The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	現代日本における女たちの美術実践空間の研究 : 展覧会・ツアー・会報・家・テント村を中心に
Author(s)	中西, 美穂
Citation	大阪大学, 2021, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/81955
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

様式３

論　文　内　容　の　要　旨

氏　名　（　　中西美穂　　）	
論文題名	現代日本における女たちの美術実践空間の研究 -展覧会・ツアー・会報・家・テント村を中心に-

論文内容の要旨

本論は現代日本における女たちの美術実践空間の研究を通して、そこに生まれる「共にある表現空間」を明らかにした。

第一章では筆者個人の芸術実践から、「権威的な表現と大衆芸術」「美術と工芸」「女性美術家と男性美術家」「社会と芸術」等を幼少より区別してこなかったが、一方で1995年の阪神淡路大震災の後に「何かしている」アーティストでなければ記述されないことや、海外経験により多数派の言語能力がなければ意見がないことにされるといったことに気づきを得たとした。これはつまり芸術における分断の存在を意識したということである。その時期にウィメンズアートネットワーク（以降WANと略す）と出会い、ジェンダーの視点から美術にアプローチすれば芸術における分断の理由を考察しうると考えるようになった。同、第二節では「社会と芸術」に関する言葉が日本に紹介されたのは1990年代以降であることを確認した。また同時に女性アーティストによる社会関与が深い美術実践は記述されにくいのではないかとも推測した。ジェンダーの視点から美術にアプローチすれば芸術における分断を考察しうるにもかかわらず、「社会と芸術」といった芸術における分断に焦点があてられた日本の1990年代以降に、女性アーティストの美術実践が充分に記述されてこなかったのではないかと考えられた。そこで1990年代の女性アーティストたちの美術実践であるWANの記述からはじめることとした。

第二章では1995年から2004年に活動したWANのあり方を明らかにした。WANは1995年にパフォーマンスアーティスト・イトー・ターリが中心となり開催したウィメンズパフォーマンスアートプロジェクト「ディスタントスキンシップ」においてはじめて用いた団体名称である。1997年頃より女性アーティストたちに参加を呼びかけた。2001年1月に展覧会「越境する女たち21」を主催し、2002年には「日韓ウィメンズアート交流ツアー」を実施し、2004年に終了した。現存する名簿に一度以上名前が記載されている者は79名おり全員が女性である。全国に会員がいたが首都圏在住者が78%であった。毎月一回の「ミーティング」を中心に運営されていたが、そのすべてのミーティングが東京都内で実施されていた。ニュースレターは1998年10月から2001年1月まで合計7号が発行され、ミーティングに参加することが難しい東京都在住者以外の会員にとって重要な交流の場となっていた。展覧会「越境する女たち21」に参加した女性アーティスト40名（組含む）のうち海外ゲストアーティストは6名であり、そのうち5名は、タイの女性アーティストグループによる国際展ウーマニフェストの参加経験があった。また2002年の「日韓ウィメンズアート交流ツアー」においては、韓国の女性文化団体FANが受け入れ団体となっていた。つまりWANはタイや韓国の女性アーティスト団体ともネットワークを持っていた。

第三章では、展覧会「越境する女たち21」について、同展実行委員でありパフォーマンスアーティストである高橋芙美子の「混沌のなかから-「越境する女たち21」メイキング・レポート」と、同展のドキュメントブックに所収されていない「越境する女たち21展覧会作品配置図」を用いて考察した。同展は、理想の展覧会会場を借りられるような経済力がなく、「女性だけの企画」であることを否定され、公立の美術ギャラリーでは自由な開催期間と時期が選べず、公立の女性センターでは自由に表現発表ができないという、日本の女性アーティストのおかれた社会環境全てを踏まえて立ち現れた。同展においての〈アマチュア〉アーティストは複数の〈共同制作〉を生み出し、表現空間の在り方を意識的かつ創造的に示した。「越境する女たち21」展は、女性主体の美術表現を生み受け止める現場といえた。一方で著名な美術専門誌に取り上げられることはなかった。

第四章では、「日韓ウィメンズアート交流ツアー」に焦点をあてた。同ツアーは2002年8月14日から18日まで韓国のソウル及びその近郊で行われ、WAN関係者15名を含む合計33名の女性達が日本から参加した。内容はナヌムの家・歴史館4周年記念式典におけるイトー・ターリと高橋芙美子のパフォーマンス上演の観覧、ナヌムの家訪問、韓国の女性アーティストたちとの交流であり、終了後は参加者が経験を綴った記録集『日韓交流ノオト』を作成し参加者を中心に配布した。このツアーは会場を一つに定めていないこともあり、表現が集積していくようには見えない。どこからか

表現がやってきて、誰かとすれ違い表現が生まれ、それぞれ別の方向に向かっていく、そのような「表現空間」が出現した。それは参加した日韓の女性たちが、同じ方向を向いて、同じことを目指し、同じものをつくりあげるような形式ではない「共にある表現空間」でもあった。

第五章では、1980年代の日本の女性グループ「カラヤアン関西」の発行していた会報である「お知らせ」のコラージュ的な形態について考察した。同会はフィリピンのフェミニストグループ「KALAYAAN」の日本唯一の支部である。会員向けの「お知らせ」はトピックや手紙や記事、領収証のコピーが切り張りされたコラージュ的なものであった。乳がん闘病や強姦といった女性身体に関わる内容が掲載されていた。会員や関係者以外の女性たちや政治課題とも共にあろうとしていた。その「共に」とは、フィリピンと日本という二国間に限らない。カラヤアン関西にとっての「共にある空間」とは「お知らせ」にあらわれるような、複数の内容が切り張りされる「コラージュ」的であったといえるだろう。

第六章では、2012年に福岡アジア美術館にて非公開で行われた、フィリピンのアーティスト・アルマ・キントによる参加型〈裁縫〉アート作品《HOUSE OF COMFORT》のワークショップを考察した。テーマは「夢の家」であった。予め決められたデザインを協働で創作するのではなく、作品イメージや技法が美術家によってコントロールされることもなかった。参加者が他の参加者やスタッフ、アーティストらと共に一つの空間にいながら、個別に作業をすすめ、ほとんど会話がなかった。しかし創作過程において道具や材料の共有や、作風の影響があった。参加者からは「はじめて会う人ばかりで緊張してたけど、大丈夫だった。こんど、もしほかに、はじめて会う人がいても大丈夫と思う」「一緒にワークショップをした、という新しい関係が構築された」という感想があった。アーティストは、この作品タイトル《HOUSE OF COMFORT》に、「家」は、安らぎをえる場所でもあるが、虐待も起こりうる力関係が潜んでいるとの思いが込めていた。強い立場にある者が、弱い立場のものに暴力を振るうことなどは「家」の制度、例えば家父長制などに含まれる力関係の再生産ということもできるだろう。このワークショップの実践にあたっては、美術館とNPOとアーティストが、配慮や工夫をして、参加者を迎えることで、弱い立場であっても安心して創作する空間が保証された。

第七章では、日本の女性ホームレスが創作者となる「布ナプキン「ノラ」」について考察した。この布ナプキンは月経処置用品である。「ノラ」は2007年にスタートした。主宰するいちむらみさこは修士号を持つアーティストでありホームレスである。筆者は2009年から2011年にかけて複数回、テント村で開催されている「ノラの会」に参加した。布ナプキンは四種類あり形は決まっていたが、創作者は糸やボタンの色を自由に選び、鋏や針といった裁縫道具を自ら管理していた。作業場所も時間も作業枚数も創作者である女性ホームレス自身が決めており、彼女たち一人一人が尊重されていた。ノラに関する新聞記事や販売店訪問から「布ナプキン「ノラ」」の売れ行きが良いとは考えられない。いちむらがマスコミ取材を引き受け、交流の場づくりをすることで立場が弱い女性ホームレスたちを守っていた。一方で、いちむら自身もホームレスとして、暴力の対象でもあった。「ノラ」は、一人で行うものではなく、女性ホームレスたちとともに行えるように時間をかけて準備されていた。また創作作業を管理せず、参加者の持ち味を生かすように導くことで、共にある表現空間を生み出していた。

本論では、記録に残りにくい美術実践の中から日本の1980年代から2010年代の女性アーティストが関わった美術実践空間のありようを記述した。とりあげた事例は、いずれも結果的に「主流の美術」に位置付けられていなかったが、女たちによって「共にある表現空間」が出現させられていた。これらは、女性アーティストたちが意識していたかどうかにかかわらず、少なくない運営維持費や権威的な人間関係を必要とする美術館や国際芸術祭のような「主流の美術」に対抗し、同時に女性自身の身体や、彼女たちが暮らす環境に優しい美術実践であった。

女性アーティストに関する先行研究の多くは、男性中心の美術制度の中で、いかに女性たちが創作活動をしてきたかということを明らかにするものである。一方で、本論は作品やアーティストのみに注目するのではなく、女たちの美術実践空間、ここでは展覧会の準備過程、交流ツアー、会報にあらわれるコラージュ、「家」をテーマにした非公開のワークショップ、創作者である女性ホームレスたちが集まるテント村などを、公表されていない資料やインタビューなどを用いて書き起こした。そこからは、女性アーティストたちがつくりだす「共にある表現空間」が浮かびあがった。これは「主流の美術」に位置付けるためではない。また女性アーティストたちの共にある表現空間を「主流の美術」に位置付けることは困難である。つまり、美術館における展覧会や、国や自治体が開催する芸術祭には登場せず、記録に残りにくい、女たちの美術実践空間は、現代日本において「共にある表現空間」としてあらわれている。

様式 7

論文審査の結果の要旨及び担当者

氏　名　（　中西　美穂　）			
論文審査担当者	（職）		氏　名
	主 査	大阪大学　教授	北原　恵
	副 査	大阪大学　教授	宇野田　尚哉
	副 査	大阪大学　准教授	中嶋　泉

論文審査の結果の要旨

以下、本文別紙

様式７別紙

論文内容の要旨及び論文審査の結果の要旨

論文題目：　現代日本における女たちの美術実践空間の研究
—展覧会・ツアー・会報・家・テント村を中心に—

学位申請者　　中西　美穂

論文審査担当者
主査　大阪大学教授　　北原　　恵
副査　大阪大学教授　　宇野田　尚哉
副査　大阪大学准教授　中嶋　　泉

【論文内容の要旨】

本論文は、1980 年代から 2010 年代までの日本におけるフェミニズムの視点をもった女性アーティストたちのネットワークや美術実践を、WAN（ウィメンズ・アート・ネットワーク）をはじめとする自らの現場での体験を中心に記録・検証した研究である。

序章では先行研究の整理と方法論を示し、従来の美術史及び批評が、主要美術館での展覧会やアーティストや作品中心主義であることを批判した上で、それらの記述からこぼれ落ち無化される女性アーティストたちのグループ活動に注目する意義を述べた。第 1 章では、アート・マネジャーとして現場に長年携わってきた本人の個人的な美術体験を振り返り、芸術と社会が二分されないアートの現場の重要性を考察した。第２章から第４章では、女性アーティストのネットワークとして重要な役割を果たした WAN（1995-2004 年）に焦点を当て、このグループの活動の詳細を明らかにした。WAN は日本のパフォーマンス・アーティストの先駆者であり女性アーティストやレズビアンのコミュニティを支えてきたイトー・ターリが中心となって、1995 年に生まれたグループである。展覧会「越境する女たち 21」（2001 年）の主催や、「日韓ウィメンズアート交流ツアー」（2002 年）の実施など、日本国内だけでなく東アジアの女性アーティストの交流を積極的に促進してきたが、公の美術史に記述されることはなかった。

第２章では、WAN の名簿を収集・分析することによって 80 名弱のメンバーの構成・居住地を明らかにし、ニュースレターの分析や参加者のインタビューによって「越境する女たち 21」展の活動と実践を調査した。第３章では、「越境する女たち 21 展覧会作品配置図」やメンバーの証言を用いて、会場が東京・代官山ヒルサイドフォーラムに決まった経緯と必然性を経済的側面や企画趣旨から意味づけ、第４章では、2002 年に韓国で実施された「日韓ウィメンズアート交流ツアー」の内容を明らかにした。

第 5 章から第 7 章は WAN から離れて、各地域で行われた特徴的な実践を紹介した。第 5 章では、フィリピンのフェミニストグループ「KALAYAN」の日本支部「カラヤアン関西」についてその活動を会報や聞き取り調査から明らかにし、第６章では、フィリピンのアーティスト、アルマ・キントが 2012 年に福岡アジア美術館で裁縫を使って行った参加型のワークショップ作品≪HOUSE OF COMFORT≫について調査した。最後の第７章では、

ホームレスのアーティストであるいちむらみさこを取り上げ、彼女が他の女性ホームレスたちと布ナプキンを制作するプロジェクト「ノラ」について、参加者の聞き取りによって活動の内容とその意義を考察した。以上全7章から成る本論文は、作品やアーティストのみに注目するのではなく、女たちの展覧会の準備過程や交流ツアー、非公開のワークショップ、女性ホームレスの集まるテント村などを重要な美術実践空間と位置づけ、それらの「共にある表現空間」の記録を残す必要性を主張した（字数：204,137 字）。

【論文審査の結果の要旨】

本論文の特徴の第一は、文化行政やアートマネジメントなど美術の現場に 30 年近く携わってきた中西自身が自らの個人的な美術体験を振り返り、歴史的に位置づけその意味を分析しようとしたことである。「個人的なことは政治的なことだ」という視座で常に「私」から語ろうとするその姿勢は全章に通底しており、本論文の最大の魅力となっている。第二に、1990 年代後半から 2000 年代初頭にかけて日本のフェミニスト・アートにとって重要なグループであった WAN を取り上げ、その活動の詳細を明らかにしたことである。1990 年代は、日本の美術界では社会関与が深い美術実践が活発になり、美術史研究においてもジェンダーの視点が導入されるなど大きな変化の起こった時代である。WAN の実施した「越境する女たち 21」展や「日韓ウィメンズ交流ツアー」については、同時代に当事者たち自身によって報告書が発行されているが、本論では名簿や会報、展覧会場の見取り図を用いて分析するユニークな方法によって、当事者による報告書からは見えてこない WAN のネットワークの在りようや空間の意味など別の側面を解明することができた。また収集した写真やチラシなどの資料は貴重である。第三に、作品やアーティストのみに注目して記述する美術史や批評の在り方に異議を申し立て、交流ツアーやホームレスのアーティストたちの協同作業という行為を広く美術実践としてとらえ、「美術」の枠組みを再考しようとしたことに意義がある。

とはいえいくつかの問題も存在している。まず本論文が WAN や資料の紹介に終わっており、それらの事例を通してどのような理論枠組みが提起できるのか、理論的な考察が足りない点である。事例の面白さに頼るのではなく、「カラヤアン関西」や≪HOUSE OF COMFORT≫、いちむらの「ノラ」については、なぜその事例を取り上げる必要があるのかという説明が不足し、論理的な一貫性を欠いていた。また 2002 年の日韓ウィメンズアート交流ツアーや本論文で取り上げた諸事例について、その社会的背景の記述が薄いため歴史的な位置づけが十分でなかった。審査では、本研究が既存の歴史観との対峙を避けていることに対して疑問も呈された。しかしこれらの点はいずれも今後の課題であり、一層の研究によって克服が期待できるものである。よって、本論文を博士（文学）の学位にふさわしいものと認定する。