

Prague Forum

—高岡から世界へ、
地域連携・海外連携を考える—

プラハフォーラム

富山大学芸術文化学部教授 武山 良三



概要

富山大学芸術文化学部と学部間交流協定を結んでいるプラハ美術工芸大学から2名の教員を招いてフォーラムを開催しました。地域のものづくりを海外からの視点で見直すと共に、国際的な連携を通してその価値を高めることを目的としました。日本に滞在経験のあるスホメル副学長からは海外から見た日本工芸の魅力について、種子島以来の交流を振り返りながら解説いただきました。建築学科長で前学長のペルツル教授には芸術系教育のあり方やプラハで行われている連携プロジェクトについてお話しいただきました。講演後は学生を交えた討論が行われ、プラハでの教育内容について理解を深めました。

講演 1：

「西洋における日本美術工芸—470年の文化交流」



Filip Suchomel Ph.D.

フィリップ・スホメル博士
プラハ美術工芸大学副学長

プラハ・カレル大学芸術学部卒業（東洋・日本美術史専攻）。1994-1995、2002-2003の2回にわたり日本で在外研究をおくる。研究テーマは日本の磁器・漆工芸。プラハ国立美術館アジア美術部長（1995-2005）を経て、プラハ美術工芸大学において、「日本・中国美術のヨーロッパの芸術家に及ぼした影響」について教授（2007～）。日本の美術、特に陶磁器、有線七宝、写真、漆工芸、書画などに関する著書・論文多数。また、ヨーロッパに渡った日本工芸品、ハリリコレクション、明治期の写真などに関する、数多くの特別展の企画・組織にたずさわった。世界各地の国際シンポジウムにおけるパネリストとしても活躍している。

プラハフォーラム Prague Forum

プラハフォーラム

日時：2011年11月2日（水）13：00～16：15

場所：富山大学芸術文化学部講堂

企画：芸術文化学部教授・武山良三

講師仲介：芸術文化学部教授・小林和子

司会：芸術文化学部教授・後藤敏伸

実行委員：芸術文化学部教授・松原博、同准教授・長柄毅一

講演 2：

「主観と客観—デザインの教え方」



Prof. Jiri Pelcl

イジー・ペルツル氏

プラハ美術工芸大学建築学科教授・前学長

多様な技法と素材を駆使した作品で国際的評価の高いデザイナー。プラハ応用芸術大学卒。ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アートで家具デザインを学ぶ。ポストモダニストデザイングループ Atika の創立会員（1987）。自身のデザインスタジオ Atelier Pelcl を設立（1990）。プラハ工芸美術大学の建築デザイン学科長（1997）、学長に就任（2002-2005）。英国ブライトン大学名誉博士号（2006）、チェコ共和国国民デザイン賞（2006）、ドイツの Form 2006 賞（2006）などを授与される。プラハ城内ヴァーツラフ・ハヴェル氏（チェコの劇作家・政治家、チェコ初代大統領）の書斎、聖ローレンス教会、ローマ及びブレトリアのチェコ大使館、グスタフ・マーラーの生家、などのインテリアデザインを委託された。チェコ、ドイツ、スイス、スウェーデンなどの美術館所蔵となっている作品も多い。



**フィリップ・スホメル先生：
＜西欧における日本美術工芸＞**

初めての船が、はるかかなたのヨーロッパから種子島に着いて以来、来春で470年になります（図1）。乗船していたのは、当時海洋探検では最先端に行くポルトガル人でした。ポルトガル人は、その30年前にすでに中国に到達しており、マカオに自分達の貿易港を築いていました。

当時の日本人は、この異人達が無作法に見え、風呂にもあまり入らず、さらに悪いことには見知らぬ宗教を信じていたため、どう接すればよいかよくわかりませんでした。新参者は、南方からやって来たので、現地の人々は彼らのことを「南蛮人」と呼んだのですが、これは、日本語で「南方の野蛮人」と言う意味です。

当初の当惑にもかかわらず、西洋人は日本人がそれまで見たこともないようなものを持ち込んでいたので、すぐに、当時戦いに明け暮れていた地方の守護大名達に、自分達が強力な切り札である事を示したのです。ポルトガルのマスケット銃や船に備える大砲という貢物を当時の貴族階級に贈って、日本に入ってきたのです。

ポルトガル人と日本人との当初の関係は、敵意がなく、地方大名の中には、ポルトガル人が信じていたキリスト教のカトリックに改宗する者がいるほどでした。

ありがたいことに、日本人がヨーロッパの人々から手に入れたのは、武器や弾薬だけではありませんでした。私達が日常親しんでいる美味しい天ぷら、パン、タバコが、ヨーロッパ人との交流を通し現代の日本まで脈々と受け継がれてきたものです（図2）。

しかし、当初のヨーロッパからの影響に好意的だった時代に続く時代、つまり17世紀初頭、ヨーロッパ人との関係は冷め始め、改宗者でさえ敵対的扱いを受けるようになりました。スペイン人と英国人に始まり、ポルトガル人を含む外国人も日本から追放されるようになりました。

1639年に残っていたのは、宗教的に中立の立場、つまり、貿易関係だけを望んでいたオランダ人貿易商だけでした。長崎に近い小さな人工的な島、出島が、はるか離れたヨーロッパと「日の出する国」を繋ぐ唯一の接点だったので（図3）。その後200年以上、オランダ人を日本の品物や文化をヨーロッパに届ける唯一の架け橋となるだけで、日本は世界の国々から孤立している事を認識することになったのです。

1500年代、ポルトガル人そして後にスペイン人が、日本から、長くヨーロッパの日本と日本の美に対する認識に影響を与える一流の伝統品を持ち帰り始めます。切る武器、すなわち、太刀や刀があり



図1



図2



図3

ましたが、それらの最高級の刃や見事な装飾は、故国には匹敵する物がなかったのです。

意図した顧客はヨーロッパの貴族の頂点にいる人々で、最初はポルトガルそしてスペインでしたが、まもなくヨーロッパのほかの地域にも拡大しました。鎧、兜は、とても珍しい物として買い上



図4



図5

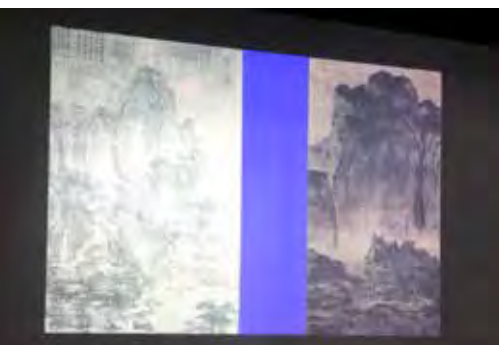


図6

げられました。と言うのは、ヨーロッパの戦場では、ほとんど使い物にはならなかったからです。やがて、ヨーロッパ南部の君主ばかりでなく、中央ヨーロッパアルプス山脈北方の君主もまた自らのコレクションにこういった品々を持たざるを得なくなりました。

芸術好きで知られるハプスブルグ家の皇帝ルドルフ二世は、ボヘミアのプラハ城の宝物の中に日本の鎧兜を所蔵していました。彼の叔父、フェルディナンド大公も、オーストリア・アンブラスの城に所蔵していました。

武具のほか、日本の漆ももてはやされました。実際、漆器は、日本とヨーロッパの交流の初期に

は、貿易で最も人気の高い品でした。

ポルトガルの輸入業者は、ヨーロッパやインドから供給された品に似せた製品を注文しました。伝統的な日本の漆芸、主に蒔絵や螺鈿をヨーロッパの形体やグジャラートからの工芸品に用いられていたインドの装飾と組み合わせた品物を求めたのです。

このように、初期の漆芸品は、伝統的な南ヨーロッパの家具、つまり、洋服を収納するためのドーム型トップをヒンジで留めたチェスト（図4）、秘書机や手前の蓋を開けると様々な大きさの引き出しが見えないようになっている宝石箱、それらは書類や貴重品を収納するために使われエスクリトールやバルケーニョスと呼ばれるものですが、そういった家具の形態の写しでした。さらに、聖職者が使う宗教的な漆芸品も注文されました。

製品のほとんどが、京都の漆店で作られました。概して、日本のマイスター（職人の親方）は、ヨーロッパ人の要求を受け入れましたが、しばしば伝統的な日本の象徴を加えました（図5）。

ポルトガル人やスペイン人に続いて、オランダ人が17世紀半ばに主流であった装飾や形を取り入れた漆芸品をヨーロッパに輸入し始めました。両開き戸のついたキャビネットは、見慣れたヒンジで留められた秘書机にかわり、装飾は、風景の中に建物を絶妙に溶け込ませる伝統的日本人の極致である「六角山水」に基づき、素描は中国の宗時代初めの墨絵が基になっていました（図6）。

カップ、受け皿、小皿、鉢、貯蔵容器や様々な形態の箱といった日常使いの物ばかりでなく、元々は東南アジア向けだった鎧兜も出てきました。ヨーロッパで、この

ような品は、もっとも身分の高い貴族向けに売られていました。彼らは、日本の伝統的な漆芸は、技術的に非の打ち所のない出来映えと高く評価していたからです。具体的には、蒔絵の様式で光沢のある仕上げの黒が、「金」の意匠に見事に映えていました。

17世紀後半から18世紀初頭にかけてのヨーロッパ市場における輸入品の例をご覧ください。ある時代のヨーロッパの様式を模倣した形態と、日本の様式を模倣した形態がおわかりになると思います。

たとえば、これはカトラリーのナイフを収納する箱です（図7）。金と黒の対比は、当時ヨーロッパでとても需要があったため、当然ながら、国内産の模造品が出回りました。

日本の漆芸品の大半は、17世紀末期に輸入されたのですが、需要は、18世紀から19世紀初頭にかけてもまだありました。上質の漆は、日本の国自体の同義語になりました。このことは、英語の「ジャパニング」という単語を見ればわかります。「ジャパニング」と言う言葉は、ヨーロッパ産の漆を指したり、また日本の漆以外の材料にも使われました。

当時の日本の漆芸品に描かれていた独特な場面の装飾構造を懸命に捉えようとしながらも、ヨーロッパの模倣者らは、日本についての当時最新の書物から引き出したテーマを自分達の製品にしばしば加えました。しかし、そのテーマは、実際はかなり事実と反していることが多かったのです。さらに、ヨーロッパ人は日本の文化と中国の文化を一緒にしがちで、その事が、さらに最終製品に影響を与えたのです。

ヨーロッパの漆器工場で際立っていたのは、英国とオランダの工場です。

1688年ジョン・ストーカーとジョージ・パーカーによって書かれた「ジャパニング及びワニス論」は、「本物」の日本の漆器の作り方に関して最も早く出版された専門書の一つです。

やがて、漆芸の巨匠が、ヨーロッパのほかの地域にも現れました。その中に、ベルリンのダグリー兄弟や、ドリスデンのマーティン・シュネルがおり、彼らの作る模倣品は、見事に繊細で、完璧なものでした。彼らの作品の中には、ボヘミアやモラヴィアに住む貴族の邸宅に置かれるようになったものもありました（図8）。

磁器製品は、ヨーロッパ人が持つ、日本のイメージに影響を与えたもう一つのものでした。もともとオランダ人は中国から磁器を輸入していましたが、明王朝の崩壊に伴う混乱期に、オランダ人貿易商は九州に当時開業して間もない工場に鞍替えしました（図9）。これは、追い風となりました。つまり、その事は、不足する生産量を埋めることができた有田の職人に恩恵があったばかりでなく、ヨーロッパの模倣者たちにも衝撃を与えました。漆器でのこれまでのやり方のように、ヨーロッパの貿易商は、日本の製造業者に見本を提供しましたが、このときは錫で作った製品や中国の陶磁器です。日本の店は、中国製品や、オランダのデルフトの陶器工業が作った中国の模倣品をコピーすることになっていました。

日本人は、とても誠実に旨く対処しました。1650年代末期頃、ヨーロッパからの初めての注文を生産し少なくとも初めのうちは形も装飾も委託されたとおりに製造しました。日本特有の非対称性は全く見られず、装飾も万暦帝時代の中国の製品、あるいは所謂、ト

ランジショナルスタイルの当世風な作品でした。皮肉な事に、日本の陶芸職人達は、ヨーロッパ人によって与えられた見本から作っていたので、典型的なヨーロッパの装飾品を作っていると信じていた一方で、ヨーロッパ人は、送られてきた品物が真に日本的、東洋的、或はその時代の言い方をすればインド的な製品だと思っていました。この種の誤解は、当時の美術品の取引や職人による生産ではよくあることでした。

ご覧頂いている左側のポットは、オランダの需要に基づいて制作されたものですが、実際のところは、アラブ市場で起こった需要でした。右側は薬瓶で、17世紀後半オランダの市場に向けて作られました。

元来、需要に応じて、白地にコバルトブルーの陶器（染付）が、ヨーロッパに供給された器のほとんどでした。17世紀の終わりに近くなったころ、図案や装飾がかなり変化し、いろいろなエナメル色や上絵に金が増えました。やがて、当初の注文では典型的だった厳密な対称性は、装飾家によって、忠実に採用される事は少なくなり、自分達の製品を非対称のディテールで飾りました。色絵磁器だけでなく、白磁も輸入され、ヨーロッパで装飾されました。

最も典型的なのが、オランダのデルフトでされた装飾ですが、中央ヨーロッパにある数多くの小規模の工房もこれに係わっていました。たとえば、ダニエルとイグシオス・プラスラーの工房は、作品が今日もなお評価され続けています。これらの作品に見る幻想的な動植物、特に現実とはかけ離れた顔の特徴を持つ自称東洋人は、当時ヨーロッパ人が極東に対して抱いていたイメージを証明しています。



図7



図8



図9



図10

ヨーロッパ人は、乳白色の素地に絵付けしていたということになると思います。左側のもをご覧ください。日本の乳白色の磁器にボヘミアのプラハで絵付けされたものです。小さなお皿と、カップとソーサーです。右側のものに、同じ装飾が見られますが、ウィーンで作られた磁器に絵付けされた



図11

ものです。それは、ヨーロッパ向けに製造されたポットですが、いわゆる東洋風装飾です。

日本とヨーロッパの文化交流という点で重要なのは、柿右衛門家が所有する有田の窯で製造された陶器です(図11)。「濁し手」と呼ばれる乳白色の磁胎に澄んだ色とエナメル艶、そして、白地の背景と色がさされた部分との調和の取れたコントラストを映えさせる繊細で控えめな装飾は、有田焼の中でも際立っていました。

柿右衛門の磁器は主に長崎から広東に持ち込んだ中国人のお陰で、ヨーロッパに輸入されたように思われますが、これらの製品は実際、もっとも早い時期のヨーロッパの磁器の装飾モデルとしての役割を果たしていたのです。つまり、最初は、1720年代磁器装飾家のヨハン・グレゴリウス・ヘラルドの監督の下、マイセンにあるドイツの磁器工場、続いて、1730年頃、シャンチリのフランス磁器工場においてです。

まもなく、ヨーロッパ中でたくさんの磁器工場、釉下彩のコバルトブルーと上絵の具のエナメルで絵付けされた従来の有田焼、現在では長崎への輸出港である地方名から古伊万里(古い伊万里)と呼ばれているものを、自分達の装飾のモデルとしました。中央ヨーロッパでは18世紀半ば、マイセンのほか、ウィーンの磁器工場が伊万里にインスピレーションを求め

ました。エルボーゲンや クロステルミューレは、1930年代になってもなお伊万里に影響されていました。

柿右衛門窯のお陰で、初めてヨーロッパに人物や動物像の磁器が出回りました。その小さな像は、日本の伝統的な錦織物の非対称的デザインを忠実に模した伝統的な着物や内掛けを着た典型的日本美人を表していました。しかしながら、ヨーロッパ人はこれらの模様を本物だとは考えず、有田の陶工たちの想像したもののみなしたのです。実際、日本の織物はたまにしかヨーロッパに出現しなかったため、裕福なオランダの貿易商を除いては、事実上誰一人として19世紀半ばまでその生地を見たことがありませんでした。

日本そして日本の文化芸術は、当時までヨーロッパに輸入された非常に限られた工芸品を通してしか認識されていなかったのです。さらに、磁器や漆器は、よく中国の製品と間違えられたり、混同されたりし、もちろん現在とは逆で、当時のヨーロッパ社会にとって、中国の品を日本の品と区別するのは難しいことでした。日本の鎖国政策のため、東インド会社のほんの少数の選ばれた社員しか日本に來れなかったのです。

これに関して、それまで限られていた日本の情報を広める事に寄与したと言う点で特に述べるに値する2人の探検家がいます。それは18世紀末から19世紀初めのエンゲルト・ケンペルとその100年後のフィリップ・フランツ・フォン・シーボルトです。この2人の学者は、日本に関する彼らの知識を当時としては非常にたぐいまれな科学的論文に集約しました。

日本文化が西洋で認識される過程での大きなうねりは、日本が外国貿易に向けて開港した1854年以

降に起こりました。それ以前は、日本の陶器も漆器も西ヨーロッパの貴族の館の装飾に使われていましたが、17世紀には異国趣味の展示品が置かれ始めました。

ザクセン選帝侯フリードリッヒ・アウグストゥス鉄腕王は、日本の陶芸に熱心で、自らの漆器や陶芸のコレクションを収納する日本宮殿をドリスデンに建てさせました。その建物は、「日本の地図や武士」の像で飾られていました。そして、それらの顔は、当時一般的であった極東のイメージに合致していましたが、実際は、現実とは程遠い物でした。

同じように、ヨーロッパの貴族の宮殿や城のほとんどは、東洋的、または中国的な部屋を持たないと言う事はありえませんでした。様々な異国の品のほかに、部屋には日本の美術品を飾っていました。日本、中国、そして近東地方からの品と一緒に並べられていました。それらすべてが合わさって、独特な一体感を形作り、それは個々の作品の本当の出所が正確に断定できなくても、異国情緒や神秘性といった当時の貴族社会によって珍重された特質に満ちたものでした。本当に重要なのは、しばしば果てしない幻想を抱かせる奇想天外な効果を使って助長された決定的な視覚的インパクトでした。

19世紀に入り、蒸気機関の発明により旅行がしやすくなると、ヨーロッパにおける日本の芸術に対する認識に重大な変化が起こりました。19世紀半ば、日本は海外からの圧力により鎖国政策をやめざるを得なくなり、外国貿易に対して初めて開港したのは、函館、長崎、横浜、神戸の港でした。

貿易商や旅行者や冒険者たちが、利益を求め、あるいは単に異国の土地を探検したさに港に着き

ました。その時になって初めて、ヨーロッパは真の日本の美意識やそれまで知られなかった日本の芸術、文化を目にし始めたのです。

初めての日本装飾美術の大展覧会がロンドンのポール・モースト・イーストで開かれた1854年以後、日本芸術は世界博覧会その他で展示されました。これらの万国博覧会は、当時概して衰退していた芸術や工芸の質を高め、新たなインスピレーションの源を見つけるのが目的でした。

そのような催し物にはとても多くの参加があり、異国の地への興味があらゆる階層の人々にわたって復活しました。当初は、非常の多くの来館者が、装飾芸術とその高い多様性、独特な美的処理、色調、そしてとりわけ、一面いたるところにある装飾に、魅了されました。

お見せしているのは、1852年ロンドンで開催された第一回万国博覧会の会場となっていたいわゆるクリスタル宮殿です。この時日本からの出展は、わずか1作品でした。

そして、10年後新たな進展を見ることとなります。1862年にロンドンのサウスケンジントンで開催された第二回万国博覧会では、日本の作品が多数展示されているのがおわかりいただけだと思います。

1850年代、古美術品や芸術品を扱う店は、日本原産の品に対する需要の急増に気づき始めました。そしてその傾向はまもなく服飾ファッションへと広まりました。美術商は、より多くの品を輸入する事でこの曲面に対処しました。しかしながら、これらの品は、もはやヨーロッパの顧客の特別注文により日本で作られた物ではなく、日本の国内市場向けの製品に良く見られる要素を取り入れたものでした。

また再び、大量の陶器が九州から輸入されました。うす手の陶器の三河内焼き、しっかりと釉薬や金で全体に装飾された薩摩焼などの新しいタイプの商品、後に京都でも模倣された陶器などがありました。

ほぼ同じ時期に、ヨーロッパの顧客は日本の国内向けに生産された日本の陶磁器に精通するようになりました。1860年代、輸入業者の取扱商品はさらに広がり、七宝で装飾された器や、刀のつば、漆芸品、骨に漆を塗った櫛、髪飾り、漆の薬箱など、また印鑑やボタン型の根付などの他の工芸作品にも及びました。

初めてのブロンズの置物、象嵌細工の金工の箱、竹編細工、型染めがヨーロッパ人に紹介されましたが、中でも型染めは装飾の更なる発展に非常に重要な物でした。まもなくこれら全ての手づくりの工芸製品は、ヨーロッパ中で新たに開店した専門店で売られる重要なコレクター品になったばかりでなく、ヨーロッパの、そしてまた時を経ずアメリカの専門オークションでも重要な品となりました。

その時期、新しいタイプの装飾や形態への興味によって、英国、フランスそしてヨーロッパの他の国々でも、ジャポニズムと呼ばれる日本芸術に対する評価が一挙に広まりました。これらの品には、扇の形をした皿や竹で編んだバスケットに似せた箱がありました。装飾に使われた用語は、その時期の日本の陶磁器に由来していますが、その日本の陶磁器によって、正真正銘の日本の非対称デザインばかりでなく、とりわけ真の日本のテーマ題材や幾何学デザインや花のデザインがヨーロッパの製品に取り入れられました。

その後まもなくして、ヨーロッ



図12

パ中の多くのストーンウェアの工場が、日本に関心を向けました。ほんの数年前なら、美的に不適當に思われたであろう釉流れや"かいらぎ"を再現し始めました。英国のデザイナーのクリストファー・ドレッサーに日本の視覚的表現法や細部の精密さや芸術スタイルの見事な凝縮に特別な関心を向けさせたのは、明らかに装飾の新たな可能性への興味でした。

1876年から1877年に、日本を訪問した後、ドレッサーは「日本、その建築、美術、美術工芸」と言う本を1882年に出版しました(図12)。彼は、自著の中で、日本美術史を研究した初めてのヨーロッパ人の一人でした。ドレッサーにとって、日本は、装飾品のみならず形や形態において、また日常使いの道具の使用において、限らないインスピレーションの源となりました。

ドレッサーの後まもなく、他のデザイナー達も日本の美術工芸に注目しました。その中には、ガラスのエミール・ガレ、家具デザインのゴッドウィン、デコラティブ・メタルワークのティファニーがいました。彼らの製品は、彼らが独特な装飾に魅了されたことを証明しています。つまり、それまでは使われていなかったモチーフ、たとえば、折りたたまれた扇子、波間の鯉、鷺と組み合わされた鶴亀、孔雀と組み合わされた鳳凰、そして、花や植物模様、たと



図 13

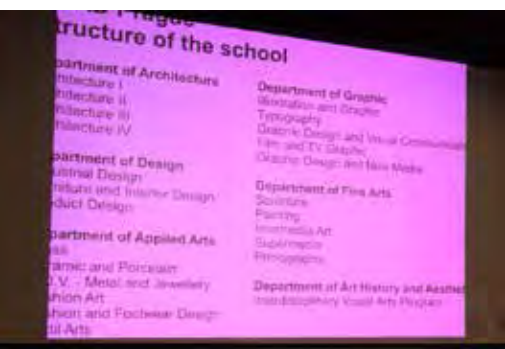


図 14

例えば、竹、菊、牡丹、梅、菖蒲、藤、水仙、桔梗、桜、また他の異国情緒のある花といったものが初めて現れました。

それから、様々な幾何学的形態がありました。しばしば型染めに由来する円形模様や変則配置の型模様などです。断片的な部分を多く用いた個々の装飾デザインの構成により、装飾はダイナミックな表現の触媒としてより高度なものとなりました。

対称性はなく、独特な対角線の配置を持つ構成になりました。装飾のモチーフによってきちんと整えられた空白のスペースが強調され、それにより最終的なデザインにバランス感覚がもたらされました。

このジャポニズム様式は宝飾の製作にも現れました。すなわち装飾のついたアクセサリは、今や、日本の形態を真似、それらの飾りもまた極東様式がよく使われました。これらの意匠は、後に、新しい形態に取り入れられ、日本の創造的な表現法をさほど連想さ

せるものではなかったものの、ついには台頭してきたアール・ヌーボーやアーツ&クラフト運動のようなさまざまな芸術の流行と結びついて革新的なヨーロッパの装飾様式を生み出しました。

19世紀後半、1900年頃作られたマーティン兄弟の花器をご紹介します。日本の陶磁器に影響を受けた装飾であることがお分かりいただけると思います。

19世紀後半に作られたティファニーの花器と壺です。アールヌーボー様式の原点が見られます。

1854年の日本開国以前は、このような意匠は見られませんでした。

エミール・ガレは19世紀末に起こったこの様式で、最も重要な人物の一人です。

最後に、花器の作品を二つ皆さんにお見せしたいと思います。フランス市場に向け1890年代、1895年と1896年に制作された花器です。日本の様式における観点として、自然が主な図柄のモチーフになっていることがお分かりいただけると思います。

作品の中ほどに作者であるエミール・ガレの名が見えますが、これも、言うなれば日本画におけるやり方を真似たものです。絵画にも作者の名前が入っていました。

ガレやティファニーなどこの時代の作者は、日本の工芸品のみならず日本画の影響をも持ち込んだのです。

19世紀末、日本画は、ヨーロッパの芸術家に影響を与える上で最も重要なものとなりました。この話は、また別の機会にいたします。今日はここまでです。ありがとうございました。

司会者： スホメル先生ありがとうございました。進行の予定で

は、ここでQ&Aを取るつもりでしたが、時間がおしていますので、ペルツル先生の講演が終わった後一緒に質問を受けて、回答していただく事にしたいと思います。それでは、イジー・ペルツル先生の講演です。講演内容は、「主観と客観 そのデザインの考え方」と言う事になります。お願いします。

イジー・ペルツル先生：

こんにちは、皆さん。私の講演内容はプラハ美術工芸大学により関連のあるものになります。昨日は大学での活動はどのようなものか、学部の構成はどうなっているのか、といった紹介をいたしました。その時は、人が少なかったので、今日は大学の概要を少しお話しします。

大学の規模は皆さんの大学と似ていて約500名ですが、建物は異なります。1850年から1865年頃に建設された建物で、プラハの中心、都市の真ん中に位置しています(図13)。ですので、120年、いや、130年前に創立されました。チェコ共和国では最も古い大学です。ただし、応用芸術大学として最も古いのであり、芸術大学という観点から言いますと私たちの大学より長い歴史をもつ学校が1校あります。

申し上げたように、私たちの大学はプラハのちょうど中心に位置しています。おそらく皆さんはプラハをご存知と思います。ゴシック、ルネサンス、バロックの建築様式が混在している歴史ある都市です。主にバロック様式の記念建造物が多くあります。これが地図です。

皆さんに、もう少しよくわかるようにお話しますと、あれがヨーロッパの地図です。これでチェコ共和国の位置がよくわかりいた

だけだと思います。ちょうど中央にある、比較的小さな国です。

これが大学の構成です（図14）。学部は6つあります。ご覧頂いてお分かりのように、建築、デザイン、応用芸術、グラフィック、芸術、美術史美学の各学部があります。

そして学科もご覧いただいている通りです。学部により学科の数は異なります。建築学部には4学科あり、デザイン学部には3学科あり、工業デザイン、家具・インテリアデザイン、プロダクトデザインがあります。応用芸術学部にはガラス、陶器、金属、ファッション、繊維学科があります。お分かりいただけるとと思います。

グラフィック学部にはイラストレーション、タイポグラフィ、グラフィックデザイン、映画・テレビグラフィック、ニューメディア学科があります。

芸術学部には彫刻、絵画、インターメディア、スーパーメディア、写真学科があります。スーパーメディアとはミクストメディアのことです。

基本となる学部構成と大学の基本情報をお話しました。それでは私の講演に移りますが、タイトルは「主観と客観」、あるいは「客観と主観」と言ってもよいです。私の学科、私は家具・インテリアデザイン学科長ですが、その中で作業をご紹介します。学生の活動の様子をお見せします。前半は客観について、後半は主観についてお話していきます。

<客観と主観>

最初が、客観、二番目が主観。では、これから客観から始めます。

なぜ客観、主観なのでしょう？客観ですが、教師としての立場でそうあらねばならないのです。学

生にデザインを教えるのは、客観ということです。逆に、芸術を教えるのは、それとは違います。芸術は主観だからです。デザインを教える際は主観的なアプローチにはなりません。というのは、デザインは、それを使う人のためによりよいものを作り出す、そのための一つの規律なのです。一つ一つの作品が、独特なものというわけではないのです。

学生と一緒に進めたプロジェクトの中からいくつか事例をお見せします。

これは2年前に行った椅子のプロジェクトです（図15）。基本的に私の学科では、皆さんの学校と同じだと思いますが、学期内でプロジェクトを2つ行います。

一つは長期間にわたるメインのプロジェクト、もう一つは3~4週間と短期間の小規模なプロジェクトです。各学期の終わりに両方のプロジェクトのプレゼンを行います。プレゼンではいわゆる評価も行います。

皆さんの大学から来ている二人の生徒さんです。佐藤まりさんと鈴木まさよさんです。これは何かのパーティだと思えます（図16）。

これは金属を素材として使ったプロジェクトです。これはベルリンのデザインウィークで発表した時の写真です。

あ、これは小さなプロジェクトです。どんな意味か、お分かりですか？鳥のためのものです（図17）。

これはまた別のプロジェクトです。キャンプ用の移動式キッチンです。キャンプから発想を得ました（図18）。

これは学期末にあるプロジェクトのプレゼンの様子です。学生と先生方が一緒になっていろいろ話し合っています（図19）。



図15



図16



図17



図18



図19



図 20



図 21

これはプレゼンの作品が置かれた工房です。

これは座するための家具です。型をつかって制作した作品です。

これは照明のプロジェクトです。

私の学科では家具・インテリアデザインを行っていますが、それとは違ったプロジェクトも行います。

例えばこれは照明のプロジェクトです。これはコーリアンのテーブルです。カフェのためのものです。コーリアンという素材です。コーリアンは一種の人工石です。デュボン社が製造しています。

お見せしているは、照明のいろいろな作品で、これは、たしか、いくつかのパーツが組み合わさって一つの構造をなしているものです。この照明ですが、我々が制作したところ、ある会社が買い取りました(図20)。

これは住宅のプロジェクトです。これが、基本的な建築に関するプロジェクトだと思います。設計者は、このようなデザインが出来るようになるべきです。と言う

のは、これが基本的な、いうなればシンプルな住宅だからです。そして空間に対する感覚を持ち、その構成をまとめていくのです。基本構造からインテリアにいたるまでプロジェクトを進めていくのです。

これはコンテナの原理を基にしておこなったプロジェクトです。

これは、別のプロジェクトです。これはカフェです。川堤のカフェで、板が川を覆っています。

これは建設現場の足場のように見えます。足場というのは、家を建てる時のためのものです。

これは居住用コンテナです。災害などが起こった後、仮説住宅として短期間使用するためのコンテナの設計です。

これは遊牧民的感じのホテルをデザインしたものです。

これはインテリアのデザインです。これはまた別のものです。これはカフェをデザインしたものです。カフェをデザインして、古い街の異なる場所に置くことをねらいとしました。この作品を異なる環境に置くのです。

これはハンガリーでの展覧会の様子です。展覧会を開くときは、2つの方法があります。学科が企画する場合と、大学がより大規模のものを企画する場合です。チェコ国内であろうと国外であろうと関係ありません。

これは卒業制作です。この一連の作品は「アイコン」というタイトルです。オリジナルとは異なる素材で象徴的存在の家具をあらわしたものです。例えば、ここにヨーゼフ・ホフマンの椅子をご覧いただけたと思います。これはルイ王朝の様式を独自の解釈で作成したものです(図21)。

これは別の卒業制作で、先程の作品より前のものです。ある企業との共同制作で、椅子張りを施し

た家具です。

これは、別の卒業制作です。これも椅子張りを施した家具です。でもこの椅子張りは皆さんの自宅にあるようなものとはちょっと違った素材を使っています。これは古着です。布が第二の生命を得たのです。

これは、今年度の卒業制作です。6月か7月です。インターネットを通して自分自身でデザインを作成し、それを注文できるというものです。もちろん基本となる形がありますので、それに従うことになります。

これは卒業制作で、そのように製品を作れるようにしたものです。生徒はプロジェクトを制作します。このシステムでは、違ったやり方で家具をデザインするので、ユーザーは自分自身で答えを導き出し、これぞ自分の家具、昔持っていた家具または自分がほしいと思っていた家具に出来るだけ近いものを作り上げることが出来るのです。ちょっと複雑ですね。

DIYのようなものです。部品から作り上げるといった感じです。違ったやり方で作るのです。可能性がたくさんあるのです。そして自分で家具を作ることが出来ます。どのような感じの家具がよいのかを自分で決めて注文できるのです。

これも別の卒業制作です。これは屋外の家具です。これは使用不可能です。サイズが大き過ぎます。これはどちらかというシンボルとしての家具ということで制作された作品です。大きさがおよそ倍近くあります。

これは私の工房です。今から後半に入ります。テーマは主観に移ります。後半です。

私の大学では教授は個別の工房を持っています。教える側の者は各自の分野で活動を行っているこ

とが大事と考えるからです。自分自身の経験から教えようと思うなら、今の時代の芸術から自らの経験を得なければなりません。

これは私の作品です。この一連の作品は「One-Off Pieces」です。全てオリジナルということです。1つ、2つないしは3つだけしかない作品です。限定作品です。

これは1997年の作品です（図22）。

これは革張りの木製の作品です。

これは磁器の作品です。私が手掛けました。個人としては、多くの素材を使って制作しています（図23）。

デザイナーは多くの素材を扱った経験を持つべきだと考えます。なぜなら、ただその素材が必要になるからです。

これは1999年に制作した一連の作品です。「ストライプコレクション」というタイトルです（図24）。パリのノーテューギャラリーに向けて制作しました。ノーテューは、ギャラリーの名前です。これもまた限定作品です。

デザインというのは、唯一の存在としてのオリジナル作品としてとらえることができます。実際、デザインではなく小さな作品です。限定作品でも同じことで、それは工業製品を生産するための作品ではないのです。最近では技術がたいへん進歩しているので、人はどんな製品でも作ることができます。どのようなものは問題でなくてです。これは、デザイナーがギャラリーのために制作した限定シリーズです。

これはまた別の作品、別のプロジェクトです。磁器の会社と制作しました（図25）。

こちらは大量生産した製品です。大量生産向けの作業は、当然違ったものになります。これはオリジナルの装飾です。この青い模

様には100年以上の歴史があり、「オニオン模様」と呼ばれています。たまねぎ、ドイツのたまねぎの意匠です。そう、100年以上の歴史のある装飾です。この伝統ある模様を用いた新たなデザインを制作するよう依頼を受けたのです。器の外側よりも内側にこの模様を多く使おうと思いました。

工場の写真です（図26）。

これは形は同じですが装飾は施されていません。白一色です。これは食卓やカフェで使われる食器の一式です。碗がいくつかあります。伝統的な模様が施されています。これは白い食器です。

これはまた別の食器セットで、イタリアの会社スキッチとの制作です。スキッチです。それは、会社の名前です。ガラスの作品です。私はガラスのデザイナーではありません。ですが、飲み物のための器一式をデザインするよう依頼を受けました。私にとってのガラス、それは優れた、素晴らしい素材です。しかし、それはただガラスにすぎません。

大量生産のためのデザインを手掛けることも好きです。これはガラス製品の自動生産です。手作りする時とは全く異なります。このような大量生産向けのデザインは、手作り向けのデザインよりも難しいと思います。

あれは、カラフェです。ヴィチェンザという名前のセットになります。

クリスタレックスという、チェコでは最大規模の会社です。

これは夜に水を飲むための瓶のセットです。

別の瓶です。

これは私が初めてデザインしたガラスです。限定版です。300個作ったと思います。

最初の写真でお見せしたヴィチェンザは大量に作られました。



図 22



図 23



図 24



図 25



図 26



図 27



図 28



図 29



図 30

1年で50万個生産しました。この写真です。ですから、数はかなり違います。

これは赤ワインやその他飲み物のためのセットです。これはヴィチェンザより以前に、初めてデザインしたセットです。大量生産するには難しすぎました。ですからこれは、実用されなかったデザイ

ンです。私としてはうまくいかなかったデザインということになります。

これは小さなセットで、名前は「4 for 1」です(図27)。デザインの発想として、これは一人のためのセット、例えば独身の方に向けたセットです。独身でいる若い人がどんどん増えていますからね。そのような若者は、グラスはたくさん要りませんよね。ボックスセットを一箱買えばよいですね。あるいはボーイフレンドの分と合わせて二箱。

これは限定版のデザインで、イタリアの企業のスキッチが買い取りました。スキッチでは家具、陶磁器、ガラスなどの色々な商品を取りそろえており、その中にこのデザインを加えたかったのです。初めてデザインを提供しました。お客さんは、直接私に注文するのではなく、会社に注文します。デザイナーにとって、企業と協調して仕事をしていくことが大事だと考えます。企業は強力な販路を持っているので、世界中で製品を販売できるのです。

これは小さな企業と共同製作したものです。小さな企業の場合、もちろんデザイナーは現実に直面することになります。大きな企業に比べて予算がないからです。また、小さな会社というのは広い地域、大きな市場で製品を売るための販路を確立する力がないことが多いのです。

この作品はガラスのオブジェです。ドボルザーク音楽祭で名誉賞として贈られるものです。ですからこれは賞として贈られるものです(図28)。

これはプラハで5、6年前の展覧会の様子です(図29)。プラハの美術工芸博物館で開催した大規模な展覧会です。

これはウィーンのロースハウス

で開催した展覧会です。アドルフ・ロース氏が設計した家です。その家のデザインに合わせて展示品を配置しました。

自分自身の展覧会を企画し、多くの展覧会に参画することがデザイナーにとって必要です。人に見てもらうため、作品を手掛けるために必要なのです。もしデザイナーが人に知られていないとなると、仕事の依頼は少しだけ、もしくは全く仕事がこないということになります。

これは家具です。素材は、先程述べたコーリアンです。独身者のためのキッチンです。ですから皆さんが独身でこのようなキッチンをお持ちだとすると、さっきのグラスを買ってここに置くこともできますね。

コーリアンです。その会社はタイネックスも製造しています。それは、素材の一種です。

これは本棚です。これはとても大きなもので、約2メートル40センチ四方あります。「枕」という名前です。比較的やわらかい印象からです。

これは小さなテーブル、コーヒーテーブルです。金属製、アルミ製です(図30)。

これは何にでも使えるテーブルです。机、照明、紙、その他の要素、全てが一緒になっています。

これは椅子です。別の素材を使っています。これはゴム製のもので、アメリカの製品です。素材はポリウレタンです。そしてシンプルな金属の構造体を下側に取り付けました。

これは試作品です。これはオフィス用家具を製作している企業のために手掛けた一連の作品です。その企業からオフィス用の家具をデザインしてほしいとの依頼がありました。ハンガーやコート掛けのための家具、また素材のカ

タログなどを展示するためのさまざまなスタンド家具。

これは製作中の写真です。製品を仕上げていくまで様々な工程がありました。これが仕上がった作品です。8つあります。下の部分が統一されています。シンプルな構造です。アルミを鋳型で作りました。

別のデザインです。空港での移動式書店です(図31)。プラハ国際空港からデザインを頼まれたのですが、空港責任者はこれが気に入らなかったのです。これは素晴らしい作品であってほしいと願い、そう信じているものはたくさんありますが、現実には、それが自宅の引き出しにあるということです。

これは私の最新作です(図32)。椅子張り、合板と組み合わせた作品です。これは椅子ですが、ベニヤを製造している企業から依頼を受けたのです。その企業では椅子張りを施した家具も製作していますが、よりベニヤが見える、あるいは表にあらわれた作品をデザインしてほしいとの依頼があったのです。目に見えるというのは、ベニヤを素材として用いたとき、目で見てそれとわかるようにするということです。下の部分は椅子張りです。型をつかって作ったベニヤが2つあります。

それでは建築物と素材に関していくつかご紹介します。これはプラハにある住宅です。同じ家を別の場所から見たものです。その家の内装です。別の家の内装です。

プラハにあるアメリカの広告代理店です(図33)。

プラハのとある劇場の内装です。ホワイエです。ホワイエは、劇場に入ったところにある広いスペースのところですか。照明の色を変えることによって、異なった雰囲気を作り出すように設計されて

います(図34)。

プラハにあるヤング・アンド・ルビカムの受付の内装です。スタジオです。1年か、1年半前に完成しました。画家のためのスタジオです。値の張らない構造体を使用しています。

こちらは最新の作品です。プラハにあるギャラリーでの展示の様子です。ラグジュアリー・デュエリングでのコレクションです。

先進技術を用いて大量生産された家具に相対して制作した作品です。これは数ある作品の一つというより大量生産された家具の対極にあるものです。

そうです。昨今の先進技術に相対する作品なのです。そのような家具はデザインがたいそう複雑でハイテクを駆使しています。

こちらはローテクです。このスタンド、この作品はドアに使われるチップボードを使用しています。ここでちょっと方向性を変えたのです。その作品は大量生産された製品です。

時々、商業用にデザインすることから離れて息抜きをする必要があります。これは私の息抜きとしての作品です。ですからこれも数ある作品のうちの一つです。皆さんが気に入ろうと気に入らなろうと関係ありません。

この形はお分りのようにたいへん基本的なものです。70年代の椅子です。素材を変えました。鉛のシートで覆われています。

このような製品を制作する理由はおそらく、新しいデザインのものをご購入するときに昔はあったが今はもう見かけなくなってしまったベーシックな製品を思い起こしていただけたら、と思うからです。

テーブルです。サイズは中くらいで、タクシーの中でみたシートの飾り模様と同じ柄です。この



図 31



図 32



図 33



図 34

ような柄のシートカバーがあって・・・刺繍ですね。運転手さんが模様のあるシートカバーを取り付けたのです。このコレクションは消費に相対するものとして位置づけました。

次回の作品はまた次回、皆様のお目にかかれることでしょうか。ご静聴ありがとうございました。

司会者：

両先生に対して講演の内容、あるいはそれ以外でも結構です。ご質問がある方、どうぞ挙手をしていただきたいと思います。

質問者（学生1）：

フィリップ先生に質問したいんですけど、ジャポネスク、ジャパニズム、日本的な表現がたいへん諸外国に影響を与えた一連のブームみたいなものの中で、ヨーロッパの方が一番気に入った日本の要素とかはあるのでしょうか。

ペルツル先生：

ご質問ありがとうございます。とても難しいですね。17世紀や18世紀のヨーロッパ人がどのようなデザインに魅了されたのか。素材に心ひかれたのではないのでしょうか。その当時ヨーロッパにはそういった素材はなかったのですから。そういった素材を当時の磁器や漆器に用いるのはたいへん贅沢なことでした。その上、当時ヨーロッパにおける顧客は貴族階級の人々だけでした。私たちにとっては理解しにくいですね。

ヨーロッパの地図を見ると、主要部が目に入ります。当時の輸出入のルートは日本からオランダに向けて、中国からイギリスに向けて、おそらくイギリスに加えスウェーデンも中国から輸入していたでしょう。ここで私が言えますのは、17世紀初期および末期にヨーロッパでそのような品物を目にした人はほんのわずかだったということです。なぜそうなのか、その理由ですが、極東の地域に自国に向けての輸出用の製品を制作する工房があったのです。

そこではデザインや模様を重要視しました。ヨーロッパの人々は花の絵柄に魅了されたのではない

でしょうか。当時の彼らにとってそれがたいへん珍しいものでしたから。

さらに、花が絵柄として取り入れられて装飾に用いらただけでなく、建築の構造体のようなものもヨーロッパの人々にとってはとても珍しく感じられたのです。それは当時、最も多く装飾に取り入れられました。

それは18世紀あるいは17世紀のことです。しかし19世紀に着目しますと、状況はまったく正反対になり、たいそう違ってきます。と言いますのも花や建築的な装飾だけではなく単純なデザインや模様、幾何学模様もヨーロッパでは取り入れられるようになったのです。これが17世紀、18世紀、19世紀を比較したときの違いです。

質問者（学生2）：

震災前の日本では、日本のアニメーションやゲームが海外、ヨーロッパのほうでオタク文化としてうけていると報道されているんですが、それについて本当でしょうかということも一点、また日本の政府もそれを輸出コンテンツとして出しているという動きがありますがヨーロッパのほうではいかがでしょうか。

スホメル先生：

私はオタクには詳しくありませんが……。19世紀と20世紀初頭のデザインに焦点をあてて研究していますので、おそらくとても違うと思います。

個人的には、実は私は大のマンガ好きですので、ここで客観的な意見を述べるのは難しいでしょう。私個人の意見を少しお話いたします。

マンガやこういった文化について話す時に言えるのは、あるいは

是非述べておくべきことは、18世紀と19世紀初頭における日本画に何らかのルーツがあるということです。なんと言いましょうか、ヨーロッパやアメリカの若者が日本の昔の文化を理解するのは難しいのですが、現代の文化、マンガなどを通して日本を理解する方はるかに易しいです。

そういうことで日本の政府はおそらくこの機会にマンガを通して日本を打ち出しているのではないのでしょうか。

質問者（学生3）：

ペルツルさんに質問です。自分はいろんな素材に挑戦しようと思ってもどうしても守りに入ってしまって新しい表現とかいうものがなかなかできないので質問したいのですが、新しい素材を使うに当たってどのように素材と向き合っていますか。

ペルツル先生：

素材に関しては、そうですね、過去に人体や居住空間と結びついた作品を発表しました。その時はガラスや磁器に比べてさらに天然に近い素材を使い、プラスチックや新しい素材などは一切使いませんでした。人々が日常使うものをデザインするという点ではプラスチックは好みではありません。

プラスチックが複合材料として航空産業で用いられているのは喜ばしいことですが、そのようなものを身の回りに用いたり、用いられなければならなかったり、テーブルの上に置く必要があったり、などとは思いません。紙のほうが好きです。磁器よりも。

質問者（学生3）：

ペルツルさんに質問です。デザイナーにとってのチェコやプラハの魅力は何ですか。

ペルツル先生：

プラハの魅力、それは他との違いがはっきりしていて特別な存在の都市、という点です。このヨーロッパの都市には高岡と同じく様々な建物があり、どれが町の会館なのか、どれが駅なのか、どれが工場なのか、どれが住居なのか、どれが学校なのかは目で見てわかります。それぞれの建物がどこにあるのかははっきりわかること、これが大切だと思います。

私にとっては今回が初めての日本で、これで三日経ちました。学校も町の会館も未だ目にしておりません。駅を三つ見ましたが、皆気に入りました。こういうことが大事なのです。その点がプラハは異なっております。全然違います。一歩ずつ歩を進めるごとに歴史が感じられるのです。これはプラハだけでなくボヘミアの他の都市でも、そしてヨーロッパの他の都市でも感じられるのです。

質問者（学生4）：

お話ありがとうございます。お二人に聞きたいんですけど、仕事をしていて、制作の仕事とか先生の仕事とかもあると思うんですけど、一番幸せな時ってどういう時なのか教えていただけますか。

ペルツル先生：

一番幸せな時。それはまず、若い人々が大学にやってきて、入学します。そして取り組む最初のプロジェクトはおそろしく出来が悪い。その後はだんだん良くなります。生徒自身興味が湧いてきているのであれば私としても嬉しいです。

住居のプロジェクトを例に挙げますと、全体のバランスや設計は相当ひどいもので、どの建物も一様にひどい。しかし生徒たちが卒業した後、雑誌でなんとも美しい（たたずまいの）家を目にするこ

とがあります。その家を手がけたのはかつての私の生徒だと知った時、それは本当に素敵な瞬間であり、幸せです。

スホメル先生：

私もペルツル先生と似たような考えです。実際、私は教壇にも立ちますし、院生からの相談もたくさん受けます。

世の中全体、チェコ共和国のみならず世界全体の人々にとって大事なことです。若い世代の、そして自分よりも年齢が上の先輩のもつ様々なものの見方を知ることです。そういった人たちの、なんと言いましょか、考え方などに耳を傾けることが大事ではないでしょうか。そうすると昔からのものの中に新たな問題点を見出すことができるのです。

例えば日本史について話し合う時、話し合いがより発展するようなものを見方を見つけることができます。より深く、なんと言いますか・・・even in Japanese, even in English, and even in Czech（どの言葉でも表現するのが難しいのですが）・・・こう言えば簡単でしょう、若い人々が異なるものの見方を持ち、昔の時代を、昔のものを新しい目で見ることができるようになります。そして今後の展望に対して今までになかった問いを投げかけることができます。これが大事だと思います。

質問者（学生5）：

モノづくりをする人にとって、作る時とかに大切なこととか、これから作る時に、こういうことを考えておいたほうがいいのか、そういうことは何かありますか。

スホメル先生：

あなたの進む道が美術なのか、デザインなのか、建築なのかはわ



図 35



図 36

かりませんが、とにかく、あなたが芸術家だとしたら、人々に伝えたいと思っているアイデアや主題を表現する必要があります。そしてそれは人々が理解できるかたちで伝える必要があります。

現代芸術というのは時にはたいへん閉鎖的で、抽象的で、理論づくめで、誰も理解できないことがあります。それに芸術家どうしになると一種閉鎖的な仲間になってしまいます。こういったことが芸術家になる上での最終目標ではないはずです。

そして、もし伝えたいことが何もないとなると芸術家である必要はありません。自分の心構えがないまま表現するとなると、それは気の抜けた芸術であり、物事が見えていないということになります。

司会者：

スホメル先生、ペルツル先生、講演から質疑まで大変有意義なフォーラムとすることができました。どうもありがとうございました。