

地と図の再解釈

東京藝術大学大学院映像研究科アニメーション専攻

学籍番号3224353

木村友輝/Yuki Kimura

地と図の再解釈

Reinterpreting Figure and Ground

要旨：

本稿では、「地」と「図」の視覚的関係をめぐる構造を、自身の創作活動を通じて再考した。視覚文化において主従関係として扱われてきた地と図は、現代においてその境界が流動化し、相互に可逆な構造を取りうる。本論では、卒業制作《変容する絵画》とアニメーション作品《Element》を分析対象とし、ベッヒャーの写真に見られる視点の制度化や、美人画に顕著なフェティッシュ的なまなざしを手がかりに、視覚の秩序そのものを問い直す実践として位置づけた。作品は構図、素材、運動、展示形式において、常に個人的な偏愛や細部への執着を基盤としながら、視ることの制度を批評的に攪乱する試みである。

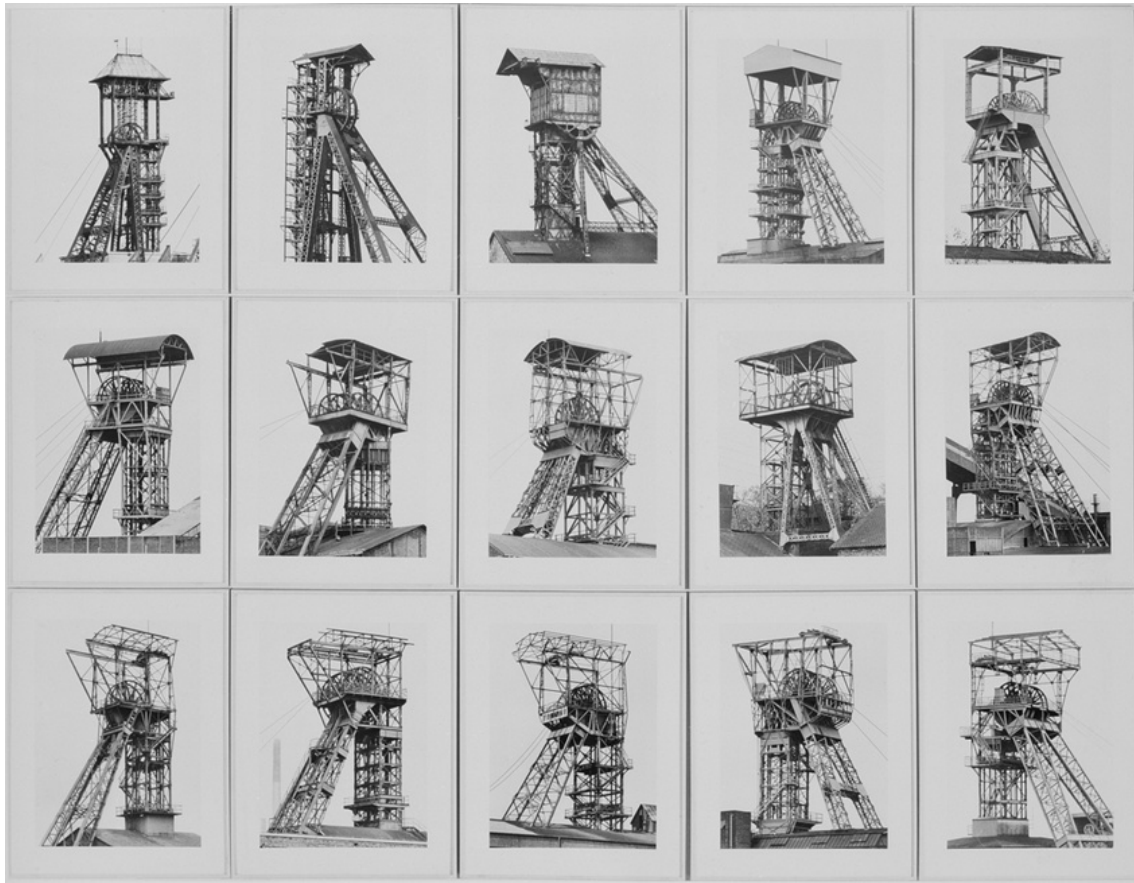


図1.Pitheads-Perspective Views

1. はじめに

私は幼少期の頃より、物体の際どいエッジやその間に生じる微妙な隙間に対して偏愛を抱いてきた。私の初めての創作活動として、建築物の角に惹かれ、大量の建造物の角の写真を撮影・収集する所から、油画や映像制作へと移行していったという経緯がある。建築物の角に惹かれ、空間に潜む不確定な境界線に着目したことは、その後の表現活動に一貫して影響を与えている。

私が「角」に惹かれて写真を撮り続けていたとき、その関心の背後には、視界のなかで何が「図」として浮かび上がり、何が「地」として沈んでいるのか、その関係性への直感的な問いがあったように思う。

建築物の角、街路の境界、あるいは壁と壁の接する部分、それらはふだんの生活のなかでは意識されることもなく、「背景＝地」として無意識のうちに処理されてしまっている。けれど、ひとたびカメラという装置を介してそれに焦点を合わせると、それらはにわ

かに「図」として立ち上がってくる。その逆転の瞬間にこそ、私の興味はあった。

2. 地と図の相対化

2-1. ベッヒャー作品にみる構造と図地関係

視覚の反転、つまり「地」が「図」になる転位の構造は、ベルント・ベッヒャーとヒラ・ベッヒャーの写真においても中心的な契機になっている。彼らが記録してきた産業建造物、採掘塔、給水塔、冷却塔、サイロといった、誰に設計されたのかも不明な匿名的な構造物は、地域社会の日常のなかにひっそりと存在し、見慣れた風景のなかで「地」として沈み込んでいる。誰も気に留めず、あってもなくても変わらないと思われる存在。だが、ベッヒャーの写真は、そうしたものに対して、極端に制度化された「正面性」と「均質な視角」のもとで視線を定めることによって、それらを「図」として切り出す。そして私たちが暮らす風景のなかで、見過ごされてきた「地」が突然、注視の対象として浮かび上がるのだ。

この相対化の視座は、彼らの作品集の副題に使われている「タイポロジー（類型学）」という方法論において、より明確に立ち現れる。たとえば、採掘塔だけを複数枚撮り、同じ構図・同じスケール・同じ光の条件でグリッド状に配置する。そうすると、それぞれが個別の場所・時代に属していた写真であったにもかかわらず、タイポロジーの中に置かれることで、共通する構造や差異のパターンが見えてくる。

ここでも、「図」と「地」の関係が動いている。個々の建造物が属していた具体的な「地」の文脈（歴史的、地域的、社会的な文脈）は後景へと引かれ、同じ類に属する「図」としての性質が前景化する。だが同時に、完全な抽象に還元されることもなく、それぞれの個性や時代性がうっすらと地として残響している。そこに、この写真群の両義的な構造がある。

このような写真における視覚の構造は、たとえば《デュイスブルク＝シュテルンブッシュヴェック 1972年》にも見てとれる。この作品では、一戸の集合住宅を45度ずつ回り込みながら撮影した8枚の写真が組作品として構成されている。各写真では、構図は変わらず正面性が保たれているが、被写体の角度は徐々に変化し、見慣れたはずの建物が、視点の

移動によってまったく異なる相貌を見せていく。このような手続きによって、図と地の関係は固定されず、宙づりにされたまま流動する。その結果、あらゆる日常的な現実もまた、角度や制度が変わればまったく別の様相を帯びうることが示唆される。

ベッヒャーの作品の特徴である「正面性」も、単なる構図の好みではなく、「概念としての正面性」である。すなわち、比較可能性を制度化するための条件として、撮影における視点・視角を厳格に固定することで、写真に映るものが個々の作家性から離れて「構造」として見えてくるように設計されている。それは、被写体と視線のあいだに一貫した距離を取り、どれもが同じテンションで並列に並ぶ状態をつくりだす。

この「構造としての視点」は、1971年のアーヘンでの展覧会『技術的構造物の比較』にも顕著である。そこでは、採掘塔・ガスタンク・溶鉱炉などが、同一の視角（正面・斜め45度・側面）から撮影され、上下2段で並べられている。被写体の種類が異なっても、それぞれの写真は「比較可能な図」として並置されることで、同じ文法の中で読まれる。個別の背景（地）は意図的に捨象され、被写体の構造や形態の類似性のみが図として機能する。

ここに見られるのは、単なる分類や蒐集ではない。撮影という行為自体を繰り返し可能なプロセスへとシステム化することで、「写真家＝主体」の存在もまた相対化される。撮影者の主観的判断や創作的意志は極限まで抑制され、ベッヒャーの写真は、むしろ「地と図の関係を構造化する装置」として機能していくのである。

2-2. 視覚の制度化と写真家

ベッヒャーの仕事において重要なのは、被写体の記録性や造形の美しさといった写真外的な要素よりも、むしろ「見る」という行為そのものを制度化している点にある。彼らの写真は、見る者が写真家の視点に没入し、感情や美意識に共感するような構造にはなっていない。むしろその逆で、視点・構図・光の条件があらかじめ厳密に定められ、あらゆる写真が同一のフォーマットのもとに再現される。この方法は、写真家が「作家」として前面に出ることを避け、あくまで見る制度の「装置」として振る舞うことを目指しているようにも見える。

この徹底した制度化によって、視線の主導権は写真家から被写体へと移行する。いや、より正確に言えば、「写真家の主観」と「被写体の存在」は、ともにフレームの中で相対化されていく。ここでもまた、「図と地」の関係が揺らいでいる。写真家の存在が主導的

な「図」としてではなく、撮影の制度に埋め込まれた「地」のような位置へと後退する。そしてそのことで初めて、被写体が「個性的な対象」ではなく、「比較のための構造的単位」として図化される。

こうした姿勢は、20世紀写真の潮流のなかでも特異である。たとえば戦後の西ドイツにおいて、「主観的写真 (Subjektive Fotografie)」という運動が一時的に盛り上がりを見せた。フォトグラムやフォトモンタージュ、超現実的イメージなど、多様な手法が「個人の主観性」の表現を目指すものであったのに対して、ベッヒャーの写真はその正反対を行く。彼らは、視覚の構造を個人の内面の表現に回収することなく、むしろそのような表現主義的態度そのものに問いを突きつける。

この点は、ベンヤミンが指摘した「創作的写真」と「構成的写真」の対立を想起させる。ベンヤミンがアウグスト・ザンダーに見出した「比較」「暴露」「記述」といった写真の力は、作家の創作的意志ではなく、写真の制度としての可能性に基づいていた。ベッヒャーの方法は、この系譜に明確に位置づけられるものである。被写体の類型的収集、一定の視角のもとでの繰り返し可能な撮影、それらをグリッドに配置する展示形式これらすべては、「芸術家の主観」や「表現」といった観念に回収されない視覚の制度性を前提としている。

ここで再び、「地と図」の関係が問われる。主観性や芸術性が図として目立つのではなく、制度や構造の中に沈み込んでいく。見ることの制度、記録の繰り返し、比較の形式。それらが「地」として働くことで、ようやく建造物という「図」が、主観の操作なしに現れてくる。この関係の反転は、近代芸術が追求してきた「自己表現」や「芸術家の個性」といった概念を、根底から揺さぶるものである。

ベッヒャーが重視した「厳密な正面性」もまた、「図としての被写体」を浮かび上がらせるための形式である。視点を固定することで、被写体そのものの構造が明確になり、比較が可能となる。その一方で、写真家は「見る制度の一部」として地に沈み、見る者の想像力のなかで、視線の移動が許される余白が残される。

この視覚の制度化と写真家の相対化によって、ベッヒャーの写真は、図と地、主観と客観、記録と芸術の境界を横断しながら、新たな視覚の枠組みを提示している。私は、自分が「角」を撮るときに無意識のうちにこの構造を模倣していたのかもしれない。見ることの制度、構図の固定、意味づけの停止。それは、主観の表現から一歩引いたところで、むしろ現実そのものの多層的なあり方を浮かび上がらせる方法だった。

2-3. 分類・境界・タイポロジー

ベッヒャーの写真は、1970年代から80年代にかけて、いわゆる「写真の世界」ではなく、むしろ現代美術の領域、とりわけミニマルアートやコンセプチュアルアートの文脈において積極的に評価されるようになった。これは非常に示唆的な現象である。なぜなら、彼らの作品がもつ厳密な方法論、手続きの繰り返し、視点の制度化、そして作者性の排除といった特徴は、まさにミニマルやコンセプチュアルが標榜した「反表現主義」「反技術信仰」と共鳴していたからである。

たとえばドナルド・ジャッドが繰り返し語った「芸術の自律性の否定」は、作家の内的感情を表現することではなく、あらかじめ設定された構造やシステムに作品の力を委ねることを意味していた。ベッヒャーの写真シリーズも、ひとつの建造物を撮るごとに創造の苦悩を抱えるのではなく、既定の手続きを反復することで構造が自ずと現れてくるような仕組みになっている。

ここでも「地と図」という視覚的関係は重要なキーワードとなる。タイポロジーにおいて、個々の写真は単独では完結せず、隣り合う他の写真との関係の中で意味を持ち始める。つまり、ひとつの「図」が、それを取り巻く「地」によって相対化され、浮かび上がる。しかもその「地」は固定されない。並べ方、見せ方、比較の枠組みを変えるだけで、同じ写真が異なる図像へと変容する。この可変性、地と図の転倒と循環こそが、彼らの写真を単なる記録ではなく、視覚思考の装置たらしめている。

さらに彼らの実践が示しているのは、「共通性」ではなく差異の側に重心を置いたタイポロジーの可能性である。一般的にタイポロジーというと、ある類型に属するものの共通の特徴を抽出することに重点が置かれがちだが、ベッヒャーの方法はむしろ、ひとつの機能（たとえば給水塔）に対して、時代や地域、技術によっていかに多様な形式が生まれるかを明らかにする。すなわち、共通の本質をもつのではなく、多様な類似が重なりあうことで、ある概念のゆるやかな輪郭が形成されるような関係である。

このような「差異のタイポロジー」は、私自身が「角」という特定のかたちにとこだわり続けていた理由とも響き合っている。私は一貫した形の再現性を求めていたのではなく、「角」という語が指し示すさまざまな場面、構造、素材、光の当たり方の違いその無限の差異を見つめたかったのだ。角は、常にそこにあるが、決して同じ姿で現れることはない。ベッヒャーのサイロや採掘塔もまた、そうした繰り返される中の異なりとして存在し

ている。

そして、彼らの写真は、それが「芸術」として成立しているかどうかという問いを、制度の外側からではなく、制度の内部から問い返している。1990年、ヴェネチア・ビエンナーレで彼らが受け取った賞が「写真賞」ではなく「彫刻賞」であったという事実、この脱領域的なありかたは、彼らの仕事を理解するうえで、きわめて示唆的である。写真というメディアの枠を越えて、むしろ彫刻的、建築的、分類学的、そして哲学的な次元においてその意味が問われているのだ。

こうした領域横断的な構造は、私にとっても重要な視点である。私は、建築でもなく彫刻でもない「角」を撮っていた。表現でも記録でもない「何か」を求めていた。ベッヒャーの作品は、そうした境界領域に立ち、ひとつのメディアやジャンルに回収されることを拒み続ける。写真でありながら、図面のようにであり、彫刻のようにであり、分類表のようでもある。そうした曖昧で開かれた形式のなかに、私は強く惹かれている。

2-4. モダニズムとベッヒャーの現在性

ベッヒャーの写真には、建築モダニズムの原理が映り込んでいる。だがそれは、称賛や継承の視点ではない。むしろ、「形態は機能に従わないかもしれない」という問いを、数百枚にも及ぶタイポロジーの中に埋め込んでいるように見える。同じ機能を果たすはずの構造物が、時代や地域によってまったく異なる姿をしているという事実。それは、モダニズムが信じていた普遍性や純粋性への静かな異議申し立てであり、合理性の名のもとに見落とされてきた多様性、偶然性、文化的偏差の視覚化である。

ここでもまた「地と図」の関係は翻転する。モダニズム建築が「図」として浮かび上がり、合理の象徴として機能していた近代の文脈に対して、ベッヒャーはそれを「地」に沈める。個々の建造物が、他の無数の類似物と並列化されることで、絶対的な存在ではなくなる。代わりに現れるのは、差異のネットワーク、偶然の分布、あるいは視覚的な多元世界である。そこでは、個物の独自性は尊重されるが、神話化されない。視線はあくまで均質であり、特権的な一点を与えない。このような地と図の相互移行による世界把握は、直線遠近法的なモダニズムの視覚とは異なる、複眼的なまなざしの実践といえるだろう。

こうした視覚のあり方は、1980年代以降の「ポストモダン写真」としばしば比較される。演出、合成、加工、作家性の顕示。そうした写真群が再び「写真家＝芸術家」を前景化し、主観や物語性を積極的に取り込んでいったのに対して、ベッヒャーの姿勢は一貫し

て「主観の排除」「表現の削ぎ落とし」に向かっていた。そのぶん、見る者は写真の奥に「誰か」を感じることが少なくなり、むしろ構造そのものを見ることを強いられる。これは、芸術を個人の表現と捉える視点からすれば異質だが、私自身の「角」に向かう視線にとっては、むしろ親しい態度だった。撮る私ではなく、見る枠組みそのものが問われている感覚。

写真が「芸術として成立するか否か」ではなく、「芸術の制度そのものを問い直す回路として機能するかどうか」が問題とされる時代にあつて、ベッヒャーの実践は、依然として反モダニズム的な批評性を内包しながら、同時に芸術の枠をも静かに拡張し続けているように思われる。写真でありながら彫刻であり、図像でありながらデータであり、記録でありながら詩である。そのようなメディウム横断的かつ意味層の複数性を孕んだ作品群は、私にとって、「角」という具体から出発した個人的な視線を、より開かれた知覚の地平へと連れていってくれる存在でもある。

私がベッヒャーに惹かれる理由は、もはや「写真が美しい」とか「方法がユニークだ」といった次元にとどまらない。彼らの作品を通して、「見るとは何か」「記録とは何か」「芸術とは何に奉仕すべきか」といった、より根本的な問いに、視覚を通して考えることができる。見ることの制度を可視化し、構造そのものを露呈させるその態度において、ベッヒャーの写真は今なお「現在」の問題として私に立ち現れてくる。

3. 部分・装飾・フェティッシュ

3-1. 美人画における視線と装飾性

ベッヒャーの作品に見られた構造的な視覚の制度化とは対照的に、ここではむしろ“細部への偏愛”によって構成される日本的な視線について筆者の過去や主観を踏まえつつ考えてみたい。

大学入学後、図書館に通い詰め、美術関連の画集を片っ端から眺める日々が始まった。現代美術や海外の美術運動にも関心はあったが、特に惹かれたのは日本の伝統絵画だった。大和絵や浮世絵の中でも、私はなぜか「美人画」に強く引き寄せられていった。



図2.二美人

ただし、私が惹かれていたのは、世間で語られるような「理想的な女性像」としての美人ではなかった。私の関心はむしろ、彼女たちが纏う着物のテキスタイルデザインや、服の輪郭線、帯のねじれ、さらには襦袢から覗く下着の赤い色といったディテールに集中していた。そうした部分にこそ、美人画の魅力が凝縮されているように感じたのだ。

人物そのものは、肌色一色で塗り潰され、顔立ちもほぼ均一で、目元は面相筆でわずかに線を入れる程度。描き手の注視は、明らかに身体ではなく衣服や装飾に注がれている。その逆転した視線つまり「美人」を装飾の背景に退けるような構造に、私は強い衝撃と共感を覚えた。美人画というジャンルの名前から期待される「人物中心性」は、実際には視覚の中で装飾や布地に乗っ取られているようだった。

このような構造に潜む美的感性を、私は次第にフェティッシュ的な視座で捉えるようになった。フェティシズムとは、身体全体ではなく一部、あるいは本来は意味を持たない物質や装飾品に対して、過剰なまでの関心と欲望を向ける傾向である。美人画における極端な細部描写、人物の没個性、そして装飾への異様な執着は、まさにこの「偏愛」の構造そのものである。

このフェティッシュ性は、美人画に限らず、日本の視覚文化全体に広く共有されているのではないかと私は考えるようになった。そのひとつの典型例として挙げられるのが、江戸時代の春画である。春画に登場する男女はしばしば性行為の最中に描かれているにも関わらず、完全な裸体で描かれることは極めて稀である。むしろ、衣服をまとったまま、ある部分だけが露出している描写が圧倒的に多い。

たとえば、着物の裾をまくりあげて性器だけを覗かせる構図、帯がほどけかけた状態で背中が半ば露出している描写、あるいは足袋や髪型といった装いがそのまま残されている姿、こうした構成によって、見る者の視線は裸体ではなく、露出された「一部分」や、まだ脱がれていない「衣服の残り」に向かうことになる。そこには、全体ではなく「不完全な開示」こそが官能を喚起するという、日本的フェティシズムの構造が明瞭に表れている。

このように考えると、美人画における衣服への過剰な描写は、決して偶然ではない。むしろ、視線を「人物」から「装飾」「テキスタイル」へと誘導することで、視覚的快楽の焦点をずらす意図があるのではないか。肌色で統一された身体は無個性でありながら、そこに重ねられた布の層や質感には極端なまでの情報量が詰め込まれている。このアンバランス、あるいは「ずれ」こそが、フェティッシュ的な快感を生み出しているのだと思う。

このような視覚的志向は、単に性的な嗜好の問題にとどまらず、日本文化における「部分性」や「素材性」に対する美意識のあらわれでもある。細部への執着、全体よりも断片に魅了される感性、そして装飾性が主題を凌駕する構図。こうした特徴は、私にとって「日本らしさ」の核にあるものであり、同時に私自身の作品制作の根幹にも深く結びついている。

ここで浮かび上がってくるのは、日本的な視覚文化に特徴的な「近視眼的な視線」である。これは単に視野が狭いという意味ではなく、ある一部分に過剰にフォーカスし、全体の構造や文脈を一時的に忘却するような視線のあり方である。装飾の一筆一筆、衣服の襞の重なり、赤の差し色そうした細部が異常に拡大され、そこに世界全体を投影してしまうような眼差しである。

美人画や春画における視線の偏りは、この「近視眼的視線」の典型的な表現といえる。人物という全体像ではなく、衣服のパターンや下着の色、帯の結び目といった細部に意識が吸い寄せられることで、むしろ全体はぼやけていく。部分の美に耽溺する視線、それはフェティッシュであり、変態であり、そして日本的である。

3-2. 抽象的アプローチとフェティシズム

美人画に潜む視線の転倒、つまり人物ではなく衣服や装飾へと向けられるフェティッシュなまなざしに魅了される中で、私は一つの根源的な問いに突き当たった。「もし、美人画から“美人”を排除したら、いったい何が残るのだろうか？」という問いである。

この問いは単なる仮定ではなく、私にとって実践的な制作の出発点となった。

私はまず、美人画の構成から人物を取り除くという操作を試みた。人物が不在になったキャンバスには、しかし装飾的要素がしっかりと残っていた。むしろ人物という中心が消えることで、帯の曲線や、柄の繰り返し、色彩の配置といった「細部」が独立した存在感を持ち始めた。人物はむしろ、それら装飾を束ねる骨として機能していただけだったのでないか。そう気づいたとき、私は装飾を構成するひとつひとつのパーツに、改めて強いフェティッシュ性を感じた。

このプロセスは、単に視覚的要素の再構成というよりも、フェティッシュ的なまなざしを抽象化の手法へと転換していく行為でもあった。つまり、ある対象への偏執的な注視、例えば、布の重なり、輪郭の揺らぎ、色彩の反復を、人物の物語性や表象性から切り離し、純粹な形とリズムとして取り出す試みである。

それは「フェティッシュの対象」をそのまま描くのではなく、「フェティッシュという態度」自体を絵画の形式として捉え直すことに他ならなかった。

さらに、この制作過程は西洋美術との対比によって、いつそう自覚的なものとなった。西洋の肖像画が人物の存在感や内面の表現を中心に据え、衣服や装飾はあくまで脇役として配置されるのに対し、日本の美人画では装飾が主体であり、人物は支持体として従属する。この構造の逆転は、私の制作において重要な鍵となった。

西洋的な全体性への志向に対して、日本的な視覚文化には、部分性への偏愛、あるいは「未完性」や「ずれ」を受容する態度が根づいている。その象徴としての美人画、そして春画における「着衣のままの露出」は、視覚的な欲望が必ずしも全体像を欲していないという美的感覚を示している。私の制作においても、完成された人物像を描くことよりも、構図の中で唐突に突出する模様や、色彩のバランスを崩すような一筆にこそ、むしろ魅力が宿るように思えてならなかった。

私が取り組んだのは、こうした「断片」や「偏り」をいかに絵画の中で生かすかという実験である。美人画の衣服の柄、春画の中で部分的に露出された肢体、いずれもフェティッシュな視線を帯びた装飾の断片である。私はそれらを抽出し、再構成し、絵画としての呼吸を持たせることを試みた。そのプロセスの中で重要だったのは、模様や装飾が本来の文脈から切り離され、まったく別の場に再配置されるという事態そのものだった。

この「転用」という観点から、私はある文化的事例に強く惹かれた。ハワイに移住した日本人たちが、祖国から持参した着物を解体し、アロハシャツとして仕立て直したという歴史である。そこには、装飾の「意味」が時間や地理を越えて移動し、別の身体性や生活のなかに再定着するプロセスがあった。

実際、私は日常的にアロハシャツを収集している。それは単なる衣服への関心ではなく、むしろ版画を蒐集するような感覚に近い。布地に定着した文様、花鳥風月、幾何学、抽象的な線や面は、一枚一枚が異なる視覚世界を宿しており、そこには異文化的な記憶や手工芸の痕跡が染み込んでいる。私にとってアロハシャツは、装飾が意味や機能を離れて体感的に引き受けるメディウムでもある。そうした視点からも、フェティッシュな細部や図像の漂流をどう絵画に取り込むかという課題が、ますます切実なものとなっていった。

このような「人物なき美人画」の試みは、私にとって抽象絵画の新たな可能性でもあつ

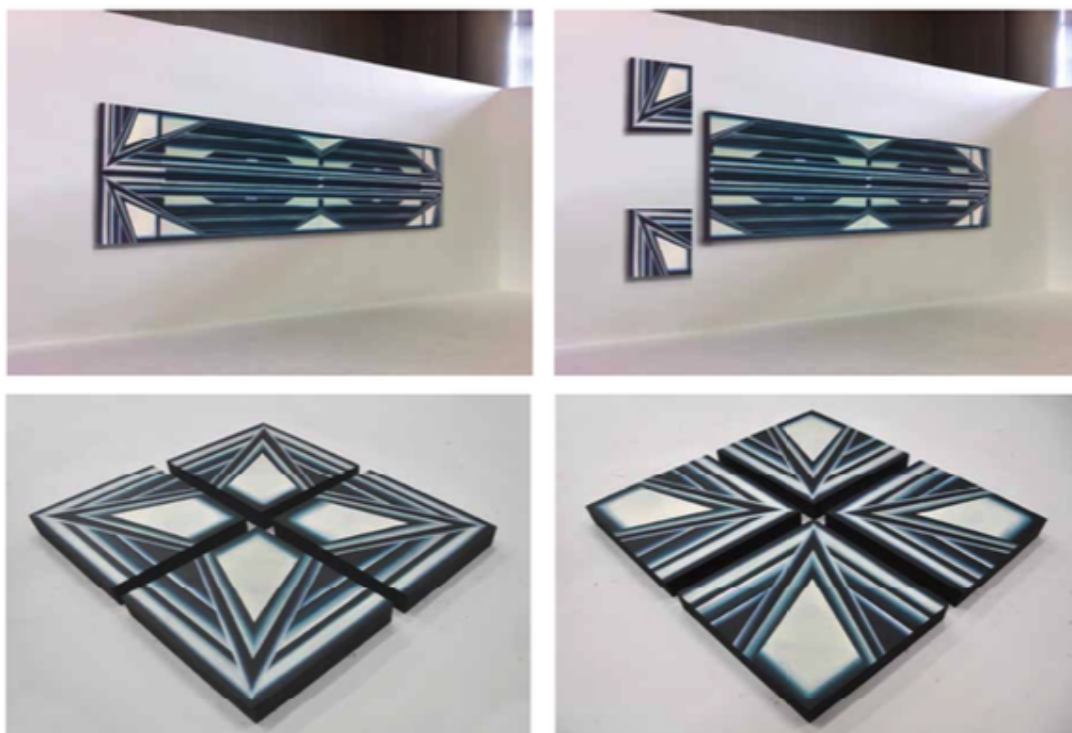


図3.卒業制作 変容する絵画

た。美的対象としての“女性”を描くのではなく、そこに貼りついていていたフェティッシュな要素だけを抜き出し、色や線、素材として扱い直す。そしてそれを通じて、視線そのものを解体し、再構成すること、それこそが私の制作の本質であり、美人画と向き合うことで得た最大の収穫であった。

4. 地と図の再解釈

4-1. 《変容する絵画》の実践

第2章・第3章で論じた「図と地の転倒」や「視覚の制度化」、「装飾や部分への偏愛」といった視点は、私自身の制作においても無意識のうちに反映されていたように思う。本節では、それらの視点がどのように制作へと接続されたかを、《変容する絵画》および《Element》という二つの作品を通じて検証したい。

多摩美術大学での卒業制作《変容する絵画》は、平面絵画の枠を超えた表現を目指し、絵画・インスタレーション・映像・音楽といった複数の領域を横断する実験的な取り組みだった。幾何形体が描かれた複数の絵画パネルを壁面に沿って構成し、白い壁そのものを

「地」として扱いつつ、パネルの存在を「図」として再配置する。あるいはその関係を反転させる。この配置は、鑑賞者の視線が一義的な対象に定まることを拒み、視覚の「主」と「従」を流動化させる構造を導き出す。

このような仕掛けは、ベッヒャーの写真に見られた視覚の制度化、あるいは図と地の可逆性と呼応している。とりわけベッヒャーの写真は、コンセプチュアル・アートの文脈に一度は接続されながらも、実際にはその方向性を大きく異にしている。概念や不可視のコンセプトを媒介せず、むしろ可視的な形態そのものを追求する点において、写真という素材の質感や対象の構造そのものを純化して提示する方法が採られていた。ベッヒャーの関心は、乳剤の表面や物質の構造に向けられており、そこでは感情や精神性といった写真の物語的側面も排除されていた。グリッドや正面性といった構成的手法が、建築物を単なる記録対象から「比較可能な図」へと変容させたように、私の作品においても絵画は、配置と関係性の中でその意味を変える可変的なユニットとして扱われた。

ここでは、写真というメディウムにおいて徹底された構図と視線の制度化を、絵画空間に置き換え、視覚の秩序そのものを再編しようとした。特にベッヒャー作品において顕著であった「感情の排除」や「視点の均質性」といった構造は、私の作品においても、絵画の支持体と壁面との境界を曖昧にすることで応答されている。

鑑賞者は、見えている図の背後にある地の広がりや想像によって補完せざるを得ず、その行為自体が「視覚制度の拡張」にほかならない。

さらに、各パネルにはパズルのような可変性を持たせ、空間に応じて組み替えが可能な構造とした。これは、ベッヒャー作品の持つ「タイポロジー的再配置」とも共振する。要素は独立しつつも相互に補完し合い、個々の図が置かれる地の文脈によって、その都度異なる意味を立ち上げる。展示空間ごとに変容するこの形式は、固定された作品概念に対する批評的な姿勢を帯びている。

この制作のもうひとつの軸は、絵画の物理的な変容過程を映像によって記録・可視化する点にある。ストップモーションによる記録映像と実物の絵画を並列に展示し、音響と融合させた複合的なインスタレーションとして構成した。これは静的な平面絵画から時間性を導入する試みであり、アニメーション的手法による「動的な地と図」の実装ともいえる。

《変容する絵画》は、私にとって初めての現代美術的アプローチであり、同時にベッヒャーの視点と自らの内的動機が交錯する場でもあった。ジャンルを越境しながら、空間・

素材・視覚を再構成するこの経験は、その後の表現活動の基盤となっている。

4-2 《Element》の実践

現在進行中の作品《Element》は、《変容する絵画》で試みた空間と視覚の操作を、アニメーションというメディアムへと展開させた実験的プロジェクトである。

本作では、近年のモーションデザインやジェネラティブアートにおける「記号化された抽象性」に対する違和感が出発点となっている。そこで私は、あえて手描きによるフルアニメーションという非効率な手法を選び、反復作業と物質的な筆致の中から立ち上がる視覚のリズムを探った。これは、ベッヒャーのタイポロジーにおける「繰り返しと差異」の構造を、運動の中で展開する試みでもあった。

《Element》は、短い実験的アニメーションの集合体である。それぞれが単独で完結せず、ループや配置によって意味を持つ点で、図と地の関係は固定されず常に変動する。ある標本がある場面では「図」として立ち現れ、別の場面では「地」に溶け込む。このような可逆的構造は、ベッヒャーや美人画で扱った「近視眼的視線」にも通じる部分がある。細部の揺らぎや装飾の断片が、全体を越えて自己の宇宙を形成する。

題材として扱った「水」や「粒子」といった流動的モチーフは、形なき存在でありながら、秩序や構造を仄めかす。それらはアニミズム的象徴として、視覚と意味の境界線を絶えず揺さぶる。それは視覚の制度的枠組みのうちにある「意味化」を流動化する試みでもある。

ここで参照すべきは、ベッヒャーがその写真作品において体現した「方法の無関心性」である。感光乳剤の物質的な質に支えられた中立的な視線、構図の均質化、主観的感情の抑制。それらは「如何に」ではなく「何を」見るかという問いを前景化させる。この構造は《Element》における「標本」的アニメーションの構成にも通じる。そこでは、作家性を極小化しつつ、形式そのものが形態を導き出す枠組みとなっている。

また、《変容する絵画》における空間構成も、こうした視覚的無関心性の延長線上にある。絵画と壁、図と地、支持体と被写体という関係が固定されることなく組み替えられ、むしろ作品の「枠組み」自体が問い直されている。これは、モネやセザンヌが主観を表層に浮かび上がらせたのに対し、ベッヒャーが徹底して距離を保った「冷静な共同主観性」ともいえる視線構造に近い。

《Element》は、完成された映画ではなく、常に拡張されうる「標本群」であり、見る

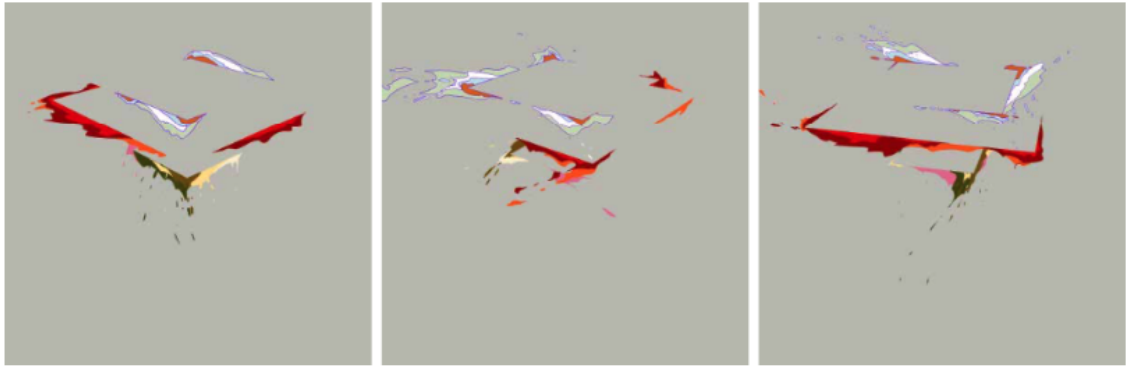


図4.Element

制度そのものを流動化する試みである。

5 結論

本論文では、自らの制作実践を通じて「地」と「図」という視覚的構造の再解釈を試みてきた。従来の視覚芸術においては、図＝主役、地＝背景という明確な区別が機能していたが、ベッヒャーの写真や日本の美人画に見られるように、現代の表現はこの関係を流動化し、相互に可逆な構造へと開いている。

《変容する絵画》においては、絵画のパネルを空間に拡張することで、支持体と図像、壁面と構成要素とが主従を交錯させる構造を立ち上げた。ここには、視覚の制度を組み替える装置としてのインスタレーションの可能性が示されている。一方で《Element》は、映像とアニメーションの文法を用いながら、図と地の反転、可視／不可視の境界、構造と装飾の関係を、連続的かつ標本的な形式によって視覚化した。

ベッヒャーの方法論からは、コンセプトではなく可視的形態を志向する態度、視覚の制度化を通じた「感情の排除」「構図の均質化」などの戦略が読み取れるが、これらは私の作品においても、装飾・素材・構造の選択に影響を与えている。視点を限定し、方法を極小化しながらも、対象の物質性や細部への偏愛に貫かれたまなざしが、私自身の制作にも通底している。

最終的に、作品におけるすべての選択構図、モチーフ、素材、動き、繰り返しの形式は、個人的なフェティッシュや偏愛と不可分である。見る制度を相対化しつつ、自らの視線のあり方をも問い返すこと。それこそが私にとっての制作であり、視覚文化への批評的態度でもある。《変容する絵画》から《Element》に至るまで、私の作品は、ベッヒャー

の視覚制度論や日本的な視線の偏愛、そして地と図の関係性といった視覚的構造に対する実験の場であり続けてきた。表現は変化しながらも、その根底には常に「見るとは何か」という問いが存在している。それは、単なる技術的实践ではなく、視覚文化への批評的応答として、今もなお継続されている探究である。

文献

- ・荒川徹（2019）『ドナルド・ジャッド』水声社
- ・三島憲一（2019）『ベンヤミン：破壊・収集・記憶』岩波書店
- ・Thierry De Duve（2020）『Bernd & Hilla Becher: Basic Forms』Prestel Pub
- ・川崎市市民ミュージアム 編（1996）『Kolloquium über Bernd & Hilla Becher』川崎市市民ミュージアム
- ・Bernd und Hilla Becher（2022）『BERND & HILLA BECHER by Bernd und Hilla Becher』YALE UNIVERSITY PRESS
- ・Sylvan Barnet（2014）『美術を書く』東京美術

図版出典

- ・図1 BECHER, Bernd & BECHER, Hilla Pitheads–Perspective Views : <https://www.artic.edu/artworks/109688/pitheads-perspective-views>
- ・図2 葛飾北斎 二美人 : <https://hokusai-kan.com/blog/2918/>
- ・図3 木村友輝 変容する絵画：作家蔵
- ・図4 木村友輝 Element：作家蔵