OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	写真と絵画における造形的役割について
Author(s)	水野, 哲雄
Citation	デザイン理論. 1977, 16, p. 2-16
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53701
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

写真と絵画における造形的役割について

水　野　哲　雄

はじめに

視覚の造形的役割について

造形的な視覚表現は，現実の構造を投影する。視覚の創造は，混沌とするこの現実に秩序を見出し人間の活動を拡大し深化する。人間は絶えず変化，変容し，動き廻る存在である。そして現実もまた変化し動く。視覚は，そのような二重に動的な人間と現実との相互関係を現示する図表(ダイヤグラム)である。

造形的な視覚表現は，われわれがこの現実に対してとるべき方法と手段，進むべき方向をオリエンテーションする。それらを生み出す視覚のヴォキャブラリーと文法は，新たに関係付けられた図式（視ることの定式化）をわれわれに与える。混濁したイメージと騒音，雑音に満ちた日常の流れにあって，その関係図式はなんでもない個々の事物，出来事の断片や一瞬のうちに消え去ってしまうものに生きたヴィヴィドで確かな現実世界との対応を呼び起こす。デザインがその役割として果せることの一つに，そのような現実との対応をあげることができる。というのも，デザインは外的な現実世界と人間の内的な意味世界とを有機的に結合するパフォーマンスな場に存在基盤を持っているからである。とはいえ，現実生活の行為(パフォーマンス)において視覚の果す役割は限られたものである。グラフィックやヴィジュアル・デザインの領域においてその役割を果す方法・手

段は，情報伝達の媒体や表示物といったものに限られている。しかし，われわれはまた生活環境のあらゆるものからイメージとして何らかのメッセージを受けとってもいる。われわれを覆うあらゆるものが，それ固有の機能する役割とは別の一面として，いわば〝見られる存在〟として，われわれに語りかけてくる一種の記号及び媒体としての役割をまた持っている。その役割とはわれわれの視覚作用に含まれるものに他ならない。ここでいう視覚とは，眼が直接に捉える知覚の対象というだけでなく，世界との関係を見ようとする内在的な視覚，触覚体験や空間体験といったものにまで及ぶ広い意味のものである。

デザインは，その対象事物に対して機能の面とイメージの面という二つの側面でかかわる。デザイン物の機能的側面を通じてわれわれは，行動が現実空間の中で定位付け(オリエンテーション)られることを直観する。いわばデザイン物の使用価値を知る。そしてまた，デザイン物のイメージ的側面を通じて現実生活が有機的な関係にもたらされることを直観する。即ち，生活を見透すセンスの価値を知る。

視覚の造形的性格は，そのような現実の見透しを与える行為的(パフォーマンス)なセンスとして働くものを規定しよう。第二の眼といわれる写真映像の出現が，視覚の造形的な性格にどのような影響と展開を与えるのだろうか。

1．運動を見る眼

「カリフォルニア州の知事，リランド・スタンフォード(1824〜1893)が賭をした。馬がギャロップする時には4本の脚が同時に地上を離れると彼は宣言した。これを証明するため，彼は自分の馬の瞬間写真を写させることを提案した。」(Beaumont Newhall「The History of Photography」1964. P. 84) イードウィヤード・マイブリッジ(1830〜1904)は，当時すでにアメリカ政府の要請で西海岸の写真を撮り，その『ヨセミテ渓谷』の写真は世界的に有名であった。マイブリッジは，例の馬のギャロップの論争にけりをつけるため，この困難な実験に1870年からとりかかった。1878年に初めて成功したギャロップの連続瞬間写

真の結果が，アメリカ，イギリス，フランスの科学雑誌に発表された。(fig. 1.) それは写真をもとに描かれたものであったが，実験の成功を認めるには十分であった。その実験は，何台ものカメラの砲列をつくって次々と露出させる方法のものであった。

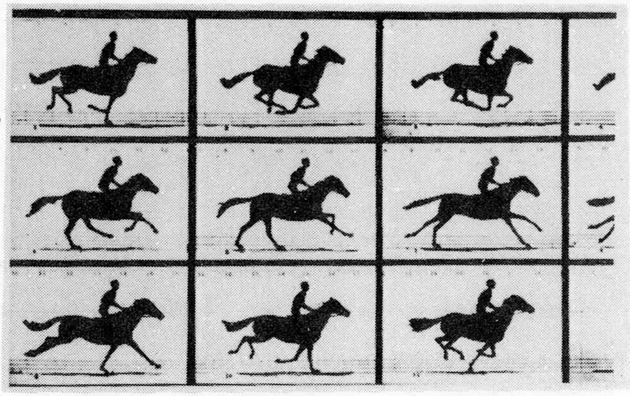

fig. 1. マイブリッジ『馬のギャロップ』1878

19世紀の自然科学の発達と自然主義のモットーにとって，マイブリッジの示した連続写真は，それまでの馬の動態を観察してきた視習慣的なイメージのものとは大いに異なっていた。ジェリコー(1791～1824)，クールベ(1819～77) 達の描いた馬のギャロップは，空宙に前脚と後脚が伸び切った形で表現されていた。しかし，マイブリッジの連続写真にはそのような馬の動態は認められず，4本の脚が宙に浮くのは腹の下で前脚と後脚が一かたまりになる時であった。人間が自らの目や耳で知覚した世界を信じ，人間が経験し感覚した世界に積極的価値を置こうとする近代的精神にとって運動の連続写真は人間の知覚では届かない世界を気付かせるものであった。写真映像はニエップス(1765～1833)やダゲール(1861～1941)によって獲得された当初より，事物対象を二次元の平面に正確に再現する(?)ことよりも木目や布地，壁の肌理の細かな再現性の獲得にその驚きがあった。画家達が質感という不断に追求してきたものを実現した写真技術は，その肌理の〝本当らしさ〟によって人間の眼より正確な真実感あるものという信仰を打ちたてた。写真映像は刻明に対象事物を描くことによって人間の知覚世界の信頼を得たのである。つまり人間が自らの目や耳で知覚した世界を信じることの依り所を与えたのであり，逆にいえば，そう信じて追求し

た結果の産物として写真が発明された。しかし，写真映像のその正確さ，本当らしさ，真実感といったものは，実は人間の〝私が見るままに〟という視覚概念に依存するものであった。というのも，写真映像が人間の眼とは違っていたり，眼に見えるものより多くを見せることがあれば，それはたちどころに写真の欠陥として見做されたからである。それ故，マイブリッジの写真が公表された時も，それがすんなり迎え入れられなかったことは想像に難くない。しかし，マイブリッジが連続写真をズープラシコープと呼ばれる装置で実際に眼に見えるように運動を再現してみせたことは，端的に写真の技術的優位を証明するものであった。この連続写真はその意味では〝写真の革命〟でもあった。写真が芸術性を獲得するためにもっぱら向けられていた方向は絵画に近づけることであった。1850年頃流行した合成写真術は，絵筆や顔料に代えて写真映像を利用するものであった。レイランデル(1813～75)やロビンソン(1830～1901)に代表される芸術写真家達は，写真が何ら人間の手を加えることなく機械的に対象を写しとってしまうという，芸術の唯一の技術として見做されていた手巧の技術に従わせようと背景や人物など何十枚もの写真を巧妙に一つの情景のごとく合成するものであった。また一方，絵筆をもつ画家が芸術家であると同様に，自分たちもカメラを手にした芸術家であるという写真家達は，カメラや現像処理といったメディアに内在する可能性や限界への顧慮といったものに立ち向かうのではなく，被写体の選択，構図，照明，絞りなど統御できるあらゆる手段は，撮影という機械的操作のために用意されるべきという。それは対象事物を従来の視覚的イメージに依って創意するという文学性に従うものであった。写真と絵画とは共にその本質からいってヴィジュアルな事実の世界に属するものである。マイブリッジの連続写真は，写真技術の出現が何よりもヴィジュアルな事実の世界を提示したことに意義がある。そしてまた写真の欠陥とされた歪み，変形，ボケといったものこそ，実は自然主義を乗り越える今世紀の視覚を形成する鍵を秘めていたのである。マイブリッジに示された写真の技術的優位は，

瞬間という時間的要素を得て自然が人間の眼とは別に語ることを提示した点である。一方，不完全とされた人間の眼は，ジェリコーやクールベの描いたギャロップする絵画に記述描写の役割とは別の面を発見させることでもあった。それらは共に人間の視覚化という作業と視覚が果す役割と意味を問いかけるものでもある。

写真を使って運動を探求したのは，マイブリッジ一人ではなかった。アメリカの画家で写真家でもあるトマス・エイキンス(1844～1916)や，パリでは生理学者のエティエンヌ・ジュール・マレイ(1830～1904)らが，マイブリッジとは異なる方法で運動ととりくんでいた。マイブリッジと交流のあるエイキンスは，カメラの砲列の間隔が大きいことに不満を示し，連続する運動をとらえるために一枚のプレート上に一連の運動を表示する方法を工夫した。それは今日のストロボ写真のように運動の変化を多重露光するものであった。パリのマレイは，生理学と動物学の実験の運動分析のために同様なクロノフォトグラフィーと呼ばれる動態写真を制作していた。(fig. 2) その画像は運動体が描く不可思議な軌跡を思わせる。マイブリッジの連続写真は，コマに分解された映画フィルムに先立つものであったのに対し，マレイの運動の画像は見えない時間的経過を見えるように空間化するものであった。それはまた〝写真銃〟と呼ばれた連続露光のできるカメラの技術的な産物でもあった。映画技術は，このカメラ技術とマイブリッジの連続写真のフィルム技術との結合である。これら新しい技術が語るイメージは，大いに視覚世界を刺激した。同じ時期，1895年にリュミエール兄弟(オーギュスト1862～1954，ルイ1864～1948)によっ

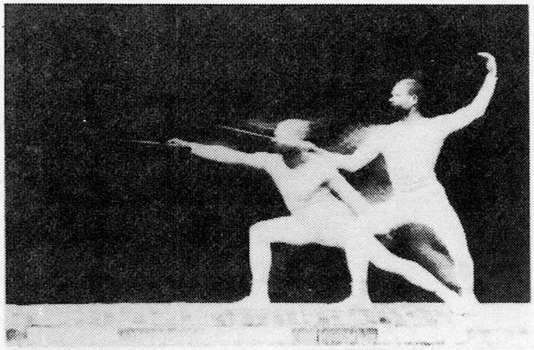
fig. 2. マレイ『クロノフォトグラフィ』1880s

て発明される映画(シネマトグラフィー)が切り開く視覚世界についてはここではとりあげないが，そのような視覚的空間におけるそれらの造形的要素について問題を絞ろう。マレイの動態写真のイメージは，後に未来派達が掲げたあの運動の表現原理；空間と時間の同時表現というイメージを先取りしていた。

2．未来派と写真

ドイツの美術史家，オットー・シュテルツァーは，その著「写真と芸術」(原題，Kunst und Photographie, 1968. 邦訳. 福井信雄・池田香代子共訳，フィルム・アート社）の中で，繊細かつ緻密な慧眼を備えた叙述でマレイと未来派の芸術家達について論功する。未来派画家達が当時の〝写真は芸術ではない〟という風潮によって，また彼らの絵画はマレイらの写真の引き写しではないのかという意見に対して断固として写真を拒否し無視することに，彼は写真の正当な地位と役割を認めようと多少の義憤を込めて次のように述べる。当時の芸術家達にとってマイブリッジやマレイらの写真が与えた影響と接触を証拠だて，「活動写真は運動を分析するが，私たちの芸術はその反対に総合を行なう」というセヴェリーニ(1883～1966)や，ボッチョーニ(1882～1916)が，「私達がたとえどんなに遠い関係であろうと写真とのあいだの姻戚関係を，いつでも憤慨と嘲笑をこめて否定してきたのは，写真が芸術でないからなのだ」という未来派画家達の抗弁に対して，「未来派はこの学術写真からの刺激を新しい映像形式を手に入れるための手段として役立て，芸術という一段高い場で新印象派的・キュビズム的要素ととけ合わせたと自信をもって言うことができるだろう。」(ibid. 邦訳. P. 139) として，未来派が運動の表現を造形目標として掲げることと，そのモチーフやインスピレーションに写真の成果を横取りすることとは次元の異なることであり，芸術の本質的な問題に眼を向けることを指摘する。この指摘は，いわば視覚の形成におけるイメージ・メーキングとヴィジョンとの相異を意味しよう。未来派が運動の表現を造形目標として掲げる内には，芸

術の現実性(リアリティ)を自然主義的伝統から近代社会のダイナミズムに基盤を求めようとすることである。運動の表現は芸術の枠内で，新たなイメージ・メーキングを競うためのものではなく，芸術が欲求し意志として自らを支える精神に突き動かされるものとして，古来，その役割を果してきたヴィジョンに他ならない。未来派の視覚(ヴイジョン)に既に写真が提示したレディ・メイドのイメージを利用したとしても，それは決っして芸術家としての意識がなしとげた功績の汚点ではない。むしろその反対である。未来派は，雄弁にイマジナリーに語る宣言程にはそのイメージはラディカルではなかった。彼らが謳う〝鉄鋼と誇りと，熱狂とスピードに満ちた近代の生活〃は，芸術そのものの根底からの変革を強制するラディカルなものであった。

「マイブリッジやマレイが最初の科学研究映画を作り上げた時，彼らは単に新しい映画技術を発明しただけでなく，同時に最も純粋な映画美学をも創造したのだった。」(アンドレ・バザン「映画とは何かII」) 戦後フランスのヌーヴェル・ヴァーグの理論的刺激を与えた映画批評家アンドレ・バザン(1918～1958)は，映画芸術その写真映像の存在論的基盤というテーマ，くだいていえば，現実性の芸術としての映画の基盤を掘りおこそうとする脈絡のもとで，「純粋に芸術性を排除して一つの目的，実利的，功利主義的な探求を極度に押し進めたところに新たな美が生まれ，それが一つの超自然的な美しさとして展開される。」(ibid. P. 50) という〝創造のパラドックス〃を指摘する。このことは，芸術が成りたつのはその芸術的な美的な要素からつくられる故ではなく，人間精神の拡がりにおいてだという点に，今世紀の芸術の課題が明示されよう。

未来派の運動を真のあたりにした次の世代には，芸術的な野心を抱いて，写真映像に積極的な美的価値を認めようとする者達が現われた。その一人，アントン・ジュリオ・ブラガリア(1890～1960)は，イタリアの映画産業の草分という父を持ち，16才の頃より父の映画の仕事を手伝う環境のもとで，当時の未来派の息吹を肌で感じていた。1910年頃よりブラガリアは，弟のアルトゥーロと

共同して近代生活のダイナミズムを表現しようという企みを写真映像で試みた。〝フォトダイナミズム〟という彼の写真は，マレイのクロノフォトグラフィーがもっぱら運動の分析に向けられた実験データーであったのに対し，運動の軌跡や重なりに造形的な時代のイメージを読みとろうとするものであった。(fig. 3) 既に運動のダイナミズムを生活感情とする彼にとって，その関心事は運動に内在する本質といったものに向けられていた。彼は「未来派フォトダイナミズム宣言」という当時の激烈な仰々しい熱っぽさでクロノフォトグラフィーやシネマトグラフィーになぐり込みをかける。自然の物理的現象を越えて非物質化される運動の効果，そのボケと重なりと歪む形にエネルギーやリズムというものを視覚化しようとする。それは，その後造形の探求と展開が総合化されるときのキー概念となった同時性や透過性という造形言語の直感であった。視覚の総合化に理論的基盤を与え，自ら造形活動を実践したモホリ・ナギー(1895〜1946)は，「二重露光や写真の重ね焼きといった写真技術のプロセスは，いわゆる想像と情感的な集中化を計る手段の一つだ」として写真のスーパーインポジションという技法の意義を簡潔に述べる。「空間と時間の定着の克服」として，また対象物の「奇妙で溶け込むような新たな実在」をその技法は目指し，透過性という「それまで事物に認められなかった構造的な質」のものを十分に暗示する。(Moholy-Nagy「Vision in Motion.」P. 210）これらは，空間におけるナウム・ガボ(1890〜1977)の構成体やエル・リシツキー(1890 〜 1941）における建築，空間ディスプレー，さらにモホリ・ナギーの『スペース

fig. 3. ブラガリア『フォトダイナミック・ポートレート』 1911.

モデュレーター』といったものに展開されるあの世界を動くものとして見る〝新しい視覚〟(ニューヴィジョン)の一つである。スーパーインポーズや多重露光の透過性，同時性という造形的性格は，写真技術に限るものではない。それは絵画，空間（彫刻），建築といった様々な領域からの共時的な析出である。それは直感されるイメージが，個人的な感情や神秘のヴェールを抜け出て拡く現実との関係のうちに造形の方法化を目指そうとする結果である。ブラガリアは，「芸術は使用する媒体によってすでに決定されるものではなく，いかなる媒体も芸術となりうる」と主張し，「芸術を創り出すための新たな技術が必要だ」と，そのフォトダイナミズム宣言で簡明に述べている。(Studio International vol. 190）実際には，写真は現実のイメージを刺激する促進剤とはなったが，芸術としてのジャンルを確立するものではなかった。〝芸術としての写真〟は，もっぱら絵画の視覚的効果に負けないイメージメーキングに向けられており，写真はその技術的側面に比べて芸術的な表現面は遅れていた。一方，〝写真としての芸術〟は，視覚形成における技術と想像力との新たな結合の再編を必要とした。

3．視覚的空間

視覚は本来対象との関係の仕方の結果である。どのように対象事物を見るか，そして，対象化する方法，技術に対してどのように扱うかということである。視覚の創造は，見えるものを変形し，抽象し，構成することによって見えないものを定着する。そして見えないものに，丁度言葉が名付けられ，概念で捕獲されるように，イメージが冠せられ共通の視覚体験を現わす。それまで対象事物に込められたイメージは，事物を越えてわれわれの意識と想像に働きかける。意識や想像の対象になるということは，われわれが外界に働きかける上で役立つ何かがあるからに他ならない。そのことは人間の知覚をより緻密にし，その領域を拡げる。知覚が増せば，そして緻密になればなる程，われわれの行動は豊かさを増し現実の自由を獲得する。われわれは関係そのものを見ることはで

きない。しかし，それは空間そのものを量ることはできないのと同様に体験されるものであるからだ。

ルネッサンス以来，明確な意識の地平上に現われる遠近法という空間把握の方法は，その思想に人間の視覚が宗教的束縛を受けた神的観念的なものでもなければ，単なる感性的存在としての自然の眼のものでもない，いわば人間そのものの眼でもって直接捉えようとする現実観に依るものである。それ故，遠近法的な空間は，決して現実を機械的にカメラの如く三次元を二次元に翻訳するものではなかった。当初，画家の眼につかえていたカメラオブスキュラは，自然科学と手を結ぶことによって人間を現実の傍観者と化してしまった。その遠近法的空間は，逆に視る者にその位置と距離とを限定する。いわばカメラオブスキュラは，対象との関係を固定してしまうものであった。

近代の好奇心は，そのような固定した関係に満足するものではなかった。人間の見るままに外界の隈々へと拡がる好奇心は，19世紀を発明と発見の時代にした。1830年代から40年代にかけて電気電信技術が完成され，ニュースは売買される商品となった。日々生じる各地の出来事は，伝達されそれまでの物理的な現実空間の中に割り込んでくる。高速印刷機の改良や大量伝達手段の発達は，現実の断片を大量にバラまく。交通機関の発達は，Travel という〝旅行〟を Tour という〝観光〟に変える。19世紀の初めに〝Tourist〟(観光客)という言葉が英語の中に現われた。写真は，外界の様子を写しとって伝えるだけでなく，現実の直接的な空間体験にオーヴァラップしミックスする。現実の出来事は商品化され安っぽい楽しみと冒険の売り物になる。19世紀のこれら一連の複製技術（グラフィック）革命は，これらイメージ世界を現実の日常世界の中に刷り込ませる。対象との固定した静的な関係の遠近法的空間は，近代の都市生活の複合的な空間を組立て支えるものではなくなった。

写真映像は対象事物を刻明に写しとることによって事物の表面を剝ぎとり，イメージというあいまいな宙空に浮遊するものとなる。写真映像は視る者をそ

の剝ぎとったプリントに向かわせるのではなく，剝ぎとられた事物を想像させる。自然と写真映像は別のものであるが，一枚の写真を見てわれわれはそこに実際の自然を思わずにはいられない。写真は事物と結びついており緊密な関係を持つが，人間の眼とは異なる方法によるものである。絵画のようにそれ自身で完結しないで想像させる視覚空間は，対象事物の雰囲気を感じさせ，そこに写っていない部分を意識させる。

今世紀のキュビズムの対象事物をバラバラに分解し同時に各部分を並置する仕方は，対象物と視る者との間を振幅し振動するイメージに働きかけるものである。それは新たな視覚的空間の純粋な追求の結果でもある。モホリ・ナギーは，「ザ・ニュー・ヴィジョン」の中でキュビズムの視覚表現について次のようにいう;「固定したルネッサンス的透視法による幻覚的(イリュージョン)な対象の表現は，同時的な対象把握の表現に道をゆずる。」そして，その同時的な視覚表現の基盤に材料と道具の価値を与える制作方法と，マチエールという絵画の表面価値と平面性とを指摘する。(Moholy-Nagy「The New Vision」P. 34). また別のところでナギーは，キュビズムの表面価値は直接あるいは間接に写真の技術と精神が影響していることを述べている。キュビズムの視覚は，そのヴォキャブラリーに，ゆがみ，正面からまた横からの同時的表現，断面，部分の転置，違う対象の重ね，ポジとネガの変換等を持っている。これらはもっぱら対象についての主題を翻訳するものではなく，対象をどのように見るかという方法を示すものである。いわば視覚の造形的構造の探求であった。

ピカソ(1881～1973)，ブラック(1882～1963)，グリ(1887～1927) らキュビスト達が様々な事物の断片を貼り合わせるパピエ・コレと呼ばれるコラージュを制作し始めたのは1912年においてであった。(fig. 4) 近代絵画の擁護者で詩人のアポリネール(1880～1918) は，このコラージュの発明について次のように述べる;「ピカソとブラックは彼らのいくつかの絵画にレッテルの文字や他の印刷物を組み入れたが，それはレッテルや注意書きや広告が近代の都市において非

常に重要な美的役割を果たし，かつ芸術作品に編入するには恰好のものであるからなのだ。ピカソはしばしば普通の絵具は用いずに厚紙のレリーフや紙片を貼り合わせて作った絵画を制作している。それをする時に，彼は造形的霊感に従うのであり，またこれらの奇妙でがさつで不似合いな素材は，画家がそれらに自分自身の強く鋭敏な個性を託すがゆえに高貴なものとなるのである。」（ギョーム・アポリネール，近代絵画，1913：エドワード・F・フライ「キュビズム」P. 165. より）

近代の都市において非常に重要な美的役割を果たす種々な視覚物，それらは19世紀の複製技術（グラフィック）革命がその種を蒔き散らしたイメージ世界の培養物である。恐らくキュビストにとってコラージュの手法は，現実世界が日々はき出す雑多な混乱したイメージに対抗するものであったろう。事物を直接絵画平面に貼り付けることによって近代生活の嗅気とレディメイドの蒔き散らす幻影（イメージ）を自由な造形的霊感に従わせようとした。

fig. 4　ピカソ『バイオリンとフルーツのある静物』1913

4．絵画平面と写真映像

「写真は自然を単に写しとるものではない。」というフランツ・ロー（1890～1965）は，早くから新しい写真の生みだす視覚創造を研究対象とするドイツの美術史家の一人で，当時の（1925年頃）革新的な新しい視覚を広く一般に紹介した。「フォト・アイ」(1929) という写真集の序文で，写真の造形的な役割を説くと同時に，彼が収録した豊富な写真でそれを示している。「なぜなら，色価

や空間の奥行，形態の構造といったものさえ写真は変えてしまうものだからだ。」として写真の造形的な役割を主張する。また，彼は19世紀の先駆者と同様に技術への知識過剰はともすればそれにのめりこむこととなり，好ましいことではないという。「対象の選択はすでに創造的行為だ」として写真が誰れにでも容易に写せるようになることに対して，技術と想像力との有機的な結合の問題を次のようにいう；「カメラのような人間の道具の発達史にとって重要なことは，手による操作がますます単純になるにつれて，ますます複雑な結果を得ることにある。」そして，そのことがときに人間を鈍い怠惰なものにする危険があるとはいえ人間が何かを表現したり主張したいというロマンティシズムのためにも，技術が非常に単純化されて誰れもが習得し使えるようになることは自分を解放するための近道になるし，こうした欲求の解決の鍵になるという。フランツ・ローは，構成主義やナギーらの，技術の中に積極的な価値を見出すことが，技術に役割をゆずりわたすことではなく，より本質的な造形の役割に向かうことであることを指摘する。そして，写真映像がその視覚形成に関与するタイプを５つに分類する。即ち，(i)リアリティ・フォト(ii)フォトグラム(iii)フォトモンタージュ(iv)版画または絵画と組み合わせた写真(v)タイポグラフィとの関連で使用した写真である。

これらの示す視覚は，写真映像やレディ・メイドの幻影が，対象の事物，出来事とその現実性において同等であるという考え方によっている。絵画平面におけるコラージュという手法は，キュビストにおいては新たな視覚空間のパースペクティヴとして事物の断片とタブローの表面に具体性を与えるものであった。同時にその手法は，描（ドローイング）くという伝統的な絵画の方法にとらわれないで，道具や材料の価値を発見した。発見することや選択すること，組み合わせることといったそれらの技法は，より自由な思考と想像力を展開させる方法へと向かう。無秩序な現実のイメージを支配する偶然性と具体性を企てるアルプ(1887～1966) やシュヴィッタース(1887～1948) のコラージュ，エルンスト(1891～)

の自動的な描写や処理というフロッタージュやフォトモンタージュ，また，ダダイストのハウスマン(1886～　)の視覚的なアクチュアリティを表現するものや，映像が対象事物を語る物語的要素を武器にきつい冗談や，時に冒瀆をともなうハートフィールド(1891～1968)やグロッス(1893～1959)らのフォトモンタージュといったものに視覚における技術と想像力の展開が認められる。これらは，いわば映像を，具体性を帯びた新たな事実として感じとらせ，同時に，現実の事物は映像としてわれわれの視覚領域に投げかける。

現代の視覚環境は，19世紀に比して膨大な情報量と複雑なネットワークでわれわれを覆っている。これらが示す現代風景をストレートに表現するロバート・ラウシェンバーグ(1925～)は，われわれの無意識の内に浸透し，われわれを置き去りにして覆いつくしてしまった環境を提示する。『都市』(fig. 5)と名付けられたこの石版画には写真のネガ・フィルムの顔写真（ケネディ大統領？）やヤンキース対ボストンの野球試合のシーン，そしてそのスコアボード，建築物や街角の様子，またそうしたイメージを手で消し去った跡や無造作に描くなぐったものが画面で結びつけられている。写真のイメージは，新聞や雑誌

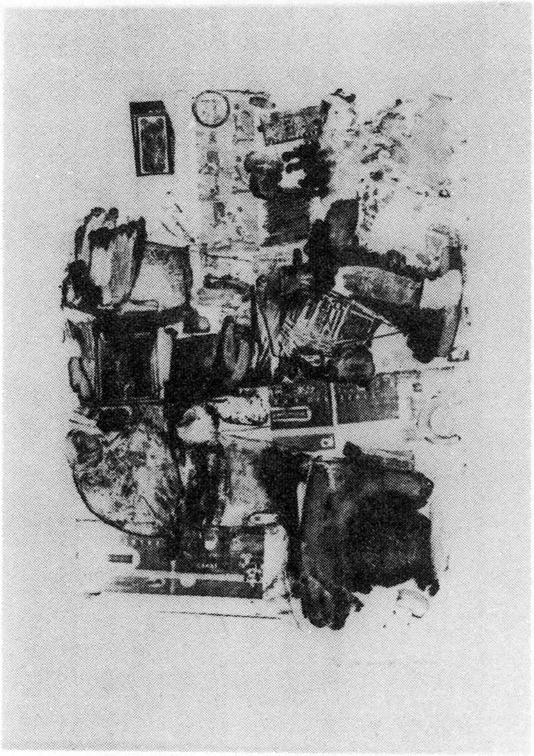

fig. 5. ラウシェンバーグ『都市』1962

からの転写である。ここにはケネディ大統領もプロ野球も引っ掻き跡も，すべて同じ価値のものとして並置されている。おそらく，人間の視覚にとって，現実もイメージも一瞬一瞬はき出され消費される出来事として，その行為の跡を記す以外何ら特別なことではなくなってしまう。それは芸術を特別視しない，むしろ積極的に現実と複合する視点を与える。彼の画像に引きつけられるのは，そこにコラージュされ刷り込まれた映像によりも，それらを荒々しく消し去る手の跡や，画面の空白部に人間の視覚の本来の役割を引き寄せようとするからである。

主要参考文献

1. Beaumont Newhall 「The History of Photography」1964.
2. オットー・シュテルツァー 「写真と芸術」1966.
   福井信雄・池田香代子 共訳 1974. フィルム・アート社.
3. アンドレ・バザン 「映画とは何かII」1958.
   小海永二 訳 1970. 美術出版社.
4. L. Moholy-Nagy 「Vision in Motion」1947.
5. 〃 「The New Vision」1947.
   大森忠行 訳 ダヴィッド社.
6. エドワード・F・フライ 「キュビズム」1966.
   八重樫春樹 訳 1973. 美術出版社.
7. Franz Roh 「Photo-eye」1929.
   1974. Thames & Hudson.
8. Aaron Scharf 「Art and Photography」1968.
9. 〃 「クリエイティヴ フォトグラフィ」1965.
   重森弘淹 訳 1969. 美術出版社.
10. Studio International vol. 190. 1975.