

"Sewing" as a Technique in Contemporary Art: A Study of Gender Perspective

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: TAKAHASHI, Ritsuko メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/00061479

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



現代美術の技法としての「縫う」の位相 ジェンダーの視点からの考察

人間社会環境研究科 人間社会環境学専攻

高橋 律子

要旨

本稿は現代美術において、女性を中心とした表現技法とみなされてきた「縫う」という表現技法が持つ意味について、ジェンダー論的視点から分析する文化社会学的研究である。近年の手芸をめぐる研究の進展などを背景に改めて現代美術における「縫う」技法について客観的に分析を行うにあたり、ジェンダーの視点を導入した。それは、ジェンダーバイアスを「縫う」技法に見るのではなく、女性性との関係性をはかる試みである。技法の特性としては、立体性を特徴とする「ソフト・スクラプチュア」と、平面性を特徴とする「刺繍」、また布と布を縫い合わせるパッチワーク的な技法としての「コラージュ」の3種をあげた。「ソフト・スクラプチュア」は「彫刻」の文脈に組み込まれた結果、男性アーティストの制作が多く見られるのに対し、「刺繍」は、女性のハビトゥスとしての傾向が強く、女性アーティストによる制作、もしくはジェンダーを意識した制作が多い。布の「コラージュ」としての分析は、衣服との関連性や、布に限らないコラージュという手法の女性との親和性などについて今後の課題とした。また、「縫う」技法が表象するコンセプトとして、現代の社会と向き合う美術としての重要なテーマ、「ジェンダー」「コミュニティ／コミュニケーション」「時間と記憶」「生と死」の4点をあげた。「縫う」技法を縦軸に現代美術を概観することによって、弱者としての女性の仕事あるいは趣味、という視点だけでなく、女性が優位に取得できた技法としての意味を見出すことができた。「縫う」ことは、平面性も立体性も兼ね備えた、柔軟で自由度の高い技法である。そして、生活に近いところにある原初的な技法であり、技法自体が多様なメッセージを含有している。「縫う」技法を「手芸」として客観的に見てこなかったのは、制作者ではなく、批評の課題であったと思われる。女性の手仕事や趣味であったという事実を受け止めつつも、美術の技法としての可能性をもっと追求していく必要性を感じている。

キーワード

現代美術、手芸、ジェンダー

"Sewing" as a Technique in Contemporary Art: A Study of Gender Perspective

Division of Human and Socio-Environmental Studies
Graduate School of Human and Socio-Environmental Studies
TAKAHASHI Ritsuko

Abstract

This cultural sociological study analyzes the meaning of "sewing" as a technique of expression in

contemporary art from a gendered perspective. Sewing has been regarded as a technique mainly used by women. This study explored the relationship between gender bias and femininity, rather than looking at sewing. There are three types of techniques: three-dimensional soft sculpture, two-dimensional embroidery, and collage, which is a patchwork-like technique of sewing cloth to cloth. As a result of its incorporation into the context of sculpture, soft sculpture was often created by male artists, while embroidery tended to be a female habitus and was often created by female artists or with gender considerations in mind. The analysis of cloth as a "collage" is an issue for future work in terms of its relevance to clothing and the affinity of the collage technique with women, which is not limited to cloth. In addition, as the concept represented by sewing, this study highlighted four important themes as art that confronts contemporary society: gender, community/communication, time and memory, and life and death. By examining contemporary art with the sewing along the vertical axis, I was able to see the sawing as a technique that women were able to acquire as a predominantly women's work or hobby as well as from the perspective of the socially vulnerable. Sewing is highly flexible and has both two- and three-dimensional qualities. It is a primitive technique that is close to our daily life, and the technique itself contains various messages. It seems to me that the failure to look at sewing as a handicraft objectively has been a matter of criticism, not for the creator. While accepting the fact that it was a woman's handicraft and hobby, I feel the need to explore more of its potential as an art technique.

Keyword

Art, Sewing, Gender

1. はじめに

現代美術において「縫う」行為はどのように位置付けられるのか。「縫う」技法は、いわゆる「手芸」として扱われてきたことで、女性の手仕事として一段低く見られてきた。「手芸」に内包されるジェンダーの課題については、山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』（世織書房, 2005年）を始め、神野由紀ほか編『趣味とジェンダー〈手作り〉と〈自作〉の近代』（青弓社, 2019年）など、ここ数年、急速に研究が進んでいる。手芸の実態が明らかになるにしたがい、女性の創作活動が美術史や美術の批評とどう関わってきたかについて検証する段階に入ったといえる。

手芸的な技法が、美術批評からおきざりにされてきた要因として、美術におけるジェンダー不均衡がある。2019年の「あいちトリエンナーレ2019」では、「ジェンダー平等」が掲げられ、出品作家の男女比を同数にすることが試みられた、多くの人の関心を寄せることとなった¹。Web版

『美術手帖』では、2019年6月4日から12月1日にかけて全12回「シリーズ：ジェンダーフリーは可能か」を連載、社会学者、学芸員、アーティストらにインタビューや執筆を依頼し、現代美術におけるジェンダーの課題について多角的にアプローチするなど、美術におけるジェンダーの課題が明確になってきている。具体的には、美術大学における女子学生の割合が男子学生よりも多くなった現在においてもなお美術大学教員の割合は男性のほうが圧倒的に多いことや、美術館に作品が収蔵されている作家の男女比は男性作家のほうが多いなどといった事例である²。

美術の領域におけるジェンダー研究は、第二波フェミニズムが最盛期を迎える1970年以降に大きな進展が見られる。海外ではフェミニズム研究はアートにおいても重要な課題として積極的な議論が展開されているが、日本の場合、美術史としての近代の女性作家研究が先行しており、男性中心に編まれた美術史に埋もれた女性画家たちの再評価が中心で、同時代の美術をフェミニズムの視点

からどう評価するかを検証はまだ端緒についたばかりである³。現代の女性アーティストを取り上げる展覧会⁴としては、1996年「ジェンダー 記憶の淵から」(東京都写真美術館、企画:笠原美智子)、1997年「デ・ジェンダリズム 回帰する身体」(世田谷美術館、企画:長谷川祐子)、2011年「クワイエット・アテンションズ 彼女からの出発」(水戸芸術館、企画:高橋瑞木)、「inner voices」(金沢21世紀美術館、企画:黒澤浩美)、2013年「アジアをつなぐ一境界を生きる女たち 1984-2021」(栃木県立美術館ほか、企画:小勝禮子)、2020年「彼女たちは歌う」(東京藝術大学美術館陳列館、企画:荒木夏実)などが挙げられ、現代の女性アーティストの作品を展示する機会は確実に増えている。

本稿は、現代美術における「縫う」技法についてジェンダーの視点からの分析を試みるものであるが、ジェンダーとの距離をはかりながら技法の特性とコンセプトについて分析することを目指す。「縫う」技法が含有するジェンダー的要素を抽出すると同時に、ジェンダーを超えた技法としての特性や意味に触れることで、美術の技法としての位相が明確になると考えるからである。内容は、筆者が金沢21世紀美術館の学芸員として企画した「Nous ぬう」⁵(金沢21世紀美術館、2016年)の企画、および2017年のイメージ&ジェンダー研究会での同展についての発表をもとに、それ以降の調査を加えた。また、2009年「Stitch by Stitch ステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」(東京都庭園美術館、企画:八巻香澄)、2017年「交わるいと「あいだ」をひらく術として」(広島市現代美術館、企画:竹口浩司)、2015年「縫い—その造形の魅力」(うらわ美術館、企画:島田有美子、滝口明子)を参考にした。国際芸術センター青森では、刺し子などの青森の伝統文化に関わる青森市の所蔵作品に関連した現代美術作家のアーティスト・イン・レジデンスのプロジェクトの成果発表を兼ねたプログラムを実施している。2013年に呉夏枝×青森市所蔵作品展「針針(しんしん)と、たんたん」と、2020年には碓井ゆい、遠藤薫、

台湾の林介文が参加する「いのちの裂け目—布が描き出す近代、青森から」など、現代美術と伝承的な「縫い」の連続性を検証する視点が見られる。本稿では「衣服」や「ファッション」⁶、あるいは「布」⁷といった文化的な側面も視野にいれて論じているが、それらについての詳細な検証については改めたい。

特に「Stitch by Stitch ステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」(以降、「ステッチ・バイ・ステッチ」展は、針と糸による表現について、現代美術の文脈で検証する先行的な展覧会として多くの示唆を得た。「ステッチ・バイ・ステッチ」展は、「縫う」技法をより発展的に現代美術として展開する作家を中心に紹介している。例えば、キャンバスや写真といった美術作品として一般的な支持体に「縫う」技法で表現する伊藤存や清川あさみ、大型のインスタレーションに展開する手塚愛子など、現代美術の文脈を意識して制作された作品が並ぶ。唯一異色だったのはヌイ・プロジェクトである。鹿児島県にある知的障害者施設の「しょうぶ学園」の活動として行われている創作活動で、学園長福森伸氏は「ここに縫われているのは、膨大な時間の集積です。私たちはそれをアートとか作品としていろいろ理解しようと思いますが、実のところは分かりません。確かなのは、縫い続ける行為と時間が積み重なり結果として作品となっている、ということだと思います。」と語る⁸。ヌイ・プロジェクトでは、作品制作時において現代美術の文脈は意識されていない。

「Nous ぬう」展が「ステッチ・バイ・ステッチ」展とは立ち位置が異なる点は、作家が作品を制作する際に、現代美術の文脈を意識するというよりは、「縫う」技法を女性の身近にあったという必然から選択している作家を選んだことにある⁹。男性中心の既成の美術史に作品を沿わせるのではなく、新たな美術史の構築を目論んでの選択肢であった。本稿は、作家がどのような意図で「縫う」技法を用いているかという視点を基準としながら、幅広く作品検証を行なった。結果、「ステッチ・バイ・ステッチ」展の企画者、八巻香澄の論

考「決断の集積、そして軽やかな覚悟」と、山崎明子が『美術運動史研究会ニュース』に2014年から連載する「現代日本におけるテキスタイル・アート」において、ジェンダー秩序によって排除されてきた「手芸」を、「美術」の文脈で捉え直す多角的なアプローチから多くの知見を得た。また、本稿脱稿直前の2020年9月に刊行された上羽陽子・山崎明子編『現代手芸考 ものづくりの意味を問い直す』（フィルムアート社）の多様な手芸についての論考からも新たな視座を得た。特に、蘆田裕史「手芸とファッションから美術史を描き直す」は、ファッションの分野から手芸と現代美術を考察するもので、ソフト・スクラプチュアやコラージュの指摘など、本稿との接点もあった。

いわゆる美術史研究として参照される文献はそれほど多くはないが、ジェンダー、ファッション、手芸といった周辺領域から美術に向かう研究はここ数年、急速な進展を見せている。現代美術の文脈において「ミクスト・メディア」として回収されがちであった「縫う」行為をあえて単独の技法として分析することにより、手芸的な技法をようやく批評の対象とすることができるのではないかと考えている。

2. 技法としての「縫う」の3つの要素 平面性と立体性の共存

美術作品を記述する基本情報として「素材・技法」は、作品サイズや制作年などとともに重要な要素であるが、本稿で扱う「縫う」技法は、これまでアカデミックな美術の領域のなかで議論されてきたことはほとんどなかった。それは、「縫う」という技法が、芸術的創造行為の格下の「手芸」として取り扱われてきたことに起因する。このことについては山崎明子を始めとする精力的な研究成果があり、「縫う」や「編む」といった手芸的な技法にジェンダー的なヒエラルキーが介在していることは事実である。しかしながら、近代以降、美術における素材と技法が旧来の絵画や彫刻と

いった枠組みから解き放たれ、布や糸といった素材や、縫ったり編んだりすることによって制作された作品は数多く生み出され、評価もされてきている。本稿では、それらの作品群の評価を個別の作家論に留めるのではなく、現代美術における「縫う」という技法がどのように機能するのか、包括的な分析を試みることにする。

2.1 ソフト・スクラプチュアの文脈とジェンダーの視点 — 「縫う」の立体性

「縫う」技法が現代美術の文脈で認知されるのは、「ソフト・スクラプチュア」からだと考えている¹⁰。ソフト・スクラプチュアは、1960年代、ポップ・アートを代表する作家のひとり、クリス・オルデンバーグ（1929-）から始まったとされており、従来の石や木、金属などを用いた硬い彫刻ではなく、ビニールやゴム、布や糸といった柔らかい素材で作られる彫刻を指す¹¹。オルデンバーグのソフト・スクラプチュアの代表作《フロア・バーガー》（1962年）はオルデンバーグのその当時の妻が裁縫を手がけ、オルデンバーグが着色したとのことで、ソフト・スクラプチュアの誕生に女性の手仕事が直接的に関わっていた事実は象徴的である¹²。ヨーゼフ・ボイス（1921-1986）《グランドピアノのための等質湿潤》（1966年）はフェルト彫刻と言われ、タタール人の看護に使われるグレーのフェルトを用いている。ボイスの場合、フェルトを縫ってはいないように見えるが、より日常に近い布が使用されている。オルデンバーグやボイスの作品にジェンダー的視点は皆無ではないにしろ表出しておらず、二人がソフト・スクラプチュアを用いた目的は主に彫刻の概念の拡大にあったとみるべきだろう。素材としての「布」は、彫刻という枠組みのなかで日常と接続する手段として用いられており、そこにジェンダーの課題は浮き彫りにはなっていない。

初期のソフト・スクラプチュアを代表する作家に草間彌生（1929-）がいる。世界的評価の高い草間の作品は、幻覚や幻聴から身を守る手段として自己を消滅させるため、水玉など同一のモチー

フを無限に反復する。草間の用いる手法は、絵画や立体やパフォーマンスなど多岐にわたるが、ソフト・スクラプチュアによる作品は1960年代から継続的に制作しており、主題は一貫している。草間にとってのソフト・スクラプチュアは、オルデンバーグやボイスとは異なり、深く女性性に関与している。1962年に発表された《集積 No.1》(図1)は、草間による最初の彫刻作品である。手縫いされた男性性器の形をした突起物のソフトなオブジェでソファの椅子を覆い尽くした。それは「彫刻」としてのカテゴリーを超えた、作家の内部にある脅迫概念を形象化した物体である。オルデンバーグが「草間にとってオブジェは道具にすぎず、作品の本題は、それぞれのオブジェの形にあるのではなく、全体を覆っているものの集積にある」と評したことに対し、草間初の海外回顧展を企画したキュレーター、アレキサンドラ・モンローは「草間の彫刻には、何を覆うかの選択そのものに確かなテーマがある。彼女の主題は家庭生活(今の家具、台所の道具、たんすなど)で、もうひとつは女性にまつわるものへのフェティッシュ(ハイヒール、短いドレス、バックなど)だ」と反論した¹³。女性にまつわるモチーフを男性性のオブジェで覆い尽くしたのが草間のソフト・スクラプチュアである。今日では最も成功した女性アーティストとして評価される草間であるが、作品を発表した当時のニューヨークでは、東洋人として、女性として、決して正当な評価を受けていたわけではなかった¹⁴。男性中心主義的な美術史のなかで、オルデンバーグやボイスらのソフト・スクラプチュアが、布や「縫う」技法を美術史上で評価づける機運になったと見ることはできるだろう。

ソフト・スクラプチュア概念が定着し、アーティストたちは、ソフト・スクラプチュアとぬいぐるみの差異を意識するようになる。ソフト・スクラプチュアとぬいぐるみが異なる点は、ぬいぐるみが命を持たない生物としての要素を持っている点である。ルイズ・ブルジョワ(1911-2010)はグロテスクな身体を作り出し、マイク・



図1 草間彌生《集積 No.1》1962年

ケリー(1954-2012)は子どもたちが使い古してぼろぼろになって捨てられようとしているぬいぐるみをモチーフとする。形式は異なるものの、ぬいぐるみは、生きることの虚しさ、生と死、生殖器としての身体、可愛さとグロテスクさ、幼児性や女性性、そういった人の営みと関わるものとして提示されている。

ぬいぐるみ的な要素を作品に取り入れる男性アーティストも少なくない。例えば、金沢21世紀美術館で展示した作家では、奈良美智(1959-)、金氏徹平(1978-)、阿部泰輔(1974-)があげられる。松井みどりが「マイクロポップ世代の兄のような存在」¹⁵と呼ぶ奈良美智は、「かわいい」意匠を通してフォーマルな視覚性を回帰させたと評されている¹⁶が、「人間と霊の姿の世界を行き来する子供の境界的感覚や傷つきやすさのなかの逆説的な強さ」¹⁷を表現する奈良の作品《Dog-orama》(2006年)¹⁸は、まさに絵画の立体世界である。全長7mの犬のぬいぐるみは、集められた古着を詰め込むことでその体をふくらませていく。同時に、子どもたちは犬の着ぐるみを着て美術館内を歩き回る。ぬいぐるみの持つ幼児性と両性具有的な要素が、命のないはずのぬいぐるみが徐々

に生命を与えられるように膨らみ、複層的に演出される。金氏徹平の《Games, Dance and the Constructions (Soft Toys) #12》(2015年)¹⁹では、コミックの断片をシルクスクリーンで転写して、それでクッションのような立体をつくり、アクリルの額のようなボックスに詰め込んで絵画作品のように展示する。平面と立体、コミックと純粹絵画、といった価値のブレが提示されると同時に、「少年性」へのアプローチとしても解釈できる。安部泰輔²⁰は古着やハギレを使ってぬいぐるみのような小さな立体を制作し、安全ピンをつけたブローチにし、美術館内のスタッフや来場者たちに身につけてもらい繁殖させる。一般社会で認知される「ハンドメイド」的な価値に抗わない。しかし、自己の表象として、会期中連日会場でミシンを酷使しながらストイックに制作し続ける。男性がミシンでぬいぐるみのブローチを作ることでジェンダー的なミスマッチ感を狙うわけではなく、安部はそこに表現の可能性を見出しており、日常的な愛される小さなモチーフで、じわじわと美術館の内外にイメージを拡散させていく。たんと縫う安部の表現は、現代美術における手芸の性差を縮めるものになりうるだろう。

ソフト・スクラプチュアの文脈において、男性アーティストが意外に多いのは、「スクラプチュア=彫刻」と概念を名付けられたことで、美術史における立ち位置を意識しながら作品が生み出されているからではないか。ぬいぐるみとしか理解されなかった作品群に、「ソフト・スクラプチュア」という概念が与えられ、男性アーティストにも広がっていった。ソフト・スクラプチュア的美術史を検証することが、女性を正当に美術史に位置付けることにつながるのではないかと考えている。

2.2 ジェンダーをはらむ刺繍—平面を飾る技として

「縫う」技法は、ソフト・スクラプチュアのような立体性だけでなく、平面としての特徴も持っている。いわゆる刺繍がその端的なものである。刺繍は、日本刺繍などの伝統工芸として位置付け

られており、工芸の文脈で美術館の収蔵となっている作品も多い。あるいは刺し子などの伝承文化として博物館に収蔵されている²¹。現代美術における刺繍を考えると、それは平面としての糸による描写であり、何を描くかが重要な意味を持つ。独立行政法人国立美術館の収蔵品データベース²²を「刺繍」で検索すると2020年9月26日の時点で65件ヒットするが、ジャンルの内訳は、56件が「染織」、3件が「版画」(刺繍している人物が描写されている)、3件が「資料」(刺繍のデザイン)、そして3件が「油彩その他」である。「油彩その他」の3件はいずれも国立国際美術館所蔵の現代美術作家、伊藤存(1971-)の布に刺繍された作品である。伊藤作品の平面としての描写性を評価した収集であることが、ジャンルからも読み取れる。伊藤は、刺繍の行為をオンとオフのデジタル信号のようにとらえ、感覚的なものを無機化するドローイングとして作品を制作している。2006年に国立国際美術館で開催された「三つの個展：伊藤存、今村源、須田悦弘」展のカタログで、中井康之は、伊藤存について次のように評価する。

刺繍によって均質化された線は、立体表現や遠近感を無効化し、表現対象を同質化する。そのような造形言語を獲得することによって、伊藤は感覚的に把握した世界をできるだけ客観的に表現するために、感情的な表現が生じる可能性の高い描画手法を選択せずに、布に糸を縫うといった工芸的な、或いは物理的な手段を導きだしたのである。「刺繍」という表現手法が、このように、感覚という変数を微分化して積分を求めるかのような方法論として意識的に用いられたのは、おそらく伊藤の作品によって初めて試みられたのではないだろうか。²³

その評価が正当だとしても、その対比として、性の象徴として刺繍を用いるエジプト出身のガーダ・アメール(1963-)について言及したことは、刺繍にまわりついてきたジェンダーの要素を暗

示的に比較するものである。アメール自身も、刺繍を手がける理由を「私は油絵における男性的なこれまでの歴史と、女性の伝統的な家庭的活動の分け隔てを突き詰めるのです。そしてその違いを強調すると同時に、その境界を曖昧にするのです。」と述べている²⁴。

国立西洋美術館に収蔵されるオノレ・ドーミエ (1808-1879) の諷刺版画のタイトルは『『偏執狂』: (2) 刺繍する男 性別のレッテルにおいてしばしば本性を危うくさせる過ちの例。このように亭主を尻に敷き、口ヒゲらしきものがあり、コルネットを吹き、コントラバスを弾く、あるいは人道主義的な小説を書く自称女性と同じように、男の手でハーブをつま弾き、ネクタイを縁取りし、杵に刺繍をする、そして必要とあらば少しばかり料理もする自称男性もみられ』(1840年)とあり、女性と男性を対比する要素として、刺繍を女性に属するものとして取り扱っている。

「縫う」技法において刺繍が特に女性性と結びつくのはなぜだろうか。その理由として刺繍の装飾性が挙げられる。伝統工芸としての側面も持ちながらも、飾りとして糸で描かれる刺繍は、労働としてよりも趣味として見られる傾向にある。片岡栄美は、ピエール・ブルデューの文化資本やハビトゥスの概念を用い、「文化定義のジェンダー化」について指摘する。特定の文化活動から男女いずれかのジェンダーをイメージするという認識パターンがかなり多くの人に共有されており、「ジェンダー化した文化定義」はハビトゥス化して、人々が共有する知覚認識枠組みになっている²⁵。刺繍はまさに「ジェンダー化した文化定義」の端的な例としてあげることができるだろう。

前述のアメールの視点は、アネット・メッサージェ (1943-) ²⁶ がアーティストや女性というアイデンティティを扱う技法としての刺繍や裁縫を意識的に用い始めたことと繋がる。青いテントのなかに、これまで一緒に寝たことのある人の名前を縫い留めたトレシー・エミン (1963-) の《わたしが今まで一緒に寝たすべての人1963~1995年 (Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995)》

(1995年) も、女性性を象徴する意味で、「縫う」技法を用いている。

こうした刺繍が持つジェンダーバイアスをマヤ・バイエヴィッチ (1967-) の《働く女性たちー建設中》(1999年) は主題としている²⁷。国立ギャラリーの修繕工事中の建物で、日中は男たちが工事作業を行い、日没になると男たちと入れ替わるように女たちが現れ、ネットに刺繍を施していく。美術館で保護される国家文化遺産として美術作品と家庭内の手工芸として扱われる刺繍との対比など、刺繍を取り巻くジェンダーの視点がパフォーマンスという形で映像化された作品である。また、アーティストによるリサーチベースのアプローチとして、オーストラリアのシドニーのアーティストのマリー・マクマホンとフランシス・フェニックスは、1978年に「女性の家庭内針仕事グループ」を設立した。歴史的に過小評価されてきた刺繍、編み物、かぎ針、レース編み、針仕事などの創造的な仕事を取り戻すことを目的とし、かぎ針編みの刺繍の敷物ドイリーの700点以上のアーカイブや、新たに制作したポスターの展覧会を行うなど、女性のみを受け継がれてきた知識を価値あるものとして世界に認めさせ、裁縫や編み物をアートとして認めさせた²⁸。

男性もまた「刺繍」が女性のものだという概念と葛藤しながら、「男の刺繍」を模索しているように感じられる。青山悟 (1973-) は、ロンドンのゴールド・スミスでテキスタイルを専攻したときに、9割が女性という環境で、そしてジェンダーの意識が高い人たちが集まっていたことに刺激を受け、自分の表現を模索した、女性の労働としての刺繍と、古いミシンという原始的テクノロジーへの憧れ、という男子の目線を共存させることで、「現代の環境を再定義」することをコンセプトとして作品を作りはじめたと語っている²⁹。また師岡とおる (1972-) も、「かわいい刺繍ではなく、カッコいい感じを出すようにし、男の要素を盛り込んでいる」³⁰と述べている。それほどまでに刺繍は女性のハビトゥス化している。

男性が、現代美術の新しい手法として「刺繍」



図2 沖潤子《midnight》2016年（部分）

という技法を逆説的に用いるという側面はありながらも、女性たちが、自分たちの技法として内なる表現を模索する傾向も見取れる。例えば、沖潤子（1963-）³¹は、40歳を過ぎてから作品制作を始めた異色のアーティストである。大切に残してきた母親の遺品の布に娘がのびのびと刺繍したことに刺激を受け、その残された布にひたすら無心に刺繍することを始めた。沖の作品は技法としては刺繍であるが、縫い進めるたびにぐいぐいと絞りあげるように縫い上げ、布が波打っている。もはや平面描写としての刺繍ではなく、平面性と立体性を併せ持つ作品となっており、ミシン糸で縫いあげられる無数の細かい針目は膨大な時間の蓄積であり、情念を感じさせる。作品から死のイメージを感じるのは、針が持つ「突き刺す」という特徴からであろうか。（図2）

一方、モンデンエミコ（1979-）の作品《刺繍日記》³²は、からっと明るい。モンデンは、布ではなく、身の回りのある紙を支持体とし、子どもたちとの出来事を日記として淡々と描く。もとは金属彫刻の作品を作っていたモンデンは、出産を機に糸を使う作品を手がけるようになった。仕事をしながら、子育てもする、という生活環境によって刺繍という技法を選択し、その発表はSNSのインスタグラムを使用しており、オリジナルとしての質感を伝えようという意識が強いわけではない。しかし、刺繍するという「小さな時間」の集積が作品化されており、作家と作品ともに鑑賞

者は日常を歩んでいくという形態そのものが現代美術の枠組みを揺らがせるものである。

竹村京（1975-）も刺繍にこだわり続けてきた作家である。妊娠や出産や子育てといった日常が縫いと繋がり、2000年からの「修復されたXXX」シリーズに至る。壊れたものたちがバラバラにならないように布で包み、その割れ目を絹糸の刺繍によって美しく施す。ベルリンから移り住んだ群馬で出会った蛍光シルクによって、包まれ刺繍され、光を放っている³³。宮田彩加（1985-）は、コンピュータの刺繍マシンにバグを介入させ、縫い目のエラーを表現に取り込んでいる³⁴。現代美術における刺繍は、ジェンダーの要素をはらんだまま、多様な表現に向かい始めている。

2.3 布によるコラージュ平面でもなく、立体でもなく

「縫う」の3つめの要素は、布と布をつなぎ合わせる機能である。手芸の世界ではパッチワークと呼ばれる技法である。パッチワークという語は、刺繍以上に、パッチワーク・キルトの女性の趣味的な閉鎖的世界観が想起され、美術の用語として使用するのは憚られる。布と布をつなぎ合わせる技法を、あえてパッチワークと呼ばず、コラージュ作品として理解することを提案する。例えば、村山留里子《無題》³⁵（2005年）は、村山が「色」と呼ぶ一連の作品群のひとつであるが、自身が美しいと感じる色に染め上げられた鮮やかな絹地を即興的に選んで切り裂いてはミシンで縫い、また切り裂いては無造作につなぎあわせ、また切り裂いては縫い重ねることを繰り返して制作された8.6×7.3メートルの作品である。接ぎ合わされた布の集合体は壮大なスケールのパッチワークとも言えるが、河本真理の分析に従えば「破壊的—創造的」方法に基づき、偶然の法則によって制作されたコラージュだと言うことができるだろう³⁶。村山のビーズやスパンコール、羽やアクセサリーなどで埋め尽くされたドレスの作品「奇麗な塊」シリーズにおいても、無機質に組み合わせることを目指したコラージュとして成立してい

る。³⁷

布と布を縫い合わせる手法をコラージュとする理由は、布と布との組み合わせは必ずしも「縫う」行為を必須としないからだ。接着剤やボンドで留められる場合もあり、あるいは重ねあわせただけというものもあるだろう。現代美術の手法としては、「縫う」ことに限定せず、布と布をつなぐコラージュのひとつの手法として「縫う」技法があるとするのが妥当だろう。

例えば、田中敦子（1932-2005）の最初期の作品群に布によるコラージュがある。《作品》（1954年頃）は麻布を張り合わせ、インクで書き込まれた数字が微妙なずれを生み出す作品であり、《作品》（1955年頃）は黄色の木綿の布を切り出し、端にわずかに切り貼りをした作品である。田中は初期から自分の作品を「構成」と呼んでいたことから、線や既成イメージからなるコラージュであったということが出来る³⁸。これらは接着剤で貼り込まれているが、布のコラージュの展開として考えたい。布と布を縫い合わせるコラージュは、型紙によって切り抜かれた布片をつなぐ衣服の制作と重なる側面があり、田中のコラージュもやがて《電気服》（1956年）に至る。それは村山の「色」シリーズと、「奇麗の塊」シリーズとの関連に近いものがある。

岡上淑子（1928-）や桂ゆき（1913-1991）など、女性アーティストにコラージュを手がける作家が多いことは、針と糸が身近にあるように、様々な紙片も女性の周りにはあり、貼り合わせていく、縫い合わせていくという手法は、日常のなかで断片的な時間しか持ち得ない女性たちが創作にとりかかりやすい手法だったのではないかと考えている。コラージュという手法の女性性や衣服との関連などについては別稿としたい。

3. 「縫う」行為が表象するコンセプト

3.1 ジェンダー

1970年代の第二波フェミニズムにおいて「縫う」ことを含めた手芸的技法は、女性に担わされ

た家庭の労働としての意味を持っており、女性の創造的活動を低く見ることに繋がったことが指摘された。しかし、歴史的に女性に強いられてきた「縫う」という労働は、必ずしも負の労働とはいえないのではないか。現在のハンドメイドの盛況からもわかるように「縫う」ことの根底に「楽しさ」がある。男性的な労働もあり、女性的な労働もある。男性的な趣味もあれば、女性的な趣味もある。そうしたジェンダーに基づくハビトゥスが社会構造を固定化してきたという側面はあるだろうが、ジェンダーバイアスとして検証すべきは、「縫う」技術が女性らしさをはかるものさしになっていたという社会規範にあるだろう。

碓井ゆい（1980-）は、「shadow work」シリーズにおいて、薄く透ける布に刺繍を施し、裏側の模様も同時に見せる刺繍の手法「シャドウ・ワーク」と、女性が行うものとされてきた家事に代表される、賃金の支払われない仕事「シャドウ・ワーク」という二重の意味を持たせ提示した（図3）。碓井がジェンダーに関わる作品を制作するようになったきっかけは、作家活動を継続していくなかで、作品のモチーフの選び方や手芸的な技法を用いていることから、たびたび「女性らしい作品」と形容され、女性らしさに対する疑問や、自分が女性であるということに対して否定的な感情を持っていたことに気づいたことにあるという³⁹。

一方、村山留里子や沖潤子の作品からは、無我となって縫い続ける作家の姿が浮かび上がってくる。何を縫うか決めないという2人の態度から、



図3 碓井ゆい《shadow of a coin》2013-2018年

縫っているうちに次にどこを縫うかが自然と決まっていくという、手に任せていくような感覚は、心に任せることでもある。作品を創造することは苦しいことであることは承知しつつも、あらゆる感情を手委ねる行為は、身体的に快いものなのではないだろうか。

研究者の山崎明子は、手芸は誰でも同じ手順をたどれば同じものが一応できる、一定水準以上のものがトレーニングなしにできるおもしろさがあると指摘する⁴⁰。美術作家が「縫う」技法を選ぶとき、身近でだれでもその工程を共有できるという点において、共感の度合いが高い手法であると言える。ブームになるほど多くの人たちがハンドメイドの作品を生み出している一方、縫い物は苦痛でしかない女性もいる。料理であれば、基本的に毎日やらなければならない創作活動であり、苦手な人も経験を経てそれなりに作るようになるが、縫いものは必要に迫られる場が案外なく、楽しい人と楽しくない人が両極に分かれる。「縫う」技法を用いる作品を批評する場合は、両方の眼差しを持っておく必要があるだろう。

3.2 コミュニティ／コミュニケーション

鴻池朋子が2014年から行っているプロジェクト作品「物語るテーブルランナー」(図4)は、鴻池が作るのではなく、手芸をする人たちが縫い、生み出す作品である。鴻池は震災後、人間として

何かを生み出すことが自然に対して暴力的な行為なのではないかと考えるようになった。その後、鴻池は、原初的な創造行為に立ち返ることで、ものを生み出すことの意味を見出す。その一つが「縫う」ことであった⁴¹。

「物語るテーブルランナー」は、ある土地の人たちが自分の物語を鴻池に語るところから始まる。それぞれの思い出を聞き、鴻池はその場面を紙に描く。語り手はその絵をもとに1枚のテーブルランナーを縫い上げる。つまり、鴻池はこの作品を直接的に作ってはいない。絵を描くという技術を語り手に提供している。語り手は自分の記憶に向き合いながら、時間をかけて自分の作品を作ることで、それぞれの記憶を客観視することができるのだ。「縫う」という原初的な創造的行為の仲介役として鴻池はいる。筆者の企画した「Nous ぬう」展でこの「物語るテーブルランナー」を展示するとき、鴻池に、この作品のキャプション表記にひとりひとりの縫い手の名前を記すべきかと尋ねた。鴻池は逆に、近代が作り出した「作者」という概念に対しての疑念を語った。誰が作者かということよりも、ものが生み出されそこにあることを、美術館もアーティストもいかに伝えるか考える必要がある。あえて個別の作者を入れないことに意味がある、という鴻池の意見は、アーティストの役割を問うものであり、考えさせられた。縫うことが苦手な人は自分の物語を別の人に縫ってもらおう。テーブルランナーというメディアを介して、それぞれの物語を表出するための協働作業が営まれる。この「物語るテーブルランナー」は、「縫う」機能の根源に立つことによって、作品を作ることの意味を問い直す、非常に重要な作品だと評価したい。

写真家の長島有里枝(1973-)は、2016年に「家庭について」というシリーズの作品を発表する。(図5)「女の子写真」と名付けられたことで正当な批評を得られなかったのではないかという違和感から、2011年から2015年までの4年間、武蔵大学大学院にてジェンダーを学んだ長島は、写真以外の表現に一步踏み出す。家にある花柄やポッ



図4 鴻池朋子「物語るテーブルランナー」プロジェクトより 2014年-



図5 (展示風景) 長島有里枝《Shelter for our secrets》
(「家庭について/about home」より) 2016年

ブなTシャツなどの古着をもとに、洋裁の技術を持つ母親と一緒に作ったテント、仮の家、である。長島がこの作品で試みたのは、母親との対話である。近くて遠い母親と向き合ってみる一つの方法としての「縫う」行為がここにある。同年、KIITOアーティスト・イン・レジデンスの成果として発表された「縫うこと、着ること、語ること」では、現在のパートナーの母親と共同制作したタープ（キャンプ用の日よけ）が展示された。タープの素材となった古着は、滞在中に出会った人たちの思い出とともにもらった古着である。親と向き合って話すこと自体が気恥ずかしさを伴う。その距離感を縮めるためのツールとして「縫う」ことを長島は選んだ。「縫う」ことによって生み出される単調な時間と、親世代が得意とする洋裁を通じて、母親たちはその技術によって子どもよりも少し優位に立つ。そうした昭和の女性たちが身につけてきた洋裁の技術が、世代間の対話をもたらす役割を果たしている⁴²。

呉夏枝（1986-）は、コミュニケーション・ツールとしての手芸の機能に着目し、「リサーチとしてのワークショップ」を実施する⁴³。2011年から3年間、大阪市を拠点に行われた地域密着型のアートプロジェクトBreaker Projectの起点となったのが、「編み物をほどこ／ほぐす」ワークショップで、女性たちが着なくなった編み物を集め、参加者とともにほどこいていく過程で、女性た

ちの話を聞くというリサーチになっている。また、2018年には東アジア文化都市2018金沢のリサーチとして「光のきおく、編み物のきろく」のワークショップを実施した。このワークショップでは、レースの敷物のドイリーを持参してもらい、それを日光写真の技法で布に転写し、最後にその布であづま袋を仕立ててもらう。使わなくなったドイリーをモチーフに布製の袋を作るという過程のなかで、人生の節目に贈られた、あるいは編まれたドイリーの思い出が数多く語られた。それらの女性たちの物語をもとに、呉は自身の作品を作る。呉は、専門的な染織の技術を用い表現するが、市井の人たちの手芸の技術と分け隔ててはいない。女性たちとつながる技法として手芸を選んでいる。

「ステッチ・バイ・ステッチ」展を企画した八巻香澄は「プロセスを重視する参加型の美術」にも刺繍の手法が使われるとして、地域の人々が願いごとを刺繍したハンカチ12,000枚をインスタレーションする新田和成（1954-）の《ホワイト・プロジェクト》（2003年）をあげているが⁴⁴、本稿では女性たちが語るという機能としての「縫う」行為に着目したい。

2011年3月11日東日本大震災の後の被災者たちが手芸をする活動があった。手を動かすことでつらい時間を忘れ、話をしなくても他者とつながることができたという⁴⁵。女性たちが「縫う」のは、女性が背負わされてきた歴史でもある。しかし、「縫う」ことは決して労働だけではなく、ものを作るという楽しみがある。逆にいえば、男性から奪われてきた技法であり、女性たちは「縫う」技術を身につけたことによって自分たちの趣味の時間を手に入れたということもできる。現代美術における「縫う」ことの価値の見直しが必要である。

3.3 時間と記憶

「縫う」技法を用いることによって端的に表現されるのは「時間」である。針に糸を通して、布に上下させていくという単調な作業の繰り返しは、言い換えれば、一針一針の手作業と時間の集積である。そして、「縫う」ことの特性のひとつ

が可逆性である。糸をほどこことによって、縫い合わされた布はもとの布に戻る。ほどこことで、作られたときの膨大な時間と人の行為が眼前に現れるようにある。かつて女性たちは着物が古くなると、それをほどき、布を小さくしてつなぎ、また別の着物や布団や雑巾にもしてきた。大切な布ほど、ほどこれ再生産を繰り返す。

記憶や時間は現代美術における普遍的なテーマであり、ほどこ行為にそれらのテーマが重ねられる。平野薫(1975-)は、古着の衣服の糸をほどき、再構成する。布はほどこば糸に戻る。衣服やスニーカーがほどこれ糸として提示されるとき、それらが誰かの手によって作られた時間、その衣服を誰かが身につけていた時間、また作家が丁寧に一本一本ほどいていった時間という多重の時間が重ねられる。手塚愛子(1976-)もまたほどこ作家である。手塚は、絵画の不可逆な構造を解明する方法として生成過程を巻き戻しできる織物や刺繍に着目し、糸を解くことでその構造を表出させる独自の手法で制作を行ってきた⁴⁶。近年はほどこ以上に布や織物の絵画性に着目し、日本と西欧、美術と工芸、近代と現代、過去と現在について絵画性も取り込みながら複層的な作品制作を行っている。

3.4 生と死

千人針は、千人の女性が一针ずつ赤い糸で結び目を作る祈念の手法で、戦争中の日本で出征する兵士などに盛んに贈られた。沖潤子の作品は千人針を想起させる。数え切れないほどの縫い目のなかに結び目もある。だが、それ以上に感じるのは死のイメージである。「縫う」行為は、針を刺す行為の連続でもある。時には縫う指を針が刺し、わずかに血を滲ませることもある。沖の作品は「縫う」というよりも「刺す」というほうがふさわしい。2017年、第11回 shiseido art egg 賞を沖は受賞するが、審査員のひとり岡部あおみは下記のように述べ、また周辺の位置で多くの女性が担い続けた、縫う、刺す、といった行為を根源的に問いかける姿勢を評価している。

たまたま昨年夏、金沢21世紀美術館で沖潤子の刺繍作品を見る機会があった。壁面にかけられた小さな作品に繰り返し刺された糸が、果てしのない時間の堆積を感じさせた。まるでキリストの聖遺物でも見たかのような強烈な印象を受けた。アートや工芸という言葉ではとらえきれない、生や死の概念にかかわる何かが伝わったからなのだろう。しかも表面的な美しい死ではない。生きたすべての者が秘める、ぬぐい切れない死の凄惨さであり、であるがゆえの聖性である。⁴⁷

千人針を主題とした作品が「ヨコハマトリエンナーレ2020」に出品されていた。新井卓(1978-)《カイコガの環世界(その先の構築)》(2020年)は、玉結びひとつひとつを拡大し、1000枚の銀板写真に収めることでそれぞれの玉結びを作った女性の存在を浮かび上がらせた作品である。映像では、千人針を縫った経験のある92歳の女性が玉結びを作り、娘がそれをほどき、さらに孫娘がその布にアイロンをかけながら、たんと話している様子が映し出される。新井の作品の表出は、映像であり、写真であり、「縫う」技法は使わずに、縫うことがもたらす概念を抽出している。「縫う」行為の身体性が感じられないのは、男性作家だからだろうか。女性アーティストたちが自ら縫い続けるのと、新井の作品は対照的である。

4. 結び

針は細く尖った金属の棒に穴があいただけのシンプルな構造を持つ道具である。そして「縫う」技法は、針の穴に糸をくぐらせ、その糸を布に渡していく。非常に原始的な手法であるからこと、多様な表現を可能にする。呉夏枝は、「表現技法としての手芸の技法を使うことは、ジェンダーバイアスのかかった技法としての解釈ではなく、「女性の仕事」を担う人々の間をつなぎ、近代化によって断絶されつつある人間の原初的な表現行為を見

つめる技法であると思う」と語る⁴⁸。

「手芸」に内包されるジェンダーの要素は、どうしたって拭い取ることはできない。しかし、逆に考えれば、手芸にアクセスできたのは女性の特権であったということもできる。「縫う」ことは、平面性も立体性も兼ね備えた、柔軟で自由度の高い技法である。そして、生活に近いところにある原初的な技法であり、技法自体が多様なメッセージを含有している。現代に向き合う美術において「縫う」技法の可能性はさらに広がっていくのではないだろうか。

「縫う」技法を手芸として、客観的に見てこなかったのは、制作者ではなく、批評の課題であったと思われる。女性の手仕事や趣味であったという事実を受け止めつつも、美術の技法としての可能性をさらに追求していく必要性を感じている。

【注】

- 1 「「あいちトリエンナーレ2019」でジェンダー平等が実現 芸術監督の津田大介さんのこだわりとは」https://www.huffingtonpost.jp/entry/story_jp_5c9ab498e4b08c450ccd7da6（最終アクセス：2020年9月29日）など。芸術監督の津田大介はジャーナリストとしての視点からジェンダーの課題をとりあげた。だが、「表現の不自由展・その後」に展示された従軍慰安婦をモチーフにした彫刻作品の是非が政治を巻き込み一時停止になるなど大きな社会的事件となり、芸術祭としてジェンダーについての議論は深められなかった。
- 2 竹田恵子「ジェンダーフリーは可能か? (1) 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」ウェブ版「美術手帖」2019年6月5日 <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21/19922>（最終アクセス：2020年9月29日）など
- 3 これはフェミニズムやジェンダー関連に限らず、美術史研究の領域全体において現代美術を対象とした研究の割合は非常に少ないことを示している。
- 4 小勝禮子「日本の美術館におけるジェンダーの視点の導入をめぐる」『イメージ&ジェンダー』vol.7, 2007年3月に日本の美術館で開催されてき

たジェンダー関連の展覧会について詳細がまとめられている。2000年以降の動向については、小勝禮子「アジアの、境界を生きる女たち展—女たちの多声合唱」『アジアをつなぐ—境界を生きる女たち1984-2012』（福岡アジア美術館ほか、2012年）で補足されている。

- 5 正式名称は「コレクション展1 Nous ぬう」で、2016年5月21日から9月25日まで開催された。出品作家は、金沢21世紀美術館のコレクションから、マヤ・バイエヴィッチ、アネット・メサージェ、村山留里子、ジェマイマ・ワイマン、ジャナイナ・チェッペ、ゲスト作家として沖潤子、鴻池朋子、山本優美、モンデンエミコの作品を展示した。沖の作品は2017年に金沢21世紀美術館収蔵となっている。コレクションについての情報は、金沢21世紀美術館ウェブサイトにて公開されている。<https://www.kanazawa21.jp/>
- 6 例えば、「拡張するファッション」展（2014年、水戸芸術館、企画：高橋瑞木）は、ファッションと現代美術がゆるやかに繋がっていく状況を明らかにした。
- 7 女性アーティストと布をめぐる課題については、小勝禮子「日本の前衛芸術家と布—芥川（問所）沙織、桂ユキ子（ゆき）、草間彌生をめぐる」『川村学園女子大学女性学年報』第4号、2007年など。
- 8 「Stitch by Stitchステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」図録、東京都庭園美術館、2009年、p.5
- 9 山崎明子による「Nous ぬう」の展評は、企画者の意図を展示から読み取ったものであり、筆者の思考を整理するものとなった。以下、引用する。「「Nous ぬう」展において見た物は、女性たちが糸や布、「縫う」という行為なしに表現し得ない執着のようなもので、多くの観客が針目やパーツに魅了される姿がそこにあった。制作者たちもキュレーターも「アート」の文法を熟知したうえで、単純な価値転覆に依存せず、「縫う」ことの意味を問い続けていた。なぜ「縫う（染める・織る）」でなければならないのか、それはテキスタイルアートに携わる人々が常に自己のアイデンティティと重ねて意識し続けている問題でもある。中心からまなぐす人々には、おそらく縫い目や織り目は見えない。また作品が生まれるまでの長い時間の蓄積と、その時間に無数の思考がめぐらされたことも読み取れないだろう。

- 沖潤子の無数の糸の痕跡、鴻池作品にみる素朴な造形—それはもっぱら手芸を生業とする女性たちの手によるものであり地方という周縁を制作の場としている—、バイエヴィッチにみる縫う時間の集積、モンデン作品の日常の断片の時間の集成、こうした作品群を単純に「現代アート」の文脈のみに回収せず、アートをめぐる社会構造と女性の創造活動の必然部分を示唆しつつ、「縫う」の意味を問い続けることに踏みとどまったことに、この展覧会の大きな意義を感じる。」(山崎明子「『Nous ぬう』: 批評の場の構築のために—現代日本におけるテキスタイルアート⑤』『美術運動史』157号, 2016年10月20日, pp.15-16)
- 10 廣田裕史「手芸とファッションから美術史を描き直す」『現代手芸考 ものづくりの意味を問い直す』(フィルムアート社, 2020年)でも、現代美術における手芸の起点としてソフト・スクラブチュアに言及している。
 - 11 ウェブ版「現代美術用語辞典ver.2.0」の田中由紀子による「ソフト・スクラブチュア」の解説から。(最終アクセス: 2020年9月26日)
 - 12 ニューヨーク近代美術館コレクション検索の解説より <https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504> (最終アクセス: 2020年9月26日)
 - 13 「特集 草間彌生」『美術手帖』2012年4月号, p. 79
 - 14 草間彌生がニューヨークでどのような評価を受けてきたかについては、中嶋泉『アンチ・アクション』(ブリュッケ, 2019年)が詳しい。
 - 15 水戸芸術館現代美術ギャラリー『マイクロポップの時代: 夏への扉』図録, バルコ, 2007年, p.138
 - 16 松井みどり『アート: “芸術” が終わった後のアート』朝日出版社, 2002年, p. 206
 - 17 水戸芸術館現代美術ギャラリー, 前掲書, 2007年, p. 138
 - 18 「金沢21世紀美術館 コレクション検索」http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=340 (最終アクセス: 2020年10月1日)
 - 19 「金沢21世紀美術館 コレクション検索」http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=958 (最終アクセス: 2020年10月1日)
 - 20 2020年2月4日から4月21日まで金沢21世紀美術館で開催された「現在地: 未来の地図を描くために [2] 後期」展に「ざわざわ森」を出品した。https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=45&d=1780 (最終アクセス: 2020年10月1日)
 - 21 例えば、うらわ美術館で開催された「縫い その造形の魅力」展(2015年)では、現代美術としての縫いも紹介されているが、企画のきっかけとなったのは、さいたま市立博物館に収蔵された裁縫雛形だったとある。(図録, p.9)
 - 22 「独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システム」<https://search.artmuseums.go.jp> (最終アクセス: 2020年9月26日)
 - 23 中井康之「奔放な糸・イメージからの逸脱」『三つの個展: 伊藤存、今村源、須田悦弘』図録, 国立国際美術館, 2006年, p.47
 - 24 エスパス ルイ・ヴィトン東京で開催された「Le fil rouge (赤い糸)」(2015年)の情報サイトにガーダ・アメールのステイトメントが掲載されている。「私は絵を描き、彫刻を彫り、線を描き、屋外インスタレーションにも取り組んでいます—私は同時に、さまざまな素材を探っています。そのうちの1つとして、刺繍も扱います。私は、絵画を男性が生み出した言語だと捉えているので、絵画を女性の立場から「書き」ます。私は「高い位置にあるもの」と「低い位置にあるもの」、アートとクラフト、そして具象と抽象の対比に興味を掻き立てられます。私は油絵における男性的なこれまでの歴史と、女性の伝統的な家庭的活動の分け隔てを突き詰めるのです。そしてその違いを強調すると同時に、その境界を曖昧にするのです。」<http://www.espacelouisvuittontokyo.com/ja/past/rouge/detail> (最終アクセス: 2020年9月30日)
 - 25 片岡栄美『趣味の社会学』青弓社, 2019年, p.259
 - 26 Annette Messengerは、一般的に日本語表記では「アネット・メサジェ」と書かれることが多いが、本稿では金沢21世紀美術館の収蔵作家としての表記にあわせて「アネット・メッサージェ」とする。
 - 27 「金沢21世紀美術館 コレクション検索」http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=55 (最終アクセス: 2020年9月30日)
 - 28 i-D「テキスタイルが伝えてきたもの: 刺繍のメディア史」2017年2月16日におけるテキスタイル・アート史を専門とするエリザベス・エメリーへのインタビュー記事より。<https://i-d.vice.com/jp/article/papevm/how-women-are-changing-the-world-with-textiles> (最終アクセス: 2020年9月26日)
 - 29 青山悟インタビュー「ART iT」2009年7月号, <https://www.shinichiuchida.com/2009/06/blog->

- post.html (最終アクセス: 2020年9月30日)
- 30 『縫い—その造形の魅力』うらわ美術館, 2015年, p. 104
- 31 「金沢21世紀美術館 コレクション検索」http://jmaps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=3952 (最終アクセス: 2020年10月1日)
- 32 モンデンエミコ 〈needlework/刺繍日記〉<https://www.instagram.com/monden.emiko/?hl=ja> (最終アクセス: 2020年10月1日)
- 33 「長島有里枝×竹村京『まえといま』」展図録, 群馬県立近代美術館, 2019年
- 34 『交わるいと「あいだ」をひらく術として』広島市現代美術館, 2017年, p.17
- 35 「金沢21世紀美術館 コレクション検索」http://jmaps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=238 (最終アクセス: 2020年10月1日)
- 36 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ, 2007年, p.274
- 37 高橋律子「村山留里子: 奇麗なものだけをコラージュする戦闘的態度」『アール 金沢21世紀美術館研究紀要』6号, 2016年
- 38 中嶋泉, 前掲書, 2019年, pp. 232-238
- 39 ウェブ版『美術手帖』「現代美術作品でジェンダー, フェミニズムを語る意味。作家・碓井ゆいインタビューシリーズ: ジェンダーフリーは可能か? (4)」より。<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21/20073> (最終アクセス: 2020年9月30日)
- 40 上羽陽子・山崎明子編『現代手芸考 ものづくりの意味を問い直す』(フィルムアート社, 2020年) p. 60
- 41 「情熱を失った芸術家・鴻池朋子が巨大絵画に描きたかったもの」https://www.cinra.net/interview/201510-konoiketomoko?fbclid=IwAR0lZSuSIyWmZgi9GC9_NiESApv1VeWyWljZJ-XmZuQqBKCoY7rMB0RRQAg最終アクセス: 2020年10月1日)
- 42 「写真家長島有里枝×批評家, キュレーター竹内万里子」『KIITO NEWSLETTER』13号, 2016年2月
- 43 呉夏枝「表現技法としての手芸について」『呉夏枝 手にたくす, 糸へたくす』小山市立車屋美術館, 2019, pp. 46-47
- 44 八巻香澄「決断の集積, そして軽やかな覚悟」『Stich by Stichステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし』図録, 東京都庭園美術館, 2009年, p. 94-95
- 45 金谷美和「手芸がつくる「つながり」と断絶」, 上羽・山崎, 前掲書, pp. 244-262
- 46 ウェブ版美術手帖<https://bijutsutecho.com/artists/686> (最終アクセス: 2020年9月28日)
- 47 第11回shiseido art egg / 審査結果, 岡部あおみによる沖潤子についての審査員評, <https://www.shiseidogroup.jp/gallery/artegg/result/result11.html>, 最終アクセス: 2020年9月30日)
- 48 呉夏枝「表現技法としての手芸について」『呉夏枝 手にたくす, 糸へたくす』小山市立車屋美術館, 2019, p. 52

画像

図1 ニューヨーク近代美術館ウェブサイトより画像引用。

https://www.moma.org/collection/works/163826?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2021&q=Kusama&utf8=✓&with_images=1 (最終アクセス: 2021年2月1日)

図2 画像提供: 金沢21世紀美術館 photo: YAMANAKA Shintaro (Qsyum!)

図3 photo: Shinya Kigure

図4 画像提供: 金沢21世紀美術館 photo: YAMANAKA Shintaro (Qsyum!)

図5 photo: KIOKU Keizo Courtesy of MAHO KUBOTA GALLERY