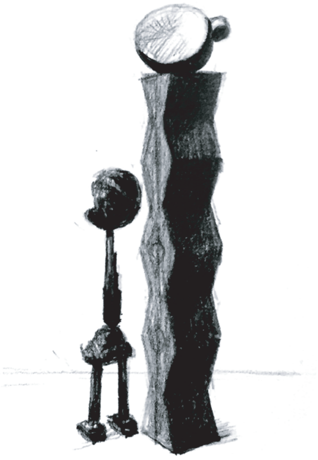
点点 ぽちぽち vol.1

盲目のブランクーシのはなし「変換作業」をめぐって

コイズミアヤ

いくつかの応答を頂いています。ありがとうございます。
まだ、それを咀嚼しきれずにいますので、そちらはもう少しお時間をいただいて。
今回は前回 Vol.0 の補足点＊1,2,3 の部分に対応する内容についてお送りします。
ひたすら分散して、まとまりの無いものの繰り返しになりそうですが
お暇なときにでもおつきあいいただけたら幸いです。

掲載の写真
佐野陽一さんが 20 年近く前にポンピドゥセンターのブランクーシのアトリエを訪れ、アトリエの天窓を撮影されたものを送って下さいました。
写真の作品を簡易な印刷で扱うゆえに、色などの再現性が至らぬことをお詫びしつつ、掲載の許可をありがとうございます。



点点（ぽちぽち）vol.1
盲目のブランクーシのはなし「変換作業」をめぐって
2020 年 10 月 15 日発行　　著 / 発行 コイズミアヤ
coizumi@sf7.so-net.ne.jp

例えば、弱視の人が光と影を頼りにどのように見ているのか想像でしかないけれど、その陰影を頼りに外界を物体として作り直していくような変換作業が起きているように感じられるってことかもと。

「変換作業」について考える。

　私が楽譜がスラスラ読めない中で、ピアノで弾きたい曲を練習するときの楽譜とのやりとりの過程のことを思う。暗号解読のように楽譜を読み解きながら、たどたどしい音の並びだった状態が、音楽としての立体感を帯びて行き、生き生きとした命が吹き込まれるような瞬間がある。つまり、素人ゆえにその実現までの道程に解像度の高い領域がある。
逆に、音楽に親しんでいて楽譜を読むだけで音楽が立ち上がるような状態では、楽譜と音楽は直結していて、その間の変換作業の領域は圧縮されている。よりよい音楽の為の高解像度の領域はさらに先にあることになる。

　例えば、日本語話者は、日本語を聞いて単語 １ つ １ つよりも伝達されている内容の意味が直で認識される。日本語を知らない者はそれをまったく判別できないため、ひとつひとつパズルに取り組むように対応するしかない。どこかの段階で意味が立ち上がる。ここでパズルに例えたのは、意味を伝達するために発せられている言葉が、まずは物の配列のような状態に分解されることになるということ。言葉一つ一つの区切りがあって、それぞれの直な意味があり、配列の関係で意味を表現していることを理解する。するとバラバラだった物としての言葉が、物を離れて意味として流れてくる。もはやパズルという物は霧散してしまう。

　「空間」は、漠然としていて実体としては見えないもの、例えば部屋などの容れ物の中にある、空気のように見えない触れられないもの、又は、質や色や大きさを持った物の意味と位置の関係によってその間にあるもの、ということができる。ここで想定した弱視のような状態で見るということ、「光の陰影を頼りに外界を物体として作り直していくような変換作業」というのは、先に述べた場合の容れ物についてもはっきりとしていない、物の位置関係もはっきりしないという状況なので、容れ物や物といった実体のあるものと、空気や間についても輪郭のはっきりしない状態になっている。通常の情報である「物と空」が遮断され、「陰と陽」だけにそぎ落とされるときにはそのアウトラインは少しぼやけ、ズレをともなうようになる。外界を認識するために、空間と物体の境界 ＝ アウトラインを、茫漠とした状態からはじめて触れられるようにイメージをつくっていくことになる。
　ここで私が書いているのは、あくまでイメージとしての弱視であって、本当の弱視者は外界の認知を視覚情報だけに頼らず、視覚の優位性を下げることによって、通常の人の認知の仕方ではない方法の解像度が上がる状態になるのだろう。ここでは書き方、表現をあらためなければならないかも知れないが、写真について述べているので視覚の話、通常のように「見ること」とは違う「見ること」について書いている。

　思い出される内容がある。人の目は能動的に対象を捕捉するので、知覚的には「見ているもの」と「見えているもの」、「見えているけれど見ていないもの」といった階層がある。写真は初心者が撮影するときに、背景の映り込みについてつい無頓着で、撮影してみたらノイズ的な内容が多くがっかりするなどのことが起きる。レンズに映るものすべてを対等に、等価値に捕捉することが効果的な性質として逆転していく。詩人の北爪満喜さんは、詩作の傍ら写真を撮る。彼女の撮影の仕方は独特で、カメラを構えるでもなくレンズを覗くこともなく、適宜シャッターを押していく。彼女の眼が見ている外界と、彼女と共にあるレンズが捕捉するものは、近くで共に、そして違うものとして現れてくるのだろうか。

© Yoichi SANO

「見ること」がちょっと普通と違う方法

『目の見えない人は世界をどう見ているのか』伊藤亜紗（光文社新書）を読んで

p40（に書いてあることとは違うけど連想したこと）

写真を撮るというのは、撮影者が対象にレンズを向けてシャッターを押す行為だけれど、撮影者が実際に主観的に見ているものとは違う視覚情報が写し取られる。（そこを玄人として撮影する、一致させるには、主観的に見ることを越えて自身をレンズに寄せていくなどの技術が必要になってくるのではないか。）カメラのファインダーを覗いたときより、デジタルの液晶画面を見た方が、平面的に視覚化された状態を見れるので、より映し出されるものがわかりやすい。ファインダーを覗き、すぐに結果を見ることが出来ないフィルムに露光して紙に焼くほうが、時間的な理由だけでなく結果が遠く感じる。主観的な私と対象との関係の外側に写真があるように感じられる。

p48「大岡山」の話

大岡山駅から道を歩いていて、目の見えない木下さんは、坂道を山と捉え空間をイメージして構成していく。見える筆者は、見えている視覚情報によって状況を見ているので、そのような俯瞰的な空間把握をしていないという話。「人は、物理的な空間を歩きながら、実は脳内に作り上げたイメージの中を歩いている。」見えないことによって「視覚情報の少なさが特有の意味を生み出している実例です。」

p58

「情報量が減る代わりに配置や関係に特化したイメージで空間をとらえているのです。」「見えない人の住まいは幾何学的で抽象的な傾向があります。」

p77「内」と「外」は等価

ある盲学校の美術の時間に、全盲の子が粘土で壺のようなものを作り、その内側に細かい細工を施した話があって、見える人からすると、細工は壺の外側の表面にするのが自然でだけれど、その子にとっては壺の「内」と「外」は等価であって、決して隠したわけではないということが述べられていた。その前のところには「正面」と「裏」について区別するイメージを持ち合わせていないことについて述べられている。

「内」と「外」が等価という話、私が箱の作品を作ってきて、はじめはその二つの対比的な意味から生じる内容が主題にもなっていたのだけれど、世界の捉え方に変容が起きてきて、「重なる箱」からは明確にその関係は解消される方向に進んできた。箱の中にミニチュアールの手法も与して世界を再構築してきたわけなので、もともと世界の捉え方は空間的、俯瞰的であったのだけれど、さらに視覚的な内容を手放したと言えるのかも知れない。

ブランクーシの写真について私が強く魅力を感じているのも、写真という視覚メディアを用いながらも、視覚的にではなく空間を見ようとしていた印象を受け続けているからなのだ。「現実の物質を消し去ってしまおうとした」という彼の言葉は、物体の量や重さ、質感というような「現実の物質」を普通の視覚的な見方で見ようとすることを退けようとしている。勿論、これは彼の形而上学的な世界への熱意もあっての言葉だとは思うのだけれど。彼が死後に自分のアトリエをそのままの状態で再現することを条件に、作品を美術館に寄贈したという話に見られるアトリエ空間への強いこだわりは、制作の場は神聖な場所だというような思い入れだけだったのではないように思う。彼が長い時間を過ごした場所は、空間としての輪郭を確認しつづけ、ある時はその輪郭は厳密に決定され、又ある時は光や大気とともに霧散して茫漠に成ることができるような作品の雛型なのだと思う。例えば言葉で概念を構築するとき、そして解くとき、そのような輪郭線の操作を繰り返す取り組みがあるように思う。それは造形的に考えれば、とても彫刻的な作業に思われる。彼の形而上学的で神的な世界との造形を介したやりとりにおいて、「現実の物質を消し去ってしまおうとした」作品たちには、その輪郭線の操作を繰り返す為の空間が必要だったと思う。そして、その中で記録として撮影を始めた写真に、その様子が写し取られていることにある時から気付いていたのだろうと思う。粗い粒子の古いモノクロ写真は、彼の望みを叶えるメディアだったのではないか。

関連して：ブランクーシ自身によるアトリエの写真、その暗さが魅力的に思っていたので、移設されたアトリエの白く明るいカラー写真を見かけるとそのイメージの違いがずっと気になっていた件について

１つ目の表題の「例えば、弱視の人が光と影を頼りにどのように見ているのか想像でしかないけれど、その陰影を頼りに外界を物体として作り直していくような変換作業が起きているように感じられるってことかもと。」と考えたことの理由の1つは、ブランクーシの写真のコントラストの強さや、写真の粒子の粗さから受けた印象に依るところがあったと思う。それで気になっていたのは、ポンピドゥー・センターに移設された彼のアトリエのカラー写真を見かけると（筆者は行ったことがない）、とにかく明るくて、白くて、彼自身のアトリエ写真とはだいぶ印象が違う。中には白が印象的な明るく浅く焼かれたような写真もあるけれど、影の暗い、陰影のくっきりしたものが多い。ポンピドゥーのアトリエは、移設されて明るくなってしまった、又は、展示の為に明るくしてあるということなのかと気になっていた。

そんな折、往時のブランクーシのアトリエの様子について、マン・レイが書き残している内容を『近藤幸夫 美術論集』（2019 阿部出版）の中にみつけた。孫引きだけど p.63 から抜粋します。

「彫刻家ブランクーシをはじめてアトリエにたずねたとき、どんな聖堂に踏み込んだときよりも強い感銘をうけた。その白さと明るさに圧倒されてしまったのだ。」「アトリエに入ってゆくのは別世界に入ってゆくみたいだった。（中略）手づくりの煉瓦の暖炉やその煙突までが白だった。そこここに荒削りのオーク材の断片とか、金色の金属的な輝きを放つ磨き込まれた躍動的な形体の彫刻が台座に載っていたりして、この白さを強調していた。このアトリエには、店から買ったとおぼしきものは椅子であれ家具であれ、何もなかった。アトリエの床のうえに型を造って流し込んで固めた、直径六フィートの固く白い石膏の円筒が机になっていて、腰掛けるためには丸太を抉ったものがいくつかあった。そのうえには小さな座布団がのせてあってすこし坐りやすいようになっていた。

パリのどまんなかにあるアトリエで、ブランクーシは隠者のように生活していた。」　（『セルフポートレイト　マン・レイ自伝』千葉成夫 訳）

つまり、ポンピドゥーで見られるように、とても白く、明るいアトリエだったということ。その中で彼はあえて、コントラストを強く、陰影を強調するような写真を撮っていたということ。これは彼が、作品に、空間に、能動的に働きかけて撮影に取り組んでいたことを伝えているように思う。

マン・レイとの親交について、
最近入手した「彫刻家のカメラ・アイ　ブランクーシの写真展」（1982/4/29〜7/14　高輪美術館）の図録の冒頭、イザベル・モノフォンテーヌとマリエル・タバールによる「序論」から抜粋します。

マン・レイは次のように語っている。彼が興味を持っていたのは、自分の作品を適切に撮った写真であった。それまで見てきた複製写真は彼を失望させていた。その時私に見せてくれた一枚の写真はニューヨークでの個展の際にスティーグリッツが撮影し、彼に送ってきたものだった。それは大理石の彫刻の写真で、光のとり方から見ても、マチエールに関しても完璧だった。「この写真は美しい、が私の作品を表現してはいない。」と彼は言った。どのように撮影したらよいかを知っているのは自分自身だけだというのである。必要な資材を調達するのを手伝い、それに関する助言をもらえないだろうかと尋ねられたので、「喜んで」と私は答えた。あくる日、我々は写真機と三脚を買い入れた。私は焼き付けをする写真屋の名をあげた。しかしブランクーシはそれも又自分自身でやることを望んだ。そこで彼はたった一人でアトリエの片隅に暗室をつくり上げたのである。

この短い序論には、つづけて、いかにブランクーシがアトリエで作品を撮影することを創造的な行為として行っていたかが書かれています。また別の機会に。