

5月17日（土）

戦前～戦後の日本の女性画家をめぐる社会環境、教育、評価について

小勝禮子

日本が開国して近代化を目指した明治から昭和戦前の時代に、活躍した女性画家の名前や作品を見聞きすることは少ないが、この時代には女性画家はいなかったのだろうか？そうした単純な疑問から出発して、報告者は2001年に「奔る女たち－女性画家の戦前・戦後1930－1950年代」という展覧会を、当時学芸員をしていた栃木県立美術館で企画、開催し、洋画を中心に日本画や写真も含めて48人の作品137点を出品した。すなわち女性画家はいなかったのではない。ただ忘れられ、美術史に記述されなかったのである。その理由をただ彼女たち個人の能力不足に帰するのではなく、当時の女性をめぐる日本の社会制度、家父長制下の女子教育を振り返ってみる必要がある。

明治に制定された民法の家制度により、男性が戸主として家族を支配する家父長制度が確立していき、女性が自由に職業についたり、まして画家になることには大きな困難が伴った。さらに戦前までの日本では階級に伴う貧富の差も大きく、中流以上の出身でないと美術教育を受けること自体が難しかった。こうした男性優位の社会制度の中で、教育システムもまた男性のために設計されていたし、家族の中の家父長（父や兄弟）の許しがなければ、女性も美術も含めた高等教育を受けることはできなかったからである。

1889（明治22）年文部省が開校した東京美術学校（現・東京藝術大学）は女子の入学を認めなかった。男女共学になるのは、日本の敗戦後の1946年まで待たねばならなかったのである。それまでの戦前の女子が学べる美術学校としては、1900年創立の女子美術学校（現・女子美術大学）がほぼ唯一の高等教育機関と言ってよかった。京都市立芸術大学の前身である京都絵画専門学校もまた、明治期の京都府画学校時代の少ない例外を除いては、1945年4月まで女子の入学は認めていなかった（京都市立美術専門学校と改称し、男女共学となる）。

本報告では、そうした少ない教育機会を補うような男性画家による私的な画塾や研究所で学んで技術を身につけ、国が主催した官展や男性画家が創設した美術団体で発表した女性画家たちの活動を実例をもとに紹介する。彼女たちは美術団体の中でも会員になれないという差別的扱いを受けたため、女性画家だけで集まって展示をするための女性画家団体やグループを作った。それらの多くは短命であり、また戦時下の1943年2月に結成された「女流美術家奉公隊」は、戦争遂行に突き進む国の政策に取り込まれていくものとなった。

そして日本の敗戦によって、占領軍であるGHQから日本政府に女性解放の指令が出されて後、美術学校（大学）は男女共学となり、美術団体でも女性が会員になっていった。しかし戦後の美術の舞台はもはや団体展ではなく、各新聞社が主催する選抜美術展や、日本アンデパンダン展、戦後開館した国立や県立の美術館などに移っていった。東京ばかりではな

く、大阪や福岡など地方を拠点に前衛美術グループが結成されたが、その中での女性の活動は男女平等に評価されたのかというと、決してそうではなかった。本報告では詳しく語ることとはできないが、これまで述べてきた明治から戦前の、女性差別の時代の画家たちの活動は、戦後世代の女性にとっても大きな足がかりになったことは間違いない。そして現在は知る人が少ない戦前世代の女性画家も、戦後も地道に活動を続け、それぞれの自己表現を続けたことを忘れるべきではない。女性の美術表現者が戦後になって突然出現したのではないことに注目する必要がある。

マグダレナ・アバカノヴィチのアバカン作品：物質の触感と触覚の感覚

マルタ・スモリンスカ

ポーランドの芸術家、マグダレナ・アバカノヴィチ（1930–2017）は、近年ロンドンのテート・モダンをはじめとする展示で大きな成功を収めた。彼女は独自の方法で自らの「ハー・ストーリー（herstory）」を築いた。フェミニストとして見られることを望まず、自らを「彫刻家」と称する際も、あえて男性形を用いることを強調していた。しかし、私は新しい唯物論の視点に立ち、アバカノヴィチのアバカン作品をフェミニズムと関連づけて論じる。それは彼女の意向には反しているかもしれないが、特に国外の批評家やキュレーターによって、繰り返し説得力をもって指摘されてきた点でもある。

新しい唯物論という今日の異質な哲学潮流において、私が重要視する概念は「物質（マター）」である。それは、現実を構成する基本的な要素としての物質であり、能動性と活動性を持つものとして捉えられ、単なる外部からの観念を受動的に待ち受ける存在ではない。このように捉えられた物質は、視覚の優位性やスコpos(scopos)の支配を自ずと解体する。そのため、私がアバカン作品を論じる際に辿るもう一つの道筋は、「身体化された感覚（embodied perception）」および「拡張された場における触覚性（hapticity in the expanded field）」である。ここでの触覚性とは、いわゆる「触覚システム」のもとで、あらゆる感覚が相互に作用し合う状態を指し、それを持つ主体は触覚的な共感力を有している。したがって、私はアバカン作品を、知覚し、思考し、感覚する主体に帰属する能力を強く活性化させる作品として解釈する。それは感覚、感情、知性を等しく巻き込むものなのである。

ここでの「拡張された場における触覚性」という概念は、単に視覚の一形態としてではなく、聴覚、味覚、嗅覚、平衡感覚、そして固有受容（キネステシス）の形態としても捉えられる。後者の二つは、伝統的な五感のリストに新たに加えられたものである。しかし、私はアバカン作品を分析する際、思考や意識から切り離された身体性を擁護するわけではない。むしろ、この意識を身体の中に美的に組み込み、「物質的転回（material turn）」だけでなく「経験への転回（turn towards experience）」の軌道の中で捉えている。

このため、私は「ハプティック（haptic）」と「タクタイル（tactile）」という二つの概念

を区別することを重視する。私の定義では、触覚が視覚の一つの形態として機能する知覚体験を「ハプティック」とし、実際に作品と物理的に接触することで生じる体験を「タクタイル」とする。アバカン作品は（あるいは、作家自身の意図に従えば、本来は）この両方に属している。というのも、アバカノヴィチ自身が、鑑賞者が彼女の作品の触覚的な物質に実際に触れることを想定していたからである。

私は、本論を通じて、物質性と触覚の感覚を強調することが、フェミニズムの言説と見事に合致することを示したい。たとえ、マグダレナ・アバカノヴィチ自身がその視点で見られることを望まなかったとしても。

水玉を超えて：美術史における草間彌生の存在、不在、そして静かなる流用

パヴェウ・パフチャレク

本発表では、草間彌生の美術史における位置づけを、地政学的視点とポストコロニアル理論に基づく方法論的枠組みの中で再検討する。かつて周縁化されていた草間の事例は、非欧米圏出身の女性アーティストが、いかにして歴史から抹消され、あるいは沈黙のうちに文化的に「流用」されてきたかを物語っている。

1957年に渡米した草間は、無限網、ソフトスカルプチャー、そして前衛的なストリート・パフォーマンスを通じて、独自の芸術実践を展開した。しかし、当時の西洋アートワールドにおいて、彼女の革新性は顧みられず、ウォーホルやオルデンバーグなど男性作家の陰に埋もれてしまう。草間自身も、当時の美術界に蔓延する男性中心的な体制に深い失望を表明していた。

その後、1970年代に日本へ帰国した草間は、精神科病院に入院し、国内でも長らく周縁に置かれていた。しかし1990年代以降、草間は国際的な美術市場と制度的な評価の高まりの中で再評価され、現在では「グローバル・アイコン」としての地位を確立している。

だが本発表は、こうした復権を単なる成功物語として称賛するのではなく、むしろその背後にある制度的条件を問うものである。彼女の再浮上は、美術史の脱植民地化、非西洋的視点の導入、多元的モダニズムへの転換といった動向と重なるが、それと同時に、スペクタクル性や市場主導の「カノン拡張」とも無縁ではない。

草間彌生という存在は、可視化／不可視化、中心／周縁、承認／搾取といった複層的な問題系を映し出す鏡である。現代の美術史は、果たして個別の象徴的な存在を迎え入れることで変容しているのか、それとも構造自体を根本から問い直す用意があるのか。草間を巡

る歴史の検証は、私たちに問いかける。美術史は今後、より包摂的かつ批判的な視座を持ち得るのか——それは単なる過去の修正ではなく、未来の構想そのものである。

マリア・スタングレト＝カントルの位置づけと重要性

加須屋明子

マリア・スタングレト＝カントル (Maria Stangret-Kantor, 1929-2020) は、タデウシュ・カントルのパートナーであり、彼の演劇やパフォーマンスの分野で欠かせない存在だった。しかし、彼女は単にカントルを支えた人物ではなく、独自の芸術的探求を続けた重要な作家でもあった。彼女は絵画、演劇、パフォーマンスといった複数の領域で創作活動を展開し、その表現はカントルの影響を受けながらも、彼自身の芸術とは異なる独立したヴィジョンを持っていた。

マリアは、1950年代からカントルの前衛的な演劇活動に参加し、特にクラクフのクリコ2では象徴的な役割を担った。彼女は単なる女優ではなく、カントルの演出哲学を体現する存在の一人として、その実験的舞台において不可欠な役割を果たした。『死の教室』をはじめとする代表作では、舞台空間や物語の伝達において独自の貢献を示し、カントルの作品に深い影響を与えた。舞台美術のデザインや演出にも関与し、彼の作品における視覚的表現の構築にも重要な役割を果たしている。カントルにとって彼女は単なる共同制作者ではなく、芸術的な「共犯者」ともいえる存在だった。

しかし、マリアの芸術はカントルとの関係だけで語られるべきではない。彼女自身の創作は、より詩的かつ直感的なアプローチを特徴とし、特に絵画の分野では、カントルの演劇的表現とは異なる、より内面的で個人的なヴィジョンを提示した。その作品は、夢幻的なイメージと抑制された色彩を通じて、彼女独自の芸術的探求を反映している。また、彼女は詩作にも取り組み、言葉とイメージの交差点においても独自の表現を模索した。

マリア・スタングレト＝カントルの芸術性や独自の視点は、これまで十分に評価されてこなかった。彼女の作品を再評価することは、ポーランド前衛芸術における女性作家の役割を見直すことにもつながる。本発表では、彼女の表現者としての側面に改めて注目し、カントルとの関係を超えて、彼女自身の創作が持つ意義や、ポーランド前衛芸術への貢献について考察する。

5月18日(日)

「上野リチの『ファンタジー』と多様な個の尊重」

牧田久美

戦後の新しいデザインが始動した 1950 年～60 年代、デザイン教育への期待が高まる中、京都でかつて近代デザインに名を馳せたウィーン工房の元メンバー上野リチと夫で建築家の上野伊三郎による先駆的デザイン教育が展開された。

上野リチは、1893 年ウィーンに生まれ 1912 年ウィーン工芸学校に入学。ここで美術教育に進歩的な方法を取り入れたフランツ・チゼックとヨーゼフ・ホフマンに決定的な影響を受け、1917 年の卒業と同時にホフマンが主宰するウィーン工房に参加。彼女のデザインは、「リックス模様」として欧米で名声を博し、1925 年パリのアール・デコ展で入賞。同年ウィーン留学中の伊三郎と結婚し、翌年の日本移住後もウィーン工房に籍を置いたままウィーンと京都の双方で国際的なデザイナーとして活躍した。

戦後は、1951 年京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）美術学部工芸科図案専攻の講師となり、同じく工芸科教授となった伊三郎とともに、何よりも独創性を重んじ、個々自らの「ファンタジー」を引き出すデザイン教育を展開した。

また学生の国際的な活躍を後押しし、女子への入学枠や就職枠の撤廃を要求するなど、そのグローバルでジェンダーレスな教育は、戦後勃興した全く新しい産業に柔軟に対応し、発展に寄与する人材を育成した。その業績は日本のデザイン界に一石を投じる貴重な意義を有するものであったが、その内容や理念などについては未だまとまった研究・調査がなされていない。

こうしたリチのデザイン教育の成り立ちを、戦前のデザイナーとしての活躍の軌跡、あるいはウィーンで体験した、女性デザイナーと感性的装飾性とを関連づけたモダニストからの激しい批判などから読み解き、独自で自由な個を尊重した教育の内容を明らかにする。

ネーデルラント総督パルマのマルガレータと芸術保護

深谷訓子

本発表では、カール5世（カルロス1世）の非嫡出の娘として生まれ、のちに兄フェリペ

2世の総督としてネーデルラント（現在のベルギー）の統治に当たったマルガレータ（1522-1586）の芸術政策を取り上げる。16世紀、ハブスブルク家とブルゴーニュ公家の婚姻の結果、ネーデルラントはスペイン王の統治下におかれた。遠隔地のため、代理統治をおこなう総督がカール5世の近親者から選ばれており、母代わりであった叔母のマルグリット（総督位 1507-1530）や、妹のマリア（総督位 1530-1555）などが初期の総督を歴任する。マルガレータもその流れに沿い、カール5世の実子にしてスペイン王フェリペの半妹という立場で、パルマ公妃でありながら、ネーデルラントの統治に当たったのである。

ネーデルラント総督は、スペイン王の配下にあるとはいえ、同地にとっては君主に準ずる位置づけにあり、宮廷には当時を代表する芸術作品や芸術家が集められた。前述のマルグリットやマリアは、美術の愛好家であったことが知られており、そのコレクション形成や、スペインへのネーデルラント文化の移入に彼らが果たした役割についても研究が蓄積されてきた。また、幾代かの軍人総督を経て、フェリペ2世の娘イサベラとアルブレヒトの夫婦が君主として同地を統治した際の芸術政策も、近年改めて重要な研究課題として取り上げられている。一方で、ブルゴーニュ公国の記憶が色濃い時期（総督の文化的ベースがそもそもネーデルラントで形成された時期）から、完全にスペインからの派遣（総督がネーデルラントと地縁を持たない）に切り替わる過渡期にあたるパルマのマルガレータの治世に関しては、政治的な動乱期であったことも重なり、これまでほとんど真剣な検討が行われてこなかった。しかし2024年秋には、彼女をテーマとした展覧会が初めて開催されるなど、見過ごされてきた彼女の活動についても、改めて光が当たりつつある。

そこで本発表では、パルマのマルガレータに関する研究の現状を紹介するとともに、彼女の芸術との関わりについてその状況を可能な範囲で再構築し、イタリアとネーデルラントを行き来した彼女の移動が、両地域に及ぼした作用について考察する。また併せて、マルガレータと間接的に関連性のある女性画家についても紹介し、激動のヨーロッパ16世紀において、女性のパトロンや女性作家の活動について考える一助としたい。

彼の／彼女の物語：小説『オーランドー』（1928）から映画『オルランド』（1992）へ

中村翠

アダプテーションとは、日本語では翻案とも呼ばれるが、既存の物語を異なる媒体や文脈で語り直すプロセス、及びそこからできた作品をさす。文学研究には様々なアプローチがあるが、アダプテーション研究は21世紀初頭から理論化が進んでいる分野である。ま

たこの分野は、20 世紀後半から発展したポストコロニアル研究・フェミニズム研究・クィア研究などとも合流し、既存の作品に新しい光をあてる試みに貢献している。

ヴァージニア・ウルフ（1882-1941）は、今から約 100 年前に作品中で、女性の社会的・経済的立場について疑問を投げかけてきた、みずからも女性の作家である。1928 年に書かれた小説『オーランド』では、ジェンダーやフェミニズムの問題がプロットに組み込まれ、ストーリーの推進力となることで、そうした疑問を問い直すことを読者に促している。しかし、当時としては最先端であっただろうウルフの考え方も、我々の視点で振り返ると限界がみえる。それをみごとに現代的な価値観に置きかえ、さらに映画という媒体ならではの方法によって語り直したのが、やはり女性の監督であるサリー・ポッターの『オーランド』（1992）であった。このアダプテーション作品にみられる変更のうち、恋愛関係における帰属の問題と、継承の問題の 2 つに焦点を絞り、時間の許す限りシェイクスピアやメリメといった別作家の翻案作品の例とも比較しながら考察する。これらの作品の、アダプテーションを経た進化の軌跡を追うことにより、21 世紀に生きる我々女性の現状や変化を見つめ直す契機としたい。

「女性が女性を描くことー京都市立芸大で紡いだ私のものがたり」

赤松玉女

本発表では、京都市立芸術大学で学び、教員となり、退職まで 38 年間、京芸とともに歩んできた私（赤松玉女）の、画業の変遷をたどり、女性が、人間が、どのように世界と関わり生きるのかについて、一つの視点を提供する。

赤松は、1978 年に京都市立芸術大学に入学し、1984 年 3 月に同大学大学院美術研究科油画専攻を修了。以降、画家としての道を本格的に歩み始める。イタリアでの創作活動を経て、1993 年 4 月に母校の油画専攻教員に就任した。1880 年創立の京都市立芸術大学の歴史において、9 人目となる女性専任教員だった。2019 年には女性として初めて学長に就任し、2023 年にはキャンパス移転を契機に、芸術を軸に地域や文化、企業、団体と連携し、未来を切り開く芸術家、音楽家、研究者を育成する「テラス」の実現に尽力。2025 年 3 月に学長としての任期を終え、定年退職を迎えた。

1980 年代から 1990 年代にかけて、男女雇用機会均等法が施行されるなど、日本が初めて男女平等を目指して社会的立場の変化を求めている時代に、赤松は画家としての活動を

開始。男性中心社会での女性の不自由さを、ユーモアやファンタジーといった糖衣で包んで描き出そうとした。イタリアでの創作活動を通じて、国籍や文化を越えた女性たちとの共感と連帯を経験をもとに、2000年代からはICONOVOGUEシリーズを展開。その後、出産や子育てを経て、自身の経験や周囲の人々をモデルに描いている。ライフステージの変化と共に表現を深化させ、人物像、女性像を描き続けてきた。現在も続く「曖昧の物語」シリーズでは、人間の象徴として顔を描き、人間の内なる感情や葛藤、あるいは愛憎の交差を、複数の画材を併用しながら表現している。そのほか、1980年代には女性3人のユニットとしても活動し、2010年代には障害のある人々やその家族、支援者とのアートを通じた交流・支援に取り組んだ。

マグダレナ・アバカノヴィチのポズナンのタペストリースタジオ – 自由と革命の空間

アンナ・ボロヴィエツ

本稿は、1919年に設立されたポズナンの芸術学校、すなわち「国立装飾美術および工芸学校」の女性教育者たちの *herstory* を描くものである。ヴァージニア・ウルフの『自分だけの部屋』における、「偉大な歴史の陰に隠れた女性芸術家たちの存在に光を当てるべきだ」という提唱に触発され、この研究は、マグダレナ・アバカノヴィチと彼女のテキスタイル教育に対する革命的な貢献だけでなく、第二次世界大戦前にポズナンの芸術学校で教育活動をしていた女性たちにも焦点を当てる。多くの女性たちはインストラクターという立場にとどまり、学校のヒエラルキーで最も低い役職に就いていた。これらの女性たちの存在を、アバカノヴィチのアバカンの教育的活動の文脈で再評価することは重要である。ほとんどの女性たちはポズナンの装飾美術学校のテキスタイル学科で働いていた。

マグダレナ・アバカノヴィチは、ポーランド人民共和国(PRL)の時代にデビューし、1960年代半ばにはすでに芸術的成功を収めていた数少ない女性芸術家の一人である。同時に、彼女は少数でエリートな女性教授のグループに加わり、1965年にポズナンの国立美術学校で自らのスタジオを立ち上げるオファーを受け入れた。本稿では、アバカノヴィチがテキスタイル教育に革命的なアプローチを取り入れ、材料の実験と学生との創造的対話を重視するユニークな教育プログラムを開発した過程を探求する。