

2015年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士学位請求論文

観照の円滑な転換

東京藝術大学大学院美術研究科美術専攻
先端芸術表現研究領域

宮坂直樹

観照の円滑な転換

要旨

鑑賞ではなく観照の語を題目に据えたのは、作品の良し悪しを判断し、作者の心情や作品の背景を探るという意味を除外した作品享受の経験を研究主題とするためである。

本論の研究は「観照についての基礎的な研究」に位置づけているが、まずはその理由について記述し、次に「観照の円滑な転換」の具体的な内容に踏み込んでいく。章ごとの構成は以下の通りである。

第一章では本研究の足がかりとして、美術領域における「作者」と「観者」の二項に着目する。近代芸術の発生により、これらの項が強調されたことに着目し、美術史における作者の項と観者の項それぞれに対する批評的な試みを取り上げて分析する。作者の項に対しての批評的な試みとしてマルセル・デュシャンの「レディ・メイド」、ロバート・ラウシェンバーグの「消されたデ・クーニング」、「超芸術トマソン」を挙げる。観者の項に対しての批評的な試みとして「参加型作品」を例に挙げるが、参加型作品ですらも見るといふ行為の対象になり得るのではないかと提起する。また、ウンベルト・エーコの動的作品の概念における、作者と観者、作品の生産と享受の流動的な在り方を参照して章を締めくくる。

第二章では、「参加型作品を見る」とはどのような行為であるのかを考察する。見るという行為を、建築学者であるクリスチャン・ノルベルグ＝シュルツによる空間の分類の参照を通して考察し、本論における「観照」の語について詳しく説明する。

第三章では、「基礎科学」と「応用科学」の関係、「純粋美術」と「応用美術」の関係に着目し、前章までに論じた観照の視点から、本論の目的を「観照についての基礎的な研究」と定めると定める。また、「観照についての基礎的な研究」が応用された例として「インテリアとしてのカラーフィールド絵画」と「アルフォンス・ロランシックの拷問施設」を挙げる。

第四章では、クレメント・グリーンバーグのメディウム・スペシフィシティと、これに連なるメディウムについての論考から、本研究の主題である観照に関わる要素を抽出する。グリーンバーグのメディウム・スペシフィシティ、スタンリー・カヴェルによる映画の物理的基盤の考察、ディック・ヒギンズのインターメディアといった一連のメディウムについての論考から、「観照の組織の方法」としてメディウムを捉え、観照の組織の方法の一つとして「観照の円滑な転換」を提案する。そしてゲシュタルト心理学において頻繁に用いられる「図と地」と「図地転換図形」の作用を参照し、二章で参照したノルベルグ＝シュルツの空間概念と接続することで、観照を円滑に転換する条件を提示する。本章で参照する「図と地」に関しては、視覚の先行研究を主とするが、本研究の潜在的な射程が視覚だけに留まらず、他の知覚や記憶、想像、思考などの抽象的処理にまで及ぶ可能性を示すために、様々な分野の図と地の研究、言語学の概念である転換子について触れる。

第五章では、本論で論じた内容と、著者の制作との関係を記述していく。著者の作品で用いる視覚的空間の面角と体性感覚的空間の形態について、アーティストや建築家を引用して説明する。また、著者の作品である「CV」、「surspace」、「死角」を紹介する。

目次

I — 研究の足がかり — p.5

A 研究の足がかり p.6

1. 美術について
2. 近代芸術

B 作者と観者 p.8

1. 美術における作者と観者
2. 作者の項について
3. 観者の項について
4. 動的作品

II — 観照について — p.18

A 空間について p.19

1. 見ることについて
2. ノルベルグ＝シュルツによる空間の分類
3. 知覚的空間の分類
4. 空間の分類について

B 観照について p.26

1. 本論における観照の定義
2. なぜ観照という語を選択したか
3. 観照の研究についての補足

III — 研究目的の設定 — p.29

A 観照についての基礎研究 p.30

1. 観照についての研究
2. 純粋美術と応用美術

B 観照についての基礎研究の応用例 p.33

1. インテリアとしてのカラーフィールド絵画
2. アルフォンス・ロランシックの拷問施設

IV — 観照の円滑な転換 — p.36

A 観照としてのメディウム p.37

1. メディウム・スペンフィシティ
2. 映画の物理的基盤
3. インターメディア

B 観照の円滑な転換 p.42

1. 映像作品における複数の観照
2. 図地転換図形
3. 観照の円滑な転換の補足
4. 転換子

V — 視覚的空間と体性感覚的空間間の観照の円滑な転換 — p.53

A 視覚的空間と体性感覚的空間 p.54

1. 視覚的空間の画角
2. 体性感覚的空間
3. 付言

B 作品解説 p.61

1. 本論と作品との関わり
2. CV
3. surspace
4. 死角

謝辞 p.65

図版出典 p.66

参考文献 p.67

I — 研究の足がかり —

A 研究の足がかり

1. 美術について

観照の語が題目に含まれることが示すように、本論では観者がどのように作品を見るかという享受の側面から論が進められていく。後に詳しく述べていくが、ここでいう「見るという行為」は視覚的な享受に限ったことではなく、観者がどのように作品を捉えるかという広い意味での作品享受を指している。それでは、そもそもなぜ見ることを主題とした研究をおこなうのか。本章では、この理由について述べていきたい。

本論は美術領域の研究である。まずは美術について、これがどのようなものであるのかを捉えなくてはならない。古典的な分類では絵画や彫刻は美術のジャンルであるとされてきたが、現代ではこれらのジャンルには収まりきらないような多様な表現が生まれている。例えば詩や小説などの文学のようにテキストを用いた作品もあれば、演劇のように身体によって表現している作品も美術として扱われることがある。そもそも現代においては絵画や彫刻という美術のジャンル自体、それぞれを明確に定義することは難しいのではないだろうか。古代から現代までの広大な美術史の中では多種多様な作品が氾濫しており、一義的な定義でもってこれら全てを括することは不可能であるように思われる。しかし美術領域における研究を行うならば、論を進めていくための切り口を見つけなくてはならないだろう。

2. 近代芸術

美術とは何か、この問いの答えに少しでも近づくために、まずは近代の芸術の発生について考察していきたい。現代における美術の状況がどのような文脈において形成されたのかを分析するために、その前史について知る必要があると考えるからである。小田部胤久は近代の芸術概念の発生について、著書『芸術の逆説—近代美学の成立』において、芸術という概念、あるいはこれを支える創造性、独創性、芸術作品といった基本概念が欧州の芸術理論において確立したのは、十八世紀中葉から末葉にかけてだとしている。1648年にフランスにおいて美術アカデミーが設立された。これ以前は、芸術家は職業ギルド的組織を中心に活動していたが、このアカデミーの設立によって芸術家が主体的に自由な創造活動を行なう契機となったのだという。ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) は一九世紀初頭に、古代ギリシャ以来の、対象としての自然を模倣する技術としての芸術とは異なる新しい意味が生じたことに対して、芸術の終焉を提起した。「想像力が自然から精神へと向かうはじまりの段階」、「自立性を獲得した精神が自然物を理想化して一体化する古典芸術の段階」、「無限の精神的主体の精神的な美しさを内容として求められるロマン芸術の段階」の発展というように、内容と形式、意味と形態の関係から芸術の段階が変遷してきたことを指摘した。そしてロマン芸術の崩壊、芸術の終焉以後、ひとつの時代精神を表す様式としての芸術に代わり、芸術は芸術家が自己自身のために用いられるようになったのである。これについて小田部は次のように述べている。



¹ 小田部胤久 / 『芸術の逆説—近代美学の成立』 / 東京大学出版会 / 2001 p.229

芸術家の主体性の萌芽により、時代精神を表現するための手段であったものが、芸術家の表現そのものとなった。それぞれの時代精神を表す様式としての芸術が解体され、この自己目的性が、これ以降の近代的芸術概念を特徴づけることになり、絵画や彫刻の分野においても、それぞれの手段自体の様々な追求それ自体が芸術家の目的となっていったのである。

以上のように近代芸術は、芸術家の主体性を抛り所としてきた。まず芸術家個人個人の主体性が存在することが前提とされていたのである。主体性の主としての「芸術家＝芸術作品の作者」の表現によって生産された作品を、「観者」が享受するという構図が近代の芸術概念の根幹なのである。

しかし当然のことながら、このような生産と享受の構図は近代以降に生み出されたものではない。二十世紀以降のホワイト・キューブを持つ美術館における展示と同様に、古代や中世の祭壇画や天井画においても、また王侯貴族の私的コレクションにおいても、作者が制作した作品が観者によって享受されてきたのである。作者が作品によって時代精神を表現していたか、手段そのものを自己目的的に表現していたかという違いはあるにせよ、作者が生産した作品を観者が享受するという構図そのものは、これまでのほとんどの時代の芸術に当てはめることができるであろう。

しかし、近代芸術の誕生で「作者の主体的な表現としての作品」という理念が強調されたことによって、「作者」と「観者」の二項がより明確に意識されるようになったのである。風景が描かれている一枚の絵画を見るとき、観者である私たちは、作者がこの風景を通して何を表現しているのか、作者はこの風景の場所とどのような繋がりがあるのか、作者がこの風景を見たときどのように心が動いたのだろうかなど、作品に込められた作者の表現を想像するのは特別なことではない。作者の主体性を探ろうとする慣習的な芸術の享受在り方は、近代という特殊な時代を経た影響を受けているのである。

B 作者と観者

1. 美術における作者と観者

作者と観者という二項による構図は、現代においても近代と変わらず自明であるといえるのだろうか。現代までの数多くの美術作品の中には、作者や観者といった項の自明性に対して言及した試みが見られる。これらの試みにおいては芸術における作者や観者といった項の存在自体が問いに付されているのである。本節では、近代以降の作者と観者それぞれの項に対する批評的な試みを具体的に取り上げていきたい。

2. 作者の項について

芸術史においては、現代まで多様な試みが展開され、芸術概念自体が更新されてきた。ある時代において芸術として認識されていなかったものが、制度の中で作品として提示され、芸術の定義の共通認識を拡張させていった。このような概念拡張は現代に至るまで幾度も経験されてきたはずである。例えばクールベ（Gustave Courbet）やマネ（Édouard Manet）におけるモチーフの改革、ダダを代表とする初期アヴァンギャルドの反美学的姿勢、コンセプチュアル・アートの物質性の否定などである。本項ではこれらのうち、作者という概念の変遷に関わる試みについて概観していきたい。

近代芸術が作者の主体性によって特徴づけられていたことは既に述べたが、作者の主体性、あるいは作者という項の自明性に言及した作品とはどのような試みであったのか。まず一般的に最初に想起されるのはレディ・メイドである。周知のように、マルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）は、無加工の既製品によるオブジェを、レディ・メイドという概念によって芸術作品として提示した。レディ・メイドでは、素材を加工して作品を制作するという作者の存在は消し去られている。手業による作者性の喪失と捉えることができるだろう。この点は、作品制作を業者に発注するミニマル・アートにも受け継がれている。

さらに、従来のような表現する者としての作者の項に対する批評的な眼差しがより強く読み取れるのはロバート・ラウシェンバーグ（Robert Milton Ernest Rauschenberg）による「消されたデ・クーニング」である。この作品が実現される前、ラウシェンバーグは自らドローイングを描き、それを消すことを繰り返していた。しかしそのうちに、消されるべきものは、他人の、既に著名な芸術家のものではないかと思ひ立ち、ウィレム・デ・クーニング（Willem de Kooning）を訪ねて消すためのドローイングを貰おうとしたのだ。ラウシェンバーグが意図したのは、「制作する者としての作者」としての痕跡を消去すること自体を提示することである。前述のレディ・メイドとラウシェンバーグの「消されたデ・クーニング」に共通してあるのは、伝統的な作者の概念に対する批評性である。

コンセプチュアル・アートのアーティストたちもまた、この伝統的な作者の概念に対する批評的な活動をおこなった。コンセプチュアル・アートは、従来の美術における様々な慣習や制度、概念を打破しようとした試みとして知られている。近代芸術の作者の概念もまた、コンセプチュアル・アートの批評の対象となったのである。コンセプチュアル・アートは、従来の作品と比較して、アイデアやコンセプトの設定を実制作よりも重視するのである。コンセプチュアル・アートの起源は、前述のレディ・メイドの生みの親であるデュシャンが、近代以降の美術作品が網膜的であると批判し、観念こそが芸術であるとした思想である。最初期のコンセプチュアル・アートを代表するアーティストとして、法律の文書のような形式

で、自身の芸術の意図を表した宣言文を書いたローレンス・ウェイナー

(Lawrence Weiner) や、ルートヴィヒ・ウィットゲンシュタイン (Ludwig Josef Johann Wittgenstein) の影響を受け、言葉を用いた作品を制作したジョセフ・コース (Joseph Kosuth) などが挙げられる。コースは単独での活動の他に、「アート&ランゲージ」というコンセプチュアル・アートのグループの活動にも関わっていた。アート&ランゲージは、1968年にテリー・アトキンス (Terry Atkinson)、デイヴィッド・ベインブリッジ (David Bainbridge)、マイケル・ボールドウィン (Michael Baldwin)、ハロルド・ハレル (Harold Hurrell) によって結成され、彼らは1969年に機関誌『アート＝ランゲージ』を創刊している。コースはこの機関誌のアメリカにおける編集者という形でアート&ランゲージに参加している。彼らは主に言説分析や理論、批評などのテキスト形式の発表を行い、理論そのものを美術の実践とした。コンセプチュアル・アートが生まれた当時のアメリカでは、抽象表現主義、ミニマル・アートという強い影響力を持ったムーブメントが続いて起こっていた。このような潮流に準備された形でコンセプチュアル・アートが要請されたと見ることもできる。つまり、抽象表現主義を擁護していた批評のテキストを、概念的に極端な形で読解した後に生まれたのがミニマル・アートと呼ばれる作品群の一部であるとするならば、さらに概念性を追求した果てに生まれたのがコンセプチュアル・アートであるという見方である。

イギリスのコンセプチュアル・アーティストであるヴィクター・バーギン (Victor Burgin) は、コンセプチュアル・アートを、ロマン主義からモダニズムに至るまで引き継がれた観念への反抗と捉えている²。



Fig. 1 レディ・メイド
マルセル・デュシャン
「Roue de Bicyclette」



Fig. 2 ロバート・ラウシェンバーグ
「消されたデ・クーニング」

² Burgin, Victor / The End of Art Theory Criticism and Post-modernity / Palgrave Macmillan / 1986 (室井尚・酒井信雄訳 / 『現代美術の迷路』 / 勁草書房 / 1994) p.44

この観念とはヒューマニズムとロゴス中心主義である。ここでいうヒューマニズムとは、人間の本质を有する自律的な存在である個人の権利を守ることであり、ヒューマニズムによって、芸術家＝作者が作品を通して自己表現するという伝統は守られてきたといえる。ロゴス中心主義はジャック・デリダの造語である。西欧の歴史は、古代ギリシャからの、書き言葉に対して話し言葉が上位にあるという思想が基礎にある。各々の媒体は、それ自身の性質に阻まれることなく、より純粋に表現内容を伝えられるか否かの度合いによってヒエラルキーが与えられていた。ロゴス中心主義とは、媒体の性質によって変化させられる前には、完全な形の内容が常に存在するという考えである。このように、ロゴス中心主義は制作者の表現内容が存在することを前提としており、ヒューマニズムと同様に伝統的な作者概念を形成したのである。コンセプチュアル・アートはこの二つのイデオロギーの結晶としてのオブジェを破壊し、作者の概念を更新することを試みたのである。

これらの試みにより、「制作する者としての作者」という概念は打ち破られたのであるが、レディ・メイドやラウシェンバーグの「消されたデ・クーニング」、コンセプチュアル・アートでは、依然として「提示するものとしての作者」の項は存在しているように思われる。作者の概念自体が消滅したのではなく、「制作する者としての作者」から「提示するものとしての作者」へと変化したのである。

しかしさらに作者の項自体に対する批評的な試みとして、本節の最後に赤瀬川原平が提唱した「超芸術トマソン」を参照したい。赤瀬川原平は「超芸術トマソン」について次のように説明している。

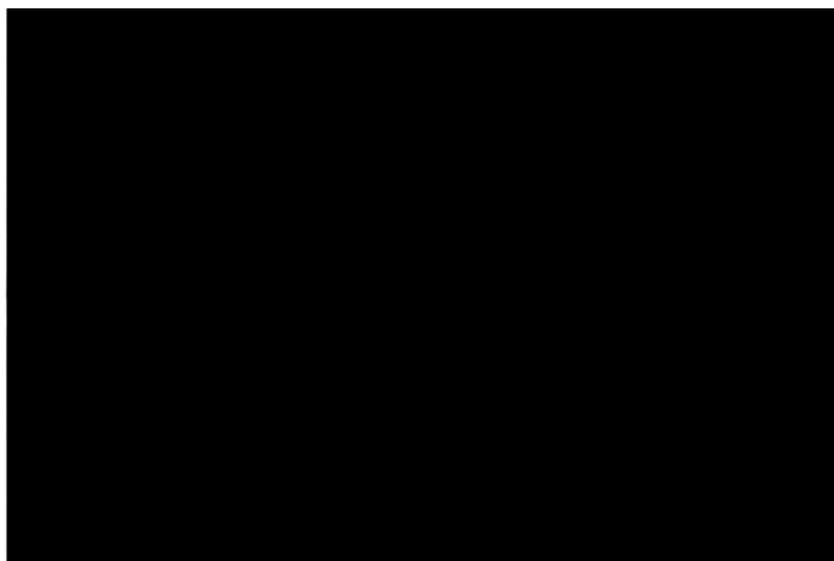
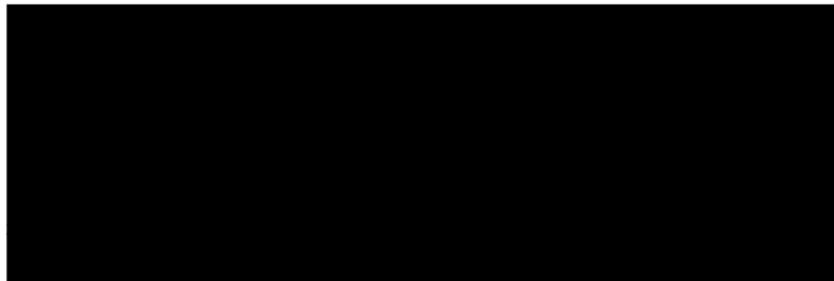


Fig. 3 超芸術トマソン 四谷の純粋階段

³ 赤瀬川原平 / 「我いかにして路上観察者となりしか」 / 赤瀬川原平・南伸坊・藤森照信編 / 『路上観察学入門』 / 筑摩書房 / 1993 p.13

「超芸術トマソン」では、創造性は観察するということに焦点が当てられている。つまり「超芸術トマソン」においては、創造性は「制作者＝作者」の側に見出されるものではなく、「観察者＝観者」の側に見出されるものなのである。この「観察する＝見る」という行為について赤瀬川は美術史に即して次のように述べている。



赤瀬川は、レディ・メイドやアラン・カプロー (Allan Kaprow) のハプニングの流れの終着点に「超芸術トマソン」を位置づけることにより、作者の項が消滅し、観者の見る行為のみが残されたと主張する。そしてこの見る行為について、藤森照信はさらに踏み込んで次のように記述している。



藤森は、見る行為によって、近代芸術によって強調された作者の意図に収まらない部分を発見することができるかと主張する。「超芸術トマソン」は、このような見ることの可能性に焦点を当て、作者の項を消し去ろうとした試みであるといえる。「超芸術トマソン」では、作者の意図によって作品が成立するのではなく、路上観察を行う観者によって初めて作品となりうるのである。厳密には「超芸術トマソン」にも制作者は存在するだろう。「超芸術トマソン」と認定された建造物の無名の制作者である。しかし近代芸術的な意味での作者の項はもはや存在しないのである。このような「超芸術トマソン」の理念を認めるならば、「提示する者としての作者」の存在すら、もはや美術における必要項ではない。

3. 観者の項について

それでは次に観者の項に対する批評的な試みとして、ここでは参加型作品を挙げる。参加型作品の参照項は様々に求めることができ、一般に参加型作品と呼ばれている作品でも、観者の参加の仕方や度合いなどによって様々に分類できるであろう。しかし本論では、観者が積極的に作品自体に参加することによって、作者と、作品を見る者としての観者の間の境界を曖昧にするような作品を参加型作品としたい。観者が作品自体に参加するという能動性によって、参加型作品においては従来の意味での観者の項が取り除かれているように思われる。

このような参加型の作品は、その起源の一つをダダイストたちが行った生活世界

⁴ 赤瀬川原平 / 「我いかにして路上観察者となりしか」 / 赤瀬川原平・南伸坊・藤森照信編 / 『路上観察学入門』 / 筑摩書房 / 1993 p.12

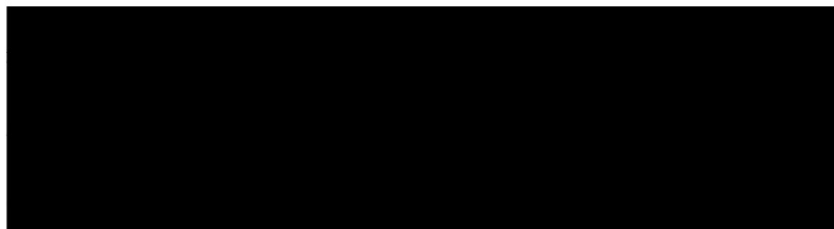
⁵ 藤森照信「路上観察の旗の下に」 / 赤瀬川原平・南伸坊・藤森照信編 / 『路上観察学入門』 / 筑摩書房 / 1993 p.30

への介入行為に求めることができる。その後もカプローのハプニングやヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys) などによっても、従来の意味での観者の項に対する批評的な活動が行われた。1990年代に入ると、これらの活動は、ニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud) によって本格的な理論化が行われた。リクリット・ティラバーニャ (Rirkrit Tiravanija) やリアム・ギリック (Liam Gillick) の作品が、ブリオーの著書『関係性の美学』によって「リレーショナル・アート」として考察された。また、クレア・ビショップ (Claire Bishop) は「敵対と関係性の美学」においてティラバーニャやギリックの作品を批評し、これに対してギリックがさらに批評的に応答するなど活発な議論が行われた。このような議論の一つとして、フランスの哲学者であるジャック・ランシエール (Jacques Rancière) もまた、著書『解放された観客』の中でブリオーのリレーショナル・アートについて言及している。



ランシエールは、リレーショナル・アートでは作品が社会的諸関係を直接的に産出する装置に陥ってしまっていることを指摘するが、これに対してブリオーもまた応答している。これらの論争については、星野太が論文「ブリオー×ランシエール論争を読む」で論じている。本項では、『解放された観客』の冒頭で行われている、芸術における観客についての議論を参照したい

まずランシエールは演劇における作者と観客の関係を分析し、観客が受動的ではなく能動的に参加する演劇として、二つの形式を挙げている。一つはベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht) の叙事詩的演劇のように、観客に登場人物に対して感情移入されることを拒否することによって、観客と舞台との距離を置き、感覚を研ぎすませて批評的に対峙しなければならないようにしている。もう一つはアントナン・アルトー (Antonin Artaud) の残酷演劇が代表するように、観客と舞台との距離を消去させるものである。観客は見る行為を放棄し、舞台に同化していく。



これらの、観客が能動的に参加する演劇に対して、ランシエールは著書『無知な教師』で描いたジョゼフ・ジャコト (Joseph Jacotot) の教育法を引用し、教育における教師と生徒の関係と演劇における芸術家と観客の関係を対比させて考察

⁶ Rancière, Jacques / Le Spectateur émancipé / La Fabrique / 2008 (梶田裕訳 / 『解放された観客』 / 法政大学出版局 / 2013) pp. 88 - 89

⁷ Rancière, Jacques / Le Spectateur émancipé / La Fabrique / 2008 (梶田裕訳 / 『解放された観客』 / 法政大学出版局 / 2013) p. 12

する。ジャコトは、教師と生徒の知性の不平等を常に確認することを「愚鈍化」であるとした。芸術家と観客を隔てる溝があるという確信、観客に伝わるのは芸術家がドラマツルギーやパフォーマンスに詰め込んだものであるという確信が、教育における「愚鈍化」と共通している点である。ジャコトは知性の平等を確認することを「知性の解放」であるとし、「知性の解放の実践」を「愚鈍化」に対立させた。知性の平等とは、誰しもが自分の知識と知らない事柄を比較して関係を結ぶという知の原理である。

このようなジャコトの教育論の引用を通して、ランシエールは、観客という存在がそもそも受動的であるという考えに疑問を投げかける。受動的な態度の観客を能動的な参加者にするという圧力が生じるのではないか。作品に直接参加することによってではなく作品を見るというまさにそのことによって、観客は能動的存在になりえるのではないかと。

「見る行為」は単に芸術家＝作者の抱いた観念を享受するものではないという点において、ランシエールが述べた観客＝観者の能動性は、前項で述べた「超芸術トマソン」とも共通点を見出すことができるだろう。

しかし本項では、ランシエールとは別の方向で「見る行為」について探っていきたい。ランシエールが批判した作品、例えば観客を作品に直接参加させるような作品においても「見る行為」は成立するのではないだろうかと提起してみよう。この問題について、参加型作品はいかにして「見る行為」の対象となり得るのかを考察していきたい。まずは参加型作品についてより踏み込んで分析するために、ビショップのリレーショナル・アートについての記述を参照する。



このようにビショップは、「鑑賞者＝観者」の現前が作品の一つの構成要素であることによって、リレーショナル・アートがインスタレーション・アートの派生であると考えられる。例えば視覚的な線や色が絵画における構成要素であるとするならば、リレーショナル・アートでは「観者の現前」が視覚的要素を代替するものであるといえる。ビショップは、この観者の現前を「身体化された観者」と別の言い方でも表現している⁹。

河合大介は論文「自律性から関係性へ—インスタレーション・アートにおける観客の身体性—」において、この「身体化された観者」のインスタレーション・アートに焦点を当てている。河合によれば、「身体化された観者」を最初に主題化したミニマル・アートがインスタレーション・アートの起源である。それではミニマル・アートにおいて観者の在り方は、従来と比較してどのように変容したのであろうか。

ミニマル・アートに関するもっとも有名な論文の一つにマイケル・フリード (Michael Fried) の「芸術と客体性」がある。モダニズムの作品では、作品そのもの、あるいは台座や額の境界内が作品の範囲であったのに対し、ミニマル・アートの作品は一つの状況であり、作品の範囲は観者をも含んでしまう。フリードは、

⁸ Bishop, Claire / *Antagonism and Relational Aesthetics* / MIT Press / 2004 (星野太訳 / 「敵対と関係性の美学 / 2014 / 『表象08』 / 月曜社 / 2014) p.87

⁹ Bishop, Claire / *Installation Art* / Tate / 2010 p.6

ミニマル・アートが作品それ自体で自律して存在しているのではなく、観者との同じ水準に現れていることを指摘し、このような特性を「演劇性 (Theatricality)」として糾弾している。この「演劇性」という言葉は「身体化された観者」を構成要素とすることを含意している。

しかしミニマル・アートを代表するアーティストであるロバート・モリス (Robert Morris) にとっては、周囲の環境や観者などの他律的要素との関係において成立するこのような作品こそが優れているのである。フリードが作品内部における諸部分の関係に意味を見出していたのに対し、ミニマル・アートにおいては外在的な環境や、作品を見る存在としての観者との関係に意味を持つ。つまりフリードが否定的に扱った「演劇性」を、ミニマル・アートは肯定的に捉えているのである。

このようなミニマル・アートの分析の後、河合はモダニズムの絵画や彫刻とミニマル・アート、さらには『関係性の美学』で論じられるような作品までを、モーリス・メルロ＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty) から引用した「身体図式」という概念によって分析している。この部分が「自律性から関係性へ」の本題である。しかし本論では、インスタレーション・アートの、「観者を構成要素とする」という点に着目する。

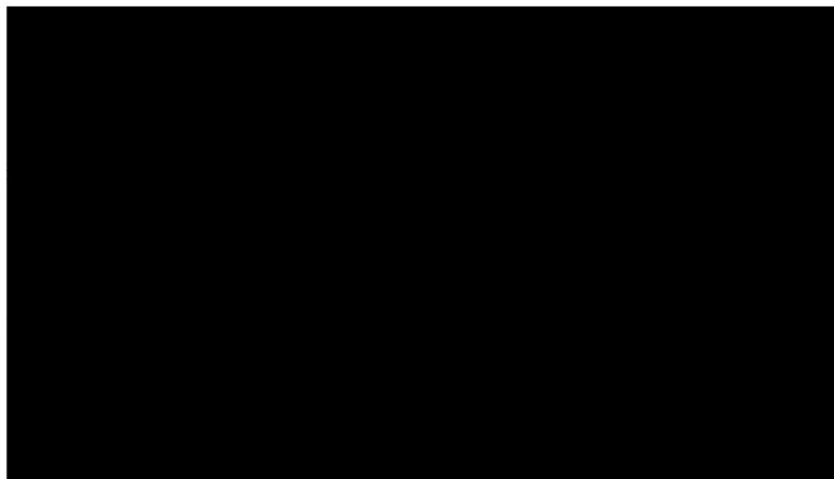
それではこれまで述べてきた、ミニマル・アートを始めとするインスタレーション・アートが「観者を構成要素とする」とはどのようなことであるのかをもう少し明確にしたい。河合は、2007年のヴェネツィア・ビエンナーレのメキシコ・パビリオンにおけるラファエル・ロサノ・ヘンメル (Rafael Lozano-Hemmer) の「パルス・ルーム (Pulse Room)」との比較でこれを説明する。「パルス・ルーム」は、観者が装置に自身の心拍のリズムを読み取らせ、そのリズムによって電球が明滅するという作品である。観者の身体的なデータが作品の視覚的表象を構成しているのだといえる。

しかしミニマル・アートにおいては、観者はあくまでも「作品を見る者」としての地位が保持されている。作品を見る者の立場から、同時にオブジェや環境と関係して作品を形成するのである。そして本項で述べたいのはまさに、ミニマル・アートのこのような特性によって参加型作品を見るのが可能になるのではないだろうかということである。つまり観者が対象と向き合っただirect的に対象を見る。そしてこのような観者と対象の関係自体を、想像的に俯瞰して眺めることによって、環境と自分自身である「身体化された観者」を反省的に見るということである。

このような意味で見るという行為を捉えてみると、参加型作品においては二重の観者が存在するのではないだろうか。それは「参加する観者」と「俯瞰する観者」である。「俯瞰する観者」は、作品に参加せず、伝聞などによって作品の構造などを把握する批評家や、あるいは「参加する観者」であっても、自らの参加をも含めて作品を俯瞰して捉えるのである。作品に直接的に参加させることによって観者を消去しようと試みても、観者は後発的に発生してしまうということである。参加型作品は「俯瞰する観者」によって見られ得るのである。

4. 動的作品

ここまで作者と観者両項に対する批評的な試みに焦点を当て、作者の観者と概念が変化してきた様子を概観してきた。本章を締めくくる前に、作者と観者、生産と享受の関係についてもう少し丁寧に検討したい。前節では、近代芸術は、芸術家である作者の主体的な表現を観者が享受するという構図によって支えられていると述べた。しかし本節で述べてきたように、現代に至るまで作者と観者、生産と享受の関係を巡って様々な試みがなされてきた。本項では、ウンベルト・エーコ (Umberto Eco) が著書『開かれた作品』で論じた芸術作品の「生産—作品—享受」の構図の分析、とりわけ第一章「開かれた作品の詩学」における「動的作品」を参照する。エーコは「動的作品」を、「開かれた作品」のより限定した範疇の作品と規定しており、この開かれた作品の「開かれ」は芸術作品の享受状況に関連しているという。

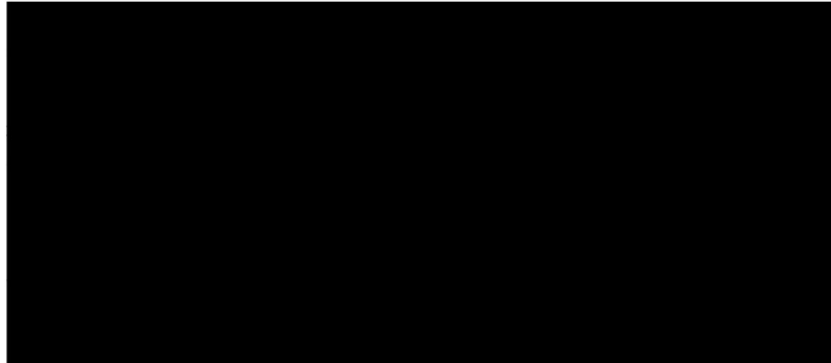


ここでは「開かれた作品」と、常に一義的に看取される道路標識などの記号とが区別されている。このような記号の究極的な目的は、いつ、どこ、どのような状況においても同一の意味が再現されるという機能である。これに対して芸術作品は一義的ではない様々な享受を許すのである。芸術作品は観者によって、「ある実存的な具体的状況、特殊な制約を受けた感受性、一定の文化、趣味、性向、個人的先入見」とともに「個人的視点に従って理解」される。このような意味において「開かれた作品」とは、ある特定の芸術作品を指すのではない。「開かれ」はあらゆる芸術作品が持っている性質なのである。しかしエーコはこのような「解釈関係」の「批判的自覚」が得られたのはここ数世紀のことだとしている。エーコはバロックから象徴主義の詩までを作品を、「開かれ」を軸にして検討し、解釈形が多義的である作品概念が次第に明確化されていった過程を記述する。

では「動的作品」とは、近代美学によって「開かれ」という解釈関係の自覚に至った芸術作品において、さらにどのような範疇を指すのであろうか。エーコは、バロックから象徴主義の詩までの作品と、例出したポスト・ウェーベルンとされる音楽家のいくつかの楽曲作品との、生産と享受の関係における決定的な違いを指摘している。第一の例がカールハインツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen) の『ピアノ曲第一—番』、第二の例がルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio) の『フルート・ソロのためのセクエンツァ』、第三の例がアンリ・

¹⁰ Eco, Umberto / Opera aperta / Bompiani / 1962 (篠原資明・和田忠彦訳 / 『開かれた作品』 / 青土社 / 1984) p.37

プスール (Henri Pousseur) の『交換』^{スカンビ}、第四の例がピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez) の『ピアノ・ソナタ第三番』である。これらは解釈者が「楽音の持続や継起を創造的な即興行為において決定することによって、作品の形に介入する」など、「解釈者に許された演奏上の特殊な自立性によって特徴づけられる作品」である。



古典的作品では、作曲者と解釈者との関係において、作曲者は「一義的に看取される記号」によって解釈者を自身の構想の再現に導く。しかし動的作品では、その享受は作品の生産の行程までを組み込んでいるのである¹²。例えば三番目に例に挙げられたプスールの『交換』^{スカンビ}について、作曲者自身のは、十六の部分から成っており、これらの部分はそれぞれ二つの異なる部分と組み合わせることができる。

享受者の観想的で精神的な共同作業に基づく〈開かれ〉であって、この享受者は、すでに生産され、その構造的完成度に従ってすでに組織化された芸術事実を自由に解釈すべきなのである。これに対して、プスールの『交換』^{スカンビ}のような作品はもっと新しい何かを表している。(中略)『交換』^{スカンビ}において享受者は、生産と制作の側そのものから、音楽的言語を組織し構造化するのである。彼は作品を作るのに協力するのである。¹³

このようにプスールの『交換』^{スカンビ}では「生産＝作者」も「享受＝観者」も多層化して現れている。解釈者が演奏するとき、作曲者の「作品」を享受すると同時に作品の生産そのものにも関わることになる。観客は、作曲者が作曲し、解釈者が演奏することによって生産された「作品」を享受するという点において、ここでも解釈者と観客という複数の観者が現われているのである。したがって『交換』^{スカンビ}では、本章第一章で述べた、近代芸術の芸術家である作者の主体的な表現によって生産された作品を観者が享受するという単純な「生産—作品—享受」の構図をそのまま当てはめることはもはやできない。「生産」や「享受」とともに「作品」も固定化された不動の事物ではないのだ。

エーコの動的作品の概念は近代芸術以降の作品の生産と享受の概念的変遷を明快に表わしている。前節で触れた参加型作品における作者と観者の関係も、動的作品の生産と享受の概念と密接に関わっている。「超芸術トマソン」が示した見

¹¹ Eco, Umberto / Opera aperta / Bompiani / 1962 (篠原資明・和田忠彦訳 / 『開かれた作品』 / 青土社 / 1984) p.36

¹² しかし動的作品は、生産と受容の関係の混沌を意味するのでもないことに留意しなければならない。このような関係への個人的参与が可能ではあるが、それは決して無差別なものではない。例えば『交換』^{スカンビ}では解釈者の参与が、作曲者であるプスールの意図を超えることはないのである。

¹³ Eco, Umberto / Opera aperta / Bompiani / 1962 (篠原資明・和田忠彦訳 / 『開かれた作品』 / 青土社 / 1984) p.50

る行為への着目を引き継ぎながら、次章では参加型作品における「俯瞰する観者」がどのように作品を見るのかについて考察することで、絵画を見ることと参加型作品を見ることの差異、動的作品における解釈者の享受と観客の享受の差異についての認識を深めたい。

II — 觀照について —

A 空間について

1. 見ることについて

前章では、本論の研究領域である美術について、その歴史の中の数々の作品や動向を概観し、作者と観者の項について検討してきた。作者の項に対する批評的な試みとしてレディ・メイドやラウシェンバーグの「消されたデ・クーニング」、コンセプチュアルアート、超芸術トマソンを例に挙げ、観者の項に対する批評的な試みとして参加型作品を例に挙げた。

参加型作品は、作者と観者の境界を曖昧にすることによって、これらの項の自明性に対抗しようとする態度が読み取れるので、一見すると従来の意味での見る行為の対象となることから回避しているかのようなのである。しかし参加型作品の関係性自体を想像的に俯瞰して眺めることによって、参加型作品も見るという行為の対象となるのではないかと記述した。

それでは、絵画を見るということと参加型作品を見るということとはどのように違うのだろうか。この差異を分析してみたい。絵画と一口にいても様々な見方があり、絵画を記号的に見ることや美術史における文脈を構成する要素として見ることも間違いではないだろう。しかしここでは、デュシャンが網膜的だと指摘したような水準においての絵画を想定してみたい。

絵画を見ると、私たちは絵の中の何らかの形態を眼で捉えているのだと考えられないだろうか。その形態は明確な線で形作られているかもしれないし、緩やかな色彩の変化の境界で形作られているかもしれない。いずれにせよそれらは、ある形態となって、私たちの眼によって捉えられていると考えられる。

これに対して参加型作品はどうだろうか。参加型作品においても、私たちはまず作品の要素であるオブジェやテキストを眼で網膜的に捉えているだろう。しかしこれだけでは、参加型作品を見るということにはならない。前章で述べたように、参加型作品では、関係性を見るのである。参加する観者と作品、参加する観者と作者、あるいは参加する観者同士などの関係性である。網膜的に見ることは参加型作品を見るための導入に過ぎず、その作品の全容を俯瞰して眺めることで初めて参加型作品を見ることができるのである。

ここで、フランスのアーティスト・ユニットであるビュロ・デチュード (Bureau d'Etudes) の作品を参照する。



Fig. 4 ビュロ・デチュード
「私 (ME)」

ビュロ・デチュードは経済や政治を構築する政府、

銀行、企業などの関係性を視覚的な形態に置き換えて提示することを試みている。もちろん経済や政治の関係性そのものは直接知覚することはできない。しかし知覚可能な（ここでは視覚可能な）形態に置き換えることが可能であるということは、これらの関係性も何らかの形態として捉えられているということである。そしてこの関係性の形態を捉えることが、参加型作品を見るということになるのではないだろうか。

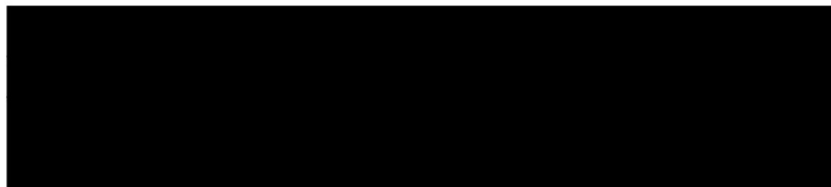
2. クリスチャン・ノルベルグ＝シュルツによる空間の分類

絵画における視覚的な形態と、参加型作品において関係性によって形成される形態は、それを捉える仕方に違いがある。この形態の捉え方の違いについて記述するために、建築学者であるクリスチャン・ノルベルグ＝シュルツ（Christian Norberg-Schulz）による空間の分類を参照する。

まずはノルベルグ＝シュルツについて簡単に説明したい。ノルベルグ＝シュルツはノルウェーのオスロで生まれ、スイス連邦工科大学においてジークフリート・ギーディオン（Sigfried Giedion）の下で建築を学んだ。ノルベルグ＝シュルツの著書のなかでも特に重要なのが『建築における志向』、『実存・空間・建築』、『ゲニウス・ロキ』である。これらのうち、『実存・空間・建築』と『ゲニウス・ロキ』では、空間概念を中心に据えて建築について分析している。まず『実存・空間・建築』では実存的空間という概念を導入し、『ゲニウス・ロキ』では実存的空間の理論を前提としながらも、『実存・空間・建築』における記述を修正し、新たに場所の概念について論じている。

ノルベルグ＝シュルツの研究の内、本論で着目したいのは、実存的空間という概念を説明する際にノルベルグ＝シュルツが行った空間の分類についてである。空間という語を聞いたとき、私たちは漠然とした印象を持つかもしれない。一重に空間と言っても、直接中に入って身体的に体験することができるような建物の内部のような空間を想像することもできるし、幾何学などの論理的に考えだされた空間を想像することもできる。そしてこれまで幅広い分野の研究者が様々な方法で空間を概念づけてきたが、ノルベルグ＝シュルツはこれらの諸空間を、抽象化の度合いを尺度に分析した。すなわち、直接経験と抽象的思考とを両極とする連続した範囲のなかに存在するものとして諸空間を包括し、認識するときの直接経験と抽象的思考の度合いによって空間を分類したのである¹⁴。

それでは空間を認識するとはどのようなことなのだろうか。空間そのものは認識の対象になり得るのだろうか。ロベール・フランセスは、直接経験の度合いの強い認識である知覚について次のように述べている。



この記述に従うならば、対象を認識するとき、それは必ずなんらかの形態として認識されるのであり、空間そのものは認識の対象になり得ない。空間を認識するとは、その空間に含まれる何らかの対象を認識しているのだということであ

¹⁴ Relph, Edward / Place and Placelessness / Pion / 1976 (『場所の現象学—没場所性を越えて』 / 筑摩書房 / 1999) p.42

¹⁵ ロベール・フランセス『現代心理学VI』第4章 「図形知覚と対象知覚」 p.256

る。そして空間はそれ自体認識の対象とはなり得ないが、認識される形態の基盤として常に存在しているものとして理解することができるだろう。つまり空間を認識するとは、空間そのものを認識するのではなく、その空間に含まれる何らかの形態を捉えるということなのである。

そしてこのような知覚についての分析を、抽象的思考の度合いの強い認識にも当てはめると、抽象的な形態が認識される背景には抽象的な空間が現れていると考えられるのではないだろうか。

ここで先ほどの、絵画と参加型作品における形態の捉え方の違いを、ノルベルグ＝シュルツの抽象化の度合いによる空間の分類に接続してみよう。絵画を眼で網膜的に見るときの形態の捉え方は、より直接経験の度合いが強く、参加型作品における形態の捉え方は記憶、想像、思考などの抽象的処理を用いているので、より抽象的思考の度合いが強いといえるだろう。言い換えれば、絵画の形態は、より直接経験の度合いの強い空間において現れ、参加型作品の形態は、より抽象的思考の度合いの強い空間において現われているといえる。

それではノルベルグ＝シュルツの空間の分類について詳しく見ていこう。ノルベルグ＝シュルツは、著書『実存・空間・建築』において、空間を五つに分類して分析している¹⁶。この五つの空間とは以下の通りである。

- 実用的空間 (pragmatic space)
- 知覚的空間 (perceptual space)
- 実存的空間 (existential space)
- 認識的空間 (cognitive space)
- 論理的空間 (abstract space)

ノルベルグ＝シュルツはそれぞれの空間の役割を、人間を自然的、有機的環境に統合する＝実用的空間、一個人としての人間の同一性にとって必要不可欠である＝知覚的空間、人間を社会的文化的全体へ帰属せしめる＝実存的空間、人間が空間について思考するため＝認識的空間、他のさまざまな空間を記述する道具を提供する＝論理的空間と定めている。

これらの空間は、前述のように直接経験と抽象的思考の空間経験の仕方の度合いによって分類されたのであるが、実用的空間を抽象化が最も弱い空間として、反対に論理的空間を最も抽象化された空間であるとし、徐々に抽象度が増していくと考えられている。

例えば地下鉄の駅のホームに立っている場面を想像してみよう。目を開けているときと閉じているときとは異なった空間が認識されるのではないだろうか。目を閉じると、様々な音が地下のあらゆる場所に反響して聴覚的な空間をより強く認識するようになるだろう。あるいは車輪の摩擦による鉄の焦げた匂いを感じるなど嗅覚的な空間をより強く認識するようになるだろう。また、このような「知覚的空間」以外にも、隣の駅やその電車の路線などを想像して自分の今いる駅を認識することもできる。これは「知覚的空間」よりも抽象度の高い空間の認識である。

空間の抽象度のヒエラルキーでは、知覚的空間よりも実用的空間の方が直接経験の度合いが高いとされている。知覚的空間の空間認識は記憶、想像、思考などの抽象的な処理を行わないので、直接経験の度合いがもっとも強いように思われ

¹⁶ Norberg-Schulz, Christian / Existence, Space and Architecture / 1971 (加藤邦男訳 / 『実存・空間・建築 (SD選書 78)』 / 鹿島出版会 / 1973) pp.20 - p.21

¹⁷ ノルベルグ＝シュルツはさらに表現的空間、美学的空間、建築的空間などの概念も提示しており、『実存・空間・建築』ではむしろ、実存的空間の概念を基盤に美学的空間や建築的空間について中心的に論じられているが、本論ではこれらの概念に追求しない。

るが、これよりもさらに直接経験の度合いが強いとされている実用的空間とはどのような空間なのであろうか。エドワード・レルフ (Edward Relph) は、この実用的空間について次のように述べている。



実用的空間は身体的な条件に起因して知覚すること自体を規制しているのだから、知覚的空間を基礎づけている空間であると考えられるだろう。そしてこのことによって実用的空間は知覚的空間よりも抽象的思考の度合いが低いとされているのである。

このような空間の分類とそれぞれの空間の性格づけは、ノルベルグ＝シュルツが建築的空間を分析する過程で行われたのであるが、本論では、ノルベルグ＝シュルツが空間を分類した際の、空間に対する基本的な考え方に焦点を絞りたい。すなわち、「認識の方法によって様々に現れてくる空間」という空間概念である。この空間概念の特徴は、場所の差異に関係なく、同一の場所においても認識の差異によって複数の空間が多層的に現れてくるということである。もちろん空間は、認識の抽象度の強弱以外の尺度でも分類することができるだろう。例えば分類された空間の一つである知覚的空間では、知覚の方法の違いによってもさらに詳細に空間を分類することができるのではないだろうか。

3. 知覚的空間の分類

知覚的空間とは知覚によって認識された空間であり、前述したような網膜的に形態を捉えることは知覚的空間において形態を捉えることに含まれるだろう。本論では、知覚を『感覚』された刺激によって引き起こされ、その刺激に意味づけして、体験として再構成する処理と定義づけたい。また、感覚を感覚器官によって外部世界や身体内部の刺激を受け取ることと定義づけたい。知覚の定義にしたがうならば、感覚することなくして知覚することはあり得ない。それならば感覚を分類することが知覚的空間を分類することに繋がるのではないだろうか。例えば視覚で認識する空間は視覚的空間として、聴覚で認識する空間は聴覚的空間として表せるのではないだろうか。

それでは感覚はどのように分類することができるのであろうか。人間の感覚は、その定義が示すように感覚器官による分類が古来より行われている。もっとも親しみがあるのは、感覚を視覚、聴覚、触覚、嗅覚、味覚の五つに分類した五感であろう。五感の分類は様々な分野に展開されているが、古代ギリシャ時代のアリストテレスの靈魂論を起源としている¹⁹。しかし現代生理学では、人間の感覚は五つのみには分類することができないとし、感覚をより細分化して分析しているのであ

¹⁸ Relph, Edward / Place and Placelessness / Pion / 1976 (『場所の現象学—没場所性を越えて』 / 筑摩書房 / 1999) p.43

¹⁹ Aristotle / De Anima / Penguin Classics / 1987(内山勝利・神崎繁・中畑正志編 / 中畑正志・坂下浩司・木原志乃訳 / 『魂について 自然学小論集』 / 新版 アリストテレス全集 第7巻 / 岩波書店 / 2014)

る。ここでは中村雄二郎の『臨床の知とは何か』における感覚の分類を参照する。まず人間の感覚は連絡経路によって次の三つに大別されるとしている²⁰。

- 特殊感覚
- 体性感覚
- 内蔵感覚

特殊感覚は脳神経連絡の諸感覚であり、体性感覚は脊髄連絡の諸感覚、内蔵感覚は内蔵連絡の諸感覚である。そしてこれら三つの感覚は、次のようにさらに細分化されている。

- 特殊感覚
 - ・ 視覚
 - ・ 聴覚
 - ・ 嗅覚
 - ・ 味覚
 - ・ 平衡感覚
- 体性感覚
 - ・ 触覚
 - ・ 圧覚
 - ・ 冷覚
 - ・ 痛覚
 - ・ 運動感覚
- 内蔵感覚
 - ・ 臓器感覚
 - ・ 内蔵痛覚

例えば視覚芸術や聴覚芸術は、観者が作品を受容する際の感覚の分類を芸術の分類に適用することによって生まれた概念であるといえる。しかし上記の現代生理学の感覚の分類に当てはめると、特殊感覚芸術、体性感覚芸術、内蔵感覚芸術、さらにはより細分化した平衡感覚芸術、圧覚芸術、臓器感覚芸術などという分類が、従来の五感による芸術分類と同様に可能になるかもしれない。

しかし現代生理学においても、上記のような分類は必ずしも普遍的であるとはいえない。例えば内蔵感覚は体性感覚に含まれるとし、体性感覚を皮膚感覚、深部感覚、内蔵感覚に分類する考え方もある。この場合には皮膚感覚に触覚、圧覚、冷覚、痛覚などが含まれ、深部感覚には運動感覚の他、位置覚、振動覚、深部痛覚が含まれる。

このように感覚の分類は、それぞれの研究領域によっても異なるので、明確で一義的な基準を設けることは不可能である。古代から現代までに感覚の分類が変化したように、未来では、現代ではまったく想像のつかないような新たな分類が生まれているであろう。

また、感覚を一義的に分類できない理由の一つとして、共感覚が挙げられる。共感覚とは、複数の感覚器官が関係しながら機能することによって、感覚が他の感覚と連動し、交流する現象である。共感覚の概念もまた、アリストテレスを起源とし、現代までにおいても多くの学者が共感覚について論じている。ここでは、

²⁰ 中村雄二郎 / 『臨床の知とは何か』 / 岩波書店 / 1992 p.103

ルドルフ・アインハイム (Rudolf Arnheim) とミケル・デュフレンヌ (Mikel Dufrenne) の共感覚についての記述を参照したい。

アインハイムは、非常に早く移動するカメラによって撮影された映像を見ると、目眩の感覚が生じることを、筋肉感覚の反射作用によるものであると指摘している²¹。筋肉感覚とは筋紡錘と腱紡錘から刺激が中枢神経に伝えられて生じる、位置や運動の感覚であり、中村の分類では体性感覚に含まれる。この目眩についての分析は、視覚情報が視覚器官で受けた刺激のみならず、他の感覚器官の影響を受けていることを示している。

デュフレンヌは共感覚を、非常に大きな括りで捉えている。デュフレンヌは著書『眼と耳』において、芸術の言説における共感覚的隠喩を参照し、これらの隠喩が主観主義であるという嫌疑から免れないことを指摘した上で、隠喩的でない共感覚の在り方についても次のように語っている。



デュフレンヌによれば、感覚は単一で働くことはなく、常に他の感覚と相互に連動し交流しているのだという。感覚器官は完全には独立しておらず、視覚は網膜への光の投射のみによって生じず、聴覚は鼓膜の振動のみによって生じないのである。

知覚が『感覚』された刺激によって引き起こされ、その刺激に意味づけして、体験として再構成する処理であるならば、その感覚が常に複合的である以上、それを再構成した体験である知覚も常に複合的であるということになる。

さらに、感覚と知覚の関係について、感覚されたある刺激が、常に決まった知覚を引き起こすわけではなく、感覚と知覚の間に一義的な対応関係はないということにも注意しなくてはならない。例えば、ある連続した音を聞くと、それをメロディーだと知覚する。そしてその後転調されたその音のつながりを聞いても同じメロディーであると知覚するだろう。このように、異なった刺激が同一の知覚をもたらすこともあるのである。

4. 空間について

感覚を一義的に分類することが不可能であること、知覚が『感覚』された刺激によって引き起こされ、その刺激に意味づけして、体験として再構成する処理であるにも関わらず、感覚と知覚の間に一義的な対応関係がないことから、知覚によって認識された空間である知覚的空間も一義的に分類することはできない。視覚的空間と聴覚的空間とは明確に隔てられているのではなく、互いに連動し交流しているのである。ノルベルグ＝シュルツの、抽象度の強弱によって分類された空間も同様である。これらの空間を明確に境界づけることはできない。例えば、レルフはノルベルグ＝シュルツによる空間の分類を参照し、実用的空間、知覚空間、実存空間、聖なる空間、地理的空間、建築空間と計画空間、認識的空間、抽象的空間

²¹ Arnheim, Rudolph / Film als Kunst / Neuausgaben / 1932 (志賀信夫訳 / 『芸術としての映画』 / みすず書房 / 1960) p.29

²² Dufrenne, Mikel / L'Œil et l'oreille / L'Hexagone / 1987 / 棧優訳 / 『眼と耳—見えるものと聞こえるものの現象学』 / みすず書房 / 1995 p.146

のように、自らの論旨に応じて新たに空間を分類している²³。このように、感覚による分類と同様に、抽象度の強弱の尺度によっても空間を一義的に分類することはできない。

ここでもう一度空間とはどのようなものであるのか、これまでの論を振り返ってみたい。まず空間は、認識の方法によって様々に現れてくる。そして認識はこれらの多様な空間は、抽象度の強弱や、感覚などによって様々に分類できる。そしてまた空間は形態が存在する背景や基盤である。例えば視覚的な観照で捉える形態は視覚的な空間に存在し、聴覚的な観照で捉える形態は聴覚的な空間に存在する。しかしこれらの分類された空間は、独立して存在しているのではなく、互いに連動し、交流するので、それらを明確に境界づけることはできず、度合いの強弱でしか表すことができない。ある対象を観照する際に、視覚が何%で聴覚が何%で触覚が何%であるというように割合を分析することもまた無意味である。視覚や聴覚といった分類は便宜的なものであり、これらの感覚はそれ自体ですでに複合的であるからだ。よって視覚的空間は、厳密にいうと視覚の度合いの強い空間と表現されるに留まるべきなのである。

²³ Relph, Edward / Place and Placelessness / Pion / 1976 (『場所の現象学—没場所性を越えて』 / 筑摩書房 / 1999) p.42

B 観照について

1. 本論における観照の定義

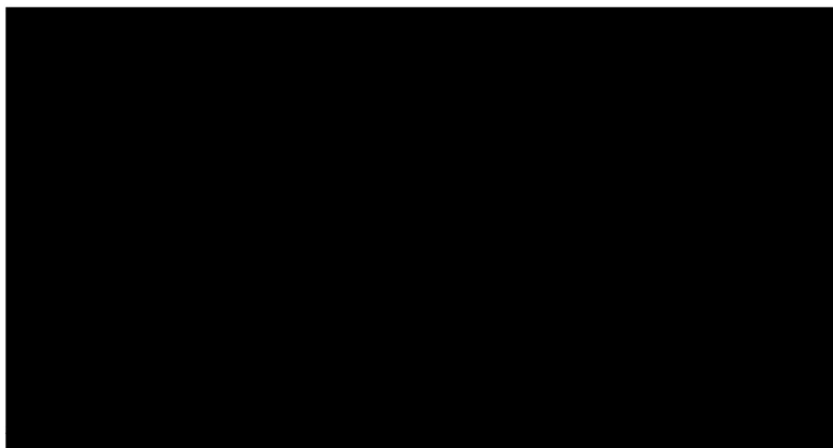
前節において、前章で焦点を当てた見るという行為は形態を捉える行為であると述べた。さらに、形態を捉える行為とノルベルグ＝シュルツの空間の分類を接続させて、形態を捉えるとき、その形態が属している空間が現れてくると述べた。形態の捉え方の違いによって、異なった空間が立ち現れてくる。そして空間は、これまでみてきたように、直接経験と抽象的思考の度合いによって分類したり、また感覚の度合いによって分類したりと、空間を認識する方法を様々な軸によって分類することができる。しかし空間を一義的に分類することはできず、最小単位に還元することもできないのである。

見ること＝形態を捉えることであること、形態と空間は不可分の関係であること、そして空間の性質について述べてきた。ここでようやく、題目にある観照が何を表すのかを述べることができる。観照とは、上述してきたような空間概念を前提として、見ること＝形態を捉えることである。より具体的にいうと観照とは、諸感覚器官の感覚による知覚、抽象的な処理である記憶、想像、思考などによって形態を捉えることである。前述のビュロ・デチュードの作品のように、視覚的な形態に置き換えられた関係性の形態は、このような抽象的な処理によって捉えられた形態であるといえるだろう。

見ることが観照であるならば、美術史の中の全ての作品は観照の対象となる。しかしここで注意したいのは、観照によってあらゆる作品の全ての側面を分析できるわけではない。例えば参加型作品の中のある作品では、参加した人の経験そのものに価値が置かれているであろう。このような作品において、経験そのものは非常に複雑な認識の過程を経るので、観照という行為のみで括ることは不可能であろう。ただし、前章で論じたように、このような作品も俯瞰した視線においては形態として捉えることができる側面を持っているので、ある面からにおいては分析し得るということである。

2. なぜ観照という語を選択したか

本項では、見ること＝形態を捉えることを観照という語で表すことにした理由を述べる。通常、芸術作品を見ることには、鑑賞の語があてられることが多い。しかし鑑賞という語は「見ること＝形態を捉えること」以外に、作品の良し悪しを判断すること、作者の心情や作品の背景を探ることをもその意味の範疇に含んでしまう。木幡順三は観照について次のように説明している。



またジョン・デューイ (John Dewey) は、著書『経験としての芸術』において、カントの『判断力批判』における、美の直接的な認識としての観照を批判的に取り上げている。カントは古典的美学の真・美・善の分析にあたって、知識を悟性、日常的行為を欲望、道徳的行為を純粋理性に割り振った。そして美を先験的な純粹感情と結びつけ、反省的思考の及ばない観照において働くものとしたのである。しかしデューイにとって観照とは、芸術作品の制作と能動的な鑑賞を見落とし、美的知覚から、建築・ドラマ・小説で享受される内容と余韻を排除するものでもある。²⁵

本論における観照は、知覚、記憶、想像、思考などの処理を含意することは既に述べた通りである。しかしこのような観照の抽象的处理と、作品と対峙して作者の心情や作品の背景を想像したり思考することは区別しなければならないだろう。作者の心情や作品の背景を想像したり思考することは、「見ること＝形態を捉えること」の範疇を超えて鑑賞に含まれる行為である。

3. 観照の研究についての補足

本章を締めくくる前に、観照の研究について補足する。観者側からの切り口による客観的な研究がそもそも可能なのであろうか。前節で、感覚された刺激と知覚の間には一義的な対応関係はないと述べた。さらに知覚よりも抽象的な処理である記憶、想像、思考などは、観者の主体性がより強力に発現するので、観照で捉えられる形態と対象との対応関係は、感覚と知覚とのそれ以上に希薄であると考えられる。対象そのものとは他律的に存在する観者の主体によって変化してしまうのであれば、客観的な研究結果を得ることが不可能なのではないだろうか。

しかし同一の対象に対して、観者それぞれの観照の間に差異があるのだとしても、

²⁴ 竹内敏雄編 / 『美学事典』 / 弘文堂 / 1974 p.166

²⁵ Dewey, John / Art as Experience / Minton, Balch & Company / 1934 / 栗田修訳 / 『経験としての芸術』 / 晃洋書房 / 2010 pp.317 - 318

²⁶ Dewey, John / Art as Experience / Minton, Balch & Company / 1934 / 栗田修訳 / 『経験としての芸術』 / 晃洋書房 / 2010 p. 319

観照という行為が、完全に個々の観者の恣意性に帰属することはない。もし観照が、観者それぞれの主体によってまったく恣意的におこなわれてしまうのであるとすれば、実生活において、自然に多くの共通理解が我々の間で成立していることを説明できないからである。

対象それ自体と観照された形態の間にどの程度の対応関係があるのか、また観者の恣意性はどの程度関わってくるのについて追求すると複雑な問題に入り込んでしまうのでここでは踏み込まない。三章では観照の研究の内容について具体的に記述していくが、ゲシュタルト心理学や知覚心理学などの領域において実験に基づいて帰納的に導きだされた、観照された形態と対象の対応関係の事例を参照しながら論を進めていきたい。

Ⅲ — 研究目的の設定 —

A 観照についての基礎研究

1. 観照についての研究

前章では題目にある観照について述べてきた。この観照をキーワードに、本論の研究目的について掘り下げて説明していきたいが、その前にもう一度前章までの論の流れををまとめてみよう。近代芸術の発生によって、作品を作る作者と作品を見る観者という項が明確化された。この二項によって美術史を検証し、観者の見る行為に焦点を当てた。そしてこれを、クリスチャン・ノルベルグ＝シュルツの空間概念と接続することにより、本論における観照の概念について掘り下げて記述してきた。ここまでで本論冒頭における、「美術とは何か」という問いに対して、「美術とは観照され得るものである」とひとまずは答えることができるのではないだろうか。

このように美術とは観照され得るものであるとし、参加型作品も対象となり得るまでに観照の概念を拡張したことにより、美術領域の内外問わずあらゆるものが観照され得るのではないだろうか。

まず前章で触れたように、知覚することは観照することに含まれるので、美術領域の内外問わず知覚され得るものはすべて観照され得ることになる。

さらに、前章で触れたピュロ・デチュードの作品のように、経済や政治の関係性も形態として考えることができるならば、直接知覚することができない抽象的な対象である経済や政治もある側面においては観照の対象と考えることができる。

あらゆるものが「観照され得る」のであれば、観照され得るということは美術領域の特性とはなり得ないだろう。しかしこれまで参照してきた美術史を、「見ること＝観照」に対する概念の変化の歴史として捉え、観照を、様々なものを対象とする、一つの分析の切り口として考えることができるのではないだろうか。参加型作品やピュロー・デチュードの作品にも、美術領域外の事象も対象とするような、見ることについての考察を読み解くことができる。このように、美術を、「見ること＝観照」についての研究領域とし、本論を位置づけることにしたい。

2. 純粋美術と応用美術

観照についての研究領域から、より具体的に研究目的を検討するにあたって、「基礎科学」と「応用化学」という二項の設定を参照したい。極簡潔に言えば、基礎科学は各々の学問ジャンルの基礎部分を扱う研究領域であり、応用科学は基礎科学の研究の実用的な応用の研究である。文部科学省のWEBサイトの昭和59年版科学技術白書では、基礎科学と応用科学に関して次のような記述がある。

研究開発は、一般に新知識の探求、発見という基礎的な研究から実用化に近い段階の研究まで様々な態様があり、それぞれを区別するために種々の分類と定義がなされている。²⁷

しかし同項で、「元来、『基礎・応用・開発』という分類概念は、研究の目的性に着目しているため、『基礎的な研究は応用目的を持たないもの』というように、狭く考える向きもあるが、研究の実情は、このような定義では明確に割り切れない面も持っている。（中略）研究現場においては、ますます『基礎研究』『応用研究』の

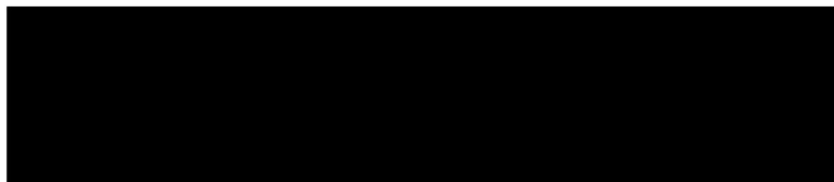
²⁷ 「昭和59年版科学技術白書」 http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/hpaa198401/hpaa198401_2_004.html

区別が難しくなっている」²⁸と述べられているように、この時代においてもすでに、応用科学と基礎科学は明確な区分ではないということにも注意しておきたい。

美術においては、これらの二項は「純粋美術」と「応用美術」がそれぞれ当てはまるであろう。純粋美術と応用美術との違いはどのようなものであるのか。例えばクレイグ・ミラー (R. Craig Miller) は、応用美術は機能性を含んでいることで純粋美術から区別されるということを指摘している²⁹。

同様に、機能性の有無という観点によって区別されるときに応用美術は、文献によってはデザインとほぼ同義で扱われる。多木浩二は、デザインは産業社会になってからの、ひろい意味での物の制作や環境の形成についての実践であり、デザインがそれまでの物の制作と著しく異なっているのは、以前には殆ど自明のように道具に含まれていた機能性を意識されたデザインの論理としてとりだしたことであり、機能性に対する意識とデザインの概念との密接な関係を指摘している³⁰。

それではここで問題にされている機能性とはどのようなものなのであろうか。阿部公正の次のような一節を参照する。



ここでいう美術とグラフィック・デザインとは、本章の文脈ではそれぞれ純粋美術と「応用美術＝デザイン」に置き換えて考えることができるだろう。純粋美術は精神的欲求をみたすものであるが、応用美術は実用的欲求をみたすものであり、これが応用美術の機能性ということになる。

純粋美術は実用的機能を持たず、応用美術は実用的機能を伴っているとしたが、このような区分をそのまま、例えば現代における美術とデザインの領域に当てはめることはできない。例えば美術領域のドナルド・ジャッドは家具の製作や建築物の設計をしている。1980年代以降では現代美術の作家が彫刻や空間構成に機能を持たせ、家具やインテリアのデザインとして日常空間に介入する作品の傾向が高まった。また、デザイン領域における一点ものや数点限定のエディションの家具を、美術領域のギャラリーで展示することケースも目立っている。例えばカーペンターズ・ワークショップ・ギャラリー (Carpenters Workshop Gallery) は、オランダのデザイナーであるマーティン・バース (Maarten Baas) をはじめ、多くのデザイナーの作品を取り扱っている。

このように、純粋美術と応用美術の区分が無効化され、美術とデザインが、表象的にも市場的にも混ざりあっていることは、現代社会において、デザインがあらゆる領域に浸透してきたことと無関係ではないだろう。ハル・フォスター (Hal Foster) は、20世紀初頭のアール・ヌーヴォーの時代と21世紀初頭の現代とが、専門化された領域が不分明であること、統合されたデザインを目指している点において類似していることを指摘している。アール・ヌーヴォーは、美術と工芸

²⁸ Ibid.

²⁹ Miller, R. Craig / Modern Design in The Metropolitan Museum of Art, 1890-1990 / Harry N Abrams /1990

³⁰ 多木浩二 / 「12デザイン」 / 今道友信編 / 『講座 美学4 芸術の諸相』 / 東京大学出版会 / 1984 / pp335 - 336

³¹ 阿部公正 / 「美術とデザイン」 / 山本正男監修 / 『比較芸術額研究 VI 芸術とジャンル』 / 美術出版社 / 1974 p.95

の総合芸術、また純粋美術と応用美術の統合を目指したが、フォスターは、アートを実用的な物品のなかに混ぜ込もうとするのがアール・ヌーヴォーのデザイナーであり、実用的な物品をアートにまで高めようとするのが機能主義的なモダニストであったと述べている³²。アーツ・アンド・クラフツ、アール・ヌーヴォーから始まった統合デザインの思想は、デ・スティールやバウハウスなど欧州各国に受け継がれていった。しかしフォスターはまた、アール・ヌーヴォーやバウハウスなどの統合されたデザインは現代の汎資本主義においてでは達成しえないと述べている。なぜなら商品の激化により特別な誘惑を考案する必要性が生まれ、これに応じることのできるのは、大量生産品でありながら微調整可能であるポスト・フォーディズム的生産が実現されたからであるとしている³³。フォスターにとって、現代におけるデザインの範疇は、整形手術、デザイナー・ドラッグ、DMA操作にまで及ぶのである。

このように現代において市場の水準では、実用的機能の有無による純粋美術と応用美術の境界は曖昧であり、純粋美術を応用する応用美術というように双方を関係づけて定義することもできないだろう。科学領域における応用科学と基礎科学の区分よりもさらに不明瞭な区分であるかもしれない。しかし学術の水準では、基礎科学と応用科学と同様に、美術領域においても基礎的な研究領域と応用の研究領域に区分することも可能なのではないだろうか。

東京藝術大学大学院美術研究科美術専攻は、日本画、油画、彫刻、工芸、デザイン、建築、先端芸術表現、芸術学という領域に区分されている。このうち、著者は先端芸術表現領域に在籍している。本学の領域区分では、日本画、油画、彫刻は純粋美術に、工芸、デザイン、建築は応用美術に当てはまるであろう。しかし日本画、油画、彫刻の領域は、美術における基礎的研究という側面よりも、それぞれのジャンルにおける技巧や歴史に研究の重点が置かれているように思われる。また、先端芸術表現と芸術学は、純粋美術と応用美術双方に股がる研究をおこなっているだろう。

このように、領域の水準での研究対象が不明瞭で、個々の研究者に委ねられるような研究領域では、基礎的な研究と応用の研究という区分を便宜的に設定し、応用美術である工芸、デザイン、建築領域に対応させるかたちで自身の研究を純粋美術に位置づけることは可能であるし、また研究目的を設定するに当たって有効であるように思われる。このような理由から、本論の目的を、「観照についての基礎的な研究」としたい。

³² Foster, Hal / Design and Crime: And Other Diatribes / Verso / 2002 (五十嵐光二訳 / 『デザインと犯罪』 / 平凡社 / 2011) p.34

³³ Foster, Hal / Design and Crime: And Other Diatribes / Verso / 2002 (五十嵐光二訳 / 『デザインと犯罪』 / 平凡社 / 2011) pp36 - 37

B 観照についての基礎的な研究の応用例

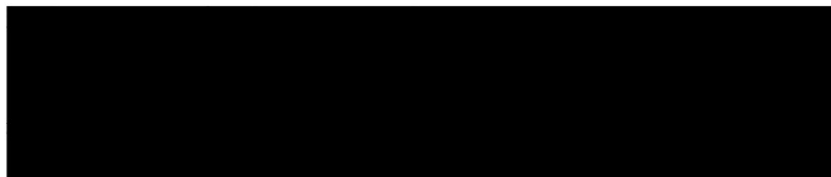
1. インテリアとしてのカラーフィールド絵画

本論の研究についての具体的な記述の前に、観照に関する基礎的な研究が、何らかの実用性を求められて応用された事例を二つ参照することで本章を締めくくりたい。

最初に参照するのは加治屋健司が「カラーフィールド絵画とインテリア・デザイン」で論じた、インテリアとして実用化されたカラーフィールド絵画の例である。加治屋は、クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg) が自律性を主張するモダニズム絵画であるカラーフィールド絵画が、生活の背景なることによって生活を豊かにするというインテリア・デザインとして、実用目的の応用に適していたのではないかと論じている。

カラーフィールド絵画は、1950年代末から60年代にかけてアメリカで制作され、他には還元しえない自律的な絵画を追求したモダニズムの美術批評と密接に関係していた。抽象表現主義の画家である、バーネット・ニューマン (Barnett Newman) やマーク・ロスコ (Mark Rothko) らの、色面を強調した絵画の影響から派生したのである。カラーフィールド絵画の特徴として、視覚的平面性と、非物質化された視覚的イリュージョニズムの強調、巨大なキャンバスを使用して色面がキャンバスの枠の外まで続いていくように見えるオールオーバーという効果の利用などが挙げられる。

ここでいうモダニズムと、序章で触れた近代芸術とは区別しておく必要があるだろう。次章でもう少し詳しく述べていくが、モダニズムとは、おもにグリーンバーグのメディウム・スペシフィシティを中心とする、フォーマリズム美術批評によって特徴付けられるだろう。モダニズム絵画の特徴は以下のようなものである。



このように、モダニズム絵画であるカラーフィールド絵画も、それ自身では、社会的な役割＝実用性を伴わない自律した「純粹美術」であると考えられていたのである。

それでは、カラーフィールド絵画はどのような点においてインテリア・デザインに適しているのだろうか。加治屋が指摘するのは、ニューマンらのカラーフィールド絵画と、ソファやクッション、絨毯などのインテリアと色彩的、形態的に調和し、これらの絵画が、部屋の空間の分節化して特徴を明確にするという合目的に機能していることである。



³⁴ 加治屋健司 / 「カラーフィールド絵画とインテリア・デザイン」 / 『広島市立大学芸術学部芸術学研究科紀要 第15号』 / 広島市立大学芸術学部 / 2010 p.38

³⁵ Ibid. p.38

実用的な目的性を排除し、それ自体への純化を追求することは、「基礎科学」＝「純粹美術」的な考え方と親和性があるように感じられる。インテリアとしてのカラーフィールド絵画の例は、ある領域における基礎的な研究が応用されるという構図が「美術領域」にも見出されること、普遍的であるほど、それが意図しない方向に応用される可能性が高まることが示唆されている。

2. アルフォンソ・ロランシックの拷問施設

次の参照例は、ジャイルズ・トレムレット (Giles Tremlette) の「アナキストと拷問の美術 (Anarchists and the Fine Art of Torture)」³⁶という記事で取り上げられた、美術作品における視覚的な効果や作用が、拷問施設のデザインへ応用された例である。これは、スラヴォイ・ジジェクが著書『パララックス・ビュー』冒頭において引用していたことでも知られている。それではこの記事を本論の内容に則して以下にまとめてみたい。

スペインのある美術史家は、1965年前の内戦中にアナキズムの芸術家によって造られた刑務所が、拷問に意図的に近代の美術を活用した最初の事例であることを明らかにした。

ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky)、パウル・クレー (Paul Klee)、ヨハネス・イッテン (Johannes Itten)、シュールレアリスムの映像作家ルイス・ブニュエル (Luis Buñuel)、サルバドール・ダリ (Salvador Dalí) の作品が、秘密の独房やバルセロナや他の場所に構築された拷問施設のデザインに影響を与えたのである。



Fig. 5 拷問施設

³⁶ Giles Tremlette 「Anarchists and the Fine Art of Torture」 『The Guardian, January 27, 2003』

これらの拷問施設は、精神工学的（psychotechnic）な拷問の形式を発明したフランスのアナーキスト、アルフォンソ・ロランシック（Alphonse Laurencic）によって作られた。ロランシックは、対フランコ右派反乱軍との戦闘に貢献するため、彩色独房（coloured cells）を創造した。独房の着想は、幾何学的抽象とシュールレアリズムの思想、および色彩の心理学的性質についての前衛の芸術理論から得られた。ベッドは睡眠を不可能に近い状態にするため、20度の角度で配置され、床が縦6フィート、横3フィートの独房には、囚人が歩くことを邪魔する為に、レンガや幾何学的なブロックが散在されていた。囚人たちに唯一残されていたことは、立方体、正方形、直線、螺旋といった模様で埋めつくされ、湾曲した壁を凝視することであった。精神的な混乱と苦痛をもたらすために、色彩、視点、縮尺のトリックが利用されていたのである。

ここで応用されたカンディンスキーやクレーなどは、作品制作において視覚的効果の基礎的な研究をおこなっていた。このような視覚の基礎研究が、拷問という人体に対する負荷として応用されてしまうこともある。このような人体の負荷を目的とした実用化として、五十嵐太郎は公共空間におけるベンチについて次のように分析している。



座らせるためのデザインと座らせないためのデザインは表裏一体であるならば、座ることをアフォードすること自体についての基礎研究をおこなうことにより、双方への応用が可能になるということである。アルフォンソ・ロランシックの拷問施設の例に置き換えるならば、カンディンスキーやクレーなどの視覚効果は、拷問施設とは真逆の、視覚的に居心地の良い部屋のデザインにも応用できるということである。基礎的な研究による成果は、正反対の二つの方向へと応用し得る可能性を秘めているのではないだろうか。

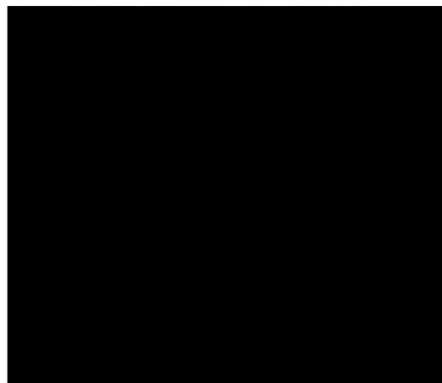


Fig. 6 銀座駅地下通路の排除系オブジェ

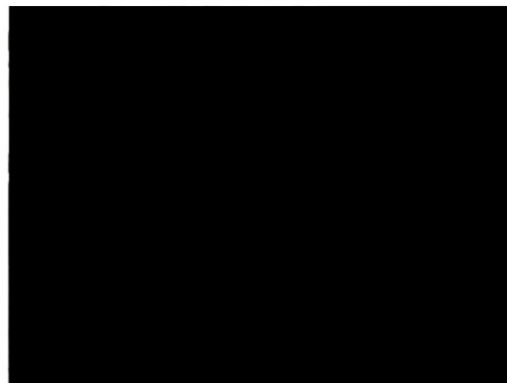


Fig. 7 新宿駅西口地下通路の排除系オブジェ

IV — 観照の円滑な転換 —

A 観照としてのメディアム

1. メディアム・スペシフィシティ

それでは、本論でおこなう「観照についての基礎的な研究」について具体的に述べていきたい。一つの芸術作品においても様々なメディアが用いられ、観者は一つの作品を経験するのに様々な方法で観照しなければならないという状況は、現代の芸術の一つの特徴のように思われる。このような状況において、複数の観照をどのように構成するか、それぞれの観照のつなぎ目をどのように設定するかについて考察することは必然的である。そして本論の主題もここにある。

本節ではまず、特定の観照への還元が志向されたクレメント・グリーンバーグのメディアム・スペシフィシティにまで遡り、メディアが複数化される状況でどのように芸術のメディアム概念が変化したのかを概観したい。なぜならグリーンバーグやマイケル・フリード、ロザリンド・クラウス (Rosalind E. Krauss) らが論じてきたメディアム概念は、観照とも無関係ではないように思われるからである。

抽象表現主義を理論的に支えたグリーンバーグが提示したメディアム・スペシフィシティを基準とする批評は、アメリカのモダニズム美術の理論、フォーマリズム批評において中心的な役割を果たした。メディアム・スペシフィシティとは、各々の芸術ジャンルは、それ自身の自律性を重視し、固有のメディアムの純化へと向かうべきであるという概念である。例えばグリーンバーグは、絵画のメディアムを構成している制限として「平面的な表面」、カンヴァスなどの「支持体の形体」、「顔料の特性」を挙げた。しかしこれらのうち、「支持体の形体」は演劇にも備わっているとし、「顔料の特性」の一つである色彩は、演劇と彫刻にもあるものとして除外された。また、文学と共有される物語性も排除した。そして最終的に、「平面的な表面」のみをモダニズム絵画のメディアムとして提示し、絵画から触覚的要素を排除し、純粋な「視覚性 (opticality)」による作品を評価した。芸術における「視覚性」と「触覚性」の問題は、アロイス・リーグル (Alois Riegl) が提起した視覚的 (optic)、触覚的 (haptic) という対概念とも共通点を見出すことができるが、グリーンバーグは、モダニズムの絵画を規定するにあたって、レリーフのような陰影法や肉付法による彫刻的イリュージョンやトロンプ・ルイユ (trompe-l'œil) を排除して、視覚的イリュージョン (optical illusion) のみを許容したのである。

しかしここでは「平面的な表面」という絵画のメディアムに、物理的な基準と、「視覚性」という「観照」の基準が混同されて考えられているように思われる。メディアム・スペシフィシティの根底には、絵の具の顔料やカンヴァスといった物質性が常に想定されており、物理的な視点と観照の視点とを分離して考察されることはなかったように思われる。

2. 映画の物理的基盤

スタンリー・カヴェル (Stanley Cavell) は、グリーンバーグのメディアム・スペシフィシティを映画に適応して考察した。映画は、知覚的には主に視覚と聴覚に捉えられるが、嗅覚などその他の様々な感覚に訴えかける刺激を発することもあつる。映画では観照における知覚の複合性が許容されているので、グリーンバーグが絵画に対して行ったようなメディアム・スペシフィシティのアプローチで、単一の知覚に還元して映画のメディアムを理解することは不可能であるように思われる。

それではカヴェルが著書『眼に映る世界』において考察した映画のメディアムとはどのようなものなのであろうか。カヴェルは次のように述べている。



このようにカヴェルは映画の物理的基盤を、「連続した自動的な世界の投射」だとしている。それでは連続した自動的な世界の投射とはどのようなものなのであろうか。

まずカヴェルは、エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky) とアンドレ・バザン (André Bazin) の考える映画のメディアムについて考察している。パノフスキーとバザンは共に、映画のメディアムの基盤には写真があるとし、パノフスキーは、写真が現実をありのままに映しているという考えから、映画のメディアムを「物理的現実そのもの」としてとした。グリーンバーグが、絵画の物理的基盤を「平面的な支持体」に求めたのと同様に、パノフスキーも、物理的現実そのものという物理的基盤に映画のメディアムを求めている。しかしカヴェルのいう、映画の物理的基盤である連続した自動的な世界の投射とは、切り取られた現実が観客の前に自動的に投射されていくという状況そのものなのであり、平面的な支持体や物理的現実そのものという、還元的考察の結果導き出されたものではない。カヴェルは連続した自動的な世界の投射によって映画の性質を記述していく。連続した自動的な世界の投射は、観客の主体を無視した自動的な客観的な現実の連続的投射、主体を置き去りに世界が進行していくような性質、作品制作と上映の際の作者の手の不在など、カメラや投射機のメカニズムや、映画館という建築構造に由来する様々な性質に接続する。映画は、平面的な支持体や物理的現実そのものという単一の物理的基盤ではなく、複数の物理的基盤から成り立っているとも言い換えることができる。

しかしカヴェルにとってはそもそも、物理的基盤そのもののみによっては芸術をなし得ることはできない。カヴェルが映画の物理的支持体を連続した自動的な世界の投射としたのは、物理的基盤はそれのみによっては芸術作品のメディアムにはなり得ず、メディアムとは個々の作品に先立って存在するのではなくてあくまでも事後的に発見されるということを示すためである。つまり、連続した自動的な世界の投射は映画のメディアムではなく、連続した自動的な世界の投射という状況を探り意味を見出すことで、個々の作品はそれぞれのメディアムを生み出していくということである。物理的基盤をどのように組織するのが芸術作品のメディアムとなるのである。映画のメディアムとは、複数の物理的基盤をどのように組織するのか、その仕方そのものである。

³⁸ Cavell, Stanley / *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* / Harvard University Press / 1971 (石原 陽一郎訳 / 『眼に映る世界—映画の存在論についての考察』 / 法政大学出版局 / 2012) p.116

3. インターメディア

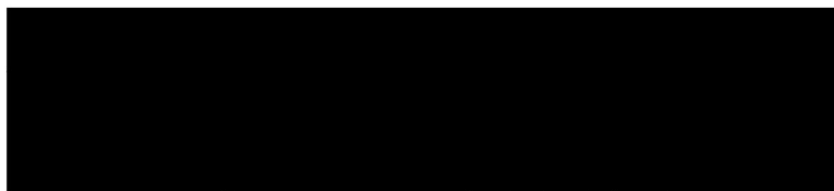
カヴェルは、グリーンバーグのメディウム・スペシフィシティにおける物理的基盤の基準から考察し、組織する方法が芸術作品のメディウムとなると述べたが、観照の基準からでも同様の結論が導き出せるのではないだろうか。グリーンバーグは絵画を純粋な視覚性に還元しようとしたが、一章で述べたように知覚を単一の感覚に還元することはできない。それならば、カヴェルが映画のメディウムについて考察したように、「観照のされ方」をどのように組織するかが、芸術作品のメディウムとなると考えることができるであろう。

このような切り口から、ここではインターメディアという概念を取り上げたい。インターメディアとは、フルクサス運動に参加したディック・ヒギンズ (Dick Higgins) が提唱した概念である。ここでいうメディアとはメディウムの複数形である。文脈によってはメディアとメディウムの意味は区別されるが、本論ではメディウムを既に複合的なものとして扱っているのので、この二つを特に区別して用いる必要はないであろう。

まずはフルクサスについて概観していきたい。フルクサスとはラテン語で「流れる、なびく、変化する、下剤をかける」などの意味を持ち、1960年代前半にジョージ・マチューナス (George Maciunas) を中心に世界各地で展開された芸術運動である。さらにその運動に参加した芸術家の組織名であるとされている。しかし厳密にはフルクサスは組織ですらなかった。フルクサスという名前は、他の前衛運動が掲げたような厳密なマニフェストやコンセプトに縛られないという意図を表しており、メンバーが流動的に変化する体制を取り、いわゆる組織という枠組みが当てはまらないように思われる。途中で分裂することを避けることを第一とし、イデオロギーの厳密な線引きを行わなかったのである。

フルクサスの主要な活動を概観すると、まず1961年にマチューナスはマディソン・アヴェニューにAGギャラリーを開いた。1962年6月にヒギンズらと「小さな夏/ジョン・ケージ以後」というイベントを行い、1962年9月に西ドイツのディースバーデン市立美術館のホールで「フルクサス国際現代音楽祭」というコンサートを行った。

それではヒギンズが提唱したインターメディアとはどのような概念なのであろうか。ヒギンズは、ミクスト・メディアと比較してインターメディアを説明していく。ヒギンズの著書『インターメディアの詩学』の用語解説によると、インターメディアとミクスト・メディアとは以下のようなものである。



³⁹ Higgins, Dick / The poetics and theory of the intermedia / Horizons / 1984 (岩佐鉄男著 / 『インターメディアの詩学』 / 国書刊行会 /1988) p.245

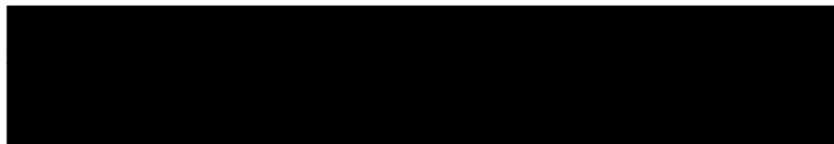
⁴⁰ Ibid. p.249

インターメディアとミクスト・メディアの定義を比べてみると、「本質において不可分である」こと、「概念上融合する」ことがインターメディアの特徴であり、ミクスト・メディアと区別される点であるとしていることがわかる。前述した通り、グリーンバーグのメディウム・スペシフィシティーでは、物理的な基準と観照の基準が混在していたが、ヒギンズが想定しているメディアとはどのようなものであるのか、彼が例に出したインターメディアやミクストメディアの作品とその特徴についてみてみたい。まずヒギンズは、「ハプニング」や「イヴェント」、さらにはフルクサスの活動から区別しようとしている「パフォーマンス・アート」なども含め、これらの連続性をインターメディア性であると指摘している。そしてこのインターメディアとは、「シナリオ」、「視覚性」、「聴覚性」の概念的融合であるとしている。ヒギンズがこのようにインターメディアについて説明するとき、彼のメディウムを観照の基準で理解していることが見て取れるだろう。さらにヒギンズは、ミクスト・メディアの例としてオペラを例に出し、インターメディアとの相違を述べていく。



ミクスト・メディアであるオペラでは、一つの作品において複数のメディア＝複数の観照が存在しているが、それぞれがメディアの水準で融合することはない。これらに関係づけるのは作品の主題である。対してインターメディアでは、複数の観照が融合しているのだと考えることができる。

しかしヒギンズはインターメディアを、グリーンバーグがメディウム・スペシフィシティーに対して考えたように、規範的な概念としては提示しない。



ヒギンズはインターメディアを、ある種の作品について考察する際の切り口として位置づけているが、本論では、このインターメディアという概念における、複数の観照の融合という点に着目したい。本項の冒頭で述べたように、観照をどのように組織するかが、芸術作品のメディウムとなる。そして、インターメディアにおける複数の観照の融合は、一つの観照の組織の方法であるからである。

⁴¹ Ibid. p.37

⁴² Ibid. p.53

⁴³ Ibid. pp.56-57

しかし既に述べたように、組織される観照はそれ自体が常に複合的なものであるので、一つの観照を最小単位に還元することはできない。一つの観照の分割に制限はないということである。また同時に、インターメディア概念のように、複数の観照の組織化にも上限はないであろう。つまりどれだけ分割しようと、またどれだけ組織しようと、観照は常に複合的であるということである。

本論でこれまで使用してきた言葉で表すならば、複数の空間における形態を組織することが、複数の観照を組織することに繋がるのではないだろうか。作品は、複数の空間における形態をいかに組織するかによって、インターメディア的な「複数の観照の融合」にもなり得るし、ミクスト・メディア的な「複数の観照の並置」にもなり得ると考えられるであろう。



Fig. 8 「ピアノ・ソナタ 第2番」
透明なシートの上に矢印が
描かれており、他の曲の楽譜
に置かれるとき、演奏者は
矢印の通りにとんだり戻った
りしながら演奏する。



Fig. 9 「自然のテーマによる変奏曲」
ヒギンズの図形楽譜

B 観照の円滑な転換

1. 映像作品における複数の観照

本節では観照の組織の一方法として、観照を円滑に転換させる構成について論じていくが、観照の中でもとりわけ、知覚、記憶、想像、思考などの抽象的处理ではなく知覚に関連する事例を参照していく。クリスチャン・ノルベルグ＝シュルツの空間の分類における「知覚的空間」での形態の捉え方である。これは便宜的な理由であり、著者が見聞した資料の中では知覚に関する研究や引用が最も多いからである。しかし知覚における観照の円滑な転換は、知覚、記憶、想像、思考などの抽象的处理に置き換えることも可能であると考えている。もちろん本節で論じる知覚の理論をそのまま他の抽象的处理に適応することはできないだろう。知覚、記憶、想像、思考などを含めた観照の転換は本論では論じないが、著者のこれからの研究目標の一つになるだろう。

しかし本論ではひとまず知覚における観照の転換をいかに円滑にしようかに絞る。

そのために、芸術作品における複数の観照、とりわけ映像作品における視覚的観照と聴覚的観照についての記述を分析したい。ルドルフ・アインハイムは著書『芸術としての映画』の中で、発生映画におけるメディウムの不調和について、知覚の観点から論じている。アインハイムによれば、映像は具体的で比較的単純な視覚媒体であり、言葉は抽象的で複雑であるので、発生映画では映像と言葉は互いに敵対する要素である。しかし日常生活において映像と言葉が違和感なく共存していることから、日常的な経験と芸術的な経験の差異を指摘している。発声映画の、映像と言葉という二つの要素の混血性は、古代からの演劇も同様であり、視覚的である動きのイメージとしてダンスを、聴覚的である話す言葉をラジオ・ドラマを例に挙げ、この二つの混合が演劇であるとしている。これに対してミケル・デュフレンヌは著書『眼と耳』において映画について次のように述べている。

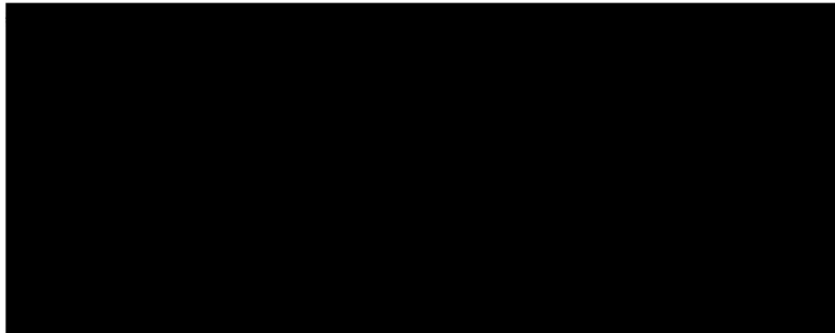


映画は見えるものと聞こえるものの複合物であるが、見えものが主導権を握っており、聞こえるものはそれに追随する。対して、オペラ、リートなども複合的であるが、これらは音楽の圏内に位置するのだという。デュフレンヌによればオペラは書物+音楽+舞台装置+舞踏で、リートは詩+メロディであるが、これらも映画と同様新しい芸術を発生させるほどには、見えるものと聞こえるものが混じり合っていないのだという。

⁴⁴ Dufrenne, Mikel / L'Œil et l'oreille / L'Hexagone / 1987 / 棧優訳 (『眼と耳—見えるものと聞こえるものの現象学』 / みすず書房 / 1995) p.168



デュフレンヌは、映画では見えるものが、オペラやリートなどは聞こえるものがイニシアチヴをとると考えた。映画、オペラ、リートのいずれも見えるものと聞こえるものの複合であるが、見えるものと聞こえるものどちらかが一方に対して常にイニシアチヴをとっているということである。しかし、一つの複合的な作品において、これらのイニシアチヴが交互に切り替わっていくような作品を想像することはできないだろうか。



観者は意志によってどのように作品を観照するかを決定することができる。映画館にいるときでも、耳を閉じて映像だけを見ることができし、眼を閉じて音楽や音声のみを聞くこともできる。しかし同時に、作品に内在している要素も、観者がどのように観照するかということに関わっているはずである。能動的に見ることや聞くことで得られるもの以外にも、見えているものや聞こえているものがある。そしてこのことは、作品の形態の構成によって、観者の観照をある程度誘導的に操作し得る可能性を示している。

この思いつきは著者の体験に基づいている。数年前に著者はあるミュージック・ビデオと出会った。ジャズ・マヌーシュやジプシー・スウィング、ジプシー・ジャズなどと呼ばれているようなテイストの曲に、都市の風景が切り刻まれて抽象画のように編集された映像が組み合わされていた。著者はその映像と向き合い、はじめは視覚的にそれを享受していたのだが、ある瞬間から聴覚的な要素に意識を集中させるようになっていた。この際、著者は眼を閉じたり耳を澄ませたりということ意識的に行うことなく、自分でも意識しないうちに観照が転換してしまったのである。

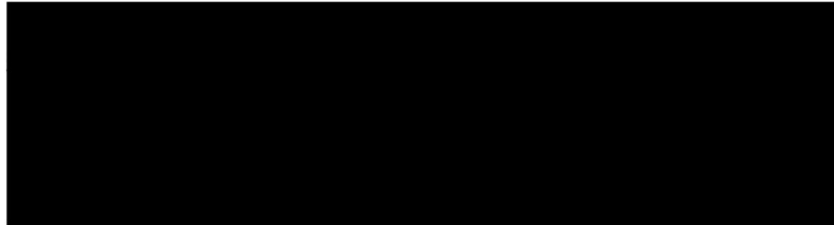
まず上記の体験を、これまでに論じた空間と形態との関係から記述していきたい。この映像作品では観者は初め、視覚的空間で作品に含まれる様々な形態を捉えていた。しかしある瞬間から聴覚的な空間で形態を捉えていた。つまり観照の空間が、観者自身でも意識しないうちに転換したのである。観者の恣意性に完全に依存せずに、観者が意識しないうちに転換したのであれば、この転換は円滑であるといえるのではないだろうか。

⁴⁵ Ibid. pp.168-169

⁴⁶ Ibid. p.169

2. 図地転換図形

それではどのような構成によって、「観照の転換」を意図的に観者に促すことが可能であるのか。ある空間から異なる空間へ観照が転換するとき、この転換をより円滑に促す条件とは何か。ここではまず「図と地の分化」の問題を参照したい。デンマークのコペンハーゲン大学の教授を務めたエドガー・ルビン (Edgar John Rubin) は、図と地の認識関係の現象を研究し、この研究はゲシュタルト心理学の主要な研究対象として引き継がれた。鳥居修晃は図と地の分化について次のように述べている。



空間において形態を捉えるということは、空間において形態を図として認識し、地と分化することであるといえる。さらに鳥居はルビンの研究を引用し、図と地それぞれの性質について次の五つを挙げている⁴⁸。

- 「図」となった領域は「形」をもっているが、「地」となった領域には「形」を認めることが困難である。
- 二つの領域を分けている境界、それがいずれの領域の「輪郭」 (Kontur) を形成するかというと、それはもっぱら「図」となった領域にのみ所属しているように見える。これに対して「地」となった領域は、この境界のところで終わることなく、これを超えて「図」の背後にまで展開している。
- 「図」は物としての性格 (Dingcharakter) をもつが、「地」は材料的な性質 (Staffcharakter) を帯びる。
- 「図」の色は表面色を呈するが、「地」のそれは「面色」に近い現われ方を示す。
- 「図」は一般に「地」よりも前方にあるように見え、「地」は「図」の背後に広がっているように見える。

⁴⁷ 鳥居修晃 / 『視覚の心理学』 / 心理学叢書 9 / サイエンス社 / 1982 p249

⁴⁸ Ibid. pp.251-252

またモーリス・メルロ＝ポンティは、図と地の分化が知覚的現象を成立させている要件であるとしている。知覚野が図と地に分節されず、図の境界線がひとつの形態として認識されなければ、そもそも知覚が成り立たないということである。



しかしある「形態」が一度図として認識されたとしても、これが必ずしも定着し続けるわけではない。図としての認識と地としての認識が入れ替わることもあるのである。このような作用を引き起こす代表的な例として、ゲシュタルト心理学で頻繁に用いられる「図地転換図形」を参照したい。ルビンは、「ルビンの盃 (rubin's vase)」として知られている「図地転換図形」を考案した。「図地転換図形」は、より一般的には図地反転図形、または図と地の多義図形と呼ばれているが、本論の主題により適切な表現として、佐久間鼎の『ゲシュタルト心理学』に倣って「図地転換図形」と記述する⁵⁰。

図地転換図形とは、図と地が入れ替わり、図の意味が変化する単一の図形である。図と地の認識を反転させることで異なる形態の認識を可能とする。図地転換図形では地の形態は、図との境界線やその図形の枠によって規定される。それではルビンの盃とはどのような図形なのであろうか。ルビンの盃には、盃の形態と、向かい合う二人の人間の顔の形態が含まれている。図と地を分ける境界が二つの形態を形成しているため、この二つの形態を規定する境界は同一である。盃の形態に意識を向けたとき、盃が図となって顔が地となる。また逆に顔の形態に意識を向けたとき、この関係は逆転し、顔が図となって盃が地となる。しかし盃と横顔の二つの形態を全く同時に認識することはできないといわれている。人間の知覚は、意識の志向性や身体の性質を起因として、同一の画像が盃のように見えたり、向かい合う二人の人間の顔のように見えたりする。

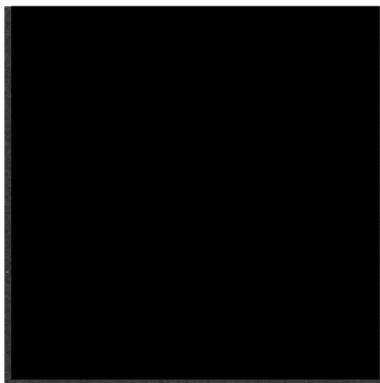


Fig. 10 ルビンの盃 (rubin's vase)

⁴⁹ 新田義弘・常俊宗三郎・水野和久編 / 『現象学の現在』 / 世界思想社 / 1989 pp.96-97

⁵⁰ 佐久間鼎 / 『ゲシュタルト心理学』 / 弘文堂 / 1951 p.30

盃と人の横顔の二つの形態は、共に二次元の視覚的な空間にあるので、ノルベルグ＝シュルツの空間論に当てはめるならば、ルビンの盃に代表される図地転換図形では、同一の空間において、観照の対象となる形態が転換するのだといえる。ある形態（盃）の観照からもう一方の形態（人の横顔）の観照への転換である。

それでは前項で想定してみた映像作品ではどうであろうか。前述の通り、この映像作品では視覚的な空間から聴覚的な空間に観照が転換している。ルビンの盃が同一の「空間」での異なる形態への転換であるならば、同一の形態での異なる空間への転換によって、この映像作品を実現することができるのではないだろうか。つまり異なる空間に共通の形態を設定することによってである。

ただしここで、上記のような映像作品における観照の転換と図地転換図形における転換の時間的な違いについても指摘しておきたい。映像作品では形態が時間の経過に伴って変化していくのに対し、図地転換図形では形態が変化しない。上述の視覚的な空間から聴覚的な空間に観照を転換させる映像が継起的であるのに対し、図地転換図形が瞬時的であるということだ。

この対立は、フリードが「芸術と客体性」において、ミニマリズムの作品を継起的であるとし、モダニズム美術を瞬時的であるとした対立を思い起こさせる。ミニマリズムの作品においては、経験されているのは作品の時間ではなく、作品に関わっている観者の身体の時間が経験されている。観照においても同様に、観者の身体の時間を無視することはできない。知覚、記憶、想像、思考など、いずれの処理においても時間性が内在するからである。

本論の観照概念に即するならば、図地転換図形でさえも継起的である。ルビンの盃を見続けるとき、意識に現われる図は、厳密には同じものではなく絶えず変化している。さらに、盃を見るか横顔を見るかは、眼の動き、身体の動きによっても左右されてしまう。映像作品は図地転換図形と比べて、形態は時間とともに激しく変化するが、観照の視点では本質的には異なったものではない。

例えば芸術を空間芸術と時間芸術に分類するとき、空間芸術である絵画を見るとき、私たちの身体の一部である眼を動かすことによって視線を移動させる。また、音楽を聞く際にも、時間の流れによる音の変化以外の、音の広がりや集中、大きさや方向を感じ取るだろう。空間芸術にも時間性は内在しているし、時間芸術にも空間性は内在している。音楽は楽譜や図形楽譜として、時間の経過による変化が視覚的な空間に置き換えられているといえる。しかし視覚的な空間から聴覚的な空間に観照を転換させる映像では、このような楽譜における空間化とか別に、瞬間瞬間の視覚的な空間と聴覚的な空間における形態の接続を切っ掛けに、双方の空間の時間の経過による変化の形態、すなわち楽譜に置き換えられる形態の観照を転換させるということである。

それでは、観照における空間の転換をより円滑に行わせるにはどのような構成が必要になるのだろうか。観者が意識しないうちに転換することが、転換の「円滑さ」として述べたが、これは図地転換図形における形態の観照の転換の円滑さと類同である。図地転換図形と図地転換図形ではない図形、例えば横顔と盃の輪郭が重なりあっている図形と、横顔と盃が単に並列している図形を比較する。横顔と盃の輪郭が重なりあっている図形では、横顔を図としたとき盃は観照の対象ではないが、輪郭を境に地となることによって観照を成り立たせている。横顔と盃が並置されている場合には、横顔と盃の輪郭は重なっていないので、盃の輪郭が横顔の観照を成り立たせているのではない。つまり図地転換図形では双方の輪郭

が重なりあうことによって、互いに観照を成立させており、一方の観照の成立に他方の形態が関与しているので、双方の観照の転換が円滑になるのである。

図地転換図形では複数の形態の輪郭線が重なり合うことで、観照における形態の転換が円滑になる。観照における空間の転換を円滑にするには、複数の空間における形態の輪郭線が重なり合う構成が必要になるのではないだろうか。

例えば「ルビンの壺」を、正方形の上に、それより小さい別の色の正方形が乗っている図形、あるいは中央が、それより小さい正方形に切り取られている正方形に置き換えてみる。この図形は、図地転換図形とするにはお粗末であるが、小さい正方形とその周囲を囲む形態の図地を転換することができる。二つの輪郭線が一部重なり合っているからである。この転換は同一の空間で起こっていることであるが、このような空間を、ノルベルグ＝シュルツの空間概念に沿って多層化させると、Fig. 13 のような状態を想定することができる。則ち、複数の空間それぞれに形態があるが、これらが重なり合っているのである。そしてこの共通の形態を鍵として、ある空間から別の空間への観照の円滑な転換が可能となる。

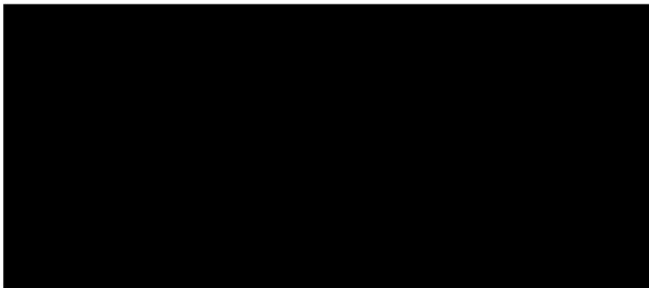


Fig. 11 ルビンの壺の二つの形態の並列



Fig. 12 正方形の上に、それより小さい別の色の正方形が乗っている図形、あるいは中央が、それより小さい正方形に切り取られている正方形



Fig. 13 共通の形態を持つ複数の空間の重なり

それでは観照の円滑な転換が成立する条件についてさらに検討していく。まず、どのような形態が図であると認識されるのであろうか。ゲシュタルト心理学では、ある形態が図として認識されることを「体制化」というが、形態の体制化を有利にさせる条件とはどのようなものか。大倉正暉は、図と地の分化の際、地と認識される領域と比較した、図と認識されやすい「形態」の特徴を六つ挙げている。

—より狭い領域、より面積の小さい領域は図になりやすい。

—閉じられた、または、取り囲まれた領域は図になりやすい。

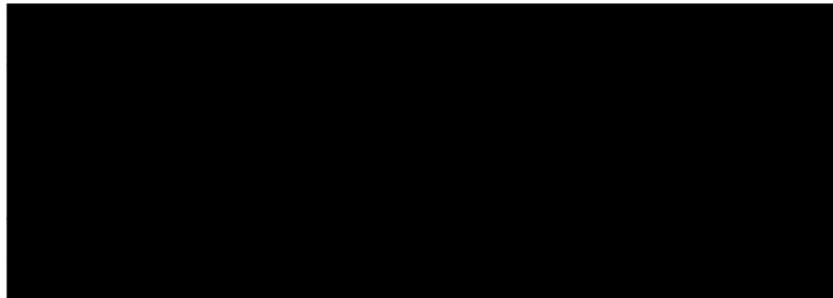
—空間を内側に曲がった線が取り囲む場合、完全に取り囲まれていなくても、内側ないし凸面になる領域が図になりやすい。

—同じ幅をもつ領域は図になりやすい。

—空間の主方向である垂直・水平に広がる領域は、斜め方向の領域よりも図になりやすい。また、下から上へ伸びる領域は、上から下へ伸びる領域よりも図になりやすい。

—観察者にとって見慣れた特徴的な形をもつ領域、熟知した形をもつ領域は図になりやすい。また、観察者に与えられた教示や態度も図になりやすさを規定する。⁵¹

クルト・コフカもまた、上記一つめの項目である形態の大きさについて、五つめの項目である形態の方向についての条件に関してそれぞれ次のように述べている。



これらの項目を「図地転換図形」の構成に応用すると次のようになる。すなわち二つの「形態」のどちらかが他方よりも図と認識されやすくなるようにするのではなく、二つの「形態」の図と認識されやすくなる程度を等しくするようにしなければならない。よってこれらの項目の程度が同じ「形態」が同じ図形の中にあり、互いの輪郭線が同一であるときに「図地転換図形」となるといえる。しか

⁵¹ 大倉正暉「図と地」 / 中島義明・安藤清志・子安増生・坂野雄二・繁樹算男・立花政夫・箱田裕司編 / 『心理学事典』 / 有斐閣 / 1999 p.474

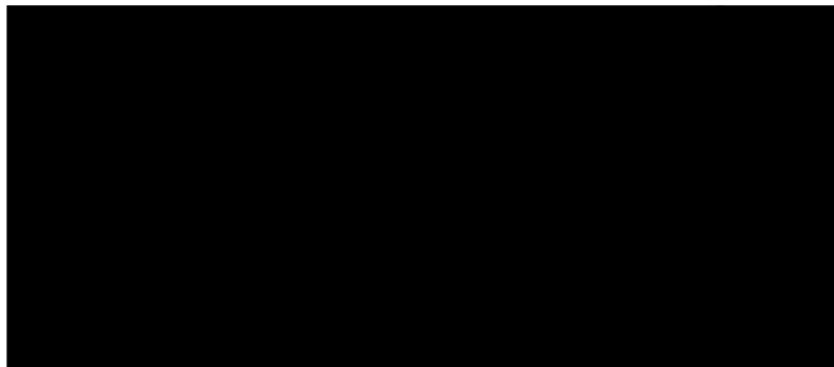
⁵² Koffka, Kurt / Principles of Gestalt Psychology / Routledge & Kegan Paul Ltd. / 1935 (鈴木正彌監訳 / 『ゲシュタルト心理学の原理』 / 福村出版 / 1988) p.221

⁵³ Koffka, Kurt / Principles of Gestalt Psychology / Routledge & Kegan Paul Ltd. / 1935 (鈴木正彌監訳 / 『ゲシュタルト心理学の原理』 / 福村出版 / 1988) p.220

し上記の一つめから五つめまでの項目は、「形態」が有している質に関わるものであるが、これと違って六つめだけは観察者が誰であるかによって変化するものである。

ある図形における二つの「形態」が、それぞれ一つめから五つめまでの項目でほぼ同等の程度であるとすれば、その観察者のこれまでの経験によって左右されることになるであろう。例えば「ルビンの壺」において、観察者は壺と人の横顔を知らなければ、どちらの「形態」も図として認識されないのであろうか。おそらく観察者は何か別の既知の「形態」との類似を見出しそれを図として認識するであろう。石であったり何かのしみであったり、これまで見たことのある具体的な何かや、あるいは幾何学的な「形態」と関連づけるのではないだろうか。

それでは、観察者が「ルビンの壺」を見るまで何も見たことがなく、視覚的経験がほぼ皆無であったならどうであろう。鳥居が引用した、ゼンデンの手術後の先天盲の少女の体験の参照と、これを引用したヘップの分析を参照する。



眼前に差し出された「手」の分化した「形」(Gestalt)はわからなかったが、「何か明るいものがひとかたまりになって」際立って見えたというその記述を額面通り受け取るとすれば、必ずしもそれは前記のような現象学的特性をすべてそなえていたとはいえないような、「原初的な図—地分化」ではなかったかと思われます。(中略)ヘップはこのゼンデンの引用している資料と生後六ないし八日以降暗室で飼育したネズミ (rat) がはじめて外光の下におかれたときに示す反応 (Hebb, 1937) とを根拠にして「原初的 (primitive) な図」の「地」からの分凝 (segregation) を「経験」には依拠しない視覚過程であるとしています。すなわち、それは晴眼者の場合だけでなく、白内障の手術を受けたばかりの先天盲においても、また通常的环境下で育ったネズミだけでなく、生後暗室で飼育されたネズミがはじめて眼を開いたときでさえも、すでに成立している感性過程であるということです。このようにヘップは境界の明瞭な「図」の分凝のほか、境界の不明瞭な色の断片の分凝や「群化の知覚」 (perception of groupings) も含めて、これらはいずれも経験 (experience) とは独立な基本的な感性過程であると説いています。しかし他方、経験的な要因もまた「図—地」の形成にあずかるとみて、もう一方の極に「非感性的な図—地体制」 (nonsensory figure-ground organization) をもってきます。そして、一般の知覚過程には生得的 (innate) 体制と習得された (learned) 体制との両方の側面があると述べています。⁵⁵

⁵⁴ 鳥居修晃 / 『視覚の心理学』 / 心理学叢書 9 / サイエンス社 / 1982 p.247

⁵⁵ Ibid pp.252-253

しかし鳥居は、上記のような少女やネズミの例だけでは、経験とは独立な基本的な感性過程や生得的体制の根拠にはならないと述べている。同じ先天盲にしても、その度合いによって、経験的な要因の度合いも変わってくるからである。また、全くの経験的要因を持たないような被験者がいないのであるとすれば、どこまでが生得的体制でどこからが習得された体制かという区別をつけることは不可能であるし、生得的体制が存在することを証明すること自体困難である。つまり、ルビンの壺を見るまで何も見たことがない観察者であったとしても、視覚的経験が皆無であるとはいえず、なんらかの経験的要素が図と地の分化に寄与してしまうであろう。経験から独立した感性過程の存在は説明できないが、経験が図-地体制に関わることは間違いない。よってより多くの人を観察者として対象にする場合、「ルビンの壺」のように、誰もがそれと見てわかるような簡略化された形態、さらには幾何学的な形態を用いた方が、転換を引き起こせる可能性が高くなるといえる。したがって六つ目の項目「観察者にとって見慣れた特徴的な形をもつ領域、熟知した形をもつ領域は図になりやすい。」は「簡略化された形態や幾何学的な領域は図になりやすい。」に置き換えて考えてみたい。

さて同一の形態を対象とした観照の円滑な転換を実現させるためにも、まずはその形態は図として認識されなくてはならない。よって上記の六つの項目は、観照の円滑な転換において、そのきっかけとなる形態を設定する際に直接的に参照できるのではないだろうか。以上のことを踏まえて観照を円滑に転換させる為の形態に必要な条件をまとめると次のようになる。

—地より小さい形態であること。

—閉じられた、または、取り囲まれた形態であること。

—空間を内側に曲がった線が取り囲む場合、完全に取り囲まれていなくても、内側ないし凸面になる形態であること。

—同じ幅をもつ形態であること。

—垂直もしくは水平の方向を持つ形態であること。

—簡略化された形態や幾何学的な形態であること。

これらの条件をできるだけ多く当てはまる「形態」が図として認識されやすいといえる。これまでの論をまとめると、視覚的な空間において上記の条件を多く満たす形態を設定し、観照を転換させるもう一方の空間にも同様の形態を同様の位置に設けることによって、観照を円滑に転換させることができるのだといえる

3. 観照の円滑な転換の補足

これまで本章で論じてきた観照の円滑な転換の条件は、視覚的観照の図の認識についての研究や事例を参照しており、観照を転換させる空間の一方に視覚的空間があることが想定されている。例えば視覚的空間と聴覚的空間の間の転換や、視覚的空間と体性感覚的空間の間の転換などでは、上記の条件を適応できるだろう。第二章で触れたクリスチャン＝ノルベルグシュルツの空間の分類に照らし合わせると、本章の内容はほとんど知覚的空間の範疇に当てはまる。

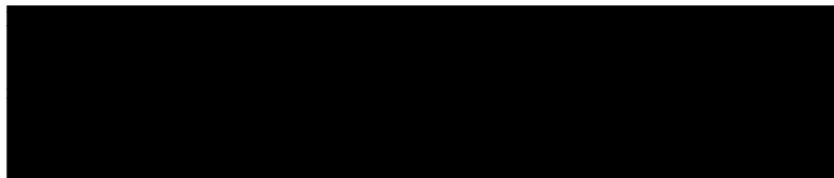
しかしこのことは本研究が、知覚の転換、ましてや視覚と関わる転換のみを射程に入れていたということの意味するのではない。観照の円滑な転換の条件は、視覚的認識の例を元に視覚以外の知覚や知覚以外の観照に応用することの可能性を秘めている。

なぜならばこれまで参照してきたゲシュタルト心理学における視覚の図と地の研究においても、「見慣れた」や「熟知した」などの表現のように、視覚の範疇を超えた観照の要素が入り込んでいる。加えて図と地の概念は、視覚以外の様々に当てはめられて考察されてきた。例えば音響の分野では、作曲家でありサウンド・スケープの提唱者であるレーモンド・マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer) は、基調音や信号音などに音を分類し、信号音を「図」に、基調音を「地」にそれぞれ当てはめた。そして視覚的な図と地の関係のように、音響の図と地である信号音と基調音も転換することがあると述べた⁵⁶。さらには服部雅史の「思考の図と地：フレーミングによる肯定・否定の非対称性」⁵⁷のように、視覚における図と地の関係を、知覚以外の観照である思考に当てはめて考察されうるのである。

もちろんこれらの研究が、直ちに「観照の円滑な転換」を知覚以外の様々な観照方法にそのまま適応できるということの根拠にはならない。知覚、記憶、想像、思考、それぞれについての研究を参照し、精査し、本論の観照の円滑な転換がどの程度まで有効かという射程を明確にする必要がある。

4. 転換子

本章を締めくくる前に、言語学における転換子の概念に触れておく。転換子は言語学者のオットー・イエスペルセン (Jens Otto Harry Jespersen) が名付けた「shifter」という概念の訳語である。アーサー・バークス (Arthur Walter Burks) が転換子の記号としての性質について、パースの象徴、指標、写像という記号の分類についての研究で論じ、ロマン・ヤーコブソン (Roman Osipovich Jakobson) の論文「転換子と動詞範疇とロシア語動詞」⁵⁸によって広められた。美術批評においては、クラウスが論文「指標論」で引用したことで知られている⁵⁹。「私」、「あなた」、「彼」といった人称代名詞、「この」、「あの」といった代名詞など、発話者の立場、対話者との関係などによってその指示対象を変え、語られる文脈に応じてその意味内容を変化させる言語記号が転換子である。




⁵⁶ Schafer, R. Murray / The Tuning of the World / Knopf / 1977 (鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中・直子訳 / 『世界の調律—サウンドスケープとはなにか』 / 平凡社 / 1986)

⁵⁷ 服部雅史 / 思考の図と地 / 「フレーミングによる肯定・否定の非対称性」 / 『立命館文学 636巻』 / 立命館大学人文学会 / 2014

⁵⁸ Jakobson, Roman / ESSAI DE LINGUISTIQUE GÉNÉRIQUE / Éditions de Minuit / 1963 (田村すゞ子・長嶋善郎・村崎恭子・中野直子訳 『一般言語学』 / みすず書房 / 1973)

⁵⁹ Krauss, Rosalind E. / The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths / MIT Press / 1985 (小西信之訳 / 『オリジナリティと反復』 / リプロポート / 1994)



観照の転換において契機となるのは異なる空間の間に共通する形態であり、転換子は異なる文脈の間に共通する言語記号である。両者の間に、空間と文脈、形態と言語記号という対応関係を見出すことができるのであれば、観照の転換と転換子とは同相であると考えられる。

記憶、想像、思考などの抽象的处理に、これまでに論じた観照の円滑な転換の方式を当てはめるならば、抽象的处理で捉えた形態を契機として観照を転換させなければならない。転換子が抽象的处理における観照の転換の契機となり得るか否かは精査が必要であるが、転換子が言語記号によって文脈を転換させること、この文脈の想起や差異の認識は、記号の知覚から記憶、想像、思考などの抽象的处理の課程で生まれるものであることによって、転換子が抽象的处理における観照の転換を考察するに当たっての重要な参照項となることを示している。

⁶⁰ 朝妻恵里子 / 「ロマン・ヤコブソンのコミュニケーション論」 / 『スラヴ研究 No.56』 / 北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター / 1995 p.211

V — 視覚的空間と体性感覚的空間間の観照の円滑な転換 —

A 視覚的空間と体性感覚的空間

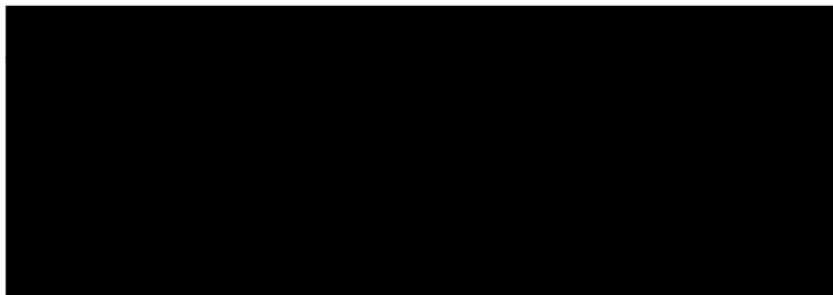
1. 視覚的空間の画角

著者はこれまでに作品制作において、主に視覚的空間と体性感覚的空間との間の観照の円滑な転換を試みてきた。視覚的空間の形態は主にプロジェクターやカメラの画角、あるいは建築的要素によって規定される視角によって規定される「画面」を用い、これに体性感覚的空間の形態を適合させるような構成を実践した。本節では視覚的空間の画面と体性感覚的空間について記述する。

まずは視覚的空間の画面について述べる。例えばプロジェクターやカメラの画面は作品の枠である。絵画の額縁やカンヴァスであり、近代彫刻の台座である。画面は視覚的空間の形態だといえるのであろうか。例えば私たちが前方をぼんやりと眺めているとき、体を動かさず首もしっかりと固定しているならば視角もまた固定されているだろう。しかしこの視角は決して明確な境界線による形態としては観照されない。焦点を当てている箇所から見えない領域に、徐々にぼやけていく。しかしモニターに映る映像を眺めるとき、視界の中でモニターの画面は一つの形態として明確に観照される。そしてそのモニターの画面の中の空間を外の空間から切り離すのである。

例えばオールオーバーの絵画は、絵画の枠が形態として観照されるのを防ぐためには、絵画は観者の視界を超えるほどの大きさの枠を持たなければならない。この考えを突き詰めるならば、もはや絵画はカンヴァスに描かれるよりも、眼鏡やコンタクトレンズなどの眼の装身具に備えられた方が有効であるように感じられる。観者が首を動かしたとしても、あるいは歩を進めて隣の部屋に移動したとしても、絵画の枠が観者の視界に入ることはないのだ。

このような作品の枠を消し去ろうとする考えとは逆に、ワルデマル・コンラッドは枠を持つことこそが芸術の条件であるという。金田晉の著書『絵画美の構造』におけるコンラッドの記述を参照する。



絵画の枠を視覚的形態として積極的に取り入れたアーティストとしてフランク・ステラ (Frank Stella) が挙げられる。ステラの初期シリーズの「Black Painting」は黒のエナメル塗料による絵画作品群で、徐々に小さくなるように内へ内へ、枠と同じプロポーションの形態が反復して描かれているようなモチーフが見られる。

ステラは1959年にニューヨーク近代美術館で開催された展覧会「16 Americans」で紹介され、注目を集めた。1967年頃に言葉として一般化したミニマル・アートであるが、このムーブメントの発端となった数名にステラも含まれている。幾何学形態や形態の反復、イリュージョンの否定などの要素は、ドナルド・ジャッ

61 金田晉 / 『絵画美の構造』 / 勁草書房 / 1984 pp.53-54

ド (Donald Judd) をはじめとする多くのミニマル・アート作家の作品の共通点でもある。ステラの「Black Painting」は、描画内容が支持体であるカンヴァス自体の形態に適合されている。キャンバスのプロポーションが変化すれば描画内容も変化する。ステラはカンヴァスのプロポーションを繰り返し描くことによって、この作品の境界を視覚的空間の形態として強調している。

ステラと同時期にケネス・ノーランド (Kenneth Noland) やジュールズ・オリツキー (Jules Olitski) らもカンヴァスの形態を意識した絵画作品を制作していたが、ステラ以前にもキャンバスの形態を抽出して提示する作品の先例があった。ステラの最初の「Black Painting」よりも30年以上前に、絵画作品において支持体の矩形を作品の造形と明確に適合させている作品が発表されている。ロシア構成主義の芸術家で、純粋芸術と応用芸術双方に渡って成果を残したアレクサンドル・ロトチェンコ (Aleksander Mikhailovich Rodchenko) は、1921年の「Pure colours : Red, Yellow, Blue」で、三つの矩形の支持体を三原色の顔料でそれぞれを覆った。ロトチェンコはあらゆるイリュージョンや表象を平面上から消去し、顔料の物質性と支持体の形態をそれぞれのものとして明確に提示した。社会主義的イデオロギーから発生したロトチェンコの物質性の作品概念は、ステラが志向した、現前しているもののみを提示しようとする態度と類似している。また、矩形の絵画はシュプレマティズムを主張したカジミール・マレーヴィチ (Kazimir Malevich) も先んじて制作している。しかしマレーヴィチの作品は象徴的で宗教的な様相を帯びており、カンヴァスの物質的な形態を主題に据えたのではない。

作品の枠を形態として取り入れた例はカンヴァス絵画だけではない。1968年から、ソル・ルウィット (Sol LeWitt) は壁面ドロ잉の制作を開始した。ルウィットの初期の壁面ドロ잉では建築の一部である壁を支持体とすること以外、作品が描かれる場所=設置される場所の要素を作品に取り込むことには積極的ではなく、通常 4 × 4 ftの正方形に作品を収めていた。しかし1969年からは壁全体を使用した作品も制作し、1970年の壁面ドロ잉では壁面の形態が作品全体の表象を決定する重要な条件となっていた。壁かカンヴァスかという違いはあるが、ステラと同様にルウィットの作品においても枠が作品の形態を決定している。

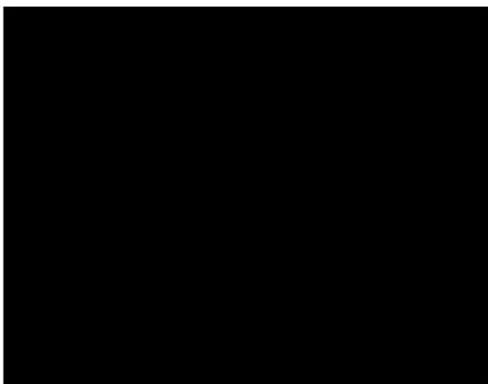


Fig. 14 フランク・ステラ
「Tomlinson Court Park」



Fig. 15 フランク・ステラ
「Die Fahne」



Fig. 16 フランク・ステラ 「Empress of India」

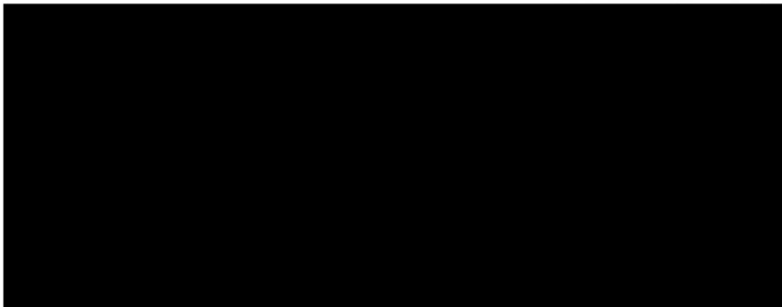


Fig. 17 ソル・ルウィット 「Installation The Whitney Museum of American Art」

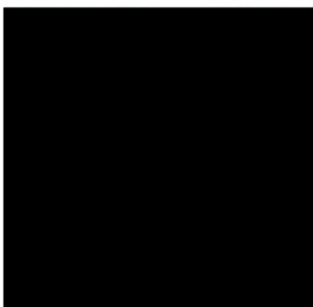


Fig. 18 カジミール・マレーヴィチ
「Black Square」

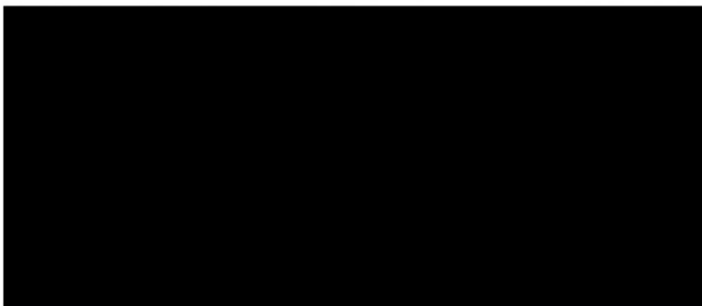


Fig. 19 レキサンダー・ロトチェンコ 「Pure Colours : Red, Yellow, Blue」

2. 体性感覚的空間

体性感覚的空間の概念は、第一章でも触れたロバート・モリスの作品などの特徴から設定している。モリスが1964年にニューヨークのグリーン・ギャラリー（Green Gallery）で行ったインスタレーションでは、作品を構成する各々の要素は、展示空間の壁や天井と同じような次元で提示された。つまりモリスの作品は、観者の身体や展示場の建築と同空間内に存在していたのである。壁が観者の身体的運動を規定するのと同様、モリスの作品も観者の行動を制限するようにして体性感覚的空間の形態を決定したのである。1965年には4つのベンチのような作品「Untitled (Battered Cubes)」を発表した。この作品もまた観者の導線を決定するが、さらに観者の座るという行為を可能にする。モリスの他にも、リチャード・セラ（Richard Serra）の「Tilted Arc」は、住民に撤去を求められ解体されたという顛末も含めて、観者の体性感覚に作用する性質が伺える。また国内の作品ではイサム・ノグチの「モエレ沼公園」、荒川修作の「養老天命反転地」も体性感覚的空間における形態を構成している。

本章において述べている体性感覚的空間は、先に参照した現代生理学の感覚の分類における体性感覚と同一ではない。第二章では、体性感覚には触覚、圧覚、冷覚、痛覚、運動感覚が含まれると述べた。しかし体性感覚的空間においては、特殊感覚に分類されていた平衡感覚も含んでいる。

体性感覚的空間における体制化については、自身の身体の置き所によって図と地の認識が決定される。私たちが体性感覚的空間において図となる形態を捉えるとき、私たちの身体は常にその形態の外側にある。私たちが壁に触れるとき、その表面に隔てられた二つの範囲のうち、自身の身体が所属している範囲が地となるのである。しかし一つの壁の両側を同時に触れることが可能である場合、この壁が限りなく薄くなっていくと図と地の認識が反転する可能性がある。私たちが両の手を合わせるとき、その設置面を境に体性感覚的空間の形態が形成されるが、体制化は右手側と左手側のどちらかに一方的には成されず、意識をどちら側に向けるかによって図と地それぞれの形態は転換するだろう。

体性感覚的空間の形態と、前項で述べた視覚的空間の画角の形態の関係を意識した作品として、ここではポルトガルの建築家であるアルヴァロ・シザ（Alvaro Siza Vieira）を挙げたい。シザは場所の特性を反映させた造形が特徴的であるが、遠近法を意識して設計し、人が建築を見るときと身体を動かすことに働きかけている。例えばポルト大学建築学部図書館の天井に設置された逆三角形の明かり取りは、手前から奥に行くに従って下降した傾斜がつけられている。明かり取りに関しては直接的に身体に作用しないが、同大学のスロープやレサのスイミングプールの通路などでも奥に行くに従って幅が変化し、体性感覚に変化をもたらせている。

また日常生活においても、視覚的空間と体性感覚的空間の形態の関わりを実感を経験することがあるのではないだろうか。例えば大型の家電量販店、あるいは秋葉原の電気街に行くと、監視カメラとモニターがディスプレイされていることがある。客を写す監視カメラのすぐ側には、カメラが捉えている映像が映し出されているモニターがある。私たちはモニターを見ながら、手をレンズの前にかざして動かすことで、カメラの画角の形態を身体的に捉えることができるだろう。また、街を歩いて監視カメラを見つけると、その画角を避けて通りこともできるし、あるいは逆にカメラに映り込むように通ることもできる。このようなときに私たちの身体は映像の画角から影響を受けているのであり、視覚的空間と体性感覚的空間が交差している瞬間である。



Fig. 20 ロバート・モリス
グリーン・ギャラリーでの
インスタレーション



Fig. 21 ロバート・モリス
ドワン・ギャラリー (Dwan Gallery) での
インスタレーション。
「Untitled (Battered Cubes)」も展示された。



Fig. 22 リチャード・セラ
「Waxing Arcs」



Fig. 23 リチャード・セラ
「Titled Arc」

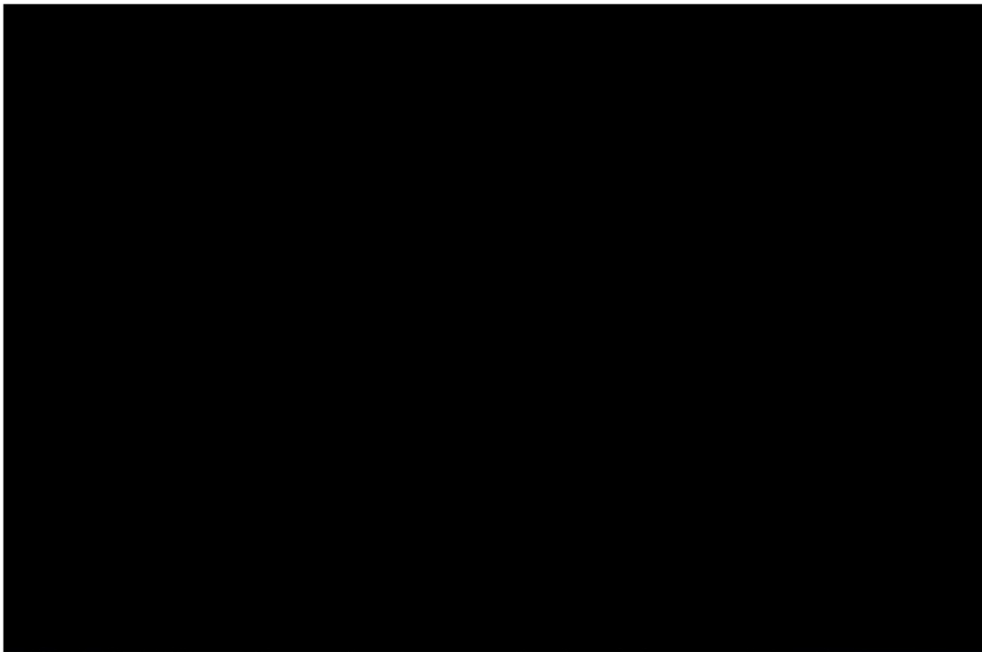


Fig. 24 アルヴァロ・シザ「レサのスイミングプール」

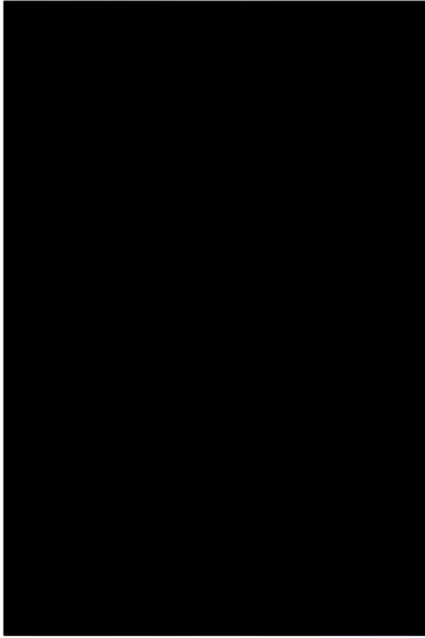


Fig. 25 アルヴァロ・シザ「ポルト大学建築学部」スロープ

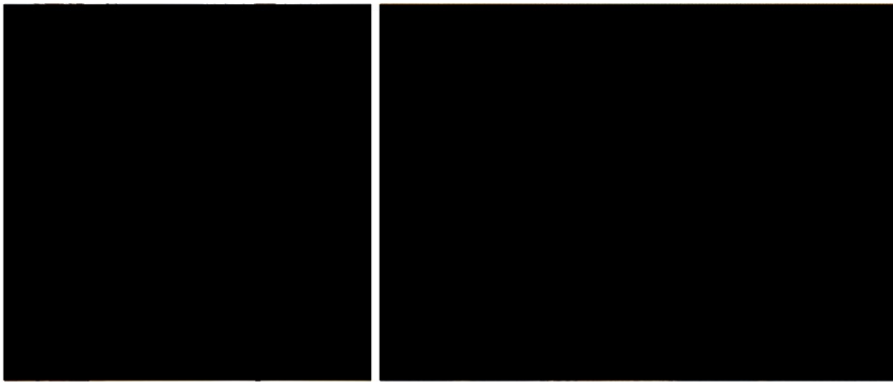


Fig. 26 アルヴァロ・シザ「ポルト大学建築学部」図書館

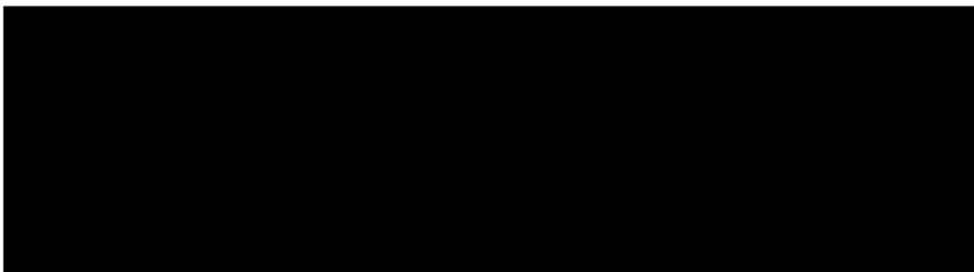


Fig. 27 アルヴァロ・シザ「ポルト大学建築学部」 Longitudinal section

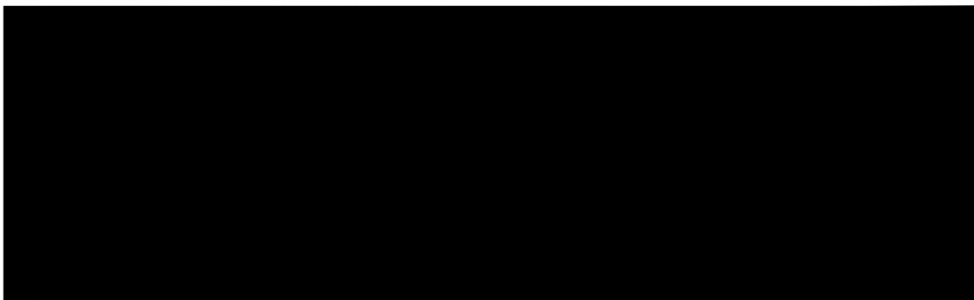


Fig. 28 アルヴァロ・シザ「ポルト大学建築学部」 Cross sections

3. 付言

これまで論じてきた観照の円滑な転換は、人為的に構成されたもののみによって促されるのではない。例えばシマウマの縞模様は、白の領域と黒の領域それぞれの体制化の度合いが競合しており、図地転換図形の条件を満たす形態は自然界にも存在する。観照の円滑な転換も、「超芸術トマソン」と同様に観者は日常生活の中で転換の契機となる形態を自発的に発見することも可能であるだろう。

本論は観照の円滑な転換を促す条件を探る試みであり、次節ではその条件の典型や基本形として著者の作品の構成を紹介する。

B 作品解説

1. 本論と制作の関わり

本論のうち、第二章で触れたノルベルグ＝シュルツの空間論は、著者のこれまでのほとんどの制作における基盤となっている。「観照の円滑な転換」で論じた構成の理論は一部の作品に適用しようと試みた。以下、著者の作品である「CV」、「surspace」、「死角」について、それぞれ本論の内容との関わりと画像を紹介する。

2. CV

CVは地面に対して垂直に映像を投射する構造体である。観者は覗き込むように映像を見る。この構造体は、構造体の上部に取り付けたプロジェクターの投射角に沿って設計されている。足場、梯子、手摺、柱は体性感覚的空間の形態を形成しており、手摺や柱は同時に映像の枠でもある。

本作ではこのように、視覚的空間の形態である、プロジェクターで投射された映像の画面と、建築的要素による体性感覚的形態が適合されている。CVの観者であるとき、私たちの視覚領域はプロジェクターの画面に制限され、プロジェクターの画面と画角によって体性感覚的形態が決定される。観者が手摺から身を乗り出すと、観者の身体がプロジェクターの投射角に触れてしまい視覚的に捉えている映像の画面に作用する。

プロジェクターの画面と身体とを交差させる方法は大まかに二通り考えられる。一つはプロジェクターの画角によって決定される映像の起動上に身体を置くことであり、もう一つはスクリーンに反射した映像が観者の眼に届くまでの軌道上に身体を置くことである。本作の造形状の特徴は、この二つの軌道が限りなく接近している点である。



3. surspace

天井に取り付けられたビデオカメラの画角に合わせて展示場の床を盛り上げた作品である。ビデオカメラの画角は視覚的空間の枠であり、一つの形態である。建築的な要素である床を盛り上げることで、体性感覚的な空間における形態を変容させた。ビデオカメラの画角を共通の形態として、視覚的な空間と体性感覚的な空間を関係づけようと試みた。

本論は本作の制作過程での経験から着想を得た。しかし本論の執筆を進めていく過程で、本作制作当時から様々に構成理論が変遷してきた。結果として本論で論じた構成理論と本作の構成には隔たりがある。例えば本作ではカメラで撮影した映像は、盛り上げた床のある部屋と別の部屋で映してしまっており、観者はモニターの視覚的な形態と体性感覚的な床の形態を同時に観照することができない。



4. 死角

展示場の出入り口外側から見えない領域を、床にマーキングした作品である。建築的な要素には変化を加えず、あくまでもマーキングしただけの試作である。本作は「surSPACE」のように、ビデオカメラやモニターのような映像装置を使用せず、建築的な要素である壁などが作り出す視角を主題とした。



謝辞

本論の研究を進めるにあたって御助力を頂きました方々に御礼を記します。東京藝術大学の小沢剛先生には2014年度より指導教員としてご指導頂き、主査として論文執筆と作品制作の両面において貴重なご助言や指導を賜りました。また、香川県坂出市の讃岐醤油画資料館でのプロジェクトへの参加などを通して、アーティストの現場を拝見し、実践的に学ばせていただきました。あらためてここに誠意を表わすとともに御礼申し上げます。

東京藝術大学のたほりつこ先生には、2011年から2014年まで御指導いただきました。自分が直感的に興味を抱いた対象に対して、どのような点が自分の感性を刺激したのかを分析することが重要なのだという御助言は、大変印象に残っております。あらためてここに御礼申し上げます。

女子美術大学の杉田敦先生には、副査として本論の査読をお引き受け頂きました。杉田先生には数々の著書を通して多大な影響を授かっておりました。本研究の進行に関しても著者の狭い視野を広げていただきました。あらためてここに御礼申し上げます。

東京藝術大学の松尾先生には論文の副査をお引き受け頂きました。勉強不足で美術理論の素養のない著者に対して、基礎的なことから懇切丁寧に御指導いただきました。あらためてここに御礼申し上げます。

東京藝術大学の小谷元彦先生には作品の副査をお引き受け頂きました。作品の理論面や、作品と論文の関わりについて非常に鋭い御指摘をいただきました。あらためてここに御礼申し上げます。

研究活動や学生生活において、お世話になりました小沢剛研究室の皆様にもあらためてここに御礼申し上げます。

2013年のパリ国立校等美術学校での研修で御指導いただいたミッシェル・フランソワ (Michel Francois) 先生、アン＝ヴェロニカ・ヤンセンズ (Ann Veronica Janssens) 先生、エマニュエル・ソーニエ (Emmanuel Saulnier) 先生にもあらためてここに誠御礼申し上げます。

最後に著者の研究について相談をさせていただいた友人、研究活動を見守っていただいた家族にもあらためてここに御礼申し上げます。

図版出典

- Fig.1 the Museum Jean Tinguely Basel編 / MARCEL DUCHAMP / Hatje Cantz Publishers / 2002 p.66
- Fig.2 <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298> San Francisco Museum of Modern Art
- Fig.3 赤瀬川原平 / 『超芸術トマソン』 / 筑摩書房 / 1987 p.15
- Fig.4 東京都現代美術館監修 / 『うさぎスマッシュ』 / 株式会社フィルムアート社 / 2013 p.71
- Fig.5 <http://bo-ne.ws/forum/read.php?10,244899%205>
- Fig.6 五十嵐太郎 / 『過防備都市』 / 中央公論新社 / 2004 p.69
- Fig.7 同上
- Fig.8 Higgins, Dick / The poetics and theory of the intermedia / Horizons / 1984 (岩佐鉄男著 / 『インターメディアの詩学』 / 国書刊行会 / 1988) VII
- Fig.9 同上 VIII
- Fig.10 鳥居修晃 / 『視覚の心理学』 / 心理学叢書 9 / サイエンス社 / 1982 p.248
- Fig.11 同上を元に著者が作成。
- Fig.12 著者作成。
- Fig.13 著者作成。
- Fig.14 Pacquement, Alfred / Frank Stella / Flammarion / 1988 p.31
- Fig.15 同上 p.33
- Fig.16 同上 p.54
- Fig.17 Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum Eindhoven, Wadsworth Atheneum Hartford Ct / Sol Le-witt, wall drawings 1968 - 1984 / Stedelijk Museum, Van Abbemuseum & The Wadsworth Atheneum / 1984 p.93
- Fig.18 Meyer, James Sampson編 / Minimalism / Phaidon Press / 2000 (小坂雅行訳 / 『ミニマリズム』 / ファイドン / 2005) p.19
- Fig.19 同上
- Fig.20 同上 p.80
- Fig.21 同上
- Fig.22 Serra, Richard Krempel, Ulrich / Richard Serra : Running arcs (for John Cage) / Kunstsammlung Nor-drhein-Westfalen / 1992 p.54
- Fig.23 同上 p.75
- Fig.24 TOTO出版編 / 『アルヴァロ・シザの建築』 / TOTO出版 / 2007 p.54
- Fig.25 同上 p.113
- Fig.26 同上 p.116 - p.117
- Fig.27 同上 p.117

参考文献

- 赤瀬川原平 / 『超芸術トマソン』 / 筑摩書房 / 1987
- 赤瀬川原平・南伸坊・藤森照信編 / 『路上観察学入門』 / 筑摩書房 / 1993
- 阿部公正 / 「美術とデザイン」 / 山本正男監修 / 『比較芸術額研究 VI 芸術とジャンル』 / 美術出版社 / 1974
- 五十嵐太郎 / 『過防備都市』 / 中央公論新社 / 2004
- 磯崎新 / 『造物主義論—デミウルゴモルフィスム』 / 鹿島出版会 / 1996
- 磯崎新 / 『空間へ—根源へと逆行する思考』 / 鹿島出版会 / 1997
- 海野弘 / 『モダン・デザイン全史』 / 美術出版社 / 2002
- 大林信治・山中浩司編 / 『視覚と近代—観察空間の形成と変容』 / 名古屋大学出版会 / 1999
- 小川侃・梶谷真司編 / 『新現象学運動 (Phaenomenologica)』 / 世界書院 / 1999
- 小田部胤久 / 『芸術の逆説—近代美学の成立』 / 東京大学出版会 / 2001
- 小田部胤久 / 『芸術の条件—近代美学の境界』 / 東京大学出版会 / 2006
- 金田晋 / 『絵画美の構造』 / 現代美学双書 8 / 勁草書房 / 1984
- 北野圭介 / 『映像論序説 〈デジタル/アナログ〉を越えて』 / 人文書院 / 2009
- 小林徹 / 『経験と出来事：メルロ=ポンティとドゥルーズにおける身体の哲学』 / 水声社 / 2014
- 佐久間鼎 / 『ゲシュタルト心理学』 / 弘文堂 / 1951
- 沢山遼 / 「ポスト= メディウム・コンディションとは何か？」 / 筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』 / イオス・アート・ブックス / 2013 pp.90-104
- 塩見允枝子 / 『フルクサスとは何か?—日常とアートを結びつけた人々』 / フィルムアート社 / 2005
- 陣内秀信 / 『東京の空間人類学』 / 筑摩書房 / 1992
- 杉田敦 / 『リヒター、グールド、ベルンハルト』 / みすず書房 / 1998
- 杉田敦 / 『ナノ・ソート 現代美学、あるいは現代美術で考察するということ』 / 彩流社 / 2008
- 高階秀爾 / 『芸術空間の系譜』 / SD選書 19 / 鹿島出版会 / 1967
- 多木浩二 / 「12デザイン」 / 今道友信編 / 『講座 美学 4—芸術の諸相』 / 東京大学出版会 / 1984
- 竹内敏雄編 / 『美学事典』 / 弘文堂 / 1974
- 谷川渥 / 『美学の逆説』 / 筑摩書房 / 2003
- TOTO出版編 / 『アルヴァロ・シザの建築』 / TOTO出版 / 2007
- 鳥居修晃 / 『視覚の心理学』 / 心理学叢書 9 / サイエンス社 / 1982
- 中井正一 / 『美学的空間』 / 新泉社 / 1982

中原佑介 / 『現代彫刻』 / 角川書店 / 1965

中島義明・安藤清志・子安増生・坂野雄二・繁樹算男・立花政夫・箱田裕司編 / 『心理学事典』 / 有斐閣 / 1999

中村雄二郎 / 『共通感覚論』 / 岩波書店 / 2000

中村雄二郎 / 『臨床の知とは何か』 / 岩波書店 / 1992

新田義弘・常俊宗三郎・水野和久編 / 『現象学の現在』 / 世界思想社 / 1989

野口薫編 / 『美と感性の心理学—ゲシュタルト知覚の新しい地平』 / 日本大学文理学部 / 2007

服部雅史 / 「思考の図と地：フレーミングによる肯定・否定の非対称性」 / 『立命館文学 636巻』 / 立命館大学人文学会 / 2014

藤枝晃雄・谷川渥著 / 『芸術理論の現在—モダニズムから』 東信堂 / 1999

星野太 / 「Relational Aesthetics and After | プリオール・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』 / イオス・アート・ボックス / 2013 pp.36-70s

Aristotle / De Anima / Penguin Classics / 1987 (内山勝利・神崎繁・中畑正志編 / 中畑正志・坂下浩司・木原志乃訳 / 『魂について 自然学小論集』 / 新版 アリストテレス全集 第7巻 / 岩波書店 / 2014)

Arnheim, Rudolph / Film als Kunst / Neuausgaben / 1932 (志賀信夫訳 / 『芸術としての映画』 / みすず書房 / 1960)

Arnheim, Rudolph / Visual Thinking / University of California Press / 1969 (関計夫訳 / 『視覚的思考—創造心理学の世界』 / 美術出版社 / 1974)

Arnheim, Rudolph / Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye / California Press / 1954 (波多野完治・関計夫訳 / 『美術と視覚：美と創造の心理学 上・下』 / 美術出版社 / 1963, 1964)

Bachelard, Gaston / La Poétique de l'espace / PUF / 1957 (岩村行雄訳 / 『空間の詩学』 筑摩書房 / 2002)

Bazin, André / T. I, Ontologie et langage / Qu'est-ce que le cinéma ? / 1958-1963 / Éditions du Cerf / 1999 (小海永二訳 『映画とは何か 〈2〉 映像言語の問題』 / 美術出版社 / 1970年)

Bazin, André / T. II, Le cinéma et les autres arts / Qu'est-ce que le cinéma ? / 1958-1963 / Éditions du Cerf / 1999 (小海永二訳 『映画とは何か 〈4〉 映画と他の諸芸術』 / 美術出版社 / 1977年)

Bishop, Claire / Installation Art / Tate / 2010

Bishop, Claire / Antagonism and Relational Aesthetics / MIT Press / 2004 (星野太訳 / 「敵対と関係性の美学 / 2014 / 『表象08』 / 月曜社 / 2014)

Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind E. / Formless: A User's Guide / Urzone Inc. / 1997 (加治屋健司・近藤學・高桑和巳訳 『アンフォルム 無形なものの事典』 月曜社2011)

Bollnow, Otto Friedrich / Mensch und Raum / Kohlhammer / 1963 (大塚恵一訳 / 『人間と空間』 / せりか書房 / 1978)

Bollnow, Otto Friedrich / Existenzphilosophie / Kohlhammer / 1943 (塚越敏・金子正昭訳 / 『実存哲学概説』 / 理想社 / 1962)

Burgin, Victor / The End of Art Theory Criticism and Post-modernity / Palgrave Macmillan / 1986 (室井尚・酒井信雄訳 / 『現代美術の迷路』 / 勁草書房 / 1994)

Cavell, Stanley / The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film / Harvard University Press / 1971 (石原 陽一郎訳 / 『眼に映る世界—映画の存在論についての考察』 / 法政大学出版局 / 2012)

Cavell, Stanley / A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises / Harvard University Press / 1994 (中川 雄一訳 / 『哲学の“声”—デリダのオースティン批判論駁』 / 春秋社 / 2008)

Dagobert, François / Une épistémologie de l'espace concret / Librairie Philosophique J. Vrin / 1977 (金森修訳 / 『具象空間の認識論—反・解釈学』 / 法政大学出版局 / 1987)

- Dewey, John / Art as Experience / Minton, Balch & Company / 1934 (栗田修訳 / 『経験としての芸術』 / 晃洋書房 / 2010)
- Dufrenne, Mikel / L'Œil et l'oreille / L'Hexagone / 1987 (棧優訳 / 『眼と耳—見えるものと聞こえるものの現象学』 / みすず書房 / 1995)
- Eco, Umberto / Opera aperta / Bompiani / 1962 (篠原資明・和田忠彦訳 / 『開かれた作品』 / 青土社 / 1984)
- Fried, Michael / Art and Objecthood / Artforum 5(June 1967) / 1967 (川田都樹子・藤枝晃雄訳 / 「芸術と客体性」 / 1995 (浅田彰・岡崎乾二郎・松浦寿夫編 / 『モダニズムのハード・コア現代美術批評の地平』 / 太田出版 / 1995)
- Foster, Hal編 / The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture , Bay Press / 1983 (室井尚・吉岡洋訳 / 『反美学 ポストモダンの諸相』 / 勁草書房 / 1987)
- Foster, Hal / Design and Crime: And Other Diatribes / Verso / 2002 (五十嵐光二訳 / 『デザインと犯罪』 / 平凡社 / 2011)
- Giles Tremlette 「Anarchists and the Fine Art of Torture」 『The Guardian, January 27, 2003』
- Godfrey, Tony / Conceptual Art / Phaidon Press / 1998 (木幡和枝訳 / 『コンセプチュアル・アート』 / 岩波書店 / 2001)
- Greenberg, Clement / Modernist Painting / Forum Lectures: The Visual Arts in Mid-Century America / Voice of America / 1960 / Reprinted in Richard Kostelanetz (ed.) / Esthetics Contemporary / Prometheus Books / 1989 (川田都樹子・藤枝晃雄訳 / モダニズムの絵画 / 藤枝晃雄編 / グリーンバーグ批評選集 / 勁草書房 / 2005)
- Guillaume, Paul / La psicología de la forma / Flammarion / 1937 (八木晃訳 / 『ゲシュタルト心理学』 / 岩波書店 / 1952)
- Hegel,G.W.F. / Lectures on Aesthetics / Heinrich Gustav Hotho / 1835 (長谷川 宏訳 『ヘーゲル美学講義 <上>, <中>, <下>』 / 作品社 / 1995, 1996)
- Heidegger, Martin / Sein und Zeit / M. Niemeyer / 1927 (細谷貞雄訳 『存在と時間』 / 筑摩書房 / 1994)
- Higgins, Dick / The poetics and theory of the intermedia / Horizons / 1984 (岩佐鉄男著 / 『インターメディアの詩学』 / 国書刊行会 / 1988)
- Jakobson, Roman / Verbal art,verbal sign,verbal time / Univ Of Minnesota Press / 1985 (浅川順子訳 『言語芸術・言語記号・言語の時間』 / 法政大学出版局 / 1995)
- Jakobson, Roman / ESSAI DE LINGUISTIQUE GÉNÉRIQUE / Éditions de Minuit / 1963, 1973 (田村すゝ子・長嶋善郎・村崎恭子・中野直子訳 『一般言語学』 / みすず書房 / 1973)
- Kellein, Thomas・Hendricks, Jon編, ワタリウム美術館訳 / 『フルクサス』 / クレオ / 1994
- Koffka, Kurt / Principles of Gestalt Psychology / Routledge & Kegan Paul Ltd. / 1935 (鈴木正彌監訳 / 『ゲシュタルト心理学の原理』 / 福村出版 / 1988)
- Köhler, Wolfgang / Gestalt psychology / Liveright / 1929 (田中良久・上村保子訳 / 『ゲシュタルト心理学入門』 / 東京大学出版会 / 1971)
- Krauss, Rosalind E. / The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths / MIT Press / 1985 (小西信之訳 / 『オリジナリティと反復』 / リプロポート / 1994)
- Krauss, Rosalind E. / Reinventing the Medium / Critical Inquiry Vol.25 (Winter 1999) / 1999 (星野太訳 / 「メディアムの再発名」 / 2014 / 『表象08』 / 月曜社 / 2014)
- Krauss, Rosalind E. / A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. / Thames & Hudson / 2000
- Lefebvre, Henri / Le droit à la ville / Antrhopos / 1968 (森本和夫訳 / 『都市への権利』 / 筑摩書房 / 2011)
- Lockspeiser, Edward / Music and painting: a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg / Cassell & Company Ltd. / 1973 (中村正明訳 / 『絵画と音楽』 / 白水社1999)

- Merleau-Ponty, Maurice / La Phénoménologie de la perception / Gallimard / 1945 (中島盛夫訳 / 『知覚の現象学』 / 法政大学出版局 / 2009)
- Merleau-Ponty, Maurice / L'Œil et l'esprit / Gallimard / 1960 (滝浦静雄・木田元訳 / 『眼と精神』 / みすず書房 / 1966)
- Meyer, James Sampson編 / Minimalism / Phaidon Press / 2000 (小坂雅行訳 / 『ミニマリズム』 / ファイドン / 2005)
- Miller, R. Craig / Modern Design in The Metropolitan Museum of Art, 1890-1990 / Harry N Abrams / 1990
- Norberg-Schulz, Christian / Existence, Space and Architecture / 1971 (加藤邦男訳 / 『実存・空間・建築 (SD選書 78)』 / 鹿島出版会 / 1973)
- Norberg-Schulz, Christian / Genius Loci / Rizzolii / 1979 (加藤邦男・田崎裕生訳 / 『ゲニウス・ロキー建築の現象学をめざして』 / 住まいの図書館出版局 / 1994)
- Rancière, Jacques / Le Maître ignorant / Fayard / 1987 (梶田裕・堀容子訳 / 『無知な教師 知性の解放について』 / 法政大学出版局 / 2011)
- Rancière, Jacques / Le Spectateur émancipé / La Fabrique / 2008 (梶田裕訳 / 『解放された観客』 / 法政大学出版局 / 2013)
- Relph, Edward / Place and Placelessness / Pion / 1976 (高野岳彦訳 / 『場所の現象学—没場所性を越えて』 / 筑摩書房 / 1999)
- Richir, Marc / LE CORPS. : Essai sur l'intériorité / Hatier / 1995 (和田渡・川瀬雅也・加国尚志訳 / 『身体—内面性についての試論』 / ナカニシヤ出版 / 2001)
- Schafer, R. Murray / The Tuning of the World / Knopf / 1977 (鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中・直子訳 / 『世界の調律—サウンドスケープとはなにか』 / 平凡社 / 1986)
- Souriau, Etienne / Clefs pour l'Esthétique / Seghers / 1970 (古田幸男・池部雅英訳 / 『美学入門』 / 法政大学出版局1974)
- Tuan, Yi-Fu / Space and Place: The Perspective of Experience / University of Minnesota Press / 1977 (山本浩訳 / 『空間の経験』 / 筑摩書房 / 1993)
- Vidal de la Blache, Paul / Principes de géographie humaine / Armand Colin / 1922 (飯塚浩二訳 / 『人文地理学原理』 / 岩波書店 / 1940)
- Žižek, Slavoj / The Parallax View / MIT Press / 2006 (山本耕一訳 / パララックス・ビュー / 作品社 / 2010)