

富山妙子における「新しい芸術」の模索 ——敗戦後から 1960 年代までを中心に——¹

徐 潤 雅

I. 「新しい芸術」を求めて

1921年に神戸で生を受けた富山は、1933年3月に旧満洲に渡り、10代を大連やハルビンで過ごした。学校では「アカ」について恐怖心を植え付けられたが、敗戦後ロシア革命に関する本を読み、「ソビエトの出現こそ人類の夜明けである」と思ったこともあったという（富山 1983: 123）。しかし、結果的に富山は「革命の内容に、自由と解放、そして新しい芸術がないなら、私は革命に加担することはできない」と述べるなど、「革命」そのものよりも「自由と解放、そして新しい芸術」を重視するようになった（富山 1983: 125）。

敗戦後から今に至る 70 余年間、芸術活動を通して社会と芸術の関係について向き合い、作品や運動を通じて実践しつづけている富山に関して、既に少なくない数の研究の蓄積がある²。しかしそれらの多くが、富山が韓国の民主化運動や、慰安婦問題などアジアにおける同時代的問題に関心を寄せて

¹ 本稿は博士学位申請論文（2020年6月、大阪大学大学院文学研究科）の一部を大幅に加筆修正したものである。本稿のために稲葉真以先生（韓国・光云大学）に多くのご教示とご助言をいただいた。心から感謝を申し上げたい。

² 研究論文がではじめたのは 1990 年代からである。萩原弘子（Hagiwara 1993: 55-68；萩原 1995: 72-74）、レベッカ・ジェニソン（Jennison 1997: 84-108, Jennison 2003: 184-200）、ステッツとオ（Stetz and Oh 2001: 201-208）、池田忍（池田 2010: 84-97, 池田 2008: 5-17）、ローラ・ハインなどによる論文集（Hein and Jennison 2010）、北原恵（2011: 123-124）、真鍋祐子（2017a: 2-11; 2017b: 12-19）など多数の研究者によって言及されている。他に、韓国の美術研究者であるユン・ボンモ、チェ・ヨル、イ・ジュホンなどによる美術雑誌や図書などにおける紹介記事がある。

いった、1980年代から1990年代にかけての作品に集中しており、0敗戦後から1970年代までの作品に関する研究は非常に少ない。

特に敗戦後から1960年代に制作された作品に関しては、1950年代に富山が1950年代に炭鉱や鉱山などいわゆる「ヤマ」を描いた一部の作品を取り上げた池田忍の研究（池田2010）や、小勝禮子が企画した展覧会「前衛の女性1950-1975」展（栃木県立美術館2005: 59, 131, 159-159）などがあるが、富山の初期作品の具体的な変遷を検証するものではなかった。

本稿は富山の初期作品、すなわち敗戦後から1960年代末までの作品に焦点をあて、出品記録や展覧会案内のハガキ、図録、富山が著した書物や記事、インタビューなどを用いてその変遷を辿る³。特に独自の表現様式を探ろうとした富山の苦悩と、第三世界への視線に着目する。なぜならこの時期の苦悩と模索が、後のアジアをテーマにした富山の代表作品へとつながっていったと考えるからである。

そうすることによって、アジアに関心を持った富山が1970年代に、韓国民主化運動との連帯活動や「慰安婦」問題、強制連行などに関する作品制作を精力的に進めていくに至る背景を紐解いていく。

II. 焼け跡の東京でみた地平線

富山は1952年からヤマを描いた作品を発表しはじめた。しかし、廃墟と化した東京を描いた《地平線》(1947年)を除き、「炭鉱（ヤマ）以前」に制作した作品⁴については言及されていない。

³ 富山妙子氏、日本美術会の木村勝明氏、横浜美術館、東京国立近代美術館、国立新美術館のアート・ライブラリーやアーカイブに資料の閲覧や情報提供、調査にご協力を頂いた。記してお礼を申し上げたい。また、本稿はスライドや詩画集、展覧会の図録、出品目録などを手掛かりにしている。多くの作品についての分析を図録や出版物を手掛かりにしている点は、本論文の限界であり、まだ現存の有無を確認することもできていない初期の作品及び版画作品の金属版・現物のプリントなどを発掘・整理・公開することは今後の課題として残されている。

⁴ これまで出品目録や機関誌などから確認できた作品は次の通りである。《地平線》(=《廃墟》か。1947年5月、第1回前衛美術展)、《婦人像A》《婦人像B》《母子像》《ピエタ》(以上1948年10月、第12回自由美術展)、《港》(1950年2月、第3回日本アンデパンゲン展)、《スケート場》(同年10月、第14回自由美術展)、《婦人像A》《婦人像B》(1951年、第15回自由美術展)、《滞船》(1951年作として『自由美術』第10号(1955年発行)に掲載)。

戦後、わたしは爆撃で壊滅した東京を象徴的に描いた「地平線」と題する油絵を左翼系の「前衛美術」展に出品したきり、生活に追われ、あとが続かなかった（富山 2009: 83）。

富山は第1回前衛美術展⁵（1947年5月開催）に出品した《地平線》の後にも、自由美術展と日本アンデパンダンに9点の作品を発表している。しかもその《地平線》においても、現物や図版を確認することはできなかった。本人へのインタビューでも確認したことがあるが、《地平線》は「作品が傷んで捨てた」ため現存していないという⁶。ところで《地平線》と同年に制作された《廢墟》（1947年）と題する油彩画の図版は、第20回日本アンデパンダン展で確認することができた（図1）⁷。この展覧会は日本美術会が1967年に日本アンデパンダン展20周年を記念して、占領期に出品された作品を集めたもので、丸木位里・赤松俊の原爆の図・第1部《幽霊》、井上長三郎《漂流》なども一堂に展示された（林 1967: 31）。

日本美術会の機関誌『美術運動』79号（1967年7月10日発行）を見ると、1967年の第20回日本アンデパンダン展特別陳列「20年の歩み」に展示された富山の《廢墟》は、1947年の第1回に出品されたことがあると記載されている。だが、第1回展の出品目録を確認しても、富山の出品は見当たらない。富山が日本アンデパンダン展に出品した最初の作品は、1950年の第3回展に出品した《港》である。そしてその後、富山は1953年に《アジア》を出品してから1972年までほぼ毎年日本アンデパンダン展に出品しつづける。

つまり富山は、炭鉱や鉱山などを描きはじめる1950年代初頭以前にも10点近い作品を発表していたのである。それにも関わらず、上記の引用のように富山が1947年の《地平線》の発表後、「あとが続かなかった」と述べたの

⁵ 同展覧会を主催した前衛美術会は1947年4月創立、同年5月に第1回前衛美術展を開催した。新しい時代にふさわしい民主的な美術表現を求めて美術文化協会を脱会した画家たちと、旧プロレタリア美術系の作家たちが合流し、勤労大衆の文化的意欲を基調とする新美術の創造を目標とした。メンバーには美術文化協会を脱退した丸木位里、赤松俊子、山下菊二、井手則雄らがいたが、多くのメンバーが自由美術家協会へ移っていった。

⁶ 2015年7月14日、富山の自宅アトリエにて面談。「塗りつぶした」という証言も共存する。

⁷ 日本美術会の編集委員の画家・木村勝明氏より《廢墟》の出品情報についてご教示いただいた。記してお礼を申し上げます。詳しくは林文雄（1967: 31-34）を参照。

は、本人が満足できたものは《地平線》のみだったという意味として受け止められる。

また、富山による以下の証言は、「爆撃で壊滅した東京を象徴的に描いた」という《地平線》のイメージと重なる（富山 2009: 83）。

敗戦後、焼け跡の東京にきて上野公園から眺めると、焼野原の向こうに議事堂が見えました。その風景はまるで満洲で見た地平線のように思えるのです（富盛 1974: 142）⁸。

これは、1946年12月に疎開先の長野から東京・上野に戻った際に見た焼け跡の光景についての回想である。富山は近年の公開インタビューでもほぼ同様の内容を語ったのだが⁹、それほどに焼け跡の光景は富山に強烈な印象を与えたことが分かる。

そしてそのような風景は、1947年制作という《廢墟》に確認することができる。「リアリズム論争」で知られる美術評論家の林文雄も、日本アンデパンダン展の展覧会評で、富山の《廢墟》を戦争の惨禍を反映した作品として言及している（林 1967: 31）。《廢墟》（図1）を見ると、上野恩賜公園につながる石段と思われる幅の広い階段が描かれ、空襲で焼けた建物の残骸が地平線に並んでおり、これは富山の言う「爆撃で壊滅した東京を象徴的に描いた『地平線』と題する油絵」とも符合する。

以上のことから、1947年に前衛美術展に出品されたという《地平線》が1967年の日本アンデパンダン展で《廢墟》に改題され出品された可能性が高い¹⁰。

地平線は、美術史家の大谷省吾が指摘したように、シュルレアリスムが日本に受容された時期の画家たちが好んで描いたモチーフの一つである。

⁸ 富山と、丸岡秀子、杉村春子、大原富枝に対する絵本研究家・富盛菊枝のインタビュー集『わたしの娘時代』。

⁹ 2012年3月31日、VAWW-RACによる富山妙子公開インタビュー（於、世田谷区男女共同参画センター・ラプラス）。富山は5階にあった会場の大きい窓から風景を眺め、敗戦後東京上野に戻った際に目にした焼野原の光景について語った。

¹⁰ 2020年10月3日、富山の自宅アトリエにて面談した際に、富山は《廢墟》の図版を見て「これが『地平線』」だと述べた。

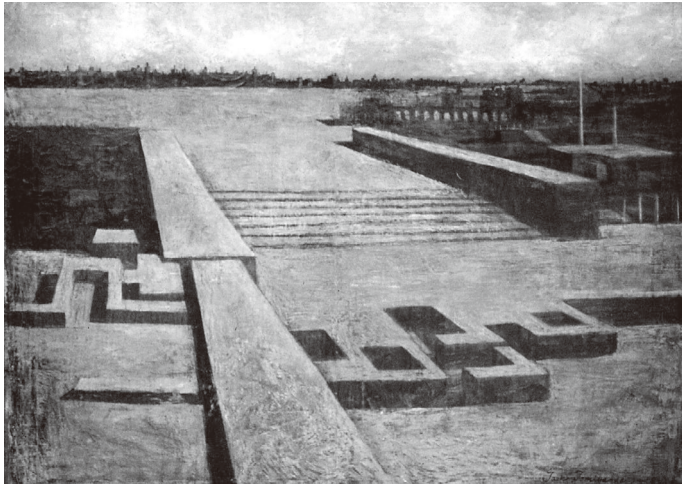


図1 富山妙子《廃墟》油彩，サイズ不明，1947年作（1967年2月，第20回日本アンデパンダン展「20年の歩み展」会史資料併陳室展示記録，木村勝明氏提供）

〔19〕30年代後半にシュルレアリスムの影響を受けた画家たちの多くは、S.ダリを思わせる広大な地平線を伴う幻想的な風景を描いたが、これらも単なるダリの模倣で片付けずに、そのモチーフを個々に分析していくと、当時の閉塞した状況と、そこからの脱出願望とが象徴的に表されているものと解釈できる作品が多い（大谷2008:331,〔 〕は引用者、以下同様）。

大谷が明らかにしたように、日本美術におけるシュルレアリスムは1928年に紹介されはじめ、1935年から1944年にかけての昭和10年代に「地平線（あるいは水平線）」が数多く描かれた（大谷2003:13）。大谷は、日本の画家たちがフランスのシュルレアリスムの思想そのものに惹かれて模倣したのではなく、「何か別の部分にシンパシーを感じて」「そこに自分たちの欲求を満たすものを発見して惹きつけられたのではないか」と述べている（大谷2003:11）。

富山もまたハルビン時代からダリの絵を見ており¹¹、日中戦争が始まって

¹¹ 1935～36年頃、年に富山は大連からハルビンに移り、哈爾濱富士高女に通ったが、そこで女子

まもない時期に感じていた自身の「不安」をダリの絵に重ねていたと思われる。

絵とは現実に見える世界を描くものだと思っていたのにシュールリアリストのダリという人の作品では、時計などがだらりとたれている、遠くの地平線、泉のうえに卵の殻がある、男の頭は脳みそだ——これは詩だろうか、わからないがひどく不安な絵だ。しかしこの不安は私の気持ちどこか通じてくる。絵とは見える世界から、みえない心の世界を描くものだろうか（富山 1972b: 21）。

地平線は、戦時下の限りなく不安な気持ちが投影されたモチーフであったと思われる。大谷は、地平線を描いた作品には①古代ギリシャ・ローマを思わせるイメージを描いたもの¹²、②満洲を描いたものなどに主題を大別することができるが、どちらにしても「閉塞した日本の<いま・ここ>から遠く離れた場所」を描くことによって、現状からの脱皮（または打破）を望んで、「理想郷」¹³を求めるような画家たちの欲望が滲みでていると述べている（大谷 2003: 13）。

一方、富山にとっての地平線は、実体験に基づいた原風景であり、大変重要なモチーフであった。それは 1947 年だけでなく、1990 年代半ばにも旧満洲を主題とする作品群（通称「ハルビン・シリーズ」）の中でも登場させていることや、様々な記録やインタビューで、満洲で見た荒野の地平線を原風景として語ったり、空襲を受けた東京の地平線を見ながら旧満洲を思い浮か

美術専門学校（現、女子美術大学）を卒業してハルビンに赴任してきたばかりの美術教師の馬場タヘ（旧姓は緒方）に出会った（今、ハルビンを語る会 1997: 69-72）。馬場は独立展に入選したことのある人物で、独立展の主催団体である独立美術協会は、1920 年代に日本に伝わったロシア・アヴァンギャルドを吸収した井上長三郎や福沢一郎などの画家たちによって 1930 年に結成された団体であった（上野 2006: 58）。当時まだ 10 代であった富山が、ハルビンでゴッホ、ゴーギャン、シャガール、マチス、ダリなど、ポスト印象派からシュルレアリスムに至る 20 世紀初頭の美術に接して強く惹きつけられたが、その背景として、馬場のような美術教師からの影響も推測できる（富山 1972b: 20-22）

¹² 富山が戦時中から古代ギリシャの美術や神話に心酔していたことも、地平線をモチーフとする昭和 10 年代の作品などと接点を持ちうる（富山 2009: 61 など）。

¹³ 大谷は、「理想郷」を求める画家たちの傾向として①無意識の世界、あるいは心の中の理想郷、②古代世界に理想郷を求めようとする傾向、③地平線の彼方にある空間として中国大陸に理想郷を求めようとする方向があったと大別した（大谷 2003: 14）。

べていたことから分かる。

Ⅲ. 日本の「延安」を探して

富山は1952年10月の第16回自由美術展に出品した油彩画《工場地帯》(のちに作品名を《日立》《日立鉱山》に変更(図2))と《町工場》を皮切りに、ヤマをテーマとした作品を約10年間発表しつづける。

中国革命の時ははらはらと涙がこぼれて。[…] 炭鉱・鉱山を描いたのは、中国革命に対する思いからですね。[…] 日本の延安のような思いで行ったところが、いろんな思いがあった。[…] 何か拠点のあるところへ自分も参加したかったんですね。[…] 読んでいたものもほとんど中国革命のものばかり読んで、炭鉱の本なんて興味なかったんですね。[…] やはり都会人が行ったに過ぎなかったという反省も持ちながら……¹⁴。

富山が1950年代に様々なヤマを探訪し¹⁵、絵画や記事¹⁶を発表した背景には、1940年代後半に東京で接した社会主義と中国革命に希望を感じていたことがある。富山がそうであったように、当時日本では「中国が示した、ソ連とは異なる、寛容で、平等で、自由化とすらいえる傾向は[…] 左翼共産党陣営やリベラリズム左派の間では、ほとんど絶対的に近い肯定を受け」ていた(孫歌2012: 40)。

この時期の富山は取材をもとにスケッチはもちろんのこと、油彩画、ペン画なども描いていたが、発表媒体や用途によって使い分けていた。油彩画は団体展や個展で発表し、ペン画は新聞・雑誌などに掲載するなど、それぞれ用途が分けられていた。また油絵とペン画は、描く対象が区分されており、

¹⁴ 2012年3月31日、VAWW-RACによる富山妙子公開インタビュー(於、世田谷区男女共同参画センター・ラブラス)。

¹⁵ 北海道釧路炭田、夕張炭田、秋田花岡鉱山、栃木足尾銅山、岐阜神岡鉱山、兵庫生田銅山、四国別子銅山、九州の筑豊、三池など。とりわけ九州のヤマには1953年以来毎年のように訪ねた。

¹⁶ 富山のルポルタージュをまとめた単行本『炭坑夫と私』(毎日新聞社、1960)が出版され、翌年には当書をもとに同名のラジオドラマが文化放送で制作され電波に乗った。

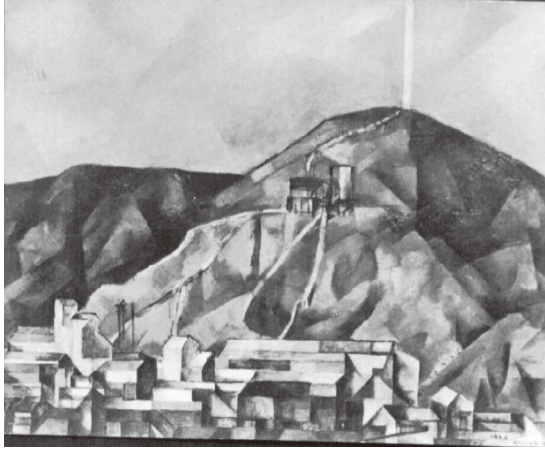


図2 富山妙子《日立》(=《工場地帯》《日立鉱山》) 油彩, 100号, 1952年

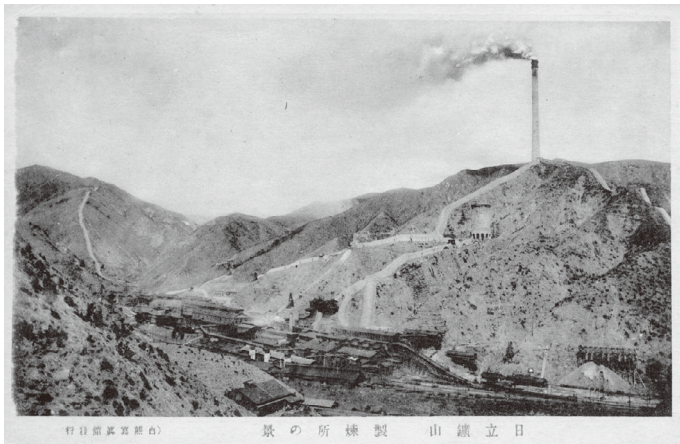


図3 富山妙子《日立》(=《工場地帯》《日立鉱山》) 油彩, 100号, 1952年

油彩画を主に風景，ペン画は人物を描いた。

以下では，油彩画《日立》(図2)を中心に1950年代にヤマを描いた作品の特徴を見ることにしたい。同作品は，富山がヤマをテーマにして初めて発表したもので，著作などでもヤマを描いた作品の代表例としてよく取り上げられている。この作品とほぼ同じ構図の観光絵葉書「日立鉱山 製錬所の



図4 《飛驒の鉛山》油彩, 100号, 1954

景」¹⁷ (図3) があるが、富山は山の稜線を走る煙道の特徴的な線や、山の麓にある長方形の製錬所をキュビズム的に表現していることが分かる。《日立》の中で鉱山は、製錬所を見守るように画面の中央に大きく居座るように描かれており、山の麓に集まっている製錬所は、窓やドアのない幾何学的形態に単純化され、くっきりと強調されている。ところで、日立銅山には煙害対策のために1914年に建てられた「だるま煙突」という高さ33m、直径18mの大煙突があったのだが、富山はその煙突を薄くかすかに描き、大煙突から出ている黒い煙は描いていない。そうすることによって、躍動的な山や精錬所の造形へ視線を集中させているように思える。

富山は《空知炭田》や《小さな鉱山》、《飛驒の鉛山》(図4) など、油彩画でヤマを描いたが、このような油彩画は東京の美術団体展や大阪、福岡の画廊など、都会での発表のために制作されたものと考えられる。以上、ヤマに関する油彩画の作品について述べたが、まだ実物の作品をほとんど確認することができていない¹⁸。そのため、図録や展覧会案内状などに載っているセ

¹⁷ 日立郷土博物館の大森潤也氏によると、1950年代の日立鉱山の風景は、本絵葉書と大きく変わっていないかったという(2020年4月12日、電話によるインタビュー)。本絵葉書の収集に当たって大森氏にご協力を頂いた。記してお礼を申し上げたい。

¹⁸ 富山が炭鉱を描いた1950年代の作品は、2009年には次の二つの展覧会で公開されるまで、長い間展示されることがなかった(2009年7月26日から9月13日まで開催された「越後妻有アー

ピア調の図版に頼って論じるしかないが、ヤマを描いた時期に「明るい喜びの色」はなかったというような記録を見ると、実際の作品も鮮やかな色調で描かれてはいなかったと思われる（富山 1972b: 118 など）。

一方、ペン画では鉱夫の働く姿や炭鉱村の住民の姿などを描いた。富山は炭鉱村を訪れて、自らの人生や生活について話を聞かせてくれた人びとの姿や、実際にポーズを取って働く姿を再現してくれた鉱夫たちを素早くペンで描きとったのである。そしてヤマの公害問題や炭鉱村の人びとの生活についてのルポルタージュと共に、これらペン画を新聞社などに送った（図5）。

富山に対するインタビューを整理した『週刊明星』¹⁹の記事「ヤマのこともをみつめて八年間（富山妙子さんの場合）」をみると、ヤマの人びとを油絵で描かなかった理由が垣間見られる。

そういう人たち〔富山の絵を評価してくれるヤマの人たち〕に励まされながら、彼女の絵の主題はしだいにヤマの風景から、ヤマで働く労働者の姿へ移っていった。彼らを絵の対象として離れてみられるようになるまで4,5年かかったわけだ。／しかし、彼女にはまだ子供の油絵は一枚もない。最初からの課題ではあるのだが――。スケッチはもう数百枚たまっているのだが、タブローにしようとする情景的なものになるかセンチメンタリズムに流れるかで、彼らの上にのしかかっている重い生活のカゲは画面には表現できないのだ（執筆者不詳 1960: 91）。

ここでは、50年代の富山の油絵に人物が登場しない理由として、二つの

トトリエンナーレ」展、同年11月から12月まで目黒区美術館で開かれた「文化資源としての〈炭鉱〉展 〈ヤマ〉の美術・写真・グラフィック・映画」。特に「文化資源としての〈炭鉱〉展」では炭鉱を主題にしている様々な作品を網羅した貴重な機会だったが、筆者は同展を見ることができなかった。他に、炭鉱を描いた作品（油彩画やペン画、スケッチ）は富山の自宅兼アトリエに保管されているので、アトリエの屋根裏に眠っている作品を掘り起こして修復・保管・整理・アーカイブ化するなどの作業が必要である。このような作業の一部が、近年の共同研究（2017年-20年度日本学術振興会・科学研究費補助金による共同研究「越境する画家、越境する作品世界：富山妙子の軌跡と芸術をめぐる歴史社会学的研究」挑戦的研究〔開拓〕、代表：東京大学東洋文化研究所・真鍋祐子）によって少しずつ行われており、その過程で1950年代のスケッチ120点、及び1970年代初頭の韓国をスケッチしたもの50点が発掘・データ化された。

¹⁹ 1958年に集英社が成人女性を対象に創刊した大衆雑誌。



図5 炭鉱時代に連載した「それでも生きる」シリーズ（掲載誌不詳、富山妙子氏提供）。富山は炭鉱取材して描いたペン画に短い文章を添えて投稿した。ペン画の本連載には主に人物が描かれている。掲載の例には炭鉱夫3人が休憩をとっている姿とともに「地底へ」というタイトルの文章を付け加えている。内容は次の通り。「くる日もくる日も地底の職場へむかう。地上には春の気配がするというのに、校内は季節も色彩もなくいつも深いヤミの世界である」。

理由があげられている。一つは炭鉱村の子供たちの苦しい生活環境を直に見て「これがどうして絵にできるだろうか」と自問し、炭鉱村の人びとに対して客観的な距離感が取れなかったからである。そしてもう一つは、「油絵では」炭鉱村の人びとや子供たちの「重い生活のカゲ」が表現できないと思ったからであった（執筆著者不詳 1960: 91）。

また、富山は作品のスタイルについても悩んでいた（富山 1983: 84）。

共産党員の画家たちは、社会主義リアリズムひとすじにすべてを割り切っているかにみえ、私のようにもたついてはいなかった。／なんの疑いもなく社会主義リアリズムを信奉している人たちのなかでそれ〔当時東京の美術館が追いかけていたアンフォルメル、ポップアートなどの現代美術〕を批判し、ブルジョア画家とよばれる人たちのなかではそれを擁護している私は、いったい、どこに自分の足場をおくものであろうか

(富山 1983: 84)。

この文章からも分かるように、富山は東京とヤマを行き来する中で、共産党系の画家たちが没頭している社会主義リアリズムと、欧米の影響を受けた現代美術の動向を同時に見ていたが、どちらにも完全に同調することができなかったのである。

このように社会主義リアリズムにも、現代美術にも合流しなかった当時の富山は、学生の時から画集を見て感銘を受け、その後東京で学んだポスト印象派やその後続くキュビズムやシュルレアリスムの表現様式に拠り所を見出したと思われる。

しかし一方で富山自身は 1950 年代を回想した様々な文章で、欧米から輸入された表現様式によってヤマを描くことに違和感があったと述べている(富山 1972a: 115 など)。そして富山は社会リアリズムでもなく流行りの現代美術でもない第三の道、つまり「新しい芸術」を見出せずに、苦悩を抱えていたと思われる。さらに、炭鉱の労働運動や安保闘争の敗北までもが加わり、ヤマを描くことに行き詰まりを感じていた頃、富山は元炭鉱労働者の南米移民の話聞いて旅に出ることを思いついた。

IV. 第三世界との出会い

富山は 1960 年代に 2 度に渡って長期間海外を巡り歩いた。1 回目は、1961 年 10 月から 1962 年 11 月までの中南米旅行、2 回目は 1967 年 9 月から約 4 ヶ月間イタリアからシルクロードを経由し、インドへ至る旅であった。富山が第三世界へ向かったきっかけは、中南米に移民した炭鉱離職者を取材するためだったが、植民地支配から独立しはじめた第三世界と出会い、そこで芽生えていた「新しい芸術」に触れ、刺激を受けたのである。

ここでいう第三世界とは、新中国を中心とするアジア諸国、中南米、アフリカなど、米ソ対立による冷戦構造の中間地帯を意味し、帝国主義に抵抗する新興独立国家を意味する。それらの地域では芸術的には西欧の資本主義による市場論理に与しない、独立運動や革命と連動した芸術運動が展開していた。

新中国をはじめとする第三世界に対する期待と連帯意識を持っていた富山

は、画家として米国主導の芸術市場や上意下達式の社会主義リアリズムとは異なる代案的な芸術のあり方を、第三世界を旅する中で探っていたと思われる。

ブラジルでみたキューバの現代絵画は、ふしぎな魅力で私をキューバに誘った。[…][老人と海]に描かれたハバナの青いメキシコ湾、砂糖きび畑とパルティザンと、ソビエト的でない新しいリアリズム——革命という精神的な高揚は芸術の中にどんな火をともしていったか——それを知りたいと私は思いはじめた（富山 1964: 154）。

富山は、ブラジルで接したキューバ美術を「ソビエト的でない新しいリアリズム」として評価していた。ところが、実際にキューバを訪問し、詩人のニコラス・ギリエン²⁰に紹介してもらったキューバの画家（カルメロ・ゴンザレス²¹とレスビア・ドゥモイス²²）の案内で訪れたグループ展や、風刺漫画展などを見た後に次のような感想を述べている。

フルシチョフが「ロバのしっぽで描いたような絵」と攻撃した種類の作品、ほとんど抽象の作品が並んでいた。ある画廊では風刺漫画展が開かれていたが、そこでもアメリカの漫画をみるような錯覚にとらわれる。コカコーラもチュウイングガムもしめ出したのに絵の中に残るアメリカ的なものは何故だろうか。資本主義芸術がおちいった末期症状、思いつき、材料の遊び、ショッキングさ、偶然性、無内容、民衆との遊離に対

²⁰ Nicolás Guillén (1902–1989)。ヨーロッパ系白人とアフリカ系の黒人のルーツをもつキューバの国民詩人として知られている。ギリエンの詩集『キューバの歌』はアジア・アフリカ作家会議、新日本文学の長谷川四郎によって1964年に翻訳出版された。他にもギリエンは1969年公開の日本・キューバ合作映画『キューバの恋人』（黒木和雄監督、長谷川四郎脚本、土本典昭プロデュース）にも出演した。

²¹ Carmelo González (1920–1990)。キューバと米国ニューヨークで美術教育を受け、グラフィック・アートや木版画、シュルレアリスムの絵画を制作。ハバナ国立美術学校の校長を歴任。第一次ハバナ宣言の際に、米国の帝国主義に対抗し、他の芸術家たちと共に『ハバナ宣言』という木版画集を制作した。

²² Lesbia Vent Dumois (1932–)。イラスト、ペインティング、版画を制作する。富山に会った当時はプラハ留学から帰ってきて間もない頃だった。富山はキューバ訪問について様々な媒体に執筆したが、ドゥモイスの名前を明確に示さず「黒人女流画家」と表記したり、省略したりし、上記のゴンザレスのみが案内人として記されていることが分かる。

しての批判はないのだろうか。あるいは、やがて亡びる運命を見通して自然消滅を待つのだろうか（富山 1964: 165）。

富山はキューバの現代美術にみた「アメリカ的な」作品については「資本主義芸術がおちいった末期症状、思いつき、材料の遊び、ショッキングさ、偶然性、無内容、民衆との遊離」であると痛烈に批判したのである。

キューバで見た一部の現代美術に失望を示した富山だったが、第三世界に対する関心は 1950 年代から抱いていた。1950 年代は、日本の美術界においてもアンフォルメルやアクション・ペインティング旋風が巻き起こっていたのだが、富山はそれらを横目で見ながらヤマヘ向かっていた。そして表現様式と作品の内容に関する苦悩を抱えながら、芸術を含めてあらゆる面で米国に支配されている日本社会の状況に対する失望から、中国革命やキューバ革命に対する期待を持っていた。

ところでアンフォルメルやアクション・ペインティングの流行に対する富山の抵抗感は、同時期に活動していた若手女性画家（5-10 歳ほど下の後輩世代）たちによる「アンチ・アクション」²³との共通点が見出せる（中嶋 2019: 13, 17-19）。中嶋泉によると「アンチ・アクション」とは、「[男性中心的批評言説の空間によって] 周辺化されている者からの応答」として、草間彌生・田中敦子・福島秀子が共通して見せた男性主導の「アクション・ペインティング」への対抗意識であり、自分たちの作品を差別化しようとする態度を意味する。ある意味で富山もこのような男性美術家や批評家たちが主導する美術動向に対する、対抗的な「態度」を持っていたことが窺える。

しかし富山は、冷戦下の米ソ対立、中ソ対立などの国際情勢や支配関係と、それらと無関係ではいられない芸術のあり方について強く意識していたのであり、この点において後輩女性画家たちの態度とは異なる方向性を持って「新しい芸術」を探求していた。そしてそれは時折「新しいレアリズム」という言葉でも表現された（富山 1964: 154）²⁴。

²³ 中嶋はこのような戦後初期の女性画家たちに見られる対抗意識や態度を「アンチ・アクション」という言葉で説明している。このことによって中嶋は男性批評家を中心に「一元化」された戦後の日本美術の叙述に亀裂を生じさせている（中嶋 2019: 13, 17-19）。

²⁴ 富山が 1950 年代にイタリアで流行ったレナート・グットゥーゾ（Renato Guttuso, 1912-1987）などの「ネオリアリズム」をどれほど意識し、影響を受けていたかについては今後検証が必要

富山は1967年のシルクロードへの旅を題材にした作品が美術雑誌に掲載された際に、ゴーギャンなどポスト印象派の画家たちのタヒチ行きやアフリカ・アジアに対する関心について次のように語った。

タヒチ島の自然のローズ色の大地と、プルシアン・ブルーの熱帯の深い樹々の繁みと、ヴァミリオン〔朱色〕の花々が、原始の民が生命の躍動を打つ打楽器のように強烈に心に響いてくるゴーギャンの作品——その補色の色面構成は、パリや印象主義に対しての否定の言葉であったのでしょうか。／ゴーギャンは世紀末の頹廢のきざしある資本主義社会から脱出し、タヒチの熱帯のアトリエで新しい世界を見出します。／〔…〕ゴッホ、ゴーギャンは印象派からぬけだし〔…〕当時の社会を肯定できなかった熱烈な人間追求の思想とともに、その芸術があったといえます。／〔…〕印象派の科学主義に対してゴーギャンは人間性の復帰を要求します（富山1970: 64）。

1967年の旅から帰ったのちに語られた上記のような言葉は、第三世界と出会うことによって富山が掴んだ「新しいリアリズム」の方向性を示していると言えるのではないだろうか²⁵。

実際に富山は第三世界を旅する過程で、ブラジルの画家カンディド・ポルチナーリ（Candido Portinari）による《ヘチランティス（流民）》や、キューバの版画工房で見た中国革命の版画、メキシコの壁画運動など、民衆を積極的に描く芸術に刺激を受けた。

である。

²⁵ただし、この時期の富山はゴーギャンらにおけるアフリカ美術受容の問題や、女性の身体に対する他者化の問題については特に言及していない。20世紀初頭のヨーロッパにおけるアフリカ美術の収集ブームに関して詳しく紹介しているボードラ（Jean-Louis Paudrat）の研究によると、ゴーギャンはアフリカの美術品を収集しはじめた初めての画家とされる（シム・ジョン2009: 33）。当時タヒチやアフリカの美術を「アール・ネグル（黒人芸術）」と呼び、フランスのカフェや蚤の市で収集するブームが起き、美術家たちによって作品に取り入れられたりもした。特にフランスを中心としたヨーロッパのアバンギャルドのアーティストたちは、アカデミズムやブルジョワ的美術規範から脱した革新を試みたが、アフリカ美術の文脈や背景に対する理解が不足しており、形態や図像の表面的な関心と導入にとどまってしまった。（シム・ジョン2009: 32-44参照）。このようなフランス美術界のアフリカ美術受容の問題に関して、当時の富山はまだ意識していなかった。



図6 富山妙子《キューバの歌》。中央の作品は、1964年10月第28回自由美術展に《サトウキビ畑》(油彩, F80号)として発表されたことがある。《サトウキビ畑》の左右にサトウキビを刈っている農民の姿と、伝統楽器を手に持って歌っている姿を描いた作品を加え、作品名を《キューバの歌》に変更した(富山1970: 70)。

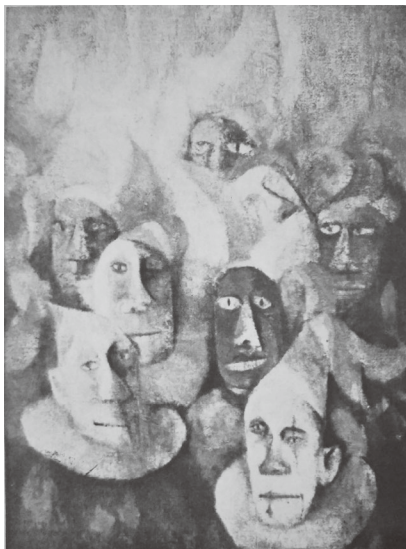


図7 《カルナバル》(=《カーニバル》) 油彩, F25号。1965年10月第29回自由美術展出品作(自由美術協会画集編集部1965: 39に収録)。

1950年代、油彩画でヤマの人々や生活を描くことに抵抗を感じ、悩んでいた富山だったが、中南米での旅行以後、旅先で出会った民衆たちを積極的に描くようになった。また《さとうきび畑》(図6)、《カルナバル》(図7)、



図8 富山妙子《ペルシア湾》(富山1970: 71)。2005年栃木県立美術館「前衛の女性1950-1975」に出品する際は《イラク、ペルシア湾》と題目を変更，作品に手を加え，サインなども修正している。



図9 富山妙子《ベンガル》(富山1970: 71)。1968年に日本アンデパンダン展への出品が最初の出品記録として確認されたが，その際は《インド》という題目だった。その後1970年に《ベンガル》，2005年の「前衛の女性」展に出品する際には《インド，カルカッタにて》と題目を変更した。2005年の出品では作品を修正し，サインを変更していることが図版から分かった。

《ペルシア湾》(図8)，《インド》(図9) などには，補色を用いた色鮮やかな色面構成や，グラデーションを控えた平面的な色使い，遠近法を排除した表

現になっている²⁶。そして1950年代の油彩画と比べると、人物がキャンパスの大部分を占めるほど全面的に描かれている。このことは、富山が「新しい芸術」または「新しいレアリズム」を獲得したことを証明していると言えるだろう。

富山は1967年の旅を終えて自分自身のアイデンティティはアジアにあることを改めて認識する。「やはり、アジア人として、アジアを見直してそのエネルギーに触れようと考え」た（聞き手不詳1969: 13）。そして「ブラジルでメキシコで、キューバでみた絵画は民族の心を持っていた。日本の心とはなんだろう、私はアジアをたしかめたいと思った」とも述べた（富山1968: 49）。第三世界の旅を通じて富山の意識はアジアへ向けられていったのである。

富山は敗戦後に本格的に制作をはじめてから1960年代までの約20年間、自らの戦争経験を基盤に、自由と解放を人間の重要な価値と考え、それを実現させるべき「革命」の理想を中国やキューバなどの第三世界に見出そうとした。その過程で富山は1947年に《地平線》を描き、1950年代には日本の革命の本拠地を求めヤマに赴いた。その後中南米の芸術に出会い、民衆をタブローに登場させるようになり、「民族の心を持つ」た「新しい芸術」を模索するため本格的に「アジア」を見つめ直すようになった。富山における「アジア」とは、まさに自らの原点への再帰であったのである。

参考文献

- 池田 忍 2008 「女性美術家と戦争の記憶・造形—富山妙子の／へのアプローチ（序）」
 千葉大学大学院人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書第175集『表象／帝国
 ／ジェンダー—聖戦から冷戦へ』千葉大学大学院人文社会科学研究所
 ——— 2010 「富山妙子と戦後「美術」と「日本」の境界——ルポルタージュから
 「歴史」へ」(特集 日本文化の脱構築)『Juncture: 超域的日本文化研究』第1号,

²⁶《バルシア湾》《インド》を除き、1960年代の作品はカラーの図版を確認することができなかった。しかし、美術雑誌『アトリエ』には例えば「インドの野を現わすオキサイド・グリーンと、男の頭の布のヴァミリオンを対比させ、孔雀の羽紋に冥想的なオリエントル・グリーンを入れました」などと、中南米とシルクロード旅の作品11点の色彩について詳しく説明している（富山1970: 64-71）。

名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター

- 今, ハルビンを語る会 1997『ハルビン日本人女学校』今, ハルビンを語る会 (非売品)
- 上野理恵 2006『ロシア・アヴァンギャルドから見た日本美術』ユーラシア・ブックレット No.87, 東洋書店
- 大谷省吾 2003「地平線の夢 序論」『地平線の夢—昭和10年代の幻想絵画』展図録, 東京国立近代美術館
- 2008「シュルレアリスムと抽象絵画—1930年代の前衛美術」多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍株式会社
- 聞き手不詳 1969「インタビュー シルクロードをたずねて—富山妙子氏に聞く」『小一教育技術』22 (12) 小学館
- 北原 恵 2011「《遠近を抱えて》の遠景と近景—戦後美術における天皇表象」沖縄県立美術館検閲講義の会『アート・検閲, そして天皇—「アトミックサンシャイン」in 沖縄展が隠蔽したもの』社会評論社
- 執筆者不詳 1960「ヤマのこどもをみつめて八年間 (富山妙子さんの場合)」『週刊明星』3 (20) (94)
- 自由美術協会画集編集部 1965『自由美術画集2』自由美術協会
- 孫歌 2012「戦後啓蒙における民主主義認識」『社会を問う人びと—運動のなかの個と共同性』岩波書店
- 栃木県立美術館 2005『前衛の女性1950—1975』展図録, 栃木県立美術館
- 富盛菊枝 1974「富山妙子」『わたしの娘時代』童心社
- 富山妙子 1964『中南米ひとり旅』朝日新聞社
- 1968「インド・その地獄と極楽」『展望』12月号, 筑豊書房
- 1970「色彩論」『アトリエ』No.520, 6月号, アトリエ出版社
- 1972a「炭鉱・朝鮮」『日本アンデパンダン展25年・歴史と作品』(『美術運動』92・93号合併号) 日本美術会
- 1972b『わたしの解放—辺境と底辺の旅』筑摩書房
- 1983『はじけ! 鳳仙花—美と生への問い』筑摩書房
- 2009『アジアを抱く—画家人生記憶と夢』岩波書店
- 中嶋 泉 2019『アンチ・アクション—日本戦後絵画と女性画家』ブリュッケ
- 萩原弘子 1995「歴史に強いられた沈黙—富山妙子のハルビン・シリーズ」『Silenced by "History"—富山妙子作品集』現代企画室
- 林 文雄 1967「特別陳列『20年の歩み』を見て」特集・第20回アンデパンダン展『美術運動』日本美術会

真鍋祐子 2017a 「シャーマンを生きる—富山妙子の画業に寄せて（前）」『あいだ』 232号, 4月

——— 2017b 「シャーマンを生きる—富山妙子の画業に寄せて（後）」『あいだ』 233号, 5月

Hagiwara, Hiroko 1993, "Off the Comprador Ladder," in Sunil Gupta ed., *Disrupted Borders*, London: Rivers Oram Press

Hein, Laura and Rebecca Jennison, eds. 2010 *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan

Jennison, Rebecca 1997, "Post-colonial" Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko," *U.S.-Japan Women's Journal*, No.12

——— 2003 "Remembering as Resistance—The "Shaman" and the "Fox" in the Art of Tomiyama Taeko," in *Journal of Kyoto Seika University*, No.25

Stetz, Margaret D. and Bonnie B. C. Oh 2001 "Tomiyama Taeko's a Memory of the Sea", in Margaret Stetz and Bonnie B. C. Oh, eds., *Legacies of the Comfort Women of World War II*, NY: M. E. Sharpe

シム・ジヨン (심지영) 2009 「'아르 네그르' 에서 네그리튜드의 현대미술로 : 프랑스 미술과의 관계를 중심으로 본 불어권 흑아프리카 미술의 정체성 문제」『불어문화권연구』 No.19, 서울대학교 불어문화권연구소 (「『アール・ネグール』からネグリチュードの現代美術へ—フランス美術との関係を中心にみたフランス語圏ブラックアフリカ美術のアイデンティティ問題」『フランス語文化圏研究』 No.19, ソウル大学フランス語文化圏研究所)