

女性たちのアジア美術——90年代を軸に

ラワンチャイクン寿子

1994年の年の瀬、凍てつく寒さの北京で調査をしていたとき、数名の女性たちから女性アーティストの展覧会があることを聞いた。当時の中国では、天安門事件(1989年)以降の言論や表現の統制が厳しく、前衛的なアーティストたちは自宅など私的な場で仲間内の発表を行う時代であった。こうしたアーティストたちが、公の場で発表する機会は極めて稀だったので、少なからず驚いたことを覚えている。そして何よりも、彼女たちが、女性アーティストの公の展覧会であることに胸を膨らませていたことを鮮明に記憶している。彼女たちの高揚した話し方は、まるで厳寒の都市に差す陽の光のようであった。

展覧会は、1995年9月に中国美術館(北京)で「中国女性アーティスト招待展」として開かれた。同時期に、世界貿易センター(北京)でも、27カ国の女性アーティストが出品する展覧会があっている¹。ともに、北京で開催された第4回世界女性会議を記念した事業であった。展覧会の開催には、人権問題を国際社会から批判されていた中国当局が、世界中から集まる国連関係者や女性問題を主とした人権擁護団体を意識し、国際会議を成功裏に終わらせようとした政治性もうかがえるが、「中国女性アーティスト招待展」は、事実上、中国において現代美術の女性アーティストを一堂に紹介した嚆矢となる。本展出品アーティストのリン・ティエンミャオ(林天苗)[32頁]のほか、女性の身体に関心を置いた彫刻をいまま制作するシヤン・ジン(向京)やジアン・ジエ(姜傑)ら代表的なアーティストが参加していた。

アジアの1990年代は、まさに女性アーティストが力強く台頭してきた時代だと言ってよい。本展は、アーティスト数のうえでも、作品のコンセプトや造形の質のうえでも、女性がめざましい活躍を見せるようになったこの時代を中心軸に考えている。よって、この時代に制作された作品はもとより、この時代を出発点や転換点としていまま活躍している多数のアーティストの近作、あるいはこの時代の前史となる1980年代の作品を、主な対象としている。

本稿では、企画に参加した一人として、90年代を軸に考えるに至った社会背景や女性アーティストの活動の経緯にふれながら、展覧会開催の必要性やその目的、アーティスト・作品を決める際の視点について私見を述べておきたい(国内外の展覧会における本展の位置づけとテーマについては、小勝禮子の論考を参照)。

*

まず、アジアの女性アーティストたちの70、80年代を振り返っておこう²。というのも、多くの国・地域において、アーティストが身体的にも社会的にも「女性であること」で直面する出来事に自覚的に向き合

い切実な表現をするようになったのは、おおよそこの時代からである。

当時、アジアの多くの国は、戦後独立した若い国家であり、アーティストたちは表現者個人としてのアイデンティティや価値観の探求とともに、自国の文化的アイデンティティの確立を目指していた。また同時に、国際的で普遍的な表現や形式をいかに自分のものにするかという課題が追求されていた。その結果、自国の歴史や伝統文化、象徴的な風景などが主題として選ばれ、国際的で普遍的な表現や形式との融合が模索された。本展に出品しているフィリピンのイメルダ・カヒーペ＝エンダーヤが[106頁]、70年代の活動開始時には自国の歴史や文化的アイデンティティに関心を置いたように、女性アーティストも大筋ではこの文脈の中にあっただ。

しかし、次第に別の側面——「女性であること」の意識が表現のうちにかいま見られ、80年代にはその傾向がはっきりと立ち現われてくる。つまり70年代に、自らの身体への関心や男性中心の社会や価値観に息苦しさを示す作品が現われたのが、80年代になると、女性差別や妊娠・出産を含む女性の性役割、女性に対する暴力(戦争やテロを含む)、女性のおかれた境遇などに疑問を投げけるメッセージ性の強い作品が登場するようになる。また、表現形式でも、インスタレーションやパフォーマンスが見られるようになり、材質では、繊維やビーズ、レースなど、従来、女性に結び付けられてきた仕事や素材に注目が集まる。まさに、80年代には、女性アーティストが、自己表現をととして社会に力強いメッセージを発していく時代となっていたのである。先のエンダーヤは、80年代には、自国の混合文化に歴史やアイデンティティを探りながらも、女性や子どもをはじめとした社会的弱者に対する暴力へ視点を広げ、身近な素材を使って表現するようになっている。

ただ残念なことに、このような女性アーティストの活動は、先の大筋の文脈では見落とされやすいものであった。そこには、そもそもアジア近現代美術全般への無関心が長い間あったうえ、90年代になってもジェンダーに対する無理解や強い反発があり、美術家の世界も美術館を巡る現場も男性が中心的な立場で、アジアの女性のアーティストをまとめる機運は、少なくとも日本においては十分に熟していなかったという状況がある。女性の学芸員が育ってきた2000年以降、社会におけるジェンダーの理解もすすみ、日本でもアジアの女性アーティストを紹介する展覧会が開かれるようになる(小勝論文参照)。ただし、それらの展覧会はその時点の表現を紹介することに関心がおかれていた。そこで本展は、女性アーティストのこれまでの歩みを歴史的に整理しつつ、同時にいまの女性アーティストの表現をとりあげ、これからを展望したいと

考えている。本展の開催には、もちろん、福岡市美術館とその活動を引き継いだ福岡アジア美術館が、70年代末からアジア現代美術に向き合ってきたにもかかわらず、女性アーティストに目配せする意識があまりなく、十分な調査の機会を作らなかったことへの反省もある。女性アーティストの活動の軌跡を歴史的に振り返ることで、女性アーティストたちの関心の有りようや表現の諸相、それらの変遷をひろく理解すべきだと思う³。

*

さて、女性アーティストの活躍の背景を考えたとき、女性をめぐる一連の社会変革を見逃すことができない。

70年代初頭に世界規模でウイメンズ・リブ運動がおり、それをうけて1975年には国際婦人年が議決され、同年より世界女性会議が開催される。79～81年には、男女の完全な平等の実現を目指す「女子差別撤廃条約」が採択・署名・発効され、アジアでも女性の地位向上や性差別撤廃への動きが盛り上がる。そして、これら国際婦人年や世界女性会議などにあわせて、アジア各国で女性アーティストをまとめる展覧会が組織されている。こうした展覧会が、女性アーティストの活躍をどれほど後押ししたかは不明だが、70、80年代には十分な機会に恵まれなかった国の女性たちにとって、「女性であること」と向き合い発表する貴重な経験の一つになっただろう。

とくに、頭書の1995年の第4回世界女性会議になると、アジアで初めて開かれたこともあり、第1回会議では目立たなかったアジアの女性の参加が急増し、非常に力強い発言と行動が見られたと言われる⁴。20年間で、アジア各国・地域で女性をめぐる問題に対する女性自身の意識が高まったことの証左であるだろう。また、第4回会議では、根強い家父長制や前近代的な宗教的価値観のもとで女性への差別や迫害が続く実態が問題にされ、海外の資本・援助を受けた開発や経済成長のかげで、女性への暴力や女性の貧困が深刻化していることが明らかにされている。そして、あらゆる政策・施策・事業などにジェンダー格差を解消する視点の導入を目指す「ジェンダー主流化」が採択されている。アジアの女性アーティストは、この第4回会議で取り上げられたような諸問題を、実社会の中で鋭敏に察知していたように思う。その象徴的な作例として、インドのナリニ・マラニによる《略奪された岸辺》[104頁]が、1993年ムンバイ暴動の最中に制作された。これは、先述した80年代までの女性アーティストのテーマを包摂しつつ、さらに植民地の歴史、国際間(また都市と地方)の経済格差、宗教・階級・民族間の対立や暴力や不平等、自然破壊などの環境問題へとジェンダーの視点を拡張し、それらの根底に横たわる不均衡な力関係を洞察した作品である。このほか90年代には、ハン・ティ・ファム[86頁]らによる移民や難民や同性愛者の社会的立場への問いや、キムスージャ[126頁]らによる「美術」の境界への問いかけ(つまり周辺の造形への注意)などに見られるように、明らかに意識が拡大され、造形的な面でも優れたものが制作されるようになる。

本展では、70年代以降のアジアの女性アーティストの意欲的な活動が、大観的には女性をめぐる社会変革を背景に成長し、90年代に成熟したことに着目している。そして、それが、アジアの女性アーティストの全体的な底上げを促し、活躍の場を開拓し、地位を確立させたと考える。そのため、アーティスト・作品の選考の視点も、基本的には、そうした社会変革に敏感に反応したアーティストや女性アーティストの地位向上に貢献したアーティストの作品に置いた。つまり、「女性で

あること」で直面する出来事から歴史・社会など全般に渡る問題にまで、ジェンダーの意識をもって向き合うことを自らの姿勢としたアーティストとその作品を考慮した。また、インドのアルピタ・シン[60頁]のように、その存在と仕事自体が、彼女の生きる社会や美術界において先駆的であり、後続の女性たちの目標となったアーティストについては含めた。

本展は、アジア16カ国・地域と欧米へも目配せする規模、50人111件204点という作品数、そして80年代(出光真子のフィルム作品は70年代)から今日までの約30年の歴史的スパン、これらの点において、日本で初めて包括的にアジアの女性アーティストを紹介する巡回展になるだろう。しかし、各国・地域を代表するアーティストであっても、輸送予算や可能な出品作品の有無などの事情から、やむを得ず出品を断念したアーティストは多い。また、韓国イー・ブルのように、日本では個展が複数回開催(2012年も森美術館で大規模な回顧展が開催)されたアーティストについては、未紹介のアーティストを優先させたために含めなかった。これらの事情は、裏を返せばアジアの女性アーティストの層の厚さや活発な活動を物語る。とくに、インドにおいては優れた女性アーティストが非常に多く、インドだけで本展以上の規模の展覧会さえ十分に可能であるのだ。

*

他方、本展の第5章では、女性アーティストとして括られることに違和感を覚える若手のアーティストや、ジェンダーのテーマに主たる関心を置かないアーティストの作品も紹介している。

それは、一つには、女性アーティストの関心の有りようや表現の諸相が、一元化されるものでは決してないため、相対化することで——そうすることで展覧会の焦点は散漫になるという問題はあるが——むしろ、多元的な広がりを示し、その中で大きなうねりを確認することが、本展のような包括的な展覧会には必要だと考えたからである。

さらに、宗教的あるいは家父長制的な価値観から、美術教育を受けられる機会も展覧会で発表する機会も制約されることの多かった女性アーティストたちが、制約を乗り越えて築いてきた道のうえに立つ若い世代のアーティストたちは、これから、さらに価値観が多様化していく世の中で、しかし女性を巡るさまざまな制約は実社会で容易に解消されることはない世の中で、どこを目指そうとしているのかを展望したいと考えたからである。そこから、女性アーティストたちのアジアの未来が垣間見られればと思う。

(福岡アジア美術館学芸員)

¹ 世界貿易センターでの展示については、下記のサイトを参照。27カ国の女性作家880点が出品されたと言う。

http://nmwa.org/sites/default/files/shared/4.3.4.2-global_focus_collection.pdf

² 70、80年代のアジアの女性作家については、以前、拙論「女性作家たちのアジア—70年代から80年代の作品を中心に—」で紹介した。『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)報告書、大阪大学文学研究科・日本学研究室、2011年、99-108頁。本稿では、それを再度整理しながら述べている。

³ アジアの中では、シンガポールで2000年に開催された「テキスト&サブテキスト」展が、10各国・地域22名の女性作家を紹介した早い例となる。Text & Subtext, International Contemporary Asian Women Artists Exhibition, Earl Lu Gallery, Lasalle-SIA College of Arts, 2000.

⁴ 松井やより『女たちがつくるアジア』岩波新書462、1996年、2頁。なお、国際婦人年や世界女性会議については、本書を参照した。