

装飾性の今日的展開 —マイケル・ブレナンド=ウツの作品から—

吉岡恵美子

装飾、工芸、手芸。これらの分野は20世紀のモダニズム芸術においては、しばしば冷遇されてきた。装飾的であることは、すなわち表面的で、内容やコンセプトが深くないものとして捉えられてきた。アドルフ・ロースは、20世紀初頭に「装飾は罪である」という有名な言葉を残し、20世紀半ばにクレメント・グリーンバーグは「装飾はモダニスト絵画につきまとう幽霊」と言った。工芸は、いわゆる純粋美術とされてきた絵画・彫刻を中心とする分野と比べ、機能や日常生活、私的要素とのつながりがより強かったこと、目的ではなくどちらかという生活を彩るための手段として認識されていたことなどから、「マイナーアート」「アプライドアート」としての位置に甘んじていた。さらに手芸（ハンディクラフト）は、主に女性が手先を用いて行う技芸として長く家庭的な活動として捉えられ、美術史の範疇から取りこぼされてきた。装飾、工芸、手芸のこのような周縁的性質を自らの表現手段としているのがマイケル・ブレナンド=ウツである。彼はこれらの要素を自在に取り込み、さらにそれをフォーマリスティックな教育や造形的関心、世界の様々な地域の伝統・文化の吸収を経て、装飾性の新しい展開へとつなげている。金沢21世紀美術館では5点の円形パネルから構成される作品《心臓を破壊せよ》(Fig. 1) を所蔵している。本稿は同作品を含めた彼の作品における装飾要素の多義的な解釈、そしてそれを導いた歴史と個人の両者のソースへの関わり、さらに装飾性の新しい展開の可能性について考察する。

マイケル・ブレナンド=ウツは1952年に英国ランカシャー州のバリーに生まれた。バリーは、産業革命以後、織物産業が急速に発展し、紡績と綿織物の生産が盛んな土地であった。ブレナンド=ウツが小さい頃、彼に編み物を教えた祖母は地元の紡績工場の職工であり、曾祖父は布に模様をプリントするための木版を作る職人であるなど、テキスタイル産業と密接な関係を持った家庭環境で作家は育った。学位をとったマンチェスター・ポリテクニックでは絵画専攻であったが、テキスタイルと絵画を組み合わせた作品を作り続け、また刺繍のコースも受講した。学科別にカリキュラムや制作内容が厳密に規定されない環境においてブレナンド=ウツは、布を含めた様々な素材を駆使し、絵画の平面性をうち破ったロバート・ラウシェンバーグやアルベルト・ブッリらにも刺激を受けた(註1)。バーミンガム・ポリテクニックの修士課程を修了した後は、ベッドフォー

ドシャーに工房を設立し、活動を開始する。

80年代半ばまでの初期の段階におけるブレナンド=ウツの作風は、ペイントを施した木をグリッド状に組んだ形態にリボン状の布や糸を絡ませるものであった。《シャルルマーニュ》(Fig. 2)のように、テキスタイルの縦糸・横糸構造を木のグリッドに見立て、また斜めに走る糸や木枠に絡み結び付けられた布をステッチに見立てることで、テキスタイルの構造を連続する文様(註2)として視覚化させる手法をとっていた。

歴史・異文化の参照—文様の導入

ブレナンド=ウツの1980年代半ば以後の作品を特徴付ける重要な要素は、伝統の参照である。彼は、この頃からテキスタイルの歴史を研究し始めた。テキスタイルには古今東西、装飾文様が施されることが多い。それには、文様がひとつの集団の中での視覚言語の役割を果たし、共通の歴史や神話や記録を語る叙事的性格・もしくは呪術的性格が重視されていたこともある。彼はこの時期から、伝統的な西アジアのカーペットやスズニ(ウズベキスタンに伝わる伝統的な刺繍が施された布)に印された文様に強い興味を持ったとコメントしている(註3)。それは、ある一定の集団内でそれら文様の意味を共有していた事実、集団に属さない者にとっても感じられる文様の視覚的インパクトやそれが喚起する叙情的性質、さらに連続展開し画面全体を支配する文様の全体性に強い興味をもったからではないだろうか。

1988年の作品《経過:明日のことは分からない》(Fig. 3)は「装飾性」「文様」に積極的に関わった作品である。ここでは、ペイントされた木のグリッドと糸や布の立体的なコンポジションという点で、それまでの作品の延長とも考えられるが、全体を通して均一的な構造から脱し、糸やワイヤー、木の一部が、文様として背景から浮かび上がっている。画面は横に4つに分割され、それぞれに違った文様と色彩が重層的に立ち上り、画面底面を横切って流れる川のようなフォルムの効果から、物語的で、時間的感覚を伴った展開が生まれている。余白部分がほとんどないこの作品の、過剰ともいえるその画面からは、飽和点すれすれのプリミティブな力強さが感じられる。この時期のブレナンド=ウツの作品は、伝統的な文様を持つテキスタイルの影響により、その装飾性はますます密度を増している。

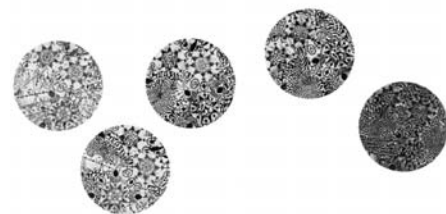


Fig. 1
マイケル・ブレナンド=ウツ《心臓を破壊せよ》
1999年、布、大理石粉、砂、木、金属、各直径100.5×10cm
(金沢21世紀美術館(仮称)所蔵)



Fig. 2
マイケル・ブレナンド=ウツ《シャルルマーニュ》
1978年、糸、布、アクリル絵具、木、35×35×4cm

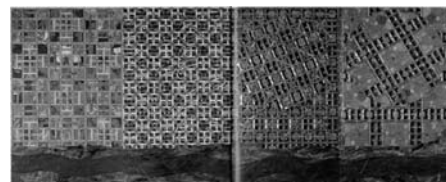


Fig. 3
マイケル・ブレナンド=ウツ《経過:明日のことは分からない》
1988年、ワイヤー、糸、布、金属、ワックス、アクリル絵具、木、
104×300×5cm

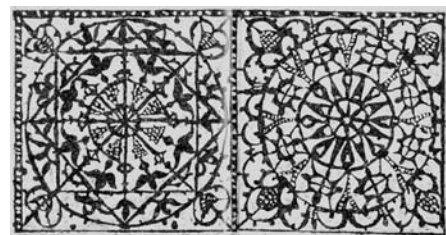


Fig. 4
マイケル・ブレナンド=ウツ
《かくれんぼう》
1992年、布、木、110×230×4cm

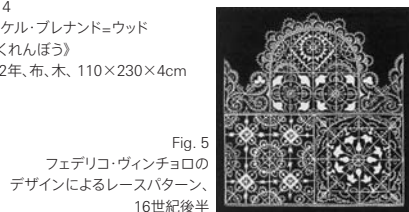


Fig. 5
フェデリコ・ヴィンチョロの
デザインによるレース/パターン、
16世紀後半

レースへの参照—歴史・文化の再考

ブレナンド=ウッドが参照した歴史・異文化の中で、彼の最近の作品まで継続的に影響を及ぼしているのは、レースであった。きっかけは、1991年にオーストラリアを旅行している最中に見つけたイタリアン・レースのパターンブックであった(註4)。80年代後半から、テキスタイル史と密接に関わり、文様や装飾の新たな展開の可能性について探ってきた作家が、装飾性の限界まで技巧の限りが試されたレースについて興味を持ったのは容易に理解できる。しかし、彼がレースを自らの重要な参照点と認識したのは、レース独特の文様の繊細さと豊かさだけではないだろう。世界各地の様々な伝統的な染織品の多くがそうであるように、レースの文様には一種の視覚言語として、意味やメッセージが込められてきた。一つ一つの文様が意味を持ち、全体として物語性と装飾性が共存するという点を、自身の作品の方向性の拠り所として受け止めたと考えられる。

さらにブレナンド=ウッドにレース文化の再考を加速させた要素として、ジェンダー的視点からの関心があったと思われる。レースは、その繊細さや小ささ、素材感から、女性が身につける服地の素材として、また女性らしい室内装飾のしつらえとして捉えられやすい。また、歴史的には女性が職人としてレース編みを担い、レース職人がほとんど姿を消しつつある近年では、レースは、家庭内での女性による余暇や趣味としての位置付けられることが多い。これに対してブレナンド=ウッドは、「レース=女性性」の図式に異議を唱えようとしている。彼はレースについて、主に富や地位、文化的帰属を表すために男女ともに着用したもので、歴史的にはノン・ジェンダーのテキスタイルであったと語る(註5)。編み物や刺繍に親しんできたブレナンド=ウッドにとって、レースはアーティスティックな表現手段として初めから「範囲外」のラベルを貼られた分野ではなく、豊かな装飾性や表現性、視覚言語としての広がりを持つ世界として映ったのである。

ブレナンド=ウッドのレースのパターンブックの発見は、1992年の作品《かくれんぼう》(Fig. 4)として最初に形に表れた。このパターンブックとは、フェデリコ・ヴィンチョロが1587年に出版し、以後広くヨーロッパに流通したヴェネツィアン・レースのパターンブック(Fig. 5、註6)、もしくはそれに類似のものだと思われる。《かくれんぼう》では、これまでの作品に登場していた木の格子は姿を消し、文様自体もすっきりと背景から浮かび上がり、全体として文様の自立性が認められる。

初めてレースへの参照を元に制作した《かくれんぼう》において、ブレナンド=ウッドは「象嵌」技法を試みている。象嵌は特に陶芸や木工、金工で使用される技法であり、地となる面に、埋め込む文様の形をあらかじめ彫り下げておき、種類や色の違う

土や木、金属を嵌め込む技法であるが、ブレナンド=ウッドは彼が慣れ親しんできた素材である布と木を用い、テキスタイルへ応用したのである。この作品以降、1990年代を通じて象嵌技法による作品を展開し、金沢21世紀美術館が所蔵する《心臓を破壊せよ》も同様の技法で作られている。具体的には、まずベニヤ板を数センチ(《かくれんぼう》は4センチ、《心臓を破壊せよ》は10センチ)の厚みになるよう重ね、表となる面に色やテクスチャーを施した後に、描こうとする文様の線や面に当たる部分を切り抜く。その窪みに布を嵌め込むというプロセスである。写真等では絵画のように平面的に見えるかもしれないが、実際近くで見ると、立体的で触覚性を伴っていることが分かる(Fig. 6)。

アンティーク・レースに影響を受けて生まれた《かくれんぼう》とテキスタイル技法としては特殊である象嵌を結びつけた背景として、ブレナンド=ウッドは「考古学の発掘や伝統的な木版染めを思い起こさせる」(註7)という2点をあげている。前者に関しては、地中に埋まった価値あるものを注意深く掘り起こす考古学的行為と、彼が作品に用いるために長い間かけて集めたものや何らかの強い思い出が伴うもの(例えば《中心の領域》(Fig. 7)で使用された布は、祖母の死とともに彼が受け継いだリネン類であった(註8))が、掘り抜かれた穴から姿を現す様に、考古学との類似性を見出したと思われる。後者に関しては、ブレナンド=ウッドの曾祖父がかつて作っていた木版染め用のブロックとの関連性が考えられる。木版は、染料がのる部分を彫り残し、地の部分を掘り下げるものであるから、文様部分を削り取るブレナンド=ウッドのベニヤブロックとはちょうど反対の関係にあるが、装飾を施すために木を削り取っていくという行為は共通している。

さらにブレナンド=ウッドのレースに対する興味と知識をさらに深めたのは、1995年にマンチェスターのホイットワース・アート・ギャラリー(註9)で、歴史的なレースのコレクションを研究する機会を得たことであった。そこで作家がまず認識したことは、アンティーク・レースには、それが使われていたときの生活の跡が穴やしみ、破れ、ゆがみ、およびそれらの修復箇所に残ると現れているということである(註10)。古くなったレースや流行おくれとなったレースは、新しいレースの一部として再生されるなど、時代を敏感に反映し、変化していくものである。調査においては、レースの学術的な分析ではなく、美術館に資料として保管されているような、傷や修復の跡がはっきり残っているようなタイプのレース(Fig. 8)の観察により注意を注いだのではないだろうか。それは、ブレナンド=ウッドがホイットワース・コレクションの研究直後に制作した《完全な皮膚》(Fig. 9)にも反映している。四隅と中央を構成する赤茶色の5枚のパネルには、文様らしい文様は認められず、タイルと布の組み合わせはランダムである。彼は、これらは傷んだ古いレースへの、残りの4枚

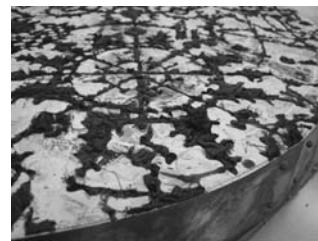


Fig. 6
マイケル・ブレナンド=ウッド《心臓を破壊せよ》(部分)

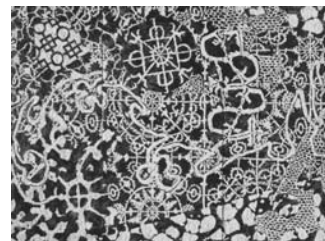


Fig. 7
マイケル・ブレナンド=ウッド《中心の領域》(部分)
1996年、布、木、200×580×4cm

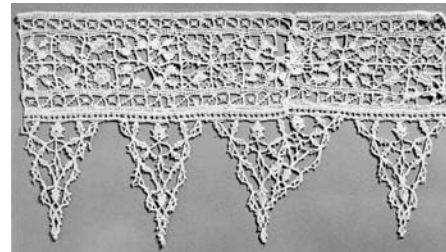


Fig. 8
イタリア製ニードル・レース、
16世紀末~17世紀初頭

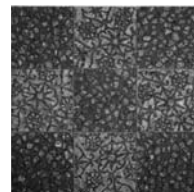


Fig. 9
マイケル・ブレナンド=ウッド
《完全な皮膚》
1995年、布、タイル、
砂状の土台、200×200×5cm

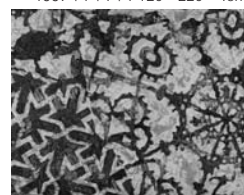


Fig. 10
マイケル・ブレナンド=ウッド
《水中の月光》(部分)
1997年、布、木、120×220×4cm

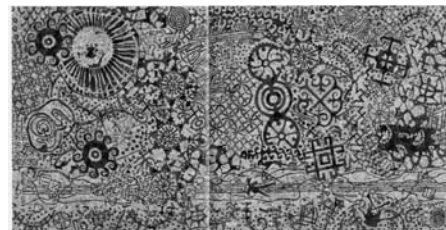


Fig. 11
マイケル・ブレナンド=ウッド《きみはここにいる》
1997年、布、電線、木、175×350×4cm

のパネルは完全なレース文様への参照であると述べている(註11)。しかし、後者においても、1992年にレースのパターンブックを入手したことに触発されて制作した《かくれんぼう》と比べると、文様の再現性は低く、また《かくれんぼう》で表されていた規則正しく並ぶ文様秩序においても、《完全な皮膚》ではかたに流動的配置になっている。前後左右に固定され静的なイメージを持つレース文様は、ここでは動き変化していくような姿に変容している。

レースの文様をスケールや素材、コンテクストを変えながら自身の作品へ結びつけてきたブレナンド=ウッドは、レースの豊かな装飾性の再解釈を図った上で、さらに独自のダイナミックな表現へと昇華させていく。このことは、1996年以後の作品によく表れてきている。その好例が《中心の領域》であり、《水中の月光》(Fig. 10)であろう。両者ともばらばらに分解されたレース文様が縦横無尽に画面全体に散りばめられている。レースらしい文様の断片に混じって、例えば前者のパネル左上と右端に現れる四角と丸を組み合わせた文様のように、ブレナンド=ウッドが作り出したと考えられる文様も配置されている。また後者の画面中央および左端に現れる矢印を組み合わせたような特徴ある文様は、ウズベキスタンの織物に使われる文様と似ているが、その後の作品のいくつかにも登場するモチーフである。ここに、地域と時代を超えた様々な文様の断片が導入され、それが作家の考える秩序による再編を経ながら、作家の私的な「地図」^{ランドマップ}「風景画」が完成していく過程を感じさせる。

《心臓を破壊せよ》とつながっていく上記のような方向性が、1997年の《きみはここにいる》(Fig. 11)でさらに明らかになった。異なる時間と地域、スケールを横断するような要素や、ひとつの文化の、そして作家個人の要素が象嵌技法によって埋め尽くされた、ヴィジュアル・マップの相を成している。作品に関して作家は次のように説明する。

画面は17世紀英国の刺繍細工への参照を行っている。下の方で水平に走る線は、常に私に刺激を与えてきたジョン・ケージの楽譜を表す。彼は、偶然のプロセスを取り入れることで新しい考えを表そうとした。この音楽の川は、時間の流れを意味する。画面全体に散りばめられているのは、図表的なスケッチ構造や、原始文字、レース・デザイン、アボリジニ絵画のシンボルや、中央アジアのスザニ、コーカサスのカーペット、カザフのフェルト、アフリカのテキスタイル、スカンディナヴィアの太陽陽盤、ロールシャッハ・テストのインクの染みなどへの参照である。タイトルの《きみはここにいる》は、町中に置かれた地図で現在地点を現す語句から来ている……(註12)。

このコメントから、《きみはここにいる》において、作家が様々な文化に属する装飾要素を取り込んだこ

とが分かるが、この作品における作家自身の位置づけにも注目したい。彼は以前、「画面中央下の五線譜上に浮かんでいるように見えるのが鳥で、自分自身を表す」と筆者に語ったことがある。画面には、ブレナンド=ウッドの初期のグリッド作品や近年扱ってきたレース文様が随所に散りばめられている。他にも、運を表すサイコロや心理学テストの手法であるロールシャッハのインクの染みなど、自分の未来の予測を暗示させる文様も織り混ぜられている。画面中央下部には、「YOU ARE HERE」と現在位置を示すプレートが付けられている。過去、現在、未来という時の流れを、帯状に左右を貫く音楽の五線譜に託しながら、これから進んで行く未来への道を目の前にして、これまでの自らの表現を再認識し、整理したヴィジュアル・チャートのように思われる。

「変容」の表現

ブレナンド=ウッドが《心臓を破壊せよ》のように円形のパネルのフォーマットを採用したのは1998年の《空間を歩く》(Fig. 12)においてである。これはグリッド作品から離れ、装飾文様を取り込み出した時のように、一つの新たな転換期を指し示している。それは単にパネルが四角から丸に変わったという外観上の違いではなく、彼の新たな関心の方向性が現れているからである。これまでブレナンド=ウッドは、主に装飾史、文様の文化史の中の様々なソースの再解釈や、家庭的で女性的な手法と認識されてきた刺繍やレースなど手芸分野の再考、さらにそれらを私的な体験に基づいて関係付けたある種の系図の構築を追求してきた。しかし、90年代の終わりにさしかかり、生物学や遺伝子学など科学的分野への言及が見られるようになった。それは、彼の作品の中では主に、ペトリ皿(細菌などの培養に用いる底の浅いガラス容器。シャーレ。)の形態とそこで起こる現象への参照(註13)として象徴的に表れている。

まず、第一の点を検証する。《空間を歩く》では、白を基調に塗られた木面に、黒い布が象嵌されて全体として一つの文様を成しているが、その中にはレース文様の断片など、ブレナンド=ウッドがこれまで用いてきた要素と並んで、これまでは見られなかったような、大脳のひだのような文様が左上から画面に侵入してきている。大脳のひだでないとしても、これは何らかの生物学的形態の参照であると思われる。これが、続く作品《今ここで見る12の夢》(Fig. 13)になると、12枚の円形パネル、《心臓を破壊せよ》では5枚の円形パネルから構成されるようになるが、そのほとんどの画面にこのひだ状文様は位置や形を変えて登場する。複数パネルで構成することで、ペトリ皿を暗示するひとつひとつの空間の中で、何らかの細胞の変化がおき、刻々とコロニーの様子が変容していくような印象を与えることができる。

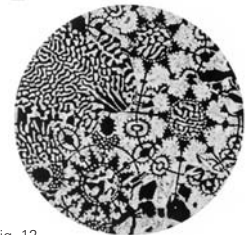


Fig. 12
マイケル・ブレナンド=ウッド《空間を歩く》
1998年、布、大理石粉、グラファイト、木、メタル、
直径115×10cm

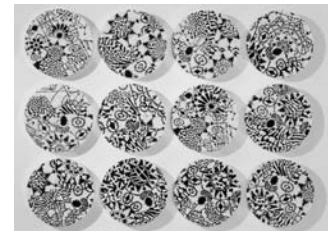


Fig. 13
マイケル・ブレナンド=ウッド《今ここで見る12の夢》
1998-99年、布、大理石粉、木、メタル、各直径60×10cm

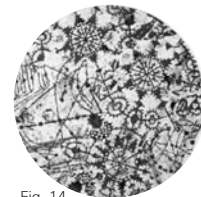


Fig. 14
マイケル・ブレナンド=ウッド
《心臓を破壊せよ》
(部分:左端パネル)



Fig. 15
マイケル・ブレナンド=ウッド
《心臓を破壊せよ》
(部分:右から2番目のパネル)

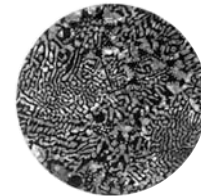


Fig. 16
マイケル・ブレナンド=ウッド
《心臓を破壊せよ》
(部分:右端パネル)

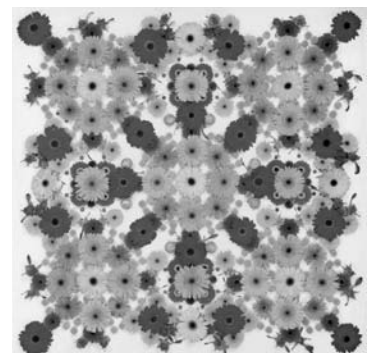


Fig. 17
マイケル・ブレナンド=ウッド
《スターズ・アンダーフット:見えない建築》
2001年、花、布、ガラス、120×120cm

特に《心臓を破壊せよ》は、《今ここで見る12の夢》と異なり、赤と黒の2色の布が象嵌に使われ、各色の使われる分量が徐々に変わっていく点でも、変容の様子が明確に視覚化されている。連続した円形のフォルム内部では、再構築したレース模様と混じって、細胞的要素を思い起こさせる有機的なフォルムへのはっきりとした参照がある。そこには何らかの情報が育ち、変容し、所与の様々な文化要素と互いに影響し合い、新しい視覚世界に至る過程を表しているとも解釈できる。ブレナンド=ウッドは、次のような言葉でそれを説明する。

《心臓を破壊せよ》では、(…)互いに関係し合う情報の中において、新しいヴィジュアル・データへの再編成・発展が行われる。連続した円形の形態は、顕微鏡レンズやペトリ皿の両者への参照として読み解くことができるだろう。知的および生物学的情報が常に変容し、発展する場として(註14)。

赤が基調色である左端のパネルでは、彼が愛する音楽を象徴する五線譜が覗き、明るく軽やかな構成を持っている(Fig. 14)。3つあるレース文様もそれぞれ正常な形を保っている。隣のパネルでは、黒い色の部分が増え、大脳的なひだ状文様が画面に少しずつ侵入を開始している。3つのレース文様の内のひとつは黒くなり、網目も壊れてしまった。五線譜もひだ状文に飲み込まれつつある。真ん中のパネルでは、五線譜が消える一方で、正常な形を持つレース文様は一つとなり、残りは黒く変化し、破壊が進んでいる。さらに次のパネルでは全てが黒い色となり、ひだ状文様は画面のあちこちを占め、レース文様も全て壊れてしまった(Fig. 15)。一番右端に至っては、装飾的な文様は姿を消し、白地だった背景が茶色の石板に置き換えられ、細胞体の生命活動が全て止まってしまったかのような暗い雰囲気を出している(Fig. 16)。さらにパネル側面を囲む銅板のシートにも着目したい。他の四つのパネルとは異なり、右端の銅板の表面は錆び付き、茶色の荒々しい風合いを見せいている。

《心臓を破壊せよ》の変容過程をより具体的に、私的なレベルで説明することもできる。この作品が制作されたのは、ブレナンド=ウッドが妻との離婚を経て、情情的にも環境的にも変化のある時期であった(註15)。左端の赤を基調とする明快な画面から、右に進むに従って赤い文様部分が次第に黒くなり、そして白い部分に黄色じみだスポットが増えていくのは、作家の私的背景を知らずとも、じっと見ていううちに何らかの感情的な移行が感じとれるのではないだろうか。右端のパネルについて作家は「自分は一度死んだ」とも語り(註16)、まさに行き着くところまで行ってしまった感がある。

その後2000年を過ぎてからは、自伝的・図表的な性格は薄れ、非常に装飾的な《スターズ・アン

ダーフト》シリーズ(Fig. 17)を展開している。生花を用いることで、花をモチーフとしてのみでなく、素材としての強さを生かしながら、オリジナルな自然環境から引き離し、装飾文様として再構築する手法をとっているようだ。この方向性が今後の中心的仕事となるかどうかはまだ見えていない。

装飾の再編—現代において

1980年以降のポストモダンの状況下では、直線的な発展やオリジナル性、「大きな物語」が疑われ、時代や地域、公と私の境界線を越えた概念やイメージが表出するようになった。ジャンルやジェンダー、地域などの点でこれまで周縁に位置づけられてきたところからの発言としての表現も多く見られるようになった。モダニズムが自己規制してきた文様や装飾を解放するようなポストモダンのデザイン運動も盛り上がった。マイケル・ブレナンド=ウッドが提起してきたような文様や装飾に関するテーマや、工芸的・手芸的手法についての再認識および再解釈は、そのような時代背景と合致している。

彼が作家活動を開始した1970年代の後半、抽象表現主義を出発点に持っていたアメリカ在住の作家ミリアム・シャピロは絵具やカンヴァスを布やレースに置き換え、これまで美術の表舞台にあがってこなかったキルトやレース、刺繍など、女性が私的家庭的領域で受け継いできた手工芸の技法や精神を取り上げ、「フィメージ」という一連の装飾的コラージュ的作品(Fig. 18)を始めていた。シャピロの功績はフェミニズム的視点に立ちながら、「女性の創造的・文化的歴史を確認していく作業のなかで、『手工芸』『装飾美術』を発見し、これらをアートの前面に浮かび上がらせたこと(註17)である。ブレナンド=ウッドとはアプローチが異なっているが、装飾文様を表現の重要な要素として取り込むことや、しかしそれが単なる文様の美的追求を目的としないこと、文化や歴史に対するメッセージを託すること、装飾や女性の専売特許とされていた手工芸の概念的抽出が見られることなどにおいて、共鳴する部分がある。

一方最近では、イギリスのフリーズ世代として1990年代後半から高い評価を得ているクリス・オフィリが、高尚な西洋芸術に対するアンチテーゼとして、民族および大衆文化の引用とともに、装飾文様(ドット、渦巻き)を応用した独自の世界を繰り広げている(Fig. 19)。考古学、文化人類学・現代文化などへ自らの関心(註18)を、視覚と触覚の両者を刺激するような豊かで挑発的な画面(ある種の装飾画と言える)へと昇華させているのは、ブレナンド=ウッドとは異なる世代・環境からではあるが、「装飾」「工芸」「手芸」の現代的発言という大きな流れの一つとして考えることが可能であるかもしれない。だとすれば、今、それらの既成の概念やカテゴリーに囚われない、新たな検証がより必要とされているのではないだろうか。

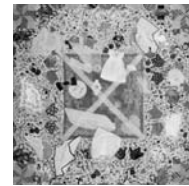


Fig. 18
ミリアム・シャピロ
《アメリカン・ドリーム》
1977-1980年、アクリル絵具、
コラージュ、カンヴァス、
196×203cm

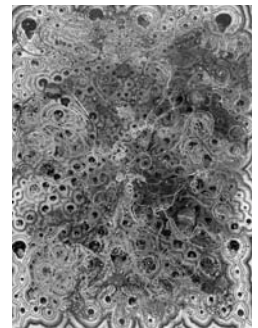


Fig. 19
クリス・オフィリ
《アフロディシア(第2バージョン)》
1996年、カンヴァスにミクストメディア、
244×183cm

註

- 1 Pamela Johnson, *Michael Brennand-Wood: You Are Here*, Hare Print Press, London, 1999, p.10
- 2 装飾に関する議論において、「文様」「装飾」「オーナメント」「デコレーション」「パターン」など多くの関連用語が研究者によって使われてきた。E.H.ゴンブリッチは著書『装飾芸術論』の中で、ドイツ語圏では「オーナメント」という語で誤解を招くことはないが、英語圏ではそれは暖炉の上の骨董品を連想させ、「デコレーション」は場合によっては単に飾りの一部として論点をぼかすとし、代わりに「パターン」という語を頻繁に用いた。天野知香は、「装飾芸術(アール・デコラティブ)」の概念を拡大させ、近代フランスの芸術の読み直しを行うが、「装飾文様の(オーナメンタル)な議論とは別の次元とする。鶴岡真弓は、「装飾/文様」を「オーナメント」と呼び、ケルト美術を中心とする西洋文化史を解く。「文様の博物誌」を著した吉田光邦は、「文様」をメッセージの表現形態の一つとし、その歴史的多様性と変容に関して鋭い洞察を与えている。本稿では、ブレナンド=ウッドの作品の性質、および彼の考え方などから、単に表面を埋め尽くすデザイン以上に人間の心理とも関連し、叙事的叙情的な意味合いを持つものとして「文様」の語と、さらに「文様」も内包するが色彩や形態などより広い美学概念を示唆する「装飾」の二つの言葉を文脈に応じて使用する。
- 3 Michael Brennand-Wood, *Art Textiles of the World, Great Britain Volume 2*, Telos Art Publishing, 1999, p.24
またブレナンド=ウッドは、ベルシャ、コーカサス地方、インドの布を収集している。(2004年2月の作家から筆者へのメールによる。)
- 4 Pamela Johnson, 註1前掲書, p.16
- 5 Michael Brennand-Wood, 註3前掲書, p.26
- 6 Federico Vinciolo, *Les singuliers et nouveaux pourtraicts, 1587* (現在では、1971年にDover Publicationsから出版された *Renaissance Patterns for Lace and Embroidery by Federico Vinciolo* が上掲書を再録している。)
- 7 Michael Brennand-Wood, *Your Are Here* (leaflet), Bankfield Museum, 1999
- 8 Pamela Johnson, 註1前掲書, p.17
- 9 マンチェスター大学の敷地内にある美術館で、ロンドンを除いた英国で最大のテキスタイルと壁紙のコレクションを持つ。
- 10 Michael Brennand-Wood, 註3前掲書, p.27
- 11 Michael Brennand-Wood, 註7前掲書
- 12 Michael Brennand-Wood, 註3前掲書, pp. 27-28
- 13 2003年世界工芸フォーラム特別招待展(2003年9月25日—30日まで金沢の香林坊大和にて開催)への出品に際し、作家が開催委員会に提出した文書による。
- 14 同上
- 15 筆者が2003年9月に作家に行ったインタビューに基づく。
- 16 同上
- 17 坂上桂子「モダニズムを超えるために—ミリアム・シャピロの「フィメージ」を通して考えるジェンダーとアート」『造形学研究』武蔵野美術大学出版局、2003年、p.43
- 18 オフィリが多用するドット文様は、かつて彼がジンバブエで見た古代洞窟画に強いインスピレーションを得たものである。また、雑誌などから切り抜かれたアフロヘアの男女の写真がアイコンのように使用されるなどの点で、Godfrey Worsdale, 'The Stereo Type', *Chris Offili*, Southampton City Art Gallery and the Serpentine Gallery, 1998, p.2