

## シンポジウム「KIMONOの影響力——ジャポニズムを背景として」

公益財団法人 京都服飾文化研究財団

---

## 基調講演

### 「布と織物の現代的可能性—世界を装飾することの意味」

はじめに

「ジャポニズムの拡大：純粋芸術から装飾芸術へ」という題を依頼されていたのですが、シンポジウムの副題に「ジャポニズムを背景として」とあるのを「奇貨として」、先ほど深井さんのお話を受け、布（テキスタイル）の将来をどう考えていくのか、その一つの示唆になる話題を提供したいと思います。日本ではなく、現代アフリカの話をして。それがどう19世紀のジャポニズムとかかわるのか。そのあたりから入りましょう。

今日お話ししたいのは、エル・アナツイという人のことですが、彼は現在・現役で活躍しているアフリカの作家です。展覧会のポスター（図1）ですが、お名前をご存じの方が、ここにも多くおられるようですね。では、なぜここでエル・アナツイなのか。

ジャポニズムからプリミティヴィズムへ

先ほど深井先生から、ジャポニズムの大きな展覧会がパリと日本で開催されたという話がありました。1988-89年のことですが、この頃日本について国際的な展覧会が続きました。そのほんの2年前には、ポンピドゥー・センターで、*Le Japon des Avant Gardes*（前衛芸術の日本）という大きな展覧会がありました（図2）。日本のいわゆる前衛美術を欧州でまとめて紹介するのは、この時が初めてで、これが1986-87年のことでした。

ここにも登場した藤田嗣治は、絵描きとして有名ですが、テキスタイルにも手を出しており、布には多大な関心を寄せた人です。彼はジャポニズムの延長上に位置してヨーロッパで1920年代に大変流行した芸術家です。では彼は何をやったか。一言で言うと、ヨーロッパではヨーロッパで通用する一番日本らしいものを出す。そして日本に帰ってくると、「僕はパリで流行っているんだよ」とパリの代表みたいな顔をする。悪く言うと、これは二枚舌です。しかし、こうした二枚舌は国際認知には不可欠ですし、そうでなければ藤田のヨーロッパにおける評価はあり得ないということを、まず確認します。

『前衛の日本』のすぐ後に今度は *Magiciens de la Terre* という展覧会が組織されました。『大地の魔術師』という題名ですが、これはアフリカの現代美術も含めた動きを一堂に集めた巨大な展覧会でした。すなわち1980年代

### 稲賀 繁美（国際日本文化研究センター教授）

後半のパリでは、アジアや日本の現代美術への関心が高まり、その傍らで、アフリカも含めた現代美術が何なのか、その両者をいわば等距離で見比べる状況が生れていたわけです。アフリカの芸術家たちは、たとえばパリに来て自分のアフリカらしさをどう見せるべきか工夫しますが、それと同様に日本人芸術家も、今まで意識もしていなかったのに、一度パリという環境に晒されると、自分はいかなる日本らしさをパリで演出して見せれば通用するのかを問われる。1人1人が突然日本人右代表みたいになってしまうのです。そうしてみると、アフリカ出身の作家たちも日本の作家たちも、欧州の大都市で同じ地平に立って競いあうことになる。それなのに、その両者の間で、必ずしも直接には会話が成り立っていない、というのが私の実感でした。

同じ時代にもう一つ注目すべき現象が起こります（図3）。題名に Primitivism と書いてあります。先ほどのお話のように、ジャポニズムは1905年ぐらいには下火になります。ファッションのジャポニズムは1920年代に出てくるわけですが、その間、1905～1920年ぐらいにヨーロッパの美術の世界で発生したのが、後に Primitivism と呼ばれるようになる潮流です。「原始主義」とか「未開主義」と訳すようですが、アフリカやオセアニアの未開と見なされた芸術がヨーロッパに影響を与え始める。展覧会図録の表紙にはアフリカの仮面とピカソの肖像とが並んでいます。ここに西欧が20世紀初頭に非西側世界へ向けた眼差が集約されている。この眼差を問い直すとする機運が、1980年代後半の欧米で高まった。

エル・アナツイの登場

そうした環境の中から頭角を現したアフリカの芸術家のひとりとして、エル・アナツイを取り上げたいと思います。本日彼を取り上げる一番大きな理由は、彼が広い意味でテキスタイルを織っているからです。もともとエル・アナツイはガーナ生まれで、海岸にそった町、アニャコの出身です。今ではもっと東のニジェール河中流域、ナイジェリアのンスカに工房を構えて、美術大学の教授を勤めています。大体アフリカの芸術家は偉くなるとアフリカを脱出して、例えばニューヨークやロンドン、パリなどに移住することが多い。ところが彼はアフリカで制作

を続けています。それは何を意味するのでしょうか。アナツイさんは、実は日本では随分前から知られています。1995年に世田谷美術館で『同時代のアフリカ美術 An Inside Story』という展覧会が開催されました。現在の大学生はもうご存知ない過去の出来事ですが、エントランスにアナツイの作品が並んでいました（図4）。ご覧になって、皆様1人1人、さまざまな感想があると思いますが、使われているものは白、つまり元々は生活用品だったものなのです。この白はヤシから油を取るために女性たちが使う日常の道具です。尖った部分を土に立てて白にする。それが割れて壊れてしまうと今度は庭先の椅子にして再利用した。しかしやがて使われなくなる。ここで使用済みの実用品をなぜ再利用してまで、もう一度美術品にするのだろうか、という問題がでてきます。補助線として、日本での道具との付き合い方を手がかりにしてみましょう。そうすることで、アナツイさんの創作が、普段ヨーロッパで解釈されているのとは違う角度で見えてきます。

再利用の美学

今「使い古し」と言いましたが、それを活用した面白い家があります。松浦武四郎という、北海道の名付け親、アイヌの人たちと大変仲良くして、北海道からサハリンまで縦横に探検をした人です。その彼は晩年に、「一畳敷き」という書齋をつくりました。これは現在ICU（国際基督教大学）の構内に移築されています。いろいろと違う木材からできていますが、あちらの由緒のある建物の廃材、こちらの神社の古い部材、寄進してもらったこれらの資材を寄せ集めて彼は自分の茶室に組み込んだのです。つまり、一畳の空間に日本の歴史建造物の木材のサンプルが集約されている、一種の美術館みたいなものです。

その中で一番分かりやすいのは伊勢神宮に由来する部材です。社は20年ごとの遷宮で建てかえられますが、解体された木材は捨てられるわけではありません。まず関の町に行ってそこの鳥居になり、さらにそれが全国津々浦々の神社に回ります。それらも老朽化したところで寄進してもらって、武四郎は一畳敷きに再利用する。廃材のリサイクルがこの時代から行われていたわけですが、それを面白い形で蒐集した人が武四郎だったわけです。そこまで来ますと、古道具はなかなか曲者だ、ということが思い出されます。とりわけ日本だと、99年だか100年だか使うと古道具が化けて妖怪になる。この話もさる美術大学でしたところ、ポーランドから来た学生が「あ、つくも神だ」と。日本人の学生よりも留学生のほ

うが日本文化に精通しているわけですが、ここにも白の化け物が出ています。

薬研の妖怪も知られています。原料を粉末にする道具ですが、インドでは料理を作るのに、今でもごく普通の家庭の台所にこの薬研が登場します。こうした古道具には、使った人の思い入れが宿る。それが一種の霊となり、妖怪の姿で蘇ってくる。

こうした感覚は我々にはかなり親しいわけですが、そこまで来ると、どうでしょうか。最初我々には無関係と思っていたアフリカの芸術作品ですが、実は我々の生活感情と密接なつながりを持っている。つまり、使い古しの道具は無意味な廃材ではありえない。自分たちの父母、先祖が使っていた白に、新たな生命を宿らせる。そこにオーラを感じてそれを作品に蘇らせる。これは通常の「美術」とはかなり違います。

金属の布へ

やがてアナツイさんは、金属の廃材を使った布を織るようになります。理論的なことを本日は省きますが、導き手となるのはレヴィ・ストロース。この著名な文化人類学者は2年前に100歳でお亡くなりになりました。奥さんは日本の藍染めなどの研究をしていらっしゃる方で、深井さんも親しい方です。彼は「ブリコラージュ」bricolage という言葉を使った。「器用仕事」などとも訳されますが、平たく言えば、手近にある材料を使って、それで生活の用に足るものを臨機応変に発明すること、日本語で言えば日曜大工に近いわけですが、そういう実践の重要さをもう一度問い直した訳です。たとえば、ここにお見せするのはコカ・コーラの王冠を針金で編み上げたハンドバッグです。ケイプタウン製ですが、こうした廃材利用がアフリカでは随分広く行われています。冒頭にお見せしたアナツイさんの金属片の綴れ織りも、同様の趣向です。

そこで、日本に類例がないかと考えを巡らすと、思い浮かぶのは、例えばお坊さんの袈裟です。去年京都国立博物館で大変素晴らしい展覧会、『高僧と袈裟』がありました。昔の偉いお坊さまが使っていたら、それをもう一度貼り込んで再利用される。さらに袱紗で知られる作例を挙げましょう。お茶席で茶入れに着せる仕覆ですが、元をたどると、中国から渡ってきた金襴が袈裟として使われていたもので、それがさらに再利用された例です。かつて偉い人が使っていたその布を、後世の自分たちが触れることで、ある意味で先祖さまと繋がりを持つ、手を繋ぐ、そういう意味がこの布には託されていた。展覧会の副題にも「こ

ろも伝え、こころを繋ぐ」とありました。

ここでようやくアナツイさんの話になります。彼は使い古しの王冠とか、粉ミルクの缶とか、タバコ箱のアルミ板などを部品にして、それを繋いで金属の織物をつくっています。廃品のリサイクルですが、しかし、廃品はただ廃棄物の回収というだけではなくて、むしろ我々がかつて使ったものにもう一度どうやって生命を与えるかという営みだと思います。できあがった金属の布は軽やかで、風が吹くとサラサラとアルミの音がして、これがまた何とも心地いい。アフリカ大陸の大気を肌で感じ、アフリカの風の音を耳にしている。そうした印象を持つこともあります。

### リサイクルと世界経済

さて、「アナツイの金属織物とは何か」をもう少し深く探るためには、もう一度日本に戻ってくる必要があります。お見せするのは1968年に関根伸夫という方が、須磨の公園に作った作品《位相 大地》(図5)です。深さが2.7メートル、直径2.3メートルの穴を掘り、その穴の土砂を材料にして、それと同じ大きさの円柱をすぐ横に置いたという作品です。関根さんご自身は「地球に穴を開けて中身をすべて汲み出せば、もう一つ似たような地球ができる」といった夢を述べています。ですから、この作品《位相 大地》は、地球のミニチュアです。そういえば出口王仁三郎という人には、こんな歌がありました。「日地月 合わせて造る串団子 星のゴマかけ食らう王仁口」というのですが、こんな壮大なことを考える人もいたわけです。これとテキスタイルと、いったいどういう関係があるのかな、と怪訝に思われるでしょうが、最後の落ちの伏線ですので、覚えておいてください。この段階で、関根さんは何をやっていたのか。ご自身でそうとは自覚していらっしゃいませんでしたけれども、これは当時の世界の縮図です。一方には例えばアフリカですが、鉱産資源を一次産品として輸出する土地がある。それを材料に先進国では立派な工業製品を作ってゆく。関根さんの作品で穴に相当するのは、言わば、鉱山を掘ってできあがった採掘後の廃坑です。それに対して、その鉱産資源を使って、ニューヨークを始めとして世界各地に摩天楼が建ってしまう。とすると、《位相 大地》という作品は、1960年代末の世界経済のいわば見取り図といってもいい。

冒頭で触れたように、例えばアフリカの仮面を材料にしてピカソがパリで立体主義の肖像を作る。するとピカソは未開主義の旗手として欧米のモダニズムでもてはやされる、そういう構図が20世紀前半までの世界美術史を

支配していたわけです(図6)。

ところが、その後何が起こったかという、ヨーロッパ、北アメリカで大量生産、大量消費された、金属製品も含めた商品が、もう一度アフリカや南アメリカ、さらにアジアへと戻って行って、世界の商品経済を成り立たせるわけです。産業廃棄物の山が世界中に堆たかく築かれたわけで、アフリカもまたその塵芥ため状態になっていくわけです。アナツイさんが目をつけたのは、身近に堆積しているこうした消費財の産業廃棄物でした。その廃棄物をもう一度集めて、これを二次的な鉱産資源としたのがアナツイの着眼でした。

産業廃棄物の金属廃材をもう一度使って、彼は金属のテキスタイル、布を織り上げてしまいます。布というのは覆いであって、一種のマスクなわけですが、エル・アナツイはそのマスクによってヨーロッパの美術館を覆ってしまう。ピカソの場合には、アフリカのマスクを変身させてヨーロッパ美術の世界に導き入れることで、美術を刷新した。これに対して、アナツイさんは同じサイクルをもう一周ぐるりと回って、廃品でつくった布をマスクにして、それをヨーロッパの美術館の上にすっぽり被せてしまう(図7)。ヴェネチアのフォルチュニ宮は現代美術の殿堂ですが、そのファサードつまり建物の顔を、アフリカ製の廃品金属のマスクで覆ってしまった、ということになるわけです。

結局、この半世紀の世界美術をたった5分で説明すると、こうなるのではないのかというのが私の考えです。ではそこで、なぜ金属の布なのだろうか。どうでしょうか。最初に皆さんがご覧になったときの第一印象とは大分違って来たのではないのでしょうか。一見すると何でもないただの金属の織物の裏に、随分いろいろなことが隠されている。

エル・アナツイの営み、これは端的に言って、世界の廃材でもう一度世界を織り上げるという営みです。そして、一つ一つの金属の輪を繋いでゆくのは、実は宗教の原点に戻ることです。ヨーロッパ語でreligionというのはラテン語でreligiōですけれども、これは、もともとの意味は「結び付ける」ことに遡りうる。1人1人ばらばらな人たちをお互いに結び付ける、それが宗教の原点である。それと同じことを実は廃材を使ってアナツイさんはやっている。廃材を布に織り上げることで、同時に世界にもう一度織り込まれていく、そういう反復運動がなされています。

### 男性原理と女性原理の彼岸

もう少し脱線します。日本の現存アーティストのうち、

世界中で一番よく知られているのは草間彌生さんでしょう。彼女のやっていることと比べると、さらにいろいろなことが見えてくるように思います。彼女には例えばソフト・スカulptチャーと呼ばれる作品があります。はしごや家具に何だか得体の知れない突起が無数にくっついています。家具というもの、これは、普通は家庭で使うから女性的なもの、と見なされる。そして通常はFine Artsの美術館には展示されません。これがどうすれば美術品になるかといえば、男性化してしまえばいい。草間さんの作品を見ると、どうも男性の象徴みたいなものがびっしりと表面に繁殖している。女性的な存在の表面を男性原理で覆ってしまえば、家具という実用品が彫刻という美術品へと変身してしまう。これは意図的な性転換手術ですが、彼女はそうした操作を執拗に繰り返している。

そもそも彫塑とは何でしょうか。ブロンズの鑄造などは鑄型を抜いてつくります。制作の過程で、雌型、つまり女性的なものは壊されてしまう。女性的なものを犠牲にすることではじめて彫刻と呼ばれるものは誕生するわけです。とすれば、彫塑を支える価値観の裏には、ひどい女性差別が隠れていることになる。それを乗り越えるにはどうすればいいか。草間さんは、それを策略として実践した人だと思います。つまり、男性的な象徴に寄生させさえすれば、ファーニチャーは簡単にスカulptチャーに化けてしまう。このきわめて単純な理屈を骨抜きにする仕掛けが、ソフト・スカulptチャーには秘められていたはずですが。

その裏には、もう一つの仕掛けが隠されています。ここで参考になるのがアフリカのンコンデの彫刻です。木型の動物ですが、全身が釘で覆われています。これは何をやっているかわかりますね。人形にくぎを刺して呪いを掛けるのと同じです。呪術のための木製の動物は、いろいろな呪いを受けて、ついには全身が、呪詛の釘という毛皮に包まれてしまった。呪いとはいいますが、この犠牲の動物は、いろいろな社会的愛憎関係の結節点になっている。社会の中で人々が持っている様々な感情がこの動物の中に全部閉じ込められて、それによって社会の中の怨念を浄化する、という働きをしている。多分草間さんがやっていることも、これに極めて近い、悪魔祓いの儀式なのだと思います。

そのうえで、エル・アナツイに戻ってきましょう。アナツイさんの工房で作る金属織物の素材は、捨てられてしまった大衆消費財の廃材の金属の切れ端です。その廃材たちの怨念をどうやって浄化してゆくか、清めてゆくかという考えが入っていると思います。ここで布の話にな

るのですが、アナツイさんが金属でやっていることは、もともと彼の出身地であるガーナで織られていた布織物に起源をもちます。アジングラと呼ばれるものですが、これは、彼のお父さんが織っていた布の作り方です。パターンを見ますと、極めてよく似た織りの構造をもっていることがお分かりだと思います。元来は布でやっていた構造をアナツイさんは廃品の金属素材に置き換えている、といっても誤解ではないでしょう。

そしてもう一つ、ケンテクロスと呼ばれる織物があります。これも面白くて、西アフリカ商取引の仕組みが全部ここに取り込まれていると言ってよいものです。これには実は絹糸が入っています。絹は、イスラム商人が地中海圏から持ってきます。それをもともと地元で縫った綿の布のうえに織り込むことでアジングラが出来上がります。ということは、ニジェール河の流域地域において、外の文物を取り入れている流通の仕組みが、そのままこの布の上に再現されているわけです。アジングラは社会の経済活動の縮図であるとともに、まさにその社会関係をそこに織り込み、それをそのまま演じている織物なのです。

とすると、廃品の金属を織り直すというアナツイさんの創作活動は、ケンテクロスやアジングラでなされていたことを、今日の商品経済、金属の廃品が大量に廃棄される消費世界の中で、あらためて演じ直しているのだ、ということまで見えてくると思います。彼自身、こう言っています。つまり、アフリカとヨーロッパの関係、経済的な不公平と不均衡といったものが、もう一度織り込まれることで、ヨーロッパとアフリカの関係をもう一度問い直す、そうした営みがこの金属の織物の中に宿っている、ということです。

### 金属の布に籠められたもの

金属で織られた布が、実は現在の社会、そして世界の仕組みの縮図であることまで見えてきました。今日、服飾という、もっぱらファッション・デザインに注目が集まります。しかしエル・アナツイの作品を分析してゆくと、それを越えて、素材となる材料の供給経路や、それらの材料をどう生かしてゆくか、といった問題を考える糸口が見えてきます。

布を金属でつくることは、あまり普通にはしないわけですが、実は、刀や槍から身を守る防衛服として、鎖帷子というものがありません。はたしてエル・アナツイの作品は、今日の世界の鎖帷子なのでしょう。ここでポッティチェリの絵《マルスとヴィーナス》(図8)を思い出しましょう。金属でできた武器に身を固めていた軍神の

マルスが、柔らかい布で覆われたヴィーナスという女性原理によって武装解体されてしまう場面です。硬質の金属より変形自在な布のほうが強いという、そういうメッセージが籠められた絵です。そうすると、その布を金属でつくってしまう、というのはどういうことなのでしょう。エル・アナツイの金属の布でできたアフリカのマスクが、ヨーロッパはヴェネチアの石造りの歴史建造物の顔を覆い隠す。これは何を意味する現象なのか。最後にこの点を考えてみましょう。

今、世界の大都市の周りには、東京湾の夢の島とか、マニラ市郊外のスモーカー・マウンテンとか、大変な産業廃棄物、消費物資のゴミ捨て場ができています。その廃棄物の怨念をいかにして浄化し、資源の供給地として復活させるか、との問いをさきほど提起しておきました。そして、そのことにアナツイさんはきわめて意識的に取り組んでいます。

彼自身《ドレナージ》つまり排水管と呼んでいる作品が日本でも展示されました(図版9)。それ自体が廃棄物でつくられた、人間文明の排水管です。廃棄の現場を模倣し、反復する行為そのものが作品へと昇華されています。その意味でも、これは世界の現状を描き出している布地(キャンヴァス)になっている、と言ってよいのではないかと思います。

廃棄物でつくった布地なのですが、これが大変に美しい。現物をご覧になった方には、本当に息をのむ、という感想を漏らす方もある。そしてこれが光の具合によって次々と表情を変えていきます。金属キャップの口金を編み上げたレースのカーテンも展示されていましたが、これは本当に心が安まるというのでしょうか、そういう雰囲気のある不思議な空間が美術館の中に出現していました。廃棄物の集積に癒されるというのは何なのだろう。

#### 衣装哲学再考

この問いに答えるために、トマス・カーライルを取り上げましょう。夏目漱石や矢内原忠雄などが一生懸命読んだ哲学者ですけれど、『衣装哲学』という著作を書いています。カーライルにいわせると、人間というのは要するに衣服を着たサルだということになる。栗本慎一郎という人が『パンツをはいたサル』という本を書きましたが、これもカーライルの焼きなおしですね。人間は衣服を着る動物ですが、着物とは何なのか。動物は遺伝子だけ、その情報だけを伝えることで世代交代を遂げてゆきます。ところが人間は、もはや遺伝子情報だけでは生きていられない。人間が必要とする余剰物が何かというと、文化と呼ばれるものですが、その文化を象徴するのが

さに衣服です。というわけで、人間が動物ではなくなくなってしまった証拠が衣服だという、これがカーライルの根本的な考えです。

ところが、二つめに、カーライルは恐ろしいことを言っています。この衣服は絶対に人間の体にぴったり合わない。合うと動きが取れないからです。さきほどの深井さんの話にありましたけれども、和服の着物などの場合には、そもそも身体の曲線とは合わないことを前提にしているわけです、平らにできているわけですから。これに対して洋服は、着る人の体型に合わせて布を裁断して縫製するわけですが、カーライルに言わせれば、そうしたところで、もともと「文化というもの人間とぴったりとは合わない」ものだ。だから文化に依存する人間にはどうしても不可避免的に「事故が起こりますよ」ということを、カーライルは100年以上も前に予言していた、といってよいでしょう。

このカーライルの教訓をエル・アナツイの作品に投影してみるとどうでしょう。廃品の金属とは、人間がつくってしまった、一番汚い衣服の残骸でしょう。ところがその残骸が大変に美しい芸術作品に変貌して輝いている。この矛盾を我々はどう解釈すべきなのか。

突飛な連想ですが、丸木位里、俊夫妻が《原爆の図》を描いています。これは多分世界中で一番たくさんの人が見た絵です。なぜそれが可能になったかといえば、これは和紙に墨で描かれている。和紙は大変丈夫です。墨は水に濡らしても大丈夫です。つまり、これは運搬が極めて容易なのです。展示が終わったらくるくると巻いて、またどこかへ持って行く。その結果として、この丸木夫妻の《原爆の図》は、恐らく世界中で1億人以上の人が見ている、おそらく観客のべ総数のうえでは、世界記録保持作品かもしれません。

#### 人類現代史の隠喩

《原爆の図》はそれが描く原爆の悲惨さを伝える媒体でした。これに対してアナツイの金属織物は、そこに織り込まれた金属の廃材の運命が、現在の世の中の有様を語っています。そして現代の産業社会の残骸からできた彼の作品には、決まった形がありません。あくまで織物です。展示する時にはアトリエでぐるぐると巻いて梱包し、それで簡単に荷作りをしてしまう。そして、展示会場で展開し、会場の都合に応じて変形自在に形を整え、つかの間の立体にして、展示が終わるとまたぐるぐると巻いて持って帰ってしまう。

布というのは、定まった形を持たず、折り畳み、丸めることができる存在です。今までとすればテキスタイル

は、美術の仲間には含まれないことが多かった。それは、布が定まった形を持っていないからでしょう。布は何かの目的に使うのだから、用途によって形をかえる実用品だ。しかし啓蒙の哲学者、イマヌエル・カントの定義によれば、美術とは有用性から脱却していなければならない。従って、有用な素材たる布、その外部に依存して表情を変える布では、自律した美術作品としては認められない、という理屈です。しかしこうした芸術観そのものが、もはや賞味期限切れを迎えているようです。織物、布は、自らの形を変える能力を持っている。伸展性がある。そして、ものを包む。風呂敷なども好例ですが、そうした能力を今までの西洋美術は見落としてきた。ないしはそうした包容力を、女性性あるいは劣等性として、蔑んできた。だがこの偏見を覆すべき時期を人類の歴史は迎えている。それこそがフォルチュニイ宮殿を覆うエル・アナツイの金属の布のメッセージではないでしょうか。私はエル・アナツイの作品を、スクラップでできた構造として sculpture と呼ぶことを提唱しているのですが、その sculpture が無言のまま語ろうとしているのは、世界の支配の被支配とを転倒する発想ではないでしょうか。

クリストとジャン・クロードという男女の芸術家は、梱包芸術を提唱してきました。例えばパリのボン・ヌフを布で覆い、ベルリンの国会議事堂を布に閉じ込める。この、布でくるむ営みの意味、これをもう一度問い直すことが現代美術の世界では求められているようです。日本には赤瀬川源平という天才がいて、クリストたちを出し抜く作品を作りました。彼はカニの缶詰一つの中身を食べて空にして、その外側の商標を内側に貼り直し、蓋を半田付けにして閉じてしまう。こうして赤瀬川さんは、世界を一個の既製品の缶詰のなかに閉じ込めた。もちろん缶詰一個分の空気は「外」に取り逃したわけですが。ここには究極の梱包芸術が、きわめて安価に実現されている。そしてそれが関根伸夫の平行宇宙や、出口王仁三郎の誇大妄想と踵を接した着想であることも、もはや疑いないでしょう。

このクリストの梱包芸術と、赤瀬川源平の宇宙の缶詰が統合された地点を指しているのが、エル・アナツイの金属廃品織物ではないでしょうか。事実、地球の表面は、人類が排出した産業廃棄物で覆われようとしており、その実態を織物に仕立ててみせたのが、エル・アナツイだったからです。廃品の金属でできた衣服とっていいのかわかりませんが、すべてを一枚の布に繋いでゆけば、この鎖帷子の怪物は、地球の全表面を覆い尽くさねない勢いです。この空想上の一枚の布にいかなる可能性

(あるいは危険性)があるのか。それは「現代美術」という枠そのものをも覆い尽くそうとしているのではないのでしょうか。

こうした地平に立ち、ジャポニスムから始まった運動を、1世紀半を経過した今、もう一度考え直してみる必要があるでしょう。そして、そのときに、例えばアナツイさんがアフリカから発信しているメッセージと我々はどう手を結んでいくのか、そして、お互いに手を取り合い、手近な金属廃材を結び付けあって、いかに新たな世界の布地を織り上げてゆくべきなのか。そうした視野から、世界史の現在を問うことも必要ではないでしょうか。

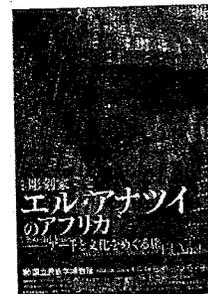


図1 『エル・アナツイのアフリカ』展ポスター。国立民族学博物館、2011年

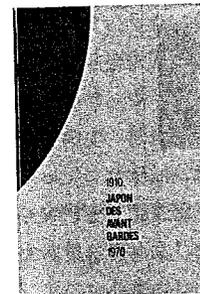


図2 『前衛の日本』展覧会、図録表紙、パリ、ボンポドー・センター、1986-87年



図3 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』展覧会図録表紙、ニューヨーク現代美術館、1984年

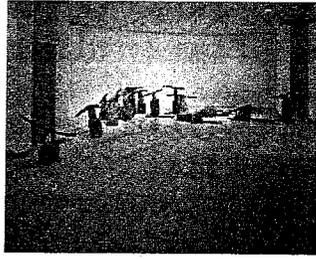


図4 エル・アナツイ《あてどなき宿命の旅路》世田谷美術館、1995年。



図8 サンドロ・ボッティチェリ《マルスとヴィーナス》ロンドン、ナショナル・ギャラリー、1483年。

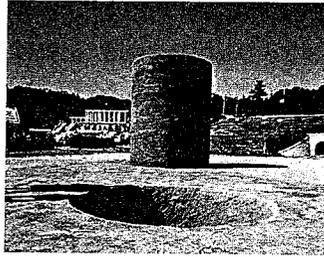


図5 関根伸夫《位相 大地》須磨公園で撮影された写真。1968年。



図9 エル・アナツイ《排水管》国立民族学博物館での展示から。2011年。

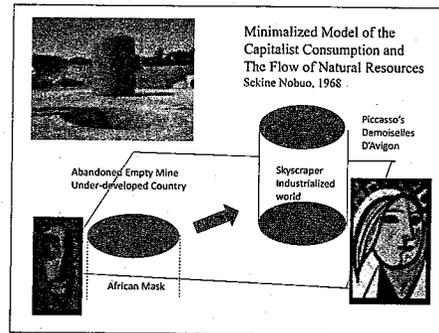


図6 模式図：「穴」としてのアフリカのマスクと、「塔」としてのピカソの未開主義作品。

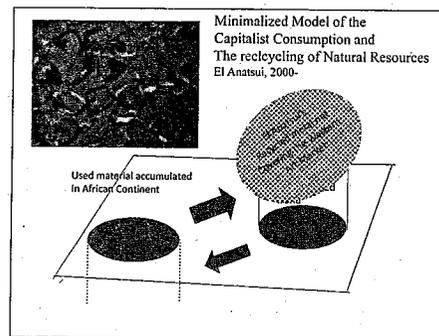


図7 模式図：廃品金属再利用の「布」のマスクがヨーロッパの美術の殿堂の「顔」を覆う。

## パネルディスカッション

深井晃子、長崎巖、稲賀繁美、周防珠実、石関亮、リカル・ブル

深井：19世紀後半から1920年代にかけてのモードに、着物、そして日本の布の影響が見られました。その根拠を示すものの一つとして、海外に流出した“もの”の存在があります。今回の調査で、海外の美術館博物館に現存する着物を調査し、その状況をご報告した通りです。極めて限られた時間での調査で、サンプル数も必ずしも十分とはいえないまでも、着物、日本の染織品が海外に流出していたことが、明らかになりました。このパネルディスカッションでは、現地調査を行っての感想、浮かび上がった疑問点、調査方法の問題点等々について、皆様のお話を交差させたいと思います。そこから読み取れるものを整理し、できれば、今後の方向を見つけられればと思います。

その前に、もう一つ、現物が存在したであろうことを示す別な手がかりとして、絵画の中に残されている着物を見てみたいと思います。

17世紀のオランダ絵画に着物が描かれていることは知られています。19世紀西欧絵画のなかに着物が見られるようになるのは、1860年代です。それは、恐らくは1862年のロンドン万博の影響です。着物は、当時のこれらの絵画にどのような文脈の上で使われたのかを、ざっと振り返ってみたいと思います。

1. 着物によるエキゾチズムの表現という用法。リカルさんが言及されたように、着物マニアとでも呼ぶ着方です。(図1)

2. 1880年代以降、着物が室内着として着られている例。着物はヨーロッパの生活に適応しています。(図2)

3. 飾り布、カバーラップとしての用法。これは着物が平たい布に還元できるという性質からすれば当然の成り行きです。(図3)

4. 絵画の背景として使われた着物。マネの<秋>の背景タイプの着物は、江戸末期の典例です。先ほどV&Aの収蔵品の中にも典型的な例を見ましたが、今回の調査でも、他にも見られました。(図4)

5. 最後に、これはもう着物とはいえず、色と模様を留めるといった表現です。(図5)

ということで、着物はモードの中で重要な役割を果たしましたが、それ以外にも、海外に渡った着物が及ぼした影響は、新たな領域に広がっているように思います。

さて、長崎先生、先生はたびたび海外での調査、着物の展示会をしておられます。着物への海外の視点は今も、非常に熱いですが、着物はどのような視点で見られているのでしょうか。

長崎：最初に流出してから現在まで時間がたっているわけですが、時間と共にやっぱりその見方が変わっていくと思います。現代については、それこそ、さまざまな視点があると思うのですが、ちょうど今、拝見したスライドと同じように、アメリカでも流出した物の、用途は物によってもちょっと違うところがあります。

例えば帯、袷は、流出した物はほとんど、机の上のテーブルクロスに実用されてしまったのです。それに対して着物は、ヨーロッパよりもアメリカの場合は少し事情が違って、ジャポニズムの動きの中で、むしろ最初は着るというよりは鑑賞の方に割合早く移行したのではないかと考えています。それゆえに、わりあい状態のいいまま残っているということが一つあります。

それから、美術として見た場合に、能装束の方が小袖よりもたくさん流出しています。これは、ヨーロッパ人は染められた物よりもブロードといいますが、織物を格上に見る傾向があり、その影響もあると思います。

ですから、どういうふうに見られるかというのは、ある意味オブジェクトの周囲によって、用途的視点で見ると鑑賞物として見るものというのが最初から両方あって、しかも、鑑賞物とした場合に、例えばブロードであるからこちらは格上だという見方とか、そういうものが早くから、日本の物に対してもあって、そういう視点で収集されていたのだと思います。

それが現代に近づいてくると、今度は日本の工芸も美術的な範疇に入って認識されると、絵画的なものと同じような価値観に向かっていくというのが一つの、古い染織品、着物に関してはそういうもので、それと、そういう着物に関する関心があったのに、明治以降の着物に関心が移ると、今度は銘仙のようなデザインそのものの面白さになって、それを現代のヨーロッパ、アメリカなんかのファッションに取り入れられないかという視点に変わってきている、あるいは、それを着てしまうというように変わっているのではないかと思います。

ですから、時代と共に、かなり変化があるんじゃないか

と思います。もう本当の現代のことは聞かないとわかりません。

深井：最初にもお話したように、今回の調査はジャポニズムで時代を区切っています。もっと幅を広げると、さらに数は増えるでしょう。石関さん、今回の調査で気がついた点は。

石関：感想レベルの話かもしれませんが、今回調査した美術館の収蔵品の範囲で見ると、着物類の収蔵点数が日本の他の染織品のと比較して非常に少ないという印象を持ちました。フランス、イギリスは、ジャポニズムの発信源もしくは流行の中心地とされており、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、それにフランス国立衣装テキスタイル美術館などは、19世紀中頃という設立の早い時期から服飾関係を集めているにもかかわらず、着物に対しては配慮が少なかったと感じました。

さらに、長崎先生から報告していただいたアメリカの美術館における日本染織品の収蔵点数を考えると、フランスやイギリスにおける着物類の数の少なさがより際立ってきます。どうもアメリカと、フランス、イギリスとで染織品の収集に対して、アメリカとヨーロッパでスタンスの違いが何かあるかもしれません。それは、美術館の発展や、衣服をどのように収集・保存していくかという、美術館学的視点で考えていくのも非常に興味深いと感じました。

周防：イギリス3館は、いわゆる産業美術館として設立されたということもあり、地場産業の発展のために世界のテキスタイル類を収集するという趣旨で集められています。そのため、着物も、着るものというよりはテキスタイル・デザインの例として、いわば見本として収集されていると感じました。

着物を収蔵している点数は予想していたよりも少なかったとはいえ、1864年という早い時期から着物がディーラーによってスコットランドの博物館に売り込まれていたり、1891年にロンドンのリパティ商会からV&Aが着物を購入している事から、収蔵品としての着物の重要性を感じました。また、テキスタイルも、万国博覧会や個人コレクターの売立などから購入しています。ジャポニズムの時期に、美術館等が積極的に着物や染織品の収集をしていたことがこの調査によって明らかになったことは、有意義な調査であったと思います。

また、ヴィクトリア女王に日本から献上されたテキスタイルですが、長崎先生によりますと、化学染料を使った当時の最新技術の織物であるだろうということです。

これから貿易を本格的に開始するにあたり、その当時の日本の最先端技術をお披露する目的で送られた意気込みが感じられます。

グラスゴーの収蔵品は、日本とグラスゴーの交流による物品交換によって、日本のテキスタイルが寄贈されたというものでした。グラスゴーの市の要請によって、つくり方なども併せて、資料とともにテキスタイルが贈られています。当時絹織物も日本から送られていましたが、現存するのは綿織物だけです。綿産業の盛んな地・グラスゴーにとっては、綿製の反物を重要視したのでしょうか。深井：着物の数が少なかったという感想についてですが、着物は布に戻されてしまうこともよくあるわけですね。V&Aにその例がありました。その布については着物として数えないのですから、どうしても数が減ると思うのです。

洋服の場合でも、布は再利用して使われます。とりわけ美しい高価な布であればそうです。稲賀先生のお話の中でも、布が再生していくということに繋がるのですが、このことを考えると、数の問題を、あまり疑問には思いませんでした。むしろ現存する数から推測すると、当時西欧に渡った全体数は、かなりのものだったのではと思うのです。

もう一つ、非常に興味深かったのは、当時、テキスタイルが産業に大きく寄与していて、19世紀末から20世紀の日本のテキスタイル産業が、イギリスのテキスタイル産業で大変有名なグラスゴー、そして、バルセロナなどにも大きな影響を与えたということです。布、テキスタイルが、その時代の社会的な状況を、織り込んでいるという事実は、稲賀先生のお話もあわせて、すごく興味深いものがありました。今の日本のテキスタイル産業には、そういう力があるのでしょうか。

先ほど、稲賀先生は、布というか着物を、覆うものという解釈に広げられて、覆うもの、すなわち、布は、時代時代、それから社会のいろいろな文化が全部織り込まれた非常に複雑なテクスチャーであるという大変興味深いお話をされました。そのなかで、布の復権を、と鼓舞された。

稲賀：今までのところから幾つか拾います。コレクションにはあまり着物が見られないとことですが、皆様ご承知のとおり、日本の反物の寸法では、申し訳ないけれどヨーロッパのご婦人方では寸法が足りないことが多い。婉曲に腰の部分、と申しますが、これがはみ出ちゃう。逆に、先ほども出てきました能装束や歌舞伎衣装は、これは装飾品として大変豪華なもので、例えばシーボルトのコレクションの中にも、手織りで錦糸を入れてあるの

など、とても今ではつくれません。だから、この両者は、最初から用途が違っている。

ところが、小袖ならば、要するに腰の部分はどうでもい  
いわけで、風呂上がりに羽織って使うという使用法が欧  
州では1860年代から出ています。となると、先方での  
使い方によって、どのような需要が出てくるかも違っ  
てくるだろう、と思います。

深井さんが最後におっしゃったところに無理やり話をも  
ってゆくなら、着物と洋服とはどこが違うか。和服は本  
当にぺたぺたと平らになりますが、洋服の場合は、カッ  
ティングの下絵を見ればすぐわかりますけれども、立体  
の仕立てであって、両者全然違います。

ところが、面白いことに、話をさらに拡大すると、もう  
一度、平らな一枚の布という原点に戻りましょう、とい  
った原点回帰は、非西欧のファッションの世界では頻出  
する。

1970年代の三宅一生の1枚の布。彼がパリで、日本人  
としての美意識を主張しようとしたときに辿り着いた地  
点です。つまり、「べったんこの布でいいではないか。そ  
れを着る人のシルエットに応じて着物が変わっていけ  
ばいいので、シルエットに合わせて布を裁断するなど  
いうことは、しなくていい」と。これは発想の転換です  
よね。

それから、今日、私は廃棄物の話ばかりしていたので  
すが、川久保玲は、まさに、ぼろを持ってヨーロッパに打  
って出た。それ以前には森英恵にしても日本風の装飾や  
絵柄を欧州で流行させて成功を取めたわけですが、それ  
が行き着いたところで、では日本を切り詰めて示すとす  
るとどうなるか、という実験が一度行き着いた地点だ  
ったと思います。

深井：着物は1枚の布に還元できるということで、三宅  
一生さんの、皆さんよくご存じの、1枚の布ですよ。そ  
れから、川久保さんの例もひかれましたが、日本人と  
してヨーロッパに出るときに何で勝負するかというのは、  
最初に、藤田嗣治さん絵から始められたのともつなが  
るわけです。アナツイという作家は、現在、東京都現代  
美術館に展示されています。

稲賀：今日、バルセロナの話がありましたが、それを  
スペインと呼んでよいのかどうか私は迷っています。カ  
タロニアは、およそカスティージャのマドリッドなどは  
全然文化的土壌が違います。それはとにかく、そこで  
フォルチュニイの話が出てきました。染織に従事していた  
息子の話題がありましたが、そのお父さんは、実はジャ  
ポニスムの時代の画家だった。今日、アナツイのヴェネ  
チアでの展示の話をしたのですが、その会場がほかならぬ、

フォルチュニイの館だったのです。そこが今では、現  
代美術館となっているわけです。

そこにアフリカの人がどんな作品で打って出たかとい  
うと、それがまさに1枚の布だった。これは偶然の一致  
などではなく、歴史的な文明史的な必然があるのだと私  
は思っています。

深井：本当に、布の力、これはもう一度見直さねばら  
ないですね。

先の、マティスとクリムトの絵には、もう着物は痕跡  
くらいしか認められません。これらはルネサンス以降の  
絵画に比べると、装飾性が際立ちます。着物という装  
飾された布が、20世紀ヨーロッパ絵画に何等かの影  
響を与えた、取り込まれていった…。装飾された布と  
しての着物は、ジャポニスムのような、異国趣味の直  
接的なオブジェクトとして使われるだけではなく、ヨー  
ロッパの絵画に方向転換を促すきっかけになったのでは  
ないか、と思っています。

画家たちは布のコレクションをしていましたが、それ  
をテーマにした展覧会に私は大変興味を持っています。  
マティスの布のコレクションもすごいし、フジタも布  
が好きでした。それから、ホイッスラーは着物を沢山  
持っていたに違いないのですが、破算してしまったか  
ら、わからなくなってしまっている。稲賀先生、装飾  
された布としての着物と絵画のイメージソースにつ  
いて、どんなふうにお考えでしょうか。

稲賀：すごく単純に言えば、先ほど作品が出てきた  
ジェイムズ・ティソなどは、1860年代末に小袖を引  
掛けた裸の女性を描いていて、湯浴み後のジャポネ  
ーズと題名に入っていますが、画家の関心は、日本  
伝来の布地のモチーフを絵に描き込みたいという意  
識ですね。

モネが奥さんのカミーユに歌舞伎の衣装を着せた  
絵がボストン美術館にあります。私はこれが転換点  
だと思っています。1876年の作品ですが、どう見  
ても、モデルの奥さんよりも、着物に描かれてい  
る侍のほうが「俺のほうが偉いんだぞ」という顔  
をして威張っている。つまり、衣服のほうが主  
人公になり変わった、という主客転倒を象徴的に  
実現してしまっている。もちろん、モネはそんな  
ことを意識していなかったでしょうけれども。そ  
の延長上に、世紀末のナビ派を経て、さらにマ  
ティスが出てくるという理解ができると思うん  
ですね。マティスの場合、晩年に切り紙をや  
りますけれども、あれも日本人で一番古くから  
付き合っていて、100歳過ぎるまでお元気が  
あった青山義雄さんに、「おい、青山、俺は困  
った。切り紙、俺が発明したと思ったら、なん  
だ、日本とか中国にあるではないか」と打ち明  
けた、という話を、晩年

の青山さんからニースでお聞きしたことがあります。  
もちろん、マティスは天才、大勉強家ですから、  
そうしたことはすべて承知のうえでした。

という次第で、今、深井さんがおっしゃった  
とおり、歴史的な経緯をマティスはすべてわが  
身に引き受けて、そのうえで最後に出てきた  
のがマティスの装飾であり、晩年に体がいう  
ことを利かなくなってきたからの切り絵だ  
った。これは押さえておく必要があるでしょう。

深井：装飾する布としての着物が、本当に  
いろんな可能性を秘めていると。いろんな  
イメージ源として、影響を与えていそう  
だということですが、モードにおける  
ジャポニスムのイメージ源というだけ  
ではなくて、さらに多様な視点から  
研究を広げていける気がしています。  
この調査を始めたのには、そういう  
思いもあったわけです。この調査は、  
ジャポニスムと着物の海外流出に  
関するほとんど、第一歩というの  
か、初歩的な調査でした。

ブル：日本とスペインの関係はいろいろある  
のですが、その中の、型紙について  
お話ししたいと思います。

2006年に長崎先生も関わられた  
パリでの型紙の展示会に行きました。  
そのとき、それまでは型紙の役割、  
影響力などを知らずにいたの  
ですが、そこで初めて型紙の重  
要性や影響力の大きさに気づ  
きました。

スペインに帰り、詳しく調べてい  
くうちに、バルセロナでも400  
以上の例を見つけました。先ほ  
ど出てきた、マリアノ・フォル  
チュニイも型紙を所有していた  
ということです。

カタロニアでも、1880～90年代  
を中心に日本のデザインから影  
響を受け、それを模したものが  
300以上作られています。最初  
は、浮世絵そのもののような  
デザインや、芸者がそのまま  
描かれているようなデザイン  
が見られますが、1890年代  
に入ると、次第に芸者は姿を  
消していき、全く違った  
デザインになっていくとい  
う、その変遷も面白  
かったです。まさに、日本  
のスペインでのジャポニ  
スムの歴史をそれで  
辿っていける、とい  
う経験をしました。

そしてまた、最初に深井先生が、  
着物が異文化として受け  
入れられていくステップを  
紹介されましたが、例  
えば着物の生地  
の使い方、着られ方  
での例は、スペイン  
でも辿ることが  
できました。20世紀  
になると、パリの  
流行が、少し遅  
れてスペインでも  
はやるとい  
う傾向が明  
らかです。新聞の  
「こういう着  
物があります」とい  
う刷り込み  
広告に見ら  
れるように、  
パリの流行  
が、スペイン  
でも広が  
っています。

深井：長崎先生、今回の調査、それから  
今日のシンポジウムで、これは言  
っておかなければという  
ことがあ  
りましたら。

長崎：感想でいうと、私は早い時期から  
海外流出した日本の染織品を  
調べていました。その中  
であまりジャポニスムとい  
う視点を持って  
いませんでした  
が、そういう  
視点でもの  
を見ますと、  
やはり収集  
された地域  
によって、  
ジャポニ  
スムの発生  
とか、それ  
がどれぐ  
らい浸透  
したかな  
どと関係  
して、収  
集の在り  
方が少し  
違うこと  
がわかっ  
てきて、  
私の立場  
から非常  
に興味深  
いことで  
あります。  
さっきの  
布の問題  
も、恐ら  
くヨーロ  
ッパは、  
入り口は  
物珍らし  
さから入  
っている  
のですが、  
それを実  
利的に何  
か生活に  
生かして  
いこうと  
いう意識  
が非常に  
強かった  
ので、例  
えば、着  
物を数点  
というよ  
りは100  
枚の切れ  
端が欲し  
いという  
方向性も  
あった  
と思います。

私も参加  
した型紙  
調査では、  
ヨーロッ  
パの美術  
館で、型  
紙の収集  
は、例え  
ば20,000  
枚とか5,000  
枚と、大  
きな単位  
でなされ  
ています。  
もちろん  
型紙が非  
常に安か  
ったこと  
もありが  
たいますが、  
実利的な  
ことを考  
えている  
のではない  
かと思  
います。

それに対  
して、ア  
メリカの  
美術館の  
所蔵品は、  
ある個人  
が日本に  
来て、日  
本美術に  
どっぷり  
漬かった  
状態で、  
その流れ  
の中で収  
集してい  
るので、  
元の形の  
ままのも  
のが多い  
。つまり、  
いじられ  
ていない  
完品を求  
めるとい  
う傾向  
の中で集  
められた  
。ピゲロ  
ウ・コレ  
クション  
は一番典  
型的なも  
ので、彫  
刻・絵画  
を集める  
のと同じ  
ような気  
持ちで、  
能装束を  
集めてい  
ます。フ  
ェロノサ  
の場合は、  
たまたま  
染織に興  
味がな  
かったか  
ら、それ  
はカット  
してしま  
うので  
すが、恐  
らくヨー  
ロッパの、  
日本の  
収集とは  
違  
うかもし  
れません  
。だから  
こそ、  
ヨーロッ  
パでジャ  
ポニスム  
が力を  
発生した  
。取っか  
かりは  
珍しさ  
から入  
るの  
ですが、  
着物、  
布、型紙  
なども、  
いわゆる  
デザイン  
ソース  
として  
活用し  
たいとい  
う要求  
はそも  
そもあ  
って、割  
と早い  
段階で、  
そうい  
う実利  
的なと  
ころに  
興味を  
持った  
のではない  
かと思  
います。

稲賀：型  
紙は本当  
に面白い  
のですが、  
中欧から  
東欧です  
と、Ang  
ewendte  
Kunstつ  
まり、応  
用美術  
館なんか  
にたくさん  
あるの  
です。た  
だ、これ  
もテキス  
スタイル  
に使っ  
ただけ  
ではなく  
て、実は  
抽象絵  
画にそれ  
を流用  
した人も  
あって、  
カンディ  
ンスキー  
もそう  
ですし、  
特に、  
クプカ  
は明らか  
に型紙  
のパター  
ンを勉強  
して、そ  
れを木版  
画に活用  
している  
と思  
います。そ  
ちらは、  
まだあ  
まり研究  
がされて  
いません  
が。

能装束の  
ことを長  
崎先生か  
らご指摘  
いただき  
ましたが、  
フェロノ  
サは、お  
能とい  
うか謡曲  
をテキスト  
として読  
んでいる  
一番最初  
の一人  
です。そ  
れがW・  
B・エイ  
ツやエ  
ズラ・  
パウンド  
などに影  
響を与  
えて、そ  
こから、  
能をど  
うやって  
西洋の演  
劇に乗  
せてゆく  
か、とい  
う課題  
が登場

する。たとえば鷹の井戸。今日はそこまで参りませんでしたが、そこで能装束と西洋の舞台の衣裳とが、もう一度くっついてくるので、ここにも研究課題がある。

また、カタロニアのみならず、スペイン語圏では、ジャポニズムが文学に広がるんですね。フアン・タブラーダは、俳諧を取り入れるわけです。日本でだけしかできないと思っていた俳諧が、実はスペイン語圏、カタロニア語圏にも広がっていきます。

最後にもう一つ。スペイン人は、折り紙は自分たちの発明だと思っています。サラマンカ大学の学長だった大哲学者、ウナムーノ先生が折り紙の発明者だというわけです。しかし、これも日本から流れていったはずで、そのあたりの経路の検証や、折り紙の形而上学的理解の経緯など、この辺にも、まだ解明すべき課題が山積しています。

深井：さて、以上、着物を軸とする日本文化の影響は、まだこれからさらに広く、そして深化させていかなければいけないことを、このシンポジウムで再確認することができました。第1の目的であった、モードにおけるジャポニズムのイメージ源として、海外に渡った着物、そしてテキスタイルが関与していたことは、ある程度根拠を得た。さらには、それ以外の影響、装飾品としての用途、演劇などなどもあり、今後の研究の鳥羽口となったように思います。また西洋絵画において、特に、この時期の絵画と着物の関係性について見るとき、装飾性の復権におけるインスピレーション源ではなかったのか？という思いは深まります。そして、より総括的に布が造形に与える影響という視点の広がりについてもっと言及されることを期待したいと思います。

ということで、着物という〈覆う〉もの、そしてその元の布という、いろいろな意味を織り込んだ布の復権を願いながら、様々な角度からさらなる研究が踏み出されていくことを願って、このシンポジウムの幕を閉じたいと思います。

パネリストの皆さん、そして最後までお付き合いくださいました方々、本当にありがとうございました。



図1 J. テイソ「湯上りの日本娘」1865 デイジョン美術館蔵



図2 P-A. ルノワール「エリオ夫人」1882 ハンブルク美術館蔵



図3 J. テイソ「日本品を見る娘たち」1869 シンシナティ美術館蔵



図4 マネ「秋(メリー・ローラン)」1881 ナンシー美術館蔵



図5 クリムト「婦人の肖像」1917-18 リンツ市立ノイエ・ギャラリー

執筆略歴

深井 晃子 / Akiko Fukai 京都服飾文化研究財団理事 / チーフ・キュレーター

専門は西洋服飾史・美術史。西洋のファッションの上にかに日本が影響を与え続けてきたかを初めて明らかにし、東西文化交流の研究やファッションの流れに大きな影響を与えている。

お茶の水女子大学大学院家政学研究科（西洋服装史）修士課程修了。著書に『ファッションから名画を読む』（PHP 研究所、2009）、『ファッションの世紀』（平凡社、2005）、『ジャポニスム イン ファッション』（平凡社、1994）、『ファッション 18 世紀から現代まで』[監修]（タッシェン、2002）、『Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion』[共著]（メレル、2010）、他。元静岡文化芸術大学教授、東京大学や京都大学等の非常勤講師。2008 年、文化庁長官表彰。

稲賀 繁美 / Shigemi Inaga 国際日本文化研究センター教授

専門は比較文学比較文化、文化交流史。幅広い視点によるモダニズム、ジャポニスム、オリエンタリズム、異文化コミュニケーションに関する研究に実績がある。

東京大学大学院人文科学研究科比較文学比較文化専攻博士課程単位取得退学。パリ第7大学博士課程修了。東京大学教養学部助手、国際日本文化研究センター助教授を経て、2004 年より現職。著書に『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋大学出版会、1999、和辻哲郎文化賞一般部門受賞）、『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』（名古屋大学出版会、1997、サントリー学芸賞他受賞）、他。

長崎 巖 / Iwao Nagasaki 共立女子大学家政学部教授

専門は日本染織・服装史。アメリカの美術館が所蔵する近世日本染織品の調査・研究を『在外日本染織集成』（小学館 1995 年）として集大成。

東京藝術大学大学院美術研究科博士課程芸術学専攻単位取得修了。東京国立博物館学芸部工芸課染織室長を経て、2002 年より現職。著書に『日本織文集成 3 天象器物』（青幻舎、2010）、『日本の美術 小袖からきものへ』（至文堂、2002）、『ポストン美術館日本美術調査図録 第一次調査／仏画・仏像・仏具・袈裟・能面・水墨画・初期狩野派・琳派』[共著]（講談社、1997）、『在外日本染織集成』（小学館、1995）、他。2005 年、きもの文化賞受賞。

周防 珠実 / Tamami Suoh 京都服飾文化研究財団キュレーター

専門は 18-19 世紀の西洋服飾史。明治期に日本から輸出された海外市場向け室内着（キルティング・ガウンやキモノ）の調査・研究。

同志社大学文学部文化学科卒業。『ファッション 18 世紀から現代まで』[編著]（タッシェン、2002）、『世界服飾史』[共著]（美術出版社、1998、2010 増補新装版）、『モードと身体—ファッション文化の歴史と現在 空間演出デザインシリーズ』[共著]（角川学芸出版、2003）、論考に「明治初期の輸出室内着—椎野正兵衛店を中心として」『もてなす悦び』（三菱一号館美術館、2011）、他。同志社大学文学部非常勤講師。

石関 亮 / Makoto ISHIZEKI 京都服飾文化研究財団キュレーター

専門は近現代服装史・男性服装史。既存の領域を超えた学術的研究として、さまざまな視点からファッションを研究。

京都大学大学院人間・環境学研究科文化・地域環境学専攻修士課程修了。共著に『ファッション・ブランド・ベスト 101』（新書館、2001）、論稿に「『男性性』をまとうことへの一省察：男性ファッションの視点から」（『Aube—比較芸術学』第 3 号 京都造形芸術大学比較芸術学研究センター、2008）、「ヴィクター&ロルフ、そのクリエイション」（『COLORS ファッションと色彩』京都服飾文化研究財団、2004）、他。滋賀県立大学人間文化学部非常勤講師。

リカル・ブル / Ricard Bru バルセロナ大学教授

専門は日本美術とカタルーニャ美術におけるジャポニスム研究。インディペンデント・キュレーターとして「Secret Images. Picasso and the Japanese Erotic Print（秘められたイメージ：ピカソと春画展）」（バルセロナ・ピカソ美術館、2009）を開催し、ACCA（カタルーニャ美術評論委員会）より最優秀展示会賞を受賞。

バルセロナ大学美術歴史学博士課程修了。著書に『The origins of Japonisme in Barcelona』（2011 年 12 月刊行予定）、『Secret Images. Picasso and the Japanese Erotic Prints』[共著]（Thames & Hudson、2010）、「カタルーニャのテキスタイルにみるジャポニスム」（『Dressstudy』第 59 号 京都服飾文化研究財団、2011）、他。

本書は、2009-2011 年度、文化学園文化ファッション研究機構の服飾文化共同研究課題として採択された「ジャポニスムを背景とした着物の欧米における影響についての研究」（深井晃子、長崎巖、稲賀繁美、周防珠実、石関亮）の調査研究を総括するため、2011 年 11 月 26 日に開催されたシンポジウムの報告書である。

シンポジウム「KIMONO の影響力——ジャポニスムを背景として」報告書

発行所 公益財団法人京都服飾文化研究財団

© The Kyoto Costume Institute

京都市下京区七条御所ノ内南町 103 〒600-8864

Tel.075-321-8011 Fax.075-321-9219

発行人 塚本能交

編集人 深井晃子

発行年月日 2012 年 3 月 30 日