

イサム・ノグチの《ユネスコ庭園》をめぐる 「日本庭園」の意味について

内山尚子*

1. はじめに

1950年代に建設されたパリのユネスコ本部にはパブロ・ピカソ（1881-1973）やジョアン・ミロ（1893-1983）の壁画、ヘンリー・ムーア（1898-1986）の彫刻をはじめとする多数の現代美術作品が設置されている。その中で1955年に彫刻家イサム・ノグチ（1904-1988）に「日本様式の庭園を持つもの」として依頼された約2500㎡のランドスケープ・デザイン（以下《ユネスコ庭園》）は、石張りのパティオと、植栽や池のある回遊式庭園の2つの部分から構成されている。文化を通じて平和を実現するというユネスコの精神にちなみ、作品は「平和の庭」と名づけられたが、制作依頼時から現在まで広く「日本庭園」と呼ばれている。この呼称のため完成後の批評では《ユネスコ庭園》が「日本庭園」であるか否かが問われ、作品の「日本庭園」としての純粹さの欠如を批判する批評の多くが、その根拠として西洋的でモダンな要素の存在を指摘している。そして日本的要素と西洋的なモダンな要素の併存というこの当時の見方が、近年の研究にも引き継がれる傾向にある。

確かに《ユネスコ庭園》には日本にある伝統的な庭園と共通すると見ることのできる要素も存在するが、その一方で全く相いれないように見える部分も多い。しかし「日本庭園」や「西洋的なもの」あるいは「モダンなもの」という言葉によっ

て本質主義的に語られる何らかの存在を想定することは非常に困難であり、従ってア priori に存在する対称的な要素を意味するものとして、「日本」や「西洋」あるいは「モダン」という語を用いることには疑問を抱かざるを得ない。むしろその時々々の文脈の中で、それぞれの概念の意味がどのように構築されているのかを改めて検討し、さらにそれらの概念がその意味をめぐって作品においてどのように働いているのかについて考察してみたい。

従って本論では、「日本的なもの」と「西欧的なもの」という2つの要素がア priori に意味を成立させているのではないという仮定から出発し、《ユネスコ庭園》制作過程における参照物の推定、引用の意味、特徴とその効果の分析を行ってゆく。これを通じて、作品制作の文脈における「日本（庭園）」の意味とそれを支える構造を確認するとともに、我々鑑賞者が作品に面する時点では常に「日本（庭園）」という語が内包する本質主義的な意味が作品自体によって揺るがされるということを示してゆきたい。

本論では最初にイサム・ノグチの経歴と《ユネスコ庭園》の概要を確認し、次に批評や先行研究から導き出される問題を指摘する。続いて作品制作の過程で参照されたものの同定と分析を通して、作品制作の文脈における「日本庭園」の意味を考察してゆく。最後に引用されたモチーフの配置の特徴に注目し、なぜ「日本庭園」との相違を指摘する批評が多くみられたのかという点について考えてゆきたい。

*お茶の水女子大学大学院院生

2. 作品概要

①イサム・ノグチ

ノグチは1904年アメリカ、ロサンゼルスにて、日本人の詩人野口米次郎（1875-1947）とアメリカ人の文筆家レオニー・ギルモア（1873-1933）の長男として生まれる。幼少時代を日本で過ごし、その後アメリカへ戻ったノグチは彫刻家を志し、ヨーロッパのモダン・アートの浸透という当時のニューヨーク美術界の影響を受け、次第に抽象芸術に関心を寄せるようになる。ノグチは1920年代後半にパリに留学し、そこでコンスタンティン・ブランクーシ（1876-1957）のもとで助手を務めた他、多くのモダニストたちと交友を深めた。また1930年代以降ノグチはニューヨークを中心に活動を展開するが、そこでは社会主義リアリズムやシュルレアリスム等、20世紀の主要なモダン・アートの展開と交錯しながらモダニストの彫刻家としてのキャリアを積んでいた。そして第2次世界大戦以降、抽象表現主義の彫刻家のひとりとして評価されて今日に至る。またノグチは、彫刻を手掛けるとともに、1930年代から1988年に亡くなるまでの長い期間に渡り、プロダクト・デザイン、ランドスケープ・デザイン、噴水や舞台のデザイン等、多様な分野へと活動の場を展開していることを特徴とする。

②ユネスコ本部建設のプロジェクトと《ユネスコ庭園》

《ユネスコ庭園》は、1950年代初めに開始されたユネスコの本部建設プロジェクトの一部にあたる。このプロジェクトには建築と美術の顧問委員会が設置され、それぞれの委員会が制作にあたる建築家と芸術家、およびその作品を審議の上で決定した。これにより結果的にこのプロジェクトは世界を代表する建築・芸術関係者が協力する一大事業となった¹。美術顧問委員会は、現代世界を代表する芸術家の作品を収集し、建築との調

和を持ってそれらの作品を設置することで、教育・科学・文化の普及と交流を通じて諸国民間の理解と認識を深め国際間の平和を実現する、というユネスコ憲章の内容を具現化することを目指していた²。委員会は1955年にまずパブロ・ピカソ、ジョアン・ミロ、アレクサンダー・カルダー（1898-1976）、ジャン・アルプ（1886-1966）、ヘンリー・ムーア、イサム・ノグチを指名し、続いて他5名が今後の期待される比較的若い芸術家として選出された³。芸術家たちは模型や図面を用いて委員会との交渉を重ねつつ制作を進め、完成した作品の多くが1958年に公開された。このようにしてユネスコの本部には、専門家の監督の下、その全体的な計画に基づいて多数の現代美術が配置されることとなった。

ノグチの選出について確認すると、美術顧問委員会はまず1955年の最初の会議において、ノグチにデザインを依頼することと、その場所が日本様式の庭園を含むものであることを決定した⁴。ノグチは委員の一人であるマルセル・ブロイヤール（1902-1981）によって委員会に推薦された。ノグチが選ばれた直接的な要因についてのユネスコ側の意図は明らかにされていないが、副委員長長のジョルジュ・サール（1889-1966）は後に次のように述べ、近代的で国際的な芸術家を起用するという選出時の基準を示している。

どういう線に沿って芸術家たちを選んだか、というと、近代芸術を最高に表現する作家、一番創作的で、一番近代的な人たち、というのが我々の希望であった。それは現代、この我々の世代を一番よく表す芸術家、近代主義の一番個性的なものを持った芸術家、そして国際的な色彩、つまり、様々な大陸を代表するだけの特色、を持った芸術家を選んだのである。なぜならユネスコの建物のデコールは、現代を証言するもの、そして国際的な集まりだという印象を与えるものでなければいけな

いからだ⁵。

またノグチは1956年に加瀬俊一大使に宛てた書簡の中で、ユネスコは芸術家の中にアジア系が含まれることを望んでおり、こうした中で作品がモダンでも日本的でもあり得るがために自分が選出されたと思われる、という旨を述べている⁶。以上を併せれば、モダン・アーティストとして活動しながら、同時にアジアの要素を持つと思われるノグチの存在が、芸術作品の設置によって近代的かつ国際的な現代性を象徴することを目指したユネスコの美術顧問委員会の方針に適うものであったと考えられる⁷。

1956年にノグチは依頼に同意し、翌1957年に契約が交わされている⁸。当初委任された場所はパティオ部分のみであったが、現地を調査したノグチは隣接する空間もデザインすることを提案した⁹。このノグチの案は委員会に許可され、計およそ2500㎡の土地のデザイン及び制作をノグチは手がけることとなった。この拡大に伴って資金面で問題が生じたため、《ユネスコ庭園》の制作は日本の政府や企業からの支援を受けることとなった¹⁰。ノグチは1957年に日本を訪れ、外務省や日本のユネスコ委員会と資金面の交渉を進めるとともに、京都の作庭家の重森三玲（1896-1975）を案内役とし、徳島、京都、岡山で作品の素材となる「石」を収集した¹¹。ノグチは1957年の秋からパリでの制作を開始したが、その際日本から来た3人の作庭家がノグチの助手を務めている¹²。作品は1959年に完成し、ユネスコの精神にちなんで「平和の庭」と名付けられた¹³。

③ 《ユネスコ庭園》概観

《ユネスコ庭園》はパリ7区のユネスコ本部の本館と別館の間に位置し、本館に接するパティオと一段低くなった下の庭園から構成されている。この2つの部分は、ノグチが「花道」と名付けた緩やかなコンクリートのスロープと、それに沿っ

て作られた水の流れによって接続されている。

パティオは本館に隣接する石張りの三角形の敷地で、ブランクーシへのオマージュとしてのコンクリート製のベンチ（図1）、ノグチが彫刻をほどこした灯籠（図2）、自然石（図12）、「和の彫刻」（図3）、丈の低い植物等が配置されている。「和の彫刻」には、「平和の庭」というタイトルにちなんだ漢字の「和」の鏡文字が刻まれているが、文字が極度にデフォルメされているため、漢字というよりもむしろシュルレアリストの絵画に類似していると指摘されることもある¹⁴。この「和の彫刻」は水が流れ出す構造をとっており、パティオから下の庭園へと流れ込む水の流れの起点となっている。

下の庭園はパティオから別館までの間に位置する一段低くなった長方形の敷地で、桜、松、杉等の樹木が植えられ、中央には池が配置されている。地表面ははっきりとした輪郭線で区切られ、それぞれの部分が石、砂、苔、芝生で覆われている。この輪郭線はしばしば「ピオモルフィック」と形容され、シュルレアリスムの絵画との共通性が指摘される¹⁵。下の庭園には、パティオ部分同様、コンクリートのベンチや灯籠、自然石があるが、その他に手水鉢（図4）、蓬莱山を模した石組（図5）、石橋（図7）等も設置されている。

以上のように作品には、漢字をもとにした彫刻や灯籠、石組等、「日本」や「日本庭園」を示唆すると見ることのできる要素が複数配置されているが、ベンチや庭園の輪郭線など伝統的な「日本庭園」とは相容れないと思われる要素もまた多数存在している。しかし素材や資金面で日本から支援を受けていることから、ユネスコ職員をはじめ多くの人々から広く「日本庭園」と呼ばれて今日に至っている¹⁶。この名称は作品全体、あるいは下の庭園部分のみを指すこともある。現在では石張りの人工的なパティオと自然豊かな下の庭園は、そのコントラストが際立つため、庭園部分のみが「日本庭園」と呼ばれることが多い。しかし植物

がまだ苗木程度であった完成直後は、下の庭園部分は輪郭線や石や彫刻が際立っており、現在ほどパティオ部分との差が見られなかった¹⁷。このように植物を多数使用した作品であるため、《ユネスコ庭園》は年月の経過によって、あるいは四季の変化に伴って、その時々の様子が著しく変化する作品である。

3. 批評・先行研究と問題提起

完成後の批評の多くは、作品が「日本庭園」と呼ばれていることを受けて、《ユネスコ庭園》が「日本庭園かそうでないか」を問題としている。『ラール』誌のように、「アメリカ人による「日本庭園」の模倣」と断定するものもあったが、多くの場合は批評家が抱いていた「日本的なもの」や「日本庭園」のイメージとの違いに戸惑いを示す内容であった¹⁸。例えばレイナー・バンナム(1922-1988)は1958年の『ニュー・ステーツマン』誌の記事「ユネスコ・ハウス」の中で、この作品が「どの程度禅なのか、日本的なのか、あるいは単にノグチの作品をいつも特徴づける粋な巧妙さなのかを判断することは困難である」と述べ、作品の特徴を「日本的なもの」と判断することに対する抵抗感を示している¹⁹。またジョン・エリー・バーチャード(1898-1975)は1960年の『アーキテクチュラル・レコード』誌の記事「ユネスコ・ハウスの評価」で《ユネスコ庭園》の示す「日本的特質は「伝統的な日本の庭園、とりわけ数世紀前の物ほどの純粋さは持っていない」と述べ、作品の「日本庭園」としての不純さを指摘している²⁰。そして1959年の『国際建築』誌の記事「ユネスコ館について」における「(ノグチは)日本庭園の偉大な伝統に近代的な形態や取り扱いを導きいれて洗練された独特の庭を作った」という指摘に見られるように、《ユネスコ庭園》の「日本庭園」としての純粋性の欠如は、そこに「近代的」な要素が指摘されることによって、モダニストのノグ

チの「独自性」として、しばしば肯定的に説明されるのであった²¹。

またランドスケープの分野からのものが多数を占める先行研究では、作品にノグチが最初にして唯一具体的に「日本庭園」の技法を用いていること、しかしそれだけではないノグチ独自の近代的なデザインが全体をまとめ上げていることが度々指摘されている²²。例えばマーク・トレイブは《ユネスコ庭園》について次のように述べ、作品に「日本的で伝統的なもの」との若干の類似性が存在することと、しかしそれ以上に「西洋的でモダンなもの」が作品においては支配的であることを指摘している。

歴史的な庭園の要素との表面的な類似性にも関わらず、ユネスコの庭園の形態と感性は、日本的で伝統的なものというよりも、むしろ断固として西洋的なモダンなものにとどまっている²³。

田井洋子と佐々木邦博もまた、《ユネスコ庭園》の「形態は伝統的日本庭園の要素と、ノグチの抽象形態や西欧的な表現方法が混合したもの」であると指摘する²⁴。さらに美術史家のドーレ・アシュトンもノグチに関する評伝の中で《ユネスコ庭園》について次のように指摘する。

今日、ユネスコの庭園を散歩すると(中略)2つの力がノグチの中で互いに反発しあっていたのを感じることができる。高い方にある代表部会館の庭では、鋭角的な石のベンチと、ほとんど現代風の空間がデザインにどちらかと言えば堅い感じを与えており、日本的空間が持つ優雅さを示していないことは明らかである。他方、低い方の庭園は草に覆われた丸い築山や今ではコケに覆われている石組があつて、日本的空間の優雅さを示している²⁵。

このように、先行研究ではそのいずれにおいても「日本的」「伝統的」要素と「西洋的」「現代（モダン）的」要素の併存が指摘されている。

以上のように《ユネスコ庭園》に関する批評では、「日本庭園」としての純粋さの不足とそれ以外の「近代的」要素の存在が示唆され、この視点が継承された先行研究では「日本（庭園）」の「伝統的な」要素と「西欧」の「モダンな」要素が併存していることが指摘される。確かに石橋や石組等、部分的には日本にある庭園と類似性を見ることができるものの、どこかに違和感を覚えざるを得ない《ユネスコ庭園》を、「日本」の「伝統」と「西欧」の「モダン」の交錯として捉えることは、「越境者」としてのノグチを象徴するものとして彼の作品を語る上では魅力的であるだろう²⁶。しかし頻繁に用いられる「日本（庭園）」という語の意味が、もし作品の文脈に応じて個々に検討されることなく、あたかもこの語で語られる何らかの本質的な特質が存在するかのようになり「日本庭園」という語が用いられているようになってしまおうとすれば、それは最終的にステレオタイプの再生産に終わる恐れがある²⁷。これは「西欧」、「モダン」、「伝統」といった概念においても同様に言えることである。複数の要素の併存を指摘することが、しばしばこうした本質主義に結びつく危険と隣り合わせの関係にあるという点が、《ユネスコ庭園》研究の現状における問題点と言えるだろう²⁸。

本論ではこの問題点から出発し、「日本を示唆する要素」をコラージュしたジャポネズリ絵画のような構造を持つこの《ユネスコ庭園》を、美術史においてジャポニスムやプリミティヴィズム研究で行われる、作品制作に際して参照されたものの推定と引用方法の特徴の分析を通して考察してゆく。これによって作品の文脈における「日本庭園」の意味とそれを支える構造（《ユネスコ庭園》における「日本庭園」は、「西欧」の「モダン」な社会において芸術が疎外された「芸術のた

めの芸術」となっているという前提のもとに、それに対立するものとして「社会から疎外されない芸術」としての意味を持つ）を明らかにするとともに、作品に見られる特徴が「日本庭園」という語の意味の不安定さを明らかにする効果を持つということを以下では示してゆきたい。

4. 作品制作における参照物とその意味

ノグチは1930年代から雑誌等に掲載された写真をもとに作品を制作している。例えば1934年に制作された《死（リンチされた身体）》は雑誌に掲載された写真をもとに、また1943年の《この虐げられた大地》は航空写真をもとに制作されている²⁹。また1950年代になるとノグチは自身で撮影した写真をもとに作品を制作するようになっていく。例えば1951年の『芸術新潮』の「造形ニッポン」という記事の中で、ノグチは来日時に撮影した火の見櫓の写真と《リーダーズダイジェスト東京支社庭園》に設置するために制作した鉄の噴水の写真とを並べて提示しており、ここから火の見櫓の写真が噴水を制作する際のイメージ・ソースとなっていたことが分かる³⁰。

こうした制作方法の習慣を踏まえると、《ユネスコ庭園》の制作に際しても、ノグチがそこからモチーフを引用するために写真を用いたこと、そしてそれは1950年代の来日時に日本で撮影した写真であったということが推測できる。さらにこの写真が撮影された1950年代のノグチの来日は、1949年からの「ポーリンゲンの旅」の一環と位置付けることが可能である。

「ポーリンゲンの旅」はノグチがポーリンゲン基金からの助成金を得て1949年から1950年代半ばにかけてヨーロッパからアジアの各国を巡った一連の旅の総称である³¹。ノグチはこの旅で「レジャー、余暇に関する現実の環境の、物質的な側面、その意味、用途、社会との関係の研究」を試みようとしていた³²。ノグチは調査結果を本にま

とめることを想定していたため、この旅の過程で数多くの写真やデッサン及びテキストを残した。最終的に本の出版には至らなかったが、これらの写真にはノグチが旅先で訪れたヨーロッパの先史時代の遺跡やアジアの宗教施設やそこに暮らす人々が写されており、これらは当時のノグチにとって、世界各地で人々の生活とともに存在する芸術の姿であったと見ることができるだろう。こうした記録の一部に日本を訪れた際に撮影した庭園の写真があり、これらが《ユネスコ庭園》制作の際に参照されたものであったと考えられる。

《ユネスコ庭園》には、ノグチの撮影した写真と共通する部分を複数指摘することができる。例えば《ユネスコ庭園》の下の庭園にかけられた石橋は、ノグチが桂離宮で撮影した天橋立の写真の中央に見られる石の橋同様、極めて緩やかなカーブを描いている(図6, 7)³³。また《ユネスコ庭園》の石橋の模様は、桂離宮で撮影された敷石の写真同様に幾何学的な模様が施されており(図7, 8)、さらに《ユネスコ庭園》の石橋と踏み石の関係は、桂離宮の写真に見られる直線的な敷石と加工されていない敷石とがコントラストを成す様子と共通していると言えるだろう(図7, 8, 9)³⁴。また《ユネスコ庭園》の下の庭園の、枯山水風に自然石を配置した部分は、クローズアップされた竜安寺の石庭の写真に共通する(図10, 11)³⁵。桂離宮や竜安寺等の伝統的な庭園以外にもノグチは重森三玲の東福寺の庭園を多数写真に写しており、ここにも《ユネスコ庭園》との類似性が見られる。ユネスコの「花道」に一定の方向性を持って散らされた正方形の石の様子は、東福寺の正方形の石がタイルのように規則正しく敷き詰められた写真と共通し、またテラス部分の石とベンチは、横に長い石をはさんで細長い石を立てた重森の庭園の写真と同様の配置となっている(図12, 13)³⁶。このように《ユネスコ庭園》の各部分はノグチが来日時に撮影した写真との共通性を持っており、作品を作る際にこれらの写真を参照していた可能性

が高いと考えられる。

続いてノグチが参照したこれらの写真を、「ポーリングゲンの旅」の文脈に位置づけることを通して、《ユネスコ庭園》の制作において「日本庭園」がどのような意味を持っていたのかを考えてゆきたい。ポーリングゲン基金に1948年に提出された助成金の申請書を見ると、ノグチの「旅」の目的とその背景を読み取ることができる。ノグチは申請書に以下のように記している。

私は、彫刻と社会とのあいだに、新しい関係が作り出されなければならないと考えてきた。互いが、もっと創造的に高めあわなければならない、ということだ。彫刻の創造力とその存在感にとっては、より多くの人のための、公共的な楽しみこそが、個人の所有より、はるかに重要だ。この認識なしに、彫刻の真の意味は生まれない。(中略)明らかに彫刻の機能とは、単なる建築の装飾とか、美術館での財宝であることを越えるものだ。(中略)かつて人は、手仕事、宗教、そして寺院などとして表現されたものに価値を見出したのに、今日ではただ機械化と、権力の論理しか見ない。(中略)さまざまな芸術ジャンルを、来るべき社会的な目的のために再統合するのが肝要で、そうすれば、「建築家」、「画家」、「彫刻家」、「環境設計家」といった限定的なカテゴリ分けのせいで、無味乾燥になっている現状を変えられるのだ³⁷。

このようにノグチは、絵画や彫刻に細分化された芸術の諸分野を再統合することと、その芸術が社会とそこに暮らす人々との積極的な関係を再び持つようにすることを通して、美術館の所蔵品や建築の装飾を超える理想の彫刻の在り方は実現されるだろうと指摘している。ここでノグチの申請書に見る理想の芸術の在り方とは、言い換えれば、西欧近代の美術館の制度に取り込まれることなく、

人々の生活の中でその本来の「役割」を保っているもの、と捉えることができるだろう。

西欧近代の美術館等の制度が作品に与える影響については、ノグチのこのテキストに限らずこの時代の言説の中にしばしば見ることができる。例えばノグチが助成金を申請したボーリングン基金から英語版が出版されたアンドレ・マルロー(1901-1976)の『空想美術館』も、ノグチと同様に、美術館の制度によって作品から宗教性など本来の意味が剥奪されてしまうという指摘から始まっている³⁸。マルローはこの美術館の制度の特質をさらに応用し、実際の美術館でも見ることの難しいものを、写真という媒体を用いて比較する試みへと向かったが、反対にノグチは顧みられなくなった本来の意味をまだ保っている芸術の在り方を「ボーリングンの旅」の過程で探し求めようとした³⁹。

申請書にみられるノグチの意思は、ノグチの活動拠点であったニューヨークの美術界で当時主流を成していたモダニズムの美術批評とは対照的な内容となっている。モダニズムの美術批評では、芸術には絵画や彫刻といったそれぞれの表現媒体の本質を究める必要があること、そしてこうした芸術はマスカルチャーとは相容れることのないものであることが強く主張された⁴⁰。第2次世界大戦後ノグチは抽象表現主義の彫刻家としてニューヨークの美術界でも一定の評価を得ていたが、先行研究でも指摘されているように、ノグチの1940年代の作品やテキストには、クレメント・グリーンバーグ(1909-1994)をはじめとするモダニズムの美術批評家の思い描いた「アメリカの芸術」に対抗するかのような特徴を多く見てとることができる⁴¹。またこの時期のグリーンバーグのノグチに対する批評も概して否定的であった⁴²。このようなニューヨークの美術界で疎外感を覚えるようなノグチの当時の状況が、彼が西欧近代の美術制度の外へ憧れを抱く背景となっていたと考えられる。

ノグチはこの「ボーリングンの旅」の時期に多くの写真、デッサン、テキストを残しているが、その内容はヨーロッパ諸国では先史時代や古典古代の遺跡であり、またアジア諸国では宗教建築や宗教美術、儀式や人々の生活がその多くを占めている。この旅の記録を見てゆくと、ノグチがヨーロッパの先史時代の遺跡やアジアの宗教施設の中に共通して、西欧近代の美術の枠組みに縛られた「芸術のための芸術」ではない、人々の生活や信仰の中にあることによってその本来の意味を発揮している「芸術」の姿を見出し、ということを知ることができる。例えばイギリスで訪れたストーンヘンジに関してノグチは、

これらの巨大な石が皆それぞれ膨大な力を秘めた偶像として重要であった、ということは疑いようがなかった。私はここで初めて、石は、人間によって彫刻のあらゆる特質を持つよう形作られることを必要としないものである、ということに気付いたのである⁴³。

と記し、先史時代のアニミズムの信仰対象として石を捉え、近代的な彫刻の枠組みにとらわれることなく意味を持ち得るといふ石のあり方を称賛している。また各地で撮影した写真には、遺跡、宗教建築、宗教美術、宗教儀式、民家等が、しばしば手仕事をする人々、遊ぶ子供、動植物等を伴って写されている⁴⁴。このように「旅」の過程におけるノグチの記録には、西洋近代世界の外に遍在し、しばしば宗教的なものや儀式と結びつくことで社会の中での意味を成立させているモノが多く見られる。そして、こうした記録の内容が、申請書に見たように探求されていた理想の「芸術」のモデルとして、当時ノグチによって捉えられていたと考えることができるだろう。

過去や非西欧社会に普遍性を見出し、それを自身の作品の中に取り込むことは、ノグチに限らず抽象表現主義周辺の芸術家たちがこの時期広く試

みていたことであった。抽象表現主義は共通の様式を持っていたわけではないが、それまで優勢であった社会主義リアリズムとは対照的に、「模倣的でも地域的でもない、個別的でありながら普遍的、教条や規範からは自由でありながら絶対的」な美術の規範を求め、そうした中で彼らがその探求の拠り所のひとつとしたのが西欧近代の外の社会における芸術であった⁴⁵。抽象表現主義の芸術家たちは、現代人の無意識を人類の起源にさかのぼる普遍的な集団的精神につなげるというユング(1875-1961)の「集合的無意識」を思想の基盤とし、時代や国境を越えた普遍的な精神性をモダン・アートの中に見出そうと試みていた⁴⁶。これはある種の「プリミティヴィズム」と言うことができ、こうした同時代の美術史的文脈にノグチの「ポーリングンの旅」と《ユネスコ庭園》制作は位置づけることができるだろう⁴⁷。

また「ポーリングンの旅」における普遍性の追求は、この時期のノグチのアイデンティティにも重ね合わせることができる。バート・ウィンザー＝タマキが指摘するように、ノグチは生涯にわたり日米、あるいは東西と言う決して混じり合うことのない2要素の対立を保ち続ける者として評価され、また批判されもした⁴⁸。こうした中で第2次世界大戦期までは、社会的な要因もありノグチはアメリカか日本のいずれかにアイデンティティを求めようとしていたが、大戦後になると「国際性」を賞賛するアメリカの状況も相まって、特定の国家に還元されない「世界市民」としての普遍的な自己にアイデンティティを見出すような発言をノグチは残すようになっていく⁴⁹。

ノグチの「ポーリングンの旅」はこうした20世紀半ばの美術史的、社会的状況の中において捉える必要がある。以上を踏まえると《ユネスコ庭園》の制作に際して参照された写真は「ポーリングンの旅」の文脈に位置づけることができ、ここでの「日本庭園」は、西欧近代の価値観による「芸術のための芸術」の枠組みに縛られることなく、社

会の中で本来の役割を発揮する、国や時代を越えた「普遍性」を持つ理想の芸術の一例という意味を持っていた。そしてこれらの写真を利用することによって、《ユネスコ庭園》は、抽象表現主義の芸術家の間で活動するノグチが、モダン・アートである自身の作品の中にこの「普遍性」を見出すひとつの試みであったと考えることができるだろう⁵⁰。つまり《ユネスコ庭園》における「日本庭園」は、芸術の「普遍性」を探求するモダニストのノグチが「発見した」芸術なのだが、西欧近代の存在を前提としているという点において、その外部でありながら包含されるという従属関係の上に意味を成立させている「他者」であると考えることができ、「西欧」の「モダン」な自己と分かち難く結びついた意味を持っていると考えられるのである。

5. 引用方法の特徴とその効果

続いて《ユネスコ庭園》において引用物がどのように配置されているのかという点について考えてゆきたい。先に述べたとおり《ユネスコ庭園》は、日本の庭園の写真をもとにした要素を寄せ集め、コラージュするように配置した作品と見ることができる。そしてこの配置には2つの特徴がある。それはまず、ノグチの写真では対象がクローズアップの構図で撮影されており、それに伴ってそれぞれの引用部分が広範囲に及ぶものではなく、局所的で部分的になっているという点である。ノグチは撮影するに際して、対象の全体像を把握しやすく撮るのではなく、非常に近い位置から特定の部分だけを切り取るかのように写している⁵¹。《ユネスコ庭園》の引用が断片的なのは、こうした特徴を持つ写真から引用している影響と考えられる。

第2の特徴は、これらの断片をつなぎ合わせて作品を作り上げるに際して、それぞれの部分が互いの異質さを強調するように配置されているとい

う点である。この特徴は、例えば下の庭園で、砂利の上に自然石が配置された部分にコンクリート製のベンチが隣接して置かれていることや、それが枯山水風に作られている部分であるにも関わらず、コンクリートで輪郭線をはっきりとつけられた池が隣接しているということに見て取ることができる(図14)。またパティオで、自然石の配置の真ん中にコンクリートのベンチが配置されている部分においても際立っている(図12)。

ではこのような配置の特徴は作品にどのような効果を与えているのだろうか。20世紀美術を考える上で、断片化、奇妙な寄せ集め、意表を突く並置という特徴はしばしばシュルレアリスムに結び付けられる。ノグチを含む抽象表現主義の世代は、シュルレアリスムの国際的展開から多大な影響を受けている⁵²。またノグチは個人的にも、アンドレ・ブルトン(1896-1966)やマルセル・デュシャン(1887-1968)、アーシル・ゴーキー(1904-1948)をはじめとするシュルリアリストたちとの交友があり、作品にもシュルレアリスムの影響がたびたび指摘されている⁵³。従ってノグチの1940年代から1950年代の作品は、シュルリアリストの美学をある程度共有していることができるだろう。

文化人類学者のジェイムズ・クリフォードはその著書『文化の窮状：20世紀の民族誌、文学、芸術』の中で、シュルリアリストの美学的実践が民族誌の領域を解き放とうとしていると指摘している⁵⁴。クリフォードは雑誌『ドキュマン』で記事と写真が文脈を崩壊させるように配置されていることを例として、シュルリアリスムが見慣れたものを断片化し意表を突く配置を作ることを通して慣れ親しんだ常識を揺るがしていると指摘する⁵⁵。そしてこのような取り組みが、一般的にその対極に位置付けられる学問研究、とりわけ人類学の取り組みである、見慣れないものを分類し、名付けと解釈を通して人々にわかりやすい形で紹介することとは二律背反の関係にあることを指摘する⁵⁶。

そしてシュルリアリスム的な「他者性の侵入すなわち意外性を呼び起こすことにより、見慣れたものを攻撃する」⁵⁷というこの実践は、学問研究が世界を統一された現実として描くことに歯止めをかける働きを担っているとまとめる⁵⁸。

このクリフォードの論に倣って《ユネスコ庭園》の配置の特徴は考察することができるだろう。すなわち、この作品をシュルリアリスムの実践と見るかどうかを問題にするのではなく、異質さを際立たせる配置が既存の概念に影響を与え得るという点に注目する必要がある。19世紀以降、博覧会や美術館での紹介に伴って「日本庭園」という概念は西欧社会においても徐々に構築されていった⁵⁹。ノグチの《ユネスコ庭園》における特異な配置の効果は、構築されたこの「日本庭園」という概念を揺るがすことにある。完成後に多くみられた「日本庭園」との相違を指摘する批評は、こうした作品の特徴の表れと見ることができるだろう。そして現在我々が作品を目にする時も、そこではステレオタイプ化された「日本庭園」のイメージが崩されることにより、常に「日本庭園」という語の孕む本質主義的な意味の限界を、身をもって体験することとなるのである。

6. おわりに

以上考察してきたように、《ユネスコ庭園》を参照されたものからの引用という点に注目して考えると、制作時のノグチにとっての「日本庭園」は、世界各地で時代を越えて人々の生活に結び付いて普遍的に存在する芸術の一例という特別な意味を持っていたと考えることができる。そしてある種の「プリミティヴィズム」としての「ポーリングンの旅」の文脈に照らして考察することによって、この「日本庭園」の意味は「西欧」の「モダン」な制度内で成立する芸術と分かちがたく結びついて成立していることが分かり、従って《ユネスコ庭園》における「日本」的なものは、「西

欧]の「モダン」なものと並列させることのできるア prioriに独立した要素ではないと指摘することができるのである。さらにこうした「日本庭園」の要素は断片化され、互いの異質さを際立たせる形で作品内に配置されており、鑑賞者は既存の「日本庭園」のイメージが揺るがされることを経験する。従って「日本庭園」という語から切り離せない作品でありながら、《ユネスコ庭園》はそれ自体が、「日本庭園」という語の不確定さを改めてあらわにするものとなっているのである。

付記

欧文文献及び資料は、邦訳が出版されている場合は原則としてそちらを参照している。また注記のないものの訳は筆者による。

本稿は第12回国際日本学シンポジウム（2010年7月 於お茶の水女子大学）での口頭発表の内容に加筆訂正を加えたものである。発表、論文執筆に際しては、お茶の水女子大学教授天野知香先生に懇切なるご指導をいただきました。また同大学准教授Laure Schwartz-Arenales先生には本シンポジウムでの発表の機会をはじめ、折に触れて励ましをいただきました。またユネスコのプロジェクト及び「ポーリングンの旅」に関する調査では、パリ、ユネスコ本部のTania Fernández de Toledo氏、Raya Fayad氏、ニューヨーク、イサム・ノグチ庭園美術館のHeidi B. Coleman氏にご協力いただきました。最後に付記して心より感謝申し上げます。

注

1. ユネスコのプロジェクト関係者一覧

●建築顧問委員会

ルチオ・コスタ、ウォルター・グロピウス、ル・コルビュジェ、スヴェン・マルケリウス、エルネスト・ロジャース、エーロ・サーリネン

●美術顧問委員会

スヴェン・マルケリウス、エルネスト・ロジャース、マルセル・ブロイヤール、パラベレーズ、ジョルジュ・サール、ハーバート・リード、サイード・スラワディ、サンチェス・カントン

●本部設計のための建築家

マルセル・ブロイヤール、ベルナルド・ゼールフェス、ピエール・ネルヴィ

●芸術家と作品形態、及び作品タイトル

パブロ・ピカソ、壁画、《イカロスの墜落》

ジョアン・ミロ、壁画（陶器壁）、《太陽の壁》と《月の壁》（アルティガスとの共同制作）

アレクサンダー・カルダー、モービル、《スパイラル》

ジャン・アルプ、ブロンズの高浮き彫り、無題

ヘンリー・ムーア、彫刻、《横たわる人》

イサム・ノグチ、庭園、《平和の庭》（通称「日本庭園」）

バザルデルラ・アフロ、絵画、《希望の庭》

ロベルト・マッタ、壁画、無題

カレル・アベル、絵画、《春の出会い》

ブラッサイ、写真、《リード》

ルフィノ・タマヨ、絵画、《人間に火をもたらずプロメテウス》

2. 「ユネスコ本部の装飾における、今日の最も有名な芸術家たちによる連携は、ユネスコ本部を今日の芸術創造においてユニークなものとし、また同時にユネスコの目的への芸術家たちの信念をも証明するのである、とサール氏は強調した」（Report of the Art Advisers' Committee, November 28, 1955, p. 2, UNESCO Archives, Paris）.

3. ユネスコのプロジェクトの美術顧問委員会による芸術家の選出に関する資料は以下を参照。Report of the Headquarters Committee, June 24, 1954, UNESCO Archives, Paris. Report of the Art Advisers' Committee, May 31, 1955, UNESCO Archives, Paris. Report of the Art Advisers' Committee, November 28, 1955, UNESCO Archives, Paris. Aline B. Saarinen, "Six Top Artists to Brighten UNESCO Home," *New York Times*, June 13, 1956, 1. ジョルジュ・サール、「美の殿堂」、朝吹登水子訳、『芸術新潮』、10巻1号（1959年1月）、145-147.

4. 「各国代表者たちの中庭：この部分は日本様式の庭園を持ち、壁、ベンチ、花や植物などによって全体が統一されたものとなるべきである」（Report of the Art Advisers' Committee, May 31, 1955, p. 3, UNESCO Archives, Paris）.

5. サール、「美の殿堂」、146.

6. Letter from Isamu Noguchi to Ambassador Toshikazu Kase, September 24, 1956, Isamu Noguchi Foundation, Long Island City, New York.

7. このユネスコのプロジェクトとノグチへの制作依頼、及びその後の作品制作の詳細に関する先行

- 研究は次を参照。Mark Treib, *Noguchi in Paris: The UNESCO Garden* (Paris: UNESCO Publishing, 2003), 42-79. Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001), 141-156.
8. Treib, *Noguchi in Paris*, 48-50.
 9. Isamu Noguchi, "UNESCO Garden in Paris," in *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*, eds. Diane Apostolos-Cappadona and Bruce Altshuler (New York: Harry N. Abrams, 1994), 60.
 10. 《ユネスコ庭園》制作の必要経費はおよそ24000米ドルであり、外務省と民間組織の「ユネスコ日本庭園建設援助後援会」がこの費用を調達している(田井洋子, 佐々木邦博, 「イサム・ノグチのコネティカット・ゼネラル生命保険会社庭園とユネスコ本部の庭園」, 『ランドスケープ研究』, 70巻5号(2007), 361.)。この費用を支援した団体には、石橋財団、秩父セメント、鹿島建設等がある(ドウス昌代, 『イサム・ノグチ 宿命の越境者(下)』(講談社, 2003), 169.)。
 11. Isamu Noguchi, *A Sculptor's World* (New York: Harper and Row, 1968), 166 (邦訳: イサム・ノグチ, 『ある彫刻家の世界』, 小倉忠夫訳(美術出版社, 1969), 173-174)。
 12. 1958年4月に野口信一と鈴木基倫が、同年10月に佐野輝一(現16代目佐野藤右衛門)が制作に参加している(山吹知子, 「イサム・ノグチの備前焼と《ユネスコ庭園》についての考察」, 『岡山県立美術館 紀要』, 1号(2009), 46.)。
 13. *UNESCO: The seeds of peace* (Paris; UNESCO Publishing, 2001), 28.
 14. Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 151.
 15. Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 153. Bruce Altshuler, *Isamu Noguchi* (New York and London: Abbeville Press Publishers, 1994), 67.
 16. 1959年の記事の中でノグチはすでにこの時期の《ユネスコ庭園》が「日本庭園」と呼ばれていると記している(Noguchi, "UNESCO Garden in Paris," 60.)。また2000年に作られたパンフレットの中でも引き続き《ユネスコ庭園》は「日本庭園」と呼ばれている(Hiroshi Naruse, *UNESCO: jardin japonais* (Paris: UNESCO, 2000), n. pag.)。
 17. 植物の成長に伴って輪郭線が隠れる様子はTreib, *Noguchi in Paris*, 105を参照。
 18. Sam Hunter, *Isamu Noguchi* (New York: Abbeville Press, 1978), 105.
 19. Reyner Banham, "Unesco House," *New Statesman*, no. 55 (December 6), 1958, 802.
 20. John Ely Burchard, "Unesco House Appraised," *Architectural Record*, vol. 127, no. 5 (May 1960), 156.
 21. アレクサンドル・ベルシツ, 「ユネスコ館について」, 樋口清訳, 『国際建築』, 26巻10号(October 1959), 24. 美術顧問委員会のジョルジュ・サールも同様の批評を残している。「日本庭園といっても、純日本式ではなく、日本的なインスピレーションのもとに作られた、超近代的なもの(である)」(サール, 「美の殿堂」, 146-147)。
 22. 《ユネスコ庭園》がノグチの作品の中で最も「伝統的日本庭園」に近いという点に関しては、バート・ウィンザー, 「20世紀の美術とデザインにおける日本の伝統の融合: イサム・ノグチ、八木一夫、白井晟一」, 『日本の眼と空間: もう一つのモダン・デザイン』(セゾン美術館, 1990), 83を参照。
 23. Treib, *Noguchi in Paris*, 117.
 24. 田井, 佐々木, 「イサム・ノグチのコネティカット・ゼネラル生命保険会社庭園とユネスコ本部の庭園」, 364.
 25. Dore Ashton, *Noguchi East and West* (New York: Alfred A. Knopf Publishers, 1992) (邦訳: ドーレ・アシュトン, 『評伝 イサム・ノグチ』, 笹谷純雄訳(白水社, 1997), 177)。
 26. ノグチに関する詳細な伝記を記したドウス昌代は、1968年に出版されたノグチの自伝『ある彫刻家の世界』の冒頭部分、「(前略) 二重の国籍を持ち、二重の育てられ方をした私にとって、安住の場所はどこだったのか? 私の愛情はどこへ向ければよいのか? 私の身元はどこなのか? 日本かアメリカの、一方なのか、両方なのか—それとも世界に私は属しているのだろうか?」(Noguchi, *A Sculptor's World* (邦訳: ノグチ, 『ある彫刻家の世界』, 11))を引用し、ノグチを「生涯にわたり越境者であった」と述べている(ドウス昌代, 『イサム・ノグチ 宿命の越境者(上)』(講談社, 2003), 10-11)。
 27. 本質主義についてはPeter Brooker, *Cultural Theory: A Glossary* (London: Arnold, 1999) (邦訳: ピーター・ブルッカー, 『文化理論用語集: カルチュラル・スタディーズ+』, 有本健, 本橋哲也訳(新曜社, 2003), 229-230)を参照。
 28. 《ユネスコ庭園》制作当時のノグチにとっての「日本庭園」の理解や位置づけを作品に読み取る研究も近年多く見られる。Ana Maria Torres, *Isamu Noguchi: A Study of Space* (New York: Monacelli Press, 2000) (邦訳: アナ・マリア・トーレス, 『イサム・ノグチ 空間の研究』, 相馬正弘翻訳監修(マルモ出版, 2000), 95-109.)。Winther-Tamaki, *Art in the*

- Encounter of Nations*, 141-156.等を参照。
29. 《死（リンチされた身体）》については、Valerie J. Fletcher, "Isamu Noguchi: Master Sculptor" in *Isamu Noguchi: Master Sculptor*, exh. cat., ed. Valerie J. Fletcher (London: Scala, 2004), 56.《この虐げられた大地》については、Kirk Varnedoe, "Abstract Expressionism," in "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, exh. cat., ed. William Rubin (New York: The Museum of Modern Art, 1984) (邦訳：カーク・ヴァーネドー, 「抽象表現主義」, 尾崎信一郎訳, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 吉田憲司監修代表 (淡交社, 1995), 625) を参照。
 30. イサム・ノグチ, 「造形ニッポン」, 『芸術新潮』, 2巻 10号 (1951年10月), 114.
 31. ノグチは1949年5月以降、度々ニューヨークとの間を往復しながら、イギリス、フランス、スペイン、イタリア、ギリシア、エジプト、インド、ネパール、パキスタン、スリランカ、ミャンマー、インドネシア、タイ、カンボジア、シンガポール、日本等を旅行している。
 32. ノグチが1948年にボーリング財団に提出した助成金の申請書は以下の展覧会パンフレットに全文が掲載されている。Isamu Noguchi, "A Proposed Study of the Environment of Leisure," *Noguchi: The Bollingen Journey: Photographs and Drawings 1949-1956*, exh. cat. (New York: The Isamu Noguchi Garden Museum, 2003, n. pag.) (邦訳：イサム・ノグチ, 「レジャー環境の研究についての申請」, 新見隆他訳, 『イサム・ノグチ、ランドスケープへの旅—ボーリング基金によるユーラシア遺跡の探訪』 (広島市現代美術館他, 2004.) 丁付けなし)。
 33. イサム・ノグチ, 「私のカメラから」, 『美術手帖』, 34号 (1950年9月), 48.
 34. 同上, 47.
 35. 同上, 49.
 36. イサム・ノグチ, 「石」, 『芸術新潮』, 8巻7号 (1957年7月), 147.
 37. Noguchi, "A Proposed Study of the Environment of Leisure," n. pag. (邦訳：ノグチ, 「レジャー環境の研究についての申請」, 丁付けなし)。
 38. André Malraux, *Le Musée Imaginaire (La Psychologie de l'art, vol. 1)*, Geneva: Skira, 1947 (邦訳：アンドレ・マルロオ, 『東西美術論 1 空想の美術館』, 小松清訳 (新潮社, 1957), 5-12)。
 39. 同上。
 40. 例え ば Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, Winter, 1939 (邦訳：クレメント・グリーンバーグ, 「アヴァンギャルドとキツチュ」, 藤枝晃雄訳, 『グリーンバーグ批評選集』 (勁草書房, 2005), 2-25). Greenberg, "The New Sculpture," *Partisan Review*, June 1949. (邦訳：グリーンバーグ, 「新しい彫刻」, 藤枝訳, 『グリーンバーグ批評選集』 (勁草書房, 2005), 102-110).
 41. Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 119-120.
 42. 1949年のニューヨーク、イーガン画廊Charles Egan Galleryでのノグチの個展の展覧会評の中で、グリーンバーグはノグチの作品が伝統的な石を素材として用いていること、それに伴い作品にヴォリュームが残っていること、そして丁寧に表面が仕上げられている点を強く批判している。Clement Greenberg, "Art," *The Nation*, no. 168 (March 19, 1949), 341-342.
 43. Isamu Noguchi, "A Sense of Place -Part II," unpublished Bollingen manuscript, c. early 1950s, pp. 8-9. The Isamu Noguchi Foundation, New York.
 44. 「ボーリングの旅」の記録 (テキスト、デッサン、写真) のほとんどは未刊行であり、現在、ニューヨークのイサム・ノグチ庭園美術館に保存されている。なお、本論執筆にあたって作品分析で参照した写真 (注33-36) は日本国内で雑誌に掲載されたものである。
 45. Varnedoe, "Abstract Expressionism," (邦訳：ヴァーネドー, 「抽象表現主義」, 615)。
 46. 同 上, 616. Bert Winther-Tamaki, "The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art: Calligraphy and Metaphysics," in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, exh. cat. (New York: Guggenheim Museum, 2009), 147.
 47. 「プリミティヴィズム」に関しては、1984年のニューヨーク近代美術館での展覧会「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」とそのカタログが重要な先行研究となっている。カタログの中でこの展覧会の副監督であったヴァーネドーは、ノグチは「現代のモニュメントの不毛さと市場の営利主義のために枯渇してゆく美術の力の両方に対して、一種の解毒剤として「部族社会」による記念碑的建造物を取り入れた」と指摘している (Varnedoe, "Abstract Expressionism," (邦訳：ヴァーネドー, 「抽象表現主義」, 625)). ヴァーネドーによるこの指摘は、アメリカ先住民によるアースワークへの反応としてのノグチの作品をめぐるものであるが、本論で取り上げた《ユネスコ庭園》における「ボーリングの旅」を介する「プリミティヴィズム」とも、一部通じるところがあると言え

るだろう。

しかしこの展覧会は称賛と同時に多くの批判を呼ぶこととなり、「プリミティヴィズム」をめぐる様々な問題が明らかにされる契機となった。詳細は以下を参照。“Primitivism” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, exh. cat., ed. William Rubin (New York: The Museum of Modern Art, 1984) (邦訳:『20世紀美術におけるプリミティヴィズム:「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』, ウィリアム・ルービン編, 吉田憲司監修代表 (淡交社, 1995).). James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1988) (邦訳:ジェイムズ・クリフォード,『文化の窮状:20世紀の民族誌、文学、芸術』, 太田好信他訳 (人文書院, 2003), 245-272). Mark Antliff and Patricia Leighton, “Primitive”, in *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson and Richard Schiff (Chicago: The University of Chicago Press, 1996) (邦訳:マーク・アントリフ, パトリシア・レイトン, 「プリミティヴ」, 加藤哲弘他訳, 『美術史を語る言葉:22の理論と実践』, ロバート・S・ネルソン, リチャード・シフ編 (ブリュッケ, 2002), 310-334).

48. パート・ウィンザー＝タマキ, 「イサム・ノグチのアイデンティティ」, 篠儀直子訳, 『イサム・ノグチ 生誕100年』 (X-Knowledge, 2004), 174-175.
49. 例えば次の記事の中でノグチは自身を「ホームレス・チャイルド」と呼ぶものの、そうした自己を「スペース」への洞察力を高める要因として肯定的に捉えている。イサム・ノグチ, 「世界に庭をつくる」, 野口道夫訳, 『芸術新潮』, 11巻7号 (1960年7月), 72-80.
50. ノグチはこの「ポーリングンの旅」で日本を訪れる準備として、戦前から出版されていた欧文で書かれた日本関係の書籍、例えば鈴木大拙 (1870-1966) の『禅と日本文化』やブルーノ・タウト (1880-1938) の日本建築をめぐる著書を精読していたことが指摘されている (Ashton, *Noguchi* (邦訳:アシュトン, 『評伝 イサム・ノグチ』, 122))。こうした文献の中でもとりわけタウトの桂離宮論にノグチが親しんでいたことをアシュトンは指摘する (同上)。タウトは桂離宮の特徴をヨーロッパの宮殿と比較して「階級の距離は全く認められない」と述べている (Bruno Taut, “Chapter XII: The Permanent,” *Houses and People of Japan* (Tokyo: Sanseido, 1937), 281 (邦訳:ブルーノ・タウト, 「永遠なるもの—桂離宮」, 『日本美の再発見 (増補改訳版)』 (岩波書店, 1939 (1962改訳)), 151))。ノグチにとって「日本庭園

(特に桂離宮) は、「ポーリングンの旅」で訪れた世界各地で見出された「芸術」の一例として、時間的/地理的「普遍性」を持つものであったが、このタウトの記述によって階級的にも「普遍性」を持つものとして捉えられたと考えることができる。

51. 「ポーリングンの旅」の写真の特徴に関しては、小橋祥子, 「イサム・ノグチ、レジャー研究の旅: 広島のプロジェクを中心に」, 『美学芸術学』, 20号 (2004), 81-97を参照。ノグチの撮影した写真が対象を大きく切り取っている点については、例えば図8を、ノグチも読んでいたことで知られるタウトの著書に掲載された、同じ桂離宮の畳石を撮影した写真と比較すると、ノグチの写真のクローズアップの特徴を見て取ることができる (Bruno Taut, *Houses and People of Japan* (Tokyo: Sanseido, 1937), 275).
52. Jonathan Harris, “Modernism and Culture in the USA, 1930-1960,” in *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, eds. Francis Frascina, et al. (New Haven and London: Yale University Press, 1993), 51.
53. Fletcher, “Isamu Noguchi: Master Sculptor”, 15-161. Ashton, *Noguchi* (邦訳:アシュトン, 『評伝 イサム・ノグチ』, 84-103).
54. Clifford, *The Predicament of Culture* (邦訳:クリフォード, 『文化の窮状』, 152).
55. 同上, 166-174.
56. 同上, 185-189.
57. 同上, 185.
58. 同上, 185-189.
59. 「日本庭園」は万国博覧会等を通して19世紀から広くヨーロッパで知られるようになっていった。アルベール・カーンをはじめとする個人邸宅への「日本庭園」の造園も同時期から盛んになり、アメリカでも流行するようになる。また第2次世界大戦後も、ニューヨーク近代美術館に展示された松風荘の庭園 (1954年) など引き続き西欧諸国での「日本庭園」造園は続いていた。『ジャポニスム展』 (国立西洋美術館, 1988)。Marie Bonhomme, “Les jardins d’Albert Kahn: une hétérotopie?” *Albert Kahn 1860-1940: réalités d’une utopie* (Paris: Musée Albert-Kahn, 1995), 96-105. Hiroko Ikegami, “The Japanese Exhibition House in the Museum of Modern Art, New York: Shofuso and the Japan Boom in Postwar America”, *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, no. 52 (2007), 56-74.を参照。