

『インスタレーション考』
— 建築と都市を作り出す可能性を求めて —
My personal views of Installation art:
— Serching for a possible approach to architecture
and urban planning —

伊 熊 昌 治

1. はじめに

以下に3人の著者による制作に関わる手法ともいえるべき言説について列挙してみる。

イギリスの政治思想家であるバーリンは、「狐はたくさんを知っているが、ハリネズミはでかいことを一つだけ知っている」というギリシアの詩人の詩作を引用し、「(中略) ただ一つの普遍的な組織原理によってのみ、彼らの存在と彼らのいっていることが初めて意味をもつような人々」^{×1} (一元主義のハリネズミ) と「しばしば無関係でときにはお互いに矛盾している多くの (中略) 目的を追求する人々」^{×1} (多元主義の狐) と二分している。

高浜虚子は句について、現実をありのままに描写する「客観写生」に於いては「自分を打ち出すだけの句は醜い、主観を消し、淡々と描写してこそ人々の深い共感をよぶ」^{×2} という考え方を提示した。この「客観写生」に接して「俳句もデザインも似ている」と切り出した工業デザイナーの深沢直人は、「自分の存在を消してしまう。消したからこそ沸き立ってくる美の存在がある。」と語っている。「美」の存在があるかは、不確かであるが、自分の存在を消しても尚かつ沸き立ってくるものがあるのは確かのように思われる。「そこには日常で体験した共有の記憶が埋め込まれて」いて、「人によっては、まったく同じではないまでも、そこで詠まれた情景や現象を十分に推

測し、思考の中に結像できるだけ共通性をもっている。…その体験や情景が、作者個人の思いと重なった特殊なものであればあるほど、それは主観的表現となり、聞かや、見るに耐えないものになってしまうのである。』^{×3}とした。

批評家であった大島哲蔵はかつて建築について、「知的な建築には2つの種類が考えられる。1つは作家が知的な操作を空間に封じ込め、それを観察者が読み解く『操作された建築』、もう一つは作家が知的なフィールドを用意し、そこに関与する者が条件を変化させる『操作する建築』である。むしろ後者（中略）が私たちの関心に属し、いわば形式やテーマが与えられる中で、連歌をやりとりするような形式である。』^{×4}と言及した。

これらの言説は連歌のように想起する部分を示しているとともに、芸術のなかに潜むバーリンと同様の二つの方向性を示しているのではないだろうか。前述のハリネズミと狐の方向性である。

以上のような観点に基づき、インスタレーションについての手法や作家の作家性について、その作品を鑑賞する鑑賞者・観客・オーディエンスの介在の有無を通して考えてみたい。そしてその考え方からインスタレーションに限らず建築空間や都市空間を扱う際にも有効な手法ともいうべきものを抽出してみたい。

2. インスタレーションにおける他者の介在性について

今回紹介するインスタレーションに共通と思われる内容を以下に記す。

- 1) その置かれる場所、スペースあるいは土地の状況によって、配置や布置は変化する。しかし変化しないものも通底に残存している。

或る特定の場所、特定の空間との関係が密接に対応しているという点ではいわゆるサイトスペシフィックという概念の基本的部分を含んでいる。

- 2) 鑑賞者に想起と移動による視点の変化を促す構成
- 3) 鑑賞者が同化し、演者にもなる構成

後述する事例①と事例②「浮遊する気たちのために」において、醍醐寺でのインスタレーションと京都の町家の土間での展示では当然その配置は変わっているが、醍醐寺に漂う「気」と町家に漂う「気」を捉えようとする試みや、ガラスやステンレス半球、そして半球に汲まれた水面が反射する景色や風により漂う景色、透過する土間等の景色は観客の見る位置や動きで多様に化する点は共通している。そしてその景色を見ることで各人それぞれの想起が連歌のように流れていく。



写真1 見の人、見られる人、写真を撮る私と同じ空間上にある。



写真2 見る人は演者になり、相互に関係を持ち始める。

事例③と事例④「一粒の雫から」では使用されたガラスの筒は同じものでも、仁和寺と日本板ガラスショールームでの展示では配置、布置は当然変わっている。また周囲を微利（細かい碎石）で埋め尽くした仁和寺に対して、日本板ガラスショールームではOAフロアーを利用し、周囲には那智石を使用している。

多少の差が生じていてもインスタレーションでの基本の考えは変わらず、音に耳を傾ける人の心を必要とし、水をかける仕草や音を聞く立ち振る舞いが観客自ら演者として他の観客の中に建ち現れる。

近畿大学の基礎造形演習の延長としておこなった事例⑤「私はどこにいたのだ」2008年、事例⑥「終わりのない不条理からの脱出」2009年においては、学校内の公共の場であることからその場所の制限があった。同じような広さではあったが場所によりその発表形態はかわる性質のものであった。

段ボールの人形の形は受講生の意思によるものであり、かつ最初から想定されて制作されたものではない。従って受講生の人数によって人形の形は左右され、受講生の制作する意思によって人形のポーズは多様となる。しかし



写真3 見る人がタイトルやインスタレーションから様々な想起する。

この周囲を廻ることで様々な光景の重なりが発見できる構成になっており、見る人がタイトルやインスタレーションから想起していくものはそれぞれの人生に照らし合わせて様々となり過去と現在とそして未来を繋げていくことを図ったものである点は事例⑤と事例⑥とも共通している。

事例①「浮遊する気たちのために」(第10回「京を創る」出展作品)

於 醍醐寺(京都市) 2000.05

心気・元気・活気・空気・雰囲気・和気・人氣・精気・根気…様々な状態、活力生命の原動力となる「気」。醍醐寺の境内を漂い、包み込んでいく「気」。

「気」はあらゆる形で私たちの前に姿を現してくる。境内にたどよう「気」をとらえる無数のパラボラアンテナ。あるいは地中に数え切れない程埋め込まれた地雷。あるいは早朝の蓮池の中をゆっくりこぎ出してみる朝靄の中の世界。場にみなぎる緊張感と浮遊する「気」の発する言葉に静かに耳を傾けてもらう為の装置。

写真4 (右) 空の映り込みとガラスを通しての地盤面。風が通りすぎる際に揺らぐ水面とサイコロの奏でる音

写真5 (下) ある定点では観光名所のような景色もつくりだす。



事例②「浮遊する気たちのために」

於 吉原邸（京都市）2000.07

上京区の町家<吉原邸>にて生活に密着した芸術空間の実現として展示。

改修された町家の中で、ガラスに映り込む千本格子や通り庭の吹抜け、アルミパネルを通してこの家に漂う「気」を感じ取る。



写真6（上）
町家の土間に
映る格子

写真7（左端）
ある定点で暖
簾や格子窓の
錯綜する風景
が見られる。

写真8（左）
はしり庭吹き
抜け部分の天
窓を映し出す。

事例③「ひと粒の雫から」(第11回「京を創る」出展作品)

於 仁和寺(京都市) 2001.05

生命体の70%は水分で構成されてる。

地球表面の70%も水分で構成されている。水の存在が気流を起こし、雨を降らせ、川をつくり、土壌を肥沃にし、木々や草木を育てます。水と太陽のエネルギーをうけて我々は生活している。一粒の水滴、雫から連鎖的に想起されるこれら自然界の循環を再認識する為の装置を設置した。ガラスの水琴窟の中を歩き、一滴の雫が落ちる瞬間を見、耳を傾けることで今まで聞こえてこなかった様々な周囲の環境にも注意をはらうことができる。この装置を体験する事で水を意識し環境を意識し、自然界の連なりを意識してもらうことを目指した。



写真9 子供に音を聞かせようとする母親とのほのほのとしたシーン



写真10 必死に聞こうとしている子供の姿



写真11 音を聞いている人を見る



写真12 音を聞いている人を見る

事例④「ひと粒の雫から」

於 大阪日本板ガラス OVA 2002.02

一粒の水滴、雫から連鎖的に想起されるこれら自然界の循環を再認識する為の装置を設置します。ガラスの水琴窟の中を歩き、一滴の雫が落ちる瞬間をガラスの筒越し見ることができる。さらに一滴の雫の音に耳を傾けることができる。一滴の雫の音に耳を傾げることで今まで聞こえてこなかった（聞こうとしなかった）様々な周囲の環境の音にも注意をはらうことができる。静かに耳を澄ませて、一粒の雫の落ちる音（ね）を聞いてみる。この装置を体験する事で水を意識し環境を意識し、自然界の連なりを意識してもらおうという計画。



写真 13（右上）OA フロアーの上に配置



写真 14（上）スーツ姿の紳士も童心？に戻る

事例⑤「私はどこにいるのだ」

近畿大学 2008.07

身体感覚基礎演習では「身体」をテーマに「人体寸法の測定からもう一人の自分を作成する」ことを行なった。段ボールで各自の設定した測定箇所をもとに製作した「分身」に各自の名前を記名した時、不意にこの「分身」を捨てることに苦痛を覚えたことは、ある瞬間に切り取って作成した「分身」は既に私のものではないにもかかわらず、固有名の刻印によって「私」に近づいたことを意味しているのだろうか。取り替えのきかない、我が子のようなかけがえのない「私」。記名をしていなければ、どこの誰だか不明であったものが記名後、それほど多くはない「私」を知っている友人＝他者に「私」の寸法が知れ渡る不愉快さも感じたのだ。

これら一度記名された「測定されたもの＝body」が、再度その名前を消され、「受容体＝receptacle body」として架空＝虚？の「私」に絡みついた状態を構成してみた。中央の「受容体＝receptacle body」は「ほんとうの私」のはずだが…？

この中央の「受容体＝receptacle body」は全身をアルミ箔で被覆（被服）されており、周囲を囲っている架空＝虚？の「私」の「受容体＝receptacle body」を映し出している。

しかしアルミ箔はなめらかでなく、乱反射をするため、決して周囲の「受容体＝receptacle body」そのままでなく、いつもどこか歪められた姿で映し出される。

写真 15 (上) 写真 16 (中) 写真 17 (下)
いずれも中央の受容体を眺めた光景



事例⑥「終わりのない不条理からの脱出」

近畿大学 2009.07

終わりのない、不条理な檻からの脱出

オマエ ハ ココニ イルノダ。セカイ
ハ ココ シカ ナイノダ。

抜け出ようとするが抜け出せない「桎＝檻」なぜなら我々は無意識のなかで育まれた共同存在の中に生まれ落ちてしまっているから。この生まれ落ちた「場」からの脱出を何度も試みる事になる。無意識の中で増殖していく、共通言語である日本語・常識・規則・人間関係・既成概念・習慣・慣習。今ここで大学教育を受けている事自体が既に日本という国家の教育システムにのっかっているのだ。脱出しても、また新しい「場」が存在して、また「桎・檻」を自ら作り、その中からの脱出を試みる。「場」からの脱出行為は無限に繰り返され、無為の行為になるのだろうか。周囲の社会を映し出し、自分自身の存在を消去する不条理な「桎・檻」。またその中でうごめいているのは全て「私」である。肉体は一つなのに、すでに役柄として他人に対して演じている。

この「桎＝檻」をその外から冷静にあるいは無関心に眺めているのは「他者」「この私」が勝手につくった「桎＝檻」でもがき苦しんでいるのを眺めている「他者」の存在を忘れてはならないだろう。

我々は、この不条理な檻からの脱出劇を永遠に繰り返す運命にあるのだろうか。



写真 18 集会室に設置された作品



写真 19 虚像の世界を映し出す？



写真 20 外から眺めている「他者」

3. アーティストの作品における他者の介在性について

前述の6種類の事例において共通している点は「他者」＝観客＝鑑賞者＝オーディエンスの介在という点と、その置かれる「場所」＝スペース＝空間による変化・順応可能という二点と考えられる。以下にこの二点の特徴について、場所や時間を超え、更に他者の介在性の強いと思われるいくつかのアーティストの作品について一瞥してみる。

1) ペノーネの作品について

イタリア、アルテ・ポーベラの一員として組み込まれ、現在もその活動を行っているペノーネの作品は当初より一貫した作品制作プロセスがあるようである。

つまり生物や自然界の物質の中に潜む成長過程（＝時間とよんでもよいかもしれない。）や潜在的な成長の軌跡をペノーネの手によって顕現化させることといっても過言ではないだろう。^{文5}



写真 21 4メートルの木 1933
ジョゼッペ・ペノーネ
豊田市美術館 19970805～1103
展覧会カタログより



写真 22 豊田市美術館ペノーネ展
20090707～0923

2) 人体測定公開制作の場について

1960年3月9日国立現代美術画廊（パリ）

「正装した客の見守る中、これまた正装したイヴ・クラインの「指示」のもとで、3人のヌードモデル（生きた絵筆）が、自らブルーの顔料を身体に塗りつけては、それを紙に押し当てるという「作業」をおこなう。イヴ自身の作曲になるモノトーンシンフォニーがオーケストラにより演奏される。イヴ自身はこの物理的な作業から距離をとり、自らは手を汚す事無く作品の成立を



写真 23 「人体測定」公開制作風景
イヴ・クライン 1960^{※7}

見守る。この最後の点は重要である。なぜなら、彼によればこれによってこそ、彼の試みは、アクション・ペインティングのそれと区別されるからである。…」^{※6}（「」は筆者の加筆による。）「…彼ら（アクション・ペインティングに画家達）は俳優になりきってしまうことにより、観客との間を分かち第二の境界をそのままにしておく。これに対してイヴはモデルの作業と一定の距離を保ち、おまけに正装に身を固めることにより、観客にも接近する。文字通り彼は観客と共に作品の生成に居合わせるのである。俳優にして演出家にして観客としてのイヴ。…」^{※6}

ここには「指示」を出すイヴ・クライン（俳優）と「作業」を行うヌードモデル、観客となるイヴ・クライン、それを最後まで見届けるイヴ・クライン（演出家）といった錯綜する作家（俳優）と観客と演出家の関係が読み取れるであろう。

この関係を成立させるためのルールは、自らが演出家であり、また俳優として振る舞い、「観客に見せる（魅せる）こと」を主眼としたアクション・ペインティングのルールとは当然異なる次元のルールと言えるであろう。

4. おわりに

インスタレーションを通して見える一つのルールについて

上述した事例から見てきた、作家（俳優）と観客と演出家の錯綜する関係を成立させるようなルールを「メタ・ルール」と呼ぶ事とする。

醍醐寺・仁和寺でのインスタレーションでは観客が自らヌードモデルの「作業」と同じく、作品



写真 24 見る人が演じる側に。写真を撮っている私も見られている。

に関わることで、他の観客がその図式を認識するという構図が成立している。さらに演出家である作家が不在でもその光景は持続するという点が特徴であると考えられる。

これは建築家、青木淳が提唱している「遊園地と原っぱ」という考え方で説明ができそうである。「遊園地」というのはあらかじめ先取りした施設があって、「あなたはこうしなさい」（あなたはこのような作品を見なさい。）ということが指示されているような空間を示している。滑り台があればそこで滑りなさいという暗黙の命令がなされているし、またその命令以外の想定外の行動を阻止しようとする。（ユニバーサルデザインもややもすると自然にそういう行動をとるようにしむけると言う点では危険な部分も含んでいると言えるであろう。）ジェットコースターでは観客にただ座るという行為のみを強制する。これに対して「原っぱ」では何をするかは全くの自由である。「原っぱ」のモデルは形態と機能が一对一ではないので、使う人（観客）が主体的に機能や使い方を発見していくような空間を提供しようとしている。「原っぱ」はどこかで、人為的につくられたスペースであり、自然に放置された「野原」というスペースとは異なる性格をもっているようである。「何

でもよい」わけではなくある種の強い形式性を含んでいると思われる。^{文8}

ウンベルト・エーコの『開かれた作品』は観客や鑑賞者に開かれているように実はある種の規則を知らないと全く理解できないという作品に潜んでいる特徴を示していると思われる。

熊倉敬聡はその著のなかで1960年代に記されたウンベルト・エーコの「開かれた作品」に対して、「エーコの「開かれた作品」が美学的には「開かれた」ものでありながら、社会学的にはあくまで芸術のエリート集団という美学的言説の特権的少数者にしか関わりをもたなかった…「作品」を解体するために意図的に偶然性をプログラムしようとするような欲望…」であるとしている。^{文11} 続けて彼は何のシナリオもなくその場の会話から生起する物理的・社会的環境にある、あらゆる要素の開かるような手法を用いて、老人ホームで「作曲」をおこない、いわゆる楽器がなくとも肘掛けをたたいたりする「楽器」を使用し、文学的でもない思いついた「歌詞」や会話の断片でも何でも「歌詞」になりうるという。「作品」という概念自体へのラディカルな無頓着性についてここまで開かれた先に何があるのか私には理解できないが、上述の一連の行動においても熊倉敬聡氏の演出があって老人の方達の「作業」があって、それを熊倉敬聡氏が見守る構図は成立しているように思われる。

この「演出」に見られるルールも一つの見方として、「メタ・ルール」と呼べるのではないだろうか。

ニコニコ動画中の「B^b」というサイトでは、あらかじめ決められた「B^b」という調で、決められた長さの時間の曲を各自が投稿し、選択された数十曲をYouTube上に配信している。この選択された数十曲をランダムにクリックすると、独自のメロディーを聴くことができる。この一見自由な行為もあらかじめ決められた「メタ・ルール」に基づいており、更に、投稿された「曲」から、「誰か」が数十曲に選択しているという意志（メタ・ルール）が隠れている。

以上の考察より抽出されたメタ・ルールはその読解と解説が必要ではある

が、作家中心の作品とは異なる性質の作品を提示していくことになる。一種の融通性は作家の作家性とは異なる流れとしてその存在を見て取れるものであろう。そしてこのようなメタ・ルールによる手法は建築や都市の設計手法においては、かつての大島哲蔵氏が「…都市でも同じような関係が成立すると思われ特定の建築や街区に照明があてられ、隠された含意が発掘され、新しい刺激が付加されて意外な局面がひらかれてゆく、…」^{文4}と語ったように、都市のあり方にも適応可能であるはずである。コーリン・ロウの著「コラージュシティー」で述べているように都市のあり方や建築のあり方や設計手法として、上述の手法が新しい構築・構成に有効な手法の一つになるのではないかと考えている。^{文12}

「無名の風土的建築の中に価値や意味を見いだすことはむしろ一種の風潮と化しつつある。…一方では無名性、風土性そのものを物神化する危険を含んでいる。…無名性、風土性そのものを良しとするのではなく、自己の想像力を含めた全感覚でその中の生活のあり方を探知し、そこでの生の充実にのみ価値を認めること、…」^{文13}の重要性を建築家、渡辺武信はその訳書のあとがきに記している。

京都の伝統的な町家の個々の構成エレメントを分析することは、もちろん大切なことだが、その複合から構成されるトータルなイメージというものが集積して都市が構成されてきたことを考えるとこの「メタ・ルール」という手法による都市の構成のしかたや建築の構成のしかたについて模索する事も有効であると考えている。

インスタレーションについての手法や作家の作家性について、さらにはその作品を鑑賞する鑑賞者、観客、オーディエンスの介在の有無について考えることは、インスタレーションに限らず建築や都市空間を扱う際常に問題として浮かび上がることであると考えている。そしてこの関係性を検討し、為政者や権力者によって作られてきた建築や都市とは異なる、将来の建築や都市空間の創出に有効な手法にまで延長していくことが重要ではないかと考えている。

参考文献

- 文1 パーリン著 河合秀和訳 「ハリネズミと狐」 岩波文庫 1997年 p7、p8
- 文2 高浜虚子『俳句への道』岩波文庫 2003年 p33
- 文3 深沢直人『デザインの輪郭』TOTO 出版 2006年 p76
- 文4 大島哲蔵著 スクワッター (建築×本×アート) 学芸出版社 2003年 p39
- 文5 ベノーネ展 豊田市美術館 金井 直氏の講演会 2009年 8月 (豊田市美術館講演室)
- 文6 篠原資明著「漂流思考」ベルクソン哲学と現代芸術 講談社学術文庫 1998年 p179、p181
- 文7 Michael Archer『installation art』Thames and Hudson Ltd.1994 p21
- 文8 青木淳著『原っぱと遊園地』王国社 2004年
- 文9 五十嵐太郎著『現代建築に関する 16 章』空間、時間そして世界講談社現代新書 2006年
- 文10 ウンベルト・エーコ著篠原資明・和田忠彦共訳『開かれた作品』青土社 1997年
- 文11 熊倉敬聡著『脱芸術 ÷ 脱資本主義』慶応義塾大学出版会 2000年 p26
- 文12 C・ロウ、F・コッター著渡辺真理訳「コラージュ・シティー」鹿島出版会 2009年
- 文13 B・ルドルフスキー著渡辺武信訳『建築家なしの建築』SD 選書鹿島出版会 1999年 p176
- 文14 岸田省吾編「建築の「かたち」と「デザイン」」鹿島出版会 2009年
- 文15 カトリーヌ・グルー著 藤原えみり訳都市空間の芸術 バブリックアートの現在 鹿島出版会 1997年
- 文16 カミュ著清水徹訳『シーシュポスの神話』新潮社 1977年
- 文17 坂部恵著『仮面の解釈学』東京大学出版会 1985年
- 文18 日本建築学会編『建築論事典』彰国社 2008年
- 文19 阿部 一著『日本空間の誕生』コスモロジー・風景・他界観 せりか書院 1995年
- 文20 ジークフリード・ギーディオン著『時間 空間 建築』丸善 1969年
- 文21 川俣 正 + ニコラス・ペーリー + 熊倉敬聡編『セルフ・エデュケーション時代』フィルムアート社 2001年
- 文22 企画金沢 21 世紀美術館『21 世紀の出会い 共鳴、ここ・から』淡交社 2004年
- 文23 「太陽」特集古民家と暮らす 平凡社 2000年 11月号