



イベント報告

フェミニストアートにおける 「再生産」を巡る“攪乱的”表象 の両義性

コーディネーター：岡俊一郎

(CGS 研究所助手)

国際基督教大学ジェンダー研究センターは2021年10月1日に、浜崎史菜氏をお招きし、1960年代から1970年代のいわゆる第二波フェミニズムと呼ばれる動向と並行しておこってきたフェミニストアートについてのウェビナーを開催した。浜崎氏は、1960年代から1970年代のフェミニズムについて人間と動物の境界に着目しながら芸術・哲学など分野を横断する研究を行っている研究者である。「ジェンダー」や「フェミニズム」という言葉は、近年の日本の視覚芸術研究においても大きな注目的になっている。一方で、本イベントでも中心的な題材となった1960年代から1970年代に欧米を中心に展開した「フェミニストアート」について十分な紹介や再検討が行われているとは言いがたい現状がある。本イベントは、こうした問題意識を背景に開催された。ウェビナー形式で開催したことやフェミニズムに対する興味の高まりもあり、イベントには100名以上の参加があった。本レポートは、浜崎氏のレクチャーを要約して紹介するものである。

講演は、広範囲にわたるフェミニストアートを「再生産」というキーワードでまとめて振り返るものであった。フェミニストアートは生殖・家事など様々な形での「再生産」労働を、時に過剰なまでの反復やパロディなどの形であつかった。こうした表現活動は、ジェンダーやセクシュアリティに関する規範に対して攪乱的に働く一方で、時に規範を強化してしまうという矛盾した方向性を内包していた。本イベントのタイトルが「“攪乱的”表象の両義性」と題されているの

もこうした問題意識を反映したものだ。浜崎氏は、多様な作品を丁寧に紹介することで、各作品が内包していた可能性やその限界を聴衆にわかりやすく提示した。今回の講義の一部は、ランカスター大学に提出された講演者の博士論文の内容に基づいており、基礎的な内容を含みつつも、新規性の高い解釈が多く含まれており、学術的に非常に興味深いとの反応もきかれた。

フェミニストアートとはそもそもどのようなもので、どのような問題を扱うのだろうか。本講演で話題となるフェミニストアートとは、女性によって作られたアートや、フェミニストによって作られたアートを意味しないと浜崎氏は指摘した。ここでいう「フェミニストアート」とは、1960年代から1970年代に「第二波」フェミニズムと問題を共有しながら成立していた芸術群のことを指し、「第二波」フェミニズムを象徴的に表す言葉となっている「個人的なことは政治的なこと」というスローガンに見られるような問題意識をアートという領域で取り扱い、ジェンダー規範や男性中心主義的な社会構造に切り込む作品のことをいう。そこには、既存の「アート」や「美術史」を維持させる男性中心主義的なイデオロギーへ疑問を投げかける政治的意図があるのだ。こうした限定的な意味における「フェミニストアート」の動向は家父長制に対して疑念を呈する一方で、西洋の白人女性中心的なものでもあった。ここで、「第二波」という言葉をかっこでくくったのは、浜崎氏がフェミニズムの歴史を波のメタファーで語ることの意義を認めつつ、問題意識を持っていることを示すためである。時に、波というメタファーは、連続性を示す一方で、過去の問題は過去の問題であり現在には関係ないのだという形で断絶性を示してしまうことがある。さらに、フェミニズムの波の歴史言説が、主に白人女性によって紡がれてきたものであることから、この言説自体が、フェミニズム、そして狭義の「フェミニズムアート」の「他者」を作ってしまう危険性があるのである。これらに対する批判的な意識が「第二波」という言葉づかいには込められている。限定的な意味での「フェミニストアート」の言説や歴史記述はどのような「中心」と「外部」を作り出し、何／誰を周縁化することにより成立しているのか、と「フェミニストアート」自体の排他性を批判的に検証する必要があるのだ。

フェミニストアートは、様々な概念的な構築を通して、また様々な文化的制度を通して、誰が表象可能な主体とされてきたのかを問題視する。このことを

理解する上で補助線となるのが、伝統的な西洋の言説の中で二項対立的に語られてきた諸概念である。これらの概念は中立的なものだととらえられがちだが、ジェンダー化されている。例えば、公的なもの、精神、人間、自己、主体、形相、能動性、創造性といった概念は、男性性と関連付けられる。一方で、私的なもの、身体、動物、他者、客体、物質、受動性、欠如といった概念は、女性性と結び付けられる。男性性と結び付けられる生産（creation/production）に対し、女性性は、能動性や創造性の欠如と結び付けられることが多いため、女性性は創造的なものではなく、同じものを反復的に作り出すという意味での再生産（reproduction）と結び付けられることになる。ここに提示した西洋における伝統的な諸概念の布置が、短絡的で本質主義的であるとともに、女性間の差異を抹消し、さらに、他者の「他者」を作り出し排除することによって成り立っていることにも注意を払わなければならない。

こうしたジェンダー化された諸概念の布置を、西洋における美術の歴史の文脈に引き付けて考えるとき、男性による視線の支配の問題（マイル・ゲイズの問題）が浮かびあがる。浜崎氏は視覚文化研究者であるジョン・バージャー（John Berger）に言及しながら、能動的に視る男性「主体」、視られる自分自身を見る女性「客体」（客体化された自分を見る女性）という、美術制度の中にジェンダー化された視線の構造があると指摘した。ペラスケスの《鏡のヴィーナス》やマネの《草上の昼食》などの例が好例だという。また、リンダ・ノックリン（Linda Nochlin）が1971年に発表した「なぜ女性の偉大な芸術家は現れないのか？（“Why Have There Been No Great Women Artists?”）」という先駆的な研究に触れながら、美術教育からの排除といった構造的な差別が女性をアートや美術史という制度から排除してきたのだと指摘した。加えて、浜崎氏は、現状の価値観に疑問を付すことなく、それに包摂される形で「偉大な（great）」芸術家として認められることは、フェミニストとして是認できることかという問いも示した。

このウェビナーで扱われたフェミニストアートの問題意識を端的に示す事例として、ルイーゼ・ブルジョワ（Louise Bourgeois）による《ファム・メゾン》（Femme Maison）という作品が紹介された。アレクサンドラ・M・ココリをはじめとしたフェミニスト美術史家が言及・分析するこの作品は1960年以前に作られた作品ではあるものの、タイトルにある「女の家」という言葉や作品の細部

は、フェミニストアートの問題意識を先取りするものである。この作品では、人型の形象が描かれている。しかし、顔を含む上半身は、家に置き換えられている。顔によって認識される人間の個性が無化され、匿名的になっていると理解することができるだろう。また、この人型の形象には、目や口がなく、見つめ返したり、話し返すことができないものとなっている。一方で奇妙にも、乳房や性器などの再生産（生殖）に関わる部分は描かれている。このように、家に象徴される抑圧的体制を、女性像とあわせて提示することでブルジョワは戦略的に男性中心主義的イデオロギーに挑戦しているといえる。また、浜崎氏は、表現へのアクセスを制限されてきた女性自身が、自らが客体化されてきたプロセスや抑圧の状況を描き出し、家父長的な体制に挑戦する様を描いた映像作品としてレティシア・パレンテ（Leticia Parente）による《Preparation I》（*Preparação I*）に言及した。

ルーシー・リパードが示唆するように、フェミニストアートの核心には、「アート」の階層的な構造を問う批判的な視線がある。そのため、上述した2つの作品に既にみられるように、フェミニストアートを形式、素材、方法などによって分類することはできない。大文字の「アート」という概念を批判的にとらえ、転覆させる試みこそをフェミニストアートとしてとらえるべきである。

フェミニストアートを理解する上で重要な概念が「再生産」概念である。再生産とは、現行の社会体制を維持するために必要とされる労働の事であるが、とりわけマルクス主義フェミニズムの文脈においては、家事、子どもを産むこと、育てること、ケアワークなどを含む「労働そのものを可能にするための労働」に焦点があてられる。マリナ・ヴィシュミットが指摘するように、フェミニストアートは、しばしば価値が軽んじられている再生産労働を様々な形で、前景化／可視化することで現行の社会体制・アートに関わる体制を問題視してきた。浜崎氏がトークで触れた作品の多くは、再生産／再生産労働を「脱自然化」することで、再生産／再生産労働によって維持される資本主義や家父長制への批判につながるものであるといえる。

再生産の問題を扱った作品の1つとして、1965年に行われた久保田成子による《ヴァギナ・ペインティング》（*Vagina Painting*）をあげることができる。この作品は、久保田が膣の近くに絵筆を取り付けた下着を履いた状態でペインティン

グのパフォーマンスを行うというものである。ジェイン・ワークが指摘するように、ペインティングには赤色の絵具が使われた。先に、ジェンダー化された伝統的二項対立の枠組みの中で、男性は生産する力を持つとされており、女性はそうした力を持たないと位置付けられていると述べたが、このパフォーマンスはこうした概念を攪乱するものである。アメリア・ジョーンズと北原恵が示唆するように、このパフォーマンスの中で、久保田は女性器を欠如と見なすのではなく、ペインティングを生産する能力を持つものとしてとらえ直しているとも見受けられる。また、この作品は、出産／妊娠の失敗という意味で読まれることがある経血のイメージの改変も狙っている。

一方で、女性性と女性器を結び付けるあり方には本質主義的なものだという批判がありうるかもしれない。久保田の作品を文脈づける上で、イヴ・クライン (Yves Klein) による《人体測定》(Anthropometrie) は重要な参照項となる。このパフォーマンスの中で、クラインは女性のパフォーマーに青色の絵具を塗り、キャンバスの上で動くことを求める。ここでクラインは創造主としての男性の役割を演じ、女性のパフォーマーは絵筆のように扱われていた。また、膣を用いるパフォーマンスとして、キャロリー・シュニーマン (Carolee Schneemann) が1975年に行った《Interior Scroll》(Interior Scroll) をあげることができるだろう。このパフォーマンスで、シュニーマンはあたかもヌードモデルかのように台座に立つ。しかし、ここでのシュニーマンは単に視られる対象ではない。彼女は、膣の中に挿入していた紙を取り出し、男性アーティストから投げかけられた彼女の作品に対する蔑視的発言を読み上げた。このような文脈やパフォーマンスの持つ攪乱性を考えたときに、久保田やシュニーマンのとった態度は、戦略的本質主義的だということもできるだろう。

再生産労働を担う場のひとつとして、台所は様々な形で題材にされた。例えば、ガブリエル・ショア、そしてマデレイン・ニューマンとレオニー・オドワイヤーが指摘・例示するように、女性たちを機械化／家電化されたものとして表現する作品群がある。1960年代から1970年年代に家電は大きく普及した。こうしたなかで、家事労働をしているうちに、女性たちが「機械化」していつているのではないかという問題意識が芽生えてきたと考えられる。ニューマンとオドワイヤーが詳しく分析したヘレン・チャドウィック (Helen Chadwick) によ

る《台所の中で》(*In the Kitchen*)などは、道具化した女性像を示したものだといえる。この作品の中でチャドウィックは家電を模した服を制作しているが、機械化という言葉が与える印象に対してチャドウィックの作品には手作り感があり、機械的ではないことから、効率的でなくてはならないという資本主義と家父長制が求める効率性や生産性に対する抵抗として読むこともできる。また、ビルギット・ユルゲンセン (Birgit Jürgenssen) の《主婦の台所用エプロン》(*Housewives' Kitchen Apron*)で、ユルゲンセンは台所のコンロを模した巨大なエプロンを作成している。このコンロにはオープンが備え付けられており、撮影された写真からはオープンからバケットが飛び出している様子をうかがうことができる。シヨアが指摘するように、この作品は、正面と横側の二方向から取られているのだが、これは逮捕後に撮られるマグショットのようにも見え、また、“Have a bun in the oven”という成句は、「妊娠している」ことも意味する。家父長制に対するユーモラスな批判を展開したことが「マグショット」を撮られた原因なのだろうかなど、思考を触発する作品となっている。興味深い点は、チャドウィックの作品もユルゲンセンの作品も「洋服」の形をとっていることだ。つまり、台所で「主婦」に課された役割は「着せ替え」可能であり、本質ではないのである。

アレクサンドラ・M・ココリが指摘するように、マーサ・ロスラー (Martha Rosler) による《キッチンの記号学》(*Semiotics of the Kitchen*)も、家庭という場所を「不気味”(“uncanny”)な形で提示している。この作品は、料理番組のパロディのような形態をとっており、ロスラーが台所にある道具を1つずつ紹介していく。しかし、彼女はいっこうに何も作らない。それどころか、包丁を振りかざすなど、通常とは異なる暴力的な仕方道具を扱って見せる。家庭的なものが潜在的に「武器」になりうることを示すことで、この作品を通してロスラーは理想的な主婦像への同一化を拒否する可能性を示している。

フェミニストアートを考える上で、ジュディ・シカゴ (Judy Chicago) やミリアム・シャピロ (Miriam Shapiro) らが行った《ウーマンハウス》(*Womanhouse*)というプロジェクトは重要である。シカゴとシャピロらが中心となって、1970年にカリフォルニア芸術大学 (CalArts) にフェミニストアートプログラムが設置されていることが知られている。このプロジェクトの発表の場として、ロサンゼルスの一軒家をアートの実践の場にしたのが《ウーマンハウス》のプロジェクト

クトである。このプロジェクトは、「第二波」フェミニズムの特徴とされるコンシャスネス・レイジングを介して創作が行われた。また、《ウーマンハウス》という言葉は、前述のブルジョア作品からとられたとされるとココリによって指摘されている。

ココリが指摘するように、このプロジェクトでは、なじみのあった家という主題を「不気味なもの」に変えてしまうという方向性がとられた。壁には、玉子や乳房を模した彫刻が過剰なまでに反復する形で飾られた。また、アイロンがけなどの日常的な再生産労働をパフォーマンスとして提示するアーティストもいた。さらには、経血のついたナプキンが作品の一部として提示された。スキャンダラスにも思えるこれらの作品は、「これらはアートなのか」という議論を生んだが、このことは一方で、何を排除することによってアートという制度がなりたってきたのかを問い返す試みであったともいえる。

また、《ウーマンハウス》では、ペニスやヴァギナの模造品をつけたパフォーマーが、ステレオタイプの男女の役割を演じるパフォーマンスを行った。このパフォーマンスは、家父長制下において男女の性器に付与されている意味づけを大きさに演じることで、意味づけのおかしさを明示しようとしている。一方で、ジェンダーと性器を結び付ける様は、本質主義的だともいえるだろう。これは、経血の作品化にもみられる側面である。

このように、批判的で重要な契機をはらみつつも、《ウーマンハウス》は問題含みの試みであったともいえる。本質主義的に関わる問題群のほかにも、例えば、このプロジェクトが、《ウーマンハウス》に住むとされる人々を更に支えている周縁に置かれた人々や「第三世界」の人々などに対してどこまで意識的であったかは定かではない。本質主義の強化、白人中産階級家庭の再生産労働を支える抑圧的社会的構造に対する批判的な言及はほとんどないのだ。浜崎氏は、フェミニストアートを歴史的に記述しようとする時、《ウーマンハウス》という場でアートを制作できるのは誰だったのか、誰が表象する主体とされなかったのかという問題意識を持たなくてはならないと述べた。《ウーマンハウス》は主に白人女性の経験に焦点を当てることで、彼女たちの生活を可能にしていた移民や非白人、「第三世界」の人々の労働を不可視化する一面も持っていたと指摘できるだろう。

ここまで詳述してきた作品にも見られるように、浜崎氏は、フェミニストアートには、破壊的な過剰、模倣という2つの大きな戦略があると指摘する。フェミニストアートは、過剰性をもって主婦や女といった社会的に割り当てられたカテゴリーを可視化しようとする。そうすることによって、これらのカテゴリーが本質的なものではなく、構築されたものであることを示そうとするのだ。また、フェミニストアートの中で扱われるパロディを視る時に、パロディであるのに笑えなくなる瞬間が到来することがある。作品の誇張されている側面に関して、「しかしこれは、現実にも存在する」という覚めた認識を観客が得る瞬間がフェミニストアートにはあるのだ。

他にも、浜崎氏の博士論文に基づきながら、動物とフェミニストアートに関する興味深い指摘がなされた。浜崎氏によると、1960～70年代のフェミニストアートには、ニワトリや卵に女性を同一化するような作品が多くみられるという。これは、食肉産業の工業化といった動向と並行している。また、鶏卵を生み出すというメスのニワトリに課された役割にフェミニストアーティストたちが同一化していた可能性もある。作例としては、自分自身の頭に下処理済みの鶏肉をかぶるパフォーマンスを行うニナ・ソベル (Nina Sobell) の作品や、鶏肉の部位と自分の身体部位を比較した写真を撮っているスザンヌ・レイシー (Suzanne Lacy)、そしてニワトリに扮して街に出たリンダ・モンタノ (Linda Montano) などが挙げられる。これらの作品は、フェミニストアーティストたちがいかに自身をまなざしていたか (あるいは他者のまなざしを内面化していたか) を提示し、「家に」押し込まれること／飼いならされること (domestication) への抵抗を目指すものと考えられる。しかし、その一方、これらのアーティストたちが、いかに動物が食物化され、商品化されるのかというプロセスを十分に批判的な形で示しているとは言い難い一面がある。とりわけアメリカにおいて鶏肉 (とりわけ、チキンウィングなど) が人種化された食べ物であることがはらむ問題性も分析していかなくてはならないと浜崎氏は指摘した。

さらに、再生産労働を問題化する作品として、メアリー・ケリー (Mary Kelly) による《産後のドキュメント》(Post-Partum Document) が取り上げられた。これは、ケリーが子育ての様子を記録した作品であり、息子の排せつ物とともに息子の排泄物の状態が母親の「能力」を示すものになるといったケリー自身の考察が

提示される作品である。ここでは、いわゆる理想的な母親像は描かれていない。この作品が展示されることになった時に、「汚いおむつが展示されている」とスキャンダラスに報じられた。《ウーマンハウス》の例でも見たように、アート自体がこのような再生産労働を不可視化して成立したものではないかということケリーの作品は作品が受ける否定的な反応を通して示しているようである。また、ミエルレ・ラダーマン・ウケレス (Mierle Laderman Ukeles) のメンテナンスアートも重要である。彼女は、掃除といった、ものや生活を維持する活動自体がアートであると主張し、公的な場で掃除などの活動を行った。我々が生活を送る上でこのような活動は不可欠であるにもかかわらず、様々なものを維持する仕事は女性や周縁化された人々が担わされがちなものであり、ウケレスはこのような活動の重要性を改めて主張した。

最後に、社会的な文脈としてヴァレリー・ソラナス (Valerie Solanas) にも触れられた。SCUM Manifestoと題された彼女の文章は、恐ろしいと言われることもあるが、切り刻む／壊すといった言葉を意図的に反復し性蔑視的な言説を逆転しようとする意味で、フェミニストアートとの近接性を指摘することができるかもしれない。美術史家のシオナ・ウィルソンは、ソラナスのSCUM Manifestoとケリーの排泄物を用いた作品の近接性を指摘しているが、浜崎氏は、ソラナスの文章の反資本主義的側面に注目しながら、その「切り刻む」という言説を、メアリー・ベス・エーデルソン (Mary Beth Edelson) の《現存のアメリカの女性アーティストたち》(Some Living American Women Artists) (1972) という作品に接続した。エーデルソンの作品はレオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》を元に、それぞれの登場人物の顔の部分を取り、現存のアメリカ人女性アーティストの顔写真を貼ったものである。権威的「名画」を切り刻むことは、女性を排除してきた「美術史」を糾弾する挑発的な行為とも言えるだろう。この攪乱的な「切り刻む」振る舞いについては、ココリによっても指摘がなされている。

このように、本イベントは「再生産」というテーマに焦点を当てつつも、1960年代から1970年代のフェミニストアートを広く紹介するものであった。浜崎氏は、フェミニストアートという歴史化の仕方が西洋中心的事であることに自覚的になりつつ、更にアーカイブ調査を進める必要があると強調した。私たち自身が、フェミニストアートの歴史と向き合う際に、フェミニストアートが批判しようと

した対象である家父長制やジェンダー規範、アート界の排他性、資本主義システムにおける搾取構造を再生産してしまう可能性に対し常に注意を払わなくてはならないと続けた。我々は、「フェミニストアート」の言説および歴史記述から不可視化されてきた非白人女性の作品や経験、「フェミニストアート」を支えたと考えられる移民や「第三世界」の人々の労働を不可視化してはならない。誰／何が周縁化されることによって、規範と表象が成立しているのかを注視し続けなければならないと浜崎氏は締めくくった。

質疑応答において、学術的にも興味深いやりとりがなされた。特に、レクチャーの中で提示された1970年代に作られたジュディ・シカゴの脚本による劇作品が、近年国際的に存在感を強めているトランス排除的な言説と同じような論理を基にして制作されているのではないかという参加者からの指摘は、フェミニストアートの意義とその限界を再検討する上で非常に重要なものであった。講師からもこうした問いかけに応えていくことが重要な課題であるという認識が示された。また、参加者からの質問にスピーカーだけでなく他の参加者が応答するなど、ウェビナーという開催形態ではあったがイベントの場自体が反省的な思考を触発する場となっていた。

引用資料

- 北原恵. (2000). 『攪乱分子@境界：アート・アクティヴィズムⅡ』. インパクト出版.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin.
- Jones, A. (1998). *Body art: Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Kokoli, A. M. (2016). *The feminist uncanny in theory and art practice*. Bloomsbury.
- Lippard, L. R. (1980). Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970s. *Art Journal*, 40(1-2), 362-365. doi: 10.1080/00043249.1980.10793628
- Newman, M., O'Dwyer, L. (2015). Home furnishings: Revising the interior spaces of Helen Chadwick's "Living Kitchen." *Third Text*, 29(4-5), 377-396.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? In H. Robinson (Ed.), *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2014* (pp. 134-149). Blackwell.
- Shor, G. (2016). The feminist avant-garde: A radical evaluation of values. In G. Schor (Ed.), *Feminist avant-garde: Art of the 1970s, the Sammulunger Verbund collection, Vienna* (pp. 17-72). Prestel.
- Vishmidt, M. (2017). The two reproductions in (feminist) art and theory since the 1970s. *Third Text*, 31(1), 49-66.
- Wark, J. (2006). *Radical gestures: Feminism and performance art in North America*. McGill-

Queen's University Press.

Wilson, S. (2015). *Art labor, sex politics: Feminist effects in 1970s British art and performance*.

University of Minnesota Press.



Event Report

The Ambiguity of Subversive Representation of “Reproduction” in Feminist Art

Coordinator: Shunichiro OKA

(Research Assistant, CGS)

On October 1st, 2021, the Center for Gender Studies (CGS) invited Fumina Hamasaki to present a webinar on the feminist art, which coincided with the so-called second-wave feminist movement of the 1960s and 1970s. Hamasaki conducts interdisciplinary research on feminism, art and philosophy, focusing on the critical intersection of human and animal.

Currently, the topics of gender and feminism have drawn significant interest in the field of art historical and visual cultural research in Japan. Researchers, however, have not thoroughly reexamined the idea of feminist art, which emerged in the West during the 1960s and 1970s. This event, aiming to fill this critical gap in the research field, attracted more than 100 viewers online. This report summarizes Hamasaki’s lecture for future reference.

The lecture looked back on the feminist art movement through a key concept, “reproduction.” Feminist art addressed the idea of reproduction, including procreation, domestic work, and the like, through excessive repetition and parody. These representations subversively challenged the norms governing gender and sexuality. At the same time, they sometimes enhanced the very norms of gender and sexuality. This ambiguity is at the center of the questions raised in the lecture. Hamasaki described in detail various works by feminist artists and explained the possibilities and limitations

those representations faced. Part of the lecture was based on her Ph.D. dissertation (submitted to Lancaster University), and the audience enjoyed Hamasaki's academically intriguing interpretation.

What is feminist art and what problems does it address? Hamasaki emphasized that feminist art does not mean artworks created by women or art created by feminists. Rather, feminist art embraces artistic production that has an affinity with the sociopolitical concerns of second-wave feminism in the 1960s to 1970s. "The personal is political," a famous slogan often associated with second-wave feminism, also applies to the feminist art, the difference being that the feminist art treated feminist concerns artistically. Feminist art politically questions and undermines gender norms and androcentrism, which sustains the system of the history of "Art."

The movement of feminist art in this limited term questioned the notions of patriarchy and androcentrism, but Hamasaki pointed out that the movement adopted the perspective of the dominant Western and white racial culture. Hamasaki also mentioned that she employed the term "second-wave" in quotation marks, as she believes that the wave metaphor is problematic. A wave signifies continuity while at the same time evoking discontinuity; the term makes us believe that the issues raised in the past have been solved. Furthermore, we should keep in mind that wave related discourse of feminist history was told mainly by white women. Thus, we may fall into making "others" of "feminist art" in limited terms if we rely on this discourse. We should pay close attention to what "center" and "periphery" dynamics discourse and history of "feminist art" in limited term produce. Hamasaki also mentioned we should critically analyze exclusivity of "feminist art," asking how "feminist art" is made possible and what kind of marginalization feminist art produces.

Through various conceptual frameworks and cultural concepts, feminist art questions who has the right and power to represent as the "subject." To understand their inquiry, it is helpful to look at some of the binary ideas

generated in the Western cultural discourse. Although these ideas are seemingly neutral, they are gendered. Ideas such as the public, spirit, self, subject, form, activity, and creation are associated with maleness while ideas such as the private, body, matter, other, animal, passivity, lack are associated with femaleness. As femaleness is often related to a lack of activity and creativity, femaleness is connected to reproduction instead of creation or production. Here, in this problematic framework, reproduction represents repetitive, noncreative acts. Hamasaki stressed that such an understanding is problematically reductive and essentialist. It is also important to note that this binary logic erases differences between women, and creates and negates what is excluded from these binary oppositions (the other “Others”) in order to sustain its system.

When we consider the placement of these gendered concepts in the context of the history of art in the West, the problem of male domination of the gaze (the problem of the male gaze) comes into play. Citing visual culture researcher John Berger, Hamasaki pointed out that there is a gendered structure of the gaze in the art system. Men actively look at objects, and women look at themselves being looked at (i.e., at an objectified self). Velázquez’s *Venus at Her Mirror* and Manet’s *The Luncheon on the Grass* are good examples of this power dynamic. Furthermore Linda Nochlin’s 1971 article, “Why Have There Been No Great Women Artists?” pointed out that structural discrimination, such as limited access to art education, has excluded women from the system of art and art history. Hamasaki asked whether it is acceptable for a feminist to be recognized as a “great” artist without questioning the current value system.

Louise Bourgeois’s *Femme Maison* is a significant example of feminist art that was cited in the lecture. Feminist art historians such as Alexandra M. Kokoli closely analyze this work. Although this work was made before the 1960s, the title (“woman’s house”) and the details of the work anticipate the issues of feminist art. The work depicts a human figure whose upper half, including the face, has been replaced by a house. The individuality of the

human being has been erased, and the figure becomes anonymous. It has no eyes or mouth and cannot gaze back or speak. Nevertheless, strangely enough, body parts related to reproduction, such as breasts and vagina, are depicted. Thus, it can be said that Bourgeois strategically challenged male-centric ideology by presenting the oppressive system as symbolized by the house and the image of an anonymous woman. Hamasaki also cited Leticia Parente's *Preparation I* as an example of art that challenges the patriarchal system by depicting the process of female objectification and the reality of oppression.

As Lucy Lippard suggests, at the core of feminist art is a critical perspective that questions the hierarchical structure of "art." Therefore, as already seen in the two works mentioned above, feminist art cannot be categorized by form, material, or method. Feminist art should be seen as an attempt to critically grasp and subvert the idea of art itself.

Reproduction is an important concept in understanding feminist art. Reproduction refers to the labor required to maintain the current social structure. In the context of Marxist feminism in particular, the focus is on the labor that makes labor itself possible, including housework, childbearing, child rearing, care work, etc. As Marina Vishmidt points out, feminist art has problematized the current social and art-related systems by addressing reproductive labor, which has often been deemed worthless or inferior to creative labor. Works cited in the lecture denaturalize reproduction or reproductive labor and criticize capitalism and patriarchy maintained by reproduction and reproductive labor.

One work that deals with the issue of reproduction is *Vagina Painting* (1965), by Shigeko Kubota, a performance piece in which Kubota painted with a paintbrush attached near her vagina. As Jayne Wark points out, red paint was used for the performance. As mentioned earlier, in the traditional framework of gendered binary oppositions, men are supposed to possess the power to produce while women do not. This performance disturbs this notion. As Amelia Jones and Megumi Kitahara illustrate, in the performance, Kubota

does not present the female genitalia as a kind of lack but as something with the power of creative production. The work also aims to alter the image of menstruation, which is sometimes read as a failure of childbirth or pregnancy.

The manner in which femininity is linked to female genitalia in this performance may be criticized as essentialist. To contextualize Kubota's work, Yves Klein's *Anthropometrie* is an important reference point. In this performance, Klein asks a female performer to apply blue paint to herself and move on the canvas. Here, Klein plays the role of the male creator while the female performer is treated as a paintbrush. Another performance that uses the vagina is Carolee Schneemann's *Interior Scroll*, which she performed in 1975. In this performance, Schneemann stands on a pedestal as if she were a nude model. However, Schneemann is not just an object to be looked at here. She takes out a piece of paper that she had inserted into her vagina and reads out various derogatory remarks made by a male artist about her works. Considering such contexts and performances, it could be argued that the attitude taken by Kubota and Schneemann was strategically essentialist.

The kitchen as a site of reproductive labor has been the subject of various feminist works. For example, as Gabriele Schor, Madeleine Newman and Leonie O'Dwyer illustrate, there are works that represent women as home appliances in the 1960s and the 1970s. As home appliances proliferated, the question arose of whether women were becoming "mechanized" in the course of their domestic work. Helen Chadwick's *In the Kitchen*, examined closely by Newman and O'Dwyer, for example, presents an image of a woman who has become a kitchen tool. In this work, Chadwick creates clothes that resemble household appliances. In contrast to the impression given by the word "mechanization," Chadwick's work is somewhat humorous, full of handmade touches, and can be read as resistance systems of capitalism and patriarchy, which demand efficiency and (re)productivity. In *Housewives' Kitchen Apron*, Birgit Jürgenssen presents a huge apron that resembles a kitchen stove. The stove is equipped with an oven, and the photograph shows a baguette popping

out of it. As Schor points out, the phrase "have a bun in the oven" means "being pregnant," and the picture is taken from two directions, front and side, like a mug shot taken after an arrest. The work inspires various thoughts. One might wonder why the "mug shot" was taken. The artist's humorous criticism of the patriarchy may be the reason. What is interesting here is that both Chadwick and Jürgenssen made clothes. They may suggest that the role imposed on housewives can be taken off. It is not essential.

As Alexandra M. Kokoli argues, Martha Rosler's *Semiotics of the Kitchen* also presents the idea of home in an uncanny way. The work parodies a cooking show in which Rosler introduces the kitchen's tools one by one but makes nothing at all. On the contrary, she handles the utensils in an unusual, violent way, such as swinging down a kitchen knife. By showing that domestic tools can potentially become a weapon, Rosler refuses to identify with the image of the ideal housewife.

Judy Chicago and Miriam Shapiro's Womanhouse project is a milestone in the history of feminist art. Led by Chicago and Shapiro, the first feminist art program was established at the California Institute of the Arts (CalArts) in 1970. As a venue for the presentation of this program, Womanhouse was established, which turned a house in Los Angeles into a place for art practice. One of the characteristics of the project was that it was created through consciousness-raising, which is said to be characteristic of "second-wave" feminism. As Kokoli points out, the name Womanhouse is said to have been taken from Bourgeois's work cited beforehand.

As Kokoli argues, in this project, the familiar objects in the house were replaced by the "uncanny." On the walls, sculptures resembling eggs and breasts were displayed in an overly repetitive manner. Artists also presented everyday reproductive labor, such as ironing, as performance. Chicago even presented sanitary napkins with blood on them as works of art. These works, which seemed scandalous, generated a debate on whether they were art or not. Womanhouse was an attempt to question what the art system was founded on

and what it was excluding.

Womanhouse featured a theatrical performance entitled *Cock and Cunt Play* in which the performers, wearing replicas of a penis and a vagina, played stereotypical gender roles. By exaggerating the meanings assigned to male and female genitalia under the patriarchal system, the performance attempted to make explicit the strangeness of those meanings. In today's view, Chicago's linking of gender and genitalia is very essentialist. This is an aspect that can also be seen in the articulation of menstruation in Chicago's *Menstruation Bathroom*.

In this way, Womanhouse was a problematic initiative, even though it was a critical and important site. In addition to the essentialist issues, it is not clear to what extent the project was conscious of the marginalized people who take care of and sustain the lives of the people who were supposed to live in Womanhouse. There are few critical references to the reinforcement of essentialism and oppressive social structures hidden in the white middle-class households. While Womanhouse was an important and monumental project, we must, when describing feminist art historically, ask the question of who are able to create art and who are represented in Womanhouse.

As can be seen in the works described above, feminist art has two prominent strategies: subversive excess and parody. It attempts to make visible socially assigned categories, such as housewife and woman, by excessively representing them. In doing so, it shows that these categories are not essential but socially constructed. Furthermore, when looking at the parodies in feminist art, there comes a moment when the parodies are no longer funny, a moment when the audience becomes aware that the parodied reality is actually a reality.

Hamasaki made another interesting point, based on her dissertation, about animals and feminist art. According to Hamasaki, the feminist art of the 1960s and 1970s included many works that equated women with chickens and eggs, which coincides with the industrialization of the meat industry. Feminist artists may have identified with the female chicken's role in egg production. Nina

Sobell, for example, put prepared chicken over her own head, and Suzanne Lacy took photos that compared parts of a chicken to parts of her body. Linda Montano walked around the street wearing like a chicken. These works may indicate how the feminist artists identified themselves as chickens and protest against domestication, however, they do not necessarily provide us with direct criticisms of the industrialized process of how animals become "food" and "products" on the capitalist market. In addition, Hamasaki pointed out, we must analyze the problem of identifying with chicken, as chicken wings are a racialized food in the context of the United States.

Post-Partum Document by Mary Kelly was addressed as a work that put reproductive labor a central position. In it, Kelly records the state of child rearing and her own thoughts about her son's excrement. The so-called ideal mother is not depicted here. When the work, which included Kelly's son's used diapers, was to go on display, it was reported in a scandalous way. As we have seen in the case of Womanhouse, Kelly's work demonstrates that art itself was created by making such reproduction labor invisible. The maintenance art of Mierle Laderman Ukeles is also important. Ukeles insisted that the activities that maintain things, such as cleaning, were artistic, and she carried out activities such as cleaning in public places. Despite the fact that such activities are essential to our daily lives, the task of maintaining various things tends to be looked down on and done by women and marginalized people. The importance of Ukeles's work lies in its reassertion of the crucialness of such activities.

Finally, drawing on Siona Wilson's preceding work which reveals the proximity between Solanas's manifesto and Kelly's use of excrement in *Post-Partum Document*, Valerie Solanas's work was mentioned for contextualization of the time. Her text, *SCUM Manifesto*, gathers critical attention and is sometimes said to be scary. Hamasaki suggested that Solanas's attempt is close to feminist art in the sense that it deliberately repeats words such as SCUM and destroy to subvert the sexist discourse of the era. Drawing an attention to

Solanas's anti-capitalist attitude found in her manifesto, Hamasaki connects Solanas's discourse of "cutting up" the system of patriarchy to Mary Beth Edelson's art work. Edelson's *Some Living American Women Artists* is a collage based on Leonard da Vinci's *Last Supper*. However, the heads of each figure are cut out and replaced by those of American women artists. As Kokoli maintains, the act of cutting up the "masterpiece" could be read as a subversive act and revenge against Art History, which have been excluding women.

As a final remark, Hamasaki stressed the need for further archival research. She pointed out that, while the feminist art movement produced a tremendous legacy, only a small portion of that legacy has been explored. We must also be aware that the current way of telling the history of feminist art is Western-centric. We must always be aware of this pitfall. Furthermore, Hamasaki argued that when analyze history of feminist art, we must be careful not to reproduce, what feminist art criticizes: the system of patriarchy, gender norms, exclusivity of the art world and labor exploitation under capitalism. We have to carefully examine who/what is excluded and negated in order for the norms and certain representations to be sustained within the realm of art history and its discourse.

An interesting academic exchange occurred during the Question & Answer session when one participant pointed out that the play written by Judy Chicago in the 1970s that was presented in the lecture drew upon a logic similar to that of the trans-exclusionist discourse that has gained international prominence in recent years. This insight highlighted the importance of reexamining the significance of feminist art and its limitations. Hamasaki agreed that responding to these questions is an important matter. Furthermore, both the speaker and the other participants responded to the participants' questions, so the event itself became an occasion that inspired reflective thinking.

References

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin.

- Jones, A. (1998). *Body art: Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Kitahara, M. (2000). *Kakuran bunshi @ kyōkai: Āto akutivizumu ni*. Inpakuto shuppan.
- Kokoli, A. M. (2016). *The feminist uncanny in theory and art practice*. Bloomsbury.
- Lippard, L. R. (1980). Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970s. *Art Journal*, 40(1-2), 362-365. doi: 10.1080/00043249.1980.10793628
- Newman, M., O'Dwyer, L. (2015). Home furnishings: Revising the interior spaces of Helen Chadwick's "Living Kitchen." *Third Text*, 29(4-5), 377-396.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? In H. Robinson (Ed.), *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2014* (pp. 134-149). Blackwell.
- Shor, G. (2016). The feminist avant-garde: A radical evaluation of values. In G. Schor (Ed.), *Feminist avant-garde: Art of the 1970s, the Sammulunger Verbund collection, Vienna* (pp. 17-72). Prestel.
- Vishmidt, M. (2017). The two reproductions in (feminist) art and theory since the 1970s. *Third Text*, 31(1), 49-66.
- Wark, J. (2006). *Radical gestures: Feminism and performance art in North America*. McGill-Queen's University Press.
- Wilson, S. (2015). *Art labor, sex politics: Feminist effects in 1970s British art and performance*. University of Minnesota Press.

