The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	試論：「フェミニズムとアート」の歴史:戦後日本で何が起こったか
Author(s)	北原, 恵
Citation	日本学報. 2022, 40-41, p. 4-14
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/88304
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『日本学報』第 40・41 合併号（2022 年 3 月）

【特集】

試論：「フェミニズムとアート」の歴史

戦後日本で何が起こったか

北原　恵

はじめに[1]

⑴ 女性アーティストの現状

今，日本の美術界で，女性はどんな状況に在るのだろうか。

国際的な女性の地位を表わすジェンダー・ギャップ指数では，日本は順位を下げ続けており（2021 年 3 月発表では 156 か国中 120 位），2018 年には複数の大学の医学部が，女性の受験生を不利に扱っていた不正入試の事実が発覚するなど，日本ではいまだに女性に対する厳しい差別が存在する。

アート界においても女性の地位の低さは明らかである。例えば，全国の主要美術館 55 館で働く館長は，男性が８割以上を占めるのに対して，学芸員は逆に女性が四分の三を占めており，組織のトップを男性が担い，末端を女性が支える構造は如実である[2]。主要国公立美術館における所蔵作品の男女比は，女性はわずか 1 割余りにすぎない。

ジェンダーアンバランスな構造は，美術の教育現場においても同様である。美術大学では新入生の割合は，女子学生が 7 割以上を占めるのに対して，教員の割合は逆に男性が 8 割以上にものぼり，圧倒的に男性教員が多い。このような教育環境は，女子学生にとって同性のロールモデルが少ないというだけでなく，多数を占める男性教員に認められないとキャリアを積めない権力構造を再生産し，それは必然的にハラスメントを生み出す温床となってきた。このような状況が長く続くなか，近年，東京藝術大学や多摩美術大学などの有名美術大学ではハラスメントの告発が続き，著名な写真家や美術家も元モデルや教え子から告発されている。

本稿では，日本におけるジェンダーの視点からの美術史研究やフェミニズム・アートの歴史を振り返り，特徴的な作品を紹介することによって，フェミニズム・アートの歴史叙

述を試みる。

(2) フェミニズム視点からの美術史研究・批評の歴史

日本では「フェミニズム・アート」という用語は1970年代からすでに見られる[3]。当時，英語圏で隆盛していたフェミニズム・アートの動向も，同時代で伝えられ，リンダ・ノックリンの論文「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったのか？」(1971原著/1976翻訳：以下同様)[4]や，ジュディ・シカゴの自伝『花もつ女』(1975/1979) [5]，グリゼルダ・ポロックらの『オールド・ミストレシズ』 (1981/1992)[6]などの主要な著作は，比較的早くから日本語に翻訳された[7]。だが，それらの紹介が美術史学界でのフェミニズムの覚醒や研究の進展に結び付くことはなかった。日本では1970年代から80年代にかけて，アートとフェミニズムの問題は，富山妙子や岸本清子のような先鋭的な意識を持つアーティストや，京都精華大学のレベッカ・ジェニスンや藤枝澪子など，美術史の専門家ではないフェミニストの研究者たちによって主に担われていた[8]。美術史学の領域におけるフェミニズムやジェンダーの視点の導入は，社会学や歴史学と比較すると，圧倒的に遅れていたのである。

日本での美術史の専門家らによる本格的な取り組みは，1990年代初頭，若桑みどり（1935-2007）と千野香織(1952-2001)が美術史学会で「フェミニズムと美術史」を正面から取り上げた頃からようやく始まる。1995年には美術史研究者や学芸員らが「イメージ＆ジェンダー研究会」を東京で結成し，フェミニズムとジェンダーの視点に立つ視覚文化の分析や議論を深めて，論文や著作を次々と出版するようになった。イメージ＆ジェンダー研究会では，ジェンダーのみならず，セクシュアリティやエスニシティ，ポストコロニアリズムなどの視点を持った発表が精力的に行われ，韓国や米国との学術交流も実施された。

1990年代半ばになると，東京都写真美術館の笠原美智子が企画した「ジェンダー：記憶の淵から」展（1996年）をはじめ，「揺れる女/揺らぐイメージ」展（1997年），「女性の肖像」展（同年）など[9]，ジェンダーの視点をもった展覧会が途切れることなく公立美術館で開催され，美術史研究と美術館の現場の双方が連携し合いながらジェンダーの重要性を可視化させていった。

このような背景の中で，1997年から98年にかけて「ジェンダー論争」と呼ばれる，ジェンダーの視点の有効性を問う議論が美術界で起こった[10]。ジェンダーの思想は欧米からの輸入であって，日本にはそぐわないという非難は最初，フェミニストの美術史研究者や学芸員に対する激しいバッシングとして起こり，フェミニストたちはミニコミ雑誌やシンポジウムで論陣を張って反撃した。一連の論争では，日本軍「慰安婦」問題を扱った作品が特に敵視され，「（アメリカからの）借り物でない」「独自の日本文化」を主張する男性批評家たちのジェンダー嫌悪がナショナリズムと結びつき，多文化主義への嫌悪にも繋がることが露呈した。この美術界での「ジェンダー論争」に続いて，2000 年代初頭には，フェミニストに対する攻撃「ジェンダー・フリー・バッシング」が日本社会で広まった。

それは 1990 年代後半から歴史修正主義が勢いを増し，急速に右傾化していった時期だった。

1990 年代以降，ジェンダーの視点から美術史を再考する研究は領域を拡大し，それぞれの専門地域や時代における論考や，戦争中の女性画家の活動や女性表象，植民地におけるジェンダー美術史研究も進展した。だが，美術史研究におけるインターセクショナルな視点やクィア研究，理論的分析は，日本ではまだ十分には進んでおらず喫緊の課題だと言える。(1990 年代以降に出版されたジェンダーの視点から美術を研究した主な著作や論集は，参考文献一覧を参照。)

1. 女性アーティストの活動，1930～1980年代： 男性中心の制度に抗う

(1) 1930 年代～敗戦

フェミニズムの視点をもった作品は，1970 年代になって突然生まれたわけではない。21 世紀に入って，過去の女性画家の仕事を再評価し美術史のなかに位置づけ直す展覧会が相次いで開催され，忘れられていた画家たちの仕事が姿を現わしてきた。たとえば，栃木県立美術館の小勝禮子が企画した「奔る女たち　女性画家の戦前・戦後 1930-1950 年代」展（2001）や，「前衛の女性 1950-1975」展（2005）は，1930 年代から 1975 年までの女性画家の活躍を概観した画期的な展覧会だった。前者は女性を取り巻く美術教育や画壇の制度や家父長制による排除を解明し，研究の基礎を築いた。

1920 年代から 30 年代にかけての日本では，美術の大衆化が大いに進んだ時期である。だが，当時官立の最高美術機関の東京美術学校（現・東京藝術大学）は，女性の入学を認めておらず，女性の画家たちは美術の教育制度と作品発表における男性優位と不平等に直面していた。そこで彼女たちは，「朱葉会」（1918）や「女艸会」（1934），「七彩会」（1936）などの女性美術家のグループを次々と結成して作品発表の機会を作り，お互いを支え合った。

女性美術家のネットワークの中心にいた長谷川春子（1895-1967）は，フランスに美術を学びに遊学したのち，1930 年代初頭から日本軍とともに旧満州や蒙古，中国，フランス領インドシナなどの戦地を訪れ，日本軍の「活躍」を文章と絵画で伝えた画家である。長谷川が第二次世界大戦末期に結成した「女流美術家奉公隊」や，積極的に推進した銃後の戦争協力についても，近年研究が進められている。奉公隊には，自由闊達なモダンガール像で有名な日本画の谷口富美枝（1910-2001）のほか，赤松俊子（丸木俊）や桂ユキ子，三岸節子ら，戦後も活躍する重要な洋画家たちも名前を連ねた。丸木位里との共作の「原爆の図」シリーズで有名な赤松俊子（1912-2000）は，戦時中はモスクワやミクロネシアに滞在して現地の人々を描いていた。一方，戦前，プロレタリア美術運動に参加して弾圧を逃れ

るために密かに渡米して，一生女性の視点から反戦の姿勢を貫いた八島光（新井光子：1908-1988）のような画家も，同時代を生きていた[11]。

(2)　1945～1980 年代

敗戦後，男女平等や教育機会均等政策のもとで，日本の女性は参政権を獲得し，美術大学はようやく女性にも門戸を開くようになった。女性画家たちは活動を再開し，女流画家協会を立ち上げた。戦前から画業を積んでいた三岸節子（1905-1999）は，戦後すぐに日本を代表する現代画家として次々と国際展に出品し始める。だが私生活はたえずマスコミの好奇に満ちた視線にさらされ，「女らしさ」を女性画家と作品に押し付ける画壇の規範と常に闘わなくてはならなかった。

桂ユキ子（ゆき）（1913-1991）は，1930 年代からコラージュ技法を用いて，権威に対する風刺をユーモアたっぷりに描いた前衛画家である。戦後はビキニ環礁の水爆実験による第五福竜丸の被爆を扱った≪人と魚≫（1954）のような社会批判的な作品を制作し，最晩年には女性のセクシュアリティや土俗性を描いた。芥川（間所）紗織（1924-1966）がろうけつ染めで古事記や日本の民話を描いたシリーズも，1950 年代の前衛美術において特筆すべき作品である。死者の世界で寛ぐ女神イザナミと，地上に逃げ帰る夫イザナミが描かれた，横幅 13.5 メートルの壮大な染色画は，芥川の独創的な想像力による古事記のフェミニズムの視点からの再解釈である。だが当時の批評では，布や染色という素材や技法は，油絵よりも下位の領域として女性化され周縁化された。

敗戦後の混乱と社会的大変動の続く 1950 年代，女性美術家が前衛美術の領域で活躍した一時期があった。戦後前衛運動の重要な作品を作ったこれらの女性美術家の仕事は，当時の批評には数多く登場したにも関わらず，その後急速に忘却され，1990 年前後になると戦後日本美術史の概説書や展覧会において，ほとんど記述されることがなくなってしまった。なぜ忘却されたのか？　その問いを起点に美術史研究者の中嶋泉は，草間彌生(1929-)，田中敦子(1932-2005)，福島秀子(1927-1997)の 3 人を取り上げ，彼女たちの絵画作品を丹念に分析し，当時の批評をジェンダーとナショナリズムの視点から検証することによって問題を解明しようとする。そして彼女たちの作品に、男性的な「アクション」を重視する「アクション・ペインティング」への対抗意識や差別化する意識が見られることを指摘して，それを「アンチ・アクション」と名づけた。

1960 年代，日本を飛び出しニューヨークでフルクサスに参加した女性アーティストたちは，≪カット・ピース≫（1964：京都初演）のオノ・ヨーコ(1933-)や，≪ヴァギナ・ペインティング≫（1965 年）の久保田成子(1937-2015)，斎藤陽子(1929-)，塩見允枝子(1938-)のように，その後国際的な活動を展開していくが，彼女たちの作品の根底には女性の身体性をテーマにしたジェンダーへの問題意識があった。九州では，田部光子（1933-）が自らの妊娠の経験をもとに，女性の妊娠からの解放を願った≪人口胎盤≫（1961 年）を制作。そ

れは，その後のフェミニズム運動での出産や母性への問い直しの先駆けだった。

出光眞子（1940-）は，男女の性別役割分業や家父長制を批判した実験映像作家である。アメリカ在住時にはジュディ・シカゴらの「ウーマン・ハウス」を撮影し（≪Woman's House≫1972 年），裕福だが封建的な家庭で育った自らの経験をもとに数多くの作品を制作した[12]。出光が記録した映像の中に，岸本清子が登場する≪アニムス Part2≫(1982 年)がある。岸本清子（1939-1988）は，1960 年代には皆無に近かった女性メンバーとしてネオ・ダダに参加し，その後明白な社会批判のメッセージを込めた作品を発表し続けた前衛美術家である。だが，ネオ・ダダの男性メンバーたちが水着姿の岸本に絵の具のついた葉を投げつけたビーチショー（1960）は，当時の美術界では暴力やエロスの解放による社会批判とみなされ，岸本は深く傷ついていた。1983 年，クィアの東郷健が率いる雑民党から参院選に立候補し街頭演説する岸本の姿は，のちのゲリラ・ガールズを髣髴とさせるが，その先鋭的な生き方とアートは当時は広く理解されなかった[13]。

2.　女性アーティストの活動，90 年代～現在：歴史を問う

(1)　フェミニスト・アーティストや研究者のネットワーク

1990 年代に入ると女性アーティストたちは，様々なネットワークを創り出した。1990 年代初頭，画家の富山妙子や演劇人の桐谷夏子らが設立した「アジア・フェミニスト・アート」（afa）は短期間で解散するものの，イトー・ターリを中心に結成された「ウィメンズ・アート・ネットワーク」（WAN 1994-2003）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 は，2000 年，キュレーターを置かず，プロ/アマを区別しない女性だけの展覧会「越境する女たち 21」を開催する[14]。当時，アジアではすでに 1995 年からタイを中心にフェミニストたちが「ウーマニフェスト Womanifesto」を結成し，展覧会を開催して活動を開始していた。「越境する女たち 21」展では，ウーマニフェストのヴァーシャ・ネールやニタヤ・ウエアリーワラックル（タイ），アマンダ・ヘン（シンガポール），アラフマヤーニ（インドネシア），シューリー・チェン（台湾/北米）などのフェミニストのアーティストを海外から招き，その後のアジアと女性アーティストのネットワークの基礎を築くことになった。2002 年には日韓のアーティストや研究者たちの交流会をソウルで実施している。

WAN の中心を担ったイトー・ターリ（1951-2021）は，1996 年，自らのパフォーマンス≪自画像≫のなかでレスビアンであることを，日本でアーティストとして初めてカミングアウトした，パフォーマンスアートのパイオニアである[15]。WAN だけでなく，東京で女性表現者やレスビアンのためのスペース PA/FSPACE を作り，表現者や活動家たちを支え

る活動も行っていた。常に忘却され周縁化される声に耳を傾け，身体，ジェンダー，日本軍「慰安婦」や性暴力，福島の原発事故と放射能汚染をテーマとしてきた彼女は，「記憶は簡単に消えない。記憶を追いやってしまったら，ひとの存在もなかったことになる」と述べ，黙殺される人々の経験を視覚化する。イトー・ターリは 60 歳で徐々にからだが動かなくなる難病 ALS(筋萎縮性側索硬化症)を発症したが，その障害と向き合い，幾層にも複雑に絡み合うインターセクショナルな場に立ちながら，最期まで新たな表現に挑み続けた。

ターリが「記憶」を重視したように，1990 年代以降の女性アーティストの作品の特徴として，記憶や経験，痕跡，蒐集，陳列，女性性という概念が挙げられる。例えば，亡くなった母親の下着や化粧道具などの遺品を撮影した石内都の≪mother's≫（2000-2005 年）は，美術史家の香川檀が分析するように，女性の意識の底に潜む抑圧のメランコリーをえぐり出し，娘の母に対する身体的記憶を揺さぶる痕跡のアートである。また，ベルリンを拠点に活動する塩田千春(1972-)は，自らの体験を出発点にしながら，空っぽのベッドや鞄，靴，鍵を通して国籍や宗教など個人の所属する枠組みが果たす役割を問い，「不在の中の存在」を感じさせる作品を作り続けてきた。

(2)　妊娠，性，検閲

1990 年代後半，若い女性写真家たちが次々と活躍し始めたとき，男性批評家はそれを「女の子写真」として一括し，男性優位の批評を展開した。当時，自身や家族のヌード写真で鮮烈なデビューをした長島有里枝(1973-)は，それから 20 年後，自分たち女性写真家がいかに不当に扱われてきたかを資料を挙げながら論証し，あらためて自分たちを主体的表現者である「ガーリーフォト」として命名し直した[16]。

21 世紀に入ると，女性の出産や身体に関する認識も大きく変化する。写真研究者の小林美香は，2010 年代以降，ファッション雑誌の表紙をトップ女優の妊婦姿が飾るようになり，妊娠後期や臨月期に記念写真として撮影する「マタニティ・フォト」が女性の間で一般化したことに着目した[17]。妊娠・出産に対する女性アーティストの視点は，男性身体にも及ぶ。岡田裕子(1970-)は，生殖医療の進歩によって男性が妊娠・出産できるようになった社会の可能性と困難を描いた映像インスタレーション作品の≪俺の産んだ子≫（2002 年）を発表した。近年では，若い世代によって自ら体験した不妊治療や人工授精，バイオ技術を見つめる作品も登場しており，身体は，女性アーティストにとって依然として要であることがわかる。

2010 年代は，妊娠する女性のヌードが社会で受け入れられると同時に，美術作品に対する検閲事件が立て続けに発生した時期でもある。2012 年，森美術館の展覧会で会田誠によって制作された四肢が切断された少女イメージが，フェミニストたちの大きな批判を呼ぶ一方で[18]，女性やゲイの美術家による性表現は厳しく規制された。2014 年，高野隆大の男性ヌード写真は男性性器が見えないように覆いをかけて展示され，女性美術家のろくでな

し子（1972-）は，自身の女性性器の造形や頒布のために逮捕された。参加するアーティストの男女比を半々にしたあいちトリエンナーレ 2019 では，展覧会に出品された日本軍「慰安婦」を象った「平和の少女」像や天皇制をテーマにした作品に対する激しいヘイトが巻き起こった。このように近年，日本軍「慰安婦」，原発，天皇制，セクシュアリティを扱った作品に対する政府による露骨な介入が増加している。

(3) 戦争，歴史，アジア

2000 年代以降のフェミニズムをめぐるアートの特徴のひとつに，アジアや歴史，戦争体験への注目が挙げられる。2012 年から始まった「アジアをつなぐ：境界を生きる女たち 1984-2012」展は，アジアの女性アーティストに焦点を絞った日本初の大規模な展覧会だった。1980 年代から開催時までの作品を集め，女性アーティストたちによる身体や社会，歴史の表現を探ろうとした。このようにアジアや歴史への関心が高まる中で，韓国民主化運動を描き日本の植民地主義を批判し続けてきた富山妙子（1921-2021）については，国際的な再評価が進んでいる[19]。

さて，「日本のアーティスト」という枠組を設定した途端，見えなくなってしまう存在が，在日外国人やディアスポラの美術活動である。在日三世の琴仙姫は，パフォーマンスや映像によって日本や韓国の社会の基底に押し込まれた記憶を形にし，同じく在日コリアン三世として大阪に生まれた金仁淑（1978-）は，「はざま」に生きる自らのコミュニティーの日常をとらえ，李晶玉（1991-）は定型的な歴史の語りに揺さぶりをかける。戦後直後の在日朝鮮人の美術活動に関する本格的な研究も登場しており，既存の「日本美術史」の枠組みそのものの問い直しを迫られている[20]。

嶋田美子（1959-）は，女性と戦争をテーマに，早くから植民地主義や慰安婦問題と向き合ってきた作家である。嶋田美子が，アーティスト集団ダムタイプのメンバーでもあったブブ・ド・ラ・マドレーヌ(1961-)と一緒に制作した「メイド・イン・オキュパイド・ジャパン」（1998 年）では，それぞれが米兵とパンパンや，マッカーサーと昭和天皇を演じることによって，占領下において揺れる権威やセクシュアリティを多層的に描き出した。

日本軍「慰安婦」問題は，日本ではタブーとされているため数は少ないものの，1990 年代から現在まで重要な作品が制作されている。嶋田美子は「日本人であること」の責任を問い，イトー・ターリは慰安婦だった女性たちを追悼するパフォーマンスを行い，富山妙子は油彩画に慰安婦の姿を登場させた。最近では，碓井唯(1980-)が古いガラスの香水瓶を用いて，一人一人の慰安婦の生を蘇らせるなど，表現方法も多様化している。

1990 年代半ば以降，美術界では戦争画や戦争をテーマにする新たな世代の美術家たちが登場し始めた。特徴的なのは，若い世代のなかで戦争画や，史資料，日用品，祖父母の経験を媒介として作品を制作する作家が増えていることである。その背景には，政府が戦争準備を進める現在の政治状況や，戦争画研究の進展，2011 年東日本大震災の経験が大きく

影響している。風間サチコ(1972-)は国家による個性をはく奪した身体管理の有様を劇画タッチで巨大な画面に描き出し，彫刻家であり美術史研究者でもある小田原のどか（1985-）は，戦争の巨大モニュメントから公共空間に氾濫する裸体女性彫刻に至るまで，近現代日本における彫刻の意味を問い直す。また，自身もホームレスとして生きるいちむらみさこ（1971-）は，ホームレスに対して頻繁に起こる暴力や国家暴力に抗議してきた数少ないアーティストである。

沖縄では石川真生（1953-）が，1970 年代から沖縄に派遣されたアメリカ兵の素顔や港湾労働者の生活，基地建設に反対する住民など，沖縄に生きる人々を撮影し続けてきた。石川の次の世代の山城知佳子（1976-）は，映像作品で問いかける。たとえば，沖縄と韓国済州島を舞台に東アジアにおける植民地・戦争・暴力の歴史を結び付け，死者と現代に生きる者を繋いだ《土の人》（2016 年）は国際的な注目を集めた。また，他者の体験を完全に理解することは不可能だという認識から出発して，なおも自らの身体をギリギリまで用いて他者の戦争を追体験しようとする《あなたの声は私の喉を通った》（2009 年）は，もはや単なる戦争の「記憶の継承」に留まってはない。戦時期と現在との連続性をフィクショナルに描き出す作品は，アジア・太平洋戦争の「記憶」の継承だけでなく，それらの記憶を批判的に検証し再創造する糧となっているのである。

最近日本では美術界におけるハラスメントやジェンダーの不均衡が批判されるようになり，ジェンダーの視点に立った展覧会も各地で開催され，第４世代フェミニストの明日少女隊が活躍している[21]。20 数年前に美術界で起こったフェミニストたちへの攻撃やミソジニーは決して無くなったわけではないが，着実にアーティストや美術関係者たちの意識は変化しつつある。

注

[1] 本稿は，eds. by Andrea Germer and Ulrike Wöhr, *Handbook of Feminisms in Japan*, MHM: Tokyo, 2022，に所収予定の項目“Art & Feminism”の拙文（英文）を加筆修正したものである。

[2] 『美術手帖』が 2019 年に実施したアンケート調査によれば，館長は「男 84％：女 16％」，学芸員は「男 26％：女 74％」，総務課職員「男 54％：女 46％」である。竹田恵子「統計データから見る日本美術界のジェンダーアンバランス」『美術手帖』2019 年 6 月 5 日。
https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21/19922　(最終閲覧 2021/09/11)

[3] “feminist art”は，「フェミニズム・アート」「フェミニスト・アート」「フェミニスト美術」などに訳された。例えば，ジュディ・シカゴの自伝の翻訳（注５）や，安成和歌子「フェミニスト美術の世界」『フェミニスト Japan』2 号，1977 年 10 月他。

[4] Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, 69, January 1971.　日本語訳は，リンダ・ノックリン「なぜ女性の大芸術家が現れないのか」（松岡和子訳）『美術手帖』407，1976 年 5 月号。

[5] Judy Chicago, *Through the Flower: My struggles as A Woman Artist*, Doubleday, 1975. 日本語訳は，ジュディ・シカゴ『花もつ女：ウエストコーストに花開いたフェミニズム・アートの旗手，ジュディ・シカゴ自伝』（小池一子訳），パルコ出版局，1979 年。
[6] Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, London: Routledge & Kegan Paul, 1981. 日本語訳は，ロジカ・パーカー＆グリゼルダ・ポロック『女・アート・イデオロギー：フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』（萩原弘子訳）新水社，1992 年。
[7] たとえば，ノーマ・ブルード＆メアリー・ガラード編著『美術とフェミニズム：反駁された女性イメージ』（坂上桂子訳）PARCO 出版，1987 年（eds. by N. Broude & M. Garrard, *Feminism and Art History*, 1982 年）：リンダ・ニード『ヌードの反美学：美術・猥褻・セクシュアリティ』（藤井麻利・藤井雅実訳）青弓社，1997 年（L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 1992）。その他，1990 年代には彩樹社が「フェミニズム・アート」シリーズを企画し，リンダ・ノックリンの『絵画の政治学』（1989/1996）の翻訳や，ケーテ・コルヴィッツ，ニキ・ド・サンファル，レオノーラ・キャリントンなどの紹介本を数多く出版した。
[8] 美術系の京都精華大学では，1980 年代半ばに女性学研究者の藤枝澪子が中心となって「「芸術と女性」共同研究グループ」を作り，いち早く海外の先鋭的な研究を訳出したり，教育実践を行っていた。（例えば，John Berger, Marianne Wex, Rosemary Betterton, Wendy Chapkis らの重要著作を『木野評論』（紀要）で翻訳出版。）
[9] 東京都写真美術館『ジェンダー：記憶の淵から』（企画・笠原美智子）1996 年：栃木県立美術館『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』（企画・小勝禮子）1997 年：渋谷区立松濤美術館『女性の肖像』（企画・光田由里）1997 年。
[10] ジェンダー論争については，イメージ＆ジェンダー研究会の HP で当時の論争の資料を閲覧できる。https://imgandgen.org/2021/0718/（2021/09/11 最終閲覧）
[11] 北原恵「新井光子(八島光)研究(1)昭和初期，プロレタリア美術運動に参加した女性画家」『待兼山論叢』(54)大阪大学文学研究科，2020 年：北原恵「“モダン”と伝統を生きた日本画家・谷口富美枝(1910-2001 年)」『待兼山論叢』(48)大阪大学文学研究科，2014 年。
[12] 出光眞子『ホワット・ア・うーまんめいど』岩波書店，2003 年。
[13] “女性とアート”プロジェクト編『ネオダダから 21 世紀型魔女へ：岸本清子の人と作品』1997 年。同プロジェクトによってフェミニズムの視点からの岸本清子に関する調査が始まった。
[14] ウィメンズアートネットワーク実行委員会編『ドキュメント 越境する女たち 21 展』彩樹社，2001 年。同展については，参加アーティストのリム・デズリが制作した映像がある。ウィメンズアートネットワーク『越境する女たち：ビデオドキュメント』リム・デズリ監督，2001 年（VHS, 85 分，日本語）。
[15] イトー・ターリ『ムーヴ：あるパフォーマンスアーティストの場合』（レベッカ・ジェニスン英訳）インパクト出版会，2012 年。
[16] 長島有里枝『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』大福書林，2020 年。
[17] 小林美香「マタニティ・フォトをめぐる四半世紀：メディアのなかの妊婦像」『〈妊婦〉アート論：孕む身体を奪取する』（山崎明子，・藤木直実編著）青弓社，2018 年。
[18] ポルノ被害と性暴力を考える会編『森美術館問題と性暴力表現』不磨書房，2013 年。
[19] Eds. by L. Hein & R. Jennison, *Imagination without borders : feminist artist Tomiyama*

Taeko and social responsibility, the University of Michigan, 2010: 富山妙子『わたしの解放：辺境と底辺の旅』筑摩書房，1972 年。

[20] 白凛『在日朝鮮人美術史 1945-1962：美術家たちの表現活動の記録』明石書店，2021 年。

[21] 女性アーティストやジェンダー視点による 1990 年代以降の主な展覧会は以下を参照(本文で紹介した展覧会は除く)。東京都写真美術館『ラヴズ・ボディ：ヌード写真の近現代』1998 年：東京都写真美術館『愛と孤独，そして笑い』2005 年：東京都写真美術館『ラヴズ・ボディ：生と性を巡る表現』2010 年：金沢 21 世紀美術館『Inner Voices 内なる声』2011 年：ラワンチャイクン寿子他編 2014『官展にみる近代美術：東京・ソウル・台北・長春』福岡アジア美術館他：東京都写真美術館『愛について：アジアン・コンテンポラリー』2018 年：森美術館『アナザーエナジー　挑戦しつづける力：世界の女性アーティストと 16 人』2021 年：金沢 21 世紀美術館『フェミニズムズ / FEMINISMS』2021-22 年。

参考文献（アーティスト個人のカタログは除く，美術史研究）

イメージ＆ジェンダー研究会 1999-2010『イメージ＆ジェンダー』(vol.1-10) 彩樹社［同誌は WAN(Women's Action Network)のアーカイヴで閲覧可。］

『美術手帖』（特集：女性たちの美術史）2021 年 8 月号

天野知香 2001『装飾/芸術：19-20 世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ

小田原のどか編 2018『空白の時代，戦時の彫刻/この国の彫刻のはじまりへ』トポフィル

香川檀 2012『想起のかたち：記憶アートの歴史意識』水声社

香川檀 2019『ハンナ・ヘーヒ：透視のイメージ遊戯』水声社

香川檀×小勝禮子 2007『記憶の網目をたぐる：アートとジェンダーをめぐる対話』彩樹社

笠原美智子 1998『ヌードのポリティクス：女性写真家の仕事』筑摩書房

笠原美智子 2018『ジェンダー写真論 1991-2017』里山社

亀井若菜 2015『語りだす絵巻：「粉河寺縁起絵巻」「信貴山縁起絵巻」「掃墨物語絵巻」論』ブリュッケ

北原恵 1999『アート・アクティヴィズム』インパクト出版会

北原恵 2000『攪乱分子@境界：アート・アクティヴィズム２』インパクト出版会

北原恵編 2013『アジアの女性身体はいかに描かれたか：視覚表象と戦争の記憶』青弓社

金惠信 2005『韓国近代美術研究：植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ

吉良智子 2013『戦争と女性画家：もうひとつの近代「美術」』ブリュッケ

小沢節子 2002『原爆の図：描かれた「記憶」，語られた「絵画」』岩波書店

児島薫 2019『女性像が映す日本：合わせ鏡の中の自画像』ブリュッケ

鈴木杜幾子・千野香織・馬渕明子編 1997『美術とジェンダー：非対称の視線』ブリュッケ

鈴木杜幾子・馬渕明子・池田忍・金惠信編 2005『交差する視線：美術とジェンダー２』ブリュッケ

鈴木杜幾子 2011『フランス革命の身体表象：ジェンダーからみた 200 年の遺産』東京大学出版会

千野香織 2010『千野香織著作集』ブリュッケ
千野香織&熊倉敬聡 1999『女？日本？美？：新たなジェンダー批評に向けて』慶応義塾大学出版会
千葉慶 2011『アマテラスと天皇：＜政治シンボル＞の近代史』吉川弘文館
中嶋泉 2019『アンチ・アクション：日本戦後絵画と女性画家』ブリュッケ
馬渕明子 1997『ジャポニスム：幻想の日本』ブリュッケ
山崎明子 2005『近代日本の手芸とジェンダー』世織書房
李静和編 2009『残傷の音：「アジア・政治・アート」の未来へ』岩波書店
若桑みどり 1995『戦争がつくる女性像：第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房
若桑みどり 2000『象徴としての女性像：ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房
若桑みどり 2001『皇后の肖像：昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房

イトー・ターリ　≪あなたを忘れない≫パフォーマンス　2006 年　ポーランド
Photo by Anna Syczenska