

回帰するモダニズム

—単色画と韓国美術の展開

Recurring Modernism:
Dansaekhwa in Contemporary Korean Art

鍵谷 怜

KAGITANI, Rei

1. はじめに

1970年代後半の韓国画壇を支配した「単色画(英: Dansaekhwa, 韓: 단색화)」は、2010年代に入って国際的に再注目を集めている。とりわけ2014年にロサンゼルスBlum&Poeギャラリーで開催された「すべてのサイドから: 単色画による抽象(From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction)」展¹、2015年の第56回ヴェネツィア・ビエンナーレ期間中に開催された「Dansaekhwa」展²は単色画の国際的知名度の向上に大きく貢献したと言える。この結果、単色画の作品群が高額落札されるなど、一種のブームの様相を呈している³。

この「単色画ブーム」が発生した要因はさまざまに考えられるが、その遠因の一つとしてここではまず「単色画」の固有名詞化を指摘しておきたい。70年代当時は、このムーブメントについて決まった名称は存在せず、「単色(調)絵画」「単色派」「モノクローム」などと呼ばれていた。しかし、2000年の第3回光州ビエンナーレに際して企画された特別展「韓日現代美術の断面」展⁴[図1]では、70年代の韓国絵画を「単色画」とし、さらにこれに対する英訳として、韓国語の発音を表記した“Dansaekhwa”が用いられている。この展覧会のキュレーターである美術批評家のユン・ジンソプは、以下のように述べている。

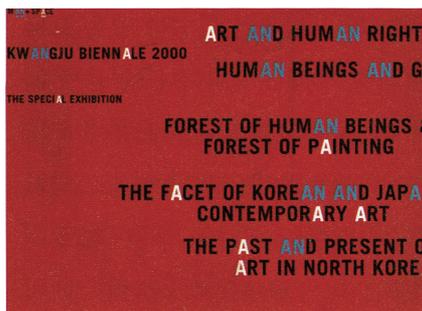


図1 第3回光州ビエンナーレ特別展カタログ, 2000年

「韓日現代美術の断面」展では、韓国のモノクローム絵画と日本の「もの派」絵画を比較する。それによって、本展はそれぞれかなりユニークな特徴をもつ韓国と日本の現代美術に、西洋美術が与えた影響を明らかにすることを目的としている。西洋

1 9月13日-11月8日。キュレーターはジョン・キー。

2 5月8日-8月15日。パラッツォ・コンタリーニ・ポリニャックで開催。キュレーターはイ・ヨンウ。

3 김찬동 「단색화 신드롬의 빛과 그늘」(심상용 외 지음 『한국 미술의 비평: 단색화 열풍에서 이후환 위작까지』 서울: Yellow Hunting Dog, 2016), pp. 29-30. このような商業ギャラリーによる戦略的市場展開については、さらに서진수 「다채로운 단색화 미술시장. 경매시장·화랑전시·아트페어」(서진수 편지 『단색화 미학을 말하다』 서울: 마로니에북스, 2015), pp. 16-64を参照。

4 2000年3月29日-6月7日。朴栖甫、尹亨根、徐承元ら、単色画の中心的作家に加えて、菅木志雄、関根伸夫といったもの派の作家が出品している。

5 광주비엔날레 『Kwangju Biennale』 광주: 광주비엔날레, 2000, n.p.

6 윤진섭 「1970년대의 단색화에 대한 비평적 해석」(오광수 선생 고회기념논총 간행위원회 『한국 현대미술 새로 보기』 서울: 미진사, 2007), p. 180.

7 2012年3月17日-5月13日。1913年生まれの金煥基から1964年生まれの朴基媛まで31名の作家の作品が展示された。1970年代の動向に限定されたものではなく、現代に至るモノクローム絵画の系譜を紹介するものであった。

8 미네무라 도시아키 「Identity 및 Identification 에 관하여 - 서울 세미나를 위한 스케치 -」(오상길 엮음 『한국현대미술 다시 읽기 III: 70년대 한국과 일본의 현대미술 담론 연구 Vol. 2』 서울: ICAS, 2003), pp. 418-420.

のミニマリズムが物質志向であるのとは異なり、韓国と日本の現代絵画は、根本的に作品の最も重要な要素を自然であると認識している。⁵

このように、ユンは単色画の直前に日本で展開されていた「もの派」を参照しつつ、単色画を歴史化しようと試みていた。その上で、「Mono-ha」と英文表記されているもの派に対して、単色画も「モノクローム絵画の韓国における展開」としてではなく、「韓国の1970年代の絵画の動向」を示す固有名詞として見なされるべきであると考えたのだと思われる。のちに彼は、この展覧会について「韓国の単色画と日本のもの派を比較することで、両国の文化的伝統と美的特質について比較・考察しようとした⁶」と述べている。2000年の「韓日現代美術の断面」展での試みは、ユンがゲストキュレーターとして参加し、2012年に韓国の国立現代美術館で行われた「韓国の単色画」展⁷へと継承された。国立現代美術館の所蔵作品の展覧会である本展は、タイトルに示されているとおり、単色画のみを扱った初めての大規模展覧会と言えるものである。70年代の韓国のモノクローム絵画の名称がいかにあるべきかという問題は、ユン・ジンソプ独自の着想ではない。2002年にソウルの弘益大学校で行われたシンポジウムに参加した峯村敏明はもの派や具体美術協会を例に挙げ、韓国のモノクローム絵画にもなんらかの名称が与えられるべきであろうという旨の発表を行っている⁸。「固有名詞としての単色画」というユンの発想は、こうした日本の美術批評の言説の影響もあって強化されたと見られる。それによって「韓国の単色画」展を機に、韓国のモノクローム抽象絵画を固有名詞として「単色画」と呼ぶことが一般化し、2014年以後の世界的な再注目をもたらした。

以上のような背景から、70年代韓国のモノクローム絵画の日本語表記はいまだ定まっていない。英文表記で“Dansaekhwa”とされていることに倣って、「タンセクワ」のように表記すべきという立場もありうる。しかしながらここでは、韓国語の「단색화(單色畫)」に従って漢字表記することで、「モノクローム・ペインティング」としての意味合いを明示することとしたい。

このように注目が集まる単色画について、本論文が議論の対象とするのは韓国美術にとってのモダニズムの問題である。韓国美術批評の領域では、1970年代の単色画によって、韓国におけるモダニズムの美術が確立したと解釈されている。韓国でのモダニズム美術は、韓国の歴史や伝統との繋がりを強調することによって成立するものとされ、単色画が初めてそれを達成できたと評価されてきた。一方、単色画の世界的な再注目は、それが韓国独自の精神性や情緒

を表出した表現形式であるとされてきたことと不可分ではない。そのような注目のされ方は理性的な西洋由来のモダニズムの原理とはかけ離れているようにも思われる。単色画とモダニズムをめぐる、このような議論の交錯は、その実、「韓国美術におけるモダニズム」とは如何なるものであるのかについて、これまで十分に考察されてこなかったことに由来する。

そこで本論文では、単色画のムーブメントの形成から、支配的な地位を占めるまでの経緯と、それに伴う単色画についての美術批評の言説を分析することで、韓国美術における「モダニズム」という概念と単色画をどのように結びつけるべきであるかを指摘したい。

まず、単色画の基本的な絵画的性質をおさえたうえで、それが解放後の韓国美術のどのような文脈から生じてきたものであるかを、美術団体の歴史(第2節)と、韓国美術の国際的な展開(第3節)の両側面から明らかにする。次に、このように形成された単色画の動向と政治・社会との関わりを明らかにし、単色画が伝統文化を参照したことの背景にある戦略的性質を示す(第4節)。最後に以上の議論を踏まえて、韓国の現代美術において単色画がモダニズムとみなされることの意味を明らかにする(第5節)。

2. 抽象と前衛

具体的な議論に入る前に、単色画の絵画的特性を考察しておく。単色、つまりモノクロームであることに特色があり、白や黒、グレーなどの無彩色が用いられることが多い。代表的な作家について検討したい。

朴栖甫^{パクソプ}(1931-)の「描法／Écriture」シリーズ[図2]は、乳白色の油彩で塗られたカンヴァスがまだ生乾きの状態で、その上に鉛筆で何度も斜線を反復的に引いていったものである。作品によって仕上がりは異なるが、繰り返してカンヴァス上に引かれる斜線の規則性と、禁欲的なまでに制限された色彩(遠目には全体が薄いグレー)が鑑賞者に強い印象を与えている。

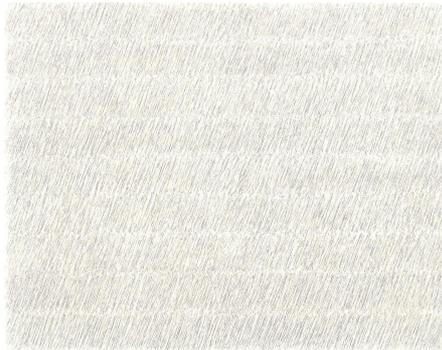


図2 朴栖甫《Écriture No. 18-76-77》, 1977年, カンヴァスに油彩, 鉛筆, 130×162cm, 個人蔵

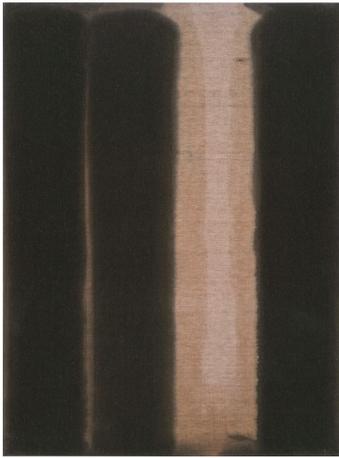


図3 尹亨根《Burnt Umber & Ultramarine Blue》, 1975年, リネンに油彩, 130×96.5cm



図4 河鍾賢《接合 74-15》, 1974年, 麻布に油彩, 80×100cm

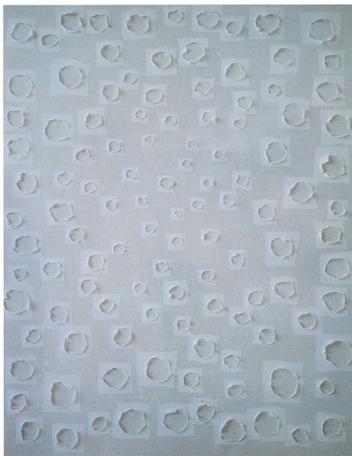


図5 權寧禹《無題》, 1980年, 韓紙, 80×65cm

尹亨根(1928-2007)の作品[図3]は、暗い茶色と濃紺色の混合絵具を、薄塗りしたカンヴァスの上に流し込むようにして乗せることで、絵具がカンヴァス上に染み出していくさまを提示したものである。朴の作品とは異なり、画面いっぱいに広がる暗い色彩が特徴的である。また、絵具が自然に画面上に広がるように、カンヴァスには綿布やリネンが使用されていることも、彼の作品を特徴付けるものである。

河鍾賢(1935-)の代表的な作品である「接合」シリーズ[図4]は、目の粗い麻布をカンヴァスに貼り、裏面から白い油絵具を塗りつけることによって、おもて面に染み出させたものである。制作手法が極めて特徴的な彼の作品であるが、裏から染み出してきた絵具がおもて側で垂れていく様子が様々に異なり、構造としては単純でありながら動きを感じさせる作品になっている。彼の作品でも使用されている絵具は基本的に白のみだが、支持体のカンヴァスの下塗りに暗い茶色が用いられていることによって、染み出す白絵具とのコントラストが際立っていることも指摘できる。

最後に、權寧禹(1926-2013)の作品[図5]であるが、彼の場合これまでの3人の作品とは異なり絵具を用いず、韓紙という韓国の伝統的な紙に穴を開けたり、破いたりして制作されたものである。絵具を使っていない以上、画面全体は白が支配的であるが、物理的に韓紙を扱うことによって生じた立体性が影を生み出しており、それによって鑑賞者にある種の色彩感覚を抱かせるものとなっている。

以上、4人の作家について単色画の作品事例を見てきたが、これらからわかることは、単色画の特色が必ずしも色彩に限定されるものではないということである。これは、単色画が1950年代の「アンフォルメル」と呼ばれる、韓国画壇の主流に位置してきた抽象絵画の動向と、1960年代末の韓国美術における実験美術的傾向(韓国において、この傾向を

特に「前衛美術」と呼ぶことがあり、本論でも「前衛」という語の用法についてはこれに従う」という二つの美術動向の影響下にあったことを示唆している。つまり、単色画という動向は単なる抽象絵画の一形式として捉えられるものではなく、メディウムや技法に強い関心を持っていた作家によるムーブメントという側面を同時に考慮しなければならない。

単色画のこうした特徴を基礎付けることになった1950年代から60年代にかけての韓国美術の展開を、本節では概観していくことにしよう。

植民地支配からの解放後の韓国画壇の中心は、朝鮮総督府によって創始された朝鮮美術展覧会（鮮展）を継承するものとして1949年に設立された大韓民国美術展覧会（以下、国展）が担うことになる。これは大韓民国文教部（現：教育部）によって設立されたもので、解放後の政治的対立と南北朝鮮の分断によって混乱していた美術界を統合しようとするものであった⁹。黒田清輝に学んだ高義東（1886-1965）のように戦前・戦中の日本で教育を受けた作家たちの影響下にあった国展では、具象的な絵画が評価される傾向にあった¹⁰のに対して、解放後に美術教育を受けた世代は抽象絵画の制作により「反国展」の立場を示すようになっていった¹¹。50年代を通じた抽象美術の急速な台頭に対して、具象画を制作する旧来の芸術家たちは国展において抽象美術を排除する動きを示し、抽象美術を支持する芸術家と、具象美術を支持する芸術家の間で論争が展開された¹²。

批評家の李慶成^{イ・ギョソン}は、この1952年から1956年を韓国美術の「転換期」としているが、この時期に一部の芸術家はアメリカやフランス、あるいは日本に留学することで国内の混乱と対立から逃れ、独自の活動を行っていた¹³。外国で当時最先端とされていた美術に触れた若手芸術家たちは植民地期、とりわけ戦中の美術に色濃かった日本の影響から脱却し、韓国美術が新たな方向性を示していく先鞭をつけたといえることができる。

この「転換期」以後、抽象画の運動は本格化していく。これが、ジャン・デュビュッフエやジャン・フォートリエに代表されるフランスのアンフォルメルの影響を強く受けた「アンフォルメル」¹⁴であった。李慶成は1957年をアンフォルメルの起点として設定しているが、これは「画壇の進行が全体として方向転換をなしとげ、具体的には現代的な造形探求を主義としてかかげる集団ならびに作家が登場したから」¹⁵である。ここで述べられている「現代的な造形探求を主義としてかかげる集団」のひとつが、この年に結成された現代美術家協会 [図6] である¹⁶。1960年までに6回の「現代展」を主催したこの団体は、抽象美術を擁護する美術団体としては韓国初のもの

9 Cho Eun-jung. *Korean Painting: From Modern to Contemporary, 1945-1980s*, translated by Lee Jaceun, Seoul: Hollym Corp., 2015, p. 63.

10 吳光洙「具象과 抽象의 대립」『韓国現代美術史』서울: 悅話堂, 1979, pp. 191-192.

11 解放後の美術教育は、梨花女子大学が1945年に芸林院美術科を設置し、1946年には国立ソウル大学が美術学部を、朝鮮大学が文芸学部芸術科を開講、1949年には弘益大学が美術科を設置したことで本格化する。

12 吳光洙「具象과 抽象의 대립」p. 192.

13 이경성「한국 근대미술의 여명」(한국문예진흥원 편 『Korean Contemporary Art』서울: 렉사커뮤니케이션즈, 1995), p. 10.

14 本論文では、特に指定のない場合は「アンフォルメル」という用語を韓国で展開された抽象美術の動向を指す。

15 李慶成「韓国の現代絵画」(『韓国現代絵画展』東京: 東京国立近代美術館, 1968年), ページ数なし。

16 同年に結成された他の美術団体には、モダンアート協会、創作美術協会、新造形派、白陽会などがある。このように1957年は多くの美術団体が結成されたことから見ても、特筆すべき年であった。

17 金昌烈、朴栖甫、丁昌燮、鄭相和などが参加している。

18 1950年代半ば以降、若手美術作家たちは『タイム』誌と『ライフ』誌の美術関連記事やUSIS（アメリカ文化交流局）図書館での海外資料閲覧、あるいは日本の『美術手帖』、『みづゑ』を主たる情報源として活用していたと考えられる。しかし、美術展覧会で作品の実物を見る機会はかなり限られていたため、白黒の図版などに頼るしかなかった可能性が高い。

19 李龜烈「뜨거운 추상의 도입과 전개」『한국의 추상미술 - 20년의 궤적』서울:중앙일보사, 1979, p. 40.

20 朴栖甫・金永周「對談：抽象運動10年」『공간』(1967年12월), p. 88.

21 したがって、韓国における50年代の抽象絵画運動は「アンフォルメル」という名称で呼ばれているが、フランスだけの影響によって成立したものではないことは韓国のアンフォルメルの特徴として重要である。

22 1967年12月11日-16日。ソウル・中央広報館で開催。

であり、メンバーのほとんどが1920年代後半生まれの若手芸術家であった¹⁷。彼らは50年代からフランスのアンフォルメルに加え、アメリカの抽象表現主義の図版や論考を国外から取り寄せていて、それらの影響を受けて制作していた¹⁸。特に1958年の第4回現代展については抽象表現主義の影響が強く指摘されており¹⁹、朴栖甫もこの時期のアンフォルメルの運動はフランス以上にアメリカのアクション・ペインティングに強く影響を受けていたという見解を示している^{20, 21}。現代美術家協会などに代表される若手の芸術家たちは、欧米の抽象美術を積極的に吸収していくことによって植民地期に根付いた日本式の洋画の痕跡を排除していこうと試みたのだった。

しかし、1960年代に入ると、このアンフォルメルに対抗する新しい動きが生じることになる。1962年に結成された「無同人」[オリジン絵画協会]、1964年に結成された「新展同人」が共同で1967年に行なった「韓国青年作家連立展」²² [図7]は、とりわけ「脱アンフォルメル」を掲げる「前衛芸術」的な傾向を示す展覧会であった。これはアンフォルメルがすでにヨーロッパでは退潮傾向にあり、アメリカ合衆国を中心として、ポップ・アートやミニマリズムが活気を見せ始めていたことを反映している。さらに、韓国でのアンフォルメルを主導してきた現代美術家協会が次第に美術界の中心的勢力になっていき、支配的権威となってしまったことへの若手作家たちの反感が、アンフォルメル批判の動きにつながっていくことになった。前衛芸術を標榜する彼らが制作したのは、幾何学的抽象絵画や立体造形作品、ハプニングなど多岐に渡っている。このように、60年代の韓国で前衛美術と呼ばれた動向は「反

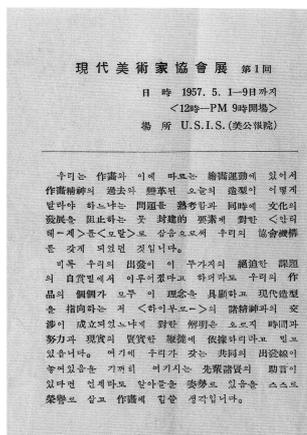


図6 第1回現代美術家協会展リーフレット, 1957年

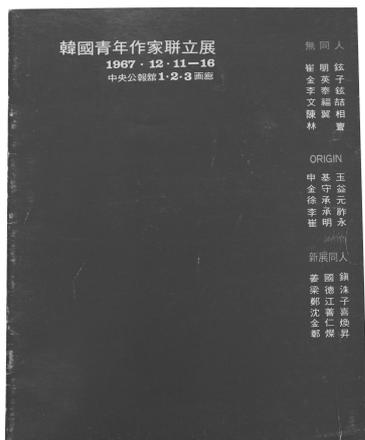


図7 韓国青年作家連立展カタログ, 1967年 *

国展」と「脱アンフォルメル」という両側面を持っていたといえることができる。

「韓国青年作家連立展」をきっかけとして、これ以後、韓国における前衛運動が集結し始める動きが活発化するが、この一つの達成点と言えるのが1969年に結成された「韓国アヴァンギャルド協会(A.G)」である〔図8〕。A.Gは絵画と彫刻という既存概念を乗り越え、新しい美術表現を追求した実験的な美術団体であった²³。A.Gは、韓国では初の試みである、批評家を含んだアーティスト集団であり、イデオロギー的な求心性を獲得し、美術の理論化を進めようという意図が明確に示されていた。これは、それまで個人によって

担われてきた韓国のモダン・アートが組織性を持ち始めたことを意味し、前衛美術勢力が結集した67年の青年作家連立展を継承する性格を持っていた。イタリアの未来派をはじめ、20世紀のモダン・アートは常に作品制作と同時に、組織性、イデオロギー性をもうひとつの活動の軸として駆動させてきたが、この時期に韓国でもようやくその形式が確立したと言える。A.Gも欧米の先駆者の事例に倣って、国内外の美術論考を紹介する『AG』という機関誌を発行し〔図9〕、また、テーマをタイトルに冠した独自のグループ展を開催している。

A.Gの作家が制作した作品の特徴は多岐にわたっており、それを一言で表すことは困難だが、韓国におけるコンセプチュアル・アートの道筋を開いた点では大きな功績がある。それ以前から前衛作家たちが小グループで行ってきたパフォーマンスや立体造形作品をコンセプチュアル・アートとして再構成する形式をとったことは、A.G

23 参加者は、郭薫、金丘林、金次燮、金漢、朴石元、朴鐘培、徐承元、申鶴徹、李承祚、崔明永、河鍾賢に加え、批評家である金仁煥、吳光洙、李逸。



図8 韓国アヴァンギャルド協会 会員集合写真、1971年 *

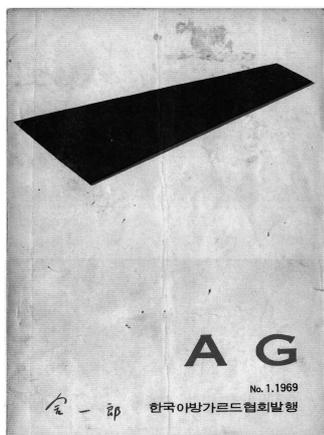


図9 『AG』第1号, 1969年

24 1978年に国立現代美術館で行なわれた「現代美術20年の動向」展(11月3日-12日)では、A.G及び、ST美術学会という同時期の美術団体が活動した1969年から1975年をコンセプチュアル・アートの胎動期と位置付け、芸術概念の問い直しがなされた時期としている。

の作品をそれまでの美術団体の作品と隔てる特徴である²⁴。

結論から言えば、A.Gの活動は60年代末の西洋直輸入式の前衛運動と70年代後半の単色画運動を接ぎ木することになった。A.Gはそれまでの前衛美術団体と同様に、従来の近代美術のあり方(日本を經由した西洋近代美術の受容と、それに基づいた、解放後の国展を中心とする権威主義)に対抗する新しい方法論を、西洋の同時代美術を参照しながら開拓しようとするものであったと言える。これは、同様に近代美術に批判的な立場を示していたそれまでの抽象絵画、つまりアンフォルメルが制度化し、権威的な存在となったことによって活気を失った美術界を、前衛的なアプローチによって復活させようとする試みであった。

しかし、その一方で、A.Gはそうしたこれまでの前衛的動向とは異なり、より現実の社会との関係構築を模索していた。前衛美術が先鋭化していく状況は、作家たちに社会と美術との乖離をもたらすのではないかという危機感を生じさせたのである。A.Gは国内外の批評家の理論を積極的に取り入れていくことで、活動の方向性を明確にしていくことに成功したが、このような理論偏重型のアプローチによって先鋭的で独善的な活動が、現実社会の問題から遠ざかるという危険性もまた認識していたのである。これはあとで議論する、当時の韓国社会の政治的な状況とも密接に関係している点であり、このような意識は単色画が、政治・社会と結びつき美術制度の再構成を担ったことの遠因となっている。

以上のように、アンフォルメルは単色画に先立って、韓国における抽象美術の様式を確立してきた。それに対して、前衛美術家たちは欧米の同時代美術を参照することで、理論的に脱アンフォルメルを図っていたのであった。

3. 抽象絵画の国際的展開——エコール・ド・ソウルへ

前節では単色画以前の韓国美術における抽象絵画の展開を、アンフォルメルの確立とそれに対する前衛美術家の批判を中心として整理した。しかし、韓国の抽象絵画を考える上で、もう一つ重要な側面はそれが戦略的意図を伴って、海外で開催される国際展に積極的に進出していったということにある。アンフォルメルを掲げた現代美術家協会が美術界に大きな力を持ち得たのも、彼らが国際展に出品したことで国際的評価を獲得したことが後盾となっていたのである。

韓国美術の国際的展開の主導権を握ったのは、その端緒から抽象絵画系の画家たちであった。具象絵画系の芸術家が主導権を握る国

展から離れて自由な活動をするためには、国外に向かう必要があったことはいうまでもなく、加えて第2節でも触れたように50年代から国外では、欧米の同時代の抽象美術を取り入れていった韓国出身の画家が存在していたことが、抽象画家の国外進出をもたらしした。

1930年代に日本で美術を学び、1956年にパリへ渡った金煥基^{キム・フアンギ} (1913-74)をはじめ、南寛^{ナム・グワン} (1911-90)や李聖子^{イ・ソンジヤ} (1918-2009)といった作家も50年代にフランスに移住し、そこで得た高い評価を基盤として積極的に国際的な活動を行っていた。これらの先駆者の仕事を背景に、この時期に始まった韓国の国際展への参加は、もっぱら抽象画家が独占する状況になっていた。しかし、これらは個人の作家が個別に海外で評価を受けた場合にとどまっておらず、本格的かつ集団的に、韓国の芸術家が国外での展開を進めていくのは60年代に入ってからのことである。60年代に入ると、それまで西欧の芸術を吸収することをもっぱらにしてきた抽象画家たちは、1961年の第2回パリ青年作家ビエンナーレ²⁵、1963年の第7回サンパウロ・ビエンナーレ²⁶をきっかけとして国際展へ積極的に出品していく。国外への留学生数も、それ以前の10年間より飛躍的に増加した。

こうした世界的な展開を念頭においた韓国美術の戦略を後押ししたものが、文化自由会議 (The Congress for Cultural Freedom) 韓国本部²⁷による文化自由招待展〔図10〕であった。これは1962年に発足したもので、「革新的な現代美術の世界的様相と息を揃えて、創造的な理念を足がかりに韓国美術文化の発展を目論み、国際交流を積極推進し、地方主義から脱却し、伝統と影響の相互作用を評価すると同時に造形芸術の自由な文化的参与を実現するために²⁸」開かれたものである。アメリカ合衆国を中心とした資本主義陣営の文化的世界戦略が背景にあるこの展覧会は、抽象的な作風の作家を重視することによって、より一層韓国におけるアンフォルメルが発展し、海外へ進出する足がかりとなることに寄与したのである。63年に開催された第2回展では、出品した12人の作家のうち4人の作品がパリの文化自由会議の主催で開催されたギャラリー・ランパールでの展覧会に出品されており、韓国美術の国際化に大きく貢献した。

25 9月29日-11月5日。フランス・パリ市立近代美術館で開催。韓国からの出品作家は、張成旬、鄭昌燮、趙容翊、金昌烈。コミッショナーは金秉騏。

26 9月28日-12月22日。

27 文化自由会議とは1950年6月、西ベルリンで創設された反共主義的文化人による提言団体であり、日本や韓国を含めた各国で活動していた。活動資金はアメリカ合衆国のCIAから得ていたことが後年明らかになった。1967年に国際文化自由協会 (International Association for Cultural Freedom) と改名した。左派系の知識人に対するネガティブキャンペーンを展開したことで知られている。

28 李慶成「抽象絵画の韓国的定着——集団과 作家를 中心에」『現代韓國美術の状況』서울:一志社, 1976, p. 241.

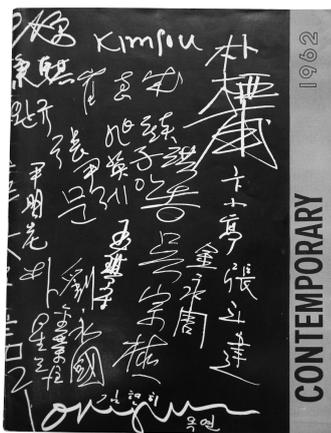


図10 第1回文化自由招待展カタログ、1962年 *

29 ただし、朴は1959年の第4回展の後、他の会員からの反発を受け協会を離れている。

30 事実、国展の入選作品の中にも抽象絵画の割合が圧倒的なものとなり、1968年からは「具象」「非具象」として部門が分けられている(Cho Eun-jung, *Korean Painting: From Modern to Contemporary, 1945-1980s*, p. 101)。

この展覧会で頭角を表すのが^{キム・チンヨル}金昌烈、朴栖甫らであるが、この二人はそれぞれ1929年、1931年の生まれで、1950年代に大学を卒業した若手作家として当時注目されていた、いわば新世代である。彼らは現代美術家協会の主導的立場にあった作家だったが²⁹、彼らが文化自由招待展に参加していくことで、反体制的な運動家に近い性格の芸術家から脱却し、韓国代表として国際展に出品していくことのできる「体制側」作家としての地位を獲得することになる。文化自由会議の主催で開かれた文化自由招待展が、強い反共産主義的なイデオロギーを持っていたことは言うまでもない。それまで反体制的な性質を持っていた前衛芸術家たちがこの展覧会で活躍し、名声を得たという事実は、韓国の抽象絵画運動の性格の大きな転換と言っても良いだろう。

こうして、1960年代を通じてアンフォルメル³⁰の活動は国際的な評価を獲得することで、国内でも画壇の中心となることに成功した。しかしこれは前節で示唆したように、アンフォルメルが従来³⁰の国展と同じように権威的な存在となってしまったことをも意味している。

抽象絵画が韓国美術においてスタンダードなものとなった1960年代後半には、第2節で紹介した「韓国青年作家連立展」に代表されるように「脱アンフォルメル」と前衛美術を標榜する美術団体が続々と現れて活動を始めていった。アンフォルメルが世界進出を進め、韓国美術を国際社会に参入させて行ったことは、同時に、それが世界の美術動向の文脈の中に位置付けられることも意味しており、結果として同時代の様々な前衛美術の様式が韓国内にもたらされることになった。それによって、ネオ・ダダやポップ・アートなどの影響を受けた芸術家たちによるA.Gの結成へとつながっていったのである。

1960年代以後、抽象美術の成功と足並みを揃えるかたちで、韓国美術界の視線は国際性を獲得することに向けられるようになったのだが、これは、美術作家たちに新たな問題点を自覚させることとなった。西洋の美術動向を直輸入することに対する危機意識が醸成されていったのである。アンフォルメルを脱却するために前衛作家が用いた手法は、どれも同時代の西洋美術の後追いという性質は否定しがたいものがあり、十分に韓国の文化的な文脈と適合する形が考えられていた訳ではなかった。そうした単なる西洋の模倣ではない韓国の独自色をどのように示すべきか、そして自国の伝統といかにして向き合うべきかという問題に直面することになったのである。

A.Gでもこの問題は当然意識されていた。1972年の第3回A.G展ののち、A.G主催によって74年に韓国初のビエンナーレである「ソウル・ビエンナーレ」[図11][図12]が開催されるのだが、このソウ



図11 ソウル・ビエンナーレ会場前, 1974年 *



図12 ソウル・ビエンナーレカタログ, 1974年 *

ル・ビエンナーレの開催趣旨文では、「我が国の美術が世界性に目覚め、それを獲得すると同時に、我が国自身を再認識³¹」しようと書かれているように、これ以後国際的な競争力を獲得しようとする動きが集団化し、大規模展覧会を企画する流れが生じていくことになったと言える。

朴栖甫はこうした問題と美術界の状況を前にして、グループとしての同質性や結束がそれほど強くない一方で、批評家の参加による理論的な基礎づけを持っていたA.G.、そして、ソウル・ビエンナーレの形式を参考に「エコール・ド・ソウル」展³²〔図13〕を企画した。単色画が1970年代後半の美術界の中心的勢力となる上での基盤となった展覧会が、まさにこの「エコール・ド・ソウル」展である。同時代の韓国の美術を糾合し、まとまったかたちで作品を紹介することによって、国際的な注目を集めようという意図で企画されたのであった。

朴栖甫は当時すでに、60年代末から70年代初頭にかけての前衛美術団体に参加した若手芸術家たちから見ると前世代に当たる中堅の存在であったと言える。彼はアンフォルメル運動を主導した作家のうちの一人であり、その時期から弘益大学校で教鞭を執っていた人物であることから考えて、エコール・ド・ソウル開催の思惑に、「脱アンフォルメル」を目指す前衛美術に対するアンチテーゼとしての側面があったことは否定することができない。さらに、朴栖甫は当時韓国美術協会という韓国美術の中心的な団体の副理事長として、海外の展覧会に派遣する芸術家を選定する立場にあったことも注目すべきである。彼はエコール・ド・ソウルを通じて、世界に通用する韓国の美術のあり方を模索しようと考えていたといえる。



図13 第1回エコール・ド・ソウル展カタログ, 1975年

31 『한국 미술단체 자료집 1945-1999』 서울: 김달진미술연구소, 2013, pp. 217-218.

32 第1回展は1975年7月30日から8月5日まで国立現代美術館で開催された。

33 金英那はこれに対し、エコール・ド・ソウルによって韓国美術における個人の活動はグループの形態をなしたという評価を下している(金英那『韓国近代美術の百年』266頁)が、実際のところ芸術家グループとしての性質を強く持っていたのはA.Gの方だと考えるのが自然である。

34 Joan Kee. *Contemporary Korean Art: Tansaekbwa and the Urgency of Method*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 257.

35 李逸「韓國美術, 그 오늘의 얼굴」(韓國美術評論家協會『韓國現代美術의 形成과 批評』서울: 열화당), p. 163.

36 結果として、エコール・ド・ソウルはこの時期に始まった展覧会の中では例外的に20年以上継続して開催されることになった。

朴栖甫とエコール・ド・ソウルは、韓国美術の国際的競争力を高めることを目指し、美術の様式を世界的な視点から見て、韓国の独自性や特色がはっきりと分かる形に一元化することを試みたといっただろう。そして、その韓国の特徴をよく示している形式として、単色画が全面的に押し出されることになったのであった。

エコール・ド・ソウルは出品作家も毎回異なり、参加した作家たちに共有された独自のイデオロギーが存在したわけではない³³。しかし、河鍾賢らA.Gに参加してきた芸術家たちは、当初この展覧会に、韓国美術界を支配しようとする朴栖甫の政治性を読み取って強く批判した³⁴。このような批判が生じたように、エコール・ド・ソウルは美学的なイデオロギーによる結束よりも、まず第一に国際的な競争力を持った美術を推進すべく企図されたものであった。しかし、これは必ずしも韓国美術が歴史的に後退したということの意味するものではない。A.Gは特定の美学的な方向性のもとで集まり、かつ理論的な補強を目指したという点では画期的であり、その後の韓国美術の動向に大きな影響を与えたものであったのだが、グループとしての同質性や結束がさほど強かったわけではなかった³⁵。その反省を活かす形で朴栖甫が中心となって企画したエコール・ド・ソウルは、メンバーを流動的にする代わりに、定期的な展覧会の開催を持続することを目指したと考えられる³⁶。その後A.Gが解体して、その多くの作家がエコール・ド・ソウルに合流することになったという事実は、エコール・ド・ソウルの形式がうまく韓国美術界に適合したことを示しているだろう。

1975年以降毎年開催されることになったエコール・ド・ソウル展は、第1回展からモノクロームの出品作品が多い傾向にあった。そして第3回展(1977年)は特にモノクロームの作品が目立っており、このことから韓国における単色画の最盛期は1977年ごろだと考えられる。エコール・ド・ソウル自体が本来的に国際性を意識した作品を推進する傾向を持った展覧会であったために、そこから韓国画壇に広がっていった単色画は、世界的に韓国独自の絵画潮流として受け止められていくことになる。その意味で、朴栖甫がエコール・ド・ソウルを通じてモノクロームの流行に果たした役割の重要性は大きい。朴自身が美学的に単色画を理論付けたわけではないが、彼の主導によって単色画は国際的な競争力を備えた動向になりえたのである。

このように、韓国美術の国際化が進む60年代以降、組織的に国外進出を行う動きが生じていったなかで、エコール・ド・ソウルの開催など、国際競争力の向上を図る朴栖甫が主導した単色画のスタイルは70年代の韓国美術に大きな影響を持ちえたのだと結論づけられる。

4. 単色画の政治的側面

次に本節では、当時の韓国の社会的背景から単色画の台頭を考察する。

1961年の軍事クーデタ以降の朴正熙政権によって、急速な韓国社会の工業化と近代化が推進されていた時期はまさしく、前衛美術運動が盛り上がっていた時期と合致する。朴正熙政権の前半期である1963年から72年は政権基盤は比較的不安定なもので、学生らによる反体制運動が高まっていた。そうした社会的風潮にあって、自由な前衛美術運動が勃興したと考えられる。しかし、こうした反体制運動を警戒した朴大統領は非常事態宣言を出し、72年には憲法改正によって、いわゆる維新体制(第四共和国)を構築する。維新体制は大統領の権限強化と国民の自由の制限による強圧的な権威主義体制だったが、これによって60年代からの開発独裁はいっそう強化されることになった。文化的な政策面では、退廃的とされた大衆文化に対して、韓国の伝統文化を再発見するという目的のもとで、文化再開5カ年計画(1969-74)や第1次文芸中興5カ年計画(1974-78)などの事業が行われた³⁷。こうした政策は当然のことながら功罪相半ばするものだったが、韓国の近代化と文化的アイデンティティの構築を進める政策だったと評価することができるだろう。

こうした朴正熙政権の政策と美術の関連について注目すべき事例を二つほど取り上げたい。一つは、前節でも言及した、文化自由招待展である。これはアメリカ合衆国政府と大韓民国政府との間の政治的な強い結びつきを示す展覧会であり、朴正熙政権と芸術家たちの結びつきを示すものでもある。この展覧会が海外、とりわけアメリカ合衆国の同時代美術を韓国にもたらし、韓国の美術作家たちが国際性を意識する大きなきっかけとなったことは前述の通りである。朴正熙政権の文化政策において重視されたのは、主に国内の文化遺産の再発見と伝統の再認識であったが、近代化を掲げる政権の目標としては、韓国独自の近代美術の創出もまた重要なテーマであった。そうした中で、アメリカからの経済的援助を受けつつ国内の美術作家を育成する文化自由招待展のような事業は、韓国の文化的な近代化を推し進める政策の一環として展開されたと評価することができるだろう。そして、これにアンフォルメル作家たちが参加したことは、彼らによってその後主導された単色画において、美術と政治のつながりが強固なものとなる素地を形成した。

朴正熙政権と美術についてももう一つ取り上げるべきは、民族記録画事業である。これは政権下で文化広報部に設置された民族記録画制作事務所によって、韓国の歴史や文化、経済発展などを主題とした絵画作品を制作することが推進された事業であった³⁸。

37 권영진 「1970년대 단색조 회화 — ‘한국적 모더니즘’의 장안」 (심상용 외 『한국 미술의 비평 : 단색화 열풍에서 이우환 위작까지』), pp. 148-150.

38 Joan Kee. *Contemporary Korean Art: Tansaeukhoea and the Urgency of Method*, p. 213.



図14 民族記録画展リーフレット, 1967年 *



図15 朴栖甫《輸出船》, 1973年, カンヴァスに油彩, 290.9×197cm

39 7月12日-8月31日。

40 「살아난 「잊혀진歷史」 - 民族記録畫展안귀」 京郷新聞, 1967年7月15日。

41 서성목『박서보, 앙포르멜에서 단색화까지』 서울: 재원, 2000, pp. 52-53.

42 권영진 「1970년대 단색조 회화 - 「한국적 모더니즘」의 창안」 p. 155.

1967年に景福宮美術館で初の民族記録画展[図14]が行われているが³⁹、どの作品も500号前後の巨大なカンヴァスに描かれたものであった⁴⁰。朴栖甫が民族記録画として1973年に制作した《輸出船》[図15]は、1962年に開始された輸出主導型の経済開発5カ年計画以後急成長した韓国の工業生産と経済発展を時代背景として、国外に工業製品を輸出していく船舶の様子を描いた作品である。朴栖甫は同時に色々なスタイルを試みる人物ではあったが⁴¹、《描法》に見られるような極度に抽象化された作品と、《輸出船》のような具象的な絵画が同時期に制作されていた点は注目に値する。

単色画の作家の多くは朴栖甫のように、この民族記録画事業にかかわっているが、クォン・ヨンジン(朴正熙政権の文化政策と単色画について、以下のように述べている。

「強圧」と「同意」のプリズムとして朴正熙時代の民族記録画と単色調絵画を眺めてみると、国家の強圧的な動員による美術がそれほど成功を収めることができなかった反面、非政治的純粹芸術の領域で自発的な沈黙の同意を表示した単色調絵画はじつに成功した美術として評価される。⁴²

単色画の作家たちが朴正熙政権に対して「自発的な」「同意」の立場を示していたとすることは慎重にならねばならないが、「非政治的」な「沈黙」の立場によって、朴栖甫を始め多くの芸術家が少なからず国家的な動員に参加していたことは事実である。単色画の様式自体は政治的主張を含んでおらず、そのことは抑圧的な政権の文化

政策との親和性を高めることになった。これは、その後の80年代に勃興した民衆美術が、軍事独裁政権に対する反体制運動と密接に関わっていたことと対照的である⁴³。

このように、朴正熙政権の独裁性が強まる中で、直接行動を志向する前衛美術が退潮し、それと同時に、アンフォルメル以上に政治性・社会性を剥ぎ取られた抽象絵画が息を吹き返してくることになった。朴政権が推進した近代化と伝統への再注目への両側面を支えることのできる抽象画の様式、つまり単色画が国家的な後押しを受けて主導権を握ったのである。

さらに、単色画が国際社会に韓国の独自性を訴えていった手法も、朴正熙政権の文化戦略と近いものとも言える。1975年に日本の東京画廊で行われた「韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉」展⁴⁴ [図16]は、エコール・ド・ソウルとともに単色画の動向の本格化を示す展覧会として知られているが、ここでピックアップされた「白」とい

う色彩は、韓国の独自性を示す要素として使われたものであった。韓国と白については、柳宗悦が朝鮮民族の文化の特徴として白を取り上げて以来、密接な関係にあるが⁴⁵、柳宗悦のこうした言説は植民地主義的な含意を持つものであったことは言うまでもなく、60年代末ごろからは韓国国内で批判の声が上がった⁴⁶。しかし、これは日本に対して韓国美術の独創性を示すレトリックとしては有効に機能したと言えるものである。結果としてこの展覧会は、単色画を世界に知らしめた最初の展覧会という意義を持つこととなった。

実際に、単色画の動向に合流していった作家の中には、南画や水墨画出身の作家たちも少なからず存在している。これはアンフォルメルにはなかった特徴だといえることができるだろう。韓国(朝鮮半島)の伝統的な文化や芸術の蓄積を近代美術の様式に取り込んでいったということを前面にあらわすことによって、朴正熙政権下での文化政策と結びつきながら国際的な展開を果たすことができたのである。

以上のように、国際的に韓国美術を売り込んでいき近代性をアピールするため、単色画は伝統や土着性を作品に対して盛り込んだものであるとして戦略的に発信されていった結果、韓国美術としてのアイデンティティを示すことに成功したのだと結論づけられる。

43 古川美佳『韓国の民衆美術——抵抗の美学と思想』東京：岩波書店、2018年。

44 1975年5月6日-24日。出品作家は、李東燧、徐承元、朴栖甫、許梔、權寧禹。

45 柳宗悦『朝鮮の美術』『朝鮮を想う』東京：筑摩叢書、1984年、112頁。

46 初期の代表的な例が、金芝河の1969年の「現実同人第一宣言」(김지하 「현실동인제 1선언」 『김지하 전집』 3권, 서울:실천문학사, 2002)である。また、在日韓国人民俗学者の金兩基も「柳宗悦と韓国の美」(『朝日新聞(夕刊)』1977年1月26日)で柳宗悦を批判している。



図16 「韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉」展カタログ、1975年

47 日本の美術の影響を排除しようと試みたことは政府文教部によって設立された国展でも同様であった。

5. 「韓国的モダニズム」

ここまで、単色画という動向の形成過程とその特質を詳細に見てきたが、本節ではこれまでの議論をもとにして本論文の主たる関心である単色画とモダニズムの問題を精査する。

朴正熙政権のもとで、韓国は経済発展と近代化が進められていたことは前述のとおりであるが、1970年代に入ると美術の分野でも近代化あるいはモダニズムとして同時代の美術を捉える考え方が加速していった。「近代美術」自体は、植民地期の朝鮮半島において日本を経由して導入されたのだが、解放後、日本との関係が断たれたのちはフランスやアメリカを参考としながら展開されることとなった。このことは、解放後の韓国の美術史が近代美術に対する問い直しから始まったことを意味している⁴⁷。韓国において、近代美術は日本による植民地支配の残滓にほかならず、まずもって否定せざるを得ないものだったということである。韓国の戦後美術にとって、近代とは達成しなければならない目標であると同時に、批判し続けなければならない対象であった。その結果、同時代の美術を表現する際に「近代(근대)」ではなく、「現代(현대)」や「モダン(모던)」という語彙が使われることになった。1957年、つまり「転換期」以後に設立された「現代美術家協会(현대미술가협회)」や「モダン・アート協会(모던아트협회)」のような美術団体の名称はその好例であろう。したがって韓国の解放後の美術についての議論では“modern”の訳語としては「近代」ではなく、モダン=現代と解釈しなければならない。韓国において、モダニズムは日本、ヨーロッパ、アメリカを通じて流入した西洋的近代を追従すると同時に、それを読み替えていくことで、独自性を付与していくことを目標として進展することになった。

韓国の解放後の美術にとってモダニズムの端緒となったのはアンフォルメルだと言える。アンフォルメルという抽象美術の様式の確立は、フランスのアンフォルメルやアメリカ合衆国の抽象表現主義を直接的に導入したという意味で、少なからず植民地期の日本の影響から離れた美術動向の開始を示唆するものであるため、十分に韓国美術のモダニズムの最初期の形態だと言ってよい。そしてそれと同時に、抽象表現主義を擁護したクレメント・グリーンバーグによるモダニズムの言説が徐々に導入されることになった。だが本格的に欧米の美術言説が韓国にもたらされるのは、1966年に創刊された、建築や美術を扱う雑誌である『空間』での評論活動が活発化し、A.Gなどの美術団体による同人雑誌内で国外の美術批評が紹介されるのを待たなければならない。

こうした欧米の批評的言説の紹介を通じて、それとは違った韓

国独自の美術のあり方が模索されるようになった1970年代初頭は、朴政権の近代化政策が一層強化される時期に当たっており、国内全体として韓国における近代とはいかなるものとして定立されるべきかという課題に直面していた時期であった。

朴栖甫がエコール・ド・ソウルを通じて国内の美術界に対して影響力を持ち、単色画を主導した存在であるとするならば、批評的な側面から単色画をサポートしたのが李逸(1932-97)である。彼は弘益大学校美術大学の教員である一方、A.Gの創立メンバーとして活動していた人物であった。東京画廊での「韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉」展に寄稿した「白色は考える」で、彼は「われわれにとって白色は単純な一つの「色あい」以上のものである。というなれば色である以前に一つの精神である。[……]われわれの白色は(やはり黒色とともに)すべての可能性の色あいの現存を示唆するものである⁴⁸」と述べており、「韓国の抽象絵画=単色画=白」という、単色画の国際化戦略を明確なものとした。

そして、この文章を日本語に翻訳したのが李禹煥(1936-)である。70年代初頭の韓国美術界で大きな影響力を持ったのが彼の批評理論であった。李禹煥は1957年に渡日し日本大学哲学科を卒業した美術家であり、60年代末の「もの派」の中心的作家として知られている⁴⁹。1970年の『AG』第4号に李逸の翻訳によって「出会いの現象学序説」⁵⁰が掲載されると、李禹煥は美術理論家として韓国で注目されることになった。カン・テヒは、李の理論がミニマリズムの彫刻や理論の代わりに韓国に導入されたことを指摘している⁵¹。日韓国交正常化とほぼ同時期にアメリカ合衆国で展開されていたミニマリズムの動向は、日本を通じて韓国にもたらされたのだが、その理論は李禹煥によるもの派の美術論と混同された。李の議論は実のところミニマリズム批判といった立場から行なわれていることの方が多かった。しかし、素材に手を加えることの少ないもの派の作品をミニマリズムの傾向にある作品として受け止めた韓国美術界にとっては、その担い手であった李禹煥の美術論もミニマリズムの美術論の亜種として受容することになったのである⁵²。さらに言えば、美術を理論的に扱う取り組みが始まったばかりの韓国美術界にとって⁵³、李禹煥の理論を正確に受け止める素地ができていなかったことも、こうした誤解が生じる要因となったと考えられる。

画家としての李禹煥は、1976年のエコール・ド・ソウル展には招待作家として出品しており、彼の《線より》[図17]や《点より》というシ

48 李逸「白色は考える」『韓国・五人の作家 五つのヒンセク〈白〉』東京：東京画廊、1975年、ページ数なし。

49 1968年に東京国立近代美術館で開催された「韓国現代絵画展」を機に韓国でも知られるようになった彼は、69年に日本美術の動向を紹介する文章を『空間』に寄稿している。

50 1970年10月に美術団体STが発行した『ST』に掲載されたものの転載である。この文章は、李禹煥「出会いを求めて」(田畑書店、1971年)に収められている。

51 강태희 「한국적 미니멀리즘과 이우환」 『미술사연구』 11 (1997년), pp. 153-154.

52 ミニマリズムともの派や李禹煥との関係については、建昌哲「もの派とミニマリズム」『ミニマル・アート』大阪：国立国際美術館、1990年を参照。

53 1968年の「韓国現代絵画展」の座談会において、韓国美術の理論的不十分さを指摘する李禹煥と、劉永国ら他の韓国の作家との間の見解の相違にこのことはよく表れている(劉永国・李世得・権玉淵・李禹煥・金宗学・難波田龍起・生尾慶太郎・本間正義「座談会 韓国現代絵画」『現代の眼』no. 165(1968年8月)、4頁)。

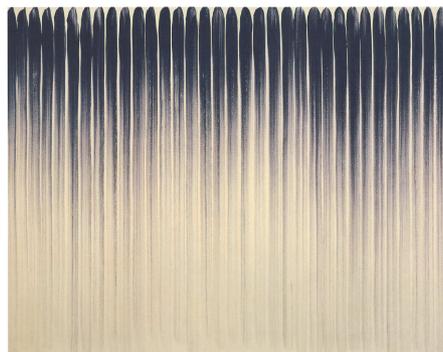


図17 李禹煥《線より》, 1977年, カンヴァスに岩絵具, 182×227cm, 東京国立近代美術館

54 金鍾學「同窓生으로서 李禹煥」『空間』(1975년9월).

55 서성록「모노톤 회화와 일본 모노파의 관계」『한국미술과 포스트모더니즘』서울:미진사, 1993, pp. 303-307.

56 강태희「'한국적 미니멀리즘'과 이우환」p. 157.

57 윤진섭「침묵의 목소리 — 자연을 향하여」(광주비엔날레 편『Kwangju Biennale 2000 Man+Space The Special Exhibition』광주:광주비엔날레, 2000), p. 250.

58 金惠信「韓国の民衆美術 — 遅れてきた美術の近代化」(北澤憲昭・木下長宏・Isabell Charrer・山梨俊夫編『美術のゆくえ、美術史の現在:日本・近代・美術』東京:平凡社、1999年)108-122頁。金英那『韓国近代美術の百年』271頁。김복영「길등과 대결의 시기」(한국문예진흥원 편『Korean Contemporary Art』서울:엑사커뮤니케이션즈, 1995), pp. 38-45.

リーズは、画面にモノクロームの色彩で反復的な筆致を繰り返すという特徴もっている。そのことから李は、単色画の作家の一人としてみなされることが少なくない。しかし70年代初頭の時点では、日本の前衛美術の中心人物として紹介され、とくに評論活動に着目されていた⁵⁴。

李禹煥の理論が韓国美術界を席卷した状況は「李禹煥時代」とさえ呼ばれることもあるほどに⁵⁵、西洋のミニマリズム彫刻やその理論を直接受容する以上に、韓国では、日本のもの派の理論をミニマリズムの変種として理解することが一般的になった。そして、彼の議論を参考にしながら登場してきた単色画もミニマリズムの一種であるとみなす考え方が生まれた⁵⁶。これにより単色画は先進的なミニマリズムの理論と合致するものだという解釈によって、反アンフォルメルの前衛美術を批判する有効な理論的後盾としての役割を果たすことになった。

以上のように、李禹煥の理論と単色画の関係を重視する立場からは、単色画はミニマリズムとして捉えられるのだが、ユン・ジンソプはこれに批判的な立場をとっている。彼はグリーンバーグの主張した「平面性」の概念と単色画の理念を結びつけることで、単色画をモダニズムの絵画として規定している。

韓国の単色画はモダニズム絵画の極端な状態、すなわちリテラルなオブジェの伝統に立脚しているというよりは、グリーンバーグの意味での平面性の容認という側面で、ミニマル・アートよりはモダニズム絵画の慣習に、より近いように思われる。これは韓国の文化ないし歴史的伝統に始まる概念であるというより、西欧の絵画的慣例に、韓国固有の自然観から派生した精神性を同化させたものであって、それは韓国作家特有の絵画的方法論の実践を通じて高揚した芸術的成果を意味している。⁵⁷

ここでユン・ジンソプが主張していることは、単色画が反モダニズム的なミニマリズムであるというよりは、グリーンバーグ的なモダニズムによって成立しているということと、それが韓国的な精神性と結びついた結果であるということである。グリーンバーグと、ミニマリズムを「リテラリズム」として批判したマイケル・フリードが展開したモダニズム絵画の議論を下敷きとしつつ、単色画が様式としてはモダニズムに与するものであり、それと同時にそこに韓国の固有性が加味されたものであると指摘している。

単色画をモダニズムであると考えてきた従来の議論⁵⁸では、モダニズム絵画についての検討が不十分なままで、「近代的」かつ「韓国的」な動向として「韓国的モダニズム」という概念を使用し、その条

件をもって単色画を「韓国的モダニズム」と呼びならわしていたに過ぎなかった。しかしながら、ユンの議論では、「西欧の絵画的慣例に、韓国固有の自然観から派生した精神性を同化させたもの⁵⁹⁾」という表現に端的に示されているように、グリーンバーグ的な「モダニズムの絵画」に韓国の精神性を合わせたものが単色画であるという彼の主張の骨子が浮かび上がる。

ユン・ジンソプが単色画をモダニズムとして位置付けるにあたり、グリーンバーグの議論に依拠したことは、第1章で示した単色画の固有名詞化の問題と関連している。彼は韓国美術におけるモダニズムを単色画によって再定義したのである。これ自体は独自性のある議論で注目に値するが、単色画の当事者の立場にあった李逸もまた、グリーンバーグの議論によく似た理論展開によって、単色画を擁護している。彼は単色画の動向の特色を、新しいイリュージョンニズムの形式として捉えたのである。

「70年代」のもっとも現実的で重要な関心事は、決して反イリュージョンあるいは反イメージに止まるものではない。むしろ具体的なイメージを画面に導入し、そのイリュージョンの効果을逆(逆イリュージョン)にわれわれに取り戻してくれる一種の「逆イリュージョンニズム」が存在する。⁶⁰⁾

一般的な絵画におけるイリュージョンとは、再現的なイメージが描かれることによって、それが別の事物を指し示し、虚像を生み出すことであるが、単色画のような抽象絵画はそうしたイメージを持たないため、反イリュージョンの立場をとると考えるのが自然である。しかし李逸は、それを一歩進めて「逆イリュージョンニズム」という概念へと至った。

彼は逆イリュージョンニズムについて「現実というものに、裏返しに覆い被せられた仮面をとった事物との出会い⁶¹⁾」であると述べているのだが、再現的なイメージに基づくイリュージョンがこの「覆い被せられた仮面」であるとするならば、イリュージョンを否定することはその仮面を引き剥がすこと、つまり、再現的なイメージが仮象でしかないことを明らかにするということである。一般的に反イリュージョンニズムの立場は、イリュージョンによって現実が覆い隠されてしまうことを批判する。しかし、ここで重要なことは、李逸が逆イリュージョンニズムを唱えることによって、従来のイリュージョンニズムを否定するだけでなく、その先にまた別のイリュージョンニズムを見出しているということである。

李逸にとってのイリュージョンニズムを考える上で、まず、彼が絵画における平面性を重視していたことから検討を始める必要がある。

59 윤진섭 「침묵의 목소리 — 자연을 향하여」 p. 250.

60 이일 「'70년대의 畫家들 — 원초적인 것으로의 回歸를 중심으로 —」 (오광수 외 9인 『한국 추상미술 40년』 서울: 재원, 1997), p. 146.

61 Ibid., p. 147.

62 이일 「탈(脫) 일루저니즘과 평면의 회화화(繪畫化)」(『이일 예술로지』 vol. 1, 서울:미진사, 2013), pp. 499.

63 클레мент・グリーンバーグ「モダニズム의 繪畫」『グリーンバーグ 批評選集』藤枝晃雄訳・編、東京:勁草書房、2005年、65頁。

64 同書、69-70頁。

65 이일 「'70년대'의 畫家들 — 원초적인 것으로의 回歸를 중심으로 —」 p. 147.

66 이일 「탈(脫) 일루저니즘과 평면의 회화화(繪畫化)」p. 499.

67 Ibid.

彼は「平面としての繪畫」によってはじめて、繪畫の本来的な特性である平面性が実現されると考えていた⁶²。これは、グリーンバーグによるモダニズムの繪畫とその平面性についての議論を念頭においたものである⁶³。

さらに、イリュージョンについての見解においても、李逸がグリーンバーグを参照していたことがうかがえる。グリーンバーグはモダニズムの繪畫におけるイリュージョンについては、「モダニストが作り出すイリュージョンは、人がその中を覗き見ることしかできない、つまり、眼によってのみ通過することができるような空間のイリュージョンなのである」と述べている⁶⁴。モダニズムの繪畫における平面性はイリュージョンの否定を意味せず、そして、そのイリュージョンは視覚に依存している。一方で、李逸は単色画におけるイリュージョンは、「視覚的体験に直接もたらされるイメージ」が作り出すものだとしている⁶⁵。抽象繪畫におけるイリュージョンの概念についてもグリーンバーグの立場を踏襲していることがわかる。

しかし、李逸はその議論をさらに展開していく。ここで彼がイリュージョンを喚起するものとしているのは、従来のイリュージョンをもたらず再現的なイメージではなく、先ほどの引用中に見られる「具体的なイメージ」のことであり、この両者は区別される必要がある。「具体的なイメージ」と李逸が呼ぶ対象は、繪畫平面上に展開されているテクスチャーやマティエールのことを意味している⁶⁶。繪具や韓紙、麻布などの素材や、それによって生じる質感は、単色画においては基本的な構成要素となっているが、それらは別の事物を再現することなく、繪畫平面を構成する。このことによって、単色画は「平面であること」という繪畫の原初的な形態へと還元した繪畫だと言えるのである。つまり、色彩やかたちは、単色画ではカンヴァスに付与された添加物ではなく、カンヴァスとともに繪畫それ自体なのである⁶⁷。

この「平面であること」という性質は、単色画の場合では作家の行為の痕跡が鑑賞者に提示されることで示される。単色画の特徴は、白や黒といった極めて制限された色彩を用いて、繪畫面上を反復的な行為の連続によって構成していることにある。つまり、平面上に作家の行為の痕跡が残されることによって繪畫が成立している。このとき、鑑賞者が作品を通して見出すものは、痕跡としての色彩やかたちだけであり、単に抽象繪畫として再現的なイメージが排除されているというだけでなく、空間的な虚構をいっさい構築しない。単色画は、造形的な虚構を画面から排除することによって、それが「描かれたもの」であるということだけを提示する。したがって単色画がそなえる「具体的なイメージ」は、最終的には作家の制作——それは「繪畫においてイリュージョンを排除しようとする」ものであ

る——についてのイメージを喚起するという意味でイリュージョンをもたらしめている。つまり、単色画のイリュージョンとは、絵画を描くという行為を鑑賞者に示す、という意味でのイリュージョンだということができるだろう。従来の再現的なイリュージョニズムではなく、自己批判的で同語反復的な、「イリュージョンとしてのイリュージョニズム⁶⁸」が「逆イリュージョニズム」である。別の言い方をすれば、それはイリュージョンのメカニズム自体を問題とするイリュージョニズムである。本来平面である絵画が別のイメージを創出するというイリュージョンの構造を、絵画の制作行為の提示という操作によって暴くことを「逆イリュージョニズム」と名指しているのである。

このような「逆イリュージョニズム」の同語反復的な性質は、グリーンバーグが絵画の核心を平面性にあるとした還元主義と近い関係にある。したがって、平面性を顕在化させているという点において、単色画はモダニズム絵画としての性質を備えていると言える。しかし、グリーンバーグによるモダニズムの議論では、イリュージョンのメカニズムについては問われていない。単色画の特色は、そうしたイリュージョンの構造を暴露することそれ自体がイリュージョンとして前景化していることにある。

本節前半部では、単色画をめぐる議論がモダニズムとポストモダニズムの間で揺れ動いてきたことを確認した。その上で李逸の提起した「逆イリュージョニズム」は、単色画がイリュージョンのメカニズムを問い直すことで、グリーンバーグの議論を発展的に継承したものであることを指摘している。李逸の批評は、単色画の性質を「白」という色彩と結びつけることで、単色画の独自性を「韓国」というナショナルスティックな言説に回収しようとした側面がある一方で、モダニズム絵画をめぐる議論を単色画を通じて読み替えていったという点で注目に値する。

ユン・ジンソプは、単色画をモダニズム絵画の韓国の精神的伝統への遡及的言及として位置付けていた。また、単色画の成立過程は、50年代の韓国における抽象絵画の展開のリバイバルという観点で捉えることができる。これらの性質は、単色画が韓国の近現代美術史を逆行する、つまり「回帰」するものであったことを示唆している。しかし、単色画にとっての「回帰性」はそうした伝統への希求、あるいは実験的前衛美術への反動だけで理解することは不十分であろう。それらはともに、単色画の作品の性質に基づいた議論ではないためである。李逸の「逆イリュージョニズム」は、単色画が絵画の根幹を支えるイリュージョンの概念について、回帰的な問い直しを行い続けるものだという点を明らかにした。その意味において、単色画における「回帰性」は、多元的な内容を孕む重要な特徴だといっ

69 エリス俊子「日本モダニズムの再定義」(モダニズム研究会編『モダニズム研究』東京:思潮社)、547-548頁。

てよい。

6. 結論

ここまで見てきたように、韓国美術における近代やモダニズムをめぐる言説は極めて錯綜している。近年に至るまで、「単色画が韓国におけるモダニズム絵画の到達点である」という命題は、それ自体問われることがほとんどなかった。

モダニズムの基本原理は、伝統を切り離し、新しい芸術の様式を確立しようとする運動にある⁶⁹。それは美術の領域において、本論文で参照してきた、クレメント・グリーンバーグの議論でも同様である。しかし、重要なことはそこで想定されている、乗り越えるべき伝統自体が、モダニズムの運動によって遡及的に形成されるものであるということである。

そこで本論文では改めて単色画の成立の経緯とその背景を、美術史的側面と社会史的側面の両面から再検討してきた。その結果、単色画の動向が当時の政権の文化政策と近い位置にあり、前衛美術から抽象絵画へと立ち返るものであったと同時に、伝統文化を参照するモダン・アートであったという意味で「回帰性」を持つものだったことを明らかにした。さらに単色画においては、従来の絵画を支えてきた再現的イリュージョンのメカニズムが、まったく別のイリュージョンイズムによって同語反復的に問い直されるという回帰が立ち現れている。以上のような「回帰性」は、過去に言及するとともにそれを刷新し、再規定していくものであり、カント以後の近代的理性による自己批判的性質を示している。その点において、モダニズムの基本的原理の一つの現れであると言える。そしてそれと同時に、韓国美術のモダニズム形成が単純に西洋のそれを踏襲したものではないことを明らかにしている。

このように、韓国における美術モダニズムは一直線上の進歩史観的な歴史観で語られるべきものではなく、とくに単色画は1970年代という時代にあって「回帰性」をかかえながら独自のモダニズムを構築していったものであったと結論づけることができる。そして、それは植民地期の日本の影響の排除と独自の近代化、解放後の欧米美術の単なる受容からの脱却、社会的な要請である韓国の伝統に対する視線といった様々な問題を抱えていた70年代の韓国美術が出した、全く別の仕方でのモダニズムだったのである。

以上の結論は、美術におけるモダニズムを再考する余地を与えてくれるものであろう。モダニズムを西洋中心主義的な価値観で評価し続ける限り、単色画の理論形成はいびつで不完全なものだという

ことになるが、複線的に美術思潮を捉えると韓国のモダニズム形成の過程は複数形の“modernisms”の可能性を与えてくれる。そもそも近代やモダニティの概念自体が複数の可能性を内包しているものだと言えるのではないだろうか。

本論文は、美術のモダニズム概念の韓国における受容と展開を検討することによって、モダニズムそれ自体を再び問いに付す試みであった。非西洋社会にとって、モダニズムは外来の概念であったが、単色画に見られるように、それを自由に再解釈しながら独自の方法で発展させてきた美術家たちの試みは、今一度評価されてしかるべきものだろう。

This work was supported by the Core University Program for Korean Studies through the Ministry of Education of the Republic of Korea and Korean Studies Promotion Service of the Academy of Korean Studies (AKS-2014-OLU-2250002).

*が付された図版はすべて、MMCA Art Research Center Museum Collectionの提供によるものである。