

## 美術館講座 2025 第1回「アール・デコの誕生」(要約)

2025 年 6月14日 (土)

講師：三田村哲哉（兵庫県立大学環境人間学部教授）

三田村：本日はご来館くださりまして誠にありがとうございます。

本日の講演タイトルは「アール・デコの誕生」です。この主題は非常に大きなものであるため、前半の対象はフランスにしばり、話題はアール・デコ博と閉会後のアール・デコの建築とします。後半はアール・デコの解釈を振り返るとともに視野を広げて、さまざまな国々の状況をお話したいと考えております。

### アール・デコ博の目的

最初に、1925 年のアール・デコ博がどのように開催されたのかご説明いたします。

パリでは 1855 年から 1900 年までに 5 回の万国博覧会が開催されました。通常の万博と異なる「装飾美術の博覧会」の開催はそれなりの準備と決断が必要であったと推察されます。1900 年パリ万博開催当時、フランスは装飾美術の面で他国に劣り、通商産業省等が調査を開始して、1906 年の下院議会で博覧会の開催と装飾美術の必要性が説かれます。

その後、装飾美術の関連 7 団体がアール・デコ博につながる博覧会に関する検討に入り、「シャプサル・レポート」などの報告書が作成されました。これらの報告書の指摘事項は、次の 4 点に大別されます。

1 つ目は「純粋美術」と「応用美術」の課題です。本日はわかりやすく、純粋美術を建築、絵画、彫刻、それ以外の美術、応用美術を装飾美術に置き換えてお話ししますと、これら両者の序列や境界を撤廃し、融合させることが推進されました。アール・ヌーヴォーもこの境界を越える試みと理解されていますが、国がそれを推進した点が両者の相違で、こうした融合は装飾美術の地位向上に不可欠なことでした。

2 つ目は、美術品、工芸品、機械製品、これらすべてのモノに幅広く美意識を持つという考え方です。装飾美術に分類される芸術分野の拡大ばかりでなく、さらには機械生産による製品まで視野に入れられていました。

3 つ目は、すべての人々が身分や階級の区別なく、美術の利益を享受できるというヒトに焦点を当てたものです。そしてモノとヒトの拡大で、新たな産業の発展と国家の繁栄が提案されたのです。

4 つ目は、「フランス的近代化」による複製品、「良き趣味」の下で蔓延した過去の様式を懐古する模造品からの脱却です。アール・デコ博は、過去の芸術や様式を否定しましたが、否定したものは博覧会規則の通り、模造、模倣、偽作品でした。ここが過去の芸術や様式を完全に否定したアール・ヌーヴォーと大きく異なる点です。

アール・デコの作品がアール・ヌーヴォーをはじめ、キュビズム、未来派、アメリカ・インディアン、マヤなど、時代や地域の異なる過去の芸術様式を用いて説明されることがよくあります。こうした点は、過去の様式に基づく創造性と独創性のある作品を受け入れたことによるものであるかもしれません。

### アール・デコ博の会場と展示館

本博覧会の主な会場は、エスプラナード・デ・ザンヴァリッドとクール＝ラ＝レーヌで、フランスの展示館と諸外国の展示館がセヌ川を挟み向かい合うように配置されました。

これらのフランスの展示館は、平面が八角形、もしくは角を切り落とした形(隅切り)で、さらに立面も主に軒高 5m より上部が 45 度の斜線規制で切り落とされています。こうした外形の統一は、さまざまな形態の外国館とは大きく異なりました。

建築には「全体と部分」に関する議論があります。こうした観点からフランスの展示館を見直すと、全体の造形が制限を受けたことによって、建築家による検討の視点が部分の造形に傾倒したのではないかということが考えられます。アール・デコ博では、主題は建築本体ではなく装飾美術でした。これは本博覧会の開催趣旨であり、その後のアール・デコの建築造形にも大きな影響を与えたと捉えることができるでしょう。

### フランスのアール・デコ建築

こうした点を踏まえて、フランスでどのようなアール・デコの建築が建設されたのか、を見ていきます。

アール・デコの建築が、フランスで興隆したのはアール・デコ博の閉会后です。たとえばコート・ダ・ジュールのホテルや別荘、ニースの市民のための住宅、カンヌの大型ホテルなどが建設されました。バスク地方やダクスも同様で、市長がアール・デコに熱狂した結果、アール・デコのカジノやホテルが完成した例もあります。

またアール・デコは誰にでもわかりやすく、パリ郊外から地方都市まで、戦災復興や鉄道整備、布教活動でも大変重宝されました。図書館や駅舎の整備にアール・デコの建築が採用されています。また第一次大戦後、反強権主義による民衆の離反や、コルニュデ法（フランス初の都市計画法）による郊外の開発で、こうした教会堂が整備されました。

### 20 世紀初頭における「アール・デコ」の概念

では次に「アール・デコ」という言葉がどのような形で使われてきたのか、お示しします。同時代の芸術運動を少しおさらいすると、イタリアの未来派、ロシアの構成主義、オランダのデ・ステイルなど、たくさんの運動がありました。これらの共通点は、ある特定の建築家や画家らが明確な思想や理念、主義主張を持っていたことです。ところがアール・デコには特定の建築家や画家らがいませんし、宣言や提唱、主義主張も皆無です。こうした点を踏まえると、アール・デコは同時代の芸術運動と異なる存在であると捉えることができます。

そもそも「アール・デコ」という言葉は、「装飾美術」を意味するフランス語を略して英語、そしてカタカナにしたものです。20 世紀前半当時にこうした言葉が使用されていたか、調べると、オテル「アール・デコ」という例が見つかりますが、この言葉は今、我々が用いている「アール・デコ」とは意味が異なります。

では、アール・デコ博の閉会后、こうした新しい芸術は何と呼ばれていたのか、見返してみると、「1910 年様式」「20 年様式」「25 年様式」「30 年様式」のように、年代毎に区切って示されていました。（「25 年」というのはアール・デコ博の開催年です。）ここで話が少し、建築に偏りますが、当時近代建築を主導したモダニズムの建築家は、その後にアール・デコと称される新たな建築、商業主義の建築を、表面の装飾に新たなモチーフを自由に取り入れただけと軽蔑し、「ジャズ・モダン」や「モダニスティック」という言葉を用いました。

## 20 世紀中盤以降における「アール・デコ」の評価

では「アール・デコ」という言葉はどのように誕生したのか。これは 3 人の美術史家ヴェロネージ、ヒリアー、ブリュナメールが 1966～68 年の著作の題目に「アール・デコ」という言葉を用いたことに端を発すると考えられています。

とは言え、建築に限れば、ヴェロネージ、ヒリアーの著作にも、アール・デコ博やアール・デコに対して否定的な意見があります。先ほどモダニズムの建築家がこうした建築を否定したことをお話しましたが、ヴェロネージらも同じ立場でした。ブリュナメールによるパリ装飾美術館の展覧会カタログにも、これはアール・デコの建築である、というような明確な指摘はほぼありません。

また、これら三者による著作と同時代に、モダニズム建築を否定する建築家が登場します。つまりモダニズム批判と時を同じくして、アール・デコの建築は批判されながらも世に取り上げられ始めたのではないかと、ということです。

こうした点を踏まえると、アール・デコの明確な定義は未だ難しく、アール・ヌーヴォーに由来することと、戦間期に興隆を迎えたというこれら 2 つの大きな枠組みが、この新たな芸術を指摘する共通の基準として定着し始めたのではないかとということです。主に 2000 年以降の各国の著作などを見ると、大方同じ指摘が記されています。

## 世界各地のアール・デコ建築

アール・デコの建築は現在さまざまな地域で指摘されています。著作、論文、報告書が発行された国を確認すると、アール・デコは全大陸に及んでいるのではないかとということが徐々にわかってきました。すなわちヴェロネージらがいくつかの例を示したアール・デコの建築を頼りに、同様の捉え方ができる建築が全大陸で建設されたのではないかとということです。

ではどのような国や都市があるかというと、たとえばベルギーのブリュッセルには集合住宅や寺院などがあり、ポルトガルリスボンでは 1936～48 年の都市計画に基づく第二次大

戦後の新たな建築もアール・デコと捉えられています。

またモロッコでは 1912 年から各都市で都市計画が検討され、ヨーロッパ人のための新市街、大通りや広場の周辺に、ヨーロッパから輸入された新たな建築が整備されました。アール・デコは古いものや各地域のものを完全に否定したわけでないため、宗主国フランスと保護領モロッコの建築や装飾が融合した点で、これらの建築はアール・デコと評されています。こうした都市は、北アフリカに数多く点在しており、たとえばアルジェリアのアルジェや、チュニジアのチュニスが挙げられます。

インドのムンバイにも、イギリスで学んだインド人の建築家によるアール・デコの建築が数多く点在していますし、19 世紀後半から 20 世紀前半に開発された中国、上海の疎開地、特に黄浦江の左岸にターナー・アンド・パーマーらがこうした建築を残しました。

またニュージーランドでは 1931 年の大地震後、ネイピアとヘイスティングズが震災復興を実施し、アール・デコの建築を採用しました。街のすべての建築がアール・デコで、みな修復によって現存しています。このほかにもアフリカ大陸のスペイン領メリリャ、エリトリアの首都アスマラ、キューバの首都ハバナ、カリブ海に浮かぶフランスの海外県グアドループ、カナダのモントリオールやトロントなどでもアール・デコの建築が指摘されています。

## アール・デコの展望

アール・デコ博の開催から現在までの 100 年を振り返り、指摘できることは次の 2 点になります。

1 つは、1960 年代中頃から美術用語「アール・デコ」の下で、体系的な理解が始まり、その結果、芸術様式の 1 つとして位置付けが進んだことです。もう 1 つは、世界各国の研究者や愛好家によりさまざまな国や都市でアール・デコの作品の発見が非常に進んでいることです。

では最後にアール・デコの展望を少しお話ししておきたいと思います。

まず、アール・デコのさらなる体系的な理解、特に芸術分野別、国・都市別、あるいは引用源や造形別などに基づく作品総体の把握が必要で、こうした観点から数多くの都市で指摘が続いています。こうした総体を少なくとも、芸術分野毎に把握することが求められると考えています。

またアール・デコには、建築をはじめ世界各国に愛好家があります。海外では協会組織を立ち上げ、保全運動やフェスティバルなどの文化活動を展開しています。建築ばかりでなく、芸術全体を含めて保全が必要で、そのために情報交換と議論が重要な役割を担うのではないか、ということです。

そしてそういった議論が深まると、近い将来もう一度、アール・デコを再考する時が訪れるのではないかと考えております。フランスはアール・デコ博で、純粋美術と装飾美術の融合という大きな舵取りを実施しました。この転換で美術の領域とその受益者の拡大を導出し、産業の発展と国家の繁栄を試みました。こうした力学が、もし世界に広がっていた

とすれば、このような側面からもう一度、アール・デコという新たな芸術を考え直す必要が生じるのではないかということです。

アール・デコの全体像を把握するには、まだしばらく時間がかかりますが、こうした視点からもう一度捉え直して、皆様方と考えを深めたいと思っております。

(了)

## 美術館講座 2025 第2回「アメリカにおけるアール・デコの展開」(要約)

2025 年7月19日(土)

講師：江崎聡子(聖学院大学人文学部国際文化学科准教授)

江崎：皆さんこんにちは、江崎聡子と申します。本日はアメリカにおけるアール・デコについてお話ししたいと思います。

### アール・デコのデザインの特徴

まずアール・デコのデザインの特徴として、基本的に次のようなものが挙げられます。

幾何学的な模様。新素材の使用。パターン化、様式化したデザイン。さまざまな美術運動や民族文化を取り入れている。それからとくにアメリカの場合、派手ともいえる色調や流線型も多用されています。

なお「アール・デコ」という言葉については、ベヴィス・ヒリアー (Bevis Hillier) というイギリスの美術史家が、1925年にパリで開かれた現代装飾美術・産業美術国際博覧会の前後に共通したスタイルとして、60年代から使用したのが始まりとされています。20世紀初頭のデザイナーやアーティストが「アール・デコ」という用語を使用していたわけではありません。

そしてアメリカはフランスからアール・デコを輸入して発展させた結果、フランスとの大きな違いを生み出しました。フランスのアール・デコの多くは高価な素材を使った一点物で、手の込んだ職人技が見られる高級品です。一方アメリカのほうは大衆的。つまり一般の人々が手に取る大量生産品にアール・デコが用いられました。そのデザインの担い手は、第一次世界大戦の戦火や世界恐慌を逃れてフランスからやって来たデザイナーたち、それから後述のようなアメリカの美術館の学芸員たちでした。その点も他の国とは違うかもしれません。

### アメリカのアール・デコの事例

実際にこれから何点かアメリカのアール・デコの事例を見ていただきたいと思います。これらの作品には、線対称、パターン化された模様、幾何学的な形や円形、キラキラピカピカした鏡面仕上げ、新素材の使用、セットバック、独特なフォントなどが見られます。

・ポール・フェーヘル《衝立》

・ピーター・ミュラー・ムンク《ティーポット、コーヒーポット》 等

比較としてフランスのアール・デコの作品をもってきました。これはジェラルド・サンドスやレイモン・タンプリエのデザインしたシガレット・ケースです。アメリカのものと

比べると色使いがちょっと抑えめで、すごく洗練されています。あと漆、ラッカー、卵の殻なども使ってデザインしています。一方でアメリカのアール・デコは工業製品に単純にデザインをはりつけた感じもしますよね。

建築の事例も見ていきましょう。

- ・ウィリアム・ヴァン・アレン 《クライスラー・ビル》
- ・レイモンド・フッド 《ラジオシティ・ミュージック・ホール》、《マクグローウヒル・ビル》等

それから都会だけではなく郊外や田舎のほうの州についても見てみましょう。

- ・カンザス州の連邦裁判所ビル
- ・リー・ロウリ 《ネブラスカ州庁舎のドア》
- ・ロサンゼルスウィルターン劇場
- ・フロリダ州マイアミ・ビーチ所在のホテル、ヘンリー・ホーハウザー 《セニョール・フロッグズ》 等

これらのデザインは、州のイメージである主要農産物の小麦や、アメリカ先住民族のテキスタイルパターン、亜熱帯気候に合う明るい色彩などが取り入れられています。

あとは、アール・デコの事例ともキュビスムの事例ともいえる水彩画があります。エミール・ビストラムという画家による《真珠とパーム・ビーチ》という女性像です。1920年には女性に選挙権が与えられ、都会には新しい生活様式を楽しんでいた「フラッパー」と呼ばれる女性たちもいました。これは彼女たちをモチーフにした作品で、身体の造形表現が幾何学的に処理されていますね。

それから1920年代はハリウッド映画が量産される時代でした。『Women Love Diamonds』や『Our Dancing Daughters』という映画の内部のセットでも、調度品などでアール・デコが登場します。

## 流線形の登場

1930年代あたりからは、流線形（ストリームライン）がアメリカのアール・デコに加えられていきます。当時の人たちは流線形に対して、空気抵抗を減らすため燃費の効率がよく合理的・科学的なデザインだというイメージをもっていました。

このオーバン社の自動車やクライスラー車のエアフロウという車種は、ボンネットからルーフにかけて流線形になっています。本当に空気抵抗を減らす効果があったかは不明ですが、このようなデザインが使用されました。それから列車のデザイン。シカゴ・バーリントン・クインシー鉄道のゼファイア号や、ヘンリー・ドレイファスがデザインした20世紀特急は、先端の部分から後ろにスーッと流れていく流線形が見られます。ちなみにライターや鉛筆削りのような本来空気抵抗とは関係ない物でも、デザインに流線型が用いられることがありました。

## 近代化とアール・デコ

ここからは、アメリカの文化あるいは視覚文化においてアール・デコがどういう意味をもっていたのかお話ししたいと思います。

この点について、エグモント・アレンズという有名なインダストリアルデザイナーは次のように言っています。「流線型はモダン、効率、秩序、優雅さ、清潔さ、美を意味するので、アメリカ人の想像力を魅了した」。

19世紀から20世紀にかけての西洋はモダニズムの時代でした。科学が発展して工業化し、合理的なもの、効率、秩序などが重視されます。アール・デコはそのようなモダニズムの精神や価値観を伝えるものでした。あるいはアール・デコの製品を見ると、みんながそういう「モダン」を感じとれる。アール・デコは「モダン」の「記号」だったのではないかと私は考えています。なぜなら流線型が合理的で科学的だと考えられたり、新素材を多用した幾何学的なデザインが、機械そのものを連想させたからです。

## 革新主義とアール・デコ

では、アメリカのアール・デコはどのように普及したのでしょうか。これはアメリカの社会制度や文化、そして歴史と深く関わっています。

アメリカ史の教科書などを見ると、アール・デコが出てきた20世紀初頭は「革新主義（プログレッシビズム）の時代だった」と書かれています。これは社会改良運動が盛んだったということです。なぜ社会改良が必要だったかというと、当時は産業の発展と工業化によって都市では、新移民の急増、貧困や治安の問題などさまざまな問題が生じ、大混乱の時代だったからです。そこでいろいろな社会福祉運動が始まります。社会全体を改良していこうという意気込みに満ちていた時代でもありました。

## 美術館とデザイン

そして当時、美術館のデザイン部門、とくに学芸員の方たちにとって、デザインは社会改良の手段の一つでした。つまり一般の人々が美術館でいろいろな美術を勉強することでアメリカの教養水準が上がるので、美術館も社会改良運動に参加し、貢献しているのだという意識があったのです。

そこで今日は、アメリカの美術館がアール・デコやインダストリアルデザインを普及させた一例として、メトロポリタン美術館をご紹介します。

このメトロポリタン美術館ですが、アメリカの人に美術と美術教育をもたらすことが設立の趣旨でした。アメリカはヨーロッパに比べ歴史が浅く、文化や芸術がない国というイメージが、19世紀あるいは20世紀初頭になってもあったので、アメリカ人の知的水準や美術の趣味を向上させるために美術館が創設されたのです。

ちなみにアメリカでは100年以上前から美術館講座がたくさんありました。最初は教養のあるエリート向けだったのですが、メトロポリタン美術館は世紀転換期に方針を転換



し、より一般の市民に開かれた美術館になるために日曜日開館を開始したり、無料のインダストリアルデザイン講座を開設し、さらに美術学校を開校しました。そして美術館のデザイン教育では基本的に、学芸員がヨーロッパで買い付けた物、つまりヨーロッパのデザインをお手本にしていました。アール・デコの普及についても、学芸員がフランスからたくさん実物を買ってきて、それをアメリカのデザイナーたちが勉強したことで広まったという経緯があるのです。

## パリでの万博とアメリカ

1925年にパリで現代装飾美術・産業美術国際博覧会という万博が開催されました。この万博には22カ国が参加したのですが、アメリカは「この万博の水準に達しているものがない」という理由で参加しませんでした。しかしメトロポリタン美術館の学芸員たちは、何人かで視察しに行ったようです。結果、彼らがモダンなデザインだと思うものがセレクトされ、それらが後に巡回展のような形でボストンやニューヨークなどの都市部で展示されました。ということはアメリカのアール・デコの発展には、学芸員たちの審美眼がフィルターとして大きな役割を果たしたということになりますね。

またメトロポリタン美術館の学芸員たちは、ビジネス界とも密接な関係がありました。たとえばデパートのバイヤーに、アール・デコとはこういうデザインで、是非買い付けるといいよなど、具体的にアドバイスをしていたみたいです。

そして25年の万博から4年。とうとうメトロポリタン美術館で「建築家と工業芸術展」を開催する運びになりました。そこでは当時モダンなデザインと考えられている、つまり今でいうアメリカのアール・デコのデザインのインテリア製品などが数多く展示されたそうです。

## アール・デコの普及とアメリカの大衆消費社会

ではこの時代のアメリカにおいてアール・デコは何を意味していたのでしょうか。それはアメリカの大衆消費社会と深く関連します。この時代のアメリカの大衆消費社会は当時のヨーロッパに比べると画期的なものでした。貴族など限定的な階級の人々だけでなく、普通の人々（労働者階級や女性）も、お金さえあればいろいろなデザインの製品を買えるという社会です。

そしてその結果商品の購買者ターゲットも広がっていき、企業はさまざまな人々にアピールする製品を作ることが必要になりました。その際に、デザインが広告と同じような役割を果たしたのです。機能が同じような製品のなかから自社製品を選んでもらうために、何らかの価値をあらわす記号として、デザインが重要な役割を果たしたのです。つまりビジネスとデザインが密接な関係にあったといえますね。

このビジネスとデザインの関係を示す具体的な事例と私が考えているのが、1939年のニューヨーク万博です。「World of Tomorrow（明日の世界展）」という名前が付けられ、

1939～40 年にニューヨークのクイーンズ地区で開催されました。

実はこの展覧会、現代の万博の雛形を作ったと言われています。それは企業主体だったからです。万博は 19 世紀の半ばからロンドンで始まり、最初は国や政府が中心になり運営されました。時代を経て、20 世紀になり、1939 年のニューヨーク万博は、企業が中心となって構想され、パビリオンが作られ、各企業の製品において最先端の技術が紹介されました。ニューヨーク万博は大衆消費社会を明確に可視化する場であったと言われています。

さらにこの万博は、当時のヨーロッパに台頭しつつあったファシズム、ナチズムへの抵抗でもありました。階級に関係なく誰もが物を買える、つまり消費を通じて民主主義を体感できるアメリカは素晴らしい国で、そこには明るい未来が訪れるのだというメッセージがその根底にはありました。

そしてこの会場全体で用いられたのがアール・デコでした。たとえば自動車のジェネラル・モーターズ、万年筆のシェーファー社、アメリカン・タバコなどのパビリオンでアール・デコが見られました。マックス・フライシャーというアニメーション会社が制作した万博の宣伝アニメもあり、そこにはアール・デコの未来都市が登場します。そしてこの万博のデザイン部門の統括をしたウォルター・ドーウィン・ティーグはこう述べています。

「一般の人々の趣味を理解し、大衆的な言語で語ることがインダストリアルデザイナーの前提だ」。デザインとビジネスの密接な関係が窺える言葉ですね。

## おわりに

アメリカのアール・デコは、本日まで紹介したようにアメリカ特有の社会的、経済的、文化的要因などによって広くアメリカ社会に普及していきました。その結果、ヨーロッパとは違う形で独自の発展を遂げ、1920～30 年代のアメリカを代表するデザイン様式になったのです。

(了)

## 美術館講座 2025 第3回「日本におけるアール・デコの受容（要約）」

2025 年 10月12日（日）

米山勇（建築史家・東京都江戸東京博物館研究員）

牟田行秀（東京都庭園美術館副館長）

### 近代建築と装飾、そしてアール・デコ —ヨーロッパと日本—

米山：どうもこんにちは、米山です。よろしくお願いします。本日のテーマは「日本におけるアール・デコの受容」ですが、今日はヨーロッパの建築や私の専門である日本の近代建築史などの話したいと思います。

#### 装飾の繁栄と終焉

まずヨーロッパで出てきたのはパルテノン神殿のようなギリシャ建築ですね。それからギリシャの文化を受け継いだローマでは、代表的な建築にパンテオンがあります。ギリシャ・ローマが古代、古典ですね。続いて中世にはル・トロネ修道院などで知られるロマネスク様式、それに続くゴシック様式の時代がありました。中世の後には近世になりますね。様式でいうとパラッツォ・ファルネーゼのようなルネサンス様式、その後のバロック様式。

さてこれらに通じることは何かというと、王者としての装飾です。装飾が2000年の間、ヨーロッパ建築の中核であったということです。そしてバロックの後の18世紀後半になっても相変わらずこのような様式的、つまり古代ギリシャ以来の伝統を引きずったような建築が造られます。モンマルトルの丘にあるサクレ・クール寺院は20世紀の建築で、時代でいえば近代です。でもヨーロッパでは様式的、装飾的な建築は造られ続けていきます。

ただし19世紀末になると状況に変化が訪れます。アール・ヌーヴォーです。アール・ヌーヴォーはそれまでのスタイルとはまったく違い、歴史的な装飾を用いませんでした。有機的で自由な形態、あるいは手仕事感が溢れる曲線をもってきました。

そして大事件が起こりました。これはウィーンのみヒャエル広場で、ここにとんでもないものが建ちます。ロース・ハウス。これは上層部にまったく装飾がありません。市民の反感を買い、市役所まで巻き込んだ大変な反対運動が起きました。

でもこれを造ったアドルフ・ロースは、1908年に『装飾と犯罪』という著作でこのような意味のことを言っています。われわれの時代は装飾が死ぬ時代である。もう装飾なんかないことが精神的な強さの印なのだ、と。要するに装飾への死刑宣告です。そして圧倒的影響を周囲に与え、ヨーロッパでは1908年に装飾が無効になり始めました。その後、

1920年代のヨーロッパには何が起きたかという、モンドリアンやリートフェルトによる抽象形態の構成。それからバウハウスのデッサウ校舎が1926年にできています。どれも装飾によらない芸術ですよ。

そのようななかで現代装飾美術・産業美術国際博覧会（アール・デコ博）は1925年に開かれました。「アール・デコラティフ（アール・デコ）」とは装飾美術、あるいは装飾芸術という意味ですよ。アール・デコ博は、いわば装飾の最後の足掻きでした。

アール・デコの特徴をここに挙げてみます。反復、コピペ、相似、（精緻でない）ズラし、ジグザグ、ギザギザ、渦巻き、異質な素材、スピード感。このようなものをアール・デコは好んで形にします。そしてもっとも大事なのは「様式のパロディ」です。これは後述しますが、過去の様式をシリアスに引き継がず、もはや終わりだよというように、パロディとして使用します。これがアール・デコの特徴であり、本日のお話の前提です。

## 日本の美意識と西洋化

次に日本の近代建築史を簡単にご説明します。

日本で最初の洋館はこの築地ホテル館（1868年竣工）です。左右対称で真ん中に塔が建っています。その次は第一国立銀行。この建築は和洋折衷であり「擬洋風建築」と呼ばれます。もう一枚、擬洋風建築をお見せします。松本の開智学校ですね。開智学校は向かって左側が長いのですが、私はわざとこうなっているのだと思います。日本の建築は近世に左右非対称の美意識を確立するのです。たとえば二条城二の丸御殿や桂離宮はその最たるものです。そして開智学校を造ったのも立石清重という江戸時代以来の棟梁です。彼の根底にも近世に完成した美意識があったと思います。斜めからこの建物を見ると遠近感が強調されますね。おそらく立石はこういうことを計算して左右非対称にしたのです。つまりこの時代の建築までは、このような日本固有の美意識が生きていたと思うのです。

ところがこれ以降、日本の建築はヨーロッパに追随するようになりますから、日本の特徴的な美意識は失われていきました。開智学校竣工の翌年（1877年）にジョサイア・コンドルが来日します。コンドルは日本に西洋建築を伝えたイギリス人建築家ですね。さらにその2年後、工部大学校造家学科（現在の東大建築学科）から辰野金吾などの日本人建築家が巣立つことで、本格的な洋風建築が建つようになるわけです。たとえば辰野の作品としては、兜町渋沢邸（1888年）、東京駅（1914年）などがあります。

さて、そのような時代にフランスでは何が建っていたか。エッフェル塔（1889年）です。日本であのような建築を一生懸命造っていた時代に、フランスでは高さ300mの塔が建っていた。いかにヨーロッパの技術が進んでいたかということです。

さらに1908年には先ほどの『装飾と犯罪』という著作が発表され、装飾は無効だとヨーロッパでは宣言があったわけですが、同時期の日本では東宮御所（現在の迎賓館赤坂離宮、1909年竣工）が建てられています。つまりヨーロッパで装飾が死刑宣告をされたときに、日本では装飾が最高潮に輝いていたということです。東宮御所は、明治時代に日本

がヨーロッパに並ぶために一生懸命学んだ建築装飾の、まさに集大成といえる建築ですね。日本では装飾は犯罪でもパロディでもなく誠実に尊重すべき存在でした。

### 震災後の東京を彩った建物たち

さてその後、1925年にアール・デコがフランスから発信されましたが、重要なのはこのときの日本がどういう状況だったかということです。日本では1923（大正12）年に関東大震災が起きました。これは極めて大きな意味をもちます。明治以来の煉瓦造の建築は揺れや火災に弱かったのが大部分が焼け落ちてしまいました。

しかしすごいことに、震災の翌日に第二次山本（権兵衛）内閣が成立して、内務大臣の後藤新平を中心とした震災復興計画が直ちに実行に移されていくのです。そして数多くの復興建築が日本、とくに東京、横浜に建っていきます。これによって、あらゆる様式の建築が震災復興期の東京を彩りました。

たとえば古典主義様式で代表的なのは明治生命館ですね。ゴシック様式では東大の安田講堂、早稲田の大隈講堂。他にもたとえば表現主義の建物である三菱倉庫。あるいは昭和初期にはスパニッシュというスタイルも流行りました。まさに「様式の花園」だったのです。こういった様式のなかには、かつて明治期に日本の建築家たちが一生懸命に勉強したものもありましたが、震災復興期には明治期よりも一層華々しく同時に咲き乱れました。それを実現させたのは耐震構造です。震災に負けない強固な耐震構造がこの時代の日本で開発されました。

そして同時代にアール・デコもあったわけですが、日本のアール・デコは工芸品やポスターなど建築以外の分野で流行しました。たとえば船舶氷川丸。アール・デコの装飾がふんだんに散りばめられています。

一方、建築の分野ではどうだったか。建築にもアール・デコの意匠は非常に多く見られました。たとえば第一生命館の窓のグリルに見られる直線の組み合わせは典型的なアール・デコの装飾です。ゴシックをモダン化したような山の上ホテルや横浜松坂屋の内装などは、やはりアール・デコの装飾を用いています。スパニッシュスタイルの外観をもつ日立目白クラブや、帝冠式である東京国立博物館の内装にもアール・デコは見られます。

このようにアール・デコの装飾はいろんなスタイルに見られましたが、重要なのは、これらを「アール・デコ建築」とは呼べないということです。何かしらの様式プラス、アール・デコの装飾。アール・デコは日本において、あらゆる様式と共存し得る強さ、寄生力を持ち、どこにでも繁茂したのです。だから私はよく「アール・デコはキノコみたいなものだ」と言っています。でもそれは同時に、自立した様式たり得ない宿命をもっていたのです。

それはなぜか。アール・デコの発信期は日本において震災復興期と合致するわけですが、耐震構造の異常な進展によってどんな様式の建築でも可能な時代になったので、あらゆる様式、過去の様式も一斉に花開いてしまった。そこでは、アール・デコの出る幕はな

かったのです。アール・デコは一つのスタイルとしては新参者ですから、他の様式に太刀打ちできず、装飾の一手法として他の様式と併存するしかなかったということです。

### パロディとしてのアール・デコ

そしてもう一つ理由があります。それは「パロディなき装飾」という点です。同時代のヨーロッパでは装飾はすでに死んでおり、パロディとしてあえて装飾をやろうとしたのがアール・デコでした。ただ震災復興期の日本では装飾が開花していたのでパロディである必要はなかったし、実際、日本人たちはアール・デコをパロディと理解せず、大真面目に受け取ったのです。

ただしこの旧朝香宮邸だけは本当にアール・デコ建築といえます。その一番の理由はパロディが生きているということです。旧朝香宮邸の内装にはラバンやラリックをはじめとするフランスの芸術家たちが数多く関わっています。彼らはヨーロッパで装飾がすでに無効なことを知っています。だからこの建物にはパロディとしてのアール・デコが生きているのです。またそれだけではなく、装飾が最大に有効である日本の精鋭集団として、宮内省内匠寮がこの建築を設計しています。だからこの建築は、まぎれもないアール・デコ建築であり、しかも装飾を真っ向から捉えている建築でもあるという、世界的にも稀有な、「最強のアール・デコ建築」といえると思います。

ところでこの建築、外観はあまりアール・デコという感じがしませんね。インターナショナル・スタイルというのが一番近いかなと思います。それでもね、さすが朝香宮邸。外観にも部分的にはアール・デコがあるのです。それは排気口と入口の仕上げ（モールディング）です。先ほどアール・デコの特徴の一つとして、「（精緻でない）ズラシ」を挙げました。アール・デコはわざと手抜きにする。それが粋なのです。旧朝香宮邸の入口（モールディング）も二段階にズレていますよね。それまでの西洋建築だったらもっと丁寧にやらなければいけませんが、アール・デコはわざと大雑把にしています。これがアール・デコのパロディです。

では朝香宮邸内部のアール・デコ（パロディ）をお見せしたいと思います。

まず大広間天井の照明です。この照明は単体で見ると裸電球が入っているだけですが、アール・デコ得意の増殖、繰り返しによって、40個もの電球が備え付けられています。

それから同じ大広間のここ、柱の一番上が真鍮になっています。これはギリシャ神殿の頭の部分（ドリス式柱頭）を思いきり細くして、しかも真鍮であしらっているんです。アール・デコは木に金属をぶつけるのが得意なんですね。ここはドリス式柱頭を思いっきりデフォルメして、パロディとして表現しているのです。

次に大客室のこの柱。今度はイオニア式柱頭という、ギリシャ時代に生み出された渦巻き型の装飾を思いきり薄くして、柱の頭に載せています。これは日本人ならできない。コンドル先生に言ったら怒られちゃいますからね。フランス人の感覚じゃないとやっぱりできないと思いますよ。

最後に大食堂。ここは天井の照明を見てください。テーブルの形をしていますよね。大食堂ですからテーブル型の照明、しかも果物も載っている。それを逆さにして忍者のように天井からぶら下げたのですよ。パロディとして最高のユーモアですよ。

まとめますと、庭園美術館はアール・デコならではのパロディが日本で唯一生きている建築だといえると思います。そして作り手についていえば、一方では装飾衰退期のヨーロッパで生きたラパンやラリックなどの芸術家たち、もう一方では装飾が最高潮に有効だった日本の精鋭集団である宮内省内匠寮。両者が壮絶なバトルを繰り広げている現場が、この旧朝香宮邸の建築です。日本のアール・デコ受容の、まさに最高の輝きがここにある。そのように申し上げて私の話を終わりとします。ありがとうございました。

## 旧朝香宮邸の歩き方 ―旧朝香宮邸は本当に「アール・デコの館」なのか？―

牟田：こんにちは、副館長の牟田と申します。私のほうは美術史的な観点から旧朝香宮邸の特徴についてお話をしてみたいと思います。

### 純粹美術と応用美術

皆さん、美術が大きく二つに分類されることはご存知でしょうか。

一つは「純粹美術」といい、絵画作品とか彫刻のような、思想や感情を造形的に表現するとともに、それ自体の鑑賞を目的として制作されたものです。実用性をもたず「ファインアート」とも呼ばれています。この概念は歴史的には新しくて、職業人としての画家や彫刻家が誕生したのは近代（19世紀末から20世紀初頭）に入ってからでした。芸術の商品化がこの時期に起こっています。

これに対して「応用美術」という考え方があります。こちらは実用品に美術上の感覚や技法を応用したものです。工業デザインやグラフィック、服飾、装身具、家具、調度品など日常生活と関わるジャンルを中心とします。器に施されたワンポイント的な装飾だとか、現代でこそ美術品として扱われているものもありますが、それが製作された当時は実用品であったということです。そして職人の手仕事によってそういった装飾が施されていました。歴史的に見ると、人類と美術との関係は応用美術的なあり方が主流でした。人々にとっての美術とは、身の回りの品々に施された装飾や、教会のステンドグラスのようなものだったわけです。

応用美術に含まれる概念として「装飾美術」があります。装飾とは美術的アプローチを施したものです。また装飾自体は、たとえばバロック、ロココ、アンピールといった「様式」に分類されます。バロックでいえばたとえばベルサイユ宮殿、ロココは近世ヨーロッパの宮廷で流行した装飾、アンピールはナポレオン一世の趣味が反映された様式といったように、各様式は為政者や富裕層など一部の人たちによって独占されてきました。権力者の趣味嗜好を反映し、美術史上は時代を区分する目安ともなっています。その時々为社会状況を端的に反映するものが装飾でした。

### 反動としてのアール・ヌーヴォー

一方社会の構造に目を向けてみると、近世末に大きな変化が起こりました。一般大衆の台頭と大量生産消費社会の到来です。そのきっかけになったのは産業革命です。蒸気機関の発明とそれに伴う工業生産の開始が、ものづくりを根本から変えました。それまでの伝統的な職人の手仕事では、同じようなものを作っていても一点一点が異なりましたが、機械による大量生産で画一化が進みます。結果として、安く大量に製品が供給されるようになったのですが、品質の劣化や精緻な手仕事の衰退も起こりました。

これに対して危機感を覚えたのがウィリアム・モリスです。彼は工業化の進展に伴う手



仕事の衰退を憂い、それがアーツ&クラフツ運動へと発展していきました。モリス自身は、デザインを通じて芸術と生活を一体化させることを狙いとしています。そして職人や画家、彫刻家などさまざまな職能集団を工房単位で取りまとめてプロジェクトを遂行するディレクターとなったのですが、これがいわゆる装飾美術家です。後でご説明をするアンリ・ラバンなども装飾美術家、いわばインテリアデザイナーです。こうしたモリス的な活動のなかから、職業としてのインテリアデザイナーが誕生しました。

19世紀末から20世紀への変わり目にはアール・ヌーヴォーが流行します。アール・ヌーヴォーは、急速に進む工業化への反動としての芸術的表現と、多分に装飾的要素を強調したムーブメントです。当時の工業製品は、まだそんなに複雑な形態のものではありません。せいぜいプレスによって同じようなものを機械的に作っていくわけで、職人が手で施したような細やかな装飾はできなかったのです。だからあえて有機的な曲線や複雑な造形を建築や身の回りのものに反映させて工業化社会へ抗議をしたのが、アール・ヌーヴォー的なアプローチだったわけです。

このアプローチは欧州各国で同時多発的に起きています。ユーゲントシュティール、セセッション、リバティなど、いろんな美術運動がありますが根っこになる部分は同じです。工業化に対する反動とそれぞれの地域固有の文化や伝統とが結びついて、独自に発展をした結果、フランスやベルギーでいうところのアール・ヌーヴォー的なアプローチが、ヨーロッパ各国でさまざまに発展をしたということです。

## 大戦後のものづくり

1914年に始まった第一次世界大戦はこの状況を大きく変化させました。それまでの戦争は、武器はありましたが、あくまでも人と人とが直接ぶつかり合って勝敗を決めています。しかし第一次世界大戦は人類史上、初めて機械と機械が戦った戦争だったのです。

そして結果的にさまざまな技術革新が起こることになります。戦争に勝つためにさまざまな研究が行われ、新たな素材が生み出され、それが最初は兵器として使われたわけですが、戦争が終わった後にはある種のレガシーとして残ります。工業製品であっても品質が良くて、ある程度耐久性もあるものが生産されました。そこにたとえば合成樹脂、プラスチックのような新たな素材の誕生も加わり、手仕事では生み出せなかったような新たなものが生まれてきます。それは明らかに生活を豊かで便利なものにしてくれました。こういった時代が到来すると、今度は工業化の恩恵を活かした新時代のものづくりへと考え方が変化していく。芸術と産業の融合が起こりました。

ここで20世紀初頭（第一次大戦前も含む）を振り返ると、デザインの二つの大きな潮流を見て取れます。

一つは、バロック、ロココなどフランスが伝統的に得意としていた装飾性を継承して、それを新しい工業化の時代に合うようアレンジするという考え方です。二つ目は、デザインと工業的プロセスの統合を目的としたモダニズム的な考え方です。先ほどアドルフ・

ロースの「装飾とは害悪である」という過激な考え方も提示されましたが、まさにそういった機能主義的な考え方です。そして時代が進むにつれて、次第にモダニズム的な考え方が主流になっていきました。むしろ「機能性に優れているものは、それ自体が美しい」という考え方も出てくるわけですね。

### 最先端の生活スタイル

一方で、これに危機感を覚えたのがフランスです。そこで工業化社会を背景としつつ、最新の装飾美術に対する自国の優位性を改めて世界にアピールする目的で開催されたのが、1925年の現代装飾美術・産業美術国際博覧会（アール・デコ博覧会）だったわけです。そしてこの博覧会を訪れたのが、旧朝香宮邸の施主である朝香宮夫妻（朝香宮鳩彦王と允子妃）でした。お二方は当時折しもパリに滞在していて、7月9日に日本の皇族として公式視察をしています。

博覧会会場では電気自動車なども走っていたようで、まさに最先端の生活スタイルが提示されていました。そういった現場を目の当たりにされた夫妻が帰国してから新たな邸宅の建設に取り掛かったのが、宮邸では最先端の生活スタイルが採用されました。宮夫妻は施主として、主導的立場で建築計画に携わったといわれています。

朝香宮邸が他のいわゆるアール・デコ風の建築と一線を画す理由は、まずアンリ・ラパンをはじめとする、博覧会でも活躍をしていたフランス人アーティストたちが内装に関わっているという点です。

ラパンが中心となって手掛けた宮邸の装飾には、博覧会のパビリオンとの相似性も指摘できます。たとえばこれは、博覧会のときにラパンが中心となって手掛けたパビリオンの一室です。架空のフランス大使公邸として、さまざまなアーティストの装飾が提示されたパビリオンでした。そのなかの応接サロンといわれる部屋と、朝香宮邸の大客室、あるいは大食堂とを見比べれば、朝香宮邸はこのパビリオンの再現であったといっても過言ではないと思います。

ではここでちょっと、朝香宮邸を見る際のポイントをご紹介します。その際の前提としてまずお話ししたいのですが、実はアール・デコ博覧会に参加したアーティストは、装飾に対する当時の考え方を受けて伝統派と革新派とに分かれていました。

伝統派は「装飾派」ともいわれ、付加価値としての装飾を重視しました。ラパンなんかはどちらかというと伝統派に属します。一方でアール・デコの考え方を支持はしているけれど、よりモダニズム的なデザインと機能性を追求する一派もありました。すなわち革新派です。

たとえばこれは伝統派に属するアンドレ・グルーがマリー・ローランサンと共同で手掛けた椅子です。精緻な装飾を施しており、とても豪華に仕上がっていますね。一方こちらは革新派のピエール・シャローという、やはりアール・デコを代表するデザイナーが手掛けた書斎机ですが、余計な装飾は付けずに機能が重視されています。（ただしすごく高級

な材を使っています。そこは伝統的なアール・デコのアプローチです。) このように二つの考え方がありました。

朝香宮邸にも、博覧会のパビリオンを再現するような装飾性豊かな部屋がある一方で、殿下書斎のように無駄な装飾が一切ないお部屋があります。この書斎中央の椅子と机はラパンによるものですが、無駄な装飾はありません。それどころか時間や気分に合わせて机の向きを変えることができるなど、ある意味機能性を優先したようなデザインが見て取れます。

ラパン自身はアール・ヌーヴォーの時代から活躍をしていたデザイナーですので、どちらかという伝統派に属するデザイナーです。そのラパンがあえてこういったモダニズム的なアプローチをしているのは、一つ興味深い点だと思います。こちらは博覧会の架空のフランス大使公邸内で展示されていた、ピエール・シャローによる大使書斎という部屋のモックアップです。ラパンの手掛けた殿下書斎の装飾と酷似していますよね。円形の天井プランがあったり、余計な装飾を排した機能的な造りになっていたり。このあたりを見ると殿下書斎の計画内容は、もしかしたらラパンからの提案というより、施主である朝香宮の希望だったのかなとも考えられます。朝香宮邸の本当に純粋なアール・デコである部分においても、こういった二つの性格的な差があったということは押さえておいていただきたいと思います。

### 多彩なデザイン潮流

なおラパンたちフランス人アーティストたちは、誰一人として来日することはありませんでした。指示書とともに部材一式を送ってきただけです。それを形にしたのは榎藤要吉技師以下、宮内省内匠寮工務課のスタッフたちでした。榎藤らはフランスから送られてきた部材を丁寧に組み合わせて、時には調整を加えたりしつつ、見事にラパンたちの意図通りの装飾空間を完成させています。

同時に彼らは独自の感性で、青海波、源氏香、こういった魚をアレンジした装飾文様などを邸内の各所に施しています。最先端のデザインと日本人的な感性とを組み合わせる装飾に用いたということです。また時には、フランスの装飾美術専門誌『アール・エ・デコラシオン』のような資料を宮内省に取り寄せて、そこに掲載されている照明と同じデザインのものを日本で制作するようなこともありました。たとえば妃殿下居間の照明器具がそうです。当時は著作権や意匠権に関して今ほど厳しくはなかった。むしろいいものは率先して取り入れるという考えもあったのかもしれません。このような形で朝香宮邸の内装が決められていきました。

他にも、和室をそのまま靴で入れる空間にしてしまうこともありました。喫煙室（今はこの状態で残っていません）、小食堂がそうです。

それから興味深いのが、北の間と2階の広間を仕切るガラス窓です。これはオランダの美術運動デ・スタイルの中心的作家、ピエト・モンドリアンの絵画作品を思わせるような

デザインになっています。実際、権藤要吉は朝香宮邸を建てる前に、欧米の建築を研究するため、1年間視察の旅に出ているのです。当時彼は詳細な日記を書き残しているのですが、そのなかには「オランダの新しい動向をおもしろく思った」といった一文もありました。おそらく現地でデ・ステイルのような美術運動を目にする機会もあって、そういったものを朝香宮邸の意匠に取り入れたのではないかなと私は思っています。

もう一点ご紹介したいのが本館3階のウィンターガーデンです。これは見ようによっては、という話になりますけども、ここは外観も合わせて見ると、アール・デコというより、ル・コルビュジエやバウハウスなどが提唱していたモダニズム的な考え方を取り入れています。つまり朝香宮邸というのは、アール・デコの的なアプローチだけではなく、当時最新のさまざまなデザインの動向が、破綻なく一つの空間に散りばめられているという点で、まさに名建築なのです。

最後に、装飾とは、それ自体は生きるために必須ではないけれども、在ることによって、生活に潤いや豊かさをもたらしてくれるものだと、私は定義しています。この意味において、朝香宮邸に見られるさまざまな装飾は、ここに住まう人たちに豊かさと潤いをもたらすエッセンスではなかったのかなとも思っています。ご清聴ありがとうございました。

### 朝香宮邸の特異性

司会（板谷学芸員）：お二人ともありがとうございました。今年の美術館講座の締めくくりとして、改めてもう少しだけお話を伺いたいと思います。まず米山さんへの質問です。1925年のアール・デコ博は、日本の工芸の世界には非常に大きな影響を与えたといわれていますが、日本の近代建築に対してはどうだったのでしょうか。

米山：影響があったと考えたことはないですね。先ほどお話ししたように、当時は震災復興計画と耐震構造の発展で何でもできるという時代でした。そのようなときにアール・デコという装飾をどうするかというムーブメントは、建築家たちにとって関心外だったと思いますし、アール・デコ博に強く影響を受けた建築家という話も聞いたことがありません。

司会：ありがとうございます。今度は牟田副館長にお聞きしますが、その一方で朝香宮夫妻はあの博覧会のどこに興味をもって朝香宮邸を建てたのでしょうか。

牟田：もし朝香宮夫妻が博覧会を見ていなかったらどんな宮邸になったのかなとは、私も常々思います。見てしまったが故になのか、それともアール・デコ全盛期のパリで数年間生活をした経験からこのような宮邸になったのか。ただ博覧会で提示をされていたのは、

当時最新のデザイン動向と生活スタイルでした。それがアール・デコであるか否かを抜きにしても、とにかく日本では見たこともないような最先端の生活スタイルですから、単純に憧れたのではないのでしょうか。またラパンをはじめとする装飾派のアーティストたちのきらびやかな空間に魅せられたというのが、素直なところじゃないかなと思います。

米山：今の牟田さんのお話はまったくその通りだと思います。朝香宮夫妻は見てしまったのです。日本の建築家だって見たらやっぱり惹かれたと思いますね。「このアール・デコの装飾って今までにない可能性をもっているな、カッコいいな」と絶対思ったと思います。ただそのきっかけがなかったのですよ。

司会：では朝香宮邸を日本の建築史のなかに位置づけるとすると、どういうものになるでしょうか。

米山：これは朝香宮だから、このような良い結果になったのだと思います。もし朝香宮ではない人がアール・デコ博に行ったとしても、おそらくラパンたちにやらせるなんて発想は起きないし、無理だったと思います。それを朝香宮はやってしまったし、それだけではなくて宮内省までぶつけたわけです。これは本当に朝香宮という人の存在あって成り立ったすごい邸宅だと言うしかないです。

牟田：まさに同感ですね。朝香宮だからこそ、こういう壮大なプロジェクトが実現したんじゃないかなと思います。そしてこの背景となるのは、允子妃殿下のほうだったのではないかと思います。允子妃が幼少の頃に描いていたスケッチなどが残っていますけれども、そういうものを見ると、本当に美術が好きなんだというのがよくわかります。

司会：それでは最後に、牟田副館長に伺います。東京都庭園美術館は今後、朝香宮邸についてどのような調査・研究をしていけばよろしいのか。どうしたら朝香宮邸をもっと理解して、もっと皆さんにお伝えできるのか。そんなところをお聞かせいただければと思います。

牟田：はい。実はこの宮邸がなぜ建てられたのかということは、まだわからないんですね。宮邸が建てられる際のやりとりを直接示す一時資料は一切残っていないのです。そのようななかで、われわれはあえてストーリーを作っている状態です。

それに対しては反省もありますけれども、何も根拠がなく空想でものを言っているわけではありません。たとえば朝香宮邸の内装に関わった彫刻家のブランショという人は、朝香宮がバリーに滞在していた当時、妃殿下の水彩画の先生だったことがわかっています。またラパンが宮邸の設計をしていたであろう時期のアトリエ（アパルトマン）が、ブラン

シヨの住まいと隣り合わせだったなど、状況証拠はいろいろ出てきています。

そういった点と点をつなぎ合わせて、今のストーリーを紡ぎ出しているわけですが、本当のところはどうだったのか。それについて、一次資料を踏まえながら調査研究の成果として、皆さんに展覧会でお示しをしたいです。差し当たって8年後に迎える開館50周年記念展あたりでできればいいなと思っていますが、どうなりますかね、というところで。

(了)