



## 第1章. 見つめることから すべては始まる

存在はその方向づけによって初めて意味をもち、  
空間的な奥行きや高さ、幅はわたしのものに対す  
る関係を表している 「知覚の現象学」より  
メルロ・ポンティ

見たものを描くという誰しも行う行為とその作品の間には、時に、普段気づかぬ多くの示唆に富む問題が隠れていることを発見することが多い。たとえば描く対象のカタチを捕らえて網膜に投影する写像を、平面という二次元に変換する際に生じる情報の圧縮経緯と視覚機能の間には、遠近法の発明が表現の世界を大きく広げたにもかかわらず、昔から今日まで誰もがまだぎくしゃくした感慨を引きずっているところがある。

こうした人体に備わった視覚器官の不完全さについては、概ね大別すれば2つの根拠によって今日まで私たちに語られてきたと思う。<sup>(1)</sup>ひとつは、人が客観的世界を認識することは決してできないという観念論的な見方であり、したがって視覚によって感じる対象と現実との間には、明快な差異が存在するという考えに基づくもの。もうひとつは、感覚自体は認識の初歩的段階であり、様々な感覚反応を統制するものとして人間には高い次元で物事を思考する能力が備わっているとするもの。つまり、そこで言う大切なことは、この思考の力であり、これが感覚を一般化したりもっと能力を高めるべき認識への実践や社会的・歴史的経験を経て、より客観的な法則に至るという考えに基づく場合がある。

本論では、写生技法の手初めとして視覚領域に関わる問題提議とその実験を研究対象とする目的から個々の具体的事実を積み上げることで一般命題を導く方法を選び、そこでは直感から抽象的思考を経て具体的な実践につなげられる説明のつく方法の構築を目指したいと考えてみた。

さて、あらゆる造形表現につながる世界では、そのための基礎的な学習方法として一連の観察と表現を反復訓練し、それらがあたかも身体の一部となるかのような徹底した職人教育が古代から一般的に受け入れられてきた経緯があった。社会が今日のように科学万物の時代になってマウスが手の延長として利用されても、表現の基本には、絶えず同じ軌跡を辿る反復行為と機器の身体化の問題がつきまとっていることに違いはない。絵画技法の

書として現存する最古の類に入るC.チエンニーニ(1360頃～1440頃)の「画法の書」(原文 il libro dell'arte)<sup>(2)</sup>によれば、当時のフレンツェ・ゴシック最盛期にはこうした基礎描写の訓練があらゆる職人工房での技術教育の手初めとして定着していたようである。それによると職人の一番位の低い徒弟(年齢10歳前後)への指導内容には、まず1年間の基礎素描の訓練期間が用意されており、そののち、材料と素材処理の習得に6年、さらに各種の専門的な表現技法の習得と助手職期間に6年、計13年もの歳月が修業時代として考えられていたという。こうした下積みの基本となったのが繰り返し語られていた素描の訓練であって、この種のアカデミアの工房から生まれた制度がそれ以降ルネッサンスの開花に豊かさをもたらせ、バロックから新古典、20世紀現代に至るまで連綿と美術教育の中で重責を担い続けてきたのは否定できない事実である。実際、19世紀初頭のパリやベルリンの美術学校では、初年度の学生には自然物や石膏像の写生とか優れた素描画の模写などにほとんどの時間が費やされたという記録もある。<sup>(3)</sup>デッサンという言葉が使われるようになったのは、多分、都市文化の拡大や繁栄と密接に関連したもので、それまで美術・工芸に限られた職人用語が機械文明の開花の中で線画によって描かれる機械製図や工作図面の分野にも次第に定着したのではないかと思う。それが決定的に今日の広義の意味で普及したのは、ペスタロッチの人間学校の中でカリキュラムとして取り入れられるようになってからである。

近代の黎明期となったルネッサンス期にフリッポ・ブルネレスキ(1377～1446)やピエロ・デッラ・フランチェスカ(1415～92)たちが視覚原理を解明するために線遠近法という全く新しい画法の発明にたどり着いたことは皆の知るところである。それは言い換えれば自己を起点として見る世界像の幕開けでもあり、視覚による表現と身体性がまさにこの瞬間に決定的に相互関与する関係に立ったことを示していたのである。

## 第2章. 視覚の構造と問題点

表現を決定するのは、視覚器官ではなく脳の働く領域に属している。視覚科学の中でも物理世界の出来事を研究する分野を生態光学と呼ぶならば、記憶とか認知や運動のメカニズムに従ってイメージの曖昧さを解釈してそれらを出力として送る分野は、非生態光学とでも名付けられると言えようが、この領域は、認知科学の急速な

発展がなされている現在でもほとんど手づかずの対象であり、多くの部分がまだ解明できない闇の状態にあると言える。しかしここで問題にしようとしている点は、視覚全体のメカニズムを明らかにすることでもなく、むしろ生態光学の環境に限定し、実際にこうした光の法則に信頼を置いた場合、描写する側にはどのような問題が巻き起こされるかという極めて身体的な界域にテーマを絞ってみたいと考えたのである。つまり、描写実験を通して描こうとする対象<sup>(4)</sup>以後、対象仮説と呼ぶ<sup>(4)</sup>が光りを媒体にして眼球の網膜上に投影される際に、視覚神経網を介してフィードバックされるイメージ像（われわれが描写するのはこのイメージ像である）の中にどれほど固有な非生態系部分が係わっているかをまず計測実験を通して確認してみるのである。確認行為を成立させるためには、あらかじめ簡単に比較対照できる道具を持ち合わせねばならないことが条件づけられるため、作業に取りかかる前に、各自同じモチーフを同角度から制約なしで自由に細密描写する過程を義務づけることにした。自由に描かれた作品には、作者の固有な表現要素が充満していることからその傾向と構造を分析する術があれば、最終的に計量的な抽出方法より心理的な分析に因るところが多くなると考えられるが…、観察そのものの意味性や定義とか新たな表現への糸口をも発見しうる可能性が生まれてくるのではないかと思われたのである。新鮮な出会いのチャンネルをどのように工夫していくかは、今日の教育に課せられた問題のひとつでもある。この複雑な段階を経て成り立つ実験的試みは、これまでの大学検定という狭義の目的的な描写技法で物を見つめてきた学生に問題の在りかが実は、身体との関わりにあること、そこからすべてが出発していることを問う機会になればと期待したのである。

ところで、人は、もの心がつく前から眼を身体行動を促進させるに必要な情報の窓口とし、足を行動と重力の支え機能として利用できるように身体全体のすみずみまでが絶妙なバランス感覚と大きさを維持できるように作られている。その中でも眼は、他の動物の場合と違い極めて精巧で複雑な脳と連環する視覚構造体に組み込まれていることから、その精度と順応性は、群を抜いて優れているところがある。眼の前の細かな文字から瞬間に大空の流れる雲の行方に視線を向けることができるのも人間に与えられた特権とも言える。しかし、すべてが完備されているわけではない。構造的に目と目の中心幅が6

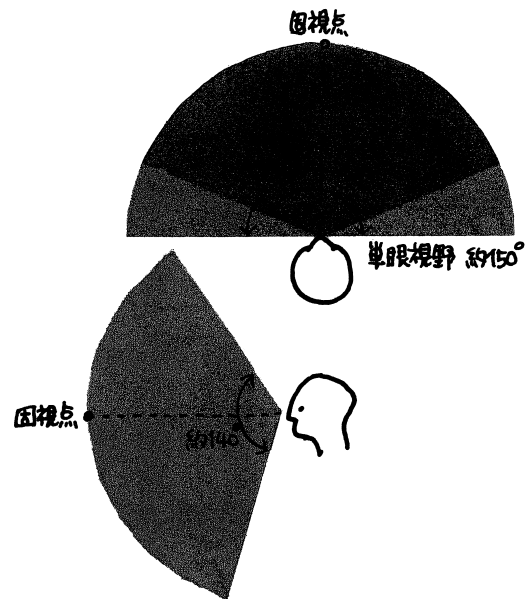


図2 視覚の領域

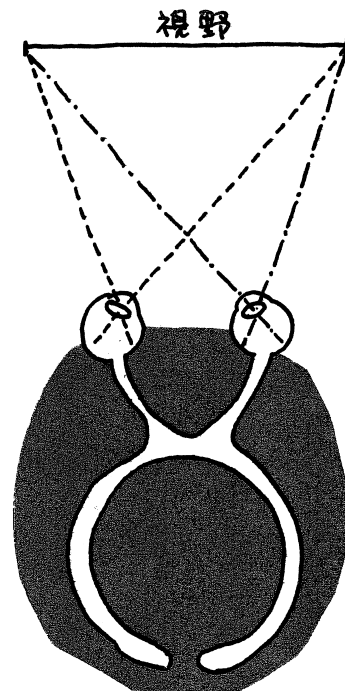


図3 視神経交差図

cmほど離れていることから、実際には左右の視線がピッタリと合致しない欠点や、網膜上に像を写す中心窩が狭いことから自ずから視野領域も狭く、それを補うために絶えず眼球を動かしてコマ数をつないで全体像を作っているかねばならないこととか、両眼が横配列のため水平距離にはかなり正確な判断が可能でも垂直には過大評価をしがちなクセがあることなど、事が三次元空間を構成する基本軸に関連する場合は、かなりの曖昧さや不完全さを抱きかかえた装置であることに変わりはない。例えば、図形錯覚の多くの例証は、人間に備わった眼の構造的な弱さからもたらされる場合が多くその場合錯覚という理解よりむしろ錯視に原因するものが多いと考えられる。こうした眼の特殊性から派生する諸問題については、光学的組織体の収差から生まれるもの、視覚の心理的側面や相関関係によるものなどが考えられるが、本論の直接的なテーマではないのでここでは言及しないでおく。

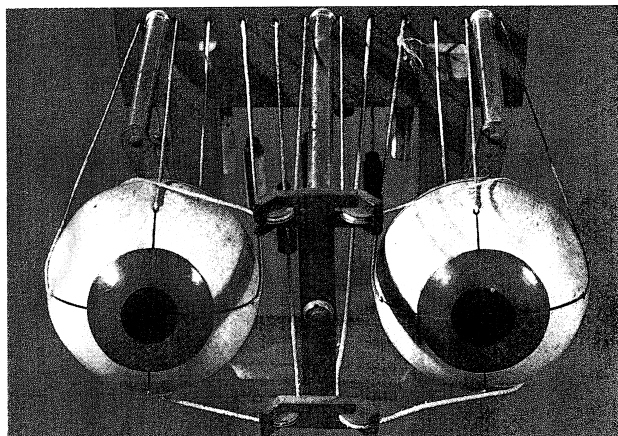


図4 ヘルムホルツのモデル「人間の眼」

さて、これまで人が三次元空間に存在する風景や生物などをどのような準規をもって再現しようとしたかについては、古く15世紀のイタリア・ルネッサンスまで溯らねばならないだろう。絵画史の中で線遠近法の予兆を感じさせる作品は、すでに古代ギリシャの壺絵やポンペイのフレスコ画から中世のマッパ・デル・モンド、寄せ木細工の板絵に至るまで、その用途はそれぞれ違っても数多くの美術工芸の分野に散見できるが、真正面から遠近法の問題に取り掛かったのは、フィリッポ・ブルネレスキ、パオロ・ウチェッロ（1397～1475）、レオン・バティスタ・アルベルティ（1404～72）ら当時トスカナ地方

を拠点に活躍していた作家たちで、かれらの努力でようやく透視図法の基準法則、特に奥行き空間の変換が説明できるようになったことが重要である。もとをただせば、これらの発明は何も絵画の領域で試された結果というより、元来こうした作家たちの多くは、美術工芸の分野で生計を立てていたことから特に平板に凹凸をもたせた風景などのレリーフを手掛けるときその必要性に迫られた法則でもあった。実際、遠近法の出処については不詳な部分が多く、当時の文人ヴァサリ（1511～74）の記録や17世紀の美術史家バルディヌッチ（1624～96）の注釈書の助けを借りれば、画家パオロ・ウチェッロなどは、大作「ロマーノの戦い」にうかがえるように遠近法を平面の構成とテーマの劇場性を表現する目的で模索していたのではないと思われる憶測が述べられていたり、他方、ブルネレスキは、彫像への取り組みの中でそれまで曖昧であった尺度と奥行きの問題を平面図と立面図を駆使することで活路を求めようとしていたことがのちにアルベルティの絵画論で理論化される材料になった。こうして、当時にあってきわめて精度の高い遠近法の出現は、瞬く間に他のヨーロッパ諸国にも伝えられ、のちに実用的な測定器を考案することになるアルブレヒト・デューラー（1471～1528）などは、その奥義を学ぶためにわざわざボローニャまで出掛けるほどであった。デューラーがたどり着いた遠近法再現のための計測器は、特に視点と精度の観点から補助具に関して幾度の修正と工夫が加えられた結果誕生したものだが、視覚の原理法則を計測可能な機器として発明したことがのちの科学の発展に大きな功績をもたらすことになった。

実際、今回われわれが実験に使用する機器は、デューラーが考えた遠近法再現のための計測器をいくぶん違った目的に沿って手直しをしたものにすぎない。ただその違いは、視焦点の設定なしで対象仮説全体の写像を追体験することにあるのではなく、あくまで一点に視焦点を設定した場合の固視状態の下では、焦点外の周辺部分をどのように理解するかという解答を導くための必要条件として修正を加えたのである。そして、そこにこそ今回の実験と検証の意義があるのではないかと考えたのである。ここで言う実験とは、描写の対象である対象仮説としてのモチーフがどのような視覚法則により写像されるかを計測器を駆使することで出来るだけ忠実に再現することであり、この場合の検証は、こうした実験の結果をふまえて普段われわれが何げなく描写する像が、実はひ

とつの焦点で成立しているイメージではなくそれぞれ異なった焦点をもつ断片化されたイメージの統合によって成立していることの確認という事である。デューラーの場合は、遠近法を解明すること自体が目的であったことから対象仮説と視点との間に写像を可能ならしめるユークリッド的平行投影図の導入が最大の重要懸案であったが、本実験の場合は、一焦点の世界像を検証できる構造的条件をまず発見することが成否の決定要因になったのである。そのために着目したのが焦点を構成する要素としての光りの存在とその特性であった。

19世紀の近代科学の中で新しく誕生した分野に精神物理学の領域がある。もともと単純に視覚の仕組みを理解してきたそれまでの歴史を振り返ってみても様々な説明不可能な現象（例えば凹凸の変化や色の錯覚とか影の問題や動きについての錯覚など）が残されていたことから、こうした不対応を打破するために眼の解剖学的研究や光波科学がこの1世紀精神物理学をさらに強化してきた。精神物理学は、眼にみえる世界と物理の対象である面や線や点との関係を明らかにする視覚科学の一部門でもあり、その環境に視覚光学の領域も含まれている。<sup>(5)</sup>それゆえ、絵画表現での視覚の問題、特に、見つめることと定着することの行為全体が問われるとき、これまでの伝統的なユークリッド的解釈に依存するばかりでなく、新たな観点の発見をもって活路を切り開く試みも必要と思われる。視覚光学に着目したのもそのためであり、それはパラダイムの変換によって問題を明らかにしようとすることでもあった。現に、視覚と光りをキーワードとして遠近法を考えると、対象仮説は視覚が関与する領域では外形の属性である縁（ふち）部分と焦点となる中心部とその周辺の間部をもって説明され、他方、光学的観点からは、大きさと輪郭については外側の光りが、中間部は色彩と明暗を、中心部は、中心視光線と含む焦点で説明できることになり、これらの総和が対象仮説全体を形成することになるのである。

一方、視焦点の成り立ちを光学的に解釈すれば視点と焦点を結ぶ直線を中心視光線と呼ぶその属性は、視点面に対して直角の入光条件をもつものであると定義されている。つまり、このことは、厳密な意味で一焦点による描写表現の場合写像が中心視光線に対し直交する面上に描かれることを条件づけていることになる。

### 第3章. 検証

本論は、平成9年度の美術Ⅱ類の1年生を対象にして、学事前期13週のうち中期を含めたそれ以後の10週、週2回の実技時間を使って実施された内容と結果である。新入生として入学してくる美術学生への最初の洗礼が集中的な基礎デッサンの反復で始まるスタイルは、昔も今も、変わらぬ通過儀礼の重要性をもってどの美術デザイン教育機関にもすっかり根をおろしているようである。そこには、観察と表現の2つの要素からなるひとつ行為が、いかに根源的なもので、それなくしては進歩もありえないことを示す唯一の学習方法であることを示す姿勢がうかがい知れる。こうした考え方を側面から補強した思潮のひとつがバルザックの短編「知られざる傑作」の中で展開される考え方であり、その中筋で、老いた主人公に語らせる「デッサンは骨組みをつくりだす。色は生命である。けれど骨組みのない生命は、生命のない骨組みよりももっと不完全なものである。要するにこんなことよりももっともっと本当のことがある。それは、画家にとっては習練と観察がすべてだということだ」に代表されよう。確かに自分たちのこれまでの学習人生を振り返ってみても、観察する底辺にはいつもこの視線があったと思う。だが学問的に考えるとこの観察の哲学的意味は、ほとんどの場合、個別的で生得の範疇の問題として心の内部に納められ、一般化されることもなく今に至るまで来てしまっている感がする。創作の基になる出处が蓄積された経験や研ぎすまされた感性であるとするれば、それらを取り込んできた視覚のルーツを掘り起こし、繰り返し自己と表現との関係を確認する行為は、新たな気持ちで学問にとりかかるフレッシュマンたちの環境としてあながち的はずれでないだろう考えてよい。

本来ならば実験にとりかかる前段階の作業として、デューラー計測器の分析と変更箇所の確認、機器全体の製作に係わる必要図面の作成、補助器具の製作など一連の創作作業それ自体、十分学習の目的にかなっていると考えられたが、全体の実技計画が10週という制約からこれらの機器準備は、事前に用意することになった。実技作業は、初日の5月6日を皮切りに夏休み直前の第10週まで毎週月曜と火曜の午後2時限を使う計画とし、初日に実技の全体説明を残りの9週で3つの課題を順次積み重ねていく形式をとることになった。第1課題は、計測器を使う前の予備的実技でここでは次の実験に用いるモチ

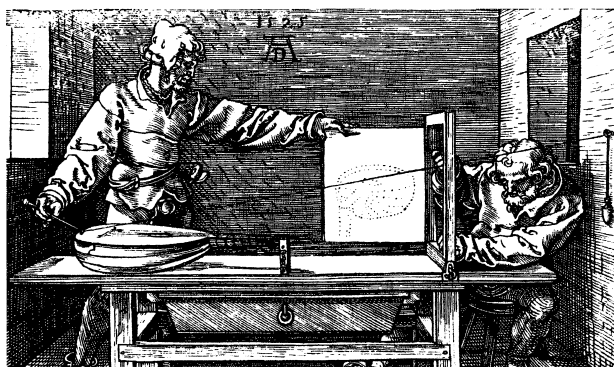


図5 デューラーの遠近法のための計測器「窓」

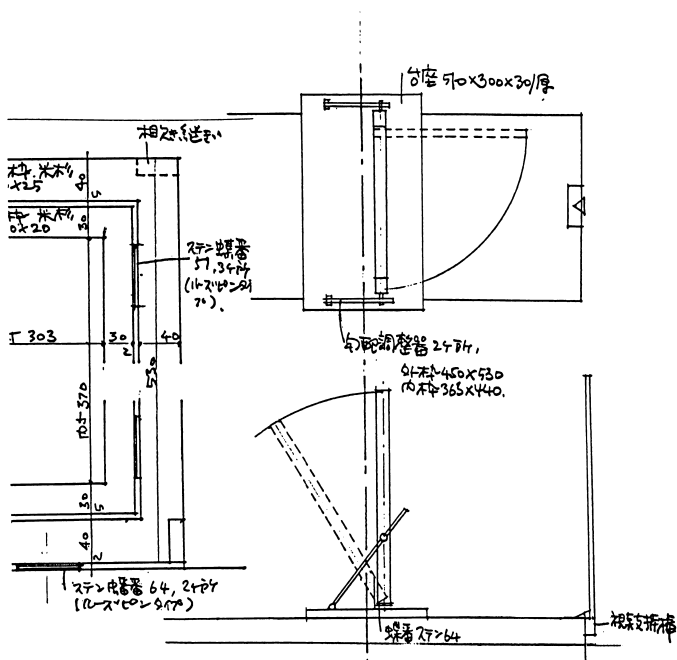


図6 改良型計測器

ーフを実験と同じ視点で細密描写することを義務づけた。これは、日頃、日常的な意識の中で個々の学生達の観察視点と描写の有り様、それらの特徴を記録し、直接、身体化するところに意図された作業である。実際、事前に授業に入る際、あらかじめ学生たちに配付した資料には、「写生技法1と2」が用意され、その1には、3つの課題についての個々の考え方と目標が、2には、「かたちに関する基本的要素」としてその属性（スケール、単位、空間関係、構成、部分と全体、バランス）が「かたちについての知覚問題」として視野、スケール感、歪み、形態修正、錯視、心理的問題、パターン認識そして遠近法についての概要を盛り込んだ資料が配付された。

因に、資料1については、直接本論と密接に係わっているだけに個々に課題に用意された考え方の内容を述べる：

#### 課題1. 静物描写

目的. 各々がすでに身体化しているあるがままの視覚や感性その結晶としての作品表現を通して個の固有な特性と構造を抽出する

根拠. ①とかくこれまでの受験向け実技に見られる描写技法や構成方法での視点の置き方を再検討する重要性

②自我的欲求の在りかの確認と具体的な手立てと方向の発見

#### 課題2. 計測器による写像実験

目的. ①写像が成立するメカニズムを実際体験しながら記録と描写をおこなう

②対象仮説と正視するとき眼の中心性がいかに強調されるかを発見する

根拠. 人間の知覚感性には経験則の危うさの部分も含まれていることから、表現する人は常に対象がどのように見えているかに固執する意義を学ぶ

#### 課題3. 自由制作課題「視覚」（上記2つの課題を踏まえて作品をつくる）

目的. 感性が作用する新しい回路の発見（この課題の場合テーマに対するアプローチの方法は、視覚に関する問題群を整理し自己の磁場でその意味性を問う方法と、他方、視覚の認識コードに対応する表現を対立、対照、差異などの関係の中に見だし作品へつなげるものに大別されよう）

根拠. 人間は見ることにについてそれぞれが特別な感覚

をもっていることから、作家は作品という形式を借りて表現するとき、自ら何らかの伝達コードを外部に向けて仕掛ける傾向がある

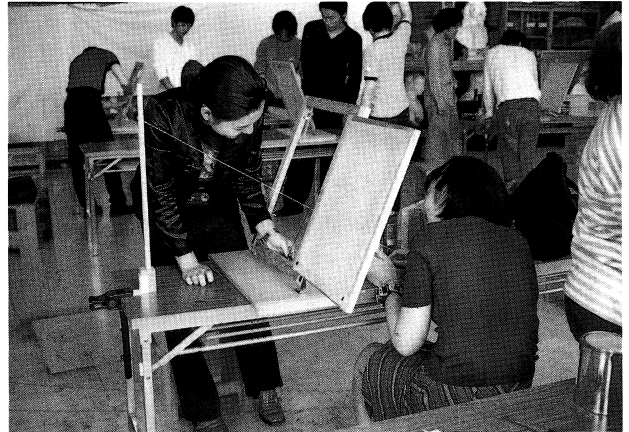


図7 計測器による写像実験風景 A

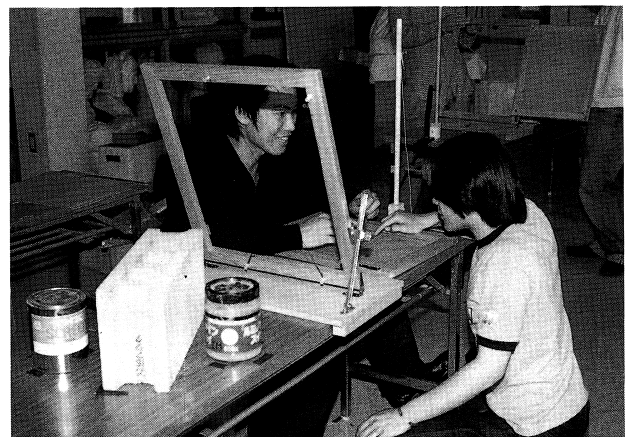


図8 計測器による写像実験風景 B

こうして課題1と2は、デッサン室に13台の長机（2,200×450×700/h）を用意して2人1組で1台を占有、卓上の中央部にモチーフとしてのコンクリート・ブロックと2つの円筒形をしたプラスチック容器をすべて同じ配置に設定することで作業が開始された。まず実技課題1に関しては、この写生技法の前段階で学生たちは人体デッサンをクロッキー習作と細密描写で訓練していたことから本実験にはさほどの違和感もなく着手できたのではなかったと思われる。実際には、持ち時間半日という予定の中で始まった作業は、短時間にモチーフの外



形的特徴を特に意識して描写することが強調されたのか2週までずれ込んでしまう結果をもたらした。作業の進行を記録しながらさらに興味深く感じたことは、この描写作業においてはその成果物の状態を3個から成るモチーフの外郭形状とそれらの空間的定義がまず求められたにもかかわらず、提出された作品には明らかにモチーフの質感や明暗の表現が全体の微妙な均衡と空間感を作り出す要素として利用されていることに気づかされた。

課題2の実験は、卓上のほぼ中央に置かれた3個から成るモチーフに向かって机の一番遠いところ(距離約100cm)に視点(45cm)にとって代わる支柱が固定され、この垂直に立つ支柱の先端には視線の役割をはたす紐が結びつけられ、その紐に自由に動くことができる指示棒が取り付けられている。一方、計測器本体は、ちょうど机の天板の中程に設置され、その構造は写像画面としての機能をもたせるために考案されたアオリ勾配付きの2重から成る木製フレームのスクリーン装置である。この2重のフレームについて言えば、外側フレームの役割は、中心視光線に直交するスクリーン面を支える機能とその際決定される勾配でフレーム全体を固定するためにあり、内枠は写像を移すスクリーン(今回はトレーシングペーパーを使用)の役割をなしている。

2人を1チームとする作業は、まず、ひとりが視点と焦点を結ぶ紐を内枠内に通すためトレーシングペーパー付きの内枠を片方に開けることから始まる。焦点は、任意にモチーフの中心部分あたりに設定すればそこに視点から延びる紐を這わせ指示棒で固定する。これが視焦点をつくる中心視光線となり、それに直交する角度で枠組を固定すれば一焦点を条件とする遠近法の写像が可能となる。写像作業を進めるにあたり、外枠内のどの点で枠面と中心視光線が交差するかを見極めるために外枠には、縦横1本ずつの糸が互いに交差できるように仕掛けられており、この一連の作業は、もうひとりの人が交点の転写を含め連続して行うことになる。当然、モチーフの外形を写像するためには、多くの輪郭線上のポイントに指示棒を移動させ、その都度転移した点をトレーシングペーパーに移し取らなければ全体像が形成されないためほとんど緊張した工房実験の様相となる。ただ、いったんコツを飲み込めしまうと作業自体は、同じ行程の繰り返しで単純化されるが、記録をつくる精緻さに関して言えば計測器自体の限界もあって精度的にはかなりの誤差が発生するのは避けられないところでもあった。特にこ

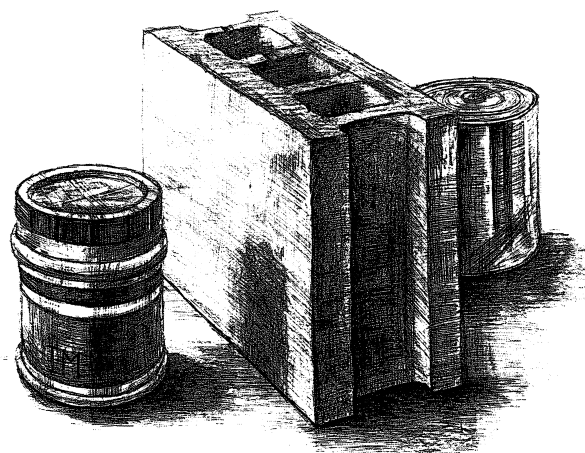


図9 課題1. 細密描写による作品(学生A)

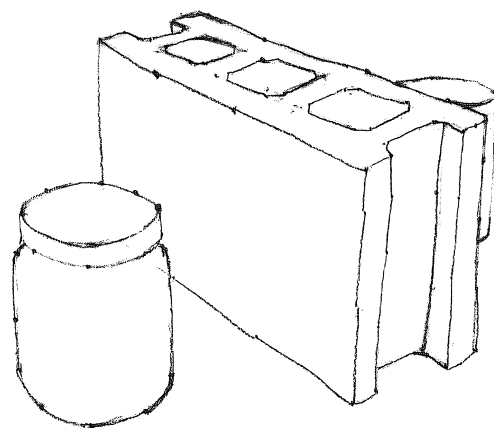


図10 課題2(実験1). 計測器による写像作品(同学生)

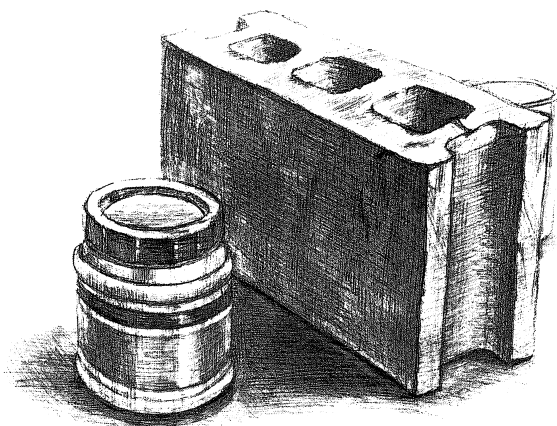


図11 課題2(実験2). 写像作品を基にした描写(同学生)



の種の実験は、通常のデッサンの手順を視線の動向に置き換えたものであるだけにその操作手順がいったんくずれると目標を見失ってしまう恐れがいつもつきまとうことになる。逆に、実験から抽出できた成果としては、まず一焦点を強く意識した視点の場合、写像に見られる縦軸方向の線が、横軸方向よりかなりいびつに現れること、そして実際に写像される対象仮説の大きさが、一般にわれわれが描写する際より極めて小さなものとして描かれ、そしてまた通常のデッサンに重視される質感や明暗の肉付けが欠落した場合の写像には、普段気づかぬ小さな視覚的ズレさえ顕著に見えてくることが検証できたのである。その一方で同じモチーフを違った方法で取り組んだ学生たちの感想を大別してみると以下のような感想に集約されよう。

- ①なぜ普段描写するとき人は尺度感を忘れ意識的に誇張して描こうとするのか
- ②実験の狙いは理解できても計測時の曖昧さが絶えず気になりコメントできない
- ③点による写像構成の結果と写生との違いはそれぞれがまったく違った作品に見える
- ④かたちの取り方について今後考えさせられる体験だった
- ⑤写像された作品に明暗や素材感を入れることは何か魂を与えるような感じがする。しかし問題はそれによってかたちまで修正してしまうのが人間のバランス感覚だと思う

以上、はじめての実験を通じて視覚に関するなにがしらの予兆を感じるほど成果はなかったと思うが…。

課題3では、上記2つの課題を踏まえてその意味生成につながる自由課題の制作を義務づけ、10週にわたる一連の写生技法講座を終了した。テーマに即したかたちで制作された学生たちの作品の傾向を見ると、視覚を眼のかたちや機能に置き換え平面で表現した作品、視覚を共通感覚の問題としてとらえ立体とか半立体で表したもの、個人的な心的感覚の世界に絞り込んだ作品、錯視を意識させる世界でとらえたもの、またCG機能を駆使した平面構成の作品などが主だった傾向として現れていた。自由課題に入ると学生たちの動きはやはりその前段階とは大きく違ってきた。前2つの課題は、与えられるままの条件でしかも工学実験室の雰囲気だっただけに最後の課題は、唯一精神的発露の機会にもなってその勢いで課題が進行したとも考えられるが足並みはすべて整っていた

わけでもなく取りこぼしも多く、今後の課題として扉が開け放たれているような気がする。

## 終章。希望ある展望または幻想

この春、本論の講座をもつことが決まってからその筋道をつくる間に多くの雑念と輪郭のない幾つかのイメージの断片が頭をかすめていった。そして半年後の本文を準備している間もそのうちの幾つかを時に思い出す。なぜなのか定かでないが、ひとつは古代シュメール人が描いた星の降る天空図であったりあるいは17世紀に科学者が描いた土星のスケッチ図<sup>(7)</sup>であってどちらも宇宙の謎を観察した記録の世界である。もうひとつは、数年前のビエンナーレ100周年展の写真部門に出品されていた19世紀初頭のアメリカ人作家トーマス・アーキンス<sup>(8)</sup>の人体写真の作品である。これらの作品イメージ、時代や分野がまったく異なるにもかかわらずそれらを思い出させる根拠をあえて探すならば、共に共通する因子は、双方とも芸術とは直接関与しない環境であるにもかかわらず、ひとつは、視覚、見ることを通して得られた世界を表現したこと、次に双方とも極めて科学的な実証を目的とした発想に立つ作品であるような気がする。つまり私にとってこのことは、その時点ですでにこうしたイメージの断片を取り入れる中できたるべき講座の中心に視覚表現と科学の関係の模索、言い換えれば表現と身体関係を置こうと考えていたのだと思う。シュメール人の天空図は、一枚のパピルスに地上から見た星の動きとその仕組みが想像図として現されているもので、その鮮やかな空の色彩も然ることながら、沢山の星があたかも天空に吊ってあるかのように描かれていたのに対し、土星観測図の方は、まだ十分な観測機器も発明されていない時代に科学者の眼によってスケッチされた一連の想像図である。他方、アーキンスの作品は、人体の中の幾つかの機能箇所が半立体的にアッセンブリーされて標本になったものと付属物としての多くの人体写真で構成されているものである。前の2つからは、観察することから生まれる人間の偉大な想像性について、後者からは、深化する今日の科学共存時代を前にして新たな人間主義の手掛かりを感じさせる例証である。古典の時代から今に至るまで常に学問が意味をもつのは、時代の言葉と感性にどれほど応答しているかでその真価が問われてくる。

私が席を置く美術Ⅱ類は、総合美術全般を対象とする知の境界領域にあり、その歴史も他のすでに制度化された分野とは違いその理念から方向性、手法、表現まで進

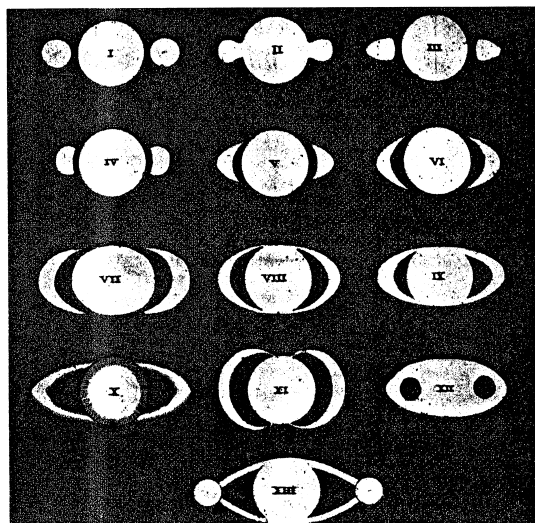


図12 ホイヘンスの描いた土星

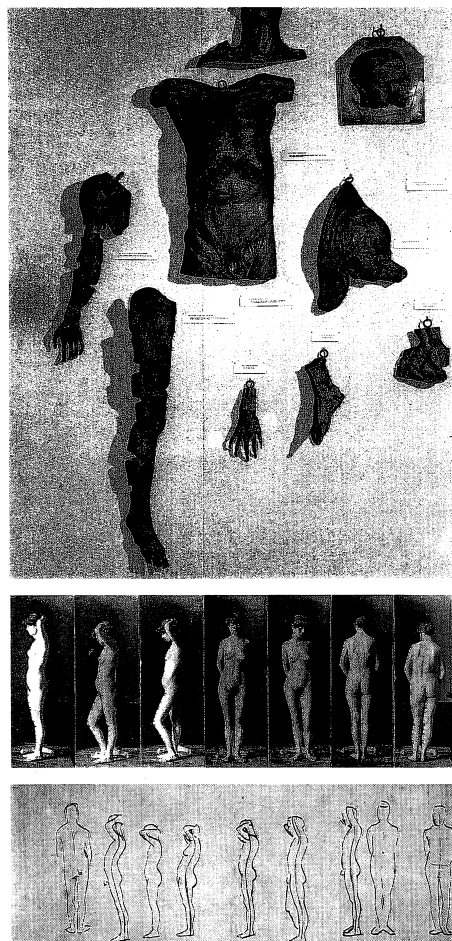


図13 アーキンスの人体作品

行形の現代史を分母とする方程式そのものが絶えず問われなければならない宿命的な部門でもある。こうした環境では、多様化する外部状況への対応とは別に講座間の関連性と連携性が極めて重要な要件となり、加えて過剰なほど視覚感覚を介しての情報が優勢な時代であることから、所謂メディアへの対応性とその批評根拠の学習も必至なものとして意識されるのである。「見て定着する」という美術表現の基本的行為も論理的な仮説を立証することと同根であり、すこぶる科学的な性格を帯びた行為であると思う。少々異なるのは、想像性と構成の仕方が内面の働きで一種のコンビネーションとして統合され出力に点火されるところであろう。先に述べた土星観測図を制作したホイヘンス（1629～95）に共感できるのは、彼が書き残した膨大な観測ノートの中に数多くの土星に関する想像図があるがひとつとして同じ形状のものではなく、しかも当時の観測機器をもって、まだ土星には、円環の所在が発見されていなかったにもかかわらず緻密な想像力と経験のコンビネーションから極めて今日われわれが知る土星の姿を定義していたことである。同じことがアーキンスの場合にも言える。彼は、新生大陸アメリカのプラグマティックな萌芽を感じさせるような視点で当時西欧諸国を席卷していた実証主義の影響を受けた彫刻の世界をパリで体験することでその経験をのちに写真を媒体としておびただしいほどの人体分析とその美術的定義を試みている。ベルクソン流に言えば、物でも表徴でもなくその中間にある素朴に知覚されたイマージュの統合という努力がここにもうかがうことができる。アーキンスの作品は、眼差しは絶えず動くものであり、そこでの視覚的体験は関心の程度によって焦点が絞られ構想や記憶によって変容することを示している。こうした内的な確信を表現するものとして写真を一種のドローイングとして捉えてそれを合成することで作品に置き換えたのである。こうした視点、特に記憶の扱い方は、ほぼ時代を同じとするキュービズムの傾向や古くは中国の山水画にも並列するものである。視覚のリアリズムの再生というと、近過去ではセザンヌからキュービズムでのパピエ・コレやコラージュに至る概念のリアリズムに則った作品、また、今日の舞台美術の書き割りや近くはホックニーの一連の写真作品とかインスタレーションにも通じるものが多い。

知の境界は、広くかつ奥深く解放されている世界である。前期、私の講座に参加した学生たちは、その後夏休

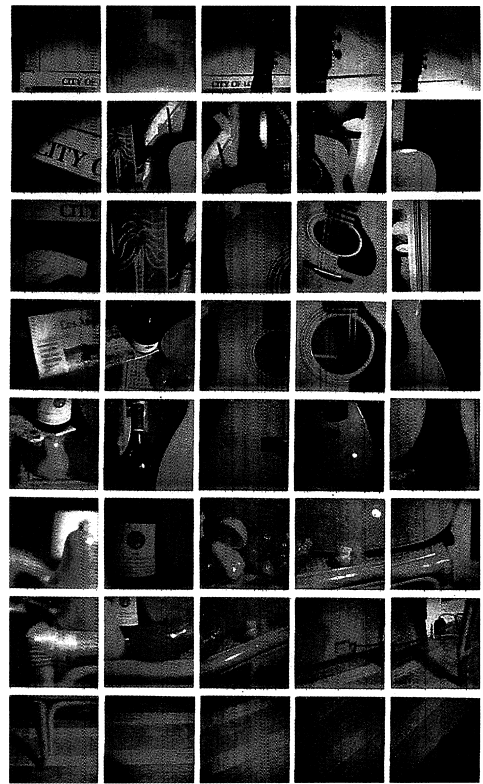


図14 ホックニー作品「黄色いギターの静物」

みをはさんで今度は光電素材を使っのパネル表現の作業や木質加工による箱世界の表現、そして今は石膏どりとすでに幾つかの素材を加味しての新しい体験と表現の世界にすでに飛び出している。そんな光景を見ていると本当は傍で気を揉むほど学生たちは非力でも軟弱でもないのかもしれないと思うのである。「見て定着する」論旨は、見方を変えれば現実そのものでない表現（イリュージョン）の世界を通してどれほど現実を著しく喚起させる力となりうるのかの試案でもあった。そうならば学生たちの日頃の言動はまさに表現（イリュージョン）と化した形式で現実に見れている仮の姿だと解釈すれば、先はまだまだ明るい。

謝辞。この実技実験の成否は計測器の稼働性と精密さに負うところが多くあった。その為に最初から最後まで計測器の製作に尽力してくださった木工房担当技師の榊原正裕氏と当初から快く相談に乗り助言を下さった同僚の小林亮介氏、実験をいつもサポートしてくれた研究室の小島雅生助手に感謝します

#### 参考文献

- ①「目の錯覚：映像時代におけるその積極的役割」  
I. D. アルタモーノフ著 倉嶋厚・芹川嘉久子 訳
- ②「画法の書」中村 彝 訳
- ③「ボザール：その栄光と歴史」S D編集部編
- ④「The Intelligent Eye」R. L. Gregory 著
- ⑤「Light and Vision」C. G. Mueller 著
- ⑥「知られざる傑作」バルザック作 水野亮 訳
- ⑦「土星のすべて」山本哲生・小林行泰 著
- ⑧「Identity and Alterity」Venezia Biennale Edition