

歴史化の過程でその解釈を問うこと

——美術史へのフェミニズム批評的介入とは何だったのか——

森川 寛子

キーワード：文化研究 美術史 フェミニズム 批評的介入

これまでもフェミニズムは幾度も重要な局面を迎えてきたといわれるが、2010年代から今日に至るまでの間にも、ウェブを積極的に利用した MeToo 運動や、人種¹やジェンダー、階級、性的指向など複数の要素の交差が社会的抑圧に関わっていることを説くインターセクショナリティの議論などにおいてさかんに言及されたことは記憶に新しい。²人間がどのように分類され、イメージ化され消費されることによって家父長制³社会の構造を維持してきたのかについてフェミニズムには長く論じてきた理論の蓄積がある。⁴しかし上記のような運動が広く受容されている一方で、フェミニズムがどのような具体的な方法論を用いてイメージや言説を分析し解体してきたのかについての関心が普及しているとは言い難く、誤解から一面的なレッテルを貼られることによりその知的遺産へのアクセスが閉ざされることが少なくない。一過性の流行やブームとして知識を消費してしまわないためには、まず議論の前提と経緯について初歩的な理解を形作ってみることが必要である。

日本の戦後美術史における三人の女性⁵美術家の表現を論じた『アンチ・アクション—日本戦後絵画と女性画家』(2019)のなかで中嶋泉は、戦後美術史において中心的に語られてきた「アクション」や「アンフォルメル」という潮流に対し、女性美術家たちがどのように個別に応答したのかを丁寧に取り出し記述することによって見直したあとで、このような分析方法はすでに評価が定まっている他の美術家に対する分析の射程を広げることも繋がると指摘しながら以下のように述べている：「ジェンダー的分析やフェミニズム美術史の方法は、批評や歴史の偏りや一元主義を批判し、女性美術家に限らない多くの美術家や仕事の歴史的解釈を広げ、意義を確認するための理論的道具としてまだまだ利用価値のあるものだ。」⁶芸術の歴史化の過程に対する解釈を問うことについて Griselda Pollock はこれを「フェミニズム的介入」と呼ぶ。⁷ここでの歴史への「介入」とはいったいどのような振る舞いのことを指すのだろうか。

筆者はすでに別のところで、フェミニズム的観点からの表象分析の方法論を整備した Lisa Tickner による論考 “Feminism, Art History, and Sexual Difference” で用いられた分析概念について、そのそれぞれを具体的な批評や作品と読み合わせながら素描した。⁸これまでに長く議論されてきたフェミニズムによる表象分析のすべてについて網羅する

ことは当然のことながら不可能であるが、本論では、1970年代に抽出された問題の前提をいくつか確認した上で、その制作によって美術史へ批評的に介入した美術家・Emma Amos (1937-2020)の作品と、それに対する思想家・bell hooks (1952-2021)による批評の読解を通して、いかなる振る舞いを美術史への「フェミニズム批評的介入」と呼ぶことができるのかを考えてみたい。

1. 70年代フェミニズム批評

Pollockによると、①60年代に「若者による新しい社会運動、植民地の独立運動、アメリカでの公民権運動やブラックパワー、そして世界的な女性運動」が立て続けに起こったこと、②70年代初頭には写實的でも表現的でもない芸術様式であるパフォーマンスやハプニング、インスタレーションのようなコンセプチュアル・アートが展開したことにより、それまでの「自己表現」概念を用いた批評や女性像のステレオタイプ批判だけでは支配的な表象システムやイデオロギーの解体が不可能であることが認識されたこと、そして③68年頃に構造主義やポスト構造主義による理論革命が起こったことの「三角形」により⁹、美術史におけるフェミニズム理論の深化と成熟が促されたという¹⁰。ゆえに今日でも、70年代初頭に呈出された諸問題に言及する論考は多い。そこで本稿でもまずここを振り返ることから考察を始めたい。

よく知られているように、1971年 Linda Nochlin による論文“なぜ女性の大芸術家は現れないのか？”を代表として問題提起されて以来、白人男性中心の美術史の物語からそれ以外の人種、ジェンダー、階級の芸術家たちが積極的に排除されていることはこれまでに広く論じられてきた。Nochlin は同論文で、「十分に評価されていない女性芸術家の例を発掘すること」や「地味な経歴を発掘すること」だけでは不十分である

と主張し、女性一般には男性とは異なる状況や経験の質に基づく「女性的な様式」^{スタイル}があると主張し¹¹、例として Sappho (c. 630–c. 570 BC)、Jane Austen (1787–1817)、Sylvia Plath (1932–1963)¹²などの名前を次々に挙げながら「《女性らしさ》などという共通項が、女性の芸術家一般の様式をつないでいるとは、とても思え」ず、「彼女たち同士よりも、それぞれ時代を同じくし見解を同じくする芸術家や作家たち」にむしろ近いと述べた。¹³そして、天才とはいかなる状況にあっても才能をひとりでは開花させるものだという今日でも根強い「大芸術家の神話」の存在を指摘し¹⁴、「美術史上の各時代には、どのような社会階級、どのような階層、小群から」芸術家が出てきているのか、そして一流とされる芸術家には芸術家もしくはそれに関する仕事をしてきた近親者がいるのかなどといった観点から問題を立てるべきだとした。¹⁵そうすることで、人々に対する社会からの要求や期待、「すなわち、社会において果たすべき役割のために割かねばならない時間の量だとか、要求される活動の種類そのもの」から対象を分析することが可能になる。¹⁶さらに Nochlin は例として、ルネサンスから19世紀末に至るまで正規の学校教育課程の最終段階として位置付けられていた裸体モデルのデッサンから女性が排除されていたことを挙げ、ジェンダーによって「主流

の芸術作品を創り出す可能性を奪われる」制度が存在していたことを明らかにした。¹⁷

さらに Norma Broude および Mary D. Garrard は、インド＝ヨーロッパ語族によるギリシャ征服以前の古代クレタ文明における女神信仰の存在を論証した Vincent Schully の研究に言及しながら、父権制社会の社会的権力と権威を単純に逆転した鏡像として、母権制社会を強調することがフェミニズム批評の目的ではないと述べた。そして人間を限られた種類に分類し、そのどれかに権力を優先的に配分しようとするモデルこそ、父権主義的発想であると主張した。¹⁸たとえば Broude は 論考“Degas’s ‘Misogyny’”において、19 世紀後半に “misogynist” (女性蔑視者) であると批評家から批判されてきた Edgar Degas によるいくつかの女性の肖像画や初期の歴史画と、それに対する論評を分析した。戦災によりアメリカからパリへ避難してきていた従姉妹の肖像画には、その混乱と苦悩の表情が画家の深い共感をこめて表現され、また画家仲間の一人であった Victoria Dubourg (1840-1926)の肖像画には、両手を組み腿に乗せて座る形式ばらないくつろいだポージングやこちらをまっすぐに見つめる眼差しなど、モデルの人格の自立性と知性を強調する表現が描きこまれた。Broude は、19 世紀後半の社会で女性に割り当てられていた慣習的な性的役割や立ち位置を Degas が日常生活の振る舞いから拒絶していた態度に対して、歴史家や批評家が“misogynist”であるというレッテルを貼ってその「脅威的なメッセージ」を封じ込めたのであり、芸術史の記述において性差別的な偏見の被害者になるのは「女性だけではない」と述べるのである。¹⁹

Rozsika Parker および Griselda Pollock は、女性の芸術家が男性の芸術家の領域から切り離され、ブルジョワ階級の「女らしさ」²⁰の思想と結び付けられて一段低い領域に追いやられたのが 19 世紀のことであると、この支配的な傾向により女性の芸術家たちの名前が美術史から消えたのは 20 世紀のことであると述べた。そしてただ知られていない女性の芸術家の名前を掘り起こして付け加えるだけでは、「女性アーティストは、男性の仕事の元につくりあげられた価値体系に照らして審査されなければいけないわけだから、それは既存の価値体系を、ただ承認するだけでなく、さらに強化していることにもなる。」と主張した。Nochlin が前述の論文“なぜ女性の大芸術家は現れないのか？”において展開した女性に対する制度的排除の説明に対しては、「公的には制度的排除を蒙り、独特の位置にあった女性が、それにもかかわらず、いや、まさにそれだからこそ、非常に興味深い作品をつくった場合も多いのである。」²¹と述べ、以下のように問題を据え直した：「女性のアーティストはいつでもいた。たゆみなく仕事をし、差別にもかかわらずその数は増えていった。それぞれの女の仕事は、特定の時代における性、階級、地域によって異なり、さまざまである。女は、当然それぞれが生きた社会と文化に所属していたから、その社会におけるアートの形式と語法にみずから参画してきた。しかし西洋の家父長文化において性差がもつ経済的、社会的、イデオロギー的効果のために、女はその社会と文化のなかにありながら、男とは違う地点から発言し行動してきたのである。」²²それでは、これまで知られていなかった芸術家たちを「発見」して従来の歴史に付け加えるのではなく、また評価されてこなかった(たとえば「女性」)芸術家たちのみによる別の歴史を編むことでもない、それぞれの芸術家の仕事について「特定の時代における性、階級、地域」「その社会におけるア

ートの形式と語法」そして「経済的、社会的、イデオロギー的効果」を考慮に入れた分析とはどのような記述をもたらすのだろうか。

2. パラダイム転覆の表現

ここで芸術の歴史に対して自覚的に批評的介入を行った例として、美術家・Emma Amos の作品と、それに対する bell hooks²³の記述を参照したい。この両者は、芸術が生産されるコンテクストに対する言及と分析、そしてそれへの介入を課題とした仕事をしてきたことで知られており、芸術の批評枠と作品制作の内実との関わりについて考察するための例として有効であると考えられる。hooks は、*Ain't I A Woman?* (1981) や *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984)などの著作を通して、それまでのフェミニズム理論が中産階級の特権的な白人女性の立場しか代弁しておらず、人種的・階級的な視点からの分析が不十分であることを明らかにすることでフェミニズム理論を内部から批判し再構成してきたアフリカ系アメリカ人フェミニストの一人である。hooks はアメリカで大半の人々がフェミニズムを「女性たちが男性との社会的な平等をめざす運動」のみであるとみなしていることについて、かつて次のように疑問を呈した：「白人優位主義で、資本主義で、家父長制的なこの社会において、男性同士も平等でないのだとすれば、私たち女性はどうな男性と平等になりたいと思っているのか？私たち女性は、平等が意味するものについて一般的な見解を共有しているのか？」²⁴そして、非白人の女性、特にアフリカ系アメリカ人女性には社会における「周縁性」によりもたらされる立場によって反覇権的なフェミニズム理論の構築に貢献できる可能性があると主張したのである。²⁵

織物や写真、プリント地を統合させた絵画面構成や鮮やかな色彩感覚で知られる美術家・Emma Amos もまた自らに割り当てられる「周縁性」に自覚的であった。1938年にアトランタに生まれた Amos は恵まれた環境で育ち、オハイオ州アンティオク大学で絵画と織物、ステンドグラスを、ロンドンで銅版画と絵画を学んだ後、ニューヨークに活動の場を移した。²⁶そこでアフリカ系アメリカ人芸術家によって作られたグループ *Spiral* に参加した Amos は、芸術の世界の人種差別だけでなく性差別にも直面することになり、文化的な批評を伴った芸術実践を行うようになる。²⁷

Amos による批評的介入の契機としてここでは以下の4点を挙げたい：①色彩の決定、②織物などの工芸品と絵画の統合、③対象物化への批判的言及、そして④作品が高い美学的基準を満たしていることである。

①Amos の卓越した色彩感覚について Farrington は Amos を「ティツィアーノおよびドラクロワ」の系譜に位置付ける。²⁸これはアカデミックな美術教育を受けた Amos もまた「ピカソやマチスやセザンヌや、全ての人は何年ものあいだ崇めてきた人々」を正典として学んだゆえであるが²⁹、ニューヨークで *Spiral* の活動に参加することで「創造的意思決定においてエスニシティが一部の場を占めうること（必ずしもその過程を支配するのではないにしても）」を受け入れるようになってからは³⁰、絵画制作における色彩の選択がはらむ政治的な意味合いについても発言するようになる。たとえ

ば Amos はインタビューで、モデルを雇う余裕のなかった時代には自分自身をモデルとして使っており、鏡を見ながら背景に合わせて様々な皮膚の色合いで自らを描いているうちに、その色の美しさに気づくようになった出来事について述懐している。³¹

②Amos は織物やテキスタイル、プリント地のような布地を積極的に絵画作品に統合してきたことで知られているが、この実践はフェミニストによる芸術批評が織物などの工芸品に対する見方を変えてきた時期と重なる。³²20 世紀の美術が抽象化されるに伴い、抽象美術を「高級芸術」として位置付けるために「装飾美術品」、あるいは多くの場合、商業美術家や女性、農民、未開人たちの手による家内手工芸品といった具合に、いろいろに定義されているものは「低級芸術」として区別された³³ことをフェミニスト批評は明らかにしていた。ニューヨークでテキスタイル・デザインや機織りを教えて生計を立てていた Amos は、ボストンのテレビ番組“Show of Hands”に出演して様々な工芸品の制作に携わったことをきっかけに、手工芸品を絵画に統合することを考えるようになる。³⁴

③西洋文化において長く「権力と自由のイメージ」は白人男性と同一視され、そのカテゴリーに属さない存在は「不自由な「対象物」」として表象されてきた。³⁵たとえば Paul Gauguin (1848-1903)は *Two Tahitian Women* (1899)においてモデルの現地女性の半裸の身体と果物を象徴的に同列に描いたが、Amos は代表作 *Tightrope* (1994)などにおいて Gauguin のこの絵画をプリントした T シャツを風刺的に登場させることで引用し、非白人女性を対象物化してきた西洋美術史の帝国主義に言及する。³⁶

④政治的な含意をもつ作品制作をしてきた Amos は一方で、アフリカ系のルーツをもつ芸術家たちの作品がすべて一括され分離されることを危惧してもいた。³⁷hooks もまた、「明らかに政治的な主題を扱った作品は、芸術として高く評価されないおそれがあることは常識」である傾向について言及している。³⁸Amos の制作について特筆すべきであるのは、西洋の支配的文化における人種主義と性差別を暴露し「理解の光」³⁹を当てながらも、具象画において色彩を全く新しいやり方で用いる試み⁴⁰などにより高い美的基準を満たした作品が安易なカテゴリー化を拒絶するからである。

hooks によると、芸術の世界での「文化的コンテクスト」が人種差別と性差別によって政治的に形成されていることを Amos ほど深く理解している芸術家は少ない。⁴¹この背景には、Amos 自身が複数のエスニシティをルーツにもち⁴²、白人男性であったパートナーとの間に二人の子供をもつ母親でありながら芸術活動を行なってきたこともあると推測される。⁴³Amos はいくつかの作品で、人種主義がイメージにおいて非白人女性を対象物化してきたパラダイムの転覆を試みた。たとえば 1994 年の作品 *Work Suit* 『仕事用スーツ』では、画面中央で白人男性を象ったボディ・スーツを着用している画家自身がパレットと絵筆を持ちながら、画面右下の裸婦を見下ろしている。19 世紀後半から 20 世紀にかけて女性から「人間性」を奪い、純粋な「肉体的物体へと強制的に還元」しているイメージが大量に生産されたことが指摘されてきており、特にキュビズム時代の Pablo Picasso (1881-1973) などは女性を「ほとんどわけが分からないほど」抽象化して描いたことが問題視された。⁴⁴その上で hooks は、Amos が描くボディ・スーツが「あまり格好よくない」「馬鹿げて見える」ものであることを指摘し、この表

現によって Amos は「白人男性の権力に異議申し立てをするのではなく、自ら権力を掌握するためにパラダイムを転覆」しているのであり、「この楽しげなからかいは、カテゴリーの愚かしさに対する風刺的なコメントであり、現実の支配体制を凶解している。」と述べる。そしてこのような Amos の芸術実践を「反乱の芸術」と名付ける。「エイモスは、イメージ創造の場が彼女の主体性を受け入れることを要求し、そのような場をいろいろな形の批判を行う場として用いて、想像の中で人種とジェンダーに基づく特権の構造を解体している。」⁴⁵Amos は絵画の中で美術史がこれまで女性を対象物化してきた歴史、特にアフリカ系アメリカ人女性が周縁化されてきたコンテクストを反転させた。そして hooks は Amos が支配構造を転覆させるだけでなく、ユーモラスな表現によってその支配構造自体が愚かしいものであることを指摘していることを読み取り、書き留めたのである。

3. 結語

ここまで、フェミニズムが美術史に介入するにあたっての前提をいくつか確認した上で、hooks による Amos の批評を見た。むろん今日であっても、これまであまり知られていなかった芸術家について記述し従来の歴史に「付け加える」ことは意義の大きい仕事ではある一方で、それら歴史的記述の言説がいかなる時代によって書かれ、どのようなイデオロギー的効果をもたらしてきたのかを問う手つきこそフェミニズムが美術史にもたらしてきた知見といえる。もちろん、時代性や地域性、イデオロギー的効果といった視座からの分析はフェミニズムに特有のものではない。しかし Pollock はこのような分析が可能になった状況こそフェミニズムのもたらした貢献であるということに注意を喚起する：「我々の文化研究と分析において、文化的差異とグローバリゼーションにまつわる他の調査を開くことについての可能性と必要性には疑いがない。しかしながら私は、このことこそがまさに我々が歴史的なフェミニスト介入によって学んだこと—知識とは[複数の]権力の関係性によって形成され、政治的、イデオロギー的、そして心理的な関心で投資されるのである—によるのであると論ずるだろう。このことを主張したのはフェミニズムだけではなかった、しかしこの挑戦をフェミニズムはその政治的-知的プロジェクトの中心にしたのである。」⁴⁶多様性尊重と多文化共生が社会規範として称揚され、フェミニズム分析がすでに「学問的」方法論として確立している一方で、それが解体してきたはずのイメージや言説、物語が無批判に受け入れられ大量に流通していることに対する疑問の呈出は依然として周縁化される傾向にある。Amos のように芸術実践を通して批評的介入をしてきた美術家も決して少なくないが、それらを書き留め歴史化してきたのは批評の仕事であった。「フェミニズム的介入」を試みてきた批評の方法をたどることにより、特定の表象が流通している仕組みについて理解し、説明するための道筋の一つをたどることができる。

注

- 1 「人種」とは「社会的構築物であって生物学あるいは文化の普遍的もしくは本質的なカテゴリーではない」(Ishiguro, 102.)との立場から本論ではこの語を用いる。以下を参照：Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, 222.
- 2 鈴木および丸山, 「クィア、インターセクショナルな視点と、葛藤を手放さないこと,」 140-143.
- 3 フェミニズム内でどのような理論的立場を取るかによって「家父長制」の用語の定義は厳密には一義的ではない。以下を参照：井川, 「第一波フェミニズム/第2波フェミニズム/ドメスティック・イデオロギー/性の政治/家父長制/ミソジニー/エンパワメント」 211.
- 4 若桑, 『象徴としての女性像』, 4-34.
- 5 フェミニズムに言及するにあたり、安易に「女性」という語を用いることで男女の二項対立を再強化してしまう危険性は常にあるが、「女性」というカテゴリーを問題化することができる理論的枠組みとしてのフェミニズムを考察するという意味で本論ではこの語を用いる。
- 6 中嶋, 『アンチ・アクション』, 357.
- 7 Pollock, 「美術史におけるフェミニスト的介入という思考実践はなぜ必要なのか？」中嶋泉インタビュー, 田村かこの訳, 『美術手帖 73』, no. 1089 (August 2021): 144-151.
- 8 森川, 「フェミニズム美術史における表象分析の方法論の検討,」 『信州大学総合人間科学研究』, (2022年3月)
- 9 Pollock, 「美術史におけるフェミニスト的介入という思考実践はなぜ必要なのか？」 155.
- 10 Pollock, introduction to *Vision and Difference*, Routledge Classics Editions (New York: Routledge, 2003), xxiv-xxv. All subsequent citations refer to this edition.
- 11 Nochlin, 49.
- 12 Nochlin は文学の分野よりも視覚芸術において「偉大な」作品を創造する女性芸術家が少ないことについて、「伝統的に、芸術作品の制作には、家庭外の教育の場である一定の順序を踏み、その芸術に固有の技術や技巧を学ぶことが、その芸術固有の図像やモチーフの語彙になじむことと同時に要求されてきた」ためであるとしている。(Nochlin, 68.)
- 13 Ibid., 50.
- 14 Ibid., 56.
- 15 Ibid., 60.
- 16 Ibid., 61.
- 17 Ibid., 64.
- 18 Broude and Garrard, Introduction to *Feminism and Art History*, 10.
- 19 Broude, “Dega’s ‘Misogyny’,” 247-269.
- 20 「女らしさ」についてもフェミニズムの中では長く議論があり、たとえば1990年代にはパンクロックバンド Bikini Kill などに代表される「ライオット・ガール」と称した10代から20代前半の女性たちによるムーヴメントにより、「女の子らしくあることは、古い価値観で押し付けられたものではなく、自分らしさの選択だ」とする「美学」が注目された。(高橋, 4-5.)
- 21 Parker and Pollock, 『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 (東京: 新水社, 1992), 73-82.
- 22 Ibid., 82.
- 23 本名は Gloria Jean Watkins、全て小文字で表記する bell hooks は母親と曾祖母の名前にちなんだペンネームである。人種分離下のケンタッキー州ホプキンスヴィルに生まれ、幼少期に貧困や人種差別、性差別を経験し「ジェンダー・人種・階級を有機的に関連させて」論じてきた。(杉山直子, 訳者あとがき『アート・オン・マイ・マインド』, by bell hooks, 杉山直子訳 (東京: 三元社, 2012), 291.)
- 24 hooks, 『ブラック・フェミニストの主張：周縁から中心へ』清水久美訳(東京: 勁草書房, 1997), 27.
- 25 Ibid., 25.
- 26 Farrington, “Emma Amos: Art as Legacy,” 3.
- 27 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』 杉山直子訳 (東京: 三元社, 2012), 217-218.
- 28 Farrington, “Emma Amos: Art as Legacy,” 4.

- 29 Amos, “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” 5.
- 30 Farrington, “Emma Amos: Art as Legacy,” 4.
- 31 Amos, “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” 10-11.
- 32 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』, 242-243.
- 33 Broude, 「ミリアム・シャピロと『フィメージ』: 二十世紀美術における装飾と抽象の葛藤」坂上桂子訳『美術とフェミニズム: 反駁された女性イメージ』(東京: 株式会社 PARCO 出版局, 1987), 231.
- 34 Farrington, “Emma Amos: Art as Legacy,” 5.
- 35 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』, 217.
- 36 Farrington, *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*, 158.
- 37 Amos, “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” 10.
- 38 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』, 219.
- 39 Ibid., 220.
- 40 Amos, “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” 16.
- 41 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』, 218.
- 42 “Emma Veoria Amos was born on March 16, 1937, in Atlanta from a lineage that was, by her own account, ‘African, Cherokee, Irish, Norwegian and God knows what else.’” Holland Cotter, “Emma Amos, Painter Who Challenged Racism and Sexism, Dies at 83,” *The New York Times*, June 4, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/05/29/arts/emma-amos-dead.html>.
- 43 Amos, “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” 19; “Oral History Interview with Emma Amos, 2011 November 19-26,” 2.
- 44 Duncan, 「男らしさと男性優位: 二十世紀初頭の美術」坂上桂子訳『美術とフェミニズム: 反駁された女性イメージ』(東京: 株式会社 PARCO 出版局, 1987), 189-228.
- 45 hooks, 『アート・オン・マイ・マインド』, 220-221.
- 46 Pollock, introduction to *Vision and Difference*, xix.

参考文献

※英語文献について邦訳があるものは以下に記載したものを参照させて頂いた。特に記載のないものは全て拙訳である。また今日では差別語とされる用語についても、歴史的記録として重要であるものや議論の文脈上必要と思われるものについては使用した。

1. Amos, Emma. “Oral History Interview with Emma Amos, 1968 October 3,” interview by Al Murray, Smithsonian Archives of American Art. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212216
2. —. “Oral History Interview with Emma Amos, 2011 November 19-26,” interview by Patricia Spears Jones, Smithsonian Archives of American Art. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_306088
3. Broude, Norma, and Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
4. Broude, Norma. “Degas’s ‘Misogyny’.” In *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, edited by Norma Broude, and Mary D. Garrard, 247-269. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
5. —. 「ミリアム・シャピロと『フィメージ』: 二十世紀美術における装飾と抽象の葛藤」坂上桂子訳『美術とフェミニズム: 反駁された女性イメージ』東京: 株式会社 PARCO 出版局, 1987. Originally published as “Miriam Schapiro and ‘Femmage’: Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art” *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, edited by Norma Broude, and Mary D. Garrard, 315-329. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
6. Cotter, Holland. 2020. “Emma Amos, Painter Who Challenged Racism and Sexism, Dies at 83,” *The New York Times*, June 4, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/05/29/arts/emma-amos-dead.html>.
7. Duncan, Carol. 「男らしさと男性優位: 二十世紀初頭の美術」坂上桂子訳『美術とフェ

- ミニズム:反駁された女性イメージ』東京:株式会社 PARCO 出版局, 1987. Originally published as “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting” *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, edited by Norma Broude, and Mary D. Garrard, 292-313. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
8. Farrington, Lisa E. “Emma Amos: Art as Legacy” *Woman's Art Journal* 28, no. 1 (Spring/Summer 2007): 3-11.
9. —. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. New York: Oxford UP, 2005.
10. Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora” In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1998.
11. hooks, bell. 『アート・オン・マイ・マインド: アフリカ系アメリカ人芸術における人種・ジェンダー・階級』杉山直子訳. 東京: 三元社, 2012.
12. —. 『ブラック・フェミニストの主張: 周縁から中心へ』清水久美訳. 東京: 勁草書房, 1997.
13. Ishiguro, Junko. “Westernized Body or Japanized Western Body: The Desirable Female Body in Contemporary Japanese Women’s Magazines.” In *The Body in Asia*, edited by Bryan S. Turner, and Zheng Yangwen, 97-111. New York: Berghahn Books, 2009.
14. Nochlin, Linda. 「なぜ女性の大芸術家は現れないのか？」松岡和子訳. 『美術手帖』東京: 美術出版社, 1967. Originally published as “Why Have There Been No Great Woman Artists?” *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick and Barbara K. Moran. New York: Basic Book, 1971.
15. Parker, Rozika, Griselda Pollock. 『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. 東京:新水社, 1992.
16. Pollock, Griselda. 「美術史におけるフェミニスト的介入という思考実践はなぜ必要なのか？」中嶋泉インタビュー, 田村かこの訳, 『美術手帖』73, no. 1089 (August 2021): 144-151.
17. —. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. 1988. Reprinted with an introduction by Griselda Pollock. New York: Routledge, 2003.
18. —. 『視線と差異: フェミニズムで読む美術史』萩原弘子訳. 東京:新水社, 1998.
19. 井川 ちとせ 「第一波フェミニズム/第2波フェミニズム/ドメスティック・イデオロギー/性の政治/家父長制/ミソジニー/エンパワメント」 In 『“ポスト” フェミニズム』竹村和子編, 210-211. 東京: 作品社, 2003.
20. 鈴木みのり, および丸山美佳 「クィア、インターセクショナルな視点と、葛藤を手放さないこと」編集部インタビュー, 『美術手帖』73, no. 1089 (August 2021): 140-143.
21. 高橋律子編 『フェミニズムズ / FEMINISMS』金沢: 金沢 21 世紀美術館, 2022. Published in conjunction with an exhibition of the same title, organized by and presented at 金沢 21 世紀美術館, October 16, 2021-March 13, 2022.
22. 中嶋泉 『アンチ・アクション: 日本戦後絵画と女性画家』東京: ブリュッケ, 2019.
23. 森川寛子 「フェミニズム美術史における表象分析の方法論の検討」『信州大学総合人間科学研究』(第 16 号 2022): 73-81.
24. 若桑みどり 『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』東京: 筑摩書房, 2005.

(信州大学 総合人間科学系 全学教育機構 助教)
2023年2月10日受理 2023年3月7日採録決定