

# 村山留里子：

## 綺麗なものをコラージュする戦闘的態度

高橋律子

きらきらと輝くビーズやアクセサリーたちがぎゅうぎゅうにひしめき合うドレス、無数の鮮やかに染められた絹布片がモザイクのように縫い繋がれ、ゆったりと空間にたなびく巨大な「色」の平面。息が詰まるほど凝縮された「綺麗」が見るものを圧倒する。現代美術を語るときに、この言葉を用いることに抵抗があるが、村山留里子の作品はまぎれもなく「少女」のための美術だ。

「少女」という語にまどわりつく湿度の扱いはやっかいで、現代批評の場になかなかそぐわない。しかし、2014年に現代の視覚文化と美術・文学・漫画等から「少女」の概念を探る勇敢な企画展、「美少女の美術史」展が開催され、「少女」は現代の問題として客観視されつつあると考える。ただし、担当学芸員のひとり、島根県立石見美術館の川西由里が『美少女の美術史』展を機に『少女(にとって)の美術史』という窓が開くことを祈<sup>1)</sup>ると書いたように、「美少女」を主題にした作品は基本的に男性のための美術であり、「美人画」の流れを汲むものである。西洋中心の美術史の偏りが疑問視され、アジアやアフリカからの美術史の構築が急務となっている現代において、男性中心の美術史に対する異議も顕在化すべきではないか。小論ではあるが、村山留里子と他の女性作家の比較をすすめながら、女子の美術史の端緒を見いだしたい<sup>2)</sup>。

### 1. プリンセス・モチーフの凝縮： 幸福感を追求する戦闘的態度

村山は自身の制作について、「とにかく、すき間をうめていく。意志じゃないところで作っているから、コンセプトがあって、構図を決めてという作り方はしない。私の体が、ただ『作る』という役割を果たしているの。作るための体を提供して、私はその役割に徹底しているだけ。だから、意味はなくとも、作っている意識はしっかりある。自己はあるけど、それはどうでもいい。きれいであること、美しく、潔癖であることががちり合わさっていればいい<sup>3)</sup>と語る。コンセプトの上位に自己があり、重要なのは「きれいであること、美しく、潔癖であること」という村山にとって重要なのは、モチーフの選択である。全体として統一感のある「美しいもの」を生み出そうという態度ではなく、「美しいもの」「綺麗なもの」が凝縮された集合体を作り出そうとしている<sup>4)</sup>。

「綺麗の塊」シリーズで使用されるビーズ、スパンコール、アクセサリー、羽根、天使やマリア像といったモチーフの持つきらきら感、西洋の物語に登場する小道具に通じるものであり、本田和子の言うところの「ひらひら」の系譜にあるが<sup>4)</sup>、1990年前後から量産されるディズニーのプリンセス・シリーズ等に象徴される、アニメから吸収された「少女的アイテム」のイメージも大きい。大正期から続く少女たちが偏愛する物語系モチーフの総体をここでは「プリンセス・モチーフ」として扱うこととする。「綺麗の塊」シリーズの最終形である、ビスチェ、ドレス、マントといった様式もプリンセス・モチーフに属するといえる。「綺麗の塊」シリーズは、いわばプリンセス・モチーフの立体的コラージュであるが、プリンセス・モチーフを選択していること理由について村山は多くは語らず、単に自分

自身が「綺麗」と感じるものを集めているというのが村山の姿勢だ<sup>5)</sup>。だがこのあえて語らないことにも真意があると捉えている。

村山の作品を「プリンセス・モチーフの過剰な集積」と解釈したとき、同定義上に浮かぶのは、2008年に金沢21世紀美術館デザインギャラリーにて開催された「不自由な夢 大森伊佐子とマエダサチコ」の作品である。この展覧会のフライヤーには次のようにあった。

ベッド、人形、レース、ハイヒール、蝶、鳥、花、手袋、リボン、つけ襟、毛皮のコート、まくら、マント、ウェディングドレス、キャンドル、夢・・・その先にあるもの

キャンドルの白をベースに統一された、まさにその言葉どおりにプリンセス・モチーフが積み重ねられ、ウェディングドレスのレースはさらにキャンドルの「ろう」で覆い尽くされるという過剰なまでの少女世界が展開された<sup>6)</sup>。すでに「かわいい」や「きれい」では語りきれない、毒気や残酷さを含有する、繊細さと美しさとグロテスクさの危ういバランスの作品であった。この展示のディレクションを行った大森が表現するのは「可愛い向こう側」である。「ただ可愛いばかりではない。女の子なら誰でも知っている。いつか知ることがある……」<sup>6)</sup>というのが大森の一貫した態度である。この曖昧模範とした感じは「女の子なら誰でも知っている。いつか知ることがある」と先延ばしにされ、具体的に何を指し示されているかはそれぞれが判断するしかない。

しかしながら、コンセプトを説明的に語らないことは、プリンセス・モチーフを扱う際の意外にも重要な要素ではないかと考えている。ディズニーによってよりわかりやすく、そしてドラマチックにアレンジされたシンデレラや白雪姫の物語のイ

メージは、絵本やアニメーションを通じて、憧れと幸福の象徴であるプリンセス像として日本の少女たちの脳裏や焼きついていく<sup>7</sup>。1990年前後よりプリンセスが主人公となるディズニー映画が毎年のように公開され全盛となる一方、国内では1990年前後は上野千鶴子がメディアにも登場し<sup>8</sup>、フェミニズムの思想が家庭にも浸透した時期でもある。1960年代以降に生まれた女性たちは、男女雇用均等法を経て、女性がキャリアを持って生きていくことに自信と誇りと生き甲斐を感じている世代でもある。幸福感を表現するイメージにある「きらきら」や「ひらひら」としたものたちには、べつとりとフェミニズムの思想が張りついていることを、今を生きる女性たちは知識として知っている。

若桑みどり著『お姫様とジェンダー』<sup>9</sup>は、2001年から2002年にかけて川村学園女子大学の人間文化学部生活環境学科で若桑が教えた、プリンセス・ストーリーを題材にしたディズニーアニメをもとに議論されたジェンダー論の講義がもとになっていて非常におもしろい。例えば、シンデレラの「ガラスの靴」がなぜ消えなかったのかの議論において、若桑は「ガラスの靴」の形は女性器の表象であり、その透明さは純潔を表していると指摘する。西洋美術史におけるイコノロジー研究の第一人者である若桑の指摘は正しく、ディズニーのプリンセス・ストーリーが、男性中心社会を固定するというのは的を射たものだろう。学生たちは「信じていたものがこわれてしまった」「なんとかしてください」と若桑に泣きついたという。料理がうまく、家政が得意で、一流男性と結婚した母親のようになりたいという学生に衝撃を覚えた若桑は、「みな無意識でいたかもしれないが、それでもプリンセス・ストーリーに影響された若い女性たちの人生設計は、これほどにもはかない」と述べている<sup>10</sup>。

だが、若桑に欠けているのは、図像としてのプリンセス・モチーフがもたらす圧倒的な幸福感ではないかと思う。シンデレラの「ガラスの靴」がたとえ女性下位社会の象徴だとしても、そのキラキラと輝くガラスで作られた細いつま先、高すぎないけれどもきゅっと絞込まれたヒールのイメージは、美しいものを欲する自然な感情に触れるものである。すでに表現として眼前にあるのだから、あえて言葉にそれを置き換え、フェミニズムを想起させる危険を犯さないように気をつけなければならない。村山や大

森が表現しようとしているのは、こうした美しいものへの憧れや美しいものに満たされる幸福感と不安感、喪失感ではないだろうか。社会の構造を固定化する女性の性的な象徴が美しいものだらけだとしたら、徹底的に「奇麗」や「可愛い」を追求するのは、フェミニズム理論の常識に反旗を翻す、自立した女性たちの戦闘的態度でもあるのだ<sup>11</sup>。

象徴的なのは、斎藤環の村山へのインタビュー後の論考である。

正直な話、私は彼女が何を動機として作品を制作しているかが、よくわからなかった。つまり私はこう言いたいのだ。彼女は果たして、本当に作品制作をしなければならないほど不幸なのだろうか？ と。(中略)

しかし、村山の作品を、あるいは制作行為をひとたび「アブジェクション」として理解するのなら、彼女自身のこうした「健全さ」も理解しやすくなるだろう。そう、人は誰でも、生きていくだけで「アブジェクション」をため込んでいく存在ではなかったか？ どんな家庭の戸棚にもひとつくらい骸骨があるように、どんな健全さにもかげりのひとつもあるだろう。よもや村山だけが例外ということはあり得ない。よろしい、村山の作品はアブジェクション〈的〉だろう。彼女はそれを不断に棄却することで、「健全さ」を維持している。ならば、村山の創造行為は健康法の一環かなにかなのだろうか？ もちろん、そんなはずはない。彼女がひとたび制作にかかると、しばしば倒れ込むほど根を詰めてしまうのはよく知られた話だ<sup>12</sup>。

斎藤は「創作者の不幸」という発想自体、凡庸な憶測に過ぎず、制作の動機がはっきり見える作家など出会ったことはない、としながらも、村山の作品の偏執的な印象と彼女自身の「健全さ」のギャップに戸惑っている。しかし、見るべきは「不幸」ではなく、「幸福感」の追求ではないか。村山は、女子の「幸福感」を徹底的に客観視し、そこに潜むチープさや儂さをも分け隔てなく共存させることによって、その「幸福感」が幻想であり、脆いものであることを訴える。だが、女子にとっては、たとえそれが幻想だとしても「幸福感」に浸ることによって、自身の内部にある「純粹なるもの」の存在を確信でき、現実と向き合うことができるのではないだろうか。



1



2

1 村山留理子《愛のドレス》2004年 高橋コレクション  
金沢21世紀美術館「もうひとつの楽園」展 展示風景  
Murayama Ruriko, *ROBE D'AOUR*, 2004, TAKAHASHI  
Collection, Installation view of "Alternative Paradise",  
21st Century Museum of Contemporary Art,  
Kanazawa, 2005  
photo: NAKAMICHI Atsushi / Nacása & Partners

2 金沢21世紀美術館デザインギャラリー  
「不自由な夢 大森侑子とマエダサチコ」展 展示風景  
Installation view of "Fujiyū na Yume (The Captive  
Dream): Omori Yoko and Maeda Sachiko",  
21st Century Museum of Contemporary Art,  
Kanazawa Design Gallery in 2008.  
photo: KEDA Hiraku

女性作家たちが、「倒れ込むほど」制作に打ち込むのは決して例外的なことではない。彼女たちは、生活ともみくちやになりながらも、純粋な表現を求め、模索する。生活における飢餓感ではなく、(ときに社会に置き去りにされた)表現者としての飢餓感である。

美しいもののコラージュで作品をつくる作家として岡上淑子も挙げておきたい。シャンデリアやアクセサリ、手袋、ドレス等、美しいモノたちが組み合わせられた世界は、限りなく美しく危ういバランスで、憧れの世界の構築と破壊を共存させている<sup>3</sup>。瀧口修造に「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り抜きコラージュ(貼合せ)して夢そのものを描きました」と称された岡上淑子は、「何かを表現したいとか、メッセージを込めたというのではない、自然にできる」「考えなく気ままに切り取って、心のおもむくまま一枚の紙の上に貼り合わせ」作品を作ったという<sup>13</sup>。オーラル・ヒストリー・アーカイブでは、神戸大学の池上裕子と高知県立美術館の学芸員影山千夏という2人の女性研究者が岡上淑子にインタビューした記録が公開されているが、そこでも「語りすぎない」言葉が印象的である。

池上：制作された状況は非常に特有なものがあるのですが、今の、それこそ美術にあまり詳しくないような若い女の子が見ても、たぶんそこにキューッと惹きつけられるんですよ。やっぱり作品の持っている力がすごいんだと思います。

岡上：おんな心が出てるんじゃない？ どこかに、潜んでいるというか。

池上：そうなんですよ～。

岡上：どの作品って言えないけれどね。だから女性のファンが多いんだと思うのね。それは時代を超えてみんながひそかに持っているものなんだと思うのですが。

池上：そうですね。私も10代の頃はこういうあこがれみたいなものを持っていて、でも大人になると忘れて。でも岡上さんの作品を見ると、「そうそう、これこれ」みたいな感じで、かわいかった自分を思い出してしまうというか(笑)。それはあります。なんか乙女心を。そういえば自分にもそういうのがあったって<sup>14</sup>。

美しいものに対する純粋な憧れを抽出した作

品群に対して積極的な評価をするとき、社会的なフェミニズムやジェンダーの理論と距離を置く上で、現状においては、「おんな心」「乙女心」という通俗的な言葉は有効なのではないだろうか。これらの言葉は、女性の憧れが表現された美しく不安定なもの集積としてのコラージュという意味において実感的である。また、岡上淑子がファッションの道を進むことを目指していたことや、岡上より15年早い1913年生まれの女性作家で、コラージュで評価を得た桂ゆきが晩年、赤い絹地を縫うぬいぐるみのような彫刻作品を手がけていることも、女性作家の傾向として捉えることができるのではないか。

## 2. 手芸のコラージュ： 「縫う」という行為の恍惚感

村山のもうひとつの代表的シリーズ「色」は、白地の絹の反物を数千枚にカットしたのち、化学染料で煮染めて「自分の色」を出し、少しずつはぎ合わせピースにし、またそれを切っては縫い、色を増殖させた作品である。金沢21世紀美術館のコレクション《無題》<sup>4</sup>は、8.6×7.3メートルというそのボリュームから壁のような存在感を持ちながらも色鮮やかな絹地が光を透過して輝く。そして、近づけば糸のほつれも見えるその膨大な手仕事の量が観る者を圧倒する。

接ぎ合わされた布の集合体は壮大なスケールのパッチワークとも言えるが、パッチワークとそれを呼んだとしても、自身が「美しい」と感じる色に染め上げられた布を即興的に選んで切り裂いてはミシンで縫い、また切り裂いては無造作につなぎあわせ、また切り裂いては縫い重ねていくという制作方法は、引き裂いた紙を貼り付けたジャン・アルプの「パピエ・デシレ」と共通項を見いだせる。すなわち、村山の「色」シリーズは、河本真理の分析に従えば「破壊的—創造的」方法に基づき、偶然の法則によって制作されたコラージュだと言えるだろう<sup>15</sup>。村山はいったん自身が美しいと感じるものたちを生み出し、それを破壊し、偶然性の法則によってコラージュし、過剰なほど濃密かつ巨大な空間を創造する。観る者は、作家の破壊的な行為も追体験しながら、溢れんばかりの色に包まれることとなる。八巻香澄は「完成図も着地点も決めないまま、近視眼的に隣り合う色同士の美しさを求めて瞬時の判断で次の一片を選



3



4

3 岡上淑子《刻の干涉》  
Okanoue Toshiko, *The Night of the Dance Party*,  
出典：『はるかな旅：岡上淑子作品集』河出書房新社、2015  
Source: Okanoue Toshiko, *A Long Journey: the Works of Toshiko Okanoue*, Kawade Shobo Shinsha, 2015

4 村山留理子《無題》2005年 金沢21世紀美術館蔵  
Murayama Ruriko, *Untitled*, 2005, Collection of 21st  
Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
photo: KIOKU Keizo

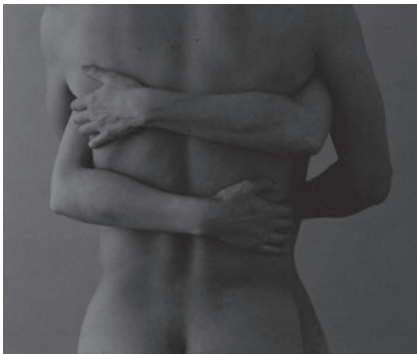




5 沖潤子《つばめ》2015年  
Oki Junko, *a swallow*, 2015  
Courtesy of the artist

6 村山留理子《抱擁》2013年  
Murayama Ruriko, *Embrace*, 2013  
出典:『六本木ヒルズ・森美術館10周年記念展  
LOVE展:アートにみる愛のかたち シャガールから  
草間彌生、初音ミクまで』カタログ、森美術館、2013、p.128  
Source: "All You Need is LOVE From Chagall to Kusama  
and Hatsune Miku", Mori Art Museum, 2013, p.128

7 鴻池朋子《物語るテーブルランナー》より、2014年  
Konoike Tomoko, *The Storytelling Table Runner*, 2014—  
Courtesy of the artist



\*1 川西由里「少女が見る美少女の夢」、「美少女の美術史」展  
実行委員会編『美少女の美術史—浮世絵からポップカル  
チャー、現代美術にみる‘少女’のかたち』青幻舎、2014年、  
p.237

\*2 本稿では「女性」「少女」「女子」という3種の言葉を使用  
している。完全に定義されるものではないが、本稿では以  
下の考えに従って使用した。「女性」は「男性」の対義語で  
あり、純粋な性差の分類を指している。「少女」については  
「少年」の対義語以上の意味を含ませており、思春期に培  
われた女性独自の感性を内面に秘めた存在を示す言葉と  
して使用しており、年齢についても10代に限定されるもの  
ではない。「女子」については、少女性を意識的に顕在化す  
る女性たちの総体を指す。

\*3 「kyo interview 村山留理子さん」『秋田さきがけコミュニ  
ティマガジン 郷さよう』Vol.46 (2004.5)  
<http://www.adnet-sakigake.com/interview/murayama/murayama.html> (最終閲覧日:2016年2月20日)

\*4 本田和子『異文化としての子ども』(紀伊国屋書店、1982  
年、pp.135-170)において、リボンやフリルに代表される  
「ひらひら」としたものが、少女たちの浮遊感を視覚的に  
象徴するものとした。少女文化論の基点とされている。

\*5 例えば森美術館のトークでは、「使用する素材はいつでも探  
し集めています。買い物をして“これは使える!”と感じたら  
その場で買います。そういった出会いもすべてご縁だと思  
うから」(森美術館 公式ブログ 村山留理子のアートと  
“体”「村山留理子×荒木夏実 MAMCナイツスペシャルト  
ーク」(2013年8月28日))と語っているように、「出会い」を強  
調し、モチーフを選ぶ際の基準については感覚的なものだ  
とする。

\*6 『装苑』第64巻第4号、文化出版局、2009年4月、p.26  
\*7 日本で最初に紹介されたディズニー絵本は光吉夏弥訳『白  
雪姫と七人の小びと』(トッパン、1949年)で、その後無数  
のディズニー絵本が翻訳出版されている。石川晴子「日本  
の絵本、歴史的考察VI: 占領下の翻訳絵本/ウォルト・ディ  
ズニイ『白雪姫と七人の小びと』」日本保育学会『日本保育  
学会大会研究論文集』53号、2000年。(http://ci.nii.ac.jp/

naid/110002944787) (最終閲覧日:2016年2月20日)。  
ディズニー・アニメーションの歴史については、「シネマ  
トゥデイ『ディズニー・アニメーション90年の歴史』」([http://www.cinematoday.jp/page/A0004076?g\\_clk=topcover](http://www.cinematoday.jp/page/A0004076?g_clk=topcover))  
(最終閲覧日:2016年2月20日)に詳しい。

\*8 1988年に流行語大賞(自由国民社主催)に選出されたこ  
とばのひとつが「アグネス論争」である。子どもを連れて  
仕事場に行くアグネス・チャンを作家・林真理子が批判し  
たのに対し、上野千鶴子はアグネス擁護派としてメディア  
上で論戦した。

\*9 若桑みどり『お姫様とジェンダー —アニメで学ぶ男と女  
のジェンダー学入門』筑摩書房、2003年

\*10 前掲書、若桑みどり、p.170

\*11 齋藤環『戦闘美少女の精神分析』(太田出版、2000年)で  
分析される「無垢や可憐さなどの『少女性』(必ずしも「処  
女性」とイコールではないが)がほぼ完全な状態で維持  
されている」戦闘的美少女たち(p.14)の「少女性」に対  
して、受容者としての少女たちもまた、武装手段のひとつ  
として捉える。1982年に創刊し、女性が感じる「可愛い」  
という価値観の全面的に展開しカリスマ的な人気を誇った  
雑誌『オリブ』休刊に際し、読者のひとりである「安全  
ちゃん」がインターネット上で公開した宣言に、比喩的  
ながら少女たち自身が感じる武装手段の一端が垣間み  
れる。「オリブ少女諸君!／わたしたちはいこそ／カ  
フェオレポウルをヘルメットに／アロマキャンドルを火炎  
瓶に／バゲットをゲバ棒として、／おしゃれ闘争を全面  
的に展開しなければならぬ!／万国のオリブ少女、団  
結せよ。」安全ちゃんオールド日記2008年2月28日「革命的  
オリブ少女主義者同盟演説」(<http://d.hatena.ne.jp/anzenchan/20080227/1204115637>)  
(最終閲覧日:2016年2月20日)

また、「奇麗」や「可愛い」を追求した態度として、ロリータ・  
ファッションも想起される。声優上坂すみれが「装甲」と呼  
んだように女子の戦闘的態度の延長線上にあることはま  
ちがいないが、それについては別の機会に著したい。

\*12 齋藤環『透明なるアブジェクション』「齋藤環の境界線上  
の開拓者たち file13 村山留理子」『美術手帖』第5巻通  
巻866号、美術出版社、2005年7月、p.271

\*13 「岡上淑子 時を超える夢」『mille』no.0、PHP研究所、2013  
年11月、p.86

\*14 岡上淑子オーラル・ヒストリー、池上裕子と影山千夏によ  
るインタビュー、2014年4月19日、日本美術オーラル・ヒス  
トリー・アーカイブ(URL: [www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org))  
(最終閲覧日:2016年2月20日)

\*15 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの  
美学と歴史』ブリュッケ、2007年、p.274

\*16 八巻香澄『決断の集積、そして軽やかな覚悟』『stitch by  
stitch ステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし』財  
団法人東京都歴史文化財団 東京都庭園美術館、2009年、  
p.87-88

\*17 「衝動と愛と。現代アート作家、村山留理子の原点をたど  
る」『エクサイトズム』(2014年1月31日)  
[http://ism.excite.co.jp/garbo/rid\\_E1386911376118/](http://ism.excite.co.jp/garbo/rid_E1386911376118/)  
(最終閲覧日:2016年2月20日)

\*18 女性の創作行為としての手芸については、山崎明子『近  
代日本の「手芸」とジェンダー』(世織書房、2005年)に詳  
しい。

\*19 岩岡寿枝、村上隆編著『TOKYO GIRLS BRAVO』有限会  
社カイカイキキ、2002年、pp.76-77

\*20 沖潤子『PUNK』文藝春秋、2014年



7

A dress stands, densely covered in sparkling beads and accessories; a vast surface of colors made of countless pieces of brightly dyed silk fabric sewn together like mosaic, sways elegantly in space. Viewers are overwhelmed by the almost suffocating concentration of “charms.” Although one hesitates to use this word in discussion of contemporary art, but the work of Murayama Ruriko is unmistakably art for the *shōjo* (“girl”).

The word “*shōjo*” brings with it a certain moistness that makes it a difficult topic to address in the context of contemporary criticism. However, in 2014, a courageous exhibition titled “*Bishōjo*: Young Pretty Girls in Art History” explored the concept of the *shōjo* in contemporary visual culture, art, literature and manga, and *shōjo* is starting to be viewed objectively as a contemporary issue. But as one of the curators of the show, Kawanishi Yuri of Iwami Art Museum writes, “I hope that ‘*Bishōjo*: Young Pretty Girls in Art History’ will create an opportunity to pave the way for an ‘art history of (or for) *shōjo*,’”<sup>1</sup> works based on the subject of *bishōjo* (“beautiful young girl”) are fundamentally intended for men, and is descended from the historical *bijinga* (Japanese prints depicting beautiful women). In an age when Western bias in art history is being questioned, and when there is an urgent need to formulate Asian and African art histories, why should not there be an objection to a male-centric art history? This present essay, though brief in length, seeks to outline the beginnings of a *shōjo*’s art history by comparing Murayama Ruriko to other female artists.

## 1. Concentration of the Princess Motif: Combative Stance of Pursuing Happiness

Regarding her creative process, Murayama states, “I just fill in the spaces. I work outside of will or intention, so my method doesn’t involve having a concept, deciding on a composition and so on. My body simply fulfills the function of *making*. I provide a body to make with, and I wholly give myself up to that function. So, while there might be no meaning, I do have a keen awareness that I am making. I have a self, but I don’t care about that. As long as the elements of charms, beauty, and purity are tightly joined together, it’s fine.”<sup>2</sup> For Murayama, who places the self above concept, and values “charms, beauty, and purity,” the selection of motif is important. Rather than trying to bring forth a whole, coherent, “beautiful object,” she attempts to create a condensed mass of “beautiful things” and “charming things.”

The sparkle of the motifs such as beads, sequins, accessories, wings, angels, and the figure of the Virgin Mary that are used in *Collective Charms* can be traced to objects that appear in Western stories. The aggregate of such narrative motifs that have been favored by *shōjo* since the *Taishō* period (1912–1926), will hereafter be referred to as the “princess motif;” the final forms of the artworks in the *Collective Charms* series—bustier, dress, cape—also fall under this princess motif. *Collective Charms* is, so to speak, a three-dimensional collage of the princess

motif, but Murayama is reticent about her reasons for selecting this motif, maintaining that she simply collects what she finds to be “charming.”<sup>3</sup> Nevertheless, this silence seems to have intent.

When interpreting Murayama’s work as an “excessive accumulation of the princess motif,” a synonymous exhibition that comes to mind is “*Fujiyū na Yume* (The Captive Dream): *Omori Yoko and Maeda Sachiko*” held at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa Design Gallery in 2008. An overdone *shōjo* world unfolded from the heap of princess motifs in the color of white candles, with lace of the wedding dress covered in wax. It could no longer be described simply as “*kawaii* (cute)” or “charming”: the piece contained malice and cruelty, precariously balancing delicacy, beauty and grotesqueness. It is “the other side of *kawaii*” that the director of the exhibition, Omori, expressed. As she stated, “it’s not just cute. All girls know. One day they will know……”<sup>4</sup> This has been her consistent attitude and the ambiguity of her statement (“All girls know. One day they will know”) defers the naming of the subject, and it is up to the individual to decide what she is pointing to.

In fact, not explaining the concept is paradoxically the most important factor when treating the princess motif. Through picture books and animations, the image of Cinderella and Snow White has been digestibly and dramatically arranged by Disney, and burned into the minds of Japanese *shōjo* as the figure of the princess, or symbols of happiness

# Murayama Ruriko: The Combative Stance of Collaging Only Charming Things

TAKAHASHI Ritsuko

and objects of their aspirations.<sup>55</sup> Around 1990, as Disney princess films were being annually released and reaching their height, Ueno Chizuko began appearing in the media<sup>56</sup> and feminist ideas were making its way into Japanese households. This was also the period following the enactment of the Equal Employment Opportunity Law, and women born after the 1960s were living a life with purpose, confident and proud to have a career. Today's female intellectuals know that "shiny" and "frilly" objects in representations of happiness have been smeared with feminist thought.

The book *Ohimesama to Gender* (Princess and Gender) by Wakakuwa Midori<sup>57</sup> is based on the lectures she gave from 2001 to 2002 at Kawamura Gakuen Women's University Department of Human Environments, on gender theory and princess stories depicted in Disney animations. In this fascinating text, there is a discussion on why Cinderella's "glass slippers" did not disappear. Wakakuwa points out that the shape and transparency of the "glass slippers" symbolize female genitalia and chastity, respectively. Wakakuwa, a leading researcher of iconology in Western art history, is correct in her observation and the idea that Disney's princess stories entrenches a male-centric society is spot-on. Her students came to her crying, "my beliefs have been shattered," "please do something about it." Wakakuwa was shocked that her students aspired to be like their mothers: good at cooking and housekeeping, and married to the ideal man. She stated, "they may be unaware, but the life plans of young

women influenced by the princess story are so ephemeral."<sup>58</sup>

However, Wakakuwa fails to mention the euphoria induced by the image of the princess motif. Even if Cinderella's glass slippers represent a society in which women are inferior, the images of the sparkling and pointed glass toe, and the slender curve of the kitten heel stimulate the natural desire for beautiful objects. These expressions already exist before our eyes: one must take caution not to invoke feminism by replacing them with words. To long for and be fulfilled by beautiful objects—is it not such happiness and unease that Murayama and Omori attempt to express? If sexual symbols of women that reinforce social structures are all beautiful, a dedicated pursuit of "charming" and "*kawaii*" is the combative stance of the independent woman, rebelling against commonly accepted notions of feminist theory. Murayama objectively examines women's "sense of happiness," combining equal parts of its hidden cheapness and ephemerality, and appealing to the viewer that such happiness is illusory and fragile. But no matter how imaginary it may be, indulging in that happiness allows women to confirm the existence of something pure inside of them, and confront reality.

Okanoue Toshiko is another artist who makes work by collaging beautiful objects. Her pieces made of chandelier, accessories, gloves and dresses are endlessly beautiful yet dangerous balancing acts, combining the construction and destruction of a romanticized world. As Takiguchi Shuzo de-

scribed Okanoue in the following way: "Ms. Okanoue is not a painter. She is a young lady." in Okanoue's words, "it's not trying to express something, or convey a message. It comes naturally." "Without thinking, without a care, I cut out the pieces and collage them on a single sheet of paper, following my heart."<sup>59</sup> At the Oral History Archives of Japanese Art, there is a record of a conversation in which Okanoue is interviewed by Ikegami Hiroko of Kobe University and Kageyama Chinatsu, a curator at the Museum of Art, Kōchi. During the interview, Okanoue states that *onna gokoro* (woman's sensibility) is manifested in her work, and Ikegami notes that she was reminded of her *otome gokoro* (girl's sensibility). Given the current conditions, using commonplace words such as *onna gokoro* and *otome gokoro* is an effective means to break off from sociological theories of gender and feminism when critiquing works that distill pure aspirations for beautiful objects. The terms are also apt for collage as accumulation of beautiful and disquieting objects that express women's aspirations.

## 2. Handcraft Collage: The Ecstatic Act of Sewing

In Murayama's other well-known series *Colors*, white silk kimono fabric is cut into thousands of pieces, synthetically dyed in her "own colors," pieced together, cut apart, then sewn together again in a multiplication of hues. *Untitled* is a piece from this series in the collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. It measures 8.6 m by 7.3 m and despite its sheer volume and wall-like presence, the brightly colored silk glows as light passes through. From a close distance, even the fraying threads are visible, and it astonishes the viewer with the staggering amount of handwork.

The collective mass of pieced fabric can be seen as patchwork on a grand scale. But her process—dyeing fabric in colors that she finds "beautiful" and repeating the improvisational steps of selecting, cutting, and randomly machine-sewing—shares common traits with Jean Arp's *papier déchiré* (ripped paper) collages, in which heavy weight paper dyed with black gouache is torn and pasted. In other words, Murayama's *Colors* series employs the methodology of a kind of collage made with the destructive-creative process and principle of chance.<sup>10</sup> Murayama first brings forth what she feels is beautiful, then destroys it, and collages it based on the principle of chance, newly creating an excessively dense and massive space. The viewer relives the artist's destructive acts, enveloped in overflowing colors. Yamaki Kasumi has critiqued the work as follows: "made without defining the point of completion or landing, the piece pursues the beauty of myopically adjoined colors. It can be seen as an abstract modernist painting, which removed all superfluous elements and used color as its sole criterion for judgment."<sup>11</sup>

But Murayama works intuitively, and it is unlikely that she created these pieces with art historical notion of collage or abstract paintings in mind. Born in Akita and currently working in Akita, Murayama says she was

surrounded by colorful and beautiful fashion fabrics and kimono textiles since childhood. Traditional crafts such as *sakiori* (rag-weaving) and *sashiko* (functional embroidery) were nothing special in her surroundings, and took place as daily activities.<sup>12</sup> Using needle and thread, women were adding their handwork to beautiful textiles they had come upon and cherished, transforming them into something even more loved. The vivid beauty of freshly dyed fabric and the torn pieces randomly sewn together in Murayama's *Colors* series, are evocative of women's relationship to the beautiful objects in their lives. Sewing is the most familiar creative practice for women, and it is an important creative act for Murayama as well. Initially, she used hot glue to adhere the parts in *Collective Charms*, but from 2007 onwards she shifted to the method of hand sewing. Furthermore, Murayama now commissions artisans in Akita and uses specially made ribbons and laces in addition to cheap and sparkly items purchased at craft stores. For her recent piece *Petticoat* (2010, Kanazawa Art Gummi), she collected "charming things that are no longer needed" from Kanazawa residents and added them to her materials, incorporating someone else's "charming things" into elements of her work. As she sews, each individual motif is impregnated with sentiment and a sense of beauty, and the excessive mass of beautiful objects appears to purify the desires that women hold within them.

The creative act "to sew" i.e., "needlework," has been actively promoted in modern-day women's education for the purpose of training future housewives. It is no different at women's art universities, where "handcraft" is regarded as a women's creative practice for the enrichment of domestic life. "Handcraft" and "industrial craft" have been divided along gender lines, and the placement of "handcraft" below "industrial craft" is undoubtedly due to the social inferiority of women imprinted upon this activity.

However, "everydayness" has become an important theme in contemporary art, and works that use needle and thread (more familiar than the paintbrush) or employ the method of sewing are clearly on the rise. The 2009 exhibition "Stitch by Stitch: Traces I Made with Needle and Thread" at the Tokyo Metropolitan Teien Art Museum showed works by contemporary artists who "have chosen to use needle and thread, but are situated outside the genres that commonly use them, such as industrial craft and handcraft," and Murayama exhibited her work as one such artist. Yamaki critiqued her piece for being "more directly connected to the context of handcraft" but for Murayama, the subject of her work is not "the act of sewing" as a mode of expression in contemporary art. Rather, she projects the sensations produced by "the act of sewing" onto her work, and it just so happens that her work is placed within the field of contemporary art.

This "field of contemporary art" should be questioned when attempting to construct a women's art history. Partly due to its historical background, many female artists still feel that they are outside the sphere of art history. But by the same token, they are instead in the standpoint of a true *hyōgensha* (literally "expressing person"): not an artist by profession, but a person who expresses as an extension of their existence. Regardless of gender, for the creative practice of everyday life, needle and thread are within reach while the paintbrush is not. Moreover, the technique of collage or the act of joining (beautiful) pieces together is also close at hand in one's daily life.

The sense of happiness in a bourgeois household i.e., "devotion to the family" thoroughly criticized by feminist thought, is indeed present in the creative act of sewing. As in the case of the princess motif, female intellectuals recognize the fact that yielding to these feelings entrenches male-centrism in society. But at the same time, from the perspective of an ordinary citizen, it is clearly



a folly to deny oneself of happiness. The challenge lies in maintaining a sensible balance.

More important than such happiness is the ecstasy experienced while moving the needle forth. There is an almost meditative nothingness in stitching forward with a pure mind. In 2014, Oki Junko's monograph *PUNK*<sup>13</sup> was published, attracting attention to her work. Oki intricately embroiders old rags with thin sewing machine threads, and she is another artist who found her expression in the physical act of sewing. Although Oki is unsure whether she is an embroiderer or an artist, she is possessed by a need to express and continues to produce work. Murayama also gives weight to the process of sewing, sensing the expressive potential in the act itself.

In the 2013 exhibition "All You Need is LOVE" at the Mori Art Museum, Murayama presented self-portraits of a man and woman in embrace, as well as two-dimensional versions of *Collective Charms*, showing interest in working with the context of contemporary art. However, the new techniques Murayama has chosen are extremely orthodox for contemporary art. Given this paradoxical turn in her practice, the evolution of her work will be something to look forward to.

(translated by KAWANISHI Kana and KOCHI Kione  
[Art Translators Collective])

- \*1 Kawanishi Yuri, "Shōjo ga miru bishōjo no yume," *Bishōjo: Young Girls in Art History* (Seigensha, 2014): 237.
- \*2 <http://www.adnet-sakigake.com/interview/murayama/murayama.html> (Accessed February 20, 2016)
- \*3 For example, during her talk at the Mori Art Museum she stated, "I'm constantly searching for and collecting materials that could be used. If I feel, 'this could be used!' I buy it immediately. I believe these encounters are meant to be." Event report of "MAMC Night: Special Talk with Murayama Ruriko" An artist in the fields of art, fashion and design (August 28, 2013) Here, she places emphasis on the "encounters," establishing that the selection of motifs are based on her sense and refraining from commenting further on this issue.
- \*4 *Sō-en*, vol. 64, no. 4 (Bunka Publishing Bureau, 2009): 26.
- \*5 The first Disney picture book introduced to Japan was *Snow White and the Seven Dwarfs* (Toppan, 1949) translated by Mitsuyoshi Natsuya. Since then, countless translations have been published. <http://ci.nii.ac.jp/naid/110002944787> (Accessed February 20, 2016)
- \*6 Of the "words" uttered in one year, Jiyukokuminsha selects one that most caught the eye and ear of the public with witty social commentary, expressiveness and nuance, as the neologism/word of the year. In 1988, the word was *agunesu ransō* ("Agnes dispute"). Writer Hayashi Mariko criticized singer Agnes Chan for bringing her child to work and a debate ensued on the media, during which Ueno Chizuko advocated for Chan's rights.
- \*7 Wakakuwa Midori, *Ohimesama to Gender* (Chikumashobō, 2003)
- \*8 *Ibid.*: 170.
- \*9 "Okanoue Toshiko: Toki wo Koe-ru Yume [Dreams Surpassing Time]," *mille*, no. "0"(2013):87.
- \*10 Komoto Mari, *The era of division: Collage in the 20th Century* (Brucke, 2007): 274.
- \*11 Yamaki Kasumi. "Ketsudan no shuseki soshite karoyakana kakugo," *Stitch by Stitch : Traces I made with Needle and Thread* (Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, 2009): 87.
- \*12 [http://ism.excite.co.jp/garbo/rid\\_E1386911376118/](http://ism.excite.co.jp/garbo/rid_E1386911376118/) (Accessed February 20, 2016)
- \*13 Oki Junko, *PUNK* (Bungeishunjū, 2014)

## TAKAHASHI Ritsuko

Curator at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. MA in Education from Tokyo University. Phd in Aesthetics and Art History from Kanazawa College of Art while working as a curator. Her main exhibitions concerning Japanese Girl's Culture are "Girlish Culture: Licca" (2007), "Fujiyu na Yume: Omori Yoko and Maeda Sachiko" (2008) and "Olive 1982-2003." Main publications are *Takehisa yumeji : Shakai gensho to shiten yumejisiki* (Buryukke, 2010), Encouragement Award from Japan Society for Children's Literature) and *Watashi Wo Kaeru—Art to Fashion* (PARCO publishing, 2013).