

「現代芸術事情」講義ノート

北澤憲昭

「前回までの概要」

現代の美術は、純粹性と自律性を求め続けてきたモダニズムの行き詰まりを打開すべく、美術の外部とのかかわりを求めつつある。かかる動きは、境界性という特質においてアヴァンギャルドイズムと呼ぶことができるが、しかし、それは一九二〇年代や一九六〇年代における破壊的・否定的なアヴァンギャルドとは一線を画している。中村政人や村上隆の活動にみられるように、生活や社会あるいは政治や経済に積極的に介入する方途を模索する現代美術は、実効性を求める点で、プラグマティックな肯定性と建設性を帯びている。このような在り方は、歴史的アヴァンギャルドには見いだしがたい。歴史に類例を求めるならば、そ

うした発想の造型は、これまで工芸というジャンルが受け持ってきた。現在のアヴァンギャルドは、その発想において、歴史的アヴァンギャルドよりも、むしろ工芸に似ているということが出来る。

[Life/art展]

- 銀座の資生堂ギャラリーで *Life/art* という展覧会が開かれている(第三回、二〇〇四年一月九日～二月二二日)。この展覧会は、わたしの企画に成るものである。
- *Life/art* は、同ギャラリーが一九七五年から二〇〇年にわたって毎年開催してきた「現代工芸展」の後身であり、「工芸」ジャンルの可能性を見直すことを目的として、二〇〇〇年から年一回のペースで開

かれてきた。

- *Life/art* 展は、このような目的に向かって一回ごとにテーマを立て、それに五人の作家が五回〓五年間にわたって挑むかたちをとっている。五人の作家は、中村政人、金沢健一、今村源、田中信行、須田悦弘である。中村、金沢、須田については、この講義で既に幾たびか言及した。田中は、漆工芸界の鬼子とでもいうべき作家であり、従来の漆工芸のイメージでは捉えがたい仕事を展開してきた。今村は、大阪在住のインスタレーションの作家である。↓田中と今村の作品の画像を提示

- 前回の *Life/art* は、「住むこと」がテーマであったが、今回は、「見ること」／触れる

こと」というテーマを掲げている。

- 工芸は、生活と美術の中間に成り立つジャンルであり、その作品は、実用性と観賞性を備えている。実用性は、しばしば触覚にかかわり(茶碗、引き手、椅子 etc.)、鑑賞性は、おもに視覚にかかわっている (e.g. 陶器の絵付け)。↓作例の画像提示

- Healt の出品作を例に、工芸における触覚と視覚のかかわりについて考え、さらに、そのことを通じて「美術」と呼ばれるジャンルの在り方を再考してみること

- そのさい、アフォーダンス理論(生態学的認識論)の知見が、大きな示唆をあたえてくれる。そこで、アフォーダンス理論の創始者ジェームズ・ギブソンの『視覚への生態学的アプローチ』James J. Gibson "The Ecological Approach to Visual Perception" 1986 (邦訳:『生態学的視覚論——ヒトの知覚世界を探る』古崎敬、古崎愛子、辻敬一郎、村瀬旻Ⅱ共訳、サ

イエンス社 1989)を手掛かりとして考察をすすめてゆくことにする。

- ジェームズ・ギブソンは、一九〇四年生まれのアメリカの学者で、ゲシュタルト心理学の批判的継承によって認知心理学の分野で大きな成果を挙げた。それが「生態学的認識論」であるが、ひとことでいえば、視覚的世界の成り立ちにかんして、近代思想の基本的シエーマを成す主体/客体の構制を超越する新しい理論を提出したのである。その根底にはプラグマティズムがあり、現実と生命への肯定的態度がみられる。

- ギブソンの学説については、主著である『視覚への生態学的アプローチ』と、のちに挙げる参考文献に即いてみてもらうこととして、ここでは、その核心部分を成す「アフォーダンス」概念を導き手として、工芸の現代的可能性についてみてゆくことにする。

- なお、これから話すことは、Healt展のカタログのために執筆したテキストに基

づいている。カタログは未だ刊行されていないが、授業期間終了までにはできあがる予定である。読みたい者は申し出るように。

「アフォーダンス理論」

- 道を歩いているとき、われわれは動的な視野において身体のバランスをとっている。また、身体のバランスは、足もとのテクスチャーに対する信頼に多くを負っている。テクスチャーの連続を見込むことで、われわれは歩行をつづける。地面のテクスチャーに変化があるとき、われわれは瞬時にそのことを見きわめることができる。ぬかるみと堅い地面の違いを即座に見さだめ、そこが歩行に適するかどうかを直感する。そして、ほとんど自動的にぬかるみを避けて通る。

- このように知覚と行動は、ただちに結びあっている。このとき、知覚によって捉えられるのは環境の意味、すなわち行動に必要な情報である。環境や、そこに分

節され括り出されるもろもろの対象は、行動の可能性にかんする情報を含んでるのである。

- 環境が行動に与えるこうした可能性を、生態学的認識論では「アフォードダンス」と呼ぶ。「アフォードダンス」affordanceは「アフォード」affordの名詞形で、「与えること」を意味する。環境は、たえず行為する者に行動の可能にかんする情報を提供しつづけているのである。

- アフォードダンスは主に目を通して認識されるが、その情報は、五体の行動において与えられる。目を働かせることなくして行動するのは困難だが、視知覚は行動のなかで初めて可能となる。マクロなレベルでは姿勢の維持に、ミクロなレベルでは眼球の微細動に、そのことは指摘できる。
- このような動態的な認知の仕組みを明らかにしてくれたのも生態学的認識論であった。

- 生態学的認識論Ⅱアフォードダンス理論に

ついて知るためには、佐々木正人の論文

「レイアウト宣言——自然のデザイン原理」(『レイアウトの法則』(春秋社 2003)所収)や『アフォードダンス——新しい認知の理論』(岩波書店 1994)

が平明で理解しやすい。これらの論文に即して、アフォードダンス概念について解説をしておくことにする。なお、著者の佐々木正人は、東京大学大学院情報学環・教育学研究科の教授で、生態学的認識論にかんする啓蒙活動を精力的に展開している。↓佐々木論文の要点をプリントによって示しながら、同論文に即して、アフォードダンス概念について解説を行う。

「工芸とアフォードダンス」

- アフォードダンスは自然環境のなかにも、人工的な環境のなかにも見いだされる。一枚の布は、纏い、敷き、覆うといったはたらきをする。このような利便性にまつわる情報を布は潜在的にもつている。これが布のアフォードダンスである。器は、

ものを盛り込むことをアフォードし、椅子は座ることをアフォードしている。

- こうした人工的環境におけるアフォードダンスを目的的に形成してきたのは、おもにデザインや建築といったジャンルである。これらのジャンルは、環境がそなえるアフォードダンスを開発し、強化し、また改変することで、人工的な環境の形成を担いつづけてきたのである。

- アフォードダンスにとりわけ従順であったのは機能主義を標榜するデザインであるが、工芸もまたアフォードダンスに依拠するジャンルであるといえる。陶芸は、土という可塑性に富む物質のアフォードダンスを開発し、焼成というプロセスを介してアフォードダンスを強化、改変することで、生活に器物をもたらす技術の集積にほかならない。堅い皮膜をつくる漆のアフォードダンスを開発、強化して、塗装材として生活にもたらす技術の集積は漆芸と呼ばれる。金属のアフォードダンスは金工が開発しつづけてきた。

●しかし、工芸には、アフォーダダンスにも

とづく実用性とは別の次元も存在する。

装飾がもたらす鑑賞性の次元だ。むしろ、

実用性と観賞性を併せもつのは工芸ばかり

ではない。デザインもまた鑑賞性を帯

びる。しかし、それは、目ざされたもの

ではなく、アフォーダダンスの開発の結果

にすぎない。いわゆる「機能美」である。

「用の美」といってもよい。「用の美」と

いういいまわしは、しばしば工芸につい

て用いられるが、それは、ひたすらアフ

オーダンスに即して造型にいそしむデザ

インにこそふさわしい。工芸の在り方は、

「用の美」というコンセプトでは割り切

れない。工芸は「用」とは別途に「美」

を、つまりは鑑賞性を求める。すなわち、

工芸が求めるのは「用と美」なのだ。す

くなくとも工芸とデザインの理念型に即

して考えるならば、このようにいうこと

ができる。

●「用の美」を追求するデザインの在り方
は、プラグマティックなアフォーダダンス

理論に馴染みやすい。これに対して、工

芸における「美と用」の二元性の理解は

一筋縄ではいかないように思われる。こ

のことにについて、しばらく考えてみるこ

とにしよう。

「美術館という制度とアフォーダダンス」

●ときに工芸の鑑賞はアフォーダダンスの遮

断のごとき様相を呈することがある。美

術館にうやうやしく展示されている器物

は、手を誘いながら、それに「触れるこ

と」を禁じられている。たとえば茶碗や

棗の形態は、それを手にすることをアフ

ードしているが、しかし、それに応ず

る手の動きは抑止される。つまり、芸術

品としての工芸は禁忌のもとに置かれて

いる。

●しかも、「触れること」への禁圧は、しば

しば、シヨウ・ケースによって実在化さ

れている。シヨウ・ケースのガラスは、

触れようとする手の動きを遮断している。
↓美術館における展示の様態を示す画像

●一般に上手物の工芸品が、人目にふれな

いとところに深く蔵されている事情を思う

ならば、シヨウ・ケースは人間に対して

行動の可能性を開くものであるというこ

とができる。ガラスは、「見ること」をア

フォーダしている。しかし、ケースのガ

ラス板が、器物がもつ「触れること」の

アフォーダダンスを禁圧する役割を果たし

ていることを見のがすわけにはいかない。

それは、工芸品に向けて差し出される手

に対して、いわば衝突することをアフ

ードしているのだ。このように、シヨ

ウ・ケースは「見ること」にまつわる禁

忌の制度を体現しているのである。

●ギブソンは、郵便ポストを例に制度とア

フォーダダンスの関係に言及している。郵

便制度が存在する地域では、ポストは、

手紙を送ることをアフォーダするという

のである。同様に、美術館という制度に

馴染んだ者にとって、展示物としての工

芸品は、ひたすら「見ること」をアフ

ードしているということが出来る。だが、

それは、器物のもつさまざまなアフォードランスの否定のうえに成り立っている。展示物としての器物は「見ること」のみをアフォードしているのだ。しかも、工芸は、後にみるように、しばしばこうした在り方を自ら強調する。

●しかしながら、制度の外にいる者は、器物のアフォードランスに従うことに必ずしも躊躇しない。幼い者たちは、展示物に平気で手を触れようとする。そのとき、監視員や同伴者が厳しく注意を与えるならば、子どもたちは制度を学ぶことになる。シヨウ・ケースも同じ役割を果たす。

子どもたちは、それによって美術という約束事を知ることになる。美術館が「見ること」の場であることを知る。すなわち、展示物としての工芸品が、食卓のうえの器物とは異なるのだということを理解する。こうして子どもたちは制度を内在化してゆくのだ。

●美術という制度については、拙著『眼の神殿——「美術」受容史ノート』（美術出

版社 1989）、『境界美術史』（ブリュッケ 2000）を参照されたい。両著とも本学図書館に蔵されている。

●また、美術にまつわる規制については、近日中に出版される予定の論文「規制論」（『講座 美術史』東京大学出版会）で詳しく論じているが、ここでは、これ以上たちらない。関心のある学生は、拙著を参照してほしい。

「工芸に内在する禁忌」

●実際の使用においても工芸品は禁忌のもとに置かれることがある。茶席における仕草は、単に器物のアフォードランスから説明しにくい次元をもつ。それは儀礼化ないしは制度化された所作であり、アフォードランスへの迂遠なかかわりを、ほくらに強いる。茶席の所作は、アフォードランスの自然な享受を阻害する。

●工芸品は、それ自体の在り方において手を拒絶している場合もある。蠟色ろういろに磨き抜かれた漆塗りの棗や椀は、たとえ、そ

れが日常の場にあつたとしても——つまり、「触れること」を抑止する制度のもとに置かれていないときにも——さわることに慎重な構えをとらせずにはいない。これは漆器にかんする経験やしつけによるところが大きいといえるが、背反的な二重のアフォードランスによるとも考えられる。↓呂色仕上げを施された漆器の画像

●漆器は、形態において手にすることを誘うが、しかし、その表面は、傷つきやすく、指の脂で汚れやすいことを感じさせずにはおかない。手を触れることによつて呂色（蠟色）仕上げが——たとえ一時であれ——損なわれるであろうという予期が、さわることをためらわせるのである。

「漆による現代美術」

——life/art展の事例」

●このことにかんして、つい先日、life/art展の出品者である田中信行から興味ぶか

話を聞いた。漆が最も魅惑的なのは、

塗り上げたばかりの、つややかに濡れている状態なのだが、それは乾くにつれて

漆に油分を混入するならばともかく

——やがて輝きを失い、マットなテクスチャーへと変化してゆく。漆を、鏡面に

近づくまでに磨き上げるのは、その失われた最初の状態を取り戻すためなのだ、

田中はこの状態である。つまり、漆のつややかなテクスチャーは、まだ液の状態に

ある漆の擬態なのだ。とすれば、漆器が「触れること」をためらわせるのは掴み

えないものであるかのような知覚を、見る者に生起させるからだということができ

きるだろう。

● 今回の *Stair* で田中は、黒漆を塗った方形の板を床面二・七メートル四方に敷き詰め、その中央に、同じく黒漆を塗ったポールを垂直に立てるインスタレーションを行ってある。ポールの中ほど、ちょうど手で触れやすい高さのところには朱漆で千段巻が「握り」のようにほどこ

されており、それは——微妙ながら——

「触れること」をアフォードしている。↓

田中作品の画像

● しかしながら、磨き上げられた漆の床を

踏まなければ、それを握ることはできない。しかるに、黒漆の床を踏んでそこま

で行くことには強いためらいを感じる。それが歩行するに足る強度をもっている

ことは明らかであるにもかかわらず、踏むことがためらわれるのである。

● ためらわれるのは、ギャラリイという場所や漆にかかわる制度や慣習に——それ

から高級感にも——よるところが大であるものの、黒漆の表面が深い淵のように

ギャラリイの空間をさかしまに映し出しているせいでもある。中央のポールの映

り込みによって、いっそう強調される足下の空間は、踏みしめるに足ることを示

す見え（光学的情報）において不安要素があるのだ。墜落にまつわるマイナスの

アフォードダンスがあるかに見えるのだといってもよい。

● このようなインスタレーションによって、

田中は、誘いと拒絶という漆工芸の在り方を——いささか図式的なやり方ではあ

るものの——対自化してみせているのである。

「アフォードダンスの遮断」

● 手を誘いつつ拒絶するという在り方は、工芸品全般に見出すことができる。なか

んづく、こうした在り方は、装飾性の強いいわゆる「美術工芸」において際だっ

ている。繊細な陶器は、壊れやすさの知覚によって、注意ぶかい動きを——場合

によっては破壊的な動きを——手に促す。金工や木工の製作物も、その装飾的な魅

惑に正比例して手を躊躇させる。

● さきに述べたように、工芸が、もともと「用」に供されるものであることを前提

に置いて考えるならば、これは明らかに矛盾した在り方であるといえる。

● しかし、鑑賞性の次元に即して考えるならば、このような在り方は、「見ること」

を強化するうえで合理性に富むものだと
いうことができる。工芸品は、「触れるこ
と」を誘いつつ、それを抑止することに
よって、「見ること」の強度を高めるので
ある。

●そればかりではない。「見ること」への集
中は、翻って「触れること」への欲望を
高めもする。

●消えてしまうと知りながら淡雪に思わず
触れてしまうのは、そのはかない清らか
さを目が手に知らせるからであり、満員
の車輦で肩が触れ合った相手を、ぼくら
は視認しようと欲する。暗闇で触れたも
のを正体を、ぼくらは手でまさぐること
で見ようとす。また、抱擁は、「見るこ
と」の揚棄にほかならない。

●ただし、「見ること」と「触れること」は、
決して対等の関係にあるわけではない。
触覚と視覚の非対称性はいままでもない
ことながら、近代においては、視覚に決
定的な優位性が置かれてきたのである。

「触れること」は、しばしば「見ること」

へ向けて組織され、「見ること」を支える
体制を強いられるのだ。しかし、このこ
とは「見ること」が多くを「触れること」
に負っていることを逆に示している。

「見ること」と「触れること」

●われわれの行動は、物質的现实とのかか
わりにおいて、多くを触覚に負っている。

●このことは日常的な行動を振り返ること
で了解することができる。いくつかの例
を挙げてみることにしよう。

●「見ること」は、しばしば「触れること」
を阻害する。たとえば、蝶の生態をまち
かで観察しようとするとき、われわれは、
ひたすら「見ること」に意識を集中させ
る。観察を成就するためには、蝶に気取
られないように万全の注意を払う必要が
ある。そうしなければ、観察の対象は眼
前から飛び去ってしまう。「見ること」へ
の極度の集中は、人を金縛り状態にする。
じつと息をひそめ、身体の動きを抑えな
ければならない。ましてや、手を触れる

ことは、ぜったいに禁物である。うつく
しい蝶を手にした欲望に、われわれは
耐えなければならない。

●この場合、「見ること」が「触れること」
を阻害するのは、「触れること」が「見る
こと」を阻害するからにほかならない。

淡雪は触れれば融け去り、蝶は指先に鱗
粉を残して眼前から姿を消す。風景のな
かに分け入るとき、風景はすでない。
眼前には別の風景が広がっている。しか
し、その風景も、歩みを進めるにつれて
次々と消え去ってゆく。風景は、つねに
遠方にある。触れることで風景は消え去
る。

●汚物をを目の当たりにすることで、ぼく
らは接触を忌避する。うっかり汚物に触
れそうになったとき、ぼくらは慌てて手
を引込める。聖なるものについても、
同じことがいえる。これらの場合、抑圧
の関係は可逆的である。やむをえず汚物
を——たとえば鼠や猫の死骸を——手に
しなければならぬとき、ぼくらは——

「見ぬもの清し」といわんばかりに——しぜんと目を背ける。聖なるものにかんしても同様である。ほくらは、目を閉ざし、祈ることによって目に触れるのだ。

●「見ること」と「触れること」が、たがいに抑圧し、阻害しあう関係にあるのは、身体と対象のあいだの距離にかかわっている。「見ること」は距離なくしては成り立たないが、「触れること」は距離を無にしなければ成り立たない。「触れること」は「見ること」への否定を含み、「見ること」は「触れること」の否定を含む。

●ただし、このことは、両者が同時に生起することを否定するものではない。両者は決して切り離されているわけではない。蝶の例でいえば、観察をつづけるためには、みずからの存在に気づかれないうちに、絶えず全身の神経を張りつめていなければならぬ。「金縛り」とは、そのことを指す。身体が視覚を支援する体制を取るのである。見るというのは、すぐれて全身的な行動なのだ。注視するという

ことは、だから、全神経を「見ること」に集中することではない。たとえ、そのように感じられるとしても、じつはそうではない。そのとき、神経は、「見ること」に集中するどころか、むしろ分散的に身体各所にはたらいっている。

●見る対象に向かう触覚の欲望は抑止されるものの、不動の姿勢をとるために、ほくらは触覚を頼りに身体を支えている。そもそも足の裏で地平に立つということじたいが、すぐれて触覚的な行為なのである。

●物質のテクスチャーを目がとらえるとき、ほくらは視線で物質の表面を撫でている。壺のかたちを視線がなぞることもあるし、絵画のマティエールに、ほくらは目で触れる。このように「見ること」は、しばしば「触れること」を含み込む。

●逆に「触れること」が「見ること」を含む場合もある。最近、美術館などで彫刻に触れさせる試みが行われているが、そのさい、彫像に触れた手のひらに際だっ

て感じられるのは、目には触覚的に感じられるオーガニックな形態よりも、むしろ突起やエッジの部分なのだ。それらが目に強く印象づけられる部分でもあることとはいうまでもない。

●「見ること」と「触れること」は、一見、相反する知覚のようにみえながら、じつは互いに支え合い、ときには含み込む関係にあるのだ。

「触れること」の制度としての美術

●「見ること」と「触れること」の以上のような連関を考慮にいれるとき、美術とは、「見ること」の制度であると同時に「触れること」の制度でもあるといわなければならない。「見ること」と「触れること」のもどかしく、また迂遠な関係において美術は成り立つのであり、美術館は、それを最大限に演出する装置なのだ。

●このことは絵画についても彫刻についてもあてはまる。彫刻は、触れうるものであるにもかかわらず、制度のもとでは触

れることを禁じられている。絵画についてもまた然り。ただし、絵画については、もう少し込み入った事理が見いだされる。

●ギブソンは、絵画本来の目的が描写にあるとみなしていた。その見方に従って考えるならば、絵画の鑑賞は、他者が発見したアフォードダンスを画面を介して享受することだといえることができる。

●ギブソンは、さまざまなテクスチャーの關係によって世界の「見え」が成り立つと考えており、描写の絵画は、そのテクスチャーの配列の基本構造を描き出すことよって成り立つと考えていたのである。

●ただし、絵画において享受されるアフォードダンスは、実際の環境において享受されるアフォードダンスとは決定的に異なっている。絵画には、絵画独自のアフォードダンスがあるといわなければならない。これについてギブソンは、絵画の表面の二重性を指摘している。すなわち、絵画は、そこに描き出された表面⇨諸物質の

テクスチャーと、絵画の表面⇨マティエールの二重性が絵画には認められるというのである。例を挙げよう。

●静物画は、しばしば工芸品をモチーフとして描かれるが、じつさいの工芸品がアフォードするものと、描かれた工芸品に見いだされるアフォードダンスは、まったくちがう。静物画に見いだされるのは、中断もしくは切り上げられたアフォードダンス探究の、いわば凍結された結果であり、絵画における表面の二重性は、工芸品にまつわる行動と、それにもなう触覚的経験を遮断している。つまり、誘いつつ遮断している。

●しかし、この遮断は、ほくらに悦びを与えてくれる。それによってこそ「見る」と「への集中は高まり、絵画の享受は質的に深められるのである。

「生態学的認識論の美術への応用」

●生態学的認識論は、「網膜像」や「線遠近法」の頸木から絵画を解放するうえで有

力な発想を含んでいる。動的な知覚において鑑賞される彫刻の造型を読み解くうえでも資するところが大きい。美術館の展示も——とくに動線の設計において——そこから学ぶことができる。これまで経験的な勘に頼って行われてきた展示を、アフォードダンス理論は筋立てて把握し直すことを可能にしてくれる。

●工芸にかんしては、器物の形態やテクスチャーについて多くの示唆を与えてくれるし、膳や室内における工芸品の配置も、動的知覚を踏まえるアフォードダンス理論に多くを学ぶことができるだろう。

●しかし、工芸には、そして美術には、プラグマティックなアフォードダンス概念で割り切るには厄介な次元が含まれている。美術は、何ごとかをアフォードしながら、それを打ち消すことよって、独自の在り方を形成してきたのである。岡本太郎の《座ることを拒否する椅子》は、その最も見易い例のひとつだろう。↓岡本太郎《座ることを拒否する椅子》の画像

●芸術というのは、つくづく不条理で奇妙な営為なのだ。

●とはいえ、不条理性や奇妙さに開き直っていたのでは芸術批評も芸術学も成り立たない。そのような芸術の在り方を形成してきた歴史Ⅱ物語の褶曲に理論のアイロンをかけるのが理論家の重要な任務であることは承知している。だが、理論によって均されたとしても不条理さや奇妙さが、即座に解消されるわけではない。しかも、芸術にまつわる奇妙な経験を書き起こすことにおいて表現してゆくことは、芸術研究の最も基本的な作業である。美術史と芸術批評と芸術学に共通の基本作業である芸術作品の記述 (description) の主要な目的は、ここにあるといえるのだ。

〔結論〕

●工業的な実用性と美術的な装飾性を併せもつ工芸は、モダニズムの純粹主義と自律主義が支配する時代には、中途半端な

造型とみなされてきた。近代的なジャンル観に照らすならば、なるほど工芸は中間的なジャンルである。しかし、手を誘いながら、さわることをためらわせる工芸の在り方は、芸術の奇妙な在り方を愚直なまでに表現しているということができる。すなわち、工芸は、「見ること」と「触れること」の逆説に深々と根ざしている。生物としての人間の行動に設けられた悦ばしき逆説の罫を工芸は生活の至るところに張り巡らしているのである。

〔参考文献〕

●ギブソンの主著については、冒頭で紹介した。その他の出版物で、入門的なものを、日本語文献にかぎって挙げておく。

●まず、生態学的認識論の全般的理解については以下の二冊が参考になる。

佐々木正人『アフォーダンス——新しい
認知の理論』(岩波科学ライブラリ
1 1994)

佐々木正人『知性はどこに生まれるか』

(講談社新書 1996)

●芸術とアフォーダンス理論のかかわりについては佐々木正人の『知覚はおわらない——アフォーダンスへの招待』(青土社 2000)と『レイアウトの法則』(春秋社 2003)が好適であろう。

佐々木については、すでに紹介した。本書は、佐々木によるアフォーダンス理論の簡明かつ詩的な解説と、ギブソンの理論にもとづく絵画論の試みのほかに、現代絵画の松浦寿夫や、現代建築の塚本由晴と佐々木正人の対話が載せている。

●思想的な文脈でアフォーダンス理論を理解したいひとには、佐々木正人、松野孝一郎、三嶋博之Ⅱ共著『複雑系の科学と現代思想 アフォーダンス』(青土社 1999)を勧めたい。本書は重要な雑誌論文の採録と鼎談とから成る。(二〇〇四年一月一六日および二三日の二限に一部を改変して実施)