



東京都庭園美術館

紀要

TOKYO METROPOLITAN TEIEN ART MUSEUM

The Bulletin

2018

東京都庭園美術館 紀要 2018



# 東京都庭園美術館 紀要 2018

## 目次

### シンポジウム： ブラジル先住民の椅子 ―― そして現代の美

開催日：2018年7月29日（日）  
会場：東京都庭園美術館 新館ギャラリー2

#### アイデンティティの黄昏 ..... 6

樋田豊次郎（東京都庭園美術館 館長）

#### 先住民の文化、そのブラジル現代建築への影響 ..... 18

アンドレ・コヘーア・ド・ラーゴ（前駐日ブラジル大使）

#### 内なる自然 ..... 24

伊東豊雄（建築家）

---

#### 「アール・デコ」におけるエグゾティスム ―― 「他者」をめぐる魅惑と葛藤 ..... 32

天野知香（お茶の水女子大学 教授）





シンポジウム  
ブラジル先住民の椅子 — そして現代の美

---

樋田豊次郎 (東京都庭園美術館 館長)

アンドレ・コヘーア・ド・ラーゴ氏 (前駐日ブラジル大使)

伊東豊雄氏 (建築家)

Toyojiro HIDA, Director of Tokyo Metropolitan Teien Art Museum

André Corrêa do Lago, Former Ambassador of the Federative Republic of Brazil in Japan

Toyo ITO, Architect

# アイデンティティの黄昏

樋田豊次郎

## 1. インディオの椅子を見て考えたこと

昨年の夏、東京都庭園美術館は「ブラジル先住民の椅子——野生動物と想像力」展を開催した(註1)。この展覧会の開催趣旨をめぐっては、館内でも議論があった。というのも、展示する椅子の半数余りが、展覧会名から想像されるような民俗資料ではなく、この30年間ほどに製作された「現代美術」だったからである(註2)。現代美術ならば、欧米のその文脈に沿って解釈できそうなものだが、そう一筋縄にはいかなかった。要するに、西洋流の美術発展史を学習してきた目から見ると、インディオの現代の椅子には、その製作目的を押し量りかねるところがあったのだ。

過去の椅子、あるいは過去の様式を踏襲している椅子は、用途に徹した形か【挿図1】、そこに野生動物の姿を組み込んだ形をしていた【挿図2】。だからそれらの製作目的については、儀式用または神話の造形化という文化人類学者たちの説明を、私たちもすんなり受け入れることができた。

ところが現代の椅子はようすが違い、その形は動物の姿そのものを象っていた【挿図3】。先住民が自家用ではなく、白人社会で芸術として認知されることを望んだ結果、椅子の形が変化してきたであろうことは誰も想像するところだろう。しかし、それでは彼らの白人にたいするおもねりが椅子を変貌させたのかといえ、そうともいえなかった。

このあと強調することになるが、インディオのつくる野生動物は、密林を伐採してきた征服者たちを怨むわけでもなく、かといって無表情でもなく、静かに侵入者を見つめているようだった。そこに私は、「静謐な反逆」とでもいうべき目力を感じた。そんな目力の感受は、私の思い込みかもしれない。それでも、先住民には大切に守り通さなければならない価値があり、それが野生動物を製作するモチベーションになっていることは、実際に野生動物の椅子を見た人ならば感じるころだろう。だがいかにせん、その価値のなんたるかが、容易には窺い知れないのだった。

### 註1

「ブラジル先住民の椅子——野生動物と想像力」展は、2018年6月30日から9月17日まで開催された。

### 註2

椅子の展示総数92点の内、過去の様式を踏襲する椅子は44点(48%)、現代の椅子は48点(52%)だった。



【挿図1】

シンガーのアスリニ族《幾何文様の椅子》、  
33 × 33 × 47cm



【挿図2】

クイクロ族《サル椅子》、  
46.5 × 42 × 111.5cm



【挿図3】

カマユーラ族のスクリ《ジャガー》、  
28 × 23 × 114cm

そのため、展覧会の開催趣旨をめぐる議論は、いきおいインディオの側の「現代の椅子」を製作する目的を探ることよりも、むしろ私たちの側が、未知の造形物を使ってどういう物語を紡ぎだせるかということの方に向かっていった。

私にしてもハナからそんな目で、ブラジル先住民の椅子を見ていたのだと思う。それが証拠にサンパウロに行き、椅子のコレクターであるマリーザ・サーレスさんに会ったとき、開口一番にこんな質問をしている。「どうして、これらを収集しようと思いついたのですか？」

彼女は親切にも、先住民たちがいま苦境にあること、そして多民族が共生するブラジルでは、インディオの椅子は文化的根源のひとつなのだということを説明してくれた。

私はなんと安易だったことか！ 「未知の椅子」を受容する物語を、他人の知恵を借りて創ろうとしていたのだから。こんな一夜漬けのような方法で、うまくいくわけがない。なによりサーレスさんの説明は、多民族国家ブラジルでこそ説得力があったが、そうではない日本では、展覧会の観客に伝えるべき有効なメッセージとなるはずもなかった。

思いあぐねた末、私はつぎのような開催趣旨にたどり着いた。それは、「いま生まれつつある“芸術、を紹介する」というものだった。展覧会図録のあいさつ文で、私はこう述べている。

ここ（野生動物を象った「現代の椅子」）に行き着くまでの思考を、先住民はこう語ります。「ヒョウを彫るとき、ぼくらはその日に見たヒョウの表情を思い出すんです。欧米の現代美術を見て気づきました。ぼくらには野生動物を見て、そこから想像力を羽ばたかせる能力があるって。」

ここには、自然を介していだかれた宗教心のほとぼしりが見られます。宗教というと、教義や戒律に縛られているというイメージがありますが、ブラジル先住民の場合、初発的な宗教心が現代の欧米文化と接触することによって、思いもかけなかった革新的な視覚表現を触発させたのです。

先住民の木彫は、芸術が地球上のいかなる文化からも、いつだって生まれてくることを私たちに教えてくれるでしょう。

そこで、そもそもこの展覧会を、東京都庭園美術館で開催しない

かと持ちかけてくれた駐日ブラジル大使（当時）のアンドレア・コ  
ヘーア・ド・ラーゴ氏（大使は建築評論家でもあった）と、展覧会場  
の芸術監督を務めてもらった建築家の伊東豊雄氏にお願いして、私  
も交えた3人で、「ブラジル先住民の椅子——そして現代の美」と  
題するシンポジウムを開催することにした。その目的を、私はチラ  
シにこう掲げている。

“伝承芸術の魅力と底力、に焦点を当てたシンポジウムを開催  
します。…中略…ド・ラーゴ駐日ブラジル大使は、「多元的なブ  
ラジル文化の近代化」という困難な課題に、建築の視点から長年  
取り組んできました。伊東豊雄氏はコルビュジエ以来の「近代主  
義建築の魅力とその限界」に気づき、近代以前を再認識すること  
によって、現代の建築を生みだしてきました。樋田豊次郎は近代  
美術の歴史に疑問をいただき、とくに「日本ならではの造形芸術と  
しての工芸の再評価」を試みてきました。

最後にあるように、私の内部には、日本美術のなかにもインディ  
オの「現代の椅子」に匹敵する芸術的意義をそなえたジャンルがな  
いものだろうか、それを探してみたいという気持ちが湧いていた。  
そのとき私は、ブラジルのインディオが西洋の白人文化に浸蝕され  
ても、それでもなお椅子を通してなにかを守り通そうとしているこ  
とにうらやましさを感じていたのだろう。

以下は、ブラジル先住民の「現代の椅子」に触発されて、私が日  
本美術について考えたことである。

## 2. 目力の由来

“インディオのつくる動物彫刻の目力は何気につよい、という私  
の印象から話をはじめます。

これはもう、皆さん会場で見ただくと分かるように、木彫り  
の野生動物たちを印象づけているのは目の力です。こちらを見据え  
るような目をどれもがもっています。サンパウロに行ったとき、こ  
こまで実は感じていなかったのですが、あらためて展覧会を準備し  
ているうちに、目の力のつよさを感じました。そんなわけで、今日  
お話することは、なぜこんなに目がつよいのか、この一点に尽き



[挿図 4]  
メイナク族のウルフ  
《アリクイの椅子》(部分)、  
59 × 53 × 183cm

ます。それを解き明かしたいのです。

このアクリイなんか、こんなに目が小さいんです【挿図4】。でもつよいんです。サンパウロまで会いに来てくれたインディオの人に聞いたら、目は貝の白い部分を嵌め込むのだそうです。彼らは内陸に住んでいるので、海ではなく川、アマゾンの支流で採る淡水産の貝を使うと話していました。

なぜ、この目力の強さに私は惹かれたのかということですが、それはインディオのつくる動物の目には、自分の存在を誇示するところが感じられなかったからです。いわば「アイデンティティの表現」が、その野生動物には見て取れなかったのです。

人間がジャングルを開拓して、彼らの生息領域を狭めてきたわけですけれども、だからといって、この動物たちは、私たちに文句をいっているようでもないんですね。なぜか静かに見つめています。猛獣も含まれていますから、ジャガーのような、もっと刃向かって来るような凄みがあるのかなと思うと、そうでもない。この静けさに惹かれたのです。

### 3. アイデンティティの不在

なぜ静かな目をしているのかと考えると、おそらくこの動物彫刻たちがアイデンティティを主張していないからだとは思いました。よく私たちは、自分たちとはこういう存在なんだという意味で、アイデンティティを確立するっていいますが、そういう意識がこの動物たちには付与されていないと私は感じたのです。

皆さんご承知のように、現代の美術について議論していると、アイデンティティという言葉がよくでてきます。このアイデンティティの表現に19世紀後半以降の近代美術は支配されてきました。それによって近代芸術は発展してきました。たとえばその表現が国家単位に広がった場合は、国家主義（ナショナリズム）として近代美術を発揚させ、その表現がひとりの人間の精神に内向した場合は、個人主義として近代美術を深化させてきたのです。

国家主義についていえば、万国博覧会場に自分がいまいると思えば、すぐに想像がつくでしょう。世界の国々に対峙して、「日本の芸術って何だ」、「日本人って何だ」という気持ちが誰の心にも浮かんできます。そういう点では、アイデンティティは国ごとに芸術を発展させてきたといえます。ヴェネツィア・ビエンナーレは隔年開

催の世界芸術祭ですが、あれも国別です。オリンピックの芸術版です。日本も自前のパビリオンを持っています。

他方の、個人主義についていえば、白樺派の洋画家たちが印象派の絵画を見て、そこに個人主義の発露を読み取ったことはよく知られているところでしょう。これは日本側の思い込みという面もありましたが、それはともかく、このときから日本の画家たちは、「私とは何者なのか」という問いを背負い込むことになりました。

こんな風にアイデンティティの表現は、近代美術の揺籃でしたが、反面、それによって私たちはずいぶん窮屈な思いもさせられてきました。原理的にアイデンティティの表現には、他者との差異を追求するという面があるからです。それが他国に対抗して発現した場合は、美術にかんする自国の威信を鼓舞するということになり、それが他人に対抗して発現した場合は、自己の独創性を唱えるということにならざるをえないからです。アイデンティティの表現は、国家の美術を押し並べて統合させたり、個人の美術を社会と乖離させるという、やっかいな事態を引き起こしてきたのです。

ところがインディオの椅子には、そんな押し付けがましさがまるで感じられませんでした。それにひきかえ、どうして日本の美術はいつまでもアイデンティティに引きずられているのだろう、というのが私のなかに渦巻いている疑問なのです。

インディオの動物彫刻に私が共鳴する理由を考えると、これはちょっと大げさな仮説かもしれませんが、アイデンティティの表現は美術を発展させる原理としては、もう終わりかかっているからではないかと思います。だからアイデンティティの表現がうるさく感じてしまうのだろうという疑念が、私のなかで大きくなっています。そんな推測があって、私の演題は“アイデンティティの黄昏”に行き着きました。

ひるがえって、日本に静かな目をした動物彫刻はないのだろうかと考えたのですが、そこで思い当たったのが伝承的な造形物、いわゆるフォークロアの物づくりでした。平たくいえば、日本社会で育まれてきた職人仕事ですね。これならインディオの動物彫刻に匹敵するだろう、と思ったわけです。



## 4. <sup>フォークロア</sup>伝承芸術の物づくり

フォークロアには民間伝承、民俗、すなわち古来民間におこなわれてきた信仰、伝説、習慣、言語、生活様式、芸能などの文化的残存物という意味があります。そこに造形的要素と芸術的価値を加味して考えるならば、フォークロアはここでの文脈では、民芸という概念で理解した方が分かりやすいかもしれません。

でも、民芸とってしまうと、こんどは「民芸作家」という言葉があるように、現代日本における芸術様式のひとつという風にも理解されかねません。ここではフォークロアを、すばらしい職人仕事という意味で「伝承芸術」と呼ぶことにします。このネーミングならば、日本人としてのアイデンティティ確立を、私たちに迫り来るようなおそれはないと思います。

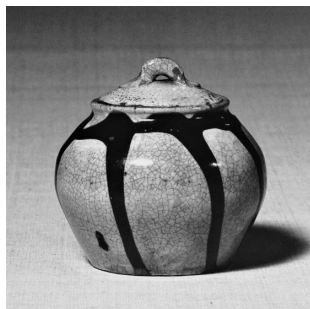
伝承芸術（フォークロア）の物づくりは、案外、国公立の美術館に収蔵されています。欧米だと、それは日常的に使われてきたものですから、そんなものを国公立の美術館が芸術として評価するということは考えにくいことなんですね。ところが日本では、そういう壺がどこに所蔵されていると思いますか。東京国立博物館に収蔵されているのです【挿図5】。



【挿図5】  
丹波《壺》室町後期  
東京国立博物館

これは丹波で室町時代（15、16世紀）に製作されました。丹波は兵庫県の北部、神戸から日本海に抜けていく道の途中ですが、そこは平安時代から陶器の産地でした。あの天下の東博が、こういう歪んだ壺を展示している。こんな国ってないだろうと思います。日本人ってというのは、伝承芸術にたいする目が鋭いという感じがしますね。こういうものにも美しさがあるんだと唱えたのが、さっきいった民芸運動を起こした柳宗悦でした。

どうでしょう、今日ここにお集まりいただいた方は、ほとんど日本の方でしょうが、こういう壺をご覧になって気持ちが落ち着きますか。正直いうと、私なんかはそうなんですが、疲れて我が家に帰ってきて、床の間、床の間が無ければどこかの棚にこういう壺が置いてあると、疲れが引いていくような気分になります。表面の模様は意図した模様ではなく、焼いているうちに木の灰が飛んできて発色した自然釉によるものです。



【挿図6】  
丹波《流袖小壺》  
日本民芸館

これはとても小さな壺です【挿図6】。高さが10cm程度。何のための壺かっていいますと、鮎の内蔵とか卵、それを中に入れて発酵させる「うるか、っていうんですけど、それをつくるための壺なん



です。これは駒場の日本民芸館に所蔵されています。

## 5. 現代の伝承芸術

伝承芸術は、いまもつくりつづけられています。現在のそれには、二つの傾向があります。第一の傾向は、素材の持ち味をとことん生かす作風です。それらからは付加価値的な造形要素、たとえば装飾的形態がほとんど排除されています。ところがそれでいて、あるいはそうだからこそ、製作には高度な技巧が不可欠です。

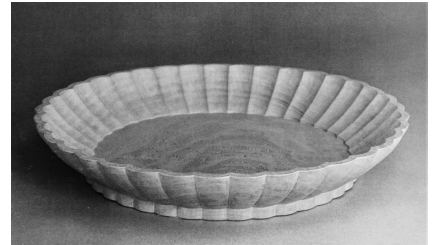
たとえば中臺瑞真の木を削った器【挿図7】。一見したところ、<sup>のみ</sup>鑿で桐の厚板を彫り込んでいるだけのようですが、その彫る技が高度であるがゆえに出来上がりに端正さがそなわっているのです。最近の日本の物づくりは、その製作に駆使されている超絶技巧によって評価されることが多いのですが、日本人の愛してきた技巧とは、ほんらいこんな風にそれを誇示しない使い方をされるものでした。そういう控え目な技巧の使い方が、私たちの性に合っているように思います。

この作家にはずいぶん昔ですが、会ったことがあります。どこに住んでいたと思いますか。会津かどこかの山の中だと思われるでしょうが、違うんです。新橋駅と霞が関ビルの間の上もた屋に住んでいました。江戸の職人なんですね。

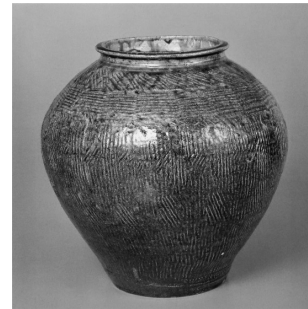
これは唐津の陶芸家、中里無庵の壺です【挿図8】。さっきの丹波の壺と同じように、付加的な飾りを足さないという作風を守っています。表面を叩いて仕上げ、その工程から必然的に生じる痕跡と形の歪みを、模様とみなしているのです。

これは何でしょう【挿図9】。外国の方には、何かを入れておく容器にしか見えないかもしれませんね。ところがこれは、<sup>さはり</sup>砂張といいまして、奈良時代に流行した渡来技術である合金の一種を復元して、その金属板をひたすら叩いて、こういう形に打ち出したものなんです。

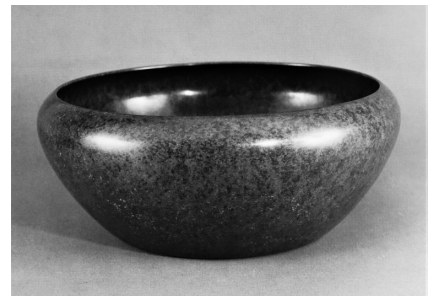
ですから、消えた技法の再現ということになるのですが、ではなぜ再現したのかといえば、そこを突き詰めていっても、砂張の美に魅了されたという以上のものがでてこない。でもそういう美に大切な価値を感じ、そしてそれを他人に同調することを求めない、そういう押しつけがましきところがないところが、日本の伝承芸術の本質なのでしょう。



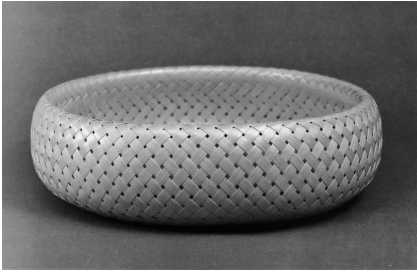
【挿図7】  
中臺瑞真《輪花盛器》1981 個人



【挿図8】  
中里無庵《唐津叩き壺》1963 頃  
文化庁



【挿図9】  
魚住安彦《砂張銀梨地鉄鉢》1962  
東京国立近代美術館工芸館



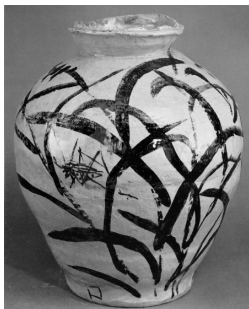
【挿図 10】  
生野祥雲齋《無双編竹盛器》1965  
東京国立近代美術館工芸館



【挿図 11】  
浜田庄司《青袖黒流描大鉢》1956  
日本民芸館



【挿図 12】  
加守田章二《曲線彫文扁壺》1970  
広島県立美術館



【挿図 13】  
北大路魯山人《絵瀬戸草虫文大壺》1952  
北村文華財団

押しつけがましくないといえば、この竹を編んだ器は、その最たるものでしょう【挿図 10】。作者は生野祥雲齋という人です。この器にしても、中里無庵の壺、魚住安彦の砂張鉢にしても、これらは文化庁の買上品です。政府がこういうものを積極的に評価して保護する、そういう国なんですね、日本は。

さて、つぎに伝承芸術の第二の傾向ですが、それは文様の簡素さです。たとえば、浜田庄司の文様【挿図 11】は、柄杓で掬った釉薬を流し掛けただけです。まるで子供のいたずらのようです。ところがそれでいて、その流し掛ける手技には年季が入っています。ある人が浜田を揶揄して、「先生の文様は3秒でできますね」といったところ、浜田は「これを流し掛けるには、50年と3秒かかっているのだ」と返答したという逸話を聞いたことがあります。

これは加守田章二という人の壺なんですが、まるで象の足のようですね【挿図 12】。縄文土器のようですが、飾りといえばレリーフ状の波線だけ。なのに、これがとても人気があるのです。

これは北大路魯山人の大壺です【挿図 13】。雑草と虫の文様は、浜田や加守田の模様と較べれば絵画的で、野趣とでもいうべき風情を感じさせますが、それでも文様としては様式化されていませんし、むしろ素人のようなつたない筆使いをあえて狙っています。

ここまでが、私が考える押しつけがましくない伝承の物づくりの現代版です。これらには実は鍛えこんだ技が使われているのですが、浜田庄司じゃないですけど、それを見せないところ、いわば韜晦趣味が、日本人の性に合っているのかなという感じがします。

要するに、素材の持ち味を生かすときも、簡素な文様をあしらうときも、そこには見る人を驚嘆させたり、あるいは感服させようという意図がないのです。そういう技巧や文様は何世代にも渡って錬磨されてきたことで、完成の域に達したものです。そんなアイデンティティの表現とは無縁な物づくりを、私は「伝承芸術」と呼んだのです。

## 6. トラディション 伝統芸術の物づくり

ところで、昨今の日本では、伝承芸術の評判は芳しくありません。象徴的な例を挙げれば、日本伝統工芸展で審査をしていたことなのですが、ある人がこんな風に力説していたことがありました。「昔ながらのものを繰り返し作っているだけでは駄目だ。それでは伝承

工芸になってしまう。伝統工芸には、作者の個性に由来する独自の表現がなくてはならない。」

そう、まさにこの人がいうように、現代日本の物づくりにおいては、「表現」がなくては価値がないとみなされてしまうのです。しかし、この「表現」が曲者です。表現を支える根底には、先ほど来のアイデンティティの追求がひそんでいるからです。

やっぱり日本人の場合、国家にたいする私たちの信頼がつよいで、国家は歴史的に万世一系であるべきだという私たちの願望が、物づくりにも作用して、そこに伝統（トラディション）を求めてしまうんですね。そういう国家を大切にしたい意識と結びついた物づくりを、ここでは「伝統芸術」と呼ぶことにしました。では、伝承芸術と伝統芸術はどう違うのでしょうか。

“伝統芸術の物づくりは、色が華やかで、作品名が長い。これは一目瞭然ですが、要するに、色使いと名称が、作品の存在を誇示しています。

たとえば、富本謙吉の飾壺【挿図 14】。伝統芸術の陶芸分野では象徴的存在だった人ですが、様式化された羊歯を金と銀で描き分けた模様の作品です。国家の芸術を代表するような風格があるということで、よく似た作品が、宮内庁に所蔵されています。国賓を迎えるような場では、こういう飾壺が合うんでしょうね。

これは 12 代酒井田柿右衛門の蓋物【挿図 15】です。柿右衛門窯は江戸時代には輸出磁器の花形でしたが、近代になって低迷し、日用品の製作をしていました。12 代は、それを昔のように華やかな装飾品に復活させました。復活を後押ししたのは、文化財保護法、いわゆる人間国宝制度です。日本人の精神的支柱を守る目的で、戦後になって柿右衛門様式が再興されたのです。陶芸を日本文化を象徴する芸術にもう一度押し上げたという意味で、功労者でした。

これは高村豊周という人の《鼎》【挿図 16】です。高村豊周は、兄の高村光太郎の影響を受けて、西洋美術に憧れましたが、後半生はアジアの古典的造形に目覚め、中国の古代青銅器の様式を取り入れることによって、近代の日本美術に多様性をもたらそうと試みしました。

これは松田権六の飾箱【挿図 17】です。はたして明治以前の日本人が、群れて飛ぶ赤とんぼに日本的詩情を感じていたかどうかは分かりませんが、少なくとも松田がこの作品をつくった昭和 44 年



【挿図 14】  
富本謙吉《色絵金銀彩飾壺》1953  
文化庁



【挿図 15】  
12 代酒井田柿右衛門  
《濁手草花模様蓋物》  
東京国立近代美術館工芸館



【挿図 16】  
高村豊周《鑄銅花器 鼎》1955  
東京国立近代美術館工芸館



【挿図 17】  
松田権六《赤とんぼ蝶鈿時絵飾箱》1969  
京都国立近代美術館



(1969) ころには、そして松田がこの作品を発表した日本伝統工芸展の場では、こういう情景が日本人の心象表現として共有されていました。松田はそういう近代の日本情緒を、造形上の伝統として解釈し、作品に組み込んだのです。

さて、こうして対照させると、<sup>トラディション</sup>伝統芸術の物づくりには、日本国の文化を復興するという理念がつよく見られます。伝統芸術はそれを任務としている、といってもいいでしょう。その理念が、窮屈さの源泉にもなっているわけです。

## 7. 伝統と権力

その窮屈さについて、もう少し考えを進めてみます。いましがた伝統を伝統たらしめているものは、その背後にひそむ理念だといいましたが、それではその理念を、犬の遠吠えのような、実現を期さない正論で終わらせずに、実効性のある社会的規範にまで押し上げているものは何なのでしょう。それは「権力」です。権力の保障がなければ、理念はしよせん絵に描いた餅でしかありません。

ここでは「権力」を、広い意味で使います。ピンは国民を統治する“国家権力、から、キリはルンペンをしてでも画を描きたいと願うような、自分を処する“意気地いきぢ、に至るまで、この世にはさまざまな権力がありますが、それらがなければ、国家や社会集団や個人がいただいた理念は実現が覚束ないでしょう。

こう考えてくると伝統芸術とは、結局、理念と権力が結びついて、芸術の領域で起こす社会運動のようなものだということができます。社会運動といっても、社会の変革を追求するとはかぎりません。反対に、昨日と同じままであり続ける保守を期する場合もあるでしょう。変革と保守はコインの裏表で、保守を維持するがゆえに、新しい伝統芸術の登場が求められるという事態も起こりえるのです。

エリック・ホブズボウムがその著書『創られた伝統』で解き明かしたように、伝統はつくられつづける、あるいは捏造されつづけるという宿命を負っています。詰まるところ、伝統芸術とは社会体制の維持に寄与する芸術なのです。だからこそ、私たちは伝統芸術によって心の安寧も得れば、反対に人生の倦怠を味あわされもするのです。

## 8. 同化と混血

こんな日本の現状に照らすと、ブラジル・インディオの椅子は、一層すがすがしく見えます。そこにはアイデンティティの表現を強いる、「権力」の影がないからです。インディオの集団にも、村長やシャーマンがいて、彼らの役割に由来する権力が存在するのですが、注目すべきは、そうした彼らの権力が椅子づくりには、かくあるべしという理念として影を落としていないところです。椅子づくりを律するものは、村人たちによって育まれてきた“しきたり、や”慣習、です。そういう点で、インディオの椅子を「伝承芸術」と呼んでもいいと思います。

なぜ、日本の場合はちょっと気を許すと、伝承芸術を伝統芸術の側に引き込もうとする同調圧力が高まっていくのでしょうか。それは、日本には文化の形成にかんして、「同化」という概念がゆるぎなく継承されているからだと考えられます。

弥生時代以来、いろんな文化が日本に入って来ましたが、日本人には「何が来たって、われわれはびくともしないぞ、日本文化が同化してしまうから」という、根拠不明の信念がありました。同化、*Assimilation* とは、海外から押し寄せてくるどんな芸術も、時間が経てば、いずれは万世一系の“伝統、を誇る日本文化に飲み込まれて、日本芸術の一部と化していくという信念です。これは合理的には説明のつかない超越的論理ですが、それだけに反論しにくく、日本人の心理にしっかりと根を張っています。

ブラジルにも、文化の「同化」という概念があるのでしょうか。ありえない。ブラジルは文化の「混血」の国です。ヨーロッパのラテン系の国々、すなわちポルトガル、スペイン、イタリアの人たちと、アフリカから連れてこられた黒人、そしてインディオ、こういう人たちが混血しているんですね。なんと人口の半分を超える51%ぐらいが、混血人だそうです。日本では考えられませんね。こういう混血文化の国では、「国家とは一元的であらねばならぬ」という日本的な強迫観念が、出て来ようがないと私には思えます。

ブラジルでも異なる人種間には、経済的格差もあれば、社会的な勝ち組・負け組という差異もあるでしょう。でもだからといって、ブラジルはどの人種の文化や芸術にアイデンティティを求めるべきかという問いを立てても、これには誰も答えることができません。

こういう国からやって来たインディオの野生動物に、私はカルチャーショックを受けています。その目力から受けた衝撃の実体はこれだったのです。日本の物づくりも、インディオの椅子のように、そしてかつて日本の物づくり自身がそうであったように、権力に呪縛されない芸術としてありつづけることはできないのでしょうか。

もしいま、日本の物づくりがインディオの野生動物から触発されるべきものがあるとすれば、それは精神の自由、つまり権力というものを後ろ盾にしなくても自分たちの芸術趣味を花開かせてきた私たち日本人の芸術的天分を呼び戻すことだと思います。

(ひだ とよじろう／東京都庭園美術館 館長)

# 先住民の文化、 そのブラジル現代建築への影響

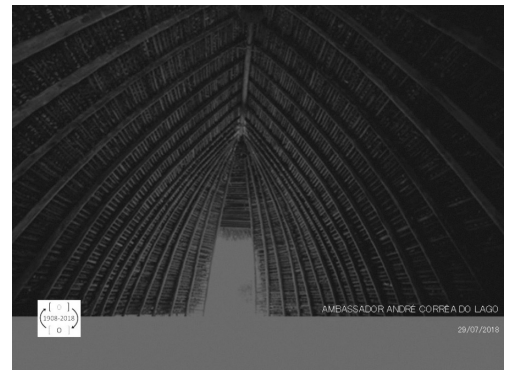
アンドレ・コヘア・ド・ラーゴ

皆様、こんにちは。本日、樋田様と伊東様とともにお話できることを大変光栄に存じます。お二方を大変尊敬しておりますので一緒にできて光栄です。

ただいま樋田館長からブラジルにおける混血というお話がありましたけれども、ちょうど画面の左側、こちらに実は日本とブラジルの人的絆が築かれて110周年を表すシンボルがございます。矢印が循環しているのは、110年前に日本人がブラジルに移住して現在ではすでに200万人近い日系人がおりますと同時に、今日、日本には約20万人近い在日ブラジル人が存在することを表します。

本日の講演ですが、まず先住民の建築、そして先住民全般がブラジル文化に及ぼした影響について簡単にお話をしたいと思います。ご来場の皆様はおそらく、この先住民の椅子の展覧会、樋田様がキュレーターを務め、伊東様に展示デザインを担当していただいたこの展覧会に大変感動されたことと思います。

ブラジルの先住民は、今日でもかなりの人数がブラジルに存在しています。今日ブラジルでは90万人が自分のことをインディオと自認しています。ブラジルでは自分のルーツは特徴によって決定されるわけではなく、自発的な申し出によって決めます。先住民、インディオには、大きく分けて3つのカテゴリーがございます。まず1つ目が、ブラジル社会に統合している先住民をルーツとする人々、彼らは弁護士だったりエンジニアだったりするわけですが、身体的な特徴からも、そして自らの認識として先住民の子孫である人々です。そして2番目に全国各地のそれぞれの先住民コミュニティに住んでいる人々。この展覧会でもブラジル全土に集落が散在していることが分かりやすく説明されています。そして3つ目のカテゴリーとして孤立している先住民というのがいます。これは、いわゆる西洋文明とまだ接触をしていない先住民のグループです。国際的な調査によりますと、今日、世界中にはそういった孤立した集団がまだ残っていて、その数はわずか100集団だそうです。そ

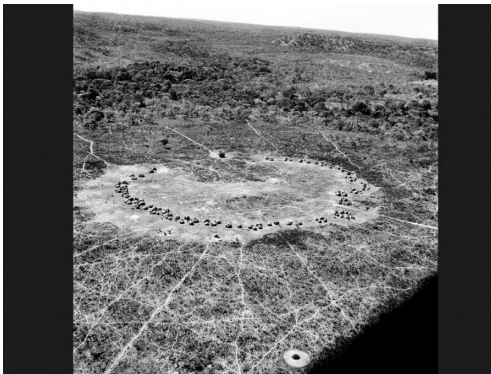


の孤立した100集団のうち、おそらく70集団がブラジルに存在します。したがって、今申し上げた3つのカテゴリーがあるわけです。1つは、ブラジル社会に統合している先住民。2番目が、それぞれのコミュニティで生活している先住民。そして3つ目が、孤立して生活している先住民。この展覧会でご紹介している作品は、2番目のそれぞれのコミュニティで生活している先住民の作品です。

それから、ブラジルの国土の広さについて少しご説明しますと、面積は850万平方キロメートルという広大なものです。これは日本の約25倍の広さになります。そしてアマゾンの森林、保護されているアマゾンの熱帯雨林は、日本のおよそ12倍、あるいはEUのほぼ全域と同じ面積になります。ですから、アマゾンという小さな地域が残っているイメージを抱きがちですが、まごうかたなき世界最大の自然が守られた、世界で最も生物多様性に富む地域です。そしてブラジル国内のそういった地域に、先住民だけが生活できる保護区が存在します。そういった先住民保護区に、約40万人弱の先住民が生活しています。その先住民保護区の面積の合計はドイツとイタリアとスペインを合わせたほどの広さになります。そのような広さについて、おおよそ理解していただいた上で、写真をご覧くださいませ。

こちらは1950年にジョゼ・メデイロス (José Medeiros) というブラジルの有名な写真家が、シングーという地域の先住民の大きなコミュニティを撮った写真です。シングーは熱帯雨林とセハード (セラード) というブラジルのサバンナとの境目の所にあります。ですから、このようにサバンナ的な風景をご覧いただけます。そしてここに、マロッカという円形の住居が見えます。ご覧のとおり、住居がまとまっていて、真ん中に儀式のためのスペースが空いています。次に先住民の建築でブラジルで最も一般的な3種類の建築様式をご覧くださいませ。興味深いところですが、ブラジルでは先コロンブス期の文化は石造建築を残していないのが特徴です。そして日本との類似で大変興味深いところですが、こういった木造建築は日本と同様つねに造り直さなければならないという特徴があります。

こちらはオッカという名前の共同体の住居の典型的な形です。一般的に長さが約40mで、楕円形をしていて、今でももっとも一般的な形式です。こちらがオッカの内部構造ですが、木材、もしくはは



マロッカ



オッカ



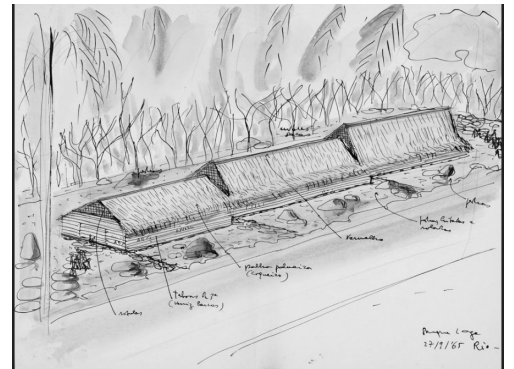
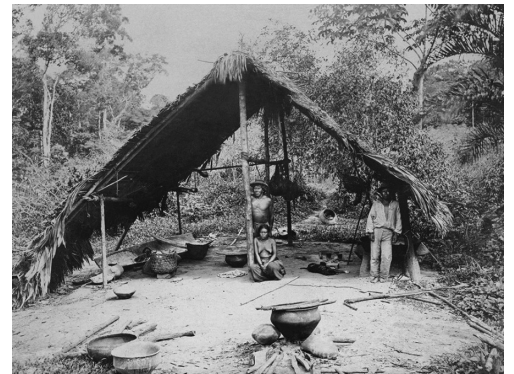
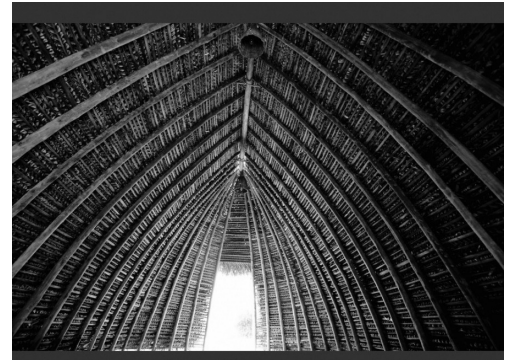
北部地方では竹を用いることもあります。興味深いことに、竹もブラジルに自生しています。ブラジルのアマゾンには300種類以上の竹があります。

こちらは別の種類の建築で、ヤノミ族の建築です。ご覧の様にオープンな構造の住居で、いわば1つの小さな町の機能をもっています。住居は周縁にあり、中央に儀式のための広場があります。内部構造はご覧のとおり非常に洗練されていますけれども、この覆いはおよそ2年毎に交換する必要があります。虫などがたくさん集まるので、焼いて新しいものにふき替えるということです。

こちらは19世紀の写真ですけれども、個人の家族のマロッカで、コミュニティーではなく孤立して生活している先住民のものです。1つ前の写真に戻り、こういった先住民の住居がブラジルの現代建築に及ぼしている影響をお見せします。これがさきほど見た内部構造の写真ですね。こちらはセヴェリアーノ・ポルト (Severiano Porto) という建築家が1985年にアマゾンのダムに造った教育センターの内部構造です。そしてこれはグレゴリー・ヴァシャフシク (Gregori Warchavchik) という建築家が1945年に作った家です。彼はウクライナ生まれで、それからウィーンのオットー・ワグナーやウィーン工房のヨーゼフ・ホフマンの下で学んだ後にブラジルに移住し、サンパウロ初のモダニズム建築の建築家となったわけですが、彼までもが、ブラジルチガヤ (*Imperata brasiliensis*) を用いた家を造っています。これは何か、西洋で学んだ建築家アントニン・レーモンドが、日本に来て日本の伝統建築を自分の設計に生かしたケースと似ている面があります。

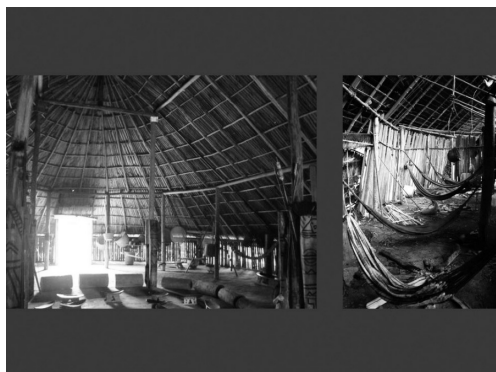
先ほど見た2つの要素が、リナ・ボ・バルディという建築家の設計に与えた影響をご覧ください。リナ・ボ・バルディもヴァシャフシクもいずれもヨーロッパの最も伝統的な建築の教育を受けています。リナ・ボ・バルディはジオ・ポンティと一緒に仕事をし、『ドムス』の編集にも携わっていましたが、ブラジルに到着すると、ブラジルの鬱蒼とした森や自然の力を吸収します。こちらは1965年の設計です。

これはカルロス・フレデリコ・フェレイラ (Carlos Frederico Ferreira) という建築家が1949年にリオデジャネイロのノーヴァフリブルゴに建てた家ですが、やはりモダニズムの建築家がブラジルの伝統的な建築を解釈しています。これはブラジルで「パウアピッキ」(土壁)と呼ぶ構造ですけれども、日本にも同じ造りがあるこ



とは大変興味深いと思います。

こちらはホベルト・モイタ (*Roberto Moita*) というアマゾンの現代の建築家が 2005 年にアマゾンに建てた家です。雨と過剰な熱気から守る屋根があり、この大きな屋根の下に様々な活動を配置しています。こちらやはり、オッカの内部ですけれども、画面左下にこの展示で見ているような椅子をご覧ください。このハンモックは先住民の伝統的な寝具で、今日でもブラジル人の最もお気に入りの休息の手段です。このオッカのコンセプトですけれども、私はよく冗談でミス・ファン・デル・ローエのユニバーサルスペースに似ていると言います。つまり覆いがある、内部はすべての活動が整然と、しかしオープンな形で配置されています。



こちらは、アンドラーデ (*Vinicius Andrade*) とモレチン (*Marcelo Morettin*) というブラジルの優れた現代建築家の建築物です。イタマンブッカという町に建てられた 2006 年の作品です。こちらも同じように、屋根は 1 枚で済ませ、内部を仕切っています。ファサードは虫よけ網だけで完全に開いていて、森林と新しい関係を築いています。

こちらオッカですが、おそらくブラジルで最も有名なオッカであり、サンパウロのイビラプエラ公園に建っています。このイビラプエラというのも実は先住民インディオの言葉から来ておりまして、ブラジルでは土地の名前の多くが先住民インディオの言葉を語源とします。こちらはオスカー・ニーマイヤーが 1954 年に設計した展示会場ですけれども、内部のカットをご覧くださいとわかるように、非常に何層にも分かれています、常に全体の構造が見渡せる作りとなっています。



さて、こちらの庭園美術館はアール・デコの傑作と言える場所ですので、今度はブラジル先住民のアートがブラジルのアール・デコに及ぼした影響についてお話をしたいと思います。先ほど樋田館長からアイデンティティについてのお話がありましたが、実はブラジルのアイデンティティにとって非常に大切な点として、共和制になって以降、先住民インディオが理想的な存在と考えられるようになりました。というのは、ブラジルが共和制に移行した時に、植民地時代の遺産を継承することを否定したからです。ブラジルは 1889 年に共和制を樹立し、1930 年の革命までの期間を第一共和制と呼びます。この共和制はそれまでの君主制や植民地時代を否定し



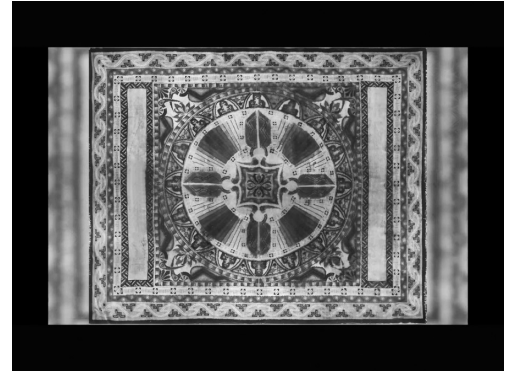
て樹立された面があります。そしてインディオ、先住民は純粹さと同視され、アートや文学、さらには音楽に多大な影響を与えました。

そのような状況で、ブラジル純国産のアール・デコが発展しました。黄色と緑という愛国的な色を使ったり、あるいは先住民文化の要素を用いています。あるいは先住民自身をモチーフにしたもの。特にリオデジャネイロでは、このような先住民と美を結び付けたアール・デコがたくさんあります。

このフェルナンド・コヘイア・ジース (Fernando Correia Dias) というブラジル屈指のアール・デコのデザイナーは数多くの絨毯をデザインしています。彼がブラジル外務省のためにデザインした絨毯にも、インディオをモチーフにしたものがあります。ご覧のように5メートルから6メートルある巨大な絨毯ですけれども、様々な動物や鳥といった先住民の要素が見られます。こちらの別の絨毯も同様です。こちらは別の絨毯、いずれも1928年前後の作品です。こちらには川魚。デザインは明らかにアール・デコ調の絨毯です。この展覧会にも魚がモチーフの先住民の椅子が展示されていますね。それから、先住民の椅子にも見られる図柄や形の様式化を認めることができます。

私たちは今、庭園美術館という素晴らしいアール・デコの建物の中におりますが、実はリオデジャネイロにも私たちの「庭園」がございます。家具も備わっていて、こちらのテーブルはラリック——庭園美術館の照明もほとんどがラリックですね。こちらもフランス製の家具とブラジルのモチーフをいくつか組み合わせています。

さて、伊東さんに叱られないように、モダニズム建築に話を戻しましょう。こちらは、1950年に建てられたサンパウロのリナ・ボ・バルディの邸宅です。実はこの家は新しく造成された地区に建てられましたが、当初のアイデアは、その造成された土地が再び森林に戻ることでした。実際、今日ではこういった森林の中に建っています。リナ・ボ・バルディはブラジルに帰化した建築家ですけれども、あらゆるブラジル人建築家の中で、ポピュラーアートの要素と植物の要素をリナほど見事に融合した建築家はいないと私は考えます。そして先ほど、樋田館長からブラジルは様々な混血から生まれた国家であるというお話がありましたけれども、もう1つ私から申し上げたいのは、ブラジルに到着した移民の方々が現地の文化をいかに吸収したかという側面もあると思います。共和制に移行した後、ブ



ラジルの近代化・現代化を目標とした革命があり、アートについても新たな見方を刺激しました。

ブラジルのモダニズムは1922年に始まりますが、ブラジルのモダニズムを定義する言葉として「アントロポファジー」、食人主義という言葉があります。先ほど樋田館長のおっしゃったことと通じるところがありますけれども、この食人主義というのはすなわち、私たちはあらゆるものを食べつくし、吸収しつくし、吸収したもののの中から新しくブラジルのものを生み出すという考えです。そしてこれは、共和制の初めに先住民を理想化した考え方、このコンセプトをさらに発展させたものということができます。ブラジルのモダニズムにおいて、このアントロポファジー、食人主義というのははるかに重要な意味を持っています。なぜなら、ブラジルに入ってくるあらゆる影響の混交を可能にするからです。

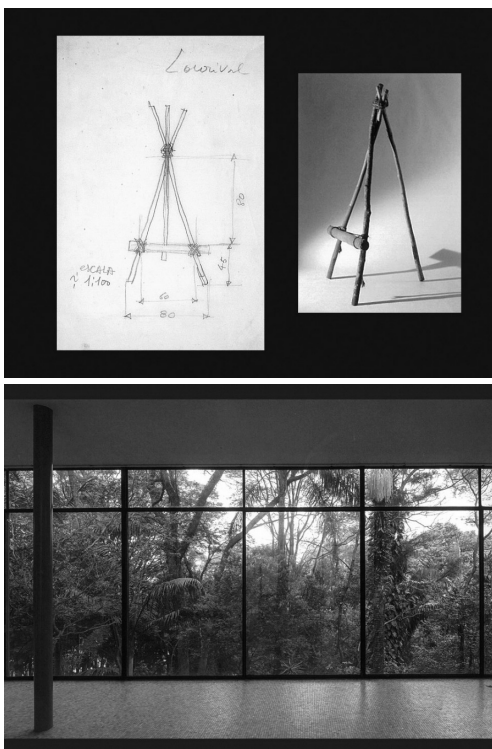
こちらはリナ・ボ・バルディの適応力を示す実例で、彼女のデザインの傑作の1つだと思います。これは森の中を散歩している時に作る小さな椅子です。つまり森の中を散策していて疲れた時に、地面に落ちている枝を拾ってこのような椅子を組み上げるわけです。

こちらが最後の写真、リナ・ボ・バルディの「ガラスの家」の内部の写真です。この写真はブラジルのモダニズムを象徴するとともに、森林の美しさを受容し統合する性格をよく表していると思います。

さて、リナ・ボ・バルディ、先住民、そして森林、それらの混交についてお話しましたがけれども、皆様にこのテーマについて更なる興味を喚起できたとすれば幸いです。ありがとうございます。

(駐日ブラジル大使)

※肩書は2018年7月29日シンポジウム開催当時のものです。



# 内なる自然

伊東豊雄

私は、皆様に見ていただいた展示空間をどのような考え方で構成したのか、そしてそれが私の作っている建築とどのような関係を持っているか、ということをお話したいと思います。“内なる自然”というタイトルですが、それは追々説明をいたします。

ここで「最初に」考えたことは、1つは非常に抽象的な空間です。この「新館の」ホワイトキューブという非常にモダンな空間を、さらに抽象化して、その中にこの椅子を置く。展示物ではあるけれども、椅子ですから、できるだけ台の上に乗せたくないと考えました。極力、床に置きたいと思ったんです。そうは言いながらも、かなり小さいものもあるので、小さな椅子を床に置くとどうしても上からしか見られない。ですから、どうやってできるだけ視線を揃えて見ていただくかということから、こういう展示になりました。

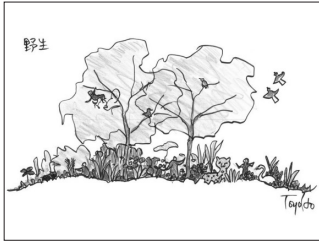
私は犬を飼っているんですが、朝、散歩をしていて、犬好きの人は、出会った時に必ずしゃがんで犬と向かい合うんです。しゃがんで向かい合う人は、女性が多いですね。男性は立ったまま、上から見下ろす。それが動物と人間との関係を端的に示していると思いました。私の家でも、うちの Wife は寝転がったりしゃがんで犬と対している。私はわりあい上から視線で見ると、そうすると、犬は私が第一の主人だと思っていて、Wife は友達だと思っている。男性は尊敬されていると思っているんですが、犬がお腹が痛いという時は、私の方に来ないで、必ず Wife の方に行くというような関係です。その関係は、本質的に動物との関係を示していると思います。

先ほど館長から、目の静けさという言葉がありました。我々はこの椅子を、動物を見ていると思っているけれども、実は動物の方が我々を見ているかもしれないということです。動物が、我々を見ているということ、そのことを今回大切にしていきたいと思いました。

## 内なる自然

伊東豊雄  
2018.7.29



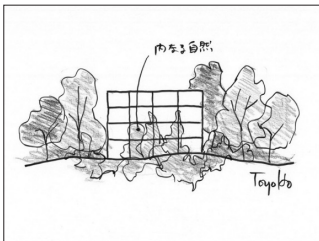


©伊東豊雄

特に本館は難しく、床に椅子を直接置くと、元から置物があったように見えてしまうんです。ある意味、同化してしまう。ですから、こう抽象的な台を置いて、周りの空間とは違うということを表現して、そこからもう一度野生が蘇ってくるという手続きを取っているのです。

先住民の人たちが自然の中で暮らしていて、動物も植物も対象化していない。そのことが非常に重要なことだと思います。椅子の力強さとか、野生の力、館長の言う目力がこの椅子に生まれてくるのは、先住民の人たちが動物と同じ目線に立って、自然の中で一緒に暮らしているということ。そこからしかこの力強さは生まれなだろうと思いました。我々は、不幸にしてそういう自然を失ってしまっているのです。

## チベットの僧院



©伊東豊雄

[思想家の] 中沢新一さんが若い頃チベットに修行に行って、チベットの僧院についての大変美しいエッセイを書いています。そこで言っているのは、自然の中にチベットの人たちが僧院を作る時に、どうやっても周りの自然と同化するものを作ることができない。人間は、いろいろと自然に配慮をするけれども、幾何学を用いないと建築はできない。ですから、我々もそうですが、地鎮祭を行う。地鎮祭をなぜ行うかという、それは大地の神に自然の中に建築という異物を建てさせてください、建てるということを許してくださいと請うためです。それが、地鎮祭の本来の意味です。今は非常に形式化してしまっているけれども、それに近いことを今でも我々を行っているわけです。

ところが、そうやって幾何学によって自然とは異質な建築を作るのですが、僧院の内部に入ると、またそこに自然が蘇っているように感じると、中沢さんは書いておられます。極彩色に塗り込められた内部には自然光がうっすらと入って来て、そこで仏像が鈍く光り、さらに蠟燭の油のにおいが充満している。そういう様々な要素の組み合わせによって、もう一度、外とは違う自然がここに蘇っている。その印象を母体の内部にいるような、という表現を使っているのです。中沢さんは確か80年代初めぐらいにそのことを書かれたと思いますが、それを読んだ時から、私はずっと内部で感じられる自然をどうやったら現代建築で実現できるのだろうか、考えてきました。

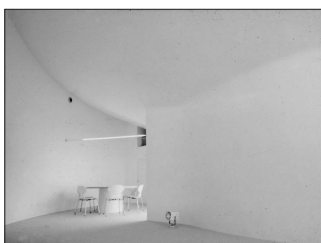
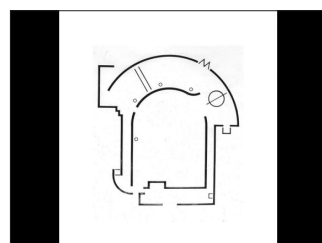
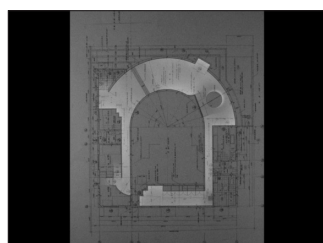
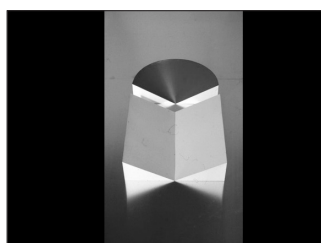


外部の自然が、この幾何学でつくられた建築の中に入った時に、新たに異なる自然になって蘇る。それを“内なる自然”と呼びたいわけです。そのような空間が、私の建築の中でどのように表現されているのかを、いくつかの例で見ていただきたいと思います。

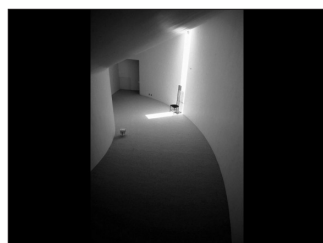
[スライドを示して] 私が36歳の時にできた“White U”という小さな住宅です。今はもう解体されてしまいました。新宿からわずかな距離の所にある馬蹄形をした平屋の住宅で、二枚のコンクリートの壁に囲まれたところに内部があって、小さな中庭がありました。当初、幾何学をカットしながら、考えようと思っていたのです。幾何学では、中央に1本の軸があって、左右シンメトリーになっています。最初はその軸を中心にして軸線上にエントランスがあって左右に空間が分かれるような、そんな住宅を考えていたのですが、どうしても自分の空間感覚にならない。試行錯誤の末に、軸上からはずれた地点にエントランスを動かしてみたところ、空間が軸によって分断されなくなりました。連続して循環する空間が生まれたのです。しかも、2枚の壁はほとんど開口がありませんので、閉じられた空間に、上部からの光があちこちから注がれ、この内部空間はほとんど真っ白で抽象的な空間ですが、幾何学的な空間の中に自然が蘇ってくるということをやろうとしました。[White U] は僕のスターティングポイントと言っていいと思います。



©多木浩二



©多木浩二

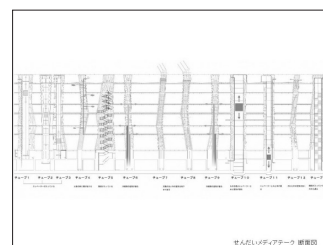


©多木浩二



©多木浩二

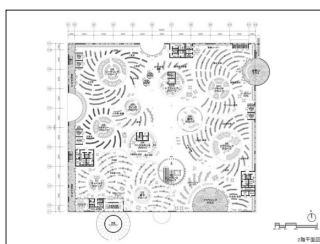
次は「せんだいメディアテーク」です。1995年にスタートして、2001年に6年かかってオープンしました。図書館を中心にした施設です。このコンペティションのモデルでは前面の定禅寺通りにあるケヤキの幹を想わせる13本のチューブと呼んでいる構造体を考えました。チューブの間を薄くフラットな、床が水平に横切っていく構造体を提案したのです。13本のチューブは、それぞれ役割を持っていて、中に階段、エレベータ、あるいはエアコンディショニングのダクトなどが入っている、上からの自然光が入って来たり、あるいは火災の時に排煙がここで行われたりします。これらのチューブが、円筒だったら、この建築のイメージはかなり変わってしまうのです。ねじれていることによって、この建築は自然を感じさせる。



©宮城県観光課



©中村絵



次に、岐阜県の岐阜市で「メディアコスモス」という、図書館を中心とした公共施設をつくりました。ここに11個の「グローブ」と呼んでいる大きな傘のようなオブジェクトがぶら下がっているのですが、私がここで考えたことは、「せんだい」の場合は13本のチューブと呼ばれる樹の幹のようなストラクチャーがあったわけですが、それに代わるのがこのグローブです。大きな家の中に、小さな家（グローブ）が11個あるというコンセプトです。2階全体がライブラリーの開架の閲覧室、このグローブの下に人々が集まってくる。ここは人が集まる場所なのです。集落のようなイメージです。大きな家の下に本棚が置かれていると思ってください。大きな家は波打つような屋根が連続していて、高い所にグローブが天井から吊られていて、その周辺から自然光が降り注いでくるし、空気が流れているのです。夏にはグローブの頂部が開くようになっていて、そこから温まった空気が排出されていきます。冬は、これを閉じて、グローブの中で暖かい空気が循環するようになっている。1階、2階とも、床の輻射冷暖房が行われていますが、頂部から空気が排出されると、屋外でそよ風に当たっているような心地よさを感じるの



です。その空気が動くということが、冷房には非常に役に立つ。通常の建物は、空調機で直接風を送るのですが、そうではなくて、外部にいて、湿気をとったそよ風が、肌を吹き抜けていくようなそんなイメージなのです。ですから、岐阜市は全国でも最も暑い街のひとつですが、夏休みで沢山の人が訪れても、ほとんど暑いというクレームはありません。空気、光をコントロールするために、このグローブが吊られていて、その下に様々なスタイルの読書空間があるのです。小さな子どものためのグローブもある。家具デザイナーの藤江和子さんをお願いして様々なスタイルの家具をデザインしてもらいました。グローブは8mから14mまで4種類の直径があります。



©中村絵



©中村絵



©中村絵



©中村絵

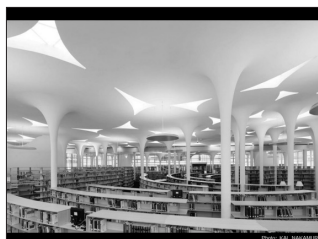


©中村絵

続いて台湾大学の社会科学部の図書館のプロジェクトです。研究室や教室棟から成る高層棟から中庭に突き出しているのがライブラリーです。通常、建築はいわゆる碁盤目のような直交方向の、ラインを組み合わせる空間を作っていくのです。しかしここでは放射状に広がっていく幾何学が使われています。スパイラルを描きながら、蓮の花のようなパターンを組み合わせ、これをボロノイ図という図法に従って、屋根の形と柱の位置を決めました。ですから、柱が中心に近い所は密に立っていますし、周辺にいくと疎になっていく、柱の密度が場所によって変わっていくのです。この中庭には既存の樹木があったので、その木漏れ日の下で本を読むような、そんなイメージからこの幾何学が用いられました。幾何学で作りながら、内部にもう一度人工化された自然が蘇ってくるような、そんなイメージがここでも表現されています。



©中村絵



©中村絵

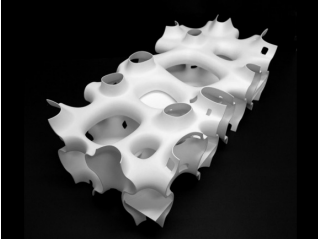


©中村絵



最後に、台湾のオペラハウスの空間です。このプロジェクトは、11年の歳月をかけて出来上がりました。「[せんだい]」の時は垂直方向のチューブだけだったのですが、ここでの構造体は、水平方向・垂直方向に、両方に繋がっていくようなコンクリートのチューブ状の構造体でできています。これを簡単に言うと、人間の身体のようなイメージです。人間は、目や鼻、耳や口、そういう外に開いた端部を持つことによって、内側のチューブと繋がっている。そうやって、自然とつながって生きていけるので、そんな建築をイメージしました。断面を見るとまるで流動体のように柔らかな空間がイメージされてきます。ここに、2000席、800席、地下に200席という3つの劇場が複合されていて、上部にはレストランや、屋上庭園、オフィスなどがあります。至る所、洞窟のような空間ですが、上方から自然光が落ちて来たり、横からも光が射してくる。上部では、床もカーブのままです。この内部から外への風景を見ると、古代の人間が洞窟の中から現代都市を見ているような、そんな風景に見えます。ここには、もう1回外の自然とは違ったもう1つの自然が表現されていて、それは抽象的だけれども抽象的であるがゆえに、皆さんの心象風景にある洞窟とか心象風景の中にある水とか森とか、そういう自然に繋がっていくことができるのではないかと思います。今回の展示も抽象的なオブジェクトを1回挿入することによって、椅子の持つ力強さが、蘇ってくる。それを皆さんと共有できるのではないかと思います、今回の趣旨でした。ありがとうございました。

(いとう とよお / 建築家)



©中村絵

「アール・デコ」におけるエグゾティスム  
——「他者」をめぐる魅惑と葛藤

天野知香（お茶の水女子大学 教授）

Chika AMANO, Professor of Ochanomizu University

## 「アール・デコ」における エグゾティスムー「他者」をめぐる 魅惑と葛藤

天野知香

### 「アール・デコ」の時代とエグゾティスム

ヨーロッパは1914年から18年にかけて、第一次世界大戦という未曾有の近代戦を経験し、社会的にも文化思潮の面でも、大きな変化を蒙ることになった。第一次大戦後は、飛行機や自動車、ラジオや映画といった、19世紀末から20世紀初頭前後に発明された比較的新しい技術が発展し、大衆化した時代でもあり、そうした技術は人々にとってこれまでに経験したことのないスピードや、高みからの視点、あるいは、実際にはその場にはないものがごく近くにあるかのように動き、音を発することを可能にした。こうした感覚の変化とともに、ヴァルター・ベンヤミンのいう複製技術時代における芸術は、エリートによる精神の集中を伴った芸術受容から、新たな現実感をもとめる大衆の、より気楽でくつろいだ芸術受容のあり方を可能とすることになる。

世紀末におけるいわゆる「アール・ヌーヴォー」と呼ばれる装飾芸術の傾向は、同時代の象徴主義思潮を背景にする一方、装飾芸術が新たな美のあり方として注目され、伝統的により高い位置にあった絵画や彫刻といった大芸術と、サロンなどにおいても同等の地位をめざす動きの中で展開された。それは例えば当時装飾芸術家（アーティスト＝デコラトゥール）として高く評価されたエミール・ガレの作品に見る通り、文学性や象徴性といった大芸術の要素を積極的に取り入れると同時に、非対称の曲線的な形態や手仕事の粋を凝らした繊細かつ複雑な視覚を展開して、想像力を刺激し、精神の集中をともなう時間性を孕んだ受容を喚起した。これに対して1920年代30年代を中心とするいわゆる「アール・デコ」の時代の装飾芸術は、より大衆化された社会を背景に、いわば散漫な視覚をも捉える、明確で単純な色彩や形態を展開する。それはまた同時代のモダンな造形や古典的伝統を取り入れる一方、新しい産業的な新素材や、あるいは非西欧からもたらされた様々な自然素材や技法を通して多様な質感を伴うことで、触覚をも刺激した。世紀末の装飾芸術

\* 1

「秩序への回帰」およびそれに関連するこの時代の芸術状況については次の主要文献がある。

Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson, Françoise Will-Levaillant, éd., L'Université de Saint-Etienne, Travaux VIII, *Le Retour à l'ordre, dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'expression contemporaine, 1975.; Gérard Régner (Jean Clair), Marie-Odile Caussin, Georges Pompidou, Berlin; Staatliche Kunsthalle, 1980.; Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps, The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, London, Thames and Hudson, 1989.; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between the Wars*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.; Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Exh. Cat., London, Tate Gallery, 1990. ; Christopher Green, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.; *Id.*, *Art in France 1900-1940*, New Haven and London, Yale University Press, 2000. 加えて以下も参照: Kenneth E. Silver, *Chaos & Classicism, Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Exh. Cat., New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2010.

\* 2

平野千果子『アフリカを活用する—フランス植民地から見た第一次世界大戦』人文書院、2014年、13頁。

\* 3

André Warnod, "Les arts décoratifs et curiosités artistiques, L'Art nègre", *Comœdia*, 2 janvier 1912, p.3. 以下も参照。Jean-Louis Paudrat, "From Africa", in William Rubin, ed., *"Primitivism" in 20th Century Art*, 2 vols., New York, The Museum of Modern Art, 1984, Vol. 1, pp. 124-175. Voir p. 151. (邦訳: ジャン・ルイ・ポドラ「アフリカから」真島一郎訳、吉田憲司監修代表『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』全2巻、淡交社、1995年、第1巻、124-175頁、151頁参照)。「アール・ネーグル」の概念の歴史的な意味の展開については次を参照。柳沢史明『〈ニグロ芸術〉の思想文化史——フランス美術界からネグリチュードへ』水声社、2018年。

\* 4

ラットンについては次を参照:

Charles Ratton, *L'Invention des arts «Primitifs»*, exh. cat., Paris, Musée du quai Branly/ Skira, Flammarion, 2013. ポール・ギョームは1917年にアポリネールとともに『黒人彫刻』(*Sculptures Nègres, 24 Photographies, précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, Paris, Paul Guillaume, 1917)を出版し、また1919年には「アール・ネーグル」展(Henri Clouzot, André Level, Guillaume Apollinaire(text), *Première Exposition d'art nègre et d'art océanien organisée par Paul Guillaume*, Paris, Galerie Devambez, 1919)を組織するなど、「アール・ネーグル」のプロモーションを積極的におこなった。

においても、それが展開されるヨーロッパの各地域の特質やロココや中世と言った西欧の伝統を強調すると同時に、イスラム趣味や、とりわけジャポニスムに代表される非西欧の特質を、新たな造形や主題関心に取り入れたことがよく知られているが、両大戦間の装飾芸術では、第一次大戦後に高まる植民地主義を背景にしたグローバルリズムにおいて、より広範で多様な形での、エグゾティスムへの関心が展開された。

20世紀初頭に展開されたキュビズムをはじめとする新しい芸術動向は、大戦後に高まった、大戦前の社会秩序を取り戻そうとする文化思潮と連動したいわゆる「秩序への回帰」\*1の傾向のもとで、造形的革新よりもむしろ古典的なヨーロッパの伝統や穏健な自然主義へと立ち返ろうとする、より保守的な造形へと転換してゆく。第一次大戦は植民地を巻き込み、帝国主義戦争としての一面を有していたが、大戦に勝利したフランスは、敗戦国ドイツから領土を獲得することでその植民地は最大規模となり、それまでどちらかといえば植民地主義に批判的であった世論も、大戦を期に植民地の領有を肯定的に捉える見方が高まった\*2。大戦には植民地兵も動員される一方、大戦後存在感をましたアメリカからジャズなどの黒人文化がヨーロッパに伝えられる。大戦の反動としてのジャズやレビューといった大衆娯楽によって特徴づけられる享乐的な狂乱の時代と、秩序への回帰における保守的な動向は、表裏をなしてこの時代を特徴づけ、植民地主義を背景としたグローバルな関心が、この時代の文化の一つの側面を形作ることになるのである。

それまで民族学的な資料、もしくは珍品としての扱いであったアフリカやオセアニアのオブジェは、1905～6年頃からヴラマンクやマティス、ドラム、ピカソと言った一部の芸術家たちによって、美的な関心の対象となり、黒人芸術「アール・ネーグル」とみなされていった。この「アール・ネーグル」という言葉は1912年に批評家アンドレ・ワルノが使い始めたとされるが\*3、一部の文化人、芸術家や愛好家による「アール・ネーグル」への関心は、大戦後間もなく画商としての活躍を始めたポール・ギョームや、シュルレアリスムとも関係の深かったシャルル・ラットン\*4などの画商による、展覧会をはじめ、書籍や写真集などを通じたプロモーションもあり、より広範な受容層へと広がっていった。

一方で、20世紀初頭以来、植民地主義を背景とした奨学金や報奨制度などによって後押しされることで植民地に赴いて制作する芸



術家も数多く登場し\*5、植民地に結びつきたいわゆるコロニアル・アートと呼びうる領域もまた多様な局面で展開されることになった。アカデミックな教育を身に着けた芸術家たちもまた、この時期には、時代の趣味に応じた装飾画などの制作に携わる一方で、奨学金を得るなどして植民地に趣き、新たな主題を見出すことになる。

こうした状況の中で、両大戦間におけるいわゆる「アール・デコ」の装飾芸術は、同時代の古典主義的傾向やモダンな傾向と結びつく一方で、絵画や彫刻といった大芸術以上に、身体や生活に親密に結びついた領域においてエグゾティックな関心を展開することで、同時代の帝国主義的なイデオロギーを浸透させる主流の文化傾向の構築に加担してゆくことになる。1927年に建造されたイル・ド・フランス号、1931年のアトランティック号、1935年のノルマンディー号といった、グローバルな世界をつなぐのに不可欠だった両大戦間の代表的な豪華客船は、単なる交通手段にとどまらず、いわば動く大使館としてフランスの国家的な威光と植民地主義時代のグローバルなエグゾティズムを体現し、同時代の装飾芸術の粋を集めた内装が施されることになった\*6。

大戦中出征した男性たちに代わって社会へと足を踏み出した女性たちは、大戦後再び家庭や伝統的な女性の役割へと押し戻されることになったが、しかしいったん社会へと足を踏み出した女性たちの一部は、後戻りすることなく、互いの存在にも支えられながら、これまででない活躍を展開する一方、ショートカットの髪型やコルセットを外した直線的なラインの丈の短いドレスなど、いわゆるモダン・ガールやギャルソンヌと言った新しい風俗としての女性イメージが、新たな消費のアイコンとなり、さらには性的な眼差しの対象ともなってゆく。こうした中で、アフリカ系の女性たちもまた、白人男性にとっての新たな美的、かつ性的な欲望の対象として捉えられるようになってゆくことになる。

1925年はこの時期の装飾芸術を特徴づける名称のもとにもなったとされるいわゆるアール・デコ博（現代産業装飾芸術国際博覧会）がパリで行われた年であったが、同じ年、アフリカ系アメリカ人のダンサーであったジョセフィン・バーカーは、パリのショーで大成功することになる。彼女は人気を博し、白人男性によって性的、美的な欲望の対象となる。彼女の肌の色は熱帯産の木材である黒檀に例えられ、またその身体はアフリカの黒人彫刻と結び付けられ、本来アメリカ人であるにもかかわらず彼女に付与されたのは、アフリ

\* 5

画家たちの植民地での制作を後押しする制度としては、たとえばアルジェリアには、政府によって1907年にヴィラ・アブデルティフが設けられ、ヴィラの名称を冠した賞を得た芸術家たちが滞在して制作する場となった。Cf., *Coloniales 1920-1940, Exh. Cat., Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989, pp.44-51.* この時期の植民地を描いた作品やそれに関連する組織や展示については次も参照。Dominiaue Jarrassé, Laurent Houssais, eds., "Nos artistes aux colonies", *Sociétés, Expositions et revues dans l'empire français 1851-1940*, Editions Esthétiques du divers, 2015.; *Peintures des lointains, La collection du musée du quai Branly Jacques Chirac, Exh. Cat., Paris, Muséed du quai Branly Jacques Chirac, 2018.*

\* 6

Cf., Romy Golan, *op.cit.*; Ghislaine Wood, "Inter-War Liners: The Politics of Style", Daniel Finamore, Ghislaine Wood, eds., *Ocean Liners, Speed and Style, Exh. Cat., London, Victoria and Albert Museum, 2018, pp.118-147.*

カの野性的なセクシュアリティという当時の植民地幻想と結びついたイメージにほかならなかった。

1925年にはまた、自動車会社シトロエンによるアフリカ周遊旅行「クロワジエール・ノワール」の第二回が終了している。1922年から23年にかけて行われた第一回のサハラ遠征に比してその周遊の領域や規模をさらに拡大し、仏領スーダン、ベルギー領コンゴを経てマダガスカルに至った第二回クロワジエール・ノワールは、現地で採集したり撮影したりした大量の標本やアーティファクト、写真、映像、さらには絵画といったアフリカのイメージを、展覧会や映写会、出版物を通して、あらためてパリへ送り届け、流布させることになった。

すでに19世紀後半の産業芸術振興運動の中で、文様のソースとしての非西欧に対する関心は高まっていたが、第一次大戦後、これまで以上により広範な地域の非西欧の先住民による手工芸的なオブジェが、写真集や展覧会を通して美的な側面から、「デコラシオン(装飾)」として紹介され、この時期のフランスにおける装飾芸術のソースとしてあらためて注目されることになる。1922年から翌年にかけて、アフリカ、アメリカ、オセアニアに関して全部で四巻出版された写真集『プリミティヴ装飾』\*7は、当時のトロカデロ美術館や画商などが所有する各地域の先住民による装飾品や日用品をデコラシオン(装飾)としてくくり、それまでの民族学的な視点を超えて、美的な観点において捉える姿勢を示している。アフリカの巻の序文では、その伝統との結びつきと「様式化の驚くべき大胆さ」が指摘され、「先住民の芸術」が、西欧の趣味に「装飾的な解釈のしばしば典型的なモデルを啓示する」と述べられている\*8。この写真集のアフリカの巻に見られる椅子の形態やアクセサリや布の幾何学的な文様などは【図1, 2】、実際この時期のフランスの装飾芸術に取り入れられている。ここでも紹介されたラフィアという植物で織られた旧ベルギー領コンゴを中心とした中央アフリカのクバと呼ばれた地域の人々による布は、かつては貨幣の代わりとしても用いられ、早くから西欧にも知られていたが、とりわけ両大戦間にその純粹に幾何学的な造形が大戦前の前衛的な動きであったキュビズムとも結び付けられて注目された【図3】。アフリカのオブジェについての文章を多く出版したアンリ・クルゾとアンドレ・ルヴェルは1923年に「この芸術のおそらく最も傑出した特質はモチーフの唐突な断絶にある(中略)。キュビストと共通のこの構想の実現は、非常に

\* 7

Daniel Réal, C.-P.Lepage, *La Décoration primitive*, 4vols., (Amérique pré-colombienne, Amérique post-colombienne, Océanie, Afrique), Paris, Librairie des arts décoratifs, 1922-23.

\* 8

P.C.Lepage, *Décoration primitive, Afrique*, op.cit., 1922, s.p.

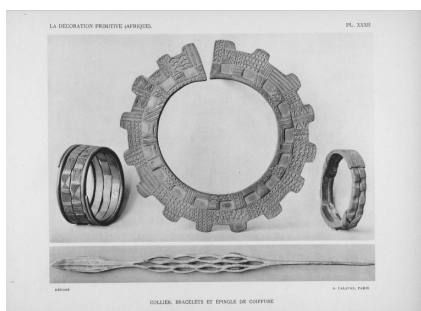


図 1

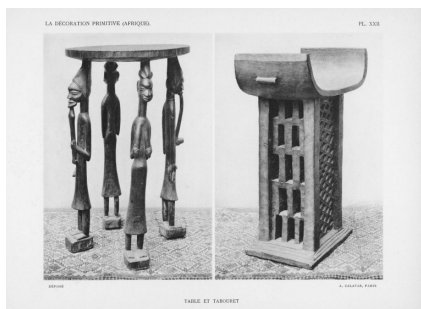


図 2

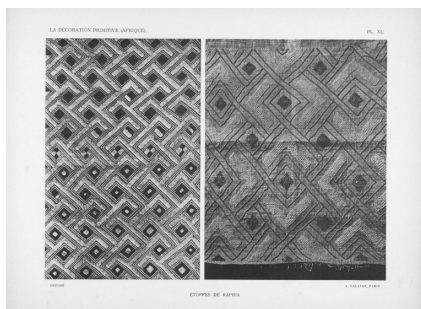


図 3

【図 1.2.3】

P.-C. ルパージュ『プリミティヴ装飾、アフリカ』1922年より。



驚くべき成功を取めている」\*9と述べている。クバの布は、1920年代前半からアンリ・マティスやトリスタン・ツアラ等芸術家をはじめとする収集の対象ともなり\*10、芸術家たちの制作にも刺激を与えただけではなく、ベルギーやアメリカを含め、バッグやドレスの意匠をはじめ、装飾やファッションにも応用された\*11。1923年には装飾美術館でフランス植民地先住民芸術展も開かれている\*12。

現代産業装飾芸術国際博覧会と銘打った1925年の博覧会は、この時期の装飾芸術を考える上で見逃すことのできない重要な出来事であったが、それはまた結果的に、一点制作の豪華な装飾芸術や、その社会的な視点の欠如に対する批判も喚起し、装飾芸術の最後の輝きを徴づけることになった。そのことは、その後間もない1929年に、1925年の博覧会でも重要な展示の一角を担った装飾芸術家協会が実質的に分裂して、付加的な装飾を排し、現代的産業的な素材によるシンプルな様式へと向かったUAM（現代芸術家連盟）\*13の成立を見たことが物語っている。とはいえその後も豪華な素材や熟練した手仕事を前提とした装飾芸術は、ヨーロッパの伝統とともに、非西欧の技術や素材、意匠を取り込みながら、植民地主義を背景としたグローバルなエグゾティズムが展開される領域として、両大戦間における文化的なヘゲモニーの構築に重要な役割を果たしてゆくことになる。

1925年の博覧会では、豪華な装飾芸術を展開した四大デパートのパヴィリオンなどが話題を集め、一部では装飾芸術の否定とモダン建築の先駆けとなるル・コルビュジェのエスプリ・ヌーヴォー館なども注目されることになったが、その傍らで植民地の展示が行われていたことも、忘れてはならない事実である。植民地館のほか、北アフリカ、フランス領西アフリカ、インドシナなど各地域のパヴィリオンが建設され、それまでの万博や植民地博覧会の枠組みでは、民族学的、産業の見地からもっぱら扱われ、必ずしも美的な見地から注目されたとは言えなかった植民地のオブジェや手工芸が、現代的な装飾芸術をテーマにした博覧会で展示されたことは、大きな意味を持っていたといえるだろう。アフリカやアジアにおけるフランスの各植民地のセクションでは、宗主国フランスによって作られたアトリエや作業場、学校において、フランスの教育や助力によって再興されたとされる現地の人々による伝統的な手工芸や、西欧の趣味と現地の伝統との融合による新たな制作品に加え、アフリカにおける象牙や黒檀の彫刻、フェティッシュや日用品、さらには植民地

\* 9

H.Clouzot et A. Level, "La décoration des textiles au Congo belge, Les tissus veloutés Bakuba", *L'Amour de l'art*, 1923, no.6, pp.569-572. Voir p.571.

\* 10

マティスのクバの布のコレクションについては次を参照: *Henri Matisse, Une palette d'objets*, exh.cat., Nice, Musée Matisse, 2016 ; *Matisse in the Studio*, exh.cat., Boston, Museum of Fine Arts ; London, Royal Academy of Arts, 2017. ; *Matisse et la couleur des tissus*, exh.cat., Le Cateau - Cambrésis, Musée départemental Matisse, 2005, pp.154-159. マティスのコレクションしたクバの布は1927年の『カイエ・ダール』誌のラル・ネーグルについての記事の図版にもなっている (Christian Zervos, « L'art Nègre », *Cahiers d'art*, 1927, No.7- 8, pp.229-230, Voir p.229.)。また彼の所有するクバの布は1935年のニューヨーク近代美術館におけるアフリカ黒人芸術展にも、シャルル・ラットン所有の物とともに出品されている。 (*African Negro Art*, Exh.Cat., NewYork, The Museum of Modern Art, 1935, Voir No.578, 579.) ツアラのクバの布の収集については次を参照: Yaëlle Biro, « Engagement et poésie, Tristan Tzara et les arts africains et océaniques », *Tristan Tzara, L'Homme approximatif*, exh. cat., Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp.231-241. さらにダダとアフリカ美術については次を参照: Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer, Esther Tisa Francini, eds., *Dada Africa, Dialogue with the Other*, Exh.Cat., Berlin, Berlinische Galerie, Museum Für Moderne Kunst, 2016.

\* 11

Cf., Anonyme, « Mlle Weiler », *La Nervie*, 1927, No.7-8, p.42.; Anonyme, "Dress Decorations Inspired by Native African Art", *Art & Decoration*, 1923, 6, p.52. cited in Wendy A. Grossman, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, exh. cat., The Phillips Collection, University of New Mexico Art Museum, University of Virginia Museum of Art, University of British Columbia, Museum of Anthropology, Washington. DC, International Arts and Artists/The University of Minnesota Press, 2009, p.141.

\* 12

*Exposition d'art indigène des colonies françaises*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1923.

\* 13

Cf., Arlette Barré-Despond, *Union des artistes modernes*, Paris, Editions du Regard, 1986; *Les années UAM 1929-1958*, exh.cat., Paris, Musée des arts décoratifs, 1988; *UAM*, exh.cat., Paris, Centre Pompidou, 2018.

\* 14

Edmond Gojon, « L'Algérie à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes », *Le Monde Colonial Illustré*, No.24, Septembre 1925, pp.198-199, voir p.199.

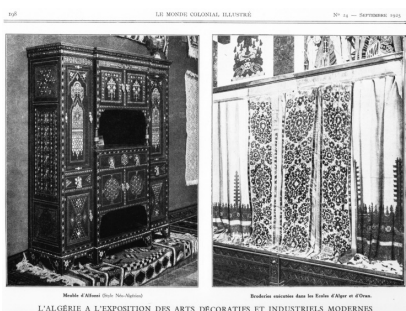


図4

『ル・モンド・コロニアル・イリュストレ』誌、24号、1925年9月より「現代産業装飾芸術博覧会におけるアルジェリア」



図5

アンドレ・グルー《タンズ》マホガニー、象牙、鮫皮、パリ、装飾美術館、1925年

に赴いた宗主国の芸術家による現地の意匠や素材、技法を活かした室内構成なども展示され、多様なフェーズで植民地の装飾芸術が紹介され、「エグゾティズムとモデルニズムの統合」が示された。例えば、アルジェリアのアトリエが出品した鉄や螺鈿を巧みに用いたとされる家具を紹介した当時の記事には、「ネオ＝アルジェリア様式」との記載がされ、現地の伝統的な手法が西欧の生活に対応した形式の家具に見事に用いられたことが称賛されている\*14 [図4]。

こうした中で、この時期のフランスを中心とした装飾芸術においてもまた、植民地を始めとする非西欧の要素は、モチーフや意匠、形態、素材、技法など多岐にわたって取り入れられることになる。両大戦間の装飾芸術は、同時代の高まる産業化や植民地主義を背景に、機械的な大量生産に基づく金属やガラス、ペークライトなどの産業的な素材とともに、非西欧からもたらされた、獣角や獣皮、木材等の自然素材を含めた多様な素材に基づいて、さまざまな質感が触覚をも刺激し、広範で多様な形での、エグゾティズムへの関心を物語った。

例えば、エイやサメといった魚皮を貼るガリュシャという手法は、古くから中国や日本にある手法で、日本では刀の柄などにもよく使われたが、ヨーロッパでも16世紀くらいに注目され、18世紀にはルイ15世に仕えたジャン＝クロード・ガリュシャがこの手法を用いたことで知られる。英語でシャグリーンとも呼ばれるこの技法は、「アール・デコ」の時代になって、改めて、この時代を代表する装飾家の一人であるアンドレ・グルーや、あるいはポール・イリーブの家具に見るように、現代的なオリジナルのデザインの中で用いられ、その独特のエグゾチックで豪華な質感は、この時期の装飾芸術の特質の一つと結びつくことになる。アール・デコ博においてフランスの装飾芸術家協会が「フランス大使館」のコンセプトのもとにアンサンブル展示、つまり一種のモデルルーム展示を構成した中で、「大使夫人の部屋」として構成された室内に置かれた、アンドレ・グルーによる箆笥 [図5] は、女性の身体を思わせるような曲線的な形態でありながら左右対称で明確な幾何学的な輪郭を持ち、モノトーンで仕上げられているが、ガリュシャが全面に施されることで独特の豪華な質感がもたらされ、さらに、鍵穴部分や脚部の先端には象牙が用いられている。こうしたモダンでオリジナルな形態と融合した、非西欧の豪華な自然素材の使用は、まさにこの時代の植民地主義を背景にした、より広範で多様な形でのエグゾティズムへの

関心を示している。

漆もまた、そのもともと東洋に由来するエグゾチックな素材と手法、そしてそれがもたらす独特の色彩や質感がこの時期に好まれ、流行することになる。漆はやはり16世紀頃から西洋で好まれ、さかんに輸入、収集、模倣、転用が行われていたが、「アール・デコ」の時代になって、オリジナルで現代的な意匠を伴った新たな装飾芸術の領域として展開されることとなった。漆の持つ、滑らかで均質な、あるいは、変化に富んだ表面、黒や金、銀を含めた豊かで明確な色合いや豪華な質感は、まさにこの時代の求める触覚や視覚をもたらすものであった。同時に、それがもともと極東に由来する素材と技法であることが喚起する「他者性」やエグゾティスムもまた、高まる植民地主義を背景とするこの時代の美的感性を満たす要因であった。

さらにこの時期の装飾芸術には、黒檀やヤシ材など熱帯の多様な木材や、象牙、獣角や獣皮などさまざまな素材が積極的に用いられた。例えば象牙は、西洋でも中世における彫刻など古くから用いられており、アフリカのコンゴを領有していたベルギーでは、すでに世紀末において、しばしば彫刻的なオブジェに用いられた。また象牙はジャポニスムにおいて注目された根付などでも用いられており、1925年のウジェニー・オキンによる象牙の花瓶【図6】においては\*15、フランス人の父と日本人の母を持つ作者の出自や名前、蓮というモチーフが想起させる東洋的なイメージが喚起するエグゾティスムと、単純化されたモダンな形態との融合を含めて、素材や技法、モチーフのはらむ非西欧的な「他者性」はしばしば複合的な形で組み合わせられ、さらに西欧のモダニティや古典主義などと融合した形で用いられた。

この時期の装飾芸術におけるエグゾティスムを考える上でもう一つの重要な出来事は、1931年にパリで開かれた植民地博覧会であるだろう。とりわけこの博覧会に際して建設された植民地博物館においては、その重要な装飾を担ったアルフレッド・ジャニオによる建築正面のレリーフやピエール・デュコ・ド・ライユ等による室内の壁画に加え、内装においても、当時を代表する装飾家であったジャック＝エミール・リュールマンやウジェーヌ・プリンツ等によって、モロッコ皮を使い、脚部にはマカッサル黒檀を用いた「象」と呼ばれるタイプの肘掛椅子や、幾何学的な意匠を伴った照明器具、ガリュシャと象牙を用いたテーブルやパタヴァ椰子等植民地の素材



図6

ウジェニー・オキン《花瓶》象牙彫刻、パリ、装飾美術館、1925年

\* 15

オキンについては次を参照：味岡京子「アール・デコにおける「日本人」装飾家オキン（O'Kin）の受容とその背景」『鹿島美術研究年報』30号、鹿島美術財団、2013年、192 - 203頁。味岡京子「アール・デコにおける日本の要素に関する一考察—「日本人」工芸家オキンの事績から」研究代表者馬淵明子『国際シンポジウム「装飾とデザインのジャポニスム」報告書』2014年1月、77 - 90頁。

\* 16

植民地博物館の内装については次の文献を含めて参照：Germain Viatte, Dominique François, éd., *Le Palais des colonies, Histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002. またジャニオによるレリーフや壁画については註39にあげた文献を含めすでに多くの指摘がある。



図7

ジャック＝エミール・リュールマン他《植民地大臣ポール・レイノアのサロン》、旧植民地博物館、1931年（写真は2002年の当時の写真に基づく再構成）。



図8

ウジェーヌ・プリンツ他《リヨテ元帥のサロン》旧植民地博物館、1931年（1931年の写真を基にした再構成）。





図9

ジャンティ・エ・ブルデ社、旧植民地博物館祝宴の間、柱廊床面（「アジアの神秘」に想を得た装飾モチーフ）1931年

を使ったモダンな形態の家具が展開され、アジアやアフリカの素材やモチーフを基にした文様で構成されたメインホールの床面のモザイクに至るまで、「他者性」を取り入れた意匠や素材で埋め尽くされた\*16 [図7, 8, 9]。

モチーフや形体、意匠とともに、こうした素材や技法を含めた非西欧の要素の取り入れは、西欧における装飾芸術の枠組みを広げ、それを変容させる新たな要素として機能した。しかしそれと同時に、西欧はこうした非西欧の様々な要素を日常生活における空間や身体と親密な結びつきを持つ装飾芸術の中に取り込み、それを大芸術における以上に、西欧の生活に溶け込ませ、一方的に消費の対象とすることで、こうした「他者性」を西欧の文脈において支配したとも言えるかもしれない。西欧における、非西欧の要素を多様にしてまた巧みに取り入れたこの時期の装飾芸術のあり方は、植民地と直接結びついたコロニアル・アートの概念に対して、西欧において、西欧の生活や趣味を通して、西欧のモダニティや古典主義と融合させながら非西欧の要素を取り入れ、自在に消費することで支配する、いわば植民地化する様式、「コロナイジング・スタイル」とも呼べる側面を有していた\*17。それは身体や生活空間に結びつく親密な領野において帝国主義的なイデオロギーを自然化させ、浸透させてゆくメディアでもありえたのである。この時期の様々な装飾家の試みは、こうしたあり方を巡って、その微妙な愛憎と交渉、葛藤と支配のせめぎあいの場となっていた。そのあり方を丁寧に見てゆくことは、この時代のエグゾティスムを考える上で重要なことであると考えられる。

\* 17

Cf., Petrine Archer-Straw, "Negrophilia: Paris in the 1920's, A study of the artistic interest in and appropriation of, negro cultural forms in Paris during that period", Ph. D. Dissertation, Presented to the Courtauld Institute of Art, University of London, England, 1993, p.282.

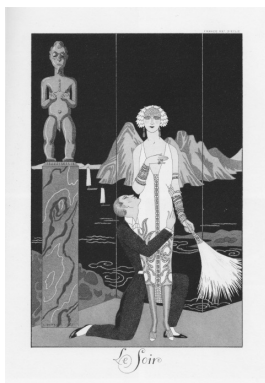


図10

ジョルジュ・バルビエ《夕べ》(Falbalas et Fanfreluches, almanach des Modes présentes, passées et futures, 1926より) 1925年

「アール・デコ」の漆

先に述べたとおり、漆は、両大戦間の装飾芸術におけるエグゾティスムのあり方を考える上でとりわけ特徴的な素材と言える。シャネルの創始者ココ・シャネルがコロマンデルと呼ばれていた中国風の漆の屏風などを収集していたことはよく知られているが、実際この時期のファッション・プレートなどでも、漆が当時のおしゃれで流行のアイテムであったことが伺える。ジョルジュ・バルビエの《夕べ》(1925年) [図10] では、漆と思われる屏風がアフリカ風の彫刻とともに据えられ、多様なエグゾティスムの要素が入り交じって消費されるこの時期の趣味のあり方が示唆されている。

漆という素材を20世紀において、現代的でオリジナルな装飾芸

\* 18

アイリーン・グレイについては次の拙論およびその註に付した文献を参照：「モダニズムを差異化する——アイリーン・グレイについて」鈴木杜幾子編著『西洋美術：作家・表象・研究——ジェンダー論の視座から』ブリュッケ、2017年、57 - 100頁。

術の素材としてまず用いたのは、アイルランド出身のアイリーン・グレイであった\*<sup>18</sup>。彼女はイギリスのスレイド校で美術を学び、後にイギリスの前衛芸術家となるヴィンダム・ルイスなどとも交流があったと言われている。イギリスですでに漆に関心をいただいていた彼女は、1902年にパリに渡り、最初は絵画も制作したが、やがて東京美術学校漆工科の教授辻村松華に随行して1905年に渡欧し、パリに残った菅原精造と協力して1910年頃には漆の工房を開き、装飾芸術家協会のサロンなどに作品を出品し始める。初期の作品にはこの頃パリで流行していたロシア・バレエのモチーフとの共通性なども見られたが、その意匠は、象徴主義的な神秘主義を帯びたものから、まもなく古典主義や、まったくの抽象的な造形を取り入れたものへと展開する。こうした作品は、服飾デザイナーでもありコレクターでもあったジャック・ドゥーセによっていち早く購入された【図11】。さらにグレイは、1919年にはシュザンヌ・タルボというファッションのメゾンのオーナーとなったジュリエット・レヴィのためにアパルトマンの改装を行い、そこに大胆かつ極めてモダンな漆の屏風を制作する。ブリックと呼ばれる漆の屏風では、細かく分けられた面が自在に回転し、風や光を取り入れる【図12】。こうした使用者によって自在に変化をつけることのできる可動性を帯びた家具は、やがて漆から離れて産業的な素材を通してモダンな建築とデザインへと向かう彼女のその後のあり方を方向づけることにもなった。さらにグレイは、漆を使ってこのアパルトマンの壁面装飾やその他の家具なども制作した【図13】。アフリカやエジプトのオブジェなどにも関心が深かったと言われるジュリエット・レヴィのこの室内については、当時の批評において\*<sup>19</sup>、キュビズムに結びつく現代性と古代やエジプト風の要素が指摘され、複合的なエグゾティスムと現代性が融合したものであることが示唆されている。ちなみに藤田嗣治が1923年にジュリエット・レヴィの注文でその息子の肖像を描いたのは、このグレイの漆の壁面装飾の前であった(藤田嗣治《ヴァイオリンを持つ子供》油彩、カンヴァス、116×73cm 熊本県立美術館 1923年)。グレイがジュリエット・レヴィのために制作したピログ(丸木舟)と呼ばれる長椅子【図14】は、漆によって制作され、その形態はアフリカやオセアニアに影響を受けたものであることを後のインタビューでグレイ自身が語っている。つまりすでに東洋のエグゾティスムをはらんだ手法であり素材である漆は、ここでアフリカやオセアニアのエグゾティスムと融合すること



図 11- a



図 11- b

【図 11-a,b】

アイリーン・グレイ《運命》、四曲屏風(表裏)、木、漆、個人蔵、1914年(ジャック・ドゥーセ旧蔵)

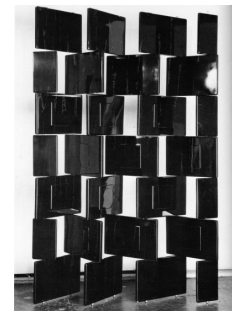


図 12

アイリーン・グレイ《ブリック》、屏風、木、漆、個人蔵、1922 / 1925年

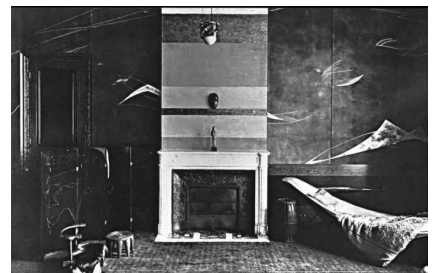


図 13

アイリーン・グレイ《サロン》、ジュリエット・レヴィのためのロタ通りのアパルトマン、1919～22年改装後の写真

\* 19

Anonym, "Lacquer walls and furniture displace old gods in Paris and London", *Harper's Bazaar*, Vol.55, 1920, September, p. 130.





図 14  
アイリーン・グレイ《ピローグ（丸木舟）》、  
長椅子、木、漆、個人蔵、1919～1922年

\* 20

デュナンについては前掲拙著第四章「装飾のハイブリディティー」ジャン・デュナンと漆装飾」およびその註に付した文献を参照。



図 15  
ジャン・デュナン《大花瓶》銅に漆、個人蔵、1925年

\* 21

Yvanhoé Rambosson, "Le Mouvement des arts appliqués", *L'Amour de l'art*, juin 1923, pp.598-600. Voir p.599. 合わせて次も参照: *Id.*, "Le Décor géométrique et les Laques dans l'oeuvre de Dunand", *L'Amour de l'art*, juillet 1923, pp.613-615.

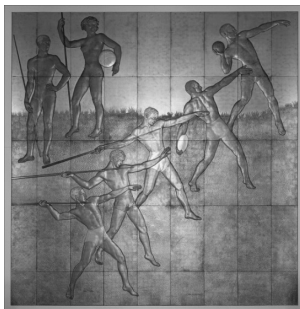


図 16  
ジャン・デュナン《スポーツ》金、漆、浅浮き彫（ノルマンディー号喫煙室壁面装飾）パリ市立美術館蔵、1935年

になる。その結果もたらされたこの長椅子は、極めてモダンであると同時に西欧の伝統的な家具の形態を大きく逸脱するもので、威厳を持った男性性を帯びた家具というよりは、華奢で繊細な外観をしており、ジュリエット・レヴィのような、この時期の自分の意志で活躍する新しい女性にふさわしい、自由で格式張らないポーズを可能にする柔軟な形態を示している。ここではグレイによる現代的な経験や感覚に基づく家具制作における「他者」性のとり入れが、ヨーロッパの既存の家具のあり方の縛りを脱し、より自由で女性性を帯びた新たな造形をもたらす契機となっているといえるだろう。

グレイの漆作品を見て、彼女の紹介で1912年に菅原に直接漆の技法を学んだのがジャン・デュナンであった\*20。1920年代後半には建築に向かい、スチールやアルミのような産業的な素材で、モダンな家具や建築を展開することになるグレイに対して、もともとディナンディエ、すなわち真鍮細工の作家であったデュナンは、真鍮細工の器物に漆を施す一方、特に第一次大戦後は本格的に漆作品の制作に取り組み、その継続的かつ多様な試みを通してこの手法をこの時期のフランスの装飾芸術の領域に根付かせるとともに、自身その第一人者となってゆく。デュナンは同時代の様々な芸術家や装飾家とコラボレーションし、多彩な意匠を漆で制作している。両大戦間に活躍した画家のアンリ・ド・ヴァロキエの下絵を基に、同時代の秩序への回帰の動向とも結びつく自然主義的な風景から、より様式化された造形、1922年のハワード・カーターによるツタンメン墓の発見によって両大戦間に高まったエジプト趣味、あるいはまた完全な幾何学的な意匠、一方では極めて写実的な肖像や、さらに布に漆で文様を施す手法を考案するなど、菅原から学んだ技法を自在に応用、改変しながら、デュナンは実に多様で、豊かな作品を作り出してゆく。当時の批評によれば、1920年代なかばの大花瓶[図15]に見るような漆による幾何学的な意匠は、それ自体古代の造形を喚起させる「プリミティブ」かつ現代的なものであると評された\*21。一方、豪華客船ノルマンディー号のために制作された一連の装飾パネルの一つである大画面の作品[図16]では、人物を主に真横から捉えたその造形にエジプト趣味が指摘される一方、根源的な人間の営みの一つとしてスポーツが描かれている点は、現代性とも結びついている。もともと極東に由来する漆を使った、デュナンの作品には、余白を活かした構成や個々のモチーフの選択や表現に、いわゆるジャポニスム的な要素を指摘しうる作品ももちろん存在す

るが、彼の制作は決してそれだけにとどまらなかった。

デュナンは、アブ＝デル＝ティフ賞を始め、植民地へ芸術家を向かわせることを後押しする奨学金などの制度を利用して、北アフリカや旧インドシナに赴き、現地の人々や風景、特に動物をよく描いた画家、彫刻家ポール・ジュールとも、20年代初頭からともにグループ展を開いたり、コラボレーションをしたりしており、彼の下絵を基にエグゾティックな動物を描いた屏風を制作している [図 17]。またデュナンは、彼自身は手間のかかる手仕事の要素を重んじて当時の装飾芸術のむしろ保守的な立場を代表していたものの、こうした装飾芸術から脱して、産業的な素材を用い、より機能的でシンプルかつ現代的な建築や家具へ向かい、1929年に装飾芸術家協会から事実上分裂して成立するUAM（現代芸術家連盟）の中心となるロベール・マレ＝スレヴァンスとも協力して、極めてモダンな折りたたみドアの制作を漆を用いて実現している。

1925年のアール・デコ博では、装飾芸術家協会が企画したフランス大使館をテーマにしたアンサンブル、すなわち一種のモデルルーム展示で漆を使った喫煙室を担当し、フランスの評者からは、そのオリエンタルな要素が「西洋文明にかくも幸福な形で応用」\*22されたことが指摘された [図 18]。またこのとき、日本から文部省の在外研究員として博覧会を視察に訪れた田邊孝次は、驚きと賞賛を持ってデュナンに大いに注目し、日本では小さな箱や器物が中心であった漆工芸に対して、デュナンによる建築内部自体を漆で構成する漆装飾のあり方を述べ、その意匠の現代性を強調している\*23。

デュナンはさらにポーランド出身の彫刻家ジャン＝ランベール・リュキとともに、アフリカをはじめとするエグゾティックな意匠に満ちた椅子を制作する一方、当時人気の黒人ダンサー、ジョセフィン・バーカーの姿を描いたパネルや、彼女のためのアクセサリーなども制作している [図 19]。その意匠はアフリカ的とみなしうる幾何学文様が施されており、幅の広いバングルは当時黒人に連想された奴隷の手かせを想起させる。このジョセフィン・バーカーのパネルも含め、デュナンは1931年の植民地博覧会のために建設された植民地博物館の図書室の控えの間のために、エグゾティックな動物の姿とともにフランスの各植民地の先住民の女性たちを描いた漆のパネルを制作している [図 20a-d]。彼女たちはいずれも伝統的な衣装をまとい、踊りや音楽、工芸といった伝統的な営みに従事する従順で文明化の初期の段階にいる先住民のタイプとして描かれてお



図 17

ジャン・デュナン／ポール・ジュール《豹とコブラ》二曲屏風 漆、所在先不明、1922年

\* 22

Marie Dormoy, "Les intérieurs à l'Exposition Internationale des arts décoratifs", *L'Amour de l'art*, 1925, pp.312-323, Voir p.314.

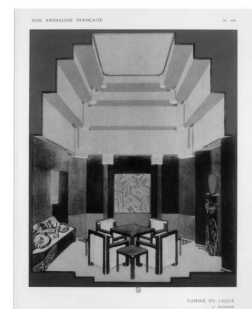


図 18

ジャン・デュナン「フランス大使館」における「喫煙室」現代産業装飾芸術国際博覧会 1925年 (*Une Ambassade Française*, Paris, Charles Moreau, 1925, PL.8)

\* 23

田邊孝次「一千九百二十五年巴里万国装飾美術工芸博覧会における工芸構想の主潮」『東京美術学校校友会月報』、第25巻第2号、1926年、5-13 (23-31)頁。



図 19

ジャン・デュナン《ジョセフィン・バーカーのための腕輪》銀、漆、個人蔵、1927年



図 20- a , b



図 20- c , d

[図 20 a~d]

ジャン・デュナン 《アジア人：インドシナ》《アフリカ人：セネガル》《アフリカ人：カメルーン》《アフリカ人：モロッコ》アルミパネルに漆、パリ、ケ・ブランリー美術館、1930年

り、こうした典型化されたタイプの表象は、支配された民族としての従属性を女性性と重ね合わせて示すとともに、高度に文明化された西欧に対する素朴な文化を営む先住民という、植民地支配を正当化するイデオロギーを補強するイメージでもあった。

彼の漆制作は東洋に由来する漆という素材と技術を、屏風のような東洋的な調度のみならず、西欧的な家具の形式や造形、意匠とともに、他のエグゾチックな意匠やモチーフとも混交させながら、それぞれの用途や目的に沿って多彩な作品へと展開し、フランスの装飾芸術において漆という新たな領域を確立した。1937年の万博では、漆を含む独立した部門が新たに成立し、彼はその部門の初代委員長を務めることになる\*24。デュナンの活動は、漆という、はからずも時代の欲求に応じた、豪華でかつシンプルでありながら豊かな質感と色彩を帯びた素材を見出し、それを駆使して、幾何学的で現代的な意匠と西欧の保守的な自然主義的、写実主義的な意匠、あるいは日本的意匠や造形の取り入れと、植民地主義や帝国主義的イデオロギーを背景としたその他のエグゾチックな意匠やイメージの表象を併せて展開する。彼の装飾はフランスの手仕事の粋を尽くした装飾芸術の威光を示すものであると同時に、その素材と手法、意匠には「他者性」がはらまれている。彼の漆による調度は、例えば、時の通商大臣ボカノウスキの執務室\*25に置かれることによって威厳を帯びた男性性を伴うヨーロッパの公的な自己像を形成する一方で、収集家のフィリップ・ベルトロ夫人の寝室\*26を構成する際にはその他のオリエンタルな調度とともに私的で女性性を帯びた「他者」性をも表象する。その異種混交性、ハイブリディティを通して、彼の活動は、モダニズムと伝統、ナショナリズムとエグゾティスム、現代的でシンプルなデザインと旧来の豪華な装飾芸術が対立しながら共存する、この時代のフランスにおける装飾芸術のあり方そのものを体現していたと言えるだろう。

他方、1925年のアール・デコ博において、かつてジャポニスムによって西欧を魅了した日本の展示がほとんど注目されず、その停滞が危機感をもって受け止められていた同時代の日本では、こうしたデュナンの試みに対して称賛と驚きを顕にした。日本では、西欧の現代的な意匠を取り入れることを強く意識する一方で、1920年代末から40年代にかけて、当時の高まるナショナリズムの意識を背景に、中国で生まれた漆が日本で発展し、西欧で「ジャパン」と呼ばれているという言説が繰り返され、漆こそ日本を体現する伝統

\* 24

デュナンが副委員長を務めたグループ9、手工芸 (Groupe IX, Métiers d'art) に置かれたクラス46、漆、象牙、鼈甲、黒檀、象牙等の細工品、高級ブラン類、および装飾品：漆と金銀細工のパヴィリオン (Classe 46 Laques, Ivoire, Ecaille, Tableterie, Brosserie fine et Articles de fantaisie: Pavillon des laques et orfèvrerie) の委員長をデュナンが務めた：Cf., *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris, 1937, Catalogue général officiel, Tome I, 2e Edition, Paris, R. Stenger Editeur, (1937), pp.331-332.*

\* 25

J. B. "L'Ameublement moderne d'un cabinet ministériel", *L'illustration*, 10 mars 1928, p.228.

\* 26

Albert Flament, "Un intérieur du vingtième siècle, Harmonie d'aujourd'hui, d'hier et de demain", *Renaissance*, no.5 mai 1929, pp.219-235; Edmond Jaloux, "La maison d'un diplomate", *L'illustration*, 22 juillet 1933, pp.417-420.



技術として「漆は日本の特有」\*27 という言葉が漆工雑誌に掲げられるようになっていた。つまり漆装飾は、フランスにおいてその伝統を担うものであった装飾芸術の領域に、「他者性」を付与すると同時に、漆を「日本特有」とみなす日本にとっても、モダニズムが標榜される中で、ヨーロッパに於いてすでに展開されていた技法や意匠の共有・改変を無視できなくなっていた。それは、日仏双方にとってはからずもハイブリダイゼーションが展開される場となっていたのであり、そのことを通してフランス固有の装飾芸術のアイデンティティや、日本固有の伝統やアイデンティティとしての漆と言った観念は実際には揺るがされている。こうした相互にハイブリッドな漆装飾のあり方は、帝国主義がナショナリズムと切り結び、エグゾティスムの欲望とモダニズムが交錯する時代における装飾芸術のあり方を顕著に物語っている。

### 室内装飾における「他者」性

ファッションは、それ自体この時代の新しい様式を代表するものだったが、同時にこうしたファッションをもたらす服飾デザイナーたちは、ブランドイメージの向上という狙いともあいまって、自身芸術や装飾芸術のコレクターとして趣味を牽引した。服飾デザイナーで収集家であったジャック・ドゥーセは、1912年頃、それまで収集していた18世紀美術コレクションを売却して前衛芸術の収集に乗り出した\*28。彼はこの頃ポール・イリーブによるガリュシャの家具や、アイリーン・グレイによる漆の屏風などをいち早く購入することで、その後の「アール・デコ」の装飾芸術の展開を先取りした作品を収集する。一方後のシュルレアリスムの中核をなすアンドレ・ブルトンやルイ・アラゴンの手を借りて当時の最も前衛的な芸術作品を収集した彼は、ピカソの《アヴィニョンの娘たち》(1907年、ニューヨーク近代美術館)やマティスの《金魚とパレット》(1914年、ニューヨーク近代美術館)、ブラック、デ・キリコ、ピカビア、ミロ、エルンスト、モディリアニ、ブランクーシやローランサン、ルソー、チャーキなど、多くのヨーロッパの現代美術を、東洋美術やアフリカ美術のコレクションとともに、建築家のポール・ルオーが改修した室内に飾り、その空間は、ピエール＝エミール・ルグランを中心に、アイリーン・グレイ、ローズ・アドレル、ルネ・ラリック、ギュスターヴ・ミクロス、ジャン・リユルサといった当時の最先端の装飾家が制作した家具や調度とともに統一的な趣味において設え

#### \* 27

益田孝「漆は日本の特有」『漆と工芸』No.346、1930年、頁番号なし(巻頭頁)。無記名「改題の辞」『漆と工芸』No.335、1929年、1頁。

#### \* 28

ドゥーセのコレクションと室内については次を参照：André Joubin, "Le Studio de Jacques Doucet", *L'illustration*, 3 mai 1930, pp.17-20. ;François Chapon, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Paris, Perrin, 1984/1996/rééd. sous le titre *C'était Jacques Doucet*, Paris, Fayard, 2006. ;Chantal Georget, éd., *Jacques Doucet, Collectionneur et mécène*, Paris, Les Arts Décoratifs/ INHA, 2016. ;Jérôme Neutres, éd., *Jacques Doucet, Yves Saint Laurent, Vivre pour l'art*, Exh. Cat., Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent/ Flammarion, 2015.



図 21  
《ジャック・ドゥーセ邸サロン》L'illustration, 3 mai 1930

られた。グレイもその一つを発注されたことが知られている、絵画の額縁も、ガラス、エマイユ、ガリュシャ、漆といったこれまでにない素材で、独自にデザインされたものが使われ、絵画を室内に調和させる役割を果たしている。今日残された写真【図 21】を見ると、このドゥーセの 1920 年代末のアトリエでは、税関吏ルソーによる《蛇使い》(1907 年、パリ、オルセー美術館)が、鮮やかな色彩と明確な曲線的フォルムを描くマルセル・コアールの《ソファ》(ローズウッド、象牙、皮革、リッチモンド、ヴァージニア美術館、1925 年以前)の上に掛けられ、傍らにはアイリーン・グレイの漆塗りのテーブル《ビルボケ (剣玉)》(木、漆、個人蔵、1915 年ごろ)が置かれている。さらに、同じ部屋にはモディリアニの頭部の彫刻や絵画、ピカソのキュビズム作品、ルグランの箆筒やアフリカの形体を取りれた椅子などが配されている。コアールの《ソファ》は、その幾何学的な形態においてモディリアニやキュビズムの前衛的な絵画と結びつく一方で、座面に毛皮を置き、縁に象牙を用い、木材を彫り込んで籐のように見せることで、同じ部屋に置かれたアフリカ風の椅子やグレイの漆のテーブルとともに、ルソーの絵画が喚起するエグゾティスムとも呼応する。

また同じアトリエの別の部分では、マティスの最も前衛的な作品の一つとされる 1914 年の《金魚とパレット》が、ポール＝ルイ・メルジエが仕上げた漆や卵殻を用いたモダンでエグゾティックな革張りの戸棚(ナラ材、ポプラ材、南アフリカの鞣し革 鍵周りは漆に卵殻と螺鈿、パリ、装飾美術館蔵、1928 年頃)の上に飾られ、その脇にはアフリカ風のタブレ(椅子)が見える。オリエントやアフリカのコレクションを中心に構成された部屋には、アイリーン・グレイによる、漆や琥珀、象牙を使い、房のついたテーブル《ロータス》(木、漆、琥珀、象牙、個人蔵、1913 - 14 年)が見え、彫刻家のジャック・リップシツが装飾した暖炉の上の鏡にはローランサン(絵)も映り込んでいる。

さらにこのアトリエにはピエール・ルグランによるヤシ材と羊皮、漆を用いた椅子が置かれていたことも知られている【図 22】。この椅子はアフリカ、アンゴラの椅子の形態を基にしたことが指摘されているが、洗練された仕上げと幾何学的な意匠を施すことでよりモダンな作品へとまとめ上げられている。ちなみにこの元になった現在のコンゴ民主共和国やアンゴラに住む人々の椅子自体、かつてポルトガルがアンゴラへ持ち込んだ椅子に影響を受けていることも指



図 22  
ピエール＝エミール・ルグラン《アフリカの椅子》ヤシ材、羊皮、漆、パリ、装飾美術館、1924 年頃



摘されており、実際のところエグゾティスムのソースとなる「他者性」とは、それ自体がハイブリッドであり得ることがあらためて想起される。ルグランは、先に見たアイリーン・グレイとともに、非西欧のオブジェの形態や素材の要素を取り入れることによって、西欧における伝統とは異なった新たなスタイルを打ち立てつつ、それを西欧において流通や使用が可能な洗練されたモダンな家具へと仕上げていく。

金属、ガラスといった工業的な素材の一方で、象牙やガリュシャ（鮫やエイの皮）、木材、漆といった貴重で豪華でかつエグゾティックな自然素材がともにふんだんに用いられ、幾何学的なフォルムを基調に色彩豊かに構成されたドーセのアトリエの室内は、前衛的なモダニズムとエグゾティスムが緊密に融合し、一体化し、「他者」性自体がいわばモダニズムの一部となることでもたらされた、その素材遣いの多様な触覚性と色彩や形態の明快さにおいて、この時代の最先端の室内装飾の特質をよく示している。

これに対して、1924年から25年にシトロエンが主催して行われたアフリカ縦断旅行、クロワジュール・ノワールの中心人物の一人であったシトロエンのジョルジュ＝マリー・アールのために、「アール・デコ」を代表する装飾家の一人であるジャック＝エミール・リュールマンが制作した邸宅の装飾は、ドーセの室内とはある意味で対照的な形で「他者性」を取り入れている\*29。

ジョルジュ＝マリー・アール邸では、書斎や応接室において、画家のアレクサンドル・ヤコヴレフ\*30がクロワジュール・ノワールにおいて制作した、モデルに忠実なデッサンが、アールの持ち帰った現地の彫刻「ラール・ネーグル」や工芸品といったアーティファクト、巨大な獣牙や獣皮等々の「探検旅行」の戦利品とともに、装飾家のジャック＝エミール・リュールマンが構成したモダンな室内装飾の一部をなしている【図23】。

ヤコヴレフがデッサンで描き出す現地の人々は、それぞれの部族や地域に独特とされる風貌や、カラフルな衣装や豊かなアクセサリーによって特徴づけられる「民族誌的」な肖像であることが当時から指摘されていた\*31【図24】。それは、ヤコヴレフがクロワジュール・ノワールにおける作品を自身の文章とともにまとめた作品集『アフリカのデッサンと絵画』\*32の冒頭を飾る、シトロエンの銀色に輝く特殊自動車オートシュニルを取り囲むヤコヴレフ自身を含めたクロワジュール・ノワールのメンバーが、当時の熱帯に赴く西洋人

\* 29

Jean Gallotti, "Le cabinet de travail d'un grand voyageur", *Vogue* (Paris), Décembre 1927, pp.30-31 et 48. およびリュールマンとアールの室内については次も参照：Florence Camard, *Ruhlmann, Saint-Rémy-en-l'Eau*, Monelle Hayot, 2009.

\* 30

ヤコヴレフとアフリカ縦断旅行については、次を参照：Alexandre Iacovleff, *Itinérances*, exh. cat., Boulogne-Billancourt, Musée des Années 30, 2004.; Caroline Haardt de la Baume, *Alexandre Iacovleff, L'Artiste voyageur*, Paris, Flammarion, 2000. ; Robert de Beaulan, "De l'Algérie à Madagascar en autochenilles, L'Expédition Citroën Centre-Afrique III, La Documentation artistique de M.Alexandre Iacovleff", *L'Illustration*, no.4312, 24 Octobre 1925, pp.433-437.; Pierre Mille, "L'Oeuvre africain d'Alexandre Iacovleff", *Art et Décoration*, juin 1926, pp.183-192.



図 23

《ジョルジュ＝マリー・アール邸応接室》  
1927年 *Vogue*, Paris, 1927年12月

\* 31

Robert de Beaulan, *op.cit.*, Voir p.433.



図 24

アレクサンドル・ヤコヴレフ《首長マンジンガ》混合技法、サンギヌ、紙、プーローニュ＝ビヤンクール、30年代美術館、1925年

\* 32

Alexandre Iacovleff, *Dessins et peintures d'Afrique, Exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique, Deuxième mission*, Haard, Audouin-Dubreuil, Paris, Edité sous la direction de Lucien Vogel chez Jules Meynial, 1927.

に典型的な、一様に統一されたスタイルのシャツと半ズボン、ピス・ヘルメットと呼ばれる防暑帽やブーツなどを身につけ、シャツの袖をまくり上げた姿で描かれた、白人男性の集団肖像画と極めて明確な対照をなしている（この集団肖像画に描きこまれた唯一の主要なアフリカ人は、食事の用意をするジョルジュ＝マリー・アール付のボーイ、ババ・トゥレの姿である）。

アール邸において、リュールマンの装飾芸術によるメトロポール  
のモダンな生活空間と結びつけられているのは、ヤコヴレフによる  
アフリカの人々のデッサンや、中央アフリカに近いニジェールの街  
ザンデルを描いたきわめて写実的な風景描写自体が喚起する、エグ  
ゾティックな、文字通り「他者」の身体とアフリカの土地そのもの  
である。それらは、植民地征服の隠喩とも言えるクロワジエール・  
ノワールの名のもとに展開された「アフリカ探検」でもたらされた  
「戦利品」としての巨大な獣角のようなオブジェとともに、モダン  
な室内に包含されることによって、西欧における新たな美的消費の  
対象へと転換されている【図 25】。



図 25  
《ジョルジュ＝マリー・アール邸書斎》写真  
1927 年

アール邸では、リュールマンによるたっぷりとした大ぶりの革張りのソファなどの家具だけではなく、書斎の手前には神殿のポルチコのように熱帯産の木材を張った太い柱が連なり、モダンであると同時に古典主義的で、男性的な威厳ある室内を形作っている。ドーセがコレクションした 1900 年代および 1910 年代のマティスや、ピカソやブラックのキュビズムに代表される前衛的な造形とは対照的な、ヤコヴレフの手になる兩大戦間の「秩序への回帰」とも結びつくより自然主義的な、あるいはより古典主義的な手法を通した民族誌的な様相において写実的に表象された「他者」の身体やアフリカの風景は、リュールマンによる、非西欧の木材のようなエグゾティックな素材を内包しながらも外見的にはよりヨーロッパ的、古典的な重厚な室内の「アール・デコ」スタイルに、いわば融合することなく組み込まれ、それによって、アフリカの土地と人々に対する、ヨーロッパによる「征服」の隠喩はより直裁に達成されていると言えるだろう。アジアやアフリカといった非西欧に早くから関心を抱き、同時にアカデミックな技量を備え、イタリア・ルネサンスへの関心も深かったヤコヴレフは、こうした役割に最適な画家であった。

ヤコヴレフはまた、ジョルジュ＝マリー・アール邸の喫煙室のために、先の人物デッサンと同様のスタイルでありながら、ある意味

対象的な、着彩作品の女性像を描いている【図26】。このモデルとなったダボアと呼ばれる女性はクロワジュール・ノワールの一行が旅行中に立ち寄ったフォル＝アルカンポーにおいて、つれづれの余興として行われたオリンピックになぞらえた運動競技と同時に催された、現地女性の「美人コンテスト」の優勝者を描いたものとされている\*33。彼女の姿はまたこの旅行の記録写真に残され、それをもとにヤコヴレフの友人の彫刻家マルヴィナ・ホフマンはブロンズ像を制作した。そしてこのヤコヴレフの絵画を通して、一人のアフリカの女性の身体は、単なる民族誌的記録から、西洋人男性の眼差しに消費される美的偶像となったともいえるだろう。ヤコヴレフによるこの絵は、デッサンとしての他の肖像とは異なって、背景も含めて念入りに仕上げられ、この冒険旅行の戦利品である猛獣の皮やオブジェとともに、アール邸のとりわけ男性性を帯びた部屋である「喫煙室」に飾られ、白人男性の眼差しの快樂に供された【図27】。

先にあげたサンギーヌやパステルなどを使って現地の人々を描くヤコヴレフのデッサンと、彼が油彩やテンペラを用いて仕上げた絵画は、ある意味では対象的な特質を示している。現地の人々の独特の衣装や風貌のみならず、詳細に対象の表情や息遣いに至るまで描きとめたデッサンにおいては、描かれたモデルの名前が記され、まさしく個々の人物の肖像画をなしている。一方、油彩やデトランプで仕上げた着彩の絵画は、多くの場合写真をもとに帰国後描かれたもので、写真の情景を基にその背景を改変している。例えば《クリ＝クタのダンス》という作品では、もともとなった写真の背景の建物がトリミングされ、人物がやや位置をずらして、描き直された背景と組み合わせられている。その結果、中心的な踊り手は背景から切り離され、ひととき強調されることになる。先住民の踊る姿は、印象的なアイコンとして切り取られている【図28ab】。切り取られた描写自体の詳細さは大きく変わらず、それ以外の部分を捨象し、構図を変化させるやり方は、むしろ写真的なモンタージュを感じさせる。とはいえこうしたデトランプや油彩の作品では、木炭とパステルのデッサンに比べて、人物はやや様式化され、デッサンにはあった人物の個としての存在感は減じており、空間は浅く画面全体は平面化されて、幾何学的な単純化が施され、いわば意匠化されている。

美人コンクールの勝利者を描いたアール邸の《ダボア、サラの娘》でも、縦長の画面に写真と比べて極端に低く地平線を取り、写真よりかなり小さく描かれた現地の他の人物や風景に対して大きく半裸

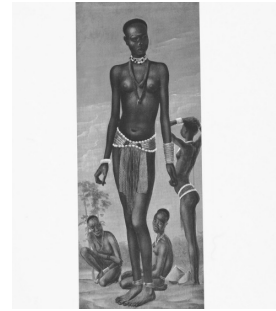


図 26

アレクサンドル・ヤコヴレフ《ダボア、サラの娘（フォル＝アルカンポー）》所在不明 1926年頃（『アフリカのデッサンと絵画集』1927.より）

\* 33

Caroline Haardt de la Baume, *op.cit.*, pp.46-47.



図 27

《ジョルジュ＝マリー・アール邸喫煙室》1927年 *Vogue*, Paris, 1927年12月



図 28-a

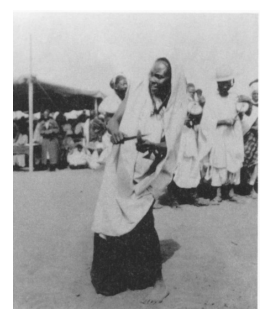


図 28-b

【図 28-a】

アレクサンドル・ヤコヴレフ《クリ＝クタのダンス（ニアメ）》デトランプ、カンヴァス 1926年 所在不明（『アフリカのデッサンと絵画集』1927.より）

【図 28-b】

《クリ＝クタのダンス（ニアメ）》クロワジュール・ノワール資料写真 1925年





図 29  
シャルル・グレイル《ヌビアの女》油彩、カンヴァス、ローザンヌ、州立美術館 1838 年

\* 34

グレイルの作品については次を参照：Michel Thévoz, *Académisme et ses fantasmes: Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Minuit, 1981, p.89ff. ; Charles Gleyre (1806-1874), *Le romantique repentant*, Exh.Cat., Paris, Musée d'Orsay, 2016, p.102, p.108, p.117.

の女性像を描いたその構成によって、明らかに彼女一人の身体が背景から切り離され、人物の片方の腰に重心を傾けた姿勢とともに、モニュメンタルに強調されている。そのイメージは、1838年に19世紀のオリエンタリストであるシャルル・グレイルが描いた《ヌビアの女》[図 29] のようなオリエンタリズム絵画同様、現地のスケッチや写真をもとにしながらそれを幻想のイメージへと転換している\*34。ヤコヴレフの作品では、人物の民族的な特質や外観は基本的に記録写真にある姿とほぼ同様である。とはいえ、非常に縦長の画面を用い、地平線を下げ、背景の人物や建物を極端に縮小して中心的な女性像を強調し、ポーズを変化させて、いわば「アフリカの美女」のモニュメンタルなイメージを創出している点では、グレイルのオリエンタルな幻想のイメージの創造過程と共通している。ヤコヴレフの「民族誌的」表象は、西欧の異性愛的な欲望と幻想のイメージへと容易に転換されるのである。

「他者」のアイコン化とタイプ化

1924～25年における第二回目のクロワジエール・ノワールは、サハラ砂漠を走行した第一回目に対し、中央アフリカを縦断してマダガスカルに至る大規模なものとなっただけでなく、植民地省などの政府や地理学会、自然史博物館からも公的任務が委託され、画家、映像技師、剥製技術者、地質学者、医者等々が同行することによって、植民地の物資輸送における自動車の有用性をアピールするシトロエンのキャンペーンにとどまらない、学術調査旅行としての側面をアピールすると同時に、その旅行の様子や成果を組織的に記録、発表することが意図されていた。旅行は、『イリュストラシオン』誌をはじめとする新聞雑誌によって詳しく報道され、それによってもたらされた収集物や写真、映像、絵画は、帰国後のパリにおける展覧会や映写会、出版活動によって広く流布されることになった。

クロワジエール・ノワールがもたらしたイメージの中でも、映画監督のレオン・ポワリエ（ちなみに彼は画家のベルト・モリゾの甥である）とジョルジュ・スペクトによる写真によって記録された旧ベルギー領コンゴのマンガベツの女性のイメージは、とりわけその定式化されたプロフィールを伴うアイコンとして、写真をもとにした絵はがき [図 30] や、様々なポスター [図 31]、帰国後開かれた展覧会のカタログ表紙、コイン、ゲームの上箱、陶器によるブックエンドのような装飾品、フランソワ・バザンによる自動車のラジエー

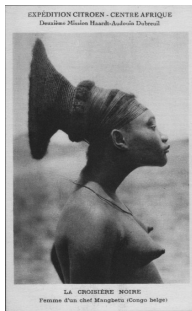


図 30  
レオン・ポワリエ、ジョルジュ・スペクト《マンガベツの族長の妻》ハーフトーン・プリント 絵はがき 個人蔵 1925 年



図 31  
《ラ・クロワジエール・ノワール》映画ポスター、カラー・リトグラフ、パリ、ケ・プランリー美術館、1926 年

ター・キャップ [図 34] や、両大戦間に活躍した帽子デザイナーであるマダム・アニエスの帽子デザインの意匠 [図 33]、さらには、スザンヌ・カスティューによる絵画 [図 32]、マルヴィナ・ホフマン等の彫刻等々によって反復され、人類学的であると同時に大衆的な消費物や装飾、あるいは芸術的なモチーフとなった\*35。ちなみにマダム・アニエスによる帽子は「クロワジュール・ノワール」と名づけられ、そのファッション写真のモデルはジョセフィン・ベーカーが務めている。

このマンガベツの女性のイメージは、クロワジュール・ノワールを代表するマスコットとなっただけではなく、タバコをくわえた姿で1931年の植民地博覧会のタバコ館のポスターに用いられるに至って、幻想と欲望のアイコンと化している [図 35]。「彼女のイメージは植民地の探検者たちの視覚的でロマンティックな理想の典型となった」\*36と指摘される通り、頭部を真横から見た定型化されたイメージがもたらす幻想について、クロワジュール・ノワールの中心人物であったジョルジュ＝マリー・アールとルイ・オドゥアン＝ドゥブルイユは、その旅行について記した1927年の本の中で、「黒檀の小さなストールに儀式張った様子で座るマンガベツの女性たちはエジプトの壁画の人物のように一列をなしていた。彼女たちは突然我々の脳裏に幾世紀を超えてファラオの文明と現在を結びつける明確な絵を喚起した」\*37と、その風貌を古代エジプトのイメージと重ね合わせ、こうした幻想を通してマンガベツの女性像は美的な欲望と消費の対象となった。

アレクサンドル・ヤコブレフもまたとりわけマンガベツの女性に特別な関心をいただき、その村に長くとどまって女性たちを描いた。《モレンデ、マンガベツの女》[図 36]では、短いスカートのような腰布をまとった女性が、写真で確認できるその地域の村の家の外側に用いられていたものと同種のくっきりとした黒と茶色と白の模様を背景に全身像の立ち姿で描かれている。その長い手足を奇妙に折り曲げたポーズは、西洋美術の伝統的なプロポーションやポーズから逸脱した身体性が強調されるとともに、そのむき出しの胸や足によって性的な魅力もまた加味されている。幾何学的な文様と組み合わせられた、その短いスカートから露わにされたデフォルメされた身体は、ポール・コランがジョセフィン・ベーカーを描いた《黒の喧噪》の一葉と比較されうる\*38 [図 37]。ヤコブレフのイメージは、現地の情景に基づく「民族誌」的描写でありながら、いみじくも当

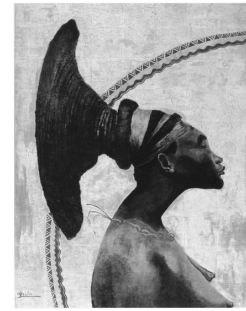


図 32

スザンヌ・カスティュー《マンガベツの女性》  
テクニク・ミクスト、銀箔、板 プーローニュ  
＝ビヤンクール、30年代美術館、1925-30  
年頃

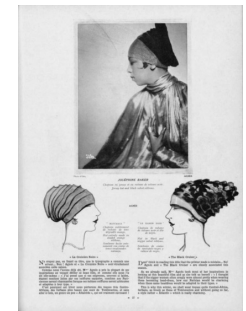


図 33

マダム・アニエス《ラ・クロワジュール・ノ  
ワール》(帽子) 1926年 (*L'officiel de la mode*,  
n° 60, 1926)



図 34

フランソワ・バザン《マンガベツの女性》自  
動車のラジエーター・キャップ、オドゥアン  
＝ドゥブルイユ家蔵 1926年頃

\* 35

マンガベツの女性の表象については次を参照：Enid Schildkrout, "Les parisiens d'Afrique : Mangbetu Women as Works of Art", in Barbara Thompson, ed., *Black Womanhood, Images, Icons, and Ideologies of the African Body*, Exh. Cat., Hanover, New Hampshire, Hood Museum of Art, Dartmouth College, 2008, pp.70-93.

\* 36

Petrine Archer-Straw, *op.cit.*, p.266.

\* 37

Georges-Marie Haardt, Louis Audouin-Dubreuil, *La Croisière noire, Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Librairie Plon, 1927, p.225.





図 35

P・ボッス《植民地博覧会 タバコ館に来たれ》ポスター、個人蔵 1931 年



図 36

アレクサンドル・ヤコヴレフ《モレンデ、マングベツの女》1926 年、所在不明（『アフリカのデッサンと絵画集』1927. より）

\* 38

Jean-Pierre De Ryck, *Africanisme et modernisme, La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique Centrale, 1920-1940*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, P. I. E. Peter Lang, 2010, pp.160-163.



図 37

ポール・コラン《ラ・ルヴェ・ネーグル》『黒の喧騒』より、リトグラフ、1927 年

\* 39

Cf., Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities, Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris, Cambridge, MA, and London, The MIT Press, 2000*. (邦訳: パトリシア・モルトン『パリ植民地博覧会』長谷川章訳、ブリュック、2002 年)。藤原貞朗『オリエンタリストの憂鬱——植民地主義時代のフランス東洋学者とアンコール遺跡の考古学』めこん、2008 年、第 7 章。加えて同著者の次の文献も参照: 藤原貞朗「1931 年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義——植民地主義と古典主義の奇妙な同居」、天野知香編著『西洋近代の都市と芸術 3 パリ - II 近代の相克』竹林舎、2015 年、285 - 303 頁。

時の「アール・デコ」と結びつく幾何学的な意匠に彩られ、同時代のパリで熱狂的に受け入れられたジョセフィン・ベーカーが体现するセクシュアリティをかき立てるエグゾティックな大衆のイメージとの共通性を示しているのである。同時にこうしたイメージの背景をなすアフリカの地域の文様は、そのまま「アール・デコ」の時代における装飾モチーフとして画面において機能している。実際クロワジエール・ノワールは、現地の建物装飾の写真などを通して、この時代の文様を特徴づける幾何学的なモチーフのイメージもまたもたらした。

両大戦間における装飾芸術を巡るエグゾティズムを考える上で、植民地博覧会の存在を忘れるわけにはゆかない。第一次大戦前からマルセイユやパリで開催され、第一次大戦後も 1922 年のマルセイユで開催された植民地博覧会は、1931 年にパリで大規模に開催されることになる\*39。植民地博覧会に際して制作された様々なイメージはまた、それを通して植民地の先住民の姿が一定の「タイプ」として構築され、流布する契機となる。ポスターや出版物、写真やメダルなど様々なメディアを通して、北アフリカ、サハラ以南のアフリカ、旧インドシナといった当時のフランスの主要な植民地の先住民は肌の色や服装、顔つきによって差異化され、「タイプ」として可視化される一方、植民地の先住民として一括りに表象されてゆく。植民地博覧会における「一日で世界一周」のポスター【図 38】では北アフリカ、アジア、サハラ以南のアフリカ、そしてネイティブ・アメリカンの「タイプ」を表すと思われる人物像が「アール・デコ」風に様式化され、そのかぶりものやアクセサリ、服装や肌の色で明確に差異化されつつ、ひし形にまとめて組み合わせられている。博覧会のパヴィリオンとそこにひらめくフランスの旗を背景に、彼らは博覧会が紹介するエグゾティックな「他者」の世界を示しているのである。このポスターは、同様にポスターなどのイメージとして流布された、南国へ行く白人が暑さを防ぐためによく用いたピス・ヘルメットと称する帽子をかぶった白人、すなわち宗主国のイメージと、区別されつつ組み合わせられて流布したことが指摘されている\*40【図 39】。興味深いことに、同時代の植民地博覧会に反対する陣営のポスターにおいてもまた、植民地博覧会の公的なイメージにおける、タイプ化された植民地の人々を組み合わせた表象のあり方がそのまま用いられている。植民地博覧会に反対して、シュルレアリストとともにコミュニストの反帝国主義同盟によって組織され

た《植民地の真実》展のポスターは\*41 [図 40]、博覧会の目玉であるアンコールワットのレプリカを背景に、植民地博覧会のポスターと同様の傘をかぶったインドシナ、ほぼ裸体で縮れた髪的人物によるサハラ以南のアフリカ、白いヴェールを巻いた北アフリカといった典型化された男性人物が組み合わせられ、黄色、黒、白っぽい肌の色とともに描かれている。ただしこのポスターにおいて、これらの人物たちは植民地博覧会のポスターのような身体を持たない無表情の頭部ではなく、宗主国によって植民地に課された重い労働に苦しむ身体と歪めた表情を伴っており、その身体やポーズ、表情を通して、これらの人物は帝国主義に搾取される労働者としての新たな共通するアイデンティティを付与されている。しかし、一方で、彼らの「先住民のタイプ」の指標や枠組みは保持されたままである。

こうした様式化され、単純化された「タイプ」として多様な民族を表象するやり方は、同じ頃パリで活躍したポスター作家であった里見宗次が1936年に日本の鉄道省国際観光局によって東洋観光会議のために依頼されて制作したポスター《オリエント・コースズ》[図 41]にも見て取ることができる。ここでは日本から中国、東南アジア、オセアニア、インドへと至る地域の地図の白い輪郭の上に、このポスターが制作される前年に制作されたカッサンドルの《ノルマンディー号》のポスターを連想させる船頭を仰ぎ見た大型客船の船体と国産列車C 53 蒸気機関車の頭部を組み合わせさせた背景に、小さく飛んでいる飛行機が配され、「アール・デコ」の時代の単純化された造形で象とアジア各国各地域を表すと考えられる人物等が前景を占めている。左端には上半身裸体でスカートのようなものをつけた浅黒い肌の女性が壺を頭に掲げ、その隣の白い帽子と白い服を着た人物をはさんで、ハイカラーの中国服をまとった女性、おかつば頭に赤い着物を着て赤い絞りの帯をしめた女性、笠をかぶった黒い服を着た小さな人物、背後には大きな赤いターバンを巻いた浅黒い肌の人物が見える。西洋人旅行者を思わせる白いピス・ヘルメットと白い服の人物とともに、これらの人物像は日本の旧委任統治領を含む南洋諸島や中国、日本、インド、東南アジアといった「オリエント」を表す各国、各地域の人々を類型化して示していると考えられる。里見は植民地博覧会のポスターと同様のこうした民族表象のやり方を、帝国主義を背景にグローバルなツーリズムの拡大を目指す戦前の日本におけるポスターの中で巧みに取り入れている。それは影響や受容というよりはむしろ、同時代的にフランスでも日本でも



図 38

ヴィクトール＝ジャン・デムール《1931年パリ国際植民地博覧会「一日で世界一周」》ポスター、×△○BA-TSU アート・ギャラリー蔵、1931年

\* 40

Cf., パスカル・ブランシャール「1931年パリ国際植民地博覧会と两大戦間フランスにおける異国趣味空間の演出」(三浦信孝訳)、澤田直編『異貌のパリシュルレアリスム、黒人芸術、大衆文化』水声社、2017年、113-132頁。Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, « Les « races » dans l'imaginaire colonial français », Pasal Blanchard, Stéphane Blanchoin, eds., *L'Autre et nous*, « Scènes et Types », Paris, ACHAC/SYROS, 1995, pp.227-233,

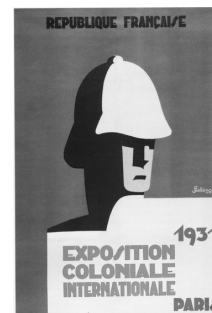


図 39

P・ベランジェ《国際植民地博覧会》ポスター MHC-BDIC 1931年

\* 41

Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde, Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925-1941*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2013, pp.116-117.

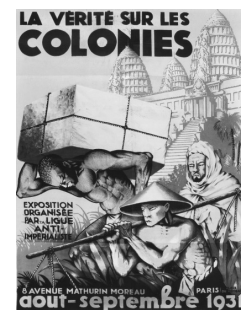


図 40

《植民地の真実》展ポスター オフセット・リトグラフ、モスクワ、ロシア国立社会政治史古文書館 1931年



図 41

里見宗次《オリент・コールズ（東亜は呼ぶ）》ポスター、フォト・オフセット、×△  
○BA-TSU アート・ギャラリー 1936年



図 42

《植民地博覧会 植民地博物館総合展示セクションパンフレット》表紙 パリ、現代史博物館 1931年

\* 42

Janet Flanner, *Paris was Yesterday, 1925-1939*, San Diego, New York, London, Harcourt Brace Jovanovich, 1972. pp.xx-xxi. (邦訳: ジャネット・フラナー『パリ点描 1925-1939』吉岡晶子訳、講談社学術文庫、2003年、39-40頁)。André Levinson, "Le Cinéma et les spectacles, Danses nègres", *L'Art vivant*, 1 février 1927, pp.114-116. Voir p.116.



図 43

《ジョセフィン・ベーカー、ラ・フォリー・デュ・ジュール》コロタイプ、絵はがき、個人蔵 1926年

\* 43

Anonyme, "Visage de nacre et masque d'ébène", *Vogue* (Paris), mai 1926.p.37.

\* 44

Pierre Migennes, "Les Photographies de Man Ray", *Art et Décoration*, novembre 1928, pp.154-160. pp.154-155 参照。

展開されていた、帝国主義を背景とするグローバリズムの文脈の中で促された眼差しの共有を意味していると考えられる。

1931年のパリの植民地博覧会における植民地博物館のパンフレットは【図42】、とりわけその「アール・デコ」風の様式化によって見る者を惹きつける。そこには、植民地を含んだ概念である「大フランス La Plus Grande France」の文字とともに、「アール・デコ」風に意匠化された女性の姿を通した先住民のタイプを見ることがができる。アフリカ彫刻を眺めるほぼ裸体の黒い肌の短い髪の女性、壺を掲げるイスラム風のベールをかぶった女性、そして手前に天秤棒のような物を持って座る細い目のつり上がったアジア人が組み合わせられ、サハラ以南のアフリカ、マグレブ、旧インドシナというフランスの主要な植民地の各地域を代表している。黒い肌の女性とアフリカ彫刻の結びつけは、当時ジョセフィン・ベーカーの肌を黒檀に例え、アフリカ彫刻に重ね合わせて「黒いヴィーナス」と呼んだ言説を想起させる\*42。実際ここでのほぼ裸体の黒い肌の女性の身体は、当時写真などで流布していたジョセフィン・ベーカーのイメージと直接重ね合わせることができる【図43】。さらに女性や女性モードとアフリカ彫刻を組み合わせた図像は、マン・レイによる1926年の《黒と白》【図44】をはじめとする、女性とアフリカ彫刻を組み合わせたこの時期の一連の写真とも共通している。ちなみにマン・レイは1926年5月の『ヴォーグ』誌にこのバージョンの《黒と白》を《真珠の顔と黒檀の仮面》と題して発表した\*43。そもそもファッション雑誌であるヴォーグにこうした写真が出版されること自体当時のファッションとエグゾティスムの流行を物語るものと言えると同時に、「真珠」と「黒檀」という素材の対比は、そのエグゾチックな含意とともに、両者の相互互換性をも示唆している。1913年にパリのルヴェック画廊で展示された現在のコートジボアール共和国におけるパウレの仮面と、マン・レイが撮影したモンパルナスの有名なモデル、キキの顔は、その相似する卵型の幾何学的な単純な形態となめらかな表面において、「アール・デコ」の時代における様式の特徴を示している。このイメージを巡る当時の言説の中で\*44 パウレの仮面は女性と重ね合わされ、白と黒、「アール・デコ」風のモダンな女性と歴史性を剥奪されたアフリカのオブジェ、水平と垂直といった対比的なあり方は、逆に両者の入れ替え可能な相似性を強調し、ともに白人男性にとって探求し、支配すべき、「プリミティブ」で神秘的、かつ未知の領野であり、美的な欲望の対象と



しての「他者」として、重ね合わされている。

植民地博物館のパンフレットの黒い肌の女性とアフリカ彫刻の組み合わせは、その身体の形態の相似的な呼応が示唆され、ジョセフィン・バーカーに西欧が見出したのと同様の、黒人女性身体をアフリカ彫刻に重ね合わせることで性的、美的に消費する眼差しが再現されている。さらに、このパンフレットで「先住民のタイプ」を示す三人の女性像は、ともに工芸的な手仕事や職人的な営みと結びついた形で表象されており、植民地の女性たちをこうした「素朴」な手工芸や手仕事と結びつける眼差しは、先に述べたジャン・デュナンの植民地博物館のための漆のパネルとも共通する。

こうした先住民の「タイプ」としての表象や、先に見たマングベツの女性像のような「アイコン」化は、西欧にとっての自己と区別され、支配や欲望の対象となるべき「他者」を構築し、目に見える形で可視化し、そのイメージを流布させ、消費する形式として機能することで、帝国主義的なイデオロギーを支える手段となった。表象は「タイプ」化や「アイコン」化を通して「他者」を可視化し、ポスターやパンフレット、あるいは日常的なオブジェを通して、大衆的なイメージとして広く流布させることで、植民地主義的な文化ヘゲモニーの構築に寄与し、そのイデオロギーを浸透させることに加担したのである。「他者」を自己と切り離れた形で明示することは、支配と被支配の関係をもたらす契機となると同時に、自己とは異なるもの、外なるものに対する魅惑にほかならないエグゾティスムにとっても不可欠な要素として、表裏をなしていた。身体や生活に浸透する装飾芸術や大衆イメージをはじめとするさまざまな文化領域におけるこのエグゾティスムへの欲望は、したがって、植民地主義のイデオロギーを支えるエネルギーを備給するものに他ならない。

これまで見てきたとおり、アフリカをはじめとする非西欧の意匠や素材、形態、イメージを持つ「他者」性は、時には互いに組み合わせられ、西欧におけるモダンな意匠や古典的伝統と融合することによって、西欧の文脈に組み込まれ、西欧における消費の対象となった。西欧はその伝統的古典的な要素と融合したモダニティにおいて「他者」性を併呑し、支配すると同時に、西欧と「他者」性との交渉は、その実践の様々な現場において、時として一方的な支配と消費だけでなく、「他者」性との混交を通して、少なくとも自己を変容させる契機となりえる。しかしそれは、結局の所、権力を有する側のみ可能な、「プリミティヴィズム」による「他者」の要素の占有



図 44

マン・レイ《黒と白》ゼラチン・シルバー・プリント 東京都写真美術館、1926年

に過ぎないともいえるだろう。ロザリンド・クラウスが「プリミティヴィズム」に関する論考の中で「ブラック・デコ」という概念を提示したのは、両大戦間にしばしば装飾家とのコラボレーションにおいて活躍した彫刻家であるミクロスやランバール＝リュキ、あるいはレジェや装飾家のピエール＝エミール・ルグラン、そして《カップル》のような作品におけるジャコメッティによる、「もとの作品を(…)組み直したり、相互に変形したりする。この様式化の態度」、あるいは「発想源になる「プリミティヴ」な作品を様式化する姿勢」についてであり、これを「アフリカ彫刻作品との構造的な同化という、よりいっそう深いレベル」と対置した。つまり彼女が「ブラック・デコ」という言葉を通して意味したのは、いわばハイ・アートである前衛芸術における「アール・ネーグル」の受容の「ハード」で「深い」あり方に対して、装飾芸術をはじめとするより表層的な形でのその取り入れと大衆化や普及であり、いわば「プリミティヴィズム」のトリクル・ダウンであった\*45。しかしここで問題にすべきなのは、こうした、装飾芸術におけるいわゆる「プリミティヴ」な要素の取り入れ、アプロプリエーションという現象自体における、モダニズム的な価値に基づく「深さ」を云々することではない。むしろこの時期の装飾芸術が「他者性」をその交渉や葛藤、支配やゆらぎとともに取り込み、表象する枠組みやあり方、そして「他者」をめぐる主流のイデオロギーの、視覚表象を通じた構築における関与や抵抗と、その親密な感覚における浸透力が持つ社会的な意味を検討することだろう。こうした植民地を擁するメトロポールで展開された「コロニアル」な装飾の実践は、エグゾティスムに対する欲望や葛藤、西欧の伝統や現代性と植民地に見出された「他者」性の融合、そしてハイブリディティによる西欧自身のアイデンティティの揺らぎの可能性と、それを抑圧する「他者」性の支配へとしばしば展開する傾向を持っていた。

技法や意匠、素材といった他者性を取り込み、改変することは、文化的な占有としての「プリミティヴィズム」に特有のプロセスであり、そこには誰が誰を一方的に「プリミティブ」と名指すのか、という問題とともに、誰が誰の要素を専有するのか、という局面を巡って権力が介入する。一方でホミ・バーバ\*46は、植民地主義がもたらした被植民者の側による擬態(ミミクリ)やハイブリディティが、この権威にアンビヴァレンスをもたらしうることもまた指摘している。

\* 45

Rosalind Kraus, "Giacometti", William Rubin, ed. "Primitivism" in 20th Century Art, op.cit., Vol.II, pp.503-534. (邦訳:ロザリンド・クラウス「ジャコメッティ」堀切正人訳、ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』前掲書、第2巻、502-533頁)。Patrine Archer-Straw, *Negrophilia, Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames and Hudson, 2000, p.71 も参照。

\* 46

ホミ・K. バーバ『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪本留美訳、法政大学出版局、2005年。



例えば、植民地主義において植民地における手工芸の振興や消費もまた関心の範囲であったが、興味深いことに、西欧のマンガベツの女性像に対する関心を受けて、20世紀以降、コンゴの本来は人物像の制作が稀であった地域においても西欧向けにマンガベツの人物像を取り入れた手工芸が制作されていたこともまた近年指摘されている。

エニッド・シルドクラウト\*<sup>47</sup>はこうした手工芸に関して、マンガベツの女性が、1920年代初頭まで陶器や籠といった手工芸制作の主な担い手であったが、西欧によってこうした陶器が商品となると、男性が生産の中心になったこと、さらに女性は西欧の眼差しによって、現地の生産活動においても制作の主体から眼差しの客体へと転じたことを指摘している。そうだとすれば、こうした手工芸品は、創造する者と創造される対象をめぐるジェンダー構造も含めて西欧の枠組みと趣味を取り込み、西欧の眼差しを内面化していると言えるだろう。そしてまたこうした手工芸品は、「アール・ネーグル」として再び西欧のエグゾティスムと欲望の対象として回収される。しかし一方で、西欧における平面や立体による意匠化とは異なった形で、アフリカの人々が現地にもともと存在する多様な器物や道具の形態に結びつけてマンガベツの女性像を形作ることで、西欧が形作った固定化された「他者」像としてのアイコンが揺らぐ契機が得られるのも事実である。器体と直接結びつけられた頭部は、西欧の眼差しが一方向的に古代エジプト壁画と重ね合わせて、そこに見た荘厳で静謐な古典的な美を醸し出すことから離れて、むしろかすかなユーモアをかき立てる【図45】。それは西欧の眼差しに應えるように見えながら、実際には西欧における美的規範から自らのイメージを取り戻し、こうした規範を密かに揺るがす力もまた宿していると言えるかもしれない。

とはいえ、エグゾティスムの欲望やそれがもたらしたハイブリディティにおける、新たな関係性のパラダイムを開く可能性を模索することは、なお私達にとっても閉じてはいない問題である。アルジェリアとパリで育った現代の芸術家カデル・アッティアは植民地主義を問題化する先鋭な作品を通して2012年のドクメンタで注目されたが、彼はしばしばポストコロニアリズムの視点から、「修復(*repair, réparation*)」という概念を作品にとりあげている。この概念が彼にとって重要であるのは、「修復」とは、まずその前提となる植民地主義がもたらした「傷」を意識することにほかならないか

\* 47

Enid Schildkrout, *op.cit.*, p.86.



図 45

製作者不明(マンガベツ、コンゴ民主共和国)  
《人像の形の壺》20世紀初頭 ワシントンD.  
C., 国立アフリカ美術館

\* 48

Kader Attia, "La réparation c'est la conscience de la blessure", Leïla Cukierman, Getty Dambury, Françoise Vergès, eds., *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, 2018, pp.11-14.

らである\*48。

両大戦間以降主流となってゆく国際様式が、無装飾と産業的な素材を通してナショナルなイデオロギーを脱し、「普遍性」を標榜するのに対して、「アール・デコ」の装飾は、当時の植民地主義を背景としたグローバリズムの中で各地域の意匠や素材、技法を取り入れ、「他者」を表象することによって、その時代の欲望や夢とともに、それがもたらされた時代の権力や富をめぐる「罪」、あるいは「傷」をも物語る。しかしそれは装飾自体の罪ではない。

自己と他者を切り分けることは、支配と被支配の関係をもたらしと同時に、外部からの魅力としてのエグゾティスムの前提ともなりえる。一方で「他者」の掻き立てる魅惑と欲望はそれが自己と混交し、互いの輪郭を失う時、その光を失うというアイロニーをはらんでいる。自己と「他者」を切り分けることなく、かつそれぞれの差異が放つ魅惑を互いに受け入れるとはどのような実践なのか、エグゾティスムという魅惑と葛藤が投げかける問いかけは、今も続いている。

(あまの ちか／お茶の水女子大学 教授)

\*本稿は東京都庭園美術館で2018年10月6日～2019年1月14日に『エキゾティック×モダン アール・デコと異境への眼差し』展に際して、同館で開催された2018年11月10日の講演原稿に加筆修正を加えたものである。内容は拙著『装飾と「他者」—両大戦間フランスを中心とした装飾の位相と「他者」表象』（ブリュッセ、2018年）の一部をもとにしている。

## ■編集後記

東京都庭園美術館の本年度の紀要は、当館にて開催された2つの展覧会の関連シンポジウム及び講演会の記録を収録原稿として掲載させていただきました。

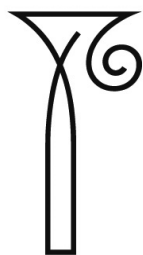
展覧会「ブラジル先住民の椅子:野性動物の想像力」展(会期:2018年10月6日~2019年1月14日)の関連企画として開催されたシンポジウム「ブラジル先住民の椅子——そして現代の美」では、この展覧会の展示空間デザインを手掛けていただいた建築家の伊東豊雄氏、そして駐日ブラジル大使(当時)であるとともに建築批評家でもあるアンドレ・コヘア・ド・ラゴ氏にご登壇いただき、当館館長樋田豊次郎との鼎談による活発な議論が交わされました。

また展覧会「エキゾティック×モダン:アール・デコと異境への眼差し」(会期:2018年10月6日~2019年1月14日)の関連企画として、御茶の水女子大学の天野知香教授にご登壇いただき、『アール・デコ』におけるエグゾティスム—『他者』をめぐる魅惑と葛藤」と題した講演会が開催され、装飾芸術に見出される「他者」性をテーマに、展覧会のより深い解釈に繋がるとご講演をいただきました。掲載されている天野氏の論文は、発表原稿を大幅に増補されたものです。

東京都庭園美術館紀要は、美術館リニューアルオープンにもなうホームページの全面改訂に伴い、2015年より、年報とともにホームページ上に掲載して参りました。本年度は、特に館外から多くのご執筆者を迎え、ウェブサイト上における発信に加え、冊子体として刊行する運びとなりました。

最後になりましたが、今回の紀要にご寄稿くださったご執筆者の皆様、またご尽力賜りました関係者の皆様に、心より御礼申し上げます。

(東京都庭園美術館学芸員 神保京子)



東京都庭園美術館紀要 2018

2019年3月31日

**The Bulletin 2018**

**Tokyo Metropolitan Teien Art Museum**

March 31, 2019





