

◆書評◆

中嶋泉著

『アンチ・アクション』

日本戦後絵画と女性画家』

(ブリュッケ 2019年 ISBN 9784434264696 C1070 3800円+税)



小勝 禮子

(京都芸術大学 非常勤講師)

本書は、著者が冒頭に概括するように、「日本の第二次世界大戦後、一九五〇年代から六〇年代の美術史をジェンダーの観点から読み直し、この時代の女性美術家と作品の再解釈を行うものである。」(7頁)。ここで重要であり、本書の核心となるのは、なぜこの時代を選んだのかということ、「女性美術家と作品の再解釈」はどのように行われるのかという2点であろう。

まず第一の疑問に対する答えとして、著者は「はじめに—フェミニズム美術史に向けて」において、第二次大戦後の占領軍による指導のもとに実現した男女平等の法制化によって、短いながら女性美術家が前衛美術の領域で活躍し、注目を浴びたことを挙げる(7頁)。しかしそれに続けて、現在知られている「戦後美術史」にはこうした女性の創作活動についての記述はほとんどなく、研究が進んで(広く共有されて)いないことも挙げている(8頁)。

その理由として著者は、戦後の「女性解

放」が一時的なものとして終わり、女性の社会的役割が一九六〇年代半ばまでに家庭内再生産労働を担う主婦へと収斂していったこと、女性美術家もまたそうした社会的風潮の中で、活動を縮小し、美術から離れていった人も多かったことを挙げる。しかしそれ以上に根本的な要因として、日本の近現代美術史において批評や歴史的叙述を担ってきたのはほとんど男性であり、「男性主体の歴史観、価値観、必要性が反映されている」ため、「女性の物語は排除されるか「後回しに」され」てきたことを指摘している(9頁)。美術館の学芸員として、昭和初期から戦後の70年代にいたる日本近代美術史における女性美術家の作品を調査して展覧会を企画開催し(小勝禮子 2001, 2005)、当時の女性美術家をめぐる制度や批評言説について論文をまとめた(同展図録) 評者もまた、まったく同じ結論に達していた。

こうした「日本戦後美術史」をめぐる諸

問題について、著者は『『日本戦後美術史』とジェンダー』(第1章)において、まず本書の議論の前提となる根本的な課題を掘り下げている。ここで著者が現在に至るまで影響力が大きい著作として注目するのは、千葉成夫『現代美術逸脱史』(1986年)と榎木野衣『日本・現代・美術』(1997年)である。この両者の共通の基盤として、「アンフォルメル旋風」を日本美術史の変化の起点と考えていること、また両者の著作では女性美術家の姿がほとんど顧みられていないということを指摘する(33-34頁)。こうした「戦後日本の美術批評や美術史が、女性の活動を書き込む余地のないジェンダー化された物語」(34頁)となってしまったのはなぜなのか。

ここが本書による卓抜な指摘の一つなのだが、1950年代末にフランスの批評家ミシェル・タピエによって日本に紹介、導入されたアンフォルメルという美術運動の受容と落胆、拒絶の過程において、ジェンダー論による再解釈が極めて重要であり有効なことが論じられる。すなわち、アンフォルメルを介した国際交流が「過去に例を見ない好機」であり、「自国の美術の同時代的価値を見直し、文化的遅れを取り戻すことに繋がる」と捉えられ、批評家にとって「批評言説を作り出す者としての希望や野心を刺激するものだった」(43頁)が、欧米人批評家によってその期待が裏切られるや、アンフォルメルは「アンフォルメル旋風」と呼ばれて否定的に

受け取られるようになる。そこには、バート・ウィンザー＝タマキの記述を引いて著者が指摘するように、「戦後抽象絵画における日本と欧米の文化交流にも、歴史的に繰り返されたジェンダー化された構造があり、『日本』に与えられた役割はそもそも女性性を付与される『他者性』だった」(53頁)という背景があった。こうした異文化の交流をめぐるジェンダー論による解釈は、日本の平安時代の美術をめぐる唐との関係に対して、千野香織によって逸早く導入されていた(千野香織1993)。時代と場所にかかわらず、ジェンダー論の導入は新たな美術史の読解と記述を導くものであることは言を俟たない。

これはジェンダー論を学んだ研究者には常識的なことだが、残念ながら日本の戦後美術史の記述には現在に至るまでジェンダー視点による解釈が抜け落ちてしまっている。その意味において本書は、戦後日本美術史を研究する者にとって、必読の基礎文献であろう。

さらに続けて冒頭に挙げた第二の問い、「女性美術家と作品の再解釈」はどのように行われるのかということに関して、著者は、『アンチ・アクション』に向けて「戦後美術と女性」(第2章)でまず、戦後の女性美術家が置かれた位置をていねいに読み直すことから始める。本書で扱う福島秀子、草間彌生、田中敦子をはじめとした戦後に美術家として活動を始めた

「新人女性」たちは、その出発において著者が「戦前の父」と呼ぶ、瀧口修造、阿部展也、吉原治良らの指導と支援を受けた「戦後の娘」というような状況があったこと(89-99頁)、こうした中で男性批評家によって評価されたのは、戦前から女性の発表機会を求めて苦闘して来た三岸節子や藤川栄子などの年長世代ではなく、彼らが育てた「新人女性美術家」であったことも指摘される(126-128頁)。

著者はここで、女性美術家たちの作品を戦後の絵画運動や批評から切り離すことなく、その垂流ともしないための解釈の枠組みとして、1960年代の主流となった「アクション・ペインティング」に与しない、「アンチ・アクション」という鍵になる概念を提示する(129-140頁)。そして当時、女性美術家の活躍の先鋒にいた福島、草間、田中を例にして、「唐突に外界を開いてみせた戦後抽象の表現、思想、それが作りだす人脈、価値の変化、変容する価値観を十分に活用し、それらを制作に大いに反映させた」(134頁)ことを実作品に即して記述していく。それが、草間彌生の「ネット・ペインティング」であり(第3章)、田中敦子の「円と線の絵画」であり(第4章)、福島秀子の『「捺す」絵画と人間

のイメージ」(第5章)であった。

その個々の内容についてはぜひ本書を読んでいただきたい。著者の丹念な調査と資料の読み解きによる新知見が多数記述されている。そしてこうしたジェンダーの視点による戦後日本美術史の再解釈は、著者の師でもあるG. ポロックら欧米のフェミニズム美術史家たちによる、リー・クラズナーやフランケンサーラーら米国抽象表現主義に参加した女性美術家の再評価と足並みをそろえる作業でもあり、また忘れられた、あるいは評価が不十分な女性美術家の再発見ということに留まらず、日本の1950～60年代の美術の全体像の読み直しや、男性批評家の被害者意識によって歪められた「アンフォルメル旋風」の歴史的な意味がより豊かで複雑な様相をもって理解されることにつながるだろう。著者も喝破するように、「これは女性だけの問題ではない」(128頁)のである。

最後に付け加えれば、本書は、第42回サントリー学芸賞(芸術・文学部門2020年)と第35回女性史青山なを賞(2020年)を合わせて受賞するなど、芸術学および女性史の双方の分野から高い評価を受けている。早い再版が待たれるものである。

参考文献

- 千野香織, 1994, 「[シンポジウム]日本美術史のジェンダー」『美術史』43(2): pp. 235-246.
 小勝禮子, 2001, 「奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代」展 栃木県立美術館
 小勝禮子, 2005, 「前衛の女性1950—1975」展 栃木県立美術館