

## 「さゝやかな私たちの夢」

— 1950年代における岡上淑子の位置と作品に見られる女性のイメージ —

内 村 麻奈美

## はじめに

第二次世界大戦中に女学生時代を過ごしたコラージュ作家・写真家の岡上淑子（1928-）は、戦後に洋裁と服飾デザインを学ぶ傍ら、進駐軍が古書店に売却した『LIFE』『VOGUE』などのグラフ雑誌やモード雑誌を切り抜き、1950年から1956年の間に100点余りのコラージュを自己流に制作した。日本におけるシュルレアリスムの中心人物である詩人・美術批評家の瀧口修造（1903-1979）に見出されて1953年に初個展を開催して以降、「岡上さんは画家ではありません。若いお嬢さんです」<sup>(1)</sup>との瀧口による紹介文と共に知られた岡上の活動は、新聞や雑誌のようなメディアにおいては“お嬢さんによる趣味のコラージュ制作”としてアマチュア性<sup>(2)</sup>や無意味性<sup>(3)</sup>を強調する形で紹介され、正当に評価されたとは言い難かった。その一方で、タケミヤ画廊での2度にわたる個展の開催や、同時代の抽象芸術や幻想芸術が一堂に会した大規模な展覧会「抽象と幻想：非写実絵画をどう理解するか」（東京国立近代美術館、1953年）への出展、さらに岡上作品をシュルレアリスムと連続するものとして論じた瀧口や阿部展也（1913-1971）のテキストなどに見られるように、「お嬢さん」というアマチュア性を引き受けながらも美術の領域において作品を展示し・語られたという点において、岡上は特異かつ複雑な位置にある。

さらに本稿でものちに詳述するように、画壇での活動に関心を示さず、メディア上で控えめに見える発言を繰り返してきた岡上自身の姿勢も、その位置や成果を容易には捉えがたいものとする一因となっている。今日ではとりわけ、その趣味性とオートマティスム性から「純粹」で「無意識」的なアーティストとして岡上を語る論<sup>(4)</sup>や、反対に彼女が美術の世界で一人前の作家として扱われなかった理由を当時のジェンダー的背景に求める論<sup>(5)</sup>などが見られる。これらの評が岡上の一面を捉えていることは確かであるものの、岡上が実際に自らの表現や発言を通じてどのような立場を選択してきたのか、すなわちその活動における「作者としての主体性」に関する研究は、未だ緒についたばかりといえるだろう。

そこで本稿では、「お嬢さん」としての岡上像の形成に関わる時代背景を確認したのち、岡上 がテキストや作品において表明してきた「作者としての主体性」に着目することで、岡上が実際にいかなる姿勢で活動しようとしていたかを検討する。具体的には、岡上 が洋裁雑誌のような大

衆的な場で表明した主体的で民主的な姿勢、テキストやインタビューにおけるシュルレアリスムとの距離に関わる発言、そしてコラージュで表現しつづけた女性というテーマ、さらには岡上が当時目指していた「スタイル画家」との活動姿勢の接近などが挙げられる。これらは「作家（画家）」か「非・作家（画家）」かという二項対立のうちで語られてきた岡上に関して、かならずしもそうした美術の語りの射程に回収されない彼女の活動の具体的な像を結ぶものであるからだ。その上で、「プロト・フェミニズム」とも指摘される<sup>(6)</sup>岡上作品の女性のイメージが、その特異な活動姿勢と不可分であることを指摘したい。

## 1. アマチュアとしての「お嬢さん」像——その発端と岡上による独自の展開

明けましておめでとうございます。岡上さんは画家ではありません。若いお嬢さんです。独りでこつこつグラフ雑誌を切抜きコラージュ（貼合わせ）して夢そのものを描きました。不思議の国のアリスの現代版がこのアルバムになりました。どうぞご覧ください<sup>(7)</sup>。

「お嬢さん」としての岡上像が形成された発端は、岡上の初個展「岡上淑子コラージュ展」（タケミヤ画廊、1953年）の招待状に瀧口が寄せたこの紹介文である。手始めに50年代当時の日本美術の状況と瀧口の活動を振り返り、作品を発表する主体としては明らかな異和を含むこの呼称を岡上に与えた彼の意図を確認したい。

中嶋泉（2018）が指摘するように、50年代は「アンフォルメル旋風」による国際社会から日本美術への注目を通じた一時的な保守的ジェンダー観の緩みや、GHQの政策を受けた男女平等の思潮の高まりといった複合的な環境の中で、草間彌生や福島秀子らをはじめとする多くの女性アーティストが台頭した時期であった<sup>(8)</sup>。とりわけタケミヤ画廊での無償の企画運営や読売アンデパンダン展での展示企画、若手芸術家集団・実験工房の組織、さらには自宅への日常的な招待による親密な繋がり構築を通じて若い芸術家の支援に努めた瀧口の周囲は、美術団体や師弟関係によるつてをもたない若手や女性アーティストたちにとって重要な拠点となった<sup>(9)</sup>。ところが多くの若手や前衛を世に送りだした瀧口の活動のうちでも「画家ではありません。若いお嬢さんです」と断言され、その作家性を否定された上で支えられたという点で、岡上は唯一の存在である。

瀧口は『美術手帖』に掲載された「美術界の回顧 1955年」において、戦後の画壇にとって「第一の目標」であった「画壇の民主化」が「公募団体という古い組織」の残存によって挫折してきたことを指摘し、同時に「若い新人、とくにいわゆる前衛派の作家たち」による小規模な展示の急増によって「画壇が大きく転回しつつあることは確か」だと語る<sup>(10)</sup>。この「画壇の民主化」こそ、彼が小画廊・タケミヤ画廊や小規模グループである「実験工房」を通して若手芸術家を支援した目的を端的にあらわす一語であるといえるだろう。「資本主義的な産業組織の軌道に依存

せざるをえない」<sup>(11)</sup> 芸術の抱えるジレンマや、画一的なルーティンによって再生産を繰り返す画壇の権威構造への批判的態度は、同時代の瀧口のインタビューやテキストに一貫して現れ<sup>(12)</sup>、「画壇の民主化」がいかに重要な課題であったかを物語っている。

このように「既成画壇の権威とは別な芸術の世界」<sup>(13)</sup>の醸成を試みていた瀧口にとって、画壇での大成に関心を示さず<sup>(14)</sup>「自分が好きでやっているだけ」<sup>(15)</sup>と語りながらも優れた作品を制作した岡上がどれだけ理想的な存在であったかは、両者の仲介となった武満浅香による「瀧口さんは、“絵描き”や“作家”ではなく、『“お嬢さん”が趣味で楽しんでやっているところがいい、作家に位置づけないでほしい』とよく言っていたらっしゃいました。戦時体制や文壇・画壇に反抗してきてらしたかただからこそその言葉です」<sup>(16)</sup>との証言を待つまでもなく明らかだろう。

瀧口は「岡上淑子のコラージュについて」（1956年）で、岡上が作品を展覧会で展示することを迷っていたという経緯に触れ「不完全に物質を変貌させることによって自己の完全な創造としての権利を主張している『芸術家』にくらべると、この作者はおそろしく謙譲であった」<sup>(17)</sup>と、あくまでも「芸術家」と対置しつつ、「他人の作品の拝借」であるコラージュを芸術に数えることを躊躇っていた<sup>(18)</sup>岡上の「謙譲」を強調している。瀧口が岡上に与えた「お嬢さん」との呼称は、少なくとも意識的な面においては、絵筆を持たないこの表現者を画壇権威から最も遠い場所へ引き離す身振りであり、同時に作家性にさえも回収されない、新しく民主的な作者としての岡上の立場を強調するものであったといえるだろう<sup>(19)</sup>。

ただしこの初個展への躊躇のエピソードに関しては、瀧口が注目することのなかった背景にも目を向けたい。岡上は2013年に行われたインタビューで、瀧口から展示を進言された当初は嬉しさの反面不安から「すぐにお返事できなかった」と述べ、当時は学校を卒業した女性が仕事をする時代ではなかったために、同世代の多くの女性と同じように結婚し家庭に入ることを期待した両親から反対を受けていたと明かしている。最終的に岡上は両親の反対を押し切って準備を自力でおこない、展示を遂行した<sup>(20)</sup>。換言すれば、当時の女性が置かれていた社会的立場との軋轢なくして岡上作品の発表は成立しなかったのである。あくまでも美術の世界の視座からは「謙譲」と評された振る舞いの裏には、若い一女性がさらされていたジェンダー秩序に基づく抑圧と、「当時日本の未婚女性に押しつけられていた制約や慣習から解放された、独立した女性になる」<sup>(21)</sup>という夢を抱いていた岡上の姿勢に裏付けられた反抗の行動があったのだ。岡上の活動は出発点においてすでに、こうした男性中心的な美術の世界の語りとのずれを含みもっている。

ともあれ瀧口によって与えられた「お嬢さん」という立場は、その後岡上自身によって独自の形に展開させられてゆくことになる。岡上はインタビューの中で、この呼称に対する自らの肯定的な立場を明かしながら、聞き手の池上裕子に対し以下のように語っている。

池上：「若いお嬢さん」というのは、もうその通りだという風に？

岡上：そう。絵を志していたわけでもなく、要するに普通の女の子ですよ。あの頃、「女性」という言葉はあまり使われていなかったんですね。

池上：今ですと作家を目指している女性なんかだと、「若いお嬢さん」なんて言われると逆に怒ってしまう人もいると思うんですけど。

岡上：時代ですね。

池上：この時代ではごく普通という感じだったのでしょうか。

岡上：「普通の女の子ですよ」ということだと思うんですね。

池上：そう言われることにべつに抵抗もなく。

岡上：全然！（本当に）そうでしたから。あんまり美術のこと知らなかったし。シュールがどうして生まれてきたとか、そういう運動、そんなこと全然関係なかったんですね、私が作ってるのは。<sup>(22)</sup>

岡上は、当時「女性」という言葉があまり使用されなかった<sup>(23)</sup>こと、美術に関する知識を多く持たず画家を志していなかったこと、そしてシュルレアリスム運動と自身の制作に直接の関係がないことを理由に「お嬢さん」という位置を受け入れている。しかし注目すべきはむしろ、これらの理由のどれもが「シュルレアリスムの系譜に連なる画家」からの距離のみを示していることである。岡上はシュルレアリスムや美術の世界から離れ、自身の姿勢により合致した方法によって——その観点から「お嬢さん」という立場を受け入れて——表現しようとしていた、と考えることはできないだろうか。

ここで目を向けたいのは、岡上がしばしば新聞や洋裁雑誌といった大衆的なメディアにおいて、コラージュが誰にでも可能な手段であることを強調し、読者へ制作を促す発言や、読者による制作を前提としたアドバイス<sup>(24)</sup>を繰り返している事実である。例えば初個展の最終日である1953年1月10日付の『日本経済新聞』では「ハサミとノリがあればどなたでもこういうふうにご自分の夢を表現できます」と語り、記者から「いたってご謙遜」と評されている<sup>(25)</sup>。

しかしこうした発言は、本当にただの「謙遜」であるだけなのだろうか。勿論、それを完全に否定してしまう謂れはない。それでも岡上自身の発言を精査すると、かならずしもそれだけに回収されない姿勢が見えてくる。例えば岡上がより積極的な言葉で自身のコラージュを位置づけ、独自の視点から読者に語りかけているのが「若いあなたの生活雑誌」との副題をもつ女性向け雑誌『流行』（1953年7月号）に発表された以下のテキストである。

銀座を歩けば、いろいろの高価な品がショウウィンドウに飾られていて私たちの眼をひきます。どこのどういう人が買ってゆくものか判らないけれども、女性の夢であることはたしか

## 「さゝやかな私たちの夢」

です。そうした華やかな夢とは別の、さゝやかな私たちの夢をご紹介します。これはフランス語でコラージュ（ママ）、日本語でいう“ハリ合せ”。時がたてばホゴになってしまうグラフ雑誌や、すでに古くなって役に立たなくなったファッションブックのなかの気に入ったいく枚かの写真を切り抜いて一枚の紙の上にはりつけると、そこには予想もしなかった不思議な面白さが生れてきます。案外、銀座のウインドウに飾られたネックレスよりすばらしいかも知れません。出来上がった作品は額に入れて壁に飾りましょう。材料はノリとハサミ、それからあなたの指先だけ。<sup>(26)</sup>

岡上は、豊かさとは程遠い同時代に生きる女性読者たちへの共感の上で、経済的価値や流行から解放された「さゝやかな私たちの夢」としてのコラージュを自らの手で作り上げることの魅力を語り、読者に制作を誘いかけている。さらに彼女は同特集内で3点のコラージュにそれぞれ解説を添え「色と構成を楽しみました」「面白く配置しました」「空想を走らせながら〔……〕私は女をリズムカルな造花にいたしました」<sup>(27)</sup>と、制作行為そのものの楽しさと共に、コラージュを始める読者の参考となる具体的な制作プロセスを生き活きと伝えている。

50年代は、貧困と戦中の自家裁縫の要求を受けた洋裁ノウハウの蓄積、そして洋装への憧憬から「洋裁ブーム」が起こった時期であり、全国に洋裁学校が設立され、型紙やデザインを掲載する洋裁雑誌やスタイルブックが次々と刊行された<sup>(28)</sup>。日本織物通信社による『流行』もそのひとつであり、岡上が掲載された号では「夏生地とデザイン」という特集が組まれている。

井上雅人（2017）はこの「洋裁ブーム」の下地に、身に纏う衣服を通じて自由や平等を自らの手で作り上げようとする女性たちの「民主化」への欲求があったと分析する<sup>(29)</sup>。また、そうした女性達が衣服を制作する上で手本としたのが、洋裁雑誌等に掲載された女性画＝「スタイル画」であった<sup>(30)</sup>。すぐれて戦後特有のジャンルであるこの「スタイル画」を確立した人物として知られる長沢節（1917-1999）は、衣服のデザインのみならず「次の時代の美人」<sup>(31)</sup>像を女性たちに提案する「スタイル画家」の仕事を「風俗を素直に写す忠義な家来のような顔をしながら、風俗をいつの間にか変えてしまう」「風俗の支配者」<sup>(32)</sup>と形容している。

ここで、コラージュ制作期の岡上は、長沢に憧れて文化学院に通い「スタイル画家」になる夢を抱いていた<sup>(33)</sup>ことを鑑みるならば、単なる「謙遜」に回収されない、彼女の独自の活動姿勢を探る道筋が見えてくるだろう。すなわち、「スタイル画家」が美学を反映した生き方のモデルとしての「スタイル画」を提示し、衣服の制作を通じて女性たちの「民主化」を導いたように、岡上は生活の中の新しい表現のモデルとしてのコラージュを提案し、女性読者たちに制作という形で各々の「夢」を語りだすことを導くとき、その活動は明らかに美術よりも女性向け大衆文化の領域に接近し、女性たちに主体的な表現の手段を広く共有するものであったといえるのではないか。

この意味で「ノリとハサミ、それからあなたの指先だけ」という岡上の言葉は、画材を用意できない環境でも、どの家庭にもある道具で（すなわち男性の手を借りずとも）制作でき、また高橋律子（2021）が指摘するように家事に追われて断片的な余暇しかもちえない女性にも可能なコラージュ<sup>(34)</sup>という手段が、女性の置かれた環境に適していたという現実的な事情に裏付けられたものだろう。またこうした岡上の発言を受けてか、カメラ雑誌や新聞における岡上の紹介記事は、「楽しみ」をもたらす「遊び」としての制作の性質を強調したり<sup>(35)</sup>「皆さんも一つやってみてはいかがですか」<sup>(36)</sup>と結ばれたりしている。これは岡上が権威ある画家ではなく、読者に近いアマチュア性を含んだ「お嬢さん」であったからこそ可能となった展開であるだろう。

このように50年代における岡上の活動は、瀧口に与えられた「お嬢さん」という立場を自発的に展開させ、未だ貧困と抑圧の中にあつた女性たちへの共感の上で、彼女たちに主体的な表現行為を促したという点で、「画壇の民主化」を目指した瀧口よりもさらに広い範囲における女性の「民主化」を導くものであつた。

## 2. シュルレアリスムへの接近と差異の表明

瀧口は、シュルレアリスムとの関連において岡上を高く評価していた。例えば彼は「コラージュの美学」（1953年）で、キュビズムのパピエ・コレから生じ、ダダイスムにおいて発達し、シュルレアリスム、とりわけマックス・エルンストによって「精神の一機能」を解放する行為にまで高められたコラージュの歴史を振り返る。そしてその手法が、「表現や描写の特別な技術」を要さないために「画家という技術者」ばかりでなく「万人」に可能な「一種の精神の絵画」であると語る。そしてやや唐突に岡上の名を挙げ、テキストを結んでいる。

最近私は岡上淑子さんのコラージュを見て、こうしたコラージュの血統がどこにでも真実さをもって流れていることを感じた。なぜなら彼女は画家でもなければ、そうしたイズムの存在にさえ深い関心をもたない若い一女性にほかならないからだ。ただ彼女は自己の夢と人生を物語る方法として、図らずもコラージュというものを自分で見いだした幸運者の一人であるということなのである<sup>(37)</sup>。

瀧口によるこの書きぶりは、キュビズムから50年代に至るコラージュ史の最新のページに岡上を書き加える行いにほかならない。瀧口は岡上を、シュルレアリスムの「コラージュの血統」の継承者として評価しているのである。確かにシュルレアリスムを知らずしてコラージュを作り始めた岡上は、ニュールックのドレスを纏った女性像や戦争の記憶が残る瓦礫、あるいは冷戦下の国際外交に関わる報道写真といった脈絡のない写真を組み合わせ、デペイズマンの特徴をそなえた、シュルレアリスティックな美をもつ作品を生みだしたことに疑問を差し挟む余地はないだろう

う。そのうえ岡上の発言から窺える制作のありようは、ある面において明らかにオートマティスムの性質<sup>(38)</sup>をそなえていることも確かだ。例えば岡上は1953年のテキスト「夢のしずく」で、以下のように述べている。

私は美術の歴史も殆ど知らないし、また、絵を描くことにも自信がありませんでした。ですから、あふれる様に湧いてくる空想や、夢や、ストーリーを何か形にしたいくてもどういう方法をとっていいかわからなかったのです。〔……〕自分の意図に従う様な写真を集めるのに1年近くもかかるものもありますし、日頃集めておいた切り抜きを何となく組み合わせさせている中に、逆にイメージを誘い出されてまとまる時もあります。<sup>(39)</sup>

それ自体が自律性を持ち「あふれる様に湧いてくる」空想や、切り抜きの無意識的な組み合わせによって喚起されるイメージの生成を語る筆致は、「イメージそのものが新しい平面を求め」、あたかも作者のほうで操られるように制作するという、エルンストのオートマティックなコラージュ論<sup>(40)</sup>を想起させもする。

ただしここで考慮に加えるべきは、岡上がオートマティスムに接近した発言を繰り返す一方で、かならずしもそれだけではない制作の一面をも示し続けていた事実である。

例えば先に引用したテキスト「夢のしずく」においても「自分の意図に従う様な写真」を「1年近く」かけて探したのだと語っている点は看過できない。同様の趣旨の発言はたびたびテキストの中に見いだせるが、とりわけ画家・藤野一友との結婚により岡上がコラージュの発表から遠ざかってまもない頃に発表された1959年の『サンケイカメラ』での発言は、より明確に作者としての主体的な自負を感じさせる。岡上はコラージュが「だれでもできる技術」であると再び述べ——この箇所はまた、瀧口の「コラージュの美学」において岡上をシュルレアリスムと接続する根拠となっていた記述を想起させる——以下のように語っている。

ただ、作者の個性的なイマジネーションが作品の出来、不出来を決定してしまう。他人の作品の部分を切りとるものですから、そこには作者の主観がはいりこみ難いように思えますが、実は、写実的な写真よりもはるかに大きな創造力を要するものです。<sup>(41)</sup>

岡上は続けて「いろいろな写真を切り抜いているうちに、あるイメージを発見するのと、また最初からあるイメージを抱いていて、それにマッチする写真を探すのと二様の制作過程をたどっている」と、「夢のしずく」でも述べていた説明を繰り返しているが、いずれにしても「切り抜き加工」を「作品に仕上げる」上で最も重要なのは「わたくしなりのイメージを作品に定着させること」<sup>(42)</sup>と結論づけている。

この発言から読み取れるのは、岡上が自身の「個性的なイマジネーション」や「作者の主観」に基づいた「大きな創造力」を重視し、矜持と共にそれを読者へ提示している姿ではないだろうか。1955年頃から岡上が写真による表現を開始していた<sup>(43)</sup>ことから、写真との対比によるコラージュの「大きな創造力」の必要性が自らの実感に基づいたものであることが窺える。

これは、無意識の領域から到来する「超現実的な声」を忠実に作品へ反映させ、その妨げになる「自尊心」や「才能」を放棄することを目標とした<sup>(44)</sup>オートマティスムの考え方とは根本的に異なっている。

あるいは、岡上自身が最も好んでいる作品であるという《海のレダ》(1952年、図1)に関して語られた、「女の人は生まれながらに順応性を与えられているといいますが、それでも何かに変わっていく時にはやはり苦しみます。そういう女性の苦悩をいたかったのです」<sup>(45)</sup>という言葉はどうだろう。タイトルにギリシア神話を見出すことができるこの作品ではしかし、女性と白鳥との身体境界の曖昧さや、彼女らの奔走がもたらす白い波と暗い水面のコントラストによって、元になったナラティブを単純に反復するのではない、多層的なイメージが展開される。

同時にこの作品は、仔細な制作過程が明かされている数少ないコラージュでもある。岡上は『Harper's BAZAAR』において下着の広告として掲載されていた女性の写真を発見し、表情に惹かれてコラージュに使用しようと保管していたところ、『LIFE』から背景となる水面の写真(元は水上ボートの広告である)を見つけ、さらに日頃制作のために収集していた断片から、水鳥の羽や白鳥の頭部を連鎖的に組み合わせたと<sup>(46)</sup>。当初からある明確なイメージを用意していた

というよりも、写真のトーンやイメージの結びつきを受けて貼り合わせてゆく手法はオートマティスムに近いが、完成した作品に岡上を与えた言葉は「女性の苦悩」という確固たるテーマを提示している。

すなわちすでに確認したように、岡上の制作がオートマティックな一面を持つことに疑いの余地はないし、その表象も決して一面的な意味づけに帰結させることはできない、多層的なイメージである。しかし一方で、彼女は明らかに当時の問題意識や現実に対する感応を自覚的にコラージュに反映させ、自身の言葉でそれを語っているのだ。

ところがこうした岡上の主体的な表現意図ととれる要素については、阿部や瀧口といっ



図1 岡上淑子《海のレダ》1952年、紙・コラージュ、個人蔵

た男性による美術の視座からの評論において「お嬢さん」による「無意味な世界」<sup>(47)</sup>とされたり、シュルレアリスムとの連続性を強調する目的で捨象されたり<sup>(48)</sup>してきたために、大きく注目されることはなかった<sup>(49)</sup>。しかしそもそも同時代の芸術家との交流もなく、シュルレアリスム運動とも直接の関係がない岡上を、シュルレアリスムの文脈からだけ評価する試みには限界がある。むしろ表象や制作の一面が明らかにシュルレアリスティックであるからこそ、それらがシュルレアリスムとの不一致を起こすときに、彼女自身の活動の特徴が見えてくると考えるべきだろう。

特に1953年に北園克衛編集の雑誌『机』に発表されたテキスト「私とコラージュ」における以下の発言は、50年代から岡上シュルレアリスムとの差異に自覚的であり、またそれを表明していたことを示している。彼女は自身の作品群を「彼女達」と名指した上で、制作中には「鎖き合った彼女の親しい姿」と見えたものが、「蛇の目のように冷く私にからみ」「他人の素気なさ以上に繋りのない会話」を交わす存在に変じてしまったと語る。

そして「彼女の誕生に、新たな期待と不安を覚えながら私の指がはしゃいだ日」を想いながら以下のように続ける。

再び記憶の扉を押して彼女達を連れもどそうと、私は古い鍵を尋ねましたが長い時間に拡った道のりは私を迷わせ合鍵すら見失なわれてしまった今は、1枚の薄い写真紙がコラージュという名を載いて私にはよそよそしいのです。<sup>(50)</sup>

「1枚の薄い写真紙がコラージュという名を載いて私にはよそよそしい」との記述には、のちに論じる岡上作品の「他者性」のみならず、「彼女達」の図像が「コラージュ」というシュルレアリスムの体系のうちで評価されてゆくことへのよそよそしさを読み取ることもできるだろう。

岡上は初期に瀧口からエルンストのコラージュ・ロマン『百頭女』を見せられ、無地の羅紗紙を使用していた背景に写真を配置することで「背景自体に海や野原や空や都会などを自由に使ってファンタジーを繰りひろげることが出来るようになった」<sup>(51)</sup>経緯をもつが、彼女にとってシュルレアリスムはあくまでも直裁な制作のヒントをもたらすのみの存在であり、思想的道標ではありえなかった。

シュルレアリスムとの関係の中で等閑視されてきた要素は、岡上自身による表現意図や主体性の表明に深く関わっている。それはアマチュアの「お嬢さん」らしい謙譲と見なされるばかりであった岡上の発言が、実際には女性たちに対する共感と制作の誘いかけの意図を含んでいたのと同様に、男性中心的な言論空間において、女性の立場からの主体的な表現がいかに見落とされてきたか、という問いを内包しているのではないだろうか。

### 3. 女性の立場からの主体的な表現



図2 岡上淑子《長い1日》1952年頃、紙・コラージュ、東京国立近代美術館蔵

前章において確認したように、純粋なオートマティスムを離れたところで岡上は「主観」に基づくイメージを作品に反映させ、ときにテキストの形で自身の抱くテーマを表明している。

池上(2018)は《長い1日》(1952年頃、図2)における上半身が家に置き換えられた女性像について、ルイーズ・ブルジョワによる《ファム・メゾン》(1946-47年)のシリーズやローリー・シモンズ《歩く家》(1989年)との類似を指摘しつつ「家庭での役割のみを期待されがちな女性の姿」の表現を確認する。その上で岡上作品を『『フェミニズム・アート』というジャンルが生まれる遙か以前に同じテーマを扱った作品として、今後はプロト・フェミニズムの流れの

中に位置付けられていくことだろう」と評価する<sup>(52)</sup>。

池上による指摘の他にも、岡上のコラージュには意識的な女性表現として幾つかの類型を見出すことができる。シュルレアリスムにおいては、無意識の表れであるコラージュに解釈を与えることには慎重にならなければならない。とはいえ、岡上の制作した女性のイメージにいくつかの類型が見られることは明らかであり、それらを挙げることはコラージュを一面的な定義に帰属させてしまうものではない。そしてこの検討により、シュルレアリスムの視座からだけでは見えてこない岡上の表現を探る手がかりが得られるだろう。

#### (1) コケティッシュな女巨人に無化される戦争のイメージ

岡上作品における最も明快な構図の類型として、1953年から制作されたコケティッシュな女巨人と戦争のイメージを扱った作品群が挙げられる。例えば《憩い》(1953年、図3)では、伏し目がちな女巨人が、平原を蛇行する川の中から伸びをするように身体を乗り出している。彼女の傍らには小さな戦闘機が8機貼り付けられ、その巨大さを際立たせる。

また《口づけ》(1955年頃、図4)では巨大な女性の脚が画面左半分を大きく占めており、その腰巻きの上には目を閉じた女性の顔が貼り合わせられて、「NAVY」と書かれた軍用ヘリコプターと口づけを交わそうとしている。さらに《鳥のいる風景》(1953年頃、図5)では、鳥が飛び交う暗い瓦礫の上に裸の女巨人が肘をつき、流し目を送っている。



図3 岡上淑子《憩い》1953年、紙・コラージュ、個人蔵



図4 岡上淑子《口づけ》1953年、紙・コラージュ、高知県立美術館蔵

これら女巨人たちは、殺戮をもたらす兵器を前にしても少しも怯まず、むしろ伸びやかな所作で瓦礫に流し目を送り、軍用ヘリコプターに接吻してみせようとさえする。特有のユーモアを伴うこれらの表象は、コラージュ制作期の世相を「国が負けて、女性が解放され、自由を探る時代」<sup>(53)</sup>と感じていたという岡上の発言とも共鳴しつつ、兵器の威力や瓦礫の陰惨さを無化してしまうほどの偉大な力として女性のエロティスムを提示しているようである。

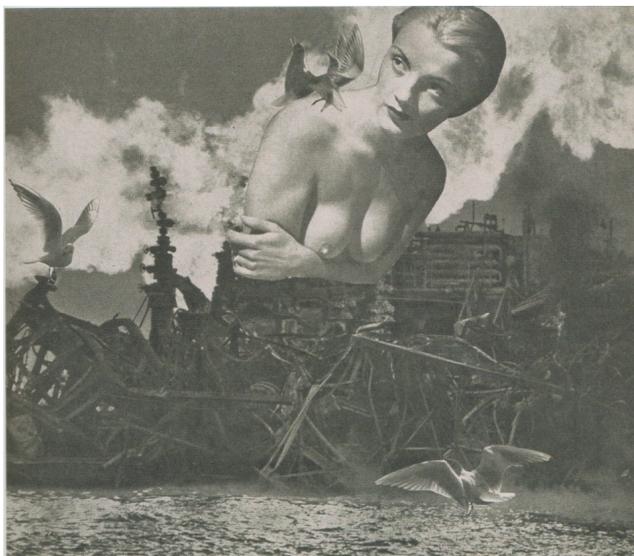


図5 岡上淑子《鳥のいる風景》1953年頃、紙・コラージュ、高知県立美術館蔵

## (2) 男性へ暴力的な振る舞いを向ける女性

岡上作品には、暴力的な振る舞いを示す女性像も多い。例えば《散る》(1956年、図6)では、花の収穫を捉えた写真が、屈託のない笑顔で男たちの頭を散らす女性の姿に作り替えられており、



図6 岡上淑子《散る》1956年、紙・カラー  
ジュ、東京国立近代美術館蔵



図7 岡上淑子《叛逆の天使》(旧題：伝説) 1954年、  
紙・コラージュ、ヒューストン美術館蔵

写真のブレの巧みな転用が殺戮の場面に生々しい映像性を与えている。また《叛逆の天使》(1954年、図7)においては、女性が画面左へ向けて構えた二丁のピストルと右へ落下する男性との対置の構図が見られ、画面は今まさに「叛逆の天使」が男を撃ち落として颯爽と去ってゆく瞬間のドラマティックな躍動感に満ちている。

岡上作品におけるこうした暴力はほとんど常に女性から男性へ向けられ、「女巨人」よりも一層直接的な形で、女性による男性社会への反抗の意志を示しているといえるだろう。

### (3) 新たな季節を呼び込む女性

1955年には、画面に新たな季節を呼び込む女性の姿が続けて制作されている。《荒野》(1955年、図8)に見られるのは、荒地に転がる羊の亡骸を食べる鼠と、地平から空へ向って伸びた3本の不可思議な手、そして凄惨な光景の中で赤子に乳を与える母が観者に向ける鋭い眼差しである。コラージュ全体を一面的な解釈に押し込めることは不可能だが、ここには少なくとも、鼠に分解される羊の亡骸と子に乳を与える母という、贈与によって死の荒野に新たな季節を呼び込む者たちの対比と類似の構造が認められる。

《新たなる季節》(1955年、図9)では、やはり鋭い眼で観者を見据える女性の顔が大地から生え、髪の毛の代りに巨大な樹が空へ枝を広げている。傍らには、この豊かな樹を讃えるように両手を掲げる小さな男性の図像が貼り付けられている。《憩い》と同様、女性の巨大さを強調するために小さな戦闘機や男性を貼り合わせる仕草は、岡上の制作における思考のプロセスを反映しているといえるだろう。ここでは大地と一体化し、空へ向って伸びてゆく樹となって「新たなる季節」



図8 岡上淑子《荒野》1955年、ヒューストン美術館蔵

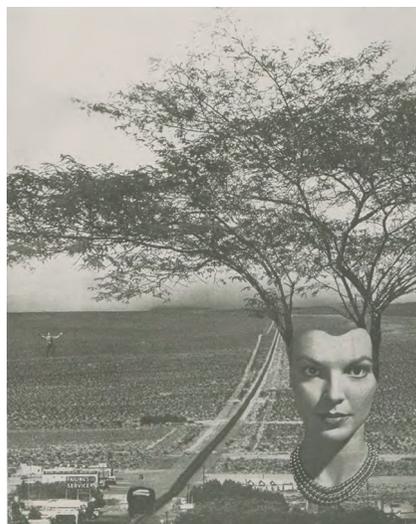


図9 岡上淑子《新たなる季節》(旧題：過ぎた春) 1955年、紙・コラージュ、高知県立美術館蔵

を呼び込む女性とひどく小さな男の姿が対比され、岡上による意識的なレヴェルでの女性讃美を見てとることができる。

主体として作品内を闊歩するこれら女性のイメージは、岡上作品の「プロト・フェミニズム」性を直接的に補強するものだろう。同時にニュールックのドレスを纏った主体的な女性表象を次々と制作する姿勢は、次世代の女性像を示す「スタイル画家」の活動と通底するものとも考えられる。

同時に、岡上がこうした女性像を単純な自己の投影や使役の対象と位置付けていたわけではないことにも注意したい。彼女は「私とコラージュ」において以下のように語っている。

もう記憶の鍵穴から覗いても、頷き合った彼女の親しい姿を捉えることは出来なくなってしまったのでしょうか。

彼女の誕生に、新たな期待と不安を覚えながら私の指がはしゃいだ日。海を翔る性、苦悩のレダ、郷愁の罨、……と青い空気の中で彼女達の歌声は鮮でしたのに。

〔……〕

薔薇を手折った刺の痛みが彼女達に対する唯一の挨拶と変ってしまったのでした。実らぬ花の種を蒔いた咎を受けたかのように、私は咲いた女の怨に狼狽します。けれども深い皺に刻まれた掌には派手すぎる彼女達の装に、思わず目をそむけると、彼女達は誇らしげに囁くのでした。`私達は自由よ、と。

私の指は、箒や、皿や、縫物の為にしか無かったかのように萎てしまいます。自由な彼女達に抗するには、無心な心よりほかにはないのです。

日と共に彼女達は賑になりました。そして幾分の気取りすら覚えて、グレイの衣装を纏い恵れた歓びに私から遠ざかって行きます。

彼女達に背を向けて、私は宏すぎる空を旅する雲の群に身を投じました。唯雲が陽を遮る時の暗い場所に未だ頷たれない女達の華やぎが貞淑な歌にのって、ふと私の指を怯えさせるのです。<sup>(54)</sup>

コラージュ内の女性たちによる「私達は自由よ」との台詞は、先述したように敗戦まもなくの社会を「国が負けて、女性が解放され、自由を探る時代になった」<sup>(55)</sup>と感じていたという岡上の言葉を想起させるものであり、「再発見」<sup>(56)</sup>以降の多くの岡上評において注目を浴びてきた<sup>(57)</sup>。しかしむしろここでは、岡上が作品に与えた声と岡上自身の声のポリフォニーとして、より多層的なメッセージを読みとるべきではないだろうか。

「彼女達」の謳歌する「自由」は、あくまでも岡上自身の不自由との対比において語られる。「実らぬ花」として、専ら咲くためだけに咲く花となった「彼女達」の装いは岡上の掌には「派手すぎる」のであり、その誇りと自由を生みだしたはずの岡上自身の指は「箒や、皿や、縫物の為にしか無かったかのように」すなわち生活の中では未だ性役割に結びつけられている自身の境遇に思い至って——実際に岡上が、家庭に入ることを期待した両親から展示を反対されていたことが想起される——萎縮してしまう。そして「彼女達」は「恵れた歓び」を抱いて岡上から「遠ざかって行」くのである。高台の自宅から空を見ながら制作していた<sup>(58)</sup>岡上にとって「雲の上」は制作に繋がるモチーフであり、「未だ頷たれない女達」の「貞淑な歌」がその指を怯えさせるという結びは、広告から女性を切り抜くことを後ろめたく感じながらもコラージュを生みだそうとする岡上のアンビヴァレントな欲求と、新たな制作への意思を示唆するものだろう。

「私とコラージュ」という、タイトルからすでに「私」と「コラージュ」のあいだの距離を現前させるこのテキストには、制作を通じた岡上と「彼女達」の「頷き合」いという一時的な解放の達成と同時に、遠ざかる他者としての「自由な彼女達」の姿、そして「彼女達」とは反対に未だ性役割から解放されない岡上自身の姿が率直に綴られている。それはただ楽観的に自由を称揚するばかりのメッセージではない。むしろ根底にあるのは、社会におけるジェンダー秩序との軋轢の中で、制作を通じて自由を求める若い女性の戦いと苦悩の吐露ではないだろうか。このテキストはその意味で、岡上にとってのコラージュが、自由に触れるための手段であり、同時に因習的な性役割に抗う決意の証であったことを物語っている。また、そうした制作を「誰にでもできるもの」と語り続け、女性たちに促した岡上の姿勢は、一種の女性間の連帯とエンパワメントの試みであったともいえるのではないか。

## 「さゝやかな私たちの夢」

岡上は2013年のインタビューで、この「私とコラージュ」について「もう少しこういう（引用者註：美術の）世界に目標を持ってたら、書くことも違ってたと思いますね」と語り、作品に関しても思想や明確な目標を持たなかったことが「いろんなものができた」理由ではないかと述べている<sup>(59)</sup>。本稿で確認してきたように、女性の立場からの主体的表現を軸とした岡上の作品や発言は、たとえそれが今日の視点から「プロト・フェミニズム」として論じるものであったとしても、イスマを先に打ち立て、それに沿った表現をおこなうことで達成されたものではない。そうではなく、あくまでも戦後の女性を取り巻く現実が先にあり、岡上はそれに対する実感を自然な形で反映しながら、美術の分野にとらわれない独自の表現を切り拓いていったと考えるべきだろう。

最後に、こうした岡上の活動は同時代の女性美術家の中でどのような位置にあったのだろうか。

中嶋（2018）は、戦後「女流画家ブーム」の中で注目された女性アーティストの多くが「従来のジェンダー秩序が定義する『女性性』のあり方に真っ向から挑戦することはなかったように見える」と述べ、岡上と同時代に瀧口やタケミヤ画廊の周囲で活動した「新人女性美術家」らもまた「女性に対する偏った評価基準や旧来の男性主導の組織に対抗する概念、言葉、そして思想的基盤を作り出すことはほとんどな」かったことを指摘する<sup>(60)</sup>。勿論、それはただちに彼女たちが性差をめぐる問題に対して無関心であったことを意味しない。とはいえ草間彌生や福島秀子といった女性の作品において見られる政治的応答の多くは、直接的なフェミニズム表象を迂回した形で表れるものであった。

対してこれまで見てきたように、岡上の活動は一貫して、女性の立場からの直接的な女性の表現である。50年代において女性アーティストを多く輩出した瀧口や阿部ら男性の、そして美術の世界の視座から、こうした要素がいかに取りこぼされていたとしても、岡上の特異性は今なお多くの女性たちからの評価や応答という形で証明され続け<sup>(61)</sup>、「再発見」以後の岡上の活動においても、観者を「貴女」<sup>(62)</sup>と女性形と呼ぶ姿勢や、女性心理を媒介とした交感の場を想定する発言<sup>(63)</sup>に受け継がれている。

画壇権威から離れた「お嬢さん」という立場から出発し、専ら女性を対象とする「スタイル画家」にも接近したマージナルな立場であったからこそ、岡上の独自の活動は可能となったのではないか。この意味で、岡上の位置と作品は不可分のものとして、彼女が自らの作品に与えた「さゝやかな私たちの夢」という言葉を体現するのである。

## おわりに

本稿では、瀧口によって与えられた「お嬢さん」という特異な位置を岡上がいかに発展させ、いかにそれを表明したかを検討してきた。とりわけ画壇権威との距離を保ちアマチュア性を引き受けたまま作品発表を続けることで、一般女性たちへの制作の誘いかけが達成されたことを分析

した。また「民主化」の試みといえるこの活動が、岡上が当時目指した「スタイル画家」の仕事に接近することを指摘した。さらにシュルレアリスムとの関連の中で評価された岡上の制作は、オートマティックである一方、作者の「主観」や「個性的なイマジネーション」をも重視していた。本稿ではそれらが女性をめぐるイメージに顕著な形で現れ、岡上も自らの言葉で性役割に関するテーマを表明していたことを確認しつつ、男性中心的な50年代の言論空間において、そうした岡上の「作者としての主体性」が等閑視されていたことを指摘した。さらに、多くの女性美術家がジェンダー秩序への反抗を直接的に表現することのなかった50年代に「プロト・フェミニズム」に位置づけられる作品を発表した岡上の特異性を確認した。

今回の分析を通して、岡上作品の中で女性と対置される男性や戦争の表象がどのように扱われているかという問い、そして岡上作品の作者に対する「他者性」の問題が浮かび上がってきた。とりわけ後者は、アマチュア性やオートマティスムと結び付けられてきた特徴であると同時に、岡上作品の表象や、コラージュの発表をやめて以後の岡上のキャリアについて再考する上でも重要な点である。シュルレアリスムの周囲で活動した女性アーティストとの比較や、美術史における作者と作品の関係という観点を踏まえ、引き続きの課題としたい。

#### 註

- (1) 「岡上淑子コラージュ展」招待状、タケミヤ画廊、1953年1月
- (2) 「鋏と『ノリ』の芸術 珍しいコラージュ」、『日本経済新聞』1953年1月10日付朝刊、p.8
- (3) 阿部展也「鋏と糊で作った岡上淑子さんのフォトコラージュ」、『カメラ』386号、アルス、1953年5月、p.92。阿部は岡上について「絵を描いたことも、写真をとったこともない」「若いお嬢さん」であると述べ、その作品の「無意味さが面白かった」と語る。
- (4) 神保京子「沈黙の薔薇 岡上淑子 鎮魂と祝祭のコラージュ」、『岡上淑子 フォト・コラージュ 沈黙の奇跡』（東京都庭園美術館『岡上淑子 フォト・コラージュ 沈黙の奇跡』展図録）、青幻社、2019年、pp.190-207。この論は、荻原弘子（2022）が指摘するように美術史上で繰り返されてきた女性の周縁化を反復する危険をはらむ見解である一方、表現意図を持たないアマチュアとしての岡上にシュルレアリスムの系譜を見ていた瀧口の視点を継承するものともいえるだろう。（荻原弘子「文脈を断ち、物語を消して構築する視覚イメージ世界——岡上淑子のコラージュ作品」、『25周年記念 山沢栄子、岡上淑子、石内都2021 展覧会カタログ』、The Third Gallery Aya、2022年、p.49）
- (5) 正路佐知子「岡上淑子と藤野一友」、『岡上淑子・藤野一友の世界』（福岡市美術館『藤野一友と岡上淑子』展図録）、河出書房新社、2022年、pp.69-79。「お嬢さん」との呼称について「女性の表現者を一人前の作者とみなさず常に『女性』であることを評価の軸に据えてきた戦後日本の美術界のジェンダー観の一端を垣間見せる」と分析されている（p.71）。
- (6) 池上裕子「自由と解放のヴィジョン 岡上淑子のフォトコラージュ」、岡上淑子『岡上淑子全作品』河出書房新社、2018年、pp.176-177
- (7) 瀧口修造「岡上淑子コラージュ展」招待状、前掲資料
- (8) 中嶋泉『アンチ・アクション——日本戦後絵画と女性画家』、ブリュッケ、2019年、p.125
- (9) 同書、pp.92-93
- (10) 瀧口修造「美術界の回顧 1955年」、瀧口修造『コレクション瀧口修造7 実験工房・アンデパンダン』大

## 「さゝやかな私たちの夢」

岡信、武満徹ほか編、みすず書房、1992年、pp.405-406

- (11) 瀧口「芸術と実験」同書、p.7
- (12) 瀧口「実験の精神について」、同書、p.5、「新人の問題 アンデパンダン展への反省」、同書、pp.49-51など
- (13) 瀧口「覚え書」、瀧口修造『コレクション瀧口修造1 幻想画家論・ヨーロッパ紀行 1958・自らを語る』大岡信、武満徹ほか編、みすず書房、1998年、p.384
- (14) 「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ 岡上淑子」([https://oralarthistory.org/archives/okanoue\\_toshiko/interview\\_01.php](https://oralarthistory.org/archives/okanoue_toshiko/interview_01.php)) (最終閲覧：2023年8月17日)
- (15) 武満浅香「私達の自由と希望」、岡上淑子『美しき瞬間』河出書房新社、2019年、p.82
- (16) 同書、p.83
- (17) 瀧口修造「岡上淑子のコラージュについて」、『カメラ』1956年3月号、アルス、p.120
- (18) 岡上淑子「コラージュ（「び・い・ぶ・る」内）」、『芸術新潮』、新潮社、1956年7月号、p.35。1955年頃からは、他人の写真を使用するコラージュに限界を感じ「全部自分のものでやりたい」との思いから写真での表現に移行したことを明かしている（前掲サイト）。
- (19) なお瀧口が審査員を務めた「抽象と幻想」のパンフレット上の岡上の経歴には文化学院デザイン科の記載がなく「個展による発表以外全く外的な係累がない」と紹介された（今泉篤男、本間正義編『抽象と幻想』（近代美術叢書）、東都文化出版、1955年）。また同展で作品と併せて展示された「作者の言葉」も、岡上作品にはなかった（「プレイバック『抽象と幻想』展（1953-1954）」（国立近代美術館、2022年）における展覧会調書を元にした会場の再現VRおよび会場図面より。なお基本的に1作者につき1作品が展示された同展の中で、岡上作品のみが会場2階の小部屋に10点まとめて展示された）。これらは、展覧会の主催側による、意図的なアマチュア性の演出として捉えることもできるかもしれない。更に、岡上がこの展覧会を機に『美術手帖』の編集者であった上甲ミドリに評価されたことを「女の方に初めてほめられて、嬉しかった」（前掲サイト）と明かしている点からは、当時岡上を取り巻いていた言説がいかに男性中心的なものであったかが窺える。
- (20) 同サイト
- (21) 中森康文による岡上への電話インタビュー（2012年、ヒューストン美術館）。未出版資料であるため初出となる池上裕子「自由と解放のヴィジョン—岡上淑子のフォトコラージュ」（前掲書、pp.170-179）に掲載された池上氏による邦訳を引用した。本資料の使用については2020年に池上氏を通じて中森氏に許可を頂いている。
- (22) 前掲サイト
- (23) 実際には、瀧口は1953年前後たびたび「女性」という言葉を使っている。例えば岡上の初個展と同年の1953年にタケミヤ画廊で個展を開催した榎本和子に関して、1953年4月の評論で「女性の画家には少ない型」と評している。（瀧口修造「榎本和子個展」、『美術批評』1953年4月号、美術出版社、p.46）
- (24) 「作り方のコツといえば糊を沢山付けないことくらいでしょう」という発言など。（岡上淑子「フォト・コラージュ」、『カメラ』1956年3月号、アルス、p.119）
- (25) 「缺と『ノリ』の芸術 珍しいコラージュ」、『日本経済新聞』、前掲誌、p.8
- (26) 岡上淑子「コラージュというキリヌキ」、『流行』1953年7月号、日本織物通信社、p.76
- (27) 岡上「コラージュというキリヌキ」、同書、pp.76-77
- (28) 井上雅人『洋裁文化と日本のファッション』、青弓社、2017年、pp.20-26、p.147
- (29) 同書、p.28
- (30) 井上雅人「スタイル画は何の技術か 長沢節とセツ・モードセミナー」、『Fashion Talks...』vol.5、京都服飾文化研究財団、2017年、p.8
- (31) 長沢節「描くということ」、穂積和夫・河原淳編『スタイル画の世界』、ダヴィッド社、1969年、p.39
- (32) 長沢、同書、p.35
- (33) 前掲サイト
- (34) 高橋律子「現代美術の技法としての『縫う』の位相 ジェンダーの視点からの考察」、『人間社会環境研究』

41号、金沢大学大学院人間社会環境研究科、2021年、p. 41

- (35) 同誌、p. 8
- (36) 「新芸術コラージュ」、『アサヒグラフ』1953年2月号、朝日新聞社、p. 18
- (37) 瀧口「コラージュの美学」、『コレクション瀧口修造 今日の詩と造形』大岡信、武満徹ほか編、みすず書房、1991年、pp. 213-221
- (38) ブルトンは最初期の「シュルレアリスム」を「ある種のオートマティスム」を指す語と定義している。コラージュはこのオートマティスムを絵画の領域で実践する試みであった。Breton, *Entrée des médiums, Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1988 p. 274 (アンドレ・ブルトン「霊媒の登場」巖谷國士訳、『アンドレ・ブルトン集成6』巖谷國士、生田耕作、田村俣訳、人文書院、1974年、pp. 130-131)、Breton, *Manifeste du surréalisme, Poison soluble, Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1988 p. 328 (ブルトン『シュルレアリスム宣言』巖谷國士訳、ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波書店、1992年、p. 38)
- (39) 岡上淑子「夢のしずく」、『美術手帖』1953年3月号、美術出版社、p. 41
- (40) マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1984年、p. 19
- (41) 岡上淑子「ノリとハサミの芸術 (『特集・だれでも楽しめるマジックフォト』内「私のマジックフォト」)」、『サンケイカメラ』1959年9月号、産業経済新聞社、p. 110
- (42) 岡上、同書、p. 110
- (43) 岡上『岡上淑子全作品』、p. 162
- (44) Breton, *Manifeste du surréalisme*, op.cit, p. 330 ブルトン「シュルレアリスム宣言」、前掲書、pp. 49-50
- (45) 岡上「夢のしずく」、前掲書、p. 41
- (46) 前掲サイト
- (47) 阿部展也「鋏と糊で作った岡上淑子さんのフォトコラージュ」、前掲書、p. 92
- (48) 「自らの夢と人生を語る方法」との評は、岡上の表現意図の肯定と解釈することもできる。とはいえ瀧口の意図は、シュルレアリスムと直接関係のない岡上の「コラージュの血統」の強調にあり、岡上自身の具体的な表現や発言自体には重点が置かれていない。(瀧口「コラージュの美学」、前掲書、p. 215)
- (49) ただし植村鷹千代は岡上作品を「発想が個性的な所に面白さがある」と評し、外国の写真を用いているという批判に「この人の発想自体の中にあるシュールレアリスティックなものに、エグゾティシズムがあるのではないのでしょうか。見方によっては日本の現実への一つの抵抗と見て取れないこともありませんね」と応えている。(植村鷹千代「一鑑賞者との対話— 国立近代美術館「抽象と幻想展」案内」、『美術手帖』1954年2月号、p. 8)
- (50) 岡上「私とコラージュ」、『机』、紀伊國屋書店、1953年、pp. 12-13
- (51) 岡上「夢のしずく」、前掲書、p. 41
- (52) 池上、前掲書、p. 178
- (53) 岡上『はるかな旅 岡上淑子作品集』、p. 81
- (54) 岡上「私とコラージュ」、前掲書、pp. 12-13
- (55) 岡上『はるかな旅 岡上淑子作品集』、p. 81
- (56) 岡上は1957年、結婚を機に活動から離れて以後「忘れられた作家」となっていた。しかし1996年、「1953年ライトアップ 新しい戦後美術像が見えてきた」(東京都目黒区美術館)への出展を契機に、かねてより岡上作品に関心を抱いていた写真史家の金子隆一が岡上の連絡先を探し求める。2000年、第一生命ギャラリーにて金子の企画による44年振りの岡上個展「夢のしずく」展が開催される。こうして岡上の作品は「再発見」された。以後は、国内外からの作品集の刊行や大規模な個展の開催、ニューヨーク近代美術館をはじめとする国内外美術館への収蔵、金井美恵子による岡上作品を題材とした作品の発表(金井美恵子『カストロの尻』新潮社、2017年)など幅広い領域から注目を浴びる。
- (57) 神保京子、前掲書、pp. 202-203。池上裕子、前掲書、p. 178。巖谷國士「岡上淑子さんのはるかな旅」、岡上

「さゝやかな私たちの夢」

淑子『美しき瞬間』河出書房新社、2019年、p.88など

- (58) 前掲サイト
- (59) 同サイト
- (60) 中嶋泉、前掲書、pp.14-15
- (61) 金子隆一は岡上作品の展示や紹介に関わった女性たちの名を挙げつつ、岡上作品が「『女性』たちによって正当に評価され」てきたという経緯に触れ「岡上淑子の表現と作品は、作家のものである以上に、同じ状態を生きる女性たちの所有物であると言うべき」とした上で、作品そのもののみならず「それを受容する回路を含めて捉えられなければならない」表現としての岡上作品の重要性を指摘する。(金子隆一「夢の遭遇」、岡上『はるかな旅 岡上淑子作品集』、pp.109-110)
- (62) 岡上、同書、p.81
- (63) 岡上、同書、p.81