

[博士論文（要約）]

戦後日本の芸術運動と展示空間に関する研究：
伝統・デザイン・環境

辻 泰岳

研究の目的と方法

本論文はアジア太平洋戦争後（以下、戦後）における日本および関係する国外の芸術運動と、それらが実際に提示された展示空間を扱う。

これまでの建築史・美術史研究では戦後を対象とした研究の蓄積が進まず、また個別の分野史の枠組みで捉えられることで同時期の造形表現に共通する性格については十分に検証されていない。そこで本研究は展示空間の分析を通じて戦後日本の芸術運動における造形表現の相互的な影響関係を明らかにすることを目的とする。

そのため本研究では展示企画のために利用された写真や図面等の一次資料や展覧会カタログなどを用いて展示を復元的に分析し、それらを文献資料や口述資料と照らし合わせて造形表現の分野横断的な性質を読み取る。また特に 1940 年代後半から 1970 年前後までのアメリカ合衆国をはじめとする諸外国との文化交流政策に焦点を当て国内外のアーカイブズに保管されていた先行研究で未検討の資料を用いることで、他の地域の芸術運動との影響関係を検証する。

本研究は建築家とその作品を一对一の関係で捉える従来の研究に対して、展示空間を分析することで学際的に史実を明らかにしようとする点に特徴がある。また本研究は展示する装置や施設、制度を含む物理的な拡がりとして展示空間を捉えることによって、そこに表れる芸術運動に参加した人々の共同性を事物から読み解く方法を示す。本論文はこうした方法によって、芸術運動に参加した作家や歴史家、批評家たち自身による同時代的な整理の更新を行う。

論文の構成

本論文では「伝統」「デザイン」「環境」をテーマに開催された展覧会に関する事例研究を示す。具体的にはこれらの論点が芸術運動に参加した人々による同時代的な整理を超えて多角的に形成されていることを示し、戦後日本の芸術運動における共同性を各成果から導いていく。

本論文は各章を通じて以下の内容を明らかにした。

第一章 丹下健三による「メキシコ美術」展（1955年）の会場設計と壁画の設置について

第一に「メキシコ美術」展（1955年）をとりあげ「伝統」が戦後の芸術運動における共通の論点となることを示した。ここでは展覧会カタログや会場案内、図面などの資料を用いて丹下健三による会場設計を検証した。また丹下がこの展覧会へ参加する契機となった岡本太郎らと取り組んだ「芸術の総合」と壁画の設置に関する分析を加えた。それによって戦後の非西洋圏におけるモダニズムの受容と定着に対する「伝統」という問題設定について、これまでの議論で前提とされた国民国家の枠組みとは異なる観点から考察を行った。

はじめに土方定一らがこの展覧会を通じて西洋におけるメキシコ美術の評価に倣い日本の伝統のありかたを設定していることを示した。またこの展覧会では部屋の配置や順路から「古代」と「現代」の美術を一貫する民族性が強調されていたことを見出した。加えて丹下による民族誌資料と民芸品のディスプレイによって造形物がどのように「作品」として扱われたのかを検討することによって、この展覧会では環太平洋における共同が意識されていたことを読み解いた。さらに絵画を壁画のようにみせるディスプレイから、丹下がこの展覧会で壁画を通じて美術家との共同を意図していたことを指摘した。

次に芸術の総合と称し丹下が設置した岡本の壁画に着目した。丹下にとってはこの展覧会での共同が（旧）東京都庁舎において壁画を設置する一要因となった。また壁画という境界面の造形表現を通じて、丹下と岡本は単体の建築物における調和ではなく互いの表現の衝突を狙っていた。ここでは先行研究において壁画が二次的に評価されてきたこと問題化し、それを「柱と梁の政治学」と名付けることで美術を建築物の装飾と捉え分離する戦後像に対して批判的な検討を行った。

以上、本章は丹下による会場設計を検討することで、この展覧会がメキシコ美術から「伝統」を抽出し調査することで対外的に受け容れられるように「日本の近代（ジャパニーズ・モダン）」をつくりあげていく過程を明らかにした。また丹下と岡本による壁画の設置には、建築物における構造力学を強調する表現を日本の伝統と結びつける建築の捉え方とは異なる芸術の総合への回路が示されていたことを指摘し結論とした。

第二章 1950年代の Good Design 展について：浜口隆一の活動を通じて

第二に 1950年代の Good Design 展をとりあげることで「デザイン」が戦後の芸術運動において共通する論点となることを示した。ここでは巡回展がそれぞれの地域の芸術運動とどのような関係にあったのかという点に着目し、一連の Good Design 展について浜口隆一の視点から考察した。具体的にはニューヨーク近代美術館（以下、MoMA）のアーカイブズに保管される会場の写真や図面、展覧会カタログや当時発行された雑誌の展覧会評などを用いて、出品された日用品が評価の対象となる過程を分析した。またそれに関する浜口の評論がどのような背景の下で形成されていったのかを検証し、浜口による戦後の芸術運動の同時代的な整理とそれを前提とした歴史叙述の相対化を行った。

はじめに浜口が 1952年に訪れた MoMA の「Good Design」展を扱った。ここではキュレーターであるアーサー・ドレクスラーとの交流や浜口が国内外に向けて編集した日本建築を紹介する雑誌や著作をとりあげ、この展覧会が当時の MoMA における日本の文化への関心と連動していることを指摘した。

次にデパートメントストアである松屋銀座に 1955年に設けられたグッドデザインコーナーを検討した。浜口は丹下や岡本らと共にデザインコミッティーの一員として展示する家具や製品の選定を行っており、ここではその議論を追っている。それによって彼らがここで当時のアメリカでの日本趣味を指すジャポニカの評価を整理しながら Good Design を和名化することで、ジャパニーズ・モダンという日本の独自性や固有性を強調する基準を設けていることを示した。

さらに国立近代美術館で 1957年に開催された「20世紀のデザイン」展をとりあげた。この展覧会では MoMA から借り受けた収蔵品が展示されており、資料からその配置やドレクスラーらの選定基準などを確認した。それによって MoMA やデザインコーナーに置かれた日用品が市場と切り分けられた「作品」として美術館で扱われていく変遷を捉えた。また浜口がこうした展示の機会を通じて「デザイン」の文脈を形成する過程を検証した。それによって現在では一分野として認識されるデザインという言葉が、この時期には様々なジャンルの作家たちが関与する多極的な場を指すものであったことを示した。

以上、一連の Good Design 展では「Good」と「良い」やジャポニカとジャパニーズ・モダン、日用品と芸術作品といったように、展示される場においてその価値が変容していることを指摘し結論とした。

第三章 「空間から環境へ」展（1966年）について

第三に1966年に開催された「空間から環境へ」展をとりあげることで「環境」が戦後の芸術運動において共通する論点となることを示した。ここでは先行研究で検討されていない展覧会図面や文書などの一次資料を利用し、建築や都市に関する動向を含めた論証を行った。またこの展覧会に参加したエンバイラメントの会の作家たちの共同性と彼らの作品が形成された経緯を整理し、社会史的な観点から考察を加えた。それによって当時の作家や批評家らによる芸術運動の位置付けとは異なる観点からこの展覧会が主題とした「環境」という概念と当時の社会との相互的な関係を詳らかにした。

はじめにこの展覧会の企画や会場設計を担当した磯崎新の視点から、動きや光、音、色彩を有する作品とその配置を検討した。また企画段階で用いられた資料から、この展覧会が示そうとした環境という概念が「対応」「仕掛」「体験」というサブテーマに基づくものであることを解き明かした。先行研究は欧米の芸術運動との類似性からこの「環境」と実験工房や大阪万博との関連を示すものが多い。それに対して本論は、エンバイラメントの会がこの展覧会を通じて丹下や岡本らによるデザインコミッティーとグッドデザインを批判しそれを乗り越えようとしていたことを新たに示した。

次に原広司の視点から彼の「有孔体の理論」がこの展覧会で作品化した過程を検証した。ここでは原がこの展覧会に参加する時期の活動を検討することで、建築計画学や環境工学が依拠する人間の寸法を基準とした「空間」という言葉が問題化される過程を示した。原の師にあたる丹下や内田祥哉らにとっては高度成長を支える技術革新を推進することが課題であり、その実現である「空間」こそが「芸術の総合」であった。それに対し原を含むエンバイラメントの会の作家たちは脱領域を意味する「環境」を提示するこの展覧会において、それとは異なるテクノロジーと人間性の尺度を獲得していた。

以上、本章ではデザインコミッティーとエンバイラメントの会との比較から共同する作家たちによるテクノロジーという概念の捉え方が変容していることを示した。またこの展覧会を通じて展開する「環境芸術」はアートとテクノロジーや万博と反万博といった二項で整理されうるものではなく、そのような見かたそのものもまた歴史的な産物であったことを指摘し結論とした。

以上の各論をふまえて本論文の結論とする。

戦後日本の芸術運動における造形表現の相互的な影響関係は「伝統」「デザイン」「環境」として展示空間に表れた。またそれは戦後の民主主義化と新たな国際交流による関係を視覚化した。そこでは「日本の近代」という固有の色がひきつづき模索されたが、すでに近代とは西洋を指すものではなく、それぞれにそれぞれの近代が存在していた。さらにそれらは相互に混じり合っており、国民国家を単色で描くことや作家がたった一人で純色を塗ることは望むべくもなかった。戦後日本の芸術運動は「鈍色の戦後」ともいふべき全体像を形成したのである。