

デザイン・オブジェという家具

—倉俣史朗の一九七〇年代の家具デザインにみる「かたち」の葛藤

《キーワード》日本・デザイン批評・現代美術とデザイン・機能・遊用機能

橋本啓子

一 はじめに

戦後日本のインテリア・デザイン、家具デザインの分野において、倉俣史朗（一九三四—一九九一）は、剣持勇、渡辺力らに次ぐ世代のデザイナーの代表格として知られる人物である。倉俣は東京都立工芸高等学校木材科、および桑沢デザイン研究所リビングデザイン科を卒業後、三愛宣伝課（東京・銀座）に約七年、次いで松屋インテリアデザイン室（東京・銀座）に一年十ヶ月勤務し、いわゆる組織デザイナーとしての経験を積む。しかし一九六五年にはフリーランスのデザイナーとして独立することを決意し、同年十一月一日に「クラマタデザイン事務所」を設立する。

倉俣の活動歴はこの独立以降の活動と見なしてよく、それについては、一九九六年に原美術館（東京）で開催された回顧展の図録¹であり、一九九一年までの倉俣の作品の年表が掲載された唯一の文献でもある『倉俣史朗』（田中一光監修、財団法人アルカンシエール

美術財団、一九九六）に、独立以前の作品が僅か一点しか記載されていないことを根拠とする。したがって、彼の活動歴はおよそ二十年に及び、手掛けられた作品は、洋装品店や飲食店のような商業空間の内装を主とするインテリア・デザインが四百点以上、家具や照明器具、および時計などの小物を対象とするプロダクト・デザインが百点以上を数えるに至った。これらのほぼすべての作例は、いわばシグネチャー・スタイルといった一定のスタイルによって貫かれていたわけではなく、最初期から最晩年に至るまで彼が絶え間なく試みた、造形上、および概念上の実験の所産としての変化に富むものである。ゆえに、遅くとも一九六九年には、倉俣は同時代のデザイナーや建築家、批評家らによって前衛デザインの旗手として認知される存在となり、²そのような評価は一九九一年二月に急逝するまで一度たりとも揺らぐことがなかった。³

倉俣の前衛性がいかなるものであったかについて述べようとすれば、その作業は、空間、および立体のデザインを構成するあらゆる

要素についての彼の実験的試みのすべてを鑑みて、多種多様な観点における前衛性を逐一、指摘することを免れ得ない。しかしながら、本稿においてとくに彼の活動の主要な前衛的要素として注目し、検証を試みようとするのは、一九六〇年代末から一九七〇年代にかけて、倉俣の家具がしばしば、「デザイン・オブジェ」、あるいは「オブジェ家具」、「オブジェ」と評された事実を手がかりとして喚起される前衛性である。山口勝弘は一九六九年に執筆した倉俣に関する批評文において「デザイン・オブジェ」という言葉を記しており、これは倉俣の家具がオブジェとして表現された最初の例にあたる。続いて、宮脇檀は一九六九年に、「特に家具を得意とする彼〔引用者註「倉俣」のデザインは、……高いオブジェ性を持っていた」と評し、多木浩二は一九七一年に、「……仮象性や意味をさして倉俣の家具はときにオブジェ家具だといわれる」と記述している。

「オブジェ」という言葉にはさまざまな意味があるが、ここではそれは、デザインの対立物としての純粹美術の作品を意味すると考えてよい。つまり、倉俣の家具を「オブジェ」と形容した人々は、彼の家具が「美術に接近したデザイン」であると考えていたと見なしてよいだろう。

デザインに対するこのような見方が生まれた背景には、一九六〇年代後半から一九七〇年代にかけて異分野の融合が声高に叫ばれる状況が存在したことがある。そのような状況にあつて、とりわけ造形表現の批評に携わる者の関心は、批評の対象がデザインであるか美術であるかということよりも、前衛的な表現であるか否かということに注がれた。多くの批評者たちが倉俣のデザインのなかに見出

したのは、それが観念的な性格を有することであつた。観念的、概念的なものは、二十世紀初頭にあらわれたさまざまな芸術運動を始祖としてこの時期、花開いた前衛美術に共通して指摘された要素にほかならない。倉俣の家具が「オブジェ」と呼ばれるに至つたのは、概して、この観念的なもの表出という地平において、彼のデザインが前衛美術に接近したものと捉えられたからであつた。山口勝弘が倉俣のデザインをマルセル・デュシャンの芸術思想に照らし合わせて論じた批評記事はその典型的な例として挙げられる。

もっとも、山口が倉俣の家具を「オブジェ」ではなく「デザイン・オブジェ」と称したことが示すように、倉俣のデザインは、前衛美術の観念的な表現が既存の美術のあり方への批判の頭れとして評価されたのと同様、その観念的性格が既存の家具デザインのあり方の転覆を果す要素と捉えられたうえで称揚されたのだつた。つまり、倉俣のデザインを「美術に接近したもの」とみる眼差しにおいては、第一に、それが観念的なもの表出という前衛美術の考えに立脚したものであること、そして第二に、その考えがデザインの文脈に独創的に移し変えられたものであること、というふたつの視点が、互いに絡み合いつつ共存していたのである。山口の批評はまさにこの二重の視角から行われたものであるが、それをさらに推し進めたのは多木浩二である。

誤解のないようにいえば、多木は、倉俣のデザインの観念的な性格にデュシャンの思考のあらわれをみつつも、そのことをもって彼の家具を純粹美術に近づくものとしてみることはしていない。多木の視点は先に述べたふたつの視点のうち、後者に近いものであり、

その批評は、既存のデザインにおける機能と形態の結びつけられ方に対して倉俣が試みた批判的・観念的表現の構造を解き明かしたものであった。つまり、それは、倉俣の観念的性格の価値づけをあくまでデザインの文脈において行おうとする眼差しに貫かれた批評であったといえる。だが、そこにおいて語られた構造自体が、やはり前衛美術の表現におけるそれと通底するものである以上、多木による批評もまた、山口によるそれと同様に、倉俣の家具を「オブジェ」と見なす態度、すなわち、前述のふたつの視点の絡み合いとしての態度に属していたといえよう。

したがって、批評者たちは、細部において違いはあれ、基本的には倉俣のデザインを「美術に接近したデザイン」、あるいは、「デザイン・オブジェ」として見る態度を有していた。そして、それはまた、倉俣自身が自らのデザイン実践に対して抱いていた態度でもあったのである。一九七〇年に彼が、「……私の創った家具や店舗に対して、オブジェ性としての評価があり、自分でも一部にそれを認めないわけではない¹⁰⁾」と記したことはそのことを明示する。デザインに「オブジェ」性を付与する考えは、前衛の美術にこの作家が深く傾倒したことから自然に導かれたものといつてよい。倉俣は桑沢デザイン研究所に学んだ際にバウハウスを初めとするモダン・デザインの実践や思想に触れたが、本人が折に触れて述べているように、彼の心を揺り動かしたのはそうしたデザイン動向よりもむしろ、ダダやシュルレアリスムの美術、日本の具体美術運動、ミニマル・アートなどの美術動向であった¹¹⁾。実際、独立を境に、倉俣はイラストレーター¹²⁾の宇野亜喜良や横尾忠則、美術家の高松次郎や田中信太郎、

三木富雄らと親交を結び、一九六〇年代後半には彼らとの協働による実験的な商業インテリア・デザインを複数実現させている¹²⁾。そして、とりわけ家具デザインに関しては、彼はおそらく、己のデザインが前衛美術に近づくものとなることをいっそう強く意識したのであった。一九六九年に山口が、「僕も、こういうオブジェ家具を、彫刻家が自分の作品を作るように、自分のために作るのです」と倉俣が述べたと記していることは、それを十二分に示唆する¹³⁾。

ゆえに、倉俣の家具作品を美術に接近したデザインとみる理解は、その作り手と受け手の両方において共有された意識であったということが出来る。だが、いかなるかたちでデザインが美術に接近したものの、すなわち「デザイン・オブジェ」となり得るか、ということについては、批評者たちの考えと倉俣のそれには微妙なずれがあったといわねばならない。すでに述べたように、批評者たちにとっての「デザイン・オブジェ」とは、前衛美術に見出されるのと同質の観念的性格がデザインの文脈に移し変えられたものを指していた。無論、それは、一九七〇年代の倉俣が「デザイン・オブジェ」として意図したものであつたに相違ない。だが、その一方で彼は、この時期、そのような前衛美術の観念性を抛り所としない「デザイン・オブジェ」をも手掛けていたのである。そして、それらの「デザイン・オブジェ」は、必ずしも批評者たちが「デザイン・オブジェ」として評価したものではなかった。

批評者たちがおもに称揚したのは、倉俣が、デザインと機能との結びつきに対する問題提起として、アイロニーやパラドクスの表現となるようなデザインを試みたことである。そして、とりたてて重

要視しなかったのは、この作家が奇抜なかたちのデザインを試みたことや前衛美術の造形の直接的な引用を行ったこと、あるいは、パロディやユーモアの表象としてのデザインを試みたり、彼が子供時代にみた風景の記憶をデザイン源泉としたことなどである。彼らにとって、前者は美術における観念的なものの表現のデザイン文脈への巧みな変換であり、ゆえに彼の家具を「デザイン・オブジェ」と呼ぶに足る特質ではあったが、後者はそうではなかったのだから。

しかし、倉俣にとっては、このように批評者たちに等閑視されたものをも含むすべての作品が、それぞれに異なる「デザイン・オブジェ」を成立させる実験的試みであったに違いない。それゆえ、前衛美術に見出されるような観点的思考を抛り所としないものをも含む彼の家具デザインは、批評者たちが「デザイン・オブジェ」と呼んだものとはしばしば、対立することを余儀なくされた。このことは、一九七〇年代の倉俣による一連の家具作品が、デザインの美術への接近に新たなデザインのあり方を探ろうとする作家と批評者たちの相克を反映したものにほかならないことを物語っている。

本論が検証を試みるのは、この相克の様相であり、それらの様相のなかに倉俣の家具の前衛性をみようとするのが本論の目的である。倉俣と批評者たちの相克はとりわけ、家具デザインにおける「かたち」の意義に関する両者の見解の相違が描き出されることで、いっそうその輪郭を明らかにするものと思われる。したがって、本研究においては、一九七〇年代の倉俣の家具作品を、「かたちの否定」の試みと「かたちの冒険」の試みの大きくふたつに分け、「か

たち」の観点からみた、「デザイン・オブジェ」のあり方をめぐると倉俣と批評者たちの視座の違いについての検証を行う。そして、これらの検証の結果、一九七〇年代の倉俣の「デザイン・オブジェ」がこれまで指摘され得なかった新たな前衛性を獲得していた可能性について、考察を試みる。なお、倉俣に関する学術研究は数篇の卒業論文と修士論文のみに留まっていることから、本研究は作品分析とともに、倉俣自身の記述や当時から今日に至るまでの他者による批評記事、および筆者が倉俣の関係者に行ったインタビューの内容に基づくものとなっている。

二、「かたち」をめぐる葛藤

一九六五年の独立以降、一九七〇年代末までに倉俣がデザインした家具は、その初期の例である《引出しの家具》（一九六七）がオイル塗装仕上げによるナラ材合板でつくられたことを除けば、ほとんどがアクリル板やスチールパイプ、ガラスなどのいわば工業用素材でできている。もともと、一九七〇年に制作された一連の《引出しの家具》【図1】は合板を素材としているが、表面が黒色のポ

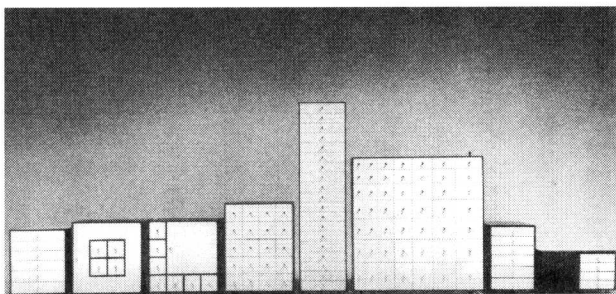


図1 倉俣史朗《引出しの家具》のシリーズ、1970年、合板にポリウレタン塗装、デコラ白半艶消し
製作：青島商店 撮影：小川隆之

リウレタン塗装と白色のデコラ半艶消しで仕上げられていることにより、あたかも無機的な素材でできているかのような印象を与える。そして、より重要なのは、この作例を含む一九七〇年代の倉俣の家具が、僅かな例を除けば、総じて単純な直方体や丸型であるか、あるいはそのような原初的な形態の反復としての幾何学的抽象の姿を呈していることである。このような姿の背後にある作家の思考は、一九六九年に倉俣が草森紳一に語ったとされる次の言葉に窺うことができる。

多くの現代家具は、木の部分がアクリルに変わったにすぎない。あまりに家具そのものでありすぎる。かたちのデザインで¹⁴ありすぎる。

ここで倉俣が「かたちのデザインでありすぎる」と述べたことには、ひとつには「装飾的なかたちでありすぎる」という意味が込められていたであろう。というのも、この時代の家具デザインの大部分は西洋の装飾モチーフなどで覆われたものだったからである。だが、その一方で、この倉俣のコメントを「かたちの否定」、すなわち、独創的な、新奇な形態にデザインの価値を求めることの否定という意味に敷衍することも可能である。同じく一九六九年に、倉俣が宝飾店《タカラ堂》（一九六九）のインテリア・デザインについて記した次の文はそれを強く示唆する。

この店舗のなかで やってみたいと思ったことは 最少限の

エレメントと最少限のシステムによる不変的なものをつくることだった。……。

「不変的」なものといっても 形としてのモニュメントを考える気はさらさらしない。……。

一般にカタチをつくることだけがデザインだととられがちだけれども、そして確かに結果としてあらわれた具体的なものにみえるものがデザインであるのはたしかなのだが、しかしそれだけではないはずだ。

結果として 具体的なカタチは過程にある抽象的な主張とか考え方をふくむ表現なのだと思う。¹⁵

この記述のうち、「最少限のエレメントと最少限のシステムによる不変的なものをつくること」という一節には、倉俣が関心を寄せていたミニマル・アートの思想の反映が明らかにみて取れる。最小限性は、当時の多くの人々がミニマル・アートの思想の中軸的要素として見なしたものだからである。したがって、ミニマル・アートの単純な幾何学形の反復の手法についても、それは最小限性の考えの体現化として解釈されるのが常であった。実際に、この引用文の主題である《タカラ堂》が、支持体のない大きなガラス板の反復を特徴とするインテリアであることは、そのような解釈のもとでの倉俣によるミニマル・アートの理解の顕れとみてよい。¹⁶

そして、「形としてのモニュメントを考える気はさらさらしない」という一節に始まる文章は、書き手である倉俣の「かたちの否定」の意志を強く窺わせる。この意志もまた、「形態は機能に従う」と

いう信条のもとに簡潔な形態を生みだしたモダン・デザインの思想よりは、ミニマル・アートの作家たちが意味や暗喩の喚起につながる形態操作を拒絶し、最小限の形態としての原初的な幾何学形を選択したことに刺激されて生じたものと考えられる。したがって、先に引いた、「かたちのデザインでありすぎる」という彼の言葉も、デザインにおける形態の価値を否定する意志を表したものと見なすことができるだろう。事実、一九六〇年代末から一九七〇年代にかけて倉俣が手掛けたデザインの大半は、インテリアと家具の両方ともに、単純な幾何学形を構成要素とするか、あるいはまったく形無しきものを伴わないことによって、「かたち」の存在よりも観念的なものの顕れが強く感じられる作品であった。

しかしながら、この《タカラ堂》に関する倉俣の記述において筆者が注目したいのは、この文章の後半部分に、「かたちの否定」の意志の顕れとともに、それに対する迷いのようなものも見出されることである。とりわけ、「一般にカタチをつくることだけがデザインだととられがちだけれども、そして確かに結果としてあらわれた具体的なもの、目にみえるものがデザインであるのはたしかなのだが」という一節は、目にみえる「カタチ」もまた、デザインの重要な要素であることは完全に否定し得ない、とする倉俣の本音が無意識に顕れたものと捉えられるだろう。

この一節が暗示する「かたち」の価値の肯定と否定をめぐる倉俣の葛藤は、実際の作品においても顕在化することになる。一九七〇年代の倉俣は、形態を消失、あるいは単純化させる試みと、形態操作を前面に押し出す試みの両方を並行して行ったからである。この

ような「かたち」の葛藤の両極の産物に対して、当時の批評者たちが軍配をあげたのは、形態表現が抑制され、観念的なものの表出が優位に立つ前者であった。倉俣の知己であるインテリア・デザイナー、内田繁が筆者に語ったように、一九七〇年代の倉俣が、「形態から全部逃れていた」¹⁷⁾のは事実である。したがって、己の作品が「かたち」よりも観念のデザインとして捉えられることは、彼の本意でもあったに相違なく、この点で批評者たちと倉俣の考えは合致していたといえるだろう。だが、それゆえに、「かたち」に関する彼の葛藤のもうひとつの帰結であった形態操作のデザインの意義については、語られないままになったといえるのではないか。

形態の無化、すなわち、「かたちの否定」を通じて倉俣が観念的なものとしてのデザインを生み出したことは、比類なき前衛的試みに相違なく、次章で行う検証は、批評者たちがいかにそれを称揚したかを描き出すものとなる。しかしながら、続く章で述べるように、彼が「かたちの否定」と同時に行った「かたちの冒険」の試みは、批評者たちからは辛辣な眼差しを向けられるか、あるいは等閑視されたものではあったが、それは、「かたち」が有する力をデザインの新たな機能として捉える倉俣固有の思想の体現化であった点で、やはり前衛的な試行として捉えられ得るのである。その前衛性を検証することは、一九七〇年代の倉俣が「かたち」を否定し、観念的なものに徹していたとする一般的な理解に対し、新たな考察をつけ加えることになるだろう。

三. かたちの否定

倉俣の家具作品において「かたちの否定」の最初の特筆すべき試みといえるものは、ともに一九六八年の作である《プラスチックのワゴン》【図2】と《プラスチックの洋服ダンス》【図3】である。無色透明なアクリル板を唯一の素材とすることで「かたち」の視覚的な消去を試みたこの家具は、その原点を彼が一九六三年に三愛ドリムセンターのために手掛けた、棚受までもが透明化されたアクリル製ショーケースに見出すことができる。さらに、一九六八年の

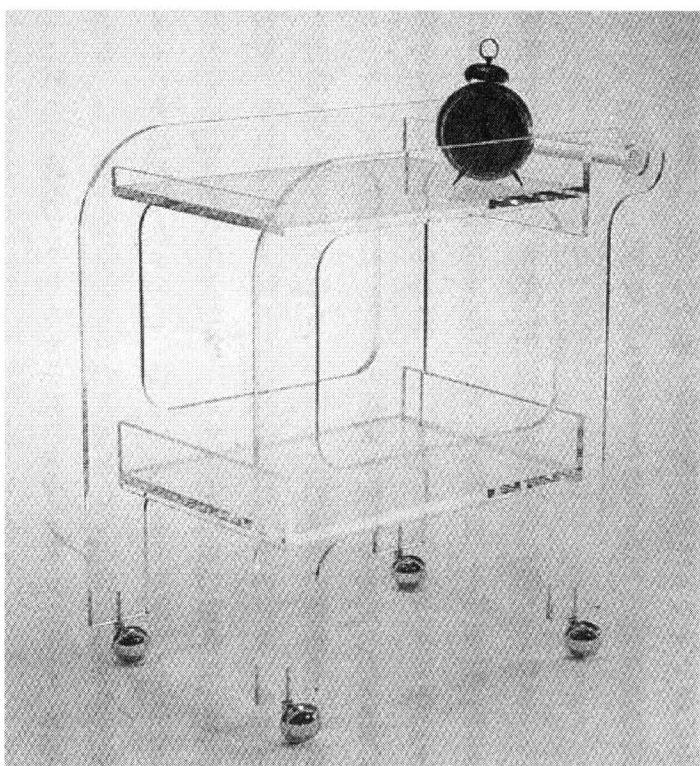


図2 倉俣史朗《プラスチックのワゴン》1968年、透明アクリル板（12mm厚）、ボールキャスター 製作：(株)イシマル 撮影：藤塚光政

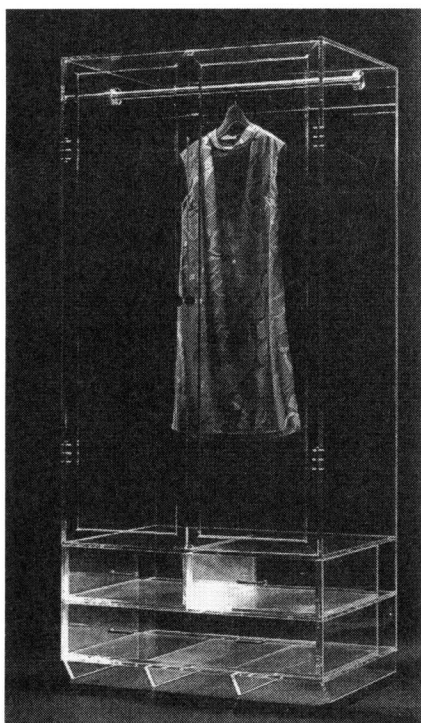


図3 倉俣史朗《プラスチックの洋服ダンス》1968年、透明アクリル板（12mm厚）製作：(株)イシマル 撮影：藤塚光政

倉俣のインテリア作例は、このふたつの家具が展示用什器として用いられた紳士服メーカー「エドワーズ」の展示会のディスプレイ・デザイン（東京・ヒルトンホテル）が透明なエアドームを、また、《西武百貨店カプセルコーナー》（東京・渋谷）や《メンズショップ シバサキ》（静岡）の内装が各々、透明カプセルを特徴とすることから、これらの家具も、そのようなインテリア・デザインの透明化の試みと発想を一にしていた部分もあっただろう。もともと、通常は透明化が避けられるワゴンやタンスを透明アクリルでつくるという構想には、当時、倉俣のデザインに関して助言を行っていた田中信太郎がそれを具体的に提案したことが関与した可能性もある¹⁸。いずれにせよ、一九六八年は、倉俣が透明な家具の制作に執心した時期であった。同年、彼は、前述の作品のほかに、三角錐状の透明アクリルのフレームの中に黒のアクリル板でできた十数個の変形の引出しが嵌め込まれた《ピラミッドの家具》【図4】と、夥しい数の透明アクリル板の引き出しが四方から引き出せるようになっ

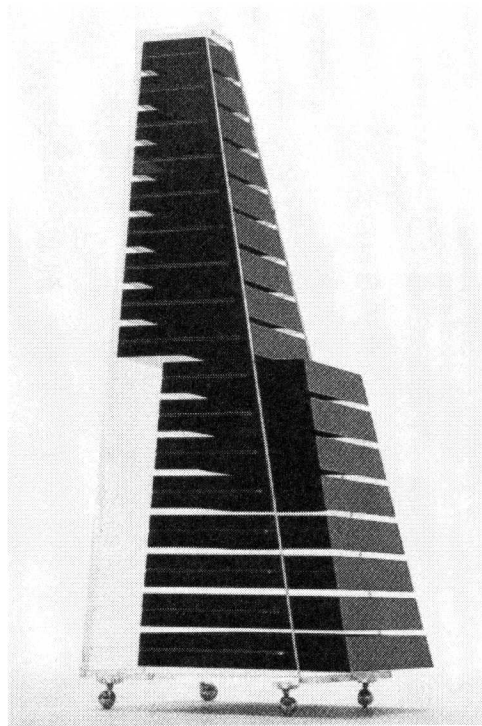


図4 倉俣史朗《ピラミッドの家具》
1968年、透明アクリル板（12mm厚）、黒アクリル板（8mm厚）製作：(株)イシマル 撮影：藤塚光政

ている《引出し》【図5】も手掛けている。

これらの透明アクリル板を素材とする家具（以下、透明家具と称する）は、観念的なもの表現としての倉俣の家具デザインのイメージを最初に人々の心に焼きつけたものであった。とりわけ、当時の環境芸術の率先者であった美術家の山口勝弘は、透明アクリルが用いられることで物質性が排除され、その結果、デザインされたものが自体が見えなくなる、というこの家具の特質を、マルセル・デュシャンが芸術作品と作家の権威や個性を否定したことに倣い、倉俣がデザインの没個性化——すなわち、デザインが見えなくなることでその個性が否定されるという作用——を図ったものとして解釈した。一九六九年に山口は次のように記している。

この間、この原稿を書くためにほんの数刻だけ彼（引用者註「倉俣」）と会った時、彼が何回かデュシャンという名前を口

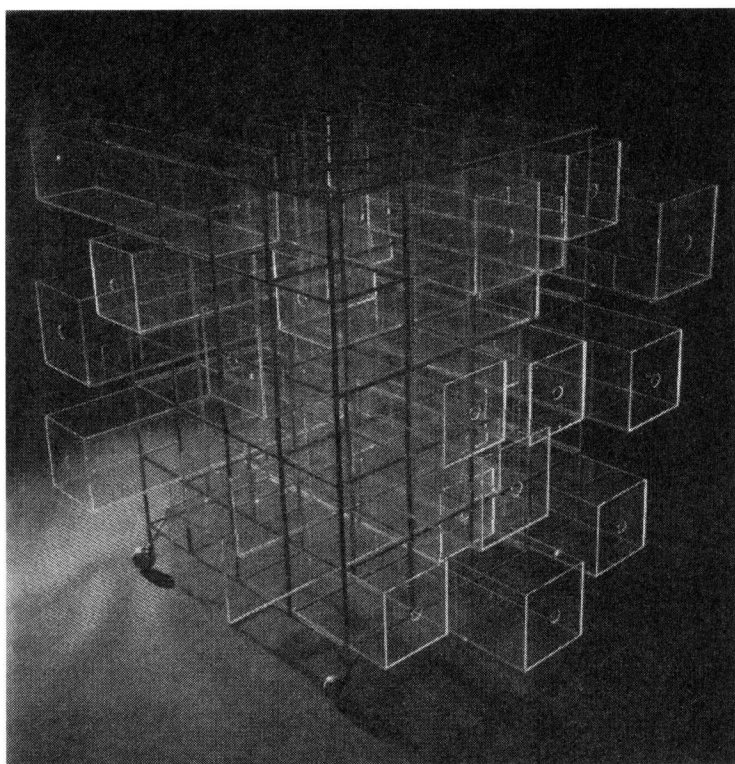


図5 倉俣史朗《引出し》1968年、透明アクリル板（3mm厚）、ステンレススチール（5mm角）製作：(株)イシマル 撮影：藤塚光政

にするのが印象にのこった。……倉俣さんの仕事を理解し、その真髓を把みとるには、デュシャンという光源によって照らしますが、それがすべてなのである。……今年に入って、倉俣さんは新しい素材実験に興味をもちはじめた。この素材に対する興味の示し方もデュシャン的なものだ。……商品ケースとか、家具の不透明性とか隠蔽性に強い抵抗感を感じはじめている。ひいては、商品それ自体……を、より明確に認識させようとしている。……すなわち、デザインする対象物の素材の個性をできるだけ没個性にするという考えにとりつかれているらしい。透明

なアクリル樹脂のカプセル型の商品ケース、なかでも愉快なのは、アクリルの透明板による洋服ダンスである。ここでは、洋服ダンスという対象物は、既成の型だけを保っている扉とか引出しといった型を引きつぎながら、洋服ダンスのイメージからは大変に遠いところに来てしまっている⁽²⁰⁾。

この記述において、山口が、《プラスチックの洋服ダンス》の型が既成の箆笥からとられたものであることに言及している点は、彼が倉俣の透明家具の中に、デュシヤンのもうひとつのよく知られた思想である「レディメイド」の考えをみていたことを窺わせる。そして、全体的にいえることは、この山口による論評が、「かたち」が作家の個性や独創性の顕れとなることを前提としていることであり、彼は、そのような「かたち」の概念を覆すデザインとして、倉俣の透明家具を評価したと考えてよいだろう。それは、より具体的にいえば、倉俣の家具は透明な物質でつくられたり、既成の型が用いられることによって、「かたち」という独創性を主張しないデザインとなり得る、という解釈である。すなわち、山口の倉俣の透明家具に対する理解は、「かたちの否定」という前衛美術の観念的思想の引用をこれらの家具にみることに立脚したものであったといえよう。このような理解において、山口は倉俣の家具を「デザイン・オブジェ」と呼んだのである⁽²¹⁾。

他方、批評家の多木浩二は一九七六年に倉俣の作品集に寄せた序文において、《プラスチックの洋服ダンス》を次のように評している。

かれはまた洋服ダンスを透明なアクリルでつくったことがある。透明な素材（あるいは透明そのもの）はかれに特別な執着をよびますようだが、洋服ダンスの場合もそれはパラドクスの象徴としてあらわれる。しまいこむこととあらわすことが同時に存在している。たまに洋服があるよりも、透明なアクリル板をとおすと、洋服には奇妙に実体感をうしない幻覚にかわるのである。……。いわば洋服はもはや物ではなく記号になってしまふ。かれのデザインは商品世界の記号化にさからうのではなく、むしろそれを上まわる記号化の方法をもっている。これは洋服ダンスをとりだしたのもただそれがレトリック（パラドクス）のみからできあがっているからである⁽²²⁾。

多木の《プラスチックの洋服ダンス》に対する理解は、それが造形というよりも、パラドクスというレトリックであるということである。彼の解釈を咀嚼するならば、この家具デザインが言葉のレトリックとして成り立つのは、箆笥や洋服がそれぞれ概念としての言葉に読み替えられているからにはかならない。物の言葉への読み替えは、物を記号化する作業と同じであるといえる。この作品では、箆笥が収納を意味する記号として読み替えられ、洋品店のショーケースが物をみせるものの記号として読み替えられている。箆笥とショーケースはここにおいて、一定の意味を有する記号として捉えられているために、《プラスチックの洋服ダンス》は、記号が意味するもの、すなわち、言葉によって語られたレトリックとして見なされ得るのである。この家具の場合、語られる内容は「しまいこむこ

と(筆筒の概念)とあらかずこと(ショーケースの概念)が同時に存在している」という矛盾した状況である。

多木は、同様の記号化が筆筒のなかに吊るされた洋服に対しても行われていることを述べる。洋服は、透明なアクリル板越しにみえることによって、もはや個人の所有物ではなく、ショーケースのなかにディスプレイされた商品という記号に読み替えられている。そして、商品という記号に読み替えられた洋服はたちまち、「商品世界の記号化」に従って、物ではなく記号そのもの、あるいは虚像と化してしまう。

この解釈が記号論の立場に立つものであることは明らかであり、それは、デザインの機能という、いわば人間と物との関わりへの構造を記号化して捉える視角からなされた解釈にほかならない。記号論的な操作は、デュシヤンを初めとする多くの前衛美術の表現に見受けられる要素である。もつとも、デュシヤンは、一例を挙げるならば、便器のような機能物そのものを造形美術に対峙させることでその操作を行ったが、多木による批評は、倉俣が同様の操作を、美術ではなくデザインが人々に対して意味するもの(すなわち、記号)という文脈において行ったことを強調するものであった。その点において、多木の批評は、前述の山口の批評とは明らかな異なりをみせていたといえるだろう。

そして、倉俣の側はこれらの山口や多木による批評に対し、どのように反応したかといえば、おおむね、肯定的であった。たとえば、一九七四年の山口と倉俣の対談において行われた次の会話は、倉俣の作品をデュシヤンの没個性化やレディメイドの思想の延長線上に

あるものと捉える山口の理解や、彼の作品をパラドクスのレトリックとして見なす多木の解釈が、倉俣自身によっても同意されたものであることを十分に窺わせる。

山口「アノニマスということばを〔引用者註〕倉俣さんが」たしか使ったことがあると思うんですけども、無名性というか、匿名性というか、それは意味がないというか、個性的な表現をなるべく排除するということですか。」

倉俣「できたら作家まで全部消えちゃうみたいな。」

(……)

山口「透明なキャビネット、あれなんかは、中のものが見えるために透明にしているわけですか。それともキャビネットの形とか……。壁の形ということをはわからなくするために透明にしたのですか。」

倉俣「その両面あると思います。その一方では、わざと古い型の木組の洋服ダンスの形をとったことはあります。」

山口「古いのを使うというのはアイロニーなんですか。」

倉俣「一種のアイロニーの意識はあります。ただ、アイロニーなりパラドックスというのは自分から見た対象物があると思いますし、その対称物(「ママ」が明確になるまでの体験なりのプロセスが各々あると思います。僕の場合は、短かかったけれど戦争の体験みたいなものが一つの核になっていると思います。」⁽²³⁾

ここで言及された「アイロニー」とは、多木が、倉俣のパラドクスの表現の意義として指摘した倉俣独自のデザイン思想である。それはつまり、「現在の社会の中でわれわれが日常接している事物の体系そのものに対する挑発的な批評²⁴」としてのデザインのあり方を提示する思想である。収納とディスプレイの機能が同時に存在するパラドクスとしての透明な箆笥は、われわれが箆笥を「収納家具」として当たり前のように見なしていることへの皮肉であり、その皮肉を通じて、倉俣のデザインは、物の新たなあり方、もしくは、物と人間の本質的な関係のあり方を問うのである。このような既存の価値体系に対する批判の精神は、軍国時代に少年期を送った倉俣が、戦前には子供の頭を平気で殴っていた大人が、戦争が終わるや否や、頭をなで始める、と

いう社会的価値観のパラドクシカルな転換を経験したことを核として培われたと考えられる。²⁵ 彼がアイロニーの対象物として戦争体験を挙げたのは、それが、われわれが常識と見なしているものの危うさを常に彼に思い起こさせる経験だった

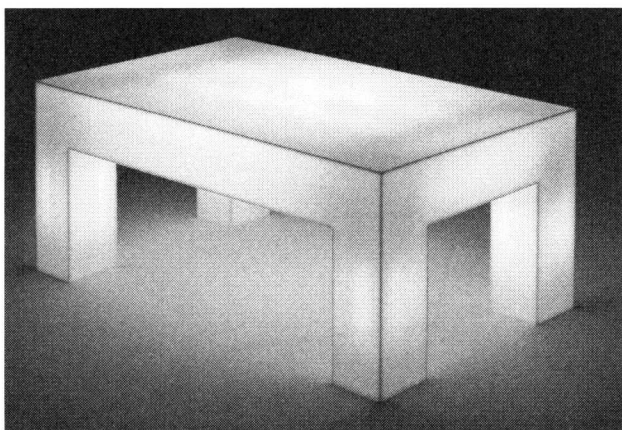


図6 倉俣史朗《光のテーブル》1969年、乳白アクリル板（3mm、および5mm厚）、蛍光管、製作：(株)イシマル、撮影：小川隆之

からであろう。

以上みてきたように、倉俣の透明家具がデュシヤンの考えの反映としてのアイロニーやパラドクスの表現であることは、作家と批評者の両方によって共有された見解であり、それが「かたちの否定」によって果された表現であるという点においても両者の見解は合致していた。作り手と受けての両方において認識されたこのふたつの性格を備えた倉俣の「デザイン・オブジェ」には、ほかに《光のテーブル》（一九六九年）【図6】や《ランプ オバQ》（一九七二年）【図7】、《ガラスの椅子》（一九七六年）【図8】などがある。

《光のテーブル》は厚さが三ミリと五ミリの乳白色のアクリル板

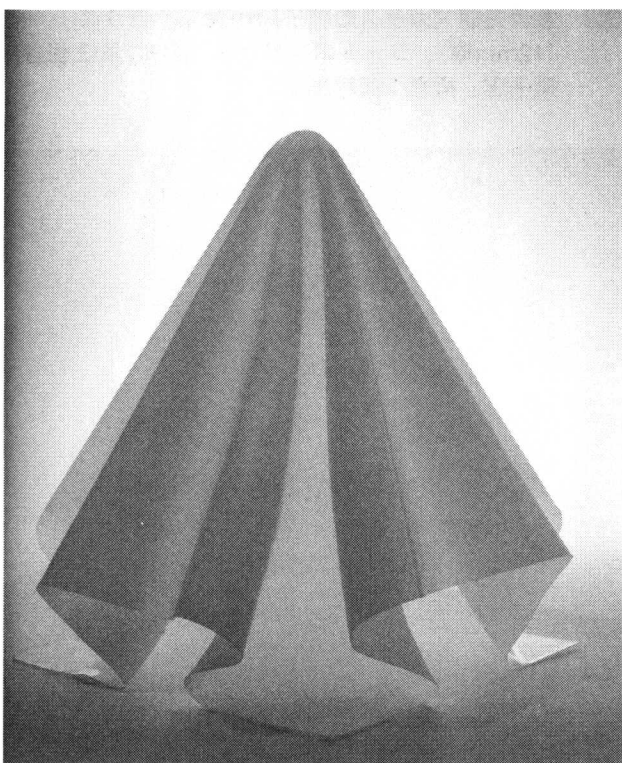


図7 倉俣史朗《ランプ オバQ》1972年、乳白アクリル板(2-3mm厚)加工に照明を内臓、製作：(株)イシマル、撮影：小川隆之

を接着してつくった
 テーブルの内部に、
 複数のスリムライン
 の蛍光管を仕込んで
 光らせた家具である
⁽²⁶⁾。この家具が照明
 とテーブルという、
 通常は相容れない記
 号を同時に存在させ
 たパラドクスである
 ことはいうまでもな
 い。そのレトリック
 は、この家具の形態
 がテーブルを指し示

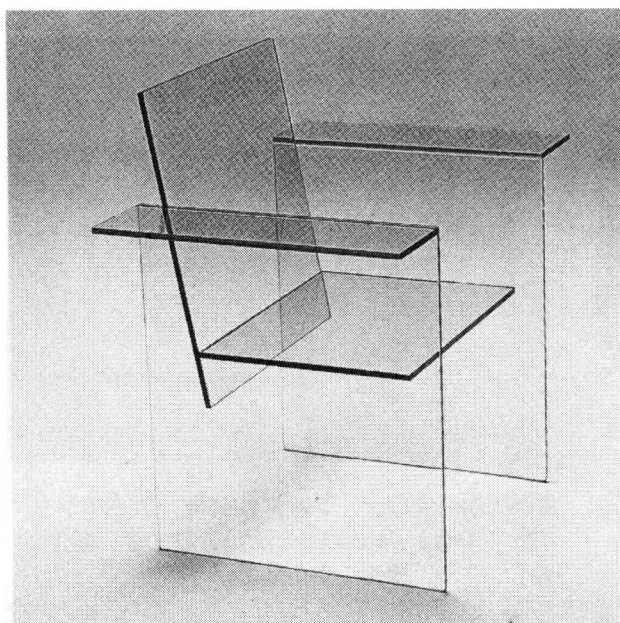


図8 倉俣史朗《ガラスの椅子》1976年、ガラス
 (12mm厚)、フォトボンド100、製作：(株)三保谷
 硝子店、撮影：藤塚光政

す最小限の形態、すなわち、一切の装飾を欠いた単純な板と四本の
 脚、であり、それがあたかも照明器具のように光ることで成り立っ
 ている。この「かたち」が、それがテーブルである、ということ以
 上のことを主張しないのは、デザインの獨創性を「かたち」に求め
 る態度の完全な否定であり、その獨創性を異なる機能の一体化に見
 出そうとする姿勢にほかならない。

同様の試みを倉俣は、照明の機能と椅子の機能が合わさった《光
 の椅子》(一九六九年)【図9】においても行っている。このふた
 つの光の家具は、作家本人が述べているように、通常、照明のデザ
 インといえば照明器具をデザインすることを考えるのに対し、器具

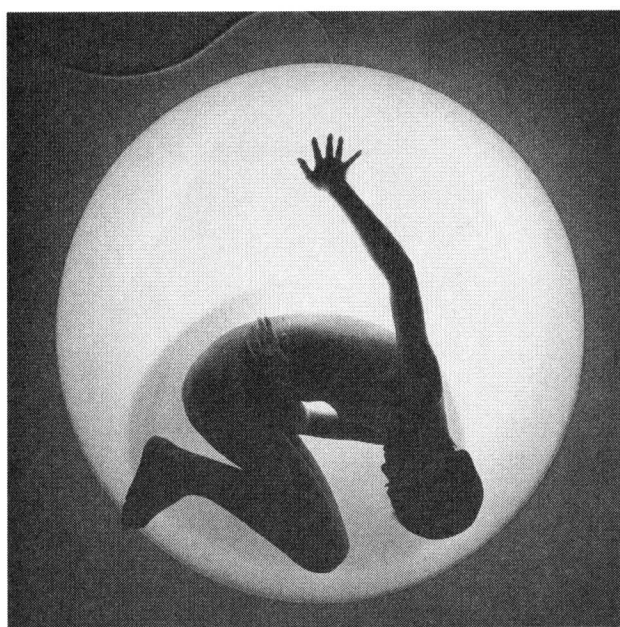


図9 倉俣史朗《光の椅子》1969年、乳白アクリル板
 (5mm厚)をFRP型によりスナップ成形、蛍光
 管、製作：(株)イシマル、撮影：小川隆之

という「そのものに纏はりついている諸々のものを取除き、ゼロか
 ら見なおすこと、」⁽²⁷⁾さらには、「器具ではなくて部屋の中の光、た
 とえば光の入った椅子の場合でいえば、天井や壁から光がこなくて
 もいいかもしれない」⁽²⁸⁾と発想することから生み出されているのであ
 る。その意味において、これらの家具は、観念的なものの表現であ
 ることが、「かたち」の造形であることに優越する「デザイン・オ
 ブジュエ」であるといえよう。

同じ主旨は、《ガラスの椅子》⁽²⁹⁾にも明らかに見出される。ガラス
 を接着しただけでできあがっているこの椅子は、前述の光の家具を
 手掛けた家具製作者の石丸隆夫とともに倉俣のデザインの実現の両

輪となったガラス職人の三保谷友彦が、彼のガラス店を訪れた接着剤メーカー「明星チャーチル」から、新たに開発された接着剤である「フォトボンド100」を入手したことにより実現された。³⁰ 倉俣は、一九八一年にこの家具について次のように述べている。

……だれかが、ぼくのガラスの椅子やテーブルについて、形があまり新しくない、というようなことをいうかもしれないけど、ぼくとしてはいわゆる「前衛」的な形をあそこでつくろうとは全然考えていなかったわけ。むしろ椅子の〈原型〉をやっているわけね。それがわりあい素直にすうーとできたんだよね。³¹

この記述から、《ガラスの椅子》が「かたちの否定」の意志に貫かれていることは明らかであり、さらには、そうした主旨がデザインの独創性を「かたち」に求める人々の批判を招いたことも窺われている。だが、この種の「かたちの否定」は、いうまでもなく、山口や多木のような前衛美術の批評に携わる人物たちにとっては称揚すべきものであった。³² なぜなら、この家具もまた、「かたち」の造形であることよりも、「割れやすいもの」と「見えないもの」の記号であるガラスに対して、椅子というものの記号——人間を支える頑丈な物であり、頑丈さや装飾性を印象づける「かたち」を伴うもの——が突きつけられた、観念的な、パラドクスのレトリックとしてのデザインに相違ないからである。

本作品は一九七七年に、倉俣を含む五名の作家による現代美術展

「Art Today '77 見えることの構造 6人の目」(東京・西武美術館)に出品されたが、同展図録の巻頭エッセイにおいてこの展覧会の企画者である美術批評家、東野芳明は、この「『見えない椅子』に座ろうとして、ぼくらは、見える椅子という安全弁で支えられていた日常の亀裂をかい間見ることに」³³ となると記している。東野もまた、《ガラスの椅子》をパラドクスのレトリックとして見なしたことは明らかであり、それゆえに彼は、他の四名のコンセプトチュアルな美術家とともにデザイナーである倉俣にも同展参加を求めたのである。³⁴ さらに同図録には、数袋の砂嚢が載せられた《ガラスの椅子》の写真【図10】が掲載されている。この写真は、《ガラスの椅子》がパラドクスのレトリックとしての「オブジェ」であると同時に、重みに耐える椅子、すなわち、「デザイン」でもあるという、二重、三重のパラドクスの表現にはかならないことを主張する。つまるところ、本写真は、倉俣が、東野や多木、山口とも考えを一にしていたことの強い示唆となっているのである。

そして、《ガラスの椅子》に数年先立つ一九七二年に発表された《ランプ オバQ》³⁵ は、アクリル板を電気炉に入れて熱して軟化させ、それを円形、正方形、球形の三種の物体の上にかぶせて冷やし、アクリル板が自重で垂れ下がるままに自然成形された照明用デザインだった。倉俣はこの作品について、一九七二年の発表時に次のように発言している。

デザインも何も、コンセプトしかないと思っっている。

こんどは変わったという印象をよく与えているようだが、機能

性・合理性に対するアンチ・テーゼという意味では、姿勢は一貫しているつもり。³⁶⁾

ここでもやはり、「コンセプト」、すなわち、観念的性格の「かたち」としての「デザイン」に対する優越性は明白である。倉俣は一九八五年に、ふたたびこのランプに関連して、「布地やアクリルというような、自身が形を生む素材を選び、その中で生まれる偶然なもの、ものを硬化させて用いるくせ」³⁷⁾を自分が持っていると言っている。そのような「くせ」がまた、ふたたびデュシヤンの観念的な芸術に触発されて意識化されたものであったことは、批評家の羽原粛郎の記憶が立証するであろう。

羽原は、彼自身が倉俣に対してデュシヤンの《三つの停止原器》(一九一三—一九一四)についての話をした際に、倉俣が《ランプオバQ》の構想を思いついたことを筆者に語っている。³⁸⁾《三つの停止原器》とは、デュシヤンが三本のメートルの帯を高さ一メートルの場所から落とし、空中でねじれて曲線となって床に着地した帯を、そのかたちが保たれた状態でカンヴァス布にニスで固定した作品である。これは通常の原器であるメートル法に対するアイロニーとしての歪なメートル原器であり、その原器は、デュシヤンが自ら語っているように、「偶然によって、私の偶然によって得られる形」³⁹⁾なのである。したがって、「かたち」の成形を「偶然」にゆだねることにより、「かたちの否定」を試みるというデュシヤンと倉俣との接点は明白である。

そして、倉俣の《ランプ オバQ》の場合は、焼き物にも似て、

ある程度の量産が可能であると同時に、ひとつひとつに異なる「偶然のかたち」が与えられる。したがって、「偶然」により生み出され、空間に消え入ろうとする光がそのまま、「かたち」のない「かたち」へと凝固したかのような本作品は、美術作品や照明器具のデザインの「かたち」への固執、さらには、インダストリアル・デザインの大量生産の合理性といったものに対する、幾重ものアンチ・テーゼと化しているのである。

以上のように、「かたちの否定」として試みられた一九七〇年代の倉俣の家具は、没個性(アノニマス)であることや、記号によるパドクスの手法を通じての既成概念に対するアイロニーであった、観念的なものの表現であることによって、それが前衛美術

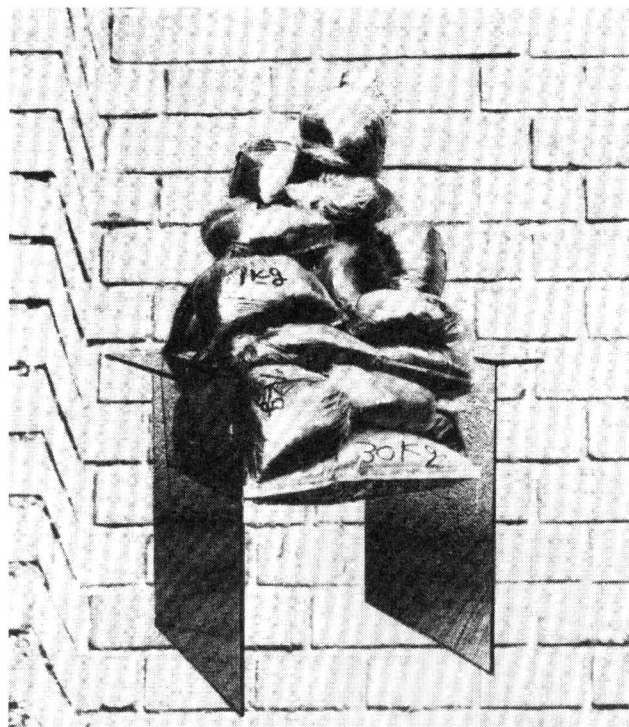


図10 『Art Today '77見えることの構造 6人の目』(同名展覧会図録、東京・西武美術館、1977年)に掲載された、砂嚢が積まれた《ガラスの椅子》の写真、撮影：小川隆之、撮影年不明

に接近した「デザイン・オブジェ」となり得ることを作家が思考したものであり、批評者の側もまた、そのように見なしたものにほかならなかった。しかしながら、前章で触れたように、倉俣は同時代に「かたちの否定」に並行して、「かたちの冒険」の試みも行ったのである。繰り返し述べるように、それらの試みは、「かたちの否定」と同様に倉俣が「デザイン・オブジェ」を意図して行ったものであるにも関わらず、批評者たちの全面的な称賛を得るものではなかった。次章においては、この「かたちの冒険」をめぐる両者の相克を明らかにする。

四. かたちの冒険

倉俣が、「かたち」の消去や没個性化を試みた透明家具や光の家具を手掛けたのは一九六〇年代末であり、「デザインも何も、コンセプトしかない」という《ランプ オバQ》を手掛けたのは一九七二年である。だが、これらの「かたちの否定」の家具の合間に、倉俣は明らかに「かたちの冒険」と呼ぶべき家具を生み出している。それは、一九七〇年に発表された《変形の家具 Side 1》、および《変形の家具 Side 2》【図11、12】である。

一対の家具として構想されたこのふたつの引出しは、作品名が示すように、同年に手掛けられた合板に黒色ポリウレタン塗装と白色デコラ半艶消しを施した《引出しの家具》【図1】を「変形」させたものである。しかし、この「変形」の操作が、いとも簡単に直線をカーヴさせただけのような視覚的印象を与えるのとは裏

腹に、当時の《変形の家具》の制作工程は、薄いベニヤ材を何枚も重ねてS字の曲線をつくるという、想像を絶するほどの困難な作業と技量を要するものであった。⁽⁴⁰⁾ 熟練職人の労力の結果、《Side 1》は、十八個の引出しの微妙なカーヴの集積によってふたつの1000Rの円弧から成るS字曲線を正面に有するものとなり、同じ曲線が《Side 2》の側面の輪郭線をかたちづくることで、両者は対の引出しとして立ち現れる。

この《変形の家具》に関して興味深いのは、発表当時、この作品が賛否両論を招いたことである。称賛の例の最たるものは、一九七二年十二月に倉俣が第十八回毎日産業デザイン賞を受賞し、それを報じる毎日新聞の記事において、倉俣の代表作として《変形の家具 Side 2》の図版のみが掲載されたことにはかならないだろう。同賞選考委員のひとりであったグラフィック・デザイナーの亀倉雄策は、同記事において次のように記している。

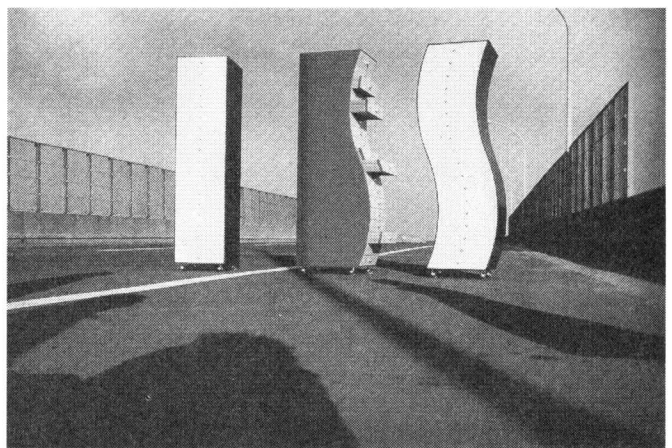


図11 左から《引出しの家具》、《変形の家具 Side 1》、《変形の家具 Side 2》、撮影：小川隆之、1970年

私がいちばん倉俣にひかれる理由のひとつは、彼の作品に日本的とか民族的というものが、ひとかけらもないことである。……それは、インテリア・デザイナーの先輩達がたどった道を彼は歩まないところがいいのだ。……。しかし、この家具についてだが、倉俣は家具を使用する側に立って設計していないという説がよくきかれる。それは収納性とか使い勝手のよさという点を無視しすぎるといのである。使った人の話では使いにくいという。しかし、それなのに倉俣の家具が部屋にデンと居すわっていることで、あたりが全く倉俣的な空気でピリッと引きしまるそうだ。「まさに見事なオブジェなんですよ」という。これは少々ほめすぎかも知れない。だが、たしかに彼の造形感覚には一種独特な鋭い新鮮さといったものがはりつめてい

るように思う。⁽⁴⁾

たち」であるとともに、その「かたち」が彫刻のような「オブジェ」を想起させることについてはあらためて記すまでもない、と考えたからではないだろうか。そうであれば、当時、この家具を好んだ人々の多くがその奇抜な「かたち」に「オブジェ」性を見出すことで、《変形の家具》を「デザイン・オブジェ」として捉えたものと見なされ得る。このような賛美は、無論、同時代の倉俣のほかの家具が享受していた「かたちの否定」としての称賛とは異なる種類のものであっただろう。

いずれにせよ、倉俣による《変形の家具》の称賛の理由が不明瞭であることは確かである。そこで、この家具に関する他の批評に目を向けようとすれば、驚くべきことに批評記事自体がほとんど見当たらないという事実面に直面する。この家具が好評を博したことは倉俣の記事から明らかであるが、それにも拘わらず、同記事以外に

《変形の家具 Side 2》について倉俣が評価しているのは、それが「日本的」なるものをまったく醸し出さないことであり、それが置かれる空間を「倉俣的な空気」で引き締めてしまう「見事なオブジェ」であるということである。だが、倉俣は、この家具がいかなる意味で非日本的であり、「オブジェ」であるのかについては、まったく具体的に述べていない。それは、倉俣が、S型の形態が「日本的」とはいい難い「か

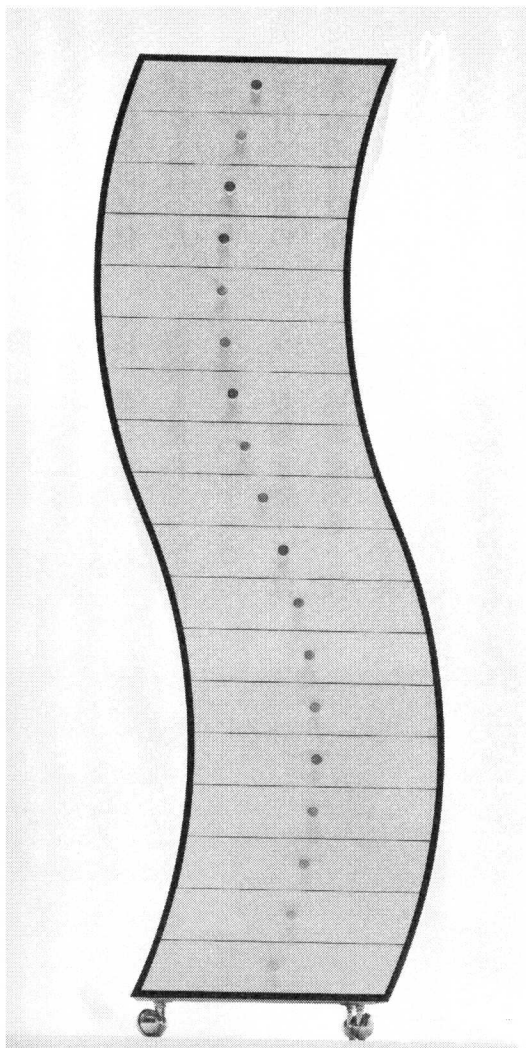


図12 倉俣史朗《変形の家具 Side 2》1970年、単板積層成形合板にポリウレタン塗装、デコラ白半艶消し 製作：青島商店、撮影：藤塚光政

《変形の家具》について本格的に批評したものは皆無に等しい。その理由の一端は、美術批評家の中原佑介がこの家具について記した次の文章に見出すことができるだろう。この中原による文は、亀倉によるそれを除けば、一九七〇年代において、《変形の家具》についてなされた唯一の批評と違ってよく、しかもそれは、否定的な評であるといえるものである。

倉俣史朗のキャビネットの曲線に、私はとりわけ深い意味を感じない。たとえば、それをダリのひそみにならって可食家具などという考えを持たない。曲線はあくまで、引出しをきわださせるためにあるのであって、それ自体が特に意味を持っているとは思わない。つまり、それは曲線として独立しているのではなく、引出しそのものなのである。もし、あえて曲線について語るとするならば、……それは、外へ向ってなにかをデモンストレートするのではなく、われわれの関心をその内部へひき入れる特徴的なきつかけといふべきものだ。⁴²⁾

この引用文の前に、中原は倉俣の透明家具について言及しており、それらは透明な素材でできていることによって、物を覆う「引出し」でありながら、当時の情報公開の推進の風潮、すなわち、「あらゆるものをあらわにして隠すまいとする時代の原理」に従ったものであると評している。他方、《変形の家具》については、この引用文に明らかのように、その曲線に深い意味を感じないと述べるに留まっている。このふたつの作品に対する中原の評価の

差異が意味するのは、透明家具は、デザインのコンセプトと形態的要素とが見事に合致したものであるが、《変形の家具》はそうではないということであろう。すなわち、前者は、物を隠蔽する引出しさえも「中身が見えるもの」にして、時代風潮を皮肉ろうとする主旨を透明な「かたち」に潜ませた点で評価に値する。しかし、後者は、引出しであることと奇抜な「かたち」とのあいだに何ら、繋がりが見出されないために、有意味なものとはいえない。この見方は、いうまでもなく、《変形の家具》が観念的なものの表現としては捉えられず、それゆえに「デザイン・オブジェ」としての積極的な評価を受けなかったことを示している。つまり、倉俣が《変形の家具》において行った「かたちの冒険」は、美術のような「オブジェ」が有する奇抜な「かたち」の模倣に過ぎず、それは、いわば、サルバドール・ダリが描いた引出しが呈したような観念性を備えてはいないと見なされたのである。

一九七〇年代に倉俣に関する批評の中軸を成したのは、多木や山口、美術家の伊藤隆道といった前衛美術に携わる人物たちであった。したがって、やはり美術評論家である中原が前衛美術に通底する観念性を見出し得なかった《変形の家具》が、彼らの積極的な関心を引くことはなく、その結果、この作品についての批評は行われずに至ったと推測されよう。実際、山口も多木もこの家具についてはほとんど言及していない。

他方、倉俣自身は《変形の家具》についてどのように述べていたかといえ、彼は一九七〇年代には、この家具について一切何も語っていない。一九八二年になってようやく、「あれは落語です

(笑)「とのみ語り、一九八六年にはこの家具の図面の雑誌掲載に伴い、次のように記している。

当初から多くのデザインはよく〈面白いけれど機能的ではなく使いにくい〉と言われました。しかし、〈面白い〉というのは人間にとって大事な機能のひとつだと思います。

……エトトール・ソットサスが言うように、機能とはまさに〈ものと生命を結ぶ最後の可能性〉なのだと思います。⁴⁴⁾

ここで注目したいのは、倉俣が「面白い」という「機能」について言及していることである。無論、「面白さ」は、通常、家具の機能として捉えら

れるものではない。倉俣がそれをあえて「機能」と呼んだのは、「面白さ」が使用機能と同様に、家具デザインにとって重要な要素であるということをいわんとしたがためと思われる。《変形

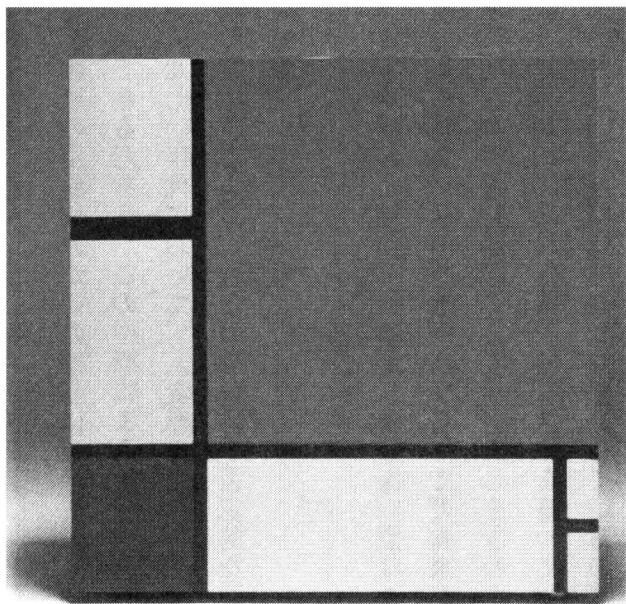


図13 倉俣史朗《モンドリアンへのオマージュ#1》
1975年、木製ラッカー塗装、製作：青島商店
撮影：藤塚光政

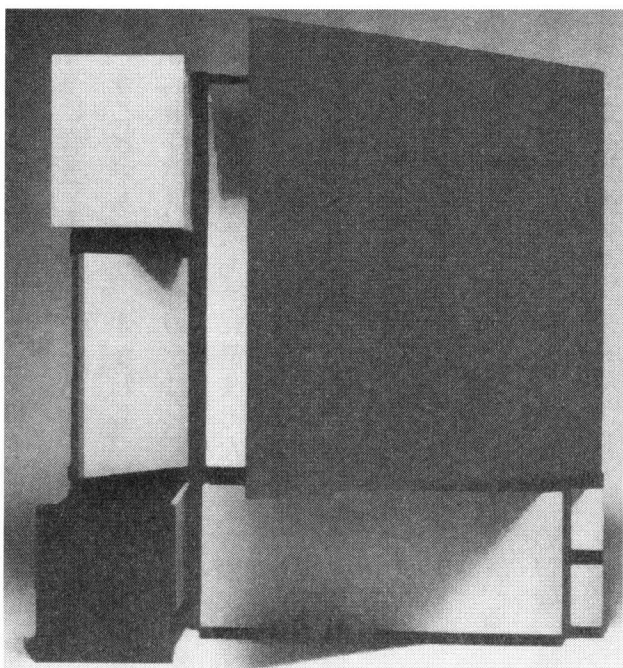


図14 《モンドリアンへのオマージュ#1》の扉を開けた状態、撮影：藤塚光政、1975年

の家具》の「面白さ」は確かに、それが引出し家具であるにもかかわらず「ぐにゃぐにゃ」⁴⁵⁾していること、すなわち、その「かたち」の面白さにある。

倉俣が唱えるこの「機能」は、実は、山口が一九七五年の倉俣の個展「思索への試作」⁴⁶⁾に寄せた批評においてすでに言及したことであった。⁴⁷⁾ 同個展に出品されたおもな作品は、引出し家具と収納家具、椅子が各々、二点、テーブルが一点、そして蛍光管による実験的作品が四点であり、それらのいずれもが、「かたちの否定」というよりは、「かたちの冒険」というべきものだった。その一例としてここに採り上げるのは、《モンドリアンへのオマージュ》と題された収納家具である【図13、14】。木製ラッカー塗装によるこの筆筒は、

まさにピエト・モンドリアンの絵画の家具への翻案として手掛けた。既存のイメージの引用である点で、この作品は「かたちの否定」の試みともいえるが、それよりも重視すべきなのは、この家具が《変形の家具》以上に美術作品の単なる模倣に過ぎないと見なされる可能性が大きいことであろう。だが、山口はそのことについては触れず、この作品を倉俣の「パロディの結晶」と評した。さらに彼は、引出しを空中に浮遊させたかのような家具や蛍光管が渦巻き状に巻かれた照明用品といったこの個展の出品作品全体が、「使用機能が希薄」な「造形的な作品としての〈もの〉」と化したデザインであるとして述べ、それゆえにこれらの家具は、「古い使用機能」にかわる「遊用機能」を持つものであると評した。したがって、モンドリアンのパロディも、山口はこの「遊用機能」のひとつとして捉えていたとみてよい。

しかしながら、この一九七五年の展評において山口は、パロディという「遊用機能」が新たなデザインの創出という観点から鑑みて、いかなる意義を有し得るのかについては明快に述べようとしていない。むしろ彼は、翌年の一九七六年には、「視覚的な対象物のパロディーのために、倉俣の才能が費やされるといえるのは、いかにも残念なことである」と記して、倉俣によるパロディ化の試みそのものを批判するに至る。すなわち、山口は、一旦は倉俣が行ったパロディの表現のなかにデザインの新たな機能としての「遊用機能」を見出すことで、それを肯定的に解釈しようとした。だが、その「遊用機能」とは、モンドリアンの絵画から直接借用されたイメージや、「ぐにゃぐにゃ」の形態といった「視覚的な対象物」、すなわち、

「かたち」の操作を通じて作用するものにほかならない。ゆえに彼は、最終的に、あくまでも「かたち」の操作として行われたパロディの表現が、デザインの新たな機能を誘発するというよりは、美術の「オブジェ」への表層的な接近、あるいは、デザインによる美術の「かたち」の模倣に過ぎないと判断したのである。

だが、倉俣にとっては、このように「かたち」を通じて作用するものである「遊用機能」は、「かたちの否定」によるアイロニーやパラドクスの表現とともに、彼が自らのデザインに対して付与しようとしたものであったに違いない。彼は一九六八年に、イタリアの家具フェアを批評した文章において、同国の家具を感覚的にしているものが「ユーモアとか遊びの心とかいう普遍的な要素」であり、それが日本の家具デザインには欠けていると記している。⁴⁹さらには、「椅子には、座るための機能性はいうまでもないことだけれども、日本の場合、しかしもつと『見る楽しさ』があるべきではないのか」とも述べている。倉俣はこの後もしばしば、イタリアの家具の精神性について語っており、イタリアのデザインがユーモアやパロディの精神を視覚的な「楽しさ」として表したものであるという理解は、疑いなく、このデザイナーを大いに刺激したといつてよい。そして、おそらくこの刺激は、トリック・アートのような当時の美術動向から受けた影響とともに、倉俣に対して、「見る楽しさ」という機能、すなわち、家具の「かたち」そのものがユーモアやパロディの精神に溢れたものとして視覚的に認識される造形となること、デザインに新たに求められる機能であるという考えをもたらしたのである。

加えて、この「見る楽しさ」というデザインの機能に倉俣が見出したものは、ユーモアやパロディのような「面白さ」といった「楽しさ」のみに限らなかつた。彼のいう「見る楽しさ」のなかには、デザインが「空間や人間を触発するもの」となる「楽しさ」も含まれていたのである。倉俣はこのことを一九八〇年代に入ってから頻繁に語るようになるが、彼が一九七六年に記した次の文章は、この作家が早くからその考えを抱いていたことを明示する。

いち日のうち、どれくらい椅子に座っているだろうか。また、いち日のうち、どれくらいテレビジョンを見るだろうか……。

……スイッチ・オフの時間の方がより永いとすれば、そのときそれぞれの機能のもとに名づけられた椅子やテレビジョンという名称は何の意味も持たず、ただひとつの〈物〉と帰る。

しかも、その機能から離れた〈物〉の姿は生きること放棄したかのように、そしてなんと日常的であることか。

シトレーンの小型貨物車が止まっているとき、それが街を過るとき、一瞬にしてその風景を変えてしまう。今まで見馴れたものすら新鮮に映る。

ひとつの〈物〉が触発し、見えなかつた空間を引きずりだす。その時〈物〉は始めて意味を持つ。⁵⁰⁾

この独白のような文章に窺えるのは、倉俣が椅子やテレビなどのデザイン対象を、それらが使用されていないときには単なる「物」に帰るものとして捉え、「物」となった椅子やテレビやシトレーン

(Ciroan) の車は、「空間を触発するもの」として意識されることで、初めて「意味」を持つと見なしていることである。この「意味」とは、「見る楽しさ」という「遊用機能」を指している。そして、「空間を触発するもの」としての「見る楽しさ」の機能は、使用機能を取り外された「物」に残されたもの、すなわち、「かたち」の要素において作用するのである。

《変形の家具》は、振れた体と鋭く突き出た角がまさに「空間を触発するかたち」にはかならない。空間の触発の効果は、この家具が、縁の影や引出しの透き間がつくるわずかな影などを一切持たないために、立体でありながら、平面の「かたち」を思わせる「物」と化すことから生じるのである。いいかえれば、それは、「二次元の立体」ともいべき虚構のイメージとして空間に立ち現れることで、空間とそれを観る者を触発するのである。同様の効果は、赤、青、黄、白の断切られた面と黒のフレームで構成された正面が、やはり影を欠いた「二次元の立体」として立ちはかかるような《モンドリアンへのオマージュ》にも認められるだろう。

この意味で、このふたつの家具は、ユーモアやパロディとしての「面白さ」と同時に、「空間や人間を触発する」というふたつの「遊用機能」が、「かたちの冒険」を通じて試みられたものと見なしてよい。この「遊用機能」としての意義は、亀倉のようなデザイナーや、この家具を購入した人々には認識されたが、山口や中原は無論のこと、おそらく多木によっても好意的には受け止められなかつた。なぜなら、彼らの目には、その「遊用機能」は、「かたち」が「使用機能」と結びつかないままに、「かたち」のうえで問題として

顕現するものでしかなかったからである。彼らにとって、「デザイン・オブジェ」と呼ぶべきものは、倉俣による「かたちの否定」の家具のように、機能に対するアイロニーと「かたち」とが一体化したものでなくてはならなかった。

批評者たちが称揚した倉俣の観念的な、「かたちの否定」のデザインの前衛性は、無論、否定し難いものである。だが、前章でみてきたように、批評者たちがそれを前衛と見なしたのは、そのデザインが記号論的なレトリックであることによって、既存のデザインが機能を実現させる方法を転覆させるものだったからであった。ここでいう「機能」とは、通常、デザインの機能として理解されている「使用機能」のみを意味する。したがって、倉俣の「かたちの否定」の家具に対する、機能の記号化を通じての転覆的なデザインという評価はあくまでも、「使用機能」のみをデザインの機能であるともみることが前提としていたということができよう。この観点においては、彼の「かたちの冒険」の家具は、「遊用機能」の提示によって、その前提自体を覆すという前衛性を呈していたといえるのではないだろうか。すなわち、批評者たちの見解は、たとえば、椅子のデザインであれば座るといふ機能しかなく、ほかの機能は想像し難いという、デザインの機能に対する保守的な見方に縛られたものであった。そして、おそらくそのような見解によって、彼の「かたちの冒険」の家具は等閑視されたり、否定されたりした。だが、「遊用機能」を提示したそれは、デザインに対するそのような保守的態度を乗り越えようとする前衛デザインであったと考えられるのである。

加えて、形態操作による「遊用機能」の提示という前衛性は、見

方によっては、「かたちの否定」としての家具にも見出すことが可能であると思われる。筆者が《プラスチックのワゴン》と《ガラスの椅子》を实見したときに圧倒されたのは、アクリルやガラスのエッジが輝いて空間を触発する、まさにその「かたち」にはかならなかった。倉俣は、一九八一年に《ガラスの椅子》の制作時を振り返って、「多分この時に、ガラスの断面というものが、ほくにとつて、いままで隠れたものから、表にあらわれて、独特の表情を持つものになってやってきた⁵¹」と語っている。透明な家具がかるうじてつくるエッジが独特の表情を持つことが企てられたのだとしたら、彼がこのふたつの家具において試みたのは、「かたち」を完全に否定し、観念性を顕現させようとしたことに限らず、エッジの輝きが空間を触発するものと化す、いわば「かたち」にならない「かたち」のデザインを生み出すことでもあったのではないか。その意味では、《オバQのランプ》もまた、空間を触発しつつも、そこに消え入ろうとする儂き「かたち」のデザインと捉えることができるだろう。

「かたち」と「遊用機能」の結びつきが、これらの三つの「かたちの否定」の作品にも見出されるのであれば、この倉俣固有のデザイン思想は、少なくとも彼の意識のうえでは、山口や多木らによって称揚された彼の観念的なデザインの思想を凌駕するものであった可能性も指摘できる。そのことは、これまでに述べたことと相俟って、一九七〇年代に積極的な評価を得られなかった彼の「かたちの冒険」の家具が、作家自身にとつてもデザインの歴史においても、きわめて重要な意義を有するものであったという見解をいっそう説得力あるものにするのである。

五. おわりに

これまで述べたように、倉俣の一九七〇年代の家具に対する称賛の多くは、彼の家具が独創的な「かたち」となることを拒み、かわりに単純な幾何学的形態や透明な「かたち」となって物の使用機能の転覆という観念的なメッセージを放つことに対して向けられた。その一方で、彼がこれらの家具と同時並行で試みた「私たちの冒険」としての家具は、「かたち」による「オブジェ」の模倣でしかないと捉えられたことにより、倉俣に関する批評の核を成していた山口や多木らの批評において積極的に評価されることはなかった。このような見方がいまなお継続していることは、二〇〇三年にデザイナーである岡田栄造が、「『造形の意外性』という視点のみで捉えられがちであった倉俣のデザインに、明確な思想に基づく高度な知的操作が介在していることを最初に指摘したのは、多木浩二である」と記したことが明示するだろう。ここで「造形の意外性」として語られているものは、「かたちの冒険」の家具を指し、「高度な知的操作」として語られているものは、「私たちの否定」の家具を指している。

だが、倉俣の「かたちの冒険」としての家具は、その独創的な「かたち」がパロディの表現として人間の心理に働きかけると同時に、「物」としても「空間や人間を触発する」その性質を、「遊用機能」というデザインの新たな機能として提唱したものであった。もともと、「かたち」がこのように人間の心に働きかけたり、空間の異化作用をもたらすことは、彫刻のような「オブジェ」が有する性

質であることは否定できない。この点で、倉俣の「かたちの冒険」の家具は、「オブジェ」が有するそのような性質を引用したものであったといえるだろう。彼はその引用を通じて、デザインが従来の機能物としてだけでなく、純粹な「オブジェ」として空間や人間に関わることを企てたのであり、その関わりをデザインの新たな「機能」として捉えたことに、彼の前衛性をみることができるのである。この機能は、彼が心の師と仰ぐエットーレ・ソットサスが述べたとおり、「ものと生命を結ぶ最後の可能性」という、使用機能と同等に重要なデザインの機能として捉えられたのだった。

そして、付言すれば、「空間や人間を触発する」というこの前衛的な機能は、いわば「造形の意外性」というべき奇抜な「かたち」を志向することによって果されたものではなかった。それはむしろ、子供が持つような、造形に対する人間の繊細な感覚に倉俣が注目したことによって達成されたといえよう。《変形の家具》は奇抜な形態である印象を与えるものの、それは単に直方体がわずかに捻じ曲げられた造形に過ぎない。しかしながら、それが奇抜な虚構であるかのようにみえるのは、倉俣がそのわずかな捻じ曲げの感覚、あるいは、引出しのわずかな透き間が影をつくらず、「二次元の立体」と化するような感覚を、多感であった子供時代にみた風景の記憶から得ていたからにはかならないであろう。

倉俣が着想を得た子供時代の記憶とは、たとえば、空襲のときの「夏の陽が降り注ぎ、打放しの建築があるだけのガランとした空間」⁽⁵³⁾や、戦闘機が落とした電波妨害用の錫箔が「シャラシャラ……と美しく乾いた音色とともに……微風に舞い、中空で踊るように月に照

らされキラキラ……降ってきた⁽⁵⁴⁾」光景であった。そして、倉俣がこのような、人間が子供時代に有する造形感覚を重視していたことは、たとえば、「柱」の幅がどれほど太くなれば「柱」ではなく、「壁」に変わるかということについては、「大人のもつ思考力よりも、子供の直観の方がはるかに鋭敏なものがある」と彼自身が述べていることが明示するのである。

批評者たちはこのような「遊用機能」や、倉俣の造形と記憶との結びつきに言及しこそすれ、その関わりに意義を見出すことはなかった。それらは、「かたち」が触発する「オブジェ」、あるいは、個人的なメッセージの表出としての「オブジェ」という美術には許されても、「デザイン・オブジェ」に許される要素ではなかったのだろう。彼らが称揚した観念的表現としての「かたちの否定」の「デザイン・オブジェ」は確実に、称賛されるべきものではある。だがその一方で、倉俣にとっては、「かたちの冒険」の家具もまた、その彫刻のような「オブジェ」の「かたち」が、子供の感覚という、大人の感覚よりも直観的であるがゆえに普遍的であるはずの感覚に根ざすものであることにより、多くの人々の心を触発する「デザイン・オブジェ」となるべきものだったのである。最後に倉俣が一九八二年にそれを述べた言葉を引いて、本論が提示する結論としたい。

よくが例えば椅子を作る時、座らない時は彫刻のように見えるものにしたと思うのは、……その空間や人間を触発していききたいからです。一つのもが入ることで、眠気をさましてくれるようなもの、ただ使えばいいというだけで終わらないで、

その空間について考えていくきっかけになるようなもの。そんなものを提出したい。⁽⁵⁵⁾

注

(1) 同回顧展「倉俣史朗の世界 Shiro Kuramata 1934-1991」は、原美術館において一九九六年六月二十九日―九月二十三日に開催され、その後、世界各地、および京都を巡回した。

(2) 田中一光監修『倉俣史朗』（財団法人アルカンシエール美術財団、一九九六年）に掲載された文献リストによれば、一九六四―一九六八年には年に一点であった批評記事、あるいは本人による雑誌寄稿記事が、一九六九年には十点と急激に増える。

(3) 一九九一年の倉俣の追悼記事はこぞってこのことを強調した。例として、次を参照。森山和彦、内田繁「追悼対談 倉俣史朗を偲ぶ インテリアデザインの歴史を切り開いたバイオニア」『日経アーキテクチュア』一九九一年三月一八日号。

(4) 山口勝弘「倉俣史朗の世界」『デザイン』一九六九年二月号（一一八号）、二十三頁。

(5) 宮脇檀「建築とインテリアの共存と対立」『ジャパンインテリア』一九六九年六月号（一二三号）、八頁。

(6) 多木浩二「合理的の制度へのイロニー」『SD』一九七一年一月号（七十五号）、二十七頁。

(7) このような美術とデザインの融合は、一九六六年に東京で開催された「空間から環境へ」展が、美術、音楽、グラフィックおよびインテリア・デザイン、写真、建築、評論の分野で活動する総勢三十八名の作品を同一の場所に展示

して、ジャンルの境界の解体へと向う動きを示したのに始まり、一九六〇年代の環境芸術の隆盛や、倉俣も参加した一九七〇年の大阪万国博覧会における多数の分野の作家による協働において顕在化した。さらに、一九七〇年創刊の『ジャパニインテリア』（一九八四年休刊）は、商業デザインと現代美術の両方を等価に扱い、これらの融合の原動力となった。したがって、当時、美術作品との境目が曖昧になるようなデザインを志向する態度は、倉俣のみならず他の前衛デザイナーたちのあいだでも広く共有されていた。

(8) 山口勝弘「倉俣史朗の世界」前掲〔註4〕参照。

(9) 註6の引用で多木が、「……仮象性や意味をさして倉俣の家具はときにオブジェ家具だといわれる」と述べたのは、「仮象性や意味」のような観念的性が認められるがゆえに無批判に倉俣の家具を「オブジェ」と呼ぶ他者の態度を批判するためであったと思われる。

(10) 倉俣史朗「商業空間での創造活動とは?」『ジャパニインテリア』一九七〇年十二月号（二四一号）、五十頁。

(11) 例として、次の文献を参照。「インタビュー 内部からの風景4 倉俣史朗」（沖健次によるインタヴュー）『SD』一九八六年五月号（二六〇号）。

(12) これらの一九六〇年代後半の倉俣のインテリア・デザインについては、次の拙論を参照されたい。橋本啓子「一九六〇年代の倉俣史朗のインテリア・デザインをめぐる一考察——同時代の美術との関わりの観点から——」『美術史』美術史学会、一六二冊（二〇〇七年三月）。

(13) 山口勝弘「倉俣史朗の世界」前掲〔註4〕、二十三頁に掲載された、倉俣が山口に語ったとされる言葉の一部。

(14) 草森紳一「倉俣史朗 子供のための公園をつくりたい」『ホームアイデア』一九六九年十一月号（二二号）、一八五頁。

(15) 倉俣史朗「貴金属の店 タカラ堂」『商店建築』一九六九年三月号（十四卷三号）、七十三頁。引用文中の空白、および「最少限」の表記は原文のまま。

(16) 一九六〇年代後半の倉俣のインテリア・デザインにおけるミニマル・アートの影響については、拙論「一九六〇年代の倉俣史朗のインテリア・デザインをめぐる一考察」（前掲〔註12〕）を参照されたい。

(17) 二〇〇七年四月四日に筆者が行った内田繁へのインタヴューによる。

(18) 二〇〇六年四月二十九日に筆者が行った田中信太郎へのインタヴューによる。

《プラスチックのワゴン》の原型は、倉俣が一九六七年に高松次郎と協働で内装を手掛けたサバークラブ《カッサドル》（東京・新宿）の什器として倉俣がデザインした木製のワゴンである。田中は倉俣に対して、「カッサドルのワゴンも木に色塗ったから、クラさん（引用者註：倉俣の呼称）アクリル好きだから、アクリルにしるっていった」と提案したことを筆者に伝えている。

(19) 沖健次、渡辺姫佐子「透明性 その概念——倉俣史朗 ガラス・アクリル」『建築文化』一九九三年七月号（五六一号）、一〇八頁には、《プラスチックの洋服ダンス》に関する次のような記述がある。「倉俣史朗が時代の中に登場することになった実質的なデビュー作である。トウメイアクリルによる洋服ダンスと引出しは、そのあまりにも明快なレトリックにより、人々を魅了した。」なお、沖健次は、一九七三—一九七六年に倉俣のアシスタントを務めた。

(20) 山口勝弘「倉俣史朗の世界」前掲〔註4〕、二十三頁。

(21) 同前。

(22) 多木浩二「零への饒舌」倉俣史朗「倉俣史朗の仕事 The Works of Shiro Kuramata 1967-1974」鹿島出版会、一九七六年、七頁。

(23) 倉俣史朗、山口勝弘「ミニマル空間の追求——倉俣史朗の空間を語る」（対談）『デザイン』一九六九年二月号（二七九号）、五十一頁。

(24) 倉俣史朗、多木浩二「④事物の逆説——倉俣史朗+多木浩二」(対談) 多木浩二「四人のデザイナーとの対話」新建築社、一九七五年、一九二頁において、多木が倉俣のデザインを成立させるものとして述べた概念。

(25) 次の文献を参照。倉俣史朗、多木浩二「④事物の逆説——倉俣史朗+多木浩二」同前〔註24〕。

(26) 《光のテーブル》が最初に発表された時期は不明であるが、おそらく一九六九年後半に倉俣がエドワーズ本社(東京・南青山)の一階入口に開設した、自作家具のショールーム「ショップA」において最初に公開されたものと思われる。「ショップA」については次の文献を参照。倉俣史朗「SHOP-A 倉俣史朗のショールーム」『商店建築』一九七〇年一月号(十五卷一号)。羽原肅郎「倉俣史朗のSHOP-A」『デザイン』一九七〇年一月号(一一九号)。アクリルの加工や接着は、当時は入手しにくかった特殊な接着剤や高度な技術を要したが、この家具を含めて多数の倉俣作品の施工者となった石丸隆夫は、戦前に航空機の防風窓の製造に携わっていた職人や大学のアクリルの研究者などを多数知る人物であり、倉俣の「デザイン・オブジェ」の実現は、石丸が知己から得た高度な知識とプロデュースの能力に拠るところが大きい(二〇〇六年七月二十五日に筆者が行った石丸隆夫へのインタビューによる)。

(27) 倉俣史朗「新宿 タカノ」『ジャパンインテリア』一九七三年六月号(一七一号)、五十四頁。傍点は原文のまま。

(28) 倉俣史朗、多木浩二「④事物の逆説——倉俣史朗+多木浩二」前掲〔註24〕、二二〇頁。

(29) 《ガラスの椅子》の最初の発表時期や場所は不明であるが、本作品について最初に言及された記事は、横山尚人「緊張の形象化」『ジャパンインテリア』一九七六年八月号(二〇九号)である。

(30) 三保谷友彦はこのときの状況を複数の雑誌において語っているが、例として、「職人たちの倉俣史朗」『AXIS』一九九六年七月・八月号(六十二号)(倉俣史朗特集号)に参照。また、ガラス同士が完全に接着されるためには、接着面

となるガラスの断面が平滑に研がれる必要があるが、倉俣は、三保谷がそのための研磨職人を探して歩いてくれたと述べている。次を参照。長谷川堯「倉俣史朗が語る ガラスあるいは浮遊への手がかり」(倉俣史朗へのインタビュー)『SPACE MODULATOR』一九八一年二月号(五十八号)、六頁。

(31) 長谷川堯「倉俣史朗が語る ガラスあるいは浮遊への手がかり」同前〔註30〕、六頁。

(32) 多木浩二は、《ガラスの椅子》が「かたち」としては魅力がないが、概念的操作である点においてわれわれの興味をそそるものであることを記している。次の文献を参照。多木浩二「デザインのレトリック ガラスの椅子とスパーカー」『みづゑ』一九七七年九月号(八七〇号)。

(33) 東野芳明「見えること」の構造」『Art Today』77 見えることの構造 6人の目(『展覧会図録』、西武美術館、一九七七年、頁なし。同展は、西武美術館(東京・池袋)の現代美術アニュアル展の第一回展として東野芳明により企画され、倉俣、および宇佐美圭司、河口龍夫、斉藤智、島州一の五名の作家を招聘して、一九七七年七月七日―二十七日に同館で開催された。「6人の目」の六人目は東野を意味する。倉俣以外の四名はすべて美術作家であった。

(34) 東野芳明とともに同展企画にかかわった西武美術館学芸員(当時)の森口陽は、筆者の質問書に対する二〇〇七年九月十日付の回答書において、企画者たちが倉俣をコンセプチュアルなデザイナーと見なしたゆえに彼に参加を依頼したことを示唆している。以下は森口による回答の抜粋である。「倉俣史

朗さんに出品を依頼したのは、展覧会全体にたいして意外性を私たちが求めたからと言っていいと思います。モノ派がコンセプチュアル・アートの極限まで、その思考を究めてしまったという、当時の状況からみて、これほどコンセプチュアルなものはないだろうというのが、私たちの共通感覚でした。デザイナーとして大成しつつあった倉俣さんの工房には、ネオ・ダダ・グループの田中信太郎（彫刻家）が参加していたのも理由のひとつになったかもしれません。……さらにガラスという素材は『見えることの構造』を、より明確にするという意図もありました。』

- (35) 《ランプ オバQ》は、一九七二年三月十五日―三十一日にギャラリー・フジエ（東京・千駄ヶ谷）で開催された倉俣の個展「アクリルのランプ」において発表された。「オバQ」の愛称は発表後に本作品を目にした人たちにより付けられたとされる。このランプは現在も、倉俣の長男でありインテリア・デザイナーである倉俣一朗によって制作され続けている。なお、ランプの頭部の成形に用いられた物体は当初は三種類のかたちをした日用品であったが、倉俣は頭部が平坦になることが気に入らず、一九七七―一九八一年に倉俣のアシスタントを努めた近藤康夫の提案によって、ネルに巻いたテニスボールが用いられるようになった（二〇〇七年三月十三日に筆者が行った近藤康夫へのインタビューによる）。

- (36) 「アクリルの世界16（倉俣史朗個展）」（協和ガス化学工業のアクリル板「パラグラス」の広告のために坂野長美が執筆したコメント）『デザイン』一九七二年五月号（一五七号）、一四八頁。

- (37) 倉俣史朗「倉俣史朗 記憶と想像力の交点に生み出されるデザイン」『建築知識』一九八五年十月号（二十七卷三二九号）、六十頁。

- (38) 二〇〇七年十月三十一日に筆者が行った羽原康郎との会話による。

- (39) マルセル・デュシャン「私自身について」ミシェル・サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷、一九九五年、三三三頁。傍点は原文のまま。

- (40) 《変形の家具 Side 1、Side 2》が最初に発表されたのは、「シヨップA」であったと思われる。本作品の図面は一九八六年に『室内』誌上に掲載されており、また、一九九九年の『アサヒグラフ』の倉俣史朗特集においては、「S形のスケッチを見せられた製作会社の青島賢治さんは、初めての形で具体化できないのではないかと思ったという。熟練した木工職人の技によって微妙なフォルムが実現した」と記されている。青島賢治は倉俣の桑沢デザイン研究所の同窓であり、倉俣の初期の作品を数多く製作した。次の文献を参照。倉俣史朗「倉俣史朗の家具のデテール その5 変形の抽斗しと三本脚の椅子」『室内』一九八六年二月号（三七四号）。古澤陽子「倉俣史朗 夢のつづき」『アサヒグラフ』一九九九年十二月十日号（四〇五九号）。また、インテリア・デザイナーの内田繁によれば、当時の日本はイタリアと異なり、彼や倉俣のような前衛デザイナーに型（モールド）による量産を可能ならしめる土壌がなく、したがって、素材の切り貼りが「かたち」をつくり出す主な手段であった。そのような状況下にあつては、倉俣こそが、「切った貼った」の最高のものをつくった人物であると内田は述べている（二〇〇七年四月四日に筆者が行った内田繁へのインタビューによる）。

- (41) 亀倉雄策「倉俣史朗氏 研ぎ澄まされた美」（第18回毎日産業デザイン賞 大橋・倉俣両氏に輝く）『毎日新聞』（東京）一九七二年十二月十七日朝刊、八面。

- (42) 中原佑介「引出し論 倉俣史朗の家具」『SD』一九七〇年四月号（六十六号）、八十六頁、九十一頁。

(43) 倉俣史朗「きのうよりは今日のために」(インタヴュー)『GRAFFICATION』一九八二年三号、二十二頁。

(44) 倉俣史朗「倉俣史朗の家具のディテール その5 変形の抽斗しと三本脚の椅子」前掲〔註40〕、一〇四頁。

(45) 倉俣史朗「きのうよりは今日のために」前掲〔註43〕においてインタヴューは、「変形の家具」を「ぐにやぐにや家具」と称しており、それはこの作品が与える一般的な印象であると思われる。

(46) 倉俣の個展「思索への試作」展は、第一七三回デザインギャラリー展(担当・伊藤憲治)として、東京・銀座の松屋で一九七五年九月十九日―十月八日に開催された。

(47) 山口勝弘「(遊用機能)による宣言」『季刊デザイン』一九七五年秋号(十一号)参照。

(48) 山口勝弘「デザインの社会環境」『季刊現代彫刻』十号(一九七六年)、三十頁。

(49) 倉俣史朗「(何か)をもっているイタリアの家具」『ジャパンインテリア』一九六八年六月号(一一一号)、五十九頁。

(50) 倉俣史朗「空感・雑感・実感」『ジャパンインテリア』一九七六年十月増刊号(二二一号)、一三七頁。

(51) 長谷川堯「倉俣史朗が語る ガラスあるいは浮遊への手がかり」前掲〔註30〕、六頁。

(52) 岡田栄造「倉俣史朗 空虚で濃密な戦後日本のインテリアデザイン」京都造形芸術大学編(責任編集・大野木啓人、井上雅人)『デザインの瞬間 創造の決定的瞬間と先駆者たち』角川書店、二〇〇三年、三八九頁。

(53) 『「あかりのカルチャー」デザインにもっと日常体験を』(倉俣史朗へのイ

ンタヴューをもとに構成された記事)『SPACE PLAZA』一九八二年夏号、頁不明。

(54) 倉俣史朗『未現像の風景 記憶・夢・かたち』住まいの図書館出版局、一九九一年、一〇一頁。

(55) 倉俣史朗、多木浩二「④事物の逆説——倉俣史朗+多木浩二」前掲〔註24〕、一九七頁。

(56) 倉俣史朗「きのうよりは今日のために」前掲〔註43〕、二十四頁。

本論執筆に際しては、倉俣美恵子氏、沖健次氏を初めとして、文中、および註において言及させて頂いた多くの方々(に惜しみないご協力とご助言を賜りました。筆者を常に激励してくださいました皆様に心からの感謝の意を表します。また、本論執筆の機会を頂きました百橋明穂教授、宮下規久朗准教授、編集集をご担当頂いた研究室の皆様)に厚く御礼申し上げます。

橋本啓子(はしもと・けいこ)

一九八七年 慶應義塾大学文学部文学科英米文学専攻卒業

一九九二年 英国国立イースト・アングリア大学美術史・音楽学科修士課程修了

程修了

一九九三年―一九九九年 東京都現代美術館学芸員

一九九九年―二〇〇二年 兵庫県立近代美術館(現兵庫県立美術館)学芸員、および同館展覧会コーディネーター嘱

任

神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程在学中

程在学中

神戸大学文学部非常勤講師