

## 朝鮮戦争が韓国画壇に及ぼした影響

## The Influence of the Korean War on Korean Painters

Kim Joon Sung 金 俊成

## はじめに

朝鮮戦争の起源は、日帝強占期時代の日帝附逆勢力を一方として左右勢力が入り混じって構成された自主独立勢力を一方とする二つの対立、そして、1945年の独立直後における南北の分離と美ソ両軍の対立の激化、及び初期の民族対反民族の対立構図が左翼対右翼の対立構図に転換され広がる路線闘争に見出すことができるだろう。

1950年6月25日に人民軍の攻勢が始まって28日にソウルを占領し、米国は30日に米地上軍の投入を決定した。米国は7月8日に国連から作戦権を移譲されてマッカーサーを国連軍の総司令官に任命し、14日には韓国軍の作戦権も国連軍に渡された。人民軍が7月末に洛東江の界線に到達して一進一退を繰り返していたところ、9月15日に国連軍が仁川上陸作戦を展開し、28日にソウルを奪還した。10月1日に国軍、7日に国連軍が38度線を越えて北進を開始した。米軍は10月24日に朝鮮半島の満州国境まで北上し、人民軍は満州で戦列を再整備する一方、後方で第2戦線を組織していった。また、中国は10月19日に人民義勇軍を組織して鴨緑江を渡り始め、これによって朝鮮戦争は米国と中国の戦闘場へと変貌した。12月27日から始まった共産側の2次攻勢により、国連軍は全面的に後退し始めた。

朝鮮共和国は戦争を始め軍事委員会を構成して戦時動員令を出し、大韓民国は後退しながら保導連盟員と左翼を予備検束して即決処分した。人民軍は国軍占領地域において占領政策で当組織を復旧し、また土地改革を実施して人民裁判を行なったが、後退する際に残虐行為を行なった。南北の軍事要求による戦時体制は民衆を戦争の手段へと転落させたのだ。国連軍が北朝鮮を占領した10月、イ・スンマン政府は北朝鮮の地域一帯に戒厳令を宣布し、南韓国立警察と右翼青年団を投入して主権を行使

しようとした。しかし、国連軍は南韓政府の主権を認めず軍政を実施したが、韓国統一復興委員団(UNKRA)の臨時委員団を組織し、国連軍軍政将校の責任の下で国立警察と治安隊、滅共団、西北青年会、大韓青年団を通じて北朝鮮の住民を統制した。

1951年1月4日には共産側がソウルを再び占領して、同月中旬以来は防衛に転じたが、これに対して国連軍は制限的な反撃をかけ始め、3月15日にはソウルを再び回復し同月末には戦線が38線に達した。米国は4月11日に拡戦派の代表人物であるマッカーサーを司令官から解任して以降、多様な攻勢を展開したが、戦線は膠着状態に陥っていった。人民軍が席卷した南韓地域について、イ・スンマン政権は左翼要素の除去と戦時体制の強化を図っていった。

1951年6月にソ連は平和の価値という国際連合放送を通じて休戦を提案し、国連、北朝鮮、中国がこれを受諾して7月10日に休戦交渉が始まった。しかしながら、イ・スンマン政府は休戦交渉に反対した。一方、休戦交渉が遅々として進んでいない状況において、米国は空中爆撃を通じて北朝鮮の大半を焦土化させていき、南韓では人民軍の遊撃隊が攻勢を続けていた。休戦交渉は1951年に軍事境界線問題、1952年に休戦監視問題と捕虜の処理問題を巡って続けられた。1953年6月にイ・スンマンは反共捕虜を一方的に釈放する措置を取ることによって休戦に反対するなどの行動を取るが、結局、7月27日には休戦協定に調印するに至った。

## 米軍政の文化政策と美術界

朝鮮半島に進駐した米第24軍団長のゾン・リッドハッジ(John Reed Hodge, 1893年~1963年)が率いる米軍行政部(USAMGIK, 1945-1948)は、一方的に右翼陣営を

支援した。

米軍政は当時、南韓社会における民衆的な要求の多くの噴出をソ連による共産主義化として受け止め、左派と少しでも関連する政治的組織が情勢の安定を脅かすことについて恐れていた。そして、彼らは南韓内で左派が混乱を誘発させていると非難し、左翼陣営の政治的勢力を強く抑圧した。米軍政による反共的な態度は文化界にもそのまま反映された。米軍政内においては文化的な事案は教育部の傘下にある文化局に任されたが、1948年7月には社会教育部に委ねられた。文化局とは米軍政の文化的な政策を実行するために設立されたものであった。

米軍政は韓国で親米反共勢力として政権を作っていくと同時に、美術界にもこのような構図を貫徹させようとした。したがって、芸術家たちは自ずと南韓を統治する米軍政には反対せず、反共主義路線に合流するようになった。それは、このような路線に立っている限りは、どのような文化芸術も米軍政の支援を受けることができたためである。このような社会的な雰囲気は、独立後の最大の課題であった民族美術建設とは程遠いものだった。

結果的に、独立後の米軍政の韓国に対する政策は、韓国において肌で感じられる変革を望む政治勢力の形成を強く抑圧し、植民地時代の人物と団体を通じた現状維持のみをもたらした。このような政策の中で、日帝植民地の残滓の清算と新たな時代の民族国家と社会のアイデンティティを確立するという課題について国民の間で歴史的・社会的認識が形成されるよりも前に、朝鮮半島は朝鮮戦争を経験することになる。

## 戦争の悪い結果

イ・スンマンは戦時体制を利用して自分の権力を強化し、1952年に釜山政治波動を通じて抜粋改憲案を可決させ長期政権のための基盤を用意したが、その際に戦争が作った反共イデオロギーを統治イデオロギーとして活用した。北朝鮮もまた国連軍に協力した者たちを区分して処罰し、1951年11月に4次全員会議以降の処罰の過ちを批判し、人民との連携を強調して党を復旧した。以後、米軍の空中爆撃が産業施設に集中したことで農村陣地の強化を強調した。1952年12月の第5次全員会議を契機にパク・ホンヨンをはじめとする南朝鮮労働党系を処罰することで、キム・イルソン中心体制を強く再構築していった。戦争は130万人の死亡者を含む400万人の死傷者を生み、外国軍も20万人の死亡者を含む100万人の死傷者を生んだ。また、北朝鮮では工業施設をはじめ農業、病院などの多くの施設が破壊され、一方、南韓は戦争初期に集中的な被害を受けた。

朝鮮戦争を見る様々な観点によってその解釈は分かれ

る。それは第一に、米国とソ連の体制の対立の産物としての強大国の代理戦争という性格、第二に、朝鮮半島の民族、階級をめぐる葛藤の産物としての内戦という性格、第三に、日帝に対する民族解放闘争の後を継いで、米国の植民地隷属化政策に対する抵抗の産物としての民族解放闘争という性格の解釈に分けられている。しかし、このような性格論議は相互排他的なものではなく、国内、東北アジア、世界レベルの複雑性から始まったものであり、また、南北対決と米国、中国の介入につながる段階別の拡大によって性格が変化していったものである。よって、その性格は重畳されたものと見なさなければならない。

## 戦時体制下の美術界

人民軍はソウルを占領しソウル国立美術製作所、ソウル市物質文化保存委員会を設置して文化行政を広げていき、また民間レベルでは朝鮮美術同盟を再建した。特に朝鮮美術同盟は1950年7月初めに美術家熱誠者大会を召集し、保守反動美術家として朝鮮美術家協会委員長コ・ヒドンと京城府学務課長を歴任したザン・バルを名指し批判を強めていった。そして、人民政治保衛部はリュ・ギョンチュエ、イ・インソン、ユン・スンウク、イム・ヨンリョンを逮捕したが、米軍政の顧問官を歴任したイム・ヨンリョンを除いては全員釈放された。

国防軍が占領していた釜山と大邱では、全国文化団体総連合会の救国隊、国防部政訓局美術隊を組織した。1950年9月28日、ソウル収復後に国連軍が北進すると、キム・ビョンギは平壤に行き北朝鮮全国文化団体総連合会を組織したが、軍隊の後退に伴い12月に南下した。また、大韓美術協会はソウルで美術家大会を開催し、打共文化人総決起大会を主導する一方、人民軍の治下3か月間、人民軍附逆美術家審査のための附逆者審査委員会を組織した。キム・ファンギ、パク・サンオクをはじめとする美術家たちが民警検合同捜査本部に逮捕されて取り調べを受けた。キム・ジンウ（金振宇）は逮捕され西大門刑務所に収監中の12月24日に獄死してしまった。また、9.28収復と前後して多くの美術家たちが越北した。1951年に1.4後退を経て、釜山は南韓美術の中心地として定着したがそれは済州島と大邱も同じであった。特にこの時には越南美術家たちが急増した。

## 朝鮮戦争後の韓国社会と美術界

3年にわたる戦争は多くの破壊的な結果を伴うものであった。同族間に銃を向け、米・ソを中心とした二大列強の支援の中で激しく続いた朝鮮戦争は、政治・経済・社会など生活のすべての部分を原点に戻した。また、戦

争は単純に物理的な破壊のレベルにとどまらなかった。南と北の住民たちは互いに対する深い恨みや憎悪をあらわにして互いを敵対視し、南韓社会は絶対的な二分法と白黒論理で、ほとんど宗教的な信念にも近い反共主義によって、北朝鮮を悪の勢力として見なした。このような雰囲気の中で、国家は通行禁止や武装共匪掃討戦、スパイ通報などの様々な社会的装置を活用して戦争を日常化させ、冷戦的な世界観を深化させていった。反共主義は戦後も継続的に階級的な組織化との対立を抑制する力として作用し、南韓社会を脱政治化し国民統合の機能を遂行するように作用した。つまり、朝鮮戦争は国民に「冷戦的な世界観」を注入する決定的な契機として作用したのである。このような冷戦主義的な世界観においては、敵との共存や妥協、ひいては接触も禁止された。このようなタブーは、共産主義及び共産主義者との物理的な接触だけでなく、それに対して中立的あるいは好意的に言うこと、そして反共闘争を毀損する言動をすることなどにまで拡大した。

南韓社会内の強い反共主義はまた、米国による破格の援助を可能にする条件でもあった。南韓社会においては米軍政を経て、米国がすでに南韓社会の構成員にとっての理想的なモデルとして機能していた。実際に、米軍政期間では英語が身分上昇のための主要な要素であり、それは1950年代をピークにして多くの韓国人が留学や視察の名目で米国に渡る例<sup>1</sup>によく表れている。またこれに加えて、朝鮮戦争を通じた米国との遭遇、また、その延長線上で朝鮮戦争後に行われた米国への留学や研修、そして、他の自由陣営の国々との世界貿易と交流関係は、韓国人の世界に対する認識を最大限に拡大させるきっかけとなった。他方で、米国と韓国を主軸とする自由陣営に対して強い結束力を持った運命共同体として認識するようになったりもした。これは一般国民の「世界」に対する認識が米国を中心とした西洋に再編されたことも意味している。このように親米主義が拡散された重要な理由には、戦争期間中に最大限に増幅された近代化と富に対する熱望と関連性がある。戦後の韓国人たちにとって米国は、「慈悲深かい救援者」であっただけではなく、最も豊かな国として近代化と資本主義を成し遂げた「地上の楽園」そのものでもあった。米国は自由民主主義を守護するために朝鮮戦争に参戦し、それと同じ観点から韓国に対する援助をしていることを限りなく強調した。韓国人たちは直接的または間接的な経験を通じて米国の豊かさや強力さを実感することで、自由民主主義の正当性を当たり前を受け入れた。

南韓社会における自由民主主義は、抑圧性と強いユートピア性が共存するものであった。1950年代において国家は、通行禁止、日光節約時間制<sup>2</sup>、武装共匪に対する掃

討戦、そして各種決起大会への日常的な動員、身元調査と連座制、予備軍制度と持続的な招集点検、国家保安法などの国家権力による社会的装置を創出して活用した。戦時という状況を日常化させ、そのような日常化を制度化することで冷戦・反共的世界観の説得力を強く維持させようとした。実際に、韓国人たちを脱政治化させ、国家的な政策に効率的に動員させることを可能にした。このような理念的な抑圧の中で、集権エリートは戦後の限定された資源を大した抵抗もせずと専用することができた。戦後、南韓社会では、大衆的に近代化と富、豊かさに対する熱望で満ちていた。米国の援助が行われたおかげで、全社会的なレベルで米国をモデルとする近代化に対する期待が高まったのは自然なことであった。こうして、近代化に対する熱望が社会的に公認されてその価値が合意されたが、その熱望と期待のレベルが高かっただけに、実際の現実との乖離も大変なものであった。

米国の経済援助と強い反共イデオロギーは、第1共和国のイ・スンマン政権による長期政権を可能にした重要な要因だった。イ・スンマン政権は、資本主義と民主主義を旗印にしている米国を背景にしていたにもかかわらず、基本的な政党政治や民主的な手続き、合理性が無視された状態で肥大した軍と警察機構を背負った奇形的な政治体制の姿を見せていた。これに加えて、イ・スンマンは前近代的な建国の父のイメージを固守しようとしたために、制限された範囲内においても民主政治の可能性はきちんと発揮されなかった。また、自由党<sup>3</sup>の支配エリートたちが持つ社会的背景としては、主に日帝強占期に訓練を受けた行政官僚・技術官僚と同一性を持っており、その中で相互移動する傾向を見せた。

独立後、韓国の教育では小学校義務教育が「拡大実施」<sup>4</sup>され、文盲率が低下しはじめた。すべての児童と青少年にとって、9年間にわたる学校と軍隊の経験は一種の新たな通過儀礼として作用し、彼らにとってそれは「国民」としてのアイデンティティを確立する核心的な機制としての役割を果たした。彼らは「国民」学生あるいは「国民」兵と呼ばれた。国家は学校と軍隊を通じて、冷戦的な反共主義の国家理念を安定的かつ体系的に教育することができた。例えば、1949年7月に文教部は「我々の誓い」<sup>5</sup>を教科書に印刷することにしたが、各学校の学生たちは全員これを暗記しなければならなかった。こうした経験が持つ重要性は、それが児童から青少年へ、また青少年から成人への人生の重要な過渡期において、それを半強制的に経験するようになったという点である。

1950年代に入ると、すべての国民は、一定の年齢になれば「極めて平等に」国家が主導する通過儀礼の過程に入るようになった。そして、彼らはここでの密度のある

再社会化過程を通じて、「伝統的な」社会的地位とアイデンティティーから断絶して、「近代的な」社会的地位とアイデンティティーを形成するようになる。

彼らは冷戦的な反共主義だけでなく自由民主主義、親米主義、近代化の重要性を強調する訓練を受けた。このような過程を経た彼らにとって、支配エリート層の非民主性と不正腐敗などの現象は見過ぎしがたいことであった。また、当時、ホワイトカラー層の経済的な困難とともに、経済不況による大学卒業者の就職難は、彼らの豊かさや近代化に対する渴望に真っ向から背くことであった。

1950年代の青年文化をさらに独特なものにした要因は、戦争による心理的な衝撃を解決する彼らだけの方式にあり、この方式は親米主義と実存主義、個人主義という特徴を持っていた。また、青年たちの親米主義は、米国と西欧に対する真面目な関心、そして西欧的な価値観と世界観の全面的な受容を有し、「崇美」と表現できるほどに米国という国に高い関心を持ち、米国の基準に照らして韓国の既成価値と規範秩序を否定的に評価するという特徴があった。<sup>6</sup> また、戦後世代の知識層は、以前の世代に属する知識人たちを腐敗した既得権層とみなしていたとみられる。

戦後世代の知識層にとって戦前の知識層は、戦後の戦利品の分配をめぐる論功行賞の過程を通じて既得権勢力として定着した。それは学術院・芸術院の会員の役目と「大韓民国美術展覧会」の審査委員の役目などで具体化された既得権をめぐる競争に陥っており、若い層の実験的な試みを排除、もしくは降格して、イ・スンマンと自由党の独裁に野合する姿に見えると判断された。

実際に、解放空間で活躍した右翼の知識人たちは、戦争中に従軍作家団、従軍劇作団、戦線作家倶楽部などの活動を通じて、従来の体制の中に一次的に包摂され、やはり戦争中の1952年に公布された「文化保護法」<sup>7</sup>を基礎にした文化人登録と学術院、芸術院の選挙過程において、より確固な体制として吸収されたと見ることができる。

つまり、従来の体制が掲げる民族主義と自由主義の価値の確立が、冷戦と反共体制によって歪曲された内容と形で理念化され、すべての社会・文化領域に入り込み、その歪曲された理念の内容と形式の中で展開されるフレームが生成されたのである。これらの戦後世代にとって、芸術は、こうした歪曲された現実の中で植民地時代よりもはるかに強い政治的な性格を帯びるものとして作用した。

この時期は日帝強占期の朝鮮画壇の様相と大きく異なることはなかった。戦争以降も韓国美術界の急速な日常体制への復帰に向けて、そのままその造型的な特性と制

度的な限界を踏襲する形態で展開された。

朝鮮戦争後の社会的な過渡期において、美術界は「大韓民国美術展覧会」を中心とした美術界の再編の利害関係に全面的に左右される。それは結局、独立以前の西洋画ジャンルにおける近代画壇の主な美術家たちを代わりに受け入れ、反共主義的な構想作家を中心に継承、再編することで、以後、「画壇政治」によって韓国美術界の現代化の制度的な基礎が作られる方向として展開した。このような美術界の現実によって、1950年代前半の韓国美術は、具象美術中心のアカデミックな印象主義風の造型的な特徴を持っている。このような造型的な特徴による近代的な美術は、独立後、朝鮮戦争勃発前の画壇形成期の造形像の特性から大きく変わるものではなかった。「政治的な安定と美術界の本来への自覚」を督励するため、1949年から始まった「大韓民国美術展覧会」は、その出発の時点から日本植民地時代の「朝鮮美術展覧会」の構造をそのまま踏襲していた。このことは、美術の社会参加と社会的な認識を遮断し、芸術の純粋性というイデオロギーを掲げ植民地の統治を日帝に有利な方向へ導こうとした植民者の論理が、その植民地体制を受け継いだ政権にもそのままつながっていることを意味する。審査委員もまた「朝鮮美術展覧会」の特選作家出身者たち<sup>8</sup>人が主流をなしており、それによって入賞作も日帝強占期に主流を成した写実主義を中心とするアカデミズム類だった。

画家にとってこれといった別の登壇ルートがなかった当時の韓国美術界では、「大韓民国美術展覧会」は当時唯一画壇として登壇できたルートであった。それによって得られる利権を獲得するために、「大韓民国美術展覧会」は、年が経つにつれ画壇のヘゲモニーをめぐる競争の場となっていき、こうした「画壇政治」で運営される「大韓民国美術展覧会」は、いくつかの元老作家たちによって牛耳られていた。<sup>9</sup> このように、「大韓民国美術展覧会」は彼らの眼識に依存して偏局的な審査をするようになっていき、「裸婦」、「風景画」、「座像」、「静物画」などの単調な構想が登壇のためのほぼ唯一の画風になっていた。

この「大韓民国美術展覧会」に対してキム・ファンギも展示評を書いている。「絵画の明朗性」<sup>10</sup>を公表したことがある。「明朗性」という表現は他ならぬ現実から来た無力な安易性、自己陶醉だと指摘されたと告白し、「大韓民国美術展覧会」が閉幕した後にもう一度『東亜日報』に「無意味な逃避的色彩の作戯なだけか」という副題の「第3回大韓民国美術展覧会の明朗性」<sup>11</sup>という展示評を発表した。

キム・ファンギは、芸術が生活の反映なら決して今日の私たちの生活は明朗なものではないが、それなら当分の間、美術から明朗な精神は見ることができないのかとし、明朗性はつまらない自己陶醉であり、現実逃避から来た無意味な色彩の作戯なだけなのかと問いかけた。キム・ファンギは、抵抗の精神とは決して落ち込んだり暗いものではないだろうとしながら、現実を克服する精神、明日に向かう精神がどうして太陽のように明るくて強いのかと問いかけながら、画家とは、どの時代を問わず楽天主家だったのかもしれないと書いた。キム・ファンギはルノワール (P.A.Renoir) やスーティン (C.Soutine) も同じ楽天主家だったと主張し、作家的な体質と強い個性の問題が異なるだけだと主張した。

キム・ファンギは「第3回大韓民国美術展覧会」は巨匠たちより一般出品者の作品が雰囲気形成し、掘り下げた制作努力と情熱がより宛然として無条件に快感を享受できるとし、「官展」ならアカデミー一色で運営されているが、「大韓民国美術展覧会」は多種多様な作品傾向を問わず受け入れることを特徴としているので、新興国家ということで新しい幸運をもたらすのではないかと述べ。また、キム・ファンギは「大韓民国美術展覧会」は特選級中堅層に属する無鑑査級が率いており、新人、中堅、推薦級に分類するなら一番無力なものが推薦級としながら、このような現象はおそらく年齢の問題や生活の妥協からくるのではないだろうが、推薦級の作家たちが実に怖いほど美術について無関心で無感覚なことによって過去の惰性だけで制作するためとした。

このように画壇を支配した「大韓民国美術展覧会」類の美術は、戦争を通じて米国に直接接し、西欧の発達した資本主義文化に直接接し始めた世代によって時代遅れの古い遺物として認識されることになる。このような懐疑の中で「画壇」から排除された新鋭作家たちは、「大韓民国美術展覧会」とは区別された他のある美術を追求しようとした。このような動きが可視的に表われ始めたのは、1956年に東邦文化会館で開催された「四人展」からである。その時に発表された「反「大韓民国美術展覧会」宣言」は次のとおりである。

「「大韓民国美術展覧会」との決別と既成画壇の我執に対して徹底した挑戦と抗戦を敢行すること、積極的に開放的な造形活動を通じて、創造的な視点の開発に集中的に参加する。」<sup>12</sup>

この宣言は従来の画壇に真っ向から対抗したもので、当時の既成画家たちにも大きな波及を及ぼすものであった。<sup>13</sup>「四人展」の「反「大韓民国美術展覧会」宣言」は閉鎖的に画壇の権力を独占する既成世代の行動に対する

挑戦という意味もあるが、同時に、植民地時代から国内の画壇の主流として居着いた具象類のアカデミズムから抜け出そうとする意志を見せることでもある。

このような状況の中で、1950年代に多様な美術団体が登場することになる。この中で代表的な団体は、「モダンアート協会」、「現代美術家協会」、「創作美術家協会」、「新造型派」などである。こうした団体の出現は、画壇を掌握した作家たちの抑圧的な統制力に対する反作用的な性格を持っていると考えられる。それは、「大韓民国美術展覧会」アカデミー類の絵ではない他の画風の絵を追求できるルートを各集団を通じて準備しようとしたものであった。

「創作美術家協会」は「大韓民国美術展覧会」を中心に活動して新しい感覚の構成主義的リアリズムを志向した立場である。また、「モダンアート協会」は40代の既成作家たちで構成され、自然を完全に脱していない構成的な傾向を持ちながら、知的で合理的な構成で対象を分解する作業によって構想と抽象の総合を志向した。そして、「現代美術家協会」はまだ造形像の志向性を明確に持たない状態だったが、既成世代に対する集団的な反発の様相を持っていた。同協会は当時、20代の若い新世代たちによって構成され、「大韓民国美術展覧会」をめぐる美術界の既成作家たちに立ち向かいながら断絶的な態度を取る集団であった。彼らは戦後の韓国画壇において、西欧の抽象美術を積極的に受容し、「大韓民国美術展覧会」の具象美術を拒否した。そして、前衛の名前で現代美術を標榜しつつ抽象美術を展開していった。

## 反共美術と日帝残滓

米国は朝鮮半島を支配する効果的な方法が思想の支配だと考えていた。このために米国は数々の策略を繰り返してきたが、それは援助を通じた買収資本の育成と親米反共政治勢力の強化策略であった。その一環として米国は、美術分野において1953年に設立したアジア財団を通じて韓国に自由アジア協会(\*自由アジア連盟)を設置し美術資材の寄贈式を開き、また、韓国統一復興委員団(UNKRA)も1953年に韓国作家たちの作品を購入して国連本部に贈った。

しかし、何よりも戦争は、反共イデオロギーを自然に美術界の中に注入させていくきっかけとなった。これは、敵と同志の二分法を美術と美術家たちの中に内面化させる出発点であった。敵としての共産主義と同志としての資本主義イデオロギーは美術の理念と習合され、善悪二分法の美学の強力な拠点となった。まさに、資本主義国家である米国中心の西欧美術こそが善良な同志のように

連帯を形成できる友であると位置づけることができたのだ。このようなイデオロギーの拡散工作は国家レベルで展開された。その起源は、1952年2月に政府が始めた忠魂塔建設中央委員会の構成及び忠魂塔懸賞公募事業であった。以後、多くの記念物の建設事業が行われた。このような造形物を利用した反共イデオロギー工作は、戦争に参戦した米軍将軍の銅像やイ・スンマン大統領の銅像の建立などのように、反共人物の神格化工作によって深化していった。

反共美術とは、戦争の暴力を賛美する内容と形式であり、共産主義勢力反対をテーマにする美術という非常に単純なものだった。しかし、このような美術は戦後も依然として生命力を維持することはできなかった。

### 抽象美術と極右路線

戦争は画壇の変化を強制し、また新しい美術を要求した。戦争による画壇の再編成はすでに解放空間と単独政権樹立の過程において国家権力によって強制され始めたことであったが、戦争を経て徹底して厳しく行われた。従軍画家団に見られるように、すべての美術家たちは南北の軍隊に隷属された。戦争は左翼対右翼の対立で分かれた南の美術界の構図を反共路線に統一させた。反共路線は左右対立時代の右翼路線ともその質を異にするものである。過去がどうであれ、今、反共路線を取ればすべてのことを溶かしてしまう絶対路線だったのだ。それは右翼、保守を超えて極端に迫った極右路線であった。

自分の美術理念と様式が何であれ、関係なく極右路線に統一された南の美術界と美術家たちは、美学の座標を失ったまま長い慣習を繰り返していた。水墨彩色画や油彩画、彫塑芸術であれどんな場合にも自分が選択してきた美術理念と様式が慣習以上でありえなかったのは、美術理念を支配する反共イデオロギーのせいであった。独立後、左右の美術の対立と戦争美術の両極端化の経験を客観化して反芻し、省察することすら許容できなかったため、南の美術家たちの唯一の脱出口は「抽象主義」であった。

実際に、ナム・グァンは1953年に書いた文章で私たちの画壇に抽象主義が流行していると指摘した。また、イ・ギョンソンは現代人が切実に求めている新しい美術は、他でもない抽象画、抽象彫刻のような前衛造形芸術だと掲げながら、それは韓国美術の当面の問題の中で最も重要なことだと主張した。イ・ボンサンは、避難地の釜山で抽象絵画の登場、フォーヴィスムの登場は低迷した画壇の空気を刺激したと指摘した。キム・ビョンギは絵画とは一つの抽象であるとし、非形象絵画は実際の世界と無関係な観念の世界であると主張した。

しかし、脱出口として抽象主義、非形象絵画は平和や反戦、人間主義、実存主義のような理念とは程遠いものだった。その抽象主義は極右反共を基盤にしているものだったのである。戦後南の美術家たちの実存主義の哲学に対する無知と歪曲、西欧戦後の前衛主義の核心に対する屈折工作はさて置き、例えば抽象主義の偶像のようなピカソが共産党を選択すると、決別を宣言するほど極右反共は一つの信仰だったのである。

### 朝鮮戦争後の抽象絵画の認識

当時の作家が持っている抽象絵画に対する考えは、次のバク・ソボの証言を通じて知ることができる。

「体験をもとに言えば、私たちが必ず抽象にならなければならないということではなかったのです。絵を描いてみると結局そうなった感じです……。欲求不満と不安、彷徨というどうしたら良いかわからない時期において、もう一つのきっかけとなったのが、国連軍の軍靴についてきた文化であり、このようなものが直接的な刺激をくれなかったのではないかなと思います。言い換えれば、その頃の図式的な抽象は全く体質的に合わず、それと反対することをしなければならないのに、それができず慌てふためいているところに、この西欧文明の強いエネルギーが私たちに直接ぶつかってきたのです。内的な表現欲求と外的なきっかけとが一致して一つの環境を造成したのです……。当時のアンフォルメル運動については、ヨーロッパ的なアンフォルメルよりもむしろ米国的なアクション・ペインティングがより強烈な刺激をくれたのではないかなと思います……。体験を通じて見てみると、57年から60年までは一般的にアメリカナイズされていたと思います。」<sup>14</sup>

「同じ時期に米国でまた別の刺激として波及した抽象表現主義のアクション・ペインティングの実態が、彼らの前衛的な造型精神と行為をさらに活気付かせた。ニューヨーク中心の抽象表現主義の作家たち、ポロック、デ・クーニング、マザーウェル、ロスコなどの作品が特集で紹介されていた『ライフ Life』や『タイム Time』などの雑誌から破った原色図版が、彼らの雑然とした作業室の机と壁面でよく目撃されたと私は記憶している。」<sup>15</sup>

彼らの言葉によれば、抽象表現主義に対する情報源として米国の雑誌が取り上げられている。評論家のパン・グンテクも『タイム』、『ライフ』、『アートニュース』などの雑誌がアメリカ美術に対する主な情報源だったと述べたことがある。<sup>16</sup>このような言葉は、当時、韓国内では米国の雑誌を購入することが困難ではなかったことを意味している。すでに1950年から米情報教育交換(USIE)基金によって『タイム』、『ライフ』、『ニュースウィーク』

などの雑誌が主な機関と個人に無料で配布されており、1957年頃には『タイム』と『ニュースウィーク』がそれぞれ3,200部、『ライフ』が2000部ずつ定期購読されていた。<sup>17</sup>

## まとめ

戦後、韓国の美術界における特徴の一つは、「反「大韓民国美術展覧会」宣言」で前面に登場した新世代の出現である。若い新世代の登場とはどの時代にもあり、世代交代は自然な循環だ。しかし、当時の新世代の登場は衝撃的であり、旧世代と新世代間の情緒的な衝突と新世代と旧世代との断絶が顕著に現れたのは、この時期の大きな特徴である。前の世代から譲り受けたものがなく、旧世代の方式を継承したくないという革新と断絶の態度、また、自分たちだけがこの険しい世の中に放り出されたという「孤児意識」<sup>18</sup>は、このような特徴の一つの典型的な姿でもある。

新世代たちが見せた既成に対する急激かつ断絶的な態度は、朝鮮戦争という戦争経験から派生したものだ。<sup>19</sup>彼らは戦争を経験した世代であり、戦争による不安と被害妄想、虚無主義、敗北意識までも持つようになった世代である。彼らが実存主義やモダニズム、アンフォルメルなどの主観性が強い芸術的傾向を全面的に受け入れたのは、このような状況から十分に納得できるだけのことはある。今まで世の中を理解してきたフレームでは説明できない経験、自分のアイデンティティを規定していた社会的な関係の崩壊と、それに対する不信の増大などは、作家の視線を自分の内面と存在自体に向かわせた。これはアンフォルメルが第2次世界大戦を経験したヨーロッパで出現したことと共通点を持つが、このようなことは戦後の韓国における抽象美術の無批判的かつ全面的な受容に対する納得できる説明にはならない。

それは韓国での近代化と産業化という自生的に自然にできあがってきた結果ではなく、西欧と米国の近代化・産業化というモデルを前提として、これを早い時間内に成し遂げようという目標志向的な性格を持って政府が主導したのである。このようにして、集権エリートの近代化としての成長と推动、そして朝鮮戦争の経験による西欧的な近代化に対する国民的合意の中で、人々は西洋式の近代化・産業化を必ず達成しなければならないという強迫観念を持ち、制度から日常生活や考え方に至るまで外国モデルの導入を当たり前にはばかりことなく受容した。

その結果、西欧と米国に憧れて、ソウルをまるでニューヨークやパリのように受け入れようとする傾向を自分たちの芸術の中で露わにした。これは50年代半ばから登場

した美術団体の多くの宣言文を通じて知ることができる。

つまり、自国の発展に向けた跳躍の時期に外部に目を向け、そこから何かを学ぶことで問題を解決するという方法は、20世紀前半に韓国が近代を作ってきた方式であった。いわゆる先進国と呼ばれる強大国を私たちの近代化のモデルにし、それを追いかける姿は、20世紀の韓国社会全体においてはもちろんのこと芸術文化史においても馴染みのある姿である。問題に対する解決と変化の思考が内側から提起され、熟考と小さな実験を通じて成熟する手続きを経ないまま、既存の完成された強大国を受け入れるという方式は、必然的に不器用で未成熟な模倣の時期を作り出していると思う。

この時期の政治的・社会的な現実、戦後の疲弊と左翼と右翼に分かれて民主化の中で葛藤していた。したがって、一般市民の暮らしは希望と挫折を交差し混乱のみを繰り返すだけであったが、韓国の抽象絵画作家たちは当時、韓国の現実とその発展の展望について確信し関心を持つことには距離があったと考えられる。

そのため、その受容の結果が下手な模倣やポーズとして表すのにぴったりだという点だ。<sup>20</sup>特に戦争後は反共イデオロギーが支配的であり、政治的な抑圧がひどかった時期には、近代化という概念を客観的に理解できる観点と哲学が欠如していたと考えられる。この時期に韓国に受容された西欧モダニズムの美術思潮は、米国の抽象表現主義とフランスのアンフォルメルが見せた抑圧に抵抗する進歩的な性格を持つことができず、社会的な無関心と歴史的な虚無主義のような消極的な性格のみを強く露わにした。そして、結局は体制に順応的な純粋主義イデオロギーを強化するのに一役買った。このような傾向を帯びることは、上記のような韓国の歴史的な限界と無縁ではない。

しかし、この時期に画一的に現れる「前衛」の流行は、受容主体側の態度が無批判的であり、自国の現実と作家との関係に対する緻密な省察を盛り込んだ哲学を持っていないことを示唆している。<sup>21</sup>

## 註

- 1 文教部が集計した1953～1966年の間に海外留学認定選抜試験を通過した留学生は計7,398人になるが、その内の6,368人(86%)が米国に留学したことがわかった。(ユ・ヨンイク「1950年代を見る一つの視点」『季刊思想』社会科学院、1990年春、19頁)
- 2 summer time、韓国では1949年4月に大統領令第74号「日光節約時間制の制定に関する件」によってこの制度を実施した後、その実施期間の調整はあったが、1960年まで実施され1961年5月1日に政令第250号により廃止された。
- 3 1951年12月に結成され、約10年間存続した韓国の保守政党。

- 4 韓国で1950年6月1日から始まったが、法律に制定されたのは1948年に憲法が制定・公布されて以来、1949年12月に教育法が公布され1952年に教育法施行令が制定された。教育法第8条は「すべての国民は6年の初等教育と3年の中等教育を受ける権利がある」と規定している。
- 5 「一つ、韓国は大韓民国の息子と娘、遺体として国を守ろう。二つ、私たちは鋼鉄のように団結して共産主義の侵略者を討とう。三つ、私たちは白頭山の霊峰に太極旗をはためかせて南北統一を完遂しよう。」
- 6 これについて、評論家のジュ・ヨソブの論理は戦前世代の問題意識を反映していると言える。「独立後からは古い世代の学者や文学者たちが韓国の古典と現代文学を熱心に研究しているのに対し、新しい世代は自国の先祖から譲り渡された文化財を受け継いでさらに発展させようとする意欲が全くなく、むしろ韓国の古典と伝統を無視ないし蔑視する傾向が濃厚だ。」(ジュ・ヨソブ「戦後 世代の成長とモラルの変容」現代人講座編集会編『現代人講座：韓国の発見』バク・ウサ、1962、242頁)
- 7 1952年7月22日、文化保護法公布。国家の文化・芸術政策を盛り込んでいる。  
学問や芸術などの文化の発展を図るために制定された法律で、文化施設の設置や文化政策などを規定している。この法律は全文4章30条と付則で構成されており、第1条に「学問と芸術の自由を保障し、科学者と芸術家の地位を向上させることで民族文化の暢達、発展に貢献することを目的」とすると明らかにしている。第2章は学問の発展に向けた「学術院」の設置と役割、第3章は芸術の発展に向けた「芸術院」の設置や組織など、第4章は「学術院と芸術院は学問または芸術に関して優秀な研究や作品を制作したり、または顕著な功績のある者」に対する受賞を規定している。
- 8 端的な例として、「朝鮮美術展覧会」の推薦作家であり審査への参加を務めたイ・インソンは、「第1回大韓民国美術展覧会」の審査委員も委嘱された。
- 9 これは元老作家たちが審査委員を独占したことからもわかる。例えば、東洋画部ではコ・ヒドンは8回(1-8回)、イ・サンボムは7回(2-8回)などで、西洋画部でイ・ジョンウが7回(1-7回)、ド・サンボンが6回(1-6回)、ザン・バルが6回(1-3、5、7-8回)などだった。
- 10 キム・ファンギ「絵画の明朗性」『京郷新聞』1954.11.7.
- 11 キム・ファンギ「第3回大韓民国美術展覧会の明朗性」『東亜日報』1954.12.2.
- 12 ソンソク『韓国の現代美術』文芸出版社、1994、頁.113 再引用
- 13 ユン・ジンソブ『韓国モダニズム美術研究』図書出版財源、2000、24頁から再引用(当時既成作家の一人だったイ・ボンサンは「韓国画壇の刺激剤と言え、若者が先輩に要求する覚醒の鐘のようだった。」[連合新聞、1956.12.25]と書いている。)
- 14 バク・ソボとキム・ヨンジュの対談「抽象運動10年その遺産と展望」『空間』1967年12月号、頁.88.
- 15 イ・クヨル『近代韓国美術史の研究』ミジン社、1992、491頁
- 16 パン・グンテク「50年代を生き残った激情の対決の場」『空間』1984年6月号、42-43頁
- 17 「外国の新聞雑誌を私たちはどれほど読むのか」韓国日報、1957.12.4. これら雑誌の購読部数は1959年に『タイム』6000部、『ニュースウィーク』4000部、『ライフ』8000部に増加して日本より高い普及率を見せた。「体系のない外書導入」ソウル新聞、1959.11.27.
- 18 「現実是非常に冷たい壁となって私たちの目の前に置かれている。幼い十代に戦争を経験した私たちには、どんなに振り返ってみても若いという以外にこれという過ちがない。すべては一部の非常識な政治家たちの無能と貪欲によって行われ、私たちはかつてわからなかった原因に比べてすべての残酷な結果を味わわなければならなかった。ただ、戦争があった。そして、窮地と飢餓と虐政にやせた私たちには抜け出すことができな絶望と抵抗の精神のみが助長しただけだ。」「壁同人展」宣言文、1960.
- 19 ジョン・ソンホ「韓国戦争と人口社会学的変化」『朝鮮戦争と社会構造の変化』ベクサン書堂、1999参照。
- 20 1962年7月20日付の朝鮮日報に掲載された「病んだ韓国の現代美術」で、キム・ヨンジュは当時の様相を「熱い〔抽象ブーム〕と前衛美術の大きな虚飾の中で一部の既存作家たちも動揺し、若い作家たち、さらには美術大学生までも雑学的な抽象の観念に捕らわれて、まるで流行を追うように渦の中で慌てている」と述べている。
- 21 韓国のアンフォルメルが見せてくれる哲学の不在は、当時も継続的な批判の対象だった。例えば、キム・ヨンジュは同じ文章で「私たちの現代美術は混乱の中で芽生えた花というか。理念と背を向けた自虐の中で蔓延している自分の疾病をむやみにし、既成の価値にのみ挑戦している。自分の〔ノート〕で内面化を否定しながら、実際に構想の形式を古くなったと責めている。形式は考査して内面化を見捨てた芸術という人格のない残骸のようなものだ」と批判し、1970年度A.G.3号でオ・グァンスは「主体性を持った表現運動としての領域を確保できないまま、ただ中途半端な模倣と亜流の渦であえいで疲れてしまった姿を私たちの現代美術の中から読み取ることができた。そして、私たちは受け入れていることからそれがどれほど消極的な姿勢なのかを悟らざるを得ない。私たちの現代美術の中から発見されるエラーは、他ならない積極的な導入から得られる理念と論理の不在だったことを発見することになった」と批判している。