



fig. 1
 エットレ・ソットサス《オダリスク・トーテム》1964–66年(デザイン)／1986年(製作:ミラビリ・アルテ・ダビテール)、
 セラミック・樹脂加工したチップボードの台座、215.0 × 48.0 × 48.0 cm (台座込み)、石橋財団アーティゾン美術館
 Ettore Sottsass, *Odalisca Totem*, 1964–66 (design) / 1986 (produced by Mirabili Arte d'Abitaire),
 Artizon Museum, Ishibashi Foundation
 © erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

エットレ・ソットサスの1960年代：〈トーテム〉シリーズをめぐって

Ettore Sottsass During the 1960s: Focusing on the 'Totem' Series

杉本 渚

SUGIMOTO Nagisa

はじめに

2023年、石橋財団はイタリアの建築家・デザイナー、エットレ・ソットサス(1917-2007)の作品30点(内ドローイング12点)を新たに収蔵した。今日ソットサスは1980年代に一世を風靡した国際的なデザイナー集団「メンフィス」のリーダーとして、またポスト・モダンのデザインの旗手として名高い巨匠である。メンフィス時代の大胆な色彩と奇抜な形態による斬新な家具デザインで知られるソットサスだが、生涯に手掛けた作品は多岐にわたる。キャリアの最初期から最晩年まで、キャビネット等の家具のデザインを主に手掛けながら、1960年代にはオリヴェッティ社のタイプライターのデザインでその名を知らしめ、1970年代にはそれまでのデザイン業を一時離れて、コンセプチュアルな写真作品に取り組んだ。1980年代前半のメンフィスでの活動を経て、1980年代後半以降は建築設計にも熱心に取り組み、2007年に90歳で没するまで精力的に独自のデザインを展開し続けた。日本では倉俣史朗や梅田正徳、立石大河亞らとの交流によっても知られ、2011年には「倉俣史朗とエットレ・ソットサス」展(東京、21_21DESIGN SIGHT)が開催されている¹。

本稿では、当財団所蔵の30点のソットサス作品のうち5点を占める〈トーテム〉シリーズについて検討する。このシリーズは陶器でつくられたパーツを積み上げた柱のような作品で、2メートルもの高さがある。1960年代前半から半ばにかけて集中的にデザイン・ドローイングが描かれた後、1967年にそのうちの21点がミラノでの展覧会「メンヒル、ジググラト、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」(以下本文では「メンヒル〜」展と省略して記す場合がある)に際して初製作された。

ここで留意しておきたいのは、今日ではソットサスによる巨大な陶器作品を〈トーテム〉というシリーズでひとまとまりに扱うことが通例化しているが、少なくとも1960年代の段階では、ソットサス自身がそのようなシリーズを考案したわけではないということである。他の陶器のシリーズは一時にまとめて初製作と発表がなされているが、巨大陶器作品は1967年以降、単発的になされた。例えば、当財団所蔵の《オダリスク・トーテム》(fig. 1)は1967年の展覧会のために初製作されているが、《トーテムNo. 1》と《トーテムNo. 2》はニューヨークのデザイン・プロデュース

会社アーバン・アーキテクチャーによって1996年に初めて製作された。以上の状況を踏まえるならば、〈トーテム〉シリーズでは、その製作時期や製作経緯を考慮してさらに小さなグループに分けて検討することが、作品理解のためには重要であると思われる。

以上を踏まえて本稿では、1967年の展覧会に出品された21点の〈トーテム〉を一つのグループとして捉えたい。なぜなら、1967年初製作の21点は、ソットサスの巨大陶器作品における最初期のコンセプトをよく表していると考えられるからである。またこのグループについて考察することは、〈トーテム〉シリーズ全体の理解を助けるとともに、1960年代当時のソットサスのデザイン全般に関する思索を捉えることにもなるだろう。ただ、21点の作品のすべてを検討することは難しいため、本稿では21点のなかでも当財団が所蔵する《オダリスク・トーテム》(fig. 1)に注目して触れることとする。

1. 〈トーテム〉シリーズの基本情報

はじめに、〈トーテム〉シリーズを含む一連の陶器デザインの経緯をまとめておきたい。ソットサスの陶器のデザインは、1956年にアメリカの実業家アーヴィング・リチャーズから依頼を受けたことに始まる。ラッセル・ライトのビジネス・パートナーとして、陶器シリーズ〈アメリカン・モダン〉を商業的な成功に導いたことで知られるリチャーズは、ソットサスがデザインした陶器をイタリアのモンテルーポ・フィオレンティーノにある製陶工房・ビトッシ社で製作し、アメリカで販売する計画を立てていた。当初は陶器に関してまったくの素人であったソットサスだが、ビトッシ社のアートディレクターであるアルド・ロンディの専門的なサポートを受け、粘土や釉薬、窯など陶器に関するあらゆることを理解していったとソットサス自身が回顧している²。

ソットサスの陶器は、初期の〈溶岩(Lava)〉や〈円(Tondi)〉シリーズを経て、1961年のインド滞在を契機に、東洋の宗教へのオマージュとなるシリーズへと展開していった。1963年の〈暗闇(Tenebre)〉、1964年の〈シヴァ神に捧ぐ(Offerta a Shiva)〉を経て、1967年の「メンヒル〜」展のために巨大陶器21点が製作・展示された³。1969年にはストックホルム国立美術館で「新し

い惑星のための風景」展が開催され、1967年とは異なるデザインの〈トーテム〉が製作された。

展覧会名の「メンヒル、ジググラト、ストゥーパ、給水ポンプ & ガスポンプ」は、ソットサスが巨大陶器の着想源とした柱状の建造物の名前の列挙である。メンヒルは一本の長大な石を立てた先史時代の巨石記念物で、墓碑や祭祀に関わるものと考えられており、フランスのブルターニュ地方に多く見られる。ジググラトは古代メソポタミアの諸都市に建てられた神殿を祀る階段状の塔である。ストゥーパは仏舎利を安置した仏教建築で仏塔とも呼ばれる。これら古代宗教建造物とともに、現代的なモチーフとなる給水ポンプとガスポンプの名前が連なるが、いずれも縦に長い形状においてメンヒル等に共通すると言えるだろう。

さて、《オダリスク・トーテム》は1964年から1966年頃にデザインされ、1967年の展覧会のための一点に選ばれたが、実はこのときのタイトルはまったく異なっていた。《給膿スタンド(戦争プロパガンダのために)》という、1960年代後半のベトナム戦争反戦の機運を感じさせるタイトルだったのである。その後1980年代後半、イタリアの家具メーカーのミラビリ社がいくつかの〈トーテム〉を限定エディションで製産・販売した際に、このデザインも採用され、このときに《オダリスク・トーテム》という新しい名前に変えられたと考えられる。石橋財団が所蔵するのは、その29の限定エディションのうちの一つである。

2. 1960年代の社会のなかで

以上の〈トーテム〉に関する基本情報を踏まえ、まず本章では、1960年代という時代背景を意識しながら、ソットサスにおける同時代の 대중文化への関心と政治・社会への批判的な姿勢に注目して、1967年の〈トーテム〉について検討していきたい。

2-1. 大衆文化のイメージ

「政治の季節」と呼ばれる1960年代後半、学生を主体とした反体制的な政治運動が世界各地で勃発した。アメリカではベトナム反戦運動や公民権運動が盛んになり、フランスでは五月革命が勃発、ソットサスの活動の拠点であったミラノにもその勢いは達し、1968年のミラノ・トリエンナーレのオープニングは学生たちによって占拠される事態となった。これらの若者たちによる政治運動は、様々なカウンターカルチャー(対抗文化)と密接に結びついていた。保守的でブルジョア的な既存のハイカルチャー(高級文化)のもつ価値観を根本的に批判するカウンターカルチャーは、ヒッピーやポップカルチャー、アングラ、ロック・ミュージックなど、多種多様な文化事象を包括していた。

反体制的な機運の高まりはデザイン界も例外ではなかった。イタリアではフィレンツェがその中心地となり、1966年から1967年頃にはアンドレア・ブランジらの「アーキズーム」、アドルフ・ナタリーニらの「スーパースタジオ」、カルロ・カルディーニら

の「グルッポ9999」などの建築家グループが生まれ、デザインを通して社会への異議申し立てを行った。今日「ラディカル・デザイン(反デザイン)」として知られる動向である。

ソットサスはそうした若いデザイナーたちよりも20歳以上年長であったが、1966年頃から彼らと交流を持ち、その活動に理解を示していた。ソットサス自身は、すでに60年代初頭から斬新な発想で既存のデザインに一石を投じ、イタリアのデザイン界にその名を知らしめていた。1956年にイタリアの家具メーカーのポルトロノーヴァ社のデザイナーに招聘されると、《二段組みのサイドボード(Model MS. 120)》(fig. 2)などのカラフルなストライプ模様の家具(1959年から1960年代初頭)や、ロボットやロケットなどスペース・エイジの雰囲気漂う斬新な形態と鮮やかな色彩による〈飛翔する家具〉シリーズ(1965年)、またイタリアの素材メーカーのアベット・ラミナッティ社が開発したプラスチック・ラミネート合板を用いたストライプ模様のワードローブ〈スーパーボックス〉シリーズ(1966年)(fig. 3)などを発表した⁴。また、1958年にデザイン顧問に就任したイタリアの機器メーカーのオリヴェッティ社からは、コンピューター・システム《ELEA 9003》(1959年)や《ヴァレンティン ポータブル・タイプライター》(1968年)(fig. 4)などの名作デザインを世に送り出した。

以上に挙げたような斬新なデザインを生み出すにあたって、ソットサスは同時代の様々なカルチャーに広くアンテナを張り、大いにインスピレーションを受けていた。特に同時代のアートはソットサスにとって重要な着想源であったと言える。若い頃には



fig. 2
エttore・ソットサス《二段組みのサイドボード(Model MS. 120)》
1959年(デザイン)/1959年(製作:ポルトロノーヴァ)、
ブナ材・サントスローズウッドのベニヤ板・真鍮、138.0 × 118.0 × 46.0 cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Ettore Sottsass, *Double-bodied Sideboard (Model MS. 120)*, 1959 (design) /
1959 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



fig. 3
エttore・ソットサス《スーパーボックス(グリーン/グレー)》
1966年(デザイン)/1968年(製作: ポルトロノーヴァ)、樹脂ラミネート合板、
200.0 × 80.0 × 80.0 cm、石橋財団アーティゾン美術館
Ettore Sottsass, *Superbox (green/gray)*, 1966 (design) /
1968 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



fig. 4
エttore・ソットサス《ヴァレンティン ポータブル・タイプライター》
1968年(デザイン)/1968年(製作: オリベッティ)、ABS樹脂他、
9.8 × 32.4 × 34.3 cm(タイプライター)、11.1×34.3×35.2cm(ケース)、
石橋財団アーティゾン美術館
Ettore Sottsass, *Valentine Portable Typewriter*, 1968 (design) /
1968 (Produced by Olivetti), Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



fig. 5
ベンチ: エttore・ソットサス《ベンチ・ルクレツィア》1964年(デザイン)/
1964年(製作: ポルトロノーヴァ)、樹脂加工したクルミ材・クルミ材・布、
85.5 × 117.5 × 50.3 cm、石橋財団アーティゾン美術館
フレーム: エttore・ソットサス《ロイ・リキテンスタインのリトグラフ《泣く女》
が入ったフレーム》1965年(デザイン)/1965年(制作: ポルトロノーヴァ)、
塗装したブナ材、55.0 × 120.0 cm、石橋財団アーティゾン美術館
Bench: Ettore Sottsass, *Panchetta Lucrezia*, 1964 (design) / 1964 (produced by
Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation
Frame: Ettore Sottsass, *Wooden frame with Roy Lichtenstein Crying Girl lithograph*,
1965 (design) / 1965 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi
Foundation
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
© Estate of Roy Lichtenstein, New York & JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

自らも絵画や彫刻を手掛けていたソットサスは、パブロ・ピカソやアンリ・マ蒂斯、ワシリー・カンディンスキーらの作品をよく知っていたが、1950年代後半のアメリカ滞在を機にアメリカの同時代アートへの関心を深め、ウィレム・デ・クーニングやジャクソン・ポロックといった抽象表現主義の作家を愛好した。

なかでもポップアートは、同時代の多くの前衛的なデザイナー同様、ソットサスにとっても非常に重要なインスピレーション源であった。例えば、1964年の《ベンチ・ルクレツィア》(fig. 5)は、1965年にソットサスがこのベンチのためにフレームをデザインし、ロイ・リキテンスタインのリトグラフ《泣く女》(1963年、リトグラフ、エディションc. 150)を収めて、一つの作品として雑誌『ドムス』(no. 433、1965年12月)に発表している。同様の形式の作品に、アンディ・ウォーホルのシルクスクリーンと組み合わせたキャビネットがある。ポップアートは大衆文化の広告やコミック、有名人のポートレートといった通俗的な視覚表象を主題に用い、現代社会への賛美と批判の両面性を持つ、1950年代中頃のイギリスで起こり1960年代のアメリカで台頭した芸術動向であった。ソットサスがポップアートを自らのデザインに取り入れるに

至ったのは、彼もまた現代社会の大衆的なイメージに魅了されていたことが一つの大きな理由であろう。イタリアの建築雑誌『ドムス』に寄せた文章のなかで、若い女性たちのファッションについて次のように記している。

私は彼女たちにすっかり出し抜かれてしまった。それというのも、私が家具でやりたかったことを、彼女たちは洋服、車のペイント、白いオイルクロスのブーツ、色とりどりのストライプやチェックや水玉模様のストッキングでやってのけてしまったからだ。[...]私の家具には何の意味もないし価値もない。しかし私は家具によって、新しい総体的な可能性、新しい形、新しいシンボルを考案し、死にゆくものを乗り越え、より多くの活力、生命、ダイナミズムを人々の生活に吹き込むことが可能かどうかを確かめたいのだ。⁵

このようにソットサスは、若者のファッションなども含む大衆文化に刺激を受けながら、自らも新しい時代のイメージを生み出し、人々の生活にさらなる活気を与えたいと考えたのである。以上を踏まえて1967年の〈トーテム〉シリーズを見てみると、ここにも大衆的なイメージへの関心を見出すことができるだろう。《オダリスク・トーテム》のぽこぽここと丸いシルエットや、ストライプ模様、黄、白、黒の色彩の組み合わせは目を引き、その姿形はサインポールのように見えなくもなく、ユーモラスな魅力がある。また、1967年の展示風景を見てみると、他の〈トーテム〉にもその形態や色彩に遊び心が認められる (fig. 6)。2メートル近くあ



fig. 6
会場風景:「メンヒル、ジグurat、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展
(1967年、ミラノ、スペローネ画廊)
Installation view: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps"
(1967, Milano, Galleria Sperone)
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist.
Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

る柱のような構造は、展覧会名でもある給水ポンプ、ガスポンプ、あるいは道路標識や電信柱のようにも見え、いずれも現代的な都市風景を連想させる。色彩に注目してみると、赤、黄、青、緑など鮮やかな色が多用され、会場は派手でカラフルなストライプ模様の柱が無数に立ち並ぶポップな空間と化しており、若者たちのファッションに通じる斬新さと活気で溢れている。ポップアートに共鳴し、大衆文化のイメージを吸収しながらデザインの新しい可能性の探求していたソットサスの試みは、1967年の〈トーテム〉シリーズにはっきりと認めることができるのである。

2-2. 政治・社会への批判

1960年代に台頭した数々のカルチャーに見られるように、新しい表現形式は既存の社会に対する反抗の一形態であった。ソットサスは暴力的な反体制運動には賛同しなかったが、政治・社会の問題に非常に意識的であった。ディヤン・スジックが指摘しているように、ソットサスはヨーロッパの過激なカウンターカルチャーよりも、より穏便なアプローチのアメリカ流のカウンターカルチャーに共感していたようだ⁶。

1967年の「メンヒル、ジグurat、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展では、個々の〈トーテム〉のタイトルに、社会を皮肉に風刺するソットサスの態度が表れている。以下にいくつかを挙げてみる。

- 《生活のメンヒル(不遜で計画のない長髪の放浪者たちのための)》
- 《平和のトリプティック(良心的兵役拒否者に捧げる)》
- 《政党の遺灰には趣味が良すぎる骨壺》
- 《ドラッグ保管用の大きな中国の壺》
- 《給膿スタンド(戦争プロパガンダのための)》

ここに込められたソットサスの政治・社会への皮肉と平和への思いは明らかだが、その表現は直接的ではなくウィットに富んでいる。例えば《人生のメンヒル(不遜で計画のない長髪の放浪者たちのための)》は、自由で既成概念に囚われない現代のヒッピーたちが古代のメンヒルに祈りを捧げるというようなユーモラスなタイトルで、1960年代後半という時代を感じさせる。《平和のトリプティック(良心的兵役拒否者に捧げる)》には、ソットサスの平和的な態度が率直に表されていると言えるだろう。1967年の展覧会のチラシ (fig. 7) では、このタイトルの「平和」の文字の後ろにピースマークが目立つように描き込まれている。《政党の遺灰には趣味が良すぎる骨壺》と《ドラッグ保管用の大きな中国の壺》に含まれる「壺」は、ストゥーパが巨大な壺のような形に見えること(あるいはストゥーパ型舎利容器を想起してもよいだろう)に由来すると思われる。前者はストゥーパが仏舎利であることにかけ、現代の政党の遺灰を納めるにはもったいないと政治を揶揄し、後者はこの時代に盛んであったドラッグ・カルチャーとかけて、ストゥーパをドラッグ保管用の容器にしてしまうブラック・ユーモ

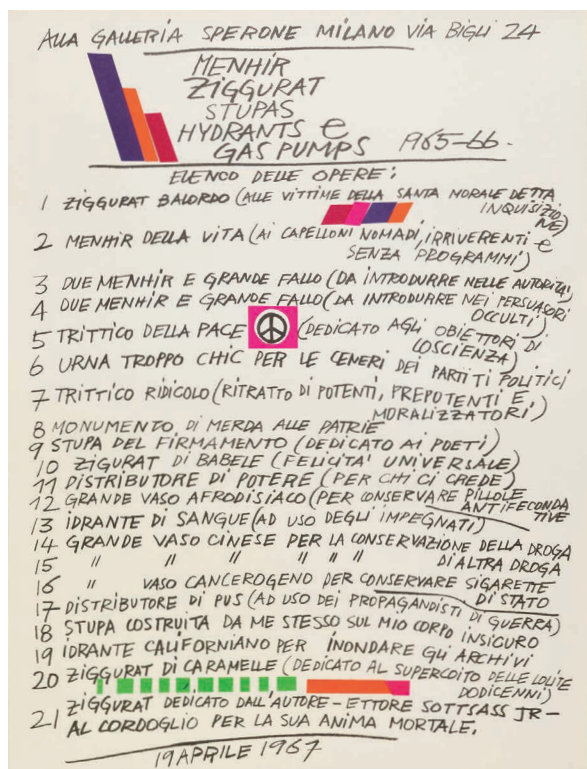


fig. 7
エトレ・ソットサスによる展覧会チラシ:「メンヒル、ジグurat、ストウパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展(1967年、ミラノ、スベローネ画廊)
Exhibition flyer by Ettore Sottsass: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps" (1967, Milano, Galleria Sperone)
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

アであろう。そして、『オダリスク・トーテム』の元々のタイトルである《給膿スタンド(戦争プロパガンダのための)》は、ガス(給油)スタンド(Distributore di gas)をもじって給膿スタンド(Distributore di pus)にしたと思われる。「戦争プロパガンダ」という言葉と合わせることによって、膿＝戦争をまき散らすという意味に取れ、当時激化していたベトナム戦争への反戦の態度が表れていると言えるだろう。

以上、本章では大衆文化に刺激を受けながら自らの表現を展開させ、そこに政治・社会に対する皮肉をユーモラスに示そうとするソットサスの試みを、1967年の〈トーテム〉シリーズに読み取った。1960年代のソットサスは、反体制的な時代の流れを捉えて、既存の価値観に対する批判的な姿勢をデザイナーの仕事を通して示そうとしたのである。

3. ソットサスの「東洋」

前章では大衆文化との関わりに注目したが、この第3章では、ソットサスの東洋の宗教・思想への関心から、1967年の〈トーテム〉についてさらに考察を掘り下げていきたい。しかしはじめに、本章ではソットサスにおけるインドを中心とした東洋の宗教、思想、芸術について議論するが、それらがあくまでも1960年代を

生きた西洋人であるソットサスの目を通して見た「東洋」であることを留意しておきたい。本章の目的は、ソットサスが東洋の文化を着想源としてどのような独自の思想に至ったのかを検討することにある。

3-1. ソットサスの陶器デザインと東洋

1963年以降に発表されたソットサスの陶器のデザインと東洋の宗教・思想とは分かちがたく結びついている。1961年にインドに滞在した後、原因不明の病気で入院したソットサスは、その病床で陶器のためのドローイングを無数に描いた。病気から回復するとそれらドローイングを元に東洋の宗教へのオマージュとなる陶器を発表する。その始まりとなる1963年の〈暗闇〉シリーズは、インド滞在と闘病の間に非常に身近に感じられた死をテーマにしており、黒い筒型の陶器に曼荼羅へのオマージュとなる円や半円といった幾何学的図形やサンスクリット文字を思わせるモチーフが描かれている。続く1964年の〈シヴァ神に捧ぐ〉シリーズは、ヒンドゥー教の神シヴァをその名に冠し、アースカラーの円形の陶器には、やはり曼荼羅などの東洋の宗教美術に着想した幾何学的図形が描かれた。以降、1969年の〈タントラ(Tantra)〉、〈スモーク(Fumo)〉、〈ヤントラ(Yantra)〉、そして70年代初頭の〈インドの思い出(The Indian Memory)〉に至るまで、いずれもインドを中心とする東洋の宗教および芸術に大いに刺激を受けたデザインがなされた⁷⁾。

ソットサスが東洋の宗教・思想に傾倒した最初の大きな契機は、1961年のインド滞在である。この年にイタリアの化学メーカー、モンテカティーニから産業見本市のイベントブースのデザインの依頼を受けたソットサスは、開催地であるニューデリーを訪れる機会を得た。この仕事を終えた後、ソットサスは当時の妻フェルナンダ・ピヴァーノとともにインドを中心にアジア諸国を周遊する。この時代、インドを旅行する一般の西洋人は未だほとんどなく、写真や映像も一般には出回ってはいなかった。ソットサスは初めて目にするインドの風景に心を奪われ、道中自らカメラを持ち大量の写真を撮影した。ソットサスが捉えたのは、貧困と不衛生な環境によって亡くなったたくさんの人たちの死体が道端に積み上げられた光景や、古いインドの宗教建築、そして普通の人々の日常生活の光景などであった。こうしたインドで目にした様々な景色は、その後のソットサスのデザインにおける重要なインスピレーションとなる。

この充実したインド滞在から戻ったソットサスは、突然として原因不明の病に倒れて生死をさまよう危機に瀕した。ソットサスはデザイン顧問をしていたオリヴェッティ社の強力な支援を受け、名医を求めてアメリカのサンフランシスコの病院に入院することとなった。このアメリカ西海岸での療養は、結果としてソットサスの陶器のデザインの発展において有意義な期間となった。なぜなら、この地でアメリカのビート詩人アレン・ギンズバークと親交を深め、同時代のカウンターカルチャーの動向を吸収し、

東洋の宗教世界へといっそう傾倒していくことになったからである。

1960年代、アメリカのカウンターカルチャーが盛り上がりを見せるなか、その中心にはギンズバーグ、ジャック・ケルアック、ウィリアム・バロウズらビートニクと呼ばれた詩人・作家たちがいた。彼らはドラッグや性の実験、宗教やスピリチュアリティを通して新しい文学表現を探求し、斬新でスキャンダラスな表現によって戦後アメリカの文学界で異彩を放ち、ヒッピーなどの若者たちから熱狂的に支持された。当初、ソットサスは作家で翻訳家の妻フェルナンダ・ピヴァーノを介してギンズバーグと知り合ったようである。後に成功した作家・翻訳家として知られることになるピヴァーノは、ギンズバーグやアーネスト・ヘミングウェイの著作をイタリアで紹介し、1967年のスポレート音楽祭ではギンズバーグの朗読パフォーマンスにも協力した。プライベートでも夫婦揃ってギンズバーグと各地を旅行するなど、親密な友情を築いていた。1967年にソットサスとピヴァーノは、短命に終わったものの、アンダーグラウンドな雑誌『新鮮な惑星』を出版しており、ギンズバーグもこれに協力している。ソットサスはギンズバーグとの交流について、「アレン・ギンズバーグは自分の明快な思考を語っている。わたしはそれに聞き入った。その思考を家に持って帰りがかった」と振り返っており、詩人から多くの刺激を受けていたようだ⁸。

ソットサスが東洋の宗教、思想、芸術に親しんでいくにあたって、ギンズバーグが果たした貢献は大きい。ギンズバーグは禅仏教をはじめ東洋の宗教・思想に造詣が深く、インド滞在の経験もあった。アジット・ムルケジーによるインドの宗教美術に関する研究書をソットサスに紹介し、この本はソットサスの〈タントラ〉シリーズ以降の陶器デザインの大きな着想源となったことが知られている⁹。また、ビートニクたちは創作にあたってドラッグの作用による幻覚症状や瞑想によるトランス状態への没入を重要な手段としたが、ソットサスも瞑想による精神世界の探求を実践していたようだ。1967年に書かれた手記には、シヴァ神との間で交わしたという愛に関する対話を記しており¹⁰、また闘病中に服用した薬の副作用は陶器の〈暗闇〉シリーズの創作に影響を及ぼしたという¹¹。

サンフランシスコでの入院中の1962年から1963年頃、ソットサスは陶器のためのドローイングを数多く描き、その後次々と陶器のシリーズを発表していくが、その元となるドローイングはほぼこの時期に集中的に描いたものと考えてよい。アメリカのカウンターカルチャーに浸り、東洋の宗教にインスピレーションを得たソットサスは、その影響を強く反映させることで、斬新な陶器のデザインを生み出していったのである。

3-2. 人生のための「道具」

以上のように、ソットサスはカウンターカルチャーの強い影響下で東洋の宗教・思想への関心を深めていったが、その一方で

独自の目線でも東洋世界を観察していた。それは建築家兼デザイナーであるソットサスならではのと思われる、インドの生活空間における人と物との関係性に注目したものであった。

ソットサスがインドの生活に注目した背景には、自身を取り巻く大量消費社会への危機感があったと考えられる。ソットサスが大衆文化の活気溢れるイメージに魅了されたことは先述したが、その一方で、戦後の資本主義社会への批判も強めていた。ソットサスの考えでは、過剰なまでの消費文化のなかで現代人は「個人的なステータスを示す無数の小さなトロフィー」で自分の家を飾り立てる喜びに囚われ、争うようにして購買行為に走る結果、孤独感と強迫観念を感じながら鬱状態に陥っているという¹²。こうした問題意識を持ちながらソットサスは、インドの生活のなかに物質的な貧しさと表裏一体となった精神的な豊かさを見出し、これに感銘を受けたのであった。陶器に関する記述のなかで、ソットサスは東洋の人々の精神性について次のように記している。

私の考えでは、東洋の職人たちは最も貧しい素材を、その粗野な出自から、文化的で精神的な冒険の非常に高度で張り詰めて集中した領域へと高めようと常に努力をしてきた。私は東洋での日常生活がコメディに貶められるのを見たことがない。[...]実際、私は常にあらゆる種類の身振りが魔術的、宗教的な行為に変容するのを見てきたし、自分の人生を宇宙的な行為に変えようとする人々も見えてきた。東洋の人々は常に、最も貧しい素材に魔法のような緊張感、瞑想的な静寂、忍耐強い感謝の念を与えようと努力してきた。¹³

ここでは職人たちの手によって貧しい素材である土が、高度に文化的で精神的な陶器へと変化することが記されているが、興味深いことに、この土における俗から聖への昇華に対して、ソットサスは人々の生活のなかに見られる日常的なもののから神聖なものへの変容を重ねている。ソットサスはインド滞在中、貧困や不衛生な環境のため人々にとって死が非常に身近な存在であり、しかしそうしたなかでも人々が死に対して優雅に毅然と立ち向かうことに衝撃を受けた¹⁴。ソットサスは、そうした環境で生じる緊張感や切実さ、そして宗教的なものが生活のなかに入り込む余白を感じたのであろう。そして東洋の生活および文化全般において、このような俗と聖の近しさ、物質的な貧しさと精神的な豊かさの近しさが普遍的に存在すると考えるに至ったようである。

彼らは床に座り、手で食べ物を食べ、着ているものもただ一片の布にすぎない。そこで、たとえば小さなブロンズのお椀ひとつでも、そういう環境のなかではたいへん大事なものになる。思索のための道具、瞑想のための道具、誰かが社会の指導的な人物であることを意味するための、ひとつの道具

になるんだね。そして、このように大事なものであるがゆえに、職人たちは、オブジェが神秘性と魔術性を発する美しいものになるよう、それらをいよいよ念入りに、いよいよ精緻に仕上げようとするわけだ。¹⁵

物質的に貧しくわずかな物だけで暮らす生活のなかでは、たとえささやかな食器の一つであっても、人々は大切に愛おしんで使う。そのように扱われる物には、人々の手によって「神秘性」や「魔術性」が与えられる。ここでもまた、人々の豊かな精神性によって、物は俗から聖へと変容する。物が人々の生活に不可欠な「道具」になるとソットサスが言うとき、そこにはただ部屋に置いておくだけの無用な「トロフィー」とは異なるという意味合いが込められているように思われる。

実際、ソットサスが「道具」と言うときに、その言葉が意味する射程が通常よりもはるかに広いということには注目すべきであろう。1961年のインド滞在に先立って『ドムス』に寄せた論考において、ソットサスは「もしデザインに存在理由があるとすれば、その唯一の可能性は、デザインによって人間が機械的で現世的な領域を離れ、儀式的領域、つまり人生の領域に踏み込むための、この神聖な要素を道具や物に取り戻させる、あるいは新たに与え得る点にある」¹⁶と記しており、ここに示された思索はその後長くソットサスのデザインの本質であり続けた¹⁷。この1961年の時点ですでに、ソットサスの言う「道具」には、日常生活を効率化するというような一般的な意味を超えた、人々に何らかの精神的に働きかけるという意味合いが多分に含まれている。1969年には、このデザイン概念をさらに展開させ、先述の大量消費文化に対する批判に続けて次のように記している。

何らかの方法で人々が自分自身を認識し解放する助けとなるような物をつくることに意味があるとすれば、あるいは物をデザインすることに正当性があるとすれば、それは一種の治療行為、つまり物によって、すべての人間が持っている、あるいは持つことができる自分自身の冒険に対する意識を高めるような行為にしか見いだせないのではないかと考え始めた。¹⁸

溢れかえるほどの物に囲まれた人々がそのために精神を病んでいるとしたら、物をデザインすることにどのような正当性があるのかと、ソットサスはデザイナーの存在意義を自問する。その思索の末に辿りついたのが、強迫観念に襲われる人々の精神を解放するためのデザインをつくる他ないという答えであり、そのようなデザインとして考えられたのが、人々が自分自身の内なる感情に意識を向ける行為、つまり瞑想を喚起するデザインだったのである。まさしく1969年の〈ヤントラ〉シリーズは、そのような思索のもとに生まれたデザインであった。ソットサスによれば、陶器の〈ヤントラ〉はなるべく空の部屋のなかに一つだけ使

うようにしないかぎり、人は集中力を失い、陶器はまったく違うものになってしまうという¹⁹。何もない空間のなかで、人々は〈ヤントラ〉陶器に集中し、瞑想へと促され、精神的な解放を得るのである。

ソットサスが目指したデザインについて、ソットサスの二人目の妻であり、「メンフィス」運動にも深く関わった作家のバルバラ・ラディーチェは「バウハウスの人々が決してやろうとしなかったフロイト的なものにオマージュを捧げながら、機能という概念を超自然的な領域にまで拡張する必要があった」²⁰と記している。ここでラディーチェが言及しているように、このような「道具」の意味の拡張は、突き詰めれば「機能」の意味の拡張であると言える²¹。戦後まもなく人々の新しい生活のためのデザインを追求していたソットサスは、バウハウスのデザインを時代遅れと見なし、1956年にはコブラの作家アスガー・ヨルンらの招待に応じて「イマジニスト・バウハウスの国際運動 (MIBI)」の会合に参加し、その講演においてバウハウスを批判していた²²。ソットサスは程なくしてこの急進的なグループを去るが、しかしバウハウスに代表される従来のデザインを批判する姿勢はその後長く貫かれた。1969年にはデザインの「機能」について次のように記している。

機能的であることの概念を広げ、潜在意識と無意識を包括し、バウハウスとその時代が決して考えなかったことをしようとした。バウハウスの考えは、人間はあらゆることについて合理的に対処するというものだ。²³

ここで、芸術と技術の統合を目指したバウハウスは、徹底的に合理的であることを第一目標とした訳ではないことは留意しておきたい。しかし60年代のカウンターカルチャーの只中にいたソットサスは、バウハウスのデザインを過度に合理主義的であると考え、そのようなデザインから排除されてきたものとして、「無意識」や「潜在意識」に注目したのである。

20世紀の芸術において、「無意識」、「潜在意識」、「夢」といった不合理的な力に注目した芸術家は、シュルレアリスムをはじめ、アール・ブリュットやアンフォルメル、コブラ、さらには先述しているビートニク等、枚挙に暇がない。彼らは現代社会の合理主義に対する反抗的な姿勢において共通しており、その意味ではソットサスもまたこの流れに含まれると言ってよいだろう。ただし、ソットサスは1967年の手記の中で、「美術史の本のなかで終わりたいわけではない。[...] 生きるための道具をつくりたいのだ」²⁴と明言しているように、「道具」という言葉を尊重することで、「デザイナー」としての意識を強く持ち続けていたと言えるのではないだろうか。

以上のように、ソットサスはバウハウスの時代の「機能」の意味を拡張し、従来アートが包括していたと言えるであろう、無意識や潜在意識といった領域をも「デザイン」が取り組むべき対

象とした。このようにしてソットサスは、人々を瞑想に導くための「道具」をつくることを、アーティストではなくデザイナーである自らの使命としたのである。

4. 瞑想のための空間

さて、ソットサスは人生のための「道具」に関する思索を展開しながら〈ヤントラ〉をはじめ陶器シリーズを展開していったが、この流れのなかで1967年の〈トーテム〉はどのように位置づけることができるだろうか。ここで重要な検討材料となるのは、〈トーテム〉の巨大なスケールであろう。〈ヤントラ〉などの陶器は手に取ることができ、テーブルやキャビネットの上に置くこともできるが、2メートルにも及ぶ巨大な陶器ではそうはいかない。また、そもそも1967年の〈トーテム〉は展覧会のために制作され、家庭用ではなかったはずだ。〈トーテム〉の発想を得たときについて、ソットサスは次のように回顧している。

わたしは色鮮やかな大きな柱をつくることを思いついた。色をつけた陶器の輪をひとつひとつ積み重ねて、二メートル以上の高さを確保する。柱は二本か三本か四本のグループにして、ひょっとすると小さな神殿のような、不思議な建築ができるかもしれない。²⁵

1967年の「メンヒル〜」展の会場風景を見てみると、複数の〈トーテム〉が巨大な柱のように床からそびえ立ち、そのようすはたしかに、ソットサスが言うような「小さな神殿」か「不思議な建築」といった雰囲気である。ここに記された「神殿」という言葉からは、ソットサスがここに訪れた人々が祈りや瞑想を行うことを期待したことがうかがえるだろう。また、「メルヒル〜」展のアリアーナ会場で配布されたリーフレットにピヴァーノが記したところによれば、ソットサスが〈トーテム〉をデザインしたのは、室内のオブジェや家具の平均的なサイズから逃れ、空間それ自体に影響を及ぼすためであった²⁶。以上を踏まえ、また一つの〈ヤントラ〉の陶器が瞑想のための「道具」であったことを考慮するならば、〈トーテム〉が立ち並ぶ空間は、人々の精神の解放をいっそう促進するための、瞑想のための「空間」となることを狙ったのだと考えられるだろう。

家具のデザインによって周囲の空間全体をデザインすることは、建築家でありデザイナーでもあるソットサスの本分であったと言えるのではないだろうか。例えば、ソットサスがオリヴェッティ社のためにデザインしたコンピューター・システム《ELEA9003》では、オフィスにいる同僚同士のコミュニケーションがはかどるように、座った状態でもお互いの顔が見えるようにキャビネットの高さを決定した。バーニーが指摘しているように、これは「オフィス環境の人間化」という問題への取り組みであり、理想的なヒューマン・スケールを追求した結果である²⁷。



fig. 8

会場風景「新しい惑星のための風景」展(1969年、ストックホルム国立美術館)
Installation view: "Landscape for a New Planet" (1969, Nationalmuseum Stockholm)
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

このように考えるとき、巨大な〈トーテム〉は明らかにヒューマン・スケールを超越しており、その意味するところは、日常からの逸脱あるいは逃避であったと言えるのではないだろうか。

ソットサスは1967年の展覧会のようにすについて、「開幕には見知らぬ人々のほかに、詩人や歌手や芸術家など、長髪で、マリファナ入りの巻き煙草を隠し持っているような、下層無産階級全体が来ていた」²⁸と記している。そこで再び1967年の展示風景を見てみると、ヒッピー風の若者たちがトーテムにもたれて座ったり、寝転んだり、〈トーテム〉のつくる空間のなかで各々が自由に振る舞っているようで、その光景は展覧会と言うよりも、ヒッピーたちが集まる平和集会か音楽会のように見えてくる。彼らはソットサスが〈トーテム〉によってつくった「小さな神殿」のなかで、何をするでもなく、自分の時間を過ごしているようだ。批評家のトンマーズ・トリニは雑誌『ドムス』のなかでこの展覧会について、「マスメディアによって誘発された夢遊病状態に対する「矯正療法」としての、強力な色彩振動の円形照射。[...]形というよりもその霊的なシンボルによって、私たちは強力だが非暴力的な刺激を受けて、抑圧された緊張から解放される」と書いている²⁹。このような〈トーテム〉の効果は、まさしくソットサスが望んでいたことに他ならないと言えるだろう。「メンヒル〜」展の空間は、人々が瞑想するための場所、あるいは日常から一時的に逃避する場所として、ソットサスの狙いどおりに機能したと言えるのではないだろうか。

「メンヒル〜」展の2年後、1969年にストックホルム国立美術館で開催された「新しい惑星のための風景」展(fig. 8)は、また異なる趣向によって人々を別世界へと誘う展示となった。この

とき出品されたのは〈トーテム〉シリーズの他に、〈スーパーボックス〉シリーズや、赤やオレンジ、緑などの光を放つ派手な照明、さらには仏像を置いた祭壇までもが設けられ、妖しいサイケデリックな雰囲気、非現実的な空間がつけられた。この展覧会に出品された〈トーテム〉は、1967年とはまったく異なるデザインである。陶器のパーツを積み上げる構造は同じだが、作品に使われるパーツはすべて同じ形状、同じ大きさで、色も一色に統一された。円盤形のパーツを積み重ねた柱が数本、上から見下ろすと曼荼羅の図柄になるように配置された。着想源となったのはインドのコナールクにある13世紀頃のスーリヤ寺院で、その写真がギンズバークの詩の一節とともにこのときの展覧会カタログに掲載されている。1967年の〈トーテム〉がカラフルで遊び心とユーモアに溢れた作品であったとすれば、1969年の〈トーテム〉は穏やかで神秘的な雰囲気で満ちており、宗教的なモニュメントのような趣すらある。展覧会全体を見れば、〈スーパーボックス〉などの出品作にポップな雰囲気を感じることもできるが、概して見るならば「メンヒル〜」展のような自由で開放的な雰囲気は封印されていると言えよう。1969年のソットサスは、スピリチュアルな世界のさらなる深みへと向かおうとしているように思われる。

実際のところ、この頃には社会情勢もまた大きく変わりつつあった。学生たちによる反体制運動は1968年をピークに収束し、その後イタリアは「鉛の時代」と呼ばれる国家による弾圧と反政府組織によるテロが頻発する激しい暴力の時代へと突入した。1970年代、ソットサスはそうした状態に陥ったイタリアから逃れるように、それまでのデザインの仕事を一時離れ、新たに写真に情熱を捧げながら放浪の生活を送るなどした。陶器の仕事も1960年代末で大きな区切りを迎えたが、それも当然であったと言ふべきであろう。なぜならここまで議論してきたように、ソットサスの陶器のデザインは1960年代という時代と深い繋がりを持つからだ。新しい時代にはまた別の「道具」が求められるのであり、ソットサスのデザインもまた変化するのである。

おわりに

以上、本稿ではソットサスの〈トーテム〉シリーズのなかでも、1967年の展覧会に出品された作品グループについて分析してきた。1960年代の反体制的な機運のなか、ソットサスは政治や社会への問題意識を強く持ち、文化的な時流を捉えながら、新しいデザインを追求していた。そうした試みのなかで〈トーテム〉シリーズは、現代社会のなかで疲弊する人々の精神を解放し、彼らの人生をより良いものにする「道具」として考案されたと考えられるのである。

1986年、《給糧スタンド（戦争プロパガンダのための）》と呼ばれたトーテムは《オダリスクトーテム》と名前を変えて、エディションを限定してミラビリ社から販売された。当時すでに「メン

フィス」の活動から距離を取り、新たな方向へと進み始めようとしていたソットサスは、どのような考えのもと〈トーテム〉シリーズを再び世に送り出したのであろうか？ このときのソットサスのデザイン思想にも、当時の政治、社会、文化的な要因が影響していたであろうことが推察されよう。1980年代におけるソットサスの仕事については今後調査を進め、稿を改めて論じることとしたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 『倉俣史朗とエットレ・ソットサス』(展覧会カタログ)2011年2月2日-5月8日、21_21 DESIGN SIGHT、公益財団法人三宅一生デザイン文化財団、ADP出版、2011年。
2. ソットサスとロンディとの関係については次の文献を参照。エットレ・ソットサス著、東署子訳『夜ノ書:エットレ・ソットサス自伝』鹿島出版会、2012年。
3. この展覧会はミラノのスペローネ画廊で始まり、アリアーナのポルトロノーヴァのショールーム、ジェノヴァのベルテスカ画廊を巡回した。
4. ポルトロノーヴァ社におけるソットサスの仕事については次の文献に詳しい。Ivan Mietton, ed., *Sottsass: Poltronova 1958-1974* (Paris: Editions Skira, 2022).
5. 執筆者訳。Ettore Sottsass, "Ettore Sottsass Jr.: Furniture 1965," (1965), in *Domus*, vol. VI (1965-1969), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 558-559.
6. Deyan Sudjic, *Ettore Sottsass and the poetry of things* (London: Phaidon, 2015), pp. 146-165.
7. ソットサスの陶器のデザインについては次の文献に詳しい。Bruno Bischofberger, ed., *Ettore Sottsass: ceramics* (San Francisco: Chronicle Books, 1996).
8. ソットサス、『夜ノ書』227頁。
9. Emilia Terragni, ed., *Sottsass* (London: Phaidon, 2014), 209.
10. Ettore Sottsass, "Episode Three," (1967), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 83.
11. Ettore Sottsass, "Ceramics of Darkness," (1963), in *Ettore Sottsass: ceramics*, pp. 32-35.
12. Ettore Sottsass, "Experience with ceramics," (1969), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 8.
13. 執筆者訳。Ibid., p. 7.
14. 次の文献を参照。Barbara Radice, *Ettore Sottsass: a critical biography*, trans. Rodney Stringer (London: Thames and Hudson, 1993), 59-61; ジャン・バーニー著、高島平吾訳『エットレ・ソットサス』鹿島出版、1994年、112頁。
15. 同書、113頁。
16. Ettore Sottsass, "Design," (1962), in *Domus*, vol. V (1960-1964), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 554-556.
17. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 149.
18. Sottsass, "Experience with ceramics," p. 9.
19. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
20. 執筆者訳。Radice, *Ettore Sottsass*, p. 50.

21. 次の文献も参照。Jacopo Galimberti, “Function and Fantasy: Ettore Sottsass and the Thresholds of Modernism,” in Gean Moreno, ed., *Ettore Sottsass and the social factory*, exh. cat. (Miami: Institute of Contemporary Art, 2019), p. 118.
22. Ettore Sottsass, “For an Imaginist Bauhaus Against an Imaginary Bauhaus (1956)”, (1956), in *Ettore Sottsass and the social factory*, pp. 61–64.
23. 執筆者訳。Sottsass, “Experience with ceramics,” p. 10.
24. 執筆者訳。Sottsass, “Episode Three,” p. 86.
25. ソットサス、『夜ノ書』254頁。
26. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
27. パーニー、『エッソーレ・ソットサス』102頁。
28. ソットサス、『夜ノ書』254頁。
29. 執筆者訳。Tommaso Torni, “Sottsass: Ceramics 67,” (1967), in *Domus*, vol. V (1965–1969), p. 360.