



別冊か、脚注か：
ワシントン「芸術のなかの女性」美術館とフェミニ
スト美術史の課題

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 萩原, 弘子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00005014

別冊か、脚注か

—— ワシントン「芸術のなかの女性」美術館とフェミニスト美術史の課題 ——

萩原弘子

一九九〇―一九九一年に日本各地を巡回した「ワシントン女性芸術美術館」展は、歴史上これほどの数の女性アーティストが存在し、こんなにみごとな仕事をしていたのかという嬉しい驚きをもって鑑賞された。私は、日本におけるその展覧の意義を一応は認めるものの、多くの女性鑑賞者たちの「嬉しい驚き」も含めて、同展をめぐる諸方面の反応については、芸術表現の歴史と性別に関する研究と評論が、日本ではまだ未成熟であることを指摘しないではいられない。なにがどう未成熟であるかは、この美術館設立の事情とそれをめぐる欧米での議論を簡単に振り返ればわかることであるが、ここではもう少し踏み込んだ考察をしたい。つまり「美術館の設立と運営方針をめぐる議論が成立し得る状況にある、欧米のいわゆる「フェミニスト美術史」の課題についても考えてみたい。

ゴールか、ゲッターか

右記の日本巡回展に作品を提供した美術館、正式名称を「The National Museum of Women in the Arts（「芸術

のなかの女性」美術館」と称するこの美術館は、一九八一年に構想され、八七年に開館した。これは七〇年代初頭以降の一五年を越えるフェミニスト美術史学の成果として歓迎する声もある一方で、多くのフェミニストがそれには賛成せず、同館の存在意義、運営方針に対する疑問や批判を表明している。

この美術館は、富豪ウィルヘルミーナ・ホラデイ（現館長）の個人コレクションに始まる。ルネッサンス期以降の女性アーティストの作品五〇〇点を収集したホラデイに、そのコレクションを収蔵し展示する女性芸術家美術館の構想を進言したのは、米国芸術基金の座長ナンシー・ハンクスと、美術史学者アン・サザランド・ハリスであった。既存の美術館に寄贈しても、あまり名を知られていない女性の作品ということで地下収蔵庫入りは必定であり、ホラデイ夫妻の死後に予想されるコレクションの散逸を避けるためにも女性専門美術館の必要性が説かれ、その設立が提案されたと言う。そこでホラデイは、必要資金三千万ドルの半分を五年で集め、四八〇万ドルで旧メーソン集会所の建物を購入、内装改修費用一五〇万ドルを企業に寄付させ、加えて世界各国の財界人等八万人から継続的支援の約束を取りつけて、一九八七年四月の開館を実現させる。開館の辞を読み上げたのは、副大統領（当時）夫人バーバラ・ブッシュであった。ディレクターやキュレーターとして配属されたアカデミック・スタッフの専門領域は建築史と中世研究で、すでに数多くいるフェミニスト美術史研究の分野からの登用はなく、それどころか一人の絵画研究者も登用されなかった。コレクションの質から言えば、近代絵画の専門家不在は奇妙なことというほかないが、ホラデイの発言が力をもつようなスタッフの配置がされていると見る向きが多い。フェミニスト美術史学者ジョセフィン・ウィザーズが言った次のような言葉は、この美術館の階級的特質をよく表わしている。「ホラデイ夫人が、ここでアラブ宝飾品展をすることはあっても、在米の第三世界出身女性アーティストの展覧会をする気はどれだけあるか¹¹⁾。つまりこの美術館は、ホラデイがブルジョワの金力と人脈を駆使してつくり上げたものであり、構想の動機、開館までの過程、運営方針から確認できるのは、芸術を愛玩するブルジョワ・コレクターのテイスト（嗜好、審美眼）と情熱であって、

分析的で知的な展望や、ましてや女性解放運動のラディカリズムなどは見られない。

日本での展覧が多く、女たちにとって嬉しい驚きとなったのは、これまで知らなかった女性アーティストの存在を知ることができたということにある。その点で日本展の意義は疑い得ない。しかし、どうしてわれわれは、これだけいた女性アーティストの存在に今さら驚かなければならないのだろうか。真の問題は、これだけの女性アーティストの存在をわれわれが知らなかったのはなぜか、ということであり、その真の問題を正面から考えられるような美術館のありようとはどのようなものか、ということのだが、残念ながら、そこまでの突っ込んだ議論は日本ではこれからのことのようなのだ。

日本展に際して行なわれた多少の紹介は、この美術館をめぐるこれまでの実に興味深く意義ある議論に触れなかったばかりでなく、とんでもない誤りと不見識を曝していた。たとえば、同展主催者朝日新聞の男性美術記者は「初期の女性画家たちは例外なく画家の家系から出現した」(強調は引用者)などと仰天するほかないはずを書き、それに続けて「一八世紀の仏のマリアヌ・ロワール、スイスのアンゲリカ・カウフマン、一九世紀にかけての仏、エリザベート・ヴィジェ・ルブランなど枚挙にいとまがない」と不見識を重ねている。まず、ルネッサンス期における女性画家は、画家の家系からだけでなく貴族の家系からも出ているから、「例外なく画家の家系」というのは間違いである。そして貴族出身の女性画家は「例外」的産物ではなく、彼女たちこそは、ルネッサンス期に始まった新しい芸術家像を研究する上で鍵となる存在なのである。ヴァザリがその長大な画家研究のなかで言及する女性アーティストはすべて貴族出身であったが、それは職人ならぬ文化エリートをめざすルネッサンス・アーティストの新しい上昇志向が、貴族の階級的特性を歓迎し、貴族女性に活動の場を与えたからであることを、ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロックなど数人の論者が指摘している。³⁾日本展に際して出版されたカタログの解説では、貴族出身女性画家の存在は記されているものの、彼女たちの出身階級が、ルネッサンス期の芸術観を知るための重要な指標であるとい

う指摘はない。

朝日新聞に戻ると、画家の家系から出現した「初期の女性画家」を記者が「枚挙」する、その時代は一九世紀にまで及んでいる。一八四二年没のヴィージェルブランまでを「初期」と呼ぶのも不思議な話だが、ヴィージェルブランまでと言うなら、ユディット・ライステル（一七世紀フランドル）はビール醸造業者の娘、マリア・ヴァン・オステルウィック（一七世紀フランドル）は宣教師の娘、ヴィージェルブランの競争相手アデライド・ラビーユギアルは服地商の娘など、画家以外の家系の出身者は少なくない。特に商工業者が新興市民階級として力をもった一七世紀フランドルで、画家以外の家系から女性画家が出たことは、彼女たちの多くが描いた静物画の社会的含意（たとえば、新興ブルジョワジーの台頭にもなう所有の表現、といった含意）を解読するためにも重要な出来事である。美術専門記者ともあろう者が、ルネッサンスから一九世紀初めまでを、地域の違いもおかまいなしに、「初期」と括って済ませる常識はずれができるのは、話が女性画家だからだろう。おそらくこの記者は、女性画家を物珍しい稀な存在、その出現は美術史上の例外的出来事と見ているために、美術の専門家であれば普通は決して採用しないようなおどろばな時代区分で済ませたのである。専門家ならば、欧米の研究動向の、最先端とは言わない、せめて一〇年前の仕事には通じているべきであり、欧米では、すでにフェミニスト美術史家による性別と芸術表現についての研究成果が、どんな美術史分野の研究者も無視できない知見となっていることを知るべきである。

さて、では、この美術館をめぐるどんな議論があるのか。同館に対してフェミニストの批判が集中するのは、第一に、フェミニズムに敵対的であること、第二に、収集の姿勢が伝統的なエリート主義的美術館理念に立つものであること、第三に、女性アーティストの作品だけを収集することの問題性に自覚的でないこと、の三点と言えよう。

女性アーティストだけを集めてその仕事を顕彰するこの美術館は、フェミニズムのゴールなのか、それともゲッターなのか。日本での展覧では触れられなかった議論の意義を検討したい。

フェミニスト運動との距離

まず、同館はフェミニズム一般に無理解というだけでなく、視覚芸術表現の分野における女性の運動とは無縁なイデオロギーで出発し、その立場を貫いている。世界で唯一の女性専門美術館という触れ込みからして、一九八一年創設のボンのFrauen Museum、八四年に始められたベルリンのDas Verborgene Museum、八一年に始まるロンドンのWomen Artists Slide Libraryの活動を無視したものである。確かに、Frauen Museumはみすばらしい倉庫スペースを利用したものであり、ベルリンの場合は、既存美術館の収蔵庫に眠る女性作家の作品を借り出して展示する活動につけられた名前と言った方がよく、コレクションをもっているわけではない。ロンドンのスライド資料室は、文字通り単なる資料室であって、作品コレクションはない。この三者も参加するInternational Association of Women in the Arts (IAWA)は、ほかにイタリア、オーストリア、オランダ、スイスなどヨーロッパ諸国の女性アーティスト、美術史研究者の機構やグループ(国によっては全国組織も含む)の集合で、毎年の会議ではそれぞれの日常生活に立つ情報交換に加えて、欧州各国の美術館行政の性差別、人種差別を具体的に指摘し、また女性の表現活動のための催しを共同で企画したりしている。潤沢な資金があるわけではない、そうした女たちの活動こそは、七〇年代からのフェミニスト美術史研究の成果であり、いまや動力源ともなって、美術史のなかで女性が置かれてきた位置の意味を解明し、既存美術館に公正な運営を約束させ、現代女性アーティストによる活動の活性化に貢献しているのである。ホラデイの美術館が、ルネッサンス以降の作品をコレクションの核とし、また現代作家の作品収集をも仕事としていながら、これらヨーロッパで進められている女たちの仕事と協力関係を結ばない理由は、その政治性を嫌うからにほかならない。

そうは言っても、もちろん、一九八〇年代に設立された美術館である。設立者の思想から言えば、一九世紀ヴィク

トリア風に「レディー・アーティスト」美術館と名づけられてもよさそうなものだが、さすがにそういうことにはならなかった。「レディー」という呼称については、すでにフェミニストによる批判的検討が尽くされているのだ。しかし、フェミニストによる長年の運動の反映とも読める名称「芸術のなかの女性」の採用は、むしろ同館に対するフェミニストの反感を一層かき立てたようだ。先にあげたヨーロッパの活動は同館と同時代的なものだが、こうした動きは、ホラデイが収集を始めた六〇年代後半にすでに米国内で始まっていた。まず、女性アーティストや評論家たちは、従来の美術館行政に対して抗議の声を挙げた。既存美術館が女性の作品を男性のものほどは購入せず、購入したところで人目に触れぬ収蔵庫にしまい込み、しまい込むだけで修復費用をかけることもなく鑑賞に耐えない状態に放置していることに対する抗議の運動が次々と起こった。同時に女性アーティストに展示の機会とスペースを要求したり、あるいは表現―鑑賞の全過程を囲い込んで権威を付与する美術館という機構に背を向けて、新しい表現の空間を自分たちでつくり出す活動も盛んに行なわれた。そのなかに「芸術のなかの女性 (Women in the Arts)」という、頭文字WIAで知られる一九七一年結成のフェミニスト・グループがあり、一九七三年には一〇九人の現代女性作家展を催している。ホラデイの美術館に対するフェミニストたちの批判は、そうした歴史を知るとより切実に理解することができる。フェミニスト美術史学者メアリー・ガラードは同館を評して、「女たちの運動が問題提起したときは無視しておきながら、風がそちらに吹き始めるや、機に乗じた」と言っている。⁴⁾あの草創期の運動に一切の援助も関心も寄せずに、私的な収集趣味でヨーロッパ女性作家の古い「泰西名画」を買い集めていたホラデイが、女性作家に広く人々の注目が集まるようになるや美術館を設立した。しかも、およそ縁遠かったウーマン・リブのなかでも、米国女性解放運動史上、戦闘的フェミニスト・アクションとして記憶されるグループと同じ看板を掲げたのである。

しかし、同館の運営方針とフェミニズムに関して考えるべき根本的な問題は、後述の第三点である。

美術館という課題

この美術館に批判が集まった理由の第二は、収集の姿勢が「名画」愛玩的であることだ。「美術館は、中絶や同性愛といった（フェミニニストの）政治闘争とは無縁である」というホラデイの発言は、上流階級女性の保守的な反フェミニズムの表明であると同時に、美術館を「芸術の殿堂」として社会の外の普遍空間に置く、いわば一九世紀的な美術館像の表明でもある。今世紀に入ってからのもダン・アートの歴史を知るなら、芸術を普遍的な純粹空間における自足的営みと見ることへの反抗、「巨匠」や「傑作」にばかり焦点を当てる美術館の権威主義への批判、限られた階層の人々だけが集まる安全な「名画鑑賞」の場といった美術館の退嬰性に対する嫌悪は、多くのアーティストたちが繰り返し表現してきたテーマであったことは明らかである。そして、社会のただなかにある美術館という理念を実現する試みも重ねられてきたし、それがそう容易な試みでないこともわかってきて、美術館のありようそのものが現代における表現のテーマとしていよいよ重要性を増している。そういう試みの歴史がすでにある現代において、「芸術のなかの女性」美術館の目的は、これまで見落とされてきた女性アーティストに光を当てて美術史の空白を埋め、最終的には、女性を主流に入れることにあると言う⁽⁶⁾。つまり、美術館に所蔵されることが作品と作家の権威の証しになってきた歴史に疑問が投げられ、「主流」とはなにかが問われて久しいというのに、女性は、これまで光が当たらなかったのだからということ、そこまでの追究は差し控え、まずは美術館で存在表明をし、いまや疑わしいものとなった「主流」とやらに入ることを目指さなければならぬことになってしまふ。

女性だけの美術館とは

美術史概説書としてよく知られるH・W・ジャンソン『美術の歴史』、E・H・ゴンブリッチ『美術の歩み』⁽⁷⁾には、一人の女性も登場しない。これら二書に代表されるような「巨匠」による「名画」史としての美術史は女性を無視してきたが、この美術館の目的は、無視と排斥の淵に沈む女性アーティストを掬いあげて、「名画」史の「主流」に付け加えようというものである。女性の作品だけを所蔵、展示することによってその目的を果たそうというわけだが、しかし、それはジレンマへの道でしかない。

この美術館では、ルネッサンス期から現代までの女性アーティストが小さなスペースに押し込まれ、それぞれに相変わらずのモノグラフ・スタイルで作家説明が付けられているだけなので、各人が生きた多彩で独特な歴史状況まではわからない。そのため、見る人は時代、社会の違いを区別せずに一括して「女性アーティスト」として鑑賞したり、審査したりすることになる。こうして、女性アーティストを歴史のなかに位置づけるために明らかにすべき最も重要な問題、つまりそれぞれがその時代の表現様式にどんなふうに参加したか、あるいは距離をとったか、がわからないだけでなく、いくら保守的なホラデイでも望まないはずの重大な誤解を招きかねないことになる。すなわち、つくり手の性が女であるというだけで、ここにこうして一箇所に集められた女性アーティストの作品には、時代と社会の違いを越えて基本的な共通点がある、という誤解である。

日本展では美術館の名称が「女性芸術」美術館と紹介され、「女性がつくった美の系譜」というサブタイトルが展覧につけられたが、これらはそうした誤解の典型である。同館がその保守性とは裏腹な名称をつけた事情についてはすでに触れたが、その程度にはこの美術館とて時代を見ているし、その程度の知的緊張をブルジョワ夫人に強いるところまでフェミニズムも来ているのである。しかし、日本展での美術館の呼称とサブタイトルが意味するのは、「女

「性芸術」として一括できる表現様式があり、表現者が女性であれば、時代と文化の違いを越えてまとまりのある流れが「美の系譜」として存在するということである。同展を催した日本側スタッフがそのように考えていたことは、山梨俊夫による日本展カタログの解説が、イヴァン・イリッチのジェンダー論を引用して次のようにしめくくられていることからもうかがえる。

男女というジェンダー——セックスという言葉に含まれてしまった対立的性格を避けるためにもっと包括的な性を意味する語——は、イヴァン・イリッチの言葉を借りれば、「非対称的な相互補完性」をもつものである。男女同等というのは、同じことを同じようにすることを言うのではない。差異を認めながら、その差異によって自らの不可能の領域に照明を投げかけることなのであろう。女性画家の歴史は、そういうことを示唆する。⁸⁾

ちなみにジェンダーという語は、山梨が言うような意味ではなく、社会的に決定される性差を指す。ジェンダーとセックスの区別は、生物学的性差を論拠とする性別分業肯定論を論破するためにフェミニズムが明確化してきたものであり、イリッチといえどその点で違う用語法を唱えているわけではない。ジェンダーとセックスについてのフェミニズムの議論を一応は知るイリッチが、社会的につくられた性差を意味するジェンダーという概念を使って展開した議論は、ここでの論点ではない。⁹⁾ 指摘したいのは、ジェンダーという語の基本的な理解もない山梨が、イリッチのジェンダー論の真髓をよく把握して、日本展サブタイトル通りに「女性がつくった美の系譜」を主張していることである。イリッチを引いて山梨が言いたいのは、男性画家と女性画家は対立しようのない違う領域で、競合しようのない違う表現をしてきたのであり、男性のつくった美の系譜と、女性のつくった美の系譜は非対称で重ね合わせることができず、それぞれによろしいし、それぞれがあるべき男女同等だ、ということであろう。女性に敬意を払ったつもりのこうした主

張は、女性アーティストを女性だけの別系譜に置く点で、一九世紀的な「レディー・アーティスト」観と同じであり、実際には男も女も参加していたアートの歴史の現実を見ようとしたくないものである。山梨が言うような男女別系譜論は、結局、男性がつくった美の系譜のほうは、わざわざ性別を記す必要のない普遍的な美の系譜として、女の系譜より上に置き、これまでの美術史観を変更しないことを前提としているのである。ここでもイリッチのジェンダー論は、旧態依然の性別分業論をそのままに主張するのは格好が悪いが、さりとて既得権を明け渡したり、なにかを変更したりはしたくない一人の論者に勇気を与えてしまったことになる。

この美術館のジレンマは、その創設理念そのものに関わっている。これまで「主流」の美術史から排斥されたり、周縁に追いやられていた女性アーティストを「主流」に付け加えることをめざしても、女性の作品だけを集めるなら、そこに一貫する女性特有の美の系譜があるかのように見られ、「主流」とは別枠に置かれたままに留まる。美術史の本編はそのまま、「女性アーティスト」という別冊付録を編むようなものである。この美術館はアートの世界の周縁にいる女の周縁化をさらに推し進めるだけではないか、という或るフェミニスト・グループの懸念は当然である。

女性アーティストの存在が見えなくなったのは、実は二〇世紀の出来事であることは指摘されて久しい。パーカーとポロックは、「古代以来、女性アーティストの名前が記録にない時代はない」と言¹⁰¹って、古代以来の女性アーティストに関する歴史記録の例を挙げている。女性アーティストの存在そのものに驚くわれわれの二〇世紀後半を例外として、いつの時代にも女性アーティストの存在は知られていた。特に一九世紀は、古代ギリシャ以来の女性アーティストの通史や事典がヨーロッパ各地で次々と出版された時代である。パーカーとポロックがその例を挙げている。

エルンスト・グール『美術史のなかの女性』（一八五八年）、エリザベス・エレット『世界の女性芸術家通史』（一八五九年）、エレン・クレイトン『イングラランドの女性芸術家』（一八七六年）、マリウス・ヴァ

シヨン『芸術のなかの女性』（一八九三年）、ウォルター・スパロウ『世界の女性画家』（一九〇五年）、そしてクララ・クレメントが編集した千人以上の女性を網羅した膨大な事典『芸術のなかの女性―紀元前七世紀から二〇世紀まで』などである。¹²⁾

しかし他方で一九世紀は、女らしさの婦徳が説かれた時代でもあり、女性アーティストを集めたこうした本にも婦徳顕彰の傾向が明らかである。女性の芸術は女性特有の質を備えていると見られ、優雅さ、繊細さ、華やかさ、みずみずしい感性を表現する女らしい芸術として賞賛されるか、凡庸、退屈で企みの小さな芸術、ファッショナブルで浅薄な芸術として軽視されるか、であった。¹³⁾ いずれにしても、女性の作品は別枠に隔離され、主流の大芸術とは別の（つまり、大芸術には及ばない）小芸術とされた。ルネッサンス期イタリアであろうと、ヴィクトリア朝英国であろうと、女性はその性を理由に同じ傾向を分けもつという見方は、女性アーティストについての多くの本が出された一九世紀にこそ、広く一般的なものとなったのである。

「大芸術」を成し遂げた「主流」のアーティストがつくる「主流」の美術史とは別枠の、「小芸術」という傍流に彼女たちが分類された理由は、その性にあるわけだから、「芸術のなかの女性」美術館のジレンマは避けがたいものである。パーカーとポロックも指摘しているように、歴史上、「女性アーティスト」は「男性アーティスト」と対を成す概念ではなく、また、性別を特に記さない「アーティスト」という言い方は、男女両方を含むアーティスト全体を指すものではなかった。¹⁴⁾ 「女性アーティスト」とは、普遍的な主流の「アーティスト」とは別物、もっと明確に言えば、否定形であった歴史がある以上、この美術館が一方で従来通りの美術史観（美術史とは、巨匠がつくる名画の歴史、天才による表現様式革新の歴史である、といった一種の英雄史観）を保持しながら、女性の作品だけを集めても、それらを「主流」に付け加えるという同館の目的は果たされない。

さてここまで考えると、ただ一美術館のジレンマに留まらない問題が見えてくる。

別冊か、脚注か

女性の作品だけを集めることに意義があるかどうかという議論は、確かに、ただこの美術館の運営方針の是非に留まらぬ、フェミニスト美術史学の根幹に関わる重要な問題である。

一九七〇年代後半、これまでの美術史の記述から排斥されてきた女性アーティストを集めたエンサイクロペディア的な書物が相次いで出版された。エレアノア・タフツ『われわれの隠された遺産―五世紀にわたる女性アーティストの歴史』（一九七四年）、リンダ・ノックリン、アン・サザランド・ハリスの共著『女性アーティスト―一五五〇―一九五〇年』（一九七六年）、カレン・ピーターセン、J・J・ウィルソンの共著『女性アーティスト―その存在と再評価、中世初期から二〇世紀まで』（一九七六年）、エルザ・ホーニグ・ファイン『女と芸術―ルネッサンスから二〇世紀までの女性画家・彫刻家の歴史』（一九七八年）⁶⁵といったそれらの本は、どれも似通ったスタイルで編まれている。つまり個々のアーティストの生涯と作品を紹介するモノグラフ（個別作家研究）集である。アーティストの性が男性でなく女性である点は違うが、アーティストの仕事が社会の影響を受けない個人的な達成と見る点で、これまでの美術史と変わらない。ルネッサンス期ヴァザリ以来の伝統であったモノグラフ的な美術史研究のスタイルを踏襲し、不当にも陽の目を見なかった女性の「巨匠」を救い出そうというのは、これまでの美術史の方法論や学問理念を疑わないだけでなく、むしろそれを支持し強化するものである。この点を指摘した代表的な論者、パーカーとポロックによれば、こうした女性アーティスト掘り起こしの研究を支えているのは、アカデミズムの主流を成してきた美術史観、芸術観であり、ただそれに女性を付け加えるという改良主義的発想である。⁶⁶ タフツがその著作の序文に記した次のよ

うな言葉は、ホラデイの言葉と通ずるものがある。

五世紀に及ぶ歴史のなかから、優れた女性アーティストを選び出して集めたこの本は、これまでの不均衡を是正するはじめの一步となれば、と望んでいる。女性アーティストというわれわれの隠された遺産が、これまでよりもはっきりと見えるようになり、しっかりと歴史の主流に付け加えられれば、今後は、本書にあげたアーティストたちそれぞれに関する専門的研究や、五世紀にわたるすべての女性アーティストに関するもっと緻密な調査も期待できるだろう。¹⁰⁾

ホラデイに美術館設立を進言したサザランド・ハリスも、ノックリンとの著作の巻頭論文で次のように記している。

ここに集められたアーティストたちは、だんだんと美術史のコンテキストのなかに統合されるべきである。¹¹⁾

もちろん、七〇年代後半に出されたこれらの本の著者たちは、女性特有の質が女性だけの美の系譜を成すと考えて、女性アーティスト総覧を出したわけではない。目的は、なによりもまず、女性アーティストの存在を証明することにあった。著者たちの言葉からわかるように、存在を証明した女性アーティストは美術史の「主流」に統合されることを期待されている。しかし、二〇世紀になって女性アーティストの存在が主要な美術史概説書から消えたのは、その前の時代に「女性アーティスト」を「アーティスト」から隔離して別冊に追いやったうえで、卓越した天才アーティストによる普遍的な芸術表現という、英雄史観的な美術史の主流がしっかりと形成され、女性が入る隙がないほどになったからこそである。そうであれば、女性アーティストの抹殺に怒るタフツやノックリン、サザランド・ハリスたちのフェミニスト的気概から生まれた著作も、ブルジョワ女性ホラデイの美術館と同様、一九世紀並みの女性の周縁化を推進することになりかねない。われわれは女性アーティストの存在に感動することを越えて、われわれに無知を

強いてきたイデオロギーの仕組みを見抜く仕事に向かうことが必要だ。本編が本編として変更されず、女性だけを収めた別冊が別冊である以上、そこに籠められたフェミニストの気概も虚しいものに終わる。

女性の芸術には、それがいつの時代、どこの社会でつくられたものであろうと、女性ならではの特有の質が共有されているというイデオロギーは、一九世紀には疑われることなく力をもつようになっていた。また、性に由来する生得的な特質があるとする一九世紀的な本質論 (essentialism) には与しないが、七〇年代前半のフェミニストのなかには、女性アーティストが置かれた状況と経験から来る独特の質が、彼女たちの作品に、男性の作品にはない共通のスタイルとなって表わされていると言う者もいた。しかし、これらはいずれも、具体的な女性画家の仕事の数例を散見するだけでも容易に論破することができる。たとえば一六一―一七世紀のマニエリスト画家アルテミジア・ジェンティレスキの作品に見られるキアロスクーロ描法、ドラマティックなテーマと場面設定などは、同じマニエリストのカラヴァッジョと共通している。一七世紀フランドルの画家ユディット・ライステルの作品は、誤って師フランス・ハルス、ゲラード・ヴァン・ホントルスト、あるいは夫のヤン・モレネルの作とされていたものもあるほどで、そのテーマ、人物画の構図から、襟のレース飾りを描く筆のストロークまで、同じ流派の男性画家の作品に似ている。一九五〇年代アメリカの抽象表現主義の画家ヘレン・フランケンサラーは、画布を床面に置いてのドリッピング描法、その画布の大きさ、タブローの二次元性についての認識など、同じ抽象表現主義のジャクソン・ポロックやモリス・ルイスと共通点をもっている。そして、これら三人、ジェンティレスキとライステルとフランケンサラーの作品は互いに似たところなどまったくない。三人が女として直面した差別や不公正の経験が、数百年に及ぶ時代の違いを越えて彼女たちに共通の一つの表現様式に結実しているとも、到底認められない。当然ながら、彼女たちの作品は、それぞれが参加した表現様式の仲間の作品と多くの共通点をもつ。

では、だからといって、以上のことから導き出される結論が、芸術に性はないということであるなら、フェミニス

ト美術史学の課題はどういうものになるだろうか。

芸術には本来、性はなく、性別を言う必要のない「アーティスト」が参加した表現様式の特徴が作品に現われているだけであるなら、フェミニストの課題は美術史の脚注づくりになってしまふ。つまり、印象派、フォーヴィズム、シュールレアリスム、抽象表現主義といった表現様式の推移を、それぞれの様式の成立や革新、完成に貢献した中心的人物の業績とともに記述するこれまでの美術史本文の脚注に、闇に埋もれていた女性アーティストの名前を加えることだけが必要な仕事ということになる。サザランド・ハリスやタフツたちは女性アーティストを無視と抹殺から救出するために、とりあえず女性だけの「別冊」を出したが、最終的には美術史の「主流」に統合されることを望んでいた。サザランド・ハリスは、一九七六年にノックリンと共同で大規模な女性アーティスト展を組織したが、同時に出版した前出著作で、同展についてこう言っている。

女性アーティストは、あまりに長い間抹殺され、隔離され、あるいは、単にアーティストとしてではなく、女としてだけ議論されてきた。(中略) 女性アーティストだけを集めたこうしたテーマの展覧会がこれ一回限りで開催の理由を失うことになれば、この展覧会は成功と言える。¹⁰⁹

ここで存在証明を果たした女性アーティストは、「女性だけ」はこれ限りにして、あとはそれぞれの表現様式のなかに、性別を言う必要のない「アーティスト」として吸収されることが望まれている。しかし、女性アーティストが「単にアーティストとして」吸収されたとして、芸術に性はない、とするその美術史の脚注にあとから付加されたアーティストの性別が圧倒的に女である点は、どう考えたらよいのか。女には本文に記録されるほどの能力が備わっていなかった証しと観念して、フェミニストはせいぜい脚注の充実に励むべきだとも言うのだろうか。

芸術の世界で女が蒙ってきた制度的な性差別(美術機構、美術教育からの排除、テーマ、画材の制約など)の実状

は詳しく研究されている。女性を排斥してきたそうした不公正の歴史を承知していても、表現様式の推移を記述する既存の美術史の脚注に、性別を言わないアーティストとして女性アーティストを吸収してしまうことが目的であるなら、アカデミーによる女性排除も、さまざまな局面に及んでいた女性アーティストの周縁化も、本来ならば性はないはずの芸術に、なぜか起こってしまった偶然的で表層的な不都合、という程度のことになってしまう。

エスキース — 別冊でもなく、脚注でもなく

フェミニスト美術史学の嚆矢として知られるリンダ・ノックリン論文のタイトル「なぜ女性の大芸術家はいなかったのか」(一九七二年²⁰⁾)と同じ質問をされた女性アーティストの回答が、同論文とともに同じアンソロジーに収録されている。画家ブリジット・ライリーは、アーティストは男も女も両性具有であると言ひ、彫刻家ルイーザ・ニーヴェルソンは、芸術表現には男も女もなく、人類に所属する個人による自己展開であることを強調している²¹⁾。このように、女性アーティストが、性によって分類されることを嫌った例は数多くある。ジョージア・オキーフのように、女性画家だけの展覧会に参加することを拒否した者も多い。また七〇年代のフェミニスト美術評論家のなかには、現代の女性アーティストが、ノックリンの論文タイトルとは違って、男性並みに偉大であることを主張するシンディー・ネムザーのような人もいた。

女性の作品には本然的に性に内在する特質が共通してあるという本質論的な見方をはね返そうとして、芸術に性はないとするこうした姿勢は、はからずも、もうひとつの、こちらは古くからある本質論を支持してしまうことになる。つまり、美術史に女性の大芸術家が登場しないのは、女性がその本然からしてそもそも芸術(あるいは大芸術)には向かず、男性に劣っていることの証明であるという決定論である。それをくつがえそうと、ネムザーのように、いま

や女性も偉大な仕事をするようになったと主張したところで、そこで評価を高めているのは女性アーティストではない。むしろ、なにを「偉大」とするかというこれまでの基準こそが、改めて正しいものとして評価されているのである。また、ネムザーとは逆に、差別と闘いながら制作した女性アーティストの作品の方にこそ「真の」偉大さが表われているとするフェミニストも少数ながらいた。しかし、公的な制度による性差別に対する女性アーティストの対応は一様ではなく、一括して「闘い」と言えるようなものではなかった。また、これまでとは違う基準を立ててはいても、それが基準の政権交代を引き起こすとも思えないし、なによりも偉大さの度合いを鑑定してランク付けしようとする点で、伝統的な美術史研究の繰り返しである。

自分の性を否定して両性具有を名乗る必要があったのは、女性ばかりであり、彼女たちは「女性アーティスト」ではなく、その対立概念である「アーティスト」(性の指定がない)の方に分類されることを望んだ。すべての「偉大」なアーティストは、性別を記すことなくただ「アーティスト」とされたが、それは男女いずれにも適用されるものではなく、女に適用される場合は例外と扱われた。たとえば、アルテミジア・ジェンティレスキのように、或る表現様式の中で成功した女性画家は、女としてもアーティストとしても例外とされた。女性を周縁化する機動力となったのは、美術史の本文を彩る「偉大で価値ある芸術」という規範的イデオロギーである。それを遠巻きにしたまま、別冊か脚注かを編むのではなく、本文に踏み込み、その解体、組み替えが必要だが、それはどういう仕事になるのか。美術館はどうするべきか。ここで論じる紙幅はないので、次稿のために、フェミニスト美術史学の展望について駆け足のエスキースを描いておくことにする。

芸術表現と性差に関する歴史を明らかにするためにフェミニスト美術史学で必要な仕事は、女性アーティストだけの別冊づくりではなく、表現様式ごとの脚注にただ女性を付加することでもない。いつの時代にも、例外的な偶然の産物と片づけられないほどの数の女性アーティストがいて、同時代の表現様式になんらかのかたちで関わっていた以

上、彼女たちが男性アーティストとともに参加していた表現様式のなかで、男性同僚たちとは違う参加の仕方をしてきたその実相を明らかにする必要がある。美術機構や教育分野で女性が直面した排斥と周縁化が、どういう作品をつくらせたかを研究したこれまでの成果によれば、「偉大」とされるアーティストの理想は一様でなく、従ってその周縁に置かれた女性アーティストの状況も実にさまざまである。さらに、男性であれば強いられることのなかった不公正な状況のなかで、女性アーティストたちがした表現には、確かにそれぞれの対応が刻印されているが、それもまた一様ではない。或る表現様式に女性が参加した、その仕方には抵抗も闘争もあり、課せられた制約を逆用しての革新もあり、単なる追従も妥協もある。それぞれの対応を決定している要素はただ性別分業イデオロギーだけではなく、アーティストがその社会で占めた位置、パトロンの社会階層、白人男性中心の社会でそれ以外の者が「他者」として置かれた位置なども無視できない。そうした諸要素についても、男と女では同じ経験をすることはなかったからである。これまでアカデミズム美術史がつくりあげてきた、天才的芸術家たちの個人的達成の積み重ねからなる単線的進化といった歴史記述をはっきりと否定し、時代と社会の複雑な諸要素が絡み合うただなかで生み出された視覚的表現の歴史を追究することが必要である。フェミニズムによる美術史研究はこうして、既存アカデミズムのなかの美術史学の前提にある権力的で価値鑑定的視線を暴く作業を、男性中心社会のなかで女がする表現、女を描いた表現のそれぞれについて行なうだけでなく、ほかの周縁化された「他者」（さまざまな非西洋人）による表現、そして「他者」を描いた表現についても拡大する必要がある。

美術館と美術史研究は互いの姿を反映するものだ。ホラデイの創設したようなものであれば、女性アーティスト専門美術館はゲットーでしかないが、ヨーロッパでの実践として紹介したIAWAのように、フェミニズムに立つ具体的な運動目標をもち、女性による表現の過去よりも現在に重点を置いて、その活性化をめざす女性専門美術館の存在意義はむしろ大きい。なんとと言っても、女性には展示の機会と場所がまだ圧倒的に少ないのである。また、それらは

すでに初めから美術館ならぬ美術館であり、名画コレクションを収納する文化と富の殿堂としての既存美術館に対する批判の運動としても評価すべきである。歴史上の女性アーティストの作品をどう扱うかについては、彼女たちが要求しているように、すべての美術館は地下収蔵庫ではこりをかぶっている女性作品を、同じ館内のふさわしい展示室に展示するべきである。その作品数は膨大なものになるはずで、買い集めて女性専門館に収めるとするのは非現実的である。

もちろん、女性の作品を地下室から展示室に出せば事は済むというわけではない。日本語で言う美術館と博物館、英語で言えば museum of fine arts と museum of mankind の間にある「人種の壁」を打破し、表現におけるユーロセントリズムをくつがえすまでの展望をもたずには、美術館の未来を論じることができない。が、それは次稿に譲る。

〔注〕

- (1) Penny Dunstford, "Goal or Ghetto: The National Museum of Women in the Arts, Washington DC," *Women Artists Slide Library Journal*, no.19, Women Artists Slide Library, London, 1987 Oct/Nov, p.6.
- (2) 『朝日新聞』一九九一年二月一九日夕刊。
- (3) Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses—Women, Art and Ideology*, RKP, London, 1981, pp.86-87. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1990, Chapter 2.
- (4) Dunstford, op. cit., p.6.
- (5) *ibid.*, p.6.
- (6) 『朝日ジャーナル』一九九一年九月六日、五一頁。
- (7) H.W.Janson, *History of Art*, 1962. E.H.Gombrich, *Story of Art*, 1961.
- (8) 山梨俊夫「女性画家の四世紀」『ワシントン女性芸術美術館展』（日本展カタログ）朝日新聞社、一九九〇年、二六頁。

- (9) 萩原弘子『解放への迷路—イヴァン・イリッチとはなにか』インパクト出版会、一九八八年、第四章参照。
- (10) Dunsford, op.cit., p.6.
- (11) Parker and Pollock, op.cit., p.14.
- (12) *ibid.*, p.3.
- (13) こうしたステロタイプな女性観は、公的な制度的差別と相互に増幅し合って生得論の本質論を強化していた。
- (14) Parker and Pollock, op.cit., p.81.
- (15) Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, 1974. Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin, *Women Artists: 1555-1955*, 1976. Karen Petersen and J.J.Wilson, *Women Artists—Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, 1976. Elsa Honig Fine, *Women and Art—A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, 1978.
- (16) Parker and Pollock, op.cit., p.45.
- (17) Tufts, op.cit., pp.XV-XVII.
- (18) Sutherland Harris and Nochlin, op.cit., p.44.
- (19) *ibid.*, p.44.
- (20) Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” 1971, republished in revised form in Thomas B.Hess and Elizabeth C.Baker (eds), *Art and Sexual Politics*, Collier Books, NY, 1973, pp.1-43.
- (21) Hess and Baker, op.cit., pp.82-85.