

「ギフト」シリーズについて
(作品資料)

制作年 : 2007~2009年
作品名 : ギフト
 ギフトⅡ
 ギフトⅢ
 ギフトⅣ
 ギフトⅤ
 ギフトⅥ
 ギフトⅦ
素材 : ミクストメディア
サイズ : 1枚毎に異なります
総数 : 232 (2009年5月現在)

「ギフト」シリーズについて

「ギフト」シリーズはプリントに失敗した写真から始まる。その写真の上にペイントを施し完成するものもあれば、ペイント後にスキャンをしてデジタルプロセスを通過して完成するものもある。「ギフト」シリーズを始めた当初は、「自分のせいで失敗した写真たちを生（活）き返らせる」という使命感が先行していたが、どこかに違和感があった。しかし、制作を進めて行くうちに、「プリントに失敗した写真＝美しさが足りない」を素材にすることによって既存では得ることの出来ない美がここにあるということに気付き、「写真の上に具象画を描く必要がないこと」、「無地のものに抽象画を描く必要がないこと」など、私が画家ではないことがわかった。

今までの作品よりも「時代も文化も超える美」に近い、それが「ギフト」。何を求められているのかはわからないが、愚直に作り続けることが大切だが、なんとなくしに作り続けては意味がない。私が求めているのは「自然物や動物が持っている美しさ」である。社会生活の中でどんなに着飾っている人間もそのものの前に立てば、着飾ることを忘れ、その美しさに見惚れる。社会の中に自然物を持ってきては「自然物や動物が持っている美しさ」とは言えず、社会的にカスタマイズした物にすぎない。作品は社会の中で展示されるのだから、自然物を持ってくるのではなく、「自然物や動物が持っている美しさ」を作品で具現させることが必要なのだ。それゆえ、私は具象絵画を描かずに、抽象画の動きになる。自然物の動きになる。社会の中で展示するからこそ、目を引くような作品になるのであって、自然の中で展示をすれば、その自然の中に溶け込むような作品を目指している。そして、私は Photo / Graph (光 / 描く) の人間だということがわかったのだった。

そこにある写真たちは光によって描かれたものたちであり、私たちが“見る”という知覚も光があってこそ許されているにすぎない。そして私は光の反射を利用して色を描く、つまり光を描くという行為に至ったのだ。そこでは発光したり、完全無光状態であったり、可視光線外を用いたりする作品では意味がなく、“見る”“在る”“知覚”“思考”という“行為”と“意味”が必要である。

“意味”を持たずして“存在”する藝術というものはない。なぜなら藝術というのは、社会という枠組みの中でしか存在することができず、制作行為が制作者へもたらす浄化作用などの効果を私は知っている。それに加え、制作物を他者が見るということはその他者へ何かしらの刺激 (stimulus) が向かうということだからだ。「存在のみ」しているということは完全なアルゴリズムであり、それは人間ではなく、コンピュータ (以下: PC) であり、PC とは他者が動かすことによってその存在が機能され、証明される。そうではない PC というものは (アルゴリズムのため) 自律性がないのだから、PC としては存在していないということになる。つまり、藝術も PC も社会という枠の中でしか存在が許されず、且つ、感覚受容器へ刺激を発生、その刺激から感覚を生じさせることができる藝術それ自体は独立したものではないのである。それ故、“見る”ことができないものは存在していないに等しく、藝術は見える、つまり、藝術である「Photo/Graph」は可視光線で制作しなければいけないのだ。赤外線フィルムなどは知覚できる光の閾値を下げているにすぎず、可視化されていると推測されているにすぎない。

そして私は、基本色に着目して描くようになり、常に光の存在を意識するようになった。

「Photo/Graph No.2 黒に相当する色 —ギフトVI—」、「Photo/Graph No.3 白に相当する色 —ギフトVI—」は、基本色彩語が2つしか持たない民族を意識して制作されている。文化人類学者であるケイとマクダニエルは、2つしか色を表す言葉をもたない部族における白に相当する言葉は白、赤、黄の領域、つまり明るい色と暖色系を表しており、一方、黒に相当する言葉は黒、青、緑の領域、つまり暗色と寒色系を表しているとした (※1)。作品を見て、タイトルをみた後、「赤や黄が白に相当している訳がない」と感じる方が多いだろうが、私たちが色名と認知している色の範囲は普遍的ではない。つまり、私たちが意識せずに通り過ぎてきたことはある社会の中でのものでしかないのである。それは今日の絵画や写真における一般的と思われている概念についても同様のことがいえる。絵画が制作者の精神を表現する場になったのは、写真という絵画以上のメディアが登場してからのほうが強い (※2、※

3)。そして、「写真」が「真実を写す」だとか「目に見えない先にある何かを写し取ってくれる」という概念に価値観をもつのもある社会でしかないのだ。目の前の真実を写すのではなく、レンズを通った光が像を再現しているのである。それ故、複眼で見ている像 (われわれの見ている世界) と単眼で得られた画 (写真) には奥行きなどの差が生じるのである。しかし、写真表現で求められるのは平面性よりも遠近感 (この場合は写真にドラマチックな性格を求めているのであろうが) であつたりと、カメラを通して得られる画のプロセスに忠実になることよりも、作者や解釈者の快感である。それにも関わらず、「真実を写す」だとか「～を写し取ってくれる」、「～を切り取ってくれる」と表しているのである。仮に「Photography」の訳語として「真」の字を使用するのであれば、事実との一致を表す「真実」ではなく、「真実らしさ」である。佐々木 (1995) は「真実らしさ verisimilitude はアリストテレスに遡る古典的な概念で (中略) 事実の意味での「真」と対比される」(※4) と述べ、同時に「芸術において真が問題になるとすれば、それは検証の必要性ではなく、事実以上に完全なもの、積極的に「本物」と思われるような質であり、そのような「真」はほとんど美と不可分のものである」(※5) と言っている。これらのことから、「事実を写す」や「真実を写す」という意味の単語である以上、その実、美術や藝術としての質は劣っているといえるだろう。また真に対する真実らしさに相当する言葉として「仮象」を挙げ、ドイツ語の美が仮象と同根の語であり、仮象 (Schein) のもう1つの意味である「輝き」を示し、「美は仮象であると同時に輝きであり、その輝きがわれわれに対する説得力となる」(※6) と述べている。「写真」という言葉が持っている意味が今日の写真を墮落させている直接的な原因と言うには乱暴だが、美術ないしは藝術における「Photography」の存在を示すためには、真実を写す写真という概念は不適切である。そして、このことから「Photography」の訳語は「写真」ではなく「光画」であることが望ましいのではないだろうか。美しさが、輝きなどの光の隠喩として表現されていることから、良きに悪きにそれを直接的に使用しなければならない「Photography」は美術や藝術の媒体として適しているのではないだろうか。

けれども、「写真」という分野は未成熟である。なぜなら「写真」という単語が持つ意味が曖昧であり、言語が未分化であるということがそのことを表している。たとえば、「写真」と比較される分野として絵画がある。そこでは絵画、イラストレーション、(そして今では自明のこととして) グラフィックデザインが明確に分かれている。しかし、「写真」という分野にはカメラマンと写真家という言葉しかなく、写真家と名乗る者の職域は多岐にわたってしまう (フォトアーティストという職名を挙げる人がいるかもしれないが、その職名の一般的な定着率を考慮すればここではこの職名を除外することは当然だろう)。もしくは、カメラマン、写真家、現代美術家という弁別がなされているのだろうか。たとえば、杉本博司ややなぎみわなど、写真プリントを加工 (写真プリントの上から絵具を塗り付けるなど) しない方々でも美術業界では現代美術家として紹介されるだろう。このことは、「写真」という分野には藝術として作品を発表する職名がないことを表し、それは「写真」が藝術ではないということにつながってしまう。けれども、おそらく「写真」業界では彼らのことを写真家として紹介してしまうのだろうが、すると一層、写真家の包含する職域が増えてしまう。子どもから大人への発達のように、もしくは人間の進化において言語の存在が欠かすことの出来ないものだったように、つまりその言語が未分化であるということはその分野が未成熟であるといっても過言ではない。ではこの分野で何が必要なのか。佐々木 (2004) は「藝術家もまた、藝術とは何かということ、あるいは少なくとも自分はどのような藝術を求めるとかということを考えて、創造活動をしなければならない」(※7) と言い、それは「写真」を含め、全ての分野においていえることだろう (佐々木も同書次頁で同様のことを述べている)。つまり、「写真」とは何か、「Photography」とは何かを考え、そして、既存の概念を自明のこととしての枠組みにしてしまうのではなく、そこを疑うことから始めるべきなのだ。何故ならば、藝術において大切なのは創造性であり、作者が作品をつくる際にも、制作ではなく、創造が必要だからだ (※8)。藝術がより高い価値の実現を志向し、作品が生み出された後もその作品が同じようにより高い価値の実現を志向し、且つ、優れた藝術作品が時代を超えてそのような創造性が認められることと、制作の対象が正確な設計図を書くことであるのに対して、創造の対象がそのものを実現することよりほかに、設計図や言葉による記述によって、それを表現する手立てがないようなものであることに、制作と創造の違いがあり、この「ギフト」シリーズを通して、私は創造ができていたのかもしれないと思うようになった (※9、一般的には制作と創造との使い分けがされていないと判断し、創造が想像のように掴みにくく、主観的なものという解釈をされてしまうことをさけて、

この文章では制作という語を用いるが、カメラマンなどの制作と藝術家の創造の区別を意識して欲しい。また、言葉によってそれを表現する手立てがないからといって、それがそのまま、今日の制作者にありがちな「ことばに出来ないものを作品にしました」などという努力の放棄につながって良い訳ではない。

もう1つ、「Photo/Graph ―ギフトVI―」を制作可能にしてくれているのも「プリントに失敗した写真たち」であることを忘れないで欲しい。彼らが存在していなければ自ずとその上に塗り付ける絵具の関係性も生まれてこないで、この作品が制作されるということもなかった。それがこの作品を「ギフト」シリーズにしている最大の要因であり、同時に現在私が制作という行為を社会の中で行えている結果でもあるのだ。

また、上記のことを考慮せずに生きてきた今日の批評家というのは、眼前の作品が視覚的に先達のそれと近いように見えるというだけで、眼前にある作品がもっている性格や存在している意味そして存在に至る行為を無視してしまう。それ故、今日の批評家というのは制作者よりも閉ざされている。例えば、「ギフト」という作品が何故、「贈り物」というタイトルではなのか、「ギフト（gift）」とはどこの国の単語か、それらを考慮するだけでこの作品は別の側面をもって来る。また、藝術というのは学問である。つまり、藝術作品となるためにはそこへ至ったという行為、その中に存在している意味が論理的に構成されていなければならない。しかし、私が結局のところ求めている藝術は論理が及ばない、つまりは言語化することができない作品なのかもしれない。そうでなければ現代美術のような単なる言葉遊びやゲームとして一部の取り繕ったパテナーに浪費されるだけになってしまう。私は美術や藝術分野における「才能」という言葉が嫌いだ。何について述べているのかがわからないし、それにも係わらず羨望の対象になるからだ。藝術家が机や椅子をつくる才能がある必要があるのか？藝術家に必要なのは、美しさを判断し具現化する能力だ。また「感性」というものを信頼して制作することもできない。感性は言語であり、現代における感性というのは歴史的な美学における産物だ。それ故、感性を頼って制作することは自然から離れることでもある。感性を信用してつくられている作品ほど見ていて苛立たしくなるものもなく、単なるゲームに成り下がってしまっている現代美術同様にどうしようもなくくだらないものだ（※10）。

つまるところ私は、自然が必要なのだ。具体物としての自然以上に自然物としての性質が。そこでは人間的には無秩序でありながら偶然と呼べるほどの様々な要因が秩序として成り立っている。そこでは理論でもなく、中途半端な人間の感情でもない。あるのは「それ」が存在しているということだけだ。私に「したいこと」などない。ただ「しなければいけないこと」があるだけだ。私が作るのではなく、作られるものが「私」を媒体として出てきているだけだ。ユングによるとそのようにして表出された作品というのは「幻想的な様態」という（※11）。そこでは「何ものかの表徴というより、それ以外の何ものでもない象徴的な表現を所有している。ある一定の歴史的、神話的、知的な題材では推し測れぬものであり、無意識の表出とはいっても創造者のそれに帰属するのではない。したがって創造過程、そして形成作用は、芸術家と同一化しない。芸術家は「心理的な様態」のように対象に対して積極的でなく、それに従属する「受動的な行為者」である」（※12）という関係性が制作者と作品の間にある。

「ギフト」シリーズはプリントに失敗したモノクロの写真にペイントすることから始まる。特に「ギフトIV」は撮影・暗室・スキャンの3つの光によってつくられている。この作品は写真における古典的技法と新時代的技術がなければ成り立たない。人間は常にアンビヴァレントな存在であるが、私は「常軌を逸する状態」と「冷静さを保つこと」の完全な中間を求めて制作をする。そのために「常軌を逸する状態」の強度と「冷静さを保つこと」の強度を同時進行的に高めて行き、その中間の次元をより高次へと昇華させる、止揚が必要である。なぜなら、「プリントに失敗した」と認識するというはその作品としての存在を“否定”するということであり、その「否定されたもの」(=プリントに失敗した写真)から既存にはない美しさ、つまり、より高次元の美が引き出されることは即ち弁証法の1つである。

またカメラ・オブスキュラの誕生以降、画家たちはその光学装置がもたらす写像をなぞることで素描を行ってきた（※13）。そしてデジタル技術が普及した現在、私は撮影・暗室・スキャンの3つの光によって一枚の絵を描

いている。つまり、Photo / Graph（光／描く）という行為の1つを現代的な方法で示している。「カメラ」という単語が用いられることが「写真」であることの1つならば（現に写真史を習う上でカメラ・オブスキュラを習わないということはないだろう）、写真史の起源が形を変えて、現代人である私がしている制作方法に表れているのである。つまり、古きを知り新しきを得るということであり、その行いが未だ見ぬ領域へと足を進めることになるのであり、即ち是、藝術なり。先にも述べたが、ここでも、古いものから新しいものという動的な流れがあるのである。

「ギフト」をはじめ「Photo/Graph」は発光する作品では意味がない。なぜならば私はフォトグラフの人間であり、そのはじまり、ヘリオグラフィ、ダゲレオタイプにみとれるように板に光をもって像を焼き付けるからだ。つまり、作品それ自体は発光するものではなく、しかし光の恩寵がなければ存在を許されないものなのだ。そして私は光の反射を用いて色彩を、それを想起させた写真プリントの上に塗り付けた。そのことで、光と色彩と写真の関係性を一枚の壁として呈示したかったのかもしれない。行為のみを問題にするのならば、リヒターが絵画の人間としてそうしたように、私はフォトグラフの人間としてそうしたかったのだ。しかし、私は画家ではない。下地塗り後の真っ白い（純白の）キャンバスからは私は何も見ることはないし、そこから制作することはできない。そこにあるのは強迫しか存在しなく、私は汚すことしかできない。その代わりに私は光を見ることができ、光の関係性を見ることができ、制作が可能となり、写真に必要な（求められている）光を塗ることができるのだ。

「自然物や動物が持っている美しさ」を求める理由は先に述べた通りだが、佐々木（1995）は自然美の無限性を述べ、その美しさのことを「最も純粋な美である」とも言い、その理由を「なぜなら、自然的に見るとき、形の限定は乗り越えられる。というのも、形を指向するわれわれの形成的あるいは認知的な意志は停止されているからである。そこで、われわれの意識は、存在の充実相に直接向かい合うことになるので、純粋な美の体験形態が実現するわけである」と述べている（※14）。つまり、考えて見るのでもなく、感じようとして見るのでもなく、ありのままを見るということが重要となってくる。それは制作のときにも同様のことであり、私が「何かしよう」として目の前のものを見るのではなく、作品が必要としているものをそのまま見るのである。それ故、制作において私は何も望まないし、求めない。それらの志向性をもった瞬間からある時代の点として打たれてしまい、そのように制作された作品はある側面においては正しく、しかし別の側面からは否定される性格をもってしまう。佐々木（1995）は、「自然はそれ自体が没意志的な現象であり、その美においては、美の根拠となる存在の完全性はほとんどそのまま露出しているといつてよい」、「自然美に見惚れるとき、われわれはいっさいの意志から解放されている」といっている（※15）。つまり、「その美しさを有しているもの」も「それを見る者」も意志から解放されているのである。

しかし、「志向性を持たないこと」を「制作のルールにする」という矛盾が生じているわけだが、その矛盾が統合された産物が、より高次の状態へと至るのだ。

ここまで書いてきたが、私にとってこれらのことは作品における一側面にすぎないし、述べられるということは虚偽である可能性があるということだ。それは勿論、自然から離れるという理由からであるが、そのことから今日のほとんどの現代美術や社会的視覚物、私たちの考えなんてものはナンセンスだ。しかし、美学というものが「美と藝術と感性を論ずる哲学」（※16）というものであるのならば、そこで論じられている価値というものも無視できない。何故ならば私が制作している作品たちやそこで用いる知識や技術などは藝術のために（藝術の土俵で）使われているからだ。私はこれらのものをカメラマンや写真家（職人仕事と藝術のための職の意味での使われ方が未分化のため）として用いることはしないからだ。閑話休題、K・ウィルバーは、今日の藝術を「芸術家と批評家の双方に起こったエゴの肥大傾向にあり、自己反射的な鏡の間で、自分のイメージを眺めてうっとりしているのだ」（※17）と述べ、藝術の価値が人間の実存にとって好ましいものでありながら、恣意的な好みではなく、客観的な合理性に基づいているものである（※18）のならば、今日の藝術や美術は恣意的もしくは主観的な好みしかないだろう。主観的な好みやコンセプトで制作する芸術家と、主観的な好みで感想と批判をするだけの批評家、そし

て主観的な好みやネームバリューでしか買うことのできないコレクターたちが今日の藝術を墮落させている。そこには、作品を筆頭にして作者、解釈者（批評家、その他大勢の鑑賞者）、コレクターによる無限の創造性という藝術の理想型というものからはほど遠いものしかない。

加えて、この作品をみてきた方々が、「写真」とは何か、「Photography」とは何か、ということを議論して欲しい(参考資料として、「ギフト」シリーズの制作工程を取り上げると、Photography や写真と呼ばれている分野での作業の方が、絵具を塗り付けるそれよりも遥かに多い。それでもこの作品を「絵」と呼んで、絵画の分野に入れようとするのか、それともおゲイジツツやアートなどと称して逃げてしまうのか)。「ギフト」シリーズ以外にも、「写真(と一般的に思われているもの)とペイントやドローイングが一枚の中で構成されて、写真として紹介される作品」は世の中に多々あり、前者が「写真」や「Photography」の領域から外れ、後者がその領域に含まれるのならば、「写真」や「Photography」が持っているのは「真実を写す」などという観念的意味や「光画」などのプロセスからの概念ではなく、単なるフォルムの問題ということになってしまい、見かけが大事ということになってしまうだろう。けれども、既存の「写真」業界にどっぷり浸かっている御方ほど、このような議論をしたがらないだろう。何故ならば、議論後の「Photography」ないしは「写真」業界は現在の大御所の方々が生き残れない可能性があるのだから。しかし、藝術がより高次の価値を志向し、「Photography」ないしは「写真」が藝術でありたいのならば、「写真」とは何か、「Photography」とは何か、という議論をする必要があるだろう。この「ギフト」シリーズのような作品たちを「写真ではない」と切り捨て、再現性という既存の写真への価値を保とうとすることが、この媒体の藝術への台頭を遅らせていることを私たちは気付く必要がある。

私たちが現実と思い込んでいる対象を忠実に模倣することが、再現性というのならば、プリントをせずにモニター上で現実感の共有を果たしている現代において、写真の価値は極めて低いものと言えるだろう。しかし、この「写真の価値」というのは写真誕生時のその他のメディアと比較しての相対的な価値であり、写真術の誕生と共に、それまで再現性の代表格であった絵画は、絵画それ自体で藝術としての価値を得られるようになった。宗教画が全盛の古代において絵画は職人仕事と位置付けられ、藝術の種類には入れられていなかった。しかしその後、ルネサンスを経て、写真術の誕生によって、それまで職人仕事であった美術の類いが、藝術作品として認識されるようになったのである。

この絵画における写真術の誕生のように、インターネットを介した情報入手、携帯写真による出来事の共有、そしてモニター型フォトフレームの販売などにより、写真誕生以降に当たり前とされてきた再現性という写真の価値や認識は、大きく揺らいでいる。これは同時に、藝術一般書、美術一般書、藝術系美術系教育機関に、写真が主要項目・科目として含まれていないことへの大きな打撃になる可能性を孕んでいる。つまり、再現性の媒体としての認識や価値がなくなるほど、写真媒体はそれ自体で成立するよう努めることが可能となるとともに、そのことに邁進しなければ、メディアとしての粗悪性が強まるだけである。

けれども、先に述べたように、藝術における真への問題が、事実以上に本質に近いもの(真実らしさ)であり、真実らしさと仮象に相当関係があり、仮象を意味する Schein が「輝き」を意味すると共に光の隠喩であるのならば、Photography(光を描く)という媒体以上に藝術に必要なことを言い表している媒体はない。これは創作過程においても同様のことが言え、鑑賞者に実在物として光を見せることなく、光を直接的に用いなくては描くことの出来ない像がプリントとなる。つまり、プリントを鑑賞者に見せていることによって、既に仮象の状態で作品になっているのである。

この藝術における古くから受け継がれてきた価値を踏まえ、写真媒体における再現性への価値が揺らいでいる現代に生きている私たちに求められていることは、「美しさの判断」を見誤らないことである。どんな専門外の人々でも写真が撮れると思込まれている現代では、1つ間違えただけで、彼らと変わらないものを生み出してしまいかねない。そのような稚拙物は、その他の媒体でも往々にして見る事が可能であり、氾濫していると言わざるを

得ない。しかし、先にも述べたように、価値が揺らいでいる今、写真は価値を上げざるをえない状況に陥っている。それ故、私たちは「美しさの判断」を見誤ってはならず、そのためには媒体のこと、それを使用する人間のことへの見識を深め、得たものを肉体から表出していくことを高めなければならない。写真、Photography を媒体とするのならば、「光を描く」ことへの見識を深め、「光を描く」ことを肉体から表出し、作品にしなければならないのである。

それ故、ルネサンス期の藝術家や美術家たちが努めたように、もしくは絵画における印象派、P・セザンヌやM・デュシャンの「泉」がそうしたように(※19)、私たちは写真における「光を描く」ということに努めるべきである。Photography という分野はまだ成熟もしていなければ死んでもいない分野なのだ。たとえば、心理学において精神分裂病という病名が、統合失調症という名に変わったのは2002年のことである(※20)。精神乖離症から精神分裂病という名が使われるようになったのが、昭和初期のことであるから(※21)、「写真」という訳語が変わることが可能か、不可能か、ということになれば可能であるといえるだろう。つまり、不適切にも関わらず変えられないというのは、怠惰としかいいようがなく、その精神が「写真」が藝術になれない理由でもあるのだ。この内容が常軌を逸した荒唐無稽なものともみ無視することが妥当なのだろうか。しかし、規定的なものを疑わずにそのなかで考えて行こうならば職人仕事であり、デザインやイラストレーションと同類であり、「Photography」ないしは「写真」が絵画と比較されることはない(※22)。職人仕事と藝術が貴賤の性質になるといのは甚だ時代錯誤であるが(藝術における貴賤の問題は創造性にあてられるべきである)、しかし、規定的な概念を疑うのならば職人仕事というよりかは藝術の領域である(ここでカタカナ表記の「アート」という言葉は使用しない(※23))。また、「好きなことをやればいい」などと宣言している人がいるだろうが、エントロピーの問題からくだらない作品群や言語、そしてそれらを平気で表出できている者の存在が、その領域の質を下げることになることは明らかである(※24)。それでも「好きなことをやればいい」などと言えるのだろうか。池内(2002)は、自然界は、何もしなければ、エントロピーの高い状態(エントロピーが高い=質が低い、ということである)へ移ることしか起こらないとっており(※25)、それは今日の現代美術の状況をみれば納得できるとともに、とても絶望的であるが、「何もしなければ」ということは、この状況を改善する手立てはあるはずであり、その希望を示す良書は多々あるように思える。それらの良書を鵜呑みにしてしまうことは、現在の「写真」業界がしてしまっていることと何ら変わらないことであるが、私の考えを裏付けるには充分過ぎるほどのことばである。

「自然物や動物が持っている美しさ」、つまり自然美を求めているのだが、それは私が欲しいと望むことではなく、私がしなければならないことである。そこでは、自然模倣的な写実による描写という人間による技ではなく、自然物の動きが必要になってくる(※26)。「求められている動きや流れ」に忠実になることが必要となってくる。全ての生命の土壌となる、崇高な、そして偉大な自然(一方、その自然は全ての生命によって支えられている)の一部分である人間という動物に「求められている動きや流れ」に忠実になることが必要となる。「不自然な動き」は作者の身体を痛めるばかりでなく、自然から離れることにもなるので、私は作品から「求められている動きや流れ」に込められるようにしなければならない(それは、呼吸、筋肉、関節、感覚受容器、知覚、判断などであり、知識や概念などはそれらを発揮させるためのものでしかなく、知識や概念などが上位にきてしまうことが今日の現代美術の墮落を生じさせている)。そして、この「ギフト」シリーズが、「Photography」や「写真」の業界、そして藝術においてどのように位置付けられるかによって、これからのその分野の概念が変わるかもしれないのである。

最後に、「藝」という字が、「種子を植えつける」という意味であり、「げいじゅつ」が人間の精神によい種子を植えつけるものであることならば(※27、※28)、この作品たちが鑑賞者や作者である私に、創造性という種子を植えつけてくれることを願って止まない。そして、作品を鑑賞してくれた方々、制作に至るために協力してくださった方々、これらの作品を愛して支えてくれた方々に心からの謝辞を申し上げる。

2008年5月(原本) / 2009年5月(改訂版)

エグチマサル

注釈／引用文献

- ※ 1 色のはなし編集委員会 『色のはなし(Ⅱ)』 1986 技報堂出版 p.10～11
また、「Photo/Graph No.1～5」は、ケイとマクダニエルの基本色彩語からつくられており、「Photo/Graph No.1」は第3段階、「Photo/Graph No.2、3」は第1段階、「Photo/Graph No.4」は第5段階、「Photo/Graph No.5」は第7段階によってそれぞれつくられている。
- ※ 2 小田茂一 『絵画の「進化論」』 2008 青弓社 p.36～37 ほか
- ※ 3 松井みどり 『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』 2002 朝日出版社 p.30
- ※ 4 佐々木健一 『美学辞典』 1995 東京大学出版会 p.20
- ※ 5 同書、p.17
- ※ 6 同書、p.17
- ※ 7 佐々木健一 『美学への招待』 2004 中公新書 p. iii
- ※ 8 佐々木健一 『美学辞典』 1995 東京大学出版会 p.102
- ※ 9 佐々木健一 『美学辞典』 1995 東京大学出版会 p.98～102 (傍点部分は著書からの引用)
- ※ 10 ユングは藝術作品において「藝術は美であり、それだけが藝術の使命であり、藝術は美であることだけで満足するものであるとはいえないでしょうか。(中略) 藝術に意義があるかどうかなどというのは、藝術とはなんら関係のない問題です」と述べ、認識、つまり外側からの観察をもってはじめて意味を持ち、意義についてかたることをゆるされ、また、意義についてかたならなければならないといっている。そして、何ものかへの意味をもったものをユングは藝術(藝術作品)とは呼ばず、「あるもの」と呼んでいる。この「あるもの」を認識し説明することが「学問のがわからの要求」だと述べている。
著 C・G・ユング 訳 高橋義孝・江野専次郎 「分析的心理学と文学作品との諸関係について」『ユング著作集・2 現代人のたましい』 1955 日本教文社 p.77～79
- ※ 11 藤枝晃雄 『新版 ジャクソン・ポロック』 2007 東信堂 p.137～140 「幻想的な様態」については渡邊二郎 『芸術の哲学』 p.286～293 においても「幻想的な創造」ということばで表されている。
渡邊二郎 『芸術の哲学』 1998 ちくま学芸文庫 p.286～293
- ※ 12 藤枝晃雄 『新版 ジャクソン・ポロック』 2007 東信堂 p.138～139
- ※ 13 小田茂一 『絵画の「進化論」』 2008 青弓社 p.37
- ※ 14 佐々木健一 『美学辞典』 1995 東京大学出版会 p.21
- ※ 15 同書、p.26
- ※ 16 佐々木健一 『美学への招待』 2004 中公新書 p. iv
- ※ 17 著 ケン・ウィルバー 訳 松永太郎 『統合心理学への道 「知」の眼から「観想」の眼へ』 2004 春秋社 p.141
- ※ 18 佐々木健一 『美学辞典』 1995 東京大学出版会 p.167
- ※ 19 ここで注意しておく。M・デュシャンの『泉』が巻き起こしたことは絵画と藝術において偉業だとたたえることができるが、知覚対象物としての性質は優れているとはいえない。
- ※ 20 American Psychiatric Association 訳 高橋三郎・大野裕・染矢俊幸 『DSM- IV -TR 精神疾患の分類と診断の手引 新訂版』 2003 医学書院 p.5
- ※ 21 同書、p.5
- ※ 22 この直後にも述べているが、私は、職人仕事と藝術を貴賤の性質で分けるべきではないと考えている。この分け方は時代錯誤でしかなく、それぞれの職域に必要なことは、その職域に対する見識を深め、勘違いをしないことである。そして、その職域に対し、真摯に打ち込んでいる人達に私は度々魅了される。それは、近所の畳職人の仕事ぶりや、大工など数えきれないほどの職人仕事に私は創造性を喚起させてもらっている。また、カメラマン、デザイナー、イラストレーターの方々においても、尊敬している人達がいることも、ここで示唆しておく。
- ※ 23 カタカナ表記の「アート」には多くの領域が含まれており、私は以前から「アート」という語を使用していなかった。佐々木(2004)は「アートは藝術ではなく、アーティストは藝術家ではありません」と述

べており、『美学への招待』のp.63～69に藝術とアートについて詳しく書かれている。

- ※ 24 エントロピーについては、池内了 『物理学と神』 p.44～49に書かれている。『「ギフト」シリーズについて』では熱力学上のエントロピーを応用しており、美学におけるエントロピーの考えは、佐々木健一、『美学辞典』のp.238を読むことを勧める。このとき、エントロピーの概念を当てはめる対象が異なるが、元々の熱力学におけるエントロピーの概念は同じである。
池内了 『物理学と神』 2002 集英社新書 p.44～49
- ※ 25 同書、p.47
- ※ 26 ここで注意しておくが、写実画も抽象画も私は同等に好む。けれども、個展のように見えてしまう写実画のグループ展と、甘えているだけの抽象画は見るに耐えない、とてもつまらないものだ。それはその他の藝術領域、「Photograph」や「写真」においても同様のことが言える。未熟な者や、知性の無い者ほど技術や知識を無価値のものとするが、藝術において技術や知識に固執してしまう者も、その者たちと大差はない。
- ※ 27 今道友信 『美について』 1973 講談社現代新書 p.5～6、p.75～76
- ※ 28 この資料中、「藝術」、「芸術」、「げいじゅつ」など表記が異なるところが出てきてしまったが、引用文献中に使用されている表記を採用している。これは引用文献を尊重したいという想いから生まれてしまった不具合であるが、読者に読み辛い表記をしてしまったことを、ここにお詫びさせて頂きたい。

参考文献

- 著 ゲルハルト・リヒターほか 訳 清水穰 『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』 2005 淡交社
著 セミール・ゼキ 訳 河内十朗 『脳は美をいかに感じるか——ピカソやモネが見た世界』 2002 日本経済新聞出版社
著 ロバート・オーンスタイン、リチャード・F・トムソン 訳 水谷弘 『脳ってすごい！ 絵で見る脳の科学』 1993 草思社
渡邊二郎 『芸術の哲学』 1998 ちくま学芸文庫