

「新しい女性」の肖像：メアリー・カサットによる シカゴ万博女性館の壁画『モダンウーマン』

江崎 聡子

はじめに

1893年、コロンブスの新大陸発見400年を記念して開かれたシカゴ万博において、園芸館とイリノイ州館の間のラグーンに面して女性館が建設された。設計したのは、マサチューセッツ工科大学建築学科初の女性卒業生である建築家ソフィア・ヘイデンであった。比較的小規模な、長方形のこの古典主義様式のパビリオンには、中央に吹き抜けの大きなホールがあり、そのホールのまわりに大小の展示室が設置され、三階には屋上庭園が用意された。世界各国の女性の労働状況を示すという目的で、女性によって制作された絵画、彫刻などの美術作品とともに、刺繍、衣服、家具といったいわゆる工芸品も展示され、好評を博した。

この女性館において話題を呼んだものの一つに、中央ホール、「栄誉のギャラリー」(Gallery of Fame)の南側壁面を飾ったメアリー・カサットによる壁画『モダンウーマン』(*Modern Woman*, 1892-93) [fig. 1]がある。果樹園でりんごの収穫にいそしむ女性達のグループを描いたこの壁画は、女性館にふさわしい女性の進歩というテーマに基づいて制作されたものであり、女性館を飾る記念碑的作品となるはずであった。しかしながら、この壁画に対する評価はその多くが否定的なものであった。その原因は、様式上の問題と壁画の主題、その両方にあつたと思われる。それは、中央ホールをはさんでこの『モダンウーマン』と対面することになったもう一つの壁画『プリミティブウーマン』(*Primitive Woman*, 1892-93) [fig. 2]と比較することによって明らかになる。メアリー・フェアチャイルド・マクモニーズによるこの壁画は、カサットの壁画とあらゆる点において対照的であった。ひだのある古代の衣装を身につけた女性達が水汲みや育児に携わっている姿を描き、労働に関する伝統的な男女の役割分担を提示したマクモニーズの壁画は、主題的にも様式的にも、非常に高く評価されたのである。

本稿の目的は、カサットの壁画『モダンウーマン』が、価値観の転換期を迎えていた19



Fig. 1. Mary Cassatt. *Modern Woman*, 1892-93. Oil on canvas; 42.7×174.8 m. Location unknown. Photo: Maud Elliott, ed., *Art and Handicraft in the Woman's Building* (New York, 1893), p. 25.



Fig. 2. Mary MacMonnies. *Primitive Woman*, 1892–93. Oil on canvas. Location unknown. Photo: Maud Elliott, ed., *Art and Handicraft in the Woman's Building* (New York, 1893), p. 24.

世紀末アメリカにおいていかなる意味をもっていたのかを考察することにある。その際、『モダンウーマン』がなぜ批評的成功を収めずに終わってしまったのかという点に着目したい。この壁画の制作状況や、主題の解釈に関してはすでにしばしば論じられてきたことであるが、なぜ当時の人々に受け入れられなかったのかという問題は十分に議論されてこなかった。1890年代の中産階級の女性達が置かれていたアメリカの文化的社会的状況や、当時の壁画制作の状況を考慮にいれ、検証していきたい。また、カサットの芸術全般におけるこの作品の位置付けや、カサットのヨーロッパ美術収集への関与という観点からもこの問題を考えてみたい。そのために、この壁面装飾のプロジェクトにカサットが関わった経緯をあきらかにし、マクモニーズによる壁画、そしてカサット自身による作品との比較を行う。そうすることを通して、壁画の主題をいまいちど問い直し、その主題が当時いかなる意味をもっていたのかを分析してみたい。

1. 『モダンウーマン』のプロジェクト

1892年春、ボード・オブ・レディー・マネジャーズ（以下、BLMとする）の委員長として女性館運営に関与していたバーサ・パーマーは、女性館における美術部門の実質的アドバイザーであったサラ・タイソン・ハロウェルの助言をもとに、当時パリを本拠地に活動していた二人のアメリカ人女性画家、メアリー・フェアチャイルド・マクモニーズとメアリー・カサットに、女性館中央ホールの南北ティンパナムを飾る二枚の壁画を依頼した¹⁾。壁画制作の条件は、女性館のガラスの半円筒ボールドにあわせて作られた縦12フィート、横58フィートのティンパナムにぴったりと収まり、「女性の進歩や向上」を主題とする、というものであった。

この主題はパーマー自身が指示したものであったらしい。それは、1892年2月にパーマーがハロウェル宛てた手紙において明らかである。二枚の壁画のうち片方は、「苦難をしいられ、日常の辛い労働に追われる者として原始的状況下にある女性達を、インディ

¹⁾ BLMは、女性館の運営のみならず、シカゴ万博における女性の活動に関する諸事全般を管理、運営することを目的として設立された。例えば、シカゴ博を訪れた未婚女性のために安全な宿泊施設を提供するといったことも、BLMの業務の一環だった。設立の経緯、展示品や展示方法、そしてシカゴ博全体における位置など、女性館についての包括的かつ詳細な研究は以下を参照した。Jeanne Madeline Weimann, *The Fair Women: The Story of the Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, 1893* (Chicago: Academy Chicago, 1981).

な、あるいはピュヴィ（ド・シャヴァンヌ：以下、括弧内は特記なき限り引用者による補足）のような古典的な風景画において見せること」、もう一つはそれと対照的な「こんにちの女性が置かれている状況」というテーマを表現したらどうかとパーマーは提案していたのである²⁾。女性の労働の状況を提示するという女性館全体のテーマを考えれば、この大ホールに飾られることになる壁画の主題としては、まさにふさわしいものであった。

南北ティンパヌムを飾る二つの壁画、その両方を一人の画家に依頼するか、あるいは、二人の画家にそれぞれ任せるか、また、二人の画家に依頼した場合、昔の女性と現代の女性というパーマー自身が指定した二つの主題をどうやって割り当てるか。残念ながらパーマーとハロウェルがこういった問題にいかに対処していたかは資料的には明らかでない。ただひとたび、マクモニーズとカサットが壁画制作を担当することになったとき、主題の分担の決定はそれほど難しいものではなかったはずだ。それは二人の画家のスタイル上の違いを考慮すれば明らかである。

1887年に美術を学ぶためにパリにやってきて、パリの美術サークルにおいて急速に知名度をあげていたマクモニーズは、アカデミーの伝統的なスタイルが身上であった。また、マクモニーズは、古典的な装飾的構成によって神話的象徴的の主題を描いた壁画で当時パリの画壇をわかせていたピュヴィに師事していた。マシューズも指摘するように、原始の女性達をピュヴィのような風景画において描くというパーマーの構想にうってつけの画家だったのである³⁾。

そして一方でカサットも、もう一つの主題「こんにちの女性」を担当する画家として適任であったと言えるだろう。壁画画家としての経験は皆無であったが、その弱点を補ってあまりある魅力がカサットにはあった。カサットはアメリカを離れパリで活躍し、印象派という当時最先端の美術運動に参加していた、いわば前衛的な女性の画家であった。パリでの作品の評価も安定していた。「こんにちの女性」、言い換えれば、当世風の新しい女性達という壁画のテーマは、新しいライフスタイルを生き、様式的にも新しい美術の運動に関わっていた、つまりモダニストのカサットにふさわしいものだった。「こんにちの女性」はカサット自身であったのだ。

また、これまで指摘されてこなかったことであるが、カサット指名の背景には、ヨーロッパ美術収集におけるパーマーやハロウェルとの密接な関係があったとも考えられる。カサットは、アメリカ富裕層のヨーロッパ美術収集のアドバイザーとして、アメリカにおけるヨーロッパ美術コレクションの形成に関与しており、美術収集を通じて、ハロウェル、そして夫とともにシカゴの著名なヨーロッパ美術コレクターであったパーマーを知ることになった。というのも、1890年前後、ハロウェルはパーマーの作品買い付けのエージェントとして幾度となくパリを訪れており、その際に、同じフィラデルフィア出身ということもあったのか、カサットのパリにおける人脈を頼ったという事情があったのである。カサットのパリでのエージェントであり、また印象派の作品を専門にしていた画商ポール・デュラン・

²⁾ パーマーがハロウェルへ宛てた1892年2月24日付の手紙。なお、訳は特記なき限り引用者による。Carolyn Kinder Carr and Sally Webster, "Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals," *American Art*, 8-1 (Winter 1994), pp. 57, 58.

³⁾ Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt: A Life* (New Haven: Yale University Press, 1994), pp. 203-204.

リュエルをハロウェルに紹介したのも、おそらくカサットであったと思われる。1889年の春にパーマーはハロウェルを通じてパリでカサットに会い、5月には、デュラン・リュエルを通して初めて印象派の作品を購入している。また同年9月にはドガのパステル画『舞台の踊り子』(On the Stage, 1876-77)を購入している。これらの作品購入は、ハロウェルやあるいはカサット自身の助言をうけた可能性が高い⁴⁾。このシカゴ博に前後してパーマーが印象派の作品を収集し始めたこと、この時期にカサットとパーマーそしてハロウェルの関係が非常に密接になったことなどから推測すると、パーマーが印象派の作品を収集するにあたって、カサットは指南役として少なからぬ役割を果たしていたものと思われる。そしてハロウェルとともに印象派のファンであり続けたパーマーは、1892年にはカサット自身のパステル画も購入した⁵⁾。

シカゴで行われた美術展覧会を幾度も組織し、アメリカのコレクターにフランス美術の最新の動向を紹介するなどして、積極的にアメリカ美術界に関わってきたハロウェルが、事前にカサットを知らなかったはずはない。またカサットは当時既にアメリカにおいても画家としてある程度の知名度を得ていた。シカゴ博以前にもボストンやニューヨーク、そして出身地であったフィラデルフィアの画廊において幾度か展示会を行っている⁶⁾。ハロウェルはこういった機会にカサットの作品に触れることができただろう。しかし、パーマーやハロウェルが「榮譽のギャラリー」の壁画を制作するという極めて重要な任務を最終的にカサットに依頼した際には、おそらく美術収集のコレクター・ネットワークにおいて深まっていた信頼関係が背後にあったと考えられる。

壁画の依頼をうけたカサットは、当初、依頼を受けるべきかどうか躊躇していた。まず、壁画というのはカサットにとって未知の領域であったし、そしてなによりも壁画のような伝統的な表現媒体は、まさにカサットがパリにおいて捨てようとしていたものであったからだ。しかし、次第にカサットは、今までに経験したことのない新しいものに挑戦することによって意味を見出していったと思われる。親しい友人であったルイジーヌ・ハーヴェマイヤーへの手紙においては、「シカゴ博の壁画を制作することになりました。委員会の指名をうけたとき、最初はおそれ多く感じましたが、しだいに、今までにやったことのないものに挑戦するのは楽しいことなのではと考えるようになりました」と述べている⁷⁾。そしてついには、正式な契約書をかわさないうちから制作を開始するほどこの壁画制作に熱中していった。依頼を受けて間もない1892年6月、カミーユ・ピサロに宛てた手紙でも、「これから数ヶ月間私たち(母と私)はバジビエに滞在します。私は例のシカゴの建物の一つのためのすばらしい壁面装飾を始めたところです」と、壁画制作に既に着手した

⁴⁾ パーマーが最初に購入した印象派の作品はアクアチントであったと考えられる。ただし購入作品の作者名やタイトル、制作年に関してはわかっていない。Ishbel Ross, *Silhouette in Diamonds: The Life of Mrs. Potter Palmer* (New York: Harper, 1960), pp. 147-63; Frances Weitzenhoffer, *The Havemeyers: Impressionism Comes to America* (New York: Harry N. Abrams, 1896), pp. 87-90.

⁵⁾ Weitzenhoffer, *The Havemeyers*, p. 87.

⁶⁾ 例えば1879年にはニューヨーク、カーツギャラリーで、そして1885年にはフィラデルフィア、ペンシルヴェニア美術アカデミーでグループ展に参加している。

⁷⁾ カサットがルイジーヌ・ハーヴェマイヤーに宛てた手紙。おそらく1892年の初夏に投函された。Nancy Mowl Mathews, ed., *Cassatt and Her Circle, Selected Letters* (New York: Abbeville Press, 1984), p. 229, n. 2.

ことを述べている⁸⁾。では、カサットがこれほど意欲的に取り組み完成させた作品は一体どのようなものだったのか、以下、検証していきたい。

2. 『モダンウーマン』の誕生

まず断っておかなければならないが、マクモニーズの壁画とともにカサットの壁画は万博終了後、消失してしまった。キャロライン・カーとサリー・ウェブスターの追跡調査によれば、カサットの壁画は、どうやら万博後しばらくはパーマー自身が所有していたらしいが、その後の作品の所在に関しては、現在にいたるまで不明である。我々は、残された完成作の写真からこの作品を論じるしかない⁹⁾。

カサットの壁画は三つの油彩画からなる三幅対のような構成をとっている。葉形装飾が豊かにほどこされた3フィートの幅の額縁が、縦12フィート、横58フィートの半円筒形の壁画全体を囲んでいる。この額縁は、同時に中央パネルの額縁にもなり、全体を三つの部分へと分割している。中央パネルの額縁や、左右のパネルの下端には、りんごと思われる果実を手にした幼児が描かれたメダリオンがはめこまれている。

草地の大地を背景にして、構図上、ゆるやかな連続性をみせている三つの光景において、それぞれ異なる主題をカサットは用意した。しかし同時に各主題は、この壁画全体の大きな主題である「モダンウーマン」、すなわち「こんにちの女性」という主題のもと、互いに深く関連することとなった。そしてカサットはとりわけ中央の大きなパネルを中心に、「こんにちの女性」という寓意画を構想していったと考えられる。パーマーへの手紙のなかで、カサットはこう書いている。

私は当世風の現代的な女性を描こうとしています。細部にいたるまでできるだけ正確に今の時代の流行を表現しようと思います。知識や科学の果実を収穫する若い女性達を、中央の最も大きな構図の主題にしました……喜ばしい、ある盛大な祝祭日の一日のできごととして描こうと思います……両脇に二つ作品を置く、スペース上の余裕があります。一つは、間もなくとりかかる予定ですが、名声を追求する少女たちという主題にしようと思います。私にとってこの主題はとても現代的なものに思われます……もう一つのパネルは、芸術、音楽……舞踏を表現することになるでしょう。もちろんすべてが最も現代的に描かれるでしょう¹⁰⁾。

中央の大きなパネルは、手紙にあるように、『知識の果実を収穫する若い女性達』[fig. 3]と名付けられた。タイトル通り、十人の女性が果樹園で果実を収穫している姿が前景に大きく描かれている。戸外の明るい光のもと、はるか遠くまで続いている鮮やかな緑の果樹園には、おそらくりんごと思われるつややかな赤い実をたわわに実らせた木々が生い茂り、様々な世代の女性達が集っている。そしてこの女性達は、神話画に描かれた古代の

⁸⁾ 1892年6月17日にカサットがカミーユ・ピサロに宛てた手紙。括弧内はカサット自身による補足。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, p. 229.

⁹⁾ Carr and Webster, "Cassatt and MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals," pp. 60-67.

¹⁰⁾ カサットがパーマーに宛てた1892年10月11日付の手紙。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, pp. 237-38.



Fig. 3. Mary Cassatt. *Young Women Plucking the Fruits of Knowledge* (central panel of fig. 1). Photo: Pauline King, *American Mural Painting* (Boston, 1902), p. 89.

女性達が身にまとうひだに覆われた衣装ではなく、またロココの女性達の理想化された身体を覆う刺繍やレースがほどこされた華麗な衣装でもなく、まさに同時代の平服姿で果実の収穫にいそんでいる。構図の中心であり、同時に壁画全体の中心ともなる部分には、大人の女性から若い少女へとりんごの実が手渡されている光景が描かれている。世代間の知識の継承が、ここに最も凝縮されたかたちで表現されている。[fig. 4]

知識という果実を収穫し、次世代に継承していく女性達を描いたこの絵は、カサット自身が体験した当時の女性教育のめざましい発展状況を思い起こさせる。1890年までには、現在に至るまで名門とされている女子大学が数多く創設されていった。例えば、ヴァッサー（1865年）、スミス（1871年）、ウェルズリー（1875年）、プリンマー（1880年）といった女子大学はちょうどこの時期に軒並み創設されていったのである。また女子高等学校設立を合法化する法律である「カミューセ法」が制定されたのも1880年であった。そしてカサット自身もペンシルヴェニア美術アカデミーで高等教育を受けている。ナンシー・マシューズが指摘するように、描かれたリンゴの実は、女性の教育において女性に授けられた知であるとも解釈できるだろう¹¹⁾。

また、成熟した果実の収穫という点に注目すれば、この果樹園での光景は、カサット自身が深く関わっていたアメリカ人女性の美術収集行為に関する言及と見ることもできる。先にも述べたように、当時カサットは、画商を紹介し、また具体的に購入作品を推薦することによって、アメリカ富裕層のヨーロッパ美術収集のアドバイザーとして、アメリカにおけるヨーロッパ美術コレクションの形成に深く関与していたのである。運送業を営み、アレゲーニー市長も勤めた、いわば地方の名士であるロバート・カサットを父に持ち、またその兄はペンシルヴェニア鉄道会長のアレクサンダー・カサットという、名門一族出身

¹¹⁾ Mathews, *Mary Cassatt*, p. 207.



Fig. 4. Mary Cassatt. Detail of fig. 3. Photo: William Walton, *The Art and Architecture of the World's Columbian Exhibition*, vol. 1 (Philadelphia, 1893), pl. opp. p. xxxvi.

のカサットは、生まれながらにして、世紀末アメリカの富裕層との強力な結びつきを持っていた。そしてこのネットワークを駆使し、アメリカにおけるヨーロッパ美術コレクションの礎を築きあげたと言える。富裕層にヨーロッパ美術の名作を推薦し、フランス側の画商との交渉を仲介し、購入を助ける。そして最終的に美術館や教育機関への寄贈を促す。または、既存の美術館に作品購入を斡旋する。カサットは、世紀転換期アメリカの資本の蓄積と美術収集熱を利用し、「優れた作品が大西洋を渡る」ことを手助けしたのである¹²⁾。

ここでさらに注目すべきは、当時、カサットが女性のコレクターのコレクション形成に

¹²⁾ ボストンのコレクター、フランク・マコーマーへの1909年の手紙において、カサットは述べている。「優れた作品が大西洋を渡ることを手助けするのは、私の人生において最高の喜びの一つです。」 Erica Hirshler, "Helping 'Fine Things Across the Atlantic': Mary Cassatt and Art Collecting in the United States," Judith Barter, ed., *Mary Cassatt: Modern Woman* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), p. 177.

関わっていたという点である。製糖業で財をなしたヘンリー・ハーヴェマイヤーの妻、ルイジーヌ・ハーヴェマイヤーとの関係がそのもっとも良い例である。例えば、1901年には、ルイジーヌに同行し、作品購入の下見に、イタリア、スペイン旅行にでかけている。また画商から紹介された作品の価格が適正かどうか判断したり、掘り出しものを紹介するのも、カサットの役割であった¹³⁾。カサットが収集を手助けしたルイジーヌの膨大なヨーロッパ美術コレクションは、現在はニューヨーク市のメトロポリタン美術館に寄贈され、文字通りアメリカ最大規模の美術館の一翼を担っている。不動産業において成功した夫をもつサラ・チョート・シアーズやパーマーもまた、作品購入においてカサットを頼っていた。そして同時に、アメリカの富豪達のそれと比べると比較的小規模なものであったが、カサット自身もコレクターであった。アビゲイル・オールコット（作家メイ・オールコットの妹であり、画家）によって、素晴らしい額縁に彩られた名画の数々に満たされている、と評されたパリのラヴァル通り（現在のヴィクトール＝マッセ通り）にあったカサットのアパルトマンには、友人のフランス印象派画家達の作品が、ルネサンスの巨匠達の作品とともに飾られていた¹⁴⁾。1880年代には、ギュスターヴ・クールベ、エドゥアール・マネ、クロード・モネ、ベルト・モリゾそして最も親しい関係にあったドガらの作品を数多く所有していた¹⁵⁾。

このように、当時、美術収集によって、ヨーロッパの文化的財産、知的財産が大西洋を渡りアメリカにもたらされた。そして男性に劣らず、女性のコレクターも美術収集に積極的に関与していた。カサットは『知識の果実を収穫する若い女性達』でも、女性が主体的に文化的交流に関わっていたその様子を比喩的に表現したのではないだろうか。女性達が収穫しているのは、ヨーロッパからもたらされた貴重な果実である優れた作品の数々だったとも考えることができる。美術収集といういわば知の篡奪と再配置に女性が主体的に積極的に関与することに対する支持と奨励を、この作品において表明していたと言える。

『名声を追求する少女達』というタイトルが付けられた左端のパネルでは、カモに追いかけられながら、三人の少女達が、ふわりと空中を飛んでいる天使のような羽をつけた裸の人物を追いかけている。この裸の人物は名声や栄誉をあらわしている。髪やスカートが乱れ、あまり行儀がいいとはいえない姿になっても、少女達はかまわず競って名声を追いかける。足許のカモは彼女達の行動に眉をひそめ、いちいち批判するうるさい大人といったところだろう。

『芸術、音楽、舞踊』と名付けられた右端のパネルには、それぞれ、芸術、音楽、舞踏をあらわす三人の女性像が描かれている。バンジョーを演奏する真ん中の女性は音楽を、左端のスカートダンスを披露する女性は舞踏を、そして他の二人を「見ている」右端の女性は視覚芸術をそれぞれ表していると考えられる。当時流行していたバンジョーやスカートダンスは、三人の女性が身につけている衣装とともに、同時代の雰囲気醸し出すのに

¹³⁾ 例えば、カサットがルイジーヌに宛てた1902年12月24日付の手紙では、ルイジーヌが購入を検討していた作品の価格がまだ高いので、もう少し交渉したらどうかとすすめている。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, p. 275.

¹⁴⁾ アビゲイル・オールコットによるカサットのアパルトマンの描写については、以下に引用されている。Caroline Ticknor, *May Alcott: A Memoir* (Boston: Little, Brown, and Company, 1927-28), p. 151.

¹⁵⁾ Hirshler, "Helping 'Fine Things Across the Atlantic,'" pp. 177-211.

役立っている。注目すべきは、この三人の女性が、男性にインスピレーションを与えるミュージックとしてではなく、また、男性に描かれるモデルでもなく、逆に表現する主体として描かれている点であろう。

この三つの部分の主題上の関連は、描かれた三つの時間の連続性にある。名誉を追求する少女達を描いた左端の作品の季節は、人生の始まりの段階、すなわち春である。そして右端に登場する三人の女性がこの少女達が成長した姿であると考えれば、季節は夏である。そして、成熟し、学問や技芸を十分に身につけた、つまり「成果」を収穫する時期を迎えた女性達を描いた中央の部分の季節は秋である。よって、この作品は、幼年時代、青年期、そして盛年期という女性のライフサイクルを表現することによって、時間の連続性を表現している。そして重要なことに、ここには男性の姿は一人としてみあたらない。男性との関係によって規定される女性の姿をカサットは描かなかったのである。主体的に行動し、そして同時に互いに連携している女性達の一生が描かれているのだ。

ところで、もう一つの壁画であるマクモニーズの『プリミティブウーマン』(1892-93)はカサットの作品とあらゆる点において対照的であった。中央ホールをはさんでカサットの『モダンウーマン』と対面することになったこの壁画は、カサットの額縁と比較すると非常に細い、幅約1フィートの花模様の額縁で囲まれていた。カサットの画面が額縁によって三分割されていたのに対し、マクモニーズの画面は連続しており、連続した三つの空間を登場人物達が行き交うフリーズ状の構図である。また、穏やかなパステル調の色づかいかも、赤、緑、青の鮮烈な色調をもつカサットの作品とはまったく異なる。ピュヴィの文法に忠実に従ったかのような、古典的な風景の中央には、ひだのある古代の衣装を身につけた女性達が水汲みや育児をしている姿が見られる。向かって左側の空間には、耕作する女性が見える。右側の空間では、猟から帰ってきた男性をむかえ、かしく二人の女性と、この大人の様子を真似ている少年少女のカップルが描かれている。つまりマクモニーズは、労働に関する伝統的な男女の役割分担を描き、「苦難をしいられ、日常の辛い労働に追われる者として原始的状況下にある女性達を、インド的な、あるいはピュヴィのような古典的な風景画において見せること」というパーマーの指示に忠実に従っている。

二つの壁画の統一性に関して、依頼直後の1892年の秋、パーマーはマクモニーズに指示を出していた。二つの壁画が何らかの連続性や統一性をもつように、という内容である。とりわけ「額縁と人物像に関しては、カサットとサイズ上の統一をはかること」と彼女は指示した¹⁶⁾。ところがこの時点に至るまで、人物像の大きさや額縁の幅はおろか、マクモニーズとカサットはデザインに関してまったく互いに相談していなかった。唯一の共通点は、両作品全体のサイズだけであった。しかしこれも建物の構造上から必然的に同じ大きさになっただけのことである。二人はデザインに関してそれぞれ独自に構想をねり、決定し、すでに変更不可能なところまで制作を進めていた。マクモニーズはパーマーからの思いもよらぬ指示に驚き、どうやらカサットに相談したと思われる。その年末にカサットはマクモニーズに返事を書いている。カサットは、両者のデザインの違いを認め、とりわけ額縁や人物像のサイズの違いについては、両者の選択は互いの構図にとって必然的なものであるから、変更は必要なしとの結論をだしている。

¹⁶⁾ パーマーがマクモニーズに宛てた電報。Weimann, *The Fair Women*, p. 207.

あなたのお手紙に急いでご返答いたします。ほんとうにシカゴの人達は私たちを幾度となく驚かせてくれますね—あなた自身やまたミス・ハロウェルがおっしゃったことから想像するに、あなたの場合、人物像の大きさの関係で、私の壁画と同じ幅の額縁を作品のまわりに付けることは非常に難しいようですね。私の狙いは、与えられた巨大なスペースを額縁によって可能なかぎり縮小し、残されたそれぞれのスペースにむしろ等身大の人物像が配置されるような絵を描けるようにすることにあります—そのために私は幅が1メートルもある額縁を用意したのです……二つの壁画は非常に高い位置に、しかも離れて設置されるので、統一する必要は全くないということで互いに同意しましょう¹⁷⁾。

こうして、主題、スタイル両方において全く異なる二つの壁画が誕生することとなった。スタイル上の統一がはかられることは結局なかったが、主題に関してはパーマーの思惑通りであった。女性の地位や状況がいかに進歩向上したか、それがこの二つの壁画の対照的な性質によって見事に表現されたのである。

3. 『モダンウーマン』の意義

カサットの壁画に対する評価は厳しいものだった。好意的な意見はあまり聞かれず、批評家達の多くは否定的評価を下した。まずなによりもそのスタイルに関して、作品は批判を浴びた。装飾がほどこされた額縁が額縁として強すぎるし、建物の内部と調和しない。そして赤、緑、青で構成された画面の色調全体が不調和で、強すぎ、しかも象牙色と金色で統一された建物内部と不協和音を立てている。あまりにも高い位置に設置されているために、絵がよく見えない。人物像などをもっと大きく描くべきだった。こういった見解がほとんどだった。ある批評家は「(カサットの三つの絵は)彼女の以前の作品と照らし合わせると、非常に優れていると考えられるが、高さ、人物像の小ささのせいで、実際にはうまくいかなかった」と指摘している¹⁸⁾。『アートアマチュア』誌のある批評家は、カサットの壁画は「装飾的 (decorative) というよりも、むしろ絵画的 (pictorial)」であると批判している¹⁹⁾。最も手厳しいものでは、色づかいはげげしく稚拙であり、そして構図も全く不可解であり、この壁画は「失敗」と言い切った批評もあった²⁰⁾。

ジュディス・バーターは、不評の原因はカサットが壁画制作に関して経験不足であったことにあると考えている²¹⁾。しかし、初期ルネサンスの壁画や、またパリで当時流行していたピュヴィの壁画などを目にし、研究していたはずのカサットが、額縁の調和や人物像

¹⁷⁾ カサットがマクモニーズに宛てた 1892 年 12 月の手紙。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, pp. 243-44.

¹⁸⁾ Will H. Low, "The Art of the White City," Frank D. Millet, ed., *Some Artists at the Fair* (New York: C. Scribner's Sons, 1893), p. 78, quoted in John D. Kysela, "Mary Cassatt's Mysterious Mural and the World's Fair of 1893," *Art Quarterly*, 29-2 (1966), p. 139.

¹⁹⁾ Anon., "Woman's Work in the Fine Arts," *The Art Amateur*, 29-1 (June 1893), p. 10, quoted in Kysela, "Mary Cassatt's Mysterious Mural," p. 140.

²⁰⁾ Florence Fenwick Miller, "Art in the Woman's Section of the Chicago Exhibition," *Art Journal*, 45-104 (August 1893), supplement, xiv.

の大きさといった初歩的な問題に関してミスを犯すとは考えにくい²²⁾。先に引用したマクモニーズへの手紙や、またパーマーへあてた手紙においても、構図上あえて太い額縁を用意し、「現代風の衣装をまとった女性が八フィートや九フィートもあるのは想像できない」ので、人物を等身大に描こうと思っていると述べている。また、果樹園での果実の収穫を描くことによって、「鮮やかな色彩」の使用が可能になるとも書いている²³⁾。ここから読みとれることは、構想の段階から、額縁の幅に関しても、人物像の大きさに関しても、色調に関してもその決定には必然的な理由があったということである。その結果カサットは、当時の壁画の定石を無視することになった。額縁を強調し、鮮やかな色彩を使用することによって、単なる建築物の装飾におわらない絵画的な壁画を作り上げる。そしてまた、奥行きのある空間において、等身大の人物像を登場させる。まさにこういった点において、カサットの壁画は当時の保守的な批評家達の不評を買ったのである。従って、単に経験不足であったためとのバーターの見解にはいささか無理があると言えるだろう。

では、当時の壁画の定石とは一体どのようなものだったのだろうか。批評家にもそして一般の観者にも受け入れられるような壁画とは、いったいどのようなものだったのだろうか。実際に1890年代のアメリカにおいて制作されていた壁画とはいったいどのようなものだったのか、ここで考えてみたい。

まず、制作側の事情に関して言えば、19世紀後半まで、アメリカにおいて壁画は主要な分野とは言えなかった。というのも、アメリカ人の画家は、壁画が要求するような大きいサイズの作品を制作することに不慣れであったし、また壁画の依頼もほとんどなかったからである。しかし、1880年代以降、事情が変わった。ヨーロッパ、とりわけパリで美術教育を受けた世代が帰国し、壁画制作に関する技術的な問題が軽減されたこと、そしてまた当時、「都市美化」(the City Beautiful)の運動がシカゴなどの都市部で起こりつつあり、壁画というメディアに対する関心が高まったことなどもあって、壁画制作がより積極的に行われるようになったのである²⁴⁾。そしてその際にお手本となったのはパリの有名な壁画家達だった。サイズ、材料、構図、建築物との調和、図像といった具体的な問題に関してアメリカの画家達がしばしば参照したのは、ポール・ボードリーやピュヴィの作品だったのである。特に当時、ピュヴィは絶対的な影響力をもっていた。パリの有名な壁画、パンテオン(1874-78)やソルボンヌ大学の壁画(1886-89)、そしてボストンパブリックライブラリーの壁画(1891-96)などを多くのアメリカ人の画家達は目にして、参考にしてははずである。平面的で装飾的な空間、明快なフリーズ状の構図、明るく柔らかいパステル調の色調、設置される建築物への配慮、無時間的な牧歌的設定を特徴とするピュヴィの壁画は、世紀転換期のアメリカ人画家達の壁画の方向性を決定したといっても過言では

²¹⁾ Barter, *Mary Cassatt*, p. 96.

²²⁾ 前衛的な画家としての印象が強いカサットであるが、実際には初期ルネサンス絵画にも造詣が深く、幾度となくローマ、パルマといったイタリアの都市に足を運び、模写に励んだ。

²³⁾ Mathews, *Cassatt and Her Circle*, pp. 238, 243-44.

²⁴⁾ 19世紀末から20世紀初頭にかけてアメリカの都市において広まった「都市美化」運動は、開拓時代以来の格子型の街路計画の単調さや潤いのなさを反省し、公園緑化、街路樹や記念碑をそなえた公共建築物地区、放射状の並木通りといった人工的修景による都市美化計画を提案するものであった。William H. Wilson, *The City Beautiful Movement* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989).



Fig. 5. Edward Simmons. *Justice*, 1893. Oil on canvas. Criminal Courts Building. New York. From Bailey Van Hook, "From the Lyrical to the Epic: Images of Women in American Murals at the Turn of the Century," *Winterthur Portfolio*, vol. 26, no. 1 (Spring 1991), p. 76.

ない²⁵⁾。

さらに重要なことに、この時期に制作されたアメリカの壁画の特徴として、女性像が中心的モチーフとなっていたことがあげられる。そして、壁画に描かれた女性達は、ピュヴィの壁画に見られるように、ギリシャ・ローマの古典古代風のひだのある衣装を身にまとい、静的で、理想化され、あるものは女神として、またあるものは何らかの寓意をおびた擬人像として登場する。例えば、ニューヨークのホテル・インペリアルに飾られたトマス・デューイングの『夜、夜明け、真昼』(*Night, Dawn, and Day*, 1892)においては、理想化された三人の女性像は夜、夜明け、そして日中という三つの時をあらわすアレゴリーである。そしてニューヨーク市裁判所に設置された、エドワード・シモンズの『正義』(*Justice*, 1893) [fig. 5] の画面中央に登場する女性像も、古代の衣装を身につけて、肩には星条旗をかけ、右手には真理を映し出すガラスの球を手にし、左手には平等を表す秤を高く掲げており、正義や公正さをあらわすアレゴリーとして描かれている。

このように、スタイルに関しては、建築物の壁に「穴をあける」ような奥行きのある三次元的イリュージョンの空間を避け、圧倒的に平面的すなわち装飾的であり、そしてまた主題に関しては、無時間的な牧歌的風景に理想化された女性像が必ず登場するという、いわば古代の牧歌的風景といったものが世紀転換期のアメリカの壁画のスタンダードであった。そして、批評家や一般的な観客がこのシカゴ博の女性館の壁画に求めたものも、こういったものだった。絵画的であり、女性の表現においてリアリスティックなカサットの壁画が一般に不評に終わったのに対し、マクモニーズの壁画が高く評価されたという事実にもそれが如実にあらわれている。設置される場所に調和するよう選ばれた、細い額縁と淡い色調、平面的なフリーズ状の構図、そして古典古代の風景と、ピュヴィのスタイルを遵守したマクモニーズの『プリミティブウーマン』が評価されないはずはなかったのである。ある批評家は「彼女の技法はアカデミーの基準に照らし合わせて正しく、しかもおごそかでありまた軽やかである。全体の色調はあたたかく、それは建物の全般的な構図に適したものである」と非常に好意的な評価を寄せた²⁶⁾。カサットの壁画を「失敗」と酷評したその同じ批評家は、一転して、マクモニーズの壁画を「壁画の真髄を心得た画家」と賞賛した²⁷⁾。マクモニーズの勝利は決定的であった。それは「ミセス・マクモニーズは、理性的な線と見事な色づかいをもった構図によって、主導権を握っている。ミス・カサットはどうやら(壁画)装飾のルールを無視しているようだ」といった見解からも充分にうかがえる²⁸⁾。

では、スタイルという観点からは、当時の人々の目に非常に異質なものとして映ったカサットの壁画は、主題的には評価されたのだろうか。カサットの壁画の主題は理解されたのだろうか。壁画が高い位置に設置され、人物像が小さく、実際にはあまりよく見えなかったということもあって、批判はスタイル上の問題に集中し、描かれた内容そのものに言及

²⁵⁾ Bailey Van Hook, "From the Lyrical to the Epic: Images of Women in American Murals at the Turn of the Century," *Winterthur Portfolio*, 26-1 (Spring 1991), pp. 63-65.

²⁶⁾ Montague Marks, "Women's Work in the Fine Arts, The Woman's Building," *Art Amateur*, 29 (June 1893), p. 10.

²⁷⁾ Miller, "Art in the Woman's Section of the Chicago Exhibition," *supp.*, xiv.

²⁸⁾ Low, "The Art of the White City," p. 78.

した批評家はほとんどいない。ただ、その数少ない主題に関する批評のなかで、とりわけ印象的なものがある。「モダンなものはまったく見られない」、つまり何がモダンなのか分からないという指摘である²⁹⁾。

確かに『モダンウーマン』は、あるわかりにくさを含んでいる。一見したところ、「モダン」、つまり同時代性を、あるいは伝統との対比における新しさを明確に示すものは、唯一、女性達の当世風のファッションである。一方で、牧歌的な自然風景、果樹園の女性達、音楽や舞踏、こういったものはむしろ逆に古さや伝統的主题を連想させる。特にりんごの存在は、多くの画家によって描かれてきた主題でもある、禁断の果実を口にしたことによってエデンの楽園から追放される罪深いイブの姿へとつながっていく。実際に、「モダンなものはまったく見られない」と首をかしげた批評家は、中央のパネルで果実の収穫にいそむ女性達を「イブがりんごを収穫している」姿であると述べている³⁰⁾。主題に関する批判は現代においても聞かれる。ジュディー・サンドは、この壁画の隠された意味に関しては、いまだに諸種多様な説が聞かれるところではあるが、一つだけ確実なことがあると述べている。サンドによれば、それは、「カサットは、現代の女性をシンボリックに描いたために、現実の女性とその実際の達成をおろそかにした」ということだ。カサットは「著名な個人や、あるいはある特定のタイプ、例えば科学者、教育者、専業主婦、女性会議に参加した婦人参政権論者といった、代表的な分野の女性達を選んで描くのではなく、同一の階級や人種に属する、若い、似かよった女性達の一団を提示した」のであり、「モダン」な女性を具体的に明示することはできなかったとサンドは批判している³¹⁾。女性達のモダニティーが見えにくいというのである。

こういった主題のわかりにくさに関する批判に対し、例えばリンダ・ノックリンは、まさに壁画の主題のもつわかりにくさや曖昧性にこそモダニティーがあったのであり、その意味でカサットは「真の意味での近代的アレゴリー」を意図していたと擁護している。「カサットは、自身の非常に強い政治的見解、彼女の場合はフェミニストとしての立場を、そして女性にとっての野心を、この記念碑的建造物という公的な場においては隠すほうが賢明であると判断したのかもしれない……カサットの壁画は私が知る限り、基本的には真摯であるが、重苦しいまでのしかつめらしさや教訓主義に押しつぶされていない、当時としては数少ない非常に野心的な記念碑的な寓意画である」とノックリンは主張している³²⁾。ただしそのノックリンも主題のモダニティーに関して何ら具体的には言及していない。

注目すべきは、こういった声高に主張しない態度は、BLMの、そして女性館の基本的方針と調和するものであったという点である。というのもBLMや女性館は、労働における男女平等や、参政权、女性の社会参加といった政治的な問題に直接的に関与することはなかったからである。女性館の公式カタログからは、パーマーの方針は、女性館において、まずなによりも「同時代の世界中の国々における女性の状況、とりわけ家計を支えている女性の状況を完全に提示する」ことに重点がおかれていたという点が読みとれる³³⁾。そし

²⁹⁾ Miller, "Art in the Woman's Section of the Chicago Exhibition," *supp.*, xiv.

³⁰⁾ *Ibid.*

³¹⁾ Judy Sand, "Columbus and Columbia in Chicago, 1893: Man of Genius Meets Generic Woman," *Art Bulletin*, 75-3 (September 1993), p. 464.

³²⁾ Linda Nochlin, *Representing Women* (New York: Thames and Hudson, 1999), pp. 209-10.

て女性によって制作された作品を展示することによって、女性は男性と対等に働く能力があると主張する権利を肯定するのみに終わった。パーマーは女性館が政治的論争の場になることを恐れたのである³⁴⁾。

ところが、フランシス・ポールやサンドが指摘するように、このような、いわば穏健派的な態度は、結果的に女性館の存在意義を曖昧に見えにくくしてしまい、あたかも伝統的価値観を再強化するような混乱したメッセージを送ることになってしまった。というのも、女性館の展示が、刺繍、タペストリー、ガラス、衣服、宝飾品など、これまでいわゆる「女性的な領域」と見なされてきた装飾品や工芸品を中心に構成されていたため、母、専業主婦、教師、炊事係といった伝統的に女性にわりあてられてきた家庭内での役割をあいかわらず肯定しているかのような印象を与えかねなかったのである。女性館に展示された労働とは、依然として、家と女性を結びつける家父長制の思想を裏書きするようなものであり、なんら新しい労働の形態、そしてそれに従事する女性の可能性を提言するものではなかった。そのためか、この女性館は、繊細で、気品があり、純粹で、美しい、「男性にとっての理想の女性像」の象徴であるという、伝統的な女性観にのっとった見解もあった³⁵⁾。そしてまた、展示された作品の選択基準に関しても、それは白人の中産階級の女性の基準にすぎず、しかもその基準は、男性の批評家達によって形成されていた既存の「偉大なる芸術」の基準に影響されたものでしかなかった³⁶⁾。

従って、このような曖昧なメッセージをもった女性館に展示される作品として、モダンな女性に関して、一見、奥歯にものがはさまったかのような、明言をさける曖昧性をもったカサットの『モダンウーマン』は、ある意味ではふさわしいものとなったのである。それは、パーマーの評価にもあらわれている。シカゴに到着したばかりの完成作を見たパーマーは、「あなたの壁画は、シカゴ博のために制作された作品のなかでも、飛び抜けて素晴らしいと思いますし、素晴らしい成功を収めることだろうと思います。簡潔で、力強く、そして真摯であります。」とやや興奮気味に賛辞を送っている³⁷⁾。その曖昧な、よく言え

³³⁾ Bertha Palmer, "Growth of the Woman's Building," Maud Howe Elliot, ed., *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition* (New York: Goupil and Company, 1893), p. 13.

³⁴⁾ 当初、女性館の意義や位置づけ、関連するプロジェクトをめぐって、この女性館の運営に関わっていた二つのグループ、すなわち、財界名士の妻から構成されていたシカゴ・ウィメンズ・デパートメント (CWD) と、職業を持ち、女性参政権運動にかかわっていた女性達から構成されていたクイーン・イザベラ・ソサエティー (QIS) の間で意見の対立があった。パーマーも属していた CWD の主要な関心は、女性の慈善事業的活動や救済事業にあり、女性館は女性の労働を世に知らしめる場であるべきだとの見解にたっていた。一方、QIS は男女の政治的そして経済的平等をスローガンに掲げて活動しており、このより急進的なグループは、女性館はあらゆる女性が集結する場を提供すべきだと主張し、また男性の工業製品や芸術作品とともに女性のそれも展示されるべきだと唱えて、女性館において女性の作品が隔離されることに反対した。しかし最終的にパーマーが女性館のプロジェクトの舵取りを行うことになり、政治的色彩が強く押し出されることはなかった。Weimann, *The Fair Women*, pp. 45-72; Sand, "Columbus and Columbia in Chicago, 1893," p. 444.

³⁵⁾ Candace Wheeler, "A Dream City," *Harper's Monthly*, 85 (May 1893), p. 837.

³⁶⁾ 女性館のプロジェクトに関する批判的考察は以下を特に参考にした。Frances K. Pohl, "Historical Reality or Utopian Ideal?: The Woman's Building at the World's Columbian Exposition," *International Journal of Women's Studies*, 5-4 (September/October 1982), pp. 289-311; Sand, "Columbus and Columbia in Chicago, 1893," pp. 463-66.

ば、穏やかな性質ゆえに、『モダンウーマン』はパーマーの大いに気に入るところとなったのではないだろうか。

しかしながら、ここで再び考えてみたいのは、カサットの他の作品と比較したときに浮き彫りにされるこの壁画の特殊性である。男性との関係によって決定される役割を演ずることなく、主体的に、団結し行動する女性の群像は、実はカサットのそれまでの作品にはほとんど見られない。1890年代初頭までに制作されたカサットの作品の多くは、中産階級の女性達の日常生活を描いたものであったからである。観劇する若い女性達、室内で読書し、お茶会を開き、身繕いする女性達、子供の世話をする母親といったように、日常生活の断片を描いたものがほとんどであった。こういった作品に登場する女性達は、行動する主体、あるいは労働する主体としては決して描かれていない。多くの場合、女性達は室内の壁によって外部から遮断されるかのように孤独であり、家という閉じられた空間において妻、娘といった与えられた役割をこなしているかのように見える。多くはたった一人で描かれ、母子画の場合も、母と子の二人だけであることが多い。

例えば、『刺繍をするリディア』(*Lydia Seated at an Embroidery Frame*, 1880-81) [fig. 6] においてはカサットの姉リディアが室内で一人、黙々と刺繍をする姿が描かれている。刺繍に没頭する物静かなリディアは、自らの労働を主張することなく、それどころかあたかも部屋の一部となり、その存在は家に埋没してしまうかのようなようである。リディアの肩から背中の一部が椅子の背もたれに融合するかのようであり、右腕やひざと部屋の壁の区別が不明瞭な描き方からもそれは示唆される。家を離れた場合にも、女性は行為の主体であり



Fig. 6. Mary Cassatt. *Lydia Seated at an Embroidery Frame*, 1880-81. Oil on canvas. From Judith Barter, ed., *Mary Cassatt: Modern Woman* (Chicago, 1998). p. 261.

えない。『ボックス席の女性』(*Woman in a Loge*, 1878-79)では、劇場のボックス席で観劇する美しく着飾った若い女性が描かれている。観劇の場においても若い女性は見る主体ではなく、他の観客達から見られる対象である。すなわち視線にさらされる受動的な存在である。それは、若い女性の背後の鏡に映し出された、恐らくこの女性を眺めているだろう男性の観客の姿によって暗示されている。

このように、カサットの他作品と比較すると、壁画の特殊性は際だってくる。この作品では、中産階級の家という特定のコンテクストにおいてではなく、むしろ場所を特定されない抽象的な空間であり、果てしなく続く無時間的な場所としての果樹園に、多くの女性がつどっている。女性達は家から解放されたかのようなのである。さらには、女性達は、育児や炊事洗濯、裁縫ではなく、知識をもたらす果実を誰にも咎められずに収穫している。女性達はもはや孤独ではなく、互いに助け合い、団結している。男性の姿は一人も見られない。『モダンウーマン』の構想について書き記した、カサットからパーマー宛ての手紙のなかに興味深い一節がある。

先日、アメリカ人の友人が怒って私にきいてきました。『ということはきみ、これが男性との関係から離れた女性の姿なのかい』って。私は彼にそうだと言ってやりました。男性達が(シカゴ博の)他の建物の壁に威風堂々と描かれるのは間違いありません。我々(女性)にとっては甘美な子供時代や、女性であることの魅力(が重要です)。私がもしこういった魅力を伝えていなければ、つまり、私が徹底的にフェミニンでなければ、私は失敗することになるでしょう³⁸⁾。

カサットはフェミニストであった。自立した女性としての生き方を模索するという意味でフェミニストであった。それは、当時の中産階級の女性としては異例の生き方、つまり、故国を離れ、結婚せず、子供を産まず、仕事に没頭するという彼女の生き方からも明らかである。またカサットは、「仕事を熱心にすれば、女性はここでは(フランスでは)認められるために闘う必要はないのです……パーマー夫人(バーサ・パーマー)は運営能力をもち、女性は物ではなく一人の立派な人間であるべきだという確固たる決意でいらっしますが、それは彼女のフランス人の血がそうさせているのでしょうか」と語っている。夫人の「女性は物ではなく、一人の立派な人間であるべきだという確固たる決意」を肯定しているのである³⁹⁾。そして晩年には、女性参政権運動の資金集めのための展覧会などに参加し、より一層フェミニストとしての立場を明確にしていた⁴⁰⁾。

では、そのようなカサットが「フェミニンでなければ失敗する」と述べる時、フェミニンという言葉はどういう意味をもつのだろうか。フェミニストがフェミニンでなければならぬとはどういうことなのだろうか。一見すると矛盾しているように思えるこの一節

³⁷⁾ パーマーがカサットへ宛てた 1892 年 12 月 15 日付の手紙。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, p. 242.

³⁸⁾ カサットがパーマーに宛てた 1892 年 10 月 11 日付の手紙。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, p. 238.

³⁹⁾ カサットのこの発言は、ハロウェルがパーマーへ宛てた 1894 年 2 月 6 日付の手紙のなかで言及されている。Mathews, *Cassatt and Her Circle*, p. 254.

を考えるうえで注意しなければならないのは、この「フェミニン」という言葉の意味である。現在、一般的に考えられているようないわゆる「女性的」という意味でこの言葉を解釈するのは誤りだろう。カサットのいう「フェミニン」は、男性中心主義の価値観によって定められた、あるいは家父長制の社会や文化において定義された「女らしさ」を女性が持っている、そういう状態をあらわすのではない。逆に、そのような男性中心主義の価値観を離れた、つまり男性による規定を逃れたときに、まさに生物学的には女性でしかありえないという差異を認めつつも、女性が一人の人間として自発的に自分自身のうちに見出す「魅力的」な性質を、カサットの「フェミニン」という言葉は意味していたのではないだろうか。このような意味でのフェミニンな性質がほんとうにあり得るかどうかは別にして、カサットが強調しようとしていたのは、女性は「女性であることの魅力」を認識することが重要であり、女性の表現者は、フェミニンであれば女性であることの真の魅力を伝えることができるということ、つまりフェミニストとは女性であることの魅力を伝えられる者であるということだったのである。

従って、教育の恩恵を享受し、美術収集という知的財産の移動に積極的に関与していたカサットが、この作品において表現しようとしていたのは、女性の「フェミニン」な性質、つまり家父長主義のイデオロギーとは切り離された、新たな女性の価値、魅力、性質だった。その意味において壁画は、「新しい女性」(the New Woman) 達の肖像であったと言えるだろう。ヘンリー・ジェームズの小説においてしばしば登場するような、中産階級出身で、結婚制度にとらわれず、女性に課せられた社会的慣習を拒否する若いアメリカ人の女性像は、1880年代以降、実際にアメリカの女性の新しい生き方の一つのタイプとなり、社会的現象となった。家父長主義のもとで定められた「母」や「娘」といった家庭内での役割に疑問を感じ、抵抗し、高等教育を受け、家庭外での社会における労働によって男性からの自立を目指す女性。この、キャロル・スミス＝ローゼンバーグが言うところの、いわゆる「新しい女性」達への惜しみない賛辞が、カサットの壁画においては表現されていたのである⁴⁰⁾。

こうしてみると、この壁画にはある明確な主題があったと言える。問題はカサットの意思表明の仕方にある。一見すると、伝統的なモチーフを使用した設定やしかけゆえに、何が「モダン」なのかあまりはっきりしないこの作品には、実際には、やはり、「当世風の」、そして「新しい」という意味でのモダニティーが入りこんでいたのである。つまり、主題に関しては、二重の解題が用意されていたのではないだろうか。保守的な観衆を満足させないまでも、その怒りをかわない、イブとしての女性達を登場させる。等身大の平服姿の女性達は、しかし、家という「女性的な領域」から解放され、男性から独立している。カサットのイブは、伝統的な意味においてのイブから「新しい女性」としてのイブ達へとすりかえられていたのである。このようなカサットの戦略は、19世紀において芸術家や知

⁴⁰⁾ 1915年4月、ニューヨーク市にてハーヴェイマイヤー夫人が主催したこの展覧会に、カサットは作品を貸与して協力した。この展覧会の入場料は女性参政権運動に寄付された。

⁴¹⁾ 「新しい女性」に関しては、文学の領域においても、また美術の領域においても研究が進んでおり、数多くの文献があるが、特に以下の著作を参考にした。Carroll Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America* (New York: Oxford University Press, 1985), pp. 167-81, 245-96.

識人としての地位を確立したヨーロッパやアメリカの女性達に共通して見られた行動パターンとも考えられる。一方で伝統的な価値観や女性の役割に反抗しつつも、一方で、地位や名声を獲得するために、その伝統的な価値観にもとづいた家父長制の社会や文化に従うという戦略上の態度である。ノーマ・ブルードが指摘するように、カサットも例外ではなかった⁴²⁾。一般的にカサットは母子画という「女性にふさわしい」主題を描くことによって画家として名を上げたが、実はその一方で、ブルジョワの女性に割り当てられた家庭内での役割や、また男性による女性の支配、とりわけ視線による支配を疑問に付すような、実に挑発的な作品を制作していたからである。『モダンウーマン』においてカサットが伝統的な語彙を使用し、一見すると「何がモダンなのかわからない」ように仕立て上げたのも、そのような戦略上の理由からであったのかもしれない。ここでは、イブはもはや非難を背負う罪深いイブではないし、アダムを必要とすることもない。知恵の実の女性の進歩、向上を促進する。イブ、楽園、禁断の果実の意味がここでは書き換えられ、新しい物語が語られていたのである。

おわりに

カサットは、『モダンウーマン』において、学問や知識を身につけ、そして家庭から社会に出て労働し、男性から自立して生きる女性への支持を表明した。そしてスタイルにおいても、モダニストとしての壁画を披露し、描かれた女性達の新しさを演出した。この壁画は、同時代の「新しい女性」への賛辞となったのである。しかし、伝統的な語彙が少なからず使用されているために、この壁画の持つ同時代性、新しさ、モダニティーは見えにくくなってしまった。それは、女性館に展示されたこの壁画の意義を覆い隠すことになってしまい、このわかりにくさゆえに、壁画は正当な評価を受けることなく、批評的に成功を収めることはなかった。

古いものと新しいもの、伝統と革新といった相対立するものが混在するこの壁画においては、スタイル上においても、そして女性達のモダニティーの表現としても、その両義性ゆえに対比や緊張が生まれることとなった。こういった対比や緊張は、1890年代のアメリカの社会や文化においても見て取れるものであり、その意味において、『モダンウーマン』の壁画は、世紀転換期アメリカのアレゴリーであったとも言える。

カサットは晩年ルイジューヌに書いている。「労働とはなんと尊いものなのでしょうか。労働は私に、自活するチャンス、一日につき五フラン、そして自尊心を与えてくれるのです」⁴³⁾。『モダンウーマン』においても、それまで男性に占有されてきた知の快樂や労働の快樂ともいうべきものを、禁断の果実の甘みともいうべきものを、新しい女性達は、汚れもなく、軽やかな、美しい祝祭日の楽園で味わっていたに違いない。そしてまた、カサット自身も、この新しい女性達が集う新しい楽園で甘い果実を手にしようとしていた一人だったのでないだろうか。

⁴²⁾ Norma Brode, "Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood?" *Woman's Art Journal*, 21-2 (Fall 2000/Winter 2001), pp. 36-43.

⁴³⁾ カサットがルイジューヌに宛てた 1911 年 1 月 28 日付けの手紙。Hirshler, "Helping 'Fine Things Across the Atlantic,'" Barter, *Mary Cassatt*, p. 187.

A Portrait of the New Woman: Mary Cassatt's Mural,
Modern Woman, for the Woman's Building
at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago

〈Summary〉

Satoko Ezaki

This paper explores the significance of Mary Cassatt's tripartite mural, *Modern Woman*, which was installed in the hall of fame at the Woman's Building at the Chicago Exposition of 1893. It examines Cassatt's conception and the manner in which the painting was executed. The paper then focuses on the reception of the painting and the nature of criticism, and how the painting articulated changes regarding the role and place of women that were occurring in late nineteenth-century America.

Bertha Palmer, the president of the Board of Lady Managers that governed the pavilion, commissioned the painting with the purpose of illuminating the advancement of contemporary American women. The mural presented scenes where women of different generations actively engaged in activities such as plucking the fruits of knowledge and artistic performances of music, dance, and the arts. By depicting women as strong and independent, Cassatt intended to create a portrait of the "New Woman" who sought autonomy and assertion of the right for a career, while rejecting conventional female roles that were common at the turn of the century. In this work, Cassatt employed a traditional vocabulary popular for that time: the use of an Arcadian setting, the symbol of the tree of knowledge, women in the orchards, and women as players of music and dance in nature. However, the work was not well received. Many critics rejected the painting because of the manner in which the subject was portrayed. They considered its wide ornamented frame, intense colors, and its realistic depiction of women as inappropriate and unacademic. Moreover, as the painting included many traditional motifs in its style, they could not read and interpret clearly what was "modern" in this work. The paper argues that Cassatt, in fact, transposed and modernized traditional motifs to transform a conventional narrative of woman as Muse and Eve into an allegory of the "New Woman" who served as the agent for new hopes and ambitions.