

フランシスコ・スニガの彫刻観と触知の関係

—ポストコロニアル的視座から—

A Study on the Relation between the Sculptural Concept of Francisco Zúñiga and palpation from a Postcolonial Viewpoint

知足美加子¹ 吉永幸靖²
TOMOTARI Mikako YOSHINAGA Yukiyasu

Abstract

The sculptural concept of Francisco Zúñiga (1912-1998) is discussed from the palpation including a postcolonial viewpoint. Francisco Zúñiga was a sculptor who was born in the Republic of Costa Rica, Central America, active in Mexico after the revolution and the colonization and became blind by the cancer of nose in 1990. In order to study his strong presence and reality in sculpture represented by full figured abominous women, shapes of his sculptures were compared between those made before and after becoming blind and also ones by another blind person by use of a numerical evaluation. The evaluated results showed that characteristic features of his sculptures made in sighted still persisted in those made after his loss of sight. These characteristics are intentional representation by Zúñiga. It is confirmed from the discussion that Zúñiga had been pursuing a reality even after becoming blind, and had found out the reality in sculptures made by palpation. The results of discussion over art and numerical analysis deduced that Zúñiga expressed the strong presence of the indigenous peoples to deny Mexican metaphysical nationalism, this expression has been embodied in sculpture by palpable after he had blindness.

1. はじめに

中米コスタリカ共和国出身の彫刻家フランシスコ・スニガ (Francisco Zúñiga 1912-1998) は、植民地化や革命を経て多文化が混在するメキシコで活躍した作家である。スニガの彫刻は主に豊満な先住民女性をモチーフとし、重厚な存在感をもつ。中米だけでなく、アメリカやヨーロッパ等の公共空間にも作品が設置されている。日本に設置されている《海辺の人々》(図1)は、高村光太郎賞を受賞している。

スニガは1990年に鼻の癌で失明するが、その後も100個以上のテラコッタ(焼成による彫刻)を制作している。失明後の作品は以前の作品のような精度を保っていないにも関わらず、複数の図録で紹介されている。その文脈には著名な作家がリスクを負いながらも制作したことへの賛美、つまり障害者福祉観が根底にある。スニガ自身はそれらの作品群は鑑賞者を前提としたものではなく「生きるために」作った、と述べている¹。

本論ではポストコロニアル状況の中で現実感を求めて制作したスニガが、失明後も同様にリアリティを追求し、触知による制作の中にそれを見いだした可能性があるとして仮定して論述を行う。ポストコロニアルとは15世紀の啓蒙主義時代以後の西欧近代史を、植民地帝国主義としてとらえ直す思想である²。メキシコに限らず植民地化された国々の文化には、思想・学問体系に西欧中心主義・植民地帝国主義正当化機能が埋め込まれている。植民地以後の歴史は、西洋とその他者との支配と抵抗の歴史ともいえる。植民地帝国主義によって文化の核を奪われた被植民地は、被支配にあった時代を境として歴史的帰属

連絡先：知足美加子, tomotari@design.kyushu-u.ac.jp

¹ 九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門
Department of Content and Creative Design, Faculty of Design, Kyushu University² 九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻コミュニケーションデザイン科学部門
Department of Communication Design Science, Faculty of Design, Kyushu University

意識に断絶が見られる。メキシコでは「プレイスパニック時代」「植民地時代」「革命後の資本主義社会確立への混乱期」からなる歴史的復層状態への内面的葛藤が、彼らをして現代メキシコ美術独自のスタイルを渴望させる動機を形成した³。スニガが先住民女性をモデルにした経緯、幾何学的なフォルム、言語的表現への抵抗、死や老いを積極的に受け入れる姿勢には複雑なメキシコの歴史的背景がある。植民地化されたメキシコの歴史的経験や文化意識を鑑みなければ、スニガの表現における圧倒的な強さや虚無を理解することはできない。そこでまず第2章ではプレイスパニック文化（植民地時代以前の先住民文化）とスニガの彫刻観との関わりについて述べる。第3章ではメキシコの社会状況の中で、スニガが彫刻制作の中に現実感を求めた理由を探る⁴。第4章では障害と芸術に関するメキシコの社会状況について説明している。第5章では失明したスニガの作品において、失明以前の造形的特徴が残存しているか否かを数値的比較によって検証する。工業製品とは異なり芸術作品では作品の保護や模倣の防止のために精密な計測が行えず、写真撮影にも制限がある。そこで本研究では、造形の専門家の主観的計測能力を用いて制限のある条件下での数値的比較法についても検討する。また触知と彫刻の関係に着目し、失明後のスニガの彫刻観について述べる。これまでスニガの失明後の作品を研究として取り上げた論文はな



図1 Francisco Zúñiga 《Grupo frente al Mar(海辺の人々)》ブロンズ、187×127cm,1984年,箱根彫刻の森美術館,日本(筆者撮影)

い。本論は失明後の制作を含めたスニガ作品の包括的な分析を行うことに新規性がある⁵。

2. プレイスパニック文化

スニガは母国コスタリカ共和国に対して齟齬感を抱き、1936年(23才)にメキシコに移住している。スニガが育ったコスタリカは白人系メスティーゾが9割を占め、西欧的な文化観を重んじる傾向が強い。スニガは聖母子像コンクールで受賞するものの、キュビズム的な作風が聖母子を冒瀆しているとして賞を取り下げられる。1935年に描かれたカリカチュア（風刺画）（図2）をみると、スニガの彫刻とそっくりの母子が2組描かれている。どちらも粗野で野蛮な描かれ方をしており、先住民を連想させる。ここにあるのは先住民差別に結びついたスニガ作品への蔑視である⁶。



図2 《Francisco Hernándezの風刺画》1935年

晩年に彼はコスタリカ人について「彼らはみな白人でした。黒人やメスティーゾたちはいません」と言及している。スニガはこの言葉によって「西欧的聖母子のイメージは汚すべきではない」という支配的言説を、無自覚に自己内在化しているコスタリカ人を批判していると筆者は考える。賞剥奪を契機に、スニガは失意と共に母国を後にした。メキシコに移住後、彼は西欧化された母国の文化意識への反動としてプレイスパニック文化に傾倒する。西欧化が進んだコスタリカで育ったスニガはあくまでもプレイスパニック文化を他者的に捉えていた。

スニガが移住した1930年代はメキシコ革命(Revolución Mexicana 1910年)のナショナリズム高揚のために文化的象徴が政治的に利用されていた時代である。先住民自体は社会構造的に低い位置におかれてきたにも関わらず、先住民の表象は国家意識創造のために多用されていた。スニガは先住民達が築き上げた優れた芸術文化を目の当たりにし、プレイスパニック彫刻の中に西洋近代彫刻に通じる造形観を見いだした。そして古代文化の概念を普遍化し彫刻制作に活かす道を探った。

まずスニガはプレイスパニック文化の二元性宇宙論に刺激され、彫刻表現の中に「対立するものを、彫刻の中で組み合わせ凝縮する」⁸ことを目標とした。相反したものが反発し引きつけ合い、お互いに作用し合うことで確かな価値を取り戻すというのである。形の生命は、このような運動の表象を呼び起こす点にある。スニガはこういった運動から生じる両極への振幅を静止状態にいたるまで凝縮させ、まさにその凝縮の圧力の中に強い存在感を見いだそうとした。また古代メキシコの作品の多くは最小限の凹凸で人体を表現しており、そのことで垂直方向の動線を強調している。立像の殆どが両足に重心を置き、直立している。スニガの作品も両足重心の立像が多く、意味性よりも彫刻の存在感を重視する姿勢が伺える。プレイスパニックの人々の生命観は、常に死を意識することから生まれている。生命を生み出すものは、死と犠牲をまとうのである。死を意識することで、輪廻する時間と生命存在の意味を強めている⁹。スニガの意識は、古代彫刻(図3)(図4)の中に「時間」「関係性」という普遍的な主題を見いだした。後にスニガは、これらの主題を群像によって具現化しようと試みる。関係性を表現することによって、スニガの群像を前にした彫刻体験とは静止状態ではなく、時間と空間におこる変遷過程となった。

3. メキシコにおけるリアリティ

スニガは古代彫刻のエッセンスを引用しつつ、より現実に強く関わるための道筋を模索するようになる。その



図3 Francisco Zúñiga 《Cuatro Mujeres de Pie y un Niño(4人の女性達と1人の子供)》ブロンズ,205×235×120cm,1974年



図4 Francisco Zúñiga 《Tres Mujeres Caminando(3人の歩く女)》ブロンズ,193×256cm,1981年,Wichita State University,U.S.A.

手立てのひとつとして「直彫り」という技法をとるようになる。直彫りによる抵抗感に確かな手応えを感じたスニガは、石彫作品の制作によって政治的テーマよりも彫刻そのものの存在感を高める道筋を探し始める。この頃からスニガの造形的特徴(図5)が確立する。その特徴とは先住民女性をモチーフにすること。両足重心で垂直性を強調すること。腹部を豊かにデフォルメすること。群像によって人物像の間にあるものを表現すること。布によって人体を抽象化すること。メキシコ古代美術の概念や造形要素を応用すること。石彫直彫りのような面処理と安定した構図(三角形の座像、楕円形にしゃがみ込む人物像)等である。

メキシコ移住時に期せずして渦中に飛び込んだ政治的芸術運動であったが、スニガは「政治的なメキシコの表



図5 Francisco Zúñiga 《Soledad de Pie(ソレダ立像)》ブロンズ,180cm,1971年

象」を探ることから徐々に離れ、路上に佇む現実の人々に向かい合う。そして現存する確かな身体こそリアリティの根源であるというスニガの信念が生まれる。しかしスニガの鋭い観察眼は、その身体が「存在の不安」に立脚していることまで見抜いてしまう。実はこの事実こそ真に「メキシコ的なもの」だったと筆者は考える。スニガの群像は、各人物像における対立関係は言葉のように固定的でなく、複数の意味性が交差する曖昧さを含有するがゆえにより豊かなイメージを生んでいる。スニガの群像は、相反する多様な価値観の中で生きざるを得ないメキシコの現実を表現しているのである。

革命後のメキシコにおいては、多文化主義（マルチカルチュラリズム）¹⁰の前提である「文化の境界」そのものが曖昧であり、個々人の中で揺らいでいた。多文化主義は個人や集団が文化を体現するかのように扱うが、被植民地化された国々においては各個人の中に複層的な文化観が織り込まれ、文化共有の境界はグラデーションである。革命後のメキシコでは「文化的中心」への渴望は満たされることなく、その希求は中心の不在をスニガに繰り返し自覚させた。作品の中で統合に向かう和解は断念され、異質なものを顕わにする。そしてその葛藤の量が作品の存在感となっていった。スニガの作品は、統合を切望しながらも断念せざるをえないポストコロニアル的現実の発露というべき表現形態なのである。スニガは生涯「芸術家の役割とは、芸術的なリアリティを創造するということである」という彫刻観を貫き、確固たる実在を求め続けた¹¹。

スニガは、その葛藤や抑圧、沈黙そのものを「形」として強く存在させた。その強さをもって、歴史の忘却と欺瞞に抵抗したのである。「先住民女性の腹部を大きく強調すること」は、彼女達の沈黙の重さや存在の強さを表現するための重要な造形だったと筆者は考える。

4. 障害と芸術

スニガが鼻の癌を患い失明したのは、1990年(1998年逝去)である。この時期、世界的に台頭していた多文化主義やポストコロニアル理論・ジェンダー理論¹²の影響で、白人男性中心主義の文化観が問い直されていた。虐げられてきた有色人種、先住民、女性、障害者などの文化表象に意識が集まっていたのである。その時流の中で（特に欧米社会において）先住民女性をモデルにしたスニガの彫刻が注目を集めたという経緯がある。スニガは1992年に「国民芸術賞（Premio Nacional de Artes）」を受賞

する。受賞記念の展覧会図録に視覚障害者としてのスニガの作品が多く紹介されたのも、この時流の影響だと筆者は考える。しかし失明後のスニガの作品は「障害を独自性とするアウトサイダー・アート」の文脈とは異なるものである。それは失明前からの彫刻観をもとにしたものであり、またポストコロニアル社会の中で求め続けてきたリアルさが結実したものではないだろうか。

障害をもつ作家が生み出す芸術作品は、欧米ではアウトサイダー・アートもしくはアール・ブリュットとしてのカテゴリ化されることが多い。ここでは美術的教育を受けずに自由に創作したこと自体が重視された。西洋におけるアウトサイダー・アートやアール・ブリュットは先駆的・独創的な創造を強要する近代アートシーンの重圧が必要とした「発想の源泉」である。独創性という観点から障害を捉えるアウトサイダー・アート（アール・ブリュット）の潮流に対して、福祉的な観点から障害者の芸術を評価する動向も存在する。多文化主義は主流・非主流といった概念的な文化中心軸を脱構築する働きを促し、障害者の芸術活動に光をあてた。

メキシコもまた、障害者の芸術について社会的包容力を拡大しながら差別意識を乗り越えようとする意図に重きをおいている。メキシコのダウン・アート学校（School of Down Art）は1972年に非営利的団体として設立され、メキシコシティの低所得者層を中心にダウン症候者への教育・カウンセリングと治療を行ってきた。1995年に芸術の科目を追加している。芸術と障害者支援を結びつける動きの活発化は、1990年代にメキシコの31州に加え連邦地区（メキシコシティ）が障害者の社会受容に関する法律を公布したことが後押しした。連邦地方裁判所における障害者のための378法が1995年に制定されている¹³。これらの法律は、障害者に対する関心を高め、生活上の困難を解決するものである。

ダウン・アート学校の取り組みも、鑑賞者が障害を持つ作家の内面世界を共有し理解を深めることを意図している。2008年にコロラド大学の認知障害者研究所のデイビッド・ブラドック博士は、ダウン・アート学校の作品に対して「これらの作品を観れば、ダウン症者が内面的に心の豊かさや複雑さを持っていないという固定観念が覆るでしょう。」¹⁴と語っている。メキシコでは心理的な差別意識を乗り越えるために芸術が利用される傾向が存在する。

5. 触知による制作

5.1 失明後のテラコッタ作品

スニガが失明した翌年の1991年、Nacion新聞（コスタリカ）において「Zúñiga -Vivo como en la muerte-（スニガ-死の中に生きる-）」¹⁵という題目で彼の特集が組まれた。そこに眼帯をしたスニガ本人の写真(図6)が掲載されている。この写真の下部に制作中の塑像（女性の頭部）が写っている。記事の内容によると、スニガは視力を失い始めてから100個以上のテラコッタを作ったという。テラコッタとは、彫刻の素焼き技法である。この技法は作品焼成時に水分膨張で破裂することを防ぐために、粘土にシャモット（焼粉）を混ぜ「中空」に仕上げる。中空にするには中の粘土を掻き出す方法、雌型に薄い粘土を張り込む方法などがあるが、スニガは触知によって作品内部から凸部を押しだし、外から凹部を押し込んでいる。視力を失ったスニガにとって、この内と外のせめぎ合いによる成形が最も形を確かに感じられる方法だった。

取材をする記者に対して「私はとても満足しています。なぜならとても自由に作れるからです。」とスニガは話している。しかし同時に「失明してから自宅を一歩もでない毎日が一年半続いていること」「最近では減ってきたが悪い夢ばかりみていたこと」について語っている。これらの言葉より「癌」と「失明」がスニガに重くのしかかっていたことが推測される。スニガは闘病中に公の場に出ることは殆どなかった。この新聞記事は失明後の状況が紹介された貴重な記録である。しかし記事内で紹介されている他の作品は、すべて晴眼時に制作されたマケット（本制作準備のための小品）や作品であった。失明後の作品が載っている写真も、スニガ本人がメインである。新聞が発行された時期は、障害者芸術に世界的な注目が集まりはじめた頃と重なっている。この記事はスニガが障害者であることにフォーカスし「死に向かい合う芸術家」もしくは「著名なスニガが失明してもなお制作を続けていることへの賛美」として書かれている。障害者芸術をめぐる動向も後押しして、障害をもつスニガを持ち上げるというバイヤスがかかっていることがわかる。しかしスニガの失明後の作品には、このような古典的福祉観では計ることができない（スニガにとっての）別の文脈があると筆者は考える。

この記事の写真(図6)にある制作途中のテラコッタは、三つ編みを頭部に巻き付ける髪型から先住民女性をモデ



図6 《Zúñiga-Vivo como en la muerte-》Nacion新聞1991年11月24日、コスタリカ

ルにしていることがわかる。晴眼時のスニガの作品と比べると明らかに形としてのバランスを欠いている。触知のみで制作を行っているため、全体の配置を確認できないからであろう。しかし作品をよく観察すると、額の骨の形状・眼の周囲の骨格から頬骨への繋がりなどを意識しながら制作したことや、スニガ独特の量感が感じられる。「国民芸術賞」の受賞を記念した展覧会には失明後に制作されたテラコッタも陳列され、当時のスニガが病気と障害を抱えながらも制作活動を続けていることが周知された。図録に掲載された作品《Desnudo de Hombre（男性裸像）》（1990年）(図7)をみると、Nacion新聞の女性頭部と同じく、眼球まわりの骨や鎖骨、肩胛骨などの骨格部分が強調されていることがわかる。

触知による制作による傾向について、沖縄県立沖縄盲学校の『盲学校・土の造形二十年』に興味深い記述がある。1960年代に初めて盲学校で塑像による造形教育を行った際の資料である。

カエルを捕まえてきて、(盲学校学生に)さわらせて造形させたら、やせガエルが出来上がった、という。触覚では、カエルの骨だけしか存在感を認識で



図7 Francisco Zúñiga 《Desnudo de Hombre（男性裸像）》テラコッタ,18.5×13.5×16.5cm,1990年(Ariel Zúñiga撮影)

きず、私たち晴眼者の観念にあるカエルの大きな腹というイメージとは無縁だというのだ¹⁶。(括弧は筆者挿入)

視覚に障害がある児童は、触覚を使用して未知の生物(カエル)を知覚する場合「骨」で存在感を認識している、と説明されている。彼らはカエルのフォルムを形作っている「大きな腹」について、触知しながらイメージできなかったというのだ。つまり触知した点について、内側から押し返してくる抵抗感の強弱が形の印象を決定しているのである。生物の場合、強い抵抗感の所在位置は骨格部分にあたる。よって腹部が大きなカエルを作らせても、骨が強調され腹部は抉れた形になったという。この作品の図版は存在しないが、沖縄県立沖縄盲学校学生による頭像《千仏体(頭像集作品の一部)》(図8)¹⁷をみると、本来凸の曲面があるはずの頬部分が膨らんでいないことがわかる。頬と違い、触知した場合に触覚的に強い抵抗がある骨格部分(眉付近、鼻梁、顎等)は



図8 沖縄県立沖縄盲学校学生作品《千仏体》1981年

大きく強調されている。

スニガの「男性裸像」にも前述した先天性視覚障害者の触覚による認識に近いものがみられる。彼の場合は中途障害者であり、モデルとなる人物のイメージは視覚的に保持している。しかし素材である粘土を造形的に確認する際、確認しやすい骨の形状や繋がりに依拠していたと推測される。

しかしスニガ失明後の作品は晴眼時と同様力強く量感を感じさせる女性像も多い。《Cabeza con Mano(手を伴う頭像)》(図9)《Cabeza(頭像)》(図10)等である。

スニガが実際のモデルを触知で認識したのではなく、塑像の量感を「手」の感触で記憶していたことが、晴眼時同様の量感ある制作を可能にした主な理由だと考えられる。実物の人体と違い、塑像における骨格や腹部等の



図9 Francisco Zúñiga《Cabeza con Mano(手をあてた頭像)》1990年(Ariel Zúñiga撮影)



図10 Francisco Zúñiga《Cabeza(頭像)》テラコッタ, 23×26×23cm, 1991年(Ariel Zúñiga撮影)

各部分について(粘土という素材としての)質感や抵抗感は変わらないからである。このことについて1994年制作の映像の中でスニガ本人が説明している。この映像はスニガの息子でありカメラマンのアリエル¹⁸が制作した映像である。

腹部の形にせよ、手が行ったことは手が記憶しているのです。中空でない状態で作品を作っていたときは外側ばかりから働きかけていました。今は一つの手は内に一つの手は外にあります。胸などそっくりな形ではないし骨格も正確ではありません。それがちょうどいいのです。形はゆっくりとできていくものです。

今まで探していたのは、実物の形と作品の間のバランスと調和でした。今は作品だけを見て、その内と外のバランスと調和を探しています¹⁹。(筆者聞き取り、訳)

映像の中で、スニガは器を作るように作品内側に手を入れる動作を繰り返しながら上記の説明を行う。制作途中の女性の首は、Nacion新聞に掲載されていた作品(図6)である。彼は「一つの手は内に一つの手は外に」という制作手法によって、量感を表現することを可能にし

たのである。

筆者が先天的視覚障害者²⁰に聞き取り調査を行ったところ、空間造形する場合「確かさ」を感じる手段として制作物の内側に手を入れることは多いという。「内側に手を入れるという行為は、折り紙では必須のことであり、空間におけるポイントを決定づけるには有効だと感じる。周囲から押し込む場合と、内側から手を入れる場合とで効率を比較することには意味がない。より確かだ、と感じられる方法として、内側に手があるということは有効である」と、彼は語った。スニガもまた、内側に手を置くことによって、外側からの触知による抵抗感を高め面の決定力をあげた。また内側から押し広げる力によって量感の表現を可能にしたのである。

5.2 曲線の変化の数値的比較

5.2.1 彫刻の向き

失明時に触知で制作したスニガの作品は、量感豊かなものが多い。「手が行ったことは手が記憶している」というスニガの言葉によると、それらは晴眼時に制作していた人体彫刻の記憶が失明後の制作に影響を与えていると推測される。失明以前のスニガは布をまとった豊満な先住民女性をモチーフにし、両足重心の立像を制作することが多かった。彼の彫刻について最も特徴的な形状は、

強調された豊かな腹部にある。筆者は、その形の特徴が失明後の作品にも残存していると仮定する。そこで実際に図像を解析し、失明前後の作品の形状について検証する。視覚障害者にとって全体の彫刻的構造を把握することは困難なため、今回の調査は視覚障害者の触知の彫刻的特徴がしやすい凹凸の表現に限っている。失明後のスニガが恣意的に凸面を作り出そうとした制作意図に注目する。前述した通り視覚障害者が触知でモデルを確認した場合、骨格が強調された凹面が多い造形になることが多い。これに反して失明後のスニガが内側から押し出した量感ある造形を試みた点を筆者は重要視する。スニガが量感豊かな造形を失明後も意図的に制作したという痕跡を確認することを目的とし、検証を行う。ただし、芸術作品では作品の保護や模倣の防止のために精密な計測が行えず、写真撮影にも制限がある。このため、既存の写真を用いた計測を行うことにした。

実測に使用する図版は以下の3つである。失明以前のスニガ彫刻について最も特徴であるところの腹部が強調された先住民女性像を(a)とする。失明後に制作された量感豊かな人物像を(b)とする。そしてスニガ以外の視覚障害者が制作した人物像を(c)とする。各作品が同じ方向を向いていることを条件とした図版を使用する。彫刻そのものの実寸ではなく、図像上の彫刻の曲線についての比較を行う。(a)として群像《4人の女性達と1人の子供》(図3)の右端の女性像の腹部部分画像を使う。(b)として失明後のスニガのテラコッタによる《頭像》(図10)を使用。また(c)として沖縄県立沖縄盲学校学生の頭像《千仏体》(図8)を使用する。これは量感豊かな彫刻を専門的に制作したことがない制作者が、触知で作った作品として選出した。失明後のスニガの作品は、彫刻制作時の触知と視覚的記憶によって制作されたものである。盲学校学生作品は骨格が強調された作風であり、この作家がモチーフについて視覚よりも触覚で知覚する経験が多かったことがわかる。スニガがモデルへの触知ではなく、失明以前の塑像制作時における触覚的・視覚的記憶を根拠にしていることを示すために、盲学校学生作品を比較材料とした。

まずこの3つの実験図が同じ方向を向いているかどうかを検証する。芸術作品では実物に対する精密計測が出来ないと同時に、作品の撮影にも制限があるため、既存の写真を使わざるを得ない。また、一つの作品に対して複数の写真が存在するとは限らないため、カメラキャリ



(a) Francisco Zúñiga 《4人の女性達と1人の子供》部分(失明前) (b) Francisco Zúñiga 《頭像》(失明後)



(c) 沖縄県立盲学校学生 《千仏体》

図11 彫刻の向き

レーションや3次元再構成といった数値解析も難しい。そこで、今回は芸術家の作品制作における主観的評価を用いて方向を検証する。頭像である(b)と(c)については両眼を結んだ直線と鼻の中心線(鼻梁)との交点を導き、直線の中でその交点の比率を調べる。この比率が近ければ、その画像内の彫刻は同方向を向いているといえる。人体像(a)に関しては首の傾きが証明できないので、両胸を結んだ直線と人体正中線との関係によって人物の向きを調べる。

(a)の人体像の胸の頂点を結ぶ線を直線 A とする。(b)の頭像の両眼の瞳の中心を結ぶ線を直線 B。(c)の頭像の両眼の瞳の中心を結ぶ線を直線 C とする。この3つの直線が同じ傾きになるように各図版を調整する。(図 11)

計測は、図上の比較する曲線が同じ大きさになるようにして表示する大きさを調整する。pixel 計測ソフト「三点式計測器 ver.1.1.2」²¹ を使用して画面上の画素数(pixel)を測った。(a)について、人体正中線と胸の頂点を結ぶ彫刻表面上の曲線との交点を抽出する。人体彫刻を制作する上で鎖骨の中心と臍、恥骨を結ぶ表面上の曲線を正中線とよぶ。その交点と直線 A が交わるまで、傾きを保ちながら正中線を平行移動させる。(図 11) このルールに基づいた主観的計測を6人の被験者に対して行った。被験者6名はいずれも造形美術に対する高い専門性を持つ芸術家である²²。(国画会彫刻部会員3名、絵画部会員3名) 実験結果を表1に示す。6人の被験者による計測は左右比率の分散が0.6となり、被験者による計測のばらつきが少ないことがわかる。被験者はいずれも視覚による2次元的観察から高い精度で3次元形状を再現する能力を持っていることから、デッサンにおける観察において差異が出にくく、ばらつきが少なくなったと思わ

れる。したがって、造形に対して高い専門性を持つ者が計測した結果は対象画像の被写体や撮影条件の影響を受けにくく、実際の3次元形状を良く反映していると思われる。

直線 A と正中線との交点、直線 B と鼻の中心線との交点、直線 C と鼻の中心線との交点の計測を被験者 C 1名で行い、その比率を求めた。(小数点以下四捨五入)

(直線 A) 61(pixel):82(pixel) →43:57

(直線 B) 54(pixel):88(pixel) →38:62

(直線 C) 57(pixel):86(pixel) →39:61

以上の比率の値が近いことから、(a)、(b)、(c)はほぼ同方向を向いているといえる。

5.2.2 曲線の変化の比較

次に画面上の彫刻右側に位置するアウトラインの比較を行う。造形作品における特徴的アウトラインは作者の意図と強く関連する。従って、作品間の形状相関性を無作為に行うことは出来ず、作者の意図を推測しつつ、形状の対応付けを行う必要がある。しかし、作者の意図を数値的に計測することは現在の画像認識技術では非常に難しい。そこで、対応付けを行うべき形状の抽出に造形専門家による主観的評価を用いることにした。今回は、作品に対して、「本来あるべき形が類似している場所」と「形状に対する作者の表現がよく現れている場所」という条件の元で抽出を行い、(a)は腹部の曲線、(b)と(c)は頬の曲線を選択した。(図 12)

抽出した曲線は作品の垂直方向を Y 軸、水平方向を X 軸とするグラフと考え、(a)の曲線グラフを a、(b)の曲線グラフを b、(c)の曲線グラフを c とする。(図 13)

この際、(a)、(b)、(c)から抽出した曲線(a、b、c)の垂直方向の長さ(Y 軸)が同画素数になるよう曲線の縮尺

表 1 正中線を用いた胸の頂点間の内分点の抽出

	距離(画素)		比率	
	右距離	左距離	右比率	左比率
被験者 A	61	83	42	58
被験者 B	59	83	41	59
被験者 C	61	82	43	57
被験者 D	62	82	43	57
被験者 E	62	82	43	57
被験者 F	63	82	43	57
平均	61.3	82.3	42.5	57.5
分散	1.6	0.2	0.6	0.6



(a) Francisco Zúñiga <4 (b) Francisco Zúñiga <頭像 (c) 沖縄県立盲学校学生 <千仏体> 人の女性達と 1 人の子供> >(失明後) 部分(失明前)

図 12 曲線の抽出

を描く。これら曲線の類似度はグラフから直接、数学的に求めることができるが、今回の作品比較で重要となるのはアウトラインのみであり、細かな形状は比較から取り除く必要がある。

そこでアウトラインのみ比較するために、グラフの簡略化を行った。それぞれのグラフの Y 軸方向に等間隔な 5 点の計測点を取り、その X 値を直線で結び、折れ線グラフとする。

この折れ線グラフは作品の細かな形状の情報は失っているが、アウトラインの情報は十分に残している。a、b、c のそれぞれの計測点での X 値は表 2 のようになる。今回の計測点の間隔は 26pixel である。

また曲線の類似度の評価であるが、今回は特にアウトラインの凹凸の変化について注目している点とグラフの X 値が作品の位置の影響を受けやすい点を考慮し、折れ線グラフの傾きの変化を利用した。

折れ線グラフの傾きは各計測点での差分によって求める。

n 番目の計測点の差分 ΔX_n を表す式は

$$\Delta X_n = X_{n-1} - X_n \quad (1)$$

であり、 $\Delta X_1 = X_0 - X_1$ 、 $\Delta X_2 = X_1 - X_2$ のようになる。各点での差分は以下の表となる。(表 3)

作品間の類似度の評価には、それぞれの傾きの変化の二乗平均平方根(Root Mean Square)を用いた。変化する値の強度を統計的に表す目的で物理学や電気工学でよく用いられ、例えば、a と b の差分の二乗平均平方根

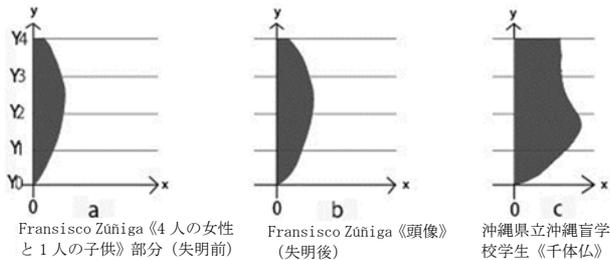


図 13 曲線グラフ

表 2 各点の計測値

	Y 座標	X 座標			
		a	b	c	
Y_4	104	X_4	15	18	33
Y_3	78	X_3	21	24	32
Y_2	52	X_2	22	23	45
Y_1	26	X_1	8	10	35
Y_0	0	X_0	0	0	0

$\Delta X_{rms_{ab}}$ は以下の式で表される²³⁾。

$$\Delta X_{rms_{ab}} = \sqrt{\frac{1}{N} \sum_{i=1}^N (\Delta X_{ai} - \Delta X_{bi})^2} \quad (2)$$

ただし、N は計測点の差分の数(今回は $N = 4$)、 ΔX_{ai} は画像 a の i 番目の差分を表す。

b と c においても同様の計算を行う。

$$\Delta X_{rms_{cb}} = \sqrt{\frac{1}{N} \sum_{i=1}^N (\Delta X_{ci} - \Delta X_{bi})^2} \quad (3)$$

失明後の頭像曲線である b と失明前の人物像の腹部曲線である a に対する二乗平均平方根は 1.5 である。一方、沖縄県盲学校学生作成の類の曲線である c と b に対する二乗平均平方根は 14.8、a と b では 15.3 となる。(表 4)

これらの結果を比較した場合、スニガ失明後の頭像の曲線である b は、失明前の人物像の腹部の曲線である a の変化に近似しており、沖縄県立沖縄盲学校学生の頭像の曲線である c の変化とは近似していないことがわかった。

5.2.3 曲線トップの位置の数値的比較

次に、各曲線において最も X 軸の値が大きい点(pixel)を比較する。a の X 最大値を点 A、b の X 最大値を点 B、c の X 最大値を点 C とする。 Y_0 から Y_4 までが共に 104pixel の場合、 Y_4 から X 最大値までの Y 軸の値(pixel)と X 最大値から Y_0 までの Y 軸の値(pixel)を求めると図 14 のようになる。

点 A は Y_0 から Y_4 までの 64:36、点 B は Y_0 から Y_4 までの 62:38、点 C は Y_0 から Y_4 までの 39:61 に位置する。点 B に対する点 A・点 C の位置を Y_0 からのパーセンテージを比較すると、点 A は 2%、点 C は 23% の違いがある。よってスニガ失明後の頭像の曲線である b の X 軸方向の最大値(曲線のトップ)は、失明前の人物像

表 3 各点の差分

	a	b	c
ΔX_4	6	6	-1
ΔX_3	1	-1	13
ΔX_2	-14	-13	-10
ΔX_1	-8	-10	-35

表 4 図形間の二乗平均平方根(小数 1 桁まで)

b と a	b と c	a と c
1.5	14.8	15.3

の腹部の曲線である a の X 軸方向の最大値に近似しており、沖縄県立沖縄盲学校学生の頭像の曲線である c の X 軸方向の最大値とは近似していないことがわかった。

以上曲線の変化の数値的比較と、曲線トップの位置の数値的比較の結果より、失明前のスニガの豊満な人物像の特徴が、失明後のスニガの触知による制作にも残存していることが確認できた。任意に抽出した視覚障害者が触覚による制作を行った作品にはその特徴が見出されないことから、この特徴は触知特有のものではなく、スニ

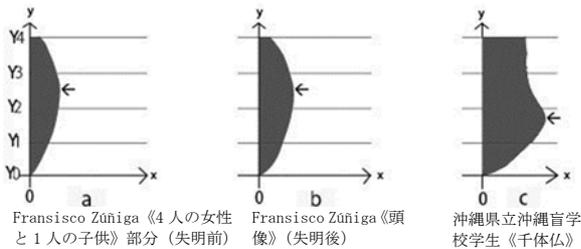


図 14 曲線グラフのトップ位置

(AY0:Y4A) 66(pixel):38(pixel) → 64:36
 (BY0:Y4B) 64(pixel):40(pixel) → 62:38
 (CY0:Y4C) 40(pixel):64(pixel) → 39:61

ガが意図的に表現したことがわかった。

6. 存在と確かさ

6.1 実在感 (realidad)

スニガの言葉によると、晴眼時は実物の形と作品の間のバランスと調和を求めていたが、失明後は作品だけを見てその内と外のバランスと調和を探しているという。この言葉には、前章までのポストコロニアル社会における「中心不在」の問題について、スニガとしての最終的なアプローチが示唆されている。

スニガは彫刻制作を通じて、実在感や現実感 (スペイン語で *realidad*) を求め続けてきた。プレイスパニック彫刻を研究し、古代からの時間軸に繋がる彫刻観を確立しようとした。構造の強さや量感を強調し、より確かな存在感を模索した。群像によってメキシコの歴史における複層的な関係性や、中心不在の問題そのものを表現してきた。そして最後にスニガが確かだと感じたものは、「死の認識」と「手による触知」だったのである。

私は死ぬまでわずかな時間しか残されていません。食べ、話をする、そのひとつひとつに生きる意味を見出します。私は今、真に生きています。愛する彫刻を、手を通じて思い出すこと、それが生きることを肯定することに繋がっていくのです²⁴。(筆者聞き取り、訳)

ポストコロニアル状況下における「中心」への渴望は満たされることなく、その希求は中心の不在をスニガに繰り返し自覚させてきた。スニガの作品は言語でない表現形態だからこそ、ポストコロニアル状況の現実肉薄した。ここではない何処かを見つめる眼差しをもち、すれ違う視線が複雑な関係性を示唆する先住民女性の群像を、スニガは数多く手がけた。

比較文化研究者のレイ・チョウ (周蕾、1957年～) は、社会権力構造の中で抑圧された先住民の「他者性」²⁵ について「ネイティブをイメージに還元し、抽象化してしまうことが避けられない時代に、どのようにしたら私たちはネイティブを取り扱うことができるのか?」²⁶ と述べ、問題の立て方そのものを問うた。さらに「歪曲と神聖化は同じ象徴的秩序に属するものではないのか。さて、あの『ネイティブ』たちは、皆どこにいったのか? 彼女たちは……汚されたイメージと無関心なまなざしとのあいだに行ってしまったのだ」²⁷ と、現実から乖離したイメージの中でネイティブ (先住民) が語られていることを指摘した。レイ・チョウは文化表象における先住民達が、想像上の類似にとらわれた知識人たちを無関心に見つめ返しているという。

先住民女性をモデルにした晴眼時のスニガの彫刻群は、まさにレイ・チョウがいうところの「無関心に見つめ返す」ネイティブなのである。彼の彫刻は沈黙の中で、鑑賞する我々を透明化するかのような遠い眼差しをもっていた。スニガが徹底したリアリストであったからこそ、描き出せたメキシコ — 強いてはポストコロニアル社会の現実 — であった。スニガがポストコロニアル理論の知識人と違ったのは、抑圧された彼女達を「悲哀なるもの」として表現しなかつたことである²⁸。彼は沈黙の重さそのものを表現し、具現化した。文化的に帰属する中心を失っても、大地に足をつけて生き・存在する強さを彼女達に付加した。空虚さと強い存在感が混合する場が、スニガにとってのメキシコにおける *realidad* (確かさ) であった。これは無言であり且つ実体である彫刻という媒体だからこそ可能になった表現なのである。

失明後、スニガには細部を制作することは不可能であり、作品からは眼差しそのものが消えてしまった。しかし、スニガ本人と彫刻との間にこれまでとは違う確かさが生まれていた。外界の認知は手の触知部分に集中し、テラコッタ内部と外部に置いた両手の響き合いが外界の全てとなった。空虚だった中空は、量感を作るための実

体あるものに変化した。面の決定は外部からの情報ではなく、全て自らの記憶と手の触感のみによって行われる。そして作るという行為が、スニガの精神的な生命を支えていた。内面と彫刻の繋がりとしては、晴眼時よりも遙かに密接であり確かなものだったのである。スニガの「私は死の中に生きている (vivo como en la muerte)」という言葉に、逃げ場のない彼の現実が滲んでいる。彼にとって生きることと制作活動は等価になった。

実際、私は死の中に生きているのです。そうでしょうか？何も見えず、触るだけです。死が私たちに付きまとっていることは、今見えるのです。私は生きることが出来る死者なのです。私は死につつ、様々なことのためにこうして存在しています。闘っているのです。作品を作ることは、私が生きることを助けてくれます²⁹。(筆者訳)

スニガはメキシコの歴史を階層深く掘り下げ、統合を渴望しながら断念せざるをえないポストコロニアル的現実を提示した。それは欧米のオリエンタリズム等とは比較にならないほどの深度と切実さを有していた。しかし彼は抑圧された先住民という当事者ではない。またコスタリカ出身の彼は古代メキシコ彫刻が身近にあったわけではなく、メキシコ革命そのものも体験していない。彼は「他者」としての眼差しをメキシコに向けていたにも関わらず、外部（特に欧米社会）から当事者として語られることに矛盾を感じていたのではないか。存在感のある作風とは対極にある存在不安や浮遊感が、彼を苦しめていたのではないだろうか。スニガがリアリティを求め続けた背景に「当事者ではない異邦人」という彼の立ち位置がある、と筆者は考える。レイ・チョウは彼のような意識を「ディアスポラの」³⁰と呼んだ。ディアスポラ(diaspora)³¹とは故郷に帰る可能性をもつ難民と違い、離散先に定住する人々やその状態を指す。文化的な故郷から離散し、帰属する先を見失ったディアスポラ的な人間はスニガだけではない。歴史的に前時代の否定を重ねてきたメキシコ人、強いてはポストコロニアル状況に生きる人々の殆どが含まれる。

スニガがリアリティを追い求めた動機への考察は以上の通りである。この考察を踏まえた上で、失明後に制作した作品群をみてみよう。章の前半で述べたような障害者芸術への福祉的観点（差別意識撤廃や社会的包容力拡

大)とは違う側面が、これらの作品にあることがわかる。求め続けてきたリアリティが、失明という契機によってスニガと作品の間に生じているのである。それは「死の認識」と「手による触知」であった。国家や文化、歴史という抽象的イメージではない確かなものを、スニガは「視覚」を失うことで手に入れたと筆者は考える。

6.2 触覚と彫刻

彫刻という表現媒体は、潜在的に触覚的な感覚に深く関わっている。それは実材を扱う制作者のみならず鑑賞者の視覚体験においてもいえることである。視触覚空間を屈折しながら仕切っていく面にそって視点を動かすことで、人はそれを触覚に換算しようとする。見るという行為は人間内部に蓄積された触覚的記憶を再構成し、立体感覚を形成するのである。美術評論家のハーバード・リードは、触覚的感覚に従う彫刻の魅力について以下のように述べている。

...彫刻家が触覚的な価値、可触的、可秤量的、可査定的なマスの価値の供述にほとんど盲目的に従うとき彫刻芸術は、その最大限の、かつもつとも独自の効果を発揮するということである。眼だけでは明らかでないが、直接或いは想像力によって触覚と圧力を感じるときには必ずえられる充實的なヴォリューム —それが独自の彫刻的なエモーションである³²。

実際にスニガ以外の彫刻家が、視力以外の感覚を優先して制作している事例をいくつか紹介する。彫刻家・掛



図 15 掛井五郎《バンザイ・ヒル》ブロンズ、135×56×17cm,1976年,静岡市立高等学校,第7回中原悌二郎賞優秀賞受賞(岡田満撮影)

井五郎(1930年～)は白内障³³の手術をした1976年に《バンザイ・ヒル》という女性立像を制作している。(図15)

サイパン島玉砕の映像にヒントを得た作品で、第7回中原悌二郎賞優秀賞を受賞した。片眼で静養している際、周囲から「彫刻は視力で作るものではない」「ゆがんだ眼で彫刻をつくるのはおもしろい」と、制作を勧められたという³⁴。左右非対称な部分が多く、生物学的な比率からデフォルメされている。崖の上から落下していく女性達の悲哀が、バンザイをする手の強調によって表現されている。腕や胴体などはかなり太く、落ちていく命の重さと速度を追体験させる。この作品の各デフォルメについては掛井の作風であり、白内障の影響の有無は確定できない。しかし重さや速度といった、視覚的ではない体感的要素を強調していることが作品の説得力を高めている。

彫刻家・流政之(1923年～)の言葉にも、視覚に頼りすぎない彫刻制作のあり方が表現されている。「彫刻の原型をつかむときには、パッと目を休ませます。そうすると私の場合は訓練で、あたりに霧がかかったように見える。その間、目をあけたまま目を休ませる。精神的には見ないわけです。…目が見えるとか見えないかは彫刻家にはあまり気になりません。」³⁵流は、視覚以外の感覚を複合的につなげて彫刻をとらえている。視覚に依存しないという流の発言と、死に至る病と共に失明を受け入れたスニガとは、視覚を手放すことに対する意識の差はある。しかしこれらの彫刻家達が共通して、視覚以外の感覚をもって制作を行うことを示唆している点は興味深い。

彫刻は実際に手で鑑賞することができる。彫刻に直接触れた視覚障害者の声が『彫刻に触れるとき』という書籍にまとめられている。その中で全盲の草山こずえが触知について「私はその物に触れることによって、そこにいる自分を確認しているのだ」と述べている。触れるとき、物と自分の距離は純粹に距離として意識される。しかし目で見る場合は「自分との関係」を見ているので視点によって同じものが違って見える。見ることは不思議なことであり、触れることは強烈なことである、と彼女はいう³⁶。草山の「目で見る場合は関係を見ている。触れることは強烈なことである。」という言葉は、彫刻家・ヒルデブランド(Adolf Ritter von Hildebrand, 1847-1921)が提唱した作用する形(関係の中で変化する)と存在する形(変化しない量としての形)という概念に対応する。ヒルデブランドは造形芸術における形について、採光状

態や周囲の環境・鑑賞者の立ち位置で変化する形を「作用する形」と呼んでいる。作用する形は他の要素と結びつき、或いは対立することではじめて何かを意味するようになるという。一方、運動表象³⁷や運動表象に結びついた境界区画線をつないでいけば見かけの変化に左右されない一定の形が抽出されるとした。これを「存在する形」と名付けた。前者は視覚に対してのみ有効な関係値におきかえられる。後者は具体的な数値で把握することができるのである³⁸。つまり見ることは相対的であり、触れることは絶対的な行為ともいえる。

スニガが晴眼時に制作した群像は、彫刻間の関係性が変化し揺らぐことそのものを強い現実として表現していた。これらの群像は、関係性に特化した視覚的・相対的な表現だともいえる。これに対して、触るという手の知覚のみによって制作された失明後のテラコッタ作品は(スニガ本人にとって)絶対的な様相を呈していたのである。それらの作品は形よりも、粘土という素材がもつ圧力と抵抗といった物質のエネルギーを優先しているのである。

美学者・佐々木健一(1943年～)はガストン・バシュラール(Gaston Bachelard, 1884-1962年)の「物質(質量)的想像力」について言及している。物を見るに先立って、物との直接的な交わりに触発された物質的夢想(想像力)がある。視覚的・形式的な想像力を働かせるのは目の仕事であるが、物質的想像力を導くのは手の力である。手と物質的想像力は、物をその深さや実体的内奥性・ポリウムにおいて認識するという³⁹。スニガはこの手と物質的想像力によって制作を続けた。(図16)それは強烈な体験であり、スニガが生涯求め続けたリアリティが結実した行為であった。



図16 Francisco Zúñiga (Ariel Zúñiga 撮影)

7. おわりに

スニガの失明後のテラコッタ作品に光があたったのは、メキシコにおける彼の知名度の恩恵であることに間違いない。さらに、当時の障害者芸術に対する社会的意識の高まりが後押しした。国民栄誉賞受賞と共に、死を前にして制作を続けるスニガの美談として人々に認知されている。しかし、ポストコロニアル的な視点からスニガの制作を辿った時、別の側面が立ち現れる。触知のみで制作したスニガの作品におけるリアリティの実現である。スニガが失明後も同様にリアリティを追求し、触知による制作の中にそれを見いだしたことが本研究で確認された。スニガが実在感を求め続けた背景に「当事者ではない異邦人」という彼のディアスポラ的な立ち位置があった。スニガは「他者」としての眼差しをメキシコに向け、存在感のある作風とは対極にある「存在の不確かさ」を抱えていた。だからこそ彼は、豊満な女性像や群像表現によるメキシコの現実への肉薄が可能になったといえる。そしてスニガは視力を失った後に最も強い現実感を手に入れた。それは「死の認識」と「手による触知」によってもたらされた。このようにポストコロニアル視座から俯瞰するとき、失明後のスニガの作品群は存在感を増すのである。

謝辞

本稿の執筆中、中村義孝先生、竹之内和樹先生には薫陶を受けた。また国画家会員の柴田善二先生、千本木直行先生、弥富節子先生、東條新一郎先生、甲原安先生には実験に協力いただいた。福岡県立福岡視覚特別支援学校の根本摂氏のコメントは多くの示唆を与えてくれた。心より感謝申し上げる。

註

- 1) José Ricardo Chaves “Vivo como en la muerte” 24.11.1991, La Nación(インタビュー記事)
- 2) 『哲学・思想辞典』岩波書店, 1998年, p.1491
- 3) 1512年にスペイン人が到来するまでを「先スペイン時代(プレイスパニック)」とよぶ。その後1812年に独立するまでを「植民地時代」それ以後を「近代メキシコ」とよぶ。加藤薫『ラテンアメリカ美術史』現代企画室, 1987年
- 4) 拙論「ポストコロニアル状況下における芸術的意識構造 -メキシコの彫刻家スニガを中心として-」『デアアルテ第16号』2000年, pp.79-92
- 5) 日本国内におけるスニガの研究書は殆どなく、唯一国内出版の図録としては現代彫刻センター個展図録『ZÚÑIGA』(1985年)がある。他には彫刻の森美術館『彫刻の森美術館 美ヶ原高原美術館1969-1999 収蔵作品集』(1999年)において収蔵作品として紹介されていることとどまる。本論は Carlos Echeveria, Francisco Zúñiga (Galeriade Arte Misrachi, 1980)に掲載されたスニガの講演録を翻訳し主な研究材料としている。また Fundacion Zúñiga Laborde A.C. (スニガ ラボルド財団)代表の Ariel Zúñiga から映像資料の提供と画像掲載の許可を得ている。スニガの年譜と失明後の作品に関しては Francisco Zúñiga -Homenaje Nacional (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994)から引用している。先行研究として Marcel Paquet, Zúñiga - La Abstracción Sencible (Sinc, S.A. 1989) と Donald Holden, “The Heroic Sculpture of Francisco Zúñiga” (New York international art maga-zine-57(10), New York, NY, 1983) を取り上げた。この研究者たちは歴史的脈からスニガの先住民女性の表現をとらえているものの、移民としての彼の視点には言及していない。またスニガの失明後の作品については触れていない。

- 6) Luis Ferrero, Francisco Zúñiga, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1985, p. 166
- 7) 1) 前掲記事
- 8) Carlos Echeveria, Francisco Zúñiga, Galeria de Arte Misrachi, 1980, p. 19
- 9) ミゲル・レオン=ボルティエヤ『古代のメキシコ人』早稲田大学出版部, 1985年, p. 22
- 10) マルチカルチュラリズムともいう。異なる文化を持つ集団が存在する社会において、それぞれの集団が対等な立場で扱われるべきだという考え方は政策をさす。
- 11) 8) 前掲書 p.16
- 12) 1980年以降の性別・性差などに関する「知」(ジェンダー)の変動を権力現象の関わりにおいて考察する視点 『哲学・思想事典』岩波書店, 1998年, p. 606
- 13) 2003 IDRM Compendium Report Mexico (2003年国際障害者権利モニター大要報告書) <http://www.ideanet.org/content.cfm?id=585970&searchIT=1> (2012年1月19日取得)
- 14) “Artists with Down syndrome win acclaim” (ダウン症のアーティストへの称賛) 2008年 Associated Press (AP 通信社) http://www.usatoday.com/news/world/2008-02-09-artists_N.htm (2011年1月19日取得)
- 15) 1) 前掲記事
- 16) 土の造形 20年展図録出版推進委員会『盲学校・土の造形二十年』サン印刷, p. 4
- 17) 16) 前掲書に収録された沖縄県立沖縄盲学校学生達による頭像の集合作品《千体仏》の中から任意に抽出したもの
- 18) アリエル・スニガ (Ariel Zúñiga) はスニガの息子であり専属カメラマン兼マネージャーであった。スニガの死後は Fundacion Zúñiga Laborde A.C. (スニガ ラボルド財団) 代表を務めている。
- 19) Ariel Zúñiga, A proposito de Francisco Zúñiga, 28 minutos/ Derechos reservados prohibida su reproducción 1994
- 20) 福岡県立福岡視覚特別支援学校 根本摂談論へのインタビューによる。2011年8月19日
- 21) (C) ダイゴ「三点式計測器 ver. 1.1.2」 <http://www6.ocn.ne.jp/~dagc/soft02.html> (2012年3月21日取得)
- 22) 公募展審査資格のある芸術家6人に、画像における正中線と両胸を結ぶ彫刻表面上の交点を記してもらった。座標に置き換え、平均点を抽出。
- 23) 2乗平方根をとる理由は各点の差分を値そのもので考えるためである。(2点間の変化を正数で表すため) 2乗平均平方根とは変数の散らばり具合を表す数値である。曲線をグラフと考え、そのグラフの波がどれほどの振幅で変化しているかを正数で表す。
- 24) 19) 前掲映像
- 25) 他者が(私にとって) <他>なるゆえんをなす事柄をさす。私ないし私の世界に対して他者のもつ超越性・外部性とも言える。他者性(固有性)と対概念をなす) はさまざまな次元と場面(異文化、異境、異世代、異性、等々)で語られる。『岩波哲学・思想事典』岩波書店 1998年, pp. 1032-1033
- 26) レイ・チョウ(周蕾)『ディアスポラの知識人』青土社, 1998年, p. 54
- 27) 26) 前掲書, p. 93
- 28) Marcel Paquet, Zúñiga, Sinc, S.A. 1989 pp13-15
- 29) 1) 前掲記事
- 30) 26) 前掲書 p. 32
- 31) 狭義にはエルサレムから追放された状態のユダヤ人を指す。『岩波哲学・思想事典』 p. 1100
- 32) ハーバード・リード『彫刻とはなにか』日貿出版社, 1980年 pp. 366-367
- 33) 白内障とは、目の中の水晶体(レンズ)が濁る病気である。視力が低下し、霞んで見えたり、視界がぼやけて二重・三重に見えたりする。
- 34) 『掛井五郎作品集』用美社, 2009年, p. 36
- 35) ギャラリー・トム『彫刻に触れるとき』用美社, 1985年, pp. 177-178
- 36) 35) 前掲書 p. 21
- 37) 表象とは、現実の対象に対する知覚表象が再現された心像による対象認識である。運動表象とは、運動に関する知覚表象が再現されたもの。
- 38) アードルフ・フォン・ヒルデブランド『造形芸術における形の問題』1993年, pp. 21-23
- 39) 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会, 1995年, pp. 85-86