

プロパガンダと戦争美術

藤川 哲

一 プロパガンダ美術

1. 基本的な枠組み
2. 似非美術の烙印
3. ピカソ《ゲルニカ》考

二 目的芸術

1. 「昭和の美術」（新潟県立近代美術館）
2. 目的芸術に対する評価
3. 石井柏亭のプロレタリア美術批判
4. 中立的な用語の使用法
5. 目的芸術とは何か

三 戦争美術

1. 戦争美術の研究動向
2. 戦争美術を論じるための足場
3. 主観性の前景化
4. 私の戦争美術体験
5. 司修『戦争と美術』再読
6. 美術評論と美術史

一 プロパガンダ美術

1. 基本的な枠組み

二〇〇七年九月に刊行された『日本近現代美術史事典』は、プロパガンダ美術という概念について詳しい解説はしていませんが、「プロレタリア美術」という項目の中で、「プロレタリア絵画は、階級意識の昂揚のための「社会主義リアリズム」という主題優先型の「プロパガンダ絵画」にすぎなかったのである。」と述べて「プロパガンダ絵画」という言葉を登場させ、プロパガンダ美術がどのようなものであるか理解する手掛かりを記しています。この一文の前には、「党の思想の確保と拡大のための「宣伝・煽動美術」でしかなかった。」という説明も読めますので、読者は、プロパガンダ美術が宣伝や煽動を目的とした美術である、という理解に導かれることでしょう。

プロパガンダとカタカナ表記されるこの単語が外来語であることは明かです。では、いつ頃日本に入ってきたのでしょうか。そこで

小学館の『日本国語大辞典』を引くと、「広く触れ知らせること。宣伝。多く思想や教義などの宣伝をいう。」という語釈とともに、徳富蘆花『黒潮』（一九〇二―〇五年）の例が紹介されています。^②「遙東の日本に欧州最新最劇の精神を移植する布教（プロパガンダ）の積りで」という引用文で、プロパガンダが布教という言葉と併記されているのが目を引きます。また、一九〇二年は明治三十五年ですから、明治三十年代後半までプロパガンダの初出を遡ることが可能であることがわかります。『日本国語大辞典』の語釈は「プロパガンダ＝宣伝」という等式にはほぼ収まっているように見えますが、同時に徳富蘆花の使用例から、欧州新思潮の「布教」という、宗教めいたニュアンスを確認できたのはちょっとした収穫と言えます。

なぜなら、次に『オックスフォード英語辞典（OED）』をあたると、propagandaが、近代ラテン語のCongregatio de propaganda fide（布教聖省）に由来する言葉であったことが知られるからです。^③同省は、ローマ教皇グレゴリウス十五世によって一六二二年に設立されたものです。このようなプロパガンダという単語の歴史を踏まえてみますと、プロパガンダ美術は、日本の近現代美術史の文脈では、もっぱら宣伝美術という位置づけでしか登場しませんが、西洋美術史の文脈においては、キリスト教の布教のために制作された宗教美術についても使用できることが理解されます。ちなみに、「近代以前の日本美術」に関する研究成果を集成した『日本美術史事典』には、大正期の始めに結成された「フユウザン会」が立項されてい

る一方、先述のプロレタリア美術もプロパガンダ美術も立項されていません。^④

それに対して、西洋美術史の研究成果を集成してニューヨークで刊行された『グロウヴ美術事典』には、Propagandaについて五ページにわたる解説が掲載されています。^⑤その冒頭では、「社会的、思想的、宗教的目的のもとに作り出され、流布された図像や情報を指す」という簡潔な定義に続けて、「研究者によつては、あらゆる美術が該当する。記念碑や、都市全体がプロパガンダの形式に則っているという解釈が成り立つ」という最大限の拡大解釈を呈示したあと、「より一般的には、物語的表现や象徴的図像の作為的な操作を指し、近代、特に西洋の全体主義国家によって大衆の支持を得るために用いられた戦略に関連づけて理解されている。」という限定的な用法が記述されています。同解説文は、（一）二四五〇年以前、（二）一四五〇年から一九〇〇年まで、（三）一九〇〇年以降、の三章に分けて書かれており、さながら「プロパガンダ美術小史」といった内容になっています。

プロパガンダ美術をめぐる研究者の論文や作家の言葉を読み継ぐ中で、最も強い印象を残したのは、メキシコ壁画運動を代表する美術家ダイエゴ・リベラの「あらゆる画家がプロパガンディストだった。そうでなければそれらの者は画家ではなかったのだ。」という宣言でした。^⑥リベラは、ジョットがキリスト教的慈愛精神のプロパガンディストであり、封建主義による圧政に対するフランチェスコ

会修道僧たちの武器だったと述べ、ブリューゲルもまた封建的な圧政に対するオランダ中産階級職人たちの抵抗のプロパガンディストであったと指摘します。そして彼自身が生きた時代に胎動しつつあった革命に対する美術による貢献を熱烈に標榜し、「私はプロパガンディストになりたい。それ以外にはなりたくない。私は共産主義のプロパガンディストになりたい。」と力強く言明していました。この文章自体、美術家たちを煽動する働きを意図したものと思われ

2. 似非美術の烙印

再び『日本近現代美術史事典』のプロレタリア美術の解説に立ち戻ってみると、「プロパガンダ絵画にすぎなかった」、「宣伝・煽動美術でしかなかった」という表現から、プロパガンダ美術（宣伝・煽動美術）は否定的に語られていることが理解できます。それはなぜでしょうか。この解説文は、「党主導の「プロレタリア美術」の大きな陥穽は、そこにあつたと言える。」と結ばれていますから、プロレタリア美術は、ある大きな落とし穴にはまつたか、あるいはそうした落とし穴にはまる危険性とならに隣り合わせであった、ということが主張されていると考えられます。では、そうした危険性を回避する方向性としては何が想定されているかを考察してみると、どうやら「主題優先型」や「党主導」という言葉がその分かれ

道を標しているように思われてきます。

ところで、この「主題優先型」という表現からは大変興味深い横路が延びています。というのも、逆に主題を優先しない美術とはどのようなものでありうるか、と問い直してみるとき、思考の逢着する先を思い浮かべられず、自分の記憶や意識の中を漂泊しているような気分させられるからです。言葉の上では、主題優先型に副題優先型を対置してみることも可能ではありません。しかし、現実には主人公より脇役が目立ってしまったという物語絵画という作例は想定できますが、そうした作例を複数集めて一つの類型として考察する必要は感じられませんし、絵画の副次的な要素としての背景や額縁などを優先させる美術のあり方というのは、ひよっとしたら私に馴染みのない地域には存在するのも知れませんが、しかしその場合にも、今度はそうした要素を副題と名指すことが適切なかが疑問です。

しかしそれはそれとして、ここでは、「何を表現するか」に対し、「いかに表現するか」という観点を持ち込んで、主題優先型の美術に対置されるものは、表現優先型の美術である、とひとまず考えることにします。

「プロレタリア美術」の解説文に戻りましょう。この文章は美術家個人の直観や記憶などの感覚実現としての〈絵画的な現実〉と、労働者が置かれている状況としての〈歴史的な現実〉とは何も関係がない、という議論に依拠して、「……虚構的なものにとどまるの

だが、美術はそれゆえに現実とその先を見透かす力を持っている。」と結論づけています。

ここから先は私の推論になりますが、プロレタリア美術を否定的に位置づけるにあたって、この文は「主題優先型」、「党主導」であるプロレタリア美術に対し、「表現優先型」、「個人主導」というもう一つの美術のあり方を言外に想定しており、しかもこのもう一つの美術のあり方こそ、本来的な美術の姿であるという考えに裏打ちされているように思われます。こうした対立図式を敷衍してみれば、主題よりも表現が優位の状態にあるとき、美術はその虚構性によって本来的な力を発揮し、反対に個人の表現よりも党のイデオロギーなどの主題が優先されるとき、美術はその力を十分に発揮できない、という論理を導き出すことができると思います。

さらには、主題優先型で党主導であったプロレタリア美術——とりわけプロパガンダ美術は、そうではない純然たる美術に対し一段低いものであり、極言すれば、似非美術の烙印を押されている、と解せません。しかし、念のため強調しておきますが、『日本近現代美術史事典』の解説文はそこまでは明言していません。あくまでも、以上のような図式を言外に読み取ることが可能ではないのか、という推論上の話です。

3. ピカソ《ゲルニカ》考

プロパガンダ美術を位置づけるための座標軸として、単純化、図式化の弊はあるとはいえず、以上に見た「党主導—主題優先型—似非美術」、「個人主導—表現優先型—純正美術」という概念の連鎖を想定しておくことは、個々の作品に即して具体的に考察していくには有益な準備作業であると思います。これら二本の概念軸は、作品理解のための補助線として生きてくるはずですが。

試みに、ピカソの《ゲルニカ》を取り上げてみましょう。《ゲルニカ》は、一九三七年開催のパリ万国博覧会会場で、スペイン館に展示するため、スペイン共和国政府からの依頼によって制作された巨大な壁画作品です（現在はマドリードの国立ソフィア王妃美術センターに展示されています）。ピカソは制作依頼を引き受けた当初、「画家のアトリエ」といった主題を予定していましたが、その年の四月二十六日に起こったゲルニカ爆撃の報道に接し、五月一日にはゲルニカの惨劇を主題とした壁画の構想に着手します。ゲルニカの爆撃は、フランコ將軍を支援するナチスの戦闘機部隊によるもので、史上初の都市無差別空爆と言われています。《ゲルニカ》には、フランコ將軍率いる反乱軍の非道を告発し、共和国政府への支援を呼びかけるねらいがあったと推定されますが、描かれている個々のモチーフは、いなく馬や、天に向かって鳴く鳥、目を見開いた雄牛、死んだ子を抱きかかえて泣く女、折れた剣を持って倒れた兵士、その手

元に咲く花、両手を挙げて落下する女、建物から飛び出してきた女、ランプを差し出す女、電灯と目と太陽を合成したような画像など、それまでにピカソが探究してきた主題である闘牛や、ミノタウロスと松明を持つ少女、泣く女などの個人的な内面の葛藤と密接に関連した画像が盛り込まれており、空襲で焼かれたゲルニカの街の様子を写實的に描写した絵にはなっていない。先の図式に当てはめて考えれば、『ゲルニカ』は、ゲルニカの悲劇という主題の重要性が大きな比重を占めるとはいえ、画面上に描かれたモチーフの分析からは、主題優先型というより、むしろピカソ個人の精神生活から生み出されたモチーフで構成された表現優先型の作品である、と言えるでしょう。

ところで、この「党主導―主題優先型―似非美術」に対する「個人主導―表現優先型―純正美術」という図式は、プロレタリア美術の解説文をもとに、特にプロバガンダ美術という側面に着目して導き出したものでした。『ゲルニカ』は、もちろんプロレタリア美術ではありませんが、プロバガンダ美術として考えることはできそうです。美術史家トビー・クラークは『二十世紀における美術とプロバガンダ』で同作品を取り上げ、『ゲルニカ』は意図的なプロバガンダであるとし、ピカソ自身が述べている」と紹介しています。⁷⁾ 註が設けられていないため、クラークがそのように述べた典拠は不明ですが、別の資料から、当時のピカソがスペイン共和国政府を支持する側に立っており、『ゲルニカ』によってフランコ反乱軍に対する怒

りを表明しようと考えていた、という事実は確認できます。「反乱が起こった時、合法的な選挙で作られた民主的なスペイン共和国政府は、プラド美術館長に私を指名し、私はすぐにこのポストを承諾した。今制作中の、私が『ゲルニカ』と呼ぼうとする壁画や最近の作品すべてにおいて、我がスペインを苦痛と死の大海に沈めた軍閥への憎悪を私は断固として表明する。」⁸⁾

『ゲルニカ』はピカソの政治的立場の表明であったという意味において、プロバガンダ美術の領域に限りなく近づいてきます。また、反戦思想のプロバガンダであるという意味で捉えれば、今もなお、人々に時代を超えたメッセージを発し続けていることになりました。そしてそうした理解の地平においては、プロバガンダ美術が単なる宣伝美術である、という言い方は成立しなくなります。私たちは、先に導き出した図式を考え直さなければならなくなるでしょう。

二 目的芸術

1. 「昭和の美術」（新潟県立近代美術館）

新潟県立近代美術館学芸員の澤田佳三さんは、二〇〇五年十一月より同館で開催された企画展「昭和の美術 一九四五年まで―（目的芸術）の軌跡」によって、プロレタリア美術と戦争美術という括りで、これまで別々に考えられてきた領域に対し、「目的芸術」と

いう用語を提示して、両者の関連性を問い直す可能性を示されました。私はこの展覧会を実際に見てはおりませんが、二〇〇七年に刊行された長田謙一編著『戦争と表象―二〇世紀以後 記録集』に掲載された論文「目的芸術としての戦争美術とプロレタリア美術―昭和の美術」展を通して⁹⁾によって、その趣旨などを知ることができました。

同論文に拠れば、「目的芸術」という言葉の初出そのものは確認されていないものの、遅くとも昭和初年までには商業美術の分野で使用されており、この言葉を意識的に使用したのは美術評論家の森口多里だった、と紹介されています。森口は、「目的芸術としての絵画」(『国画』一九四二年八月)という論文で、戦争画に対して目的芸術の用語を充て、また戦後にはプロレタリア美術に対しても同じ用語を適用したのです。¹⁰⁾

澤田さんは「昭和の美術」展で、絵画、彫刻、工芸、版画、ポスターのほか、雑誌、絵葉書、双六なども含めた各分野の展示物を一堂に会することによって、「それぞれがプロパガンダという目的の一つの媒体、手段となって展開されたという両美術のすがたを再認識してもらおうこと」を目指されました。¹¹⁾この展覧会で取り上げられたプロレタリア美術も戦争美術も、その目的がプロパガンダであったという点で一致するわけですから、プロパガンダ美術について考察している私たちにとって、この目的芸術という視点は、有益な示唆をもたらしてくれるように思われます。

澤田さんの論文は、国内における美術体制の一元化という観点からプロレタリア美術と戦争美術における組織のあり方の共通性について論じたのち、絵画作品の具体例を挙げながら、両者の表現上の類似性を詳述しています。「テーマ主義とリアリズム」、「大画面形式と群像表現」、「労働と勤労」といった三つの小見出しによって、プロレタリア美術と戦争美術の比較考察から抽出されたキーワードが示されます。そのうち、テーマ主義、リアリズム、大画面形式、群像表現の最初の四つは両者に共通する特徴であり、プロレタリア美術と戦争美術の類似性です。また、残りの二つ、労働と勤労は、類似点というよりは、共通する主題に対する異なる位置づけと呼ぶべきもので、同じ労働の場面を描いていても、戦争美術においては「銃後にある国民の主要な報告行為として」勤労と言い換えられ、プロレタリア美術における労働とは区別されるべきである、という提案でした。¹²⁾

論文の趣旨は、以上のようなものとしてまとめられると思います。ではこの論文から、目的芸術に対する評価はどのようなものとして読み取られるでしょうか。

2. 目的芸術に対する評価

少なくとも論文に引用されている森口の「戦争を絵画によつて永久に記念するといふ国家の意欲に、作家の創作的意欲を諧和させる

ことに、絵画は新しい「目的」を啓示された」という語り口からは、否定的なニュアンスは読み取られません¹³⁾。

むしろ、太平洋戦争開戦後間もない当時であって、国家が要求する戦争画に対し、画家たちに積極的な動機を見出すよう促している様子が読み取られます。太平洋戦争は一九四一年十二月の開戦で、森口の文章は一九四二年八月に発表されたものです。視点を広くとって、太平洋戦争ではなく十五年戦争という枠組みで考察すれば、戦争画自体は一九三一年の満州事変の頃から描かれており、さらに近代洋画における戦争画の作例は日清戦争期まで遡ります。

そして澤田さんご自身は、プロレタリア美術に対する石井柏亭の批判を紹介し、さらに戦争美術全般に対しては否定的なニュアンスで議論をまとめながらも、目的芸術そのものの善し悪しについては、言明しておられません。論文の主題は、目的芸術という視点を設定することで可能になるプロレタリア美術と戦争美術の関連性の解明に集約されており、目的芸術についての評価は開かれた状態に保たれている、と考えられます。展覧会のねらいが「両美術のすがたを再認識してもらおうこと」として語られていることから、個々の作品をどのように評価するかは、展覧会を見た人々の判断にゆだねられていたのだ、と理解されるのです。

また、展覧会を見えない立場としても、考えたいことがありま
す。もしプロレタリア美術にも戦争美術にも否定的な価値しか見
せないのであれば、そうした作品を一堂に集めて展覧会を開催しよ

うとする理由は説明しにくいように思われます。両美術に対する否
定的評価を再強化するために開催された展覧会であったとすれば、
それはまるでナチス・ドイツ時代に開催された退廃芸術展（一九三
七年）の再来のようです。事実は逆でしょう。むしろ、展覧会場に
展示された個々の作品からは、プロパガンダ美術や戦争美術に対す
る否定的な評価に収まらない積極的な価値が読み取られたのではな
いか、と想像されます。しかしこれはあくまで想像の範囲での話で
すから、ここでは、目的芸術に対する評価は、肯定でも否定でもな
い、としておきたいと思えます。

3. 石井柏亭のプロレタリア美術批判

ところで、澤田さんが「テーマ主義とリアリズム」をめぐる考察
の中で紹介されている石井柏亭のプロレタリア美術批判は、私たち
の議論とも関わりが深いように思われます。

石井は、テーマ主義に対し「プロレタリア美術といふものは、テー
マがきまりすぎてゐる」と批判し、またリアリズムについても「み
な、どちらかと云ふと古風な技術で、芸術の立場から云へば、尖端
的ではない」と否定的に評価しています¹⁴⁾。ここでもまた、プロレタ
リア美術に逆照射されるかたちで石井が理想としていた芸術のあり
方を読み解いてみましょう。すなわち、「テーマがきまりすぎてゐる」
という欠点に対しては、自由なテーマの選択可能性が想定されます

し、また「古風な技術」に対しては「尖端的」であるべきだという主張が想定できます。つまり石井は、芸術はより自由で尖端的であるべきだと考えていた、と解せます。

以上の考察から、最初にとりあげた「主題優先型」をめぐる疑問に対する答えの一つが導き出せると思います。私たちは便宜的に「主題優先型」に對置されるものとして「表現優先型」を想定しましたが、石井にしてみれば、「主題」が優先されることが問題ではなく、主題が「優先」されるといふ不自由さこそが問題なのだ、という地平が拓かれるからです。

比喩的に表現すれば「優先型」は芸術の健全な発育を阻害するようなあり方であつて、完全に自由な条件のもとでの個人の表現の実現が芸術の理想型である、という考えが導かれるでしょう。人はさまざまな社会的、歴史的条件のもとに生まれ落ちますが、そうした所与の条件を乗り越え、より大きな自由を獲得するために懸命に生きる。そうした人間の足跡の一つが芸術である、と石井の芸術観を敷衍できるように思われます。石井にとってプロレタリア美術は、現実社会の条件に絡め取られた不自由な芸術と見えていた、と言えるでしょう。

澤田さんの論文に接したことで、私は次の課題を見つけたように思います。それは、戦争美術との関連においてプロパガンダ美術の否定的評価を探ることです。

4. 中立的な用語の使用法

大画面形式と群像表現の考察において、澤田さんは「同一年に、労働者と兵士を交換して同じようにほぼ群像によって大画面を構成することが、ひとりの画家の中で矛盾なく達成されていることをどう捉えるべきか。太平洋戦争の末期に《ニューギニア作戦》など兵士の群像に満ちた戦争記録画を描くことになる行く末を予感させるような危うい境界線をここに見るような気がする。」と述べて、画家が戦争記録画を描くことは文字通り「一線を越える」ことであるとの認識を示しています。¹⁵ここで語られている画家は社会派ではあつてもプロレタリア美術の作家ではなかつたようですが、そうした画家が戦争面に手を染めてしまったことに対する割り切れなさが伝わってきます。

また、プロレタリア美術における労働の主題が、プロレタリアー（無産階級）の自己認識を促すものとして、中立的な立場で論じられているのに対し、戦争美術における勤労は、「勤労者」という国家が定めた新たな類型に流し込まれてしまったともいえるだろう。¹⁶という比喩によって、やはり否定的に描写されています。

戦争美術についての語りが否定的な調子一辺倒に終始しているのは、先述した目的芸術の評価が開かれた状態に保たれていることと照合すると、紙幅の制約のためであつたらうと推測されます。おそらく、戦争美術についても個々の出品作品について論じる機会が設

けられれば、複眼的で多層的、多面的な考察が成されたことでしよう。

ところで、個別の議論を離れた際の、こうした戦争美術に対する否定的な感情は、私自身にとつて、ある種無反省に同意できるころでした。そして、澤田さんの論文を何度も読み返し、さらに司修さんの『戦争と美術』の再読を経て、この論文を書いている現在は、すでにこの節の最初に目的芸術の評価をめぐって考察した通り、美術史的には、肯定でも否定でもない、という中立的な用語の使用法こそ目指されるべきである、という考えに至りました。

5. 目的芸術とは何か

ここでは、目的芸術をめぐる考察のまとめとして、肯定も否定もしない立場で、目的芸術とは何か、と問うてみたいと思います。

目的芸術の定義に相当する記述は、澤田さんの論文からも、そこに引用されていた森口の文章からも具体的に抽出することはできません。同論文の中で明言されていることは、プロレタリア美術と戦争美術の双方に適用可能な用語である、ということに尽きます。論文を離れ、主題優先型という言葉を下敷きとして、目的を優先させている芸術、という傾向性を読み込む可能性も否定されるものではありませんが、石井柏亭の批判をめぐってすでに考察した通り、何かを「優先」させること自体が芸術にとってマイナスであるとした

ら、当初より否定的価値の契機を含み込むことになり、私たちがここで目指している中立的な用語の使用法への道は拓けません。そうした芸術のあり方に対しては、別途「目的優先芸術」というより明示的な用語を想定して、私たちが論じようとしている「目的芸術」から区別しておきたいと思います。そこで、より中立的な立場で目的芸術を言い換えるとするれば、目的という要素において何らかの特性を持つ芸術、という程度の括りにとどめておくことが妥当であると思われまます。

つぎに集合の概念を援用して、プロレタリア美術と戦争美術の双方に適用可能な用語としての目的芸術を掘り下げてみましょう。集合概念としての目的芸術は、プロレタリア美術と戦争美術の双方を含み込む上位概念であるか、プロレタリア美術と戦争美術の双方にまたがる第三の同位概念である、と考えられます。

当初私は、澤田さんの論文の題名「目的芸術としての戦争美術とプロレタリア美術」から勝手に受け取った印象のもと、目的芸術は上位概念として位置づけられると考えていました。論文の題名のせいにしなくとも、例えばプロレタリア美術といえば、柳瀬正夢《無産者新聞ポスター》のさしのべられた真つ赤な右手のイメージが脳裏に浮かびますし、戦争美術といえば宮本三郎《山下・パール両司令官会見図》の迫真的ながらどこか沈鬱な気分させる暗い画面のイメージが浮かぶという具合に、具体的にどの時代のどのような作品が該当するのか想像出来るのに対して、目的芸術という言葉

は、森口多里が戦中、戦後に使用し、新潟県立近代美術館が最近そうした副題を持つ展覧会を企画した、ということの主たる参照点とする程度の、言ってみれば現実性、歴史性が希薄であるという点で「抽象」性の高い、ついでに形而上的な心象さえする言葉にとどまっていたからです。

しかし、澤田さんの論文を注意深く読み直してみると、目的芸術はプロレタリア美術と戦争美術の「関連性」や「結びつき」を考察するための用語として提示されており、プロレタリア美術と戦争美術の双方に適用可能ではあっても、双方を含み込んだり、一括することが可能であるという議論はどこでもなされていない、ということがはっきりと確認できました。また、論理的にも厳密に考えれば、すべてのプロレタリア美術、あるいはすべての戦争美術が目的芸術の真部分集合（全体が上位の集合に完全に包摂されている状態）である、と結論するためには、目的芸術でないプロレタリア美術や戦争美術は存在しないということを証明できなければなりません。プロレタリア美術や戦争美術の全容の解明が前提とされることになるでしょう。したがって現在までのところ、目的芸術という概念は、プロレタリア美術と戦争美術の双方にまたがる第三の同位概念である、と結論しなければなりません。

そして、このことは、プロバガンダ美術についても同じことが言えます。すべてのプロレタリア美術はプロバガンダ美術である、と結論するためには、プロレタリア美術の領域が確定され、その全体

についてプロバガンダ美術であることが確認されなければなりません。あるいは発想を逆転させて、プロバガンダ美術という概念を、すべてのプロレタリア美術を含みうるものとして使用する、と自分の論文の中で宣言してその論文の議論の内部における限定的な用法として使用するか、です。

ですから、そうした限定的な使用に拠らない一般的な理解としては、プロバガンダ美術は、プロレタリア美術に対し、単にそれを部分的に含有する同位概念として理解するのが妥当である、と私は考えます¹⁷。そして、戦争美術に対しても、あるいはその他の社会的、思想的、宗教的目的のもとに作り出された美術に対しても、やはりプロバガンダ美術は単にそれぞれを部分的に含有する同位概念として理解されるのです。

以上の考察によって、目的芸術は、プロレタリア美術、戦争美術、あるいはそのほかの目的という要素において何らかの特性を持つ表現を結びつける第三の同位概念であって、その肯定的価値や否定的価値は、それが評価される時代や社会的背景に応じて異なる、という定義を導くことが出来たのではないかと思います。そして、このように更新された目的芸術という観点のもとでなら、私たちは宗教美術についても、プロレタリア美術や戦争美術との共通性や相違を考察することが可能になったのではないかと思います。

三 戦争美術

1. 戦争美術の研究動向

二〇〇七年末から〇八年夏にかけて、戦争美術を再考するための基本文献となる研究成果が相次いで発表されました。

先ず、〇七年十二月に刊行された針生一郎ほか編著『戦争と美術 一九三七—一九四五』は、戦後まとまったかたちで見ることのできなかつた戦争画や彫刻、二五一点を多数のカラー図版と一部モノクロ図版によって紹介するもので、現在行方不明となっている作品についても雑誌等からの複写図版を掲載しており、評論家、研究者による論考八本、九九点分の作品解説、関係記事の採録、参考文献一覧と関連年表を備えた、資料としての利用価値も高い研究書です。¹⁸⁾

しかし同書は、戦争画の大作を描き、独特の位置を占める藤田嗣治の作品について、著作権継承者の許可が得られず、カラー図版を収録できておりません(予定されていた七点の作品解説は掲載され、またそのうち別作品一点を含む七点が論考中のモノクロ参考図版として掲載されています)。針生さんの「君代夫人の許可を得られず、主図版として掲載不能なのは画竜点睛を欠く思い」という言葉に共感する一方、戦後、戦争責任を問われて日本脱出を強要され、フランス国籍を取得して客死した藤田の無念に報いたい遺族の立場も理

解されます。

そして〇八年五月には、林洋子さんの六〇〇ページにも及ぶ大著『藤田嗣治 作品をひらく』が刊行され、従来、人物像の探究を中心とした評伝的な著作が多かった中、パリ滞在期に関する現地資料の調査等に基づく作品内容の解明を中心に据えた本格的な藤田嗣治研究書として、参照できるようになりました。²⁰⁾特に「第十三章 壁画から戦争画へ」と「第十四章「玉碎図」というフィクションへ」が、藤田の戦争画をめぐる論考になっています。

以上二冊の刊行を機に、戦争美術を考察するための環境は大きく進展したように思われます。

2. 戦争美術を論じるための足場

ところで『戦争と美術 一九三七—一九四五』に収められた榎木野衣さんの論考は、「戦争画とはこのように、なにをどう論ずるか、ということ以前に、どのような立場から、どんな語り口で論ずるのか、というその論じ方そのものが書くものに問われる性質をもっています。いいかえれば、戦争画については、それを語る、書く、論じる、そのための「かたち」そのものから個々人がつくりだしていかなければならない、という困難さがあるのです。」²¹⁾と述べて、戦争画を論じる「かたち」を各自がそれぞれに創出する必要性を指摘しています。その理由は、人々の戦争画に関する理解が「直面と云っ

でもそれは、しょせん過去の画集の記憶であったり、実作に触れた少ない経験を折り重ねた結果、生じてきたものでしかない」ためでしたがって戦争画を論じる際には、「通常の広く共有された公共財の研究対象である以前に、まず、自己意識のなからとらえなければならぬ」というのが、榎木さんの主張です。⁽²²⁾

この主張に私は、二つの観点から賛成です。その一つは、判断材料不足という観点です。榎木さんも指摘される通り、私たちが戦争画を目にする機会は、画集の複製図版だったり、実作品を見るときでもごく数点に限られている、ということとは多くの人に共通する事実はないかと思われまます。戦争画が当時、どのようなものであつたかを論じる際には、作品の複製図版や限られた経験をもとにした議論は足場が弱い、と言えます。榎木さんは、「空白としての起源」、「建築にたとえれば、いわば基礎のない家のようなもの」という言葉でこうした土台の脆弱さを言い表しています。⁽²³⁾ 実際、東京国立近代美術館には、一五三点の戦争記録画が収蔵されていますが、未だこれらが一堂に展観されたことはなく、常設展示の枠内で数点ずつ順次公開されているほか、二〇〇二年同館開催の「未完の世紀 二〇世紀がのこすもの」展で、わずか一〇点が公開されたに過ぎません。しかしこうした現実を視野に収めつつ、戦争画が戦後の米軍による接収、一九七〇年の無期限貸与という形式をとっての「返還」、そして現在までそのようなものであり続けているという議論は可能で、こうした問題設定こそ、各自がそれぞれに戦争画を論じていく

「かたち」になる、と思います。

もう一つの観点は、政治性の予測不可能性をめぐる自戒に基づくものです。前節で、美術史的には肯定でも否定でもない用語の使用法が目指されるべきだ、という考えに至った、ということを書べました。つまり、私は美術史という学問の中立性を信奉し、希求する考えですが、男性である私が中立的であると考える美術史学のあり方が、フェミニズム美術史の批評に照らしてみれば、すでに、そしてつねに偏向している、ということに意識的でないならばならない、ということと似ています。例えば美術史家として、あるいは国立大学の研究者として、戦争美術について語ることの政治性がいかなるものか、それはつねに私が予測する範囲の外側にある、ということがフェミニズム美術史から私が学んだ視点です。そうした認識を核として、用語の使用法としては中立性を原則とし、語り口としては、主観性をつねに前景化していく、という手法が考えられます。

3. 主観性の前景化

主観性の前景化とは、客観性を装わないことである、と言い換えられます。このことについて説明するのに、関係する資料の中に好適の一文を見つけたので、有り難く使わせていただきます。生誕二〇〇六年を記念して二〇〇六年に開催された「藤田嗣治展」の図録論文には、「単なる戦争記録画ではなく、歴史画としてまた絵画とし

て後世に残しうる作品を、藤田が描こうと考えたとしても不思議はない。」という一文が見られます²⁴。ここには、藤田の作品を、単なる戦争画から、歴史画へ、そして絵画へと徐々に脱ジャンル化することで、より高い位置へと聖別していく様子が簡潔なかたちで示されている、と私は感じます。しかも、この一文は論者の言明というより、藤田がしかじかのように考えたとしても不思議はない、という話法になっていますから、藤田の作品が単なる戦争画ではなく後世に残る絵画であるという理解は、その起源としては作家本人の意図に帰されており、またこの文が読まれる段階では「不思議はない」ということに同意する読者にも共有されることになって、「考えたとして」の「とした」の箇所息づいている論者の存在感と主観性は非常に薄められた記述になっている、と見えます。榎木さんが書き表し、私が共感した戦争画を語ることの困難さが、ここに引いたような修辭法を要請しているのだ、と言うことができると思います。

4. 私の戦争美術体験

ここで前節までの議論に戻りましょう。私が、澤田さんの論文を読み返したり引用したりしながら、この文章を書き進めている中で、例えば社会派の画家が戦争画に手を染めてしまったことに対して残念な様子で書かれている記述に共感する、といった具合に、戦争美術は悪であるという否定的な認識を私自身が自明のものとして抱え

ていることに気がついた、という地点です。

このことに気がついて、戦争美術に対する私の否定的な認識が何に拠って立つものか、考えました。そして、私と戦争美術との関わりは、簡単に遡ることができ、数え上げられる程少ないことがよくわかりました。

実際に作品を見た経験を最近のものから挙げて見ますと、まず先にも話題にした二〇〇六年の「藤田嗣治展」の三月末に開幕した東京会場で《サイパン島同胞臣節を全うす》、《アツツ島玉砕》、《シンガポール最後の日（プキ・テマ高地）》、《神兵の救出到る》、《血戦ガダルカナル》の五点を見えています。

この藤田展開幕の八日後、渋谷区立松濤美術館では「台湾の女性日本画家 生誕一〇〇年記念 陳進展」も始まり、女子美術院展出品の《爆音》、台展出品作試作の《芝蘭の香》、帝展入選作の《合奏》ほかの戦中や終戦直後に描かれた作品を見ることができました。

「陳進展」は七月末より福岡アジア美術館へも巡回しますが、同館では会期を合わせつつ、半月ほど先行して「見出された郷土―日本時代の台湾絵画」展も開催されました。同展は、台湾の日本統治時代に焦点を当てたもので、塩月桃甫《霧社》や林玉山《故園追憶》、蔡雲巖《僕の日》ほか、二五点を見ることができました。

また、同年一月末に森美術館で開幕した「東京―ベルリン／ベルリン―東京」でも第二次大戦期に一章が設けられ（第八章）、中村研一《北九州上空野辺軍曹機の体当たりB29二機を墜落す》、川端龍

子《爆弾散華》のほか、津田青楓《犠牲者》、浜松小源太《世紀の系図》、難波香久三《蒋介石よ何処へ行く》、澤田哲郎《貧しき人々》、ベルリン・オリンピックを撮影した名取洋之助の写真、雑誌『NIPPON』や『FRONT』などが紹介されていました。同展は二〇〇五年と〇六年の「日本におけるドイツ年」関連企画でもありましたが、ほかにも「ケーテ・コルヴィッツ展」と「エルンスト・バルラハ」展が国内を巡回しており、それぞれ私は宮崎会場、東京会場で見ることができました。

西洋作家の戦中期の作品まで含めると話が広がり過ぎますので、日本の第二次大戦期に描かれた戦争画に絞っていきますと、〇六年以前は、〇二年の「未完の世紀」展で見た一〇点に遡ります。小磯良平《娘子関を征く》、宮本三郎《山下・パーシバル両司令官会見図》、中村研一《コタ・バル》、山口華楊《基地における整備作業》、鈴木良三《患者護送と救護班の苦心》、山田新一《天津南海大学附近払眺野砲戦闘図》、川端龍子《輸送船団海南島出発》、清水登之《工兵隊架橋作業》、藤田嗣治《サイパン島同胞臣節を全うす》、鈴木誠《皇土防衛の軍民防空陣》でしたが、ここで紹介された作品のうちいくつかは、藤田展の開催中の常設展示でも再び目にする事ができました。⁽²⁵⁾

そしてこれより以前は、一九九八年九月に「生誕一〇〇年記念 福沢一郎展」(富岡市立美術博物館・福沢一郎記念美術館)で見た《魚雷攻撃(マレー沖海戦)》の一点で、こうして思い返してみれば、

戦争画を見るという実体験の原点は、三〇号ほど(同作品のサイズは六〇・八×九一・三センチ)のささやかなもので、その後しばらく「未完の世紀」展まで空白だったことに驚きます(戦争記録画の標準サイズは二〇〇号。二五九・〇×一九四・〇センチ)。

これに対し、複製図版や評論や記事を通して、戦争画とは、あるいは画家の戦争責任とは、という情報や問題意識、そして価値判断は、すでに先行して私の頭の中に入っていました。一古い記憶は、一九八七年十二月に刊行された別冊宝島『わかりたいあなたのための現代美術・入門』からのものです。当時フリーの広告プランナーで、その後は現代美術評論の分野や武蔵野美術大学講師として教育の分野でも活躍された若林直樹⁽²⁶⁾氏の企画・構成・執筆による同書は、戦争画について「日本美術史の欠落」である、と書き出し、「どこかの国立美術館の地下倉庫に膨大な量の作品が今も封印されているらしい。こうなると国ぐるみのタブーである。」と述べて、問題意識を喚起していました。⁽²⁷⁾同書の語り口は、非常に印象的で、初学者だった私は大いに触発されました。「日本美術における戦争協力の歴史はほとんど語られることなく、当時の戦争画家たちも美術界のピラミッドの頂上付近で、口を閉ざしたまま次々と死んでいく。現代美術はこのような空白の歴史の上に、まるで戦争の免疫なしに今ある。」⁽²⁸⁾というくだりは、まさに私の戦争画に対する第一印象を形作ったものです。

戦争協力の責任がきちんと精算されていない、という同記事の主

張は、当時大学生だった私の胸を突くものがありました。長崎市に生まれて、毎年の夏休みの登校日に小学校で戦争体験者の話を聞き、被爆者の惨状を撮影した写真を見、中学校の修学旅行で広島市の原爆ドームと平和記念資料館を訪ね、父親に連れられて原子力空母の佐世保港入港反対のデモに参加する（一九八三年三月）、という少年時代を過ごした私は、画家の戦争責任を問う根拠となる戦争画が（国家機関や美術界によって秘匿されているという情報に接して、またしても戦後日本社会の悪い意味での縮図を知り得た、という気分）で受け止めたように思います。また、同じページの脚注に紹介されていた戦争の協力者たちの中に小磯良平の名前を見つけて衝撃を受けたこともありと思い出されます。小磯は、高校生の頃に画集で知って以来、端正で静謐な画風に好感を持っていたこともあって、戦争協力者というイメージとのあまりのギャップに、戦争画にまつわる話がまさに私自身にとって隠されてきた真実だった、という印象を深く刻み込んだのでした。

大学で美術史専攻課程へと進学したことで、その後も、戦争中、国家に協力しなかった画家が絵の具の配給を得られなかったという話や、松本俊介が戦争協力に反対する文章を発表したという話、戦後に藤田嗣治が戦争責任を問われて国外追放されたという話などを、今や特定できない複数の情報源から、断片的なかたちで知っていたように思います。少なくとも一九九四年五月の第四十七回美術史学会全国大会（茨城大学）の第二日目に企画されたシンポジウ

ム「戦争と美術」および関連発表を聞きに行った時点では、自分なりの関心領域としての意識を持っていました。若桑みどり先生のご発表による、婦人雑誌『主婦の友』の口絵分析から導き出される戦時下の女性イメージをめぐる考察や、シンポジウムの質疑応答で戦争画の公開に関する議論が行われたことが印象に残っています。

5. 司修『戦争と美術』再読

しかし『現代美術・入門』以降、まとまったかたちで私の中の戦争美術理解を形成する土台となったのは、前節で予告した司修さんの『戦争と美術』でした²⁰。同書は一九九二年に刊行されたものが、私が入手したのは、九七年以降、群馬県立近代美術館の学芸員として勤務するようになってからです。司修さんは現在も前橋市に在住し、活躍されている同県出身の画家・版画家・作家です。九八年九月に銀座の彩鳳堂画廊で開催された「司修 銅版画展」を見に出かけ、作家ご本人にお会いした、ということは私の記憶と覚書きとで確かなのですが、同書を読んだのがいつだったかを特定する手掛かりはありませんでした。おそらく同じ頃だろうと推測しています（高崎の書店で購入したことは確かです）。

したがって私は約十年ぶりに同書を再読した、としておきますが、単に時の経過のためというよりは、澤田さんの論文を読むことで得られた美術史の中立性という観点によって、司さんの文章には、か

つての私が持っていた戦争美術に対する否定的な感情を吸収し、よ
り中立的なあり方を抽出してくれる濾過装置のような効果がありま
した。

司さんの『戦争と美術』を私なりに一言で要約すれば、それは「戦
争画と画家」を主題とした本です。中心的な課題は、戦時中の日本
のようにほかに選択肢がないと思われるような過酷な状況下にある
場合でも、画家は正しい道を歩み続けることができるということに
確証を得ること、そしてその具体的な方法を探ること、だったと思
います。⁽³⁰⁾ 正しい道を歩むための手掛かりは、「あとがきにかえて」
の中の「動かない哲学」という、井上長三郎氏へのインタヴューか
ら得られた言葉に集約されていました。⁽³¹⁾

6. 美術評論と美術史

同書の再読によって私が学んだ一番大きな視点は、美術評論の言
説と美術史の言説の間に線を引いてみる、ということでした。『美
術の窓』一九九一年八月号の戦争画特集の、美術関係者五十八人に
宛てたアンケート結果から、「美術史の中で、戦争画をどのようにに
位置付ければよいとお考えですか」という質問に対する十一人分の
答えをめぐって検討している箇所に、そうした考えに至る手掛かり
がありました。⁽³²⁾ 同書にはもう少し長く、それぞれきちんと全体が
紹介されているのですが、ここでは部分的な引用とします。「安易

な戦争画の再評価は美術史に対する無理解から生じるもの」、「近代
絵画の文脈に正當に位置づけるべき」、「戦争画を描いた画家を戦争
犯罪人呼ばわりすること自体ナンセンス」、「絵としての善し悪しで
「評価すべき」、「戦争画」というものは存在せず、あるのは「絵画」
だけである」といったさまざまな立場から発せられた意見が紹介さ
れたあと、司さんは「作品評価することによって軍国主義であった
日本の侵略行為の評価も含まれる」と注意を喚起したのち、より「本
質に近づいている」回答として、「美術家の美術理念(ひいては思想)
の低さを「位置付け」ても始まらない」、「美術史的には、あの時代
として認めても、新しい美意識や表現の発見はなく、宣伝ポスター
程度のもの」、「国家と官僚が表現を規制管理する機構がつづくかぎ
り、戦争画の問題は、根本的には終わってはいない」という三つの
意見を紹介されています。

『現代美術・入門』を通じて、私は、戦争画をめぐる課題の一つは、
画家の戦争責任、ひいては挙国一致体制によって画家を戦争協力へ
と導いた国家の歴史的な非をきちんと議論して精算することだ、と
考えていました。司さんの『戦争と美術』は、そうした問題意識に
もよく答えてくれました。『現代美術・入門』は、「美術が犯す戦争
犯罪」を構造的に読み解くという視点で、万博や科学博を例に引き
ながら、国家的なプロジェクトが「一般には貧乏だし自己顕示欲が
強い」画家や彫刻家を自発的な参加へと導きやすく、「現代流にア
レンジされさえすれば、もういちど戦争犯罪に手を貸すことになり

かねない」という不気味な予言をしています³³。この予言が、私たちが生きていくこの時代に現実のものとならないためにも、戦争画の問題が徹底して解明され、その結果として美術関係者による戦争協力を未然に防げるような堅固な論理と認識が導かれる、という願いのようなものを抱えていました。井上長三郎の「動かない哲学」は、「やなことばやらない」、「戦争なんてやなことですからねえ、そういうことも優れたセンスですよ」という発言の中に、声高でない、しかも強靱な生き方を伝えるものでした。戦争画を描かなかったことは「センス」の問題、という発言は、シンプルだからこそ、私自身もそうしたセンスを持つ人間でありたいという気持ちにさせ、私の心の自己不信を和らげるものでした。

著者の司さんもまた、この正しい道を歩むための手掛かりを探しておられたように読めたのですが、この著作がそうした探究の道行きを示すものとして書かれているのは、読者が自らの体験としてそうした精神を獲得することに執筆のねらいがあつたためではないか、という気持ちにさせられます。

美術評論の言説と美術史の言説の間に線を引く、という話に戻れば、私は、戦争画の問題は終わっていない、という言い方で問題とされる、国家と官僚による文化の管理体制やそのもとの画家や個人のとらうる行動といったことをめぐる懸念の一切に関する議論を美術評論の言説の側へと切り分け、美術史学の言説では扱わない、と考えることにしたいのです。このことは何も個人としての美術史

家が戦争画の肯定的、あるいは否定的な評価を行うことを妨げません。私は美術評論家と美術史家の間に線を引くことではなく、評論の言説と学術の言説との間の線引きを主張しているからです。『美術の窓』のアンケートは、学芸員、ジャーナリスト、評論家といった人々へ宛てられたものでした。学芸員時代の私が読んだときには、ごく自然に受け止めることができたと言うべきか、まるで意識しなかったのですが、これらの回答は事実と意見が結び合わされたものでした。アンケートは意見を求めているのですから、当然の帰結ですが、目的芸術を肯定でも否定でもない用語として使用する可能性を理解したことに促されて、戦争美術に対する否定的評価を再考するために再読していた私には、こうした意見の多くが、作品論というよりは作家論、特に画家の信義の問題の周囲に組み立てられている様子が強く意識されました。そして自らの戦争美術に対する否定的な認識が、現代に生きる私たち自身の信義の問題と結び合っていることをはっきりと確認したのです。

私の中では、「動かない哲学」と戦争画を否定的に語るこのような自覚的であることは、相通じているように思われます。

現時点の私は、戦争美術および戦争画という用語もまた、肯定的な意味合いも否定的な意味合いも帯びさせることなく語ることができなければならぬ、と考えています。先に触れた一九九四年の美術学会全国大会シンポジウム「戦争と美術」の報告は、「とにかく美術史は、社会一般のかかえるなまぐさい諸問題に、まみれようと

はしたがらない。」という一文で始まります。⁽⁸⁾ 同報告は、続けて、美術史を敢えて「聖域」の外側へとつれ出すことで他の学術分野との交流を促し、活力をもたらすことにあった、と企画趣旨を説明し、また、討議に触れて「参加者の関心が十五年戦争と戦争画に集中したことは、「なまぐさい」テーマを避けてきた日本の美術史学会としては、確かに異例の成果ではあった」とまとめ、同時代の権力との構造関係の考察を今後の課題として結ばれています。

私は、美術史がなまぐさい問題を孕む領域を扱うことに賛成です。ですがその場合、生臭さにまみれるのではなく、生臭い問題系から学識と呼べる無味無臭の構造や論理を抽出するよう努めるべきだと考えます。フェミニズム美術史や新しい美術史の批評によって、これまで無味無臭と考えられてきた概念や方法論の政治性や問題点が随分と明らかになりました。そして、そうした批評の目指すところは、結局、より信頼性の高い学識の創出にほかならない、と思われるからです。

註

- (1) 高島直之「プロレタリア美術」、多木浩二、藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』(東京書籍、二〇〇七年)、三二―三三頁。
- (2) 『日本国語大辞典 第二版』(小学館、二〇〇一年)、第十一巻、一一―二頁。
- (3) *Oxford English Dictionary*, 2nd ed., vol. XII, (1989): 632.
- (4) 『日本美術史事典』(平凡社、一九八七年)、八二―二頁。
- (5) Kendall Taylor, "Propaganda," *Dictionary of Art*, vol.25 (New York: Grove, 1996): 650-654.
- (6) Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art" (1932), Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000* (Malden: Blackwell, 2003): 424.
- (7) Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, (New York: Abrams, 1997): 42.
- (8) 「一九三七年五月の声明より」、『ピカソ 愛と苦悩線「ゲルニカ」への道』展図録(東武美術館ほか、一九九五年)、二九六頁。
- (9) 澤田佳三「目的芸術としての戦争美術とプロレタリア美術―「昭和の美術」展を通して」、長田謙一編著『戦争と表象／美術―二〇世紀以後 記録集』(美学出版、二〇〇七年)、二二―二四頁。
- (10) 註9 澤田、二二―二四頁。

- (11) 註9 澤田、二四四頁。
- (12) 註9 澤田、二四三頁。
- (13) 註9 澤田、二三三頁。
- (14) 註9 澤田、二三七―二三九頁。
- (15) 註9 澤田、二四一頁。
- (16) 註9 澤田、二四四頁。
- (17) この経過措置は半永久的なものと考えられる。プロレタリア美術の定義や領域が半永久的に安定しないであろうからである。では、人文学の性質上、あるいは単に美術史学の性質上、各種用語の定義の揺れは不可避であり、ここで議論するような上位概念の設定は不可能かというところではない。宮本三郎（一九〇五年生まれ、七四年没）の人生は、二十世紀という時代に完全に含み込まれるがゆえに、宮本三郎の美術は二十世紀美術という用語の真部分集合である、というような用法が可能だからである。美術史学における集合概念の援用は、史学一般の普遍原則である時間性の原則、煎じ詰めれば一回性の原則の再認識を促す。
- (18) 針生一郎ほか編著『戦争と美術 一九三七―一九四五』（国書刊行会、二〇〇七年）。
- (19) 針生一郎「戦後の戦争美術―論議と作品の運命」、註18 『戦争と美術』、一四六頁。
- (20) 林洋子『藤田嗣治 作品をひらく―旅・手仕事・日本―』（名古屋大学出版会、二〇〇八年）。
- (21) 榎木野衣「戦争画」をめぐる広大な密室―外へ」、註18 『戦争と美術』、一四八頁。
- (22) 註21 榎木、一四九頁。
- (23) 註21 榎木、一四八頁。
- (24) 尾崎正明「藤田嗣治について」、『生誕一二〇年 藤田嗣治展パリを魅了した異邦人』展図録（NHKほか、二〇〇六年）、一四頁。
- (25) 二〇〇六年三月、「藤田嗣治展」開幕時の東京国立近代美術館常設展示。
- (26) 「転生 獣語縮刷版二〇〇二年七月号」に拠れば、若林氏は、二〇〇一年十月、世田谷美術館でのワークショップ中に肺動脈破裂で倒れ、世を去った、という。2008.8.30 <<http://homepage2.nifty.com/Curious-G/startup/subpage82.html>>
- (27) 『わかりたいあなたのための現代美術・入門』（JICC出版局、一九八七年）、九五頁。
- (28) 註27 『現代美術・入門』、一〇三頁。
- (29) 司修『戦争と美術』（岩波書店、一九九二年）。
- (30) 註29 司、一二二―一二三頁。
- (31) 註29 司、一九九―二〇〇頁。
- (32) 註29 司、一五二―一五八頁。
- (33) 註27 『現代美術・入門』、九五―九七頁。

(34) 註29 司、一九九頁。

(35) 丹尾安典、千野香織「戦争と美術」概要および討議報告、『美術史』第一三八冊（一九九五年）、二六三頁。

本稿は、日本学術振興会平成二十一―二十二年度科学研究費補助金（基盤研究B）「プロバガンダと芸術―「冷戦期／冷戦後」の〈芸術〉の変容」（研究代表者＝長田謙一（首都大学東京教授）、課題番号20320033）による研究成果の一部である。