

『廃墟としての未来都市』 ー広島が消滅が現代アートのテーマになるー

エリカ・コルナリ

はじめに

1968 年の第四回ミラノ・トリエンナーレという展覧会に参加した世界中の建築家やデザイナーの中には、日本人の新磯崎もいた。彼が展示した作品は『エレクトリック・ラビリンス』あるいは『電氣的迷宮』というインスタレーションだった。最近、2002 年のカルスルへ（ドイツ）での展示をきっかけに、その作品が改めてイタリアでも展示されたので、私もトリノ（イタリア）でみることができた。作品のテーマは、広島
の破壊を中心に、戦後の日本における復興時代の思想の批判だった。建築の分野から、
社会の問題まで触れ、現在も再制作されたので非常に刺激的な作品であり、それを中
心として日本の戦後と現在について考察したいと思う。

まず、作品の短い説明。

『電氣的迷宮』は二つの部分に分けられる。一つは、十六枚の湾曲したプレキシ・
ガラスのパネルを配置して造った迷路だ。パネルの上には、江戸時代に描かれた小野
小町の九相図¹や北斎の妖怪版画、広島の被爆者の死体の写真が貼られている。入場者
がそこを通るとパネルは回転する。そして、そこを通り抜けると、映像が投影されて
いる壁にたどり着く。その映像は、原爆直後の広島の風景の上に未来の建物にもう一
度起こる破壊の図をコラージュしたものだ。



電氣的迷宮

¹ 肉体への執着を断ずるために人間の死骸が腐敗するのを観想する。

無意識のうちに日本を表現する

展覧会の主催者側は自分たちの国と関係のある作品を求めなかったし、磯崎も「日本」を表現しようというつもりはなかったのだが、彼の言葉によると、「無意識のうちに」¹「日本」を表してしまった。彼が関心を持っていたのは、当時の日本都市の空間の発生を「生成と死滅の循環」²という「過程」として説明することだった。その考えは広島原爆による破壊の体験に由来しており³、60年代のユートピア的な未来都市計画に対立するものである。しかし、その上に、「過程」という概念そのものが、日本の思想に深く根ざしており、西洋的な「構築」主義とも反立する。安定した形で、永遠に向かい、モノを建てるという西洋の建築や都市の理念に対して、日本では崩壊や消滅、つまり「流れ」というコトが支配してきた。だからパネルに貼られていた画像・図像はすべて、日本的なものなのである。その「過程」、「流れ」の重視された例として、磯崎は『平家物語』（盛者必衰）や『方丈記』（行く河の流れ）という中世の作品、また俳句や詩を挙げ、そこに描かれた「枯れかじけた」⁴風景を現代において表す光景として次の三つを挙げている：戦後の焼け跡、大学を占拠した学生のバリケード、阪神淡路大震災。その三つが、磯崎の表現活動に現れる：最初のものは「エレクトリック・ラビリンス」で扱われた。二つ目は1968年のトリエンナーレの「状況」であり、三つ目のものは1996年にヴェネジアで開催されたビエンナーレの日本館のテーマとなった。

廃墟論

その三つの「枯れかじけた」風景は、磯崎の論の中で「廃墟」というイメージとなり、60年代からこの言葉は彼の企画や書き物の中心になる。つまり、未来のイメージを提出しようとしていると、『断片、溶融、変形、異形』⁵という未完成、絶えざる変化を表す言葉が思い出される。それはなぜかといえば、現在はバラ色だが、子供の頃の戦争に関わる光景は忘れられないからだそうである。戦争の跡の日本は成長の時代

¹ 磯崎新、『建築における日本的なもの』、新潮社、東京、2003年、92ページ。

² 同書、92ページ。

³ 磯崎新は広島人ではないけれど、瀬戸内海に面した四国の町に生まれ育ち、近くの広島が原爆で破壊された時、強い印象を受けたそう。また、第二次世界大戦の時期に少年だった彼の世代は、日本中で破壊された光景を見たと言える。

⁴ 室町末期の宗祇という連歌師からの引用。

⁵ 磯崎新、『廃墟論』、鹿島出版会、東京、1997年、313ページ。

を迎え、前進することに意を注ぐ建築や都市計画が生まれるのだが、磯崎はそのようなユートピアの虚構、幻想をわかり、その考え方に従うことは疑問を抱く。

「廃墟」という概念は、磯崎も説明するように、西洋に関わっており、「かつてあった事実の断片を確証として伝える」¹ということの意味する。優れた建築物の設計において時間の進行を止めるというような感覚は西洋で生まれたものであり、日本の伝統の中に記念建造物の例はあまり見られない。少し深くに考えてみれば、それは「建築」の概念そのものに原因がある。西洋では、理想な建築といえば純粋な幾何学に基礎があり、完成した、完璧な人間の秩序を象徴する。人間的な論理の表現だから、潰れて廃墟になっても人間の論理は完成した形を分けることができる。

「ペルガモン遺跡に立って（中略）わたしが日本の古代都市との関係で感じたのは、第一には石で作った建造物ですから、日本のような木で作った遺跡と違って、たいへんよく残っていて、見応えがあるということでした。」²

上の引用に述べているように、西洋の石臓物は風化に強く、廃墟として残れるが、日本の木造建築は風化しやすく、多くの建築の素材となった物質は残らない。その「もろい」建築が好まれたのは現実的な理由があつてなのか、思想的な理由があつてなのか言えないだろう。両方の条件が互いに影響を与えて合って、廃墟のない伝統を作ってきた。日本に残っている昔の建造物の多くは復元されたもので、少数のものはちゃんと保存できているが、廃墟はほとんど見られない。西欧文明では、建築は時間に負けないように建てられており、破壊を受けてもそのまま残し、自然に起こる消滅との戦いの象徴になる。日本の復元や取り替えの習慣は「流れ」に従っていることを示し、建てる前からその建築物が一時的なものであることが意識されている。

磯崎の「廃墟」の概念は、もちろん西洋の歴史観からとられているが、ここではそれを反転させて使っている。というのは、過去の建築の廃墟ではなく、昔どうだったかを想像させず、その反対に、「未来の廃墟」は未来に起こる絶滅を象徴する。廃墟は、現在に残っている昔の光景として、現在の観察者に当時の栄華を思い出させる。逆に、未来の廃墟は現在の事実の避けられない消滅の運命を思い出させる。

日本の「都市」とはどんなものか

たびたび言及する「日本の都市」、「現代都市」のイメージについてここで説明して

¹ 同書

² 狩野久、『都の成立』、東京、平凡社、2002年、112－113ページ。

おきたい。

「イタリアの山岳地帯に散在する中世都市は美しい。しかし、時間が静止している。物事の中に“動き”を与える、“断層”、“ずれ”、が存在していないからだ。」¹

「混乱」が日本の現代都市の特徴であると論じた建築家篠原一雄は、このような言葉でヨーロッパの都市と日本の都市を説明する。戦争の後、日本には昔の都市がほとんど残っていなかったので、秩序や均質性のない形で都市が成長して行った。しかし、これは戦争のせいとばかりは言えないであろう。建築評論家伊藤ていじによると、

「我が国にはそうした別種の空間意識が育てあげられていて、それがすこぶる現代的にさえみえるからである。その別種の空間とは、物体ではなくして運動によって規定される空間である。私はそれを界限空間と呼ぶ。」²または、「幾何学的規則性をもった都市パターンは、それ自体完結したもので、新しい形態的機能的変化を拒否する。」³

つまり、日本の都市空間は建物を並べたものではなく、あらかじめ決められた秩序には従わず、むしろ、人々の動き、或いは流動や集まりによって形成される。固定されていないため、「静止」しておらず、変化に対応しやすい。だから、そのような空間に時間の「断層」が現れる。しかし、それはどのように理解できるのだろうか。

未来の廃墟と未来のユートピア

ところで、何故磯崎はトリエンナーレの展示のため「廃墟」という概念を選んだのか。前にも述べたように、勿論彼の戦争の経験と関係あるが、これは当時の状況とも関わっている。トリエンナーレのテーマは『グレート・ナンバーズ』というテーマだった。だから、磯崎が最初考えたのは、ただ戦後の「大都市」を扱い、そのために諸都市計画をいくつか展示することだった。「大都市」は、彼にとって、当時出現し始めた現代社会の「量」を代表するものだった。しかし、六十年代に普及した都市計画はほとんどが楽天的で、未来を信じる「ユートピア」だった。そのような考え方を表現する建築運動が「メタボリズム」という運動だった。そこで選ばれた名前も示すように、そのグループの原理は「新陳代謝」という概念であり、その建築家たちの都市

¹ 篠原一雄、建築文化、504号

² 伊藤ていじ、日本デザイン論、鹿島出版会、東京。176ページ

³ 伊藤ていじ、日本デザイン論、鹿島出版会、東京。186ページ

を見る視点も「過程」や「成長」を中心にしていた。それは、磯崎にも共通点するが、メタボリズムの視点では、その耐えず繰り返している消滅と成長の過程は前進であり、未来であり、その上もなく楽観的だった。たとえば、その運動の一つの提案は「スクラップ・アンド・ビルド」ということだった。それは、古くなった設備や建物、あるいは建物の一部分を廃棄し、新しいものを設けるという方式だったが、高度の成長の時期で、高速で絶えず建て替えるということになる。前述べた「過程」と連想しているが、メタボリズムの建築家たちは成長の過程は「自然的な」現象というのに、実はその都市の像は不自然で凄まじいほどの環境である。だから、いろいろな可能な説明の中で、『電氣的迷宮』のパネルに貼ってある恐ろしい画像の群衆は大都市の混沌のイメージとも言える。しかし、そのような大都市は当時に前進的な未来の風景と見ていた。そのような考え方は、当時の社会、経済の状況にぴったりだった。苦しい戦争の後の復興の時代には、未来に対して楽天的な視点しかあり得なかった。だから、磯崎は廃墟を展示し、当時の体制や一般的な考え方に対して疑問を呈そうとする。成長、復興の過程においては、消滅の後すぐ、すべてが再生され、廃墟の見える停止の期間はない。従って、記憶にも残りにくく、未来に起こりうる消滅も考えない。『電氣的迷宮』で、そのような考え方の批判は極端に表現されている。パネルに浮かんでいる恐ろしい妖怪と死体が、混乱の状況で現れ、高密度の現在都市環境を示し、実際その前進の象徴の中にも死の存在を感じさせる。磯崎の「未来の廃墟」が意味するのは、過去の記憶を残すだけでなく、未来も想像しようということだ。「未来は廃墟である」という仮定は、ただの破壊主義的な考えと理解するのではなく、むしろ、あまりにも楽観的な考え方に対して、もっと深く現在も未来も自覚しようという問題提起と解釈できよう。

占拠されたトリエンナーレ

前に述べたように、『電氣的迷宮』が最初に展示されたのは、1968年のミラノ・トリエンナーレだったが、その初日、学生の「革命」活動により会場が占拠され中止になった。この事件は、「芸術」そのものが批判されたことで、磯崎だけではなく、このイベントに招待されたすべてのアーティストたちに大きな衝撃を与えたが、他方、これも「破壊」の光景となり、廃墟が繰り返すことを証明した。これこそまさしく、磯崎が表そうとした「廃墟」の実体化だった。実際に、そのような事件はイタリアに限らず、実際は日本も含め、世界中で起こったが、そのような運動を呼び起こした一つの原因はベトナムの戦争だった：日本の未来は「バラ色」に見えていたが、破壊と消

滅は広島で終わらなかった。その後も世界中で繰り返した。革命運動によって生じた「廃墟」の風景は戦争を起こす社会制度を批判すると同時に、「戦争」そのものを象徴した。

最近改めて展示された時は、『電氣的迷宮』は当時と全く同じように再現されたが、1968年の占拠事件でさらに意味を増し、当時の悲劇的な状況とも切り離せなくなった。そして、作品には日本、特に広島と関係のある光景しか使われていないのに、その普遍性がはっきりした。

『電氣的迷宮』で使われた日本美術の要素

磯崎の作品においては、日本の伝統的な美術の要素が二つのレベルで見られる。一方は内容のレベルで、他方は表現のレベルである。

彼が『九相図』と妖怪の版面を選んだのは、その二つは被爆者の写真が表現する「消滅」と「恐怖」の感覚を象徴するからだろう。『九相図』は、小野小町の死骸が腐敗するまでの9段階が描いてあり、仏教で、肉体への執着を断つために表された図である。意図的に不愉快な光景が選ばれているのだが、その目的は見る者を怖がらせることではなく、深く考えることによって生の苦しみを乗り越えることである。そして勿論、これも消滅の過程を表している。しかし、妖怪の絵はまったく意味が違う。それは「消滅」の概念とあまり関係がない。『九相図』と違い、現実には存在しない想像された光景で、その主な目的は恐怖を感じさせることである。従って、この二つの絵画を被爆者の写真と並べて見せると、意味がはっきりする：昔自然の過程として認識された死は、今、その原爆投下後の風景の中で、想像された恐ろしい光景よりずっとひどいものとなる。それは、原爆も妖怪と同じくそれがどんなものか分かりにくく、結果が予想できないものだからだ。そう考えれば、『電氣的迷宮』の一つの意味は、やはり「消滅」という概念のとらえ直しともいえる。

見せ方においても、磯崎は日本的な方法を使っていると言える。オブリスト¹が説明するように、パネルに貼られた図像は「間」の原理を考え合わせている。というのは、絵巻物や屏風絵と同じように、二つの図像、風景の間にはっきりした境界はない。つまり「無」しかないと言える。浮世絵の妖怪も九相図の死体も原画ではちゃんと場面の中に置かれていたが、ここではその輪郭線で切りとられ、パネルの鏡のような表面

¹ Hans Ulrich Obrist, *Iconoclash* という展覧会のウェブサイト：
[http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$17](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$17)

に浮かんでいる。この方法は、例えば『洛中洛外図』に見られる金雲の役割と似ている。しかし、ここでは図像の間に雲ではなく、ただパネルの鏡面があるので、その「間」に見えるのは自分のおぼろになった、ゆがんだ姿だ。それは、鑑賞者に与える印象を強める働きを持っている。妖怪と腐敗してゆく死体が浮かんでいる同じ面に自分の姿を見ると、悲劇の中に取り込まれていくような感じになる。また、その「間」は図像を繋いでいるとも解釈できる。もし、その図像が原画の境界のある場面であれば、ただ関係の薄い風景の連続と見られる。しかし、『電氣的迷宮』のパネルでは、妖怪と被爆者、死体はすべて同じように背景のない鏡面に置かれる。それぞれ悲劇から取られたものだが、どれがどれと区別できず、秩序のない空間で混じり合い、一つの恐ろしい風景を生じさせる。



電氣的迷宮の中で使った画像： 空想図絵

再現された『エレクトリック・ラビリンス』

2002 年から 2003 年にかけて、『電氣的迷宮』は日本とヨーロッパで合わせて五回改めて展示された：『イコノクラッシュ』というカルルスルヘ（ドイツ）での展覧会、大阪キリンプラザと横浜の赤れんが倉庫で行った『EXPOSE2002__夢の彼方へ』展、オポルト（ポルトガル）、トリノ（イタリア）。最後の二つの会場では、この作品は、再制

作されたことをきっかけに単独に展示されたが、ドイツと日本では他のアーティストの作品と並べられたので、それについて考察する。

「イコノクラッシュ」という言葉は、「アイコン」＝「偶像」と「クラッシュ」＝「争い」、または「物がつぶれる音」を合わせて作った言葉である。もちろん、「イコノクラスム」（偶像破壊）とよく似ているが、学芸員たちが展示しようとしたのは、その偶像破壊の意志ではなく、人間と「偶像」の間の闘争で、矛盾する関係そのものだった。

『電氣的迷宮』が選ばれた理由ははっきりしている。まず、パネルに貼られた像は入場者に調和を感じさせない。それどころか、大都市の数え切れない看板やテレビ画面のイメージのように人間をまごつかせ、人間と対立する。さらに、磯崎の作品は偶像を破壊する行動そのものである。磯崎は具体的なプロジェクトの例を使って、それらが前進のイメージを表現したことを批判している。

大阪の『夢の彼方へ』展は、1970 年に行われた万国博覧会、EXPO'70 を批判的に見直す展覧会だった。当時の未来のイメージを「未来人」として再考するため、磯崎とヤノベケンジ¹の作品を展示した。二人のアーティストは世代が違うが、二人ともその時代の影響を強く受けた。1970 年の大阪万博は日本の戦後経済の高度成長の証明となるだけでなく、アジアで初めて開かれた万国博覧会だったため、その印象は強く、象徴的な価値があった。

磯崎は、今まで『電氣的迷宮』しか挙げなかったが、その作品と矛盾する位置にあるともいえる、大阪万博の「お祭り広場」に置かれたいくつかの装置を担当している。

「矛盾する位置」と言ったのは、万博が「来るべき輝ける未来」²を表現したからだ。その装置の中には、「デメ」というロボットもあった。それは当時少年だったヤノベケンジに強い印象を与た。彼の作品はよく「ロボット」を使う。しかし、その二人が表現／鑑賞した未来のイメージはすぐ潰えてしまった。大阪万博の装置は現実に解体された後、日本の経済と技術はさらに進歩するが、逆に、いろいろな問題に直面することになった。それが、『電氣的迷宮』で表現された恐怖だった。「輝ける未来」という夢はただの幻想だったのである。

「あらゆる理性的な構想や論的な計画が、人間の非合理的で、衝動的な情念とで

¹ 1965 年大阪府茨木市生まれ、京都市立芸術大学で彫刻を専攻し、同大学院美術研究科修了。1990 年キリンアートアワード最優秀作品賞を受賞し、その後、4 年間でドイツで過ごした後、ガイガー・カウンターを搭載したアトムカーとアトムスーツをひっさげ「ルナ・プロジェクト」を展開。97 年にはアトムスーツを着てチェルノブイリを訪問、帰国後 98 年には個展『史上最大の遊園地』をキリンプラザ大阪（キリンアートスペース原宿、三菱地所アルティウムを巡回）で行った他、企画展『日本ゼロ年』（水戸芸術館）、『ギフト・オブ・ホープ』（東京都現代美術館）他、多数出品。現在、国内外で高い評価を得ている、京都在住のアーティスト。

² さわらぎのい、<http://www.kirin.co.jp/active/art/kpo/newsrelease/text/200209.html>

もいうべきものに、結局うらぎられ、くつがえされてしまうという、計画概念に内在する二律背反を指定すること。」¹

磯崎はこのような言葉で自分の作品のテーマを説明するが、それは、彼の視点が宿命論的ではなく、人間の非合理性にその原因があると考えていることを示し、戦争というテーマをすぐに思い出させる。それに関して、次の言葉は特に興味深い。

「明るい復興計画は、戦争との共犯関係を結んでしまう。建設のための破壊になるからだ。」²

それは極端な考え方で、異論があるかもしれないが、大阪万博の曖昧な意味を理解するにはピッタリだ。このテーマに対してとった磯崎の行動はもちろん二面的なのだが、彼も説明するように、それはその時の建築家、もっと一般的に考えればアーティストの問題だった。

同じ『夢の彼方へ』展は、大阪の後で横浜でも開かれた。その展示では、『電氣的迷宮』は一つ面白い変更が加えられた。パネルのいくつかの映像に、9・11のグランド・ゼロや宮本隆司が撮影した阪神大震災の写真も追加されたのだ。特にグランド・ゼロの映像の付き加えは興味深いと思う。それも非常に象徴的な価値を持つ建物であり、それも「安全」や「権力」の幻想を表現していた。しかし、パネルの上では、このような悲劇的な風景を並べたり、重ねたりする。新しい映像の追加はそういう意味だ：広島は最後ではなかった、今日の破壊は最後ではなく、恐怖の迷宮はいつまでも広がりだ。

最後に、『エレクトリック・ラビリンス』には今まであまり触れなかった側面もある。現在の鑑賞者にとってはそれほど驚くべき事ではないが、色々工夫をこらしたその作品は当時現れ始めたメディア・アートと見られていたのだ。しかし、それは単なるインスタレーションとしてではなく、ある種の建築とも定義できる。ただ、「メディア」ではなく「ソフト」と言ったほうがいいかもしれない：「ハードとしての建築が物理的な壁をつくるのに対し、ソフトとしての建築は“応答場としての環境”を生む。形ではなく、状況の発生する場所。」³

『電氣的迷宮』ではこのような概念はまだ直観としてしか現れていないが、それもこの作品の一つの可能性を開いている。それは、そのパネルで作られた迷宮は「幻覚としての環境」となるからである。そして、当時の一般的な都市のイメージを批判すると同時に、ある意味で現在の都市も表現している。60年代の未来のイメージは何より

¹ 五十嵐太郎、『戦争と建築』、東京、晶文社、2003年、163ページ。

² 五十嵐太郎、『戦争と建築』、東京、晶文社、2003年、166ページ。

³ 五十嵐太郎、『戦争と建築』、東京、晶文社、2003年、172ページ。

も科学技術に基礎を置いたが、それは、ロボットや巨大な機械であり、破壊し、作り直される物体だった。しかし、現在の都市のイメージは物理的な建物ではなく、むしろ、溢れる音や光、情報が作る一時的な環境であり、「バーチャル」ともいえる。

ヴェネチア・ビエンナーレ 1996

1996 年、ヴェネチア・ビエンナーレの日本館ではまた「廃墟」のテーマを扱っており、『電氣的迷宮』との関わりが深かった。日本館の理事は磯崎だったが、写真家の宮本隆司¹、建築家の宮本佳明、石山修武はインスタレーションを製作した。

作品は、ビエンナーレが開かれる一年前に起こった阪神大震災の風景を再現していた。日本館の外では 12 体の消防士の人形が入場者を迎えた。中には、壁に宮本隆司が撮った地震の跡の写真が貼ってあり、床は瓦礫で覆われていた。その風景に被せて、震災当時のテレビ・アナウンスや被災市民の声が流された。電話機もあり、その受話器を取ると多言語の報道音声聞こえる。

特に意味深いのは、床に置かれていた瓦礫が震災現場からヴェネチアまで運んだものだったことである。それを考慮すれば、この作品の主な目的は「記憶を作る」ことであるとも言える。実は、自分の家も被害を受けた宮本佳明の最初の考えは、瓦礫を集めて神戸に震災のモニュメントを作ることだったが、それは許されなかったようだ。だから、ヴェネチアの展示はその希望を実現する機会となったと言える。以前は「再現する」と言っていたが、「表現する」と言った方が正しいかもしれない。作者もはっきり言っていないが、再現することは、震災という災害で起きた問題を表現することでもあった。例えば、電話機が置かれた意味は、そのような大きな災害が起こると、現在大切にされている「コミュニケーション」もできなくなり、混乱しかなくなるということであろう。

『エレクトリック・ラビリンス』との関わりは、そのような廃墟の批判が持つ役割について語る磯崎の言葉から理解できる。彼によると、この作品の批判的意味は以下のようなものである。震災に対して最初示された政策は、できるだけ早い再建でしかなく、宮本佳明が要求した「記念」の精神など表現されるわけがなかった。もちろん被害の後の再建は早いほうがいいのだが、宮本の言葉によると、その時行われたのはただ表面的に修復しようという作戦だったようだ。このような再建を批判した日本館

¹ 1947 年東京に生まれ。住宅雑誌等のために建築写真を撮る傍ら、バラックやホームレスの段ボール住居などを被写体とする。

も最初強く非難されていた。ただ廃墟の風景を見せるだけで、破壊の後に求められる具体的なプロジェクトを何一つ出さないなんて、「建築」ではないと言われた。各国がさまざまな展示をする中で、日本だけが計画を見せなかった。しかし、その時、宮本のように「記念」することの大切さを感じていた被害者は多かったようだ。復興や再建を計画する前に、その被害が人間の精神に与えた衝撃も表現すべきであり、その役目を日本館が果たすことになった。

そして、現代都市もう一つの批判すべき点は、「記号で造られた都市」であることのように。前に述べたように、現代都市は、建物よりもその表面、光、音で造られた環境であると説明されることがある。極めて非物質的で、実体のない都市のイメージだ。特にハイテクの国、日本にはそのイメージが強い。しかし、地震のような災害が暴くように、そんなものはただの幻想である。光輝く表面の下には現実としての物質がある。輝いてなどいない現実がある。

最後に、ビエンナーレのテーマ『地動計としての建築家』への批判がある。「地動計」という隠喩には、未来への傾斜が見え、未来を現在において表現できることを意味している。しかし、巨大な被害に対してはどんな未来の表現も、特によく見られる流行のプロジェクトは、価値を失う。未来が造れるというのも幻想である。

私はここでもう一つのことに注目したい。『電氣的迷宮』と比べ、同じ廃墟の風景を扱ってはいるが、廃墟の原因は全く違う。前に述べた磯崎の言葉では、『エレクトリック・ラビリンス』の意図は、人間は非合理的なこともするので、計画を立てても、必ず失敗する、という批判にあった。しかし、阪神大震災の場合、消滅の原因は人間ではなかった。それを考えれば、もちろんヒロシマはずっと恐ろしいということだが、ここで扱っているのは災害の後／跡である。「復興」というのは忘れてしまうことなのか、それとも記念なのか。そして、「人工の構築」は災害に耐えられるのか。耐えようとする努力にどんな意味があるのか。

終わりに

このレポートで扱った作品のテーマを総合すれば、「記念」と「忘却」の対立といえる。西洋人の目には、日本の「廃墟のない」伝統が不思議と見え、それがどのような思想によってか、原因や意味を考え始めた。日本の「歴史の記念」のあり方を考えてみれば、古い習慣などがよく守られているように、都市や建造物も「昔のまま」に保存されている。しかし、それらは「過去」になるのではなく、現在も生きている物と見られている。建物そのものより立て替えの行事の方が大切にされている伊勢神宮が

格好の例である。生命の流転、輪廻のような仏教の概念に基礎を置くともいわれ、自然の周期との密接な関係も説明されている。しかし、本論で説明したように、磯崎が論じた「未来の廃墟」の意味を考えれば、日本に「廃墟のない」、「記憶がない」と考えるのは誤りである。

ここに扱った作品がきっかけとなって、ヒロシマなど、「廃墟」に関わる思想は批判され始めたようだ。しかし、よく考えれば、この問題はそれほど単純ではなく、もっと入り組んでいるとわかる。「廃墟のない」伝統が戦後の復興と繋がり、楽観的な前進の思想と考えられてきたのだが、少し前から、惨事の記録と未来に起こる消滅の警告として、アーティストたちは「廃墟の風景」を提出し始めた。阪神大震災との関わりははっきりしているが、それまでに、特にいわゆる“ポップ・カルチャー”（漫画やアニメ）に「終わり」、「廃墟」、「破壊」の風景があふれていた。それは日本だけではないが、日本では特に問題として強く感じられたようだ。何もかもがあつという間に変わり、とどまることのできる物などないとさえ言われる状況の中で、記録、記念する必要がいつそう強く感じられているからではないだろうか。

参考文献

磯崎新、『間と瓦礫』（建築における「日本的なもの」、83－105 ページ）東京、新潮社、2003 年。

森川嘉一郎、『電氣的迷宮のフォトコラージュ』（20 世紀建築研究）、東京、I N A X、1998 年。

五十嵐太郎、磯崎新、榎木野衣、ヤノベケンジ、『大阪万博と未来都市の廃墟

「EXPOSE2002」展をめぐって』、

www.kirin.co.jp/active/art/kpo/art/exhibitions/2002/expose_symposium.pdf

磯崎新、『廃墟論』（空間へ、309－325 ページ、初出一覧：建築の黙示録、平凡社、1988 年）、鹿島出版会、東京、1997 年。

磯崎新、『占拠されたトリエンナーレ』（空間へ、430－438 ページ、初出掲載誌紙：建築文化 1970 年 1 月号）、鹿島出版会、東京、1997 年。

五十嵐太郎、『戦争と建築』、東京、晶文社、2003 年。

磯崎新、『エフエメラの美』（見立ての手法。日本的空間の読解）、東京、鹿島出版会、1990 年、188－190 ページ。

伊藤ていじ、日本デザイン論、鹿島出版会、1966 年

八束はじめ、吉松秀樹、メタボリズム：1960 年代日本の建築アヴァンギャルド、東京、INAX、1997 年。