

〔博士論文概要〕

## 岡本太郎研究——戦後日本美術の受容と芸術家イメージ

平成 27 年度

春 原 史 寛

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

本研究は、芸術家・岡本太郎（1911～96）の活動の社会における受容の諸側面の検討を通して、岡本が日本社会において大衆に対してどのような「芸術家」像を提示し、それを伝達しようとしたメディアや受容した人々がどのような「芸術家」イメージを岡本に付与したのかを明らかにし、さらには戦後日本社会における美術受容の特質を考察しようとするものである。岡本は戦後の活動において、常に美術の専門家ではない一般の大衆を受容対象として想定していた芸術家であり、芸術の民主化と大衆への芸術の普及という命題を課題とし続けた。そのための啓蒙的方法として、著作者としての活動、伝統論や美術教育論の発信、万国博覧会での活動展開、パブリック・アートの制作、テレビへの頻繁な出演を実践した。

岡本の受容に関する考察のために、論文の構成として、第 1 章では美術の啓蒙を目指した著作者としての岡本の意義と評価、第 2 章では岡本のアート教育論と、啓蒙的な姿勢の理論的背景となった日本の伝統論について、第 3 章では伝統論の具体化としての《太陽の塔》とその社会における受容について、第 4 章では「芸術家」イメージの創出のための岡本の出版およびテレビ・メディアの活用と、メディアが形成した岡本の「芸術家イメージ」の実相について論じた。そして本研究全体の目的として次の 4 つの観点を設定して論述した。第 1 に、岡本太郎を具体例として戦後日本における美術受容史において美術書出版がどのように位置付けられるのか、出版システムの検証を活用した美術史研究を実践することで明らかにする。第 2 に、戦後日本において専門家以外の大衆に対して芸術の啓蒙や普及を行う制作者はどのように評価されたのか、岡本太郎の評価を検証することで明らかにする。第 3 に、岡本太郎が一般大衆に対して提示した「芸術家」イメージの意義と受容を、大衆が受け取ったそのイメージの実相を考察することで明らかにする。第 4 に、以上の個別的側面を総合して岡本太郎の受容についてその全体像を俯瞰する。

岡本太郎研究は1998年の岡本太郎記念館の開館、1999年の川崎市岡本太郎美術館の開館の時期から主に作家論・作品論として途切れずに進展しているが、岡本の受容についてはさらなる具体的な検討が必要とされている。さらに1930年代から40年代にかけての研究はある程度手厚く行われているが、1950年代以降、特に1960年代以降の研究についてはさらなる資料の発掘が必要で未着手の部分が多い。また評伝や現代美術・文化への影響としての岡本太郎評価が多く、美術史学の対象としての詳細な岡本太郎研究は、活動領域や時代によっては不十分である。そこで本研究では戦後の岡本の受容を研究対象とした。

2003年に行方不明となっていた壁画《明日の神話》(1969年)が発見されて2008年に渋谷駅構内に設置、2011年に東京国立近代美術館での大規模回顧展が開催、多くの著作が復刊されて著作集や作品集の刊行が相次ぐなどの盛んな再評価が行われ、2006年から2011年にかけては岡本太郎ブームが起きていた。再評価の研究成果の波及によって社会の様々な場で岡本は享受され続けており、あらゆる活動がいまだアクチュアルな課題を内包している。しかし、そのような動向とは裏腹に岡本は正当に評価されてきたとはいえない。《太陽の塔》(1970年)であれほどの強い印象を社会に与えながら、1996年の没後時にはその著作の多くが絶版となっていたように半ば忘れられた存在となっていた。美術を専門外の一般社会に普及していく啓蒙者としての業績は芸術家にとって評価の対象にならないという状況があった。だからこそ岡本は望ましい「芸術家」のイメージを自ら創出して社会に普及させなければならなかった。このような岡本を検討するには受容の多様性に注目する必要がある、それは戦後日本における芸術に関する価値観形成の過程についての考察ともなる。この本研究のような岡本の受容史研究は美術制度論に位置付けられる。

日本近代美術史研究では、1990年代以降、美術の概念を支えてきた様々なシステムに関する美術制度研究が盛んに行われてきた。美術の諸制度や同時代の文化的・社会的事象との関係性によって、構築されて自明となっていた既存の「美術」や「美術史」などの枠組みを捉え直そうという試みは、現在はさらに多要素に注目してより詳細に盛んに実施されている。美術の制作者の一方に存在する観者・鑑賞者に注目する観衆論もそのひとつであり、さらに社会における美術や文化の機能に注目した社会学研究である美術社会学の成果も提出されている。現代の多文化共生社会では、社会における美術の新たな役割が見直されて両者の接点はますます注目され続けている。本研究はこのような要請に新たな視点で応えるものである。

本研究ではまず、戦後日本の美術受容における美術書出版の位置付けを検討した。1950年代の出版においては戦中までの抑制された自由の象徴としての芸術の役割が注目されてお

り、西洋近代美術の内容を紹介する出版が多数行われた。それらは専門家や愛好者の欲求を満したが、大衆は芸術を受容するためのリテラシー入門書を強く求めていた。このようなリテラシー入門書は当時の出版において、新書などの軽装版出版が主にその役割を担い、文芸分野や生活の諸側面については多数見られるのが美術分野では少ない。光文社の神吉晴夫は大衆の欲求に注目して、芸術分野のリテラシー普及書として岡本と協同して『今日の芸術』（1954年）を送り出し、広く読者の要望に応えた。岡本も関与した創造美育運動の流行も同様の意義を持つ。

『今日の芸術』の成立には、光文社や、岡本も執筆した啓蒙的な『世界美術全集』を刊行した平凡社などの出版社の市場戦略に関わり、読者の知的欲求の実相を認識できたことも関連する。大衆の生活に基づいた明快で説得力ある理論を持つ芸術論の必要性も、戦前のパリで前衛芸術に接した経験で把握していた。さらに、芸術家が単独で自閉的に作品を作り上げるという観念を脱して他者との協同によって作り上げる意義を重視し、秘書で後に養女となった岡本敏子が岡本太郎の編集者としての役割を果たした。

戦後日本において芸術の啓蒙を行う制作者の評価については、個人の表現を貫く制作者と、広く社会に専門性の普及を行う啓蒙者は両立しないと考えられ、さらに啓蒙的な活動は制作活動よりも、価値の創造や優先順位として下位と捉えられていたことを指摘した。啓蒙的活動はその性格上、メディアやイベントなどの多数の大衆を対象とする場で行われるので万国博のように政治性と結びつきやすく、この点でも啓蒙が忌避された。

岡本は芸術について行き届いた論説を行ったが、その行為は芸術が持つ神秘性を剥奪すると評価された。岡本の啓蒙者イメージが作品評価にも影響して「分かりやすさ」が制作者の評価も下げていった。また、啓蒙を担った美術教育の専門領域としての成熟によって 1950年代のような専門家ではない美術家の関与は減少し、啓蒙的な美術家の評価も同様に低下した。

次に岡本が提示した「芸術家」イメージの意義と大衆の受容について、岡本は 1950年代から 60年代にかけての伝統論において、非芸術領域の伝統の検討によって現代における創造的価値である「新しい伝統」の獲得を、前衛芸術家の眼の軌跡を示すことで提案し、形式主義的な伝統に対する抵抗・変革のための意義ある根拠として受容された。伝統論の展開が、単純な形式的な革新性に変換された上で岡本の「芸術家」イメージを形成し、伝統論の具象化である 1970年の《太陽の塔》のイメージをメディアが大量再生産したことで社会のより広範に定着した。万国博における岡本の民族学的「祭り」がメディアによって喧騒の「お祭

り」へと変換した図式は、1980年代には、岡本の人生論としての「爆発」が、茶化される対象の「バクハツ」へ転換するという構図に移行した。

最後に岡本太郎の受容の全体像を俯瞰する。1970年代以降、岡本はテレビや週刊誌などのより大衆に親しいメディアにおいて、啓蒙を自認する芸術家として、必然的にアヴァンギャルド芸術家としての自身の姿や言動を示し続けた。岡本が目指したのは、芸術の生活化、生活の芸術化、芸術のモラル化であるが、消費の速度の早いテレビ・メディアにおいて自分の生活全てを芸術として象徴的に提示することは、生活すべてをかけて芸術に打ち込む「芸術家」イメージを定着させた。それはメディアの波及力によって普遍的な「芸術家」イメージとなった。これは芸術の社会への普及においてかなりの成果を上げた。あの周囲や時代から異質な《太陽の塔》が現在も管理維持し続けられ、残されているということがその厳然たる表れである。しかし同時に、そのイメージは岡本が否定してきた芸術の専門分化と同様に捉えられる危険性を持ち、芸術は主体的に関わるものではなく距離を持って関与するものという印象を与えてしまった。テレビや週刊誌によって断片的に繰り返し伝えられる岡本は、かつての著作者としての評価から切り離されていた。それでも、1950年代に芸術界からの批判を振りきって芸術の啓蒙という見返りの少ない行為を継続した岡本にとって、大衆との直接の接点が保証される1980年代のテレビとの関わりはどうしても必然的なものだったのである。

以上の本研究の成果から可能となる展開として、芸術家が没後に社会的・文化的要請によりその業績が再評価されるプロセスの契機や社会的背景、時代的意義などを考察するための観点を提供できる。また、1950年代の国民芸術論や大衆文化論における美術の位置付けは、戦後の「美術家」イメージの起点となっており、さらなる精査が必要である。