

小田原のどか、山本浩貴編（月曜社、2023年）

この国（近代日本）の芸術 〈日本美術史〉を脱帝国主義化する

村上 由鶴*

本書は、アーティストやキュレーターへのインタビュー、研究者の論考およびレクチャーといった多彩なテキストを通じて、日本の美術に現代まで横たわる帝国主義および植民地主義的観念に光を当てるものである。

編著者によれば、本書のきっかけには、2022年に東京都人権プラザにおいて計画されていたアーティスト・飯山由貴の作品《In-Mates》（2021年）の上映が、東京都総務局人権部によって不許可とされた事例がある（なお、本書ではこの問題を「検閲」と表現しているが、後に述べる理由により本稿では「不許可」とする）。飯山の《In-Mates》に限らず、行政等の判断により作品の展示が制限される事例は繰り返されてきた。例えば、本書にインタビューーとして参加する小泉明郎の《空気#1》（2015年）も「MOTアニュアル2016 キセイノセイキ」展での展示が認められなかった。

こうした問題の背景には、決定権者による「傷つくかもしれない誰か」への「配慮」があるが、その「配慮」の対象から排除され本当に傷ついている誰かの姿は見えてこない場合が多い。各論考は、「平和」や「平等」の下に、見て見ぬふりをされる存在を生む構造と、そこに働く帝国の論理を詳らかにしている。そこで通底しているのはこの国の芸術が抱える問題をインターセクショナルな視点から紐解く姿勢である。

まず、第1章では、本書の副題で「〈日本美術史〉」がカッコで括られていることの含意が示される。「日本美術」と言っても、「日本」というナショナルな枠組みも、「美術」の概念も、実は自明なものではない。これらの領土／領域は、いずれも帝国主義のロジックと差別に基づいて制度化されてきたことが明示され、これが本書全体の議論を導いている。

続く第2章において、嶋田美子「なぜ私は「日

本人慰安婦像になって」みなければいけなかったのか？」や、吉良智子「女流美術家奉公隊」では、帝国主義の被害者として語られがちな女性の間にも、階級格差や植民者／被植民者という非対称性があり、「女性の人權」の問題として単純化できないことが指摘される。特に、「慰安婦問題」に対してシスターフッドに基づき、日韓の国境を超えた連帯を提唱する日本のフェミニストに対して「傲慢で無責任」（141頁）とする嶋田の批判は、「連帯」の名の下に覆い隠されてしまう権力関係を可視化するものである。

また、中嶋泉は「エロスと美術 1960-80」において日本の美術界と女性美術家の「出会いそびれ」（172頁）を指摘し、吉國元（第7章）は、本来ならば喜ばしいはずの大陸を超えた人と人との出会いが、植民地主義下では徹底的な間違いとなったことを「出会い損ね」（726頁）と表現している。おそらく、本書で語られた事例以外にも、連帯やポジティブな社会的インパクトにつながり得たかもしれない多くの「出会い」が偏見や構造的差別によって結実しなかったはずである。そして「出会い」の最も不幸な形としての植民地主義は、支配者による二者択一の論理によって、身体と領土が侵略されていく過程であった。

前述の女性間の格差に関する議論は、第4章の北原恵による『『御前会議』の表象』に登場する彫刻家・荒木光子（375頁）に関する記述とも交差する。『マッカーサー元帥レポート』（GHQが編纂した戦史）の芸術面での統括や、この戦史の編纂に大きく関与した荒木に向けられたミソジニー、「婦人戦争犯罪人」とする告発など、北原の調査に基づく記述により、ミセス・アラキに強く惹きつけられた。一方で、彼女の生を「正しい／正しくない」といった単純な二項対立に回収しないまなざしもまた、本書の各論考に共通する。

* 秋田公立美術大学ビジュアルアーツ専攻助教

本書は全体を通じて、この国の美術やそれをめぐる問題が照射する課題を、決して単純化しない。このことは、美術が「複雑なものを複雑なままに伝えられる」方法であり、場所であることをあらためて意識させる。一方で、美術は「自由に読み取ってよい」ものとして提示され、美術館では作品の背景説明が避けられる傾向がある。本書で紹介される美術作品をはじめ、人権課題を扱う作品の展示機会は増えているが、アーティストやキュレーター、そして美術の現場は、啓発の役割を回避してはいないだろうか。美術の領域では、どんなものであれ「強制」が生じることへの恐れが美德とされているあまり「問題を可視化するつもり」の作品でも、その「つもり」が伝わらないことがあり、その「伝わらなさ」が見る側の責任にされることもある。受け手の関心や背景によってまったく異なる意味が与えられ、結果的に、作り手の意図とは大きく乖離した認識や理解が広まり、曲解された「多様性」や「自由」に回収されてしまうこともある。もちろん、これがすべての美術作品に当てはまるとは言えないが人権課題を扱った作品においても美術の慣習に則って「自由な受け取り」が推奨されるなかで、加害と被害の非対称性が曖昧になり、実際に生じている深刻な問題の理解につながらないとすれば、やはり肝心なことが抜け落ちている。本書を読み、「複雑なものを複雑なまま伝える」という方法を信じつつも作品で人権的課題を扱う手つきの妥当性について検証する必要性を改めて感じた。

最後に、第3章の飯山のインタビューで語られる、東京都人権プラザ企画展「あなたの本当の家を探しにいく」の付帯事業として計画されていた

《In-Mates》の上映が、東京都人権部によって不許可となった問題に触れたい。当時、私は人権プラザを運営する東京都人権啓発センターに勤務し、本展の企画担当を務めていた。私がこの問題を「検閲」ではなく「不許可」と呼びたいのは、問題の本質が上映禁止の結果ではなく、その上映を「懸念」する理由を知らせるメールに含まれていた誤った歴史認識と差別的な言説、これに基づいた行政判断にあると考えるからである。言うまでもなく上映が禁じられたという結果は無視できない。しかし私は、本件をめぐる交渉の経験を通じて「検閲」の有無や定義をめぐる議論が問題の本質を見えにくくすると感じた。この件は、表現の自由にも関わるが、差別感情に基づいた歴史認識とその誤りを訂正しようとしない行政の態度が現実には差別として機能しているという点により深刻な問題があると私は考えている。

第5章の大坂紘一郎と編著者・山本との率直な対話を読むなかで、私は自分が美術の立場から東京都人権プラザを活動の場として選んだことを思い出していた。いま思えばナイーブだったが、公共施設でありながら美術においてはオルタナティブとして機能し、制度への問いかけになり得る可能性を持つ場所だと感じていたのだった。美術という領域には「美術の場所」と「そうではない場所」を分け、「美術界の人」による「そうではない人」の周縁化がある。こうした分断が、美術の社会的な広がりを阻んでいる現実があると、個人的には感じている。そのなかで、本書のポストコロナるかつ複層的な視点は、美術をより開かれた実践へと導くための出発点となり得るだろう。