

グラント・ウツドの工芸制作

——「役に立つ過去」(“usable past”)と近代アメリカ美術

江崎 聡 子

はじめに

アメリカ美術の歴史において、グラント・ウツド (Grant Wood, 1891-1942) はリージョナリズムの画家として位置づけられてきた。リージョナリズムとは、主に一九三〇年代に見られた、アメリカ中西部の田園風景、そこに暮らす人々、そしてその日常生活を肯定的に描写する制作上の態度である。リージョナリズムを特徴づける明確な一つの様式があつたわけではなく、ヨーロッパのモダニズムに見られた抽象的な様式ではなく、リアリズムに基づいて、中西部の農村風景や日常生活を描くという方針を共有していただけだった。ウツドは、トマス・ハート・ベントンやジョン・スチュアート・カリーとともにこのリージョナリズムを代表する画家として評価されてきた。画家としての地位を確立するきっかけとなった《アメリカン・ゴシック》(一九三〇年)【図1】もまた、アイオワ州の農村の光景を切り取つたものだった。姉のナン・ウツドと知人の歯医者者をモデルに、当時中西部によく見られた、カーペンター・ゴシック様式の家の前に立つ一組の男女を描いたこの作品は、一九三〇年、シカゴ・アート・インスティテュートにて開催された絵画

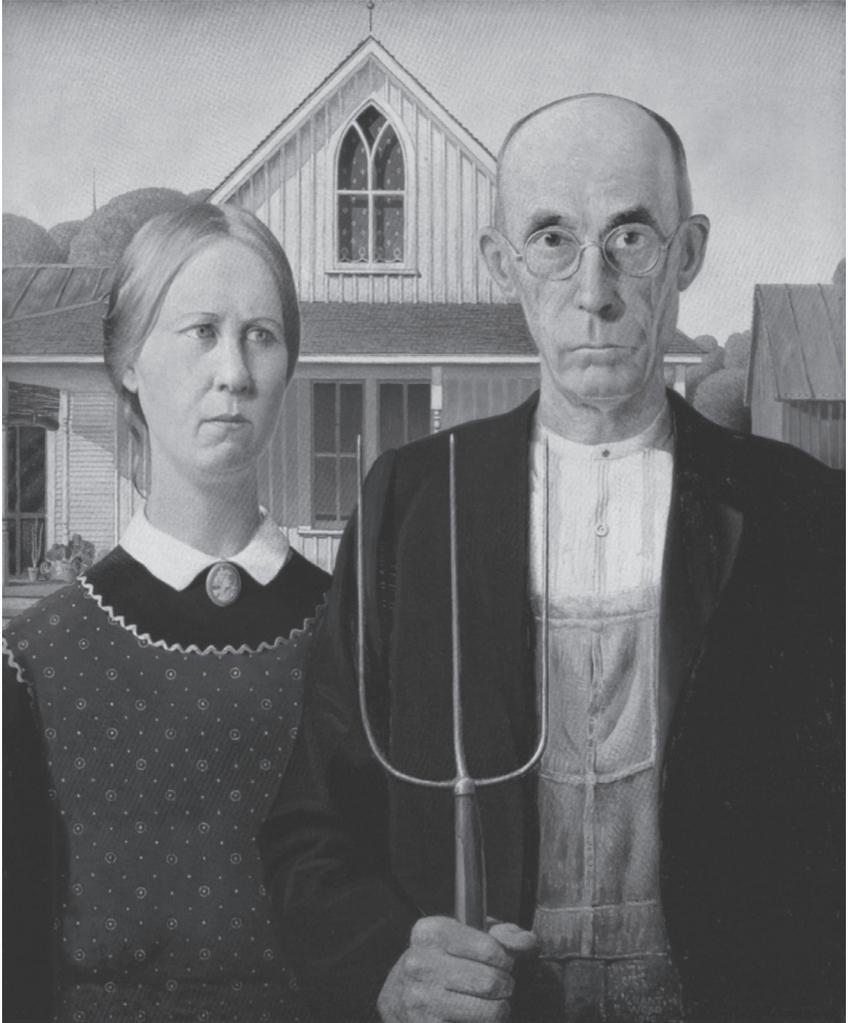


図1 グラント・ウッド《アメリカン・ゴシック》(1930年)

出所：Jane C. Milosch ed., *Grant Wood's Studio: Birthplace of American Gothic*
(Cedar Rapids Museum of Art and Prestel, 2005), 53. (原典はカラー)

展で銅賞を受賞し、この作品の成功によって、ウッドの名はシカゴだけでなくボストンやニューヨークといった東海岸の芸術の中心地でも知られるところとなった。

この作品が発表された当時は、賛否両論、多様な評価が聞かれたが、多くの意見に共通していたものがあつた。それはこの絵が「アメリカ的性質」を表現しているというものだった。ウッドは典型的アメリカを、つまり一つのタイプとしてのアメリカを表現したという見解が多く見られたのだ。劇作家で評論家のウォルター・プリチャード・イートンは、ボストン・ヘラルド誌にて、二人の人物は「他のどこでもなくまさにこの国のあらゆる地域出身である」と述べ、「平均的なアメリカ人」の肖像であると論じた。⁽¹⁾ またフォーチュン誌はこの作品の「自由を踏みこむな、さもなければ攻撃する(“Don't tread on me”)という独立精神にあふれたこの絵画の性質」は「アメリカ特有」のものであり、反ナチス・ドイツのためのポスター・デザインにうってつけだと述べた。⁽²⁾ 多くの人々がこの作品を、タイプとして描かれた典型的なアメリカ人の肖像画として認識していたことになる。現代においてもこの絵画が中西部の典型的表現であるという認識は見られる。例えばアメリカ美術史の教科書として使用されることが多い『アメリカ美術——その歴史と文化』(一九九四年)において著者のウェイン・クレイヴンは、この作品を「彼の姉とかかりつけの歯医者を用いて、ウッドは、彼の考えるところの、アメリカ中西部の田舎の屋台骨を支える人々のタイプを描こうとした」と解説している。⁽³⁾ 一九八三年、ホイットニー美術館を皮切りに全国を巡回した、第二次世界大戦後初の大掛かりな回顧展、「グラント・ウッド——リージョナリスト的ヴィジョン」のカタログにおいても、この作品は「ナショナル・アイコン」として言及されている。⁽⁴⁾

ここで重要なことは、なぜ多くの人がこの絵画にタイプを見出したのかということである。なぜこの作品は、典型的「アメリカ」として認識されたのだろうか。一つには写実的描写ということがあるだろう。背景に描かれた民家は、実際にカーペンター・ゴシックとして知られた、アイオワ州の民家によく見られた様式に基づいている。また、二人の人

物は、地元アイオワの田舎町に住むウッドの親戚をモデルとしており、ウィクトリア朝風の、「過去」の価値観をまだ持ち続けていた、「絶滅しつつある」人たちである。⁵⁾つまり、ここには実在の農村風景や昔気質の人々が描かれ、その意味において写実的であり、よって容易にアメリカの中西部が連想されたのだ。⁶⁾

ところが一方で、そういった写実的な要素と同時に、この作品には、モチーフを単純な形態へと分解し、反復することによってリズムやバランスを生み出すパターン化した表現、言い換えれば「様式化された」表現が見られる、モチーフは、個々の特質に基づくというよりは、類型として表現され、その明瞭さが、タイプ認識を引き起こすものとも考えられる。

こういったウッドのモチーフの造形処理や配置は、初期の一九二〇年代に制作された印象派風の絵画作品には全く見られなかった技法であり、《アメリカン・ゴシック》後の彼の代表的様式として定着した。男性が着用しているジーンズのつなぎの描写は、皺や色あせなどが描き込まれ、部分的には写実的であるものの、一方で女性のエプロンや、背後の家屋の二階の窓のカーテンには、パターン化されたデザインの模様を描かれている。男性が手にしたピッチフォークの垂直線は、彼のシャツのストライプや背後の家屋の外壁のデザインに反復され、リズムを生み出している。そして二人の顔の形、ピッチフォークの下部、あるいは女性の胸元のカメラオ、男性の眼鏡は、円形あるいはその変形としての楕円形に還元され、バランスよく配置されることによって、画面全体に調和をもたらししている。

ではなぜ、この様式上の変化はもたらされたのだろうか。その大きな要因として、初期の工芸制作や、《アメリカン・ゴシック》直前のステンドグラス制作が考えられる。一九三〇年以降の、タイプや記号としてアメリカを描写するウッドの代表的様式は、画家が一九一〇年代から二〇年代にかけてアーツ・アンド・クラフツやフォーク・アートのデザインに学び、それを室内装飾や工芸デザインにおいて実践してきた中で培われてきたものであると推察される。

本稿では、ウッドの絵画様式の変遷に着目し、その変化に大きく関与したと考えられる、ウッドの初期の工芸制作活動を分析する。工芸の理念や実践が、その絵画作品や作品制作の理念において、具体的にどのような影響を与えたのかを考察する。とりわけ、ウッドの室内装飾や工芸デザイン、さらには工芸作家としての活動の集大成でもあったアイオワ州シーダー・ラピッズ市の退役軍人ビルのステンドグラス、《メモリアル・ウィンドウ》（一九二八年）に着目し、その主題や造形デザインを分析し、ウッドの中・後期の代表的絵画作品群への影響や連続性を検証する。また、二〇世紀初頭のアメリカのアーツ・アンド・クラフツ運動やフォーク・アート復興運動がウッドの芸術に与えた影響を分析し、最終的にはウッドの工芸における「過去」や歴史への言及の意味を、同時代の文化ナショナリズムとの関連性において考察する。

一 工芸作家としてのグラント・ウッド

アーツ・アンド・クラフツやフォーク・アートは、土地固有の文化や慣習に根差したものであるため、まずはウッドの故郷であり、活動拠点であったアイオワ州シーダー・ラピッズ市の工芸も含めた文化全般の状況について概観したい。一九〇〇年代の初頭、シーダー・ラピッズ市では、小麦やトウモロコシ栽培とともに、穀物を原料とした食品製造業が発展し、クエーカー・オーツ社やナショナル・オーツ社の本社が置かれた。また同市は、シカゴとオマハ、ミネアポリス、セント・ルイスを結ぶ鉄道の要所として繁栄していた。そしてその経済的発展は文化や芸術の発展を促し、地元の名士や有力な企業経営者たちによって文化政策が推進された。彼らの多くは中西部開拓者の二世あるいは三世で、父や祖父の世代の家業を継承し、市のさらなる繁栄や発展に尽力したいと願い、教育水準の引き上げや、都市美化、あ

るいは文化事業に熱心に取り組んだ。その一例として、芸術家たちへの助成や育成があつた。例えば、地元のコー・カレッジなどの教養教育の一環として、美術や音楽のプログラムを導入し、芸術家の雇用を進めた。一九〇五年にはカーネギー財団の助成を受けた図書館が建設され、その二階にはアート・ギャラリーも設置された。同時にシーダー・ラピッズ美術連盟が結成され、連盟は、シカゴや東海岸から美術展の巡回を招致し、この連盟がその運営主体となつた。一九二八年にはアメリカ美術連盟から前衛的な美術の育成に関する資金をアメリカで初めて獲得し、リトル・ギャラリーが創設された⁽⁷⁾。このように、シーダー・ラピッズは経済のみならず中西部の芸術文化のハブとしても機能していったのだつた。

グラント・ウツドの工芸作家としての第一歩は、一九〇六一―一〇年に在籍していた、同市のワシントン高校時代に遡る。そこで地元の宝石商の息子、マーヴィン・コーンに出会い、共に劇場の舞台装置のデザインを考案し、また高校のアルバムや雑誌のデザインにも携わり、室内装飾の仕事を開始した。一九〇七年にウツドは、アメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の主導者であつたグスタフ・ステイックリーが編集、発行していた『クラフツマン』誌を購読し始めた。そしてそこに掲載されていた、工芸作家であり教育者であつたアーネスト・A・バチエルダーによる工芸の理論や実践方法に触れ、独学でジュエリー、銅細工、照明、家具のデザインを学んだ⁽⁸⁾。

高校を卒業するとウツドはミネソタ州に赴き、本格的に工芸の勉強を始めた。一九一一―一二年に断続的に、ミネアポリス・デザイン・工芸・美術学校（現在のミネアポリス美術工芸大学）でバチエルダーが教えていた工芸クラスに参加した。バチエルダーは一九〇四年に、それまで『クラフツマン』誌に掲載していたエッセイをまとめて、『デザインの原理』を出版し、アメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の指導者として影響力を一層高めつつあつた⁽⁹⁾。

ウツドがバチエルダーから学んだことは、木材や鉄、あるいはその他の自然素材を使用した工芸デザインにおける輪

郭線、リズム、そしてバランスの重要性であった。実際に『デザインの原理』には、この三つの要素を、色調の選択や、モチーフの単純な形態への還元と再統合、そして画面全体の構成に適用する方法が説明されていた¹⁰。ウッドは、受講していたジュエリーや銅細工、家具デザインのクラスにおいて、実際にその原理を応用した作品を制作した。

さらに、工芸における作家の個性の問題に関するバチエルダーの見解は、ウッドが、『アメリカン・ゴシック』以降の絵画様式を確立する過程において、大きな影響を及ぼしたと思われる。木製彫刻について述べたエッセイの中で、バチエルダーは「彫刻は個性的でなければならぬ……個性的というのは、必ずしも独創的ということを意味しない……それはギリシャ〔彫刻〕引用者による補足。以下同様」をギリシャたらしめ、ゴシック〔彫刻〕をゴシックたらしめている特性なのだ」と述べた¹¹。すなわち、バチエルダーは、各時代の芸術に共通して見られるような、いわば文化のエートスのようなものが工芸作品には刻み込まれていなければならないと考えていた。こういったエートスを強く意識した考え方は、後にウッドが、絵画において、中西部の田園風景を描写する際に、重要な示唆を与えたと思われる。ウッドは、アイオワの自然や田園にタイプやパターンを探索したからである。

一九一一年の秋にミネアポリスからアイオワ州に戻ると、ウッドは、アイオワ・シティーのアイオワ州立大学（現在のアイオワ大学）で開催されていたチャールズ・A・カミングによるドローイングのクラスを受講した。カミングはフランスで美術教育を受け、その新古典主義様式の作品で著名であり、ウッドはそこでアカデミックなデッサンの方法を学んだ。一九一三年になると、さらにシカゴのアート・インスティテュートの夜間クラスを受講し、その学費を捻出するために銀細工のジュエリーで有名だった、シカゴ近郊のパークリッジにあつたカロ・ショップで働いた。そして一九一四年にはカロの同僚だった工芸作家、クリストファー・ハーガとともに、パークリッジに鉄細工工房、ヴォルンド・クラフト・ショップを設立し、また同年、シカゴのアート・インスティテュートで開催された「第一三回インダストリアル・アートおよび装飾のためのオリジナルデザイン展」にハーガとの共同制作の作品を出展するなどした。しか

し、第一次世界大戦の影響などもあり、工場の経営はうまくいかず、一九一六年に工場をたたみ、シーダー・ラピッズに帰郷した。この時期の作品としては、工房で制作した《四組のコーヒーおよびティーセット》(一九一四年頃)があげられる。銀と象牙を使用した作品は、手作業で作られ、優美な曲線造形と滑らかな表面仕上げは、デザインおよび技術面の高い技術を示している。またウッド単独の作品としては、《ネックレス》(一九一五年)があげられる。銅の線状細工とマザー・オブ・パールのパールを組み合わせさせたネックレス作品で、アール・ヌーヴオーの影響を受けたデザインになっている。

ミネアポリスやシカゴなどに赴き、工芸のクラスに参加していた間も、ウッドはシーダー・ラピッズにしばしば帰郷し、工芸や室内装飾の仕事を引き受けていた。その一例が、地元の工芸作家であるケイト・ルーマイスとの共同制作である。ルーマイスは鉄細工の工房を構えており、当時、すでにシーダー・ラピッズでは工芸作家として著名であった。《カレンダー・スタンド》(一九一一年―一九一二年頃)は銅製のカレンダー立てであり、そこにはウッドとルーマイスの名が打ち出されている。一九一六年には友人のポール・ハンソンとともにウッド家のための小住宅を建築した。当時、ウッドの家族は経済的に困窮しており、一時的にウッド自身もそこで暮らすこととなった。その翌年にはシーダー・ラピッズのケンウッド地区により本格的なバンガロー風の自邸を設計し、建設した。こういった際にウッドたちは雑誌『クラフツマン』や、ステイックリーの著作『クラフツマン・ホーム』を参照した。そこには図面ばかりでなく、素材や工法などの解説もあり、大いに参考になったと思われる。この二つ目の自邸はその特徴として、寄棟屋根、赤い窓枠、白い漆喰壁の外壁があげられ、室内には作り付け家具、硬材のフローリング、装飾的な壁画が見られた。こういったものは、まさにステイックリーらが雑誌で紹介していたデザインや工法を取り入れ実現したものだった。ウッドの姉、ナン・ウッドはこの家の内装に関して、ウッドが「落ち着いたオレンジ色で室内の壁を塗り、梁出し天井を明るい茶色に塗り、壁と天井の間の空間に種子のさやをステンシルで描いた」と回想している。⁽¹²⁾

第一次世界大戦中にウッドは軍隊に召集され、アイオワ州やワシントンDCに駐留し、迷彩模様を兵器に描く作業に従事した。一九一七―一八年のことである。終戦後はシーダー・ラピッズに戻り、一九一九年に地元のジャクソン・マッキンリー中学校にて美術教師の職に就いた。この頃までのウッドの画家としての活動は、あまり芳しい状況にはなかった。一九一九年五月に、マーヴィン・コーンとともにダビュークとシーダー・ラピッズのデパートメント・ストアで二度の油彩画の展覧会を開催したものの、批評家から注目されることはなかった。シーダー・ラピッズでは知られる存在であっても、アメリカ全土にその名前が知られることはなかった。この時代の作品としては《揺れるポプラの木》(一九一七年)、《ニワトリの餌やり》(一九一七―一八年)、《古い石造りの納屋》(一九一九年)などがあげられるが、いずれも地元の風景を主題とした、印象派あるいは後期印象派に影響を受けたと見られる油彩画である。印象派への傾斜は一九二〇年代のヨーロッパ留学によって一層強まっていった。ウッドは一九二〇年と、一九二二―二四年にパリ、アントワープ、ソレントなどを訪れ、一九二三年にはアカデミー・ジュリアンにてヌードデッサンのクラスを受講し、絵画の勉強を続けた。その間に制作された作品には《走者たち、リュクサンブル公園、パリ》(一九二四年)や《ヴォルテールの泉、シャトネ》(一九二〇年)などがあり、こういった作品には、屋外の自然光の下での景色が、絵の具の痕跡が残る粗い筆触と、あざやかな色彩で描かれており、点描的な表現も場合によっては見られる。

一方で一九二〇―三〇年代初頭に、ウッドは室内装飾や工芸デザインの領域で才能を開花させた。初の本格的な室内装飾の機会は、古くからの支援者であった、地元の不動産業者、ヘンリー・イーライからのモデル・ハウスの壁面装飾の依頼だった。イーライはシーダー・ラピッズ市の発展や榮譽をたたえる作品を注文し、ウッドはそれに《故郷への愛》(一九二二年)という作品で応えた。この壁画は三番街と一三丁目にあった、イーライのオフィス横のモデル・ハウスの外壁に設置され、風雨を防ぐひさしがかけられ、夜間にはライトで照らし出された。中央に油彩画が、その両脇にテキストによる解説が記されており、三幅対の祭壇画のような構成になっていた。ウッドはこの作品にシーダー・ラ

ピッツ市の歴史や発展を表現したのだが、その象徴とも言えるのが中央の女性像である。右手にイーライのモデル・ハウスを掲げているこの女性像は、イーライの事業の成功や地元の名士としての榮譽を表現すると同時に、シーダー・ラピッツそのものを表している。この女性像の背後には、聖書に右手を置いたもう一人の女性が描かれ、中央の女性の右腕を支えており、市の発展の基盤に深い信仰心があることが示されている。また中央の女性像の左手は、本を開いた幼い男児の背中に置かれ、豊かな経済が教育を支援する様子が描かれている。祭壇の両側には市民や動植物が登場する。向かつて左側にはトウモロコシを抱える女や酪農家が、豊かな自然を背景に登場し、そして右側には大工や職人、あるいは製粉工場で働く労働者が、市の中心部の高層建築群を背景に描かれ、当時のシーダー・ラピッツの豊富な資源や発展した産業とそれに従事する市民たちが記録されている――実際にウッドの友人や知人たちがモデルとなった。画面右端には商業の神であるマーキュリーが金貨の入った袋を携えてやつてくる姿が見られる。この壁画は広告でありながら同時に、一九二〇年代のシーダー・ラピッツの繁栄とそれを享受する市民の様子を表現したのである。

このイーライの壁画が地元で評判となり、さらに大きな仕事が舞い込んできた。⁽¹³⁾一九二四年に地元の葬儀業者、デヴィッド・ターナーがウッドに霊安室と葬儀場のデザインを依頼してきたのである。ターナーは一九世紀に建設されたジョージアン・リヴァイヴァル様式の一軒家を購入し、より洗練された葬儀場へと改修しようと考えていたのである。ウッドの役割は家具を選定し、場合によっては椅子や棺台をデザインし制作するというものだった。建設中には、大工たちに現場監督として指示を出し、細部の作業は自ら行った。また外構のデザインも担当し、鉄の門扉のデザインはターナー社のロゴデザインとして採用された。結果的にこのプロジェクトはターナーを大変満足させるものとなり、地元誌にも取り上げられ、ウッドの改修の成功が話題となった。⁽¹⁴⁾

このプロジェクトの成功以降、長きにわたりターナーはウッドのよき理解者であり支援者となった。ターナーは、

ウツドの才能に期待し、また地元の文化の発展に貢献したいと強く願っていた。一九二六年にターナーが地元紙に掲載したウツドの宣伝広告には以下のように記されている。

グラント・ウツドこそ、その作品が、市に名声をもたらしつつあり、市の美化を進めるような芸術的影響が、あらゆる側面において感じられつつある芸術家である……こういった作品〔ウツドの作品…引用者注〕を現在の比較的安い値段で購入することは健全な投資になる。グラント・ウツドが画家として有名になるにつれ……こういった絵画は価値が上がるだろう。⁽¹⁵⁾

この時期のターナーの最大の支援は、ウツドに仕事場兼住居を提供したことである。ターナーは所有していたターナー通り五番地の馬車置き場の一画を無償で貸したのである。一九二四年のことであった。そこには御者小屋やレンガ造りの円屋根付きの干し草置き場があり、ウツドは、早速内部の改修にとりかかった。⁽¹⁶⁾この自分専用のアトリエの改修によって、ウツドは装飾美術や工芸作家としての感性や技能を地元の人々に余すところなく示すことができたのである。改修が概ね終了した一九二五年には、地元の新聞記事にこのアトリエが紹介されている。

グラント・ウツドは見苦しい屋根裏を、この市で最も居心地の良い、魅力的な部屋の一つに改修した。部屋のどこを見ても、そこを訪れた者はウツドの知恵、獨創性、非凡な才能の証拠を目にするのである。粗い床の上に、ウツド氏は異なる色のタイルを敷き詰め、窓の敷居にも同じ細工が施されている。教え子の中学生の助けを借りて、ウツド氏は部屋の壁に漆喰を塗り、古びた感じに仕上げた。⁽¹⁷⁾

ここで、このアトリエのデザインにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を考察してみよう。イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に影響を受け発展したアメリカのこの美術工芸運動は、近代工業化社会に警鐘を鳴らし、工芸職人の技巧や経験を尊び、良い労働から、すなわち労働者が搾取されない制作環境からこそ優れた物が生み出され、理想的な生活様式が実現されるという理念に基づいていた。「簡素であること、機能的であること、美しいこと」がそのモットーであり、装飾過多や華美を避け、素朴で質実剛健なデザインが探求された⁽¹⁸⁾。

まさにこの理念に合うようなやり方で、ウッドは工芸職人としての技巧を発揮し、アトリエのデザインや内装を自らの手で行った。手作業の痕跡は、作り付けの手作りの家具、壁龕のデザイン、床や壁に塗られたペンキ、キッチン・カウンターの装飾画、浴室の工夫（天井高をとるためにバスタブを低く設置するなどした）⁽¹⁹⁾などに見られた。また空間の使用においても、機性能性が重視された。通常では二人の人間（この場合はウッドと母）が暮らしていくには不十分な広さだった小さな空間を、可動式の家具、備え付けの収納や壁龕の設置、そしてスクリーンやカーテンなどの使用によって効率よく使用し、労働および生活の両方を可能にする機能的な場所へと変貌させた。

アーツ・アンド・クラフツのより直接的な造形上の影響として、梁を生かしたデザインがあげられる。『クラフツマン』で紹介されていた理想的な居住空間の要素の一つに、意図的に露出された木造梁がある。ステイックリーらが考案した家屋の内装においては、木の梁を室内装飾の一部として見せるように設計されていたが、ウッドもまた干し草置き場に残されていた梁の一部を敢えて空間に残した⁽²⁰⁾。リビングルームの中心に置かれた暖炉の設置もまた、ステイックリーの思想に影響を受けたものと思われる。ステイックリーは家のリビングには、何をおいてもまず、その中心に暖炉がなくしてはならないと主張していたから⁽²¹⁾。

床の仕上げに関しては、当初、パチエルダーがカリフォルニアで製造していたものと類似の陶製タイルを敷き詰めることを考えていたが、費用がかさみ、またもとの古い床板がその重みに耐えられないだろうとのことで断念し、ペンキ

で塗装することにした。⁽²²⁾床板に直接溝をほって六インチの正方形を描き、青とオレンジを交互に塗って市松模様のタイル敷きのように仕上げた床は、取材に訪れた新聞記者が、「粗い床の上に、ウッド氏はことなる色のタイルを敷き詰め」と信じ込んでしまうほど、精巧な出来栄であった。⁽²³⁾その後一九三一年、この床板は老朽化のため、厚い樫材の溝形のものに取り替えられ、この床板仕上げによってよりアーツ・アンド・クラフツ的な素材で温かみのある内装に近づいた。⁽²⁴⁾

また、随所に見られる鉄細工とそのデザインは、アメリカのフォーク・アートやイギリス植民地時代の様式を想起させる。後に母の寝室となった玄関脇の収納部屋とリビングを隔てていた壁に開けられたアーチ形の開口部には、ブリキの可動式スクリーンが取り付けられていた。スクリーンには、花と円をモチーフにしたデザインの透かし彫りが施され、仕上げとして、古びた銅のような雰囲気を出すようにペンキが塗られた。このパターン化されたリズムミカルなデザインは、カーテンの模様にも用いられ、室内のデザインに統一感をもたらした。さらに、ゴシック様式あるいはコロニアル様式を想起させる鉄製のランプもウッドがデザイン、制作したものだ。こうした中世やコロニアル様式への傾倒はアーツ・アンド・クラフツの美学の特徴だった。『クラフツマン』誌ではたびたびヨーロッパ中世の工芸や、世界各地のフォーク・アート、あるいはイギリス植民地時代の様式が紹介され、過去のデザインを取り入れることが、新たなアメリカの様式を確立するための一つの手段として奨励されていたのである。バチエルダーや『クラフツマン』を通じて、歴史的様式を参照することの意義を認識していたウッドは、このアトリエでそれを実践したのだ。

二 室内装飾

一九二〇年代後半、ウッドの工芸デザインの仕事は拡大していった。個人住宅の改修から、ホテルのダイニング・

ルームのデザイン、あるいはシーダー・ラピッズ商工会議所の内装デザインに至るまで、ウッドのもとにあらゆる依頼が続々と舞い込んできた。

個人住宅のデザインとしては、まず一九二五年のジョージ・B・ダグラス邸のプロジェクトがあげられる。ダグラスは、クイーン・アン様式の自宅のスリーピング・ポーチ（夏期に涼をとるために屋外で寝ることのできるスペース）の装飾を依頼してきた。そこでウッドは、ポーチの漆喰壁に植物をモチーフにした浅い石膏の浮彫をほどこした。朝顔の花やその蔓、そしてそれにとまつたナイチンゲールをモチーフにした曲線的デザインは、全体的に見るとパターン化された表現となっており、一九三〇年代以降の絵画作品の造形表現を予告するものとなっている²⁵。一九二九―三〇年にウッドは、シーダー・ラピッズ市の高級住宅地、リンデン・ドライブの何軒かの個人住宅の改修に携わった。その一つがジョージ・ハミルトン家の内装デザインであり、正面廊下の壁に花模様の浮彫を施し、その天井には星を描き、らせん階段の手すり、フロアランプ、門、暖炉のファイア・スクリーンなどの鉄細工をデザインした。《ファイア・スクリーン》（一九二九―三〇年）のデザインには、植物と鶴を組み合わせたモチーフが登場し、どちらのモチーフも曲線と直線をバランスよく配置した抽象的なパターンに還元されることによって表現されている【図2】。このデザインはまた、ヴァン・ヴェクテン²⁶シエイファアの住宅のためにも用いられた。テューダー様式の窓やゴシック様式の家具を特徴としたこの住宅の図書室のドア（《図書室のドア》（一九二九年））や門、門扉のデザインからは、パターン化された植物のアラベスク的デザインをウッドが用いたことがわかる。

その他、一九二〇年代後半から三〇年代初頭にかけて、ウッドはマッケイと組み、ターナー家や出版社を営んでいたハーバート・スタマットのためのネオ・コロニアル様式の邸宅、またギフト・ショップを営んでいたヘイゼル・ブラウンのための、こけら葺きの屋根のあるシャレー様式の住宅、デパート経営者、ロバート・アームストロングのための一九世紀後半のアイオワに見られた様式の邸宅など、多くの住宅デザインに携わった。



図2 グラント・ウッド《ファイア・スクリーン》(1929-30年)
出所：Milosch ed., *Grant Wood's Studio*, 98. (原典はカラー)

注目すべきは、ウッドがデザイナーに際して、ルイス・サリヴァンやフランク・ロイド・ライトらが主導していたプレーリー派などの同時代の様式ではなく、むしろ歴史的様式を参照したことである。あくまでもアメリカの伝統をウッドは意識しており、そしてこの過去へのまなざしは、この時期の油彩画《炉上の装飾》(一九三〇年)にも明確に示されていた。この作品はスタマツト家の暖炉上に設置されるために制作されたもので、一九三〇年代以降のウッドの代表的スタイルの最も早い例である。乗馬するスタマツト、そして彼を見送るスタマツト夫人と幼い子供たち、その庭や畑、そしてウッド自身がデザインした邸宅が描かれている。この絵画においては、美術工芸やフォーク・アートが参照源やモチーフとなっており、とりわけ、当時流通していたカリア・アンド・アイヴズ製版所の民衆版画の一つ、《田舎の生活——夕べ》(二八六二年)(F・F・パーマーが下絵

を制作)からの引用が見られる。カリア・アンド・アイヴズの石版画はウッド自身が高く評価し、デヴィッド・ターナーに収集を勧めていたほどであった。あるいはまた、ウッド自身が明かしたように、ウッド家が所有していた古い絵皿が参考になったことも考えられる²⁶⁾。この、ボストン裁判所とその周囲を描いた絵柄の青い陶製の楕円皿は、一九世紀前半にイギリスのスタッフォードシャーで製造されたと見られ、楕円のフォーマットや中心のイメージを取り囲む縁の花模様の組み合わせは、個々のモチーフの表現とともにウッドの作品に影響を与えたと考えられる。

さらに興味深いことに、この作品には一九世紀半ばに作製されたアイオワ州リン郡(シーダー・ラピッズ市を含むアイオワ州東部の郡)地域の古地図からの引用が見られ、これもまた、ウッドの歴史主義を示唆するものとなっている。この古地図の右端および下端に並べられた九つのイメージには各土地の風景が登場し、ウッドはその楕円状の画面とそれを取り囲む装飾模様というフォーマットを絵画作品に取り入れたと考えられる。またスタマツト家の人々が一九世紀の衣装を身にまとい描かれていることから、過去との連続性が暗示される。つまりこの作品では、スタマツトの土地の様子が、歴史や過去と密接に結びついたものとして記録されたのである。

こういった私的空間の装飾と同時に、より公共性の高いプロジェクトにもウッドは従事していた。すでに一九二〇年代前半においては、美術教師として勤務していたマッキンリー中学校図書館の入口のための壁画、《四季》(一九二三年)を制作した。合計四つの壁画作品が制作され、それぞれ春夏秋冬を主題とした。ウッドはギリシャ神話を思わせる四人の人物像を中心的モチーフとし、シーダー・ラピッズを表現する主題として小麦の種まきや収穫を描いた。古典主義的な人物描写が見られる一方で、半円形のフレームを反復するようなパターンへとモチーフの形態が置き換えられている。例えば《秋》においては、額縁の半円形が人物の手にした麦の穂先の配置、そして背景の植物の莖の曲線、あるいは人物の背後に伸ばされた右腕から肩、頭部、そして鳶へとつながっていく曲線において繰り返され、リズムを生み出している。他の三つの壁画においても、額縁の形とモチーフの形態や構図との調和が見られる。

一九二〇年代後半には、さらに大がかりな室内装飾の仕事が舞い込んできた。中でもホテル業界の大物、ユージン・エプリーが経営するシーダー・ラピッズ市のホテル・モントロースのダイニング・ルームや、スー・シティーやカウシシル・ブラフスにある同系列のホテルの室内装飾の仕事は、ウッドのデザイナーとしての才能をより広く知らしめるきっかけとなった。ここでも彼は地元アイオワの土地や歴史に関心を寄せ、デザインに取り入れた。《ホテル・モントロースの室内、アイオワ・コーン・ルーム》(一九二五―二六年)の写真は、シーダー・ラピッズ美術館とスー・シティー・アートセンターに現在保存されているこの壁画の一部とともに、当時の様子を伝えている。室内をぐるりと取り囲むように設置された油彩のパネル画の一面に、アイオワ州の農業の基盤であり、この市の発展を支えたトウモロコシ畑とその豊穡が描かれている。またトウモロコシをモチーフにしたシャンデリアもウッドはデザインし、部屋の内装にユーモラスな雰囲気を加えた。トウモロコシの壁画の上にはアイオワのトウモロコシ・ソングの歌詞まで記され、ホテルのダイニング・ルームがこの土地とその歴史を賛美するためにデザインされたのは明白だった。

一九三〇年代初頭にウッドは、《アメリカン・ゴシック》での成功を体験した後、《ストーン・シティー・アイオワ》(一九三〇年)や、《ポール・リヴィエールの深夜の乗馬》、あるいは《アーノルドの成人(アーノルド・パイルの肖像)》(一九三〇年)、《ヴィクトリア時代の生き残り》(一九三二年)といった、後に彼の代表作となる作品を続々と制作した。こういった絵画作品においては、一九二〇年代の様式とは全く異なる造形表現が展開され、アイオワの風景や人々が様式化され、タイプとし表現された。工芸制作の恩師バチエルダーの教え、すなわち工芸は作家の個性を前面に押し出すのではなく、その土地固有のエートスのようなものを表現しなければならないという考え方をウッドは絵画においても実践したと言える。同時代のあるいは過去のアイオワの文化や歴史、慣習、そこに生きる人々をイメージによって記録し、パターンを見出し、タイプとして描写していったのだ。その意味においてウッドはいわば文化人類学者のまなざしを持って、中西部を記述したとも言える。美術史家ワンダ・コーンは、いみじくも、その類型的表現について以下

のように指摘している。

ウッドは文化人類学者と同じように中西部を見たのである……ウッドの考えでは、農業はこの地域の支配的文化だった。ウッドが農民とその家族を描くとき、彼らを一人ひとりの個々人としてではなく、ある特定の文化的タイプの典型的構成員として描いたのである。²⁷⁾

ウッドの絵画作品では、地元アイオワの歴史、文化、人々という具体的事象が、パターンやタイプに還元され、調和のある画面構成に結実した。つまり、普遍と特殊、抽象と写実という互いに矛盾する要素が、絶妙なバランスの上に結びついている。そしてこのバランス感覚は、画家としての評判が確立される前の一九一〇―二〇年代に、工芸作家として地元のシーダー・ラピッズで活躍していた経験や、バチエルダーの教えから導き出されたものなのである。

三 ステンドグラス作品、《メモリアル・ウィンドウ》（一九二八年）

さてここで、ウッドの工芸制作の集大成とも言えるステンドグラス作品、《メモリアル・ウィンドウ》を見ていこう。一九二五年、シーダー・ラピッズ市は市の発展と繁栄を象徴するランドマークの建設計画を開始した。それは、シーダー川の中州の島、「聖母マリアの島」に、健全な市政、活発な商取引、文化の発展、郷土愛といったものを表す高層建築を建設するものだった。具体的には、市役所、商工会議所、そして「コミュニティの音楽愛好家のメッカ」となるような記念講堂の機能を兼ね備えたものが構想された。²⁸⁾そして第一次世界大戦後の愛国主義的な状況から、市は建物の

頂部に無名戦士の墓、そして内部のエントランスホールに、アメリカの歴史における主要な六つの戦争で犠牲となった兵士を追悼するためのステンドグラスを計画した。一九二七年一月、シーダー・ラピッズ市の米国在郷軍人会ハンフォード支部はウッドにこのステンドグラス制作を正式に依頼し、ウッドは受諾した。⁽²⁹⁾

まもなくウッドは六つの戦争、すなわち独立戦争、米英戦争、米墨戦争、南北戦争、米西戦争、そして第一次世界大戦を戦った兵士たちの軍服のデザインを綿密に調査し、アーノルド・パイルを助手として雇い、全体の下絵を作成した。その図案は一九二八年一月に市によって承認され、その後、地元の名物店ナショナル・オート・カンパニーの会長、ジョン・リードがウッドに工場の一角をアトリエとして貸し出し、ウッドはそこで友人をモデルに実物大の下絵を完成させることになった。同年秋に、セント・ルイスのガラス工芸作家、エミール・フレイの協力を得て、下絵の最終版をフレイのミュンヘンにある工房に自ら持参し、色付けと組み立てを依頼し、ステンドグラスを完成させた。当初、フレイのセント・ルイスの工房で制作しようと考えていたが、サイズが大きいことと、複雑なデザインのために、ミュンヘンの職人に依頼する必要があった。⁽³⁰⁾

実際に作品を見ていこう。まずステンドグラスが設置された建物は、基本的には新古典主義的なデザインになっている。八階建ての建物の頂部には一九二二年にヴァージニア州アーリントンに建立された無名戦士の墓を模した墓標が設置されている。ただし、建物の表面にはあまり装飾が見られない。建物全体のデザインは新古典主義とも言えるが、部分的にアルデコ様式が取り入れられている。通りに面した正面の大きな窓の両脇に入口があり、階段を上り扉の中に入ると、玄関ホールとなっている。そして通りに面したその大窓にウッドのステンドグラス作品が設置されている。通りから光が差し込むと、内部の玄関ホールに豊かな色彩のステンドグラスのイメージが鮮やかに浮かび上がる。

【図3】。

玄関ホールのアルコーヴにうがたれた、約七メートル×六メートルの大窓は上部が半円形で、下端の窓枠は、地面

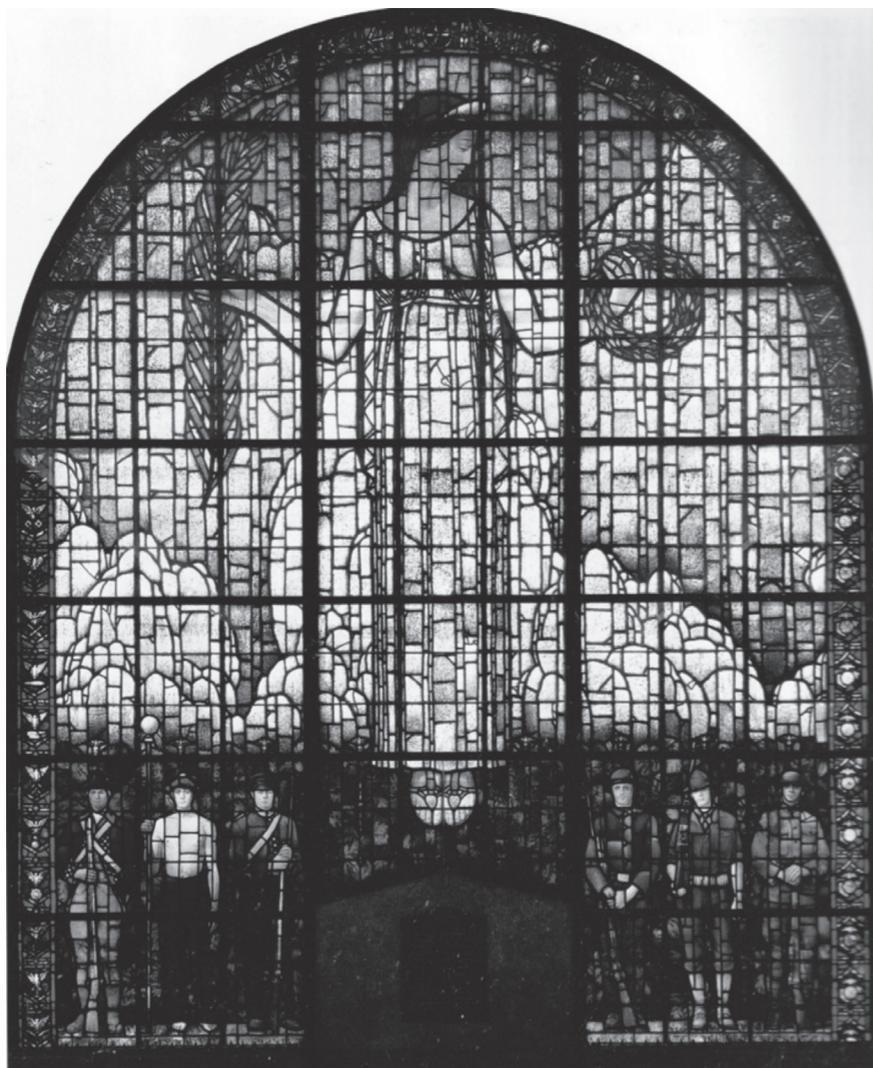


図3 グラント・ウッド《メモリアル・ウィンドウ》(1928年)

出所：Wanda M. Corn, *Grant Wood: The Regionalist Vision* (Yale University Press, 1983), 67. (原典はカラー)

と平行になつている。画面中央には、約五メートルの大きな女性像、「哀悼する女性」が配置されている。そしてその女性像の足許、画面下に等身大の兵士たちのイメージが描かれている。画面左から、それぞれ独立戦争、米英戦争、米墨戦争、南北戦争、米西戦争、そして第一次世界大戦を戦つた兵士を表している。女性像の背景には天空や雲が描かれ、そして兵士たちの背景には兵士たちの身長をやや超えた高さに植物の繁みが描かれている。さらにはこの女性像と兵士たちを取り囲む額縁に、アメリカ陸軍、海軍、空軍、海兵隊の紋章がデザインされている。またアメリカの国章となつている白頭鷲のモチーフも登場する。この白頭鷲のイメージは独立戦争直後よりアメリカ合衆国の国章に用いられており、このステンドグラスにおいても用いられた。

中央部分に大きく描かれ、中心的なモチーフとなつている女性像に関しては、多様な着想源が考えられる。左手に桂冠を、右手にはヤシの葉を携え、その横顔を見せる女性像は、聖母マリアのイメージとも、あるいはギリシャ神話の女神とも考えられる。ひだのあるピンクの衣装はギリシャ神話の女神を連想させるが、一方で、頭部を覆う青いベールは、聖母マリアを意味するかのようである。いくつかのスケッチから、ウッドは多様な女性像の案を比較、検討していたことがわかる。スケッチに描かれたピエタの図像は聖母マリアとしての女性像を、また別のページに描かれた古典主義的な女性像はギリシャ神話の女神をそれぞれウッドが図案として考えていたことを示している。さらに注目すべきは、アメリカの寓意像の一つとして知られていた「インドの王女」としての図像がスケッチに登場することである【図4】。つまり、この女性像は、祖国防衛のために命をささげたアメリカ兵たちの追悼や鎮魂のためのものであると同時に、兵士たちが身を挺して守つたもの、つまりアメリカ合衆国そのものの図像として意図されたのである。

アメリカの寓意像としてのウッドの女神像が、聖母マリアであり、かつ古典主義的な女神像であつたことの意味を考えるにあたり、西欧の視覚文化におけるアメリカ表象の歴史を振り返ってみたい。アメリカが地図や図像としてヨーロッパの視覚文化に登場するようになったのは、大航海時代である。一五〇七年にドイツの地理学者、マルティン・ヴァルト



図4 《メモリアル・ウィンドウ》のためのスケッチブックから
女性像のスケッチ

出所：Grant Wood war memorial window sketchbook, 1920's, 13, 101.

ゼーミュラー (Martin Waldseemüller) が発行した世界地図には「アメリカ」の文字とともに、新しく「発見」された大陸が描かれている。同時代のイタリア人の探検家、アメリゴ・ヴェスプッチ (Amerigo Vespucci) の書簡に、自分はヨーロッパ、アジア、アフリカにつぐ第四の新大陸、新世界を発見したと記してあり、それに基づいてヴァルトゼーミュラーが第四の新大陸を地図に書き入れ、発見者の名前から地名をとってその新世界を「アメリカ」(America) とすなわち「アメリゴの土地」と命名したのは有名なエピソードである。そしてこの新世界は地図に登場したのみならず、ヨーロッパ、あるいは初期の入植者たちの版画、装飾美術、フォーク・アートといったものに、多くは擬人像として姿を現すようになっていった。時にヨーロッパの人々の想像力をかきたて、その後は入植

者や開拓者、そして建国後の市民の独立や自由の感覚を想起させ、主権国家としての統一を視覚化するものとして、アメリカのイメージは欧米の視覚文化において繰り返し描かれたのである。⁽³²⁾

マテリアルカルチャーの研究者、E・マ克蘭グ・フレミングの分類に従うと、アメリカの寓意像には五つの発展段階があると考えられる。⁽³³⁾ 第一の段階は大航海時代から一七六五年であり、その時代のアメリカ像は、主にヨーロッパの視覚文化において見られたもので、カリブ的な「インドの女王」として四大陸の一つを表象するものだった。南国風の植生や、裸の人々とカニバリズム、そしてヨーロッパには見られない珍しい動物たちとともに、羽飾りのついた装身具を身に付け、弓矢を片手に持ち、亜熱帯原産のワニやアルマジロに乗る勇猛果敢な女性像としてアメリカは描かれることが多かった。

第二の段階は一七六五年から一七八三年までであり、従来のイメージに加え、新たなアメリカ像が出現した。四大陸の一つのみならず、大英帝国が統治する一三の北米植民地を明示するモチーフが附加され、アメリカはブリタニアの娘、「インドの王女」として描かれるようになる。第一段階の「インドの女王」との相違点は、その「野蛮」な性質や「カリブ的」要素が幾分弱まり、ヨーロッパの文化とは全く相いれない異質な場所とその原住民としてではなく、ブリタニア、つまりイギリスの「娘」として表現されたことにある。羽の付いた頭飾りはそのまま用いられたが、新たにそのスカートが、羽根や英領ヴァージニアの特産品であったタバコの葉で飾られた。そして「王女」はほとんどの場合、裸足ではなくサンダルをはいており、その意味でもより「文明」化されたものとなった。

一七八三年以降、一八一五年頃までは、アメリカ合衆国の独立と主権を強調するモチーフとともに「インドの王女」としてアメリカは描かれた。ダチョウの羽飾りの付いた帽子や弓矢とともに、アメリカの国旗や白頭鷲がアトリビュートとして加わった。さらには、この第三の段階と同時進行で、第四の図像が現れる。ギリシャ・ローマ神話の女神像としてのアメリカである。一七九〇年代には、女性像の頭部の羽根飾りがオリブの葉の冠やヘルメットに、その弓矢は

剣や盾にそれぞれ置き換えられたアメリカ像が出現するようになった。ミネルヴァやリベルタスといった女神が、建築、彫刻、絵画、装飾美術といった多様な領域において、アメリカの擬人像として登場することになったが、とりわけ頻繁に用いられたのはコロンビア像だった。そして一九世紀初頭の第五の段階になると、「インドの王女」像やギリシャ神話の女神像は、ブラザー・ジョンサンやアングル・サムといった男性の擬人像に取って代わられるようになった。

このように当初、いわばヨーロッパの「他者」として描かれたアメリカの寓意像は、一七八〇年代後半以降のアメリカ本国においては、重要な変化を遂げることになった。新古典主義の影響とともに、古代ギリシャ・ローマ風の女神像によってイメージ化されることが多くなり、「インドの王女」が持っていた「異国」の雰囲気や、ヨーロッパ文明との差異が徐々に薄められていった。ヨーロッパの起源としての古代ギリシャに立ち返る新古典主義様式によるアメリカの表象は、独立国家としての威信や、民主主義という先進的な政治思想を基盤にした国家というアメリカ人の誇りを表現していた。この歴史主義的な寓意は、「野蛮」で「未開」の土地から脱却し、むしろ文明の発展の継承者として自己を位置づけたいというアメリカ人の欲望を表している。インドの王女像が地に足のついた、より人間的で、より具体的なアメリカの記号であつたのに対し、この古代ギリシャ・ローマ風の女神像はある意味で、理想化されたアメリカや、その建国の理念を示すより抽象的な寓意像であつたと言えるだろう。ただし、インドの王女像も依然として一九世紀末から二〇世紀初頭に至るまで用いられ、古典主義的な女神像と平行してしばしばアメリカを表した。

ウッドが最終的にアメリカの寓意像を、新古典主義的な、古代ギリシャ神話の女神像の要素を加えたイメージとして表現したのも、このように「洗練」された、理想の国家としてアメリカを表象するという意図があつたからだろう。上述したように、スケッチからは、「インドの王女」もまた、寓意像の図案として考慮されていたことが示される。しかし、結局のところ、ギリシャ神話の女神像とピエタ像が融合したかのような図案に落ち着いたのは、ウッドが、祖国の

ために命をささげた兵士を哀悼すると同時に、自由や民主主義の理念に基づいて建国された、由緒正しい、ヨーロッパとの連続性のある国としてアメリカを表現しようとしたためだと考えられる。

《メモリアル・ウインドウ》完成から数年後、すでに《アメリカン・ゴシック》によって全国的に有名になった一九三二年に、ウッドは自ら、作品制作の理念やその様式がどのようにして生まれたのかについて述べている。

数年前まで、私は印象派に強く影響されていた。おそらく彼らのやり方にならって描くようにと教えられていたからだろう。しかし、私はもともとディテールを描くことに関心があった……数年前、偶然、私はステンドグラスを完成させるためにミュンヘンに赴くことになった。滞在中、グラスパラストで年に一度開催される美術展が行われていた。その美術展で、自分自身がいわゆるモダニズムに対して反感を抱いていることに気づき、合理主義に惹かれているのを感じた。私にはモダニストたちがインスピレーションを得るためにプリミティビズムに向かっているように感じた。これから模範とすべきものは何だろうかと私は思った。次に向かうべきものは、ゴシックの画家たちだと思った。私はいつも彼らを尊敬していた。特にメモリンクを熱心に研究していた。ゴシックが次に私の進むべき道のように見えた。それで、私にとって、近代的運動においていまだ続いていると思われるものを保ちつつ、抽象に対する理性的な抵抗として、物語性を付け加えたのだ。それには危険性もあった。なぜなら物語的絵画は容易に何かを説明するためのものになってしまう可能性がある、題名に頼ることになってしまうからだ。それで、私は装飾的なものに強く傾いていったのである、また同時に個々人ではなくタイプを描こうと努めた。私にとってゴシック期の美しい衣服のデザインがとても魅力的に思われたので、私たちの同時代の衣服に絵画的性質や装飾性の可能性を見出したいと思った。探しているうちに、農婦のエプロンのジグザグの組みひもや、更紗、そしてレースのカーテンに真の装

飾があるということが徐々にわかってきた。現在、最も重宝している参考書で、確かなものは、シアーズ・ローバックのカタログなのだ。というわけで、すごく嬉しいことに、平凡な、身の回りの環境にこそ装飾的冒険があり、そして問題はそれを私がごく当たり前のものとして見てしまうことだとわかった⁽³⁴⁾。

この発言にはウッドの芸術における工芸デザインや装飾美術の意味を考察するための重要なヒントが残されており、そこで鍵となるのは、合理性とタイプの追及ということである。まず合理性への傾斜に関しては、ここに述べられた、モダニズム芸術に関するウッドの見解に注目すべきである。実はステンドグラス制作のためミュンヘンに滞在していた際に、ウッドはグラスパラストの美術展でドイツ表現主義の絵画に接し、この同時代の芸術の抽象画への志向に反感をおぼえた⁽³⁵⁾。絵画にはより理性的な枠組みが必要であるとウッドは考え、パターンや様式化された明晰な表現を用い、一方でモダニズムの抽象性を回避するために物語を導入することを思いついたと述べている。ただし、物語性が強まると、描かれた一つ一つのイメージが物語を語る道具になってしまい、イメージそのものの価値が減ぜられることになりかねない。よって、物語性を薄めるために、個性性を排除したタイプとして人物を表し、パターンの反復や配置によって、合理的なリズムが支配する空間として風景を描き、バランスを保ったのである。

合理性やタイプの追及をキャンバスの上で実践するには、モチーフのパターンへの還元、パターンの反復、パターンを適用した画面構成といった技法が必要となるが、それをウッドは、工芸制作において獲得した。そしてとりわけ一九三〇年代直前のステンドグラス制作は貴重な経験となった。ステンドグラスにおいては、なによりも、モチーフの形態の単純化やパターン化、そして輪郭線の意識が必要とされるからだ。《メモリアル・ウインドウ》のスケッチブックと、実際の型紙や作品を比較検討すると、スケッチの段階では、複雑な輪郭線や写実的な形を持っていたモチーフが、最終的に太い輪郭線に縁取られた単純化された形へと置き換えられていった経緯がわかる。

立体的側面と平面的側面を併せ持った媒体であるステンドグラス制作はウッドにとって一大転機となった。このステンドグラス制作が、二次元の媒体である絵画制作に与えた影響の大きさは、実際に、ミュンヘン滞在の前後で彼の様式が劇的な変化を遂げていることから十分に推察される。帰国後の作品では、一九二〇年代前半に見られた、印象派的な、色面によるモチーフの表現は影を潜め、新たに、明確な輪郭線、滑らかな表面、衣服の装飾的な表現が見られるようになったのだ。《鉢植えを手にした女》（一九二九年）、《フランシス・フィスク・マーシャルの肖像》（一九二九年）、《開拓者ジョン・B・ターナーの肖像》（一九二八／一九三〇年）といった肖像画に特にそれが見られる。そしてこの延長線上に、《アメリカン・ゴシック》が誕生したのである。

四 近代アメリカ美術における工芸の意味とウッドの芸術

では最後に、ウッドの芸術と同時代の美術の動向との関連性を考察してみよう。二〇世紀初頭、世界第一位の工業国となったアメリカは急激な経済成長を遂げつつあった。そしてまた、第一次世界大戦への参戦や講和会議などを通じて、国際政治における存在感をも高めていった。こうした中、文化や芸術の分野においても、一層の発展や洗練を求める声が高まり、「アメリカ的なもの」を探索しようとする文化ナショナルリズムとも言える動向が見られるようになった。とりわけ一九一〇―二〇年代の文学の領域におけるナショナルリズムは、他の領域へ多大な思想的影響を及ぼし、文化全般におけるナショナルリズムの推進力となっていた。

この文芸ナショナルリズムは、ヴァン・ワイク・ブルックス、ランドルフ・ポーン、ジェイムズ・オッペンハイム、ウォルド・フランクといった主に文芸評論家によって展開されたものだった。その特徴は、一九世紀後半の「上品な

伝統」(“the genteel tradition”)の基盤となつたピューリタンの禁欲主義を疑い、あるいはまた「金めつき時代」(“the Gilded Age”)以降のアメリカに顕著に現れていた過度な商業主義や物質主義を批判し、他方で一九世紀初頭以前のアメリカ文化を賛美するものだった。

とりわけブルックスは一九一五年に『アメリカ青年期に達す』を、また一九一八年にはエッセイ「役に立つ過去」を出版し、この運動を主導した。ブルックスはこういった著作において、同時代のアメリカのモダニズム文学をアメリカの過去にどのように接続すべきかという問題を考察した。その際に、同時代の新しい価値観と適合するようなものを「過去」や「伝統」として賛美し、一八〇〇年代前半の南北戦争以前の時代や文化、とりわけナサニエル・ホーソーン、エドガー・アラン・ポー、ラルフ・W・エマソン、ヘンリー・D・ソロー、ウォルト・ホイットマンらの詩や文学、その思想に着目した。そして最終的にはそれらをモダニストの価値観と矛盾せずにモダニストが依拠することができるような「役に立つ過去」として評価し、こういった「役に立つ過去」は、アメリカ独自の文化の基盤となると唱えたのである。ブルックス自身は、ヨーロッパに遊学した経験を持ち、その体験から、「作家は彼ら自身が共有する血と肉から滋養を得なければならない」との考えに至り、アメリカの過去や伝統との対話の必要性を痛感していたのだ⁽³⁶⁾。

ブルックスらの思想は彼が参加していた文芸誌『セヴン・アーツ』や『ダイアル』などにおいて展開され、同時代の知識人や批評家の間で広く共有されることとなつた。またこういった文芸誌には美術批評家たちも関心を寄せ、編集に参加する者もあつた。アルフレッド・ステイグリッツの芸術論を展開したポール・ローゼンフェルドも、フランクに誘われて『セヴン・アーツ』に編集者として参加した。後に美術、建築、あるいは文明批評全般を展開することになつたルイス・マンフォードも『セヴン・アーツ』やブルックスに強く影響された一人で、ともに『ダイアル』の編集スタッフとして活動していた⁽³⁷⁾。

このようにして、文化ナショナリズムの潮流は美術界にも波及し、ヨーロッパの垂流ではない、「アメリカの美術」探求の端緒が開かれた。とりわけ、ホルジャー・キャヒル、ジュリアナ・フォース、ロイド・グッドリッチといった美術館学芸員や美術史家たち、あるいはイーディス・ハルパート、アビゲイル・A・ロックフェラーといったディーラーやコレクターたちは、「アメリカ美術」のよすがとなるような「役に立つ過去」を探し求めた。その時、彼らは美術工芸やフォーク・アートを「見出し」、それがフォーク・アート復興運動へとつながっていった。第一次世界大戦後には、植民地時代から一九世紀前半までの家具や工芸品、装飾美術や建築の評価が始まり、ヴァージニア州のコロニアル・ウイリアムズバーグ地区やミシガン州のグリーン・フィールド地区の再建や保存が始まった。また手工芸品を集めたマラーサー博物館もペンシルヴェニアに開設され、美術史や美術館・博物館の制度の中に工芸やフォーク・アートが組み込まれていった。アメリカ美術の礎となるべき「過去」が具体的に示され、依拠することのできる「伝統」や「歴史」が生まみ出されていったのである。⁽³⁸⁾

そして芸術家たち自身もまた、こういった動向に鋭く反応し、実際にその作品において「伝統」に言及するようになった。その例としては、チャールズ・シーラーや国吉康雄のフォーク・アートの引用や、あるいはジョージア・オキーフのニュー・メキシコの先住民文化への強い関心などがあげられる。特にシーラーは彼自身が一九世紀前のフォークアートの様式の家具の熱心なコレクターであり、自身の絵画作品において実際に、美術工芸やフォーク・アートのデザインを取り入れた。⁽³⁹⁾《アメリカの室内》(一九三四年)や《ホーム、スイート・ホーム》(一九三二年)といった絵画作品においては、キルトのパターンや一八〇〇年前後にペンシルヴェニアで制作されたと思われる椅子が描かれている。シーラーと親交のあったアレンドバーグ夫妻の美術サークルにおいても、同様な傾向は見られた。夫妻はアメリカのフォーク・アートのコレクターであり、キュビスムの絵画と同時にシェイカー様式の椅子が置かれているその自宅のコレクションの様子をシーラーが写真に収めている。⁽⁴⁰⁾

ではグラント・ウッドの芸術はこういつたナシヨナリストイックな文化の状況とどのような関わりを持つていたのであろうか。ウッドの名を著名にした《アメリカン・ゴシック》やそれ以降の絵画作品には、中西部の農民の日常生活を描かれ、同時代というよりは、地元アイオワの田舎町に住む親戚の、ヴィクトリア朝風の「過去」の、「古い」価値観をまだ持ち続けていた「絶滅しつつある」人々が登場する。開拓者の子孫であり、近代化を拒み、敬虔なプロテスタントであり、消費を悪と考え、いまだに電気の使用をためらうような一昔前の価値観に固執しているような地元の人々の代表として、《アメリカン・ゴシック》のカップルは登場した。⁽⁴¹⁾ 同時代の平均的なアメリカ人ではなく、時代の遺物となりつつあるアメリカ人の肖像をウッドは意図していたのであった。したがって、キュビズムや抽象芸術、あるいはそういったものに影響を受けたアメリカのモダニズム絵画とは様式においては距離を置いたものの、ウッドの芸術もまた、アメリカの伝統や過去への回帰を指向するものであり、アメリカ文化や芸術におけるナシヨナリズムと歩調を合わせるものであったと言えるだろう。

また、先述したように、《アメリカン・ゴシック》以降に見られるようなウッドの代表的様式は、初期の作品の様式とは明らかに異なる。ウッドの初期作品は全般的に、フランス印象派に強く影響を受けたと見られる筆遣いや色調によつて、自宅周辺の光景や、場合によつては留学先のパリの風景を描いたものが主流であった。一方で、ウッドを有名にした一九三〇年代以降の様式では、モチーフの輪郭線を強調した、滑らかな表面をもたらず筆触と、パターン化した構成によつて、中西部の農民の、昔ながらの、農本主義に基づいた伝統的生活が明快に表現されるようになった。この変化の要因として、本稿が着目したのが初期の工芸作家としての活動である。アーツ・アンド・クラフツやフォーク・アーツに影響を受けた工芸作家としてのウッドの活動は、彼の代表的スタイルの確立と展開に欠くことができないものだった。つまりウッドは様式においても、過去に言及し、地域とその歴史に密接に関連した美術工芸やフォーク・アーツに依拠することによつて、代表的様式を確立したのである。主題のみならず、様式においても「役に立つ過去」に依

抛したのだった。こうしてみると、ウッドの意識や制作態度は、他の近代アメリカの芸術家にも見られたものであり、「リージョナリズム」という限定的な範疇をこえて再検討される必要がある。ウッドの工芸や地域的テーマへのこだわりは、単なる一九三〇年代のリージョナリズムという文脈をこえて、二〇世紀初頭の文化ナショナリズムや、「使える過去」としての歴史認識、あるいはフォーク・アート復興運動といったものと分かちがたく結びついたものとしてとらえることができるだろう。ウッドの作品は、一九三〇年代以降、突如として、孤立主義や反動的保守主義の時代の要請に応えるかのように誕生したわけではなく、すでに第一次世界大戦前後の文化ナショナリズムや、アメリカの美術工芸運動に胚胎していたのである。

おわりに

ウッドを全国的に有名にし、画家としての地位を確立するきっかけを与えた《アメリカン・ゴシック》は、現代においても最も知られたアメリカ絵画の一つである。この作品は、アメリカ人の想像力の中に、「アメリカ」や「平均的アメリカ人」を示す記号として生き続け、いわば「国民的肖像画」(“a national portrait”)、あるいは「アメリカの家族的典型」(“the archetypal American family”)としてアメリカの大衆に受け入れられてきた⁽⁴²⁾。それは、商業広告、雑誌の表紙のイラスト、あるいは政治風刺画など多様な場面に、そして頻繁にこの夫婦を参照したイメージが登場してきたことから示される。

そして、この記号やタイプとしてのアメリカやアメリカ人を出現させた絵画様式や技法は、ウッドの工芸作家としての制作活動において、その基盤が培われたものだった。モチーフをタイプに還元し、パターンとして再構成するという

プロセスは、写実的でありながらも、部分的に抽象化された様式を生み、ウッドが記号やタイプとしてアメリカを描写することを可能にした。そしてまた、とりわけ《メモリアル・ウインドウ》においては、表現技巧のみならず、その主題、すなわちアメリカが戦った過去の重要な戦争の犠牲者の哀悼は、ウッドの視線を、アイオワの、そしてアメリカの過去へと向けさせた。この作品以降、ウッドは絵画作品において地元アイオワの人々の伝統的な生活や慣習、その歴史を積極的に取り上げるようになり、その意味においてこうした彼の態度は、「アメリカ的なるもの」を確立しようと、美術工芸やフォーク・アートに「役に立つ過去」を求めた、同時代のアメリカ美術やそれを包含する文化や芸術全般と波形を同じくするものであったと言えるだろう。国力の増大や新移民の急増、そして第一次世界大戦といった契機によつて、「アメリカ的性質」や「アメリカ人」の定義を求める声が一層高まっていた二〇世紀初頭のアメリカの文化ナシヨナリズムは、ウッドの描いた中西部の田園の「牧歌的」風景の基層を成すものだった。そしてこの理想化されたアメリカのハートランドの風景には、「役に立たない」過去や、「アメリカ人」の定義から排除されたマイノリティは登場しない。合理性によつて研ぎ澄まされた、滑らかな絵画の表面に、同時代のアメリカが抱えていた、人種の騒乱や貧困の問題といったものが映し出されることは決してなかった。

注

- (1) Walter Prichard Eaton, "American Gothic," *Boston Herald*, November 14, 1930.
- (2) *Fortune*, 24 (August 1941), 79.
- (3) Wayne Caven, *American Art: History and Culture* (New York: Harry N. Abrams, 1994), 443.
- (4) 以下の展覧会カタログには、アメリカン・ゴシックが実際にどのようなソースを用いて描かれたかについての詳細な調査と分析も示されている。Wanda M. Corn, *Grant Wood: The Regionalist Vision* (New Haven, CT and London: Yale University Press, 1983), 129–142.
- (5) Dorothy Dougherty, "The Right and Wrong America," *Cedar Rapids Gazette*, September 5, 1942.
- (6) 現実の世界では、第一次世界大戦後の農業不況と農村の荒廃が深刻な問題となっていた。《アメリカン・ゴシック》に登場するような、小規模な自営農は消滅しつつあり、農家の経済状態は苦しく、若者の多くは都市部に移住していった。
- (7) シーダー・ラピッズ市の歴史について以下を主に参照した。George T. Henry and Mark W. Hunter, *Cedar Rapids Then and Now* (Charleston, SC: Arcadia Publishing, 2003); Joseph Frazier Wall, *Iowa: A Bicentennial History* (New York: Norton, 1978).
- (8) ウッドの生涯や、家族、あるいはアイオワ州での活動全般に関しては、以下を参照した。Corn, *Grant Wood: The Regionalist Vision*; James Dennis, *Grant Wood: A Study in American Art and Culture* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1986); Jane C. Milosch ed., *Grant Wood's Studio: Birthplace of an American Gothic* (Cedar Rapids, IA and New York: Cedar Rapids Museum of Art and Prestel, 2005); R. Trip Evans, *Grant Wood: A Life* (New York: Alfred A. Knopf, 2010); Barbara Haskell ed., *Grant Wood: American Gothic and Other Fables* (New Haven, CT: Yale University Press, 2018).
- (9) 『デザインの原理』には、バチエルのデザイナーの原理がどのように導き出されたか、そしてその原理を実際にデザイナーを学ぶ者がどのように応用すべきかが記されている。Ernest A. Batchelder, *Principles of Design*, 2nd ed. (Chicago: The Inland

- Printer, 1906).
- (10) Batchelder, *Principles of Design*, 8–9.
 - (11) Ernest A. Batchelder, “Carving as an expression of individuality,” *The Craftsman*, 16 (April 1909), 66.
 - (12) Nan Wood Graham, John Zug, and Julie Jensen McDonald, *My Brother, Grant Wood* (Iowa City: State Historical Society of Iowa, 1993), 25.
 - (13) 例えは以下の記事に取り上げられた。“Adoration of Home Motive in Life of Energetic Realtor,” *Cedar Rapids Republican*, August 22, 1923.
 - (14) “New Turner Mortuary to Be Opened Next Week: Is a Fine Establishment,” *Cedar Rapids Evening Gazette*, December 13, 1924.
 - (15) David Turner, *Cedar Rapids Gazette*, January 12, 1926.
 - (16) このアトリエは現在も、ウッドがデザインや改修をし、使用していたままの状態で保存されており、一般公開されている。現在は案内所として使用されている一階は、当時は葬儀社の霊柩車の車庫として使用されており、二階の干し草置き場をウッドは使用するようになった。
 - (17) Anonymous, “Grant Wood—A Genius of Iowa Prairies. Life Story of Local Artist Proves Assertion that Truth is Stranger and More Interesting than Fiction: He had Great Faith in a Splendid Ideal,” *Cedar Rapids Republican*, June 7, 1925.
 - (18) *The Craftsman*, vol. 1, no.2 (November 1901), 3–4.
 - (19) このアトリエの詳細については、当時の写真資料も含めて本誌に詳しく。Milosch ed., *Grant Wood’s Studio*.
 - (20) スティックリーの思想に関しては特に以下を参照した。Kevin W. Tucker ed., *Gustav Stickley and the American Arts & Crafts Movement* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010).
 - (21) *The Craftsman*, vol. 1, no.5 (February 1902), 50.
 - (22) Gilmore Franzen Architects, Inc., “Historical Structure Report for the Grant Wood Studio 5 Turner Alley,” July 2003, 23. この報告書は二〇〇二年にシーダー・ラビッツ美術館がウッドのアトリエの保存・修復のために現状の報告を設計事務所に依頼し、作成されたものである。
 - (23) Anonymous, “Grant Wood—A Genius of Iowa Prairies.”

- (24) Gilmore Franzen Architects, Inc., “Historical Structure Report for the Grant Wood Studio 5 Turner Alley,” 14.
- (25) この邸宅は後に「ブルースモア」と名付けられ、現在はアメリカ合衆国ナショナル・トラストの所有となっている。
- (26) ウッドの研究者であるワンダ・コーンがスタマツト夫人から直接聞いた話として以下に記述されている。Corn, *Grant Wood*, 75.
- (27) Corn, *Grant Wood*, 94.
- (28) Letter from Secretary of the Memorial Commission to David Turner, January 26, 1928, recorded in the 1928 record of the Memorial Commission.
- (29) 地元の在郷軍人会のトップで従軍経験のある弁護士モーリス・P・キャヒルによると、「シーダー・ラピッズは五万人あまりの愛国的な市民の本拠地で……第一次世界大戦時には、このサイズの都市としては、最も多くの徴兵登録が行われた」のであり、そういった「愛国的」な雰囲気がある郷軍人会のビルの建立につながった。一九一九年に兵士たちが帰還すると市民たちから彼らへの感謝の念が、七万五千ドルもの寄付として示された。そしてその間にも、在郷軍人会の支部がシーダー・ラピッズに創立され、その支部が寄付金などの運用の主体となった。この集められた寄付金で、用地買収や、建設費が賄われた。 *Des Moines Sunday Register*, May 25, 1930.
- (30) Naomi Doebel, “Memorial Window for Island Building Will Be Symbol of Peace and Tribute to Heroic Dead,” *Cedar Rapids Gazette*, January 13, 1929.
- (31) 最終的に完成されたステンドグラスの女性像がどのように導き出されたのかは、ウッドのステンドグラスのためのスケッチブックから明らかになる。このスケッチブックは、Figge Art Museum Grant Wood Digital Collection にて公開されている <https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Atestergrantwood_1773#page/8/mode/2up> (accessed on 30 September 2021)。
- (32) ヨーロッパ人によるアメリカの表象に関しては、膨大な研究の蓄積があるが、以下を特に参照した。E. McClung Fleming, “The American Image as Indian Princess, 1765–1783,” *Winterthur Portfolio*, vol. 2 (1965), 65–81; Fleming, “From Indian Princess to Greek Goddess: The American Images, 1783–1815,” *Winterthur Portfolio*, vol. 3 (1967), 37–66; Robert F. Berkhofer, *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* (New York: Knopf, 1978); Hugh Honour,

- The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (New York: Pantheon Books, 1975). および、ツヴェタン・トドロフ『他者の記号学——アメリカ大陸の征服』及川 穂・大谷 尚文・菊地 良夫訳、法政大学出版局、一九八六年、落合一泰『アメリカ』の発明——ヨーロッパにおけるその視覚イメージをめぐって』ラテンアメリカ研究年報』第13巻、一九九三年、一一四〇頁。
- (33) Fleming, "The American Image as Indian Princess, 1765–1783," 65.
- (34) 以下の記事のインタビューに掲載された。Irma Rene Koen, "The Art of Grant Wood," *Christian Science Monitor*, March 26, 1932.
- (35) 以下にラッセル・ヘンチン滞在の詳細が記されている。Barbara Haskell, *Grant Wood: American Gothic and Other Fables* (New York: Whitney Museum of American Art, 2018), 210.
- (36) Van Wyck Brooks, "On Creating a Usable Past," *Dial* 64 (April 11, 1918), 337–341.
- (37) ブルックスらの文化ナショナリズムに関しては、以下に詳述する。Casey Nelson Blake, *Beloved Community: The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, & Lewis Mumford* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1990); Arthur Frank Wertheim, *The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism, and Nationalism in American Culture, 1908–17* (New York: New York University Press, 1976), 167–185; Charles C. Alexander, *Here the Country Lies: Nationalism and the Arts in Twentieth-Century America* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1980).
- (38) 美術界における文化ナショナリズムの影響については以下を特に参照した。Francis Naumann, "Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915–20," *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 76, no. 328 (Spring, 1980), 2–32; Virginia Tuttle Clayton, Elizabeth Stillinger, Erika Doss, Deborah Choher, *Drawing on America's Past: Folk Art, Modernism, and the Index of American Design* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003); Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999); Jeffrey Trask, *Things American: Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2012); 瀧井直子「第三章 国吉康雄とアメリカン・フォーク・アート」、田中正之ほか著『夢見るモダン・アート』、生きられる近代——アート・社会・モダンリズム』、アメリカ美術叢書Ⅱ、ありな書房、二〇一七年、八五—一一二

頁。

- (39) Carol Troyen and Erica E. Hirshler, *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, A New York Graphic Society Book (Boston MA: New York Graphic Society and Little, Brown, 1987).
- (40) アレンズバーグ夫妻のコレクションや同時代のフォーク・アート復興運動については以下に詳しく。Naumann, "Walter Conrad Arensberg," 2-32.
- (41) Dorothy Dougherty, "The Right and Wrong America," *Cedar Rapids Gazette*, September 5, 1942.
- (42) Corn, *Grant Wood*, 134.