

芸術文化課程専門科目における義務教育教材との関係性についての考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-06-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 白井, 嘉尚 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00005698

芸術文化課程専門科目における義務教育教材との関係性についての考察

A Study on the Relationship between “Teaching Materials of Elementary Schools and Junior High Schools” and the “Specialized Subjects” in the Art & Culture Course of the Faculty of Education of Shizuoka University

白井 嘉尚
Yoshihisa SHIRAI

ジョセフ・コーネルはスケッチもできなかつたし油絵も描けなかつたし彫刻もできなかつた。にもかかわらず彼はアメリカの偉大な芸術家であつた。¹⁾

（平成22年10月6日受理）

はじめに

教員養成学部において教員定員が漸減されるなか、教科専門のあり方が問われるとともに、教科専門と教科教育を架橋する内容の科目が設置されるなどの改革が進行している。静岡大学教育学部美術教育講座では、平成15年度より、「授業研究」を切り口に大学教員と附属学校教員、さらに学外の小中学校教員が連携し、それぞれの授業実践を公開する冊子を発行している。大学教員にあつても教科教育担当者の参加に止まらず、絵画、彫刻、デザイン、造形芸術学の教員が積極的に参加する体制がとられ、連携の継続と発展を志向している。

静岡大学教育学部には、教員免許取得を義務づけた学校教育教員養成課程と、義務化されていない芸術文化課程の、二つの課程に美術を学ぶコースがある。すなわち学校教育教員養成課程における美術教育専修と、芸術文化課程における美術・デザイン専攻である。美術各領域の専門科目としては、それぞれの内容の幅を確保しつつバランスに留意し、ベーシックなものに力点をおく学校教育教員養成課程の授業に対し、応用的かつ挑戦的な内容をより色濃く盛り込んだ芸術文化課程の授業という設定がなされている。また双方の課程の学生がそれぞれの授業を受講することは可能で、そのことによって一人ひとりの興味関心に応じ、美術領域をより幅広く学ぶとともに、深めることが期待されている。すなわち、美術教育専修の学生にとって芸術文化課程に置かれた美術・デザイン専攻の専門科目は、造形思考と制作の幅を拓ける機会になっている。

それらの状況を踏まえここでは、芸術文化課程におかれた3年次授業「総合絵画研究A」（以下、本授業）をとりあげ、課程における専門科目としての位置づけと、義務教育における美術科・図工科教材との関係性について考察したい。具体的な内容としては、「コラージュ」ないし「ミクストメディア」の二つの用語を選択肢として挙げ、それらの技法に触発された作品を制作することで、絵画の経験の拡大を目指している。なお用語、「コラージュ」と「ミクストメディア」は、必ずしも択一的な関係にあるわけではなく、「コラージュ」を「ミクストメディア」の一形態と捉えることができるし、「ミクストメディア」を「技法のコラージュ」と捉えることもできるだろう。いずれにしてもそれら二つの用語の本授業での用法をさしあたり次のように押

さえない。

コラージュは20世紀初頭のキュビズムにおけるパピエコレを先駆とし、ダダやシュルレアリスム運動の渦中から誕生した技法で、図像や物の断片を画面に導入し組み合わせることで異なる意味に変容させる技法である。またそれは1950年代のジャン・デュビュッフエのアサンブラージュという用語によってさらに幅広い可能性が開かれた。他方、ミクストメディアという言葉は映像や音楽を交えた表現に広がる用法もあるが、ここでは絵画やその周辺の用法とする。

制作に先だって関連知識はどの程度必要か、また必要であるとすればどの種の知識なのかという問題がある。美術史の授業であれば、考察の前提となる関連知識をより殖やすことの重要性は言をまたない。しかし、実技制作ということであれば、あまりに多くの知識は、むしろ真の契機を見失わせることにもなりかねない。とりわけ、コラージュ／アサンブラージュといった技法にあっては、それらが美術史や美術の慣習から逃れる方法であったことも念頭に置く必要があるだろう。

その意味でデュビュッフエが、「私の考えは正確には、芸術がいかなる修練も必要としないということではなく、(なぜならどんな芸術家も自分のテクニックを完成する務めをもっているから)」との留保をつけながらも、「芸術は他人に由来するどんな教育、他の芸術家たちがやっている、あるいは過去にやったことのどんな研究も必要としない」。さらに、「どんな特別の知識や腕前がなくても、だれでも芸術に専念して充分成功する見込みがあるのだ。ただひとつ必要なことは彼が自分に適した表現手段、自分の気質をいささかも偽らず、失いもせずに外面化することのできる表現手段を見出すことだろう」²⁾との発言を受けとめたい。そのうえで、彼自身が、批判の対象たる「他の芸術家たちがやっている、あるいは過去にやったことの研究」と、芸術家にとって必要な資質とする「どんな特別の知識や腕前がない」ことを、ともに見渡す立場に立っていたことも見落としてはならない。

教育機関は過去の達成を編集し、次代に伝える役割を持つ。それは美術であっても同様である。しかし、近現代美術を成立させる思想のなかに強靱な批評精神があって、そこでは過去を伝えることが過去の問い直しに他ならず、絵を描く場合にも「いま・ここ・描くこと」への自問自答がついてまわる。実技制作の場面において、そこでくり広げられる活動が学生の経験に立脚し表現欲求を呼びさますものであるとすれば、「過去にやったこと」の提示によって、「いま・ここ」を活性化し視野と可能性を広げるものでなければならない。いずれにしても受講者は、それら二つの定型を持たない技法を試行することになるが、「モダン」な「効果」を生み出す「テクニック」としての予定調和に陥ることなく、そのような型にはまることを潔しとしない追求の姿勢こそ大切にしたい。

1-1. 近代美術におけるコラージュ

近代美術におけるコラージュを述べるのに先だって、古代文明に「存在」した、異なる動物の特徴を組み合わせたような神獣について触れたい。たとえばメソポタミアに起源を持つグリフォンは鷲とライオンの特徴を兼ね備えている。また中国の麒麟は、鹿と龍と馬などが混じり合った姿をしている。それらを動物のコラージュと捉えることが出来そうである。しかしコラージュ作品が個人の着想であるのに対し、それら伝説の神獣は人々の集団的な意識の産物である点が大きく異なる。しかしそのことは、コラージュがコミュニケーションの媒体として無意味であることを意味しない。伝説の神獣もコラージュも、既知と既知を組み合わせる未知と

驚異を幻視し、人びとの心の深層を映し出すことでは通底している。

そして近代美術におけるコラージュとは、「美術のカテゴリー」に属さない、ありふれた図像や事物を用い、「美術に変容させる」方法であり、「美術概念を変容する」方法であり、「美術と日常との境界を攪拌する」方法ということもできるだろう。「美術のカテゴリー」は、19世紀中葉以降、定言的に捉えることはできなくなったものの、ここでは、伝統的かつ慣習的な意味での絵画・彫刻・工芸などの視覚的・空間的な造形芸術、それを制作するための素材・用具・技法、そしてそれらを鑑賞する行為を指すものとする。20世紀のモダニズムの展開によって、美術概念はくり返し「変容」した。そしてコラージュはその契機の一つでもあった。いずれにしても日常の事物が表現という聖域に越境することは、少なくとも何らかの衝撃でなければならない。

【キュビズムの探求から】

ピカソとブラックは1908年頃から、モチーフを多視点的に分析し再構成するキュビズム絵画をおし進めていたが、しだいにモチーフは、抽象化された線や空間の分断によって見定めがたくなる。1912年を前後する時期に転機がおとずれ、キュビズムは平面化・記号化の迂路を通り、素朴さの装いのもと具象性を回復した。それらは総合的キュビズムといわれることになる。そしてその平面化・記号化において、しばしば新聞や壁紙の断片が画面に貼りつけられた。

彼らが芸術のための特権的な媒体たる手とカンヴァスと絵具ではなく、芸術の範疇に属さない日常の紙片を画面に導入したことは美術史上の一大事件であるが、そもそも対象を分析的に捉え様々な角度から得られる形態をサンプリングし、それらをダイナミックに再構成するキュビズムの方法は、コラージュに通ずる方法論を胚胎していたといえるだろう。パピエコレを経た後の彼らの画家としての主戦場が、依然としてカンヴァスと油絵具にあったことはその後の展開によって明らかであるが、その筆と油絵具による絵画性の豊かな発現にあつて、一つの画面上に複数の視点や時間や異なるイメージを自在に構成する絵画、すなわちコラージュ的な画面構造に繰り返し回帰し、それを発展させていることを見落としてはならない。

【ダダとシュルレアリスム】

ダダに参加した多くの芸術家は様々な方法でコラージュを試みているが、そのことによって、絵を描くことを手わざから開放し、作品を偶然性ないしノイズを含みうるものと捉えたことがなによりも画期的で、その後の芸術運動に大きな影響を与えた。下に示すトリスタン・ツァラの『ダダの詩をつくるには』³⁾ (1920) は、反芸術の呼びかけであるとともに、コラージュが言語表現の方法であったことも示している。

新聞を手にしたまえ。

鉄を手にしたまえ。

その新聞から諸君の詩に与えようと思う長さの記事を選びたまえ。

その記事を切り抜きたまえ。

しかるのちその記事を構成する単語のひとつひとつを切り離し、袋の中へ入れたまえ。

静かに振りたまえ。

しかるのちそれぞれの切れ端を一つずつとりだしたまえ。

それらを袋からとりだした順番で丹念に書きとりたまえ。

詩は諸君に似るであろう。

かくして諸君は、まだ俗衆には知られていないが、無限に個性のある、そして魅力的な

感受性をもった作家になっているのだ。

クルト・シュヴィッターズのコラージュ（彼はその方法をメルツと名づけた）でも偶然性とノイズが主要な役割を果たしている。しかしシュヴィッターズのメルツはツァラの提示した上記の詩作法と異なり偶然性だけで成立しているわけではなく、そこに断片の形態・色彩・材質・配置のバランスなどの造形的な配慮がスリリングに入り込んでいる。

マックス・エルnstはダダとシュルレアリスムを貫いて重要な役割を演じた。彼が独自のコラージュを始めたのは1919年。ふとしたきっかけで、数学、人類学、動物学、植物学、解剖学、鉱物学、古生物学などのあらゆる種類の教材を集めたカタログを見た時に生じた「幻覚」が発端であるという。モダンテクニックの一つ、フロッターージュを「発見」したのもエルnstであるが、彼はコラージュによって得た幻想的な場面を連鎖させ、1929年には『百頭女』、1930年の『カルメル修道院に入ろうとしたある少女の夢』、そして1934年の『慈善週間』といった「コラージュ小説」を生み出した。

ダダとシュルレアリスムに関するイギリスのE T V番組、『雨の後、ヨーロッパでは』のなかで、ハンス・アルプは、「偶然性」について次のように言う。「完全さには高慢が潜む／なぜ到達不能な純粋性や位置を求める／偶然の法則は全てを包括し、その深さは測りしれない／無意識に身を任せて初めて理解が可能だ／この法則に従えば純粋さに到達できる」。⁴⁾

シュルレアリスム運動の中心は言うまでもなく詩人のアンドレ・ブルトンである。彼はフロイトの精神分析学に影響を受け、同志とともに言語活動における「自動記述（エクリチュール・オートマティック）」などを通し「思考の実際上の働き」を露出しようと企てた。またアフリカやオセアニアの造形や精神病患者の造形にも関心を寄せ、そこでも人間の根源的な精神活動を探った。

ジョセフ・コーネルの「箱」も一種のコラージュといえよう。映画や音楽や舞台など芸術を愛する母に育てられたコーネルであるが美術の専門家としての教育を受けたことはない。彼はニューヨークの住人で、織物商のセールスマンとして働くかたわら、文学、芸術、都市生活を愛し古本や古めかしいオブジェの収集を趣味にしていた。デッサンも油絵も彫刻もできなかったが、エルnstなどのシュルレアリスム作品に出会い、コラージュによってその想像力と創造力を開花させた。絵画であれレリーフであれ造形作品にとって、作品の発する喚起力は欠かせない条件であるが、それはかつてのように描写力や絵具や色彩を使いこなす能力に止まらない。コーネルは、ありふれた事物の中に新鮮な表情や意味を読みとり、それを心をとらえてはなさない謎として昇華した。

【第二次大戦後フランス】

アンフォルメルは、フランスの批評家ミシェル・タピエが1950年代初頭に既存の美学の白紙還元を主張した動向である。抽象芸術とシュルレアリスムという戦前の二大潮流とも一線を画し、哲学における実存主義、そして数学の集合論や位相幾何学を論拠とした。第二次大戦後におけるコラージュ的手法の展開という意味では、アンフォルメルの画家として登場したデュビュッフェを欠かすことは出来ない。彼はアンフォルメル運動が終息した後も制作において独自の展開をとげ、また精神病患者や幼児他、美術の教育を受けていない人の絵を「<生のまま>の芸術」（アール・ブリュ）として評価するなどの活動をくり広げた。寄せ集めたモノを用いての造形活動を指す言葉として、アサンブラージュという言葉は初めて用いたのもデュビュッフェである。アサンブラージュは、1961年のニューヨーク近代美術館におけるウィリアム・サ

イツ企画の『アッセンブリッジの芸術』展によって、より包括的な美術用語として認知され定着することとなった。

デュビュッフェの初期のアサンブラージュ作品としては、1950年代初頭に、蝶の羽根を紙に貼りつけ一種の絵具として使った奇妙な人物像が思い浮かぶ。それは細密に描かれた魚や果物が絡まり合って奇怪な「肖像画」を描いた16世紀のアルチンボルドのパロディのようでもあり、シュルレアリスム作品のようにも見受けられるが、自らの表現の基盤を「平凡さ」や「俗悪なもの」に置き、その立場を強力に主張したことに新たなベクトルを読みとるべきだろう。

アンフォルメル以後の動向として、批評家のピエール・レスタニーとイヴ・クラインを中心として、アルマン、ジャン・ティンゲリーなどが参加したヌーヴォー・レアリズムを欠かすことはできない。彼らは、機械化・工業化された社会、そしてそれらが大量に消費される社会に生きている現実を直視するところから表現を開始した。そしてアサンブラージュは、その有効な方法であった。イヴ・クラインは、I K B（イヴ・クライン・ブルー）と名づけた顔料で描いたモノクローム絵画や、火炎放射器で「描く」作品でよく知られている。アサンブラージュ的手法の展開という観点では、ティンゲリーやニキ・ド・サン＝ファルが立体的で大きな構造体として展開した。ティンゲリーによる鉄の廃棄物とモーターを組み合わせた動く彫刻や、サン＝ファルによる観客参加型の巨大なハリボテ状の立体作品など、溶接などの彫刻技法を自在に導入することでサイズや強度において新たな可能性が切り開かれた。

【第二次大戦後アメリカ】

第二次大戦後、美術の中心はパリからニューヨークに移ったとされる。戦争で疲弊したヨーロッパに代わる東西冷戦の西側の盟主であり、圧倒的な軍事力と経済力を謳歌する国として、芸術の分野でも「自由主義」陣営の旗手としての役割をになう必要があった。荒々しいまでの進取の気風を持つアメリカ資本主義にとって、モダンアートの特色である、過去との繋がりを絶ち現在と未来へ関心を集中させるという態度は、しばしばそこに挿入されているイデオロギーの信管を抜き取れば、むしろ受け入れやすいものであったろう。アメリカでは、大不況時代から新しい世代の抽象画家が育っていて、ダイナミックな表現から静謐なものまで様々な可能性を示し、1948年にヨーロッパを巡回したペギー・グッゲンハイムのコレクション展は、各地で大きな反響を呼びおこした。その中核は抽象表現主義の絵画で、戦後アメリカ美術の活力を世界に示した最初の動向であった。しかしその評価が頂点に達した1950年代半ばには、抽象表現主義の自己陶醉を滲ませる高踏的な精神性に対し、ロバート・ラウシェンバーグやジャスパー・ジョーンズなど若い世代の作家が強烈なアイロニーを突きつける。たとえば、ラウシェンバーグは、身のゴミや廃品や報道写真など異なる次元の雑多な事物を、抽象表現主義的な激しいブラシワークと同居させている。

その流れはポップアートの作家たちによって加速され、マスメディアや大量生産品によって流布される「低俗」なイメージが、さらに大胆にアートの文脈に持ち込まれることとなった。

【ブリティッシュ・ポップアート】

1960年を前後する時期に突如出現したブリティッシュ・ポップアートと呼ばれる動向には、RCA（王立美術学校）の学生が重要な役割を演じた。マーコ・リヴィングストーンによれば⁵⁾この動向は教授陣による教育の成果ではなく学生の「教授陣に対する闘い」であり、そして彼ら教授陣から「小さな過激派」と見なされたとのことである。しかしたとえそうであったにしてもRCAは、RA（王立美術アカデミー）などに比し、ファイン・アートとグラフィックや

ファッション・デザインの学生との自由で活発な交流が行われ、そのような学風がポップアートを生みだす母胎になったとのことである。その代表的作家、ピーター・ブレイクは、ビートルズの《サージェント・ペッパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド》のレコード・アルバムのカバーを手がけ、またリチャード・ハミルトンも、同じくビートルズの《ホワイトアルバム》のカバーとポスターをコラージュの手法で制作した。なお、リチャード・ハミルトンの代表的なコラージュ作品といえば、グラビア雑誌から切り抜いた写真で、現代生活の「豊かさ」をアイロニカルに表現した《何が今日の家庭をこれほど変え、魅力的にしているのか?》(1956)が思い浮かぶが、彼は、戦後のコラージュ的な方法の背景にあるマスメディアの影響力について次のように指摘している。「芸術家が、マスメディアを材料と見なすようになったのは、もっと広い視覚を得るためであり、つまりかれの風景をひろげるためである。キュビストたちは主題のまわりを動いて、その多角的な視点を採用した。50年代では、われわれは、われわれを囲んでいる膨大な、視覚のマトリックスを通じて全世界をいっぺんに見るという可能性をますます自覚するようになった。つまり、合成の“インスタント”の視覚である」。⁶⁾

【1980年代以降】

戦後アメリカ美術の展開のなかで、1959年にミニマルアートの作家としてスタートしたフランク・ステラが、1980年前後、《エキゾチック・バード》シリーズによって形態と色彩のダイナミズムに突き抜けたことは衝撃を持って受けとめられた。一見、表現主義的に見える形態は雲形定規や曲線定規などの、いわばレディメイドの抽象形態である。その形態を航空機の製造にも使われるハニカム・アルミニウムから切り出し、それをパーツとして一種のコラージュ的な構造体を組みあげた。しかしステラ作品がどれほど激しい色彩や形態を用い、また巨大であってもその作品は、「絵画」への自己言及であって、文学的ないし社会的な主題は排除されている。その姿勢はモダニズムの原則、「造形芸術の自律性」から逸脱するものではない。

それに対し1980年代以降、絵画や立体作品に、「外部」すなわち文学や歴史や政治などの意味性を積極的に導入する動きが顕在化した。アメリカではジュリアン・シュナーベルなどニュー・ウェーブと呼ばれた作家たち、ドイツではアンゼラム・キーファーなど新表現主義と呼ばれた作家たちが登場し、イタリアではトランス・アヴァンギャルデアと呼ばれた動向が興り、国際的な美術展や主要な美術館の企画展で華々しく取りあげられた。そしてそれらの作品は、何らかの形でコラージュ／アサンブラージュ、またミクストメディアといった方法が採られることが多い。日本ではグラフィック・デザイナーの横尾忠則が画家宣言し、表現主義的かつ物語的な絵画作品を精力的に発表し始めたのも80年代初頭であった。

キーファーはその巨大な作品に、麦わらや髪の毛、衣服や写真や鉛板などに意味を充填して画面に組み込み、戦争と破壊と死にまみれた20世紀の歴史そしてドイツを呪縛する記憶を塗りこめる。方法としてはラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングに似ているが、ラウシェンバーグ作品が観客に開かれた解釈を許すのに対し、キーファーの画面には特定のそして濃密な意味が込められ、観客をその意味の渦に巻き込むことが目指されている。

1980年代以降の絵画に、何らかの意味でコラージュ／アサンブラージュ的な方法が多く見られることは、それが現代社会とそこに生きる人々の感受性を映し出す特性があるからだろう。先に挙げた1950年代のハミルトンの言葉、「われわれを囲んでいる膨大な、視覚のマトリックスを通じて全世界をいっぺんに見るという可能性」⁶⁾が「インスタントの視覚」という留保つきではあるものの、インターネットの普及によってさらに先鋭化されている。一方で80年代以降の

作家たちは、それら操作された情報や仮想の現実には包圍された状況のなかで、視覚のみならず五感に訴える事物のリアリティや、巨大な作品サイズ自体の圧倒的な存在感を作品言語とし、造形表現に新たな地平を開いた。

1-2. 近代絵画におけるミクストメディア

次いで授業におけるもう一方の選択肢、ミクストメディアについて述べてゆきたい。ミクストメディアという言葉の用法は、先に触れたように映像や音楽まで含めた表現に広がる可能性をもっている。その一方、ミクストメディアを絵画技法用語として捉えたと、テンペラと油絵の混合技法を指す用法もあり、また現代ではアクリルと油絵の混合技法や、その他さまざまな画材や写真や立体などを組み合わせて制作された作品を指している。その上で、本授業で提示するミクストメディアでは絵画技法の用法に沿いながらも、技法を「ミックス」すること自体が目標ではない。むしろ身についた絵画技法にゆさぶりをかけ、そこで生じたズレや跳躍から、素材や技法やそれらと結びついた内容において、新たな発見を得ることをねらっている。具体的には、写真の上に部分的に油絵で描くなど、異なる技法の併用が画面上で手にとるように分かる場合がある。また表面的には単一の技法で描かれているように見えながら、実は様々な技法が重層的に用いられている場合もあるだろう。そしてまた様々な技法が渾然一体と混じり合って使われている場合などもあるだろう。いずれにしても絵を描くことを、油絵、日本画、水彩、パステルといった一定の技法に膠着させるのではなく、それらの画材が手元になくても、それらの技法を使いこなせなくても、身近な材料を使って表現を押しひらく姿勢が求められる。制作のさなか進むべき方向を察知し、素材との対話のなかでその魅力に気づきそれを最大限に生かす、鋭敏さと柔軟さを大切にしたい。

またここでは、マチエール（絵肌：絵の表面の物質的状態）のもつ喚起力や表現力にも注意を促したい。「絵画は自然の模倣である」とは、絵画／彫刻をミメシス（再現・模倣）の技術であるとした古代ギリシャ以来19世紀に至るまで西洋美術に受け継がれてきた考え方である。それに対しポスト印象派のなかから、絵画自体が自律性をもった一つの事実であるという考え方が浮上してきた。それはたとえばセザンヌの「芸術は自然に平行しているひとつの調和です」⁷⁾という言葉からも読みとれる。たとえば絵画自体に帰する事実の一つとして筆触（タッチ）の問題がある。筆触は画家の呼吸、感情、身体の動きを反映している。またその筆触自体が画面を支える役割をもち、また律動させる性質を持っていることも自覚されてきた。そして、「絵画自体が一つの事実である」とすれば、マチエールは作品の内容や質と深い関わりがあるはずである。ピカソとともにパピエコレを始めたブラックが、絵具の中に砂・おがくず・鉄粉などを混ぜたのも、現実との結びつきを、従来の「写実」とは違う回路で取り戻す試みであったと言われている。ブラックの触覚的なマチエールは、画面の表情を豊かにするとともに、手触りや材質に結びつく記憶や想像力を誘発している。

【ドガ】

印象派の画家として扱われることの多いエドガー・ドガであるが、アカデミーの流れをくむ卓越したデッサン力の持ち主で、画題も分かりやすく、その作品は親しみやすいものとされている。しかしそのデッサン力を駆使し、同時代人の暮らしや遊びの情景に誰よりも鋭い視線をなげかけ、人々の示すさりげない一瞬の動き、ガス灯に照らされた舞台の独特のまばゆさ、また大胆な構図など他の追随を許さない、そして自らの求める表現を徹底的に追い求めた画家で

あったことはもっと強調されてよいように思う。ドガの画集を見ると「エサンス」という耳慣れない技法用語が目にとまるが、これは市販されている油絵具から油分を除去して揮発性油のみで描く技法である。そこからもドガの柔軟、かつ妥協を知らない創意を窺うことができるだろう。「私は線による彩色画家だ」⁸⁾とはドガの言葉だが、それに最も適した描画材はドガにとってパステルであった。パステルも、他の技法や描画材との混合を通じ、その表現の幅にはかかってない拡がりをもたらされた。

【ルオーとマティスのマチエール】

数百年にわたって西洋絵画の中心的な技法であった油絵には、各時代ないし各工房による標準的かつ職能的な技法があった。しかしながら、19世紀中葉におけるチューブ入り油絵具の普及によって、伝統的な油絵技法の継承は解体の方向に向かった。また19世紀中葉から19世紀末にかけて、美術アカデミーの硬直した価値観や制度に対する批判が勢いを増してきた。印象派によって画題や構図や絵画技法において決定的な革新がなされ、その流れは20世紀のアヴァンギャルドによって辿り尽くされることになる。

マチエールという切り口から見ても、極端な厚塗りから極端な薄塗りまでの振幅で可能性が追求され、その両極への志向を20世紀初頭にフォーヴ（野獣）として登場したアンリ・マティスとジョルジュ・ルオーの画業に見てとることができる。マティス（1869-1954）とルオー（1871-1958）は、同世代であることに加え、パリの美術学校ではギュスターヴ・モロー教室の同窓である。さらに、1905年のサロン・ドートンヌで、「野獣の檻」と形容された展示室の仲間でもある。共に20世紀美術に大きな足跡を残したが、二人が切り開いた世界はむしろ対照的なものであった。主題においては、マティスの平穏な日常生活への信頼に対し、ルオーのそれは人間の根源的な愚かさや悲しみ、そしてキリスト教的な主題への強い傾斜が特徴的である。マチエールにあっては、描き進めることが描き出しの瑞々しさを回復することであるかのようなマティスに対し、ルオーは加筆（削除）を果てしなく繰り返し、超厚塗りの画面に至った。マティスの平坦な画面は、マチエールと無縁のように思われるが、キャンヴァス地が透けて見えるような薄い絵具層こそ彼の求めたマチエールと見ることができよう。またルオーの厚塗りもそのことが目的でなく、彼が色彩について述べた、「自分だけの歌のためにハーモニーを与えられた色調を幾つか持つ」⁹⁾と同様、「自分だけの歌」を追求した結果、とみるべきであろう。

【クレー】

パウル・クレーは19歳で画家を志したものの美術学校の受験に失敗。画塾他でデッサンや銅版画を学ぶなどを経て、美術学校に入学するも一年たたずに退学する。若き日のクレーと、美術におけるアカデミズムとの齟齬がうかがえる。「油彩を使いこなせない欠点から、また独創的な仕事を生み出そうとする努力からも、クレーは多種多様な材料を実験するようになった」¹⁰⁾との興味深い指摘がある。西洋絵画にとってマイナーな技法であった版画や水彩や素描用の画材の表現力に、クレーが鋭敏な眼差しを向け、「油彩を使いこなせない」というマイナスをプラスに転化させたことは重要である。支持体にジュートなど野性味あふれる布を用いたり、地塗りを意図的に不均一にしたり、水彩絵具に糊を混入するなどの技法は、素朴に見えて多彩、かつ繊細である。

クレーは1920年にバウハウスに招聘され（1921年から授業開始）、基礎課程やステンドグラス工房で教鞭をふるった。W・ハフトマンによれば、クレーの基礎課程の授業では「生徒たちの工作机の上へ、使い古したさまざまな材料が山と投げだされ」、「紙、ボール紙、古びた絨毯、

鋼鉄の屑、ブリキ、ガラス、ガラス繊維、セロファン等々。これら材料のひとつひとつを、あくまでも利用の可能性を念頭に入れながら、性質と特色とをできる限り正確に観察し、記述し、調査することが要求された¹¹⁾とある。クレーの造形理論はさほどバウハウスの学生に影響を与えなかったとの指摘もあるが¹²⁾、いずれにしても上の記述から、クレー自身の素材に対する関心を読みとることは可能だろう。

【デュビュッフェ】

デュビュッフェについては、すでに、コラージュに関連して触れたが、ミクストメディアという視点からも示唆的な芸術家である。画家として遅いスタートを切った彼が、1946年、45歳の時、パリの画廊で二回目の個展《ミロポリュス・マカダム商会 - J・デュビュッフェの厚塗り》を開き、そこに展示された子供の落書きのような作品によってスキャンダルをまきおこした。「絵画が絵画でなくなるぎりぎりの限界で、それを蘇生させたい」¹³⁾という彼の姿勢は、描画材や絵画技法にも向けられていたはずである。《J・デュビュッフェの厚塗り》展に並べられた作品は、漆喰、鉛白、砂、小石、タール、石炭粉、鏡、ガラスの破片その他の混ぜものを支持体にのせて、それらが固まる前にスプーンやナイフで引っ掻くといった、子供の地面での落書きに似た方法が採られている。デュビュッフェは、油絵具やグアッシュといった通常の画材も用いるが、その場合でも断固たる「我流」が貫かれている。

1-3. 身近な素材、あるもので描く

「ミクストメディア」を「絵画技法としての混合技法」の意に限定しても、そこには質の異なる二つの志向性が伏在している。一つは、豊富な画材も含めた現在の消費社会の物質的過剰さやデジカメやパソコンなどの画像処理技術を援用した混合技法のありかたである。他の一つは、その副産物であるゴミや廃品、あるいはハイテクの対極にある樹皮や土など、通常、「無用」とされ「あり合わせ」でもある事物に着目した混合技法である。

いずれにしても、またコラージュとミクストメディアを問わず、使用する素材や技法が無限に自由になるわけではない。今日、表現内容や素材や技法が作者の自由に任されているということは、その選択にあたって作者が自らの方法を限定しなければならないということである。そこに作者の問題意識やセンスを読みとることができるだろう。美術や図工の授業であれば、その問題意識やセンスは、教員の側に求められるだろう。

今日の私たちには、絵を描くにあたって絵具や用具の入手が不可能という状況を想像することはできない。しかし、人は、精神的、時間的、物質的に自由を奪われることによって、表現への欲求は逆に燃え上がる。香月泰男は、自らのシベリアでの戦後の抑留体験に基づいた《シベリアシリーズ》でよく知られているが、その原点になった捕虜収容所での壁画制作では、「周囲にあるあらゆるものを画材にしようと試みた」¹⁴⁾とのことである。人の心を打つ絵は必ずしも快適なアトリエや上質な画材から生まれない。過酷な「現実」に直面しながらも、「想像力」を失わず、「表現」することによって人が生き延びるという事実は、芸術の最も深い根拠に触れているように思う。

II-1. 学生作品におけるコラージュ

授業課題としてのコラージュの難しさは、一つにはそれが技法を指し示す用語にすぎないこと、次いでその技法が特別な修練を必要としない、易しさを本質とすることにある。すなわち、何かを貼り合わせれば、何らかの視覚的、触覚的、造形的な「作品」が、半ば自動的に出来てしまう。それは表現にとって諸刃の剣に他ならない。制作にあたっての敷居が低いことは、誰もが表現者になりえるという意味で良いことであるが、そのことが安易さに通じモチベーションやプロセスを弛緩させることになりかねないからである。

【2008年度課題作品】

下の3点は2008年度本授業の課題作品である。またそれらには、「画面へのゴミの導入」という共通点がある。また、「ゴミ」を用いながらそれらは作品のなかで、造形的にも意味の上でも作者の「考え、感性、感情」を帯びたメディアに変容している。

3人の学生は自覚的に「ゴミ」を用いているが、着想の背景として、同じ3年次前期に置かれた教職必修科目「総合演習」で「ゴミ問題」が取りあげられたことが挙げられよう。二つの授業が関連するテーマを扱うといった偶然の一致により相乗効果もたらされた。



三輪美津子《貝塚》、パネルにアクリル絵具・貝殻・針金他の海岸のゴミ

コラージュのために海岸でゴミを拾ってきました。海岸に落ちていたゴミは、木片、プラスチックの他に、死んでいる海鳥もいました。海鳥を見て、コラージュのイメージを貝塚にしようと決めました。貝塚は人の遺体とゴミと一緒に遺棄されていた場所で、現代にあったらどんな感じだろうか自分なりに作ってみました。……略……汚れた大地に沢山の人が眠っていると気がつけば、環境問題の叫ばれている現代社会に何らかの発信が出来るのではないかと思います。(三輪美津子)



山口真奈《みる、かわる》、パネルにアクリル絵具・段ボール・ビニールテープ他

私は、アーティストだからこそ着眼できるような視点で環境問題に取り組みたいと考えました。それはゴミのように一度そのものとしての価値を失ってしまったものも、別の視点から見つめることで新しい価値を見出すことだと思います。全体の色味は抑え、幻想的な雰囲気づくりを徹底しようと思いました。植物と兎を描く際に、下地に鮮やかな色を筆でさっと塗り、その上からモチーフのシルエットを残して白く塗るという独自の表現方法を発見しました。これによってモチーフが薄く浮かび上がるようになり、脅かされる自然や動物のはかなさを表現できたと感じています。(山口真奈)



山内容子《進む》、パネルにボロ布、段ボール、シュロ縄他にアクリル絵具

画面に貼りつけた素材は、絵画作品の制作時に筆を拭いていたボロ布や、趣味で模型を作った時に出了た段ボールの切れ端、木を彫った時に出了た木屑、バッグの底でボロボロに潰れていたポケットティッシュ、高校3年間で使い回していた粘土まみれのシュロ縄等、汚れてボロボロなものばかりである。制作するうちに、これはこの不安感を正直に表現する作品になるのではないかと考え、ごちゃごちゃとした、真っ黒な不安の中を、進む人物を取り入れた。……略……不安定ながら前へ進んでいく心境を表現できていればと思う。(山内容子)

【2010年度課題作品】

2010年度、授業実施にあたってはテキストを作成するとともに、着想を練るために十分な時間を設けた。受講生の多くは早い段階で方向性を決めることはできたものの、その後も材料集めや下ごしらえ等の作業的な活動に数週間が費やされた。そこでは私語も目立つなど、外見上は集中力を欠いた時間が経過した。

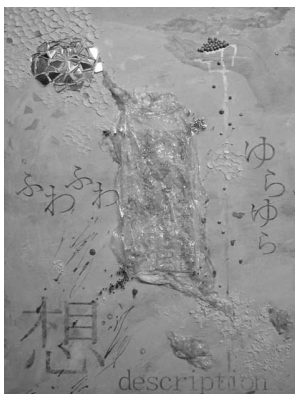
自由度の大きな創作活動においては、着想を探る場合でも感性や身体的行為においても、意識を弛めることによって新たな気づきが得られることがある。また、スティーブ・ライヒの音楽のように、単純な行為のくり返しのなかでわずかなズレが生じ、そのことで新鮮な感覚が目覚める場合もあり、制作についての助言は最小限に止めた。

授業終了まで残り4・5週間ほどになった頃には大多数の制作は軌道にのり、態度にも明らかな集中が見られるようになった。とりわけ最後の1・2週間、授業時間外での自主的な制作が見られたことは、作品をより充実させるべく学生自身が強い気持ちを持ったことの表れといえよう。

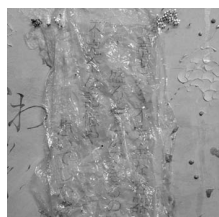


田中絵里子《芽生え》、パネルにパンチで抜いた紙、ティッシュ、ジェッソ、釘、他

作品を作り始める際にまずメインに据えたのはマチエールでした。至近距離でじっと見つめたくなるような、触りたくなるような繊細な作品が作りたいと思いました。……略……最初に意図した木肌というよりは、もっと生命的な、顕微鏡で覗いたプレパラートのような画面になっていきました。そこで小さな生命感を出すように方向を変えて完成させることにしました。つぶつぶした、ふつふつとカビが生えてくるような、近づくと何か聞こえてきそうな、気持ち悪いような綺麗のような、そんな画面になっていたらいいなと思います。(田中絵里子)



近藤彩子《想》、パネルにアクリル絵具、サランラップ、アルミホイル、鏡、他



(部分)

作品の方向性について悩んでいた時、村上春樹の『ノルウェイの森』の言葉を作品に取り入れてみたいと思った。……略……「文章という不完全な容器に盛ることができるのは、不完全な記憶や想いでしかない」この文章をベースにイメージを広げていった。頭の中で想うことを文章にして表せば、形無いものが形になる気がするのだが、やっぱりどこか完全でない感じがする。その安定しない浮遊感を表現してみた。……略……(近藤彩子)



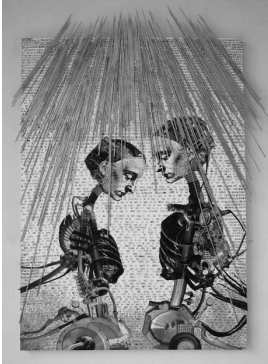
有枝菜央《ますますの恐怖》、漫画・写真の切り抜き、プラスチックのパーツ、ボンド



(部分)

一見してそれは拒絶するべきもの、おぞましい消費のシステムと判断がつくが、少し笑ってしまうほどチープである。私の目は数センチ四方を埋めるために全力で、一様に笑いを浮かべた商品たちの上を滑って行く。……略……からだの心のズレは見ないが勝ち。そんなイメージをプラスチックのハートや星、女の子の写真、漫画にこめて集めた。流れ出る透明な液は自分が自身を保護しようとしている。……略……(有枝菜央)

津村沙織《埋葬》、パネルにジェッツ、図版からの画像、竹



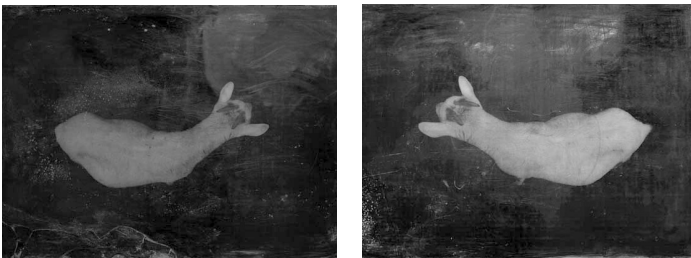
基本となるコンセプトである「モダンな宗教画」は、一貫して作品の主軸となるテーマとなった。一つの画面を構成していた部分を切り取り、分解したそれをまたもう一つの違う画面に再構成するという行為は、……略……まるで自分が造物主にもなったかのような感覚を抱く事が数多くあった。背景の画面づくりに予想以上に時間がかかってしまい、結果的にメインとなるコラージュ部分に時間をあまりかけられなくなってしまったことが反省点である。しかし、最終的に作品として仕上がった時の背景の効果が期待以上のものとなったので手数に裏切られることなく画面が完成してよかったと思う。（津村沙織）

II-2. 学生作品におけるミクストメディア

2010年度の授業作品にもミクストメディアにより傾斜したものもあるが、参照すべき作品としてここでは、過去の授業や、卒業制作、修了制作のなかから三つのケースを抽出した。最初に挙げた3点の自画像は、2007年度後期に行った3年次「総合絵画研究B」における作品で、その授業では「目に見えないものの可視化」というテーマをめぐり任意の絵画技法で作品制作を行うといったものであった。その下は、2002年度の大学院修了制作。最後は、1986年度の卒業制作である。いずれの作品も、物の名状しがたい存在感と、イメージがそれぞれの方法で混じり合い、そのことにより作者を導いたであろう触覚的な確かさを見る者に感得させる。



佐野成美《001》《002》《003》
2007年度「総合絵画研究B」、キャンヴァス
にアクリル、トレーシングペーパー、鉛筆、他



岡田数規《yagi》
2002年度修了制作、120×85cm 2点
マイラーフィルムに写真、その表面にFRPを流し土と草をすり込む



土屋美恵《自画像》、1986年度卒業制作
F100号、パネルに発泡スチロールと紙粘土、
油彩

III 義務教育における教材研究との関係性

義務教育における教材研究との関係性を考察するにあたって、ここでは、教育学部における教科専門の視点から論を進めたい。

「作品を制作する」とは「塗り絵」と違い、予め決められた目標に向けて定められた軌道をたどり、そこに皆が一様に辿りつくことではない。そこでは通常、「自分の考え・感性・感情を造形的に実現すること」が謳われるが、その言葉にも落とし穴が潜んでいる。授業に臨む学生や児童生徒（以下、生徒）の「考え」、「感性」、「感情」は、常に漲ったり研ぎ澄まされているわけではない。そこで授業者は、生徒のモチベーションをいかに高めるか、またプロセスを活性化すべく様々な工夫をする。しかしその工夫によって、授業者の期待する「表現の形」が忍びこむ。生徒は、「自分の考え」を自由に表すことを求められながら、それは時として生徒の手を借りた授業者の作品に陥ってしまう。

大切なことは、生徒の造形への好奇心にいかにつけるかということである。そして制作のプロセスで、その好奇心や表現欲求が増幅されるような授業構想が必要だろう。そのことで、自分自身との対話が深められ、他者とのコミュニケーションも豊かなものになる。自由度の大きな創作活動を課題とする場合、生徒に対し課題の意図を明確に示す必要はあるが、「自分」の考え・感性・感情を表すことを、ことさら強調する必要はないと筆者は考えている。それらは、「作品を制作する」行為が、生徒にとって充実したものであれば、「制作」という自他との関わりの連鎖によって自ずと鍛えられてゆくと思うからである。作品を制作する行為には、知覚の意識的水準の投影に止まらず、作者さえ気づきえない無意識の水準を浮上させる働きがあることを、アントン・エーレンツヴァイクが指摘¹⁵⁾しているが、そのことは、画家や芸術家の制作だけでなく、生徒の制作活動にも当てはまるのではないだろうか。もしそうであれば、「作者」、「考え」、「感性」、「感情」といっても、制作の当初に意識されていた水準から、制作への没入ないし激しい試行錯誤において無意識的水準に移行してゆくわけで、問題は、最初に「自分の考え」があるか否かではなく、制作活動に没入することができるか否かである。「芸術家が何かすぐれたものを生み出したとき、彼は無意識に実力以上の力を発揮したのであって、もはや自分で自分がわかっているというわけではない。大切なのは行き先を自問することではなく、素材内容といっしょに生きるように努め、そのあらゆる可能性を汲みとることです」¹⁶⁾とはマティスの言葉であるが、このようなこともまた義務教育の美術・図工の制作における着眼点になるのではないだろうか。

コラージュは、中学校美術科のみならず小学校図工科でもモダンテクニックの一つとして広く用いられている。またそこにはモダンテクニックの名が示すように、児童生徒の新しい試みを励ます実験精神が保存されている。しかし図工科の教材としては、往年のアヴァンギャルドたちが、異様な技法を押し立てて常識を打破した、激しい葛藤や野心は伝えるべくもない。大学の授業においては、少なくとも学生自身のこれまでの常識や、狭い殻を打破して、今までやったことのない技法や内容に挑戦して欲しいと願う。

コラージュでは、あまりに日常的で普段見過ごしてしまう消費材としての写真や画像や事物を取りあげて、視点を変えたり新たな関係におくことで、それらは賦活されたように自らを主張し瑞々しい表情を見せる。紙切れ、トイレットペーパー、ガラスの破片等々。絵を描くことは、本来そのような営みである。すなわち、身の回りを見つめ直すこと、自分の感性や心の中を見つめ直すことであるだろう。また心の中に溜まったヘドロを吐き出すこともあるだろう。ま

た、色や素材の美しさや存在感に驚くことも、そのような営みであったはずである。今、まさに作品を制作しようとする生徒に対しても、授業者が抱く思い込みを離れて、彼・彼女たちを新鮮な目で見ることができれば、また生徒が自分自身に向き合う関係を教材によって変えることができれば、一人ひとりの生徒が自らを主張していることに授業者も気づくのではないだろうか。

おわりに

19世紀の写真術の発明に始まり、写真製版による印刷技術の飛躍的發展、また映画からパソコンにいたる視覚的情報メディアの発達の中なかで、「絵画とは何か」という自問自答を引き受けることが、印象派以降の画家の条件ないし宿命になった。印象派の画家による日本の浮世絵の発見、マティスやピカソにおけるアフリカやオセアニアの造形の評価、ドイツの画商ヴィルヘルム・ウーデによる「素人画家」アンリ・ルソーの発見、ルオーにおける絵画の宗教性とりわけステンドグラスやそれを制作した中世の職人への憧憬や賛嘆など、問いの形は様々だが、その多様性において自らと絵画をめぐる自問自答が貫かれている。

教育学部に置かれた絵画関係授業の展開において、3年次は「自ら問題を発見し、それに最も適した表現方法を自ら選び、追求する」ことが大きな目標になる。本授業は「コラージュ」ないし「ミクストメディア」というキーワードによって、制作活動に一定の方向性を与えているが、マティスは先の「素材内容といっしょに生きるように努め、そのあらゆる可能性を汲みとる」という言葉とともに、「定めなければならぬ規則などない。まして実用手引きなどありはしない」¹⁶⁾と述べている。義務教育であれ大学であれ、技法を扱う美術の授業には格別の難しさがある。それは、技法の基本をきちんと教えつつ、そこに生徒の主体的な関心を引き起こす、さらに表現の重要な問題はそれとは別の次元にあるということに気づかせる必要があるからである。

筆者が本授業で学生に配布したテキストはマニュアルではないが、仮に、美術実技の授業で何らかのマニュアルを提供することができるにしても、それはマニュアル化できない表現行為の次元に誘うための助走と捉えるべきだろう。本授業においては、表現が開花するために、制作が軌道に乗った段階で、「コラージュ」や「ミクストメディア」がテーマであることも忘れて、制作に没入することを期待した。

註

- 1) チャールズ・シミック、柴田元幸訳『コーネルの箱』、文藝春秋、2003、p46
- 2) 宮川淳「デュビュッフェ その言葉」、『美術手帳 1968 4月号』
初出は、デュビュッフェ「作家はいくつかの非難に答える」『ミロポリュス・マカダム商会 厚塗り展』個展カタログ、1948
- 3) 浜田明『トリストラン・ツアラの仕事 I - 批評』、思潮社、1988、p27
- 4) 『雨のあとヨーロッパでは -ダダとシュールリアリズム-』、Written & Directed by Mick Gold, Arts Council of Great Britain, 1978, 日本語字幕 垣ヶ原美枝, …on Sundays, Art Video Library
- 5) Marco Livingstone, Prototypes of POP, Exhibition Road; Painting at the Royal College of Art, Edited by Paul Huxley, Phaidon・Christies, 1988, p41-44

- 6) 東野芳明『世界の中の現代絵画』、平凡社、1976、p99
- 7) ジョアシャン・ガスケ、高田博厚監修、与謝野文子訳『セザンヌ』、求龍堂、1980、p179
- 8) ダニエル・カットン・リッチ、宮本三郎監修、松山恒見訳『DEGAS（日本語版）』
美術出版社、1961、p17
- 9) 鈴木治雄『ルオー礼賛』、岩波書店、1998、p40
- 10) ユルゲン・グレーゼマー監修、前田富士男訳『生誕100年記念 パウル・クレー展』
西武美術館、1980、p76
- 11) W・ハフトマン、西田秀穂訳『パウル・クレー 造形思考への道』、美術出版社、1982、p105
- 12) 土肥美夫「クレーの芸術とその造形理論」、『生誕100年記念 パウル・クレー展』
西武美術館、1980、p28
- 13) 針生一郎責任編集『アート・ギャラリー 現代世界の美術 20 デュビュッフェ』、集英社
1986、p7
- 14) 安井雄一郎「シベリアシリーズの生成」、『マイナス35度の黙示録 香月泰男<シベリア
シリーズ>展』、朝日新聞社、1989、p137 板倉秀典「香月泰男の黒を基調としたマチエ
ルの誕生について」（講演記録）からの引用箇所
- 15) アントン・エーレンツヴァイク、岩井寛等訳『芸術の隠された秩序』、同文書院、1974
pp89-91
- 16) アンリ・マティス、二見史郎訳『マティス 画家のノート』、みすず書房、1978、p228

