

ジェンダー視点が拓く美術史・イメージ研究の地平 —— 4報告への応答

デイスカッサント・香川檀
(武蔵大学)

美術やひろく視覚文化におけるイメージ表象を対象に、図像（つまりイメージ）をどう読むかは、ジェンダー研究にとって重要な課題である。一見、私たちの生活に直接あまり関係がないに見えるイメージが、じつは文化のなかで象徴的意味をもって性的差異を強かに構造化しているからだ。本シンポジウムの四つの報告は、「海女の表象」「前衛芸術の性表現」「戦間期ヨーロッパのレズビアニズム表象」「戦争と女性画家」というトピックを扱うことで、美術史研究の領域において社会的・歴史的背景に切り込みつつイメージを分析し、既存の美術史学のナラティヴを覆す問題提起を行っている。

本稿では、各報告についてコメントや補足を行いながら、美術や視覚表象の研究にどのような地平が拓かれるかという展望につなげて論じていく。

I. 女性身体 of 審美化／エロス化

海女という女性像をとりあげた吉良智子氏の報告「近現代日本における〈海女〉の表象」は、美術史の図像伝統に始まって現代の自治体公認キャラクターというポップカルチャーにまで至る広い射程をもつ。かつて中世の絵巻や江戸時代の浮世絵、そして明治期の日本画においても、海女は絵画の重要な主題であった。海に素潜りして魚介類を捕獲する特殊なかたちの漁撈活動を行なう「海士」は性別を問わず存在したが、とりわけ女性の「海女」は、薄衣をまとうだけの裸体に近いでたちと、海のもつ神

秘性が相まって、古くから絵師の想像力を掻き立てる画題であったからだ。吉良氏はこれらの絵画の分析から、労働する女性身体に向けられた男性の性的なまなざしを明るみに出し、さらにこれが大衆化したかたちで戦後日本における映画や写真にも受け継がれていることを指摘している。

このように女性身体をエロティックな美的鑑賞の対象とする視線のありかたについては、イメージ研究でいうところの「審美化 *aesthetization*」「エロス化 *eroticization*」として説明することができるだろう。男性

が主たる担い手であったイメージ生産において、女性モデルを「美しく描く」「きれいに撮る」という暗黙の関心と欲望が、作為的にせよ無作為にせよ、過剰なまでの官能性を対象に付与することがある。とりわけ写真や映画が普及した20世紀の海女は、そうした映像美への欲望を向ける絶好のモチーフであったのではないか。

これには、日本が近代化するなかで欧米から投げかけられた視線のオリエンタリズムも関係している。周知のように、海女は東アジアでも韓国、日本、台湾の一部地域だけに見られる。吉良氏も参照している小暮修三の先行研究が批判的にあきらかにしているように¹、西洋から日本を訪れた外国人カメラマンは裸体にちかい姿で潜水漁業に勤しむ海女を、前近代的な風習をのこす珍しい被写体として撮り収め、自国のメディアに掲載した。それによって、性的視線を内在させるオリエンタリズムが形成されていったのである。こうした海外からの注目に触発されるかたちで、日本の国内でも、もともと民俗文化の記録として写真は撮られていたが、とりわけ戦後の1950年代から観光資源としての海女に関心が寄せられ、ついには旅行者と一緒に記念撮影する観光海女、モデル海女というものも生まれた。海女が完全に「見られる対象」となったのである。そして、海女写真や海女映画が取られるなかで、ポルノまがいのヌード像も流通するようになった。すべてが水中

写真家など男性のプロカメラマンが撮ったものである。

こうした傾向はけっして過去のことでなく、現在も進行していると思われる。試みに、2000年以降に出版された、昭和30年代の海女写真の復刻本を見てみると、ヌードの身体への関心が前面に押し出されており、撮影当時よりも「審美化／エロス化」の度合いはあきらかに強まっている。例えば、大崎映普という水中撮影の第一人者で、昭和30年代に海女のドキュメンタリー映画や写真を多く手がけたカメラマンがいる。彼の作品をリニューアル編集した最近の写真集『海女のいる風景——昭和の美しい海の女たち』（2013年）には、そうした傾向がよく表れている。大崎による他の著作なども読むと、彼は海女の実態に詳しく、彼女たちに敬意をもって撮影に臨んだ優れた記録者であったことが窺えるが、それでも彼の写真には（少なくともリニューアル編集された上記の写真集には）男性による性的視線が横溢している。表紙や巻頭グラビアにカラーで大きく掲載される写真は、いずれも全裸に近い姿で磯部に立つか海中を泳ぐ海女の姿ばかりなのである。

大崎の記述によると、昭和30年代当時、国内外の映画会社から委託されて撮ることが多かったが、「映画や写真の仕事では、むかしながらの裸の海女の映像を要求されることが多く、裸で潜る海女は石川県輪島市^{へぐらじま}の舳倉島か、長崎県対馬市^{まがり}の曲くらいしか

1 小暮修三、〈研究ノート〉「海女の表象：『ナショナル ジオグラフィック』に見るオリエンタリズムと観光海女の相互関係」『日本研究』第36巻、2009年、pp. 119-139。
(2021年12月4日取得、<http://doi.org/10.15055/00000526>, pdf)

残っていなかったから、船倉島へ通う機会が多くなった²という。写真撮影を委託されたカメラマンは、わざわざそうした海女を撮りにロケをはったわけだ。そして、海中に泳ぐ「この世のものとは思えない人魚のような美しさ」³に感嘆することになる。海女の仕事風景を写して漁撈の技術や仲間たちとの共同作業などを記録する趣旨から逸れて、海女を、男性のファンタジーを投影する対象として眺めていたことを物語っている。しかも、海女として活動していた女性が10歳代から高齢まで幅広い年齢層にわたっていたにもかかわらず、彼が10歳代後半の海女ばかりを追いかけていたように見えることにも疑問がわく。そうした若い海女をモデルに撮った写真のなかには、頭部を写さず、首から下の胴体部分だけをクローズアップで撮った結果、彫刻でいう「トルソ」（胴部のみ彫像）のように見える写真が何枚もある。身につけた僅かな下帯や命綱といった「潜り装束」を紹介する解説がついているが、見ようによっては扇情的で、モデルの人格や個性を剥奪することで視線を肉体美とその官能性に向けるものに横滑りしてしまっている。優れたカメラマンが身につけているモダニズム写真の男性視線の美意識が、このようなところにも表れていて、現代の再編集のなかで増幅されているのだ。

こうした視線のありように異議申し立て

するために、イメージの読解力が求められているのである。

II. 性表現をめぐる非対称

次に、中嶋泉氏による『『エロスの政治学』——1960年代末から1970年代はじめの日本と美術』は、戦後美術における前衛の性表現をテーマとしたものである。ニューヨークにわたり日本美術界の外部で性にまつわる表現を手掛けたふたりの女性美術家、オノ・ヨーコと草間彌生の表現に光を当てることで、国内における男性作家の性表現を逆照射する。そこから最終的に浮かび上がるのは、性の抱擁（肯定）と機能不全（否定）という男女の非対称であった。本稿ではこの差異について少し角度を変えて考えたいと思うが、その前に、そもそも性表現というテーマ自体が、セクシュアリティ（性愛）と身体の表象分析を重要な課題とするジェンダー研究の登場によって、メジャーなものとして見直され活性化するという点をまず指摘しておく。

欧米の批評家によるテキストは別にして、日本の戦後美術史に関する主だった概説書——むろんそれらはすべて男性の書き手によるのだが——を見てみても、美術の動向や個別の作品を性表現という切り口から論じたテキストは皆無といってよい⁴。中嶋氏の報告が目目する1960年代末から1970年代という時期に、奔流のように見ら

2 大崎映普『海女のいる風景——昭和の美しい海の女たち』自由国民社、2013年、7頁。

3 大崎、同箇所。

4 例えば、針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979年／千葉成夫『現代美術逸脱史』晶文社、1986年／榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、1998年／山本浩貴『現代美術史——欧米、日本、トランスナショナル』中公新書、2019年。

れた前衛アーティストたちのエロスの表現は、たとえわずかに言及されることがあっても、既成の芸術に反旗をひるがえす「反芸術」というタームに回収されている。体制に反抗する前衛芸術のならいとして、挑発的な性表現はあまりにも自明のことであったため、あえて真っ向から論じるまでもない付随的な問題とされていたのである。

これに対して、ジェンダー美術史の知見に基づいた欧米の女性研究者やキュレーターによって日本の女性アーティストに光が当てられると、性の表現は見逃すことのできないファクターとして注目される。作品にこめられた女性としてのセクシュアリティの経験が読み解かれるようになったのである。米国で草間彌生の初の大掛かりな回顧展を手掛けたアレクサンドラ・モンロー (Alexandra Munroe) は、男性器を思わせる草間のソフトスカルプチャー (布製の突起物) について、同展カタログでこう述べている。

草間の《セックス・オブセッション・シリーズ》へのファルスの流用は、彼女の抑圧者の権力を所有しようとする意志でありファンタジーであると解釈できる。(中略) アートをつうじて、ひとつでなく幾千ものペニスを猛烈に所有しようとすることは、おそらく従属や服従に対する勝利と自由を表象していたのだろう⁵。

モンローはこれを日本の封建的な家父長制への抵抗として解釈しているが、ニューヨークの美術界の男性中心主義に対するアンチであったとも考えられる。

同じくモンローがニューヨークで企画・構成したオノ・ヨーコ展は、2004年に日本にも巡回しているが、このなかではオノ・ヨーコの映像作品《フライ (蠅)》がとりあげられている。横たわった全裸の女性の身体のを無数の蠅が這い回ったり飛び回ったりする様子をカメラに収めたもので、女性はひたすら忍耐づよくじっとしている。同展カタログでは、この作品を次のように解説している。

オノは女性の身体も、蠅とともに自伝的なものと語っている。

オノにとって《フライ》に登場する女体は、社会が受け入れの条件として強制するおとなしさ、受動性を象徴する。蠅は、それと対照的に自由な精神を象徴し、オノは蠅になったつもりで声楽曲を作曲し、歌ったという。

作品の最後に、それまでのクローズアップから全身像に転じ、女性の忍従や受動性と、蠅のおぞましが強調される⁶。

このように、海外の女性研究者によって、逸早くオノの作品のもつセクシュアリ

5 Munroe, Alexandra, 1989, "Obsession, Fantasy and Outrage : The Art of Yayoi Kusama", in: Bhupendra Karia(ed.), *YAYOI KUSAMA. A Retrospective*, Center for International Contemporary Arts, New York, 1989, pp.23-24. 訳は香川による。

6 展覧会カタログ『YES オノ・ヨーコ』(東京都現代美術館ほか)、朝日新聞社、2004年、p.114.

ティの象徴性について、ジェンダー視点に立った批評がなされたのである。それは同時に、男性によって語られてきた日本の現代美術のメジャーな言説に対して、ジェンダーの美術研究が登場したからこそ焦点化された性表現であった⁷。

したがって、中嶋氏がオノや草間との比較において徴候的な対照性を示すふたりの男性アーティストに注目したのは、ジェンダー論から男性の性表現を捉え直すうえで、もきわめて慧眼であったといえる。まず、吉岡康弘が1962年の第14回読売アンデパンダン展に出品した作品を見てみる。《変態周期と過渡現象》と題された、横幅が3メートルはあろうかという大型のパネルで提示された8点のモノクロ写真である。全体に黒々として対象の輪郭がはっきりと判別できないが、よく見ると女性の外性器がクローズアップで撮られたものであることがわかる。モチーフ自体がポルノグラフィすれすれの非常に挑発的な写真であり、実際、開幕後4日目にして猥褻とされ撤去されることになった問題作である。ただ、残された記録写真から分かるのは、そのモチーフが照明や低感度フィルムの効果で観る人に生理的な刺激をもたらすような異様なもの、ひとつの（反芸術的な）「美的対

象」として提示されていることである。秘匿された身体部分が暴露されている。そのうえ、それとは違ったものに見えるという意味で、イメージ研究でいう「異化」の効果ももっている。このような視覚は肉眼ではありえず、機械の眼をもったカメラならではのものであり、モダニズム写真のひとつの大きな流れのなかから生まれた美学でもある。特筆すべきことに、吉岡は戦前の前衛写真家マン・レイ (Man Ray) に傾倒していたという。マン・レイは、女性モデルの身体をカメラ・アイによって人工的なものに変換し、まさに「異化」してみせるシュルレアリスム的な作品で知られていた。女性の丸いお尻がまるで無機物の抽象的なオブジェのように見えたり、下から見上げた顎と首が男性器に見えたり、といったものである。写真研究者の伊藤俊治は写真論『裸体の森へ』のなかの「〈愛〉のマシニズム」と題した章でマン・レイをとりあげ、彼の写真にみられる特殊な資質として、「部分化された身体を魅力的なオブジェとして偏愛し、世界をセクシュアルな空間の舞台としてとらえる」点を指摘している⁸。このように女性身体を「部分」に断片化し、「モノ化」するモダニズムの（男性的）視線の背後には、どのような心理がはたらいている

7 ただし近年、美術の枠を超えた肉体の直接性に訴えるパフォーマンス研究の分野からは、中嶋氏の報告があきらかにした60～70年代における男女の作家の性表現にふれて、その対照的な差異について指摘がなされている。黒ダライ児は、その浩瀚な著書『肉体のアナーキズム』のなかでこう述べている。「日本の60年代においては、美術系の男性パフォーマーにも、現実社会における肉体の機能や象徴性、特にジェンダーと同性愛を含むセクシュアリティ、それをめぐる抑圧や暴力を問いかけた者はほとんどいなかったし、その傾向は現在もあまり変わっていないといえる。」(黒ダライ児『肉体のアナーキズム——1960年代の日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラムボックス, 2010, P. 408)。この指摘は、男性アーティストに限らず、日本の美術研究の現状についてもいまだ当てはまるといえるかもしれない。

8 伊藤俊治『裸体の森へ——感情のイコノグラフィー』ちくま学芸文庫, 1988年, p.41.

のだろうか。ここからが、ジェンダー論の知見が発揮される場所である。西洋において伝統的に女性身体に付与されてきた文化的象徴性の研究によれば、生身の女性の肉体は「血の穢れ」を始めとして、おぞましいものとして男性に不安や脅威を与えるものであった⁹。それを克服して鑑賞に耐えるものにするために、理想的な身体美として、さらには上記のような「異化」の効果をもちいて芸術表象へと変換してきたのである。女性の性的身体を「異化」することで、男性にとって脅威・不安をあたえる対象を造形的に征服し、安心して享受できるものにする。前述の海女写真とはまた別の意味で、「フォトジェニック(写真として絵になる)」であることを目指す美学といえる。そして、これは裏を返せば、現実の生身の女性との人間的でロマンティックなエロスを否定することに等しいのである。

中嶋氏が注目するもうひとりの男性美術家、工藤哲巳の《インポ分布図とその飽和部分における保護ドームの発生》もまた、男性の性的不能をこれみよがしに造形する点において、上記のような男女の性の否定ないし関係不全に深いところで通底していると思われる。ここには、例えばマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp)の《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(通称〈大ガラス〉)》(1915-23)に代表されるような戦前モダニズム芸術のひとつの極北の性愛観、すなわち独身者(=

男性)と花嫁(=女性)とのあいだの不毛の愛がアイロニカルに肯定され価値を上げられて、戦後日本の美術のなかに受容された可能性もあるかもしれない。しかしそれ以上に重要と思われるのは、中嶋氏も指摘するように、敗戦後の日本において、欧米との優劣関係のなかで日本男性によって欧米型の男性的エロスが否定されたという意味が大きいと考えるべきだろう。興味深いことに、工藤哲巳はこの作品を制作する少し前に、天女の羽衣をイメージした衣装でパフォーマンスを行っている¹⁰。彼のなかに日本趣味があったことが指摘されているのだが、ここでは同時に女装趣味があったことも窺える。自身を両性具有的な存在として演出する傾向は、じつは近代日本のなかで大正期に渡仏したり渡独したりした日本の芸術家にときおり見られるもので、藤田嗣治や村山知義などが挙げられる¹¹。こうした自己表象が60年代の反芸術的パフォーマンスにも受け継がれ、西欧の男性性に対する女性化された日本、という自己アイロニー的なアイデンティティ形成があったのだろうか。この点は、今後さらなる解明が待たれる課題である。

Ⅲ. 〈非一異性愛〉という女たちのモダン

天野知香氏による報告「モダニズムと〈女性〉芸術家——ロメイン・ブルックスのサフィック・モダニティ」は、戦間期ヨーロッパのレズビアニズムとモダニズム

9 Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass. And London, Harvard Univ. Press, 1985.

10 黒ダ, 前掲書(注7), pp. 123-124.

11 同書, p. 107.

芸術との関わりに焦点をあてている。タイトルにある「サフィック・モダニズム sapphic modernism」とは、欧米のジェンダー・セクシュアリティ研究によって理論化され、今世紀に入ってこう命名され概念として定義されたものである。古代ギリシアの女性詩人サッフォー (sapphō) の名を冠した、20世紀とくに両大戦間期における創造的なレズビアニズムの局面と深く関わっており、文学・建築・美術・デザインなど広範な芸術ジャンルにわたる研究が進められている。天野氏の報告は女性画家ロメイン・ブルックス (Romaine Brooks) をとりあげ、その自画像や女性たちの肖像画、そして自室のしつらえという行為が意味するものの考察から、主流のモダニズムとは別の、同性愛者としてのアイデンティティ形成に関わるモダニティを探りだす。

戦間期のレズビアニズムを考えるときに、その担い手となった女性たちが前世紀来の旧弊なブルジョワ階級の性道徳や価値観を拒否していたこと、そして彼女たちにとって「非一異性愛」であることがすなわち「脱一家父長制」でもあったことは重要である。つまり、レズビアンであるとは「モダン」であることを意味したのだ。このことと、造形芸術のモダニズムとはどのように切り結ぶのだろうか。ホモセクシュアルやバイセクシュアルの女性表現者の作品に注目し、そこに男性中心的な規範的モダニズムの歴史から除外されてきた女性や性的マイノリティの対抗的な「美的ストラ

テジー」を読み取ること、それが新たな研究の地平として浮かび上がってきたのである。本稿ではとくに、天野氏の報告にあったブルックスの「自室のしつらえ」と「自画像」のふたつの点に注目し、同じように戦間期にレズビアニズムの圏内において、居室のしつらえと自画像でもってモダニズムを差異化し、女性同性愛者としてのアイデンティティを可視化したドイツ人美術家ハンナ・ヘーヒ (Hannah Höch, 1889-1978) について触れたい。

ハンナ・ヘーヒは、第一次世界大戦中から戦後にかけて活動した前衛芸術運動ベルリン・ダダに参加した美術家で、絵画や写真コラージュ (フォトモンタージュ) をよくした。運動の収束後、パートナーだった男性ダダイストと別れ、前衛詩人で作家のオランダ女性ティル・ブルクマン (Til Brugman) と恋愛関係を結ぶ (図1)¹²。彼女らが暮らしたオランダ、デン・ハーグの住居は、ふたりの共生前からブルクマンが住



図1 ヘーヒ (左) とブルクマン
出典: Kamen Pawlow, *Hannah Höch, Gotha 1889-1978 Berlin*, Ulenspiegel, 1993, S.55.

12 ヘーヒとブルクマンの共生については、拙著『ハンナ・ヘーヒ』第8章「レスボスの饗宴」、および第10章の176-178頁における作品論を参照されたい。(香川檀『ハンナ・ヘーヒ——透視のイメージ遊戯』水声社, 2019年)



図2 (左) デン・ハーグの住居内装、(右) ヘーヒの絵画《生き物たち》1929年
出典：Berlinische Galerie(ed.),1989, *Hannah Höch 1889-1978*.

んでいた部屋で、同地でピエト・モンドリアン (Piet Mondrian) やファン・ドゥースブルフ (Van Doesburg) らが結成した前衛運動「デ・スタイル」のメンバーたちによって内装デザインが施されていた。モダニズムの最前線にあった構成主義の、幾何学的でシンプルな壁面レリーフや家具がしつらえられていた (図2左)。ヘーヒが入居して3年が経った頃の室内写真には、自作の油彩画《生き物たち》が壁に掛けられているのが確認できる (図2右)。この絵は、階段状になった円形の台座に幼児や空想的な動植物が取り集められたコンポジションとしての具象絵画である。ヘーヒは、ドゥースブルフとも交流をもっていたが、絵画を直線と色面だけに還元する完全な抽象の構成主義には距離をおいていた¹³。しかも、ドゥースブルフはマニッシュなレズビアンであるブルクマンを嫌悪するホモフォビア的などころがあった¹⁴。したがって、この絵をブル



図3 《イギリスの踊り子》1928年 図4 《ロシアの踊り子》1928年
出典：(図3、4とも) Maria Makela/Peter Boswell (ed.),1996, *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, U.S.A., Walker Art Center.

クマンとの居室に掛けたのは、ヘテロ男性のハイモダニズムが支配する空間に女性同性愛者が行なった芸術的介入と見做せるのではないか。

同じようにブルックスとの比較において興味深いのは、ヘーヒの自画像的な作品である。先の絵画《生き物たち》を描いた翌年に、写真を切り貼りして2点のフォトコラージュを制作している (図3、4)。《イギリスの踊り子》《ロシアの踊り子》と題されたそれらは、どちらも「私の分身^{ダブル}」というサブタイトルがついている (ただし、《ロシアの踊り子》のそれは後年、ブルクマンとの関係解消後に書き込まれた可能性がよい)。雑誌から切り抜いた女性の顔写真をモチーフに、目や口の部分を他と入れ替えてグロテスクに加工したもので、首元からはハイヒールやバレエシューズを履いた小さな足が生えている。「私の分身」であるはずの踊り子の国籍がドイツやオランダ

13 香川, 同書, p. 114.

14 香川, 同書, pp. 140-141.

ではなく、イギリスやロシアという第一次世界大戦のドイツの敵国であることから、これだけでも反ドイツ・ナショナリズムの政治的メッセージが十分に窺える。ここで踊り子とは、両大戦間にドイツを席卷したダンス・ブームに由来するもので、自由で開放的な女性身体のシンボルとしてヘーヒの作品にしばしば登場するモチーフである。さらに近年の研究では、ワイマール期の演劇・ダンス・ミュージカルといった舞台芸術に携わる女性たちのあいだに同性愛者が多く見られ、パフォーミングアーツの女性とレズビアンズムという連想関係はほとんど一般の通念となっていたことも指摘されている¹⁵。2点のフォトコラージュが対になっているのは、自身とパートナーであるブルクマンを表していると考えられ、とくに《ロシアの踊り子》は左目に片眼鏡をつけている。これは、1920年代の女性同性愛のサブカルチャーにおいて、まさしくレズビアンのしるしであった。ヘーヒは、5年前にロメイン・ブルックスが描いた男装の麗人《ウナ・レディ・トルブリッジ》(1923年)に影響を受けたと考えられる¹⁶。当時さかんに流通していたレズビアンズムの雑誌に、この肖像画も掲載されたからである。ブルックスの絵のなかのトルブリッジは、ダンディなスース姿で片眼鏡をつけている。対照的にヘーヒは、自分たちカップルの自画像である2点のコラージュ作品で、

当時のマスコミが諷刺をこめてステレオタイプに描いたレズビアン、スーツにネクタイというマニッシュないでたちを採用せず、ダンサーという身体文化のもっとも女性的な体現者に扮している。そこには、マスメディアに氾濫するレズビアン像にあらがう対抗的なイメージの創出があるといえよう。

ブルックスが油絵という伝統的メEDIUMで、ダンディやフラヌールといった19世紀的なデカダンの文化的コードをも流用し、モダンで非一異性愛の女性画家という自己像を描き上げたのだとすれば、ヘーヒは1920年代の大衆文化とマスメディアの記号を用いつつ、コラージュという前衛の実験的手法でセルフイメージを造形した。表現の様式はまったく異なるものの、戦間期「サフィック・モダニズム」の風が吹くなかで現れたふたつの自己表象のかたちとして、互いに共振しあうような興味深い親近性をもっている。

IV. 戦争と女性画家

——歴史への視線の転換

最後の、北原恵氏による「戦時下の女性画家とジェンダー——長谷川春子・谷口富美枝・新井光子」は、世代も政治的立場も異なる3人の女性画家をとりあげ、その人生と作品の読解から、戦争と女性表現者との関わりを、国境を越えた移動(移住)と

15 Nero, Julie, "Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar Sexual Subculture" dissertation, Case Western Reserve University, 2013, p.74.

(2021年12月7日取得, https://www.academia.edu/26913460/Hannah_Hoch_Til_Brugman_Lesbianism_and_Weimar_Sexual_Subculture.pdf)

16 Nero, *ibid.*, pp. 72-73.

いうトランスナショナルな視点も踏まえて検証する。そしてなにより、美術史における「戦争画」のメインナラティブをいかに書き換えるか、という問題提起を行なうものである。戦争画と女性画家の問題については、すでに本シンポジウムのパネリストである吉良智子氏による充実した研究が存在するが¹⁷、新たに見出された女性画家の存在をもとに、上記の視点を鋭くうちだした新たな研究の展開を示しているといえよう。本稿ではとくにこの戦争画とジェンダーという点について考察したい。

長谷川春子の場合、彼女は洋画、つまり明治以降に輸入された油絵を主流とする絵画を習得してそれを表現のメディウムとした。戦前にはその洋画の本場であるパリを訪れてもいる。日本の美術界はヨーロッパから近代絵画を採り入れるにあたって、それのもつ個人主義的な自我の表現という面を重視してきた。社会的には無用のものであることこそ、芸術の自律性が担保されていたわけである。ところが、戦時体制の進むなかで美術は徐々に国策と結びついた「公共の課題」を担うものへと変貌する。それを窮屈な束縛と感じるか、使命感に火がついて喜びと感じるかはともかく、このことに女性画家たちがどう反応し、どのような表現の模索を行なったのかはジェンダー美術史にとっても興味深い研究テーマであるだろう。従来の戦争画研究では、前線の戦闘を描いた作品（いわゆる「作戦記録画」）

が重要視され、女性画家が描くことのできた銃後の生活の画題は軽視されてきた。例えば美術批評家の針生一郎は、2007年に戦争と美術についての浩瀚な論集を編んだが、そのなかで長谷川春子が戦時下に女流画家奉公隊の理事長として銃後を描くよう女性たちを励ました逸話を、他の女性画家からの伝聞のかたちでこう書いている。

もつとも、同じころできた女流美術家奉公隊など、大まかで寛容な理事長長谷川春子が「銃後の生活だって生産増強とか防空訓練とか、何かしら戦争に関係することを描けば、展覧会にならべられるし、材料も配給されるんだから」とはげました由、桂ゆきから聞いた。そういうルーズな組織も含めて、かつて丸山眞男が語ったように、日本にはひとにぎりの狂信的ファシストすらいたかどうか疑わしいが、お神輿かつぎだけはいっぱいいて、彼らが争いながらいつしかのっぴきならぬ構造をつくりあげたことがよくわかる¹⁸。

イデオロギーとの真摯な渡り合いを迫られた本格的な戦闘図ではなく、女たちの「ルーズな組織」による時流におもねた「お神輿かつぎ」と片付けられているのである。この文章が書かれた当時は、まだ戦争と女性画家についての本格的な研究がほとんど公にされておらず、圧倒的に情報が不

17 吉良智子『戦争と女性画家——もうひとつの近代「美術」ブリュッケ』、2013年／『女性画家たちの戦争』平凡社新書、2015年。

18 針生一郎「戦後の戦争美術——議論と作品の運命」、針生一郎編著『美術と戦争 1937-1945』国書刊行会、2007年、p.143。

足していたことがこうした軽視につながっていたのであろう。北原氏や吉良氏の戦争画研究をつうじて、このような偏向は是正されていくものと期待する。そして、むしろこれからのジェンダー美術史研究としては、そもそも戦争という歴史事象を捉えるときの視線を転換して、銃後の日常生活を徹底して見据えることも重要となってくるだろう。ちょうど戦後の歴史学において、従来の政治史・事件史から社会史へ、市井の無名の人々の日常史へと研究の関心が移行したパラダイムシフトが起きたときのように。それは戦争画を、歴史画としてではなく風俗画として見ることでもあるだろう。そして、銃後を描いた女性画家の作品を、戦時下の日常生活に流通したさまざまな印刷文化によるイメージ表象の意味の網の目のなかに置いて、イコノロジー（図像解釈学）の視点から分析することもできるかもしれない。（若桑みどり『戦争がつくる女性像』¹⁹といった先行研究も思い起こされる。）戦争画は専門外である評者からの過大な期待かもしれないが、今後の研究の

進展が大いに楽しみである。

以上が、四報告に対する私からの応答であるが、全体をとおして改めて強調しておきたいのは、美術史や広く一般にイメージを対象としたジェンダー研究が、社会のなかに流通する視覚表象にひそむコード化されたジェンダー・バイアスを暴くものであるということである。男性による女性像とその身体への性的視線の読解はその最たる例といえる。さらに、専門的な学術研究においては、女性画家や女性アーティストによる表現のなかに、異性愛の男性作家が主流を占めている近現代美術史のパラダイムを差異化するような契機を見てとり、「男性」「女性」という二元論すらも揺るがすような転覆的な表現を掬い出してみせている。それは、既成の美術史に女性作家を付け加えるというたんなる補完史ではけっしてない。むしろ、美術史を新たに書き換えるほどのパラダイム・チェンジにつながる地平なのである。

19 若桑みどり『戦争がつくる女性像』ちくま学芸文庫, 2000年.

香川 檀 (かがわ まゆみ)

武蔵大学人文学部・教授。専門は、近現代美術史・表象文化論・ジェンダー論。ドイツと日本を中心としたモダニズム・前衛芸術における身体とセクシュアリティの表象。現代美術における戦争や災厄の記憶表象。主な著書に『ダダの性と身体』(ブリュッケ、1998年)、『想起のかたち——記憶アート of 歴史意識』(水声社、2012年)、『ハンナ・ヘーヒ——透視のイメージ遊戯』(水声社、2019年)、共著に『記憶の網目をたぐる——アートとジェンダーをめぐる対話』(彩樹社、2007年)、批評文に「写真に似たもの——ゲルハルト・リヒターの〈記憶絵画〉と女性イメージ」(『ユリイカ』特集:ゲルハルト・リヒター、青土社、2022年6月)。