

Title	剥製美術：よみがえる動物の「死」
Sub Title	Taxidermy in contemporary art : giving animals a second life.
Author	森山, 緑(Moriyama, Midori)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学アートセンターワン報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.24(2016/17), ,p.151- 160
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0151">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0151</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 剥製美術

—よみがえる動物の「死」

Taxidermy in contemporary art:  
giving animals a second life.

森山 緑  
所員、講師（非常勤）

本剥製にした動物が真に迫つて今にも活動せんとする様に製する事は之れは書物で得らるゝものでなく、剥製者の技量に依らなければならぬ。近頃歐米諸國では實に美術的で且つ眞に迫つた剥製をするものがあるが、之れ等剥製の大業と申さるゝ者——例令ばライプジッヒのハーバー、テルメールの如き人——は夫れは立派な技藝家で、彫刻、繪畫等の大家と共に肩を並べて居るものである。

（理学博士・石川千代松、明治44（1911）年刊行の『最新動物剥製法』の序文より）

## 0. はじめに

洞窟壁画の例を持ち出すまでもなく、人類は太古の昔から何がしかの意図を持って、動物を造形してきた。美術の歴史において造形された動物は、絵画、彫刻、建築の意匠、工芸、織物、写真や版画、動画に至るまで宇宙的数量を数えるにちがいない。それほどまでに人間が関心を持ち続けてきた動物は、人が生存する上で欠かせない食料や衣服の材料であり、人の能力を補いあるいは延長して仕事をする道具であり、また時には愛すべき、生活上でのコンパニオンとしての存在でもある。また科学的探求の対象ともなって、人と動物の関係は濃密に複雑に展開してきたのであった。

21世紀の現代美術を見るならば、それまで「造形される」対象であった動物が、「素材として」作品に用いられる例が多く見受けられることに気づくだろう<sup>\*1</sup>。本稿では、素材として剥製を用いた美術作品を「剥製美術」とし、標本としての機能を從来有していた剥製が、美術作品へと変容する状況をまず確認する。多岐にわたる作例は、各美術家の制作意図も多様である。しかし剥製美術はいったいわれわれに何を問い合わせているのか、われわれはそこに何を見出すのか、について考察することは、人と動物が不可分の関係である以上、無益なことではない。その端緒を開くべく動物に関わる倫理的な議論にも触れながら考察する。

## 1. 剥製製作の歴史と用途

本稿では「動物」を人以外の動物と考えて述べていく。また、本稿で扱う「剥製」とは、「動物（主に鳥、獸）の皮を剥ぎ、内臓・肉を除き、中に綿などをつめて縫い合わせ、防腐法を施して、生きている形に擬して作ること、あるいはそのもの」を指す<sup>\*2</sup>。広く意味を取れば古代エジプト人が遺体保存のため防腐処理を施す技術を確立し、人間の遺体とともに、いわゆる動物剥製を埋葬した例が見受けられるが、広く普及し始めたのは15世紀に端を発し16世紀から18世紀に



fig.1 コペンハーゲンの医師 Ole Worm (1588-1654) の「驚異の部屋」



fig.2 ドイツ、モーリッツブルク城

かけてヨーロッパで流行を見た、いわゆる「ヴァンダーカンマー (Wunderkammer)」の時代である。当時の王侯貴族や権力者たちのみならず、学者や知識人たちの間では美術品をはじめとして珍品、奇品が収集されるとともに、個人で楽しむ以外に来客に見せる目的で、特別な部屋が設えられた<sup>3</sup>。(fig.1)

日常的に目にする動植物や鉱物ではなく、他地域の珍しいもの、時には架空の動物の骨や化石なども含めて多岐に渡る収集品は、非体系的に、網羅的に並べられ、人々的好奇心を集めめたといわれる。その中でも存在感を示したのが剥製である。動物園や、ましてや自然史博物館もない時代に、世界にはこれほど珍しい生き物が存在するのだと、蒐集家の誇りと財力を誇示する部屋が「驚異の部屋」であった。

一方で、狩猟文化が発達するに従って、貴族たちは自らの狩猟技術を証明するかのように、狩りの戦利品を邸宅や狩猟用の館に飾るようになる。顕著な例は鹿狩りで得た獲物の頭部を剥製にし、壁面に取り付けるものである。大型の鹿、そ



fig.3-a, 3-b 慶應義塾幼稚舎 撮影：新良太

れも雄鹿の巨大な角を有した頭部剥製はそれだけで、狩猟者のパワーを見せつけるのに十分な室内装飾品であった<sup>4</sup>。つまりこれらは剥製が観賞用として製作されていたと捉えてよい。(fig.2)

剥製が現在のように博物館等での教育的用途として製作され始めたのは、19世紀半ば以降である。学校教育での「实物教授」の推奨と<sup>5</sup>、近代的な博物館の創設はよく知られているようにヨーロッパおよび米国で19世紀から隆盛を見た。そこでの剥製の機能は第一に、教育的用途である。博物学の発展ののち、生物学や生理学、解剖学等の科学学術研究の進展と、アフリカ、オセアニア、東南アジアへの進出により、地球上には多種多様な生物が存在することが知られ、また、それらの生態や進化の研究が細胞や胚といったミクロ世界から、棲息環境までを含めたマクロ世界にまで広がる、近代科学の曙の時期にあたる<sup>6</sup>。こうした知見が雑誌や新聞、書籍の流通により公衆にも広く知られると、学校教育現場においては生き物を学ぶための実物の代用品が求められた。(fig.3)

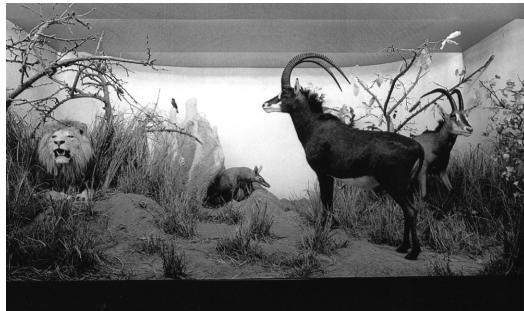


fig.4 ベルギー王立中央アフリカ博物館のジオラマ

同時に、欧米各地で設立された博物館の役割の一つもまた、教育的展示にあった。20世紀以降、とりわけ第二次世界大戦後には、博物館展示では単に剥製を配置するだけではなく棲息環境そのものも再現する「ジオラマ」の手法が取り入れられる。近年では映像による展示も増加しているが、剥製を用いた立体展示は、生き物の大きさと毛並みや牙、角などの再現においてやはり実物を体感する点で教育的效果は大きいと考えられている<sup>\*7</sup>。(fig.4)

觀賞用としての剥製が、前述のように狩猟文化と連動して普及していく一方、「驚異の部屋」は分類学などの進展により18世紀半ばには廃れたとされるが、19世紀以降に、剥製が觀賞としての機能を持たされた例があった。その一つは「見世物興行」であり、いま一つは「万国博覧会」である。いずれも教育的用途ではなく、好奇心と何か普通ではないもの見たさによって、大衆の興味を引いたのであった。19世紀、ヨーロッパ列強が推し進めた帝国主義的政策によるアフリカ大陸やアジア各地の植民地化に伴い、従来、実物を見るよりもまれであった生き物が本国に持ち帰られた。(fig.5) 生きた珍しい動物を見せることがあったが、それらは剥製にされ、国内外の見世物興行に出されるなどした<sup>\*8</sup>。一例を挙げれば、進化論と人間の起源についての議論が盛んであった19世紀後半、ゴリラやチンパンジー等の大型類人猿の剥製が見世物としてヨーロッパ各地を巡回したのである<sup>\*9</sup>。さらには1855年ロンドンで第一回が開催され、以降欧米各地で盛んになった万国博覧会にも剥製が陳列されており、「驚異の部屋」とは異なる状況ではあるものの、公衆が好奇の目をもって剥製を觀賞したことにおいては変わらない状況が見られた。

日本では、すでに明治期には剥製術が確立されており、欧米同様に主に教育的用途に供されていたが、觀賞用としてもたとえば、明治天皇の御愛馬であった金華山號が死んだの

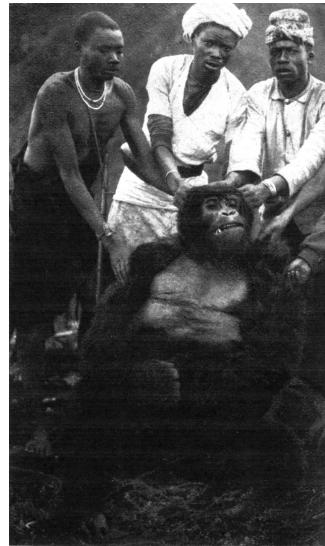


fig.5-a 仕留められたマウンテン・ゴリラ

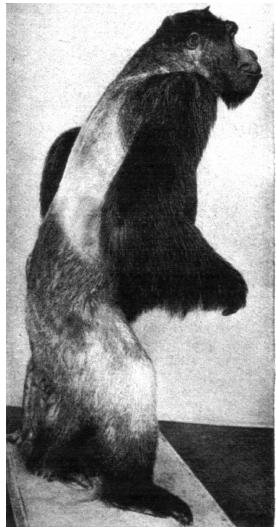


fig.5-b ハンス・マイヤーによるゴリラの剥製

ち、これを剥製にして献呈した例もあるように、觀賞として剥製が用いられていたことが伺える<sup>\*10</sup>。本稿冒頭に引用した序文には、外国の剥製技術がすでに日本に輸入されており、標本製作といえどもそれは卓越した技芸によるもので、彫刻や絵画などと比肩すると述べられている。明治期にはすでに「坂本式」と呼ばれる剥製法の書物が著されてもいる。さらには、一般家庭において、室内装飾品として剥製は床の間や玄関などに飾られるようになり、この場合は所有者が自ら狩猟したものの手柄や記念として飾る場合もあるが、たいていは他から購入し、調度品として觀賞されたものと考えられる。床の間には木に留まる鷺や鷹、店先にはタヌキの立ち姿、觀光地にクマの剥製など、日本各地に今もこうした剥製が標本としてではなく觀賞用として置かれているであろう。

## 2. 美術作品の「素材」として

ロバート・ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) は1950年代半ばに、アンゴラ・ヤギの剥製を用いた作品《モノグラム》を発表、コンバイン・シリーズに数えられる本作品は、剥製の胴体部にゴムタイヤを装着し、紙や印刷物やテニスボール等雑多な物が貼り付けられた板上の台の上に置かれている。数色の絵具がランダムにべったりと塗りつけられているヤギの頭部は、愛らしく見えるガラス製とおぼしきヤギの目と対比され暴力的感覚を見る者に覚えさせ



fig.6 ロバート・ラウシェンバーグ《モノグラム》1955-59年

る。(fig.6)

このように剥製を素材として作品に用いる例が、20世紀半ばからシュルレアリズムの美術家たちを中心に制作されてきた<sup>\*11</sup>。博物館や学校での教育用素材の文脈から剥製を切り離し、マテリアルとしての剥製を異物と組み合わせ、異質な場に持ち込むことで、獲物＝トロフィーとしての単なる觀賞用の剥製とは異なる位置へと置き換えたのだ。それは一種の見世物的な効果を含みながら、自然史博物館とは異なる「美術館での展示＝ディスプレイ」の一部を形成してゆく。

現在もさまざまな議論が絶えないデミアン・ハースト(Damien Hirst, 1965-)は、1990年代初頭から動物の標本(これは内臓をも保存しているという意味で厳密には剥製とは言い難い)を作成、展示し、あるいはまた剥製をガラスケース内に配置し加工した作品を発表している。ハーストは博物館における自然史の文脈を意識的に転用し、剥製や標本を美術館へと持ち込んだ。「科学は新しい宗教なのだ」と語るハーストの作品は、19世紀以降のヨーロッパにおける科学的探求と美術の関係を彷彿とさせ、自身の作品が美術史の中で当然価値付けられるものだという自負さえ、われわれに感得させるのである<sup>\*12</sup>。むろん、美術批評はもとより社会的にも各種団体からの非難や批判は噴出しているが<sup>\*13</sup>、現代を代表する美術家としてすでに確たる位置を獲得している。また、日本の現代美術家・名和晃平が鹿などの剥製を用いているほか、吉村益信の《豚：PigLib》(1994年)、マーク・ダイオンらを挙げることができよう<sup>\*14</sup>。(fig.7) さらに剥製ではないが、動物の一部を素材として用いる例も、数多く見受けられる。160万枚もの昆虫(タマムシ)の羽でベルギー王宮の天井壁を装飾したヤン・ファーブル(Jan Fabre, 1958-)、獣類の皮革を用いる鴻池明子、蔡國強の《壁撞き》では、剥製ではない



fig.7 マーク・ダイオン《Ursus Maritimus》London Project 1991.

が羊の皮を用いてあたかも剥製動物のごとく見える等身大の狼、99体を造形した作品を発表している。このように、特に20世紀末から21世紀にかけて剥製を作品素材として用いる例が多数見受けられる。

### 3. 社会批判と倫理的問題

本項ではまず、2015年、マンチェスターで開催された展覧会「ラーセンの失われた海」展を、明確な意図をもって剥製動物を作品に用いた例として取り上げる。この展示には、ホッキョクグマの剥製が用いられている<sup>\*15</sup>。(fig.8)

参加アーティストはEdwina Fitzpatrick, Dan Harvey & Heather Ackroyd, Tania Kovats, Lucy+Jorge Orta, Bryndis Snaebjornsdottir and Mark Wilson's project "Nanoq: flat out and bluesome" の5組で、ホッキョクグマはプロジェクト「ナノク(Nanoq)」による作品で用いられた。本展示はパリで開催された第21回気候変動枠組条約締約国会議(COP21)(2015



fig.8 「ラーセンの失われた海」展 2015年



fig.9-a, 9-b ピーター・グロンクイストによる剥製美術作品

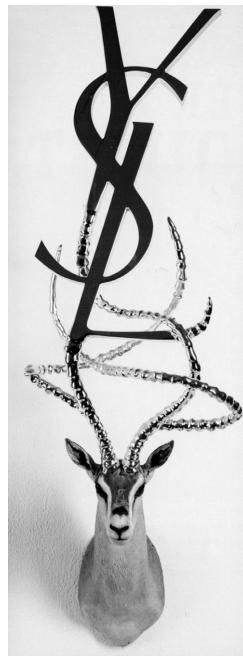


fig.10 ケイティ・インナモレイトによる剥製美術作品

年11月30日-12月12日の日程でフランス・パリ近郊のル・ブルジェ特設会場で開催。2020年で失効する京都議定書以降の新たな枠組みにおいて、全196ヶ国が参加するパリ協定が採択された)に合わせて企画されたもので、そこには明確に展覧会のテーマが設定されていた。ホッキョクグマの剥製を観る者は、地球温暖化の影響で生息数が激減している状況を瞬時に理解するであろう。単純な仕掛け／見せ方だと批判するのは簡単だが、美術批評家ジェームス・ポルチンはこう述べる。「極地や深海に実際に行った人はほとんど居ない。この展覧会は事物の近接性を考え、いかにしてわれわれがそれらに関与し、それらについて証言するのかについて考えるのだ。観客が、鑑賞者から目撃者に変容したならば、いったい何が起こるだろうか。彼らの目の前で起きていることは、メディアが表現しているものではなく、現実なのであるから。」「証人（目撃者）という言葉を、20世紀後半になってわれわれはいよいよ明確な意味づけをするようになり、それは残存するトラウマの経験や、倫理的責任をもつ目撃行為とによりいっそう容易に結びつくこととなっている。証言する（目撃する）に際して、とりわけ歴史的視覚的資料のコンテキストにおいては、単に「話すことではなく、「声高に述べる」態度が求められているのだ」<sup>\*16</sup>。

この展示で用いられた剥製の入手ルートについて筆者はま

だ調査段階につき確定できていない。おそらくどこかで病死したものであろうと推測するのは、絶滅危惧種や環境問題に関してメッセージを掲げようとするならば当然、ハンターが展示用の目的のため仕留めたような動物を用いることは避けるはずであるからだ。次に述べる例においても、また近年多く発表されている剥製美術においても、美術家たちは素材のほとんどを病死、事故死、自然死した動物に拠っている。

もう一つの例は、オレゴン在住の米国人美術家ピーター・グロンクイスト(Peter Gronquist, 1979-)の作品である。(fig.9) 剥製動物をいわゆる高級ブランドとして知られる服飾企業のロゴと組み合わせることで、人間の消費欲求や行き過ぎた資本主義経済社会への社会批判として提示する。あるいは人間の居住区域が本来動物の生息域と隣接する状態が生み出す、野生生物の事故死を視覚化している。こうした作例はニューヨークを中心に活動する美術家ケイティ・インナモレイト(Katie Innamorato)にも見てとれ、彼女は轢死した動物の剥製を加工し、作品として示す手法をとっている<sup>\*17</sup>。(fig.10)

一方、剥製美術に対しての批判は多方面から声が挙がっている。動物の権利、動物の福祉の問題がヨーロッパ、米国において、1975年のピーター・シンガーによる『動物の解放』以後、さまざまに議論されてきたことはよく知られている<sup>\*18</sup>。19/20世紀転換期に沸騰した、人と動物の関係に関する



fig.11 デミアン・ハースト 《The Beheading》2006-2013年

る研究と実践は、20世紀後半から俎上にのぼりはじめた地球環境問題とともに、絶えざる課題をわれわれに投げかけてきた。

剥製を用いた美術作品を展示することに対して、厳しい批判や非難の言葉の一例を挙げよう。前述したデミアン・ハーストに関し、今年のヴィネツィア・ビエンナーレを開催前から詳細に報じている artnet による非難の記事は、これまでにない程に扇動的な論調である。「これまでにいったい、何頭（あるいは何匹）の個体が殺されたのだろうか。われわれはカウントした」というセンセーショナルな見出しに始まり、ハースト作品に用いられた動物の「死」の数を積算し、その数字を具体的に示したのである<sup>\*19</sup>。キャロライン・ゴールドスタインによる記事の一部を引用する。

ハーストの「自然史シリーズ」(1991-2014)において、家畜の「犠牲数」は「羊13頭、ホル斯坦種の乳牛7頭、仔牛5頭、雄牛4頭、仔馬3頭、豚2匹、茶色熊およびシマウマ各1頭」である。同シリーズの《ホルマリン槽の中の魚》(1994年)および《頭の中の美しさは永遠に》(2008年)“Beautiful Inside My Head Forever”(2008)では鮫が17匹と少なくとも38種668匹の魚類が用いられた。ハースト作品では、すべてが剥製ではないし、生きた昆虫（ハエや蝶）をも展示しているが、この記事によればすべてを積算すると100万個体を数える生物が「犠牲」となったという。

こうした論調の底流に存在するのは、前述したシンガーや哲学者トム・レーガンによる主張である。人と動物の関係性を考察する倫理学者伊勢田によれば、シンガーとレーガンは動物の権利や動物への配慮に関し「非常に異なる枠組み」を持っているが、議論の構造はよく似たものであり、「動物解放論が動物の権利運動の倫理学における理論的根拠となつて、この数十年で欧米における動物の扱いが大きくかわる原



fig.12 動物福祉、動物愛護団体発行のパンフレット 2000年

動力となってきた」のである<sup>\*20</sup>。レーガンは「生の主体(subject of life)」という考え方を示し、ある基準を満たす生の主体は内在的価値を持つのであり、その価値を尊重するように扱われなくてはならない、とする（尊重原理）。詳述は割愛するが、レーガンは動物の「毛皮をはぐこと、狩猟、見世物としての利用、売買」も認めない立場である。一方のシンガーは功利主義の立場から、幸福の量が少しでも多くなるような選択肢をとる。シンガーの理論は工場畜産や屠畜に関して論争の根拠となった。よく知られるベンサムの「問題は彼らは苦しむことができるか、なのである」は、動物の苦痛からの解放を求める人々にとり、基本的な拠り所となっている<sup>\*21</sup>。

さらには20世紀後半から顕著になった環境問題に关心を寄せる人々の中には、地球環境そのもの、つまり森林伐採や二酸化炭素排出問題から生じる気候変動等とともに、生態学を基礎とした人と動物の関係を再考する動きが現れる。生態的中心主義と呼ばれる理論を基礎とするこの考え方により、現在の環境問題では生態系の保護を捉える立場から、生態系中心主義となっている。国際的な環境保護運動の出発点となった地球サミットのリオ宣言(1992)では「地球の生態系の健全性と統合性の保全・保護・回復」が求められた<sup>\*22</sup>。

むろんシンガーやレーガンのみならず、多くの理論が提出されており、それらを根拠として活動する団体も多岐にわたる。彼らは無用な殺害や工場畜産への嫌悪、動物に苦痛を与えることへの非難、動物実験廃止等、運動団体は積極的にメディアを活用し公衆へのアピールを推進してきた<sup>\*23</sup>。「芸術のために動物の死を利用する」ことへの非難は、程度の差こそあれ、こうした倫理的、道徳的価値観の諸問題を内包するのである。

では、自然史博物館で教育用途として剥製が展示されるならば、非難を免れるのだろうか。美術作品として美術館やギャラリーで、剥製をさらに加工したものを展示することが非難の対象なのだろうか。一般的には自然史博物館で標本として展示されている剥製を嫌悪する人は、そう多くないのではないかと考えられる。それはあまりにも見慣れた光景であり、大多数の標本がその種の生きている姿を再現しているため、違和感を持つことが少ないからであろう<sup>\*24</sup>。しかし前述した作例にも見られるように、近年の剥製美術作品では、剥製にさまざまな加工を施し、作家の意図するコンテクストの中で新たな意味を付与されるケースが多い。その場合は動物愛護や動物の権利、福祉に関わる人だけでなく、ただ普通に展示室を訪れる鑑賞者にとっても多少の嫌悪を感じる場合があるかもしれない。その違和感にこそ、作家が剥製美術作品を展示することの意味をわれわれが見出す可能性があるのではないか。批判や非難の的となる作品は、否応なしに、人と動物の関係や、地球上で人が自然に対してあるまう態度について再考を促す。制作者と剥製美術を非難する側とが相反するように見えて、実は鑑賞者にとっては同じ課題に直面せざるを得ない状況が生まれているのである。

ハーストの作品を論じた美術史家リチャード・ショーンは次のように語る。「1990年代には、病にかかり、死にゆく動物、解体処理される家畜のイメージが、メディアを通じてわれわれに執拗に襲いかかってきた。ごく最近では口蹄疫流行の際に、薪で燃え盛る炎のなか、焼却処理される家畜のイメージがそうだった。「医学的」動物実験や、動物のクローン作製、リサイクルされた餌、BSE、そして地方（田舎）の残酷な「スポーツ」まで、これらの諸問題はわれわれに、動物福祉、食肉消費、そして慣習的な地方の伝統から現代的感受性の問題についての再考を強いる。家庭で飼われるペットでさえ、こうした問題の対象となった。感染症にかかった動物の餌を1980-90年代に輸出していた主要国として英国は、ほとんど確実にBSEの感染源であり、新たな世界規模の苦痛の源泉だと見なされている。これらすべてを念頭におくと、90年代半ばからの、二つ割りにされ解体された牛や豚などのハーストの作品は、避けられない共鳴（共振）を帶びるのである。<sup>\*25</sup>」

この文章の中には、いくつもの考察すべき課題が含まれている。先より述べてきた動物の権利や動物福祉、動物への配慮に加え、人の消費欲求や効率的な生活の追求が生み出す、人と動物のいびつな関係は、「生と死」にまつわる素朴な感情をわれわれに呼び覚ます。とりわけ「死んだ動物」が剥製

として、あるときは生き生きとしたその姿を表し、あるときには死そのものをグロテスクに表すとき、われわれ人間の営為がどこかでその「死」に関連づけられたものとして立ち現れてくるのだ。剥製にはどこされた美術家による加工は、自然史博物館に展示される標本としての剥製とはまったく異質な意味を付与し、美術館やギャラリーの無機質な展示空間で再生され、蘇るのである。そして作品を鑑賞する人間は、各々の立場や経験に沿って剥製美術と向き合うこととなる。

しかし、心に留めておきたい点がある。人と動物の関係について議論される中で、以下の宮崎の言葉は示唆に富む。「動物をめぐる言説は、人間／非人間の対立以前にあって、人間と動物の連続性——生きものとしての権利や苦しみ等——を根拠に置くと称しつつ、しばしばそのような根拠をあらかじめ人間に実体化された意味として見いだしており、實際には、かえって人間中心主義的な諸前提を強化してしまうという事態を招く。」宮崎はデリダの動物論を参照し、こう述べる。「『動物権利』論の多くは、デリダにとって、こうした点から脱構築の対象になるだろう。つまりそれらは、動物を人間たちの暴力から守ると主張しながら、そのような大義のもと、むしろ人間と動物というヒエラルキーを温存し続けるのである。<sup>\*26</sup>」

剥製美術を目の当たりにするとき、これまで述べてきたようなさまざまな思考の網がわれわれを取り巻いていることを意識せざるを得ないと同時に、人と動物の関係から透け見えてくる人間中心主義的な傲慢さを感じ取る繊細さを持つことが求められるだろう。

#### 4. おわりに

人と動物の関係が表された造形作品は、それこそ先史時代から数多く制作されてきた。各地の民族が有する神話や信仰においても、おそらく動物が存在しないことはないだろう。造形の手法は時代や地域で異なるが、人間がみずからを探求するため、あるいは人間が生きる社会を探求するために人間は動物を造形してきた。本稿で述べてきたような、剥製を用いた作品が展示され鑑賞されるとき、制作者の意図を知り、作品と向き合い、われわれは再び、人は何ものなのかをみずからに問いかげざるを得ない。科学的知識と技術を蓄積させ進歩させてきたわれわれは、地球の限られた資源や予測される気候変動などさまざまな研究をもとに、人間がどのように生存可能かを模索している。いまや多義的な意味を持つとされる「生態学」と、美術作品とが関わり合いを持つ状況が、とりわけ無尽蔵に制作され発表される「剥製美術」を目にす

る21世紀において、人と動物の関係についてのいっそう多角的な議論を触発することは疑いがない。

本稿は剥製美術を考察する一歩として、現代美術における作例を紹介しつつ、倫理的な諸問題に焦点をあて論述した。しかしながら美術作品としての美的価値について考察するまでには至らなかった。その点について今後の研究課題としている。

#### 註

- \* 1 「この十年、現代美術家が作品を制作するために動物学的標本をますます使うようになっており、そのことはわれわれ人間と自然界との関係について問題を提起している。」("Over the last decade contemporary artists have increasingly been using zoological specimens to create art that poses questions about our relationship with the natural world." Tom Ireland. Back from the Dead: in *The Biologist*, vol.60 no.4, pp16-19. この記事では、ロンドン市内にぎやかなハックニー区にある二つの「剥製スタジオ」に言及している。そこは大変人気を博しており、誰でもが気軽に剥製技術を学べると述べている。また、ハートフォードシャーの自然史博物館で35年剥製技師として勤務している方の話を紹介している。「最近は美術家や美術学校の若い生徒たちからの依頼が非常に多くなっていますね。たいていは、若い女性です。」
- \* 2 『広辞苑』(1993年)ではこの定義であるが正確を期すならば剥製は「乾燥標本」の一種類であり、剥製標本には大別して二種類ある。研究用の「仮剥製標本」は形を生存時の状態に似せる必要がなく、哺乳類では腹部または胸部を切開して皮をはぎ、四肢の末端近くだけを残したあと詰め物をして切開部を縫合する。一方、教育用の「本剥製標本」は、芯を実物の体とほとんど同一につくり、でき上がりが生存時と寸分違わないようにすることが理想とされている。眼にはガラス製の義眼を、耳にも適当な芯を入れるなど工夫されている。また短毛の大型哺乳類等は筋肉や腱、血管の状態までも示し、いきいきとした姿を再現しようとするなど製作には高度な技術を要する。(『ブリタニカ国際大百科事典』1995年、727-729頁。)

- \* 3 Paul Grinke. *From Wunderkammer to museum*. London, 2006, p.13-16.

- \* 4 狩猟と剥製は切り離すことができない。貴族たちの狩猟のみならず、19世紀以降に盛んとなった一般の狩猟愛好家たちもまた、こうしたトロフィー・ヘッドと呼ばれる剥製

をみずから作成することもあり、狩猟の指南書には剥製製作の手順も掲載されていたという。19/20世紀転換期の米国における剥製術の発展について論じた丸山雄生によれば米国では「19世紀末から1920年代にかけて、剥製術は最盛期を迎えた」とされ、剥製師カール・エイクリーが担った多層的役割は「自然史博物館においてリアリズムのために奉仕した展示技術以上の役割を果たし、独自の発展の中で新しいリアリティを作りあげていった」。(丸山雄生「カール・エイクリーと剥製術の発展——20世紀転換期アメリカにおける自然、文化、科学の境界——」『アメリカ史研究』no.35、2012年、115-133頁)。また、美術史家Martin Kempは、探検家、自然史家として主に南米ガイアナを渉猟した人物、19世紀英國のCharls Watertonによる収集に関して述べ、彼が本国に持ち帰った動物を自ら剥製にし、Cabinet(コレクション展示・保管用の部屋)を作りあげたことに触れている。(Martin Kemp. *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago and London, 2007, p.169.)

- \* 5 柿崎博孝・宇野慶『博物館教育論』玉川大学出版部、2015年、29-30頁、

- \* 6 生物学者エルンスト・ヘッケル(Ernst Haeckel, 1834-1919)が著した『自然創造史』(Naturlichen Schöpfungs geschichte (1868))や1899-1904年にかけて刊行された『自然の驚異的な形』(Kunstformen der Natur)は広範に読まれ、哲学、宗教、芸術と科学とりわけ進化や生命起源についての議論が盛んに行われたのが19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパの状況であった。ヘッケルは「ミッシング・リンク」にも関心を寄せており、画家ガブリエル・フォン・マックス(Gabriel von Max, 1840-1915)が制作した《ピテカントロpus・アラルス》(1894年)を非常に気に入って『自然創造史』の第9版以降にはその口絵写真に掲載したほどであった。また、ゴリラの骨格標本を購入しイエナ大学の自身の研究所に置いていたという。(Britta Lange. Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommunikation in Inszenierungen des Gorillas nach 1900. in : *Sichtbarkeit und Medium - Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. Anja Zimmermann, Hamburg, 2005. S.193.)

- \* 7 Dawn Sanders and Jill Hohenstein. "Death on Display: Reflections on Taxidermy and Children's Understanding of Life and Death." in *The Museum Journal*, vol. 58, no.3, July 2015. pp251-262.

- \* 8 見世物ではないが1901年ベルリンで開催された狩猟展示

- 会に出品された大型ゴリラの剥製は、プロイセン王も、彼自身よりも大きいこのゴリラを「見たい」と言ったという。Britta Lange. Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommenz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900. in : *Sichtbarkeit und Medium - Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. Anja Zimmermann, Hamburg, 2005. S.185.
- \*9 1868年ハンブルクに創立されたUmlauff社は、各地で仕留められた動物を剥製その他の標本にし、流通させていた。註6で述べたヘッケルのゴリラ骨格標本もUmlauff社が1905年に1,500マルクで売却したものである。Ibid., S.193.
- \*10 「動物を剥製する技術方法は、欧米諸国においては余程古くより行はれて居たやうであるが、我國にては、明治の初年に織田信徳、名倉宗次郎、榎某の三氏が此の事に着手させられたのが抑その始めである。」日本で当時、卓越した技術で評判であった剥製師・坂本福治は、明治30年頃教育博物館にあった外国製剥製を見て、大学の動物学教室へ通うなどして剥製製作の道へと進んだ。その坂本は「明治廿七年には、帝室博物館の象の剥製と骨格を作製し、同廿八年宮内省の御用を承はり、明治大帝の御愛馬金華山號を謹製した」。「(「剥製の沿革」および「坂本福治氏の略歴」『近代日本狩猟図書館』第11巻、出版科学総合研究所、1981年のうち、昭和6年に発行された坂本喜一『動物剥製及標本製作法』、平凡社、5頁、198頁による。)
- \*11 アッサンブランジュのオブジェとして剥製を用いたジョアン・ミロ、ジョセフ・コーネルらもまた数多くの剥製（とりわけ鳥類）を用いた作品を制作している。(Petra Lange-Berndt. *Animal Art Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München, 2009, S.32-54.)
- \*12 テート・モダンで開催された展覧会（2012年）に関連してキュレーターのAnn Gallagherと展示室を回りながらインタビューに答える動画より。（2012/04/04に公開 "Damien Hirst at Tate Modern" by Tate. <https://www.youtube.com/watch?v=YWSb9QMIoQ>）
- \*13 <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097> artnet の記事より。
- \*14 2011年、東京都現代美術館で展示された名和の《PixCell》（「名和晃平——シンセシス」展）、リーフレットには、名和が鹿の剥製をネットオークションで取得したと記されている。また、東京都台東区にある剥製製作の専門店「上野剥製所」によれば、近年、幾人かの美術家から剥製の購入依頼を受けているとのことである。
- \*15 Larsen's Lost Water, curated by Edwina Fitzpatrick, 13 Nov-11 Dec, 2015 at Wimbledon College of Art, Wimbledon Space, London. 「ラーセンの棚氷」は南極半島東岸にあり、この棚氷の崩壊は、地球温暖化の影響により加速していると言われている。
- \*16 註15を参照。
- \*17 Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself*, New York, 2014. 本書にはマーク・ダイオンを始め、21組のアーティストたちによる剥製美術作品が収録されている。各作家のモティベーションや表現意図はさまざまであるが、多くの作家が自ら剥製技術を学んで制作している。彼らの中にはヴィーガンや菜食主義者が多い。
- \*18 ピーター・シンガー、戸田清訳『動物の解放』人文書院、2011年（改訂版）
- \*19 <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097> 2017年4月25日閲覧。
- \*20 伊勢田哲治『動物からの倫理学入門』名古屋大学出版局、2008年、47-49頁。
- \*21 同書、237-246頁。
- \*22 同書、45-47頁。
- \*23 世界最古の団体「動物虐待防止協会」(RSPCA1824年設立) や「動物の倫理的扱いを支持する人々」(People for the Ethical Treatment of Animals、PETA1980年設立) が代表的な団体であるが、なかには米国・英国でテロ組織と認定されている、破壊行動をも実行する団体「動物解放戦線」(ALF1976年設立) も存在する。動物実験については、全廃を求める立場、一部容認する立場等さまざまに運動が行われてきた。現在の状況はなんらかの形で実験動物へ配慮することが欧米では法制度上でも整備されており、大企業のなかでは廃止する例も出てきている。日本では1980年代に動物実験反対運動が輸入され実験動物に関する条文が2005年の動物愛護法改正時に盛り込まれた。
- \*24 ところが2015年、沖縄県立博物館で開催された「大哺乳類展」では、展示の剥製に対して「剥製を並べることは、ハンターの行為を正当化し、動物虐待につながり、子どもたちに悪影響を与える」という苦情があったという。この展覧会の剥製動物たちは国立科学博物館所蔵のヨシモトコレクションから成っている。「初めは、財力にものをいわせた、世界中から狩猟によって得た自分のための剥製群であった。のちにヨシモト氏は剥製のもつ標本としての重要性に気付き、保存資料や教育普及目的の展示用としてその

剥製を日本の国立科学博物館に寄贈」したもので、主任学芸員の山崎仁也氏の発信に筆者はまったく同感である。このような苦情が寄せられている事実に却って驚愕した。山崎氏はこう述べている。「これらの剥製群を、単に個人所有の自己満足で終わらせていたら、間近で本物にふれあえる機会は我々には与えられなかつた。ましてや沖縄である。どれほど人が一生の間に大型哺乳類に直接会えるのだろうか。大哺乳類展を“開催するため”に新たに動物をハンティングして剥製にしたのなら、批判を甘んじて受け付けて余りあろう。さらに、後になって改心したからといって、ヨシモト氏が自然の動物たちを自らの狩猟欲のために殺めた事実は消えないだろう。しかし、今はもう手に入らない、収蔵庫に保存されている貴重な剥製資料群を他の一般の人々が間近で目の当たりにできるとしたら、これは罪滅ぼし云々関係なく、教育効果があることは自明である。」(沖縄県立博物館・美術館 学芸員コラム「大哺乳類展の苦情」) <http://www.museums.pref.okinawa.jp/museum/column/column105/index.html> (2017年4月25日閲覧。)

- \*25 Richard Shone, "Power to amaze". in: *Damien Hirst : Pictures from the Saatchi Gallery*. Booth-Clibborn Editions, London, 2001, pp.86-87.
- \*26 宮崎裕助「脱構築はいかにして生政治を開始するか デリダの動物論における『理論的退行』について」『現代思想(特集:人間／動物の分割線)』2009年7月号、143頁。

#### \*図版クレジット\*

fig.1 コペンハーゲンの医師 Ole Worm (1588-1654) の「驚異の部屋」  
©1984, Diana Parikian and Bernard Quaritch Ltd; 2006, Bernard Quaritch Ltd. (Paul Grinke, *From Wunderkammer to museum*. London, 2006. P.95.)

fig.2 ドイツ、モーリッツブルク城  
<https://www.schloss-moritzburg.de/en/events-and-exhibitions/>

fig.3-a, 3-b 慶應義塾幼稚舎 撮影:新良太

fig.4 ベルギー王立中央アフリカ博物館のジオラマ  
©講談社  
小畠郁生編『世界の博物館9 ヨーロッパ自然史博物館』講談社、1979年。

fig.5-a 仕留められたマウンテン・ゴリラ  
*Brehms Tierleben. Allgemeine Runde des Tierreichs*, Hrsg. Professor Dr. Otto zur Strassen, Leipzig, 1922 (Vierter Band).

fig.5-b ハンス・マイヤーによるゴリラの剥製  
*Brehms Tierleben. Allgemeine Runde des Tierreichs*, Hrsg. Professor Dr. Otto zur Strassen, Leipzig, 1922 (Vierter Band).

fig.6 ロバート・ラウシェンバーグ《モノグラム》1955-59年  
Moderna Museet, Stockholm. (*Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York, 1997, p.137.)

fig.7 マーク・ダイオン《Ursus Maritimus》London Project 1991.  
©Mark Dion/Ausst. Kat. Dion 1997, s.47.  
(Petra Lange-Berndt. *Animal Art Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*. Vg. Silke Schreiber, München, 2009, p.160.)

fig.8 「ラーセンの失われた海」展 2015年  
<http://events.arts.ac.uk/event/2015/11/13/LARSEN-S-LOST-WATER/>

fig.9-a, 9-b ピーター・グロンクイストによる剥製美術作品  
©2014 Robert Marbury  
(Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself*, New York, 2014, pp73-75).

fig.10 ケイティ・インナモレイトによる剥製美術作品  
©2014 Robert Marbury  
(Robert Marbury. *Taxidermy Art - A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it yourself*, New York, 2014, p.59).

fig.11 デミアン・ハースト《The Beheading》2006-2013年  
©2013 Qatar Museums Authority, Science Ltd and Skira editore.  
©Damien Hirst and Science Ltd.  
(Exhibition catalogue. *Damien Hirst - Relics*, Milano, 2013, p.157.)

fig.12 動物福祉、動物愛護団体発行のパンフレット 2000年