

2019 年度

東京藝術大学大学院美術研究科

学位請求論文

## 見えないものを撮る

往還の行為によって生起するフォルム

学位請求者

東京藝術大学大学院美術研究科絵画専攻（油画研究領域）

新津保 建秀







提出作品 1

《往還の風景\_1990年\_あきる野》(2019) ライトジェットプリント/アクリルマウント 180x240mm





提出作品 2-1

《往還の風景\_琵琶湖 #1》(2017) ライトジェットプリント/アクリルマウント 610 x 405 mm



提出作品 2-2

《往還の風景 \_ 琵琶湖 #2》(2017) ライトジェットプリント/アクリルマウント 305 x 202 mm





提出作品 2-3

《往還の風景 \_ 琵琶湖 #3》(2017) ライトジェットプリント/アクリルマウント 305 x 2028 mm



提出作品 3

《往還の風景 \_ 中島》(2018) ライトジェットプリント/アクリルマウント 1200 x 1800 mm



提出作品 4

《往還の風景 \_ リスボン》(2019) ライトジェットプリント/アクリルマウント 1456 x 920 mm





提出作品 5-1

《Untitled》(2019) ピグメントプリント 425 x 2376 mm



提出作品 5-2

《Untitled》(2019) ビグメントプリント 425 x 2376 mm





習作 1

《Time》(2018) デジタルデータ 3 min.





習作 2

《Untitled》(2019) ピグメントプリント 425 × 2376 mm



展示風景



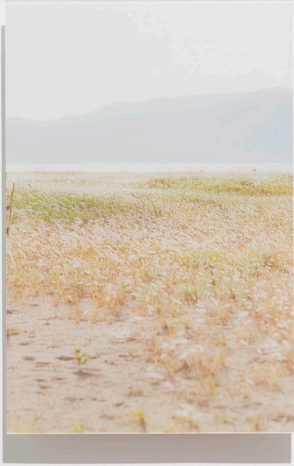
















## 目次

論文要旨	22
第1章 〈見えないもの〉	25
1-1 写真に写らないもの	
1-2 圏域のうちに混交されるもの	
1-3 光によって顕現するフォルム	
第2章 往還の行為—時間・場所・身体の再帰的な関係	49
2-1 YARD_描きの半歩前にあるもの	
2-2 記憶を混ぜ合わせる—初期の制作	
2-3 社会での制作経験から	
第3章 生起するフォルム	73
3-1 往還の行為の中で	
3-2 提出作品に先立つ作品について	
3-3 提出作品について	
3-4 結論 〈見えないものを撮る〉	
3-5 今後の課題	
註	
図版出典	
参考文献	
謝辞	

見えないものを撮る

往還の行為によって生起するフォルム

## 論文要旨

芸術表現における〈見えないもの〉という問いは、非常に広い範囲の概念を含んでおり漠然としている。そしてこの問いには私たちを取りまく世界からの、見たり触れたりすることが可能な五感によって知覚されるものと、五感に分節化される以前の、私たちの心のうちにあるものの相互作用によって精神のうちに生起する対象への問いが含まれている。

本稿はこの問いに対し、これまで写真家としての活動を行いながら、本学油画研究室での研究と制作を通じ、写真を絵画と対比させながら考察してきた私個人の経験を通じた所見を述べるものだ。

本稿は、以下のように展開する3つの章で構成される。

第1章では、まず美術における〈見えないもの〉への問いの輪郭を定め、その考察を行う。第1節では今日の美術作品において〈見えないもの〉を扱っていると思われる先行例としていくつかの作品を挙げる。ここでは2015年に行われた本学とロンドン芸術大学セントラル・セントマーチンズ校との共同カリキュラムの成果展である「複雑なトポグラフィー庭園」展での、共同制作者のアリス・ケンプとともに行った日英の庭園のサーチで得た結論を、美術表現における「空間化されたコラージュ」作品の事例に接続し、今日のいくつかの作品の構造分析を行ってゆく。ここで対象となるのはジョン・ケージ、鈴木昭男、ヤン・ディベッツ、ジャネット・カーディフ、ピエール・ユイグらによる、作家自身が入念に設定したフレーム構造の中で鑑賞者の意識経験自体が作品化されている作品群である。続く第2節では、ハンス・バルメールとロバート・メーブルソープらの写真作品のうちに混交されている身体性の分析を行う。第3節では、ハロルド・ゼーマンが1990年にキュレーションした「ライトシード」展で提示した、美術表現における「非物質的、時間—空間的絵画存在の領域」についての問いを、ジョナス・メカス、ビクトル・エリセラの映像作品における光によって照らし出される表象についての考察を重ねてゆく。

第2章では、本研究制作の前段階にある、私自身の社会での制作経験と、その中で醸成された問いの背景にあるモチベーションが述べられる。第1節では本稿の副題にある〈往還〉という語の意味の範囲を定めたうえで、OJUNによる1989年のパフォーマンス作品《YARD》によって提示された風景の構造を紐解いてゆく。さらに、本学での研究と並行して撮影したポートレート作品の制作過程で醸成された問いが述べられる。第2節では私自身が初期に制作した映像作品とコラージュ作品の制作過程を振り返る。続く第3節では、私自身が社会の中で写真家として活動する過程で直面した問いと、これを解決するための方法論について述べる。

第3章では、研究全体を振り返り、本稿における問いへの結論が記される。第1節では提出作品の制作意図が述べられる。第2節では提出作品に先行する作品の制作過程と手法が述べられる。第3節では提出作品の制作過程が述べられる。第4節では本学におけるドローイング作品の制作過程で意識化された時間的経験と身体的経験についての考察が、前章で見た〈往還〉の概念に重ねられ、〈見えないものを撮る〉という本稿の問いへの結論が私自身の立場から述べられる。そして第5節では本稿に基づいた制作実践の過程で生まれた今後へ向けた新たな問いが語られ、論が閉じられる。

また巻頭には、本稿で述べられた考察をもとに行われた実作の成果物が付される。



## 第1章 〈見えないもの〉

見えないものは対象であることなしにそこにあるのであり、それは存在者的仮面なしの純粋な超越なのである。そして、「見えるもの」そのものもまた、結局のところ、ほかならぬ或る不在の核を中心に動いているのである。<sup>[1]</sup>

## 1-1 写真に写らないもの

### 1-1-1\_ 写真に写らないもの

芸術における〈見えないもの〉とは何であろうか。これは、これまで多くの先人による様々な考えと解釈がある問題である。私がこれをおぼろげに意識するようになったのは、10代の終わりに、素描や油彩画を学び始めた時期、素描の修練の初期段階である。そのとき実感したのは、精神の働きが対象を知覚し、解釈した結果だけを私たちが見たいように認識していることである。そのために錯覚が起きるが、そこで知るのは、私たちが事物を実際にある通りに見ているのではないことである。[2]

たとえば、パウル・クレーは「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある。」[3]と語っているが、私が素描を習い始めた当時よく言われた言葉に「モチーフの見えないところの形を描く」「目で触れるように」「見えている形の向こう側を意識する」などというものがあつた。

要は対象を〈見たまま〉ではなく〈あるがまま〉に見るということである。ここでは、〈あるがまま〉には〈見たまま〉では捉えられない余剰、つまり〈見えないもの〉があることが前提されている。では〈あるがまま〉に見ること、すなわち〈見えないもの〉を見るとは何なのか。

当初の私の単純な理解では、〈見えないもの〉を見るとはデッサンにおいて対象が持つフォルムの構造を観察し、それを二次元平面のうちに秩序を構築しながら移し替える際の手がかりとしての言葉であつた。その後、木炭や絵の具から写真・映像を介して対象と向き合う際の感覚が私自身の身体感覚の一部となってきた頃、創作行為における〈見えないもの〉を折に触れて考えるようになった。そこで気が付いたのは、この言葉は初学段階のみならず、制作の段階においても多層的な意味を持っていることである。

私が専門とする写真・映像の領域でこれまで取り組んできた風景という対象でも、〈見えないもの〉、つまり写らないものはとても多い。[4]

自然界における可視光線では捉えられない像や、人間の肉眼では見ることでできない顕微鏡や天体望遠鏡などが捕らえる対象、私たちを取り巻くコンピュータや携帯電子デバイスでネットワーク化された情報環境（いわば「第二の自然」[5]）の中を流動する膨大な量のデータに特定の操作を加えることで立ち上がる画像などがそうである。あるいは「地霊（ゲニウス・ロキ）」[6]といわれる語に含まれる、「姿形なくどこかに漂っていると精気のごとき」[7]ものもある。

それは「ある土地から引き出される靈感とか、土地に結びついた連想性」といった特定の場に堆積した「不可解で不合理な出来事」<sup>[8]</sup>、あるいは「非一場所」<sup>[9]</sup>と呼ばれる、インターネット上のコミュニケーション空間、ショッピングモールや空港などの歴史性に立脚したアイデンティティーが欠落した場に形成された、人々と社会との関係性のネットワークなどといった、文化のなかにある見えない構造や層などが考えられる。しかし、本稿でいう〈見えないもの〉とは、こうした分節化された意味によって捉えられる対象ではない。それは、作者と作者自身が眼差す対象を含む世界、眼前の時間と創造力の中の主観的な時間の「境界線を横切って行ったり来たり」<sup>[10]</sup>する過程で生起する何かであると考ええる。

では私自身が用いている写真・映像というメディウムにおいて、これを意識化するにはいかなるアプローチが可能なのだろうか。

### 1-1-2\_ メディアのあちら側とこちら側

写真によって制作を行う場合、作者自身と対象との間には、常に何らかの光学的な機構を有した撮影機材が介在している。私が長く使ってきたカメラはウェストレベル式ファインダーと呼ばれる、ファインダーを上から覗く構造のもので、レンズから入った光が内部の鏡に反射し、半透明のスクリーンに左右反転した像が半透明のスクリーン上に結実する構造を持っている。

撮影に際しては、ほの暗いファインダー内部のスクリーンを上部から覗きこみ、左右が反転した対象を眼差すという行為が伴う。そして、自分の心が最も動いた瞬間にシャッターを開いて、光をフィルムというメディアのうちに取り込む。その後、現像のプロセスを経て出来上がったネガフィルムには明暗が反転した像が現れる。プリントの過程では、これを透過させた光を印画紙上に結像し感光させることで、ネガ上の明暗を反転させ、撮影時に見たものに近い像がプリントされる。

このように、制作の過程では、自分が対象に対峙した時の経験を心のうちに保持しながら、それを複数の反転のプロセスのなかで、光・フィルム・印画紙を媒介としながら探ってゆくことが行われる。

その起点にあるのは、ほの暗いスクリーンに結像した反転像を上から覗き込むという動作である。

岡田温は『イメージの根源へ―志向のイメージ論的転回』という著書の中で、カラヴァッジョの作とされている《ナルキッソス》（ローマ、バルベリーニ美術館）<sup>[図1]</sup>を紹介している。絵の中の人物は水鏡のなかの反転した自己像を覗き込んでいるが、ここに見られる没



図1  
Michelangelo Merisi da Caravaggio  
《Narkissos》(1597-1599)

入感は、ほの暗いスクリーン上に結像した反転像を覗き込んでいる  
ときの感覚を想起させる。

岡田は、この絵のなかにある「水面が描き出す」<sup>[11]</sup> ナルキッソ  
スを画家が描き出すという「入れ子 (mise en abyme) の構造—鏡のテー  
マと不可分」<sup>[12]</sup> なイメージの再帰的な構造について言及している。

この水鏡の表面とナルキッソスの間には、「水面が描き出す」<sup>[13]</sup>  
ナルキッソスの瞳と、それを見るナルキッソスの瞳の間の、相互作用  
的な往還の関係性のうちに、さながら合わせ鏡のようなイメージ  
の共鳴状態ともいえる圏域が生まれている。

では、この共鳴状態が生まれている水鏡の奥にあるものは何だろ  
うか。それは、はじめも終わりもない、断定が困難な、質と精神の  
中間にまたがって生起する、触れることができそうであるが手で触  
れるや否やぼやけてしまう、もどかしくも儚い存在であり、この儚  
い存在こそが、キュレーターのハラルド・ゼーマンが論じた、過去  
と現在そして未来への予兆を含んだ「非物質的、時間—空間的絵画  
存在の領域」<sup>[14]</sup> に生起する不可視的なフォルムなのではないかと  
考えている(ハラルド・ゼーマンについては、本章第3節で論及する)。

絵を描いたり写真・映像を撮ったりするということは、この儚い  
触れることができそうでできないものを、想像上の水鏡の奥底へ降  
りてゆき元いた場所に戻ってくるまでの過程のなかで、何とか手探  
りで触っていく営みであると考えることができないだろうか。

私が初めて美術に関心を抱いたのは10代の頃、たまたま目にした  
コラム記事<sup>[15]</sup>にあったバルテュスについて書かれたエッセイに付  
されていた図版を見たときだ。それはとても小さな図版だったが、  
窓辺でまどろむ少女を描いた作品の中に描かれた光に言いようのな  
い懐かしい感情を覚え、私自身が子供のころに感じた様々な光景の  
記憶が喚起され強く心を動かされた。[図2] そして、それから何年も  
の月日が経った2014年の春、東京都美術館で開催されたバルテュス  
展に併せた『美術手帖』誌のバルテュス特集のために、バルテュス  
へのオマージュ作品の寄稿依頼を受けた。このとき編集部から依頼  
されたのは、少女を撮影した写真作品の寄稿だった。<sup>[16]</sup>

一般的にバルテュスはエロティックな少女の絵で知られるが、多  
くの場合、少女という記号が一人歩きし、それが性的な表象ととも  
に捉えられている傾向があるように思われる。日本ではマルキ・ド・  
サドの翻訳で知られる澁澤龍彦(1928-1987)が1967年に発表したエッ  
セイでの作品解釈に負うところが大きい。<sup>[17]</sup> この傾向は特集にお  
けるオマージュ作品の人選にも端的に表れていた。オマージュ作品  
の寄稿者には私の他に会田誠と諏訪敦があり、この3者に共通して  
いるのは作品に少女もしくは女性像があることである。このオマー  
ジュの制作にあたり改めてバルテュスについて書かれた書籍や本人



図2.  
Balthus 《Nu assoupi》(1980)



へのインタビューを読む過程で気がついたのは、日本におけるバルテュス作品の受容のされかたと本人の言葉のズレである。彼が探っていたのは、渋澤の解釈に由来するような性的な記憶の表象だけにあるように思えなかった。<sup>[18]</sup> この作品を制作するにあたってのリサーチ過程で、三菱一号館美術館の館長である高橋明也の手引きで、バルテュスが最晩年に撮影したポラロイド写真を実物を見る機会を得た。<sup>[図3]</sup> このときに大きく感銘を受けたのは、私自身が用いている写真というメディアを介し、撮影時の画家の眼差しを追体験できたことである。これには、私が10代の頃にバルテュスの画集を見ながら模写をしていたことに加えて、その後長く写真に取り組んだ経験が大きく関係している。

このとき私なりに気がついたのは、バルテュスにとっての少女という対象は、確かにエロティックな側面もあるかもしれないが（本人はこれを強く否定している）、それはナボコフの小説やキューブリックの映画にあるようなロリータ的表象ではなく、神聖で形而上的な存在の象徴であったのではないか、ということだ。

私が描こうとするのは自然の模写ではありません。そうではなく、普遍的に共通するものの兆し、ある考え。神秘的でよくわからないけれど、一貫性のある、深い意味と同一になろうとするもの。（中略）画家と彫刻家はモデルと一体化し、その中に入り、意味を探しに行きます。<sup>[19]</sup>

顔や身体の外観の後ろに行くこと。そして、その光を汲み取ることだからです。デッサンの仕事は、（中略）火、真っ赤に燃え上がる火にたどりつくことを意味します。（中略）なぜなら火は精神で、精神は生命だから。<sup>[20]</sup>

このバルテュスのインタビューからうかがえるのは、画家が探求していたのは、対象の存在の奥にある生命力と魂そのものを絵画の中にある光によって顕現させることだったのではないかということである。そして、これは前述したカラヴァッジョの《ナルキッソス》<sup>[図1]</sup> が水鏡の表面とその奥に見ているものと同じものなのではないだろうか。

この水鏡の表面の像とは、「固定的で同一の不動のものではなくて、（中略）たえず揺らめいたり、動いていたりして」<sup>[21]</sup> おり、決して手で触れることのできない、「空間的でかつ時間的な一ゆらぎ」<sup>[22]</sup> である。それはデュシャンが色を塗っていない側からのガラス絵を例に「ガラスにはさまれた三次元空間の厚みを持たないような薄さ」<sup>[23]</sup> を例に語った「アンフラ・マンズ〔極薄〕」<sup>[24]</sup> の層を想起させる。ではこの向こうには何があるのであろうか。



図3.  
Balthus 《Untitled.》 (1992 ~ 2000)  
©Harumi Klossowska de Rola

いかなるアプローチをとれば、水鏡のゆらぐ表面の向こうを眼差すことが可能になるのだろうか。本学大学院での研究を私に志させたのは、このメディウムの奥にある、決して手で触れることのできない何かへの問いだ。

## 1-2 圏域のうちに混交されるもの

### 1-2-1\_ フレーム

私にとって、自身が用いている写真・映像というメディウムがもつ興味深い特性は、なんらかの概念的もしくは技術的なアプローチによる〈フレーム〉を設定することによって、時間感覚や身体感覚といった物質的に接合することが困難な非物質的な要素を抽象化し、メディウムのなかに統合することができる点にある。そして写真・映像における〈フレーム〉とは、画面構成などの造形的な意味以上に、撮影の時期や瞬間と場、手法を決定することを通して、私たちを包む世界や自然のなかに、いわば目に見えない〈フレーム〉を設定していくことだと考えている。このように設定された〈フレーム〉とは、メディウムの内部と外部の関係を構造化してゆくものであり、そのうちには、「時間の襞が織り込まれて」<sup>[25]</sup> いる。

この物理的な時間とは異なる主観的な時間は、折り畳まれ引き延ばされることによって、メディウムの内にひとつの「圏域」<sup>[26]</sup> を作り出す。それはさながらパイ生地を練りこんでゆくような再帰的なプロセスである。

そしてここで重要になってくるのは、この圏域は素材となる物質の中だけに生まれるものではないということだ。それは作者と鑑賞者の知性と心、そして手と目の身体、素材となる物質の境界をまたいで存在するものであるということだ。

それは「厳密かつねじれた閉鎖の容態」<sup>[27]</sup> によって生まれる構造化された抽象空間であり、創作の現場が置かれている諸条件、言い換えると「いつ：時間」「どこで：空間」「誰が：作者自身と鑑賞者の身体」の3項が相互に関係しあいせめぎ合うところに生起する。

これを端的に示していると思われるのはジョン・ケージ(1912-1992)が1952年に作曲した《4'33'》である。[図4.]

《4'33'》は、全部で3楽章からなる音楽作品である。しかし、この作品のスコアに記されているのは休止を意味する「tacet」の指示だけである。ここでは通常の演奏者が奏でた音を聴かせる音楽という芸術の形式が覆され、観客はそこで偶発的に生起した様々な音と、それらとの邂逅から自己のうちに生起した意識経験を認識すること

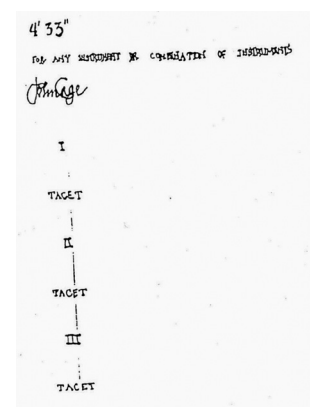


図4.  
John Cage 《4'33'》(1952)

になる。

この作品においては、作者と観客、媒介物と空間の関係を再考し抽象化することが行われており、音楽という表現形式のなかにある演奏と聴取という行為が孕んでいる、「いつ：時間」「どこで：空間」「誰が：作者自身と鑑賞者の身体」の三項のあいだに生まれる関係性の連関が問い直されている。ここで提示されているのは、「4'33"」というタイトルと「tacet」という言葉によって定まる三項の関係性が生み出す不可視の〈フレーム〉ともいえる閉鎖された圏域とそこに生まれる偶然性それ自体である。

ケージはダニエル・シャルルとの対談で以下のように述べている。

時間が構造化されているときはいつでも、その時間を分割して、沈黙を素材として組み込むことができます。私はサティやウェーベルンのようにやってみました。つまり音で、または沈黙で、構造を明確にしようとしたんです。[28]

さらにケージから大きな影響を受けていると思われる鈴木昭男(1941-)による作品《音点》では、この3項によって定まるフレームと圏域への問いが茶道における「野点」<sup>のだて</sup>からの着想の元に提示されている。レーモンド・マリー・シェーファー(1933-)はその著書のなかで、その場、土地に固有の音によって形成される不可視の風景を「サウンドスケープ」という概念のもとに提唱した。鈴木による《音点》は、この本来目に見えないサウンドスケープを「観る」ためのフレームを、ある特定の場所に定めることで成立している作品である。《音点》では、そのフレームの内に生起する圏域内で鑑賞者がその場所と偶発的に出会うことと、それによって経験される土地固有の音の聴取経験それ自体が作品として差し出されている。

2019年の4月と10月、香川県丸亀市にある中津万象園・丸亀美術館にて開催された「聴象発景」[29]という展覧会において、鈴木がサウンドアーティストの evala (1976-) とともに発表した《音点》作品の中津万象園バージョンの制作過程に、私は撮影者として立ち会う機会を得た。ここで鈴木は自ら会場となる庭園内を歩きながら、さながらダウジングによって水源を探る水脈師のように、終日を費やしてその場の音の風景を探っていった。鈴木によるアプローチの興味深い点は、そうして探りあてた場所で、なんらかの再生メディアで音や映像を捉えたり、それを別の場所に移動することはせず、ただ己れの身体を頼りに探り、見つけたそのポイントに、鑑賞者自身が立つことを求めるだけであるところにある。ここで行われていたのは、ケージのアプローチと同様に、鑑賞者自身の身体を包含した高度に抽象化された不可視の〈フレーム〉の設定である。そこは、



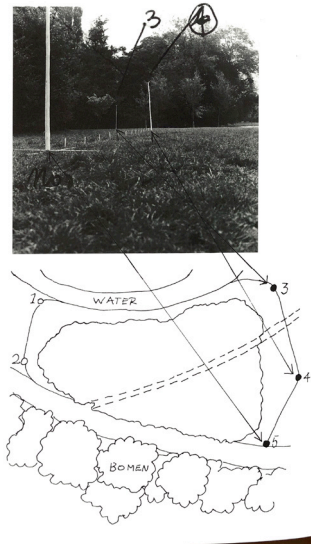
図 5.  
鈴木昭男《音点》(2019)

その場に到るまでのすべてのシークエンスが地続きとなった、一期一会の不可視の風景が立ち上がる空間である。[図5] ここには、主観的な時間が折り畳まれ引き延ばされた「圏域」が作り出されている。

この作品においては、作家によって構造化された圏域と観客との関係のうちに生まれる、意識経験の不可視のフォルムこそが作品の本体である。

この圏域と不可視のフォルムを考えるにあたって、ヤン・ディベッツ（1941-）による作品《赤い胸のコマドリの領域／彫刻》（1969）[図6]を挙げたい。この作品は公園内の森に生息するコマドリたちの行動エリアを、森の外周に設置した小さな柱によってほんの少しだけ拡張させることで成立している作品である。ディベッツ自身が公園の中に設えた柱の間をコマドリが移動することで、本来の生息域を持つフォルムが変化する。

ディベッツは、1970年にこの作品が制作された土地周辺の地図や、記録写真、ドローイング、テキストといった断片的な要素をまとめた小さな冊子を刊行している。



[図6]  
Jan Dibbets 《Redbreast Robin Territory / Sculpture》(1969)

1969年3月の初め、私は、コマドリの飛行が、私の彫刻／ドローイングを形成するように、コマドリの生息域をずらすことを決めた。この彫刻／ドローイングは決して全体を見ることができない。記録だけが、鑑賞者の想像力の中にそれを再構築できる。（傍点筆者）<sup>[30]</sup>

ディベッツはここで小さい柱を注意深く使い、彼自身と鑑賞者たちを包む世界や自然のなかに、目に見えない〈フレーム〉として定めている。

美術評論家の中原佑介（1931-2011）は自身の論考のなかでこの作品について言及し、以下のように語っている。

ディベッツは単にアムステルダムのフォンデル公園の森を指して、そこにひろがっているコマドリの棲息領域を私の「彫刻」といったのではなかった。彼は自分の考えるかたちに棲息領域を変動させ、そして想像の中でのみ存在する彫刻をもたらしたのである。（傍点筆者）<sup>[31]</sup>

このディベッツの作品の卓越性は、私たちを包む世界や自然のなかに、目に見えない〈フレーム〉を設定し、作者と鑑賞者の精神のなかの想像力のうちに、物質性を伴わない不可視の造形的なフォルムを「眼に見えない彫刻／ドローイング」<sup>[32]</sup>として現出させている点にあるといえる。



### 1-2-2\_空間化されたコラージュとしての庭園

2015年、私は本学とロンドン芸術大学セントラル・セントマーチン校との共同で行われた Global Art Joint Curriculum への参加を契機に、ロンドン芸術大学のアリス・ケンプと共同で、同カリキュラムの成果展である「複雑なトポグラフィ - 庭園」展<sup>[33]</sup>に向けたリサーチと制作<sup>[図7]</sup>を行った。この過程で私たちが参照したのは、河本真理が自著の中でクルト・シュヴィッターズ（1887-1948）の作品を例に示した、絵画空間が現実の空間に拡張してゆく「コラージュの空間化」<sup>[34]</sup>のプロセスである。中国北宋に発する水墨山水画が日本で枯山水という庭の形式を生んだような、いわば絵画空間が庭園空間へ拡張してゆく過程を、日英の庭園史におけるさまざまな庭園表象の変遷と、20世紀美術史における空間に拡張されたコラージュ作品と対比させながら考察と共同制作を行った。ここで私たちの興味をひいたのは、日英の庭園様式にみられる、庭園の枠の内に確定される要素と枠の外にある制作者のコントロールを越えた偶然性をとまなう要素、そして庭園における鑑賞者の身体的な移動である。このリサーチ過程で、私たちは日本庭園における「借景」という概念、そして日英の庭園において木々や池などの自然物が、絵画表現におけるコラージュのように配されている点に着目した。本作ではこれらの問題意識を起点に、私たち2人が日本庭園およびイギリス式庭園において邂逅した空間経験を共同作業のなかで混交しコラージュすることで、新たな視点での庭園を絵画空間上に再構成することを試みた。ケンプは私が撮影した日英の庭園の写真の上に、さながら庭師が自然物を用いて風景を構成するかのように、Googleの画像検索によって取得したイメージを用いて絵画を描いている。この共同作品においては、私が日英の庭園の撮影した画像は日本庭園における借景のように機能していた。この共同制作を通して私たちが得た一応の結論は、庭園の本質とは、巧妙に配置された個々の造形的要素の連環だけではなく、それ以上に、それらの造形的要素によって鑑賞者の想像力のうちに喚起される時間的経験と身体的経験の圏域が相互に作用しあって立ち上がる、意識経験そのものにあるのではないか、ということである。

観客である「私」と提示された「客体」としての庭園の関係は、モリス・バーマンによる以下の言葉を想起させる。

物質を変える（というより物質に浸透する）のは超自然力ではなく人間の無意識であり、もっと広く言えば〈精神〉である。人間の外の岩や木のなかに霊がいるというのではない。だがその反面、「私」とそれらの「客体」との関係は、身体から離れた精神と、生命を持たない物



〔図7〕  
新津保建秀+アリス・ケンプ  
《Our Nature》(2015)

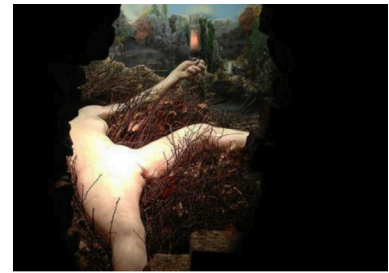
体との対立関係なのでもでない。それはシステム的な関係であり、もっ  
とも広い意味での生態学的な関係である。私とそれらの客体との関係  
のなかにこそ「現実」がある。(傍点筆者) [35]

マルセル・デュシャンは、作品を媒介にした、作者～作品～鑑賞者  
の関係性の中に生まれる、非物質的、時間的な領域について以下の  
ように言及している。

「タブローを作るのは〈見る人たち〉です。グレコが発見されるのは今  
日なのです。つまり、鑑賞者が公認の作者から三百年後にそのタブロー  
を描くわけです。」 [36] [図 8.]

この言葉からわかるのは、デュシャンはレディ・メイド芸術の特性  
は、単に既にある物体を異なる文脈に置き、その意味をずらす行為  
自体ではなく、時間を超えたコミュニケーションの操作にあると  
考えていたのではないかということである。作品の本体はそこで用  
いられる物質自体にあるのではなく、それらと人間の精神との相互  
作用によって脳のなかに生まれる、物理的に計測できる時間とは異  
なる、過去と現在と未来が混在した時間をともなった非物質的な意  
識経験そのものにあるといえるだろう。そしてこのことは、絵画表  
象が空間化した庭園にも当てはめることができる。そこでは河本が  
述べるような、「観者が参加し、作品を取り巻く空間」 [37] 自体が「本  
質的な役割を担う」 [38] 状況が生まれている。ここで考えられるのは、  
訪れた人がそこで身体的な経験とともに個々の造形的要素と邂逅す  
ることで意識の中に生起する、非物質的な不可視のイメージこそが  
庭園の本質なのではないか、ということである。ではこうした庭園  
や先に見たケージやディベッツ、鈴木作品のように、鑑賞者の身  
体を包含した不可視のフレームのうちの圏域が生み出す、鑑賞者と  
場所との相互作用的な関係性と、そこでの意識経験自体が作品とな  
っている芸術作品は、他にいかなるものがあるのだろうか。

この例として、2012年にドイツのカッセルにて開催されたドクメ  
ンタ 13 で目にしたピエール・ユイグ (1962-) による屋外インスタレ  
ーション作品《Untitled》を挙げたい。[図 9.] ユイグによるこのイン  
スタレーションは、ドクメンタ 13 の屋外展示場の外れにある荒地にて  
発表されていた。一見するとただの空き地にしか見えない荒地に足  
を踏み入れると、遠くから無数の虫の羽音が聞こえ、よく見ると荒  
地の中心には横たわった女性の身体を造形したトルソが設置されて  
いた。このトルソの頭部は蜂の巣になっており、羽音はここから聞  
こえていた。鑑賞者はそこを回遊する過程で周辺を見渡すと、そこ  
が入念に手を加えられた空き地であり、その場所全体が曖昧な 1 つ



[ 図 8.]  
Marcel Duchamp  
《Étant donnés》(1944-1966)



[ 図 9.]  
Pierre Huyghe  
《Untitled》(2011-2012)

の庭園空間になっていることに気がつく仕掛けになっていた。

内側と外側には明確な境界はないものの、入念に配された造形的要素によって、そこには緩やかな結界ともいえる不可視の〈フレーム〉が設定されていた。その中に形成された庭園空間を1匹の白い犬が徘徊しており、犬の身体の一部は鮮やかなピンク色にペイントされていた。それはさながら絵画のようであり、水墨山水画の絵画空間が枯山水の庭園へと拡張していった歴史をなぞるかの如く、絵画空間が高度に抽象化された庭園として展開されていた。この作品では、作品が喚起する絵画的イメージと庭園の基底にある抽象空間が互いに揺らぎながら、さながら合わせ鏡のように呼応しあっていた。作品の本体は、この合わせ鏡の中に生まれる終わりのないイメージの連鎖が鑑賞者の精神のうちに生み出す、意識経験の不可視の非物質的なフォルムそのものであるように思えた。

ユイグによって構造化された、観客である「私」と提示された「客体」としての庭園の関係は、先に引用したモリス・バーマンの言葉、「物質を変える（というより物質に浸透する）のは超自然力ではなく人間の無意識であり（中略）私とそれらの客体との関係のなかにこそ「現実」がある（傍点筆者）」<sup>[39]</sup>を想起させる。

この、鑑賞者の身体を包含した不可視のフレーム内の圏域に生まれる、鑑賞者と場所との相互作用的な関係性と、そこでの観客の意識の中に生起するイメージの連鎖そのものを提示しているさらなる例として、同じドクメンタ13でのジャネット・カーディフ（1957-）&ジョージ・ビュレス・ミラー（1960-）によって発表されたインスタレーション作品《Alter Bahnhof Video Walk》をあげたい。[図10]カーディフとミラーによる作品は、会場である古い駅の構内にて手渡されたiPhoneの画面に流れる映像（この映像は鑑賞者が立っている場所で撮影されたものである）と、ヘッドフォンから流れるバイノーラル録音されたカーディフの独白のような声を聞きながら駅の構内を巡る作品だった。ここには鑑賞者が駅の中を自身の足によって回遊する中で、鑑賞者の目の風景と鑑賞者自身の想像力のうちに創り出される風景が重なり始めることを経験する構造（フレーム）が設定されていた。この作品は通常の映像作品とは異なり、〈フレーム〉の内部と外部の境界が失われ地続きになっていた。そしてこれは空間的なものだけではない。この作品では、作者によって入念にセッティングされた構造によって、映像によって提示されている過去の時間と、その外に流れる現在の時間、身体の動きによって想起される現在の少し先にある、未来への予兆が同時に重なっていたのだ。そこで生まれているのは、眼前の風景とデバイスの中を流れる風景が、合わせ鏡のように呼応しあうイメージの共鳴状態だった。興味深いのは、ここでメディウムとなっているのは作品が設置されてい



[図10]  
Janet CARDIFF & George BURES MILLER  
《Alter Bahnhof Video Walk》(2012)

る環境、さらにそこに含まれる鑑賞者の身体と意識それ自体であるという点である。これらの作品に共通するのは、作品の本体は提示された物質としての側面とともに、そこから知覚される鑑賞者の身体的な経験と時間的な経験の相互作用によって生起する意識経験にあったことである。それはディベッツによる物質性を伴わない「想像の中でのみ存在する彫刻」<sup>[40]</sup>のフォルムに通底するものであると言える。



[図 11.]  
Hans Bellmer 《Doll》(1949)

### 1-2-3\_ 身体感覚のコラージュとしての写真

前節で見たようにユイグとカーディフ & ミラーらは、各々が概念的もしくは技術的なアプローチによる〈フレーム〉を設定し、そこに非物質的な要素を構造化していた。彼らの作品の興味深い点は、鑑賞行為に伴う身体的な感覚と時間的な感覚を混交し、相互作用させていくことで鑑賞者の精神のうちに立ち上がる意識経験そのものを作品化していたところにあるといえる。本項では彼らがその〈フレーム〉内の圏域において行っていた身体感覚の混交が、写真というメディアが生み出す圏域のうちに行われている例をハンス・ベルメールとロバート・メイプルソープによる写真作品を通して見てみたい。

ハンス・ベルメールによる一連のエロティックな作品群 [図 11.] は、いくつかのまとまったシリーズがあるが、大きくは以下の3つに大別される。1つは精緻な素描の連作、2つめは自身で制作した少女の身体を造形した球体関節人形を撮影したもの、3つめは妻のウニカの身体に糸を巻きつけて生じたフォルムを撮影したものだ。それらは写真というメディアのうちに構造化された「心的構築物」<sup>[41]</sup>であり、作家のうちにある「パトスを見、かつ自分に見えるように差し出された」<sup>[42]</sup>ものとして見ることができるだろう。

日本においては四谷シモン（1944-）を筆頭に、こうしたベルメールの球体関節人形に触発された人形作家は多い。私は1986年に青木画廊にて開催された四谷の展示を見たことがあるが、ベルメールからの影響を受けつつも四谷自身の探求が反映された素晴らしいものだった。しかしながらこうした例は珍しく、ベルメールに影響を受けたと思われる作家の作品は、その個性は認められるにしても、いずれもがオリジナルには程遠いものがある。ではこの違いはどこにあるだろうか。的確なデッサン力に裏付けされた造形的な完成度に差があるのは言うまでもないが、最大の違いはベルメールの人形には過剰な自己愛が投影されていない点にあると考える。その顕著な例が顔の表現だ。ベルメールによる人形の顔は必要最低限の線で成立したデッサンのように、無造作な中に少女がもつ佇まいが表現さ



れている。これに対し、エピゴーネンたちの人形の顔はきわめて観念的で自己の嗜好性のうちに閉じてしまっており、ベルメールの造形がもつ普遍性には至っていない。例えて言えば、初心者石膏デッサンが作者の顔に似てしまうように、制作する対象への観察眼が表層的であるように思える。これは顔以外の身体表現にも同様である。ベルメールはこの観察眼に基づいた冷徹なデッサン力によって、身体の関節部分をデフォルメし球体化を行なっているが、後続の作家はベルメールの方法を模倣するのみである。敢えて言うならば、対象と自己が描いた像、そこから触発された自己のうちにあるイメージの双方を交互に往復する眼差しの中で自ずと然るべきところに着地した素描と、あらかじめ定められた枠線に沿って塗られた塗り絵ほどの差があるように思える。

この差は、作品が放つ不穏なエロティシズムに顕著にあらわれている。では、それはどこから起因しているのだろうか。ベルメールの人形にせよ、そのほかの作家の人形にせよ、私たちがそれを知るのには、展示された現物を観る場合もあるが、基本的には一旦写真というメディアムに取り込まれた状態を通してである。しかしながら、ベルメールによる人形写真がエピゴーネンらと一線を画し興味深いのは、それが単なる人形を写している像に着地しているわけではなく、写真というメディアムを成立させているフレームのうちに構築されたある種のコラージュ作品<sup>[43]</sup>である点にある。ではここでコラージュされているものは何か？

ロザリンド・クラウドは、ベルメールが行う「分裂し分身化している人形」<sup>[44]</sup>を用いた造形上の操作について、「しばしばベルメールは人形を腰のところで接合された二組の脚として配置し、対象的なパターンをなすように組織する。ついで彼は二重化された機械的分身を、写真を用いて定着する。」<sup>[45]</sup>と語っている。

この過程でベルメールは多重露光や重ね焼きを施された球体関節人形や、時折挿入される自身の生身の身体による「分身化された分身たち—のイメージ（中略）そして同時に、深遠な不在が投げかける一種の影」<sup>[46]</sup>を提示している。

ベルメールの「分裂し分身化している人形」<sup>[47]</sup>のフォルムは、人体の構造が球体関節によって本来あり得ない形で置き換えられた不気味なものであるが、それが写真というメディアムに取り込まれることで、かつて夢の中で見たような奇妙な既視感を見るものにもたらず。

この造形上の操作の背後にあるベルメールの考えとして、本人による以下の言葉を挙げたい。

自我とその外界との間に張られた映写幕のように偶然が存在している

のだ、と考えるが人もあろう。この映写幕の上には無意識によってそのときどきの主要な刺戟のイメージが投影されるのだが、そのイメージは「向う側」、つまり外界が、同時に、おなじイメージを映写幕の上に投影し、相合する二つのイメージが重なり合う場合にはじめて意識にとって目に見えるものとなるのだ。〔48〕

ベルメールは、無意識と外界という二つの相が重なり合うなかで、それらを包含した第三の相が顕現することを語っているが、作品として提示されたイメージは、S・フロイト（1856-1939）がいうところの「不気味なもの」〔49〕に通底していると思われる。

ここで着目したいのは、フロイトの「不気味なもの」という概念に含まれる、対象の認識における往還のプロセスである。フロイトは「不気味なもの」について、以下のように言っている。

不気味なものとは、一度抑圧を経て、ふたたび戻ってきた「馴れ親しんだもの」であり、そしてすべての不気味なものがこの条件をみたしていることはどうやら確かなようである。（傍点筆者）〔50〕

ベルメールの表現においてイメージとは、自我と「向こう側」である外界が、相互の境界にある、「間に張られた映写幕のよう」〔51〕な「偶然」の圏域を行って「ふたたび戻って」くる、往還の相互作用の関係の中で生起するものであるとは考えられないだろうか。それは、相補的な二つの相が、互いに引き合い作用しあうなかで立ち上がる、双方を内包した三つめの相だ。

そこに現れている「反復強迫や死への欲動の領域」〔52〕に通じる不穏な身体感覚と時間感覚は、物質性を伴わず、本来目に見えない、つまり写真に写すことのできないものである。ベルメールは、高度な抽象化と造形操作を通して、これらの身体感覚と時間感覚を構造化しているといえるだろう。そこで獲得されるのは「〔純粹知覚〕と〔内部知覚〕との入り混じった両義的なアマルガム」〔53〕としてのイメージである。

これと同様にロバート・メイプルソープによる写真作品でも、ベルメールとは異なる方法で、この身体的な感覚の混交が行われていると考える。〔図 12〕

メイプルソープのプリントのうちに提示されているのは、彼が一念に選んだモチーフである身体や花が持つフォルムの完璧さである。そこに捉えられた撮影対象の彫刻的なフォルムが鑑賞者のうちに喚起するのは、私たちの日常を超えた永遠の時間性と、精緻なプリントの質感が喚起する身体的な感覚である。

メイプルソープの初期作品において顕著なのは、フレーム自体が



〔図 12〕  
Robert Mapplethorpe 《Untitled》（1973）



〔図 13〕  
Joseph Cornell 《Medici Slot Machine》（1942）

前景化しており、ジョセフ・コーネルのコラージュ作品にも通じる箱の構造を持つようになっている点である。[図 13.]

コーネルのボックスコラージュでは、箱という構造のフレームのうちに作家自身によって集められた様々な素材や印刷物の断片のイメージが引用され、抽象化された時間が構造化されている。これに対してメイプルソープのボックスコラージュで引用されるイメージは、作家本人によって撮影された、時間がその場で物質化したオブジェともいえるポラロイド写真が用いられている。ここでポラロイド写真は、もともとポラロイドフィルムが収められていた既製品のプラスチック製の箱によって額装されている。メイプルソープの初期における表現はこのようなコラージュ作品が制作の中心にあったが、インタビューにおいて本人は、自身で撮影したポラロイド写真を用いる理由について以下のように語っている。

ピッタリの素材を得るためと、他人が撮った写真を使うのより、自分らしさが深まると思ったからだ。(中略) 純粋な写真を撮ろうとしたのではなくて、より多くのイメージを素材にしたいと思ったということだ。(傍点筆者) [54]

当初はコラージュの要素に過ぎなかった写真が、それらを写真を自分で撮るようになった結果、彼の表現行為の中で次第に重要になっていった様子がうかがわれる。その過程では当初多用された既製品の箱という要素が、彫刻的な量感と物質感をもつ額（フレーム）に移行している。

百年か二百年前に生まれていたら彫刻家になっていたと思うね。写真はとても素早く彫刻を作り、みる方法なんだ。[55]

怠け者が彫刻に手を出そうとすると、こんなやり方を思いつく、というところかな。今時、大理石を掘るといのはまったく馬鹿馬鹿しいね。(中略) そんなに長くは坐ってられないからね。二百年前ならまだしも、現在はえんえん坐り続けてキャンバスに油絵を描くなんて流行らない。写真が素晴らしいのはそこさ。限られた時間、対象に集中して深い関わりをもつことができる。[56]

もし何かを作るにしても何週間もかかるのならやる気をなくしてしまうだろう。仕事は労役になってしまい、そこから愛が失われてしまう。写真の場合なら、被写体に狙いを定める。短い時間、瞬間にエネルギーを集中して、それが終われば次に移る。[57]

こうした一連の言葉から見えてくるのは、メイプルソープは印画紙という均質で平面的な素材のうちに、さながら彫刻作品の制作に伴う物質性と、出来上がった物体を設置するための奥行きのある抽象的な空間を想定していたということである。多くの写真家とメイプルソープを隔てる大きな違いは、他の写真家がプリントで提示された〈フレーム〉の内部に写し取られた撮影対象の記号性自体のみに注意を払い、それ自体が持つ物質性への意識が希薄であることに対し、メイプルソープは写真自体が内部に持つ抽象空間とそれが置かれる外部空間の双方を地続きに接続してゆくことへの意識を持っていた点にある。

メイプルソープはプリントされた印画紙の画面が持つ〈フレーム〉内部の抽象空間と、その外部に広がる物理空間を、プリントを収める額、設置する方法そのものまでを作品の要素としてコントロールしている。その点においてメイプルソープの作品は、印画紙という均質で平面的な素材を用いていながらも、単にモノとしてのプリント作品に着地するのではなく、写真というメディウムを用いた「非物質的、時間—空間的絵画存在の領域」<sup>[58]</sup>である抽象空間と物理的空間の双方にまたがる彫刻作品であると言える。

ロラン・バルトは、「「写真」は薄い層を成す対象の部類に属していて、その二つの薄い層をこわさずに引き離すことは不可能なのである。」<sup>[59]</sup>だと述べているが、この「薄い層」という言葉は、デュシャンのいう「アンフラ・マンズ [極薄]」<sup>[60]</sup>の層を想起させる。デュシャンはこの語について以下のようにいっている。

この語は人間的、感情的コノテーションをもつ語で、正確な実験室適度量法ではありません。コーデュロイのズボンがこんなふうに、人が動くときに作る音、あるいは音楽はアンフラ・マンズにかかわります。薄い紙の表と裏の間の中空は……研究されてしかるべきです……ここ10年来私が没頭してきた分野です。アンフラ・マンズによって2次元から3次元に移行できると信じてます。<sup>[61]</sup>

ここでもう一度本章の冒頭で見た《ナルキッソス》<sup>[図1]</sup>を見てみたい。

メイプルソープが提示する精緻なプリント作品の印画紙に薄く塗布された感光剤の「極薄」の層に現れた像は、本稿の冒頭で見たカラヴァッジオの《ナルキッソス》における水鏡に現れる決して手で触れることのできない像と通底している。それは「空間的でかつ時間的な—揺らぎ」<sup>[62]</sup>であり、その向こう側にあるのは「非物質的、時間—空間的絵画存在の領域」<sup>[63]</sup>に属する抽象的な空間である。ではここに生起する像とはいかなるものなのだろうか。それは、作

者の心と身体、眼差された対象をも含む世界の「境界線を横切って行ったり来たり（傍点筆者）」<sup>[64]</sup>する過程で生まれる再帰的な状態のなかで新たに生起する不可視のフォルムだ。

### 1-3 光によって顕現するフォルム

#### 1-3-1\_ 想像力のうちに生起するもの

この不可視のフォルムを考えるあたり、ルドルフ・シュタイナー（1861-1925）の以下に挙げる言葉をみてみたい。

シュタイナーは自身の著作のなかで、彼が提唱する神秘的な行法におけるアプローチの一つとして以下のように述べている。

植物の小さな種を目の前に置く。その際大切なのは、この目立たぬものを前にして、いかに述べる思考内容をできるだけ集中的に作り出し、それを通して一定の感情を呼び起こすことである。（中略）その際修行者は将来生じるべき植物の姿を生き生きと思い描かねばならない。想像力を駆使して、その姿を作り上げる。<sup>[65]</sup>

では、この過程で「想像力を行使して」「生き生きと思い描か」れる「将来生じるべき植物の姿」のフォルムとはいかなるものなのだろうか。シュタイナーはさらに以下のように語る。

そして次のように思考と続ける。今自分が想像の力によって作り出しているものを、将来大地と光の力が現実にこの種から招き出すであろう。もしこの種が見たところ本物そっくりに作られた模造品だったとしたら、どんな大地や光の力も、そこから植物をまねき出すことはできない。以上の思考内容をできるだけ明確に把握し、いきいきと体験することができたとき、さらに以下の思考内容をふさわしい感情とともに体験することができるであろう。（傍点ママ）<sup>[66]</sup>

シュタイナーはここで語っているのは、私たちが生きる自然界と、私たちの肉体的な感覚による知覚、そして心の奥底から起こる感情、それらの相互作用によって生まれる人間の思考と、それが凝集することで生まれる不可視の「形態」（＝フォルム）についてである。

デューラーの絵画 [図 14.] に見られるキリスト神学に流入したカバラ、ヘルメスの神秘思想の表象、<sup>[67]</sup> ワシリー・カンディンスキー（1866-1944） [図 15.] と「神智学」<sup>[68]</sup> との関係、ヒルマ・アフ・クリント（1862-1944）とシュタイナーの交流<sup>[69]</sup> [図 16.] [図 17.]、ヨーゼフ・ボイス（1921-1986） [図 18.] の一連のアクションや彫刻理論に見られるシュタイナーの人智学や薔薇十字の秘教的な象徴体系<sup>[70]</sup> など美



[ 図 14.]  
Albrecht Dürer  
《Melencolia I》(1514)



[ 図 15.]  
Wassily Kandinsky  
《Untitled》(1934)



[ 図 16-1.] [ 図 16-2.]  
Hilma af Klint 《The Ten Largest, No. 1, Childhood, Group IV》(1907)  
Hilma af Klint 《The Ten Largest, No. 2, Childhood, Group IV》(1907)



[ 図 17.]  
ルドルフ・シュタイナーによる  
1920 年 12 月 5 日の公演にて描かれた黒板絵



術と神秘思想の関係性は興味深いものがあるが、ここでこうした思想に深く立ち入っていくのは本稿の目的とするところではない。

しかし、シュタイナーがここで語っている私たちが属する世界にある2つの相、すなわち物質の世界とその対極にある精神の世界との相互作用的な行き来の中に生起するもう一つの異なった相についてのシュタイナーの指摘は、さまざまな芸術家が作品を制作する過程で、観察対象との関わりの中で想像力のうちに生じたフォルムを探る作業に通じるものがあるように思えて興味深い。

哲学者の星野太は、今日の表現行為におけるフォルムの非物質性について以下のように語っているが、これは想像力のうちに生起する非物質的なフォルムについて考える手がかりになるだろう。

今日において「フォルム」の素材となるものはますます不明瞭になり、日々進歩する科学技術はまだ知られざる「世界のフォルム」を貪欲に追い求めている。(中略) 現代におけるフォルムの産出のための素材となるのは、もはや通常の意味での「物質」ですらない。現代の作品におけるフォルムは、その物質的なフォルムの外へと拡張している。フォルムとは連結しあう要素のことであり、力動的な凝集の原理なのである。<sup>[71]</sup>

### 1-3-2\_ ライトシード

ここで言われるような非物質的なフォルムを扱った展覧会の先駆的なものとして、キュレーターのハラルド・ゼーマン(1933-2005)によって企画された「ハプニングとフルクサス」展(1970)「態度が形になるとき：リブ・イン・ユア・ヘッドー作品ー概念ー過程ー状況ー情報」展(1969)がある。ここでは私が実際に見ることのできた、ゼーマンが1990年に東京のワタリウム美術館においてキュレーションした「ライトシード展」<sup>[72]</sup>という展覧会を挙げたい。<sup>[図19]</sup>

ゼーマンは、同展カタログの序文においてこれまで自身が手がけてきた展覧会を挙げ、その中で同展を以下のように位置付けている。

LightSeed は、硬化して経済ばかりを追い求める世界の中で、一件もろく柔軟に見えるものの爆発力を、移ろいゆくはかなきもののポエジーを、あの世ではなくこの世における時間の超越を、揭示しようとする展覧会シリーズを引き継ぎ、さらに高めるものである。(中略) ここでこの展覧会とは、自発的な意思で、一時的に作品をコレクションすることに他ならない。展覧会シリーズは、次のような展覧会の形で、相互に連関を持っている。



[図18]  
Joseph Beuys 《Eurasienstab》(1967)



図19.  
ライトシード展(1991)

「態度が形になるとき：リブ・イン・ユア・ヘッド—作品—概念—過程—状況—情報」展（1969）  
「よくできた子供をここに残したい」展（1971）  
「個人的神話」展（1972）  
「オブセッションの美術館」展（1973）  
「独身者の機械」展（1975）  
「真理の山」展（1978）  
「総合芸術を求めて」展（1983）  
「痕跡、彫刻とそれらの精密な航路のモニュメント」展（1985）  
「エコーのように強く、モニュメントのように弱く」展（1985）  
「彫刻」展（1986）  
「ツァイトロス：時を超えて」展（1988）  
「アインロイヒテン：光を求めて」展（1989）  
「フリーダンスから純粹芸術」展（1989）  
そして“LightSeed”……。〔73〕

そして、ゼーマンは展覧会のタイトルである「LightSeed」という語について以下のように語っている。

SEED は種子、芽、起源、種である。SEED なしで生命はない。LIGHT なしで種子の発芽はない。LIGHT なしではぬくもりもなく、LIGHT なしでは生成も、精神もない。LIGHT なしでは浸透してくる闇も、その闇の力を抑制したり、闇のファンタジーを浄化したりすることもない。LIGHT なしでは絵画もない。〔74〕

ゼーマンが序文で言及していると思われるのは物質性を伴わない、精神のうちの光であり、この記述はルドルフ・シュタイナーが記した先述の言葉を想起させる。

同展で選ばれていた作家は、ヴォルフガング・ライプ（1950-）、サイ・トゥオンブリ（1928-2011）、ミシェル・ヴェルジュ（1956-）であり、ゼーマンはこの3人について以下のように語っている。

精神と光を探求し、物質を精神へと高め、変容させるためにメディアを探求している3世代のアーティストを代表している。〔75〕

ゼーマンはこの序文においてヴェルジュの作品を評する中で「非物質的、時間—空間的絵画存在の領域」〔76〕という語を使っているが、シュタイナーとゼーマンの言葉に通底するのは、可視的な世界の背後にある、生命のなかで絶えず作用している神秘的な力への言及である。同展で3人の作家たちが行ったのは、各自が用いる物質を介

して自身の身体、精神との内的な対話による往還運動を繰り返し、その過程で開かれた内的な感覚を探究することである。それぞれの作家における創作行為とは、精神のうちにある「感覚で見ることのできる光」<sup>[77]</sup>を各自が扱うメディウムのうちに立ち上げようとする営みということができるだろう。

この象徴化された光によって、芸術家の眼差す対象が照射される過程を画家の立場から語ったものとして、バルテュスの晩年の言葉を挙げたい。

絵を描くとは、見える形を表すのではなく、中に入っていくことです。秘密の中心に行く。内面のイメージを投げ返させる。その結果、画家が鏡にもなって、精神を、内なる光の線を反映する。それには視線と手を一点に集中させる。その人の内面に隠れて見えない核、砕けそうにないものに向けて投げかける。そこから人物の本当のアイデンティティを引き出すのが望ましい。これはとても難しいことで、大変な集中力と、外界への抵抗力が必要な錬金術です。(傍点筆者)<sup>[78]</sup>

ここでバルテュスが語っている「見える形を表すのではなく」「中に入っていくこと」「内なる光の線を反映する」とは、芸術という営みの本質を表象している語のように思える。

本章の第1節で述べた『美術手帖』誌のバルテュス特集のためのオマージュ作品の制作を通じて私が学んだのは「バルテュスの絵画の本質的なところは、聖性を顕現させるその光にある」<sup>[79]</sup>ことであり、ここでのいう光とは、精神のうちにある「感覚で見ることのできる光」<sup>[80]</sup>に通底しているのではないかと言うことである。

では、絵を描くこと以外で、私が専門としている写真や映像による作品で、こうしたことが達成されていると思われる例はあるのだろうか。これを考えるにあたってビクトル・エリセとジョナス・メカスによる映画作品と、ベルナール・フォコンによる写真作品を挙げたい。

ビクトル・エリセ(1940-)による映画作品『ミツバチのささやき』[図 20-1.20-2]、について思い返すとき、細かな話の筋や台詞よりも、作者によって映像の中に描かれた光が記憶の中に残っている。

私はこの映画を一度しか見たことがないにも関わらず、そのときの鑑賞体験は記憶の中に強く残っている。なぜなら、映画を見たとき、そこに描かれた光を通して、私自身が子供だった頃の記憶が鮮明に蘇ってきたからだ。

エリセは自身が制作してきた映画に共通する特徴について、「どれも発見の旅を、スピリチュアルな旅を描いている」<sup>[81]</sup>と語っており、このスピリチュアルな旅と『ミツバチのささやき』との関係性につ



[図 20-1.20-2]  
Victor Erice 《The Spirit of the Beehive》(1973)



いて、「われわれはこの映画のあいだじゅう、子どもの自意識が形成されていくのを見るのです。この形成プロセスには苦痛がともなっている。知識は傷のようなものであり、自意識は傷によって形成されるのです。」と語っている。[82]

エリセがこの映画で描いたのは、外部からは見ることのできない、子どもの自意識のフォルムが形成されていくプロセスであり、そこに捕えられた少女の瞳の中に宿る“光”は単なる光ではなく、主人公の少女のうちにある魂のゆらめきを照らし出していると言えるだろう。そこでは先に挙げたバルテュスの言葉にある「見える形を表すのではなく」「内なる光の線を反映する」[83]ことが達成されている。

ではジョナス・メカス（1922-2019）による「日記映画（diary films）」の『リトアニアへの旅の追憶』に捉えられた光はどうだろうか。[図 21]

このメカスによる映画もエリセの作品同様、一度見ただけにも関わらず、その時の映画館の雰囲気と映画の中に見た光の印象は今も鮮明に心に残っている。

そこに描かれた光を思い出す時、私の中に浮かぶのは、屋外で撮影用の黒い被り布で頭部を覆って4×5の大型カメラのピントガラスを覗き込んだ時の、仄暗いガラス面に映った瑞々しい光の瞬きである。映画は1959年から1971年の12年にわたって撮影された映像群から3部にわたって構成されており、その第2部でメカスは彼自身が幼年期を過ごしたセメスキアイ村がかつてあった土地を再訪している。

第2部は、1971年に、リトアニアで撮られた。ほとんどのフィルム群は、私が生まれた街であるセメニシュケイを映し出している。そこでは古い家や1887年生まれ私の母や、わたしたちの訪問を祝うわたしの兄弟たちや、なじみの場所、畑仕事や、他のさして重要でないこまごまとしたことや、思い出などを見ることになる。ここではリトアニアの現状など見ることはできない。つまり27年の空白の後、自分の国に戻ってきた亡命した人間の思い出が見られるだけである。[84]

人生の後半に差し掛かったメカスは、かつて自身が暮らした土地をボレックスの16mmカメラと共に辿りながら、その場所にまつわる自身の記憶の断片を彼が扱うメディウムである映像の中に混交し再統合することを試みている。

メカスは、「35年の空白の後、自分の国に戻って来た「亡命した人間」の思い出が見られるだけなのである」[85]と語っているが、映像の中にはメカスが生まれた街、セメスキアイはもはやなく、こ



[図 21.]

Jonas Mekas 《Reminiscences of a Journey to Lithuania》(1973)

こではもうない不在の場所が、映像によって鑑賞者の想像力のうちにイメージとしてたちあがる。

ロラン・バルトは、アレクサンダー・ガードナーによる「1865年にアメリカの国防長官 W.H. シュミットの暗殺を企てたルイス・ペイン」<sup>〔86〕</sup>を独房のうちに撮影した写真について、「私はこの写真から、それはそうなるのだろうという未来と、それはかつてあったという過去を同時に読み取る。(中略)私の心を突き刺すのは、この過去と未来の等価関係の発見である」<sup>〔87〕</sup>と語っているが、メカスの映像の内にまたたく光も、過去と現在、未来の予兆といった異なる時制が等価に畳み込まれている。ここでは、メカスが生まれた街、セメスキアイの街の不在ゆえに、その存在が観るものの心のうちに浮き彫りになることが起きている。

この映像の中の光によって照らされるのは、メカスの精神のうちにある主観的な時間だ。メカスはこの光によって、自身の幼年期の記憶を鑑賞者自身の心のうちに立ち上げることに成功している。

あるいはベルナール・フォコンによる写真作品はどうだろうか。フォコンは、自身が幼年期にバカンスを過ごした場所であるプロバンスをハッセルブラッドの6×6フォーマットのカメラとマネキン人形たちともに再訪し、そこにある光を捉えている。〔図22〕フォコンはこの一連の作品の中で、自身の記憶の中にある、幼年期に過ごしたバカンスの季節に見た夏休みの光を探っている。

フォコンは一般的に、マネキンを自身が幼年期を過ごした風景の中に配置し、生きた少年を撮るようにセットアップして撮影する作品で知られているが、その真骨頂は、そこで象徴的に画面に取り込まれた焚き火の炎や夏の日光の反射、花火といった様々な光の質感と、それらの偶発的なフォルムである。フォコンは1987年の東京において「永遠の生命」と題された展覧会を行っており、同展のチラシにおいてロラン・バルトは以下の言葉を寄稿している。

あなたの写真は素晴らしい。私にとってそれは本体論的見地から云えば（この学者ぶった言葉をお許し願えるなら）、存在という極限において写真それ自体＝魅惑なのである。<sup>〔88〕</sup>

フォコンは展覧会の開催に合わせて刊行された写真集の中で以下のように語っている。

全ては夏に始まる。夏は降りてゆくことのできる底辺と寄りかかることのできる支柱を持っていて、人は郷愁から遠ざかる推進機を新たに作動することができる。一つの愛が、一つの作品が夏に始まる。僕の映像は夏の灼熱からゆっくり生まれてくる。<sup>〔89〕</sup>



〔図22.〕  
Bernard Faucon 《LES PAPIERS QUI VOLENT》  
(1986)

僕はこどもの形而上学者だった。慣れ親しんだ感覚（両親、家、学校、祝日、クリスマス）と普遍への無邪気な想像力（天体、揺籠、墓石）を結び合わせて遊ぶ時、そこに、眩暈が僕を襲う。しかしその体験は僕にとって並外れた素晴らしい特権のように思われるのだった。ひとつひとつの写真の中で、僕はこの遊びを繰り返す。光と火から、動作の演出から、僕は彼らの時間を無との境界に秒単位に静止させられる。

[90]

フォコンが風景のうちに挿入するこれらの光は単なる演出ではなく、写真の平板な写真の画面のうちに捉えられた、バルトの言うところの「小さな裂け目」<sup>[91]</sup>であり、それらはさながら錬金術における炎のように、鑑賞者の脳裏に想起されるイメージを変容してゆく。それは、ゼーマンがいうところの「物質を精神へと高め、変容させる」<sup>[92]</sup> 光であり、それによって立ち上がるのは本来物質として扱うことの困難な、「見える形」の向こう側にある意識経験そのものの、外部からは見えないフォルムである。フォコンの創作においては火を媒介にしながら、眼前の可視的な物質的な世界と、非物質的な精神の世界との往還の中で為されている。

興味深いのは、メカスとフォコンに共通するアプローチである。両者はともに自身が幼年期を過ごしていた土地を再訪し、その経験を携え元いた場所に戻って制作を行っている。ここで行われているのは物理的な身体移動だけではない。それは、眼前の計測できる時間から想像力の中の主観的な時間の「非物質的、時間—空間的絵画存在の領域」<sup>[93]</sup> への往還の行為である。メカスとフォコンが各々が扱うメディウムのうちに生み出すイメージは、空間的、時間的に相反する2つの異なる相を往還する過程で、双方を内包するもう一つの異なった3つ目の相として立ち上がっている。





## 第2章 〈往還の行為\_時間・場所・身体の再帰的な関係〉

江姫が火葬されたとき、いっしょに大量の香木が焚かれたんだよ。六本木一帯、一キロに亘って、香木を焚いた煙が帯のように延びていた日があった。<sup>[1]</sup>

前章では、時間や意識経験といった、本来は物質的に接合することが困難である非物質的な要素を抽象化し、メディウムのなかに構造化が行われている例を、様々な作家による先行例から概観した。

本章では私自身の社会との関わりのなかでの写真家としての制作経験と、その中で醸成されたモチベーションが述べられる。次に私が取り組んだポートレートと風景の撮影における思考過程を具体的な方法論とともに述べ、その実践で得た新たな問いと手法について述べる。

## 2-1 YARD—描きの半歩手前にあるもの

### 2-1-1\_制作における〈往還〉の行為

芸術家は創作の過程で、自身が扱うメディウムを介して物理的な世界に触れ、自己の精神との対話を行う。そして、長い時間をかけ自身が扱う素材に習熟してゆく過程においては、その意識のうちに、初学のときには知覚し得なかった、あるいは知覚していても認識できなかった内的な感覚が開かれ醸成されてゆく。それは、作者が用いる素材の内にある「可能性と現実の間」<sup>[2]</sup>を行き来する過程でもあるだろう。

本論における〈往還〉という語は、風景写真の撮影における過去に訪れた特定の場所を再訪する際の往復過程を指しているが、それは単に物理的な移動のみならず、場所と身体の再帰的な関係のなかで意識化される時間感覚や空間感覚を含んだ概念をさしている。

これは芸術作品の制作において、作者がこの内的感覚をもって、自身が扱う素材を媒介に対象と対話することにもなう往復運動をさしている。

そしてここには、眼前の時間と作者の記憶の中の主観的な時間との「時間的、空間的な距離」<sup>[3]</sup>の往復運動が含まれる。これを考えるにあたり、OJUN による 1989 年のパフォーマンス作品を挙げたい。

1989 年 2 月 11 日、私は吉祥寺を一人で散歩していた時にたまたま見つけたギャラリーを訪れた。そのギャラリーのオーナーは何も知らない若者に親切に接してくれて、扱っている作家の作品ファイルを見せてくれた。私はその時の縁でその後もそのギャラリーでの展示に頻繁に通うようになり、ある時にオーナーから教えもらったのが OJUN (1956-) のパフォーマンスの日程だった。1989 年 8 月 19 日、私は OJUN によるパフォーマンス作品《YARD》<sup>[4]</sup>を見た。[図 23.]会場となった場所は、当時私が住んでいた西武新宿線の田無の隣駅、



[図 23.]  
OJUN 《YARD》(1989)

東伏見から徒歩圏の OJUN のアトリエだった。当時の私は始めたばかりの写真と映像での表現上の語彙を発展させようと意気込んでいたが、《YARD》と題された OJUN のパフォーマンスは私がこれまでにみた作品のいずれにも属さない、全く分類が困難なものだった。それまで私の中で、イメージを伝達するために何かを「描く」あるいは「撮る」とは、カンバスや印画紙などの支持体の上に絵の具や木炭で描いたり、カメラによって光の痕跡を捉えたりするということだった。しかし、この夏の日夕刻に遭遇した作品は、作家の身体がアトリエのたつ土地の中に埋まり、絵というよりもイメージに対峙する経験そのものが、私には全く理解できない状態で提示されていた。以下に OJUN がこの作品の発表とあわせて刊行した冊子に付した言葉を記したい。

描きの半歩手前、画家はどのように在りうるか。その問いを、私は最も貧しいここ（YARD）から開始した。（傍点ママ）<sup>[5]</sup>

錫、鉛、銅、アンチモンをバーナーによって溶かし合金のペンを製造した。<sup>[6]</sup>

ペンが描き起こす前に もう一方の先端に画家の身体を接触させた。<sup>[7]</sup>

そこでは、作家の身体と精神、そこに含まれる作家がこれまでに過ごしていた時間、絵を成立させている場所と物質、鑑賞者といった、絵を、もっと言えば作品を成立させている「描きの半歩手前」<sup>[8]</sup>にある様々な要素がその場所に溶け出し剥き身の状態で存在していた。その剥き身の要素が、一瞬だけ相互にドミノ倒しのように、その場にいた鑑賞者たちの想像力の中で結合しあい、これまで遭遇したことのないイメージが現出する。興味深いのは、この作品が、その場に赴く前後の時間、つまりあとでその作品を思い出したとき、記憶の中のその会場に向かう往復の時間にまで、さざ波のように波及しているかのような経験をもたらしたことにある。そこでは、イメージが「モノ」から離れ、経験そのものとして、意識の中の主観的な時間の中に持続していた。

私にとってとりわけ印象的だったのは、この作品が作家の生の時間が堆積した、実際にくらす土地で提示されていた点である。OJUN がこの1回限りの作品を開示したこの場所は、作家自身が育った、幼年期の記憶が積層した場であった。

私は小学校6年生のとき、それまで住んでいた自然の多いあきる野から、石川島播磨重工業や三共製薬、シチズンなどの工場が立ち並ぶ田無に引っ越した。車通りの多い青梅街道が走る街とそこでの

友人たちにあまりなじめず、私にとって田無は、どちらかと言えば辛い記憶に満ちた場所であった。隣接する東伏見には自転車でよく遊びに行っていた。

私がこの作品に惹かれた大きな理由は、よく知った場所でこのような創作行為が行われていることへの驚きと、同じ土地での継続した記憶に立脚している創作行為は、転居が多かった私自身の幼年期の経験からは生まれえないものだったことだ。

近接する土地で提示された創作行為によって、私自身がその土地にもつ記憶が更新されていくような感覚を持った。この一期一会の作品は、絵画を成立させている要素をときほぐし、キャンバスの外に放たれたモノとしての支持体をもたない絵画であり、それによってもたらされた経験は私自身の心のうちに残り、その後折に触れて回想し参照するものとなった。

## 2-1-2\_ 風景とポートレートを等価に捉える

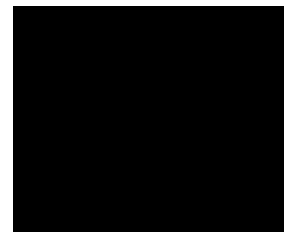
博士課程1年次の2017年の6月、いよいよ梅雨が終わり、夏が立ち上がろうとしている琵琶湖畔の街で、私は雑誌『Switch』の依頼により女優の広瀬すずを撮影した。[図24] 編集部の企画は、映画監督の岩井俊二（1963-）が1993年に発表したテレビドラマ『打ち上げ花火 上から見るか下から見るか』（1993）[図25] をアニメーション映画でリメイクした同名の作品でヒロインの声を演じた広瀬を被写体に、同作をテーマにしたフォトストーリーを制作するというものだった。[9]

私は1993年に岩井による映像作品をみたが、そのうちの1つが広告代理店に入社したばかりの友人が「絶対に好きだと思う」と見せてくれた『打ち上げ花火 上から見るか下から見るか』だった。しかし私が当時抱いたのは、グラビア雑誌などで量産された学校／夏休み／思春期／異性への憧れといった紋切り型の記号[図26]が巧みに組み合わせられた、「巧い」けど鼻につく映像であるという印象であり、とてもよくできた長いCM映像をみているように感じた。その後、岩井による歌謡曲のプロモーション映像を目にする機会があったが、ここでもやはり当初抱いた印象は変わらなかった。

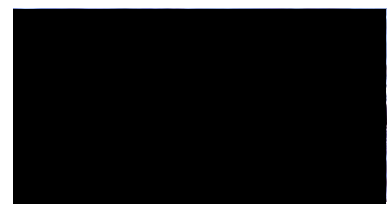
その映像の特徴として鼻につくのが、ややソフトフォーカス気味の映像の質感と執拗な逆光の多用である。過剰な作為性に満ちた映像は確かに一見の掴みは良いかもしれないが、絵の作為が鼻について物語のなかに入っていけない。その理由として大きいのは、「泣き」の要素の濫用にある。音楽に「こぶし」や「サビ」によって生まれる「泣き」の要素があるように、絵画やアニメーション作品などにも「泣き」



[図24]  
新津保建秀  
《広瀬すず「君といた夏」》(2017)



[図25]  
岩井俊二  
『打ち上げ花火 上から見るか下から見るか』  
(1993)



[図26]  
篠山紀信による山口百恵のポートレート (1980)



のポイントがある。[10]

例えば、美術大学受験予備校で制作される絵画においては、受験生が他との差別化のためにここぞというところで使う、各自が予備校での指導と各自の探求のもとに編み出した、ある意味で工芸的ともいえるマチエールがある。あるいはアニメ映画では、アニメーター金田伊功（1952-2009）が実写のレンズの逆光で起きるゴーストの特殊効果を表現として取り入れており、これは「金田びかり」と呼ばれ後続のアニメーターに大きな影響を与えた。[11]

こうした効果は、生け花における「芯」に対しての「添え」ないしは「控え」のような要素として用いられた場合は効果を持つが、多用された場合は通俗化と陳腐化を引き起こす。岩井の映像におけるこの「泣き」の要素は、作為的に多用される叙情的な光と色彩である。岩井の映像はこうした「泣き」のポイントだけで成り立っているような印象があり、それはビクトル・エリセやジョナス・メカスの映像に見ることのできる、必然性と偶然性を伴った光とは対極にあるものだ。[12] さらにはそこで描かれるヒロイン像自体も様々な広告やアイドル写真や映画で描かれた「少女」「性」の記号が巧みに組み合わせられたものであり、陳腐化してしまうボーダーラインを超えてしまっていたように思えた。

しかしながら、それから数年後、再び岩井の映画を見ることになったときそうした印象は一変した。それは、2001年に公開された『リリィシュシュのすべて』[図 27]という作品を試写会で見た時だった。映像の質感とセリフの語感とは依然としてどこか鼻についたものの、かつてほどの過剰な絵作りは後退していた。日本の田園風景を、それとは対照的な学校という空間での抑圧された人間関係と対比して描写する手法は興味深かった。そこに重なる、当時社会の中で普及し始めたインターネットの仮想空間上で成立する居住する場所を超えた不可視のコミュニティの描き方に刮目した。女優の蒼井優が演じるヒロインには、『打ち上げ花火』にあった既視感なかった。

ここでは『打ち上げ花火』にも用いられた「学校」という空間のモチーフが再び用いられており、日本社会が持つ閉塞感のリアリティを描きだすことに成功していた。特筆すべきは、映画というメディアが持つ空間構造に、作中で引用されるインターネット上の匿名掲示板の情報空間を重ねたことで、絵画でも写真でもない空間の構造性を映像のうちに構築したことである。岩井はこれによって鑑賞者の想像力の中に、当時社会に普及しつつあったインターネットの使用感から想起される身体性と、これまでになかった時間と空間性をもつ全く新たな異質の風景を立ち上げたといえる。

そのような認識の中で雑誌『Switch』での企画のオファーを受けたが、私がここで試みたのは、岩井の世界観を写真でトレースするの



〔図 27〕  
岩井俊二『リリィシュシュのすべて』（2001）

ではなく、2日間の撮影のうち、1日を風景に、もう1日を広瀬の撮影に分けて、初日は24年前にテレビドラマで見た風景を記憶のみを頼りに探つてゆき、2日目に同じ場所を広瀬と訪れ、風景とポートレート等を等価に撮影してゆくことだった。現場にあらわれた広瀬は、多くのキャリアを重ね内面的に大人の部分が多くなっていたものの、その2年前に雑誌の撮影で会ったときに感じた幼さが微かに残っており、これを写真として残すことに専念した。

### 2-1-3\_ 風景のなかに重なる物語

この撮影において私が参照したのが、作家乙一（1978-）とのメディアミックス作品『GOTH モリノヨル』（2008）での制作経験だ。[図28] これは乙一が、彼の小説『GOTH』の映画化に際して書き下ろしたスピンオフ小説と私の写真による書籍だ。物語は『GOTH』に登場する主人公「僕」とヒロインである「森野夜（もりのよる）」が登場し、ここに自らが殺めた被害者を写真に撮る猟奇犯罪者の男が絡んでくるという内容だった。

最初、担当編集者から口頭で小説のプロットを受け取ったとき、私の頭の中に真っ先に浮かんだのは、前年にUR都市機構の集合住宅の広告写真の撮影で赴いた、東京のはずれにある稲城市のある街区で見た不穏な空き地の風景だった。

その後、乙一から届いた原稿には、驚いたことに私が想起した風景と同様のものが描かれており、この偶然の一致を手掛かりとして撮影に着手したのであった。

小道が終わり、有刺鉄線を避けて道路に出た。舗装されたアスファルトの地面が目の前を横切っている。人間の生活する世界に出たという感慨がわく。【ゴミ処理施設建設予定地】と書かれた看板の前から、道路脇に停めていた私の車が見える。[13]

この乙一との協働において、私たちが共有したのは小説の舞台となる郊外の風景と、乙一の想像力のうちに生み出された架空のキャラクターである「森野夜」という少女である。

おそらく編集者が構想していたのは、映画でヒロインを演じた女優の高梨臨を被写体とした、どちらかといえばタレント本としての写真集だった。私は撮影の前半ではこれに応えるべく頑張っていたものの、どうもピンとこない。とうとう夕刻になり日が暮れてしまった時、普段の方法を全て捨て去って、夜の暗闇の、つまり普段全く撮影しない時間帯に、やはり全く使わないストロボを用いて、ほぼ



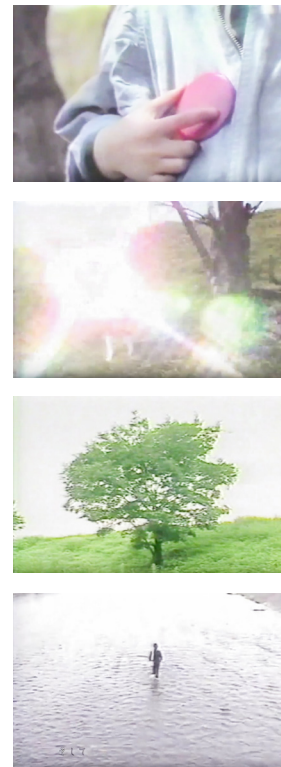
図 28  
新津保建秀『GOTH モリノヨル』（2008）  
作家乙一との共同作業による

勘に頼って暗闇の中で探るように撮った。結果、下手であるものの、私がその時に感じていた虚構と現実がつながったような違和感を捉えることができた。この時に撮られたのは「写真」というよりも単なる「画像」の連なりというようなものだった。さながら犯罪者のハードディスクからの流出画像であるかのような、撮影者の情動だけで撮られた「下手な」画像を得ることができたのである。こうして完成した書籍は「あたかも猟奇的な写真家のハードディスクを開陳したかのような大量のイメージによって構成されて（中略）これらの写真のピントは見事に外れ、節度なくたかれたフラッシュのせいで被写体の両目はことごとく赤目になっており、ろくにセレクトされた様子もなくただ時系列通りに並べられたかのような」な内容となった。[14]

この乙一との共同作業は私にとって未知の経験と発見があった。その経験とは、眼前の高梨の身体を介し対峙した風景のうちに、乙一による虚構の物語が浸み出し、両者が重なった時にこれまで経験したことのない奇妙なリアリティが意識の中に立ち上がってきたことだ。そしてそこで得た発見とは、文字と写真という異なる表現形式を媒介するものは物語なのではないか、ということである。[15] このとき私が経験したのは、小説と写真という異なるメディアの間を行き来することで生まれる、奇妙なリアリティだったのだ。そこでは実在の風景が持つ様々な土地の履歴の中に、他者が心の中で編んだ物語の次元が、被写体の身体を介して浸み出していたのである。

#### 2-1-4\_ どこにも存在しない誰か \_ いないことといること

本項では、前項で述べた架空の物語が被写体の身体性を介して実在の風景に重なってきた経験として、私自身の制作体験ではなく、他者による作品の例を見ていく。ここではそのような作品の鑑賞経験として、1984年10月13日、「文化庁芸術祭」の参加作品として放送されたNHK制作のドラマ、『安寿子の靴』[図29]を挙げたい。脚本は唐十郎(1940-)、演出はNHKの社員ディレクターである三枝健起(1945-)によるものだった。撮影はNHKの社員カメラマンの葛城哲郎(1937-2017)が手がけていた。物語は「安寿と厨子王」における生き別れの姉と弟の関係がモチーフになっており、特定の場所にまつわる過去の記憶と主人公が抱く喪失感が、鑑賞者自身が生きる現在の時間の中に侵食してくるような構造で描かれていた。ドラマは賀茂川を素足で歩く学生服を着た15歳ほどの少年が、河原で一人の家出少女と出会うシーンから始まる。8歳ほどと思われる家出少女



[図 29.]  
唐十郎『安寿子の靴』(1984)

は自身の名を名乗らず、少年の後をついてくる。両者の心の交流が、京都の町を舞台にしたある種ロードムービー的な彷徨の時間の中で描かれる。そして最後は少女の搜索願を出していた母親によって少女が保護され、両者の短い心の交流の終わりと別離による深い喪失感とともに物語はおわる。少年は幼年期に死別した「安寿子（やすこ）」という姉の記憶を少女に語るが、物語の最後で母親が口にした少女の名が偶然にも死別した姉と同じ「安寿子」であったことが判明し、少年は同じ名の女性を2度にわたって失うことになる。最後のシーンでは冒頭と同じく賀茂川を一人で歩く少年の姿に、中島みゆき（1952-）の情感たっぷりの歌が重なる。

このドラマは、唐の脚本と中島の歌が醸し出す叙情性、それに三枝の演出が陳腐となるギリギリでバランスを保っており、葛城によってドキュメンタリー番組のように撮影された現実の京都の風景に、虚構の物語が重なってくるような構造を持っていた。これは一見するとただのテレビドラマであるが、この陳腐となるギリギリの虚構性によって、京都という実在の街を舞台にした野外劇作品を見ているかのような印象を鑑賞者にもたらしていた。その後、三年にわたって唐の脚本、三枝の演出、大鶴義丹の主演はそのままに、当時人気のあった女優らとの共演によるドラマが制作されたが、私はこの『安寿子の靴』に描かれた喪失感にもっとも心を動かされた。それは私自身がかつて訪れたことのある街にかつて感じた、なんとも言えない寂しさとかみどころのなさが的確に映像化されていたからだ。唐は「下谷万年町物語」（1981）という小説で、自身が台東区鶯谷にて過ごした幼年期の記憶を、失われた町並みの記憶とともに描いたことがあるが、物語の終章で立ち上がる深い喪失感はこのドラマと共通していた。

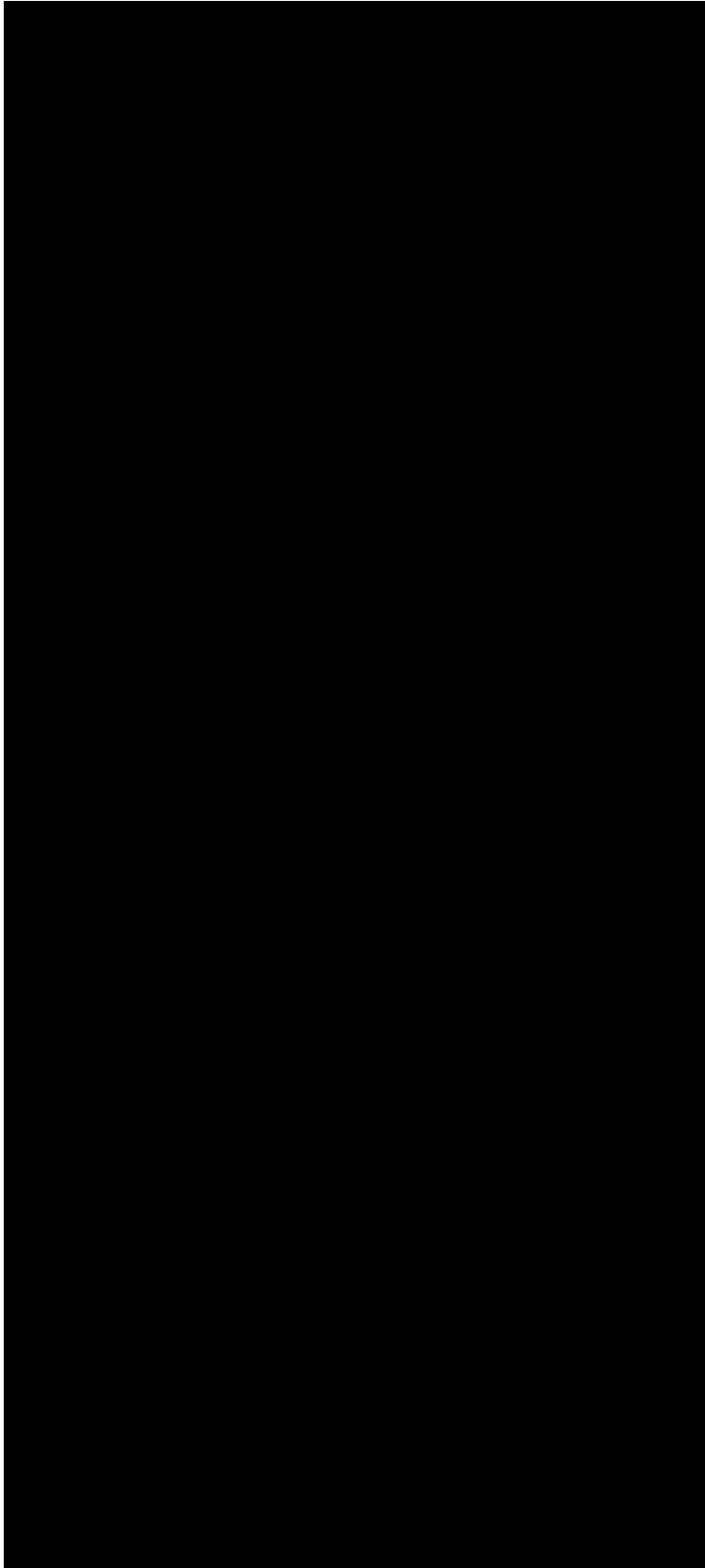
何故このドラマは私の中で普遍性を持ち得たのだろうか。それは、架空の物語を演じる少年と少女の身体を捉えながら、実在する街の風景が持つリアリティが映像のうちに描かれていたからだ。映像作品の中で、風景と登場人物たちが等価の存在感を持って成立していたのだ。架空の物語と実在の風景、登場人物たちから放たれるプロフェッショナルな演者が持ちえない身体性が、テレビドラマという形式を使って映像というメediumのうちに混交され、通常の風景写真や記録映像ではなしえない形で風景が提示されていた。

[16]



## 2-2 記憶を混ぜ合わせる—初期の制作

### 2-2-1\_8mm の白い光 \_



[ 図 30.]  
新津保建秀  
《Summer》(1989)



[ 図 31.]  
新津保建秀  
《Jardin du Luxembourg》(1994)



[ 図 32.]  
新津保建秀  
《Untitled》(1994-1995)



[ 図 33.]  
新津保建秀  
《Untitled》(1994-1995)

先立つ日時と場所、メンバーの選定から生まれる場の状況自体の設定が大切であるということだ。撮影においては、撮影の現場でカメラによって設定されるフレーミング以前の、入念な計画と配慮をもって設定された〈場〉こそが重要であるということである。私には、フレーミングというものが、この実際の撮影に先立つ時間、場所、撮影対象の設定と、それらによって生まれる相互作用的な関係性自体の構築にあるように思えた。

これは絵画制作において、その前段階にある、しっかり木枠を張って良い下地が作れたときの感覚に近いといえる。

この不可視のフレームによって生まれる緩やかでのびやかな〈場〉さえできれば、あとはそこで生まれる偶然の出来事を待つ、それらをフィルムというメディウムのうちに混ぜてゆけば良いのだ。私が行っていたのは、このフレームの中で生まれた、偶然の些細な出来事を撮影していくことだ。

撮影の後に行っていたのは、8mm 映像を壁面に投影し、それを複写する作業だ。壁面に投影された映像の中にシャッターチャンスを探っていき、その中から一瞬を抽出して写真用の 135/36 フィルムのうちに記録していく。これにより、1 本の 8mm 映像フィルムの中の時間が凝縮されたような連続画像が 36 枚撮りの写真用フィルムのうちに記録され、元の映像が持っていたのとは別のシークエンスが生まれる。[図 31]

8mm カメラによって捉えられた曖昧な輪郭の像を真っ暗な壁面に大きく投影し、その映写機からの光が壁に投影された像をファインダー越しに見ると、像の中にある画面の中の最も輝度の高い場所は、さながらカメラオブスキュラの壁面に穿った穴から差し込む外界の自然光のようになる。この架空の外界からの光はファインダーの中で逆光のように瞬き、さながらスクリーンの向こう側から光がこちらに向かって輝いているように見えた。そのとき壁のスクリーン面は、映写機からの光と、映像の中の、つまり壁面の向こうからの逆光が拮抗しあっているような面となる。それを撮影するのは、「目に見える部分的な視像の裏に、ある《見えない場》がつねに存在している」[17] 状態にカメラによって触れてゆくような作業であり、その過程には、何枚撮影しても実体が掴めないものを手探りで触れていくような実感が伴う。その結果膨大なイメージの断片が生まれ、撮影済みの 135/36 ポジフィルム上には 8mm フィルムのコマとは別の時間軸を持つシークエンスが生まれていた。そこにあるのは元の映像とは別の時間であり、映像のうちにあった被写体の質感はほとんど消え失せ、それを眼差したときの痕跡が撮影時に心の中に感受した光の記憶とともにそのまま顕れているような印象を受けた。

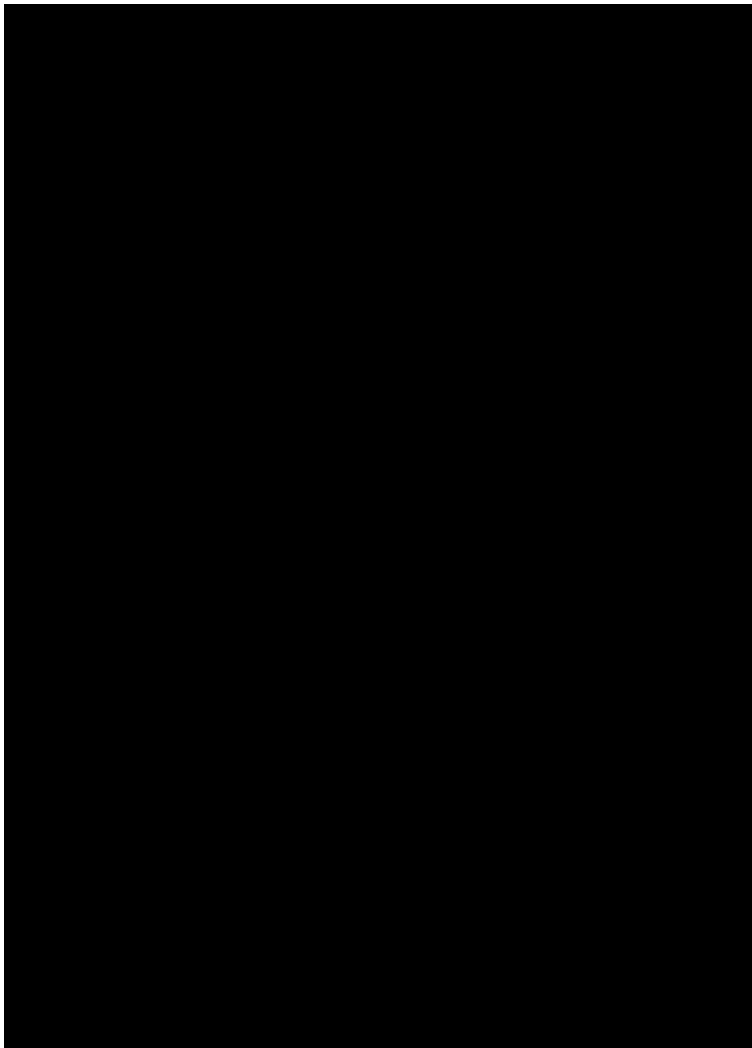
この 8mm 映像の複写は、ポジフィルム [18] で撮影を行っていた。

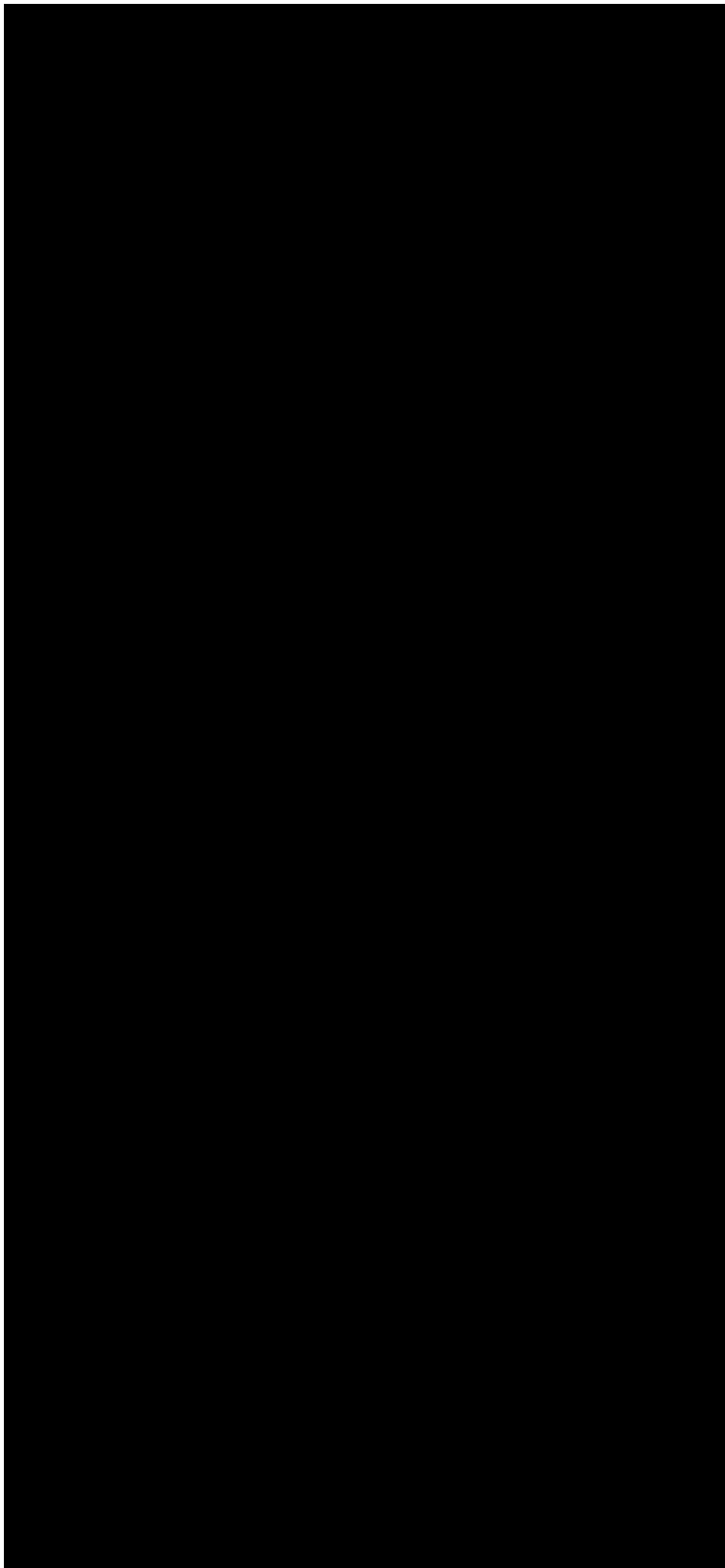
私がポジフィルムを使っていたのは、映像作品を制作するときに使っていた 8mm フィルムがポジフィルムであり、このフィルムが捉える光のみずみずしさと、露光の失敗で像が壊れてしまった時に現れる白い光の偶発性に惹かれていたからである。

ではポジフィルムのラチチュードの外にある、露出過多で消えるギリギリの階調が想起させるものは何か。フィルムに微かに残る、露出オーバーの白くて像がほとんどなくなってしまった像で私が喚起したかったのは、かつて私が子供の頃、梅雨が終わり、夏が立ちあがる時に自身の肌と網膜に感じた光が持つ圧力の感触だ。

こうした 8mm 映像を起点とした一連の習作は、1989 年から 1992 年の 3 年間継続された。その過程では、私自身の心の中に生起した感覚を光に託し、それをフィルムに置き換えてゆく際、感覚を見つけたが、これは絵の具や木炭が手に馴染んできたときの感覚に近かった。

## 2-2-2\_ 光のなかに記憶を混ぜ合わせる







## 2-3 社会での制作経験から

### 2-3-1\_ 求められるもの

今日に至るまで、私が写真の仕事を行う中で撮影してきた対象を分類すると、以下のようになる。

#### (1) 肖像写真

- ・ミュージシャン、芸能人、モデル、文化人、アスリート、経営者、元政治家
- ・プロモーション用写真（文芸作品、音楽作品、映画作品、芸能人のための）

#### (2) 社会

- ・大手企業の広告のための映像と写真
- ・ファッション写真
- ・展覧会、映画などの制作現場の記録
- ・地域文化の記録

#### (3) 風景

- ・都市
- ・建築空間
- ・建築と都市

#### (4) 静物

- ・商品写真
- ・食

#### (5) 社会における歴史的事象の記録

- ・災害の記録（災害の取材、福島第1原子力発電所、チェルノブイリ原子力発電所など）

#### (6) 他領域の表現者、研究者等との協働

- ・文芸、現代音楽、建築、科学、教育機関、映画、ファッションデザインなど

こうして俯瞰してみると驚くのは、写真家としての活動を開始してから現在にかけ、自分でも気がつかない間に、複製メディアを介して不特定多数の受け手が求めるほぼ全てのものを撮影してきたことである。

こうした中で折にふれて私が依頼者より求められたのは、主に10代～20代のモデルや若手女優の撮影が多い。その理由として考えられるのは、先述した初期に私が行っていたピクニック形式の撮影プロセスと、様々なプロフェッショナルが集まって1つの写真を制作してゆく商業写真の撮影現場との親和性が高いことと、私が初期に上梓した2冊の写真集での被写体がともに少女だったことである。

依頼者との打ち合わせでは、「透明感」「自然光」といった言葉が多用された。そこで求められていたのは、屋外でのロケ撮影やスタジオにおいて自然光を扱い女性を美しく撮ることだ。撮影の依頼者がいう「透明」には様々な意味が含まれていると捉えている。1つは写真の色彩のトーンに関してで、もう1つは生臭さ、さらにいうと性の匂いがないことである。この点において私が避けていた分野があった。それはグラビア写真である。今日、日本で刊行される多くの出版物、特に雑誌には必ず載っているコンテンツの1つに、芸能人やタレントのインタビューがある。特に男性読者を想定した雑誌の巻頭には必ずと言っていいほど載っているのが、グラビアページといわれるアイドルや女優を撮影したページである。それは性を暗示する写真が挿入され架空の逢瀬の時間軸が表現されるもので、日本の出版文化の中で毎週のように大量に生み出されてきた。こうしたものを掲載する媒体としては主に、『ヤングジャンプ』や『ヤングマガジン』、『ビックコミックスピリッツ』などに代表される週刊の青年漫画誌、『週刊ポスト』や『週刊現代』などの主に中高年の男性読者を想定した雑誌、10代前半から20代前半の女性タレントのファンである男性読者を想定したアイドル雑誌などがあり、そこでは毎号にわたって趣向を凝らしたグラビアが制作されている。

写真の仕事を始めて数年が経った頃、アイドルのグラビア撮影の仕事が来るようになった。そうした中で気がついたのは、雑誌メディアの中で描かれる女性像の形成において、多くの男性編集者の価値観に1つの参照点があったということだ。ではその参照点とは何か。この分野における表現手法の形成に大きく貢献した写真家として、篠山紀信がいる。篠山の撮影対象は多岐にわたるが、その仕事はテレビと雑誌によって形成された文化圏の中で大衆が求めるものを、大衆のかわりにその現場に赴き撮影してきたものと言える。篠山がグラビア写真において開拓してきた手法は後続の写真家と編集者に大きな影響を与えた。それはテレビや映画の中でしか見ることのできない女優やタレントを生身の女性として捉え、カメラを介した「疑似恋愛」としての形で写真に結実させ、読者の欲望に応えたことである。

その一つの到達点は、1970年代後半に篠山が小学館の雑誌『GORO』をベースに展開した「激写」シリーズ[図34]に見ることができる。



[図34.]  
篠山紀信による「激写」シリーズ(1977)

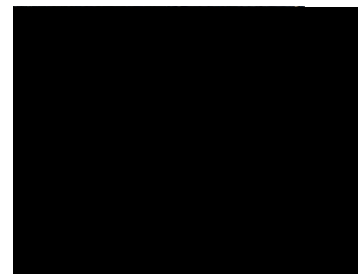
それは写真家と女優の虚構の中の疑似恋愛であり、男性である写真家は読者の代わりに、さながら恋人を見るように親密な眼差しで芸能人女性を捉えてゆく。それは一言で言えば、撮影対象との疑似恋愛、疑似性交渉的な匂いを写真の中に持ち込んでいくことであり、読者は誌面を通じ、そこに写る被写体と自分の距離を縮めるのである。一方、写真家の荒木経惟は、こうした大衆の欲望に媚びる虚構性に異議を唱え、自らの写真を「私写真」と定義した。荒木による「私写真」は篠山が展開した疑似恋愛としてのグラビア写真へのアンチテーゼであり、『センチメンタルな旅』（1971）[図 35.] は写真家が自身の妻を撮影し、その私生活に立脚したりアリティを虚実織り交ぜながら写真というメディアが持つ記録性を批評的に用いつつ表現している。篠山と対比される存在として知られる荒木だが、荒木が活躍のベースとしたのは篠山がその活動のベースとした大手出版社によるメジャーな雑誌媒体ではなく、『写真時代』（ミリオン出版）などのマイナーな雑誌媒体である。

一見異なる二人であるが、両者に共通するのはそれぞれがキャリアの起点に広告の世界があり、その活動の中で大量複製されるメディアと社会の関係に自覚的であったことと、その表現の中でテレビや公共空間における広告表現では扱うことが避けられる「性」が執拗に扱われているところである。さらに、荒木と篠山と同世代で、やはりマスメディアで活躍した写真家として沢渡朔（1940-）がいる。沢渡は少女を被写体にした写真集『少女アリス』（1973）[図 36.] で知られる。これは『不思議の国のアリス』（1865）の作者であるルイス・キャロルことチャールド・ラトウィジ・ドゥジソン（1832-1898）が、彼が勤務したオックスフォード大学の同僚の娘、アリス・リデル（1852-1934）を撮影した一連の少女写真[図 37.] に着想を得たものだ。手法的には当時世界的に人気のあった写真家デビット・ハミルトン（1933-2016）が用いていたソフト・フォーカスを応用したものである。ハミルトンは 10 代の思春期の少女をソフト・ポルノ風に撮影していたが、おそらく世界観の構築にあたっての参照点には、ウラジミール・ナボコフ（1899-1977）による小説『ロリータ』（1955）があるように思われる。[図 38.] これに対し、沢渡は手法的にはハミルトンの模倣が認められるが、被写体の年齢の選定にあたって、キャロルの少女写真を参照したと思われる。荒木、篠山も共に少女を撮っていたが、沢渡の特徴はファッション写真の撮影で培った、どこか洒脱な風合いを持っていたことだ。

私がここで彼らを参照した目的は、戦後写真を論じることではない。ここで見た篠山が『GORO』で開拓したグラビア写真の語彙、それを「写真集」としてまとめたページの刊行物として発表する手法と、荒木が自身の私生活を撮ることで示した生々しいリアリティ



[図 35.]  
荒木経惟『センチメンタルな旅』（1971）



[図 36.]  
沢渡朔『少女アリス』（1973）



[図 37.]  
Charles Lutwidge Dodgson 《Alice Liddell, July 1860, The Deanery Garden, Christ Church》(1860)



[図 38.]  
David Hamilton 《Bilitis》(1977)

と、自身の関心を写真集の形で提示する手法は、その後日本における商業写真と芸術写真それぞれの潮流において多くのフォロワーと、出版における1つの市場を産んだとも言える。

この項の最後に篠山、荒木、沢渡が取り組んだ少女写真について言及したいと思う。1960年代の終わりから1980年代初頭にかけて、日本の出版界では「少女」をテーマにした刊行物が地味にかつ多く出されていた。そこにはおおらかなヌード写真から読者の低俗な眼差しに應えるものまで多岐にわたっていたが、河出書房より刊行された沢渡の『少女アリス』は、これをメジャーな領域で総括するようなものだった(同書には瀧口修造と谷川俊太郎が詩を寄稿している)。私見では、この傾向は澁澤龍彦によるエッセイ集『少女コレクション序説』(1985)あたりより徐々に収束していったとも思える。篠山と荒木による少女写真はこうした時流への彼らなりの応答とも考えられる。篠山による少女写真は、1991年に刊行され社会現象となった女優の宮沢りえを撮影した『サンタ・フェ』(1991)と、画家バルテュスのアトリエでバルテュスの愛娘・晴美を撮影した『Balthus』(1993)で1つの到達点に達した。

こうして開拓された領域で多くのグラビア写真家が活動していたが、写真家の野村誠一(1951-)が1980年代に講談社の青年漫画雑誌で発表した「恋写」シリーズは、広告写真的な無菌化されたテクニックに裏付けされた虚構性を用いつつ、篠山が確立した疑似恋愛の手法を踏襲している。[図39] 篠山の「激写」が成人男性の眼差しによる疑似恋愛だとすると、野村の眼差しは恋愛経験のない少年の妄想に應えるようなファンタジーである。その多くは、本来であれば実際に会うことの叶わないアイドルや女優との架空のデートを暗示するようなロケ写真と、言外に性行為を暗示する室内での水着写真で構成されている。野村の一連の仕事の真骨頂は、広告写真における「物撮り」<sup>ぶつど</sup>と呼ばれる商品写真のような完成度で撮影対象であるアイドルを撮る点にあり、篠山の「激写」と野村の「恋写」はその後のグラビア写真の参照点となっていた。



[図39]  
野村誠一『恋写』(1995)

### 2-3-2\_ 疑似恋愛ではない撮り方は何か

この影響の例として、1998年から2010年にかけて新潮社から定期刊行されたグラビア「月刊」シリーズを挙げたい。「月刊」シリーズは新潮社の名物編集者の宮本和英が直々に手がけた企画である。宮本は東京藝術大学の芸術学科を卒業後に新潮社に入社し、『芸術新潮』編集部を経て、その後1990年代初頭には、日本の戦後写真史を個別の写真家の作品ごとにまとめた「フォト・ミュゼ」シリーズ、素人



のスナップ写真を集めた「アウフォト」シリーズ、少女向けファッション誌『ニコラ』などを立ち上げ成功させた人物だ。

「月刊」では編集長をこの宮本が、撮影のプロデュースをイワタが、アートディレクションを1980年代に雑誌「流行通信」などを手がけた清水正己が務めた。このシリーズでは毎号、異なる女優とカメラマンの組み合わせで、趣向を凝らしたグラビアが制作された。毎号、過去のファッション写真や映画、ポルノ写真など、あらゆるソースを引用し再構築した上で撮影コンセプトが練られ、1冊全体が一人の女優の写真で構成された。創刊から連続起用された写真家は、主に1990年代初頭にミュージシャンの生き生きとしたポートレートで活躍した平間至（1963-）で、かつての人気女優やアイドルが成熟した大人の女性として毎号セミヌードで登場し刊行当初大きな話題を得た。平間の数号の連続起用を経て、その後は毎号異なる1990年代にデビューした写真家が起用された。起用される被写体も、かつての人気女優から、人気上昇しつつあるタレントに人選がシフトし、制作が行われた。毎号実験的な試みがなされたが、共通する構造は複数の写真を組み合わせ、あたかも読者が被写体の女性とひとときを過ごしたかのような擬似ストーリーが組まれたことである。それは性を暗示する写真が挿入され架空の逢瀬の時間が表現されるもので、篠山が「激写」シリーズで行なった手法が消費されつくした感がある。

「月刊」シリーズは12年にわたり全137冊刊行されたが、グラビア写真を「疑似恋愛」のメディアとしてみた場合、王道としてこの中で最も完成度が高かったのは藤代冥砂撮影による『月刊井川遥』（2001）〔図40〕である。



〔図40〕  
藤代冥砂『月刊 井川遥』（2001）



荒木は、かつて画家の林静一（1945-）との対談において「私の一種の口説きってというのは、どういうところ見てどういうところを取っているのかということを的確に教える、シャッター音を聞かせることなんだ。（中略）そうすると、何を撮っているのかわかってくるわけ、このおじちゃんいやらしいって」<sup>〔22〕</sup>と語っている。編集者もこうしたアプローチを真に受け、「もっとせめぎ合ったほうがいい」という。しかし、果たしてそれ以外の方法はないのだろうか。

### 2-3-3\_ 往還—眼前の風景に心の中の過去の記憶を重ねる

こうした要望を回避しつつ私がとった手法は虚構の恋愛関係を作り出すことではなく、ロケの場所を私自身の何らかの思い出に紐ついた街に定め、その場に立った時に私自身のうちに生起した微かな感情を保持しながら、その場所の風景を撮りつつその流れで対象となる人物を撮り、また風景を撮るサイクルを繰り返すものだ。流れと

しては以下のようなになる。

風景～人、人～風景、風景～人……

撮影にあたっては、この複数の異なる撮影対象との往還を繰り返しながら、心の中に立ち上がった微かな感情や感覚をフィルムに込めてゆくような作業をする。要は日時を定めてある場所に赴き偶然に委ねながら、その時に生じた出来事、そこで過ごした時間を撮って行くだけであるが、この方法は私にとって大きな収穫をもたらした。なぜならこの方法では、暗黙のうちに求められる虚構の関係性を捏造する必要がなく、撮影時に生じた自分の中のリアリティと、そこで呼び起こされた感情をフィルムに込めることが可能になるからである。

私は2005年に『記憶』『夏\*』というタイトルの2冊の写真集を上梓した。これは前述の方法に則って撮影されている。この2冊の写真集は、私がそれまで経験したグラビア撮影での違和感への私なりの回答でもある。それまで、出版社が企画した芸能人の写真集や、ファッション雑誌等で撮影した写真のスピンオフ的な写真集の依頼を受けて手がけたことは幾度となくあったが、自分で企画しまとめたものは『記憶』[図41.]が最初であった。したがって私の写真家としてのデビュー作はこの2冊の写真集になる。『記憶』の内容は、四季の風景写真と4人の少女のポートレートとを併置したものだ。被写体は、当時まだブレイク前の若手女優だった宮崎あおい、戸田恵梨香、香椎由宇、そして華恵というモデルだった。写真集では彼女たちのポートレートをそれぞれ異なる季節に撮影し、春夏秋冬ごとに場面を分け、風景写真とともに構成した。ここで主題となっているのは、私自身が子供の頃に経験した出来事の記憶である。『記憶』では私自身の10代の記憶にまつわる場所へ、被写体とともに赴いて撮影をした。

『記憶』という写真集の起点となったのは、2003年に『H』というサブカルチャー雑誌にて撮影した当時17歳だった宮崎あおいのポートレートだ。<sup>[23]</sup>このときの撮影のテーマは10代の少女のポートレートを撮ることであり、撮影にあたっては制服を着てもらった。制服といっても、ここで撮影したかったのはいわゆるセーラー服を着たポルノ的なものではなく、写真によって架空の短編映画を撮るような気持ちだった。次に場所の選定だが、目白にある和敬塾という地方から上京した男子大学生向けの学生寮の一室を借りた。この寮は学生時代の村上春樹が住んでいた場所であり、私は村上が『ノルウェイの森』(1987)で描いた、この寮での日常のシーンが気に入っていたのだ。そして何より目白は、私自身の10代の記憶が詰まった土地



[図 41.]  
新津保建秀『記憶』(2005)

だった。そこには17歳の頃、1年間だけ通った美術予備校があり、目白に降り立つと蘇ってくる、アトリエでの苦い記憶と、当時感じていた気持ちをこの写真による短編映画に込めたいと思ったのだ。

撮影は2月の寒い日で、表紙と巻頭ページでの大抜擢にも関わらず、宮崎は著しく暗く元気がなかった。とはいえその理由を聞くほどの関係性でもない。何かとても悲しいことがあったように見え、どのような言葉をかけてコミュニケーションして良いのかわからなかった。目に前にいたのは、よく知られた芸能人としての佇まいが抜け落ちた、一人の17歳の女性だった。私はここで、この時間だけを丁寧に撮ろうと決めて撮影した。このとき、撮影に先行して流れていた私の中の、この土地に紐ついた記憶と時間、そこから立ち上がる微かな胸の痛みと、目の前の消え入りそうに元気がない17歳の女性の存在が重なって、何か言葉にできない、相手の魂の片鱗に触れたような気がしたが、そこに踏む込むことはためらわれた。現像してみると、やはり笑っている写真は全くないものの、何かたまたま起きた偶然がフィルムの中に収まっていたような手応えがあった。このとき撮影はなぜうまくいったのか。それは、これに先行する形で、当時学生だった現在の妻を、彼女が住んでいた杉並区大宮と私がかつて住んでいた街にて、およそ2年間にわたって撮影していたことが大きい。もともと写真に撮られることを好まなかった彼女を撮る過程で、対象との適切な間を見る呼吸をつかんだのだと考えている。ではその時に掴んだものとは何か？

それは被写体の人物そのものだけでなく、その相手がいる風景を、そこに流れる気配とともに私自身のうちに立ちあがった感覚のフォルムに心を向けながら捉えてゆくことだ。

当時、東京外国語大学にて近代建築史を研究していた彼女とともに街を歩く過程で、都市を目に見える外的なデザインを通じて見るのではなく、「場所の物理的形狀に由来する可能性だけでなく、その文化的・歴史的・社会的背景と性格を読み解く要素」<sup>[24]</sup>が含まれる、その土地の地霊（genius loci）、つまり風景の背後にある人々の営みの堆積や歴史の連環に対峙する彼女の姿勢に影響を受けたということがある。それは自身の身体を用いてある場所を歩きながら、場所の向こう側にある、目に見えない時間というものに触れてゆく過程でもある。[図42] 私がその中で掴んだのは、撮影対象である相手を見ると同時に、〈相手～風景（場所）～自分〉の3項の連なりを心身のうちに感受しながら、その時の感覚、心の動きを光とともに、想像力の中でフィルムに押し込めてゆくような感じとでも言おうか。

『記憶』にて、宮崎以外の戸田、香椎、華恵の撮影をするにあたって、私が選んだのは、宮崎を撮影した目白と同様に、私自身の思春期に経験した何らかの喪失感や、別離の記憶にまつわる場所だ。ここでは、



[図 42.]  
新津保建秀《境界》(2002-2006)



私自身の幼年期から思春期にかけての何らかの記憶にまつわる場所が、被写体とともに写真の主題となっている。

『夏\*』という写真集は、『記憶』でも撮影したモデルの華恵が小学生時代に書いた「ポテトサラダにさよなら」<sup>[25]</sup>というエッセイが発想の起点となっており、私自身が小学生時代に見た風景の記憶がテーマになっている。<sup>[図43]</sup> このエッセイは作者である矢部と級友の少女との交流が、夏休みに入ったその日、その級友の両親の関係性の変化によって突然終わってしまう出来事を描いたものだ。そこには、いつか家族が終わってしまうこと、そしてその土地で子供なりに育んだ友情関係と暮らした街に対する愛着の、突然の終焉と喪失感が描かれていた。

大人と違い、子供にとって両親のいずれかとの別離の可能性は恐ろしいものだ。こうした喪失感情の経験は根深いものがあり、簡単に払拭できるものではない。

エッセイには作者の視点を通して、それまでの穏やかな瞬間の儚さと、それが終焉に向かう気配が見事に捉えられていた。

これを読んだ時、私は自身が小学生時代の夏休みに経験した両親の別離を思い出し、強く心を動かされた。

写真による表現に取り組みだした頃、私が最初に行ったのは、かつて私が過ごした場所を被写体ともに再訪し、その風景の中で写真を撮ることだ。前述した撮影会による撮影は、多くの場合私がかつて暮らした場所にて行われた。それは、いま振り返ると、私自身の幼年期の感情と記憶を上書きすべく取り組んでいたのではないかと思われる。

そのような理由から、私は何らかの形で幼年期が探求されていると思われる作家に惹かれる傾向があり、第1章でも見たバルテュスの一連の絵画作品や、ジョナス・メカスによる「日記映画 (diary films)」や『リトアニアへの旅の追憶』<sup>[図21]</sup>、ジョセフ・コーネル<sup>[図13]</sup>のコラージュ、バルナール・フォコンの撮影した幼年期のバカンスの記憶を主題にした写真作品<sup>[図22]</sup>に強く影響を受けていた。

#### 2-3-4\_ 探るように撮られたポラロイド写真

これらの写真集の制作を経て、私は自身の写真家としての指向性を意識するに至った。それは、撮影対象を瞬間の光によって断定的に捉えるのではなく、自然の中の持続的な光によって、ある状態からある状態へ移行する過渡的な状態を、それが推移する状態とともに捉えるところにあると考えている。

では推移する状態とともにある偶然を捉えるとはどのようなもの



〔図43〕  
新津保建秀『夏\*』(2005)

か。それは、季節の変化や、一日の変化によって推移する光の状態のみをさすわけではない。

それは、そのような光が当たることによって撮影対象が孕む微かな変化が顕在化した状態を捉えることをさしている。ここに必要なのは一旦厳密なフレームを設定して、さらにそれをフレームの外へ自在に開き、その場に起きている偶然性へと開くことである。

そして、ここで行われる撮影のプロセスとは、対象の内的な変化と、それを取り巻く外界の変化が拮抗し合う境界に偶発的に立ち上がる、儚く微細な「何か」をメディウムのうちに移し変え、抽象化と構造化を行い、その内部においてイメージへと変容させる試みともいえる。では、この儚く繊細な「何か」とは何か？

ここで再び第1章の冒頭で述べた、バルテュスのポラロイド写真について述べたい。

2014年の春、東京都美術館で開催されたバルテュス展に併せた『美術手帖』のバルテュス特集にて、バルテュスの作品へのオマージュ作品の寄稿依頼を受けたのと同じ時期、バルテュスが最晩年に撮影したポラロイド写真を知った。[図3] このバルテュスが撮影したポラロイド写真の特別展示は、三菱一号館美術館にて、東京都美術館でのバルテュス展と並行して開催された。

私が三菱一号館美術館にて見た小さな写真たちには、すでに視力が衰えた画家が、自身の目の代わりにカメラを使って、少女という存在の奥にあるものを必死に探ろうと眼差した痕跡が現れていた。そこには画家がその人生において経験した画布に向かう時の時間、その中で対象を眼差した時間、画家の死後に私たちがこの絵画を観ている時間が画面の中に佇み、過去・現在・未来の時制が共鳴しながら同時に存在しているように思えた。

私が描こうとするのは自然の模写ではありません。そうではなく、普遍的に共通するものの兆し、ある考え。神秘的でよくわからないけれど、一貫性のある、深い意味と同一になろうとするもの。(中略) 画家と彫刻家はモデルと一体化し、その中に入り、意味を探しに行きます。[26]

第1章でも参照したバルテュスのこのインタビューを読む限りでは、画家が探求していたのは、対象の存在の奥にあるものに触れることではないか。そして、これはカラヴァッジョの《ナルキッソス》[図.1]が水鏡の奥に見ている決して手で触れることのできない、「空間的かつ時間的な—ゆらぎ」[27]と同じものなのではないだろうか。

このオマージュ作品制作の過程で想起したのは、先に参照したシュタイナーの言葉だ。

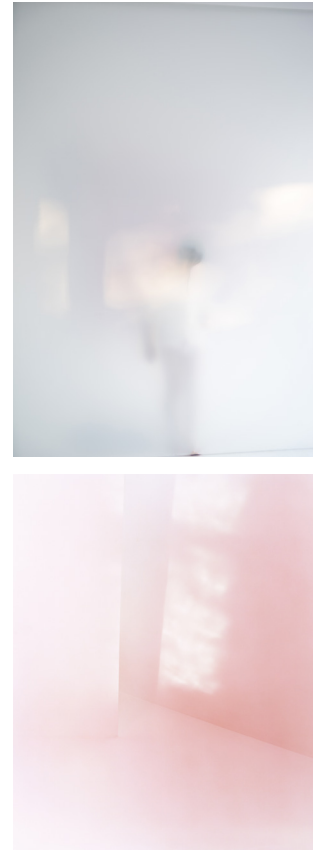
植物の小さな種を目の前に置く。その際大切なのは、この目立たぬものを前にして、いかに述べる思考内容をできるだけ集中的に作り出し、それを通して一定の感情を呼び起こすことである。(中略) その際修行者は将来生じるべき植物の姿を生き生きと思い描かねばならない。想像力を駆使して、その姿を作り上げる。[28]

今私が眼前に見る植物のうち、残るものは何一つないだろう。しかしその時この植物はすでに翌年新しい植物に成長すべき種を自分の中から作り出しているに違いない。ふたたび私は、自分が今見ているものの中に、見えない何かが生かされてあることに気がつく。(中略) 植物を無への消滅から護っているもの、それを私は目で見ることができない。ちょうど私が種の中に、今あるこの植物の姿を見ることができなかったように。それ故、植物の中には私がこの目で見ることができない何かが存在している。[29]

撮影したのは、当時5歳だった私の娘だ。アトリエ内の天井から床面に垂直に張った半透明の紙によって作ったスクリーンの壁面の後ろに娘を立たせ、その奥に立つ娘の像を捉えることを試みた。[図44.] そのときは夕方に推移してゆく時間帯であり、娘が立つ、アトリエの白い壁面と、その紙の壁面は、春の夕方の日没に向かって微かに残る日光を互いに反射しあい、2つの面の間に生まれた空間には柔らかな光が静かに対流しながら満ちていた。

そのときスクリーンに立ちあらわれた、刻々と変化しながら次第に消えゆく日光と、それによって浮かび上がる、これから成長に向かう生命力を宿した幼い娘の身体のフォルムを眼差していると、シュタイナーのいう「将来生じるべき植物の姿」に通じるものが私自身の精神のうちに立ち上がったように思えた。そのときスクリーン面には、異なる時間の相が同時に現れていた。ここでおぼろげに感じたのは、対象を〈見る〉過程で意識の中に立ち上がる、眼前にある対象の相とは別の、過去と現在と未来への予兆が重なった不可視のフォルムだ。では、これを眼差し、自作のなかで探っていくにはいかなるアプローチが可能であろうか。

次章ではこれらを踏まえ、私が本学大学院において行なった制作について記したい。



[図44.]  
新津保建秀《Epiphany》(2014)  
雑誌『美術手帖』におけるバルテュスへのオマージュ





### 3 章 生起するフォルム

種における不可視的なものは、目に見える植物にまで変化する。後になれば、私もこの種から可視化されて生じたその植物の色や形態を見ることができるであろう。<sup>[1]</sup>

終章となる本章では、本学における研究と制作全体を振り返り、写真・映像における〈見えないもの〉という本研究の問いに答えを与えることを試みる。

私が本学の大学院において取り組んだのは

1. 屋外でのドローイングの制作
2. 私がかつて訪れた場所を再訪し写真を撮影すること
3. そして見ず知らずの土地を訪れて写真を撮影すること

である。

直接のきっかけは、修士課程1年次に私が所属した油画第7研究室における、学外ワークショップでの屋外でのドローイング作業だった。このとき会場となった遊工房アーツスペースは私が生まれた街にあった。

制作においては、かつて私自身が過ごした街を流れる川の水源にあたる公園から、川沿いの道を記憶を頼りに歩きながらドローイング制作を行った。

紙を地面の上に置き、私自身の手のひらを用い、自身の身体と素材を介して場所に触れ、そこからイメージを探ってゆく過程は、手のひらから伝わる地面の感触のみならず、記憶の中にある主観的な時間のそのものの不定形なフォルムに触れているかのような、場所そのものに触れているかのような、微細な内的感覚を認識する契機となった。

これを眼差し、それをどのようにメディウムに落とし込んでいくかということが、この5年間の私のテーマであった。

その過程で考えていたのは、写真というメディウムによって混交される時間のことである。ではここで扱われる時間とは何か。それは眼前の光景とともに流れる時間と、意識の中の主観的な時間だ。ここには過去の記憶と、まだ見ぬ未来への予兆が並行している。写真を撮影する過程で大切なのは、これらをメディウムのうちに抽象化し相互に関係づけ構造化してゆくことなのではないかと考えている。

### 3-1 往還の行為の中で

前章の冒頭でみたように、芸術家は創作の過程で、自身が扱うメディアを介して、物理的な世界と自己の精神との対話を行う。そして、自身が扱う素材に習熟してゆく過程では、その意識のうちに初学のときには知覚し得なかった、あるいは知覚していても認識できなかった内的な感覚が開かれ醸成されてゆく。

本稿における〈往還〉という語は、芸術作品の制作において、この感覚と共に行われる、作者自身による、自身が扱う素材を媒介にした対象との相互的な対話にともなう運動をさしている。

それは、作者の身体を包含する環境／素材／作者の意識経験にまたがる、差異と反復をともなった往復の運動である。

そこでは外界からの感覚と魂が相互に反応しあって自身の内奥に微かな感覚のフォルムが生起する。

この過程で意識される内的な感覚は微細なものであるが、それによって想起される時間感覚は、ヴァルター・ベンヤミンが「アウラ」という概念で説明したものと親和的なものであろう。ベンヤミンは「芸術作品が技術的に複製可能になった時代に衰退してゆくもの」<sup>[2]</sup>として「アウラ」という概念を挙げている。ベンヤミンはこの「アウラ」について「空気のそよぎ」<sup>[3]</sup>の例えをもって以下のように説明している。

夏の午後、静かに憩ながら、地平に連なる山なみを、あるいは憩っている者の上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと—これが山々のアウラを、この木のアウラを呼吸すること<sup>[4]</sup>

そして以下のように説明を続ける。

過去はあらゆる秘められた索引を伴っていて、それは過去に、救済（解放）への道を示している。実際また、かつて在りし人々の周りに漂っていた空気のそよぎが、私たち自身にそっと触れてはいないだろうか。<sup>[5]</sup>

高村峰生は芸術における触覚について論じた著書の中で、ベンヤミンのいうところの「アウラ」の概念について、

「アウラ」はまず何よりも動きのある空気を意味しており、オックスフォード英和辞典によるならば、「何かの物質からのかすかな発散、または呼気」を表す<sup>[6]</sup>

と述べ、さらに「アウラ」という語が

ラテン語で、「そよ風」「風」、「空気」を意味し、ギリシア語で「息」や「そよ風」を意味する。<sup>[7]</sup>

と解説している。

そのうえで高村は、ベンヤミンが「アウラ」を「空間と時間から織り成された不可思議な織物」<sup>[8]</sup>と例え、「どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。」<sup>[9]</sup>と語っていたことに言及しながら、ベンヤミンが語るアウラに包含される「空間」と「時間」についての概念を、ルードヴィッヒ・クラークスの「遠いエロス」という概念との類似関係の中で捉えることで、その内実に迫ろうとしている。

それ（「形象」）は「触れることのできないもの」であるが、その形象への憧憬へこそ「遠いエロス」とクラークスが呼び表すものが宿っている。（中略）このように、時間的にも空間的にも「遠い」事物を結合させるものとして、クラークスは「遠いエロス」というテーゼを提出したのである。（中略）「振り返る」というのはアウラの最も重要な特質の一つである。<sup>[10]</sup>

先に述べたように、私にとって大学院での制作の起点になったのは、かつて私自身が幼少期を過ごした街を歩きながら行ったドローイングの制作であった。このとき感じた自身の身体を含む環境と眼前の時間、そして記憶の中の主観的な時間を行ったり来たりする過程で私自身の内奥に生まれた微細な感覚は、ベンヤミンのいう「空気のそよぎ」<sup>[11]</sup>に通底すると考える。

その後の修士課程における制作で試みたのは、「客観的な時間と並列して、行きつ戻りつする主観的な時間の流れ」<sup>[12]</sup>の中で、今ここにないものへの「振り返り」という眼差しをもって「触れることのできない」対象に向き合うことだった。<sup>[13]</sup>これを、かつて訪れた場所を再訪するという〈往還〉の行為の中で行った。

「振り返る」という行為への契機は、修士課程初年度のドローイング実習過程で期せずして経験した、幼年期に過ごした場所への再訪と、そこでの微かな気づきにあった。その後に私が取り組んだのは、私が生まれ、幼年期を過ごした西荻窪の街をはじめ、私が過去に訪れた国や土地を再訪する〈往還〉という身体行為のなかで意識化される感覚を、抽象化し、再構築することである。

そしてこの制作に先立つものは、前章第1節で見たOJUNによる自身が育った場所でのドローイング制作の現場で遭遇した、自身が

扱う素材の物質性を介し、眼前の風景を流れる時間と今ここにはない想像力の中の時間に対峙する姿勢だった。

ここで行われていたのは、文字通り自身の「身体を世界に貸すことによって」<sup>[14]</sup>、現在の時間をまといながら、自己の心のうちにある過去の主観的な時間を再訪し、未来への予兆とともに戻ってゆく行為であると考えている。

以上をふまえ、次節より本学大学院における提出作品に先立つ作品の制作プロセスと、提出作品について述べてゆきたい。

### 3-2 提出作品に先立つ作品について

#### 3-2-1\_ プロセス1—主観的な時間と物理的な時間の往還：かつて訪れた場所を再訪することから

本項では、提出作品に先行するいくつかの作品についての説明を行う。

##### 《Liquid / Turpentine》(2015) [図 45.]

この作品は私がこれまで取り組んできた写真表現の背景にある、様々なメディウムによる未発表のドローイングの習作と、修士課程において最初に取り組んだ、自身の幼年期の記憶を起点に制作されたドローイングによって構成されたものだ。ここでの成果は、かつて幼少期を過ごした土地でドローイングを制作することを通じて、私自身がこれまで写真の中で扱ってきた、物理的な時間の流れとは別の、想像力の中の主観的な時間を再考する契機を得たことである。

このとき私が取り組んだのは、私にとって慣れ親しんだ道具であるカメラをいったん置き、私自身の身体と最小限の画材のみを通して目の前の風景と対峙することである。タイトルにある語、「Turpentine」は油画の制作で用いられる油の名称である。ドローイングは、この揮発性の高い油の微かな匂いが触媒となって想起される記憶を起点に、かつて私自身が生まれ幼年期を過ごした街である西荻窪を再訪して制作された。展示では、制作したドローイングが、西荻窪での個展会場の展示空間の壁面にコラージュされた。

これらのドローイングは、その後、2015年の7月に本学絵画棟内の立体工房内で行われた、私が所属した油画第七研究室展の学内展示において再展示された。

制作の過程で考えていたのは、写真というメディウムによって混交される時間のことである。ではここで扱われる時間とは何か。それは眼前の光景とともに流れる時間と並行している、意識の中の主



[図 45.]  
《Liquid \_ Turpentine》(2015)



観的な時間だ。ここには過去の記憶と、まだ見ぬ未来への予兆が並行している。ここでの一連の制作の成果は、私がこれまでの写真の制作において、これらをメディウムのうちに抽象化し相互に関係づけ構造化してゆくことを行っていたということにあらためて気が付いたことである。

《皐月亭プロジェクト》(2015) [図.46]

「本作は、特別名勝栗林公園（香川県高松市）内にある、「皐月亭」という茶屋の軒先の空間を使った空間的なコラージュ作品である。栗林公園の敷地内にはいくつか喫茶のできる休憩所があり、そのなかの1つに「皐月亭」がある。この場所では土産や菓子、公園内にある池の鯉にやるための餌も販売されているが、興味深いのはここがかつて写真館であったという点である。

もともと栗林公園は高松藩の大名庭園であり、明治維新後の1875年（明治8年）3月16日に一般公開されるようになった。その後、敷地は民間に農地として払い下げられたが、次第に荒れ果ててしまい、1890年（明治23年）には、これを憂いた地域の有志たちによって甘棠社（かんとうしゃ）という結社が設立され、公園の保護や土地の買い戻しが行われた。栗林公園が大名庭園時代に番小屋があった土地が現在の皐月亭が立っている場所であった。そして1905年（明治38年）に甘棠社のメンバーであった岩佐辰蔵はサンフランシスコへ渡り写真術を学んだのち、この土地に戻り写真館を始めた。第二次大戦後の1955年になって現在の建物が建ち、写真館業と土産物や飲み物を供する売店業を兼ねる営業形態になった。現在は写真館の営業は終えて売店のみとなり、辰蔵の曾孫が継いでいる。

私は以下の理由からこの場所に関心を持った。

1. ここがかつて写真館であったこと。

かつて写真を撮るために建てられた場所に、その行為の痕跡だけが残っている状態に心を魅かれた。

2. 現在のオーナーがかつてここで写真を撮っていた岩佐辰蔵の子孫であること。

3. この空間が公的な時間と私的な時間の交点として機能していること。

明治維新以降に日本が西欧先進国から学んだものは多いが、その中に公共空間としての公園がある。この建物が興味深いのは、かつて大名庭園だった場が市民のための公園となり、その敷地内に建つきわめて私的な家屋が存在し、公的な時間と私的な時間の交点として機能していた点にある。そこでは、明治維新を経て日本が近代社会に移行してゆきいくつかの戦争を経て現在に至るまでの時間が、公共の公園空間のなかに住む家族の歴史とともに息ついていた。



[図 46.]  
《皐月亭プロジェクト》(2015)

4. 建物内に数多くの写真が残されていたこと。

皐月亭には岩佐辰三とその子孫によって撮影された様々な写真が残っていた。歴史の交点としての空間に、この場を訪れた人々の記憶の痕跡が写真というメディウムのうちに捉えられ、建物の内部に堆積している点に大きな関心を抱いた。

私が初めてこの場所を遭遇したのは、第1章で言及した2015年に行われた、東京藝術大学とロンドン芸術大学セントラル・セントマーチン校との共同カリキュラム「複雑なトポグラフィー庭園」でのリサーチのために栗林公園の敷地内を歩いていたときだった。そのときは、池からの水音と穏やかな昼間の光のなかで年配の女性たちが軒先のベンチに座って鳩に餌をあげていた。このおだやかな光景を写真に撮った時、カメラによってフレーミングされた眼前の風景と、近代化の過程で庭園内に建てられた「商工奨励館」などの建築物の窓枠から見えたともしれない風景が私自身の想像力のなかで呼応しあい、合わせ鏡のなかの映像のように連鎖していくのを見たような気がした。そのときに私が実感したのは、過去と現在という異なる時間の相が、互いに応答しながら、それらを含んだまったく別の時間の相が想像力の中に立ち上がったことだった。しかしながら、これは写真に撮ることはできない。この作品のモチベーションは、このときに感じたものを撮影以外のアプローチで探ってみることだ。

ここでは、第1章で述べた、ロンドン芸術大学セントラル・セントマーチン校との共同カリキュラムにおける「複雑なトポグラフィー庭園」における、アリス・ケンプとの庭園についての共同リサーチでの考察を踏まえて制作を行った。ケンプとのリサーチでは、日英の庭園様式にみられた共通の構造である枠（フレーム）の内に生まれる、作者のコントロールを越えた偶然性をともなう要素、鑑賞者の身体的な移動、そしてその過程で鑑賞者の精神のうちに生起する意識経験について考察した。

このとき私たちが着目したのは、庭園における鑑賞経験を成立させている「いつ」（時間）、「どこで」（空間）、「誰が」（身体性）の3項の関係性だった。

本作では、これを1章でみたヤン・ディベッツによる作品と対比させながら、かつて写真館だったという茶屋の内部に堆積した過去と、外部に広がる公共空間に流れる現在の時間が互いに呼応しあう場を皐月亭の軒先に設定することを試みている。ここでは軒先に置かれた小さな古い什器とそこに収められている写真、そのほかの品々から想起されるイメージ、さらには鑑賞者が什器の前にあるベンチに座った時に感じる微かな風や、茶屋のすぐ近くにある池からの反射光、水辺の音などといった、この圏域に立ちがる偶発的な現象の

連鎖自体がイメージとして提示されている。

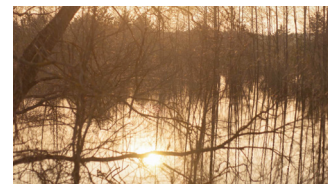
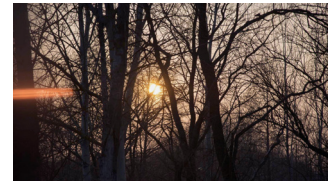
制作の過程では、皐月亭の店主一家に協力してもらい、岩佐家に残る古い写真のアーカイブから選んだ岩佐辰蔵の写真と、私自身が2015年の夏に初めて栗林公園を訪れた際に撮影した写真を構成し併置した。

《Archive》(2009-2016) 映像 [図 47]

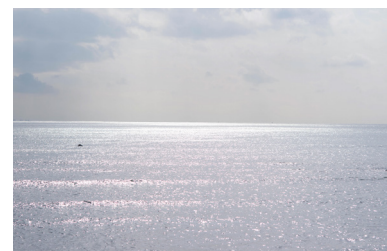
本作では私がフィルムによる制作からデジタルに移行して以降の、2009年から2016年に撮影したデジタル画像のアーカイブ内にある約1万枚のドキュメンタリー写真をすべて並べ、スライドショーの映像を作成し、映像の再生速度を極度に高速化することにより7年間の時間が圧縮した映像を制作している。ここにあるのは主に、取材で撮影した、2009年から2010年の東京の若手言論人・知識人のコミュニティの様子、さらに東日本大震災を経て行った原発の周辺地域、その後に行った内戦前のウクライナ、チェルノブイリ原発、福島第一原発内の画像のほか、都内におけるヘイトスピーチの集会、国会前のデモの様子などの社会事象を撮影したものである。前述の2作が私自身のきわめて私的な経験に立脚しているのに対し、ここではさまざまな社会事象に影響されて動いた私自身の移動の中で生じた感覚の集積を、映像というメディアのなかに多層的に畳み込むことを意図した。

《Soundscape project\_ 葉山》(2006-2016) 映像 3 min. 20 sec. [図 48]

写真・映像における〈フレーム〉を定めるとは、単に枠の内部と外部を分け、画面上の構図を決めることだけではない。それは撮影に際し「いつ：時間」「どこで：場所」「だれが：身体性」の3項を定めることでメディアのうちに不定形で目に見えない圏域を策定していく作業だ。本作はこの圏域と、そこで構造化される主観的な時間に着目して制作された。制作に際しては、神奈川県葉山町一色に位置する御用邸前にある岬のサウンドスケープを、2006年9月14日17時50分にフィールドレコーディングした音響作品がベースとなっている。本作はこの音を録音してからちょうど10年後にあたる日に、同じ岬へ赴き映像を撮影し、2つの素材を重ね合わせることで、音と映像の10年の隔たりを通じ、10年にわたる主観的な時間を1つの作品に統合している。



[図 47]  
《Archive》  
(2009-2016)  
映像



[図 48]  
《Soundscape project\_ 葉山》(2006-2016)  
映像 3min20



### 3-2-2 立ち上がる第三の相

《澁澤家の方へ\_北鎌倉》(2013-2015) 写真 [図 49.]

この習作の起点となっているのは 1987 年の夏に文学者の澁澤龍彦氏の通夜に訪れたときに聴いた、横須賀線の音の記憶である。毎年、氏の命日に私が住む恵比寿駅から北鎌倉に赴き、通夜の日聞いた音の記憶を頼りに写真撮って同じ経路で戻るという一連の作業を、2013 年の夏から修士課程初年度の 2015 年の夏までの 3 年間行った。壁面に展示されているのは 2015 年の夏に撮影した画像と、それを鏡像反転した画像による一対の作品である。

ここであらためて、第 1 章の冒頭で見たカラヴァッジョの《ナルキッソス》[図 50.] を参照したい。この画像を横転すると、そこにはさながらロールシャッハ図像がもつような像が現れる。[図 50.] 画中の人物の眼の表面と水鏡に写った虚像の中の眼の表面との間には、合わせ鏡のようなイメージの関係性が生じており、そこには相反する 2 つの相の共鳴状態が生まれている。

ここで生まれているのは物質性と非物質性、三人称的な物理的時間と一人称的な精神の中の主観的時間の共鳴状態である。私にはこの共鳴状態がイメージというものの本質であり、カラヴァッジョによるこの作品はそれが立ち上がる過程を表象しているように思える。ではここにいうイメージとは何か。それは相反する 2 つの相を行き来する往還の過程において、それらが相互に引き合い反応し合うことで生まれる相互作用の状態であり、そこにはそれら 2 つの相を内包した第三の相が立ち上がる。

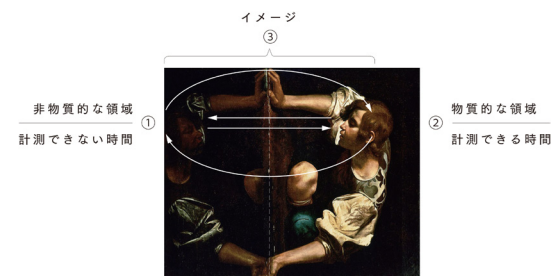
この写真による習作はこの相を写真によって抽象化することを試みたものだ。画面右側の正位置の画像は北鎌倉で私が観た風景であり、画面左側の反転された像は、往還の過程で私の意識の中に内面化された風景を、同じ経路で元の場所に戻った後で見たもののメタファーである。

《山田牧場》(2016) ミクストメディア [図 51.]

本作は 2016 年 10 月 23 日に長野県上高井群高山村にて撮影された複数枚の写真と、その地に横たわっていた白樺の枝によって構成されている。私は 2003 年 10 月 23 日、第一子が生まれるちょうど前日、妻とともにこの地を歩いた。本作ではその 13 年後にあたる日の同じ時間帯に撮影されている。13 年振りにこの地へ赴き、そのときの記憶を頼りに歩きながら、普段私が行っているように三脚を用いるのではなく、ちょうどドローイングを行うようにカメラを用いて、その空間に触れるように写真を撮影してゆくことを行った。このときにこの場を訪れ歩いた身体行為から派生した断片を拡張し、空間に



[図 49.]  
《澁澤家の方へ\_北鎌倉》(2013-2015)



[図 50.]  
Michelangelo Merisi da Caravaggio  
《Narkissos》(1597-1599)

構成することを行っている。これは前年、修士課程での初年度に行ったドローイング制作での、自身の身体と描画材を介して、それが置かれた場所と、そこから想起される想像力のなかの主観的な時間を探る方法がベースになっている。

《Time》(2018) デジタルデータ 3 min. [習作 1.]

本作は大英博物館の展示室で撮影したデジタル写真を、ユーザーがスクリーン上で触った部分が動画化されるというソフトウェアによって加工している。私はこれを写真・映像・ドローイング・彫刻の中間に位置する制作物として捉えている。

この作品に先行しているのは、2009年に複雑系科学の研究者の池上高志(1961-)と行った2つの共同作業である。ここで私が試みているのは、写真・映像を粘土のように扱って、その中で時間を抽象化してみることだ。

2009年の春から2010年の春にかけ、私は池上との2つの共同作業を行なった。一つは池上による映像インスタレーション《MTM [Mind Time Machie]》<sup>[15]</sup>での協働であり、もう一つは私と池上との共作による写真作品《Rugged TimeScape》である。<sup>[16]</sup>

《MTM [Mind TimeMachie]》は池上が生理学者のベンジャミン・リベット(1916-2007)の著書『Mind Time』<sup>[17]</sup>に着想を得て、2010年の春、YCAMにおいて発表した映像インスタレーションである。<sup>[18]</sup>

ビデオカメラからの入力映像が出力されたモニターを同じカメラで撮影すると、フィードバック現象が起きる。同作はこの原理を用いた、12台のデジタルビデオカメラと3面のスクリーンによる、入力装置と出力装置が混然となった巨大なビデオフィードバック装置である。

装置内に設置された3面のスクリーンにはコンピュータ上に仮想的に作られた「精神」の「意識」「記憶」「無意識」が割り当てられており、それらが相互に関係しあい、止むことのないフィードバックが起きる構造となっていた。

この映像システムの構築は当初困難を伴ったが、約3か月の会期中は、スクリーンに現れた抽象的な映像は合わせ鏡のように相互作用的に関係しあい、生きているかのような自律的な動きを帯びた映像が生まれ続けた。[図 52.]

《Rugged TimeScape》で私たちが試みたの是一片の写真のなかに包み込まれている「光学的無意識」をデジタル画像から立ち上げることである。

私たちが撮ったアプローチは「時間関係、因果関係、並列性、可能世界、そうしたものを明示的にすること」<sup>[19]</sup>を「一枚の写真が用いる可能性としてのバリエーションを、再帰的宇宙を用いて見



[図 51.]  
《山田牧場》  
(2016)



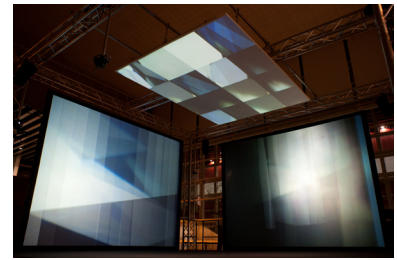
せる」<sup>[20]</sup> ことである。ここでは、コンピュータ上で「アーノルドの猫写像(Arnold's cat map)」<sup>[21]</sup> [図 53.] と呼ばれるアルゴリズムを用い、デジタル画像をコンピュータの仮想空間の中でしながらパイ生地をこねるようなプロセスを繰り返すことを行なった。本来は物質性を伴わないデジタル画像データをパイ生地のように扱い捏ねてみるなかで、具象性と抽象性のあいだに横たわっているかのような不穏で奇妙な画像を得た。[図 54.] このときの発見は、非物質であるはずのデジタルデータにも、扱う過程で身体の中に意識化される油彩絵の具や木炭、フィルムのような、物質性を伴わない奇妙な素材感を感じたことである。その過程では、本来触れることのできない時間を抽象化してゆくことが可能となる。

この作品での池上との共同制作の経験から、物質性を伴わない対象を思索し、それをメディウムのうちに抽象化してゆく示唆を得た。このときの経験はこれまで私が当たり前に用いて来た、写真・映像というメディウムに通底する特性を意識する契機となった。

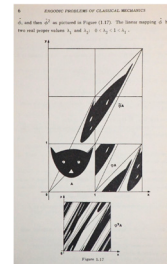
本作はその時の経験を再考する中で制作されている。

《Untitled》(2019) ピグメントプリント 420 × 232 mm [習作 2.]

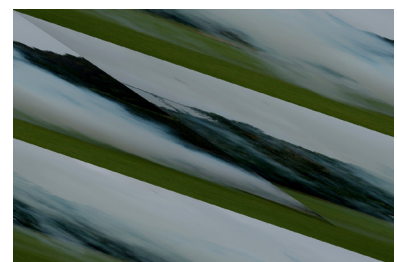
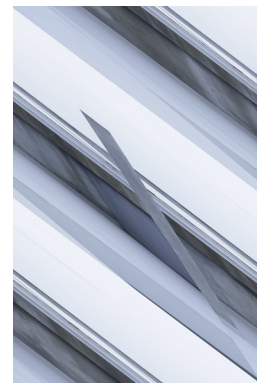
本作は顔や身体を被写体とせずに、ポートレートを撮影することが可能であるかを問う試みである。ここでは2019年の秋に行ったファッション雑誌の撮影時に、被写体となったモデルがスタジオ内に敷いた紙に残した動きの痕跡を撮影した。海外から東京を訪れるモデルはエージェンシーとの契約期間が終わると次の都市へと旅立ってゆき、そのほとんどが再会することは稀であり、それぞれの撮影が文字通り一期一会のものとなる。このモデルはおそらくは何かダンスのような身体表現を学んでいたのだろう。ひとつひとつの動作が精緻であることが印象的だった。しかし、私が最も心を動かされたのは、彼女が去った後にスタジオに残っていたその動きの痕跡であり、ここにはこの人物が放っていた佇まいの全てが現れていたように思えた。それは何か水鏡の表面に映る映像のような、手で触ると崩れてしまいそうな像だった。制作にあたっては、この足跡が残った紙の表面を撮影し、それを画像データに変換し、さらに別の紙の表面に転写してゆくことが行われている。ここで試みられているのは、像の転写のプロセスの中で、私自身の記憶の中に立ちあがる被写体の印象を眼差し、それを紙の上に形象化してゆくことだ。



[ 図 52.]  
池上高志《MTM[Mind Time Machine]》(2010)



[ 図 53.]  
アーノルドによる猫写像のイラスト  
V. I. Arnold 《Arnold's cat map》(1968)



[ 図 54.]  
新津保建秀 + 池上高志  
《Rugged TimeScape》(2010)

### 3-3 提出作品について

#### 3-3-1\_ プロセス 2—縁もゆかりもない場所を訪れる

博士課程では、私が修士課程でたどり着いた、メディウムにうちにある圏域と、作品の制作に伴う〈往還〉という行為への関心を、写真における〈見えないもの〉と〈見る〉ということは何かとい問いのもとに深化させることを目指した。博士課程では修士研究でおこなったコラージュ作品の構造研究の延長上に一章でみたディベッツや鈴木昭男の場の設定の手法を、資料と実際の作家との関わりの中で考察した。ここでは自身が扱う写真とはそもそも何なのかという根源的な問いに立ち返りながら、修士課程で探った私自身が過去に訪れた国や土地を再訪する〈往還〉という行為を再考した。私自身の制作で取り組んだこの〈往還〉という行為を、それまでのかつていた場所を再訪する行為ではなく、見ず知らずの場所に向けて行い、その過程で自身の中に生じたものを捉えてゆくことを行った。この制作の契機となったのは2018年に四国にある中島という小島の限界集落を訪れた時の経験である。この過程で、往還という行為はかつて訪れた場所を訪れるという行為だけでないことに思い至った。

#### 3-3-2\_ 展示方法について

提出作品は、風景とポートレートを撮影した複数の作品群の展示から成っている。制作においては大学院での約5年間に於いて取り組んだ、〈往還〉という身体行為のなかで意識化される感覚を、私が用いる写真・映像というメディウムのうちに抽象化し、再構築することを行った。

この過程では、ドローイングの制作時に感じる、ある場所と身体との再帰的な関係のなかで意識化される身体感覚やイメージ、さらにその場所と私の生活圏の〈往還〉の移動過程で意識化される時間感覚を、近年の風景を中心とした制作〔図55〕で考察したこととともに分析し、現在の作業に接続しながら制作を開始した。

ここにおいて意図したのは、一枚の写真や一編の映像のなかに内在している主観的な時間感覚と身体感覚によって形成される圏域を、空間に拡張されたコラージュとして編集していくことで、この圏域自体を展示空間のなかに引き延ばしてゆくことだった。

本提出作作品で試みられているのは、一枚の写真や一編の映像のなかに内在している圏域を空間に拡張し、相互に接続してゆく作業である。ここでは修士課程において行なった〈かつていた場所を再



図 55.  
新津保建秀  
《往還の風景 \_ あきる野》(2011)

訪し元いた場所にも戻ってくる行為〉と、博士課程において行なった〈見ず知らずの場所を訪れ元いた場所に戻ってくる行為〉の双方の過程で、私自身の中に生じたものを捉えてゆく行為を統合してゆくことである。

展示においては、《往還の風景\_1990年\_あきる野》[提出作品1]に写された、1990年に撮影した私が幼年期に見た木々の風景のフォルムの対面に、2019年に撮影された《往還の風景\_リスボン》[提出作品4]に写された、海辺の濃霧の向こう側にかすかに見える風景のフォルムが設置されている。ここでは29年を経たこれらの風景が、相互に呼応し合うようにプリントが設置されている。壁面に設置されたプリントは2種類の方法で行われている。提出作品1～4はプリントはデジタルデータを印画紙に出力したものが透明アクリルによってマウントされている。このうち提出作品4は白く塗られた木製のフレームによってさらにマウントされている。

提出作品5は厚手のマット紙に顔料インクによるインクジェットプリントによって出力されている。これは紙製のプリント保存用の箱に収められ床に置かれている。[展示風景1～4]プリントのサイズとマウントの方法は、個々の画像から体感される大きさと広がり、展示空間との関係を検証して決定している。

### 3-3-3\_ 提出作品の制作過程

《往還の風景\_1990年\_あきる野》(2019) ライトジェットプリント  
／アクリルマウント 180×240mm [提出作品1]

本作は1990年に撮影した8mm映像フィルムの冒頭に、ほんの数コマだけあった風景の画像からプリントした写真作品である。

私は五日市町(現あきる野市)というところで小学生時代のほとんどを過ごした。東京都のはずれに位置するこの地は、東京とは思えないほど自然が豊かで、四季折々の変化が大きい土地であった。通学時は、秋川という川に架けられた橋をわたるのであるが、下校時にこの橋の上に佇み、四季折々の風景を見ることが楽しみであった。

この地での生活でもっとも感情を揺さぶられ記憶に残っているのは、6月の終わりのある日の下校時にその橋の上で、朝までの梅雨の空気が一変し、夏の空が立ち上がった瞬間に遭遇したときである。川の水面を渡って目に入ってくる反射光の眩さ、臉と肌に感じる梅雨明けの夏の陽射しの圧力と熱、空気の匂い。この時私の心の中に湧き上がったのは、子どもなりに精神のうちに集積された様々な記憶の断片と、これから始まる夏休みに経験する出来事への期待感が

ないまぜになった感覚だった。第2章で見たような、最初期の8mm映像の制作における私のモチベーションは、子どもだった私がこの時に感じた感覚を形にすることだった。

ここで提示されている像は、私自身が撮影した8mm映像のうちにあるものの、29年を経て初めて意識化された風景である。写っているのは、29年前の夏に、私が幼年期を過ごしたあきる野を再訪した際に撮影した8mm映像の中にあった、同地を流れる秋川沿いの風景の像だ。これは私が幼年期に登下校時に見た風景でもある。

本作で試みられているのは、私がドローイングの制作で行なった過去の記憶を頼りに、かつて訪れたことのある場所へ赴き、その場所の写真撮って同じ経路で元いた場所に戻る、という往還の行為を現実の空間において行うのではなく、想像力の中での、現在自分がいる場所と、映像というメディウムの中にある空間の中の場所への往還の行為である。ここで試みられているのは、この過程で私の中に生起し、意識化された不可視のフォルムを眼差すことである。

《往還の風景\_琵琶湖》(2017) ライトジェットプリント [提出作品2]

本作は1点の風景写真と、2点のポートレートの写真の合計3点によって構成されている。ポートレート写真は、第2章で言及した雑誌『Switch』での女優の広瀬すず(1998-)を被写体にしたもので、風景写真はポートレートが撮影される前日に撮影された。

本作で試みられているのは、それまで風景を対象に行った作業[図49][図51]を発展させてポートレートを撮影することだ。

ここで1章の第1節であげたバルテュスによる以下の言葉を再掲したい。

顔や身体の外観の後ろに行くこと。そして、その光を汲み取ることからです。デッサンの仕事は、(中略)火、真っ赤に燃え上がる火にたどりつくことを意味します。(中略)なぜなら火は精神で、精神は生命だから。[22]

ポートレートを撮影するに際して、「顔や身体の外観の後ろに行くこと。そして、その光を汲み取る」にはどのような方法があるのだろうか。

これに対する私の解決策は、風景を撮影した時、私の内に意識化される内的な感覚を保持して対象に対峙することである。ここでは、修士課程で行なった、かつて訪れた場所をたずね、元いた場所に戻る地理的な移動の過程で風景を探ってゆく作業を踏まえて、この作品では、記憶のなかで過去の時間を遡行し眼前の人物と風景を等価に撮ることを試みている。制作に際しては、2日間の日程のうち、

広瀬の撮影が行われるその前日は、終日を費やして風景写真を取り、翌日に同じ場所を再訪しポートレートを撮影した。

初日の風景の撮影においては、2017年の夏に、24年前に見たドラマの中で描かれた夏の記憶を辿りながらそれを重ね、私にとって未知の土地であった琵琶畔の街の風景を撮影した。2日目のポートレートの撮影では、同じ場所を広瀬と訪れ、ポートレートを撮影してゆくことを行なった。ここで私が留意したのは、前日に風景を撮影したときに私の心のうちに立ち上がった微かな感覚を保持しながら風景とポートレートを等価に撮っていくことだ。提出したポートレートは、こうした過程の中で撮影されている。

この過程では、全体の流れと並行して、対象の中の最も微細で微小な変化を眼差していくことが重要であると思われる。例えば、このポートレートの撮影では、レンズ越しに被写体の瞳に映り込む周辺の光と、そこに微かに映る私自身が持っているカメラのレンズが反射する微かな光を眼差している。するとそこには、ほんの一瞬、被写体の瞳の表面に映る周辺の風景と、私自身が持つレンズの表面の像、レンズを介して私自身の脳裏に結像したイメージが合わせ鏡になったかのような、微かな光のフィードバック状態が生まれる。その不可視の状態を目と想像力の両方で眼差しながら、ファインダー越しに見える被写体の瞳のさらに奥の方に心を向けると、その奥に被写体の生命力と心の振動が垣間見えるような瞬間があるのだ。

それは第1章の冒頭で見たカラヴァッジョの《ナルキッソス》に描かれた泉の奥のように「固定的で同一の不動のものではなくて、(中略)たえず揺らめいたり、動いていたたりして」おり、(中略)決して手で触れることのできない、「空間的でかつ時間的な—ゆらぎ」<sup>[23]</sup>の場である。ここには「顔や身体の外観の後ろ」にある、まだ見ぬ「将来生じるべき」<sup>[24]</sup>未来への予兆が並行しているように思える。

ポートレートの撮影とは、この抽象的な場と眼前の被写体を含む風景を交互に行き来する往還の営みとともに、そこで感受したものをメディウムのうちに混交し構造化してゆくプロセスであると考える。<sup>[25]</sup>

《往還の風景\_中島》(2018) ライトジェットプリント 1880×1200mm [提出作品3]

本作で試みられているのは、私自身の制作における〈往還〉という行為を、それまでのかつて訪れたことのある場所を再訪する行為ではなく、見ず知らずの、縁もゆかりもない場所に向けて行うことである。撮影は、その過程で自身の心身のうちに生起したものを眼差し、それと眼前の対象とを行き来してゆく中で行われている。

2018年の4月、私は瀬戸内海にある小島の限界集落に数日滞在し、



その島の老人たちが細々としているお茶の栽培を撮影する依頼を受けた。そのときは出発前より疲労が重なっていたこともあり、船旅と島の強い日差しは疲れた身体には負担が大きいものがあった。島内の集落にはもう住む人がいなくなった家が散在し、そこに生える植物の異様な生命力と集落のひっそりした気配の差に、私はますます疲れていった。滞在から数日目、集落を迷いながら歩いていた時に遠くから奇妙な気配を感じて撮影したのがこの写真だ。かつて人が暮らしていた集落に繁茂する木々の向こうの方に何かがあったような気がして、遠くにいるその変なもの撮影した。私は写真を生業にしているので、ある程度狙い通りにコントロールして撮ることは簡単なのだが、この画像は何か変なものが、たまたま写ってしまった感じがある。あらためてプリントしてみると犬のようにも、朽ちつつある人か何かの顔にも見える。<sup>[26]</sup>私はなぜこれを撮ってしまったのだろうか。これはドローイングするときに描画材を介して、自身の精神のうちに生起したフォルムに対峙するなかで期せずして出来上がってしまったものを眺めたときの奇妙な感覚に近いものがある。

この写真では、撮影時に私の心身にかかっていた負荷によって、私の意識のうちにあった漠としたストレスの内圧によって生まれたフォルムを、この奇妙なフォルムの木々に見たからではないか。<sup>[27]</sup>それは、外界からの刺激によって感覚的な印象と、私自身の意識の奥底にある過去の記憶との相互作用によって生起したものなのではないかと考えている。

《往還の風景\_リスボン》(2019) ライトジェットプリント 920 × 1456 mm [提出作品 4]

本作で提示されている海沿いの島影のフォルムは、《往還の風景\_1990年\_あきる野》(2019) [提出作品 1] において、8mm フィルムによる映像のうちから提示した風景の朧げなフォルムと呼応している。

画像は2019年9月に、ポルトガルのリスボンを訪れた際に撮影したものである。撮影において私は、1995年に1回だけ見た、ヴィム・ヴェンダースによる映画作品『リスボンストーリー』の中で見た風景を訪ねることを試みた。ここで私が訪れたのは、私自身の記憶の中の風景と、映画のうちにある風景、そして私自身が撮影した映像のうちにあるものの、意識の彼方にある風景である。この画像の撮影は、快晴の日の夕方から夜に移行してゆく時間帯、濃霧によるオレンジがかった乳白色の拡散光で、海岸全体が周囲を包み込まれていた時に撮影された。この過程において、前節で見たようにドローイングを行うときのようにカメラを用いて、その空間に触れるよう

に写真を撮影してゆくことを行った。

《Untitled》(2019) ピグメントプリント [提出作品 5]

本作は提出作品に先立つエスキースとしての習作である。

制作にあたっては、普段、演技者としてカメラを介して架空の物語に対峙している女優の綾瀬はるかに、紙と画材を託し、リスボンの街の壁をフロッターージュしてもらう中で撮影を行なった。ここでは私が修士課程の初年度、最初の制作において取り組んだ、いったんカメラを置き、描画材のみを介して目の前の風景と対峙し触れてゆくというプロセスが、他者の身体を介して再現し抽象化されている。ここで試みられているのは、5年にわたる私自身の本学大学院での起点を再訪し、それを眼差すことである。

### 3-4 結論〈見えないものを撮る〉

#### 3-4-1\_ 美術家の仕事

メルロ・ポンティはその著書『眼と精神』において「世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ」<sup>[28]</sup>と語ったが、私にとっての美術家が行う仕事は、近代科学の「操作的思考」<sup>[29]</sup>におけるような世界や自然を操作対象として、分節化された五感によって対象化することではない。それは世界や自然との偶然の出会いのなかで、私たちがその一部を構成していることを理解し、対象との相互作用から生じた、五感に分節化される以前の微かな内的感覚をなんらかのメディウムに落とし込んでゆく作業であると捉えている。それは私たちの周囲に偏在している世界や自然のなかの「既知の要素のなかに」<sup>[30]</sup> なんらかの働きかけをすることで、作者自身と鑑賞者の精神のなかに「まったくことなる未知の要素」<sup>[31]</sup>を顕現させることであると考えている。そしてそれは、時間を超えたコミュニケーションの操作にあるとも考えられる。作品の本体は物質と人間の精神の相互作用によって生まれる、物理的に計測できる時間とは異なる過去と現在と未来が混在した時間をもなった意識経験そのものにあるといえるだろう。

#### 3-4-2\_ 写真・映像というメディウムにおいて私がリアリティを感じる特性

私は作品の制作において、写真・映像を用いている。これらのメディウムが内包しているものは、光が形成する像であることはもちろん

であるが、それ以上に、撮影という行為の前に並行していた2つの要素、ある場所と自己の偶発的な出会いによって生まれる流動的な身体感覚と移動の過程で意識化される時間感覚であると考え。作品の制作においてはこれらが総体化されたものに手応えとリアリティを感じているが、ここで重要なのは、心の深奥の感覚、敢えていうならば魂のような身体の内奥の感覚を再考することだと考えている。

私にとって写真がもつ興味深い特性は、なんらかの概念的もしくは技術的なアプローチによる「〈フレーム〉」を設定することによって、時間感覚や身体感覚といった本来は物質的に接合することが困難な非物質的な要素を抽象化し、そのメディウムのなかに統合することができる点にあると考えている。

### 3-4-3\_〈見えないもの〉

そして写真・映像における「〈フレーム〉」とは、画面構成などの造形的な操作だけを指しているのではない。それは撮影の時期や瞬間と場、手法を決定することを通して、私達を包む世界や自然のなかに、いわば目に見えないフレームを設定していくことだと考えている。そしてこの過程で捉えられたものには「時間の襞が織り込まれて」<sup>[32]</sup> おり、この物理的な時間とは異なる、主観的な時間は折り畳まれ引き延ばされることによって、メディウムの内にひとつの「圏域」<sup>[33]</sup> を作り出すと考えている。

修了制作のための制作と考察を経た現在、私が取り組んだ風景という対象は撮影時に結実した一葉のイメージではなく、その前後の、撮影地までの移動を含めた前後の時間を内包した私自身の意識経験が総体化されたものであり、意識の中に顕現した不可視のイメージこそが風景なのではないか、と考えるようになった。

そして私にとってドローイングおよび写真を撮るという作業は、この内的な感覚と共にある場所へ赴き元いた場所に戻ってくるという往還の行為を通して、意識の中に内面化された風景を同じ経路で元の場所に戻った後で眼差す一連のプロセスであった。そして、そこで行われるのは物理的な移動だけではない。そこでは今いる現在の時間と心の中の時間、そして自身が用いるメディウムの物質としての層の基底にある「非物質的、時間的絵画存在の領域」<sup>[34]</sup> との往還の行為が行われるのだ。

そこに生起するのは、私の心と私たちがその一部を構成する世界、創造力の中の主観的な時間と眼前の時間との「境界線を横切って行ったり来たり」<sup>[35]</sup> する過程で生まれる、再帰的な状態そのものだ。

〈見えないもの〉とは、この状態のなかで私の精神のうちに新たに生起する不可視のフォルムであると考える。

そして〈見えないものを撮る〉とは、反復と差異の往還の中で、自身が扱うメディウムのうちにこれを構造化してゆく、一連のプロセスのことなのである。

### 3-5 今後の課題

本学大学院での研究と制作の成果は、私自身の、これまで写真家としての社会経験の中で醸成された身体感覚を、研究制作と先生方との対話を通して絵画表現に対比し関連付けて考察することで、芸術表現自体の背後にある人間の意識経験への問いに辿りついたことである。今後は本学での研究制作でたどり着いた小さな種子を、実社会での活動に還元し本論考との相補的な関係のもとで、作品や書籍の形で深化させ発展させる必要性を強く感じている。そしてその先は、本学大学院での研究の延長上に、そもそも生命とは何か、生命にとって芸術とは何なのかという根源的な問いに立ち返りながら、形を持たない流動的なイメージの連鎖が生命のうちに生起させるものを、どのようなメディウムに落とし込むのか、ということを広義の「写真」作品の可能性として探求していきたい。







第1章

- [1] M. メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの 付・研究ノート』滝浦静雄、木田元訳 みすず書房 1989年 334頁〔Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible. suivi de notes de travail*, Gallimard, 1964.〕
- [2] モリス・バーマンは著書の中で物理学者ウェルナー・ハイゼンベルクの以下の言葉を引用している。「我々が観察しているのは、自然そのものではなく、我々の探求方法を通して見た自然である。」モリス・バーマン『デカルトからベイトソンへ 世界の再魔術化』柴田元幸訳 文藝春秋 2019年 166頁〔Morris Berman, *The Reenchantment of the World*, Cornell University Press, 1981.〕
- [3] パウル・クレー「創造についての信条告白」『造形思考 [上巻]』土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎訳 ちくま文芸文庫 2016年 162頁〔Paul Klee, *Das Bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Schwabe, 1956.〕
- [4] 岡崎乾二郎は著書の中でキュビズムにおいて扱われていた「見えないもの」について、「感覚器官としての眼が見ていたものは、われわれが今まで見ていたと思い込んでいた対象の姿とは違う。眼に実際に飛び込んでくる情報と見ていると思っていた像のズレ、これが印象派から後期印象派、キュビズムに至る流れで画家達が共有するようになった感覚だ。」と述べている。岡崎乾二郎『抽象の力』垂紀書房 2018年 27-29頁
- [5] ドミニク・チェン「プロクロニスト・マニフェステーション」『10 + 1』第48号（特集：アルゴリズム的思考と建築）2007年 30-38頁
- [6] 鈴木博之『日本の地霊』角川書店 2017年 3頁
- [7] 鈴木博之 前掲（註 [6]） 3-4頁
- [8] 鈴木博之 前掲（註 [6]） 4頁
- [9] マルク・オジェ『非一場所 スーパーモダニティの人類学に向けて』中川真知子訳 水声社 2017年〔Marc Augé, *Non-places. introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995.〕
- [10] アンディ・クラーク『現れる存在 脳と身体と世界の再統合』池上高志、森本元太郎監訳 NTT出版 2011年 93頁〔Andy Clark, *Being there. putting brain, body, and world through again*, MIT Press, 1996.〕
- [11] 岡田温『イメージの根源へ 志向のイメージ論的転回』人文書院 2014年 14頁
- [12] 岡田温 前掲（註 [11]） 14頁
- [13] 岡田温 前掲（註 [11]） 14頁
- [14] ハラルド・ゼーマン「ライトシード」ハラルド・ゼーマン編『ライトシード展 ヴォルフガング・ライブ、ミシェル・ヴェルジュ、サイ・トゥウォンブリ』展覧会カタログ ワタリウム 1990年 11頁
- [15] この記事には画家の佐々木豊（1935-）による、1984年に京都市美術館にて開催されたバルテュス展について書かれたエッセイが付されていた。
- [16] 新津保建秀「Epiphany」『美術手帖』第1004号（特集：バルテュス なぜ少女を描かねばならなかったのか）2014年5月 32-35頁
- [17] 澁澤龍彦「夢みる少女 バルテュスの場合」『幻想の画廊から』美術出版社 1967年 36-43頁
- [18] 『美術手帖』の特集の中で、この点に関し、諏訪敦と会田誠もそれぞれの考えを記している。諏訪はバルテュスの撮影したボラロイドと同じ画家の視点から言及している。諏訪はそのボラロイド写真に、老いたバルテュスがデッサンに向かう際の「心理的盲点を解除し、見過ごしていたものをきちんと見る」という「画家としての眼」を見出している。会田は絵画における少女という画題を「時間との関係」から、「流動する時間の中で愛欲の対象となる成熟した女性」の対極的存在として「記憶の中で結晶化した、不可触でイメージのみ存在する少女」と述べている。諏訪敦「バルテュスが遺したボラロイド写真を読み解く」『美術手帖』前掲（註 [16]） 56-61頁／会田誠「バルテュスと僕」同

前 82-83 頁

[19] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ『バルテュス、自身を語る』鳥取絹子訳 河出書房新社 2011 年 79 頁〔Balthus, Alain Vircondelet, *Mémoires de Balthus*, Rocher, 2001.〕

[20] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ 前掲（註 [19]） 84 頁

[21] 岡田温 前掲（註 [11]） 19 頁

[22] 岡田温 前掲（註 [11]） 19 頁

[23] 中尾拓也『マルセル・デュシャンとチェス』平凡社 2017 年 256 頁

[24] 中尾拓也 前掲（註 [23]） 256 頁

[25] 池上高志「不安的な時間的風景」新津保建秀、池上高志『Rugged TimeScape』フォイル 2010 年 24 頁

[26] 池上高志 前掲（註 [25]） 24 頁

[27] レネ・ネガレストニ「偶然性と共謀関係」ロビン・マックカイほか『ザ・メディアム・オブ・コンティンジェンシー』Kaikai KiKi 2014 年 19 頁〔Reza Negarestani, “Contingency and Complicity”, Robin Mackay ed. *The Medium of Contingency*, Ridinghouse, 2011.〕

[28] ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青山マミ訳 青土社 1982 年 15 頁〔John Cage, *Pour les Oiseaux. entretiens avec Daniel Charles*, P. Belfond, 1976.〕

[29] 「聴象発景」は 2019 年 10 月 27 日（金）から 11 月 24 日（日）まで、中津万象園・丸亀美術館（香川県丸亀市）にて開催された。

[30] Jan Dibbets, *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* 1969, Seth Siegel, 1970, p.7.

[31] 中原佑介「現代美術と批評 批評のアイロニーをめぐる」『創造のための批評 戦後美術批評の地平』中原佑介美術批評選集第 1 巻、現代企画室 2011 年 202-203 頁〔初出：東野芳明編『芸術のすすめ』筑摩書房、1972 年〕

[32] 中原佑介 前掲（註 [31]） 204 頁

[33] 「複雑なトポグラフィー庭園」展は 2015 年 10 月 23 日（金）から 10 月 27 日（火）まで、日本庭園「特別名勝栗林公園」（香川県高松市）にて開催された。

[34] 河本真理『切断の時代 20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ 2007 年 16 頁

[35] モリス・バーマン 前掲（註 [2]） 16 頁

[36] マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995 年 368 頁〔Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. écrits*, Flammarion, 1975.〕

[37] 河本真理 前掲（註 [34]） 38 頁

[38] 河本真理 前掲（註 [34]） 38 頁

[39] モリス・バーマン 前掲（註 [2]） 169 頁

[40] 中原佑介 前掲（註 [31]） 203 頁

[41] ビエール・クロソフスキー『ルサンブランス』清水正、豊崎光一訳 ペヨトル工房 1992 年 160 頁〔Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Ryoan-ji, 1984.〕

[42] ビエール・クロソフスキー 前掲（註 [41]） 160 頁

[43] 通常コラージュというと、なんらかの支持体の上に複数の造形要素を貼り付けていくことが思い浮かぶが、写真というメディアの表面ではなく、その内部においてコラージュを行う可能性についての示唆は、哲学者の星野太による私の作品への言及から得た。2012 年に、私は PC のデスクトップ上の画面をスクリーンショットによって「撮影」した画像による写真集を上梓した。これらの画像が『美術手帖』誌上に掲載されるに際し、星野によるテキストも掲載された。その際の星野とのやりとりの中で、星野から「コラージュとしてのスクリーンショット」という言葉があり、以降、星野によって暗示されたコラージュという手法の多義性の観点から既知の作家の仕事を見る機会を得た。星野

太「情報／欲望のアレンジメント」『美術手帖』第 971 号（特集：写真 2.0） 2012 年 8 月 71-72 頁

[44] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム 無形なものの事典』加治屋健司、近藤學、高桑和巳訳 月曜社 2011 年 221 頁 [Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, *Formless, a user's guide*, MIT Press, 1997.]

[45] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス 前掲（註 [44]） 221 頁

[46] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス 前掲（註 [44]） 221 頁

[47] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス 前掲（註 [44]） 221 頁

[48] ハンス・ベルメール「肉体的無意識の小解剖学あるいはイマージュの解剖学」『イマージュの解剖学』種村季弘、瀧口修造訳 河出書房新社 1975 年 189-190 頁 [Hans Belmer, *Anatomie de l'image, Le terrain vague*, 1957.]

[49] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス 前掲（註 [44]） 220 頁

[50] ジークムント・フロイト「不気味なもの」『文化・芸術論』フロイト著作集第 3 巻 高橋義孝訳 人文書院 1969 年 350 頁 [Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V (1919).]

[51] ハンス・ベルメール 前掲（註 [48]） 189-190 頁

[52] イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス 前掲（註 [44]） 220 頁

[53] ハンス・ベルメール 前掲（註 [48]） 132 頁

[54] ジャネット・カードンが 1987 年 7 月 2 日と 8 月 13 日に行ったメイプルソープへのインタビュー。ロバート・メイプルソープ、ジャネット・カードン「被写体への愛」木下哲夫訳『美術手帖』第 610 号（特集：ロバート・メイプルソープ追悼） 1989 年 6 月 41 頁 [Janet Kardon, David Joselit, Kay Larson, *Robert Mapplethorpe. The Perfect Moment*, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1988.]

[55] ロバート・メイプルソープ、ジャネット・カードン 前掲（註 [54]） 45 頁

[56] ロバート・メイプルソープ、ジャネット・カードン 前掲（註 [54]） 56 頁

[57] ロバート・メイプルソープ、ジャネット・カードン 前掲（註 [54]） 42 頁

[58] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 11 頁

[59] ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳 みすず書房 1985 年 11 頁 [Roland Barthes, *La chambre claire. note sur la photographie*, Gallimard, 1980.]

[60] マルセル・デュシャン 前掲（註 [36]） 411 頁

[61] マルセル・デュシャン 前掲（註 [36]） 412 頁

[62] 岡田温 前掲（註 [11]） 18 頁

[63] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 11 頁

[64] アンディ・クラーク 前掲（註 [10]） 93 頁

[65] ルドルフ・シュタイナー『いかにして超感覚世界の認識を獲得するか』高橋巖訳 筑摩書房 2001 年 75 頁 [Rudolf Steiner “Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?”, *Lucifer-Gnosis*, nr. 13-28 (1904 / 1905).]

[66] ルドルフ・シュタイナー 前掲（註 [65]） 75 頁

[67] 美術史家の若桑みどりはパノフスキーによる研究に言及しながら、デューラーの絵画 [図 12.] には、キリスト神学に流入した「多様な思想のなかの非常に重要な一部分」である「カバラ」、「ヘルメスの思想」からの表象が引用されていることを指摘している。若桑みどり「ルネサンス美術にみる神秘主義 デューラーとミケランジェロに関する試論」川端香男里編『神秘主義 ヨーロッパ精神の底流』せりか書房 1988 年 24 頁

[68] カンディンスキーは自身の著作の中で「神智学」からの影響について言及している。ヴァシリー・カンディンスキー『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』カンディンスキー著作集第 1 巻 西田秀穂訳 美術出版社 1958 年 46 頁

[69] 岡崎乾二郎は著書の中で、クリントに関しての注に約 4 ページの紙幅を費やし、当時の世界で「離散的に出現し

た」抽象表現、クリントによる抽象絵画と神秘思想、特にヘレナ・ペドロワ・ブラバッキー（1831-91）の神智学との関係、その同時代の作家たちによって共有されていた「現象の背後にそれを成立させる不可視の力が存在する」という問題意識について述べている。1908年にストックホルムに講演のために訪れたルドルフ・シュタイナー（1861-1925）がクリントのアトリエを訪れたこと、この時の出会いを契機にクリントがシュタイナーに私淑するに至ったこと、作品が大きく変わったことを記している。また岡崎はシュタイナーの絵画制作はクリントと出会って以降のことであり、「シュタイナーが色彩理論および造形理論を展開し始めるのは、このストックホルム以降である。改めて読み直せば、シュタイナーの理論は彼が目撃したクリントの仕事を理論化、体系化し、整合的、目的論的に説明するような性格をもっているように感じられよう。」とも述べている。岡崎乾二郎 前掲（註 [4]） 27-29 頁

[70] 映像文化史家の松本夏樹は1984年に初来日したボイスと交わした会話に言及する中で、「一見あらゆる伝統とは無縁にある現代美術の、さらに最先端に位置していたように見える」ボイスのアクションや彫刻理論について述べ、「エネルギー、融解（流動（フルクソールム）、フォルム（凝固（フィクソールム））の三原理を一身に体現する素材としての脂肪の図も四面体の「賢者の石」と正確に一致している」と指摘している。松本夏樹「神殿の建設 ある神秘主義的イメージとその変遷」川端香男里編 前掲（註 [67]） 67 頁

[71] 星野は、フランス人キュレーターのニコラ・ブリオー（1965-）が自身の著書『関係性の美学』の中で展開した理論をめぐる、ブリオーとフランスの哲学者であるジャック・ランシエール（1940-）との論争について論じたテキストの中で、今日の表現行為におけるフォルムの非物質性に言及している。星野太「ブリオー×ランシエール論争を読む」筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』EOS Art Books 2013年 63 頁

[72] 「ライトシード展」は1990年12月1日から1991年2月21日まで、東京のワタリウム美術館において開催された。

[73] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 9-10 頁

[74] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 9 頁

[75] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 10 頁

[76] ハラルド・ゼーマン 前掲（註 [14]） 11 頁

[77] ルドルフ・シュタイナー『ルドルフ・シュタイナーの黒板絵』ワタリウム美術館監修 日東書院本社 2014年 39 頁

[78] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ 前掲（註 [19]） 87 頁

[79] 新津保建秀 前掲（註 [16]） 34 頁

[80] ルドルフ・シュタイナー 前掲（註 [77]） 39 頁

[81] ビクトル・エリセ、トマス・ペレス・トゥレント「ものの姿を再現することの可能性」野村正人訳 金谷重朗監修『ビクトル・エリセ』エスクアイアマガジンジャパン 2000年 166 頁 [Tomas Perez Turrent, “Entretien avec Victor Erice: la possibilité de reproduire les apparences”, *Positif*, no. 387 (mai 1993).]

[82] ビクトル・エリセ、トマス・ペレス・トゥレント 前掲（註 [81]） 166 頁

[83] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ 前掲（註 [19]） 87 頁

[84] ジョナス・メカス『ジョナス・メカス ノート、対話、映画』木下哲夫訳 せりか書房 2012年 170 頁

[85] ジョナス・メカス 前掲（註 [84]） 170 頁

[86] ロラン・バルト 前掲（註 [59]） 118 頁

[87] ロラン・バルト 前掲（註 [59]） 119 頁

[88] 「ベルナール・フォコン写真展 永遠の生命」の展覧会告知チラシより転載。同展は、久保木泰夫の企画のもと、株式会社パルコによって主催され、1987年4月29日から5月18日まで、渋谷パルコパート1の8階にあったPARCO GALLERYにて開催された。チラシによれば、後援にフランス大使館、協賛企業に旭硝子株式会社、SONY、日新製糖株式会社が入っている。



[89] ベルナール・フォコン『飛ぶ紙 ベルナール・フォコン写真集』パルコ出版 1986年 44頁

[90] ベルナール・フォコン 前掲(註[89]) 20頁

[91] ロラン・バルト 前掲(註[59]) 39頁

[92] ハラルド・ゼーマン 前掲(註[14]) 10頁

[93] ハラルド・ゼーマン 前掲(註[14]) 11頁

## 第2章

[1] 朝吹真理子『Timeless』新潮社 2018年 19頁

[2] モリス・バーマン『デカルトからベイトソンへ 世界の再魔術化』柴田元幸訳 文藝春秋 2019年 168頁〔Morris Berman, *The Reenchantment of the World*, Cornell University Press, 1981.〕

[3] 高村峰生『触れることのモダニティ』以文社 2017年 146頁

[4] このパフォーマンスは、1989年8月19日から9月17日にStudio La FARCEにおいて開催されたOJUNによる個展「YARD」のオープニングに行われた。

[5] OJUN『YARD』展覧会カタログ Studio La FARCE 1989年 1～2頁

[6] OJUN 前掲(註[5]) 2頁

[7] OJUN 前掲(註[5]) 3頁

[8] OJUN 前掲(註[5]) 1～2頁

[9] 『SWITCH』第35巻8号(特集：ヒロインに恋して) 2017年8月 16-41頁

[10] 日本画がバックグラウンドである美術家の村上隆はこの「泣き」に関して「楽曲で最も人の心をとらえるフレーズのように、ある対象の人々にとって最大公約数的にその琴線に触れる要素のことである。そこには多分に時代性が含まれて普遍性は失われがちだが」と語っている。村上隆「美術における無意味の意味をめぐって」博士論文 東京藝術大学 1993年 19頁

[11] 金田の影響はアニメーションの領域だけではない。村上隆は「日本絵画の平面的な解釈としての空間性は、現代日本絵画にはとうになく、このアニメーション界にまさに奇形化された形でいきづいている」と記している。村上隆は金田の表現に大きな影響を受けており、それを日本画における自然描写に見られるデフォルメと対比させて探求した成果を自身の絵画作品の中に昇華させている。村上隆「美術における無意味の意味をめぐって」博士論文 東京藝術大学 1993年 15頁

[12] 岩井が多用した逆光が生み出すどこかノスタルジックな効果は、岩井より若い世代のアニメ作家である新海誠の映像に受け継がれていると考えられる。

[13] 乙一『GOTH モリノヨル』角川書店 2008年 28頁

[14] 星野太「情報／欲望のアレンジメント」『美術手帖』第971号(特集：写真2.0) 2012年8月 71-72頁

[15] これに先行する経験として、作家石田衣良が1997年から執筆している池袋を舞台とした小説『池袋ウェストゲートパーク』シリーズの単行本の表紙写真の撮影がある。私はこのシリーズの表紙を、第1巻が刊行された1998年より担当している。この撮影では編集部から届いたグラ原稿を読んで、作中に登場した地名をピックアップし、実際にその場所に訪れて写真を撮影していくというアプローチが中心となっている。興味深いのは、20年以上同じ場所を歩くことを通じてその場所で展開する小説とその主人公たちに付き合っていると、実在の風景とは別の世界のリアリティが並行して進んでいるかのような感覚が意識の中に醸成されてくることだ。撮影中は読んだばかりの物語を念頭に、ただひたすら池袋と近隣の街を徘徊してゆく。このとき私が向き合っているのは、眼前の池袋の街だけではない。それは池袋の街と、私の意識のうちに醸成された一つの物語と長期間関わることで生まれる感覚とが互いにせめぎ合う

ことで立ち上がる、目に見えない不定形な感覚のフォルムである。

[16] 三枝がここで行っていた、演技経験のないほとんど素人の演者を起用し、実際の都市を舞台に即興的に撮影していくテレビドラマともてキュメンタリー番組ともつかない手法は、本作の撮影を行っていた葛城との仕事で知られる、NHKの社員ディレクター佐々木昭一郎（1937-）による『夢の島少女』（1974）をはじめとする一連のテレビドラマ作品へのオマージュであると考えられる。

[17] ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳 みすず書房 1985年 69頁〔Roland Barthes, *La chambre claire. note sur la photographie*, Gallimard, 1980.〕

[18] ポジフィルムとは、「リバーサルフィルム」「スライドフィルム」とも呼ばれる。一般に馴染み深いネガと同じ、写真フィルム的一种である。ネガフィルムが印画紙へのプリントを前提としたコントラストと色彩が反転した陰画（ネガ）の状態で像が記録されるのに対し、ポジフィルムは像が反転しない陽画（ポジ）で像が記録される。ネガフィルムは印画紙にプリントをしなくては像が判別できないが、ポジフィルムはフィルム上に撮影時の画像がそのまま確認することができる。両者の最大の違いはそこに記録される露光の範囲の許容量の違いだ。ネガフィルムが適正な露光値から露出過多や露出不足に対して許容量が大きく、多少の露出の差はプリント時に補正できるのに対し、ポジフィルムは露出過多の場合、画像が消失し透明なフィルムの地のみが残ることになる。あるいは露出不足の場合は真っ黒な状態で、そこから画像を補正することは不可能である。

[19] Spitzは1987年に結成され、1991年にメジャーデビューした日本のロックバンドである。メンバーは草野マサムネ（Vo/Gt）、三輪テツヤ（Gt）、田村明浩（B）、崎山龍男（Dr）の4人より成る。

[20] 長谷川祐子、柳本直規「PHOTOS WATCHING」『アサヒカメラ』第80巻5号 1995年5月 110頁

[21] 高橋周平「全ファッション写真論 ローファイというパスに揺れながら・その3」『ジャップ』第3号 1996年冬 74-75頁

[22] 荒木経惟、林静一「エロスを描きエロスを撮る」『イメージの冒険4 少女』河出書房新社 1979年 98頁

[23] 新津保建秀「わたしたちのオルタナティブウェイ」『H』第60号（特集：わたしたちのオルタナティブウェイ）2003年4月 22-33頁

[24] 鈴木博之『東京の地霊』筑摩書房 2009年 12頁

[25] 華恵「ポテトサラダにさよなら」『小学生日記』角川書店 2006年 61-88頁

[26] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ『バルテュス、自身を語る』鳥取絹子訳 河出書房新社 2011年 79頁〔Balthus, Alain Vircondelet, *Mémoires de Balthus*, Rocher, 2001.〕

[27] 岡田温『イメージの根源へ 志向のイメージ論的転回』人文書院 2014年 19頁

[28] ルドルフ・シュタイナー『いかにして超感覚世界の認識を獲得するか』高橋巖訳 筑摩書房 2001年 75頁〔Rudolf Steiner “Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?“, *Lucifer-Gnosis*, nr. 13-28 (1904 / 1905).〕

[29] ルドルフ・シュタイナー 前掲（註 [28]） 75頁

### 第3章

[1] ルドルフ・シュタイナー『いかにして超感覚世界の認識を獲得するか』高橋巖訳 筑摩書房 2001年 76頁〔Rudolf Steiner “Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?“, *Lucifer-Gnosis*, nr. 13-28 (1904 / 1905).〕

[2] ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」（第二稿）『ベンヤミン・コレクションⅠ（近代の意味）』浅井健二郎編訳 筑摩書房 590頁〔Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung)”, 1935-36. (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band VII*, Werkausgabe Band 1, Suhrkamp, 1989).〕

[3] ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクションⅠ（近代の意味）』浅井健二郎編

- 訳 筑摩書房 646 頁〔Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 1940. (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band 1*, Werkausgabe Band 2, Suhrkamp, 1980.)〕
- [4] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [2]） 592 頁
- [5] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [3]） 646 頁
- [6] 高村峰生『触れることのモダニティ ロレンス、スティーグリッツ、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ』 以文社 2017 年 153 頁
- [7] 高村峰生 前掲（註 [6]） 153 頁
- [8] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [2]） 592 頁
- [9] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [2]） 592 頁
- [10] 高村峰生 前掲（註 [6]） 158-159 頁
- [11] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [3]） 646 頁
- [12] 2008 年 6 月 24 日に東京大学で開催された人工生命についてのセミナー「身体化された心と人工の脳（第三回広域セミナー）」における池上高志の講演より。<https://k16.hatenadiary.org/entries/2008/06/24>
- [13] 高村峰生 前掲（註 [6]） 158 頁
- [14] モーリス・メルロ＝ポンティ『目と精神』滝浦静雄、木田元共訳 みすず書房 1996 年 257 頁〔Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964.〕
- [15] 《MTM [Mind Time Machie]》は池上の構想のもとに、YCAM（山口情報芸術センター）のキュレーターである阿部一直の企画で複数の専門家の共同によって制作され、私は映像のアドバイザーとして参加した。コンピュータ上のニューラルネットワークシステムの構築を東京大学池上研究室の大海悠太とライゾマティクスの石橋素が、音響を渋谷慶一郎と evala が行った。2010 年 3 月 20 日から 6 月 6 日まで YCAM で開催された三上晴子の新作インスタレーション展「Desire of Codes 欲望のコード」に併せて展示された。
- [16] 《Rugged TimeScape》は 2010 年 2 月に FOIL ギャラリーにて展示された。プリント作品は、その元となったデジタル画像データが渋谷慶一郎と evala によって音響変換された電子音響とともに展示された。
- [17] ベンジャミン・リベット『マインド・タイム 脳と意識の時間』下條信輔訳 岩波書店 2005 年〔Benjamin Libet, *MIND TIME. the temporal factor in consciousness*, Harvard University Press, 2005.〕
- [18] 池上は前掲（註 [12]）のセミナーにおける西垣通（1948-）との対話の中で、リベットによる脳生理実験について以下のように語っている。「リベット（Benjamin Libet）の脳生理実験によると、脳は時間を編集しているらしい。（中略）客観的な時間と並列して、行きつ戻りつする主観的な時間の流れが頭の中にある。そういった主観性を再構成することが、「生命にならなかったもの」の理由を考えることの鍵になるんじゃないかな。」<https://k16.hatenadiary.org/entries/2008/06/24>
- [19] 池上高志「不安的な時間的風景」新津保建秀、池上高志『Rugged TimeScape』フォイル 2010 年 24 頁
- [20] 池上高志 前掲（註 [19]） 24 頁
- [21] ロシアの数学者、ウラジーミル・アーノルド（1937-2010）が猫の画像を用いて、その働きを示したカオスの写像。アーノルド、アベズ『古典力学のエルゴード問題』吉田耕作訳 POD 版 吉岡書店 2004 年 7 頁〔V. I. Arnold, A. Avez, *Ergodic Problems of Classical Mechanics*, Benjamin, 1968, p.6.〕
- [22] バルテュス、アラン・ヴィルコンドレ『バルテュス、自身を語る』鳥取絹子訳 河出書房新社 2011 年 84 頁〔Balthus, Alain Vircondelet, *Mémoires de Balthus*, Rocher, 2001.〕
- [23] 岡田温『イメージの根源へ 志向のイメージ論的転回』人文書院 2014 年 19 頁
- [24] ルドルフ・シュタイナー 前掲（註 [1]） 75 頁
- [25] 本稿の執筆中、私はかつてアシスタントを務めてくれた矢作耕志からおよそ 12 年ぶりに連絡を受けた。矢作は

2007 年の夏のあいだだけ、私が是枝裕和の映画作品『歩いてても歩いても』（2008）のスチール写真を撮影した現場でアシスタントとして手伝ってくれた。矢作はその後アメリカに渡ったが、ドイツにて文化人類学の修士号を取得した直後に連絡をくれたとのことだった。連絡をくれたのは、修士研究のフィールドワークの過程で自身が撮りためた写真を版画作品にすることを目指していたからのようだった。私はこのときに交わした異なるメディウムのうちにイメージを転移してゆくプロセスについての対話と、その後の私信から、本研究で私が探求していたことを別の表現形式から再認識する上での示唆を受けた。本研究では写真と版画の関係を充分に探ることはできなかったが、今後の課題の 1 つとしたい。

[26] これに関連すると思われる人間の心の作用として、2018 年度に本学で行われた特別講義において環境生物学者の伊勢武史（1978-）から示唆された「偽陽性」という概念を挙げたい。「偽陽性」とは、環境生物学における生物の環境認識における誤認パターンを表す概念の 1 つである。これは環境の中で、「本当はそこにいないものを、いると思うてしまう、心のエラー」である。伊勢は、この偽陽性を「自然に潜む死の危険である偽陰性を察知し、生存するための感覚」から発達したエラーであるという。なぜこれが生存するために必要かという、もし天敵が環境のうちに擬態し隠れていて気がつかなければ、捕食されてしまうからだ。伊勢はこの「偽陽性」から、本来、危険でないものに対して危険の感覚を見出し、人格を持っていないものに対して人格を見出すようになったことが宗教の起源であると仮定している。これは写真において被写体を選択する際に、撮影者自身でも気がつかない意思決定のプロセス考える上で興味深い。

[27] ヴィルヘルム・ヴォリンガーは、芸術作品にみられる抽象性の背後にあるものとして「外界の現象によって惹起される人間の大きな不安」を挙げている。ヴィルヘルム・ヴォリンガー『抽象と感情表現』草薙正夫訳 岩波書店 1953 年 33 頁 [Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper, 1911.]

[28] モーリス・メルロ＝ポンティ 前掲（註 [14]） 259 頁

[29] モーリス・メルロ＝ポンティ 前掲（註 [14]） 254 頁

[30] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [2]） 619 頁

[31] ヴァルター・ベンヤミン 前掲（註 [2]） 619 頁

[32] 池上高志 前掲（註 [19]） 24 頁

[33] 池上高志 前掲（註 [19]） 24 頁

[34] ハラルド・ゼーマン「ライトシード」ハラルド・ゼーマン編『ライトシード展 ヴォルフガング・ライプ、ミシェル・ヴェルジュ、サイ・トゥウォンブリ』展覧会カタログ ワタリウム 1990 年 9 頁

[35] アンディ・クラーク『現れる存在 脳と身体と世界の再統合』池上高志、森本元太郎監訳 NTT 出版 2011 年 93 頁 [Andy Clark, *Being there. putting brain, body, and world through again*, MIT Press, 1996.]

図版出典

展示風景

撮影：縣健司

## 第 1 章

[図 1.] Michelangelo Merisi da Caravaggio 《Narkissos》(1597-1599) = 宮下規久朗『西洋絵画の巨匠 11 カラヴァッジョ』小学館 2006 年 12 頁

[図 2.] Balthus 《Nu assoupi》(1980) = Balthus, exhibition cat., Musee National D'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, 1983, p. 213.

[図 3.] Balthus, 《Untitled》(1992-2000) = バルテュス『Balthus / room17』ニコラ・マーシ監修 アマナ 2014 年 8 頁

[図 4.] John Cage 《4'33"》(1952) = <https://www.moma.org/collection/works/163616>

[図 6.] Jan Dibbets 《Redbreast Robin Territory / Sculpture》(1969) = <https://www.moma.org/collection/works/288975>

[図 8.] Marcel Duchamp 《Étant donnés》(1944-1966) = <https://yalebooksblog.co.uk/2014/06/18/marquard-smith-the-erotic-doll/marcel-duchamp-etant-donnes/>

[図 9.] Pierre Huyghe 《Untitled》(2011-2012) = Pierre Huyghe, exhibition cat., Centre Georges Pompidou, 2013, p.186, pp.187-89

[図 10.] Janet Cardiff & George Bures Miller 《Alter Bahnhof Video Walk》(2012) = <https://vimeo.com/73251458>

[図 11.] Hans Bellmer 《Doll》(1949) = ハンス・ベルメール『イマージュの解剖学』種村季弘、瀧口修造訳 河出書房新社 1975 年 189-190 頁

[図 12.] Robert Mapplethorpe 《Untitled》(1973) = <https://www.guggenheim.org/artwork/2652>

[図 13.] Joseph Cornell 《Medici Slot Machine》(1942) = Diane Waldman, Joseph Cornell. Master of Dreams, Harry N. Abrams, 2006, p. 68.

[図 14.] Albrecht Dürer 《Melencolia I》(1514) = 若桑みどり『ルネサンス美術にみる神秘主義 デューラーとミケランジェロに関する試論』川端香男里編『神秘主義 ヨーロッパ精神の底流』せりか書房 1988 年 29 頁

[図 15.] Wassily Kandinsky 《Untitled》(1934) = Hanna Brinkmann, Jane Boddy, Beatrice Immelmann, Eva Specker, Matthew Pelowski, Helmut Leder, Raphael Rosenberg, "Ferocious Colors and Peaceful Lines. Describing and Measuring Aesthetic Effects", Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band LXV (December 2018) , p. 24.

[図 16.] Hilma af Klint - 《The Ten Largest, No. 2, Childhood, Group IV》(1907) = <https://www.widewalls.ch/magazine/hilma-af-klint-pinacoteca-sao-paulo> Courtesy of Hilma af Klint Foundation. Photo: Albin Dahlström / Moderna Museet, Stockholm, Sweden.

[図 17.] ルドルフ・シュタイナーによる 1920 年 12 月 5 日公演にて描かれた黒板絵＝ルドルフ・シュタイナー『ルドルフ・シュタイナーの黒板絵』ワタリウム美術館監修 日東書院本社 2014 年 9 頁

[図 18.] Joseph Beuys 《Eurasienstab》(1967) = 松本夏樹「松本夏樹「神殿の建設 ある神秘主義的イメージとその変遷」川端香男里編『神秘主義 ヨーロッパ精神の底流』せりか書房 1988 年 67 頁

[図 19.] ライトシード展 (1991) = [http://www.watarium.co.jp/exhibition/9012\\_light.html](http://www.watarium.co.jp/exhibition/9012_light.html)

[図 20-1.20-2.] Victor Erice 《The Spirit of the Beehive》(1973) = 金谷重朗監修『ビクトル・エリセ』エスクァイアマガジンジャパン 2000 年 69 頁

[図 21.] Jonas Mekas 《Reminiscences of a Journey to Lithuania》(1973) = <https://www.nga.gov/features/experimental-cinema-in-eastern-europe/history-shadow/reminiscences-of-a-journey-to-lithuania.htm> courtesy Anthology Film Archives

[図 22.] Bernard Faucon 《La comète》(1979) = ベルナル・フォコン『飛ぶ紙 ベルナル・フォコン写真集』パルコ出版 1986 年 17 頁



## 第2章

- [図 23.] OJUN 《YARD》(1989) = O JUN 『YARD』 展覧会カタログ Studio La FARCE 1989 年 3-4 頁 (Rika Watari 撮影)
- [図 25.] 岩井俊二『打ち上げ花火 上から見るか下から見るか』(1993)『SWITCH』第 35 巻 8 号 (特集: ヒロインに恋して) 2017 年 8 月 47 頁
- [図 26.] 篠山紀信による山口百恵のポートレート (1980) = 篠山紀信『百恵』集英社 1980 年 24-25 頁
- [図 27.] 岩井俊二『リリィシュシュのすべて』(2001) = ビデオ映像から筆者が画像を抽出
- [図 29.] 唐十郎『安寿子の靴』(1984) = ビデオ映像から筆者が画像を抽出
- [図 34.] 篠山紀信による「激写」シリーズ (1977) 『別冊 BIG GORO・激写』第 6 号 1977 年 11 月
- [図 35.] 荒木経惟《センチメンタルな旅》(1971) = 荒木経惟『センチメンタルな旅』河出書房新社 2016 年 82 頁
- [図 36.] 沢渡朔《少女アリス》(1973) = 沢渡朔『少女アリス』河出書房新社 1973 年
- [図 37.] Charles Lutwidge Dodgson 《Alice Liddell, July 1860, The Deanery Garden, Christ Church》(1860) = <https://www.chch.ox.ac.uk/library-and-archives/lewis-carroll-and-art-photography>
- [図 38.] David Hamilton 《Bilitis》(1977) = David Hamilton, L'album de Bilitis, Laffont, 1977.
- [図 39.] 野村誠一《恋写》(1995) = 野村誠一『恋写 vol.1』ぶんか社 1995 年
- [図 40.] 藤代冥砂『月刊 井川遥』(2001) = 藤代冥砂撮影『月刊井川遥』新潮社 2001 年

## 第3章

- [図 51.] アーノルドによる猫写像のイラスト V. I. Arnold 《Arnold's cat map》(1968) = アーノルド、アベズ『古典力学のエルゴード問題』吉田耕作訳 POD 版 吉岡書店 2004 年 7 頁
- [図 55.] Michelangelo Merisi da Caravaggio 《Narkissos》(1597-1599) = 宮下規久朗『西洋絵画の巨匠 11 カラヴァッジョ』小学館 2006 年 12 頁

\* 出典を示していない図版は、筆者自身の作品もしくは筆者撮影によるもの。

## 参考文献

### 第1章

Chrissie Iles ed., *Into The Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*, exhibition cat., Whitney Museum, 2001.

L・B・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳 中央公論美術出版 1971年〔Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435.〕

ミシェル・アンリ『見えないものを見る』青木研二訳 法政大学出版局 1999年〔Michel Henry, *Voir l'invisible. sur Kandinsky*, Bourin-Julliard, 1988.〕

井筒俊彦『意識と本質 精神的東洋を求めて』岩波書店 1991年

井筒俊彦『神秘哲学 ギリシアの部』岩波書店 2019年

フランシスコ・ヴァレラ、エヴァン・トンプソン、エレノア・ロッシュ『身体化された心 仏教思想からのエナクティブ・アプローチ』田中靖夫訳 工作舎 2001年〔Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The embodied mind. cognitive science and human experience*, MIT Press, 1991.〕

香川檀『ダダの性と身体 エルンスト・グロス・ヘーヒ』ブリュッケ 1998年

ヨーゼフ・ガントナー『心のイメージ 美術における未完成の問題：西欧の視覚から日本の心象へ』中村二柄訳 玉川大学出版部 1983年〔Joseph Gantner, *Das Bild des Herzens. über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze*, Gebr. Mann, 1979.〕

ロザリンド・E・クラウス『オリジナリティと反復 ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信之訳 リポート 1994年〔Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985.〕

ロザリンド・E・クラウス『視覚的無意識』谷川渥、小西 信之訳 月曜社 2019年〔Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993.〕

ロザリンド・E・クラウス『メディウムの再発明』星野太訳『表象』第8号（特集：ポストメディウム映像のゆくえ）2014年 46-67頁〔Rosalind E. Krauss, "Reinventing the medium", *Critical Inquiry*, vol. 25 (Winter 1999) , pp. 289-305.〕

クレメント・グリーンバーグ『コラージュ』『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳 勁草書房 2005年 82-101頁〔Clement Greenberg, "Collage", *Art News*, vol. 57, no. 5 (September 1958).〕

エルンスト・H・ゴンブリッチ『美術の物語』天野衛訳 ファイドン 2011年〔E. H. Gombrich, *The story of art*, Phaidon, 1972.〕

ダニエル・シャルル「ケージとデュシャン」『ジョン・ケージ』叢書言語の政治第3巻 岩佐鉄男訳 書肆風の薔薇 1987年〔Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, UGE - 10/18, 1978.〕

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH ed., *The Book of Books. dOCUMENTA (13) Catalog 1/3*, Hatje Cantz, 2012.

西垣通『基礎情報学 生命から社会へ』NTT出版 2004年

西垣通『続基礎情報学 「生命的組織」のために』NTT出版 2008年

*Balthus*, exhibition cat., Musee National D'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, 1983.

『バルテュス展』展覧会カタログ 京都国立近代美術館 1984年

バルテュス『バルテュス 新装復刊』阿部良雄、与謝野文子編 新潮社 2001年

バルテュス『ミツ バルテュスによる四十枚の絵』ライナー・マリア・リルケ序文、阿部良雄訳 河出書房新社 2011年〔Balthus, *Mitsou. quarante images*, preface de Rainer Maria Rilke, 1921.〕

『バルテュス展 Rétrospective Balthus』展覧会カタログ 東京都美術館、京都市美術館 2014年

バルテュス『Balthus / room17』ニコラ・マーシ監修 アマナ 2014年

アントワーズ・フェーヴル『エゾテリスム思想 西洋隠秘学の系譜』田中義広訳 白水社 1995年〔Antoine Faivre, *L'ésotérisme*, PUF, 1992.〕

Nicolas Bourriaud *L'esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998.

ジュリアン・ベル『絵とはなにか』長谷川宏訳 中央公論新社 2019年〔Julian Bell, *What Is Painting?. Representation and Modern Art*, Thames & Hudson, 1999.〕

D・H・ロレンス『エトルリアの故地』D・H・ロレンス紀行・評論選集第2巻 奥井潔訳 南雲堂 1987年〔D. H. Lawrence, *Etruscan places*, Viking Press, 1957.〕

## 第2章

朝吹真理子『Timeless』新潮社 2018年

阿野一『日本空間の誕生 コスモロジー・風景・他界観』せりか書房 1995年

荒木経惟『美登利』単騎社 1987年

荒木経惟『センチメンタルな旅』河出書房新社 2018年

OJUN『描く児』青幻舎 2013年

カマル社編『Collection 少女図鑑』冬樹社 1983年

唐十郎『下谷万年町物語』パルコ出版 1981年

木村裕之、佐々木友輔編『土瀝青 場所が揺らす映画』トボフィル 2014年

小林康夫編『ZEAMI 中世の芸術と文化 02 立ちあがる場と風景』森話社 2003年

篠山紀信『ヴィスコンティの遺香』小学館 1982年

篠山紀信『サンタ・フェ』朝日出版社 1991年

篠山紀信『Balthus』朝日出版社 1993年

澁澤龍彦『少女コレクション序説』中央公論社 1985年

新津保建秀撮影『月刊吉井伶』新潮社 2004年

藤代冥砂撮影『月刊井川遥』新潮社 2001年

布施英利『体の記憶』NECメディアプロダクツ 2001年

布施英利『脳の中の美術館』筑摩書房 1996年

オイゲン・ヘリゲル『日本の弓術』柴田治三郎訳 岩波書店 1982年

三木成夫『生命とリズム』河出書房新社 2013年

三木成夫『胎児の世界 人類の生命記憶』中央公論社 1983年

三木成夫『内臓とこころ』河出書房新社 2013年

村上春樹『ノルウェイの森』講談社 1987年

## 第3章

東浩紀編『思想地図β vol.1 ショッピング／パターン』コンテクチュアズ 2010年

東浩紀編『思想地図β vol.2 震災以後』コンテクチュアズ 2011年

東浩紀編『思想地図β vol.3 日本2.0』ゲンロン 2012年

東浩紀編『思想地図β vol.4-1 チェルノブイリダークツーリズムガイド』ゲンロン 2013年

東浩紀編『ゲンロン2 慰霊の空間』ゲンロン 2016年

原田真宏、新津保建秀ほか「Scanned Architecture in Tokyo (第5回レクチャー)」『TN Probe vol. 14 建築と写真の現在』

TN プローブ 2007年

飯沢耕太郎『キーワードで読む現代日本写真』フィルムアート社 2017年

『Inter Communication』第64号(特集:音楽／メディア) 2008年春

黄亞紀編譯『寫真物語 I 1889-1968』aura studio 2014 年

ヒルサイドテラス 50 周年実行委員会編『Hillside Terrace 1969-2019 アーバンビレッジ代官山の全て』現代企画室  
2019 年

M・メルロー＝ポンティ『知覚の現象学 I』竹内芳郎、小木貞孝訳 みすず書房 1967 年〔Maurice Merleau-Ponty,  
*Phenomenologie de la perception*, Gallimard, 1945.〕

M・メルロー＝ポンティ『知覚の現象学 II』竹内芳郎、木田元、宮本忠雄訳 みすず書房 1974 年〔Maurice Merleau-  
Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, 1945.〕

Ian Luna, Laura A. Gould, Tom Mes, David G. Imber, Yoshida Mika, Jasper Sharp, *Tokyolife. Art & Design*, Rizzoli, 2008.





## 謝辞

本研究は私が写真による制作を行う中で長く保留になっていた問いへの応答の試みであり、執筆と制作の過程では実に多くの方々の御指導とお力添えをいただきました。

まず、東京藝術大学の OJUN 先生に心より感謝を申し上げます。主査の OJUN 先生には指導教員として、5 年の長きにわたり創作と理論の双方を御指導をいただきました。誰しも人生のあるときに、もともと立っていたところに回帰する経験があるかと思われませんが、私の場合は絵画との関わりでした。そのようなときに、長年にわたって遠くよりお仕事を拝見してきた OJUN 先生のもとで、御指導いただけたことは大きな幸運でした。先生の貴重な御助言の全てが、長きにわたる作家として実践に裏付けされた創作の種子ともいえるものでした。

論文の審査を通して御指導いただいた東京藝術大学の布施英利先生、三井田盛一郎先生にも厚く御礼申し上げます。布施先生には論文第一副査として、御専門の美術解剖学の観点から、ご自身の近年の研究と恩師であられた三木成夫先生のお考えも踏まえながら、イメージと身体性、その背景にある個人の生を超えた時間についての深い示唆をいただきました。三井田先生には作品第一副査として、御専門の版画と私が用いる写真に関する議論を通して、双方に共通する特性とそこで生まれるイメージの構造についての深い示唆をいただきました。

研究の過程では学内外の先生方にもお世話になりました。特に 2015 年に参加した本学とロンドン芸術大学セントラル・セントマーチン校との共同カリキュラム「複雑なトポグラフィ―庭園」では、多くの先生に御指導いただきました。ロンドン芸術大学セントラル・セントマーチン校のグラハム・エラード先生、ルイーザ・ミンキン先生、東京藝術大学デザイン科の橋本和幸先生、先端表現科にて御教鞭をとっておられた飯田志保子先生、そして同カリキュラムに大きく御尽力された油画科の保科豊己先生に御礼申し上げます。先生方からは芸術における場所と時間、素材が持つ意味についての深いお考えをうかがうことができました。

そして、同年の学外展示においてお世話になった遊工房アートをスペースを運営されている村田弘子さんと村田達彦さんの御夫妻にも厚く御礼申し上げます。本稿はこの学外展での経験を考察することから着手しました。

また、油画第 1 研究室の小林正人先生には貴重な制作の機会と御助言をいただきました。小林先生ならびに、本学取手校地においてアトリエが隣接していた同研究室の皆さんに感謝を申し上げます。

本稿の執筆と提出作品の制作に先立っては、東京藝術大学絵画科の油画研究室、壁画研究室、版画研究室、技法材料研究室的諸先生方よりさまざまな場面において貴重なお話を賜りました。深く感謝を申し上げます。

在籍中は東京藝術大学絵画科の油画研究室的助手の皆さんと教務課の皆さんにもたいへんお世話になりました。中山開さん、菅雄嗣さん、水流智美さん、小津航さん、上田智之さん、高橋諒汰さん、教務課の塚原紀子さん、関めぐみさんに心より御礼申し上げます。そして研究を応援してくれた友人たち、修士・博士課程で御一緒した油画第7研究室、油画第3研究室的皆様、これまで撮影を共にしてくださった方々、サポートいただいた方々にも御礼申し上げます。

本稿は多くの方々との共同作業と議論からも多くを負っています。とりわけ、複雑系科学・ALife研究者の池上高志さん、音楽家の渋谷慶一郎さんと evala さん、美術家のアリス・ケンプさん、礒谷博史さん、アートディレクターの田中良治さんとの対話は、常に新たな視点をもたらしてくれました。ここに改めて感謝をお伝えしたいと思います。

研究の過程では、様々なグループ展や国際芸術祭などにおいてその途中成果を発表する機会をいただきました。ここでそれぞれの方々のお名前を上げることはできませんが、常に見守ってくださった多くの関係者、ご一緒した作家の皆様に厚く御礼申し上げます。

そして、義父、飯島正直にも感謝します。生前、新聞社に勤務していた義父は、私に一度立ち止まって制作の背景にあるものを言語化してみingことをすすめてくれました。大学院での研究と制作を志した背景には彼と家族からの温かな後押しがありました。

最後に、いつも応援してくれる妻の梓と、息子の静、娘の万莉子に感謝したいと思います。振り返ると、本稿の中で語られたことは、妻と出会ったときに共に歩きながら交わした会話が種子となり、その後の日々のなかで育まれていったように感じています。本稿と提出作品のうちにこれらが結実していることを願います。

2019 年 12 月

新津保健秀