも韓国画の方が上回っていた。李旼修「1960년대 한국화의 상황과 갈등 (一九八〇年

代韓国画の状況と葛藤)」、『美術史論壇』三九、韓国美術研究所、二〇一四年、一二頁脚註9。

(46) 李旼修、註45前掲論文、一一〇頁。

(47) 宋秀南「수묵 실험에 거는 방향 설정 (水墨実験にかかる方向設定)」、『空間』、空間社、一九八三年九月号、八三―八五頁。

(48) 李旼修、註45前掲論文、一一二頁。

(49) しかし中には観念的な画譜式山水画も根強かったという。宋秀南、註47前掲論文。
(50) チョン・ヨンギョン「1970년대 전통 및 향토 인물화 연구 (一九七〇年代の伝統および郷土人物画の研究)」、『기초조형학연구 (基礎造形学研究)』Vol.15, No.3、韓国基礎造形学会、二〇一四年、四〇〇頁。

(51) 民族記録画という名称が公式に使われはじめたのは、一九六七年七月十二日から八月三十一日まで景福宮美術館で開かれた「民族記録画」展からである。朴正熙政権は、一九七〇年代初頭から先進国をモデルにして経済的近代化を推進し、体制維持と国民の総和を目的にした民族アイデンティティの確立を目指し、伝統文化の保存や発掘をはじめ、文化芸術を積極的に活用した。

(52) 一九七〇年代には「モノクローム絵画」「モノトーン絵画」「単色調絵画」「単色画」などの名称が使われていた。モノクローム絵画に関する適切な名称についてもさまざまな議論がされているが、現在は単色画 (Dunachwa) が公式的に多く使われている。権永珍「한국적 모더니즘 의 창안 (韓国的モダニズムの唱案)」、『미술사학보 (美術史学報)』三五、美術史学研究會、二〇一〇年、七七頁、脚註3。

(53) 「韓国・五人の作家五つのヒンセク〈白〉」展の参加作家は、西洋画の李東燁、許槐、朴栖甫、徐承元 (一九四一―)、そして韓国画の權寧禹。東京画廊では二〇一八年春に、同じメンバー (故人を含む) で四十三年ぶりに展覧会を開催した。

(54) キム・ギョング「1970년대 한국 동양화 추상연구 (一九七〇年代韓国東洋画の抽象研究)」、『미술사학 (美術史学)』三三、韓国美術史教育学会、二〇一六年、七六頁。

(55) キム・ギョング、註54前掲論文、八三―八四頁。

(56) 金炫淑「1980년대 한국 동양화의 탈동양화 (一九八〇年代韓国東洋画の脱東洋画)」、『현대미술사연구 (現代美術史研究)』二四号、現代美術史学会、二〇〇八年、二〇七―二〇八頁。

(57) 李慶成「국전 심사평: 동양화 (国展審査評: 東洋画)」、『동아일보 (東亜日報)』、一九七一年十月十三日。キム・ギョング、註54前掲論文、八六頁から再引用。

(58) 韓国画という用語が教科書に採用されたのもつかの間、第五次教育課程 (一九九

○(九五)以降は水墨画や彩色画あるいは伝統絵画という用語が使用されはじめた。金美卿、黄相喜『우리그림 批評(私たちの絵批評)』、카리아트(キャリアート)、二〇〇八年、二二頁。

(59) 李政修「1980년대 한국화의 상황과 갈등」(一九八〇年代韓国画の状況と葛藤)、『美術史論壇』三九、韓国美術研究所、二〇一四年、一一七頁。

(60) 金炫淑、註56前掲論文、二〇七～二〇八頁。

(61) 李政修「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」(一九八〇年代宋秀南の韓国画、伝統と現実の間の表象)、『美術史論壇』四〇、韓国美術研究所、二〇一五年、一一四頁。

(62) 俞弘濬「중국화·일본화는 이 문제를 어떻게 풀 것인가」(中国画・日本画はこの問題をどのように解くのか)、『空間』、空間社、一九八三年十二月号、一〇二～一〇八頁。

(63) 元東石「한국화의 문제점과 전망」(韓国画の問題点と展望)、『민족미술의 논리와 전망(民族美術の論理と展望)』、블빛(ブルビット)、一九八五年、一三三頁。

(64) 民衆美術運動は、一九八〇年代から日本でも散発的に紹介されていたが、二〇〇七～〇八年に日本の美術館(新潟県立万代島美術館ほか五ヶ所)で開かれた「民衆の鼓動―韓国美術のリアリズム一九四五～二〇〇五」でまとまった形で展示された。また民衆美術運動については古川美佳「韓国の民衆美術―抵抗の美学と思想」、岩波書店、二〇一八年を参照。

(65) 朴生光は一九二〇年代に京都に留学して彩色画を学んだ後、一九三三年には京都市立絵画専門学校に進学した。

(66) 李政修「1980년대 한국화 임기를 위한 제언」(一九九〇年代の韓国画を読むための提言)、『美術史論壇』四六、韓国美術研究所、二〇一八年、二二九～二三〇頁。

(67) 一九八〇年五月二十八日から六月一日に開催された国風81は「民族団合の大合唱」をスローガンに、韓国新聞協会が主催し、KBSが主管した大規模な文化祭典である。全国から二五〇余りの大学生サークルと芸能人らが約一万三〇〇〇人参加した。派手派手しく開かれたこの祭典は実は、前年の光州事件を引き起こした軍部が、国民の関心をそらして政権の正統性を知らせるために計画された官製の祭典であった。경향신문(京郷新聞) http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?art_id=200905271754275#csidxfl64471726c9e48b529910b96b90cd 二〇一六年十月十五日検索。

(68) ムーダンとは朝鮮における女巫、シャーマン。クツという巫儀を行う。伊藤亜人他監修『朝鮮を知る事典』、平凡社、一九八六年。

(69) 金炫淑、註56前掲論文、二二五～二二六頁。

(70) 김·ギョンヨン「1970년대 한국화에 대한 기억」(一九七〇年代の韓国画についての記憶)、『한국근현대미술사학(韓国近現代美術史学)』二二、韓国近現代美術史学会、二〇一一年、一四九～一五一頁。

(71) 金炫淑によると、一九八〇年代中盤に登場した「彩墨」という用語は、台湾に留学した崔炳植が、台湾で使用されている用語を韓国に導入したものだという。崔炳植は彩色画と水墨画を総称したものととして彩墨という用語を使用した。金炫淑、註56前掲論文、二二五頁、脚注24。

(72) 宋憲暻「1980년대 한국화의 산수」(一九八〇年代韓国画の「山水」)、『한국예술연구(韓国芸術研究)』一一号、韓国芸術綜合学校韓国芸術研究所、二〇一五年、一六～一九頁。

(73) このような状況を金炫淑は「脱東洋画」の兆候であると見ている。金炫淑、註56前掲論文、二二〇頁。

(74) 宋憲暻、註1前掲論文、一四頁。

(75) 宋憲暻、註25前掲論文、一七五～一七七頁。

(76) 宋憲暻は例として黄昌培が、韓国画でのアクリルの使用などは二十年以上紙筆墨を学んでこそ可能なのだと教えていたことに言及した。国立現代美術館 韓国画シンポジウム、二〇一六年六月二十五日の討論会録音記録より。

(77) 荒井経は、日本画が伝統的でありながら前衛的でないといけないという宿命的な自己矛盾を持っていることに言及したが、このことはそのまま韓国画にあてはまる。『일본화의 동향과 한국화에 대한 소감(日本画の動向と韓国画に対する所感)』、『국립현대미술관 심포지엄 자료집(国立現代美術館 韓国画シンポジウム資料集)』、二〇一六年六月二十五日、四一頁。

(78) 部門の構成は以下の通りである。一、抽象の流入と実験、二、伝統山水の再認識と現代的変容、三、西欧モダニズムから韓国的モダニズムへ―抽象の主体的発展、四、彩色の脈、五、特別展―人物画、六、韓国画の視野を越えて。

(79) 荒井は国家の独自性のみを強調した美術史は互換性を持ちえないと言う。荒井経、註77前掲論文、四一～四二頁。

本稿は二〇一八年度光云大学の校内学術研究費の支援を通じて研究したものである。

(いなば〈ふじむら〉まい・韓国光云大学)