

午後のコメント

天野知香

午後のご発表はいずれも二十世紀の美術に関するものでしたが、美術史の生産や語りの現場における、不均衡なジェンダーの構造は、芸術を取り巻く制度や枠組みが急速に変化した二十世紀に入っても、ドラスティックに変わることはありませんでした。例えばフランスにおける国立美術学校が女性に門戸を開くといったプラスの変化がなかったわけではないにせよ、伝統的な女性表象のあり方の継承と捉え直しや、より不安定になった芸術の制度への参入に伴う新たな困難など、ある面では芸術をとりまくジェンダーの非対称の構造がこれまで以上に顕在化し、強化されたともいえる状況もまた展開されました。二十世紀に入ってもなお、芸術家を志す女性がホモソーシヤルな芸術のミリュールに参加し、批評で取り上げられ、かつ美術史においても言及される例はきわめて限定されていました。女性芸術

家はつねに強力な社会的心理的なジェンダー構造の中で、男性芸術家とは異なった経験を余儀なくされ、非対称な制度の中でサヴァイヴのための様々な選択や交渉を試みてきました。こうした状況の中で、二十世紀の女性芸術家のサヴァイヴのあり方をめぐる問題について、味岡さんと中嶋さんのご発表は、それぞれ両大戦間のフランスと、戦後の日本を舞台に、非常に興味深い具体例を提示してくださいました。お二人は、ともに歴史の語りの中の女性の排除を問題にしています。まず、味岡さんのご発表では、両大戦間のフランスにおいて教会装飾と言う領域に携わることでサヴァイヴする女性芸術家たちの具体的かつ多様な事例を示していただくことで、教会装飾という領域が女性たちに開いた可能性と限界が明らかになりました。ご発表では、モーリス・ドニラによるオール・サクレを中心とす

る宗教芸術の実践に、国立美術学校などで高度な美術教育を受けた女性達が参加した事例に注目し、こうした領域が求める共同制作や反個人主義、犠牲的な献身、フランスの良き趣味と女性としての諸価値、そして手仕事や家庭的価値の重視といった側面が、社会の了解する女性性と合致する形で、芸術実践を可能にする場として女性芸術家たちを迎え入れ、彼女たちに、可能性を開いたことが指摘されました。しかし、第二次世界大戦後クチュリエ神父が推し進めた新しい宗教芸術運動のなかでモダニズムにおけるフォルマリスティックな前衛性が強調されることによって、あらためて教会装飾においても独創性や精神性など従来の芸術において男性性と重ね合わされた諸価値が強調されることとなり、実際に信仰のあるなしに関わらず当時のいわゆる男性巨匠たちが教会装飾の中心とされることで、それまでの女性芸術家の活動が消えてゆく／消されてゆく、という指摘はたいへん興味深いものでした。

二十世紀のモダニズムにおける様式の革新性を中心に展開される前衛の歴史は、有名なアルフレッド・バーのチャート¹に象徴されるとおり、家父長的な系譜概念と重なり合う男性中心的な継承関係のなかで展開されてきました。前衛のミリュールにおいて、先行者を参照し、規範的な作品に敬意を示し、さらに既存の美学で認識可能でかつ決定的な進歩となるような差異を示す²、という主に様式を中心とした単線的な美術の継承は、エディプスのな構造に基づくことで排他的といえるほどにきわ

めて男性中心の構造と結びついていたことは良く知られていますが。創造性や独創性の名のもとに普遍を標榜して展開される男性中心のモダニズムの価値観において、女性の経験に目が向けられることはなく、モダン・アートのカノンに女性芸術家の居場所はありませんでした。こうした構造を打ち崩すためには、様式の革新性や独創性と言った価値観に基づく単線的で目的論的な進歩史観とは異なる史観を提示することが必要であると同時に、女性による文化の共有や継承を可能とする構造がもたらされ、女性芸術家が、女性の経験をその作品において刻み込むことで、エディプスのな差異化とは異なる形で、差異として機能する表象や形式を提示し、芸術における男性中心主義的な構造を内側から崩すことが必要です。味岡さんが指摘くださったように、教会装飾のなかで女性芸術家達が、彼女たちに負わされた期待される役割を十二分に果たす一方で、それぞれの作品において示した微妙ではあっても確かに存在した差異は、その意味できわめて重要な意義を有していたといえるでしょう。

今回の味岡さんのご発表では限られた時間の中で省かれたのだと思いますが、教会装飾が、女性性と合致する形で、芸術実践が可能な場として女性たちに可能性を開いたとすれば、マルグリット・ユレに代表される「新しい女」として旧来の女性性を否定するようなアイデンティティを主張しながら教会装飾に参入した例をどのように考えたら良いのか、という点についてさらにご説明いただければ幸いです。

こうしたフランス両大戦間の例に対して、中嶋さんのご発表では敗戦後の日本美術における「アンフォルメル旋風」前後の状況における女性芸術家の問題が取り上げられ、そこに非主流であった男性批評家達が若い女性芸術家を擁護する一種の「father-daughter plot」としての「敗戦の父」と「戦後の娘」の関係と呼びうる興味深い関係が成立していたことが示されました。先に述べたバーのチャートとも重なりますが、ハロルド・ブルーム³が示したように従来の主流の言説において、文化継承は基本的にエディプス的な「父と息子」の関係における男性中心な心理構造に支えられたものと見做されてきたのであり、ここに女性芸術家の居場所はありませんでした。このような構造の中では、女性は自然と性愛の象徴となることによつてのみ父の法に従うことができるのであつて、創造行為は自己を孤立や破滅に至らせるに違いないという不安を抱かせるものでしかありませんでした⁴。こうした従来の男性中心な文化継承の構造を打ち崩すためには、エディプス的な神話とは異なる構造を見いだすことが必要となります。これまでにもフェミニズム批評の側からは例えば対抗的な神話の一例として、母から娘への継承を軸としたデメテルとペルセポネの神話などが提示され、モダニズムの進歩史観を支える不可逆的な発展的時間軸に対して、循環的な時間軸を提示し、父と子のライヴァル関係とは異なる母と娘の協調的な関係が構想されました。しかしオルタナティブとしての普遍的に有効なモデルの提示は、

それ自体が近代主義的な発想であり、実際にはそれぞれの歴史や場の状況に応じた固有のプロットこそが、戦略的な観点から有効に機能しうると考えられます。中嶋さんの提示した「父と娘のプロット」は、敗戦後の日本に固有の文化状況と密接に結びつくかたちで展開された、戦前世代の「非エリート的モダニスト男性作家／批評家」と戦後の民主化のなかで活躍の可能性を広げた女性作家との連帯のモデルでした。戦後の男性批評家たちにとつてトラウマとなった西欧との接触と言う出来事は、こうした女性芸術家にとつて飛躍の契機ともなったわけですが、しかしまもなく、所謂「アンフォルメル旋風」の中で、彼女達の「兄弟」たる同世代の男性批評家達が西欧による日本の他者化を実感する中で、ナショナルな男性的主体が再構築され、あらためて女性芸術家は語りの中から排除されることになり、彼女達の活躍は歴史の中で隠蔽されました。

すでに多様な形で示唆されてきたように、ナショナルな男性主体の構築自体は、いわば最初の「外圧」である明治の近代化とともに日本における美術の概念や制度が構築されたなかで展開されてきたと考えられるでしょう。敗戦直後の例外的な状況の中で、こうした構造がいったん揺らいだことは充分考えられます。瀧口、吉原、阿部といった「非エリート的モダニスト」達が、旧来の因習から自由であることによつて女性の創造性にある種の近代性の証を見、それを支持したと言うことはあるでしょう。そして実際彼らによつて、モダニズムが戦後の女性

芸術家たちへと継承された、というご指摘はきわめて重要ですが。しかし一方で、彼らの女性芸術家擁護のなかに、例えば父権主義（バターナリズム 温情主義）と言うかたちで、あるいはそうでないにせよ、近代化の過程で構築された男性中心主義的な主体が潜伏していたと言うことは考えられないのでしょうか。近年のモダン・ガール研究が明らかにしたように、「新しい女」は結局のところ非在の幻想である限りにおいて欲望されます。「娘」は「娘」である限りにおいて庇護されたかもしれません。が、娘達が父を乗り越えるかたちで国際的に活躍したことは彼らにどのように見做されたのでしょうか？ 例えば、タピエに高い評価を受けた田中敦子のその後の国際的な活躍は、吉原治郎にどのように受け取られたのでしょうか？ この点を中嶋さんにご説明戴きたいと思います。

ところで、明確なフェミニズムの連帯を示さなかった戦後の女性芸術家の間に、作品などを通じた美術的な交換が見られると言う中嶋さんのご指摘はたいへん興味深いものです。実際例えば初期の宮脇愛子の絵画と草間のネット・ペインティングに通じるものを見ることは充分可能だと思われれます。こうした観点は、女性芸術家同士の継承や連帯の新たな可能性のあり方を示唆する点で、非常に意義深いものと思われれます。

香川さんのご発表では、一九七〇年代の女性作家による「蒐集アート」を取り上げ、こうした技法と作品制作の主体の問題が論じられました。七〇年代という時代はそれまでのモダニズ

ムの枠組みや人文主義的な芸術観、主体のあり方、あるいは知のあり方そのものが多様な形で問い直され始めた時代でした。こうした問い直しを背景に、本質主義批判やロラン・バルトによる作者の死の議論等を踏まえた形で、モダニズム、さらにはポストモダニズムにおいても一部継承された、男性中心主義を隠蔽する脱主観的な普遍性の標榜や、あるいは主体の不在に対抗するために、どのように作品にこれまでとは異なった形で作家の主体やその体験を描き込むか／読み取るか、という問題はフェミニズム美術史における非常に重要な問題だと言えるでしょう。七〇年代のフェミニズム・アートのなかでは、様々な形で女性の経験や主体の捉え方がテーマとなった作品が生み出されました。しかし一方で、こうした試みは本質主義と受け取られたり、主観的で個人的なものとして解釈されて、フェミニズム・アートをゲッター化する危険をつねに孕んできました。香川さんによれば蒐集が歴史的人類学的にはらんだアンビヴァレントな性別コードは、この手法を実践する作家のジェンダーと絡んで批評言説をも方向づけ、蒐集における散漫でナルシステイックな側面が女性作家による蒐集の手法を用いた作品に重ね合わされました。しかしオッパーマンの複雑な作品形成のプロセスと構造は、蒐集と言う行為が孕む主観的で内省的な要素と外界や社会に開かれた構造を結びつけており、それによって従来の作家性や主体性とは異なる主体の形成過程が意識的に展開されていると見ることができます。フェミニズム・アートにお

ける対抗的な主体性の提示のまた別のやり方は、アイデンティティをフィクション化し、それと戯れ、それが装われたものであることを明らかにするということです。ジョーン・リヴィエール⁶が示したように女性性は仮装に他ならないということを、初期のシンディ・シャーマンをはじめとする女性芸術家たちは様々なやり方で示しました。香川さんによれば、アネット・メサジェは蒐集アートという手法において「私」をフィクション化するだけでなく、ハイブリッドな要素や手法を取り込むことで技法自体の同一性もまた揺るがしました。オPPERマンやメサジェに見られる、ハイアートから逸脱したハイブリッドな素材や一見粗雑で素人っぽい手仕事のなやり方による蒐集アートの特質は、実際には女性に限った手法ではなく、近年の例を含めて男性芸術家にも見られるでしょう（たとえばポスト・コロニアリズムの文脈の中で取り上げられるいくつかの作品、なかでもベナンのジョルジュ・アデアグボの作品などにも見られるでしょう）。しかし香川さんも言及されたクレイグ・オーウェンズ⁷が言うように、同じ手法であってもそこに女性がかかわることで異なった意味を帯びると同時に、七〇年代の男性中心的なアートのなかでこうした作品が戦略的な意味を持ったことは充分考えられます。香川さんの議論はこうした時代の状況を踏まえて、アンナ・オPPERマンとアネット・メサジェを比較しながら、作品の制作プロセスや構造を通して、新たな主観性や作家性のあり方を模索するものです。

ジュディス・バトラ⁸が言うように、主体の意味付けは回復というプロセスであり、アイデンティティの攪乱の可能性があるとすれば反復的な意味実践の内部でしかありえませんが、逆に言えば私たちはその行為や発話を通してつねにアイデンティティを不断に再構成しており、通常は規則に支配されたこうした反復の内部においてこそ、アイデンティティの攪乱の可能性は孕まれています。とすれば、とりたてて蒐集という手法によらなくても主体（行為体・エージェンシー）の開閉や攪乱はあらゆる行為や発話、作品制作や受容のプロセスにおいてつねに起こりうると思えるのではないのでしょうか。この点は香川さんのご意見をお聞かせいただきたいと思います。

とはいえ、例えそうだとしても、オPPERマンが蒐集と言う手法によってこうした議論を先取りした形で顕在化させたとすれば、それはきわめて意義深いことだと言えるでしょう。一方このような主体の捉え方に着目した作品分析の姿勢自体が、フエミニズム・アートの限らず広く作品に向けられることによつて、従来のジェンダー構造を支えていた固定されたアイデンティティの前提を打ち崩す重要な契機となるのではないかと考えます。その意味で今回の香川さんによるオPPERマンの分析はたいへん興味深いものと言えます。

私からのコメントは以上です。

註

- 1 Alfred Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1936. カタロズ・カザマー。グリゼルダ・ポロックはこのチャートを男性中心的な美術史神話の例として引き合りに出している。Griselda Pollock, *Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, New York, Routledge, 1988, p. 51. (邦訳: グリゼルダ・ポロック, 『視線と差異—フェミニズムを讀む美術史』, 萩原弘子訳, 新水社, 一九九八年, 八七頁)。またこのチャートと家系図や王位継承図との類似も指摘されている: Astrit Schmidt-Burkhardt, "Shaping modernism: Alfred Barr's genealogy of art", *Word and Image*, Vol. 16, No. 4, 2000, October–December. pp. 387–400.
- 2 Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893*, Thames and Hudson, 1992, p. 14. ポロック自身「自らの「前衛の戦略」の概念と後に述べるブルームの「影響の不安」の概念との関連に言及している: *Id.*, *Differencing the Canon*, London, New York, Routledge, 1999, p. 4.
- 3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973/1997 (ハロルド・ブルーム『影響の不安』, 小谷野敦／アルヴィ宮本なほ子訳, 新曜社, 二〇〇四年)。
- 4 Sandra M. Gilbert, Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London, Yale University Press, 1979/2000, p. 47. (サン德拉・ギルバー・スーザン・グーバー, 『屋根裏の狂女』, 山田晴子／蘭田美和子訳, 朝日出版社, 平成四年, 六七頁)。
- 5 Lisa Tickner, "Mediating Generation: The Mother-Daughter Plot", in Carol Armstrong and Catherine de Zegher, ed., *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2006, pp. 85–120. See p. 88.
- 6 Joan Rivière, "Womanliness as a Masquerade" (1929), in Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan ed., *Formations of Fantasy*, London, New York, Routledge, 1989, pp. 35–44.
- 7 Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" (1983), (邦訳: クレイグ・オーウェンズ, 「他者の言説 フェミニズムとポストモダニズム」, ハル・フォスター編, 『反美学』, 室井尚, 吉岡洋訳, 勁草書房, 一九八七年, 一三二頁)。
- 8 ジュデイス・バトララー, 『ジェンター・トラブル』, 竹村和子訳, 青土社, 一九九九年。