

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第132回

冬のパリ・日本趣味関係美術展示の瞥見 —装飾美術館「Japon/Japonismes 2018」展への 批判的備忘録

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学教授、放送大学客員教授)

Gilet jauneあるいはPéril jaune？

ガソリン代値上げ反対に端を発する「黄色のチョッキ」デモでパリは各所で公共交通が遮断されていた。12月第3週の週末にデモ行進の計画が発表されるや治安当局は安全確保のため市内要所にある主要な地下鉄駅を封鎖し、観光客も掻き入れ時というのにルーヴル美術館やポンピドー・センターといった巨大集客力を誇る施設が自主的に閉館措置をとる事態となった。

そうしたなか、あまり頼りにはならない電子情報網を探索してみると、ルーヴルのすぐ横、リヴォリ通りに面した装飾美術館■01は、どうやら平常通り開館している様子。半信半疑ながら、ほかに当てもないこととて、市バスを使い、おっとり刀で出かけてみた。

安倍首相と側近の率先もあり、2018年7月から翌年2月にかけて、フランスでは日本関係の催しが矢継ぎ早に企画された。もっぱら官邸主導による予算措置であり、現場では突然の予定変更に苦慮した面々もあると聞く。

元来Japonisme日本趣味とは日本の新奇な美学に熱中した欧米側に主体のある

出来事であり、日本側が自前の対外宣伝に同様の語彙を用いるのは筋違い。余計なお節介とする異論も、日仏両側から提起された。彌^{びほうさく}策^{さく}とっては語弊もあろうが、フランス語の表記はjaponismesと複数扱いにされ、批判^{かむ}を躲^かしていた。

思えば、百年ちょっと以前の欧州のジャポニスムは、日露戦線の拡大とともに、ロシア皇帝が「黄禍」Péril jauneを宣伝する時期に、終息を迎える。ロシアに「勝利」し世界の五大国に仲間入りしたと自負した旭日の帝国は、帝国主義の極東における猿真似によって自主独立を確保した。だが、その代価として「藝術の国・日本」は背景へと退いて行った。

今回の「黄色のチョッキ」騒ぎが、日本の文化侵略を糾弾するような、あらたな「黄禍」呼ばわりの日本文化排斥とは直接繋がらず、それとは無縁に終わったのは、僥倖とすべきなのか。だが、装飾美術館を会場とするJapon/Japonismes 2018も、「黄禍」ならぬ、日本の文化的な海外進出を喧伝する、鳴り物入りの企画のひとつにはほかならない。その演出やいかに？

150年前へのタイム・スリップ

一般のお上りさんにはけっして分かりやすくはない、狭く目立たない美術館入口には、行列もできておらず、主要美術館閉鎖のおり、ここばかりは開いているといった特ダネ情報を掴んだ参観者が殺到している、といった風情でもない。なんだ閑散としたものだな、と思いながらその質素な戸口を潜り、豪華な階段室を跨いで二階にあがると、これまたどこが入場口か、いまひとつ鮮明ではない戸口の奥が、展覧会会場になっていた。だがそこに一步足を踏み入れてみると、異次元の世界だった。閉鎖されたルーヴル美術館の周囲や、地下を再開発した広大な商店街に屯する観光客の雑踏とはまったく隔絶した静寂が、そこにはあった。

まず年配を中心とする観客の多くは、けっして偶然に訪れたという観光客の一見さんたちではない。本展覧会の開催を知悉したうえで、わざわざ会場に足を運んだという面々ばかり。かれらは食いいるように展示品を見つめ、熱心に携帯解説ボードと展示品とを照合している。土曜日午後だったためだろうか、たしかに小学校児童の団体も波状攻撃で到来する。こちらは授業の一環としての見学らしく、熱心な子もあれば、展示そっちのけ、仲間同士で大声をあげて駆け回る連中もいるのは、無理もない。だが彼らをやり過ごせば、展示室には再び静寂が戻ってくる。

その展示室だが、照明を抑え、外光を遮断し、装飾品、宝飾品を中心とした展示物には、暗闇のなかでカクテル光線が投射され、豪華な雰囲気ながら日本的な空間演出も工夫されている。会場設営と陳列に、フジモト・ソウを中心とする、



■01 パリ装飾美術館・入口階段室

見識ある専門デザイナーが関わり、尋常ならざる配慮がなされている。かなりの予算が惜しげもなく投入されていることも、歴然とする。だが、150年前にタイム・スリップするような追体験を入口に仕込んだ展覧会は、いかなるメッセージを観衆に伝えようとしていたのだろうか。

パリで大規模な日本美術回顧展として、記憶され、いまや歴史的に回顧される催しといえ、なんだろうか。すでに30年前になるが、パリのポンピドー・センターで『前衛藝術の日本 1910-1970』展(1986-7)、さらにオルセー美術館開館を記念して、グラン・パレで矢継ぎ早に開催された『ジャポニスム』展(1988)に指を屈することとなるだろう。ポンピドーの『前衛』展が日本には里帰りしなかったのとは対照的に、この『日本趣味』展は上野の西洋美術館にも将来された。そしてパリでの11万人にたいして上野では46万6千人に達する入場者を記録した。

時あたかもバブル経済の末期であり、貿易収支の黒字超過が国際的な非難を浴びていた。これを躲すために、当時の日本政府は剰剰予算を注ぎ込み、対外文化政策に邁進した。逆にいえば、好況であればこそ、文化行政に贅沢な散財が許された時代だった。このおりの『ジャポニズム』展日本側現場責任者だった馬淵明子氏は、2017年には国立西洋美術館館長として『北斎とジャポニズム』展を仕切り、また「ジャポニズム学会」会長として、学会誌にこの30年の去就を回顧している。最近の新聞記事での発言をみても、馬淵館長は今回の日本主導 Japonismesにはいたく批判的であられる。

日本趣味の史的展開を展望する

40年前の1970年代末には、一口に「日本趣味」Japonismeといっても、なお「印象派と浮世絵の周辺」という図式が支配的だった。美術といえば絵画や彫刻が中心であり、装飾美術や応用藝術は副次的な領域という扱いだった。だが10年後、1988年のジャポニズム展では、当時の欧米で人気を博し、日本の主要な輸出産業となっていたのが陶磁器や青銅器、七宝焼きや漆器といった分野であったことが明らかにされた。浮世絵や錦絵よりも団扇や扇子が貿易品目として重要であり、後刷りの『北斎漫画』や明治時代の同時代の「末期」錦絵版画は別として、歌麿や清長、さらには春信といった、18世紀後半に遡る時代物の錦絵が美術骨董市場のオークションで高価な取引材料となるのは、1890年代以降のこと。

こうした商品供給の実態復元には、流出元の日本側の国内事情の調査も不可欠のはず。さらには、日本美術といえば浮

世絵、錦絵版画という定番の解釈が、いつ、どのような環境で定着したのかも、問われねばなるまい。むしろ印籠や根付、象牙の櫛や刀の鏝といった細工物、金工技法の粋を凝らした装飾品、さらには袱紗や仕覆といった刺繍を施した絹織物が、愛好者の垂涎的となっていた。そしていささか意外だが、染織に用いられた伊勢型紙に代表されるような使用済みの型紙が、アレグザンダー・シーボルトをはじめとする収集家によって欧州に大量に齎される。商品見本やデザインの発想源が欧州の装飾産業の振興に貢献する。

19世紀後半から「世紀末」にいたる、このような欧米の産業美術界の状況を踏まえて「日本趣味」現象を再解釈してきたのが、煎じ詰めれば、ここ30年ほどの「ジャポニズム」周辺の学術状況だったといつてよい。さらにこれは、欧米のみならず日本にも共通する傾向だが、かつての絵画・彫刻中心の大時代的な「藝術」定義が、1980年代後半以降、「脱近代」（ポスト・モダン）とともに時代遅れ宣告された。そしてそれに雁行するように、機能主義からも脱皮したデザインが若者たちを魅了して隆盛を見せ、かつての装飾意匠をも自分の領分に取り込んで、時代の先端を表現するようになる。かつての近代主義（モダニズム）の時代には時代遅れとの烙印を押されていたはずの装飾美術は、アール・デコ以前に遡る高価な貴族趣味の宝飾品への、なにがしか懐旧（レトロ）趣味な関心の高まりとも連動を見せて、いまや多くの美術館訪問者を魅了する話題へと変身を遂げた。60年代末の世紀末アール・ヌヴォー流行が、バブル崩壊後の失われた20年を経緯して、孫世代へと隔世遺伝を果たした、とも解釈できよう

か。そこに2010年代末という、今日ただいまの時代の実相も歴然とする。

装飾美術館の歴史的経緯と意義

さてそこで、装飾美術館での今回の展示だが、とりわけ装飾美術館そのものの歴史と作品収集の進展を時代ごとに復元した展示に、おおきな意義を見出したい。修好条約締結に続く1867年のパリでの2回目の万国博覧会を嚆矢として、パリでは1878年、89年、1900年と万国博覧会が開催された。それに先立つ62年のロンドン博のあり、イギリス駐日総領事だったラザフォード・オールコックは、前任地・天津での経験も活かしつつ、日本で自らが収集した物品を中心に、日本側の協力も得て、日本部門の展示を成し遂げた。おりからの文久遣欧使節はこれを見て、骨董ばかりで見るに堪えない、といった不平を述べている。だが、その彼らの羽織袴姿が、思わぬ日本ブームに火をつける。これを受けた67年には、幕府のほか、薩摩、肥後も独自に参加して現地まで巻き起こすが、将軍名代に13歳の徳川昭武一行が派遣され、フランス皇帝ナポレオン3世の厚遇を得たことから評判を呼ぶ。昭武は、ジェイムズ・ティソを「図画教師」として雇うかわら、写真術にも並々ならぬ関心を寄せる。

それに続く1878年は、明治政府がはじめて公式参加を果たした73年のヴィーンでの万国博覧会に続き、欧州における「日本趣味」のひとつの頂点をなすと見るのが定説だろう。「七宝会社」や「起立工商会社」といった半官半民の組織が輸出振興に尽力し、それが欧州側の期待に応える結果となった。さらにヴィーン博とパリ博とのあいだに挟まる76年フィ

ラデルフィア博覧会で、日本はひとり同時代の輸出産業のみならず、時代物の「茶陶」を含む古美術・骨董の類も出品し、これが意外なほどの関心を引く。78年のパリ万国博覧会前後には、蜷川式胤による石板摺多色手彩色の豪華な図版『観古図説 陶磁編』数巻が輸出され、直後には、蜷川の目論見通り、フランス語やドイツ語に翻訳され、欧州の主要な収集家や公共施設によって購入される。この事実も、ほんの10年ほど前までは、限られた専門家しか知らない隠された史実だった。だがいまや、当時の日本の主要な窯元の作例を詳述したこの図版目録が、欧米における日本陶磁器研究の方向を一変させた里程標だったことが、明らかにされてきた。

それまでの18世紀を中心とした輸出用伊万里や薩摩焼は、すべすべの肌の磁器で整った滑らか形態に見事な色絵や金彩を付した豪華な作例が、人気を博していた。たしかにその後も、裕福な顧客層では、こうした日本の輸出用磁器への需要は、20世紀初頭まで維持される。だが1876年から78年にかけて、これに代わって欧米側は、茶陶に開眼する。まずロンドンのサウス・ケンジントン博物館がフィラデルフィア博の日本出品陶磁器を大量に買い付ける。これがフランスではgréと呼ばれ、後に日本でも「炆器」と呼ばれる（が、ここには、日仏で用語や技法に翻訳上の混乱が残る）。すなわち、古瀬戸や備前、信楽や美濃のように、不定形の手捻りに釉薬も不規則な自然釉や、それを模した流し掛けを主体とする茶道具の類、しかも戦国時代末期から江戸時代初期の時代物の名物へと、欧米のコアな「日本趣味」信望者たちの関心が移っ

てゆく。劇的なパラダイム・シフトとい
って過言でない。

装飾美術館に由来する所蔵品を、入手
年代や経路にそって丹念に分類してゆく
と、こうした歴史的経緯や欧州側の趣味
の変遷も復元することができる。その実
態を展示において可視化したことが、今
回の展覧会の最も大きな成果ではなかつ
ただろうか。しかもそこでは、例えば茶
道具であれば、陶器の茶碗だけでなく、花
生けの壺や漆塗の棗、竹製の茶筥や鉄製
の茶釜■05、さらには鼈甲の櫛や蒔絵を施
した硯箱や文箱などに至る調度や品々が、
当時のパリの人びとの眼に触れた作例を
通して、時代を追って、同時代の挿絵入
り文献や展示ポスターなどとも並列して
展示される■03。かれらの日本美術認識が
どのように進展していったのかを、残る
遺品を通じて、段階を追って再体験でき
るように、細心の工夫が凝らされている。



■02 [歴史復元] 林忠正寄贈関係作品展示コーナー

「日本趣味」から「日本美術研究」へ
1889年といえばエッフェル塔が建ち、
フランス革命百周年に当たる年の万国博
覧会だが、この頃から欧州側の陶磁器や
装飾藝術に、日本趣味の感化も顕著とな
り、もはや日本産か欧州産か、しばしば
その分別も容易くないような作例が現れ
はじめる。この傾向は、日本美術商とし
て出発したS. ピングがアール・ヌー
ヴォーを唱えることで、ことさら顕著と
なる。だがそれとは裏腹に、日本側は、
従来への輸出用の新製品だけでは、もはや
昔日のような人気を収めることができな
い、というジレンマにも直面しはじめる。

同年に数年先立って企画された日本側
主導の欧州美術縦覧会は、おりからの経
済不況にも祟られ、フランス側の協力に
歩調を合わせられなかったという事情も
加わって、みじめな失敗に終わっていた。
そうしたなか、美術商として活躍してい
た林忠正■02を事務官長として日本側が
挑んだのが、1900年のパリ万国博覧会と
なる。ここで日本側は、飛鳥や奈良に遡
る「古典的」仏教彫刻を展示して、欧州
側の眼を驚かす。フランス側では、「ルー
ヴル友の会」の事務局長を経て、最後
には美術館総局審議会議長となるレー
モン・ケクランが、1910年代より日本版
画などの展示の音頭を取り、19世紀の
「日本趣味」から脱皮した学術的研究の
枠組みで、装飾美術館を拠点に日本美術
品目録を編纂してゆく。今回の展示で驚
かされたのは、そのケクランの手を経た
茶道具の圧倒的な質量である。

このあたりから、展覧会は年代を追っ
た復元展示という「禁欲的」な枠組みを
越え、むしろ展示の意匠により重きを置
きつつ、場合によっては現代作家の竹細

工を並列するといった、デザイン志向へと方向を転ずる。学術関係者だけではなく、デザイナーらの実作者にもアピールしようとする利害関心が、展示設計に反映している。巨大なガラス展示ケースによって囲われた区画、ほとんど暗黒の床から、展示用の細い支柱が伸び、そのうえに白い和紙を象ったような簡素で湾曲した陳列台が設けられ、そこに陳列品がひとつひとつ、あたかも御物か宝物のように展示される。その合間に、ルシアン・ガイヤールやルネ・ラリックらの一品制作の宝飾品■06も、巧みに配される。ここに貴金属や宝石専門店の店舗陳列の経験が生かされていることも一目瞭然だが、その演出技法は、展示品の性格に応じ、区画ごとに微妙に色合いを変え、観覧者を飽きさせないように、と腐心を凝らした陳列配置と主題展開を見せる。その奥に、アール・デコへの対応に遅れを取った■07反省を含め、その彼方を志向する分離派、工藝におけるNeuesachlichkeit、すなわち新即物主義を代表する作例も登場する。東京国立代美術館工芸館ほかから借用された、北原千鹿、杉田禾堂、楠部彌一ら

「无形」同人の昭和初年の作例■08である。装飾性を排除したその簡素で硬質な輝きが、これまた装飾を排した無機質な展示区画のなかに、姿を現す。そのかたわら、三階の展示場へと移る踊り場には、日本旅行を果たした裕福な収集家として著名なユージ・クラフトが1933年に寄贈した、孔雀の尾羽のみで織られた豪華このうえない陣羽織■09が、ひときわ人目を惹くように演出を施されて展示されている（どうしたわけか、これらはともに展示図録より脱落）。

この階には、装飾美術館で20世紀に入るや整備された錦絵版画作品から選ばれた逸品や、根付、人形から茶道具の揃い、金属製の仏具やエミール・ギメ収集になる仏教彫刻の遺品■04。といった陳列が続いてゆき、その最中には、夜の銀座を颯爽と闊歩するモダン・ガールを見事にあしらった、山名文夫のデザインになる昭和初期の作品■11が、団扇に表装されたままの姿で展示されている。さらにそのかたわらには、現代作家による多数の竹細工の大作、もはや工藝の範疇を越えた無織布による彫刻も配置される（いずれも図版目録には採録なし）■14。



■14生野祥雲齋《竹華器 怒涛》
（2階展示室：図録に図版の記載なし）

■03 [歴史復元] 1889-1900年パリ万国博覧会・展示品関係
左手前にルイ・ゴンズ『日本美術』（1883）、壁面右に国立美術学校での日本美術展ポスター（1890）



■04 エミール・ギメ蒐集 宗教関係の展示
[3階会場]



■05 装飾美術館蔵の茶道具 [3階展示場]



■06 アール・ヌヴォー (1900
前後) 関連作品(日本輸出品と
世紀末工藝との混淆が顕著)



■07 アール・デコ展 (1925) 関連・日本出品作品
(1900年万国博展示品と同工異曲で、時代の進展に
対応できない日本側出品作の時代錯誤が明らか)

■08 左：富本憲吉《白磁八角蓋付壺》（1932）
 右：楠部彌一「无型」分離派の陶磁作品〔図録記載なし〕



■09 《孔雀の陣羽織》（仮訳題）ユエグ・クラブ
 ト寄贈 1933年〔図録掲載なし〕



■11 山名文夫《銀座夜景図》団扇、資生堂の広告
 〔図版掲載なし〕

■10 金属製品 中央に香川勝広《亀》
 （銀製，1908），左は高村豊周《鑄銅双
 華花》（1920），右は北原千鹿《花器》
 （いずれも東京国立近代美術館工芸館蔵。
 図録では参考図版扱い。明治の金工が
 「構成派」の花器と同居して陳列されて
 いる）



過去から現代への架橋

さて、実はここまでで、ようやく展覧会第2部の三階展示室に入ったばかり。展示は何と、この先さらに最上階の、屋根裏を改装した長々とした第3部会場にまで続いてゆく。もはや、とても半日では全貌を視野に収めることなど無理な質量である。この最上階では、片や、日本から靈感を受けた欧州側の作家■12、日本でいえば「無形文化財」あるいは「人間国宝」に匹敵する、と不正確な説明が付された人びとと、片や現代日本を代表するグラフィック、衣装、クラフトなどのデザイナーで、装飾美術館と深いゆかりのある人びとの作品との競演が展開される。田中一光、三宅一生、高田賢三、コシノ・ジュンコ、磯崎新などなど。もはやいちいち固有名詞を挙げることは省くが、ここ30年以上にわたる創作の最前線が、個人であれ集団であれ、いつのまにか装飾美術という領域の周辺に凝縮し、蝟集して異様なまでの光彩を放ってきたことが、圧倒的な迫力とともに、いまや「近過去の歴史」として回顧・展望できる。筆者はいまから30年以上前に、ポンピドー・センターの「前衛芸術の日本」展を、いささかならず複雑な心境で目にした記憶がある。そこで抱いた不信や疑問

の内容を、いまここで蒸し返すことはすまい。ただ、この大「前衛」展が出品作品の時代的下限としていた1970年から、現在の2018年に至るほぼ半世紀のあいだに、何が発生していたのか、それを確証すべき歴史的光景が、今回の*Japon/Japonismes*展によって、目前に展開されている。そのことを、異国の首都で、異国の観衆にたち混じり、装飾美術館の会場で実感した事実は、隠せない。ここ150年の時間の広がりをも3階に渡る宏壮な会場に集約し、文脈によっては時代を混在させ輻輳させつつ提供する。それが圧倒的な企画であったことも、間違いない。

1883年にルイ・ゴンスLouis Gonselは、世界ではじめて『日本美術』*Art japonais*と題する著作■04をフランスで刊行し、日本を「装飾の国」と形容した。135年後の2018年に、そのゴンスの言葉は、かくも思い設けぬ形へと発芽を遂げ、その光彩は地理的な日本列島の限界を遥かに超えて、世界大に拡散し、幾多の分野へと転生を遂げていた。平行して開催された国立東洋美術館たるギメ美術館での展示『明治 壮麗なる帝国日本 1868-1912』でも、最後の区画では、わざとキャプションを隅に隠し、20世紀初頭の作例では、どちらが日本製かフランス製か、あなた



■12 日本に発想源を持つ欧州工藝。手前にフランス・フランクの磁器作品 [最上階]

は判別できますか？と、いささか意地悪な謎かけを施していた。「純正なる日本」といった幻想が破綻する地点にこそ、ジャポニスムという審美的造形理念の核心も位置するのだろう。■13

展示会場と展示図録との落差

最後にいささか蛇足めくが、展示会場と展示図録との落差に触れておきたい。すでに指摘したように、展示会場で要となる幾つかの作品が、どうしたわけか、図録の掲載からは漏れている。さらに、遺憾ながら、目録を通読しても、展示会場を包んでいた会場構成の創意工夫は、まったく追体験できない。収録された解説はどれも比較的短い摘要にかぎられており、項目立てそのものは、それなりに工夫してあるが、それぞれが専門縦割りの弊害を如実に呈しており、図録全体としての統合性はきわめて薄弱な域に留まっている。茶道具ひとつとっても、せっかく「袱紗」あるいは「日本の品々とその包装」などが立項され、布によって茶道具を包むことや函に格納する仕来りが説明されているながら、それぞれの解説は陶磁器、漆器、木工、竹細工といった項目に分断されて配置されるため、相互の関連がほとんどつかめない。

さらに、筆者がここまで略述してきた日本趣味の史的展開や、その主要な関係者の役割も、それなりの項目は立てられているものの、全体として流れや、どこで屈折や切断があったのかを読み取るのは不可能に近い。登場する歴史上の人物個々人の経歴記述も、浅薄を免れない。本来ならば監修者による総説でそのあたりを束ねるべきところだが、フランス側執筆者にそこまでの力量は期待できない。

その結果、ばらばらな商品見本目録を読まされる、という印象は覆い難い。

個々の解説を見ると、刀の鏝に関する南明日香の記事、収集家トロンクワおよびルポーディの事績を扱う柏木佳代子の記事などは、専門的な知見に裏打ちされ、現地での調査成果が反映され、短文とはいえ、きわめて充実した内容を伝えている。だが多くの項目には、これは筆者の老耄の繰り言かもしれないが、とおり一遍で常識を超えず、掘り下げに欠けた常套句の反復が、あまりに目立つ。茶に関する記述などは、現在の常識から遡り「侘び寂び」といった用語を当然の前提に据えた無反省ゆえ、明治期の煎茶趣味が、かえって視野から脱落している。フランス側執筆の注や参考文献をみても、この30年ほどのJaponisme研究論文などほとんど拾われておらず、それらの成果がきちんと汲み取られているとは、考え難い。



■13 初代《アイボ》ソニー 現代日本デザインの一例として 1999

近代日本工芸史とJaponismes現象—— その差異化にむけて

たしかに、commissaires invitésの資格で日本から参加した東京国立近代美術館元工芸課主任・諸山正則による「日本の応用美術：近代化時代の美術工芸」が近代工芸の概観を与え、「21-21 DESIGN SIGHT」副主任の川上典李子による「今日の日本における工芸とデザインとの刷新：伝統と現代性」が現時点を総括している。いかにも紙幅不足なのは、全体の体裁上止むを得まい。だが、せっかくそこで語られている作家の作品の多くが収録図版に対応しておらず、門外漢の読者には取りつく島がない。さらに、日本近代工芸史とJaponisme現象とを分別せず、両者一緒くた、という基本的編集姿勢も、ここに透けて見える。日仏両者がこの点について議論を深める余裕もないまま、概説や現状報告論文を提供した、という印象は拭えない。また環境倫理問題への言及や工芸技法の勘所についての記述も、仏文翻訳には一知半解で意味不鮮明な箇所が残り、意思疎通に不全の免れなかった様子も窺える。

「維新百五十年」というせっかくの機会が十分には生かし切れていない。編集上なんらかの齟齬が生じ、空中分解を放置した、という体裁である。日本流の単年度予算執行とフランス側の息の長い調査研究に立脚した展覧会企画との反りが合わなかったのだろうか。会場展示作品で図録から洩れている幾多の作例が、舞台裏の調整不能を露呈させる、隠せぬ傍証となる。

川上が慧眼にも、柳宗理、三宅一生や深沢直人らの言葉を通して論じる「伝統

と現代性」という二律背反とも映る対比は、かつての「前衛藝術の日本」展でも看過しがたかった論点、方法論上の盲点、いや展覧会企画の認識の根源に関わる理論的な欠陥だった。この点が30年後にいかにか克服できたのか否か、本来、突っ込んだ意見交換をするべく、国際シンポジウムなどが、企画されてしかるべきだったはずである。それがあべき国際交流にとって無益だったとは、到底思えない。不敏ながら近代の伝統と工芸の営みをJaponismeと批判的に交叉させて聊か考察してきた評者の愚論だが、今回の行政主導の興行では、こうした学術面への配慮などほぼ皆無のまま、歴史的祭礼が開幕を迎えようとしている。ここに当今の日本国の政官界研究事業に対する無関心と軽視の姿勢が透けて見えることも、もはや多言を要すまい。

筆者個人としては、こうした政府主導の厄介ごと巻き込まれずに済んだことを、はなはだ僥倖に感じている。もはや真摯な学術的対話や国際討論など、明治150年を寿ぐ国家主導のお祭りごとにとっては、無用な枝、無益な駄弁に過ぎない、ということなのだろうか。Japonismeと呼ばれた<美における「黄禍」>こそ「黄色のチョッキ」の後方支援として、金融資本帝国主義支配体制打破のために貢献すべき任務を負う——。それが評者の持論なのだが。(2019年1月9日)

*「JAPONISMES 2018」展(正式名称: JAPON-JAPONISMES, OBJETS INSPIRÉS 1867-2018; 「ジャポニスムの150年」展)は2018年11月15日から2019年3月3日までパリの装飾美術館Les Arts Décoratifsで開催(主催: 同館および国際交流基金)

*本文中の写真はすべて筆者(稲賀)の撮影。

月刊『あいだ』246号

編集=福住治夫 誌面設計=穂葉さり 制作管理=新倉美佳 藤江民
製本=このあいだ社中 誌面設計 客員=鳥山晋

発行=『あいだ』の会

〒179-0072 東京都練馬区光が丘2-7-4-1008 Tel/Fax 03-3976-7203
http://gekkkan-aida.rgr.jp/ mail address : info@gekkkan-aida.rgr.jp