

平成 26 年度
(2014 年度)

京都市立芸術大学大学院 美術研究科博士(後期)課程
博士論文

インスタレーションにおける空間認識と「仕切り」についての省察

美術研究科博士(後期)課程 美術専攻メディア・アート領域
捧 公志朗

目次

はじめに	-----	4
第一章 インスタレーションの位置付けと作品の空間認識について	-----	7
第一節 インスタレーションの現れについての考察	-----	7
1. ミニマル・アートとインスタレーションとの関連性	-----	9
2. コンセプチュアル・アートとインスタレーションとの関連性	-----	10
第二節 インスタレーションにおける制作者と観者の関係性	-----	12
第三節 「仕切り」と日本の空間認識	-----	14
第二章 視覚対象物としての素材の布置（作品制作研究-その1）	-----	19
第一節 新たな肌理の布置（作品《putting -toy-》を事例として）	-----	20
第二節 場に対する触覚的な関与（作品《untitled》を事例として）	-----	22
第三節 作品空間の客体化（作品《sketch house》を事例として）	-----	24
第四節 境界と空間領域の標示（作品《putting -lemon-》を事例として）	-----	27
第三章 「仕切り」としての囲いの布置（作品制作研究-その2）	-----	31
第一節 囲いという現象	-----	31
第二節 包みの空間的展開	-----	32
第三節 仮設空間としての囲い	-----	33
第四節 空間を包むインスタレーションの試み（作品《包み庭》を事例として）	-----	35
第五節 建築空間のインスタレーション化（作品《putting -箱-》を事例として）	-----	38
第四章 「仕切り」の設置とその視覚経験（作品制作研究-その3）	-----	43
第一節 しつらいに現象する光の様相（簾における考察）	-----	43
第二節 作品《光景》の制作研究過程	-----	46
第三節 作品《光景》の制作概要	-----	50
第四節 作品《光景》についての考察	-----	54
1. 「仕切り」の存在とインスタレーションの生成過程	-----	54
2. 光の様相と観者の視覚経験	-----	54
第五節 制作研究のまとめ	-----	56
結語	-----	59
引用・参考文献一覧	-----	61

凡例

1. 本文中に記載される文献は『』を用い表記をした。
2. 本文中に記載される美術作品の作品名は《》を用い表記をした。
3. 本文中の引用文、及び、記載される美術作品の作品名等について、一部、漢数字をアラビア数字に改め表記をした。
4. 注釈、及び、引用・参考文献は、本文中に章ごとの通し番号を表記し、各章末に一括して記載をした。また、引用・参考文献一覧は、巻末において記載をした。
5. 第二章、第三章、第四章でとりあげる制作研究については、本文中に「制作研究の概要」を設け、制作研究名（作品名）、制作年、制作素材、作品サイズ、制作場所、インスタレーションの状況を記した。

はじめに

今日の美術表現において、インスタレーションは空間全体を作品化する手法として位置付けられ、観者に向け、制作者の制作概念を提示するための場の総称として一般化している。インスタレーションは本来的に、特定の場所に対し、作品や何かしらの視覚対象物を布置する行為を示すものである。かつてはギャラリー等の壁面や床に作品を展示する際に使われていた用語であったが、現在においては、オブジェや装置、あるいは素材の布置によって作り出され、美的経験の行われる場を意味するものとして変容をした。そして作品空間に参加する観者とのコミュニケーションを重要視し、観者自身の存在やその位置付け、また彼らの作品経験を空間的に構造化するに至るまでインスタレーションの制作目的は拡張されている。

インスタレーションのこうした展開は、制作者が観者との出会いの空間を柔軟につくり出せるようになった一方で、インスタレーションという空間をどのように認識し、またどのように対象化するのかという問題を発生させた。インスタレーションの出現により、美術というメディアの伝統的な作品鑑賞の形式自体が、観者が制作者の提示する作品とその概念に関与していくための装置空間へと変化をしたのである。

インスタレーションにおいて、制作者と観者の二者の主體的な場への関与と、二者の空間認識が存在すること。これらの仮説を自己の制作研究の前提とし、また制作課題の中に置きながら、論者は1991年制作の作品《putting -toy-》より、インスタレーションによる制作研究を開始した。そして2014年制作の作品《光景》に至るまで、研究過程は、場への素材の布置行為により作品空間を対象化していくための境界を表出させつつ、既存の空間をインスタレーションの場として成立させていく試みを継続した。

論者がインスタレーションの制作研究において見出す境界は、制作者にとっての空間認識やイメージの表出を客体化するためのものであると同時に、観者の作品経験の場を明示するものである。そしてこの境界を作品と観者とを繋ぐ「仕切り」と定め、制作者と観者の関係性を見出す契機として捉え直した。

本研究『インスタレーションにおける空間認識と「仕切り」についての省察』は、1991年より実践をしてきた制作研究過程をもとに、インスタレーションに対する空間認識の問題を作品において見出される「仕切り」の現象より考察し、自己の制作アプローチの明確化をはかることを目的としている。

本研究における考察展開は二つの特徴を持っている。一つは、視覚対象物を布置する制作行為を持続的に行い、その経過を整理し、作品として具体化する自己の空間認識とその生成過程の確認を重視したことである。初期の制作においてはその行為を「putting」と名付け、素材を布置

することへの意識化をはかり、インスタレーションに対する自己の制作アプローチをシンプルなものにした。「putting」による制作では、素材の布置という行為により作者の場への関与の痕跡が視覚対象物の表層面として現象し、それが作品空間の中における「仕切り」を見出すことに繋がった。そしてこの「仕切り」の現象は、作品《光景》においてインスタレーションを構成するための中心的な構造物として展開された。

本研究の考察展開の二つ目の特徴は、「仕切り」に対する考察を、日本の空間認識や建築の中に現象される境界の在り方と照らし合わせ進めたことである。日本の空間認識に見られる「仕切り」の様相は、境界や囲いによって閉じた内部空間をつくりつつも外部へと繋がっていく余地を残し、不完全な状態の空間領域を成立させている。例えば神事の場につくられる神籬は、四本の棒状の柱にしめ縄を張ることで空間を分割し、視覚的に向こう側が透ける状況でありながら聖の領域を生み出している。また建築空間においても平安時代の寝殿造りは、薄く平らな屏障具によって仮想的に内部空間を間仕切り、内部と外部のつれ合う空間をつくり出すものだった。論者はこうした日本の空間認識に見られる「仕切り」の特殊性の中に、インスタレーションにおける制作者と観者の出会いの設定方法があるのではないかと考えた。

以上の考察展開をもとに、本論文は四つの章よりまとめている。

第一章「インスタレーションの位置付けと作品の空間認識について」では、20世紀においてモダニズムからポスト・モダニズムへと美術が移行する中で生まれたミニマル・アートとコンセプチュアル・アートに注目し、インスタレーションという表現形式が現れる文脈について考察をした。ここではドナルド・ジャッドとジョゼフ・コーススの論考やマルセル・デュシャンとコーススの作品等を参照し、それぞれの美術思想における制作者の主体的な表現態度や作品の客体化について確認を行った。また合わせて、インスタレーションにおける「仕切り」の問題とそれを考察する視点となる日本の空間認識との関連性についても言及をした。

第二章は「視覚対象物としての素材の布置（作品制作研究-その1）」として、自己のインスタレーションの制作方法である「putting」による四つの制作研究事例をもとに、場に対する制作行為とそれによって認識される空間の変容について考察を行った。本章は、「新たな肌理の布置」、「場に対する触覚的な関与」、「作品空間の客体化」、「境界と空間領域の標示」の観点からまとめ、以降の制作研究作品において「仕切り」の客体化を進展させていくための先行研究としてその考察を位置付けている。

第三章では、作品空間を経験する観者の身体や場そのものを囲み、その状況をインスタレーションとして展開をした作品《包み庭》と《putting -箱-》の二つの制作研究事例をとりあげ、既存の建築空間の境界がインスタレーションに転化される可能性について、「仕切り」としての囲いの布置（作品制作研究-その2）」としてまとめている。また本章では、中世の日本建築におけるさえぎり等の現象を参考に囲いや包みの概念に触れ、境界によってつくられる空間の内部性

や仮設性についての考察も行った。

そして最終章となる第四章「仕切り」の設置とその視覚経験（作品制作研究-その 3）」は、本論文と合わせ博士審査作品として発表をした研究作品《光景》について報告をするものである。作品《光景》は、仮設的に空間を仕切る境界面をギャラリーにしつらえ、そこに「光の景色」のイメージを投影し、制作者の素材の布置行為と観者の視覚経験の場をインスタレーションとして構造化することを試みた研究作品である。

第四章では、作品《光景》の制作研究過程と制作概要を記すとともに、「仕切り」の存在とインスタレーションの生成過程」と「光の様相と観者の視覚経験」の二つの観点より制作研究の考察を行った。そして「制作研究のまとめ」において、《光景》における「仕切り」の位置付けについて述べた。また本章では、作品制作の先行研究として行った京町家の簾の観察について、「しつらいに現象する光の様相（簾における考察）」としてまとめ、付加をしている。

第一章 インスタレーションの位置付けと作品の空間認識について

第一章では、インスタレーションという表現形式が美術の文脈の中でどのように現れ、位置付けられてきたのかという問題について、また、制作者と観者との間（あいだ）につくられる関係性や「仕切り」の問題について考えてみたい。

第一節「インスタレーションの現れについての考察」は、1960年代に展開されたミニマル・アートとコンセプチュアル・アートにおいて見られた作品表現の客体化や概念化の態度とインスタレーションとの関連性について述べるものである。ミニマル・アートとの関連性については、ドナルド・ジャッドの論考『明確なオブジェ』より、またコンセプチュアル・アートとの関連性についてはレディメイドを考察の視点に、ジョゼフ・コッソスの論考と作品《1つと3つの椅子》、そしてマルセル・デュシャンの作品《泉》より検証をした。

第二節では、インスタレーションが制作者と観者の二つの主体の関係性を見出す場であることを仮説とし、インスタレーションにおける制作者と観者の作品経験に対する考察を、「インスタレーションにおける制作者と観者の関係性」としてまとめた。そして第三節「「仕切り」と日本の空間認識」において、インスタレーションにおける「仕切り」の現れを、建築空間に見る境界より分析し整理をした。

第一節 インスタレーションの現れについての考察

インスタレーションは、特定の場所に対し、何かしらの視覚対象物を布置する表現方法である。本来は作品そのものの設置を意味し、絵画を壁面のどの位置に掛けるのか、あるいは彫刻をどの場所にどのように置くのかといった展示やレイアウトに関わる素朴な作業的用語であった。だが現在においては、制作者の制作概念に添ったさまざまな素材やオブジェ等の布置により空間を構成し、観者と出会うための作品の場を提示する表現方法として変化をしている。

インスタレーションは、制作者自身の作品表現を拡張する過程において、観者の作品への関与の必然性を前提とした。論者はインスタレーションについて、制作者と観者の二者の主體的な作品空間への関与が存在することを仮説としたが、このことは、インスタレーションが美術の一つの表現方法として出現してきたことと関連をしている。作品を感受する観者との関係性を成立させる場を求め、インスタレーションの表現形式を必要とした今日の美術は、制作者の制作概念の提示とその伝達方法を重要視することによって展開されてきた経緯を持っているのである。

インスタレーションの現れを美術の歴史的な文脈の中において捉えてみた場合、その起点は、1960年代に見られるモダニズムからポスト・モダニズムへと美術思想が変化をする中で活動を

行った制作者の表現態度において確認出来ると考えられる。具体的には、ミニマル・アートとコンセプチュアル・アートの中でとられた制作者の主体的な表現態度においてである。

この二つの美術思想は、それぞれが美術そのものを極限化する方向性を持つものであったといえる。ミニマル・アートは絵画や彫刻という形式を踏襲しつつも、その現前性と作品の存在する場所において限りなく作品の形態や物質性をリテラルな状態に極限化し、またその後に見られ、マルセル・デュシャンの表現態度を受け継ぐコンセプチュアル・アートは、表現形式や物質の束縛から離脱した上で美術を問題化し、制作の概念へと作品表現の機能の極限化を進めていった。美術としての作品表現の極限化を追求したこの二つの思想における制作者の表現行為は、制作に対する態度が作品として客体化されていく、あるいは現前の視覚対象物が客体化される状況の中で自身の主体性を確認していくといった経験を、作品において体現していくものであった。

ミニマル・アートが追求した作品における形態や物質の問題、そしてコンセプチュアル・アートが追求した美術の概念と機能についての問題。二つの美術思想が展開したそれぞれの課題に対する実践は、作品として存在する物質を非物質的なものへと抽象化し、最終的に制作の概念のみが作品として残される方向性をつくるものであった。極端な換言をすれば、作品としての表現は、言葉やその機能によってはたらく思考のみが残されていくものになるのである。だが美術表現が対象物を手がかりとした視覚経験や空間認識をとまなう作品経験によって成立することの現実性は、今日のインスタレーションにおいても引き継がれている作品経験の構造であることは事実であろう。

制作者は制作概念を問題化し、それを視覚対象物や空間を通じた具体的な作品表現によって提示をしていく。そして観者はその作品空間を経験する。本節の考察事例としてとりあげるマルセル・デュシャンの《泉》やジョゼフ・コスースの《1つと3つの椅子》においても、レディメイドや写真といった具体的な視覚対象物によって、作品の制作概念と観者が共存する作品経験の場をつくり出しているわけであるが、このような作品経験の過程においてあらためて確認しておきたい点は、制作者が現前にある作品としての物体の存在を受け入れ、美術表現に対する自己言及的な態度をとっていくことが、観者へと開かれていく作品の場を生み出しているということである。

ミニマル・アートは「未知の何か」の地平をひらいた。それは、とりあえず絵画・彫刻という形式を借りたものだったが、じっさいには絵画・彫刻ではなかった。あるいは、平面性と物質性とをあわせもつ、あるひろがりだった。このひろがり、作品領域のひろがりであると同時に、作品を含んだ、作品を可能にしている場でもあった。そういう意味でのひろがりを持った作品、そしてそのミニマル・アートが、ひろがり、浸透してゆくにつれて、「未知の何か」が「未知の何か」として、絵画・彫刻という形式からはますます自由になりつつ、展開していった。⁽¹⁾

千葉成夫はミニマル・アートの根底において、美術表現に「未知の何か」と「ひろがり」がもたらされたと捉えた。千葉のいう「未知の何か」や「ひろがり」とは、美術をより新たな美術として開拓する表現の方向性を明示しているものである。それが現在においても繋げられているとするならば、その一つの痕跡は、制作者が選択する表現方法の中に見出せるのではないだろうか。こうした仮定をもとに、ミニマル・アートとコンセプチュアル・アートの二つの美術思想とインスタレーションとの関連性について、それぞれの思想における制作者の表現態度より考察を行ってみたいと思う。

1. ミニマル・アートとインスタレーションとの関連性

ドナルド・ジャッドは1965年の論考『明確なオブジェ』において、モダニズムの絵画や彫刻が伝統的に持っていた表現形式の問題に対し、形態や物体についての再構築をはかる態度を表明した。それは、アメリカのミニマル・アートが美術作品における現前性や作品の存在する場所に関する作品経験の問題を再考していく上において、ジャッドが制作者としてとった作品表現への主体的な態度の現れであったといえる。観者が作品に対峙する状況は、当然のことながら、作品の現前に観者自身の存在する場所が前提となり成立していることを意味する。だがミニマル・アートにおける問題提起が、そのような観者の作品経験において当たり前とされる現前性や作品の存在する場所についてあえて言及をしていった理由は、美術の伝統的な表現形式の硬直した状況の中から、作品の存在性を、つまり作品によって表出される「今」と「ここ」の状況を、あらためて取り戻さなければ獲得出来なかった作品表現の新たな展開を目指したからである。

3次元は現実空間である。それはイリュージョリズムの問題、およびリテラルな空間、すなわち絵具の軌跡や色彩のなか、および周辺にある、空間の問題を取り除く — それはヨーロッパ美術のなかで顕著でもっとも拒否すべき遺物のひとつの厄介払いである。⁽²⁾

ジャッドはモダニズムの絵画と彫刻に対し、繰り返し批判を重ねることにより、彼が呼ぶ「スペシフィック・オブジェ」が現実空間の中で存在し客体化されることの正当性を主張した。そしてとりわけ絵画に関しては、作品と観者との間（あいだ）に成立している関係性とイリュージョンの遍在性について明示し批判をしている。例えば、ミニマル・アートの多くの平面作品がそうであるように、絵画は「描く」ことから「塗る」ことへと制作方法がシフトされ、作品が絵具やその支持体であるキャンバスにまで物質的に客体化されていく。こうしたミニマル・アートにおいて試みられる制作過程は、モダニズムの絵画の持っていた表現形式とその目的を回避し、観者

の作品経験が保たれる現前性や作品の存在する場所の問題意識をあらためて見出すことに繋がられた。

またジャッドの主張に対し、マイケル・フリードは1968年に発表した『芸術と客体性』において、ミニマル・アートの感性や作品の客体性は「演劇性」を含むと批判をした。⁽³⁾「演劇性」とは、観者が作品と出会う現実的な状況に関わることを意味し、ミニマル・アートにおける作品経験は、実質的に観者を含んでいるものであるとフリードは結論付けたのである。フリードのミニマル・アートに対する批判は、モダニズムの美術を擁護するものであったが、結果的には、ミニマル・アートの求める現前性と作品の存在する場所に関する問題の明瞭化を導いたのではないかと考えられる。そしてこの批判は、ミニマル・アートにおける制作者の態度とその作品が観者の関与によって成立するものであることを裏付け、インスタレーションにとって重要視される観者の作品経験の問題がすでにミニマル・アートの中で意識的に内在化し、実践されていたと考えられるものである。

実際の空間は平坦な表面上にある絵具よりも、本来的に力強く、かつ明確である。3次元の物は、規則的であれ不規則であれ、いかなる形でもありうるし、壁や床、天上や部屋や外部とどんな関係でも持ちうるし、また関係を持たないこともできる。そのままだろうと、絵具を塗ろうと、どんな素材でも利用できる。⁽⁴⁾

ジャッドの場合、ミニマル・アートが目指そうとした作品の現前性と場所への積極的な関心が、作品において明確に現象をする。『明確なオブジェ』に示された記述は、更にその関心が、作品の形態と物質に対する純粋な極限化や作品と空間とが接近する傾向を示している。ジャッドの持つミニマル・アートにおける明確な制作態度と作品空間の成立に対する思考は、千葉の述べたミニマル・アートが美術表現に対してもたらす「未知の何か」や「ひろがり」を明示するものではないだろうか。

2. コンセプチュアル・アートとインスタレーションとの関連性

1960年代後半に現れるコンセプチュアル・アートにおいて、制作者の関心は、作品の形態や素材等にあつたのではなく、「芸術とは何か」という問題にあつたと考えられる。コンセプチュアル・アートは、それまでの美術に対する新しい形式の提示ではなく、美術そのものの機能を問い直していくための思考であつた。そのためコンセプチュアル・アートの作品は、「私は、私がいかに思考しているかについて思考している」という状態の中で、制作者が自身の主体性を言及していくものだった。

コンセプチュアル・アートの作品は伝統的な形態におさまっていないため、見る人からの従来以上の活発な反応がなければ成立せず、見る人の意識が関与してはじめてコンセプチュアルな芸術作品は本当の意味で存在しうる。⁽⁵⁾

トニー・ゴドフリーは、コンセプチュアル・アートは観者の関与と理解を伴うことによって作品を成立させる表現であると指摘している。またゴドフリーによれば、コンセプチュアル・アートの作品は、「レディメイド」、「介入」、「記録」、「言葉」のいずれかの表現形態を持っているものであると分析をしたが、⁽⁶⁾ 制作者から観者に向けた作品の概念の問いかけや制作者自身のとった表現方法の痕跡は、コンセプチュアル・アートが派生する以前においても、ダダイストの行った戦略的な芸術批判の表現行為の中に現象をしている。

マルセル・デュシャンの最初の（無修正）レディメイドこそ、「それまでとは異なった言語を用いること」ができるという認識を可能にし、芸術において現在でさえ意味を持つ事象であろう。（無修正）レディメイドによって、芸術はその焦点を、言語の形式から内容へと変えた。このことは、レディメイドが芸術の本質を形態の問題から機能の問題へと移行させたことを意味する。⁽⁷⁾

コンセプチュアル・アートを定義付けたジョゼフ・コーススは、自身の論考『哲学以降の芸術』において、美術の機能に対する問題提起をしたのはマルセル・デュシャンのレディメイドであったこと、またそのレディメイドによって美術が伝統的に持ち続けた表現形式に対する価値観を批判し、美術そのものを別な視点へと変換しようとした点を評価している。レディメイドは、美術作品の固有性と制作者の直接的な制作の手が関わることを必然的に否定し、客体的に存在する視覚対象物として作品の概念のみを抽出することに適した媒体であった。

ここでデュシャンのレディメイドについて、1917年の作品《泉》をとりあげてみたい。《泉》はスキャンダラスな物議を醸し出しながら、当時の美術に内在していたブルジョアジーを批判した作品であるが、デュシャンが提示した伝統的な彫刻とレディメイドとの対峙は、美術作品を見る経験と便器の現前性を見る経験、また、モダニズムの美術が持っていた歴史的な文脈と便器に美意識と新たな価値観を持たせる美術の文脈といった違和を、他者に経験させるものだった。この違和は、制作者自身が美術作品の概念や表現形式を問い直す中で見出されたものであり、観者はその思考方法に巻き込まれ、作品に関与をしていったのである。

《泉》は独立芸術家協会の展覧会への出品を拒否されるが、雑誌『ザ・ブラインド・マン』において、アルフレッド・スティーグリッツが撮影した作品写真とベアトリス・ウッドの論説により、「美術に対する批判」への批判に対する批判を実社会の中で具体的に提示した。《泉》の及ぼした作品表現の過程は、美術の意味や人が抱く美的価値観について、レディメイドを媒体に議論

のおこる場をつくっていくものだった。コーススがデュシャンについて、レディメイドが芸術の問題を形態から機能の問題へと移行させたと評価した点は、レディメイドによって客体化された物体が制作者の主体性を見出し、現実の場の中で美術作品の持つ問題をその概念へと導いたこと、加えてそうした場において、観者や他者を参加させたことにあると考えられる。

デュシャンのレディメイドによって見出された態度は、コンセプチュアル・アートにおいても実践され、コンセプチュアル・アートの制作者は、日用品、写真、地図、映像、言語そのもの、またそれらの素材の組み合わせによって自己言及を行う作品空間を成立させていく。コーススが1965年に発表した作品《1つと3つの椅子》は、そうした制作方法の一つの事例である。

《1つと3つの椅子》はレディメイドの一脚の椅子が置かれ、その椅子の拡大写真とシソーラスから引き出された椅子を定義するテキストが壁面に設置された作品である。作品において観者は、物体としての椅子と視覚的な椅子、そして言葉としての椅子の三つの椅子の様相をたどりながら、椅子の持つ意味についてトートロジー的な作品経験をしていく。作品は椅子そのものの意味を伝えることが目的ではなく、椅子というモチーフの意味を言及していく過程を通じて、対象物を非物質的なものへと客体化していく試みなのである。そしてそこに観者が関与し、客体化された椅子によって提示される制作者の思考に触れていくのである。

コンセプチュアル・アートの作品に対峙する観者は、単に作品を見るという経験に留まるのではなく、制作者の設置した素材の状況をたどりながら、同時に作品の概念に触れる経験をする者として位置付けられる。コーススの《1つと3つの椅子》において作品空間に配置される視覚対象物に注目してみた場合、レディメイドの椅子と写真とテキストの並置される状況は、それら対象物間での観者の視覚経験と思考の行き来がある種の運動性と空間性をおび、そのことにより提示される物体としての椅子の存在が浮かび上がる。こうした作品経験の在り方は、インスタレーションでの観者の身体的な作品経験においても現れるものである。観者の制作概念に触れていく経験は、空間に布置された視覚対象物の中を行き来し、作品の場に関与していくことであるといえる。

第二節 インスタレーションにおける制作者と観者の関係性

モダニズムからポスト・モダニズムへと美術が移行をする中で、美術作品はその概念の提示へと表現を進展させた。このことは作品における物体や場の客体化が進み、作品に対する制作者と観者の主体的な態度が際立つものになったことを意味する。そしてコンセプチュアル・アートの出現以降、観者に対する作品の概念の提示が定着をするとともに、メディアの発達や素材と場所とのアレンジメントの柔軟な状況が生まれる過程において、今日のインスタレーションによる

美術表現が展開されている。

デュシヤンをはじめとし、ミニマル・アートやコンセプチュアル・アートへと続いた制作者の美術に対する極限化への表現態度も、モダニズムの終焉とともに変化をしていく。制作者の関心は自身を取り巻く環境への反射性を増し、社会的な問題や政治への関心を提示するに至るまで作品表現が多様化し、美術作品はそうした制作者個人の関心や価値観を体現させつつ、観者とのコミュニケーションの場をつくり出そうとする傾向を強めていった。自己の制作概念を提示していく制作者と作品に関与していく観者の二者の主体性が出会い、作品としての場に共存をしていく今日のインスタレーションの表現もその一つの現れであるといえる。

「作品を提示すること」と「作品に関与すること」という制作者と観者の二者の場へのはたらかかけは、根源的な意味において主体として人間同士の関係をその根底に持っているのではないかとイメージされる。精神病理学者である木村敏は、人間関係の主体についての概念を「生きているもの」の学としての生理学や生物学より求め、自己というものが主体として生きる生命一般の根拠について、東洋的思想を含めた「みずから」と「おのずから」の相互作用によって現象されるものであるとした。⁽⁸⁾

木村は、西洋においての自己は「内面性」として内部に位置付けられ、自然は「外部にあるもの」であるが、東洋においては自己のことを「みずから」とし、自然さのことを「おのずから」と捉えた。そして自然さとしての自然は内部に対する外部とは見なさないことを指摘している。そして「自己」と「自然」、あるいは「自然さ」に表記される「自」に内在する「ものごとの始まりや起源」という意味性により、主体に関わる生命一般の根拠を「おのずから」とされる自然さの中に見出している。「おのずから」とは単に何かがあるままに存在している状態ではなく、「何らかの始まりが、ある起源からの発出の運動が、行為者の意図によって曲げられることなく、ひとりでの、動きのままに、そのつど始まっていることを指している」⁽⁹⁾ 状態であり、木村はこの「何らかの始まり」や「ある起源」を生命一般の根源であると捉え、次のように結論付けている。

われわれが生命を与えられた身体としてこの世界に生存しているかぎり、この「始まり」、この「起源」は、一瞬ごとにわれわれの身体を貫いて、そのつど新たに「始まり」続けている。われわれが個々のノエシス的行為を通じてこの生命の根拠と関わるということは、この無限定の「おのずから」を個別的な「みずから」の中へすくい取って、自己として限定することを意味するだろう。⁽¹⁰⁾

木村の捉える生命の根源に関わり続ける主体の態度は、インスタレーションにおいても、現前の状況に向き合い、作品の中で共存する制作者と観者の二者の主体性の在りようと重ねられる

ものである。制作者は制作の現場において、「おのずから」訪れる環境情報に対し、「みずから」がその状況にはたらきかける行為によって作品を制作する。そして観者も同様に、現前に表象される作品空間において「おのずから」刺激を受け入れ、「みずから」のはたらきかけによって作品に関わっていく経験を持つのである。このように考えた場合、インスタレーションとは、制作者と観者の双方の「みずから」と「おのずから」のはたらきかけが交差する場であり、二者の関係性を構造化していく空間だといえよう。

第三節 「仕切り」と日本の空間認識

「これはわたしのものだ」という表現は、わたしがいなければ成り立たない。わたしがいることで、わたしとそれ以外のもの間に境界線（しきり）をつくることになる。そうなってくると、結局、わたしとは一体あるのかどうかという問いがそこにはかかわってくる。この問いは、おそらく近代的な主体や存在とかいった問題とかかわっている。しかし、他方では、近代的主体や存在といった問題にむかう前に、わたしたちは、「わたし」や「わたしのもの」の存在をそれとなく受け入れている。いったいその感覚はどこからやってくるのだろうか。⁽¹¹⁾

柏木博は「わたし」という主体が身の周りに対し、自己の所在を示すことで、「わたし」と「それ以外」との間（あいだ）に境界線を設ける人の態度について述べた。そしてその一方で、そうした主体的な思考をはたらかせる以前の、何となくあいまいな「仕切り」の中で成立する「わたし」と「それ以外のもの」の存在に触れている。現実の生活空間においても、人は気配といったある種の情報を感覚しながら、自分と他者、こちら側と向こう側といった二つの間（あいだ）を繋ぎ、「わたし」と「それ以外のもの」との関係をつくっている。強制力のない「仕切り」がそこに存在をするのである。

現実の空間における認識の対象となる「仕切り」は、さまざまな場において現象をする。インスタレーションにおける「仕切り」についての考察に向け、本節ではその具体的な場の一つである建築の境界について触れてみたいと思う。

人は「自己の側」に属する空間を形成するために、仕切りや標といった「境界」を用いてきた。すると必然的に、自己の側以外の空間は、混沌とした「外部」空間に位置づけられる。人はしばしば、高い障壁などの強固な境界により、カオス＝外部を拒絶した。「内と外」の二元論によって、世界を整理した。⁽¹²⁾

隈研吾は、人の内部空間の形成とそれに対置される外部空間から、境界の派生について述べた。ここでの隈の境界に対する概念は、前節で記した木村の捉えた西洋における自己認識と重なるものである。木村は、西洋においての自己は「内面性」として内部に位置付けられ、自然は「外部にあるもの」であると捉えたわけであるが、こうした自己を中心として空間を内外に分割する二元論は、その領域の間（あいだ）を規定する境界の在りようを強固なものにする。確かに人は環境から身を守ることに於いて場を囲み、境界によって内部と外部を仕切り、「自己の側」に属する空間を確保してきた。人は境界によって場に応じたさまざまな空間をつくりあげ、囲われた内部空間の中において自己の存在を見出し、空間に対する認識を育てるのである。

建築における境界とは、人自身を内部空間に位置付けることを意識させる標示であり、また空間の容器性を確定させるものとして機能をする装置である。だが建築の境界は、空間を完全に分割しないままの状態において成立する場合もある。つまり強制力のない「仕切り」が建築においても存在するのである。

表層的な構造体である建築における境界は、屋根と周壁と床の三つの要素に分けられる。原広司は建築におけるそれぞれの境界を、「ルーフ」、「エンクロージャー」、「フロア」として記号化した。そして特にエンクロージャーは都市や建築に現れる原初的な境界として、フロアの領域や範囲の指定、指定された領域への入出力の制御、意味の表出とその象徴の三つの機能を持つ境界であると捉えた。⁽¹³⁾ 原の示すエンクロージャーの機能の持つ柔軟性は、境界を強固なものとする西洋の空間分割における概念とは異なり、むしろ、前節の木村が指摘した自己に対しての自然さを「おのずから」と捉える東洋の自他の概念と重ねられる。原は日本の建築空間の境界について次のような解釈を示している。

寝殿造りをはじめ、日本の伝統的建築は、西欧やイスラム圏の建築と比べて、およそ壁らしい壁がなく、ルーフの特性を十二分に活かした形式をもっている。ふすまや障子はずしてしまえば、大きなあずまやになる。建築が、建築として機能するようになるのは、そこに道具類、しつらえが持ちこまれるからである。この自由度は、生活に演劇性をあたえ、逆にこれを非決定性とみれば、日本の美学から思想へとわたる幅広いものの見方の源泉をそこから解読することができよう。⁽¹⁴⁾

日本の伝統的建築は、外部との関係性を完全に断ち切らないエンクロージャーとしての「仕切り」を持っている。この「仕切り」における不完全さは、場の内外の等質性を希求する空間意識の現われと考えられるものである。日本の建築空間は完全に密閉された内部性を求めず、そこに内在する者がしつらいによって境界の不完全さを等質性に変換し、内外の空間領域を調整していくことで、物質的に仕切られる空間の独立を回避させていくのである。

原の示す寝殿造りの現象から仮定される日本の空間認識の特徴は、しつらいという内部空間の秩序をつくり出す人の行為性が重要であったことと、非物質的に存在する「仕切り」を見出す感性を発達させたことにあると考えられる。しつらいについて、言葉の分解からその意味性やイメージを抽出してみた場合、向井周太郎によれば、しつらいの「し」は「為（し）」で「する」の意味性を持ち、「つらい」は「つれあう」や「つりあう」ことから、しつらいとはその時々状況に「連れ合う」、あるいは「釣り合う」ように「する」ことであると指摘している。⁽¹⁵⁾ しつらいの持つ思想は、「本来の自然の流転、自然の変容にしたがって、自然の一部でもある私たちの生活空間をしつらえていく、その時々調和や融和をつくりだしてゆくという考え方に由来している」⁽¹⁶⁾ものである。しつらいは空間の等質性と関係し、日本の空間認識に内在する「仕切り」の存在を現象させているのである。

こうした日本の空間認識において見られるしつらいと「仕切り」の関係性は、インスタレーションにおける場をつくる制作者の行為と観者の関与する余地との関係性にも繋がる視点を持っていると考えられる。

第一章 注釈、及び、引用・参考文献し

- (1) 千葉成夫『ミニマル・アート』、リプロポート、1987、p. 168。
千葉はミニマル・アートを定義付ける要点として、「作品を作品として作品でないものから区別する度合いが極端に低いということ（すなわち均質・均一に単色で塗られた画面）、それゆえ「美術作品」の度合いが最小限であるということ」をあげた。また千葉の『ミニマル・アート』では、アメリカの美術を中心とした「1960年代における極限化」に着目し、ミニマル・アートとコンセプチュアル・アートの二つの美術思想の変遷についても確認をしている。
- (2) ドナルド・ジャッド『明確なオブジェ』、1965。
出典（再録）：黒岩恭介・真武真喜子（北九州市立美術館）、永草次郎（静岡県立美術館）、園城和子・山下千代美（ギャラリーヤマグチ）編『ドナルド・ジャッド』、ギャラリーヤマグチ、1992、p. 24-32（引用箇所：p. 29）。
（Donald Judd, *Specific Objects, Art Yearbook 8, 1965*. Reprinted in *Complete writings 1975-1986*, VAN ABBEMUSEUM Eindhoven 1987.）
ドナルド・ジャッド（1928-1994）はミニマル・アートの代表的な作家であるが、亜鉛メッキ製の七つの箱を壁に取り付けた作品《無題》（1965年）などに見られるような三次元性と二次元性の要素を兼ね備えた自身の作品の形態を「スペシフィック・オブジェ」と呼び、モダニズムの絵画や彫刻との位相を示した。論考『明確なオブジェ』は、ジャッドの作品概念を示すとともに、従来の彫刻とは異なるオブジェを作品として制作している多数のアーティストをとりあげ、現代美術がオブジェの制作表現に傾向し展開している状況であることを主張した。
- (3) 参考文献：マイケル・フリード（川田都樹子、藤枝晃雄 共訳）『芸術と客体性』、1968。
出典（再録）：浅田彰、岡崎乾二郎、松浦寿夫 編『モダニズムのハード・コア 現代美術批評の地平』（批評空間 1995《臨時増刊号》）、太田出版、1995、p. 66-99。
（Michael Fried, *Art and Objecthood in Minimal Art*, ed by Gregory Battcock, E.P. Dutton & Co. Inc, New York, 1968.）
マイケル・フリードが論考において、ミニマル・アートの作品の物体性のあり方を「演劇性」を含むと批判したことにより、モダニズムとアンチ・モダニズムとの対立がより鮮明なものとなった。このことに関して谷川渥は、「演劇性」を観者が対象と出会う現実の状況がそこで大きな役割を演じることでであると解釈した上で、フリードの比喩は、ミニマル・アートの多くの作品のサイズが人体に近く、また形態が内側の虚ろなあり方も人体を思わせることから、ミニマリストの理論と実践の根底に一種の自然主義や人間中心主義が潜んでいると推測し、その作品を「演劇性」を含むものとしたのではないかと捉えている。
- (4) ドナルド・ジャッド 前掲書、1965。
出典（再録）：黒岩恭介・真武真喜子（北九州市立美術館）、永草次郎（静岡県立美術館）、園城和子・山下千代美（ギャラリーヤマグチ）編 前掲書、ギャラリーヤマグチ、1992、p. 24-32（引用箇所：p. 29-30）。
- (5) トニー・ゴドフリー（木幡和枝 訳）『コンセプチュアル・アート』（岩波 世界の美術）、岩波書店、2001、p. 4。
- (6) 同上、p. 7。
ゴドフリーは、コンセプチュアル・アートの作品を認知するための作品形態として、そのキーワードとなる「レディメイド」、「介入（インターヴェンション）」、「記録（ドキュメンテーション）」、「言葉」の四つをあげた。特に既製品を意味するレディメイドは、デュシャンが1915年に開発した用語であり、陳腐な事物を制作者が選択し、芸術として提示する作品行為をも示すものであるとし、「美術作品の固有性と、芸術家の手が関与することの必然性をともに否定している」と述べている。
- (7) ジョゼフ・コソース『哲学以降の芸術』、1969。
出典（再録）：水沼啓和（千葉市美術館）、吉原美恵子（徳島県立近代美術館）編『ジョゼフ・コソース コンセプチュアル・アートの軌跡 1965-1999』、千葉市美術館、徳島県立近代美術館、1999、p. 48-81（引用箇所：p. 57）。
（Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, in *studio International*, October-December 1969.）
ジョゼフ・コソース（1945-）はコンセプチュアル・アートを代表するアメリカのアーティストである。コソースの論考『哲学以降の芸術』は、コソース自身にとって、またコンセプチュアル・アートにとって最も重要な著作として位置付けられるものである。デュシャン以降、すべての芸術家は概念的であり、芸術作品にとって重要なのは、物質的側面ではなく概念的側面であるとするコソースの主張は、この論考によって広められた。コソースは、「芸術」を総称的とし、「絵画」や「彫刻」の作品を個別的なものと認識するに留まっていたモダニズムの美術が、デュシャンのレディメイドによって別の芸術言語に転化されたことを歓迎した。千葉成夫は『ミニマル・アート』の中で、このコソースの表明について、「個別的なレベルでは形体が中心問題だが、総称的なレベルでは、個々の芸術家が、その都度、「芸術」の概念をあらたに定義しなおしてゆく」とこと、「この概念を定義しなおすことそれじたいを、「芸術」活動とみなそうというのである」と捉え、そこにコソースのコンセプチュアル・アートにおける思想の核心を見出せると述べている。
- (8) 参考文献：木村敏『あいだ』、筑摩書房、2005。
人の主体性についての考察に向け、本論文では、精神病理学の研究者である木村敏の著作『あいだ』を、その参考文献とした。『あいだ』は、人の「生命一般の根拠」について探求し、自己がその根拠に支えられて世界と出会う行為性の原理としての「あいだ」を見出していく。木村は著作において次の仮説を前提化した。
「この地球上には、生命一般の根拠とでも言うべきものがあって、われわれ一人ひとりが生きていくということ、われわれの存在が行為的および感覚的にこの生命一般の根拠とのつながりを維持しているということである。」
この上で木村は、「生命一般の根拠」を「何らかの始まり」や「ある起源」より展開し、自己の存在を「みずから」と「おのずから」に分類した。木村の視点は、インスタレーションにおける制作者と観者の主体的な場への関与の考察に繋げられるものであると考えられた。
- (9) 同上、p. 183。
- (10) 同上、p. 183-184。

「ノエシス」と「ノエマ」について、『あいだ』では以下のように述べられている。

「ノエシス」という言葉は、古代ギリシャ哲学以来、近くはフッサールの現象学に至るまで、理性的思惟を本領とする人間の意識について、その対象志向的あるいは対象構成的な作用の側面を指して用いられ、これに対してこのノエシスの作用によって志向され構成された対象が「ノエマ」と呼ばれてきた。」

- (11) 柏木博『「しきり」の文化論』（講談社現代新書 1719）、講談社、2004、p. 179。
- (12) 隈研吾、高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010、p. 19。
- (13) 参考文献：原広司「境界論」『空間（機能から様相へ）』、岩波書店、2007、p. 161-219。
本論文では、物質的な表層面による構造体である建築と、インスタレーションに見出される「仕切り」との比較考察を行っているが、建築についての参考文献として、原広司の『境界論』を用いている。原の捉える建築の境界は、「ルーフ」、「エンクロージャー」、「フロア」の三つの記号に分類されるものであるが、本論文第一章では特にエンクロージャーの機能を中心に参照をしている。エンクロージャーは空間の容器性を持ち、日本の建築空間において特殊な視覚対象物として現象をする。
- (14) 原広司「境界論」『空間（機能から様相へ）』、岩波書店、2007、p. 195。
- (15) 参考文献：向井周太郎「ふすまという現象」 同著者、向井一太郎『ふすま 文化のランドスケープ』、中央公論新社、2007。
平安時代の寝殿造りの住居より用いられてきた「ふすま」をモチーフとした向井周太郎の論考『ふすまという現象』により、日本の空間認識のあり方やその生成過程について考察をした。向井の視点は、ふすまという間仕切りを建築的な側面から捉えていくだけではなく、内外の空間領域の関係性の中で見えてくる境界の現象とその成立に注目をしているものである。そうした意味において、言葉から想起されるイメージを重要視し、論者の考察展開に柔軟性を付加するものとなっている。
- (16) 同上、p. 63。

第二章 視覚対象物としての素材の布置（作品制作研究-その1）

インスタレーションによる表現行為とは、制作概念の提示に応じた素材を実存空間に布置し、観者の作品経験としての場をしつらえていくことを意味する。論者はインスタレーションの制作方法を「putting」と名付け、視覚対象物の布置を通じて、その表層や境界面より作品空間を対象化する「仕切り」を見出す制作研究を試みてきた。「putting」でのアプローチは、作品としての場を素材の布置から認識し、その行為性によって変化する場の状態を作品空間として可視化させていくものだった。

第二章は、1991年から2003年にかけて実施をした制作研究をもとに、インスタレーションに対する空間認識の問題と作品空間を対象化していくための「仕切り」の存在について考察をするものである。インスタレーションにおける「仕切り」の現象は、布置された素材の表層や設置空間の境界面、また、対象物と観者自身との間（あいだ）において見出せると考えられる。本章ではとりわけ、布置された素材の表層における「仕切り」の現れの問題について考察し、「視覚対象物としての素材の布置」としてまとめている。

第一節では「新たな肌理の布置」を考察のキーワードに、場に布置された視覚対象物としての素材が、どのように設置環境内の視覚情報に変化をもたらすのかという問題について、1991年の制作研究作品である《putting -toy-》より検証をした。作品はビニールを素材とした球体のオブジェを屋外環境に布置し、オブジェと周囲の環境との視覚的な差異により、作品空間を認識するための「仕切り」を見出す実験であった。第二節の「場に対する触覚的な関与」では、1992年に制作を行った研究作品《untitled》を事例とし、インスタレーションの制作行為において制作者の経験する場への触覚的な関与とその行為性によって見出される視覚対象物の表層を通じ、作品空間に現れる「仕切り」について考察をしていくものである。また本節では考察にあたり、ジョージ・パークリの『視覚新論』と大森荘蔵の『新視覚新論』より、視覚と触覚の二つの知覚経験の関連性について確認を行った。

第三節の「作品空間の客体化」では、引き続き大森の『新視覚新論』を参照し、人の視覚経験における「見えている」という状態について確認を行い、作品空間の客体化について考察をした。本節では、1993年に制作を行った研究作品である《sketch house》をその考察事例としている。そして第四節の「境界と空間領域の標示」では、2003年の制作研究作品である《putting -lemon-》より、素材の布置によってつくられる境界の現れを観察し、空間の領域化と「仕切り」との関連性について検証をした。また本節では原広司の『境界論』をもとに、フロアとエンクロージャーの概念を整理するとともに、インスタレーションにおける「仕切り」の問題と空間を領域化する境界の不完全さについて考察を進めた。

第一節 新たな肌理の布置（作品《putting -toy-》を事例として）

面は活動のほとんどがそこで行なわれる場所である。面は光が反射し、吸収される場所であって、物質の内部はそうではない。面は動物に触れるものであり、内部は触れられない。⁽¹⁾

ジェームス・J・ギブソンはアフォーダンス理論において、環境の持続と変化の様態を、媒質、物質、面の関係性から捉え、特に面については環境を覆う表層であるとして、そこに内在する視覚情報の重要性に注目した。環境は面を持ち、また面は肌理という情報を持っている。人は環境内にレイアウトされた肌理を視知覚的に捉えることにより、現前の場に対する能動的な行動が始められるとギブソンは述べている。

肌理の変化への視知覚が環境を知る一つの方法となるならば、肌理を作品制作の素材として用いる、あるいは環境内の肌理のレイアウトを操作することにより、場という対象空間をインスタレーションとして再構築するアプローチが可能となるのではないだろうか。またこうした仮定を作品制作に移してみた場合、場に布置される素材の物質性やその表層の視覚情報は、対象化される場に対して直接的な影響力を持つものになると推測される。

既存の場所は多様な視覚情報を内包する空間であるが、論者はそうした場への関与方法として、環境に対して異質な肌理を場に持ち込み、その視覚対象物の表層が観者にとっての作品の「仕切り」となるインスタレーションの制作を試みた。1991年に制作を行った研究作品《putting -toy-》は、葦が植生する河川敷空間を使い、そこにビニールを素材とした球体のオブジェ(写真1-2)を設置したインスタレーションの実験である。本節では作品《putting -toy-》を考察事例とし、布置という行為において表象される視覚対象物の表層の問題と観者の作品経験との関連性についてまとめてみたい。

制作研究の概要 (1)

- ・制作研究名（作品名）：putting -toy-
- ・制作年：1991年
- ・制作素材：ビニール、ヘリウムガス、ロープ、他
- ・作品サイズ：7000mm(w)×7000mm(d)×7000mm(h)
- ・制作場所：武蔵野美術大学、及び、東京都府中市多摩川緑地
- ・インスタレーションの状況：

蘆の繁茂する河川敷空間に白色のビニールを素材とした球体のオブジェを布置し、インスタレーションを制作した。作品は、植物がフロアとして広がる環境の中に人工的なビニール素材の肌理を持つ白い対

象物を存在させ、隣接する遊歩道より眺めることの出来る風景をつくり出した。また制作場所が都市空間の中にある河川敷であることから、近隣に住む市民が観者となり、日常生活の中においてインスタレーションに関与をする状況がつけられた。



1



2



3



4



5

棒公志朗《putting -toy-》／1991年／ビニール、ヘリウムガス、ロープ、他
写真1,2：《putting -toy-》（武蔵野美術大学における制作）
写真3-5：《putting -toy-》（東京都府中市多摩川緑地におけるインスタレーション）

作品の制作は、ヘリウムガスによって浮力を与えた球体のオブジェを屋外空間に布置し、留置させることにより展開をした。作品は葎が繁茂する河川敷空間を使用し、ビニールの肌理と設置環境の植物の肌理との光の反射の差異によって、非日常的な風景がインスタレーションとして設定された。そしてオブジェの表層をインスタレーションとして対象化していくための「仕切り」に見立て、素材の布置によって設定された「向こう側」と観者の位置する「こちら側」との間（あいだ）を認識する空間を提示した。（写真3,4）

制作現場において、観者は白いオブジェを目印に風景を眺める経験を持つ。そしてまた別の位置へと移動し、同じ経験を繰り返す。作品はそうしたオブジェを対象物とし、場に対する視覚経

験を多方向から反復することにより、観者が作品空間とそれを現前化する自己との距離を確かめていくものであった。

植物が広がるフロアとそれとは異質な反射面を持つビニールの肌理の対置は、空間に関与する制作者の行為性を強調するものとなった。《putting -toy-》では、ビニールの肌理によって風景の中に物質的な違和が挿入され、その違和が現前の場を再認識するための知覚を導き出す契機となる。白いビニールのオブジェが出現した風景は、人が視覚的に慣れ親しんでいる植物の肌理の連続性に対し特異な視覚経験の場を提示し、観者は日常生活において、そうしたインスタレーションの状況を目撃していった。(写真5)

第二節 場に対する触覚的な関与（作品《untitled》を事例として）

物体が我々の身体器官に作用するのは直接的接触によってであり、またそこから生じる害や益は、どのような対象であれ、完全にその触覚的性質に依存しており、その視覚的性質にはまったく依存していない。⁽²⁾

ジョージ・バークリは『視覚新論』の中で、視覚に対する触覚の優位性についてこのように述べている。そしてバークリは、動物は視覚観念の知覚によって予知が可能であるが、その視覚観念は過去の触覚経験をもとにしたものであり、「我々がある対象を見る時、触覚的な形と延長がまず主に注意されている」⁽³⁾ことを論考において示した。こうした視覚と触覚に関わる知覚経験の問題は、場に対する人の経験についても示唆を与えるものである。バークリの捉えをインスタレーションの制作表現と重ねてみた場合、制作者がなぜ素材を場に布置し、なぜそこから場が経験されるのかという問題に対する整理の糸口が見出せると思われた。

前節の事例であげた作品《putting -toy-》は、制作者の場への関与を素材の布置から確かめる試みとして、場に設置されたビニールの球体の表層を「仕切り」と見立て、観者の視覚経験を考察するものであった。第二節では、制作者が行う素材の布置という主体的な制作行為がどのようにインスタレーションを成立させ、また作品空間に対する認識と客体化がどのようにつくり出されていくものなのかという問題をめぐり、制作者の経験する場への触覚的な関与を視点に考察を進めた。本節はその事例として、1992年の制作研究作品である《untitled》(写真6)をとりあげてみたい。

作品《untitled》は可塑性を持つ粘土を用いて制作を行い、その表層に制作行為の痕跡(写真7)を残す器状のオブジェによりインスタレーションを出現させていくものだった。そして制作は既存のギャラリー空間において実施することにより、場に布置される視覚対象物の変化や作品

空間の生成過程がニュートラルな空間状態の中で確認された。

制作研究の概要 (2)

- ・制作研究名 (作品名) : untitled
- ・制作年 : 1992 年
- ・制作素材 : 油性粘土、クレヨン (白色、黄色)、鉄、他
- ・作品サイズ : 5200mm (w) × 5200mm (d) × 550mm (h)
- ・制作場所 : ギャラリー α m (東京)
- ・インスタレーションの状況 :

白色と黄色のクレヨンを混合した油性粘土を用い、ギャラリー空間において器状のオブジェを制作した。オブジェの形態は制作者のボディースケールと設置空間のサイズをもとに設計し、レモンイエロー色の円形の面がギャラリーのフロアに広がる状況をインスタレーションとして出現させた。

制作の素材である粘土は可塑性を持ち、制作者の制作行為の痕跡がオブジェの肌理として残されていく。オブジェの表層は、制作者の場に対する関与と触覚的な経験を象徴するものであるとともに、観者が作品空間を認識するための視覚情報となった。

作品《untitled》において、制作者の経験する場への触覚的な関与は、器状のオブジェの成形に象徴される。制作者は粘土という素材を場の中に布置し、変化する対象物と空間の状況を確認していく。そしてまた素材を布置し、対象物と空間の状況を確認する。制作行為の中で行われる場への関与の反復は、オブジェの表層、つまり空間を認識していくための肌理を持った「仕切り」を見出し、制作者自身の対象空間への主体的な態度を作品に反映させていく。オブジェの表層に広がる粘土の肌理は、場に対する制作者の触覚的な関与が可視的な対象へと転化されたものであり、観者が作品空間を認識していくための視覚情報となった。



6



7

捧公志朗《untitled》／1992年／油性粘土、クレヨン、鉄、他
写真6：《untitled》（インスタレーション）
写真7：《untitled》（制作行為の痕跡を残すオブジェの表層）

触覚と視覚の二つの知覚経験の関連性について、大森荘蔵は『新視覚新論』において、触覚を「われわれの五体との直接の接触の感覚である」⁽⁴⁾とし、また視覚を「触覚的接触の「目印し」であり前触れであり予告」⁽⁵⁾であると位置付けている。大森はバークリと同様に、人の視覚による認知の手続きは、過去において身体的に感受した触覚経験を先立ちとして、それによって視覚の純粋性が見出されるのではないかと述べている。

大森やバークリの考えに添うならば、作品の表層を見ることは、すでにその素材に触れた経験の思い出を含んでいることになるだろう。そしてこうした過程における観者の作品経験は、制作者の制作行為に対する追体験と観者自身の持つ触覚経験を合わせ持ちながら生成されるものであると考えられる。観者と制作者の双方の空間に対する知覚経験の共有は、インスタレーションの場そのものを間主体的な場として展開する可能性を持っているのではないだろうか。

第三節 作品空間の客体化（作品《sketch house》を事例として）

前節で考察した作品《untitled》では、対象物を具体的につくり出していく触覚的な経験と空間の変化を確かめる視覚経験との反復により、制作者の態度とその場がインスタレーションとして客体化されていく過程を見出すものであった。インスタレーションとして場に布置された素材や物体は観者の視覚を刺激する対象物に転化され、また観者を導き入れる作品空間となる。インスタレーションは観者自身の主体性を生産するものであり、その場が客体化されるという状態は、観者の知覚経験に委ねられているともいえるのである。

作品における視覚経験の構造は、基本的に「向こう側」にある対象と「こちら側」にいる自己という主客の位置関係が存在すると仮定されるが、インスタレーションにおける観者にとって、

現前のはどのような空間として捉えられ、そこに何が見えているのだろうか。本節では、大森の「見えている」ことに対する捉えと1993年の制作研究作品である《sketch house》(写真8,9)により観者の持つ視覚経験の問題を考察し、作品空間の客体化についてまとめてみたいと思う。

「見えている」ことが何らかの動作でなくて「状態」であるとしても、それは何の「状態」というべきだろうか。それは言うまでもなく、私の状態だ、こう言いたくなる。だって、何が「見えている」にしろ、「見えている」のは他でもないこの私にではないか、だからそれらのものが「見えている」のは私の状態でなくて何であろう、と。⁽⁶⁾

大森は「見えている」という状態について、人は主観的立場によって、対象との関係を単なる主客関係として位置付けてしまう危険性を持つのではないかと捉えた。そして、「ある風景がある姿で「見えている」そのことは「私が」見ることではない。そこには何の動作もなければ、見ると見られるとの関係もない。それはただ、「見えている」という状態であり状況であり、場なのである」⁽⁷⁾と考えた。

大森が示す「見えている」状態とは、知覚者と知覚対象の二つを含む場全体の状況を示すものである。そしてそれは、「私とその机や樹を「見る」のだ、といった何か、主語-述語-目的語、の形をとる見通しのよい簡単なもの」⁽⁸⁾ではなく、「「見えている」という「場」から「私」なるものを切り取ることは絶対にできない」⁽⁹⁾という自己同一性を持っている。

私を含め、私をとりまいての全風景が「見えている」ことであって、それを壁にかかった一枚の絵とか映写幕とかテレビ画面とかとそれを「見ている」私といった、「見えている」全状況の卑小な一切片に模して考えるのが誤りなのである。「見えている」という「状況」は私自身を取りこみ、私を包みこんでの風景が「見えている」ということなのである。⁽¹⁰⁾

こうした大森の「見えている」ことから捉える視覚経験の主客の未分さをもとに、自己の制作研究について整理をしてみたい。作品《sketch house》は、これまでの制作研究でも確認してきた場に対する制作者の触覚的な経験とそれによって生まれる視覚経験との関連性や、観者の経験する作品空間の客体化の問題について、鏡を用いた実験的制作から考察をした研究事例である。

《sketch house》の制作では、鏡の表層面を持つ六面体の家型のオブジェをギャラリー空間に布置し、周囲の環境を映すその表面にドローイングを描き、制作者の場に触れることの経験を可視的にインスタレーションとして残すことを試みている。(写真10-13) 作品はドローイングの痕跡により、制作者が場の中で行った触覚的な経験を視覚対象化し、更に鏡面の反射作用によっ

て場全体を「見えている」状況にするものであった。

《sketch house》は、制作者と観者が「作品空間を見る」という経験を必然的に作り出す装置空間だといえる。観者は、作品空間を「見ている」自己を「見ている」という二重の状態の場と出会い、自己を含めた空間全体を客体的に視覚する経験を持つ。そして「作品を見る」という主体性において、インスタレーションとしての作品空間を客体化しつつ、「向こう側」と「こちら側」との空間の「仕切り」の不完全さに出会うのである。

制作研究の概要 (3)

- ・制作研究名 (作品名) : sketch house
- ・制作年 : 1993 年
- ・制作素材 : 鏡、ビニールインク、鉄、他
- ・作品サイズ : 900mm (w) × 1800mm (d) × 1200mm (h)
- ・制作場所 : スパイラルガーデン (東京)
- ・インスタレーションの状況 :

作品の制作は、家型の形態を持つ鏡製のオブジェをギャラリー空間に布置し、周囲の環境が反射するオブジェの表面にビニールインクによるドローイングを描いた。作品の制作場所が商業ビルのエントランスホールに併設されたギャラリー空間であり、周辺環境の視覚情報は絶えず変化をし、そうした状況がオブジェの表層にも反映をした。

制作者の制作行為 (オブジェへのドローイング) は、作品の直接的な視覚対象物をつくり出す一方で、鏡の反射作用により空間全体を映し出すインスタレーションの表層面となった。



8



9



10, 11



12, 13

捧公志朗《sketch house》／1993年／鏡、ビニールインク、鉄、他
写真 8,9：《sketch house》（インスタレーション）
写真 10-13：《sketch house》（オブジェへのドローイングの制作）

第四節 境界と空間領域の標示（作品《putting -lemon-》を事例として）

原は『境界論』において、建築における境界を「ルーフ」、「エンクロージャー」、「フロア」の三つの記号として分節化し、境界そのものの性質を、「領域の指定と隣接する諸領域からの隔絶のはたらきをもち、内部領域の個性性を保持するとしても、境界自体が領域の質そのものを規定するとは限らない」⁽¹¹⁾と捉えた。そして「むしろ一般的には、境界は質的差異を消極的に維持するものと考えられがちである」⁽¹²⁾と述べた。更に原は、空間を容器性と場という二つの性質を持つものであると捉え、エンクロージャーが容器性の概念を示すものであるのに対し、場としての性質を示すものがフロアであるとした。原はこの二つの空間の性質について、エンクロージャーは見えない境界であるような場合があるにせよ領域の範囲を明確に規定し、フロアにおいては領域を漠然と示し、その範囲はきわめてあいまいに規定されていることを指摘している。

論者が作品制作において捉えようとする「仕切り」とは、布置された視覚対象物によって作り出される作品空間の境界である。前章第三節においても記したように、原の示すエンクロージャーの機能は、日本の伝統的建築にも現象する内部と外部の空間領域の関係性を完全に断ち切らない性質を持ち、不完全な状態での「仕切り」を存在させる。エンクロージャーが空間領域を規定するものであり、なおかつ内外の空間領域に対して柔軟で不完全な状態を持つものであることは、インスタレーションに現象する「仕切り」においても共通する特質であると考えられる。

また作品の制作行為である布置について、それを言葉の持つ意味から捉え直してみた場合、布置は布石や布基礎等、建築において水平性を持った場の状態を示すイメージを含んでいる。こうした意味性を前提とするならば、何かしらの素材を置くという行為は、境界としてのフロアの存

在とその領域を認識していく行為であるとも考えられる。

いま、フロアに、適当な事物 A を置くとしよう。すると A の周辺には、A の性質とフロアの状態によって、ある雰囲気が変わる。この雰囲気をとらえて、私たちは、「A のあたり」あるいは「A のまわり」と言い、漠然とした領域を示す。⁽¹³⁾

原はこのように、フロアと事物の布置との関係性を捉えた上で、その漠然とした空間領域の認識に対する対処方法として、「フロアに形成される領域の状態と、その境界があいまいである場合、通常中心なる概念によって、状態の記述をはかる」⁽¹⁴⁾ことを示している。エンクロージャーにおいても、またフロアにおいても、境界は空間を規定しつつも不確かなものとして存在をするが、空間への素材や物体の布置の計画性により、境界そのものを確かめていく可能性は見つけられる。その方法の一つが原の示すフロアにおける「中心なる概念」なのである。論者の試みた作品《putting -lemon-》(写真 14)の制作も、インスタレーションの構造に中心性を持たせることによりフロアの存在を抽象化し、作品空間における「仕切り」を見出すことを試みるものだった。



写真 14 : 捧公志朗 《putting -lemon-》 / 2003 年 / レモン

《putting -lemon-》は、フロアへの円環状のレモンの布置により、内部と外部の二つの空間領域を標示するインスタレーションである。仏教での結界や、茶の湯の関守石、神域を示す神籬

等、日本の空間認識は場所に対してさまざまな「仕切り」を現象させるが、そうした「仕切り」は、場を内外に二分化するささやかな空間領域の標示である。そうしたささやかさの在りようは、境界としての機能を保ちつつ場の全体性を明らかにし、空間がつか合う状態をつくり出すものである。《putting -lemon-》の場合、制作者が場に布置したレモンの円環が、作品の空間領域を視覚的に認識させる「仕切り」となった。

制作研究の概要 (4)

- ・制作研究名 (作品名) : putting -lemon-
- ・制作年 : 2003 年
- ・制作素材 : レモン
- ・作品サイズ : 5200mm (w) × 5200mm (d) × 50mm (h)
- ・制作場所 : オーネ・マノクロザス (埼玉)
- ・インスタレーションの状況 :

作品《putting -lemon-》は、円環状に布置されたレモンによるインスタレーションである。作品の制作は古民家をリノベーションしたスタジオにおいて行われ、空間の境界としてのエンクロージャーとフロアとの関係性によりインスタレーションの「仕切り」を見出し、制作行為によって生成する空間領域を視覚対象化していくことを試みている。

布置されたレモンはフロアを円形に領域化するとともに、空間の持つ容器性を見出すための対象となった。また制作の素材となるレモンは、制作環境との肌理と色彩のコントラスト（古建築の木材の表層とレモンの持つ物質感とのコントラスト）を強調し、作品に使用された。

第二章 注釈、及び、引用・参考文献

- (1) ジェームス・J・ギブソン（古崎徹、古崎愛子、辻敬一郎、村瀬旻 共訳）『生態学的視覚論 -ヒトの知覚世界を探る-』、サイエンス社、1985、p. 25。
ギブソンは環境を、媒質、物質、面の三つの要素として設定し、その記述を行っているが、特に面については、「面の生態学的法則 (ecological laws of surfaces)」によってその特性を分析した。九項目の法則の内、「存続するすべての物質は面をもち、また、すべての面は配置をする」とするギブソンの分析は、環境は面によって視覚的に構成されている根拠を見出すものである。インスタレーションにおいて、作品としての場を位置付ける視覚対象は作品環境を構成する具体物であり、当然ながら面性を持つものである。インスタレーションは空間の視覚性において、アフォーダンスとの関連性を持っている。
- (2) ジョージ・バークリ（下條信輔、植村恒一郎、一ノ瀬正樹 共訳）『視覚新論 付視覚論弁明』、勁草書房、1990、p. 56。
バークリの『視覚新論』における目的は、視覚によって諸対象の距離や大きさ、位置を知覚する様式を示すことと、視覚の諸観念と触覚の諸観念の間にある相違について、あるいはこの二つの感覚の間に共通する観念が存在するか否かについて考察することにある。論考は160のテーマによって記述され、引用箇所は、「ある対象の触覚的大きさは、視覚的大きさに比べてより重視されるが、それはなぜか」という問いに対する考察である。
- (3) 同上、p. 56。
- (4) 大森荘蔵『新視覚新論』、東京大学出版会、1982、p. 4。
大森は『新視覚新論』において、世界とその対極としての「私」という二極二元的な構図を、世界のあり方としての「私」とする構図に読み替えていく試みを行っている。そうした目的は、現前の事物への対象化の問題に触れ、視覚と触覚の人の知覚経験の関連性についての考察に展開されている。また論考では、第一章「見ることと触れること」においてバークリの『視覚新論』との関連性を示していると思われる。
- (5) 同上、p. 4。
- (6) 同上、p. 29。
- (7) 同上、p. 41。
- (8) 同上、p. 38。
- (9) 同上、p. 38。
- (10) 同上、p. 31。
大森は論考において、ベラスケスの《侍女たち》を引き合いに出し、「見えている」という「状況」は、一つの全体的「状況」であり、全体的「場」であるとし、この全体的「場」の中において、この私とあそこの絵、あるいは目をそちらに向けている私とあそこに「見えている」絵という関係が成立すると述べている。
- (11) 原広司「境界論」『空間（機能から様相へ）』、岩波書店、2007、p. 171。
- (12) 同上、p. 171。
- (13) 同上、p. 182。
原はフロア概念を、人が立っている境界面、ないしはその境界を持つ空間性であると前提化し、フロアの空間性はその面上において出来事が生起するという特異な意味性を持っていると指摘した。すなわちフロアとは、大地や建築の床といった固有性を指すだけに留まるものではなく、人の生活の「場 (field)」を形成する母体であると原は述べている。
- (14) 同上、p. 184。
場を形成する境界であるフロアに対し、そこに中心性を与えることで場の領域を記述する方法論は、論者の研究作品である《untitled》や《putting -lemon-》において制作実験された概念である。円形の器状のオブジェやレモンの円環といったそれぞれの作品に用いられた対象物の状況は、フロア全体の観者の視覚経験にはたらくものとなった。

第三章 「仕切り」としての囲いの布置（作品制作研究-その2）

第三章では、建築の境界を内部と外部の二つの空間領域の「仕切り」として捉え、作品の設置空間の境界からインスタレーションの生成の可能性について考察をした。既存の場所に対し柔軟に適応するインスタレーションは、建築と同様に場所性と関係をし、サイト・スペシフィックな性質を含むものである。また観者を関与させていく空間表現であるインスタレーションは、身体性の囲み、あるいは包みといった人が置かれる内部空間の状況そのものを、作品として展開する可能性を持っている。

本章は、2007年の研究作品である《包み庭》と2011年より制作を展開する作品《putting -箱-》を考察事例としてとりあげ、インスタレーションの成立と設置空間との接点を建築の境界より考察していくものである。二つの研究作品は既存の建築空間を使い、その環境と空間性を作品の支持体としている。そして制作は実在する空間の中に素材を布置していく方法を踏襲しつつ、設置空間の境界面そのものを作品化し、それをインスタレーションの「仕切り」として対象化した。

本章では研究作品に対する考察の先行的な作業として、「囲いという現象」、「包みの空間的展開」、「仮設空間としての囲い」の三つの節を設け、囲いや包みの現象について、あるいは建築における内部空間の現れやその仮設性について整理を行っている。第一節の「囲いという現象」では、囲いの性質が現れる垣を対象とし、垣によって現象される境界の不完全さについてまとめた。第二節の「包みの空間的展開」においては、包みという概念が建築的に展開される際に見られるさえぎりの現象に注目し、日本の建築空間におけるしつらいの問題と「仕切り」との関連性について考察をしている。また第三節の「仮設空間としての囲い」では、岡倉覚三の『茶の本』より茶室をモデルとする空間の仮設性について整理をし、更に川俣正の制作表現を参考に、インスタレーションの仮設性とサイト・スペシフィック性について考察を展開した。

そして、作品《包み庭》における観者が経験する視知覚性と作品《putting -箱-》におけるインスタレーションの仮設性と実在性について、それぞれの考察を、第四節の「空間を包むインスタレーションの試み」と第五節の「建築空間のインスタレーション化」として整理をした。

第一節 囲いという現象

場所は、その定義からして、際立った限界あるいは境界線を必要とする。そうして、場所は、それを取り巻く「外部」とは対照的に、「内部」として体験されるのである。⁽¹⁾

ノルベルグ・シュルツは、場所についてこのように概念化した。人は日常生活において場所に関わり、その中において生きている。そして場所は身体を囲う境界を存在させ、人はその内部より自己の存在を経験する。本来的に人は環境からの保身に依りて場を囲み、境界によって仕切られた内部空間を確保してきた。そして囲われた場は空間として連続的に繋がり、人自身の生態環境を形成していく。人は囲いをつくり、自らが生きるための空間を生産し続けているのである。そうした日常において無意識に生産されている囲いに注目してみると、そこにはそれぞれに独立した内部空間を見つけ出すことができ、またそれらは人の身体を包む「仕切り」を持つ空間として捉えられる。

囲いは空間を閉じつつも外部環境と繋がる余地をつくり、不完全な「仕切り」として存在をする場合がある。例えば囲いの性質を現す事象の一つに、垣がある。垣の語源は「カクミ」（囲）と「カクシ」（隠）であるが⁽²⁾、この両義性は、内部空間に対する人の意識を象徴している。日本では垣の原型を、植物を用いた青垣に見出すことができるが、生きた木をそのまま境界として転用する青垣は、内部と外部の空間領域を不完全な状態で仕切っている。つまりその状態は、木の成長により物質的に隙間が生じてしまう構造をはじめから持ち合わせ成立しているものである。そしてその不完全さを機能化することにより、環境の内部と外部の関性に柔軟性をつくり出し、内外の等質性を持つ場を成立させるのである。このような現象をあらためて捉え直してみると、囲いとは人の意識において成立をする仮設的な「仕切り」であることが見えてくる。

人は囲いを通じて、身体の置かれる内部空間と外部環境との間（あいだ）や距離を認識し、現前の場を対象化していく。囲いは人と場所との関係性を明らかにしていく視覚的な対象として、人の空間認識にはたらきかけていく境界を標示するものなのである。

第二節 包みの空間的展開

人は場所においてさまざまなかたちの内部空間を形成し、その過程により境界を現象させ、自身の身体を空間的に位置付ける囲いをつくり出している。囲いは人が空間を包む行為によって生産されるものであり、人の身体の包まれる感覚は空間によって与えられているといえる。例えば胎児は、母親の胎内の中で羊水に包まれ、出生の時を待つ。そして産まれたばかりの子どもは柔らかな産衣によって身体を包まれ、外部環境にさらされぬように育てられる。人を包む空間とは、内部が保護されることを意味するのである。「包む」の語源について、額田巖は「さえぎる」としての意味を指摘している。⁽³⁾ 「さえぎる」という言葉のイメージは、内部の性質を保守しようとする行為性や、外部環境の変化から身体等を障るといふ内部空間の形成への指向性を示している。

身体を包むという行為によって見出された内部空間は包みに転じ、それは原初的な人の住居空間の形態においても確認をすることが出来る。例えば家の原型とされる竪穴式住居は、土地から膨らみ現れたかのような包みの空間を存在させ、身体と内部空間の関係のみが特化したかたちをつくり出している。人は住居というさまざまな包みの中において生活し、自己の身体の延長としての内部空間を確保していく。内部空間は、人の身体を包み込む内包性を象徴する空間として発達しているものといえる。

包みの状態を持った内部空間より境界のみを抽出した場合、人の身体を取り巻く「仕切り」としての囲いが見出せると考えられる。そしてこうした概念は建築において空間のさえぎりに現象をしている。例えば中世の日本建築の場合、さえぎりとしての障子は、他動詞的には「寒さや風や人目をくさえぎ（障）り隔てる」もの」として成立し、受動的に捉えれば「外気や涼風や視界がくさえぎ（障）られ、妨げられる」もの」となる。⁽⁴⁾ 向井周太郎はさえぎりの意味を以下のように示している。

外と内は空気も風も行き通り、また几帳や御簾が内への視線を障っても、透き影として、あるいは見えがくれしながら、陰影のゆらぎとともに、奥へ奥へと幾重にも重なる空間のひだがおぼろに透けて見えている情景だと思えます。いいかえれば、寝殿造り内部における知覚の現象は、透ける薄いものの重層化によるまさに「透き」と「障り」が交錯する移ろふ様相的な空間作用の体験にほかなりません。⁽⁵⁾

向井は寝殿造りにおけるしつらいを「透ける薄いもの」として捉え、その重なる状態から、空間の内部性と人の知覚作用との関係を述べた。外部環境を不完全に障る寝殿造りのしつらいは、物質的な強度を持たない囲いとして、人に外部の環境情報や気配を感受させているものなのである。

建築における包みは人の身体性と関係付けられ、空間の内包性を抽象化するものである。このことはインスタレーションにおいて、作品空間が観者の身体性を内包する場として成立していくことに繋げられる視点ではないだろうか。包みの概念によるインスタレーションの制作展開は、内部と外部の空間の領域化の問題や作品空間を対象化するための「仕切り」を見出す機会であると考えられる。

第三節 仮設空間としての囲い

たとえば室の本質は、屋根と壁に囲まれた空虚なところに見いだすことができるので

あって、屋根や壁そのものにはない。⁽⁶⁾

岡倉覚三は『茶の本』において、内部空間を非物質的な空虚なものとして捉えた。禅の思想が建築空間へと発達していく中で、その空間の一つとして茶室は生まれるが、その茶室も「囲い」という別称を持つ空間であった。空虚な内部空間を更に極限化させる茶室について、岡倉は次のように述べている。

禅は仏教の有為転変の説と精神が物質を支配するべきであるというその要求によって家をば身を入れるただ仮りの宿と認めた。その身とてもただ荒野にたてた仮りの小屋、あたりにはえた草を結んだか弱い雨露しのぎ — この草の結びが解ける時はまたもとの野原に立ちかえる。茶室において草ぶきの屋根、細い柱の弱々しさ、竹のささえの軽やかさ、さてはありふれた材料を用いて一見いかにも無頓着らしいところにも世の無情が感ぜられる。⁽⁷⁾

岡倉が示すように、茶室が物質的な強度を排除した建築空間であり仮設的に存在するものであるならば、茶室は周囲のうつろいや変化を受け入れる場となり、そこに置かれる者の内包感覚の安定性を奪おうとする空間になると想像される。だがこうしたイメージを読み換えれば、仮設的である茶室空間の境界は不完全なさえぎりをその性質として持つことにより、外部環境の情報を知覚するための装置となるのである。

このような茶室空間に見る現象と同様に、インスタレーションの作品空間においても、周囲の環境と双方向的に関係する境界を仮設的に布置することにより、場所の状況自体を作品化していく可能性が見出せるのではないかと考えられる。インスタレーションがサイト・スペシフィックな表現方法であることは、単に作品が場所性を特定させる表現であるということではなく、作品として対象化される空間自体がその仮設性において、作品の設置場所に対する適応力や柔軟性を内在しているということなのである。こうしたインスタレーションにおける仮設性の問題とサイト・スペシフィック性との関連性について、川俣正の作品制作より考察をしてみたい。

仮設性は、解体されることが前提である。この緩い構造体を例えば建築に添って組み立ててみると、その建築のスタティック（固定的）な構造と組み立てた素材のエフェメラル（浮遊的）な構造の二つがそこに共存しているような状態になる。そのことで見る側には、この建築が壊されているような、あるいは、かすかにでも新たに組み立てられてでもいるような両義的な存在のものとして見えてくる。⁽⁸⁾

サイト・スペシフィックな制作活動を行う川俣は、自己の作品における仮設性を建築的に捉え、スタティックな構造とエフェメラルな構造が内在しているものであると述べている。川俣は1980年代より、都市の日常的な廃材を素材に、仮設的な構築物をゲリラ的につくる作品《フィールドワーク》を継続している。⁽⁹⁾ 《フィールドワーク》は、仮設住居のような内部空間を持つ形態を都市の隙間に設置していくものであるが、その情景は人のつくった工作物でありつつも美術作品として認知されることなく存在し、いつの間にか崩され、その場から姿を消していく。制作された構築物はスタティックであることよりもエフェメラルな傾向を見せ、その仮設性において周囲の場所との関係性を現象させている。

止まることなくつねに変化し続けていく現在の都市の中に、この小さな住居のような一時的で仮設的な構築物を、さまざまな場所に組み立てていく行為は、それもまた変化することを前提にして設置されることにより、まわりの環境に同化し、日常的な風景の中に埋没する。⁽¹⁰⁾

囲いによって内部空間をつくることは、自己が存在する場所を確保する行為であるといえるが、その囲いが仮設的である場合、周囲の環境や場所との関係性を持った内部空間をつくり出し、いく可能性が生産される。岡倉の理想とした茶室においても、また川俣の行った《フィールドワーク》においても、その仮設性によって目指そうとしたものはこの「周囲の環境や場所との関係性」の構築に他ならない。そしてその仮設性は、物質的な強度を持たない囲いによって成立しているということを確認しておきたい。

第四節 空間を包むインスタレーションの試み（作品《包み庭》を事例として）

インスタレーションを茶室や寝殿造りのしつらいと照らし合わせてみた場合、作品空間として対象化される場は、境界の存在を特出させることにより見出せると仮定された。そして論者は、境界が内部と外部の空間領域間の情報を伝える場として機能することを想定し、作品《包み庭》(写真15)の制作研究を進めた。《包み庭》は、作品を設置する空間そのものを包む囲いを場に布置し、その表層を観者にとっての作品の「仕切り」として見立て、インスタレーションを生成させていく試みである。



15



16



17

写真 15-17 : 捧公志朗 《包み庭》 / 2007 年 / 綿布、ネオン管、白色電球 (室内灯)

制作研究の概要 (5)

- ・制作研究名 (作品名) : 包み庭
- ・制作年 : 2007 年
- ・制作素材 : 綿布、ネオン管、白色電球 (室内灯)
- ・作品サイズ : 3600mm (w) × 4500mm (d) × 2200mm (h)
- ・制作場所 : TANITAMOTSU HAUS (東京)
- ・インスタレーションの状況 :

作品《包み庭》は、一般住宅のリビングルームをリノベーションしたギャラリー空間において制作したインスタレーションである。作品は、室内空間と同じスケールで制作された綿布製の箱空間を場に布置し、その内部空間に観者を招き入れ、外部環境の変化によってうつろう空間を知覚経験させるものである。

制作素材は白色とピンク色の幅 5mm ピッチのストライプ柄の綿布を使用し、その意匠が連続する表層を持つ内部空間を出現させた。そして作品の内部空間において、ギャラリー空間の開口部 (窓) から入る自然光と、観者に対して佇むことを促す白色ネオン管のサイン (「sit」) の照明が内包される場をインスタレーションとして提示した。(写真 16)

作品は外部環境からの入射光が漂う内部空間を「庭」として見立て、また場と観者を包むイメージにより《包み庭》という作品名が付けられた。

人は日常空間において、光によって浮かび上がる視覚情報から環境を知覚する。人の視覚経験は、放射光が場の表層に反射する光の状態を見ていることであるが、実際的に人は、放射光と反射光の二つの光を同時に見ているという感覚を持つことなく、その二つが拡散と散乱を繰り返した後に生まれる照明を感じている。

《包み庭》においては、場に漂う照明を知覚するための空間がインスタレーションとして提示され、作品の表層は外部からの入射光を透過する光源面であると同時に、内部空間に照明する光の反射面となるものだった。内部空間に招かれた観者は、外部環境の視覚情報としての光の変化を作品空間の「仕切り」となる綿布の様相から知覚し、更にそこを通過した光の照明によって内部空間の表層を認識していく。(写真 17)

また内部空間の表層となるミニマルな意匠 (白色とピンク色のストライプ柄) の反復は、囲われた場の全体性を強調し、観者の存在を包み込む状況をつくる。結果的に《包み庭》においては、内部空間の表層と観者との間 (あいだ) にあるもの、つまり場に生成される光の照明の状態が、作品を認識する視覚情報であるといえる。そして作品における「仕切り」の存在は、内部空間の表層と観者との二つの領域間を関係付け、場の様態を知覚するための装置として機能をした。

ある物体は光を放射するが、光を放射しない物体もある。光源はいろいろあり、太陽

のような光源もあれば、地上の火やランプのような、もっとも手近な光源もある。このような光源は、まさに光を「送ってくる」が、普通の対象は光を送ることはない。非発光対象は光源から投射される光の一部を反射するだけである。とはいえ、我々は発光体も非発光体も見ることができる。実際には、人が見る必要のある大部分の物は非発光体であり、それらは光源の「光によって」初めて知覚されるのである。⁽¹¹⁾

視知覚が可能な環境は放射光とその反射によって見出され、そこに現象されるものは光の照明によってつくられる状況である。ギブソンは人の視覚経験とそれを可能とさせる光源について前述のように述べているが、人は発光体も非発光体も見ることができるものの、実際の日常生活においては、光そのものや照明についてあらためて意識化する時間は少ないかもしれない。《包み庭》に存在する照明の様態は、自然光による時間の経過の視覚化であり、観者は作品の内部空間に入ることにより、あえて外部環境と同調する光の知覚経験を持つことになる。そしてその経験は外部環境に存在している風景を想起させ、作品の設置環境や場所性を意識化させていくものとなった。

第五節 建築空間のインスタレーション化（作品《putting -箱-》を事例として）

人は日常生活においてさまざまな場所と出会い、そして無意識のまま次の場所へと向い通過をしていく。特に何の問題もないと感じられるこうした行動の中においても、人は何かしらの情報を環境より知覚し、自己の居場所を認識している。だがこうした過程において、人は本質的に場所というものに出会っているのであろうかという疑問が常に残されてしまう。人はどのようにして場所と出会う経験を持つことが出来るのかという問いは、論者がインスタレーションの制作を通じて考え続けてきた一つの課題であった。

前節の事例作品の《包み庭》では、綿布による「仕切り」を通じ、作品の内部空間の光の様態である照明を知覚していく場を設置したわけであるが、《包み庭》における試みは、インスタレーションによって建築空間の構造と環境を際立たせ、観者の知覚作用を喚起する容器的な場を成立させるものだった。そして《包み庭》の場合、作品としての場を認識するための「仕切り」は、実存する建築の境界と連動し存在をした。

建築とは、人の入る空間を物質的な境界によって具現化する構造体であるといえる。建築における境界は場所を確定するための具体物であり、人が身体的に空間を知覚していくための手掛かりとなる表層を持っている。そして人はそうした境界の及ぼすアフォーリズムにより、情報の入出の操作そのものを現実の場所性とその条件に則して再構築し、空間に対する自己の経験をつ

くり出しているのである。建築は人が入りさまざまな事象が起動する空間であるが、それ自体は空虚な箱といえる。だがそうした空虚な建築空間に対し、何かしらの生産的行為によって関わっていくことが人自身の空間に対する知覚能力を開くことに繋がるのではないかと論者は考えてみたい。

このような仮定において、論者は人の入る空間を空虚な箱として捉え直し、その箱を既存の場所に布置することによりインスタレーションの制作研究を進めた。2011年より開始した作品《putting -箱-》は、既存の敷地に実施設計を行うことを前提とした建築の原寸大の模型を、透過性のある素材によって制作することから始められた。制作された模型は、実際の建築設計を検証するための試作であると同時に、建築空間から抜き出された空虚な箱として境界面のみで存在をするオブジェとなった。(写真18)そして模型の形態を通じ、現実的な環境や建築の諸条件によって決定される場所性や、そこに入る人の身体性や行動から導かれる空間のスケールを可視化させていった。

《putting -箱-》での実験は、実際の建築空間の境界がインスタレーションとして客体化されることの可能性と、建築空間と制作が一体化するサイト・スペシフィックなインスタレーションへの展開を確かめるものであった。そしてその制作過程は、原寸大の模型の制作の後、コンクリート素材による壁式構造の建築空間としてその実在化が進められた。(写真19)

《putting -箱-》は都市環境の中に空虚な箱状の空間をインスタレーションし、その境界の内外を論者自身が作品の体現者として通交しつつ、箱とそれの置かれた場所との関係性を構築し続けていくプロジェクトであるといえる。生活環境や都市環境との関係性をはかり進行する作品空間の生成過程は、人が主体的に対峙せざるを得ない状況の中で空間の「仕切り」をつくり、作品空間をよりスペシフィックな場へと展開していく傾向を持っている。建築空間のインスタレーション化は、人の空間経験にはたらく「仕切り」の具体的な構築性と、実存する空間に対するクリエイティビティーの展開の可能性を、その制作の中に含んでいると考えられた。

制作研究の概要 (6)

- ・制作研究名 (作品名) : putting -箱-
- ・制作年 : 2011年～
- ・制作素材 : プラスチックダンボール、ビニールテープ、コンクリート、鉄、木材、他
- ・作品サイズ : 3600mm(w) × 4500mm(d) × 2200mm(h)

(こども教育宝仙大学におけるインスタレーション)

- ・制作場所 : こども教育宝仙大学、東京都中野区
- ・インスタレーションの状況 :

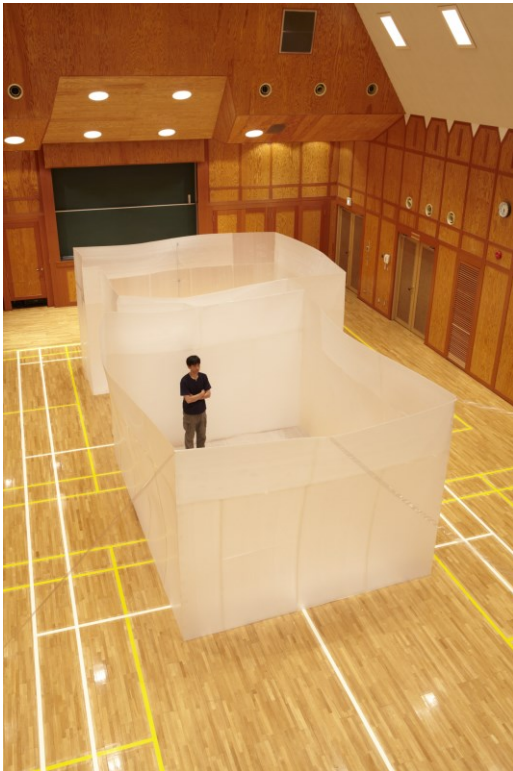
《putting -箱-》は、建築空間のインスタレーション化によって空間の持つ境界を客体化し、作品空間

における「仕切り」を見出していくことを制作の目的としている。

作品の制作は、東京都中野区にある敷地を作品の最終的な設置場所として定め、二つの作業によって進められた。一つはスタジオにおいて、敷地に箱状の空間を設置するための原寸大の模型を制作するものである。箱の模型は、透明性のある乳白色のプラスチックダンボールを素材として使用し制作され、空間のスケールや作品が設置される敷地の場所性とその諸条件から導き出される形態について検証が行われた。また加えて、内部と外部の空間領域を仕切る境界面の不完全さについて考察を継続した。

二つ目は、模型を実際的な建築空間としての箱に施工展開し、論者自身が作品空間の体現者として作品空間と場との関係性を発見していくことである。作業を通じ、建築という実在的な空間が、都市環境において新陳代謝を繰り返す仮設的な振る舞いを持つものであること、またインスタレーションがサイト・スペシフィックな表現方法であることを検証し続ける計画である。

尚、作品の制作研究過程は、2011年11月、京都芸術センターで開催された「ルネサンスー京都・映像・メディアアート」においてプレゼンテーションされた。⁽¹²⁾



18



19

棒公志朗《putting -箱-》／2011年～

写真18：《putting -箱-》（こども教育宝仙大学におけるインスタレーション）／プラスチックダンボール、
ビニールテープ、他

写真19：《putting -箱-》（東京都中野区における建築空間の制作）／コンクリート、鉄、木材、他

第三章 注釈、及び、引用・参考文献

- (1) ノルベルグ・シュルツ (加藤邦男 訳) 『実存・空間・建築』、鹿島出版会、1973、p. 48。
『実存・空間・建築』は建築的空間の問題について、シュルツの提案を示す論考である。シュルツは、人間環境の分析における空間概念の重要性を訴え、環境に関するシェマやイメージを具体化させるものが建築的空間であると考えた。そしてそのシェマやイメージは、人間の普遍的定位を示し「世界内存在」の部分をなすものと述べている。論者の引用文の「その定義」とは、実在的空間においてつくられる「場所」の特徴を指すものである。その特徴とは「場所」はある一定の大きさに定まり、それが更に限定される場合において、「家」という庇護性を持つ空間がつけられることを示している。
- (2) 参考文献：額田巖『垣根』(ものと人間の文化史 52)、1984、p. 19-22。
- (3) 参考文献：額田巖『包み』(ものと人間の文化史 20)、1977、p. 14-15。
- (4) 参考文献：向井周太郎「ふすまという現象」 同著者、向井一郎『ふすま 文化のランドスケープ』、中央公論新社、2007。
向井周太郎は、日本独自の間仕切りとして生まれてきたふすま障子について、その「触り」との同義の「障り」から、空間に対する日本の感性を見出している。
- (5) 同上、p. 68-69。
- (6) 岡倉覚三 (村岡博 訳) 『茶の本』、岩波書店、1929、p. 45-46。
「空虚」とは何もない状態だけを指すものではなく、日本の場合、その精神性に依拠するものであると考えられる。「空虚」に関し論者は、磯崎新が「間-20年後の帰還」展(2000年、東京藝術大学大学美術館にて開催)において記したテキストを参考とした。以下は磯崎のテキストからの抜粋である。
「仏教に由来する「空」、老子の「虚」、この宇宙の全域に浸透していた空=虚。それに相当したのは、古代日本ではくうつ)ではなかったか。くうつ)は文字どおりの空洞。すなわちくうつ)と呼ばれる物体は内部に空洞をかかえている。ところが、密実なものでも、神霊視されると内部はくうつ)であるとみられていた。想像された空洞である。そのくうつ)に霊(ひ)が吸収される。浮遊する霊(ひ)が宿る場所である。仏教や道教の概念が超越的であるのに比較して、このくうつ)は具体的で、即物的でもあった。」
- (7) 同上、p. 58。
- (8) 川俣正『アートレス マイノリティとしての現代美術』、フィルムアート社、2001、p. 37。
川俣正(1953-)はサイト・スペシフィックなインスタレーションを制作する美術家であるが、その作品は一時的な仮設性を持っている。川俣の制作の多くは、場の制約に加え、時間的な制約も作品制作の条件となる。例えば解体前の廃屋が制作の場所とされる場合、壊されることを条件として受け入れた上で制作行為がなされ、作品の仮設性が必然的に前提化される。
- (9) 《フィールドワーク》とは、川俣が1980年代より行う個人的な制作活動である。制作はさまざまな都市において行われ、その街で拾い集めた廃材(段ボールやベニヤ板等)を簡易的に接着し構築物をつくり、それを街の中にインスタレーションしていくものである。制作は無許可で行われ、構築物は恒久的に存在しないものとして扱われる。《フィールドワーク》は、川俣の制作表現の特徴である「一時的な仮設性」を体現化した作品だといえる。
- (10) 川俣正 前掲書、フィルムアート社、2001、142。
- (11) ジェームス・J・ギブソン(古崎徹、古崎愛子、辻敬一郎、村瀬旻 共訳)『生態学的視覚論 -ヒトの知覚世界を探る-』、サイエンス社、1985、p. 52。
- (12) 《putting -箱-》の制作研究過程は、文化庁メディア芸術祭京都展「パラレルワールド京都」関連企画「ルネサンス-京都・映像・メディアアート」においてプレゼンテーションされた。(展覧会名:「ルネサンス-京都・映像・メディアアート」 会期:2011年11月11日-11月23日、会場:京都芸術センター、池坊短期大学むろまちアートコート 主催:ルネサンス-京都・映像・メディアアート実行委員会 共催:京都芸術センター)

第四章 「仕切り」の設置とその視覚経験（作品制作研究-その3）

これまでに考察を進めてきた制作研究は、インスタレーションの対象化に向け、制作者と観者の空間認識や作品経験に対する観察を行い、作品と観者自身との間（あいだ）においてつくられる「仕切り」の在りようを検証していくものだった。研究作品《putting -toy-》、《untitled》、《sketch house》、《putting -lemon-》では空間に布置された素材の表層により、また《包み庭》、《putting -箱-》では作品が設置される空間の境界面により、その「仕切り」の現象を見出していった。そして作品空間において「仕切り」の存在をより具体的にしつらえ、制作者の制作行為や場への素材の布置を光によって可視化させ、インスタレーションが観者の視覚経験の場として成立をする作品《光景》へと、自己の制作研究を進展させた。

本章は、本論文と合わせ博士審査作品として発表をした作品《光景》について、その研究報告を行うものである。第一節では、作品制作の先行研究として行った京町家における簾の考察により、しつらいにみる「仕切り」の在りようや内部空間における光の様相の視覚経験を「しつらいに現象する光の様相（簾における考察）」としてまとめた。そして第二節「作品《光景》の制作研究過程」において、《光景》の本審査制作に至る二回の演習発表を振り返り、作品の制作過程を整理した。

第三節「作品《光景》の制作概要」、第四節「作品《光景》についての考察」は、作品の研究成果について報告をするものである。とりわけ第四節においては、作品空間に設置された「仕切り」の持つ機能についての考察を「仕切り」の存在とインスタレーションの生成過程」として、また、「仕切り」において現象する「光の景色」のイメージと作品経験との関連性についての考察を「光の様相と観者の視覚経験」として整理し、制作の分析を行っている。

そして最終節の第五節「制作研究のまとめ」では、作品《光景》の制作研究を通じて考察したインスタレーションの「仕切り」について述べた。

第一節 しつらいに現象する光の様相（簾における考察）

境界は、作用因子に対して、反射（拒絶）、吸収、表面での保持、透過などの制御のはたらきをする。そのために、境界はさまざまに装置化され、強度をもち、厚みをもってくる。⁽¹⁾

原が『境界論』の中で述べた建築の境界の性質は、境界は環境に対するニュートラルティーと内部と外部の領域化への適応性を持ち、それ自体が環境との調整に機能することを示してい

る。建築の持つそうした境界の特質は、日本の数寄屋空間のしつらいにおいても発見される。屏障具によってしつらえられた空間に映し出される光の様相は、環境における一つの視覚情報であるといえるが、その明暗に見る光の現象は、空間の方位や位置、また内外の領域間の関係性を示すとともに、知覚者に対しその場所性を伝達するものとなる。

もし日本座敷を一つの墨絵に喩えるなら、障子は墨色の最も淡い部分であり、床の間は最も濃い部分である。私は、数寄を凝らした日本座敷の床の間を見る毎に、いかに日本人が陰翳の秘密を理解し、光りと蔭との使い分けに巧妙であるかに感嘆する。⁽²⁾

谷崎潤一郎は『陰翳礼讃』において、内部空間をはかる基準として陰翳を用い、日本の座敷空間の光の明暗を墨絵に見立てた。谷崎の示す暗さは、蔭の存在する場所についての様相だが、その蔭とは、何かしらの遮蔽物に遮られて光が当たらない状況を特定する環境情報であるといえる。

谷崎が障子から光の淡さを感じたように、光の入射を面的に受け止める屏障具は、その素材や構造を季節に合わせることにより入射光の状態を調節し、内部空間を知覚の場に変更する装置として機能する。論者はこのような屏障具によるしつらいの在り方について、京町家である無名舎⁽³⁾において簾の観察を行い、しつらいによる入射光の操作が内部空間にどのような影響を与え、また空間の「仕切り」となる簾の表層面がどのような意味を持つものなのか考察をした。

無名舎での観察は夏の午後に行われ、西方向からの強烈な自然光の入射によって作り出される境界面の様態が確認された。強力な入射光は、簾の細やかなスリットの中を回折と干渉をおこしながら透過し、室内に置かれる人の視覚を刺激するモアレを生産する境界面として変化をする。しつらいとそこを通過する視覚情報とが交差する光景は、谷崎が描写した静かな光の明暗状態ではなく、入射するままに簾を直進する光と、簾の物質による遮断面とのハイコントラストな場を現象させるものだった。(写真 20-22)

簾は原の述べるような「作用因子に対して、反射（拒絶）、吸収、表面での保持、透過などの制御のはたらきをする」装置として空間を境界化するものであるが、簾は、外部からは内部空間に対する目隠しとして機能しつつも、室内空間では光の遮光と透過を用いた場の演出のための装置となり、その表層面に光の様相を産出させる。つまり簾によるしつらいは単に空間を分割するだけのものではなく、その境界性において内外の空間の位置付けを明確に差別化する視覚情報を示し、更に人の位置に対応するよう、光の様相や方向性を操作するものなのである。

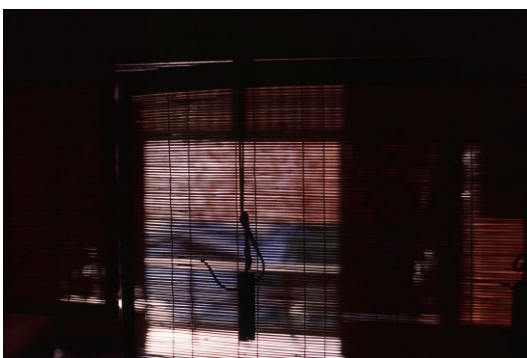
簾は外部空間において、面状の物質が建物の軒下に下げられているだけの状況に見えるものであるが、そのしつらいは内部空間に向けられるものとして機能をしている。簾の「す」という

言葉には、「隙」や「透」という意味が込められているが、⁽⁴⁾ その状態の感受は簾の内部において経験されるものであり、簾の表層面につくられる入射光の様相は、内部空間に居合わず者にし
か知覚されない視覚情報なのである。そして「仕切り」としてしつらえられる簾は、光という視
覚情報の入出力を操作していく装置として機能をする一方で、その場を経験する者の位置を空
間的に決定する性質を持っているといえる。

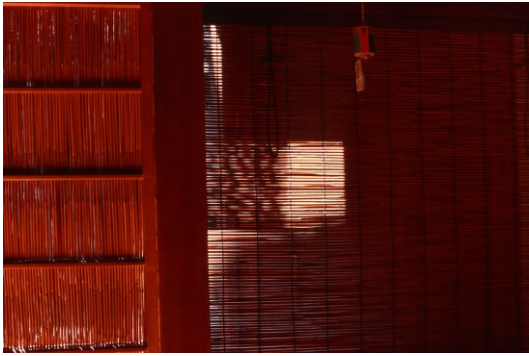
簾において考察された光の操作によって現れる表層面と知覚者の位置との関係性は、作品《光
景》の制作計画に反映をしている。作品空間における制作者と観者の位置付け、また制作者の素
材の布置とそれを観者が認識するための境界面の設置は、《光景》の空間構造において「仕切り」
の存在を具体的に現象させるものとなった。



20



21



22

写真 20-22 : 無名舎におけるしつらいと光の様相

第二節 作品《光景》の制作研究過程

本論文と合わせ発表をした研究作品《光景》は、博士（後期）課程の二回の演習発表をふまえて本制作に移行した。本節ではその演習発表での制作研究過程を振り返り、自己の考察が作品《光景》にどのように反映をしたのかまとめてみたい。

2008年に行った第一回演習発表では、ポリエステル製の布による直方体のオブジェを空間に布置し、観者の視覚経験を促すインスタレーション作品《suki no ma》(写真23)を制作した。オブジェは三疊台目の茶室をイメージに用い、その形態を決定している。

茶室という場は、茶の湯を通じたコミュニケーションの生成に機能する一方、茶室での佇みによって客は場と出会い、そこに内在する間を発見する。茶室は間の知覚者としての客の存在により、はじめて茶室としての場を成立させるものであるが、このような茶室における知覚者の内部空間の経験は、インスタレーションを媒体とした作品経験との共通点を持っているのではないかと考えられた。

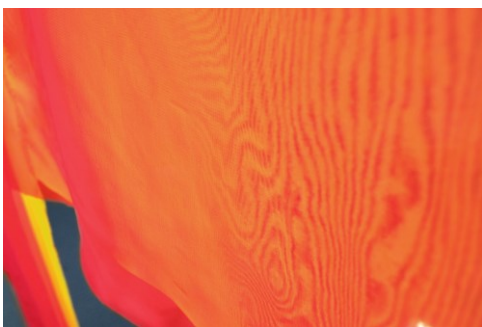
作品《suki no ma》は、直方体のオブジェを天上より吊り下げ、茶室の躡り口にあたる開口部より内部空間に観者が入るよう空間をしつらえている。躡り口として切り抜かれた布は床に敷き、そこに「ここ」というサインをネオン管で標示し(写真24)、観者に対する作品の内部への招き入れを促した。またオブジェの内部空間は、二色の蛍光色のポリエステル製の布を二重構造とした境界面に外部光が入射しモアレが現われ(写真25)、そうした内部と外部の「仕切り」の表層に現象する視覚情報が観者をもてなし、空間を認識する要素になった。



23



24



25

捧公志朗 《suki no ma》 / 2008年 / ポリエステル製の布、ネオン管、木材、ワイヤー、他
(作品サイズ : 2700mm(w) × 1800mm(d) × 2100mm(h) (オブジェ) 、 900mm(w) × 900mm(d) (床面の布))

写真 23 : 《suki no ma》 (インスタレーション)

写真 24 : 《suki no ma》 (床面に敷かれたポリエステル製の布とネオン管によるしつらい)

写真 25 : 《suki no ma》 (オブジェの表層に現象するモアレ)

2012年の第二回演習発表では、大学院新研究棟メディア・アート領域スタジオにおいて作品《光景》の試作を発表した。作品は設置空間に応じたしつらいが可能であり、演習発表では廊下入り口より展示空間に入室し、「光の景色」のイメージが現象するトレーシングペーパーの「仕切り」に遭遇する空間設計を行っている。(写真 26-28) また《光景》における基本的な制作方法は、HMI ライティングシステムとプリズムフィルムによる光源の設定、ガラス製食器やペットボトル等の使用により実施をしている。(写真 29, 30)

日常的な生活用品を用い、プリズム光によってその様相を「仕切り」に表出させた《光景》の制作経緯は、論者自身の記憶の中の風景から導き出されたイメージである。2011年3月11日に発生した東日本大震災は大規模な津波を引きおこし、岩手県三陸、宮城県、福島県の太平洋沿岸地域は生活の全てが海水に流されてしまった。報道で映し出されるその光景は、人も自然も建物も生活用品も、ありとあらゆる全てのものが水面というフラットな表層の中に埋め尽くされ、自身がかつて目撃したことのなかった肌理をつくり出すものだった。悲惨としか言いようのない水面の情報と、それを無視するかのように風景を浮かび上がらせるいつもと変わりのない自然光の対比が、論者自身の記憶に刻まれる光景となり、自己の生きている場所の足下を見た思いがした。そして、こうした制作者個人の中に記憶されたイメージを作品の観者との接点に置かなければ、制作そのものが始められない思いが強くなっていった。

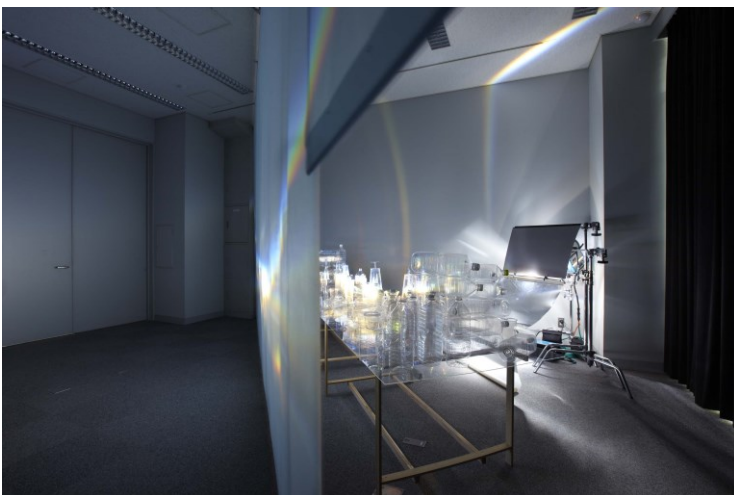
「仕切り」の表層面に、制作者自身の個人的なイメージを定着させていこうとした《光景》での表現行為は、第一回演習発表の作品《suki no ma》までにはなかった制作展開である。《光景》の制作は、制作者自身に内在するイメージの定着を「仕切り」において試み、その表層面の透過性において、制作者と観者との関係性を再構築する方法を見出していく機会となった。



26



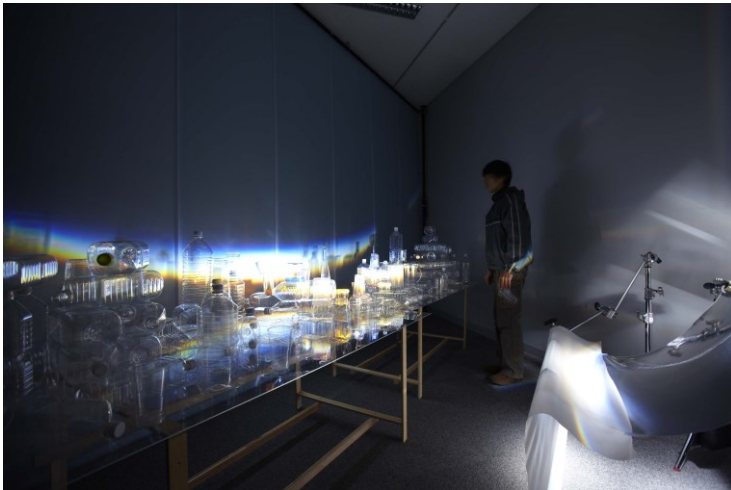
27



28



29



30

捧公志朗《光景》／2012年／トレーシングペーパー、HMIライティングシステム、プリズムフィルム、ガラス製食器、ペットボトル、アクリル板、木材、ワイヤー、他
 (作品サイズ：4500mm(w)×7000mm(d)×3200mm(h))

写真26：《光景》(京都市立芸術大学大学院新研究棟メディア・アート領域スタジオにおけるインスタレーション)

写真27：《光景》(「仕切り」の表層)

写真28：《光景》(「仕切り」による内外の空間領域)

写真29：《光景》(「仕切り」の内部空間に制作された構築物)

写真30：《光景》(「仕切り」の内部空間)

第三節 作品《光景》の制作概要

制作研究の概要 (7)

- ・制作研究名 (作品名)：光景
- ・制作年：2012年、2014年
- ・制作素材：トレーシングペーパー、HMI (Hydrargyrum Medium-arc Iodide) ライティングシステム、プリズムフィルム、ガラス製食器、ペットボトル、アクリル板、木材、ワイヤー、他

・ 作品サイズ：9850mm(w)×6340mm(d)×4050mm(h)

(＊京都市立芸術大学小ギャラリーでの作品サイズ)

・ 制作場所：京都市立芸術大学大学院新研究棟メディア・アート領域スタジオ、同大学小ギャラリー

・ インスタレーションの状況：

《光景》でのインスタレーションは、制作者の制作行為が行われる領域と観者がそれを見るための領域との「仕切り」を設置し、その表層面に制作者の制作する構築物（素材を布置した状況）を映像として投影し、観者の視覚経験の場をしつらえていくものである。

制作者は「仕切り」の内部空間において、ガラス製の食器、ペットボトル等の透明素材による日用品をテーブルの上に布置し、制作者自身にとって親密化された場の状況をつくり出していく。そうした状況にプリズムフィルムを通過し分光された 5500～6000 ケルビンの HMI 光を投射し、テーブルに並べられた制作物を「光の景色」のイメージとして転化させ、トレーシングペーパーによる「仕切り」の表層面に映し出していく。そして観者は「仕切り」の外部空間において、平面的に映し出される光の様相（「光の景色」のイメージ）を視覚対象として感受する経験を持つ。

作品は、制作者の空間領域と観者の空間領域の「仕切り」に透過性を持たせることにより、二者の関係性を柔軟にし、それぞれの主体性が共存する場としてインスタレーションを成立させた。

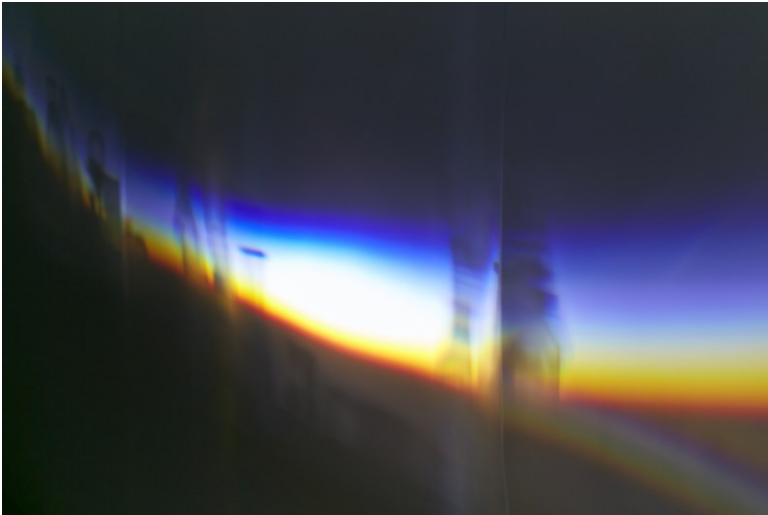
「光景」とは見られる対象を語意とする言葉であり、それが「sight」に転じる場合、見るという経験そのものを含む言葉になる。そもそも「見る」とは、見る主体者が見られる対象と同一の場に居合わせ、「今」と「ここ」を共有していく知覚の状況を示すものである。見る主体者はその知覚行為により、現前の場のリアリティを感受していくのである。

作品《光景》は、「仕切り」に表出される光の映像を仲立ちとして、観者の視覚経験の場をつくり出すインスタレーションである。《光景》では、トレーシングペーパーを用いてしつらえられた「仕切り」により制作者と観者の空間領域を設定し、制作者の制作行為（素材の布置）がつくり出す状況を「光の景色」として転化させ、それを「仕切り」の表層に投影した。(写真 31-36) 観者は「仕切り」に表象される視覚対象としての「光の景色」を眺めることにより、インスタレーションに参加をしていく。そして「光の景色」との出会いを通じ、「仕切り」の向こう側に存在する制作者の表現と、視覚的に、また間接的に触れていく経験を持つ。

《光景》において設定される「仕切り」は、制作者と観者の位置付けを作品の場において明らかにし、観者の視覚経験へのはたらきかけと作品空間への接近を促すものである。そして作品空間にしつらえる「仕切り」を等質的なものとして存在させることにより、制作者と観者の二者の主体性が共存するインスタレーション空間をつくり出していく。



31



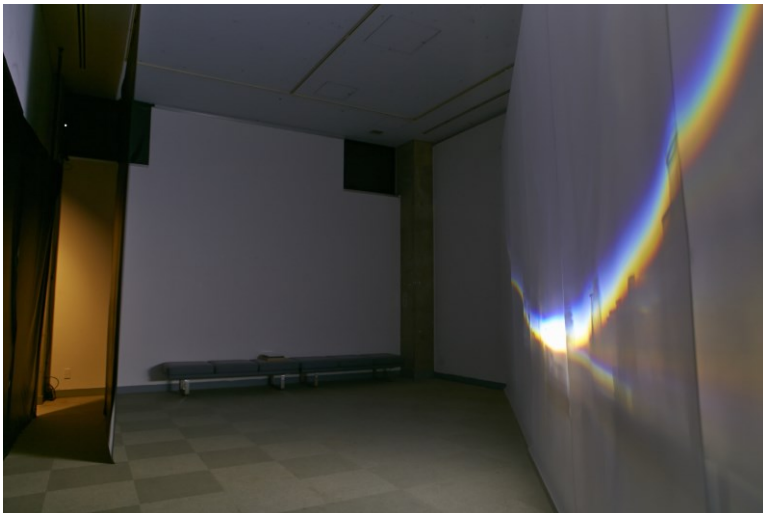
32



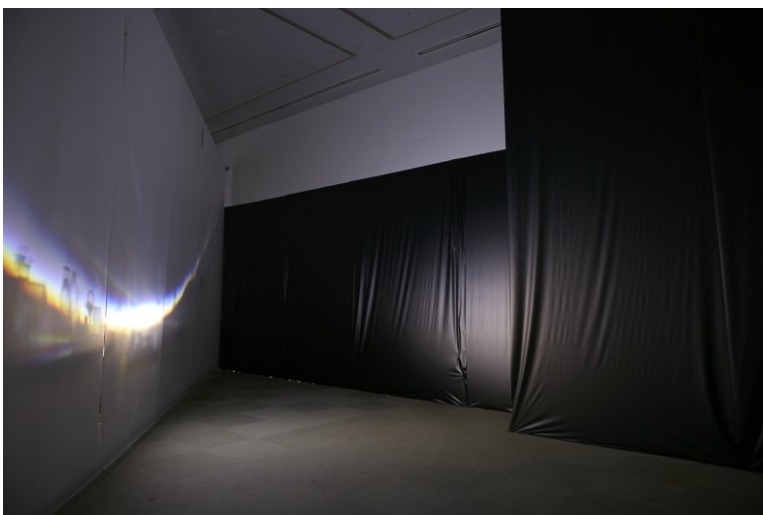
33



34



35



36

捧公志朗《光景》／2014年／トレーシングペーパー、HMIライティングシステム、プリズムフィルム、ガラス製食器、
ペットボトル、アクリル板、木材、ワイヤー、他
(作品サイズ：9850mm(w) × 6340mm(d) × 4050mm(h))

写真 31：《光景》(京都市立芸術大学小ギャラリーにおけるインスタレーション)

写真 32：《光景》(「仕切り」の表層面)

写真 33：《光景》(「仕切り」の内部空間に制作された構築物)

写真 34 : 《光景》(「仕切り」の内部空間)
写真 35, 36 : 《光景》(「仕切り」の外部空間)

第四節 作品《光景》についての考察

次に研究作品《光景》についての考察を、「仕切り」の存在とインスタレーションの生成過程」と「光の様相と観者の視覚経験」の二つの観点より整理をしてみたい。

1. 「仕切り」の存在とインスタレーションの生成過程

作品《光景》は、場の境界となる実在的な「仕切り」の設置により、制作者と観者のそれぞれの空間領域をつくり出すインスタレーションであった。トレーシングペーパーの境界面により間仕切りされる二つの領域は、内部と外部、あるいは、見られる対象と見る者といったさまざまなレベルの対置関係を仮設的に設定する。

これまでに行ってきたインスタレーションによる研究作品と同様に、《光景》の制作における「仕切り」の存在は、制作者の制作行為(場に対する素材の布置)を空間的に囲い込み、その境界面が二次的に観者の作品経験を促すしつらいに転じるものである。制作行為の場を囲み、それを作品空間として客体化するための「仕切り」は、作品空間を認識する場所として制作者と観者の双方の間(あいだ)に位置付けられる。

作品《光景》の制作は、制作者が「仕切り」の内部空間に透明素材の日用品を布置し、その状況に放射光を透過させ、素材によって遮蔽される光の様態を「仕切り」の表層において現象させていくものであった。《光景》におけるインスタレーションは、素材の布置を通じ、触覚的な関与から空間を感覚していく経験と、布置した状況を「仕切り」から視覚的に客体化していく経験という二つの制作経験によって、制作者自身の親密性を持った特殊な場が「仕切り」の内部空間に構築され、作品空間が成立していくものである。だが作品はその過程において、設置される「仕切り」の表層において制作者の主體的な内部空間を留めつつも、制作物の放つ光の様相が外部空間へと透過し、観者が作品空間を認識するための視覚情報を明らかなものにしていく。

作品《光景》でのインスタレーションは、制作者がつくり出す内部空間の密度を「仕切り」によって視覚的に再構築し、観者の作品経験を創出する場を生成させる装置であるといえる。

2. 光の様相と観者の視覚経験

インスタレーションに設定された「仕切り」は、内部空間に布置した物質を透過した光の現象

を映すためのスクリーンとして機能をする。そこに映し出される素材の透過光と陰影の様相は、「仕切り」の内部空間に布置された素材の持つ視覚的特徴を明示するだけの情報ではなく、個々の素材の重なりや遮蔽し合う状況がスペクトル光によって加工される特殊な映像であった。(写真 37-45) そしてこの映像は、設置された「仕切り」を横断するかたちで映し出され、作品空間の中に「光の景色」のイメージを出現させるものに展開された。「光の景色」を表出させる「仕切り」の表層面は、イリュージョナルな視覚情報として観者の好奇心を刺激し、作品空間への関与を促すものとなった。

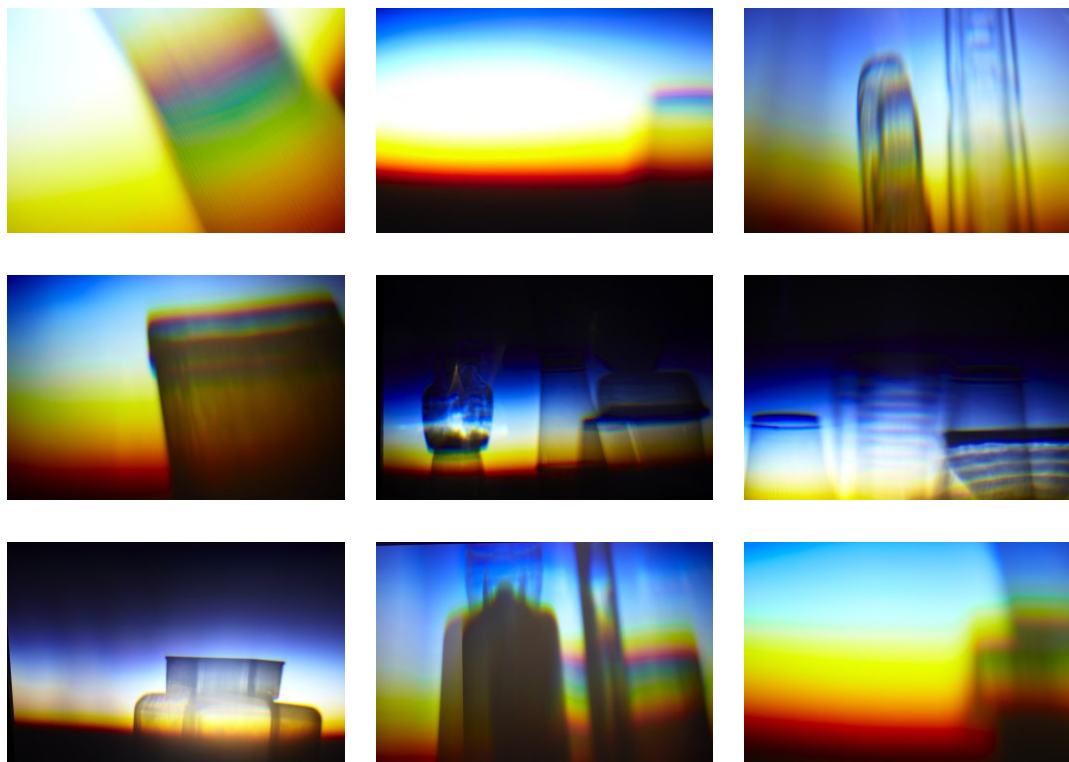
作品では HMI (Hydrargyrum Medium-arc Iodide) を光源として使用している。HMI はメタルハイドランプの特性により昼間の自然光に近い光質を持ち、約 5500~6000 ケルビンに設定された光源である。インスタレーションでは、光の集束能力を高めた HMI の光質をプリズムフィルムによって分光させ、HMI の光源そのものの視認性を加工している。スペクトル光と布置された素材の陰影を現象させる「仕切り」の表層は、空間の印象を決定付ける視覚情報をつくり出し、制作者の制作行為の痕跡を「光の景色」として映し出していく。

日常生活において人が対象を見るという作業は、太陽光や照明光、あるいは特定のスペクトル光といった光が、反射や透過、吸収等によって物体に作用を及ぼしている状態を確認しているものであり、その視覚経験は物体のみを単独で見ている状態ではない。光は物体に対する何かしらの作用によって現象し、その物体も光の存在とともに始めて対象化されるのである。

作品《光景》においては、制作者が布置する素材にスペクトル光が投射されることにより、観者の作品空間の視覚経験が可能となる。ここであらためて確認すべき点は、《光景》において設定されたインスタレーションの空間構造は、観者が制作者の布置した素材の状況や制作行為を直接的に見るものではなく、それらを通して「仕切り」に映し出される光の様相を客体的に認識するために設定されたものであるということである。論者はこの光の様相を、作品によって対象化される素材や場の状況と観者の作品経験を繋ぐものとして捉え、そしてそれが制作者と観者自身との間（あいだ）に置かれる「仕切り」に現象されていく過程を、《光景》の制作において発見してみたいと考えたのである。

また《光景》の制作では、制作者と観者の位置付けを光の方向性と「仕切り」の設置により操作をしているが、このアイデアは、西方向から入射する強い自然光を簾によって制御し、室内空間に置かれる人の視覚経験へと展開していた無名舎のしつらいを参考とし、生まれたものである。簾によってつくられる入射光の様相は、内部空間の境界面において刺激を持つ視覚情報として変更され、人の視覚経験がなされる場所を確定していくものであった。《光景》においては、投射された HMI の集束光が内部空間に布置された素材を透過し、そのスペクトル光と素材の形象が「仕切り」の表層面にたどり着くことでインスタレーションが成立をする。《光景》にお

るインスタレーションは、制作者の布置行為によって変化する内部空間の状況を観者の視覚経験へと引き渡していくための光の装置空間なのである。



37, 38, 39

40, 41, 42

43, 44, 45

写真 37-45 : 《光景》(「仕切り」の表層面に投影された「光の景色」のイメージ)

第五節 制作研究のまとめ

インスタレーションによる作品表現は、制作者が観者に向けたコミュニケーションの方法を空間的にしつらえることにより出現をする。そこには、作品の制作概念と自己に内在するイメージを空間表現によって伝えようとする制作者と、制作者の提示する概念に触れ作品に関与しようとする観者の二者の主体性が存在する。そしてインスタレーションはその二者の態度を繋ぐ場として機能をしている。

大学小ギャラリーにおいて発表した作品《光景》のインスタレーションは、作品空間において

「仕切り」の存在を明確に設定し、そこに観者がたどり着く空間構造をギャラリーサイズに合わせて設計をした。ギャラリーに入室した観者は、外部光を遮光する黒いビニール製の暗幕でしつらえた通路を移動し、インスタレーションの「仕切り」の中央正面に到着する。「仕切り」の中央は HMI の光源から投射されるプリズム光の最も近距離の位置にあたり、観者はプリズムの色調の鮮明さや印象を強く感受し、「光の景色」のイメージの広がりを見渡せるビューポイントを得ていく。このような《光景》におけるインスタレーションの空間設計は、「仕切り」を作品の中心に置き、観者と作品、また観者と制作者の表現との出会いの接点をつくり出していく作業だった。

作品《光景》は、「仕切り」の内部空間において制作者の視覚対象物の布置がなされ、それが「仕切り」の表層面に透過していく構造を持っている。テーブルの上に素材を布置していく制作行為は、制作者自身の記憶の中にある風景のイメージを重ねるものであり、そうした制作者の内面に潜むイメージを表出させることが《光景》をつくり出す意味を強化した。そして観者のインスタレーションに対する空間認識と作品経験は、制作過程を反映する「仕切り」の表層面において生まれるものであった。

第四章 注釈、及び、引用・参考文献

- (1) 原広司「境界論」『空間〈機能から様相へ〉』、岩波書店、2007、p. 172。
- (2) 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』、中央公論新社、1975、p. 34。
- (3) 京都市中京区の京町家。吉田孝次郎氏により明治後期建造の白生地商家を復元した町家空間であり、現在は「京都生活工芸館」として、京文化を伝える活動が営まれている。
- (4) 参考文献：隈研吾、高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010、p. 65。

結語

論者はこれまでの制作研究を通じ、作品の場を対象化するための標示となる「仕切り」を見立て、インスタレーションの空間構造を確かめてきた。自身のインスタレーションにおける「仕切り」は、作品表現の現象や自己の提示する制作概念が定着される場所として、制作者と観者の間（あいだ）に設置されていくものであった。そして作品の制作過程において、実在する建築空間の中で具体的な「仕切り」の在処を見出し、また「仕切り」を出現させる空間設計を行い、インスタレーション空間の構造化を進展させてきた。

本論文での制作研究作品の省察は、自己のインスタレーション作品を考察対象としながら、作品空間の中に潜む「仕切り」の存在を見出していくアプローチを整理するものだった。

第二章において事例とした研究作品《putting -toy-》や《untitled》では、空間に布置されたオブジェの表層面により作品の対象化について考察し、また作品《sketch house》では、周囲の環境情報が鏡のオブジェの表層面に映し出される状況を設定した。これらの制作研究は、作品の表層面を見る経験によって場を客体化させていくことを確かめるものとなった。

また第三章での研究作品《包み庭》においては、それ自体が非物質的なものである照明を綿布によって包み込み、作品としての内部空間を出現させた。外部環境の光の状態に同調する綿布は、空間の「仕切り」として機能すると同時に、その等質性によって内外の空間領域のつれ合う状態をつくり出すものとなり、日本の空間認識との接点を考察するきっかけとなった。

そして第四章において報告をした研究作品《光景》では、作品の設置空間をトレーシングペーパーで間仕切りし、制作者が布置する素材の陰影を「光の景色」として現象させた。《光景》における「仕切り」の在りようは、その表層面を通じ、制作者のイメージを観者に提示していくものへと展開された。自己の制作研究は「仕切り」の存在を明らかなものとしながら、その表層面に対し制作者自身の内面性に潜むイメージをより反射的に現象させ、他者である観者との接点を模索する傾向を強めていくものとなった。この傾向は作品《光景》の制作により明確なものとなった。

《光景》の制作を通じ、観者と制作者との間（あいだ）に置くための「仕切り」という視覚対象を自己のイメージの表出へと展開し、インスタレーションの中に布置することの意味を確かめることが出来た。そして「仕切り」の表層に対し、制作者がその肌理をつくり込むことによって、他者である観者とのコミュニケーションが始められることを実感した。

これまでのさまざまな制作研究では、インスタレーションの「仕切り」に対するアプローチ方法を考察してきた。そして研究を通じ、インスタレーションにおける空間認識の問題とそこに見出される「仕切り」の現象について省察を行った。論者は本研究を今後の作品制作への糧とし、

他者の視覚対象の場所となる「仕切り」に対し、更に自己のイメージをその表層の肌理に込めながら制作を展開していきたいと考える。そしてそのことにより、インスタレーションという空間表現を人々のコミュニケーションの場を創造していくものへと進化させていきたい。

引用・参考文献一覧

- ・ 大森荘蔵『新視覚新論』、東京大学出版会、1982。
- ・ 岡倉覚三（村岡博 訳）『茶の本』、岩波書店、1929。
- ・ 柏木博『「しきり」の文化論』（講談社現代新書 1719）、講談社、2004。
- ・ 川俣正『アートレス マイノリティとしての現代美術』、フィルムアート社、2001。
- ・ 木村敏『あいだ』、筑摩書房、2005。
- ・ 隈研吾、高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010。
- ・ 捧公志朗「「場所」に対するアート・アプローチとしてのインスタレーションの可能性 -制作方法「putting」による作品展開の試みとその考察-」『こども教育宝仙大学紀要』、第5号、2014、p. 17-27。
- ・ ジェームス・J・ギブソン（古崎徹、古崎愛子、辻敬一郎、村瀬旻 共訳）『生態学的視覚論 -ヒトの知覚世界を探る-』、サイエンス社、1985。
- ・ ジョージ・バークリ（下條信輔、植村恒一郎、一ノ瀬正樹 共訳）『視覚新論 付視覚論弁明』、勁草書房、1990。
- ・ ジョゼフ・コスース（水沼啓和 訳）『哲学以降の芸術』、1969。
出典（再録）：水沼啓和（千葉市美術館）、吉原美恵子（徳島県立近代美術館）編『ジョゼフ・コスース コンセプチュアル・アートの軌跡 1965-1999』、千葉市美術館、徳島県立近代美術館、1999、p. 48-81。
(Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, in *studio International*, October-December 1969.)
- ・ 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』、中央公論新社、1975。
- ・ 千葉成夫『ミニマル・アート』、リプロポート、1987。
- ・ ドナルド・ジャッド（黒岩恭介 訳）『明確なオブジェ』、1965。
出典（再録）：黒岩恭介・真武真喜子（北九州市立美術館）、永草次郎（静岡県立美術館）、園城和子・山下千代美（ギャラリーヤマグチ）編『ドナルド・ジャッド』、ギャラリーヤマグチ、1992、p. 24-32。
(Donald Judd, *Specific Objects*, *Art Yearbook 8*, 1965. Reprinted in *Complete writings 1975-1986*, VAN ABBEMUSEUM Eindhoven 1987.)
- ・ トニー・ゴドフリー（木幡和枝 訳）『コンセプチュアル・アート』（岩波 世界の美術）、岩波書店、2001。
- ・ 額田巖『垣根』（ものと人間の文化史 52）、1984。
- ・ 額田巖『包み』（ものと人間の文化史 20）、1977。
- ・ ノルベルグ・シュルツ（加藤邦男 訳）『実存・空間・建築』、鹿島出版会、1973。
- ・ 原広司「境界論」『空間（機能から様相へ）』、岩波書店、2007、p. 161-219。
- ・ マイケル・フリード（川田都樹子、藤枝晃雄 共訳）『芸術と客体性』、1968。
出典（再録）：浅田彰、岡崎乾二郎、松浦寿夫 編『モダニズムのハード・コア 現代美術批評の地平』（批評空間 1995《臨時増刊号》）、太田出版、1995、p. 66-99。
(Michael Fried, *Art and Objecthood in Minimal Art*, ed by Gregory Battcock, E. P. Dutton & Co. Inc, New York, 1968.)

- ・ 向井周太郎「ふすまという現象」 同著者、向井一太郎『ふすま 文化のランドスケープ』、中央公論新社、2007。