

2020 年度 課程博士学位論文

所在の輪郭 一包まれる風景へ

東京藝術大学大学院美術研究科

美術専攻 油画

1317904

稲垣 美侑

目次	1
序章	3
第1章 所在の輪郭 一人の居る場所	5
第1節 人の居る場所	5
固有の物差し	5
所在	9
輪郭	10
第2節 家 一広がりゆく地点	12
住居の成立と発展	13
ホーム ハウス Home / House	15
帰る家 一堆积する記憶	17
第3節 変容する家々の風景	20
住まうことのかたち	20
空き地	22
所在の輪郭	25
第2章 窓からの眺め	30
第1節 開かれた窓	30
“眼”としての窓	30
“眺め”の表象	34
第2節 連なる窓 一風景の手触り	38
触れる	38
遊びのかたち	39
第3章 博士提出作品《青の遊泳》一包まれる風景へ	43
第1節 包まれる風景	43
離島 “神島”	44
土地の持つ色	46

色に包まれる	49
第2節 提出作品「青の游泳」	51
“青”	51
石鏡と海女	53
海女の生業	55
海底の世界	57
海と陸 ^{おか} を結ぶ	58
風景の色	61
 終章	 64
 参考文献一覧	 66
図版出典一覧	68

序章

本論文は、「所在の輪郭 一包まれる風景へ」と題し、絵画を基軸とする筆者が、人の居る場所としての“家”やその周囲環境をくり返し探る行為によって、個人とその周縁から生起される固有の風景を捉え直し、生きる場所や居どころを考察する創作論である。

薄皮一枚隔てた向こう側はいつも未知数で、知ったふりをしながら実のところよく分かっていないことで溢れている。私たち人間は、言語によって眼前の事象ひとつひとつに呼称、意味や価値を与え、観念を共有することで、初めて漠然と広がる世界を捉えられるようになった。言語を持たない生後まもない赤子は、心身の発達とともに自己の身体と外側を分け隔て、世界を少しずつ固有のものとして認知してゆく。“外”の驚異との出逢いを繰り返しながら、やがて目の前の出来事に当たり前の日常として接するようになる。しかし私は、身近な“外”となった日常への気づきにこそ、打ち返される新たな対象としての“内”、自己とその居どころを再確認する重要な契機があるのではないかと考える。個人の所在を捉え直す行為が、同時に他者や外界との関係性を再考させる。日々揺動する世界において、はたしてどこからどこまでが内側で、どこからどこまでが外側といえるのだろうか。今一度、眼前の風景に触れ、確かめることからはじめてみる。



パラ・ランドスケープ

図1 稲垣美術 「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景、三重県立美術館、2019年

本論文の構成は、3章から成る。

第1章「所在の輪郭 一人の居る場所」では、第1節「人の居る場所」で、私たち人間と場所との身体的・心理的な結びつきを考察し、本論文のテーマ“所在”と“輪郭”の意味

する範囲を定める。第2節「家ー広がりゆく地点」では、人間が生きていく上で欠くことのできない“家”という存在について考察する。ここでは“家”を、私たちの身体を包みこむ“始まりの場所”として捉え、家の性質や役割、住居の発展と展開に触れながら、住まいが個人に与える影響と相互作用について述べる。また住まいと居住する身体の関係性から生まれる「家」という存在と、そこから生起された自作品について解説する。人々が帰りたいと希求する“家”とは、どのような姿をしているのだろうか。室内と室外の視点から“家”にまつわる記憶とその輪郭を探る。第3節「変容する家々の風景」では、家の外に広がる風景の変容について、自身の生まれ育った町の変容、空き地の発生、様々な土地の暮らしから見える家の有り様について論述する。

第2章「窓からの眺め」では、“窓”を起点に、主体を取り巻く身近な環境への観察行為の繰り返しによって生まれる、個々人にとっての固有の“眺め”について考察する。第1節「開かれた窓」では、家の内外の境界に位置する“窓(眼)”の存在、建築物で窓の果たす役割、絵画史の中での描かれた“窓”とその表象について、筆者の個人的体験に触れながら、自作品での“窓”とそこから外界を“眺める”行為について述べる。第2節「連なる窓ー風景の手触り」では、“眺める”行為から風景のなかに入り込み、日常の景色を味わうための方法として、対象とそのイメージに“触れる”行為について論じる。また、三重県内の小学校で実施したワークショップの取り組みを中心に解説し、五感を介した外界との触れ合いから生起される“風景”とその眺めについて考察する。

第3章「博士提出作品「青の遊泳」ー包まれる風景へ」では、第1章、第2章での論考を踏まえ、家と窓の外に広がる人の居る場所、“包まれる風景”について考察する。ここでは、筆者の祖先に関係する土地・三重県鳥羽市を訪ね歩いた体験から、暮らしが密に凝縮され、自然と人間が共存する海辺の町を題材にした自作品を始め、海とともに生きる海女や、その暮らしの様相をモチーフに制作した提出作品「青の遊泳」について論じる。「青」は日々移りゆく海と空の象徴であり、陸地と海中を行き来しながら生きる海女にとっての、身体を包み込む居場所そのものと言える。彼女たちの語りからこぼれ落ちる風景の断片を拾い集めながら、“包まれる風景”としての自作品「青の遊泳」を提示する。

第1章 所在の輪郭 - 人の居る場所

第1節 人の居る場所

私はこれまでの凡そ10年の制作活動において、「所在」という言葉の持つ性質—主体と場所の相互作用から人とのごとの在り^{よう}様を考える—を起点としながら、描く行為をはじめとする様々な創作行為を通じて、人の居る場所（所在）の輪郭を探り続けてきた(図2)。環境が先か、主体となる個人が先か。そうした二項対立的な見地からではなく、一方の影響がまた一方へと繋がり、再び打ち返されていくような、主体と場所との切れ目のない関係性と、そこから生起される固有のイメージについて思考してきた。何気なく通り過ぎてゆく生活のなかで、ふとした瞬間に私たちの記憶を引き留め、顧みることを求めるような場所。ある人にとっては取るに足らないような場所が、ある人にとっては特別な思い出を抱く場所であることもある。それらは表層だけでは語れない、個人の記憶と感情が深く結びついた場所であり、物理的距離を越えて個人を惹きつけてやまない場所になる。そのような主体と結びついた場所とは、どのような場所なのだろうか。

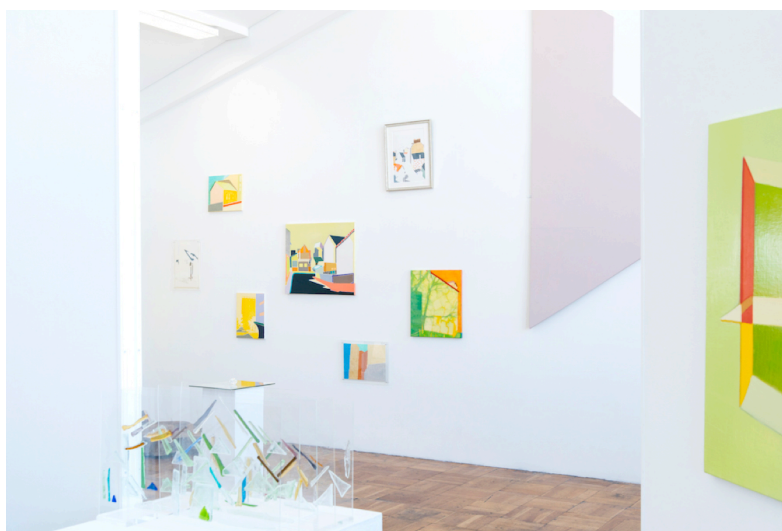


図2 稲垣美侑 「所在の輪郭」キャンバス, 油絵具, ガラス, 木材 他, サイズ可変, 2017年

固有の物差し

生き物の世界では、人間には知覚し得ない領域をその世界の中に保持している。そこでは、生き物(主体)たちはより良く生存するために、なんらかの縄張りを整備し、独自のルールを環境内に構築している。そのような主体の知覚世界(Merkwelt)と作用世界

(Wirkwelt)によって意味付けされた固有の世界を、生物学者・哲学者のユクスキュルは「環世界」(Umwelt)と名付けた(図3)¹。

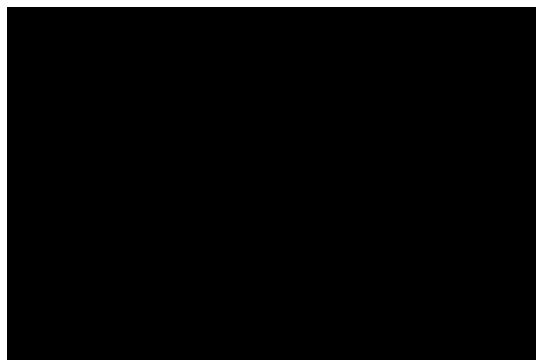


図 3 機能環(ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』2005年, p.19)

そして主体ごとに形成される世界(環世界)の様相について、「シャボン玉」を例に説明し、それぞれのシャボン玉は互いに不可侵のものであり、仮に人間がその領域に足を踏み入れたなら、主体を取り巻く環境は直ちにその姿を変える、とする²。そのような主張—生物たちは絶対的に不可侵の、私たち人間には想像し得ない領域を保持していること—は、一見すると彼らへの理解を突き放す意見にも思える。しかしユクスキュルの提唱する環世界は、むしろ私たち人間を含む全ての生き物が等しく固有の世界の内にあり、また同時に異なる創造性の中で、多様な広がりを持って生存している事実を示している。いわば、私たちが日常的に目にして疑わない世界も、人間の能力に応じて切りとられた、自然の小さなコマにすぎないと言える(図4、5)³。

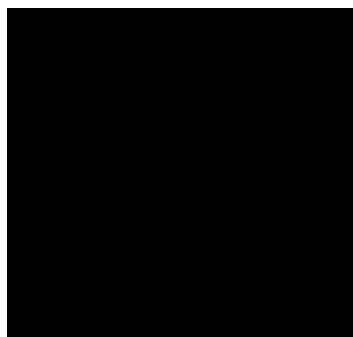


図 4 ハエが見たシャンデリア(ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』2005年, p. 51)

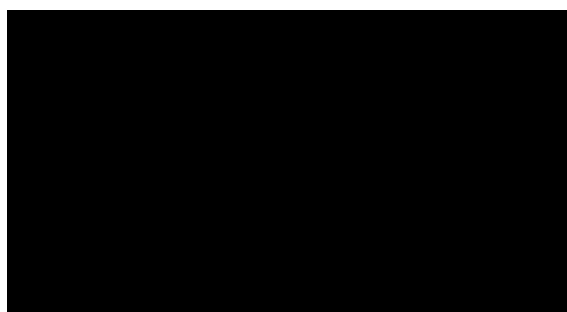


図 5 人間が見たシャンデリア(ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』2005年, p. 51)

¹ ユクスキュル, クリサート 『生物から見た世界』 日高敏隆・羽田節子 訳, 岩波書店, 2005年, p. 7

² 同上, p. 8

³ 同上, p. 155

そうした「差異」の前提を受け止めることは、同時に差異のある外界、他者への気づきを促す。ユクスキュルは、異なる存在(対象)の認識について、シャボン玉への気づきを例に以下のように述べている。

自在に飛びまわる鳥も、枝から枝へ走りまわるリスも、草地で草を食むウシもみな、空間を遮断するそれぞれのシャボン玉によって永遠に取り囲まれている。

みずからにこの事実をしっかり突きつめてみてはじめてわれわれは、われわれの世界にも一人一人を包み込んでいるシャボン玉があることを認識する。そうすると、わが隣人もみなシャボン玉に包まれているのが見えてくるだろう。それらのシャボン玉は主観的な知覚記号から作られているのだから、何の摩擦もなく接しあっている。主体から独立した空間というものはけっしてない⁴。

全ての生き物が、それぞれに異なる世界を所有するという「環世界」は、決して種族間だけに留まる話ではないだろう。同種族である私たち人間の個と個の間においても、固有の物差しによって構築された独自の世界が存在している。そして主体によって構築された世界は、生物とはまた異なる方法—個人を取り巻く外的世界との不断の接触、その土地での暮らしの積み重ねと経験—によって初めて、固有性を伴う世界として形作られてゆく。生物の生活は、生存を第一とする行動—純粋な自然の設計(Naturplan)—によって支配されているが、人間の生活の場合は、主体の目的によってその行動様式が決定されるという⁵。それは暗に、私たち人間は生物と比べて比較的自由に、自らの意思によって生き方や環境を選びとり、外的世界との能動的な関わり方が可能であることを意味する。しかし同時に私たちは、自己を取り巻く環境や場所からの影響を避けて存在し成長することは、容易ではない。

和辻哲郎は著作『風土 人間学的考察』(1979年)において、人間存在を風土性から考えている。例えば広義では、私たち人間も生物と同様、いずれかの土地に住まいを構えて生活する以上、絶えずその土地の自然環境に影響を受け続けている(図6、7)⁶。寒い土地には寒い土地の、暑い土地には暑い土地の生活の知恵と工夫があり、海には海の、山には山の

⁴ ユクスキュル、クリサート 『生物から見た世界』 日高敏隆・羽田節子 訳、岩波書店、2005年、p. 51, 52

⁵ 同上、p. 79

⁶ 和辻哲郎 『風土 人間学的考察』、岩波書店、1979年、p9

暮らしが存在している。また狭義では、風土と人間が生み出す生活の連関性について、和辻は「道具」を引き合いに以下のように述べている。

靴は歩くための道具であるが、しかし多くの人間はこの道具なくして歩くことができた。靴を必要としたのは寒さや暑さである。着物は着るためのものであるが、着るのは第一に寒さを防ぐためである。(略) 寒さ暑さの契機なしに全然自発的に着物を作り出すのではない。従って「防ぐために」から「何をもって」に向かって己れの指し示すときに、すでにそこに風土的な自己了解が頭わにされるのである⁷。

私たち人間が自己を取り巻く環境に適応する上では、「道具」という身近な生活の諸物でさえ、起源を辿れば風土によって用途が規定され、環境との密接な関わりを持っていることが分かる。

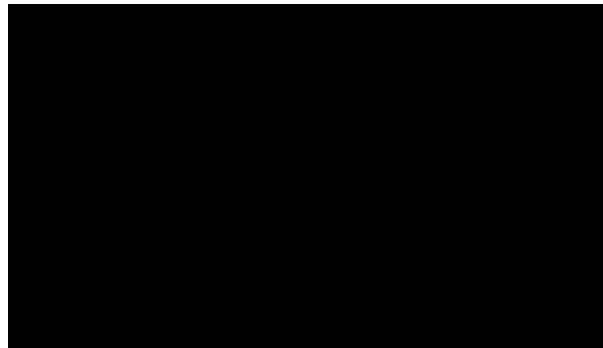


図 6 気候と構法(若山滋『風土に生きる建築』1958 年, p. 78),
温度条件と乾湿条件を軸にプロットされた建築構法の分布図

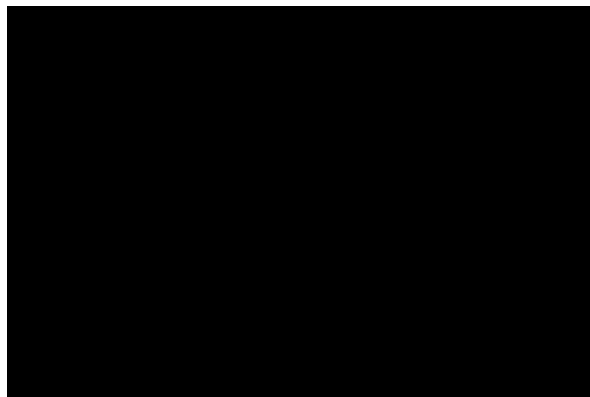


図 7 皮膜閉鎖式 モンゴルのパオ(若山滋『風土に生きる建築』1958 年, p. 58)

⁷ 和辻哲郎 『風土 人間学的考察』, 岩波書店, 1979 年, p28

また風土の影響以外にも、世界への物差し(物の見方)の構築にとって切り離せない、心理的な意味での環境と場所を考える必要がある。例えば端的な例として挙げられるのは、個人の生まれた場所、つまり「故郷」だろう。喜納育江は、アメリカ先住民の世界観と故郷の認識について、「世界とは、生命が蜘蛛の巣の網のようにつながり合った関係性の総体として存在」⁸し、それぞれの生命にとってかけがえのない居場所こそが世界の「中心」、つまり自分たちの「家(ホーム)」であり、それが故郷(ホーム)を意味すると言う⁹。しかし同時に、アメリカ先住民にとって「故郷」と呼べる場所は、歴史的には部族社会の異文化との衝突や疎外が繰り返された場所でもあり、決して住み心地の良い場所とは言えなかった。だとすれば彼らは、なぜより良い土地を求めて移動することを選択しなかったのだろうか。喜納は、それこそがアメリカ先住民の場所概念であると言う。

故郷というその場所を居場所とすることが、辛い現実との対峙を強いることになる
うとも、そこを自らの居場所としてあえて選択するのは、人間の生の営みもまた、大地の物語の一部となる物語であるということを了承しているからではないだろうか¹⁰。

私たち個人(主体)は、大なり小なり自己の位置する環境や場所との間に、身体的あるいは心理的な結びつきを持って生きている。本節ではそれを前提に、私たち個々人の「固有の物差し(世界の見方)」の構築に影響を与え続けている、「場所」一暮らしが積み重ねられた場所、個人から切り離して考えることのできない記憶や経験を伴う場所などについて考察したい。

所在

本論文では、「所在」という言葉をその額面通りにではなく、私たち一人一人が生きる場所—日常的に慣れ親しんだ、あるいはなぜか惹きつけられてやまない場所—、個人の経験の反照によって立ち現れてくる場所を、考察の入り口となる言葉として用いる。

「所在」とは、「物事が存在する場所やそのありか、人の居る場所」、または「行為、身分、境遇」といった意味を包含する言葉である。日本語ではしばしば「所在不明」など、存在の行方が分からなくなった際に使用される場合が多く、また「所在ない」とい

⁸ 喜納育江『〈故郷〉のトポロジー 場所と居場所の環境文学論』，水声社，2011年，p. 40

⁹ 同上，p. 41

¹⁰ 同上，p. 41

えば、することがなく身の置きどころを考えあぐねている状況にも用いられる。場のより広い枠組みを指す言葉としては、「空間」という概念が存在し、その空間に存在する一定の状況や範囲を意味する言葉としては、「環境」や「場所」といった語が想起される。

しかし私が本論文であえて「所在」の語を選択するのは、単に一定の空間を指し示すためではなく、「人とももの」あるいは「人と場所」を結びつけるニュアンスを意図しているからである。所在とは、「物事・人」が位置するところを包括的に指し示す言葉であり、それらを取り巻く環境や、場所との関係性を表す言葉である。所在から派生する「行為」や「身分」といった意味もまた、自己の身体という場を基点としながら、同時に主体の立場そのものを指し示していると言えるだろう。

「所在」の類似語としては、ギリシャ語の「トポス(Topos)」やラテン語の「ロキ(Loci)」などが挙げられる(英語の「プレイス(Place)」も近似する語)。いずれも場所や土地、その広がりについて、哲学的な意味を含みながら議論され続けてきた言葉である。“何かが在る”ことを考えることは、その対象が“どのように在るか”、そして“どこに在るか”を考えることになる。常に主体と相対化され、影響し合い、変容し続けていく「所在」。エドワード・レルフはその著作の中で、生活レベルでの「場所」について以下のように述べている。

場所は、単に位置や外見によって記述できるような明確に独立して定義される実体としては経験されず、むしろそれは、場所を取り巻く背景、景観、儀式、日常の仕事、他の人々、個人的体験、家庭への配慮とかかわりなどが渾然一体となった状況において、そしてまた他の場所との関連のなかで感じられるものである¹¹。

輪郭

自己の精神を内包する身体を、最小単位の「所在」とするなら、その身体を包み込む生活空間の家(住まい)も、枠組みが拡張された「所在」のひとつと言える。そしてこの仮定をさらに展開していくと、「所在」は、自己、家、地域(集落、都市)、国家、地球(惑星)、宇宙へと、その輪郭を押し広げていくことが可能となる(図8)。人は誰でも、最小単位の

¹¹ エドワード・レルフ『場所の現象学 没場所性を超えて』高野岳彦・阿部隆・石川美也子 訳、ちくま学芸文庫、1999年 p. 81

「所在」(容れ物としての身体)の内に在りながら、同時に各々の人生経験の中では、物理的移動によって幾重にも重層する「所在」を行き来していると言えるだろう。

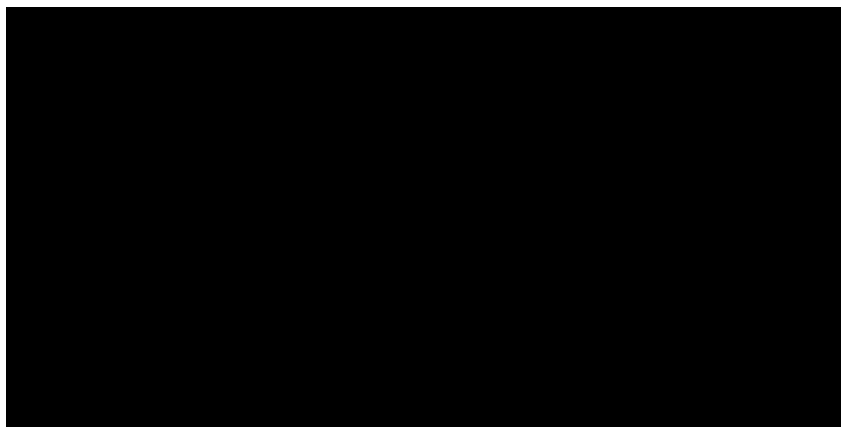


図 8 「主体の物理的・心理的な空間移動」の同心円的外形イメージ図(筆者作成)

中村雄二郎は、都市や街(それらもまた所在)と私たちの関係や在り^{よう}様について、次のように述べている。

都市や街は私たちの棲むところであり、歩き回るところである。また、各人がそれぞれにおのずとそれらのイメージ・マップをつくっている。そして、イメージによって都市や街を捉えることは、その空間つまり一つの世界を自己のうちに内面化することであり、世界との繋がりを保つことである¹²。

私たちは、私たちの棲むところを日々歩き回っている。そしてその歩き回る行為の連続によって、私たちはそれぞれに固有の物差しで世界を見つめ、自分自身の棲むところ(都市や街)のイメージ・マップを獲得してゆく(図9)。つまり個人と環境との繰り返しの接触が、個人が認識する所在の外縁を押し拡げていくのだと言えるだろう。個人的体験として、かつて訪れた土地が、何年も後に何かのきっかけで、その土地の匂いや音、温度などの記憶、人との出逢いといった様々な体験が、妙な生々しさに蘇ることがある。このような経験は、歩き回ることによって自己の内に内在化された土地の痕跡が、認識世界を広げ、各人のイメージ・マップに刻まれていることを示している。

¹² 中村雄二郎 『場所 トポス』 弘文堂 1989 年, p. 4

また私たちは時に、「心」の所在といった精神領域の居どころを求めることもあるだろう。身近な例では、個人の生家や故郷、あるいは、子どもにとっての個人的な秘密の場所など、心の拠りどころとなる場所である¹³。拠りどころとしての「所在」は、個人の記憶や人生に少なからず、何らかの影響を与え続けていると言える。

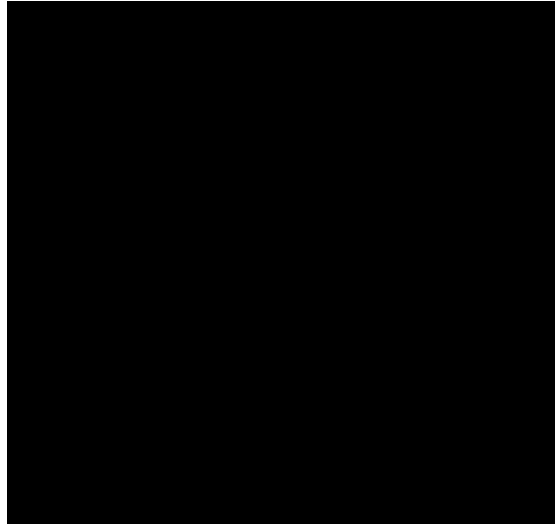


図 9 アボリジニーの描くグルジムグ地域の地図 (Berndt and Berndt, 1970, p. 56。エドワード・

レルフ『場所の現象学 没場所性を超えて』1999 年, p. 56)

第2節 家 — 広がりゆく地点

本節では、身体を包み込む最も身近な所在である「家」に焦点を当て、自作品(図10)を交えながら考察を進める。生活基盤となる家は、どのような構造や役割を担い、主体に対して影響を及ぼす存在なのだろうか。

バシュラールは著作の中で、家は、人間の思想や思い出、夢などにとって、最も大きな統合力を示す場であり、肉体と魂そのものであり、人間存在の最初の世界だと述べている¹⁴。仮にそのような居場所がなければ、人間は錯乱した存在になると言う¹⁵。バシュラールはこのような心理的に深く結びついた家の存在を、「トポフィリ(場所への愛)」という概

¹³ エドワード・レルフ 『場所の現象学 没場所性を超えて』高野岳彦・阿部隆・石川美也子 訳, ちくま学芸文庫, 1999 年, p. 49。またレルフはアボリジニーの場所について次のように言う。「アボリジニーにとって、空間は伝説と儀式と祭礼の場所に調和するように構造化されており、私たちには岩や木に見えるものがアボリジニーには祖先や精霊として体験されるような伝説的な歴史の記録となっている。」(同書 p. 57)。

¹⁴ ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄 訳, ちくま学芸文庫, 2002 年, p. 49

¹⁵ 同上, p. 49

念を用いて論じている¹⁶。確かに家は、外的な危険からたびたび私たちを匿い、保護し、心身に安らぎを与える場所である。しかし実際には、家は多義的な表情を持つ建築物であり、必ずしも人を幸福に導くだけの場所とは言い難い。内部で営まれる生活が、常に環境や住み手ごとに多種多様であるためだ。家は身を匿うだけでなく、主体の行動や想像を押し広げていく“始まりの地点”だと言える。



図 10 稲垣美侑「Drawing - Home #01」水彩, 水彩紙, 21.0×29.7cm, 2013 年

住居の成立と発展

家(住まい)は、古くから人間の暮らしと切っても切り離すことのできない存在として、時代ごと、風土ごとの生活様式に合わせて発展、変容してきた。また私たちの生活や暮らしの基盤を支え、主体の自己形成から、都市や社会、文化構造の形成に至るまで、重要な位置を占める存在である。木が集まれば林が、そして森が形成されてゆくように、単一の家が集まれば集落が生まれ、集落の拡大と組織化によって街が形作られてゆく。また時に家は、個人の経済力の象徴、あるいは共同体の起源や神話に深く結びつけて語られる¹⁷。

氷河期の時代、人類は狩猟・採集を中心としながら、獲物を追い求めて移動する生活を基盤に日々を過ごしていた¹⁸。そのため旧石器時代に入って、狩猟・採集生活に加え、信仰・祭事などの文化が芽生え始めた時期でも、風雨を防ぎ、天敵から身を隠す洞穴などを探しながら、行く先々で一時的な仮宿の生活を送っていたという。しかしおよそ一万年前

¹⁶ ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄 訳, ちくま学芸文庫, 2002 年, p. 36

¹⁷ 多木浩二『生かれた家 経験と象徴 (新装版)』青土社, 2000 年 p. 11

¹⁸ 藤森照信『人類と建築の歴史』筑摩書房, 2005 年, p. 1

に氷河期が終わると、地球規模の気候変動で温暖な環境が整い、海や川と森の恵みが急増する。人類は農耕・牧畜を開始し、食料供給の安定化、人口の急増と共に、定住化が進んでいった。

以後、農業中心の生活となった人類は、食料の長期保存、多種多様な道具の工夫によって、より強固な定住社会を実現していった¹⁹。初期段階の住まいも、時代ごとの環境変化に合わせ、自然や生き物との折り合いを模索しながら、長い年月をかけて整えていったと言える(図11)。

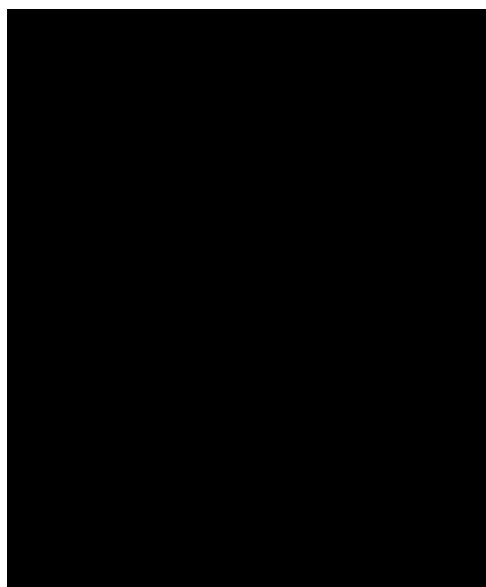


図 11 アメリカ原住民スー族の“ティーピー”(ポール・オリバー『世界の住文化図鑑』東洋書林, 2004 年。

藤森照信『人類と建築の歴史』2005 年, p. 37)

藤森照信は、住まいの定住化の中で、休息の獲得と外界から身を守る役目だけでなく、「決まった家に帰る」という行為が、自分という存在の時間的な連続性を確認させたとする²⁰。ある一定の場所と人との間に、長期的な関係性が生まれたことで、「家」という存在が住み手の経験と深く結びつき、自己と家を繋いで考えることが可能になったと言える。多くの生き物が、帰巢本能を先天的に組み込まれているのに対し、人間は自らの判断で土地を選択し、家を立て、暮らしの基礎を築いている。そうした慣習化によって、家がいつしか個人の身体の一部となり、経験や記憶、家族の思い出の保管場所になったのである。

¹⁹ 藤森照信『人類と建築の歴史』筑摩書房, 2005 年, p. 31

²⁰ 同上, p. 44



図 12 稲垣美侑「Drawing - House / Home」水彩, 水彩紙, 210×297mm, 2013 年

私はこれまで、自作品の中でたびたび「家」をモチーフとして扱ってきた。個人の帰る場所(居どころ)としての「家(Home)」、あるいは構造体、建築物としての「家/住宅(House)」への関心から、人の居る場所「家」のイメージを表現しようと試みてきた(図12)。ここでは自作品の構造を読み解く方法として、「家」の性質を細分化して考察する。

「家」には、大別して二つの側面がある。第一に、「^{ハウス}House」としての「家」であり、これはしばしば「建築物」としての家、あるいは住宅そのものを指し示す言葉として用いられている。家の基本構造は、土がならされ、土台の上に柱が立てられ、それらに外壁の覆いが被さることで成立する。近代以降の日本の標準的な家の構造は、外界に閉ざされた性質を持ち、通気のための窓や出入り口の玄関が、唯一外と繋がる。一方、古来の日本住居は平屋の木造建築が基本で、高湿の風土性から通気が重んじられ、室内の間仕切り(引き戸)を容易に可動できる仕組みに作られていた。吉田鉄郎は、日本の住宅では居間、客間などの区別は日常の使用形態で決められ、同じ部屋が必要に応じて寝室や食堂、書斎としても用いられたと言う²¹。つまり、家のウチ・ソトの境界が曖昧で、空間は開放的で、可変性に富んでいたことが窺える(図13)。このような構造について、和辻は日本家屋の構

²¹ 吉田鉄郎『建築家・吉田鉄郎の「日本の住宅」』, 近衛榮 監修, 向井覚・大川三雄・田所辰之助 共訳, 鹿島出版会, 2002 年, p. 53

造は、そのまま人間の関係性を反映しており、「家」はその内部で「隔てなき結合」を表現していると言う²²。

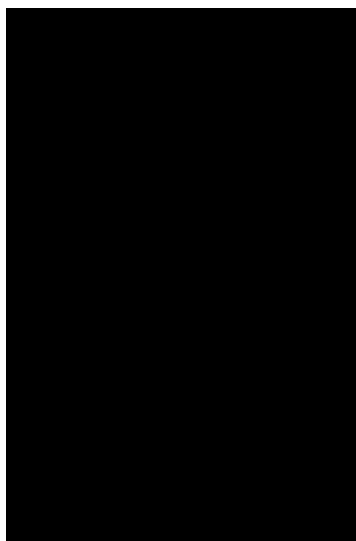


図 13 典型的な日本の住宅ー アイソメトリック (吉田鉄郎『建築家・吉田鉄郎の「日本の住宅」』,

近衛榮 監修, 向井寛・大川三雄・田所辰之助 共訳, 鹿島出版会, 2002 年, p. 55)

一方、「Home」の意味は「House」とは異なり、愛着といった心理的な意味合いを含み、家庭や暮らしのイメージが重ねられている。家の内部には、外観からは想像できない親密な空間が広がっており、個人や家族生活の営みが日々更新されている。前述の藤森の言う「決まった家に帰る」という習慣も、人々が家を「Home」として認知するようになったからと言えるだろう。「家」は、それら双方の役割の交差点—主体の経験と記憶の編み上げられる場所—として、私たちの暮らしを支え続けている。

どんなに古く醜い家でも、人が住むかぎりには不思議な鼓動を失わないものである。変化しながら安定している、しかし、決して静止することのないあの自動修復回路のようなシステムである。摩滅したか風化してぼろぼろになった敷居や柱も、傷だらけの壁や天井のしみも、動いているそのシステムのなかでは時間のかたちに見える。住むことが日々すべてを現在のなかにならべかえるからである。家はただの構築物ではなく、生きられる空間であり、生きられる時間である²³。

²² 和辻哲郎 『風土 人間学的考察』 岩波書店, 1979 年, p.215

²³ 多木浩二 『生きられた家 経験と象徴』 (新装版), 青土社, 2000 年, p. 9

多木浩二は著作の中で、上記の家のあり様を「生きられた家」とし、家は住む主体の経験と同化した複雑な織物テキストのような存在だと述べている²⁴。人の一生の膨大な経験と記憶が、家の内部のあらゆる箇所に息づいていることを想像すると、家は住み手の存在があつて初めて機能し、作り変えられていく構造体なのだと気付かされる。現に人の住まなくなった家は、直ちに朽ち始め、野草や昆虫の棲家に変ずると聞く。人々によって住みこなされた「家」は、単なる構造物としてではなく、個人や家族にとっての、濃密な時間と記憶、経験が編み上げられた場所なのだろう。

帰る家 ー堆積する記憶



図 14 稲垣美侑「Drawing ーちゃんと、ずっと覚えてる」連作、紙、木炭、2012 年

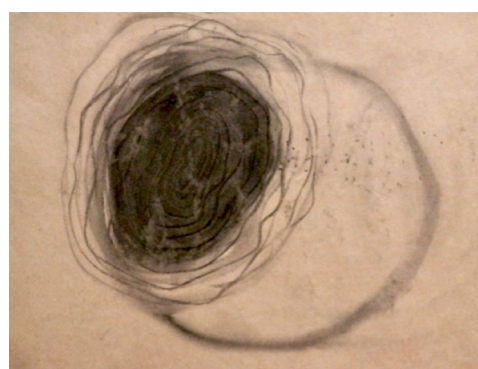


図 15 稲垣美侑「Drawing ーちゃんと、ずっと覚えてる」連作、紙、木炭、2012 年

2012年、私は教育実習の一貫で、一週間ほど特別養護老人ホームに通い、そこで重度の認知症を患う一人のおばあさんと出逢った。「そろそろ家に帰らなきゃ」一周圍に声をかけて、おばあさんは家に帰ろうとする。白髪、小さな背丈で少し腰の曲がった彼女は、意気揚々と「家に帰らなきゃ」と繰り返した。その度に、施設のスタッフは慣れたように彼女を引きとめ、なだめながら病室に連れ戻す。実習期間中、私は毎日何度もこの光景を目にし、実習を終えた後も消しがたい記憶として残った。

特別養護老人ホームは、何らかの事情で在宅での生活が困難になった、介護を必要とする高齢者のための施設である。要介護の高齢者は、住みなれた家を離れ、それぞれ事情を抱えながら施設にやってくるが、施設が終の住みかとなる場合も少なくない。認知症は、

²⁴ 多木浩二 『生きられた家 経験と象徴』（新装版）、青土社、2000 年、p. 32

一般的に長期的記憶は消えにくく(一部エピソード記憶を除く)、主に昨日や今日、あるいはつい先程といった短期的記憶(ワーキングメモリ)が、脳に保管されずに忘れ去られてしまう病である(図16)。

私たちの日々の記憶は頭の中に保管され、加齢に伴い脳は萎縮を始めるが、記憶には、質的に加齢の影響を受けやすいものと受けにくいものがあると言う²⁵。景色や音、匂い、味、肌触りといった、感覚器官から取り入れられた情報は、脳の中で処理され、情報として保管される²⁶。加齢による脳の変化には、神経細胞の減少に伴う萎縮と、シナプス(脳神経細胞を結合する組織)の密度の低下が挙げられるが、認知機能の低下は、主に後者の神経細胞間のネットワークの減少が原因ではないかと指摘されている²⁷。私が出逢ったおばあさんもこの病を患い、日々の記憶の喪失が進行する渦中にあった。

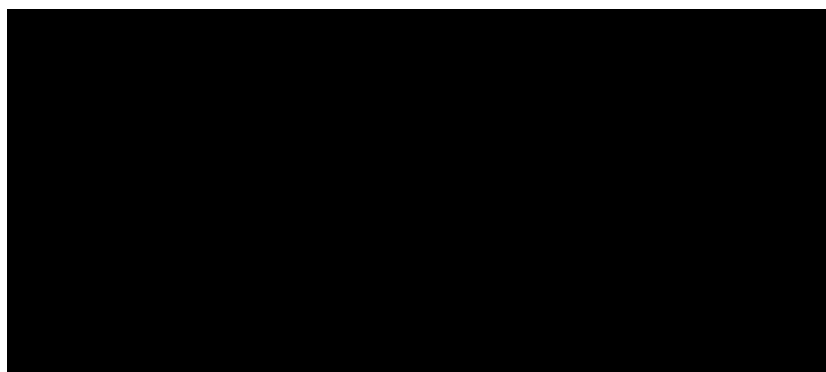


図 16 記憶の分類(増本康平『老いと記憶』中央公論新書, 2018 年, p. 6)

しかし同時に、彼女は過去の微かな記憶を思い返しては、「家に帰らなきゃ」と頻りに口にした。忘れていくのに覚えている。頭の中で何度も繰り返される、住み慣れた、忘れがたい「我が家」。現実には、彼女の脳内にある「帰りたい家」は、既に存在しない可能性が高い。毎日着実に記憶が失われていく彼女が、それでもなお帰りたい家とは、どのような家なのだろうか。

実習の帰り際、おばあさんに挨拶をすると、彼女は「私のこと忘れちゃうんだろう」と言う。私は彼女の目を見ながら「ちゃんと覚えてますよ」と、覚束ない約束をして帰路についた。帰宅後、私は彼女との会話を思い返しながら、言葉にも形にもならないような思いを描いた(図14, 15)。

²⁵ 増本康平『老いと記憶』中央公論新書, 2018 年, p. 6

²⁶ 同上, p. 32

²⁷ 同上, p. 32



図 17 稲垣美侑「Eternity Place」木材, 針金, ガラス, 砂, 他 サイズ可変 2013 年

「Eternity Place」(図17)は、私が学部3年(2013年)の進級展示に提出した作品である。老人ホームで出逢ったおばあさんとの出来事を発端に、個人にとって「帰りたいと希求する家」、記憶や経験のなかに存在する「永続的な家」について考え、制作した。展示空間に仮設のような家を作って、かろうじて住まいの様相を表しながらも、その姿は何とも頼りなく心許ない。家の中の空間には、言語に還元しがたい断片的なイメージが集合し、家の外の空間まで広がって迂回している。おばあさんの頭の中にある、失われゆく記憶と、失われることを阻む記憶。彼女の思い出の詰まった家の記憶が、断片的な欠片となって、空間内でシナプス(神経細胞)のように繋がり、ちぐはぐな姿で散在しながら、頭の中をいつまでも駆け巡る光景を作った(図18, 19)。 おばあさんが本当に帰りたいと望んでいた家。それは家族との時間、あるいは彼女自身の生活と経験が織り込まれた、忘れがたい空間だったのだろう。



図 18(左) 図 19(右) 稲垣美侑「Eternity Place (作品細部)」木材, 針金, ガラス, 砂, 他 サイズ可変 2013 年

第3節 変容する家々の風景

住まうことのかたち



図 20 稲垣美侑「帰路」キャンバス、油絵具、オイルパステル、1620×1303mm 2017 年

「住まい」は、私たち個人および地域社会の一員としてのアイデンティティの基礎であり、生ける物のすみかとしての場所なのである。「住まい」は、あなたがたまたま住んでいる家というだけに限らない。それは、どこにでも存在し得てどんな場所でも代わりがきくというようなものではなく、他には代え難い意義の中心なのである²⁸。

「帰路」(図20)は、私が生まれ育った町の坂道と家々の風景をモチーフに描いた作品である。日中の太陽の動きと共に、西から東へと動く家々の影が、道を挟んだ向かい壁に映り込み、登り坂の先まで伸び連なっている。

登っては下りを繰り返し、身体の揺れとともに目の前の風景が、縮尺を狂わすように上下する。不意に視線を上げると、登りきった坂道の頂上からは、下りの流れに沿って延々と、所狭しと家々が並んでいるのが見える。360度を坂に囲まれた自宅に帰るには、どの道を通っても、必ず幾つもの坂を登らなければならない。最寄りの駅から徒歩30分、家の

²⁸ エドワード・レルフ 『場所の現象学 没場所性を超えて』高野岳彦・阿部隆・石川美也子 訳 ちくま学芸文庫 1999年 p.105

すぐ裏手には崖が広がり、良く晴れた日には辺り一帯の眺めを一望できた。また自宅から水平線は見えないが、早朝、南東から微かに鳴り響く船の汽笛の音で、家からさほど遠くない距離に海が広がっていることを私は無意識に知っていた。

家は潜在的に、^{パブリック}「公」と^{プライベート}「私」が複雑に入り組む場所である。私が「家」という存在を、頻繁に考えることになった最初の切掛けは、自身の生まれ育った家^{ホーム}（家庭内の諸問題）に向き合った経験にある。幼少期から成年までの間、私にとっての「家」は、長年家族の抱える諸問題に悩まされ続けた場所であり、同時に無条件で帰ることの許される、安息と混乱が入り混じった不均衡な場所だった。そうした体験は世の中にありふれたものだが、一つ屋根の下に住む家族という存在は、いつも私の意識を「家」に引き止め、居場所について繰り返し考えさせた。そのような長年に渡る「ウチ」への過剰意識の反動として、私は幼少期から無意識の内に、家を取り巻く身近な「ソト」の世界に憧れていた。その対象は例えば身近な隣家であり、町に広がる内側の見えない他所の家々であり、毎日刻々と変化する周囲の環境一帯に向けられた。四方を坂に囲まれた家で20数年過ごした私にとって、そこは家の外に広がる庭―遊び場―のような存在であり、些細な日常や季節の変化を味わい、他者と出逢うための最初の場所だった。

以後、自身の引越しを機に、その家を離れることになって初めて、自分の身体や記憶、経験に、坂の土地の感覚が深く刻み込まれていることに気付かされた。後に自作品の制作手法の一つとなる、「風通しの良い空間構造」への関心、外の世界を描き出す際の明るい色彩の選択などの背景には、心理的に閉ざされた家の内部空間に、何らかの風を吹かせる必要性を潜在的に求めていたことや、家の外に広がる遊びの空間の開放性が、原風景として色濃く反映したことがあると考える。



図 21 稲垣美侑「影の家」^{ひかり}、油絵具、キャンバス、木材、ガラス、自然光 他 2014 年

「影^{ひかり}の家」(図21)は、学部卒業制作の展示の際に制作した作品である。この作品は、私が生まれ育った街の変容(次項「空き地」参照)や、老人ホームでのおばあさんとの出逢い、2011年3月の東日本大震災など、個人が「帰りたいと願う家」について考え、描く過程の中で生まれた作品群である。津波で薙ぎ倒され、瓦礫となった家も、かつて人が住んだ暮らしの空間であり、誰かにとってのかけがえのない故郷だったのである。当時の私は、自らの足元から、生きる場所そのものを見つめ直す必要性を強く感じていた。一見、何の変哲もない、とるに足らないような家や風景も、気がつけば日々刻々と姿を変化させ続けている。



図 22(左) 稲垣美侑「影^{ひかり}の家(展示作品一部/絵画)」, 油絵具, キャンバス, 2014 年

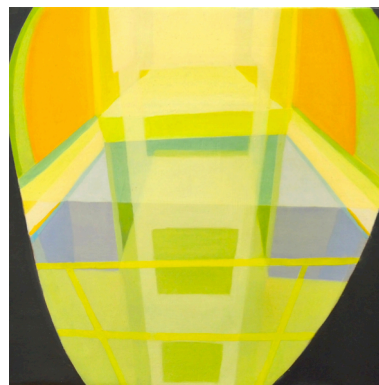


図 23(右) 稲垣美侑「影^{ひかり}の家(展示作品一部/絵画)」, 油絵具, キャンバス, 2014 年

古語での「影」は、「ひかり」を意味すると同時に、姿や形を表す。当時の私は、「家」という存在も同様に、分かつことなく存在する「影^{ひかり}」のようなものではないかと考えていた。部屋の中央には、組み立て式の家の構造体「影^{ひかり}の家」が配置され、壁面には住まいと自然の循環イメージを描いた絵画作品(図22, 23)が並んでいる。解体と再構築を繰り返す住まいのイメージに、人の一生を重ね合わせながら、個人にとっての“帰る家”のイメージを可視化することを試みた。

空き地

所定の私有地に、家が建てられ、壊される。家の建て壊しや、再構築の工事現場を目撃する度に、骨組みや外壁などの基礎構造が、まるで人間の佇まいのように見えた。普段は見えるはずのない住居の内部空間が、工事の過程で暴かれ、容赦なく解体されていく。そして再度組み立てられた家は、外壁によって次第に内部が覆い隠され、その内側で新たな住み手の生活が営まれていく。外側からは、内側のことはよく分からない。空き地は、人

の居る/居た場所が繰り返される、都市のなかの余白だ。その未知なる余白に、描く行為を通して触れて見たのが、図24である。

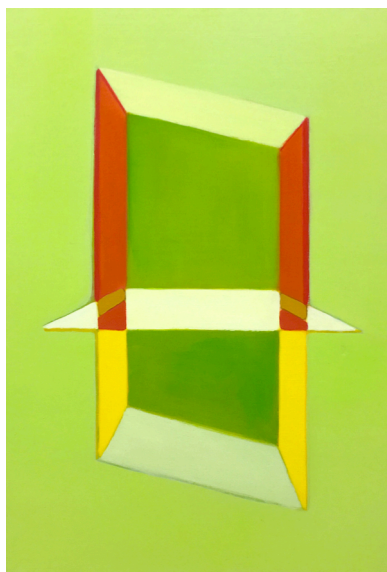


図 24 稲垣美侑「構造－住居 / The structure of a vacant lot - Hometown #01」, 油絵具, キャンバス,
606×500mm, 2016 年

「構造－住居 / The structure of a vacant lot - Hometown #01」(図24)は、2013年に描き始めた作品だが、途中で迷いが生じて暫く放置し、2016年に漸く完成した一枚である。イメージの発端は、私が生まれ育った街(神奈川県横浜市)で“空き地”が増加し、目に見えて土地の様子に変化が生じ始めたことだった。

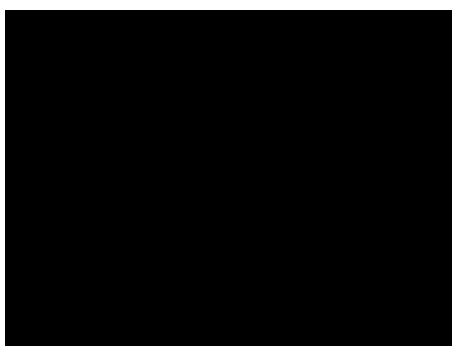


図 25 近所の空き地, 神奈川県横浜市 (筆者撮影)

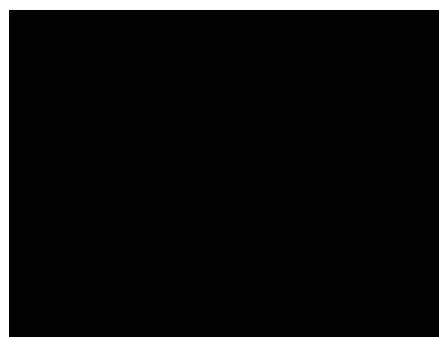


図 26 近所の空き地, 神奈川県横浜市 (筆者撮影)

当時(2013年～2016年頃)、家の周辺では住民の高齢化に伴い、住み手の喪失(移住、死去など)で、空き地や空き家が増えていた(図25, 26)。私の家は祖父母の代に建てられ、坂の多い住宅街の一角に位置していた。山あり谷ありの坂道を、ようやく登りきった頂上に

建てられた家の周囲には、軒を連ねるように数多くの住宅が密集していた。移り住んでからおよそ30～40年の歳月が流れ、ちょうど街の循環が生じる時期だったのだろう。20数年慣れ親しんだ街の緩やかな変容と、同時多発的な空き地の増加は、見慣れた風景に歯抜けのような空白を作りだし、妙なザラつきを生んだ。残された土地の余白を眺めていると、かつてそこにあった家の存在、住み手を含む断片的な記憶が、より一層強く思い起こされる気がするのはなぜなのだろうか。人知れず変化していく街の姿を、見届ける必要性を感じ、2013年頃から写真撮影やドローイング制作などを行いながら、継続的な記録と経過観察を始めた。

以後「空き地」は、現在まで至る作品内に度々登場するモチーフとなった。自作品での「空き地」は、喪失や虚無といった静止的なイメージより、むしろ未発生の空間における“循環”を想像させるイメージの場として、繰り返し描かれている（図27, 28）。



図 27 稲垣美侑「Drawing -Lost places #01」, 紙, オイルパステル, 色鉛筆, 210×297mm, 2015 年



図 28 稲垣美侑「景の容-空き地」木材, 油絵具, アクリル, ミラーシート, アクリル板,

サイズ可変(展示壁面/4292×5722mm), 2016 年

所在の輪郭



図 29 稲垣美侑「所在の輪郭 (The outline of things)」修了作品展示風景, サイズ可変, 2017 年

1. 住まうとは何か。
2. 建てることは、いったいどこまで、住まうことに帰属するか。

われわれが「住まうこと」に至るのは、まず、「建てること」を通じてだと思われる。この後者―建てること―は、その前者―住まうこと―を目的とする²⁹。

修士修了作品の「所在の輪郭 (The outline of things)」(2017年、図29)は、2012～16年の間に筆者が訪ね歩き、接点を持った土地と家々の風景を、展示室内に再構成した作品である。作品は主に、絵画とそこに描かれたイメージから派生した半立体作品を中心に構成され、家や居住空間に纏わる断片的記憶が何重にも織り重なりながら、主体の経験と記憶を介在させた景色として、“所在の輪郭―人の居る場所―”を描きだしている。モチーフとなった土地は、私の生まれ育った町(神奈川県横浜市)、リサーチ・制作で訪れた町(群馬県みなかみ市、三重県亀山市 他)、ナント市(フランス, 2015～16年の交換留学時)、そして他の欧州の街並みなどがある。

²⁹ 中村貴志 訳・編『ハイデッガーの建築論―建てる・住まう・考える』中央公論美術出版, 2008 年, p. 2, 3

住み手と土地の関係性によって生まれる暮らしの様相は、時代毎に刻々と変貌を遂げてきている。土地に触れ、人や文化と出逢い、直に対話する。このような至極単純で地道な往復の行為、生の体験に触れることが、結果的に筆者の場所感覚を押し広げ、多様な暮らしを受容する機会となった。

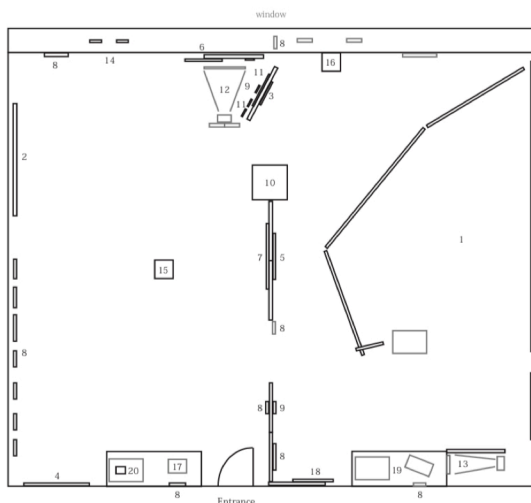


図 30 稲垣美侑「所在の輪郭（展示室俯瞰マップ）」，2017 年，筆者作成

展示室の入り口は、図版の左手奥にあり、室内は鑑賞者が自由に歩き回れる構造になっている(図30)。あえて進むべき導線を決めないことで、私たちが日常で街のなかを歩き回るような効果を生み出した。各々の記憶の中に眠る「家」や「故郷」、人の暮らしのある風景を、展示された絵画と室内を行き来することで、想起させる仕組みを作りたいと考えた作品である(図31, 32)。



図 31 稲垣美侑「所在の輪郭」修了作品展示風景(右手側から左手側の展示空間を眺めた様子)，サイズ可変，2017 年



図 32 稲垣美侑「所在の輪郭」修了作品展示風景(展示空間/室内左側を眺めた様子)，サイズ可変，2017 年

また展示室内は、二つの住居構造に大別され、その間を様々な家のイメージが迂回していく構成になっている。まず入り口正面から見て左手の壁面には、西洋の自立的な住居イメージが設置されている。また右手奥、可動壁の先の空間の壁面には、日本の循環的な住まいの象徴として、半立体作品「空き地 A vacant lot - Hometown」(図33)が位置している。



図 33 稲垣美侑「所在 - 空き地 A vacant lot - Hometown」 木材, 鏡, サイズ可変, 2017 年

自立する家

2015年8月から翌年1月末までの約半年間、欧州渡航研修(石橋財団短期奨学生)とナント美術大学(Nantes Beaux-Arts, France)に留学した経験は、帰国後の作品に多大な影響を与えている(図34)。異なる風土や文化によって培われた都市が、日々新鮮な景色として眼に映り、また遠く離れた欧州での生活は、自身の生まれ育った国や町を、より俯瞰的な立場から見つめ直す機会となった。

半年間の留学で過ごした街ナント(Nantes)は、フランス西部のロワール川河畔に位置する都市である。第二次世界大戦中、イギリス軍の空爆で建物の多くが被害を受け、後に再建されたため、街の至るところで新旧の建物が入り混じっていた。最初にナントを訪れた時、街の色が白っぽく、イメージより遥かに近代化されたように感じたのは、このためだろう。歴史的には、18世紀に貿易(当時、奴隷船の母港でもあった)で急激な経済発展を遂げ、一時衰退したのち、2000年代に入って都市再開発で街が復興した。現在は、現代美術が街の文化の活性化に寄与し、成功のモデル都市としても知られている。人の暮らしと芸

術文化が、日常に自然に織り込まれている様子は、次代への都市の熱気と発展性を感じさせた。

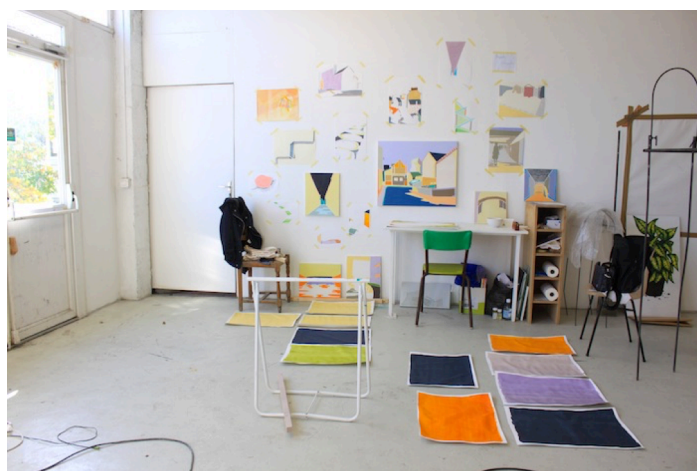


図 34 Nantes Beaux-Arts アトリエ風景, 2015 年 (筆者撮影)

そして欧州滞在時には、特に自然災害の多い日本とは異なる西洋の風土と文化によって育まれた、居住空間とその佇まいに強く惹かれた。日本建築は循環的で水平的な横の広がりを持つが、西洋建築は自立的で垂直的なイメージが強い。この風土文化の差異には、住まう人々の精神性と自然への向き合い方が、反映されているように感じられた。



図 35 稲垣美侑「所在-漁村 A Fishing Village- Tretemoult」

ペンキ, 油絵具, 木材, サイズ可変, 2017 年

図35の「所在-漁村 A Fishing Village- Tretemoult」は、ナント市の川沿いにある元漁村の家々の風景をモチーフに制作した、半立体構造の作品である。漁村は塩害から建物を守るために、しばしば彩度の高い鮮やかな色彩を外壁に塗る。現在では観光化された元漁村のTretemoultも、街の衰退に反比例するかのように艶やかな色彩で彩られていた。

この作品は、まず紙面にドローイングを行い、次に抽象化された色彩と形態を紙面から選び抜き、パネル板に再度描き出してから、木材の形を切り出して制作している。当時、絵画から空間へと派生した半立体作品を実験していた私にとって、展示室内の白い壁面は、常に支持体のような役割を果たしていた。図35では、描かれたイメージの縮尺をあえて変換することで、街を歩いた行為を追体験しようとした。

修士修了作品の「所在の輪郭 (The outline of things)」(図29)は、人の暮らす場所や土地の記憶の蓄積が、空間内に幾重にも折り重なって再構成された作品である。表象されたイメージは、脳内や身体に刻み込まれた断片的記憶から抽出され、純化された色彩と形態によって描き出されている。展示空間を巡るように配された作品は、日々変容する住まいや街のささやかな風景の姿形であり、個人の身体の内側に生き続ける、目に見えない“人の居る場所”を顕在化することを試みた。

第2章 窓からの眺め

第1節 開かれた窓

内と外の空間を結びつける“窓”は、家の中にいても外部を完全に遮断しない、中立的な境界に位置している。第1章では、「家」は個人の経験や記憶が蓄積された私的空間であり、心身発達に影響を与える“始まりの場所”であると述べた。仮に「家」そのものを、拡張された身体の一部として捉えるなら、見る行為そのものを顕在化させる「窓」は、身体の内側と外側の景色を結ぶ、“目”のような役割を果たしていると言えるのではないだろうか(図36)。

“眼”(窓)を通過する情報は、眺める主体に向かって、変化し続ける外界の現象を投げかける。家(身体)の窓辺(眼)から、私たちは何を見聞きし、情報を受け取り、漫然と映し出される世界を固有のものとして認知していくのだろうか。「窓」を介して、「眺め」の先の風景に触れてみる。

“眼”としての窓

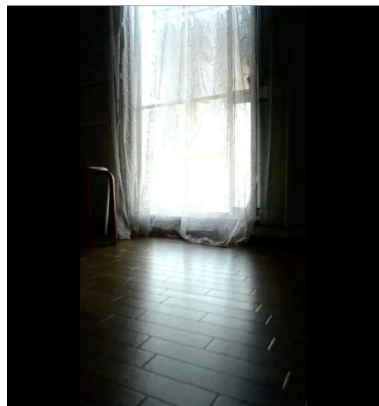


図 36 実家の二階の窓 2013年 (筆者撮影)

植田康成は著作『「まど」の言語学』のなかで、諸言語における「まど」は、主に3つの語源に類型化できるとし、「風の日」、「(採光、換気のための)あな」、「外を見る目(あな)」

を挙げている³⁰。英語の「window」は、“vind(風)”と“auga(目)”によって構成される古代
北欧語「vindauga」に由来し、「風の日」を意味する。またドイツ語では「まど」を「Fenster」
と言うが、これはラテン語に由来し、「仕切り壁あるいは城壁の開口部分、あな」を意味
する。一方、ロシア語の「まど」はOKHO(okno)であるが、これは「oko(目)」から派生し、
ラテン語の「oculus(目)」に由来していると言う³¹。日本語の「窓」については、「外を
見る目(あな)」の系統に属していると考えられ、諸説ある語源の例として「目の戸」があ
る。発音の「me no to」が、「ma do」に変化したとされるが、漢字表記は当て字と推測
されている(図37)³²。

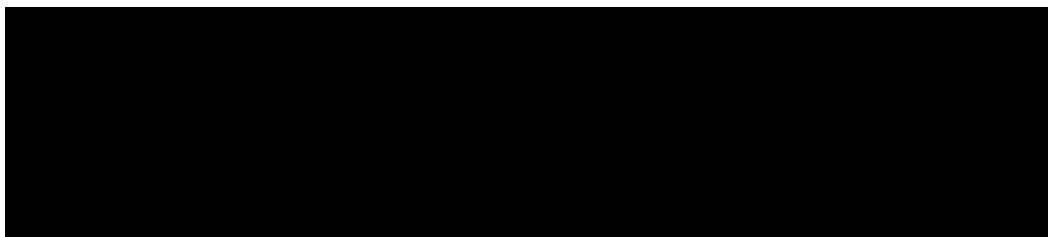


図 37 日本語の窓(植田康成『「まど」の言語学』一般財団法人窓研究所 2019 年 p. 6, 7)

ラテン語の「oculus(目)」を象徴する建築の事例として、古代ローマの神殿「パンテオ
ン」(128年／図38、39)が挙げられる。パンテオンは、上部から光が差し込む建築の最初
期の例であり、当時の大型宗教施設の一つだが、円天井のドウオモ(聖堂)には、真ん中に
直径9メートルの天窓が開けられ、聖堂内部に光線が差し込む構造になっている³³。

天窓の名称「オクルス」は、ラテン語で「眼」を意味しているが、ガラスが嵌め込まれ
ていない窓からは、時折室内に雨が入り込むなど、外部の変化や雰囲気を感じとることが
出来るという³⁴。また日中には、太陽光がこのオクルス(天窓)を通過し、ローマ神話の神々
をまつるパンテオンの内部空間に降り注ぐことで、宗教性や象徴性をより一層強調する仕
組みになっている³⁵。図39のパンテオン内部の断面図を参照すると、建築の外観構造自体
も、眼球の膨らみを表しているかのような印象を受ける。

³⁰ 植田康成『「まど」の言語学』一般財団法人窓研究所 2019 年 p. 3

³¹ 同上, p. 5

³² 同上, p. 5, 6

³³ 浜本隆志『「窓」の思想史 日本とヨーロッパの建築表象論』筑摩書房 2011 年 p. 31

³⁴ 監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴, YKK AP 窓研究所『窓と建築をめぐる 50 のはなし Windowology』
エクスナレッジ 2017 年 p. 68

³⁵ 同上, p. 68

中世のゴシック建築では、キリスト教信仰のシンボルとして教会のファサードに「薔薇窓」が設置され、聖堂内を明るく、色鮮やかに照らし出すステンドグラスの円形窓が登場する³⁶。当時の複数の技術革新で、窓の開口部を大きくすることが可能になって実現したステンドグラスは、外界の光が色鮮やかな聖書の世界を内部空間に映し出し、神秘的な空間が人々の信仰心を促進した。現実世界との中間地点に「窓(目)」を介在させることで、聖書の世界が現実空間に新たなリアリティを生み出した瞬間と言える。



図 38(左), 図 39(右)「パンテオンのオクルス」(監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴, YKK AP 窓研究所『窓と建築をめぐる 50 のはなし Windowology』株式会社エクスナレッジ, 2017 年, p. 68)

一方、古いゲルマン語でも、壁と屋根の骨組みの間に空けられた家屋側面の開口部を、^{アオゲントーア}“Augentor”(眼の門・物見の窓)と呼称しており、小さな“覗き穴”から外界を覗き見る行為を表す。またインドゲルマン諸語においても、「窓」は“家屋の目”として解釈されてきた³⁷。“覗き穴”はしばしば、家を襲う外敵や、予期せぬ訪問者の存在を居住者に知らせた。オットー・フリードリッヒ・ボルノウは、「窓」の持つ最も単純な働きとして、内部空間から外部世界を“観察する”という性質があると述べている³⁸。同時に、「見られることなくして見る」という人間の用心深い生命保全の根本原則を、最も純粋な形で具現化したものが「窓」だと指摘する³⁹。しかし技術の改良と発展によって、次第に窓の機能は、“開口部・覗き穴”の役割から解放され、取り付けられた大ガラスは、内部空間を世界に“開くもの”へと変化していく⁴⁰。

³⁶ 監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴, YKK AP 窓研究所『窓と建築をめぐる 50 のはなし Windowology』エクスナレッジ 2017 年 p. 68

³⁷ 同上, p. 150

³⁸ オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』大塚恵一・池川健司・中村浩平, セリか書房, 1978 年, p. 150

³⁹ 同上, p. 151

⁴⁰ 同上, p. 152

窓をととして小さな居住空間は大きな世界のなかへとくみ込まれており、そして窓は、この世界の中で自己を方向づけることを可能にしてくれるのである。窓をととして人は戸外を見、空と地平線(あるいは、この地平線がたとえそれ自身は見ることができないにしても、不可視的にはあるがそこに同時に存在している、外部の世界のどこか一部分)を見ているのである⁴¹。

大きな世界に組み込まれた窓(眼)を開け放ち、家(身体)の周囲に広がる世界を眺める。“眺め”は、私(主体)という存在があって初めて、景色としての固有性を持ち、生きたものとして色づいていくのかも知れない。

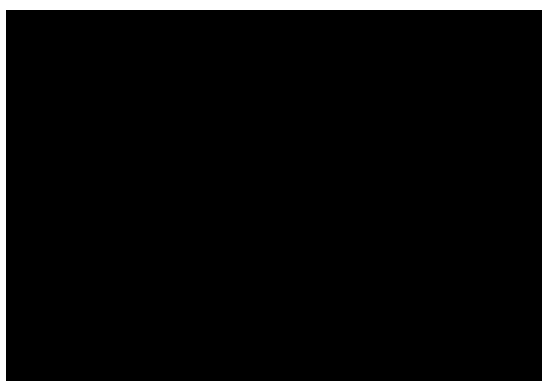


図 40(左) ジョセフ・ニセフォール・ニエプス「ル・グラの窓からの眺め」ヘリオグラフィ、16.7×20.3cm、1827 年

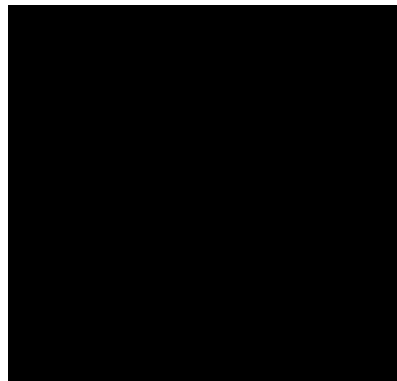


図 41(右) 山中信夫「ピンホール・ルーム 1」、ゼラチン・シルバー・プリント、244×254cm、1973 年

「暗がりの室内から、窓の外の世界を眺める」という行為が、紙に像として焼き付けられた作品例として、図40、図41の写真作品が挙げられる。

図40は、写真技術の先駆者 ジョセフ・ニセフォール・ニエプスが撮影した「ル・グラの窓からの眺め」である。この作品は、カメラ・オブスキラ⁴²と窓を用いることで実現したヘリオグラフィ⁴³による表現であり、自然界の忠実な再現を目指したニエプスによる世界初の写真である。また図41は、カメラ・オブスキラを応用して撮影された山中信夫による1973年の作品である。ニエプスの作品と比較すると、山中信夫の作品「ピンホール・ルーム 1」(図41)の方が、見ている主体の眼差しをより強く感じさせるのは何故か。「ピン

⁴¹ オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』大塚恵一・池川健司・中村浩平、せりか書房、1978 年、p. 152

⁴² カメラオブスキラ：ラテン語 camera obscura、暗い部屋の意。

⁴³ ヘリオグラフィ：太陽光で感光させて像を定着させる技法。

ホール・ルーム」のシリーズ作品は、部屋そのものをピンホール・カメラに見立て、針穴から入り込む僅かな光が、壁面に貼られた複数のフィルムを感光させることで、写真作品へと展開する。暗がりの室内で長時間露光する撮影手法は、時間と空間も内包する手法と言えるが、作品下部に映り込んだ作者自身の像は、反転した光景をより一層不可思議なイメージへと変貌させている。脳内に断片的な記憶として散らばる室外の光景を、そのまま継ぎ接ぎの像の集合体として表現することで、山中自身が「見ている」現実感が、強調された作品になったと言えるのではないだろうか。

“眺め”の表象



図 42 (左) マザッチョ「三位一体、聖母、聖ヨハネ、寄進者たち」425～8 年頃、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

図 43 (中央) ヨハネス・フェルメール「牛乳を注ぐ女」1658 年頃、アムステルダム国立美術館蔵

図 44 (右) ロベール・ドローネー「都会の窓 No. 3」911～12 年、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館

1436年、イタリア・ルネサンスの人文学者・アルベルティは、著作『絵画論』の中で、四角い枠の向こう側の風景を「開いた窓」とし、それを絵画に喩えた⁴⁴。ルネサンス期に確立された透視図法(図42)は、平面上(二次元)に立体的な世界(三次元)を創造した最初期の事例であり、幾何学的なルールによって一点透視の世界を描きだした。以後、教会内の宗教絵画を始め、窓辺の光で描き出された市民の日常生活の光景(図43)、そして近現代においてはルネサンス期に「窓」と喩えられた絵画の解体と再構築、抽象化など(図44)、

⁴⁴ 『窓展：窓をめぐるアートと建築の旅』企画 蔵屋美香・五十嵐太郎，編者 東京国立近代美術館，平凡社，2019 年，p. 148

「窓」は、人体や静物、風景画と同様に、絵画史の中で繰り返し主題として扱われてきた。描かれた数多くの「窓」は、多様な眼差し(視^{パースペクティヴ}点)を表象してきたが、本項では「窓」の先、つまり個人の「窓(眼)」の向こうに広がる“眺め”の表象について考察する。



図 45 稲垣美侑 「Window」 油彩, キャンバス 72.7×60.6cm 2018 年



図 46 稲垣美侑「窓 The far side (Yellow - 01)」,油絵具, キャンバス, 2018 年

「Window」(図45)は、私が長年住んでいた自室の窓から眺めた景色を、思い起こしながら描いた作品である。幼少期、私はしばしば自室の窓(当時4つの窓が設置されていた)から、家の外の景色をなんの気なしに、時に注意深く眺めていた。図45では、隣家の屋根や遠方に見える家、電柱などといったモチーフが、絵画の矩形内で色彩と形態によって単純化され、継ぎ接ぎされた記憶の総体として表象されている。画面の四隅は揺らぎ、白色に取り囲まれるように図像全体が浮遊して描かれているが、矩形の中に収められた構成によって、描かれていない室内と窓枠の存在を暗に示唆している。この絵では、室内と室外の境界が曖昧で区切られていないため、一見、外の景色を単に描いただけにも見えなくもない。しかしここで重要なのは、内部と外部が遮断されていないということ、つまり窓(眼)

が外の景色に向かって、常に“開かれた”状態にあることである。「Window」(図45)を描いた2018年、私は既にこの窓のある家から、別の土地へと移動していた。しかし、それでも自身の身体に蓄積された記憶を頼りに、私(主体)が当時見ていた家と周囲の眺めを描き出す必要性を感じていた。それは同時に、私が見たかった眺めだと言い換えて良いかも知れない。当時、「窓」の外の変化を繰り返し眺めていた私の心理には、絶え間なく動き続ける外界の明るさ(生のエネルギー)への羨望や、暗い家の中から外を眺めていた自身に対する閉塞感があった。視覚に飛び込む鮮やかな発色の色彩には、現実世界を「明るく」映しだそうと試みる、私自身の心理状況が多分に投影されていると言えるだろう(図46)。

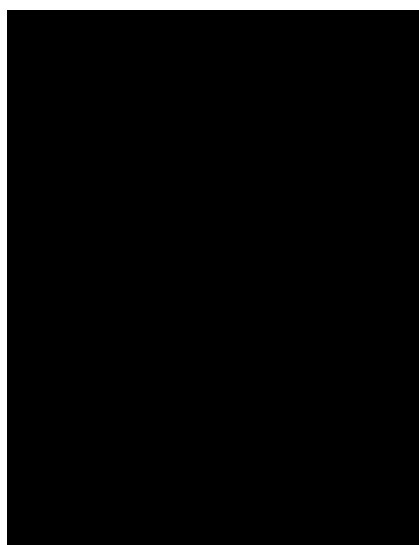


図 47 (左) アンリ・マティス「コリウールのフランス窓」油彩、キャンバス、116.5×89cm、1914 年、パリ国立近代美術館

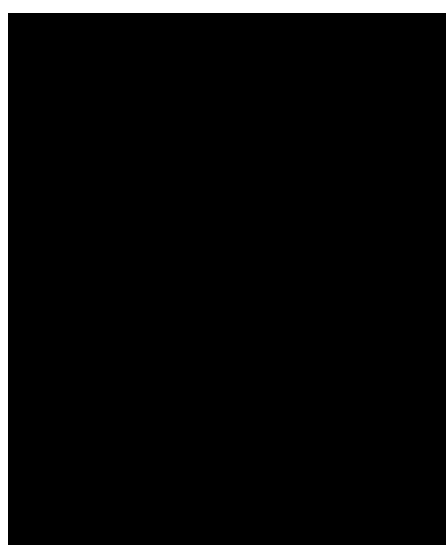


図 48 (右) アンリ・マティス「開かれた窓」油彩、キャンバス、55.2×46cm、1905 年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

フランスの近代画家アンリ・マティス(1869年-1954年)は、生前、自作の中で繰り返し「窓」のモチーフを描いている(図47、48)。窓を通して外界と関係を持つことが重要だったマティスにとって、開いた窓は彼の芸術の中で頻繁に取り上げられる主題となった⁴⁵。

「コリウールの窓」(図47)は、マティスが描いた「窓」のシリーズの一点だが、彼が亡くなった後も暫くの間、公の場で披露されることがなかった作品だと言われている。鮮やかな彩色、華やかな装飾で画面中を埋め尽くすマティスの絵画には珍しく、窓の外の世界が漆黒に塗り潰され、窓の扉は半分閉ざされている。これは第一次大戦が布告された1914

⁴⁵ ハイデン・ヘレーラ『マチスの肖像』天野知香 訳、青土社、1997 年、p.59

年の数週間、コリウールで過ごしたマティスが描いた一点だが、窓の外の世界は、当時の社会動向への絶望的とも言える精神的不安に画面が支配されている。しかし特筆すべき点は、それでもマティスの「窓」は、完全に閉ざされず、戸外に向けて開き続けていることにある。マティスは生前の対談(1942年)で、開いた窓を描く彼の作品の魅力について問われた時、次のように述べている。

私の感情にとって空間は水平線から私のアトリエの室内に至るまで一体をなしていますし、通り過ぎる船は私の周囲のなじみの品物と同じ空間の中を生きている、そして、窓の壁は二つの違った世界を作り出してはいないのです⁴⁶。

ハイデン・ヘレーラは著作で、マティスは1905年以降、自分を包み込む領域との一体感を示すような空間を、画面に表現するようになり、世界が「地平線から私自身へといたり、さらに私を包み込む」連続した流れとして捉えていたとする⁴⁷。マティスの残した言葉は、窓枠で区切られた外の世界が、単なる空想や仮想の世界ではなく、画家の日常や内と外が一体となった、眼前に広がる現実そのものであることを示唆している。

私にとっての家(身体)と窓(眼)、外の世界を“眺める”行為もまた、同様に一体として繋がるものであり、仮に「窓」の外の世界が明るいのだとすれば、「私(主体)」の存在があって初めて、“窓からの眺め”も明るく生き続けるということなのだろう(図49)。

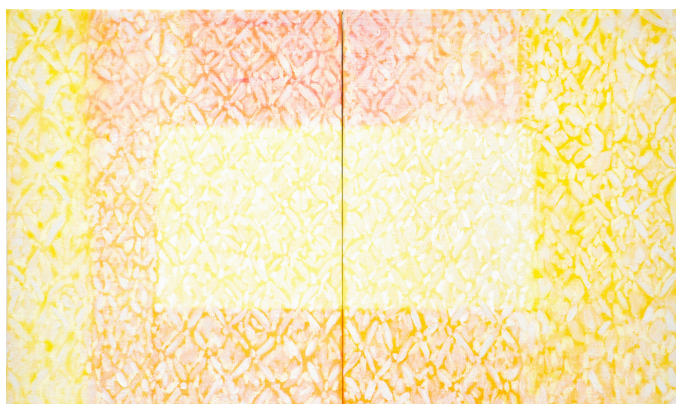


図 49 稲垣美侑「遠い遠い、そとはあかるい (Faraway, far away, It's bright outside.)」,

油絵具, キャンバス, 2018 年

⁴⁶ 「Schneider, 1970 に引用されたラジオ対談」, 『マティス 画家のノート』二見史郎 訳, みすず書房, 1978 年 p. 114

⁴⁷ ハイデン・ヘレーラ『マチスの肖像』天野知香 訳, 青土社, 1997 年, p. 59

第2節 連なる窓 ー風景の手触り

触れる

日常的に私たちが眼前の世界を知る手立ての多くは、知覚を頼りにしているとされる。しかし、頭の中に眠る出来事をふと思い起こそうとする時、その記憶には、音や匂い、質感といった五感にまつわる多彩な情報が付随していることに気付かされる。“見ている”と思っている景色に、複雑に絡まりついている情報が、“見ていた”記憶を補完していく。子どもの見ている世界が、大人の世界よりも表情豊かに色づいているのは、彼らの世界が果てしない“未知”で溢れかえっているためだろう。分からない物や事にひとつひとつ触れながら、対話するように、私たちは眼前の世界を“既知”のものとして築き上げていくのだ。

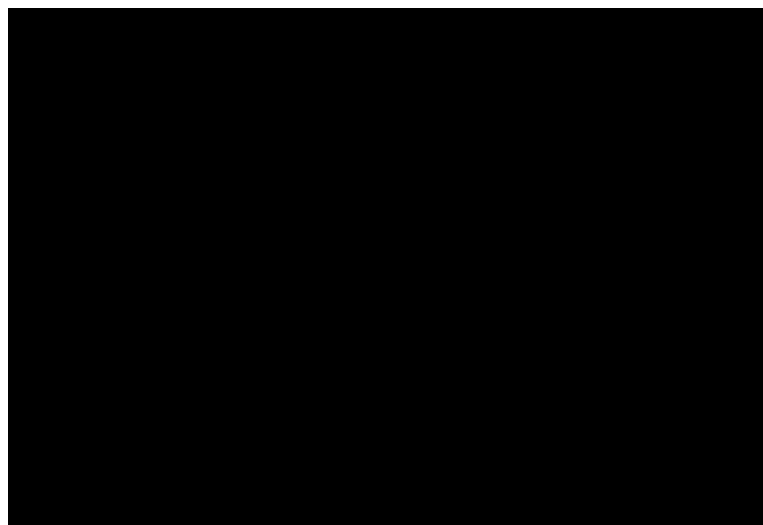


図 50 ヨアヒム・フォン・ザントラルト『最も高貴なる絵画術アカデミー』1683 年

大プリニウスの『博物誌』によると、絵画の起源は、戦地に赴く青年の影の輪郭をなぞることから始まったという。また彫刻の起源も、そのなぞられた線を、彫像師が立体におこしたことから始まっているとされている(図50)⁴⁸。私はこの逸話に出てくる、“線をなぞる”という行為、それを促した少女の熱い心情、つまり“眼前の光景をこの場に留めたい”という衝動に、強く惹かれる。少女が戦地へ向かう青年に焦がれていたことは想像に容易いが、特筆すべき点は、“描く”行為には、潜在的に“対象への焦がれ”が大きく関係しているという点だ。例えば、私たちが筆をとるのは大抵、眼前の対象に強く心が動かされた時だろう。色や質を与え、人物を描く、静物を描く、風景を描く—いずれの行為も、対象を

⁴⁸ ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼 訳、平凡社、2008 年、p. 11, 12

子どもたちに普段使い慣れた校庭や体育館に、表現行為を通して普段とは異なる見方・方法で触れてみようという提案した企画だった。

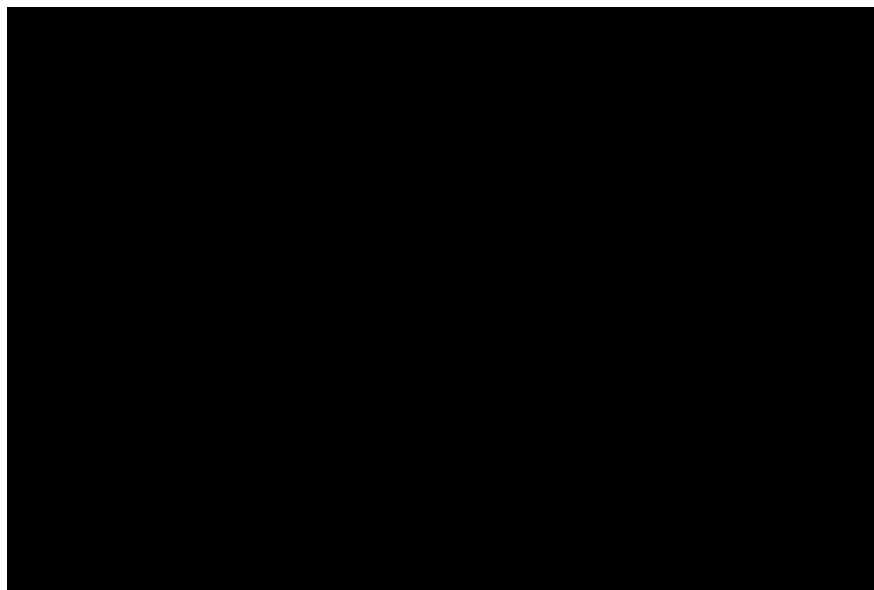


図 51 「パラランド・スケープー“風景”をめぐる想像力の現在」ワークショップ企画・展示風景、

三重県立美術館，2019 年（撮影：三重県立美術館）

ワークショップの取り組みの具体的な表現方法としては、フロッタージュとコラージュの手法を採用した。この二つは、感受した諸感覚を表現する上で、再現技術をさほど必要とせず、むしろ対象への接触と感知、そこでの個人の感性などを反映し易いと考えたためである。

ワークショップは、屋外の校庭、屋内の体育館の二箇所で行われ、まず彼らにとって見慣れた遊び場の中心地に、色とりどりの油性色鉛筆(100色)と、支持体となる特殊紙(半透明、マット質)を用意した。校舎の壁の質感、踏みしめる校庭の土の凹凸、使い慣れた鉄棒の冷たさ、蛇口周辺のマンホールなど、日常的に見慣れていた風景が、表現の中で異なる表情として立ち上がってくることを狙いに、今一度、目の前の「風景」に“触れる”ことでそれを味わって貰った(図52、53)。そして次に、フロッタージュによって採集した風景の断片は、子ども達の手によって、コラージュの方法で画面上に再構成された(図54、55)。

ジョン・バージャーは、「世界における我々の位置を決めるのは見ること」であり、“見る”と言う選択行為によって、私たちは見ている対象を理解の範囲の中に置くのだと述べ

ている⁵⁰。心身発達の途上にあって、外界を多感に感受している彼らが、慣れ親しんだ小学校の風景をどのように取捨選択し、自分だけのイメージを構築して行くのか。彼らは身体的知覚によって、言語以前のイメージのかけらのような紙片に反応し、一人一人が自分の意思で画面を構築している。

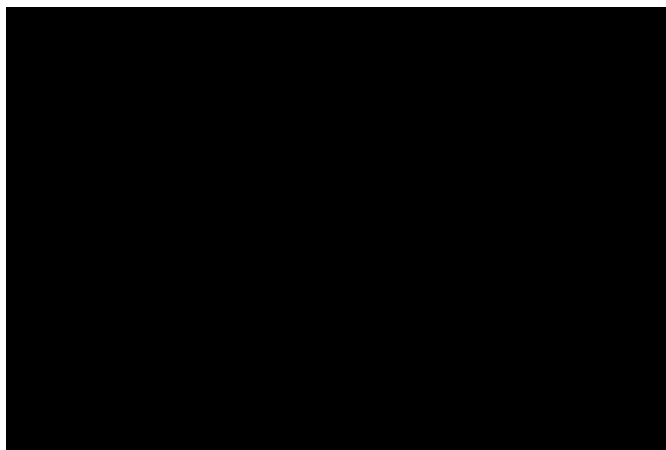


図 52 ワークショップ制作風景、フロッタージュ、2019 年（撮影：尾崎芳弘）

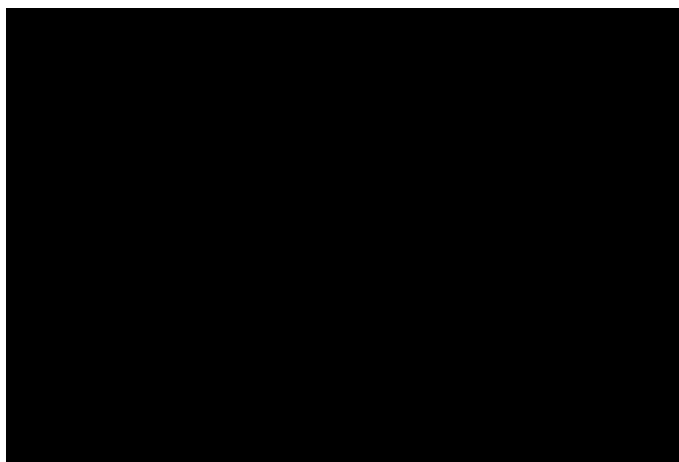


図 53 ワークショップ制作風景、フロッタージュ、2019 年（撮影：尾崎芳弘）

子供たちの手によって収集される風景の断片が、特殊用紙の支持体から切り離され解体され、そして再び与えられた一枚の紙面に糊付けされていく。散らばった色の紙片、身体
の速度を想起させる色鉛筆の筆跡、走るように切り取られた大小様々な形。立ち現れたイ
メージを前に、子どもたちは各々の画面に表現された風景について口々に語る。並べられ
た断片の集合体に、何らかの個人的な風景イメージで画面を構築し、色と形態に反応して

⁵⁰ ジョン・バージャー『イメージ 視覚とメディア』伊藤俊治 訳，筑摩書房，2013 年，p. 12, 14

自由にコンポジションするなど、周囲の大人たちの想像を越える、彼らの身体を通した“風景”が画面一杯に表現されていた(図54、55)。

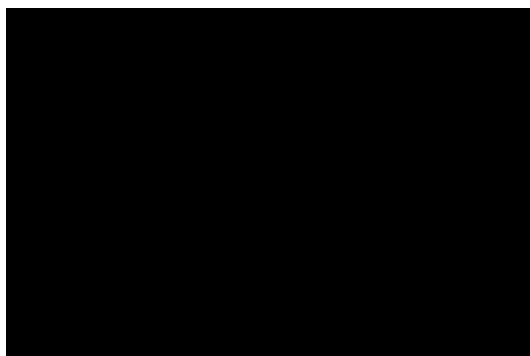


図 54(左) ワークショップ制作風景・採集したスクラッチによる風景断片。2019 年 (撮影：尾崎芳弘)

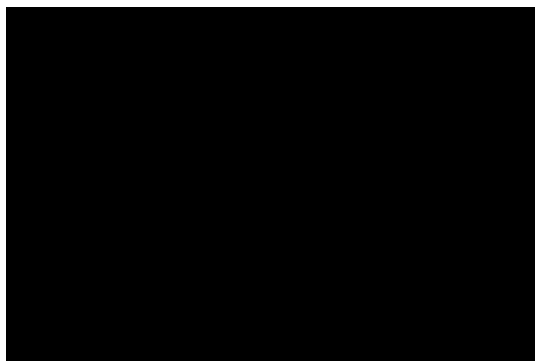


図 55 (右) ワークショップ制作風景・コラージュ、¥2019 年 (撮影：尾崎芳弘)

■の子供たちが制作した作品は、最終的に、開催中の展示「パラランドスケープー風景をめぐる想像力の現在」(グループ展示、三重県立美術館、2019年)の関連事業として、美術館の正面入り口左手の回廊の窓辺に設置された。ここでは個々の風景作品を繋ぎ合わせることで、子どもたちにとっての遊びの姿形が、幾つもの視点が共在する“連なる窓”として表現されている(図56)。

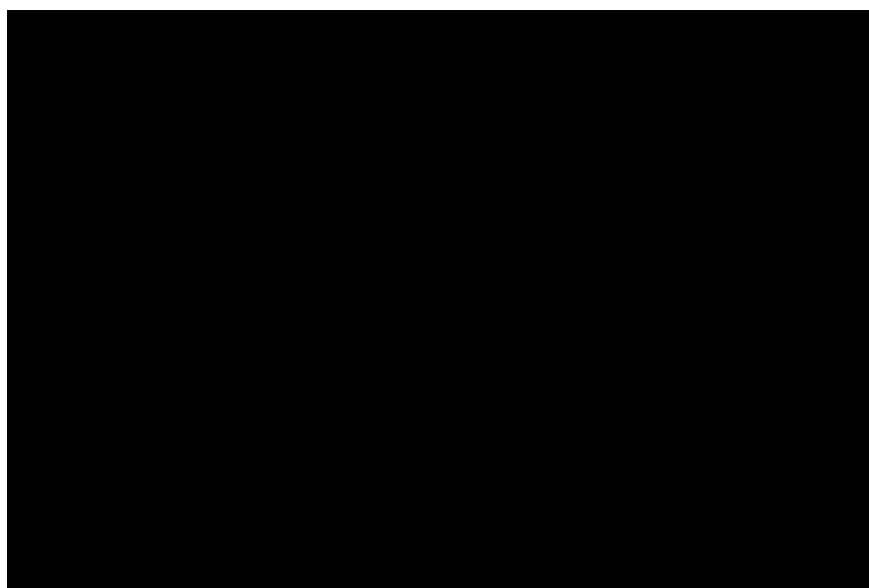


図 56 「ワークショップ企画・展示風景」 三重県立美術館、2019 年 (撮影：三重県立美術館)

第3章 博士提出作品「青の遊泳」—包まれる風景へ

第1節 包まれる風景

土地を巡る断片的な記憶が、脳内を駆け巡り、揺らぐ波間に浮遊する。海に囲まれた土地の開放的な空、陸地からはてなく広がる水平線(図57)。“青”は、この土地で暮らす人々にとって、移りゆく自然や営為を象徴する色彩であり、身体を包み込む、風景と一体化した根源的な色彩である。



図 57 離島“神島”(三重県鳥羽市)からの眺め、2018年(筆者撮影)

博士提出作品「青の遊泳」(図74)は、2019年5月に初めて訪れた石鏡町^{いじか}(三重県鳥羽市)、海女の暮らす小さな漁村をテーマに制作した作品である。鳥羽の土地に住まう人々の大半は、漁業や観光、飲食業によって生計を立てて暮らしている。なかでも、伊勢志摩を中心に古くからこの土地に引き継がれている海女業は、神奈川の内陸部で生まれ育った私にとっては聞き慣れない、未知なる職業のひとつだった。

海の豊かさや厳しさに向き合いながら、自然と共に生きる海女。見知らぬ土地からやってきた私のような外部者を、幾らか警戒しながらも、対話を続ける内に打ち解け、海女の生業や彼女たちの目にしてきた風景、その断片的な記憶を語り聞かせてくれた。紡がれる言葉はこぼれ落ちるように、私の知らない海面下の世界へと想像力を誘った。2019年から足を運ぶようになった石鏡町も、加速する高齢化によって、後継者不足が危機的状況の真

っ只中にあった。仮に、土地に何かを残す者と、引き継ぐ者が居るとするならば、夢中になって手探りをしながら土地を訪ね歩く余所者が果たせる役割とは、どのようなものだろうか。「今、ここ」にある、彼女たちの生きた声と街並みを拾いあげ、記憶と経験の交錯する風景を、表現として顕在化することを試みた(提出作品／図74)。

第1章・第2章では主に、“家”やその周囲環境、“窓”への言及から、家の内部と外部を巡る視点によって、個人の経験や記憶から生起される「人の居る場所」とその輪郭について、自作品を交えて論を展開してきた。本章では、前述までの流れを受け、身近な環境向けられた視点が、次第に家や窓の外の世界に開かれ、平面と三次元的な作品形態を行き来しながら、「包まれる風景」へと展開した自作品について解説する。

離島 “神島”

2012年、家や身近な周囲環境への観察と同時期に、土地の民俗や生活文化が反映された風景への関心から、自身のルーツ(先祖)と関係する土地、三重県を度々訪れるようになった。最初期は三重県内への一人旅に始まり(2012年以降)、アートによって町の文化復興に力を入れる亀山市、漁村・紀伊長島での滞在制作など、幾つかの土地や人々との出逢いを経験して、2016年から、三重県南東部に位置する鳥羽市を継続的に訪れるようになった。



図 58 稲垣美侑 「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景，三重県立美術館，2019 年

パラ・ランドスケープ

図 58 は、2019 年 1 月初旬に開催したグループ展「Para-Landscape “風景”をめぐる想

パラ・ランドスケープ
像力の現在」に参加した際に制作した作品である。展覧会のタイトル「Para-Landscape」は、企画担当の貴家映子氏(三重県立美術館 学芸員)によって考案され、「Para-」は、「～を越えて」あるいは「～とともに」「～にそって」といった意味の接頭辞で、多義的に風景を意味する「Landscape」と組み合わせることで、日常的に私たちを取り巻く風景を、異なる角度や次元から再考してみようという提案が込められていた⁵¹。

本質的に、“風景を見る”行為とその成立には、単に眼前の対象を知覚するだけでなく、私たちの身体感覚を介して心理に強く訴えかけてくる「何か」と密接に関係している。哲学者の清水真木は、見る者の意識に働きかけ、「ぬっ」とあらわれるもの、皮膜を突き破るように到来する「何か」によって知覚される経験を、“風景”と定義している⁵²。その「何か」とは、必ずしも美しい光景に限らないだろう。むしろ脳裏に焼き付くようなものの多くは、ある種のザラつきや違和感、ズレなどを生起させる。本展の作品モチーフとなった離島の“神島⁵³”は、まさに古来から引き継がれる自然と人間の営みが濃密に凝縮され、島全体が息づくような居住空間としての異質さを放っていた。



図 59(左), 図 60(中央), 図 61(右) “神島” 漁村の住居風景、2018 年 (筆者撮影)

土地の色が、視界の一面に広がっている。海に包まれた、あるいは海によって隔絶された外周約 3.9km の神島は、山間の土地の起伏に合わせて道が切り開かれ、歩くと視点

⁵¹ 三重県立美術館『パラランドスケープ “風景”をめぐる想像力の現在』展図録 企画 貴家映子, 三重県立美術館, 2019 年, p. 9, 10

⁵² 清水真木『新・風景論 哲学的考察』筑摩書房, 2017 年, p. 165, 166

⁵³ 神島: 三重県鳥羽市に属し、鳥羽港の北東約 14km に位置する、漁業を中心とする島である。三島由紀夫の小説『潮騒』の舞台となり、映画のロケ地としても知られるが、鳥羽の 4 つの有人離島の中でも特に、漁村特有の密集する集落を一望することが出来る。

が縮尺を変えながら上下に揺れ動く。また四方が海に囲まれているため、風景を眺めると、海と空の青が視界を掠め、色の残像が記憶に留まる。複数回訪れた神島での散策は、私にとって身体が土地の色に“包まれている”ような、不思議な感覚がした最初の体験だった。

土地の持つ色

私が島の散策で体感した“土地の持つ色”とは、どのような色であり、風景から「色」を抽出するのには、どのような過程が生じるのだろうか。染色家の志村ふくみ(1924年～)は、身体を直接包みこむ「着物」を、類まれな色系で制作することで知られている。彼女の作品を初めて目にした際、まるで「絵画のような着物」のように感じた。彼女の作品の最も特筆すべき点は、自然界の様々な植物から抽出した「色系」にある(図62、63)。



図 62(左) 志村ふくみ「月の出」染料/藍, 刈安, 渋木, 1985 年

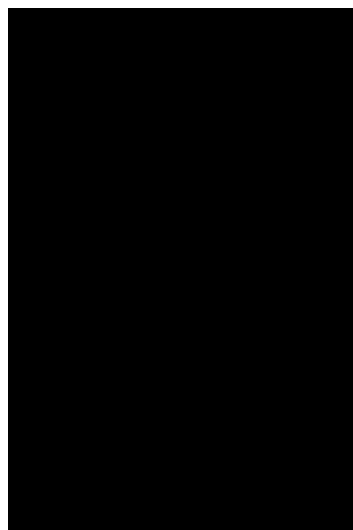


図 63(右) 志村ふくみ「深草野」(志村ふくみ「色を奏でる」筑摩書房, 1998 年, p. 12)

自然界から丁寧に拾い上げられた色彩、色を最大限に魅せるために選ばれた最小限の図柄。志村は著作『色を奏でる』(1998年)の中で、染織で草木の色彩を扱うことについて、次のように述べている。

私がこの染織の道に入っていらいの長い歲月、自然界から受けた草木の色彩は、この貧しい器に受けとめることができないほど、無量に降り注ぐものであった。私

は、子どもが絵の具をあたえられたような悦ばしさをもって、草木で染められた糸を織りつづけた。

木霊への祈りなど念頭にもなかったが、しだいに、この無量の色彩がどこからやってくるのか、この色は単なる色だけでなく、この色の背後には何か別の世界がひろがっているのではないかと思うようになった⁵⁴。

志村は、染織を行い、自然界の草木から色を抽出することで、植物の色の背後の世界に触れ、織物の中に、独自の“色の世界”を構築している。一方、私が作品内で使用している“色”は、イメージを咀嚼するように、繰り返し絵を描く過程の中で生み出されている。

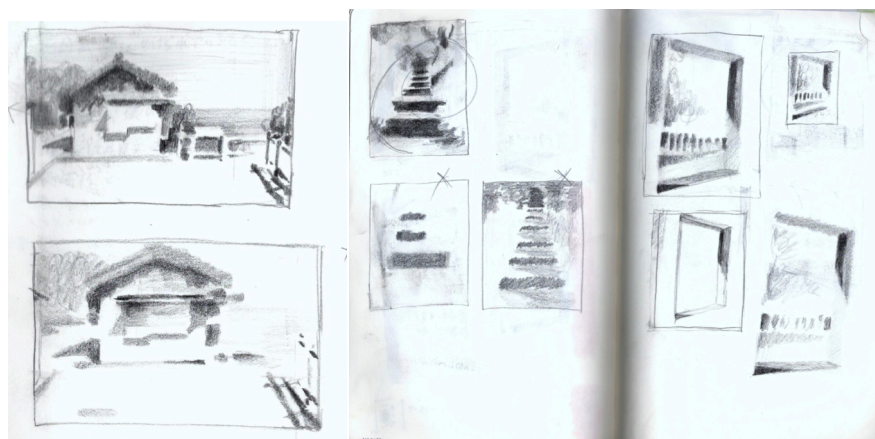


図 64 図 65 稲垣美侑 第1段階：写真を元に、画面上での風景を捨像する過程，2018 年



図 66 図 67 稲垣美侑 第2段階：色の選択，2018 年

⁵⁴ 志村ふくみ『色を奏でる』筑摩書房，1998 年，p. 10, 11

私は日常で気になる風景や色に出逢うと、それらを写真に収めたり、拾って持ち帰るといった収集を多量に行っている。中でも「写真」は、私の表現内では、対象を捉える上で最も客観的表象に近い、“ゼロ地点”のような存在としてある。絵が完成に近づくにつれ、像の形態が抽象化されていく私の作品では、膨大な情報量を持つ対象を一旦リセットし、フラットな目線で向き合う上で、写真は有効な手段だと考えている(図 64、65)。

図 64、65 の過程を経て、画面上の素地が出来上がった段階から、主観を色濃く反映した“色彩”の選択を始める(図 66、67)。ここでは、写真などの客観的視点は一切参照せず、実際の現場で体感した非言語的な諸感覚を重視し、それらの感覚をもとに繰り返し色を選び、私の眼を介して立ち上がる“土地の色”を抽出していく。絵を描く中で“色”を選択することは、自分の内的世界、つまり主観を介在させた風景に近づく行為だと言えるだろう。鼻を掠める潮風の匂い、湿った土を踏みしめる皮膚感覚、遙か上空を旋回する鳶の鳴き声、ざわめく木々、連なる色とりどりの屋根、海面の反射、等々。島の風景に包まれることで体感した“土地の持つ色”は、画面上で風景の姿形として濾過され、知覚体験と一体となって初めて抽出される(図 68)。



図 68 稲垣美侑「ひらかれた窓」油絵具、キャンバス、1620×1300mm、2018 年

色に包まれる

前項では、作品上に“色”を抽出する方法とその過程について述べたが、本項では自作品の、“色に包まれる”構造について言及する。

私が“色に包まれている”ような感覚を体験した芸術作品に、マーク・ロスコの絵画作品群がある(図 69、70)。2009 年、当時私は美大受験をひかえた予備校生だったが、基礎力を培うことを前提とした素描などとは、全く異なる手法で成立した作品が、ロスコの絵画だった。大胆な色彩と、最小限の色面のみで構成される大型の絵画作品群は、小さな画面内で悪戦苦闘していた当時の私に、大きな衝撃を与えた。

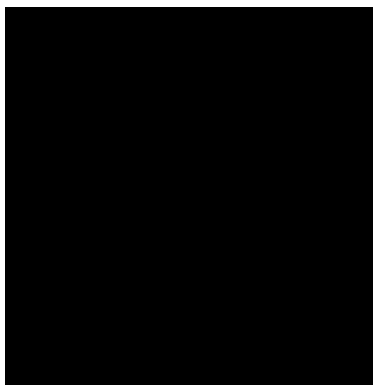


図 69(左) マーク・ロスコ「Untitled」2648×2521mm, 1958 年

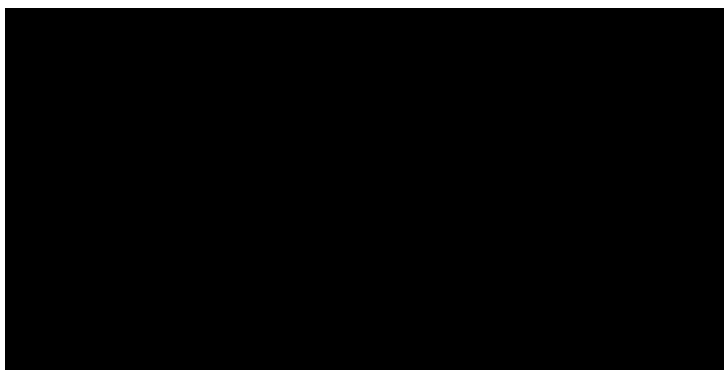


図 70(右) 川村記念美術館「ロスコ・ルーム」(『マーク・ロスコ』展図録, 主催 川村記念美術館, 淡交社, 2009 年, p. 149)

ロスコの赤は、身体内で脈動するような“赤”であり、複数の作った色面に包まれた瞬間、意識が絵の中に引き込まれ、色彩の中に一体化するような感覚に陥った。身体を取り巻く痛烈な“赤”は、暫くの間、脳裏に焼きついて離れなかった。ロスコは作品を展示する環境を、神経質なまでに重視したことで知られる。それは絵画の内側に生成される空間が、「絵画の外に広がる世界と決して分離した空間ではない」という前提が、ロスコの中にあったからではないだろうか。絵画空間と、絵画が位置する現実世界の間に境界はなく、一体の「場」となって存在していることを作品が証明している(図 70)。

ロスコの作品が示すように、色彩は、人間の知覚に直接的に働きかけ、心理的な作用を及ぼす効果がある。ここから、先述の“色に包まれる”感覚を、固有の知覚体験として表現しようと試みた自作品が、図 71・72 の「Para-Landscape “風景”をめぐ^{パラ・ランドスケープ}る想像力の現在」(三重県立美術館での展示作品)だった。

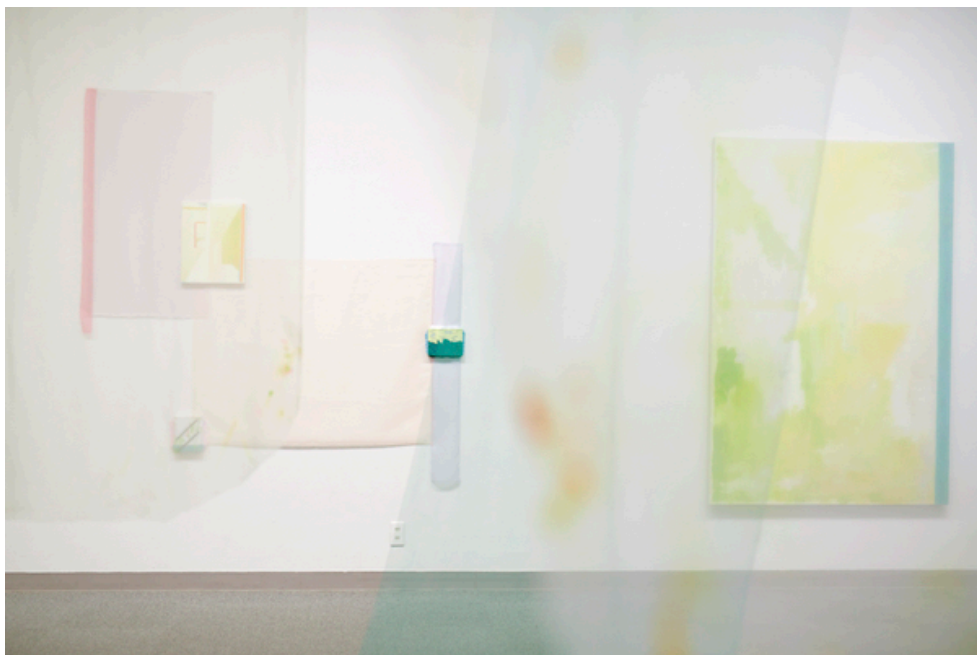


パラ・ランドスケープ

図 71(左) 図 72(右) 稲垣美侑「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景, 三重県立美術館, 2019 年

この作品は、島での体験から生まれたイメージを軸に、絵画と布を中心とする異素材を組み合わせて構成し、室内全体をひとつの風景として、作品化した(図 73)。

展示室の中心から壁面まで、幾重にも吊るされた布(オーガンジー)は、漁村特有の細い路地や、色鮮やかな建築物の外壁が連なる風景を表象している。また入り組んだ色面(布)の重なりによって、島内を歩きまわる身体感覚を想起させるような視覚効果を生んでいる。一方、室内を歩き回って作品を鑑賞する上では、吊るされた布の存在は一種のノイズにもなり得る。しかし、あえて空間に区分けを施すことで、展示室を訪れる鑑賞者の視点を一時的に留め、風景を“眺める”行為を能動化させる狙いがあった。



パラ・ランドスケープ

図 73 稲垣美侑「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景, 三重県立美術館, 2019 年

描く過程で“土地の色”を抽出し、その“色”を展示空間に押し広げてみる。「包まれる風景」を表象する上で、“色”の存在は、異なる空間や素材同士をひとつのイメージとして繋ぎ合わせる、「メディウム」としての役割をはたしているように思う。

神島での“包まれる”体験を起点に、本作品ではオーガンジーの布の性質を利用して、断片的な色の記憶を展示空間内に折り重なるように表現し、観者の視界を“土地の持つ色”によって包み込む絵画空間を創出した。

第2節 博士提出作品「青の遊泳」



図 74 稲垣美侑 「青の遊泳」提出作品・展示風景一部，東京藝術大学 大学美術館，2020 年（筆者撮影）

提出作品「青の遊泳」（図 74）シリーズは、石鏡（三重県鳥羽市）の漁村を訪ね歩き、海女と出逢い、自然と共に生きる海民の生業と暮らしの風景に触発された経験から、制作に至った作品群である。本展示は、計 11 点の絵画で構成している。

“青”

本展示の提出作品名にある“青”は、海辺の土地で暮らす人々にとって、移り変わりゆ

く自然や営為を象徴する色彩であり、身体を包み込む、風景と一体化した根源的な色彩である。しかし最終的に、本展の提出作品で“青”という色彩そのものを、表現の基調の色とはしなかった。何故なら、制作当初に風景の一部として、脳裏から切り離すことのできなかった土地の“青”が、制作過程を経る中でイメージが濾過され、青の向こう側へと潜り込み、その先に広がる土地の色が表出したためである(図 75、76)。

仮に“青”が土地や暮らしを包みこむ、空間に浸透した広がりゆく色彩であるなら、本展で私が用いた色彩は、その“青”を前提に、自然の中で表情豊かに生き生きと息づく海^{おか}辺の風景や動植物、陸と海中を行き交う海女の視点による色である。

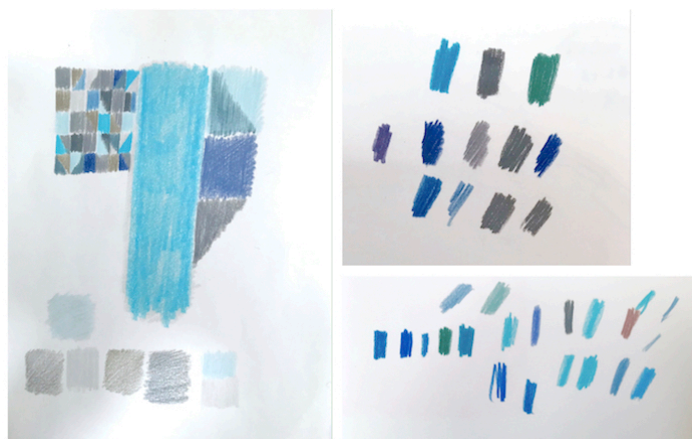


図 75 稲垣美侑 ドローイング・抽出された土地の色“青”(一部)，色鉛筆，紙，2020 年



図 76 稲垣美侑 抽出された土地の色 「青の遊泳 “A forest of seaweed”(作品部分)」油絵具，キャンバス，2020 年

石鏡と海女

石鏡町^{いじか}(三重県鳥羽市)は、伊勢志摩一帯に分布する、海女の暮らす小さな漁村のひとつであり、鳥羽駅から車で30分程度走った先の海沿いに位置している。先の三重県立美術館でのグループ展(2019年1月)に向けた現地調査と制作を切掛けに、鳥羽を度々訪れるようになり、2019年5月に初めて石鏡の町と出逢った。そして以後、2021年初冬に開催予定の石鏡町内でのグループ展示⁵⁵に参加するため、2019年から、石鏡町と海女との持続的な交流が始まった。

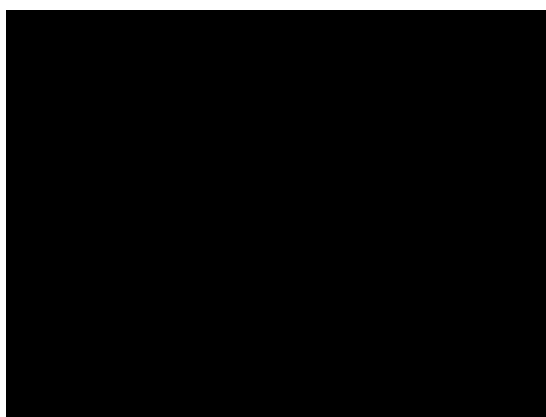


図 77 網の修復をする海女さん 2019 年 (筆者撮影)



図 78 稲垣美侑「青の遊泳 “Red gill net”」, 油絵具, キャンバス, 2020 年

漁港に軒を連ねる網小屋の中を覗くと、ひとりの海女さんが、イセエビの刺し網漁で使用う赤い網のほつれを修復していた(図 77)。手先を器用に動かしながら、「教わるので

⁵⁵ 「自然とともに生きる 海女とアーティスト ー昔と今。石鏡町と神保町にダイブ!」展 企画: リンダ・デニス、石原真伊、主催: 石鏡旅館組合、鳥羽市立海の博物館、鳥羽市

はなく、見て覚えるものだ」と、私の質問に答えながら、幾つもの破れた網目を結び直していた。海中では、光の波長の影響で、赤は真っ先に見えにくくなる色彩だと言う。海底で波間に揺れ動く朱色の網は、イセエビの目にどのような色彩として映るのだろうか。ほつれた網の目から、海中を覗いてみた(図 78)。

また漁港では、海女の個性豊かな手作り網やカゴバッグ、潜水道具を度々目にした(図 79、80、82)。海女の手によって手作りされた道具は、そこかしこで漁村の風景に彩りを与えていた。遊びのある海女の網カゴや、色とりどりの潜水道具(タンポ)に惹かれて制作した作品が、図 81、83 である。

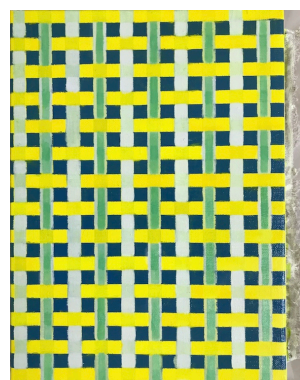


図 79(左) 海女の手作りカゴ 2019 年(筆者撮影)

図 80(中央) 海女の手作り網バッグ 2019 年(筆者撮影)

図 81(右) 稲垣美侑「青の遊泳 “A net basket”」油絵具, キャンバス, 333×242mm, 2020 年



図 82(左) 海女の潜水道具・タンポ 2020 年(筆者撮影)

図 83(右) 稲垣美侑「青の遊泳 “Diving”」油絵具, キャンバス, 910×727mm, 2020 年

海女の生業

神奈川の内陸部で生まれ育った私にとって、石鏡(図 84、85)で出逢った「海女」は、未知なる職業のひとつだった。海の豊かさや厳しさに向き合いながら、自然と共に生きる石鏡の海女。彼女たちは、^{おか} 年齢 60～80 にして、日々、海に潜る。潜って、潜って、再び浜に戻り、^{おか} 陸では陸の仕事に勤しんでいる(海女業は、加速する高齢化と引き継ぎ手の減少が深刻化している)。

取り過ぎないように取る。日々海の恩恵にあずかりながらも、自然に敬意を払い、決して畏れを忘れない。海女は古くから自然と共に生きる術を模索し、限りある海底の資源と折り合いをつけながら、自然と持続的に共生し続けてきた。



図 84(左) 重県鳥羽市石鏡町 漁港の風景、2020 年(筆者撮影)



図 85(右) 稲垣美侑「青の遊泳 “Fishing port - IJIKA”」油絵具、キャンバス、500×606mm、2020 年

。海女漁は、世界でも日本と韓国のための希少な漁法で、日本列島では、およそ 5 千年前(縄文時代の中頃)には、すでに「海女」が存在していた痕跡が見られるという⁵⁶。約 3 千年前の白浜遺跡(鳥羽市浦村町)から、大量のアワビ殻やアワビオコシ(海女漁の道具)が出土している。

海女の獲物の中心は、アワビやサザエ、ウニ、ナマコ、イセエビを始め、ヒジキ、ワカメ、アラメ、テングサといった海藻類である⁵⁸。志摩半島では、海女漁が始まることを

⁵⁶ 引用元・志摩市ホームページ：<https://www.city.shima.mie.jp/topics/1558057952032.html>

⁵⁷ 『目で見ると読む 鳥羽・志摩の海女』執筆編集 石原義剛 前田憲司、編集 海の博物館、海女振興協議会、2009 年、p. 2、p. 42

⁵⁸ 同上、p. 30

「口が開く」と言う⁵⁹。この口開け制度は、地区ごとに厳格に守られており、海の資源の乱獲を防ぎ、漁村の共同体が公平に操業することが目的である⁶⁰。1月～2月の休漁期間が過ぎ、春が訪れる頃、海女集落では天然ワカメの漁が始まる(図 86、87)。

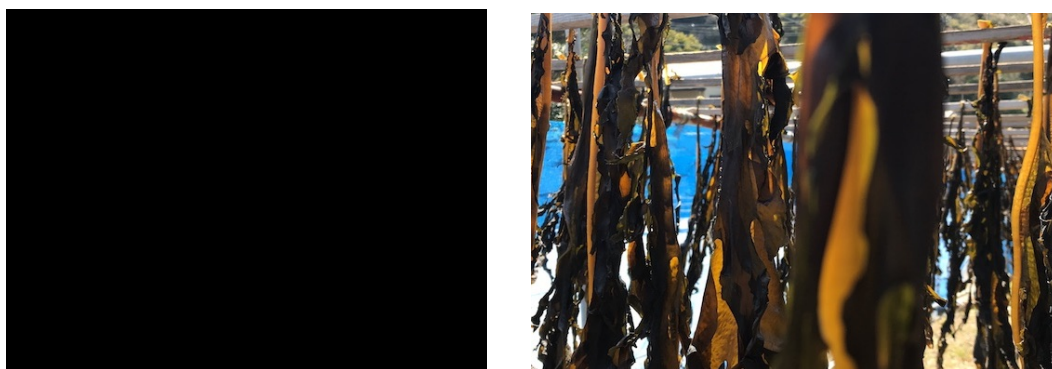


図 86(左) 図 87(右) ワカメの天日干し風景 2020 年(筆者撮影)

海上に揚げられ、天日干しされたワカメは、風にはためきながら、磯の香りを漁村中に漂わせる。「海底のワカメが光に照らされて、菜の花畑みたいに黄色く、黄金色に輝いて見えるんだよ」。^{おか}陸では茶褐色のワカメは、海底では異なる表情を見せる。海上と海中で波打つワカメ。「青の遊泳 “Wakame seaweed”」(図 88)は、石鏡でワカメの天日干し作業の手伝いをした際、海女が語ったワカメ畑のイメージをもとに描いた作品である。

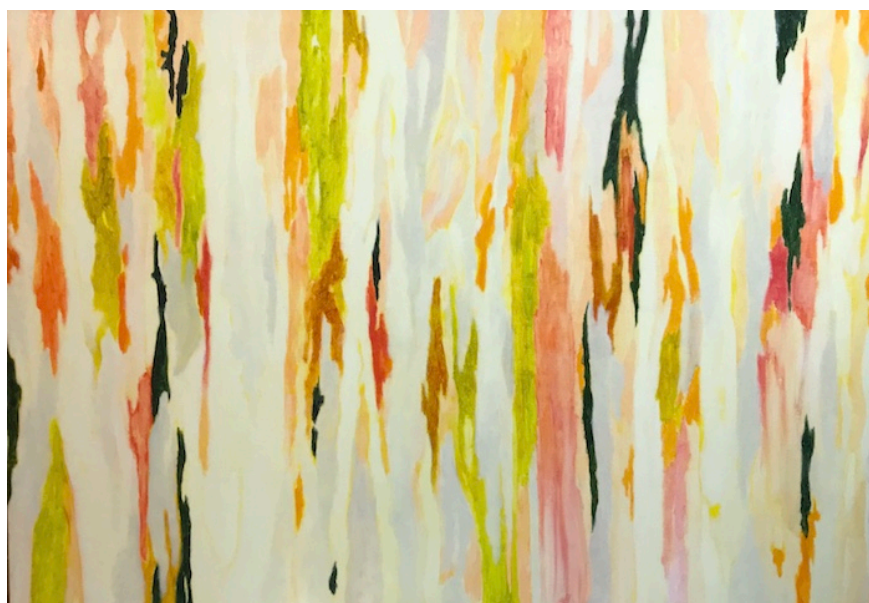


図 88 稲垣美侑「青の遊泳 “Wakame seaweed”」油絵具、キャンバス、894×1303mm、2020 年

⁵⁹ 石原義剛『うみはいのち ―石原義剛 海を語る―』東海水産科学協会、(株)アイブレーン、2019 年、p. 28

⁶⁰ 同上、p. 29

海底の世界



図 89 稲垣美侑「青の遊泳 "Funadama-sama"」油絵具, キャンバス, 910×727mm, 2020 年

図 89、90 は、鳥羽市立海の博物館の企画展示で目にした、「船霊様^{ふなだま}」をモチーフに制作した作品である。「船霊様」は、船乗りの漁師にとって大事な守り神であり、新しく船が完成すると、船大工によって木造船の一部に密かに祀られる。御神体の中には、男女一対の人形、サイコロ 2 個、麻紐、五穀、銭 12 枚、船大工の伴侶の髪の毛などが納められ、船霊様は、大海原での危険や不幸を事前に知らせてくれると言う(図 91、92)。



図 90(左) 稲垣美侑「青の遊泳 "Funadama-sama 01"」油絵具, キャンバス, 273×220mm, 2020 年

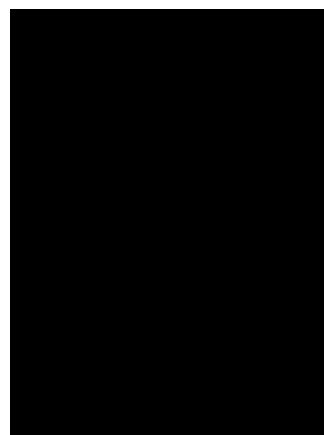
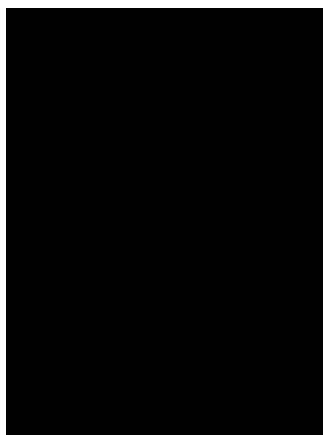


図 91(中央) 図 92(右) 船霊様、市立海の博物館蔵 (2020 年:筆者撮影)

「板子一枚下は地獄」と言うように、船乗りは、常に危険と隣り合わせの職業である。船乗りにとって自分の船は、「家」のような存在だと聞くが、船の家に祀られた「船霊様」は、海上で揺られながら、日夜漁師の安全を見守っているのだろう。



図 93 稲垣美侑「青の遊泳 “Ripples”」油絵具，キャンバス，530×652mm，2020 年

一方、「青の遊泳 “Ripples”」（図 93）は、海中から海面を見上げた様子について、海女さんから聞いた話をもとに制作した一点である。「雨の日に海に潜って、水面を見上げるときれいなんだよね」と、若い海女さんがふと口にした。日常生活を陸上で過ごす私にとって、自分の立っている地面よりも下の海底から、海にとっての空、つまり海面を眺める行為は、想像し難い世界であり、印象的な話として記憶に残った。図 93 では、絵の表面を海面に見立て、水中から海上を見上げる海女の見え方を描き出すことを試みた。

海と陸を結ぶ

海底と陸上を行き来する海女の生活風景を描いた作品として、“海女の浮世絵”に触れたい。浮世絵の登場以前の 17 世紀後半から、現在で言う百科事典のような出版物に海女の図が見られ、各時代の浮世絵師たちは、それらを参考に海女の姿を描いたと考えられ

ている(図 94)⁶¹。

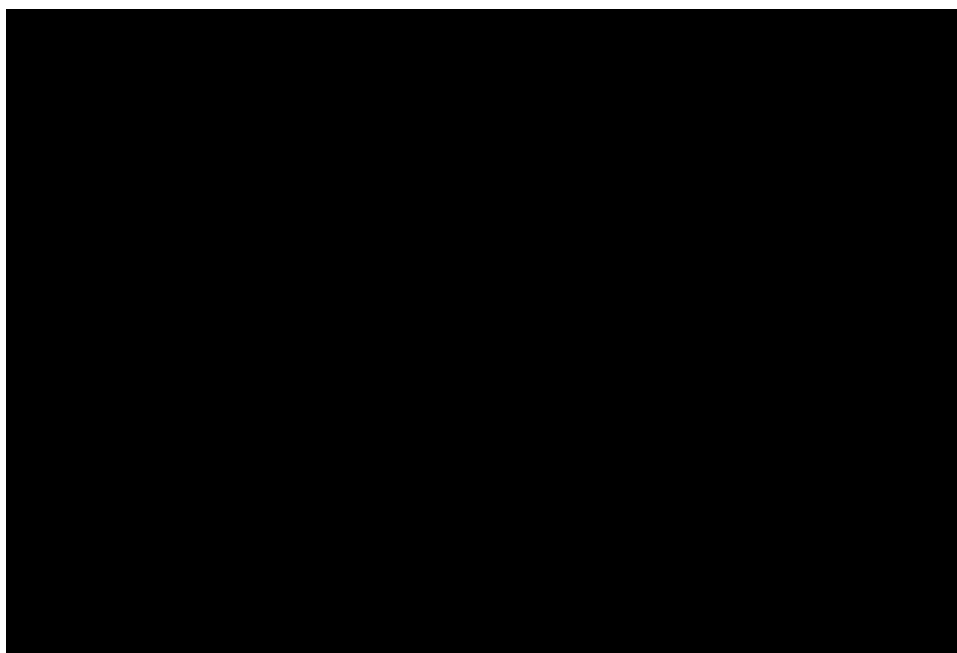


図 94 歌川国貞「勢州鮑取りノ図」三重県立総合博物館 蔵

浮世絵が流行した 18 世紀から 19 世紀後半(江戸中期～明治初期)、風紀を乱すとして女性の裸身を描くことが禁止されていた時代に、生業を描くという口実で海女は繰り返し描かれたという⁶²。18 世紀中期以降、エロティシズムを強調した海女の浮世絵もあったが、19 世紀に入ると、海女の潜水風景や海中での獲物の採捕、使用道具の描写など、海女の技術や風俗に着目した作品が増加する⁶³。アワビ取り、のしアワビの作業風景、玉取り姫伝説を題材にした海女の浮世絵、潜水風景など、未知なる海の世界で、漁を行う海女の存在に、庶民が惹かれたことは想像に容易い。

なかでも私が最も興味を惹かれた作品が、海上と海底の波間に描かれた海女の姿である。図 95、96 は、いずれも海女漁の潜水場面を切り取った光景だが、海の外と、海中の世界を自由に行き来する海女は、双方の世界を結ぶ媒介者のようにも見える。海女は、各地の伝承でも、海底の危険な異世界と、日常の世界とを結び付ける特殊な存在として度々登場する⁶⁴。

⁶¹ 『浮世絵から見る海女』鳥羽市立海の博物館, 2016 年, p. 4

⁶² 同上, p. 1

⁶³ 同上, p. 24

⁶⁴ 同上, p. 15

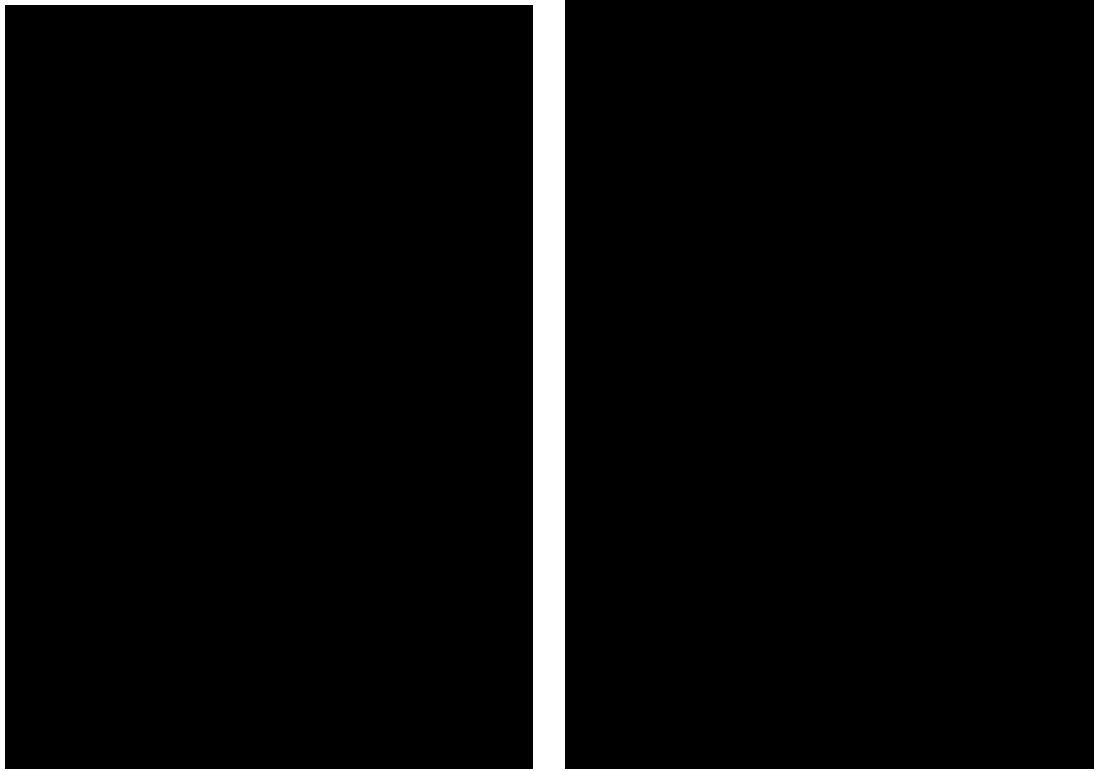


図 95 (二代)歌川国貞「女粧三十六貴銭 房総鮑とり女」船橋市西図書館 蔵

図 96 豊原国周「現時五十四情 第九号」鯨と海女の研究室 蔵

潜水器具を使わない素潜り漁は、体力や技術、海底の知識が必要不可欠であり、海女の潜水は「50 秒の勝負」の世界だという⁶⁵。石鏡では、海女が海に潜ることを「きりこみ」と呼ぶ。たった一人、海底にきりこみ、50 秒の勝負に挑む海女の眼には、どのような景色が映っているのだろうか。

海底と陸上を行き来する海女の眼差しを想像し、ひとつの画面に一体化させた作品が「青の遊泳」(図 97)である。画面右中央に描かれた楕円は、海女が潜水する際に用いる一眼の水中眼鏡(磯メガネ)に着想を経ており、海女の眼を示唆している。一方、画面を横断する横軸のラインは、海上に広がる水平線である。海底に差し込む光や、波間に揺れる海藻の影が、記憶の中で交錯し合い、断片化された色彩の像として表現されている。

⁶⁵ 石原義剛『うみはいのち ―石原義剛 海を語る―』東海水産科学協会, (株)アイブレーション, 2019 年, p30

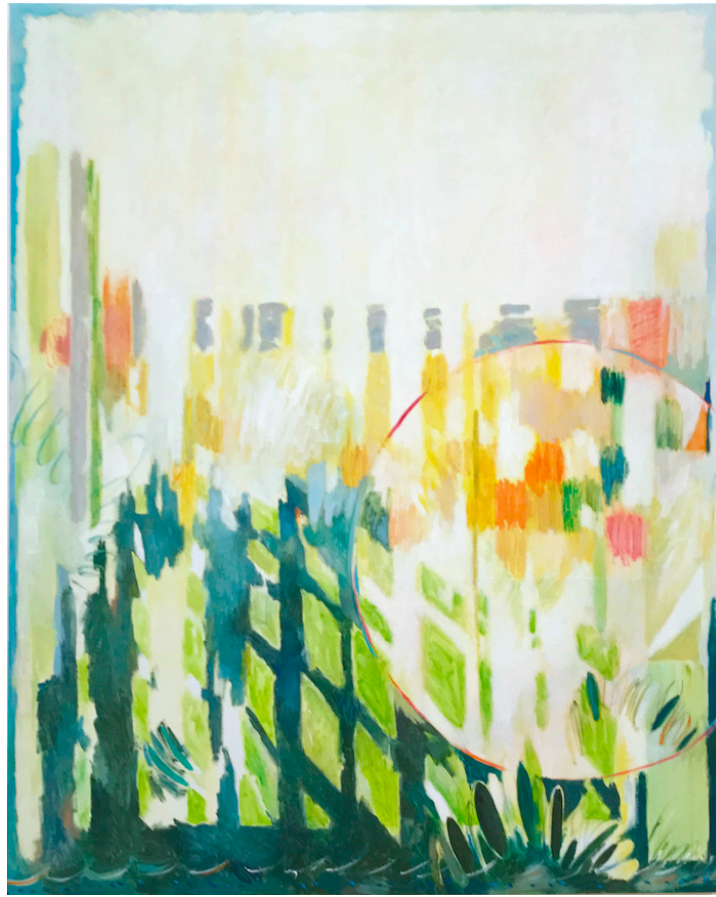


図 97 稲垣美侑「青の遊泳」油絵具，キャンバス，1620×1303mm，2020 年

風景の色

四季折々、季節毎に目まぐるしく色を変える石鏡の風景は、自然の中に、私たちの暮らしが共に存在していることを知らせる。私の身体を介して触れた石鏡の風景、海女や海民から語られる土地の記憶は、広がりゆく海を遊泳し、途切れることのない風景として視界を包み込む。

前述の作品「Para-Landscape」(図 58)では、人の生きる場所とその固有の風景を再考する上で、三重県鳥羽市の離島“神島”をモチーフに制作し、鑑賞者の風景感覚を刺激する仕掛けとして、展示室全体を一つの作品空間とする表現形態(インスタレーション)を試みた。しかし、作り手である私自身の意識が空間全体に拡張したことで、結果的に壁面にかけてられた平面作品の位置付けが曖昧になり、表現内容が分散化したような感覚が残った。それを踏まえ、本展の提出作品では、あえて展示空間自体は変容させず、絵画作品を中心とする展示構成とした。“絵画”の中に没入すること、つまり絵の内側に形作られるイメージの中へと潜水することを目指した。海女の生きる土地、語り聞く断片的

な記憶の海に触れながら、私は描く行為を介して、繰り返し海面下へと潜り込み、“土地の持つ色”から生まれる、固有の風景を描きだすことを試みた(図 98、99、100)。



図 98 稲垣美侑「青の遊泳 “A forest of seaweed”」油絵具，キャンバス，606×727mm，2020 年



図 99 稲垣美侑「青の遊泳 “Fishing village -IJIKA-”」油絵具，キャンバス，1303×894mm，2020 年

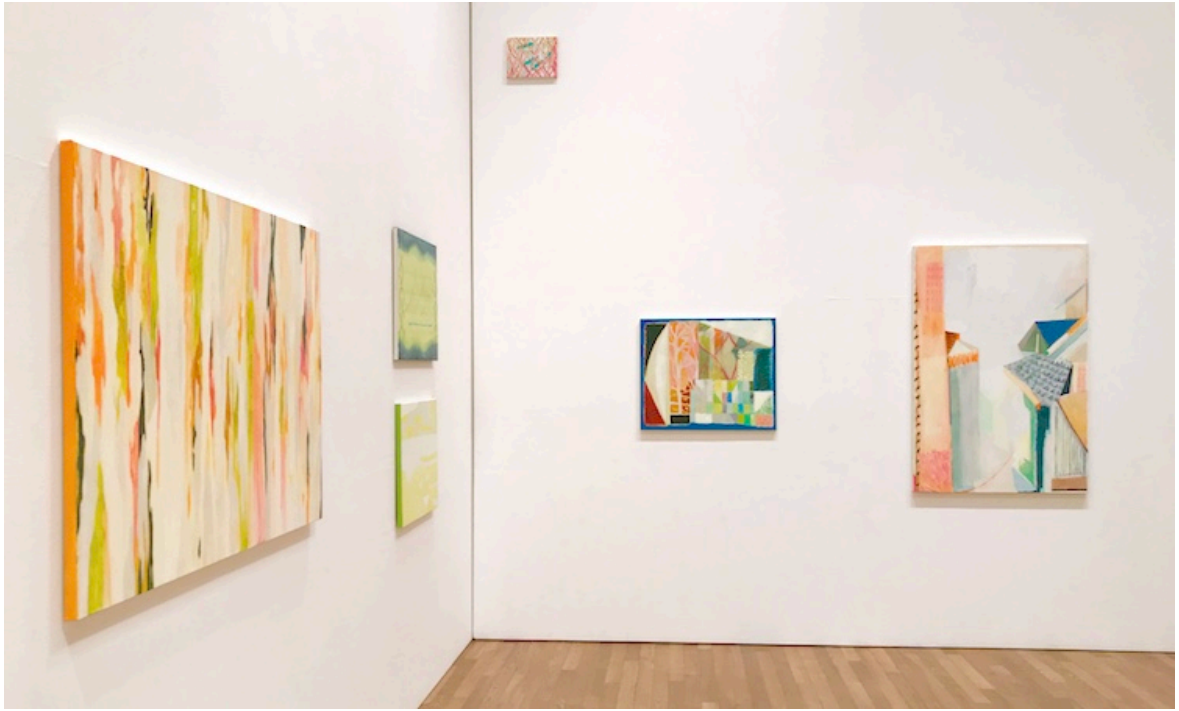


図 100 稲垣美侑「青の遊泳」提出作品・展示風景一部，東京藝術大学 大学美術館，2020 年（筆者撮影）

終章

とりとめもなく眼前に広がる風景が咀嚼され、断片的な多くの色となって、いつまでも騒々しいほどに頭の中を駆け巡っている。いまここに在ることの手触り、温度、匂い、息遣いと臨場感。私にとって“色”は、言語よりも遥かに多弁な存在だ。そしてふとした瞬間、胸の内に突き刺さる風景一、眼前に広がる色は、圧倒的な生の躍動として、知覚へと訴えかけてくる。

本論文「所在の輪郭—包まれる風景へ」は、自身の自己形成に多大な影響を与えた“家”という存在や、周囲環境への考察に始まり、外の世界と出逢う切掛けとしての“窓”、“眺める”行為への自覚化から、その先に広がる風景と一体化していく過程と展開を述べた、創作論である。「所在」一人の生きる場所、居どころ—を考えることは、同時に一人の人間について、また周囲を取り巻くあらゆる事象との影響関係について考えることに他ならない。大学に在籍したおよそ10年間、自分自身の立つ場所と居どころを確かめる過程の中で、様々な土地や人と出逢い、風景の断片をひとつひとつ拾い上げる内に、私自身が対象に向けていた心的な境界が取り払われ、次第に意識は風景そのものと一体化していった。そして、そもそも眼前の世界(風景)には、内や外を分け隔てる境界は初めから存在せず、見る主体と相互に浸透して一体化した世界が、主体の意識に呼応しながら、その表象も多彩に変化し続けるのではないか、という結論に至った。

近年の自作品では、イメージを追求する実験的な試みとして、二次元と三次元を一体化させるような表現形態にまで展開してきた。しかしあくまで、現状の私が追求するイメージは、“主体”の眼差しから生まれる「固有の風景」そのものへと向けられている。そのため本展の提出作品では、模索を続けた10年の軌跡を経て、再び始まりの場所である「絵画」へと立ち戻った。また私が作品の主な描画材として、長年油絵具を使用している理由のひとつに、その透明性と色彩の美しさがある。顔料に溶き油が練り込まれることで成立する油絵具は、色材の隙間に常に光を内包している。つまり色彩と光を直接的に画面に定着できる油絵の具は、自作品において、対象(風景の色)を描きだす上で重要な役割を果たしていると考えられる。

人間の記憶や経験は、ひどく曖昧だ。語られるイメージ自体、脳内で都合よく補完されたり、消し去られたり、あるいは別のもの同士を繋ぎ合わせたりしながら、「見ていた」ことから「見たかったもの」へと近付けられる。そして固有の「イメージ」と名付けられ

るものの内側にも常に個人に根ざした何らかの「色」が潜んでいる。真っ白なキャンバスの目の前に立つ時、私はいつも、白の向こう側に息づく「色」を見てみたいと願う。油絵具を使って絵を描く過程においても同様に、様々な土地や風景から抽出された「色」は、私自身の物差しを通して咀嚼されたイメージとして、画面の中に立ち現われているのだと言えるだろう。

絵描きはいつでも、絵を描く行為によって、イメージの中で何処へでも訪れ、何度でも新しい景色と出逢うことが出来る。日常に起こる様々な出来事の打ち返しとして、表現が発露されるのなら、石鏡で出逢った海女さんたちが、その身一つで果敢に海の中へと切り込んでいくように、私はキャンバスの向こう側へと潜り込み、まだ見ぬ風景の“色”を描き出すことを試みたい。

足元の、身近な日常のとるに足らないものごとから広がる風景の断片を、ひとつひとつ拾い上げるように、描き、問い、他者に向かって投げ掛け、繰り返し対話すること。そのような至極単純な行為の蓄積と、個人の身体を介して生み出される表現は、いまここにある“私”自身を証明すると共に、私たちが現代を生き抜くための想像を導く、重要な活路となるのではないかと考える。歩くくらいの速度で、また新しい旅を始める。

参考文献一覧

- ・ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』 日高敏隆・羽田節子 訳, 岩波書店, 2005 年
- ・和辻哲郎『風土 人間学的考察』 岩波書店, 1979年
- ・喜納育江『〈故郷〉のトポロジー 場所と居場所の環境文学論』 水声社, 2011年
- ・エドワード・レルフ『場所の現象学 没場所性を超えて』 高野岳彦・阿部隆・石川美也子 訳, ちくま学芸文庫, 1999 年
- ・中村雄二郎『場所 トポス』 弘文堂, 1989 年
- ・ガストン・バシュラール『空間の詩学』 岩村行雄 訳, ちくま学芸文庫, 2002 年
- ・多木浩二『生きられた家 経験と象徴 (新装版)』 青土社, 2000 年
- ・藤森照信『人類と建築の歴史』 筑摩書房, 2005 年
- ・吉田鉄郎『建築家・吉田鉄郎の「日本の住宅」』, 近衛榮 監修, 向井寛・大川三雄・田所辰之助 共訳, 鹿島出版会, 2002 年
- ・増本康平『老いと記憶』 中央公論新書, 2018年
- ・中村貴志 訳・編『ハイデッガーの建築論ー建てる・住まう・考える』 中央公論美術出版, 2008年
- ・植田康成『「まど」の言語学』 一般財団法人窓研究所2019年
- ・浜本隆志『「窓」の思想史 日本とヨーロッパの建築表象論』 筑摩書房 2011年
- ・監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴, YKK AP 窓研究所『窓と建築をめぐる 50 のはなし Windowology』 エクスナレッジ 2017 年
- ・オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』 大塚恵一・池川健司・中村浩平, せりか書房, 1978年
- ・『窓展: 窓をめぐるアートと建築の旅』 企画 蔵屋美香・五十嵐太郎, 編者 東京国立近代美術館, 平凡社, 2019 年
- ・ハイデン・ヘレーラ『マチスの肖像』 天野知香 訳, 青土社, 1997年
- ・『マティス 画家のノート』 二見史郎 訳, みすず書房, 1978年
- ・ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』 岡田温司・西田兼 訳, 平凡社, 2008年
- ・ジョン・バージャー『イメージ 視覚とメディア』 伊藤俊治 訳, 筑摩書房, 2013年
- ・三重県立美術館『パラランドスケープ “風景”をめぐる想像力の現在』 展図録 企画 貴家映子, 三重県立美術館, 2019年
- ・清水真木『新・風景論 哲学的考察』 筑摩書房, 2017年
- ・志村ふくみ『色を奏でる』 筑摩書房, 1998年
- ・『目で見える 鳥羽・志摩の海女』 執筆編集 石原義剛 前田憲司, 編集 海の博物館,

海女振興協議会, 2009年

- ・ 石原義剛『うみはいのち ―石原義剛 海を語る―』東海水産科学協会, (株)アイブレーション, 2019年
- ・『浮世絵から見る海女』鳥羽市立海の博物館, 2016年

引用元・論文

- ・ リンダ・デニス 博士論文『タッチの概念を掴む』東京藝術大学, 2010年

引用元・出典webサイト

『志摩市ホームページ』（最終検索日 2020年12月5日）

<https://www.city.shima.mie.jp/topics/1558057952032.html>

『伊勢志摩観光コンベンション機構公式サイト』（最終検索日 2020年12月5日）

<https://www.iseshima-kanko.jp/spot/1484/>

『鳥羽市ホームページ』（最終検索日 2020年12月5日）

<https://www.city.toba.mie.jp/kikaku/ritoushinkou/kamishima/html/kamishima.html>

図版出典一覧

- 図1 稲垣美侑 ^{パラ・ランドスケープ}「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景,
三重県立美術館, 2019年
- 図2 稲垣美侑 「所在の輪郭」キャンバス, 油絵具, ガラス, 木材 他, サイズ可変,
2017年
- 図3 機能環 (ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』2005年, p. 19)
- 図4 ハエが見たシャンデリア (ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』
2005年, p. 51)
- 図5 人間が見たシャンデリア (ユクスキュル, クリサート『生物から見た世界』
2005年, p. 51)
- 図6 気候と構法 (若山滋『風土に生きる建築』1958年, p. 78), 温度条件と乾湿条件
を軸にプロットされた建築構法の分布図。
- 図7 皮膜閉鎖式 モンゴルのパオ (若山滋『風土に生きる建築』1958年, p. 58)
- 図8 「主体の物理的・心理的な空間移動」の同心円的外形イメージ図 (筆者作成)
- 図9 アボリジニーの描くグルジムグ地域の地図 (Berndt and Berndt, 1970, p. 56。
エドワード・レルフ『場所の現象学 没場所性を超えて』1999年, p. 56)
- 図10 稲垣美侑「Drawing - Home #01」水彩, 水彩紙, 21.0×29.7cm, 2013年
- 図11 アメリカ原住民スー族の“ティーピー”(ポール・オリバー『世界の住文化図鑑』
東洋書林, 2004年。藤森照信『人類と建築の歴史』2005年, p. 37)
- 図12 稲垣美侑「Drawing - House / Home」水彩, 水彩紙, 210×297mm, 2013年
- 図13 典型的な日本の住宅ー アイソメトリック (吉田鉄郎『建築家・吉田鉄郎の「日
本の住宅」』, 近衛榮 監修, 向井寛・大川三雄・田所辰之助 共訳, 鹿島出
版会, 2002年, p. 55)
- 図14 稲垣美侑「Drawing ーちゃんと、ずっと覚えてる」連作, 紙, 木炭, 2012年
- 図15 稲垣美侑「Drawing ーちゃんと、ずっと覚えてる」連作, 紙, 木炭, 2012年
- 図16 記憶の分類 (増本康平『老いと記憶』中央公論新書, 2018年, p. 6)
- 図17 稲垣美侑「Eternity Place」木材, 針金, ガラス, 砂, 他 サイズ可変 2013年
- 図18 稲垣美侑「Eternity Place (作品細部)」木材, 針金, ガラス, 砂, 他 サイズ可変
2013年

- 図19 稲垣美侑「Eternity Place (作品細部)」木材, 針金, ガラス, 砂, 他 サイズ可変
2013年
- 図20 稲垣美侑「帰路」キャンバス, 油絵具, オイルパステル, 1620×1303cm 2017年
- 図21 稲垣美侑「影の家」, 油絵具, キャンバス, 木材, ガラス, 自然光 他 2014年
- 図22 稲垣美侑「影の家(展示作品一部/絵画)」, 油絵具, キャンバス, 2014年
- 図23 稲垣美侑「影の家(展示作品一部/絵画)」, 油絵具, キャンバス, 2014年
- 図24 稲垣美侑「構造-住居 / The structure of a vacant lot - Hometown #01」,
油絵具, キャンバス, 606×500mm, 2016年
- 図25 近所の空き地, 神奈川県横浜市 (筆者撮影) 撮影年不明
- 図26 近所の空き地, 神奈川県横浜市 (筆者撮影) 撮影年不明
- 図27 稲垣美侑「Drawing -Lost places #01」, 紙, オイルパステル, 色鉛筆, 210×297mm,
2015年
- 図 28 稲垣美侑「景の容-空き地」木材, 油絵具, アクリル, ミラーシート, アクリル板,
サイズ可変(展示壁面/4292×5722mm), 2015 年
- 図29 稲垣美侑「所在の輪郭 (The outline of things)」修了作品展示風景,
サイズ可変, 2017年
- 図 30 稲垣美侑「所在の輪郭 (展示室俯瞰マップ)」, 2017 年, 筆者作成
- 図 31 稲垣美侑「所在の輪郭」修了作品展示風景(右手側から左手側の展示空間を
眺めた様子), サイズ可変, 2017 年
- 図32 稲垣美侑「所在の輪郭」修了作品展示風景(展示空間/室内左側を眺めた様子),
サイズ可変, 2017年
- 図33 稲垣美侑「所在 - 空き地 A vacant lot - Hometown」 木材, 鏡, サイズ可変,
2017年
- 図34 Nantes Beaux-Artsアトリエ風景, 筆者撮影, 2015年
- 図 35 稲垣美侑「所在-漁村 A Fishing Village- Trettemoult」ペンキ, 油絵具,
木材, サイズ可変, 2017 年
- 図36 実家の二階の窓 2013年 (筆者撮影)
- 図 37 日本語の窓(植田康成『「まど」の言語学』一般財団法人窓研究所 2019 年 p. 6, 7)
- 図38 「パンテオンのオクルス」(監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴,
YKK AP 窓研究所 『窓と建築をめぐる50のはなし Windowology』

エクスナレッジ, 2017年, p. 68)

- 図39 「パンテオンのオクルス」(監修 伊香賀俊治, 五十嵐太郎, 清家剛, 塚本由晴,
YKK AP 窓研究所 『窓と建築をめぐる50のはなし Windowology』
エクスナレッジ, 2017年, p. 68)
- 図40 ジョセフ・ニセフォール・ニエプス「ル・グラの窓からの眺め」ヘリオグラフィ,
16.7×20.3cm, 1827年(『窓展:窓をめぐるアートと建築の旅』展図録,
企画 蔵屋美香 五十嵐太郎, 東京国立近代美術館, 平凡社, 2019年, p. 28)
- 図41 山中信夫「ピンホール・ルーム 1」、ゼラチン・シルバー・プリント、244×254cm、
1973年(『窓展:窓をめぐるアートと建築の旅』展図録, 企画 蔵屋美香
五十嵐太郎, 東京国立近代美術館, 平凡社, 2019年, p. 134)
- 図42 マザッチョ「三位一体、聖母、聖ヨハネ、寄進者たち」1425～8年頃、サンタ・
マリア・ノヴェッラ聖堂
- 図43 ヨハネス・フェルメール「牛乳を注ぐ女」1658年頃、アムステルダム国立美術館
蔵
- 図44 ロベール・ドローネー「都会の窓 No. 3」1911～12年、ソロモン・R・グッゲンハ
イム美術館
- 図45 稲垣美侑 「Window」 油彩、キャンバス、72.7×60.6cm、2018年
- 図46 稲垣美侑 「窓 The far side (Yellow - 01)」油絵具、キャンバス、2018年
- 図47 アンリ・マティス「コリウールのフランス窓」油彩、キャンバス、116.5×89cm、
1914年、パリ国立近代美術館蔵
- 図48 アンリ・マティス「開かれた窓」油彩、キャンバス、55.2×46cm、1905年、
ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵
- 図 49 稲垣美侑「遠い遠い、そとはあかるい (Faraway, far away, It's bright
outside.)」油絵具、キャンバス、2018年
- 図50 ヨアヒム・フォン・ザントラルト「最も高貴なる絵画術アカデミー」1683年
(岡田温司『イメージの根元へ 思考のイメージ論的転回』人文書院, 2014年,
p. 12)
- 図 51 「パラランド・スケープー “風景” をめぐる想像力の現在」ワークショップ企
画・展示風景, 三重県立美術館, 2019年(撮影: 三重県立美術館)
- 図 52 ワorkshop制作風景、フロッターージュ、2019年(撮影: 尾崎芳弘)

- 図 53 ワークショップ制作風景、フロッタージュ、2019 年（撮影：尾崎芳弘）
- 図 54 ワークショップ制作風景・採集したスクラッチによる風景断片。2019 年
（撮影：尾崎芳弘）
- 図 55 ワークショップ制作風景・コラージュ、2019 年（撮影：尾崎芳弘）
- 図 56 「ワークショップ企画・展示風景」 三重県立美術館（撮影：三重県立美術館）
- 図 57 離島“神島”（三重県鳥羽市）からの眺め、2018 年（筆者撮影）
- 図 58 稲垣美侑 「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景、 三重県立美術館、2019 年
- 図 59 “神島” 漁村の住居風景、2018 年（筆者撮影）
- 図 60 “神島” 漁村の住居風景、2018 年（筆者撮影）
- 図 61 “神島” 漁村の住居風景、2018 年（筆者撮影）
- 図 62 志村ふくみ「月の出」染料/藍，刈安，渋谷，1985 年（「志村ふくみ 志村洋子
しむらのいろ」<https://shimuranoiro.com>）
- 図 63 志村ふくみ「深草野」（志村ふくみ「色を奏でる」筑摩書房，1998 年，p. 12）
- 図 64 稲垣美侑 第 1 段階：写真を元に、画面上での風景を捨像する過程，2018 年
- 図 65 稲垣美侑 第 1 段階：写真を元に、画面上での風景を捨像する過程，2018 年
- 図 66 稲垣美侑 第 2 段階：色の選択，2018 年
- 図 67 稲垣美侑 第 2 段階：色の選択，2018 年
- 図 68 稲垣美侑「ひらかれた窓」油絵具、キャンバス、1620×1300mm、2018 年
- 図 69 マーク・ロスコ「Untitled」2648×2521mm、1958 年（『マーク・ロスコ』展図
録，主催 川村記念美術館，淡交社，2009 年，p. 87）
- 図 70 川村記念美術館「ロスコ・ルーム」（『マーク・ロスコ』展図録，主催 川村記
念美術館，淡交社，2009 年，p. 149 ）
- 図 71 パラ・ランドスケープ
稲垣美侑「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景，三重県立
美術館，2019 年（撮影：尾崎芳弘）
- 図 72 パラ・ランドスケープ
稲垣美侑「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景，三重県立
美術館，2019 年（撮影：尾崎芳弘）
- 図 73 パラ・ランドスケープ
稲垣美侑「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展示風景，三重県立
美術館，2019 年（撮影：尾崎芳弘）
- 図 74 稲垣美侑 「青の遊泳」提出作品・展示風景一部、東京藝術大学 大学美術館、

2020 年（筆者撮影）

- 図 75 稲垣美侑 ドローイング・抽出された土地の色“青”(一部), 色鉛筆, 紙, 2020 年
- 図 76 稲垣美侑 抽出された土地の色 「青の遊泳 “A forest of seaweed”(作品部分)」油絵具、キャンバス、2020 年
- 図 77 網の修復をする海女さん 2019 年（筆者撮影）
- 図 78 稲垣美侑「青の遊泳 “Red gill net”」油絵具, キャンバス, 2020 年
- 図 79 海女の手作りカゴ 2019 年(筆者撮影)
- 図 80 海女の手作り網バッグ 2019 年(筆者撮影)
- 図 81 稲垣美侑「青の遊泳 “A net basket”」油絵具, キャンバス, 333×242mm, 2020 年
- 図 82 海女の潜水道具・タンポ 2020 年(筆者撮影)
- 図 83 稲垣美侑「青の遊泳 “Diving”」油絵具, キャンバス, 910×727mm, 2020 年
- 図 84 重県鳥羽市石鏡町 漁港の風景、2020 年（筆者撮影）
- 図 85 稲垣美侑「青の遊泳 “Fishing port - IJIKA”」油絵具, キャンバス, 500×606mm, 2020 年
- 図 86 ワカメの天日干し風景 2020 年(筆者撮影)
- 図 87 ワカメの天日干し風景 2020 年(筆者撮影)
- 図 88 稲垣美侑「青の遊泳 “Wakame seaweed”」油絵具, キャンバス, 894×1303mm, 2020 年
- 図 89 稲垣美侑「青の遊泳 “Funadama-sama”」油絵具, キャンバス, 910×727mm, 2020 年
- 図 90 稲垣美侑「青の遊泳 “Funadama-sama 01”」油絵具, キャンバス, 273×220mm, 2020 年
- 図 91 船霊様、市立海の博物館蔵（2020 年:筆者撮影）
- 図 92 船霊様、市立海の博物館蔵（2020 年:筆者撮影）
- 図 93 稲垣美侑「青の遊泳 “Ripples”」油絵具, キャンバス, 530×652mm, 2020 年
- 図 94 歌川国貞「勢州鮑取りノ図」三重県立総合博物館 蔵(「浮世絵から見る海女」鳥羽市立海の博物館, 2016 年. p. 2)
- 図 95 (二代)歌川国貞「女粧三十六貴銭 房総鮑とり女」船橋市西図書館 蔵(「浮世絵

から見る海女」 鳥羽市立海の博物館, 2016 年. p. 24)

図 96 豊原国周「現時五十四情 第九号」鯨と海女の研究室 蔵(「浮世絵から見る海女」
鳥羽市立海の博物館, 2016 年. p. 40)

図 97 稲垣美侑「青の遊泳」油絵具, キャンバス, 1620×1303mm, 2020 年

図 98 稲垣美侑「青の遊泳 "A forest of seaweed"」油絵具, キャンバス, 606×727mm,
2020 年

図 99 稲垣美侑「青の遊泳 "Fishing village -IJIKA"」油絵具, キャンバス,
1303×894mm, 2020 年

図 100 稲垣美侑「青の遊泳」提出作品・展示風景一部, 東京藝術大学 大学美術館,
2020 年 (筆者撮影)