アジアの、境界を生きる女たち展 —— 女たちの多声合唱（ポリフォニー）

小勝禮子

はじめに

アジア地域に生まれてそこを拠点として、あるいは海外に拠点を移して活動する女性のアーティストだけを集めた展覧会を、大規模な巡回展としては日本で初めて開催する。なぜアジアなのか、あるいは女性だけなのか。展覧会構成の骨格にかかわるこの疑問に対しては、本展の企画の経緯から語り始めなければならない。

ひとつには、女性画家の活動を歴史的に集成してきた栃木県立美術館における筆者の、これまでの展覧会の活動がある。はじめは、西洋美術史のなかの女性像や女性画家の作品から現代美術までを概観した「揺れる女／揺らぐイメージ　フェミニズムの誕生から現代まで」展（1997）を企画開催した。この時に調査が及ばなかった日本の近代を、戦前から1970年代まで2つの展覧会に分けて集成してみせたのが、続く「奔（はし）る女たち　女性画家の戦前・戦後　1930－1950年代」展（2001年）[1]と「前衛の女性　1950-1975」展（2004）である。

一方、福岡アジア美術館は、1999年の開館以来、アジア美術の紹介を基本方針とする日本で唯一の専門美術館として、数多くの企画展や4回の福岡アジア美術トリエンナーレを開催し、その出品作品を中心に豊かなアジア美術コレクションを形成してきた。福岡アジア美術館の所蔵作品は男性アーティストの方が断然多いが、ラワンチャイクン寿子学芸員の報告によって、きわめて多様で質の高い女性アーティストの作品も数多く含まれることが明らかにされた[2]。

そこで筆者の調査は今まで東アジアに限定されていた[3]が、より広い領域のアジアのアートに関心を拡げ、ラワンチャイクンの女性のアートへの興味と出会ってひとつになり、アジア女性アート展の企画に収斂していったのである。開催実現には、福岡アジア美術館元館長（現・顧問）安永幸一の、かねてからのアジア女性美術展開催への熱意も大きな支援となった。そして沖縄の近代以降の女性美術調査と記録をライフワークとする沖縄県立博物館・美術館学芸員の豊見山愛[4]と、植民地時代の韓国と近代日本の官展の研究を発端にインドネシア、マレーシア等の現代アートに調査を拡げる三重県立美術館学芸員の原舞子が参加して、本展の4つの参加美術館が確定していった。福岡アジア美術館学芸員の中尾智路もフィリピンの近現代アート研究を専門としていたが、今回の展覧会調査[5]を機会に、女性のアートに意識を開いていくことになった。

本稿では、本展に先行するアジア地域や世界の女性アート展について、管見の及ぶ範囲で再検証し、それらを踏まえて最終的に本展の意義や独自性を浮かび上がらせてみたい。

1. アジアの女性アーティストの団体と展覧会　1980年代から

1970年代に北米を中心に展開された第二派フェミニズム運動の熱い息吹は、第二次世界大戦後、独立して新しい国家を建設したアジア諸国の女性たちの間にもやがて波及して来る。男性中心の家父長制的社会構造は、独立後の民主化されたアジア諸国でも堅固に保持され、女性が個人として社会の中で働き、自己表現を行う自由はきわめて制限されていたからである。

そうした社会制度を変革するために、女性たちはグループを作って連帯することで力を得ようとする。女性アーティストたちもまた同様で、1980年代から堰を切ったようにアジア各国で先駆的な女性美術家団体が結成されたり、女性だけの展覧会が開催されたりした[6]。詳細については省略するが、いくつかの例を挙げると、韓国では、キム・インスンやユン・ソクナム［74頁］らが1982年から「10月会」を結成し、1987年には民衆芸術系の民族美術協議会の分科として「女性美術研究会（ヨミヨン）」を立ち上げ、「女性と現実」展を第10回展まで継続して毎年開催した。一方インドでは、1987年からナリニ・マラニ［104頁］がアルピタ・シン［60頁］ら4人の女性美術家のグループ展「鏡の向こうに」を企画し、3年間巡回を続けた[7]。フィリピンではブレンダ・ファハルド［90頁］やイメルダ・カヒーペ＝エンダーヤ［106頁］らが、1989年「カシブラン」という女性アーティストの団体を結成し、女性たちの意識の啓発に努めた[8]。いずれも本展の出品作家による活動である。

こうした80年代からの先駆的女性アーティストによる国や地域に根ざした活動は、90年代後半になってより国際的な展開を始める。ひとつはヨーロッパで開催される権威ある国際展、ヴェネツィア・ビエンナーレ（1895-）やカッセルのドクメンタ（1955-）に招聘されるという道であり、グローバル化の波に乗って注目を浴びるアジアのアーティストも出現する。その中に男性より数は少ないが女性アーティストも含まれていた。本展には含まれないがイラン出身のシリン・ネシャット、韓国出身のキムスージャ［126頁］、日本出身の塩田千春［122頁］など欧米に拠点を移して活動する作家も出て来る。さらにアジア各国の経済発展にともなう文化戦略として、自前で国際展を立ち上げる国や都市が次々と現れる。オーストラリアのシドニー・ビエンナーレ（1973- ）やインド・トリエンナーレ（ニューデリー、1968-2005）、バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ（1981- ）を先駆けとして、オーストラリアで2番目のアジア太平洋トリエンナーレ（ブリスベーン、1993- ）、韓国の光州ビエンナーレ（1995- ）と少し遅れて釜山ビエンナーレ（2000- ）、中国の上海ビエンナーレ（1996- ）と広州トリエンナーレ（2002- ）、台北ビエンナーレ（1998- ）、そして日本では、

先駆的なアジア現代美術展(福岡市美術館、1980-1994)とそれを引き継ぐ福岡アジア美術トリエンナーレ(1999-)、アジア各地に遅れを取ったが規模は大きい越後妻有アートトリエンナーレ(2000-)と横浜トリエンナーレ(2001-)、最近のあいちトリエンナーレ(2010-)に、アジア現代美術のハブとして、近年躍進目覚ましいシンガポール・ビエンナーレ(2006-)などである。

そうした国際美術市場での評価に直結する華々しい国際展の舞台に、アジアの女性アーティストたちがいかにして自分の位置を獲得していくか、あるいは消費され変質していくかなども興味深いテーマだが、本稿の範囲を超える。今後の調査研究課題としたい。ここで記述しておきたいのは、女性たち自身による草の根的なネットワークによるアジア各地にわたる展覧会である。1997年タイでニタヤ・ウァアリーウォラクンとヴァーシャ・ナイーが立ち上げた「ウーマニフェスト」[9]は、展覧会だけではなく、ワークショップやアーティスト・イン・レジデンスも併設して、女性アーティストや美術批評家同士の国際交流や、アートと地域のコミュニティの交流を目的とし、2008年まで開催している。2000年にシンガポールのラサール・シア芸術大学のギャラリーで開催された「テクスト&サブテクスト」展は、オーストラリアも含む汎アジアの女性アーティスト展として先駆的であり、展覧会カタログ[fig.1]と同時刊行のエッセー集も充実していた[10]。日本からは井上廣子[120頁]とイトー・ターリ[118頁]が参加し、出品作家22人と規模は小さいが、本展と共通する目的と視野を持った展覧会と言えるだろう。筆者は訪れることができず、残念であった。

また韓国では1994年に美術批評家キム・ホンヒ[11]が、「女性、その差異と力―女性的美術とフェミニズム美術」展を企画開催し、ユン・ソクナムら多くの女性アーティストが参加した[12]。そして1999年には、キム・ホンヒやキム・ソンヒ、ベク・ジスクら評論家とユン・ソクナムやパク・ヨンスクらアーティストたちが結集したフェミニスト・アーティスト・ネットワーク(FAN)による「'99女性芸術祭　パッチたちのパレード」展を開催、このグループによる女性アーティスト展の第2回展(2002)では、「東アジアの女性と彼女たちの歴史」と題して、フィリピンやタイ、中国、台湾、日本など東アジア各国にまで出品作家を拡大して開催された[fig.2][13]。日本からはイトー・ターリと嶋田美子が参加している。

筆者は「東アジアの女性」展の初日に訪問することができ、アジアの女性たちのきわめて社会意識の高いアグレッシヴなアートを初めて目の当たりにし、またアーティストたちとも交歓することができた。筆者にとって、この展覧会との出会いが、本展の企画を構想する最初のきっかけとなったと言って過言ではない。アジア美術に対する系統だった調査の機会が少なかった筆者が、たまたま関わったもうひとつの女性アーティストのグループ展が、フローデット・メイ・ダトゥインが2007年に企画・開催した「トラウマの中断」展である[14]。これも十分な助成金が得られず、作家たち各自の資金獲得の努力によって成立した手作りの展覧会と言ってよいが、ダトゥインとフィリピン大学の学生たちが、自己負担でマニラに渡ったアジア各地の作家たちとの間で協働と対話を重ねつつ、独特のゆったりしたテンポで何とか初日を開けるまでの作業(試行錯誤と衝突、さらに交渉)に立ち会えたのも、日本の美術館の効率的なやり方に慣れた筆者にはたいへん貴重な経験であった[15]。

これらのアジア各国の女性アーティストや美術史家、美術批評家たちの活動について、より詳細に調査し掘り下げて記述しておく必要があるが、それもまた本稿の範囲を超える。本カタログの各国、各地域の専門家によるエッセーに委ねたい。

2. 世界の国際的女性アーティスト展　2000年以降

ここで再び世界に視線を転じて、フェミニズムの先進国であった欧米の、その後の女性アーティスト展についても概観しておこう。1970年代からのウィメンズ・リブ運動によって、社会の中の女性差別や蔑視による、さまざまな分野における女性の社会進出を阻害する旧弊な思想に対して異議を申立て、是正を求めてきたアメリカでも、1980-90年代はフェミニズムに対するバックラッシュの時代であったと言い、美術の分野でも女性アーティストが評価されて作品が美術館に収蔵されたり、常設展示される割合はあいかわらず低いままであった。アメリカ在住の美術史家、由本みどりによれば[16]、こうした状況を打破するべく、2006年に美術史家や学芸員、アーティストらが集まって、「ザ・フェミニスト・アート・プロジェクト(TFAP)」[17]が結成され、2007年にその運動に関連して、北米大陸の東西で2つの大規模な国際女性アート展が開催された。「WACK!　美術とフェミニスト革命」展(ロサンジェルス現代美術館、ワシントン、ニューヨーク、カナダのヴァンクーヴァーに巡回)[fig.3][18]と「グローバル・フェミニズムズ、現代美術の新しい方向性」展(ブルックリン美術館、ウェルズリー大学に巡回)[fig.4][19]であり、1970年代のフェミニズム運動や団体結成から35周年を記念した、アメリカの久々のフェミニズム美術の盛り上がりとして、大きく喧伝された。筆者は残念ながら直接足を運ぶことはできなかったが、由本の前掲論文や同展カタログなどを参考に、内容の概観といくつかの問題点をまとめておこう。

まず「WACK!」展は、基本的にアメリカを舞台にしたフェミニスト・アー

fig.1

fig.2

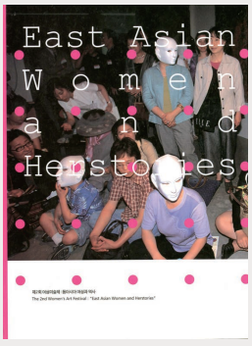


fig.3

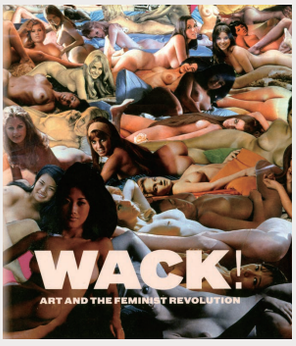
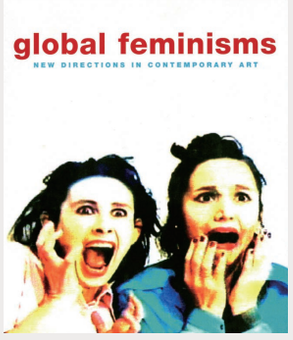


fig.4



トの核となる作品430点を網羅した回顧展で、一部ヨーロッパの美術家にも視野を広げているが、約120人の出品作家は欧米の白人女性が主体であり、アジア系はアメリカで活動した数人[20]にとどまる。それに対して「グローバル・フェミニズムズ」展は、東欧からアジア・アフリカを含む約50カ国の若手アーティスト(1960年以降生まれ)約90人による1990年以降に制作された近作展で、「WACK!」展に欠けていた非西洋圏の作家にも視野を開いたことが新しい成果であった。しかし会場のブルックリン美術館に常設展示されたジュディ・シカゴの《ディナー・パーティー》を中心として、それを囲むように三方の展示室で展示が始まるため、「世界の周縁のアーティストが、文字通り周縁に追いやられた印象を新たにする」[21]という皮肉な結果も招いたという。また年齢によって出品作家を区切ったため、年齢が上でもなお活発に活動するフェミニスト・アーティストが漏れてしまうという欠点もあった[22]。

両展とも、長く沈滞していたフェミニスト・アートを鼓舞し、それぞれがアメリカにおける歴史的な展望と世界的な視野を拡げたという点で意義のある企画だったが、フェミニズムが今も白人中産階級女性の特権であり、その実践にはアメリカでも常に人種や階級間の格差という問題に突き当たるという、由本みどりの指摘[23]は当を得ていよう。

2009年5月にはパリのポンピドゥー・センターでも、同館所蔵の女性美術家(建築、アート、デザイン、写真)だけの常設展示「彼女たち@ポンピドゥー・センター」[fig.5]が1年間の予定で始まり、好評につき2011年2月まで延長された[24]。筆者はこれには足を運ぶことができ、200人以上の女性作家による約500点の作品がポンピドゥーの4階全部と5階の一部を埋め尽くす女性だけの常設展示を見ることができた。所蔵品によるという制約のため、戦前の前衛美術家の作品が少なく、ヨーロッパ以外で活躍する重要な女性アーティストの作品が漏れていて、特にアジア系はまったく貧弱[25]など欠点はあったが、オルランやレイチェル・ホワイトリードなど、同展開催を機に購入された作品もあったというし[26]、女性アーティストの作品収蔵がこれを契機に促進されればよいだろう。何より2年間近くにわたって、ポンピドゥーの常設展示を女性美術家だけで占めるというのは、現代アートにおけるフェミニズムやジェンダー批評に対して遅れを取っていたフランス[27]では快挙と言えよう。

最後に国際的な展覧会ではないが、韓国の京畿道美術館で2008年に開催された「オンニが帰ってきた」展[fig.6][28]にも触れておきたい。同年に没後60周年を迎えた京畿道水原(スウォン)市出身の、韓国最初の女性洋画家羅薫錫(ナ・ヘソク)(1896-1948)を記念して、韓国のフェミニズム・アートの先駆者ユン・ソクナムの作品を中心に、26人の韓国の女性作家と1人の男性作家で構成された同展は、韓国における女性と美術を歴史的、かつ現代の批評的視点で検証するような知的刺激に富んだ展覧会であった。先述の100人を越える数百点の大規模国際展ではどうしても企画の意図をくみ取り、理解するためには、観客の方も精神と肉体の強靭さを要求されるようなところがあるが、比較的少人数の美術家の作品を、女性に関わる4つのキーワード、「ウーマド(女性のノマド)Womad」、「女性の歴史 Herstory」、「シスター・アクト(尼さん合唱団)Sister Act」、「宿命の女 Femme Fatale」で読み解く同展は、韓国の現代女性アーティストがいかに生き生きと自分たちのテーマとして、ジェンダー、社会、歴史、政治、女性の身体や女性に被せられる幻想といった問題に取り組み、多様な成果を上げているかが実感され、そのパワーに勇気づけられる展示であった。

fig.5

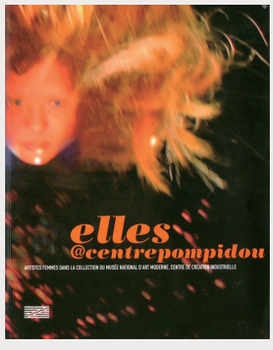
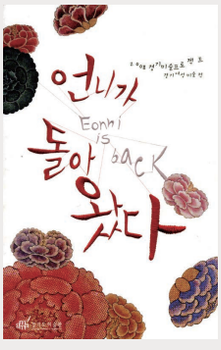


fig.6



3. 日本での女性アーティスト展:「境界を生きる女たち」展へ

それでは翻って、日本での女性とアートの展覧会はどうだろうか。笠原美智子学芸員の「私という未知へ向かって　現代女性セルフ・ポートレイト」(東京都写真美術館、1991)を先駆として、一連のジェンダーの視点による展覧会が1990年代中頃に相次いで開かれたが、同時に美術館と美術史研究も含めてジェンダーの視点導入に対するバッシングも飛び交った[29]。その後の2006年にも公立の施設における講演会などでジェンダー・バックラッシュ[30]が吹きすさぶなど、日本社会においてはジェンダー思想に対する誤解や偏見を持つ人たちの拒否反応が間歇的に吹き出し、なかなかジェンダー理解が浸透していない。

そのなかでアーティストたち自身の企画による2つの展覧会に注目しておきたい。「越境する女たち21」展(2001年1月17日－28日、ヒルサイドフォーラム)[31]と「Borderline Cases 境界線上の女たちへ」(2004年6月26日－7月17日、A.R.T.)[32]である。前者は、ウィメンズアートネットワークWAN実行委員会の主催で、アジアから6人の女性アーティストを招き、シンポジウムやパフォーマンス、アーティスト・トークも行った。展示は39組のアジアと日本の美術家が参加している。後者は、韓国と日本の女性アーティストたちの自主企画展(ゲスト・キュレーター：キム・ソンヒ)で、7人の作家の展示とパフォーマンスが行われた。ともに展示会場や資金の制約もあって、展示の効果は十分とは言えなかったが、アジアのアーティストの来日を実現し、生身の人間の交流によって日本とアジア地域の女性がつながり、対話した、きわめて意義ある企画だったと言えよう。

このように、笠原美智子などの企画展[33]を除いては、アートとジェンダーに関する意識やアジア地域の女性アーティストとの交流は、2000年代にむしろアーティスト主導で進んだとも言えるが、2010年以後、公立美術館の企画でもアジアの現代女性アート展がいくつか開催されるようになった。東日本大震災で中断を余儀なくされた「クワイエット・アテンションズ　彼女からの出発」展(水戸芸術館、2011年2月12日－5月8日(3月11日で中断))、「Inner Voices　内なる声」展(金沢21世紀美術館、2011年7月30日－11月6日)、そして女性作家は2人だが、アジアのアーティスト7人による「この素晴らしき世界　アジアの現代美術から見る世界の今」展(広島市現代美術館、2012年3月24日－5月13日)などである。

筆者は残念ながら「クワイエット・アテンションズ」展を見られなかったが、企画者、高橋瑞木学芸員はカタログの論文で、アートにおける「女性」ということに問題意識を持って歴史的な検証をしつつ、最終的に展示に集められた女性の現代美術家たちの作品は、「女性アー

ティストの作品を本質化することが不可能であること」を意味していると述べる[34]。また「内なる声」展では、企画者、黒澤浩美学芸員によれば、女性作家たちは、「伝統や権威、または堅固に構築されたアイデンティティを持つことは、自由の制約」と考えるとし、歴史的に制約の多かった「女性作家たちによる自由な思索や勇気ある越境は、十分に尊重されてよい」とする[35]。

すなわち、女性がジェンダー役割による制約を受けていた時代や環境は解消されて（あるいは有能な女性たちが乗り越えて）、いまや彼女たちは自由に、多様に自己表現しているということを見せる展示であったと言えるだろう[36]。しかし果たしてそのように割り切れるだろうか。そうした自由を享受できる女性作家は世界でもごく一部ではないだろうか。ここで筆者は、フェミニズム先進国であるはずのアメリカの2つの大規模な女性アーティスト展に身近に関わった由本みどりの、「常に人種や階級間の格差という問題に突き当たる」という苦い実感を思い出す。アジア地域に視線を向ければ、当然そこには人種や階級ばかりでなく、貧富の格差、宗教や民族間の紛争などのさまざまな制約がジェンダーの問題に複雑に絡み合う。それは母や祖母の世代が格闘した過去と言い切ることはできない[37]。

「アジアをつなぐ―境界を生きる女たち」展は、そうしたさまざまな環境の中に生きるアジアの女性たちの活動を、できるだけ幅広くすくい取ろうとする趣旨のもとに開かれる、日本で初めての大規模な企画展である。展覧会の構成は、国や地域による分類ではなく、女性をめぐる5つの概念、「1．女性の身体 ― 繁殖・増殖、魅惑と暴力の場」、「2．女性と社会 ― (1)女性／男性の役割、女同士の絆、(2)ディアスポラ、周縁化された人々」、「3．女性と歴史 ― 戦争・暴力・死・記憶」、「4．女性の技法、素材 ―「美術」の周縁」、「5．女性の生活 ― ひとりからの出発」から成る。各章の内容については章解説や作家・作品解説をご参照いただきたい。むろんここに掲げたキーワードで、アジアの女性アーティストの作品をカテゴライズし、整理しきることはできないし、それが目的でもない。たとえば韓国のジョン・ジョンヨプ［43頁］の画面いっぱいに小豆を一粒一粒描いた絵画は、その圧倒的な量による「繁殖／増殖」のイメージから第1章「女性の身体」に入れたが、フェミニズムのアクティヴィストとして20歳代から活動してきたジョンヨプは、第2章「女性と社会 ― (1)女性／男性の役割」に対して極めて意識的で、固定化されたジェンダー役割を打ち破ろうとしている。またキムスージャ［126頁］の作品は布を素材とし、針と糸で縫う行為に世界と関わる女性という象徴的意味を込めていることから、第4章「女性の技法、素材」としたが、第2章「女性と社会(2)ディアスポラ、周縁化された人々」にも深い関心を注いでいる。このようにアジアに生きる女性たちは、自分たちの人生の中で抜き差しならない関わりを持つテーマをアートによって表現し、そうすることで少しでも多くの人に世の中の理不尽さや不条理、不平等に気づかせ、だからといって絶望するのではなく、弱い立場の人たちの痛みに対する想像力を喚起することで、未来に一筋の希望を与えようとしているのだ。

「境界を生きる女たち　Women In-Between」とは、ひとつの固定された価値や態度に安住するのではなく、民族、国境、宗教、ジェンダーなど、さまざまな対立する領域において、女性というマイノリティであることによって中心ではなく狭間に立って、そうした対立を仲介する役割を果たす女性たちを示す。本展に集結したアジア16カ国・地域、50人[38]の女性アーティストの作品から、どのような声を聞き取れるか、それは叫びなのかそれとも囁きなのか、痛ましい嘆きなのか心地よい慰撫なのか、それは鑑賞者にもゆだねられるだろう。アジアの女性たちが発するのは決して密やかな声ばかりではないし、沈黙してもいない。それは、ジェーン・ジン・カイスン監督［78頁］の『女と孤児と虎』の批評で池内靖子が語るような、「一つ一つ分節することは不可能な、幾重にも重なりあう声のコーラス」[39]と表現されるようなものである。彼女たちのさまざまな声を、できるだけ多くの方々に聞きとっていただくことをこの展覧会は切望している。それはもとより「女性性」の本質論に回帰するようなものではなく、むしろ多様で雄弁な、想像力と新たな議論を誘発する呼びかけ[40]となるに違いない。本展に参加する日本の女性アーティストもまたアジアの女性たちの幾重にも重なり合う声に唱和して、彼女たちの多声をさらに奥行き深いものにしてくれるだろう[41]。

（栃木県立美術館学芸課長）

[1] 同展の調査研究成果については、韓国（シンポジウム「韓日の近現代美術と女性」、2002年5月、梨花女子大学博物館）とニューヨーク（「批評の地平：千野香織記念日本美術シンポジウム」 2003年3月、コロンビア大学、ニューヨーク大学美術研究所）でも口頭発表し、報告書にまとめられた。

[2] ラワンチャイクン寿子「福岡アジア美術館のコレクションに見るアジアの女性作家たち」、国際シンポジウム「ジェンダー研究とアートの現状――『グローバリズム』再考」での口頭発表、主催：科研「20世紀の女性美術家と視覚表象の調査研究―アジアにおける戦争とディアスポラの記憶」（基盤研究B）、共催：イメージ＆ジェンダー研究会、2008年12月14日、会場：武蔵大学。同報告によれば、福岡アジア美術館は21カ国・地域2345点（2008年現在）の作品を所蔵。うち女性作家は約85名252点、男性作家は530名1371点。以下の論文も参照。ラワンチャイクン寿子「女性たちのアジア―70年代から80年代の作品を中心に―」、同科研報告書、発行：大阪大学文学研究科・日本学研究室　北原恵、2011年、99-108頁。

[3] 金惠信氏の紹介による2002年の韓国訪問以降、ほぼ毎年、韓国の美術展やシンポジウムを目的に来韓。フィリピン調査（2008）のほか、北原恵氏を代表者とする科学研究費の研究調査により、中国（2009）、台湾（2010）を調査し、本展準備のためベトナム調査（2012）も行った。

[4] 豊見山愛「主体と客体の狭間で－沖縄女性美術研究（1）」、『美術館研究紀要』、沖縄県立博物館・美術館、2012年、41-56頁。豊見山学芸員は、沖縄の女性美術を中心テーマに、以下の2回のシンポジウムも開催している。「沖縄から女性美術を考える」、2010年10月9日、沖縄県立博物館・美術館。「沖縄から女性美術を考える2」、2011年10月15日、沖縄県立博物館・美術館。

[5] 中尾学芸員と筆者は本展準備のため、2012年12月12日～22日、インドとシンガポールの女性アーティスト調査を行った。特に20人を越える女性アーティストにインタビューできたインド調査はたいへん充実しており、Women In-Betweenという展覧会タイトルも、そのときの対話から発想した。インドの女性アーティストたちの優れた活動を本展では紹介し切れなかったので、またインドを中心とした別の展覧会を実現できることを期待したい。

[6] 日本では女性画家の団体や展覧会の開催は戦前の1930年代に始まり、戦後の民主化の波に乗って、1946年女流画家協会が結成された。戦後の女性画家団体結成は、各地方、各県に波及した。「奔る女たち　女性画家の戦前・戦後　1930－1950年代」展図録参照。しかし戦後の女性画家団体は、その後、傑出した例外はあるにせよ、おおむね絵画中心の保守的なものになっていった。

[7] 本カタログ、ナリニ・マラニのエッセー、182-183頁参照。

[8] 本カタログ、フローデット・メイ・ダトゥイン「1970 ～ 80年代のフィリピン —— 踏み出す女性たち」、170頁参照。

[9] http://www.womanifesto.com/about/　参照。ソンポーン・ロドボーン「タイの現代女性アーティスト」、175-176頁参照。「ウーマニフェスト」とは、「女性のマニフェスト」を意味する造語。

[10] フィリピン、韓国、中国、台湾、オーストラリア、日本、インド、インドネシア、ヴェトナム、シンガポールなどの22人のアーティストが参加。*Text & Subtext, International Contemporary Asian Women Artists Exhibition*, Earl Lu Gallery, Lasalle-SIA College of Arts, 2000. 各国の美術批評家のエッセー集も出版。筆者も寄稿した。Reiko Kokatsu, "Japanese Art in the 1990s at the Borderline Between Inside and Outside," Binghui Huangfu (ed.), *text & subtext, Contemporary Art and Asian Woman*, Earl Lu Gallery, Lasalle-SIA College of Arts, 2000, pp.107-117.

[11] キム・ホンヒは、ソウル市中心部でサムジ・スペース（2000－2010）を主宰してアーティスト・イン・レジデンスを行い、ギャラリー・スペースも併設し、多くの若手美術家を育てた。その後ヴェネツィア・ビエンナーレ韓国館のコミッショナー（2003）や、光州ビエンナーレの総合ディレクター（2006）、京畿道美術館館長（2006－2011）を経て、現在ソウル市立美術館館長（2012－）。フェミニストであり、韓国現代美術を国際的に牽引する中心人物。

[12] ユン・ソクナムは、アートにおける女性固有の表現を積極的に推進する立場のアーティストだが、この展覧会で「女性美術」に分類され、フェミニズムというゲットー化されたカテゴリーにおさまることに異議を唱えたという。「〈ユン・ソクナム講演録〉私はなぜアートを作るのか」（2011年1月15日、早稲田奉仕園）、科研費報告書『20世紀の女性美術家と視覚表象の調査研究－アジアにおける戦争とディアスポラの記憶』、発行：大阪大学文学研究科・日本学研究室、北原恵、2011年、121頁。

[13] 筆者はちょうどこの時、ソウルの梨花女子大学付属美術館で開催された「もうひとつの美術史、女性性の表象」展とそれを記念したシンポジウムに招かれ、「奔る女たち　女性画家の戦前・戦後　1930-1950年代」展の調査の成果を口頭発表した（註1参照）。そのため同じ時期に開催されたFAN主催の「東アジアの女性と彼女たちの歴史」展も訪れることができた。

[14] フローデット・メイ・ダトゥイン（小勝禮子・訳）「フェミニスト・アートの方法と場（何とかして、どこかで）－『中断されたトラウマ』展を企画・開催して」、『イメージ＆ジェンダー』8号、イメージ＆ジェンダー研究会、2008年、6-16頁。筆者は、ダトゥインが日本財団の助成を得て女性アーティスト調査のため日本に滞在していた2005年に、イメージ＆ジェンダー研究会で知り合い、福岡～熊本調査をともにした。またダトゥインは川村学園女子大学女性学研究所で若桑みどり教授が2005年10月に主宰した国際シンポジウム「布と女の創造力」にも招かれて、基調講演「東南アジアの女神の再生－女性による現代美術を例として（フィリピン、タイ、インドネシア）」を行っている。『川村学園女子大学　女性学年報』第4号、2006年。

[15] 小勝禮子「フィリピンの女性とアート—『トラウマの中断』展をめぐって」、『美術運動史研究会ニュース』No.102、2009年、7-15頁参照。日本からはイトー・ターリと中西美穂、綿引展子、琴仙姫が参加した。

[16] 由本みどり「アメリカにおけるフェミニズムと美術の現状」、『イメージ＆ジェンダー』8号、イメージ＆ジェンダー研究会、2008年、37-44頁。

[17] http://feministartproject.rutgers.edu/home/　参照。

[18] Cornelia Butler(ed.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007

[19] Maura Reilly, Linda Nochlin(ed.), *global feminisms, new directions in contemporary art*, Brooklyn Museum, 2007

[20] オノ・ヨーコ、久保田成子、草間彌生、出光真子、テレサ・ハッキョン・チャ、ザリナ（・ハシミ）の6人。

[21] 由本みどり、前掲論文、41頁。

[22] 筆者も、企画者モーラ・ライリーの調査を受けて、ユン・ソクナムや井上廣子を推薦したが、年齢制限により洩れた。同じくライリーが調査した日本の嶋田美子やブブ・ド・ラ・マドレーヌも同じ理由で洩れた。

[23] 由本、前掲論文、p.42。

[24] *elles@centrepompidou, artists femmes dans la collection de musée national d'art moderne, centre de création industrielle* (cat d'expo.), centre pompidou, 2009

[25] 日本人は草間彌生と田中敦子、パリ在住のオノデラユキのほか、フルクサス時代のオノ・ヨーコ、斉藤陽子、塩見允枝子の作品がまとめて展示されていた。韓国ではキムスージャもイー・ブルもなく、パリ在住のク・ジョンア1人。他のアジア系のアーティストも含まれていない。

[26] 岡部あおみ、展覧会評：「彼女たち@ポンピドゥー・センター」展—女性作家の収蔵作品常設展示、『イメージ＆ジェンダー』10号、イメージ＆ジェンダー研究会、2010年、111-112頁。

[27] フランスにおけるアートとフェミニズム、ジェンダーについては、以下の論文参照。岡部あおみ「フランスにおけるジェンダーと芸術」『イメージ＆ジェンダー』8号、イメージ＆ジェンダー研究会、2008年、57-67頁。
Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *femme artistes/artistes femmes*, Editions Hazan, Paris, 2007参照。

[28] *Eonni is back !*, Gyeonggi Museum of Modern Art 「オンニ」とは韓国語でお姉ちゃんの意味。先行する女性アーティストを親しみを込めてこう呼んだもの。

[29] 千野香織「美術館・美術史学の領域におけるジェンダー論争　1997-1998」、熊倉敬聡・千野香織編『女？日本？美？　新たなジェンダー批評に向けて』、慶應義塾大学出版会、1999年、117-154頁。日本の美術館における女性画家展、ジェンダーの視点による展覧会については、以下の拙稿を参照。小勝禮子「日本の美術館におけるジェンダーの視点の導入をめぐって」、『イメージ＆ジェンダー』7号、イメージ＆ジェンダー研究会、2007年、14-25頁。

[30] 若桑みどり、加藤秀一、皆川満寿美、赤石千衣子編著『「ジェンダー」の危機を超える！徹底討論！バックラッシュ』、青弓社、2006年参照。

[31] 「ドキュメント　越境する女たち21展」、ウィメンズアートネットワーク、2001年。北原恵「〈工事中Women At Work〉につきご注意！—『越境する女たち21』展」、『インパクション』123号、2001年2月、112-121頁も参照。

[32] http://home.interlink.or.jp/~reflect/borderlinecases/index.html
小勝禮子「『イントレランス』の時代に、互いに応答する『Borderline Cases 境界線上の女たちへ』を中心に」、『あいだ』104号、『あいだ』の会、2004年8月、2-14頁参照。

[33] 「私という未知へ向かって　現代女性セルフ・ポートレイト」、東京都写真美術館、1991年6月27日－8月20日。「ジェンダー　記憶の淵から」、東京都写真美術館、1996年9月5日－10月27日。「愛と孤独、そして笑い」、東京都現代美術館、2005年1月15日－3月21日。いずれも北米、および日本の女性写真家、女性美術家たちのジェンダーの視点による展覧会。企画：笠原美智子。「女性の肖像　日本現代美術の顔」、渋谷区立松濤美術館、1996－97年、企画：光田由里。拙文冒頭に挙げた筆者の企画展など。

[34] 高橋瑞木「白地図としての作品」、「クワイエット・アテンションズ　彼女からの出発」展図録、98-111頁。

[35] 黒澤浩美「Inner Voices　内なる声」、「Inner Voices　内なる声」展図録、4-10頁。

[36] 本展の第5章「女性の生活 — ひとりからの出発」の作家たちと共通する。シルパ・グプタも中尾と筆者のインタビュー（2011.12.14）に応えて、「母の世代ならフェミニストになったかも知れないが、カテゴライズされるのはもうたくさん」と語っている。「Inner Voices　内なる声」展では、イー・イランやジェマイマ・ワイマン、塩田千春、呉夏枝など女性をめぐる歴史や社会の問題をテーマにした作品が多かったが、展覧会のコンセプトとしては収斂していなかった。

[37] このことは日本においてもまた当てはまるのではないか。日本ではジェンダーの差別を感じる女性は若年層ほど少ないと思うが、年齢差別や社会格差はむしろ近年拡大しており、ジェンダーの問題はそれと絡まりあって存在する。

[38] 各会場によって、出品作家、作品数は異なる。

[39] 池内靖子「抗争の場を開く声と語り」、『インパクション』180号、2011年6月、206-210頁。以下のサイトに英訳掲載。http://www.itinerantsendsforitinerant.org/

[40] もう一度、池内のカイスン評の言葉を借りれば、「それは、一つの直線的で単元的なナラティヴではない。多様で抗争的な語りの系譜をくり返しひらく呼びかけとなっている。」前掲論文、210頁。

[41] 日本の女性アーティストについては、以下の拙文も参照。小勝禮子「境界線上に立って—90 ～ 00年代に生きる女性の表現」、女子美術大学創立110周年事業『シンポジウム 現代アジアの女性作家』報告書、女子美術大学、2011年、68-79頁。