

「偉大さ」と女性芸術家の神話

米村典子

一 はじめに

リンダ・ノックリンの「なぜ女性の偉大な芸術家は現れてこなかったのか」が発表されて、二〇一一年で四十年となる！。フェミニズムもしくはジェンダーというカテゴリーが美術史学の内部で確立しているとするなら、その先頭の杭を打ち込んだのがこの有名な論文であろう。ノックリンは、女性は芸術教育をはじめとして男性と同じスタートラインにつけなかったのだから、「偉大な女性芸術家」はいなくても当然だとした。ここに至る論述は巧みだったが、男女の出発点が異なるからなせいないかを問うことは意味がないとすることによって、ノックリンは「偉大さ」を巡る議論の結論を宙づりにして降りた観がある。発表から三十周年の二〇〇一年に開催されたカンファレン

スの発表（出版は二〇〇六年）で、当時を振り返ったノックリンは、その頃の目標は「伝統的な、ほとんど完全に男性主導の『偉大さ』それ自体の概念を変えること、あるいは排除することだった」が、少なくとも近代以降は重要なのは「偉大さ」から、革新的であること、興味深く挑発的な作品を作ることへと変化したと述べた²。しかし、問題は残り続ける。もはや突出した卓越性を示す言葉として使われることはなくなったとしても、われわれ本当に「偉大さ」と手を切ることができたのだろうか。

本論は、「偉大さ」をキーワードとして、「フェミニズム美術史のイコン」³と言われるイタリアの画家アルテミジア・ジエンティレスキ（一五九三―一六五三）の評価の変遷を、伝記と歴史研究の観点からたどる。アルテミジアについては、

一九八〇年代以降、様々の学問的論議が交わされてきたが、本論の目的はそれに参入するのではなく、十九世紀中頃にはじまる女性画家についての記述を通して、「偉大さ」という言葉に象徴される美術史の規範と女性芸術家の神話化の構造について検討することである。

二 アルテミジア、「フェミニズム美術史のアイコン」となる

美術史学者が研究対象としてアルテミジアを本格的に取り上げたのは、イタリアの碩学ロベルト・ロンギが一九一六年に発表した「ジェンティレスキ父娘」が最初といわれている⁴。二十世紀初頭に始まったカラヴァッジョ再評価の動きと連動したこの論文は、ロンギの業績の中でも早い時期に属している。その後は、一九六八年のR・ウオード・ピッセル⁵までアルテミジアについての本格的な研究で目立つものはなかった。ちなみに、ピッセルは、父オラツィオ（一五六三〜一六三九）の研究から娘アルテミジアへと展開したのであって、定期的にはフェミニズム美術史の萌芽期に合致するが、アルテミジアが女性であるという事は取り上げた理由ではないようである。

アルテミジアの専門家として一九八〇年代から活躍しはじめたメアリ・ガラードは、この頃の状態について次のように書いている。

アルテミジアは、男性至上主義的偏見に影響された筆者達に無視されてきたとしても、フェミニストの感性に元気づけられた人々に暖かく迎えられてきた。彼女は一九七〇年代初期に現れはじめた女性芸術家達に関する本において、とくにアン・ハリスとリンダ・ノックリン、エリナー・タフツ、エルサ・ファイン、ジャーマイン・グリアの著作において、一貫して中心を占めていた。ジェンティレスキが「大いなる例外」であると述べたグリアは、十九世紀後期以前に活動していたすべての女性芸術家の中で彼女が最も傑出した巨人なのだという、フェミニストに共通する知識を示した⁶。

このような認識が形成されていったとしても、「なぜ女性の偉大な芸術家は現れてこなかったのか」では、筆者のノックリンの専門が近代美術だということもあってか、アルテミジアは特権的な扱いはされていない。この論文はいくつかのヴァージョンがあるが、本論の観点から興味深いのは図版の扱いである。学術書に収録されたものには図版がなかった⁷が、最初に発表された雑誌『アート・ニュース』の女性解放運動と女性芸術家と美術史の特集号では、ウフィッツイ美術館所蔵の《ホロフェルネスの首を切るユディット》（図1）の白黒図版が、巻頭記事の見開き片側に掲載された。添えられたキャプション



図1

では、この作品は「ウーマンリブの旗印といつていい作品」と紹介されている。

一九七〇年代には、ノックリンの論文に続いて、女性芸術家を扱ったフェミニズム美術史家による著作が現れはじめた。エレノア・タフツの『われわれの隠された遺産…女性芸術家の五世紀』（一九七四）は、アルテミジアを含む二十二人の女性芸術家を、一人一章という体裁で取り上げている。各章の分量にはあまり差がないが、アルテミジアの章の締めくくりでは、

十七世紀の主要芸術家なのに一冊の本も書かれていないという不満がもたされ、「多くの者にイタリアの女性芸術家の中でもっとも偉大であると見なされている」¹⁰ アルテミジアの重要性が強調されている。だがその一方で、美術史家たちの意見によるとカラヴァッジョに次いで「ナポリ派」絵画に重要な影響を与えたと地域の限定をしている。註での言及から、参考にされたのは主としてピッセルであろう。また、エルサ・ファインも、『女性と芸術…ルネサンスから二十世紀にいたる女性画家と彫刻家の歴史』でピッセルを参照している¹¹。

タフツもファインも、専門家のピッセルを参照しながら、ナポリ派という限定の中で、アルテミジアをカラヴァッジョに次ぐ者として高く位置づけている。さらに、ピッセル自身も、トスカナのカラヴァッジョ様式の発展に対するアルテミジアの貢献をもっと強調してもよいと述べた後、「カウザ教授の意見では、ナポリ派にとつてのアルテミジアの重要性は、カラヴァッジョ自身の与えた衝撃に次ぐものである」と、他の研究者の名を借りて意見を述べている¹²。だが、こうした留保やためらいは、やがて一般的概説書からは欠落していく。たとえば、ヒューゴー・ミュンスタバーグは一九七五年の『女性芸術家の歴史』で、「アルテミジア・ジェンティレスキは、一六一〇年に没したカラヴァッジョに次いでイタリアのカラヴァッジョ様式で描く画家の中で優れており、当時の最も偉大な芸術家の一人だった」¹³と書いている。

ミュンスターバーグも、ビッセルを参考にしていることを文中で明らかにしているが、ここではビッセルにあった「ナポリ派にとつては」という限定が抜け落ちている。ミュンスターバーグは、序文ではフェミニズム美術史の金切り声とは一線を画した客観性を保つとうたっているが、アルテミジアに関しては、むしろビッセルの意図以上に神話化する結果となっている。ここにいたる言わば評価のインフレーションは、気づかれていなかったわけではない。一九七六年に開催された女性画家の重要な展覧会のカタログで、後年アルテミジアについての論文も発表するアン・ハリスは、ビッセルに比較的忠実と思われるタフツの記述についてさえ、アルテミジアの「影響はカラヴァッジョに次ぐと述べたとき誇張している」と批判している¹⁴。

一九七九年には、一九七〇年代の流れを締めくくるように、通史的研究の集大成のようなジャーメイン・グリアの『障害物競走』が発表される¹⁵。この分厚い著作は、扱う時代は西洋の中世から十九世紀末までとしている。タフツ、ファイン、ミュンスターバーグらが同時代芸術までを対象として紹介しているのに対し、グリアは十九世紀で終わることにより記述対象と時間的距離をとり、同書が本格的「歴史」研究であるという印象を強めている。前半では「障害物」というくりの元「家族」「愛」といったタイトルの章が続き、後半は「彼女たちがどのように走ったか」と題して「修道院」、「ルネサンス」のように個人名は出さないが時代順のタイトルと「静物と花の絵」、「肖

像画」、「アマチュア」といった主題その他による分類が混在している。この中で、グリアは「大いなる例外」という見出しで一つの章全体をアルテミジアに捧げるといふ、これまでの文献には見られなかった破格の扱いをしたうえに、「今日の女性にとり、アルテミジアは昔日の巨匠に相当する女性を代表している」¹⁶と述べている。

グリアにいたって、アルテミジアは何のためらいもなく「昔日の巨匠」に対抗できる唯一の女性として、「大いなる例外」の地位を名実ともに与えられることになった。グリアがアルテミジアを神話化することに何のためらいも見せないのは、一九七〇年代を通してアルテミジアが「フェミニズム美術史のアイコン」として認知されたことを裏付ける。しかしながら、待望されていたアルテミジア単独の研究書は、一九八〇年代のガイドまで待たねばならない¹⁷。

三 十九世紀のアルテミジア

アルテミジアが「フェミニズム美術史のアイコン」となっているのは一九七〇年代であるが、先に触れた二十世紀初頭のロンギ以前にはどのような評価を受けていたのだろうか。十九世紀の文献を見ると、この頃現れはじめた女性芸術家伝における短い言及が多いが、アルテミジアに関する記述には以下のような

三つの定型が見られる。すなわち、①アルテミジアは肖像画で評価されること、②アルテミジアは歴史画も描くが、この重要なジャンルでは父より評価が低めであること、③私生活では、容姿や恋愛遍歴が注目されること、である。これらの記述は、女性芸術家伝に限るものではなく、十九世紀以前からあったもので、たとえば十八世紀の初めのリチャード・グラハムの短い文章に凝縮された形で現れている。

アルテミジア・ジェンティレスキ：彼〔訳注：オラツィオ〕の娘で、肖像画では父をしのぎ、歴史画においても彼にほとんど劣らないほどだった。生涯の大半をナポリで華麗に暮らした。そして、絵画における才能だけではなく、優雅さと恋愛沙汰によってヨーロッパ中で有名だった。¹⁸

グラハムによる記述はこれだけしかなく、父オラツィオの三分の一程の長さである。だが、それは、一七六二―一七九一年に初版の出たホーレス・ウォルポールの『英国絵画逸話』¹⁹をへて、一七九二―一七九六年のイタリアの美術史家、考古学者で聖職者のルイジ・ランツィ（一七三二―一八一〇）が出した『イタリア絵画史』（英訳一八四七年出版）²⁰へと、数珠つなぎに参照を繰り返す。十九世紀の英語圏の文献の多くが参照しているのは、このランツィと、女性芸術家を扱った最も早い例とされる一八五八年のエルンスト・フォン・グールによる小冊子『美術

史における女性』²¹およびその書評の体裁をとりながらドイツ語原典の内容を英語で要約しているとされる『ウエストミンスター評論』一八五八年七月号の無署名の「女性芸術家」と題された記事²²である。

アルテミジアが肖像画を得意とするという①の定型は、『ウエストミンスター評論』や、女性芸術家のみを対象とした英語圏で最初の書物とされる一八五九年のエリザベス・エレットの『あらゆる地域と時代の女性芸術家たち』に、典型的に見られる。

……彼女の偉大な評判は多くの肖像画によって得られたのであり、この種の絵画における彼女の技術は、父に伴われて訪れたイギリスの宮廷への招待の榮譽をもたらした。：（略）：貴族たちだけではなく、何人かの王族は彼女に肖像画を描かせた。彼女自身の肖像はハンプトン・コートにあって、力強く生き生きとしたミケランジェロのスタイルで描かれている。ヴァーゲンは、彼女は肖像画では父をしのいでいると述べている。²³

こうした評判は十九世紀にはじまったことではなく、前出のグラハムやウォルポールのようなイギリス人による言及以前にも、十七世紀末から十八世紀中頃の二つのイタリア語文献に同様の記述があると指摘されている²⁴。しかし、アルテミジアが



図2

非常に多数制作したはずの肖像画は、自画像を除けば確実な真作はおそらく一点で(図2)、真筆か否か専門の研究者たちの意見が食い違うものを含めても実際には現在ほとんど残っていないという。さらには、アルテミジアが肖像画家と呼べるほどの数を制作していたかについても、意見の一致を見えないようである²⁵⁾。

二十世紀初めのロンギでさえ作品の同定には問題が多かったとされるため、十九世紀にはアルテミジアの作品はあまり知られていなかったことは考慮しなければならないが、こうした言及のある文章で実際にタイトルが挙げられている作品は非常に限られており、ハンプトン・コート²⁶⁾の自画像(図3)、ピッテ

イ宮(ウフィツィイ美術館)の《ユディット》(図1)、《スザンナと長老たち》など(図4)がほとんどである。つまり、筆者たちは、肖像画において評価されていると述べながら、代表作として歴史画しか列挙していないのであるが、その矛盾は意識されていない。

この問題は、②の定型につながる。肖像画家とされたアルテミジアは、歴史画を得意とする父オラツィオと比較され、才能が劣るとされるのである。歴史画はジャンルのヒエラルキーの頂点に位置しており、下位に位置する肖像画は女性芸術家の得意ジャンルと見なされてきた²⁶⁾。たとえば、『ウエストミンスター評論』の筆者にとつての「偉大な芸術家」の典型はラファエロやミケランジェロで、女性芸術家は「ある程度優れた域まで行ける可能性がある」だけであった。そして、少なくともある程度優れた域までいける可能性があることを証明しているとして、ラヴィーニヤ・フォンタナ(一五五二―一六一四)、マリエッタ・ロプステイ(一五六〇―一五九〇)、エリザベッタ・シラーニ(一六三八―一六六五)、アンゲリカ・カウフマン(一七四一―一八〇七)、ローザ・ボヌール(一八二二―一八九〇)といった多彩な時代と地域の芸術家たちの名前を挙げているが、アルテミジアは含まれていない²⁷⁾。エレットも、ソフォニスバ・アンギッソラ(一五三二/三五―一六二五)六ページ、シラーニとフォンタナが各四ページ、イギリスに縁の深いカウフマンに至っては十八ページも割いているのに対して、



図 4



図 3

アルテミジアについてはたったの二ページである。
アルテミジアは、十九世紀の中頃に現れてくる女性芸術家に関する著述において、名前をあげられることさえない場合もあり、「偉大な芸術家」になりえたかもしれない女性芸術家のリストに加えられることもなく、他の画家の陰に隠れがちで、神話化される以前の状態だった。しかし、別の見方をする者もいた。女性美術史家の草分けであり芸評論でも知られているアンナ・ジェイムソン（一七九四―一八六〇）である。

……ジェンティレスキは非常に力がある。彼女は、才能はあるが品行の悪い女性だった。これまで言及した女性たちはみな、疑いない才能をもっていた。というのも、彼女たちはそれぞれに特有で自分個人の性格をもつスタイルを持つているからである。しかし、ジェンティレスキを除くとみな「女性的な」画家で、歴史を描くときには、その性別の領域内に収まる主題の時のみ賞賛に値する。その境界を越えると、彼女たちは「消えて」しまうか、無味乾燥になるか、誇張されるかだった。²⁸

「絵画で名声を築いた女性のほとんどが肖像画に秀でていた」とは注目に値する²⁹と述べるジェイムソンは、ロザルバ、カウフマン、フォンタナの名前を挙げ、みな「本物の才能」を持つ「女性的な」画家だと評価している。例外はアルテミジアで

ある。何度もイタリアを訪れ、イタリア絵画のガイドブックを執筆しているジェイムソンは、先に見た十九世紀の筆者たちとは異なり、アルテミジアを肖像よりも歴史を描く画家と認識している。ジェイムソンの著作は、ここで取り上げた女性芸術家伝よりも前に出版されているが、ジェイムソンの名前が挙げられることはあつても、そのアルテミジア評を踏襲しているような例は見いだせなかった。ただし、才能は認めているといいつつ、「品行が悪い」といったコメントを挟むなど、ジェイムソンも全体としては肯定的評価ではない。女性にも芸術的才能があることを認めるが、「才能には性別がない」という考え方に反対で本質主義的立場をとる点では、ジェイムソンも十九世紀の執筆者として他と変わらない。男性の芸術との差異を認め、女性は女性的芸術の領域にとどまるべきだというのであり、「ルーベンスやミケランジェロのような人を生み出すには、まづ女性という一族の身体組織を変えねばならない」とまで述べている。ジェイムソンは「女性的」でない画家アルテミジアの才能を見抜いたが、まさにそれ故に、アルテミジアは「偉大な」女性芸術家がいることを証明する神話的存在ではなく、女性の自分を踏み外しているという意味での例外でしかなかったのである。

四 アルテミジア、映画となる

十九世紀の筆者たちは、そもそも、女性には「偉大な芸術」を生み出す能力を持つ者はいないと考えていた。ジェイムソンは女性には女性の領域があると主張し、『ウエストミンスター評論』の筆者は教育訓練において同等の位置に立てないことを指摘したが、いずれの立場を取るにせよ、女性の芸術は伝統的な大芸術の規範には到達し得ないことを前提としているのである。しかしながら、女性芸術家は、芸術ではなく、その実生活によって神話化される可能性が残っている³⁰。アルテミジアも、神話化されるような切り札は持っていた。アルテミジアをめぐる十九世紀の記述の定型③「私生活では、容姿や恋愛遍歴が注目される」という項目である。しかし、十九世紀には、この切り札がほんやりとしたほのかし以上に使われることはありえなかった。ヴィクトリア朝的な道徳観が支配する時代には、有名なアグステイノー・タツシによる強姦とそれに続く裁判沙汰は、女性向けの書物では触れることのできないタブーだったのであろう。そして、まさに二十世紀のフェミニズム美術史の時期においては、この部分がクローズアップされていく。強姦事件の記録やその時代背景は、美術史学者だけではなく小説家や歴史学者まで参加して、発掘され、調査され、分析されるようになった。アルテミジアを主人公とした小説は、美術史家で小説家であり、ロンギの妻でもあるアンナ・パンティが一九四七年



図 5

に発表したものを皮切りにいくつも出版され³¹、アルテミジアが何度も取り上げた主題である、水浴中をのぞき見されるズナン(図4)に自画像を、斬首されるホロフェルネスの首(図1)に強姦者タツシの顔を重ねあわせているという解釈も生まれた。さらには、彼女を主人公とした『アルテミシア』というタイトルの映画が制作されるまでになる。

フランスのアニエス・メルレが監督したフランス・イタリアの合作映画『アルテミシア』(図5)は、一九九七年に完成し、翌年にはアメリカや日本でも公開された³²。この映画は公開時のフランスではあまり反応がなく、短い映画評ではおおむね凡庸な映画だという評価を受けている³³。しかしながら、英語圏で一九九八年四月に上映が開始されると、ガラードはフェミニズムの活動家でジャーナリストのグロリア・スタインムとの連名でこの映画を批判するチラシを作成し、上映前で配布するよう呼びかけた³⁴。さらにガラードは、同年十月には雑誌『アート・イン・アメリカ』に批判記事を発表した³⁵。この映画は、女性芸術家を神話化する文化産業と、「フェミニズム美術史のアイコン」の研究者とがぶつかり合う場となった³⁶。

ガラードは、映画の内容に関して、「歴史的事実」つまり伝記的側面の歪曲や捏造と、アルテミジアの芸術の矮小化との二つの方向から批判を展開している。制作配給側の「歴史的事実」に関する認識の浅さは、映画公開に当たって「歴史上最初の女性画家」というキャッチフレーズが付けられたことによく

現れている。これについては、批判を受けてアメリカでは変更された³⁷。ガラードをはじめとする研究者によって指摘されている歴史考証上の問題は、有名な強姦事件を巡る裁判の状況、アルテミジアと強姦者である画家タッシとの関係、作品の制作年代の錯綜などである。

ガラードは、「事実」の歪曲以上に、アルテミジアの芸術が正当に扱われていないことを重大な問題であると示した。映画は、アルテミジアが十七歳の一六一一年に起こった強姦事件の前後に焦点を絞って描いているため、映画の中の若いアルテミジアが描く《絵画の寓意としての自画像》は実際の制作年代よりは約二十年早く描かれたことになってしまった(図5)。しかも、その作品のサイズ自体がまさに四分の一に矮小化されているのである。さらに、画家の芸術がどのようなものであるかが明確に伝わらないうえに、現実には彼女とジャンル違いの二流以下の海景画家でしかなかったタッシに芸術的影響を受けたようにとれる筋書きを、ガラードは批判している。タッシは父親の知り合いであり、アルテミジアは彼に遠近法を学んだとされる。しかし、アルテミジアは風景や遠近法の技術を使った建築物などは自分で描いていない可能性が高いと、ガラードは考えている³⁸。つまり、タッシはアルテミジアの師であるとは言えないのに、「偉大ではない」彼の影響下におかれる物語になっている、というのである。映画では、アルテミジアはタッシに教えを受ける。しかも、彼女は実はタッシを愛しており、彼

の元で芸術的にも性的にも開花していくように描写されている。これははたしかにフェミニズムやフェミニズム美術史が戦ってきた構造の繰り返しであろう。だが、その一方で、アルテミジアを「偉大である」と語る際のガラードは、別の意味でまたナীবヴにも思える。

メルレのアルテミジアは、真実に対する芸術の責任についてやっかいな問題を提起している。というのも、多くのアメリカ人が歴史的知識をテレビや映画や小説から獲得するというドキュメンタリー・ドラマや伝記映画の時代において、歴史を脚色された解説で見せることは、少なからぬ文化的役割を担っているからである。結局、アルテミジア・ジェンティレスキについてこのように誤った提示をし、このように名誉を汚すことは、彼女が女性にとつて、とりわけ芸術家にとつて重要な文化的モデルであつてきたがゆえに、たいへんな問題となる。男性には多くの役割モデルがいるが、女性には非常に数がすくない。ミケランジェロやカラヴァッジョやヴァン・ゴッホが評判を落としても(これらの芸術家たちを扱った映画が彼らを芸術家として英雄化しているという事実はひとまずさしおいて)、まだレオナルドやレンブラントやゴッギャンがいる。そして、さらに何百人もいるのだ。しかし、唯一アルテミジア・ジェンティレスキしかないなかったのである——二十世紀以前の女

性芸術家のなかでは、これほど偉大な芸術家の一人に近いと見なされる者はいなかった。それは、あきらかに撃ち落とすに値する地位である。だが、擁護するにも値する地位でもある。³⁹

ガラードは、アルテミジアを「重要な文化的モデル」で「偉大な芸術家」に最も近い存在であるとして神話化してしまっている。「フェミニズム美術史のアイコン」は、男性芸術家によって形成されてきた「偉大な」芸術の規範によって価値判断され、その規範に近ければ近いほど高い台座の上に祭り上げられることになりかねない。ガラードは、ジェンティレスキを「偉大な」女性画家として英雄化しようとする。

だが、どれほどアルテミジアは「偉大である」と主張しようと、その判断が共有されなければこの画家は「フェミニズム美術史のアイコン」という形でしか、すなわちある囲われた領域でしか、評価されないことになる。十九世紀の著作では、アルテミジアは父オラツィオに及ばないとされるのが通例だった。一九七〇年代以降、アルテミジアは女性芸術家の中で最も「偉大な」芸術家の一人となった。評価は逆転したかに見えるが、これに対する異論はとうぜん存在する。二〇〇一年にメトロポリタン美術館で開催されたジェンティレスキ父娘の展覧会を巡る論議は、この状況を反映している。『アルテミジア・ファミリーズ』でミーケ・バルが検討しているところによれば、こ

の展覧会は父娘の作品が並んだことから、両者の芸術的評価が問題となった⁴⁰。ガラードたちはアルテミジアが忘れられた画家であり、過小評価されてきたとする。それに對し、この展覧会でオラツィオ部分を担当したキース・クリスチャンセンは、それは過大評価であり、父の方がより「偉大だ」と主張している。この問題について判断を下すことは、十九世紀を専門家とする筆者の能力を超えているが、ジェンティレスキ評価の変遷は、「偉大さ」が象徴する規範のシステムがどれほど根強いかを証すと同時に、それが流動的であることも示している。それはまた、われわれが何らかの規範無しに美術史研究を實踐できるのかという根本的問題を突きつける。

五 「偉大さ」をめぐって

十九世紀に女性芸術家伝が書かれた頃、美術史という学問は確立した。同時代芸術は美術批評が扱う対象となり、昔日の巨匠を扱う美術史との間に境界が引かれる。その一方で、美術に関わる文章は、民族や国家、時代や流派を意識した学問的歴史研究と通俗的で大衆向けの伝記的読み物とに分かれていくが、三章で検討した女性芸術家だけを対象とする通史や伝記集はほとんどが後者のような読み物である。

芸術家の伝記を集めて一冊の本を編むという体裁自体は、ジ

ヨルジョ・ヴァザリーが一五五〇年に初版を出した通称『芸術家列伝』以来の伝統がある⁴¹。キャサリン・M・スースロフによれば、十八世紀後半に伝記の標準的タイトルが *Life/Vita* から *Biography* に変わり、伝記は発見された「事実」についての実証主義的な記述と小説的虚構とが混ざり合った近代的な形式となった。そして、物語を通して歴史を語ることに学問的客観性が備わっていると見なす矛盾は意識されないうまま、伝記は十九世紀に芽生えた美術史という学問の方法論的基本の一つとなった。そうした伝記において、「天才」に恵まれた芸術家は、いかなる特定の歴史的環境をも超越した自立した個人であるという意味で「絶対的芸術家」であり、ここに芸術家の近代的神話が誕生したとされる⁴²。

かつて、女性芸術家は、そうした神話化とは無縁だった。第三章で検討した女性芸術家関連の十九世紀の文献は、ほとんどが美術史を専門としていない執筆者による読み物で、女性には「偉大な」芸術家はいないという前提が共有されている。他方、第二章で取り上げた一九七〇年代の著作の執筆者たちは、何らかの形で美術史を学んでいて、「偉大な」女性芸術家が存在したことを示そうとした。女性芸術家の「偉大さ」を巡る姿勢は正反対ではあるが、十九世紀の著作も二十世紀の著作も伝記中心の記述の集合体という点で構造的には共通性があり、女性芸術家の歴史を広く浅く網羅しているために概説書や入門書にはなり得ても、「絶対的芸術家」を立ち上げる力は不足していた。

一九七〇年代の時点で待望されていたのが、タフツも述べていたように、「偉大さ」に最も近いとされた「フェミニズムのアイコン」アルテミジア単独の研究書である。それを実現したのがガラードであった。その功績を否定する者はいないであろうが、ガラードは、アルテミジアを「偉大な」男性芸術家と同等の「偉大な」女性の英雄にしようとしていて、それが何を引き起こすかに無自覚であることをしばしば指摘されている。ガラードは、アルテミジアを女性芸術家の月並みな「神話」で包んで商業的にアピールしようとする映画『アルテミシア』に反対して、アルテミジアの「真実の偉大さ」を強調した。しかし、

自分こそ客観的真実を知っているかのように強調することで、ガラード自身も畏に落ち、フェミニズム美術史の側もまたアルテミジアを「フェミニズム美術史のアイコン」とすることで神話化し、神話に神話で対抗しているのだということが露わになる。アルテミジアが本格的学問研究の対象となったとき、ガラードは「偉大さ」の神話の中に自ら飛び込んでいく結果となった。

ミケランジェロにもレンブラントにも、はたまたアルテミジアにも適用される「偉大な」芸術家という言葉は、規範とアにはあまりにも漠然としていて、いったいどのような特質を指すのか曖昧である。「偉大さ」は自然に生じるものではなく、テキストを通して作られた芸術家像に貼り付けられる。それは、美術史という学問の成り立ちや構造と深い部分で絡み合っているのであるが、同時に正体のつかめない亡霊のようなものでも

ある。フェミニズム美術史もその一部に含まれるとされるニュー・アート・ヒストリーの潮流が押し寄せた後、「偉大さ」はノックリンの考えるように規範の一つとして相対化されたかもしれないが、我々はそこから完全に自由になってはいないだろう。そして、それがあつる限り、この亡霊を見つめることをやめなくてはならないだろう。

註

- 1 Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Woman Artists?", *Art News*, LXXIX, 1971.
- 2 Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?: Thirty Years After" in Armstrong, Carol and Catherine De Zegher, *Women Artists at the Millennium*, 2006, p.22.
- 3 この表現は、たゞせば以下に見られる。Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi Around 1622: the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, 2001, p.121.
- 4 Longhi, Roberto, "Gentileschi padre e figlia", *L'arte*, 1916.
- 5 Bissell, R. Ward, "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology," *The Art Bulletin*, vol. 50, 1968.
- 6 Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, 1989, p.5.
- 7 Nochlin, Linda, "Why are there no great women artists?" in *Woman in Sexist Society*, ed. by Gornick, Vivian and Barbara K. Moran, 1971. なお、このヴァージョンだけタイトルの時制が現在形で、収録された本の出版は雑誌掲載より少し後であるが、最初に脱稿した文章と思われる。『美術手帖』に掲載された以下の翻訳では、「この本が底本として挙げられている。なぜ女性の大家術家は現れないのか?」松岡和子訳、『美術手帖』一九七六年五月号。
- 8 Nochlin 1971, p.22. 一九七三年には、雑誌発表記事を集めたアート・ニュース・コレクションの一冊にも短縮版が収録された (Hess, Thomas B. and Elizabeth C. Baker *Art and Sexual Politics*, 1973)。図版は二十六点に減らされ、アルテジニアの作品も他と同じサイズになったが、雑誌と同じ解説がつけられた。一九八九年の著作集 (Nochlin, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, 1989) に収録されたヴァージョンには四点の挿図があるが、アルテジニアの作品は含まれておらず、コメントもすべて削除されている。
- 9 Tufts, Eleanor, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, 1974.
- 10 Tufts 1974, p.59.
- 11 Fine, Elsa Honig, *Women & Art: A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, 1978.
- 12 Bissell, 1968, p.164. なお、カウザ教授にこの文は、以下の文献が論文末の書誌に挙げられている。Causa, Rafiello, *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, 1964.
- 13 Munsterberg, Hugo, *A History of Women Artists*, 1975, p.23.

- 14 Harris, Ann Southerland, and Linda Nochlin. *Women Artists: 1550-1950*, 1976, p.119. ただし、ハリスも中世以降で「同時代の芸術に意義があつて疑いなく重要な貢献をした西洋美術史上最初の女性である」とアルテミシヤを高く評価している。この展覧会はまた、それまで人目に触れにくかった《スザンナと長老》を含め六点のアルテミシヤ作品が一堂に会し、一九七六年十二月から翌年十一月にかけてアメリカ国内で四箇所の美術館を巡回する画期的なものであった。
- 15 Greer, Germaine. *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and Their Work*, 1979.
- 16 Greer 1979, p.207.
- 17 ガラードの最初の論文は一九九〇年に発表される(Garrard, Mary. "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting," *Art Bulletin*, vol. 62, 1980)。最初の単独研究書は、注6にある一九八九年出版の *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* である。
- 18 Graham, Richard. "A Short Account of the most Eminent Painters, both Ancient and Modern, continued to the Present Times, According to the Order of their Succession," in *The Art of Painting*, London, 1716, p.349.
- 19 Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England*, reprint of the edition of 1786, 1871 London, pp.185-186 (初版:1762-71).
- 20 Lanzi, Abate Luigi. *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti Fin Presso al Fine del XVIII Secolo*, 1792-96. (Lanzi, Abate Luigi. *The History of Painting in Italy, from the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, translated by Thomas Roscoe, volume I, London, 1847. 本論執筆にあつては英訳を参照した。)
- 21 Guhl, Ernst von. *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, Berlin, 1858.
- 22 "Women Artists," *Westminster Review*, July 1858. これが書評の形を取るグールの本の要約への指摘は以下にある。Piland, Sherry. *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, second edition, 1994, p.54.
- 23 Ellet, Elizabeth Fries. *Women Artists in all Ages and Countries*, London, 1859, p.66.
- 24 Mann, Judith W. *Orazio and Artemisia Gentileschi*, 2001, p.360. 一つはフィレンツェのフィリッポ・バルドヌッツィが一六八一年から一七二八年の間に公刊したもので、「彼女は肖像画を制作することをまず自ら決心したのであり、ローマで非常に多数の制作をした」とあるという。アルテミシヤの没年が一六五三年であることから、早い証言である。もう一つは一七四二〜四三年のナポリのベルナルド・ド・ドミニチの文章で、「彼女があれほどまでに卓越して描いた重要人物たちの肖像画」に基づいて彼女は賞賛されたという。
- 25 Mann, Judith W. 2001, pp. 360-361.
- 26 ジャンルのヒエラルキーにおいて、肖像画よりさらに低い位置にあつた静物画も、女性芸術家が得意とする領域と考えられてきた。十九世紀の記録には全く見られなかったが、アルテミシヤが静物画も得意としたという記録はある。これについては、ピッセルが検討し、他の女性画家の記録と混

- 同されたのであろうという推論をしている。Bissell 1999, pp.105-108.
- 27 Westminster Review, p.164.
- 28 Mrs. Jameson. *Visits and Sketches at Home and Abroad with tales and miscellanies now first collected and a new edition of the Diary of an Emnyée*, London, 1834, vol.2, pp.119-120.
- 29 Mrs. Jameson, 1834, vol.2, p.119.
- 30 この問題にめぐりめぐり詳しくは、下記拙論参照。米村典子、「マリリー・バシユキルツェフと伝記映画」、『芸術工学研究』第八号、二〇〇七年十二月。
- 31 Banti, Anna. *Artemisia*, 1947. これ以降の諸作品にについては、以下の文献を参照。Benedetti, Laura, "Reconstruction Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist," *Comparative Literature*, University of Oregon Eugene, volume 51, number 1, Winter 1999.
- 32 映画「アルテミシア」アニエス・メルレ監督、一九九七年フランス・イタリア合作、九八分。
- 33 Audé, Françoise. "Artemisia: Le debut de Judith," *Postif*, no. 440, octobre 1997, p.46-47. S. B., "Critiques: Notes sur d'autres cinemas," *Cahiers du Cinema*, no. 517, octobre 1997, p.81. 以下は、監督へのインタビュー。Villien, Bruno. "Cries et chuchotements autour d'Artemisia Gentileschi," *L'Œuil*, no. 488, septembre, 1997, p.6-7.
- 34 全文は、<http://songweaver.com/art/artemesia.html> で読む。
- 35 Garrard, Mary D. "Artemisia's Trial by Cinema," *Art in America*, October 1998. 一九九八年には、ガラードの他にも、イギリスのグリゼルタ・ポロックも映画評を書いている。Pollock, Griselda. "A Hungry Eye [Review of Agnès Merlet's Artemisia]," *Sight and Sound*, vol. 8, no. 11, 1998, p.26-28.
- 36 この問題に關しては、たゞなは以下を参照。Pollock, Griselda. "Feminist dilemmas with the Art/Life Problem," in *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed by Mieke Bal, 2005.
- 37 *Newsweek*, 25 May 1998. ちなみに、一九九七年の *L'Œuil* におけるインタビューでは、メルレは「彼女は美術史上で知られた最初の女性画家、ヨーロッパを走り回って業績を積んだ最初の女性画家だった」と述べている。
- 38 アルテミシアが風景や建築を他の画家に描かせた問題にについては、異論もある。以下参照。Latuda, Riccardo. "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia," in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, 2001, pp.384-386.
- 39 Garrard, Mary D. "Artemisia's Trail by Cinema," *Art in America*, October 1998 (in *Singular Women: Writing the Artist*, ed. by Frederickson, Kristen and Sarah E. Webb, 2003, pp.27-28).
- 40 Bal, Mieke. "Grounds of Comparison," in *The Artemisia Files*, 2005, pp. 129-167.
- 41 ウェン・クルターマン『美術史学の歴史』(勝國興・高阪一治訳、中央公論美術出版、一九九六年(原著増補新版一九九〇年)。Schleif, Corine. "The Roles of Women in Challenging the Canon of 'Great Master' Art History," in *Attending to Early Modern Women*, edited by Susan D.

- Amussen and Adele Seeff, 1998. Salomon, Nanette. "The Art Historical Canon: Sins of Omission," in *(En)Gendering Knowledge: Feminists in Academe*, ed. by Joan e. Hartman and Ellen Messer-Davidow, 1991, p. 222-236.
- 42 Sussloff, Catherine M. *The Absolute Artist: The Hystorygraphy of a Concept*, 1997. Thomas, Greg M. "Instituting Genius: the formation of biographical art history in France," in *Art History and Its Institutions: foundations of a discipline*, ed. by Elizabeth Mansfield, 2007.

図版リスト

- 図1 アルテミシヤ・ジェンティレスキ《ホロフェルネスの首を切るユダヤ人》一六二〇年頃、100×162.5cm、ウフィッツ美術館、フィレンツェ。
- 図2 アルテミシヤ・ジェンティレスキ《コンファロニエーレの肖像》一六二二年、208×128cm、アックルスイオ宮殿、ボローニャ。
- 図3 アルテミシヤ・ジェンティレスキ、《絵画の寓意としての自画像》一六三〇年代、96.5×73.7cm、王室コレクシヨン、ロンドン。
- 図4 アルテミシヤ・ジェンティレスキ《サンナと長老たち》一六一〇年、170×119cm、ヴァイセンシュタイン城、ボンマースフェルデン。
- 図5 映画『アルテミシヤ』より。

“Greatness” and the Myth of the Woman Artist

YONEMURA, Noriko

The year 2011 marks the fortieth anniversary of Linda Nochlin's essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" If feminism and gender have been staked out within the field of art history, this seminal essay was the first stake. Nochlin believed that, in art education, as in other fields, women did not begin from the same start line as men, and so it is natural that no "great women artists" exist. The essay is an elegant dissertation, but the notion that it is fruitless to question the nonexistence of great women artists because men and women had different starting points seems to beg the question, what is "greatness"? In her speech at the conference commemorating the thirtieth anniversary of her essay in 2001, Nochlin said that in post-modern art, "greatness" is not so important. However, the "greatness" problem persists. Even if the word "greatness" is no longer used to indicate outstanding excellence, in pre-modern western art, the word is probably still an effective standard of judgment. Have we successfully ended our obsession with "greatness"?

After Nochlin, in the 1970s, unknown women artists were discovered, and many exhibitions, dissertations, and books focused primarily on making their existence known and increasing their visibility. One artist who received considerable attention through the process was the seventeenth century Italian painter Artemisia Gentileschi. Through her painter father, Orazio, she was connected to Caravaggio. Gentileschi, who was involved in history painting, is most likely to be considered a "great artist" within the canon of traditional art. By studying the change in the evaluation of Gentileschi, this paper aims to examine the mythologizing of women artists and the canon of art history, which is characterized by "greatness."

Considering “great” artists and their influence in the discussion on art history has become the norm after Vasari’s *Lives*. Raffaello and Michelangelo are revered as geniuses, and their work as the canon of art. Art history is the legacy of a few men who belong to this canon, and in the process of gleaning from their lives the secrets of becoming an artist, these artists are mythologized. In this context, “greatness” symbolizes the “genius” myth of men artists.

Works in the Vasari biographical style that considered only women artists started to appear in the mid-nineteenth century. In these works, “greatness” is mentioned intermittently, but at that time, it was unattainable. The documentation of this type of literature has been increasing since the 1970s, but scholarly research on Gentileschi rarely considered it. This was because, in the nineteenth century, which was when art history began to be pursued academically, this literature was primarily meant for the general public. Gentileschi’s value was gleaned from these texts after feminist art history began to gain momentum, and Mary Garrard was a major contributor to the studies on Artemisia Gentileschi studies. However, Garrard lionized Gentileschi as a “great” female painter, as she sought to fight myth with myth.

We are made aware of the dilemma, which is evident in Garrard’s research on Gentileschi, to a great or small degree every time we discuss women artists. After the emergence of New Art History, which includes some aspects of feminist art history, “greatness” as a canon has been relativized, but we are still not completely free from the concept. The transition of Gentileschi’s value shows just how deeply rooted the canonical system, which is symbolized by “greatness,” is and at the same time throws into stark relief a fundamental question: can we conduct art history research without some sort of canon? Possibly, the best we can do is to refrain from mythologizing those who we attribute with “greatness.”