

首都大学東京大学院
都市環境科学研究科 建築学域
2019 年度修士論文

現代建築デザインに見られる
「キッチン」の展開と昇華

18852537 西村 和起
指導教員 小林 克弘

目次

序論		
0 - 1	背景と目的	-2
0 - 2	論文構成について	-7
第一章	ポストモダンにおける芸術と建築について	
1 - 1	ポストモダンの状況認識	-9
1 - 2	美学上のポストモダンとキitchュ	-12
1 - 3	建築と彫刻の意味論的考察	-16
1 - 4	建築と大衆芸術表現のトポロジー的考察	-23
第二章	キitchュに関しての集成	
2 - 1	キitchュ論の歴史と受容態度の変遷	-30
2 - 2	キitchュ論の体系	-36
2 - 3	キitchュ生成のメカニズムと社会的構造	-39
2 - 4	キitchュの性質と効用	-43
2 - 5	結語：キitchュ論の初期から現代まで	-44
第三章	建築についてのキitchュ要素	
3 - 1	象徴的あるいは表現的形態	-46
3 - 2	意匠陳列型	-49
3 - 3	装飾的誇張表現型	-51
3 - 4	構造内容の模擬	-52
3 - 5	機能包摂型	-54
3 - 6	構成過程に見られるキitchュ的態度	-56
3 - 7	結語：キitchュ的デザインの判定	-58
第四章	キitchュ的デザインを用いた現代建築	
4 - 1	現代建築におけるキitchュ程度の高い作品	-61
4 - 2	頻度の傾向	-65
4 - 3	考察と結論	-67
第五章	総括	
5 - 1	「キitchュ」からの展開	-70
5 - 2	まとめ	-74
参考文献		
付属資料		

序論

0 - 1 背景と目的

- I. 「キツチュ」という言葉について
- II. 類義語との分別
- III. 既存の研究との関係について
- IV. 研究目的
- V. 「昇華」という言葉の理解に向けて

0 - 2 論文構成について

0-1 背景と目的

I. 「キッチュ」という言葉について

本論文の題目にある「キッチュ kitsch」とは、本来「かき集める、寄せ集める、塗りたくる」といったような意味で、美術批評上にこの言葉を定着させたのは、1939 年の批評家クレメント・グリーンバーグ（1909-1994）による論考「アヴァンギャルドとキッチュ」であることは認知されていることである。ここでは当時の前衛芸術（アヴァンギャルド）に対する後衛芸術（リアガード）として、前衛を説明するために出てきた低俗文化・二流文化を担った言葉として登場している。しかし、それから 70 年後の 2009 年に発行された世界大百科事典第 2 版で、キッチュは以下のように解説されている。

「まがいもの、俗悪なものの意。消費社会の発達に伴いその概念は拡大され、美と醜の二分法では分析し尽くせない複雑化した大衆文化の美的現象を包括的にさす言葉として使われるようになった。キッチュという言葉は、品物の形をさす場合もあれば、人間と物との関係を意味する場合もあって、必ずしも定義しやすい概念ではない。しかしキッチュは、ブルジョア社会のどんな地域、どんな文化にも生じる普遍的な現象であり、繁栄する社会でしだいに主役のにし上がってきた凡庸な人間の美的態度、生活術と結びついている。」

このようにモダニズム期に提出されたキッチュという概念は、歴史とともに変容し、ポストモダンを経験して再認識され、意味が大幅に拡張していったのである。言い換えると、キッチュが潜在的に持っていた性質・構造が、時代とともに変わっていく受容のされ方とその使用方法（制作）を刺激し、さらには美術評論上の価値判断を変化させていったということである。上記引用解説の最初の 3 行は、グリーンバーグが提出した内容に比べて、ポストモダンにおいて行われたキッチュの再認識をよくあらわしており、その変遷は芸術運動や思想を巻き込み随時変化しているため、現代においても多分に追究する価値があると考ええる。

アブラアム・モル（1920-1992）によると、キッチュという言葉が使われはじめたのは 1860 年代のミュンヘンであり、狭義では「古い家具を寄せ集めて新しい家具を作る」という意味であった。この kitsch という語の由来についてドイツ語の語源辞典では、「19 世紀の後半に作られた語であり、くだらない物、粗悪品、俗悪趣味といった意味であるが、方言としてのみ用いられた kitschen という動詞の一部分であると考えられる。」とある。kitschen という動詞は、塗る、塗りたくる、かき集める、なでつける、ツルツルする、ふっ飛ぶといった意味で、擬音語として発生したものと考えられている。また独和大辞典は、kitsch の語の原義として streichen を挙げて

いる。streichenは主に「塗（りつけ）る」という意味であるが、自動詞としての比喩的表現上の意味では「～にこびへつらう、～の機嫌をとる」といった意味合いになり、大衆へ迎合するという意味を表現することができる語源を持っていることがわかる。

以上のことから、キッチュは「作品が消費される場（認識される場）において、もともとの作品のあり方が認識のされ方によって新たに意味付けされ、それに呼応した作品がまた新たに制作されるという、いわば大衆に迎合して作品に含まれている美的効用を狙ったあらゆる物的な虚飾のことを意味する。」とここで一度仮に定義しておく。

II. 類義語との分別

キッチュという歴史的に意味が拡張されてきた用語には、その性質上、同じく不確定的な類義語が存在するように思われる。本論に入る前にそれらとの決別を図っておく必要があると考えたためここで触れておく。類義語と思われる主な他の用語は「パスティーシュ」、「パロディ」、「オマージュ」であり、それぞれキッチュと重複する意味合いの要素と相違点を持つ。以下でそれらの関係について述べる。

パスティーシュは仏和辞典を見ると「①(文学・美術作品の) 模作：模倣；贋作；パロディー②(あるジャンル、時代の) 流行を追った凡作（駄作）③[音楽] 他の作品から寄せ集めて作った継ぎはぎ曲」とあり、寄せ集め、あるいは既存部分の羅列、また流行に則ったそれらの選択において、グリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」で述べたピカソ（前衛）とレーピン（キッチュ）に対応させた際の、後者と類似することが分かる。時代の流行に従うことや、いわゆる名作の模倣は、それに伴う大衆からの受け、即ち消費を促す狙いでありかなりキッチュに接近する。しかしキッチュの意味が含む範囲は作品制作の過程のみならず消費者の心理や社会構造にまで多岐にわたり、このなかではパスティーシュはひとつの手段であることが分かる。またこの手法は一見「コラージュ」と見られるかもしれないが、コラージュにおいてのあらゆる“断片”の使用は意味を持つ場合もあるが、パスティーシュより抽象的（一般的で即物的）なものであるのに対し、パスティーシュは具体的な作品を引用するという違いがあると言える。注目すべきは①の意味の中に「パロディ」があるということで、パスティーシュとパロディは通底している。そこにおける差異は、パロディが他に含んだ要素「笑い」と「(政治) 批判的な態度」によるものである。パスティーシュは基本的に無批判的であり、この「意味を削ぎ落とした既存の使用」はポストモダンに接続する。思想家のフレドリック・ジェームソンによれば、

「パステイシュとは、確かにパロディと同様に、特異なあるいはユニークなスタイルを模倣するものであり、文体という仮面をかぶって、死せる言語で話すことである。しかしパステイシュとはそうした物真似を中立的な立場で実践することなのであり、パロディのもっていたような秘められた動機、つまり諧謔的な刺激や、嘲笑や、模倣されるものがそれに比較して滑稽に見えるようなノーマルな何かが存在すると言う気分を、もってはいないのである。パステイシュとは無表情なパロディ、つまりユーモアのセンスを失ったパロディなのである。」

ということになり、パステイシュとパロディは明確に区別できる。以上の引用によって明らかになったことがもうひとつある。それは、パロディとキッチュは、キッチュのもつ「高級さを偽装するような、美的効用をめざす」意味においてパロディの作り出す批判性という要素をキッチュは持っておらず、みすぼらしさや滑稽さというものもキッチュの場合は「悪趣味」といったかたちで一種の雰囲気を作り出す要素として働く。ようするにパロディでは参照元の滑稽さを主張し、キッチュは結果的に滑稽味を帯びるということになる。

最後にオマージュとの差異だが、仏和大辞典によるとオマージュとは「尊敬[感謝]の印；賛辞、敬意を示す言葉」としてあり、これは言うまでもなくキッチュとは相容れない意味である。キッチュには経済的な理由があるのみで、オマージュのように対象への賛辞・尊敬は皆無である。以上、キッチュの他言語との差別化をおこない、キッチュという言葉について基本的な理解を先に補助しておいた。

Ⅲ. 既存の研究との関係について

キッチュに関する論考は、先述したグリーンバーグをはじめヘルマン・ブロッホ（1886-1951）やヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）など数々の批評家たちがこれまでに述べてきた歴史がある。しかし、そのように様々な立場から述べられてきたキッチュ論を体系的にまとめたものは見受けられない。よって本論文では、主要なキッチュ論（キッチュに関する論考）を体系的に整理し、キッチュの語られてきた範囲を明確にするとともに、建築についてのキッチュへの言及に重きをおく。

Ⅳ. 研究目的

現代において資本主義経済を巻き込んだキッチュはさらに多様化し、キッチュのなかにも様々な形態があることが伺える。本論文においては建築分野におけるキッチュに焦点を絞り、その中で繰り上げられる多様なキッチュについて分類わけをし、実際の建築作品と照らし合わせながら考察していく。ポストモダンを経た現代、芸術における、とりわけ建築におけるキッチュは如何に変容したのか、あるいはしていないの

ハル・フォスター編、室井尚・吉岡洋訳
「反美学—ポストモダンの諸相」、勁草書房、1987
フレドリック・ジェームソン、「ポストモダニズム
と消費社会」より

か、ということを見ていき、最終的にこの“キッチュ”が現代建築デザインの中でいかに設計・制作の原動力を扶助しているのか、そしてそれらはどのようなかたちで表出しているのか、ということをも明らかにしたうえでキッチュの歴史的な展開と表現的な昇華をまとめて論じることを目的とする。

V. 「昇華」という言葉の理解に向けて

本項では本論文の題目にある「昇華 sublimation」について若干の補則を行う。ここで言う昇華とは物理・化学分野における、固体から気体（またはその逆）への相変化を指すのではなく、前章でも参照してきた、心理学上で使用される意味である。フロイトによると昇華とは欲動のひとつの特殊類型を指しており、昇華が文化の領域で重要な役割を担っていることを強調している。しかしフロイトが昇華についてひとつに理論化したものではなく、女性精神分析家のメラニー・クライン（1882-1960）や、フロイトの娘であり精神分析家であるアンナ・フロイト（1895-1939）、そしてラカンなどが継承し、さらにクライン派・ラカン派たちが論を展開している。クライン関連からは主にエラ・シャルプ、ハリー・B・リーが挙げられ、ラカン派からはジャック＝アラン・ミレールが挙げられる。その他、リヒャルト・シュテルバやジークフリート・ベルンフェルトなども昇華についての論考を書いている。

フロイト派心理学（精神分析学上）での昇華とは、例えばアンナ・フロイトが『自我と防衛機制』（1966）で取り上げているように自我を防衛するためのひとつの手段として、「心的衝動の目的をより高い社会的価値のあるものへと置き換える」機制のことを指すことが多い。精神分析学で取り扱われてはいるが、この「昇華」あるいは「置き換え」は神経症の研究よりも正常者の研究に関係しているとアンナ・フロイトは述べている。ラカンの『精神分析の倫理』においては「フロイトは昇華の対象を、社会的に価値のある対象、公利の対象という意味で、集団によって承認された対象として区別した」と理解しており、「理想化された対象への崇拜こそ、ある種の関係の洗練、昇華と呼ぶべき洗練にとって決定的だったので」と述べている。さらにラカンは、「対象の昇華」という概念を導入している。これはフロイトが対象の「過大評価」と呼んだものを基礎に置いた、社会的価値を承認する側の感受方法としての昇華、対象の格上げを指している。つまり二方向から昇華という行為がなされうるということである。

このように昇華に対して多くの追究がされてるが、ここでは細密な検討は保留しておいてラカンが簡潔に纏めた昇華、そしてクラインの論考から昇華について引用したもの、さらにラカンを継承したミレールの新たな昇華のパラダイムについて確認しておく。ラカンがフロイトの昇華について重要で

「自我と防衛機制 アンナ・フロイト著作集」
第二巻、岩崎学術出版、1982

「ジャック・ラカン 精神分析の倫理」（上）
岩波書店、2002

あると述べていることは、以下の通りである。

「芸術家は昇華という次元で活動した後、その活動によって恩恵を受けるが、それはその作品が完成すること、つまり栄光や名誉、さらには報酬という形で、欲動傾向の原理である幻想的な満足が得られるという限りにおいてであり、そのようにして、欲動傾向は昇華される道を通して満足を得る—論証されるべきは、単に個人がその作品から受け取る二次的利益ではなく、社会的同意のなかに構造として存在する詩的機能のような機能の根源的可能性です」

つまり報酬を前提としたあり方として昇華の消化があり、その機能を担保する構造が事前に存在するということである。これに関してラカンがクラインが児童分析を通して作品の創造者に一致する構造を見出したと論じたものから引用した話を紹介しておく。それはカーリン・ミカエリスという分析家の患者に関するものであり、その患者は抑うつ発作の極期にのみ絵を描いたそうである。この患者の住居の一室には画家である義兄の絵が壁一面に飾られていた。そのなかの一枚を売りに出し、壁には空間が残されてしまった。この虚ろな空間が患者の発作へと影響し、症状が再発してした。その忌まわしい虚ろな空間を満たすため、患者はその空間に義兄の絵を真似て、情熱的に作品を完成させた。そしてその義兄に見せ評価を得ようとしたが、その出来栄えに対して義兄は患者が描いたものとは信じられず、結局患者は義兄を納得させることができなかった。というような話である。この報告に対してクラインもラカンも考察を加えているが、ここでそのまま解釈できることは、神経質症の患者に現れる様態が人間の本質的な動向を指し示すという精神分析学の立場に立つとするならば、この制作活動に表現されているのは経験的な過去の反復と、他人からの承認欲求である。

最後にミレールによる昇華の新しいパラダイムを確認しておく。それはラカンも「症状ジョイス」で用いていた「脚立 escabeau」という概念である。ミレールはこの脚立という概念について、

「一般的に言って、脚立とは自らを美しくするために話存在がその上へと這い上がり、登って行くもののことです。一脚立とは横断的な概念です。それは精彩ある方法で、フロイトの昇華を翻訳してくれますが、それはナルシズムと交差するなかでのことです。」

と述べており、ナルシズムとともに「美」と関連づけていることが分かる。以上、「昇華」について少し掘り下げると、近年においてはミレールが美と関連づけ、クラインにおいては承認欲求を垣間見、ラカンにおいては社会的な報酬を前提としたあり方が昇華の一側面として機能しているということが明らかとなった。そして「昇華」は横断的な概念であるこ

松本卓也、『享楽社会論—現代ラカン派の展開』、人文書院、2018 年より

とを確認した。

0 - 2 論文構成について

序論に続いて、第一章は芸術における建築について見る。それはなぜかという、「建築は芸術なのか」という問いは、構法や生産技術の発展により少なからず問題となることがあるが、本論文で取り扱うキッチュは商品ないしは芸術作品にとって重要な事柄であるため、芸術における建築を対象とするということを本論の下敷きにするからである。その際には、ポストモダンに注目し、ポストモダンが芸術に与えた影響とキッチュの関連性を述べ、また精神分析におけるジークムント・フロイトとゲオルグ・グロデックの「転移」を援用して、芸術におこった運動あるいは思潮が建築において表現されたり共有されたりということについて考察する。大衆芸術との関係においてはジャック・ラカンの理論を用いて考察する。芸術一般に大きな影響を与えたポストモダンという時代背景において、キッチュの重要な再認識が行われたため、それらの背景的状況確認を第一章で行う。

第二章では、キッチュに関して、その生成と解釈・受容の歴史をまとめ、キッチュが批評家たちによってどのように論じられてきたかを明らかにしていく。またキッチュの性質を統合して明確にする。

第三章では、第二章で明らかにしたキッチュの全体像を建築に落とし込み、建築デザインにおいて見られるキッチュ的態度・キッチュの要素の代表的な例を挙げ、その特徴を考察し建築作品（あるいはその一部分）にキッチュ判定を下す条件やその妥当性について考察する。

第四章では、第三章で示したキッチュ建築の条件に該当し、分類に当てはまる現代建築作品の実例をピックアップしながら、意匠上どういった操作が施されているのか明らかにする。そしてキッチュという概念が意匠的な側面において昇華されているのか考察する。

第五章では、キッチュに端を発する派生概念（ハイ・キッチュ、ネオ・キッチュ、キッチュ人間、真のキッチュ、ユニバーサル・キッチュ）について補足的に述べる。そして結論においてキッチュのデザインの意義を問うてみたい。

第一章 ポストモダンにおける芸術と建築について

1-1 ポストモダンの状況認識

- I. 文化を見通す視点の欠如
- II. 象徴界の衰退について

1-2 美学上のポストモダンとキッチュ

- I. 2つのポストモダニズム
- II. 「つくばセンタービル」(1983年竣工)について

1-3 建築と彫刻の意味論的考察

- I. ポストモダンが芸術にもたらしたもの
- II. 建築と彫刻の展開における意味論的考察

1-4 建築と大衆芸術表現のトポロジー的考察

- I. 間主体的弁証法の図式
- II. 建築家のディスクール：キッチュ生産者のディスクール

先人たちが建築について語り継いできた書のなかに「美」について項目が見受けれるように、建築を語るときに「美」の要素が無視できないことは歴史が実証してきた。森田慶一による『建築論』（1978）では、

「芸術が今日のように他の一般技術から疎外された包括的な一つの観念として思念されるようになったのは、おそらく 17 世紀にヴァサリ Vasari が技術の中で機械的な技術から美しき技術を分別したときに始まると言っても良いだろう。そしてカントが美の自律性を理論づけた時、はじめて芸術が人間文化の中に確固たる地位を勝ち得たと言ってよい。」

森田慶一、「建築論」。
東海大学出版会、1978 より

として、ルネサンス以後、美と芸術とが同一視されるようになった。しかしその後ハーバート＝リードを引用して、美は芸術生成の目的因ではなく形相因だということを述べている。それならば目的因とは一体何かという疑問が生まれるが、依然として芸術であることには違いない。この章では芸術という範疇にある建築について、同じく造形芸術の絵画・彫刻の領域と照らし合わせながら、そのポストモダニズムを下敷きに再認識していく。

1 - 1 ポストモダンの状況認識

I. 文化を見通す視点の欠如

あまりにも有名になったジャン＝フランソワ・リオタールの「大きな物語」の終焉という言葉がポストモダンを代表するように、近代を支えた全体を見通すパースペクティヴが喪失され、文化研究（カルチュラル・スタディーズ）やポストコロニアルな批評が 1970 年代以降日本でも主流になった。そこではあらゆる分野が細分化し、文化全体を見通す視点というものはないとみなされるようになった。

そういった断片化された状態の社会について東浩紀は「郵便的」と名づけている。細分化された分野を横断して情報を受け取るとき、その手元に届いた情報はどこから来たのか、誰が発したのかという問題に常に意識的あらざるを得ない状態、それを「郵便的不安」と呼び、東はこのポストモダン化を二段階に分けている。第一段階は文化全体の見通しが利かなくなっているにもかかわらずその見通しへの欲望が生き残ってる段階で、第二段階は社会全体の見通しはさらに利かなくなり、その不能性も明らかとなって全体を俯瞰する欲望さえも持てずに、細かい郵便的不安に脅えるほかない状態。ここで人々がいかに反応するかというと、ひとつがフェイクとしての全体理論を求め、一時的に郵便的不安を忘れるという事、そして二つ目が全体についての思考をあらかじめ放棄し、手元にあるものだけで満足するというものである。要す

東浩紀、「郵便的不安たち β」。
河出書房、2011

るに、人のアイデンティティを支えるものが社会が与える「大きな物語」ではなくなって、各人のフェティシズムが向けるオタク的な小さな物語が支えるようになったと認識している（図 1）。この社会構造の変容は細部にもフラクタルに現れていると考えられ、ポストモダン化が進んだ現代（ポスト・ポストモダン、ネオ・ポストモダン）の建築においても同様である。

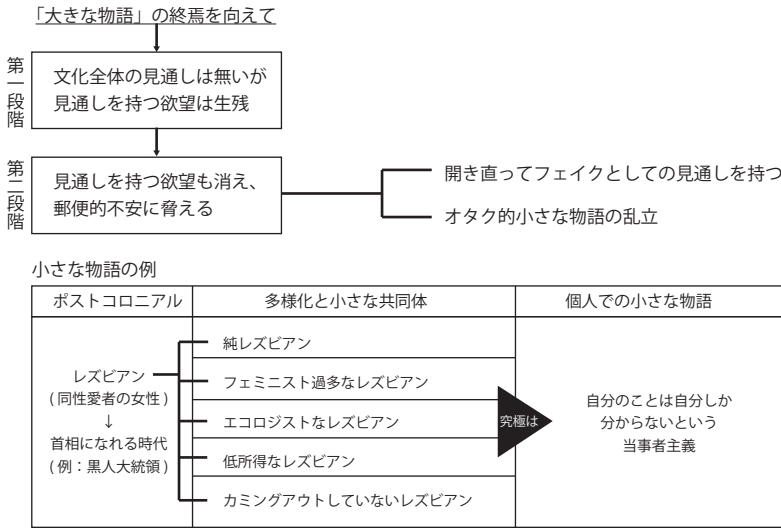


図 1. 「大きな物語」の終焉後、オタク的フェティシズムへ

東浩紀は以上のような「大きな物語」の機能不全を、ラカン派精神分析の用語である「象徴界」の機能不全として解釈している（図 2）。この象徴界とは言語的コミュニケーションを成立させる社会的制度や国家のことを指しており、言語活動の領域、イメージに意味を与える社会的なシステムのことである。そしてその象徴界の弱体化はすなわち社会の解体を意味することになり、象徴界が抜け落ちると、より身近な人間関係の「想像界」か、より遠く抽象的で存在論的な「現実界」によって世界を捉えることになるため、東は「社会についての言葉と実存についての言葉、つまり倫理を担う言葉と存在論を担う言葉が切り離されてしまった」と述べている。ポストモダン化、社会の断片化というのは、このように個人の意識に表象される世界像をも変容させたのである。

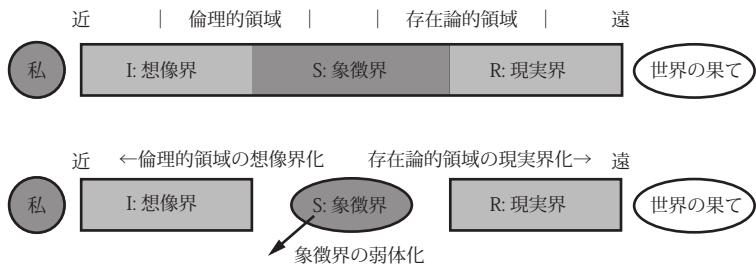


図 2. ポストモダンの進行：象徴界の弱体化による倫理の変化

東浩紀, 「郵便的不安たちβ」,
河出書房, 2011 より

東は『動物化するポストモダン』（2001）において「フェイクの全体理論」をそれでも信じるフリをするという姿勢を、「シニシズム」を通してスターリニズムに投影するスラヴォイ・ジジエクを援用して説明しており、さらにペーター・スローターダイクの『シニカル理性批判』を参照することにより、第一次対戦中から戦後にかけて「市民文明全般の本質についての素朴な見地が崩れてゆく」といった文明の変動を読み取り、ポストモダンを広い意味で捉えんとするならば、その萌芽の多くが 20 ～ 30 年代に見られるということを見出して、

「啓蒙や理性のような「大きな物語」が最初に凋落し始めたのは第一次対戦でのことである。そして逆に、その凋落が完全に表面化したのは、冷戦が崩壊し、共産主義という最後の大きな物語の亡霊さえなくなった 89 年のことだと捉えることもできる。したがって近代からポストモダンへの移行とは、70 年代をひとつの中心として、14 年から 89 年までの 75 年間をかけてゆるやかに行われたものだと考えてもよいかもしれない。」

と述べており次節においてこの広義の意味で捉える（図 3）。

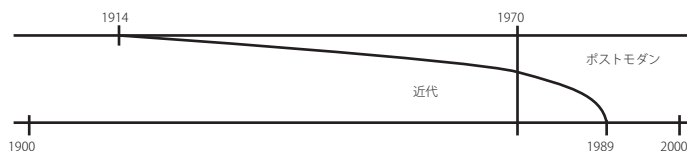


図 3. 近代からポストモダンへの移行（東浩紀『動物化するポストモダン』より）

II. 象徴界の衰退について

前節で見た「象徴界」の衰退が当事者主義を生み出すという構図は、「精神分析のフロイト的時代」から「精神分析のラカンの時代」への転回があったというジャック＝アラン・ミレールの見解から考察できる。松本卓也の『享楽社会論』によると、フロイト時代の精神分析が政治や社会について話すときには、家父長制やファルス中心主義など、エディプスコンプレックスにおける「父」のような象徴的秩序を制御する第三者が機能しているということを期待している状況であったが、ラカンの時代ではもはやそれが機能していないという事実認識から出発し、「父」が複数的なものとして現れる。また、ラカンは〈象徴界＝他者〉を根拠付けるまた別の〈他者＝父の名〉は存在しないと 1959 年のセミネール第六巻『欲望とその解釈』のなかで述べている。その際、「父の名」に取って代わって秩序維持に徹するのが超自我的存在の「統計学的管理」であり、『享楽社会論』の中では精神分析家のマリー＝エレーヌ・ブルースの「統計学的超自我」を参照しながら現代の労働環境について考察を加えている。この「統計学的超自我」という圧倒的なデータの蓄積と排除型社会と呼ばれたような多数派によるポリティカルコレクトネスの姿勢は、芸術界限でもデザインの占める割合が高い建築デザインにおいて、強い影響力を持っていると考えられる。

東浩紀,「動物化するポストモダン」,
講談社, 2001 より

松本卓也,「享楽社会論 現代ラカン派の展開」,
人文書院, 2018

1-2 美学上のポストモダンとキッチュ

I. 2つのポストモダニズム

美術史家であるハル・フォスターが編集した『反美学—ポストモダンの諸相』(1983)の序文において、フォスターはポストモダニズムのひとつの戦略、モダニズムの脱構築は高級モダニズムにおける複数の形態に対応した同じだけのポストモダニズムが存在し、そしてそれは初期ポストモダニズムはモダニズムの模範に対する特定の局所的な反抗であったためであり、多元主義と混同してはならないと述べている。これは見方を変えれば、ポストモダニズムの性質は様々な反抗が並列したものということで、これはモダニティにおける「郵便局的」な全体的システムが作動していないことを示しているが、モダニティの基盤があってこそその存在形態であり、モダンな価値策定(昨日より今日、今日より明日のほうが進歩しているという考え。あるいは新しいものへの欲求)は生存し続けている。

フォスターはポストモダニズムに「抵抗のポストモダニズム」と「反動のポストモダニズム」の対立をみており、「抵抗のポストモダニズム」を注視しているようである。「抵抗の一」が「モダニズムの脱構築と現状への抵抗」を指すものであるのに対し、「反動の一」は「モダニズムの拒絶、現状の賞賛」を意味している。前者はある対象と社会的コンテクストの変換を求め、後者は文化を社会から切り離し近代化もろともモダニズムを非難する態度をとるのである。それによって後者から生まれるものは社会的コントロールによって維持された表層的な文化の装いである。この場合はまだ象徴的な政治的意義が含まれたものであるが、「抵抗の一」はモダニズムの文化に抵抗するのみならずこの「反動の一」に対しても対抗する。

よって「反動の一」は新古典主義的なものを産み出し、「抵抗の一」はポストモダン建築を産み出すということになる。前者はファシズム的、国家的モニュメントとして利用されていたことから否定的に見られ、淘汰されていきポストモダン建築が一時期のスタイルとして流行した(図4)。

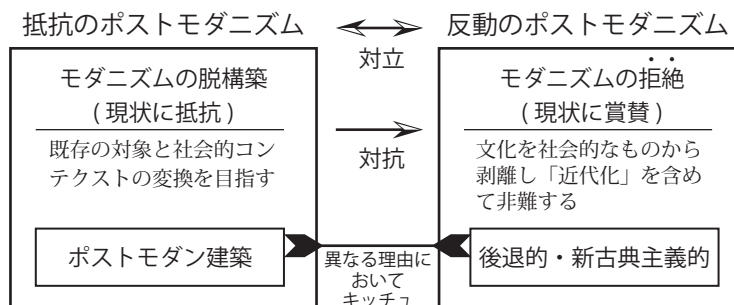


図4. ハル・フォスターによるポストモダニズムの二分化と其々の実践

ハル・フォスター編、室井尚・吉岡洋訳、
「反美学—ポストモダンの諸相」、
勁草書房、1987 年より

そしてそれらはキッチュの持つ意味の2つの側面によって両者ともキッチュ的性質があると言える。

「反動の一」による新古典主義的なものへの傾倒は、ロシア・アヴァンギャルドがヨシフ・スターリンの「文化革命」による抑圧を受けたこと、すなわち前衛芸術の難解さに起因する農民を中心とした一般大衆の社会的な支持の欠如から、大衆に迎合した後ろ向きの前衛を示唆したことを意味している。それはナチス党率いるドイツにおいても同様のことであった。そこではつまり、大衆でも理解できる芸術をプロパガンダ的に利用し、大衆迎合的なキッチュな芸術・感傷的な芸術などが好まれたということである。そのことを裏付けるように当時(1933年)ヒトラーが政権に着いたころからヘルマン・ブロッホをはじめ、グリーンバーグ、ノルベルト・エリアスらユダヤ系批評家が30年代にキッチュについての論考を発表している。以上のように「反動の一」は“古典的なキッチュ論”を参照すると当時のキッチュ的姿勢とそれへの批判としてのキッチュ論が伺える。

II. 「つくばセンタービル」(1983年竣工)について

続いて「抵抗の一」によるポストモダン建築については、ポストモダン建築の代表作と言われている(設計者本人は狙っていないそうだが)つくばセンタービルについて取り上げる。このビルは、日本におけるポストモダンを時代的に見通しの効いた視点でもって解説した浅田彰の『構造と力:記号論を超えて』と同時期に竣工した。いわば70年代後半の「ポストモダン」を美学化したジェンクスと、思想化したリオタールの日本型ともいえる構図である。

このつくばセンタービルはキッチュ的形態と高踏的・高級な思索の過程を持つ両義的なものであると考えられる。設計者である磯崎新は著書『手法が—カウンター・アーキテクチュア』の「つくばセンタービル」の中で、以下のように述べている。

「この筑波の中心となる施設に対して、これがこの都市の何ものかをシンボライズするものにしたいという期待感が関係者のなかにあったことを私は感じた。一何ものかをシンボライズする、というときの何ものかは、実は日本という国家ではないか—私は日本という国家がまとう建築的様式を否応なしにひとつだけ選択することを迫られていた。」

これは磯崎が感じた「筑波研究学園都市」に漂う国家プロジェクト的な政治的文脈と、そこで見た土地のコンテクストが削ぎ落とされて孤立した様々な都市形成要素の透明な無味乾燥さに対して、意味をもたらすような建築様式を探究するための前提条件である。ここで言われる「建築様式」とは「抽象的な形態だけで構成されても、それが建築物として姿を現

磯崎新,『手法が—カウンター・アーキテクチュア』,鹿島出版会,1997より

す限りにおいて、明瞭に認知されるような特性」のことを指している。この考えはキツチュが内包する「流通様式上における作品の認知のされ方」を意識した状態であり、さらには（I）で参照した東浩紀の「象徴界の弱体化」に抵抗するような姿勢があることがわかる。この後者においては磯崎が自ら述べているように「批判的ポスト・モダニズム」という立場であることは明らかである。意匠における実践を見ると、実践する様式について、

「透明で貫通性をもったインスティテューショナルなシステムをもつ様式ではない、一国家が神のごとくに降臨する場所であったとしても、一もうひとつの消去法。日本的と呼ばれる様式の流入を排除することである。一むしろ、細部がそれぞれ明確に発声しても、相互に相殺し合い、違った意味をうみ、不連続で、混沌としたままであり続けるような、様式のもつ喚起力をマイナスに向けてひたすら発動させる仕掛けをつくること。一表情は明示的で、直喩的であってもいい。そして断片化された個々の様式には、それぞれの喚起力を最大限に発揮させる。でき得るならば、二重三重の操作のあげくに、別の語法をうみだすことはできないか。」

と、手法として様々な引用を使用し、その恣意的な引用によって別種の意味が生まれるように、直喩に近い状態でクリシェとなっている様式をクリシェとして、キツチュ化したパターンを積極的に縫合していった。反転したカンピドリオ、肥大化したキーストーンやルスティケーションをもつ鋸状柱のポルティコにおいて明示されている。そこにはキツチュ・パロディ・パスティーシュが手法として積極的に取り入れられている（図 5）。そうして出来上がった建築物に対して磯崎は次のように述べる。



図 5. つくばセンタービル (1983)

図 5. つくばセンタービル 出典は以下の通り
<https://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/003/829/69/N000/000/000/132755036048513128000.jpg> 2020/02/09 アクセス

「要素が断片化して、それが唐突に縫合されたようにみえるだろう。ばらばらで、無理に枠に押し込まれた建築史の廃品にみえるかも知れない。こうなった理由は明らかで、何ものかが貫通していくインスティテューショナルな透明感をもつシステムを、片端から潰してかかるため、断片に断片を重ね、相互に軋轢を起こさせ、裏切らせ、縫合したあげく、あるいはその縫合の合間が別な語りをはじめることはないか、とかすかな期待をもって、無限に細分化されていった部分をひとつずつ埋めていった、そんな終わりのない悪夢のなかをさまよった記憶だけがいま残っている。」

断片の其々に発声させるが相殺し合わせ、貫通するシステムはもたず、引用は引用元の意味をもたない。そして中心を空洞にすることで、何ものかの不在を表現している。この何ものか＝日本国家のシンボライズを端に発したこのプロジェクトは結局その不在を強調するかたちになり、いまだ「象徴界」は機能不全のままである。記号が本質的にもつシニフィエに対するシニフィアンの恣意性を暴き、シニフィアンだけが浮遊しているこのポストモダン建築物は、いわば代用の表象を目指してデザインされており、シニフィアンが先行して意味を生成させるという逆説的な象徴主義建築とも呼べるだろう。そしてそれは「象徴界」の弱体化を具現化した建築による自己批判的建築であることから、大文字で建築について語ろうとした磯崎の意図は排除されずに残っていると行ってよい。

1 - 3 建築と彫刻の意味論的考察

I. ポストモダンが芸術にもたらしたもの

本節では建築の表現に形式的な幅を与えた、立体造形芸術領域間の同一化について見ていく。

20 世紀後半以前には、建築は人間がもつ先験的な了解としての「空間」と「時間」の感覚によって、空間芸術であり形象芸術として分類され、内部に空虚部を持つものであるとされていた。そして絵画や彫刻の内容・二次・模倣芸術に対して、建築はその形式自体が内容となる形式芸術に含まれる。一般芸術学を提唱したドイツの美学者であるマックス・デッソワによる芸術のシステム (1906 年) は図 6 のような分類となっている。そこから 100 年以上経過した現在、分類軸を超えた様々な〇〇アートの誕生や、表現媒体間での相互浸透が見られるようになり、この分類は更新される余地があると考えられる。

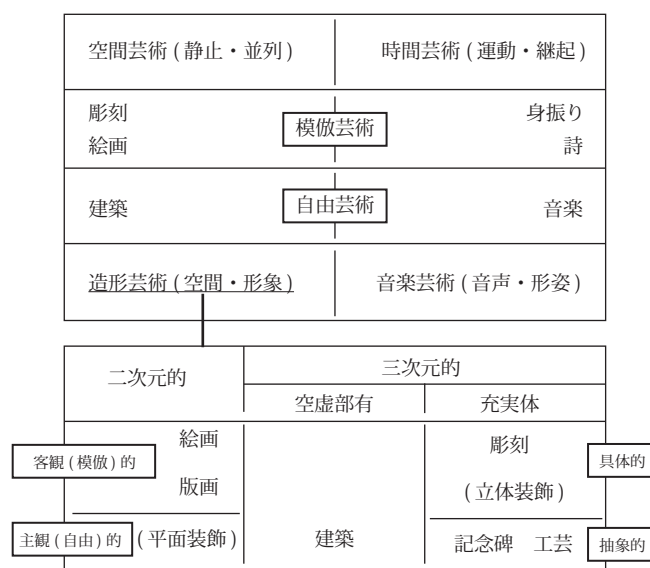


図 6. 古典的な芸術の住み分け (マックス・デッソワ, 1906) より作成

各芸術領域における表現手法の変化を見てみると、絵画に抽象表現主義が 20 世紀になって出現し、自然の模倣芸術とも言い切れなくなった。また彫刻においてもミニマリズムなど少なくとも具象的な自然の模倣とは言い難い作品が現れ、さらにそれぞれの芸術分野における主要感覚質において、あるいは表現方法において領域横断的な作品が多く見られるようになった。各芸術手段は活動領域を広げ、1970 年にロバート・スミッソンがユタ州のグレート・ソルトレイクに「スパイラル・ジェットティ」というアース・ワークを施し、非模倣的な構築物を屋外に設置するという面において、風景—建築的な要素を含むようになった。ヴィト・アコンチは建築から派生したイメージや観念を扱っており、自らも建築作品を手掛けもした。

近現代の環境芸術家たちは、建物の方法論と図像法を合体させた彫刻・ランドアートを生み出し、ジェイムズ・ワインズはそういった類のものを「アーキ・アート」と呼んだ（図 7）。

森田は区別しにくくなった建築と彫刻をそれでも区別化するものは、その制作に工学的な技術・知識が必要か否か、または大きさで判別できると述べている。しかしその分類方法ももはや役立たないほど境界は曖昧となり、建築の内容≠機能と述べていた森田の意に反して、人間の営みへの「機能」の有無が建築と彫刻の境界になると考えられる。

以上のように芸術諸分野における境界のゆるみがあり、芸術内における建築への接し方が変容している。建築を主題とした、あるいは建築を媒体として表現する、建築芸術と造形芸術分野（絵画・彫刻）の表現方法との関係を見てみると、「他芸術域から建築という観念を目指したもの」、一方で「他分野芸術に興った芸術運動を建築に応用したもの」に大別できる。要するに「建築（空間）を表現する芸術」と「建築で表現する芸術」であり、前者については先に述べたようなことで、後者についてはアール・ヌーヴォーや表現主義、アール・デコ、未来派、構成主義、ポストモダン、デコンストラクティヴィズム、ミニマリズムなど数多く挙げられる。それらの一部について S・ギーディオンが『空間・時間・建築』のなかで

「建築での通俗的な趣好の安易な煽動が 1910 年ごろの視覚上の革命以来、いくたびか試みられてきた。こういった諸傾向は時に現れたり消え去ったりしてきた。そして 60 年代のプレイボーイ的な傾向もまた消失してしまうだろう」

ジークフリート・ギーディオン著、太田實訳、
『新版 空間・時間・建築』、丸善、2009 より

と述べており、1907 年ごろからのキュビズム以降、美術史上に勃興した様々なイズムや運動を建築に落とし込んで制作したものの明滅が、60 年代までに繰り返されてきたことを指摘している。また、20 世紀はじめのピカソらの立体派からル・コルビュジエの純粹主義、運動感や相互貫入などを基礎とした未来派からアントニオ・サンテリアなどに見られる造形表現への導入など、いわゆる近代芸術と、そしてポストモダニズムも含め 20 世紀の芸術とそれに伴う建築の関連は多分に論じられてきた。話を戻して、建築と彫刻の関係について再びギーディオンの言説をみると、1967 年当時においては建築家と彫刻家の性質を区別しており、それぞれの造形的職能を明確に区別している。両義的でありうる建築家としてはその表現と制作に対する態度からコルビュジエを挙げているが、21 世紀後半になってから彫刻的な表現を巧みにやってのける建築家がいくらか見られるようになった。そのような事柄について、近代建築を省察したロバート・ヴェンチャーは『Learning From Las Vegas』において以下のように述べる。「近代建築においても他の芸術の分野を取り入れることは良いこ

とだとされてきた。」このような認識があったということを念頭に入れて次節から述べていく。(しかし実際の近代建築では彫刻と絵画は、自身の価値を犠牲に空間構成へ役立てるために利用されたに過ぎなかった)

次節では、芸術キッチュ論を述べていくにあたっての下敷きとして、芸術上に興った建築と彫刻の相互的な表現形式の流用(転移)について、意味論的そして精神分析的に考察する。

彫刻家による「アーキ・アート」例



アリス・エイコック (1946ー), アメリカ

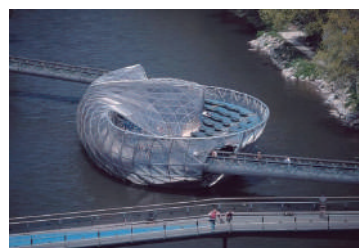


シア・アルマジャーニ (1939ー), イラン・アメリカ
「Bridge over tree」(1970)



岡本太郎 (1911-1996)
「太陽の塔」(1970)

彫刻家による機能を持った建築の例

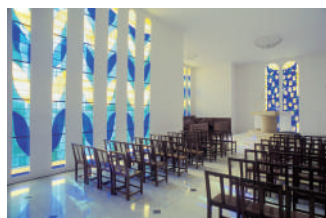


ヴィト・アコンチ (1946ー), アメリカ
「Aiola Island Bridge (ムール・アイランド)」(2003)



ロバート・ブルーノ (1945ー2008),
アメリカ「スチールハウス」(1973-2015)

その他(画家がデザインした建築など)例



アンリ・マティス (1896ー1954), 仏
「ロザリオ礼拝堂」(1951)



フランツ・フォン・シュトゥック (1863ー1928),
ドイツ「ヴィラ・シュトゥック」(1897-98)

図7. 建築と彫刻：彫刻家による建築と画家による建築

図7における画像出典は以下の通り

- アリス・エイコック
<https://www.aaycock.com/> 2020/02/09 アクセス
- シア・アルマジャーニ
<https://www.6sqft.com/siah-armajanis-bridge-over-tree-now-open-in-brooklyn-bridge-park/> 2020/02/09 アクセス
- 岡本太郎
<https://www.smartmagazine.jp/kansai/article/sight/1664/> 2020/02/09 アクセス
- ヴィト・アコンチ
<https://sumally.com/p/1465144> 2020/02/09 アクセス
- ロバート・ブルーノ
<http://res.dallasnews.com/interactives/steelhouse/> 2020/02/09 アクセス
- アンリ・マティス
<https://www.atelier-blanca.com/blog/2016/08/16/matisse-chapelle/> 2020/02/09 アクセス
- フランツ・フォン・シュトゥック
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヴィラ・シュトゥック> 2020/02/09 アクセス

II. 建築と彫刻の展開における意味論的考察

前節で見たように、20 世紀の初頭から絵画が芸術における先駆的役割を担ってきており、彫刻と建築はそれに影響を受けてきた。しかしその芸術におけるひとつの思潮も、スタイルを確立し終わると数年で廃れていっていることが歴史から明らかにされていることである。1960 年から 1980 年にかけて、美術評論上の彫刻は「展開された場」に踊り出し、また「彫刻」と呼ぶには驚くようなものが見られるようになった。そういった形式的崩壊の流れは彫刻の自己同一性あるいは無限の汎用性についての問題を浮かび上がらせた。ロザリンド・クラウドは「彫刻はひとつの肯定性であることをやめ、いまや非一建築に非一風景を加算することから生じたカテゴリーになったとすることができるだろう」と述べ、モダニズム的なカテゴリーの彫刻を批評上で脱構築していった（図 8）。

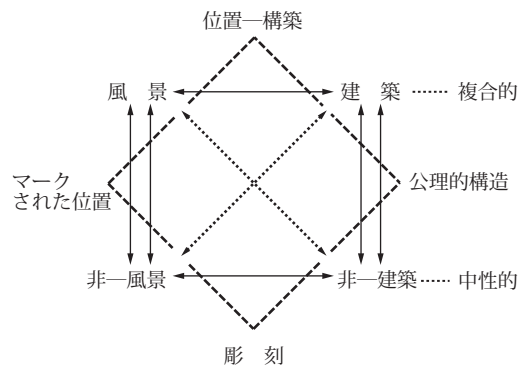


図 8. クラウドの図式

このように、モダニズムで構築された図式を脱構築によって書き換えることで、批評可能な彫刻作品の増加とともに、彫刻自体も存在論的に見返すという作業があった。そして「建築—彫刻」という 2 項からなるモダニズムのカテゴリは解体され、クラウドの図にも現れているように、「建築—彫刻—風景」という項目の境界上で制作をするものが現れた。建築に着目すると、そこには脱構築の一側面として 1955 年に竣工したコルビュジエのロンシャン教会など近代以降見られるようになった「彫刻的建築」と、アリス・エイコックの 70 年代の作品に見られるような「建築的彫刻」も含まれ得るだろうが、おそらくクラウド図式の解像度的に、微妙なニュアンスは書ききれておらず、各々建築と彫刻に分類されている。そこで、この「建築—彫刻」における「彫刻的建築」と「建築的彫刻」をアルジルダス・ジュリアン・グレマスの図式（図 9）に当てはめ、両者を意味論的に考察する（図 10）。

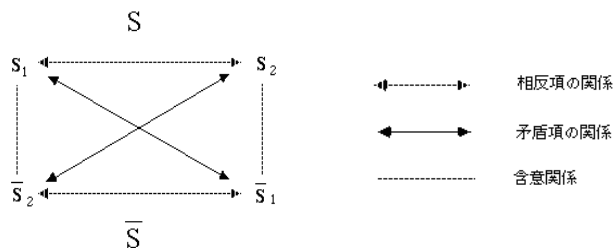


図 9. グレマスの図式

ハル・フォスター編、室井尚・吉岡洋訳
『反美学—ポストモダンの諸相』、勁草書房、1987
ロザリンド・クラウド「彫刻とポストモダン」
より

アルジルダス・ジュリアン・グレマス：赤羽研三訳
『意味について』、水声社、1992 年より

図内上辺の大枠の意味作用としての S は、建築と彫刻が分類される「3次元の空間・造形芸術」である。そして内容形相のレベルで形式的な拘束・空虚部の有無により S_1 (建築) と S_2 (彫刻) に分節される。つぎにグレアムスの方法で行くと各意味素を別々に考え、各々に矛盾する項を $\sim S_1$ と $\sim S_2$ に充てるのだが、ここで「建築」の反対をとると「解体」となり、本論が生産的でなくなるため、相反項の彫刻内における建築的な作品、即ち「建築的彫刻」を $\sim S_1$ とする。

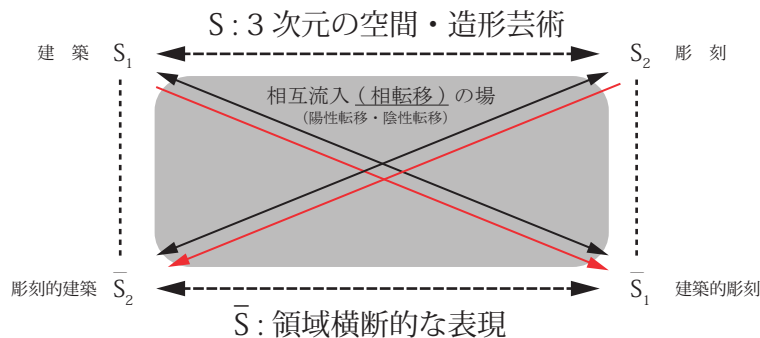


図 10. 建築と彫刻の相互作用（グレアムスの図式より作成）

$\sim S_2$ に対してもその矛盾項は建築領域内で彫刻的なもの、即ち「彫刻的建築（彫塑的建築）」となる。そうすると S_1 (建築) は $\sim S_2$ (彫刻的建築) を含意しており、 S_2 (彫刻) も $\sim S_1$ (建築的彫刻) を含意していることが確認できる。グレアムスによると S と $\sim S$ はそれぞれの意味軸として対立するものであるから、 S がモダニズムで規定された分類項であるとするれば、 $\sim S$ はポストモダンに現れた脱構築した作品に見られる表現上の横断である、ということができる。

ここで注目したいのが四角で囲まれ、実線がクロスしている矛盾項のエリアである。実線は矛盾を指し示すもので、ここでは「大きさの拡大・縮小、機能性の脱着（実用性）、法規の適応」における差異を表している。建築と彫刻の分節のために前提として空虚部の有無を挙げたが、建築的彫刻には空虚部を持つ作品があるため、この分類条件はもはや作動しないことが多い。

次に、新たに導入した一方向を示す赤線に着目する。これは両領域における表現形式の「転移」を意味している。この言葉は精神分析学用語であるが、芸術作品の制作とは、いかなれば人間の精神的活動とは切り離せないものであるから、精神分析の用語を導入してもなんら矛盾は生じないと考えられる。そして当事者主義・オタク的フェティシズムの時代となったポストモダンにおいて、諸美術分野での相互的な表現形式の流入の激化は、この「転移」の際立った顕在化である。以下、詳細ではないが転移について少し述べておく。

転移とはフロイトが神経質症患者の治療中に発見した抵抗の場における現象である。フロイトの言う転移は「幼児期に重要な意味を持っていた人物との関係で体験された感情や観念や行動が、対人関係を現在持っている人物のうえに置き換えられること」を意味する。この意味のままでは過去の感情が重要であり建築でたとえるなら古典主義的建築の反復といえてしまうため（彫塑的な建築という意味ではその通りなのだが）、ここではフロイトから転移を学び、その意味を拡張した心身医学者のゲオルグ・グロデックがいう転移について引用する。それは次のようなことである。

「客体から主体への転移、他なるものから自己自身への転移であり、むしろ自己同化、あるいは無意識における一種の模倣といってもいいかもしれません。」

これについての野間俊一のグロデック解釈を見てみると、グロデックは身体疾患の治療において出てくる抵抗の症状がほかの人や物の状態を模倣あるいは象徴化したかたちで現れた場合それを「転移」と呼んでおり、

「ほかの人や者の状態の模倣というかたちで精神面に現れる症状形成は通常、精神分析では、転移ではなく、内在化、のみこみ、とりいれ、同一化などといわれるものに相当するだろう。しかし、グロデックが彼のいう転移を重視したのは、人間が元来、精神的にも身体的にも、生命という次元において他者と共属しており、他者との相互作用のなかであらゆる生命的表現が形成されると考えたためである。」

として、あらゆる生命的表現によって共属する他者からの転移を発散する人間の根源的な精神活動として、グロデックは転移という概念を重要視していたと考えている。

つまりは「建築」という主題そのものを「彫刻」に転移するかたちで表現した場合は「建築的彫刻」となり、「彫刻」的な手法を以て（転移して）「建築」が明らかにそれを表現した場合は「彫刻的建築」となるということである。前頁の図式では、赤線が互いにクロスしており主体と客体が混同しているが、それは相互に主体と客体の役割を担っているということである。

フロイトは『精神分析入門講義』（1917）において、転移というものは幻想の再生産の場であるため、この反復の断片を操作し、本来の想起を促すよう変形していくことで患者を自らの生活に快復できるよう治療していく、という転移の場を治療上重要なものであると述べている。さらにフロイトは転移を「陽性転移」と「陰性転移」に区別しており、陽性転移は「意識的な友好的で優しい感情を抱く」ということに対して、陰性転移は「医者に対する攻撃性、不信、敵対性に関するもの」

ジークムント・フロイト：小此木啓吾訳
『フロイト著作集 第09巻：技法篇／症例篇』、
人文書院、1987 より

「この現象（転移）こそが患者の内部に秘められ忘れられた愛情の動きを明るみに出し、その愛情の動きに現在性を賦与して、我々（医者）に最もよく奉仕しているということを忘れてはならない。なぜならば、実際に存在しないもの、ただ影しかないものをとらえて消滅させることは誰にもできぬことを覚えておかねばならぬからである。」

ジークムント・フロイト：新宮一成、高田珠樹ら訳
『フロイト全集 第15巻 精神分析入門講義』、
岩波書店、2012 より

「病的な葛藤からの逃げ道を求めなければならないはずの患者が、こともあろうに医者の人となりに特別の関心を向けてくるのが感知されるというのがそのひとつです。患者には、医者当人にかかわるいつさのこと、自身の抱えている問題よりも重要で、そのため自分が病気になることが上の空になってしまうほどなのです。」

ゲオルグ・グロデック、野間俊一
『エスとの対話 心身の無意識と癒し』、
新曜社、2002 より p93

ゲオルグ・グロデック、野間俊一
『エスとの対話 心身の無意識と癒し』、
新曜社、2002 より p108

ジークムント・フロイト著、鷲田清一編
『フロイト全集第15巻』、「精神分析入門講義」
岩波書店、2012

である。、このように区別はされているが、すべての転移は同時に陽性と陰性の要素から構成されている。図式で見ると、赤線矢印には陽性と陰性の転移があり、たとえば S_1 の建築から出て $\sim S_2$ の建築的彫刻に向かう赤線矢印は、陽性転移の結果としてアリス・エイcockのような作品（図 11）を生み出し、陰性転移の結果としては、手法としてゴードン・マッタ＝クラークの作品（図 12）のようなものを生み出すに至ったと考えられる。



図 11. アリス・エイcockの作品



図 12. ゴードン・マッタ＝クラークの作品

しかしここで忘れてはならないことは、デッソーが芸術の分類に用いていた「建築—自由芸術」と「彫刻—模倣芸術」による視点である。潜在的に模倣を介して造形する彫刻が取り扱う主題として、象徴化された建築が選択されるというのは起こりうることを考えられる。それでは彫刻の主題としての「建築」を手近におけるようになったのは、どういった経緯からであろうか。それはこの「建築」なるものがひとつの概念として象徴化されていなければならない。それを模したような彫刻でないと、単に建築物を設計して施工したということになりかねない。ここで再び歴史を参照すると、近代における合理主義的な建築・機能主義的な建築を考察し、シンボライズしたのはロバート・ヴェンチュリであった。ポストモダン建築として参照されるマニエリスムの手法によって設計された「母の家」は 1964 年に竣工している。その「近代建築の象徴化」を理論化したものは『Learning From Las Vegas (The MIT Press)』（1972）であって、そのなかで

「近代建築家が当然のように建物に付加された装を廃棄した際、彼らは建物自体を装飾と化してしまったのだ。象徴や装飾の代わりに空間や分節化にかかずり合い、建物全体を一羽のあひるに変形してしまったのだ。彼らは普通の小屋に安価で無邪気な飾りものを付加する代わりに、平面とか構造に、シニカルで高価な変形を加え、あひるを生み出したのである。」

と述べているが、この「装飾」というのは建築では古来から、彫刻、壁画によるものである。要するに、機能性を括弧に入れて考えると、引用内下線部を「建物自体を彫刻と化してしまった」と読むことができるのである。しかし建築における彫刻的な表現は模倣芸術的彫刻ではない。それは単に彫りの

アリス・エイcock (1946-)、アメリカ
1970 年代頃から建築的な彫刻をつくり始め、環境芸術、ミニマリズムを経由し、芸術における作品の自律性を否定した。彼女の彫刻は観客の参加を促す。
画像出典は以下の通り
<https://www.aaycock.com/>
2020/02/09 アクセス

ゴードン・マッタ＝クラーク (1943-1978)、アメリカ、Anarchitecture「splitting」(1974)
画像出典は以下の通り
<https://flash-art.com/article/gordon-matta-clark/>
2020/02/09 アクセス

深いファサードをもつもの、あるいは抽象表現の彫刻に似たものを指している。複雑なことに、建築に転移した彫刻的要素は、そのようなものである。ヴェンチュリーが言う「建物全体の装飾化」とは建築の内部発生的な形態の模倣であるから、それは象徴主義的建築と呼べるものだろう。一方、彫刻はそのような象徴化した建築を取り扱う。精神分析用語で言うところの「逆転移」的なものであると考えられる。

1-4 建築と大衆的芸術表現のトポロジー的考察

I. 間主体的弁証法の図式

前項では建築と彫刻の関係について意味論的に考察していった。ここでは建築の制作に焦点をあて、ジャック・ラカンの「シェーマ L」を下敷きにすることにより、建築制作の構造を考察する。「シェーマ L」とはラカンの基本的理念であり、「鏡像段階論」を反映したもので、『フロイトの理論と精神分析技法における自我』(1954-55)において示された図式である。この図式についてはかなりの数の論者がそれぞれ考察しているが、それについてはここではあまり触れないで置く。

この「シェーマ L」について説明すると、左上の〈S〉は主体 *sujet* (分析的主体) であり、患者 *sujet* であり、フロイトの第二局所論に出てくる *Es* (エス) でもある (図 13)。この主体はデカルト的意識=コギトという意味ではなく、無意識的な存在であるということをここで主張している。左下と右上にある〈a〉と〈a'〉は纏めて「二つの自我」あるいは「自我と他者」と呼ばれ、〈a〉は「自我」であり、精神分析においては主体と自我は区別される。ここでの主体は“他者”を表現する開けとしての主体であり、そこで表現される“他者”は〈a'〉という鏡像を介して視覚認識して統一された「バラバラな身体」=“他者”を自我に同一化した〈a〉である (鏡像段階論)。それは *a-a'* をつなぐ実線によって想像的關係を表している。この〈a'〉*autre* は「小文字の他者」と呼ばれる。それに対して右下の「大文字の他者」〈A〉*Autre* は、フロイトの言う超自我に近いもので、ラカンは「能記 (シニフィアン) の場」と呼んでいる。いわば絶対的な他者であり、いわゆる社会や世俗、道徳など、超越的なものと考えられる。

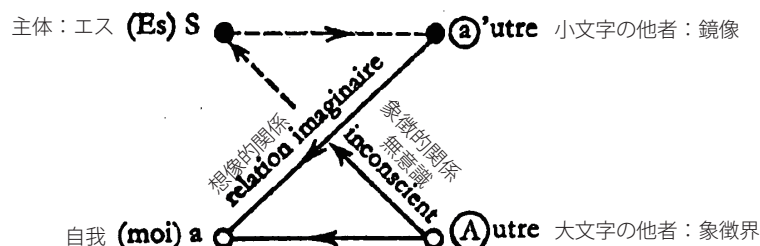


図 13. シェーマ L

大西宗夫, 『高知大学学術研究報告』37
「ラカンのシェーマ L について」,
1988 より作成

〈S〉と〈A〉をつなぐ対角線は無意識の場としての象徴的關係であり、途中で点線になるのは〈A〉から発されたパロールが主体に達する前に抑圧され無意識になるということを示している。これは両者が直接的に関係を持つことがないということであり、フロイト第二局所論の超自我のように「大文字の他者」である〈A〉は無意識的にエス〈S〉と関係を築くのである。ちなみにフロイトも超自我は語表象から生まれたものであると述べている。そしてこの〈A〉は、言語のように差異と対立から成り立っており、ラカンはこのについて「無意識は言語のように構造化されている」と述べている。

以上、説明が長くなったが、このトポロジー的構図を用いて建築における表現の構造を類比的に考察していく（図 14）。

まずはじめに、主体である〈S〉の位置に「建築 / 建築家」を設定する。ここでの「建築」は、あらゆる思索をもって建築家が設計するものとして見ている。建築家が自身の特徴を説明しようとするとき（主体が「私は～である」と発言するとき、「～」には他者を統一した自我が入る）個人の作風や設計理念を確立するであろう。その個人の表現は制約を受けていない状況のドローイングや構想過程に映し出されるものである。よって〈a〉の自我にあたるものは「理想像 / ドローイング」となる。それが実体をもち、建物として竣工するということは、構想段階の様々な断片を統一化したと言えることであるから、鏡像としての〈a'〉には「建物 / 成果品」が代入される。この〈a'〉は「小文字の他者」として自我から生まれた客体として振舞い、鑑賞者にあらゆる認知をさせるとともに、実作として自我の形成にも関わる。〈a-a'〉は想像的關係により密接に結びついており、入れ替わることもある。そして「大文字の他者」つまり〈A〉には、建築に対する象徴界であるような「消費の場 / 市場 / アートシーン」が置かれる。

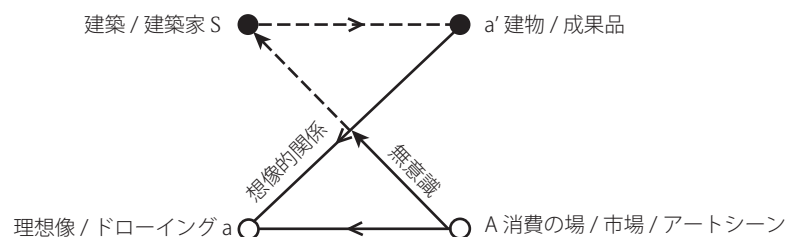


図 14. 大衆と作品の関係 (シェーマLより作成)

この図式で明らかのように〈A〉における消費の場が超自我的に建築 / 建築家にインプリントされており、また〈a〉の理想像に対してもその動向を操作するような影響を与えている。

次に、ラカンがシェーマ L を単純化した図式を引用して描写する（図 15）。この図式では上図と変わって〈a〉と〈a'〉が逆になっているが、〈a'〉が自我となって〈a〉が「小文字

の他者」となり、概念の位置に変化はない。この図式では無意識的な主体の欲望が、想像界（想像的關係）を媒介して象徴界へと向かっていることを示している。シェーマ L を読むにあたって、左側項を主体項、右側項を客体項としてみれば、二重の弁証法があり、循環的な過程となっていることが分かる。

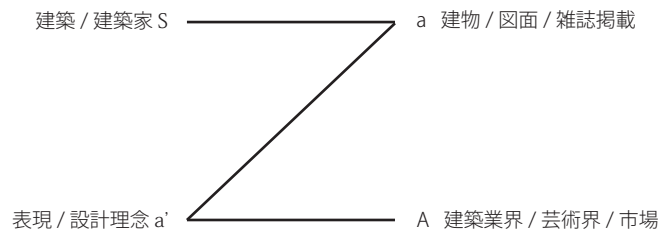


図 15. 図 14 の単純化図式

以上見てきたように、象徴界による作品への意味づけが無意識的・循環的に作家へと還元されていく図式が出来上がった。これは意識的・無意識的に大衆の流行を読むといったこと以前に、超越的な構造としてモダン以降浮き彫りになっていった事実である。シェーマ L 図式における左側項（主体項）と右側項（客体項）におけるギャップあるいは認識の差・ズレは基本的な構造としてパフォーマンス的な役割を担う重要なものとなる。無意識的な主体〈S〉は真の主体である〈A〉に従属しており、その真の主体は、無意識的な主体の発話を支え、証人となるのである。次項では、ラカンの 1960 年代後半から 70 年代初頭にかけての「ディスクール」理論をもとに〈建築家—生産物—市場（消費の場）〉の関係性を明らかにしていく。

II. 建築家のディスクール：キッチン生産者のディスクール

ここでは「大衆向け、大衆迎合的な作品を生み出すキッチン生産者」の振舞いとその原理を、ラカンの「ディスクール（語らい）discours」という概念になぞらえて考察する。ディスクールはラカンが 1968 年から 1973 年にかけてさまざまな社会的関係を述べるために用いた概念で、『セミネール』第 16 巻の「ある大他者からある小他者へ」（1968-1969）におけるカール・マルクス（1818-1883）の剰余価値論の研究を元にしたものである。1970 年の『セミネール』第 17 巻の「精神分析の裏面」においてディスクールは 4 つに分けられ、主人のディスクール、大学のディスクール、ヒステリー者のディスクール、分析家のディスクールとして精神分析や社会構造などにおける「語らい」を説明している。1972 年にミラノでおこなわれた講演では、さらに資本主義のディスクールの追加した。この資本主義のディスクールは、主人のディスクールの基盤に、大学のディスクールとヒステリー者のディスクールの組み合わせたものである（図 16）。

デスクール理論の基本的な構造は、表記的に分数の形をした項が二つ並んだもので、左下に「真理」、左上に「動因」、右下に「産出物」、右上に「他者」という構図をとっている。この4つの場所は固定されてはいないが、その呼び方は変化している。上記の呼び方は1970年の「ラジオフォニー」のなかでの呼称である。その構図にそれぞれ記号としてS1、S2、a、\$が充てられる。

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow // \frac{S2}{a(\text{剰余享樂})} \quad \frac{\text{使用価値}}{\text{労働者}} \rightarrow // \frac{\text{交換価値}}{\text{剰余価値}}$$

剰余価値と剰余享樂

$$\frac{\text{動因 (l'agent)}}{\text{真理 (la vérité)}} \rightarrow \frac{\text{他者 (l'autre)}}{\text{産出物 (la production)}}$$

デスクール理論の構図

$$\begin{array}{cccc} \frac{S_1 \rightarrow S_2}{\$ \quad a} & \frac{\$ \rightarrow S_1}{a \quad S_2} & \frac{a \rightarrow \$}{S_2 \quad S_1} & \frac{S_2 \rightarrow a}{S_1 \quad \$} \\ \text{主人} & \text{ヒステリー者} & \text{分析家} & \text{大学} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \downarrow \frac{\$}{S_1} & \begin{array}{c} \leftarrow \frac{\$}{S_1} \quad \frac{S_2}{a} \rightarrow \\ \leftarrow \frac{S_2}{a} \quad \frac{\$}{S_1} \rightarrow \end{array} & \downarrow \frac{S_2}{a} \end{array}$$

資本主義のデスクール

図 16. デスクール

基本的なデスクールの働きは、真理によって支えられた動因が他者に命令し、その結果産出物が出来上がるというものである。主人のデスクールを見てみると、\$（主体）の代理表象としてのシニフィアンであるS1（主人）がS2（知）に働きかけることで産出物として対象aが生み出される。ここで重要なことは、そのaから\$へ向かう線がないということである。これは失われた主体である\$の産出物aとの不可能性を表しており、喪失であり、マルクスの剰余価値論でいうところの搾取である。ラカンはこのaに剰余享樂を見ており、それは主体\$がaを得れないということ、使用価値と交換価値のギャップが生み出す剰余価値の喪失を指している。この喪失された享樂を取り返したいという恒久的な運動を欲望と呼ぶ。そうするとa（剰余享樂）が意味することは二側面あることになり、それは失われた対象であるということと、欲望が向かう対象であるということである。以下、最後に付け加えられた資本主義のデスクールの説明である。資本主義のデスクールは順路としては大学のデスクールと同様である。構図としては主人のデスクールの左項の上下を入れ替えたもので、しかしクロスしている対角線が示すように喪失の側面がなくなっている。このとき主体\$はaと遮断された欲望する主体ではなく、aから再生産される疎外された主体となる。さらに動因の位置にある主体\$はS1に向けて要求を述べ、S1は統計学的処理によるデータベースS2を作成し、それ

松本卓也、『享樂社会論—現代ラカン派の展開』、人文書院、2018 年より

番場寛、『西洋文学研究』、第26号、「ラカンにおけるマルクスの遺産」、2006年、pp. 49-69 より

をもとに産出物 a をつくる。よって無限の享楽、平均化された工業製品を消費者が享受し続けなければならない構図が出来上がっていることが分かる。これによって消費社会が資本主義システムという新たな主人 S1 を真理の位置に秘匿しつつ欲望を搾取し、消費者主体 \$ が常に剰余享楽で満たされているという、自覚なき奴隷制が出来上がっている。

大衆芸術・大衆向けの芸術をこのディスクールに則って解剖するならば、上記の資本主義のディスクールで説明することができる。その場合、動因の役割は消費者である大衆 \$ であり、市場の成り立ちをそのまま理解する形となる。大衆 \$ は自分たちをブランディングし、他人に対しより良く見せようと身分より上の理想像 S1 (理想像としての主人) を描き出す。しかし、身分より上を目指すため、そこには困難な問題が浮き上がってくる。享受するために必要なコストの問題や、必要な知識の欠乏などがそれにあたる。よって、入手可能な形として理想像 S1 を簡略化・象徴化したものである二次過程の S2 が望まれる。そしてそれをもとに作り出されるのが産出物 a である。これは既存の反復であり、よく見せるための美的効用を狙った、内容が伴わないまがいもの、すなわちイカモノとなる。このイカモノ a は大衆 \$ に享受され、生産技術の向上とともに品質もよくなり、さらに次のもの欲するようになる。消費者が動因要素の構図は以上のように説明することができる。

次に、キッチュを作り出す側が動因の位置を占める場合を見してみる (図 17)。その場合、資本主義のディスクールと順路は同様に還元的で再生産される構図であるが、動因の位置には「知としての建築家」あるいは「二次過程として象徴化された S1」としての S2 が入る。真理の位置に入るのは、一次過程として真の創造者による芸術作品の歴史的な蓄積である S1 となる。



図 17. キッチュ生産者のディスクール

他者の位置には、疎外された主体・消費者である \$ が入り、理想像として的高级文化 S1 を嗜好しようとするが先述の通りそれは困難なため S2 に書き換え、キッチュ生産者がリデザインを施し、既存的芸術 a (見かけの芸術 a) が生み出される。その見せかけの芸術 a は大衆 \$ によって享受されるが、言い方を変えると大衆 \$ を介してしか S1 と関係を持つことができないという事態が引き起こされている。そういった意味で S1 は理想でしかなく、純粋なかたちをもつことができなくなっている状態である。ここで示されているのは歴史の搾取である。\$ が他者の位置にあるのは分析家のディスクールと同様

であり、対象 a に扮した分析家が、患者 \$ に向けて解釈を行うという構図を持つが、キッチュ生産者のディスクールにおいては知としての S2 が大衆 \$ に向けての解釈を行っており、大衆が望むものを必然的に狙うかたちとなっている。本来の分析家のディスクールにおいては、分析主体 \$ は分析家の背後に知 S2 を想定し、「知を想定されたもの」として対象 a を見做し、そこに転移が引き起こされるが、キッチュ生産者のディスクールでは \$ が S1 を熱望するという時点で理想として疎外され、到達できない無意識的な知 S1 となる。S2 の象徴化された簡略的な入手可能なシニフィアン S2 は、美的効用の操作・繕いの操作である。

以上、ポストモダンにおいて再認識されるようになったキッチュという概念の理解に、ポストモダンの芸術の流れ（造形表現の範囲の拡大）と、精神分析的構造解釈による補助線を引いておいた。次章からはキッチュあるいはキッチュ論の本流について整理し、体系的にまとめていく。

第二章 キッチュに関するの集成

2-1 キッチュ論の歴史と受容態度の変遷

- I. キッチュ論の歴史：概観
- II. 受容態度の変遷
- III. A・モルによる「キッチュの歴史的展開」への補項

2-2 キッチュ論の体系

- I. 主要キッチュ論のからの抽出用件
- II. キッチュ論の体系マップの作成
- III. 体系マップに関する考察

2-3 キッチュ生成のメカニズムと社会的構造

- I. キッチュ生成のメカニズム
- II. キッチュと社会的構造

2-4 キッチュの性質と効用

- I. キッチュ的要素にかかる5つの原理
- II. キッチュ的要素の効用

2-5 結語：キッチュ論の初期から現代まで

2-1 キッチュ論の歴史と受容態度の変遷

I. キッチュ論の歴史：概観

美術批評上で「キッチュ」について語られてきたものの変遷を辿るのはいささか難しく、それは「キッチュ」という言葉の意味が少しずつ変わり、その定義の仕方も評論家によって少しずつ変わってきたからである。広義としても狭義としても様々に述べられているため、そのはっきりした像は掴みにくい。そのため序論において仮に整理しておいた。この節ではさらにその全体の歴史的俯瞰図を作成することで「キッチュ」の語られ方の立場と相違を整理してみたい。概念としては産業革命以降、産業化社会の到来とともに生まれ、美術批評上に発表されたのはクレメント・グリーンバーグによるもので、1939年の「アヴァンギャルドとキッチュ」であることは序論で述べた。その30年代は他にもヘルマン・ブロッホ、ノルベルト・エリアス（1897-1990）などユダヤ系知識人たちがそれぞれ論考を執筆した。この3人のユダヤ系欧米知識人については2012年に日本大学の堀邦雄が研究論文として発表している。そこでは取り上げられなかったが、もうひとりのユダヤ系欧米知識人として先駆的にキッチュを述べたのは、ヴァルター・ベンヤミンであった。第二次世界大戦後は美術界で抽象表現主義、コンセプチュアル・アート、ポップ・アートが盛況し始めると、60年代末にイタリアの美術評論家ジロ・ドルフレス（1910-2018）が『Kitsch -Ananthology of bad taste』（1968）を記し、アメリカの美術批評家のハロルド・ローゼンバーグ（1906-1978）も『Artworks and Packages』（1969）で大衆状況のなかの美術を論じた。同じく50年代から60年代にかけて建築史家のレイナー・バンハム（1922-1988）はポップカルチャーによって変わりゆく建築的实践やデザインについての様々な論文を雑誌に寄稿しており、それを1981年に一冊に書籍化したのはデザイン史家のペニー・スパーク（1948-）であった。

70年代に入ると日本において批評家の石子順造（1929-1977）がドルフレスのアンソロジーを読んでから、それまで論じていた美術とマンガを延長してキッチュ論にのめり込み、74年から77年で没するまで論を練った。死後には86年～88年に著作集が出版され、その論考は日本のサブカルチャーと美術とをフラットに見たものとなっている。70年代には文学評論家のマテイ・カリネスク（1934-2009）が『FIVE FACES OF MODERNITY』（1977-1987）においてキッチュの項をしたため、アブラアム・A・モルが『Psychologie du Kitsch（キッチュの心理学）』（1971）を出版した。

80年代ではロンドン・スクール・オブ・エコノミクスでカール・R・ポパー（1902-1994）に学んだトマシュ・クルカ

(1948-) が学術雑誌「The British Journal of Aesthetics」において“KITSCH”の項を88年に掲載し、1996年に『Kitsch and Art』を出版している。80年代半ばにはフランスの作家のミラン・クンデラが『存在の耐えられない軽さ』(1984)のなかでキッチュを批判しており、また『L'art du roman (小説の精神)』(1986)でもキッチュの項を設けている。日本においては建築史家の井上章一(1955-)が『アート・キッチュ・ジャパネスク—大東亜のポストモダン(戦時下日本の建築家—アート・キッチュ・ジャパネスク)』(1987)を、建築評論家の松葉一清(1953-)が『東京発・都市の現在 文化はキッチュをめざす』(1988)を出版している。

90年代には美術史・美術批評家のイヴ＝アラン・ボワがロザリンド・クラウスとの著書である『Formless: A User's Guide』(1997)のなかでキッチュについて論じている。イギリスの哲学者であるロジャー・スクルートン(1944-)も雑誌『CITY』において「Kitsch and the Modern Predicament」(1999)という記事を発表している。日本では建築学者の中川理が『偽装するニッポン—公共施設のディズニージョーランドゼイション』(1996)において建築におけるキッチュらしきものを取り上げている。

2000年に入ってもキッチュ論は発表されており、ドイツ人哲学者のトルステン・ボッツ＝ボルンシュタイン(1964-)は2008年に『Canadian Aesthetics Journal 15』において「Wabi and Kitsch: Two Japanese Paradigms」という記事を掲載し、2019年には『The New Aesthetics of Deculturation: Neoliberalism, Fundamentalism and Kitsch』を出版した。また日本で2012年2月に出版された『ART TRACE PRESS』に収録されている、石子順造についての座談会では、学芸員の成相肇、芸術家の岡崎乾二郎、美術批評家の林道郎、松浦寿夫によって石子順造の「キッチュ」についての捉え直しがなされている。

表1において内容が確認できた主要なキッチュ論を羅列している。

表 1, 主要なキッチュ論の発表年

年代	著者名	初版掲載国	題名
1925-1927	ヴァルター・ベンヤミン	ドイツ	Traumkitsch(「夢のキッチュ」)
1933	ヘルマン・ブロッホ	ドイツ	「長編小説の世界像」「芸術の価値体系のなかの悪」など
1935	ノルベルト・エリアス	オランダ	「キッチュ・スタイルとキッチュの時代」
1936	ヴァルター・ベンヤミン	フランス	「複製技術時代の芸術作品」
1939	クレメント・グリーンバーグ	アメリカ	「アヴァンギャルドとキッチュ」
1950	ヘルマン・ブロッホ	アメリカ	「キッチュの問題に関する覚書」
1954	ギルバート・ハイエット	アメリカ	「“Kitsch” A Clerk of Oxenford」
1959	ハロルド・ローゼンバーク	アメリカ	「The Tradition of the New(新しいものの伝統)」
1965	ウンベルト・エーコ	イタリア	「Apocalittici e Integrati」
1968	ジロ・ドルフレス	イタリア	「Kitsch - Ananthology of bad taste」
1968	ヴィットリオ・グレゴッティ	イタリア	「Kitsch and architecture」
1969	ハロルド・ローゼンバーク	アメリカ	「Artworks and Packages」
1970	テオドル・アドルノ	ドイツ	「美の理論」
1971	ルートヴィヒ・ギース	ドイツ	「Phanomenologie des Kitsches(キッチュの現象学)」
1971	アブラアム・モル	フランス	「Psychologie du Kitsch(キッチュの心理学)」
1974-1977	石子順三	日本	「キッチュ論」「キッチュの聖と俗」
1977	マティ・カリネスク	アメリカ	「FIVE FACES OF MODERNITY(モダンの五つの顔)」
1982	サユル・フリードレンダー	フランス	「Reflets du nazisme(ナチズムの美学)」
1984	ミラン・クンデラ	フランス	「存在の耐えられない軽さ」
1986	ミラン・クンデラ	フランス	「L'art du roman(小説の精神)」
1987	井上章一	日本	「アート・キッチュ・ジャパネスク-大東亜のポストモダン」
1988	トマシュ・クルカ	イギリス	「KITSCH」
1988	松葉一清	日本	「東京発・都市の現在—文化はキッチュをめざす」
1996	トマシュ・クルカ	アメリカ	「Kitsch and Art」
1997	イヴ＝アラン・ボワ	アメリカ	「Formless:A User's Guide」
1999	ロジャー・スクルートン	イギリス	「Kitsch and the Modern Predicament」
2002	松井みどり	日本	「アート: “芸術” が終わった後の“アート”」
2007	ウンベルト・エーコ	イタリア	「Storia della bruttezza(醜の歴史)」
2008	トルステン・ポッツ＝ボルンシュタイン	カナダ	「Wabi and Kitsch: Two Japanese Paradigms」
2019	トルステン・ポッツ＝ボルンシュタイン	アメリカ	「The New Aethetics of Deculturation」

II. 受容態度の変遷

このキッチュ論の流れは 30 年代の古典的なものを除けば、ポストモダニズムと同時期に主要な論考が多数提出されており、様々なアートシーンの中核をキッチュが担っていたことが伺える。コンセプチュアル、ポップを生み出したこのキッチュ思想こそ現代アートの始祖的存在であり、あらゆる芸術活動に浸透している。

社会の断片化と並行して、各分野における質的問題に関する批評の歴史にも目を向けると、グリーンバーグが提示したような「キッチュ」や「大衆文化」に対するエリート芸術の優位性を示そうとする動向がモダニズム期には本筋として存在した。そういった姿勢によってハイアートとロウアート、つまり前衛芸術と通俗文化の隔絶が絵画を筆頭に明確に提示され、結果的に抽象表現絵画の力が強まる傾向が見られた。しかしアートのイズムが多元的になり、メディアの拡張も伴って、キッチュとして退けられていたような通俗的なものが、第二次世界大戦後には芸術作品の核心に用いられるようになった。そのキッチュ的構造（表現されるものと表現方法の乖離）はコンセプチュアル・アートを生み出し、大衆心理に焦点をあてた 1960 年代のアメリカのポップ・アートを介して「ポップ」の概念は日本にまで盛んに流入してきた。その「ポップ」は日本の潜在的な芸術（イラスト・漫画など）との相乗効果により亜流として成長し、日本の通底的なサブカルチャー的姿勢と調合されたという過程がある。様々なキッチュ論の書かれた年代を見てみると、国内外に関わらず、戦前の 30 年代後半を除くと、戦後 70 年代前後から盛んになっていることがよく分かる。

これは次のような理由が考えられる。つまりポストモダンに入ると個人の自律的な思想・表現を維持するのが難しくなっていることは明らかで、作者外部のシステムが大きく影響する中、パスティーシュやアプロプリエーションなど作者の独創ではなく趣味の問題である取捨選択的な制作姿勢が芸術分野でとられてきたという事実があり、また、寄せ集めたもののアレンジに作家の手法が光る状態が見られるものも存在し、多元主義的な思想のもと鑑賞者による多くの解釈を肯定するような「アレゴリー」的性格を持った作品が主流となっていき、高級文化と前衛の優位性が失われるということになったということである。

以上代表的に列挙した芸術家たちは、キッチュが人に与える効果をうまく利用している。これで明らかになったようにキッチュは芸術表現の中核にまで昇りつめ、市民の人気を博し、金銭価値も高騰させていることから、前衛芸術の対概念として提出されたときから大幅に展開し、芸術のコンセプトを産み出す側にまで昇華したのである。

Ⅲ. A・モルによる「キッチュの歴史的展開」への補項

キッチュが持つ性質と効用に移る前に、その概念の発生を社会的に認識しておく。そうするにあたってアブラム・モルの『キッチュの心理学』(1977)を参照する。モルによるキッチュの捉え方はコノテーション的で、人間が物に対して接する際のひとつの態度であるという見方をしており、物に対して人間がとる関係の在り方からキッチュを捉えようとしている。そしてキッチュは消費社会に基づいた概念であるとも述べている。消費社会とは、消費するために生産がなされ、生産するために創造的営為もなされるという社会であり、ここでは「創造」と「製造」に二極化したものづくりが展開している。オートメーション化した製造過程においては、仕事をする人間主体は生産から疎外されていき、人間は単なるひとつの機能となる。その反面、自由に使える時間が増加し、生活環境をより豊かにしようと、消費に対する欲求が生まれ積極的に考えるようになるという側面が大きくなる。

アブラム・モル著、万沢正美訳、
業書・ウニベルシタス『キッチュの心理学』、
法政大学出版局、1986

以上の事柄をふまえ、モルは 1977 年の時点でキッチュの歴史的展開を二段階で示している。第一期は市民社会興隆の時期を指しており、これは市民革命をもとに基本的人権を獲得した市民階級が、それまでヒエラルキーの上層にいた貴族の生活環境あるいは個人的自己形成の仕方を模して、自分に見合った経済状況のもとでアイデンティティを獲得・表現することを目指すという風潮が勃興した時期であると考えられる。生産に関してはいわゆる工業制手工業であり、百貨店が登場し始めた頃である。モルは消費との関係を重視するがゆえに、消費の場との関係においてもキッチュを考察している。第二期はモル自身が生きている現代（1977 年頃）であると述べている。もはや自分の周囲の環境すべてを消費の対象と見る消費概念の拡大によって、大量生産、大量消費のネオ・キッチュ時代へと展開する。この時代における消費の象徴として、モルはスーパーマーケットをあげている。

モルが重要視した消費の場の在り方から逆説的にキッチュの歴史展開をもとめるとするならば、第三期は 1994 年以降であると考えることができる。なぜならば、パソコンの普及に伴う電子商取引（Electronic Commerce）が開始され、多くの物販企業が EC サイトを開設したことによって消費の場が拡大し、さらにはインターネットを用いることによってメディアの領域も増加したという背景を持つからである。加えて重要であるのは SNS の存在である。EC サイトと消費者の構図は閲覧者が Web ページを訪問することと、異なる Web ページの広告欄に EC サイトが商品を掲載することが一般的であり、後者によって購買行動を斡旋している。SNS ツールにおいては EC サイトなどとの直接的な接続というよりも、SNS 利用者同士の横のつながりにおいて他人が所有する物を消費財と見なさせる効果があると考えられる。つまりキッチュ第一期において

市民階級が貴族的な所有や生活環境を望んだように、この第三期では拡大されたメディアは他人（あるいは著名人）が所有する物に対して閲覧者の購買欲求を掻き立てるという効果を有している。以上のようなメディアの拡張と利用の増加によって、視覚的な情報は多数の鑑賞者にユビキタスに参照され、また鑑賞者の評価さえも可視化されるため、キッチュ生産者にとって新たな心強い基盤を構築することとなる。

2-2 キッチュ論の体系

I. 主要キッチュ論のからの抽出要件

本節ではキッチュ論の全体的・通史的な体系を纏めるため、前節で取りあげることとした主要キッチュ論から、キッチュ概念に関して重要な言及を抽出するための項目を設定してそれぞれのキッチュ論者の特性と立場を把握する。そのために以下の6つの抽出事項を策定した。

- ①キッチュの対置概念の有無と賛否
- ②登場する作品の芸術分野
- ③全体的に述べられた文脈（教育、政治、形而上学など）
- ④キッチュ成立の前提条件
- ⑤キッチュの定義・言換え
- ⑥キッチュからの派生用語・キッチュのカテゴライズ

これらに基づいて資料を作成した（付録参照）。抽出した事項からそれぞれの関連性・類似性などを用いて全体的な連関を明確にする。なお、それぞれのキッチュ論にはキッチュという概念を根本的に捉えようとする論と、キッチュの存在が前提としてあり、個々の具体的な芸術作品に対してキッチュと断定していく論があり（両方備えている論もある）、本論文では前者のようなキッチュ概念に対して存在論的に考察したものを仔細に見ていく。

II. キッチュ論の体系マップの作成

以上の作業より、キッチュ論者たちの相対的な関係性を、系譜的見取り図として図に示した（図 18）。図上部にはポストモダンと主な美術史との関係を示しており、ポストモダンは社会情勢を意味し、ポストモダニズムは時代精神を表している。この時代精神であるポストモダニズムは東浩紀によると、アラン・ソーカルとジャン・ブリクモン著『「知」の欺瞞』の登場でポストモダニズム批判が活発化し、「ポストモダニズムが徐々に終わっていった時代を終わらせた」のが 1997 年ごろとしているため、それを援用し記入するに至った。美術史と照らし合わせてみると、キッチュ論の古典的 30 年代の論考から 30 年近く低迷していたキッチュ論は 60 年ごろから再隆起し始めており、それはポップ・アートやシニフィエとシニフィアンとの恣意的結合を利用したコンセプチュアル・アートが盛況し始めた頃と合致していることが分かる。

各キッチュ論者名とキッチュ論発表年の下にはそれぞれのキッチュの定義、思想的立場を表記している。参照関係については、他の社会学者や哲学者を引用している論者が見受けられたが、ここではキッチュ論者同士の関係性のみ描写して

いる。キッチュ論の系譜的見取り図で通史的に認識したのち、体系マップにキッチュ論者たちを配置し、それぞれの立場を明示した（図左下）。その際、平面状のx軸方向にはキッチュに対する賛否の立場が分かるように〈肯定的—否定的〉、そしてキッチュを容認しているのか拒絶しているのかを測る〈容認—危機感〉の尺度を設定した。系譜的見取り図において芸術とキッチュの弁証法的対立を述べる論者が数人確認されたが、そのなかでも否定的に捉える論者と肯定的に容認する姿勢の論者に分かれることから上記の尺度を用いた。y軸方向には芸術本流においてキッチュを述べているのか、それとも人間の存在に即して日常生活の中にキッチュを見ているのかを測る〈芸術—日常生活〉という尺度を設定した。普遍的・網羅的に述べている論者に関しては、主張している文脈が強く後の論者に影響を与えている箇所を注目し、マッピングしている。

Ⅲ. 体系マップに関する考察

系譜的見取り図をもとにマッピングしたキッチュ論者たちを、平面上の第一象限、第二象限、第三象限・第四象限においてグルーピングすると、第一象限に見られるグループは前衛芸術の結果を利用して効果的に制作するキッチュ的作品の在り方と、キッチュの手法に味付けを施し、アイロニカルに既存芸術や社会に対するアンチテーゼ・問題提起を促す芸術の在り方を肯定的に容認する姿勢が見られ、包括的に弁証法的対立を解釈していることが伺えた。第二象限に見られたグループは、キッチュのあらゆる簡易的・即時的な効果の表現を後退的に捉えており、芸術の代用品であり本来的な芸術から一線を画してキッチュを消耗品であると見なしている。第三象限から第四象限にかけて纏められたグループは、キッチュを受容する側の問題を提示しており、人間の存在に即したキッチュの考察に重点を置いている。また第四象限のキッチュ論者は日常生活に見られるキッチュについて観察しているため、商品に表出しているキッチュデザインへの言及がよく見られ、第四象限に近い位置に存在するキッチュ論者たちにもその傾向が読み取れた（L・ギース以外）。第三象限に配置されたキッチュ論者は、その観察態度に形而上学的、あるいは現象学的な見解が強く見受けられるとともに、倫理観によるキッチュ批判を繰り広げている。以上見てきたように、キッチュは芸術の範疇から日常生活、現象学的存在論的立場から形而上学的立場までの人間・社会に関する広い射程を持っていることが分かった。そして比較的近年のキッチュ論では、キッチュの存在が普遍的で切り捨てることができないという事実を認識して容認する立場が多く見られた。また、それに関してキッチュを肯定的に再評価するべきと、30年代の段階で述べていたN・エリアスの先見性が異質的に第一象限に現れている。

2-3 キッチュ生成のメカニズムと社会的構造

I. キッチュ生成のメカニズム

ここでは 2012 年に出版された『ART TRACE PRESS』に収録されている石子順造についての座談会で、学芸員の成相肇、岡崎乾二郎、林道郎、松浦寿夫によって語られたキッチュの構造を参照しつつ、その生成過程を考察する。岡崎乾二郎は以下のように整理する。

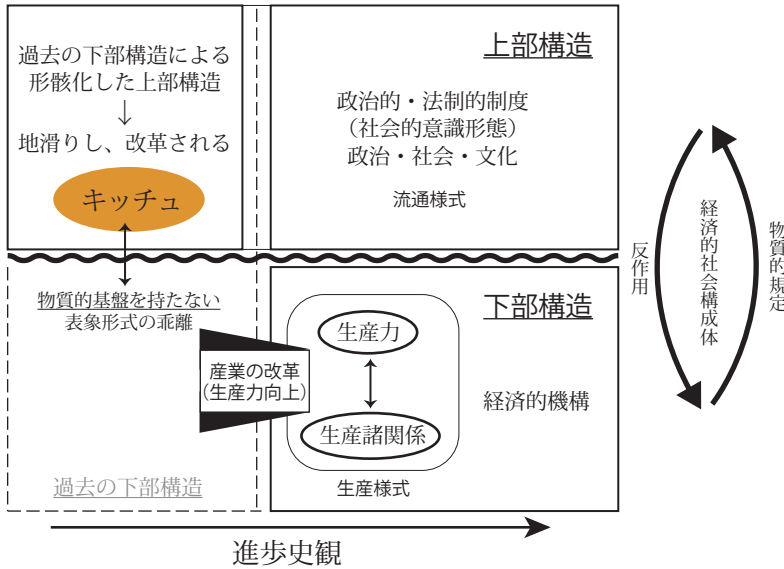
「キッチュというのは、何かが生産されたときの条件、生産様式と、それが流通され認知されるときの様式のズレが生み出すもの。流通様式を反映し、それを生産様式にフィードバックされたとき生産されるものがキッチュである。キッチュというものはひとつのジャンルではなく、ある生産物が流通過程および消費の場でどう意味づけられているか、その意味付けが生産物にフィードバックされて生産物の形態を規定してしまうということがキッチュである。どんな芸術作品であれ、それが社会に触れ流通する過程においてはキッチュ化される。キッチュが流通し受容されることになる。これをフロイトに倣って二次過程といってもいいかもしれない。制作過程が一次過程とすると、それが流通する二次過程においてはキッチュになってしまっている。われわれはこの二次過程によってしか事物を認知も記述も共有もできない。」

松浦寿夫、林道郎編、
『ART TRACE PRESS』2012 年 2 月号、
ART TRACE, 2012 より

これはマルクスの唯物史観的に解説しており、図で理解すると次ページの図 19 のようになる。ここで言われる生産条件を規定する消費の場によるフィードバックの構造を、浅田彰の「社会の理想型」と照らし合わせて、次項にて新たに作図した(図 22)。キッチュについての海外の論考は基本的に「商品」についてのデザインのことを論じていることが多いが、この座談会では芸術作品の制作をも念頭に入れて話されているため芸術分野で見られるキッチュ化も射程内である。ここではキッチュを表現形式の問題とは無関係であるとし、流通形式上(目視での認知)、あるいは現象的なものとして解釈している。しかし美術史で様式と呼ばれるものは、この流通形式として受容されるものであり、美術史的様式はキッチュを生み出す原理に通じていたということになる。つまり様式は即ちキッチュとなるのではなく、キッチュを生み出す側の一種の規定であった。

引用した上の言及の中でフロイトの一次過程・二次過程を援用しているが、これは 1900 年の精神分析の主著『夢解釈』にある「第一局所論」で使用されている語であり、第一局所論は心のモデルを[無意識・前意識・意識]の3つの場所から説明したものである。一次過程は無意識の領域内での言語記号が成立する以前の、断片的な記憶の集合で対象物から受ける感覚印象の開いた連合・表象である。二次過程は記憶の想起痕跡が前意識の検閲を通過した後、言語記号が成立した

語表象としての状態・閉じた連合であり注意力の能動的な捉え返しとして意識され運動末端へ移るということである。「われわれは二次過程によってしか事物を認知できない」というのは精神分析的にもキッチュを捉えようとしていることが推察できる。



松浦寿夫, 林道郎編,
「ART TRACE PRESS」2012年2月号,
ART TRACE, 2012 より作成

図 19. 唯物史観で見るキッチュ

この座談会では、タウトと柳宗悦によって述べられた「イカモノ」と「ゲテモノ」についても言及している。キッチュはかつてはイカモノと訳されていた。これは 1930 年代後半に来日したブルーノ・タウトの訳語で、タウトは日光東照宮というのはイカモノつまりキッチュだと言った。柳宗悦はこのイカモノの区分の中から、積極的な概念のゲテモノを見出し、ゲテモノはヘタ（下手）なものであり、民芸はここから出てきたものである。ゲテモノとイカモノの区別は「これで充分だ」と判断する基準が異なり、ゲテモノは廉価品、粗野だがとりあえず「なんとか使える」もので、無駄が省かれ潔さがある。イカモノは見かけだけはそのものに見えるが、機能が伴っていない、粗悪品である。媚び、外連味でできていると纏めた。岡崎によると、キッチュとは流通形式と事物の物質的形式のズレが作り出す問題である。流通形式における認知は、その物質的生産過程によって規定される形式からはズレている。このズレがキッチュ効果を生み出し、前者を切り捨てればゲテモノ、後者を切り捨てればイカモノということになるということである（図 20）。

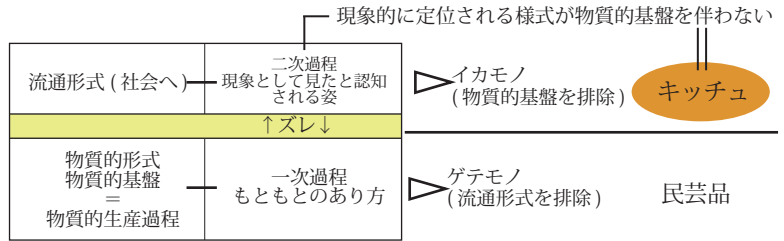


図 20. イカモノとゲテモノの関係とキッチュ

Ⅱ. キッチュと社会的構造

1-4 ではラカンの「シェーマ L」と「ディスクール」を用いて大衆迎合的な作品制作の要因を記述するということを通して、一種の構造的な側面を見てきた。本項では浅田彰が『構造と力』のなかでドゥルーズ＝ガタリにならって国家・社会の理念型を三段階に定式化したもの(図 21)を、芸術作品のキッチュ化に一部応用する。下図は文化が安定した構造として存立したときの諸形態、①コード化(原始共同体)②超コード化(古代専制国家)③脱コード化(近代資本制)を示したものである。

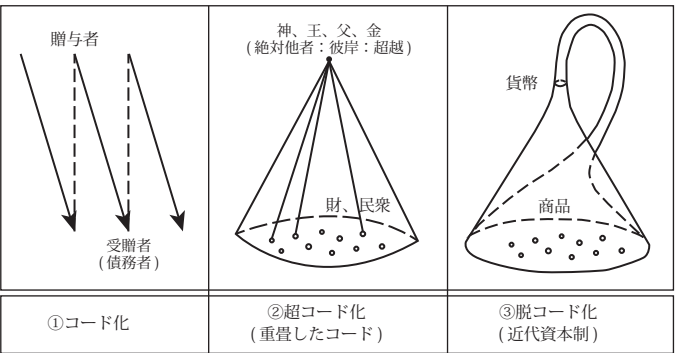


図 21. 社会構造 (浅田彰, 『構造と力』より)

浅田彰, 「構造と力 記号論を超えて」,
勁草書房, 1983 より

■①第一段階: モースの「贈与の円環」。贈与には特殊な力が宿っていて受贈者に返礼を強いるのだという考え。この贈与が受贈者をいわば債務者の地位に落とす。この負債こそ受贈者に負い目を烙印し、ルール通りに次の贈与を行わせる保証である。このようにして力は社会の全表面に拡がり、ひとりひとりにルール通りの行動を課していく。本能による規制を失ってありとあらゆる方向に走り出そうとしていた欲望の流れに対してコード化が行われる。

■②第二段階: 一段階目の原始共同体がタテに積み重なっていくときに第二段階が始まる。征服や支配などの共同体間関係がその第一の契機である。重畳したコードを超越的な頂点によって包摂・規制するというこの新しい体制のメカニズムを超コード化と呼ぶ。超コード化段階における特別な財、たとえば金は、財の世界に付与された象徴的価値体系の実態的な中心、彼岸的な存在であった。

■③第三段階: 近代資本制とは、脱コード化されてマルクスの言う二重の自由(自分の労働力を市場で売ることができる自由と、自分の労働力以外に市場で売るものを持たない自由)を手にした労働力の流れを、商品としての量的な流れの運動に引きずり込む事によって成立する社会。近代資本制の貨幣は、スタティックな象徴的価値体系の頂点に落ち着いてはいず、絶えず再投下され価値増殖の運動を続けねばならない。一旦超越性へと投げ出された貨幣が再び商品世界へと投下される。貨幣がすべてを量的な大小関係に還元し、それまで通訳不能だったものを交換の場に引き込んでいく。

そして新たに作成した下図は、浅田が述べた三段階の社会理念型の②と③を、芸術の制作過程におけるキッチュ生産の構造として読み替えた図である（図 22）。作家により制作された作品は、上部の口から消費の場（認識される場）へ出て行き、流通過程の意味づけにより生産条件が規定されて二次過程的に作品が生まれたときキッチュ作品となることを示している。本来の③脱コード化による貨幣の意味を表した図としても重複させて読むことができる。

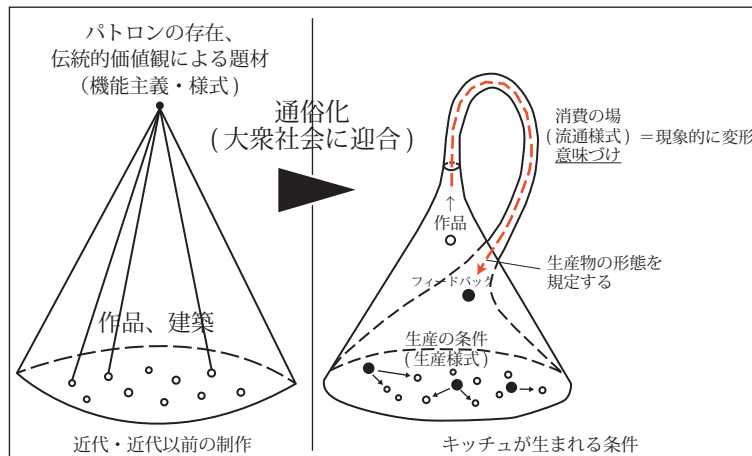


図 22. キッチュの構造（図 21 より作成）

この図と 1-4-II のキッチュ生産者のディスコースにおいて差異として現れていることは、作者の主体性の表現はもちろんであるが、意味付けされた作品が生産の場に受け入れられ、他の作品に影響を与えているのが示されているところである。現象学的見地に立てば、作品（物）が認識されることに付随して根本的なズレというものがあるとされる（物自体をそのまま認識することはできないというカント的思考）。ここに示されるのは、それと似た意味で作者が意図した制作物が認識される場に出て行ったとき、鑑賞者あるいは消費者が作者の喚起しようとした認識軸とは別の意味を作品に付加し、それを消費者なりに享受したとき現れる「意味付け」が生産の場に降り注ぐことによって、生産の条件が改変・追加されるという状況である。そのフィードバックはメディア（SNS や雑誌など）の影響力が大きくなるにつれて、消費者側の成長をも促すが消費者には専門的な知識はほぼ無く、より多くの統計学的処理がなされた情報（大衆迎合した美的効用を狙ったもの）を目指すため、或る程度進むと至って平均的な水準の美的効用を持ったキッチュが出来上がる。専門家による「批評」は、それらに比べるとときわめてスケールが小さい。東浩紀が『郵便的不安β』で述べているが、「いまや人々はあらゆるタイプの記号について、その内容よりむしろ伝達の事実性に敏感に反応している」ということは、人々は専門雑誌に掲載される作品への討論よりも、SNS を流れてくる視認性の高い、造形的でキャッチーな即理解可能なものを求めるのである。

2-4 キッチュの性質と効用

I. キッチュ的要素にかかる5つの原理

2-2 で得た、キッチュ・オブジェクトが持つ性質・表現内容（キッチュ的要素）を整理し、特徴的なものを個別化する。それらは先ず、次の大枠の5つの原理によって分割される。

①機能詐称 / 超過の原理、②識別簡易化の原理、③感情喚起の原理、④メディア性（メッセージ性）の原理、⑤異質性の原理

①「機能詐称 / 超過の原理」

いかさまの表層による偽りの機能性を表象させること。過剰な機能性の集積による結果的な余剰。それらは操作的に、寄せ集められ、高密度化する。

②「識別簡易化の原理」

どのような鑑賞者に対しても、即時的な識別を可能にするため既視感のある既存物の利用がなされる。視覚的認識に強く訴えかけるような極端な造形表現が採用される。既存物の図像化過程で単純化が行われる。

③「感情喚起の原理」

鑑賞者の感傷に訴えかける主題設定、操作を用いる。共感的な郷愁などを引き出すような創り出した地域性や伝統を利用する。また要求される快適性・くつろぎに対する甘美な返答をさす。

④「メディア性（メッセージ性）の原理」

大衆を扇動したり、消費を促したりするような、最大多数へ向けた経済的な振舞い。わかりやすい流行の創出による先導、かつてのプロパガンダ的利用。

⑤「異質性の原理」

主題に取りあげた対象のサイズを不適格に変更し、あたかも斬新なアイデアかのように見せることや、対象を異質な環境に他の対象と並存させて、奇妙さを生み出し、それを「新しい」ものであると解釈させる効果を狙う。偽物の雰囲気を作成する。

この5つの原理の中でも、さらに項目を細分化し、16のキッチュ的要素に分類した（表2）。

表2. 5つの原理とキッチュ的要素

機能詐称 / 超過の原理	識別簡易化の原理	感情喚起の原理	メディア性の原理	異質性の原理
① 見せかけ・反機能 ② 寄せ集め・累積・高密度化 ③ 超機能性・偽りの機能性 ④ 文化的粗悪品・アイデア商品	⑤ 即時的・安直明快・単純 ⑥ 図像化・イメージ化 ⑦ 常套句・現実語彙・中庸 ⑧ 複写行為・模倣性	⑨ 感傷性・ロマン的 ⑩ 文化的伝統・郷土性 ⑪ 安心感・心地よさ・甘美	⑫ 文化政策性 ⑬ 最大多数・共感覚性 ⑭ 宣伝的・商業広告的	⑮ 不適當性・不適合性 ⑯ エキゾティスム

II. キッチュ的要素の効用：快適・くつろぎ

W・ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』のなかで大衆と芸術作品について、芸術愛好家は精神を集中して作品に入り込もうとするが、大衆はくつろぎを求めて作品を自分の中に包み込むという一般的な二項対立的非難に対して疑問を抱いている。そして「建築は古来、その受容がくつろいでなされる、しかも集団によってなされる芸術作品の典型だった。建築を受容する諸法則は、何より示唆に富んでいる。」と、建築において大衆と芸術作品の関係を究明することは重要であると述べている。

2-5 結語：キッチュ論の初期から現代まで

「キッチュ」概念の登場から現代にかけてその語が含意してきた範囲をキッチュ論者の系譜から概観し、論じられてきた文脈と視点・立場が明らかとなった。それに伴ってキッチュ自体の性質や定義を纏め、キッチュ的要素の原理と細分化したキッチュ的要素を明確にした。キッチュ概念の歴史的な全体の流れとしては、キッチュは否定的な意味を携えて美術批評上に登場し、その後大衆化した社会とポップ・アートなどの登場により批評界での受容にも変化が起こった。キッチュを容認する批評家・キッチュの発生と社会的意義に注力して分析する批評家が現れ、芸術作品においてはキッチュが持つ大衆への説得力を利用したアートが必然的に人気を博すようになった。キッチュ論の勃興から、賛否の依拠するところのひとつとして、前衛芸術とキッチュの「弁証法的対立」が挙げられてきたが、これに対して否定的な立場・容認する立場、芸術からキッチュの毒素の析出を促進する立場、根本的な存在論的考察をする立場など様々な捉え方があった。またキッチュから脱却する方法を模索した論者も散見されたが、その手段は「キッチュ」の対象化や自覚的にキッチュを扱うこととしており、キッチュを無化することは困難であることが確認された。キッチュは人間の存在条件のひとつとなっており、社会的な存在意義の場であることということを述べるキッチュ論者が多く、人とモノとの繋がりに関する重要な態度のひとつである概念ということが分かった。市民階級の人権の獲得から急速に普及していったキッチュは、悪趣味な、お土産品や感傷を誘発する寄せ集め品たちの集撰の結果出来上がるものとして大衆文化に根ざし、その大衆の気分が心地よくなるように、既視感のある安心なものの寄せ集めと言う方法が芸術に至ったときキッチュな芸術が出来上がった。本来的なキッチュは、実証的な機能性を伴わない廉価品が収集者の趣味にしたがって寄せ集められている状態を指し、機能主義の思想とは対極に位置していたが、その機能性をもキッチュは取り入れ、機能性を模したものが生まれるようになった。その超機能主義的な状態のことを「ネオ・キッチュ」と A・モルは呼んでいる。

第三章 建築についてのキitchュ

- 3 - 1 象徴的あるいは表現的形態
 - I. 特徴と操作手法
 - II. R・ヴェンチューリ：『ラスベガス』に関して
 - III. 真正のキitchュ建築
- 3 - 2 意匠陳列型
 - I. 特徴と操作手法
 - II. 「装飾された小屋」に関して
- 3 - 3 装飾的誇張表現型
 - I. 特徴と操作手法
 - II. ハイテク建築に関して
- 3 - 4 構造内容の模擬
 - I. 特徴と操作手法
 - II. 生産と消費の不均衡が生み出すキitchュ
 - III. A・ロース：『建築材料について』、『被覆の原則』に関して
- 3 - 5 機能包摂型
 - I. 特徴と操作手法
 - II. 塚本由晴：『メイド・イン・トーキョー』に関して
- 3 - 6 構成過程に見られるキitchュ的態度
 - I. 特徴
 - II. 「見做し」の設計コンセプト
 - III. 技術的無意識によるコラージュ
- 3 - 7 結語：キitchュ的デザインの判定
 - I. キitchュ的要素と表出形態の関係
 - II. キitchュ判定基準についての考察

第二章で得た 16 のキッチュ的要素に基づき、建築のデザイン表現（外装・内装）に見られるキッチュ的表現を類別化する。現代美術において絵画・彫刻はキッチュを取り込み（それは鑑賞者側の受容態度でもある）、その効果を利用しているのと同様に、建築においてもキッチュの取り込みが影響していると仮定した際、その表出形態は 5 つの形態的キッチュと 1 つのキッチュ的設計態度に分類することができると考えた。既存の建築意匠論を参照しつつそれぞれの特徴を明記していく。

3 - 1 象徴的あるいは表現的形態

I. 特徴と操作手法

建築作品全体での統一された記号作用を活用した形態。断片的でなく、ひとつの象徴性を表現した形態と呼ぶこともできる。アイロニカルにキッチュを取り入れたような作品でない限りキッチュになりうる形態である。アイロニカルにキッチュを導入するということは、「キッチュ」を一種の素材として客体化しており、既存の表現形態の革新を狙ったものとなって自意識に満ちた表現芸術となるため真のキッチュとはなりえない。このように自由自在に諷刺的にキッチュの構造を利用するようになった展開を、「ポスト・キッチュの時代」と呼ぶこととする。

この表出形態で見られる操作手法は、フェルディナン・ド・ソシュールの言語学用語を借用すると、シニフィエ（意味内容）がイメージとして持つ適切なサイズ・スケール（物体が占める物理的空間の大きさ）を拡大縮小し、物的なシニフィエとシニフィアン（記号表現：この場合は実体としてある物的空間を指す）の間に遊びを生じさせている状態である（図 23）。具象的な統一的シニフィエをひとつの建築作品で表現するという意味では、歴史的に意味を持つ様式を、その意味を消すことなく用いて、ひとつの建築を構成することもその範疇に入る。



図 23. サイズの変更によるキッチュ的设计

図 23. 画像出典は以下の通り
<http://art-book.jp/m2>
2020/02/09 アクセス

II. R・ヴェンチャーリ：『ラスベガス』に関して

この「象徴的・表現的形態」について、R・ヴェンチャーリの『ラスベガス』(1977)を用いて、理解への補助線を引いておきたい。この論考でヴェンチャーリは建築の象徴性の役割を再評価することを目論んでいる。その中ではラスベガスで見られる広告・サインに着目し、近代建築以降廃絶されてきた象徴としての建築（彫刻的建築、外形的性質と言換えている）に関して、その反空間的建築物の意義を再評価しようとしている（「コミュニケーションの建築」とヴェンチャーリは呼称している）。また建築史家の藤森照信が「看板建築」と呼んでいるようなファサードが広告と一体化している、あるいはファサードのみが誇張された繕いとなっている建築に対してヴェンチャーリは「贗の立面（フォールス・フロント）」と名付けている。さらにヴェンチャーリは、ラスベガスにある典型的なホテルとカジノの複合施設は、隣接する同機能の施設群と差別化を図るため視覚的な有効性と象徴性をふんだんにアップリケした結果、建築の様式が寄せ集められた状態になっていることを明らかにしている。それに関しての必須的な作業は、「軽薄さ」であり、「好ましからざる環境の中でオアシスたりうること」、「高揚された象徴主義」、「人々を別世界へ誘う力」によるものであると述べている。そして以下のような見解を持つ。

「過去および現在の、平凡なものや紋切り型のものを暗喩や批評することとか、清潔もしくは不潔な日常性を包含することとかは、今日の近代建築においては欠落してしまっている。そして他の分野の芸術家がそれぞれの不浄にして様式的な源泉から何かを学んでいるように、私たち建築家もラスベガスから何かを学ぶことができるのである。」

これら述べられていることはキッチュという概念や大衆文化・大衆芸術という概念を通して読むことが可能である。即ち、大衆の視覚的認知に向けた華美な装飾や「ここにその施設があります」というコミュニケーション（サイン）の建築は、紋切り型の寄せ集めを構築することになりかねないが、簡易的に識別可能となる。それらの表現を不浄であると切り捨てたり、直喩的に使用するのではなく、他分野の芸術家（アンディ・ウォーホルなど）がそういったものから学んでいるように、建築の分野でも学べるはずである、と。そしてラスベガスの真似をするのではなく、あくまでもその表現的意義を咀嚼し反芻して、建築という芸術媒体にとって弁証法的に有用に働くように考えようという姿勢である。これは前章で見たキッチュに対する建築家 V・グレゴッティの肯定的な利用への期待と同様の立場であるといえる。

『ラスベガス』の第二部で言及されている、建築の象徴的かつ表現的要素と形態・構造・プログラムとの間に起こる矛盾についての 2 つテーゼは、「①空間、構造、プログラムからな

ロバート・ヴェンチャーリ著、石井和紘、伊藤公文訳、「SD 選書 143 ラスベガス」、鹿島出版会、1978 より

る建築のシステムが、全体を覆っている象徴的形態によって隠し込まれ、歪められている状態、即ち“あひる”と、「②空間と構造のシステムがプログラム上の要請に無理なく従い、しかも装飾がそれ自身他のものと無関係にとり付けられている場合、即ち“装飾された小屋”」であるが、その結実は両者ともキッチュ建築と判断できることとなる。①のテーゼは「それ自体が象である特別な建物である」とヴェンチャーリが述べているように、あるシニフィエのサイズを拡大縮小して建築の相貌とする仕方である（エッフェル塔がモチーフであるならばサイズの縮小、あひるがモチーフならばサイズの拡大）。②のテーゼに関しては、次項で扱う「意匠陳列型」に属する形態のキッチュ的在り方である。

Ⅲ. 真正のキッチュ建築

この章では、キッチュ的表現の建築形態を模索しているが、本項では、キッチュ的の“的”を除去した、真正のキッチュ建築を定義する。この真正のキッチュ建築は、本節のタイトルである象徴的形態のなかに分類される、具象的な対象物をモチーフとして鑑賞者の連想性なしにその具象の対象物を識別可能とする建築である。それが即ちヴェンチャーリが言う「あひる」の形態である（図 24）。



図 24. 真正のキッチュ建築

図 24. 画像出典は以下の通り
（左写真）
<http://eatravel.blog.shinobi.jp/Entry/67/> 2020/02/09 アクセス
（中央写真）
https://konomama-ojiamato.at.webry.info/200909/article_18.html 2020/02/09 アクセス
（右写真）
https://www.glam.jp/lasvegas_restaurant/2/ 2020/02/09 アクセス

I. 特徴と操作手法

建築史的・アカデミックに建築細部の意匠と年代・地域が関係付けられ、様式というパッケージに包まれて常套句となった諸要素たちに付随していたであろう意味を、漂白するかのように簡易的にアップリケし、断片的に陳列させて建築を構成する手法を用いる。アイコン化や単純化された建築的な記号が羅列され、統一的な装飾効果を発揮している。寄せ集めの的に構成されているのが主であり、パッケージ化の手法（寄せ集め方に出る趣味志向）によって結果的にアイデンティティを構築する場合がある。その場合は二次過程的に象徴的・表現的形態となる。また、郷土的な地方性を持つ要素をちりばめることで地域性や郷愁を喚起するものとなる。

II. 「装飾された小屋」に関して

前節で参照したヴェンチャーリ『ラスベガス』の第二部で言及されている②のテーゼ、「②空間と構造のシステムがプログラム上の要請に無理なく従い、しかも装飾がそれ自身他のものと無関係にとり付けられている場合、即ち“装飾された小屋”」と言うのがこの表出形態を指している。その中で自身の設計による「ギルド・ハウス」（図 25：1963）と、ポール・ルドルフの「クロフォード・メナー」（図 26：1966）を比較し、イメージの対比を説明している。それぞれの建物のイメージに関してヴェンチャーリは、「ギルド・ハウス」は様々な象徴的装飾がアップリケされており明白な連想作用を喚起させる表示的な意味を持っているが、「クロフォード・メナー」には何の装飾もなく、外形を以てこれまでの経験と連想を働かせることによってようやく読み取れる「含蓄の象徴主義」による暗示作用で伝達される、として「ギルド・ハウス」を「醜くて平凡な」と呼び、「クロフォード・メナー」を「堂々として独創的」と呼んだ。しかしここに「おもしろいかどうか」で評価するという尺度をヴェンチャーリが導入しており、そうすると「(堂々として独創的な) クロフォード・メナー（含め近代建築）」は、建築的要素を執拗に分節化することに没頭し、表示的な装飾や図像学を破棄したことで貧相なものになってしまっており、その建築全体がひとつの大きな装飾となった、つまり前節で触れた「あひる」になってしまったのだと述べている。

この「醜くて平凡な」、表示的な象徴的装飾がつけられた「ギルド・ハウス」のファサードについてヴェンチャーリは以下のように述べている。

「ギルド・ハウスの外光を取り入れるための要素は、何のことはなく窓な

のである。私たちは、建物に窓をつける従来の方法に頼ったのであり、外光の調節という問題を零から考え直してみようとはせず、すでに他の人が為してくれた地点から出発しようとした。窓はごくありふれたものである。それは窓のように見え、実際、窓なのである。こうした窓の使い方は、明白に象徴的であるといえる。しかし、すべての効果的な象徴的イメージがそうであるように、この窓は、見馴れたもののようにも見え、逆に見馴れぬもののようにも見えるように意図されている。これは通常のを、通常とはやや違った風に使用したものなのだ。ポップ・アートの主題と同様、この窓は、形の変型、スケールの変化、使用法の転化によって、当たり前ではなくなった当たり前のものなのである。」

ヴェンチャーリはポップ・アートがしたことと同様に、大衆社会が生み出したものから主題を借り、支配的な近代建築の沈鬱的なフォーマリズムに喚起を翻そうと意図したのである。

ブリティッシュ・ポップが動き出したのは 1940 年代末である。その大きなきっかけとなったのがロンドンのインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アーツで会合していたインディペンデント・グループの「これが明日だ」と名付けられた 1956 年の展覧会であり、イギリスの芸術家たちがアメリカの大衆文化を称揚しようとする動きであった。1960 年代に入り、国際的にいたるところで見られるようになったポップ・アートは最盛期を迎え、1960 年代末には高値で取引されるようになっていた。1980 年代に入ると前衛的であったポップの芸術的態度が制度化し、主題においても同じようなテーマの繰り返しとなった。「これが明日だ」展（1956）から 30 年経つとポップ・アートは社会に馴染み、常套手段として芸術シーンに定着してしまい前衛的というよりかは制度化したひとつの様式となってしまったのである。そのポップの思想を建築で実践しようとしたヴェンチャーリは 1977 年に『ラスベガス』を発表し、40 年以上経った現代の建築ではそこで言及されていたことはやはり普遍化しているように見受けられる。



図25. ギルド・ハウス, R・ヴェンチャーリ



図26. クロフォード・メナー, P・ルドルフ

ロバート・ヴェンチャーリ著、石井和紘、伊藤公文訳、「SD 選書 143 ラスベガス」、鹿島出版会、1978 より

図 25 画像出典は以下の通り
<https://www.citta-materia.org/2014/03/31/guild-house/> 2020/02/09 アクセス

図 26 画像出典は以下の通り
<https://www.paulrudolphheritagefoundation.org/196203-crawford-manor> 2020/02/09 アクセス

3 - 3 装飾的誇張表現型

I. 特徴と操作手法

建築の用途による受容を満たすような機能性を超過し、純粹に視覚的作用に向けた、見かけの装飾性を持つ形態である。視覚的效果を狙った造形表現や材料の機能的剩余部分の付加・拡張によって表現される。その結果生じたものは過剰であるが視覚的に豊かに感受され空間に彩りを持たせることができる。キッチュ的要素である「美しい嘘」、「機能を見捨てた化粧的处理」の実践である。機能詐称を遊戯的に見せること、と言換え可能であり、U・エーコの「効果をかき立てるという自らの機能を正当化するために他者の経験で着飾って見せびらかし、遠慮なく自らをアートとして売り出す作品のことである」というキッチュについての定義を踏まえて言うならば、この表出形態は、鑑賞者の視覚的認知による何かしらの感情喚起のための「視覚作用を促す機能(美に奉仕する機能)」を「空間を豊かにするため施した」と正当化し、常套句的な手法(その効果による報酬がある程度予測可能)を用いて、それを売りに出すような表出形態である。

ウンベルト・エーコ編、川野美也子訳、
「醜の歴史」、東洋書林、2009 年より

II. ハイテク建築に関して

装飾的誇張表現の顕著な例としてハイテック・スタイル(ハイテク建築)を取りあげる。スタイルとしてテクノロジーを表現するファッション的なポストモダンの一側面という見方によってキッチュ的であると判断するということではなく、より普遍的に、目指しているものに対する表現の姿勢としてキッチュ的であると考えられる。『スペースデザイン第 244 号 昭和 60 年 1 月号特集=ハイテック・スタイル』の「作品」に関する項目内で建築家・植野紉がハイテック・スタイルについて 2 つの傾向を見ている。ひとつは「ピカピカの金属やガラスで外皮を包み込み、プロポーション見事なパッケージとする手法」、もうひとつは「市場に流通する既製の部材の素材を、巧みに組み合わせ、風通し良く軽やかでメカニカルな表現とする手法」である。この両者に通ずるメカニカルな表現という対象に向かって為される手法としては、機械が持つメタリックなイメージの踏襲が表面に現れ、また構造デザインを援用して建築における工学的で機械的な側面を見せびらかすような誇張につながり(これらは合理的に見えて非合理的なものが多い)、既製品の利用と寄せ集めによる構成は芸術で見られた構成主義と産業生産の顕著な融合であり弁証法的である。これらのように、あるモチーフとなる対象がもつ特徴を誇張して表現する姿勢は虚飾的であり、見せ掛けに注力したものとなっているため、視覚的な識別可能性を助長する通俗的消費対象を作り出すのである。

3 - 4 構造内容の模擬（別材矯飾）

I. 特徴と操作手法

構造形式上現れてくる材料の素地をそのまま仕上げとして完了させないという、意匠的機能を優先した結果生じる矯飾のこと。商業用インテリアによく見られる、本物の構造を別の材料で構成されたかのように演出し、空間に雰囲気を与える建築における形式内容の詐称である。商品で言うところの「ブランドコピー」を指す状況に近い。コスト・工期・労働量の削減に役立つ。それらについてV・グレゴッティは、

「フランク・ロイド・ライトによる「材料の性質が建設のスピードを規定する」という言及と、アドルフ・ロースによる「装飾は犯罪に等しい」という言及は、両者とも人件費削減の思惑によって出された事柄である。倫理的な原則として始まったものは搾取の手段に堕ち、そして創造的な発見は今やキッチュに引きおろされたのである。」

と述べている。倫理的に労働者の自由時間を増やすため、また合理的に経済状況を鑑みた結果として始まった上記二者の建築家の言及はキッチュに対して潜在的に親和性を持っており、そしてやはり最終的にキッチュを促進する燃料となってしまったというのがグレゴッティの考えである。

II. 生産と消費の不均衡が生み出すキッチュ

日本における戦後の住宅不足は、結果的に住宅によく見受けられるキッチュを生み出す要因となった。キッチュという表現上の遊びは、物が充足し、有り余るようにならなければ基本的に生まれてこない。例えば、永野義紀による「住宅政策と住宅生産の変遷に関する基礎的研究－木造住宅在来工法の振興政策の変遷－」（2005）を参照すると、戦後の住宅戸数と世帯数の関係は1968年に全国的に住宅戸数が世帯数を上回っている。しかしこの時点ではまだ都心部などでは住宅不足、狭小過密居住が続いていたため住宅不足の解決には至っておらず、各政党は住宅不足を謳い続けていた。その1968年には当時通産省課長の内田元亨（1925-1996）が「住宅産業論」を唱えており、これは住宅を財貨と見なして住宅建設を工業的生産技術により自動車産業に匹敵する経済成長の引き金になるよう、住宅建設の産業化を図ったものである。この頃から住宅生産工業化の構想が発展していった。工業化住宅においては1959年に大和ハウス工業から「ミゼットハウス」が発売開始され、その後永大産業、積水ハウス、ミサワホームなどが試作品を発表しており、1965年頃からは50年代にできた規格型から脱却し始め、画一的なプランから自由度が増し、二階建商品が一般的になっていった。さらに重要なことはこの工業化住宅に「高級感」を求めるようになったということ

ジロ・ドルフレス編,
「KITSCH An anthology of bad taste」,
「Kitsch and architecture」
by Vittorio Gregotti, 1968 より

永野義紀, 「住宅政策と住宅生産の変遷
に関する基礎的研究－木造住宅在来工
法の振興政策の変遷－」, 2005, p30 より

である。以下、上記論文より引用した言及である。

「昭和 40 年代に入ると、2 階建商品が一般的になり、(1) 1 階部分のセットバックしたものも現れたこと (2) 2 階にバルコニーが付いたこと (3) 外壁にカラーベスト等仕上材料の種類が増えたこと (4) 屋根勾配も緩勾配から大屋根・陸屋根等バリエーションが増えてきたこと (5) 構法もユニット・鉄骨系大型パネル・コンクリートパネル等種類が増えたこと等々、住宅のファサードの豊かさ・使用材料の種類の増加、そして何より“高級感”が出てきたこと等が工業化住宅が一般に受け入れられ始めた理由だと考えられる」

このように一義的に技術を駆使して機能を追及したものであっても、それが満ち足りた状態に達すると、量的充足から質的向上への方向転換として美的な高級感の獲得を目指すという動向が生まれていることが分かる。

Ⅲ. A・ロース：『建築材料について』、『被覆の原則』に関して
1898 年に掲載された『建築材料について』と『被覆の原則』で取りあげられている「材料のイミテーション」とは即ちこの節で扱っている別材矯飾に他ならない。素材を偽らないイギリス人に美德を感じるような文体で書かれたこの論考は、ロース自身も虚空に叫んでいると感じるくらいイミテーションが賞賛される時代であったということを物語っている。以下引用である。

「今日、その王国（材料の王国）に君臨するのは芸術家ではなく、日雇い労働者であり、そして創造的思考ではなく、労働時間である。そしてこれも、日増しに日雇い労働者の手から、失われつつある。すなわち、仕事の量から見た場合、より効果的に、より安価にこれを提供するもの、すなわち機会が登場してきたのである。――十分な金が無いということになったらどうなるか？ここにおいて労働時間を偽る、すなわち材料のイミテーション化が始まるのである。――一般の市民にとって、誇り高き職人なんて、無用の存在なのである。というのは、職人がイミテーションを上手にすればするほど、それだけよけいに市民から拍手喝采を受けるからである。高価な材料を尊ぶこと、これは成り上がり者であることを示す最も確実な徴候だといっていい。我々はそうした成り上がり者的な社会にあるが、こうした社会では、イミテーションに関しても当然そうならざるを得ない。一成り上がり者は、自分の金でどうしようもできないものについては、イミテーションで間に合わせようとするのである。」
（『建築材料について』より）

前項で参照した戦後日本における簡易的な住宅の外装にも現れた材料のイミテーションは、現代建築デザインにおいてエンヴェロップ・デザイン、インテリア・デザインに部分的に利用されている。

永野義紀、「住宅政策と住宅生産の変遷に関する基礎的研究―木造住宅在来工法の振興政策の変遷―」, 2005, p30 より

アドルフ・ロース著、伊藤哲夫訳、「装飾と罪悪―建築・文化論集―」, 中央公論美術出版, 1987 より

I. 特徴と操作手法

機能包摂型は、建築が前提として持つ機能の寄せ集めによって生じた即物的で経済的な形態である。この表出形態と判断されるのは、綿密に計画され、有機的な循環を持つ複合施設ではなく、非融通的な複数の機能性を持つ施設である。非融通な機能を持つ断片が、構造体を共有している状態でひとつの施設となったものを指す。これらの建築は、建築学のエリートが設計するのは稀であり、雑多な都市が生み出す匿名的で即物的な社会的副産物である。それはまた、都市の高密化への意志であり、一種の合理的だが欲望的思想である。

II. 塚本由晴：『メイド・イン・トーキョー』に関して

建築家・塚本由晴らが出版した『メイド・イン・トーキョー』（2001）のなかに、「ダメ建築」という建築が登場するが、その建築の在り方こそ機能包摂型（隣接型と言ってもいいかもしれない）である。その在り方が生む視覚的・意味的な奇妙さが鑑賞者の興味を引く。塚本は文中で「ダメ建築」についてこう述べている。

「建築的な構成の美学や形式に捕われることなく、周辺環境やプログラム等の条件への愚直な対応を優先させた建物。芸としての建築、額としての建築という言い方があるとするならば、これらはそのどちらにも当てはまらない。強いて言えば事件としての建築。フラットに見るあらあじめ与えられている評価やカテゴリーをはずして対象をみようとした。貴族的/大衆的、美/醜、善/悪、あるいは建築/土木といった区別を放棄して、すべてをフラットにみようとした。とりあげられるのは構造体は共有しているが機能は乖離しているというもののや、欲望のままに形態が決定されたような経済効率が高い、即物的な建物である。」（図 27）

この「フラットに」物事を見ると言うことは、対象から距離を持って眺めることで、キッチュ判断には必要な態度である。「ダメ建築」に着目した視点は、エリートな建築作品ばかりがメディアに取り沙汰されている状況に対して、大衆文化から得られた興味深い建築を考察するというヴェンチャーリと同様の姿勢であることが分かる。フラットな思想に関しては、日本美術から生まれた芸術家・村上隆の「スーパーフラット」は大きな影響力を持っており、この思想は 20 世紀末から 20 世紀初頭にかけて芸術界に大きなインパクトを与えた日本的な平面指向と既存の階級の平準化を实践する思考である。村上は 2000 年 5 月号の『美術手帖』のなかの建築学者・森嘉一郎との対談で、いわゆる高級文化的な

貝島桃代，黒田潤三，塚本由晴著，
「メイド・イン・トーキョー」，
鹿島出版社，2001 より

月刊「美術手帖」2000 年 5 月号，
美術出版社 より

アートにかかった雲のような存在が、エスタブリッシュそのものであって、エスタブリッシュな構造を見えにくくしているとして、この雲を語るためにスーパーフラットを提唱したと述べている。このような階級を均すこと、芸術的なものとそうでないものを並列して見ようとする動きは、そのままフラットでオープンな建築の出現に至り、仙台メディアテーク（2001）や金沢 21 世紀美術館（2004）などがその例である。この対談の中で、森は国家や宗教（東浩紀の言う「象徴界」的存在）の崩壊によって建築に力を与える存在が個人や趣味に移行したとして「相対的に個人が浮上してしまった結果、個人を表現するアートが浮上している」という見解を示している。また森は 1955 年のディズニーランド建設以降から 2000 年にかけて、一流の建築家たちであってもディズニー建築を設計することによって個人を表出しないと何も表現できない事態になっているのではないかと主張し、それゆえアートの手法やポピュラリティを引用すると述べている。そして建設技術の向上に伴って子供が絵に描いたものであっても建ってしまう現状がある限り、またコンピュータによっても造形的モチーフが自動的に建ちあがるようになった時代においてアーティストの存在が危うくなっているという村上と森の両者の意見が得られた。

機能包摂型の説明に戻ると、異種機能の包摂を建築が担うことで、合理的・経済的に都市の高密化に加担し、それはエリート的思想から生まれたものではないため建築論評上で取りあげられることは少ないため、都市内で偶然に出くわす。それらを「建築」という対象を離れて見ることで、フラットに考察することができるのがキッチュの視点を持つひとつの利点である。キッチュは芸術的なものに携わるものだけでなく、社会的・人間存在的に浸透しているため、石子順造が日常生活に即してキッチュを語るように日常的な風景の中にキッチュは蔓延している。



「アメ横空中寺」と名づけられた商店街の地盤上にあるお寺



「ハイウェイデパート」と名づけられた首都高の下にあるデパート

図 27. ダメ建築の例（『メイド・イン・トーキョー』より）

3 - 6 構成過程に見られるキッチュ的態度

I. 特徴

キッチュな商品、A・モルの言葉を借りるとすればネオ・キッチュの商品で確認される、ある機能を持った道具がその全体を象徴的形態によって覆い隠されている状態を 3 - 1 において建築に落とし込み、ヴェンチューリの『ラスベガス』を引用しつつ建築におけるキッチュとして述べた。この節では、設計プロセスあるいは前提となるコンセプトにキッチュ的要素が入り込み、建築の形態を規定するというキッチュ的設計態度について 2 つの手法を説明する。その過程を踏んだ結果、3 - 1 の象徴的形態に分類されるものが多いため切り離せない関係となっている。

II. 「見做し」の設計コンセプト

ここで事例として持ち出すのはキッチュ的設計過程が顕著に見られた建築家レム・コールハース率いる Office for Metropolitan Architecture:OMA が設計した「カーサ・ダ・ムジカ」(2004) である。まずは OMA のホームページに掲載されているカーサ・ダ・ムジカの説明文を見ると、

「The past thirty years have seen frantic attempts by architects to escape the domination of the "shoe-box" concert hall. Rather than struggle with the inescapable acoustic superiority of this traditional shape, the Casa da Musica attempts to reinvigorate the traditional concert hall in another way: by redefining the relationship between the hollowed interior and the general public outside. — It has a distinctive faceted form, made of white concrete, which remains solid and believable in an age of too many icons. Inside, the elevated 1,300-seat (shoe box-shaped) Grand Auditorium has corrugated glass facades at either end that open the hall to the city and offer Porto itself as a dramatic backdrop for performances. Casa da Musica reveals its contents without being didactic; at the same time, it casts the city in a new light.」 (HP より引用：下線部は著者によるもの)

建築事務所 OMA のホームページ
(<https://oma.eu/projects/casa-da-musica>)
より 2020/01/27 アクセス

と、靴箱型コンサートホールからの脱却を狙った形態的アプローチの結果、多面的な全体のヴォリュームから“靴箱型”のヴォリュームを引き抜くと言う手法で建築を構成している。そしてそのイメージ写真が添えられている。さらに重要なことは、引用部最後の下線部にある「教訓的（教育的）な態度を抜きにして、その内容を明示している」という即時的な表示内容の理解を表現されているという点である。また建築雑誌『a+u 2000 年 5 月臨時増刊号』「OMA@work. a+u Rem Koolhaas」に掲載された説明によると、形態的に基盤となった思考は、凝ったものを目指すのではなく「マスケで単純」なものの可能性を企図したということである。その結果シンフォニーホールを「シューボックス」を拡大したものに

見立てて設計している。このような設計過程を「見做しの」設計コンセプトとここでは呼ぶこととする（図28）。

Ⅲ. 技術的無意識によるコラージュ

コンピュータ言語を介した寄せ集めによる形態の構成手法を用いた設計について「技術的無意識によるコラージュ」と呼ぶこととした。具体的な例を挙げると、2017年5月号の『a+u』特集:米国の若手建築家で紹介されているマーク・フォスター・ゲージ・アーキテクツによる「グッゲンハイム・ヘルシンキ美術館プロポーザル」（2014）が用いている手法である。この案は美術館建築の新たな提案を目指したもので、「再利用されたデジタル・マテリアル」のみで建築の構築を試みるプロジェクトのもと、「無作為にダウンロードしたオブジェクトの3Dモデル」を構成要素とするプログラミング先行の手法を用いている。様々な形態がアーカイブしてある情報源の中からコンピュータが形を抽出し、その個々の形態は象徴性をそがれるように、具体的だが部分的に合体され（構成要素を高解像度で再合体することをキットバッシングと彼らは呼んでいる）、奇妙な神秘性を帯びた形態を持つ（図29）。しかし中身は積層されたフロアで構成されて大きな吹き抜けを持つ美術館であるため、形式的には建築家ブルーノ・タウトが日光東照宮を「イカモノ」とであると酷評したような現代の「イカモノ」となっているように見受けられる。小題にある「技術的無意識」というのは東京大学名誉教授である石田英敬が『新記号論』（2018）においてメディアと認知について言及した中に出てきた用語である。それはカメラを例に挙げるとシャッターが切り取って人間の眼前に表出する微小な時間に起こった出来事や、フォノグラフを例に挙げると今ここにはない人の声などの音を書き取って編集して何度も聞けるようにするなど、人間には普通「見えない」テクノロジーの文字を利用して「見えた」という認知が起こることを指している。建築の造形に技術的無意識が適応されるとプログラミングの時点ではある程度の予測はできるが、ある入力値を変化させることによって想像もつかなかった形態が結果的に「見えた」状態で表出され、そこに機能を充填するということが起こりうる。そういった意味で、技術的無意識によるコラージュまたは技術的無意識による形態操作は人がひねり出そうとする新しい形態を軽々と超える可能性を持っていると考えられる。

石田英敬, 「新記号論」,
株式会社ゲンロン, 2018

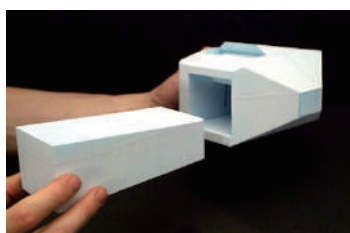


図28. 「見做し」の設計コンセプト（カーサ・ダ・ムジカ）
（『a+u2000年5月臨時増刊号 OMA@work.』より）



図29. グッゲンハイム・ヘルシンキ美術館（MFGA）
（『a+u2017年5月号特集：米国の若手建築家』より）

I. キッチュ的要素と表出形態の関係

この章ではキッチュ的要素を建築デザインに落とし込んだ際に、5つの表出形態と1つの設計態度に分類されることを提示した。次ページの表3にて、前章で得た16のキッチュ的要素と本章で示した建築におけるキッチュの表出形態・態度の相関を図示している。表出形態の分類に関して、それぞれの表出形態の重度により、どの表出形態に分類されるかを明確に判断できる場合と重複して登録される場合が予測された。キッチュ的設計態度は必ずともキッチュ建築を生み出すとは限らず、「見做し」の設計コンセプトは建築設計の際のモチーフ・主題によって具象的なモチーフを援用したときに生じやすい態度であることが分かった。日本の建築史を振り返れば、メタボリズム建築が盛況した時期があるが、それらは植物のシステムや新陳代謝というサイクルを対象とした建築への転写であり、誇張表現は作品のアイデンティティを担保するためにある程度必要である。

II. キッチュ判定基準についての考察

大衆と二人三脚で成長してきたキッチュが内包するキッチュ的要素の汎用性の高さは、H・ローゼンバーグやT・アドルノが述べたように、すべての芸術作品にキッチュが介入していると見える要因である。W・ベンヤミンが、古来から人間のくつろぎに向けて作られてきた建築の領野で、芸術と大衆の連関を考察することは重要であると言及していたことを踏まえると、根本的な建築という概念に関してキッチュであると判断することはきわめて困難である。しかし表層的に操作される個々のデザインに関しては、キッチュは明らかに混入していると考えられる。以上を総括すると、ある作品がキッチュであるかどうかという見定め方は適切とはいえず、作品のキッチュらしさは、その作品に含まれるキッチュ的要素の度合いでしか測りえない。

この章で求めたのは、キッチュ論者たちが述べたキッチュの性質に即して建築にその側面を投影したものであり、「キッチュ的表現」と述べた際の、“的”という語がキッチュを覆い隠すため真のキッチュを名指し出来てはおらず、「キッチュ的な要素による効果を持った」建築の在り方を類別化したこととなった。見方を変えれば、建築作品に見られるような既視感があり常套句となっている意匠的構成要素は、建築による既存建築への傾倒であり、その部分的な模倣はキッチュという言葉を用いるなら「自己回帰型キッチュ」と言えるだろう。

表3. 「キッチュ的要素」の分類と「建築デザインに見られるその表現」の分類

分類項	キッチュ的要素	機能詐称	超過の原理	識別簡易化の原理				感情喚起の原理			メディア性の原理		異質性の原理				
		見せかけ・反機能	寄せ集め・累積・高密度化	超機能性・偽りの機能性	文化的粗悪品・アイデア商品	即時的・安直明快・単純	図像化・イメージ化	常套句・現実語彙・中庸	複写行為・模倣性	感傷性・ロマン的	文化的伝統・郷土性	安心感・心地よさ・甘美	文化政策性	最大多数・共感覚性	宣伝的・商業広告的	不適当性・不適合性	エキゾティスム
形態的キッチュ	象徴的表現的形態	●		●		●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●
	意匠陳列型	●	●		●	●	●	●		●		●	●	●	●	●	●
	装飾的誇張表現型	●		●	●	●					●	●	●	●	●		
	構造内容の模倣	●	●	●	●	●	●	●	●		●		●	●			●
	機能包摂型			●	●	●			●					●	●	●	
キッチュ的態度	キッチュ的構成過程※	●	●	●	●	●	●	●					●		●	●	●

※キッチュ的構成過程はキッチュ的制作態度全般を指すのではなく
本項で狭義的に定義した手法を表している ●●●：含まれる頻度の多さをあらわす

第四章 キッチュ的デザインを用いた現代建築

4-1 現代建築におけるキッチュ程度の高い事例

I. 「装飾」とキッチュ的操作の関係性

II. キッチュ的表出形態の分類項による建築作品の選出

4-2 頻度とキッチュ

4-3 結論と考察

I. 建築に向けたキッチュ的視点について

II. ポスト・キッチュの時代

4-1 現代建築におけるキッチュ程度の高い事例

I. 「装飾」とキッチュ的操作の関係性

前章で分類した建築におけるキッチュ的表出形態は、「意匠陳列型」と「装飾的誇張表現型」において、建築が元来持っている装飾との差異が曖昧となっている。この両者の関係を明示しておかなければならない。近代建築で排除された装飾は、反動としてのポストモダニズムによって再び取りあげられるようになり、ポストモダニズムが普遍化していった現代でも装飾的な表現が多用されている。近代建築の渦中を先導的に歩んだル・コルビュジエが、装飾について言及した論考「今日の装飾芸術」を参照すると、装飾芸術を排除した理由のいくつかが提示されている。それによると、

「今日では装飾された品が、百貨店の売り場に溢れており、廉価にミディネットに売られている。安く売れるということは、この場合とりも直さず製造の粗悪、装飾による欠点の隠蔽、使用材料の劣悪を意味する。つまり装飾が擬装しだしたのだ。製造者は専門装飾家を雇ってまでも生産品の欠点を擬装し、材料の粗悪を隠すことに腐心し、人目を金銀の輝きと空しい装飾の好餌をもって欺瞞しようとする。」

と、欠如を装飾で埋めるということに対して嫌悪感を抱いているようである。この「擬装」とはA・ロースが言う「イミテーション」に等しいと考えてよい。一時期コルビュジエの親方であったオーギュスト・ペレも「建築は完全さの中に建てられるべきものである。しかし通常、装飾は欠陥を覆い隠すカモフラージュである。」と述べており、装飾が持つ「イミテーション」と「カモフラージュ」の性質は共有されている。この側面はキッチュの性質と重複している。この当時は廉価で粗悪な装飾がモダニストたちに忌み嫌われていたが、現代の品質管理を重要視する産業生産においては、この否定のアプローチは時代錯誤である。現代の装飾はもっぱら空間演出と個々の建築作品のアイデンティティの確保に注力している。そして具象的なモチーフを持った装飾ではなく、構成材料の反復や面的に表情を持つ材料を、構造体に「レイヤー」的に上書きする手法が用いられる。これらは合理主義者の立場から見れば、いわゆる余剰であり、余分なものである。しかし、もう一度コルビュジエを引用すると、

「「余分なもの」とは「役に立たぬ物」のいわれである。人間を感動させるすべてのものは有用であり、一切の妨害となるものは無用である。では何が「余分なもの」でないか？つまり本質的なものがそれである。一装飾美術は、道具と建築と純正芸術との埒外にある。もしも装飾美術の存在理由を決定しようと望むならば、まず明確にその目的が確立されねばならぬ。すなわち装飾するという目的に明確な根拠を与えねばならぬ。」

と、明確な根拠として空間に記号的に統一感をもたらす装

ル・コルビュジエ著、前川國男訳、
「今日の装飾芸術」、鹿島研究所出版会
1966 より

飾は確実な品質さえ伴っていれば有用であり、人間にとって豊かなものである。

以上を纏めると、一度排除された建築の装飾性が復活すると、産業技術の発展共に品質が向上しており、視覚的充実感を供するという明確な根拠をもつものとなった。この「美的機能」にはキitchュ論者がキitchュの性質として列挙する「常套句的・既視感のある」、「安心する・心地よい」、「大多数の気に入るような」、「見せかけの・化粧的处理」という形容詞が原則的に含まれており、自由芸術であるはずの建築における装飾にキitchュという存在形式が浸透していることが考えられる。そのため装飾とキitchュは建築デザインにおいて、相乗的に効果を上げていると言える（図30）。

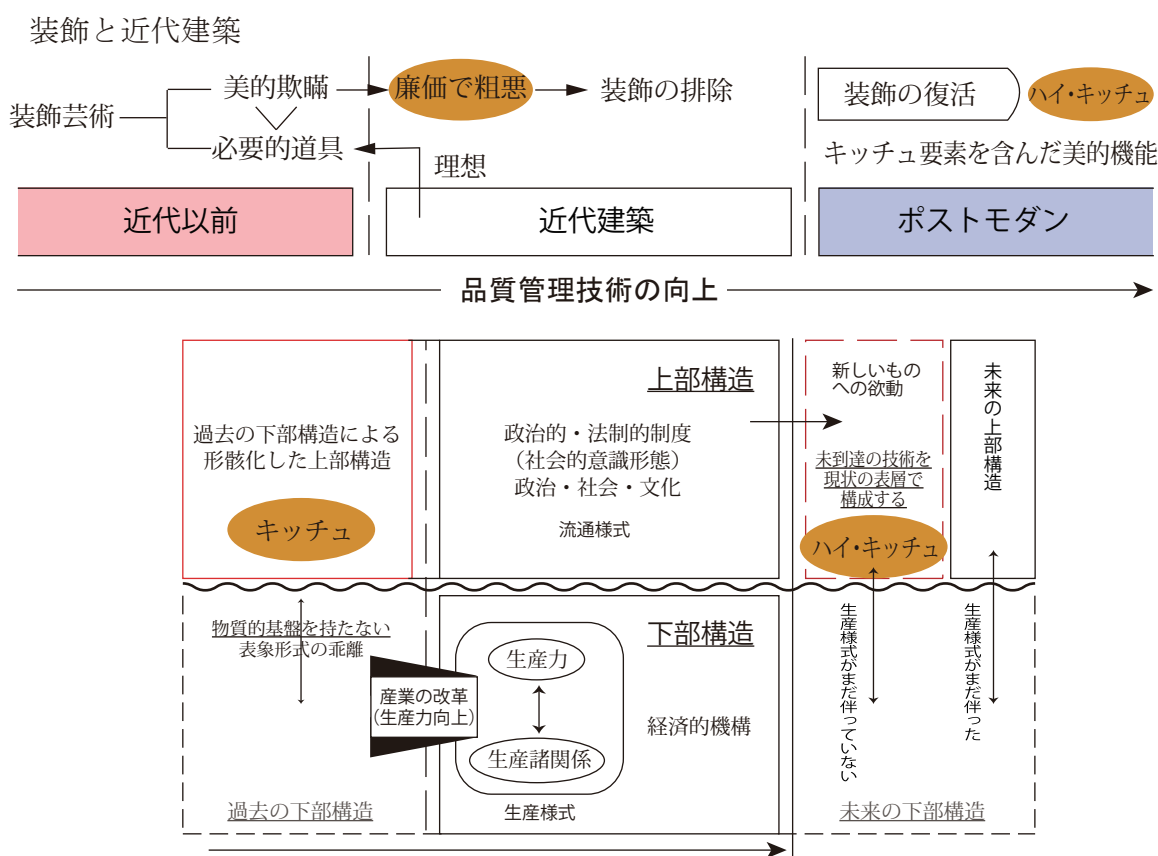


図30. 装飾とキitchュ的操作の関係




Ⅱ．2010 年以降の現代建築作品における分類項毎の代表事例

それぞれの分類項における代表的な事例を列挙し、その特徴と分類項に振り分けられる理由を述べる。参照する建築作品は原則的に 2010 年以降に施工、または計画されたプロジェクトを取り上げる（例外的に 2000 年以降も含む）。

象徴的・表現的形態	Expo 2010 Shanghai China Pavilion/ 何鏡堂、潘公凱、黄建成ほか /2010	
	上海エキスポ 2010 で最も高い建築物で 63mであった。古代中国の王冠に似ているため「東洋の王冠」と呼ばれ、象徴的に設計された。ドゥゴンと呼ばれる中国伝統建築の持ち送り部分と、中国の皇帝が神に奉納するために使用する船（ディン）に触発されたデザインとなっている。	
	Xing Kiln Museum / YCA/2017	
	白磁は、中国の磁器史の歴史の重要な部分であり、その発明と生産は青磁が殷王朝以来世界を支配していた状況を打ち破り、中国の陶磁器の歴史の中で有名な「南青北白」現象を開いた。磁器のショールームと対応する補助施設のサイズはさまざまで、それらを全体として纏めるために、幾何学的制御ダイヤグラムとしたデザインによる包括する円形のアルゴリズムが使用され、陶器のような外見を持つ。	
	富士山世界遺産センター / 坂茂 /2018	
	2013 年にユネスコ世界文化遺産に登録された富士山を、歴史・文化・自然などの観点から伝えていくための拠点施設として、象徴性を持った展示空間を楕円形に広がる「逆さ富士」型にしている。前面の水盤に富士の形として映り込み、展示棟は富士ヒノキによる格子で覆われている。	
	ルーブル・アブダビ / ジャン・ヌーベル /2017	
	ルーブル・アブダビのコンセプトの源は、伝統的なアラブの建築文化にある。折り重なるように続く白い建物は広く広がる歴史的なアラブの居住地から着想を得たものである。ドームのデザインは 8 つのレイヤーによって光を映像的・効果的に表現しており、木漏れ日のようである。	
	Living room/seifert.stoeckmann@formalhaut / 2004	
	「我々はアーティストたちに様々な方法でこの住宅を飾り立てることを求めた。彼らの作品や詩心が我々の建築と組み合わせられて、この住宅の絵や物語のように描写する力を増し、大衆に訴えかける新しいコンテキストを形成するのである。」と設計者は述べる。ベッドルームはスライド式の引き出しになっており、屋外へ開くことができる。	

画像出典は以下の通り：Expo2010shanghai (<https://www.hunterdouglasarchitectural.com/referenceprojects/> 2020/01/29アクセス), XingKilnMuseum (<https://www.archdaily.com/917716/xing-kiln-museum-yca> 2020/01/29アクセス), 富士山世界センター (新建築2018年1月号), ルーブル・アブダビ (<https://www.pen-online.jp/blog/n-aono/1516985611/> 2020/01/29アクセス) Living room (<https://stephenvaradyblog.wordpress.com/2016/01/09/living-room-formalhaut/> 2020/01/29アクセス)

意匠陳列型	Inntel Hotels Amsterdam-Zaandam/WAM アーキテクテン /2010	
	羽鷹池ひだまり保育園 / 竹原義二 /2019	
	GINZA SIX/ 鹿島建設ほか /2017	
装飾的誇張表現	ゆずはら雲の上の図書館 / 隈研吾 /2018	
	武蔵野美術大学図書館 / 藤本荘介 /2010	
	西南学院大学図書館 / 佐藤総合計画 /2018	
	英照院本堂 / DXE 一級建築士事務所 /2018	
	中之島フェスティバルタワー・ウエスト / 日建設計 /2018	
構造内容の模倣（別材矯飾）	荘銀タクト鶴岡 / SANAA ほか /2018	
	INIAD HUB-1/ 坂村健、隈研吾ほか /2018	

機能包摂型	Copenhill/BIG/2019	
	<p>廃棄物発電所にして山岳スポーツもできる施設である。草木が茂る屋根ではハイキング、スキーやスノーボード、建物外壁ではクライミングができる。環境対策の最前線に行く象徴的な施設になっている。ファサードは工場が持つ微妙なイメージを隠すためスキンを設け、そこに新しい機能を追加している。発電プラントとレジャー施設の複合は非融通的な機能性の並存である。</p>	
キッチュ的設計態度	miumiu/ ヘルツォーク & ド・ムーロン /2015	
	<p>「ゾーニング規制により高さが低くなることが求められたため、より小さく、より親密な建物の可能性を探った。デパートよりも家のように、オープンよりも隠れていて贅沢よりも控えめで、透明よりも不透明を目指した。最も適したモデルは、道路のレベルに直接配置されたボックスで、そのカバーはわずかに開いて入り口を示し、歩行者が中を見ることができるようにした。」（設計者）</p>	
	VitraHaus/ ヘルツォーク & ド・ムーロン /2009	
	<p>工業生産で使用する、機械的な手順である積み重ね・押し出し・プレスにより、単純な形状で出来上がった家型は、外側と内側が融合する空間を創り出す複雑な構成になっている。インテリアは多くの変化を持つ周辺風景と空間のシークエンスを見せることを目標に設計されている。（押出成型のイメージ）</p>	

画像出典は以下の通り：InntelHotels（a+u2012年1月号）、羽蔵池ひだまり保育園（新建築2019年6月号）、GINZASIX（<https://toyokeizai.net/articles/-/170174> 2020/01/29アクセス）、ゆすはら雲の上の図書館（新建築2018年10月号）、武蔵野美術大学図書館（<https://aasarchitecture.com/2012/01/design-awards-2012-house.html/> 2020/01/29アクセス）、西南学院大学図書館（新建築2018年12月号）、英照院本堂（新建築2018年10月号）、中之島フェスティバルタワー（新建築2018年1月号）、荘銀タクト鶴岡（新建築2018年1月号）、INIAD（新建築2018年12月号）、copenhill（<https://casabrutus.com/architecture/125055> 2020/01/29アクセス）、miumiu（<https://omotesando-blog.com/miumiu-aoyama/> 2020/01/29アクセス）、vitrahaus（<https://www.vitra.com/ja-jp/camp-us/architecture/architecture-vitrahaus> 2020/01/29アクセス）

4 - 2 頻度と傾向

象徴的・表現的形態は、ひとつのイメージ対象を建築の形態に用いた例であり、近年も建築デザインにおいて稀に見られる表出形態である。パヴィリオンや博物館等の象徴性が求められる用途に現れる。2004 年の特異な事例「Living room」は芸術愛好家の家であるため特殊なパターンである。

意匠陳列型は、異なった造形の集積と、異なった面材の集積が見られ、視覚的情報が豊富であるため、幼児教育の場から商業施設・文化施設まで多用されている。

装飾的誇張表現は、装飾とほぼ同義で扱っているため機能を持って余している部分を装飾的に見せている建築をピックアップしている。その一部分は構造を担ったり、環境を制御したりする機能を持っているものもあるが、余剰部分として延長され誇張されている。

構造内容の模倣（別材矯飾）は、ロースやコルブュジエが言うところの廉価なイミテーションとしてではなく、地場産の木材や、より高級感を出すための石材を利用しており、高級なイミテーションとなっている。松井みどりが言うコストがかかる、高完成度の「ハイ・キッチュ」と解釈することが出来る。またピックアップしていないが、エンヴェロープ・デザインが活発な現代建築において表層のデザインが構造体とは全く別のもので構成されている作品についても構造体を覆い隠すという意味で別材矯飾である。

機能包摂型は極端に事例が少ないが、非融通的に偶発的に生まれることが多いと予測されるため、名のある建築家が手がけることが稀である。しかし異種機能同士のキメラが生み出す建築は斬新であり、どの施設も費用対効果の向上を狙う

即物的な建物を目指した場合、これから増加する形態であると考えられる。

「見做し」の設計コンセプトとして取りあげたのはヘルツォーク&ド・ムーロンの作品である。作品のプレゼンテーションの仕方もあるだろうが、自身の建築の形態を明確にシンプルに即時的・視覚的に伝えるコンセプトは作品を見ただけでは伝わり難いが、その説明を聞くと「見做し」でデザインした要素を捉えることができる。この「見做し」の態度は、2015年にTOTOギャラリー・間で開催された「藤本荘介展—未来の未来」において、藤本荘介が日常にありふえたものを建築に見立てて構想する方法を展示していたことを彷彿させる。以下、建築史家・倉方俊輔による展覧会レポートからの抜粋である。

「第2会場の展示にはハッとさせられた。身の回りのさまざまなモノが建築に見立てられている。それは過去の建築に接続し、まだ見ぬ建築を示唆している。これらがきちんと建築に見えるのは、スケールが適切だからだ。横に置かれた人物像がすべてを決定している。ここには単純さを恐れず、日常の中からワンアイデアを正確に発見する藤本荘介の才能と、それを建築へと細やかに作り込んでいく勤勉さの双方が、その始まりの形として展示されている。—それは子どもにも分かる。一般人にも好評を博す。インターナショナルで、理屈を要さない。」

このように日常にあるものを建築に見立てることは、形態の識別可能性・即時性が広がることにつながり、理屈抜きの視覚情報だけで人々は経験的にその建築を理解することが出来る（図31）。



図31. 見立ての建築（上写真「藤本荘介展—未来の未来」
下写真「レゴハウス」BIG,2017）

TOTO ギャラリー・間のホームページ
(https://jp.toto.com/gallerma/ex150417/exhbt_rpt.htm) より
2020/01/29 アクセス

図31 画像出典は以下の通り
<https://www.archdaily.com/880900/lego-house-big> 2020/02/09 アクセス

I. 建築に向けたキッチュ的視点について

現代建築デザインに関して、キッチュ的要素の利用と浸透を確認することができた。表出形態が明確に判断できる場合と重複して登録される場合があり、それらは公共に供される建築であるほど強く現れている。「美的な嘘」というキッチュ論者が口を揃えたように述べるキッチュ要素ひとつである装飾性は、近代建築で排除されたのちにポストモダニズムを経て復活した「装飾」のなかに浸透した状態で登場した。装飾というものは近代以前はル・コルビュジエが言う「装飾芸術」のように人間的必要から生じた「道具」であり「人工四肢」であった。それが大衆文化によって情感的側面を強くし、整形外科的な期待を寄せられるようになってから美的要素・視覚的くつろぎに注力するようになった。ここに「装飾」からキッチュへの接近が垣間見られる。この「装飾」は第二章で得たキッチュ概念が含んでいる視覚性と機能的余剰性を共有しているため見分けが付きにくく、建築においては装飾論からのアプローチもキッチュ理解に必要であることが分かった。装飾と同様にキッチュ的デザインの利用は、人間に必要な建築の視覚的体験性を高め、万国博覧会やパヴィリオン・博物館・その他公共に供する施設に用いられていることからショーペンハウアーが芸術作品に「崇高的」と「魅惑的」なものを見分けた時の「魅惑」を演出する設計志向へと昇華されているように見受けられる。

実験的に建築作品に即してキッチュ的な形態を探し出すことを試みたが、第三章で求めたキッチュ的性質の建築意匠への変換から得た分類項のみでは困難であるように感じられた。3次元造形芸術である建築においては、建築形態が視覚的に鑑賞者に及ぼす連想性など、他の観点からの考察がさらに必要であると考えられる。

建築におけるキッチュ的性質の現れは、他の芸術に見られるキッチュの現れ方で言えば、文学のそれに類似している側面があると考えられる。具体的には、ヘルマン・ブロッホが「現実語彙」という言葉で述べた「一定の状況に対して一定の普遍妥当な表現を用いるということ」を建築に置換すると、4-1 で見た「構造内容の模倣（別材矯飾）」で公共建築に多用される天井裏に木材ルーバーを取り付けるという手法はそのひとつであると言える。これに対しては建築構成上の材料の適材適所がそうさせるという意見もあるだろうが、ここで言われているのは「表現」としての問題であるため、文学で言えば文法について述べているのではなく、作家の「言い回し」表現についての問題と言うことである。「建築家は天井裏を隠すために、「木材ルーバー」という表現を常套句的に使用して

いるのである」という事柄にキッチュを読み取るのは第二章で得た知見から可能である。

建築とキッチュの関係については、建築が持つ機能性・合理性がキッチュに対しての親和性を助長したと考えられ、キッチュデザインはその虚飾性を以て、コスト面・心地よさ・経済循環の促進などにおいて建築に奉仕している。また、合理的な創造を目指し労働者の自由を普及させようとした思想は結果的に工期短縮・簡潔なデザインを選択しキッチュへとつながった。キッチュ的設計態度における技術的無意識な手法は設計者の想像を越えるものを生み出し、既視感から逸脱できる可能性を持っていると考えられる。

II. ポスト・キッチュの時代

ポストモダニズムを経た建築意匠は、建築家ジェームズ・スターリングも述べたように「今日では罪悪感なしに、モダンの抽象的なデザインと多様な歴史的前例を等しく引用することができる」のであるから、常套句的意匠の使いまわしはもはや常套句となっており、そこに芸術的な善はないが悪さえも今では消え去ったのである。そのような時代はキッチュを捕まえることが困難であり、普遍化している状態である。本論文ではそのようなキッチュが浸透しきった世界のことを「ポスト・キッチュの時代」と呼ぶと定めた。そのおおまかな年代は、思想的にはポストモダニズムがアラン・ソーカルらの『「知」の欺瞞』により相対化され、批判が活発化した 1997 年ごろからであると考えられる。また 1997 年ごろはメディア的にもインターネットが急速に拡大し、1996 年までに大衆文化の一部となり多くの企業が広告に自社のウェブサイト掲載するようになっていた時代であり、消費の場としても大きく変化した時代であった。1999 年までに、ほぼすべての国に接続が確立され 2000 年に入ると携帯電話などの普及によりユビキタスに情報を引き出せるようになったという背景があり、既存作品の引用やイメージのアプロプリエーションが更にたやすくなった時代であると考えられる。

表層的な建築の娯楽・くつろぎを供するポピュリズム的建築は自由時間に限りがある人間に対して重要であるが、大文字の建築について現代からの解答を善的に思索することも重要である。再びヘルマン・ブロッホを持ち出すことになるが、「芸術家は価値体系の襲撃や無理解から自己の価値体系の純粋性を守らなければならない」とともに歴史的に揺れ動く建築の価値体系の諸相を俯瞰し、建築の可能性を追究しなければならない。

第五章 総括

5-1 「キッチュ」からの展開

- I. 真（本物）のキッチュ
- II. ハイ・キッチュ、高級なキッチュ、高等キッチュ
- III. ネオ・キッチュ
- IV. ユニバーサル・キッチュ
- V. キッチューマン（キッチュ人間）

5-2 まとめ

5-1 「キッチュ」からの展開

「キッチュ」という概念から派生した用語を纏める。キッチュの性質の一部に着目して命名されたもの、キッチュが進化して出てきた用語など、全てではないが主要論考に登場した関連用語を以下に示し、図 32 に関係図として描写した。

I. 真（本物）のキッチュ

アブラアム・モルが『キッチュの心理学』（1977）のなかで類型学的に「本物のキッチュ」を題して考察している。このことをマテイ・カリネスクは『モダンの五つの顔』（1987）で参照している。以下モルの「本物のキッチュ」の説明である。

「沈殿作用という概念がこの基準をなす。すなわち、「本物のキッチュ」は、めったに突然発生するものではなく次第次第に沈殿、堆積していくものなのである。一少しずつ物が集められ、長い時の流れの中でいつの間にかかなりの量になっていくというものである。—それ故、物の誘惑に負けたという事実の証明であり、芸術的感性が支離滅裂になっていったことに対する証明だと言ってよいのかもしれない。一つ一つの物は見えても、それらが形成する全体は見えない、それがキッチュの芸術的感性なのだ。一つ一つの物の誘惑に負けてそのつど買い集められ、偶然にその場に堆積、沈殿していった物達。むろん、そこにもそれなりの首尾一貫性がないわけではない。全てが買い手に誘いをかけたものだという一貫性である。キッチュの芸術的感性は、互いに連関する一つの大きな全体を構成することができず、そのつどの誘惑の積み重ねという意味の全体しか知らないのである。」

この本物のキッチュを出現させる誘惑に負けた主体の在り方と、過去の意匠を悪気無く引用し、自分の建築を構成していく過程は類似している。そこに見出すことができるのは、寄せ集めた主体の趣味志向をくすぐったものの集積である全体であるということであり、また唯一の差異は本物のキッチュが全体を表出することはないというところである。さらにこの物の誘惑に負けて集める主体は、消費社会の庶民を指しているのではなく、豪勢なブルジョワ的趣味であって、上流階級の豪華なキッチュのことを言っていると、カリネスクは解釈している。この主体の趣味に誘いをかける物とは、現象学的追究あるいは精神分析学によって求められる事柄である。ルートヴィヒ・ギースは現象学的にキッチュを考察した『キッチュの現象学』（1971）において、キッチュは「いっさいの経験に先立つという先験性」、「意識に対立してあるもの」として体験されることの少ない代物であると述べており、「意識内に閉じられた存在」として先天的に意識にとり憑いたものであると言っている。そのメカニズムの深層は明らかとなっていないが、現代においてもそれは変わらない。

アブラアム・モル著、万沢正美訳、
業書・ユニベルシタス『キッチュの心理学』、
法政大学出版局、1986 年より

Ⅱ. ハイ・キッチュ、高級なキッチュ、高等キッチュ

「高級なキッチュ」という呼び方は、1939 年の「アヴァンギャルドとキッチュ」のなかでグリーンバーグも使っている。そこではただ単に、富裕層向けの贅沢なキッチュ、アヴァンギャルドの手法を模倣した素材で作られたものと、廉価でないものを指して使っている。「高等キッチュ」というのはギースが『キッチュの現象学』で用いた用語で、ナザレ派画家（ドイツロマン派）、ラファエロ・サンティ、ベルニーニの諸作品に見られるものを指して使用している風潮に対して、対象に対する多様な体験の仕方があるだけであるという見解を述べている。ナザレ派に対してはサン＝シモン主義者であるドイツ人作家のハインリヒ・ハイネが「イタリア・ルネサンスの色褪せた模倣」などと断じており、ラファエロはレオナルド・ダヴィンチやミケランジェロを模倣していることから偉大な芸術家による模倣、あるいは宗教芸術に見られる大衆に向けた甘美さを事後的に高等キッチュと数えている風潮に対しての意見であると考えられる。

「ハイ・キッチュ」については美術評論家の松井みどりが『Art:Art in a New World』（2002）でキッチュを効果的に利用する芸術家が増えたことに言及しており、「費用をかけ、完成度を高めれば高めるほど、その作品は「ハイ・キッチュ」といわれる高級な見せ物に近づいていく」という文脈で使っている。さらに 1997 年から台頭したビデオ作家たちの手法に「キッチュの制度化」を見ており、現代美術によるキッチュの制度化の段階にきていることを危惧している。またこれらは現代美術がオリジナルを放棄し既存スタイルの「拡大生産期」に入ったことを示しているのではないかと 2002 年の時点で松井は述べている。この「キッチュの制度化」の萌芽と、本論文の 3-1-I と 4-3-II で仮定した「ポスト・キッチュの時代」は一致しており、キッチュがついに制度化し、村上隆が言うところの「エスタブリッシュ」されて、芸術の表現手段のひとつに昇華されたと言える。

松井みどり, 『Art:Art in a New World』,
朝日出版社, 2002

Ⅲ. ネオ・キッチュ

「ネオ・キッチュ」とはアブラアム・モルが『キッチュの心理学』で提示した派生用語である。アンチ・キッチュとして対置にあった機能主義がキッチュに飲み込まれていくさまがここで描写される。以下モルの説明の抜粋である。

「理性の命ずる機能性に遅れをとってしまうこと、度を過ぎた機能性の追求が非機能性に転じてしまうアイデア商品の超機能性、この豊かな社会の中での機能主義的禁欲の氾濫、それらはきわめて人間的なことだと言っている。—普通の人間に可能なレベルで快適さを求めたいという、絶えることの無い希求こそ、ネオ・キッチュをその根本において動かしている動因である。」

として、次のような要因によるものとしている。①合理的に行動していると思い込んでいながら実は非合理的に行動している人間の矛盾をやわらげるため考え出された「偽りの機能性」②購買意欲をそそる遊戯的楽しさ③生産者による商品の計算された消耗のため買い替えが必要となる消費者④流行にのっているという意識。これらにより生み出されたものはデザイナーであり、多様な機能と要求に対して多くの観点から再構成のデザインが施される。結果、近接した連関する機能がひとつとなったような栓抜き兼缶きりや、ひとつの機能で足りるところに、別の道具を作る（グレープフルーツナイフなど）ということが生じる。このように機能を取り込んだキッチュはデザイナーの精神によって遊戯的に再構成され消費されるに至るのである。

IV. ユニバーサル・キッチュ

ユニバーサル・キッチュとは、トマシュ・クルカが『Kitsch and Art』（1996）のなかで用いた用語である。最大多数の意見を反映させる、または気に入られることを狙うキッチュの性質に着目して名づけたものと考えられる。以下ユニバーサル・キッチュの説明である。

「キッチュの目指すところは、新たな需要や期待を生み出すことではなく、既存のものを満たすことである。キッチュはこうして個人の個性に働きかけることをしない。それは普遍的な、誰にとっても魅力的であるような感情の含蓄のイメージの上に増殖する。キッチュの目的が最大多数を楽しませることであるから、キッチュは常に庶民的に共通した性質で戯れている。これらのキッチュテーマの例は、ユニバーサル・キッチュと呼ばれるものに属する。それらは、宗教的信念・政治的信念・人種・国家に関わらず通底的な人間の衝動に働きかけるのである。またそれらは、誕生・家族・愛・懐かしさなどの普遍的な主題を活用し、おそらく（分析心理学の）カール・グスタフ・ユングの「元型」（人間の心の深層にあって遺伝的に伝わり、集合的無意識を作り上げている心像の基本的な型のこと）の観点からさらに分析することが出来る。しかしながら、ユニバーサル・キッチュと平行して我々は、宗教的・政治的・国家的・土着的キッチュのより具体的な型を見つけることが出来る。」（著者訳、括弧内は著者が補足）

普遍的なキッチュ、人間の集合無意識的に先天的に刷り込まれたものとしてキッチュを論じている。トマシュ・クルカはその文中でミラン・クンデラを多分に引用しているが、キッチュの源は、人間の存在との無条件の同意にあり、キッチュは人間の条件の一部と人間存在にかかるものとしてキッチュを論じたクンデラと共通する部分がある。

Tomas Kulka, 「Kitsch and Art」,
The Pennsylvania State University Press,
1996 より

V. キッチューマン（キッチュ人間）

「キッチュ人間」は、キッチュ的にものを受容する態度を示す用語であり、カリネスクによると以下のように定義される。

「非キッチュ的な作品や状況さえキッチュとして経験する人間、とくに意図せずに美的反応をパロディー化する人間である。—キッチュ人間の特徴は、なにが芸術的な美であるかについての、不穏当に快楽主義的な観念である。歴史的 - 社会的 - 文化的に分析できる理由によって、キッチュ人間は余暇を、最小の努力による最大の興奮で満たそうとする。かれの理想は、努力なしの享受である。」

キッチュ作品が持つ性質として、即時的かつ簡易的に識別可能である主題によって感情が動かされるというものがあるが、キッチュ人間の場合、受容する人間側に、それを望む存在態度があり、その状態のことを指している。ジロ・ドルフレによる「キッチュ人間」は、この「最小の努力」を鑑賞者の芸術への無知さを介して説明している。

マテイ・カリネスク著、富山英俊訳、
「モダンの五つの顔」、せりか書房、
1989 年より

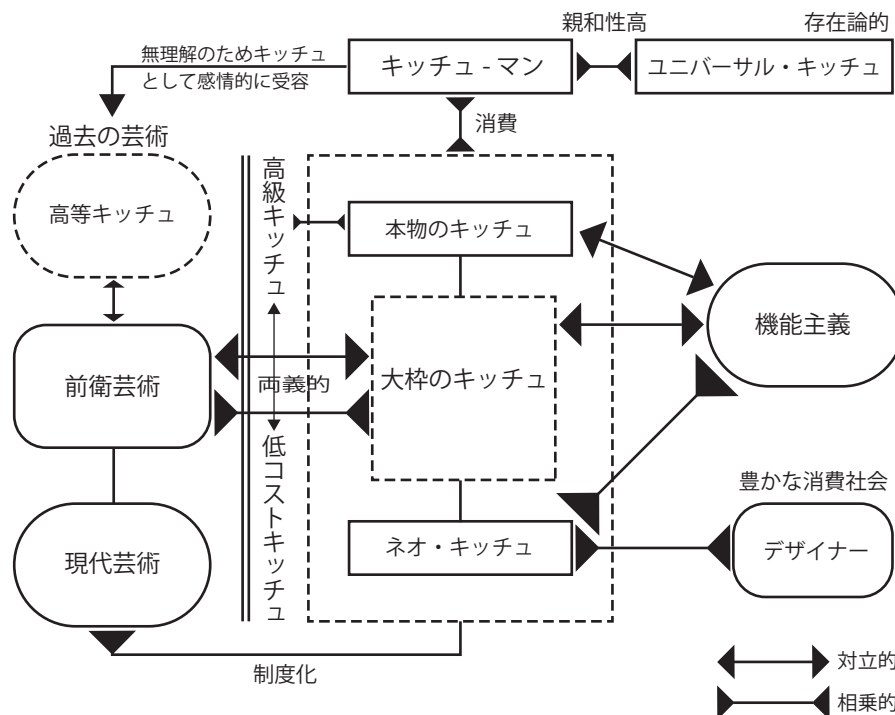


図 32. キッチュ用語の関係図

まとめとして、キッチュの変遷の概要を表記する。

「キッチュ」という概念に対する著しい受容の変化について着目し、通史的にキッチュ論者が示しているキッチュの範囲や、言及のアプローチ方法を調べ、芸術作品や社会的思想と照らし合わせながら考察した。グリーンバーグによって 1939 年に議論の的となったキッチュは後退的なイメージが伴っていたが、同年代ではブロッホが 1933 年に倫理的価値判断を通して人間性（信仰）の復活を念頭に置いた見解を示し、1935 年にはエリアスが先駆的にキッチュの肯定的な可能性の側面を見抜いていた。共通して見られたのは前衛とキッチュの相互浸透であり弁証法的対立であった。1960 年代頃になるとローゼンバーグが日常（社会的な存在）とキッチュについて切り離せないものとし、この頃にはアメリカ中の芸術にキッチュが介入していると述べ、そこにはキッチュを利用することへの嫌悪感はなかった。1968 年にはドルフレスによりアンソロジーが編まれ、多面的にキッチュについての論考を纏め上げた。そのなかでグレゴッティは、キッチュに対して肯定的であり前衛とキッチュの境界が曖昧になっていることを指摘し、その利用について期待しているようであった。エーコはキッチュから「醜」の部分を取り除きキャンプにその役目を背負わせ、商業性を強調する定義をつけた。1970 年代に入るとアドルノが悲観的に拒絶し、芸術が商品形態に飲まれることを危惧した。そして全ての芸術にキッチュの毒素がまわっていることを指摘した。ギーツは現象学的に人間の持つ志向性からキッチュに迫り、意識とキッチュの関係性を述べた。その後モルが心理学の観点から人と物が結ぶ関係のひとつのパターンであることを強調し、消費の場との関係でキッチュを述べた。日本では石子順三がキッチュ論を先導し、日常と関連付けて言及した。カリネスクはモダニズム文化の一部としてキッチュを取り上げ、多くのキッチュ論を参照した結果キッチュは芸術の通過点であると結論付けた。クンデラはキッチュは人間の条件の一部であり切り離せないと考えたが批判的な見解を示した。クルカはそんなクンデラを多く引用していたが、キッチュは芸術を邁進させるものとして肯定的であった。松井みどりは 2000 年に入ってキッチュを効果的に利用する芸術家たちを取り上げ、キッチュが制度化していることを明示した。

本論文では以上の通史的なキッチュの理解によって得られたキッチュ的要素を建築表現に書き換え、その実践が現代において行なわれているか検証した。6 つの分類項にわかれると仮定し、それぞれの代表的な事例をピックアップし、キッチュのデザインを素描した。そこでは装飾とキッチュ的デザインの関係性が疑問視され、ポストモダニズムをこえた装飾に、キッチュ的要素が浸透した状態であると推測した。また、ポ

ストモダニズムが終わり、作品への引用が容易く行なわれるようになり、キッチュの効果を利用する生産者たちが顕著に現れるようになったことから、1997 年以降の状況をポスト・キッチュの時代であると言うことを様々な補助線を引きながら述べた。しかし最終的にはイヴ＝アラン・ボワが思想家のジョルジュ・バタイユについて、キッチュに無関心だったのはキッチュ判断は全てを知り尽くした者の立場であるからと考えたように、芸術作品ばかり、生活に紛れ込んだものについてのキッチュ判断は簡単に出来るわけでもなく、判断をくだしたとしてもそれが真であるか分からない。キッチュの制度化が謳われてはいるが、キッチュは制度化できるほど制作寄りの存在ではなく、人間の集団的無意識に入り込んでいる、人間の条件の一部となっている。キッチュは即時的な快楽を与えるという性質があるが建築においてはそれは望むところの効果であった。建築とキッチュについては 4-3-I で述べているためここでは割愛するが、建築が本来もつ諸要素と、キッチュが持つ要素の親和性が高いことから、キッチュは自然と建築に取り込まれていったと考えられる（図 33）。

本論文の主題である「昇華」という意味では、キッチュは経済的に最小の努力で最大の効用を手に入れようとする欲望の具現化であるため、欲望の置換として芸術に現れるのは昇華しているといえる。そしてキッチュは否定的な意味から、現代芸術の制度・手法として確立されつつあるから、この意味でも立場の向上はあったと言える。建築に関して見ると、やはり古来からくつろぎのための空間を提供するにあたって、利用者にこびるような形態になるのは建築の本質に関わる問題であり、キッチュはそこから意図も容易く浸透していったと考えられる（4-3 参照）。建築意匠の常套句があるという視点では、それはキッチュの昇華と呼べる。

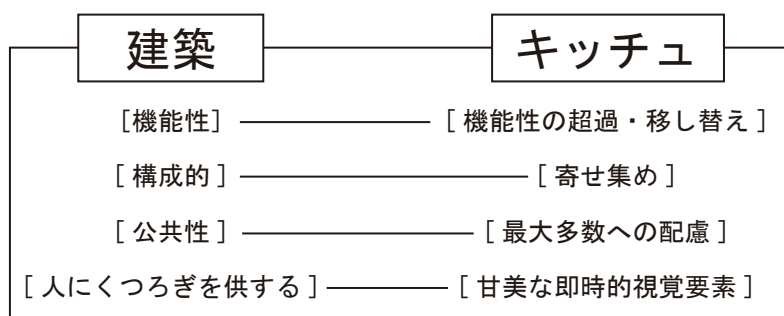


図 33. 建築とキッチュの親和性

参考文献

- 赤塚若樹,「ミラン・クンデラと小説」,水声社,2000
- 浅田彰,「構造と力 記号論を超えて」,勁草書房,1983
- アドルフ・ロース著,伊藤哲夫訳,「装飾と罪惡—建築・文化論集—」,中央公論美術出版,1987
- アブラアム・モル著,万沢正美訳,「キッチュの心理学」,法政大学出版局,1986
- アルジルダス・ジュリアン・グレマス:赤羽研三訳,「意味について」,水声社,1992
- アンナ・フロイト著,牧田清志,黒丸正四朗監修,「自我と防衛機制 アンナ・フロイト著作集」第二巻,岩崎学術出版,1982
- イヴ＝アラン・ボワ,ロザリンド・E・クラウス共著,加治屋健司訳,「アンフォルム 無形なものの事典」,月曜社,2011
- 石子順造著,長田俊一編,「キッチュ論—石子順造著作集 I」,北冬書房,1986
- 石田英敬,「新記号論」,株式会社ゲンロン,2018
- 磯崎新,「手法が カウンター・アーキテクチュア」,鹿島出版会,1997
- ウンベルト・エーコ編,川野美也子訳,「醜の歴史」,東洋書林,2009
- 大西宗夫,「高知大学学術研究報告」37「ラカンのシェーマLについて」,1988
- 貝島桃代,黒田潤三,塚本由晴著,「メイド・イン・トーキョー」,鹿島出版社,2001
- クレメント・グリーンバーグ著,藤枝晃雄訳,「グリーンバーグ批評選集」,勁草書房,2005
- 慶応義塾ドイツ文学会訳,「二十世紀のドイツ文学」,大日本法令印刷,1962
- ジークフリート・ギーディオン著,太田實訳,「新版 空間・時間・建築」,丸善,2009
- ジークムント・フロイト著,鷲田清一編「フロイト全集第15巻」,「精神分析入門講義」岩波書店,2012
- ジャック・アラン・ミレール編,「ジャック・ラカン 精神分析の倫理」(上)岩波書店,2002
- 多木浩二,「ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読」,岩波書店,2000
- テオドール・W・アドルノ著,大久保健治訳,「美の理論」,河出書房新社,1985
- 永野義紀,「住宅政策と住宅生産の変遷に関する基礎的研究—木造住宅在来工法の振興政策の変遷—」,2005
- ハル・フォスター編,室井尚・吉岡洋訳「反美学—ポストモダンの諸相」,勁草書房,1987
- 番場寛,「西洋文学研究」,第26号,「ラカンにおけるマルクスの遺産」,2006
- ヘルマン・ブロッホ著,入野田真右訳,河出書房新社,1973
- マテイ・カリネスク著,富山英俊訳,「モダンの五つの顔」,せりか書房,1989
- 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
- 松浦寿夫,林道郎編,「ART TRACE PRESS」2012年2月号,ART TRACE,2012
- 松葉一清,「東京発・都市の現在—文化はキッチュをめざす」,駸々堂出版,1988
- 松本卓也,「享楽社会論—現代ラカン派の展開」,人文書院,2018
- ル・コルビュジエ著,前川國男訳,「今日の装飾芸術」,鹿島研究所出版会,1966
- ロバート・ヴェンチュリー著,石井和紘,伊藤公文訳,「SD選書143 ラスベガス」,鹿島出版会,1978
- Gillo Dorfles,「KITSCH An anthology of bad taste」,Studio Vista London,1968
- Harold Rosenberg,「The Tradition of the New」,McGraw-Hill Book Company,1959
- Johan Goudsblom,Stephen Mennell,「THE NORBERT ELIAS READER」,BLACKWELL Publishers,1998
- Tomas Kulka,「Kitsch and Art」,The Pennsylvania State University Press,1996
- 月刊「美術手帖」2000年5月号,美術出版社

付属資料

批評家	対象概念または再評価	サンプルの芸術分野	論じた文脈(芸術以外)	キッチュの前提条件	キッチュの言換え(または定義)	派生用語	キッチュのカテゴリー
クレメント・グリーンバーグ	前衛芸術、モダニズム	絵画、詩	教育(教養の有無)、政治、社会学	成熟した文化的伝統、ロマン主義の手法。 芸術が過程の模倣をしていること。	代用文化、見せかけ、アカデミックなものの、対象の識別が即座に勞せず自明なもの。勞力を省いて真の芸術に伴う必然的に困難なものは避けて芸術の楽しみへの近道を提供する。芸術の結果を模倣する。	高級なキッチン	—
ヘルマン・ブロッホ	道徳的要求、倫理「拡大された自然主義」、キッチン判断は重要ではなく、肝要なのは信仰の探求であり美的なものを倫理的なものの結果に戻すこと。	文学(長編小説)、音楽、オペラ	夢、形而上学、価値体系	美的要求、ディレッタント、現実語彙、実証主義、アンチプラトンの世界。効果を確認済の既存物の存在。倫理的カテゴリーと美学的カテゴリーの混同。	芸術内の悪、市民時代の落とし子、倫理的悪。模倣を基本方針とし、合理的なものへ逃避する。どの作品にもわずかだがキッチュが含まれているし、含まざるを得ない。「美しいものを創造せよ」というディレッタンティズムの要求がキッチュを生産する。その生産者は美学的な尺度では測れない犯罪者。芸術家は価値体系の襲撃や無理解から自己の価値体系の純粋性を守らなければならない。模倣体系のキッチュは、芸術作品そのものを手法的に模写できないが、単純な形のみなら模写可能である。	現実語彙: 一定の状況に対して一定の普遍妥当な表現を用いること、言語上の論理の問題。価値体系(善悪)についての追究。	—
ヴァルター・ベンヤミン	シュルレアリスム	文学、絵画、建築、映画	夢、メディア、写真、政治、触覚	事物世界の人間への近づき、制作と受容を同時に包み込んだ世界(集団的創造)。作品に「くつろぎ」を求める大衆の存在と、本来的にくつろいで受容される建築の関係を考えることは、大衆と芸術作品の関係を究明する試みにとって意味がある。	慣れによって擦り切れ安直な格言で飾られている面、事物が夢に対して向ける面。	家具つき人間	—
ノルベルト・エリアス	キッチュの良い側面を評価(ポジティブに捉えた)	音楽、文学、詩、絵画	社会学、歴史	ブルジョワ社会、労働者社会、大衆社会、貧富の差。テクノロジー、生産の自動化。キッチュは真に創造的なものたちの部外に対抗して存在しているが、それを基盤に据えており、自らの一部としている。それらの絶え間ない構築と崩壊の相互浸透は産業社会で持続して規則的に見られるようになった。	専門家による高等的に形成された趣向と、大衆社会の未開発で不確定な趣向の間の緊張を表現したもの。貧富の差が生んだ社会の底にある構造。この時代のこれほどの荒廃は構成要素となり、芸術作品の肯定的な面にまでも決定的な影響を与える。この点においてキッチュを肯定的に捉える再評価を見て取っても良い。キッチュは真に創造的なものたちの部外に対抗して存在しているが、それを基盤に据えており、自らの一部としている。それらの絶え間ない構築と崩壊の相互浸透は産業社会で持続して規則的に見られるようになった。	キッチン・スタイル	—
ハロルド・ローゼンバーグ	対概念はない。 敵対者は理念ではなく現実 キッチュの利用は反キッチュ的	美術品、文学、音楽	美術館、メディア、アメリカ	規則が確定された、「予測可能な観客・効果・報酬」をもつ既存芸術	常套にとびつく顧客との結合。現在の日常的芸術、MASS ART。人々を動かす内在的な力を持つ形態。キッチュを政治的プロパガンダとして研究することは正当である。キッチンと日常は切り離せない。キッチンを利用することは芸術で最も実りある工夫の一つである。キッチュは同時代芸術の基本的な仮定に従順である。キッチュはアメリカの全ての芸術を捕らえた。芸術界はキッチュで埋め尽くされている。現代の組織社会では、キッチンだけが存在する社会的理由を持っている。	パッケージ	—
ウンベルト・エーコ	キッチュを「醜」から除外した	全般(絵画が重点的)	醜の歴史、社会(キャンブとの差異)	教養の無い者、ハイ・カルチャーの存在	自らを高貴にし、購買者をも高貴にするために諸美術を模倣し引用する美術的実践。「ガストロノミック技術」の使用。効果を掻き立てる機能を正当化するため他者の経験で着飾って見せびらかし遠慮なく自らをアートとして売り出す作品のこと。	—	—
ジロ・ドルフレ	—	音楽・文学以外	文化産業、産業デザイン、メディア	美を求めなくなった側面がある 複製技術、機械式生産、文化産業化、大衆文化 スタイリングといわれる商業用のプロセス エリート文化とインダストリアルデザインの相互流入	悪趣味、機能を無視した化粧的处理、擬似文化	ハイパーキッチン 二乗キッチン 文化エリートキッチン	建築の2つのキッチン ・様々なバリエーション様式 ・最新スタイルの模倣
ヴィットリオ・グレゴッティ	前衛とキッチュは不可分。ものの本質と対置。30年前にキッチンと前衛と別けた境界線は今では崩壊し、不明確となった。建築家は新たな見通しを持ち、キッチュの性質を再評価し、文化的な観点でもう一度検討することをいとわない。建築家たちはその使用方法についてする準備をしている。	建築	デザイン	都市景観の高密度化と層別化は、建築用キッチュの二つの生成要素である。新しいオブジェクトの豊富さ、サイズの不適合さがキッチュを生み出す。利益率の向上とコスト削減という合理主義・機能主義は倫理的なものとして始まったが、キッチン文化は生産方法を安上がりするために同じ方法を使用する。	ものの楽しみ方と生産に関する無効な社会学的そして美的技術の1つ。商業宣伝用スタイリング、安心感をもつもの。	キッチン・マン	—
テオドール・アドルノ	芸術の自立的 形式主義的芸術 構成主義(?)	文学、音楽、絵画	文化産業、社会、哲学	社会的生産関係、商品形態の芸術への流入。芸術の社会的特性の推進。娯楽という領域の存在が芸術の全体に現象し、支配すること。芸術が芸術をサポートすることで社会的要素が注入されることによる。	カタルシス(浄化)のパロディー、美的虚構、呪物、文化的粗悪品、芸術のための芸術の原理に基づく作品、美のための美の原理、市民社会における芸術の仮象特性、絶対的商品(商品形態)となった芸術作品。芸術の模倣的本質の潜む場。反形式主義的芸術(社会主義リアリズム)。美的虚構と際物の低俗な感情との間に抽象的に一線を引いて区別しようとしても、それは徒労に終わる。際物は毒素として、全ての芸術のうちに混入している。この毒素をわが身から切りとるごとに、今日の芸術の絶望的な努力の一つが見られる。通俗性という範疇は、こしらえ上げられ高尚なものに仕立て上げられた感情を補完する関係にあるが、この範疇は売り物としてすべての感情に当てはまる。	—	—
ルートヴィヒ・ギーツ	諷刺的疎隔は際物を停止する。。際物のもつ濃厚な感情的調子は芸術作品の冷する厳さ、厳しさ、脆弱性と対立する。際物の持つ甘美さは、芸術作品の持つ先見的な美しさと対立する。	全般(文学が重点的)	現象学、政治	一般大衆の際物に対する需要の増大。 人間の持つ志向化への根本性格こそ際物の「傾向性」は根ざし、内在状態と欲望する感情のつじつま合わせによって非真実性が横たわる。(際物の本質は何であるかを定めるためには、芸術作品や芸術的生存が持つこの先験性を参照することはきわめて有効。)	感覚の全面的統合技術と受容態勢。似而非芸術、「意識に対立してあるもの」として体験されることの少ない代物。「意識内に閉じられた存在」。際物とは、際もの的なものの自己表現であり、美の世界における自らの客体化である。際物はべたつくのであり、それに対して人は向かい合って立つというよりは、むしろその内部に沈淪してそれに溺れそれにとり憑かれる。際物の体験にあっては、満足感に似ており、美の独特な疎隔が状態感情のために極度に抑圧されている「いっさいの経験に先立つという先験性」。	高等際物 際物応用美学 際物的気分 際物的存在状態	・秀れて芸術的な選ばれた人々の神経質すぎる対際物意識 ・一般大衆の側からくる増大する際物需要
アブラアム・モル	シュルレアリスト 機能主義(オッカムの原理、労力最小、経済性) キッチン収集家	建築、文学、音楽	心理学、類型学、もの消費の場、科学、宗教 現象学、インダストリアルデザイン	主体性が疎外された労働者、物が有り余る社会。 モダニズムの曲線、色彩、材料を素地のまま使わないという手法。詰め込みの原則、異質性の原則、非機能性の原則、本物のキッチュの原則。不適当性の原理、累積の原理、共感性の原理、中庸の原理、快適の原理。	人間がモノと結ぶ関係の一つのタイプ。社会的な倫理。日常生活の心地よさに適合した芸術。最大多数に順応。素材と形態の間に遊びがある。天才に対する才能の勝利。過去の数ある様式の模倣。	ネオ・キッチン (機能の許称・インデザ・遊戯的 楽しさ・流行・使用期限の策定) キッチン人間	・甘いキッチン(性的衝動、快楽原理) ・苦いキッチン(死への衝動、破壊行動) ・状況としてのキッチン、行為としてのキッチン、物としてのキッチン ・宗教のキッチン、キッチュ的科学
石子順三	芸術とみなされてきた表現と対立し、従来までキッチンと扱われてきた所表現をも対象化しうる方法論を内在化している芸術はキッチンと呼べない。	絵画	生活、表現、文化、近代	(「近代の超克」のため知覚、想像力・概念が、どのような習いの構造をもって近代と呼ぶ史的体験を身体性化してきたかを、自己が属する生活のなかに発見し、自覚化しなければならない。個人がある事象・事物をキッチンと呼ぶとき、その個人なりの価値判断や意味づけが作用している。)	生活や表現や文化と相互にあいわたる意味・価値のカテゴリー。芸術のぼろ。素材として対象化される芸術作品のイメージ化＝情報化。呪術性、実用性などの要素を含み、美的でありながらいっそう倫理的で、個別的には礼拝的価値の対象でありながら一般的で日常生活、行為のありようの様式であり、時代とともに生まれまた消えながら、共同幻想をあらゆる自己幻想に収斂させようとするメディアとしての力学構造を持った表現全般の呼称である。	—	—
マティ・カリネスク	存在しない(キッチン是通过点)	全般	モダニズム文化	アヴァンギャルドの手法を利用 文化の産業化、商業主義、余暇の増加	流行と急速な陳腐化に依存する消費用「芸術」、美的な嘘、美の意識のパロディー	真のキッチン キッチン人間	・プロパガンダのためのキッチン ・エンターテインメントのためのキッチン
サユル・フリードレンダー	—	—	ナチズム	神話的内容から引き出される	単純化され、下劣なもの、無味乾燥なものとはなっているが、それだけ一層人の心にしみ込む、ある種のロマン主義	擬似霊性	死のキッチン
ミラン・クンデラ	個人主義の表明・疑い・アイロニー・家庭を捨てた母親・女より男を好む男	文学、全般	政治(共産主義)、マスメディア、形而上学	感傷的なロマン主義。無邪気さ。キッチュの源は、存在との無条件の同意にある。キッチュは人間の条件の一部、(地球上の人類の友愛は、キッチンに基づいてしか存在できない)	どんなことをしても、大多数の人々に気に入ってもらいたいと望む者の態度。被切り型の考えの愚かさを美しさと情緒の言葉に翻訳すること。美しいうそ。	—	—
トマシュ・クルカ	ポストモダンでリハビリした キッチンを用いるアートによってアートワールドの中心に運ばれた。 キッチュは終点ではなく、芸術を遇進させる。	絵画、文学、写真、建築	政治宣伝、商業広告、美学、価値判断	条件1. キッチュは感情の備蓄を強く内包している対象または主題を描写する。条件2. キッチュによって描写された対象または主題は即時的で楽に識別可能である。条件3. キッチュは実質的に鑑賞者と描写された対象または主題との関係の構築を豊かにしない	魅力と同時に欠落をもつ。内容を要約したラベルのようなもの。美しい、あるいは良くある情緒に満ちている対象を描写し、描写される対象または主題は、即座に努力を要せずに同定しうる。よって主題への連想を豊かにしない。＝「美的欠落」。ラベル。記号の移行	ユニバーサルキッチン (間主観的な、最大多数に効果を及ぼす、宗教・政治・人種・国家に基づく)	—
松葉一清	対大衆で伝達力を持たない無装飾のモダン・デザイン。自覚的なキッチュは自意識に満ちた表現芸術であり真のキッチンではない	建築、舞台	東京、都市	「美しい」から「愛くるしい」への転回 日常生活における人間的なものの要求 歴史の図像をそっくりそのまま再現することへの後ろめたさ	誇大妄想、大衆的な図像による形象、複写行為そのもの 大衆から無自覚なまま歓迎され、エリート的な人々からは毛嫌いされる	—	—
イヴ＝アラン・ボワ	(モダニズムと一体)	絵画	グリーンバーグ、バタイユ『ドキュマン』、	(何かをキッチンと判断するためには全てを知る必要がある。モダニズムを熟知しなければならない。対象から距離を置いた視線、媒介された視線を注がねばならない。)	ポンピエ芸術、バスターシシュ、弁証法的、モダニズム文化(その手法)への跳ね返り。フェイク性、文化産業の逆を行くもの。形骸化した伝統の様式(とくに古典主義)を通俗的な形で反復する。アイロニー抜きではキッチンに喜びを感じることが出来ない対象から距離をとるということ、弁証法的対立)意識的にキッチンを作るということは、直接的キッチュの創出であり芸術のなかの毒を析出することである。	・「直接的」(無媒介)キッチン ＝非アイロニー的なキッチン	—
松井みどり	キッチンが人々に効果的に作用すると理解し、使用する芸術家が出てきた	絵画、彫刻	—	—	—	ハイ・キッチン (高コスト、高完成度)	—