

装 飾 と 表 現

— 作品と「場」の関係 —

関 崎 哲

要 約

ここ数年来、作品とその作品を展示する「場」というものとの関係を意識する発表を行なっている。従来のタブローの発表の方法といえば、制作者は、作品を納めるフレームや、それを掛ける壁面までを意識して展示するというものであり、それ以外の要素、作品が置かれる空間全体の広さや雰囲気、というものに注意をはらうことは少ない。一方、インスタレーションと呼ばれる発表形式では、作品の展示空間そのものも作品の一部と考え、制作物を配置し、空間全体を作品化していく。この2つの作品発表の形式は、それぞれ一長一短あり、作品のテーマや表現内容と密接に関わっているものである。本論では、こうした作品の独自性と、展示空間との関わりの問題を、自作の研究制作と、「装飾と表現」というキーワードにより考察するものである。

キーワード：装飾性、インスタレーション、展示空間、タブロー

はじめに

94年8月の個展（岡山・まつもとコーポレーションデビッドホール）以来、作品とその作品を展示する「場」というものとの関係を意識する発表を行なってきた。元来、いわゆるタブローの発表の方法といえば、制作者は、作品を納めるフレームや、それを掛ける壁面までを意識して展示するというものであり、それ以外の要素、作品が置かれる空間全体の広さや雰囲気、というものに注意をはらうことは少ない。一方、インスタレーションと呼ばれる発表形式では、作品の展示空間そのものも作品の一部と考え、制作物を配置し、空間全体を作品化していく。この2つの作品発表の形式は、それぞれ一長一短あり、作品のテーマや表現内容と密接に関わっているものである。本論では、こうした作品の独自性と、展示空間との関わりの問題を、自作の発表を通して考察するものである。

1. 作品の独自性と展示空間

(1) 歴史的背景

絵画の始まりは、一般に、ラスコーの壁画など先史時代の洞窟壁画であるとされている。その表現内容については、その場を飾るといった装飾的な意味合いよりも、日々の糧を獲得するという願いをこめた呪術的な内容の濃いものであるということがいわれている。そして、描かれた

「場」ということに注目するならば、それは洞窟のいちばん奥まった壁面に描かれ、神秘性や神聖さといった呪術的要素を効果的に実現するために適した空間であることがわかる。絵画とそれが表現された「場」の歴史をたどっていくと、この洞窟壁画にみられるような、絵画と「場」双方の関係は、その「場」の形態こそ変化するものの、基本的な関係は変わらなかったとみることができる。絵画は、17世紀に至るまで、宗教的な要素の多い教会や、権威の象徴としての宮殿などの建築物の壁面に描かれることが多く、絵画が描かれた建築物の性格を象徴的に表現する内容が重要視され、表現されたものになっている。このように絵画は、建築に密接に結びつき、分かちがたい建築の一部として、その存在意義を持つものにすぎなかった。

絵画がその作品としての独自性を獲得していく過程は、17世紀のヨーロッパ、特に経済的な安定と、「個」というものに対する思想的な自覚をもつネーデルランドの市民の台頭の過程に顕著な例をみることができる。絵画の主題は、人物（宗教性や権威性を含んだ聖人や王侯貴族といった人間からは無縁の、個性を主題としたもの）、風景や静物（宗教画や歴史画としてではなく、日常生活のなかからのもの）といったものに移る。それまでのような建築との関係は希薄となり、その結果、絵画はその作品の独自性を高めることになる。絵画は、壁面から離れ、フレーミングされることによって、建築の性格に関わりなく、自由に様々な壁面を飾ようになる。さらに19、20世紀に入ると、絵画は、その表現内容から文学性といったものをも排除し、純粋な絵画性を追求するものが現れ、作品の独自性というものをより明確に主張するようになってくる。

一方、絵画性に中心を置くあまり、作品の置かれる「場」というものに目を向けることのなくなった絵画に対して、20世紀には、積極的に「場」を活用しようとする表現形式として、インスタレーションという手法が生まれてきた。インスタレーションは、作品の展示空間そのものも作品の一部と考え、制作物を配置し、空間全体を作品化していくというもので、17世紀までの、建築物の性格を象徴的に表現するという、絵画と建築との関係とは全く逆に、建築物の性格を制作物によって表現意図にそったものに象徴的に変容させてみせるというものである。

現代は、上に述べたような様々な作品の形態や形式が同時に並列して存在している。そして、従来のような「絵画・彫刻」といった明確な美術形式の区分は崩壊し、新しい形式が生まれ、さらにそれらが融合してまた新たな形式を生むような時代である。しかし、大筋で現代の美術は、作品としての独自性を主張しながら、作品の置かれる「場」をも取り込み、表現内容の、社会性や、公共性を獲得する方向にむかっているのではないかと考えられる。

(2) 現代の作品の形態・形式

美術作品の形式の歴史的な流れは、絵画を中心に考えた場合、壁画からフレーム絵画へ、そしてインスタレーションへとたどることができる。そして、先に触れたように、様々な作品の形態や形式が同時に並列して存在しているのが現代の状況である。しかし、作品の形式は多様でも、作品の意味内容においては、作品としての独自性を主張しつつ、作品の置かれる「場」をも取り込

み、表現内容の、社会性・公共性を獲得することにあるという点において同一のものであるということが出来る。個々の作品の形態・形式をみると、いわゆる「絵画」「彫刻」的なものから「壁画」や屏風絵を含む「障壁画」的なものまで、西洋・東洋を問わず、美術の歴史上に現れたほぼ全ての様式が、表現のための形態・形式として用いられている。しかし、例えば、現代の壁画と17世紀以前の壁画は、前者は、建築物の性格を制作物によって表現意図にそったものに象徴的に変容させてみせるというものであり、後者は、建築物の性格を象徴的に表現するものであるという点で、双方は全く別の表現意図に立脚したものであることを理解しておかなければならない。つまり、作品の形態・形式が同じでも、表現された内容という観点からみれば、現代ものとそれ以前のものとは別のものであるということを理解し、別の観点に立った鑑賞の方法が必要になっているのである。このように、現代の作品の形態・形式は、以前のような、作品の置かれている「場」からの制約から受動的に規定されたものではなく、作品の表現内容によって「場」へ働き掛けようとする主体的な意図に基づいて選ばれたものなのである。

2. 装飾と表現—作品制作の過程より

今回掲載する作品は、作品とその作品を展示する「場」というものとの関係を強く意識して制作したものである。そのために、作品の形態は、従来のタブローとしての単純に平面的な作品から大きく変化し、屏風状の構造を基本とした形態を取るものとなった。展示会場とした「まつもとコーポレーション・デビットホール」は、現代の建築としてその評価も高く、打ち放しのコンクリートと生成りの木材を基調とし、建築の外の空間をも擦りガラスによって柔らかく取り込むという、ある意味では日本的な要素を含む斬新な空間である。空間の高さと、擦りガラスごしに見える外界のニュアンスを作品自体の表現の要素として効果的に取り込み、版画という手法の表現効果を最大限に生かすために、様々な試行錯誤の末、屏風という表現の形態を取ることにした。実際の展示は、従来からの「屏風」という形態をとるものと、屏風状に連結したパネルを同じ方向に折り込んでゆき角柱の形状にしたものとの構成した。また、このデビットホールで展示した作品は、「石山花壇アフターミュージックカフェ」と「'95NICAF横浜・国際コンテンポラリーアートフェスティバル」において、場所を替えて、最初の展示とは異なる形態（柱状からフラットな作品の形態）で展示する機会を得ることができた。

掲載した作品からわかるとおり、今回の作品は見方によっては多分に装飾的である。しかしながら、この作品は、前章で述べたように、作品の置かれている「場」からの制約から受動的に規定された装飾性ではなく、作品の表現内容によって「場」へ働き掛けようとする主体的な意図に基づいて選ばれた装飾性であり、そのことは、同一作品を、場所を替えて、最初の展示とは異なる形態で展示するというこの一連の活動のなかで、ある程度証明できたのではないかと考えている。そして、このような展示手法は、作品が置かれる空間そのものを作品の一部と考え、制作物を配置し、空間全体を作品化していくといった、特定の空間に縛られがちな従来の、インスタレー

ションとは別の、新しい表現形式の可能性を示唆するもののように思える。もちろん、ここでいう装飾性ということの意味合いは、一般にいわれている内容とは異なり、作品として表現の場を意識することで生まれてくる表現の側の要素としてであり、それは、鑑賞者と表現の内容を効果的に結合させるための手法としてあるものである。装飾と表現、あるいは、装飾と作品の独自性といったものはある意味では矛盾するものであろう。しかし敢えて、表現の側に装飾性を取り込むことで、新しい表現形式の可能性を模索していく道が開けるのではないかと考えている。

3. 作品および作品データ



図1. 「Tower of Aqua Regia 1」

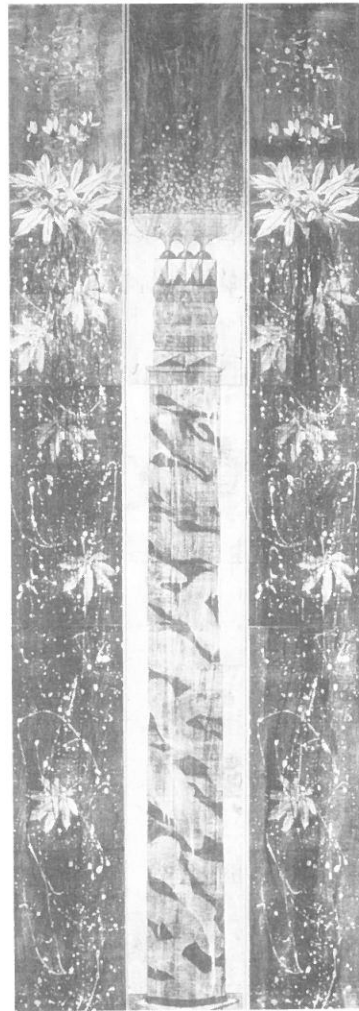


図2. 「Tower of Aqua Regia 2」

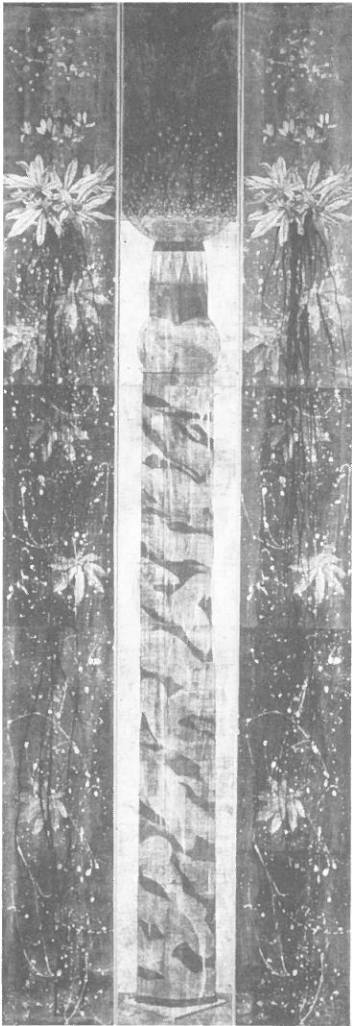


図3. 「Tower of Aqua Regia 3」

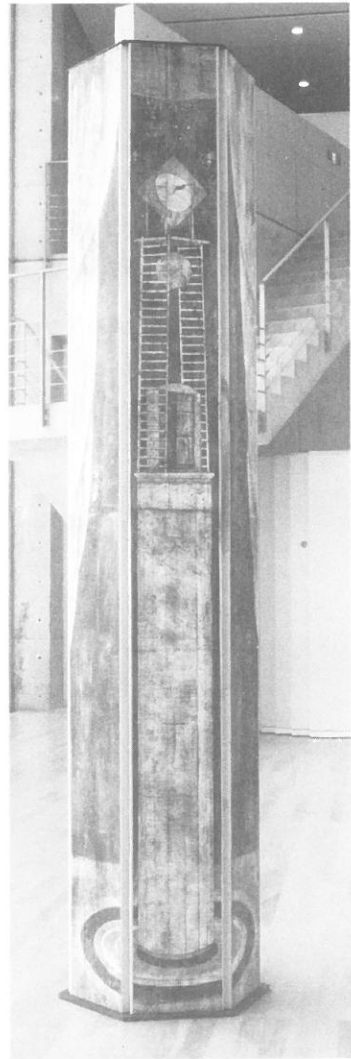


図4. 「Tower of Silence」

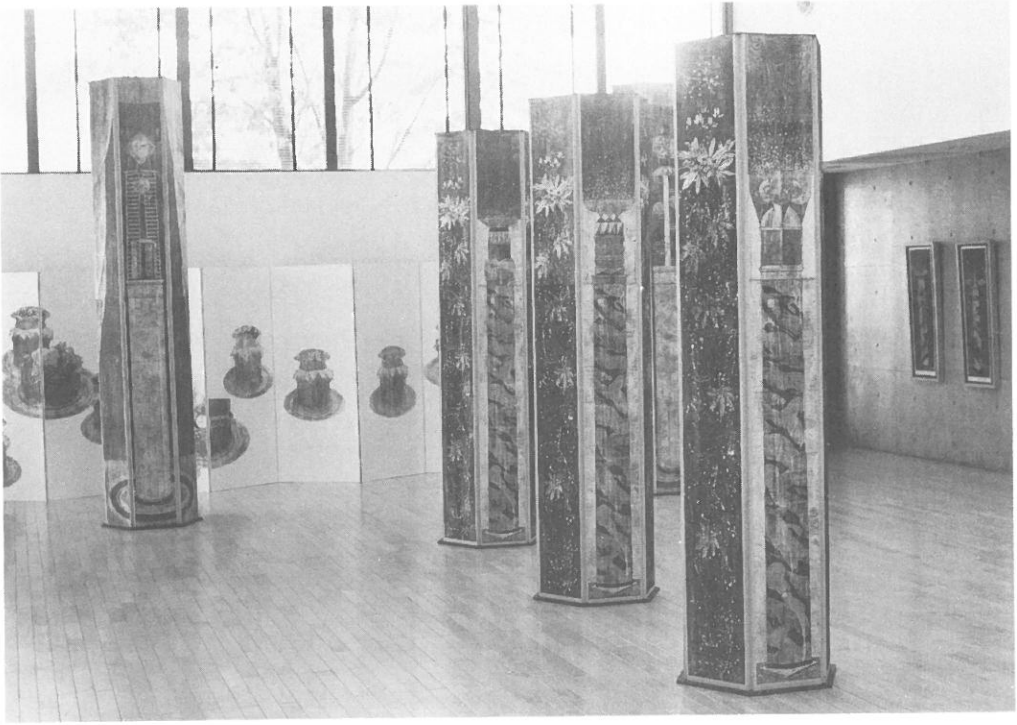


図5. 「関崎哲・木凹版による屏風絵」展より会場風景①

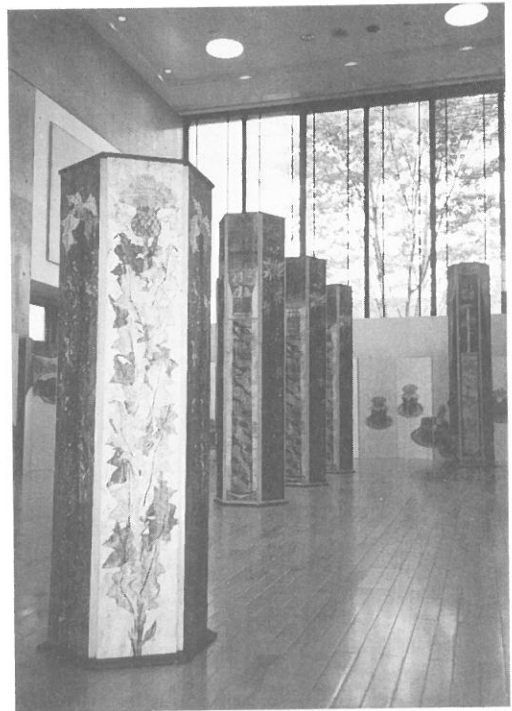


図6. 「関崎哲・木凹版による屏風絵」展より会場風景②

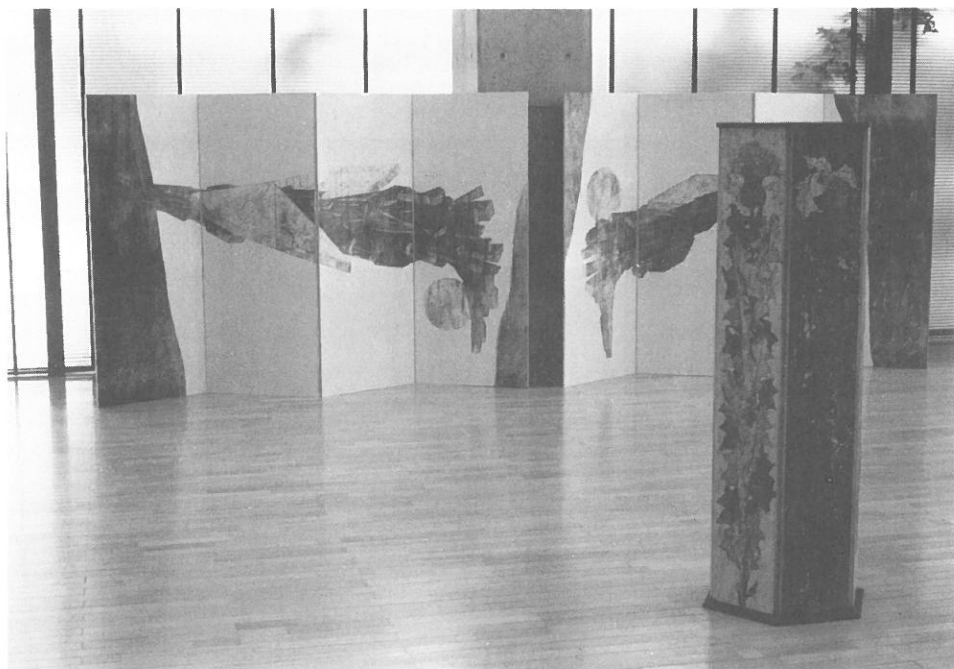


図7. 「Bridge for the moon」

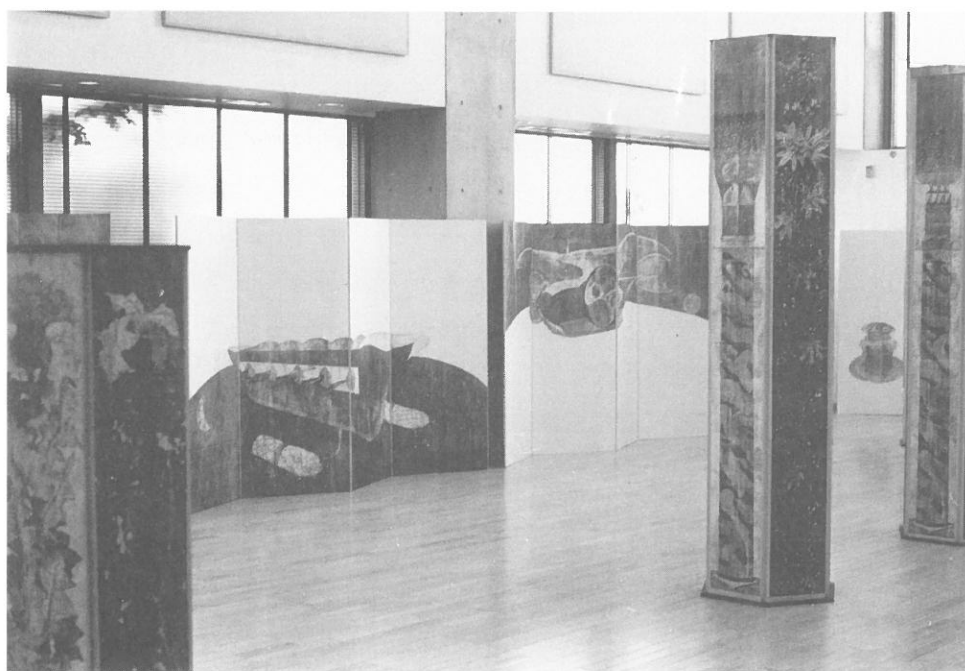


図8. 「玉水より」



図9. 「関崎哲・AQUA REGIA」展より会場風景



図10. '95NICAF横浜・国際コンテンポラリーアートフェスティバルより展示風景

図1. 「Tower of Aqua Regia 1」

木凹版 プレダン紙 250×82.5cm

図2. 「Tower of Aqua Regia 2」

木凹版 プレダン紙 250×82.5cm

図3. 「Tower of Aqua Regia 3」

木凹版 プレダン紙 250×82.5cm

図4. 「Tower of Silence」

木凹版 鳥の子紙 高さ300cm 一辺27cmの六角柱

図5. 「関崎哲・木凹版による屏風絵」展より会場風景①

右より, 「Tower of Aqua Regia 1・2・3」

左, 「Tower of Silence」以上4点, 六角柱の状態での展示奥, 「波紋柱」(部分) 木凹版 鳥の子紙 6曲1双屏風 172×828cm

図6. 「関崎哲・木凹版による屏風絵」展より会場風景②

手前, 「Meeting agein」

木凹版 鳥の子紙 高さ148cm 一辺23cmの六角柱

図7. 「Bridge for the moon」

木凹版 鳥の子紙 4曲1双屏風 172×552cm

図8. 「王水より」

木凹版 鳥の子紙 4曲1双屏風 172×552cm

* 以上, 図1~8まで, 「関崎哲・木凹版による屏風絵」展(岡山, まつもとコーポレーション, デビットホール・1994年8月1日~8日)より

図9. 「関崎哲・AQUA REGIA」展より会場風景

手前, 「Tower of Aqua Regia」

木凹版 プレダン紙 250×162cm

中央2点左より, 「Tower of Silence 1」

「Tower of Silence 2」

木凹版 プレダン紙 134×12cm

奥, 「Saver ship」

木凹版 鳥の子紙 90×90cm

* 「関崎哲・AQUA REGIA」展(岡山, 石山花壇アフターミュージックカフェ・1994年10月3日~11月26日)

図10. '95NICAF横浜・国際コンテンポラリーアートフェスティバルより展示風景

中央, 「Tower of Silence」

木凹版 鳥の子紙 300×162cm

左右, 「Tower of Aqua Regia」

木凹版 プレダン紙 250×162cm

* '95NICAF・横浜・国際コンテンポラリーアートフェスティバル (横浜みなと未来 21・パシフィコ横浜 1995年3月20日～22日)

お わ り に

今回示した作品と造形思考は、あくまでも研究制作の過程としてあるもので、決して確信的なものではない。現代美術の代表的な手法といえるインスタレーションに対する認識や、装飾性についての解釈、また、屏風という作品形態への考察は、まだ不十分で継続して研究してゆくことの必要性を感じている。あわせて、今回論じたような作品の形式論だけでなく、作品自体の内容の充実も図らねばならないと考えている。

本研究の一部には、岡山県立大学短期大学部第3回特別研究費の助成を賜った。記して感謝申し上げます。

参考文献

- 勅使河原純 「美術館からの逃走」 現代企画室 1995
ニコス・タンゴス 編 「20世紀美術」 PARCO出版 1985
磯崎新 「見立ての手法」 鹿島出版会 1990
磯崎新+浅田彰 「Anyway・方法の諸問題」 NTT出版 1995
オギュスタン・ベルグ 「日本の風景・西欧の景観」 講談社 1990
美術手帳1995・5 日本の現代美術 美術出版社 1995
柄谷行人 「隠喩としての建築」 講談社 1989
伊東俊太郎 編 「日本人の自然観」 河出書房新社 1995

(平成7年11月30日受付)
(平成8年1月18日受理)