

学位論文

室内の庭—ドメスティックアートの手法

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程
美術専攻工芸研究領域（木工芸）
菅野麻依子

目次

序章 「庭」＝ドメスティックアート	1
第一章 美術展示の鑑賞方法—日本と西洋	5
1.1 室内—使用方法と場	5
1.1.1 室内の景色	5
1.1.2 床の間	10
1.1.3 室内をしつらえる	15
1.1.4 壁	22
1.1.5 聖所としての床の間	28
1.2 西洋と日本の美意識	
1.2.1 風土背景の違い	28
第二章 美術鑑賞の場としての日常生活空間	
2.1 しつらいと庭	
2.1.1 室内の風景	34
2.1.2 庭という目のやりどころ	39
2.1.3 目がいくところ目がいかないところ、 触れるところ触れられないところ	44
2.2 箱の中の物語	
2.2.1 箱庭療法について	46
2.2.2 インスタレーション	48
第三章 もてなしと美術	
3.1 もてなし—日本	
3.1.1 日本の町で仕掛ける	49
3.1.2 日本でのホスト経験	55
3.1.3 日本の観客	57
3.2 もてなし—ドイツ	
3.2.1 ドイツの町で仕掛ける	59
3.2.2 ドイツでのホスト経験	61
3.2.3 西欧の観客	63

第四章 室内の造形

4.1 木の造形	68
4.1.1 室内の造形に最も適した素材	68
4.2 触覚	71
4.2.1 家具の場合	71
4.2.2 イメージのための家具	72
4.3 擬“家具”化されるもの	
4.3.1 信仰とイメージ	77
4.3.2 悪霊退散—イヌイットの場合	80
4.3.3 木彫—仏像	82
4.3.4 「接続詞の庭」(提出作品について)	83

終章 ここからの日本の美術

ドメスティックアート	87
—家主がしつらうもてなしの空間「室内の庭」	87

参考資料

参考資料 1	91
・「浮き常世」菅野麻依子 作品展示 2009 観音の湯 中之条ビエンナーレ	92
・「個展」菅野麻依子 展示風景 2010 スコッティ・エンタープライゼス・ギャラリー	94
・「Unsichtbare Schatten Exhibition」展 菅野麻依子 展示風景 2010 Marta Herford 美術館	95
・「サインズ」菅野麻依子 作品 2011	96
・「Between the Signs—文字と記号の間で」日独対話展 菅野麻依子 作品展示風景 2011 ケルン日本文化会館	97

参考資料 2	100
・四方山荘広報資料	101
・ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2007 「自家生成美術ドラフト展」	103
・ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2008 「自家生成美術醸造展」	105
・ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2009 「一期一家—琴の演奏と能の仕舞」	107
・ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2010 「臨時現代美術館」	108
・「Kunst im Wohnzimmer(リビングルームの美術)」展 2010	109

参考文献

序章

「庭」＝ドメスティックアート

本論は、2004 年の筆者の修士論文のテーマ、“ドメスティックアート”¹について考察を深め、それを発展させる目的によるものである。ドメスティックアートという身近な場所での芸術のありよう（図 1）について、社会に対してこれまで実験して得た結果をもとに、類似した方向性をもつ哲学や事象、用語解説といった二次、三次情報を比較検討し、新たな芸術の方向性を導きだすための考察である。具体的には、ドメスティックな空間で鑑賞される芸術の可能性と、空間の所有者がしつらえる室内装飾用の道具、または舞台演出としての工芸品の機能について考察する。人が生きることに必要な芸術とは何か。ひとつの日常生活空間がもてなしや儀礼でハレの空間として使われる時の変化は、どのようなものか。また、生活空間のなかの異空間として据えられている仏間や神棚は、住人の意識にどのように位置づけられているのか。

美術と聞くと、白い壁に囲まれたギャラリー空間に、絵や彫刻が飾られている光景を思い浮かべる。私たちは、それに疑問を抱かずに、その西洋の形式に甘んじているのはなぜなのだろうか。日本古来の芸術鑑賞法の歴史に沿った日本人ならではの感性を、いかに現代に再生できるかを検証したい。



図 1 菅野麻依子「山（スカート）／Mountain (skirt)」 2010 年 檜（ヒノキ）
H118 × W104 × D56 cm

1 菅野麻依子／Maiko Sugano『ドメスティックアート—ドメスティックスペースの改認識／Domestic Art—Perceptual modification of the domestic space』カルフォルニアカレッジオブジーツ修士論文／California College of the Arts In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Fine Arts 2004 年

「美術」という言葉が明治時代に成立して以来、我々はこの形式で美術を鑑賞してきた。美術館やギャラリー、つまり「日常生活とは切り離され、限りなく形や空間から読み取る情報が少ない空間」（図 2）で、作品が鑑賞されてきたのである²。美術とは、人間の生に無関係なのであろうか？ 多くの日本人の生活スタイルから切り離され、関与されなくなった息も絶え絶えの日本の美術。本論では資本主義経済の社会の中で経済活動のルールから切り離された、芸術活動の本来の意味とあり方を探っていく。



図 2 菅野麻依子「漢字の庭 山／Kaniji Garden—Mountain」 2011 年 セイヨウボダイジュ
H100 × W102 × D52cm

2 佐藤道信『〈日本美術〉誕生』 講談社選書メチエ 1996 年。北澤 憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』 美術出版社 1989 年

本論文は、以下の各章から構成される。

第一章「美術展示の鑑賞方法—日本と西洋」では、風土や文化における日本と西洋の差異に注目し、とくに床の間における日本独自の空間概念についてと、オモテやオク、ハレとケといった時間や空間の設定による日本家屋の仕様に着目し、室内芸術の鑑賞方法について考察を深める。現代日本で人々の意識に存在する伝統美術と、日本化された渡来文化の近現代美術が、平行線上にあって相容れない二重構造であることを踏まえた上で、同様の外見をもつことさえあるものの、西洋発祥のコンテンポラリーアートとは考え方の全く異なる日本の芸術形式の歴史を振り返りながら顕在化させ、研究対象を明確にする。両者が理解し合えないことがある理由や、日本人が自国の文化として守っていくべき美意識を考察する。また、日本で古来より営まれて来たもてなしとその形について取り上げ、自らの日常生活空間への他者（客人）の迎え方、気遣いや目を楽しませる様々な仕掛けについて述べ、そこから現代社会のための美術のありようについて提言し、また、空間環境が与える心理的作用について考察する。

第二章「美術鑑賞の場としての日常生活空間」では、日常の生活空間が美術鑑賞の場になりうるかを論じる。日本の庭や建築内部の障壁画や床の間に共通する、回遊式や上下間の流れの構造が空間に及ぼす雰囲気について論じる。「目のやり場」がどのように人々に鑑賞されているか、またそういった「庭」が、私たちの心にどのような感覚をもたらしているのかを、実例をあげながら確認する。また、しつらいおよびインスタレーションの手法による小世界の創出について言及する。

第三章「もてなしと美術」では、もてなしと美術の関係について、日本とドイツでの筆者が行ったプロジェクトの実例を挙げる。そこで、コミュニケーションを生む時間と空間の工夫について考察する。また、プライベートとパブリックの心理について言及し、人と人の間に生まれるコミュニケーションや緊張感について述べる。また筆者のアーティストランのアーティストインレジデンス事業「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」にて、外国人アーティストをもてなす際に解ったこと、また反対に、筆者がドイツで滞在アーティストの立場でドイツのある地域で行った「リビングルームのアート展」の際に得た経験をもとに、日常生活環境で美術と人々がどのように接していけるかについて検証する。

第四章「室内の造形」では、室内家具道具が空間の性格を形成する要素となっていることを述べ、室内に多く使われる素材「木」について、様々な視点で考察する。また、室内造形物において重要な触覚について言及し、それを鑑賞する楽しみについて述べる。そして、家具道具をテーマにした自作のインスタレーションや石鹼彫刻を紹介し、筆者の過去の作品群が、今回の修了制作の基盤となっていることを確認する。美術のもつ視

覚とイメージの作用についても言及し、また、室内の日常空間に作品を置く際に、触覚、音、匂い、漂う空気についても考慮が必要であることについて述べる。そして、イメージのための家具や宗教的な家具、自作の作品など、室内において空間を異化する作用をもつ立体造形物について考察を深める。

終章「ここからの日本の美術」では、筆者が日本のみならず各地での滞在や活動の経験と、身近な実体験から導きだされた“美術の原点“の考察をもとに、日常の生活空間を、ハレとケに区切りながら展示空間として再構成する“しつらい”という伝統的なアイデアを、ドメスティックアートという言葉を用いて現代美術の新たな基盤として活用する可能性について提言し、まとめとする。

第 1 章 美術展示の鑑賞方法—日本と西洋

1.1 室内—使用方法と場

1.1.1 室内の景色

そもそも身体を伴う現実空間でのコミュニケーションとは、ある種の特別な場合を除き、プライベートな場ではなく、パブリックな環境で行うものである。日本人はかつて、家の中にもプライベートな空間を持っていなかった。日本人には個という概念が無かったのである。

それは、戦前の住宅環境を観察することで理解できる。日本では、どのような空間で芸術を鑑賞して来たのか。江戸後期に建てられた築 300 年の自宅、「四方山荘」でおこなった実験を取り上げてみよう。

この建物は、茨城県北相馬郡利根町にある旧家で、全て木造のバナキュラー建築である（図 3~5）。かつては茅葺き屋根だったのを、昭和の初め頃に瓦葺きにしたという。屋根裏は立って歩ける程の大きな空間になっており、昔はここで養蚕をしていたという。



図 3 ドメスティックアートプロジェクト四方山荘の外観（2007年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図4 秋の紅葉（2007年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図5 冬の雪景色（2008年撮影 四方山荘）

内部空間は、柱による構造で分けられており、最も太い2本の大黒柱（図6）を囲むようにして、田の字型に部屋がつくられている。柱と柱の間は、漆喰や土壁で埋められているが、多くの壁面は引き戸がはめられた開口部になっており、婚儀や葬儀の際には、取り外して室内空間を一つにすることができる（図7）。南向きに面した部屋の一番よい壁面に、仏壇が設置されている。

さて、この室内空間に、現代美術をどのように設置できるかを考えてみよう。壁に絵を飾ろうとしても、その壁面の多くはスライドする引き戸だったり窓だったりするため、飾ることができない。固定した壁面を探すと、鴨居より上の壁面になってしまう。古い書や表賞状、先祖の写真などが立てかけられている鴨居の上部壁面にしか、恒常的な壁面が無いのである。

しかしでは、本来の和式の建築空間では、どのように室内芸術を鑑賞してきたのであろうか。



図6 大黒柱（2013年撮影 四方山荘）



図7 襖が取り外されたしつらい。ドメスティックアートプロジェクト2008のアーティストトーク時（2008年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）

まず思い浮かぶのは障壁画（図 8）である（1.1.4 で詳述）。襖や板戸に描かれた障壁画の場合、東西南北の方角ごとに異なる時間軸のストーリーが配されていたりと、三次元の室内ならではの趣向が凝らされている。

欄間彫刻（図 9）では、透かし彫りや透かしの組み木が、部屋の上部空間に展示されている。天井も、絵や細工の重要な展示場所である。

また、書院造りや数寄屋空間にある床の間の空間では、掛物や置物、生花、障子、柱、梁、床面によって、構成美がつくり出されている（図 10）。これは西洋風にいえばインスタレーションであり、モノ自体というより、モノとモノの関係性に美が見出されている。ところが床の間空間においては、多くの精緻なディテールに満ちているはずなのに、意外にも目の焦点を集める箇所がない。そこに置かれた掛物や置物があって、はじめてそれが焦点となるのである。



図 8 岸岱 水辺柳樹白鷺図 1844 年（部分）
（東京藝術大学大学美術館「金刀比羅宮 書院の美— 応挙・若冲・岸岱 —」展図録 2007 年 金刀比羅宮所蔵）



図 9 欄間彫刻と天井の細工
吉田山荘 1930 年代の建築
（Murata&Black『The Japanese House』Tuttle 2000 年 P.161）

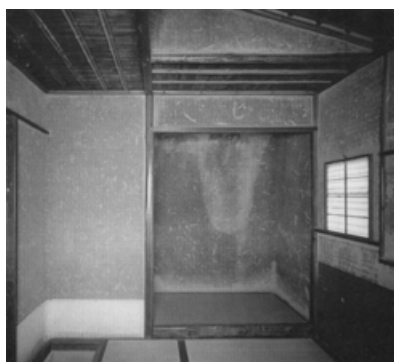


図 10 妙喜庵待庵 床の間と炉
（堀口捨己編『日本の美術 No83 茶室』至文堂 1973 年 P.2 妙喜庵所蔵）

一方、西洋式のギャラリー空間は、真っ白なペンキで塗られており、何も置かれていない状態では、やはり一点を注視することができない。目から読み取れる情報が何もないと、目は視ることをやめてしまう。視る対象が無い状況では、人の脳は普段とは異なるモードに入り、ある限界を超えると、脳内部からの情報と外部からの情報の区別がつかなくなり、妄想が自由に出てくる状態になる。何も刺激の無い部屋に3日間放置されるだけで、脳は幻覚や幻聴を生み出すという³。この方法は、カルト宗教全盛期に、マインドコントロールとしても使われていたらしい。アルカトラス島というサンフランシスコにある刑務所島では、懲罰用の真っ暗な独房があったが、勾留は最長19日間以内とされていたという。

ジャングル（図11）のような植物のカオスに囲まれている場合もまた、人の脳はその光景から何かを分析することを止めてしまい、ただ漫然と見渡すようになる。多すぎる情報は、何も無いのと同じ位、情報を人に伝えない。なにか特定の「モノ」や「コト」を伝えたい時には、その伝えたい情報の環境に造形物を置かなければならない。何も描かれていない無地のところに一つの石を配すれば、私たちは心置きなく集中して観察し、情報を汲み取ることができるからである。それが裏庭やどうでもいい草むらに置かれていたら、その石の存在を見つけることすら難しいだろう。目が見ているのに見えない“死角”の存在を認識することは、展示をする上で非常に重要な点である。



図11 ジャングルに身を潜めるコモドオトカゲ（2013年撮影 Sungei Buloh Wetland Reserve シンガポール）

3 池谷裕二 糸井重里 『海馬 脳は疲れない』 朝日出版社 2002年 P.106

背景の環境は、対象の造形物が見えるようにしたり見えなくしたりすることに、絶大な影響力をもっている。数寄屋空間の壁や床、天井などの様子は、草木や自然の雑草のような背景を模している。その空間に身を委ねることで、視覚以外の聴覚、嗅覚、味覚、触覚が、次第に研ぎすまされて準備される。数寄屋空間はその精緻さ故に、その場に居あわせる人間に、ミクロの世界への感覚を呼び起こす顕微鏡のような役割を果たしている。隅々まで手の行き届いた清浄な室内空間で、掌の中の茶碗のヒビや表面のゆがみを見たり、口をつけてその肌触りを感じることは、触覚と視覚情報からさらに多くの情報を伝える。茶室のなかでの造形物の展示は、西洋のギャラリー空間で鑑賞するよりも、より、五感を通じてその造形物との対話ができる設定の鑑賞形式となっている。

露地（茶庭）に生えるありふれた草木も、生け垣にくくられた枠内で要素を切り取って拡大して見せることで、今まで気にも留めなかった草木の存在の美しさに気づく。地面に寝転んで、土の粒子を至近距離からじっと見つめているような感覚の演出を仕掛けられていることに気づくだろう。

和の空間は、視覚以外の五感を呼び覚まし、自然や空気へのささやかな発見を、増幅して感じることでできる装置になっている。和の建築では、洋の建築以上に、室内からみる庭の景色が重要となっている（図 12、図 13）。庭は、水の流れや土地の高低差も考えてつくられ、庭石は重要な目立つポイントとして、庭に意味をあたえる。石は、あるときは仙人の住む蓬莱山であり、あるときは鶴と亀、また男と女であったりもする。極楽浄土を表しているときもあれば、地底から立ち上る龍を表していたりもする。石は庭世界の小宇宙の景色となり、植えられた植物と共に小宇宙を形成すべく配置されている。庭の背後に広がる景色は借景として取り入れられ、景色の要素となる。洋建築では、壁に掛けられた絵画に目を遣るのみである。ところが、和建築では庭なのである。



図 12 庭に置かれた象徴的な配列の石
(2006 年撮影 龍安寺)



図 13 溪流と大河を表した枯山水。背後の勝山を借景として取り込んでいる
(2011 年撮影 足立美術館庭園)

1.1.2 床の間

人をもてなす気持ちを表すことは、花を飾ることで表現できる。花はすぐに枯れてしまうから、それをしつらえた時間をみてとれる。空間に彩りと生気を与え、健気にあるいは凛と咲く花の姿に、人は自分を重ね合わせる。時間を惜しむように短命に咲き、枯れゆく花は、屋外の自然の営みに沿って変化している現実を、季節という形で知らせてくれる。

千利休（図 14）は、庭の朝顔を見にこないかと人を招待し、その日になると庭に咲く朝顔を全部摘んでしまって、一輪だけを茶室の床の間に飾ったという逸話がある⁴。朝顔をよりよく見せるために、茶室に入る前に見る庭の朝顔を隠したのである。植物も生き物だから、生け贅のような趣向とも言えるが、その光景は驚きを伴う一生の記憶となったであろう（図 15）。



図 14 利休の木像
(赤瀬川原平 『千利休 無言の前衛』 岩波新書 1990 年 P.66 大徳寺所蔵)



図 15 一輪差し
(赤瀬川原平 『千利休 無言の前衛』 岩波新書 1990 年 P.10 映画「利休」でつかわれた朝顔 松竹株式会社提供)

4 赤瀬川原平、勅使河原宏 脚本 勅使河原宏監督『利休』松竹株式会社 1989 年



図 16 妙喜庵 待庵の床飾り。床に飾られた無準師範の墨跡
(岡田譲編 『日本の美術 152 床の間と床飾り』至文堂 1979年 P.11 妙喜庵所蔵)

この一瞬の景色をつくるために、モノの見せ方で注目をコントロールする手法は、人の目と脳のしくみを理解したからこそその行動だったのだろう。床の間に掛けられる掛け物は、基本的に一つであり、鑑賞者の意識はそこに集中される。それが、ここで行われるコミュニケーションのテーマを表しているのである（図 16）。

利休より前の時代、茶は薬として重宝された。禅宗の普及とともに、やがて茶は一般庶民にも広まり、茶会というもてなしのコミュニケーションにおいては、掛物、花と花入れ、唐物などを室内にしつらえた。床の間に飾られる置物は、唐物が格の高い、「真」のものとしてもてはやされ、茶の湯の時代には闘茶と呼ばれる賭け事で茶の産地や水の取水地を当て、景品として獲得する小道具でもあった。その賭け事が次第に常軌を逸するようになり、その行き過ぎが、利休の侘び茶の確立によって覆されていく。利休の侘び茶では、お金のかからないありふれた素材を使い、自然の素朴な美しさを愛でるものだった。こうした茶のもてなしの場に不可欠なのが、床の間である。それが、室内での場所の上下関係を可視化し、また、人々の目のやり場となり、さらに、茶を通じてコミュニケーションをはかる人々の舞台背景となったのである。

和の空間を考えるにあたって、日本文化に深く根ざしている「真・行・草」を考えなければならない。真行草とは、広辞苑によれば楷書・行書・草書の総称である。「真」は最も格調が高く、「草」は正統を脱した逸格の態であり、「行」はその中間で「真」を略したものという。日本では輸入した海外の文化を、この真行草にふり分けながら、日本好みの自国文化に変成していった⁵。

そこでは、楷書から草書へという日本好みへの変換がおこなわれたように、中国から輸入された茶も、団茶から抹茶へと変化していった。書院造りの「真」の様式を崩し、柱割りの全く異なる空間を作った利休の茶室も、「草」であるという。

「草」の床の間は、展示物を見せるための舞台であり、そこではモノ達による即興劇が繰り広げられる。区切られた四角い空間にポンと置かれた花が、際立って目を引く。柱が構造体の日本家屋では、可動式ではない固定壁面が少ないため、床の間が、室内のなかで特別に仕切られた展示、観賞用の空間となっている。床の間の塗られた土壁は、湿気を吸い取って健全な室内を演出し、その表面のテクスチャーは、やすらいだ恒久的な雰囲気醸している。

禅文化⁶を教える、ある禅宗の寺では、家に床の間をつくることを勧めている。家に聖域をつくり、花や言葉をそこに飾り、無駄なものは置かずに、空間を静かで落ち着いた清浄なものにする。このような神聖な場所を、生活のための室内空間に置き、心の内を家族に表現することは、子や孫への情操教育に大きく役立ってきたであろう。

5 伊藤ていじ『日本デザイン論』鹿島出版会 1966年 PP.120-134

6 禅文化：座禅によって己の心の中にある仏性を見いだすべく精神修養し、而今、知足、以心伝心などを教える。鎌倉時代に、日本に禅宗を伝えた栄西や道元によって薬として持ち込まれた茶が、禅宗の広まりと共に精神修養的な要素を強めて広がっていった。

7 太田博太郎『床の間—日本住宅の象徴—』岩波新書 1978年 P.32。前久夫 山田幸一監修『床の間のななし』鹿島出版会 1988年 P.39

床の間の起源は、南北朝時代末か室町時代初期の、掛け軸や置物を展示する造り付けの台、「押板」とあるといわれている⁷。押板のはじまりは、三具足（香炉・燭台・花立が各一つずつで一組となる仏具）が置かれた机（図 17）であり、いわば移動式の床の間であった。それが次第に作り付けの固定式になり、背後に壁を伴う空間となって、部屋の上段を格づけた（図 18）。遊興の場で身分の上下を表すことが必要となったことから、一段高い上段が生まれたのである。それが床の間になったという説もあり、床の間に近いほうを上座とするようになったといわれる。のちに床の間は、人が足を踏み入れない神聖な場所となる。茶の湯やもてなし、冠婚葬祭で使われるようになった床の間は、こうして人の社会的地位や部屋の上下（かみしも）を表す装置となったのである。

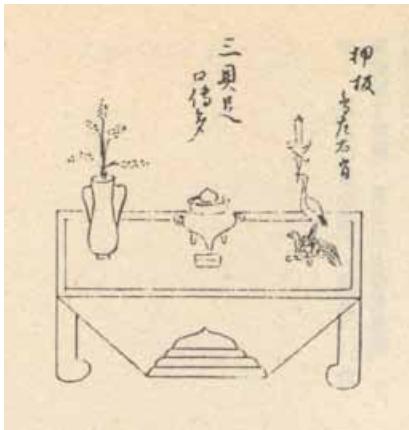


図 17 床の間のルーツの押板
（南方録 立花家本 個人蔵）

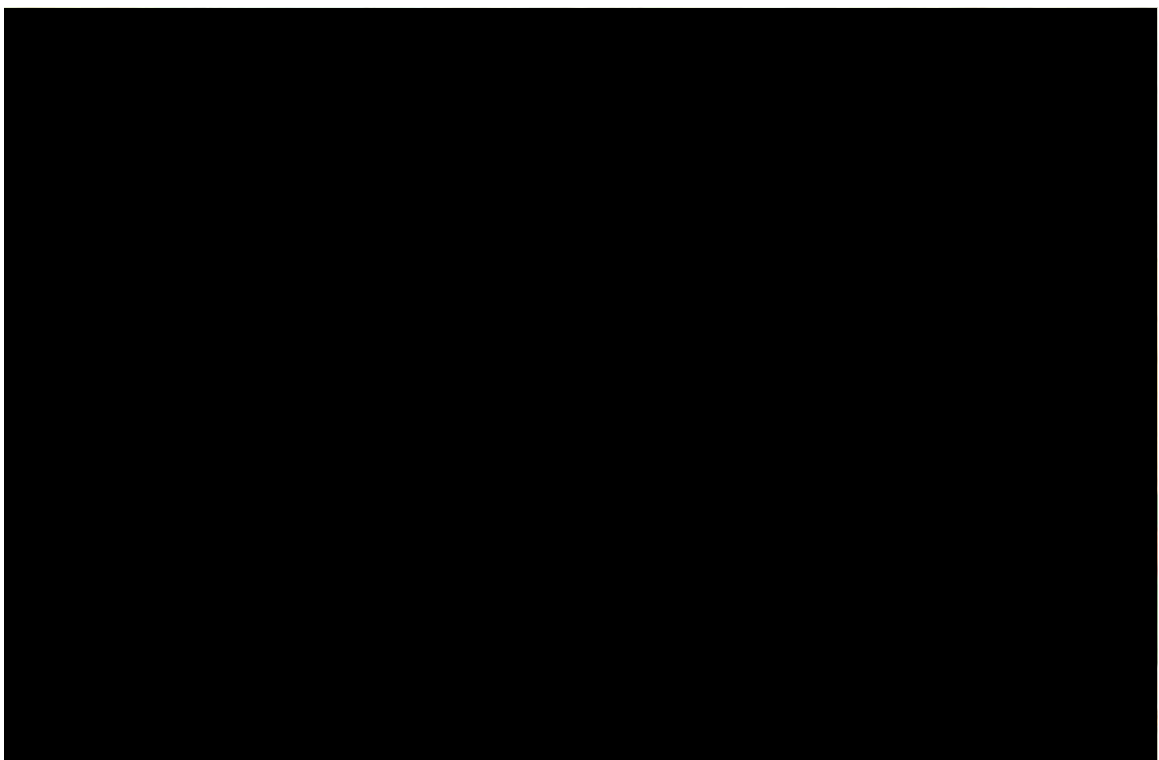


図 18 形式化する前の床の間「押板」のある部屋で酒食をもてなしている図（三時知恩寺）
（岡田譲編『酒飯論』『日本の美術 No.152 床の間と床飾り』至文堂 1979 年 P.3）

ブルーノ・タウトは『日本文化私観』で、床の間の精緻な形式を日本独特のものとして書いている。

地球上、どのような芸術創造を見渡しても、造形美術に使用するものとして床の間程に精緻を極めた形式を創り出したところは何処にもないと云ってよい。(中略)床の間は地球上どこにおいても達成され得なかった所の、まことに世界の模範と称しても差し支えない一つの創造物なのである⁸。

家の主人は美術品を蒐集すると、一旦すべてを仕舞い、床の間にすこしずつ展示する。床の間は、家の中の展示会場であり、ギャラリーであり、美術館である。季節の折々、その日の気分に合わせて室内の雰囲気調整することができる。客はシンプルな展示で十分にもてなされ、亭主のもてなしの意図を察することができる。この形式での芸術は、仕草だけでなく置物の大きさも、制限をもつ。これは、現代の美術展でも無意識のうちに受け継がれている制約だが、世界のコンペティションで、サイズ制限があるという話はあまり聞いた事が無いから、日本の美術の特徴なのかもしれない。

床の間に置かれる芸術作品は、平面であれば掛け軸、立体であれば30cm以内くらいの大きさであることが望ましい。床の間のサイズが、一間前後(図19)だからであり、大きすぎるものは床の間に飾れないという理由からである。しかし、現代美術を楽しむために床の間を使うのであれば、必ずしもそのサイズ形式に従う必要は無いように思う。



図19 裏千家 咄々斎の床飾り
(画像提供：茶道裏千家今日庵)

1.1.3 室内をしつらえる

「しつらい」という言葉がある。しつらいとは、簾（すだれ）や畳（たたみ）、帳（とばり）などで空間を仕切り、その配置によって空間を性格付けすることである。

平安時代の寝殿造りの建築は、丸柱で屋根をもちあげた大きな室内空間だったが、その室内空間の中央に、先祖から伝わる物品を置いておく、「塗籠」という壁で閉じられた空間があった。そこ以外には、それぞれの部屋を仕切る壁が無かったため、用途にあわせて取り外しや持ち運びできる御簾（みす）、几帳（きちょう）、屏風（びょうぶ）などの屏障具で空間を仕切り、そこに帳台（ちょうだい）などの調度をおいて室内空間をしつらえたという。つまり、しつらいによって、室内の雰囲気を変えることができるため、ハレとケという二つの相反する場を、同一の空間に生み出すことができた（図 20、図 21）。

わかりやすくするために、それをプライベートとパブリックという言葉で考えてみよう。前近代の家の室内には、大きく分けて二種類の時間があった。一つは人と対面している時間、もう一つは自分自身と向き合っている時間である。人を招いてもてなしたり、情報交換したりといった、人と対面している時間をパブリックの時間とする。一方、勉強したり、身の回りの手入れをしたりといった、自分とものが向き合っている時間を、プライベートの時間とする。ハレとはパブリックのことであり、ケとはプライベートのことである。

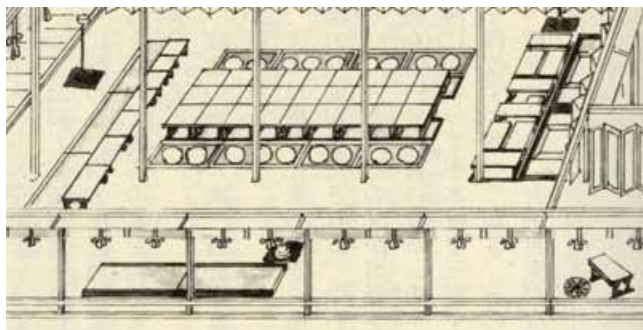


図 20 ハレのしつらい
東三条殿の寝殿のしつらい
(小泉和子『室内と家具の歴史』中公文庫 2005 年 P.111)

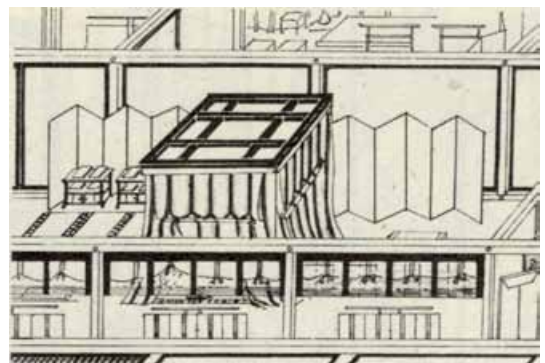


図 21 ケのしつらい
(同前 中公文庫 2005 年 P.110)

柳田国男らの日本民俗学によれば、ハレとは冠婚葬祭などの盛大な行事である。地域社会では時に強制性をもち、不参加は認められない。皆でいつもより時間のかかる手の込んだ料理を調理し、用意するお膳の数は 300 から 500 人分になることもあるという。ハレの日は、普段は仕舞ってあるものを出してハレのしつらいとし、飾り付けの切り紙、藁細工などの技能の見せ場ともなる。このもてなしの出来具合で、村落内での人物評価が高まることもある⁹。こうして一般民衆も、生活にメリハリをつけて日常を活性化していた。

9 波平恵美子 「消費と節約」『一日』（暮らしの中の民俗学 1）（新谷尚紀，波平恵美子，湯川洋司編）吉川弘文館 2003 PP.134-147

ハレの時、家の大広間および神仏の間は、完全に公共空間、つまりパブリック空間になる。また同じ家の中でも、家庭内パブリックと家庭内プライベートの空間として、部屋が使い分けられていた。一つは家族と対面する場、もう一つは自分自身と向き合う場である。

家の中でのパブリック空間は、客間である。客間や応接間で、人を招いたり、寺子屋式の教室を開いたり、近所の人と情報交換のお茶会をしたりといった、もてなしが行われる。これは戦前までは珍しくなかったそうだが、最近の住宅は、まったく客間を持たないプライベート空間になってきてしまった。現代住宅には、もてなしの空間が無い。

現代社会では、しばしば一人一人が個人用ベットを備えた個室を持っている。プライベートな空間に人を呼び入れることは、他人を受け入れるジェスチャーになるのであり、家族ですら室内への立ち入りを許されないケースもある。完全なる個室でプライバシーをキープして育った人間は、日本式の融通可能な生活様式で育った人間とは、違った捉え方で世界を認識しているだろう。

パーソナルスペース¹⁰を侵害することなく、親密度の高さを表す方法とは、自宅にハレの空間をつくって、もてなすことである。家に人を招き入れる行為は、信頼関係を深めあうのにとっても効果的である。そこでの気品に満ちたもてなしは、酒を飲むといった類いのコミュニケーションとは、別格のコミュニケーションとなる。

パーソナルスペースは、大雑把に言えば、人為に手を加えることによって、他者に表現することができる。自分の手をいれることで、他所から隔てられた場をつくり、自然から隔てられた人工の場（庭）をつくるのである。たとえば、ほうきに色を付けて掃き清め、バリア（結界）を作り、自らその中に入ったパフォーマンス作品を下の図版に紹介する（図 22、23）。

人の行為と意図を、モノを通して表現することは、日本独特の室内の空間構成手法「しつらい」の特徴を利用した表現方法であるといえる。



図 22 菅野麻依子「バリア」
2010 年 パフォーマンス作品
キャンバス布、アクリル絵の
具、ほうき
Neues Kunstforum, Stadt
Köln -Der Oberbürgermeister
Kulturamt, Artist in
residency (ケルン ドイツ)



図 23 菅野麻依子 同前

10 マジョリー・F・ヴァーガス 石丸正訳 『非言語コミュニケーション』新潮選書 1987 年 PP.221-250

日本では、説明能力の間われる西洋文化とは全く異なる価値観をもったコミュニケーションのシステムが成り立っている。こうした他者との意思疎通の仕方の相違は、当然ながら、美術におけるコミュニケーションと美意識の相違にも直結しており、家屋内の空間の使い方も異なっている。

明治維新以降、近代化と共に、住居空間を西洋化してきた日本家屋においては、そのコミュニケーション方法が空間設定に引きずられるような形となって、コミュニケーションに歪みが起こっているように思う。

日本人の得意とするのは非言語コミュニケーションである。日本語は、状況や相手に合わせるために文末で言葉を選び、意味を瞬時に反転させることができる。西洋の言語では、自分の意志を表明するために発言し、最初の主語と動詞で意思表明をした後に文脈を大きく変えることはできない。そのように流動的な意思表示の言語であるため、日本ではしゃべらなくても立ち居振る舞いで多くのことを表現することが出来るし、それを汲み取る受け手がいる。

家の中でも、多くの非言語のコミュニケーションが行われてきた。家父長制は、それを特徴的に表しており、室内で家長の座る定位置は、家での父のポジションを暗に表していた。

昔の日本人にとって、近代以降のようなプライバシーはなかったかもしれないが、暗黙の了解によってそれぞれが相手をおもいやり、目を伏せたり、耳をそらしたりしながら、お互いのプライバシーを守っていた。和を乱す危険性を避け、言葉にしたり、はっきりと物理的に遮ることを避けながら、相手への敬意を表しつつ、物事を進めていくのが日本式なのである。

また、モノに込められた象徴的意味も多く存在する。例えば日本では、ある花一つに、その背景にある季節やその花を好んだ人物などの逸話がついてきたり、あるいは家系のシンボルマーク（家紋）になっている。日本画のモチーフの松の枝を一つ見ただけで、それがどの季節か、人に手入れされているか野生か、などの情報を得ることができる。また、時間や格付けを読み取ることもできる。ものを生き物や人物や神にみたてていることもある（図24）。日本人の植物や生き物や物に対する心は「アニミズム」や「八百万の神」の名で語られる事が多く、生活道具を依り代として九十九神が憑くこともある。これらのことは日本文化が、生き物のみならず、全ての物に対して情け深く、情緒豊かな心を持って接して来ていることの表れである。

図24 大蛙に見立てられた岩
(2010年撮影 神倉神社のゴトビキ岩)



日本には、オモテに対するオクという発想があり、世俗空間のなかでオクへ向かえば、私的性質が強まるといわれている¹¹。しかし、ハレのもてなしで使うオクの座敷は、ケの空間とは違う格式が与えられていた。家の中の空間の一番奥に位置する奥座敷が、床の間のあるハレの空間である。そのハレとしてのプライベート空間に客を招き入れることで、より一層、親密度を高め、信頼関係を強めるための機会を得ることができる。四方山荘では、ハレの場として大広間を使用し、オクをゲストの控え室として提供し、様々なイベントを、家屋内で実行した（図25~30）。



図 25



図 26



図 27



図 28



図 29

図 25~30（左上から右順）ドメスティックアートプロジェクト四方山荘のハレの空間となった 18 畳の大広間。企画期間中におこなわれた企画。左上から、ファッションショー、展示、シンポジウム、能、レセプション、観客席。四方山荘の大広間は障子や建具を外し、椅子を並べて、舞台空間として使うことが出来る。様々なハレの用途に対応できる空間である。（図 25~27 2007 年撮影 四方山荘 photo by Akira Yasuda）

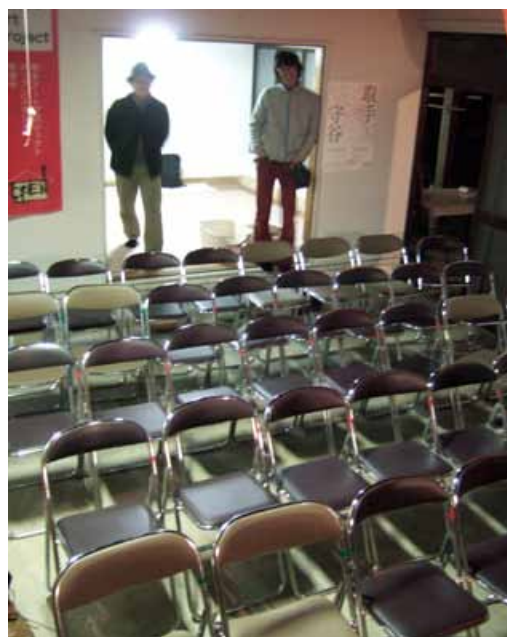


図 30

こうして社会のコミュニケーションや場の形成の道具として、オクとしての奥座敷は重要な役割を担っている。ヨソの人を家に招き入れる場合には、通常の入出口とは別に、形式的に格付けされた式台とよばれる上客専用の入り口があり、そこから出入りするようになっていた。式台には直接馬をつけられるようになっている。式台から入ると、畳の座敷の「中の間」があり、その先の最後の部屋が、床の間のある「奥の間」となるため、ケの空間を通ることなく、直接に床の間のあるオクの間へ辿り着けるようになっている。

四方山荘にも式台があり、四方山荘でイベントを行う際には、家の間取りの意味を理解して、展示空間として奥座敷を背後に絵を設置し、また先述のように、邦楽演奏者の控えの間として奥の間を使った。実際に使用されている日常空間ではないが、奥まっけていてプライベートを錯覚させるハレの空間が奥座敷である。四方山荘の奥座敷（図31）は、かつて、ハレの空間として婚礼やお見合いに実際に使われ、普段は老人の部屋として使われていたという。奥座敷には畳と襖、床の間があり、清浄に保たれて静かで落ち着いた空気を醸している。ケの空間である台所や茶の間に対する空間的性格を担い、家の中を流れる上下の流れを作り、家全体のバランスを保っているように思う。



図 31 奥座敷（2007 年撮影 四方山荘 photo by Akira Yasuda）

ここで注目したいのは、奥座敷のようにオクに床の間を設置し、オクを最深かつ最上の場所と価値づけることで、家全体に上下に流れる日本庭園のような構造を構築していることである。空間の上下関係が可視化され、家の皆の共通認識となる。この感覚が共有できるのは、我々日本人の社会が、上下関係を基本構造にもつタテ社会だからであり、目上の者や外部の者に尊重の念を示すことが、社会の中で生きていく上で必要不可欠なジェスチャーであるという認識が共有されているからである。言葉だけではなく、空間や仕草で敬意を示せることは、直接的な表現を避け、遠回しに表現にすることを美德とする日本文化の中では、必然的で有効な便利なコミュニケーションツールとなる。

これは日本社会のすぐれた非言語コミュニケーションの一端であるといえる。昔の男性が、家の中では飯か風呂か寝るしかいわなかったというエピソードを聞いたことがあるが、しゃべらなくても室内の居場所や仕草で雄弁に語る事ができたのは、こうした個々の役割が、室内空間としても演出され、場と人が結びつけられていたからに違いない。

書院造りや茶室では、床の間があり、床の間に近い順に上座から下座へと席順が決められている。正客は最も上座に座ることができて、それは招かれた正客にとっても大変光栄なことであるということになっている。日本の社会は、こうした人間関係の上下関係とそれを示すジェスチャーのなかで成り立っており、言葉遣いや仕草の端々で互いを確認し合いながら、社会的役割のペルソナを演じているのだ。

日本社会が西洋のインテリアを形式模倣し始めたのは、明治維新以降であり、さらに普及したのは戦後のことである。その頃から、皆が憧れた団地の2LDKタイプの住居やダイニングキッチンスタイルが普及し、また子供部屋（個室）がつくられるなど、日本の住宅は大きく様変わりしていった。食卓が、お茶の間の卓袱台から椅子式のダイニングテーブルにとってかわったのも、この頃からである。その変遷は、日本アニメの室内背景に如実に表われており、時代が進むにつれて室内の居住スタイルが、西洋風になっている様子が描かれている。まだ正座をしているシーンがよくでてくるのは、『サザエさん』（図 32）や『ドラえもん』であるが、次第に、椅子の生活スタイルになってきて、最近では、さらに現代的な生活スタイルになり、1992年に放映が始まった『クレヨンしんちゃん』（図 33）ではダイニングキッチンのある生活スタイルを反映している。



図 32 正座の生活様式の様子
(長谷川町子原作 アニメ『サザエさん』フジテレビ系列 1969 年 10 月 5 日～継続中)



図 33 ダイニングキッチンの様子
(臼井儀人原作『クレヨンしんちゃん』テレビ朝日系列 1992 年 4 月 13 日～継続中)

ここにきて、室内風景は完全に西洋風となり、テーブルを使い椅子に座っている。こうして日本の住環境は、この 40 年ほどで大きく様変わりしている。中心としてダイニングを個室が取り囲む現代住宅においては、上座や家長のためのヨコ座が失われ、伝統的に受け継がれてきた家父長制度も、気がつかないうちに失われていったのである。

戦後、近代化が進み、個人が確立した現代社会においては、家の中に個の場が生まれている。家庭の中でプライベート空間が確立されていて、一人暮らしも多い。かつて、西洋文明の洗礼を受ける前までは、個よりも家のなかの秩序が重視され、相互扶助の精神でウチを運営する協同社会だった¹²。ウチとソトそしてタテ社会の概念は、日本的な社会構造として、室内装飾に大きく影響を与えていた。個人主義の根付いた欧米との最大の相違点といえる社会構造であったが、現代では様々な要素が西洋化され、日本文化を根底としつつも文化の入り交じった状態となった。

人の使用を前提とした家具の要素を持つ造形物を制作する筆者は、このしつらいの機能と役割を考察して、現代の日本の室内空間を表現していきたいと考えている。下に紹介するのは、室内にしつらいの風景を作ることを目指した家具の作品である(図 34~36)。



図 34 菅野麻依子 「猫足ベンチ／Cat Feet Bench」 2005 年 イトスギ(Cypress) 295 × 20 × H17 cm



図 35、36 菅野麻依子 「ウォーターフォールマウンテン／Water Fall Mountain」 2003 年 松(Pine) 90 × 44 × H68cm

12 中根千枝 『タテ社会の人間関係』講談社現代新書 105 講談社 1967 年 P.40

1.1.4 壁

障壁画は、襖障子や壁面に描く室内装飾のことである。そのルーツは、日常生活空間とは関係の無いところにあった。元来は古墳の墓室、つまり石棺が置かれた内部壁面に、呪術的な意味合いで描かれていたものだったという(図37)。それが、寺院の内壁や柱などの祈りの空間となり、聖なる空間を荘厳するために描かれるようになった(図38)。さらに9世紀の初めには、京都御所の清涼殿などに、生活や宮廷の儀式のための室内装飾として、障壁画が生まれた(図39)。これが、日常生活の中に存在する障壁画の起源である¹³。



図37 高松塚古墳の墓室内部北壁に描かれた玄武の壁画(猪熊兼勝, 渡辺明義編『日本の美術 No.217 高松塚古墳』至文堂 1984年 P.31 明日香村教育委員会蔵)



図38 寺院内壁の壁画
700年頃からあった法隆寺金堂(1949焼失) 脇侍たち 第10号壁の部分
(水野清一『日本の美術4 法隆寺』平凡社 1965年 入江泰吉撮影 画像提供: 便利堂)



図39 平安京清涼殿の障壁画
(2013撮影 京都御所)

障壁画の特筆すべき点は、部屋の四方に描かれるため、始まりと終わりのない360度の絵が描けることである。障壁画は、部屋が出来上がってからその壁面に絵を取り付ける、室内空間へのリアクションとしての絵であり、建築空間との関係性を常に考えて描かれている。

13 清涼殿とは平安時代中期、天皇の日常生活の居所として使用された御殿。

障壁画が大きく発展したのは、書院造りが成立する室町時代であり、茶の湯の闘茶や連歌を楽しむ室内を彩った。四季折々の自然を描いた障壁画（図40）は、そこで時間を過ごす人々の目を楽しませただろう。

狩野永徳らが活躍した織田信長以降の時代には、上段の間に座す人間を格付けする背景として、障壁画が描かれた（図41）。見る者を圧倒する背景としての効果を演出した安土桃山時代に、障壁画は転機を迎えたといえる。障壁画の画題には、大きく分けて4種類あり、狩野派の『本朝画史』によれば、山水は殿中上段、人物は中段、花鳥は下段、走獣は廊下や母屋の外側に張り出して付加された部分（庇の間）などに、施されるものだったという。額に区切られることなく、大画面の所々に現れるシンボリックなモチーフを辿って鑑賞する時、これが注視点を配した庭園と同様の目の使い方をする鑑賞形態であることに気がつく。これは、室内が壁である必要が無かった時代から、日本人が庭を鑑賞していたことによるものかもしれない。

室内の四方を取り囲む壁に、統一したテーマとストーリーで描かれる日本の障壁画は、西洋の部屋での、幾種類もの絵画でびっしりと埋め尽くすような美術館の展示壁面とは、全く異なるコンセプトの上に成り立っている。



図40 四季が描かれている四季花鳥図屏風（左隻部分）（狩野元信「四季花鳥図屏風六曲一双」紙本金地著色 1549年 白鶴美術館所蔵）



図41 二条城二の丸御殿大広間
徳川家康が築城。江戸時代の武家風書院造りの代表的なもの。大広間は将軍が諸大名と対面した部屋で、二の丸御殿の中で最も格式の高い部屋
（二条城二の丸御殿大広間 福永一夫撮影 元離宮二条城事務所蔵）

床の間やしつらいによる和空間に対して、美術展示のためのギャラリー空間の基本は、闇を吸い取るような白い壁面である。コンテンポラリーアートの空間の白い壁も、そうした無機質で形而上的世界の白である。

では、日本の室内空間の象徴といわれる床の間の場合はどうであろうか。土壁、荒土壁で四角く区切られた空間壁の柱は、自然木そのままのこともあり、また壁土の中に含まれている鉄分などが、壁に有機的なシミの模様をつくることもある。

天井から下がった壁で区切られた床(トコ)は、一段奥の空間を演出する。床の間は、薄暗く静かで落ち着いた雰囲気醸しており、その壁は、さながら土を素材に描かれた抽象画のような壁面である。その表面の味わいは、跳ね返すような抵抗感ではなく、ずぶずぶと入り込んでしまいそうな印象を感じさせる(図42)。その前に置かれる可憐な野花や、筆致の生き生きとした書画は、砂漠の中のオアシスのような新鮮さを感じさせる。壁面の枯れと対比させることで、作品の印象がみずみずしいものとなっているのである。

床の間で、壁の前にぽつんと置かれた芸術作品は、西洋の白壁のギャラリー空間と同様の効果で目立っている。床の間の空間は、鑑賞者に注視させるように設定された空間になっているのである。土壁、荒土壁でできた四角く区切られた空間は、自然風のマチエールをもち、工芸や花や書跡は、壁面の自然な風合いによく馴染みつつも、凛とした表情で佇む姿を見せる。

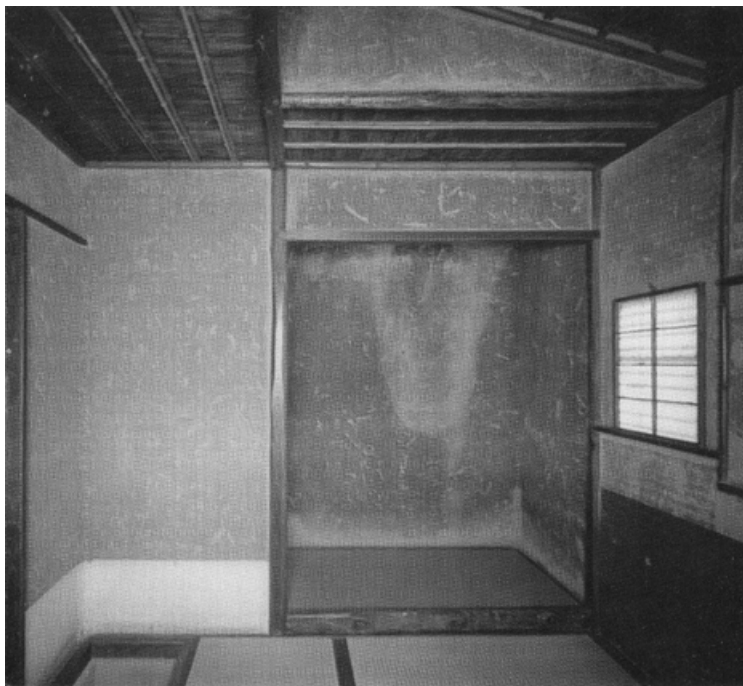


図42 茶室の床の間(妙喜庵 待庵)(堀口捨己編『日本の美術 No.83 茶室』至文堂 1973年 P.2 妙喜庵所蔵)

東西の壁の違いを意識したエピソードがある。2010年の9月、ドイツから生まれて初めて日本に来たドイツ人が、二人で四方山荘に滞在した（図43、44）。12月にかけて、次第に寒くなっていく中、滞在制作は行われた。



図43 9月半ばに到着したドイツ人アーティストの二人。四方山荘で2ヶ月間、滞在制作した。
(2010年撮影 東京)



図44 ドイツ人のセットしたもてなし。11月半ば。テーブルクロスとテーブルセッティング、照明、暖かさを重視している。
(2010年撮影 四方山荘)

四方山荘の和室は、ごく一般的な農家がそうであるように、田の字型の部屋割りになっており、壁の四面すべてが襖と磨りガラスのガラス障子の部屋である。隣の部屋との境界がガラス障子一枚だったため、光が漏れるという理由で、厚めの毛布でガラス障子を覆わなければならなかった。日本人にとっては、隣の部屋が透けてみえることは、よくあることである。さらに襖や障子などの建具には鍵がついていなくても、開けてはならない暗黙の了解が成り立っている。ところが異文化から来た彼ら二人には、その日本文化を知らぬ者にとっての襖や障子でしかなく、実際にそれは薄っぺらい紙と木でできたものでしかなかった。

この信頼の置けない壁面に、この二人のドイツ人は快適さを感じられなかったようだ。このことは日本家屋で外国人のもてなしをするにあたって、無意識のうちに、彼らに日本の環境のマイナスイメージを与えてしまっていたように思う。個がしっかりと区切られている西洋人にとって、日本のような個が曖昧な環境で暮らすことは、我々には予想外の大きなストレスを感じるだろう。ドイツ人達は、この日本式の空間で外気の清々しさを感じるどころか、安全な室内空間であることを感じられずにいたのである。このことは、日本人にとっては当たり前である襖や障子の仕切りの効果が、文化的差異を乗り越えられないことを示唆した。筆者が暮らしたドイツの家屋の壁面は日本のものとは大きく異なり、外気をきっちりと遮断する（図45、46）。のちに、家の壁の概念や、人が感じる他者との距離感について、西洋と日本では根本的に違いがあることを、書物からも知ることとなった¹⁴。

14 エドワード・ホール『かくれた次元』 日高敏隆 佐藤信行 訳 みすず書店 2000年 PP.206-212

彼らドイツ人が、気密性を非常に重視したのに対して、日本人は通気性を重視している。この感覚の違いは、優しく湿気が多い外気とともに育まれた日本文化と、厳冬のドイツとの差といえる。長年行われてきた日本人の自然との付き合い方は、日本の風土の上に形成されたものである。日本の茶室では、自然を室内に取り入れる傾向がより強く表されており、茶室の中心部で目立つ場所にある柱材や床の板材は、美しい木目や木肌を生かして使われている。この自然にたいする親密な態度や信頼によって、日本の生活空間は形成されている¹⁵。その慣習をもたない外国人が日本の家屋に対して抱く印象やリアクションは、日本人である筆者とは大きく異なるはずであると理屈ではわかっている、自然に外国人も自分と同じものを好み日本のしきたりを守るのではないかと期待してしまったことに、異文化間の壁を認めないわけにはいかなかった。ドイツでは、冬の寒さに対する命がけの防御とそれに耐えたあとの春の喜びが、日本とは著しく異なっていることは、ドイツの厳冬を体感した筆者には身体感覚の記憶を通してよく理解できる（図 48）。

室内の壁の概念は、ドイツと日本でもこのようにもかけ離れているのである。



図 45 厚い壁に絨毯のドイツの伝統建築の室内
(2010 年撮影 ヘルフォルト)

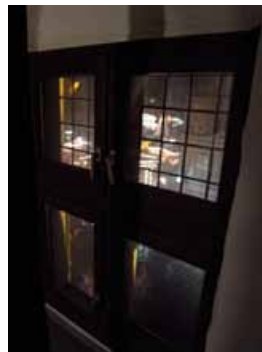


図 46 ドイツの部屋の窓は二重窓が基本である
(2009 年撮影 ヘルフォルト)



図 47 ドイツの冬の屋外は全てが凍てつき石畳は靴をとおして身体を冷やす。身に危険を感じる過酷な寒さ。
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 48 ヘルフォルトの自宅前の広場の花壇に生えて来た芽。3月末の春の風景。マイナス 18 度の厳冬からの復活。誰かが植えた花壇の球根から小さな芽が生えているのに気がついた。この春の身体の中から沸き上がるような喜びは、日本の冬があげ、春になる時よりもことさら大きなものである。ヨーロッパではクリスマスにキリストの誕生日と春分の日に行われる復活祭を祝うので、年中行事は、一年でもっとも強烈な時期の冬にフォーカスされているように思う。一年の中で花火をあげる日は大晦日であり、当然ながら、お盆や秋祭りはなかった。日本の秋のお祭りがあるのは、稲作を中心とした一年を我々日本人が過ごしているからにほかならない。
(2010 年撮影 ヘルフォルト)

1.1.4 聖所としての床の間

仏壇や神棚のある空間や床の間は、和空間において、異次元世界への入り口であるという（図 49）。筆者も、床の間が家の中でも特別な空間であり、先祖のいる所へつながっているといった話を聞いたことがある。住宅で冠婚葬祭をしていた昭和
中頃までは、床の間の奥の間に祭壇を設けて遺体を安置し、葬儀をしていたという。現代社会に生きる茶人、千宗屋氏は床の間についてこう述べている。

床の間とは、そこに注意を向け、心を預ける場所です。そもそも床の間の起源というのは、部屋の隅においた押し板という少々厚めの板や脚付きの卓でした。そこに本尊を祀って、ある種の至聖所としたわけです。それがやがて、見事な物、素晴らしいもの、りっぱなものを置く場所になっていった。ですからむやみにあがる事が憚られる場所なのです... そこに掛けたり飾ったりするものは、頭を下げるにたるものでなくてはなりません¹⁶。

外国人が旅先の旅館でつつい床の間に荷物を置き、腰掛けてしまうのに対して、日本人がそれを決してしないということは、現代の日本人の心で今なお床の間に効力を発揮していることの証拠である。



図 49 四方山荘奥の間の 2007 年の展示風景

床の間 タンバチカ「入ってみる」 2007 年 掛け軸（作者不詳）、木紛粘土

右側壁 菅野麻依子「グラデーション（壁と床を繋ぐための）」 2006 年 透明シート、白壁、畳
(2007 年撮影 四方山荘 photo by Akira Yasuda)

1.2 西洋と日本の美意識

1.2.1 風土背景の違い

美術コレクションを飾るとき、日本では季節にあわせたしつらい（設い）をする（図 50）。茶事の亭主となって客人をもてなす時、所有している美術コレクションを飾る。季節にあわせ、客人の好みにあわせて喜ばれるように床の間を設える。それは床の間という場が聖域であるという性格上、自分が描いた絵や書を披露する場ではなく、この世とは違う次元の何か清らかなものを扱う場とされている。桐箱にしまってある小道具を出して、花器には庭で育てた草花を飾り、皿には季節ごとの趣向が凝らされた菓子を盛りつける（図 51~53）。

それに対して、アメリカやヨーロッパでは、日本ほどには季節が次から次へと移り変わる訳ではない。夏と冬の間に 1 週間ぐらいの秋があって、その後すぐに幕が下りるように切り替わる。厳しい冬と緩やかな夏の二色の印象である。

日本の四季の移ろいやその風土を人々が愛でることは、芸術文化の多くの表現のなかにみられる。ヨーロッパの麦畑に対して、日本では稲作をベースとした時間感覚を養ってきた¹⁷。日本の風土は四季がはっきりとしており、季節ごとに感じる温度の肌感覚も異なる心地よさを持つ。着物や食べ物、可触の芸術品、すなわち工芸は、触覚を鑑賞することを前提としている。なかでも茶道は、季節を見る感覚を研ぎ澄ませるためのしかけをたくさん持つ儀式形態である。同じ動作を移ろい行く時間のなかで繰り返し、季節の気配のかすかな変化を五感で感じ取るのである。



図 50 掛け柳と熨斗飾りの床の間。正月のしつらい（写真提供：惟草庵 竹花宗劫）



図 51 日本橋長門の朝がほ
七月ころの菓子
（『和菓子四季』
淡交ムック 淡交社
2003 年）



図 52 七夕の葉蓋（写真提供：惟草庵 竹花宗劫）



図 53 春の花寄せ（2014 年撮影 惟草庵）

17 和辻哲郎 『風土』 岩波文庫 1979 年 P.296

筆者は、ドイツ旧市街の築 500 年のアパートメントに住んでいたことがある。古い石や金属の造形物が、そこかしこに残っており、物が朽ち果てていく概念と時間感覚が、日本とヨーロッパでは大きく異なることを感じた。

またあるときは、カルフォルニア郊外に住んでいた。そこでは、緑の植栽には必ずスプリンクラーがついており、一日数回のプログラミングで水を散布していた。そうしないと緑が枯れ、砂漠のように干涸びてしまう土地柄だった。路傍や庭の植物ですらスプリンクラー付きであり、給水を人工的に管理していることに驚かされた。

世界の様々な土地をみて思うことは、やはり、日本という風土がきわめて特殊であり、日本人が、その自然の恵みを享受しているということである。日本の山は、こんもりとした分厚い緑の層に覆われている。しかしそのような風景は、日本以外の他の地域では見ることは稀である。ユーラシア大陸に渡り、沿岸部を通り過ぎて西へ向かえば、景色は地平線までつづくベージュ色の荒れ地となり、広大な乾燥地帯がひろがるだけである。緑が生い茂るが、熱帯雨林でなく、温暖湿潤な気候の日本。冬に緑は一度枯れ、春にはまた新芽を吹く。

自然と一体となって衰退と再生を繰り返すという世界観が、我々日本人の根底に植え付けられている。世界観は風土に伴って生じるものであり、ドイツの風土は「完全なる死（凍てつき）と復活（ぬくもり）」という感覚になるだろうし、カルフォルニアの風土の場合は、「水羨望」という風になるだろう。

空気に湿気を与える、ファイヤープレイス（暖炉）ならぬ「無題（ウォータープレイス）」（図 54~58）は、筆者がカルフォルニアに居住していた当時に手がけた作品である。アメリカの乾燥地帯、カルフォルニアに住んだ筆者が、田んぼのようなものを制作したことは、いま振り返ってみると、道理にかなっている。当時、コンセプトとしたのは、天井を水面の鏡に映して、空間を二倍にして鑑賞するというものだったのだが、実は知らず知らずのうちに、私の身体は湿気を欲していて、空間に湿気を補う作品を無意識に作っていたのかもしれない。



図 54 菅野麻依子
「無題（ウォータープレイス）」／
Untitled(Water Place)」 2004 年 防水シート、木材、布、ヘチマ、染料、アクリル絵の具、ウール、水サイズ可変
(カルフォルニア芸術大学 MFA 修了制作展、作品入り口風景)

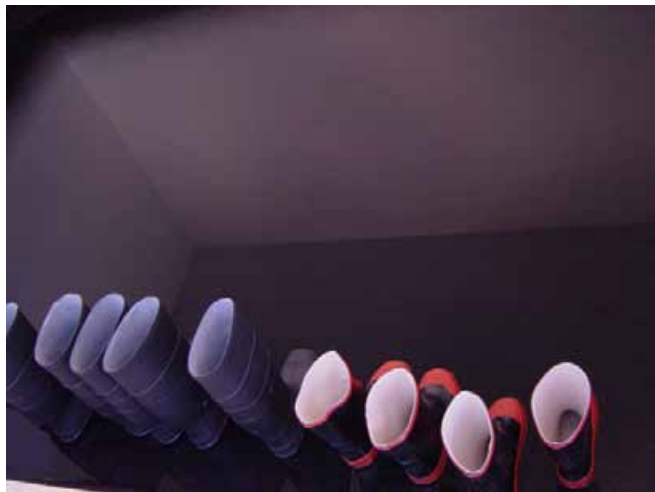


図 55 菅野麻依子 同前（作品正面から見下ろす）



図 56 菅野麻依子 同前（長靴を履いて中に入ったところ）



図 57 菅野麻依子 同前（水面が静止させて鏡の効果を得たところ）



図 58 菅野麻依子 同前（設置されたベンチに座って見える作品正面壁の景色）

日本では遠景を眺める時は、いつも霧のような湿度を含んだ白っぽい空気のベールに包まれていて霞んでいる。

緑は、こうした土地に暮らしてきた日本人の目にとっては、とても喜ばしいものである。日本の室内空間は、たいていは大きな開口部を持ち、開口部は庭に面している。庭の風景を、まるで庭が室内の一部であるかのように取り込んでいる。ただ庭の手入れは、掛けっぱなしにしている壁の絵とは違って、毎日の手入れが欠かせない。さもないと、庭にはすぐさま生命力のつよい雑草がはびこり、育てていた可憐な花や珍しい庭木は、気がついた頃にはもう消滅してしまっているだろう。日本の緑は、人間の日常生活を脅かすほどに強いものでもある。

ヨーロッパのほとんどの都市は、北海道の札幌よりも緯度がたかく、夏は夜遅い時間になっても日が暮れない。冬になると6時間しか昼がなくなり真っ暗で夜が長い。ヨーロッパの冬は雨季のため、厚い雲がいつも空を覆い、月も星も見えない。すべてがコントロールされた室内空間で鑑賞する芸術文化が発達した理由も、ここにある（図59）。

緯度が高い北ヨーロッパ、特に筆者が住んだドイツでは、毎冬ごとに菌類や害虫類が死に絶えるのか、あるいは、水質が硬質であることが関係しているのか、モノはなかなか朽ち果てることが無く、冬期には鳥のさえずりや虫の這いずりすらも見つけることができなかった。そんな静止した空気の中では、たとえ打ち捨てられた物でも、ほぼ永遠にそこに残るのだという時間感覚を持つ。これは宗教の死生観に大きな影響を与えただろう。

ヨーロッパでは、美術作品は購入されてコレクションになると、倉庫に収納されるか、壁に飾られる。ヨーロッパの建物の地下室はたいてい倉庫になっており、収納やボイラー、洗濯乾燥機のための場所につかわれている。もちろんアート作品も、地下の倉庫にしまわれることがあり、それでも黴が生えることがないのだ。



図59 12月の練習演奏会（2009年撮影 ケルナーフィルハーモニー）

西洋での作品の展示方法は、できるだけ目一杯に、壁に密集させて飾る。これは映画のハーブ&ドロシー¹⁸の部屋をみてもそうだし、世界最大の集客数を誇るルーブル美術館での展示方法もそうである。壁一面にびっしりと絵が展示されるのは、圧巻ではあるが、日本での芸術品の展示方法とは異なっている。これはひとえに、壁が多くて目のやり場のない、ヨーロッパの冬のせいなのかもしれない。厳冬に壁を見つめるよりは、窓の外の景色を楽しむほうがよいのは確かだが、窓は小さく曇ってしまうため、庭の景色を楽しむのに適した窓ではなかった。

西洋の回遊式の幾何学庭園は、自然を制圧し権力を誇示するためのものであり、それを見ながら自然風景による物語世界に思いを馳せるといった使われ方はしなかった。西洋の庭は、治水技術を駆使して噴水を高くあげる。また、人型の石彫を配置して、その場が人間に支配されている場であることを性格づける。自然を人間がコントロールしていることを目一杯に自己顕示している様式であることがみてとれる。西洋式庭園を見ると、私は左右対称に庭が始まるその中心点に立って、王様の気分を味わいたくなる。そしてそのあとに、庭の遠くの遠近法という消失点にある建物を目指して、足をのばす。しかし実際に行ってみると、なにか肩透かしを食らったような気になってしまう。ずいぶん長い距離を歩いても、巨大な空間にいるちっぽけな自分を感じるだけで、中心の噴水やきれいに刈り込まれた植木を見ても、目はさほどその景色に喜んではない。ヨーロッパの幾何学的な庭は、中心点に立ってみてこそ、世界の中心にいるような気分がするのだが、庭園の中に入ってしまうと面白味に欠けるのだ。歩き回った終いには、特に見るものがなにもなかったような印象を持ってしまう(図60)。

一方、回遊式の日本の庭園は、歩き回ればその箇所ごとに記憶に残る景色や様々な五感に訴える要素があり、季節の変化や植物の名前など、和歌を詠むようにして庭を歩くことができる。



図60 西洋式の幾何学庭園。建物の中央から庭を眺める
(2009年撮影 シェーンブルン宮殿 ウィーン オーストリア)

18 佐々木芽生監督 映画『ハーブ&ドロシー アートの森の小さな巨人』 2010年

日本庭園では、歩けば様々な象徴的な景色や季節折々の植物に出会えるが、イングリッシュガーデンも、幾何学庭園に反するかたちで生まれたものであり¹⁹、ヒューマンサイズで五感の刺激に溢れている。ただ、それは自然賛美の庭園であり、日本の枯山水のように何かをそこにみたてた象徴的な意味をもつことはない。日本庭園では、船着き場や橋など、人に説明されるまでもなく、周囲の環境から容易に想像できるしかけが施されている。水がうたれて穢れをはらわれた飛び石に足を置いて歩みを進めると、蹲踞（つくばい）があり、そこで手水から柄杓で水を汲み、口と手を浄める。茶室の手前には、門や腰掛け、雪隠という実際には使われないトイレを象徴したものまで配置されている。日本庭園では、見る人の目線や景色の中のフォーカスポイントが熟考されている（図 61、62）。

ヨーロッパで絵を壁に飾るようになった背景には、煉瓦造りの建築の構造上、それほど大きな開口部（窓）が得られず、そこから風景の代役としての絵の存在が、人々の目を楽しませたということであろう。その証拠に、現在では二重三重の窓の技術が発達したことで、日本式の大きな窓から景色を取り入れる住宅が、流行の建築デザインとしてもはやされている。アメリカの建築家リチャード・ノイトラ²⁰は、日本風に屋外の景色を室内の景色として取り入れることで西洋建築史に名を残した。

室内の概念がここまで異なっている日本と西洋の間には、美意識にも差があるのは当然である。土地に合った快適さがそれぞれに違いがあるように、土地ごとに、室内芸術の価値観や美意識も異なっているのだ。



図 61 日本庭園の例 (2011年撮影 栗林公園)



図 62 日本庭園の例 (2013年撮影 瑠璃光院)

19 アントニー・アシュリー＝クーパーが、1709年に記した『モラリストたち』において、あるがままの自然を賛美し整形形式庭園を批判した。

20 「リチャードノイトラ展カタログ」 Marta Herford 2010年

(MHubertus Adam, Iwan Baan, Joachim Driller, Klaus Leuschel, Roland Nachtigäller, Lilian Pfaff Editor: Marta Herford gGmbH & Klaus Leuschel Publisher: DuMont Buchverlag, Köln)

第2章 美術鑑賞の場としての日常生活空間

2.1 しつらいと庭

2.1.1 室内の風景

日本の家屋は柱構造である。柱と柱の間の板戸や襖は、開閉機能を持つスライド式で取り外せる。ハレのしつらいでは、取り外して大勢の人々を招く大宴会場にすることができる(図63)。その室内の景色として庭があり、南側に広く取られた開口部から庭を眺められるようになっている。和空間において最も目を集めるのは、室内から眺める屋外景色の中の目立つ一部分であり、それがフォーカスポイントということになる。庭には石が立てられ、そこへ視線が集められるようになっていたり、あるいは遠景に視線が集められて借景していたりする。石は時には滝をあらわしており、その流れと共に庭全体へと視線がめぐるように空間が構成されている。利休が考案した茶室空間では、土壁に囲まれた中に床の間があり、室内にいる人の目線は床の間へと集められる。茶室は閉じた空間であるため屋外はみえず、床の間が庭の役割を果たしている。



図63 戸が外された大きな会場
(岡田譲編 「武家繁盛絵巻」『日本の美術 床の間と床飾り』至文堂 1979年 P.2 善峰寺所蔵)

西洋の室内空間でも、最も目を引く床の間のような場所が作られていることがある。棚の上や暖炉の上、テーブルの上、壁の額内の平面世界、壁や天井に施された装飾、飾り棚の中などである。さまざまなオーナメントが置かれ、部屋中に視線を集めるポイントがある。それは、写真立てが置かれたテーブルや、飾り棚、家々に受け継がれた年代物の家具などである。そのため西洋の室内空間では、彫刻家具や象徴的な椅子、キャビネットなどの需要が高い。室内の芸術は、厳冬のために外気を遮断し、室内で過ごす時間の多い北ヨーロッパの伝統文化である。1.2.1 でも述べたように、コンテンポラリーアートも、やはり室内装飾（室内芸術）であり、室内で時間を過ごすための景色となる創作に他ならない。コンテンポラリーアートは、冬の寒さの厳しい北ヨーロッパや北アメリカで、より盛んである。コレクターも、購入したアート作品を室内に飾り、有意義に使用し鑑賞する。

人々は室内に、視線の中心をいつの間にかにつくってしまう（図 64）。これを筆者は「室内の庭」としているのだが、現代の日本住宅では、室内の視線の中心にテレビを置いてしまっている。このことが心と精神の景色に重大な変化もたらしているのは言わずと知れていることだ。無造作に垂れ流される大量の情報には、知らず知らずのうちに意識や行動に影響をあたえるような、恐ろしいイメージや固定観念を植え付けるものもあるのだ。ならば、テレビの代わりにぼーっとしたい時にみるための場として、テレビサイズの無の空間（図 65）をみることはどうだろうか。アートと家具の間にある領域に、筆者は限りなく可能性を感じている。



図 64 筆者の住んだドイツ古民家アパートの部屋。室内の庭（目のやり場）になり得る壁の前の空間。
（2010 年撮影 ヘルフォルト）

ここで、家具の技法による室内の景色の要素となる造形物として、筆者が過去につくったドメスティックアートへ繋がる作品を紹介しておきたい（図 65~78）。



図 65 菅野麻依子「エンターテイメントプレイス／Entertainment place」2006 年
ガラス、プレキシングラス、鏡、ファー、木材
テレビとステレオの実物サイズ



図 66 菅野麻依子「木／tree」
2003 年 イトスギ (Cypress)
13x13xH262cm



図 67 菅野麻依子 同前
(引き出しをあけた状態)



図 68 菅野麻依子「パンツボウル／Pants Bowl」2005 年 マ
ホガニー、金箔 43x25xH38cm



図 69 菅野麻依子「池／Pond」2003 年 パイン材
50x50xH100cm

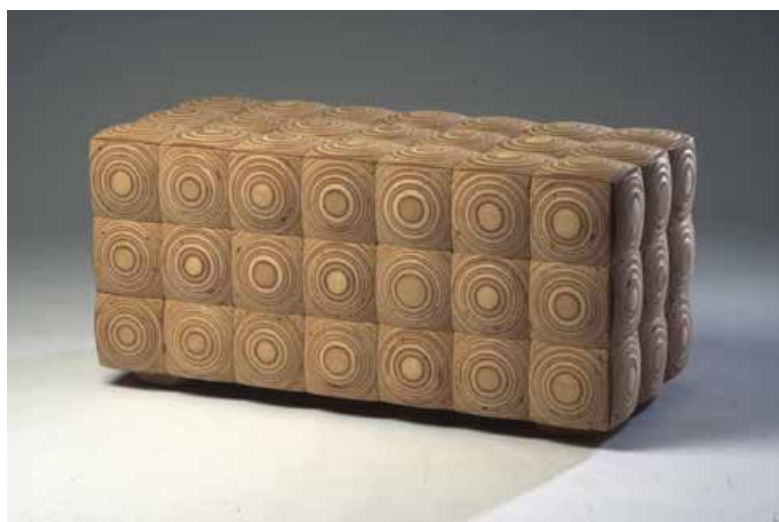


図 70 菅野麻依子「波紋／Ripples」2002 年 合板
40x110x60cm



図 71 菅野麻依子「シャンデリア／Chandelier」 2005 年 ロシアンバーチ 180x180xH70cm



図 72 菅野麻依子「クリーム／Cream」 2006 年 羊毛、蛍光灯、木材 56x56xH207cm



図 73 菅野麻依子「スカイビルディング／Sky Building」 2002 年 マホガニー、メープル 38x38xH190cm



図 74 菅野麻依子 同前（開扉時）



図 75 菅野麻依子 同前（扉と引き出しの細部）



図 76 菅野麻依子「バベルの本棚」／Book Shelves of Babel 2005 年 パイン材 180x180xH270cm



図 77 菅野麻依子「Life」2001-2005 年 マホガニー、漂白剤、石鹼、骨 274x81x137cm（リビングルームの設置）



図 78 菅野麻依子 同前（ギャラリー空間の設置）

室内の風景を考えるにあたって、茶道と密接な関わりを持つ禅の精神は、日本社会の様々な場所で育まれていることがわかる。

日本では禅文化⁶が社会に深く浸透している。海外と比べて筆者がその影響を一番強く感じるのは、学校での掃除である。日本では、有償行為としてではなく、生活上での振る舞いとして掃除をしている。禅では、掃除は自分の精神浄化のためのものであり、決して労働ではないと教えている。こうした日常生活に関わる習慣は、毎日の積み重ねとしてあり、精神の清浄に大きく役立っている。四方山荘で滞在制作中の招聘アーティストが制作場所の掃除をしていた。その姿は文化背景を超えて共有できるすがすがしさを伝える（図 79）。掃除こそは、人類が共通して持っている良い感情をもたらす行為なのかもしれない。

清らかさを与える五感の仕掛けは、茶の文化にも使われている。茶会でもてなされる客は、最初に新鮮な水で満たされたつくばいの水で手を浄める。ヘレン・ケラーが流水を手に感じて声をだすことができるようになったように、水を肌を感じる感覚はとても悦ばしい感覚に溢れている。キリスト教の教会でも、入り口に聖水をためた器が壁に設置されていて、信者がおでこに聖水をつけてから十字を切り、教会に入場する。

宗教と掃除と洗浄は、密接に関係し合っている。これらの精神の浄化に関する身体感覚は、室内風景において非常に重要な感覚要素である。



図 79 四方山荘でキューバ人ゲストアーティスト、アベル・バロッソ氏が、制作の場所の掃除をしている。掃除のジェスチャーは世界共通言語であり、室内に良い空気をもたらす。（2008 年撮影 四方山荘）

2.1.2 庭という目のやりどころ

日本の庭園は、鑑賞形態から、大きく三つに分けられる。まず「作庭記」²¹にみられる、緑や花の自然に満ち溢れ、美しいあの世を表現した、寝殿造の回遊式の浄土庭園である築山泉水庭（図 80）。次に、書院造や寺院を内包し、室内からの眺めに諸要素を凝縮させた枯山水庭園（図 81）。そして茶室の一部として、山中の隠者の庵風の茶室を取り囲む露地、茶庭である（図 82）。

浄土庭園は、湧水や遣り水で寝殿を囲み、理想的な自然観で浄土を再現すべく造園された庭である。室町時代の將軍足利義政による東山文化の頃から枯山水庭園が始まり、水を素材として用いないことで、自然から離れた象徴的な表現が可能になった。その一例として龍安寺にみられる枯山水の庭は、室内から鑑賞されるようになっており、庭に出て回遊するようには造られていない。床の間を背後に、庭に広がる景色と遠景の借景を見ていると、これが視界いっぱいのフルスクリーンの“室内の風景”なのだと思えてくる。そして、茶室に付随する露地の庭は、茶会を待つ人々を



図 80 築山泉水庭
(2013 年撮影 浄瑠璃寺)



図 81 枯山水庭園
(2006 年撮影 龍安寺)



図 82 露地（茶庭）
(2012 年撮影 東京国立博物館 六窓庵)

山中に居るかのような気持ちにさせ、俗世間からはなれて茶事を行うように気持ちを切り替えるスイッチの役割を果たしている。

ドメスティックアートの観点からすると、環境全体を包み込み内部を歩き回る回遊式庭園、象徴的な抽象表現としての枯山水、もてなしの空間へのかけはしとして非日常空間を演出する露地、その 3 種の要素を意図的に取り入れ、日本庭園の仕掛けを室内に創出させようとしている。なかでも、特に枯山水庭園と露地庭の手法を取り入れて、場を室内に創出しようとしている。

21 森 蘊『「作庭記」の世界』NHK ブックス 1986 年

筆者は、現代美術の生活の傍らにあるアート感覚を取り入れ、伝統日本文化を混ぜ合わせて還元しようという考えを、ドメスティックアートという造語によって説明しようとしている。日本庭園は、室内空間で額に入れられた画の役割を果たしているのに対して、現代美術のペインティングと呼ばれる壁掛けの平面作品は、壁の多い西洋の室内空間では、窓の代替品として機能している。つまり、日本の住宅や生活様式における室内空間は、窓外の景色をみるように設計されているのであり、壁にかける画などまったく必要とされていないのだ。

そこで、筆者は考える。もし庭のアイデアを用いたインスタレーションを室内に再現できたら、西洋の室内空間やモダン建築内部で、鑑賞用の造形空間を創出できるのではないか。室内に庭を創出する際には、日常空間からの離脱を促す路地(露地)としての茶庭的インスタレーションを通り、枯山水庭園的な、つまり日常からかけ離れた象徴的な空間へと誘う。そして、床の間の構造を持つ最奥部の異次元世界へと繋がる壁と、現実世界のモノを置くための板の部分が、室内の空気の流れをコントロールする。ミクロな視線へのスイッチを促す仕掛けをほどこし、ミクロとマクロを行き来する物語と目や五感を楽しませる。各部分を、遣り水に模した流れが繋いでいく。

室内に置かれた立体造形物は、室内で人物の背景となると同時に、空間内に居る人の目のポイント（目のやり場）になる。日常からかけ離れた象徴的な空間に誘い、もてなしの空間構成をこころみるドメスティックアートは、以下の図によって説明できる（図 83）。この図にみられるように、上下の間を流れが通過する構成は、日本庭園、床の間、障壁画などに共通して見られる、日本の景色を作る際の基本的仕組みである。この考えを基に景色をつくり、最上級に設えられた空間へ客を招待するための「もてなし」の空間を、創ろうと試みているのである。

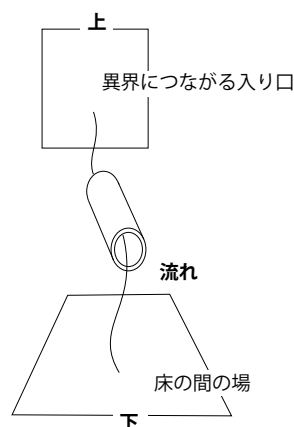


図 83
上下の間の流れの図

「もてなし」の空間構成は、亭主のセンスによって配置されるべきもので、これは床の間をしつらえるときと同様の感覚で動かすことが望ましい。空間を司る間仕切りの要素を持つ家具道具や、上座を表す床の間に置かれる作品は、人が一人で運べる重量で、仕舞ったり出したり出来る可動式である。家具道具の中には、ハレとケの性格を併せ持ち、状態によって使い分けられるものがある。開くとハレの性格を表し、使用中に部屋中をハレの雰囲気にするもの、あるいはその反対に、開くとケの性格を表し、閉じた状態の美しいケの佇まいを表すものである。可動式の家具(道具)と共に、様々な置き方に対応して空間に作用する。家具(道具)あるいは作品の所有者がキュレーターとなって、家具道具による室内空間をディレクションする所有者のためのアート、これを「ドメスティックアート」と定義づけている。

茶室の背景が、亭主のしぐさと存在を引き立てるように、ドメスティックアートの空間は、意識のフォーカスポイントを引き立てる。

ドメスティックアート（室内の庭）をつくる際には、内部を歩き回る回遊式庭園の要素と、風景画の役割と表現の、両方の要素をもつものになるだろう。そうしてその室内の庭を背景に、一瞬の非日常を作れるのなら、そこはもてなしの空間になりうる。非日常感覚は、もてなしの精神のためにはなくてはならない要素である。



図 84 ドイツの森の落ち葉
(2010 年撮影 ドイツ ヘルフォルト)



図 85 落ち葉をピックアップして
収集したものを並べたところ
(2010 年撮影 ドイツ ヘルフォルト)

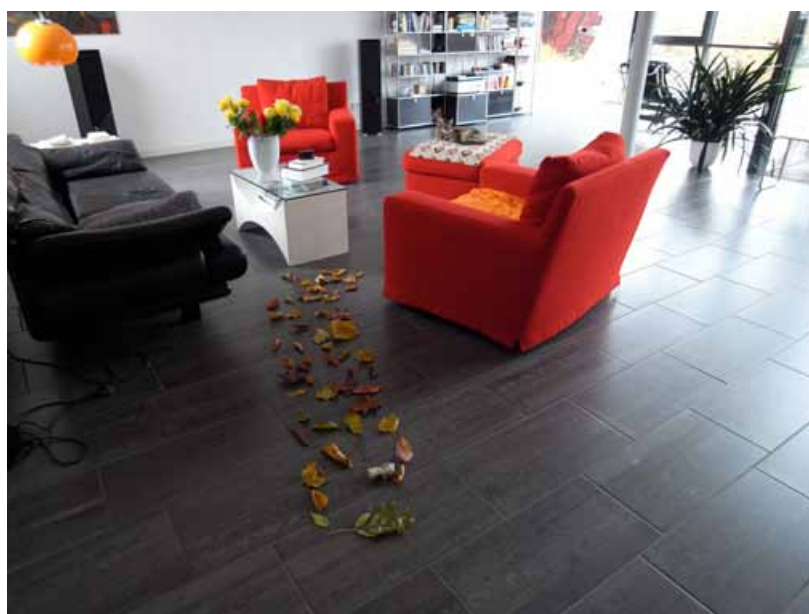


図 86 落ち葉を室内に展示する (2010 年撮影 ドイツ ヘルフォルト)

非日常への導入部分を効果的に演出する茶庭、露地のコンセプトを引用することで、個人住宅でのもてなしとして、日常生活空間をハレの場に設えることができる。季節の自然物による即興のインスタレーションは、日常の室内空間を秋の季節の到来を感じる場へと変えた（図 84~86）。こうした方向性で、自然と共に暮らしながらその場で見つけた素材を使い、しつらいを施して場を創出する欧米の現代美術作家²²もいるが、その感性は極めて日本的であるように感じる。

現代美術には、あえて日常の素材を使うことで、非日常的な気付きを与えるものが多くなってきているように思う。しつらいの道具として使うアート作品は、家具としての使用にも耐え、長期間の使用や触わる鑑賞に耐えるクオリティがあり、身体に安全な構造と材質を備えている。露地（茶庭）が山間の小屋を比喻するように、現代美術を使って設える空間は、異次元空間となり得るだろうか。先人の世界観は、人々の共通認識としてイメージしやすいため、床の間が通じるあの世のイメージや、日常生活から離れた清浄な空気を感じさせることも、不可能ではないように思う。

芸術表現には、世界中に通じる部分が多々有る一方、通じ合わない部分も多い。この露地（茶庭）的な発想をもつ現代美術としては、アメリカを始めとするアートによくみられるポリティカルな題材を扱ったアートは、似つかわしくない。能の世界にみられる幽玄や、仏教芸術のあの世への入り口のイメージ、あるいはケガレを祓う神道のイメージなどにむしろ通じる。それは日本の伝統的な非日常世界であり、いまなお現代社会の街角のあちこちで見ることができる。

筆者は、そうした伝統的な日本文化の作法を用いて、それらの世界観が持っている言葉にはし難いイメージ世界を、現代社会に提示しようとしているのである。

次頁に、フォーカスポイントながら”ぼかし”のテクニックを使い、三次元に表現した作品を紹介する（図 87~91）。これらは室内の一部をぼかすという用途をもった家具である。

22 アンディー・ゴールドズワージー／Andy Goldsworthy スコットランド在住の芸術家



図 87 菅野麻依子 「ソサエティ：街—コミュニティー—人—脳細胞／Societies: Cities-Communities-Peoples-Braincells」 2006 年 ガラスボトル 254x94xH51cm



図 88 菅野麻依子 「乱視の木／Astigmatism tree - Towel hunger」 2006 年 松、ナイロントッキング 10x10xH170cm



図 89 菅野麻依子 「ぼかされたコーヒーテーブル／Existent Vanishing」 2006 年 パイン材テーブル、猫の毛 122x53xH40cm



図 90 菅野麻依子 「グラデーション／Gradation」 2006 年 プラスチック 83x41xH74xcm



図 91 菅野麻依子 「3D ぼかしテクニック／3D blur technique」 2006 年 プラスチック糸 19x8xH68cm

2.1.3 目がいくところ目がいかないところ、触れるところ触れられないところ

人間の脳には、見えなかった部分を見ていたかのように、過去の経験から視覚情報を補填してしまったり、錯覚を起こしてしまうことがあるという。また、日常空間のなかに、数々の生活感を見だし、その住人の生活を想像するということはよくある。

生活の断片が余計な連想を促すからこそ、それを見えなくしてしまう家具や箱が必要なのである。それは、単に虫や害獣から大切なものを守るという用途だけではなく、心理的なものでもある。日常生活空間の中に家具を配置するということは、隠すことと、ものを分類するためである。

言葉が生まれる以前は、すべてのものが混沌とした一つのものであったが、言葉ができると、人は異なるモノとモノの差異を見つけ、分類するようになった。それに名前をつけることで、そのものの存在が認識できるようになる。

日常生活には様々の種類の行動があるが、その多くの行動には名前がつけられていない。家のなかにはたくさんの無名の場所があり、そういう場所のための家具を作ることで、その無名な場所を有名にすることができる。また、多くの芸術品は有名として、歴史上にその名を残している。しかし家具などに見られる工芸品やデザインは、無名性を以て、私たちの日常生活に溢れるようにして存在している。しかしこうした無名なものは、景色の焦点になるように配置したり、際立たせる背景に設置することによって、とたんに有名性を持つモノになる。モノにハレの舞台を与えることによって、モノの存在が輝くのだ。モノのしつらいの方法を見いだせる力こそが、その空間を意識的にコントロールし、構成する時に必要な能力となる。

李 禹煥は彼の著作、『余白の芸術』のなかで次のように言っている。

千利休は秋の庭に散在する落ち葉を眺めて、心を打たれひらめいた。
そこで彼は庭をきれいに掃いてしまい、拾い上げた数枚の落ち葉を
パラパラ撒き直して、さらに楽しんだのである。最高の表現とは、
無から創造することではなく、そこに在るものをズラすことに依っ
て一層鮮やかな世界を見えるようにすることのようだ。
芸術家の仕事はあるがままをアルガママにすることにある²³。

私たちは、ただ漫然と世の中を見ながら、その多くは意識にとどまらず、不必要な情報として流し去っている。そうした情報のなかから作り手が作為的にある情報を汲み上げ、なにかを施すことによって、見えなかったところが見えるようになることがある。

李の提唱する美術は、西洋美術に対して東洋哲学からなる美術としての表現である。かつて、千利休はありふれた茶碗にスポットライトを当てて、真の茶碗に対する草の茶碗として見立てた。岡倉天心は、不要品として扱われ、損なわれつつあった伝統的な日本の価値観を受け継ぐ多くの作品を救った。パウル・クレーは著作『造形思考』にまとめられているように、「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることである」と説いた。

室内風景から、あることを取り上げ、それを家具を媒体として形に表すことで、日常見過ごされていることを芸術に昇華できるのかもしれない。クレーや李がいうように、みえないものをみえるようにしているのは美術家の作為によるものである。現在、西洋のアートシーンでは、日本の美術はエキゾチックなものでしかなく、コンテクストからはずれていると認識されているが、世界に通用する日本の風土に根ざした美意識を発信していくべきだろう。

2.2 箱の中の物語

2.2.1 箱庭療法について

ユング派の精神分析家の河合隼雄は、スイスのユング研究所で箱庭療法²⁴に出会い、これは日本人にとってもよくあうだろうと1962年に日本に持ち帰った。箱庭療法は、治療者に小さな人形や樹木、乗り物などの小さなパーツを並べてさせ、言葉を使わずにイメージで物語を作らせるという治療方法である。言葉にならないストレスが、いつのまにか心身を不都合な状態にしているのが患者であるが、それに気づかせ、感情として発散させることで心身症を回復していくというものである。無理に言葉にしなくても表現が可能だということに、この心身症治療法の良さがある。

箱庭療法は、患者が棚から好きなスケールの小さいオブジェを選んで箱の中に並べ、箱庭世界を作って表現する(図92)。そうしてつくられたものは、作り手の内面を無意識に反映する。ある健常者が作った庭は、箱の中に二つの世界ができて、片方に日常世界が、もう一方には非日常世界がつけられたという(図93)。箱庭療法は、人間の精神と身体に、言葉にならない感情が存在することを示している。美術家は、こうしたシンボルや象徴的な要素を駆使して、鑑賞者に言葉にならない感情の方向性を示すことができるのである。そうすることによって、現実世界から離れたファンタジーによる世界が創出され、その非現実空間がアートとして鑑賞者の現実世界に現出するのである。



図92 箱庭療法の材料の棚
(『箱庭療法入門』河合隼雄編 誠信書房
1969年 P.1, P.4)



図93 箱庭療法の設置例 (河合隼雄, 中村雄二郎 『トポスの知—箱庭法の世界』TBS プリタニカ 1993年 P.42)

24 河合隼雄／中村雄二郎『トポスの知』TBS プリタニカ 1993 PP.42-44

筆者のプロジェクト「石鹼記」は、箱庭療法と同様の意識で様々な色や形、香りの石鹼を配置して、小世界を創り出したものである（図 94、95）。



図 94 菅野麻依子 「石鹼記の庭／Garden of Soap Diary」 2013 年 市販の石鹼、紙 サイズ可変
「Invisible Connection」展示風景 INSTINC ギャラリー シンガポール



図 95 菅野麻依子 同上

2.2.2 インスタレーション

閉じられた箱の中に象徴的なものを持ち込み、その関係性で物語世界を作る行為は、現実世界から離れた小さな別世界のイメージ、ファンタジーの世界を作る行為である。箱の中は詩的であり、現実世界の記号が既成の意味を失い、内部のモノが外部とは切り離されて物語を展開する小宇宙となる。日常生活は往々にしてファンタジーを必要とする。アメリカのアーティスト、ジョセフ・コーネルは、箱の中に、身の回りのものや写真、切り抜きイメージなどで小世界を創った、アッサンブラージュ（立体物の寄せ集め）のアーティストとして有名だ。彼は小児脳性麻痺の実弟にそのガラス貼りの箱を贈り続けた。1950年代から1960年代にかけて十数点のみ制作されたその箱のアートは、後に1970年代からインスタレーションの名で、世界中のアーティストの表現形式となった。

一方、日本では、のちにモノ派と呼ばれた集団が、場を使って空間に設置する表現方法をとっていた。1970年に戸塚スペース²⁵（住宅の広大な庭）で自由な表現を行っていた榎倉康二氏、高山登氏らは、当時、インスタレーションにあたる言葉がまだ無かった頃、仲間うちで布置（ふち）という言葉を使ってインスタレーションを行っていたという。布置とは、ユング用語のコンステレーションの和訳である。直訳すれば星座の位置のことであり、心理学用語では、ある人に起こった一見別々の、しかし当人には非常に重大な意味をもった出来事の巡り合わせのことをいう。彼らが開拓した庭、スペース戸塚は塀に囲まれていた。塀の中で繰り広げられた数々の美術の実験が成熟した後、彼らはインスタレーションの先駆け、モノ派として、世界を舞台に活動を繰り広げていくこととなった。

実は日常生活空間の中でも、区切られた空間の箱の中や、台の上でのファンタジー世界の創出は、既に、いたる所で行われている。日本では古来から盆栽や盆景が行われてきており、日本庭園もまたその類いである。自然に対する人工的で理想的な世界が、盆の上や箱庭の中に創出されているのである。

25 「写真でみる SPACE TOTSUKA'70 展（木・壁・草・土・家・石・空・地・火・空気・水・・・）資料集」 東京パブリッシングハウス 2012 年

第3章 もてなしと美術

3.1 もてなし—日本

3.1.1 日本の町で仕掛ける

「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」は筆者が代表者として運営し、展示やイベントを企画したアーティストランスペースである。初回の2007年は、日本在住の招聘アーティスト達に、数週間、それぞれ都合の良い日程で滞在制作してもらった。生活の傍らにある生きているアートを、町の人々にみてもらえればと思っていたが2010年まで続いたこのプロジェクトを通して、日本人アーティストによる展示が、最も日本家屋空間に合った展示をしていたと感じている。西洋のバックグラウンドを持つ招聘アーティストが日本家屋で展示した2008年と2010年の場合は、部屋の用途や室内生活のコンテクストを汲むこと無く、漆喰壁など白くてマットな何もない壁空間を選び出す傾向が見られた。

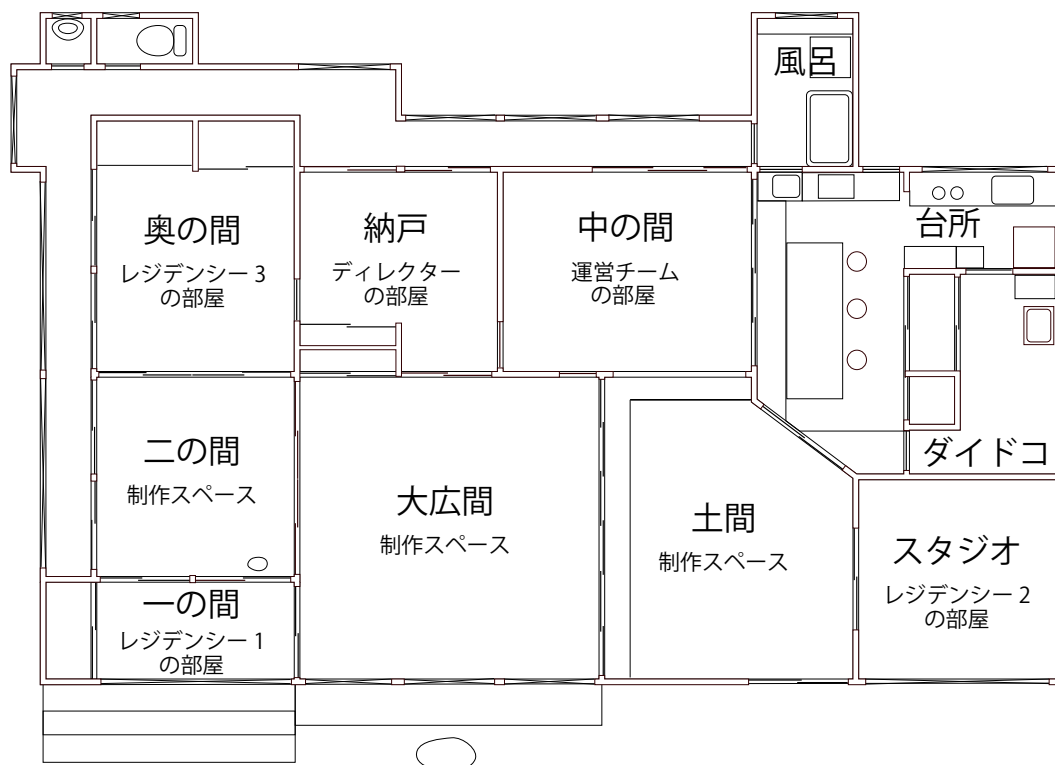


図96 「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」見取り図

ここで、参加アーティストとしての筆者の作品を年度ごとに紹介する。
ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2007 の展示で、筆者は、廊下の立ち入り禁止の標識を模し、日本庭園の関守石を木で再現した「通行止め木」、漆喰の白壁と畳面をつなげる「グラデーション」などの作品を展示した (図 97~99)。



図 97 菅野麻依子「通行止め木」2007 年
廊下、木



図 98 菅野麻依子「石鱗記」2007 年
石鱗 (2001 年より断続的に継続) (2007
年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 99 菅野麻依子「グラデーション (壁と床を繋ぐための)」2006 年 透明シート、白壁、畳 (2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)

「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2008」の展示では、家の目を通して外の景色を見る「家の思考」という作品を手がけた（図 100~109）。



図 100 菅野 麻依子「家の思考」
2008 年、自家生成美術醸造展の
展示風景 庭から屋根裏にかけて
のインスタレーション（2008 年撮影
四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 101 菅野 麻依子「家の思考」 2008 年 木材、ガラス、水、プ
라스틱シート、フイル、物干し場、屋根裏、紙 サイズ可変
（2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）

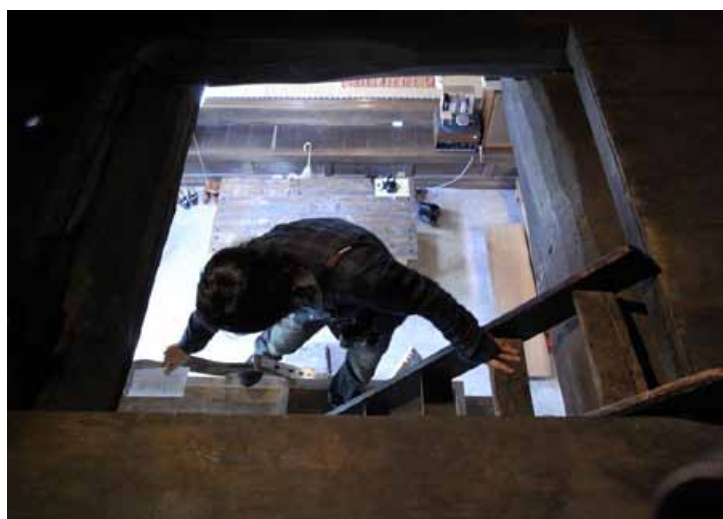


図 102 菅野麻依子 同前（2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 103 菅野麻依子 同前
（2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira
Yasuda）



図 104 菅野麻依子 同前（2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 105 菅野麻依子 同前
（2008 年撮影 四方山荘 Photo by
Akira Yasuda）



図 106 菅野麻依子 同前 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 107 菅野麻依子 同前 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 108 菅野麻依子「3D ぼかしテクニック」
2006 年 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 109 菅野麻依子 同前 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)

「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2010」では、廃校になった小学校でインスタレーションを手がけた。用務員宿泊室の六畳間の生活空間に、香や水音で異世界を表現した「ずっと奥の間」は、視覚のみならず多様な感覚刺激をもたらす展示空間となった。訪れた町の観客にとって馴染みのある場所が変化し、驚きと不思議な臨場感を伴う展示となったと思う(図110~114)。



図110 菅野麻依子 「ずっと奥の間」 2008年
水槽、水、線香、煙、プラスチックホース、針金、和室、壺、送水ポンプ サイズ可変



図111 菅野麻依子 同前



图 112 菅野麻依子 同前



图 113 菅野麻依子 同前



图 114 菅野麻依子 同前

四方山荘の室内は、少し詳しく説明すると、黒光りする大黒柱をはじめ、黒い古色を持つ木材と土壁でできており、伝統的な民家のスタイルを踏襲している。家屋は南向きに建っており、南に面しているのは、東から馬小屋だった小部屋、玄関を兼ねた土間、大広間、式台を持つ下段の間となっている。北側には東から台所、茶の間、納戸、上段の間、トイレという順になっている。北側は廊下が縁取っているが、その廊下や台所、トイレを展示場所として選んだ者は居なかった。北側は実際の用途としてもケの空間になっている。白い壁のあった台所裏の倉庫や、土間の正面、庭などを、展示場所に選んだアーティストが多かった。運営を担う我々3人のアーティストも展示に参加し、日常生活空間で実際に展示してみたことで、空間が普段とは違う空気で来客を待ち受けることを、身を以て理解することができた。空間は、展示（しつらい）によってハレの空間にもケの空間にもなるのだ（図115）。



図115 「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2008 自家生成美術醸造展」の展示風景
チャールズ ウォーゼン氏の作品「Pinkoni (ピンコニ)」
(2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)

3.1.2 日本でのホスト経験

「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」では、一緒に制作するアーティストインレジデンシー期間の後、最後にホストとゲストが協力しながら2週間の展覧会をつくった。車社会の利根町では、3人の運営メンバーは助成金の書類、プレスリリース、広報、展覧会設営などのほか、外国人アーティストのアテンドもこなした。自分の制作時間を削って外国人ゲストをアテンドすることは、運営サイドのアーティストにとっては、肉体的にも精神的にも厳しい仕事となった。

なによりも、外国人を丁重に買い出しや都内観光に連れて行き、全面的に甲斐甲斐しく奉仕してしまうことは、ヨソからの来客をもてなす「まれびと信仰」²⁶を伝統に受け継ぐ日本文化の風習によるものである。しかし、もてなしをしすぎることによる疲弊は、どうしても免れられなかった。また、招聘アーティストへの全面的な金銭サポートの財源を、助成金に頼っていたために、厳しいルールにがんじがらめになり、食事や移動費にお金を使えなかった不便もあった。

筆者が海外で運営されるアーティストインレジデンスを利用した時に感じたことは、あまりにも干渉されないことであった。最初にガイダンスを記したテキストが用意され、アーティストはその限られたアビリティのなかで作品を制作することを事前に約束させられた。「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」のような、日本のアーティストが運営する小さなプロジェクトの場合、ボランティアの行き過ぎた奉仕を防止するためには、事前の契約とアビリティの承諾が有効である。

しかし招待されたアーティストにとって、外国の印象は、そこで出会った人々の印象によって大きく左右される。心を尽くした献身的な奉仕は、招聘アーティストの心に深く伝わったようにおもう。特にキューバ人アーティストの場合は、自国の通貨レートが日本の百分の一以下ともいわれており、無一文の気高いアーティストを抱え込む形となった。ホストの自己犠牲によって成し遂げられたキューバ人の2ヶ月間の日本での滞在制作は、不可能を可能にした運営スタッフらによる筆舌に尽くしがたい事業だったが、この事業に関わった皆は、それぞれに大きな人間的成長を遂げていた。

利潤のためでも地域貢献でもなく、独自のアート展示の実験であったこの「ドメスティックアートプロジェクト四方山荘」は、4年間の様々なアーティストとの実験ののち、2011年3月11日の東日本大震災による家屋の多少のダメージと、放射性物質の低被爆汚染地域になったことを主な理由として活動を休止した。また、現状の家屋の空間と設備では、プライベートとパブリックの区別がなく、つまり個の無かった時代の純和風の古民家であるため、人間同士が接近しすぎてたくさんの小さな摩擦がおこり、様々な問題が露呈することもあった。アーティストインレジデンスを地域で行うには、招聘アーティストが自力で行動と移動ができる都市部が望ましいように思う。車社会の田んぼの真ん中の集落で、日本語を使わない外国人が「一人で出来る事」といえば限られている。

26 まれびと 時を決めて海の彼方の常世から、人々に幸福と豊穡を授けるために訪れてくる神。折口信夫が設定した用語（福田アジオほか編『日本民俗大辞典 下』吉川弘文館 2000年）。まれびと、異人とは、定住民のあいだで幸福をもたらすものとして歓待されると同時に、災いをよび起こすものとして畏怖され、排除される存在だという。世界の諸民族のあいだにはこうした異人観がひろく見られるが、その根底には、神霊または悪霊が外界から訪れて、人々に吉凶禍福をもたらすという宗教観がよこたわっている。共同体の人々は、自分たちのアイデンティティを確認するために、こうした（遊行聖、桂女、歩き巫女、毛坊主などの）異分子をかかえこんできたが、他方、自分たちの生活秩序を維持し、それを活性化するために、共同体の外部に異界をつくり出した（石川栄吉ほか編『文化人類学事典』弘文社 1987年）。外部からの来訪者（異人、まれびと）に宿舎や食事を提供して歓待する風習は、各地で普遍的にみられる。この風習の根底に、異人を異界からの神とする「まれびと信仰」が存在するといわれる。

また、異文化間のコミュニケーションのすれ違いは、その思い込みと読解方法の背景の違いから生じる事が多い。この場合、常に、ストレートで暖かい心からの奉仕のジェスチャーが必要になる。外国人にとって、日本の郊外に滞在することは、公共空間での外国人向けの掲示や標識が無い環境に滞在することになるため、なにもかもが不思議な異文化世界で、サバイバル状況の自分と向き合わなければならないということでもある。そんなときに心のこもったもてなしと整った室内環境は重要だろう。

自宅をテンポラリーに展覧会の会場にするという企画は、ハレとケを操る、かつての日本人が考えた空間活用の知恵から得たアイデアである。一般論として考えれば、動物の本能を持つ人間にとって、パーソナルスペースの侵害という感覚は、外国人もまたそう感じるであろうから、非常に高い危険性がある。日本人がムラ社会の中で築く信頼関係や協調性は、ウチ社会でのみ通用する様々な無意識の共通ルールのなかでこそ成立するものである。プライベートを開いて他人を受け入れることは、通常、心を許せる特定の人にしかしないことであり、無理にそれを行うことは、逆に論上では理解できても、感情では理解できない事となり、そこからストレスを生む。人間は動物的な部分で感じる感情を伴って生きているのだ。

3.1.3 日本の観客

日本での観客の心理としては、普段から見慣れている公共空間の美術館やギャラリーではなく、個人宅で展示をみることにはあまり慣れていない。それどころか、四方山荘の中心的客層は近所の住人であり、わざわざ都内から四方山荘へ美術鑑賞に来るようなタイプの人には少なかった。時には、近隣に住む農家の方に、美術自体の意味を問いかけられることもあったが、概ね好評だった。

利根町の住人の約半数は、昔から田を耕していた農家の人々であり、あとは1970年頃のマイホーム世代で、高台や駅周辺の新興住宅地に住むサラリーマン家庭である。両者は、相容れないそれぞれの生活スタイルをもっており、また政治的にも異なる方針をもっていたが、どちらにも、美術に高い関心を持って見に来た観客が居た。それは、この地域が画家小川芋銭が隠棲していた地であることも関係しているのかもしれない。今、定年退職の時期を迎えた団塊世代のマイホーム住宅が、木造建物法が定める耐用年数の22年を超え始めているため、四方山荘のある利根町でも過疎化が始まっている。町の中核を担っていたマイホーム住宅の人々が高齢となり、家を売って、都市部のマンションに移ったり、娘や息子夫婦と暮らすために移住しはじめているのだという。しかしながら、まだ町に残っている新興住宅の市民達も、教養が高く文化的で、時間や財力にゆとりをもっている。仕事を離れ、手持ち無沙汰な時間を芸術に費やそうと考える人も少なくはない。

四方山荘がこの地域で活動を始めの前から、地域内には絵画教室などがあり、書や日本画の先生、東京芸大の卒業生なども住んでいたため、既にある程度の芸術への理解があった。また実際に、近隣在住の芸大OBの協力を得ることができたことも大きな成功要因だったし、町を良くしたいと、道端に花を植えたりしている民間グループがいたことも大きな助けになった。数多くの協力者の力を得て、四方山荘の地域社会への「仕掛け」が始まっていた（図122）。



図122 キューバアーティストを囲んだサルサパーティ。地域に存在するしがらみの壁を越えて、四方山荘には様々な層の観客が訪れた。（2008年撮影 四方山荘）

3.2.1 ドイツの町で仕掛ける

日本で自宅を公開し、展示会場をテンポラリーに作り上げた経験を踏まえて、では、西洋の国の日常生活空間で展覧会をおこなったら、どのような反響があるのかを試す機会が訪れた。文化庁新進芸術家海外研修制度の派遣先、ドイツ・ヘルフォルトの町で展示を企画することになったのである。西洋の国では、室内空間には土足で入る（図 116）。個人主義で、個々の人の心の敷居は高いけれども、ホームパーティなども盛んに開かれる文化であるため、家の中に入ることは、日本よりずっと敷居が低い。

プライベートとパブリックは、どのラインで分けられていくのか。すべての人が、許可無しに自由に入出入りできる空間がパブリックであるが、ドイツでは全てのドアに鍵がかかっていると感じるほど、公共立建物へのアクセス権は限られている。鍵をもつ者（コインを入れた者）のみに権利が与えられる公衆トイレをはじめ、所有と許可については、日本よりも明確なコンセンサスがあるようだった。プライベート空間については、日本でももちろんだが、ドイツでもやはり自由に出入りすることが出来ない空間である。

ドイツで筆者が選んだ家は、またしても古民家だった。築 500 年のその古民家は、アパートとして部屋貸し業を営んでおり、旧市街中心部の教会のある広場に面していた。一階は大家の経営するデリカテッセンで、ワインや惣菜、高級な輸入菓子などを売っていた。3階にある半ば屋根裏のような部分が、筆者のアパートで、もう一つ上の階にも部屋のドアがあり、そこは屋根裏の倉庫として大家が使っていた。

このドイツでの 3 日間の展覧会には、Kunst in wohnzimmer（リビングルームの美術展）というタイトルをつけた。リビングルームは、多くの現代の日本の住宅ではダイニングキッチンと併設され、食事の場所や、団欒、テレビを鑑賞する場所になっている。一人一人の個室をもつ西洋社会では、食卓と隣り合ったリビングルームが家族の集う場所になっており、ドイツでもやはりそのようであった。



図 116 アパートでの展示風景
(2010 年撮影 Kunst in Wohnzimmer 展)

町の市場で展覧会のチラシを配り（図 117）、インターン先のマルタヘルフォルト美術館のメーリングリストに、展覧会情報を送付した。また、場所が分かりやすいように、ポスターと矢印でドアの前まで誘導し、ドアを開け放って、誰でも自由に入って来やすいようにした。当日は 30 人を超える集客があり、美術好きのドイツ人の友達も手伝ってくれて、作品解説やお茶を出して接待をした。知らない人がやってきて、土足で自分の部屋に入り込んでくる様子は、日常とはかけ離れた感覚だが、入り口の玄関マットで念入りに靴の裏を拭き、謙虚に立ち入る姿勢をアピールしているその姿に安堵した。ドイツには靴を脱ぐという習慣はないものの、やはりプライベートの空間に入る時の敷居の高さは存在しているようだ。ただ靴を脱ぐことは、逆に失礼にあたるので、靴を履いたままで室内に入ることになる。これは、人前で自分のプライベートを晒すことは、相手の不快につながるという意識を示しているのかもしれない。裸を最も美しいものとして扱い、美術モチーフに裸婦像が溢れる西洋社会での意外な一面であった。

入ってきた人は礼儀正しく、きちんとした身なりの人ばかりだった。マーケットで配ったチラシを見て来てくれた人も数名いたが、ほとんどは日頃から美術に関心があるマルタヘルフォルトのメーリングリストに入っている人々であった。彼らは、自分の家の美術品コレクションの話などを、楽しそうに語ってくれた。マークロスコの赤い絵を家政婦に拭き取られた話は、ほんとうに面白かった。白い壁が多くある西洋建築の室内空間は、ギャラリーや美術館と似たような空間であり、なんの違和感や不都合も無く、スムーズに展示を完成させることができた。

図 117 「Kunst in Wohnzimmer 展」の開催告知のチラシ

Kunstprojekt in Herford

Art in Livingroom - Kunst im Wohnzimmer

Die Ausstellung in dem 450 Jahre alten Wohnhaus am Neuen Markt, direkt im Herzen der Stadt Herford, stellt Künstler aus sehr unterschiedlichen Hintergründen vor. Ihre Arbeiten werden im häuslichen Umfeld präsentiert und können in diesem Zusammenhang auch als „Domestic Art“ beschrieben werden. Zeitgenössische Kunst wird als Lebensumfeld wahrgenommen und Fragen nach dem Gebrauchswert von Kunst rücken in den Fokus.



Donnerstag, 18. März, Freitag, 19. März, Samstag, 20. März 2010
Jeweils 11 bis 18 Uhr
Eröffnung: Freitag, 19. März, 18 Uhr
Adresse: Neuer Markt 2, 32052 Herford, 3. Etage

Künstler:
1, **Weizenfeld** (Herford / Malerei, Skulptur, Installation)
2, **Susanne Albrecht** (Herford/ Malerei, Skulptur, Installation)
3, **Gabriele Horndasch** (Düsseldorf/ Performance, Skulptur, Film)
4, **Marcin Kowalik** (Polen / Malerei, Performance)
5, **Maiko Sugano** (Japan / Installation, Skulptur, Malerei)

Organisation: Maiko Sugano
maikosugano@yomoyama.org

3.2.2 ドイツでのホスト経験

ドイツでおこなった「Kunst im Wohnzimmer(リビングルームのアート)展」では、自分の居住スペースをベッドルームとキッチンに限定し、リビングルームを真っ新たなニュートラルな状態にしてからインストールを始めた。企画の際、日本では、設置場所をまずゲストアーティストに選ばせて、余った場所の中から自分の展示場所を選ぶようにしていたが、今回は最初に筆者が展示場所を確保した。西洋では自己主張をしなければ、コミュニケーションが始まっていかないからである。本来、生活に必要なバスルームも展示の対象とし、私の石鹸彫刻の展示場所に決めた。

バスルームなどは、美術作品の展示場所として見た経験がないためか、観客にわざわざ紹介しなければ、見過ごされることが多かった。キッチンでは来客の到着ごとに日本茶か紅茶を勧め、もてなした。中には「ジャパニーズグリーンティ」と聞き、顔をしかめた人もいたが、概ね全ての来場者に喜ばれた。土足で入ってくる人々にやはり抵抗感があったものの、先述のようにドアに入る時の仕草が、遠慮がちな気持ちを表現していた。

このヘルフォルトという英国軍の陸軍基地がある片田舎は、中世には城壁がある商業都市だったという。住人は、ヨーロッパやドイツ国内を旅行したことはあっても、日本やアジアには来たことが無いという人が殆どである。チャイニーズレストランですら東南アジア系の人経営しており、日本人など見たこともないという人ばかりが住むドイツの片田舎の小さな町なのだ。自転車に乗れば5分で一巡りできてしまう旧市街をもつこの小さな町は、かつて城壁で囲まれていたドイツの典型的な荘園スタイルの町だった。

このヘルフォルトで、2名の町のアーティストや、デュッセルドルフのドイツ人、ポーランド人、それから日本人の筆者が集い、旧古民家のリビングルームで展覧会を開催したことは、この町が出来て以来、初めてのことだったのではないかと思う。これを機に、全くの異人であり「まれびと」であった私は、この町の一員として迎え入れられた。こうしてアートの力を使って、ヘルフォルトの街の古くて頑健な心の扉の鍵を、手に入れたのであった(図118~121)。



図 118 Kunst im wohnzimmer 展でヘルフォルトの観客が芸術鑑賞をしている。リビングルームの展示風景
(2010 年撮影 Kunst in Wohnzimmer 展)



図 119 同前 (2010 年撮影 Kunst in Wohnzimmer 展)



図 120 同前 (2010 年撮影 Kunst in Wohnzimmer 展)



図 121 同前 (2010 年撮影 Kunst in Wohnzimmer 展)

3.2.3 西欧の観客

ドイツのアートの観客は、日本よりも長い美術鑑賞の歴史を持つ。欧米圏として見れば、世界で最も入場者数の多いフランスのルーブル美術館は、元王宮である。1699年アカデミー・フランセーズを受け入れ、第一回美術展を開催し、来場者を迎えた（図123）。1793年には中央芸術博物館が開館し、王家のコレクションや亡命貴族たちから押収した美術品を展示した。この博物館は彫刻家や建築家などが管理し、入場無料で芸術家を優先したが、週末には民衆にも開かれていたという。このことから、ヨーロッパでは既に17世紀初頭には民衆が美術館に足を運んでいたことがわかる。現在、ドイツでは一つ一つの全ての市が、中心部に市の運営による美術館やアートセンターを持っている。市役所には文化係が存在し、市のアーティストに助成金を出したり、美術館入場料の割引などの特典がある美術家カードを発給したりしている。税金もアーティストには優遇されるようになっている。アメリカでは、公共建築事業の総工費の1パーセントを美術作品に使うよう義務付ける条例があり、また、アート作品を販売するギャラリーや購入するコレクターも多く、アーティストは経済社会の一員としての役割を担っている。美術館やアートセンターは、その入場料や受講料以外にも、収入源として多くの個人や企業スポンサーを抱えている。ニューヨーク近代美術館 MOMA（図124）は、1929年に3人の女性のアイデアでスタートし、最初の企画は「セザンヌ、ゴッホ、スーラ、ゴッホ展」であったという。当時としては斬新な企画で、サロン式ではなく白い壁のギャラリー空間に作品が展示されたのも、前衛的なことだった。西洋では、長い美術館と美術鑑賞の歴史が築き上げられているため、日本のようにアーティストがアートの存在意義や社会的役割を考える必要は無い。



図123 1699年のルーヴルにおける第1回絵画彫刻アカデミーの展示会の様子
（出典 <http://www.louvre.fr/jp/ルーヴルの歴史> 2014年1月）
（画像提供：BNF フランス国立図書館 Exposition des ouvrages de peinture et de sculpture par M.rs de l'Académie dans la galerie du Louvre ©BNF フランス国立図書館）



図124 現代のニューヨーク近代美術館 MOMA 外観
（2014年撮影 Photo by Miho Hiranouchi）

日本での美術館の歴史は、西洋文化を取り入れた近代のことであり、最初に出来た東京国立博物館（図 125）ですら、創設は 1872 年である。それ以前は、寺や神社の御開帳の際に、人々は仏堂や厨子の中を見物していた。日本の美術館鑑賞が、稀な機会をみにいく御開帳と同様の感覚であるような気がしてならない。

アメリカやヨーロッパで美術館に行くと、小学生などが展示室で輪になって、意見や感想を話し合っている授業を見かけることが多い。美術鑑賞を楽しみ、美術品を家に飾ることが、文化として浸透しているのであり、美術を日常にあるものとして認識している。だから美術鑑賞の後、議論し、感じたことを言葉にして表現し合い、そのあとのカフェで時間を楽しむといった休日の過ごし方ができるのだ。ドイツではアートと哲学は同等であるという。

西洋では、美術館の歴史が長いこともあり、アート鑑賞を楽しむ文化が社会に深く浸透しているため需要も多く、一つの市に一つの美術館がある程に普及している。ヤン・フート氏は、当時、ゲント美術館のキュレーターで、ゲント市民の住居を展覧会会場として一般公開する企画をたてた。他人の日常生活の場を公の場として使用するためには、理解のある協力者を得るために説得が必要だったという。



図 125 東京国立博物館
(画像提供:東京国立博物館)



図 126 Marta Herford Museum
(2009 年撮影 ドイツ ヘルフォルト)



図 127 アートツアーの団体に作品説明
している Marta Herford の美術館教育係
(2009 年撮影 マルタヘルフォルト美術館)

その展覧会が、1986年に開催された、シャンプル・ダミ (Chambres d'amis) 展である。西洋の美術館によって築かれた美術鑑賞の場の概念を覆し、後々まで語り継がれることになる。ゲント美術館退職後、フート氏はこのヘルフォルトの町に、2003年、マルタ・ヘルフォルト美術館 (Marta Herford) (図 126) を創設した。ヘルフォルトの周辺は、家具や室内設備、テキスタイルの生産地である。マルタヘルフォルト美術館は、コンテンポラリーアートとデザイン、建築を混ぜ合わせ、新しい議論を試みるという理念のもとに、現在もさまざまな企画やイベントを企画している。ここでは、人々は美術を、自宅のインテリアとして設置することを想像したり、知的好奇心を刺激させて議論をかわしたりしながら、楽しんで美術を鑑賞していた (図 127)。ヤン・フート氏は現在も、美術館以外の場所での展覧会の企画を行っている。彼が2009年にキュレーションした「(Z)ART」では、室内用暖房器具やポットなど、日常の生活用品を扱ったアートを制作しているアーティストが集められていた。そのとき伺った話によるとフート氏は、今も新たなシャンプル・ダミを企てている。

筆者がヘルフォルト旧市街の古民家アパートのリビングルームで行った美術展での観客の反応は、概ね良かった (図 128)。日本の場合と比べ、ごく普通に美術の鑑賞として、違和感無くただ楽しみに来ているという感じであった。ほぼ全員の来場者に記帳してもらえたのだが、内容も賛辞や良い言葉ばかりで喜ばれた。東洋人が地元のアーティストと一緒にリビングルームで展覧会を作り上げたことは、翌日、地元の新聞で文化欄の記事になった (図 128)。



図 128 ヘルフォルト紙に載った『リビングルームのアート展』の記事。2人のヘルフォルト出身アーティストとポーランド、デュッセルドルフ、日本という5人によるリビングルームの展覧会について。日本のプライベートルームで展示するドメスティックアートプロジェクト四方山荘の紹介などもしてもらった。写真は展示作品の前の参加アーティストと共に。(2010年撮影 ヘルフォルト)

以下の写真は、「Kunst im Wohnzimmer(リビングルームの美術)」展の展示風景のうち、筆者の作品をまとめたものである(図129~139)。



図129 菅野麻依子
「さすらい山／Wandernden Berg」2010年



図132 菅野麻依子「植物鳥／Pflanzlich Vogel (Plant's Bird)」2010年



図130 菅野麻依子「ルームタッチ／Zimmer Verbindung (Room Touch)」2010年



図131 菅野麻依子「石鹸記／Seife Tagebuch (Soap Diary)」2010年(部分)



図133 菅野麻依子 同前



図 134 菅野麻依子 同前



図 135 菅野麻依子 同前



図 136 菅野麻依子 同前



図 137 菅野麻依子「銀河／Galaxis (Galaxy)」2011 年 鏡、歯磨き粉



図 138 菅野麻依子 「石鹼記／Seife Tagebuch(Soap Diary)」2010 年 (全体風景)



図 139 菅野麻依子 同前

第4章 室内の造形

4.1 木の造形

4.1.1 室内の造形に最も適した素材

筆者の生家は、東京多摩地区のベットタウンにある1978年に建てられたマイホーム住宅だ。生家では、壁紙や電気の笠状の覆いもプラスチックだった。今住んでいる利根町のこの四方山荘の室内をざっと見渡してみると、目につく材の全ては木や自然素材で出来ている。台所にあるテーブルや椅子にも木が使われている。よくよく考えてみれば、木は最も人間に近い材料であることに気がつく。白木の木肌は、人間の肌に少し似ている。

日本は世界の中でも特に、木や草が多く育つ温暖湿潤な気候であるため、植樹の循環ができれば、木は永遠に枯渇することのない材料である。繊維に方向性があり、乾燥の際に反りが出て変形することもあるが、プラスチックなどの石油由来の材料と比べ、長持ちするケースが多い。筆者の住んでいる四方山荘の古民家は、築300年であるが、大黒柱はいまだに黒光りしている。木は伐採したあとも、シロアリや木材腐朽菌に分解されない限り、自然に朽ち果てるということは無い。腐朽菌は、風通しや日当たりが悪く、湿度の高いところを好むため、環境を清浄に保っている限り、木を朽ちさせることはない。法隆寺の檜は、1300年の時を超えて今なお、建造物として現存している²⁷(図140、141)。



図140 法隆寺金堂 (水野清一『日本の美術 第4巻 法隆寺』平凡社 1965年 入江泰吉撮影)



図141 柱の木 (2013年撮影 長谷寺)

27 西岡常一 小原二郎 『法隆寺を支えた木』 NHKブックス 1978

英語には「Touch wood」という、木に触るおまじないがある。希望などを口にしてしまった時に、妬みをかうことがあるため、その災いを避けるためのおまじないだそう。日本でも木に触ると落ち着くと言われ、苛立った時に触ることをジンクスにしている人もいる。日本語で木と気が同じ音である事も、なにか繋がりがあるように思えてしまう。古く磨き込まれた家具の表面は、琥珀色の飴のような味わいを見せているし、表面を鉋で2ミリ程も削れば、1300年前の檜ですらフレッシュな芳香を放つという。木ほど、空気のように私たち日本人の日常生活を満たしてきたものは無い。

戦後の高度経済成長期に、プラスチックにとってかわった多くの生活用品も、それ以前は、桶やちゃぶ台、箱、食器、お盆、時には冷蔵庫やラジオ、テレビの外壁までもが、全部木で作られていた。部屋の中は、木と畳と障子からなる空間構成になっている。現代の和室は、数寄屋空間から発展しており、付書院はなくても床の間をもち、襖で区切られた空間に畳が敷いてある。収納は押し入れである。

実際には日本の住環境は、この40年くらいで大きく様変わりしている。最近の生活スタイルでは、家具を使わなければ生活できない。これは、正座をすることの無い西洋式の室内空間である。とくに最近では、正座の出来ない日本人も増えており、もはや現代の日本人は自国の文化である和式の室内空間から遠ざかっているような印象を受ける。いろいろな価値が混同してきており、ホームセンターで神棚が販売されたりしている（図142）。

木造建築の木の柱や、鴨居、床の間などは、床に正座した時にきれいに見える構成でデザインされている。この高さから木の鴨居をみる事は、椅子に座ったときの目線からでは低すぎるし、現代人の平均身長もかつてより15センチ程高くなっている。和式建築では、内法造作といって、物と物の間の寸法から建築物が建てられている²⁸。例えば、敷居の上面から鴨居の下端までの寸法は、関西では5.7尺と定められている。畳一畳のサイズは、京間で6.3尺×3.15尺であり、柱と鴨居に囲ま



図142 ホームセンターで売られるようになった神棚 (2013年撮影 茨城県)

れた空間も、どの建物でも同じである。従って、襖や障子といった建具の寸法も同じであり、引っ越しの際には取り外して持っていく家具道具の一つであった。ちゃぶ台や食器棚、箆笥なども、持ち運んだ。木材を重視した家屋の場合は、解体して大黒柱や他の古材を運び、引っ越し先でまた組み立て直すという移築も可能である。日本の木の文化は、再生と継続の可能な文化なのである。

しかし、木造からコンクリートとガラスやプラスチックが象徴する現代建築への移行は、木に関わる多くの職人から仕事を奪った。多くの打刃物の鍛冶職人、鉋の台座の職人、指物師や建具師の工房が無くなり、現存している僅かな工房も、跡継ぎがいらないという問題を抱えている（図 143、144）。大量生産、大量消費のコンセプトとは異なる、質の良い、時間をかけた、手と勘で研ぎ澄まされた様々な木工手道具が、失われていった。世界に誇る日本の木工技術と木の文化を、今ここで救い出し、後世にそれを伝えていかなくは、日本は歴史的な文化遺産を失うことになりかねない。

現代日本の住環境は、すでに家具を使わなければ不便な西洋式の室内空間であり、現代の日本の生活スタイルは、ダイニングキッチンのテーブルと椅子で育った日本人のものになっている²⁹。

子供部屋と勉強机は、戦後の高度経済成長期に生まれた住宅文化の一つである。椅子と机は、世界がどんなに IT 化しても、必ず身体の側に存在する可触の家具である。

木の触覚の温度感や皮膚感から得る情報の多さは、言葉に代えることの出来ない大きな感覚情報を伝える。高さや平坦な面があれば、家具として機能できる形があり、日本の気候風土に最適な素材である木で、室内の造形物が作成できる。日本の先人により古来から培われてきた木の知識と技法と道具が揃えば、現代社会の室内に景色をつくるための限りないかたちの可能性が見えてくる。



図 143 長野県松本市の中屋のこぎり店（2012 年撮影 長野県松本市）



図 144 中屋のこぎり店 関澤可千氏による鋸目立て作業（2012 年撮影 長野県松本市）

4.2 触覚

4.2.1 家具の場合

家具は触る前提で作られている。例えば引き出しは、スムーズに出し入れできる方が気持ちがいいし、テーブルは何度もの拭き掃除に耐え、椅子の足は人間の体重を支えるものでなければならない。それらの条件をクリアして、初めて家具は室内に存在している。多くの人々は、家具を触ってその素材の触感を確かめてから購入するであろうし、時にはその匂いが、無意識のうちに決め手となっている場合すらあるだろう。

利休は、白木や、皮のついたままの木を茶室に使うことを好んだ。砂ずりなどで磨き込まれたような美しい木肌の自然木が、茶室の中心に柱として据えられていることもある。関西の寺社建築の手すりが、すり減って滑らかになった感じは、人々の撫でるような優しい仕草を想像させる（図 145、146）。



図 145 四方山荘の床柱
(2007撮影 四方山荘 photo by Akira Yasuda)



図 146 使い込まれて磨かれたパン
こね用の木の台（2012年撮影 松本市立
博物館分館 松本民芸館所蔵）

長い年月のなかで、木の仏像の彩色がはがれ落ちて木肌が現れている様は味わい深い。仏像の収蔵されている厨子の中や仏閣の中の暗く静かで落ち着いた空間では、目から得られる情報量が減り、代わりに嗅覚と触覚が敏感になる。そんな状況で目で舐めるように表面を追うと、また異なる実感を得ることができる。

利休以降の茶と茶室は、茶碗を触る手の触覚、温度、そして香の匂い、茶の味、季節の花を愛でる場と空間になっている。聴覚、嗅覚、味覚、触覚を、十分に刺激するような仕掛けになっているのである。茶室空間の中では、情報取得の90パーセントを占めるという視覚情報ではなく、他の感覚が研ぎ澄まされるような環境が整えられている。

茶室空間での家具とは、台子や床の間、違い棚であり、そこにモノ（皆具、物の具）や掛け物、花器、花などが飾られる。どれも五感をより鋭敏に感じさせるための拡大鏡のような家具道具である。これらが、生活のための家具道具ではないことに注目したい。

4.2.2 イメージのための家具

四方山荘では、南に面した一番広い大広間が仏間で、そこに仏壇を置いていたであろう、くぼんだ一角の場と、その真上に神棚がある。神様に一番明るく広くてよい部屋を割り当てたことは、現代人には失われつつある発想を感じさせる。

かつて、あの世のご先祖様は、現世に生きる我々ともっと密接に繋がっていた。生きているのは一瞬で、重要なのは死んでからのことであるかの様である³⁰。そこから、神棚や仏壇といった家具が生まれた。神棚は、神社でもらったお札を収納し、毎日水を供えて家中を清浄に清めておくためであるし、仏壇は先祖の遺影を置いて毎日水や花、線香をあげて、子孫の繁栄と家内安全を祈るためのものである。家族と先人を繋ぐあの世（非現実）への入り口が、生活の傍らに存在している。仏像は厨子に収納されて像周辺の世界観が保たれ、薬師如来ならば浄瑠璃浄土へ、阿弥陀如来ならば西方浄土への入り口としての意味も持っていた。考古学的にもまだ謎の多い飛鳥時代の石造物は、日本庭園の枯れ山水のように流れを感じさせる意匠を持つものがあり、それを作った人々の手跡や、使っていた人々のいる遠い時代のことを想像させる（図 147~149）。先述のように（2.1.3）、これらの家具道具や造形物が、見えないものを見えるようにしていたり、触れられないところを触れられるようにしている点で、その制作者の意図が芸術的であるといえるだろう。



図 147 益田岩船
(2006 年撮影 奈良県橿原市)



図 148 酒船石
(2013 年撮影 奈良県明日香村)



図 149 亀形石造物
(2013 年撮影 奈良県明日香村)

30 河合隼雄『生きるというのは自分物語をつくること』新潮文庫 2008 年

街角をあるいていると、祠に遭遇することがある。震災で流された土地でも、神社の跡には流されていない文字の刻まれた大岩と神社の形跡があった（図 150、151）。



図 150 街角の稲荷
(2012 年撮影 東京都小金井市)



図 151 気仙沼で震災後の神社跡に建てられた仮設の鳥居 (2012 年撮影 宮城県気仙沼市)

四方山荘の仏壇と神棚は、大広間の部屋の中で南に面した一番大きな部屋の北西の角に位置する。その裏手には、敷地の北西の竹やぶの隅に、稲荷の祠がある。裏庭の祠の位置も、やはり大広間の神棚の位置と同様、北西の角であった。暗部に照明を置くように、空間の一番奥のへその部分に、祠が設置されているようだ。それによって空間に邪気を吸い取る吸引口ができたようになり、流れのイメージが生じる。

四方山荘で筆者が、「よいイメージの家具」を置く場所としたのは、室内空間での光と視線の方向性に合わせて、室内前方の右上だった。四方山荘で前方右といえば、南西であり、式台（目上の来客用の入り口）となっている。2008 年に制作したのは、「よいイメージのための棚」（図 152）である。部屋の壁に対して左上の光のきれいな角を、未来、希望、理想といった、よいイメージを置くための棚とした。日常にまみれ、理想と反対のことをしなければならなくなった時などに、一時的に希望をこの棚に置いておくと、イメージをフレッシュなまま維持できるかもしれない。清浄な方角、不浄な方角を見極めることで、イメージ上の空気の流れを作り易くなる。

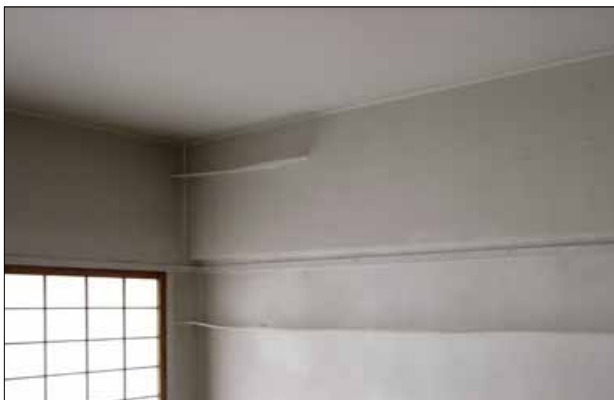


図 152 (上方) 菅野麻依子 「よいイメージのための棚」
2008 年 トレーシングペーパー
(下方) 菅野麻依子 「ほこりのための棚」2008 年 トレーシングペーパー、ほこり サイズ可変
Photo by Akira Yasuda



図 153 菅野麻依子 「影の為の棚」
2008 年 布、ウール、光、影 120×12
× 6cm Photo by Akira Yasuda

同様に日常生活空間の各場所のイメージを借り、室内の借景としたのが、「借景シリーズ」（図 153~164）である。ヴォインパフオイン（Voin Pahoin）の主催で、横浜中華街にある鉄筋コンクリート造りのアパートで、月一回行われるイベント「今日の家の具」展に出品した時の展示風景である。



図 154 菅野麻依子 「借景（冰山）」 2008 年
ラード 風呂 水 100 × 100 × 100cm
Photo by Akira Yasuda



図 155 同前 Photo by Akira Yasuda



図 156 菅野麻依子 「借景（滝）」 2008 年
髪の毛 洗面台 60 × 60 × 100cm
Photo by Akira Yasuda



図 157 同前 Photo by Akira Yasuda



図 158 菅野麻依子 「借景（暗雲）」 2008 年 ブラックウール、洗濯物干し場
サイズ可変 Photo by Akira Yasuda



図 159 菅野麻依子 「借景（山）」 2008 年 味噌、トイレタンク 60 × 25 × 5cm Photo by Akira Yasuda



図 160 菅野麻依子 同前 Photo by Akira Yasuda

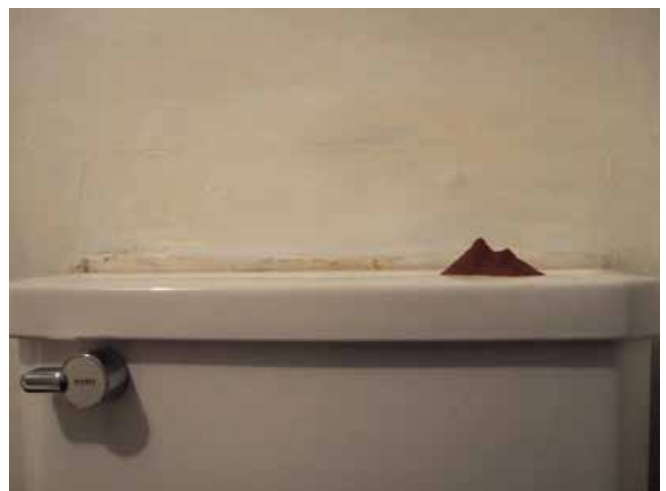


図 161 菅野麻依子 同前 Photo by Akira Yasuda



図 162 菅野麻依子 「ぬくもりのある空気のための棚」 2008 年
布団、テグス 120 × 210 × 210cm Photo by Akira Yasuda



図 163 菅野麻依子 同前 Photo by Akira Yasuda



図 164 菅野麻依子 同前 Photo by Akira Yasuda

いると仮定した場合、元型が普遍的意識と普遍的無意識の両者の軸上に存在すると、河合隼雄氏は説いている。各個人が持つ経験や文化背景によって、象徴的イメージから引き出される情動は異なる訳だが、全人類的な普遍的無意識の存在を仮定することによって、意識的なコミュニケーションを試みることができる。ファンタジーや物語が、より真実を語るために適した手法であるといわれる所以である。

コンテンポラリーアートの作品に、室内の道具でありながら、あるものを象徴しているものがある。マルセルデュシャンの「泉」は便器であるが、その付けられたタイトルによって、鑑賞者個々の経験と記憶を引きずり出し、様々なイメージを呼び起こす。室内にある様々な家具は、生活を営む多くの人が、毎日無意識のうちに使用しているものである。それらのものと使用者の間には、体験的に裏付けられ確約された形と、状況における行為の対応性がある。しかし、その生活用品を鑑賞用作品として使うことで、たとえばドリス・サラセド（Doris Salcedo）が、キャビネットやテーブルや椅子の断片を用いて組み直した作品や、マルセル・デュシャンが「泉」に西洋式の陶器の便器を用いたように、それは突然、別の意味を持ち始める。マーク・マンダース（Mark Manders）の一連のビルディングの自画像作品群のように、身体のマジュールにあわせた様々な形や象徴的な場所は、儀式、風習、風俗、民話、生活文化など、民俗学的なイメージを連想させる。

人類の普遍的無意識は、むしろ日常行為や道具、家具道具のかたちやデザインに、既に表れているのかもしれない。あるイメージをもつ作品が、鑑賞者の普遍的無意識に降りていくことを促し、普遍的無意識のイメージ化や、ある記憶の引き出し、もしくは行動を誘発するかもしれない。鑑賞者は、もの（作品）やその象徴的イメージを介して、普遍的無意識とコミュニケーションをしているのである。

イスラム・ノグチは、家屋内にある気の流れを可視化するような抽象形態を、流れに沿って配置した。香川県にある彼の工房と自宅跡はイスラム・ノグチ庭園美術館として一般公開され、彼の日常生活を容易に想像できる空間となっている。

家具道具にまつわるイメージとは、ケやケガレのイメージだったり、浄めのイメージだったり、流れや停滞、見せる、隠す、休む、起きる、食べるなど、全ての人が営んでいる生活イメージに関するものだろう。五感を刺激され体験にリンクすることで、蓄積された記憶を呼び起こすスイッチとなるのである。

たとえば、早朝に朝日を浴びる清々しさは、理屈より先に身体が知っていて、無意識内で享受される。そうした宇宙と人間が果てしなく永い時間をかけて繰り返してきたやり取りの蓄積もまた、個人の記憶より永い DNA の記憶として私たちの内側に存在し、普遍的無意識として機能しているのかもしれない。こうした普遍的無意識から湧き出る情動を、イメージやファンタジーで表現しようとしてきたのである。

人は自分を取り巻くリアルな外界を、物語として認識し、記憶として脳の棚に収納する。感情を記憶と一緒に棚に入れた時には、その記憶を取り出すときに、一緒に収納された感情も引き出されることになる。こうした記憶と感情の蓄積が、現在の自分の判断や行動を選択させるように思う。

イメージを作品という表現手段で扱う際には、こうした普遍的意識と普遍的無意識の関係性を意識して象徴を扱い、それらが上手く共鳴するように情報を提示すべきだと感じる。言葉で伝えるのは、筆者にとってはいつもの方法ではないが、伝える手段として選んだメディア“木”の材質と形態は、言葉にはなり得ない要素や、記号的もしくは鑑賞者の経験則と重なる様々な想像を、引き出すのである。

室内の空間構成や個々を連動させたしつらい（＝インスタレーション）は、それがオブジェ的に孤立した状況で設置されるときよりも、さらに多くの想像を引き出す。その背景を借景に、背景の文脈、モノとモノの関係性を引き出し、さらに多くの表象的イメージを引用して作品表現を完成させるのである。日本の伝統的な伝達手段、非言語的コミュニケーションは、日本庭園や室内空間、社会風習など、様々な所に存在する。

個々の体験から形成され、それぞれの場所が鑑賞者にリアルな感覚を伴うイメージを与える個人住宅の室内は、美術展示の場として、新たな可能性を秘めている。家具道具という身体と対峙する表現媒体であるゆえに、J・J・ギブソン³³が提唱するアフォーダンス理論のとおり、作品と鑑賞者の間に非言語コミュニケーションを喚起させる無限の可能性がある。

鑑賞者の想像力による新たなイメージを創出させられるとき、その作品は「作用」している。私が考えるアートとは、そういった働きかけをする可能性をもつものであり、そのイメージの扱いに優れている人のことを、アーティストと定義づけたい。

家具道具と日常生活空間をメディアとした芸術表現は、未知なる可能性に溢れている。それは、擬“家具”化された、しかし作品として室内の景色となり、新たな意味を発現するのである。

33 ジェームズ・ギブソンのアフォーダンス理論：生態心理学者ギブソンが提案した理論であり、「環境に実在する動物（有機体）が、その生活する環境を探索することによって獲得することができる意味／価値として定義される。」「このタンスと私には引いて開けるというアフォーダンスが存在する」あるいは「このタンスが引いて開けるという行為をアフォードする」と表現する。」（出典 <http://ja.wikipedia.org/wiki/アフォーダンス> 2014年1月）

4.3.2 悪霊退散—イヌイットの場合

暮らしの中でのアートの一例として、心を落ち着けるメディテーションとして作品が作られることがある。

イヌイットのアートとデザインの本当の一過的性質は、グリーンランドの沿岸イヌイットが作ったツピラクの彫刻とその伝統的な仕末の方法によって最もよく示されている。ツピラクはカナダのイヌイットの言葉や方言では「有害な幽霊」という意味であり、小さな牙の彫像である。これらは、すべてのイヌイットの本物の彫像と同様、手頃な大きさであるが、台が無いので「正常には」立てない。彫像の機能は、もともと彫り師の悪い粗暴な感情や情動を吸収するというものであった。完成して、見事に仕上がれば、彫った人はツピラクを大洋か小川のなかに捨ててしまう。これは、怒りや敵意を外在化して取り除いてしまい、彫った人とその家族は攻撃や憎しみの感情から浄化されるとしている。ごく最近になって、デンマークの政府とグリーンランドの観光局はツピラクを高価な彫刻としてコレクターに売ったという。イヌイットの怒りや攻撃が観光客に買ってもらった商品に転化したのは皮肉である³⁴。(原文まま)(図 165)

上記のヴィクター・パパネックの文章にあるように、アートと人間の関係は簡潔に言えば、こうした持て余したイメージの整理とか、情報処理の一環としてできた副産物、という一面もあるだろう。



図 165 トゥピラク（呪具）
民族：イヌイット
地名：グリーンランド（デンマーク）
年代：1978 年収集（2013 年撮影 国立民族学博物館所蔵）

34 ヴィクター・パパネック『地球のためのデザイン』鹿島出版会 1998 年 P.240

筆者のプロジェクト「石鹼記」(図 166)は、一日に一個、その日の印象を日記をつけるように石鹼を彫るというもので、その日の気持ちを象徴的な形に閉じ込めた。石鹼という素材は、年数を経るごとに劣化して、徐々に香りと色を失っていく。



図 166 菅野麻依子「石鹼記」1997 年～進行中 石鹼 市販石鹼のサイズ(長辺 7 cm くらい)

4.3.3 木彫—仏像

日本では、飛鳥時代に仏像が移入され、政治や人々の心の安寧のために祀られてきた。同時に、土着の宗教や神道も信仰されてきている。

日本の社会構造は縦社会であり、西洋式の横社会が急速に浸透した今日では、西洋式の日常空間が縦社会のジェスチャーに合わず、社会に歪みを与えている。住宅も床の間が無くなり、上座下座を無くしたフラットな空間は、家族の中での家長制を弱めた。言葉で相手への好意や敬意をつたえる西洋とは違い、日本では状況や仕草でそれを表してきた。それが失われた現代の日本社会では、父権を失った父や立場をわきまえない子供が蔓延し、学校においてははいじめなど、無意識のうちに新たな上下関係を身の回りに作り出そうとする現象が生じている。

異なる時代や言語圏の人とのコミュニケーションは、物体の表面や形から情報を読み取る言葉を超えたやりとりである。仏像彫刻には、木の造形が多く見られるが、仏閣では仏像の上下関係を示す配置がなされている。一番力を持つものを中央に配し、それを取り囲むように、脇侍や天部が並ぶ。像の大きさ、造形などは、中心に目が集まるように作られ、仏像は死後の世界への入り口として祈りを捧げる人々の前に鎮座する。祈りは仏像を通して、あの世へと繋がり、死後の安寧への導きの象徴になっている。東大寺大仏の蓮弁に描かれた須弥山世界によると、仏教に登場する神々の世界の配置構成は、階層構造になっており、最上部にいる大日如来から下に連なる神々が、それぞれの配置に就き、世界を見渡しているという世界観になっている。一方、神道では、沢山の神話から成り立ち、とりわけ構造に中心を持たずに、女性や男性の立場、それぞれの性格から人間の真髓を物語る神話を形成している。仏教は伽藍内で信仰者の視線を集める焦点を持つのに対し、神社は多様な神の集合の場であり、それぞれの社の中心部は扉を閉ざしている。ご神体が納められているであろう内部の空間は見ることができず、その空っぽな暗がり、ブラックホールのように全ての人の意識を惹き付け、強い引力を持つ極として存在する。これは、原生林の中に稀に存在する象徴的な場所のように、木が鬱蒼と生い茂る日本の山中に、様々な極性を持つ秘密の場所が所々にあるイメージと重なる（図 167）。



図 167 神社の入り口
(2012 年撮影 伊勢神宮別宮月夜見宮)

仏像は漆や彩色で荘厳されていることが多いが、奈良時代や平安時代の仏像は、白土下地に彩色、もしくは乾漆造形で漆が塗られており、当時は完成像の木肌をみることはできなかった。しかし、定期的な彩色の塗り直しも行われ、もしくは敢えて行わなかったのか、年月を経た今、表面が剥げて木地が見えることがある（図168）。これは、神道が白木や無垢の木肌を扱い、その表面の新しさと穢れの無さを重視してきたことと大きく異なる点である。しかしどちらも、見る者に時間の流れを感じさせる点では同じであり、神道と仏教は互いに影響を与え合いながら、中庸点に行き着いたのだろう。最近の仏師の彫る仏像には、表面を白木で残す場合も多い。

木という素材は、日本人の生活と常に共にあり、生命のイメージとして、日本人の心に深く刻み込まれてきた素材なのである。



図 168 快慶 大日如来（2012 年撮影 東京藝術大学
大学美術館所蔵）

4.3.4 「接続詞の庭」（提出作品について）

今回、本論と共に提出するのが、博士課程修了作品「接続詞の庭」（図169）である。日本庭園と床の間の考え方を基に配置された象徴的な形態は、身体か、もしくは樋のようである。人が身体を纏っている一生の短い時間が、大きな時間流れの中で接続詞のように展開することを暗に示している。抽象的な形態が、見えない流れを通して枯山水のような構成を成している。白いギャラリー空間の壁から湧き出た流れのイメージは、日本画材料の方解末（方解石の粉末）の白色を、膠で木肌に定着することで表現した。木の木目は、全て繊維方向と水の流れの方向を合わせている。頭上にある栗材の樋と（清浄な流れを意味する）、顔の高さの位置の桐材の樋（生活用水を意味する）、その二つの流れを集めるようにして、樟材の胴、檜材の足（樽）、榆材のたらいを通して、床に直置きされた栗材の盆へと続く。



図 169 菅野麻依子 「接続詞の庭」 2013 年
栗、桐、樟、檜、楓、ハードメープル、春榆 400x1500cm サイズ可変

鉄媒染液（鉄と木の中のタンニンの変色作用）で染めた手前にある盆は、床の間暗黒色の押し板を暗示している。その上に置かれた草と水のモチーフの木彫りは、白土下地の上に藍銅鉱（アズライト）と孔雀石（マラカイト）を施し、膠による古典彩色の技法、縹緗彩色の様式で荘厳している。床の間の押し板は、コレクションから、一番適しているモノを選び置いて、来客をもてなすものである。ここでもそれを意識し、空間を占めるインスタレーション全体の流れが、押し板である黒い盆の上に集まるようになっている。

筆者のドメスティックアートは、所有者の生活空間での設置を前提としてつくられており、視線の焦点を集める床の間の、あるいは庭的な用途を持つ家具である。その形態群そのものが、しつらい用の家具道具となっているため、初見の際の設置場所がギャラリー空間であっても、その効果は、所有者となる鑑賞者の脳内のイメージ上で初めて完成する。そのため必ずしもその展示空間にこだわる必要は無く、視線を集める効果や五感を刺激する香りや触覚は、西洋空間でも日本空間でも作用するだろう。茶室同様に、持ち運び可能なしつらい道具なのであり、移動式の室内の庭なのである。

順接の接続詞（それから、それから、そして、また、そして）の言葉のイメージから発想した配置物は、それぞれ割り物、彫り物、樽（箍物）、割矧造、寄木造、鉄媒染でつくられ、指物の技法でつくられた脚部で、それぞれは指定の高さに支えられている。

正面には栗材の樋が、頭上 3m 程の手の届かない位置の壁から突き出し、滝のように流れ出した形を伝って、自然木のような形の栗材の筒（それから）を通る。また、左手の壁から、もう一つの桐材の樋が突き出て、人の顔の高さに設置された楓の盥に一度溜まった後、縁から流れ出し、その下に配された桐材の筒（それからまた）を通る。二つの流れは、頭上の流れは清浄を象徴的し、顔の位置の流れは生活上水を表す。そしてそれらが、シャツ型の接続詞（そして）の形の首と腕から流れ込み、下流へと進む。次に、ズボン型の接続詞（また）は、傾きの角度が僅かしかつげられておらず、流れは少し緩やかになる。最後に、ハルニレでつくられた接続詞（そして）に流れ込み、床の上の栗材の押し板に辿り着く。

枯山水の流れを連想させるように配置された筒状の形態群は、光（スポットライト）と塗香（筒の中に塗られている）を伴い、五感で確かめられる世界のものとして鑑賞者に共有される。

ドメスティックアートを論じる時、どんな素材でもあてはまることは間違いないが、日本家屋の場合、やはり、木が主材となってくるだろう。木の造形である家具や建具の道具や技法には、先人の知恵がたくさん詰まっている。筆者にとって、ドメスティックアートとは、室内に「目を遣るところ」を作る道具であり、しつらい道具である。その意味では、今回提出した彫刻作品も、屏風やパーティション、衝立てなどと変わらない役割を、家屋内の室内空間で発揮するだろう。実際に「接続詞の庭」は、上下の構造を持つ床の間、もしくは日本庭園的であり、「接続詞の庭」が床の間の役割を果たしていることを証明している。

木の造形に携わって、触覚的に制作を進める上で、今回も数々の発見や挑戦があった。木はその生存中、幹の芯の水分を少なくして骨のようにし、樹皮に近い導管に水分と栄養を通しながら、年輪を外側に増幅して成長する。そして先端で若い細胞が活発に成長を繰り返す一方、中心部は過去に確立した構造の柱になっている。輪切りにされた木の年輪を数えて過去に想いを馳せることは、誰もが経験していることだろう。

今回の展示をするにあたっては、日本人の生活に関係の深い樹種を選んだ。栗は縄文人が食料を採るために、人工的に植樹した木である。桐は一家に女の子が生まれた時に、嫁入り道具の箆笥を作る材料として、植えられた。樟（くすのき）（図170）は樟脳を含み、防虫効果がある芳香をはなつ。ネット上に絡んだその繊維から、樟は彫刻の材料として利用されている。檜（ひのき）は、伊勢神宮を始めとする建築材料の良材であり、まっすぐで割れやゆがみが少ない。日本の気候のなかで最も強い耐性を示し、よい香りがする。春楡（はるにれ）は、粘りのある樹種で、繊維方向も多少ネット上になっており、割れることが少ない。また、アイヌの人々に聖樹とされてきた木でもある。

技法については、栗は積層の途中に内削りをしてあり、桐は仏像彫刻の背割りの方法に習って内削りをしてある。シャツ部分は樟の一木造りであり、これも割矧造りである。ズボン部分は、檜による樽の技法で、20枚の板材をあわせて木表を表面になるように寄せた後に、鑿や鉋で整形したものであり、まっすぐな形が檜の性格に一致している。足の部分は、24枚の扇形のピースからなる寄木造りであり、春楡を使用している。24の数は、日本の季節を表す二十四節気由来する。

全ての形の、木の繊維方向は、水の流れの方向に合わせてあり、最後の押し板の部分だけ、繊維方向を横にしている。

使用した道具は電動工具、手道具のスムーズに行える方を、その都度選んで使っている。木を造形するときには、樹種と道具の使用経験に加え、その時の湿度や気温、刃物の切れ味、音、匂いといった五感の刺激が、形となって反映される。制約の多い木という材だからこそ、道具を操り技法を駆使し形を作り上げる間に、たくさんの触覚的な対話がある。



図170 生命力を感じてご神木のクスノキ
（2012年撮影 月夜見宮）

終章 ここからの日本の美術

—ドメスティックアート—家主がしつらうもてなしの空間「室内の庭」

考察を重ねてきた結果、現代日本の美術のあるべき姿が見えてきたように思う。日本の文化として、世界に発信できるアートとは何か？それは、床の間や日本庭園にみられる日本独自の美意識である。空間と五感を重視し、静けさと落ち着きのあふる空気を放つものである。この日本の風土に似つかわしい芸術表現は、日本の土と空気が育んだ美的感覚を世界に伝えるツールとなるものである。ものどもの関係性の中に人間の身体がなし得る行為を見つけ出し、そこに想像の物語が発生するとき、作品は完成したといえる。これを現代社会（現代生活）の美術表現として表したものを、筆者は総称してドメスティックアートとする。

筆者がドメスティックアートを考えるにあたり、以下の問題を重視した。

第一に、人間の脳には、見えなかった部分を見せていたかのように、過去の経験や記憶に錯覚を起こしてしまうことがよくあるという。反対に、日常空間のなかでは、見えているものが意識されないことがある。こういった視線の働きをコントロールする、床の間や日本庭園、障壁画などにみられる手法を使って、空間を構成し、ものを配置する。

第二に、言葉が生まれる前には、全てのものが混沌とした一つのうごめく塊であったのに対して、言葉ができてから、人は異なるものどもの境目をみつけて分類し、それに名付けたことで、世の中のいろいろな物が誕生したのだと、ソシュールが発見した³⁵。しかし、家の中の様々な行為のすべてに、名前がついている訳ではない。毎日繰り返している行為のなかで名前の無い行為について、私達はまだ気がついていない。そうした日常生活で行っている無意識の行動を、可視加触のイメージに繋げていく、無名の行動のための家具や、行動と行動の接続部分となる家具やイメージのための家具を制作するのである。その非言語の情報伝達手段の可能性は、家屋内に無限に広がっている。

最後に、その家具は、茶室がそうであるように移動式であり、家主のキュレーションによって配置された時に完成される、しつらいの家具道具である。室内の雰囲気や性格づける空間構成の要素となって、ものが織り成す物語を形成する。提出作品「接続詞の庭」においては、部屋の中の動線が、イメージを伴って枯山水を演じている。

提出作品「接続詞の庭」は家具道具の技法でつくられた象徴的形態の配列による空間構成である。構成要素の立体は、日本庭園での石や植栽の役割を持ち、非言語コミュニケーションのサインとして機能する。室内に風景と物語を形成し、たとえば椅子の適正な高さのように、周りに立つ人の行為を促したり、衝立てのように空間を仕切るのである。

35 F.de SAUSSURE 山内貴美夫 『言語学序論』 勁草書房 1971年 PP.37-38

これらの家具道具の要素とは別に、もう一つの空間の構成要素として欠くことのできないものに、光がある。空間に目がいくところや目がいかないところを、光の操作でコントロールすることで、空間に絵を描くように風景を描くことができる。

こうしたしつらいの手法を操り、現代社会に通用するコミュニケーションとして活用する。作品が開かれた構造を持ち、その欠落部分を鑑賞者の記憶が埋め、それがその場での鑑賞者の体験になり得るとき、鑑賞者と作品の間にストーリー（＝魂）が生まれ始める。作品のストーリー（＝魂）は、鑑賞者の数だけあるといえるかもしれない。

固定された概念が、あるがままのものを見えにくくすることが、往々にしてある。既成概念から一步さがって、真実を見つめる視線と、リアリティを感じる身体を扱うことが必要であり、そこにリアリティを伴った美の発露を捉えることができる。感覚賛美のアートは、現代美術といわれる現代のアートシーンではあまり取り扱われていない。四季の移ろいを愛でる日本の美術においても、昨今の美術表現では感覚を伝える要素が失われてきている。それは、日本の現代美術のフレーム構造が、西洋の形式に則った借り物であるからに他ならない。白い壁と額に入った日本の美術は、本来の力を発揮できずにいる。人間の脳の複雑な情報処理能力を用いた美術鑑賞とは、未完の部分に、鑑賞者が自由に思いを出し入れできる箱のようなものであるといえる。見えないものを見えるようにする、イメージ増幅装置としての機能を持つものである。

視覚のコミュニケーションで様々な表現をする時に、非言語による様々な情報伝達手段をもつ日本文化は、独特の表現方法になりうる可能性をもっている。床の間や庭は、生活空間の中にありながら、精神の清浄の機能を持つ。こうした空間が日常生活に存在することは、実は、生きていく上で非常に重要なイメージを生む仕掛けとなっている。プライベートとパブリックのせめぎあう生活の中の日常空間で、日常と非日常の表現に意義を見いだし、人と人のコミュニケーション、時間を超えた作り手同士のコミュニケーションを、期待したいのである。制作を進めながら、未だ美術という言葉も、デザイン、建築、絵画、彫刻という言葉も無かった頃の、日本の芸術文化を担ってきた先人の知恵に寄り添い、今この文章を読んでいる「未来の人」に思いを馳せる。

1999年、筆者はヒマラヤの山奥を旅していた。そこは、一面に丸くて平たい黒い石が広がっている、草木一本も生えていない乾燥した荒野だった。そこはトレッキングコースだったが、楽しみのために歩く場所というより、地平線まで続く賽の河原のようだった。しばらく歩いたのち、手持ちの水筒に水が残り少ないことに気がついた。灼熱の太陽から遮るものは何も無く、平べったい瓦礫の盆地の真ん中で、遠くには山々が連なっているのが見えて途方に暮れた。そのまま歩き続けると、視界の先に積み上げた石の塔が見えることに気がついた。文字などはなにも記されていなかったが、それは明らかに重力に反した人為のものであることに気がついた。人が以前ここに来て、後に来る者のために道標を残してくれていたのだ。進む度に視界の端に現れる数々の石の塔を辿って、草木の生える小川のほとりの民家のある集落に辿り着くことができた。筆者はこの経験から、芸術とはすべて人間の痕跡であると考えようになった。この経験は、東京の街に生まれて以来、身の回りに人為のものが溢れ、人為に整備された公園を自然と勘違いして育ったような筆者の固定観念を、根底から覆すものだった。

人の痕跡を最も色濃く残すのは、住環境である。その人の生き様や思想が、その場に滲みでる。植物がより多くの太陽の光を浴びるために、身体をのぼすように、また動物が外敵から身を守り、その身体を環境に適応させるように、人間は住環境を身体の一部のように、自然や社会環境に適応させてきた。

ドメスティックアートというポジティブな方向性で、日本に古くから伝わる従来のやり方で、現代美術の展示空間をしつらえること。このアートフォームのルーツは、建築や工芸の分野の要素を含む。なぜなら居住者はドメスティックアートと共に住み、ドメスティックアートは技術と構造を伴って存在し、モノにとって過酷ともいえる日常生活空間の様々な状況に適する必要があるのだ。工芸の持つモノ自体の耐久性や、使用に耐える素材や技法のクオリティには、人間の叡智が詰まっているのである。

従来の現代美術を見せる場所、つまり美術館やギャラリーから外れたドメスティックスペースは、新しい可能性に満ちている。そこで見せる美術を、筆者はドメスティックアートとした。家庭空間で表現される日本の現代美術としての“ドメスティックアート”は、庭、床の間、しつらいの考え方に通じる実に日本の伝統的な美術であり、所有者のための美術である。家主はキュレーターとして、自前のコレクションをドメスティックスペースにしつらえ、それによって家主は、センスともてなしの意図を客に伝える。そうして家屋の室内空間は、もてなしとしつらいによるコミュニケーション空間となる。このアートにおける最もエキサイティングな展示の場を創ることこそが、ドメスティックアートの最重要事項と筆者は考える。

日本の地で不可解と言われ続けている現代美術が、人々の手に戻って来る日もそう遠くはない。

参考資料

過去に行った企画『ドメスティックアートプロジェクト』による ドメスティックアートの実験とその成果

・参考資料1では、ドメスティックアートの、構成要素としての造形物の習作と、その構成によるギャラリー空間での展示風景を紹介する。

・参考資料2では、ドメスティックスペースとしての住空間で、アートを展示実験した企画を紹介する。

ドメスティックアートアートプロジェクト四方山荘や、ドイツのアパートメントで、日常生活空間での設置の可能性をさぐった記録の紹介であり、家屋の内外で、様々なタイプの現代美術のアーティストが、作品展示の可能性と、地域社会での展覧会の可能性を探った軌跡の記録である。

参考資料 1

「浮き常世」 菅野麻依子 作品展示 2009
 観音の湯 中之条ビエンナーレ
 中之条町 群馬



図 171 菅野麻依子 「浮き常世」 インスタレーション 2009年



図 172 菅野麻依子 同前 水流をつくる噴水



図 173 菅野麻依子 菅野麻依子 「浮き常世」2009年 桧、桐、かけ流し温泉、扇風機、じょろ口金、送水ポンプ、ホース
 Photo by Ryoko Masuda



図 174 菅野麻依子 同前 Photo by Ryoko Masuda



図 175 菅野麻依子 同前



図 176 菅野麻依子 同前



図 177 菅野麻依子 同前

「個展」 菅野麻依子 展示風景 2010
スコッティ・エンタープライゼス・ギャラリー
ベルリン ドイツ



図 178 菅野麻依子
個展オープニング風景
(2010 年撮影 ベルリン)

図 179 菅野麻依子
個展展示風景



図 180 菅野麻依子
個展展示風景



図 181 菅野麻依子
個展展示風景

Unsichtbare Schatten Exhibition
(Invisible Shadows) 展
菅野麻依子 展示風景 2010
Marta Herford 美術館 ドイツ

参考資料 1



図183 菅野麻依子「Shakkei “geborgte Landschaft” (borrowed site) - Out here」2010年 Clothes, glue variable dimension Photo by Hans Shröder



図185 菅野麻依子「Shakkei “geborgte Landschaft” (borrowed site) - Mountain」2010年 Papiertuch variable dimension Photo by Hans Shröder



図186 菅野麻依子「Shakkei “geborgte Landschaft” (borrowed site) - Waterfall」2008年 Hair glue variable dimension Photo by Hans Shröder



図182 Marta Herford 外観
Photo by Hans Shröder



図184 菅野麻依子 同前 Photo by Hans Shröder



図187 菅野麻依子 同前 Photo by Hans Shröder

「サインズ」 菅野麻依子 作品 2011

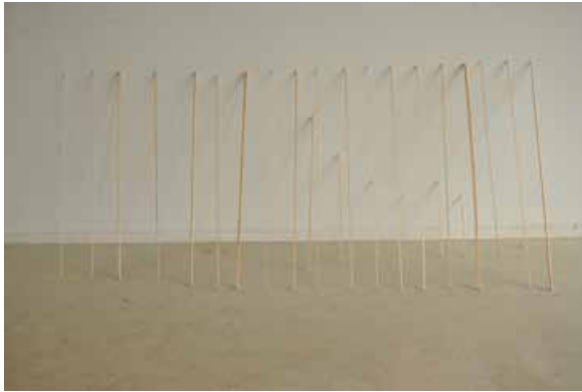


図 188 菅野麻依子「サインズ」2011 年
檜（ヒノキ）180x60x90cm



図 189 菅野麻依子「サインズ」2011 年
檜（ヒノキ）18x18x5cm



図 190 菅野麻依子「サインズ」2011 年
荒櫨 30x10x35cm

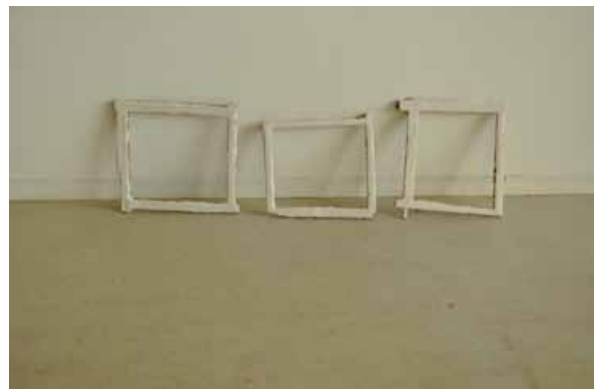


図 191 菅野麻依子「サインズ」2011 年
桜 70x10x30cm



図 192 菅野麻依子「サインズ」2011 年
樟（クスノキ）10x6x15cm



図 193 菅野麻依子「サインズ」2011 年
杉 15x50x18cm

「Between the Signs—文字と記号の間で」 日独対話展
菅野麻依子 作品展示風景 2011
ケルン日本文化会館 ドイツ

参考資料 1



図 194 菅野麻依子 「漢字の庭—光／Kanji Garden—Light」 2011 年 樟（クスノキ）、金箔
44 x 44 x h8cm



図 195 菅野麻依子（同前）展示風景



図 196 菅野麻依子 「漢字の庭—事／Kanji Garden—Thing」 2011 年
檜（ヒノキ）11 x 60 x h70cm



図 197 菅野麻依子 展示風景



図 199 菅野麻依子 「漢字の庭—洞／Kanji Garden—Den」 2011 年
樟（クスノキ）6 x 15 x h10cm



図 198 菅野麻依子 「漢字の庭—空／Kanji Garden—Sky or Emptiness」 2011 年
樟（クスノキ）10 x 36 x h52cm

「Between the Signs
—文字と記号の間で」日独対話展
菅野麻依子 作品展示風景 2011
ケルン日本文化会館 ドイツ



図 200 菅野麻依子
「漢字の庭—山／
Kanji Garden—Mountain」2011 年
セイヨウボダイジュ
60 x 110 x h184cm
漢字の庭—風／
「Kanji Garden—Wind」2011 年
セイヨウボダイジュ
102 x 52 x h100cm



図 201 菅野麻依子 漢字の庭—山 内部構造

図 202 菅野麻依子
「漢字の庭—向／ Kanji
Garden—Direction」
2011 年
樟（クスノキ）
40 x 70 x h15 cm



図 203 菅野麻依子 「Between the Signs—文字と記号の間で」展の展示風景



図 204 菅野麻依子 同前

参考資料 2

ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2007
「自家生成美術ドラフト」展 展示作品写真 四方山荘 利根町 茨城県



図 213 ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2007 年 自家生成美術ドラフト展会場風景（奥の間）（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 214 ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2007 年 自家生成美術ドラフト展会場風景（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 215 及川みのる 「土人玩具」
2007 年 土 鉄
（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 216 飯川雄大
「DECORATORCRAB—デコレータークラブ—」写真集 2007 年 （2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 217 飯川雄大
「時の演習用時計—Good Situation—」
DVD レコーダー テレビモニター 2006 年
（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 218
タンバチカ
「おしりがついている」
ワインの足木
2007 年
（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 219
菅野麻依子
「通行止め木」
2007 年
木 廊下
（2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda）



図 220 タンバチカ「日本今話」2004 年 セラミック
(2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 221 タンバチカ
「入ってみる」 2007 年 掛け軸（作者
不明） 木紛粘土（2007 年撮影 四方山荘
Photo by Akira Yasuda）



図 222 安田暁「EW/NS」2007 年 印画紙 現像液 定着液
(2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 223 松宮恭子
「WHEN YOU HAVE A SWEET」2007 年
水彩絵の具 色鉛筆 接着剤
(2007 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 224 菅野麻依子「グラデーション (壁と床をつなぐための)」
2006 年 プラスチックシート 白壁 畳 (2007 年撮影 四方山荘
Photo by Akira Yasuda)

住宅空間で現代美術をどう展示するかという疑問に答える最初の展覧会となった。大阪、兵庫、千葉、東京、茨城から、総勢 8 名のアーティストが、展示場所を捜すところから始め、共に展示空間を作り上げた。写真の展示以外にも、屏風絵へ至るための小径を作ったアーティストや、革やフェルト造形による不思議な生き物の、触れる縫いぐるみをつくったアーティストもあり、各々好評を得ていた。作品には解説やキャプションを付けず、来訪者は、家の中を歩き回ってアート作品を発見しては、ホスト役に質問をし、鑑賞する形となった。在廊中のアーティストは来訪者が来たときにお茶をだし、談話が始まった。お茶がコミュニケーションのきっかけとなった。作品説明や四方山荘の意図について説明をしながら、見ず知らずの方でも簡単にコミュニケーションをもつことができた。展覧会は地域住人や東京から 350 人を超える来訪者を集めた。運営アーティストは、ゲストアーティストと来訪者へのもてなし、近隣住人への配慮、と二重三重の気配りをするようになったが、参加アーティストや来訪者などの参加者全員が日本人だったので、慣習の違いやコミュニケーションの行き違いが無く、初めて家で行った展覧会の試みとしてはスムーズだった。

ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2008
自家生成美術醸造展 展示作品写真 四方山荘 利根町 茨城県



図 225 ドメスティック
アートプロジェクト四方山
荘 2008 自家生成美術醸造
展展示風景
(2008 年撮影 四方山荘 Photo
by Akira Yasuda)



図 226 アベル バロッソ「My home is your home (私の家はあなたの家)」
2008 年 木材 墨 茶碗 水 鳥餌 サイズ可変 (2008 年撮影 四方山荘
Photo by Akira Yasuda)



図 227 タンバ (パ) チカ
「壁に耳あり障子に目あり：現代
版」2008 年 石粘土
アクリル絵の具 28 x 2cm



図 228 同前 (部分)
(2008 年撮影 四方山荘
Photo by Akira Yasuda)



図 229 チャー
ルズ ウォーゼン
「Seabee (海蜂)」
2008 年
プラスチック
50 x 33cm
(2008 年撮影 四方
山荘 Photo by Akira
Yasuda)



図 230 チャールズ ウォーゼン
「Pinkoni (ピンコニ)」2008 年
プラスチック 50 x 25 x 45cm
(2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira
Yasuda)



図 231 ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2008
自家生成美術醸造展展示風景 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by
Akira Yasuda)



図 232 ユキ マルヤマ
「Fusuma Drawing
(襖ドローイング)」
2008 年
紙 インク 襖
1.80 x 3.60m
(2008 年撮影 四方山荘
Photo by Akira Yasuda)



図 233 吉清 花絵「Untitled」2008 年 印画紙
185x120cm each (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 234 及川 みのる
「アイドル」2008 年 土
77 x 45 x 120cm (2008 年撮影
四方山荘 Photo by Akira Yasuda)



図 235 安田 暁「V/H」2008 年
印画紙 定着液 現像液 糊 スチレン
サイズ可変 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by
Akira Yasuda)



図 236 菅野 麻依子
「家の思考」2008 年 木 ガラス 水 プラス
チック板 アルミ фольoil 洗濯バサミ 紙
サイズ可変 (2008 年撮影 四方山荘 Photo by Akira
Yasuda)

二年目に行われたアーティストインレジデンスは、外国人が参加した。アメリカ在住のアーティストとキューバ在住のアーティスト 2 名が二ヶ月間滞在制作を行った。3 名の運営アーティストはホスト役として共に暮らし、家の設備を協同で使用しながら共に滞在制作をした。日本とキューバ、アメリカの文化の違いを話題に食事を共にした。それぞれに部屋を割り振っていたが、筆者が事前に気がつかなかった点として、純日本家屋の古民家、四方山荘はプライバシーが保ちにくいということが挙げられる。展覧会期間中には、上記の写真以外にも、裏庭の竹やぶの中に風景画を配して座敷のようにしつらえてある作品も展示された。また、薄暗くした一室にて光を使ったヒーリングのワークショップも行われた。

ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2009
「一期一家—琴の演奏と能の仕舞」 上演風景 四方山荘の十八畳にて



図 237 生田流箏曲奏者
平野葉子氏と湯井麻里子
氏による琴の演奏
(2009 年撮影 四方山荘 Photo
by Akira Yasuda)



図 238 宝生流能楽師
和久莊太郎氏と澤田宏
司氏による仕舞
(2009 年撮影 四方山荘 Photo
by Akira Yasuda)



図239 一期一家 琴の演奏と能の仕舞、観客動員数
110 名程 (2009 年撮影 四方山荘 Photo by Akira Yasuda)

三年目となった、この年の企画は、一日限りのイベントの形をとった。家屋の様式に合わせて、日常生活空間を劇場にみたてた四方山荘の大広間で「琴の演奏と能の仕舞」が行われた。土間には役場から借りた椅子を並べて観客席とした。屋外の音や風が入る開放的な空間だったため、昔、能が舞われていた頃、このような身近な雰囲気だったのではないかと感じられる企画だった。琴の響きは自然の空気のかで、虫の声と共に奏でられていた。季節は8月の末であり、窓ガラスを取り外した18畳の空間は、蚊取り線香を焚く匂いや供された紫蘇サイダーで存分に季節感覚と五感を味わえた。縁側に座布団席をしつらえ、土間いっぱい並べた椅子も埋め尽くす観客で満たされた。上演は昼の部と夜の部だった。演者の控えの間として、奥の間を用意した。我々運営アーティストはケの空間を使い、用途としてはハレの空間の奥の間をゲストの部屋として使った。ケの空間を通常通り乱すことなく、ゲストと観客をもてなすことができた。四方山荘はプライバシーの保ちにくい田の字型の和風建築であるが、南側のハレの空間と北側のケの空間をよく理解して使うと、日常空間の中に、もてなしの場をしつらえることができる。このことを理解するまでに多くの試行錯誤があった。

ドメスティックアートプロジェクト四方山荘 2010
「臨時現代美術館」会場風景 利根町 茨城県 旧布川小学校



図 240 クリスティーナ・folk 滞在制作作品の展示風景 日本の生活のインスピレーションを受けて制作 (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 245 地元の伝統、飾り雛のワークショップ (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 241 クリスティーナ・folk 同前 (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 246 利根町在住の日本画家、石村雅幸氏の作品展示 (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 242 アルフレッド・バンゼ氏の滞在制作作品 日本の生活のインスピレーションを受けて制作 (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 247 利根町在住の書家によるワークショップ (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 243 紙燈籠の準備 (2010 年撮影 旧布川小学校)



図 244 オープニングの紙燈籠 (2010 年撮影 旧布川小学校)

4 年目は地域の廃校を使った大展示会となった。掲載写真の他にも総勢 22 名の地域のアーティストによる展示や、地元の有志の方による、紙飛行機、竹とんぼ、紙芝居のワークショップ、ギター独奏、アイヌ文化の紹介コーナー、和紙のはたき作りなどがあった。なかでも、陶芸家による焼き物を展示会場から選んで使う、お茶と和菓子のカフェは大好評だった。地域の子供から老人まで老若男女が訪れた。稲作の地なので、稲藁を使ったお正月飾りのワークショップもあり、日本文化を外国人に紹介する機会を作ることでもできた。ドイツ人アーティストによる「アーティストというお仕事」について語るアーティストトークも開催され、ベルリンでアーティスト業で生計を立てて暮らしている二人と取り囲む環境について、実話を聞くことができた。旧布川小学校の南側校舎、全一棟を使い、臨時現代美術館は、多くの来場者の目を楽しませた。

「Kunst im Wohnzimmer(リビングルームの美術)」展 2010 会場写真 ヘルフォルト ドイツ



図 248 Kunst in wohnzimmer(リビングルームの美術展)を町中からリビングルームまでの道のりを時系列順に写真にした。図 264 まで。
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 249 旧市街のはずれにある (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 250 展示会場の自宅アパートメント (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 251 同前 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 252 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 253 部屋へのドア (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 254 呼び出しブザー (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 255 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 256 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 257 1 階 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 258 2 階 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 259 3 階にある自宅の部屋のドア (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 260 入り口 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 261 芳名帳 (2010 年撮影 ヘルフォルト)

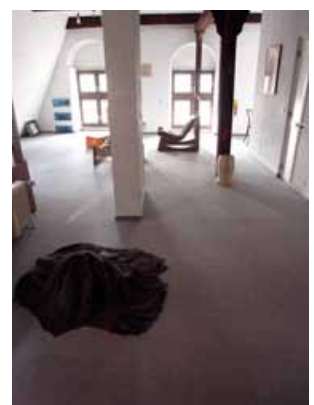


図 262 リビングへ (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 263 展示会場風景 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 264 展示会場風景 (2010 年撮影 ヘルフォルト)

「Kunst im Wohnzimmer(リビングルームの美術)」展 2010
作品写真 ヘルフォルト ドイツ

参考資料 2



図 265 Weizenfeld
「Missionar (宣教師)」2007 年
Kreatives Rauchen (creative smoke)
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 266 図 161 Weizenfeld
「Messdiener (信奉者)」2008 年
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 267 Weizenfeld 「Mutter (母)」
2008 年 Motoröl mit Sikkativ auf
Fleischerpapier (精肉屋の包装紙
乾燥促進剤、エンジンオイル)
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 268 Weizenfeld
「Johannes Paul Segnet das Deutsche Volk (ドイツ人の友、聖
ヨハネ・パウロ (ローマ教皇)」2005 年 Motoröl 20w40 auf
Leinwand (20w40 エンジンオイル、キャンバス)
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 269 Gabriele Horndasch 「Standards」
2009 年 2-Channel-Video Installation
(2 画面ビデオのインスタレーション)
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 270 Gabriele Horndasch 「Standards」
2009 年 2-Channel-Video Installation (2
画面ビデオのインスタレーション 部分)
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 271 Marcin Kowalik
展示風景 (2010 年撮影 ヘル
フォルト)



図 272 Marcin Kowalik
展示風景 (2010 年撮影 ヘル
フォルト)



図 273 Marcin Kowalik
「Landscape」2007 年 (2010 年撮影 ヘル
フォルト)



図 274 Marcin Kowalik
「Landscape」2008 年 (2010 年
撮影 ヘルフォルト)



図 275 Marcin Kowalik
「Dreaming Hamburg」2005 年
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 276 Marcin Kowalik
「Buildings - Space of Paintings」
2008 年 (2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 277 Marcin Kowalik
「Swimmer」2005 年
PREZESTRZEN「Space of Travel」
アニメーション 2007 年 7min
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 278 Susanne Albrecht「Pictures without Sound」
2010 年 新聞の切り抜き、布
(2010 年撮影 ヘルフォルト)



図 279
菅野麻依子
「Wandering
Mountain」
2010 年
打ち捨てられた
ジャケット



図 280 菅野麻依子
「Soap Diary 3. 2010」2010 年
石鹸、骨

5年目の企画となったドメスティック
アートプロジェクトは、ドイツの地で開
催された「リビングルームの美術展」で
ある。ドイツの郊外の街ヘルフォルトは、
旧市街を中心にした小さな街で、少し歩
けばすぐに畑に出てしまうところが、四
方山荘のある茨城県利根町によく似てい
た。展示にはこの街の住人であるアーティ
スト2人と、デュッセルドルフのアーティ
ストと筆者、合わせて5人が参加した。日
常生活空間に展示し、一般客を、四方山
荘でもてなしたように、お茶を出して、
コミュニケーションのきっかけをもつと
いう企画だった。日本の状況とは反対に、
展示を見ることに観客が慣れていて、逆
に、お茶を出されることには慣れていな
かったのが、驚かれた。途中からドイツ
人有志が飛び入り参加し、共に作品説明
を行った。

文献

引用文献, 資料

- 菅野麻依子／Maiko Sugano『ドメスティックアードメスティックスペースの改認識／Domestic Art—Perceptual modification of the domestic space』カルフォルニアカレッジオブジァーツ修士論文／California College of the Arts In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Fine Arts 2004
- 佐藤道信『「日本美術」誕生：近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ 92 講談社 1996
- 北澤 憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』美術出版社 1989
- 東京藝術大学大学美術館「金刀比羅宮 書院の美—応挙・若冲・岸岱—」展図録 2007
- Murata&Black『The Japanese House』Tuttle 2000
- 『日本の美術 No.83 茶室』堀口捨己編 至文堂 1973
- 池谷裕二 糸井重里『海馬：脳は疲れない』朝日出版社 2002
- 赤瀬川原平『千利休 無言の前衛』岩波新書 1990
- 赤瀬川原平, 勅使河原宏 脚本 勅使河原宏監督『利休』松竹株式会社 1989
- 『日本の美術 No.152 床の間と床飾り』岡田譲編 至文堂 1979
- 伊藤ていじ『日本デザイン論』鹿島出版会 1966
- 太田博太郎『床の間—日本住宅の象徴—』岩波新書 68 岩波書店 1978
- 前久夫『床の間のはなし』山田幸一監修 鹿島出版会 1988
- タウト, ブルーノ『日本文化私観』森 侑郎訳 講談社学術文庫 1992
- 小泉和子『室内と家具の歴史』中公文庫 2005
- 波平恵美子「消費と節約」『一日』（暮らしの中の民俗学 1）（新谷尚紀, 波平恵美子, 湯川洋司 編）吉川弘文館 2003
- ヴァーガス, マジョリー・F『非言語コミュニケーション』石丸正訳 新潮選書 1987
- 加藤周一『日本文化における時間と空間』岩波書店 2007
- 中根 千枝『タテ社会の人間関係』講談社現代新書 105 講談社 1967
- 『日本の美術 No.217 高松塚古墳』猪熊兼勝, 渡辺明義 編 1984
- 武田恒夫『原色日本の美術 13 障屏画』小学館 1967
- ホール, エドワード『かくれた次元』日高敏隆, 佐藤信行 訳 みすず書房 1970
- ベルク, オギュスタン 宮原信訳『空間の日本文化』ちくま学芸文庫 1994
- 千宗屋『もしも利休があなたを招いたら—茶の湯に学ぶ“逆説”のもてなし』角川書店 2011
- 『和菓子の四季』淡交ムック 淡交社 2003
- 和辻哲郎『風土—人間学的考察』岩波書店 1979
- 佐々木芽生監督 映画『ハープ&ドロシー アートの森の小さな巨人』2010
- 『リチャードノイトラ展カタログ』Marta Herford (Hubertus Adam, Iwan Baan, Joachim Driller, Klaus Leuschel, Roland Nachtigäller, Lilian Pfaff Editor: Marta Herford gGmbH & Klaus Leuschel Publisher: DuMont Buchverlag, Köln) 2010
- 森蘊『「作庭記」の世界—平安朝の庭園美』NHK ブックス C27 日本放送出版会 1986
- 李禹煥「画集の断片より」『余白の芸術』みすず書房 2000
- 河合隼雄 中村雄二郎『トポスの知』TBS プリタニカ 1993
- 『写真でみる SPACE TOTSUKA'70 展（木・壁・草・土・家・石・空・地・火・空気・水・・・）資料集』東京パブリッシングハウス 2012
- 『日本民族大辞典 下』福田アジオ, 神田より子, 新谷尚紀, 中込睦子, 湯川洋司, 渡邊欣雄 編 吉川弘文館 2000
- 『文化人類学事典』石川栄吉, 大林太良, 佐々木高明, 梅棹忠夫, 蒲生正男, 祖父江 孝男 編 弘文堂 1987
- 『一日』（暮らしの中の民俗学 1）（新谷尚紀, 波平恵美子, 湯川洋司 編）吉川弘文館 2003
- 武田恒夫『原色日本の美術 13 障屏画』小学館 1967
- 和辻哲郎『風土—人間学的考察』岩波書店 1979
- ルーブル美術館公式ウェブサイト <http://www.louvre.fr/jp/> ルーヴルの歴史 2014
- ウィキペディア 2014 <http://ja.wikipedia.org/wiki/> ニューヨーク近代美術館
- MOMA 公式ウェブサイト 2014 <http://www.moma.org/about/history>
- 西岡常一 小原二郎『法隆寺を支えた木』NHK ブックス 1978
- 佐藤日出男『日本座敷の工法』理工学社 1979
- 住文化研究会『住まいの文化』学芸出版社 1997
- 河合隼雄 小川洋子『生きるというのは自分の物語をつくること』新潮文庫 2008
- 河合隼雄『イメージの心理学』青土社 2006
- ウィキペディア 2013：アフオーダンス <http://ja.wikipedia.org/wiki/> アフオーダンス 2013
- パバネック, ヴィクター『地球のためのデザイン』鹿島出版会 1998
- ソシュール『言語学序論』山内貴美夫訳 勁草書房 1971

参考文献

- 赤坂憲雄『境界の発生』講談社学術文庫 講談社 2002
- 浅田彰『構造と力：記号論を超えて』勁草書房 1983
- アッカーマン, ダイアン『感覚の博物誌』岩崎徹訳 河出書房新社 1996
- 荒川周作 ギンズ, マドリン『建築する身体：人間を超えていくために』河本英夫訳 春秋社 2004
- 安藤邦廣『民家造：素材を生かす技、暮らしを映すかたち』学芸出版社 2009
- 磯崎新『建築における「日本的なもの」』新潮社 2003
- 磯崎新『見立ての手法 日本的空間の読解』鹿島出版会 1990
- 磯崎新 福田和也『空間の行間』筑摩書房 2004
- 伊藤延男『日本建築の装飾』日本の美術 No.246 至文堂 1986
- ヴィガレロ, ジョルジュ『清潔になる〈私〉—身体管理の文化誌—』見市雅俊監訳 同文館 1994
- ウォーカー, ジョン A. チャップリン, サラ『ヴィジュアル・カルチャー入門：美術史を超えるための方法論』岸文和, 井面信行, 前川修, 青山勝, 佐藤守弘 訳 晃洋書房 2001
- 宇杉和夫『日本住宅の空間学：「ウラとオモテ」「ウチとソト」のスペースオロジー』理工図書 1997
- 内田繁『茶室とインテリア：暮らしの空間デザイン』工作 2005
- 栄久庵憲司『道具考』鹿島出版会 1969
- 大河直躬『番匠』『ものと人間の文化史 5』法政大学出版局 1971
- 大森健二『社寺建築の技術：中世を主とした歴史・技法・意匠』理工学社 1998
- 岡倉覚三『茶の本』村岡博訳 岩波文庫 岩波書店 1929
- 岡倉天心『茶の本』山口景史訳 新風舎 2005
- 岡林洋『日本の現代アート：越境する文化』丸善 丸善ブックス 073 1998
- 加藤周一『日本その心とかたち』スタジオジブリ編集 徳間書店 2005
- 河合隼雄『神話の心理学—現代人の生き方のヒント』大和書房 2006
- 河合隼雄『ユング心理学と仏教』河合隼雄編 心理療法コレクション V 岩波現代文庫 岩波書店 2010
- 河合隼雄『コンプレックス』岩波新書 岩波書店 1971
- 河合隼雄『神話と日本人の心』岩波書店 2003
- 河合隼雄『ファンタジーを読む』講談社 1996
- 河合隼雄『無意識の構造』中公新書 1977
- 河合隼雄『ユング心理学入門』培風館 1967
- 神崎宣武『しきたりの日本文化』角川学芸出版 2008
- カーヴァ, N. F.『日本建築の形と空間』浜口隆一訳 彰国社 1956
- ギブソン, ジェームズ J.『生態学的視覚論：ヒトの知覚世界を探る』古崎敬 ほか 共訳 サイエンス社 1985
- ギブソン, ジェームズ J.『視覚ワールドの知覚』東山篤規, 竹澤智美, 村上高至 訳 新曜社 2011
- グーベル, ジャン＝ピエール『水の征服』吉田弘夫, 吉田道子 訳 パピルス 1991
- 小泉和子『家具と室内意匠の文化史』法政大学出版局 1979
- 小泉和子『和家具』別冊太陽 日本のこころ 137 号 平凡社 2005
- Kwon, Miwon『One place after another：Site specific art and locational identity』MIT Press 2002
- 定方晟『須弥山と極楽：仏教の宇宙観』講談社現代新書 講談社 1973
- 佐藤庄五郎『図解木工技術—日曜工作から専門まで—』共立出版 1956
- 新谷尚紀『ケガレからカミへ』木耳社 1987
- 鈴木大拙『禅と日本文化』北川桃雄訳 岩波新書 岩波書店 1940
- 鈴木大拙『日本の霊性』岩波文庫 岩波書店 1972
- 千宗屋『茶：利休と今を繋ぐ』新潮新書 新潮社 2010
- 高山登『高山登 1968-2010 遊殺』赤々舎 2010
- ダグラス, メアリ『汚穢と禁忌』塚本利明訳 思潮社 1985
- 立川武蔵『空の思想史 原始仏教から日本近代へ』講談社学術文庫 講談社 2003
- 谷崎潤一郎『陰影礼賛』中公文庫 1975
- トゥアン, イーフー『感覚の世界—美・自然・文化』安部一訳 せりか書房 1994
- 鳥海義之助『図解 木工の継手と仕口』1980
- 中川武『日本の家—空間・記憶・言葉』TOTO 出版 2002
- 中村昌生『茶室と露地』『ブック・オブ・ブックス：日本の美術 19』小学館 1972
- 西岡常一『木に学べ：法隆寺・薬師寺の美』小学館 2003

西村公朝『仏像の再発見—鑑定への道』吉川弘文館 2008
 西山良平 藤田勝也『平安京の住まい』京都大学学術出版会 2007
 西山良平 藤田勝也『平安京と貴族の住まい』京都大学学術出版会 2012
 人間文化研究機構国文学研究資料館編『図説「見立」と「やつし」：日本文化の表現技法』八木書店 2008
 早川正夫『庭』『日本の美術；別巻』平凡社 1967
 バルト、ロラン『表象の帝国』宗左近訳 ちくま学芸文庫 筑摩書房 1996
 ファレンホルツ、アレクサンダー ハルトマン、マーカス『アートはまだ始まったばかりだ：ヤン・フート ドクメンタ9への道』池田裕行訳 イッシプレス 1992
 黄永融『風水都市：歴史都市の空間構成』学芸出版社 1999
 フォスター、ハル『反美学—ポストモダンの諸相』室井尚、吉岡洋訳 勁草書房 1987
 フォスター、ハル『デザインと犯罪』五十嵐光二訳 2011
 Fox, Howard N.『A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors』LACMA (Los Angeles County Museum of Art) Harry. N Abrams, Inc., 1990
 ベルグ、オギュスタン『風土の日本 自然と文化の通態』篠田勝英訳 筑摩書房 1988
 ベルグ、オギュスタン『日本の風景・西欧の景観—そして造景の時代』篠田勝英訳 講談社現代新書 講談社 1990
 堀口捨己『桂離宮』毎日新聞社 1952
 堀口捨己『草庭 建物と茶の湯の研究』筑摩叢書 107 筑摩書房 1968
 堀口捨己『書院造りと数寄屋造りの研究』鹿島出版会 1978
 堀口捨己『利休の茶』岩波書店 1951
 枅野俊明『夢窓疎石 日本庭園を極めた禅僧』NHK ブックス 日本放送出版会 2005
 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社 2002
 松浦昭次『宮大工千年の知恵：語りつぎたい、日本の心と技と美しさ』祥伝社 2000
 松浦正昭『飛鳥白鳳の仏像：古代仏教のかたち』日本の美術；No. 455 至文堂 2004
 Marzona, Daniel Grosenick, Uta『Minimal Art』TASCHEN 2004
 水尾比呂志『日本造形史：用と美の意匠』武蔵野美術大学出版局 2002
 村田健一『近世の住まいと屋敷構え』日本の美術 No.531 至文堂 2010
 モース、マルセル『贈与論』吉田禎吾 江川純一訳 ちくま学芸文庫 筑摩書房 2009
 山本幸司『穢と大祓』解放出版社 2009
 レヴィ＝ストロース、クロード『野生の思考』大橋保夫訳 1976
 レルフ、エドワード『場所の現象学：没個性を越えて』高野彦彦、安部隆、石山美也子訳 ちくま学芸文庫 筑摩書房 1999
 渡辺保『平安京と貴族：平安時代』日本の歴史3 ポプラ社 1968
 『家作の職人』『聞き書・日本建築の手わざ；第三巻』平凡社 1985
 『一木造と寄木造』西川杏太郎編 日本の美術 202 至文堂 1983
 『家具道具室内史 第五号 特集「茶と室内デザイン」』家具道具室内史学会 2013
 『家具道具室内史 第二号 特集「屏風」』家具道具室内史学会 2010
 『原典訳 チベット死者の書』川崎信定訳 ちくま学芸文庫 筑摩書房 1993
 『金碧障屏画』武田恒夫編 日本の美術 No.131 至文堂 1977
 『「視覚の裏側展」カタログ』ワタリウム美術館 1991
 『視覚論』フォスター、ハル編 梶沼範久訳 平凡社 2007
 『住居（すまい）』伊藤延男編 日本の美術 No.38 至文堂 1969
 『すまいの歳時記：伝承の暮らしとしつらい』清水清監修 講談社 1985
 『煎茶の世界—しつらいと文化』煎茶研究会編 雄山閣出版株式会社 1997
 『茶道具』藤岡了一編 日本の美術 No.122 至文堂 1968
 『茶の建築と庭』堀口捨己、稲垣栄三編 図説茶道大系 桑田忠親ほか編 第4 角川書店 1962
 『茶箱の鑑賞と点前：裏千家茶道』千宗室監修 今日庵業部指導 淡交社 2000
 『日本の芸術論：伝統と近代』神林恒道編 ミネルヴァ書房 2000
 『人間は自由なんだから—ゲントコレクションより』金沢 21 世紀美術館 2006
 『《モノ派》カタログ』多摩美術大学 IRACI 研究室、峯村敏明、森司 鎌倉画廊 1986
 『モノ派 カタログ』鎌倉画廊 1995
 『利休形：茶道具の真髄・利休のデザイン』世界文化社 1991
 『Beuys in Japan: ヨーゼフ・ボイス：よみがえる革命』水戸芸術館現代美術センター編 フィルムアート社 2010
 『1970 年—物質と知覚：もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社美術館連絡協議会 1995

謝辞

本論文の作成にあたり、終始丁寧に指導と適切なご助言で論文の完成まで導いてくださった論文副査の佐藤道信先生に、深く感謝いたします。また、主査の三田村有純先生と副査の橋本明夫先生に、作品制作と論文執筆の過程で、アドバイスや激励のお言葉をたくさん賜り、強く勇気づけられました。大変有り難うございます。そして、本校名誉教授の高山登先生には、論旨のあり方や考察の方法など、細部にわたるご指導をいただきました。ここに深く感謝いたします。

本研究の趣旨から、日本の伝統技法の木彫や古典彩色や材料について関して、書物のみでは到底得ることのできない日本古来の貴重な情報の提供に、快くご協力してくださった保存修復彫刻研究室の簀内佐斗司先生、仲裕次郎先生、杉浦誠先生、および研究室の皆様心から感謝申し上げます。

所属研究室長である木工芸研究室講師の菌部秀徳先生と、本研究室を設立された前教授で本学名誉教授の田中一幸先生に、木工芸の基礎と精神をご教授いただき、素材とプロセスにおける、確固とした基盤を得ることができました。

多くの先生方から有用なご助言をいただき、本論文を完成させることができたことを、ここに深く御礼申し上げます。

平成 26 年 1 月
菅野麻依子