

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第41回

パンドラの希望：被写体・母胎そして楕円 グリゼルダ・ボロック初来日講演に寄せて

稲賀 繁美

(いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

ようやく初来日を果たしたグリゼルダ・ボロックの講演会とセミナーが、御茶の水女子大学COE「ジェンダー研究のフロンティア」の一環として開催された。2006年1月16日には"Visions of Sex: Wanderings in a Virtual Feminist Museum ca 1920"と題する講演(同時通訳付き)、翌17日には出席者を50名に限りて"Disciplines, Interdisciplines and Transdisciplinary Perspectives on Histories of Art and Culture"と銘打ったセミナーが実施された。

「フェミニズム美術史」と言う触れ込みに惧れをなしたか、会場には男性聴衆の姿は例外的にしか見られなかった。だが、この4半世紀ほどの近現代美術史研究の動向に多少なりとも通じた研究者ならば、ボロックの学問的貢献と政治姿勢の射程を無視することなど、できない相談だろう。そこには、立場の如何を超えて真摯に受け止めるに値するだけの挑発性と、従来からの「通常」美術史学のみならず、そこに居並ぶ男性英雄たちの存立構造そのものを脅かす、根源的な問いかけがあるからだ。

およそ国際的な招聘事業が、独立行政法人化後の極端に不均等な予算再分配と、一般的な人的交流のインフレ傾向のなかで、かえって社会的影響力を失いつつある昨今、

ボロックの初来日は、久方ぶりの大物の登場といってよい。賤しくも近現代美術史学という狭い領域で、西欧の学会に視野を限定する限り、この20年ほど、彼女以上にこの旧態依然たる専攻分野の改変に現実的な影響力を発揮してきた人物はないだろう。日本が世界に誇るべき傑物、若桑みどり氏と双璧と申すべく、その来日も長らく期待されていた。

通訳の仕事への尋常ならない配慮。それがグリゼルダ・ボロックの第一印象を集約する。欧米語の、それも学術的で密度の濃い文章体を、一般の聴衆に向かって、日本語で聴取理解可能なかたちに変換することに、どれだけの困難が伴うか。ともすれば大物の海外招聘者が無頓着なこの問題に、これだけ敏感な講演者にお目にかかったのは、稀有なことだ。と同時に、通訳を通してでは、日本の聴衆にはなかなか容易に冗談が通じない。これも、会場であらためて痛感させられた。男性支配の戯画的な風景を、ボロックは何度か脱線気味の即興で差し挟む。堅苦しくなりがちな教室の雰囲気解きほぐすのに、どれほどの効果があるかを知ってのことだ。権威主義に真っ向から反発し、高らかな哄笑で硬直した権力を揶揄する舌鋒には、陰湿さのかけらもない。

しかし、これには残念なことに、聴衆がなかなか容易には同調しない。極東で笑いを取る工夫は、なお経験不足。とはいえ、日本の聴衆の過剰なる生真面目さは、いったいいかなる悪しき教育の成果なのか？ そのうえで、第3の感想は、質疑応答の充実ぶり。即興の反応には不得手な日本側だが、記述式の質問では、卓越した感受性と成熟した問題意識や学識が素直に発露する。応ずるボロック氏の受け答えも、自家菜籠中とはいえ、懇切丁寧にして当意即妙。質問の意図を汲みつつ、過不足なくしかし真摯に対話を試みた。その姿勢は、大半が女性の実作者や研究者・学生からなる会場に、確固たる信頼感を築いていった。

女性に花・写真の被写体と主体性

初日の講演は、現在準備中の本の1章とのことだが、20年代のフェミニスト藝術家たちの仮想美術館を歩き回る体験を通しての省察という趣向。仮想というのは、現実の美術館が国民=国家主義、資本主義、男性中心主義の価値観を体現していることへの皮肉を込めた代替案であり、アンドレ・マルローの空想の美術館が、写真複製に依存し、文化的文脈を無視した特権的選択に立脚していることへの批判を秘めている。円環を描く遊歩道のなかに現れてくるのは、Georgia O'Keeffe, Tina Modotti, Imogen Cunningham, Virginia Woolf, Paula Modersoon Becker, Hanna Gluck, Josephine Bakerといった20年代に光芒を放った女性藝術家たち。その詳細は、早晚講演の翻訳が公表されるだろうから、今は略し、講演で接した発想の種や質疑応答の受け答えから得た示唆を綴りたい。

写真の被写体となる女性たち。そこに撮影者としての男性の視線による支配と、男性の欲望に晒される、ひたすら受身で、時に媚を売るような支配対象と一という対立を見るがごとき単純な議論は排除される。むしろそこには、写真撮影の状況を可能にした、さまざまな権力関係の網の目が読み解かれる。そしてその網の目に寄り懸かり

ながらも、それを媒体として自己を表現しようとする被写体の能動的な意識が探られる。花を持つ女性の肖像一つとっても、そこには花のイコノロジーを撮影状況の政治学に重ねて解読する可能性が控えている。

女性の肖像に花を添えるのは、一つの定型であり、多くの場合、女性の被写体は手に花を抱く。花言葉が約束事として、被写体の無言の託を伝える。そこには男を弄ぶ運命の女から、清純さの指標に至る振幅がある。たしかに咲き誇る花は、被写体の美を引き立たせもする。しかしまた静物画の伝統を振り返れば、花は美の移ろいやすさを教え、衰亡と枯死を予感させて、死ヲ忘ル勿レという教訓を匂わせる。イモーゲン・カニンガム (1883-1976) の79歳の肖像では、モデルが手にする花は、かえって被写体となった女性の老いと、やがて訪れる死を意識させる。そこに添えられた白百合は、キリスト教の図像学では聖母マリアの持物であり、無垢なる処女性の暗喩だったが、これには精神分析的な象徴学が付きまとう。テッポウユリならば、大きな花弁の円錐は内部性への誘いを意味し、包容性を暗示しうる。だが花の奥に起立する雌蕊は、女性性と言うよりも、むしろ男性的な勃起をすら想起させる。花弁に性的な欲望への誘惑を読むことも可能なら、逆に大写しされた植物の外部生殖器官は、フロイドの言う「不気味」Das Unheimlicheな存在として、女性恐怖、女嫌いを誘発するグロテスクな意匠ともなりえよう*1。

こうした一般的な解説格子のうえに、個々の肖像画を置いてみる。ジョージア・オキーフ (1887-1986) を撮影したアルフレッド・スティーグリッツ (1864-1946) のように、撮影者が男性配偶者である場合、被写体とのあいだには、単純な支配・被支配ではない、共犯関係が想定できる。観覧者は両者のあいだの性的関係を窺視し、あるいはなぞり描きすることを求められる。被写体は受身を装っていながら、撮影者の人質である様子を、演技して振舞っていたりもする。イタリア出身の北米移民で、サイレ

ント映画の女優から身を起こしたティーナ・モドッティ (1896-1942) は、エドワード・ウエストン (1886-1958) のカメラに裸体を晒すことで、商業化されたボルノグラフィーまがいの被写体を演じていた。だがその後、革命後のメキシコに渡って自ら共産主義を標榜する写真家へと脱皮する。妊娠した母体の腹部を近接撮影した作品が知られ、頭部を取って画面から切り落とすトリミングの選択が見られる。これは固体識別を許す部位を除去する斬首というよりもむしろ、母性を社会的な搾取構造の提喻として示す手段となりえよう、とするのがボロックの解釈。ロマ出身のハンナ・グルックは男装姿が知られ、服飾によって性的同一性を逸脱してみせる、レスビアン主体の自己演出の典型となる。

黒人舞踊家の自己表現

こうしたなかで20年代の女性表象の特性を集約するのが、ジョセフィン・ペイカー (1906-1975) だろう。ボードレールの讀えた黒きヴィーナスを具現したこのダンサーは、実際には混血だったが、8分の1以上黒人の血が混じっていれば「黒人」として認定するという北米合州国の法律規定では「黒人」として遇され、北米の劇場への出入りでは、正面玄関を使うことは許されず、裏口からのお忍びを強いられていた。『自伝』によれば、その彼女が初めて「人間」として扱われた、という実感を得たのが、パリでの興行だったという。ポスター制作のため、画家のポール・コランのアトリエに呼ばれた彼女は、そこで人格を備えたモデルとして遇され、女優としての自己発見を遂げたという。

「黒の美」を賞賛した黒人愛好のフランス社会は、彼女にアフリカのエロスと狂騒の具現を見てとった。だがそこにはまた、現代のジャズ・ダンサーとしての自己意識に覚醒した女優と、暗黒大陸に危険な野生の獲物の姿を求める舞台観客の視線とが衝突している。その狭間にあって、彼女にとっての舞台とは何だったのか。ジョセフィ

ン・ペイカーは、演出の要請に沿って調教され、飼いならされた—という素振りを、舞台のうえでいわば劇中劇の芝居として演じながら、女優としての自己実現の機会を探っている。それは演出の期待の地平を計算しながら、時に妥協し、時に提案を繰り出す、不断の交渉 negotiation として把握すべきだろう、とボロックは提案する。実際、講演で映写された、紛い物の殖民地を舞台とした演目の映像記録でも、ペイカーは舞台のなかの白人男性植民者たちをまんまと出し抜く、賢い黒人女性をコミカルに演じることで、舞台を眺める観衆の白人男性たちの喝采を浴びる。こうした二重構造は、喜劇仕立てにはごくありふれた趣向のひとつに過ぎまい。だがそこに黒人ダンサーにとって、ただの見世物や好奇心の対象という殻を破る、自己表出の契機が孕まれていたことも、否定できまい。

ジョセフィン・ペイカーの逸話は、それに先行する逸話を思い起こさせる。例えば1900年のパリ万国博覧会のおりに舞台に立った川上貞奴に関しては、伊藤博文との関係も含めて、すでに加納彩子氏による優れた英文著作がある。音二郎は「アルト・ハイデルベルク」の報われぬ恋を翻案して、韓国皇太子とその摂政 (つまり博文) に投影した作品の上演さえ企画した。さらには彫刻家オーギュスト・ロダンによって見出された「プチット・アナコ」即ち、日本の踊り子、花子にとっては、パリでの舞台が、そして藝術家との対面が、自己発見の契機となった。優位に立つ異文化の異性他者の眼差しが、劣位にある側に、自己の内面性を見出すきっかけを与える。鳴外はそれを「内なる焰」として男性彫刻家に語らせている。

マティスやピカソの描く画家とモデルの構図に、男性藝術家による女性の収奪や、性的欲望の昇華としての創作過程を見出し、これを糾弾する姿勢が、一時のジェンダー分析で持てはやされてきた。だが女性を見世物にする営みを道徳的に弾劾する論法には、かえって被写体としての女性を消

極的な犠牲者へと一方的に還元してしまう欠点が潜んでいた。むしろ視線を蒙る側に、視線を向ける側の志向が転移し、受身の姿勢が能動へと反転する局面に注目したい。視線とその対象との支配・被支配関係の考察には、この逆転移の機構を見逃さない、より注意深く繊細で含蓄を汲む分析が必要だ。ラカン派の精神分析を援用しながら、ポロックはそう反省をうながす。

この提案を受けて東アジアにおける殖民地状況での女性表象を反芻してみれば、ただちに多くの話題が脳裏に点滅するだろう。清朝の復興をめざした策動が「東洋のマタハリ」「男装の麗人」といった触れ込みで実物以上に誇張され、日本敗戦後に中国の奸漢裁判で処刑された川島芳子(1907-1948)の場合や、同時代に活躍した満映女優だが、日本国籍ゆえに生き延びた李香蘭、さらに「東亜の舞姫」と絶賛されたが戦後北朝鮮で粛清された崔承姫(1911-196?)、などの検討が要請されるだろう。さらに敷衍するなら、戦禍で我が子を失った母としてのケーテ・コルヴィッツ(1867-1945)の戦争の悲惨を告発する彼女の版画が中国で魯迅によって複製で広められた経緯も、近代美術史の単なる逸話には還元できまい。そこには西欧敗戦国の女性作家と非西欧で文化闘争を組織する男性文人との思想的な連帯の条件が模索され、反戦から抵抗へ訴えが、プロパガンダとしての複製芸術を手段に、大衆へと伝播されるのだから。

さらに視野を拡大するなら、一方で、東洋の女性の眼の奥の神秘に惹かれて日本人女性を娶って見たら、その眼の奥には何も隠されていないことに、あとになって気がついたと述懐した、ヘンリー・ミラーの東洋幻想と幻滅。他方、女ピンカートン気取りで日本探訪にやって来て見ると、西洋白人女性たる自分こそが東洋人男性たちの観察の対象だったことに初めて気がついた、というアンジェラ・カーターにおける視線の交錯と立場の転倒。これら白人作家たちの他者認識の屈曲や自意識の変貌過程も、眼差しの東洋趣味(オリエンタリズム)にかか

わる応用問題として、仔細に検討されるべき課題だろう。講演後、これらの話題に関してポロック氏と少しばかり意見交換できたのは幸いだった。とはいえ、英語で読める参考文献がその場で咄嗟には幾つと出てこない。西欧的認識主体の圧倒的優位と緊密に絡まった、非西欧側の構造的劣勢の証拠とはいえ、当方の日頃の勉強不足が露見して、甚だ遺憾だった*2。

美的体験と妊娠体験

マルクス主義フェミニズムを自称するポロックの理論的枠組みに関しては、質疑応答のやり取りでその骨格が簡潔に示された。口頭での受け答えならではの単純化は承知で素描してみよう。男性主体による知識への欲求に対して、ポロックは女性の「好奇心」を対置する。ここにフェティシズムに関するフロイト理論が組み込まれる。すなわち、女性にはファロスが欠如していることを発見した男児の驚愕が、男性の欲望の心理的根底に指定される。欠如したファロスという、女性の身体に隠された不可視の他者への探求。それは一方では自己のファロスの現前への信頼という自己愛と裏腹であり、他方ではファロスを奪われるのではないか、という去勢恐怖の原因をなす。欠如したものは、もとより発見される公算もない。この必然的な不充足感が反復行動を招くとともに、報われぬ代償として、細部への固着、すなわちフェティシズムが結果する。ところが女性の場合には、もとよりこうした男性特有の構造的な不安は、生理的に存在しえない。したがって女性は、定義としてフェティシズムから自由な存在と規定される。充足と不充足のあいだに揺れる男性性は二項対立、二者択一の推論形式を増幅させる。これに対して、女性性の「好奇心」は対立物の複数共存を志向し、包容性と寛容な態度を許容する*3。

男性性と女性性とを対比するこの図式そのものを、二項対立だと批判するのは容易だろう。しかしこの両者は相補的な概念として規定されていない。むしろポロックの

眼目は女性性を梃子に二項対立を捨象することにある。ここでイスラエルに生まれ、フランスで精神分析を学んだ画家にして理論家、ブラハ・エティンガーのマトリックス理論が援用される。マトリックスとは母胎、子を宿す器官としての子宮を意味する。妊娠体験とは自らのうちに見知らぬ他者を宿すことであり、その他者が主体と成ることを懇願する体験である。ここでマトリックスとは、予測不可能で不可知な者に対して地平を開く原基を意味するだろう。思うに美的体験、審美的靈感とは、知性によって分析できない何者かを精神に宿すことであり、それを通じて自らの変貌を経験することに他ならない。とすれば、美的体験とは、精神の妊娠体験といってもよい。それは美術館に行って、この絵はどの時代の誰のいかなる様式の、いかなる材質の作品で、といった情報を知識として頭に入れるような勉強とは無縁なはずだ。ここまでくれば、美的体験を生理的に経験しうるのは、優れて、生める性としての女性の特権とすら主張しうる。また母胎体験は、男女の生物学的性差が決定されてゆく発生学的分岐過程を内部に含んでいる。マトリックスが宿すこうした根源的な複数性に照らしてみれば、マトリックスを具備しないファリックな理性の賢しらは、もはや女性原理たるマトリックスと対峙する理論的資格すら持ち得ない。こうして男性性と女性性とを二者択一に構築するような二項対立の図式は、それ自体が男性的・二次的な思考として、理論上、脱却される*4。

関係性の結節点としての創作活動

19世紀末には、疑似科学的言説によって、精神的に内容空疎で利根的、感情に流されやすく理性的思考には不適格などと決め付けられもした女性性は、こうしたマトリックス理論の応用によって、見事にその内面性を回復する。その隠喩としてポロックはパンドラの函の神話の再解釈を企てる。災厄を世界に撒き散らした張本人として女性を蔑視する立場を逆転し、女性の好奇心に

希望を繋ごうとする。禁じられたものを見極めようとする欲望こそ男性的欲望であり、禁忌に遮られた不充足感が、手の届かない小箱のなかに謎を作る。欲望は小箱に隠された秘密を外からこじ開けて暴露し、晒し者にしようとする。だが小箱の内部に一人残された希望を、内部からはぐくみ育てるのが、マトリックスの保育術というものだろう。さらに、覆いを取り去って禁忌を白日の下に晒す危険を犯すことにこそ、エロスの経済学の提要もあろう。ロダンの水彩では、女体が原色のなかで融解し花と化す。そこには内部と外部の隔壁はもはやなく、色彩のヴェールは、謎を覆い隠す遮蔽幕ではなく、それ自体が謎である。そして未知なる謎に希望を託すのが、パンドラの神話の教訓ではないか。かくして画面そのものが女性表象の場として顕現する。『女の皮膚の下の歴史』のバーバラ・ドゥーデンは、妊娠を神の顕現に匹敵する体験として記述してみせた。対するポロックは、母体の子宮に宿る希望がその形を刻む様に立ち会い、それを語り接ぐ産婆術に、残る学問的探求の生涯を捧げたいかのようだ。

ベルト・モリゾとエドゥアール・マネの師弟関係に関わる、馬淵明子氏による質問へのポロックの返答も、こうした作品観を補強して、鮮やかなものだった。最近の伝記的研究によれば、マネが妻としたオランダ人のシュザンヌは、どうやら銀行家だったマネの父の愛人だった痕跡が濃厚という。レオン=コエラとして知られる少年は、マネの生前は「マネの甥」で通っていたが、どうもその本当の父はマネの父らしく、この事実を隠し世間体を繕うための偽装として、エドゥアールとシュザンヌとの結婚が成立したものと思しい。その真偽はさておき、マネとその女性の弟子、ベルト・モリゾとの関係は、結婚を許されない相思の間柄であればこそ、藝術創作の方面で緊張を孕んだ展開を見せたのだろう。ベルトはエドゥアールの弟ウージェーヌを結婚相手に選んだが、これは、エドゥアールとの交流を維持しようとの目論見あつてのことだろ

う。そのふたりが並ぶ《バルコン》のほか、ソファに腰を下ろすモリゾが、躍動感ある国芳の3枚続きの浮世絵《龍宮玉取姫》と対比される《休息》、さらに黒衣を纏ったベルトを描いた《喪》。いずれも尋常ならざる作品だが、その秘密も、安っぽいロマンチックな恋愛劇風の伝記ではなく、人間関係の深層心理に踏み込んだ分析から、ある程度解明されるのではなかろうか。ここにはモリゾが画家としてマネの影響を受けたか否かといった通俗的な図式を逆手に取って、モデルを務めたモリゾによってマネの画業がいかに触発されたかを解明しようとする、発想の転換も明瞭だ。作品の画面は、こうした様々な社会的・心理的な力関係の束が収束して織り成す文様生誕の生地、絵画に表象された対象——ラカン派の分析でいうならば「分析者」analysant——の主体性発露の結節点として解読される*5。

理論派美術史学とその敵

二日目のセミナーでは、ナチの絶滅収容所で短い生涯を終えたシャルロッテ・サロモン(1917-1943)を話題に、彼女が『生あるいは劇』と題した、計1325枚の一連の水彩による遺品の分析が試みられた。祖母と母の不幸な死の回顧のうえに、自らの境涯が投影され重ねあわせられ、ときに融解し圧縮され、複雑な円環なす物語が層を成して展開する。膨大な紙芝居よろしき、親子三代にわたるこの人生の記録を前にすると、もはや美術史学などという単独の専門分野に拘泥してはいられない。専門も越境し、映画研究や精神分析、ユダヤ学に亡命研究、人類学から文化理論にいたる手段を総動員することが不可欠となる。自分の今までの長年にわたる研鑽は、結局この記録を読み解くためにあったのではないか。講師のこの告白は、聴衆の胸にも偽りなき真摯な言葉として、しっかりと来た様子だった*6。

こうした自らの最新の企てと対比させて、いささか戯画的な調子で描き出されたのが、「通常」と呼ばれる美術史学の営みとなる。すなわち美術史学の主流には、男性中心主

義の父権主義と女性嫌悪が蔓延しており、それは資本主義的かつ国粹主義的、加えて西欧中心主義のブルジョワ史観と、人種差別主義とに凝り固まった世界でありながら、なぜかそうした自らの偏向に皆目自覚がなく、欧米の男性英雄にのみ独創性や創造性を独占させ、かれらを規範とした価値観に沿って、作品を時代と様式と手法によって分類し、もっぱら形態と色彩と図像学の次元のみを問題として分析し、資本の象徴たる美術館の財産目録に宝物として登録する業務を、神聖な学問的営為と混同している輩からなっている。

理論派と反理論派の関係に関しては、大学の事情と、博物館・美術館での専門職の雇用状況との違いなども検討する必要があるだろう。また本邦の場合、日本美術史や東洋美術史と西洋美術史とでは、いわゆる理論への許容度にもかなりの温度差がみられる。とはいえ、一般的には「通常美術史学」が圧倒的な支配を握っている日本の事情は、英国とは異なるようだが、との鈴木杜幾子氏の質問に対するボロックの返答が興味深い。美術史学などといった学問分野は、英国の人文科学のなかでは周辺的で、むしろ周縁らしく異端な思考の温床となることに意味があるだろう。学問の地政学を考える場合、英国における美術史学は、いささか変則的な歴史を辿っている。19世紀後半のドイツを揺籃の地とした西欧美術史学はフランスでもそれなりの発達を見たが、イギリスにおいては1930年代にもまだ定着しておらず、この時期にコートールド研究所で美術史研究の発足が図られたものの、適任の専門家が存在していないため、初代所長のアンソニー・ブラントは他領域の専門家を呼んできて、俄仕込みで美術史家に変身してくれるように懇願する有様だったという。ことほどそうした次第で、大学紛争の季節を迎えると、そもそも反逆すべき先行世代が脆弱だったために、学会地図はあっというまに塗り替えられてしまった、という。

具体的な固有名詞は極力避けた談話ゆえ、

彼女が70年代のどのような状況を脳裏に描いて発言したものか、いまひとつ把握しがたい。またボロックはリーズ大学・芸術学部で「美術の批判的・社会史」とでも訳せる講座の教授であり、文化研究センター所長を兼任するその旺盛な活躍ぶりから、ともすれば理論派の優勢がイギリス美術史学会を特徴付ける傾向とみなされがちなことも多い。だがご本人によれば、リーズ大学はあくまで特例であり、近年は、ご自身もディノザウルス扱いされる御時勢を迎えており、通常（すなわち反理論派）美術史の陣営からの巻き返しの動きにも、侮れないものがあるのだという。

それでは、専門の領域であるフランスの近年の研究動向に対して、ボロックは、どのような見取り図を描いているのだろうか。懇親会の席で気楽に伺ったところでは、彼女自身はフランスの美術史家たちのなかで、高等社会科学研究院に属するユベール・ダミッシュ、故人となったダニエル・アラッス、それに次世代のジョルジュ・ディディ＝ユベルマンらを、賞賛に値する学識と理論をもった学者として認識している様子。いずれもとりわけ表向きフェミニズム理論に理解のある学者たちではないので、少々意外だった。理論派を反体制派として味方につけ、反理論派を体制派として糾弾する図式には、いささか事態を単純化しすぎている印象を得たが、そこにはかえってボロックの立場が鮮明に見える。またマルクス主義を土台に社会史的な見地から正統美術史学に対してもっとも辛辣な闘いを挑んできたピエール・ブルデューの周辺への評価も、興味あるところだ。美術史家が当然の前提とする作品の価値評価を、社会的合意の産物として遠慮会釈なく解剖するブルデューは、いまだに正統派美術史の世界では蛇蝎

視されている。だが、その業績への評価をボロックは口にしなかった。会話のお相手が、日本のフランス派フェミニスト女性美術史家だったため、社会学の領域の話題は不適切と回避したのだろうか（?）。

円から楕円へ

さて、話題にのぼったディディ＝ユベルマンが、最近邦訳なった『残存するイメージ』で扱ったユダヤ系ドイツ人美術史家、アビ・ヴァールブルクは、多専攻への志向、脱一国史観・脱西欧中心主義の視野にくわえて、視覚的記憶に宿る情動性表出の機構分析の孕む豊かな可能性ゆえに、ボロック自身、例外的といってもよいほどに高く評価する男性学者である。そのヴァールブルクがハンプルクに設立した図書館が、円形の閲覧室を備えていることを、ボロックは講演とセミナーを通じて、何度も特筆大書した。だがより正確にはそれは円形でなく、楕円形である。すなわち、単一の中心を持たず、複数の中心からの距離の和が定常となる軌跡を辿るのが、ヴァールブルク研究所の著しい特質ではなかったか。複数性に関かれた学問として美術史を刷新してゆく企てには、単一中心に収斂するような特権的視座を捨て、双の中心ゆえに絶えずelliptic（楕円＝すなわち省略や欠損含みの）軌道を移動し、星雲状態の混沌を引き受け、その軌道に時として現れる過剰決定の特異点 singular points of overdetermination に注目する必要があるのではありませんか。それがヴァールブルクの教訓だと思うのですが。田中純氏の『記憶の迷宮』を紹介がてら、遠来の来賓が、深夜の御茶ノ水でタクシーに吸い込まれるまでの帰路、そんなelliptic（舌足らず）な感想を、ちょっと一言、悪戯に申し上げてみた*8。

【注】

*1 G.P. Time, *Space and the Archive: Towards a Visual Feminist Museum* (in preparation). なお G. P. and Rozika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Pandora Books, 1981（萩原弘子訳『女・アート・イデ

オロジー』新水社、1994）にすでにこうした構図が展開されている。「不気味なるもの」と他者性との関係については Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of A Discipline*, Columbia University Press, 2003, Ch.1, note31. スピヴァク

『ある学問の死』 上村忠男・鈴木聡訳、みすず書房、2004
も参照のこと。

* 2 以下、講演会の席でたまたま記憶にあった情報を
参考に供したに過ぎないが、川上貞奴(1871-1946)に
ついては、江崎惇『実録 川上貞奴』新人物往来社、1985
ほか。Ayako Kano, *Acting like a woman in Modern Japan: theater,
gender and nationalism*, New York, Palgrave, 2001. Lesley Downer,
Madame Sadayakko The Geisha Who Bewitched The West,
New York, Gotham Books, 2003. ハナコこと大田ひさ(1868-
1945)に関しては、Donald・キーン『日本人の美意識』
金関寿夫訳、中央公論新社、1999。ここに掲載の論文へ
の批判として、平川祐弘『和魂洋才の系譜』河出書房新
社、1974。ケーテ・コルヴィッツに関しては、若桑みど
り+西山千恵子『ケーテ・コルヴィッツ』彩樹社、1993。
川島芳子の資料発掘の古典的作業としては、上坂冬子
『男装の麗人 川島芳子伝』、文春文庫、親本1984。
李香蘭の位置づけに関しては、四方田犬彦『日本の女優』
岩波書店2000。崔承姫(1911-67)については、藤原智
子によるドキュメンタリー『伝説の舞姫・崔承姫』(筆者
未確認)。

* 3 フェティシズムに関しては『女・アート・イデオロ
ギー』第4章「描かれたレイディーたち」末尾の議論が
踏襲されている。G. P., *Vision and Difference: Femininity,
Feminism, and Histories of Art*, London, Routledge, 1988 (萩野
弘子訳『視線と差異 フェミニズムで読む美術史』新水
社、1998) 第6章「記号としての女」での議論も参照
のこと。

* 4 G. P., "Thinking the feminine: Introduction to Bracha
Lichtenberg Ettinger", in *Theory, Culture and Society*, Oct., 2003,
pp.5-65. Cf. Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze,
Feminist Arts and Histories*, Network, Leeds University, 1995.

* 5 Cf. Nancy Locke, *Marcel and Family Romance*, Princeton
University Press, 2001.

* 6 G. P., *Theater of Memory: Charlotte Salomon's Leben oder
Theater 1940-42* (forthcoming).

* 7 Cf. G. P. "Theory, Ideology, Politics: Art History and
its Mythes," *Art Bulletin*, LXXVIII, i, 1996, pp.16-22. Cf.
Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

* 8 いわゆるNew Art History は、ポロックの視点から
すれば「イデオロギー的反動」に過ぎず、Feminist Art
Historiesをそのなかを含める見方は、受け入れ難い。

『美術とジェンダー—非対称の視線』が1997年に刊行さ
れた折、書評でこのことを明確に指摘したのは、ポロッ
クとも長らく協力関係にあった萩原弘子氏であり、その
ことは、同氏がその日本語訳を手がけた『視線の差異』
のポロックの序文の最後にも明言されている。最近刊行
された『交差する視線 美術とジェンダー2』(ブリュッ
ケ、2005)の「序にかえて」で鈴木杜幾子氏は、この萩
野見解をさして意味のない「本家争い」にすぎないと反
論している。両者の主張はなお平行線を辿っているが、
私見では、ここに重大な岐路がある。だが今回の講演を
通じて、この対立を鮮明にする質問は、一切提起されな
かった。

* 本稿は御茶の水大学で開かれた講演会に取材した。
充実した会合を組織した関係者の皆様、後援者と聴衆と
の確実な意思疎通を確保された通訳の皆様に改めて御礼
申し上げる。なお、以上の記述はすべて当日の会場にお
ける断片的なメモに基づいており、それを手がかりに筆
者として自由に敷衍した部分が少なくない。当日の講演
やセミナーの忠実な要約からは程遠く、また筆者の無知
あるいは偏向ゆえに講演者の意図や解釈から逸脱した部
分も少なくないことを懼れる。識者のご批判をお待ちし
たい。2006年1月31日。