

Title	視覚と触覚の距離：西村陽平の作品と経験からの断片的な考察
Sub Title	Approach : avoidance between the sense of sight and the sense of touch
Author	西村, 陽平(Nishimura, Yohei)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2011
Jtitle	Booklet Vol.19, (2011.) ,p.26- 38
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	The optical the haptical 2#図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000019-0026

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

視覚と触覚の距離

— 西村陽平の作品と経験からの断片的な考察

西村 陽平

生きることは なんと残酷なのだろう
一つの感覚を失うと
世界との関係はそれだけ希薄になる★¹

冒頭のことばは、ある全盲の女性のことばだが、彼女に初めて会ったのは東京・銀座の個展会場だった。1980年ごろのことだ。現在では、ときどき触れることができる展覧会が美術館で催されることがあり、視覚障がいの人たちも美術に親しむ機会がある。30年も前に、美術の展覧会に興味を持ち、会場を訪れる目の不自由な方がいるのに驚いた。さらに驚いたのは、作品の触り方である。美しいのである。当時、私は盲学校で図工を担当していたので、日常多くの視覚障がいをもつ人たちと接していた。見える人も見えない人も同じなのだが、当然さまざまな人がいる。しかし、このようにゆっくり、繊細に触れる人に出会ったのは初めてだった。その後1987年、彼女を含む盲学校の高校生たちとアメリカの美術館を巡ったことがある。イサム・ノグチ庭園美術館を訪れたときのことだ。日本風に砂利が敷かれた庭には、石の彫刻が巧みに配置されていた。中ほどの木の下に四角で黒い石の彫刻が置かれていた。上面は平らに磨かれており、中央は直径40センチほどの半球状に彫られている。半球には水が満たされている。よく見ると、どうやら水が湧き出ているようだ。手水鉢の趣がある。その水が四隅からかすかに流れ落ちている。側面は少し凹凸があるため、水の音が微かに聞こえる。彼女は、その彫刻の上面に広げた両手を乗せていた。早春の弱い光を浴びて、静寂の時が流れた。旅も終わりに近づき、私も疲れていた。彼女の「生きることは、なんと残酷なのだろう。」ということばが思い出されるとともに、つぎつぎと彼女が述べてきたことを考えていた。「『視覚』という世界との一つの架け橋を失★²」い「失った感覚〔中略〕、その感覚の核心に近い部分は、何によっても置き換えることはできないだろう★³。」という絶望的な思い。それにつながる

「生きるとは、なんと残酷なのだろう。」という現実。人は、情報の80パーセントを視覚から得ているといわれている。全盲の人にとって、特に色を知ることは難しいことだ。光を感じるができない人にとって、物理的に色を感じることは不可能だ。しかし、日常生活の中で色についての話はよく出てくる。物には色があり、そして経験を重ねることにより、色のイメージを持つことができる。赤い太陽、情熱の赤、燃える赤など暖色系といわれるように、暖かさなど触覚的なことからイメージすることができる。また、光も太陽の暖かさと結びつけ、光を表すのに熱をつかえばいいと全盲の方から教えていただいたことがある。ことばとしての色についていえば、りんごの赤という場合、ことばの限定性という特質から人は同じイメージを持つ。日常生活ではこれでない困るが、さらにこの問題を踏み込んで考えてみると、ことばの限定性を解放することができる。「光によってりんごは微妙に色を変え、見る人によっても違って見えるのではないだろうか。りんごに『赤』というラベルを貼って、わかったような気になっていた自分が恥ずかしくなった。私を、りんごを、『赤』という言葉の桎梏から解放しよう★⁴。」見ることにあこがれつづけ、世界をもっと強烈に感じたいという彼女の思いが、彼女自身を解放するのだろうか。

「生きることは、なんと残酷なのだろう。一つの感覚を失うと、世界との関係はそれだけ希薄になる。」ということばの後には、「私の場合、彫刻との出会いによってその関係がほんの少し変わりつつある★⁵。」とつづく。この二つのことばの間には、多くの時間が必要だったと思う。イサム・ノグチ庭園美術館の室内の展示室に、高さ2メートルはないと思うが、ドーナツ状の石の彫刻が立っている。彼女は、その彫刻に寄り添い両腕で静かに抱きかかえ、左頬をつけていた。冷たい石の彫刻に彼女の暖かい頬の熱が伝わる。いや、石の冷たさが彼女に伝わっているのだろうか。相互作用により、頬と石の温度が同じになる。10分、20分、どのくらいの時間が流れたのだろうか。このとき、彼女にとって石は、ただの石ではなく、彫刻となっている。

1 見ることの不確実性

目の不自由な子どもたちは、さまざまな経験と認識によって視覚的な事柄を補っている。しかし、目が不自由で発達が遅れている子どもたちの中には、階段を下りるとき一段が17センチの高さなのに、無限の高さがあるような足の下ろし方をする子がいる。見えない場合、初めてであれば当然のことであるが、経験を重ねれば、ここの階段の高さは17センチであると理解して日常の生活を送るのである。発達が遅れている子どもの中には、これを理解できないことがある。経験を積み重ねることができない。それで毎日、一段が17センチの高さの階段を下りるのに、無限の高さがあるような足の下ろし方になってしまう。現実の生活ではいろいろ支障をきたすことになるが、私は作品の制作においては、一段が17センチの階

图 1 《Mirrors and Shadows No. 8》1980, 27×22.3×6.9 cm

图 2 《Mirrors and Shadows No. 9》1980, 27×22.5×7 cm

段が無限の高さになることが必要だと考えている。17センチが無限になることが大切だ。

また、盲学校での図工の時間に、全盲の女の子がカメラを作っていた。机の上のカメラは、ほぼ完成していた。ところが彼女は、カメラの底の部分に何か一生懸命作っている。底の部分は見えないところであるから、見える子どもは熱心に作らない部分である。何を作っているのかと見ると、卵とカメラの赤ちゃんを底の部分につけている。カメラが置かれているときには、その部分はまったく見えない。視覚と触覚の異なるところであるが、視覚では一つの方向からしか見ることはできない。立体であるならば、視点を移動しなければ、全体を見ることはできない。触覚で見る場合、表も裏もなく、同じ価値で全方向から見ることになる。このエピソードも、視覚と触覚の相違点というだけではなく、制作における思考の方向に示唆を与えてくれる。

盲学校で子どもたちと造形活動を行うとともに、私自身の作品制作も行ってきた。私の1980年の作品に《Mirrors and Shadows》というシリーズがある。この中のNo.8(図1)では、縦27cm、横22.3cm、奥行き6.9cmの箱が半透明のフィルムで被われている。箱のなかには、21個の四角が整然と並んでいる。それらは白く塗られているようだが、はっきり見える四角もあれば、ぼんやりとしか見えないものもある。よく見ると、それぞれの四角には数字が書かれている。数字を読み取ることができるものも少しはあるが、判別できないものもある。これらの数字は、表面の半透明のフィルムから数字が書かれている面までの距離を表している。例えば、6と判別できる四角は、表面のフィルムから四角の表面まで6mmの距離があるということだ。10mmぐらいになると判別できなくなる。日常生活では、6mmと10mmの距離はほとんど同じだが、半透明の一枚の膜がはいることにより、1mmの距離が大きな意味をもってくる。

《Mirrors and Shadows No.9》(図2)では、やはりNo.8と同じサイズの箱に、二つの仕掛けが施してある。表面には同じように半透明のフィルムが張ってあるのだが、このフィルムには「DATSUN Bluebird」という文字がはいったおもちゃの自動車のシャーシーを型にして、半透明のフィルムに熱を加えレリーフ状にしたものになっている。このレリーフ状の部分透過してぼんやりと黒くなっている。箱の中には、実物のおもちゃのシャーシーがある。もう一つの仕掛けは、箱の右上から左下の対角線上に1本の青い線が見える。よく見ると、右上と左下の部分の線は、はっきり見えるのだが、中央に進むにしたがって不明瞭になってくる。不思議な一本の線という感じだ。実は、2本の糸を使い交差させている。

これらの2点の作品は、見ることの不確実性を、一枚の半透明のフィルムが加わることにより実感させるという作品である。

見ることの不確かさを写真で表現した作品もある。旅にでると素材を使

図3 《Windows》1998, 写真

っての制作は難しいが、カメラならば旅の携行品として持ち歩くことができ、作品制作の道具として使っている。ドイツ・スイス・イタリアと列車で旅をしていた。窓際の座席に座り、ぼんやり流れ行く外の風景を眺めていた。ふと列車の窓ガラスを見ると、ゴミがついていた。そこで、窓ガラスのゴミに焦点を当てて撮ってみた。日常の生活では透明のガラスを通して外の景色を見ているので、ガラスそのものを見ることはない。少し視点をずらすと、普段見ている光景とはまったく異なった世界が見えてくる。(図3)

私の作品の多くは、「焼成」という技法を使っている。「焼成」とは焼くことであるが、この言葉は陶芸の世界で使われている。実際に陶芸用の窯で1000度前後の温度で焼くことが多い。陶芸では土を焼成することによって成り立っているが、私の場合、土はあまり使わない。使う素材は、道端で拾った石・ジュースの缶・ビールの缶・廃棄処分された机や椅子・ヤカン・バケツ・本・雑誌など日常目にするありふれた物である。これらの物を単独で、あるいは組み合わせて焼成することにより作品として成り立たせている。

初期の作品であるが《Ecclesiastes II — Collapse in the White Heat》(図4)は、コーラの王冠を焼成したものを使っている。直径3センチぐらいの黒い玉が42個、陶板の上ののっている作品である。不思議なことに、コーラの王冠を焼成すると玉になる。なぜ玉になるのかということだが、王冠は2枚の金属を貼り合わせて作っているのではないかと推測している。焼成することにより、今まで見えていなかった形がみえてくる。

ペンチとアルミニウム板を組み合わせて焼成した作品(図5)では、鉄であるペンチがアルミニウムの侵食を受け、ペンチの一部が吹き飛

図4 《Ecclesiastes II—Collapse in the White Heat》1975, 33×33×33.5 cm

図5 《Aluminium eroding Pincer》1980, 22.4×27.2×7.5 cm

図6 《Cup covered with Stone》1988, 25×17×17 cm

び、ペンチ全体を5センチほど持ち上げている。これも驚くべき光景である。

日常使われているカップとソーサーの上に、こげ茶色の物体が弧をえがき覆いかぶさっている。このこげ茶色の物体は、石である。特別の石というわけではない。庭の片隅にあった石を使っている。カップやソーサーは、粘土で作られている。作るとき、粘土はやわらかい。焼成することにより硬くなる。石は硬いが、焼成することによりやわらかくなる。それで、石とカップを組み合わせて焼成すると、やわらかくなった石がカップに覆いかぶさったのである。石もカップも、もともと土でできているものであるが、環境条件を変えることにより、まったく違った姿をあらわすことになる。何が本当の姿なのか、今見ている物が真実の姿とは限らない。(図6)

鉛板の上に紙のラベルを貼って、低温で少し鉛が溶けるぐらいに温める。そうすると、表面には鉛の酸化膜ができる。しかし、中身は溶けている。そのため、薄い酸化膜は水に浮いた状態になる。ところが、紙のラベルが貼ってあり、ラベルは熱で縮むため、酸化膜を引きつけることになる。そのことにより、ラベルを中心として皺ができる。ラベルと酸化膜と溶けた鉛の三つの関係によりできた作品(図7)である。

バケツ300個を焼成した作品もある。バケツを焼成すると、表面のコーティングされている部分が本体から剥がれて、さまざまな表情を見せる。物質と物質との関係性により成り立っている作品(図8)である。

本は紙でできているので、燃やせば黒く灰となり、無くなってしまう。もちろん、間違っていないのだが、これも一つの姿にすぎない。私の作品

図7 《Approach-avoidance》1989, 37.6×18 cm

制作の手法として「焼成」という方法を用いている。それで、さまざまな物を焼成している。ところが、紙は焼成しても残らないから、作品としては無理であろうと考えていた。ある時、試しに文庫本を窯の片隅に入れて焼成したことがあった。そのことをすっかり忘れてしまったのだが、窯の蓋を開けてみると、一辺が4センチぐらいのベージュ色の立方体があった。これは何かとしばらく考えて、やっと文庫本であることに気がついた。よく見ると、1ページ、1ページ残っている。ここから、「本の焼成」が始まるが、作品（図9）についての考え方も新たな展開をみせる。

図8 《無題》1995, インスタレーション

図9 《Magazine》1990, 19×15.5×8 cm

2 存在そのものの不在

伝道者^{いわ}曰く、空の空、空の空なる哉、都て空なり★⁶

「すべては空である」、私の最初の作品につけたタイトルである。私は世の中が空であると言っているのではない。自分自身が空であると感じていたのである。聖書的には別の解釈もあろうが、自分自身にとって制作の出発にあたり、自分はすべて空であると確認しているのである。そして自分の存在そのものについて考えていた。初期の作品は、「見ることの不確実性」について形にしている。焼成していない作品では、箱の作品である《Mirrors and Shadows》シリーズなどである。平行して「焼成」という手法を使って作品制作を行っていた。コーラの王冠を焼成することにより、その変容の不思議さから存在について考える契機となり、さまざまな日用品を焼成していくことになる。物質と物質の関係性による変容では、アルミニウムと鉄であるペンチ、石とカップ、鉛と紙のラベルなどを組み合わせて作品化している。私たちが日常目にするものは、ひと時の姿にすぎない。少し環境条件が変われば全く姿を変えてしまう。しかも、それらは物質と物質の関係により、異なった姿を現すことになる。一体、本当の姿とは何であろうか。存在そのものの不在ということであろうか。特に焼成による作品は、多くが1000度以上で焼かれている。そのため一瞬のうちに、長い年月が過ぎてしまったような変化が起きる。例えば、粘土の多くは、花崗岩からできている。花崗岩が悠久の時を経て風化し、粘土の原料となる。私たちはその粘土を使って作り、10時間あるいは20時間かけて窯で焼成して、やわらかい粘土を硬くする。何万年もかかってできた粘土が、また一瞬にして石のように硬くなってしまう。私の場合、陶器として永遠の美を求めるのではなく、崩れ行くその途中の姿を作品として出すことになる。それを廃墟と呼んでいるのだが、過去・現在・未来へと続く直線的な時間の捉え方ではない時間とともに、作品を成り立たせる大切な要素となっている。

本を焼成する仕事は、焚書などということもあり、そこから何か意味を見出し解釈することが容易と思われるかもしれない。本を燃やすと、紙は黒くなり崩れてしまう。私たちが見慣れている姿である。紙が黒いのは500度ぐらいまでの状態であり、それ以上温度が高くなると徐々に白くなってゆく。私は、1000度以上で焼成している。もっと温度が高くなると、最終的には溶けてしまう。1000度ぐらいであると、本の形も少し堅くなり形を保つことができる。不思議なことに、すべての本は同じ色で焼けるわけではない。基調色は白であるが、少しずつ色合いが異なる。同じ文庫本であっても、出版社が違えば異なった紙を使っているようだ。また同じ出版社であっても、出版年によっても違ってくる。60年以上前の戦後間もないころの本は、かなり傷んでいて、紙の質も悪い。しかし、焼成

すると、白く美しくのこるのである。現代の本より美しいことがある。雑誌を焼成すると、1冊の雑誌に何種類の紙が使われているのかがわかる。表紙はたいいて小さく縮んでしまうが、文字のページ、写真のページなどそれぞれ使われている紙が異なるため、現れてくる形と色が違う。本来、この雑誌が伝えようとしている文字や写真は消えて無くなっている。わかるのは、何種類の紙が使われているかである。私が焼成する本や雑誌は、廃棄されたものを使うことが多い。あらためて思うのだが、膨大な量の本や雑誌が消費されていることに驚く。しかし、このことを形にしているのではない。本は紙という物質でできているが、大事なものは紙ではなく、そこに書かれていることであろう。ところが、焼成することにより文字は消えてしまい、残るのは紙が変化した姿である。焼成による物質の変容から考えてきたが、紙は物質だが本になることにより、ただの物質ではなくなった。また、異なった次元で本の焼成について考えることになる。

3 手の欲望

私は、サイ・トゥオンブリ★⁷に興味があり、ときどき彼の作品集を見ている。子どものなぐり書きのような線が描かれている画面を見ながら、なぜこの絵が自分にとって魅力的なのか、不思議に思っていた。ロラン・バルト★⁸の『美術論集』★⁹の中にサイ・トゥオンブリについての文章がある。

彼の筆跡、彼の作品が《不器用》なものとしてあるということは、TW（サイ・トゥオンブリ 筆者注）を、排除された者、周辺に生きる者のグループに追いやる——もちろん、そこには、子供や不具の者がいる。《不器用》（あるいは、《左きき》）は盲人のようなものだ。彼は方向や自分の動作の及ぶ範囲がよくわからない。手だけが彼を導く。道具としての手の能力ではない。手の欲望が導くのである。眼は理性であり、証明であり、経験主義であり、真実らしさであり、制御、調整、模倣に役立つすべてのものである。われわれの過去の絵画は皆もっぱら視覚の芸術として、抑圧的な合理性に屈服してしまっていた。TWは、ある意味では、絵画を視覚から解放したのである。《不器用》（《左きき》）は手と眼の絆を断ち切ったからである。彼は光なしで描く★¹⁰。

過去の絵画は、視覚の芸術として、眼（理性・真実）の抑圧的な合理性に屈服していた。しかし、不器用（盲人のようなもの）が手と眼の絆を断ち切り、絵画を視覚から解放したということだ。では、どのようなことなのだろうか。トゥオンブリは、実際に暗闇の中でドローイングを行い、作品の制作に生かしたようだ。このようなことから思い浮かぶのは、シュルレアリスムの作家たちが、オートマティズムという手法で無意識を求めて制作したことだ。彼らは、精神障がい者の制作に興味を持ち、「無意識」

ということに表現の新たな可能性を求めている。20世紀の美術の大きな流れとともに、底流ではこのような動きが続いているのではないだろうか。そして、現代においても、さらに重要な影響力をもとうとしているのではないだろうか。最近、美術の世界でも取り上げられるようになったアウトサイダー・アートであるが、これには障がい者が制作した美術作品も含まれている。ロジャー・カーディナル^{★11}はアウトサイダー・アートについて「真に創意に富んだ創造とは、感情の根源的なところから直に湧き上がってくるもの^{★12}」としている。バルトの言う「手の欲望」を「感情の根源的なところ」と解釈すれば、抑圧的な合理性に屈服した過去の絵画、つまり、眼＝理性＝真実という枠組みにある視覚の芸術をアウトサイダー・アートが解放する可能性があるということだ。また、「排除された者、周辺に生きる者、子供、不具の者」は、アウトサイダー・アートの中心的な担い手だ。

4 表現は 自己表現ではない

私が学生であったとき、もう40年も前のことだが、「表現は、自己表現ではない。」と考えていた。当時も今も、表現は自分の個性を表すものとして自明のことであろう。美術は巨大なマーケットとして成立し、作品は盛んに売買されていく。その中でいかに個性を発揮して売り込んでいくかが大事な要素となる。しかし、このような流れには違和感を持ち、異なった別の道があるのではないかと模索していた。作品を制作するのは自分であるのに、その自分を消すとはどのようなことだろうか、矛盾する事柄に、明確な答えを見出せないままだった。この問題に、一つの方向性を見出すことになったのは、陶芸の「焼成」という方法だ。物そのもの、それ自体の力を引き出す方法として「焼成」という方法を用いた。その後、さまざまな物や物質を焼成しながら、この造形思考を深化させることになる。そして、制作過程における思考と行為の繰り返しによる相互作用により、作品は成り立っている。あらかじめ表現されるものが存在するのではなく、行為することにより現れてくる。行為の重要な要素として「焼成」があるが、作者の意思を超えたものとしてあり、また偶然性は創造性へと昇華することもある。

5 動く文字 消えたナメクジ

「絵画を視覚から解放」すること、「感情の根源的なところから直に湧き上がってくる」こと、これらのことを実現するため、多くの芸術家がさまざまな試みを行ってきた。とても難しい課題に思えるが、日常生活の中で、人知れず静かに、解き明かしている人がいる。福山六方学園には、さまざまな障がいを持った人たちが暮らしている。日常活動として表現活動をしている。その中に絵を描くグループがある。アトリエとして使われているプレハブは、山の中腹に点在している。狭い空間に何人も制作してい

るのだが、部屋の片隅で制作している小柄で白髪まじりの年老いた女性の周りには、何か静謐で不思議な空気が漂っていた。白い大きな箱の前に座り、ゆっくりと体を前後に揺らしていた。白い箱には無数の文字らしき形が描かれていた。文字らしきものは、その描かれている密度が微妙に変化している。そのため、全体としての形が不思議な空間をつくっている。小さくなくねとねとした多くの文字が集まることによって、動いているような気配があり、何か生き物のように感じられた。これを見て蘇ってきたことがある。ベルギーの小さな都市モンスで展覧会があり、しばらく滞在していたことがあった。旧市街は伝統的な古い石造りの建物で街ができている。その中心に14世紀ごろ建てられた大聖堂が聳えていた。夜ホテルに帰るとき、この大聖堂の裏口を通るのだが、夜11時となると人気はなく、外灯の赤い光がほの暗く石畳を照らしていた。なんだか妙な気配を感じて、石畳を見ると無数のナメクジが、大聖堂の木戸から這い出ている。無数のナメクジが、わずかな赤い光を反射して、歩道を覆いつくしている。思わず戦慄がはしった。翌朝、この前を通ったが、一匹もナメクジを見つめることができなかった。

人の世の不条理、過去の重さからくるこの世に対しての諦念と、時折、それを破ろうとする無意識の情念の青い炎。この二面性が見えた。人が生きることの重さや軽さ、喜びや悲しみ、あらゆることを呑み込んだ時間が永遠に続いていくように感じられた。

註

- ☆1 — 用美社編『彫刻に触れるとき』用美社、1985年、24頁。
- ☆2 — 用美社編『彫刻に触れるとき』用美社、1985年、22頁。
- ☆3 — 用美社編『彫刻に触れるとき』用美社、1985年、23頁。
- ☆4 — 用美社編『彫刻に触れるとき』用美社、1985年、20頁。
- ☆5 — 用美社編『彫刻に触れるとき』用美社、1985年、24頁。
- ☆6 — 『聖書』旧約聖書 伝道之書 第1章2節、日本聖書協会
- ☆7 — Cy Twombly (1928～) 画家、1928年アメリカ・ヴァージニア州生まれ。1957年にローマに移住。2001年ヴェネツィア・ビエンナーレで「金獅子賞・現代芸術の巨匠」を受賞。
- ☆8 — Roland Barthes (1915～1980) 思想家、1915年フランスのシュルポール生まれ。著書は『零度のエクリチュール』『ミシュレ』他多数。
- ☆9 — ロラン・バルト 沢崎浩平訳、みすず書房、1986年。
- ☆10 — ロラン・バルト 沢崎浩平訳、みすず書房、1986年、91-92頁。
- ☆11 — Roger Cardinal イギリスの美術史家。1972年に著作『アウトサイダー・アート』を発表。
- ☆12 — Roger Cardinal, *Outsider Art*, Preger, 1972, p. 179.

(にしむら ようへい・造形作家、日本女子大学家政学部教授／美術教育)