

## 【博士学位論文要旨】

韓国近現代画家金煥基の南北分断体験と制作

——1950年代におけるモチーフの変遷と時代性に着目して

総合研究大学院大学文化科学研究科 地域文化学専攻

平成 27 (2015) 年度入学 20150203 松岡とも子

金煥基（キム・ファンギ 1913～1974）は日本統治期の 1930 年代の東京に美術留学し、植民地解放後の韓国画壇を牽引した韓国近現代の代表的画家である。1950 年代後半にパリに滞在し、1960 年代から亡くなるまでをニューヨークに暮らした。1950 年代に多く描かれた朝鮮時代の白磁満月壺の絵画は彼の代名詞となっており、1960 年代の渡米後に始まる純粋抽象絵画と双璧を成している。本論は、1950 年代の画家の個人的経験を示す一次資料の考察および個々の作品分析を包括的に行うことによって、南北分断期の社会的背景や時代性における金煥基の活動の意義を明らかにしようとするものである。

これまでの金煥基の作家論・作品論に通底するのは、彼の 1950 年代の制作を朝鮮陶磁の絵画に代表させ、そのモチーフ選択を日本統治期の修養時代に端を発するものとして論じている点である。しかし金煥基が陶磁器の絵画を描き始めたのは植民地解放後のことであり、それは 1945 年の植民地解放と分断統治、1948 年の大韓民国の建国、1950 年から 1953 年の朝鮮戦争期へと続く、朝鮮半島が完全に南北に分断されて行く時期にあたる。加えてこの時代の作品分析は主に変遷研究の形で行われ、個別の作品研究は少数である。そこで金煥基の 1950 年代の作品制作について、1945 年の植民地解放後の時代背景と画家の制作状況に即した新たな作品分析が必要ではないのかというのが本論の問題意識である。

本論では、従来の作品・作家研究において注目されて来なかった、作品制作に関する直接的な言及のない新聞雑誌上の本人の随筆や挿画、関係者の書簡、回想録やインタビューなどの関連資料を網羅し、詳細な生涯年譜を作成することを基礎作業とした。これにより金煥基がいつどこで誰とともに何をしたかを月単位で把握し、日々の生活と時代背景、作品制作を並行的に見る作品分析を行った。こうした作業から、美術史研究においては分析対象となりにくい現存しない作品についても画業において重要なものは分析を行った。

第 1 章では日本統治期、全羅南道・木浦近郊の箕佐島での生い立ちから東京への美術留学を経て帰国するまでの画家の修養期を扱った。本章は、金煥基の日本における学生生活が植民地留学生としての格差の中にあったことに着目し、日本大学専門部、アヴァン・ガルド洋画研究所そして自由美術家協会における彼の制作活動を考察した。

金煥基の画家としてのデビュー作となったのは、故郷の春を描いた《ヒバリ啼く頃》(1935 年) という、既に多くの作品分析が行われてきた作品である。本作品は壺を頭に載せた少女像という朝鮮を題材とした典型的な図像でありながら、嵐とともに訪れる春の風景という地元民特有のローカルな感性を盛り込んだものであった。この時期、日本において金煥基が

試みようとしたことを考察するため本論が注目するのは、吉鎮燮（キル・ジンソプ 1907～1975）ら日韓の画友4人とで結成した「白蠻会」の東京でのグループ活動である。「白い蛮人」を示すグループ名は、白衣民族と言われた朝鮮人を野蛮人とした皮肉的な自称である。第1回展に出品したキムチ甕を描いた作品《甕》（1936年）は、これまで留学期の故郷憧憬として分析され、1950年代の朝鮮白磁の作品の出発点としても考察されてきた。しかし同展に出品された現存不明作品、《海峡を渡る》（1936年）と故郷から見える木浦の山《ユダル山》（1936年）の図様分析、そしてこの年の朝鮮と日本で大流行した李蘭英の歌《木浦の涙》の背景から改めて《甕》の考察を行い、本作が日本人に親しみやすい朝鮮の故郷風景を描きつつ、その裏に日本統治下の朝鮮人の葛藤が表現されていることを指摘した。加えて、ここに描かれた生活雑器としての《甕》は1950年代以降の朝鮮陶磁の作品とは全く異質なものであると結論付けた。更に、日本から故郷に戻り第1回自由美術家協会展に1点のみ出品した《航空標識》（1937年）についても、本人の当時の随筆を例示し、故郷の島のように周縁的とされるローカルな場所であっても、国際社会の中で重要な価値を持つことを幾何学的抽象絵画の形式で描き、今後の制作活動への奮起を示したものと考察した。

第2章では金煥基がソウルを拠点とした1944年前後から朝鮮戦争勃発直前までの時期を扱った。金煥基は文筆家金郷岸（キム・ヒャンアン 1916～2004）との再婚を機に京城の城北洞に移り住み、文学者や美術家、研究者らとともに朝鮮陶磁や古美術の収集と鑑賞に没頭し親交を深めた。

この時期の金煥基の生活と制作において重要な点は、第一に、この時期に金煥基が南北の分断に反発する態度を見せ続けている点である。植民地解放後には米軍政からの国立ソウル総合大学案の反対運動に賛同し、韓国内の左派・右派の合同団体「50年美術協会」の結成準備委員の筆頭となっていた。第二に、親交を深めた文学者たちによる文学雑誌や書籍などの出版物に朝鮮陶磁の絵画を描き始めた点である。例えば雑誌『学風』や『文芸』に描かれた陶磁器は正しい知識をもって器種の特徴が再現されており、具体的な類品が推定できるものであった。そこで、こうした陶磁器は宮廷儀礼に用いられたり朝鮮時代の文人に愛されたりした官窯の品であり、朝鮮陶磁における代表的な作例であったことを指摘した。それは日本統治期の作品に描かれた陶器の壺やキムチ甕などの生活雑器とは異なり、朝鮮文化における洗練された代表的作品を描いたものであったことを第1章に続けて改めて結論づけた。また制作以外の当時の社会的背景と彼自身の生活の実態に注目すると、植民地解放後もなく訪れた南北分断は、北と南の断絶ばかりでなく韓国内にも複雑な分断を引き起こしたことがわかる。金瑢俊（キム・ヨンジュン 1904～1964）、吉鎮燮など最も親しかった師友が越北したほか、朝鮮戦争勃発による50年美術協会の自然消滅など、実生活においては金煥基が多く別離と挫折を味わった時期であったことも具体事例を示しつつ明らかにした。

第3章においては朝鮮戦争下の釜山避難期に焦点を当てた。金煥基はそれまで心を尽くして設えてきたソウルの韓屋の自宅と膨大な陶磁器の収集品を残し釜山に避難した。避難

民が押し寄せた臨時首都釜山で、彼は海軍従軍画家団の簡易な任務や弘益大学美術学部の教授職、挿画制作等の収入があったが、多くの避難画家たちが制作道具や場所、展示施設といった画業に必要な環境の全てを失っていた。当時の本人や友人画家たちの随筆、指導学生たちの回想からは、自暴自棄になりながらも仲間の制作のため手を尽くし、新聞紙上において画家たちの窮状を訴える、韓国画壇の存続のため苦闘する金煥基の姿が見られる。

こうした閉塞状況の中で金煥基が新たに描いたのは、《避難列車》(1951年)、《バラック》(1951年)など、避難生活を直接的に描いたモチーフであった。本章では、戦争広報紙『KOREA』に極めて類似した挿画が描かれている点を指摘し、雑誌の内容から《避難列車》の制作時期や制作背景を考察した。また避難列車とは異なり明るい色調で描かれた《バラック》については、当時の新聞雑誌に描いた住居を示す作品を比較し、地元紙『東亜日報』等の記事から、本作品にバラック生活におけるささやかな理想像が込められていることを明らかにした。また、金煥基の1950年代の作品を見ると、雑誌の挿画や油彩画作品に仏像の面貌を描いたものがしばしば見られるが、これまで金煥基の画業の中で注目されては来なかった。そこで本章では、国民国家体制の強化を目指した韓国の文化政策において南に統一王朝をたてた新羅時代の歴史や文化が称揚されていたという背景から、《石窟庵の印象》(1952年)の仏像モチーフとパリの画廊に送ると語っていた《太陽と壺》などを考察し、彼が朝鮮戦争下の一時期に新羅時代の文化を現すモチーフを制作の新機軸としようとしていたことを指摘した。

第4章では、休戦協定後から1956年から4年間のパリ滞在を挟み帰国するまでの活動に焦点を当てた。金煥基のパリ滞在期は、作品の変遷や様式分析といった先行研究においても渡仏前との大きな差異は生まれなかったとされる時代である。本章は金煥基のパリ滞在期の経済的問題に着目しながら、画家のパリ美術への期待と現状とのギャップを分析し、パリ滞在期においてなぜ彼が生活に困窮し制作に悩みながらも作品のスタイルを大きく変えることがなく帰国を迎えたのかを論じた。

まず、休戦協定を契機にソウルの自宅に戻った金煥基は、戦禍によって大多数の過去作品が失われ、収集していた夥しい陶磁器も数点を残し庭で破片の山と化しているという衝撃の光景を目撃する。過去の作品と制作テーマという彼の礎となるものが失われた中、妻の金郷岸が単身パリに渡って交渉し、個展の開催にこぎつけた。本論では最初に、金煥基渡仏展に関する当時の新聞等の記述や写真図版をまとめ、この時期の新たなモチーフと考えられる朝鮮古来の風習《踏橋》の背景を考察することで、彼がパリでどのような作品を展示しようとしていたのかを示した。加えてそれが韓国の美術界でどのように受けとめられたのかを、雑誌の展評と、当時アメリカ・国連関係者等の公私の支援により頻繁に企画されていた韓国人画家の海外展出品との比較から述べた。金煥基の渡仏は他の韓国画家のように留学形式を取らず、パリの画廊の個展開催依頼を受けてのものであった。このことと、朝鮮陶磁ほか朝鮮の古来の文化を描いたモチーフをパリで展示するという事実は、南北分断と朝鮮戦争の惨禍により疲弊状態にあった韓国の美術界を大いに鼓舞するものであり、本人もそ

れに応え韓国人画家の代表という意気込みを持って渡仏したことを資料から示した。

1950年代には数名の韓国人画家が渡仏しているが、その中で日本留学世代の画家たちが最初に感じる葛藤は、日本統治期に受けた美術教育と本場フランスにおけるデッサン、油彩画教育のギャップであった。本章では金煥基がパリの美術界で受けた評価や妻が記した回想、個展での作品の売買取数を具体的に例示することで、金煥基の制作活動がどのような課題を抱えていたのかを考察した。金煥基のパリでの活動が不発に終わった理由としては、第一に、パリの画家たちが西洋美術の強固な教育の歴史の中で習得してきたデッサン力などの基本技術を彼が持ち得ておらず、画家としての熟練度が認められ辛かったという点、第二にパリに集まる美術家たちに必要とされた、自らの制作哲学を語って議論するといった語学力を持たず、東洋人画家として自己プロデュースするといった戦略も用いなかった点を類推した。加えて、金郷岸や友人らの随筆、アンフォルメル絵画の先駆けと言われるビュフェら売り出した画商ドルーアンと金煥基のやり取りを元に、彼はパリ向けの制作に転換するよりも韓国国内における自身の制作の意義を重要視したために、作品の様式を大きく変えることがなかったと結論づけた。言い換えれば、不発であった金煥基のパリ滞在期の制作活動からむしろ見えてくるのは、彼とその作品が朝鮮戦争後の韓国画壇において大いに必要とされた存在であったという点、そして画家自身も努めてこれに応えようとしていたという点であるというのが本章の主張である。

改めて各章で描かれたモチーフをまとめてみると、日本統治期から1950年代の終わりまでに金煥基が新たに描いたモチーフは、日本統治期におけるキムチの甕や頭に壺を乗せた少女、アメリカ軍政期における朝鮮時代の白磁や高麗時代の青磁、朝鮮戦争期における戦争のモチーフと新羅時代の仏頭、パリ滞在期における山水図や踏橋などの朝鮮の古来の年中行事といったものであった。こうしたモチーフは、作品分析のみするならば、一見日本統治期における植民地主義的な絵画や、南北分断期の韓国における国家主義的な絵画にも類似している。しかし各章において彼の生活の実態を詳細に把握してきたことでわかったのは、いつの時代も権威的な立場に反発し、朝鮮美術への愛を語り、友人後輩を助けては経済困窮を繰り返すという鷹揚で愚直な金煥基という画家の姿である。

植民地解放後、米軍政期、大韓民国の建国、朝鮮戦争という全ての人が口をつぐみ命を守らざるを得なかった激変の時代に、金煥基はまさに目に見える形で朝鮮半島の歴史と文化の崩壊を体験した。しかし戦争や分断などの社会情勢がその制作に強く起因しているにも関わらず、例えばアンフォルメルの画家たちの先駆けとなったビュフェが戦争によって失われた世界を表現したのに比べ、金煥基は南北の分断や朝鮮戦争下においても決して失われない朝鮮文化のモチーフを絵画の中に示し続けていたと言える。金煥基の渡仏展の記事や妻の言葉からもわかるように、彼が描いた作品は韓国の芸術人に愛され、渡仏に至っては過剰と言えるほどに韓国の美術界を鼓舞するものであった。つまり朝鮮文化を示すモチーフを目に見える具象のかたちで描き続けることこそが、朝鮮の人々があまりに多くのものを失い続けた1950年代における金煥基にとっての作品制作の意義であったと言えるだろう。

う。本論における新たな資料分析は、この時期に金煥基がこだわった制作モチーフを新たに浮かび上がらせ、その社会的背景との関係を明らかにした。金煥基ら日本統治期の留学世代の画家たちは、朝鮮の歴史と文化が阻害された日本統治期に画業を始め、植民地解放後は南北分断という苦しみの中で韓国画壇を担わなければならなかった世代である。本論が行った南北分断期の金煥基の制作活動に関する個別具体的な考察は、南北分断期に向き合った同世代の韓国近現代画家たちの歩みもまた浮彫りにするものと言える。