

특집  
다시 읽는  
아시아 현대미술

## 화가의 탄생 1930년대 일본의 김환기

우시로쇼지 마사히로

### I. 머리말

後小路雅弘  
九州大学大学院  
人文科学研究院 教授  
아시아근현대미술사

스무 살을 앞 둔 청년 김환기가 부산항에서 배를 타고 일본 땅을 밟은 것은 1932년이 저물어가는 연말이나 1933년 봄이었을 것으로 추정된다. 1931년에 일본으로 건너 가 도쿄의 명문중학교인 긴조중학교(錦城中學校)에 편입해 일 년을 다닌 후, 고향에 돌아와 결혼을 한 후 다시 일본으로 간 때였다.

그 후 김환기는 니혼대학(日本大學)에서 공부를 마친 후 1937년에 고국으로 돌아갔으나, 같은 해에 일본 자유미술가협회 결성에 참가해, 1941년 4월의 제5회전(미술창작가협회로 개칭) 출품을 마지막으로 같은 해 10월 탈퇴하기까지<sup>1</sup> 한국과 일본을 오고 갔다. 1930년대의 김환기는 일본미술계와 밀접한 관련을 갖고 제작과 발표를 계속했으며 동료 일본화가들과 교우관계에서 영향을 받으면서 한 사람의 화가로 성장해갔던 것이다.

이 소론에서는 일본 수업시대라고 할 수 있는 시기를 통해 화가 김환기가 탄생하기까지의 발자취를 짚어보고자 한다. 먼저 화가를 지망하며 한국에서 온 청년을 맞이한 1930년대 일본과 일본미술을 살펴보기로 하자.

\* 필자의 최근논저: 共著, 『美術の日本近現代史—制度・言説・造型』, 東京: 東京美術, 2014; 『東南アジアにおける「美術」の誕生と日本の戦争』, 『日本美術全集 第18巻 戦争と美術』, 東京: 小学館, 2015.

1 『美術創作家協會 小史』, 『第7回美術創作家協會展覧会目録』(1943).

## II. 1930년대 일본

막부체제를 타도한 중앙집권의 신정부가 권력을 장악해 일본의 새로운 시대의 막을 연 1896년 이후 일본은 구미열강을 본받은 근대국가를 지향해 입헌군주제와 의회제 정치체제를 정비하고, 부국강병과 식산흥업을 국가적인 슬로건으로 삼아 군비를 증강하고, 산업진흥을 추진해간다.

대외적으로는 청일전쟁에 의한 대만할양(1895년), 러일전쟁(1904~1905년), 한일합병(1910년), 제1차 세계대전 패전, 만주사변(1931년)에서 만주국 건국(1932년)을 거치면서 제국주의의 야망을 드러내, 국제연맹탈퇴(1933년)로 국제적으로 고립되었으며, 1937년 7월 로구교 사건을 계기로 중국과 대의명분 없는 수령과 같은 전쟁을 시작한다. 그 앞길에는 아시아태평양을 전장으로 하는 파국적인 전쟁(1941~1945년)이 기다리고 있었다.

일본 국내를 보면 1925년 공산주의 운동을 단속할 목적으로 제정된 치안유지법이 개정과 확대를 거듭하면서 국민의 자유를 앗아갔다. 1933년 프롤레타리아 작가 고바야시 다키지(小林多喜二)가 경찰서 내에서 사망한 것은 그 상징적인 사건이었다. 같은 시기에 혈맹단에 의한 요인암살이 잇따랐고, 청년장교들이 일으킨 쿠데타로 수상이 살해되었으며, 1936년에도 군부가 쿠데타를 일으키는 등 사회 불안 속에 무겁고 암울한 공기가 시민의 일상을 감싸고 있었다. 중일전쟁 발발 후 1938년에는 정부가 국민의 인적, 물적 자원을 전쟁에 동원하는 국가총동원법이 성립되고, 1939년에는 유럽에서 전쟁이 시작되었다. 이듬해에는 일본, 이탈리아, 독일 삼국동맹이 성립되고 국가총동원체제를 추진하는 다이쇼 익산회가 조직되었으며, 일본군은 인도차이나 반도에 진주하면서 미국과의 전쟁이 결정적인 흐름이 되어갔다.

경제는 1923년 간토대지진(關東大震災)에 의한 불황에서 회복할 새도 없이, 1929년 미국의 주가폭락으로 일어난 세계공황이 일본을 덮치면서 대불황으로 인해 농촌에서는 부모가 딸을 파는 가정도 나타났다. 1929년에 개봉한 <대학은 나왔건만(大学は出たけれど)>이라는 영화제목이 유행어가 될 정도로 취직난이 사회문제가 되었다. 문화방면에서는 경제불황 속에서 훗날 '에로'로 구로 년센스(에로틱 그로테스크 년센스의 준말로 1930년대 초에 일본사회를 풍미한 퇴폐주의적 풍조 - 역자주)라고 불리는 향락적인 대중문화가 유행했으나, 1932년 만주사변 이후는 군국주의적 경향이 강세가 되었다.

1930년대 일본은 리버럴한 민주화나 대중문화의 부흥, 공산주의의 영향을 받은 좌경화의 동향과 아시아 태평양전쟁으로 향하는 우경화 및 군국주의로의 흐름이 상극을 이루는 가운데 시대는 점차 후자가 강세를 보이는 쪽으로 기울어져 갔다. 청년 김환기가 화가수업을 하던 일본은 이 만주사변에서 아시아 태평양전쟁에 이르는 격동의 10년간이었다.

### Ⅲ. 1930년대의 일본미술

미술계에서는 1907년에 제1회 《문부성미술전람회(문전)》가 개최되었으며(1919년 《제국미술원전람회》, 일명 제전으로 개편), 1935년에는 거국일치체제를 강화하기 위해 마즈다 겐지(松田源治) 문부대신이 《신문전(新文展)》으로 제도를 변경해(마즈다 개조), 이와 같은 관전의 흐름이 일본미술계의 주류가 되었다. 1914년 반문전의 기치를 든 이과회(二科會)가 결성되고 포스트인상파 및 표현주의의 영향을 받은 퓨잔회가 반관전을 표명하는 등, 아카데미즘에 대항하는 미술가들도 등장했다. 1931년에는 ‘일본적인 유희’를 표방하면서 야수주의의 화풍을 주류로 삼는 독립미술협회가 제1회전을 개최하면서 《이과전(二科展)》 등과 함께 재야 공모전이 관전에 대항하는 세력구도를 보이게 된다.

이과전에는 규모도 크고 폭넓은 화풍의 작품이 모여 있었다. 그 가운데 전위적인 경향의 작품은 한 방에 모여 있었는데, 도고 세이지(東郷青児)가 “금년은 제9실을 모던 룸으로 했다”고 한<sup>2</sup> 1933년 제20회전부터 제9실은 전위 경향의 대명사가 되었다.

제9실에는 1932년부터 1933년까지 프랑스에서 유학하며 유럽 신미술사조의 영향을 받고 귀국한 하세가와 사부로(長谷川三郎), 무라이 마사나리(村井正誠), 야마구치 가오루(山口薫), 아마구치 다케오(山口長男), 그리고 같은 시기에 귀국해 이과회의 중심이 된 도고 세이지가 지도하는 아방가르드 양화연구회의 미네기시 기이치(峰岸義一), 가즈라 유키코(桂ユキ子, 또는 ゆき), 사이토 요시시게(齋藤義重), 아마모토 란손(山本蘭村) 등, 주로 추상회화나 초현실주의 경향의 작품이 전시되

2 東郷青児, 『二科のアヴァン・ガルド』, 『みづゑ』342 (1933. 8).

었다. 1930년대에는 이와 같은 대규모 공모전 이외에 간다(神田)나 긴자(銀座)에 있는 화랑의 그룹전이 활발해졌다. 하세가와 사부로, 무라이 마사나리, 아마구치 가오루와 같은 작가들의 신시대 양화전은 그 대표적인 존재였다. 여기에 흑색양화전, 포르므(フォルム) 등의 그룹과 함께 추상미술의 아성인 자유미술가협회를 결성한다.

한편 초현실주의 계열의 화가들은 평론가 다키구치 슈조(瀧口修造), 화가 후쿠자와 이치로(福沢一郎)를 중심으로 미술문화협회를 결성한다. 김환기가 청년시절을 지낸 1930년대 일본미술계는 형식만 남은 아카데미즘 관전계, 재야의 이과, 신흥세력인 독립미술협회와 같은 공모단체들의 활동에 만족하지 않는 젊은 세대가 긴자의 화랑 등에서 그룹전을 조직하던 시기로, 이와 같은 움직임이 30년대 후반에는 구실회(九室會 제9실회), 자유미술가협회, 미술문화협회 결성으로 이어진다. 1941년 4월에는 미술문화협회의 후쿠자와 이치로와 다키구치 슈조가 검거되어 8개월 남짓 구류되면서 일본의 초현실주의는 종식의 시기를 맞이한다. 또한 '자유'라는 용어가 탄압의 대상이 되는 것을 두려워한 자유미술가협회는 1940년 7월 미술창작가협회로 이름을 바꾼다.

#### IV. 김환기의 일본에서의 활동

문학에의 뜻을 품고 일본 땅에 건너갔던 김환기는 도착해 얼마 되지 않아 니혼대학 예술과에 입학한다. 그 때 김환기는 아마도 이 모집광고를 보았을 것이다. “미술과 학생모집/ 회화, 조각 주야수업/ 시험일 4월5일/ 원서접수는 시험 전일까지/ 군대징집유예 특전/ 니혼대학 예술과 도쿄 간다 스루가다이 2초메(日本大學藝術科 東京神田駿河台2丁目)/ 상세한 것은 학교로 직접 문의할 것”<sup>3</sup> 1972년에 발간된 『니혼대학 예술학부 50년사(日本大學藝術學部五十年史)』<sup>4</sup>에 의하면 당시 예술과는 대학경영면에서 마치 짐작 같은 존재로 소홀히 취급되는 존속의 위기를 맞아 경영의 일대개혁이 절실했다. 김환기가 입학한 1933년에는 호칭도 「니혼대학 예술학원(日本大學藝術學園)」으로 바꾸고 7월에 흥고킨스케초(本郷金助町)로 이전해

3 「美術科学生募集 日本大学藝術科」, 『アトリエ』(1933. 3).

4 『日本大学芸術学部五十年史』, (東京: 日本大学芸術学部, 1972).

실습실을 갖추었다. 기록상으로는 약간 차이가 있지만, 기술이 명확한 『일본미술 연감(日本美術年鑑)』(美術研究所, 1936)에 의하면, 니혼대학 예술학원 전문부 예술전공 미술과는 1931년에 개설되어 수업연한은 3년, 본과(중학졸업생 대상)와 별과(중학에 준하는 학교 졸업생 대상)가 있었다. 그 밖에 의무교육을 마친 후 수시 입학해 한 달에 3엔의 수업료를 내고 강사의 지도를 받는 실기과가 있었다(정식과정의 학비는 실습비 포함 120엔을 넘었다).

김환기는 니혼대학 실기과 재학생으로 수업료를 내면서 비교적 자유롭게 공부했을 것이라고 생각된다. 그가 입학한 해부터 개혁과 홍보로 니혼대학의 예술전공은 지원자가 급증했다.<sup>5</sup> 실기지도 강사로 류잔회 멤버 기무라 쇼하치(木村莊八), 관전계열의 나카무라 겐이치(中村研一), 조각가 야마모토 도요이치(山本豊市)가 있었으며, 야나기 무네키가 일본미술사 강의를 하고 있었는데, 김환기가 어느 정도 지도를 받았는지는 알 수 없다. 그는 이곳의 교육에 만족하지 않고 보다 최신 경향을 지도 받을 수 있는 곳을 찾아, 학교 근처에 설립된 아방가르드 양화연구소에 다니기 시작한다. 당시 미술잡지<sup>6</sup>의 광고를 보자. “근대적 양화연구소 개소 - 좋은 설비, 훌륭한 지침- 회원 모집 아방가르드 양화연구소 아베 곤고(阿部金剛), 고가 하루에(古賀春江), 미네기시 요이치, 도고 세이지.” 개설은 9월로 설립멤버의 한 사람인 고가 하루에가 세상을 떠난 무렵이었다. 연구소는 이듬해 스루가다이 양화연구소(駿河台洋画研究所)로 명칭을 바꾸었고, 프랑스에서 귀국한 후지타 쓰구하루(藤田嗣治)도 지도를 맡았다. 가즈라 유키가 ‘아방가르드 이과연구소’라고 불렀듯이<sup>7</sup> 사실상 이과회의 연구소였다. 이듬해 1935년 10월에 해산되어 자주적인 연구단체인 SPA집단으로 개편되었다. 김환기가 이 집단에 참가했는지 어떤지는 확인할 수 없었다. 아방가르드 양화연구소의 교육내용은 그리 전위적인 것은 아니었지만 훗날 일본미술을 대표하는 뛰어난 재능들이 모여 교우관계를 통해 서로 매우 자극을 받았을 것이다. 또한 연구소의 성격에 따라 김환기는 이과전에 출품하게 되었다.

오랫동안 전후 일본의 현대미술을 이끌어 온 사이토 요시시게는 이 연구소를 “내용은 아카데미해서 실망이다. 때때로 나가서 기요노 히사시(清野恒), 야마모토 란손, 가즈라 유키코, 김환기, 리중성(李仲生)과 만난다”고 회고하고 있다. 그 밖에

5 위와 같음.

6 「アヴァン・ガルド洋画研究所会員募集」, 『みづゑ』342 (1933. 8).

7 桂ゆき, 『九室会のごろ』, 『戦前の前衛展』, (東京: 東京都美術館, 1976).

세이노 가즈미(清野克巳), 히로하타 겐(広幡憲), 오노사토 도시노부(小野里利信), 간노 유이코(菅能由為子) 등이 다니고 있었다<sup>8</sup>. 많은 연구생이 이과회의 제9실의 전위적 경향을 이끄는 존재가 되어 30년대에 활발해진 화랑 그룹전의 주력 멤버가 되었으며, 김환기도 이와 같은 환경에서 1935년 제22회 이과전에 〈중달새 노래할 때〉를 제9실의 가즈라 유키코, 미네기시 요이치, 도코 세이지, 야마구치 다케오, 리 중성과 나란히 전시되었다. 이과의 전위적 경향을 보이는 작품으로 받아들여졌다. 이듬해 김환기는 귀국했고 이과전에는 더 이상 출품하지 않았다.

한편 김환기는 제12회 백일회(百日會)전(1935년 1월 12일~25일 도쿄미술관(東京府美術館)에 〈나체 입상〉이 입선,<sup>9</sup> 이듬해 제13회 백일회전(1936년 1월 12일~26일)에 〈나카노 풍경(中野風景)〉이 입선했다.<sup>10</sup> 이 작품에 대해서는 이노쿠마 겐이치로(猪熊弦一郎)가 “특색은 있는데 기법이 따르지 못한다.”고 평했다.<sup>11</sup> 백일회는 관전계의 온건한 화풍의 단체였으며, 이 시기의 김환기는 전위에만 매진한 것은 아니고 아카데미한 경향에도 관심을 지니고 있었음을 알 수 있다.<sup>12</sup> 또한 제13회 백일회전에는 길진섭, 아방가르드 양화연구소의 간노 유이코가 입선했는데, 이 두 작가와 김환기, 츠루미 다케조(鶴見武長) 네 사람이 모여 백만회(百蠻會)를 결성하고, 1936년 3월 긴자 기노쿠니야화랑(紀伊國屋ギャラリー)에서 제1회전을 연다. 백만회는 아방가르드 양화연구소의 흐름을 잇는 SPA집단의 구성단체로 자리매김했다. 같은 해와 이듬해에 걸쳐 4회전을 열었으며, 이과전 출품과 함께 열성적으로 제작, 발표를 계속해 이 시기에 활발해진 그룹전들 가운데 존재감을 나타냈다.

백만회전은 매회 잡지에 전시평이 실렸다. 김환기에 대한 평가를 보기로 한다. 백만회 제1회전(백만회 춘하추동)(1936년 3월 18일~21일 긴자 기노쿠니야화랑)에는 평론가 사와 하지메(佐波甫)가 전시평을 썼다. “스루가다이 연구소(駿河台研究所) 및 니혼대학 예술학부 예술과 출신의 4인전으로 흑색전(흑색양화회)의 화가들과 함께 소위 간다(神田)파에 넣어야 할까 … 김환기는 나이가 가장 아래인데 수작 〈해협을 건너다〉와 〈유달산〉으로 나아가는가 했더니 〈형가리〉, 〈살롱조(サ

8 「年譜・斎藤義重編・長谷光城」, 『みづゑ』880 (1978).

9 『第拾貳回白日會展覽會目録』(1935).

10 『13白日會展覽目録』(1036).

11 猪熊弦一郎, 「白日會展評」, 『美之國』第12卷 第2号 (1936. 2).

12 또한 김환기가 보다 관전계의 중핵단체인 광풍회(光風會)에 출품했다고 기록한 연보가 있는데, 광풍회전의 목록에서는 이름을 찾을 수가 없었다.

ムン調)에서 빛을 발하는 재능의 일면을 보여준다. 이 전시가 행운의 출발임을 기쁘게 생각한다.”<sup>13</sup> 제2회 백만회전(1936년 6월 20일~24일 긴자 기노쿠니아화랑)에 대한 스즈키 다케히사(鈴木武久)의 평은 비판적이다.<sup>14</sup> “김환기의 쉬르리얼리즘, 색조나 콘스트럭션에 부조화한 면이 있으며, 슈판농크(긴장을 뜻하는 독일어. 칸딘스키가 바우하우스에서 가르치던 시기의 저서에 나오는 용어로 1930년대 일본 전위미술에도 소개되었다-역자)의 이성을 지닌 집약이 없어, 〈성욕〉, 〈유난〉, 〈항아리〉 등은 창작의도를 단순하게 도안화하고 있다는 느낌이 든다.” 다음과 같은 필자 미상의 평도 있다. “기성회화와 결별하고자 하는 노력은 인정하나, 약간 비생산적인 사상이 반감에 가까운 느낌을 갖게 한다. 그렇지만 어쨌든 인정하자면 ... 요시다(吉田) 만군의 ... 김환기군의 〈성욕〉, 〈항아리〉등을 들겠다”<sup>15</sup> 제3회(1936년 10월 24일~28일 긴자 기노쿠니아화랑)와 제4회 백만회전(1937년 3월 11일~15일 긴자 기노쿠니아화랑)의 평은 둘 다 스즈키 다케오로, 김환기가 점차 높은 평가를 받고 있었음을 알 수 있다.

“김환기의 세 작품은 대륙적이고 넉넉한 감각으로 니힐리스트한 신경의 초조함을 잘 포착하고 있다. 데코라티브한 색과 구성의 관조에는 유동감을 지니고 발전해가는 것은 없고 작가 자신의 광조(狂燥)만이 느껴지는데, 화면에서는 이 점을 충분히 나타내지 못했다.”<sup>16</sup> “김환기의 소품은 대륙적이고 단조로운 소재로 그린 심플한 평면의 미로 백색의 바탕을 크게 살린 구성미라고도 하겠다. 예술에는 다이내믹함은 없지만, 허무한 애조와 냉철함은 갖추고 있다.”<sup>17</sup> 전체적인 기법은 미숙한 곳도 있으나 미술적 센스는 인정한다는 호의적인 평이라고 하겠다.

1936년 11월 제3회 백만회전 직후에 김환기는 아마키(天城)화랑에서 〈계단〉, 〈백야〉, 〈고동〉, 〈도기〉 등 12점의 작품으로 첫 개인전을 연다.(11월 6일~10일) 이 전시에 대해 마츠모토 시게루(松本茂)는 다음과 같이 절찬하고 있다. “(김환기는) 흑색전 동인으로, 이름에서 알 수 있듯이 반도 출신이다. 전부 12점. 이 능숙함은 무엇인가. 세련된 화면- 확실히 재능이 있다. 젊은 존재이다. 〈계단〉도 〈백야〉도 〈과동〉도. 그러나 지금의 완성도가 너무 높아 앞으로 어떻게 발전해 갈지 걱정이 될 정

13 佐波甫, 「諸展覽會評」, 『美術』(1936. 5).

14 鈴木武久, 「展覽會評」, 『美術』(1936. 8).

15 筆者不詳, 「展覽會ニュース」, 『美之國』(1936. 7).

16 鈴木武久, 「展覽會評」, 『美術』(1936. 12).

17 鈴木武久, 「諸展覽會評」, 『美術』(1937. 4).

도이다.”<sup>18</sup> 귀국직전에 개최된 백만회 제4회전에 앞서 야마모토 란손(나오타케)과 2인전(1937년 1월 26일~31일 신주쿠(新宿) 아마기화랑을 열 예정이었으나,<sup>19</sup> 여기에 대해서는 기록도 자세한 내용도 거의 남아있지 않다.

## V. 자유미술가협회와 김환기

1930년대 초 파리유학을 거쳐 같은 시기에 귀국한 하세가와 사부로, 무라이 마사나리, 아마구치 가오루, 야바시 로쿠로(矢橋六郎)는 기존의 공모단체에 만족하지 못하고 1934년 5월 신시대 양화전을 발족해 긴자 기노쿠니야화랑에서 제1회전을 가진 이후, 2년 남짓한 기간 동안 매달 총 30여 회의 전람회를 개최하는 실력 행사를 감행했다. 신시대 양화전은 1930년대 후반에 잇따라 탄생한 젊은 미술가 그룹의 선두가 되었다. 이 그룹은 보다 큰 규모의 공모전 형식으로 발전하기 위해 또 다른 젊은 그룹인 흑색양화전(오노사토 도시노부, 노하라 류헤이(野原隆平), 세이노 츠네(清野恒), 야마모토 란손 네 사람이 모여 1935년에 결성)이나 포름(フォルム)의 난바타 다츠오키(難波田龍起)의 주도로 자유미술가협회 결성의 움직임이 일어나 김환기도 화우 자격으로 참가했다. 김영나는 김환기가 자유미술가협회에 참가한 배경은 당시 김환기의 한국인 유학생 친구들이 문화학원의 중심 멤버인 무라이 마사나리와 함께 공부하고 있어 그 사제 관계로 자유미술가협회의 출품을 희망했으며, 당시 무라이 마사나리가 살던 포플러 집이라는 아파트가 예술가들의 살롱 역할을 했던 정황을 지적한다.<sup>20</sup> 자유미술가협회 출품 목록에 실린 출품자 주소를 보면, 무라이는 당초 ‘시나가와구 오이스즈가모리 1927(品川區大井鈴ヶ森1927) 포플러 집에 살고 있었으며, 출품자 중 세이노 가즈미, 츠지모토 데이(津志本貞) 역시 같은 주소에 살고 있었다. 그러나 유명국이 여기에 살았던 것은 제3회전(1939년)이후로, 그때는 무라이는 살고 있지 않았다. 무라이의 회고에 따르면<sup>21</sup> 자유미술가협회 성립을 전후해 무라이가 살고 있을 때 흑색양화회의 멤버들이 옮겨와 살

18 『美之國』(1936. 12)의 「黒色展同人」은 오자인 듯하다.

19 『日本美術年鑑』(昭和13年版).

20 金英那, 神林恒道 監訳, 「1930年代、東京の韓国前衛グループ」, 『韓国近代美術の百年』(三元社, 2011).

21 인터뷰, 三木哲夫, 「村井正誠の芸術世界—村井正誠氏に聞く—」, 『村井正誠展』(和歌山: 和歌山県立近代美術館, 1979).



아, 포플러 집은 당시 젊은 전위 미술가들의 집합소가 되었다고 한다. 무라이가 가르치고 있던 한국 유학생들과 함께 김환기 역시 포플러 집에 드나들었을 것으로 생각된다.<sup>22</sup>

제1회 자유미술가협회 전람회는 1937년 7월 10일부터 19일까지, 우에노(上野)의 일본미술협회에서 열렸다. 김환기는 〈항공표지〉를 출품했다.<sup>23</sup> 하세가와, 무라이, 아마구치, 야바시 이외에 아라이 다츠오(荒井龍男)와 에이 큐(瑛九)가 회원 자격으로, 김환기와 난바타 다츠오키, 오노사토 도시노부, 노무라 류헤이 등이 회우 자격으로 참가했으며, 그 밖에 유영국과 문학수도 일반 출품 자격으로 참가하고 있다. 특징은 회원과 회우 이외에 고문을 두어 이마이즈미 아츠오(今泉篤男), 도야마 우사부로(外山卯三郎), 오구치 마사오(大口理夫), 시노야마 준이치(四宮潤一), 모리구치 다리(森口多理)와 같은 쟁쟁한 미술평론가 열 명의 이름이 올라와 있었다. 그중 한 사람 우에무라 다카치요(植村鷹千代)는 ‘자유미술가협회란 무엇인가’라는 글에서 이 협회가 추상예술의 아성임을 명백히 선언하고 있다. “새로운 회화라고 하면 보통 초현실주의와 표현주의를 의미하지만, 자유미술가협회는 추상주의적 경향의 회화를 중심으로 동시대의 회화예술을 창조하려 한다.”<sup>24</sup>

일본의 초현실주의를 주도한 평론가 다키구치 슈조(瀧口修造)는 전람회를 보고 작품 한 점 한 점을 평가했다. “특히 기대했던 오브제와 같은 조형 작품이 하세가와가 출품한 한 점뿐인 것에 실망했다.”고 불만을 표시하면서도, “그래도 재료의 자유로운 정복을 탐구하고 있는 점은 종래의 공모전에서는 볼 수 없었던 것으로 주목한다. 아직 많은 작품이 평면적인 영역을 벗어나지 않은 점은 유감이나, 충분한 가능성이 있으니 앞으로도 불가결한 조형적 작업을 하기 바란다.”고 기대감을 보였다.<sup>25</sup> 그도 그럴 것이 자유미술가협회의 출품 규정에는 출품작의 종류가 ‘유화, 수채(일본화, 양화), 콜라주, 오브제, 포토플라스틱(フォトプラスチック), 소묘, 판화’로 종래의 공모전에서는 볼 수 없는 기법도 포함되어 있어, 실제로 에이 큐의 포토그램과 같은 새로운 기법의 작품을 볼 수 있었던 것이다.

제2회 자유미술가협회전(1938년 5월 22일~31일 일본미술협회)에 김환기는

22 제22회 이과전 출품 당시 김환기의 주소는 도쿄시 나카노구 미야조노도오리 미야조노 아파트(東京市中野区宮園通宮園アパート)이다. 『二科美術展覽會目録 第二十二回 昭和十年』(1935).

23 『第1回自由美術家協會展覽會目録』(1937).

24 植村鷹千代, 『自由美術家協會とは何か』, 『アトリエ』(1937. 8).

25 瀧口修造, 『自由美術家協會第1回展』, 『美之園』13卷8号 (1937).

〈백조〉, 〈아리아〉, 〈문도〉 3점을 출품했다.<sup>26</sup> 제2회전에는 유영국, 문학수, 이중섭도 입선했으며, 유영국과 문학수는 자유미술가협회상을 수상했다. 하세가와 사부로는 도쿄제국대학 문학부에서 미술사를 배운 인텔리다운 문장력으로 ‘제2회 자유미술전 입선작품평’<sup>27</sup>에 조선의 화가들의 작품에 찬사와 감동이 담긴 평을 썼다. “협회상을 받은 문학수의 다섯 작품은 이 전람회 최고의 미의 주옥이다. … 특이한 시와 꿈의 세계를 표현하면서 참으로 건전한 미의 조형성을 보여준다.” “이 재능 있는 젊은 작가를 소개할 수 있어 자랑스럽다.” “이중섭씨의 작품도 미적으로 탁월했다. 매우 작은 화면에 담긴 영웅적이면서 기념비적인 구도는 대전람회의 대작주의에 대한 뛰어난 항의이다. 유영국씨의 릴리프도 노력을 높이 산다.” “또한 일본화의 박생광 씨, 사진의 주현 씨, 그리고 회우로 일찍이 그 크나큰 자질을 착실히 닦아 오고 있는 김환기 씨를 더하면, 위대한 문학적, 미술적 전통을 지닌 반도의 신시대가 이 전람회에서 가장 자유롭고 생기 있는 활동의 무대를 보여주고 있는 점을 일본, 아니 극동 예술을 위해서 축복한다.” 이 부분은 당시 일본의 아시아주의 이데올로기가 엿보이며, 하세가와와 이전인수로 보이는 점도 있다. 그러나 자유미술가협회가 김환기를 비롯한 젊은 조선의 미술가들이 전위적 작품에 도전하는 장이었던 것은 확실하다고 하겠다. 협회 창립에 참가했던 이마이 시게사부로(今井繁三郎)가 1941년에 “(자유미술가협회에는) 많은 조선인 화가가 참가하는데 이 같은 현상에서 이 단체의 성격과 포용력의 특성을 가늠해 볼 수 있다.” “다른 단체에도 조선인 작가는 참가하지만 이중섭이나 문학수와 같이 조선 사람의 특성을 유감없이 발휘하는 작가는 다른 단체에는 드물다.”고 하면서, “(다른 단체의) 정치적, 지도적 통치성이 봉건적, 획일적”이라고 비판한 것은 자유미술가협회의 자부심의 표출이라고 볼 수 있을 것이다.<sup>28</sup>

그러나 이마이가 이 글을 썼을 당시는 또 하나의 전위단체인 미술문화협회의 다키구치 슈조와 후쿠자와 이치로가 검거되어, 이미 ‘자유’를 떼고 ‘미술창작가협회’가 된 이 단체에도 구상풍의 작품이 점차 늘어나면서, 전위적 화풍은 후퇴해 가는 가운데 김환기는 출품을 계속했다. 제3회전(1939년 5월 21일~30일)에 〈메아리〉와 〈려(麗)〉를 《기원 이천육백 년 기념 자유미술전》이라는 명칭으로 열린 제4회전

26 『第2回自由美術家協會展覽會目錄』(1938).

27 長谷川三郎, 「第2回自由美術展入選作品評」, 『美之國』14卷7号(1938).

28 今井繁三郎, 「次代に生くる洋画家群(2)」, 『美之國』(1941. 4).

(1940년 5월 22일~31일)에는 <창>, <섬 이야기>를, 《기원 이천육백 년 기념 미술창작가협회 경성전》(1940년 10월 12일~16일, 부민관)에는 <섬 이야기>, <풍물>, <풍경1>, <풍경2>, <아타미 풍경>, <실내악>, 마지막 참가가 된 제5회 《미술창작가협회전》(1941년 4월 10일~21일)에는 <바다A>, <바다B>, <산A>, <산B>를 출품했다.<sup>29</sup>

출품 작품의 규정이 ‘콜라주, 오브제, 포토플라스틱’이 ‘입체, 사진’으로 개정된 1942년 제6회전에 이르면 ‘회우’에서도 ‘출품목록’에서도 김환기의 이름은 보이지 않는다. 1943년 제7회전 목록인 ‘미술창작가협회 소사’에 김환기가 1941년 10월에 탈퇴했다는 기록이 나온다. 이 목록의 “창작과제 ‘일본 민족의 생활의 미 설정 취의’”라는 문장에는 다음과 같은 구절이 있다. “원래 미술창작가협회는 미술 분야에 새로운 하나의 이즘을 확립하기 위해 만든 모임은 아니었다. 선조의 위업을 기려 생각하고 민족성에 입각한 이 세대의 일본 미술을 창조하기 위해 하나의 공모단체를 결성한 것으로, 이것은 우리의 과거의 창작 행동에 명확하게 나타나 있다.” 여기에는 자유라는 이름의 조선인 화가가 있을 곳은 더 이상 없었다. 하세가와 사부로가 “위대한 문학적, 미술적 전통을 지닌 반도의 신시대가 이 전람회에서 가장 자유롭고 생기 있는 활동의 무대를 보여주고 있는 점을 일본, 아니 극동 예술을 위해서 축복한다.”고 쓴 지 삼 년이 지났을 뿐이었다.

## VI. 맺음말

이 소론의 목적은 가능한 한 객관적인 자료를 바탕으로 김환기의 일본에서의 발자취를 살펴보는 것이었다. 그런 이유에서 화가 김환기의 창작의 변민이나 양식의 변화는 다루지 않았다. 우리의 시선을 높은 곳으로 올려 1930년대의 동아시아를 내려다보자. 거기에는 김환기와 같은 세대의 미술가들이 보인다. 필리핀에는 에다데스(Victorio Edades), 갈로 오감포(Galo Ocampo), 카를로스 프란시스코(Carlos Francisco), 네덜란드령 동인도 자와에는 스쥬요노(S. Soedjojono), 페르사기(PERSAGI 1938 인도네시아 최초의 화가동맹)의 멤버들, 영국 해협식민지 싱가포르에는 장 주치(Tchang Juchi)와 림 학타이(Lim Hak Tai), 프랑스령 인도차이

<sup>29</sup> 전람회 목록, 전람회 목록은 복사본 青木茂 監修, 『近代日本 アート・カタログ・コレクション』(東京: ゆまに書房, 2002)에 준거했다.

나에는 토 곡 방(Tô Ngọc Vân)과 구엔 자 치(Nguyen Gia Tri)가 있었다. 그들이 식민지 지배가 기대하는 자신들의 오리엔탈리즘적인 작품을 극복하고 스스로의 내면에서 나오는 표현으로서의 미술을 만들어 내기 위해 힘들고 치열히 모색하는 모습이 보일 것이다. 그들은 서로의 존재를 몰랐지만, 우리가 그들 사이에 보이지 않는 가상의 연결 끈을 놓아 보는 것도 의미가 있지 않을까. 김환기가 일본의 전위 미술운동의 틀 안에서 민족적인 미의식과 전통을 탐구했던 상황이 지닌 모순과 지난함은 대만과 동남아시아의 동시대 젊은 미술가들의 투쟁과 같은 모색과 이어진다. 1930년대 김환기의 작품을 범아시아적 시점에서 다시 보면 또 다른 얼굴로 다가올 것이다.

김혜신 옮김

**주제어 keywords**

김환기 Kim, Whanki, 1930년대 1930s, 일본근대미술 modern art in Japan, 자유미술가협회 Jiyu Bijutsuka Kyokai

투고일 2018년 2월 7일 | 심사일 2018년 3월 10일 | 게재확정일 2018년 4월 5일

참고문헌

- 青木茂 監修, 『近代日本 아트·カタログ·コレクション 39 二科会 目録編 第4巻』, 東京: ゆまに書房, 2002.
- 青木茂 監修, 『近代日本 아트·カタログ·コレクション 53 白日会 第2巻』, 東京: ゆまに書房, 2003.
- 青木茂 監修, 『近代日本 아트·カタログ·コレクション 73 自由美術家協会/美術創作家協会』, 東京: ゆまに書房, 2004.
- 「アヴェン・ガルド洋画研究所会員募集」, 『みづゑ』342号, 1933. 8.
- 「美術科学生募集 日本大学藝術科」, 『アトリエ』, 1933. 3.
- 「美術創作家協会 小史」, 『第7回美術創作家協会展覧会目録』, 1943.
- 『美之國』, 1936. 12.
- 『第拾貳回白日會展覧会目録』, 1935.
- 『第1回自由美術家協会展覧会目録』, 1937.
- 『第2回自由美術家協会展覧会目録』, 1938.
- 長谷川三郎, 「第2回自由美術展入選作品評」, 『美之國』14:7, 1938.
- 長谷光城編, 「年譜·齋藤義重」, 『みづゑ』880号, 1978.
- 今井繁三郎, 「次代に生くる洋画家群(2)」, 『美之國』, 1941. 4.
- 『13白日會展目録』, 1936.
- 『二科美術展覧会目録 第二十二回 昭和十年』, 1935.
- 桂ゆき, 「九室会のところ」, 『戦前の前衛展』東京: 東京都美術館, 1976.
- 金英那, 神林恒道 監訳, 「1930年代, 東京の韓国前衛グループ」, 『韓国近代美術の百年』, 東京: 三元社, 2011.
- 猪熊弦一郎, 「白日會展評」, 『美之國』12:2, 1936. 2.
- 三木哲夫(聞き手), 「村井正誠の芸術世界—村井正誠氏に聞く—」, 『村井正誠展』, 和歌山: 和歌山県立近代美術館, 1979.
- 植村鷹千代, 「自由美術家協会とは何か」, 『アトリエ』, 1937. 8.
- 『日本美術年鑑』(昭和13年版).
- 『日本大学芸術学部五十年史』, 東京: 日本大学芸術学部, 1972.
- 佐波甫, 「諸展覧会評」, 『美術』, 1936. 5.
- 鈴木武久, 「展覧會評」, 『美術』, 1936. 8.
- 鈴木武久, 「展覧會評」, 『美術』, 1936. 12.
- 鈴木武久, 「諸展覧會評」, 『美術』, 1937. 4.
- 瀧口修造, 「自由美術家協会第1回展」, 『美之國』13:8, 1937.
- 「展覧会ニュース」, 『美之國』, 1936. 7.
- 東郷青兒, 「二科のアヴェン・ガルド」, 『みづゑ』342号, 1933. 8.

# The Birth of an Artist

## Kim Whanki in Japan during the 1930s

ABSTRACT

**Ushiroshoji, Masahiro**

Kim Whanki, an artist who represents twentieth century Korean art, had a close relationship with the art world of Japan. During his sojourn in Japan throughout the 1930s, Kim submitted his artwork to the Nika Art Exhibition and joined the Free Artists Association(Jiyu Bijutsuka Kyokai). In short, Kim was trained as and became an artist in the art world of Japan, or more specifically in the context of the abstract art movement of Japan. By focusing on the footsteps Kim left in Japan which has been relatively less well-known, this article aims to examine an aspect of the pre-war history of artistic exchange between Korean and Japan, and the unique qualities of the art world of Japan in Kim's time.

## 「画家」の誕生 1930年代日本における金煥基

後小路雅弘

二十歳を目前にした金煥基青年が、釜山港から船に乗り、日本の土を踏んだのは、1932年の暮れか33年の新春のことであったと思われる。1931年に来日し、東京の名門中学である錦城中学校に編入し1年間学んだ後、故郷へ帰って結婚をしての再度の来日であった。

その後、金煥基は、日本大学で学んだ後、同大学卒業後の1937年に帰国するが、その年旗揚げをした自由美術家協会の結成に会友として参加し、1941年4月の第5回展(美術創作家協会と改称)への出品を最後に、同年10月に同会を退会する<sup>1</sup>まで、韓国と日本の間を行き来している。

つまり、金煥基は、1930年代を通して日本美術界と密接な関係を持ち、その美術界の確かな一画で制作を続け、発表をし、交友関係に刺激を受けながら、自らを自立したひとりの画家として成長させていったのである。

その日本における「修業時代」ともいべき時期、「画家金煥基」誕生の足跡をたどることが小論の目的であるが、その前に、韓国からやってきた画家志望の青年を迎え入れた日本と日本美術の1930年代がどのような状況にあったのかを、まずは見ることにしよう。

---

<sup>1</sup> 「美術創作家協会小史」、『第7回美術創作家協会展覧会目録』(1943年)。

## 1930年代の日本

幕藩体制を打倒して中央集権の新政府が権力を掌握し、日本における新しい時代が始まったのが1868年のことで、以後、日本は、欧米列強に倣った近代国家を目指して、立憲君主制、議会制の政治体制を整え、富国強兵、殖産興業を国家的なスロガンとして、軍備を増強し、産業の振興を図っていく。

対外的には、日清戦争による台湾割譲(1895年)、日露戦争(1904~05年)を経て、韓国併合(1910年)、第1次世界大戦参戦、満州事変(1931年)から満洲国建国(1932年)へと、次第に帝国主義的な野望をあらわにしながら、国際連盟脱退(1933年)など国際的な孤立を深め、やがて1937年7月の盧溝橋事件をきっかけに中国との大義なき泥沼の戦争へと足を踏み入れていく。その先にはアジア太平洋を戦場にした破滅的な戦争(1941~45年)が待っていた。

国内的には1925年、共産主義運動を取り締まる目的で治安維持法が制定され、次第に改定、拡大解釈が繰り返され、国民の自由が奪われていく。1933年に、プロレタリア作家小林多喜二が警察署内で虐殺されたのは象徴的な出来事であった。その頃血盟団による要人の暗殺が続き、青年将校によるクーデターで首相が殺害され、1936年にも軍の一部によるクーデターが起こるなど世情は騒然とし、暗く重い空気が人々の生活を包んでいた。日中戦争勃発後の1938年には、政府が国民の人的、物的資源を戦争へと動員する国家総動員法が成立し、1939年にはヨーロッパで戦争が始まった。翌年には日独伊三国同盟が成立、国家総動員体制を推進する組織として大政翼賛会が作られ、日本軍はインドシナ半島に進駐し、米国との戦争への流れが決定的となった。

経済面では、1923年の関東大震災による不況から立ち直る間もなく、1929年の米国での株価暴落を引き金に世界恐慌が日本を襲い、大不況で農村での娘の身売りや、1929年の映画『大学は出たけれど』が流行語になるなど就職難が社会問題化した。文化面では、経済不況の中で後に「エロ・グロ・ナンセンス」と言われるような享乐的な大衆文化が広がったが、1932年の満州事変により軍国主義的な傾向が一気に強まった。

1930年代の日本は、リベラルな民主化や大衆文化の勃興、そして共産主義の影響を受けた左傾化の動向が、アジア・太平洋戦争へ向かう右傾化、軍国主義化への流れと相克し、次第に後者の流れが強大化していく時代であつ



た。金煥基青年が、画家修業をしていた日本は、まさにこの満州事変からアジア・太平洋戦争へといたる10年間であった。

## 1930年代の日本美術

美術界では、1907年に第1回文部省美術展覧会(文展)が開かれ(1919年帝国美術院展覧会=帝展に改編)、1935年には挙国一致体制強化のため松田源治文部大臣が制度変更(松田改組)し「新文展」となったが、こうした官展の流れが日本美術界の主流をなしていた。1914年反文展を掲げた二科会が結成され、ポスト印象派や表現主義の影響を受けたフエウザン会が反官展を掲げ、アカデミズムに対抗する美術家たちも登場した。1920年前後には、ダダや未来派の影響も現れた。1931年には「日本的油絵」を標榜し、フォヴ的作風が主流となる独立美術協会が第1回展を開催し、二科展などと併せて在野の公募団体展が官展に対抗する勢力となった。

二科会は規模も大きく、幅広い作風の作品が集まっていた。その中で見られる前衛的な傾向の作品は一室に集められていたが、東郷青児が「今年第九室をモダン・ルームにした」と書いているように<sup>2</sup>、1933年の第20回展より、その部屋は第九室と定められ、二科の第九室は前衛的傾向の代名詞となった。

その第九室に並べられたのは、1932年、33年にフランス留学から帰国し、ヨーロッパの新思潮の影響を受けた長谷川三郎、村井正誠、山口薫、山口長男らに、その頃帰国して二科で重きをなしていた東郷青児と、彼が指導するアヴァン・ガルド洋画研究会の、峰岸義一、桂ユキ子(ゆき)や斎藤義重、山本蘭村などであり、作風は主として抽象絵画やシュルレアリスム傾向のものであった。

1930年代には、こうした大規模な公募展のほかに、神田や銀座の画廊でのグループ展が盛んにおこなわれるようになった。長谷川三郎、村井正誠、山

---

2 東郷青児、「二科のアヴァン・ガルド」、『みづゑ』342号(1933年8月)。

口薫らの新時代洋画展は、その代表格であるが、黒色洋画展、フォルムなどのグループを糾合して、やがて抽象美術の牙城となった自由美術家協会結成へと結びつく。

一方、シュルレアリスム系の画家たちは、評論家瀧口修造と画家福沢一郎を中心に美術文化協会を結成することになる。金煥基が青年期を過ごした1930年代の日本美術界は、形骸化したアカデミズムの官展系と在野の二科、新興勢力の独立美術協会があつて、さらに、そうした公募団体の活動にあきたらない、若い世代が銀座の画廊などでグループ展を組織していた。それは30年代の後半には、九室会、自由美術家協会、美術文化協会へと結びついていく。1941年4月には美術文化協会の福沢一郎と瀧口修造が検挙され約8カ月間当局に拘留されると、日本のシュルレアリスムは終焉を迎えることになる。また「自由」という名が弾圧の対象になることを恐れて自由美術家協会は1940年7月美術創作家協会と名前を変えた。

## 金煥基の日本での活動

文学を志して訪日したと言われる金煥基であるが、間もなく、日本大学藝術科へ入学したようである。その頃彼が見たであろう学生募集の広告には「美術科学生募集 絵画 彫刻 昼夜授業 試験期日・4月5日 願書受付・前日迄 特典一徴兵を猶予せらる 日本大学藝術科 東京神田駿河台2丁目 詳細ハ直接学校ニ照合セラレタシ」<sup>3</sup>とある。昭和47年発行の『日本大学芸術学部五十年史』<sup>4</sup>によれば、このころ大学経営全体の中で芸術科は疎んじられたお荷物的な存在で、ほとんど存続の危機にあり、経営の一大改革を迫られていた。金煥基が入学した1933年には呼称も「日本大学芸術学園」とし、7月に本郷金助町に移転して実習室を整備した。『五十年史』の記述と多少齟齬があるものの、記述が明快な『日本美術年鑑』(1936年版 美術研究所)に拠れば、日本大学芸術学園の専門部芸術専攻美術科は1931年の設置で、修業年限は3年、本科(中

3 「美術科学生募集 日本大学藝術科」, 『アトリエ』(1933年3月)。

4 『日本大学芸術学部五十年史』(日本大学芸術学部, 1972年)。

学の卒業生対象)と別科(中学に準じる学校の卒業生対象)があった。ほかに義務教育修了の男女が随時入学でき、月3円の月謝を払って講師の指導の下、自由に研究できる実技科があった(正科の学費は実習費を加えて年120円を越える)。なお、この時期の日本大学の学籍簿に金煥基の名前は見当たらないので、彼は、おそらく日本大学の実技科の学生として月謝を払いながら、比較的自由に学んでいたのではないかと想像される。彼が入学した年から改革やプロモーションによって、日本大学の芸術専攻の学生数も急増している<sup>5</sup>。実技指導の講師として、フェウザン会の木村莊八、官展系の中村研一、彫刻家山本豊市の名前があり、柳宗悦が日本美術史を教えていたが、どの程度指導を受けたのか詳細はわからない。いずれにしろ彼は、その教育に満足せず、より今日的な教育指導を求め、学校の近くに設立された「アヴァン・ガルド洋画研究所」に通い始める。

美術雑誌<sup>6</sup>の広告には「近代的洋画研究所開設 一良き設備、良き指針 一 会員募集 アヴァン・ガルド洋画研究所 阿部金剛 古賀春江 峯岸義一 東郷青児」とある。開所は9月で、主宰者のひとり古賀春江が亡くなったころであった。同研究所は翌年名前を駿河台洋画研究所と改名し、帰国した藤田嗣治も指導にあたった。桂ゆきが「アヴァンギャルド二科研究所」と呼ぶように<sup>7</sup>事実上二科会の研究所であった。翌1935年10月には解散し、自主的な研究団体であるSPA集団に改編されている。金煥基がこの集団に参加したかどうかはわからないが、アヴァン・ガルド洋画研究所の指導内容はそれほど前衛的とはいえなかったものの、後の日本美術を代表する多くの俊英が集い、交友関係は大いに刺激的であったと思われる。また研究所の性格から、金煥基は二科展に出品することになった。

長く戦後の日本の現代美術を牽引した斎藤義重は、この研究所について「内容はアカデミックであり失望する。時折出かけて清野恒、山本蘭村、桂ユキ子、金煥基、李仲生(ママ)らと出会う。」と回顧する。ほかに、清野克巳、

---

5 同上。

6 「アヴァン・ガルド洋画研究所会員募集」、『みづゑ』342号(1933年8月)。

7 桂ゆき、「九室会のごころ」、『戦前の前衛展』(東京都美術館、1976年)。

広幡憲、小野里利信、菅能由為子らが通っていた<sup>8</sup>。研究生の多くは二科会の第九室を飾る前衛的傾向を担う存在となり、30年代に活性化した画廊でのグループ展の主力となっていく。金煥基も、そうした環境から、1935年第22回二科展に《ヒバリ啼く頃》が初入選、この絵は第九室には展示されなかったが、翌年の第23回二科展では《二十五号室の記念》が第九室に、桂ユキ子 峰岸義一 東郷青児 山口長男、李仲生らと並んで展示され、その作品は二科の前衛的傾向を示す作品として認知されることになった。しかし、翌年早々彼は帰国したこともあって、以後二科展には出品していない。

一方で、金煥基は、第12回白日会展(1935年1月12日~25日 東京府美術館)に《裸体立像》が入選<sup>9</sup>、翌年第13回白日会展(昭和1936年1月12日~26日 東京府美術館<sup>10</sup>)に《中野風景》が入選している。この絵については猪熊弦一郎が「特色があるが技法がそれに伴はない。」と評している<sup>11</sup>。この白日会は、官展系の穏健な画風の団体であり、金煥基が必ずしも前衛的な方向に邁進していたわけではなく、この時期にはアカデミックな方向にも目を向けていたことがわかる。<sup>12</sup> なお、この第13回白日会展には、吉鎮變やアヴァン・ガルド洋画研究所の菅能由為子も入選しているが、金煥基は、この2名に鶴見武長を加えた4人で「白蠻会」を結成し、1936年3月に第1回展を銀座紀伊国屋ギャラリーで開いている。この会は、アヴァン・ガルド洋画研究所の流れを汲むSPA集團の構成団体と位置付けられている。同年から翌年にかけて、4回展覧会を開き、二科展への出品と併せ、精力的に制作、発表を続けた。この時期、活発化したグループ展の一角を担って存在感を示した。

この展覧会は、毎回雑誌に展覧会評が掲載されているので、金煥基への評価を見てみたい。

白蠻会第1回展(白蠻展 春夏秋冬)(1936年3月18日~21日 銀座紀伊国屋ギャラリー)には評論家佐波甫の展評がある。「駿河台研究所や日大芸術科出の

8 「年譜・斎藤義重 編・長谷光城」、『みづゑ』880号 (1978年)。

9 『第拾貳回白日会展覧会目録』(1935年)。

10 『13白日会展目録』(1936年)。

11 猪熊弦一郎、「白日会展評」、『美之國』第12巻第2号 (1936年2月)。

12 なお、金煥基がより官展系の中核的な団体である光風会に出品したと記す年譜もあるが、光風会展の目録にその名を見つけることはできなかった。

4人展であり、黒色展の人々と共に所謂神田派に数ふべきか。…金煥基は一番年少だが、佳品《海峡を渡る》や《ユダル山》でひた押しにゆくかと思へば、《ハンガリ》《サロン調》で才能の光った一面を見せてくれる。この会としては幸運のスタートであったことを悦んでおきたい。」<sup>13</sup>。第2回白蠻展(1936年6月20日～24日 銀座紀伊国屋ギャラリー)について鈴木武久が評している<sup>14</sup>。「金煥基のシュールレアリズム、これも色調やコンストラクションに不調和があり、シュパンヌクの理性ある集約がない為、《性慾》や《流離》《甕》など、創作意圖を唯圖案化してると云ふ感じだ。」と手厳しい。また「既成絵画に決袂しようとする努力は認めるが少しく不生産的な思想が反感的な感情を抱かせる。然し乍らまあ是認するとすれば吉田(ママ)變君の…金煥基君「性慾」「甕」等をあげる。」<sup>15</sup>という評もある。

第3回白蠻展(1936年10月24日～28日 銀座紀伊国屋ギャラリー)も同じ鈴木武久が「金煥基の三題は、大陸的な大きな感覚でニヒリスティックな神経の焦燥さをよく掴んでる。だがデコラチフな色と構成の觀照には、流動し発展して行くものがなく、作者自身の狂燥(ママ)だけを見受けるが、画面にはそれが現し切れないでる。」<sup>16</sup>とあり、白蠻會第4回展(1937年3月11日～15日 銀座紀伊国屋ギャラリー)も同じ鈴木武久の評であるが「金煥基小品は大陸的なモノトナスな素材でシンプルな平面美を描いてるる白色地を大きく活かした構成美でもあるのだが、藝術にはダイナミックさものこそないが、虚無的な哀調と冷徹さはある。」と次第に評価も上がっていつていることが見て取れる<sup>17</sup>。全体に技術的には未熟なものがあるが、その美術的センスを認める好意的な評になっているように感じられる。

並行して、1936年11月、第3回白蠻展の直後に、天城画廊にて、《階段》、《白夜》、《鼓動》、《トキ》など12点の自作を並べて初めての個展を開催している(11月6日～10日)。この展覧会に関して、松本茂は次のように書く。「(金煥基は)黒色展の同人で、名前が示す如く半島出身である。全部で12点。なんと云ふ器用

13 佐波甫、「諸展覧會評」、『美術』(1936年5月)。

14 鈴木武久、「展覧會評」、『美術』(1936年8月)。

15 筆者不詳、「展覧會ニュース」、『美之國』(1936年7月)。

16 鈴木武久、「展覧會評」、『美術』(1936年12月)。

17 鈴木武久、「諸展覧會評」、『美術』(1937年4月)。

さであらう。洗練された画面、一金氏は確かに才能がある。若々しい存在である。「階段」にしても「白夜」にしても「鼓動」にしても。しかし現在ではあまりに完成されすぎていて、いかに発展するか少し心配なくらいである。(図版 トーキ)<sup>18</sup>とほとんど手放しの誉めようである。

なお帰国直前に開催した白蠻會第4回展の前にも山本蘭村(直武)との二人展(1937年1月26日～31日 新宿・天城画廊)を開いているはずなのだが<sup>19</sup>これについては、記録がほとんどなく内容については詳らかにし得ない。

## 自由美術家協会と金煥基

1930年代の初めにパリへの留学を経て、同時期に帰国した長谷川三郎、村井正誠、山口薫、矢橋六郎は、既存の公募団体に飽きたらず、1934年5月新時代洋画展を起こした。第1回展を銀座紀伊国屋画廊で開催し、以後毎月展覧会を開催、2年余りの間に30回もの展覧会を開催するという、荒業に打って出た。こうして、新時代洋画展は1930年代の後半に、陸続と生まれたより若い世代の美術家グループのさきがけとなった。同グループは、より大きな規模の公募展形式に発展させるべく、他の若いグループである「黒色洋画展」(小野里利信、野原隆平、清野恒、山本蘭村の4名が1935年に結成)や「フォルム」の難波田龍起らに呼びかけて、自由美術家協会の結成に動いた。金煥基もその結成に「会友」の資格で参画している。

なお、金煥基が自由美術家協会に参加した背景として、当時金煥基の友人の韓国人留学生たちが文化学院の中核メンバーの村井正誠のもとで学んでおり、その師弟関係から自由美術家協会への出品を希望したこと、当時村井の住んでいた「ポプラの家」というアパートが芸術家サロンのようになっていたことを、金英那は指摘する<sup>20</sup>。自由美術家協会の出品目録の出品者の住所を見ると、村井は当初「品川区大井鈴ヶ森1927ポプラの家」に住んでおり、出品者

---

18 『美之園』1936年12月号 なお「黒色展同人」というのはおそらく誤り。

19 『日本美術年鑑』(昭和13年版)。

20 金英那、「1930年代、東京の韓国前衛グループ」、『韓国近代美術の百年』神林恒道 監訳 (三元社、2011年)。

では清野克巳、津志本貞もそこに住んでいたことがわかる。しかし、劉永國がそこに住んだのは、第3回展(1939年)以降で、村井はすでにそこに住んでいなかったが、村井の述懐によれば<sup>21</sup>、自由美術家協会成立前後に村井がそこに住んでいた頃、黒色洋画展のメンバーなどがそこに移ってきて、ポプラの家は若い前衛的な美術家たちのたまり場になっていたという。村井の教える韓国人留学生たちとともに金煥基もそこに入出入りしていたことが推測される<sup>22</sup>。

第1回自由美術家協会展覧会は、1937年7月10日から19日まで、上野の日本美術協会を会場に開催された。金煥基は《航空標識》1点をもって参加している<sup>23</sup>。

長谷川、村井、山口、矢橋のほか、荒井龍男と瑛九が会員として、また金煥基と難波田龍起、小野里利信、野原隆平らが会友として参加し、ほかに劉永國と文学洙らも一般出品者として参加している。なお特徴的なのは会員、会友のほかに顧問を置いたことで、今泉篤男、外山卯三郎、大口理夫、川路柳虹、龍村謙、内山義郎、植村鷹千代、佐波甫、四宮潤一、森口多理(ママ)とそうそうたる美術評論家10名が名を連ねている。その中のひとり植村鷹千代は、「自由美術家協会とは何か」と題して「新しい絵画といへば普通超現実主義と抽象主義が意味されているが、自由美術家協会は、抽象主義的傾向的の絵画を中心にして同時代の絵画芸術を創造しようとするものである」と書いて<sup>24</sup>、この会が抽象芸術の牙城たらんことをはっきりと宣言した。

日本のシュルレアリスムを主導した評論家瀧口修造は展覧会を見て、個々の作品を評価しながら、「特に期待してゐたオブジェのやうな造形的作品が長谷川氏の一点に限られてゐるのは失望した」と苦言を呈しながらも「それにしても従来 of 公募展に見られなかつた材料の自由な征服を探索してゐることは注意したい。それは未だ多くは平面的な領域を出てゐない憾みはあるが、此処では十分に可能性があり且つ不可欠でもある造形的な仕事を今後期待

---

21 聞き手 三木哲夫、「村井正誠の芸術世界—村井正誠氏に聞く—」、『村井正誠展』(和歌山県立近代美術館、1979年)。

22 第22回二科展出品時の金煥基の住所は、東京市中野区宮園通宮園アパート、『二科美術展覧会目録 第二十二回 昭和十年』(1935年)。

23 「第1回自由美術家協会展覧会目録」(1937年)。

24 植村鷹千代、「自由美術家協会とは何か」、『アトリエ』(1937年8月)。

したい。」と期待を表明している<sup>25</sup>。というのも自由美術家協会の出品規定には、出品作品の種類が「油絵、水彩(和洋)、コラージュ、オブジェ、フォトプラスチック、素描、版画」と、従来の公募展ではありえない技法まで含まれており、実際に瑛九のフォトグラムなど新しい技法が見られるのである。

続く第2回自由美術家協会展(1938年5月22日~31日 日本美術協会)に金煥基は《白鷗》《アリア》《ロンド》の3点を出品した<sup>26</sup>。第2回展には、劉永國と文学洙に加え、李仲變も入選。劉永國と文学洙は自由美術家協会賞を受賞している。長谷川三郎は東京帝国大学文学部で美術史を学んだ経歴を持つインテリであるが、「第2回自由美術展入選作品評」<sup>27</sup>の冒頭に、健筆をふるって、次のように書いているのが印象的だ。「協会賞の文学洙の5点の作品は、本展覧会中最美の珠玉である。…特異の詩と夢の世界を語り得て、而も、あれだけの健実な造型性を見え得る」と賞賛し「この有為の年少作家を世に紹介得たを誇りと」すると書く。さらに続けて「李仲變氏の諸作も美しいものであった。非常な小画面に盛られた、ヒロイックでモニュマンタルな構図は、世の大展覧会の大作主義に対する見事な抗議である。劉永國氏のレリフもその努力を多とする。」と二人を誉めている。

さらに長谷川の文章は続き「以上三氏に加へて、日本画の朴生光氏、写真の周現氏、及び、会友として、予てからその茫洋たる大資質を着々と練磨しつつある金煥基氏を併せて、偉大な文化的、特に美術的伝統を負ふ、半島の、新時代が、この展覧会に於て、最も、自由にして澆刺たる活動舞台を見出して呉られた事を新時代の日本否極東芸術の為に祝福する。」と感情を昂ぶらせる。そこには、当時の日本のアジア主義的なイデオロギ-も反映しているように思われるし、また当事者として我田引水のきらいもあるが、自由美術家協会は金煥基をはじめとする若き韓国人美術家が、前衛的な画風に挑戦できる場であったことはたしかなように思われる。後の1941年に、同じく同協会の創立に加わった今井繁三郎が「(自由美術家協会には)半島人が沢山参加してゐるが、かうした現象にも此の団体の性格と包容力の特性を窺ひ得るのである。」

25 瀧口修造、「自由美術家協会第1回展」、『美之國』13巻8号(1937年)。

26 『第2回自由美術家協会展覧会目録』(1938年)。

27 長谷川三郎、「第2回自由美術展入選作品評」、『美之國』14巻7号(1938年)。



と述べ、他団体にも「半島人作家」は参加しているものの「李仲燮や文学洙の如く、半島人的特性を存分に発揮してゐる作家が他の団体にはあまりない」と書いて、他団体の「政治的または指導的統治性のいはゆる封建的画一的である」ことを批判するのも、この会の自負の表れであろう<sup>28</sup>。

しかし、この今井の文章が書かれたときには、もうひとつの前衛団体である美術文化協会の瀧口修造と福沢一郎の検挙を受けて、すでに「自由」の名を捨て「美術作家協会」となったこの団体でも、具象的な作品が次第に増え、前衛的な作風は後退していく。そんな中、金煥基は出品を続けている。第3回展(1939年5月21日～30日)に《響》《麗》を、「紀元二千六百年記念 自由美術展」として開かれた第4回展(1940年5月22日～31日)には《窓》《島の話》を、「紀元二千六百年記念 美術作家協会京城展」(1940年10月12日～16日 府民館)には《島の話》《風物》《風景1》《風景2》《熱海風景》《室内楽》を出品、最後の参加となった第5回美術作家協会展(1941年4月10日～21日)には《海A》《海B》《山A》《山B》を出品している<sup>29</sup>。

出品作品の規定にあつた「コラージュ、オブジェ、フォトプラステイク」が「立体、写真」と改められた1942年の第6回展の目録には、すでに金煥基の名前は「会友」にも「出品目録」にも見られない。前年の10月に脱会したことが、1943年の第7回展目録の「美術作家協会小史」に書かれている。なお、この第7回展目録には「創作課題「日本民族の営の美しさ」設定趣意」という文章が掲載されている。そこには次のような一文がある。「抑々「美術作家協会」は美術分野の中に新たな一つのイズムを確立せんために創立されたものではなかつた。祖先の偉業に想ひを致し、民族性に立脚した此の世代の日本の美術を創造せんがために敢て一つの公募団体を結成したのであつて、その事実は我々の過去の創作行動に明確に示されてゐるのである。」と。そこには、すでに「自由」という名の「半島人画家」の居場所はなかつたのである。長谷川三郎が「偉大な文化的、特に美術的伝統を負ふ、半島の、新時代が、この展覧会に於て、最も、自由にして澁刺たる活動舞台を見出して呉」れた事を新時代の「極東芸術の為に」高らかに「祝福」したわずか3年後のことである。

---

28 今井繁三郎、「次代に生くる洋画家群(2)」、『美之國』(1941年4月)。

29 いずれも同展覧会の目録より。

## 結びにかえて

小論の目的は、金煥基の日本での活動の足跡をできるだけ客観的な資料でたどることであった。そのため、その画家としての創作上の煩悶や様式の変遷には踏み込むことはしなかった。

視線をずっと高く上げて、俯瞰的に1930年代の東アジアを見れば、金煥基と同世代の美術家たちが、アメリカ統治下のフィリピンではエダデスやガロ・オカンボやカルロス・フランシスコが、オランダ領東インドのジャワではスジョヨノとプルサギのメンバーが、英国海峡植民地のシンガポールでは張汝器と林学大が、フランス領インドシナではト・ゴク・ヴァンやグエン・ザ・チ-が、植民地支配層が期待する自己オリエンタリズム的な作品を乗り越えて、自らの内発的な表現としての「美術」を打ち立てるべく苦闘していた姿が目に入ることだろう。彼らはお互いの存在を知らなかったが、そこに見えない仮想のつながりを想定してみるのも悪くないだろう。金煥基の、日本の前衛的な美術運動の枠内で、民族的な美意識や伝統を探求する矛盾や困難は、そのまま台湾や東南アジアの同時代の若い美術家たちの戦いと繋がるものだ。1930年代の金煥基の作品が、汎アジア的な視点からあらためて見直されるときには、また新たな側面が見えてくるに違いない。