

# 倉俣史朗の《ミス・ブランチ》をめぐって

— 前衛デザインの条件 —

Shiro Kuramata's *Miss Blanche*;

— Aspects of Its Reception —

橋 本 啓 子  
Keiko Hashimoto

## 1. はじめに

日本が「デザイン立国」と呼ばれるようになってから久しいが、その礎を築いた数多の日本人デザイナーの中でも倉俣史朗ほど内外にその名を轟かす人物はいないだろう【図1】。倉俣史朗は1934年に東京・本郷に生まれ、東京都立工芸高校および桑沢デザイン研究所に学んだ後、東京・銀座の三愛、次いで松屋に勤務、店舗のディスプレイやインテリア、什器のデザインの仕事に従事した。1965年、30歳の時に独立、「クラマタデザイン事務所」を設立する。以降、注文により商空間（店舗内装）や住宅のインテリア、プロダクト（家具、照明器具、小物等）のデザインを手がけるほか、自らの経費でプロダクトを自主的にデザインし、展覧会等で発表した。ミニマルかつ虚構的な商空間や、既成の物のイメージを覆すプロダクト・デザインは、人々に強烈な印象を残した。1965年の

独立から1991年2月の急逝まで倉俣が手がけたデザイン数は、現在確認されているものだけでも、インテリアとディスプレイが412点、家具134点、照明器具と小物が91点に上る。

このように倉俣のデザインはインテリアやディスプレイのような空間デザインの仕事が圧倒的に多いのだが、21世紀の今日、彼の名を知らしめるのは家具や照明器具などのプロダクトの仕事によってであろう。これは無論、倉俣のプロダクト・デザインが通常のそれにはない斬新さを有するゆえのことだが、だからといって、彼の空間デザインが陳腐であったというわけではない。倉俣のデザインは、それが空間であろうとプロダクトであろうと、さらには注文によるものであろうとなかろうと、そのほぼすべてが人々に新鮮な驚きを与えるものだった。とりわけファッション・デザイナー、三宅一生のブティックのために彼が手がけた多数のインテリアは、東京・渋谷の西武百貨店B館1階にかつて在った《ブティック Issey Miyake》(1987)の鳥かごのような店舗を初め、どれだけ当時の若者を刺激したか知れない。だが、それらは商空間の常として3年程度で取り壊されたため、その殆どは現存しない。他方、プロダクトの作例は、おもに受注により現在も製作されているものがあるほか、内外の美術館に所蔵されているものもあり、人の目に触れる機会が多い。加えて、倉俣のプロダクトのいくつかは、デザイン史の概説書や雑誌のデザイン特集などでは必ずや採り上げられる存在と化している。こうして、今や倉俣は斬新なプロダクト・デザインを生み出した人物として、とくに若い世代のデザイン愛好者のあいだでその名が認知されているといって良い。

そして、若者が好む倉俣のデザインのひとつに、肘掛椅子《ミス・ブランチ》(1988)がある【図2】。倉俣が1988年に発表したこの椅子は、肘掛椅子のかたちをした透明アクリルの塊に造花のバラが埋め込まれたデザインであり、デザインや建築を生業とする者から、小説家、シンガーソングライター、スポーツ選手等、非デザイン分野の著名人、さらには一般のデザイン愛好者に至るまで、実に幅広い層の若者に支持されている。彼らはいずれも倉俣の活動を直接体験し得なかった世代に属するから、《ミス・ブランチ》については、書籍や雑誌に掲載された図版を通じて、あるいはこの椅子を所蔵する内外の美術館、もしくは1996年に東京・原美術館で開催された倉俣の回顧展で実物を目にして知った可能性が大きい。彼らは雑誌記事やエッセイ、ブログなどを通じて、この椅子に対する思いを各々語っている。

それらの内容は無論、

バラエティーに富むが、その一方である種の共通性もみられる。その共通性とは、《ミス・ブランチ》を椅子ではなく、美術の「オブジェ」として見る態度であるといえるだろう。幾人かのコメントは、この椅子を「生」を表現したオブジェとして捉えている。

椅子のデザインを美術のオブジェとして見ることは、「デザイン学」や「デザイン史」という学問が発達した欧米では概して見られない態度である。もっとも、デザインの機能性や量産システムなどの数的評価を試みる「デザイン学」が、美術史学から派生した「デザイン史」を、あたかもデザイナーを美術家のように捉える見方として批判するという事実もある。確かに、欧米において、機能的であるとはいえない倉俣のプロダクトを高く評価してきたのは「デザイン史家」であるから、彼ら彼女らが倉俣のデザインに向ける眼差しに美術のオブジェとしてそれを見る態度がまったくないとはいえない。とはいえ、その態度は、あくまで様式論やイコノグラフィーといった美術史学のアプローチをデザイン分析に応用するという態度であって、日本の若者たちが《ミス・ブランチ》をオブジェと見なすことはまったく異なる出発点を有する。なぜなら、後に詳述するように、日本の若者たちのコメントには、デザイン史的観点からの分析といった態度はほとんど窺えないからである。

では、21世紀の日本の若者たちが《ミス・ブランチ》をオブジェと見なす眼差しは、欧米のデザイン史家の眼差しと具体的に、どのように異なるのか。これを検証することが本研究の目的である。結果として、この検証は、これまで欧米由来のデザイン史学における分析では等閑視されてきた《ミス・ブランチ》の特質の存在を浮上させることになる。

本稿の構成は、まず次章で、《ミス・ブランチ》を所蔵する海外美術館の作品解説を採り上げ、欧米のデザイン史の観点から《ミス・ブランチ》がどのように評価されてきたのかを詳細に検証する。第3章では、《ミス・ブランチ》に関する21世紀の日本の若者のコメントを採り上げ、それらと欧米のデザイン史家による《ミス・ブランチ》の批評との差異に光を当てる。

倉俣の《ミス・ブランチ》に関する先行研究は、筆者の博士論文「倉俣史朗の主要デザインに関する研究」の第5章第3節「《ミス・ブランチ》の詩的表現」（神戸大学大学院総合人間科学研究科、2008、145-157頁）、および次章以降で引用する雑誌に掲載された批評文、海外美術館の所蔵作品選や展覧会図録に掲載された作品解説にほぼ限られる。繰り返し述べるように、これらの批評や作品解説の多くは、著者が日本人であるか欧米人であるかに拘わらず、欧米のデザイン史の文脈において《ミス・ブランチ》を評したものである。他方、筆者の博士論文は批評ではなく、《ミス・ブランチ》の構想と製作に関する考証的研究だが、本研究で試みる受容の視点からの考察は含んでいない。本研究はこれらの先行研究を基盤にしつつ、欧米と日本における《ミス・ブランチ》の受容という視点からそれを再び検証することで、これまで等閑視されてきた《ミス・ブランチ》の前衛的性格を炙り出そうとするものである。

## 2. 海外美術館による《ミス・ブランチ》の評価

本章では、《ミス・ブランチ》を所蔵するニューヨーク近代美術館、モントリオール装飾美術館、およびヴィトラ・デザイン・ミュージアムが展覧会図録等に掲載した同作品の解説を採り上げ、《ミ

ス・ブランチ》が欧米のデザイン史の文脈においてどのように評価されているのかを検証する。

以下はニューヨーク近代美術館による《ミス・ブランチ》の解説の抜粋である。

倉俣史朗の《ミス・ブランチ》の椅子は、テネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』の1951年の映画化作品で、ブランチ・デュボア役のヴィヴィアン・リーがつけていたコサージュにちなんでそのように命名されている。この椅子において、倉俣は造花のバラを透明アクリルの塊の中に宙づりにした。花は床に影を落とし、浮遊しているかにみえる。それは、あたかも時間と空間の内部で凍りつき、重力から解放されたかのような。「空中」の、夢のようなバラの姿は、この椅子が、その見えにくい構造でもってわれわれの体重を支えるのだろうという期待を見事に打ち砕く——それは、この作品にドラマティックなサスペンスをもたらす超現実的な効果なのだ<sup>1)</sup>。

この解説は、(1) 事実の提示 (2) 作品描写 (ディスクリプション) (3) 批評的解釈の3つの部分で構成されている。このような構成は、デザイン史の文脈におけるデザイン解説の規範ともいえ、その規範は美術史学のそれに倣ったものだといって良い。

本解説の最初の一文では《ミス・ブランチ》という作品名の由来が述べられており、この部分は「(1) 事実の提示」にあたる。デザイン史学が歴史学である以上、事実として提示されるものは何らかの根拠を有するはずである。本解説の執筆者が最初の一文の根拠としたのは、おそらくは次の記述であろう。

映画「欲望という名の電車」の主人公ブランチ・デュボアが赤い薔薇の服を着ていた（赤い薔薇を服に付けていたのかもしれない）ところに所以があるらしい。たしかあの映画はモノクロだったと思うが、倉俣の映画の話には彼しか見ていないものが登場する<sup>2)</sup>。

この記述は、1996年に東京・原美術館で開催され、その後世界巡回した倉俣の個展<sup>3)</sup>の図録『倉俣史朗』（田中一光監修、財団法人アルカンシェール美術財団、1996）に掲載された《ミス・ブランチ》の解説の抜粋である。執筆したのは《ミス・ブランチ》の制作時に倉俣のアシスタントを務めていた五十嵐久枝と中村啓二であり、解説は作品名に関するふたりの記憶を綴ったものである。すなわち、これは「記憶」であって、確たる「事実」ではない。執筆者である五十嵐と中村もそれを

1) Shiro Kuramata, Miss Blanche Chair[comment written by Bevin Cline], in Paola Antonelli, *Objects of Design from the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art*, New York, 2003, p. 275. (訳は執筆者による)

2) 田中一光監修『倉俣史朗』財団法人アルカンシェール美術財団、1996年、48頁：Cat no. 1: Miss Blanche 五十嵐久枝、中村啓二による作品解説。

3) 同展「倉俣史朗の世界 Shiro Kuramata 1934-1991」は、東京・原美術館での開催後、現代美術文化センター（メキシコ・シティー）、サンフランシスコ近代美術館、ニューヨーク大学グレイアートギャラリー、モンリオール装飾美術館、パリ国立装飾美術館、オーストリア応用美術館、京都国立近代美術館を巡回した。

十二分に意識していることは、解説の随所にある言い回しにうかがえる。

実際、1951年公開の映画『欲望という名の電車』はモノクロ映画であり、また、ヴィヴィアン・リーが扮するミス・ブランチはさまざまな花柄の服とコサージュを身に付けるため、その中にバラの柄やコサージュがあるかどうかは、映画を見ても判然としない。それゆえ、五十嵐と中村が記した作品名の由来は彼らの記憶違いであるか、もしくは、彼ら自身、「倉俣の映画の話には彼しか見ていないものが登場する」と述べているように、倉俣の想像力の賜物である可能性がきわめて大きい<sup>4)</sup>。

他方、倉俣自身はこの作品名について、「これは、T. ウィリアムスの〈欲望という名の電車〉のミス・ブランチ・デュボアへのオマージュです<sup>5)</sup>。」と記すに留まり、やはり作品名と映画に登場する小物との関係性は不明瞭である。この作家自身の言葉から推察されるのは、《ミス・ブランチ》という作品名が、『欲望という名の電車』の主人公の名から採られているという一点のみだろう。ちなみに、この倉俣自身の言葉は日本語文献に日本語で掲載されたため、ニューヨーク近代美術館の解説執筆者を含む欧米の研究者の目には触れていない可能性が大きい。彼ら非日本語話者が参照するのは、英語あるいは他のヨーロッパ言語による記述に限られがちだからである。五十嵐と中村の解説は日英両方の言語で掲載された《ミス・ブランチ》に関する唯一の解説であるため、実際にはその内容が「事実」とは異なる可能性があるにも拘わらず、「事実」として誤認される状況がある。ニューヨーク近代美術館の解説の「(1) 事実の提示」の部分はまさにこの事実誤認の状況を反映しているのである。

次に、「(2) 作品描写 (ディスクリプション)」の部分であるが、ニューヨーク近代美術館の解説では、3行目の「この椅子において、」から、5行目の「重力から解放されたかのような。」までがこれにあたるだろう。「(1) 事実の提示」の部分が客観的事実を提示する箇所であるなら、「(2) 作品描写」の部分はそれに次ぐ客観性を呈することが求められる。つまり、対象をできる限り客観的に描写することが求められるのだが、実際は、ニューヨーク近代美術館の例が示すように、執筆者の恣意がかなりの程度反映された描写となりがちである。このような恣意性は伝統的な歴史学では許されるべきことではないが、実は、美術史やデザイン史においてはむしろ歓迎される要素である。なぜなら、対象を恣意的な観点から描写することで、その描写が、解説全体を貫く批評的解釈の「客観的」裏付けとしての役割を果たすことが可能となるからである。下記のモントリオール装飾美術館による《ミス・ブランチ》の解説の抜粋はそのことを具体的に伝えてくれる。

倉俣は、アクリルの強靱さと透明感を、バラを引き立たせる手段として用いている。三次元のチンツとしてのバラは、床にその影を落とし、モダニストにとり装飾がタブーであることに公然と反抗する。この椅子にみられる機知とノスタルジーの混交は、倉俣が崇拝してやまなかつ

4) 倉俣には映画を見ながら、映画には登場しない架空のイメージを作り出すくせがあった。彼自身、次のように述べている。「映画を見ながら頭の片隅で違うことを考えながら目だけは映像を追っていたり、ものを錯覚してみたり誤解して見たりする時が多い」「五感で語るデザイナー-IN・SPIRATION展をめぐる」『ICON』1988年7月号 (vol. 12)、112頁。

5) 倉俣史朗「家具のディテール MISS BLANCHE」『室内』1989年1月号 (no. 409)、43頁。

たマルセル・デュシャンが行った演劇的な仕草や変装を想起させる<sup>6)</sup>。

この解説において「(2) 作品描写」の部分は、2つ目の文章「三次元のチンツとしてのバラは、床にその影を落とし、モダニストにとり装飾がタブーであることに公然と反抗する。」にあたる。ニューヨーク近代美術館の解説文中の、「花は床に影を落とし、浮遊しているかにみえる。」という描写と決定的に異なるのは、造花のバラが「三次元のチンツ」と形容される点であろう。

「チンツ」は、広義にはインド更紗を指すが、英語圏ではおもに18世紀以降、大量生産された花柄のプリント生地を意味する。機械で大量にプリントされるチンツは廉価であったことから、おもに労働者階級の室内装飾品として普及した。本解説の執筆者がそのような「チンツ」の文化史的意味合いを念頭に置いて、造花のバラを「チンツ」に例えたことは明らかである。なぜなら、労働者階級の装飾性の嗜好を象徴する「チンツ」という用語が用いられることで、その後に言及される「モダニスト」との対比がいっそう際立つからである。非装飾的、合理的なデザインを好む「モダニスト」はエリート文化の象徴であり、すなわち、エリート文化への労働者文化からの反抗として《ミス・ブランチ》を解釈する態度がここには示唆されている。

倉俣自身が「チンツ」という言葉に言及したという記録はない。それ以前に、日本ではあまり馴染みのない「チンツ」という言葉を彼が知らなかった可能性もあるだろう<sup>7)</sup>。加えて、他の研究者による《ミス・ブランチ》の解説で、「チンツ」という言葉が登場する例は一切見受けられない。したがって、このモンリオール装飾美術館による「作品描写」は、執筆者の個人的な解釈の部分が大きく、きわめて客観性を欠くものに思えるのだが、実は、そうとも言い切れない部分がある。デザイン史の観点に照らし出せば、この「作品描写」はある種の客観性を有すると考えられるのだ。

デザイン史は比較的新しい学問であり、英国の建築史家ニコラウス・ベヴスナーが1936年に刊行した『モダン・デザインの展開』によってその学問的基礎を与えられたとされる。ベヴスナーが試みたのは、デザインの歴史を英国のウィリアム・モリスの工芸品から、20世紀前半のドイツのデザイン学校バウハウスのデザインへと向かう、ヘーゲル的な発展の歴史として記述することである。

6) Cat. no. 101. Armchair: Miss Branche[comment] in David A. Hanks and Anne Hoy, edited by Martin Eidelberg, *Design For Living: Furniture and Lighting 1950-2000 The Liliane and David M. Stewart Collection* (exhibition catalog), Montreal Museum of Decorative Arts/Montreal Museum of Fine Arts, Paris: Flammarion, 2000, p. 186. (訳は執筆者による)

7) しかしながら、倉俣が「チンツ」の存在を知らなかったとしても、そのイメージを知っていた可能性を示唆するエピソードがある。倉俣は1989年のインタビューで、『欲望という名の電車』以外に《ミス・ブランチ》に関するインスピレーションを得た映画として、『ラブド・ワン』(トニー・リチャードソン監督、1965年)があることを次のように語っている。「それは母子家庭の、といっても大人の死人化粧師の息子と、異常に大食いの母親が出てくる話なんです……なぜかその映画がずっと気になり潜在意識からたまにチラチラと憶い出します。これもブランチの背景になっているかもしれません」(『デザインを呼び起こすのは意識下に沈殿している様々な映像 デザイナー倉俣史朗』『WAVY』1989年7月号 (No. 14)、5頁)。このモノクロ映画に登場する死人化粧師の母の寝室の壁は「チンツ」で覆われており、ベッドに横たわり奇声を上げる巨大な母親と「チンツ」のイメージが重なり合う。したがって、倉俣が《ミス・ブランチ》の構想にあたって「チンツ」の存在を意識した可能性はなくはない。もっとも、上述のインタビュー記事は日本語文献であるため、モンリオール装飾美術館の解説執筆者が《ミス・ブランチ》と『ラブド・ワン』の関係を知っていたことは考えにくい。

著作『モダン・デザインの展開』では、装飾がデザインに無用なものとして徐々に排除されていき、ついには、アメリカの建築家サリヴァンの有名な言葉である「形態は機能に従う」を金科玉条として、非装飾的な機能主義に向かう流れが示された。そして、同書刊行後の1970年代以降のデザインは、機能主義の反動として、ふたたび装飾をその手に取り戻すこととなった。こうした流れからみれば、モントリオール装飾美術館の解説が、《ミス・ブランチ》の装飾性を「チンツ」になぞらえ、それによって非装飾的・機能主義的なモダニストのデザインへの反動をこの椅子のデザインに見ることはきわめて妥当なのである。

それはすなわち、《ミス・ブランチ》を「ポストモダン」のデザインとして解する態度でもあろう。ポストモダンのデザインは、モダニズムという巨人を乗り越える手段として、モダニストが排除した装飾を復権させた。ポストモダン・デザインの代表例として真っ先に挙げられるのが、1981年に登場したイタリアのデザイン集団「メンフィス」の活動である。倉俣はこの集団の創設当時のメンバーだった。もっとも、彼自身は己のデザインが「ポストモダン」のデザインと見なされることを好まなかったのであるが、そのことは日本語文献にしか記録されていない。したがって、彼が「メンフィス」のメンバーであったという事実は、少なくとも非日本語話者の研究者にとっては、《ミス・ブランチ》とポストモダン・デザインを結びつける客観的証拠にほかならない。

ペヴスナーによって礎が築かれたデザイン史は、きわめて単純化していえば、「機能」と「装飾」の二項対立としてのデザインの歴史であるともいえる。したがって、「機能」と「装飾」は、過去のデザインとの差異にデザインの独創性を見ようとするデザイン史のアプローチにおいては、もっとも基本的な評価軸となった。海外美術館による《ミス・ブランチ》の解説における「(3) 批評的解釈」は、それを端的に示している。

ニューヨーク近代美術館による解説において、「(3) 批評的解釈」の部分は、「[空中]の、夢のようなバラの姿は、この椅子が、その見えにくい構造でもってわれわれの体重を支えるのだろうという期待を見事に打ち砕く——それは、この作品にドラマティックなサスペンスをもたらす超現実的な効果なのだ」という箇所である。これが「機能」という評価軸を念頭においた解釈であることは明らかだろう。ここでいう「期待」とは、椅子が「われわれの体重を支える」機能を有することへの期待であり、その機能が「夢のようなバラの姿」によって打ち砕かれていることに執筆者はデザインの独創性を見る。

他方、以下のヴィトラ・デザイン・ミュージアムによる《ミス・ブランチ》の解説は、もうひとつの評価軸である「装飾」という観点からの解釈である。

倉俣のプレキシガラスのなかの薔薇は、ブランチが生きる夢のような幻想の世界に関連しているのである。装飾としての自然の用い方は、技術的な過程によって再解釈されている。私たちの完結した幻想の世界との調和において、装飾はもはや単に表面的なものではない。それはむしろ、現前性と接近不可能性とのあいだに宙づりになった、夢のような状態のなかに保存された自然なのである。超近代的な素材と極度に単純化されたアームチェアとのあいだの対照は、

薔薇の原初的な象徴性を強調している<sup>8)</sup>。

この解説において、「装飾としての自然の用い方」という言い回しは、《ミス・ブランチ》のバラの造花が、19世紀末のアール・ヌーヴォーが自然の草木の造形から想を得た装飾スタイルの「再解釈」であることを暗示する。そして、「装飾はもはや単に表面的なものではない」という表現は、ポストモダン・デザインの代表格である「メンフィス」が「表面としての装飾」を実践したことを参照している。すなわち、この執筆者が伝えようとしたのは、《ミス・ブランチ》が「メンフィス」のあとに手がけられたデザインであることのひとつの帰結として、「表面としての装飾」から「幻想的な三次元の自然=装飾」へと転じたことなのである。それはまさしく、デザイン史的観点からの解釈にはかならない。

以上のように本章では、ニューヨーク近代美術館、モントリオール装飾美術館、およびヴィトラ・デザイン・ミュージアムが各々刊行した《ミス・ブランチ》の解説の検証を試みた。検証を通じて明らかになったのは、おのおのの解説が倉俣の数少ない英語文献の情報に依拠していること、およびペヴスナーがその礎を築いたデザイン史の評価軸の観点から作品の解釈が試みられていることの2点であろう。このうち、英語文献の情報に依拠していることに関しては、次章で採り上げる日本の若者たちの《ミス・ブランチ》に関するコメントも倉俣の日本語文献に精通したうえでの解釈ではないから、本研究においてはあまり重要ではない。さらにいえば、日本語文献で得られるもっとも有益な情報は倉俣自身の言葉であるが、作家自身の言葉は、デザイン史的解釈においては必ずしも有益であるとは見なされない。なぜなら、ヘーゲル的な「時代精神」<sup>フアイトガイスト</sup>の連なりとしての歴史観においては、作品から作家という個人を切り離し、作品を時代の産物と見なすことがその基本的アプローチとなるからである。

したがって、上述の2点を特徴とする海外美術館の《ミス・ブランチ》の解説は必ずしも否定されるべきものではない。それはデザイン史学の見地に立てば、有効であり、ある種の客観性も備えている。しかし、次章で採り上げる日本の若者たちの《ミス・ブランチ》についてのコメントは、これらの海外美術館による解説とは内容をまったく異にする。それはどのように異なっているのか。そしてそれは、海外美術館の解説がそうであったように、倉俣自身の考えとも隔たっているのか。次章ではこれらの点を検証する。

### 3. 日本の若い世代による《ミス・ブランチ》の評価

本章で採り上げる日本の若い世代による《ミス・ブランチ》に関するコメントは、いずれも東京・原美術館で倉俣の回顧展が開催された1996年以降に書籍や雑誌において掲載されたものである。同展では荒木経惟の東京の風景写真を背景に数点の《ミス・ブランチ》が展示された。【図3】倉俣の遺族によれば、同展以降、《ミス・ブランチ》の人气が急速に高まり、とりわけ若い女性たちのあい

8) ペーター・デュナスほか編著、藤田治彦監修『いす・100のかたち：ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの名品』ヴィトラ・デザイン・ミュージアム、読売新聞大阪本社、1997年、204頁：Cat.no. 87: ミス・ブランチ。



だでもてはやされるようになったという。

そもそも《ミス・ブランチ》は数ある倉俣のプロダクトの中でも特別に人気があったわけではない。この椅子は1988年12月の「東京デザイナーズウィーク」で最初に発表されたが、発表直後に《ミス・ブランチ》について批評した記事は、デザイナーの渡辺姫佐子が『FP 別冊 商空間&インテリア』1989年1月号に寄稿したもののみであった<sup>9)</sup>。また、建築家の鈴木了二は『icon』1989年3月号の別冊付録に掲載されたインタビューで、わずかながら《ミス・ブランチ》に言及している<sup>10)</sup>。以降、1996年の回顧展までの約7年間に《ミス・ブランチ》を本格的に採り上げた雑誌記事は3本程度に過ぎない。

《ミス・ブランチ》に対する反応の鈍さについて、筆者が当時の関係者に理由を訊いたところ、多くの人々が、「この椅子をみて困惑したからだろう」と答えた。すなわち、この椅子は発表当時、きわめて斬新なデザインであると誰もが感じたが、その斬新さをどう評価すべきなのかは分からなかったということらしい。いずれにせよ、当の倉俣は日本で《ミス・ブランチ》に関する批評が行われぬことにいたく失望し、それゆえ、彼は、翌1989年にパリでの個展を開催を決意したといわれる<sup>11)</sup>。

したがって、以下に引用する1996年以降に刊行されたコメントの書き手たちは、既存の批評に影響を受けてではなく、自らの手で《ミス・ブランチ》の魅力を発見した人々かもしれない。それを暗示するように、これらのコメントは、きわめて素直な感動と無垢の歎びにあふれている。無論、《ミス・ブランチ》は雑誌や書籍の「名作椅子」の特集では必ずや採り上げられる作品であるから、その種の解説が典型的に用いる「夢のような世界」「詩的」「光」といった言葉の影響は受けているだろう。ともあれ、まずは、実際のコメントをいくつか見てみたい。

(グラフィックデザイナー・平野敬子のコメント)

“Miss Blanche”は、外からの光を体内にとりこみ、そして外に向けて光を放ちます。それは崇高で、神秘的な光（オーラとでもよべばいいのか）に見えます。極めて人工的な素材でありながら、体温の温もりを感じさせ、意志をもち、思考し、感情を有するよう思えます<sup>12)</sup>。

9) 渡辺姫佐子「倉俣史朗の小宇宙」『FP 別冊 商空間&インテリア』1989年1月号 (no. 2)、75頁参照。

10) 鈴木了二「物質の『速度』」(インタビュー)『icon』1989年3月号 (vol. 16) 別冊付録「素材と環境」42頁参照。

11) 「Shiro Kuramata」展、パリ・イヴ・ガストゥ・ギャルリ、1989年11月8日 - 30日。同展に出品された《ミス・ブランチ》は、フランスの多数の新聞・雑誌で採り上げられ、批評された。

12) 「倉俣史朗の見ていた未来」『デザインの現場』1996年6月号 (no. 82)、55頁。

(グラフィックデザイナー・渡邊良重のコメント)

『ミス・ブランチ』は、薔薇が閉じ込められた試作のアクリルの塊が復刻された時に買いました。私は永遠の命をもった薔薇を、死ぬまでずっと見続けると思います<sup>13)</sup>。

(歌手・一青窈のコメント)

壊れる一歩手前で立ち止まり、その美しさを見せる——私の曲、『翡翠』の歌詞の世界観は『ミス・ブランチ』に出合った時の衝撃から触発されています<sup>14)</sup>。

これらのコメントからまず、気づかされるのは、前章で見た海外美術館による解説とは異なって、デザインの機能や装飾の問題に言及する部分が一切見られないことである。そして、もうひとつ共通した特徴といえるものは、いずれのコメントも、この椅子をあたかも生命を持つものであるかのように受け取っていることだろう。平野の「体温の温もりを感じさせ、意志をもち、思考し、感情を有するよう思えます」という言葉は、まさにそれを明示している。渡邊の「永遠の命をもった薔薇」、一青の「壊れる一歩手前で立ち止まり、」という言葉も、この椅子に「生」の息づかいが感じられることをおのおの強く示唆している。

実は倉俣自身も、椅子を「生ける物」のように見ている部分があった。彼は、1985年にヨーゼフ・ホフマンがデザインし、トーネット社が製造した椅子を燃やすパフォーマンスを行ったが、そのときのことを次のように回想している

……椅子を燃やした時、いかに身体的であるかということを痛切に実感しました。それまでは観念的にとらえていたんですが……。もう二度とつくりたくないと思いました<sup>15)</sup>。

ここで倉俣が、椅子を「生ける物の身体」のように感じていることは明らかである。そして、『ミス・ブランチ』の椅子もまた、彼にとっては映画の主人公ミス・ブランチ・デュボアの身体であった可能性があるだろう。次の五十嵐久枝の回想はそれを示唆する。

バラは初め、本物のバラでやろうとしていたんです。倉俣さんが「本物のバラってアクリルに埋められるのかな」と訊くので、「自分の家に金魚が鑄込まれているのがある」といいました。お土産でよくみかけるようなあれです。それで私が、「では、出来るかどうか調べてみましょう」といって調べ始めたら、同時に倉俣さんが、「造花もたくさん集めてくれ」と仰いました。その後、本物が鑄込めるかどうかまだ分からなかった頃、倉俣さんが、「本物はもう要らない。ブランチ・デュボアは偽物だから偽物じゃなきゃだめなんだ」と仰ったのです。……「ガ

13) 「倉俣史朗の仕事」『pen』2008年7月15日号 (no. 225)、88頁。

14) 同前。

15) 倉俣史郎「「うっせみ」のインテリア」(インタビュー)『あなたとの共同事業誌 CHANCE』1988年夏号 (no. 7)、8頁。

ラスに鑄込むことは出来ないか」と三保谷さんにも聞いていたのですが、……そのことも、「アクリルはガラスの偽物だからアクリルがいいんだ」と倉俣さんが仰いました<sup>16)</sup>。

『欲望という名の電車』の主人公ミス・ブランチは富裕層の娘だったが、家が没落し、中年になった今は教師をしている。だが、彼女は過去の優雅な生活が忘れられず、昔の高価な服を纏い、嘘については男たちの気を惹こうとする。倉俣が「ブランチ・デュボアは偽物」といったのは、ミス・ブランチがそのようにして偽りの自分を演じているからである。したがって、《ミス・ブランチ》の素材には「偽物」——ガラスの偽物であるアクリル、生花の偽物である造花——が選ばれた。すなわち、この椅子は、《ミス・ブランチ》という人物そのものなのである。

五十嵐の回想は、《ミス・ブランチ》の構想時に関するものだが、実は、倉俣はこの椅子の完成後、いっそう《ミス・ブランチ》を「生けるもの」と見なす態度を強める。このことは、《ミス・ブランチ》発表直後の鈴木了二のインタビュー記事に対し、倉俣が述べた感想が明白に物語るだろう。以下は、鈴木による《ミス・ブランチ》についてのコメントと、それを読んだ倉俣が数か月後に別の雑誌のインタビューで行った発言である。

(鈴木了二のコメント)

倉俣さんの作品の凄さは「〇〇風」というのではなく「文字通り」という点です。たとえば、昨年の家具展に出品されたものは、文字通り薔薇の「浮遊」でした。

しかしそこで気がつくことは、「浮遊」という概念が一般に流通している性格、つまり浮かれて戯れるといった暖気な気分ではなく、絶対停止の静寂と死の香りと共にある、ということです。あの作品によって「浮遊」という概念は書きかえらえなければならない。「作品」の力とはそういうものです<sup>17)</sup>。

(倉俣のコメント)

鈴木さんの言葉は鋭かったですね。自分自身でも伏せておきたくて、触れたくない部分を見抜かれたという感じです。あの薔薇は浮遊ではなく、死と書いて静死なんですね……僕は、死にまつわることに非常に恐怖感が強くて、薔薇の椅子が出来上がった時自分でも同じことを感じたんですが、秘かにしておきたいと……<sup>18)</sup>。

鈴木は、「昨年の家具展に出品されたもの」、つまり《ミス・ブランチ》が、浮遊するバラによって、浮かれ気分という浮遊の概念を絶対停止の静、および死の概念へと書き換える力を持つ作品であると語る。倉俣はそれに頷き、《ミス・ブランチ》のバラは「静止」ではなく「静死」しているの

16) 2007年7月31日に発表者が行った五十嵐久枝へのインタビューによる。

17) 鈴木了二「物質の『速度』」前掲(注10)。

18) 「デザインを呼び起こすのは意識下に沈殿している様々な映像 デザイナー倉俣史朗」前掲(注7)、5頁。

だと述べる。もっとも、「ミス・ブランチ」の製作時、液状のアクリルに造花のバラを入れる工程で、倉俣は「いいか、(バラを) 浮かすんだぞ」と再三、アシスタントに指示していた<sup>19)</sup>。このとき彼の脳裏にあったのは「浮遊するバラ」であったはずである。しかし、《ミス・ブランチ》の完成後、バラの姿は「静死」したもものとして彼の眼に映った。

「浮遊」を表現するデザインは、アクリルなどの透明素材を使い、上に置かれた商品が空中に浮んでいるようにみえる什器や、巧みなフレーム構造により、座面が宙に浮いてみえる椅子など、倉俣が生涯にわたり追い続けたテーマである。彼にとって「浮遊」とは、政治権力やデザインの約束事などの「束縛からの解放」を意味した。したがって、《ミス・ブランチ》の当初の構想は、透明アクリルの中を「浮遊」するバラが、ミス・ブランチを「偽物」という束縛から解放するというものであったかもしれない。

だが、束縛から自らを解き放とうと浮遊するバラはついには静かな死を迎える。倉俣が《ミス・ブランチ》に見たこの一連の生から死への物語は、1985年に彼がホフマンの椅子を燃やしたときに感じた「椅子」という「生命あるもの」の「死」に相違ないだろう。

ふたたび、日本の若者たちのコメントに戻れば、ここにかがえるのは、《ミス・ブランチ》という椅子の「死」ではなく、「生」である。あるいはそれは、一青が感じるような、「壊れる一步手前」、すなわち「死」に瀕した「生」の最後の輝きであるか、もしくは、死してもなお、渡邊が述べるような、「永遠の命をもった薔薇」だ。これらのコメントが綴る生と死の詩は、倉俣が《ミス・ブランチ》に見たバラの生から死への物語と奇妙に合致するとはいえないだろうか。

いうまでもなく、平野や渡邊、一青のコメントには、デザインの機能や装飾に関する問いかけは一切みられない。彼女たちはむしろ、《ミス・ブランチ》を椅子ではなく、「生けるもの」を表した彫刻、あるいはオブジェであるかのように語る。椅子をオブジェとみる見方は、小説家、平野啓一郎による《ミス・ブランチ》についての次のコメントにもうかがえる。

僕は、倉俣作品の中では〈ミス・ブランチ〉が一番好きなのですが、……薔薇の花をあしらったオブジェかなと思ったものに、人間が座るといふ機能が備わっているというところに感動がある<sup>20)</sup>。

平野の「感動」は、この椅子の中に、「オブジェ」と「人間が座るといふ機能」が共存していることにある。このことは、裏返せば、彼はこの椅子の美術的な「オブジェ」としての側面とデザインに不可欠な「機能」的側面とを分離して考えていると解せよう。先に引用した平野を初めとする3名のコメントの書き手も、《ミス・ブランチ》が「椅子」というデザインであることは重々承知しているはずである。それにもかかわらず、彼女たちはデザインの機能面については一切、触れず、それを彫刻のように感情移入を許すオブジェとして批評する。それはやはり、彼女たちも平野のように、機能的側面とオブジェの側面とを分離して考えることを無意識に行っているためと思われる。

19) 田中一光監修『倉俣史朗』前掲(注2)、48頁参照。

20) 鈴木紀慶編著『倉俣史朗 着想のかたち 4人のクリエイターが語る』六耀社、2011年、51頁。

そして、このオブジェと機能の分離の意識は、倉俣によっても共有されたものであったろう。彼もまた、《ミス・ブランチ》のオブジェとしての側面のみを語り、機能的側面については一切語ろうとしない。

このような分離の意識は、海外美術館の解説には当然見られない。欧米人にとって、椅子はあくまで「人間が座るという機能」を有するものであり、決して感情移入の対象としてのオブジェとはならないからである。したがって、倉俣が意図した《ミス・ブランチ》のオブジェとしての性質、すなわち、椅子全体が「生けるもの」となり、感情移入を促すオブジェと化すことが、欧米の研究者に見出されなかったのは当然の理だろう。日本においてさえも、1988年の発表当時には理解されなかった。ところが、十数年の時を経て、それは日本の若者たちに見出された。見出した人々の多くはデザイン史に精通した人々ではない。おそらくはそれゆえに、彼ら、彼女らは、倉俣が《ミス・ブランチ》に込めた意図に近いものを見て取ったのである。

#### 4. おわりに

倉俣と21世紀の日本の若者が、《ミス・ブランチ》が椅子であることを承知しながら、それをオブジェと見なそうとすることは、実のところ、椅子に対する日本と欧米の認識の違いに根ざしている部分があるのではないかと筆者は推測する。元来、椅子は、日本人にとっては欧米由来の物であり、いまでも床に座ることが多い日本の生活空間では、必ずしも欧米人が椅子に対して抱くのと同質のイメージを持ち得ない可能性があるだろう。床に座ったときに見上げる椅子は、時としてオブジェのような相貌を持つものにみえる。また、《ミス・ブランチ》という椅子を「生けるもの」として見る倉俣と彼ら彼女らの意識は、日本人が古来から育んできた「見立て」の文化にそのルーツを辿ることができるかもしれない。

椅子をめぐるこれらの日本人に特有の意識は、1934年生まれ、海外の生活経験もない日本人であった倉俣においては、21世紀の若者以上に、知らず知らずのうちに身体に染みついていたものであったろう。椅子を身体と捉え、そこに「生」と「死」を見る彼の眼差しは、彼にとって椅子がデザインとオブジェの混淆としての対象であったことを強く示唆する。

そのような意識からもたらされた《ミス・ブランチ》の「生」と「死」の表現は、ベヴスナー流のデザイン史の評価軸に照らしてこの椅子を理解しようとする欧米の研究者には見出されなかった。だが、それにもかかわらず、欧米の美術館は《ミス・ブランチ》を高く評価してやまない。本稿で検証を試みたように、肘掛椅子《ミス・ブランチ》のデザイン史上の意義は、欧米の美術館の解説が試みたような、デザインの機能や装飾の問題における新奇性に限られるものではない。椅子を「座る機能を持つもの」ではなく、「生けるもの」として見ること、「デザイン」ではなく、オブジェとして見ること、そうした態度が見出されることがこの椅子の、おそらくは、真の新奇性なのである。そしてもしそれが、日本という特殊な土壌が生んだ「椅子」に対する意識が生み出したものであるとしたら、それこそは、欧米由来の「デザイン」の世界において、「前衛」の条件として機能したと考えられるのである。

(本稿は第52回意匠学会大会(2010年7月31日-8月1日 於: 関東学院大学関内メディアセンター)における発表「倉俣史朗《ミス・ブランチ》(1988)の受容にみるデザインのあり方」、および第7回神戸学院大学人文学会研究会(2012年3月10日 於: 神戸学院大学有瀬キャンパス)における発表「倉俣史朗の《ミス・ブランチ》をめぐって——前衛デザインの条件——」の内容を修正・加筆したものである)

#### 参考文献

- 倉俣史朗「「うつせみ」のインテリア」『あなたとの共同事業誌 CHANCE』1988年夏号 (no. 7)、8-9頁。  
「五感で語るデザイン-IN・SPIRATION 展をめぐって」『ICON』1988年7月号 (vol. 12)、108-112頁。  
倉俣史朗「家具のディテール MISS BLANCHE」『室内』1989年1月号 (no. 409)、43-45頁。  
渡辺姫佐子「倉俣史朗の小宇宙」『FP別冊 商空間&インテリア』1989年1月号 (no. 2)、74-81頁。  
鈴木了二「物質の『速度』」(インタヴュー)『icon』1989年3月号 (vol. 16) 別冊付録「素材と環境」38-45頁。  
「デザインを呼び起こすのは意識下に沈殿している様々な映像 デザイナー倉俣史朗」『WAVY』1989年7月号 (No. 14)、2-7頁。  
田中一光監修『倉俣史朗』財団法人アルカンシェール美術財団、1996年。  
「倉俣史朗の見ていた未来」『デザインの現場』1996年6月号 (no. 82)、48-57頁。  
ペーター・デュナスほか編著、藤田治彦監修『いす・100のかたち: ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの名品』ヴィトラ・デザイン・ミュージアム、読売新聞大阪本社、1997年。  
David A. Hanks and Anne Hoy, edited by Martin Eidelberg, *Design For Living: Furniture and Lighting 1950-2000 The Liliane and David M. Stewart Collection* (exhibition catalog), Montreal Museum of Decorative Arts/Montreal Museum of Fine Arts, Paris: Flammarion, 2000.  
Paola Antonelli, *Objects of Design from the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2003.  
「倉俣史朗の仕事」『pen』2008年7月15日号 (no. 225)、34-91頁。  
鈴木紀慶編著『倉俣史朗 着想のかたち 4人のクリエイターが語る』六耀社、2011年。