

요네쿠라 히사히토(米倉壽仁)의 생애와 예술

모리카와 모나미

I. 들어가며

森川もなみ

야마나시 현립 미술관 학예원
일본대학대학원
예술학 연구과박사
후기과정 퇴학
근세 · 근대 동서미술교류

요네쿠라 히사히토(米倉壽仁, 1905~1994)¹는 일본 야마나시(山梨)현 고후(甲府)시에서 태어나 1930년대부터 살바도르 달리의 영향을 받아 초현실주의(쉬르레알리즘 *surréalisme*) 화풍의 그림 작업을 시작했으며, 제2차 세계대전을 겪고 난 이후에도 일관되게 초현실주의를 탐구한 화가이다. 또한 요네쿠라는 전위(前衛) 시(詩)에도 열중하여 시집 『투명한 세월(透明ナ歲月)』을 출간하기도 하고, 또 책표지 및 삽화도 다수 제작했다.

요네쿠라의 회화 작품과 스케치는 야마나시 현립 미술관(山梨縣立美術館)에 60여 점이 소장되어 있고,¹ 표지와 삽화가 들어간 도서와 잡지는 야마나시 현립 문학관이 다수 소장하고 있다. 요네쿠라의 회화를 소개한 전시회로는 《요네쿠라 히사히토 전》(야마나시 현립 미술관, 1979년 5월 26일~6월 24일)²과 《요네쿠라 히사히토 전,

* 필자의 최근 논저: 「米倉壽仁講演会『超現実派はどこにもある』(1979年)書き起こしと考察」, 『山梨県立美術館研究紀要』35, 山梨県立美術館, 2023.

1 山梨県立美術館 編, 『山梨県立美術館 蔵品総目録』(甲府: 山梨県立美術館, 1984), pp.101-108; 山梨県立美術館 編, 『令和4年度 山梨県立美術館年報』(甲府: 山梨県立美術館, 2023), p.100.

2 山梨県立美術館 編, 『米倉壽仁展』(甲府: 山梨県立美術館, 1979).

투명한 세월, 시정을 담은 초현실주의 화가(米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム畫家))(야마나시 현립 미술관, 2022년 11월 19일~2023년 1월 22일)³가 있다. 본 논고는 후자의 전시회 도록에 실린 글 「요네쿠라 히사히토의 생애와 예술」⁴을 기반으로, 요네쿠라가 여행 당시 서울(당시 명칭은 ‘경성’)⁵에서 그린 스케치에 관한 기술 등을 약간 보완해서 개고했다.

본고 외에도 요네쿠라에 대한 주요 연구로는, 히라세 레이타(平瀬礼太)가 전쟁 전에 쓴 저술을 조사·복각한 『요네쿠라 히사히토, 이이다 소로우·세계의 붕괴 감각』,⁶ 오타니 쇼고(大谷省吾)의 「요네쿠라 히사히토가 달리의 영향을 받은 배경에 대하여: 일본에서 초현실주의 회화의 수용과 전개」,⁷ 나가이 아츠코(永井敦子)의 「요네쿠라 히사히토의 시를 읽다: 『투명한 세월』을 중심으로」,⁸ 이이노 마사히토(飯野正仁)의 『레오파르(豹)』의 시인들: 쇼와 전전기 야마나시의 모더니즘 시와 미술」⁹ 등이 있다.



1
요네쿠라 히사히토의 사진
야마나시 현립 미술관

II. 출생

요네쿠라 히사히토는 1905년 2월 19일 일본 야마나시현 고후시 야나기초(柳町)에서 고요칸 요네쿠라 여관(甲陽館米倉旅館)을 운영하던 아버지 주사쿠(壽策)와 어

3 森川もなみ 編, 『米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム畫家』(甲府: 山梨県立美術館, 2022). 전시회에 대한 개요는 야마나시 현립 미술관 홈페이지 참조. <https://www.art-museum.pref.yamanashi.jp/exhibition/2022/651.html> (2023. 10. 25 검색).

4 위의 책, pp.154-167.

5 ‘경성(京城)’, ‘만주(滿洲)’, ‘조선(朝鮮)’은 당시에 사용된 역사적 용어로서 ‘’로 강조 표기했다.

6 平瀬礼太 編, 『コレクション・日本シュルレアリスム③ 米倉壽仁, 飯田操朗・世界の崩壊感覚』(東京: 本の友社, 1999).

7 大谷省吾, 「米倉壽仁がダリの影響を受けたその背景について - 日本におけるシュルレアリスム 絵画の受容と展開」, 森川もなみ 편, 앞의 책, pp.8-12.

8 永井敦子, 「米倉壽仁の詩を読む - 『透明ナ歲月』を中心に」, 森川もなみ 편, 앞의 책, pp.13-16.

9 飯野正仁, 『レオパールの』의 시인たち: 昭和戦前期山梨におけるモダニズム詩と美術」, 山梨県教育庁県史編さん室 編, 『山梨県史研究』12 (2004).

머니 요시노의 둘째 아들로 태어났다.¹⁰ 이 여관은 할아버지 겐파치(善八)가 창업했으며, 히사히토가 태어난 후에 고후시 니시키초(錦町)로 이전했다. 당시 사진과 기록에 따르면, 당시로는 드물게 3층짜리의 세련된 목조 건물이었으며 마당에서 온천수가 용출되면서 많은 투숙객이 찾았다.¹¹ 요네쿠라는 다양한 사람들이 오가는 독특한 가정환경에서 자랐다고 할 수 있다. 요네쿠라는 아마나시사범학교 부속 초등학교에 입학하고 나서 6학년 때 어머니를 여의었고, 그 후 새어머니 히데(ヒデ)를 맞이했다. 친어머니와의 이별과 상실감을 훗날 요네쿠라는 스스로 글 몇 편에 담았는데, 이에 따르면 인생관과 표현에 상당한 영향을 미쳤던 것 같다.¹² 한편 새어머니 히데는 나중에 요네쿠라가 존경하는 전위 예술가 무라이마 도모요시(村山知義, 1901~1977)¹³와의 접점을 가져다주었다. 새어머니는 육군 군의관이던 무라이마 집안에 예절 도우미로 드나들며 그 집 장남 도모요시에 관한 이야기를 요네쿠라에게 전했다.¹⁴

요네쿠라는 아마나시 현립 고후중학교(현재 아마나시 현립 고후제일고등학교)를 졸업한 후, 1923년(다이쇼 12년) 나고야(名古屋)고등상업학교(현재 나고야대학 경제학부)에 입학했다. 당시 집안에서는 여관 경영을 배워서 가업을 잇기 바랐지만, 그는 인생을 좌우할 두 가지 만남을 가지게 된다. 하나는, 다다(dada)와 구성주의(構成主義)로 불리던 전위예술을 접한 무라이마 도모요시가 독일에서 귀국한 후에 출판한

10 형제로는 형 壽一, 남동생 壽慈과 여동생 方子가 있다. 『山梨興信録』(山梨日日新聞社, 1979), p.861.

11 『山梨鑑』(1894)에 조부 겐파치가 고후시 니시키초에서 '여인숙업'을 운영했다는 기록이 있다. 『甲府案内附商工人名録』(甲府: 甲府市況社, 1911)에 따르면, 니시키초(현재 中央1丁目) 본점 외에도 고후 정차장(停車場) 앞에 지점을 냈다. 마치(町)에 관한 자료를 보면, 여관 이전은 1907~1911년에 이뤄졌다고 추측된다. 『甲府興信所蔵版』(甲府: 甲府興信所, 1918)에는 아버지 히사사쿠의 항목에 여관의 모습이 기록되었다. "구 본진(日本陣)이라 불리는 구조는 넓고 멋있게 제반 설비를 완비해 손님 수백 명을 숙박시킬 수 있을 정도였고, 특히 '고요칸 요네쿠라(甲陽館米倉)'라 불리며 동업계의 원조가 된다"라고 했다. 또한 『山梨人事興信録』(甲府: 甲府興信所, 1940)에서는 "천연 온천수가 솟아나 현 위생시험소에서 분석한 결과 여러 병에 치료 효과가 있어서 손님들이 앓아 다른 치료의 수고를 덜어 만족한다. 게다가 손님들에게 친절해서 두루 정평이 나 있다"라고 설명한다.(구(旧) 가나(仮名) 표기나 구 한자는 현대어로 바꿨다.) 또한 히사히토의 장남 요네쿠라 히사시(米倉壽士)에 따르면, 여관업 외에도 고후역(甲府驛) 구내에서 도시락과 토산품을 파는 사업도 했다고 한다.

12 59세에 타계한 어머니를 향한 그리움은 다음 에세이에서 나타난다. 米倉壽仁, 「眉蒼い人」, 財界名古屋出版部 編, 『著名100人の隨筆集 母を語る』(名古屋: 財界名古屋出版部, 1964), pp.242-245. 또한 시집 『투명한 세월』의 첫 페이지에 '돌아가신 어머니께(喪き母へ)'라고 적었다.

13 무라이마 도모요시는 베를린에서 유학하며 전위미술인 다다와 구성주의를 접하고 화업에 뜻을 두어 귀국한 후 '마보(マヴォ, Mavo)'나 '삼과(三科)'라는 선진적 예술 활동을 하며, 다이쇼 말기부터 쇼와 초기까지 일본 미술에 큰 영향을 끼쳤다.

14 米倉壽仁, 「私説 超現実派のいきざま」, 山梨県立美術館 編, 앞의 책(1979).

의식적 구성주의에 관한 저서를 만난 것이다.¹⁵ 요네쿠라는 훗날에 “나는 그 책에서 타틀린(Tatlin)이나 엘 리시츠키(El Lissitzky)의 이름과 구성파 작품을 알게 되어서 눈이 번쩍 뜨이고 마음이 요동쳤다. 후기인상파와 같은 자연의 재현에서 아무런 감흥도 느끼지 못하던 나는 예술에서도 이런 신세계가 시작됨에 놀라움을 금치 못했다. … 새로운 문학과 예술로 향하는 나의 방향성은 이 책과의 만남에서 결정되었다”라고 적으며, 무라야마가 제시한 의식적 구성파와의 충격적 만남이 예술의 길로 나아가게 한 계기라고 밝혔다.¹⁶

또 하나는, 동급생인 아마나카 지루(山中散生, 본명: 아마나카 도시유키[山中利行], 1905~1977)와의 만남이었다. 아마나카는 훗날 프랑스 초현실주의 시인 폴 엘뤼아르(Paul Éluard, 1895~1952)와 편지를 주고받고, 초현실주의 이론을 소개한 다키구치 슈조(瀧口修造, 1903~1979)와 함께 《해외 초현실주의 작품전(海外超現實主義作品展)》을 개최하는 등 일본에 초현실주의 예술을 널리 알리는 데 기여했다. 요네쿠라는 나고야고등상업학교에 재학하는 중에 시담회(詩話會)를 통해 아마나카와 가까운 사이가 되었고, 이미 그때부터 시인으로 본격적으로 활동한 아마나카를 대단한 작가로 보았던 것 같다. 두 사람의 교류는 구로사와 요시테루(黒沢義輝)의 「평생의 학우 아마나카 치루와 요네쿠라 히사히토」¹⁷에 자세히 소개되어 있다. 요네쿠라 역시 처음에는 문학을 열망했던 것으로 보인다. 교육제도가 개편되기 전의 중학교 시절에는 이시카와 다쿠보쿠(石川啄木, 1886~1912)의 시가(詩歌)로 인해 문학에 눈을 떴고,¹⁸ 나고야고등상업학교 시절에는 『켄료(劔陵)』, 『학우회지(學友會誌)』와 같은 학내지 및 아마나시(山梨)의 시 잡지 『메이보(明眸)』에 시, 소설, 에세이를 여럿 기고했으며, 아울러 표지 디자인과 삽화도 제작했다.¹⁹ 복잡한 장식문자, 비어즐리²⁰와 미래

15 요네쿠라는 이 저서의 제목을 『의식적 구성파(意識的構成派)』라고 했지만, 원래 무라야마 도모요시는 이 제목으로 책을 펴내지 않았다. 아마도 출판 시기를 고려해 『現在の藝術と未來の藝術 一名、意識的構成主義への道標』(東京:長隆舎書店, 1924)라는 제목으로 출판되었다고 생각된다.

16 요네쿠라는 『構成コンポジション』, 『虹』3호(甲斐詩人協會, 1926), pp.28-29의 시에서 “HERR. TOM. MURAYAMA는 이 섬나라의 타틀린이다! 시대는 매우 멋진 “體系”를 NIPPON에 낳았다.”라고 한 절을 쓰며 무라야마 도모요시를 찬양했다.

17 黒沢義輝, 「終生の学友 山中散生と米倉壽仁」, 森川もなみ 편, 앞의 책, pp.139-141.

18 下里仙一, 「画家にして詩人・米倉寿仁」, 『劔陵文壇録』(下里仙一出版, 1998), p.60.

19 요네쿠라가 기고한 글은, ‘문헌목록’, 森川もなみ 편, 앞의 책, pp.183-189 참조.

20 오브리 비어즐리(Aubrey Vincent Beardsley, 1872~1898)는 영국 삽화가이자 디자이너이다. 그는 퇴폐적인 탐미주의 표현을 보여준 아르누보 양식을 대표하는 미술가로 일본 예술가들에게 큰 영향을 끼쳤다.

피²¹를 결합한 듯한 장식적 일러스트는 젊은 요네쿠라가 다이쇼 시대의 시각문화 조류에 민감하게 반응했음을 짐작케 한다. 청춘 시절 이 두 만남은 요네쿠라의 자질을 개화시켜 예술의 길로 들어서게 했다.

III. 초현실주의 화가로서의 출발

요네쿠라는 나고야고등상업학교를 졸업한 후 이모 이토 우타(伊藤うた)²²가 설립한 이토학원 고후유타고등여학교(甲府湯田高等女学校), 고후여자상업학교(현재 카이세이와(甲斐清和)고등학교)에서 교편을 잡으며 화가로서 첫걸음을 내디뎠다. 1930년(쇼와 5년) 요네쿠라는 쓰시 요시오(辻葦夫), 나카무라 무네히사(中村宗久), 오야이즈 쓰네히로(小柳津経広), 다나카 쓰네타로(田中常太郎), 고미야마 겐지(小宮山堅次)와 함께 야마나시현 최초의 아방가르드 회화 그룹인 '로쿠닌사(六人社)'(나중에는 '코진카이(皓人會)')를 결성한다.²³ 매년 1~2회 전시회를 개최했는데, 고후 상공회의소나 요네쿠라가 근무한 이토학원을 전시회장으로 삼았다. 1931년 6월에 로쿠닌사 제2회 전시를 개최하고, 9월에는 도쿄부 미술관(東京府美術館, 현재 도쿄도 미술관)에서 열린 제18회 이과전(二科展)에서 <장 콕토의 '야곡(夜曲)'에 의한>으로 첫 입선을 하면서 회화의 방향성이 결정되었다. 요네쿠라는 이 작품에 대해 "첫 입상을 전환점으로 작품 활동에서 초자연성을 명확히 하기 시작했다"라고 남긴다.²⁴ 여기서 말하는 '초자연성'은 초현실주의와 동의어로 생각된다. 이해의 이과전 제구실에서는 고가 하루에(古賀春江)의 <희미한 시간의 직선(朧ろなる時間の直線)>, 도고 세이지(東郷青児)의 <초현실과 산책(No. 3)>, 아베 곤고(阿部金剛)의 <P씨의 수사학 제2> 등 초현실주의로 구성된 전위 화가들의 작품이 출품되었다.²⁵ 요네쿠라는 이 작품의 제작 경위에 대해서 "시를 그림으로 그리고픈 의욕이 강하게 끓어

21 미래파는 20세기 초 이탈리아에서 일어난 예술운동으로, 기계미와 속도감, 역동적 움직임 등을 표현하고 다다와 구성주의 등에 영향을 주었다.

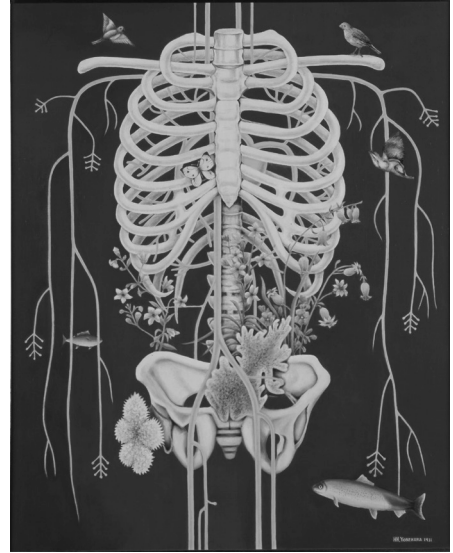
22 이토 우타(伊藤うた, 1868~1934)는 야마나시 현 출신의 교육자였다. 그는 여성 교육의 필요성을 호소하고 사비를 투자하여 야마나시 봉제 학교(현재 카이세이와 고등학교)를 설립했다.

23 '로쿠닌사'에 대해서는, 『山梨の近代美術』(甲府: 山梨県立美術館, 1988) 참조.

24 米倉壽仁, 『跋』, 『透明ナ歲月』(東京: 西東書林, 1937), p.54.

25 青木繁 監修, 『近代日本アート・カタログ・コレクション』, 『038 二科会 目録編 第3巻(昭和5年~8年)』(ゆまに書房, 2002).

올랐다. 처음부터 좋아하는 콕토의 시를 훑어보는 사이에 『야곡』을 그리지 않을 수 없음에 끌려서, 이 시를 다시 읽으니 구성 이미지가 떠올랐다. … 유화로는 감각할 사이에 완성된 작품을 이과전에 처음으로 출품했다”²⁶라고 기록했다. 먼저 시가 있었고 거기서 시각 이미지가 떠오르면서 그림이 되는 과정을 설명한다. 요네쿠라의 작품에는 시나 단문이 붙여진 것도 있고, 그림과 언어의 관계성이 중요한 의미를 지녔다고 추측되지만, 제작 과정을 언급한 이 글은 요네쿠라의 회화를 이해하는 데 실마리가 된다. 또한 프랑스 시인 장 콕토(Jean Cocteau, 1889~1963)²⁷에 경도된 요네쿠라는 여러 차례 언급하는데, “초자연적이면서도 진정한 리얼리티가 있다”라고 평가했다. 콕토가 1936년(쇼와 11년)에 일본을 방문했을 당시 “만약 장래에 파리에 갈 수 있는 날이 온다면, 그때에야말로 나는 청년 시절의 기념비로서 〈야곡〉 캔버스를 들고 찾아가 경의를 표할 수 있기를 바란다”라는 생각을 적었다.²⁸ 이 작품은 그 후 소실되었다가 1979년 개인전 때에 본인이 재제작(야마나시 현립 미술관 소장)²⁹한 것만 보아도 얼마나 소중한 여겼는지 짐작할 수 있다.



2
 요네쿠라 히사히토
 〈장 콕토의 ‘야곡’에 의한〉
 1979(원작1931)
 캔버스에 유채
 100.0×80.3cm
 야마나시 현립 미술관

제18회 이과전이 있었던 해에 독립미술협회가 주관한 제1회 독립전이 개최되었다. 이 그룹은 마에다 간지(前田寛治)나 사토미 카츠조(里見勝藏) 등 ‘1930년협회’ 화가들이 참가했고, 순요카이(春陽會)의 미기시 고타로(三岸好太郎)나 유럽에서 귀국할 예정이던 후쿠자와 이치로(福沢一郎)도 참가해 발족했다. 제1회 독립전에는 후쿠자와가 유럽에서 제작한 37점이 특별 전시되었고, 막스 에른스트(Max Ernst,

26 米倉壽仁, 「特集 シュールレアリスムの現在 (1) 現場の熱い呼吸から 暁野の子ーブルトンの語録を追って」, 『週刊東京大学新聞』第1217號.
 27 장 콕토는 프랑스 시인으로 평론, 소설, 희곡, 발레 극본, 영화감독, 회화 등의 다채로운 활동을 했다. 일본에서는 1920년대 무렵 호리 다쓰오(堀辰雄, 1904~1953)가 번역하고 소개했다. 「ジャン・コクトオの『夜曲』による」는 번역서 堀辰雄 訳, 『コクトオ抄』(厚生閣書店, 1929)를 요네쿠라가 읽고 묘사한 것이라고 생각된다.
 28 「コクトオへの挨拶」, 『山梨文化』1:2 (山梨文化連盟, 1936. 7), p.5; 「現實を蹴る」, 『山梨日日新聞』(1932. 9. 11)에서도 요네쿠라는 콕토의 예술에서 구원을 바란 듯 “콕토의 (순수)를 생각한다. … 나는 장 콕토와 함께(위로해 주는 예술의 유희) 잠시 돌아가야 한다”라는 문장을 붙였다.



4
요네쿠라 히사히토
〈모뉴먼트〉
1937
캔버스에 유채
116.7×90.9cm
아마나시 현립 미술관

5
요네쿠라 히사히토
〈빛〉
1938
캔버스에 유채
162.1×130.3cm
아마나시 현립 미술관

리카, 인도의 지명이 적혀 있으며, 이는 전체가 세계지도의 일부가 된다. 지평선과 달 같은 달리의 작품에서 자주 볼 수 있는 모티프이며, 또한 특정 이미지(달갈 모양의 물체)를 다른 이미지(세계지도, 두개골)에 겹치는 더블 이미지 기법인 ‘편집광적 비판 방법’도 달리가 발명했다. 요네쿠라는 글로도 달리를 높게 평가했는데,³² 당시 일본 서양화단에서 달리를 유행시킨 대표적인 한 사람으로 볼 수 있다. 요네쿠라는 1979년에 아마나시 현립 미술관에서 개최된 개인전에서 달리의 작품을 설명하는 데 강연 시간의 절반 이상을 할애했다.³³

한편, 이 작품과 같은 해에 발행된 시 잡지 『레오파르(豹)』 제18호에는 요네쿠라가 ‘세계의 위기’라는 제목을 쓴 시가 게재되었다. 이 시는 1936년 7월에 시작된 스페인내전을 제재로 했으며, 동일한 제목의 작품(원제 〈세계의 위기〉)과도 관련 있을 것으로 생각된다. 스페인내전을 다룬다는 점에서 달리의 영향력은 피할 수 없지만, 1979년 도록에서 이 작품에 대해 “유럽 물질문명의 붕괴에 따른 제2차 세계대전으로의 예감”이라고 기록했으며, 일본 내의 강력한 통제가 있었던 시기에 타인이 아닌

32 예를 들면, “살바도르 달리가 통속적 회화의 미의식이라는 가면을 벗고 인간성을 좇아서 잠재의식의 생활을 분석할 목적으로 단적인 이념을 노출하지 않는 사회의식을 접했다는 것은 뛰어난 20세기 회화의 개화라고 할 것이다”라고 평했다. 米倉壽仁, 「美術批評の問題」, 『豹』19(1936. 12).

33 요네쿠라는 강연회 전반부에서 초현실주의 예술이란 무엇인지 설명하고, 후반부에서는 달리의 작품을 해설했다. 강연회에 대한 상세한 내용은, 森川もなみ, 「米倉壽仁講演會『超現實派はどこにもある』(1979年)書き起こしと考察」, 『山梨県立美術館 研究紀要』35(甲府: 山梨県立美術館, 2023) 참조.

6

요네쿠라 히사히토
〈초봄〉
1940
캔버스에 유채
162.1×130.3cm
아마나시 현립 미술관



7

요네쿠라 히사히토
〈그림자〉
1938
캔버스에 유채
162.1×130.3cm
아마나시 현립 미술관



자신의 불안감이나 전쟁에 대한 위기감을 담은 작품이라 파악된다. 요네쿠라는 이 작품 외에도 지평선과 푸른 하늘을 배경으로 다양한 물체가 집적된 이미지 등을 묘사한 〈모뉴먼트〉(1937, 아마나시 현립 미술관 소장)⁴⁴이나, 〈개척의 문〉(1937), 〈빛(光)〉(1938, 아마나시 현립 미술관 소장)⁴⁵, 〈파국(적막한 날)〉(1939, 도쿄 국립근대 미술관 소장), 〈초봄(早春)〉(1940, 아마나시 현립 미술관 소장)⁴⁶ 등 달리의 영향이 보이는 작품을 1930년대 후반에서 1940년에 걸쳐 제작했다. 그러나 달리처럼 디테일한 묘사가 아니라 맑은 푸른 하늘로 대표되는 그라데이션 색채에 둥글게 따를 두른 단순한 윤곽선은 시각적으로 사실성이 떨어진다. 기이한 밝음과 부드러움은 동화 속 세계에 있는 듯 보이지만, 자세히 살펴보면 시대의 불온함 혹은 초조함을 역설적으로 반영하는 듯한 독특한 고요함도 느낄 수 있다. 1940년 「혁신미술논고(革新美術論攷)」³⁴에서는 “달리의 작품은 세계미술사에 남겠지만, 일본 국토를 지금부터 운택하게 할 것이라고는 생각되지 않는다. 결국 일본과 스페인의 피는 차이가 있다. ... 자세히 보면 일본 초현실주의는 통속적 의미에서, 달리의 참혹함에는 결코 미치지 못한다. 거기에는 다소나마 경탄이나 서정의 민족시가 중화제로 녹아 있다”라고 서술하며 그 차이를 의식한다. 한편, 동시에 그린 작품 중 〈빛〉⁴⁵에 대응하는 〈그림자(鬚)〉(1938, 아마나시 현립 미술관 소장)⁴⁷는 기이한 식물이 번성하는 습윤한 화면에

34 米倉壽仁, 「革新美術論攷」, 『美術文化』5 (1940. 10), pp.9-10.

사마귀를 묘사해서 막스 에른스트를 연상시킨다.³⁵

요네쿠라는 1937년 제7회 독립전에 <모뉴먼트>^{도4}를 출품하면서 이해 아베 요시부미(阿部芳文, 노부야展也)와 함께 2인전을 개최했다.³⁶ 이와 더불어 아베와 함께 독립미술협회의 신진 화가인 이토조노 와사부로(糸園和三郎)나 다카마쓰 진지로(高松甚二郎)가 모인 '카자리에(飾畫)'³⁷에 참여했다. 또한 같은 해에 고향인 아마나시현에서 아마나시 미술협회³⁸가 결성되어 창립 회원이 되었으며, 다음해에는 후쿠자와 이치로와 함께 소키 미술협회(創紀美術協會)³⁹를 새로 결성하는 등 화가로서 왕성한 시기를 맞이했다. 그러나 1937년 중일전쟁이 발발한 이후 전쟁이 화가들의 현실에도 어두운 그림자를 드리우기 시작했다. 요네쿠라는 형이 군대에 징집되자 화업을 잠시 중단하고 고향으로 돌아가서 몇 년 동안 가계를 도와야 했다. 그는 폐병을 앓고 있어서 군대에 소집되지는 않았다.⁴⁰

요네쿠라는 회화 창작과 함께 시 작업도 계속했다. 아마나시현의 시인들에 의한 모더니즘 시 잡지 『레오파르(豹)』에서 8호 이후로 적극적으로 관여하며 시나 에세이를 기고했고, 또 표지 디자인을 담당했다.⁴¹ 이 외에도, 『불가사리 Étoile de Mer (海盤車)』⁴², 『순수시(純粹詩)』, 『세르팡 Serpent』 등의 시 잡지에도 참여했다. 1937년에는 시집 『투명한 세월(透明ノ歲月)』을 시인 이이지마 다다시(飯島正), 다키구치 슈조의 협력을 받아 출판하는데 시 15편과 에세이 3편을 수록했다.⁴³ '투명한 세월'은 여

35 예를 들면, 막스 에른스트의 다음 작품과 유사하다: 막스 에른스트, <La Joie de vivre (The Joy of Life)>, 1936, 캔버스에 유채, 73.5×93.0cm, 스코틀랜드 국립 현대미술관.

36 아베 요시후미와는 긴자 일본살롱에서 같은 해 5월 6일~7일과 9월 28일~30일 2회에 걸쳐 2인전을 개최했다. 이 전시의 출품 목록이 남아 있다(아마나시 현립 미술관 소장).

37 카자리에에 관한 개요와 전람회명은, 名古屋美術館 編, 『日本のシュールレアリスム 1925~1945』(名古屋: 日本のシュールレアリスム展實行委員會, 1990), pp.67-69 참조.

38 1937년에 아마나시현의 일본화가, 서양화가, 조각가 등이 모여 결성한 미술단체로, 도쿄 신주쿠의 다카노 후르츠바라(高野フルーツバーラー)에서 발족식을 가졌고, 이때 요네쿠라도 참가했다. 이 단체에 관한 상세한 기록은, 早川二三郎, 『山梨の近代美術 時代を築いた美術家たち』(甲府: 山梨縣立美術館, 1988) 참조.

39 창립 회원으로는 요네쿠라 히사히토 외에도 糸園和三郎, 浜松小源太, 土井俊夫, 小川原脩, 柿手春三, 吉井忠, 山本正, 塚原清一, 土屋幸夫, 高松甚二郎, 古沢岩美, 小牧源太郎, 寺田政明, 浅原清隆, 浅田欣三, 阿部芳文(展也), 齊藤長三, 北脇昇 등이 있다.

40 米倉壽士와의 인터뷰에 따른 것이다.

41 잡지 『레오파르』에 관해서는, 飯野正仁, 앞의 글 참조.

42 시 잡지 『불가사리』에 관해서는 다음 글이 상세하다. 飛高隆夫, 「詩誌『海盤車』: "Étoile de Mer" 細目(稿)」, 『大妻女子大学紀要 文系』28(大妻女子大學, 1996), pp.65-78.

43 시와 에세이(エッセイ)라는 제목은 '문헌목록' 참조. 森川もなみ 編, 앞의 책, pp.183-189. 또 『투명한

기에 실린 시의 제목이기도 했다. 이 시집에는 다양한 경향의 시가 수록되었지만, 요네쿠라는 그 점에 관해 “시작법으로 나는 『순수시』에 가까운 것”이고 “특이점을 들자면, 포름(형태)이 일률적이지 않다는 것이다. … 순수함만을 따르기 때문에 좁아지기 쉬운 시의 영역을 넓히려는 시도, 이것이 그 가난한 보고서다”라며 시집의 실험성을 설명한다. 요네쿠라의 초현실주의 시에 대해서는 나가이 아츠코(永井敦子)의 글 「요네쿠라 히사히토의 시를 읽다: 『투명한 세월』을 중심으로」에서 상세히 다뤘다.⁴⁴ 요네쿠라는 ‘히사요네오(比佐米夫)’라는 필명으로도 자주 기고했다.

1939년에 후쿠자와 이치로는 독립미술협회를 탈퇴하고, 소키 미술협회 회원을 중심으로 하는 이과 구실회⁴⁵의 초현실주의 계열 화가들과 함께 새로운 미술문화협회를 결성한다.⁴⁶ 창립 회원이 된 요네쿠라도 고후와 도쿄를 오가면서 빠지지 않고 출품했다. 미술문화협회는 당시 일본 초현실주의 회화의 중심 단체로서 의기양양하게 출발했지만, 한편으로는 1939년 제2차 세계대전이 발발하면서 초현실주의를 찬시한 시인 앙드레 브르통(André Breton, 1896~1966)도 동원되는 등, 발상지인 프랑스의 운동은 이 해를 마지막으로 종식을 맞이했다. 일본에서도 1941년부터 태평양 전쟁으로 치달으며 내셔널리즘이 고양되고 언론 사상의 통제가 강화되는 가운데, 전위적 표현 특히 초현실주의와 좌익운동 결성이 위협시되었다. 설립된 지 얼마 안 되었던 미술문화협회는 처음부터 엄중한 상황에 처하면서, 후쿠자와 이치로는 “시대적인 사상, 풍속적인 측면에서 당국에 걸리지 않도록 주의해 달라”며 회원들에게 호소했다.⁴⁷ 실제로 미술문화협회는 출범하고 2년 뒤인 1941년 3월 5일 후쿠자와 이치로와 다키구치 슈조가 치안유지법 위반 혐의로 체포되면서 타격을 받는다. 후쿠자와의 부재에도 미술문화협회 제2회전이 개최되었고, 후쿠자와는 11월에 석방되어 협회에 복귀하지만, 이후 미술문화협회는 국가의 의도에 따라 발표를 진행하기로 결정하게

세월』 전체 페이지의 복사본은 平瀬礼太 編, 앞의 책에 게재되었다.

44 永井敦子, 앞의 글 참조.

45 구실회(九室会)는 이과회 안에서 결성된 전위적 화가들의 연구 단체였다. 1933년 제20회 이과전 이후 제9실에 전위적 작품들이 한데 모였고, 1938년 신주쿠 나카무라이(中村屋)에서 결성되었다. 여기에는 峰岸義一, 吉原治良, 山口長男, 齊藤義重, 桂그키子 등의 화가가 참여했다.

46 미술문화협회 창립 회원은 다음과 같다. 요네쿠라를 포함해 系園和三郎, 高松甚二郎, 塚原清一, 阿部芳文, 土屋幸夫, 浜松小源太, 土井俊夫, 小川原脩, 柿手春三, 寺田政明, 吉井忠, 北脇昇, 小牧源太郎, 浅原清隆, 古澤岩美, 梨本紀美夫, 荒木剛, 浜谷次郎, 横地康國, 大塚耕二, 長谷川宏, 森堯之, 永井東三郎, 板坂勇, 藪内正直, 杉全直, 佐田勝, 三橋健, 浅利篤, 麻生三郎, 我孫子真人, 今井滋, 瀧口綾子, 鬚光, 鷹山宇一, 高橋迪章, 齊藤義重, 大口登 등이 참여했다.

47 小野迪孝 編, 「年譜」, 山梨県立美術館 編, 앞의 책 (1979) 참조.

된다. 요네쿠라가 무슨 생각을 했는지는 이 시기에 남긴 회화와 출판물을 토대로 추론할 수밖에 없다. 요네쿠라는 1940년에 발표한 글 「통합 속 독창(統合のなかの獨創)」에서 “시대의 파도 속에서 예술의 자유주의도 당연히 진압 단계에 이른 것이다. 그러나 평범하거나 어리석음과 대조되기 위해 자유주의로 오해되어서는 안 되며, 예술의 독창성이 진압되어서는 안 된다. 그것은 예술의 소멸을 의미한다. 독창성은 문화의 씨앗이기 때문이다.” “예술이 국가사회의 표면적인 허식이나 단순한 유행품이 아니라는 합리적인 결론에서” 예술가로서의 독립성을 주장했다.⁴⁸ 한편으로 글 말미에서는 “우리의 사상을 좌우하는 것은 결국 국가와 생사를 같이하는 일본인의 피”라고 국수주의를 강조했다. 예술론을 논할 때 순수성이나 리얼리즘을 주제로 하는 경우가 많았던 요네쿠라도 1930년대 말에는 ‘통합 속 독창’이라고 하듯이, 전시에 예술이 국가나 사회와 어떤 관계를 맺어야 하는지, 서양과는 다른 일본·동양의 특이성이 어디에 있는지와 같은 테마를 전면에 내세웠다. 이 논고와 같은 해에 제작된 〈초봄〉⁴⁹은 달갈껍데기, 수평선, 푸른 하늘처럼 달리풍 요소도 보이지만, 매화와 같은 꽃이 피는 가지, 멧돼지 같은 동물, 수면 위 파동 등의 표현에서 일본풍을 느낄 수 있다. 이는 그가 일본 화가로서 초현실주의를 어떻게 흡수해 자신의 것으로 만들지에 대한 시도와 갈등이 나타난 작품이라 할 수 있다. 또한 같은 해에 쓴 「혁신미술논고」⁴⁹에서는 정치적 배경과 화단 내 파벌끼리의 불화로 인해 초현실주의가 국가 체제에 반한다는 불합리한 비판을 받게 되었다고 언급하며, ‘우리의 전위 운동은 화단에서 유일한 회화 운동이었다. 운동은 공과가 따른다고 하지만, 분명 혁신적 색채를 가진다’라고 혁신적 자세가 순전히 새로운 예술을 추구하는 데에서 나온 것임을 옹호한다. 이 시기에 요네쿠라는 회화 제작과 병행하여 왕성한 문필 활동을 통해 초현실주의의 존속을 지지하는 역할을 했던 것으로 보인다.

이 시기 요네쿠라가 남긴 중국 동북부(「만주」) 및 한반도 등지를 여행하며 그린 스케치북(아마나시 현립 미술관 소장) 몇 권이 있다. 요네쿠라는 여행을 떠날 때 ‘만주’의 정부 기관에서 국사를 편찬하던 친척을 통해 다양한 지역을 방문한 것으로 보이며, 현지 풍경과 사람들을 사생했다.⁵⁰ 연필과 수채화로 제작한 생생하고 활기찬 데

48 「統合のなかの獨創」, 『アトリエ』17:11 (アトリエ出版社, 1940. 10). 이 글의 제목에서 ‘통합(統合)’은 같은 해 요네쿠라가 발표한 「혁신미술논고」에 따르면 ‘연립전(聯立展)’을 가리킨다고 생각된다. 「革新美術論攻」, 『美術文化』5 (1940. 11), pp.9-10.

49 위의 글 참조.

50 「만주에서의 경험담은」, 米倉壽仁, 「大満洲の醉夢譚」, 『財界名古屋 隨筆特集 酒 百家百話』122 (財界



8
 요네쿠라 히사히토
 <조선경성 파고다공원 4.20>
 스케치북에 연필
 1943
 14.4×20.3cm
 아마다시 현립 미술관

생은 유화와는 다른 매력이 있어 요네쿠라의 또 다른 예술적 측면을 볼 수 있다.

살아생전에 개최된 《요네쿠라 히사히토전》(1979)의 도록 연표에 따르면, 1935년 6월~8월에 '만주'와 '조선', 1937년 여름에는 베이징, 1943년 10월부터 11월까지 다시 '만주'로 여행을 떠났다. 다만, '경성'이라고 적힌 스케치가 1943년 스케치북에도 있으므로 한반도에는 1935년과 1943년 두 차례 체재했다고 생각된다.

1935년 스케치북에는 “1935 7.18 P.M 8 남대문”이라고 적힌 스케치와 “경성훈마치산초메(京城本町三丁目) 1935 7.18 P.M. 8”이라고 적힌 스케치 2점이 남아 있다. 또한 1943년 스케치북에는 “조선경성 파고다공원 4.20”이라고 적힌 스케치⁵⁸ 등이 남아 있고, 나무들 사이에 절과 같은 건축물이 보인다. ‘파고다공원’은 현재의 ‘탑골공원’으로 여겨진다. 이 지역은 원래는 절터였지만 후에 폐사되었고, ‘조선’ 시대가 된 후 ‘경성’ 최초의 근대적 도시공원으로 조성되었다. 요네쿠라가 여행할 당시에는 ‘파고다공원’으로 불렸다. 이 공원은 또한 1919년 3월 1일에 일본의 식민지 지배에서 독립을 요구하는 ‘3.1 운동’이 시작된 곳으로, 한국 역사에서 중요한 장소다. 1943년에 요네쿠라가 그린 건축물은 3.1 운동 당시 독립선언문을 낭독하던 팔각정이었다고 생각된다. 이 밖에도 ‘경성’을 그린 스케치 4점이 남아 있다.

스케치북에는 ‘만주’의 풍경과 사람들 모습을 그린 것이 많다. 요네쿠라는 현지에서 일을 맡아 작업한 듯한데, ‘만주’에서 발행된 화려한 잡지인 『시민(斯民)』 1935년 10월 1일호 표지를 맡아 디자인하기도 했다.⁵¹ 이 밖에도 앞서 언급한 대로 1936년 고후에서 열린 개인전에는 1935년 여행지에서 그린 작품을 다수 출품한 것으로 보아서, 아마도 유화로 완성된 작품도 있었을 터이나 확실하지는 않다.

요네쿠라뿐만 아니라 당시의 일본 화가들이 일본이 지배한 중국과 한반도를 여행하는 것은 드문 일이 아니었고, 당시 확대된 내셔널리즘과 글로벌리즘의 배경에서

名古屋, 1967), pp.108-109에 기재되었다.

51 표지의 오른쪽 아래에 “H. Yonékura 1935. 9.”라는 서명이 있고, 왼쪽 아래에는 “呼松花江之秋의唐獅子(吉林省公署門前)”이라고 쓰여 있다. 『斯民』, 2:19 (新京: 斯民社, 1935. 10. 1). 또 이 표지화를 완성하기 위해 그렸다고 생각되는 스케치가 남아 있다. 森川もなみ 편, 앞의 책, p.45 참조.

중일전쟁 중에도 불구하고 취재와 관광여행, 전시 활동 등 왕성했던 것 같다.⁵² 이렇게 국제 환경이 변화하는 가운데 요네쿠라가 구체적으로 어떤 활동을 펼쳤는지에 대해서는 앞으로의 연구과제로 삼고 싶다.

V. 제2차 세계대전 동안의 활동

1941년 요네쿠라는 고향에서 도쿄로 돌아와 결혼한 지 2년이 된 아내 치후리(千振)와 한 해 전에 태어난 장남 히사시(壽士)와 함께 도쿄 도시마구(豊島區) 나가사키(長崎)에 거주하고 있었다. 당시 이 지역은 예술가들이 많이 거주해 '이케부쿠로(池袋) 몽파르나스'라 불리는 예술가촌의 모습을 보였다.⁵³ 요네쿠라도 가까이 사는 화가들과 활발히 교류하며 자극을 받은 듯하다. 자료에 보면 요네쿠라가 데라다 마사야키(寺田政明), 후루사와 이와미(古澤岩美)와 함께 찍은 사진이 있다. 또한 요시이 다다시(吉井忠)의 일기⁵⁴에는 요네쿠라가 자주 등장하고, 요시이와 이토조노 와사부로 등과도 왕래하고, 후쿠자와 이치로의 집에서 한 회의도 기록되어 있다.

1941년 12월 태평양전쟁이 발발한 후, 요네쿠라는 미술문화협회전에 <비행기의 탄생>(1942), <일을 마친 청년의용대원>(1943), <기록(척사 정신으로 나아가(拓土魂は征く))>(1943) 등 전쟁과 관련된 작품을 출품했다. '척사(拓土)'는 개척을 위해 '만주'로 이주한 사람들을 의미하며, 이 작품에는 머리와 어깨에 가볍게 눈을 맞은 병사

52 당시 화가들에게 중국과 한반도를 여행하는 붐이 일어난 배경은 아래 글을 참조. 五十殿利治, 「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家 - 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『非常時のモダニズム 1930年代帝国日本の美術』(東京大學出版會, 2017), pp.90-162. 또 '만주'에서 일본인 화가의 구체적인 활동 내용과 그 시기에 대해서는, 飯野正仁 編, 「〈満洲美術〉年表(付論〈満洲美術〉について)」, 五十殿利治 編, 『帝国と美術 一九三〇年代日本の対外美術戦略』(國書刊行會, 2010), pp.579-955이 자세하다.

53 1930년경부터 1940년대에 도쿄 이케부쿠로 주변에 조성된 예술가촌이고, 아틀리에를 겸한 주택이 100채 넘게 지어지고 대략 500~1,000명의 예술가들이 거주했다. '이케부쿠로 몽파르나스'라는 이름은 지역 주민이자 시인인 오구마 히데오(小熊秀雄)가 붙였다고 한다. 이 주변에는 초현실주의 계열의 화가들도 많이 거주했다. 이케부쿠로 몽파르나스에 대해서는 다음 책 참조: 弘中智子, 高木佳子 編, 『20世紀検証 シリーズNo. 3 池袋モンパルナス展 ようこそ、アトリエ村へ!』(板橋: 板橋區立美術館, 2011); 土方明司 編, 『-あの時代、芸術家の解放区があった 池袋モンパルナス展 絵画の青春・自由の精神』(練馬區立美術館, 練馬: 2000); 宇佐美承, 『池袋モンパルナス 大正デモクラシーの画家たち』(東京: 集英社, 1995).

54 弘中智子, 「吉井忠の日記(1936-1945)書起し」, 弘中智子, 高木佳子 編, 위의 책, pp.113-150.

와 아이를 안은 여성이 긴 책상 주위에 모여 있는 모습이 그려져 있다. 모두 제각각 움직이지만, 화면 중앙에 담뱃대를 문 기모노 차림의 나이 지긋한 남성이 홀로 여기를 가만히 쳐다보는 모습은 어떤 의미가 있는 듯한 인상을 준다.

요네쿠라는 이러한 작품뿐만 아니라 전쟁 중인 1943년에도 작가 이부세 마사지(井伏鱒二)와 함께 시마네(島根)현 어촌에 사는 가와타니 하루(川谷ハル)라는 인물을 취재하여 초상화를 그린 사실이 있다.⁵⁵ 이부세 마사지는 이 시기의 경험에 대해 “나는 이과회의 Y 화백과 함께 산인(山陰)의 나나우라(七浦)라는 곳으로 나가기로 했다. … 이 여행의 목적은 출정 군인의 아내로서 귀감이 되는 여인을 방문해 초상을 그리거나 소개 글을 쓰는 것이었다. 당시 육군성과 문부성의 명령으로 일본 전역의 각 현마다 화가와 문필가 각각 한 조를 꾸려 파견되기도 했고, 나의 친구들도 제각기 나갔다. … Y 화백은 쉬르파(초현실주의 계) 화가들의 그림 세계와는 달리 소박한 얼굴을 그렸다”라고 기록했다.⁵⁶ 전시 중 예술가 통제와 군인 지원 활동에 요네쿠라도 편성되어 참여했음을 알 수 있다.

전쟁이 날로 격렬해지던 어느 날 요네쿠라의 집에서 수백 미터 떨어진 눈에 폭탄이 떨어져 큰 피해를 입었다. 요네쿠라는 이를 계기로 1943년 말 또는 1944년 초 가족과 함께 아내의 고향인 나가노(長野)현 우에다(上田)시로 대피했고, 이곳에서 다음 해 종전을 맞이했다.⁵⁷

VI. 전후, ‘살롱 드 주앙’의 결성

‘미술문화협회’는 전후 1946년 5월에 조속히 제6회 전시를 개최했다. 그러나 새롭게 좌익적 태도가 강했던 화가들은 후쿠자와로부터 이탈해, 1947년에 ‘전위미술회’를 결성하면서 미술문화협회에서 탈퇴한다. 이들은 야마시타 기쿠지(山下菊二),

55 이부세 마사지의 「현지보고 가와타니 하루 여자(川谷ハル女)」에 들어간 삽화 〈가와타니 하루 씨의 상〉은 하루가 작은 배를 타고 미역을 채취하는 모습을 담았다. 삽화에는 ‘壽仁’이라는 서명이 보인다. 「現地報告 川谷ハル女」, 『家の光』6(全国農業会家の光協会, 1944. 6), pp.28-30.

56 井伏鱒二, 「七浦の漁師原」, 『井伏鱒二全集』第12巻(筑摩書房, 1965), pp.13-15. 본 사건에 관한 자료는 다음과 같다: 前田貞昭, 「井伏鱒二著作年表稿(昭和16年~20年)」, 『岐阜大學教養部研究報告』21(岐阜大學教養部文學研究室, 1986. 2), pp.90-91.

57 전쟁 중부터 전후까지의 생활은 아들 요네쿠라 히사시의 인터뷰를 통해 들었다. 森川もなみ, 「父の思い出 米倉壽仁氏インタビュー」, 森川もなみ 편, 앞의 책, pp.136-138.

다카야마 료사쿠(高山良策), 마루키 이리(丸木位里) 등이 다. 반면, 요네쿠라는 후카자와 이치로, 다키구치 슈조, 아베 노부야, 후루사와 이와미, 오카모토 타로(岡本太郎) 등이 모인 '일본 아방가르드 미술가 클럽'에 참가하고, 1948년 이 클럽이 주최한 제1회 《모던아트 전》에 <육체의 거리>(이마무라 미호재단 소장)도9, <육체의 탄생>, <육체의 향수>, <육체의 그림자> 등 '육체 시리즈'라고 할 수 있는 작품들을 출품했다. 패전 후 일본 화가들은 사람의 몸 전체 또는 일부를 모티프로 그리는 경향을 보이는데,⁵⁸ 전쟁 전에는 인체를 거의 그리지 않던 요네쿠라에게도 그런 경향이 나타난 것으로 생각된다. 그러나 안타깝게도 밝혀진 작품은 <육체의 거리>뿐이다. 더욱이 이 작품은 유리병과 같은 투명한 인체 윤곽 속에 두꺼운 혈관을 연상시키는 막대기, 모세혈관과 같은 가지, 사다리, 리본 등이 그려져 있어서, 앞서 몸을 직접 그린 전후 화가들의 경향과는 매우 다른 면도 있다. 전후 즉시 요네쿠라가 왜 '육체 시리즈'에 착수했는지, 더 많은 작품 이미지를 발굴해 향후 연구과제로 삼고 싶다.

미술문화협회의 혼란과 분열은 그 이후에도 계속되고, 후쿠자와 이치로는 1949년에 잠시 협회를 탈퇴한다(1954년에 재가입하고, 1957년에 재탈퇴한다). 요네쿠라는 다음 해에 출품하지 않았고 1951년 5월에 협회를 탈퇴한다. 그로부터 한 달 후인 6월에 이후의 작업을 기반으로 '살롱 드 주앙(Salon de Juin)'을 결성한다.⁵⁹ 살롱 드 주앙은 이듬해 4월에 제1회전을 개최하고, 그 직전 3월에 결성 취지서를 발표한다.



9
 요네쿠라 히사히토
 <육체의 거리>
 1946
 캔버스에 유채
 72.7×60.6cm
 이마무라 미호재단

58 오자키 신이치로(尾崎信一郎)는 전위화가 기쿠하타 모쿠마(菊畑茂久馬)가 "1950년대 미술은 '육체 회화'에서 시작되었다."라고 한 말을 인용했고, 더욱이 이와 같은 육체가 폐쇄 공간에 놓였다고 논한 미술평론가로 나가하라 유스케(中原佑介)의 「밀실 회화(密室の繪画)」를 들 수 있다. "신체 혹은 육체는 전쟁 후 일본의 현대미술에서 비밀리에 은닉된 주제이며, 일본의 전후 미술이 매우 특수한 존재 방식을 규정하게 되었다."라고 정리했다. 尾崎信一郎, 「リアリズムとアヴァンギャルド 戦後の再出発」, 多木浩二・藤枝晃雄 監修, 『日本近代美術史事典』(東京書籍, 2007). 기쿠하타 모쿠마의 글은 「虚妄の刻印」, 『みづ糸』(1981. 11), pp.88-90. 오타니 쇼고는 전후 '육체 회화'에 대해 후쿠자와 이치로의 <패전 군상(敗戦群像)>과 츠루오카 마사오(鶴岡政男)의 <무거운 손(重い手)>을 예로 들어 고찰했다. 大谷省吾, 「戦後の代表作を,戦前との関係から読み直す」, 『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の繪画一九二八—一九五三』(國書刊行會, 2016), pp.340-357.

59 살롱 드 주앙의 초기 활동에 대해서는 다음을 참조: 森川もなみ, 「研究ノート 画家・米倉壽仁と“サロン・ド・ジュワン”1950年代の活動を中心に」, 『山梨縣立美術館 研究紀要』31 (2018), pp.31-38.

여기에 기재된 회원은 순서대로 보면, 하마다 미노루(濱田稔), 후타 미사오(堀田操), 오구치 노보루(大口登), 와타나베 간지(渡邊寛治), 요네쿠라 히사히토, 나카지마 조(中島穰), 마지마 겐조(眞島建三), 사미즈 고헤이(三水公平), 기타니 도시(木谷俊), 사미즈 사타(三水サ夕)(객원)이고, 이중에 요네쿠라, 하마다, 후타, 오구치, 마지마가 미술문화협회 출신이다. 사무실 주소는 “도쿄도 토시마구 나가사키 6-41 요네쿠라 앞”으로 나와 있다. ‘살롱 드 주앙’은 프랑스어로 ‘6월 전시회’를 의미하며, 결성 취지서에는 “협회 명칭은 결성한 달인 1951년 6월을 기념하고, 또한 그 정신을 함께한다고 생각되는 ‘살롱 드 메’의 명칭을 의식적으로 취하여, 현재는 기반이 작지만 장래의 동서를 아우르는 전통의 미술 국가에 베풀겠다는 의미가 있다”라고 했다. ‘살롱 드 메’(Salon de Mai, 5월 전시회)는 프랑스에서 매년 5월에 열리는 전시회로, 독일군 점령기에 레지스탕스 운동의 일환으로 1943년에 조직되었다. 1945년에 제1회전이 열렸고, 여기에 피카소와 미로가 연이어 출품했다고 알려져 있다. 1951년 2월에는 니혼바시(日本橋) 다카시마야(高島屋)에서 《현대 프랑스 미술전시: 살롱 드 메 일본전》(마이니치[毎日]신문사 주최)이 개최되어 당시 프랑스의 다양한 경향 작품들이 일본 화가들에게 소개되었다.⁶⁰ 요네쿠라 등도 여기에 영향을 받아서 몇 달 후에 살롱 드 주앙을 결성한 것으로 보인다.

살롱 드 주앙의 결성 취지서에는 설립 이유를 다음과 같이 충격을 받아서라고 적었다.

“... 일본의 모던 아트는 이미 일부에서 내성적인 비판의 형태로 나타났듯이 인간성의 상실이라는 것에 있다. ... 모던 아트가 20세기의 휴머니즘이라는 것은 일종의 상식이다. 그러나 그 실체가 종파주의와 독단의 흔적에 지나지 않음은 당연한 현상으로, 거기에는 처음부터 인간성과 같은 고귀한 것이 존재하지 않았기 때문이다. 인간성이 어떻게 모던 아트를 압도하는가라는 명제!! 이것은 우리가 수년간 아니 수십 년 전부터 열망하던 종합적 미술운동이다. 이제야 시대가 바뀌어 이 신조도 합리화되고 있다. ‘살롱 드 주앙’ 결성의 기운과 이유도 여기에 있다. ... 그것은 근대정신의 위치에서 결국 각자에게 종합되는 개성의 존엄성을 존중하는 태도이다. 물론 세계적으로 통용될 수 있는 작품도 서로 기대하지만, 그러기 위해서는 동양의 혈통이 서양 사교

60 多木浩二·藤枝晃雄 監修, 앞의 책, p.91.

의 장에 서는 고난의 길도 밟아야만 할 것이다. 어차피 우리는 동양인이라는 평범한
 자각 위에만 피어나는 작품을 낳는 것에 모든 것이 귀결된다고 생각하고 있다.”

여기서 말하는 '인간성'이나 '휴머니즘'이 당시의 예술에서 필요한 것으로 인식되
 였고, 동시에 '동양인'에서 출발하는 취지를 선언한 것이다. 미술 활동과 휴머니즘의
 결합이 중요하다는 시각은 1920년대부터 1930년대에 걸쳐 프롤레타리아 미술에서
 초현실주의로 전환되는 시기에 당시 화가들 사이에서 이미 의식되고 있었다. 오타니
 쇼고(大谷省吾)는 후쿠자와 이치로의 사회비평 작품이나 야사키 히로노부(矢崎博
 信)의 「보고 회화(報告繪画)」를 예로 들면서 프랑스 문학가 고마쓰 기요시(小松清
 清)가 소개한 문학의 행동주의(행동적 휴머니즘)와의 관련성을 지적하며, 아울러 전쟁
 전 및 전쟁 중 표현의 통제가 엄중한 가운데 이를 시도하기는 어려웠다고 언급한다.⁶¹
 요네쿠라도 <유럽의 위기>^{도3}, <모뉴먼트>^{도4}, <안개(霧)>(아마나시 현립 미술관 소장)
 도10와 같은 작품에 사회적 시선을 담았다. 전쟁 후 요네쿠라가 휴머니즘을 실천하려
 고 했던 이유도 후쿠자와 이치로를 비롯한 전쟁 전부터
 의 이러한 흐름을 계승하고, 더불어 전쟁 중·후의 미술
 문화협회의 방향 전환과 내후의 갈등에 대한 실망을 거
 쳐, 다시 한번 이상을 세우기로 결심한 것으로 여겨진다.
 더욱이 요네쿠라는 1936년 「미술비평의 문제」라는 글에
 서 초현실주의, 특히 달리의 예술을 인간성의 탐구로 파
 악하고 있는데, 이로 인해 요네쿠라에게는 인간성의 중
 시와 초현실주의의 표현이 깊게 결합되어 있었을 것으로
 생각된다.⁶²

한편, 결성 취지서에서 제기한 '서양'에 대한 '동양'의
 새로운 예술의 존재 방식 모색에 대해서도, 근대 이후 일
 본 예술가들이 과제로서 진행하고 있었다. 특히 초현실

10
 요네쿠라 히사히토
 <안개>
 1941
 캔버스에 유채
 94.3×90.5cm
 아마나시 현립 미술관



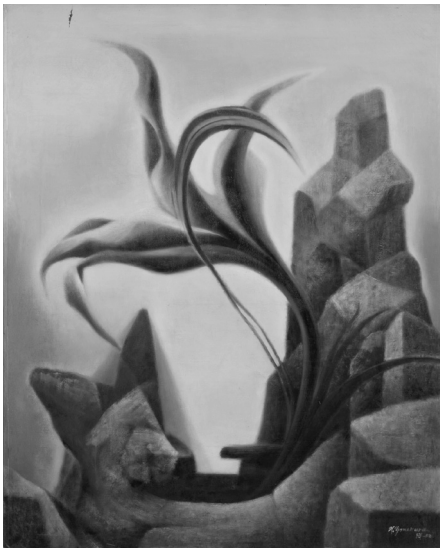
61 大谷省吾, 「シュルレアリスムと行動主義—小松清, 福沢一郎, 矢崎博信を中心に」, 『近代画説』15
 (明治美術學會, 2006), pp.36-47.

62 米倉壽仁, 앞의 글(1936) 참조.

주의와 관련해 말하자면 1930년대에 화가들은 프랑스를 비롯한 유럽 미술의 동향에 민감하게 응하면서도, 예술 표현상의 기초나 사회 상황이 다른 일본에서 이를 어떻게 소화해 독자적 예술로 승화할지는 당면 과제였다. 이에 대해 요네쿠라도 「일본적 요소로 반성 '전위 회화의 새로운 단계」(1939)라는 글에서 “소키 미술협회 제1회전 간담회에서 이 문제가 뜨겁게 달아오른 것은 전위 회화의 새로운 단계를 나타낸 매우 흥미로운 논의였다”라고 언급하면서 “지면이 없어서 생략하지만, 우리는 회화의 신기성(新奇性)과 이국 취향(exoticism)을 구분해야만 한다. 일본적 요소의 흡수는, 결국 올바른 신기성을 훼손하지 않는다”라고 하며, 이국 취향에 빠지지 않고 일본적인 것을 추구하는 게 새로운 회화 창출의 관건이 된다고 주장한다.⁶³ 이 과제는 전쟁을 겪으면서 혹은 패전 후에 요네쿠라에게 더욱 절박하게 다가온 것 같다.

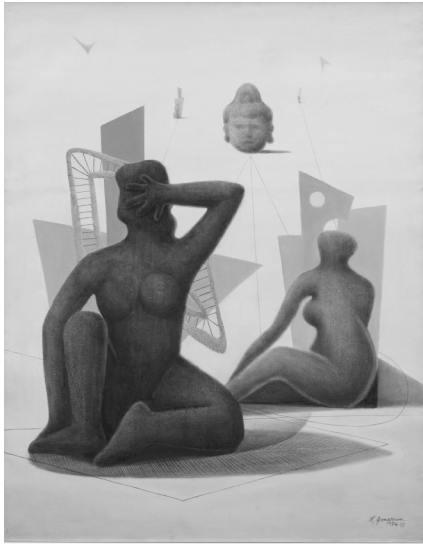
11
 요네쿠라 히사히토
 〈바위에 핀 꽃〉
 1952
 캔버스에 유채
 100.0×80.3cm
 이마무라 미호재단

VII. 1950년대 이후의 표현 모색



요네쿠라는 1952년에 열린 제1회 《살롱 드 주앙》전에 작품 〈국화 한 송이 (표지 풍에)〉, 〈녹색의 날〉, 〈자애(慈愛)〉, 〈바위와 꽃〉(〈바위에 핀 꽃〉으로 고침), 이마무라미호재단 소장)도¹¹, 〈꽃봉오리(蕾)〉, 〈물(水)〉을 출품한다. 이 중 〈바위와 꽃〉, 〈꽃봉오리〉는 이미지가 확인되지만, 다른 작품들은 이미지를 입수하지 못했다. 이 두 작품은 하나의 모티프로만 화면을 채운다. 그의 작품 화면에 1940년대까지 자주 등장하던 지평선과 수평선은 보이지 않고 모티프 개수도 줄었다. 이는 깊이와 공간 구성보다는 모티프의 형태 자체에 무게를 둔 것으로 보인다. 또한 작품 제목만 보더라도 화제(畫題)나 상황을 설명하는 내용은 없고 오직 사물 자체를 나타내려는 점이 두드러진다.

63 「日本的要素への内省〈前衛繪畫の新段階〉」, 『レオパール(豹)』25 (1939).



12
요네쿠라 히사히토
〈사랑과 부처머리〉
1954
캔버스에 유채
116.7×90.9cm
아마나시 현립 미술관

13
요네쿠라 히사히토
〈검은 태양〉
1954
캔버스에 유채
145.5×112.1cm
아마나시 현립 미술관

이러한 경향은 1950년대 이후 요네쿠라의 특징으로 자리 잡았을지도 모른다. 남아 있는 작품이나 작품 이미지만을 참고했기 때문에 상세한 검토에는 불충분하지만, 반드시 이 경향이 계속된 것은 아닌 듯하다. 1953년의 〈산을 생각하다〉(나고야 시립 미술관 소장), 〈전원보(田園譜)〉에서는 다수의 모티프를 조합해 암시적 분위기를 짙게 표현한 작품도 다시 그렸다. 1954년에는 〈우수의 계절(憂愁の季節, '憂愁'로 개명)〉(아마나시 현립 미술관 소장), 〈컴포지션('사랑과 부처 머리(佛頭)로 개명)〉(아마나시 현립 미술관 소장)¹²과 같은 작품은 재차 달리풍의 지평선과 원근법으로 처리했다. 이외에도 '제5후쿠류마루' 사건(第五福龍丸)⁶⁴을 주제로 한 〈검은 태양〉(아마나시 현립 미술관 소장)¹³은 수평선과 기하학 도형, 인물을 결합하여 표현했다. 사회에 대한 시선을 수평선(또는 지평선)이 있는 기이한 광경에 의탁한 경향은, 요네쿠라가 1930년대 말부터 1940년대까지 보인 화풍을 방불케 한다. 또한 1957년에 제작한 〈붉은 새〉(아마나시 현립 미술관 소장)¹⁴는 새를 상징적으로 크게 묘사했다는 점에서, 전쟁 중에 백로(시라사키)를 크게 그린 작품 〈안개〉¹⁰과 공통된다. 〈붉은 새〉에는 “평화의 비둘기도 언젠가 이데올로기 덩불에 걸려 퇴색해 가리라.”라는 해설이 붙

64 미국이 비키니 환초에서 벌인 수소폭탄 실험에서 떨어진 방사성물질로 일본 원양 참치어선 제5후쿠류마루호가 피폭된 사건을 가리킨다.

어 붉은 비둘기에 상징적 의미를 담았다고 생각된다.⁶⁵ 이렇게 보면 요네쿠라는 전쟁 전에 추구하던 초현실주의 흐름을 계승하면서도, 한편으로 1950년대부터 1970년대 무렵까지 작품을 하나하나 살펴보면 새로운 표현 방법이나 재료를 시도하며 그 이전에는 볼 수 없었던 화풍을 서서히 전개했음을 알 수 있다. 아마나시 현립 미술관 소장품을 통해 요네쿠라가 생애 후반에 시도한 다양한 표현은 다음과 같이 정리된다.

1. 기법상의 시도

1) 다양한 붓질 표현

붓질을 강조한 표현을 시도한 작품들. 전쟁 초기에는 붓질을 가능한 한 남기지 않은 평평한 화면으로 묘사했으나 1950년대부터 점묘나 붓 자국의 중첩을 보이는 등 붓질을 살려 표현한 것으로 보인다.

예: <잔상>(1956), <늦은 봄날 밤의 꿈>(1960), <카오스의 탄생>(1964)도15

14
요네쿠라 히사히토
<붉은 새>
1957
캔버스에 유채
72.7×60.6cm
아마나시 현립 미술관

15
요네쿠라 히사히토
<카오스의 탄생>
1964
판에 유채
158.2×185.4cm
아마나시 현립 미술관



65 1950년대 사회 정세를 비춰보면 붉은색이 공산주의와의 연관성을 상기시킬 수 있지만, 요네쿠라에게 '붉은 새' 혹은 '붉은 비둘기'가 어떤 의미였는지 판단하기 어렵다.



2) 물감의 물질적 두께

점성이 높은 물감을 떨어뜨려 그 패턴의 효과를 시도한 작품들. 초현실주의나 추상표현주의, 앵포르멜에서 사용한 우연성의 효과 외에도, 물감의 두께의 높낮이가 있어 물리적인 음영에 의한 그라데이션을 만들어 전쟁 초기에 보이지 않던 새로운 화면 효과를 얻었다. 수직으로 떨어뜨린 물감의 색은 주로 백색이 많다.

예: <랩소디>(1955)도16, <무중간자의 산책: 땅 위(μ中間子の散歩: 地の上)>(1962),
<하얀 가설(白い假説)>(1967), <흰 구름의 초록(白雲抄)>(1966)

16
요네쿠라 히사히토
<랩소디>
1955
캔버스에 유채
53.0×65.2cm
야마나시 현립 미술관

17
요네쿠라 히사히토
<네팔의 재즈>
1969
캔버스에 유채
80.3×100.0cm
야마나시 현립 미술관

3) 도형 및 선 콜라주

거의 흰색으로 칠해진 간단한 화면 위에 추상적 모티프, 도형, 선 등을 배치하여 화면을 콜라주적으로 구성한 작품들. 1930년대 후반 전쟁 중에는 별로 확인할 수 없지만, 오히려 그가 그린 화가 최초의 작품 중 하나인 1932년 <거울>(도쿄 국립 근대 미술관 소장)과 유사한 인상을 준다.

예: <울림>(1968), <도박>(1968), <네팔의 재즈>(1969)도17, <환상의 여인>(1970), <환상의 언어>(1970), <마화(원제: 환상의 말)>(1970~1975)



18
요네쿠라 히사히토
<이로하 노래>
1966
캔버스에 유채
116.7×90.9cm
아마나시 현립 미술관

2. 모티프나 주제상의 시도

1) 언어와 문자의 다용(多用)

언어나 글자 자체를 작품의 주요 모티프로 그린 작품들. 시인이기도 했던 요네쿠라는 언어나 문자에 강한 관심을 가졌다고 생각된다. 또한 나가이 아츠코가 지적한 것처럼,⁶⁶ 전쟁 전의 시작(詩作)에서 한자(漢字) 등 문자의 '만들기'(또는 형태) 그 자체를 활용하여 언어유희를 실천한 듯한 시(詩)를 썼던 점을 고려한다면, 회화에서도 유사한 표현을 시도했을 것으로 생각된다.

예: <길(吉)>(1960), <흉(凶)>(1960), <광음(光陰, 원제: 작품 A)>(1960~1965), <세월(원제: 작품 B)>(1960~1965), <이로하 노래(いろハ唄)>(1966)도18

2) 과학에 대한 관심

<뮤중간자의 산책: 땅 위> 및 <생의 유전: 물속(生の流転: 水の中(원제: 파이중간자의 축제(π中間子の祝祭)>(1962)에는 “원자력의 중간자가 발견되어 축하한다. 우주는 무한하다.”라는 해설을 붙여, 과학기술 발전에 대한 관심이 작품으로 결실되었음을 나타낸다. 과학, 특히 원자물리학에 대한 관심은 원래 살바도르 달리에게서 두드러지게 나타났는데, 1945년 히로시마·나가사키의 원자폭탄 투하 이후 ‘원자핵 신비주의’로도 불리는 시리즈를 제작했다.⁶⁷ 요네쿠라는 1958년에 다키구치 슈조가 변

66 요네쿠라의 「어휘 동물의 인과율에 관해(語彙 動物ノ因果律ニツイテ)」에서 ‘狸’라는 일절과 ‘牛’라는 일절을 예로 들고, ‘狸’나 ‘牛’라는 한자와 이름 자체에 주목해서 말을 짜낸 것으로 지적했다. 名前自体に注目して言葉を紡いでいることを指摘している. 永井敦子, 앞의 글, pp.13-16.

67 원자력과 회화의 관계에 대해 달리는 이렇게 서술한다. “1945년 8월 6일 원자폭탄 폭발, 그것은 지진처럼 나를 흔들었다. 이후 원자는 나에게 좋은 성찰의 주제가 되었다. 그 당시에 그린 많은 풍경화는 그 폭발이 발표되었을 때 내가 경험한 미증유의 불안과 공포감의 표현이다.” “나는 이미 예고되었던 물질주의의 종말을 확신하고 있다. 원자물리학의 발전은 새로운 세대를 종교나 신비주의로 이끌 것이다. 현대 회화의 믿기 힘든 부활이 이제 이루어질 것이며, 이 부활은 오늘날의 물질주의에 반발하면서 새로운 종교적 우주론을 만들어낼 열쇠가 될 것으로 생각된다.” 달리의 ‘원자핵 신비주의’에 대해서는, 몬세·아겔,

역한 살바도르 달리의 『이설(異說)·근대예술론』⁶⁸에 쓰인 원자물리학에 충격을 받았다고 추측된다.

예: 〈핵: 하늘의 축제〉(1958)도19, 〈뮤중간자의 산책: 땅 위〉(1962), 〈생의 유전: 물속 (원제: 파이중간자의 축제)〉(1962)

3) 일본적 또는 동양적 요소

불교, 신도(神道), 토착신앙과 관련된 모티프나 개념을 묘사한 작품들. 요네쿠라는 앞서 언급한 대로 서양에서 유래한 초현실주의를 수용하면서 동시에 일본인 화가의 독자성을 어디서 찾아야 할지의 과제를 전쟁 전부터 고민했다. 「오브제의 재생」⁶⁹에서는 다도(茶の湯), 이케바나(生け花), 하이카이(俳諧)와 같은 비합리적이거나 혹은 초현실적인 미를 발견했음이 일본 문화 안에 존재했던 것이라 논했다. 이는 후쿠자와 이치로가 쓴 『초현실주의』(1937)에 기술한 내용과 거의 같다.⁷⁰ 더 나아가 요네

19
요네쿠라 히사히토
〈핵: 하늘의 축제〉
1958
캔버스에 유채
116.7×90.9cm
아마나시 현립 미술관

20
요네쿠라 히사히토
〈달린 비가: 이시가미〉
1978
캔버스에 아크릴
53.0×72.7cm
아마나시 현립 미술관



「サルバドール・ダリ―自画像と自叙伝」, 『ダリ展』(読売新聞東京本社, 2016), pp.32-39; 南雄介, 「広島・長崎への原爆投下とダリ」, 같은 책, pp.212-215 참조.

68サルバドール・ダリ 著, 瀧口修造 譯, 『異說·近代藝術論』(東京: 紀伊國屋書店, 1958).

69 초판은 1956년 「其湛筆人」1, 山梨県立美術館 編, 앞의 책(1979) 참조.

70 福沢一郎, 「Ⅷ 超現實主義と日本的なもの」, 『近代美術思潮講座 第四卷 シュールレアリスム』(アトリエ社, 1937), pp.186-198.

쿠라는 「초현실주의 운동은 왜 사라졌는가: 일본에서의 그 실체」⁷¹에서 “자아 초월을 부정하는 정신은 동양 예술의 본류다. 일본 초현실주의도 이렇게 특수한 전통 위에서 운동이 아닌 개별적인 개화로 이어가야 할 것이다”라고 하며, 추상적이지만 이 과제에 대해 자신만의 해답을 제시한다.

예: <사랑과 부처 머리(원제: 콤포지션)>(1954)도12, <조상신(祖神)의 땅(원제: 동방의 땅)>(1957), <회마(繪馬, 원제: 환상의 말(幻の馬))>(1970~1975), <달한 비가(悲歌): 이시가미(石神)>(1978)도20

위에서 언급한 대로, 1950년대 이후 요네쿠라의 작품은, 전쟁 전에 받아들인 초현실주의를 기반으로 모티프, 주제, 기법적인 시행착오를 전개했음을 알 수 있다. 전쟁 전에 두드러졌던 달리풍 구도로는 그리지 않았으며, 도형이나 선을 사용하여 기호 혹은 개념적 성격을 강화해 나갔다는 점, 이는 어디까지나 초현실주의에서 시작한 표현을 추진해 나갔다고 생각된다. 즉 요네쿠라가 74세였던 1979년 개인전 도록의 권두 논문에서 「사설(私説) 초현실파의 일기」라는 제목으로, 다시 한 번 초현실주의로 새삼 해설하고자 했던 것에서도 엿볼 수 있다.

요네쿠라는 1961년 일본 아마다시현에서 전위 회화의 새로운 그룹 ‘보로(ボロ—)’ 결성에 관여했고, 《살롱 드 주앙》전과 아마다시 미술협회에도 계속 참여했다. 건강이 나빠진 시기도 있었지만 제작 활동을 중단한 적이 없었다. 확인되는 가장 마지막 작품은 1992년에 제작되었으며, 그는 1994년 3월 18일 89세의 나이로 생을 마감한다.

VIII. 마무리하며

이상으로 요네쿠라에 관한 이전의 조사 연구 개요, 생애와 초현실주의 화가로서의 활동 경력, 잡지 등에 발표한 예술론, 전쟁 후에 추구한 표현을 개관했다. 그 결과, 요네쿠라가 초현실주의를 일시적 유행의 표현으로 사용한 것이 아니라, 인간성에 입

71 초판은 「本の手帖」3의3 (1963), 山梨県立美術館 編, 앞의 책(1979).

각한 혁신적인 예술에 도달하기 위한 보편적인 표현 방법으로 파악하고 있었음을 알 수 있었다. 또한, 그러므로 다양한 형태의 초현실주의가 존재한다는 전제 하에, 일본인에 의한 초현실주의 표현을 탐구해 나갔다고 여겨진다. 더불어 이러한 탐구를 회화 제작뿐만 아니라 여기(余技)에 국한되지 않는 실험적인 시 작업과 함께 촉진하려 했던 점도 큰 특징 중 하나이다.

전쟁을 거치면서 많은 화기들이 초현실주의에서 전향했지만, 요네쿠라는 노년에 이르기까지 초현실주의의 보편성을 추구하며 전 예술 인생에 걸쳐 충실하고 솔직한 초현실주의자의 모습을 보여주었다.

문정희 옮김

주제어 keywords

米倉壽仁 Yonekura Hisahito, 쉬르레알리즘 surrealism, 美術文化協會 Bijutsu Bunka Kyokai (Bijutsu Bunka Art Association), 二科 Nika, 살롱·드·주앙 Salon de Juin

투고일 2023년 9월 28일 | 심사일 2023년 10월 1일 | 게재확정일 2023년 10월 11일

- 米倉壽仁 Yonekura, Hisahito, 『透明ナ歲月 *Transparent Years*』, 東京: 西東書林 Tokyo: Seitoshorin, 1937.
- 山梨県立美術館 編 Yamanashi Prefectural Museum of Art ed., 『米倉壽仁展 *Yonekura Hisahito*』, 甲府: 山梨県立美術館 Kōfu: Yamanashi Prefectural Museum of Art, 1979.
- 山梨県立美術館 編 Yamanashi Prefectural Museum of Art ed., 『山梨県立美術館 藏品総目録 *The Catalogue of Yamanashi Prefectural Museum of Art*』, 甲府: 山梨県立美術館 Kōfu: Yamanashi Prefectural Museum of Art, 1984.
- 森川もなみ 編 Morikawa, Monami, ed., 『米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム 画家 *Painting Poetry – YONEKURA Hisahito: A Life in Surrealism*』, 甲府: 山梨県立美術館 Kōfu: Yamanashi Prefectural Museum of Art, 2022.
- 森川もなみ Morikawa, Monami, 『米倉壽仁講演会『超現実派はどこにもある』(1979年)書き起こしと考察 *Transcript and study of YONEKURA Hisahito's lecture "The Surrealism in Everywhere" (1979)*』, 『山梨県立美術館研究紀要 第35号 *Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art*』, No.35, 甲府: 山梨県立美術館, Kōfu: Yamanashi Prefectural Museum of Art, 2023.
- 平瀬礼太 編 Hirase, Reita ed., 『コレクション・日本シュルレアリスム⑬ 米倉壽仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚 *Collection · Surrealism in Japan, No. 13, Yonekura Hisahito and Iida Misao: Sense of the World Collapsing*』, 東京: 本の友社 Tokyo: Honnotomosha, 1999.
- 早川二郎 Hayakawa, Fumio, 『山梨の近代美術 *Modern Art in Yamanashi*』, 甲府: 山梨県立美術館, Kōfu: Yamanashi Prefectural Museum of Art, 1988.
- 飯野正仁 Iino, Masahito, 『『レオパール』の詩人たち - 昭和戦前期山梨におけるモダニズム詩と美術 - *Poets of Léopard - Modern poetry and art in Yamanashi during pre-war Showa period*』, 山梨県教育庁県史編さん室 編 Yamanashi Prefectural Board of Education, Prefectural History Editing Room, ed., 『山梨県史研究 *Yamanashi Prefectural History Research*』12, 甲府: 山梨県教育委員会, Kōfu: Yamanashi Prefectural Board of Education, 2004.
- 大谷省吾 Otani, Shogo, 『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 一九二八 - 一九五三 *Avant-Garde Art in Turbulent Times: Surrealism and Japanese Painting 1928 - 1953*』, 東京: 国書刊行会 Tokyo: KOKUSHOKANKOKAI INC., 2016.
- 弘中智子, 高木佳子 編 Hironaka, Satoko and Takagi, Yoshiko, 『20世紀検証シリーズNo. 3 池袋モンパルナス展 ようこそ、アトリエ村へ! *Ikebukuro Montparnasse*』, 東京: 板橋区立美術館 Tokyo: Itabashi Art Museum, 2011.
- 多木浩二, 藤枝晃雄 監修 Supervised by Taki, Koji and Fujieda, Teruo, 『日本近代美術史事典 *Encyclopedia of Modern Japanese Art*』, 東京: 東京書籍 Tokyo: TOKYO SHOSEKI CO.,

2007.

福沢一郎 Fukuzawa, Ichiro, 『近代美術思潮講座 第四巻 シュールレアリズム *Idea and Spirit of Modern Art, No. 4, Surrealism*』, 東京: アトリエ社, Tokyo: Atoriesha

YONEKURA Hisahito: Life and Art

Morikawa, Monami

This essay aims to comprehensively introduce the life, art and art theories of surrealist painter and poet YONEKURA Hisahito, while also examining the artistic expressions that Yonekura strived to achieve.

When Yonekura was a student, he leaned into writing poetry, but also became familiar with avant-garde art that had come in from the West. While earning a living as a teacher, he taught himself how to paint, and in 1930 founded “Rokuninsha (Six person group)”, the first avant-garde art group in Yamanashi prefecture. The following year, Yonekura was accepted into the Nika-ten exhibition for the first time with his work After “*La Nocturne*” by Jean Cocteau 《ジャン・コクトオの「夜曲」による》. It is apparent that from then on, Yonekura became focused on surrealism. In the 1930s, Yonekura painted works heavily influenced by Salvador Dali, as can be seen in works such as *The Crisis of Europe* 《ヨーロッパの危機》. However, he eventually strived for a “Japanese” or “Eastern” surrealism that went beyond a merely Dali-esque style, and made works such as *Early Spring* 《早春》 which was much like Dali in its composition but used motifs relating to Japan. This was an artist’s attempt to find originality, but one cannot ignore the uprising of nationalism, due to the second Sino-Japanese War that started in 1937. On the other hand, Yonekura traveled to Northeast China and the Korean Peninsula from the late 1930s to the early 1940s. From his sketches, one can trace how Yonekura traveled and drew in those areas. In 1939, Yonekura joined Bijutsu Bunka Kyokai (Bijutsu Bunka Art Association), but artists were soon unable to express themselves freely due to regulations during the War. From his writings, one can sense Yonekura’s struggle between his country and avant-garde art during that time.

It is generally thought that surrealism in Japan ended with the War. However, Yonekura is unique in the sense that he identified as “chogenjitsu-ha (surrealist)” even towards the end of his life, and continued to pursue surrealist expressions throughout his lifetime. In 1951, Yonekura founded an avant-garde group called “Salon de Juin”, which led him to dabble with various trends in contemporary art. However, he nevertheless continued to be a surrealist, his pursuit of the surrealist expression unwavering.

米倉壽仁の生涯と芸術

森川もなみ

I. はじめに

米倉壽仁(1905~1994)は山梨県甲府市に生まれ、1930年代からサルバドール・ダリなどの影響を受けたシュルレアリスムの絵画制作に取り組み、第二次世界大戦を生き抜き、戦後も一貫してシュルレアリスムを追究した画家である。また絵画制作の一方で、前衛詩に傾倒し、詩集『透明ナ歲月』を刊行した詩人でもあり、書物の装幀や挿絵も多数手がけている。

米倉の絵画作品やスケッチは山梨県立美術館が60点所蔵しており¹、装幀や挿絵を手がけた書籍や雑誌は山梨県立文学館が多数所蔵している。米倉の絵画作品を紹介する展覧会としては、「米倉壽仁展」(会場: 山梨県立美術館、会期: 1979年5月26日~6月24日)²と、「米倉壽仁展 透明ナ歲月 詩情のシュルレアリスム画家」(会場: 山梨県立美術館、会期: 2022年11月19日~2023年1月22日)³

-
- 1 山梨県立美術館(編)『山梨県立美術館蔵品総目録』、山梨県立美術館、1984年、101~108ページ。山梨県立美術館(編)『令和4年度山梨県立美術館年報』、山梨県立美術館、2023年、100ページ。
 - 2 山梨県立美術館(編)『米倉壽仁展』、山梨県立美術館、1979年。
 - 3 森川もなみ(編)『米倉壽仁展透明ナ歲月詩情のシュルレアリスム画家』、山梨県立美術館、2022年。展覧会概要については下記山梨県立美術館ホームページを参照。<https://www.art-museum.pref>

の2つが挙げられる。本稿は、後者の展覧会図録に掲載した拙論「米倉壽仁の生涯と芸術」⁴をもとに、米倉がソウル(当時の呼称は「京城」⁵)などの旅先で描いたスケッチに関する既述など若干の加筆修正を加えた改稿である。

米倉に関する調査研究としては、拙論の他に、平瀬礼太氏による米倉が戦前に書いた文献の調査・復刻である『米倉壽仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』⁶、大谷省吾氏による「米倉壽仁がダリの影響を受けたその背景について - 日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と展開」⁷、永井敦子氏の「米倉壽仁の詩を読む - 『透明ナ歲月』を中心に - 」⁸、また飯野正仁氏による米倉が参加した詩誌に関する研究である「『レオパール』の詩人たち - 昭和戦前期山梨におけるモダニズム詩と美術 - 」⁹がおもなものとして挙げられる。

II. 生いたち

米倉壽仁は1905(明治38)年2月19日に山梨県甲府市柳町で「甲陽館米倉旅館」を営む父・壽策、母・よしののもとに次男として生まれた。¹⁰この旅館は壽仁の祖父・善八が創業し、壽仁が生まれたあと甲府市錦町に移転した。当時の写真や記録によれば、建物は当時としては珍しい三階建ての瀟洒な木造建築で、庭には温泉が湧き、多くの宿泊客が訪れたという。¹¹ 米倉はさまざまな人

yamanashi.jp/exhibition/2022/651.html(2023年10月25日閲覧済)

4 前掲書、154~167ページ。

5 「京城」「満洲」「朝鮮」など当時使用された名称については歴史的用語として「」でくくって表記した。

6 平瀬礼太(編)『コレクション・日本シュルレアリスム③米倉壽仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』、本の友社、1999年。

7 大谷省吾「米倉壽仁がダリの影響を受けたその背景について - 日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と展開」、前掲書(註3)、8~12ページ。

8 永井敦子「米倉壽仁の詩を読む - 『透明ナ歲月』を中心に - 」、前掲書(註3)、13~16ページ。

9 飯野正仁「『レオパール』の詩人たち - 昭和戦前期山梨におけるモダニズム詩と美術 - 」、山梨県教育庁県史編さん室(編)『山梨県史研究』第12号、2004年。

10 兄弟姉妹に兄・壽一、弟・壽慈、妹・方子がある。『山梨興信録』、山梨日日新聞社、1979年、861ページ。

11 『山梨鑑』(1894年)などで壽仁の祖父にあたる米倉善八が甲府市錦町で「旅人宿業」を営んでいる記載がある。『甲府案内附商工人名録』(甲府市況社、1911年)によると錦町(現、中央1丁目)の本店のほ

や物が行き交う独特の家庭環境で育ったようである。米倉は山梨師範学校附属小学校に入学するが、6年生の時に生母を亡くし、その後新しい母・ひでを迎えた。母との死別と喪失感については米倉自身が後年に何度か書き残しており、人生観や表現にもそれなりの影響を与えたと考えられる。¹²一方で、ひでは、のちに米倉が私淑する前衛芸術家・村山知義¹³(1901~1977)との接点をもたらした。軍医であった村山家へ行儀見習いとして出入りし、長男・知義のことを米倉に話したのである。¹⁴

米倉は山梨県立甲府中学校(現、山梨県立甲府第一高等学校)を卒業後、1923(大正12)年、名古屋高等商業学校(現、名古屋大学経済学部)に入学する。しかし経営学を学んで旅館経営を継いでほしいという実家の思惑どおりにはいかず、米倉は後の人生を決するふたつの大きな出会いを果たす。ひとつは、ダダや構成主義といった前衛芸術に触れた村山知義がドイツ帰国後に出版した意識的構成主義についての著作との出会いである。¹⁵米倉は後年「私はその本のなかで、タトリンやリシッキーの名前や構成派の作品を知り、目をみはり心を踊らせた。後期印象派のような自然再現にさえなんの感興も湧かなくなっていた私は、美術の世界にもこんな新天地が開けはじめているのに驚喜す

かに甲府停車場前に支店をもっていた。町に関する資料から旅館の移転は1907~1911年におこなわれたと推測される。『甲府興信所蔵版』(甲府興信所、1918年)の父・壽策の項には旅館の様子が記されており、「日本陣と称しその構造広壮にして諸般の設備完整し数百の旅客を容易に宿泊せしむるを得屋号を甲陽館米倉と称し同業界の宗たり」とあり、また『山梨人事興信録』(甲府興信所、1940年)には「自然の温泉湧出し県衛生試験所の分析の結果諸病に卓効ある由にて、旅客坐ながらにして労を医するに足る。且つ客に対する親切本意の点一般定評あり」と説明している。(旧仮名遣いや旧漢字は現代の書き方に変えた。)また壽仁の長男・米倉壽士氏によれば、旅館業のほか甲府駅構内で弁当・土産物を売る事業を展開していた。

- 12 米倉は59歳の時、亡き母への思いを次のエッセイに綴っている。米倉壽仁「眉蒼い人」、財界名古屋出版部(編)『著名100人の随筆集母を語る』、財界名古屋出版部、1964年、242~245ページ。また詩集『透明ナ歲月』の冒頭ページに「喪き母へ」と記している。
- 13 村山知義(1901~1977年)は留学先のベルリンで前衛芸術のダダや構成主義に触れて画業を志し、帰国後は「マヴォ(Mavo)」や「三科」といった先鋭的な芸術活動をおこない、大正末期から昭和初期にかけての日本の芸術に大きな影響を与えた。
- 14 米倉壽仁「私説超現実派のいきさま」、前掲書(註2)、1979年。
- 15 米倉はこの著作のタイトルを『意識的構成派』としているが、村山はこのおりのタイトルの著作は出していない。出版年のタイミングからおそらく『現在の藝術と未来の藝術一名、意識的構成主義への道標』(1924年)のことと思われる。

る想いであった。(中略)私の新しい文学と美術への志向はこの本との出会いで決定的になったのである。」と記し、村山が提唱した意識的構成派との衝撃的な出会いと、それが芸術への道を進ませるきっかけであったことを述べている。¹⁶

そしてもうひとつは、同級生であった山中散生(本名: 山中利行、1905~1977年)との出会いである。山中はのちにフランスのシュルレアリスム詩人ポール・エリュアール(1895~1952)と文通し、シュルレアリスム理論の紹介者である瀧口修造(1903~1979)と「海外超現実主義作品展」を開催するなど日本にシュルレアリスム芸術を広めた立役者である。米倉は在学中に詩話会などを通じて山中と親しく交わり、当時からすでに詩人としての活動を本格化していた山中を眩しく見ていたらしい。この二人の交流については黒沢義輝氏の「終生の学友 山中散生と米倉壽仁」¹⁷に詳しい。米倉も当初は文学を志していたようで、旧制中学校時代に石川啄木(1886~1912)の歌によって文学に目ざめ¹⁸、名古屋高等商業学校時代には『劔陵』、『学友会誌』といった学内誌や山梨の詩誌『明眸』に詩、小説、エッセイなどを多数寄稿したほか、表紙のデザインや挿絵を担当した。¹⁹凝った飾り文字や、ビアズリー²⁰と未来派²¹を合体したような装飾的なイラストなどは、若き米倉が大正時代の視覚文化の流行に敏感に反応していたことをうかがわせる。青春時代のこのふたつの出会いが米倉の資質を花開かせ、芸術の道へのあと押しをしたのである。

16 米倉は「構成」(『虹』第三號、甲斐詩人協會、1926年、28~29ページ)という詩の中で「HERR. TOM. MURAYAMAはこの島國のタトリン!時代はととても素晴らしい『體系』をNIPPONに生み落した。」という一節を書き、村山知義を讃えている。

17 黒沢義輝「終生の学友山中散生と米倉壽仁」、前掲書(註3)、2022~23年、139~141ページ。

18 下里仙一「画家にして詩人・米倉寿仁」、『劔陵文壇録』、1998年、60ページ。

19 米倉が寄稿した文献については前掲書(註3)の文献目録(183~189ページ)を参照。

20 オーブリー・ビアズリー(1872~1898年)はイギリスの挿絵画家、デザイナー。退廃的な耽美主義の表現をおこなったアール・ヌーヴォー様式における代表的な芸術家のひとりで、日本の芸術家たちにも大きな影響を与えた。

21 未来派は20世紀初頭にイタリアでおこった芸術運動で、機械美、スピード、ダイナミックな動きなどを表現し、ダダや構成主義などにも影響を与えた。

Ⅲ. シュルレアリスム画家としての出発

名古屋高等商業学校卒業後、米倉は伯母・伊藤うた²²が創立した伊藤学園甲府湯田高等女学校・甲府女子商業学校(現、甲斐清和高等学校)で教鞭を執りながら、画家としてのスタートを切った。1930(昭和5)年、米倉は辻葦夫、中村宗久、小柳津経広、田中常太郎、小宮山堅次とともに山梨県初の前衛絵画グループ・六人社(のち、皓人会)を結成した。²³年に1~2回展覧会を開催し、甲府商工会議所や米倉が勤めていた伊藤学園を会場とした。そして1931(昭和6)年6月に六人社第2回展覧会を開催した後、9月に東京府美術館(現、東京都美術館)で開かれた第18回二科展にて《ジャン・コクトオの「夜曲」による》が初入選したことが、米倉の絵画の方向性を決める。米倉はこの作品について、「初入選したのを轉機として、作品行動上超自然性を明確にしはじめた」²⁴と残している。ここでいう「超自然性」はシュルレアリスムと同義であると考えられる。この年の二科展第九室では、古賀春江《朧ろなる時間の直線》、東郷青児《超現実派の散歩(No. 3)》、阿部金剛《P氏の修辞学第二》といったシュルレアリスムに取り組んだ前衛画家たちの作品が出品されていた。²⁵米倉は本作の制作の経緯について、「詩を絵にしたい意欲が強く湧いてきた。手はじめに好きなコクトーの詩に目を通してうちに、あの『夜曲』が絵になるなと惹かれ、読みかえすうちに構成のイメージが浮かんできた。(中略)油絵はあっという間にできあがり二科へ初出品した」²⁶と書いている。まず詩があり、そこから視覚的なイメージが湧いて絵になるというプロセスである。米倉の作品には詩や短文が付してあるものもあり、絵と言葉の関係性が重要な意味をもつと推測されるが、制作プロセスを語ったこの一文は、米倉の絵画を理解するヒントとなるだろ

22 伊藤うた(1868~1934年)は山梨県出身の教育者。女子教育の必要性を訴え、私財を投じて山梨裁縫学校(現、甲斐清和高等学校)を創立した。

23 「六人社」については『山梨の近代美術』、山梨県立美術館、1988年を参照。

24 米倉壽仁「跋」、『透明ナ歲月』、西東書林、1937年、54ページ。

25 青木繁(監修)『038二科会目録編第3巻(昭和5年~8年)』、『近代日本アート・カタログ・コレクション』、ゆまに書房、2002年。

26 米倉壽仁「特集シュルレアリスムの現在(1)現場の熱い呼吸から 畠野の子ーブルトンの語録を追って」、『週刊東京大学新聞』、第1217号。

う。また、フランスの詩人ジャン・コクトー²⁷への傾倒についても米倉はたびたび述べており、「超自然でありながら本當のリアリテがある」と評し、コクトーが1936(昭和11)年に来日した際には「もし、将来、巴里へ行ける日が恵まれれば、その時こそ、僕は青年の日の記念碑として、あの〈夜曲〉の畫布を携へ一見を乞ひ敬意を捧げたいと願つてゐます」と思ひの丈を綴っている。²⁸本作はその後焼失したが1979年の個展開催時に本人が再制作(山梨県立美術館蔵)したことから、本作がいかに大切なものであったかは想像に難くない。

第18回二科展の同年、独立美術協会による第1回独立展が開催された。この団体は、前田寛治や里見勝蔵など1930年協会の画家に加え、春陽会の三岸好太郎や、渡欧から帰国予定の福沢一郎が加わって発足した。第1回展には福沢の滞欧作37点が特別陳列され、そのマックス・エルンスト風のコラージュの手法²⁹が注目を浴びた。米倉が師となる福沢といつ出会ったのか定かではないが、1932(昭和7)年の第2回二科展で米倉の《人間の歌：ニヒリズム》が入選しているため、おそらくこの頃に知り合い、1935(昭和10)年の第5回独立展初入選に至ったと考えられる。

1936(昭和11)年、米倉は画業に専念するため、伊藤学園を退職して上京した。4月には甲府商工会議所にて個展が開催され、1931(昭和6)年以降に描いた65点が出品された。半数は東京ですでに発表した作品で、残りは1935(昭和10)年に韓国(「朝鮮」)や中国東北部(「満洲」)に滞在して描いた作品を展示したよう

27 ジャン・コクトー(1889~1963年)はフランスの詩人で、詩のほかにも、評論、小説、戯曲、バレエの台本、映画監督、画家など多彩な活動をおこない、日本においては1920年代頃に堀辰雄(1904~53)による翻訳で紹介された。《ジャン・コクトーの「夜曲」による》は堀辰雄訳『コクトー抄』(厚生閣書店、1929年)の翻訳を米倉が読んで描いたと考えられる。

28 「コクトーへの挨拶」、『山梨文化』第一卷第二號、山梨文化連盟、1936年7月、5ページ。「現實を蹴る」、『山梨日日新聞』(1932年9月11日)においても、米倉はコクトーの芸術に救いを求めるかのような文章を寄せている。「コクトーの(純粹)を考へる。(中略)僕は、ジャン・コクトーと一緒に(慰めてくれる)藝術の遊戯に暫く歸らなければならぬ。」

29 マックス・エルンスト(1891~1976年)はドイツの画家、彫刻家で、第一次世界大戦後にダダ運動へ参加し、その後シュルレアリスム芸術運動を牽引した代表的な芸術家のひとりである。フロッタージュ、デカルコマニー、コラージュといったさまざまな技法を用いてシュルレアリスム作品を制作した。コラージュは雑誌や書籍の挿絵などを切り取って全く別のモチーフ同士を組み合わせる技法をさす。エルンストのコラージュは渡欧していた福沢一郎に大きな影響を与え、福沢を通して日本の前衛画家たちにもその影響は波及した。

である。³⁰個展に際して福沢は「米倉氏の藝術は、人も知る超現實主義の本流を行くものである。(中略)君の持つ才能が、私達にはすぐにも必要なのだ。だから、君が東京へ出て來られることが限りなく嬉しい。」と寄せている。³¹同年10月、米倉は銀座紀伊國屋画廊でも個展を開き、《ヨーロッパの危機(原題:世界の危機)》(山梨県立美術館蔵)など20点を出品した。

IV. 1930年代後半~40年頃の表現と活動

《ヨーロッパの危機》は米倉の代表作のひとつである。青空を背景に、大きな卵あるいは頭蓋骨にも見える大きな白い物体が荒漠とした土地に置かれている。一目見て、サルバドール・ダリの作風に似ていると感ぜられる。ひび割れた卵のような物体の表面にはヨーロッパやアフリカ、インドの地名が書かれており、全体が世界地図の一部にもなっている。地平線や卵はダリの作品によく見られるモチーフであるし、さらに、あるイメージ(卵のような物)を別のイメージ(世界地図、頭蓋骨)に重ね合わせるダブルイメージの手法「偏執狂的批判的方法」もダリが発明したものである。米倉は文章においてもダリを高く評価しており³²、当時の日本洋画壇におけるダリ流行の代表的存在のひとりとも見られる。米倉は1979(昭和54)年に山梨県立美術館で開催された個展の際におこなった自身の講演会においても、後半の時間をダリの作品解説に割いている。³³

30 『山梨美術』2号、山梨美術協会、1959年5月、8ページ。

31 福沢一郎「ひと言」、『山梨日日新聞』、1936年3月21日。

32 例えば「S・ダリが通俗的な繪畫の美意識の假面をはぎ、人間性を追及して、潜在意識生活の分析を目的に、單なる觀念の露出でない社會意識に觸れつゝあることは、美事な廿世紀繪畫の開花といへよう。」と評している。米倉壽仁「美術批評の問題」、『豹』19号、1936年12月。

33 米倉は講演会の前半でシュルレアリスム藝術とはいかなるものかという自身の解釈を説明し、後半でダリの作品解説をおこなった。米倉による講演会の詳細については下記参照。森川もなみ「米倉壽仁講演会『超現實派はどこにもある』(1979年)書き起こしと考察」、『山梨県立美術館研究紀要第35号』、山梨県立美術館、2023年。

一方、本作と同年に発行された詩誌『豹』第18号には米倉の「世界ノ危機」と題した詩が掲載されている。この詩は1936年7月から始まったスペイン内戦を題材としていると考えられ、同じタイトルの本作(原題は《世界ノ危機》)とも関連すると思われる。スペイン内戦を取り上げている点でダリからの影響は拭えないが、1979(昭和54)年の図録では、米倉は本作について「ヨーロッパ的物質文明の崩壊による第二次大戦への予感。」と記しており、国内で統制が強まっていった時期に、他人事ではない不安感や戦争に対する危機感を込めた作品と捉えることができる。米倉は本作のほかにも、やはり地平線と青空を背景にさまざまな物が集積した像のようなものが描かれた《モニュメント》(1937年、山梨県立美術館蔵)や、《開拓の門》(1937年)、《光》(1938年、山梨県立美術館蔵)、《破局(寂滅の日)》(1939年、東京国立近代美術館蔵)、《早春》(1940年、山梨県立美術館蔵)といったダリの影響が見られる作品を30年代後半から40年にかけて描いている。しかし、ダリのような細部への描き込みがなく、澄んだ青空に代表されるグラデーションのかかった色彩や丸みを帯びたシンプルな輪郭によって、視覚上の写実性からは遠ざかっている。この不思議な明るさと柔らかさが、お伽噺のなかの世界を見ているような感覚を起こさせるが、よく見ればその中に時代の不穏さあるいは焦燥感を逆説的に映すかのような独特の静けさも感じさせる。1940(昭和15)年の「革新美術論攻」³⁴では、「ダリの作品は世界の美術史に残るものとは信じられるが、われわれの國土を、いまから潤すものとは思へない。畢竟、日本とスペインの血の隔りである。(中略)仔細にみれば、わが國の超現實主義は、通俗的な意味で、ダリの慘酷には到底、及ばない。そこには多少とも詠嘆か抒情の民族詩が中和劑として溶けいつてある」と述べ、その違いを意識していたようである。一方、同時期に描かれた作品のうち、《光》の対作品として描かれた《翳》(1938年、山梨県立美術館蔵)は、不思議な植物が繁茂する湿潤な画面中にカマキリが描かれるなど、マックス・エルンストを思わせる。³⁵

34 「革新美術論攻」、『美術文化』第5号、1940年10月、9~10ページ。

35 例えばエルンストの下記の作品と類似している。Max ERNST, *La Joie de vivre [The Joy of Life]*, 1936, oil on canvas, 73.5×93.0cm, Scottish National Gallery Of Modern Art.

米倉は1937(昭和12)年の第7回独立展に《モニュメント》を出品するとともに、この年阿部芳文(展也)と二人展を開催し、³⁶さらに、阿部とともに独立美術協会の新進画家である糸園和三郎や高松甚二郎らが集まる飾画³⁷に参加した。また同年には故郷の山梨県において山梨美術協会³⁸が結成されて創立会員となり、翌年には福沢一郎とともに新たに創紀美術協会³⁹を結成するなど、画家としてますます充実した時期を迎える。しかし、1937(昭和12)年の日中戦争開戦以降、戦争の影響が画家たちの現実の生活にも暗い影を落とすようになっていた。米倉は兄が軍に召集されたため、画業を一時中断し、帰郷して数年間家業を助けざるを得なくなった。米倉自身は肺を病んでおり、応召することはなかった。⁴⁰

絵画制作と並行して米倉は詩作も継続していた。山梨県内の詩人たちによるモダニズム詩誌『豹(レオパール)』に8号以降積極的に関わり、詩やエッセイを寄稿し、表紙のデザインを担当したほか、⁴¹『Étoile de Mer(海盤車)』⁴²や『純粹詩』、『セルパン』といった詩誌にも参加している。そして1937(昭和12)年には詩集『透明ナ歲月』(西東書林)を詩人・飯島正、瀧口修造の協力を得て出版し、15編の詩と3編のエッセイを掲載した。⁴³『透明ナ歲月』とはこのなかの1編の詩のタイトルである。この詩集にはさまざまな傾向の詩が掲載されているが、米倉はその点について、「詩の方法として、僕は《純粹詩》の線に沿ふものである」

36 阿部芳文とは銀座日本サロンにて同年5月6日~7日と9月28日~30日に2回二人展を開催している。本展の出品目録が存在する(山梨県立美術館蔵)。

37 飾画に関する概要や展覧会評については下記参照。名古屋市美術館(編)『日本のシュールレアリスム1925~1945』、日本のシュールレアリスム展実行委員会、1990年、67~69ページ。

38 山梨美術協会は1937(昭和12)年に山梨県の日本画家、洋画家、彫刻家などが集まって結成した美術団体で、東京新宿の高野フルーツパーラーにて発会式がおこなわれ、米倉も参加した。本団体については下記に詳しい。早川二三郎『山梨の近代美術 時代を築いた美術家たち』、山梨県立美術館、1988年。

39 創立会員は米倉壽仁のほか、糸園和三郎、浜松小源太、土井俊夫、小川原脩、柿手春三、吉井忠、山本正、塚原清一、土屋幸夫、高松甚二郎、古沢岩美、小牧源太郎、寺田政明、浅原清隆、浅田欣三、阿部芳文(展也)、斎藤長三、北脇昇。

40 米倉壽士氏へのインタビューによる。

41 『豹(レオパール)』については前掲書(註9)を参照。

42 詩誌『Étoile de Mer(海盤車)』については下記に詳しい。飛高隆夫「詩誌『海盤車』 - "Étoile de Mer" - 細目(稿)」、『大妻女子大学紀要文系』第28巻、大妻女子大学、1996年、65~78ページ。

43 詩とエッセイのタイトルは前掲書(註3)の文献目録を参照のこと。また『透明ナ歲月』の全ページの複製は前掲書(註6)に掲載されている。

「特異な点をあげれば、フォルムの一律でない点である。(中略)純粹なるがゆゑに狭まりやすい詩の領域を擴げようとする、これがその貧しい報告である」とこの詩集における実験について説明している。米倉のシュルレアリスムの詩については、永井敦子氏による「米倉壽仁の詩を読む—『透明ナ歲月』を中心に—」に詳しい。⁴⁴米倉はまた、「比佐米夫(ひさよねお)」というペンネームでもたびたび寄稿している。

1939(昭和14)年、福沢一郎が独立美術協会を脱退し、創紀美術協会のメンバーを中心に、二科九室会⁴⁵のシュルレアリスム系の画家を加えて、新たに美術文化協会を結成した。⁴⁶創立メンバーのひとりとなった米倉も、甲府と東京を往復しながらも欠かさず出品している。美術文化協会は当時の日本のシュルレアリスム絵画の中心的な団体として意気揚々と発足したが、一方で同年には第二次世界大戦が勃発し、シュルレアリスムを創始した詩人アンドレ・ブルトンも動員されるなど、発祥の地フランスにおける運動はこの年に終息を迎えたとされる。日本においても、1941(昭和16)年からの太平洋戦争に向かって、ナショナリズムの高揚、言論・思想の統制が強まるなかで、前衛的な表現、特にシュルレアリスムと左翼運動との結びつきを危険視された。誕生まもない美術文化協会も当初から厳しい状況に置かれ、福沢一郎は「時節柄思想、風俗の点で、当局の忌避に触れぬ様御注意」と会員に呼びかけている。⁴⁷実際、美術文化協会発足から2年後の1941(昭和16)年4月5日、福沢一郎と瀧口修造が治安維持法違反の嫌疑で検挙されるという事件が起こり、美術文化協会は打撃を受ける。福沢不在のあいだも美術文化協会第2回展が開催され、福沢は11月に釈放されて会に復帰するが、これ以降美術文化協会は国家の意向に沿う形

44 註8参照。

45 九室会は二科会の内部にできた前衛的な画家たちによる研究団体。1933年第20回二科展以降、第九室には前衛的な作品が一堂に集められるようになり、1938年に新宿中村屋で本会が結成された。峰岸義一、吉原治良、山口長男、斉藤義重、桂ユキ子といった画家らが集まった。

46 美術文化協会の創立メンバーは次のとおり。米倉のほか、糸園和三郎、高松甚二郎、塚原清一、阿部芳文、土屋幸夫、浜松小源太、土井俊夫、小川原脩、柿手春三、寺田政明、吉井忠、北脇昇、小牧源太郎、浅原清隆、古沢岩美、梨本紀美夫、荒木剛、浜谷次郎、横地康国、大塚耕二、長谷川宏、森堯之、永井東三郎、板坂勇、藪内正直、杉全直、佐田勝、三橋健、浅利篤、麻生三郎、我孫子真人、今井滋、瀧口綾子、巖光、鷹山宇一、高橋迪章、斉藤義重、大口登。

47 前掲書(註2)の年譜(小野迪孝編)を参照。

での発表をすることとなった。この時期の米倉が何を考えていたのかは、残された絵画と出版物から推測するしかない。米倉は1940(昭和15)年に発表した「統合のなかの獨創」⁴⁸で「時代の波濤のなかで、藝術の自由主義も、當然窒息する段階が来た。しかし、平凡や愚鈍と對照されるために、自由主義と錯覺されて、藝術の獨創性が窒息することがあつてはならない。それは藝術の消滅を意味する。獨創性が文化の種子であることは言ふまでないからである。」「藝術といふものが國家社會の表面的な虚飾でも單なる流行品でもないといふ良識からの結論であつて、」と藝術家としての独立性を主張する一方、末尾では「われわれの思考を左右するものは、畢竟、國家と生死を共にする日本人の血である」とナショナリズムを押し出してもいる。芸術論を語る際に純粋性やリアリズムをテーマとすることが多い米倉も、1930年代末頃は「統合のなかの獨創」で見られるような、戦時であつて藝術が國家や社会とどのような關係を結ぶべきか、西洋とは異なる日本・東洋の特異性がどこにあるかといったテーマを前面に出すようになる。この論考と同年に描かれた《早春》は、卵の殻、水平線、青空といったダリ風の要素が見られるものの、梅のような花を咲かせた枝、イノシシのような動物、水面の揺らぎを表す表現などに日本風が感じられる。日本人画家としてシュルレアリスムをどのように取り込み我がものとするか、米倉の試みや葛藤が表れた作品であろう。また同年の「革新美術論攻」⁴⁹では、政治的な背景と画壇内派閥の確執から、シュルレアリスムが國家体制に反するという理不尽な批判にさらされているとし、「われわれの前衛運動は畫壇唯一の繪畫運動であつた。運動は功罪を伴ふとは言へ、革新的な色彩を持つ。」とその革新的な姿勢が純粋に新しい藝術をめざすゆえのものであると擁護している。この頃の米倉は絵画制作のかたわら、旺盛な文筆活動によってシュルレアリスムの存続を支える役回りを担っていたようである。

この時期の米倉が残したものとして、中国東北部(「満洲」)や朝鮮半島など旅先で描きためたスケッチブック(山梨県立美術館蔵)が数冊存在する。米倉は

48 「統合のなかの獨創」、『アトリエ』第17巻第11号、1940年10月発行。「統合のなかの獨創」の「統合」とは同年米倉が発表した「革新美術論攻」によると「聯立展」のことをさしていると思われる。「革新美術論攻」、『美術文化』第5号、1940年11月、9~10ページ。

49 註48参照。

旅行するにあたり、「満洲」の政府機関で国史を編さんしていた縁者を伝手にさまざまな土地を訪ねたようで、現地の風景や人々を写生した。⁵⁰鉛筆や水彩の筆を生き生きと走らせたデッサンには、油彩とは大きく異なる趣があり、米倉のもうひとつの芸術的側面を見ることができる。

存命中に開催された「米倉壽仁展」(1979年)図録の年表によれば、1935年6月~8月に「満洲」と「朝鮮」に、1937(昭和12)年夏到北京に、1943(昭和18)年10月から11月には再度、「満洲」に旅行に出かけたとされる。ただし、「京城」と記載されたスケッチが1943(昭和18)年のスケッチブックにも存在することから、朝鮮半島には1935(昭和10)年と1943(昭和18)年の2度滞在したと考えられる。

1935(昭和10)年のスケッチブックには、「1935 7.18 P.M 8 南大門」と記されたスケッチと「京城本町三丁目1935 7.18 P.M.8」と記されたスケッチの2点が残されている。また1943(昭和18)年のスケッチブックには、「朝鮮京城パゴダ公園4.20」と記されたスケッチなどが残され、木々の間に寺のような建造物が見える。「パゴダ公園」は現在の「タプコル公園」であると考えられる。この区域はもとは仏教寺院であったが、後に廃寺となり、「朝鮮」時代になって「京城」初の近代的な都市公園として整備され、米倉が旅した当時は「パゴダ公園」と呼ばれていた。また、この公園は1919年3月1日に日本による植民地支配からの独立を求めて起こった「三・一運動」が始まった場所であり、韓国の歴史上重要な場所とされている。1943年に米倉が描いた建造物は、三・一運動の際に独立宣言が読まれた八角亭であると思われる。他にも、「京城」を描いたスケッチ4点が残されている。

スケッチブックには、「満洲」の風景や人々の様子を描いたものが多い。米倉は現地の仕事も請け負ったようで、「満洲」で発行されていたグラビア誌『斯民』の1935年10月1日号の表紙を担当したことがわかっている。⁵¹このほか、既述のとおり1936(昭和11)年に甲府で開催した個展において、1935(昭和10)年に旅先で描いた作品を多数出品していることから、おそらく油彩の完成作も描

50 下記に「満洲」での経験談が記載されている。米倉壽仁「大満洲的酔夢譚」、『財界名古屋 随筆特集 百家百話』122号、1967年、108~109ページ。

51 表紙の右下に「H. Yonékura 1935. 9.」のサインがあり、左下には「呼『松花江之秋』的唐獅子(吉林省公署門前)」と書かれている。『斯民』第2巻第19号、新京・斯民社、1935(昭和10)年10月1日。また、この表紙絵を仕上げるために描いたと思われるスケッチが存在する。前掲書(註3)、45ページ参照。

いていたはずであるが、内容は不明である。

米倉に限らず、当時の日本人画家たちが日本の影響下や統治下にあった中国、朝鮮半島を旅することは珍しいことではなく、ナショナリズムとグローバリズムの拡大を背景として、日中戦争中も含めて取材や観光旅行、展示活動などがさかんにおこなわれたようである。⁵²こうした全体的な流れの中で、米倉が具体的にどのような活動を展開していたのかについては今後の調査課題としたい。

V. 戦時期の活動

1941(昭和16)年に米倉は甲府から東京に戻り、2年前に結婚した妻・千振と前年に生まれた長男・壽士とともに豊島区长崎に住まいを得る。当時この地域には芸術家たちが多く居住し、「池袋モンパルナス」と称される芸術家村の様相を呈していた。⁵³米倉もその一員として、近隣に住む画家仲間たちと交流を深め、刺激を受けたであろう。資料の中には米倉が寺田政明や古沢岩美らと写っている写真が残されている。また吉井忠の日記⁵⁴には米倉の名前がたびたび登場し、吉井や糸園和三郎らと自宅を行き来したり、福沢一郎宅で話し合

52 当時の画家たちによる中国、朝鮮半島への旅行ブームの背景については次を参照。五十殿利治「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家 - 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」、『非常時のモダニズム1930年代帝国日本の美術』、東京大学出版会、2017年、90~162ページ。また、「満洲」における日本人画家の具体的な活動内容とその時期については次に詳しい。飯野正仁(編)「満洲美術」年表(付論「満洲美術」について)、五十殿利治(編)『帝国と美術一九三〇年代日本の対外美術戦略』、国書刊行会、2010年、579~955ページ。

53 池袋モンパルナスは1930年頃~1940年代に東京の池袋周辺地域に生まれた芸術家村で、アトリエ付き借家が100棟以上建てられ、のべ500~1000人もの芸術家たちが関わったとされる。「池袋モンパルナス」の名称はこの地に住んだ詩人・小熊秀雄が名付けたとされる。この辺りはシュルレアリスム系の画家も多く住んでいた。池袋モンパルナスについては次を参照。弘中智子、高木佳子(編)『20世紀検証シリーズNo. 3池袋モンパルナス展 ようこそ、アトリエ村へ!』、板橋区立美術館、2011年。土方明司(編)『 - あの時、芸術家の解放区があった 池袋モンパルナス展 絵画の青春・自由の精神』、練馬区立美術館、2000年。宇佐美承『池袋モンパルナス 大正デモクラシーの画家たち』、集英社、1995年。

54 弘中智子「吉井忠の日記(1936 - 1945)書起し」、『20世紀検証シリーズNo. 3池袋モンパルナス展 ようこそ、アトリエ村へ!』、113~150ページ。

いをしたことなどが記されている。

1941(昭和16)年12月の太平洋戦争開戦以降、米倉は美術文化協会展に《飛行機の誕生》(1942年)、《仕事を終へた青年義勇隊員》(1943年)、《記録(拓土魂は征く)》(1943年)といった戦争に関連する作品を出品している。拓土とは開拓移民として「満洲」に渡った人々のことで、本作には頭や肩にうすく雪を積もらせた兵士や子どもをおぶった女性が長い机の周囲に集まっている様子が描かれている。皆思い思いに動いているが、画面中央のキセルを啜えた着物姿の年長の男性がひとりこちらをじっと見ているのが何か意味ありげな印象を与える。

米倉はこうした作品を描いたほか、戦時中の活動として、1943(昭和18)年に作家の井伏鱒二とともに島根県の漁村に住む川谷ハルという人物を取材して肖像画を描いたことがわかっている。⁵⁵井伏鱒二はこの時の体験について、「私は二科會のY畫伯と一緒に、山陰の七浦といふところへ出かけて行つた。(中略)この旅行の目的は、出征軍人の妻として龜鑑と云はれるべき婦人を訪問し、肖像を描いたり紹介文を書いたりすることであつた。當時、陸軍省と文部省の命令で、日本全国の各縣へ畫家と文筆業者との一組づつが差向けられ、私の友人たちもそれぞれ出かけて行つた。(中略)Y畫伯はシュール派の畫家のせみか實物には似てゐない素朴な顔に描いてみた。」と書き残している。⁵⁶戦中の芸術家統制と軍人援護活動に米倉も組み込まれていたことがわかる。

やがて戦争が激しさを増し、ある時自宅から数百メートルの田んぼに爆弾が落ちて大損害を受けたことをきっかけに、1943(昭和18)年終わりか1944(昭和19)年初めの頃、米倉は家族とともに東京から妻の故郷である長野県上田市に疎開し、この地で翌年の終戦を迎えたという。⁵⁷

55 井伏鱒二「現地報告川谷ハル女」の挿絵として、「川谷ハルさん像」と、ハルが小舟に乗ってワカメ採りをする様子が掲載されている。挿絵には「壽仁」というサインが見える。「現地報告川谷ハル女」、『家の光』、全国農業会家の光協会、1944年6月号、28~30ページ。

56 井伏鱒二「七浦の漁師原」、『井伏鱒二全集』第12巻、筑摩書房、1965年、13~15ページ。本件に関する資料は下記にまとまっている。前田貞昭「井伏鱒二著作年表稿(昭和16年~20年)」、『岐阜大学教養部研究報告』vol. 21、岐阜大学教養部文学研究室、90~91ページ。

57 戦中から戦後の生活の様子はご子息の米倉壽士氏にインタビューをおこなった。森川もなみ(編)「父の思い出 米倉壽仁氏インタビュー」、『前掲書(註3)』136~138ページ。

VI. 戦後、サロン・ド・ジュワンの結成

美術文化協会は戦後の1946(昭和21)年5月に早くも第6回展を開催した。しかし新たに左翼的な姿勢を強めた画家たちが福沢から離れ、1947(昭和22)年に前衛美術会を結成し、美術文化協会を離脱した。山下菊二、高山良策、丸木位里といった画家たちである。一方米倉は、福沢一郎、瀧口修造、阿部展也、古沢岩美、岡本太郎といった画家たちが集まった日本アヴァンギャルド美術家クラブに参加し、1948(昭和23)年にこのクラブが主催した第1回モダンアート展に《肉体の街》(今村美穂財団蔵)、《肉体の生誕》、《肉体の郷愁》、《肉体の翳》といった「肉体シリーズ」とも言うべき一群の作品を出品している。敗戦後、日本の画家たちが人間の肉体の全体あるいは断片をモチーフとして描いた一連の傾向があり⁵⁸、戦前に人体をほとんど描かなかった米倉にもその傾向が見られたとも考えられるが、残念ながら作品が判明しているものは《肉体の街》のみである。さらに、本作にはガラス瓶のような透明な人体の輪郭の中に太い血管を思わせる木の幹や、毛細血管のような枝、梯子、リボンなどが描かれており、先述の人の肉体そのものを描いた戦後画家たちの傾向とはだいぶ異なる側面もある。戦後すぐに米倉がなぜ「肉体シリーズ」を手がけたのか、作品画像の入手も含め今後の調査課題としたい。

美術文化協会の分裂と混乱はその後も続き、福沢一郎が1949(昭和24)年に一時脱会する(1954年再入会、1957年再度脱会)。米倉は翌年不出品、1951(昭和26)年5月に脱会し、1951(昭和26)年6月にその後の画業の基盤となる「サロン・ド・ジュワン」を結成する。⁵⁹サロン・ド・ジュワンは翌年4月に第1回展を開

58 尾崎信一郎は、前衛画家の菊畑茂久馬による「50年代美術は『肉体絵画』からはじまったのである」という言葉を引用し、さらにこのような肉体が置かれた閉塞空間について論じた美術評論家・中原佑介による「密室の絵画」を引き、「身体、あるいは肉体は戦後日本の現代美術に秘匿された一貫する主題であり、日本の戦後美術のきわめて特殊な在り方を規定することとなった。」とまとめている。尾崎信一郎「リアリズムとアヴァンギャルド戦後の再出発」、多木浩二・藤枝晃雄(監修)『日本近代美術史事典』、東京書籍、2007年。菊畑茂久馬の言葉は「虚妄の刻印」、『みづゑ』、1981年11月、88~90ページ。大谷省吾氏は戦後の「肉体絵画」について福沢一郎《敗戦群像》と鶴岡政男《重い手》を例に考察している。大谷省吾「戦後の代表作を、戦前との関係から読み直す」、『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 一九二八—一九五三』、国書刊行会、340~357ページ。

59 サロン・ド・ジュワンの活動初期については下記を参照。森川もなみ「研究ノート 画家・米倉

催するが、その直前の3月に結成趣意書を出している。ここに記載された会員名は上から順に、濱田稔、堀田操、大口登、渡邊寛治、米倉壽仁、中島穰、眞島建三、三水公平、木谷俊、三水サタ(客員)で、このうち米倉、濱田、堀田、大口、眞島、三水公平は美術文化協会出身である。事務所は「東京都豊島區長崎6-41米倉方」とある。「サロン・ド・ジュワン」とはフランス語で「6月の展覧会(Salon de Juin)」の意で、結成趣意書には「會名は結成の月である1951年6月を記念し、又其の精神を同じくすると思われるサロン・ド・メエの會名にあえて慣い、今は基盤は小さくとも將來東西呼應する傳統の美術國を賭けていることを意味して居ります。」とある。「サロン・ド・メエ」とはフランスで毎年5月に開催されている展覧会(Salon de Mai5月の展覧会)のことで、ドイツ占領下でのレジスタンス運動の一環として1943年に組織され、1945年に第1回展が開かれ、ピカソやミロらが出品を続けたことで知られる。そして1951(昭和26)年2月には日本橋高島屋で「現代フランス美術展: サロン・ド・メ日本展」(毎日新聞社主催)が開かれ、当時のフランスの多様な傾向の作品が紹介されて日本の画家たちに衝撃を与えた。⁶⁰米倉らもこれに影響を受けて、数ヶ月後にサロン・ド・ジュワンを結成したと思われる。

結成趣意書には設立の理由について下記のように書かれている。「(前略)我國のモダンアートは、すでに内省的な批判として一部に現れて來てある様に人間性の喪失にあるわけです、(中略)モダン・アートは二十世紀のヒューマニズムであるのは一應の常識ですが、其の實體がセクト主義と獨斷の形骸にすぎなくなるのは、當然の成行であつて、そこには初めから人間性などという高貴なものは存在していなかつたからなのです。人間性が、いかにモダンアートを組み伏せるかという命題!!これが我々が數年來の否十數年前からの念願であり、美術の綜合運動でもあつたのです。今漸く時代は流れてこの信條も良識化しようとしています。『サロン・ド・ジュワン』結成の氣運と理由もここにあります。(中略)近代精神のある處やがては各自に綜合される個性の俊嚴さを尊重し合う立前です。無論世界語として通用できる作品も互に待望して

壽仁と『サロン・ド・ジュワン』1950年代の活動を中心に、「山梨県立美術館研究紀要」第31号、31~38ページ。

60 『日本近代美術史事典』(註58)、91ページ。

いますが、其のためにも東洋の血統が西歐の思孝の場に立つ苦難な道も踏みちがえてはなりません。所詮われわれは東洋人であると言ふ平凡な自覺の上にしか咲かない作品を生み出す事にすべては帰着すると考えているものであります」。

ここでは「人間性」あるいは「ヒューマニズム」が当時の芸術にとって必要なものと捉えられるとともに、「東洋人」であることを出発点とする旨が宣言されている。美術活動とヒューマニズムの結びつきが重要であるという視点は1920年代から1930年代にかけてプロレタリア美術からシュルレアリスムへと転換する時代のなかで、当時の画家たちにすでに意識されていたものである。大谷省吾氏は福沢一郎の社会批評的な作品や矢崎博信の「報告絵画」を例に挙げながら、フランス文学者・小松清が紹介した文学における行動主義(行動的ヒューマニズム)との関係を指摘し、さらに戦前・戦中に表現統制が厳しくなる中でこれを試みることの困難さについて触れている。⁶¹米倉も《ヨーロッパの危機》、《モニュメント》、《霧》(山梨県立美術館蔵)といった作品に社会に対する眼差しを込めた。戦後に米倉がヒューマニズムを実践しようとした理由も、福沢一郎はじめ戦前からのこうした流れを引き継ぎ、さらに戦中・戦後の美術文化協会の方向転換と内輪の確執に対する失望を経て、改めて理想を掲げることにしたのではないかと考えられる。さらに米倉は1936年の「美術批評の問題」において、シュルレアリスム、とりわけダリの芸術が人間性を追及するものである、と捉えていることから、人間性の重視とシュルレアリスムの表現が、米倉の中で深く結びついていたとも考えられる。⁶²

一方、結成趣意書で掲げた「西歐」に対する「東洋」の新しい芸術の在り方の模索についても、近代以降日本の芸術家たちが課題としてきたことだが、シュルレアリスムについて言えば、画家たちは1930年代にフランスをはじめヨーロッパ美術の動向に敏感に応じながらも、芸術表現上の素地や社会情勢が異なる日本においてどのように咀嚼し、独自の芸術に昇華していくかという課題に直面した。米倉も「日本的要素への内省(前衛繪畫の新段階)」(1939年)に「創

61 大谷省吾「シュルレアリスムと行動主義—小松清、福沢一郎、矢崎博信を中心に」、『近代画説』15、明治美術学会、2006年、36~47ページ。

62 註32参照。

紀美術協會第一回展の懇談會で、この問題が熱心にとりあげられたのは、前衛繪畫の新しい段階を示めすものとして非常に興味ある論議であつた。」とした上で、「紙面がないので略言するが、われわれは繪畫の新奇性といふものとエキゾティシズムを區別しなければならない。日本的要素のとりいれといふことは、けつして正しい新奇性を崩さないはずである。」として、エキゾティシズムに陥ることなく日本的であることを追究することが新しい繪畫創出への鍵となると主張する。⁶³この課題は、戦争を経てなお、あるいは敗戦後さらに切迫感を伴って米倉に迫ったようである。

VII. 1950年代以降の表現の模索

米倉が1952(昭和27)年の第1回サロン・ド・ジュワン展に出品した作品は《菊一輪(表紙風に)》、《緑いろの日》、《慈愛》、《岩と花》(改題《岩に咲く花》、今村美穂財団蔵)、《蕾》、《水》であった。このうち、《岩と花》、《蕾》は絵柄が判明しているが、ほかの作品は画像未入手である。この2作品とも画面に大きく1つのモチーフを描き、40年代までの作品に見られた地平線や水平線がなくなり、モチーフの数も減り、奥行きや空間構成よりもモチーフの形そのものに重きを置いているように見える。また作品名を見る限り、画題も状況説明的なものではなく、物自体を表すものが目立つ。

この傾向は50年代以降の米倉の作品の特徴として定着したのだろうか。作品あるいは作品画像が残っているものだけを参照したため詳細な検討には不十分ではあるが、必ずしもこの傾向が続いたわけではなかったようである。1953(昭和28)年の《山を想ふ》(名古屋市美術館蔵)、《田園譜》では、多数のモチーフを組み合わせる暗示的な雰囲気の色濃くした作品を再び描いている。そして1954(昭和29)年には《憂愁の季節(改題: 憂愁)》(山梨県立美術館蔵)、《コンポジション(改題: 愛と仏頭)》(山梨県立美術館蔵)といった再びダリ風の地平線と遠近法が取り入れられた作品のほか、第五福竜丸事件⁶⁴を画題に扱い、水平線

63 「日本の要素への内省(前衛繪畫の新段階)」、『レオパール(豹)』、第25号、1939年。

64 第五福竜丸事件はアメリカがビキニ環礁でおこなった水爆実験により、放射性降下物をあびた

や幾何学的な図形と人物を組み合わせた《黒い太陽》(山梨県立美術館蔵)を描いている。社会に対する眼差しを水平線(あるいは地平線)のある不思議な光景に託した傾向は、1930年代末から40年代にかけての米倉の画風を彷彿とさせる。また1957(昭和32)年に描いた《赤い鳥》(山梨県立美術館蔵)は、鳥をシンボリックに大きく描いた点で、シラサギを大きく描いた戦中の作品《霧》と共通する。《赤い鳥》には「平和の鳩もイデオロギーの藪にいつかからまれて脱色してゆく。」という解説が⁶⁵付され、赤い鳩に象徴的な意味を込めたと考えられる。⁶⁵このように見ていくと、米倉は戦前に取り組んだシュルレアリスムの流れを汲む表現を戦後に大きく方向転換することはなかったと考えられるが、一方で、50年代から70年代頃までの作品を1つ1つ見ていくと、新たな表現や画材の扱い方を試みるうちに、それ以前には見られなかった作風を徐々に展開させていったことがわかる。下記に米倉が後半生に試みた様々な表現を整理する。例として挙げた作品はすべて山梨県立美術館所蔵である。

A. 技法上の試み

1. 多様な筆触表現

敢えて筆触を目立たせる表現を試みた作品群。戦前期は筆触をなるべく残さないような平板な画肌の作品を描いたが、50年代以降、点描や筆跡の重なりを見せるなど筆触を活かした表現が見られる。

例《残像》(1956年)、《晩春の夜の夢》(1960年)、《カオス生誕》(1964年)

2. 絵の具の物質的な厚み

粘度の高い絵の具を垂らし、その模様の効果を試みた作品群。シュルレアリスムや抽象表現主義、アンフォルメルにおいても用いられる偶然性の効果

日本のマグロ漁船が被曝した事件である。

65 50年代当時の社会情勢を鑑みると赤い色といえば共産主義との関連を想起させるが、米倉にとっての「赤い鳥」あるいは「赤い鳩」が何を意味するかについては判然としない。

のほかに、絵の具の厚みに高低差があることで物理的な陰影による階調が生まれ、戦前期には見られなかった新たな画面効果を得ている。垂らす絵の具の色は白であることが多い。

例《ラプソディー》(1955年)、《ミュー中間子の散歩―地の上―》(1962年)、《白い假説》(1967年)、《白雲抄》(1966年)

3. 図形や線のコラージュ

ほとんど白色に塗られたシンプルな画面上に、具象的なモチーフや、図形、線などを配置して、コラージュ的に画面を構成した作品群。1930年代後半～戦中にはあまり確認できないが、むしろ画業最初期の1932年に描かれた《鏡》(東京国立近代美術館蔵)と類似する印象がある。

例《響》(1968年)、《賭》(1968年)、《ネパールのジャズ》(1969年)、《幻の女》(1970年)、《幻の人魚》(1970年)、《絵馬(原題: 幻の馬)》(1970~75年)

B. モチーフや主題上の試み

1. 言葉や文字の多用

言葉や文字そのものを画面上の主要なモチーフとして描いた作品群。詩人でもあった米倉は言葉や文字に対して強い関心を持っていたと考えられる。また、永井敦子氏が指摘するように⁶⁶、戦前の詩作において漢字など文字の「つくり」(あるいは形)そのものを使って言葉遊びを実践するような詩を試みたことを考え合わせれば、同様の表現を絵画においても試みたとも考えることも可能である。

66 米倉の「語彙 動物ノ因果律ニツイテ」の「狸」の一節や「牛」の一節を例にとり、「狸」や「牛」という漢字や名前自体に注目して言葉を紡いでいることを指摘している。前掲書(註8)、13~16ページ。

例《吉》(1960年)、《凶》(1960年)、《光陰(原題: 作品A)》(1960~65年)、《歲月(原題: 作品B)》(1960~65年)、《イロハ唄》(1966年)

2. 科学への関心

《ミュウ中間子の散歩—地の上—》、《生の流転—水の中—(原題: パイ中間子の祝祭)》(1962年)には「原子力の中間子が見つかりお目出度う。宇宙は無敵だよ。」という解説が付され、科学技術の進展への関心が作品に結実したことを示している。科学、特に原子物理学への関心はダリに顕著に見られるもので、1945(昭和20)年の広島・長崎への原爆投下以降、「原子核神秘主義」とも称される一連の作品制作がおこなわれた。⁶⁷ 1958年に瀧口修造が翻訳したダリの『異説・近代藝術論』⁶⁸に書かれた原子物理学に対する衝撃を米倉が受容したとも推測できる。

例《核—天空の祝祭—》(1958年)、《ミュウ中間子の散歩—地の上—》(1962年)、《生の流転—水の中—(原題: パイ中間子の祝祭)》(1962年)

3. 日本的あるいは東洋的な要素

仏教や神道、地域信仰に関係するモチーフや観念を描いた作品群。米倉はすでに見てきたように、西洋由来のシュルレアリスムを受容した上で日本人

67 原子力と絵画の関係についてダリは次のように述べている。「1945年8月6日の原子爆弾の炸裂、それは地震のようにわたしをゆさぶった。以後、原子はわたしの好んでふける省察の主題となった。その当時描かれた多くの風景画は、その爆発が発表されたときにわたしが経験した未曾有の不安や恐怖を表現している。」「わたしは原子物理学のとてつもない進歩によってすでに予告されていた物質主義の終焉を確信しています。原子物理学の進歩は、新しい世代を宗教や神秘主義に向かわせることになるでしょう。近代絵画の信じられないような再生がこれから成され、その再生が今日の物質主義に反発しながら新しい宗教的な宇宙論を生み出す鍵となると思います。」こうしたダリの「原子核神秘主義」については下記参照。モンセ・アゲール「サルバドール・ダリ—自画像と自叙伝」、『ダリ展』、読売新聞東京本社、2016年、32~39ページ、南雄介「広島・長崎への原爆投下とダリ」、同書、212~215ページ。

68 サルバドール・ダリ著、瀧口修造訳『異説・近代藝術論』、紀伊國屋書店、1958年。

画家の独自性をどこに見出すかという課題に戦前から関心を寄せていた。「オブジェの再生」⁶⁹では、茶の湯、生け花、俳諧といったものに非合理的あるいは超現実的な美を見出すことはすでに日本の文化の中に存在していたと論じており、これは福沢一郎が『シュールレアリズム』(1937年)で述べたこととほぼ同義である。⁷⁰さらに米倉は「超現実主義運動はなぜ消えたか—日本におけるその実体—」⁷¹のなかで、「自我を超える否定の精神は東洋の芸術の本流である。この国の超現実主義も、この特殊の伝統のうえに、運動としてではなく個別的に咲き継ぐことであろう。」とし、抽象的ではあるが、この課題に対する自身の解答を示している。

例《愛と仏頭(原題: コンポジション)》(1954年)、《祖神の地(原題: 東方の地)》(1957年)、《絵馬(原題: 幻の馬)》(1970~75年)、《閉ざされた悲歌—石神—》(1978年)

上記のように、1950年代以降の米倉の作品は、戦前のシュールレアリスム受容を基盤として、モチーフや主題、技法上の試行錯誤を展開したことがわかる。戦前に顕著であったダリ的な構図は描かれなくなり、図形や線を用いて記号的あるいは観念的な性格が強くなるものの、あくまでシュールレアリスムから出発した表現を推し進めていったと考えられよう。それは当時74歳であった米倉が個展(1979年)の図録の巻頭論文を「私説 超現実派のいきさま」と名付け、シュールレアリスムについて改めて解説を試みていることからもうかがえる。

米倉は1961(昭和36)年には山梨県で前衛絵画の新団体ボローの結成に関わり、サロン・ド・ジュワンや山梨美術協会への出品を続け、体調を崩した時期もあったようだが制作活動をやめることはなかった。確認できる最も晩年に近い作品は1992(平成4)年に制作したもので、1994(平成6)年3月18日に89歳の生涯を閉じた。

69 前掲書(註2)、初出は「其湛筆人」1、1956年。

70 福沢一郎「Ⅷ超現実主義と日本的なもの」、『近代美術思潮講座第四巻シュールレアリズム』、アトリエ社、186~198ページ。

71 前掲書(註2)、初出は「本の手帖」3の3、1963年。

VIII. おわりに

以上、米倉に関するこれまでの調査研究の概要、生いたちやシュルレアリスム画家としての活動歴、雑誌等で発表した芸術論、戦後にめざした表現を概観した。その結果、米倉がシュルレアリスムを一時代の流行の表現として用いたのではなく、人間性に立脚した革新的な芸術に到達するための普遍的な表現方法と捉えていたことがわかった。またそれゆえに、様々な形のシュルレアリスムが存在することを前提として、日本人によるシュルレアリスム表現を探究し続けたと考えられる。さらに、こうした探究を絵画制作だけではなく、余技にとどまらない実験的な詩作とあわせて推進しようとした点も大きな特徴であった。

戦争を経て、多くの画家がシュルレアリスムから転向したなか、晩年に至るまでシュルレアリスムの普遍性を追究した米倉に、芸術人生を全うした実直なシュルレアリストの姿を見るのである。