

【研究ノート】 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）

池田 忍

はじめに

小論は、昨年ドイツのハイデルベルク大学滞在中に開催されたワークショップ（7月22日開催）における発表原稿を基にしている。いささか長くなるが、はじめにこのワークショップとドイツ滞在の経験、そして小論との関係について記しておきたい。

ワークショップは“Gender and Art History in a Global Context”と題され、美術史学部のメラニー・トレーデ教授、および同学部の大学院生によって企画・運営された¹。現在の世界状況の下で、美術史研究をジェンダーの視座から進めることの意義と可能性をじっくり考えたいとの意図があったようだ。その背景には、表象に織り込まれた社会的権力関係としての性差に着目する研究方法が学問の領域で認知され、ひとつの選択肢としてあらかじめ存在するようになった今日の状況がある。トレーデによれば、ドイツを含む欧州、および彼女が三年前まで教鞭をとっていた北米の大学院生、若手の研究者の間には、二つの傾向が見られると言う。

ひとつは、自らの内在的な問題意識とはひとまず切り離して、学問的な方法としてジェンダーに着目し、美術／視覚表象に表れた性差を分析するという姿勢である。このような姿勢は一面において、この視点と方法の成熟を示している。だが反面では、かつての研究が持っていた切実な問題意識が弱まり、もはやある人々にとっては多くの方法のひとつに過ぎなくなったが故の衝撃性、革新性の低下も指摘されている。

またもうひとつはジェンダー研究に否定的、批判的、もしくは懐疑的な姿勢である²。こうした立場の人々は往々にして、ジェンダー研究は研究者の問題意識や関心に拘束されており、過去に対する客観的な分析や考察からは離れていくとの危険性を指摘する。後者に類似する反応は私自身も日本でしばしば経験しており、滞在中のトレーデとの会話の中でもしばしば話題に上った。未だに根強い美術史の保守性ともかかわる問題であろう。

確かに欧米圏でもそして日本でも、近年の美術史研究においては、芸術作品の社会的側面に焦点を合わせ、その意味や機能を考察しようとする研究が活発である。だが、表象の中に織り込まれたさまざまな「権力」を吟味するのを良しとしながら、性差にかかわる権

力関係は無視したいというのであれば、そこには何らかの理由が潜んでいるのではあるまいか。

そして、美術史と歴史学の間には、未だある種の溝が横たわっている。それは研究者の問題であると同時に、両方の学問に対する社会的な期待の相違、あるいは学問成果を社会に還元する場の相違にもかかわっているのではなかろうか。たとえばドイツにおいても、歴史系博物館と美術館とは基本的に別個に存在する。歴史と向き合う場と、芸術作品に出会う場とは分けられてきた。ただしそれぞれの現場で、状況は確かに変化している。

たとえばベルリンのドイツ歴史博物館（Deutsches Historisches Museum）では、私が訪問した7月、三つの興味深い特別展を開催していたが、そのいずれもが視覚表象／美術の社会的機能に着目していた。そのひとつ、統合前旧東ドイツの日常生活をテーマにした展覧会³では、美術作品やポスターが主要な展示品として位置付けられていた。また訪問した炭鉱の町エッセンでは、世界遺産にも指定されている歴史的建築の中で、現代の産業デザインの展示が行なわれており、乗用車から車椅子、掃除機にいたるまでの生活用具のデザインと時代、社会のかかわりを、歴史を刻み込んだ展示の場が強く喚起しており興味深かった⁴。

またドイツでは、現代美術の分野で性差にかかわる問題への鋭敏な視点を持つ作品が高い評価を得ている。私も、表象研究者の香川檀の紹介・分析に導かれ、ナチス・ドイツ時代を経験した人々の記憶を集積する本を配架した本棚のインスタレーション、ジークリッド・ジグルドソンの「静寂の前に」を、フランクフルトの歴史博物館で実見する機会に恵まれた⁵。放置された日常の断片が、見知らぬ人の記憶と私たちとを繋ぎ、ずっしりとした本の手ごたえに失われた生の重さを実感した。

カッセルで開催されていた現代美術展・ドクメンタ 12 においても、社会編成に深くかわる性差のメカニズムを浮かび上がらせる多くの作品が、周到に吟味された配置計画の下に展示されており触発された⁶。もちろん限られた経験であり、今もなお今回のドイツ滞在中の見聞を、私は十分に消化していない。しかし滞在中さまざまな展示を見るたびに、翻って日本ではどうであろうかと自問し続けてきた。

日本における歴史展示の場における美術作品の位置付け、あるいは美術／造形を通して歴史に接近する方法については、未だ十分に検討されていないように思われる。ことに、女性の経験を刻み込んだ作品は、美術史上の評価が低く、長らく社会性に乏しいと判断さ

れてきたために、歴史系博物館、美術館いずれの場においても、取り上げられることはまれである。

以上のような問題意識を背景にワークショップにおいて私は、「日本におけるジェンダー美術史の現状 ―研究、評価と展示、創作の連携を目指して」と題した報告を行なった。それは三つのパートからなり、第一に、日本美術史／視覚表象研究の分野におけるジェンダー研究の現状、主として問題点について述べた。第二に、現状に抗いながら（フェミニストの）美術史家として私たちがどのような研究を行なっているのか、その方法と意義について述べた。そして第三に、1960年代から今にいたるまで鋭敏な社会／歴史意識を保ちながら、テーマと表現方法を変えつつ創作を続ける女性アーティスト、富山妙子の活動と作品を取り上げた。小論は、主旨が重複する小論をすでに発表した最初のパートを除き⁷、ハイデルベルクのワークショップにおける報告原稿を整理してまとめたものである。

一 歴史と表象、ジェンダーの視座の有効性をめぐって

現在日本においてジェンダーの視点から美術史を研究する者たちの多くが、展示にかかわり、あるいは研究成果の社会的共有化に取り組んでいる。1990年代以降の研究は、ジェンダー化された美術作品／視覚表象が、いかに各種の権力関係や社会編成を媒介し、構成してきたかを、展示／提示の場や学知の再構築といった課題と併せて、言い換えるならば「美術史」という既存の学問領域の脱構築を伴いながら、領域横断的に進んでいる。

私自身は、2003年から4年間、文部科学省の助成を得て共同研究「近代日本の女性美術家と女性像に関する研究」を行なったが、ここではその内容と意図について、簡単に紹介しておきたい⁸。歴史の中に埋もれた女性美術家を発掘し、その作品と活動を甦らせる研究は、周知のようにフェミニズム美術史の当初からの課題であった。その意味では、この研究プロジェクトの課題設定は、決して新しいとは言えまい。だが以下のような視点と目的を定めて、戦略的に研究を進めてきた。

第一に、表現における「女性性」の特色を、歴史的、社会的なコンテキストの中で構築されるものとして捉えること。第二に、日本近代の美術／表象文化を、帝国主義・植民地主義とのかかわりの中で捉えることを目指し、西洋美術、中国や韓国、あるいは台湾の美術との相関関係の中に、女性表現者と女性像を位置付けること。そして第三に、美術史研究と展示の場の連携を目指し、ジェンダーの視点からの調査・分析の成果を展示に生かし、

現在の日本社会における美術に対する「期待の地平」の変革を目指すことである。

これまでの美術史研究において、多くの女性表現者の作品は、ジャンルやテーマのヒエラルキー（序列）に従った「傑作」の基準に照らし不当に貶められてきた。あるいは、「女らしさ」という独自の基準に照らした評価によって囲い込まれてきた。そのいずれにも陥ることなく、「女性」の表現を、社会・歴史の中に再定位し、「美術」の定義をも再考することを目指すことが重要だと考えたのである。

また研究と展示の場を分断するのではなく、新たな知的実践としての研究成果を広く一般に還元するための方法を模索してきた。このプロジェクトには、分担・協力者として 15 名が参加したが、大学で教鞭をとる研究者や博士課程の院生のみならず、美術館の学芸員 5 名が参加した。展覧会やシンポジウムの企画といった成果は、プロジェクトの推進に大いに貢献した。観賞者が抱いてきた「女性による表現」という固定観念を打ち破る多様な作品が、新たな視点から紹介されたのである。

しかし優れた取り組みにもかかわらず、現在の展示の場において女性美術家の作品の紹介はなかなか進まない。また実現した展覧会において、企画の意図は十分に理解され得ず、女性美術家とその「知られざる作品」とは共に、未だ往々にして「女」という文脈に添って消費されてしまう現実にも直面した。プロジェクトを終了し、次の課題を模索する中で私が実感したのは、多様な女性美術家を取り上げる展覧会の継続と平行し、とりわけ「美術」という枠組みそれ自体を解体するような力を持つ作品に着目すること、そして従来の美術展示の制度を揺るがすような発表・展示の場を創造することの必要性である。

そこで注目したのが 1921 年生まれ的女性美術家、富山妙子である。彼女は 1950 年代に本格的に活動を開始、その後ユニークな方法で作品を制作し、発表の機会を作り出してきた。それは、油彩画やリトグラフなどの自作をコラージュして撮影し、音楽や詩とのコラボレーションを経て構成、スライド上映を前提とした作品として発表するというものである。内外における展覧会の開催と同時に、さまざまな規模・性格の集会でスライド作品は上映された。彼女の造形は、何よりも見る者の歴史意識を揺さぶり、私たちが従来の美術史の価値から解き放つ力を備えていることを強調しておきたい。富山の作品は優れて感覚に訴えるものであるが、同時に私たちが忘れたい過去、触れずに済ませたい現実を暴くのである。

では、ジェンダーの視座から富山妙子の作品を分析することによって、どんな歴史が見

えてくるのか。作品の主題を問題にするならば、富山は「女性」を中心に扱ってきたわけではない⁹。50年代には、画家の社会参加として炭鉱に入り、鉱夫とその労働・生活の場をテーマとする作品を発表した。60年代には、日本の炭鉱の閉鎖後の鉱夫の足取りを追い、アフリカ経由でラテン・アメリカに渡る。その後は西アジア・中央アジアにも足を延ばし、旅に取材する作品を制作した。70年代は韓国の民主化闘争に関心を深め、またチリの独裁政権下における抑圧をテーマに作品を発表、それを携えて北米で展覧会を開催する。

70年代の経験、特に韓国の同時代状況との直接的な関与がきっかけとなって、富山は、自身が少女時代を過ごした満州国を含む過去のアジアの歴史、日本の植民地支配の暴力をテーマとした創作をはじめた。さらに80年代に入り、戦争と暴力、すなわちジェンダーの問題に、正面から、そして自覚的に取り組むことになる。

私は、この女性美術家における戦後約30年を経ての、過去との「遅れてきた」出会いに注目したい。1972年に富山は自伝『私の解放 一辺境と底辺の旅』（筑摩書房）を出版している。その中で彼女は、外資（英国）系企業に勤める父の仕事の関係で、大連とハルビン過ごした自身の経験と、その地で出会った日本の女学に学ぶ同級生の朝鮮人少女達の経験とを照らし合わせ、自らの「歴史への責任」に言及している。従ってすでにこれ以前の段階で、彼女はアジア・太平洋戦争期の帝国日本の歴史を、自らの個人史と深くかかわるものとして認識していたことは確かであろう。

しかし、強制連行や「慰安婦」とされていた朝鮮人の少女達をテーマとした作品を制作し、発表するのは1980年代に入ってからのことである。彼女がこの問題に正面から取り組むにいたった過程や理由については、女性史・ジェンダー史研究の深化の過程と絡めて、改めて吟味されるべきであろう。

また別な視点から富山の過去との「遅れてきた」出会いについて考察するならば、そこには彼女と同世代の男性画家との戦争体験の相違、そして戦争経験に付与してきた社会的意味の相違が浮かび上がるのではあるまいか。

戦地を兵士として体験した世代の男性美術家は、敗戦直後から戦争の暴力を表現してきた。彼らの作品には、戦地の女性に対する性的暴力が、強姦や「従軍慰安婦」などの具体的、あるいはそれを示唆するモチーフによって表されている。しかし美術史研究において、これらの主題やモチーフは、主として画家の過酷な戦場体験、トラウマとかかわらせて論じられ受容されてきた。暴力を受けた女性たちの経験に注目する視点は生まれず、それは

戦後美術と戦争の記憶が問題にされる際にも追求され得なかった。戦争経験、戦争の記憶の構築と性差とのかかわりを、表象を手がかりにして考察する試みは未だほとんど行なわれていない。

二 女性の戦争経験と歴史意識の熟成

富山妙子の作品と実践を取り上げ、具体的な分析に着手してみよう。そして、同世代の男性画家との比較を進める上での、今後に向けた若干の見通しを提示しておきたい。

富山は、先にも触れたように 1921 年に神戸に生まれ、少女時代を日本の支配下にあった旧満州国の大連とハルビンで過ごした。アジア・太平洋戦争の最中に、東京の女子美術学校で洋画を学ぶ。軍国主義、帝国主義下の民族差別に基づく教育、そして巨匠、すなわち男性画家による「傑作」を範としたアカデミックな美術教育に対する違和感などが、彼女の原体験となったと言う。1950 年代に入り画家として本格的な出発をする。国際的な視野で、同時代の政治・社会問題に関心を寄せ続けた彼女の歩み自体、大変に興味深い。しかし、彼女の作品に限らず、50 年代の政治や社会に介入した美術の動向は、戦後美術史の位置づけの中であまり重視されていない。表現方法が時流から取り残され、テーマの先鋭な意味も吟味されることなく忘れ去られていった。めまぐるしく変化する国際的な現代美術の動向と無関係であったこともそのひとつの要因である。

だが、1950 年代に富山が画家として活動を始めた頃の美術界の動向は、今一度さまざまな角度から検証されねばなるまい。男女を問わずそれぞれの立場で戦争を経験した多くのまだ若い画家が、同時代の日本社会に鋭いまなざしを向けていた。富山が 1950 年代に描いた炭鉱をテーマとする作品は、当時「ルポルタージュ」絵画と呼ばれた動向に重なり合っている。1950 年代の彼女の仕事は決して孤立しておらず、その関心は同世代の男性画家と共有されていた。

ただし男性たちの多くは、戦場を兵士として直接体験した帰還兵であった。もとより帰還兵の体験を一括りにすることはできないが、彼らには自らの経験を表現せずにはいられない内的動機を有していたが、同時に彼らの経験と記憶にかかわる造形は社会的に期待され、評価されたのである。これに対して富山に関して言えば、その戦争経験や記憶そのものが男性たちのそれと異なっており、また社会が期待する女性の記憶とは隔たっていたと考えられる。経験や歴史意識が作品に表れるためには、それを期待する社会的な関心の支

えが必要であり、その有無が富山に過去との「遅れてきた」出会をもたらしたと想定される。

たとえば、山下菊二（1919－1986）の場合は、戦後社会の矛盾に向き合うことで《あけぼの村物語》（1953 年）を描き、その後、自らの戦争体験・記憶の深化と同時代のベトナム戦争への関心が重なり合って、《葬られる戦士》（1967 年）に見られるような独自の表現を達成した。山下の出発点は、戦前にシュルレアリズムの表現に出会ったことにあり、彼の表現は戦後美術の主流には必ずしも位置づけられていないが、戦争の記憶と戦後の美術にかかわる展覧会などでは、必ず取り上げられる作家である。山下ばかりではなく、また古沢岩美（1912－2000）、鶴岡政男（1907－1979）などの画家も、戦争や占領の暴力を、性的暴力として表象している。

これに対して富山妙子が自らの戦争体験をテーマとするまでには、戦後 30 年以上にもおよぶ時の経過が必要であった。それまでの間、戦場は兵士の記憶とともに語られ、女性の経験は取捨選択されて、主として被害者、弱者という立場がクローズアップされてきたのである。その枠組みを前提に、女性の戦争加担を問う視座はなかなか生まれず、戦後女性性は「被害者」、あるいはそれを反転させた「平和の守り手」という立場に置かれ甘んじてきたのである。富山はそのいずれの立場からも距離を保っている。彼女が、自らが少女時代をすごした場を作品において取り上げ、そこでの民族差別、とりわけ「従軍慰安婦」として身体と心を蹂躪された女性たちに目を向けて制作を開始したのは、80 年代に入ってからのことである。

富山個人の問題ではない。「慰安婦」の存在は、長期にわたって「忘却」されてきた。被害者を数多く出した韓国社会においてさえ、世代を超えた女性達の長年の取り組みが実を結び、その支援によって元慰安婦の韓国人女性が、初めて公に自らの経験を語り、日本政府に対する公的謝罪を求めたのは 1991 年のことだった。富山は一足早く、70 年代に民主化闘争にかかわった韓国の知識人との交流を深める過程で、その存在に目を向けた。それは、宗主国（帝国）の少女として、支配と搾取、抑圧の側に位置した自らの体験を下地としている。またこのテーマに取り組む以前に、彼女が日本社会の矛盾に目を向け、それを世界的な視野から捉え表現してきた蓄積が、大いに生かされた。

1976 年、彼女は画家として大きな転機を迎えた。版画や油彩画を展覧会に出品するために制作することを一切止め、絵と詩と音楽によるスライド作品を自主制作するための個人

事務所「火種工房」を開設したのである。今までに7作品が完成し、聞くとところでは新作の《蛭子と傀儡》“*Hiruko to Kugutsu: A Tale of the Puppets' Journey*”も完成している。これらの作品はいずれもスライドによる映写が前提となっており、光を通すことによっていっそう魅力が増す。富山自身も、DVD版にはまだ満足していないということである。また、富山自身が強調するように火種工房の作品の特徴は、なんと言っても高橋悠治による音楽とのコラボレーションにある。

以上のような理由から静止画像で提示することの限界を踏まえ、《海の記憶》が構成している画面を見てみよう【図1】。夥しい骸骨、海底で出会う女達＝「慰安婦」と兵士たちが主要なモチーフである。中央やや下寄りに、菊の紋章を両手に持つ軍服の骸骨と、大きな赤い盆に髑髏を積み上げて運ぶ裸体の女が並んでいる【図2】。未だ紋章や日章旗、そして軍服から未だ自由になれない男たち。桃色の裸体の女達はなまめかしく貝のベッドに重なって脚を開く。巻貝からも女たちの足がのぞく。身を寄せ合って立つ女達は、その経験を語っているようだ。言葉が途切れることはない。ひとりが沈黙すれば、隣の女が言葉を継ぐ。民族衣装や仮面で装った南の海域の人々が招かれて、この歴史的法廷に立ち会っている。その祝祭のような華やかな場で、軍服を脱ぐことのできない男達の過去と現在が暴かれていく。その場には、当然、私達も招かれる。しかし私たちはどこに座ることが許されるのか。

富山の作品において、記憶を構成するイメージは、さまざまに浮かび上がり、重なっては消え、消えては重なる。明るく濃厚な色が、一瞬にモノクロームの世界に暗転する【図3】。

この絵は、古沢岩美が描いた戦争の記憶にかかわる1954年の油彩画《アリラン峠の恋人》【図4】とは、何と大きく隔たっていることか。女の流す涙や髑髏といったモチーフは共通している。だが、古沢の絵において、峠の倒れ朽ちた墓標の上に座る裸体の豊満な女は、髑髏を両手に抱き取り、この兵士のために怒りと悲しみの入り混じる上目遣いのまなざしを向けている。この絵に見るように、古沢は戦場において蹂躪された女性の存在を知っていた。しかし戦場の女性は裸体であり、一面では無力な被害者として描かれている。しかし、同時にその豊満な肉体、一方を失くした赤い布製の靴が示すように、女は性的な誘惑者としてここに存在し、さらには自らを蹂躪した男の死に涙している。戦場をテーマにしていながら古沢の作品において、その暴力は天災のように大地を、人間を襲っている。

戦場の女と男の関係を、使い古された性的ファンタジーに転換することによって、戦場で兵士たちが女達にしてきたことは永遠に不問にされてしまうのだ。

おわりに

富山妙子の作品を分析するためには、今後、しっかりとした座標軸を設けなければなるまい。古沢岩美の作品との比較においては差異が明白だが、山下菊二の作品との比較においては、コラージュの手法や、モチーフの選択のみならず、男＝兵士を駆り立てる権力への鋭いまなざしを見て取ることができ、共通点が興味深い。山下の作品では、駆り立てられ、傷つく男の痛ましさが、いっそう強く画面から立ち上ってくる。富山の作品は、取り組むテーマに時差はあっても、男性画家の作品や表現手法と無縁なところで成立したわけではないだろう。土俗的なモチーフ、仮面や人形、呪術的習俗への関心もまた、先立って1960年代に多くの男性表現者が共有していた。こうした表現上の関心やモチーフの選択から、富山は何を受け継ぎ、何を創造して、21世紀の現代社会へ向けたメッセージを発信し続けているのか。作品解釈の可能性、さらには歴史を考える場に美術作品を生かす方法を探究したい。

また近年は、若い世代の美術家が戦争と歴史、その表象に参照し、言及する作品を制作し評判を得ている。個々の作品について私見を述べる余裕はないが、現代美術の文脈／潮流に乗った作家が戦争をテーマにした作品は、暴力を不可避なものとして立ち上げる傾向にあるように思えてならない。その点に関心と危惧を抱いている。戦争と美術の関係は、1945年で終結したわけではない。富山の作品のみならず、先に触れた戦中派の男性画家の作品もまた、少しずつ忘却されるように思われる。この60年の間に、立場の異なる人々の経験が、いかに表象を通じて歴史化されてきたのか、俯瞰的にも個別にも検証すべき時期を迎えていると言えよう。

富山の作品に戻るならば、その映像と音楽は、目にも耳にも決して心地よくはない。彼女はそれぞれの時代に、人と社会が忘れようとしてきたものに執拗に目を向けてきたのである。大橋洋一が指摘するように「わたしたちにとって不愉快な忌まわしい話題こそ、わたしたちが真の他者に触れている証拠」¹⁰なのである。

¹ 報告者は7人で、キリストの表象に男性性の危機を読み取る分析や、近代におけるユダヤ人女性の表象をユダヤ人の共同体の視点から読み取る分析などには大いに触発された。日本美術に関しても、絵巻や「春画」にセクシュアリティと権力とのかかわりを分析する

報告があり、ジェンダー美術史研究の視角や方法の深まりを実感することができた。

2 私が担当したゼミと講義に参加したハイデルベルク大学の大学院生たちの多くは、国籍や文化的背景もさまざまであったが、日本美術を対象とした異文化のジェンダー秩序の考察を通じ、自らの育った社会との比較を深めていた点が印象的であった。

3 展覧会タイトルは、“Dictatorship and Everyday Life in the GDR”

4 もっとも、過去に炭鉱を支えた労働者の生活や、逆に炭鉱という産業の社会における歴史的位置付けなどを示唆する展示は、写真資料と解説を除いてはほとんどなく、建物と施設の壮大さ、「美」に圧倒された。ただし、展示は変化の過程にあるようで、この産業に関与した人々、支えた社会に着目する常設展示が準備中とのことであった。

5 香川檀「二つの本棚から ―ドイツ現代美術に見る〈記憶の表象〉とジェンダー」『イメージ&ジェンダー』vol.3、2002年11月。また今回のドイツ滞在に際して、戦争の記憶にかかわるドイツのモニュメントや遺跡、また美術、展示施設に関する貴重な情報をお教えいただいた。

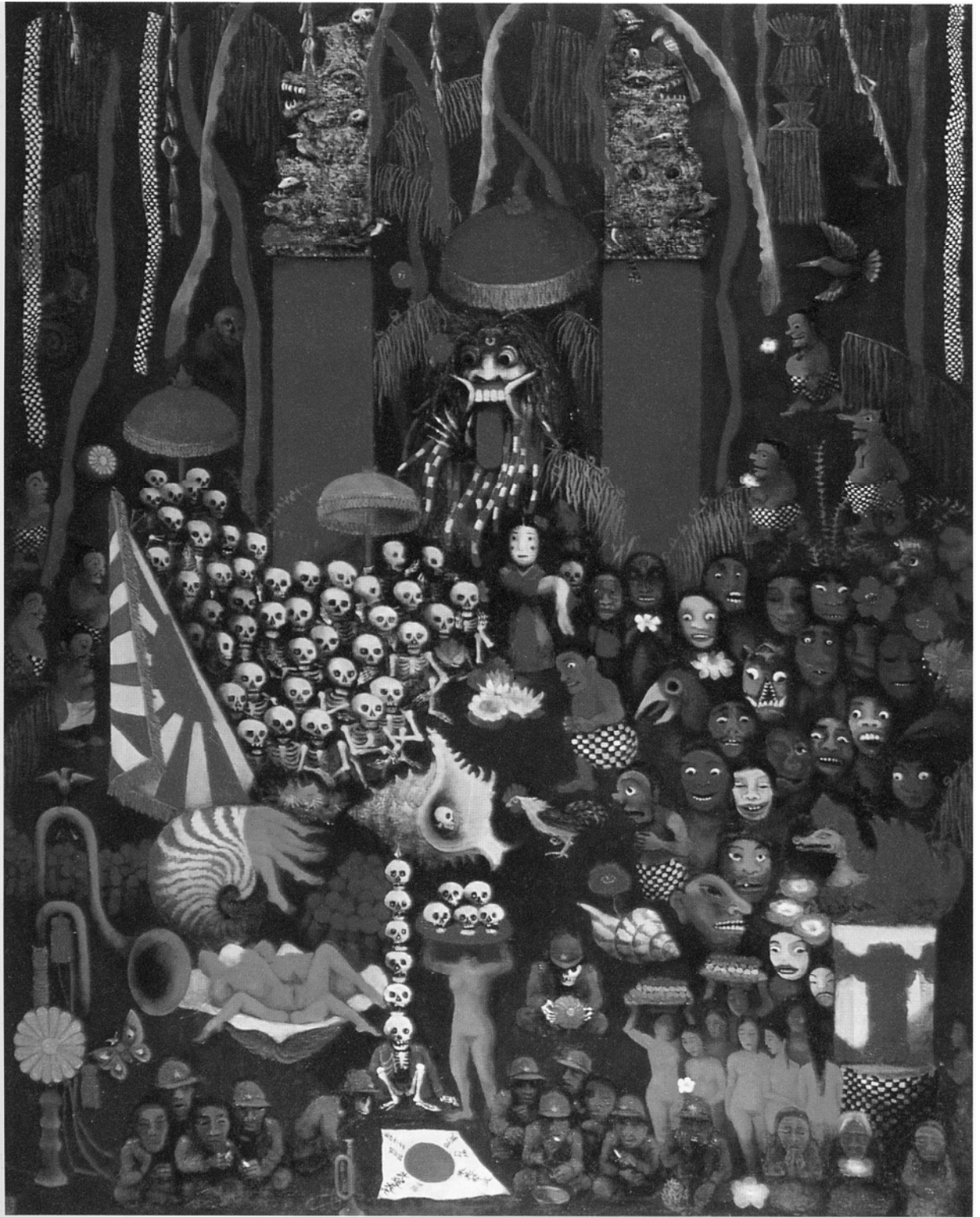
6 ドクメンタ12の展示は、二人の総合ディレクターの解説（カタログやパンフレットに掲載された前言）によれば、その目的は、造形相互の交信、交渉を浮かび上がらせることにあると言う。ただし彼らは、出品作にはそれぞれが制作された場の社会的・歴史的文脈が深く刻まれており、またアーティストにも出自や活躍の文脈があると指摘しつつも、展示において造形を社会的文脈から切り離すことを提案していた。その理由は十分に説明されず、疑問が残った。「美学的」経験と、社会・歴史的経験は深くかかわっているはずではないか。私自身は会場を巡り、むしろ造形間の近似や対比に対し注意を喚起する展示会場の構成に導かれて、（企画者の意図には反し）社会や時代と作品・作者・観賞者との相互作用、交渉の深さに盲を開かれた。

7 「通史と個別研究の政治性」（研究ノート1 「日本美術史研究の現在 ―何のための日本美術史か―」（森理恵氏、亀井若菜氏と企画のミニシンポジウム報告）『イメージ&ジェンダー』vol.7、2007年3月。

8 『近代日本の女性美術家と女性像に関する研究』（平成15年度～18年度科学研究費補助金基盤研究(B) 研究成果報告書 研究代表者 池田忍）2007年3月。

9 富山妙子の経歴については、小論では主としてその自伝『私の解放 ―辺境と底辺の旅』（筑摩書房、1972年）によった。また年譜は、ソウルにおいて1998年に開催された展覧会『いのちの響き ―アートの祝祭 富山妙子・洪成潭作品展』によった。これはハングル・英語・日本語の三ヶ国語のカタログで、富山のパートは多摩美術大学（小林宏道氏）が監修されている。英文タイトル：From the Asians: Tomiyama Taeko & Hong Sung-dam 出版：Acting Committee of “Synergy of Soul”/ 5.18 Foundation.

10 大橋洋一『新文学入門 T・イーグルトン『文学とは何か』を読む』（岩波書店、1995年、220頁）。



【図 1】

富山妙子 《海の記憶 朝鮮人従軍慰安婦に捧げる》より 1988 年
『富山妙子展』カタログ (DONG-AH GALLERY, 1995 年) より転載



【図 2】

富山妙子 《海の記憶 朝鮮人従軍慰安婦に捧げる》より 1988 年
『富山妙子展』カタログ (DONG-AH GALLERY, 1995 年) より転載



【図 3】

富山妙子 《海の記憶 朝鮮人従軍慰安婦に捧げる》より 1988 年
『富山妙子展』カタログ (DONG-AH GALLERY, 1995 年) より転載



【図 4】

古沢岩美 《アリラン島の恋人》1954 年

『古沢岩美展』カタログ （板橋区立美術館、1982 年 23 頁）より転載