

一九七〇～一九八〇年代 新形象世代の韓国画

——ハイパー・リアリズムから民衆美術まで——

李 旼 修

稲葉（藤村）真以 訳

はじめに

- 一 民展時代の開幕と「新しい形象性」の傾向
- 二 ハイパー・リアリズム傾向の韓国画の登場
 - (一) 伝統絵画における「形象」の問題
 - (二) ハイパー・リアリズムの技法と韓国画の結合
- 三 新形象時代の韓国画の様相…水墨画運動から民衆美術まで

結び

はじめに

韓国美術界は一九七〇年代後半に入って重要な転換期を迎えた。一九四五年の解放後、政府が主導して創設された「大韓民国美術展覧会」(以下「国展」)の是非をめぐる論争が日増しに強まる中で、新聞社が主催する大規模で特色のある民間公募展(以下、民展)が相次いで設立されたからである。火付け役となったのは、一九七〇年と一九七一年に一、二回展を開催し、一旦中断された後、一九七六年に再開された韓国日報主催の「韓国美術大賞展」だった⁽²⁾。さらに一九七八年からは東亜放送が主催する「東亜美術祭」と、中央日

報と東洋放送主催の「中央美術大展」が相次いで発足し、三大民展時代が幕を開けた。

これら民展が標榜したのは、「新しさ」と「形象性」であった。「東亜美術祭」が掲げたキャッチフレーズは「新しい形象性」であり、「中央美術大展」は「韓国美術の新時代を開く」ことを目標とした。このような展覧会の共通点は何よりも、旧態からの脱皮を目指すところにあった。つまり、一九六〇年代から一九七〇年代前半まで主流となっていた、アンフォルメルや単色画のような抽象画傾向に対する反発が背景にあったのである。また、既存の「国展」の主流であった旧態依然とした具象と区別するために「新しい形象」と呼んだ点は特記に値する。

筆者が注目するのは、このような展覧会の流れが韓国画にもそのまま反映されたという点であり、ある意味でこれは当然の結果だと言えることができる。公募展で実力を認められることによって地盤を固めていかなければならない作家たちの状況は、韓国画も他ジャンルと変わりがなかったからである。一九七〇年代後半にハイパー・リアリズムの傾向を持つ韓国画が登場し

たことには、このような背景が直接的な理由となった。韓国画を伝統画の脈絡からではなく、当時の美術界の脈絡から分析する必要性はまさにここにあり。韓国画のハイパー・リアリズム現象は、水墨と抽象の関係にのみ集中してきた従来の議論を通じては決して説明できないのである。⁽³⁾

したがって本論文では「形象性」の脈絡から韓国画を再検討したい。しかしここで注意すべきことは、伝統的な絵画における形象概念と、民展のスローガンとして韓国美術界に提起された形象概念には違いがあるという点である。韓国画のハイパー・リアリズムは、これら二つの概念を包括した非常にユニークな現象である。したがって筆者は、ハイパー・リアリズムの韓国画を軸に、伝統的絵画における形象概念と、民展のスローガンとしての形象概念の共通点と違いを分析してみようと思う。そしてこれを通じて、一九七〇年代以前の韓国画と、その後一九八〇年代前半に起こった水墨画運動、さらに民衆美術系⁽¹⁾の韓国画を貫く「形象」概念の変化と推移について検討してみたい。

一 民展時代の開幕と「新しい形象性」の傾向

民間主催の展覧会を既存の「国展」と比較したときにまず違う点は、システムと運営の方法である。「東亜美術祭」は、伝統絵画を絵画一部、西洋画と現代東洋画を絵画二部、版画を絵画三部、そして彫刻を四部として新たに分類した。また「韓国美術大賞展」は、外国の国際展や企画展のようにコミッションナー制度を導入して、一般公募と指名公募部門を分けて賞を設定した。「中央美術大展」の運営システムは比較的シンプルだったが、いずれにせよ、学閥や派閥に関係のない大学の出身者や独学した作家に対する賞の配分は、三つの公募展の審査において神経を使う部分だった。

挿図1 卞鍾坤《1978.1.28》1978年、キャンバスに油彩、第一回東亜美術祭大賞、縦130cm 横324cm 東亜日報社蔵

しかしこれら民展で何よりも強調されたのは「形象」である。東洋画、西洋画、版画、彫刻などジャンルを問わず、抽象という純粋な造形的形態ではない、具体的な形を表現した作品が目立ちはじめた。代表的な例として「東亜美術祭」の大賞受賞者、^{ピョン・ジョンゴン}卞鍾坤は「国展」を無視していた大邱出身の在野作家で、受賞作の《1978.1.28》（挿図1）は、米軍撤収の痕跡があちこちに残っている飛行場の滑走路を描いたものである。新聞の一面を飾った記事には、「我々をとりまく現実を大胆に造形化した特徴を有しており、従来のリアリズムの手法とは異なる写実的な方法で、時代性と文明批判的な内容を盛り込んだ現代絵画作品⁽⁴⁾」であると評価された。すなわち、現実のテーマを

扱ってはいるが、旧態依然とした写実的描写から脱した点や、時代と社会に対する批判的な視点を持った点が評価されたことがわかる。⁽⁵⁾

様々な点で「国展」とは差別化された民展の評価基準は、伝統絵画／東洋画の受賞作においてもはつきりと表れた。例えば、第一回「東亜美術祭」の絵画一部（伝統絵画）の東亜美術賞受賞作である李相元の《時間と空間の中でⅡ》（挿図2）と金天栄の《静》（挿図3）は、伝統絵画に対する固定観念を破る新たな感覚を示した。李相元の作品は、地面に深く刻まれた轍が長くまっすぐ延びている単純な形態を描いたものである。主な媒体は水墨淡彩であるが、油絵の具を加えたことによる鮮やかな色彩が特徴的で、一定のパターンを繰り返すことによって平面性を強調した画面構成となった。一方、金天栄の場合は、上下段に分けた構図で、東洋画の彩色顔料を使用して水と石を写真のように精密に描いた作品である。⁽⁶⁾

「東亜美術祭」は民展の方向性を最も明確に示していた。主催者側は「新

挿図2 李相元《時間と空間の中でⅡ》1977年、紙に水墨淡彩、オイルカラー、第一回東亜美術祭東亜美術賞、縦161cm 横130cm

挿図3 金天栄《静》1978年、紙本濃彩、第一回東亜美術祭東亜美術賞、縦130cm 横160cm

しい形象性の追求」という大命題を掲げて美術祭の趣旨をアピールする一方で、出品者たちの理解を深めるための座談会を開き、企画記事を展覧会の開幕前から活発に掲載した。『東亜日報』に掲載された、美術祭の運営委員および審査員である美術評論家の劉俊相、李龜烈、李逸、呉光洙らの座談会の中で李逸は、新しい形象性を標榜した直接の動機として「現在、韓国の美術界、特に若い世代層に広がっている抽象一辺倒の現象のために、絵画の形象性に対する関心がなくなつたのではないかという疑問が提起されたもの」であると指摘した。⁽⁷⁾

座談会の主な議題は、新しい形象性についてだった。参加者それぞれが新しい形象性についての意見を提示したが、まとめると次の通りである。呉光洙は「形象」と「具象」を区別し、形象性というのは、現在、韓国画壇で通用している具象とはニュアンスが異なり、具象および抽象の概念もまた曖昧になっていると批判した。一方李逸の場合はより具体的に形象性の概念を説明しているのので、引用してみたい。

要するに具象というのは、再現的なイメージという意味になります。このような再現性を排除するという意味で形象性が浮き彫りになったのです。この新しい形象性は再現のイメージではないのです。つまり再現されたイメージを媒体にして、別の実在に接近するのではなく、それ自体が一つの世界を成す具体的なイメージだという意味です。いわば新たに提起されたイメージです。それは時によって、想像的または幻想的なイメージになることもあります。だから新しい形象性というのは、内的イメージの表出だとも言えるでしょう。例えば金昌烈キム・チャンニョル氏の水滴の場合、ただの水滴ではなく、水滴が持つ物質性を表出したものなのです。⁽⁸⁾

李龜烈もまた「表現において、自然の形態を作品の中に持ち込む場合でも、従来の単純な手法による再現にとどまるのではなく、作家の内面的な世界が、それ自体で独自性を持つような創造行為」という意味で、新たな形象性を持つ広がり強調した。一方劉俊相は、「外部世界に対する一般的な経験を美術的に反映するのではなく、各作家ごとの個別体験を表出すること」であると、形象性を作家個人の内面世界の表出として理解することを提示した。さらに彼は、ヨーロッパなどでは国家や地域を単位とした普遍的一般性の表現が進められているとし、「ドイツの表現主義、北欧の幻想主義のように、我々民族が持っている内部表出が表れるのではないかと期待」していると付け加えた。⁽⁹⁾

座談会の参加者の議論を総合すると、新しい形象性というのは「再現されたイメージ」ではなく、「それ自体で一つの世界を成す具体的イメージ」であり、「新たに提起されたイメージ」である。また、ほとんどの参加者が言及したように「作家個人の内面世界または内的イメージの表出」である。つまり「古臭いリアリズム」と言われていた「国展」の具象はもちろん、抽象や非具象概念とも区分される新しい形象性は、「従来にはなかった新たな分類」なのであった。⁽¹⁰⁾

だとすればこの新しい形象性という用語と概念は、果たして当時の民展の開幕をきっかけに創案されたものだろうか。実際、これと非常によく似た例がすでに西欧美術に登場していた。偶然にも、それを韓国に紹介したのが李逸であった。彼は一九六八年に発表した論考「抽象美術、その後—新形象とヌーボー・レアリスムについて」で、ヨーロッパのヌーボー・レアリスム(nouveau réalisme) 美学と、新具象(nouvelle figuraton) の概念について詳しく記述した。⁽¹¹⁾

李逸によると、ヨーロッパのヌーボー・レアリズムとアメリカのポップ・アートは、一九六〇年を前後して登場した様々な抽象との断絶現象であるという。すなわち、これらの現象は抽象表現に対するアンチテーゼとして「日常の現実に対する新しい覚醒、外的現実の客観化」を目指している。そのため、作品の素材として日常的なオブジェを活用し、心象 (imagery) の導入を特徴とする。彼はこのような「ヨーロッパやアメリカで起こった現実への復帰現象」を、「都市の現代的な自然の再発見とその新しい感覚に基づいた現実主義」、「その国ごとの独特な「レアリズム」であると説明した。⁽¹²⁾

李逸はまた、「新具象」という用語の起源についても言及している。彼によるとこの用語は、ミッシェル・ラゴン (Michel Ragon) が命名し、一九六一年三月『アール (Arts)』誌に初めて登場した。⁽¹³⁾ その後ラゴンは一九六三年に出版された著書『新しい芸術の誕生 (Naissance d'un art nouveau)』でその概念をより体系的に展開した。李逸は、ラゴンが新具象を「もう一つの具象」という言葉と併用し続けたのは、伝統的な具象とは全く別のものであることを強調するためだと説明した。ラゴンによると新具象は、具象と抽象に対する「第三勢力」を成すものである。何よりも新具象の概念において根本的なことは、「超越的な世界の中に安住することを拒否し、より「客観的」な姿勢によって私たち自身と外的世界との関係を設定することにある」と李逸は付け加えている。⁽¹⁴⁾

結論として、一九七〇年代後半から民展を通じて、韓国の美術界に拡散した用語「新形象性」は、一九六〇年代初頭の西欧美術界に現れたヌーボー・レアリズムとポップ・アート、そしてラゴンの新具象概念を母胎にしたものであったと推測される。そして、ここに李逸の理論的な裏付けがあったのである。すでに見てきたように、「東亜美術祭」の座談会参加者は、展覧会の

テーマである「新しい形象性」の概念について、「国展」の具象、また抽象や非具象概念とも区分されている「従来にない新しいジャンル」であるということに合意した。これはラゴンが新具象を、具象と抽象に対する「第三勢力」であると説明したことが大方一致する。

ところで一九六八年の李逸の文章によると、西欧のヌーボー・レアリズムとポップ・アート、そしてラゴンの新具象概念において最も強調された言葉は、「日常の現実」、「外的現実の客観化」、「現実への参加」、「現代都市と自然の再発見」などである。しかし興味深いことに、これらの言葉と「東亜美術祭」の座談会で議論された新しい形象性の概念には多少の違いが見られる。李逸を含め座談会に参加した多くの批評家たちが新しい形象性に関して、西欧のいわゆる「現実主義」との関連性よりも前面に打ち出したのは、「作家個人の内面的世界、または内的イメージの表出」であった。形象と内面の表出は事実上対照的な概念である。もっと直接的に説明すると、形象と抽象が共存する状況である。したがって、一九七〇年代後半の韓国美術界で議論された新しい形象性というのは結局、現実主義とはかけ離れた、非常に包括的な形式の概念として提示されたのである。⁽¹⁵⁾

二 ハイパー・リアリズム傾向の韓国画の登場

(一) 伝統絵画における「形象」の問題

「東亜美術祭」で特徴的なのは、絵画一部を伝統絵画、絵画二部を西洋画といわゆる現代東洋画、すなわち非具象東洋画および新しい形象性を具現化した東洋画を含めて現代絵画部として構成したという点である。「伝統様式と技法の東洋画」という基準を提示した伝統絵画を絵画一部として独立させたことには、伝統音楽や伝統工芸のように、韓国の伝統絵画を新たに啓発し

なければならぬという使命感が働いていた。また、より直接的な理由として、呉光洙をはじめとする当時の多くの批評家たちが懸念してやまなかった「東洋画壇の盲目的な復古傾向」を払拭し、伝統様式に基づきつつも今日の時代意識が込められた芸術創作のきっかけを作ろうとする趣旨もあつた⁽¹⁶⁾。

伝統絵画部と分離させ、新しい形象性の東洋画と非具象東洋画を、西洋画と共に現代絵画部である絵画二部にまとめた趣旨は比較的明白だった。主催者側は「特定の媒体によって区別するよりも、現代の造形性を追求する傾向であれば、すべて現代絵画として包括することが、同時代美術の趨勢であることを反映したため」だと説明した。その他の分野としては、絵画三部に版画、水彩画、ドローイングが含まれ、彫刻は四部に分類された。彫刻部門でも新しい形象性という公募展の方向性を具現化するのが困難であつたが、李逸は、彫刻における形象性とは、「抽象化されてはいるものの、有機的な生命性を持つ形態」として、ジャン・アルプ (Jean Hans Arp)、ヘンリー・ムーア (Henry Moore)、文信⁽¹⁷⁾などを例に挙げて説明した。

問題は、絵画一部である伝統絵画における新しい形象性という概念をどのように理解し、具現化するのかがあつた。したがって主催者側は、先に挙げた座談会に続いて、五回にわたる部門別企画記事を『東亜日報』に掲載した⁽¹⁸⁾。美術評論家の朴容淑⁽¹⁹⁾が執筆した二回目の記事「伝統絵画と「新しい形象性」の骨子は、伝統の単純な継承ではなく、韓国的な土台の上に現代という状況を考慮することが重要であり、西洋画への同化風潮は警戒しなければならぬという内容だった。しかしこの記事でより注目すべきなのは次のような言及である。

本質的に私たちの伝統絵画は、具体的なものと観念的なものの二元化

ではなく、最初からその和解から出発したという点を決して忘れてはならないだろう。⁽²⁰⁾『周礼』では、絵の意味は「象形」であると述べている。つまり、全体的なイメージとしての象と、具体的なものとしての形が同時に表現されるのがまさに絵であるということだ。……要するに伝統絵画における絵の基本的な立場は、西洋画に見られるような象と形、例えば抽象的なものと具体的なものが二元化されるのではなく、それらの調和から出発しているという事実が確認されると言えるだろう。すなわち絵というのは、象と形が共に存在する「形象」の表現なのである。このような事情のために、伝統絵画は西洋画のように極端な写実に傾いたり、あるいはその逆に極端に抽象化されたりはしない⁽¹⁹⁾。

さらに朴容淑は、このような意味から考えると「一幅の山水画は、形象の模範的な表現」であると言ふことができ、そこに描かれた木や石も単純な象や形ではなく、「形象」として表れるものであると説明した。また、四君子や花鳥画の場合も、単純な写実画や具体画ではないことを明言した⁽²⁰⁾。

このように、伝統画論の立場から形象を説明した朴容淑の言及は、先に李逸が提示した新しい形象性の概念と比較すると、多くのことを示唆してくれる。李逸をはじめとする座談会参加者の見解によると、形象とは、「それ自体として一つの世界を成す具体的なイメージ」であり、「新たに提起されたイメージ」、「作家個人の内面世界または内的イメージの表出」である。そのため形象は具象や再現的イメージとは違う。一方、朴容淑の場合、伝統的絵画における形象は「象と形、例えば抽象的なものと具体的なものが二元化されるのではなく、それらの調和から出発」する。したがって、伝統絵画は極端に写実的であつたり、反対に極端に抽象化されたりはしない。つまり西

洋画における形象は二元化された具象と抽象とは異なる第三のものとして説明されているのに反して、韓国の伝統絵画における形象は、初めから具象と抽象の二元化ではなく、共に存在するものとして考え、そしてその表現がまさに絵であるということである⁽²¹⁾。

しかし、このような伝統絵画の形象概念が、「東亜美術祭」絵画一部（伝統絵画部）と絵画二部（現代東洋画＋西洋画）に出品した画家と審査員の両方に明確に認知されていたとは思えない。例えば、第一回「東亜美術祭」で絵画一部（伝統絵画部）の東亜美術賞を受賞した金天栄は、一九八〇年に開かれた二回展では、絵画二部（現代絵画部）に出品した作品《秋季》で東亜美術賞を受賞した。当時の絵画一部では、林栄日の《脈》、李喆良（一九五二）の《丘Ⅱ》、李正信の《頭夢山水図》⁽²²⁾が受賞した。その後も画家たちは絵画一部と二部を行き来し、様式の面でも技法の面でも大差がない作品を出品しては賞をさらっていった。そしてこのような現象は、主に彩色画の分野で際立っていた。

水墨画よりも彩色画の方が新しい形象性の具現により適した現代絵画であると認識する傾向は他の民展でも同様だった。一九七九年の第二回大賞作である朴大成の《霜林》⁽²³⁾に続き、一九八〇年の第三回「中央美術大展」の大賞は、李淑子の《麦波》（挿図4）に与えられた。第一回と同じ素材と技法で奨励賞を受賞した李淑子は、一九八〇年の「国展」でも大賞を取って勢いづいた。作品の素材や雰囲気は違うが、《麦波》では麦畑という素材をいわゆる「極彩色のハイパー・リアリズム」⁽²³⁾によって細密かつ均一的に描き、一方で「国展」の受賞作である《作業》では農作業にいそしむ農婦を描いた。

「東亜美術祭」の運営陣は、「新しい形象性」が極写実主義、つまりハイパー・リアリズムを意味するものではないとしたが、⁽²⁴⁾民展で入賞した作品のほとん

どはハイパー・リアリズムに近かった。運営陣が明らかにした展覧会の趣旨と役割は、第一に抽象一辺倒にブレーキをかけ、第二に「国展」の旧態依然とした具象傾向と決別し、第三に新人の発掘を通じて新しい美術運動として

挿図4 李淑子《麦波》1980年、純紙に岩絵の具、第三回中央美術大展大賞、縦182cm 横228cm

の土台を作ろうとしたものと整理できる。⁽²⁵⁾にもかかわらず、民展を中心としたハイパー・リアリズム的な画風は一九八〇年代前半の美術界に衝撃を与え、以後、「国展」とそのバトンを受け継いだ「大韓民国美術大展」でも強力なフレームとして機能した。

(二) ハイパー・リアリズムの技法と韓国画の結合

一九八二年に開幕した第一回「大韓民国美術大展」(以下、「美術大展」)は、その前身である「国展」の枠組みから完全に抜け出すことはなかったものの、明らかな変化は感じられた。最も顕著な変化は、やはり入賞作品の傾向にあったと言える。⁽²⁶⁾第一回「美術大展」の絵画Ⅱ部(洋画部門)の大賞は田炳鉉の《痕跡15》に与えられた。この作品は、古くなって崩壊した廃線をリアルに描いた油絵だった。しかし、特選を取った金鍾鶴の《仮想的イメージー人間のくびき》や徐貞燦の《ランドスケープ 82-8》、入選作の金康容の《現実+場、82-72》、黄在享の《荒地 330-II》などはすべてハイパー・リアリズム傾向の作品である。これは当時、「東亜美術祭」や「中央美術大展」などの民展の直接的影響を示す例である。

絵画Ⅰ部も似たような状況だった。部門名を韓国画として公式化した絵画Ⅰ部の大賞は、抽象傾向の全来植の作品《余情》が受賞した⁽²⁷⁾が、優秀賞を獲得したクァク・ジョンシムの《未明》は都市風景画であり、特選のチョン・ギヨンオクの《暮秋》は無難な実景山水画であった。しかし注目すべきことは、もう一つの特選作であった金天栄の、水辺の石ころを写真のように精密に描いた彩色画《内界》と、積みあげられた木箱を水墨で描いたキム・ヨンジの《待つ》(挿図5)で、両方とも構図と雰囲気が高ハイパー・リアリズムに近かったということである。さらに、入選作の申賢淑の《向》とカン・グァ

ニールの《脈》は、西洋画壇のハイパー・リアリズム作品と酷似していた。これらの作品を通じて興味深いいくつかのポイントが明らかになったが、まず、韓国画、西洋画を問わず、ハイパー・リアリズム傾向の出品作が共通して選択している素材である。これは緻密な描写を際立たせる素材の特性とも関連するが、画面の視覚的な効果とも大きく関連している。したがって複雑だが一定のパターンがある素材、例えば石垣、壁、砂利、線路、結び目や束などが登場する。また民俗的な素材も多く登場し、かますや鐘、瓦屋根、石像のようなものが主に描かれた。

第二のポイントは、独自の画風がないにもかかわらず、非常に精密に描写した作品を出品して入賞した画家たちもいたという点である。例えば韓国画部門の入選作である《鍛冶屋》(挿図6)は、水墨画家の文鳳宣(ムンボンソン)の作品で、豪放で流麗な筆線の代わりに、ぎつしりと置かれた鍛冶屋の道具とその空間

挿図6 文鳳宣《鍛冶屋》1983年、韓紙に水墨、第二回大韓民国美術大展絵画I部-韓国画入選

を水墨細筆で緻密に描写したものである。この作品を、第一回「美術大展」西洋画部の特選作である安宗淵(アンジョンヨル)の《工房》(挿図7)と比較してみると、材料や技法は異なるが、視野を圧迫するような平面的な画面と素材の選択において、いくつかの類似点を感じられる。このように当時の公募展には、いわゆる類似ハイパー・リアリズム傾向と言えるほど、素材だけでなく構図の全

面性や平面性など、ハイパー・リアリズムに直接的・間接的な影響を受けた作品が急増した。

挿図7 安宗淵《工房》1982年、第一回大韓民国美術大展絵画II部-洋画特選

このように、一九七〇年代末に登場したハイパー・リアリズム傾向は美術界全般に衝撃を与え、ジャンル固有の画材以外には、視覚的效果の面ではほとんど区別できないほど類似した作品が登場した。だとすると、この時期に登場した韓国画のハイパー・リアリズム傾向は、西洋画部のハイパー・リアリズム絵画

の亜流だったのだろうか。つまり民展時代の「新しい形象性」の流れと共に、脚光を浴びたハイパー・リアリズム絵画の流行に便乗した一時的な現象だったのだろうか。もちろん公募展の性格や審査の基準に合わせて量産された側面はある程度あるだろう。しかし、西洋画と韓国画のハイパー・リアリズム傾向の根本的な違いは、これらが発生した背景と脈絡が異なる点にある。

まず西洋画部のハイパー・リアリズム絵画は、それまでの主導的な流れであった抽象画と単色画に対する反発、または少なくともそれらから抜け出そうとする新しい試みであった側面が強い。一方、韓国画のハイパー・リアリズム描写は、既存の水墨抽象との対立関係から発生したものだとは言えない。

挿図8 李喆良《無題》1978年、紙に水墨、縦162cm 横132cm

い。韓国画の場合、一九七〇年代にはむしろ、実景山水画主導の流れの下で、現実の日常風景を扱った都市風景画や人物画が新たに登場していた。したがって韓国画のハイパー・リアリズム傾向はこの流れに属していたと見るべきだろう。そしてこれは前述した伝統絵画の形象概念の中で把握されるべきで、この点が重要である。

もう一つの違いは媒体による表現と効果である。西洋画部のハイパー・リアリズム絵画が、正確な描写と鮮やかな色彩を使って画面を埋め尽くし、滑らかな表面を駆使したのに対し、韓国画のハイパー・リアリズム傾向は、毛筆と水墨媒体の特性上、染み込みながら広がっていく、やや柔らかな平面性が特徴である。例えば李喆良の《無題》(挿図8)は、木の柱の一部をクロールアップして緻密で細かい筆線で描いた一種のハイパー・リアリズム傾向の水墨画だが、西洋画部のハイパー・リアリズム絵画に見られる写真のような鮮明さは期待できない。もちろん朴仁鉉パクインヒョンの《麦》(挿図9)のように、水墨に濃い彩色を加えて視覚的写実性を高めることはできる。しかしこの場合も、油絵の具やアクリル顔料が持つ、滑らかで光沢のある画面には及ばない。

このような違いは、一九七〇年代の韓国画系で展開したハイパー・リアリズム傾向が、一九八〇年代に入って徐々に消滅し変化するきっかけになったとも言える。⁽²⁸⁾ おそらく画家たちにおいて、東洋画と西洋画の媒体の違い、そしてそれぞれが意味する「形象」概念に関する理解の違いが、具体的に整理されていないにもかかわらず、感覚的には受容されていたのだろう。これは李喆良や朴仁鉉などの、後の活動からも裏付けられる。よく知られているように李喆良と朴仁鉉は、一九八〇年代の水墨画運動を導いた作家で、当時、弘益大学東洋画科の教授であった宋秀南ソンソナム(一九三八〜二〇一三)の弟子でもあ

挿図9 朴仁鉉《麦》1979年、紙に水墨彩色、縦81cm 横117cm 作家蔵

り水墨画運動の主要メンバーでもあった。彼らは水墨画運動が本格化する直前の一九七〇年代末に、当時流行のように広まっていたハイパー・リアリズム傾向の作品を発表したが、徐々に水墨という媒体に熱中しはじめ、日常の現実や景色を描く方向へと転換した。

李喆良や朴仁鉉をはじめとする水墨画運動世代は、より積極的に画家自身が見て聞いて知覚する、日常の現実から画題を得ようとした。彼らは現実性を反映することこそが、現代性を達成する道だと考えていたようだ。次の章では、彼らのそのような考え方が、一九八〇年代という激動の韓国社会の中で、具体的にどのように作品を通じて表れたかを探ってみる。

三 新形象時代の韓国画の様相

.. 水墨画運動から民衆美術まで

宋秀南と共に一九八〇年代初頭から、今日「水墨画運動」と呼ばれる一連の水墨画の展示に加わった当時二〇～三〇代の主要な若手画家として、李喆良（一九五二～）、朴仁鉉（一九五七～）、申山沃（シンサンオク一九五四～）らが挙げられる。一九七〇年代末から画家としての活動を本格的に開始した彼らは、一九七〇年代後半から美術界に吹き荒れた「新しい形象性」の熱気を経験した世代である。したがって、彼らいわゆる「新形象世代」⁽²⁹⁾の韓国画もその影響圏の中にあつた。特に李喆良と朴仁鉉の場合、ハイパー・リアリズム絵画に近い作品を制作していたことは、すでに言及した。

まず彼らのうちで、宋秀南の最も近くで活躍したのは李喆良である。彼は一九八三年に『空間』誌を通じて水墨画に関する自らの立場を述べたことがあるが、文の初めで彼は、一九八〇年代の韓国画の様々な様相を探るのは「伝統の再発見」を通じてのみ可能だとし、一見宋秀南の意見に同調する立

場をとる。しかし、以下のような文章によって方向を旋回する。

しかし一方で、現代絵画の中での韓国画に関する我々の経験は、過度な伝統的価値の継承という大義名分のために、多少満足の行かない面がなくはないことを否定できない。……例えば、水墨の実験に関しては、水墨が持つ高い精神的世界観をしばらく横に置いて、簡単に接近できる素材的側面から模索の糸口を解いて行けばいいのではないかと思う。周知のように、水墨画の基本的本質は、紙、筆、墨の運用にある⁽³⁰⁾。

積極的な素材の模索と水墨の材料に対する実験的探求および革新によって、水墨画が現代美術に接近しなければならないというのが彼の要旨だとと言える。

「伝統」と「精神」を完全に捨てることなく、同時に素材や材料について探求することを主張する李喆良の立場は、当時の彼の作品《山》(一九八一)、《夫婦》(一九八四)、《都市》(一九八五)(挿図10)、《市情》(一九八六)などで確認することができる。彼が扱っている素材と技法には、師匠である宋秀南の世代とのはっきりとした違いが見られる。例えば実景山水にとどまらず、実景の素材を現代の都市や周辺の人物へと広げたり、立体作品を試みた点などを挙げることができる。

また、李喆良の作品は、技術面においても描写的なものと奔放な筆墨とを適切に往来する自由さを示している。彼にとって水墨画の筆墨に関する理解と技術の習得は非常に重要な問題であった。彼は「筆墨の円滑な運用が伴わない精神は稚拙で、精神が伴わない機能主義は空虚であるのみ」だからだと言⁽³¹⁾。これは西欧式の素描を中心とした美術教育によって、毛筆を絵画的な

道具としてのみ接した世代の作家すべてに当てはまる命題であった。単純な素描画に過ぎない再現的な日常風景の描写に転落しないためには、成熟した用筆と用墨が必須だという李喆良の主張は、彼ら新形象世代の画家たちが直面していた状況を核心的に示している。

いわゆる「ハンブル世代」^(訳者註4)と呼ばれる彼らにとって、この問題は敏感な部分であった。例えば画家の金炳宗^{キムビョジョン}は、新形象世代の画家たちが「水墨の精神主義、神秘主義のタブーや過度な畏敬の壁を打ち破り、それらを主体的に

挿図10 李喆良《都市》1985年、紙に水墨、縦180cm 横180cm

受け入れ、感受性の表出を試み」たことは認めるが、「今日の青年世代の水墨画は、筆と墨を外縁的な力の誇示の手段、あるいは景物（景色や事物）を描写する道具としてのみ「使おう」とする点に問題」があると批判している⁽³²⁾。水墨を現代的な造形として受け入れようとする彼らの意志は良いが、「墨」という材料の強い精神主義と象徴性」は、彼らハンダグル世代が描く水墨画とはそぐわないという指摘だった⁽³³⁾。

これは前の章で言及した一九七〇年代末の韓国画の形象探求の流れと関連づけてみると、ある意味で妥当な指摘だと言える。例えば朴仁鉉が描くハイパー・リアリズム傾向の水墨彩色画に、墨の精神主義や象徴性を見出すのは難しい。だからなのか朴仁鉉も一九八〇年代に入ってから、ハイパー・リアリズム技法の実験から徐々に離れていった。彼は水墨画運動が本格化していた一九八〇年代半ばから《疾走》（二九八五）（挿図11）、《信号》（二九八五）、《開発地域》（一九八五）のように、社会現実の一部を、墨と筆使いを際立たせて画幅に描き込んでいった。

このような動きは、申山沃の作品にも確認することができる⁽³⁴⁾。彼女は初期の忠実な描写から、非常に活発で力強い筆致へと移行し、豊かな墨の味を生かした大胆な表現を駆使した。彼女もまた都市や日常の風景を素材に選んだ。これに対して呉光洙は、水墨画運動の作家たちの多くが直面している素材主義の問題が、申山沃の作品にも見られると憂慮した⁽³⁵⁾。しかし何よりも申山沃の作品で際立つのは、彼女自身が提起したような「果たして水墨の様式が、この世代との同質性をどれほど回復させられるのか」に関する苦悩の痕跡である（図版1・挿図12）。申山沃は既存の作家たちが水墨の内在的な機能、すなわち伝統的な精神世界に沈潜して求道者的な役割にのみ執着したまま、いざその具体的な出発点となる素材や内容、材料的な解釈を開放することに

挿図12 申山沃《君と私、そして私たち》1989年、紙に水墨彩色、縦 175cm 横 120.5cm

は消極的であったと指摘している⁽³⁶⁾。そのために、二十一世紀を展望する時点においてはむしろ、外部の物質的な要素、つまり素材に関心を見せるようになったのである。それまで精神世界に投じていた努力のように、外的な要素についても絶えず深化させ拡大していかなければならないという申山沃の主張は、この時代の韓国画の方向設定に対する激しい苦悩を示している。

その間、韓国画は大きく二つの批判に直面していた。一つは、当代の韓国画が時代精神と距離がある実体のない伝統的な精神世界に陥っているというもので、もう一つは、内容よりも素材と媒体に集中しているという批判だった。これは「一九八〇年代の水墨画運動は、水墨を通じて固有の精神世界の還元をその基盤とし……東洋画本来の精神を、水墨という純粹な媒材によって検証する動きとして把握される」という呉光洙の言葉を思い起こしてみると、事実上、水墨画運動陣営が展開した韓国画に対する批判と直結する⁽³⁷⁾。

しかしこれが、宋秀南世代の後輩である新形象世代の韓国画に対する批判としても妥当なのかを探ってみる必要がある。一例として、申山沃の場合、

「より透徹な現実認識を通じて、生活の主体である人間の根源的な姿を、水墨の実体として現実化、具体化させる問題にも接近しなければならない」だとか、「観念の美学ではない、現実の中で生き生きと動くダイナミックな能動体としての力の美学が切実に必要である⁽³⁸⁾」といった言及を通じて、伝統への順応ではなく、激動する時代状況の中で韓国画が果たすべき役割とは何かを考え悩んでいたからである。したがって水墨画運動を主導したのは宋秀南だと言えるが、一九八〇年代の韓国画の実質的な内容は、彼の弟子たちである新形象世代の水墨彩色画の作品を通じて判断されるべきであろう。

整理すると、一九八〇年代の新形象世代の韓国画の特徴として、以下の三つを挙げることができる。まず第一に、形象が際立っているという点である。彼らの水墨画は、水墨自体を重視するというよりも、形象を裏付けることが重要である。第二に、彼らは都市周辺の日常や、作家自身の現実から素材とテーマを取っている。第三に、「伝統」、「民族」、「韓国性」に対する素材や技法の拡大といった、より実質的な接近を追求すると共に、時代意識を強調し、社会的、歴史的な状況に参加しようとする。興味深いことにこのような特徴は、当時の民衆美術が持っていた性格とも非常に似ていることがわかる。しかし、重要なのは、それらが差異に基づいた類似性であったという点である⁽³⁹⁾。

一九八〇年代の韓国画家の中にも、現実と日常に基づいたテーマを扱いつつ、さらに社会批判的な視点を力強く表現した作家たちがいた。代表的な作家として、姜幸遠^{カンハクエン}（一九四七～）、金鎬^{キムハク}（一九五七～）、金京株^{キムギョクジュ}（一九五七～）、朴汝鐘^{パクニジュン}（一九五七～）などを挙げることができる。若い頃に仏門に帰依した経験がある姜幸遠は、初期の観念的な山水画から徐々に移行し、一九七〇年代には農村や都市の裏通り、寒村や工場地帯、再開発によって撤去を余

儀なくされた地域などを、画面の隅々まで描き込んだ作品で注目された。また、仏画の感じを生かして宗教的な世俗性を風刺した作品を発表し（挿図13）、これは韓国画の形式に対する新たな模索として、元東石ウオンドソクのような民衆美術系の評論家から高い評価を受けた。⁽⁴⁰⁾

宋秀南の弟子で水墨画運動の展示にも積極的に参加した金鎬祐は、一九七九年の第二回「中央美術大展」において《時空》で奨励賞を受賞し（挿図14）、その後も民展で良い成績を上げて注目された。兪弘濬ユホンジュンの場合、水墨画運動について、「形式だけが奔放だったのであり、その内容は空虚なまま空回りし」、「同じ素材をうんざりするほど繰り返し」、「究極的な造形の目標を最初から念頭に置かないまま進めた」と厳しく批判しながらも、金鎬祐に対する期待と関心を示した。兪弘濬は次のような文で金鎬祐が「形象」表現のための明確な態度を取ることを要望した。⁽⁴¹⁾

挿図13 姜幸遠《観世音菩薩の民衆仏教》1985年、紙に混合彩色、縦162cm 横130cm

挿図14 金鎬祐《時空》1979年、紙に水墨淡彩、第二回中央美術大展奨励賞、縦90cm 横140cm

挿図15 金鎬 稲《マスクをした子供》1986年、韓国画、縦135cm 横100cm 作家蔵

それはおそらく彼の視点をより堅実にすることであり、一つの形象を捕える際に、それに愚直に食い下がりながら、内面の実体を表現できるようになることを追求することになるだろう。そうすることによってのみ、その人物、風景、静物の意味がはつきりと生きた明確なテーマを持つようになるのであり、彼はおそらくためらいなく作品の前に明確な命題を付与できるようになるだろうと思う。⁽⁴²⁾

兪弘濬の見解では、金鎬 稲は「形象を殺す方法で描けば周囲から評価されるが本人の心は満たされず、かといって実際に形象を描き出すことを怖がる」画家であった。兪弘濬はこのような評価を通じて、金鎬 稲が「遊戯に陥った謎めいた美の探求者」にならないようにという気持ちから敢えて苦言を呈したのである。つまり、社会参加的で批判的な内容をより明確にするために、形象をさらに徹底的に掘り下げるという要求だった。それと共に兪弘

濬が「強烈な感動的実体感」を持つ例として挙げた作品は、『マスクをした子供』(二九八六)(挿図15)、《阿峴洞の風景》(一九八六)などである。兪弘濬は直接水墨でスケッチしたこれら作品の方式が「西洋画におけるリアリティの獲得と、東洋画の気韻生動や写意という美的価値が出会った、我々の時代における水墨画の重要な方法だ」と説明した。⁽⁴³⁾

一方、朴汶鐘と金京株は、姜幸遠や金鎬 稲と比較すると、はるかに社会的批判的で変革への期待を込めたテーマを扱った。光州で版画運動家として知られていた金京株は、一九八八年に結成された「光州美術共同体」が、一九九〇年に「五月展」を準備する際に第二分科として水墨分科を開設したことをきっかけに版画から水墨画へ転換した。⁽⁴⁴⁾ これには、一九八八年のソウルオリンピック以後、韓国社会の雰囲気が一九八〇年代中盤以前とは変わり、それまでの版画やコルゲクリム(掛け絵)などの直接的な画法よりも「自然と滲んで広がっていく響きのある水墨の液体性」が、社会と現実を批判することにおいて、大衆たちへよりアピールできるのだという指摘も作用していたようだ。⁽⁴⁵⁾

このような状況の中で展開した金京株の水墨画は、初期には木版画の愚直で堅牢な線の特徴をそのまま表現していたが、徐々に水墨媒体の特性をうまく活用した作品を描くようになった。例えば、一九九〇年の大作《大同世》(挿図16)は、ジープに乗った光州市民軍と群衆を描いたもので、中央の白い服を着た人物を中心に、まるで歴史画や記録画に見られるような典型的な構図となっている。しかし、水墨が与えるソフトな感じのためにメッセージの伝達力は少し弱まっているように思われる。洪成潭が制作した同じテーマのリノカット⁽⁴⁶⁾《大同世1》(一九八四)(挿図17)と比較すると、版画の強い線と単純な形態が持つ注目性や意味伝達との違いがより明確にわかる。

挿図16 金京株《大同世》1990年、紙に水墨、縦 193.9cm 横 259.1cm

挿図17 洪成潭《大同世-1》1984年、リノカット、縦 42cm 横 54cm

木版画から水墨画に転換した金京株が、毛筆の柔らかく繊細な描写力によって民衆美術系韓国画の特徴を表現したとすれば、朴汶鐘は荒っぽく強烈な筆致によってテーマを伝達することにより重点を置いている。例えば《死産》(挿図18)は、光州民衆抗争の現場を象徴的に表現したもので、黒い墨と血の赤い色が対照を織りなす画面に、民画の要素とピカソの《ゲルニカ》から引用したような形態が登場する。鋭い葉の草が生えた絶望の黒い大地に伏せて悲嘆に暮れる女性たちの姿は苦痛そのものである。ここで朴汶鐘の

挿図18 朴汶鐘《死産》1988年、韓紙に水墨彩色、縦231cm 横222cm 作家蔵

荒い筆致と色彩は、内容であり形式であると言えるほど合致している。しかし、これを水墨彩色画固有の媒体的特性を見せている例として考えるのは難しいようだ。⁽⁴⁷⁾

一九八〇年代の韓国画は、現実と日常、そして生の体験をはじめとする素材やテーマを「形象」によって表現した。ここには当然、社会参加的で現実批判的な作品も含まれる。ただし韓国画の媒体、つまり紙と水墨と顔料の組み合わせが生み出す染み込んで滲む特性は、対象を詳細に描写するよりもむしろ減筆によって省略したときに、より現実感を持つようになる。⁽⁴⁸⁾しかしその境界は非常に微妙で、画家の熟練を要する。筆者はこれこそが水墨を媒体とする韓国画の「形象」が持つ効果であり、重要な特性だと考える。しかし残念ながら、このような韓国画の特徴は主に民衆美術系の批評家たちからは、観念的だとか、媒体と形式、すなわち水墨の効果にのみこだわっているというような批判を受けた。ここで反問する必要がある。我々美術界は果たして韓国画を本当に理解しようとするのだろうか？

後に展開される一九九〇年代の韓国画、さらには現在まで続く韓国画制作の現場を考慮すると、韓国画の記述に対する厳しい反省の必要性はいっそう求められる。一九九〇年代に入ってから韓国美術界は、西欧ポストモダニズムの影響を受けて多様化し、韓国画もまたそうであった。韓国画を同時代美術として正當に記述することができる批評家や研究者の専門性が何よりも要求される理由がまさにここにある。問題は韓国画のクリシェ(cliche)ではなく、鑑賞者と批評のクリシェなのではないのかということ、今一度考え直す必要がある。

結び

ここまで見てきたように民展時代の幕開けと同時に提起された「新しい形象性」の概念とその実践は、既存の抽象一辺倒から抜け出そうとする雰囲気と共に、一九七〇～八〇年代の韓国美術界の状況に定着し、ある意味で必然とも言えるほどうまく適合した。これは韓国画系の作家にも影響を及ぼし、ハイパー・リアリズム傾向の韓国画の登場に貢献した。

筆者は、この時期に作家としての基盤を築いた韓国画家たちを「新形象世代」として分類した。彼らは形象性の流れの中で、韓国画のハイパー・リアリズム傾向を試み、水墨画運動の影響圏の中で水墨という媒体の実験に没頭した。これは当時（事実上、今も）、韓国画が伝統的でも現代的でもないという批判の口実となった。伝統継承の立場からは、西欧の流行を後追いつける変種として扱われる一方、現代美術の立場からは西洋画部の亜流、時代遅れの美術と見做された。

しかし筆者が見たとき、これら新形象世代が展開した韓国画の様相は、一つの分岐点を成している。なぜなら、新形象世代の登場を基点に今もなお、伝統的絵画／東洋画／韓国画／水墨彩色というように、様々な名称で呼ばれている複雑なこのジャンルが、遂に同時代美術と同じ土俵で議論されるきっかけになったと考えられているからである。そのきっかけというのがまさに「形象」である。この時期の韓国画は、一九七〇～八〇年代の同時代美術の形象性の傾向を吸収しながらも、既存の伝統絵画の形象へとつながる脈絡の中にあつた。⁽⁴⁹⁾つまり一九六〇年を前後した西欧のヌーボー・レアリスムやポップ・アート、新具象の概念を一つの軸とし、さらに一九七〇年代後半の韓国美術における新しい形象性をもう一つの軸として、そして最後に伝統絵

画から続く形象を三つ目の軸として登場した絵画が、まさに新形象世代の韓国画であつたと言える。

本文で検討したように、これら三つの形象の概念はそれぞれ違う。ある部分では重なっており、またある部分では食い違っている。ラゴンによって「nouvelle figuration（新形象／新具象）」という用語が登場して以来、西欧美術における形象の表現とは単純な再現ではなく、実在（*réel*）を表象するといふ意味を持つている。だとすると一九七〇～八〇年代の韓国画における形象はどのような意味で理解されるのだろうか。一つ明らかなのは、韓国画が西欧と韓国、過去と現在の視点を併せ持った独特の時代性を抱えているといふことである。本論文の及ばない点を反省すると共に、このような韓国画の特徴が、さらに多くの研究者たちの同時代的な感覚と言語を通じて分析され、記述されることを願う。その成果が蓄積されたとき、私たちは韓国画の新しい姿を発見することになるだろう。

註

(1) 「国展」の初期から提起された批判は、植民地時代の「朝鮮美術展覧会」の形式とシステムをそのまま做っているということであつた。しかし回数を重ねながら、徐々に大きくなっていった問題は、審査の公正性に関するもので、学歴や派閥による審査委員たちの弟子への晶肩が度を越しているという指摘だつた。これによって「国展」は、一九八一年の第三〇回で幕を下ろし、主管を民間団体である韓国文化芸術振興院に移し、一九八二年に第一回「大韓民国美術大展」へと生まれ変わった。「大韓民国美術大展」は一九八六年からは社団法人韓国美術協会が引き継ぎ、現在まで開催されている。

(2) 一九七〇年に国内唯一の民展として出帆した韓国日報主催の第一回「韓国美術大賞展」のグランプリは、金煥基の《どこで、どんな姿でまた会ふのか》に与えられた。弘益大学の学長であり、芸術院会員として「国展」の審査員も務めた国内最高の画家、金煥基の大賞受賞は様々な物議をかもした。李逸は「ネームバリューによる無難な「名誉賞」や「功労賞」になつてはならない」とし、展覧会の体制と審査

の「理念不在」を批判した。「한구미술대상전 제1회로선 큰 수확이지만 (韓国美術大賞展第1回としては大きな収穫だが)」（『東亜日報』一九七〇年七月十四日、五頁）その後の「韓国美術大賞展」は、一九七一年の第二回展開催以降中止され、一九七六年に入って再開したが、一九七八年の五回展を最後に幕を下ろした。

- (3) 一九七〇年代までの東洋画壇についての論文は、東洋画の抽象傾向と現代美術の関係に集中する傾向が多く見られる。これは解放後から一九七〇年代半ばまで、アンフォルメルに代表される抽象様式が国内画壇を主導したためである。また、一九七〇年代半ばから一九八〇年代以降の東洋画／韓国画に関しては、近代的な実景山水画や都市風景画、人物画、水墨画運動に関する研究が主に行われたが、伝統との関連性、素材、媒体的特性、個別作家や代表作家の作品様式に関する分析に集中している。詳細な文献リストは李政修、「한국의 화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명」(1980년대 이후 국내화단의 구성·추상 논쟁을 중심으로 (韓国画の形象表現と現実認識の再照明：一九三〇年代以後の国内画壇の具象・抽象論争を中心に)) (弘益大学校博士学位論文、二〇一九年)、三～四頁を参照。本論文では韓国画について、当時の美術界の流れと影響関係の中で「形象性」をキーワードに、共時的でありつつも通時的な視点から見てみたい。

(4) 『한구미술제 대상예』(東亜美術祭大賞例) [1978. 1. 28]、『東亜日報』(一九七八年三月二十九日)。

(5) しかし下鍾坤はこの作品で、大賞を受賞した後、「反体制人士」として当局目をつけられ、監視と弾圧に苦しめられたため、米国に避難したことで知られている。朴正熙による維新体制の下で民展も、政治的、社会的発言において自由ではなかったことを示唆する例である。

(6) 第一回「東亜美術祭」大賞の下鍾坤を含め、東亜美術賞の受賞者は九人である。絵画一部に呉龍吉の《焚き火》があり、絵画二部に朴庄年の《麻布 78-1》、崔鍾淋の《雨戸 1》、絵画三部に韓雲晟の《知恵の柱》、彫刻部に朴基玉の《裸 9》、李升澤の《トルソーの背面》、李相甲の《空力 78-II》など、計九人が入賞した。「韓国美術の未来を開く「新形象性」の精華」(『東亜日報』一九七八年三月二十九日、五頁)「中央美術大展」の最初の大賞は、彫刻では姜大喆の《生命質—縦と横》が受賞し、東洋画の朴大成の《チュハク》、李淑子の《麦波》、鄭鍾海の《生》、金雅暎の《三代》、西洋画では池石哲の《反作用》と李昊哲の《車窓》などが奨励賞を受賞した。第五回「韓国美術大賞展」の一般公募部門と指名公募部門の大賞は、それぞれ秦玉先の《答 78-J》と尹亨根の《茶清 78》に与えられ、一般公募部門

の最優秀フロンティア賞は金鎮石の《影—忘我 7813》と金洪疇の《問》が受賞した。また、宋允熙の《テープ 7811》と池石哲の《反作用 78-13》などが奨励賞に輝いた。

(7) 『새로운 형상성, 의 추구』(동아미술제를 말한다 (좌담회) (新しい形象性)の追求：東亜美術祭を語る (座談会))、『東亜日報』(一九七八年二月一日)。

(8) 同文。

(9) 同文。

(10) 同文。

(11) 李逸、「추상미술, 그 이후—신형상과 누보 레알리즘에 대하여 (抽象美術、その後—新形象とヌーボー・レアリズムについて)」(一九六八年)、鄭然心ほか、『비평가, 이일 예술로지(상)』(批評家、李逸アンソロジー(上)) (ミジンサ、二〇一三年)、七十五～八十一頁。

(12) 同文、七十七～七十九頁。李逸はヌーボー・レアリズムの中心人物であるフランスの批評家、ピエール・レスタニー (Pierre Restany) の「ヌーボー・レアリズム宣言」を引用し、その美学的特徴を詳しく説明した。

(13) 同文、七十七頁。逆説的にも抽象美術支持者であったミシェル・ラゴンは、一九六一年に新形象概念を掲げ、同年十一月八日から一ヶ月間、『Une Nouvelle figuration: Appel, Bacon, Cornille, Dubuffet, Giacometti, Jorn, Lapouliade, Maryn, Matta, Saura, Stral』と題する展覧会を企画して、パリのマティアス・フェルスギャラリー (Galerie Mathias Fels) で開催した。参加作家はカレル・アペル (Karel Appel)、フランシス・ベーコン (Francis Bacon)、ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet)、アルベルト・ジャコモメッティ (Alberto Giacometti)、アスガー・ヨルン (Asger Jorn)、ニコラ・ド・スタール (Nicolas de Staël) などである。この展覧会は翌年「新形象 II (Une Nouvelle figuration II)」として再び開催された。

(14) 同文、七十七～七十八頁。李逸は、ラゴンの一九六三年出版の著書、『Mésange d'un art nouveau』(Paris: Albin Michel, 一九六三年) をフランス滞在時に翻訳し、帰国して約十年後の一九七四年に出版した。興味深いことに、この本でラゴンは、新形象とヌーボー・レアリズムの誕生過程に、極東アジア美術の影響が潜んでいることを明らかにしている。ミシェル・ラゴン、李逸訳、『새로운 예술의 탄생』(新しい芸術の誕生) (ジョンウムサ、一九七四年)、四十七～五十六頁を参照。

(15) 一方、ラゴンの用語「nouvelle figuration」は李逸によって「新形象」と翻訳されたが、一九八〇年代以降は、「新具象」と翻訳された。これはおそらく、民衆美術系の理論家たちの登場と無関係ではないだろう。一九六〇年代に登場したフランス

の新具象絵画では、当時のフランス政府の強圧的な国家主義政策とアメリカの覇権主義、資本主義経済体制などに対する批判をテーマにした作品が主流であった。フランスの新具象絵画の展示と参加作家、作品の特徴に関してはハン・スンへ、[1960-1970년대 프랑스 신구상회화에 나타난 저항의식(一九六〇～一九七〇年代フランスの新具象絵画に表れた抵抗意識)]、「現代美術史研究」38(現代美術史学会、二〇一五年)、二五九～二八六頁を参照。新具象絵画の体制抵抗的、批判的な性格が韓国に紹介されたのは、一九八一年に開館した私立美術館であるソウル美術館で、一九八二年の五月と七月にそれぞれ開かれた「今日のヨーロッパ美術展」、「フランスの新具象絵画展」である。兪弘濬はこれらの展示が当時、それまで伝えられていた「国際的な流れ」がいかに一方的であったのかを国内の若い作家たちに如実に示すものであったと言う。つまり、一九八〇年代の世界美術の流れが「リアリズムの復権」に向かっていることを示すことによって、既存の画壇の形式実験と、新しい具象絵画の中間にいた若い作家たちや作家志望者が、具象美術へと急旋回するのに多大な影響を与えたのである。兪弘濬、「새로운 미술운동의 전개양상(新しい芸術運動の展開様相)」、『80년대 미술의 현장과 작가들(八十年代美術の現場と作家たち)』(ヨルファゲン、一九九四年)、二十九～三十頁。

- (16) 前掲註7。「東洋画壇の盲目的な復古傾向」とは、一九七〇年代中盤以降の実景山水画ブームをいう。これと共に東洋画家たちの時代意識の欠如も批判の対象になった。一九七六年には国立現代美術館で企画された大規模な展示「現代東洋画大展」の作家選定問題に関する共同討論で、このような東洋画壇全般に対する厳しい批判が提起された。「공동토론: 우리의 전통화단, 그 명암 — 국립현대미술관 기획현대동양화대전의 내막과 문젯점(共同討論: 私たちの伝統画壇、その明暗 — 国立現代美術館企画、現代東洋画大展の内幕と問題点)」、『空間』(一九七六年七月)、二十六～三十一頁。

- (17) 前掲註7。
- (18) 三月末、「東亜美術祭」の開幕を控えて『東亜日報』では、「韓国美術の状況」の問題点と新たな課題」について専門家の意見をまとめた企画記事を五回にわたって掲載した。各回の主な内容は次の通りである。①新しい形象性への期待、②伝統絵画と新しい形象性、③現代絵画の哲学様式、④版画、水彩画、ドローイングの新しい模索、⑤現代彫刻の新しい形象性。「동아미술제」에 앞서 살펴본, 한국미술의 과제(1) : 새로운 형상성, 에 기대한다(「東亜美術祭」に先立ち探る「韓国美術の課題」(1) : 「新しい形象性」に期待する)、『東亜日報』(一九七八年二月二十二日)。
- (19) 『동아미술제』에 앞서 살펴본, 한국미술의 과제(2) : 전통회화와, 새로운

형상성、「東亜美術祭」に先立ち探る「韓国美術の課題」(2) : 「伝統絵画と」新しい形象性)、『東亜日報』(一九七八年三月二日)。

- (20) 同文。朴容淑は一九六九年、中央日報新春文芸に掲載された中国の唐宋五代の画家、荆浩の「絵を描くための六つの原理(絵六要)」をテーマにした評論「東洋画素描」によって美術評論家として登壇した。また、彼は東洋の人文学を学ぶために「京都学派」の近代日本文学を勉強したと述べている。朴容淑、「한국현대미술사 이야기(韓国現代美術史物語)』(イエギョン、二〇〇三年)、五頁。このような背景から、朴容淑が東洋画論に基づいて伝統絵画や韓国画、そして同時代の絵画に接近した方法は注目に値する。

- (21) 朴容淑の言及だけでは十分ではないが、筆者がこれに注目する、より実質的な理由は、これらの伝統画論の意味が、すでに西欧を通じて再発見されており、今日、同時代の言説としてブーメランのように再び戻ってきたからだ。一九六〇年代以降、リオタール、ドゥルーズ、ボードリヤールのような、いわゆるポスト構造主義(post-structuralism)の思想家たちは、ラゴンが提示した「nouvelle figuration」の概念に注目して、それぞれが「形象」の問題を扱った。対象を再現するのではなく、対象に対する新しい感覚を伝達するために「具象」と区別される「形象」は、伝統画論の「形象」の概念と比較するとかかなり類似した様相を持つ。それぞれの形象の議論は、以下の文献を参照。Jean-Francois Lyotard, *Discours, Figure* (Paris : Klincksieck, 一九七二年) ; Gilles Deleuze, *Francis Bacon-Logique de la sensation* (Paris : Editions de la Différence, 一九八一年) ; Jean Baudillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Editions Galilée, 一九八一年)。

- (22) 「八〇年度東亜美術祭入賞発表表」、『東亜日報』(一九八〇年三月十五日) : 東亜美術祭歴代入賞者(美術同友会員) < <http://www.donga.com/docs/ilbo/event/exhibition/exhibition1-4.html> (二〇一九年八月三十一日閲覧)。一方、金天栄の受賞所感が掲載された記事では、絵画一部として紹介されているが、これは誤記であると思われる。「80동아미술제 영광의 일곱들(八〇東亜美術祭 栄光の顔)」、『東亜日報』(一九八〇年三月十五日)。

- (23) 「제1회 《중앙미술대전》 각 부문 장려상 수상자, 포로필(第一回「中央美術大展」各部門の奨励賞受賞者「プロフィール」)」、『中央日報』(一九七八年六月二日)。
- (24) 「좌담 80동아미술제를 앞두고…… 새로운 형상성에 거는 미술계 기대(座談 八〇東亜美術祭を前に……「新しい形象性」にかける美術界の期待)」、『東亜日報』(一九八〇年二月五日)。

- (25) 同文。

(26) この章で記述する内容は、既存の民展で受賞したハイパー・リアリズム傾向の作品と、第一、二回「大韓民国美術大展」の図録に掲載された、西洋画部門と韓国画部門の入賞作の図版を比較分析し導き出したものである。東洋画壇のハイパー・リアリズム傾向に関する研究がほとんどない状況下で、図版を介して得る情報は限られているが、この分析を通じて、当時の主要公募展で入賞したハイパー・リアリズム傾向の作品の現状を探ることができた。韓国美術協会編著、「第一回大韓民国美術大展図録」(高麗書籍、一九八二年)・韓国美術協会編著、「第二回大韓民国美術大展図録」(高麗書籍、一九八三年)。

(27) 興味深いことに全来植の《余情》は、非具象系にもかかわらず、水墨抽象画としての特性と、ハイパー・リアリズムが示す視覚的平面性の特徴を同時に見せる作品である。このような雰囲気は、すでに一九八〇年の第三回「中央美術大展」東洋画部奨励賞を受賞した韓豊烈の《対話 80-1》でも見られた。本文の第二章で述べたように、民展が標榜した、または李逸を含む当時の韓国の批評家たちが追求した新しい形象性の概念における、形象と抽象が共存する包括的な形式の例だと言える。

(28) 水墨を主に扱う画家たちが、ハイパー・リアリズム傾向から脱して、水墨という媒体の探求に没頭する水墨画運動へ転換したとしたり、金天栄や李淑子のような彩画画家の歩みはまた違った。一九八一年、全斗煥政権の第五共和国の発足と共に行われた民俗・国学の祭典「国風81」(一九八一年五月二十八日〜六月一日)をきっかけに、朴生光をはじめとする彩画画家たちは、巫俗画、民画、仏画などに素材を求めながら、彩画画が日本帝国時代の残滓であるという汚名を返上した。韓国画としての彩画画が復活し、全盛期を迎えたのがまさに一九八〇年代である。李政修、「1980년대 한국화 유행기를 위한 제언: 박생광 이후 채색화의 부흥과 영향」(一九九〇年代の韓国画を読むための提言: 朴生光以後の彩画復興と影響)、『美術史論壇』46(二〇一八年六月)、二一九〜二二二頁を参照。

(29) 李逸がラゴンの「nouvelle figuration」を翻訳して拡散させた単語「新形象」は、後に金福栄と金美卿が、韓国のハイパー・リアリズム絵画を呼ぶのに適した用語として使用しながら、一九七〇〜八〇年代美術の特徴的な傾向を称する用語として位置づけられた。ただし金福栄と金美卿はラゴンの「nouvelle figuration」ではなく、敢えて翻訳するなら、それぞれ「new figure」と「new image」に該当する韓国固有のハイパー・リアリズム的傾向であることを強調したという点は注目に値する。金福栄、「70-80년대 신형상 회화: 극사실 회화의 기원(七〇〜八〇年代の新形象絵画: ハイパー・リアリズム絵画の起源)」、『사실과 환영: 극사실 회화의 세계(写実と

幻影: ハイパー・リアリズム絵画の世界)』、ホアムギャラリー展示図録(サムスン美術館、二〇〇一年)、二二二頁。金美卿、「한국 단색 조화 이후, 신형상: 의 의미(韓国の単色調絵画以後の「新形象」の意味)』、『韓国現代美術 197080』(学研文化社、二〇〇四年)、七十五〜七十六頁。これに筆者は、一九七〇年代半ば以降の民展を含めて、この用語の影響下で作家活動を開始した若い世代を「新形象世代」と呼ぶことにする。

(30) 李喆良、「수묵화의 매체적 특성과 정신성(水墨画の媒体的特性と精神性)』、『空間』(一九八三年十一月)、一一二〜一一三頁。

(31) 李喆良、「전통 정신에 대한 물이해 차각 절실(伝統精神に対する没理解、自覚切実)』、『ガーナアート』8(一九八九年七月・八月)、一一四頁。

(32) 金炳宗、「관념적 미의식의 퇴조와 사회적, 실존적 시각의 대두: 한국화, 새형상 세대의 동향과 그 문제(観念的美意識の退潮と社会的、実存的視覚の台頭: 韓国画、新しい形象世代の動向とその問題)』、『美術世界』(一九八五年十一月)、二十六頁。

(33) 同文、二十七頁。

(34) 一九八二年、二十八歳で第二回韓国美術評論家協会賞を受賞した申山沃は、宋秀南、李喆良と共に、水墨画運動の主要展覧会に参加して注目を集めた作家である。一九八一年から国立現代美術館が、力量のある三十五歳未満の若手作家たちを選定して企画した二回目の展示である「83青年作家展」に、郭正明、金鎮冠、朴允緒、李喆良、洪順珠らと共に選ばれた。

(35) 呉光洙、「申山沃, 점진적 소재주의의 극복(申山沃, 漸進的素材主義の克服)』、『DVA Arts 美術作家五〇〇人』、<http://www.art500.or.kr/blog/shinsanok.do> (二〇一〇年十二月二十四日閲覧)。

(36) 申山沃、「사회와 역사에 동참하는 적극적인 자세(社会と歴史に参加する積極的姿勢)』、『ガーナアート』8(一九八九年七月・八月)、一一五頁。

(37) 呉光洙、徐成緑、「우리 미술 100년(私たちの美術 一〇〇年)』、『玄岩社、二〇〇二年)、三三八頁。呉光洙が把握した水墨画運動のこのような特徴は、当時宋秀南をはじめとする画家たちも強調したものである。しかし呉光洙の比較的友好的な立場とは異なり、元東石、兪弘濬、尹凡牟のような民衆美術陣営の批評家たちは、これに対して非常に批判的であった。一方、次世代の批評家、金学亮は水墨画運動の特徴を「紙筆墨精神主義」と命名した。彼の論点は、「描かれる対象だけが現在に属しているだけで、描く作家の意識は過去にあり、したがって過去の媒体と理念と態度を、現在に投影している」というものであった。金学亮は、これらの「紙筆墨精

神主義」を志向する水墨画運動、さらに韓国画言説の性格を「原始主義」、すなわち「伝統を復活させようとする運動」であると規定した。金学亮、「2000년대 한국화 담론의 원시주의적 성격(二〇〇〇年代の「韓国画」言説の原始主義的性格)」、『基礎造形学研究』10:3(二〇〇九年)、一四三―一五〇頁。

(38) 中山沃、前掲註36、一一五頁。

(39) 李政修、前掲註28、一〇四頁。一般的に民衆美術の形象性は、はるかに直接的な形態として表れた。つまり形式的にも内容的にも、何を描いたのか、どのような意味を伝えようとしたのかがより明確に表れる点が民衆美術の特徴だと言うことができる。したがって民衆美術はしばしば「イメージの大衆的なテキスト化」に例えられる、このような理由から、芸術の純粋性を守ろうとするモダニズム系から批判された。一方、民衆美術系の批評家は、最も民族的でなければならぬ韓国画が、観念と形式に没頭していると批判し、このような批判は特に水墨画運動の韓国画に集中した。

(40) 元東石、「풍토와 풍자의 발견(風土と風刺の発見)」、(一九八三年)、DA-Arts 美術作家五〇〇人、<http://www.art500.or.kr/blog/kanghaengwon.do>(二〇一九年八月三十一日閲覧)。

(41) 兪弘濬、「김홍석·미더운 필묵법, 그다음 이야기(金鎬祐・頼もしい筆墨法、その次の物語)」、(一九八六年四月)、『80년대 미술의 현장과 작가들(八〇年代美術の現場と作家たち)』(ヨルフアダン、一九九四年)、一七四頁。

(42) 同文、一七八頁。

(43) 同文、一七五―一七七頁。

(44) 金京株は一九八三年に結成された「五月詩」同人の『오월시 관화집·가슴마다 꽃으로 피었어라(五月詩版画集:みんなの心に花になって咲いてるよ)』に木版画を掲載したり、「五月詩版画展」に参加したりしながら美術界に知られ、一九八〇年代の光州版画運動を導いた人物である。

(45) 李仙玉、「1990년대 광주에서의 원시주의의 수묵화의 의미(一九九〇年代の光州における現実主義水墨画の意味)」、『湖南文化研究』49(二〇一一年六月)、四三九―四四〇頁。

(46) 多くの先行研究では木版画と記述されているが、稲葉真以氏が洪成潭本人に直接確認したリストを提供してくれたおかげで「リノカット」に訂正した。稲葉氏に感謝する。

(47) 李政修、前掲註28、一一五頁。

(48) 李仙玉、前掲註45、四六五―四六六頁。これは兪弘濬が金鎬祐の水墨スケッチの

方式について言及した際の「洋画におけるリアリティ獲得と東洋画における気韻生動、そして写意との出会い」という表現に似ていると言える。これと関連して東洋画の写意と写生、写実の関係を論じた論考としては、金原省吾、関丙山訳、『동양의 마음과 그림(東洋の心と絵)』(セムンサ、一九七八年)、三〇八―三六九頁を参照。原題は『東洋美術』(河出書房、一九四一年)。

(49) 新形象世代の韓国画の基盤は、伝統的な写景山水と真景山水への関心と熱気であり、ブームとなった一九七〇年代の実景山水画や、その後の都市部やその周辺の現実風景の中に入り込んで描いた画家たちの歩みが、その背景を形成したと言える。

訳者註

(1) 一九八〇年から一九九〇年代前半にかけて民主化運動の高まりと共に展開した社会批判的な美術運動。

(2) 韓国では「新形象」と訳している。註15参照。

(3) 儒教の経典の一つ。

(4) 朴正熙前大統領の漢字廃止およびハングル専用政策による教育を受けた世代。筆者は「新形象世代」と重なるとしている。

〔挿図出典〕

挿図2・3 『東洋美術大展集・現代韓国彩墨画』vol.1、アートパーク 二〇〇三年

挿図4 中央日報・東洋放送編著、『第三回中央美術大展図録』一九八〇年

挿図5・7 韓国美術協会編著、『第一回大韓民国美術大展図録』一九八二年

挿図6 韓国美術協会編著、『第二回大韓民国美術大展図録』一九八三年

挿図8・10 <http://www.art500.or.kr> 美術作家五〇〇人 李喆良ブログ

挿図12 錦湖美術館編『80年代の形象美術展』一九八九年

挿図13 国立現代美術館編『民衆美術15年: 1980-1994 Korean Minjung Arts』一九九四年

挿図16 李仙玉「1990年代 光州の現実主義水墨画の意味」『湖南文化研究』49、二〇一一年四四五頁

挿図17 李仙玉「1990年代 光州の現実主義水墨画の意味」『湖南文化研究』49、二〇一一年四四六頁

〔付記〕

本稿は、筆者の博士学位論文「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대」

이후 국내화단의 구상·추상·논쟁을 중심으로(韓国画の形象表現と現実認識の再照明：一九三〇年代以降の国内画壇の具象・抽象論争を中心に) (弘益大学大学院美術史学科、二〇一九年) で記述した、一九七〇年代と一九八〇年代韓国画の形象表現と関連した様相を基にして深化させた。特にハイパー・リアリズム傾向の韓国画に注目し、その特徴とその後の展開状況の分析に焦点を当てて再構成し補完した。

(Lee Minsoo・韓国美術研究所研究員)

(いなば〈ふじむら〉 まい・韓国光云大学校)

(本論文は令和二年度海外編集委員による推薦論文である)

図版要項

一 君と私、そして私たち 申山沃筆

紙本墨画彩色 縦一七五・〇cm 横一二〇・五cm

著者画像提供

李旼修「一九七〇～一九八〇年代 新形象世代の韓国画―ハイパー・リアリズムから民衆美術まで―」参照

(カラー)

個人蔵