

Title	現実と空想のあいだ : 岡山伸也による布を用いたインテリア・デザイン
Author(s)	橋本, 啓子
Citation	デザイン理論. 2024, 84, p. 23-37
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97665
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

学術論文 デザイン理論 84 / 2024

現実と空想のあいだ

岡山伸也による布を用いたインテリア・デザイン

橋 本 啓 子

キーワード 岡山伸也,インテリア,布 Okayama Sinya, interior, fabric

はじめに

- 布と光による非日常の演出
 1-1. 光のオブジェクト
 1-2. クリストの布のアートの刺激
 1-3. 《まほろば》
- 2. 布への印刷による非日常の演出 2-1. 《せいぶる》における展開 2-2. 《ホワイトハウス》における展開 おわりに

はじめに

レストラン,バー,ブティック,美容院等の商空間は狭小空間が多く,用途も特殊であることから,造形上の実験としてのインテリアが試みられる例が多い。なかでも日本の1970年代は前衛的な商業インテリアが次から次へと登場しては街を彩った時期であった。岡山伸也(1941-)は大阪でその動向の一翼を担ったインテリア・デザイナーのひとりである。岡山は工業高校卒業後,大阪の三越百貨店家具部でインテリア・デザインの仕事に従事したのち,グラフィック・デザイナーの知人と共同でデザイン事務所「大阪インテリア」を設立した。1970年頃にフリーランサーに転じた後は、現在に至るまで大阪の事務所でひとりですべての作業を行うスタイルを貫いている。

岡山の商業インテリアの作例は、独立間もない頃からその実験的性格が高く評価され、『インテリア』誌に作例が頻繁に掲載されたほか、同誌の創刊 15 年記念増刊号『現代日本のインテリア・デザイン 1960–1975』にも作例が含められた 1 。評価の高さは近年も変わらず、内田繁監修『日本インテリアデザイン史』(2013)は約1頁を割いて岡山の 1970–1980 年代の活動を概観している 2 。

本稿は、第64回意匠学会大会(2022年8月28日、大阪工業大学)での発表にもとづく。

しかしながら、岡山のデザインを詳細に論じたものは、デザイナーの境沢孝と批評家の河本信治による批評のみで 3 、学術的な研究は行われてきていない。第二次大戦後の商業インテリア・デザインに関しては、先に挙げた『インテリア』誌創刊 15 年記念増刊号を皮切りにその変遷を辿る試みがなされてきたものの、個々のデザイナーが研究されることは少なかったからである。筆者は 2022 年に、1970 年から 1973 年に至る岡山の最初期の商業インテリアに関する論考を発表した 4 。本稿はそれに次ぐものとして、1970 年代後半の岡山の商業インテリアにみられる独特の布の扱い方を検証する。

岡山は1975年の《ティーサロン まほろば》(大阪・心斎橋)を皮切りに、1979年まで布を主役としたインテリアを頻繁に手がけている⁵。布は、商業インテリアのデザインの重要なエレメントのひとつであるが、装飾性が際立つ素材でもあるがために、1970年代の禁欲的なミニマリズムの商空間では避けられるのが常であった。布が前衛デザイナーたちに使われるようになるのは1980年代のポストモダン以降である。したがって、1970年代後半の岡山による布の扱いは当時の実験的な空間デザインにおいて異彩を放っていたが、なぜ、彼は布を用いたのか。そして、そのねらいは何であったのか。筆者は『インテリア』『商店建築』に掲載された作例を検証し、岡山本人にも聞き取り調査を行った結果、岡山による布の使用には「1.布と光による非日常の演出」「2.布への印刷による非日常の演出」の2つのデザイン上のねらいがあったと推察する。本稿では、この2つのねらいがいかなるものであり、その体現がデザイン史上、いかなる意義を有し得るのかを検討する。

1. 布と光による非日常の演出

1-1. 光のオブジェクト

日本の商空間の一部は、1960年代後半から実験的性格を強めていく。それらの商空間デザインがめざしたのは、「心地よい」空間よりも、「非日常」あるいは「虚構」「空想」としての空間を生み出すことだった。これを構想する過程でデザイナーたちが注目したのが、1960年代後半に欧米で盛んになり、日本にも伝播したライト・アートやキネティック・アート、プライマリー・ストラクチャーの素材とインスタレーションの手法である。

造形家の伊藤隆康は、1975年のエッセイの中で1970年前後の実験的な商業インテリアを「光のオブジェクト」と形容したが、このことはまさにライト・アートが商業インテリアに及ぼした影響の強さを物語る。「オブジェクト」という用語は一般的に物体としての「もの」を意味するが、伊藤のいう「オブジェクト」とは物質中心の世界から離れた精神の客体化としての「もうひとつのもの」を意味した。したがって、「光のオブジェクト」とは、光が単なるあかりとしての機能から離脱し、人とのかかわりを持つ「もうひとつのもの」としてのイ

ンテリアを指していた⁷。

伊藤は、「光のオブジェクト」としての商業インテリアを、「媒体としての光」「平面としての光」「立体としての光」「環境としての光」の4つに分類している%。「媒体としての光」とは、ガラスや金属が光を反射、あるいは透過させることにより、「もの」としての存在感を超えて「全く別のイマジネイティブな空間。」を演出するインテリアのことである(例:伊藤隆道 レストラン《エスパースジロー》東京・日比谷、1972年)。「平面としての光」とは、光の点が集まって作り出す平面イメージが支配するインテリアであり(例:スーパーポテト《バー ラジオ》東京・原宿、1972年)、「立体としての光」とは光が何らかの素材で包まれて出来た「光の立体」を特徴とするインテリアである(例:倉俣史朗《パンタロンショップミューズ》東京・青山、1972年)。そして、「環境としての光」とは、大きな光がすべての要素を消去し、その光のみが空間を成立させるインテリアを指す(例:倉俣史朗《エドワーズ本社》東京・青山、1969年)。

ここで注目すべきは、伊藤が「立体としての光」と「環境としての光」の例として、岡山のコーヒーショップ《コカゲ》(東大阪市、1972)【図1】とレストラン《エリア》(奈良・紀寺町、1973)【図2】を挙げたことである ¹⁰。伊藤が「光のオブジェクト」の実践者として紹介したのは僅か 9 名 1 組に過ぎず、いずれも実験的なクリエイターとして知られた人物であった ¹¹。伊藤いわく、《コカゲ》は木を象ったアクリルの板が蛍光管の光源を包むことで、光の立体としての「形の主張を強烈なものにしてしまう ¹²」。《エリア》では鉄板でつくられた大きな梁の内側に30W 白熱電球が仕込まれ、光の線のみが空間に現れるが、「これはまさに環境そのものであって、空間のパートではない」と伊藤は述べる ¹³。

伊藤が、「光のオブジェクト」のインテリアの例として、《コカゲ》と《エリア》を選んだのは、それらが、倉俣史朗や葉祥栄の「光のオブジェクト」と同じく、アクリル板や金属で光源



図 1 岡山伸也 コーヒーショップ 《コカゲ》 1972年 東大阪市



図2 岡山伸也 レストラン《エリ ア》 1973年 奈良・紀寺町

を包む手法をとっていたからであろう。その意味で、伊藤が岡山を倉俣や葉に類似したデザイナーと考えていた可能性もあるが、岡山には他のデザイナーにはない特徴があった。その特徴とは、彼がひとつの概念や手法にこだわらず、さまざまな概念、手法、素材を同時期に試みる人物だったことである 14 。たとえば、《コカゲ》と《エリア》を比べても、前者が風景としてのインテリアを描くのに対し 15 、後者は風景が完全に消去され、光の線のみが環境と

化す。すなわち、この2例は発想が逆なのである。他のデザイナーで同時期の作例がこれほど異なる方向に向かうケースはみられず、同時に多種のアプローチを実践する態度は岡山に独特の性格と言える。

したがって、岡山が 1975 年にデザインした《ティーサロン まほろば》のインテリアで他のデザイナーが決して用いなかった布を用いたことはある意味、彼らしい。つまり、《ティーサロン まほろば》は《コカゲ》と《エリア》と同様「光のオブジェクト」のインテリアであるが、アクリル板や金属ではなく布が主役なのである。それはなぜか。次章では岡山を布に向かわせた背景を探る。

1-2. クリストの布のアートの刺激

まず、岡山は布に注目したきっかけとして、2つの事柄を1981年のエッセイ「布とデザイナー、布とデザイン」の中で記している。ひとつは、彼の事務所のある大阪の谷町には寺が多く、四季折々の行事のたびに寺の門や堀に白と紫、赤と白、水色、黄色、黒と白などののぼりや幕がかかる光景を目にしたことである。風をはらんで動くそれらの布の色と古めかしい、不変の建築物とが鮮やかな対比を見せ、新鮮な印象を与えることに、その宗教的意味とは関係なく感動したと記している¹⁶。

そして、もうひとつは、布を用いた大規模なインスタレーションで知られるクリスト (1935-2020) の作品にショックを受けたことである。岡山は次のように述べる。

具体的な造形としての布にショックを受けたのはクリスト(CHRISTO JARACHEFF) 〔ママ〕である。初期の小さなものを包むという作品から新しい "ランニングフェンス" に到る表現上の変遷はあるものの一貫して布がコンセプトを具現化する手段として使われている。特に感動的な作品としては,1971年にアメリカ,コロラド州の RIFLE の渓谷に貼られた "バリーカーテン"である。巾 370M,高さ 100M に及ぶ巨大なカーテンを谷から谷へ吊るという一種のドキュメンティションは現代アートでも最も壮大な作品ではないだろうか 17。

《バリーカーテン》も、行事のたびに大阪の寺の門や堀に掛かるのぼりや幕と同様、布が特定の場所の日常風景を非日常のそれに変容させる。であるから、2 つのきっかけは岡山にとっては、規模は異なるとはいえ、同じ事を意味しただろう。また、このコメントにおいて岡山はクリストの「初期の小さなものを包むという作品」にも触れている。これはクリストの「パッケージ・シリーズ」のことだが、実は、1970年に境沢孝がデザインし、岡山も家具

デザインに協力した喫茶店《ともまつ》(東京・八王子)のインテリアはまさにこのパッケージ・シリーズを彷彿させるデザインであった¹⁸。ベージュ色ラッカー吹付けの天井と壁,茶系のパイザル敷きの床,その床と壁の境目から漏れ出る間接照明の光,というきわめて無機的な要素で構成された空間には,白いビニールクロスで包まれた什器のみが置かれた。什器のデザインを行ったのは岡山だが,布ですっぽり包むというアイディアは境沢がクリストの刺激から編み出したものである¹⁹。岡山にとってはクリストのパッケージ・シリーズの衝撃がそのまま空間と化したかのようなデザインの具現化の経験は,インテリアにおける布の使用に対する己の関心やアイディアをいっそう熟させることになっただろう。

以上見てきたように、岡山の布への関心は、大阪の寺ののぼりや幕が作り出す光景やクリストのアートの刺激、《ともまつ》の経験などを通じて生まれ、育まれた。しかし、すでに触れたように、布は当然、インテリアの伝統的な素材ゆえ、岡山があえて布に着目したのは、上述の彼の布をめぐる経験が、伊藤のいう「光のオブジェクト」としてのインテリアの新たな表現を布が実現し得ると彼が考えたからに他ならない。1975年の《ティーサロン まほろば》はそれを物語る。なぜなら、布の使い方がそれを示しているからである。

《まほろば》において布は、伊藤が「光のオブジェクト」と見なした《コカゲ》や《エリア》でアクリル板や金属が担った役を担うに至る。1981年のエッセイで岡山自身が「布は大きな魅力と危険な要素を合わせ持っている」と記しているように、それ自体が造形性を有し、表情も豊かな布を意図通りに扱うのは難しい。繰り返し述べるように1970年代の商空間において「光のオブジェクト」の素材として使われたのは蛍光管や白熱電球、およびそれらの光源を包んだり、反射させるアクリル板やガラス、金属であった。岡山は《まほろば》においていかにして布をそれらに匹敵するものとして扱ったのか。次にこれを検証したい。

1-3. 《まほろば》

《まほろば》【図 3, 4】は面積が 120 m³, 間口が 4 m 強の細長い,ウナギの寝床のような矩形の空間である 20。アースカラーのカーペット以外は壁も什器もすべて白色であり,一切の装飾性が排除されている。特徴といえるのは,客席を仕切るように天井から床面までぶら下がる幅 1 m,高さ 2.4 m の紗のスクリーンであり,透けるような紗の生地が光をたたえ,什器や客の影を映し出す。店内に照明器具らしきものはなく,この光のスクリーンのみが店内を照らしている。本作について岡山は竣工直後に次のように記している。

抽象的な表現で商空間をデザインする試み

実際に見たものやまだ見た経験のないもの まだみることが不可能なものを その記憶

や知識で自分自身の頭の中で回想や空想を試みることがしばしばある。

その頭の中にできる映像は自分の印象が強く誇張され 現実のそれとは大きくちがっ たものになってしまう。

この空間はある情景を自己のイメージで抽象化し そしてその印象をさらに誇張して 表現したものである。また 単一材料で一つの空間をどれだけ演出でき 自分のイメー ジを表現できるかという別の試みもあった。

紗を白から黒にぼかして染めるという補助的な方法は 結果として自分の描いたモチー フに近づけてくれたように思う 21。

このコメントから明らかなのはまず、岡山が《まほろば》で作り出そうとしたのが、現実 と大きく異なる情景、すなわち虚構的な、非日常の情景ということである。図版を見る限り、

その情景とはおそらく、光の中に人影が浮かび上がるだけの抽 象的な情景であろう。

そして、この抽象化の手段となった単一材料とは言うまでも なく、岡山が「光のオブジェクト」の素材としてのアイディア を温めていた「布」である。岡山は《まほろば》以降、さまざ まな布を使い分けることになるが、《まほろば》のスクリーンの 図3 岡山伸也 ティーサロン 《ま 布に選んだのはテトロンの紗であった。岡山いわく、紗は「シ



ほろば》 1975年 大阪・心 斎橋

ンプルで繊細な布は媒介する光をも変質させ、自身の風合いに同化させてし まう。また、視覚的にも透けて向こう側が見え一種の膜のような状態を作り 出す22。」ゆえに、紗は人の影を映し出す光のスクリーンをつくり出すのに もっとも適した布であった。

では、その光のスクリーンの光はどこから来て、どのように発光するのだ ろうか。紗のスクリーンは床面まであり、スクリーンの真下の床には蛍光管 が埋め込まれている。光はその蛍光管から紗のスクリーンをつたって上に這 い上がるが、スクリーンには下から上に向かって白色が徐々に黒色に変わる グラデーション印刷が施されており、これが光の這い上がりを強調する。

岡山は、先の《まほろば》についてのコメントで、「紗を白から黒にぼかし て染めるという補助的な方法は 結果として自分の描いたモチーフに近づけ てくれたように思う」と記しており、このように光が布を這い上がるイメー ジはまさに彼が思い描いていたものだった。そのようなイメージを好むこと は、1970年代の前衛デザイナーとしては珍しかったと言って良い。なぜなら、



図4 《まほろば》 平面図

やはり虚構の風景としてのインテリアを手がけていた倉俣や葉などは布の柔らかさやテクスチャーを嫌い,アクリル板や金属,ガラスの工業用素材と光の組み合わせが作り出す完全に抽象的なイメージを好んだからである。実際,《まほろば》の3年後に倉俣が発表した《光の棚》(1978)は開発されたばかりのシンライトサインという光をアクリル板に拡散させるフィルムを用い,アクリル板の棚を発光させるデザインだった²³。

したがって、《まほろば》ではあえて布を用いることで、光が布を這い上がるイメージとしてのインテリアが実現され、それは、「光のオブジェクト」としてのインテリアの新たなかたちを示した。光が布を這い上がる虚構的なイメージの実現にもっとも寄与したのは、布のスクリーンにグラデーション印刷を施したことである。《まほろば》以降、岡山は1979年ごろまで布を主役としたインテリアを連続して手がけるが、布への印刷は、それらにおいて盛んに行われ、デザインの重要な決め手をもたらす手法となっていく。次に見る1976年の《コーヒーショップ せいぶる》(大阪・心斎橋)では、この布の印刷の新たな方向への展開を検証する。

2. 布への印刷による非日常の演出

2-1. 《せいぶる》における展開

《コーヒーショップ せいぶる》【図 5, 6】の 83㎡の L 字型の店内で目を引くのは客席をつくるソファである。ウグイス色の抽象的なパターンのプリント地を紐で縛ったようなデザインは,あたかもソファが梱包されているかのような印象をもたらす。ソファの合間には発光する不定形の薄茶色の照明器具があるが,これは岡山が 1975 年の「Negation of Form 12人のデザイナーによるインテリア・オブジェクト展」(東京・青山 キロニーインテリアイン,1975)で発表した照明器具《もくめん》【図 7】と同じデザインである 24 。「もくめん(木毛)」



図 5 岡山伸也 コーヒーショップ 《せいぶる》 大阪・心斎橋, 1976 年



図6 《せいぶる》平面図



図7 岡山伸也《もくめん》 1976年

とは木を削ってつくられた梱包用緩衝材であり、それをポリエステル樹脂で固めて成形した カバーの内部に光源が入っている。岡山は《せいぶる》について次のように記している。

個有〔ママ〕の材質感と"イメージとしての材質"とをハーモナイズさせる

このコーヒーショップはマテリアルをイメージの手掛りにしたもので梱包材料として使われていたモクメンで照明器具を作り(昨年12月ネゲーションOFフォーム展に出品)そのモクメンのパターンをスクリーン印刷した帆布で家具類をカバーリングしてある。

その材質から受ける印象をいろいろなかたちに表現して 機能空間をデザインしたもので 今ちょっと興味のある 材料の持っている固有の材質感と自分自身そのマテリアルから感じる別のイメージをハーモニィさせ 現実と空想のどちらともつかない世界を表現する試みの一つである 25。

すなわち、《せいぶる》は「もくめん」をさまざまなかたちで表現することを試みており、確かに照明器具は、あたかも積み藁が暗闇でオレンジ色に発光しているかのような虚構的な世界を演出する。ソファの布地にプリントされているのは「モクメンのパターン」であり、これは照明器具《もくめん》を点灯させて撮影した写真を版下として作られたパターンである²⁶。「モクメンのパターン」はソファだけでなく、ジャイアントテーブルのビニールコーティング加工の布にも印刷されている。それは照明器具《もくめん》がつくる影を抽象化してできたパターンであり、ソファ等に印刷されたその影は、暗闇の中で、照明器具《もくめん》がつくる本物の影と入り混じる。さらにここには照明器具のカバーである本物の「もくめん」のテクスチャーの存在も加わる。このように3つの異なる「もくめん」の姿・感覚が交錯する《せいぶる》は岡山が意図した通り、ひとつの材料がもたらす異なる質感やイメージの調和の実験となっている。

この種の実験の先例として想起されるのは、倉俣史朗が美術家の高松次郎の「影」の絵画を壁面に配したサパークラブ《カッサドール》(東京・新宿、1967)であろう。人物などのシルエットのみを筆で描いた高松の「影」シリーズはトロンプルイユやトリックアートの系譜に連なるものであり、倉俣が高松の影の絵を採り入れたのも、影の絵と客のつくる本物の影とが交錯するトリックアート的な虚構空間を試みたがゆえのことだった²⁷。

《せいぶる》にもトリックアートの要素が指摘できる。ソファとジャイアントテーブルは、本物の紐(=梱包用のテープ)が、印刷された影で表された「もくめん」(=梱包材)が詰められた箱(=積み荷)を縛っているイメージとしてデザインされているからである²⁸。しか

し、《せいぶる》に入った客は「もくめん」がさまざまな次元で表されているというトリックにはおそらく気づかない。岡山も本作においてトリックアートの要素を取り入れたものの、倉侯の《カッサドール》のようにトリックの効果を主眼に置いたわけではないと思われる。岡山の狙いは、ひとつの材料が人々にもたらすさまざまな質感やイメージの調和であったが、ここで《せいぶる》において「もくめん」というひとつの材料がもたらす複数のイメージのひとつが、材料の「影」であることに注目したい。それに着目することで岡山のねらいとトリックアートとの関係性が見えてくると思われるからである。

倉俣や岡山に物体がつくる「影」に注目させたのはおそらく高松の「影」シリーズのようなトリックアートはもとより、マン・レイのレイヨグラフや瑛九のフォトデッサン等の影や物体の痕跡をモティーフとするシュルレアリスムや抽象の美術であったと考えられる。倉俣も岡山もともに1960-1970年代当時、これらの美術に通じていた。上述のアートが、ひとつのイメージの現物と影とを混同させることで成り立つアートであることは、最小限の要素をさまざまな方向に展開させようとする倉俣や岡山にとっては多いに参考になっただろう。

さらに、トリックアートやシュルレアリスムの美術が「影」を用いてつくり出したのは非 日常の世界であり、それもまた非日常のインテリアを生み出そうとする彼らに「影」への着 目を促したのではないか。このように考えると、ミニマリストのインテリア・デザイナーた ちの多くがなぜトリックアートに惹かれたのかが理解できるのである。

《せいぶる》の場合、「もくめん」の「影」はソファやジャイアントテーブルという空間の半分近くを占める什器を覆う布に印刷されて、このインテリアのデザインの核となる。店内は照明器具《もくめん》のみがオレンジ色に発光する以外は暗闇であり、線の落書きのようなパターンのソファやテーブルが紐で縛られたものしか客の目に入らないから、客はこのインテリア・デザインのコンセプトが「梱包用品」であることはすぐに感じ取るだろう。「梱包用品」とはおよそバーに似つかわしくないコンセプトであるものの、良く見れば照明もソファもテーブルも「もじゃもじゃ」の「もくめん」で統一され、紐で縛られている。それは非日常の空間には違いないが、自らの体を支えるソファ自体はバーにふさわしい、坐り心地も手触りも良い布のソファである。このようにして《せいぶる》では、バーのモティーフである「梱包用品」に対する先入観と現実の体験とのギャップが非日常の世界へと客をいざなう。「もくめん」という梱包材の展開と、《まほろば》から続く布への印刷の手法がこれを実現させているのであり、照明器具《もくめん》の明かりはその非日常の感覚を研ぎ澄ます。

《せいぶる》は伊藤の分類でいえば、「光のオブジェクト」のうちの「環境の光」のカテゴ リーに入るだろう。本作における単一素材の二次元(布への「もくめん」の影の印刷、光を あてられた「もくめん」がつくる影)、および三次元(照明器具《もくめん》のカバー)のイ メージへの展開と空間における調和は、数か月後に手がけられた美容院で別の方向性を見ることになる。次にそれを検証したい。

2-2. 《ホワイトハウス》における展開

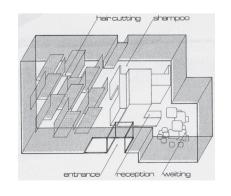
《せいぶる》の4か月後に手がけられた美容室《ホワイトハウス》(1976年、大阪・難波) 【図8,9】では、有孔合板からとられた単純なドットのパターンが三次元または二次元で壁・ 天井、そして中にいる人間をも覆いつくしている。岡山は《ホワイトハウス》について次の ように述べている。

空想的世界の表出を試みた美容室空間

この美容室は 空間とそこに点在するスクリーン そしてスタッフの制服にすべて同じパターンを使用してある。シナベニヤに孔を開け 壁・天井に そしてスクリーンと制服はコットン地にプリントしてある。インテリア インテリアオーナメント コスチュームをクロスオーバーさせてイメージの表現を試みたもの。…表現する作業を始めるとリアルな体験はただの手がかりでしかなく 自分の空想の世界へと入り込んでしまう。それは間違うと甘いロマンティズムに陥る危険性も多分にあるが 一度空想という非現実的な空間を通り過ぎないと 何か自分自身の表現ができないような所がある。もちろん デザインというものは常に何か機能上の目的をもっているものだと思う。しかし 我々が五感だけではなく第六感というものがあって 感動的な人生が経験できるように リアルな機能だけがデザインする目的のすべてではないように思う 29。…

岡山がここで試みたのもやはり非日常の世界であったことは明らかである。しかし、《せい





左:図8 岡山伸也 美容院《ホワイトハウス》 1976年 大阪・難波 右:図9 《ホワイトハウス》アイソメトリック

ぶる》と異なり、《ホワイトハウス》が生じさせる非日常に光は手を貸してはいない。虚構の空間をつくりあげるのはドットのパターンであるが、もし天井からぶら下がるパーティションのスクリーンが壁や天井と同じく有孔合板でつくられていれば、虚構的な空間とはならない。なぜなら、有孔合板のパーティションは普通に存在するから、そのドットをパターンとは誰も見なさないからである。しかし、有孔合板のドットが布にプリントされ、それが目の前に垂れ下がると途端に人はそれをパターンとして意識する。さらにそのパターンは壁や天井の有孔合板のドットと一緒くたになって、抽象的なドットとして人を取り囲み始める。店員の布のユニフォームのドットがさらにこの虚構性に拍車をかける。

素材を変えて同じパターンを表現するのはインテリア・デザインの常套手段だが、《ホワイトハウス》の常套ではない点は、柱や壁のように通常は堅い素材を使うものに布という柔らかな素材を使っていること、そして有孔合板の孔をパターンに見立てていることである。つまり、布をこのように使うことで、人々の事物に対する思い込みを転覆させ、その転覆が人々を不安がらせる虚構空間をつくる。本作は《せいぶる》以上にそのプロセスが意識されたデザインである。

人々の事物に対する思い込みを転覆させるデザインはやはり倉俣史朗が得意としており、ここでも両者の共通性が感じられ、やはりこのふたりのデザイナーにおける美術の影響の強さを物語る。しかし、《ホワイトハウス》のようなトリック的な仕掛けは、倉俣は行なっていない。このトリック性は、《まほろば》《せいぶる》を経て培われた岡山の独特の布の扱いから生み出されたものであって、布への印刷の手法が実に巧みに活用されたものに他ならない。美術との関連でいえば、有孔合板のつくるパターンを布に印刷するアイディアは、ポップ・アーティストのクレス・オルデンバーグによる「ソフトスカルプチャー」(堅い物をモティーフとした柔らかく巨大な彫刻)を想起させなくもないが、岡山は意識していなかっただろう。

すでに述べた通り、《ホワイトハウス》では光は活用されておらず、ゆえに伊藤のいう「光のオブジェクト」の範疇には入らない。これは《まほろば》《せいぶる》が飲食空間であるのに対し、《ホワイトハウス》が美容院であることに拠る。「光のオブジェクト」ではないためか、《ホワイトハウス》は前の2つのインテリア以上にトリックアートの影響 — 「影」ではなく「穴」であるが — と布の印刷という岡山独特の手法が見事に溶け合ったデザインとなったのである。

おわりに

本研究では、岡山伸也の 1975-1979 年の布を用いたインテリアを 1975 年の喫茶《まほろば》、1976 年の喫茶《せいぶる》、1976 年の美容室《ホワイトハウス》を例として、布を用

いた理由と出来上がった空間のデザイン史上の意義を検証した。岡山が布を用いたのは,第一に同時代の他の実験的な商空間が目指したのと同様,「光のオブジェクト」としての非日常の空間を生み出すためであり,彼にとって布はアクリル板やガラス,金属のような通常使われる素材よりも光を媒介させるのに適した素材であった。そして,第二に,通常,堅い素材を使うパーティションに布を使ったり,「もくめん」や有孔合板が三次元で示すパターンを布に二次元のイメージとして印刷することで,事物に対する人々の思い込みをつくトリックを活用したデザインを布でなし得ることを示した。これらの点で,岡山伸也は1970年代後半に布という伝統素材を,アクリル板やガラス,金属の使用が常だった前衛的な実験空間の主役として用いる方法を鮮やかに示したのであり,その特異な発想は他国に例をみない日本の商業インテリアの成熟に貢献したのである。

図版クレジット・出典

図 1, 3, 5, 8 撮影:白鳥美雄/図 2 撮影:藤原弘/図 7 撮影:藤塚光政/図 4 出典:『インテリア』199号(1975年10月):77頁/図 6 出典:『商店建築』21巻6号(1976年5月):79頁/図 9 出典:『インテリア』209号(1976年8月):52頁。

註

- 1 『現代日本のインテリア・デザイン 1960-1975: インテリア 1975 年 12 月増刊号』インテリア出版、1975 年。岡山については伊藤隆康「光・もうひとつの世界」(26-29 頁)で詳細に言及されている他、69 頁にレストラン《エリア》(1973)、75 頁にティールーム《ロカ》(1973)の図版が掲載されている。
- 2 内田繁監修『日本インテリアデザイン史』オーム社,2013年:269-270頁。
- 3 次を参照。境沢孝「歯科医院〈日野〉」『インテリア』162号(1972年9月):36-39頁。河本信治「岡山伸也のインテリア・オブジェクト」河本信治(監)『岡山伸也 インテリア・オブジェクト展 ネオモダン・デザインの提案 』(展覧会図録)朝日新聞社,1989年。
- 4 Keiko Hashimoto, "Commercial Interior Design by Sinya Okayama from 1970 to 1973", *The Journal of Asian Conference of Design History and Theory* 4 (2022): 100–109.
- 5 岡山の 1981 年のエッセイ「布とデザイナー, 布とデザイン」は 1970 年代の彼の布に対する関心をよく伝える。次を参照:岡山伸也「布とデザイナー, 布とデザイン」『商店建築』 26 巻 15 号 (1981 年 12 月): 218-224 頁: 布とスペース シリーズその 2。
- 6 伊藤隆康「光・もうひとつの世界」『現代日本のインテリア・デザイン 1960-1975』: 26-29 頁。
- 7 伊藤「光・もうひとつの世界」: 28 頁。本論考で伊藤は「光のオブジェクト」の意味を次のように説明している。「〈オブジェクト〉とは、いわゆる精神的冒険と造形的実験をこころみたシュールレアリストの着想から生まれた、もっとも現実的効用から離脱したもの ほかの物体から区別されたもうひとつのものを指すことばである。そこには物質中心の世界から離れた精神の客体化されたものの存在がある。通常オブジェクトとは、ものとして知覚されるものと考えられるのであるが、ここでいう光のオブジェクトとは、光という非物質、即ち触れることの出来ない光の

存在が、光そのもの、あるいは光が空間との関連においてものとは対照的に人とのかかわりをもち、単なるあかりとしての機能でない部分のあり方を考えようということである。」このような独特の「オブジェクト」の定義が彷彿させるのは、1950年代のアクション・ペインティングや1960年代のハプニングの芸術の刺激により広まった「環境」の概念である。商業インテリアに「環境」の考え方をもたらしたのは1966年に東京・銀座松屋で開催された「空間から環境へ」展であり、美術、音楽、デザイン、写真、建築、評論等、異なる分野のアーティストら38名が同一の場所で展示を行い、異なるジャンルが有機的に関連する状況としての「環境」の創出を観る者に印象づけた(「特集・空間から環境へ」『美術手帖』275号(1966年11月号増刊):1-118頁)。この「環境」の概念は、状況と人との関わり合いを重視する概念だったから、伊藤の「オブジェクト」の概念にきわめて近いが(実際、伊藤自身が本エッセイにおいて「もうひとつのもの」を「環境」に言い換えている箇所がある)、彼があえて商業インテリアを「環境」ではなく「オブジェクト」と形容したのは、彼が造形作家であったことを考え合わせると、光を用いた前衛的な商業インテリアを「環境」よりも「もうひとつのもの」として捉えたい、という意識があったからではないかと推察される。

- 8 伊藤「光・もうひとつの世界」: 28-29 頁。
- 9「イマジネイティブな空間」とは伊藤自身の言葉である。伊藤「光・もうひとつの世界」, 28頁。
- 10 伊藤「光・もうひとつの世界」: 29 頁。《エリア》は 2 階建ビルであり、岡山はビルの設計とそのインテリア・デザインを手がけた。1 階にラウンジ、喫茶があり、2 階にレストラン、ステーキコーナー、会議室がある。伊藤が言及しているのは 2 階のレストランである。次を参照:岡山伸也「レストラン〈エリア〉」『ジャパン・インテリア』 175 号(1973 年 10 月): 68-70 頁。
- 11 伊藤が「光のオブジェクト」の4つの分類の例として挙げているクリエイターは伊藤隆道(造形家),葉祥栄(デザイナー),スーパーポテト(デザイナー集団),横山尚人(ガラス造形作家),岡山伸也,内田繁(デザイナー),本沢和雄(造形家),倉俣史朗(デザイナー),原兆英(デザイナー),高松次郎(美術家)である。伊藤「光・もうひとつの世界」,28-29頁。
- 12 伊藤「光・もうひとつの世界」: 29 頁。
- 13 伊藤「光・もうひとつの世界」: 29 頁。
- 14 それは、現役デザイナーとして活動している 2024 年の今も変わらない。
- 15《コカゲ》の光る木は、多数の椅子を置きたいという施主の注文に応ずるべく、椅子を無数の水鳥に見立て、その水鳥が休む木陰として木の形態を強調したものである。次を参照。岡山伸也「コーヒーショップ〈コカゲ〉」『インテリア』162号(1972年9月):56-57頁。
- 16 岡山「布とデザイナー,布とデザイン」: 218 頁。
- 17 岡山「布とデザイナー,布とデザイン」: 218 頁。紙幅の関係で本文から割愛したが,岡山は続けて次のように記している。「しかしクリストの多くの作品の常として実現に費した[ママ]時間,エネルギーの膨大さに比べ物として存在する時間が瞬間といってもいいぐらい,短い。そして後に残るのはその行為のコンセプトと写真としての記録である。包み,張ることのできるのはフレキシブルな布の長所である。しかし短命であるというもう一つの性質がある。クリストの作品はその両方の性質,つまり造形上の自由と劇的な結末という二面性を持っているように思われる。布の性質の誇大な表現ともいえる。そのコンセプトは別として。」
- 18「コーヒーショップ ともまつ」『商店建築』16巻2号(1971年2月):105-110頁。クレジットに「設計 境沢 孝」「家具デザイン 岡山伸也」と記されている。
- 19 境沢は 1986 年に《ともまつ》のデザインを振り返って「布で包むというのはクリストのそれだ

- し、《サクソン》、《アウト・バック》はハイパー・リアリズムの影響ですね」と語っている。次を参照。「インタビュー 内部からの風景 3 境沢 孝」(インタビュアー:渡辺姫佐子)『SD』 260号(1986年5月):40頁。
- 20《まほろば》については次を参照。岡山伸也「ティーサロン まほろば」『商店建築』20巻11号 (1975年11月):152-157頁;岡山伸也「ティールーム〈まほろば〉」『インテリア』199号 (1975年10月):75-77頁。
- 21 岡山「ティーサロン まほろば」:154 頁。
- 22 岡山「布とデザイナー, 布とデザイン」: 221 頁。
- 23 次を参照。倉俣史朗「倉俣史朗の光棚」『インテリア』 234 号(1978 年 9 月): 88-89 頁。
- 24「Negation of Form 月刊インテリア創刊 15 周年記念 12 人のデザイナーによるインテリア・オブジェクト展」『インテリア』 203 号(1976 年 2 月): 30 頁:岡山伸也「岡山伸也〈もくめん〉」。
- 25 岡山伸也「せいぶる」『商店建築』21 巻 6 号 (1976 年 5 月):76-79 頁。
- 26 この「もくめん」のパターンの作成方法は、筆者が 2022 年 8 月 24 日に大阪・上本町のシェラトン都ホテル内カフェ・ベルにおいて岡山伸也に行ったインタビューで岡山自身が語った。
- 27 次を参照。橋本啓子「一九六〇年代の倉俣史朗のインテリア・デザインをめぐる一考察 同時 代の美術との関わりの観点から — 」 『美術史』 162 冊 (2007 年 3 月): 307-323 頁。
- 28 ソファやジャイアントテーブルの紐で縛ったようなデザインは、クリストのパッケージ・シリー ズからの刺激を想起させるが、筆者が 2022 年 8 月 24 日に大阪・上本町のシェラトン都ホテル 内カフェ・ベルにおいて岡山伸也に行ったインタビューにおいて、岡山はクリストの影響を否定 している。紐で縛るデザインは、「もくめん」が梱包用緩衝材であることからの連想で発想され たものだという。
- 29 岡山伸也「ホワイトハウス」『商店建築』 21 巻 10 号 (1976 年 8 月): 122 頁。

Between Reality and Imagination: Interior Design with Fabric by Sinya Okayama

HASHIMOTO, Keiko

This study examines Sinya Okayama's 1975–1979 interiors using cloth. By analyzing the 1975 coffee shop Mahoroba, the 1976 coffee shop Seiburu, and the 1976 beauty salon White House as examples, the study clarified the reasons for Okayama's use of cloth for interior design and presented the historical significance of Okayama's approach to interior design. First, Okayama used cloth in order to create an unusual space as an "object of light." For him, cloth was a more suitable material for mediating light than the usual materials such as acrylic panels, glass, or metal. Second, the use of cloth for partitions, which are usually made of hard materials, and the printing of the three-dimensional patterns of *mokumen* (wood wool) and perforated plywood on cloth as two-dimensional images, showed that cloth can be used to create designs that play tricks on people's assumptions about things. In these ways, Okayama brilliantly pioneered the use of cloth as a traditional material in the late 1970s to play a leading role in avant-garde experimental spaces.