

## ごあいさつ

「昭和100年」、「戦後80年」という節目の年となる2025年、美術を手がかりとして、1930年代から1970年代の時代と文化を振り返る展覧会を開催します。当館のコレクションを中心に、他機関所蔵の作品・資料を加えて、絵画や写真や映画といった視覚的な表現が果たした「記録」という役割と、それらを事後に振り返りながら再構成されていく「記憶」の働きに注目しながら、過去を現在と未来につなげていく継承の方法を、美術館という記憶装置において考察するものです。

東京国立近代美術館は、戦時下の1930年代から1940年代の美術については、購入や寄贈によって収集した作品のほか、いわゆる「戦争記録画」を153点収蔵しています。これらは戦意昂揚と戦争の記録を目的に制作され、戦後アメリカに接収された後、1970年に「無期限貸与」という形で「返還」されたものです。本展では戦時中の作品に、戦争体験を想起させる戦後美術を加えて、美術が戦争をどのように伝えてきたかを検証します。

戦中にプロパガンダとして機能した戦争記録画の展示においては、戦時体制下で美術が担った社会的な役割を歴史的事実に基づいて見つめ直していきます。このような当時の経験を時代や地域を超えて共有し、未来の平和に資する想像力を引き出すことを試みます。

戦後80年となる今年、戦争体験を持たない世代が、どのように過去に向き合うことができるかが問われています。それは他でもない、現在を生きる私たちの実践にかかっているといえるでしょう。これまで蓄積されてきた過去の記録に触れながら、それらをもとに新たな記憶を紡ぎだしていくこと。私たちは、美術館がこのような記憶を編む協働の場になることができると考えています。

なお、本展に展示される作品や資料の中には、今日の社会通念や人権意識に照らして不適切な表現を含むものがありますが、当時の時代背景を伝える歴史資料としての意義を重視し、改変や削除などは施さずに紹介しています。

最後になりますが、本展開催にあたり、貴重な作品・資料をご出品くださいました美術館、博物館、所蔵家の皆さま、ならびにご協力いただきました関係各位に深く感謝申し上げます。

# Greeting

In 2025, which marks 100 years since the beginning of the Showa era and 80 years since the end of World War II, we present an exhibition that reflects on the history and culture of the period from the 1930s to the 1970s through the lens of art. Centered on works from our museum's collection and enriched with works and materials from other institutions, the exhibition focuses on the documentary role of visual media such as painting, photography, and film, while also examining the role of memory in reconstructing the past through a selection of works in these media. In doing so, we explore how museums, as repositories of memory, can offer ways of connecting the past with the present and future.

The National Museum of Modern Art, Tokyo collection contains 153 so-called War Record Paintings, along with other relevant works from the 1930s to the 1940s acquired through purchases and donations. War Record Paintings were produced in order to boost morale and document the conflict, and after the war they were confiscated by the United States. In 1970, they were provisionally returned to Japan in the form of an "indefinite loan." This exhibition presents these works alongside postwar art that looks back on wartime experiences, exploring how art has conveyed and responded to the realities of war.

In displaying the War Record Paintings, which served as wartime propaganda, we reexamine, based on historical facts, the social roles assigned to art under the wartime regime. Our goal is to share these experiences across eras and regions, and to spark viewers' imaginations in a way that will contribute to a more peaceful future.

Eighty years after the end of World War II, we face the question of how generations with no direct experience of the war can engage with the past. Ultimately, the answer depends on how we, living in the present, choose to act. Documents of the past remain available for us to open and explore, weaving new memories. We believe that the museum can serve as a collaborative space where memories are weaved and shared.

Please note that some of the works and materials on view in this exhibition contain imagery deemed inappropriate according to today's social norms and human rights standards. However, in light of their importance as historical records that convey the context of their time, we have chosen to present them without alteration or omission.

Lastly, we extend our most sincere gratitude to the museums and collectors who generously provided access to their valuable works and materials, as well as to all those whose support made this exhibition possible.

The National Museum of Modern Art, Tokyo

# 1

## 絵画は 何を伝えたか

## What Did Paintings Communicate?

二つの世界大戦が勃発した20世紀は、しばしば「戦争の世紀」と呼ばれます。日本は、1931年から1945年までの間に、満洲事変から日中戦争、太平洋戦争を経験しました。この時代の日本は、新聞、雑誌、ラジオ、映画などのメディアが発達し、人々の間に浸透した時期でもありました。1930年代になると、誕生間もないラジオ放送やニュース映画が戦況を伝えるようになり、戦争報道の速報性や迫真性をめぐってメディア間の競争が激しくなります。このような中、旧来の絵画という「遅い」メディアは、どのようにその存在感を示したのでしょうか。展覧会芸術としての絵画からは、大画面によって戦果を伝える「作戦記録画」という新たなジャンルが生まれました。それ以外にも、ポスター、軍事郵便絵葉書、子ども向けの絵本などの印刷物を介して、他のメディアには欠けている「想像力」と「色彩」を武器に、絵画は社会に浸透していきました。展覧会の冒頭となる本章では、戦時下のメディアのひとつとして絵画が果たした役割を整理します。

The 20th century saw the outbreak of two world wars, and is often referred to as “the century of war.” Between 1931 and 1945, Japan was involved in military conflicts from the Manchurian Incident to the Second Sino-Japanese War and the war in the Pacific. This period coincided with the rapid development and growing influence of mass media in Japan, including newspapers, magazines, radio, and film. By the 1930s, newly established radio broadcasts and newsreels were reporting on the war, fueling intense competition among media outlets for swifter and more compelling coverage. In this environment, how did the slower, more traditional medium of painting assert its presence? Painting’s role as an art form oriented toward public exhibitions gave rise to a new genre known as Operation Record Paintings, in which monumentally-sized canvases depicted and glorified military exploits. In addition to exhibitions, paintings permeated society through printed matter such as posters, military mail postcards, and children’s picture books, capitalizing on qualities such as imagination and color that other media lacked. This opening section of the exhibition examines painting’s role as a medium during wartime.

# 2

## アジアへの／ からのまなざし

### Views of Asia / Views from Asia

明治時代以降の日本は、台湾と朝鮮を植民地として領有し、アジアにおける帝国主義国家としてその圏域を拡張していきました。台湾、朝鮮、満洲、華北は戦時下にあっても観光地として紹介され、人々の旅行熱を掻き立てるとともに、異国の文化や風俗が美術のモチーフになり、画家に豊富な画題を提供しました。

さらに「大東亜共栄圏」というスローガンが発表されて以降、東南アジアにメディアの関心が向かうと、フィリピン、ビルマ（現ミャンマー）、インドネシアなどの自然や生活文化を異国趣味的に描き出す作品が多数制作されました。

こういった過程で、美術は自己と他者の差異を視覚的なイメージとして表現することを通して、「日本」や「日本人」の自己像（アイデンティティ）の形成に寄与しました。絵画に描かれたものと描かれなかったものに注目しながら、日本とアジアの間の視線のやり取りと、そこに含まれる政治的な力学について想像を巡らせます。

From the Meiji era (1868-1912) onward, Japan colonially occupied Taiwan and Korea and expanded its reach as an imperial power in Asia. Even during wartime, Taiwan, Korea, Manchuria, and northern China were promoted as tourist destinations, fueling public enthusiasm for travel. Meanwhile, the cultures and customs of these areas became popular motifs in art, offering painters a wealth of new subject matter.

After the declaration of the “Greater East Asia Co-Prosperty Sphere,” media attention shifted toward Southeast Asia. This inspired the production of numerous works depicting, through an exoticizing lens, the natural environment and everyday life in places such as the Philippines, Burma (present-day Myanmar), and Indonesia.

In this context, art contributed to the formation of a Japanese self-image by visually representing differences between self and other. By highlighting both what was included and what was omitted from these depictions, this section invites reflection on the back-and-forth gaze between Japan and Asia and the political dynamics at work in this interplay.

### Korea and Manchuria as Tourist Destinations

日露戦争後の南満洲鉄道株式会社の設立、1910年の日韓併合を経て、1910年代から「朝鮮・満洲」を一体とする観光案内が刊行されるようになります。そこに掲載されたのは、日本の内地の人々がそれらの地域に求めたもののイメージだったといえます。一方で絵画・彫刻にも、朝鮮や中国大陸のモチーフが登場し始めます。1922年に始まる朝鮮美術展覧会では、ローカルカラー（地方色）が重視され、田園風景や民族衣装等、近代以前の朝鮮表象が盛んに描かれました。日本でも、様々な画家によって描かれた東アジアを題材とする作品が1940年代まで継続的に発表されました。

Following the establishment of the South Manchuria Railway after the Russo-Japanese War (1904-05), and the annexation of Korea in 1910, tourist guides began to appear in the 1910s that presented “Korea and Manchuria” as a single travel destination. These publications’ imagery reflected the hopes and expectations toward these regions of people in the Japanese home islands. Meanwhile, the same period saw Korean and mainland Chinese motifs begin to emerge in painting and sculpture. At the Joseon Art Exhibition, the first edition of which was held in 1922, emphasis was placed on “local color,” with frequent depictions of rural landscapes and traditional clothing that framed Korea in a picturesque, pre-modern light. In Japan as well, numerous artists continued to portray East Asian subjects, a trend that persisted into the 1940s.



## Truth and Fiction in Manchurian Rural Landscapes

満洲事変後の1932年、「五族協和」「王道楽土」といったスローガンを掲げて「満洲国」が建国されると、グラフ誌やポスターを介してそのビジュアル・イメージが流布していきます。撫順の石炭、鞍山の製鉄所、さらに特急「あじあ」に代表される近代化・産業化のイメージと、地平線がどこまでも続く広大な大地を背景とした農村のイメージ。これらは新生国家の理想を謳いつつ、日本の領土的欲望を反映するものでもありました。不況にあえぐ日本国内から、これらのイメージに誘われた多くの人々が、可能性を求めて大陸に渡るようになりました。

After the Manchurian Incident, the puppet state of Manchukuo was established in 1932, with ideologies expressed in the slogans *Gozoku kyowa* (Five Races Under One Union) and *Odo rakudo* (A Utopian State under Benevolent Rule). Visual imagery promoting these ideals was widely circulated through graphic magazines and posters. Alongside depictions of modernization and industrialization such as Fusun coal, the Anshan ironworks, and the express train Asia, images of idyllic rural villages set against vast plains were also disseminated. These reflected Japan's expansionist ambitions while glorifying the concept of the newborn state. At a time when Japan was mired in economic stagnation, many people were drawn to these appealing images and migrated to the Asian continent in search of a better life.

# 「五族協和」のスローガン

2-3

## The *Gozoku Kyowa* (Five Races Under One Union) Ideology

1932年に「満洲国」が日本の傀儡国家として建国された際に提唱されたのが、複合民族国家を志向する「五族協和」という理念です。ここでいう「五族」とは、基本的には漢族、満洲族、モンゴル族、朝鮮人、日本人を指します。このイデオロギーは、ポスターやグラフ誌を媒体に、様々なパターンで視覚化されましたが、新京（現長春）の満洲国國務院総務庁玄関の壁画として描かれた岡田三郎助《民族協和》をはじめ、しばしば女性や子どもの姿で表象されました。

When the Japanese puppet state of Manchukuo was established in 1932, it encapsulated the ideal of a multi-ethnic nation with the slogan *Gozoku kyowa* (Five Races Under One Union). The “five races” essentially referred to the Han Chinese, Manchu, Mongol, Korean, and Japanese ethnicities. This ideology was visually represented in various forms in posters and graphic magazines, often through images of women and children. A notable example is artist Okada Saburosuke’s *Minzoku Kyowa* (Ethnic Harmony), a mural painted for the General Affairs Agency of the Manchukuo State Council in Xinjing (present-day Changchun).

# 満洲・中国観光と戦争

2-4

## Tourism and War in Manchuria and China

1937年に日中戦争が始まり、当時のいわゆる「北支」(現在の華北地区に重なる)が日本軍の占領下におかれると、すぐさま観光案内パンフレットが発刊されました。日本人画家や写真家も現地を訪問し、競うように中国の文化・風物を題材に制作しました。なかでも万里の長城、河北省の承徳のラマ廟、北平(現北京)の紫禁城、山西省大同の雲崗石窟といった「文化遺産」が主題として選択されたことが注目されます。貴重な文化遺産の庇護者としての日本、という象徴的な意味合いが、その表象の背後に潜んでいるためです。

After the Second Sino-Japanese War began in 1937 and the area referred to in Japan as Hokushi (present-day North China) came under Japanese military occupation, tourist guide pamphlets were swiftly published. Japanese painters and photographers also traveled to the region and sought to outdo one another in producing representations of Chinese culture and scenery. Among the most frequently chosen subjects were prominent cultural heritage sites such as the Great Wall; the Lamaist Temple in Chengde, Hebei; the Forbidden City in Peiping (present-day Beijing); and the Yungang Grottoes in Datong, Shanxi. These images often bore a symbolic subtext, portraying Japan as a protector of valuable cultural heritage.



## Armies on the March

日中戦争の過程で、緒戦においては戦果を伝える報道に人々は沸き立ちましたが、長期化するにつれ、次第に兵士の日常を伝える戦争ルポルタージュ文学が注目されるようになります。その代表的なものが、火野葦平（陸軍伍長・玉井勝則）の『麦と兵隊』です（1938年9月単行書刊行）。また「露営の歌」（1937年）や「愛馬進軍歌」（1939年）などの軍歌もこの当時ヒットしました。このように「行軍」の主題は、文学や音楽や映画などのメディアの複合により、大衆的な共感の磁場を形成したのです。絵画もこれに加わり、「歴史画」と呼ぶべきモニュメンタルな表象をめざしました。

In the early stages of the Second Sino-Japanese War, public enthusiasm was stirred by reports of military victories. However, as the conflict dragged on, attention shifted toward war reportage literature that described the everyday lives of soldiers. A typical example is *Wheat and Soldiers* by Hino Ashihei (the nom de plume of Army Corporal Tamai Katsunori), published in book form in September 1938. Popular hits of the time included *gunka* (military songs) such as *Roei no Uta* (“Field Encampment Song”) (1937) and *Aiba Shingunka* (“Marching Song of the Beloved Horse”) (1939). The theme of the military advance resonated across media including literature, music, and film, generating a powerful wave of public empathy. Painting also played a part with monumental images that aimed to serve as modern-day “history paintings.”

# 空爆の視点

2-6

## Views from Air Raids

1941年に開催された第5回海洋美術展には、田辺至《南京空襲》など「空爆」に関わる絵画が数多く展示されました。上空から俯瞰の視点で、空爆する航空機の機影と、その下に広がる攻撃対象となる大地を同一フレームに収める典型的な空爆イメージが、公式な作戦記録画として定着を見たのです。一方でこの構図からは、破壊された日常や難民化する人々といった地上の被害の情景が排除され、空を支配したという優越性が美的に強調されています。

At the 5th Oceanic Art Exhibition in 1941, numerous paintings depicting air raids were exhibited, including *Air Raid on Nanjing* by Tanabe Itaru. A standard visual formula emerged, with a bird's-eye view capturing both the silhouette of the bombing aircraft and the targeted land unfolding below within a single frame. This became an established style for official Operation Record Paintings. Notably, it excluded scenes on the ground such as the devastation of everyday life or the plight of refugees, instead aestheticizing a sense of aerial control and the perceived superiority of air power.

日中戦争から太平洋戦争にかけて、武力による戦闘とともに、「思想戦」の重要性が唱えられました。内閣情報部は1938年2月に「武器なき戦ひ 世界に渦巻く思想戦展覧会」を開き、また同月に国策グラフ誌『写真週報』を創刊し、言論とイメージの統制を強めていきました。「文章報国」「音楽報国」という言葉とともに、「彩管報国」(彩管=絵筆)という言葉も登場し、あらゆる芸術が「思想戦」に動員されていったのです。絵画による戦争表現を模索する過程で、国内外の評価を配慮して「聖戦」のイメージにそぐわない表象は排除されました。ここでは日本、中国、アメリカの資料をもとに、国際的な規模で繰り広げられた「思想戦」の一端を紹介します。

During the Second Sino-Japanese War and the war in the Asia-Pacific, emphasis was placed on the importance of “Thought War” alongside armed conflict. In February 1938, the Cabinet Intelligence Department opened an exhibition titled *War Without Weapons: Exhibition on the Thought War Engulfing the World* and in the same month launched the state-sponsored photo magazine *Shashin Shuho* (*Weekly Photographical Journal*), tightening control over language and imagery. Slogans emerged such as *bunsho hokoku* (“serving the nation with a pen”), *ongaku hokoku* (“serving the nation with music”), and *saikan hokoku* (“serving the nation with the paintbrush”), and all forms of artistic expression were mobilized in the service of the Thought War. In the search for effective representations of war through painting, close attention was paid to how works would be received both domestically and abroad, and any imagery deemed incompatible with the ideal of a Holy War was expurgated. This section offers a glimpse into the international dimensions of the Thought War, featuring materials from Japan, China, and the United States.

# 大東亜共栄圏の夢

2-8

## The Dream of the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere

1940年8月、第二次近衛内閣は「大東亜共栄圏」の構想を唱えました。これは欧米の帝国主義の打倒と、日本主導によるアジア全体の共存共栄を謳うものでしたが、その背景には、戦争を継続するための資源を東南アジアで確保しようとするねらいがありました。『写真週報』など当時のグラフ誌には、南方の豊かな資源を紹介する記事が頻出します。また同じグラフ誌をめくると、これらの地域で「日本語学習」「ラジオ体操」「神社設営」といった「日本化」が進められていたことを示す記事も目につきます。

In August 1940, the second Konoe Cabinet announced the vision of the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere. It was presented in the idyllic terms of pan-Asian coexistence and mutual prosperity under Japanese leadership, and as a rejection of Western imperialism, but underlying the initiative was the aim of securing resources from Southeast Asia needed to sustain the war effort. Photo magazines of the time, such as *Shashin Shuho* (*Weekly Photographical Journal*), frequently ran articles highlighting the region's abundant natural resources. These magazines also contain numerous reports on efforts to promote the “Japanization” of these areas, including Japanese language education, radio calisthenics, and the construction of Shinto shrines.

# 3

## 戦場の スペクタクル

### The Battlefield as Spectacle

日中戦争から太平洋戦争にかけて、陸海軍は当時の中堅画家に対して、前線における兵士たちの活躍を銃後に伝え、後世に永く残すことを目的とする作戦記録画の制作を依頼しました。大画面に構成された戦争を「記録」する絵画は、聖戦美術展、大東亜戦争美術展、陸軍美術展、海洋美術展など、全国を巡回した展覧会で公開され大勢の観客を集めました。これらの展覧会には、軍の委嘱による記録画のみならず、公募による作品も含まれていました。例えば、1939年開催の第1回聖戦美術展の公募要項をみると、「戦線」「占拠地」「銃後」等と主題別のカテゴリーが設けられていたことがわかります。これらが「戦争画」と総称される絵画ジャンルを形成したのです。公式の作戦記録画が担ったのは主として「戦線」の描写となりますが、戦況を伝えるために写真や映画ではなく絵画が選択された理由はどこにあったのでしょうか。他のメディアと異なる「絵画」の性質や約束事に注目しつつ、戦闘場面のスペクタクル化という観点から代表的な作品を読み解きます。

During the Second Sino-Japanese War and the war in the Asia-Pacific, the Army and Navy commissioned mid-career artists to create Operation Record Paintings. These works were intended to communicate the brave actions of soldiers on the front lines to those on the home front, and to preserve these scenes for posterity. Monumental paintings “documenting” the war were shown at nationwide touring exhibitions such as the Holy War Art Exhibition, Greater East Asia War Art Exhibition, Army Art Exhibition, and Oceanic Art Exhibition, attracting large audiences across the country. These exhibitions included not only official commissions from the military but also works submitted through open call. For example, public submission guidelines for the first Holy War Art Exhibition in 1939 included thematic categories such as “the front lines,” “occupied territories,” and “home front.” These frameworks helped shape what came to be recognized as the genre of “war painting.” While Operation Record Paintings primarily focused on scenes from the front lines, the question arises: why choose painting, rather than photography or film, to convey the realities of war? This section examines key works through the lens of spectacle in battlefield imagery, shedding light on the unique qualities and conventions that distinguished painting from other media.

# 4

## 神話の生成

## Production of Myths

戦時下の美術は、他の表現分野から切り離された形で存在していたわけではありません。美術は、文学や音楽や映画など他の芸術ジャンルと連動しながら、時局を反映したイメージを供給し続けました。特に紀元二千六百年を記念する事業や、太平洋戦争の開戦、そして戦況が悪化してからの「玉砕」、「特攻」など社会的に大きな影響を与えた報道に際しては、必ず複数のジャンルから作品が登場し、それらが連鎖することで国民感情に働きかける力が増幅していった過程が見て取れます。ラジオからは軍歌や愛国詩が流れ、街中には標語やポスターが溢れ、展覧会では戦果を記念する壁画大の戦争画が展示されていました。このように目と耳に訴える表現がかけ合わされて、人々を動かす「物語」が生まれていくのです。

Wartime art did not exist in isolation from other forms of expression. Rather, it continuously supplied images reflecting the climate of the times in conjunction with literature, music, film, and other creative forms. In particular, media events with a major impact on society – the 2,600th anniversary of Japan's mythic founding, the outbreak of war in the Pacific, and later, as the tide of war turned against Japan, reports on *gyokusai* (honorable death, literally “shattered jewels”) and *tokko* (“special attacks,” of which kamikaze pilots’ missions were the most famous) – always took place in multiple forms simultaneously. Multiple media reinforced one another, amplifying their emotional impact on the public. Military songs and patriotic poems were broadcast on the radio, streets were filled with slogans and posters, and monumental war paintings commemorating military valor were unveiled at exhibitions. The interplay of visual and audio media wove compelling narratives that shaped public sentiment.



### The 2,600th Imperial Anniversary and National Foundation Myths

1940年は、神武天皇が初代の天皇に即位してから2600年の節目の年とされ、多くの祝賀事業が実施されました（オリンピックと万国博覧会も計画されていましたが、戦争のため中止となりました）。祝賀にあわせて旭日や富士、菊花など国民の意識を統合する象徴的な視覚イメージがさまざまに表現されましたが、これには戦争画を写実描写で支えた油彩画よりも、日本の伝統文化となじむ日本画が大きく貢献しました。また国史の出版ブームが興り、奈良県の橿原神宮や、宮崎県の高千穂などの皇国史にまつわる史跡を巡る観光が人気を集めました。

The year 1940 was declared the 2,600th anniversary of the accession of Emperor Jimmu, Japan's legendary first emperor, and many celebratory events were held to commemorate the occasion (plans to host the Olympics and a World's Fair were also underway, but were canceled due to the war.) As part of the festivities, symbolic visual motifs such as the rising sun, Mount Fuji, and chrysanthemums were widely deployed to foster a sense of national unity. In this effort, *Nihonga* (Japanese-style painting) was favored for its alignment with traditional culture and aesthetics over oil painting, which was used for war paintings due to its realistic renderings. The anniversary also sparked a boom in publications on national history, while historical sites with imperial associations, such as Kashihara Shrine in Nara Prefecture and Takachiho in Miyazaki Prefecture, became popular tourist destinations.

# 「12月8日」という記念日

4-2

## Commemorating December 8th, 1941

米英蘭を相手に太平洋戦争が始まった1941年12月8日。一般にはハワイの「真珠湾攻撃」をその端緒として認識する人が多いですが、実際には英領マレー半島への上陸作戦がわずかに先行します。中村研一《コタ・バル》はその作戦を描いたものです。開戦はラジオによって国民に広く報じられ、緒戦の勝利は国民を熱狂させました。ラジオではまた、高村光太郎ら詩人たちによる「愛国詩」が朗読される番組が誕生します。開戦から1年後の1942年12月に開かれた第1回大東亜戦争美術展では、《コタ・バル》をはじめ戦勝を描いた作戦記録画が展示され、多くの観衆を集めました。

The war in the Pacific against the United States, Britain, and the Netherlands began on December 8, 1941 (Japan time). While the attack on Pearl Harbor is widely remembered as igniting the war, a landing operation on British Malaya had actually taken place slightly earlier. It is depicted in *Kota Bharu* by Nakamura Ken'ichi. News of the war's outbreak was broadcast on the radio nationwide, and the initial victories sparked widespread public fervor. Radio programs began featuring *aikokushi* (patriotic poetry) recited by poets such as Takamura Kotaro. One year later, in December 1942, the first Greater East Asia War Art Exhibition was held, showing Operation Record Paintings, including *Kota Bharu*, and drawing large crowds of visitors.

# 「玉砕」の神話

4-3

## The Myth of *Gyokusai*

1943年5月、アリューシャン列島のアッツ島で、日本陸軍守備隊がアメリカ軍との戦闘により全滅しました。同年4月の、海軍連合艦隊司令長官・山本五十六のブーゲンビル島での戦死の知らせと続けて報道されたこともあり、日本国民に大きな衝撃を与えました。部隊の全滅は「玉砕」という言葉により美化され、歌や文学や絵本などさまざまなメディアに取り上げられて、「仇討ち」の国民感情を醸成しました。藤田嗣治の作品《アッツ島玉砕》もその文脈の中で生み出されたのです。

In May 1943, the Japanese Army garrison on Attu Island in the Aleutians was completely wiped out in battle against American forces. This news, coming shortly after the April announcement of the death of Marshal Admiral Yamamoto Isoroku, commander-in-Chief of the Combined Fleet, in Bougainville Island, delivered a great shock to the Japanese public. The annihilation of the unit was glorified with the term *gyokusai* (honorable death, literally “shattered jewels”), and the narrative was widely disseminated in media including songs, literature, and picture books, fostering public resolve and desire for vengeance. It was in this context that Fujita Tsuguharu painted *Final Fighting on Attu*.

## “Human Bombs,” the First Special-Attack Forces

1932年2月22日、第一次上海事変において、敵陣に爆弾とともに突入して戦死した3人の兵士（江下武二、北川丞、作江伊之助）は「肉弾三勇士」または「爆弾三勇士」の名で、新聞各紙で大きく報道され、その後、映画、歌舞伎、軍歌から童謡や玩具に至るまで、さまざまなメディアで表されました。美術においても、銅像や絵画がいくつも制作されています。こうしたブームは軍主導ではなく、メディアと大衆の側の自発的な活動だったといえますが、結果として、自己犠牲を尊重する後の「特攻」の原型をかたちづくることになります。

On February 22, 1932, during the first Shanghai Incident (a civilian and military clash between Japanese and Chinese in Shanghai), three soldiers (Eshita Takeji, Kitagawa Susumu, and Sakue Inosuke) died while charging enemy lines carrying explosives. Their deaths were widely reported in newspapers with such appellations as the “Three Human Bomb Heroes” or the “Three Bomb Heroes,” and they were subsequently commemorated in a wide range of media, including films, kabuki plays, military songs, and even children’s songs and toys. In the visual arts as well, numerous statues and paintings were produced in their honor. This craze was not guided by the military, but rather was a spontaneous response from the media and the public. Later, it contributed to the formation of the *tokko* (“special attack”) ideology that glorified self-sacrifice.

## Representations of *Tokko*

「特攻」は特別攻撃の略で、軍の組織的作戦としては1944年10月に編成された「神風特別攻撃隊」を端緒とする、体当たり攻撃を指します。航空機によるものと潜航艇（人間魚雷）や小型船舶によるものとがありました。士気高揚の面から、体当たりの場面そのものが描かれる例は稀で、むしろ出撃前の盃をかわす儀式、旗を振っての見送り、そして飛び立つ飛行機と大空に消えていくまでのロングショットが、当時のメディアに繰り返し表されました。さらに、子どもたちを次世代の航空兵として「空」へといざなう言葉とイメージが頻出したことも見逃せません。

*Tokko* (short for *tokubetsu kogeiki*, or “special attack”) refers to ramming tactics that took on systematic form with the formation of the *Kamikaze Tokubetsu Kogekitai* (Kamikaze [Divine Wind] Special Attack Corps) in October 1944. These attacks were carried out from the air and by submersibles (*ningen gyorai*, literally “human torpedoes”) or small vessels. To maintain morale, direct depictions of actual ramming attacks were rare. Instead, the media repeatedly delivered images of rituals and moments such as the sharing of cups of sake before departure, send-offs with waving flags, and long shots of aircraft taking off and disappearing into the vast sky. Meanwhile, words and imagery were frequently used to direct children’s aspirations toward the sky, aiming to foster the next generation of aviators.

# 5

## 日常生活の中の 戦争

### War on the Home Front

日中戦争から太平洋戦争は、日本がはじめて経験する総力戦でした。総力戦は、兵士のみならず民間人も含めてすべての人々とあらゆる資源を動員するものです。前線／銃後、男／女、大人／子どもなどの境界は、戦況の変化とともに揺れ動き、それに応じて日常生活の形やそれぞれに割り当てられた役割が変化していきました。

本章では、とりわけ女性画家が集団制作した作品や『主婦之友』の挿図などの戦時の女性イメージの分析を通して、日常と戦争が隣り合わせにあった当時の暮らしを追体験するとともに、様々な分野にわたって戦時の労働を担った女性のあり方について考察します。

さらに、戦況が悪化する過程で、安定していると思われた前線／銃後の境が根本から揺らいだ事態を表す戦争画が登場します。ひとつは民間人も巻き込んだ戦闘場面を描いた作品。もうひとつは空襲下で逃げ惑う人々を描いた作品です。兵士を中心とする前線の戦闘場面から、日常が戦場と化していく戦争表象の変化をたどります。

The Second Sino-Japanese War and World War II in the Pacific were Japan's first experiences of total war, conflicts that mobilized not only soldiers but all civilians and every available resource. As the war situation evolved, borders between the front lines and the home front, men and women, adults and children became increasingly blurred, bringing changes in the shape of everyday life and in the roles assigned to each person.

This section explores how people lived during a time when everyday life was inextricably tied to war. Focusing in particular on wartime depictions of women, it examines works created collaboratively by female artists, as well as illustrations published in the women's magazine *Shufu no tomo*. It also considers women's diverse roles as part of the wartime labor force.

As the situation worsened, new kinds of war paintings began to appear, conveying the utter collapse of what had once seemed to be a clear boundary between the front lines and the home front. One category depicts civilians caught up in scenes of combat, while another shows people fleeing in confusion during air raids. This section traces the shift in representations of war, from battle scenes centered on soldiers at the front to images of everyday life itself becoming a battlefield.



## The Women Artists Service Corps

戦時下において、女性は「良妻賢母」として、さらに男性に代わる労働力として銃後を守る役割を担っていました。美術の分野においては、多くの男性画家が従軍して戦地に赴く一方で、女性画家には静物画や風俗画を描くことが求められていました。そんな中、1943年に洋画家・長谷川春子を中心に女流美術家奉公隊が結成されます。奉公隊は「戦ふ少年兵」展を開催し、世の母親たちに息子を少年兵として志願させるよう呼びかけました。また1944年には陸軍省の依頼により、銃後を支える女性たちの諸相をモンタージュした《大東亜戦皇国婦女皆働之図》を共同制作しています。

During the war, women were expected to support the home front both as “good wives and wise mothers” and as a labor force to replace men off at war. In the art world, while many male artists were conscripted and sent to the front lines, female artists were tasked with producing still lifes and genre paintings of day-to-day life. It was in this context that the Joryu Bijutsuka Hokotai (Women Artists Service Corps) was formed in 1943, with the Western-style painter Hasegawa Haruko as its leader. The group organized an exhibition titled *Young Soldiers in Battle*, urging mothers to encourage their youthful sons to volunteer. In 1944, at the request of the Army Ministry, they also collaborated on a large montage-style painting titled *Pictures of All Women in Japan at Work in the Greater East Asia War*, which depicted various aspects of women’s labor on the home front in support of the war effort.

### Total War and Everyday Life

日中戦争勃発後の1938年に国家総動員法が公布され、日本は総力戦へと突入していきました。男性が戦地へと徴兵されるなか、女性や子どもたちも倹約に努め、千人針を縫い、労働に従事することで、国家に貢献しました。総動員体制の確立とともに、ポスターは商品やサービスの広告にとどまらず、国策宣伝を担うメディアへと変化し、戦況が悪化するにしたがってその傾向を強めていきます。

戦時下のスローガン「進め一億火の玉だ」の「一億」という数字には、銃後の女性や子どもだけでなく、当時の外地の日本人および植民地の人口も含まれていました。

After the outbreak of the Second Sino-Japanese War, the National Mobilization Law was enacted in 1938, marking Japan's entry into a state of total war. As men were drafted and sent to the front, women and children contributed to the nation by practicing frugality, sewing *senninbari* (thousand-stitch belts), and engaging in various forms of labor. With the establishment of the total mobilization system, posters were no longer limited to simple advertisements for goods and services and evolved into media for publicizing national policy. This trend grew increasingly prominent as the war situation worsened.

The wartime slogan "Advance, 100 Million Fireballs!" used the figure of 100 million (an approximation of Japan's population, often used to mean "all Japanese") to encompass not only women and children on the home front, but also Japanese citizens living overseas and the populations of what were then Japanese colonies.

## The Fading Border Between Front Lines and Home Front

サイパン島に日本空襲のための航空基地を設置しようとする米軍と日本の守備隊との闘いは、1944年7月7日の日本軍の「玉砕」で終結しました。大本営による発表後、新聞紙上ではサイパン島陥落に至る状況と、兵士と民間人の自決の様子が詳細に報道されました。藤田嗣治はこの記事をもとに、民間人を中心に据えて集団自決の場面を描く群像表現を構想し、1945年4月から東京府美術館で開催された陸軍美術展で発表しました。サイパン島陥落後の報道では「前線も銃後もない。正に国土が戦場」(『写真週報』1944年7月26日)であると、本土決戦の覚悟が唱えられましたが、藤田の作品《サイパン島同胞臣節を全うす》は、まさに日常生活が戦場と化した東京空襲の最中に公表されたのです。

A battle between US forces, which aimed to establish an air base for air raids on Japan on Saipan Island, and the Japanese garrison on the island ended with the Japanese side's *gyokusai* (honorable death) on July 7, 1944. Following the Imperial Headquarters announcement of the defeat, newspapers reported in detail on the events leading to the fall of Saipan, including mass suicides of both soldiers and civilians. Drawing on these accounts, Fujita Tsuguharu produced a large group composition centered on civilians committing suicide en masse, which was shown at the Army Art Exhibition held at Tokyo Prefectural Art Museum in April 1945. After the fall of Saipan, news reports declared, "There are no front lines or home front. The entire country is a battlefield" (*Shashin Shuho*, July 26, 1944), urging the public to prepare for a decisive battle on the home islands. Fujita's painting *Compatriots on Saipan Island Remain Faithful to the End* was exhibited during the Tokyo air raids, at a time when everyday life had truly become a battlefield.

# 空襲のイメージ 地上の視点から 5-4

## Air Raids – Views from the Ground

第2章2-6で空爆イメージの定着について紹介しましたが、実はそれと同時に空襲を受ける地上の観点から「防空思想」の普及が図られていました。空からの爆撃に備えて、日中戦争勃発直後の1937年10月に、灯火管制や防毒や避難といった防空業務を統制する「防空法」が施行されました。そのシンボルとして様々なメディアに流布したのが「ガスマスク」です。空襲の恐怖をあおる画像と、そこから身を守る道具としての物々しいガスマスク、そして「銃後」を守る役割を負わされた女性がセットとなって、日本における地上の側の「空襲」イメージが生成されました。

In Section 2-6, we looked at how standardized imagery of overseas air raids became entrenched. At the same time, efforts were underway to promote “air defense thinking” from the standpoint of those on the ground being bombed. To prepare for attacks from the air, the Air Defense Law was enacted in October 1937, shortly after the outbreak of the Second Sino-Japanese War. The law established controls over air defense measures, such as planned electrical blackouts, gas protection measures, and evacuations. The gas mask became the most widely circulated symbol of these efforts, appearing in various forms of media. In Japan, the image of air raids from the ground was shaped by a combination of frightening visuals of aerial attacks, the imposing presence of the gas mask as protective gear, and the figures of women assigned the role of defending the home front.

# 6

## 身体の記憶

### Memories Imprinted on the Body

1945年8月15日の戦争終結を伝える玉音放送、そして9月2日の日本による降伏文書の調印によって太平洋戦争は終結しました。敗戦国となった日本は連合国の占領下で非軍事化や民主化等の改革を進めます。深刻な不況に陥っていた日本経済は、1950年に勃発した朝鮮戦争の特需によって回復し、焼け跡からの経済的な復興を実現しました。東西冷戦が激化する中、日本は西側諸国との講和を選択。1952年のサンフランシスコ平和条約の発効によって日本は主権国としての独立を回復しますが、同時に日米安全保障条約によって独立後も米軍への基地提供義務を負うことになります。

このような複雑な力学で成り立つ「戦後」の社会において、過去の戦争の事実から何が記憶され、何が忘却されたかという現在にまで続く「戦争の記憶」の問題が立ち上がります。1950年代には忘却に抗うように、戦争の痛ましい記憶を定着しようと試みる一群の作家が登場しました。戦時中には描かれることのなかった傷つき、変形した身体イメージが媒介となり、容易には消えることのない過去の戦争の悪夢が呼び起こされたのです。

World War II in the Pacific came to an end with the Emperor's surrender broadcast on August 15, 1945, followed by Japan's signing of a surrender document on September 2. As a defeated nation, Japan underwent a series of reforms under Allied occupation, including demilitarization and democratization. The Japanese economy, which had plunged into deep recession, began to recover through demand generated by the Korean War, which broke out in 1950. This marked the beginning of Japan's economic recovery from the ruins of war. Amid the escalating Cold War, Japan chose to align itself with the Western powers. With the San Francisco Peace Treaty taking effect in 1952, Japan regained its independence as a sovereign state. At the same time, the US-Japan Security Treaty obligated Japan to continue providing military bases for US forces even after regaining sovereignty.

In a postwar society shaped by these complex dynamics, a pressing question arose: what aspects of war would be remembered, and what would be forgotten? Issues of war and memory remain problematic to this day. In the 1950s, a group of artists emerged who sought to preserve horrific memories of war, as if defying the widespread urge to forget. Images of wounded and deformed bodies, which could not be depicted during the war, became powerful means of invoking the nightmares of a past that would not so easily disappear.



占領期から1950年代にかけて、裸体や断片化した身体が絵画に描かれるようになりました。腕や足を失った傷痍軍人が街頭に立ち、戦争の記憶が生々しく残っていた当時、描かれた身体に戦争の傷跡が重ね合わされていたことは想像に難くありません。一方で、この時代に制作された作品には、「官能的」とも形容される女性の肉体が登場します。

戦時中には、健康でたくましい男性の身体が「覇権」を広げる日本の象徴として好まれたのとは対照的に、敗戦後、GHQに占領支配され国家主権を失った日本は、しばしば女性の姿に例えられました。進駐軍を相手にした街娼、いわゆる「パンパン」の存在も社会的な問題となります。鶴岡政男は《夜の群像》において「現実としての混とんと、矛盾」(『増刊アトリエ』1955年5月号)を描こうとしたと語っており、暗闇でもつれあう裸の男女の肉体に、こうした世相を読み取ることもできるでしょう。

岡上淑子は、モード雑誌に掲載された女性の身体をコラージュしています。官能的な曲線は、消費される性としての女性を想起させますが、元の文脈から引き剥がされたイメージはどこかユーモラスです。彼女の作品に登場する女性像の多くが頭部を欠いていることについて、岡上は「通俗的と言うとおかしいけど、ただきれいだけではつまらない」(日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ、2013年3月8日)と振り返っています。早瀬龍江の《自嘲》にもまた、理想化された女性像に対する批判的な姿勢がうかがえます。

戦後日本における身体表象には、戦争を経験した作家たちの複雑かつ多様なまなざしが色濃く反映されているのです。

During the Allied occupation (1945-52) and later in the 1950s, nudes and fragmented bodies appeared more frequently in Japanese painting. In an era when wounded veterans with missing limbs stood on city streets and memories of the war remained raw, it is not hard to imagine that the bodies portrayed in these works carried implications of wartime scars. At the same time, many paintings from this period also featured female figures rendered in ways that might be described as sensual.

In contrast to the wartime ideal that celebrated healthy, muscular male bodies as symbols of Japan's expanding "hegemony," postwar Japan, under Allied occupation and stripped of national sovereignty, was often likened to a female figure. The presence in the streets of sex workers who served occupying forces, known as *panpan*, also emerged as a social issue. Tsuruoka Masao stated that in his work *Night Figures* he aimed to portray "chaos and contradiction as reality" (*Atelier*, extra edition, May 1955). These social undercurrents can be sensed in the male and female nudes entangled in the darkness.

Okanoue Toshiko made collages using images of women's bodies cut from fashion magazines. While the seductive curves evoke the notion of women as objects of erotic consumption, the images, detached from their original context, take on a humorous tone. Regarding the frequent absence of heads in her figures, Okanou reflected, "It sounds odd to say that I was aiming for 'vulgar,' but just making things pretty is boring" (Oral History Archives of Japanese Art, March 8, 2013). A similarly critical stance toward idealized representations of women can also be seen in Hayase Tatsue's *Self-Scorn*.

Representations of the body in postwar Japan were deeply shaped by the complex and varied perspectives of artists who experienced the war firsthand.



# 7

## よみがえる 過去との対話

### Dialogues with the Resurrected Past

1965年以降ベトナム戦争が激化すると、その映像はテレビや週刊誌等を介して日本にも届けられました。日本と沖縄に存在する米軍基地が出撃・兵站基地となり、日本がベトナム戦争に間接的に関与していることが明らかになると、1965年4月に「ベ平連」（ベトナムに平和を！市民連合）が結成され、様々なメディアを駆使して反戦運動が展開されました。同時に日本人の作家、写真家、美術家、漫画家、デザイナー等がベトナム戦争に反応する仕事を発表します。ベ平連の主要メンバーであった小田実が主張したように、ベトナム戦争は日本人が過去の戦争を想起する契機となりました。戦争体験の風化が叫ばれた1970年前後に、アジアとの関係において過去の戦争を捉え直す視点が芽生えたのです。

さらに、この時期に特筆すべきは、「空襲」「原爆」「沖縄戦」において、歴史から零れ落ちてしまいそうな民間人の戦争体験を収集・記録する活動が、市民を巻き込んで立ち上がったことです。戦争の「小さな」記憶を掘り起こす実践が、過去に向き合う意識の変化をもたらしました。

As the Vietnam War intensified from 1965 onward, images of the conflict reached Japan through television, weekly magazines, and other media. When it became clear that US military bases in Japan and Okinawa were being used as launch points and logistics hubs, meaning that Japan was indirectly involved in the war, Beheiren (short for *Betonamu ni heiwa o! Shimin rengo*, or Citizens' Committee for Peace in Vietnam) was formed in April 1965. The group carried out antiwar activism in a range of media. Meanwhile, Japanese writers, photographers, artists, manga artists, designers and others began producing works reacting to the war in Vietnam. As Oda Makoto, a key figure in Beheiren, argued, the Vietnam War functioned as a catalyst for the Japanese to recall their own wartime past. Around 1970, as concerns grew over the fading of firsthand war experience, a new perspective began emerging that reexamined Japan's past wars in the context of its relationship with other Asian countries.

This period was especially noteworthy for the rise of citizen-led efforts to collect and document civilian experiences of war, including air raids, the atomic bombings, and the Battle of Okinawa, that might otherwise have been lost to history. These efforts to recover "small" memories of war brought about a shift in public awareness of how to engage with the past.

## The Impact of the Vietnam War

ベトナム戦争に対する日本の文化人の反応は、自らの戦争体験に起因するものでした。なかでもベ平連は、アーティストの参加と機知に富んだメディア戦略において特筆すべき活動を展開します。そのひとつが、1967年4月3日の『ワシントン・ポスト』紙に掲出された、岡本太郎による文字が印象的な「殺すな」の意見広告です。もうひとつは、反安保を掲げる「人間の渦巻」をつくり出す「道具」「武器」としての雑誌『週刊アンポ』を1969年に創刊したことです。創刊号の表紙デザインは粟津潔。文学、デザイン、漫画、音楽と、多分野のアーティストが反戦平和運動のために参集する「場」を創出しました。

The responses of Japanese cultural figures to the Vietnam War were rooted in their own wartime experiences. Among the broader antiwar movement, Beheiren stood out for its remarkable activities involving artists and inventive media strategies. One notable example was an opinion advertisement that ran in *The Washington Post* on April 3, 1967, with the message “Stop the Killing!” in striking typography by Okamoto Taro. Another was the launch of the magazine *Shukan Ampo* (Ampo Weekly) in 1969, conceived as both a “tool” and a “weapon” for creating a “human vortex” of opposition to the US-Japan Security Treaty. The cover of the inaugural issue was designed by Awazu Kiyoshi. The magazine served as a platform where artists from multiple disciplines, including literature, design, manga, and music, gathered in support of the peace movement.

## The Era of Testimonials

戦後20年が経過し、戦争体験の「風化」が叫ばれた1965年以降、一般の人々の体験を記録する動きが活発になりました。1968年に『暮らしの手帖』は、公募で集まった原稿をもとに「戦争中の暮らしの記録」特集を組みました。1970年には空襲体験の記録を残そうと「東京空襲を記録する会」が発足します。軍隊の戦闘の経緯を記す公式の戦記とは異なり、そこから零れ落ちてしまう民間人の「小さな」記憶を拾い集める動きが、市民運動と連動しながら全国に拡大していきました。漫画家の手塚治虫や水木しげるが、個人史に基づいた戦争漫画を発表するのも同時期のことです。終戦から時を経て、封印していた記憶の扉が開きはじめたのです。

Beginning around 1965, twenty years after the war's end, amid growing concern over the fading of wartime memories, efforts to document the experiences of ordinary people gained momentum. In 1968, the magazine *Kurashi no techo* (Notebook of Everyday Life) published a special issue on "Records of Wartime Life" based on texts submitted by members of the public. In 1970, the Association for Recording Air Raids in Tokyo was established to preserve personal accounts of the bombings. Unlike official war histories that focused on military operations, these efforts aimed to gather the "small" memories of civilians that might otherwise be forgotten, and the movement spread nationwide in tandem with broader civic activism. Around the same time, manga artists Tezuka Osamu and Mizuki Shigeru published works based on their own wartime experiences. As the years since the war's end passed, the long-sealed doors of memory began to open.

# 市民が描いた原爆の絵

7-3

## A-bomb Drawings by Survivors

被爆後約30年が経過した1974年、NHK広島放送局は市民の被爆体験を絵で残そうと放送中に呼びかけました。すると、翌1975年までの2年間に2200枚あまりの絵画が寄せられました。放送メディアと市民が連携した記憶を集積するプロジェクトは、1969年の「爆心地復元」運動以来熱気を帯びて継続され、この「市民が描いた原爆の絵」に結実したのです。現場に居合わせた人々による「原爆の絵」には、網膜に刻印されたイメージを表現したものだけでなく、自らの存在も含めた「状況」を俯瞰で捉えた絵が多いことに気づかされます。過去の情報を再構成する「記憶」の働きを考えるうえでも示唆的な「記録」群です。

In 1974, nearly thirty years after the atomic bombing, the Hiroshima station of public broadcaster NHK made a public appeal during a broadcast, asking citizens to document their experiences of the bombing in drawings. More than 2,200 artworks were submitted in response over the following two years. The project of gathering memories through collaboration between broadcast media and the public had been gaining momentum since the 1969 “Recreating the Hypocenter” campaign, and ultimately took the form of the collection of works known as “A-bomb Drawings by Survivors.” Strikingly, many of these drawings by those who were at the scene go beyond simply rendering the images seared into their retinas. They also depict entire situations, often including the creators themselves, from a bird’s-eye view. As a body of records, these drawings offer important insights into how memory works to reconstruct past experience.

## The Mirror of Others' Eyes

1960年代から70年代にかけての日本は、1964年の東京オリンピックと1970年の大阪万博という国家的なイベントを成功させ、未曾有の経済成長による繁栄を謳歌していました。過去の戦争に向き合う意識に変化が生じるのはこの時期のことです。それまで国内的な視野で語られてきた日本人の戦争観に、ベトナム戦争を契機としてアジアが「他者の眼」として立ち現れたのです。1972年の日中国交正常化や日本の経済進出に対する東南アジア諸国からの反発を受け、日本は国際社会との関係の中で過去の歴史に向き合うようになります。アジアの民主化運動との連帯を図る文化的な活動が美術、音楽、演劇の分野で展開したのも同時期のことです。

In the 1960s and early 1970s, Japan enjoyed extraordinary and unprecedented prosperity, fueled by rapid economic growth and marked by the successful hosting of major national events such as the 1964 Tokyo Olympics and Expo '70 Osaka. This period also saw the beginnings of a shift in how the country confronted its wartime past. Until then, Japanese views of the war had been dominated by a domestic perspective, but the Vietnam War prompted a growing awareness of “the eyes of others”—other Asian nations’ viewpoints. This shift was further influenced by the normalization of diplomatic relations between Japan and China in 1972, as well as Southeast Asian countries’ backlash to Japan’s expanding economic presence. In this context, Japan began to grapple with its wartime history as part of its relationship with the international community. At the same time, cultural initiatives aimed at building solidarity with democracy movements elsewhere in Asia emerged in the fields of visual art, music, and theater.



# 8

## 記録をひらく

### Opening Documents

戦争の記録を目的に制作された戦争美術は、他国においては戦争博物館や歴史博物館に収蔵されることが多いのですが、日本では近代美術館である当館が保管しています。これらは、終戦直後に米軍に接收され、長らく米国内で保管されていましたが、「日本近代美術史上の一つの大きな穴となっており、これを補填する文化的な観点」から返還交渉を行ったという報告が残されています（当館発行『現代の眼』188号、1970年7月）。このような1960年代の交渉の結果、1970年、日本に「無期限貸与」という形で「返還」されました。接收された日本映画や戦争美術といった文化財を取り戻そうとする流れがこの時期に進行していたのです。では、戦時のプロパガンダとして機能した美術が、戦後25年を経た社会の変化を背景に、どのように読み替えられ、歴史の中に位置づけられたのでしょうか。戦争画を描いた作家の反応や、本土とは異なる眼差しで事態を見つめていた沖縄の作家の視点も交えて、当時の日本社会の受容の仕方を様々な資料を通して検証し、戦争記録画から受け取ることのできる「学び」を提示します。

In many countries, art made to document war is preserved in dedicated war museums or history museums. In Japan, however, such works are housed here at the National Museum of Modern Art, Tokyo. Immediately after the war, War Record Paintings were confiscated by the American military, and they remained in the US for many years. According to records, negotiations for their return were undertaken “from a cultural perspective, to fill a major gap in the history of modern Japanese art” (as noted in this museum’s in-house publication *Gendai no Me* [Today’s Eye], no. 188, July 1970). Through these negotiations, the works were returned to Japan in 1970 on indefinite loan. Around this time, efforts were underway to recover cultural properties that had been confiscated, including Japanese films and war art. Under these circumstances, an important question arose: how should art that once served as wartime propaganda be reinterpreted and historically positioned, twenty-five years after the war, in a society undergoing significant change? This section draws on a range of materials to examine how these works were received in Japan at the time. It considers the reactions of the artists who produced War Record Paintings, as well as the perspectives of Okinawan artists, which differed from those on the home islands. Through these lenses, we explore insights and lessons that can be derived from these paintings as historical documents.



## おわりに

本展覧会では、当館が保管する戦争記録画を、どのように次世代に継承すべきかがひとつのテーマとなりました。最大の課題は、すでに終戦から80年が経過し、戦争体験者がますます少なくなる中で、戦時下の文化が置かれていた社会的・政治的な文脈が共有されにくくなっていることです。本展が明らかにしたように、美術を含む視覚的な表現は、決して他のメディアから自立していたわけではなく、同時代に流通していた言説に密接にかかわるものでした。

本展は、「戦争を知らない」世代が、実体験者と異なる視点で過去に向き合うことを積極的に考える機会でもありました。美術や文学などの芸術が虚構を交えて構成する戦争表象を、ジャンル間の比較や大衆文化との関係も含めて俯瞰できる視座を持つこと、さらに、時代や地域を超えた戦争経験との比較考察ができる視点を持つことは、戦争の記憶の継承にとって大きな可能性となるのではないのでしょうか。

この展覧会で見てきたように、芸術は過去に、人々を戦争へと駆り立てる役割を果たしました。人々の心を動かす芸術の力の両義性を理解したうえで、未来の平和に向けた想像力に繋げていくために、今後も当館が収蔵する戦争記録画をはじめとする作品は貴重な記録として存在し続けるのです。

## Afterword

One of this exhibition's central themes is how to position the War Record Paintings in the museum's collection when passing them on to future generations. The greatest challenge is that nearly 80 years have passed since the end of the war, and as the number of firsthand witnesses continues to decline, it is becoming ever more difficult to convey the sociopolitical context in which wartime culture emerged. As this exhibition has made clear, fine art and other forms of visual expression did not exist in isolation, but was closely intertwined with the media and discourse of its time.

This exhibition has also offered opportunities for generations lacking firsthand knowledge of war to engage with the past from vantage points different from those with direct experience. Gaining perspectives that enable a comprehensive grasp of war representations – spanning creative fields such as visual art and literature, in relation to popular culture, and through comparisons across time periods and regions – has significant potential to affect how the memory of war is inherited.

As this exhibition has shown, art once played a role in rousing people to war. Once we recognize that art's power to stir emotion is a double-edged sword, we can build on that understanding to foster the imagination needed to move toward a peaceful future. The War Record Paintings and other works in our museum's collection will remain vital records in support of this crucial effort.