

技術における創造性

—— 行為と素材のあいだから ——

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2004年9月24日 受理)

はじめに

芸術における制作は、どのようなあり方をしているのだろうか。本論は、この問いをめぐる考察の一部である。

われわれは別のところで、芸術における制作過程に中動相を指摘した(森田2003)。制作の過程は、制作体験のただ中においては、「作者が作品をつくる」とか、「表現されるべき何ごとかがあらかじめはっきりあり、それが作者によって作品の中に表現される」とかいうような、〈能動—受動〉の図式で捉えられるものではない。作品は作者の意図や制御を超えて出来上がる。表現されるものはそれを表現するものと不可分に生じ、作者にとってすら、作品を俟ってはじめてそれと認められる。制作過程のこのようなあり方は、能動、受動に対する「中動」というもうひとつの範疇で理解することができる。ここに見て取りうる中動相とは、作者にとって、自ら引き起こすというよりそこに巻き込まれて影響を被り、しかし後から振り返れば自分が何かを為したことになるというような事態であり、表現されるものと表現とが、1でも2でもない、1と2のあいだのような何ごとかとして、差異化されつつ媒介されて生じてくる出来事である。

つづいてわれわれは、制作過程の中動相を、制作にはたらく技術から考察した(森田2004)。制作過程が作者による意識的な制御を超えて、表現されるものと表現とが同時に生じる出来事、言い換えれば「意味」と見たり聞いたり触れたりできる「もの」とが差異化されつつ媒介されて現実に生まれてくる出来事であるならば、その現場にはたらく技術は、単なる機械的手段ではありえず、制作の本質的な部分に関与するはずである。われわれは、技術を広く〈formans〉¹⁾、それ自身形を生み出す「行為の形」²⁾と捉え、そこに中動のはたらきを見出した。技術という「行為の形」が、「想」や「意味」などという見えないものと、現実に見たり聞いたり触れたりできるものとを差異化—媒介すると考えられるのである。

しかし技術という「行為の形」は、そもそもどのように生成するのだろうか。制作は確かに身体をもつ人間が自らの身体を通じて行う行為の一種である。そしてその行為は、かならず具体的な環境の中で、具体的な事物と関わりながら行われる。絵を描くには、画布や絵具や絵筆が要る。像をつくるには、粘土や木や石や金属等々の材料と、それを扱うための道具が要る。音楽には音が要る。音を出すには人の発声器官や何らかの楽器が要る。技術を、それがはたら

く具体的な制作行為の場において考えるとき、われわれは素材もまた視野に入れなければならない。技術という「行為の形」は、行為の素材と、どのような関係をもつのだろうか。「行為の形」の生成を問うことは、芸術における創造性をあらためて問うことでもあり、形と素材、形相と質量という、芸術を考える際の古くからの問題を、取り上げ直すことにもつながる。

1. 形と素材

作者が、つくろうとする「作品」の内容や姿かたちをどれほど豊かに、詳細に、頭の中で思い描いたとしても、それは現実世界の事物とならない限り、決して作品ではない。作品は、誰も見たり聞いたり触れたりできる実在の対象である。作者の「想」や「意図」を重視し、意識や精神のはたらきを中心に制作を考える立場は、芸術作品が客観的事物であり、制作が既存の事物を材料にして別の事物を現実には作り出す行為であることを、軽視したり無視したりすることになりかねない³⁾。

問題はつねに、芸術作品が、「意味」や「想」や「意図」といった、見えないもの、可能的なもの、普遍的なもの次元に足をかけると同時に、今ここで目に見える現実的なもの、個別的なもの、特殊なもの次元にも足をかけている、というところにある。芸術作品は2つの次元にまたがる。2つの次元を、精神的なものや物質的なものと捉えることもできるだろう。したがって芸術作品の制作を考えるには、それがいかにして2つの次元にまたがりうるのか、どのようにして2つの次元にまたがる1つの存在として出来上がってくるのか、その次第が問われなければならない。形や、形に与る技術は、この文脈において、2つの次元を媒介するものとして重要な意味をもつことになる。

芸術をめぐる考察の中で、形は従来、2種類の対立のうちに置かれてきた。1つは<内容/形>という対立であり、もう1つは<形/素材>という対立である。<内容/形>という対立において、内容が意味の側、精神の側、主観の側に置かれるのに対し、形は物の側、客観の側に置かれる。<形/素材>という対立においては、素材が物の側、客観の側に置かれ、形はむしろ意味の側、精神の側、主観の側に置かれる。対立項の取り方によって、或るときは意味や精神や主観の側とみなされ、或るときは物や客観の側にみなされるということそのものが、形が2つの次元を媒介することの証とも考えられよう。

先にも述べたように、技術が形を生み出す「行為の形」であり、そこに差異化—媒介という中動のはたらきが見られるということは、技術が所与の目的に対する単なる手段ではない、ということの意味する。すなわち技術は、頭の中で完成した形を、素材に押し付けるだけのものではない。作品が現実的で個別的な事物であるためには、素材が不可欠であって、技術が素材と関わりをもち、素材に形が現実化しなければならないのであるが、形や技術が2つの次元を真に媒介するためには、技術が素材に対し、外側から一方的に操作を加えて任意の形を与えるというのであってはいけぬ。形やそれを生み出す技術が、素材と何らかの内的な関係をもつのでなければならない。

美術史家フォションFocillonは、さまざまな時代、さまざまな地域の造形作品に、形と素材とのあいだの深いきずなを見出している。『形の生命 Vie des formes』という著作において、彼は、形と内容との二分法を退け、形そのものに意味作用や活力を見出す。彼が問題にする形とは、抽象的な形それ自体ではなく、受肉incarnationとしての形、素材と結びついている形である。そこで形と素材との関係が、あらためて考察される。

「形は、受動的な塊を成型する高次の原理ではない。というのも、素材に固有の形を、素材が形に押し付けると考えられるからである」(Focillon p.51)。「素材には、一種の運命、形についての適性une vocation formelleとでも言えるようなものがある」(同p.52)。フォションは、素材に外部から押し付けられる形に対し、むしろ素材の側からもたらされる形を見出したと言ってもよいだろう。フォションの観察によれば、或る素材から別の素材へ移行すると、形はかならず変容を被る。素材は、形にはたらきかけて形を変容させるわけだ。ただしフォションによればこれは、決定論を意味しない。素材もまた、形によって変えられるからである。フォションは、形の側にも「素材についての適性sa vocation matérielle」(同p.72)を指摘する。要するにフォションがさまざまな作品に見て取る形と素材の関係は、相互依存的な関係ということになる。形と素材は、互いに影響を及ぼし合い、規定し合いながら、さまざまに結びついて1つの作品をなす。今われわれは「結びつく」という語を使ったが、この言い方は不正確だろう。あとから振り返れば「結びつき」だが、形も素材も、1つの作品であることから各々それとして成立しているのである。われわれはここにも、中動相を見ることができる。仕方なく「結びつく」という語を使って言えば、素材と形はさまざまに「結びつき」、そこからさまざまな変容transformationsが生まれる。

フォションによれば、形と素材の現実の「結びつき」を生じさせるのは、手や道具である。「タッチは、道具が素材の中に形を目覚めさせる契機である」(同p.63)と彼は書く。フォションは、いわば形の自己運動、自己展開(あくまで素材に受肉した形の)を考えようとしているのだが、そこに技術の関与を指摘する。技術は、(受肉した)形の自己運動や自己展開の契機の1つと見なされているようだ。そしてその際、技術は、素材と不可分なものと考えられている。「技術という概念は、素材という概念から切り離せない」(同p.57)。技術は、手が道具で素材と関わる行為⁹⁾においてはたらき、そのことによって素材のうちに形が生まれる。技術は素材あつての技術であり、特定の素材に対してそれにふさわしいあり方(かならずしも1つではなく複数の)として、成立している。フォションは素材の「技術についての運命」(同p.75)という言い方もする。素材の「技術についての運命」は、素材の「形についての運命、適性」に呼応する。技術は「さまざまなやり方で素材の中に形を生きさせる仕方」(同p.59)である。素材に応じた技術がはたらくことによってはじめて、先に述べた形と素材との相互依存的な結びつき(=「形が素材の中に生きる」)が可能になるということだろう。素材に応じた技術によって、単なる可能性であった素材の「形についての適性」が現実化し、素材のうちに現実の形となる。素材の側からもたらされる形が、素材のうちに形として現実化するためには、素材にふさわし

い技術が必要なのだ。

フォションは、芸術作品における形の成立、そして形を生み出す技術の成立に、素材の寄与を積極的に主張したと言えるだろう。

しかしフォションの問題にする形は、あくまで作品における（受肉した）形であり、技術の形ではない。技術を直接「行為の形」と捉える視点は、フォションには、はっきりとは見出せない。フォションは、複数形の技術les techniquesと単数形の技術la techniqueを区別し、la techniqueこそが「素材に形を生きさせる」とするのだが、ここでいわれるla techniqueは、その都度の個別の手順や動作、素材の扱いの実際を超え、それらのもととなってそれらを生み出すより一般的な技術と理解してもよいだろう。われわれの考えてきた「行為の形」もまた、そのような高次のレベルのことがらである。

素材と形が結びつくその過程、「素材に形が生きる」ということの生じる過程に、技術は関与する。「素材の形についての適性」と「形の素材についての運命」とをあいだで取り持ち、形を素材に受肉させるのが技術ということになるだろう。フォションによれば技術と素材とのいわば運命的な関係が、それを可能にする。しかし技術を「行為の形」と考えるわれわれとしては、あらためて、「行為の形」としての技術が、素材との関係においてどのように成立するのか、問わなければならない。それは、素材と行為の関係から、技術の成立を問うことでもある。

2. 素材と行為

20世紀後半にギブソンJames J. Gibsonが提唱し、近年アメリカや日本で展開されている生態学的心理学ecological psychologyは、素材と技術の関係を、意味の領域まで視野に入れたうえで問い直す手掛りを与えてくれるように思われる。

生態学的心理学は、知覚を機械的・要素的な刺激に対する生体の要素的・機械的反応から考える立場を批判し、知覚者と環境との相互依存性reciprocity——「動物はく世界の中に存在するもの>であり、環境はく動物の世界>である」(Lombardo p.12)——を基本におく。要素主義的な立場は、知覚体験の中に見出される秩序や意味を、知覚者の側が構成したり付与したりしたもののみなさざるをえない。例えば、心や脳が、外部から入って来たデータを処理して、秩序や意味をつくりだす、という具合である。これに対して生態学的心理学は、生体とその環境が、各々構造化された全体であり、機能的・構造的に結びついて1つの系をなすと考える(同p.13)。環境はそれ自体で構造化されて(その中で生きるものにとっての)意味をもち、知覚者はそれを直接知覚するというのだ。

生態学的心理学のキーワードは「アフォーダンス affordance」である。これはギブソンがafford(与える、提供する)という動詞から造語したもので、「良いものであれ、悪いものであれ、環境が動物に差し出すofferもの、用意したり供給したりするprovide or furnishもの」(Gibson 1979 p.127)と定義される。例えば、水平で平たく広がっている堅い面は支えること、その上に立つこと、歩くこと等をアフォードする。断崖絶壁は落下によるケガや死をアフォー

ドする。水は飲むこと、容器から流れ出ること、洗うこと、場合によっては溺れること等をアフォードする。水の面は、ミズスマシには支えや移動をアフォードするが、重い動物にとってはそうではない。或るものは食べられる栄養物をアフォードする。有毒で食べられないことをアフォードするものもある。或る物はつかむことをアフォードする。投げることをアフォードする物もある…。このようにアフォーダンスは、「環境が、その中で生きる動物に与えてくれる行為の機会」（三島 p.10-11）「(外界が) 生体の活動を誘発し方向付ける性質」（佐伯 1994 p.11）であり、環境の中で生きる動物にとってその環境がもちうる「意味」や「価値」（Gibson 1979 p.139-140）のことでもある。したがって、動物の身体構造や大きさや能力によって、アフォーダンスは異なる。アフォーダンスは、動物との関係において定まる特性なのである。種ごとに、あるいは個体ごとに、さまざまな異なるアフォーダンスが無数にある。

アフォーダンスはそれを知覚する者との関係において捉えられた特性ではあるが、知覚する者の「経験の特性」ではなく、あくまで「環境の特性」であるとギブソンは強調する（Gibson 1982 p.404）。アフォーダンスは単に主観的なものではなく、或る個体がそれに気づかなくても、そこに存在する。アフォーダンスは個々の主観、個々の経験を超越して存在するのであり、その意味で、（生態学的な）実在とみなされる。ギブソンは、知覚の外界合致性を重視する。

（…）或る面が水平で、平坦で、広がりがあり、堅くて、知覚者に対して膝の高さにあるならば、事実それは坐れるものである。もしそれが、これらの特性をもっていると識別されるならば、それは坐れるものと見えるはずである。そう見えるならば、アフォーダンスは視覚的に知覚される。（Gibson 1979 p.128）

環境は、さまざまなアフォーダンスに満ちており、知覚者はそれを直接知覚すると、ギブソンは考えるのである。

ギブソンは生態学的心理学を視覚研究から出発させた。彼は、知覚者を取り囲む散乱した光、すなわち「包囲光 ambient light」をもとに視覚を考える。伝統的な視覚論が視覚の基礎と考えていた放射光、すなわち知覚者の目に届く直線としての光が構造をもたないのに対し、包囲光はそれ自身「包囲光配列 ambient optic array」という構造をもつ。知覚者は、この包囲光配列の構造の中にアフォーダンスを直接知覚するというのが、ギブソンの考え方である。「1つのアフォーダンスをつくる環境の基本的諸特性は、包囲光の構造の中に特定されており、それゆえアフォーダンス自身が包囲光の中に特定されている」（同p.143）とギブソンはいう。知覚者が要素的な刺激から知覚を構築するのではない。光そのものが構造化され、そこに環境を特定する情報があり、知覚者はその情報を「抽出する pick up.」というのである。アフォーダンスの直接知覚はこのようにして可能だと考えられている。

しかし知覚は、光の中にある情報の単なる受容ではない。ギブソンがここで「情報抽出 information pickup」という言い方をするのは、知覚のはたらきの能動性を強調してのことであ

る。アフォーダンスは直接知覚されるが、それは外界からの一方的入力ではない。知覚には、知覚者の積極的な探索や調節の活動が必要とされる。ギブソンは、環境や刺激といわれるものが秩序化、構造化されていると考えるが、その秩序や構造は、知覚者が自ら動くことによって、動きに応じた視界の変化を通じ、変化の下で持続するもの不変なものとして、見出されるというのだ。「動く観察点a moving point of observationという事実は、視知覚への生態学的アプローチにとって中心的なものである」(同p.43)とギブソンはいう。環境の中の情報は、静止したままでは得られず、知覚者が動くことによって時間の中で変化における不変項として抽出される。ギブソンは主に視覚の領域でこれを証明する実験を行ったが、その後の生態学的心理学は、聴覚や触覚などの領域でも、このアプローチを展開している⁵⁾。

知覚者自らが能動的に動くことが知覚に必要である以上、そこには目や耳や鼻などの狭義の知覚器官だけでなく、身体全体が関与する。

ひとは、目だけで見るのではなく、動き回る身体の肩の上の頭についている目で見る。私たちは目で細部を見るが、また動く頭で見回し、動く身体で見に行く。(同p.222)

知覚は行為であり、全身的な活動だということになる。ここから「知覚系 perceptual system」という概念が生じる。知覚のために行為は組織され、身体は構造化されるということになる。「身体の諸部分とその諸活動は、器官の階層構造をなす」(同p.218)。見ること、聞くこと、触れること、味わい嗅ぐことすべてにおいて、それに応じた知覚系(視覚系、聴覚系、触覚系、味覚・嗅覚系)がはたらいている⁶⁾。各々の系には、解剖学的にも機能的にも、重複がある。環境にある情報(=アフォーダンス)を的確に抽出するためには、系の「調節adjustment」が必要である。調節は、知覚者が環境と関わる中で、知覚系が環境中の特定の情報の構造に「共調atune」するように、行なわれる。

ギブソンは、知覚系が情報と共調することによって、鋭敏になると指摘している。「それまで気づかれなかった差異が気づかれるようになり、漠然としていた特徴が明確になってくる」(同p.254)。より多くの、より精確な情報を得るための知覚系のはたらき方、「調節」の仕方が、行為の中から環境に応じて成立し発展するということであろう。環境には無尽蔵のアフォーダンスが実在するはずだが、知覚者は無前提にそのすべてを知覚するわけではなく、知覚者ごとの情報抽出における系のはたらき方次第で、そのうちの或るものがその知覚者に立ち現われる。われわれはここに、一種の技術を見てとることができるだろう。生態学的心理学の示す知覚のあり方には、環境にうながされ環境に応じて成立する「行為の形」(情報を抽出する知覚系のはたらき方)としての技術と捉えうる側面がある。この技術は、知覚者の内部というよりむしろ、知覚者とその環境からなる1つの全体としての動的構造内部、両者の界面に位置し、変化しつづけているはずだ。

生態学的心理学における知覚論は、単なる知覚論に終わらない。知覚とは他ならぬアフォー

ダンスの知覚である。先にも述べたように「行為の機会」、「活動を誘発し方向付ける性質」が環境の中に知覚される。知覚はそれ自身行為であるだけでなく、次の行為の準備でもあるのだ。「われわれは、動くために知覚しなければならないが、また知覚するために動かなければならない」(同p.223)とギブソンは言う。次の行為の中で環境との関わりに変化が生じ、知覚は新しい情報を得る。それがその次の行為へとむすびつく。知覚と移動や操作は、互いに依存する。移動や操作は知覚によって制御され、知覚は移動や操作によって促進されるとギブソンは指摘する。知覚はそれだけ切り離しては考えられない。知覚は行為と何重にも絡み合って、環境に応じた動的構造をかたちづくっていくということになる。生態学的知覚論はそのまま、より広い行為の理論として捉えることができる。

生態学的心理学のアフォーダンス理論は、われわれが問題とする素材と技術との関係が、一方的な関係、外的な関係ではないことを示唆してくれる。アフォーダンスは、知覚者が環境の中で行動することによって発見される。すなわち、素材を扱う者は、素材と実際に関わる行為の中で、素材のアフォーダンスに気づく。素材のアフォーダンスを知覚するためには、それを抽出する知覚系のはたらき方が、素材に応じるかたちで成立しなければならない。そしてアフォーダンスの知覚が、ギブソンの考えるように外界と一致するものであるならば、知覚する者は、アフォードされた何ごとか、言い換えると自らにとって「意味」や「価値」をもつ何ごとかを、現実化する(あるいは避ける)こと、現実を利用することができるはずだ。われわれは素材のアフォーダンスを抽出し現実化する(あるいは避ける)技術を、素材に応じた身体的な系の組織され方やはたらき方、系における高次の調整や制御の仕方として考えることができる。とすれば技術は、身体が素材と関わるなかから素材にうながされて生まれてくる。素材のもつ特性(=アフォーダンス)は、素材に応じた技術によって抽出され現実化される。両者は内的な相互依存関係にあり、その関係は、「意味」や「価値」をうちに含んで成立している。

3. 技術と構想力

われわれの関心は、芸術における制作を、頭の中、心の中のこととしてではなく、身体を動かし素材を扱って客観的物事を生み出す具体的な行為として捉えることにある。形や素材、それらと関わる技術をめぐる考察は、芸術作品がどのようにして生まれてくるのかという問いに関わり、創造性についての問いに向かう。

三木清が『構想力の論理』や『技術哲学』で論じる構想力は、それが行為と関係づけられている点において、われわれの関心をひく。三木清は行為を観想と区別する。しかも三木清の考える行為とは、意志のことではなく、「広い意味においてもものを作る」こと、すなわち「制作」(三木1939/1967 p.7)である。三木清の構想力論は、カントが構想力(Einbildungskraft=想像力)に悟性と感性を結合する機能を認めたことに着想を得ている(同p.5)が、構想力を、頭の中、意識の中ではなく、「身体をもって物そのものに突き当たる」行為(同p.15)においてはたらくものとするのである。

一切の作られたものは形を具えている。行為するとはものに働き掛けてものの形を変じ (transform) て新しい形を作ることである。(同p.7)

したがって構想力の論理とは形の論理であり、形を形成する技術の論理である。ここで問題とされる形が形式論理の扱う抽象的な形式でないことは、言うまでもない。

三木清は行為の形を、「環境が主体を限定し逆に主体が環境を限定し、そこに心理学者のいわゆる円環circuitが生ずるところに出来てくる」(三木1941/1967 p.236)ものと理解する。それは、主観的なものと客観的なものとの「総合」である。技術は「直接に物質に触れて物質の中から形成する」(同p.256)が、「技術から出てくる形はイデー的な意味をもっている」(同p.288)。形は「イデーと実在との統一」である。三木清は、技術における形の形成に構想力のはたらきを見るわけだが、彼の述べるところは、われわれが本論の1や2で考察してきたことがらと通底するように思われる。すなわち、身体をもった人間が環境と関わる中から、両者の相互限定・相互依存の結果として、意味の受肉である新しい形が生まれる。そこではたらくのが構想力なのであれば、われわれは構想力を、行為する身体のうちに見てとることができるだろう。あるいは、構想力は、身体と環境からなる1つの動的な構造の内部、両者の界面にはたらく力だと言った方がいいかもしれない。そしてそのはたらきは、能動—受動ではなく、中動であるはずだ。

フォションは、版画家ピラネージの作品が、金属板や酸や尖筆を扱う中からそれらとの関係において展開成立する次第を追っている。染色家・福本繁樹は、自らの制作活動の基盤を、染料という粘性のない液体と繊維のあいだに生じる「しみる」「しみこむ」という出来事に見ている。ガラス工芸家・家住利男は、板ガラスを接着してできたブロックを石彫の道具で削る作業について、「ガラスは豆腐のように柔らかく感じられる」と述べている。生態学的心理学風に言えば、彼らは素材と関わる中から素材のアフォーダンスを発見したのであり、素材からもたらされたその発見が、新しい何ごとかとして彼らの作品のうちに形となっているのだろう。そこには技術が見てとられる。作品の制作とは、素材との技術的対話なのかもしれない。作り手は素材にはたらきかけ、そこからなにがしかのこたえを受け取る。なにがしかの発見がある。それが次のはたらきかけへとつながる。同様の対話は、油絵具や岩絵具や墨や木や大理石や金属や粘土…を相手にも、行なわれてきたはずだ。芸術制作における創造性は、どこか他のところではなく、まずここに求められなければならないだろう。

註

- 1) この語は、CASSIRER 《Form und Technik》による。
- 2) この語は、三木清『技術哲学』による。
- 3) DORMER 《The Status of Craft》(同*The Culture of Craft* 所収)参照。
- 4) フォションは、toucher (触れる、タッチする)、attaquer (取り組む、アタックする)という動詞を挙げて

いる。

- 5) ターヴェイ、ガーヴァー（ともに佐々木・三島2001a所収）、三島博之（佐々木・三島2001b所収）、佐々木正人（佐々木2000所収）らの論文参照。
- 6) ギブソンはこれらに加え、「基礎的定付けの系」を考えている。

参考文献

- ・ CASSIRER, Ernst 《Form und Technik》（1930）, *Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, 1995所収（篠木・高野訳『シンボル・技術・言語』法政大学出版局 1999）
- ・ DORMER, Peter (1997) *The Culture of Craft*, Manchester University Press
- ・ FOCILLON, Henri (1943) *Vie des formes*, 6^{édition} 《Quadrige》 PUF, 1996（杉本秀太郎訳『形の生命』岩波書店 1969）
- ・ 福本繁樹（1996）『「染め」の日本文化』淡交社
- ・ GIBSON, James J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Laurence Erlbaum Associates, 1986（古崎敬他訳『生態学的視覚論』サイエンス社 1985）
- ・ ——（1982）(ed. REED & Jones), *Reasons For Realism*, Laurence Erlbaum Associates
- ・ 家住利男（1999）瀬戸新世紀工芸館「家住利男×高橋禎彦」展図録 作家コメント
- ・ 河野哲也（2003）『エコロジカルな心の哲学』勁草書房
- ・ LOMBARDO, Thomas J. (1987) *The Reciprocity of Perceiver and Environment — The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*, Laurence Erlbaum Associates（古崎・境・河野訳『ギブソンの生態学的心理学』勁草書房 2000）
- ・ 三木清（1941）『技術哲学』三木清全集第7巻 岩波書店 1967
- ・ ——（1939, 1946）『構想力の論理』三木清全集第8巻 岩波書店 1967
- ・ 三嶋博之（2000）『エコロジカル・マインド』日本放送出版協会
- ・ 森田亜紀（2003）「芸術体験の中動相」美術第214号（美学会）
- ・ ——（2004）「制作過程の中動相——技術とくかたち>をめぐる考察——」倉敷芸術科学大学紀要第9号
- ・ 佐伯胖・佐々木正人編（1990）『アクティブ・マインド』東京大学出版会
- ・ 佐々木正人（1994）『アフォーダンス——新しい認知の理論』岩波書店
- ・ ——（2000）『知覚は終わらない』青土社
- ・ 佐々木正人・三島博之編（2001a）『アフォーダンスと行為』金子書房
- ・ 佐々木正人・三島博之編訳（2001b）『アフォーダンスの構想』東京大学出版会

Creativity in the Technique —— from between Materials and Action ——

Aki MORITA

College of Arts,

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan

(Received September 24, 2004)

What is the process of making art works? How do they come into existence?

Art works are real objects expressing something ideal. Idea cannot stand for itself; it should be embodied in materials. So artists make their works not in their mind but with their hands in their own bodies. In making, they cannot do without technique. Technique is a form of action that brings about forms mediating the ideal and the real.

We reflected on the relations between forms and materials, between materials and action, referring to Henri Focillon's 《life of forms》 and James J. Gibson's 《affordance》. Forms and materials, materials and action, each of the two depends on each other, and technique works between them depending on both of them. That is to say materials solicit form and technique in action.

MIKI Kiyoshi considered *Einbildungskraft* in the course of action to make forms. It works in technique as reciprocal determinations between the subjective and the objective, the ideal and the real. So in the field of art, *Einbildungskraft* should be sought in the action of taking, treating materials with one's own hands. In conversation with materials, artists find out something new and realize them into their works.