

## 「西洋美術とジェンダー——視ることの制度」

### ディスカッション

**鈴木** 日が暮れるのが早いので、外は早くも夜のようになってきましたけれども、たくさんお残りいただきありがとうございます。六人の方の発表、私は今朝、わくわくすると申し上げましたけれども、その期待どおりに、もう大変おもしろい発表で、それぞれが一冊の本になるのではないかとというふうに感じました。それだけに、皆さん本当にこのシンポジウムの趣旨である「視ることの制度」ということを意識してください。いろいろな方面からお話をいただきまして、六つが重複するということがなかったというのはいいんですけれども、何か「視ることの制度」について、六つの大きな問題が提示されたような気がいたします。

これから後は、午前、午後のコメンテーターの馬淵さんと天

野さんにかじ取りをしていただいて、質疑応答その他に進んでいきたいと思います。よろしくお願いいたします。

**馬淵** それでは、鈴木杜幾子先生がもう司会はしないとおっしゃるので、こちらで。(笑)一つの方向に向けて収束していくというのは多分、不可能な予感がしておりますが、なるべくこちらだけでなくてフロアの皆さんも非常に関心がおありのようですし、また専門家もいらっしやるので、ぜひ活発なやりとりをしながら過ごしていきたいと思っています。

最初に朝、コメントをさせていただいたことに関して一つ二つ、発表者の方に何うという形でちょっと問題をあぶり出して、それに対してフロアの方からご意見あるいは情報がありましたらいただきたいと思います。あまり前置きをしていると時間がなくなりそうですので、単刀直入にすぐ伺います。

最初の貧者の表象に関して、私が非常に興味深いと思ったのは、後半のほうで女性たちが出てくることです。いたのかも少しないのですけれども、あまりご指摘にならなかったのですが、男性の貧者というものの表象が、ある程度、もしかしたら限られているだけなのかもしれません。例えば身体障害者と病人とか、そういう外観から見てもわかりやすい表象であるのに対して、女性のほうはベールをかぶって非常につましやかに、感謝の意というか、へりくだってというか、そういうふうを描かれているのではないかとこのように見たのですけど、そのお使いになった「恥じ入る貧者」という新しいカテゴリーは、やっぱり与えている側は男性であると。今日お使いになったのは、男性の聖者が「恥じ入る貧者」としての女性に何か施しをしているように見えたのですけれども、それは当たっていますか。それとも、もつと違う表象がたくさんあるのでしょうか。

**新保** ありがとうございます。poverti vergognosiと言われている「恥じ入る貧者」というものにカテゴライズされた、実際に生きていた人たちに関しては、多分、家族単位というか世帯単位という形で施しがなされていたようです。何々家という形で、かつては貴族である場合はもちろん何々族という形になりますけれども、貴族でなくても、かつて裕福であった一家というのが経済的に没落していった、ひっそりと困窮の中で生きていくみたいな状況が認定されて、それを世帯単位で恐らく救済していくというのが実際の活動だったようです。

しかしながら、その「恥じ入る貧者」というようなカテゴリーは、同時代社会的にあるのですけれども、その内実というか表象レベルではないといえますか、非常に出てきにくいのではないかとこののを、集めていて感触として持っています。これはこれからの課題ですけれども。

やはり「恥じ入る貧者」は、衣が破れているとか、先ほどおっしゃったように身障であるとか、病人であるとかいう形で外面的な貧困の印というものが見えない。「恥じ入る貧者」の場合は見えにくいので、視覚表象として立ち上げることが、恐らくカテゴリーとして困難であったのではないかと予想をしております。

ロレンツォ・ロットの作品に関しては、ベールをかぶった女性たちがうつつむいて施しの手を出さないという、へりくだるというふうな馬淵先生は描写なさいましたけれども、自分自身が貧者であるということを積極的に出さないとはいくぐさによつて、恐らくその「恥じ入る貧者」という新しいカテゴリーが表象されていたのだからと考えられるわけです。それは男性であっても恐らくいいのですが、そのような表象はちよつと今、見当たらない。でも、ある可能性は多々あると思います。

恐らく、これまで指摘されていなかった。ロットの作品に関しては、アイケマという人がかなり詳細に論じていますが、男性で困窮している、かつて裕福だった人たちというのが表象としてどうあらわれているのかというのは、まだこれからの課

題ではないかと思えます。

**馬淵** 図式的に出てくるとおもしろいかなと思つたのは女性たちを表象するときに、見ただけで身体が不自由であるとか、そういう表象であるよりも、ある種、身体的には健全だけれども、何か哀れな女性というふうに描くことによつて、施す男性聖者と、施される権利を持つ女性貧者たちというふうな図像ができていたらおもしろいかなと思つたものですから、ちよつと誘導尋問的に申し上げたのですけれども、まだそうとは言い切れないということですか。

**新保** 施し手と施される側というのが、ジェンダー二分化できるかどうかということですね。

**馬淵** はい。今日、拝見した限りでは。

**新保** 全般的にそうですけれども、基本的に施す側、施し相手のジェンダー二分ということに関しては、逆に言えば、悔悛した娼婦であるとか、それは身体的には元娼婦だということを示すためには、胸をあけるとか何らかの、マグダラのマリアのイメージを借りた表象がなされるのですが、今日は出しませんでした。

実際に施す場合は、これはやはり修道女が運営する収容組織とか更生組織に収容して、閉じ込めて更生していくという関係があつて、それは女性の関係なのです。その中では、男女二分化というのは、あまりないかもしれないですね。その組織によるかもしれない。

**天野** 子供を抱く母、母子というのが割とよく出てきています。子供を抱く母、母子というのは、割とよく出てきています。それはどうでしょう。

**新保** 子供を抱く母の子の場合には、あれはいわゆる物乞いという形で貧者一般としてカテゴライズされるものの中から、特に十六世紀半ばぐらいから突出して、宗教図像の中になぜか出てくるのです。そちらの場合は、貧者ということであらわすために、やはり粗末な衣服を着るといふような場合は外面的にわかりますけれども、身体疾患としては出てこない。ペストの場合には、それが病人というか、疾病の形で外面的な表象が出てくるのですけれども、身障者というのは逆に非常に出てこないです。それに対する施し手は男女両方出てきます。聖人聖女両方とも出てきます。

**馬淵** ありがとうございます。この問題に関して何か具体例をご存じとか、ご質問とかは、会場でありますでしょうか。

**隠岐** 隠岐由紀子です。帝京平成大学にあります。西洋美術をやっておりますけど、あまりこの時代は詳しくありません。一つ、ペストの図像の中で、子供が乳房にすがっているという、母親のほうは死んでいてお乳をあげることができないというのがあります。悲惨な状態を示すのに、子供が死んでいるのではなくて、子供は生きていけど母親は死んでいて、全く育児的な行為が出来ないという図像が出ておりましたけれども、そういうものはどのあたりから出ているのかということ、ちょっと教えていただきたいと思えます。

**新保** ベスト画像の中の、胸をはだけて倒れる母の像に関しては、シンポジウムの共催にもなっていますイメーじ&ジェンダー研究会で、一昨年になりますか、合同発表をさせていただいて、その成果は最近、論文集にまとめたのですけれども。

美術史的に申し上げますと、ベスト画像の中にそれが使われたのは、一五一〇年代初期のラファエロの版画があります。「モルベット」という、ベスト病院というタイトルがついているマルカントニオ・ライモンディが翻刻した版画から来ています。それが祭壇画という形で、ベストを記念する祭壇画もしくはベストを主題とする油彩画とかフレスコ画に出てくるのは、一六三〇年の中部イタリアまで襲った大ベスト流行のときでした。

ちょうどイタリアの北からベストの流行が広がってくる中で、ローマで描かれたのが、今日お出ししたニコラ・プッサンです。その後、一六五六年―一五七年に再度大きなベスト流行があるのですが、そのときに今日お出ししたような、死んでいる母親とそれにすがる乳児というあのモチーフが、ナポリのベスト記念祭壇画の中に複数あらわれて、同時代的にプッサンを起点としてベストの流行のたぎりに広がっていくという形が見えます。大もとはラファエロです。その典拠はプリニウスです。

**隠岐** プリニウスの中に文書としてそういうことが書かれているということですか。

**新保** プリニウスの『博物誌』の中に、疫病に襲われた都市

を描いた絵画という記述があるのですけれども、その中に具体的にその胸をはだけて死んでいる母とすがりつく子供というのはなかったと思うのです。疫病に襲われたのじゃなくて、もとは違うのです。戦乱でしたか、疫病ではなかったと記憶しているのですが、あいまいですみません。それをラファエロが典拠としてベスト画像の中に引用というか、使い、一つの絵画モチーフとして、その後爆発的に広まるという感じになります。

**隠岐** 私が知りたかったのは、今、ベスト画像の例ばかりだったので、それが戦乱の被害者というイメージで描かれる画像がどのくらいから出てくるのかなと、かねがね思っていました。それは、プリニウスにあるということですね。

**新保** そうですね。疫病に使われるのは十六、十七世紀。特に十七世紀のイタリアの状況ですけれども、戦乱のモチーフとして繰り返し使われるというのは確認しておりません。見てみたいと思います。

**隠岐** ありがとうございます。

**馬淵** ほかはこの件に関してご質問、ご意見は？

**大原** 明治学院大学の大原まゆみです。門外漢なのでちょっとお聞きしたいのですけれども。普通、男も女もなり得るような状態というのは、表象は男で、男が人間一般を代表するから男で表象し、男がなり得ないものだけ、他者としての女が出てくるということが多いと思うのです。新しいタイプ、貧困としては、悔悛した娼婦、それから、特に子供を抱えていて、養

つてくれる男のいない寡婦というのが、これは典型的に女でかなり得ない、女の貧困の典型だと思ふのですけれども、それに対して「恥じ入る貧者」というのは、男もなり得るものですよね。

新保 はい。

大原 たしか塩野七生の小説に、「恥じ入る貧者」のなりをする顔が隠せるから、自分の身分というか、誰なのかというのを隠すのにちょうどいいというのが出てきたと思うのですけれども、男もなり得るものであると。ですからロットの作品で、「恥じ入る貧者」が女性で代表されているということが、かえって私の目から見ると、ちょっと不思議な感じがしたのです。これは、「恥じ入る貧者」は比率的に女のほうが多いとか、世帯単位で施しを受けるときには女が代表してもらうとか、そのようなこともあったのでしょうか。(笑)

新保 女性が家長になる場合は、寡婦になつていふことになると思ふのですね。その場合、だから寡婦を救うという別の団体なり政策の対象になつてくるので、*poveri vergognosi*とはまた別の寡婦に対するものに入ってくるのではないかと思われまふ。

そうですね、女性しかなり得ないものは、先ほどおっしゃつたように悔俊娼婦、寡婦という形で、あとは、表象可能性ということだと思ふのですけれども、*poveri vergognosi*の場合は、基本的にその家庭が貧困化したということを世間一般に知らせ

るのは、要するに名誉毀損みたいな形になるので、救済するときも大つぴらにできない。普通に施しをする場合は、公の場ですすなり、もしくは救済信徒会が集めて儀式的に施しを行うというような形でやるのですが、もともと恥じるという形で表に出せないというものを改めて出すということはしないので、非常に表象されにくいのではないかと思います。

ただ、ロットの作品の中のベールの女性、あれを寡婦と見る可能性もあるのですが、寡婦はどちらかといえば、右側のほうに暗色系のベールをかぶつて表象されているので、それとはちよつと違うのではないかと、私もアイケマの意見に賛成しているのですけども。

やはり、もともと表に見えないものをいかに表象するかというときに、男性の名誉を守るために女性で逆に表象できたのかその辺は、馬淵さんからも指摘いただきましたけれども、再考とするか、ほかの作例をもう少し掘り出す必要性があるのかなと改めて感じました。ありがとうございます。

馬淵 この問題は、新保さんが最初につばをつけたというか、切り開かれた分野なので、これからまた多くの例を参考に検討していただけるかと思つています。

それでは、米村さんにいるいろいろお聞きしたいことがあるのですが、すごく大きなテーマなので、ちよつとおかせていただきます。後で会場を巻き込んで、一体どうしたらいいのかという話になるかもしれません。

次に吉田さんにお伺いしたかったのは、マネが非常に強い意志的なまなざしで観客を見ているという表象をしていると。ただ、あそこで描かれているオランピアにしろナナにしろ、娼婦なわけですよね。それで、やっぱりその時代の女性の振る舞いのコードに関係するものではないか。特にマネが属していた中上流階級、マネとかベルト・モリゾなんかもそうですけど、メアリー・カサットも含めて、そういう中上流階級の人たちの社会の中では、じかに相手を見るということは、ある種、礼儀作法に反するということであり、あそこで描かれている中で、つまり見ることができたのは、やっぱり娼婦という身分だからではないかというふうに思ったのです。つまりマネが、彼女にある種の排除された人間としての強さを求めて描いたのか、それとも、そういう挑発する女として、観者である男性を刺激するために描いたのか、そのあたりはどういうふうにお考えでしょうか。

**吉田** ありがとうございます。ナナは実際に下層階級の出自ですけれども、オランピアの場合も恐らくそうであって、下層階級の女であるから、ああいうふうにぶしつけに人を見るということがあります。

娼婦という職業といいますが、これは先ほど鈴木先生も、女性の自立とかそういうことと関係があるかどうかとおっしゃっていたと思うのですが、特にナナとかオランピアの場合、彼女たちは娼婦なので、金銭的には男性に依存しているわけですが、だからといって立場が弱いわけではないのです。例えば、

ナナの絵は三角関係が描かれているというふうによく言われまされども、ナナは鑑賞者のほうに誘惑的な視線を送っていて、パトロンである老紳士は横に置き去りにされているという関係なのです。実際ナナは、男性に依存しているといえましょうなのですが、ただ、相手の男性は幾らでも取りかえがきくわけですから、ナナとしては全然困らないわけです。そこがナナの強さだということになると思うのです。ですからそういう意味で、自立しているといえ、しているのではないかと思います。

**馬淵** マネが、見返すという視線のあり方、つまり娼婦が見ている者を見返すというところに、ある種の挑発的な視線を込めて、あの絵自体が男性を挑発する絵として描いたのか。あるいはもつとそういう周辺、周縁に追いやられて、娼婦という身でありながら、そういう強さを示しているというふうな意味合いを持つていたのか。ほかの可能性もあると思いますが、吉田さんがどういうふうにご考へられているのかなと思つたのですが、

**吉田** 挑発するとか誘惑する絵画では、やっぱりないだろうと思います。《ナナ》にしても《オランピア》にしても、その当時、すごく批判されたわけです。《オランピア》については、ステッキで殴りかかろうとした紳士方がいたので、壁のずつと高いところへ掛け直されたというエピソードもあります。あれを見た男性鑑賞者は皆、居心地が悪かったんだと思うのです。だから、もしあの絵に誘惑的なものを男性鑑賞者が感じていたとしたら、あんなに批判はされなかつたらどう思います。

ナナの場合は、この横に老紳士がいますけれども、あれがやっぱり見た人の気にさわったようです。つまり、男性鑑賞者は老紳士の方に自分を同化して、自分もああいうふうになんて無視され追いやられてしまうのではないかと考えるのだと思います。ナナは幾らでも次々と取りかえるわけで、男性のほうはすぐに捨てられてしまうわけです。ということ、やはり男性鑑賞者にとつては、心地のいい絵ではなかったということはあると思います。

**鈴木** さつき、ご発表のすぐ後に質問したのですが、その続きで、よくジョルジョーネの「眠れるヴァイナス」と、ティツィアーノの「ウルビーノのヴァイナス」の比較で、「ウルビーノのヴァイナス」はこちらを明らかにほつきり見ていると。「オランピア」はその近代版であるということがよく言われるわけですけれども。そのときに自立ということを私が申し上げたかどうかわからないんですけど、かつて初々しいフェミニストであった我々が、時によく問題になったのは、あれは、ちよつと品の悪い言い方ですけど、嫌々嫌々も好きのうちで、魅力を高めるための抵抗という、それに属するまなざしではないかということで、その当時は、女性の主体性を示すためのまなざしであるというふうには、私たちは思っていませんでした。

それから、あの時点で、例えばナナという娼婦がいたとして、男をどんどん取りかえられるかもしれないけれども、それは長くて十年ですよ。(笑)ですから、非常に消費される存在

であったということは、やはり前提として必要なと思うのですけど。

ただ、おっしゃるそのいろいろな男性が不快を感じたという批評については、私は全く存じませんので、どういうニュアンスでそれが書かれているかというのはわからないのですけれども、本当に自分が厭わしいと思ったのを批評するわけではないわけですね。内心は惹かれていても、建前上これは批評するべきであるという、やっぱり美術評価も市民社会の桎梏の中で生きていくわけですから、その点はちよつと複雑かなというふうにあります。

**吉田** そうですね、確かに本当に複雑だと思います。ティツィアーノの《ウルビーノのヴァイナス》とマネの《オランピア》を比較すると、やはり目つきがまったく異なっていて、ティツィアーノの場合はおっしゃる通り、魅力を高めるための抵抗というか、やや上目遣いで男性を誘惑する眼差しだと思いますが、オランピアの方は、そういう誘惑的なところはまったくないように思います。女性の主体性を示しているとまで言えるかどうかはわからないのですが、モデルになったヴィクトリーヌ・ムーランは、後にサロンに入選するほどの画家になった女性で、マネは彼女の独特の眼差しに惹かれ、そこに何かしら「モダン」なものを感じたのだと思います。

ナナの場合は、ゾラの小説の『ナナ』なんかを読んでみますと、将来のことなど一切考えない、その場その場の本能的欲求

だけで生きている女性で、何の打算もありません。十年先どころか、明日のことも考えないのです。そうした「自然」そのものの存在であることが、男性にとってはかえって恐怖でした。つまり、女性を自立的存在として認めているのではなく、制御できないものに対する畏れのようなものがあります。あとやっぱり、彼女は下層階級の出身ということで、やはりブルジョアにとっては恐怖でした。つまり、ナナというのは小説の中で下層の腐敗したウイルスを上層階級に蔓延させる「金蠅」に喩えられています。つまり、そういう女性とつき合うことによって、いろいろな病気であるとか墮落した生活習慣とかが、上層階級にも感染し、社会全体を腐敗させ解体させることへの恐怖感があるのです。ですからそれはジェンダーの問題というよりも、むしろ階級の問題なのかもしれないですけれども、そういうものもあつたのではないかなという気がします。

**馬淵** この問題に関して、フロアの方で何かご意見はありますかでしょうか。——特にお持ちでないようでしたら、ちょっと米村さんをおかしていただいて、午後の発表者のほうに回してください。(笑)

**天野** じゃ、午後に関しましては、先ほどコメントで少し提示させていただいた質問を投げかけさせていただきます。それではご発表順に。

味岡さんに関しては、両大戦間というのは当然、モダンガールの時代、新しい女の時代だということも一方ではあつたわけ

です。実際、そこには芸術家として活躍した女性、つまり教会装飾ではない領域でも活躍した女性もいたわけです。

マルグリット・ユレは、戦後においても抽象的な造形を行ったとして非常に重要視されたわけですが、同時にまた新しい女というアイデンティティーを示して、そしてなおかつ教会装飾にも加入した。これは、味岡さんのテーゼにあつた、教会装飾というのがむしろ保守的な女性性を排除しない形で芸術実践を可能とする場であつたからこそ、階級的にも中上流の教育のある女性が参加できたのだというお話と、どういうふうに結びつくかという点が少し時間の関係か、ご説明がなかつたような気がします。その辺をご説明いただけませんか。

**味岡** 今、天野先生が指摘くださったように、マルグリット・ユレという人がいて、とりあえずその新しい女というものを体現し、かつ教会装飾に参加したうちの一人として彼女を挙げたわけですが、確認しておく、彼女はその後、第二次大戦後のモダニズムの流れの中で生き残っていく。ですから、すべてみんな忘れ去られていったというふうに冒頭に申し上げましたが、彼女だけは、というか、「ほほ」彼女だけは、今日、宗教建築において初めて抽象表現を実現した女性としても位置づけられ再評価されています。また、彼女の晩年の大作というのが、フランスのル・アーヴルという都市の、オーギュスト・ベレの遺作となつた建築での装飾でして、共作として、完全な抽象的なステンドグラスを制作し、それが彼女の集大成とも言



われています。

ですので、いわゆる宗教的なるものが要求した「女性的なるもの」を否定した存在ともみなし得る新しい女を体現した彼女だけが、モダニズムの中でも生き残ったということは、それは大きな流れの中では矛盾ではなかった。ですから、今、おっしゃった矛盾というのは、なぜ彼女のような新しい女が大戦期間の女性性を要求する宗教芸術の領域で活躍できたかということだと思います。

宗教芸術には女性的なるものが要求されたので、それをサバイバルの手段として利用する女性たちがいた。本質的に、もともと女性的なるものを体現していたわけではなく、それをサバイバルの一つの手段として利用した。彼女たちも、プロフェッショナルな女性芸術家として自立をしていたという意味においては、間違いなく新しい女だった。つまりユレ以外も新しい女というふうに見えるわけです。

実際、彼女たちの多くが独身でもあり、結婚しないで自立をしていた。そういう意味では新しい女だったわけですね。その中でマルグリット・ユレのような、自立の手段をより男性の領域に近いとされるような、つまりもつとそういう側面が強い場を選ぶ女性もいた。そこにおいて何かしらで身を守らなければいけなかったということは確かで、実際ステンドグラスの修業の場では紅一点という状況だったと思います。

そうした中で、見た目も男性を模すという、メンタルな部分

だけでなく、新しい女として武装することは有効だった。そうしたものが、奇異な、化け物的な存在ではなくて、先端を行く女性というふうにはプラスのイメージでとらえられるという土壌があった。そういう意味で、彼女のような人も受容されやすかったということが言えると思います。

男性の領域で許容されるために、女性としての自分自身をそうやって新しい女でイメージづける、それが戦略であつたとして、ユレのようにそういう戦略をとった女性が一方にいて、一方では、女性的なるものの価値を体現するということを戦略とした女性たちがいたとすれば、結局のところは、自立を望む女性たちの戦略の違いということだけで、その両者というのは、いわゆるコインの裏と表だったということが言えると思います。

実際、大戦間期というのは、新しい女が一応もてはやされてはいましたが、一方では、特に戦争終結後には、人口が著しく減少したとか、男性が復員してきたので実際に職場を迫られるとか、そういうことで、非常に家庭回帰が叫ばれたときで、だから逆に新しい女というのも出てきて、すごく揺れ動いた時代だった。両者が全く別個のものとして存在していたわけではなくて、呼応する形で存在していたということを考えれば、逆にそうした社会がここに反映されていたともいえるのではないのでしょうか。

もう一点、つけ加えておきたいのですが、ユレはモダニズムの中では生き残ったといっても、いわゆるハイアートで成功し

たわけではありません。彼女はもともと彫刻家で、国立美術学校では彫刻を勉強し、その前はアカデミー・ジュリアンで絵画を勉強していて、ハイアートのアカデミックな技術にも長けていたということが証明されているのですが、あえてステンドグラス職人という身分に入ってしまったわけです。

ですから、男性の領域に侵入したことは確かなのですが、彼女がいわゆる大芸術の砦を侵してはいないというところで、新しい女であっても許容されたという部分はあったと思います。装飾芸術で、例えば、ソニア・ドローネーなども新しい女の一人と言われている。ココ・シャネルでありますとか、やはり装飾芸術の分野ですし、いわゆるハイアートのものすごく知的に構成された作品を作り出したとしてモダニズムの中で生き残ったというのは、ちょっと違う。なので、新しい女としてであっても許容されたのではないかとこのころが言えるのではないかと思います。

**天野** ありがとうございます。新しい女というのは突出してこの時代のモダニティーの一つのイメージであったがために注目されまされども、実際にこの時代の女性が社会と交渉していく、そこでサバイブしていく形というのは極めて多様であって、ある意味ではこの教会装飾に関与した女性たちすべてがそうしたサバイブの戦略をそれぞれにとっていて、そのうちのひとつとしてユレのやり方もあったということですね。

これはいろいろなところに発展できる問題だと思っております。

会場のほうから何かご意見、ご質問とかいかがでしょうか。では、先ほど発言していらっしやらない初めての方で河本さんは、

**河本** 広島大学の河本真理です。大変おもしろい発表をありがとうございます。ありがとうございました。ちょっとお伺いしたいことがあるのですが、第二次大戦後のモダニズムの流れの中で、なぜ女性芸術家の参加が減少・後退したのかという非常に大きな問題に関してです。いわゆる秩序への回帰という動きについて、例えばドイツのナチズムのような古典主義への回帰と最終的に結びつけられて、戦後に秩序への回帰自体が評価されないとかほとんど無視されるようになって、しばらく美術史からはあまり問題にされず、かなり後になってから秩序への回帰という現象が結構取り上げられるようになったわけです。

そういうことがあるので、特に戦後モダニズムが逆に持ち上がることによつて、その秩序への回帰がおとしめられるという動きに連動して、やはり女性芸術家たちも美術史上での扱いが忘れられてしまったことがあるのではないかと考えたのですが、その辺をもうちょっとお伺いしたいと思うのですが、いかがでしょうか。

**味岡** おっしゃるとおりですね。何も女性芸術家だけではなく、これに関わった人たち、二十世紀の聖なる芸術とかモダニズムの前までの宗教芸術自体が評価されていない。本来この運動は、最終的にル・コルビュジエのロンシャン礼拝堂につながっていったという流れで語られていくのですが、始まりは

今日私がお話しした二十世紀の「聖なる芸術」運動だった。そこからクチュリエ神父（マリー＝アラン・クチュリエ）が出てきた。クチュリエ神父自身はもともとアトリエ・ダール・サクレにいて第二次大戦前までは非常に保守的でしたが、アメリカに渡ってから反ヴィシー政権を表明し始めるわけです。結局そういう流れがありまして、いわゆるナチズムや全体主義といった政治的なことも関係するし、ましてやヴィシー政権の標語が、家族、労働、祖国で、それは「聖なる芸術」運動の理想と酷似していた。ですから何も女性だけが忘れ去られたわけではなく、ここにかかわっていた男性芸術家たちももちろん語られなくなってしまう。

そういう流れはありますが、そこは逆に注目した点です。私はそういうところに女性が多く参加していた点に注目した。戦後忘れ去られてしまつて、再評価するにしても言い訳をせねばならなかつたようなところにしか生きる場を見出せなかつたということが、あえて問題なのではないかと。つまり二重の意味で排除されていった。結局そういう場でしか生きられなかつた。生きられなかつたわけではないと思うのですが、それが有利に彼女たちに働いていた。そういう、政治的に葬り去られなければならぬような場に女性たちが求められていた、というところに問題を見出したということです。ちょっと答えになつていないかもしれませんが。

**河本** あと一つだけお伺いしたいのですが。共同制作とか反

個人主義というのが、女性らしさの価値というふうに見える。それと、それで先ほどの、二重に排除されたというお話はともよくわかつたのですが、ただ、共同制作とか反個人主義で、例えば同時期に起こっているバウハウスとか、ああいうのも女性らしさの価値ということになるのでしょうか、それともどうなのでしょう。あれも一応、共同制作とか反個人主義とかあるいは芸術家と職人の間の垣根を取つ払うとか、そういう話になつていのですが。

**味岡** バウハウスに関しては、もちろんそうですね。共同制作とか反個人主義が揚げられていました。ただ詳しいこと、じゃあ女性がそこにどれぐらい参加していたかといったことに限っては、私ははっきりわかりません。ですので今の質問から少しずれるかもしれませんが、反個人主義とか共同制作が時代の流れとしてあり、そういうものに共鳴してこういう運動が始まつた。装飾芸術に関する工房を立ち上げようとしたところにおいては、おおむね似たような理想が掲げられていたと思います。例えばアトリエ・ダール・サクレだけではなくてドイツやスイスでも同じような工房が盛んにつくられた。私を知る限りでは宗教的な工房ですけれども。そこに賛同する男性たちもやっぱりいて、多くの男性たちがそういう共同制作とか犠牲的精神のもとで制作していた。ただ、そこにいた男女が同じような比率であつたか、また女性が多いような状況で共存し得たのかというのを考えると、おそらくそうではない。要するに男女が

共存し得ない世界でそういう理想が実現できたのではないかと考えるわけです。

男性だけの世界であればそれは美しい理想になりうる。いわゆる男性兄弟愛的なホモソーシャルな世界での共同体であるとか犠牲的精神にのっとった制作というのは、ものすごく理想とされたと思うのです。でもふたをあげてみたら、女性がいた。まさかこんなに多くの女性が参加してくるとは思わなかつたと、そういう計算違いがあつたのかなど。ちよつとそういうものを感じます。時代の状況として、装飾芸術振興を目指し、装飾芸術を大芸術へと引き上げる、垣根をなくそうという場においては、やはりそういう精神がうたわれるんですが、じゃあ全く同じ場に女性と男性が共存した場合に、それが本当に男女を越えた理想となり得るのかというやはり疑問であると。要するに共存していいところで実現し得た理想だつたのではないかというところが、アトリエ・ダール・サクレの例で示されたのではないかと私は思うのです。

時代の潮流としてバウハウスにもそういう理想がもちろん共通してあると思いますが、ただ、男女が全く同じステージに立っていたのか、それが本当に共有できていたのか、となるとどうでしょう。そういうところに私は問題を見出したんですよ。これもちよつと、答えがずれたかなとも思いますが(笑)。

**天野** おっしゃったように、教会の場合もみんなで共同制作しましょうということを女性が前面に押し出したというよりは、

具体的に女性たちがそこを利用したといつたらあれですけども、サバイバルのためにそういう要素を巧みに利用して自分たちの実践につなげたところがあつたわけですね。一方バウハウスの場合、例えばモダニズムの中でバウハウスが語られるときには、結局その共同制作というよりもむしろカンディンスキーとかクレーなど、やはりマイスターとしての個人がモダニズムの枠組みの中で語られる。そして女性たちは、例えば織物部門にこういう女性がいたというような形で語られる。モダニズム主導の語りが形成されていく中で、たとえ共同制作の理念があつたとしても、男性中心の語りというのがそれを打ち消していく。

例えばイギリスのグラスゴー・フォアの場合も、実際には二人の女性と二人の男性がいて、共同して制作したものがいっぱいあるにもかかわらず、マッキントッシュの作品というふうに語られてしまう。結局その共同制作という事実そのものが否定されて、モダニズムの語りの中では、マッキントッシュという男性のすぐれたデザインがいたという話になっていくことはありますよね。ですから、それは歴史の中でどう語られるかという問題があると思うのです。バウハウスの実態については、これはもう具体的な事例を見ていくしかないのです。それはそのご専門の方に伺わないとわかりませんけれども。ただ、語りの中ではそういうことがまま起こりうるということがあるだろうと思います。

**河本** わかりました。パウハウスには結構女性の生徒がいたので、私たちの語りのレベルと実際のレベルはかなりずれているし、モダンズムの中で語られるとついついパウハウスのマイスターばかりが出てきて、あれだけたくさんいた生徒はどこに行ったのかみたいな話になりかねないので、そこら辺はやはりずれがあるのではないかなと思ったのですが。例えば共同制作とか反個人主義をすぐにイコール女性らしさの価値とやってしまうと、もうちよつといろいろな幅広い意味合いを含んでいるのではないかと思ったので、そこだけもう少しいろいろな価値を含み持っていて、しかしここではこういう面が前面に出てくるというふうに言われたほうが良いのではないかなとちよつと思っただけです。

**味岡** はい、ありがとうございます。これも言いわけになつてしまうのですが、今日は時間の関係上、多くの女性が参加した理由をほかにあげつらわなければいけなかったのも、一つ一つ丁寧に説明できませんでした。論文では一応いくつか事例を挙げて一様ではない可能性を探りました。単純にイコールで結びつけたわけではないですし、女性たちもあくまでも選択肢の一つとしてそれを選んだ。そこでそのような理想を掲げている以上、排除する口実が生じ得なかったと。そういうふうな流れで語ったつもりで、直接的に結びつけたわけではありません。もっといろいろな事例を挙げなければいけないところを今日は挙げられなかったのも、確かにちよつと短絡的だったかなとは

思います。

**天野** 先ほどもう一人、手が拳がつっていた方は。

**隠岐** はい、手短にさせていただきます。ジョルジュ・デュアリエールはギユスターヴ・モロー美術館の館長もやっていたので私は非常に興味があるわけですが、デヴァリエールが参加したアトリエ・ダール・サクレには娘、長女が加わっていますよね。このアトリエ・ダール・サクレというのはどういう支持母体というか、教会運動とか宗派とかいろいろ問題があるのですが、運営費みたいなものはどこから出ていたのかというのがまず一つの質問です。

それから、それに関連するのかもしれませんが、ここにかかわった教会の中でヴィラージュ・フランセというのは解体されていると。それが単に何らかの形で解体なのか、それとも教会運動の中で教会そのものが解体されたのかということもちよつとお聞きしたい。

それから先ほど幾つか作品を見せていただいたわけですが、デザインはドニである、それをやったのはサビーヌ・デヴァリエールである。その場合、やはり彼女を同等のアーティストという形で見るのかという問題を三番目に聞きたいと思います。**味岡** ありがとうございます。アトリエ・ダール・サクレの運営費ですが、これは株式会社形式をとっていて、参加したアーティストやそれを支持した人たちがお金を出し合つて経営していたということです。あと教育部門もありましたので、生

徒たちからは幾らかの学費を取っていたと。最初にメンパーと  
なった人たちの多くは出資しています。手短ですが、そういう  
状況だったということです。

あと、ヴィラージュ・フランセ教会というのは一九二五年の  
いわゆるアール・デコ博（現代産業装飾芸術国際博覧会）の中  
で建てられたものだったので、博覧会終了後に解体されてしま  
った。その後、一九三一年のパリ植民地博覧会と一九三七年の  
パリ万国博覧会の二つの博覧会でも同じようにカトリック側で  
建てた教会があるのですが、植民地博のほうは移築されて現存  
しています。三十七年のほうは一部だけ内部が移築されたとい  
うことです。

次にサビーヌ・デヴァリエールに関してですが、これはちょ  
っと私の説明不足だったのと、最初にドニのデザインでデヴァ  
リエールが制作したものを挙げてしまったので、紛らわしかっ  
た。本当はそれを比べて、ここが違うということを言わなけれ  
ばいけないのですが、このデヴァリエールという人はもちろ  
ん自分でもデザインをしていて、後に挙げた白地の祭服はデ  
ヴァリエールのデザインです。制作もデザインも自分でしたと  
いう人でした。祭服の工房でもデッサンが必ず義務づけられて  
いて、デザインから布地の選択まで自分たちでできるように指  
導されていた。それらを彼女がすべて指導しているにもかかわ  
らず、デザインだけをドニが提供する場合があった。だからそ  
ういうことでちょっと非対称というか、デザインする男性とつ

くる女性ということと因習的構造を指摘できる。デヴァリエ  
ールのように評価されている人でも、やはりドニのデザインで制  
作せねばならなかったという側面があったということです。あ  
りがとうございます。

天野 では、次の方に質問を投げかけて、またフロアのほ  
うに議論を広げていきたいと思えます。

香川さんのご発表は、香川さんご自身が冒頭にお話しになり  
ましたように、これまで記憶の芸術などをやっていらした流れ  
の中で蒐集アートのご興味を持たれて、その蒐集アートのとこ  
ろでオPPERマンと出会われて主体の問題にお話が展開したと  
いうことですので、先ほど私がコメントの中でお尋ねした質問  
はむしろその流れを無視した質問とも言えるので、言いがかり  
のようなものですが。しかし、オPPERマン自身はその巧みな  
制作方法に関しては非常に自覚的だったと思うのです。非常に  
主観的・内省的なところから分析的なところへ広がっていくとい  
うやり方に関しては、そのことがいわゆる自分の内面を引き出  
すとか、それを表現するという以上に新しいポストモダン、ポ  
スト構造主義を踏まえた主体性につながるような、新たな作家  
性というか、従来の作家性や主体性とは異なる主体の形成過程  
としてとらえているという意識がどの程度あったのでしょうか。  
例えばアネット・メサジェの場合は、「私の」フィクション  
化であるとかアイデンティティーとの戯れの中でかなり自覚的  
にやっていたような気がするのですけれども、オPPERマンの

場合はいかがだったのでしょうか。

**香川** メサジエと比べてみると、ああ、やっぱりメサジエはうまいなと思って。その辺、オッパーマンはすごく律儀というかドイツ人だからという感じで、徹底的に自分を腑分けして気の済むように、オブセッシショナルなままでに出していくというのがちよつとマニアックな感じもするのですが。まずポストモダンの意思というのは、恐らくそういう芸術はまだ入ってきていませんし、アメリカからアプロプリエーションの概念が入ってくるのは八〇年代になってからなので、メサジエもオッパーマンもそういった新しい概念を意識的に取り込んでやっていたわけではないと思うのです。もちろんアンディ・ウォーホルとかアメリカのポップアートの流れを知っていて、やっぱりマスメディアから引用したりするのでしょうけれども、全然そういうところではないやり方でむしろ独自にやってきたような印象を持っています。ですので、オッパーマンがすごく理論的かつポストモダンの理論で新しい主体をとというような意識は、あまりなかったのではないかと思います。

**天野** その理論を知っていたかどうかという問題よりも、作品としてそういうことがどの程度言えるのか。つまり今の私たちの作品解釈として、旧来の自分の内面を引き出していくということではなくて、あのプロセスをそういう主体の開閉とか作家性というものを固定させないで、行為の中でそれが常に組み立てられ、壊され、組み立てられというようなこととして考え

られるのか。それともやはり究極的に「私」というものがあって、その奥深くをできるだけ探りたいと思ってやっていたのかそれがどういふふうに見えるか、どういふふうに解釈できるかということです。

**香川** それはやっぱり今の私たちがそれを解釈してしまうところ、既に私たちはこういう議論を知った上での読み込みということはあるのですけれども。オッパーマンは、これはこうであるとか、私はこうであるというふうに固定してしまうことが非常に嫌いだと言っていて、そういうことについては自覚的につくりかえるということをやっていますね。それを後から考えると、何かポスト構造主義と重なるという後づけではありますね。

**天野** ただ、具体的に常につくりかえるという行為は非常に意識的だったという点がやはり興味深いですね。彼女の意識云々が必ずしも答えとか解釈にはならないと思います。彼女が実際にそれを常につくりかえるということを非常に大事に思っていたというのは、やはりおもしろいところかなという気はします。

**香川** 先ほど天野さんがおっしゃったように、制作行為というのはいずれ何か決断し選び取ることだから、そこにある種作家のエージェンシーが発生するというのは、もちろんそうだと思います。私もこれを書きながらそのことも考えていたのですけれども、ここはあくまでもコレクションという自分の外に

あるものを集めてきて、何となく自己語りと社会とをつなぐということ、ある種のものやイメージを集めてきて構造体をつくるということに限定して考えていたので、そこまでは触れないでいました。

**天野** 作家性であるとか作家の主体性、これはフェミニズム・アートにおいても非常に重要な問題だと思っておりますけれども、そういうことにも関連して、あるいは香川さんのご発表に關して会場のほうから何かご発言がございましたら、ご自由にどうぞ。いかがでしょうか。

**岡部** 岡部あおみです。先ほど香川さんが、いわゆる痕跡とかが集積しながら、それがフィクションナルであれ、事典をつくっていくというような方向からメサジエとボルタンスキーが出発したのだけれど、ジェンダー的に二人がすごく変わってくるという、その辺はそれだけで終わってしまったのですけれども、もうちょっと説明していただけますか。

**香川** はい。ここはあくまでも七〇年代の前半に焦点を当てた議論ですので、ボルタンスキーはポンピドー・センターにもあるように、幼年時代からのいろいろなものを箱の中に集めて、自分というもののアイデンティティーをつくる参考資料ケースというふうに呼んだりして。あれはギュンター・メトケンが大好きだったので。要するに痕跡を集めて自分というものを考えるという。でもその後、彼はあのやり方を踏襲していかないで、非常にシンプルな写真とか単一のイメージを重ねていく。

八〇年代になると名前だけを集めるとか、古着だけを集めるという単一のアイテムの集積のほうに行きますよね。

彼自身がインタビュウの中で言っているのですけれども、自分はやっぱ最初のころのあいうものから、もつとミニマルなものに移行してクールで冷たいものになっていった。はっきり意識的にスタイルを変えていったのです。そして八〇年代後半に、例えばホロコーストの表象にかかわるような写真だけを集めていくという、非常にある意味ミニマルで冷たいアーカイブをつくっていく。

それに対してハイブリッドなアーカイブをつくっていくアーティストというのは、もつともつと情報量が多いですね。その辺の違いがジェンダーと重なると考えていて、それが念頭にあって、二人は違う方向に進んでいったと思ったわけです。

**天野** ただ、男性の芸術家でもむしろ後のほうになると思いますが、九〇年代とかだと非常にハイブリッドな集積の芸術をつくる人たちは結構いますよね。ポストコロニアル系の人も多いと思いますけれども。そうすると、その手法や技法の問題とジェンダーの問題は必ずしも相関しないのではないかとフェミニズム・アートの初期の時代においてはある程度クールな男性性に対する——女性性というのもあったかもしれませんが、九〇年代になると必ずしもそうは言えないのでは？

**香川** そうですね。もう明らかに六〇年代のミニマルイズムの残響の中で仕事をするのではなくて、むしろ非西洋的なものも



加味されて、すごくハイブリッドになっていきますよね。その意味で比較するとおもしろいと思うのは、ハンス・リヒターなのです。ハンス・リヒターは自分の撮った写真や新聞・雑誌の写真をATLASとしてずっと集めていくのですね。それ自体は非常に整然とした写真や自分の作品のスケッチ集ですけれども、これはドイツの研究者が指摘していることですが、常に自分の視点、自分のプライベートな写真と社会という、作家主体の視線を感じさせるような集め方をしている。しかも彼がATLASの中に時々差し挟むのは、一点透視図法の写真カラーージュなのです。まさに見る主体がこちら側に一点あって、そういうものと比べての主体のあり方の違いということも考えていけるのではないかと思っています。そういった分析の手がかりを探しているところです。

**天野** ではほかに会場の方で。

**小勝** 栃木県立美術館の小勝禮子です。すみません、質問をするのに名前を忘れてしまって大変恥づかしいのですが、香川さんが以前から研究されていた、ホロコーストの記憶の集積をしているドイツの女性アーティストは何さんでしたっけ。

**香川** ジークリット・ジグルドソンです。

**小勝** そのジグルドソンの研究をされていた論文を拝読しております、今回のアンナ・オッパーマンの場合はむしろ作者の主体性に非常にこだわって、自分と他者との関係性において次々変わっていく関係性をあらわすためにどんどん集積物を増

やしていく、作品を更新していく。ジグルドソンのほうはそうではなく、他者に開いて他者が持ってきたものを自分の作品にどんどん追加していくというふうな展示をされているようなので、その辺の違いを含めてご説明いただければと思います。

**香川** ありがとうございます。実は種明かしをすると、ジグルドソンを調べていて、ドイツの記憶アート、つまりナチズムのホロコーストの記憶を表現するアートについて書かれた論文に、ジグルドソンとハンス・リヒターとアンナ・オッパーマンを比較するとおもしろいということを書いている研究者がいて、それでやっぱりオッパーマンなのかなと思って始めたところなのです。

ですから、私もオッパーマンとつき合い始めてまだ半年ぐらいです。ジグルドソンは作品を社会的な記憶のほうに開いていって、そういう意味では自分のアイデンティティーというものを大きなアーカイブの中のほんの核のところにとどめるのです。それに対してオッパーマンの作品は、専ら自分がつくっているものなので観客参加型ではない。自分が引用し、自分が書き込み、自分がつくるアーカイブという点では、ジグルドソンよりも閉じられた作品かもしれないという部分があります。だから、むしろ開いたり閉じたりというのを見ていくのがおもしろいのかなという気はします。

**小勝** ジグルドソンは時代は少し後ですか。

**香川** それが二人とも全く同じなのです。オッパーマンが一

年後にハンブルク造形大学に入ってきましたけれども、同じクルト・クラントに習っていますし、もっと言うとレベッカ・ホルンも一緒にいたのです。あのころハンネ・ダーボヴェンもいて、女性のすごいアーティストたちがあの六〇年代半ばにハンブルクに一気にあらわれるのです。そこもまたおもしろくて、それはなぜですかとハンブルクのアーティストに聞いたことがあるのですね。そうしたら、デュッセルドルフのアカデミーにはボイスがいて、あそこからは女性は出てきにくかった。ハンブルクというのはデュッセルドルフからちょっと外れているので、むしろ女性が好き勝手なことをやりやすかったという返事が返ってきました。

**小勝** ありがとうございます。

**天野** 作家性とか主体、あるいは他者との関係というと、そこには割とごく最近の関係性の美学のようなかなり批判の余地のあるような美学も含めて、社会や他者との関わりを前景化したネグジエーションのアートといった、非常に現代の美術の問題系に広がっていくと思うのですが、そのあたりとの、または彼女との関係でもいいですが、いかがでしょうか。

**香川** とっても哲学的な問題なので難しいです(笑)。

**天野** オッパーマンのように、自己をどんどん掘り下げて社会に開くということから、もうちょっと社会のほうにシフトしていくジグルドソンなどを経てさらに社会のほうに開いていくと、現代の関係性の美学なんかにもつながっていくという流れ

が見えてくるだろうと思うのですけれども。ただ、その中で何かやっぱり非常に大事なことが落とされていくような気がします。そのあたりのことでちょっとお考えがあればと思ったのですが。

**香川** 私の発表の中でもちらっと触れたのですが、オッパーマンの場合は自分自身に固有なものというのがアートの出発点で、そこは外しちゃいけないくて大事なところだと。常に自分の個人的な経験や思ったことがまず核にあって、それと外とを関係づけていくということも大事であると。それに対して観客参加型のアートみたいなものだとむしろ作家はすごく受動的になって、何がかき込まれるのか、それを待っているような部分があるのです。ジグルドソンはちょっとそういうところがあるのですけれども。私たちはアートの作品を見るときに、その作り手のメッセージを求めているところがあって、そこどこまで共感できるかということですが、オッパーマンみたいに常に自分に帰ってきながらというのはやっぱり一つのパターンとして、一つの参照のモデルとして重要だったのかなと思います。

**天野** そうですね。往々にしてそういう関係性の美学のように、ただ一つの装置をつくるということの中で作家や受け手たちがかわる。だけど、結果として他者も自分も全く変わらないうふうな装置のつくり手でしかない、受け手でしかないというふうな陥ってしまうケースが多々ある。まさに最も問題とな

る作家性や主体性の問題というものがそこからそぎ落とされてしまおうという点に對して、やっぱりそこから問うという点でオPPERマンのおもしろさがあるというのはそのとおりですね。ほかに何か会場のほうからいかででしょうか。また、いろいろな議論の中でいろいろなつながりが出てくると思いますが。

中嶋さんには、会場からの質問に先ほどからもう既にお答えいただいた部分もあるのですが、お答えの中で、要するにジェネレーションの違った女性との関係が逆になかったことが問題だというふうにおっしゃいましたけれども、それはなぜだったのかというようなことを何か伺えますでしょうか。

つまり、これはまさに母と娘のプロットだと思っておりますが、そういうものが戦前・戦中・戦後の日本では成立しづらかった。戦後の後のほうはよくわかりませんが、それはなぜかということについて伺えますでしょうか。

中嶋 それに関しては私もいろいろな点を考えていますけれども、一つは、戦後の世界的な絵画主義の現象というものが、やはり反動的なモダニズムをはらんでいたことがあると思います。つまりそのモダニズム的な価値観の中では、女性的な連帯にあまりフォーカスが当たらなかったというか、むしろそういった状況から自立した芸術の美学的な判断が中心になっていたのではないかなと思います。

それはアンフォルメルに関してとりわけ明らかで、例えばアンフォルメルだったらミシェル・タピエですけれども、抽象表

現主義でしたらグリーンバーグの言説とかいうものは非常にモダニズム的で、その歴史的な背景、文化的な背景、それはナショナルなものやエスニックなものも含みますが、あとはジェンダーや人種、階級、そういうものから自立した芸術的な価値観がフォーマルに認められるはずだと考えられていた。それを内面化しているというのが、男性にも女性にもあったと思うのです。だからこそ絵画運動がインターナショナルに展開する可能性があつて、日本の美術家や批評家もそこに可能性を見出したわけです。そういうところでは、女性同士の連帯はむしろつくりにくかつたのではないかと思います。

もう一つは、女性同士の連帯、女流画家協会、女性美術家協会が存在したわけです。これはもうちょっと後の話ですが、非常に時期としては近接しているのですけれども。先ほど申し上げたとおりアンフォルメル後、女性性とか女性作家に対するパッシングがあつたというお話をしたのですが、これは小勝禮子さんも研究で指摘されていることですけれども、やはり女性が甘やかされているという言説が突如出てくるのです。

民主化や男女平等が、アメリカの支配やGHQが主導となつたいろいろな法的な整理のもとで可能になっていくけれども、女性是自己で自律性とかそういういたもの、芸術家としての立場をつかんできたのではないという言説が主流になってきます。その中には、タピエに評価される田中敦子とかアメリカで売れている草間彌生とかに對する、嫉妬も含めた女性蔑視の視点が

あったと思います。女性同士の連帯というものが、そこで崩れていく。そのプレッシャーにあつて、女性のほうも自分で甘やかされているというふうに言っている作家がすごく多かったです。それで、女性の連帯の可能性がつぶされていったという背景もあると思います。

**馬淵** 中嶋さんは最初に海外、戦前はフランスから、それから戦後はアメリカからいろいろな潮流がやってきて、それに対して日本の画壇、芸術家たち、あるいは批評家たちが非常に過敏に反応したという話をされました。戦争前後のかなり長い間、今でもそうかもしれないですけど、アメリカとかフランスとか西欧の世界の中で日本人作家が評価されることに對する、何か過剰なあこがれみたいなものがずっとあつて、新聞の批評みたいなものを見ると海外で個展をやったというだけで何かすごい作家みたいに言われたりするのが、いまだに続いていると思うのです。

そういう中で女性たちが海外に評価されたり、あるいは実際に海外に行って活動したりということに對する男性批評家、アーティストたちのどろどろした妬みみたいなものが、すごく感じられるんです。つまり、自分たちはこんなに頑張つて活動しているのに評価されない。それを、さっきの「甘やかされている」という言葉の中にあると思うのですが、あまり苦労してないのに女だからちやほやされている、許せないみたいな。そういう非常に何か根深い、海外の評価に對する過剰に敏感な姿

勢を見るような気がして。

私はあまり吉原治良のことを知らないのですけども、例えば田中敦子が父と娘という穏やかな、日本的な人間関係の中で活動しているうちは優しいけれども、そこから飛び立って突然海外で華やかに活動すると、どっと抑えていたものが出てしまう。そういう、本当に何かあまり議論になるようなレベルのものではないのですが、造形とかどうとか、それが言語として批評のディスクールに出てくるというものではなくて、もっと日本人男性の中に長い間ずっと潜んでいる、西洋男性文化に對する憧れですよ。そういうものを感じてしまうのですが、中嶋さんはどうお考えになりますか。

**中嶋** そうですね、それをどのように批判的に見ていくことができるか、日本人男性特有のオーバリアクションというものではなく、どうしてそれがそのようなになってしまふのかを考えたと思っていますのですけど。

先ほどのコメントで、ハロルド・ブルームのエディプス的な父から息子への関係というものが、美術の批評家にしろ美術家にしろそういう世代的な関係があるのですが、ここで私が思ったのは、日本とか非西洋だと、このハロルド・ブルームの図式にもう一つ父権性というものが加わってしまうのです。父が幾つもあるような状況になってしまつて、そこでいろいろ関係性が、普通の美術史の中では論ぜられないようなものが、戦後だけではなく、日本の西洋美術にはあると思います。日本

の西洋美術」という状況が、既にいろいろな問題をはらんでいるんですけども。

この米山リサさんの論文の中で言及されていた、上野千鶴子さんの江藤淳の『成熟と喪失——「母」の崩壊』という論評に対する議論が載っていたのです。ここでは戦後父が不在になっってしまう状況の中で、江藤淳らの戦後世代の批評家たちがアメリカと触れて、父がいない状況でアメリカでも受け入れられることがなく保守化を深めていく男性の物語が描かれているんですね。その視点だと、米山リサさんの議論によると、その視点は強度に人種化されると。もちろん人種化されているけれども、それをもう江藤淳を初めとする批評家たち、これは日本の美術の批評家ともすごく構図として似ていると思いますが、人種化のジェンダーというものを自分で内面化してしまっている。その内面化してしまっている構造にとらわれていると、オルタナティブな歴史性を築くことができないのだということですね。

そこで定義されるのが、ほかの男性性もあるだろうというものが突破口の一つとして考えられるのではないかと。その違う男性性として、瀧口修造や阿部展也や吉原——吉原は結果的にはそうではないわけですけども、そういうものが提案できるかなとは考えてはいます。でもそれはもうちょっと複雑な問題なので、阿部と瀧口と吉原が同じような男性性を持っていたかという点とまたそれも違うので、そこはもうちょっと議論の余地が

あると思います。

天野 このあたりの問題で、フロアのほうからいかがでしょうか。

齊藤 明治学院大学の齊藤綾子です。中嶋さんのお話を伺っていて、私は映画研究をやっている者なのですが、日本の占領期以降の映画の中における言説でも敗戦のトラウマというのは、男性批評家の中で女性の標準に対して、平たく言ってしまうと、戦中から戦後にかけて変わってきたときに「寝取られた女」みたいな言説が出てくるわけですね。そういった男性の昭和の世代というのと、それから大正の世代の違いはかなり見られるところがあるのです。

ただ、その点において私がちょっと今回のお話を伺っていておもしろかったというか、疑問に思った点は、そういった女性アーティストのほうが、いわゆる父親世代の批評家たちの関心のある種自動的に受けたのか、それとも一種、彼女たちはやはり海外においてもいろいろな意味で自分たちの、例えば東洋人であることかそういうものを、戦略的にも使っていたアーティストたちなのではないかなという気がするのです。

そうなったときに、彼女たち自身が一種の戦略的なものとして、そういうある種のアテンションみたいなものを使ったような、つまり瀧口のようなそういう批評家たちが注目したという一方関係だけではなくて、彼女たちも逆にそれを利用する戦略みたいなものもあつたのかなと思つたので、もし何かあれば。

**中嶋** ありがとうございます。端的に言うと、草間や田中に  
関しては戦略的本質主義のようなやり方は、ちよつと多面的で  
すけども、よく言えないですが、あまりないのではないかと私  
は思っています。それが、むしろこの世代の問題でもあると思  
っています。

先ほどから申し上げている戦前世代の男性と戦後世代の女性  
のつながりというのは、一つはエディプスのなつがりとは違  
う物語をつくり出すものとして、ナショナルではない関係性を  
築くのではないか思いますけども、もう一つ私が問題に思っ  
ているのは、そこでモダニズム的な価値観というものが再生産さ  
れてしまうというふうに思っているのですね。

それはつまり、ご指摘がありましたけれども、父と娘の関係  
性というのはシュールレアリズムに特に顕著なように、モダン  
なアートの中でもよくある構図ではあるのです。そうするとそ  
こで女性作家、男性作家がナショナルではないモダニズムを想  
定したときに寄りかかるとは、やはり芸術の自律性とか個人主  
義とかそういう問題なのです。

草間や田中というのは、草間はニューヨークで着物を着てセ  
ルフパフォーマンスもやっていたので、ちよつとそこはまた別  
の問題ですけれども、基本的には自分の作品に女性性やアジア  
性を読み取らせる批評は全部排除していました。草間彌生は、  
一九八〇年代から一九九〇年代になってからまたその言説を変  
えていきますけれども、それまでは自分の、例えば草間彌生な

ら自分の病によって、自分の個人的な経験からこの芸術的な領  
域に近づいていったというのが独自の語りとしてあります。田  
中敦子というのは、夫であった金山明という、やはりモンドリ  
アンの芸術観から絵画を構築するという観点を持っていた作家  
の影響がすごく強くて、芸術というのは絵画に対してどのよう  
に新しい考えを提案できるかという非常に美学的な判断で動い  
ているのですね。なので、男性たちやインターナショナルな視  
点を戦略的に使うというよりも、その中で生きてはいるけども、  
モダニズム的な価値観を基本にしていたのではないかと思いま  
す。むしろそれが戦略的に扱えるようになったのは一九九〇年  
代に入ってからで、そこでも戦後女性作家はその態度をあまり  
崩していないですね。ということ、お答えになるでしょうか。

**天野** モダニズムの獨創性とか自律性という、さっきの味岡  
さんの話ではむしろ女性が排除される構造だったわけですが  
ども、タピエとか西欧の男性が田中などの日本の女性の作品に  
獨創性を見たとするならば、なぜだったのでしょうか。そこに、  
日本の女性の作品であるが故に獨創性を見たという構造がある  
種あるのでしょうか。つまり日本の男性の作品も含めて、フラ  
ットに見てこれがいいからといったのではなくて、やはり女性  
の作品であることの中にある種の獨創性を見たということがあ  
ったのでしょうか、なかったのでしょうか。

**中嶋** それは女性の作品だったからというよりも、女性たち  
の態度においてそういうことが見出されたと思うのですけど。

例えばタピエと日本の作家という意味では田中敦子だけではなく、白髪一雄なども評価されているわけですね。ですので田中敦子だけに關しては言えないのですけれども、ミシェル・タピエにせよ、草間彌生を最初ニューヨークで評価したドナルド・ジャッドにせよ、やはりそのころの批評文を見ると、実際はどうであれそのとき、一九五〇年代の後半というごく短い時期においては形式的な、フォーマルな絵画の判断に基づいて彼女たちを評価していることがわかります。

ただ、それはその後彼女たちが一九六〇年代、一九七〇年代においてはジャクソン・ポロックとか、ヴォルスとかジャン・フォートリエとかと同じようには偉大な作家として見られなかったという意味では、やっぱり女性蔑視、アジア蔑視というものが隠されていたとは言えます。ただ、そういうものを取っ払ったある種名目の普遍性というものが、短い期間においてはあったということです。そういう意味では、それを利用していたと言えると思います。

草間彌生に關しては、例えば同じ時期に渡米していた岡田謙三が、彼は日本美術、東洋美術の美学と抽象表現主義の美学の橋渡しをしようと考えていたのですね。彼は当時すごく東洋的な美というものを押し出していったので、エキゾチックな視点には受けたのですけども、その後は、草間彌生のようにモダニズム路線を突き進んでいった作家よりも評価が下がってしまっているということがあります。だから草間彌生がナシヨナルな

のを否定していたというその態度と、岡田謙三がナシヨナルなものを出していったという態度においては、その前段的な差というものはあると思います。

**鈴木** お話は尽きませんけれども、何か馬淵さんが最後に大きな問題を米村さんということで、時間がなくなってしまうといけませんので。

**馬淵** 「偉大な芸術家」というものに対して、そういう「偉大な」という言葉で美術史が語られてきたというのは、リンダ・ノックリンが指摘したとおりですね。そしてその後いろいろな美術史が書かれて、いろいろな研究が積み重ねられてきている。そして特に女性、ジェンダーに關する、あるいはフェミニズムに關する問題に關しては、それ以降制度の問題ですね。リンダ・ノックリンが一番根本的に提示したのは、女性に才能があるとかないとかということ以前に、そういう男性の基準に合う制度的な枠の中では活動できる分野にいなかったということとを明らかにして、つまりそれは偉大なる歴史画という分野でヌードを描くことが必要であったのに、そのヌードを描く機会に恵まれなかった。あるいはもちろん美術学校というものがあっても、実際には美術学校に女性がシステムとして入学できるのは、フランスの場合は一八九〇年代の終わり頃ですけど、でもすぐに、例えばローマ賞とかにも選ばれず、たくさん女性が入った形跡もないわけですね。ですからそういう制度の問題というのの一つあって、制度についてのいろいろな研究は行わ

れてきたと思います。

一方で女性美術家を発掘するという、隠れて、いなかっただかのように無視されてきた沢山の女性美術家が、作品なり生涯なりが発掘されて本が沢山書かれたという、大きく分けて二通りの女性美術家に対する再評価が行われてきたわけですね。

その中でさつきはアルテミジア・ジェンティレスキの評価のことを話されて、そこにやはり最終的には「偉大な女性芸術家、アルテミジア・ジェンティレスキ」という形にならざるを得なかった、あるいはなってしまうということに対する問題提起をされたわけですが、では何が可能なかということですね。

それで一つ私が考えるのは、「偉大な」という言葉はもうはつきり言って使うのをやめましょうと。偉大というのはだれかが何らかの価値を称揚するためにつくってきた言葉で、決して普遍的なものではないわけですね。ただ、やはり女性美術家たちを形容する、言語で語るときにさまざまな特色について語らざるを得ないわけで、何を語るのかということですね。それぞれ個々のアーティストが何を目指し、どういうプロセスを経、どういう社会に生き、どういう問題を解決しつつやってきたかの掘り起こしをやらざるを得ないのではないか。特定の作家について研究する場合にはですね。そのときに概念なり評価の基準なり、言葉の問題なり、そういったものが問題になってくると思うので、彼女たちの活動をよりよく伝えるための言葉と概

念の整理を、これからしていかなければいけないのかなと思います。そのことに対して米村さん、あるいは会場の方でもいいですが、ご意見を伺いたいと思います。

米村 一番恐れていたお話です。ちょっと補足にはならないと思いますが、なぜこんなことを考えたのかというのをお話しさせていたきたいと思います。ある年代から上の先生方は私と同じようなことを経験しながらフェミニズム美術史の変化を見てこられたと思いますが、「偉大」という言葉はいまだに私にとっては幽霊のように、実体はよくわからないけど常に脅かす、でも見詰めないといけない対象としてあります。今回の話のきっかけとなったのは、「女性芸術家に興味を持っているんです」と言いはじめたころ、何人かの男性研究者に、「私は価値のある作品しか研究しません」と面と向かって言われたことです。私は、目の前でシャッターが下ろされた気がしました。つまりもう、完全に私が切られてしまったと。そのときのキーワードが「価値」「偉大さ」ということなのだろうなというのが、一つの出发点です。

もともと私は十九世紀の研究をしましてジョルジュ・スーラとかをやっていたのですが、そういう状況で女性芸術家を研究しはじめて、マリー・バシユキルツェフというロシアの女性画家で、パリで勉強した画家についてちょっと書いたことがあります。たまたま在外研究でしばらくロンドンに滞在して、プリティッシュ・ライブラリーで彼女のことを調べるために次



から次へと女性の芸術家伝を読み始めました。これが、正直言  
つてつまらないんです。読み物としても崩壊しているような、  
稚拙なものも結構多くて。その中でジェンティレスキのことが  
あまり見つからなかったというのが、今回の話のきっかけです。  
ジェンティレスキならば偉大な芸術家だからもつといろいろで  
きるのではないか、批評史というか受容史みたいなことができ  
るのではないかなと思って調べ始めて、今回のような結果にな  
りました。

でも、私自身はジェンティレスキのことを一からはじめられ  
るわけもなく、何が出てくるかというとはやしんどいまま終  
わってしまつて、実はしばらく敵前逃亡しております、また  
スーラを最近やつております。今回、鈴木先生からこういうお  
話をいただいで、もう一度昔考えていたことをまとめさせてい  
ただきました。

シャッターを降ろした人たちにはいまだに腹が立つなどは思  
いますけど、やはり私の中に根づいてしまった「偉大さ」に代  
表される美術に対する判断基準のようなものは残っています。  
その替わりの言葉を探すことが、果たしていいことなのか。

ただ、「偉大」という言葉は非常に曖昧で、先ほど言いまし  
たように、それこそアルブレヒト・デューラーにも、アルテミ  
ジア・ジェンティレスキにも、ジャクソン・ポロックにも使え  
るといふ意味では、実体のない批評の言葉だと思ふのです。

あまり話にはなりませんけど、こういうことがきっかけで今

日のようなお話をさせていただきました。

香川 フロアにお話しする前に一言だけ。私は美術史という  
専門ジャンルではなくて、どちらかというところばかり  
追っていたので、正直言つてまだ「偉大な」という形容詞が  
生きていたのかと、ちょっと驚きました。

今から三十年以上前でしようか。アメリカで出されたクリス  
ティーン・バタースビーという人が「性別と天才―フェミニズ  
ム美学のために」という本を書いて、美術史の中、芸術史の中  
でいかに女性性が抑圧されてきたかという話の最後に、彼女は  
「女性の個人を個人として、天才として褒めたたえることは幾  
らやつてもいい。なぜなら、その一人を褒めたたえることが女  
性全体の底上げになるのだから」と言ったのです。私はそれが  
すごく頼もしくて、その後女性のことを個人として書くときに、  
いつもそのことが念頭にあったのです。別に「偉大な」とい  
う言葉は使わないけど、個人を研究して書くことはどこかで個  
人崇拜の上塗りをしているのではないかと気が持ちはいつも  
あつて、でも、それは女性全体の底上げなのだと思つていたの  
です。でも、じゃあどのように女性が語られる意義があるのか  
ということとは、やっぱり全然別の角度から言わなければいけな  
かつたということが一つあります。その文脈の探し方というの  
は、今でも大変苦労しています。それが一点です。

もう一つは、二十世紀美術をやっていると、今日の発表でも  
実は使おうと思つたのですけど、どうしてもマルセル・デュシ

ヤンから語り起こさなければならなくて、何か新しい概念をわかりやすく皆さんに限られた時間で言おうと思うと、「デュシヤンのレディ・メイドが」と言えばだれにもわかる。「オッパマンのアンサンブルが」と言っても、だれもわからない。つまりそういうふうにして常に言及、参照する、引き合いに出す対象として繰り返し、繰り返しデュシヤンが使われる構図は、二十世紀美術についても同じなのです。それは、形をかえた偉大さのことになってしまおうなと思ってはいます。

**北原** 大阪大学の北原恵と申します。午前中参加できなかったので米村さんのご発表のコメントをする資格はないのですが、今レジュメとかを拝見していて、議論を聞いて思ったことがあります。まずリンダ・ノックリンの話で書かれているのですが、その後もちろんご存じのようにポロックが出てきて、その概念を検討するという話が出たわけですから、偉大さであるとか天才概念というのがどうジェンダー化されてつくられてきたかという話は、もちろんこの場にいる人はみんなご存じだと思いますのですけれども、それをもう一回徹底してやる。まだまだ日本の芸術の美術批評の分野では、十分にできていないのではないかという気がします。それは、例えば中嶋さんのご発表の中で戦後美術の批評の話がありましたけれども、そのあたりをまだまだやる必要があるなと感じたことが一つ。

それからもう一つ、アルテミジアを偉大な女性画家として英雄化するの、例えばフェミニストアートでいえばジュディ・

シカゴの《デイナー・パーティー》というのがブルックリンの美術館でやっていましたけれども、あのときも私が見に行つて思つたのは、やはり偉大なアートとして称揚している。それはフェミニズムの芸術史の中の語りの一つ、もちろんそれに対する批判もあるわけですが、同様にあります。

その二つの場合に共通するのは、シカゴの場合はユダヤ系であるとか込み入った事情はもちろんあるわけですが、やはり「偉大な」とカテゴライズできる西洋の、括弧つきですけれどもそういうアーティストなのではないかという、その問題を見る必要があると思えました。

**新保** 一つだけ。ジェンティレスキが出る前の「偉大な」と言われたのは唯一の女性画家として、ソフォニスバ・アングイツソラがいるのですが、彼女に対する十六世紀後半の批評言語を分析、解体し、解読していくフレデリカ・ジェイコブスの先行研究『Defining the Renaissance Virtuos』が既にあります。それは皆さんご存じだと思っておりますけれども、十六世紀の段階で自律的なアーティストという概念が常に男性性を組み込みつつつくられていって、その中で男らしさとか力強さとか、天才とかという、さまざまな現代に至るまでの根幹ができたことは、かなり詳細に分析されていると思います。

ただ、解体はできているけれども、それにかわる新しい価値構築もしくは言語を編み出していくのは、やはり個々の歴史状況と個人の作品分析を積み重ねるしかないのかなと思います。

鈴木 「偉大な」という言葉を使うのをやめましょうというのは賛成で、多分ここにいる方も「偉大な」という言葉はトラウマになって使えなくなると思うのですけど。ただ、もう本当にBSプレミアムなんかは「偉大」とか「天才」とか「傑作」とか、順位までつけてという、そういうものが一般の美術に対する態度なので。なかなか限られたテレビの数秒の時間である作家を形容するときに、「偉大な」という言葉は使われなくてはならないと思うのですね。それは悲しいことですけども、多分そうだと思うのです。

また逆に、「偉大な」という言葉のかわりの一つの言葉を見つけること自体も、別の「偉大な」を生み出すことになりますので、幸い女性というのはどこの世界でも無徴性に対する有徴性の存在ですよ。何だろ、フランス語でeをつければ女性である。女性というのは、何かが常にくつつくのです。常に男性を主体とするこの世界では、女性というのはよくも悪くも有徴性のものとして見られていると思うので、それを逆に利用する。「偉大な」に代わる一言を見つけないで、女性と芸術、批評でもいいし、作家でもいいし、そういうことも個

別的にここにいる人たちがいろいろ批評したり研究したりすることによって、別に女性と言わなくても、女性に関わることとだけで男性社会は有徴性で把握するわけですから、別に言わなくても、個別研究をふやしていくことによってある種の力を持ち得ると思うのですね。

樂觀的な話かもしれませんが、例えば十五年前にはここにいらっしゃる方々はもちろんお仕事をしていましたが、そういう有徴性のお仕事はあまりしていなかったかもしれない。十五年、二十年前はね。でも今はしていらっしゃるし、こういう有徴性のはっきりしたシンポジウムも可能な時代になってきているので、あくまでも個別研究を続けることが必要だという気がいたします。

まだまだお話は尽きないと思いますが、私たちは大変な優等生でありまして、十八時きっかりになりましたので、これで本日のシンポジウムは終わらせていただきます。どうも、長時間にわたってありがとうございます。(拍手)

(終了)