

工芸とアヴァンギャルド

——ファッションと美術館の関係にかんする前提的考察

北澤憲昭

女子美術大学名誉教授・武蔵野美術大学客員教授

Crafts and Avant-garde: Prerequisite Consideration of Relationship between Fashions and Art Museums

Noriaki KITAZAWA

**Professor Emeritus, Joshibi University of Art and Design
and Guest Professor, Musashino Art University**

Many art museums have organized diverse fashion exhibitions. It was around the 1990s that fashion exhibitions at museums became common in Japan. This suggests that it was not until the 1990s that museums here accepted fashion as a form of *art*. This time when art museums readily started to present fashion exhibitions actually coincided with the time when avant-garde modern art began to play a prominent role in museums. This simultaneity was not accidental, because the avant-garde art movement arose in the boundary between the domains of art and non-art. Before the emergence of avant-garde art, however, a subgenre of art already existed, that had attempted to locate itself at the boundary between art and non-art. It was *crafts*. Avant-garde art and crafts may appear very different, but they developed in very similar ways. This similarity can be observed in the development of fashion as well: like crafts, fashion can be positioned in between art and non-art, in that both crafts and fashion are practical and decorative.

Like fashion, crafts had a very long and convoluted history before contemporary craftwork was recognized as a genre worthy of being exhibited in museums. In addition, without consideration of how ideas about crafts changed, it could be difficult to examine the relationship between fashion and crafts. In this paper, the author reveals the relationship between crafts and the establishment of museums, thereby reviewing the significance of how fashion exhibitions have been organized by museums.

ファッション・アヴァンギャルド・工芸

日本の美術館において最初の本格的なファッション展と目される「現代衣服の源流展」(註1)が1975年に京都国立近代美術館で開催されてから40年以上の歳月が流れ、ファッション専門の「神戸ファッション美術館」が開設されてから数えても既に20年が経っている。その間、多くの美術館がファッションにまつわるさまざまな企画展を開催し、90年代以降、ファッション展は美術館の定番のひとつとなった観さえある。

しかし、このことは日本の美術館がファッションを「美術」として受け入れるには、90年代を待たねばならなかったということの意味でもある。そこに至るまでには曲折した長い道のりがあった。

以下、その道をたどりなおしながら、美術館とファッションの関係について考えを進めてゆくことにするが、そのさい「序破急」の構成をとることになるはずである。美術館が成り立つ大前提として「美術」概念の形成過程をたどりつつ、そこに属するジャンル、とりわけ「工芸」と称されるジャンルの形成をみてゆく「序」、ここでは本論で用いる用語の規定も併せて行うことになる。こうした「序」は、いきおい長い叙述を要することになるが、これは「急」へと至るための位置エネルギーを蓄える作業にほかならない。つづいて、美術と生活の関係を日本近代美術史に即して検討しつつ、日本社会における恒久的美術館の登場に言及する「破」を経て、そこから、美術館とファッションの関係を問う「急」へと向かう。ただし、生活と造型の問題を承けるかたちで、「破」と「急」のあいだにインテルメッツォとしてファッションと博覧会の関係についての叙述を挟み込む。また、「急」においては、これから述べるように、アヴァンギャルディズムとファッションの関係が焦点となるだろう。

美術館があたりまえのようにファッション展を開催するようになった時代は、アヴァンギャルド系の現代美術が美術館で重要な位置を占めるようになった時代と重なっている。これは決して偶然ではない。アヴァンギャルドとは、美術と非美術の境界において展開される運動だからである。美術館におけるアヴァンギャルドとファッションの登場は、両々相俟って、美術館が絵画や彫刻を中心とする領域の外部へ向けて活動の場を拡張してゆく動きの兆候を成していたのだ。

もちろん、「非美術」と「美術」の境界というだけでは、アヴァンギャルドを規定することはできない。「非美術」は世界から美術を差っ引いたすべて、たとえば自然界さえも含むからだ。アヴァンギャルドを規定するには、だから、その登場の歴史的背景から「非美術」とされるものの具体相を探る必要がある。すなわち、アヴァンギャルドが登場した20世紀初頭は工業社会のまっただなかであったことを思い返す必要がある。そして、そのような歴史的背景からアヴァンギャルドの場を規定する「非美術」とらえ返すならば、それは「工

業」によって代表させることができる。このことについては、デュシャンの《ファウンテン》や《壘乾燥機》(Fig.1)が工業製品を用いたオブジェであったことや、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》にみられる機械的イメージを指摘しておけば足りるだろう。ただし、美術と工業の境界領域に活動の舞台を求める動きは、アヴァンギャルドに先立って、美術の下位ジャンルのなかに既に存立していた。すなわち、「工芸」と称されるジャンルである。実用的機能性と鑑賞性を兼ね備える工芸ジャンルは、実用性において工業的性格を帯び、なおかつ鑑賞性において美術的であることにおいて、アヴァンギャルドと同じく美術と非美術=工業の境界上に位置を占めているのである。

工芸とアヴァンギャルドとは見かけこそ大いに異なるものの、その成り立ちは帰一するわけだが、同様のことはファッションについても指摘することができる。ファッションもまた、実用性と装飾性を兼備する点において美術と非美術のあいだに位置づけうるジャンルだからである。つまり、ファッションはアヴァンギャルドと類同性をもち、既成の美術ジャンルとしては工芸ジャンルとかかわる造型なのだ。げんに、先の源流展を開催した京都国立近代美術館は工芸ジャンルの重視を基本姿勢として開設されたのであった(註2)。

かえりみれば、源流展が開催された1970年代半ばには、既に森英恵、高田賢三、三宅一生、山本耀司、川久保玲らがプレタポルテの分野において質の高い活動を開始しており、三宅一生は同展の開催に深くかかわってもいた。源流展は、プレタポルテがファッション史の表舞台に登場するよりも前の時代に光を当てる展覧会であったのだが、カタログを開くと、そこには工業社会と双生関係にあるモダニズムを踏まえたデザインの数々が並んでおり、来るべきプレタポルテの時代の露払いの観を呈している(註3)。東京から世界へ向けてファッションが発信される時代の幕開けの時期にあって、服飾のモダニズムを照らし出した源流展は、オートクチュールの時代からプレタポルテの現代への架橋として捉え返すことができるわけだ。器物にたとえていえば、伝統工芸から、いわゆるクラフトへの主軸転換である。三宅一生がこの展覧会の実現に深くかかわったことも、この展覧会の歴史的な位置を暗示している(註4)。

こうした状況の推移をふまえ、美術館とファッションの関係を問題にするにあたって、このテキストではプレタポルテに焦点化して考察をすすめることとする。また、美術館におけるプレタポルテの舞台として、「工芸」というジャンルの成り立ちに眼を向ける。

工芸とデザイン

同時代の工芸が美術館の扱うジャンルとして認められるに至るまでには、ファッションの場合と同じく長い曲折した歴史があった。また、ひとくちに「工芸」といっても、工芸観の変遷を考慮に入れなければ、ファッションと工芸の関係を問うのはむづかしい。工業と美

術の中間領域とはいえ、美術界において「工芸」という名のもとに捉えられていたのは——絵画や彫刻と同じく——作者主体による単独的な手作りの作品であったからだ。いうまでもなくプレタポルテを受け容れるには、こうした工芸観では手におえない。工業上の生産ラインに乗って量産されるプレタポルテの衣装と美術館との接点が成り立つためには、「工芸」概念の根本的変革が必要であった。ただし、その変革は一挙に行われたわけではない。その成就の過程をみるためには美術館登場以後よりも、まずは、その前史にさかのぼって考察を展開する必要がある。

ただし、これについては但し書きが必要だろう。プレタポルテと美術館の関係について考えるにあたっては、「工芸」よりも、むしろ「デザイン」という語を用いるのが妥当とも考えられるからである。

「工芸」は、いま述べたように、一般に手作りに基づく造型を指す。そこではアイディアスケッチから作品化までの工程を一貫して作者の手が差配する。これに対して、作者が計画や設計の段階のみにかかわり、作製過程を工場に委託する場合、それは「デザイン」と称される。このことを踏まえてファッションを捉え返すならば、「工芸」と称しうるのはオートクチュールであって、プレタポルテは「デザイン」に配置するのが妥当と考えるべきであろう。しかし、ここでは敢えて「デザイン」の語を用いることなく、「工芸」という語に即して考えを進めることにしたい。すなわち、実用的機能性と鑑賞性を兼備する複合的成型を「工芸」の語を以て示し、作者自身による手作りであるなしにかかわらず大づかみに事柄を把握することとする。これはオートクチュールについても配慮しつつ、プレタポルテに焦点を絞る方策であるが、「工芸館」を名乗る美術館がデザイン分野も扱っていることに鑑みれば、これは単なる便宜にとどまらず現在の実情にかなった定義といえることができる。そればかりではない。工芸館がデザインをも取り扱い範囲に収めている実情こそ「工芸」概念拡張の結果であり、こうした拡張をもたらす重要な契機を歴史のうえに探っていくと、プレタポルテを含むファッションとアヴァンギャルドとのかかわりが鮮明に浮かび上がってくるのである。

以上に述べたような見方から、ここではファッションと美術館のかかわりを考えるにあたって工芸ジャンルに焦点を絞ろうと思うのだが、それは「工芸」概念の拡張的見直しを行うことにほかならず、見直しのための重要な契機は、日本初の恒久的美術館登場の刹那に見出すことができる。

のちにいささか詳しくみるように、大正時代の終わりに同時代美術のための美術館施設が日本社会に登場したとき、そのオープニング記念展覧会において、既に工芸部門が設けられていた。とはいえ、そこは伝統的な工芸技法に拠って美術的価値を目指すたぐいの造型のための場所であり、プレタポルテ登場の要件を満たすものではなかった。ところが、その展示は「工芸」概念変革の兆しを随伴していた。アヴァンギャルディストによって鋭い「工芸」

批判が突き付けられたのだ。その批判は溶断や溶接に用いるトーチが発する高温の火炎のように、ちいさいながら激烈なものであり、まばゆいばかりの火炎の尖端は美術の当体にまで達していた。工芸部門を備えた展覧会が最初に美術館において開催されたのは、日本社会において最初のアヴァンギャルド運動が勃興したまさにその時期にほかならなかったのである。美術館におけるファッションの舞台には、その初めからアヴァンギャルド系現代美術が影を落としていたわけだ。

展示-鑑賞というシステムに基づく美術は、近代に成立したジャンルであり、造型という広大な行為の場に特殊な一領域を成してきたのだが、近代に根差すその成り立ちゆえに、近代の否定的側面がひとたび問題として浮上すると、美術も問題化されずにはいなかった。その最もあたらしい局面は1980年代の芸術と思想の世界を席卷したポスト・モダニズムであり、それが台頭した時代こそ、川久保や山本がパリでデビューを果たした時代にほかならなかった。そして、大正期におけるアヴァンギャルドによる工芸批判は、それが「美術」批判でもあったという点において、日本近代美術における最初のポスト・モダニズムの発現であったとみることができる。

アヴァンギャルドと工芸の遭遇の時点に至りつくには、しかし、まず明治に始まる造型の近代をたどりなおす必要がある。具体的には「美術」と「工芸」というジャンルの形成と関係態の変化とをみてゆくことになるわけだが、それにあたって、このテキストでは制度論的手法によって美術をめぐる分類に着目することとする。「工芸」概念の規定においても、またその拡張的理解にかんしても、事柄の焦点は「工業」と「美術」という制度的分類枠の関係にあるからだ。

「ファッション」という外来語と制度としての「美術」

これまで「美術館」と「ファッション」という、本論の核心に位置する語を定義しないまま用いてきたが、考察の便宜のために仮設的な定義を行っておくことにしたい。

fashion に由来する「ファッション」という外来語は、一般にふたつの意味で用いられている。ひとつは「流行」の意味、いまひとつは「服飾」という意味である。こうした用法をふまえて、ここでは二つの意味を綯交ぜて、「同時代の流行的スタイルを代表する服飾」という意味で「ファッション」の語を用いることにしたい。ただし、この語は明治以後に一般化したいわゆる「洋装」について用いられるのが一般的であるので、和服は慮外に置くこととする。和服の場合、形態のデザインが基本的に仕来りに拠ることが多いことも対象外とする理由のひとつである。

ようするに、ここに「ファッション」と呼ぶのは、最新の同時代的な鑑賞性を備えた洋服ということであり、服装は実用造型であるから、これを美術ジャンルとして捉え返すとき、

先にも述べたように「工芸」という分類に配置するのが妥当である。しかも、現在のファッションは、量産を前提とするビジネスであるプレタポルテを中心とするものであり、その点においても、「美術」と「工業」というふたつの集合の積に位置するジャンルとみなすのが当然と考えられる。量産とビジネスとは必ずしも美術の要件ではないものの、これらは工業においては必要条件であるからだ。なお、量産体制をとるプレタポルテとレディメイドを含む服飾産業一般については「アパレル」の語で示すこととする。

ファッションが工芸ジャンルに属する理由として、ファッションに付随する装飾品も挙げることができるが、このテキストでは問題の拡散をふせぐべく衣服に的を絞る、装飾品にまで踏み込むことはさしひかえる。

一方、「美術館」は美術作品を収集、保存、展示する研究と啓蒙の機関と一般には定義されるが、事柄の焦点を見定めて簡潔に定義すれば「美術」という制度を体現する恒久的な施設ということができる。ここではそういう大きな意味で美術館を捉え返すことで考えをすすめてゆくことにしたい。美術館において、アヴァンギャルドが正統的な位置を与えられるということは、だから、制度としての「美術」の揺らぎにほかならず、ファッションもそのことに大きくかかわっていることは既に指摘したところである。つまり、こうした観点から美術館とファッションの関係を問うということは、ファッションが美術であるかどうかを問うことにひとしいのだ。しかも、この問いにはどこかアイロニカルな響きがある。その響きに導かれて、このテキストは進行してゆく。

さて、ここで、美術館に体現される美術という制度とファッションとのかかわりを示す具体的な事例に目を向けてみると、美術の揺らぎの兆候として、アヴァンギャルドとファッションの相互浸透のありさまが見いだされる(註5)。エルザ・スキャパレッリが行ったサルバドール・ダリやジャン・コクトーとのコラボレーションを先駆けとして、日本でも三宅一生と横尾忠則のコラボレーションが知られており、最近の例としては山本耀司と朝倉優佳の東京オペラシティアートギャラリーにおける壮大なコラボレーション「画と機」展が記憶に残っている(Fig.2)。また、1997年にグッゲンハイム美術館でファッションデザイナーとアーティストのコラボレーションを含む *Art / Fashion* 展が開催されたことも大書しておかねばならない。

現代美術系アヴァンギャルドに眼を向ければ、田中敦子の《電気服》(1956)、エチエンヌ・マルタンの《外套》(1962)、草間彌生の《マカロニ・コート》(1963)、ヨーゼフ・ボイスの《フェルト・スーツ》(1970)、泥に染まった長大なドレスにシャワーを浴びせ続ける塩田千春の《皮膚からの記憶》(2001)、それから最近の日本の例では毛皮のコートによるシステムティックなコラージュで人間存在の複数性を示した飯嶋桃代の《format-A・B・C》(2014)(Fig.3)といった例が思い浮かぶ。このテキストでは、美術系アヴァンギャルドとファッションが見せるこのような関係態の遠因を「工芸」というアンビヴァレントなジャンルの形成と変容に見

出してゆく。

ファッションが美術館への入城を果たすうえで、パフォーマンスの記録を含むムーヴィーが美術館において収蔵、展観されるようになったことも大きくかかわっている。ファッションショーに示されるようにファッションは身体的な動きをともなうからである。ただし、身体的動きとのかかわりは、茶道具はじめさまざまな工芸品においても見いだされるところであり、なおかつ、ファッションと映像の関係は映画史全体を引き込む巨大な問題領域になってしまうので、このテキストではファッションと映像にまつわる事例にはふれないこととする。

「美術」という、ジャンルの形成

漢字文化圏において「美術」という熟語が登場するのは1872(明治5)年のことである。日本政府が1873(明治6)年開催のウィーン万国博覧会(以下「ウィーン万博」)に参加するにあたって、ウィーンから送られてきた出品分類表の第22にある産業芸術を意味する *Kunstgewerbe* (註6) という語の *Kunst* に「美術」という造語を当てたのである。ただし、ウィーンから送られてきた文書は独仏英の三言語のものがあつたので、翻訳の機微について正確なところはわからない。第22の同じ部分は、たとえば英語の分類表では *fine Arts applied to Industry* としるされており、「美術」を *art* に対応する訳語とみることもできる(註7)。

「美術」の初出については西周の「美妙学説」とする説があり、いまだにこれを持ち出す論者がいるが、これは「美妙学説」の成立年が不明であったことから出た憶測にすぎず、西周説は史料によって既に否定されている。1879(明治12)年1月13日に、「御談会」と称する場で、西周が天皇を前に「美術美妙学」を講じたという記録が「熾仁親王御日記」にみられるからである(註8)。

それはさておき、ウィーン万博文書にみえる「美術」の語については注意すべき点がある。和訳につけられた註によると、そこには音楽や文芸が含まれていたからだ(註9)。つまり、諸芸術を意味していたわけだが、これは *Kunst* や *art* が美術、芸術、技術といった広範囲に及ぶ意味を兼ね備えていることから理解することができる。むしろ、問題は、これ以後、日本語「美術」の意味が視覚造型芸術の意味に絞りこまれていったという事実である。

「美術」という言葉が、絵画と彫刻を一括する現在のような意味へ、つまりは視覚造型芸術を示す言葉へと意味を絞り込まれていった主たる動因としては次の3点が指摘できる。

第1に、近代化の推進において視覚が重要なはたらきをするという認識が、明治の早い時期に成り立っていたことである。これは、近代化のための社会教育装置として博覧会や博物館という視覚的な場が重視されたことに示されている。見ることによる「文明開化」の企てである。

第 2 に、工業社会の進展が挙げられる。工業社会は事物を生産することが社会的価値の基軸を成す社会であり、こうした価値観が事物のかたちで作品を生み出す絵画や彫刻を重視する発想を促すことになったと考えられるのである。これは江戸時代までの歴史ともかかわっている。絵画や彫刻が「美術」として一括りにされることのなかった江戸時代まで、そのプロフェッショナルたちは、製造業にたずさわる職人として「工業」に分類されていたからだ。

第 3 の事由は、江戸時代までの日本社会に根ざす手工品が、その鑑賞的価値において欧米の先進資本主義諸国において注目を集めていたことである。いわゆるジャポネズリーの流行だが、これは以下のふたつの点において絵画や彫刻への関心を強化した。ひとつは政治的観点である。すなわち、視覚造型芸術が対外的な日本の表象となりうること、しかも、これによって国家の文化的統合を強化できるということが為政者の関心を引いたのだ。いまひとつは、ジャポネズリーに迎合して輸出を伸長させるためのデザイン改良に絵画、彫刻が役立つという経済的観点である。工芸がジャポネズリーに応ずる有力輸出品とみなされていたわけだ。

以上のような政治経済的観点に即してみると、視覚造型芸術としての美術ジャンルの形成当初においては、絵画や彫刻をさしおいて、工芸が美術のセンターに位置づけられていたことがわかる。しかしながら、デザイン改良の基本を絵画に求める発想が、やがてそこに逆説的事態をもたらすことになる。*Kunstgewerbe* 改良のための絵画重視の発想が、*Kunstgewerbe* を *Kunst* の意味へと還元する動きを促したのであり、こうした動きはモダニズムによって加速された。ジャンルの個別性を重んじ、その純粋性と自律性を追究するモダニズムは、「美術」が視覚造型芸術に絞られる過程で、当時において最も純粋に視覚的な表現媒体であった絵画を頂点にいただく体制を整え、その反動として、*Kunst* と *Gewerbe* の複合から成る *Kunstgewerbe* は不純な存在として美術の周縁へ、内と外のあいだへと追いやられてゆくのである。

「美術」における階層秩序

Kunstgewerbe は、手仕事に基づく「工芸」と対応する語として相応しい意味を有する。しかし、明治初期にあって「工芸」は大工業としての *Industrie* や *industry* に対応する語としても用いられていた。これは明治日本が目指す工場制機械工業を、手仕事のイメージに染まった江戸時代以来の「工業」の語で表わすことの困難を回避するための方策であったと考えられるのだが、やがて、産業革命の進展のなかでけっきょくのところ「工業」が *Industrie* や *industry* の訳語として定まることになり、「工芸」は熟練を要する精細な手工製造技術を指すようになる。「工芸」概念にかんする最初の転換が起こったわけだが、これは漢語ほん

らしいの意味にかなう用いられ方であり、今なお踏襲されているのは衆知のとおりである。工芸の手工的イメージは、いうまでもなくここに由来している。

以上のことどもを踏まえつつ、本節と次節で、美術における工芸ジャンルの形成と位置づけについて、政府主催の博覧会に即してみてゆくことにしたい。そのさい美術館創設の動きにも関説する。政府主催の博覧会に注目するのは、日本社会における美術ジャンルの形成は、他の近代化と同じく国家主導で行われたとみるのが妥当だからである。とはいえ、踏み込んだ考察を行うには美術関係者をはじめとする公衆の側の有りようにも、もちろん目を向けなければならないものの、プレタポルテと美術館の関係づけの端緒を探るこのテキストにおいてはそこまでの必要はないと考える。

当初、諸芸術を意味していた「美術」は、ウィーン万博の4年後の1877(明治10)年に開催された第1回内国博において、早くも視覚造型芸術の意味に絞り込まれることになる。同博会場のゲートの正面、博覧会の要の位置に「美術館」が建てられ、そこには視覚造型芸術のみが——音楽や文芸をさしおいて——展示されたのだ(Fig.4)。これは、博覧会が視覚を通じて近代化を押しすすめる社会教育装置であったことを考えれば当然のなりゆきであったといえるだろう。このとき建設された「美術館」は日本で最初の美術館建築であり、明治期につごう5回開かれた内国博は、毎回美術館を設け、そこには視覚造型芸術の作品が展示されることになる。

ただし、これらの美術館は博覧会のパビリオンのひとつにすぎず、美術の制度を体現する施設としては、きわめて中途半端な存在であった。それゆえ、美術関係者は自分たちの発表の場となる恒久的美術館の建設を求める運動を展開し、その結果として1926(大正15)年に同時代美術のための恒久的な美術館が竣工することになる。美術館とファッションの関係についての考察は、厳密には、この時点以降の動きを対象とするべきなのだが、本論では美術館の開館に至るまでの前史のプロセスと、開館の時点に眼を向けることで、「工芸」概念の変質の端緒をつかむことを目指す。そのためには、美術館の存立を前提とせずに開催された明治大正期の主だった博覧会や展覧会における工芸ジャンルの処遇について博捜しなければならないのだが、いまは、そのための時間が無い。そこで、このテキストでは内国博に標的を定めて考察を行うことにする。ここにいう「処遇」とは、工芸ジャンルへの差別的取り扱いを意味する。

美術に属する諸ジャンルのあいだには階層的な秩序が認められる。たとえば、『広辞苑(第六版)』で「美術」の項を引くと、「絵画・彫刻・書・建築・工芸など造形芸術を意味する」(註10)とある。この順序は決して恣意的に決められたものではあるまい。「絵画」を筆頭に据え、次に「彫刻」を置き、「工芸」が最後に配置される並びは、価値の序列を示していると考えられる。この序列は美術が視覚にかかわる芸術であることに由来している。初め諸芸術を意味していた「美術」の語が、内国博の美術館にみられるように近代化の進展にとも

なって視覚芸術の意味に限定されるようになると、絵画、彫刻、工芸のなかで、その当時において最も純粋に視覚的な表現媒体である絵画が美術を代表することとなり、その反作用によって、美術と非美術（工業）の境界領域に位置する工芸が掉尾に置かれることとなったのである。つまり、モダニスト体制が敷かれたわけだ。

内国博を指標にとると、現在に通ずるこうした序列が定まるのは、のちにいささか詳しくみるように、1890（明治23）年の第3回においてであり、それ以前に開かれた内国博では、彫刻が序列の筆頭に置かれ、絵画は「書画」という括りにおいて書と同じ枠に収められていた（註11）。彫刻が筆頭に置かれたのは、ウィーン万博の分類に倣ったものようだが、新興近代国家としての日本が統治のためのモニュメントを必要としていたためとも考えられる。現在との相違点はそればかりではない。このテキストを書きすすめるうえで、決して見逃すことのできない重要な相違点がある。第2回までの分類には、現在の工芸にあたるジャンルが設けられていなかったということだ。

不在の工芸と工芸の疎外—モダニスト体制の成立

第1回内国博の分類には「陶磁器及ビ玻璃ノ装飾」という項目がみられるものの、陶磁器は絵画や彫刻のなかにも——たとえば絵付けを分類指標として含まれており、第2回においても同様の状態だった。また、第2回の「美術」部門には第4類の其1として「工芸上製品ノ図案、並ニ雛型」という分類枠がみられるけれど、この分類が指定しているのは読んで字のごとく「図案」や「雛形」であって、完成した「工芸上製品」そのものではなかった（註12）。工芸品が絵画、彫刻の枠を越えて遍在していたわけだが、こうした官の「美術」観の背後には江戸時代までに形成された造型観が、おそらく控えていた。江戸時代までの造型は鑑賞性と実用性によって分かれたることがなく、衝立、屏風、床飾りとしての掛軸、それから陶磁器などが重要な絵画の場所であり、彫刻にかんしては建築装飾、礼拝対象としての仏像、床飾りとしての置物などがその主たる用途であったからだ。「美術」というジャンルの形成は、これらの家具調度のたぐいから画面や彫像が、あたかも幽体離脱のように鑑賞対象として自立してゆく過程だったのである。

つまり、「美術」概念登場に至るまでの絵画や彫刻は家具や器物に近いところに、つまりは、手工業製品と近いところにあったということができるわけで、先にもふれたように、プロとしての画家や彫刻家は「工業」従事者とみなされていたのであった。内国博の第1回や第2回の全体の分類をみると、「美術」部門は工業製品部門と製造機械部門のあいだに配置されているのだが、これは欧米のジャポネズリーに迎合するデザイン改良の発想にもかかわることながら、江戸時代までのこうした事情から理解することもできるだろう。

やがて、1890（明治23）年の第3回においてモダニズムの価値観が前面化し、工芸品はバ

ピロン捕囚のような憂き目をみることになる。「絵画」、「彫刻」、「造家、造園ノ図按及雛形」のうしろ、「版、写真及書」の直前に「美術工業」という細目が設けられることになるのだ(註13)。ここに登場した「美術工業」とは美術と工業にまたがる製作物ということであり、規則では、絵画、彫刻、建築、造園に属するもの以外で「殊に美術の精妙なる巧技を実用品に応用せるもの」と規定されていた(註14)。この囲い込みは1903(明治36)年の最後の内国博まで継続されることになる。

名称についていうと、明治30年代の初頭には、この「美術工業」が現在のように「工芸」という名称に落ち着くものの(註15)、「工芸」と並行して「工芸美術」や「美術工芸」という名称が、そのうち現在に至るまで用いられてきたことは衆知のところであろう。これは「工芸」という語が工業の意味で用いられた時代の名残にほかならない。したがってまた、そこには「美術」の二文字を冠して工芸の鑑賞性と一回的な手仕事性を強調することで、量産体制にかかわるデザインと峻別する意図が含まれているとみることができる。

「美術工業」という枠を設け、絵画、彫刻の内部から排除した工芸的造型物を囲い込むと同時に、第3回においては絵画の近代的在り方を強化する方策がとられた。額面、屏風、衝立といったパネル状のもののみが受け付けられ、掛軸は仮に額面に仕立てるか枠に張って縁を飾るというモダニストスタイルが義務づけられたのである(註16)。これは明治10年代半ばに農商務省の主催で開かれた内国絵画共進会の規程にも見いだされる(註17)、それがここに至って改めて明記されたのは、平面性に基づく絵画の在り方を保持するべく、工芸的なものを域内から排除する企みであったとみてよい。とまれ、これ以後、内国博の美術は視覚造型芸術として純粹化と自律化の動きを鮮明にしてゆくことになる。第3回において「書画」という分類が「絵画」と「書」に分解されたことにも、それが見てとられる。

ただし、現実には第3回になっても「絵画」のなかに「焼画」などの工芸的技法が含まれており、「彫刻」にも数多く工芸的な造型が見いだされるのだけれど(註18)、大筋についてみれば、美術がモダニズムへの傾斜を強めていったとみてまちがいない。このことは第4回の美術部門の名称が「美術及美術工芸」とされたことに端的に示されている(註19)。美術と工業にまたがるジャンルは美術の引力圏に、ただし、その周縁領域に配置され、包摂的に排除されることになるのだ。美術と工芸を併置するこの部門名は最後の内国博となる1903(明治36)年の第5回でも踏襲されることになり(註20)、その4年後に開催される文部省美術展覧会(以下、「文展」)では、工芸部門は美術から切り離されてしまう(註21)。モダニスト体制の完成である。

「工芸」と大正生命主義

しかし、ヨーロッパを指標にとるならば、こうした動きは美術史における世界的趨勢への

逆行にほかならなかった。当時の「芸術の都」パリでは、アーツ・アンド・クラフツ運動を理論的先駆とするアール・ヌーヴォーの妖しい花々が咲き乱れていたからである。工業社会が提供する鉄やガラスなどの材料に依りながら、工業社会に抗する生命的な植物模様を、そこかしこにはびこらせるアール・ヌーヴォーは、美術と工業、工業と生命の境界をマーブリング模様のように溶解し、そうすることで20世紀のアヴァンギャルドへの前史を形成しつつあったのだ。それはまた、同時代の「生の哲学」とも連動していた。日本においても、やがて、こうした動きを承けて工芸というジャンルへの関心が高まりを見せることになる。生命への関心はlifeという西欧語を介せばあきらかなように、生活への関心と相通じ、生活への関心は美術においては工芸というジャンルへの関心を惹起せずにはいない。柳宗悦ひきいる民芸運動は、その典型的な事例である。絵画においても、柳と同時代の若い画家たちは、たとえば岸田劉生や萬鉄五郎にみられるように、人間の内面を生命の相において捉えることで表現主義的な画面を制作した。しかも、岸田劉生の場合、生命への関心は、工芸への関心と結びついてもいた。岸田は、こう書いている。

自分の筆触^{ツシユ}が色彩を布局の上に置いて行く時、自分の魂は力強い吸収と創造とを同時に経験する。自分にとっては生かす事は生きる事である(註22)。

そして、工芸について、こう岸田は書く。

造形芸術の中、工芸は、最も直接的な「内なる美」の発露である。(中略) 工芸にあつては、全然「自然の美」をかりずとも、直接に発露したる、線、形だけで美術になり得る。(中略) だから生きた、本当の工芸には生々しい、生きものの味がある(註23)。

ようするに、いわゆる「大正生命主義」(鈴木貞美)の台頭であるが、生命-生活への関心は、アヴァンギャルディズムにおいても認められる。村山知義の率いるアヴァンギャルド集団MAVOに参加した岡田龍夫は、『東京朝日新聞』への寄稿のなかに「芸術は今所謂芸術から離れて、吾々の日常生活に直接に何等かの意義あるもの、言ひ換ればモツと実質的な内容を要求してみる」(註24)と述べてソーシャリー・エンゲイジド・アートへの傾斜を示し、村山知義も自身が唱える「意識的構成主義」にかんして、記憶の染み込んだ種々雑多な材料を用いて「全人生的なすべてのものを視覚的形成的に表現」と述べている(註25)。今和次郎たちのバラック装飾社というグループが、関東大震災の焼け跡のバラックにアヴァンギャルドな装飾を施す活動を展開したことも、生活現実への介入にほかならない。

村山知義らアヴァンギャルディストと岸田劉生とは、制作のうえでは大きな違いがみとめられるものの、生命・生活への傾斜という点では相通ずるのであって、思想の上で両者の

あいだに大きな隔たりはない(註26)。ただ、表現主義の画家たちが生活の生命的次元に重きを置くのに対して、アヴァンギャルデイズトたちは生活における工業社会的規定性に重点を置いたという点に、両者の違いがあった。

さて、美術における世界史的動向と連動するこうした一連の動きを承けて、文展の後身である帝国美術院展覧会(以下、「帝展」)においても、1927(昭和2)年に第4部「美術工芸」が設けられることになる(註27)。しかも、これは同時代美術のための日本で初めての恒久的公立美術館「東京府美術館」の登場と時を同じくしていた。

東京府美術館——同時代美術のための恒久的美術館の登場

東京府美術館が開館したのは1926(大正15)年5月、その後、1943(昭和18)年10月の都制施行により「東京都美術館」と名称が変更されて現在に至っている(Fig.5)。ただし、「美術館」とはいいながら、パリのグラン・パレのような巨大な展示場として構想された施設であり、開館当初から「美術館」と称することに對する批判があった。現在に至る過程で、持ち込み企画ながら大規模な展覧会を開いたり、だんだんと収蔵品をもつようになって、美術館らしい在り方へ多少なりとも近づきはしたものの、1995(平成7)年に東京都現代美術館が開館してからは再び貸会場となってしまった。

とはいえ、まがりなりにも「美術館」と名乗る恒久的な公立施設が首府に開設されたことの社会的歴史的意義は決して小さくない。その開館は明治に始まる「美術」の制度構築の点睛であった。これによって「美術」は、制度と施設の意味を兼ね備えた全き意味での *institution* と成りおおせたのである。1950年代の初頭に、神奈川県立近代美術館(1951)と国立近代美術館(1952、現東京国立近代美術館)が相次いで誕生し、日本社会はこれらによって初めて本格的な国公立「美術館」をもつことになるのだが、東京府美術館はその制度史的原形態を示しているといつてよい。先にみたように第1回内国博において日本初の「美術館」と称する建物が建てられ、1909(明治44)年には大正天皇の成婚を祝って表慶館という美術品の展示施設が建設されてはいる。だが、内国博の美術館は一時的なものにすぎず、博覧会後は総合博物館付属の施設とされ、表慶館も「奉獻美術館」と称されはしたものの、総合博物館である東京帝室博物館の一施設として建設されたものであり、歴史展示に用いられてもいた。同時代美術のための恒久的な美術館は、東京府美術館を以て嚆矢とするのである。

恒久的美術館は美術家たちの悲願でもあった。この美術館がオープンするまでのあいだ、文展をはじめとする同時代美術の東京における大規模展は、上野の竹の台陳列館で開催されていたのだが、これは1907(明治40)年に上野で開催された東京府勸業博覧会の工業部門のパビリオンを流用した総合博物館の付属施設であったため、園芸植物の展示などにも貸し出され、現在の見本市会場のように多目的展示施設として利用されていたのだった。しか

も、場内はでこぼこの土間、ときには雨漏りがして展示物を汚損するといった状態だった。美術関係者たちは、それゆえ同時代美術のための美術館の建設を求める運動を繰り広げ、その結果として東京府美術館を得ることとなったのである。そして、この美術館は、美術家たちが社会に進出するためのスプリングボードとして役割を果たしてゆくことになる。

東京府美術館の開館記念展は、聖徳太子奉讃会（以下、「奉讃会」）による「聖徳太子奉讃美術展覧会」（以下、「太子展」）であった（註28）。美術館の開館を告げるこの展覧会では、既にふれたように絵画、彫刻に加えて工芸部門が設けられた。文展創設以来、官設展では工芸部門が設けられていなかったから、公立美術館の開館展において工芸が取り入れられたことは、官設展の欠を補う意味をもち、その社会的意義は決して小さくなかった。

官展における工芸部門の設置

太子展が工芸部門を設けるにあたって、いかなるプロセスをたどったのか詳しいことはわからないが、事が決したのは、1924（大正13）年10月におこなわれた奉讃会の協議においてであった（註29）。その3年後には帝展に工芸部門が設けられることになるわけだが、これは帝国美術院長黒田清輝の発意によるもので、帝国美術院総会においてこのことが決議されたのは実現からさかのぼること4年、1923（大正12）年末、工芸部門開設の最終決定は1926（大正15）年10月の帝国美術院会議においてであった（註30）。太子展が工芸部門を設けたのは、あるいはこの23年の決議を意識してのことであったかもしれない。ちなみに、黒田は日本工芸協会総裁をつとめたことにも示されるように工芸に対して関心と理解をもっていた。世紀末のパリを知る黒田にして当然のことであったというべきだろう。

しかし、もちろん、黒田清輝の一存で事が成ったわけではない。文展に工芸部門が設けられなかったことは工芸家たちの奮起を促して、工芸家を含む東京美術学校出身美術家による吾楽会の結成（1910）、諸大家新作美術及美術工芸展覧会の創設（第1回展、1910）、装飾美術協会の結成（1919）、国民美術家協会（設立、1919）による文展工芸部門開設の申請書提出、「平和記念東京博覧会」（1922）美術部門における「工芸」枠の設置、高村豊周らの元型の結成（1926）、日本工芸美術会の設立（1926）といった動きを引き起こし、これらの運動が帝展における第4部「美術工芸」の設置につながっていったのである。その間、工芸における経済的側面と美術的側面の二兎を追う「農商務省図案及応用作品展」（第1回展、1913）も工芸家たちの発表の舞台となった。

ただし、これらの動きを貫くのは、おおむねのところ、手作りによる美術的な工芸という発想であり、同様のことは奉讃会の工芸部門についても指摘できる。つまり、デザインをも包摂する広い意味での「工芸」ではなかったわけで、プレタポルテとは縁遠いものであった。このことは平和記念東京博覧会の工芸にかんする審査報告の次のような文言に端的に示さ

れている。すなわち、工芸を「純正美術ノ劣位」に置くがごとき従来の博覧会の差別意識を排して、「美術ノ一科トシテ（中略）絵画彫刻ト同一ノ標準ニ依リ綜合鑑別」を行ったというのだ（註31）。しかも、この報告書は、図案について「未ダ実行セザル案其物・工芸トシテ取扱フベキモノナルヤ否ヤ疑問ニ属ス」（註32）とも述べており、手作り重視の発想からデザインを軽視する発想がみとめられる。書き手は、やがて太子展にもかかわることになる東京美術学校長の正木直彦であった。

とまれ、工芸はこうして公立美術館の登場と時を同じくして美術ジャンルとして確固たる位置を——第4部、すなわちヒエラルキーの底辺とはいえ——与えられることになるわけだが、これは工芸というジャンルのアンビヴァレントな在り方が、そっくりそのまま美術という制度に回収されたことを意味していた。それは工芸家たちが望んだことであるとはいいながら、工芸ほんらいの在り方の曖昧化にほかならならず、ひいてはアンビヴァレンスの孕む可能性の放棄であった。それをいちやく見抜いて、批判の矢を放ったのはアヴァンギャルディスト村山知義だった。工芸が美術に回収されたその刹那に、村山知義は雑誌『アトリエ』に展評を寄せ、「美術工芸」部門ではなく、「実用芸術部」をこそ設けるべきであったとして（註33）、太子展の工芸品は、ほんらい、その一区一画にすぎないと喝破したのだ。これは制度転換の虚を突いて、「美術」という存在を無際限な広がりの中に投げ込もうとする企みと考えることができる。しかも、村山の批評のテキストには「新型労働服」「海水中着」「看護婦服」「手術着」といったアパレルにかかわる語が見いだされる。だが、それについて考察をつづける前に、府美術館開館に至るまでのファッションと美術のかかわりを、博覧会に即して簡単に振り返っておくことにしよう。

制服というプレタポルテ

ファッションを広い意味での工芸の一種と考える立場からすると、第3回内国博の美術部門に工芸の枠が設けられた時点で、すくなくともオートクチュールが美術の領域に登場するための舞台が整ったと考えることができるわけだが、内国博工芸部門の出品目録をたどっていても「ファッション」の名にあたいする出品物は見当たらない。工芸がジャンルをまたいで遍在していた第1回、第2回にさかのぼっても、それらしいものは見当たらない。これは当然の結果ともいえる。そもそも衣服は、第1回以来工業部門に割り付けられており、第3回以降も事情に変わりはないからである。

工業製品が配置される部門名は、第3回以降では「工業」の語が使用されることになるのだが、第1回では「製造物」、第2回では「製造品」と称されており（註34）、工業製品、科学技術、教育機器など実用的な製造物が分類されていた。そのなかに衣服を配置する細目が設けられていたのである。「区分目録」をみると、第1回では第2区「製造物」の第9類「衣

服、宝玉及ビ装飾」其1が「裁縫シタル衣、編織物、莫^ム大小^{リヤス}、軍服、礼服、時様ノ服、水ノ透ラザル衣及ビ特用ノ服、雨衣、等」(註35)となっており、第2回の第2区「製造品」の第11類其1が「祭服、軍服、礼服、常用服、法衣、肌衣、腹掛、股引、夜具、褥^{しとね}、枕、蚊帳、雨衣、等」(註36)に当てられている。第3回は「工業」部門として、その第12類其1に「衣服」とある(註37)。4回は「工業」部門の第6類其1に「衣服」が含まれている(註38)。第5回は第7部「製作工業」に第33類「雑工作品」とあり、其1に「衣服」とあって、その細目として「和服、洋服」とある(註39)。1903(明治36)年の第5回に至って「洋服」の文字が登場するのは、1899(明治32)年以降の内地雑居状況に鑑みてのことではないかと思われる。

これらの分類は、見てのとおり、基本的に実用性を指標としており、むしろ「ファッション」とは称しがたいのだが、内国博と関連する事柄のうちで、美術とアパレルが相寄ってゆく過程として注意を向けておきたい点が3つある。

第1に、衣服が工業部門に分類されていたということは、ファッションを工芸ジャンルとして捉える大前提となる。先ほど詳しくみたように、第3回で工芸ジャンルが美術部門に登場したときの名称が「美術工業」であったことに照らして考えれば、ファッションと美術館の関係を考えるうえで、衣服が工業部門に配置されたことは注目にあたいする。衣服が美術に参入する必要条件が示されているからである。これはまた、ファッションとアヴァンギャルドの関係を考えるための前提ともなる。やがて、美術と工業にまたがる工芸の二重性を突破口としてアヴァンギャルドが美術の制度に切り込んでくることになるからだ。

第2は、「軍服」という細目である。これは警察官の制服と共にプレタポルテの起源に位置していると考えられる。軍服と警察官の制服とは、ふたつながら洋装であり、なおかつ職掌にみあう威厳あるデザインと機能上の高級性が求められるからだ。これらは、いわゆる「数もの屋」が縫製するレディメイドとは一線を画するものだったわけである。

軍服の場合、将校、准士官は別として下士官、兵の官給品は被服廠や、民間の業者によって作製された既製服で、デザインも厳しく定められていた。フランス式軍服からドイツ式軍服への傾きを強めながら、1886(明治19)年の服制改正において、軍服は、ほぼドイツ式に画一化されることになるのである(註40)。デザインに軍人らしさが求められたのはいうまでもない。

警察官の制服は、1890(明治23)年に全国的にデザインが統一されるのだが、その年の6月9日に、警察行政を取り仕切っていた内務省から出された興味深い文書が残されている。現行の警察官の制服は「其制式不完全ナル其装飾ノ^モ麗率^モナル等、体裁宜シキヲ得ザルモノアリテ、職務上ノ威厳ニモ関スル場合アリ。故ニ此際之ヲ改正シ適當ノモノニ為サント欲ス」(註41)というのだ。仕様が不完全で、装飾が粗雑であるなど「体裁」のよろしくないものがあるため、職務上必要な「威厳」を損なう場合もあるので、このさい適切なものになりたい、

つまり、デザインを改良する必要があると説いているわけだが、この主張がなされたのが「美術工業」という分類枠が設けられた第3回内国博の開会式の3か月後であるのは注意を引く。粗雑な装飾を改めるという発想は、多少ながら美術的発想を含むものであり、このことは工業の美術への接近を思わせるからだ。「美術工業」という枠について、先ほどは、工業的造型を絵画や彫刻の領域の外部に排除しつつ囲い込む方策であったと述べたが、これを工業の側からみるならば、工業の美術への接近として捉え返すこともできるわけである。つまり、美術における排除の力と、工業の側からの接近の力が相俟って「美術工業」という枠を形成したという見方である。

洋装の普及

こうした見方に立つならば、第1回までさかのぼって工業に類別される衣服について検討する必要を思わざるをえないのだが、そして、それはジャンルとしてのデザインについて、したがってまた、ジャンルとしてのデザインとファッションのかかわりについて考察する重要な契機ともなるはずなのだが、いまは、問題を広げて考察するいとまはない。美術館に代表される美術という制度とプレタポルテとの接点を、工芸ジャンルとアヴァンギャルデザインの火花を散らすような背反的一致のなかに探りだすべく、さらに考察をすすめてゆくことにする。

内国博関連で、美術とアパレルの関係づけにかかわる事柄として注意を向けたい第3の点は、第2点とのかかわりにおいて洋装への傾斜が見て取られるということだ。その背景には以下のような動きがあった。

1871(明治4)年8月25日、明治天皇は、江戸時代以来の服装を廃して古代の服制に還れという内勅を発した。「朕今断然其服制ヲ更^{あらた}メ其風俗ヲ一新シ/祖宗以来尚武ノ国体ヲ立テント欲ス。汝等其レ朕カ意ヲ体セヨ」というのである。『明治天皇紀』は、これを「蓋し本邦固有の風姿に則り、泰西諸邦の式を用ゐたまはんの叡慮に外ならず」と解している(註42)。

女性の洋装は、鹿鳴館外交を機に上流社会に広がりはじめたのち、一般社会においても、ゆきつもどりつの曲折を経て定着をみることになる。その方向性を決定するうえで大きな影響力をもったのは、鹿鳴館時代の終末期にあたる1887(明治20)年1月17日に皇后が示した「思食書」^{おぼしめししょ}である。皇后はそこで洋装の利便性と改良に言及し、改良にあたっては「国産」を用いるべきであるとして、「若し能く国産を用ひ得ば、傍ら製造の改良をも誘ひ、美術の進歩をも導き、兼て商賈^{しょうかう}にも益を与ふること多かるべく、さては此挙却て種々の媒介となりて、特^{ひと}り衣服の上には止らざるべし」(註43)と述べており、なかで「美術」に言及している点が注意を引く。男性の洋装が武断主義的機能性との強いかわりから発想されて

いたのに対して、女性の洋装は機能性のみならず——鹿鳴館の夜会服にみられるごとく——美術的な次元にも深くかかわっていたのである。この「思食書」は新聞や女性雑誌に掲載されて多くのひとの目にとまった。

文中にみえる「改良」は当時の流行語だが、女性の洋装にかんしてはこの翌年の『女学雑誌』が、*The Japan Weekly Mail*かと思われる英字新聞から翻訳転載したアメリカ人女性による洋装批判の文言が注意を引く。身体への悪影響という観点から見た洋服の改良点として、「コルセット」が「洋服に於ける最大の弊害」であるというくだりがみえるからだ(註44)。「現代衣服の源流展」において展示された、コルセットから解放されたモダニストタイプのドレスの時代への動きとあってよいだろう。

内国博工業部門に見られる服装の枠組に関連して指摘すべき3点は以上である。それでは内国博の美術部門において見いだされる、ファッションに関係する事柄についてはどうか。第1回と第2回については、ほとんど見るべきものがないことは先に指摘した。第3回の第4類「美術工業」においても事情に変わりはないものの、多少ながらファッションにかかわる出品が見いだされる。「美術工業」においてファッションにかかわりのありそうな分類枠は、其6「各種ノ美術工業」か其7「美術工業ニ供スベキ図按」、もうすこし広くとれば其4「織物、繡物類」だが(註45)、佐々木清七、川島甚兵衛(2代)、三越得右衛門、森山芳平らが洋服地を出品しており、レース飾りや布地模様 of 図案の出品も見られるのだ。とはいえ、工芸部門にファッションと称するにあたいする出品が見い出せない状況は第5回まで変わらない。第5回に至っては「染織」「刺繡」という枠は設けられているものの、各種美術工芸の枠が消えていて、服飾の入り込む余地を見出すことさえ困難である(註46)。

村山知義の一撃

第3回内国博が開催されたのは第1回の通常議会在開かれた年にあたっており、その前年には「大日本帝国憲法」が発布された。発布の式典、国会の場は洋装によって埋め尽くされ、洋装への傾きは急傾斜を成してゆく。ただし、第2回内国博と第3回のあいだには、明治10年代後半の鹿鳴館外交による洋装の興隆と、その失敗を機とする洋装ブームの翳りの時期とが挟まれていた。第3回の後、日清戦争下のナショナリスティックなムードのなかで洋装化をめぐる状況は、特に女性において、ふたたび後退を見るものの、1899(明治32)年に実施された内地雑居を機に、洋装は後戻りできないかたちで社会的定着をみることになる。

ファッションの要件である洋装化は、美術と縁の薄いかたちながら、このように着々と進行していったかにみえる。しかし、美術ジャンルにおけるファッションの舞台となるべき工芸は、内国博で美術の周縁に配置されたのち、1907(明治40)年創設の文展において、国家が定める美術の範疇から排除されてしまう。

文展と同年に開かれた東京勸業博覧会においては、第2部「美術」のなかに第21類として「美術工芸品」が位置付けられているが、そこには「染織」「刺繍」は含まれているものの、服飾は含まれていない(註47)。服飾にかかわるのは第13部で、ここに「被服」という枠が設けられていた(註48)。その審査結果を見ると、「洋服」が出品され、受賞したことがわかる。審査評は、「洋服ハ一般ノ進歩著キニモ拘ラズ、地質裁縫其種類ニ適シタル出品ノ比較的少数ナルハ遺憾ナリシ」としたうえで、「木村彦太郎及米田屋商店出品ノ背広服ハ共ニ裁縫佳良ナリ」とあり、また、「石川清右衛門出品ハ「シヤツ」「カラ」「カフス」ニ至ルマデ各種類ヲ陳列シ地質佳良製作ノ進歩著ク、産額年金逐フテ増加シ輸出額亦少カラズ」と授賞理由を述べている(註49)。ファッションにかかわる事柄ではあるものの、要点は、鑑賞性よりも輸出額にこそあったことが分かる。ちなみに主な輸出先は清、ロシア、朝鮮などであった。

官設展に工芸部門が設けられるのは、先に、いささか詳しくみたように、文展が帝展に改組されたのちの1927(昭和2)年であり、その展観は公立美術館において行われたのであるが、帝展工芸部門は手作り重視の伝統的工芸の場でこそあれ、ファッションの——ましてやプレタポルテの——登場できる舞台ではなかった。このことは、その前年に開かれた奉讃展において示されていた方向であった。

ただし、奉讃展においてファッションとの関係で注意を引く点がないわけではない。津田信夫によって金工にもたらされたアール・デコ様式あるいは構成主義的造型である。これは源流展で紹介された1920年代のファッションと通ずるものであり、その点において間接的ながら、美術とファッションのかかわりに思いをいざなう。とはいえ、そこに見いだされるのは工業社会に相応しい幾何学的イメージでこそあれ、そのイメージは入念な手作りによる単独性によって、おのおの作家性を前面化するものであった。つまり、「美術工芸」にとどまっていた。こうした折衷的な発想に一撃を食らわせたのが、先に引いた村山知義の展評であった。

村山は工芸部の展示室に入るなり、自分の工芸観が「場所違ひ」もしくは「季節違ひ」であることに気づかされたという。「構成派風の作品」も——たとえば同展には高村豊周の《插花のための構成》(Fig.6)が出品されていた(註50)——混じってはいるものの、ほとんどが「ごく狭い地域内で因習的に作られたものに過ぎない」、「贅沢品に過ぎない」というのである。そして、村山は「美術工芸」部門ではなく、「実用芸術部」をこそ設けるべきであったと述べ、太子展の工芸品は、ほんらい、その一区画にすぎないと指摘して(註51)、みずからの「工芸」概念を外延的に示してみせたのであった。

私が解する工芸品といふのは、下駄屋の看板、新発明の畳み椅子、組立て式街頭新聞売場、ポスター、新型労働服、広告塔、書物の装幀、洋服戸棚、秘密抽出のついてる机、

切手入れ、状差し、ガマ口、入場券、珍型煉瓦、犬の首輪、浴衣、海水着、風呂桶、便器、清涼飲料水のビン、手拭、電気のスタンド、看護婦服、手術着、理髪屋の椅子、縄梯子、安いカーテン、みつ豆の入れ物、駄菓子の袋、カルタ、メンコ、セルロイドの首振り人形、状袋、レターペーパー、名刺、等、等、無限である（註52）。

「産業主義」とアヴァンギャルド

村山知義は、この展評を書く数か月前に『構成派研究』(Fig.7)という単著を上梓しており、「実用芸術部」というのは、そこで唱えた「産業主義」を踏まえた発想と考えられる。村山は革命後のロシアの美術状況にふれて、プロレタリア・リアリズムとともに「産業主義」が台頭しつつあると指摘し、それを「形成芸術上に於けるコペルニクスの転廻」と呼んで（註53）、こう書いている。

産業主義は、
純粋芸術に徹底的戦争を布告した。
芸術に於ける個人主義を葬って集合主義をとらへた。
実際の効果なき芸術は芸術に非ずと宣言した。
そして構成派は此の産業主義から生れ出たものである（註54）。

「実際の効果」をもつという点で、「産業主義」が工芸とかかわることはあきらかだ。しかしながら、村山は「純粋芸術」への宣戦布告、「芸術に於ける個人主義」の埋葬というコンセプトにおいて、当時の工芸の美術志向と袂を分かたず。そして、「実用芸術部」を提案する。

もっとも、「純粋芸術」「個人主義」の否定ということだけならば、民芸運動にもあてはまる。とはいえ、柳宗悦の発想のおおもとには、前近代へのノスタルジックな回帰志向があった。これは村山の発想と決定的に異なっている。柳のノスタルジーは手仕事重視の発想をまねきよせるが、村山の「産業主義」は工業社会への親和性をもつ。柳も資本制下における工芸の存立をみとめてはいるものの、その感性が手仕事へのノスタルジーに染め上げられていることは否定できない。

「実用芸術」の例として『アトリエ』の展評に列挙された品々は、それゆえ、いわゆる「工芸」とも「民芸」ともかけ離れている。現在なら工業製品、プロダクト・デザイン、グラフィック・デザイン、クラフト、フォーク・アート、アパレル、あるいは大衆芸術やキッチンなどと呼ばれるのに違いない。ただし、ここで注意しなければならないのは、列挙の末尾が「等、等、無限である」と締めくくられていることだ。ここには「道具的連関」（ハイデガー）

とでもいうべき果てしない広がりが見いだされる。だからこそ、太子展の工芸部門に対する評のなかで、村山は、美術志向の工芸さえも「実用芸術部」の一区画としてみとめたのだ。そればかりではない。村山は大正アヴァンギャルドを代表するグループMAVOの展覧会に、古典的な油彩技法による人物画を出品しており、このことを踏まえるならば、「等、等」の先には、すなわち「実用芸術」の周縁には、絵画をはじめとする美術に属する造型物を想定することも決して不可能ではない。つまり、工業製品、大衆芸術、キッシュと絵画や彫刻とが邂逅する場へと村山の発想は向かっているかにみえる。ファッションとのかかわりであれば、村山が「実用芸術」として挙げている具体例のなかにアパレルにかかわる品々があることに、さきほど注意を向けたが、このようにみてくると、そこにはレディメイドばかりではなく、プレタポルテもオートクチュールも含まれうると考えることができるだろう。

工業製品から絵画までを含み込む村山の発想は、「工芸」というジャンルを突破口として発現した。工芸が突破口となったのは、それが美術と非美術(工業)に両属するジャンルであったからだ。つまり、村山は工芸ジャンルの両義性に狙いを定めて、「美術」というジャンルに亀裂を入れようと企んだのである。ニクラス・ルーマンの理論を参照するというならば、「美術」という社会的な機能システムを、その環境を成す世界の複雑さへと、いいかえれば根源的な不確実性へと解きほぐそうという企みである(註55)。

その背景には、生命主義的転回が控えていた。作者の生命的な制作活動が前面化されることで、展示-鑑賞という静態的なシステムを基軸とする美術のシステムに揺らぎが生じていたのだ。社会システムは、さまざまな要素の関係の総体である複雑きわまりない環境をグラウンドとしつつ、要素間関係の複雑性の縮減によって自己をフィギュアとして描き出す不断の活動のなかでアイデンティティを維持してゆくのだが、その縮減のはたらきが「美術」という社会システムにおいて失調を来し始めたわけである。つまり、「美術」と呼ばれる社会的機能システムの不確実性があらわになりはじめたということであり、こうした動きを加速したのが、ジャンルの境界を活動の場とするアヴァンギャルディズムの台頭にほかならなかった。

「造型」というコミュニタスへ

見方を変えれば、村山は太子展工芸部の批評において、かたち作る行為をすべて含む上位の概念へ駆け上がってみせたのだということもできる。その上位の概念は、大正期のアヴァンギャルディストたちが「造型」という語で言い表わしていたところであり、その具体的な有りようは、村山が展評の終わりで太子展に対置してみせた「理想展」に具体的に示されている。「理想展」とは二科展を舞台に活動していた横井弘三が、太子展と並行して開催した「理想大展覧会」のことであり、そこには看板、玩具、発明品、小学生の自由画、児童の創

作模様、舞踊、演劇、書、工芸、日本画、洋画そしてアヴァンギャルドに至る、ありとあらゆる造型物が展示されていたのだった(註56)。次に引くのは、同じ年の『みづゑ』2月号に掲載された理想大展覧会の規約である。

『理想展』では日本画洋画のへだてなく、新派旧派の別もなく、文字、彫型、ダダ、構成作等、又新案日用生活品から発明品、建築物其他、各出品者が創造したあらゆる造型を出陳する抱擁力をもちます。(註57)

かたち作る行為のインターネットとでもいえばよいだろうか。作ることの複雑な社会的ネットワーク同士を結び合わせる場として理想展というアンデパンダン企画されたのであった。美術に立てこもるのではなく、むしろ、かたち作ることの社会的位相、作ることの際限なき関係態へ向けて、美術を押し開いてゆく志向がここにはうかがわれる。そもそも、この展覧会のきっかけは、関東大震災にさいして横井弘三が制作した「贈り絵」と称する二百余点にのぼる油絵の小品シリーズにあった。横井は被災した小学校に見舞いの意味を込めて寄贈するべく、このシリーズを描いたのだが、二科展にそれらをまとめて出品しようとしたところ、展示を拒否されてしまい、けっきょく自力で展覧会を開くことにしたのであった。つまり、理想展はソーシャルな意図に発する造型に端を発していたのである。会場が東京自治会館講堂であったことにも、理想展の基本姿勢を見てとることができる。すなわちオルタナティブ・スペースが選ばれたわけであり、しかも、自治会館は太子展が開かれている東京府美術館に程近いところに位置していた。この点も含めて、理想展の開催は奉讃展への、そして美術界の中心的勢力が結集する府美術館への実践的批判であったとみることができるだろう。

それゆえに、村山はこの展覧会を太子展の工芸部門と対置したのだが、村山もまた、作ることの無際限な広がりの中へと自己を解放しつつあった。アヴァンギャルド系の造型作家であり、古典技法による油彩画家であり、評論家であり、舞台装置家であり、モダン・ダンスの踊り手でもあった彼は、ブーベンコップ(おかつば頭)でルバシカに身を包むファッション・リーダーでもあった(註58)(Figs.8)。そればかりではない。彼は、やがて、コムニズム運動という「社会彫刻」(ヨーゼフ・ボイス)へと「造型」を拡張してゆくことになるだろう。かたち作ることの「家族的類似性」(ウィトゲンシュタイン)に拠るラディカルでアナーキーなアヴァンギャルドたちの夢のジャンル、それが「造型」であった。

工芸家たちが長年のあいだ求め続けたのは、「工芸」と呼ばれるジャンルを、制度としての「美術」に確実に位置づけることであった。そこには、明治初期に美術の中心にあったジャンルの——すなわち *Kunstgewerbe* の——名誉挽回という望みが託されてもいたのに相違ない。そして、それがまさに実現した刹那に、村山知義は、当の工芸が「美術」と「工業」

の複合性によって成り立つという特質に——その廉を以て美術のモダニズムが排除してきた複合的在り方に——狙いを定めて、拡張的転換を迫ったのであった。それが太子展の展評だった。そして、それはとりもなおさず、日本の近代が形成した「美術」概念の破壊的転換の目論見であり、近代が形成した美術を、近代とは異なる地平へともたらず企みでもあった。村山の展評は、日本近代美術における最初のポスト・モダニズム的言説実践だったのである。

ポスト・モダニズムは、その名のとおり近代からの脱却を企図する。脱却を企てはするものの、その行き着く先は必ずしも明瞭ではない。ポスト・モダニズムは世界像にかかわる目的的な発想をもたない。目的を定めたとたん、ポスト・モダニズムはモダニズムへと退行する。ポスト・モダニズムは、移行の思想にほかならない。村山知義は「産業主義」を掲げはしたものの、「造型」の無限性を志向する点においてモダニズムからの脱却を体現していた。やがて、革命運動にのめり込むことで、モダニズムへと退行してゆくことになるとしても、それは、いわば「造型」アナーキズムのアイロニカルな結果であったとみるべきだろう。

視野を広げて当時の美術の大状況に眼を向ければ、大正期の表現主義絵画に典型的に示される生命主義的転回を経て、芸術と生命活動、芸術と生活世界の境界が曖昧化し、そこに構造的揺らぎが生じたことが指摘できるのだが、こうした不安定な移行の状態を、ヴィクター・ターナーは、*community*の語源にあたる「コミュニタス *communitas*」というラテン語でいい表わした(註59)。それは従来の日常的なシステムが機能しない、しかも、あらたな秩序も到来しない、あいまいなどちらつかずの状態であり、それゆえひとびとは秩序を成す社会システムから解き放たれ、社会的な地位や役割分担に代わって、平等で未分化な関係性のなかに入ってゆくことになる。つまり、反構造的な境界状況だが、ターナーはこうした状況を「社会構造の裂け目」(註60)と呼び、「コミュニタスは、^{リミナリティ}境界性において社会構造の裂け目を通して割り込み、^{マージナリティ}周辺性において構造の先端部に入り、^{インフェリオリティー}劣位性において構造の下から押し入ってくる」(註61)と述べている。

ファッションと美術館のアイロニカルな関係

村山知義の工芸批判は、「美術工業」という名に示される複合性にかかわっていると先に指摘した。工芸の複合性に狙いを定める村山は、「美術」と「工業」のあいだに引かれた見えないスラッシュに沿って火炎を走らせようとしているかにみえる。ただし、急いで断っておかなければならないが、村山は美術と工業を溶接しようとしたわけではない。それだけのことなら、「美術」と「工業」の集合の積を和に変ずるだけのことで、美術と工業の外部に広がる造型を取り込むことなどできはしない。むしろ、村山はスラッシュに沿って溶断トーチを用いたのだとみるべきだろう。隠されたスラッシュに沿って、美術と工業のあいだに裂け目を生じさせる火炎によって、その下にひろがる広大な「造型」の地平をあらわにするこ

と、これが思うに村山の目論むところであった。村山は概念の階梯を駆け上がるようにして、「美術」概念と「工業」概念の共通の底部へと降り立ったのだ。「造型」とは、かたち作ることのコミュニタスだったのである。

村山が「工芸」概念のポスト・モダニズム的転換を主張してからおよそ50年経ったところで、京都国立近代美術館が「現代衣服の源流展」を開催し、つづいてプラタポルテの時代が到来する。そして、1990年代以降、美術館はアヴァンギャルドを積極的に受け容れる一方で、ファッション展に手を染めるようになる。それに先立ち、1957年（昭和32）に国立近代美術館でプロダクト・デザインの展覧会が「工芸」の範疇において開かれ、「工芸」概念拡張の先駆けとなったことも忘れるわけにいかない。すなわち、敗戦後の工業資本主義の再興過程において工芸の手仕事性からの解放が日程にのぼるようになっていた。

こうした動きは、村山知義の提起したポスト・モダニズムの実現であり、かたち作ることのコミュニタスの到来であったとあってよい。このコミュニタスにおいてこそプラタポルテと美術館の接点が——アヴァンギャルディズムと同期しつつ——成り立ったわけだ。

しかし、コミュニタスは一種の状態にすぎず、急速に失われてゆくのを常とする。すなわち、アヴァンギャルドも、そして、ファッションも、あらたな構造のなかに組み込まれ、組み込まれることを望むようになる。思うに、それが今日の状況だ。アヴァンギャルドの制度化はあからさまに進行している。

ヴィクター・ターナーの言葉を、いまいちど引いて、この前提的考察の締めくくりとしたいと思う。文中の「自然発生的」というのは移行期に付随するというほどの意味であり、ターナーは *spontaneous* の語を用いて、これを「ハプニング」に譬えている（註62）。

しかし、コミュニタスの自然発生性と無媒介性——構造の法律・政治的性質と対立するものとしての——が長期にわたって維持されることはほとんど不可能である。コミュニタスそのものがやがて構造に発展する。（註63）

「ファッションは美術か？」という問いは、微妙な問題をはらんでいる。そこにはアイロニカルな願望が感じられる。2015年にボルゲーゼ美術館で開かれた *Azzedine Alaïa's soft sculpture* 展のようにファッションが彫刻として捉え返される試みもあるとはいいいながら、基本的にファッションは美術における展示-鑑賞のシステムになじまないからだ。それはあたかもダンスのように、生きている身体とともにあるアートであり、美術からファッションが疎外されてきた大きな理由のひとつはここにある。しかし、誰しも、みずからを疎外してきたものに、疎外のトラウマゆえに惹かれてゆく。ファッションもその例外ではない。その結果、ファッションは美術へと回収されてゆく。すなわち、構造化されることになる。しかし、その構造は、ほかならぬファッションを取り込んだという事実において、かつて、ファ

ッションを疎外した「美術」とは異なるものに変質している。しかも、美術は変質しつつ、その変質という事態を「美術」という社会的機能システムに再統合しようとせずにはいない。「美術」でありたいという願望と「美術」の変容。その齟齬において、美術館とファッションの基本的関係は成り立っている。

[註]

1. 深井晃子「美術館とファッション展」『美術フォーラム』第6号、2002、p.63。同展はメトロポリタン美術館が企画した“*Inventive Clothes: 1909-1939*”の巡回展で1975年3月25日まで開催された。
2. 富山秀男「開館30年の歩み」『京都国立近代美術館30年史 1963-1993』京都国立近代美術館、1993。
3. 註1を参照。
4. 三宅一生「『時代の証し』を見る」、小池一子編『現代衣服の源流展』（「現代衣服の源流展」実行委員会、1975）所収。
5. 成実弘至「越境するファッション」（『美術手帖』1999年6月号、pp.38-44）、および、佐藤恭子「ファッションとアート——現代美術における衣服表現とファッションとしての衣服」（『日本女子大学紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』第17号、pp.109-118）参照。
6. WELTAUSSTELLUNG, 1873, *IN WIEN “GRUPPEN-EINTHELLUNG”*, Aus der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, S. 6.
7. UNIVERSAL EXHIBITION, 1873, *IN VIENNA “CLASSIFICATIONS AND DIVISIONS”*, Imperial and Royal Printing-Office in Vienna, p. 4
8. 森泉「西周と「宮中御談会」について、宮内庁書陵部編『書陵部紀要』第25号、p.62。同じ著者の「西周『美妙学説』成立年時の考証」（『国文学』第14巻6号、1969年）を参照。
9. 「奥国維府博覧会出品心得第22ヶ条第22区」青木茂・酒井忠康編『日本近代思想大系第17巻「美術」』岩波書店、1996、p.404。
10. 新村出編『広辞苑（第六版）』岩波書店、2008、p.2355。定義の冒頭に丸括弧で括って「fine arts の訳語」としてあるのは、広辞苑編集部によるものと考えられるが、「美術」の初出に鑑みて疑問なしとしたい。
11. 「内国勸業博覧会出品区分目録」、註9に同じ。pp.405-407。
12. 「明治十年内国勸業博覧会区分目録」および「第二回〈明治／十四年〉内国勸業博覧会区分目録」、註9に同じ。pp.405-407。
13. 「第三回内国勸業博覧会出品部類目録」、註9に同じ。p.407。
14. 「第三回内国勸業博覧会出品主心得」『第三回内国勸業博覧会事務報告』第三回内国勸業博覧会事務局、1891、p.217。
15. 拙著『美術のポリティクス——「工芸」の成り立ちを焦点として』ゆまに書房、2013、pp.54-55。
16. 註14に同じ。p.216。
17. 「〈明治十五年〉内国絵画共進会規則第6条」、註9に同じ。p.421。
18. 東京国立文化財研究所編『内国勸業博覧会美術品目録』東京国立文化財研究所、1996、pp.217-266。
19. 「出品部類目録」『第四回内国勸業博覧会事務報告』第四回内国勸業博覧会事務局、1896、p.138。
20. 「出品部類目録」『第五回内国勸業博覧会事務報告上巻』農商務省、1904、p.84。
21. 「美術展覧会規定第2条」日展史編纂委員会編『日展史第1巻「文展編 一」』日展、1980、p.505。
22. 岸田劉生「沸き上がる心」『岸田劉生全集第1巻』岩波書店、1979、p.167。
23. 岸田劉生「リーチを送るに鑑みて」『岸田劉生全集第2巻』岩波書店、1979、p.284。
24. 岡田龍夫「意識的構成主義への抗議——村山知義氏へ（下）」『東京朝日新聞』1923年8月19日。
25. 村山知義「過ぎゆく表現派——意識的構成主義への序論的導入」『中央美術』第9号第4号、1925、pp.13-14。
26. アヴァンギャルドと生活の関係については拙著『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』（岩波書店、1993）、および Gennifer Weisenfeld, “Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931” (Univ of California Press, 2001)を参照。
27. 「帝国美術院美術展覧会規定中改正」日展史編纂委員会編『日展史第8巻「帝展編 3」』日展、1982、p.655。
28. 増山太郎編著『聖徳太子奉賛会史』永青文庫、2010年、pp.29-36。同会は、聖徳太子一千三百年遠忌事業の一環として1924（大正13）年に設立された財団法人で、東京美術学校校長の正木直彦も理事としてかかわ

- っていた。
29. 註 28 に同じ。pp.103-104。斎藤泰嘉「東京府美術館史の研究」(筑波大学提出筋試論文、2003)を参照。
 30. 「帝展年表 2」日展史編纂委員会編『日展史第 7 卷「帝展編 2」』日展、1982、p.627。
 31. 東京府編『平和記念東京博覧会事務報告上巻』東京府、1924、p.52。
 32. 註 31 に同じ。p.54。
 33. 村山知義「太子展の工芸部」『アトリエ』第 3 卷第 6 号、p.49。
 34. 「内国勸業博覧会分類の変遷」、註 15 に同じ。p.20。
 35. 「明治十年内国勸業博覧会区分目録」『明治九年 公文録 内務省布達 二』、p.18。引用にあたって濁点を補い、難読と思われる字について振り仮名を丸括弧内に記した。
 36. 「第二回〈明治／十四年〉内国勸業博覧会区分目録」『明治十二年十月 公文録 内務省之部 三』、p.20。
 37. 「第三回内国勸業博覧会出品部類目録」『第三回内国勸業博覧会事務報告』第三回内国勸業博覧会事務局、1891、p.191。
 38. 註 19 に同じ。p.134。
 39. 註 20 に同じ。p.71。
 40. 刑部芳則『洋服・散髪・脱刀——服制の明治維新』講談社選書メチエ、2010、pp.142-144。
 41. 内閣記録局編『法規分類大全巻 6』、p.774。このくだりに注目するにあたって、註 44 の刑部芳則の著書から示唆を受けた。
 42. 宮内庁『明治天皇紀第 2 卷』吉川弘文館、1969、pp.531-532。
 43. 『朝野新聞』1887 年 1 月 19 日。
 44. 「洋装を為さんとする日本の貴婦人に告ぐ」『女学雑誌』第 118 号、1888 年 7 月 14 日発行、p.13。
 45. 註 37 に同じ。p.194。
 46. 註 20 に同じ。p.85。
 47. 『東京勸業博覧会報告上巻』東京府、1909、p.46。および、正木直彦「正木審査部 総説」『東京勸業博覧会審査報告第 1 巻』東京府庁、1908、p.171。
 48. 『東京勸業博覧会事務報告上巻』東京府、1909、p.52。
 49. 「手島審査部 第十三部 第百十五類 被服及其附属品」『東京勸業博覧会審査報告第 3 巻』東京府庁、1908、p.84。
 50. 『第一回聖徳太子奉讃美術展覧会目録 工芸之部』巧藝社、1926、p.2。
 51. 註 33 に同じ。pp.48-49。
 52. 註 33 に同じ。pp.49-50。
 53. 村山知義『構成派研究』中央美術社、1926、pp.39-40。
 54. 註 53 に同じ。p.40。
 55. ニクラス・ルーマンの以下の著作を参照。佐藤勉監訳『社会システム理論』恒星社厚生閣、上巻 1993、下巻 1995。大庭健訳『信頼—社会的な複雑性の縮減メカニズム』勁草書房、1990。
 56. 「理想大展覧会」については、滝沢恭司「横井弘三の理想大展覧会について」(東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所、2005)を参照。
 57. 『みづゑ』第 252 号、1926、p.100。
 58. 以下の滝沢恭司の論文を参照。「アヴァンギャルドの「生活」と「作品」——村山知義 1922-1927」『メディアとパフォーマンスの 20 世紀』第 1 巻。岩本賢児編『村山知義 劇的尖端』森話社、2012。「小英雄はスタイリッシュ——ファッションに見るマヴォイスト村山知義の近代性」村山知義研究会編『すべての僕が沸騰する 村山知義の世界』読売新聞社、2012。
 59. ヴィクター・ターナー／富岡光雄訳『儀礼の過程』新思索社、1996、p.128-129。
 60. 註 59 に同じ。p.191。「裂け目」は原著では「中間期間」「合間」などの意味を含む *interstice* の語がつかわれている。Victor Turner, "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure", Aldine Transaction, 1997, p.138。
 61. 註 59 に同じ。p.175。
 62. 註 59 に同じ。p.182。
 63. 註 59 に同じ。

※エビグラフは、鈴木直訳「橋と扉」北川東子編訳『ジゼル・コレクション』(筑摩学芸文庫 2002) から引用した。

[図版]

Fig. 1 マルセル・デュシャン《瓶乾燥機》京都国立近代美術館蔵 ©Association Marcel Duchamp/ ADAGP, Paris

& JASPAR, Tokyo, 2018 C1971

- Fig. 2 山本耀司、朝倉優佳「画と機—Painting and Weaving Opportunity」展 東京オペラシティアートギャラリー
Fig. 3 飯島桃代《format-A》2014年制作 木奥恵三撮影
Fig. 4 松崎晋二「第1回国勧業博覧会美術館外観」『明治十年内国勧業博覧会列品写真帖』1877 尼崎市立文化財収蔵庫蔵
Fig. 5 東京府美術館（東京都美術館旧館）外観写真 東京都美術館提供
Fig. 6 高村豊周《挿花のための構成》1926 高村規撮影 北海道立近代美術館画像提供
Fig. 7 村山知義『構成派研究』中央美術社 1926 表紙
Fig. 8-1 《「葵館」ロビーの村山知義と籌子》神奈川県立近代美術館画像提供
Fig. 8-2 《フンメルのワルツアを踊っている私》神奈川県立近代美術館画像提供

北澤憲昭 (Noriaki KITAZAWA)

1951年、東京生まれ。女子美術大学名誉教授、武蔵野美術大学客員教授。美術評論家連盟、表象文化論学会、美学会に所属。専門は日本近代美術の制度史のおよび言説史的研究。主な著書に『眼の神殿——「美術」受用史ノート』（美術出版社、1989年（ブリュッケ、2010年）、サントリー学芸賞受賞）、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』（岩波書店、1993年）、『アヴァンギャルド以後の工芸——「工芸的なるもの」をもとめて』（美学出版、2003年）、『〈列島〉の絵画——「日本画」のレイト・スタイル』（ブリュッケ、2015年）など。

（※肩書は掲載時のものです）