

美術の民族誌的転回へ向けて

野々村文宏 所員・表現学部助教授

1. 川を遡る話

現代美術において、旅と文化人類学の関係に言及するような作品、また、作家を民族誌家にたとえるような流れが世界的に流行している。しかし、日本での反応はまだ鈍い。数少ない例外として、美術評論家の市原研太郎が『美術手帖』誌の集中連載「アートにとって多文化主義とはなんだったのか」(2003年12月号から2004年3月号まで)の第三回「11章 旅するアーティストの話」で人類学者ジェームズ・クリフォードや美術史家ハル・フォスターの名を上げて、現代美術界における民族誌的転回について考察を加えている。

市原は、現代美術における民族誌的アプローチの顕著な例として、米ロス・アンゼルスを拠点とするシャロン・ロックハート(1964-)という作家を挙げている。

ロックハートは、その名も『テアトロ・アマゾネス』という挑発的な題名のシリーズを作っている。このシリーズは映像や写真など複数のヴァリエーションで構成されるが、なかでも29分間の映像作品は強い印象を鑑賞者に与える。まず、ロックハートがリジア・シモニアンら数名のブラジルの文化人類学者の協力のもとに百名あまりの現地住民のインタビューを行い、映画を作る。その映画が上映される場所は、ジャーマン・ニュー・シネマのヴェルナー・ヘルツォーク監督が映画『フィツカルルド』(1982年)で使用したアマゾン川港マナウスという街に実在するテアトロ・アマゾナス(アマゾナス劇場)である。ところがこれは反射 反省的(reflective)に二重化していて、この映画の上映の際に観客席に300名以上の現地住民が坐り、ある集団に外部者が参与観察していくさまをその集団の内部に属する者たちが見つめる視線がさらに撮影される。じっさいにわれわれが見る映像は、この舞台位置で固定されたカメラが客席にいる観客の現地住民を撮っている映像なのである。カメラの視界の外にあるオーケストラ・ピットには、1チーム5人の歌手が6チーム集まったコーラス隊が陣取り、紋切り型のイメージ連鎖による感

傷の介入を許さないかのように、つまりエキゾチックな音楽に代表される特定の音楽文化（民謡、あるいはポピュラー音楽）を連想させないような意図で、ベッキー・アレンの作曲による抽象的なミニマル・ミュージックを歌う。コーラスは合唱の弱音部においては無音に近い状態となり、観客席のざわめきが逆に増幅されるかのように聴こえてくる。しかし、われわれには、スクリーンのなかでなにが上演されているのか、けっしてわからない。

ロックハートがマナウスのアマゾナス劇場というオペラハウスを使うには理由があると考えられる。そもそもヘルツォーク監督の映画『フィツカルルド』は、マナウスのアマゾナス劇場で上演されたエンリコ・カルソー主演のオペラ『エルナーニ』（ヴェルディ）を見て感動した主人公が、アマゾンのジャングル奥地にオペラハウスを建てようとして、船で山を登る荒唐無稽な執念の物語だからである。南米ブラジルは十九世紀末から二十世紀初頭にかけて、天然ゴムの世界最大の産地で、一攫千金を夢見てヨーロッパから人が押し寄せ、アマゾン川中流に位置する河港マナウスは大金を得た男たちが散財する一大歓楽街を擁する人口百万～百五十万人規模の大都市となっていた。そして、その時代の1896年にパリのオペラ座を模して造られたアマゾナス劇場が建てられ、その後、天然ゴムの木がインドネシアに移植されてアマゾン川流域のゴムにおける独占性が無くなり、この地域の経済がすたれた後も現存するのである。

さらに、現在のマナウスでは、ここを起点とするアマゾン川アドベンチャー・クルーズも盛んである。街の中でアマゾン川流域の生物博物館とアマゾナス劇場を訪ね、川に入ればピラニア釣りを楽しみ、ワニ狩りを見物し、水上マーケットで魚の唐揚げやフルーツを買い込み、途中で岸に降りてジャングル・トレッキングも楽しめる。まさに観光であり疑似体験と言えよう。この構造をさらにシミュレートしたものが、ディズニーランドのアドベンチャーランド内にある『ジャングル・クルーズ』であることは言う迄もない。川の水面下には船のためのレールが敷かれていて、人工的に作られたコースには、「オーディオ・アニマトロニクス」とディズニーが呼ぶ動物ロボットが並ぶ。すべては「シミュラクラ」である。しかし、単純に「本物」のアマゾン川クルーズが、ディズニーランドの『ジャングル・クルーズ』をシミュラクラと批判できるわけがない。実在するアマゾン川クルーズもまた疑似体験であり、その意味では、ディズニーランドの『ジャングル・クルーズ』は二重化したシミュラクラとも言えるからだ。

文化人類学者の今福龍太は、パプア・ニューギニアのセピック川を遡る観

光「食人族ツアー」を題材にした、オーストラリアの映像作家デニス・オルークの『カンニバル・ツアーズ』(1987年)を挙げ、現代の観光客がいかにして、「プリミティブ」な世界と関係を形成していくかについて考察を加えている(『クレオール主義』、1991年)。今福によれば、映画のなかで観光客は二種類の行動をつねに繰り返している。ひとつは写真を撮ることであり、もうひとつは買い物をするのである。後者の買い物という商行為がなによりも「ネイティブ」「プリミティブ」という概念の自明性を無きものとしているのだが、前者の「写真を撮る」という指摘には、シャロン・ロックハートの作品との整合性を指摘することができる。ロックハートは『アリプアナ川領域 / インタビューの場所』という組写真の作品を作っている。アリプアナ川もまた長大なアマゾン川の一部だが、ロックハートは文化人類学者と一緒にボートで川を遡り、波止場で泊まり、そこに住む住民たちの家の居間で文化人類学者がインタビューをした後、誰もいない部屋の様子をカメラマンとともに、白黒で被写界深度が深くすみずみまでフォーカスの合った「生のまま」といった風情の写真を撮る。その絵は、アメリカの「原風景」のひとつをかたちづくる、恐慌期の1935年から1937年にニュー・ディール政策の一環として、FSA (Farm Security Administration : アメリカ農業安定局)の依頼でウォーカー・エヴァンス (1903 - 1975) が撮影した中南部の移民・小作農の小屋の写真との類似性が指摘されているのである(前出のロックハートのカタログに収められたティモシー・マーティンの論考“ Documentary Theater ”より)。いま、「生のまま」と書いたが、これは raw の訳である。ここで写真史をふりかえれば、エヴァンスがFSAの依頼により撮影していた時期は1936年に創刊したLIFE誌の商業的成功により、グラフ・ジャーナリズムが隆盛に入った時期である。生のままの視線、いわば「零度の視線」を探していたエヴァンスが悩んだのはふたつの点においてだと考えられる。ひとつには、雑誌に掲載された時点で写真にはキャプションが付き、またそれは記事の一部として機能するため意味が恣意的に付加される。さらに言えば、写真家の意図を離れて紙面での恣意的な意味操作も可能である。この操作は昔からメディアでは日常茶飯事のように行われている。もうひとつに、スポンサー付きの写真の場合、最初にスポンサーの意向が仮説としてついてまわる。エヴァンスはこの事に苦しみ、とりわけ、南部の白人の小作農家族の、服は破けたままで子どもにいたっては裸、という写真が都市部の大衆の持つイメージとはかけ離れていたために多くの雑誌に掲載を拒否されたことが直接の動機となって、雑誌というメディアがおのずと持つ文脈に左右されないため

に、ジェイムス・アジーとの共著による写真集 *Let Us Now Praise Famous Men* を1941年に出版する。この場合の Famous は「名も無き人々」に近いニュアンスの反語で、その背景にはソローやホイットマンたち超絶主義者の思想の影響がある。このようにドキュメンタリー写真と民族誌、さらに言えば、ドキュメンタリー写真と人類学のあいだには多くの類似性が指摘できるだろう。多くの人類学者が第二次世界大戦前、第二次世界大戦中に敵国の国民性の分析の仕事に携わっていたように、スポンサードという視点からも、ドキュメンタリー写真が抱え込む難問との類似性が見られるのだ。そもそも、エヴァンスはパリで無人の路地を撮影したウジェーヌ・アジェ（1856 - 1927）に大いに影響を受けていたが、アジェという主体が写真家として成立するのは彼の死後、写真家ベレニス・アボット（1898 - 1991）が彼の家ごとすべてを買い上げて関係者に評価を訴えかけてから以降なのである。また、ほとんどの写真がそれを掲載するメディアと不可分の関係になっている事に気付いた現代美術作家シェリー・レヴィーン（1947 - ）はエヴァンスの写真カタログのうえに複写用の無反射ガラスを置いて撮影し、エヴァンスに敬意を表して *After Walker Evans*（1981）という作品を作ったが、これこそが現代美術における、いわゆる「シミュレーションイズム」の誕生となるのである。しかし、エヴァンスもまた、当時から続き写真、組写真が、見る側に事後的に物語を作らせる力に気付いていた。さきの写真集 *Let Us Now Praise Famous Men* の出版以前にエヴァンスは、1938年に開かれた MoMA での初めての個展“American Photographs, 1938”において、写真の撮影場所や撮影時間をわざとばらばらにして展示したのだった。しかし、この試みは少しナイーブであるかもしれない。なぜなら、エイゼンシュタイン『戦艦ポチョムキン』（1925年）を引くまでもなく、映画は「モンタージュ」（編集、切り張り）であるからである。じっさい、写し取り再現することによって世界との関係を構築しようとする私達の欲望は、写真から動画へと、スチルカメラから 8mm の映画撮影機、ビデオカメラ、デジタルビデオカメラと拡張し続けている。

さて、ロックハートを紹介する際の肩書きは、現代美術作家とも前衛映像作家ともされる。彼女もまた、最近また増えつつある、これまでの分類にあてはまらないタイプの作家のひとりというわけだ。しかし、以上の指摘に加えて、彼女の作風に込められた問題意識は、むしろ人類学者ジェームズ・クリフォードの大著『ルーツ』のなかに、いくらでも見出せるだろう。たとえば、先ほどの『テアトロ・アマゾナス』で、われわれにとって「不可視の映画」でなにが起こっているかを、それを鑑賞する現地住民の表情に読み取る

うとするときに、クリフォードの次のような言葉を参照することができる。

「私はまさに「インフォーマント」という言葉に隠された、口頭から筆記へというものの語りに異議を唱えてきました(Clifford, 1986)。ネイティブが話し、人類学者が書き記すというわけです。現地の共同作業者のさまざまな書くこと／書き込みの実践は抹消されます。私自身も、「文化を書くこと」に關与する書き手と言説とを多様化しようとしてきました。～中 略～私がめざしているのは、少なくともいくらか実際上の書き手／人類学者の単一的な統制をゆるめること、そして、権力が充溢した不平等な状況下でのヒエラルキーと言説の交渉について、議論を開始することなのです。」(34～35頁)

シャロン・ロックハートが“Gosho-gaoka”という63分の映像作品を撮っていることも興味深い。『テアトロ・アマゾナス』の前駆的作品として関連付けて語られる事が多いこの作品は、1996年に日本の茨城県のアーティスト・イン・レジデンス・プログラム ARCUS のアーティストとして茨城県守谷市に滞在したロックハートが、地元の御所が丘中学の女子バスケットボール部員に振り付けをして、中学の体育館で撮影した映画である。少女期という、女性にとって社会的ポジションのうつろいやすい時期をリリカルに撮影した映像作品だが、この作品をわれわれが見る時には、図らずも、われわれは「ネイティブ」の眼から作品を鑑賞することになる。いや、この映像作品を見ることの関係において、われわれとロックハートの側を区分する「ネイティブ」という線引きが生成されるといったほうがよい。

現代美術において、作家を民族誌家にたとえた批評家はハル・フォスターである。市原研太郎が『美術手帖』の連載であげているとおり、フォスターは1996年に出版された *The Return of the Real* の六章“ The Artist as Ethnographer ”のなかで、1934年にパリのファシズム研究所でのヴァルター・ベンヤミンの講演「生産者としての作家」を引き、いかにして作家が芸術の生産手段を自分の手に引き戻し革命的労働者になるか、を問題とした。当時、ベンヤミンは、芸術という表象のなかで絶えず対立する美学と政治の關係に「生産」という第三項を加えることによって、対立が克服できると考えていた。フォスターによれば、この構図は1980年代中盤から後半に現代美術界で起こった理論とアクティビズムの問題、南アフリカに対する反アパルトヘイト運動、墮胎権の運動、エイズ差別偏見と行政の対応の遅れに警鐘を鳴らしエイ

ズに関する正しい知識の普及と患者の支援救済に向かった作家たちの運動 ACT UP! の問題と通底しているが、今回の論考ではむしろフォスターが力点を入れるもういっぽうの問題、「生産者としての作家」モデルを「民族誌家としての作家」モデルと読み替えることによって現代美術作家たちが括弧にくくっている資本主義の制度、つまり美術館、アカデミズム、市場、メディアの問題を相対化する契機となる可能性のほうに注目してみたい。

フォスターは民族誌家としての作家のふたつの重要な先例として、20年代から30年代にかけてのジョルジュ・バタイユとミシェル・レリスによる異端的シュルレアリスムの探究、40年代から50年代にかけてのエメ・セゼールとレオパルド・サンゴールによるネグリチュード運動を挙げ、現在のいわば「準=文化人類学 (quasi-anthropology)」的アプローチをする現代美術が無意識の隠された欲望をどう暴くか、その場合、「外部」また「他者」という超越的位置にあるものをどうやって「投影」するか、という難問が横たわっていると説く。ただし、フォスターは、バタイユとレリス、セゼールとサンゴール以外の従来言説に対して、たいへん厳しいコメントを多く残している。たとえば、フォスターは、フロイトが1913年に『トーテムとタブー』で語った、原始美術が現代の西欧の近現代美術の下敷きとなっているという構図を、それこそが原始主義者 (primitivist) の夢に過ぎないと一刀両断に断ち切る。そして、たしかに反射・反省は、自明のように思われていた主体の位置を攪乱させる有効な方法には違いないが、現代のやたら繊細なだけの批評の繰り返しにすぎないトラウマティックな告白調理論や、「旅行記」(travelogue) に変装して世界中の現代美術市場を回る、単なる流行としての「偽の民族誌的報告」(Pseudo-ethnographic report) がこの戦略を虚構化する、と手厳しい。

さらに、現在の流行の背景にある、ジェームズ・クリフォードの知的なコラージュである (コラージュという言葉はフォスターがここで使うのは、人類学と民族誌とドキュメンタリー映画の関係が歴史的に不可分であることを前提とした、高度な「当てつけ」であると考えられる)「民族誌的シュルレアリスム」に対する作家や美術関係者の非公式な熱狂ぶりに対しても、クリフォードへの羨望において、作家がそのテキストどおりに理解した社会を注意深く読み、形式的に社会の鑑となったと思っても、作家は固有の作家エゴを抱えているために、真にこの社会の標本とはなりえないのではないかと、または、そもそも人類学者は作家のようにコラージュをする人、記号論者、前衛主義者なのか？ という問いを投げかけ、つまり人類学者の方法は現代美術

作家のそれと違うので、作家の作る表象は人類学者の理想的なエゴの投影にはなっていないのではないか？ と言う。

このように、単なる流行としての民族誌的アプローチに注意深く警戒と留保を保ちながらも、フォスターはまだこの方法を破棄してはいない。ばかりが、精緻化のために問題点や疑問を提出しているのだと言える。

しかし、議論の前提を整理するために、ここでもう一度、クリフォードに戻ってみよう。

『ルーツ』のなかでクリフォードはメアリー・ルイズ・ブラットによる「接触領域」の定義を引用する。クリフォードによれば、ブラットは著書『帝国の眼ざし 旅行記とトランスカルチャーレーション』のなかで「接触領域」を定義している。それは、「植民地的遭遇の空間のことであり、地理的にも歴史的にも分割されていた民族が相互に接触し、継続している諸関係を確立する空間である。そしてそれは暴力的な政治や根源的な不平等、解決不能な闘争といったことの諸条件をつねに含んでいる。必然、それはヨーロッパの領土拡張主義的な視点に位置づけられる「フロンティア」という言葉とは根本的に異なる。クリフォードはそれを受け、「接触領域」とは、「地理的・歴史的な分断によってこれまでは切り離されていたが、いまやその軌跡が交差している主体の、空間的・時間的な共存を呼び起こそうとする試みである。「接触」という言葉を使うことによって、私は植民地的遭遇の相互行為的・即興的次元を前景化させることを目論んでいる。～中略～「接触」という視点は、いかにして主体が相互の関係のなかで、そしてそれによって構築されているのかという点を強調している。つまり共存や相互行為、理論と実践の連結、といったことを強調するのだが、それは多くの場合根源的に非対称の権力関係のなかでなされているのだ。」と言う。(220頁)

以上を踏まえて、クリフォードは「接触領域としてのミュージアム」という概念を打ち立て、この説明に第七章すべてを使っている。もちろん、第五章「北米西岸の四つのミュージアム」のサーヴェイもふくめて、museumが日本語に訳される際に概念の違いからふたつに引き裂かれる「博物館」と「美術館」の、その前者「博物館」のサーヴェイがいっけん多いようにも受け取れる。しかし、クリフォードが第七章で、おもにイギリスで1995年に行われた美術、音楽、ダンス、映画、会議、ワークショップなどの総合的文化プログラム「アフリカ'95」の例をあげて説明するように、問題は過去に博物館になにが収納されどう展示されたかだけに留まらず、むしろ現代のポストコロニアルな状況にもとづいた、グローバル化されたミュージアムのネットワ

ークのなかの進行形である後者の事例や意味がより強く浮上しているところにあるだろう。そして、その推移をどう分析していくかが今後課せられた課題だと言える。

ここでハル・フォスターの既出 *The Artist as Ethnographer* における、“The Siting of Contemporary Art”～現代美術の敷地割り～という節に戻ってみよう。フォスターによれば、現代美術における民族誌的転回は、ミニマリストからポストミニマリストたちへの系譜上にあると考えられる。以下はアメリカ現代美術のごく一般的な通史であるが、60年代にさかんに議論された、作家ドナルド・ジャッドの用語 Specific Object (気がかりな物体) 批評家マイケル・フリードがジャッドの作品に対して、鑑賞者(主体)と作品(客体)のあいだに「演劇的」な関係があると看破してみせた、没入性(absorption)をめぐる瞬間性と持続の問題などの議論、このふたつの例をフォスターは文中で明示していないが を踏まえたうえで、ポストミニマリズムとも言うべき「芸術の拡張」が70年代初頭に爆発的に生まれたことに触れる。それらは、根底の議論と理論を共有しながらも、ビデオアート、身体を使ったパフォーマンス、コンセプチュアルアート、またアースワークのように「その場所に特化した(site-specific)」作品と言うように、表現上はそれぞれの領域に広がっていったのである。フォスターは、とりわけ、まっさきにロバート・スミッソン(1959~1973)がドラマティックに地図作成法的な操作をアートの敷地割りに導入した事、たとえば交換可能な均質な近代空間であるはずの画廊の展示空間(詳しくは次節に述べる)に、地質調査のようにフィールドワークを行って収集した土地の石ころを並べた作品を挙げている。これは、ロバート・スミッソンの書いたサイトとノン・サイトの弁証法に関するエッセイ～実際の土地のなかに置かれている石ころは単独のものとしてそこにあるというよりは、たとえば大雨が降って川が氾濫すれば下流に流されていくなど長い時間のなかで生成変化を繰り返す。スミッソンはこのような状態を site (場所) と総称し、美術館や画廊の空間に置かれたものの状態のことを non-site (非 場所) と対立項として提示し、それを止揚しようとした事～(*Robert Smithson: The Collected Writings*, pp.152-153) と対応していると考えられる。フォスターは、他に、エド・ルツシェ、ダン・グレアム、メアリー・ケリー、ローター・パウムガルテンらの作品を挙げて、批判も加えつつ民族誌家と現代美術作家の類似を検証している。

2. 「うつわ」の問題 White Cube の自明性を疑って

そのハル・フォスターが編集し1983年に出版された論考集『反美学』は、美術と建築、ひいては文化状況全般における「ポストモダン」思潮の基底をかたちづかった一冊だが、そこに収められた建築史家ケネス・フランプトン(1930 -)『批判的地域主義に向けて』の射程は、いまだに有効であるように思われる。この論考で、フランプトンは二十世紀前半の前衛主義を回顧しつつ、今日、建築がなお批判的実践でありうるとすれば建築が前衛主義ではなく「後衛主義」の立場に立った場合にのみ可能である、と説く。後衛主義とはいかにも逆説的な造語だが、フランプトンによればこれは「啓蒙主義の進歩の神話からも、工業化以前の過去の建築形態へ回帰するという反動的で現実ばなれした衝動からも、等しく身を引き離すような」(47頁)立場を取る場合にだけ使うことができる言葉で、テクノロジーへの楽観主義からも、逆に、ノスタルジックな歴史主義や饒舌な装飾への退行からも等しく距離を置いているところに特徴がある。私の考えるところ、ここには、建築の難問を否定弁証法的に乗り越えようとする運動性が込められている。とは言っても、ふりかえれば、この本が出版された当初、私は批判的地域主義という言葉の持つ先見性をさほど理解してはいなかった。それから20年あまりたった今、好景気で建築ラッシュで世界中の意匠系建築家がこぞって仕事を受注した80年代から90年代初頭にかけての日本のいわゆるポストモダン建築のブームを通じて、あえて個々の事例は上げないものの、「テクノロジーへの楽観主義」、または「ノスタルジックな歴史主義」「饒舌な装飾」への退行を前面に押し出した多くの建築物が、2000年を待たずに、忘れされると言うよりはむしろ意図的に隠蔽され、フロイトの隠蔽記憶の例のように、公的記憶としての建築史が改編されていったと言えるだろう。そこで、いま一度、フランプトンの射程の正当性を強調してみたい。あの時期に、表面だけ装飾的に廃墟をかたどった建築の多くが実際の廃墟となった。そして、取り壊されると同時に、記憶から排除され、べつの記憶が植え付けられたのである。

近代建築における国際様式は、1920年代ヨーロッパにおいてバウハウス(1919年~1933年)などで育くまれ、海を渡ってアメリカで1932年のニューヨーク近代美術館における『近代建築』展で再度強く定義付けられる。格子に区切られ、共通の尺度を持つ単位をもって計測可能で、ミニマルで、均質性を保証された、ゆえに内容が交換可能な空間はある一定の解決を建築にもたらしたが、しかし、それを普遍的空間(Universal Space)とってしまうの

はあまりに建築史の特定の文脈、つまり、現存する権力に依拠してしまう。このことは、近代空間の理念の具現とも考えられる近代美術館の建物の構造や内部空間に典型的に見られる。つまり、はなればなれの場所にある美術館の収蔵作品は、それぞれにべつの美術館の普遍的空間を巡回し、それによって我々は近代社会に属することの恩恵を受けることができる、という論理である。我々が旅をするように、作品も旅をする。その場合、作品が旅をするための与件のひとつが美術館の展示空間の交換可能性であるというわけである。White Cube と呼ばれる均質な展示空間は、ときに、この理念の発現の場所ニューヨーク近代美術館の隠喩として固有名詞の扱いで用いられるほどである。あるいは White Wall、均質な人工光が当てられている美術館の白い壁を指してそう言う。しかし、そもそも地域には特有の気候や地勢がある。また、その地方地域で育まれた土着の文化の固有性をいかに守ることができるのか。むしろ、ミニマリスティックのひとつには収斂しない、その地域特有の建築言語を使ったほうが表現の多様性や豊穡さを保つのではないか。そこでフランプトンは、アレックス・ツォニスとリリアン・ルフエブル『格子と通路』(1981年)のなかから Critical Regionalism という言葉を救い出す。ツォニスとルフエブルは、地域主義の建築をふりかえり、それが改革と解放の運動であると同時に、他方で抑圧とショーヴィニズムの強力な武器にもなりうる曖昧なものであるとする。後者の文脈で用いられる地域主義は民衆主義運動に発達することがあり、その混乱は地域主義の素朴な側面に由来する限界を指し示している。対して、批判的地域主義こそは開かれた地域主義であり、将来のあらゆるヒューマニズム建築が通過しなければならないとする。そしてツォニスとルフエブルの言を受けたフランプトンは、「批判的地域主義」の基礎戦略が普遍的文明のインパクトと個別な場所の特色から間接的に引き出されてくる諸要素の和解にある、と説く。つまり、従来からある、単に特定の地域の土着の形式に回帰するという制限的地域主義ではなく、近代主義の合理性とその普及によって共有化された建築言語を土着と融合させる解放的な地域主義が必要であるとするのだ。フランプトンの論考のさらに卓越した視点は、この「解放的な地域主義」に、政治学者ハンナ・アレント固有の概念である、ギリシヤ時代のポリスに由来する複数の自由な言説が往来する小さな公共の場の概念、「人間の登場する空間」を重ね合わせようとする点である。

フランプトンは、スイスの建築家マリオ・ボッタ(1943-)の「土地を建てる」(building the site)という逆説的な言葉を引き合いに出す。フランプト

ンの論考が書かれた後に、ポッタは東京・神宮前の美術館ワタリウム（1990年）やサンフランシスコ現代美術館（1995年）の設計を手掛けている。建築に対する一般的な認識としては、土地の上に建物を建てるわけだが、その建物の建てられる土地と建物じたいの関係は相補的であり、建築家はその調停をする存在であるとすれば、建物に合わせて土地を建てる、という逆説的な言い方も成立する。そして、この論理を進めれば、地勢などの与件により、建物ひとつすべてが純粋な「普遍的空間」になることはきわめて難しいことになる。

フランプトンは、こう書いている。

「地域の独特な文化 それはいってみれば、地理的と農業的な意味の両方におけるその歴史である が、作品の形式とその実現とに書き込まれたのである。建物を土地のなかに「はめ込む（in-laying）」ことから生じるこうした書き込みには、多くの意味作用のレベルがある。というのもそれは、建てられた形態の中に、場所の前史、その考古学的な過去と、その後の時の推移を通じての開発と変形とを具体的に示すことができるからだ。こうした土地への重層的書き込みによって、場所のもつ固有性はセンチメンタリズムに陥ることなく表現されることになる」（57～58頁）

ただし、ここでわれわれは、歴史を単純に直線的な時間軸ととらえ近代建築の登場以前以降に分けて、現代の建築家と原初的で未分化な昔の建築者という類型的な線引きをしてはならないだろう。なぜなら、それこそがフランプトンの批判した前衛主義の害毒の側面であり、そのような行為こそが、フランプトンが引用するアレントの「人間の登場する空間」を疎外すると考えられるからである。

これに先立ち1977年に出版された地理学者イーファー・トゥアン（1930 - ）の『空間の経験』のなかで、トゥアンは「建築的な空間と認識」という章で、次のように書いている。

「建築活動とは決定する過程であり、意志を伝達し学習する過程であるとする民族誌的な研究報告はほとんどない。むしろ、たいていの民族誌的な研究報告では、小屋や村は、精神の思考力の助けなど借りずにただ自然発生的に現れたものであるかのように描写されているのであるが、

そのような描写は、どんなに控え目についても誤解を招くものでしかない。人間は何らかの生活を送っている以上は、とくに厳しい選択や決定というわけではなくても、いろいろな選択をし、いろいろな決定をしなければならなくなるものである。たとえば、遊牧民は夜を迎えるためにどこで休止して、どこで野営するかを決定する必要があるし、移動農耕民は、どこで開拓をして村を作ったらよいかを知らなければならない。これは、いわば場の選択であるが、この他に、材料と形態についての選択もしなければならないのである。」(185頁)

トゥアンも書くように、冬期に狩猟に出たイヌイットは毎年、新しいイグルー（氷雪塊の家）をつくるし、ネイティブ・アメリカンのティーピー（皮張りの円錐形のテント）は、1シーズン以上設置されたままになっていることはめったにない。そのような社会では、家族単位で誰かが建築家であり技術者である。また工場から出荷される規格化された工業製品としての建材ではなく、自然の材料を使うために建てられる家の品質や供給量はいつも同じではない。ということは、材料をよく観察し、ありあわせのもので作るという適応のための工夫が必要となる。

そして、建築家や技術者という職域が分化していないため、必然、人間のライフタイムのなかで認識と労働が繰り返されることになり、それによって作られた空間は流れる時間のなかでより豊かな空間へと変容していく。そればかりか、その構築物の伝承は、逆にひとりの人間のライフタイムにとどまらず、親子二代、三代とわたって家族のライフタイムとなる可能性さえある。「生きられる家」「経験される家」「伝承される家」である。ここで、ドキュメンタリー映画の端緒が、ハドソン湾北部のイヌイットを撮影した、ロバート・フラハティ（1884 - 1951）の『極北のナヌーク』（1922年）にある事が思い起こされるではないか。フラハティは、ナヌークを撮影するために3か月も一緒に生活をしたのだった。では、そのような空間と、近代建築の厳密で計測可能で、それを構築するための労働が専門分化している空間と、どちらが豊かだろうか。もちろん、これは近代建築の合理性や利便性をいちがいに否定する論理に直結（短絡）するものではない。

トリン・T・ミンハ（1953 - ）は、文化人類学、女性学、ポストコロニアリズムの立場からの批判理論、建築空間論などを重ね合わせ境界領域を開拓する人文学者であり、また音楽家・映像作家である。ミンハは映像作品『ありのままの場所』（“Naked Space: Living is Raund”, 1985年）で西アフリカの

住民たちの暮らしぶりを、建築と生活の調和に見出そうとする。『ルアッサン
ブラージュ』(1982年)では、セネガルの住民たちのクローズ・アップ(寄り)
の表情が多く撮影されていたのに対して、『ありのままの場所』では空間、建
造物との関係が強く意識されていて、必然、クローズ・アップのショットは
ほとんど無い。本学表現文化学科と東北芸工大と共同で開いたシンポジウム
に出席するミンハに、山形駅へ向かう新幹線の車中で学生の質問を受けるか
たちで聞いたところ、『ありのままの場所』では同一フレームののなかに建造
物、おもに家、を映し込みたかったために、引きのショットが多くなり、そ
のため、観客には印象として、インタビュー対象に対する親近感が弱く感じ
られたかもしれない、と語っていた。しかし、この作品が論拠の下敷きとす
る多くのテキストのひとつとして、既出『空間と経験』、とりわけ第八章「建
築的な空間と認識」で、トゥアンが西洋、東洋、アフリカ大陸を問わず集落
や建造物を徹底して相対化し、経験を鍵概念として行った分析の影響が色濃
く出ている。

また、トゥアンの指摘に戻って、それを、フランプトンが建築史家スタン
フォード・アンダーソンの言葉を引用して強調する Tectonic(構造学)の意
味へと読み替えていくこともできるだろう。

ここでフランプトンは美学者カール・ベティヒャーの『古代ギリシャの構
造学』を規範としながらも、暗に、十九世紀末から二十世紀初頭のアメリカ
の建築家ルイス・サリバン(1856 - 1924)の有名なテーゼ、「形態は機能に従
う」(Form follows function)を引いてきていると思われる。それは、フラン
プトンの論考にギリシャ建築の円柱が引用されるところからも類推できるだ
ろう。なぜならサリバンはシカゴ派の重要な建築家で、ビルの荷重を壁全体
で支えるのではなく柱と梁で支えるようになった「シカゴ・フレーム」方式
を採用したひとりであり、アメリカの初期モダニズム、1932年 MoMA『近代
建築』展(既出)以前のアメリカのモダニズムを支えた建築家であるからだ。
しかし、シカゴ・フレームじたい、ドイツではラーメン構造と呼ばれる。指
示す対象は同じであるにも関わらず、だ。ここでも、シニフィエとシニフ
ィアンはずれ、ふたつの建築史、あるいは建築意匠史と建築構造史が覇権を
争う。

つまり、支配的な文化史観によって制度化され固定されたスタイルとなり
アイコン化した「国際様式」を疑い、しかしその原点にまで遡り、地域特有の
地勢、気候、光、材料、建築技法までを与件に入れた合理主義が、囲い込み
や狭い意味での抵抗ではなく、開かれた言説の場としての批判的地域主義と

して、今日の美術館建築の潮流の一部をかたちづくっていると考えられる。欧米の建築思潮に敏感で、日本の現代建築における教師の役割も果たしている磯崎新（1931 - ）の作品、群馬県立美術館とその増築に、この傾向ははっきりと現れている。1974年に竣工した群馬県立美術館は、まず近代美術館の「普遍的空間」の簡潔な具現化として造られた。一部が水盤上に浮かぶ12mの立方体フレームを構造とし、ガラスと外壁のアルミパネルはそのちょうど1/10の1.2mに分割され張られている。磯崎は著書『手法が』巻末の作品自註に「うちがわに空間をかかえこむ立方体フレームは、それゆえ、美術館のメタフォアになりうるだろう」（344頁）と書いている。ところが、1998年に同じ磯崎によって増築された現代美術棟においては、天井面から取り入れられた自然光と人工光をコンピューターによって調合し、いわば自然と人工の調停による弁証法的な「均一の光」が造り出され、新たなWhite Wall（既出）が出現する仕掛けが取られているのだ。これは、フランプトンの『批判的地域主義に向けて』の次のような箇所に対応しているだろう。

「最近まで、現代のキュレーターの仕事の原則として、すべてのギャラリーに人工照明を用いることは当然のこととされてきた。そういった環境が作品から場所を奪うことになり、したがってこうしたカプセル化によって芸術作品が商品と化してしまうことは、おそらく十分認識されていなかったのだろう。それは、場所固有の光のスペクトルが作品の表面を横切ってはならないとされていたからだ。したがってここでは、ヴァルター・ベンヤミンが機械的複製の結果と考えたアウラの消失が、普遍的文明のどちらかという静的な適用からも生じてくるのがわかる。こうした場所の喪失の実践を逆転させれば、美術ギャラリーは注意深く工夫された監視装置によって直射日光による有害な効果を押さえながら、しかも展示の規模に応じてそれを取り込む光を、時間、季節、湿度等の影響に応じて変化させるようにできるであろう。」（58頁）

さて、(二)では、一、美術館に置かれる作品と美術館内部の展示空間、つまり「うつわ」と「うつわ」に入れられるものの関係 二、建築のテクニクを具現する建造物、この場合、美術館と地域・地勢の問題、までは、語る事ができた。しかし、美術館と社会空間の問題はここではまだ論じられていない。それについてはまた稿を改めて考えなければならない。

引用文献

市原研太郎「アートにとって多文化主義とはなんだったのか」(『美術手帖』2004年2月号、連載第三回)

Lockhart, Sharon, *Teatro Amazonas* Nai Publishers, 1999.

映画 ヴェルナー・ヘルツォーク 『フィツカラルド』1982年、西独、ヴェルナー・ヘルツォーク・プロダクション。

今福龍太『クレオール主義』青土社、1991年、増補判ちくま学芸文庫、2003年。

Evans, Walker & Agee, James *Let Us Now Praise Famous Men* Violette Editions, re-print 1988, (first published in 1941).

ジェイムズ・クリフォード 『ルーツ』2002年、月曜社。毛利嘉孝ほか訳。(Clifford, James *Routes, Travel and Translation in the late 20th Century* Harvard University Press, 1997.)

Foster, Hal *Return of the Real* The MIT Press, 1996.

Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings* University of California Press, 1996.

ジグムント・フロイド「トーテムとタブー」(『フロイト選集6』人文書院所収、初出1913年)

ケネス・フランプトン「批判的地域主義へ向けて」(ハル・フォスター編『反美学』室井尚、吉岡洋訳、勁草書房、1987年。)

磯崎新『空間へ』美術出版社、1984年。

イーファー・トゥアン『空間の経験』山本浩訳、筑摩書房、1988年。(ちくま学芸文庫所収)(Tuan, Yi-Fu *Space and Place* the University of Minnesota Press, 1977.)