

# 1920년대 후반에서 1930년대 초반까지 일본의 추상예술

고바야시 슌스케(小林俊介)

야마가타(山形) 대학 교수

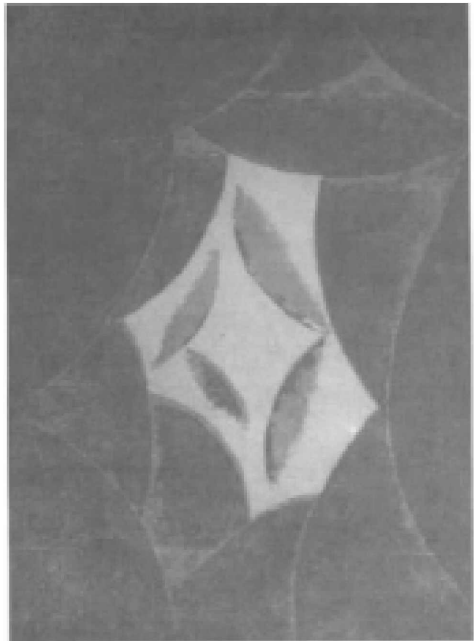
'1920년대 후반부터 1930년대 초반에 걸친 일본의 추상예술'이 나에게 주어진 주제인데, 이것은 매우 어려운 주제라는 것이 본고를 준비하는 동안의 솔직한 느낌이다. 그 이유 가운데 하나는 이 테마 자체가 '추상예술이란 무엇인가'라는 문제를 지니고 있기 때문이기도 한데, 이 문제에 대해서는 유럽의 추상미술 및 전위미술운동과의 비교나 영향관계로부터 구체적으로 생각하고자 한다. 이 문제와는 별도로 이 시기의 일본 추상예술을 검토하는 것이 곤란하게 여겨지는 이유는, 이 시기가 이전의 다이쇼기(大正期, 1912~1926), 즉 1920년대 전반의 전위미술운동에 비해 추상예술이 미약했던 것처럼 보이기 때문이다. 종래의 근대 일본 미술사에서는 20년대 전반의 전위미술운동과 30년대의 전위미술운동이 단절되어 있고, 더욱이 30년대 전반은 프롤레타리아 미술과 함께 <1930년 협회>에서 <독립미술협회>에 이르는 주관주의적인 구상 표현, 혹은 초현실주의적인 구상 표현에 관심이 집중되었다는 식으로 기술하는 경우가 많았던 듯하다.<sup>1)</sup> 이러한 서술은 회화·조각이라는 순수미술만을 대상으로 할 때는 꼭 들어맞지만, 디자인이나 공예, 사진의 영역을 포함시킬 경우, 전면적이지는 않더라도 약간의 수정을 가하지 않으면 안 된다.

1) 후마 마사요시(本間正義) 편, 『일본의 전위미술』, 『근대의 미술』, 3호, 1971.

즉 이 시기 추상예술에서 중요한 전개가 전혀 없었던 것이 아니라, 최근의 연구가 진전됨에 따라 몇몇 중요한 측면이 밝혀지고 있다. 그 가운데 하나는, 도시화와 자본주의 사회의 발전을 배경으로 추상예술은 디자인이나 공예, 혹은 사진, 영화 같은 '회화·조각' 밖의 영역, 즉 순수미술 영역을 넘어 스며들어 갔다는 점이다.<sup>2)</sup> 더욱 흥미로운 것은, 이러한 디자인-당시의 언어로 표현하자면 '상업미술'-의 영역에서는 20년대 전반 전위미술운동에 참여했거나, 그 주변에 있던 미술가들이 적지 않게 활약했다는 점이다. 이러한 사실은 "20년대 전반의 전위미술운동과 그 이후의 전위운동은 단절되어 있다"라는 종래 근대 일본미술사의 통설에 대해 수정을 촉구하는 것이라 할 수 있다.

이상과 같은 관점에서, 이 시기 일본에서 추상예술의 전개에 중요하다고 생각되는 점들을 검토하고자 한다. 물론 미술에서 디자인·공예에 걸친 넓은 범위를 정해진 분량에 모두 언급할 수는 없으므로, 이 글은 그에 대한 개관(概觀) 내지 대략적인 소묘에 머무르고 있다는 점에 대해 미리 양해를 구하고자 한다.

20년대 후반 이후의 일본의 추상예술에 대해 이야기하기 전에, 그에 선행하는 20년대 전반의 일본의 전위 미술운동-당시의 말로 표현하면 다이쇼기의 '신흥 미술운동(新興美術運動)'-에 관해 어느 정도 이야기해 두는 것이 좋을 것 같다. 큐비즘이나 미래파, 독일 표현주의나 칸딘스키 등의 유럽 추상예술은 1910년대부터 일본에 소개되어, 1915년에는 판화가인 운치 고시로(恩地孝四郎)에 의해 일본 최초의 추상회화라고 할 법한 <밝은 때(明るい時)><sup>1)</sup>가 제작되었다. 또한 1916년에는 토고 세이지(東郷青児)의 <파라솔을 쓴 여인(パラソルをさせる女)><sup>2)</sup>과 같은 미래파적인 작품이 일본의 모더니즘적인 경향을 대표하는 미술 단체인 <이과회(イコフ)>의 전람회에 발표되었다. 그러나 이러한 것들이 본격적으로 소개되고, 또한 중요한 표현 수단으로서 작가들의 본격적인 실천의 대상이 된 것은 역시 다이쇼기의 신흥 미술운동에서이며, 이것은 그 후 디자인 영역에 추상미술이 수용되



1. 운치 고시로 (밝은 때), 1915.  
2. 토고 세이지, <파라솔을 쓴 여인>, 1916.

2) 오부카 도시하루(五十嵐綱治), 「큐비즘과 모더니즘-다이쇼 신흥 미술운동에서 호와 초기의 모더니즘으로」, 『예술』, 10호, 1994, 118쪽.



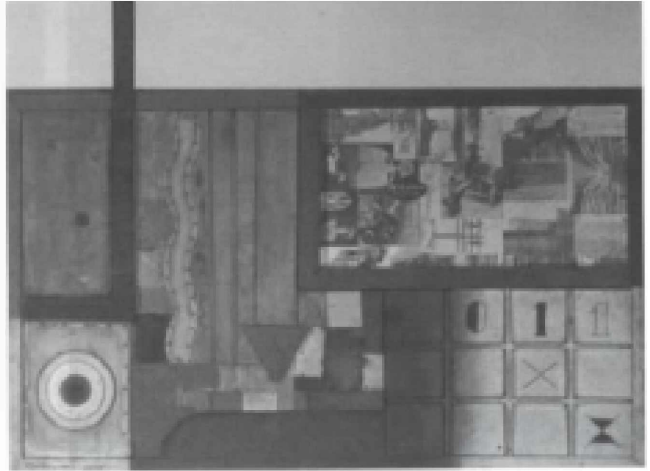
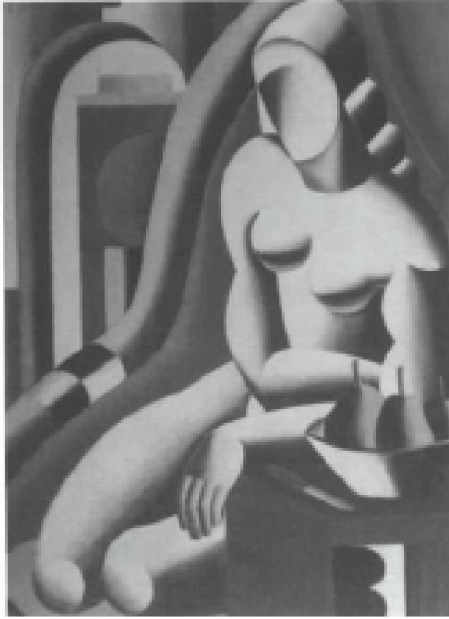
3. 야나세 마사부, 《바닥의 보복》, 1922  
4. 긴바라 타이, 《생명의 유동》, 1924



는 것과 연관되어 있다고 할 수 있기 때문이다.

다이쇼기의 신흥 미술운동은 1920년의 《미래파미술협회(未來派美術協會)》의 결성을 시발점으로, 22년의 《액션(アクション)》, 23년의 《마보(マボ)》의 결성을 거쳐 25년에는 이들 단체들이 대동단결한 《삼과(三科)》의 운동에서 그 정점을 이루었다. 그리고 27년에는 이들 단체의 뒤를 이어 결성된 《조형(造形)》이나 《단위삼과(單位三科)》의 활동을 통해 막을 내리게 된다. 20년의 《미래파 미술협회》는 《이과회》 전시회에 출품한 후문교(普門暁) 등을 중심으로 《반이과(反三科)》를 목표로 결성된 단체이다. 이에 호응하듯 같은 해, 러시아 미래파인 부류크(Burliuk David)와 팔리모프(Palimov, Viktor)가 일본을 방문하였다. 두 사람의 화풍은 순수한 미래파와는 다르지만, 이들의 작품과 미래파적인 도발적 행동은 일본의 젊은 화가들에게 영향을 끼쳤다.

야나세 마사부(柳瀬正夢)는 조금 늦게 미래파 미술협회에 참가했으나, 그의 20년대 작품은 《바닥의 보복(底の報復)》<sup>3)</sup>에 보이는 것처럼, 이탈리아 미래파가 추구한 다이내미즘의 표현이 소화되어 독자적인 수준에 도달해 있다. 나카가와 기겐(中川紀元)이나 고가 하루에(古賀春江) 등과 《액션》을 결성한 긴바라 타이(神原泰)는 마티네티를 번역하는 등 이탈리아 미래파와 긴밀히 연결되어 있었지만, 그의 작품은 미래파와 달리 비구상적이다. 《생명의 유동(生命の流動)》<sup>4)</sup>은 미래파에도 영향을 끼쳤으며 일본에서도 널리 읽힌 프랑스의 철학자 베르그송의 ‘엘랑 비탈(élan vital)’을 주제로 한 것이다. 야베 토모에(矢部友衛)는 칸바라와 함께 《액션》을 결성한



5. 아베 토모에, <나부>, 1925.

6. 무라야마 토모요시, <콘스트럭션>, 1925

작가인데, <나부(裸婦)><sup>5</sup>에서는 그가 프랑스 유학 중에 배운 앙드레 로트 (André Lhote)의 고전적인 큐비즘의 영향이 엿보인다. 무라야마 토모요시 (村山知義)는 다이쇼기 신흥 미술운동을 대표하는 작가이다. 그는 1922년 1월부터 1년 동안 베를린에 유학하여, 미래파와 당시 대두한 다다(Dada)와 구성주의의 영향을 받았다. 귀국 후에는 미래파 미술협회의 일부 회원들과 <마보>를 결성, 다다와 구성주의를 지양하고자 '의식적 구성주의(意識的構成主義)'를 주창했다.

다이쇼기 신흥 미술운동 가운데는, 무라야마 토모요시의 <콘스트럭션(コンストルクチオン)>(1925)<sup>6</sup>에서 보는 바와 같이, 콜라주가 대형화 되어 벽에서 들출한 듯한, 조각과는 다른 환경적인 입체 작품이 보인다. 이러한 작품에 대해 다이쇼기 신흥 미술운동의 대표적 연구자인 오부카 도시하루(五十殿利治)는 '구성물(構成物)'로 명명하고 있다.<sup>7)</sup> 화면에는 출판물에서 오려낸 조각이나 모발(毛髮)에 이르는 다양한 물체가 붙여져 있지만 기하학적인 구성도 볼 수 있다. 이것을 무라야마가 이야기하는 '의식적 구성주의'의 주장에 따라 해석하면, 기하학적이고 통일적인 '구성'은 사진이나 모발 따위의 현실적인 연상을 불러일으키는 이질물에 의해 언제나 교란되지만, 의식적인 노력에 의해 고차원적으로 통합되어야 함을 보여주는 듯하다.<sup>8)</sup> 무라야마는 독일에서 본 슈비터즈의 '베르츠 회화'에서 보이는 콜라

5) 오부카 도시하루(五十殿利治), 「구성물의 시대—미래파 미술협회전부터 삼과전까지」, 다이쇼기 신흥 미술운동의 연구, 스카이도아, 1995.

- 7. (비라크 장식사)의 점포 디자인.
- 8. 기관지 '마보'.



주 기법에 착안하여, 귀국 후 '의식적 구성주의'를 주창하면서 독자적인 전개를 시도했다고 할 수 있다. 또한 그것은 유럽의 다다와 마찬가지로, 결국 '미술'이라는 영역을 넘어섰으며, 또한 구성주의에서 보이는 바와 같이 예술과 일상 생활 공간을 일치시키는 방향으로 나아갔다. 예를 들어, 1925년 당시의 대표적인 현대극을 상연하던 츠키지(築地) 소극장에서 올린 〈극장의 삼과(劇場の三科)〉는 무라야마 토모요시가 독일에서 접한 〈노이에 덴스〉풍의 무용과 즉흥적인 단막극의 요소가 있어, 오늘날로 말하자면 퍼포먼스의 선구라고 할 수 있다. 또한 1923년 관동 대지진 직후 결성된 〈비라크 장식사(バラック装飾社)〉는 대지진 후 급조된 가건축에 대한 상식을 받았는데,<sup>57</sup> 이들의 점포 디자인은 매우 세련된 것이었으며, 이러한 기하학적인 디자인은 아마모토 토모요시 등이 발행한 기관지인 『마보』에도 공통적이다.<sup>58</sup> 이러한 기하학적·표현주의적인 디자인은, 뒤에 언급하겠지만, 20년대 후반의 상업미술, 포스터나 표지 장정 같은 인쇄물에 받아들여지게 된다. 실제로, 뒤에 언급하는 바와 같이, 다이쇼기 신흥 미술운동에는 많은 디자이너·당시의 말로는 '상업미술가' 등이 참여했으며, 이들의 조형언어가 상업미술에 활용되어 갔다. 〈마보〉에 참여한 오카다 다츠오(岡田龍夫)의 리노컷에 의한 판화 잡지인 『형성화보(形成畫報)』,<sup>59</sup>는 그러한 다이쇼기의 신흥 미술운동에서 상업미술로의 이행을 보여주는 예에 해당한다.

헌데, 디자인이라면 포스터나 서적의 장식 등과 같은 그래픽 디자인에 쉽게 눈이 가지만, 당시는 포스터와 어깨를 나란히 하여 원도 디스플레이

57) 마츠모토 토오루(松本透), 『킨스트러선-무라야마 토모요시 적』, 다카시나 슈지(高階秀爾)·야사노 데즈(浅野徹) 편 『모더니즘과 전통』, 고단샤, 1993, 190쪽.

이가 상업미술의 중요한 장르였다는 점에 주의해야 한다.<sup>5)</sup> 실물이 남아있지 않아서 연구가 포스터만큼 진전되어 있지는 않지만, 예를 들어 '상업미술'을 확립한 인물의 하나인 디자이너 하마다 마사지(濱田増治)는, 역시 <마보>의 회원이던 오우라 슈조(大浦周藏)가 제작한 마루젠(丸善)의 디스플레이 장식이 훌륭하다고 절찬한 바 있다.<sup>6)</sup> 또한 <삼과>나 <조형(造型)>에 참여했던 야마가미 가키치(山上嘉吉)는 마츠야(松室)의 장식을 담당했다. 본래 다이쇼기 신흥 미술운동의 중심인물이 무라야마 토모요시 자신도 많은 포스터, 장정, 무대 미술, 점포 설계에 손을 댔다.<sup>7)</sup>



9. 기린지 형상화본.

이러한 다이쇼기 신흥 미술운동에서 상업미술로의 이행 현상은, 그들이 참고했던 구성주의나 <데 스틸>이라는 유럽의 진위미술운동이 예술과 생활의 일체화를 지향하였으며, 리시츠키나 반 두스버그에게 오늘날의 디자인 영역이 주요한 활동무대였다는 것을 생각하면, 어떤 의미로 자연스러운 결과다. 그러나 그것은 또한 다른 한편으로 기성 미술계에서 추상적인 표현은 상업미술의 것이며, 나아가 그것은 순수미술보다 한 단계 낮은 것이라는 고정관념을 낳았다고 볼 수 있다.

그런데 영역 간의 가로지르기라고나 할까? 다다적인 파괴적 행동에 의해 <삼과>는 1925년에 해산되고, 그 후속 단체 가운데 하나인 <조형>을 결성한 아베(矢部)나 오카모토(岡本唐貴) 등은 1927년 <신러시아전>에서 혁명 이후의 러시아 리얼리즘적 작품을 초대하는데, 이를 계기로 급속히 좌경화하여 프롤레타리아 미술운동에 관여하게 된다.

한편 삼과전의 또 다른 후속 단체로서 1926년 결성된 <단위삼과(單位三科)>는 27년의 제1회전과 단위삼과에 의한 <극장의 삼과(劇場の三科)>를 치르고 해산되고 말았지만, 본고가 다루고자 하는 20년대 후반부터 30년대 일본의 추상미술이라는 관점에서 볼 때 흥미로운 작업을 했다고 할 수 있다. 간단히 말하자면, 그들은 1920년대 후반부터 30년대 초 일본의 예술에서 중요한 동향인 '기계미학(機械美學)'의 선구가 되었으며, 이러한 활

5) 다지마 나츠코(田島奈都子), 『현대 상업미술전집 북간에 조음하여—상업미술의 융성과 현대 상업미술전집』, 『현대 상업미술전집』, 북간판 번호, 유마니(유마니) 서방, 2001, 17~18쪽.

6) 하마다 마사지(濱田増治), 『일본 상업미술의 성립과 현재』, 『책공방에』 7권 5호, 1933, 6, 22쪽.

7) 오타니 쇼고(大谷首善), 『모던 도시의 광고와 상업미술』, 『광고와 상업미술』, 유마니 서방, 2005, 650~651쪽.



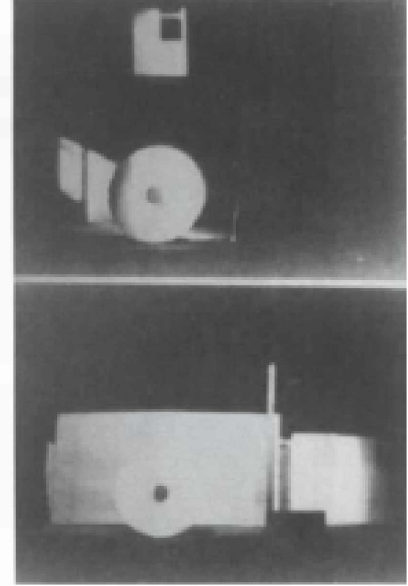
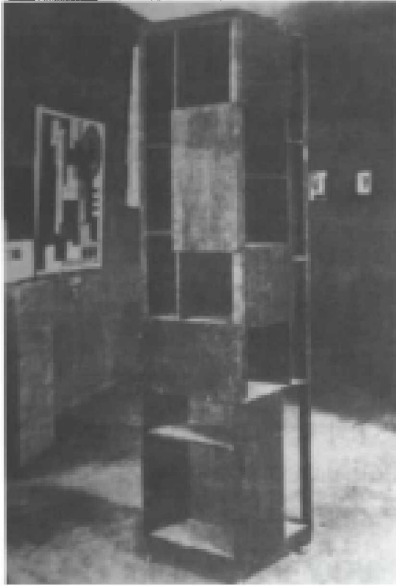
10. 나카하라, 〈Atomic No. 3, 청의 주변〉, 1927.

동은 추상표현으로의 지향성을 띠고 있었던 것이다.<sup>8)</sup> 기계에 대한 관심은 다다나 구성주의에 비판적이었던 무라야마 토모요시에게도 당연히 있었지만, 이것을 최초로 전면에 드러낸 것은 〈단위삼과〉의 중심인물인 나카하라 미노루(中原實)와 그 주위의 가와베 마사히사(川邊昌久), 가토 다카히사(加藤隆久) 등에 의한 공헌이었다.

〈단위삼과〉는 〈삼과〉의 다다적이고 무정부적인 무질서에 대해 과학 정신에 기반한 것으로서의 통합예술을 목표로 한 집단이었다. 실제로 그들 가운데는 건축가, 무대장치가, 도안가가 있었으며, 전람회에는 회화 외에도 구성적 작품이나 건축 작품, 가구, 사진이 전시되어 전체적으로 과학적인 것을 배경으로 기계미나 구성미를 예찬하는 방향으로 흘러갔다. 원래의 사였던 나카하라는 당시 최첨단의 과학 지식과 유럽 체제에서 얻은 전위회화에 관한 해박한 지식을 바탕으로 '이론회화(理論繪畫)'를 주창했다. 회화작품을 원자 수준에서 수치화하고, 회화의 생산표에 기초한 '회화원기(繪畫原器)'에 의해 언제라도 회화를 만들어낼 수 있다고 주장했다.

나카하라의 실제 회화작품은 볼 수 없는 과학적인 개념을 환상적으로 도식화한 것으로, 일본적인 초현실주의의 선구라 할 만하다. 그의 〈Atomic No. 3, 청의 주변(靑の周邊)〉<sup>9)</sup>은 당시 나카하라가 다룬 〈아토믹(アトミック)〉 시리즈의 하나로서, 원자 구조를 주제로 했을 뿐만 아니라 빛의 프리즘 분해에 의한 '청의 주변'을 그렸다고 한다. 이러한 작품은 나카하라의 영향을 받으며 치과 의료 기술에서 영감을 얻은 것으로 여겨지는 가와베 마사히사의 〈메커니즘〉(1921) 등과 함께 고가 하루에 등의 기계미를 배경으로 한 1930년 전후의 초현실주의로 이어진다. 물론 가와베나 고가 등의 표현은 기계적인 모티프를 조합한 구상이어서 그것을 추상예술로 부르기에 적당하지 않지만, 그 외 〈단위삼과〉에서는 다마무라 켄노스케(玉村善之助)의 데 스틸적이고 기능주의적인 가구나 코바츠 사카에(小松 榮)에 의한 구성적인 조각 작품이 주목된다. 다마무라의 〈책장〉<sup>10)</sup>에 보이는 직각으로 교차하는 선과 면에 의한 디자인, 특히 면이 직각으로 교차하면서도 개방적으로 부유하는 듯한 디자인은 데 스틸 그룹의 조형언어 - 무엇보다 리트벨트의 가구나 건축 디자인 - 를 상기시킨다.<sup>11)</sup> 한편, 코바츠의 〈건축적

8) 오부카 도시하루(五十穀利治), 『메커니즘과 모더니즘 - 다이쇼기 신흥 미술운동에서 쇼와 초기의 모더니즘으로』, 앞의 책 『다이쇼기 신흥 미술운동의 연구』.



게슈탈트(建築的ゲスタルツェン)<sup>9)</sup>은 제목에서 바우하우스의 조형을 떠올리지만, 그의 조형은 다다보다는 초현실주의적이라고 해야 할 만큼 구성적인 세련미를 보여준다.<sup>10)</sup>

나카다 사다노스케(仲田定之助)는 전람회 기간 중이던 1927년 6월 〈단위삼과〉가 개최한 〈극장의 삼과〉에서, 오카무라 가쇼(岡村蚊象)를 중심으로 한 건축가들의 집단 창작동우회원들의 협력을 얻어 〈화리호톤 무대형상(フリホトノ舞台形象)〉이라는 추상적인 실험극을 상연하였다.<sup>11)</sup> 이 극은 프로그램에 '색채·광선·형태·음악의 단계적인 진환에 의한 무대형상이 있었던 것처럼, 인간이 등장하지 않는 추상적인 무대 조형이며, 상세한 것은 알려져 있지 않지만 남겨진 사진을 통해 볼 때 중앙에 검은 원이 있는 거대한 밝은 색의 동심원이 무대 위를 좌우로 움직이면 스포트라이트가 그것을 쫓아가는 것이 주요한 무대 위의 전개인 것 같다.<sup>11)</sup> 이러한 무대는 바우하우스의 실험적인 무대를 떠올리는데, 나카다는 1922년부터 24년까지 독일에 유학하여 분리와 건축가 이시모토(石本豊久治) 등과 함께 바우하우스를 방문한 바 있다. 일본에 바우하우스를 처음으로 소개한 인물인 만큼 바우하우스나 유럽의 추상적인 무대 조형을 참고한 것으로 보인다.

바우하우스의 영향이라는 점에서는, 바우하우스의 유학생으로 공부하고 이 학교의 교육 프로그램을 실제로 체험한 인물로 미즈타니 타케히코

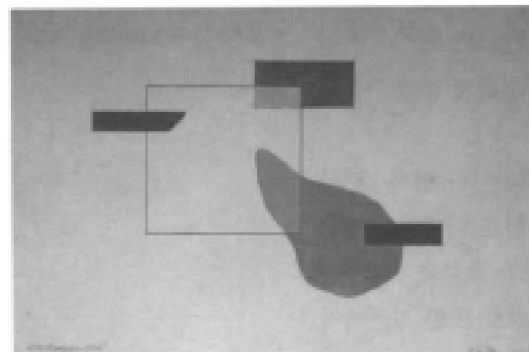
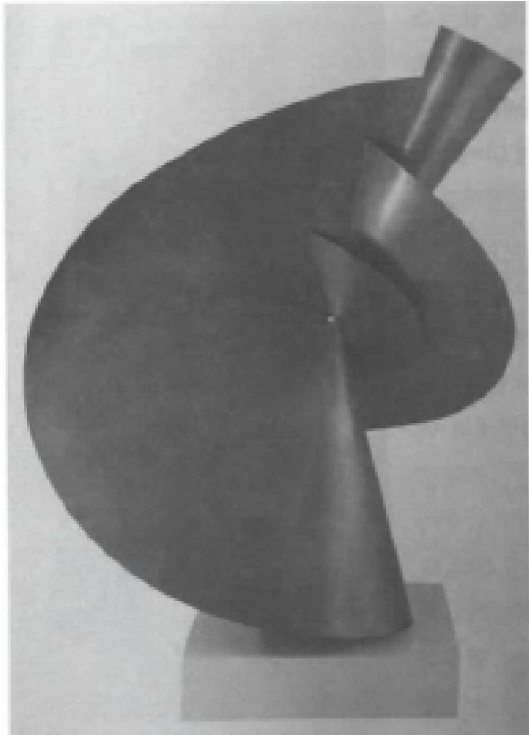
11. 다카무라 겐노스케, 〈책장〉, 1927.  
 12. 코마츠 사카에, 〈건축적 게슈탈트〉, 1927.  
 13. 나카다 사다노스케, 추상적 실험극 〈화리호톤 무대형상〉, 1927.

9) 오무카 도시하루(五十般利治), 「수도 미술전에서 단위삼과까지 -나카하라 미노부의 제작」, 앞의 책, 733~734쪽.

10) 앞의 책, 736쪽.

11) 앞의 책, 748쪽.





14. 미스다니 타케히코 〈요셉 알버트 고  
숄 소재 연구〉, 1928년경.

15. 야마와키 이와오, 〈칸딘스키 수업에  
서의 습작〉, 1930~32

(水谷武彦)나 야마와키 이와오(山脇巖), 야마와키 미치코(山脇道子) 부부를 들 수 있다. 미즈타니 타케히코는 데사우의 바우하우스에서 1927년부터 31년까지 공부한 뒤 귀국하여 모교인 도쿄 미술학교에서 건축학과 구성학을 가르쳤다. 미즈타니는 유학 중에 순수 추상회화 작품을 제작한 것으로 전하지만, 유감스럽게도 현재 그에 대한 자세한 것은 알려져 있지 않다.<sup>12)</sup> 여기서는 미즈타니의 바우하우스 습자인 〈요셉 알버트 고숄 소재 연구〉<sup>14)</sup>(1928년경)를 소개하고자 한다.

야마와키 부부는 미즈타니가 재학 중이던 1930년에 독일에 온 뒤, 바우하우스에서 각각 건축과 직물을 공부했다. 야마와키 이와오의 〈칸딘스키 수업에서의 습작〉<sup>15)</sup>(1930~32)은 그들이 가장 열심히 수강했던 칸딘스키의 수업의 한 면을 보여주는 흥미로운 것이다. 1932년 귀국한 뒤 그들은 가와키타 렌시치로(川喜田煉七郎)가 주재한 신건축공예학원(新建築工藝學院)의 운영에 미즈타니 타케히코와 함께 참가하여, 바우하우스 시스템에 의한 조형교육 프로그램을 실시했다.

야마와키 부부와 교제에서 영향을 받아 추상적인 회화를 시도한 화가로는 미기시 고타로(三浦好太郎)가 있다. 이미 미기시는 1932년 파리·도쿄 신흥미술전 이 전람회는 유럽 초현실주의의 많은 작품을 소개한 것으로 유명하다 ...에 초대된 오장광

이나 반 두스부르크, 레제의 작품을 접하고 추상표현에 기울어 있었다. 그러나 1933년의 〈봄퍼지션〉<sup>16)</sup>에 보이는 몽타주 구성에는 역시 바우하우스의 영향이 크다고 생각된다. 또한 이 시기의 미기시는 많은 포토 몽타주를 제작하였지만, 그 가운데 많은 작품은 야마와키 이와오의 작품과 비슷한 바우하우스식 구성을 보여준다. 미기시의 1933년 작품들은 이와 같이 일본에서 바우하우스의 수용이라는 점에서뿐만 아니라, 이 시기 추상미술 작품의 예라는 점에서도 중요한 것이다. 그러나 유감스럽게도 그 후 미기시는 급속

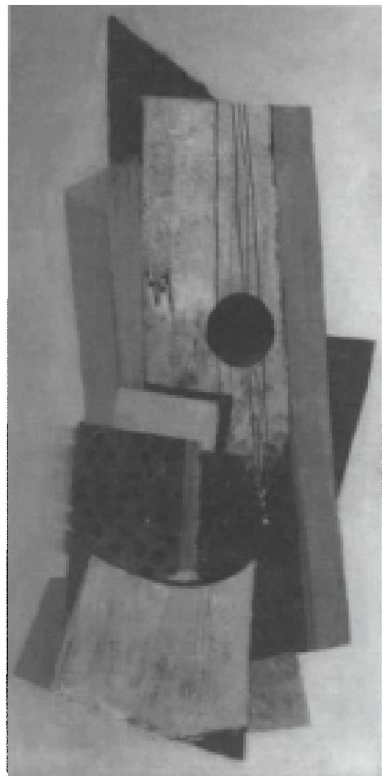
12) 오쿠마 도시유키(大熊敏之), 바우하우스, 《일본의 추상회화 1910~1915》 전시회 도록, 이타바시 구립 미술관, 1992, 55쪽

도로 초현실주의적인 구상으로 치달았으며, 1934년에는 갑작스런 죽음을 맞게 되어 회화 분야에 큰 영향을 미치지 못했다. 오히려 유럽의 전위적인 추상표현은 바우하우스나 구성주의가 본래 예술과 생활의 융합을 목적으로 했던 만큼, 앞서 언급한 다이쇼기 신흥 미술로부터 상업미술로의 이행에서 볼 수 있듯 상업미술에 서야말로 더 잘 수용되고 행해졌다고 할 수 있다.

상업미술에서 유럽 추상표현의 수용이라는 점에서, 상업미술가인 하마다 마사지(濱田増治)를 거론하지 않으면 안 될 것이다. 1920년대 후반부터 30년대 전반에 이르는 시기는 일본에서 상업미술이 확립되는 시기였다. 1925년에는 일본 디자인계의 대부이던 스키우라 히스이(杉浦非水)를 중심으로 한 도안연구회(7인사(七人社))가 결성되었으며, 1927년에는 스키우라의 감수에 의해 포스터 연구 잡지인 『어픽스』가 창간되어 유럽의 포스터 디자인이 적극적으로 소개되었다. 한편 <상업미술가협회>는 기업에 소속되거나 자영 작가로서 실무에 종사하는 이들이 모여 결성한 단체로서, '상업미술'이라는 조어의 개념을 일반에 보급함으로써, 이전까지 순수미술에 비해 일반적으로 낮게 평가되었던 상업미술의 위상을 높이고, 수용자와 제작자 모두의 인식을 계몽함으로써 '대중 생활의 예술화에 기여함'을 목적으로 하였다. 하마다는 이 협회의 중심 인물인 한 사람이었다.<sup>13)</sup>

하마다는 1920년대 이후, 일본에 박람회와 전람회나 영화·연극을 통해 전해지고 있던 아르 누보와 아르 데코 양식은 물론 다다와 구성주의, 바우하우스 등 유럽의 모든 전위미술운동의 에센스를 소화해 갔다. 왜냐하면, 하마다에 의하면 '상업은 경쟁적이기 때문에 광고 또한 경쟁에서 앞서지 않으면 안 되며, 따라서 이 분야에서 행해지는 광고 수단 및 상업미술은 언제나 가장 앞서가지 않으면 안 되기 때문이다.'<sup>14)</sup> 이 말에는, <마보> 등의 다이쇼기 신흥 미술운동에서 모든 단체들의 선언문과 연결되는 부분이 있다.

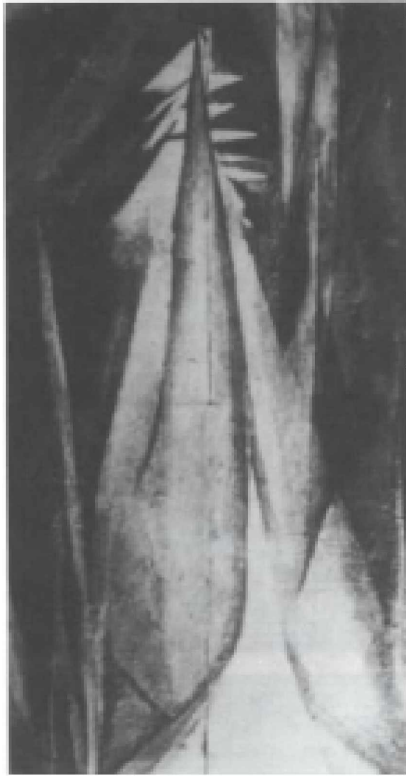
실제로 그는 <마보>에 소속되어, 1924년 국민미술협회가 주최한 건축창안전람회(建築創案展覽會)에 작품을 낸 적이 있으며, 무라야마 토모요시나 분리파 건축협회 회원에게 유럽의 선위적 경향에 관해 많은 정보를



16. 미키시 고타로, <쿠퍼지선>, 1933.

13) 가와하타 나오히메(川畑直治), 「모더니즘과 상업미술」 《모보·모가 1910~1935》 전 시회 도록, 가나가와 현립 근대미술관, 1998, 240쪽.

14) 하마다 마사지(濱田増治) 「최근 광고와 상업미술의 현황」, 『현대 상업미술 전집 제23권 최신 경향 광고집』, 아르스(アルス), 1930, 3쪽.



17. 하마다 마사지의 '추상회화'.

얼은 것으로 생각된다. 그가 1935년 출간한 『상업미술 구성 원리』에서 유럽의 전위적인 경향에 대한 그의 이해는 놀라울 정도로 정확하다. 예를 들어, 그는 다다에서 구성주의에 이르는 건축적 구성에 관해 이야기하면서, 그것을 구성파의 용어인 '과추라'를 사용하여 구체적인 예를 들어 설명하는가 하면, 바우하우스에서 강연된 '슈파닝'의 개념에 관해 낱말한 검토를 덧붙였다.<sup>15)</sup> 그는 이렇게 계몽적인 저작을 남겼을 뿐만 아니라 과감하게 추상회화의 제작을 시도하였지만 실제 작품이 남아 있지 않아 여기서는 유숙이 소장한 앨범에 있는 그의 추상작품을 소개하고자 한다. 파이닝거의 추상회화를 방불케 하는, 빛과 동적 효과가 넘치는 구성적 작품들이다.<sup>16) 17)</sup> 그러나 그의 중요한 공적은 무엇보다도 1928년부터 시작한 『현대 일본 상업미술 진집』 전24권의 편집 및 발행일 것이다. 이는 간단히 말하면 상업미술의 백과사전 같은 것으로, 포스터, 포장, 점포 등의 디자인을 유럽의 풍부한 예를 통해 소개했으며, 국내외의 디자인 현황을 두루 살펴볼 수 있게 되어 있다.

상업미술이나 바우하우스와의 관련에서 사진에 대해 이야기하자면, 당시는 '신흥사진(新興寫眞)'의 발흥기로서, 그 결정적 계기는 1931년의 《독일 국제 이동사진전》의 영향으로 이야기된다. 이 전시 출판작의 대부분은 모홀리 나기(98점)의 것으로, 그 외에도 바우하우스 출신 작가의 것들이 많이 전시되었다. 여기서는 신흥사진 중에서 코이시 키요시(小石清)의 《초하신경(初夏神經)》<sup>18)</sup>을 예로 들고자 한다.

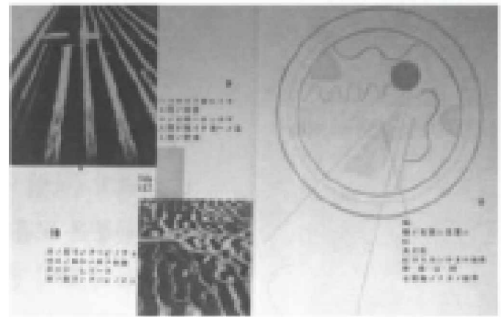
사진 표현과 관련해서 이야기하자면, 사진과 복판화를 융합한 독특한 시도로, 온치 코시로의 시화집 『비행관능(飛行官能)』<sup>19)</sup>을 예로 들고자 한다. 온치는 복판화에서는 추상 표현과 구상 표현을 넘나들었지만, 이 작품에서는 시인 키타하라 하쿠슈(北原白秋)와 처음으로 비행기에 탔을 때의 감각을 시와 판화와 사진을 이용한 30쪽의 책자에 구성적으로 표현하였다. 시인이자 장정 디자이너였던 온치만이 가능한 작품이다. 미술평론가 이타가키 타카오(板垣鷹穂)가 사진가 호리노 마사오(堀野正雄)와 공동 작업으로 구성한 그래픽어 판 《대도쿄의 성격》(1931) 등과 같이, 당시 기계미학의 대두를 상징하는 작품이라 할 수 있다.

15) 하마다 마사지(濱田増治), 『상업미술 구성 원리』, 교요 서원, 1935.

16) 야마노 히데즈구(山野英嗣), 『도시』, 『일본의 전위』 Art into Life (1900~1940) 전시회 도록, 교토 국립근대미술관.

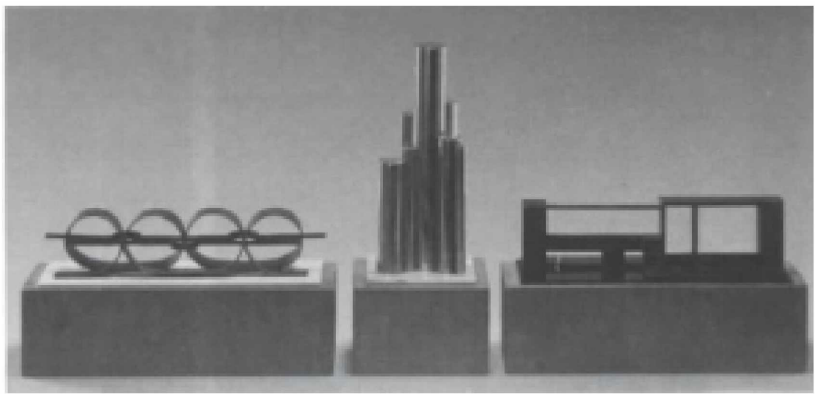
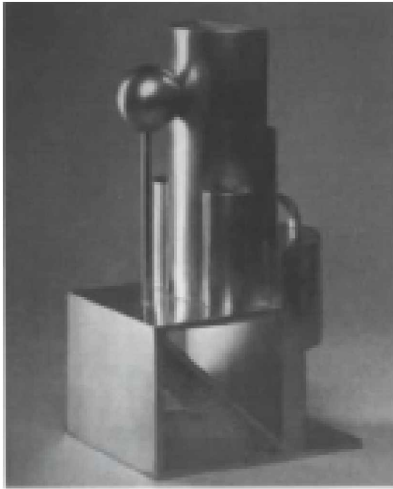
상업미술과 함께 20년대 후반은 공예가 '공예미술'로서 정착하는 시기에 해당한다. 제전(帝展) 제4부로 공예의 출품이 인정된 것은 1927년이다. 이로써 공예가의 염원이 실현되었지만, 이러한 '미술로서의 공예'가 정착하는 여건을 조성한 요소의 하나는 1926년 공예가 그룹 <무케이(无型)>가 결성된 것이다. 무케이가 결성된 계기는, 무케이의 중심 인물이며 도쿄 미술학교 주금과(鑄金科) 교수였던 츠타 시노부(津田信夫)가 1923년 구미 유학을 떠난 것이었다. 츠타무라(津村)는 1925년 파리에서 열린 국제 근대 장식·공업미술 전람회, 즉 '아르 데코' 전의 심사위원이었지만, 그때 그는 장식을 세거한 공예의 모더니즘을 추진할 필요성을 절실히 느꼈다. 이러한 경위를 그의 제자이자 무케이의 중심적 작가이던 타카무라 토요치카(高村豊周)는 흥미롭게 전하고 있다. 타카무라에 의하면, 일본의 유명한 공예 작가들의 많은 작품들이 진부하고 지나친 장식 때문에 낙선하는 한편, 일본의 유명 장인이 그저 단순히 제작한 둥근 그릇이 대상을 차지하게 되어 츠타무라를 몹시 곤란하게 했다고 한다.<sup>17)</sup> 파리 박람회 측의 설명은 불필요한 장식이 없어서 좋았다는 것으로, 유럽에서 경험한 이런 이야기를 들으면서 종래와는 다른 새로운 공예를 추진하는 기운이 타카무라 등 츠타무라의 제자들 사이에 조성되어 갔다.

이리하여 <무케이>는 아르 데코를 비롯한 모더니즘적 공예를 추진하여 <구성파(構成派)> 등으로 불리게 되었다. 도 20은 타카무라의 <삽화(挿花)>를 위한 구성으로, 꽃받침(花器)이라는 기능이 있긴 하지만 기하학적 형태는 하나의 추상조각으로도 볼 수 있다. 스키타 카도(杉田禾堂)의 <용도를 지시하지 않는 미의 창안, 원시기·과도기·완성기><sup>18)</sup>는 세 개의 기하학적 형태로 된 작품으로, 중앙의 원주로 된 것이 <원시기>, 오른쪽의 장방형으로 된 것이 <과도기> 그리고 왼쪽의 네 개의 원으로 된 것이 <완성기>이다. 이 작품에 대해 타카무라는 회화나 조각과 달리 재료에 기초한 순수한 '공예미'를 나타낸 것으로 평가하였지만, 기성 작가로부터는 '입체 도안 같다', '교재적이다'라는 비판이 이어졌다.<sup>18)</sup> 이것은 추상 회화가 종종 '포스



18. 쿠이시 카요시, <초하신경>, 1932.  
19. 은치 코시로, <시화집 비행관능>, 1934.

17) 타카무라 토요치카(高村豊周), 『사화상』, 주오고린 미술출판, 1968, 191쪽.



20. 타카무라 토요치카, <삼화를 위한 구성>, 1926.

21. 스키타 카도, <용도를 지시하지 않는 미의 창안, 원시기·과도기·완성기>, 1930.

터적'이라고 비판된 것을 생각나게 한다.

앞서 언급한 바와 같이 여기서도 추상표현을 상업미술 고유의 조형 언어로 여기고, 나아가 이것을 순수회화보다 한 단계 낮은 가치로 보는 눈리가 드러난다. 또 이러한 눈리가 '미술로서의 공예'에서 추상적인 조형에 대한 이해나 확산을 어렵게 하는 악순환이 보이는 듯하다.

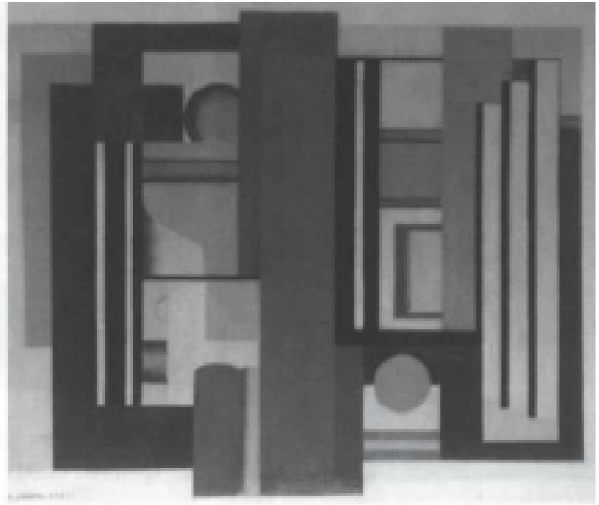
아르 데코와 관련해서 이야기하자면, 조각가들 주축으로 하여 1926년 결성된 단체인 <구조사(構造社)>가 주목된다. 이 단체가 결성되는 것을 계기로 이 단체의 중심적인 작가 대부분이 건축물 장식을 위해 참가한 1921년의 '평화 기념 도쿄 박람회', 이른바 '평화박람회'가 열린 점이 지적된다.<sup>19)</sup> 건축과 융합한 모뉴멘탈한 조형을 시향하는 구조사의 작품은 사실성보다는 양식적인 표현을 중시한 것들이 많으며, 아르 데코적이며 근대적인 장식미술의 세계적인 확산에 따른 조각운동이라고 할 수 있다.

비록 그 조각 작품의 대부분은 추상을 지향하면서 표현으로서는 구상의 범주에 머물고 있지만, 그 중에는 추상적인 조각으로 분류할 수 있는 작품도 있다. 유우 칸지(陽成 謙二)의 <중국인의 집시 돌리기><sup>20)</sup>는 다채로운 세계를 보여주는 작가답게 다다나 구성화에도 이어지는 추상적 표현을 보여준다.<sup>21)</sup>

상업미술과 공예미술의 영역에 대한 이야기가 깊어졌지만, 이 시기에 회화·조각이라는 순수미술의 영역에서 추상표현을 추구한 작가가, 앞서 언급한 비키시나 유우 등 이외에 전혀 없었던 것은 아니다.

18) 키나 타쿠야(木田拓也), 스키타 카도(杉田禾堂)의 <용도를 지시하지 않는 미의 창안 원시기·과도기·완성기>에 대해, 『현대의 눈』, 541호, 2004, 12쪽.

19) 사이토 유코(齊藤祐子), 「구조사 연구 평화 기념 도쿄 박람회부터 결성까지」, 『예술』, 16호, 1999.



22. 유우 칸지, 《중국의 접시들리기》, 1928.

23. 사카타 카즈오, 《습작》, 1926.

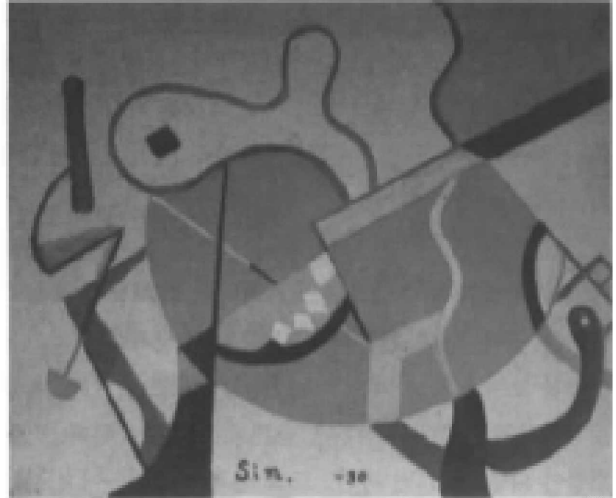
사카타 카즈오(坂田 一男)의 큐비즘적인 작품은 이 시기의 추상표현으로서 중요한 예다. 오카야마(岡山) 시에서 의사 집안의 장남으로 태어난 사카타 카즈오는 1921년 프랑스에 가서 아카데미 모던에서 공부하였다. 처음 포비즘 계열의 작가인 플리에스에게 지도 받았는데, 23년부터는 이곳 아카데미에 새로 강사가 된 레제에게 지도 받았다. 레제 교실의 학생들 대부분은 동유럽과 북유럽, 러시아, 네덜란드, 영국 등에서 온 외국인으로, 그들 대부분은 고국이나 독일에서 미래파나 구성주의 등 최첨단의 흐름을 접한 젊은이들이다.

또한 25년부터 아카데미 모던에서는 푸리즘 화가 오상광이 지도에 참여하게 된다. 말하자면 아카데미 모던은 파리에서 최첨단 미술의 실험장이었다.<sup>21)</sup> 이런 환경 속에서 사카타는 대상의 분해와 재구성이라는 큐비즘을 거쳐, 얇은 공간과 대상성을 남기면서도 푸리즘식의 간결한 추상으로 나아갔다. 오하라(大原) 미술관에 소장된 〈습작〉<sup>22)</sup>은, 사카타가 레제와 보조를 같이하여 푸리즘 연구를 행했음을 나타내는 작품의 예이다. 사카타가 '푸리즘을 이론적 면에서 어디까지 연구했는지는 불명확한 점도 많다. 사카타는 1933년 귀국하고서도 중앙 화단과 관계를 맺지 않았기 때문에 그의 작업이 일본 미술계에 영향력을 미치지 못했다.

서울에서 태어난 야마구치 타케오(山口長男)는 1927년 프랑스로 갔다가 이듬해 오시프 자드킨(Ossip Zadkine)과 알게 되어, 큐비즘과 포비

20) 하마자키 레이지(浜崎禮子), 「유우 칸지(陽威)」, 《구조사-쇼와(昭和) 초기 조각의 귀재들》 전시회 도록, 우츠노미야 미술관, 2005, 248쪽.

21) 데시마 유(手島裕), 「사카타 카즈오(坂田 一男)의 예술」, 《탄생 100년 기념 사카타 카즈오 - 추상으로의 궤적》 전시회 도록, 1988, 8쪽.



24. 아비구치 타케오, <2인상>, 1930.

25. 시모자토 요시오, <제례 풍의 혼례>, 1930.

즘을 융합한 듯한 추상작품을 제작한다. 이 <2인상(二人像)><sup>24</sup>은 자드킨의 영향이 강하게 나타난 에이시만. 그 후 아비구치는 상당히 두터운 흰색의 밑칠 위에 황, 녹, 적 등의 추상적인 필치를 가하는 독특한 화풍으로 옮겨 간다.

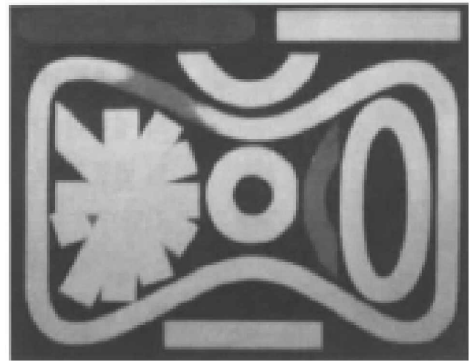
시모자토 요시오(下郷羊雄)는 1929년 교토의 츠다세이후(津田青楓) 양화숙(洋畫塾)에서 배우기 시작한 지 얼마 안 되어 추상미술, 특히 퓨리즘에 관심을 갖기 시작했다. <제례 풍의 혼례><sup>25</sup>의 선과 색면에 의한 구성 실험은 본래의 퓨리즘과는 다르지만, 추상에 대한 그의 관심을 나타내어 주목된다. 이후 그는 미기시 코타로 등의 영향을 받으면서 초현실주의 회화를 제작하는데, 1935년 전후부터 역시 <추상-창조>의 회원이던 오카모토 타로우의 지도를 받으면서 추상미술과 초현실주의의 모순에 대한 해결을 과제로 삼게 된다. <작품><sup>26</sup>은 시모자토가 그런 과제에 매달릴 부럽의 예다. 추상과 초현실의 종합과 지양은 당시의 동시대적인 과제였다. 시모자토는 추상과 초현실주의가 이론적으로 대립하지 않고 서로 섞이게 된 일본의 1930년대 전위미술의 한 면을 대표하는 인물이라고 할 수 있다.<sup>27)</sup>

22) 오쿠마 도시유키(大熊敏之), 「1930년대 일본의 추상회화 해외 동향의 소개와 그 영향에 대한 고찰」, 『제1회 카오·학예원 연구 기요(紀要)』, 1992, 37쪽. 또한 당시의 일본에서 초현실주의와 추상의 혼재를 '혼란'으로 이야기하는 오쿠마에 대해 오쿠카 도시하루는 추상과 초현실주의의 종합이 당시의 시대적 과제였다는 점을 강조한다. 오쿠카 도시하루, 「네오 다다이스트에서 시작하는 '문드리아' 수용 소사」, 『문드리아안간』, 『도쿄 신문』, 1998, 30쪽.

전후 <구체미술협회(具體美術協會)>의 지도적 입장에서 있던 것으로 유명한 요시하라 지로(吉原治良)가 그 이전까지 당시 일본에서 '신아수파'로 평가받던 류르사(リュルサ) 등의 영향이 강한 회풍에서 벗어나 추상회화를 그리기 시작한 때가 1934년경이다.

<작품 3><sup>27</sup>은 역시 <추상-창조>적이며, 본드리아적인 기하학적 추상과 아르프적이고 유기적인 추상이 융합한 듯한, 양대 전란 사이의 유럽 추상회화에 가까운 작품을 보여준다. 아마도 그는 『추상-창조』에 실린 유럽 추상회화의 도판에서 영향을 받은 것으로 추측된다.<sup>23)</sup> 이 무렵이 되면, 1932년 파리·도쿄 신흥 미술전—이 전시는 유럽 초현실주의의 많은 작품을 전시하기도 하여 유명했지만—에서 오장팡이나 반 두스버그, 레제의 작품이 전시되는 등, 추상예술에 관한 정보도 많아진다. 그렇지만 당시 발간된 이 전람회의 도록에는 반 두스버그 등의 '신조형파(네오플라스티시즘)'는 르 코르뷔지에, 오장팡 등의 '순정파(純正派, 퓨리스트)'에서 파생하였다고 하는 등의 실수도 눈에 띈다.<sup>24)</sup> 이는 당시의 미술평론가를 포함한 기성의 미술계가 프랑스 중심적이어서 네덜란드나 독일 및 러시아의 전위적·추상적 미술에 대한 정보가 회화 분야에 제대로 전달되지 않은 것이 큰 요인이다.<sup>25)</sup> 그리고 앞서 언급했듯이 이렇게 침단을 걷는 흐름은 상업미술의 영역에 수용, 실천되어 갔다고 할 수 있다. 그러나 거듭 말하지만, 당시의 추상적 표현이 종종 '포스터적'이라고 비판된 것처럼, 상업미술에 추상적 경향이 보급됨으로써 기성 미술계에서 추상을 예술적이지 않다며 회피하는 경향이 생겨난 것도 사실이다.

그러나 소수라고는 하지만 이 시기의 서양화가들에 의한 추상의 시도나 유럽 추상미술의 전래가 앞에서 언급한 1933년의 미기시 코우타로의 실천 등과 상호관련을 맺음으로써 1930년대 후반 이후 일본의 추상회화를



26. 시모자토 요시오, <작품>, 1934  
27. 요시하라 지로, <작품 3>, 1934.

23) 오쿠마 도시유키, 「1930년대 일본의 추상회화—해와 동향의 소개와 그 영향에 대한 고찰」, 앞의 책, 39쪽.

24) 가와지 류코(川路柳軒)·비네기시 기이치(峯岸義一)의 주, 《파리·도쿄 신흥미술전람회》 도록, 1쪽.

25) 오쿠마 도시하루(五十殿利治), 앞의 책, 「네오 다다이스트에서 시작하는 본드리아 수용」 소사, 29쪽.



전개하는 발판을 다지게 했다고 할 수 있을 것이다.

번역: 강병직, 정신영

---

□ □ 주제어

일본 추상미술(japanese abstract art), 전위예술(avant-grade art), 미래파(futurism),  
구성파(constructivism), 퓨리즘(purisme), 상업미술(commercial art)

## 참고문헌

- 本間正義 編, 「日本の前衛美術」, 『近代の美術』3号, 1971年 3月.
- 五十殿利治, 「メカニズムとモタニズム」大正期新興美術運動から昭和初期のモタニズムへ(その1)』, 『芸叢』10号, 1994年.
- 五十殿利治, 「構成物の時代」木來派美術協會展から三科展まで』, 同著『大正期新興美術運動の研究』スカイドア, 1995年.
- 五十殿利治, 「首都美術展から單位三科まで」中原實の軌跡』, 前掲『大正期新興美術運動の研究』.
- 松本 透, 「コンストラクチオン」, 村山知義 作, 高階秀爾・淺野徹 編『モタニズムと傳統』, 講談社, 1993年.
- 田島奈都子, 「現代商業美術全集」復刻に寄せて」商業美術の興隆と『現代商業美術全集』, 『現代商業美術全集』〔復刻版〕別号, ゆまに書房, 2001年.
- 濱田増治, 「日本商業美術の生立と現在」, 『帝國工芸』7卷5号, 1933年 6月.
- 濱田増治, 「最近廣告と其商業美術の表現」, 『現代商業美術全集 第23卷 最新傾向廣告集』, アルス, 1930年 8月.
- 濱田増治, 「商業美術構成原理」, 高陽書院, 1935年.
- 大谷省吾, 「モタン都市の廣告と産業美術」, 同編『廣告と商業美術』, ゆまに書房, 2005年.
- 大熊敏之, 「ハウハウス」『日本の抽象繪畫 1910~1945』展, 板橋區立美術館, 1992年.
- 大熊敏之, 「1930年代の日本の抽象繪畫」海外動向の紹介とその影響についての「考察」』『第1回花王・學芸員研究紀要』, 1992年.
- 川崎直道, 「モタニズムと商業美術」『モボ・モガ 1910~1955』展, 神奈川県立近代美術館, 1998年.
- 山野英嗣, 「都市へ」, 『日本の前衛 - Art into Life 1900~1940』展, 京都國立近代美術館.
- 高村豊規, 「自畫像」, 中央公論美術出版, 1968年.
- 木田拓也, 「杉田糸堂『用途を指示せぬ美の創案 原始期・過渡期・完成期』について」, 『現代の眼』544号, 2004年 2~3月.
- 齊藤祐子, 「構造者」研究」昭和記念東京博覽會から結成まで」, 『芸叢』16号, 1999年.
- 浜崎禮, 「陽成」, 『構造社 -昭和初期彫刻の鬼才たち展』, 宇都宮美術館, 2005年.
- 手島裕, 「坂田一男の芸術」, 『生誕100年記念 坂田一男 -抽象への軌跡-』展, 1988年.