

# ‘일본화’의 현대화 고찰

치바 시게오

## I. 머리말

千葉成夫  
中部大学教授  
前 東京国立近代美術館  
特任研究員  
파리第一大學博士  
近代·現代美術史、  
現代美術論、博物館學

오늘의 주제인 ‘회화’는 일본에서는 ‘니혼가(Nihonga-일본화)’라 불리고 있다. 이것을 영어로 번역하면 ‘Japanese Painting’, ‘Painting in Japan’이 아니라, ‘Traditional Style Panting in Modern and Contemporary Japan’등으로 번역할 수밖에 없다. 아무 설명도 없이 영어로 ‘Modernization of Painting in Japan’이라고 하면 그것은 ‘일본 회화 전반의 현대화’를 의미하기 때문이다. ‘일본화’에 대해 논할 때는 이러한 일종의 우스꽝스러운 사태를 전제로 두어야 한다. 이러한 상황은 한국이나 중국의 경우 다를 것이다.

일본에서의 이 ‘우스꽝스러움’은 서양 회화가 들어오기 전에는 다른 종류의 그림이 존재했다는 것, 서양 회화 도래 이후의 ‘일본화’와 ‘洋風畫(Western Style Painting in Modern and Contemporary Japan)’ 간의 갈등 및 공존 등에서 유래한다.

## II. 개국 후의 일본미술사

일본은 1867년 개국하였는데, 그 이후부터 현재까지의 일본 미술사 전체를

\* 이 글은 『미술사논단』44에 투고한 후 2017년 4월 12일 이응노미술관과 한국미술연구소가 협력 개최한 ‘한국, 대만, 일본 동양회화의 현대화’ 국제학술회의에서 발표하고 수정·보완한 것이다.

\*\* 필자의 최근 논저: 『未生の日本美術史』, 晶文社, 2006; 『現代美術逸脱史 1945~1985』, 晶文社, 1986.

간단히 살펴보겠다. 서구 열강을 따라잡으려는 대일본제국의 국가 정책에 따라, 1945년 태평양전쟁에서 패전할 때까지는 기본적으로 서양 미술의 학습·모방, 그리고 日本化에 급급했다. 따라서 ‘양풍화’가 대세를 이루었고 ‘일본화’는 서서히 쇠퇴하였다. 만주에서 전쟁을 일으킬 무렵이 되어서야 서양의 이른바 ‘전위미술’에 대한 자각이 생겼지만 그 흐름은 전쟁 돌입으로 인해 좌절된다.

패전 후 미국의 점령 하에서, 여전히 서양 미술 추종을 계속하는 서양화계와 미적 혁신을 낳지 않게 된 ‘일본화’계가 ‘구 체제(ancien régime)’를 형성하는 한편, ‘근대 미술’의 종말을 향해 나아가는 서양 미술의 상황을 목격하고 ‘서양 미술의 일본화가 아니라 진정한 의미로 현대 일본에서 독창적인 미술을 탐구하는 작가들이 등장한다. 오사카의 ‘具體’나 도쿄의 ‘反藝術’이 그 선두주자였으며, ‘모노파’와 ‘포스트 모노파’가 그 뒤를 잇는 핵심 타자가 됐다.

전반적 상황에 대한 대략적 이해를 바탕으로 일본화의 흐름을 살펴보겠다.

### Ⅲ. 한 명의 천재

개국 초기의 혼란한 미술계에서 주류를 이룬 것은 서양 미술이었다. 일본화의 세계에서는 ‘狩野派’<sup>1</sup>를 비롯한 기존의 정통파가 지지층의 몰락에 따라 쇠퇴해 갔다.

그런데, 1873년 비엔나 만국박람회에 출품한 전통공예품이 좋은 반응을 얻은 것을 본 정부의 방침 전환 및 1878년 일본을 찾은 어니스트 페놀로사(Ernest Fenollosa)<sup>3</sup>와 그 제자인 오카쿠라 덴신(岡倉天心)<sup>4</sup> 등의 활동으로 일본화가 조금

1 개국 이래 일본은 인상파나 리얼리즘을 시작한 서양미술의 양식을 차례로 수용해 갔다. 그러나 서양미술의 최첨단을 쫓기 시작한 것은 1920년대부터 1940년대에 걸쳐 추상미술과 초현실주의 섭취를 통해 서이다. 三重県立美術館 編, 『20世紀日本美術再見:1940年代:戦後70年記念』(三重県立美術館協定会, 2015).

2 가노파는 15세기부터 19세기 말까지 화단의 중심으로, 바꿔 말하면 어용화사였던 아카데미즘파이다. 전통 일본회화의 일익을 담당했다. 浜田邦裕, 『人間関係から語る手法~狩野派:芸術評論の論証パターン』(浜田研究室, 2013).

3 어니스트 페놀로사는 미국의 매사추세츠주에서 태어났다. 하버드 대학에서 철학, 정치경제학을 전공했다. 1878년 ‘고용 외국인’으로서 일본에 왔다. 도쿄대학에서 철학, 정치학, 경제학 등을 가르쳤다. 가노파를 평가했고 미술행정에도 관여했다. 1890년 귀국 후 보스턴미술관 동양부장 등을 역임했다. 木下長宏, 『岡倉天心』(ミネルヴァ書房, 2005)

4 오카쿠라 덴신은 오늘날의 도쿄대학에서 정치학과 경제학을 배웠고, 영어가 가능해 페놀로사의 조수가 되었다. 도쿄미술학교 창립에 힘을 쏟았다. 岡倉登志·岡本佳子·宮瀧交二, 『岡倉天心 思想と行動』(吉川弘文館, 2013).



1  
요코야마 다이칸  
〈秩父靈峰春曉〉 1928년

2  
시모무라 간잔  
〈弱法師〉  
1915년, 도쿄국립박물관

씩 되살아났다. 그 배경에는 메이지문화의 서양화에 대한 반성의 분위기가 있었다. 단, 1887년 이후부터는 유럽에서 서양화를 배운 화가들이 귀국하면서 양풍화가 강세를 보였고, 일본화계와 양풍화계의 정립이라는 훗날로 이어지는 일본 미술계의 큰 틀이 형성됐다. 그리고 태평양 전쟁 패전 후에도 창조력을 잃은 일본화와 양풍화의 세계가 미술시장을 포함해 일본 미술계의 제도의 핵심을 이루게 되었다.

메이지 초기에는 이론적 지도자이자 프로모터인 오카쿠라 덴신이 일본화 개혁에 큰 역할을 했다. 그는 자신이 초대 교장을 맡았던 東京美術學校<sup>5</sup>에서 배척된 후에도 ‘日本美術院’<sup>6</sup>을 주축했고(1898~), 여기에 모인 화가 요코야마 다이칸(横山大観, 1868~1958)<sup>도1</sup>, 시모무라 간잔(下村観山, 1873~1930),<sup>도2</sup> 히시다 슌소(菱田春草, 1874~1911), 이렇게 세 명이 메이지를 대표하는 화가가 됐다. 이들은 오카쿠라에게 이끌려 서양화 기법도 배웠고, 거기에서 윤곽을 선으로 그리는 기존의 일본화의 방법을 부정했으며 이 때문에 ‘朦朧體’라고도 불렸다. 사물이나 주제에 대해 선묘를 중심으로 그리는 것이 아니라 사물과 주변 공간을 하나로 연결된 것으로 보는 회화 사상의 등장이었다.

요절한 히시다 슌소<sup>7</sup>가 가장 뛰어난 재능을 보였으며, 특히 말년의 작품인 《낙엽》<sup>도3,4</sup>이 걸작이다. 나무 사이를 조금 위에서 내려다보며 표현을 생략함으로써 ‘공간’ 자체를 그려내는, 기존에 없던 표현을 이루어 냈다.

5 오늘날의 도쿄예술대학 미술학부로 1887년 개교했다. 덴신은 1890년 초대 교장이 부임했으나 1898년에 배척당한다. 清水多吉, 『岡倉天心 美と裏切り』(中央公論新社, 2013); 東京芸術大学百年史刊行委員会, 『東京芸術大学百年史』東京美術学校篇 第一卷(ぎょうせい, 1987), pp.5-9.

6 도쿄미술학교를 사직한 덴신은 같은 해 우에노 야나카에 설립했다.

7 히시다 슌소는 나가노 현 이이다 시에서 태어났고 도쿄미술학교에 입학했다. 덴신이 도쿄미술학교를 사직해 요코야마 다이칸, 시모무라 간잔 등과 함께 일본미술원 창설에 참가했다. 다이칸과 함께 1903년 인도, 1904~5년 미국과 유럽을 여행했다. 1906년에는 일본미술원이 이즈라(이바라키 현)로 이주하자 함께 거처를 옮겼다. 1908년 눈병 치료를 위해 도쿄에 돌아왔으나 1911년 신장염으로 죽었다. 『日本美術院百年史』全15卷(日本美術院, 1989-1999).



단, 히시다 슌소의 이러한 회화 사상이 진정한 의미에서 이해 받는 일은 거의 없었다. ‘몽롱한 그윽한 표현’과 같은 말은 아무것도 말하지 않은 것과 같다. 물론 선묘의 배제는 기법적인 것에 불과하다. 일본화계의 화가, 학자, 평론가 모두 현재에 이르기까지 그 이상의 내용을 말하지 않았다. ‘공간’ 그 자체를 그려내려고 하는 것이야말로, ‘공간’ 그 자체가 ‘주제’가 되었다는 것이 그의 그림의 핵심이다.

3~4

히시다 슌소 <낙엽>  
1909년 에이세이문고  
(구마모토현립미술관 기탁)

#### IV. 슌소 이후

슌소 이후, 일본화계는 시간이 멈춘 것처럼 근원적 변화 없이 시간이 지나갔다. 예를 들어 1930년대에 미술계 주변부에서 젊은 미술가들이 서양의 ‘전위미술’을 따라잡았다거나 하는 그런 일은 일본화의 세계에서는 일어나지 않았다. 패전 후에도 이러한 상황에 큰 변화는 없었다. 2차 세계대전 후에 ‘활약’한 일본화가의 대부분이 미술 사상적으로는 전개가 없는 ‘戰前派’라 말해도 무방하다.

예를 들면 2014년에 나고야미술관에서 《도전하는 일본화전: 1950~70년대의 화가들》이라는 흥미로운 전시회가 열린 적이 있다.<sup>5)</sup> ‘일본화 멸망론을 넘어’라는 의도로 기획된 것인데, 서브 타이틀에서 알 수 있듯이 1980년대 이후의 작가는 다루지지 않았다. 그 이유는 화가가 없기 때문이다. 참고로 전시회의 주제는 다름 아닌 ‘일본화의 현대화’인데, 여기에서 다른 ‘현대화란 모티프의 현대화와 새로운 표현방법 그 이상은 없다. 즉 산천 초목, 미녀 등의 모티프 대신 현대 풍경, 톱 모델, 사회적 주제, 그리고 온화하고 유연한 모법 대신 과장, 추상화, 절충 등과 같은 식이다. 또한 이 전시회에서는 ‘중진들의 그다지 새롭지 않은 작품들도 많이 전시되어 있었다.

5

《日本・滅亡論》展 포스터  
(부분), 나고야시립미술관

**挑戦する日本画：1950～70年代の画家たち**

トップ 展示作品紹介 イベント案内

<p>平山 片岡 高杉 藤田 山口 堂本 川 山 興 岩 山 山 山 大 本 本 球 英 山 山 山 人 印 印 天子 達 長 山 神 美 多 象 子 李 水 星 三 朝 横 中 加 藤 丸 谷 谷 上 倉 倉 村 山 田 木 勇 野 野 野 野 野 野 野 野 野 野 天 義 義 義 義 義 義 義 義 野</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">挑 戦 す る</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">日 本 画 展</p> <p style="font-size: 1.2em;">「日本画滅亡論」を超えて 一九五〇～七〇年代の画家たち</p>
---	--

2014. 7.5(土) - 8.24(日)

開催時間：午前10時30分～午後5時、午後6時～午後9時(入場料500円) / 休館日：7月20日(土) / 観覧料：一般 2000円(2000円)、高校生 1000円(500円)、中学生無料 / 7月20日(土)は小学生以下無料 / \*休館日：7月20日、8月1日(祝日) / 主催：名古屋芸術文化振興財団、共催：名古屋市立美術館 / 協賛：愛知県、名古屋市、名古屋市立美術館、名古屋市立大学、名古屋市立大学附属図書館 / 協賛：名古屋市美術館、名古屋市立美術館

名古屋美術館

## V. 현대화의 계기로 인한 일본화의 멸망

관점을 달리 하면 그 전시회는 '주제'를 확대함으로써 멸망을 뛰어넘는 길을 모색하는 시도였다고 말할 수 있을지도 모른다. 하지만 아무리 '주제'를 확대하더라도 '형식'과 '재료'를 고집하는 한 멸망은 불가피하며, 실제로 일본화는 이미 멸망했다고 필자는 생각한다. '일본화'라는 형식을 '아 프리오리(a priori)'의 전제로 보고, 그 결과로서 형식·재료·기법 등 외면적인 사안만을 바라보는 것은 '공예화의 길이며, 전후 일본화가 걸어온 길이 바로 그 길이었다고 말하지 않으면 안 되기 때문이다.

일본에서는 전후 이른 시기부터 일본화 이외의 미술계에서 '일본화'를 굳이 따로 거론하는 것의 의미가 더 이상 없다는 것이 상식이었다. 존재하는 것은 '그림'이고 형식·재료·기법은 그 다음 문제임이 명백하기 때문이다. 즉 적어도 전후 일본에 (일본에도) 있는 것은 '일반 회화(painting)', 그뿐인 것이다.

이러한 점, 이러한 현실을 제대로 인식하는 것이야말로 '일본화의 현대화'의 출발점이다. 서양 회화와 동일한 지평, 즉 '일반 회화'라는 지평에 평범하게 서는 것이다. 히사다 슌소 같은 예외적인 재능을 제외한다면, 메이지 이후의 일본화에 결여되어 있던 것은 바로 이러한 기본 인식이다.

그리고 서양 회화와 동일한 지평에 선다는 것은 서양 회화를 전부 내지는 애매하게 긍정하는 것도 아니며, 전부 내지는 애매하게 부정하는 것도 아니다. 통째로 모방하는 것도, 주제·묘사방법·기법만을 도입하는 것도 아니다. 무조건 무시하고 우물 안 개구리가 되는 것도, 제멋대로 '동양적'이라고 간주하는 지평에 틀어박히는 것도 아니다. 물론 절충이나 서양회화 일변도는 논외이다. 서양회화가 낳아 온 작품과 역사, 달성해 온 사상, 그것을 제대로 이해하면서, 그럼에도 불구하고 그것과는 다른, 종류가 다른 회화와 회화 사상을 낳는 것이다.

현대의 세계 속에서 한 명의 화가가 진정으로 독창적인 작품을 낳을 수 있다면 그 화가가 나고 자란 곳의 특성이 여기에 나타날 수 있다. 요컨대 진정한 의미에서의 독창성을 실현하면 재료, 형식, 주제에 관계 없이, 즉 일본화이든 양풍화이든 관계 없이 그것이 바로 '현대화'인 것이다.

오늘의 주제는 '회화의 현대화(The Modernization of Painting)'이고, 여기서 '회화'는 주로 '동양화'인데, 적어도 일본에서는 '일본화의 현대화'는 일어나지 않았다는 것이 현실이다. 이른바 '일본화가'보다, 또 '양풍화가'보다도 오히려 여기에서 파생된 '현대 회화' 화가들에게서 '현대화'를 볼 수 있다는 사실이 이를 증명하고 있다.

## Ⅶ. 회화에 있어 새로운 의미의 ‘일본적인 것’의 양상

이에 따라 여기에서는 몇 가지 예를 들면서 이 문제에 대해 생각하는 실마리를 제공하고자 한다. 단, 사례의 대부분이 장르로 분류하면 ‘일본화’가 아닌데 이는 어쩔 수 없다. 여기서 논의되어야 하는 것은 일본의 회화에서 도대체 무엇이 본질적 의미에서의 ‘현대화’인가 하는 것이기 때문이다.

태평양전쟁 후의 일본의 ‘회화’ 전체를 바라보고, 어디까지나 실마리로서 외면적으로 분류한다면 추상적인 작품, 형태나 스토리가 있는 작품, 이 중 어느 쪽도 아닌 작품, 이렇게 세 가지로 나눌 수 있을 것이다.

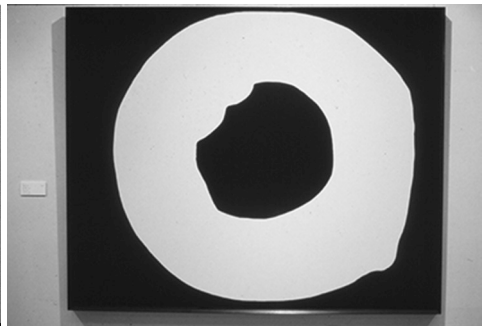
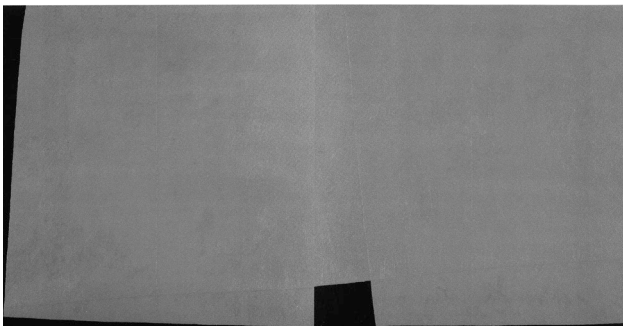
첫 번째 예로는 아마구치 다케오(山口長男, 1902~1982), 요시하라 지로(吉原治郎, 1905~1972)를 들 수 있다. 둘 다 전쟁 전에 자기 형성을 거의 마쳤다. 전자는 얼핏 보면 미니멀, 후자는 일견 동양풍이지만 실은 그렇지 않다. 아마구치는도 6 그리는 것이 아니라 ‘칠하는’ 것에 철저히 집중함으로써 ‘묘화로서의 회화’를 넘어 물감의 물질성을 드러내 작품에 리얼리티를 주면서, 예를 들어 황토색과 약간의 검은 색을 사용하는 식으로 공간의 위상차를 실현한다. 이 물질의 리얼리티와 공간의 위상차가 기준에 일본에 없었던(서양에도 없는) 독창성을 낳고 있다.

요시하라는도 7 ‘구체’ 그룹의 지도자로 활동하면서 수묵화를 극한까지 단순화시킨 듯한 그림을 남겼다. 수묵화의 정수만을 추출해 현대회화라는 틀 안에 집어 넣은 작품이다.

두 번째 예로는 무라카미 다카시(村上隆, 1962~), 아마구치 아키라(山口晁, 1969), 미세 나쓰노스케(三瀬夏之助, 1973~) 등 가장 젊은 세대가 여기에 해당된다. 그들은 전후 일본 사회가 1980년대 이후의 사회로 변화하는 가운데 등장했다. 큰 범주로는 ‘컬처(culture)’가 변질 내지 붕괴하는 시대를 맞이해 ‘컬처’가 아니라 ‘서

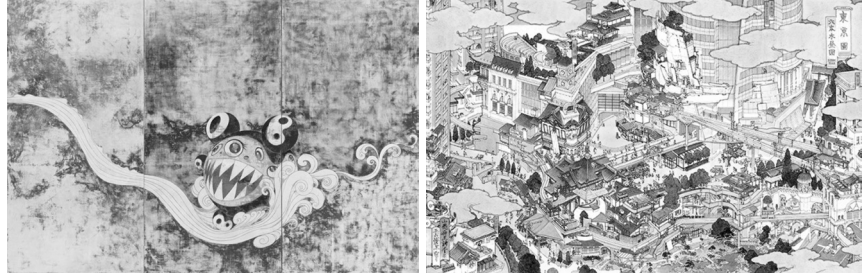
6  
아마구치 다케오  
〈帳〉, 1966년  
182×363.6cm  
판에 유채

7  
요시하라 지로  
〈검은 바탕에 흰색〉  
1965년  
182×227.5cm  
천에 유채  
도쿄국립근대미술관



8

무라카미 다카시  
<727>  
1996년



9

야마구치 아키라  
<東京圖 六本木昼圖>  
2002년

브 컬처(sub-culture)'를 기반으로 작품을 만들기 시작한 세대에 속한다.

무라카미는 가장 초기의 작품에 주목해야 할 것이 있다.<sup>8</sup> 만화나 애니메이션에서 빌려온 이미지(형태나 이야기)를 대형 화면 위에 그대로 그려낸다. 만화나 애니메이션은 원래 '바탕'이 없는 '그림'으로만 구성된 작품이기 때문에, 즉, 당당초 '공간'이 있을 수 없는 표현이기 때문에 '그림=컬처'가 아니라 '일러스트레이션=서브 컬처'다. 무라카미의 작품은 그러한 시대의 변화를 반영하고 있다. 게다가 일본 전통 회화의 특징 중 하나인 평면성(flatness)을 철저히 지키고, 그 평면성이 이미지(형태나 이야기)까지도 거의 무의미하게 변화시킬 정도에 이르렀다는 데에 의의가 있다. 단, 일본 전통 회화의 또 하나의 특성(수묵화)<sup>8</sup>에 대한 의식이 무라카미에게는 전혀 없어 '공간의 문제가 '평면성'으로 한정되어 버렸다.

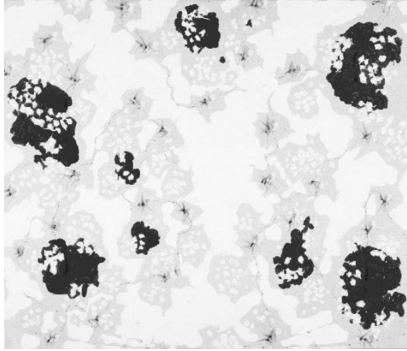
10

야마구치 아키라  
<東京圖 六本木昼圖>  
2002년



야마구치 아키라는<sup>9</sup> 기본적으로는 무라카미와 마찬가지로 현대의 도시를 전통 회화풍으로 묘사하지만 원근법의 요소(새로운 것은 아님)를 추가함으로써 간신히 '공간'을 표현한다. 미세의 작품은<sup>10</sup> 일본 전통 회화의 다양한 요소를 무라카미 작품에 보이는 두 가지 외에도 좀더 도입해 표현하려는 데 의의가 있다. 그러나 어딘가 절충적이며, 이 때문에 구세대의 일본화와 비슷해져 버렸다는 점이 과제다.

8 수묵화는 중국에서 唐대 후반에 성립되었지만 일본에는 13세기 후반이 되어서야 전래되었고, 그것도 '전중 문화'의 일환으로서(즉 회화로서보다는 '시'의 일부로서) 였다. 그러나 14세기 중엽에는 작품이 직수입되었고, 일본인 선승 스스로 담당한 것은 15세기 들어서이다. 그 후 '무가 문화' 안으로 다소 확대된 점을 볼 수 있을 뿐이다. 그리고 제 2차 세계대전 이후 일본인은 일상생활에서도 거의 모필과 먹을 쓰지 않았던 사실에 주의해 볼 수 있다. 国立國際美術館, 『近代の水墨画 中国と日本』(国立國際美術館, 1980), p.7.



11

나카니시 나쓰유키  
〈背 円 XIIIbm〉  
2006, 181×227cm  
화포에 유채

12

나카니시 나쓰유키  
〈착륙과 착수  
—XII YOKOHAMA〉  
2008년 설치,  
요코하마 트리엔날레

## VII. 공간 자체의 표현

세 번째 예로는 나카니시 나쓰유키(中西夏之, 1935~2016), 호리 고사이(堀浩哉, 1947~), 스와 나오키(諏訪直樹, 1954~1990), 나카무라 카즈미(中村一美, 1956~) 등으로, 모두 첫 번째 예와 두 번째 예의 중간 세대에 속한다.

회화에서 시작한 나카니시는 시노하라 우시오(篠原有司男) 등과의 ‘네오다다’ 활동 후 1960년대 후반부터 회화에 대한 새로운 시도를 시작했다.<sup>도11,12</sup> 그는 “번개의 섬광으로 순간 주위가 밝아진다. 갑작스런 강한 빛으로 인해 멀리 있는 숲도 산도 근처의 나무도 순식간에 비추어지고, 먼 산도 바로 눈 앞에 있다. 보이는 것은 일순간이라 서로의 거리의 구체성을 잃고 평면에 달라붙은 것처럼 된다. 이때 깜짝 놀란다… 그림은 빛의 照射에 대해 그늘을 만들지 않고 전면적으로 빛을 받고 있는 평면이다”라고 말한다. 그런 빛이 바로 내용 그 자체인 회화 공간을 실현하려고 했다. 그것은 가능성 너머의 불가능성의 영역을 조금씩 탐색하는 유례 없는 회화의 시도였다.

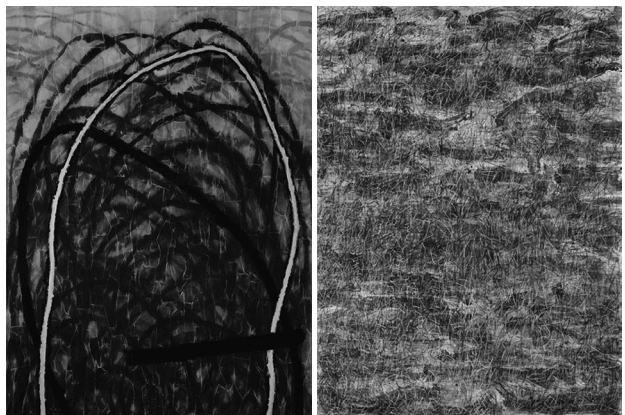
호리 고사이의 작품은 공간에 대한 인식과 공간 표현의 핵심이 되는 빛을 다루는 방법에 주목한다.<sup>도13,14</sup> 서양의 1점 집중 원근법 대신 동양의 ‘삼원법’등을 도입하면서, 동시에 몇 겹이나 되는 겹칠에 의한 공간 표현을 시도한다. 몇 개나 되는 층(layer) 속으로 ‘빛’을 실제적인 것으로서 끌

13

호리 고사이  
〈起源 - naked place - 5〉  
2011, 333.3×248.5cm  
먹, 알루미늄 가루, 석채,  
화지, 캔버스

14

호리 고사이  
〈멀망과 재생의 뜰 13〉  
2015, 333.3×248.5cm  
먹, 석채, 더머토그래프,  
목탄, 크레용, 오일  
파스텔, 은박, 캔버스





15

스와 나오키  
〈무한연쇄하는 회화 Part 3〉  
1990. 7  
유작, 아크릴, 석채, 면포,  
고바야시 화랑



16

나카무라 가즈미  
〈残照의 庭〉  
-에마키(絵巻) 68〉  
2006, 53.1×45.6cm  
마화포에 유채

어들이려는 것이다. 지지체(support)로 和紙(일본 전통 종이)를 사용함으로써 가장 바닥층의 빛도 화면 상에 보이도록 한다. 그에 따르면 눈으로 본 것은 투과광으로서 화가의 기억(감각)에 축적되지만, 그림을 그리는 것은 그것을 반사광으로서 화면 상에 표출시키는 것이다. 이 투과광과 반사광의 게임이 그림이다. 이때 중요한 것은 기억(감각)의 최하부(바탕 층, 오래된 층)가 화면 상으로 드러나는 것이다. 이러한 회화 사상에 의해 표현된 그의 작품은 서양에도 일본에도 없었던 ‘공간성’을 실현하고 있다.

스와는<sup>9</sup> 자각적으로 일본의 고전회화를, 외면적으로는 장식적 추상화로도 보이는 자신의 작품의 틀 속에서 환골탈태시킨다. 다시 말해, 일본의 고전회화는 서양의 관점에서는 구성력이 존재하지 않고 정서성만으로 승부하는 것처럼 보이지만, 그러한 마이너스 요소를 플러스 요소로 변환시키는 회화를 시도했다.

나카무라는<sup>10</sup> 어떤 의미에서는 스와의 시도를 이어받았다. 일본의 고전 회화를 주제의 측면과 장식의 측면으로 나누어 따로따로 탐구하는 동시에 그 종합을 시도한다. 새로운 구성력을 낳고, 주제로부터 형태와 이야기를 배제해 정서성에 구조를 부여하려 하는 것이다.

부연하자면, 일본의 전통 회화가 갖는 또 하나의 중요한 요소는 ‘가노파’에서 ‘琳派’<sup>9</sup>로 이어지는 ‘장벽화’<sup>10</sup>의 흐름에 있다. 스와나 나카무라에게는 그 요소에 대

9 린파는 전통적인 일본회화에 입각해 그 비전 업을 피한 다와야라 소다츠(俵屋宗達, 에도 초기인 17세기 초에 활약)로부터 오가타 고린(尾形光琳, 1658-1716), 그리고 사카이 호이츠(酒井抱一, 1761-1829)로 대표된다. 금박 은박을 사용하고 대담한 화면 구성이나 묘법을 통해 전통적인 일본회화의 장식성을 넘은 회화를 실현했다. 名古屋市博物館 編, 『琳派 美の継承—宗達·光琳·抱一·其一—』(名古屋市美術館, 1994), p.10.

10 장벽화란 건축물에 부착된 襖, 障子, 衝立, 戸(扉)등에 묘사된 회화 작품이다.



17  
 오가타 고린  
 〈紅白梅圖 병풍〉  
 18세기  
 156×172.2cm  
 금종이에 착색

한 자각이 있지만 그 본질은 스와나 나카무라의 의식을 넘어 ‘빛’을 회화 속으로 불러들임으로써 공간성을 변화시키는 점에 있다고 생각한다. 이는 ‘린파’의 오가타 고린(尾形光琳, 1658~1716)<sup>11</sup>에 의해 최대로 달성되었다.

## VIII. 마치며

조금 과장해서 말하면 현대 일본 회화의 가장 큰 독창성은 ‘형태·이야기’를 그리는 것에서 떨어져 ‘공간’ 자체를 표현한다는 데에 있다. 여기서 필자는 ‘표현’이라는 말에 ‘그리는’ 것을 뛰어넘는 의미를 부여하고 있다. ‘그리는’ 것이 아니라 ‘실현하는’ 것이다. 회화와 같은 평면적 형식 속에서 ‘공간을 실현한다’. 화면 상에, 회화 속에, 현실에 ‘공간’이 있고 숨쉬고 있다. 그러한 회화 표현이야말로 ‘일본적’이며 글로벌 시각에서 독창적인 것이다.

‘형태·이야기’를 사용해서는 안 된다는 말은 아니다. 인간은 ‘형태·이야기’를 요구하는 생물이기 때문이다. 다만, 인류는 ‘형태·이야기’가 기반이 되는 회화를 충분히 그려왔다고 생각한다. 또 ‘형태·이야기’를 사용하면 그쪽이 ‘主’가 되고 ‘공간’은 ‘從’이 되기 쉽다. 이것이 극단적으로 가면 ‘일러스트레이션’이 된다. 일본은 만화나 애니메이션, 즉 일러스트레이션의 강국이고 그것은 좋은 일이지만 필자는 회화 강국이 더 마음에 든다.

11 오가타 고린은 ‘린파’를 대표하는 한편 린파의 최고 걸작을 남긴 화가이다. 尾形光琳, 『新潮日本美術文庫8 尾形光琳』(新潮社, 1996).

인간은 공간이 없으면 살아갈 수 없다. 눈에 보이지 않는 공간이 인간을 살게 하고 있다. 일본인은 인간은 공간 속에서 태어나고 죽으면 공간 속으로 다시 돌아간다고 느낀다. 생각한다거나 믿는다고보다는 느낀다. 인간을 낳고 죽은 후에도 인간을 받아 주는 '공간', 그것을 표현하는 것, 아니 실현하는 것이야말로 회화의, 서양 회화에서 봤을 때 궁극의 마지막 '주제'이다. 그러나 일본의 회화에서 보면 회화가 바로 거기서부터 시작되는 '주제'인 것이다.

#### 주제어 keywords

日本畫 Nihonga(traditional style painting in modern and contemporary Japan), 일본화의 현대화 modernization of Nihonga, 日本畫 滅亡論 the theory of the fall of Nihonga, 일본미술사 Japanese art history, 菱田春草 Hishida Shunso

투고일 2017년 2월 10일 | 심사일 2017년 3월 13일 | 게재확정일 2017년 3월 20일

- 東京芸術大学百年史刊行委員会 A Century History of Tokyo University of the Arts Publication Committee ed., 『東京芸術大学百年史 A Century History of Tokyo University of the Arts』東京美術学校篇 第一卷, ぎょうせい Tokyo: Kyosei, 1987.
- 三重県立美術館 編 Mie Prefectural Art Museum ed., 『20世紀日本美術再見: 1940年代: 戦後70年記念 Review of 20<sup>th</sup> Century Japanese Art』, 三重県立美術館 Tsu Shi: Mie Prefectural Art Museum, 2015.
- 名古屋市博物館 編 Nagoya City art Museum ed., 『琳派 美の継承: 宗達・光琳・抱一・其一 Succession of Art of Limpa』, 名古屋市美術館 Nagoya: Nagoya City art Museum, 1994.
- 国立国際美術館 National Museum of Art, Osaka ed., 『近代の水墨画 中国と日本 Modern Ink-and-Wash Painting: China and Japan』, 国立国際美術館 Osaka: National Museum of Art, 1980.
- 千葉成夫 Chiba, Shigeo, 『ミニマルアート Minimal Art』, リプロボート Tokyo: Libroboard, 1987.
- 千葉成夫 Chiba, Shigeo, 『現代美術逸脱史 Deviant History of Contemporary Art』, 晶文社 Tokyo: Shobunsha, 1986.
- 千葉成夫 Chiba, Shigeo, 『美術の現在地点 Current Situations of Art』, 五柳書院 Tokyo: Goryu-books, 1990.
- 遠藤水城 Endo, Muzuki, 『アメリカまで To America』, とんつーレコード Tokyo: tontuurecord, 2009.
- 木下長宏 Kinoshita, Nagahiro, 『岡倉天心 Okakura Tenshin』, ミネルヴァ書房 Tokyo: Minervashobo, 2005.
- 尾形光琳 Ogata, Korin, 『新潮日本美術文庫 8: 尾形光琳 Shinchobizutsubunko 8: Ogata Korin』 新潮社 Tokyo: Shinchosha, 1996.
- 岡倉登志・岡本佳子・宮瀧交二 Okakura, Takashi et al., 『岡倉天心 思想と行動 Thought and Deed of Okakura Tenshin』, 吉川弘文館 Tokyo: Yoshikawakobunkan, 2013.
- 清水多吉 Shimizu, Takichi, 『岡倉天心 美と裏切り Okakura Tenshin: Bito Uragiri』, 中央公論新社 Tokyo: Chuokoronshinsha, 2013.

## Modernization in Japanese Painting

**Chiba, Shigeo**

Since the foundation of the country in 1867, the mainstream of Japanese art world was the western art. In 'Nihonga' world, the existing authentic parties including 'Kano School' declined in line with the fall of the support group. But, Nihonga became revitalized gradually thanks to the policy change of the government that witnessed a good response of traditional craftworks submitted to Vienna International Exposition in 1873 and the activities of Ernest Fenollosa who visited Japan in 1878 and his pupil Okakura Tenshin. The background of such revival is the reflection of the Meiji culture that sought the westernization. Representative artists in this period include Yokoyama Daikan, Shimomura Kanzan and Hishida Shunso.

The follow to the western art continued since the defeat at the war in 1945, and Nihonga that failed to create any artistic renovation formed an 'ancien régime'. Afterwards, there appeared artists who witnessed the western art toward the fall of the 'modern art' and genuinely explored a unique art in modern Japan instead of Japanese application of western art, but Nihonga was not changed.

*Challenging Nihonga Exhibition: artists in 1950s-70s* held in Nagoya City art Museum in 2014 showed the situation of Nihonga from the last period to the present. While it was titled with 'Modernization of Nihonga', modernization was nothing but a new expression method of 'motif' of modernization. Eventually, despite its planning intention to go beyond 'destruction theory of Nihonga', I personally think that Nihonga died out already. Therefore, Nihonga must start from the same perspective with the western art, i.e., the painting in general.

With such perspective in mind, when the overall 'painting' in Japan from the Pacific War was observed, there are some artists who are able to discuss the 'modernization of Japanese art' in an essential meaning. Since Hishida Shunso, the common factor and also the greatest uniqueness of modern Japanese art is that it does not describe 'form and story' but embodies 'space' itself. 'Space' is present and breathes in canvas, in painting and in reality. Painting expression itself is 'Japanese' and unique in terms of a global perspective.

# “日本画”の現代化をめぐる

千葉成夫

## I. はじめに

僕たちが今日ここでテーマにしている「絵画」は、日本では「日本画(Nihonga)」と呼ばれてきている。仮にこれを英語に訳すとしたら、「Japanese Painting」とか「Painting in Japan」ではなく、例えば「Traditional Style Painting in Modern and Contemporary Japan」と言う他はない。何の断りもなしに欧米語で「Modernization of Painting in Japan」と言えば、それは「日本の絵画全般の現代化」を意味するからである。「日本画」について語る場合、この一種の滑稽な事態を前提にしておかなければならない。この辺の事情は、韓国や台湾や中国では、類似する点もあるかもしれないが、異なってもいるだろう。

この「滑稽さ」は、日本では、西洋絵画到来以前には西洋絵画とは別種の絵画が存在していたこと、西洋絵画到来以降の「日本画」と「洋風画(Western Style Painting in Modern and Contemporary Japan)」との確執や共存、などに由来する。

## II. 開国後の日本美術史

日本の開国は1867年だが、それから現在までの日本美術史全体を、時間の制限があるので、乱暴だが数行にまとめてみる。西欧列強に追い着こうとする大日本帝国の国策によって、1945年の太平洋戦争敗戦までは、基本的には西洋美

術の学習・模倣・日本化に終始した。従って「洋風画」が大勢となり、「日本画」は徐々に衰退していった。満州で日本が事実上戦争を起こす頃になって、西洋のいわゆる「前衛美術」への自覚が一部の先鋭な美術家たちの間に生れたが<sup>1</sup>、その流れは戦争突入のために頓挫する。

敗戦後のアメリカの占領下、一方では、依然として西洋美術追随を続ける洋画界と、美的革新を産まなくなった「日本画」界とが、「旧体制(*ancien régime*)」を形成する。他方で、「近代美術」の終焉へ向っていく西洋美術の状況を目のあたりにし、「西洋美術の日本化」ではなく、本当の意味で現代日本にオリジナルな美術を探求する作家たちが出てくる。大阪の「具体」や東京の「反芸術」はその先頭打者であり、「もの派」と「ポストもの派」がそれを承け継ぐ中核打者となった。

状況全体についてのこのラフスケッチをもとにして、まず日本画の流れを見てみる。

### Ⅲ. 一人の天才

開国当初の混乱した美術界のなかでの主流は西洋美術だった。日本画の世界では「狩野派」<sup>2</sup>をはじめとするそれまでの伝統派は支持層の没落に伴って衰退していった。

ところが、1873年のウィーン万国博覧会に出品した伝統工芸品が好評だったのを見た政府による方針転換、1878年来日のアーネスト・フェノロサ<sup>3</sup>とその教え子の岡倉天心<sup>4</sup>らの活動によって、日本画が勢いを盛り返していった。背景には明治

---

1 開国以降の日本は、印象派やリアリズムを始め西洋美術の様式を次々に取り入れていく。しかし西洋美術の最先端に追いつくのは1920年代から40年代始めにかけて、抽象美術やシュールリアリズムの摂取を通してである。三重県立美術館 編、『20世紀日本美術再見:1940年代:戦後70年記念』(三重県立美術館協会, 2015)。

2 狩野派は15世紀から19世紀末まで画壇の中心、言い換えれば御用絵師だったアカデミズム派である。伝統的日本絵画の一翼を担った。浜田邦裕、『人間関係から語る手法~狩野派:芸術評論の論証パターン』(浜田研究室, 2013)。

3 Ernest Francisco FENOLLOSA。アメリカのマサチューセッツ州生。ハーヴァード大学で哲学、政治経済学を学ぶ。1878年、「お雇い外国人」として来日。東京大学で哲学、政治学、経済学等を教える。狩野派を評価し、美術行政にも関わる。1890年帰国後はボストン美術館東洋部長等を務める。木下長宏、『岡倉天心』(ミネルヴァ書房, 2005)。

4 岡倉天心。今の東京大学で政治学や経済学を学ぶ。英語が出来たのでフェノロサの助手となる。東京美術学校の創立に尽力。岡倉登志・岡本佳子・宮瀧交二、『岡倉天心 思想と行動』(吉川弘文館, 2013)。

文化の西洋化に対する反省という気運もあった。ただし1887年以降になると、ヨーロッパで西洋画を学んだ画家たちが帰国し、洋風画が盛り返し、日本画界と洋風画界の並立という、以後の日本の美術界の枠組みが出来上がった。そしておおよばにいうなら太平洋戦争敗戦後も、創造力を失った日本画と洋風画の世界が、美術市場も含めて、日本の美術界の制度の中核を成していくことになったのが現実である。

明治の初期では、理論的指導者にしてプロモーターでもある岡倉天心が日本画の改革に大きな役割を果たした。彼が初代校長だった東京美術学校<sup>5</sup>から排斥されてからも「日本美術院」<sup>6</sup>を主催し、そこに集った画家のなかの横山大観(1868~1958年<sup>図1</sup>)、下村観山(1873~1930年<sup>図2</sup>)、菱田春草(1874~1911年)の3人が明治を代表する画家となった。彼らは岡倉に導かれて西洋画の技法をも学び、そこから輪郭を線で描く従来の日本画の方法を否定し、その故に「朦朧体」などと呼ばれた。物や主題を線描を中心に描くのではなく、物と周囲の空間とを一続きと見る絵画思想の登場だった。

早世した菱田春草<sup>7</sup>が最も才能に恵まれ、特に最晩年の《落葉》<sup>図3~4</sup>が傑作である。樹間を少し上から見下ろし、表現を省略することによって「空間」そのものを描き出す、それまでに類例のない表現を達成している。「空間」を描くのも表現するのもなくて「実現する」ことがそこでは目指されていたからである。

ただ、菱田春草のこの絵画思想が本当の意味で理解されることはほとんどなかった。「朦朧とした幽玄な表現」というような言い方では何を語ったことにもならない。むしろ線描の排除は技術的なことにすぎない。日本画界の画家も学者も評論家も、現在に至るまでそれ以上のことを語ってはいない。「空間」それじたいを実現しようとしていることこそ、「空間」そのものこそ「主題」になったということこそが、彼の絵画の核心なのである。

---

5 今の東京芸術大学美術学部。1887年開校。天心は1890年に初代校長となるが98年に排斥される。清水多吉『岡倉天心 美と裏切り』(中央公論新社, 2013); 東京芸術大学百年史刊行委員会『東京芸術大学百年史』東京美術学校篇 第一巻(ぎょうせい, 1987), pp.5-9.

6 東京美術学校を辞職した天心が同年、上野の谷中に設立。

7 菱田春草。長野県の飯田市に生。東京美術学校入学。天心辞職に際し横山大観、下村観山らと共に日本美術院創設に参加。大観と共に1903年にはインド、1904~05年にはアメリカ、ヨーロッパに旅行。1906年には日本美術院の五浦(いずら、茨城)移転に伴い五浦に住む。1908年に眼病治療のため東京に戻るが、1911年に腎臓炎のために死去。『日本美術院百年史』全15巻(日本美術院, 1989-1999)。



#### IV. 春草以降

春草以降、日本画界では時間が止まったかのように、根源的な変化はないまま時間が経過していった。例えば1930年代に、美術界のマージナルなところで若い美術家たちが西洋の「前衛美術」にいったん追いついた、そういう出来事は日本画の世界では起こらなかった。敗戦後もその事情に大きな変化はなかった。戦後に「活躍」した日本画家のほとんどは、美術思想の観点からは、展開のほとんどない「戦前派」といっている。

例えば2014年に「挑戦する日本画展－1950～70年代の画家たち」という興味深い展覧会が開かれたことがある(名古屋市美術館図)。『『日本画滅亡論』を超えて』という意図で企画されたものだが、サブタイトルがいみじくも示しているようにここでは1980年代以降の作家が取り上げられていない。理由は、取り上げようにも画家がいなかったからである。参考までにその展覧会の主題はまさしく「日本画の現代化」なのだが、そこで語られた「現代化」とはモチーフの現代化や表現仕方の工夫、それ以上ではない。つまり山川草木や美女といったモチーフの代わりに現代風景、トップ・モデル、社会的主題、穏やかで幽玄な描法の代わりに誇張、抽象化、折衷、といった具合だ。加えてそこには「大御所」たちのあまり変わり映えのない作品群も並べられていた。

#### V. 現代化のきっかけとしての日本画の滅亡

見方を変えるなら、その展覧会は「主題」を拡大することで滅亡を超える道を探った試みだったと言えるかもしれない。だが、いくら「主題」を拡大しても、「形式」と「材料」にこだわっている限り、滅亡は不可避だったし、現に日本画は既に滅亡していると僕は考える。「日本画」という形式をア・プリオリ(a priori)の前提とし、その結果として形式・材料・技法といった外面的な事柄ばかりに内向していくのは「工芸化」の道であり、戦後の日本画が辿ったのはまさしくその道だったと言わなければならないからである。

日本では戦後も早いうちから日本画以外の美術界では、「日本画」を「ことあげ」する意味はもうないというのが常識だった。存在するのは「絵画」であり、形

式・材料・技法は二次の問題であることは明白だからである。つまり少なくとも戦後は、日本には(日本にも)在るのは「Painting一般」であり、それだけなのである。

このこと、この現実をちゃんと踏まえることこそが、「日本画」にとっても「現代化」の出発点である。西洋絵画と同じ地平、すなわち「絵画一般」という地平にふつうに立つことだ。菱田春草のような例外的な才能を別にすれば、明治以降の日本画に欠けていたのは、この基本認識に他ならない。

そして西洋絵画と同じ地平に立つとは、西洋絵画を全部ないしは中途半端に肯定することでもなければ、全部ないしは中途半端に否定することでもない。まるまる模倣することでも、主題・描写方法・技法・材料だけを採り入れることでもない。ひたすら無視して井の中の蛙になることでも、自分勝手に「東洋的」とみなす地平に閉じこもることでもない。むろん折衷や西洋絵画一辺倒は論外である。西洋絵画が生み出してきた作品と歴史、達成してきた思想、それを正しく理解しながら、にも拘らずそれとは異なる、別種の絵画と絵画思想を生み出すことである。

現代の世界のなかで一人の画家が真にオリジナルな作品を生み出しえたら、その画家が生まれ育った場所の特質がそこに現れうる。要するに真の意味でのオリジナリティーを実現すれば、材料・形式・主題に関係なく、つまり日本画だろうと洋風画だろうと関係なく、それが「現代化」ということにほかならないのである。

今日のテーマは「The Modernization of Painting」であり、その「Painting」は主として「東洋画」ということであるが、少なくとも日本においては「日本画の現代化」は起こらなかったというのが現実である。いわゆる「日本画家」よりも、また「洋風画家」よりも、かえってそこからはみ出した「現代絵画」の画家たちのなかに「現代化」が見られた事実がそのことを証明している。

## VI. 絵画における新たな意味での「日本的なるもの」の諸相

そこでここでは、幾つかの例を取り上げてこの問題を考える手がかりを提供してみたい。ただ、それらの例のほとんどがジャンルで分類するとしたら「日本画」ではないことになるが、それは仕方がない。ここで語られなければならないのは、日本の絵画においていったい何が、本質的な意味で「現代化」なのかということだからである。断っておきたいが、僕は決して偏狭な「nationalist」ではない。

太平洋戦争後の日本の「絵画」全体を見渡して、あくまでも手がかりとして外面的に見て分けるなら、抽象的な作品、形や物語のある作品、そのどちらとも言えない作品、の三種類になるだろう。

第一の例としては山口長男(1902~82年)や吉原治郎(1905~72年)を挙げることができる。どちらも戦前に自己形成をほぼ成し終えている。前者は一見ミニマル、後者は一見東洋風だが、じつはそうではない。山口は図6描くのではなく「塗る」ことに徹底することで「描画としての絵画」を超えて、絵の具の物質性を表に出すことで作品にリアティーを与えつつ、例えば黄土色とわずかな黒というように、空間の位相差を実現している。この物質のリアティーと空間の位相差が、それまでの日本にはない(西洋にもない)オリジナリティーを生んでいる。

吉原は図7、「具体」グループの指導者として活動しながら、水墨画を極限にまで単純化したような絵画を遺した。水墨画のエッセンスだけを取り出して、現代絵画という枠組みの中に入れて込んでみた作品である。

第二の例としては村上隆(1962年~)、山口晃(1969年)、三瀬夏之助(1973年~)たちで、いちばん若い世代がここに入る。彼らは、戦後の日本社会が1980年代以降に変容していくなかで出て来た。大きな括りとしては「カルチャー(culture)」が変質ないし崩壊する時代を迎えて、「カルチャー」ではなくて「サブ・カルチャー(sub-culture)」を基盤として作品を作り始めた世代に属している。

村上是最初期の作品に見るべきものがある図8。マンガやアニメから借りたイメージ(形や物語)を、大画面上にそのまま描き出す。マンガやアニメはもともと「地」をもたない「図」だけから成る作品であるがゆえに、つまりそもそも「空間」がありえない表現であるがゆえに、「絵画=カルチャー」ではなくて「イラストレーション=サブ・カルチャー」なのである。村上の作品はそういう時代の変容を反映している。さらに、日本の伝統絵画の一つの特質である平坦さ(フラットネス)を徹底させ、かつその平坦さがイメージ(形や物語)をもほとんど無意味に化すまでに到っているところに意義がある。ただし、日本の伝統絵画の他の特質(水墨画など)<sup>8</sup>にたいする

---

<sup>8</sup> 水墨画は中国で唐代後半に成立したが、日本にもたらされるのやっとなら13世紀後半、それも「禅林文化」の一貫として(つまり絵画としてというよりも「詩」の一部として)である。しかも14世紀中は直輸入品であり、日本人禅僧が自ら手掛けるのは15世紀に入ってからである。その後「武家文化」のなかで多少の広がりを見せたにすぎない。そして第二次世界大戦以降になると、日本人は日常生活でもほとんど毛筆と墨を使わなくなった事実には注意すべきである。国立国際美術館、「近代の水墨画 中国と日本」(国立国際美術館、1980)、p.7.

意識が村上には全くないこともあって、「空間」の問題が「フラットネス」に限られてしまっている。「フラット」にするだけでは「空間」を実現することはできない。

山口晃は図9、基本は村上と同じで、現代の都市を伝統絵画風に描くのだが遠近法の要素(それは新しいものではない)を加えることで辛うじて「空間」を表現する作品となっている。三瀬の作品は図10、日本の伝統絵画のさまざまな要素を、村上作品にみられた二つ以外にも貪欲に取り込んで表現しようとしているところに意義がある。しかしどこか折衷的であり、そのために旧世代の日本画に類似してしまっている点が課題である

## VII. 空間そのものの表現

第三の例としては中西夏之(1935~2016年)、堀浩哉(1947年~)、諏訪直樹(1954~90年)、中村一美(1956年~)たちで、みな第一の例と第二の例の中間の世代に属している。

絵画から始めた中西は篠原有司男たちとの「ネオ・ダダ」の活動の後、1960年代後半から絵画への新しい試みに向かった図11~12。彼は言うー「稲妻の閃光で一瞬あたりが明るくなる。突然の強い光で、遠くの森も、山々も、近くの木立も一瞬のうちに照らしだされ遠くの山も目のすぐ前にある。見えるものは一瞬のため互いの距離の具体性をうしない平面に貼りついたようになる。その時ハッとする。(中略)絵画は光の照射に対し陰を作らず全面的に光を浴びている平面である」。そういう、光こそが中身そのものである絵画空間を実現しようとした。それは可能性の先の不可能性の領域をすこしずつ探るような、類例のない絵画の試みだった。

堀浩哉の作品は空間のとらえ方と空間表現の核となる光の扱い方に着目する図13~14。西洋の一点集中遠近法の代わりに東洋の「三遠法」なども採用しつつ、かつ何層もの塗り重ねによる空間表現を試みる。いくつもの層(layer)のなかに「光」を実体的なものとして取り込もうとするのである。支持体(support)に和紙を使うことでいちばん底の層の光も画面上に見えるようにする。彼によれば、眼で見たものは透過光として画家の記憶(感覚)に蓄積されるが、描くとはそれを今度は反射光として画面上に表出することである。この「透過光と反射光のゲームが絵画である」。そのさい重要なのは記憶(感覚)の最下部(基層、古層)が画面上に横

溢することである。この絵画思想によって表現された彼の作品は、西洋にもこれまでの日本にも無かった「空間性」を実現している。

諏訪は図15、外面からは装飾的また抽象画とも見えかねない日本の古典絵画を、意図的にその「形式」を採用しながら、自分の作品の枠組みの中で換骨奪胎させようとした。言い換えると日本の古典絵画は、「西洋からは構成力など存在せず、情緒性だけで勝負していると見えるようなのだが、そのマイナスの要素をプラスの要素に変換する」絵画を試みた。

中村は図16、ある意味では諏訪の試みを承け継いでいる。日本の古典絵画をいったん主題の側面と装飾の側面とに切り分けて別々に探求し、かつその総合を試みている。新しい構成力を生み出し、主題から形や物語を排除して情緒性に構造を与えようとしているのである。

付け加えるなら、日本の伝統絵画のもう一つの重要な要素は「狩野派」から「琳派」<sup>9</sup>に至る、「障壁画」<sup>10</sup>の流れにある。諏訪や中村にはその要素にたいする自覚があるが、その本質は、諏訪や中村の意識を超えて、「光」を絵画のなかに呼び込むことで空間性を変容させる点にあると僕は考えている。その最大の達成は、日本美術史上では「琳派」の尾形光琳<sup>11</sup>によって最初になされている。見ることも絵画も、そのいちばんのみなもとは光にあり、光を可能にする広がり(空間)にある。

## VIII. 空間そのものの表現

少し誇張して言うと、現代日本絵画のいちばんのオリジナリティーは、「形・物語」の描出から離れて、「空間」そのものを表現する、いや「実現」するところにある。ここで僕は「実現」という語に「描く」ことを超える意味を持たせている。「描く」

---

9 琳派は伝統的日本絵画に立脚しながらそのヴァージョン・アップを計った俵屋宗達(江戸初期、17世紀初頭に活動)から尾形光琳、そして酒井抱一(1761~1828年)に代表される。金箔・銀箔を用い、大胆な画面構成や描法を通して、伝統的日本絵画の装飾性の乗り越える絵画を実現した。名古屋市博物館 編、『琳派 美の継承-宗達・光琳・抱一・其一』(名古屋市美術館, 1994), p.10.

10 障壁画とは建築物に付属する襖、障子、衝立、戸(扉)などに描かれる絵画作品のことである。

11 尾形光琳(1658~1716年)は「琳派」を代表し、かつ琳派の最高傑作を遺した画家である。尾形光琳、『新潮日本美術文庫8 尾形光琳』(新潮社, 1996)。

のではなくて「実現する」のだ。絵画という平面の形式のなかに「空間を実現する」。画面上に、絵画の中に、現実「空間」が在る、息づいている。そういう絵画表現こそが「日本的」であって、しかもグローバルにみてオリジナルたりうるのである。

「形・物語」を使っていけないとは言わない。人間は「形・物語」を求める生き物だからである。ただ、人類は「形・物語」を使う絵画をほぼやり尽くしてきたように思う。また、「形・物語」を使うとそちらが「主」になり、「空間」は「従」になってしまいがちである。それが極端にまでいくと「イラストレーション」になる。日本はマンガやアニメの、つまりイラストレーションの大国で、それは結構なことだが、僕は絵画大国の方がいい。

人間は空間が無ければ生きられない。眼に見えない空間が人間を生かしている。僕たち日本人は、人間は空間のなかから生まれ、死んだら空間のなかにまた帰ると感じている。考えているとか信じているというより、感じている。人間を生み出し、死後も人間を引き取ってくれる「空間」—それを表現すること、いや実現することこそ絵画の、西洋絵画から見たら究極の、最後の「主題」であり、しかし日本から見たら絵画がそこからこそ始まる「主題」なのである。