

脱領域と美術教育

—教員養成大学における実践のためのノート—

Post domain and Art Education: A Note for Practice within The Curriculum of Teacher Training

◎ —佐藤賢司 Sato Kenji

I 問題のありかとして

例えばこのような問いはどうだろう。

目の前にひと塊の粘土を置かれた子どもは、その冷たい独特の感触を持った土が、いずれ「彫刻」か「陶芸」か、などという、大人が当たり前で共有している文化的意味、或いは制度としての「領域」に囲い込まれるであろうことを意識し、そのことを出発点、あるいは目標に動き始めるだろうか。

おそらくはそれだけではない。夢中になって粘土の触覚を楽しみ、様々に変化していく、言葉化出来ないような千変の意味の立ち現れを自らの身体の世界で経験することから始まっていくだろう。

この場合の粘土とは、あくまでも比較的分かりやすい一つの例に過ぎない。絵具でも紙でも、布と染料でも、或いは木材でも同様のことが言えはしないだろうか。

もちろん、あらかじめ設定された「目標」への到達に向けての試行錯誤が、造形活動の様々な場面での問題発見や解決、身体を通しての思考を育むものであることに、何ら異論があるわけではない。

しかし、美術教育が、既存の文化的秩序を自明のものとして取り込むだけのものではないという前提の上に立つならば、子どもの造形活動における、不断の意味の立ち現れが、身体的プロセスにおける対話の相手—粘土や紙や木—が「つくられたもの」として、子どもの手を離れた時に否応無く組み込まれる文化的秩序としての「領域」や「分野」とだけに、果たして直接に結節しているのだろうかという疑問はどうしても残ってしまう。

ただし、この問題は、美術という制度を構成する既存の領域を無意味化することとは次元の異なる問題であろう。と言うよりも、それは本稿の目的ではない。重要なのは、仮に歴史的に構築された人間の営みとしての美術が、現在の「分野」「領域」を構成しているとしても、それらをただ自明なものとするのではなく、子どもたち

にとって—それはもちろん我々にとって—よりリアルな営みとしての造形活動の在り様の可能性を追求することにある。領域を無批判に自明の物として受け取ることと同様に、表層的な脱領域の思考もまた、逆説的に問題を見えにくくしてしまう場合があることに注意する必要がある。

工芸を例にあげれば、近年、素材とプロセスの論理を軸とした工芸の在り方についての再考が各所で見られるが、例えばそのような考察の契機でもある走泥社の仕事を、80年代的に「用を否定した美術作品としての陶芸」というふうに表層的に解釈してしまえば、美術／工芸という対立項の行き来という非建設的な論理の中に、工芸を埋没させてしまうのである⁽¹⁾。

金子賢治は、1950年代からの走泥社、特に八木一夫の仕事と、四耕会など同時代の前衛陶芸との性格の違いを明確に指摘し、後者は、美術／工芸の対立項という構造、すなわち既存の領域の制度＝「工芸＝用＋美」という図式の幻影から抜け出た思考に至らなかった故、活動自体が論理的に「瓦解」したと指摘する。つまり、「工芸＝用＋美」という幻影に囚われつつ工芸を芸術に高めようとするが故、「工芸＝用＋美」から「用」を捨象することで「美」を追求しようとし、結果、皮肉にも工芸である根拠—端的には彼等が土を焼いて制作することの根拠—さえ失ったというのである。美術／工芸という対立項の行き来に工芸を埋没させたというのは、このようなことである。

それでは、八木一夫らの仕事は、瓦解した前衛陶芸と思考の上でどこが異なっていたのだろうか。金子の言葉を借りれば、八木らは「あたかも藪をつついて何が出てくるかというような慎重な態度でやきものそのものと交感しはじめ」、そこから「形から発想していくということではなく、土の生理、土を構築していくプロセスに導かれながら展開していくという造形の論理」を発見し、その結果、「『工芸＝用＋美』という明治以来の工芸観を

史上初めて否定（「用」の否定ではない）した」のであり、「その意味で新しい」ということになるだろう⁽²⁾。

1950年代からの走泥社の活動の「新しさ」を詳細に検討することは本稿の目的ではないが、金子の指摘を換言すれば、彼等は既存の制度としての陶芸の在り方を「否定」して、前衛的な作品へと向かったのではなく、制度としての陶芸の秩序から、より深いところへと意識を向かわせたということになるだろう。すなわち、素材としての土、プロセスとしての技術から、一般的な意味での「やきもの」に付随する様々な意味や関連を洗い流して、ごくエッセンシャルな要素としての「素材とプロセス」を剥き出しにして、それに対峙したということである。

工芸（走泥社の場合は「陶芸」）という「領域」を自明の枠とするのではなく、それらを構成する素材やプロセスに要素的に立ち戻ることは、少なくとも金子の指摘をみる限り、工芸を「否定」することではないだろう。それはむしろ「人と土」「人と火」「土と火」などの関係を考えることで、「私たちにとっての工芸（陶芸）とは…」という、より本質的な問題へと思考を向かわせることにつながると考えられる。

さらに注目したいのは、このような問題を、金子が「新しい工芸の論理」ではなく、「新しい造形の論理⁽³⁾」と呼んでいることである。

つまり、走泥社に見られるような、素材とプロセスを切り口とした工芸の深部への潜り込みは、枠としての工芸に限った問題というよりも、さらにそれを支える、私たち（金子の文脈であれば作家だが）と物とのかかわりという、制度的な領域の支配を超えたところでの造形思考が問題とされているのである。金子の以下の言葉がそれを端的に示しているだろう。

～そして「用」は絶対的なものから相対的なものに変貌したのであり～一人の作家がいわゆる「オブジェ」と器物を制作の両輪とする日本工芸の特異な様相もこの造形の論理を軸として生じてきたものなのである。この「新しい造形の論理」は、西洋近代の美術概念から導き出された日本の近代的工芸観を乗り越えるものであった。近代を超えながらしかもそれは江戸時代までの、いま工芸と称されるものがおかれていた状況への親近性さえ持っている。それはともかくこの「論理」は素材に対するアプローチを境界として、現代美術と工芸を包括する日本の造形論を創出する可能性を持ったものとして位置付けうる、と僕は思っている⁽⁴⁾。
金子のこのような指摘は、あくまでも作家と作品を通

してのものであり、芸術というフィールドに場面を限った議論ではあるが、いずれにしても近代的な芸術の分類の枠組みを超えたところでの造形思考を問題としていることは間違いない。

この議論を、既存の枠を上昇的に「超えた」ものとして、すなわち領域を超えた新しい造形芸術の在り方の可能性として、いわば拡散的に解釈することも可能であろう。しかし、むしろ我々の造形思考を内省的に言語化する試みとして捉えた時にこそ、この議論は教育の問題に非常に接近してくる。

すなわち、既存の文化的秩序としての「分野」や「領域」を、無批判に享受するのではなく、あるいは逆にそれらを無意味化するのでもなく、足下を捉え直すこと、つまり制度的に立ち上げられた垂直的な「図」—すなわち「領域」や「分野」という言葉で表されるそれ—ではなく、それらをささえるものとしての「地」を問題とする美術教育の可能性への接近である。

II 「地」と「図」と「美術」

前章の問いに関連してさらに以下のような問いも考えられる。

美術を語る際の当たり前の区分であるかのような、絵画、彫刻、工芸、デザインなどの領域分けは、例えば小学校における図画工作、或いは中学校、高等学校における美術の学びに対して、実際のところいかなる意味を持っているのだろうか、と。

この問題は、学校教育に場を限ったものではなく、我が国における美術という制度の成立と、その後の展開とに密接に関わっている。美術という概念が、さらにはその概念を細分化した、絵画、彫刻…という分類が、明治以降、例えば具体的には博覧会などの布告にともなって、いわば官から民へと制度的につくりあげられたものであることは、いまさら言うまでもないことだが、例えば前章で金子の言葉から引用したような、「工芸＝用＋美」という概念を定着させた明治以降の状況は、非常に複雑なものと言わざるをえない。

横山勝彦は、明治期の美術の研究の困難さを次のように指摘している。

明治期の美術がもっている基本的性格、つまり美術と政治が密着し、また重層していることを指摘することができるだろう。このような意味で、明治期の美術は、美術作品のみの自律的な展開を辿るだけでは解明することが出来ない。「美術」もま

た、科学技術と同様に西欧から「導入」された、外来のものだったのである⁽⁵⁾。

さらに横山は以下のようにも述べている。

明治時代が遠い過去のことのようには思えるのも事実である。しかしその一方で、現代の私たちの日常生活を含む全般が明治時代に規定されたものの路線のうちに成り立っていることもまた事実であろう。したがって、非常に近い過去である明治の研究は、前近代の近代化という問題と、近代そのものに内在する問題の二重性を意識したものとならざるをえないはずである⁽⁶⁾。

確かに明治期の、正確には明治以降の美術を語る際、多くの場合この近代の二重性は、重要な問題として顕在化してくるものである。

工芸においても、一見、近代の問題性、具体的には例えば太平洋戦争を挟んだ時期の日本のモダンデザインと政治の関係などは、直接には結節しないかに見える民芸運動や、重要無形文化財制度なども、実際の所はきわめて近代的な性格を帯びた思想、運動であるという点を見のがしては、核心には迫れないことも、現在は指摘されている⁽⁷⁾。

いずれにしても、上記の横山の指摘は、実は前章後半で指摘した「地」と「図」の問題と通底している問題であろう。「美術作品のみの自律的な転回を辿るだけ」では、明治の美術は解明できない、とする横山の指摘は、換言すれば、「図」としての突出点、すなわち「作品」や、それが属する「領域」だけではなく、それらが依って立つ「地」を問題とする必要がある、ということであろう。

木下直之は、兵庫県立近代美術館学芸員の時に出版された『美術という見世物』のなかで、日本の近代美術史からこぼれ落ちた様々な物に焦点をあてて、逆説的に日本の近代美術とは一体何だったのか、という根本的な問題にせまっている。油絵、彫刻、日本画・・・、明治以降、美術という制度を構成する領域は、実のところ限られたものであった。同じように、人の手によってつくられ、鑑賞されるものであっても、生人形や置物、細工物などは、美術という文脈には入ってこなかった。なぜ、そこに境界線が引かれたのかは、美術という制度とはどのようなものだったのかという問題と同義であろう。

木下は以下のように指摘している。

美術学校で講じられた日本美術史とは、万国共通の美の基準、という名の実は西洋社会の幻想に奉ずる態度から生まれたものであり、与えられた基

準にしたがい、過去にさかのぼって、日本の造形表現を整理し直す作業にはかならない。そのような見方を得ることで、たとえば仏像は日本を代表する彫刻作品となったのである。

～美術がどのように受けとられてきたかを知りたいとは思ふものの、日本美術史に沿って過去を振り返ったところで、見えてくるものは、すでに美術の顔をした優等生のような作品群である。美術の基準からはずされたアウトローたちは、その時点で、まさに消されてしまったからである。

～見世物は美術展が生まれ育った家なのである。長じてのち生家をやみくもに忌み嫌い、その貧しさを恥じるのは、実は、日本人が美術にどのような地位を与えてきたかに密接にからんでいる。見世物に向けた憎悪の形成は、近代美術の形成と表裏の関係にある⁽⁸⁾。

美術、中でも世に知られた作品という、突出した「図」ではなく、美術史という潮流に取り残された多くのマイノリティーとしての物たち—木下が取り上げた「見世物」など—は、取り澄ました整然とした文化的秩序としての美術より、はるかに日常の欲望に近い。言い換えれば我々の日々の生活を形成する価値観に近いとも言える。

そして、そのような日常性は、同時に、近代の美術教育が（「美術」がそうであれば当然のように）、タブーとしてきた部分に他ならない。

III 錯綜する「地」と「図」

「地」と「図」をめぐるさらなる問題として、北澤憲昭が『「民族」と「美術」をめぐる走り書覚書』において引用している、次のような諏訪直樹の言葉はどうであろう。

芸術とは作品という「図」に対する「地」の様なものだろう。私は「もの」を作っているのだが、それを芸術という「地」に乗せなければ作品に成らないのだろう。ところが、最近その「地」が「図」に見えてきてしまう。つまり、「地」を「図」にするもう一つの「地」が、チラチラと見えてきたような気がするのだ。そうすると、私の作った「もの」は作品としての「図」なのか、「地」としての何かであるのか・・・⁽⁹⁾。

「もの」が「作品」となるためには、それを乗せる「地」としての何かが必要ではない。諏訪のことは借りれば、芸術という「地」に乗せることで、「もの」

は作品になる、ということにとりあえずはなる。しかし、諏訪の目には、そのような単純な「地」と「図」の関係の、さらにその先が見えていた。だからこそ、「私の作った『もの』は・・・」という極めて本質的な疑問に至っているのであろう。北澤は諏訪の記した疑問について次のように述べている。

補足しながら解説すれば、＜地＞である「芸術」—この場合は「美術」といっても同じことだが—を、まるごとひとつの＜図＞として浮かび上がらせる更に広大なく地＞が視野に入ることによって、従来＜図＞とみなされてきた「作品」が、その広大なく地＞に通ずる存在—いわば「美術」＝「芸術」にうがたれた穴のような「もの」として捉えられるようになったということである。比喩的にいえば、日本のethnic groupの数々が、実は日本の底を通じて世界に連動しているような事態を諏訪は語っているのである⁽¹⁰⁾。

北澤のこの指摘は、非常に興味深い。つまりこれまで「図」とみなされてきたものは、それを乗せていた「地」を突き破り、さらに広大な—あるいは深遠な—「地」へと通じるものだというのである。北澤が比喩的に用いたエスニックグループの問題を例にあげれば分かりやすいだろう。すなわち様々なエスニックグループは、国家という「地」の上の、「図」のように見えて、実は国家という「図」さえも突き破り、世界に連動する個々の存在の根拠の、或いは自然観のきわめて具体的な、そして切実な現れと捉えられるのである。日本の近代において、対外的なマイノリティー意識と同居する、日本人としての根深いマジョリティーの意識が、南北に長い日本の北と南で引き起こした悲劇を思えば、表層的で単純な「地」と「図」の関係が、如何に問題の深刻さを隠蔽—或いは免罪—するように機能していたかを看過することは出来ないだろう。しかし、現在はそのような国内的「地」意識の束縛を超えて、例えばアイヌの文化が、人と自然とのかかわりのきわめて示唆に富んだかたちの一つとして海外などで注目されているのである⁽¹¹⁾。

問題を美術に戻せば、諏訪のいう「『地』を『図』にするもうひとつの『地』」とは何をさし示すのだろうか。北澤はその点を次のように述べている。

付度すれば＜世界＞とでも呼ぶべきものを諏訪は想定していたのではないかと思う。あるいは、「作品」—「美術」という同心円的な意味の広がり—に配慮していえば、それは＜技術＞ないしは＜art＞と呼ばれるべきかもしれない⁽¹²⁾。

この指摘は、美術という特化された狭義な世界の後ろに、我々が我々であるための根元的な営みとしての＜技術＞を見たものであろう。ただし、北澤のいう＜技術＞とは、単に表層的な諸々の技巧のことではない。我々は、常に外の世界に接し、同時につくりかえることを不断に続けながら生きている。その意味では、情報を読み取ることも、料理をすることも、衣服の着脱も、さらには何かを夢想することも、眠ることすらもまた＜技術＞であり、そうであるからこそ、北澤は、それを＜世界＞と呼びかえているのである。

美術の問題としてこのことを考える時、北澤のいう＜技術＞は、広い意味での「工芸」と言い換えることができるだろう。事実北澤もここに引用したテキスト「『民族』と『美術』をめぐる走り書覚書」の副題を、「あるいは『工芸』について」としている。何れにしても、広い意味での工芸と、北澤がいう＜技術＞との相似性は、例えば、遠藤利克の以下の言葉に現われているだろう。

「工芸」は、「芸術」の対極にあるものと、漠然と思いついて描いていたのだが、よくよく考えるとそうとも言えなくなる。なぜならその始まりにおいては「工芸」と「芸術」は分離されたものではなく、むしろ一体のものとして在ったわけで、「芸術」が明確に独立するのはつい最近、西欧の近代においてなのだから。そしてそれは、人間という種が、地球という暗が生みだしたひとつの変異であるのと同様、「芸術」は「工芸」というバックグラウンドが抽出した、作ることの衝動を巡る特異な形式なのだ。要するに私の言いたいことは、「工芸」は、「芸術」の無意識だということだ⁽¹³⁾。

遠藤が、暗としての地球に例えた工芸、北澤が＜世界＞と言い換えた＜技術＞—ないしは＜art＞—、それらは、「作品」という「図」が乗っていた「地」としての「美術」—具体的には絵画、彫刻・・・という領域概念で殆ど無批判のうちに納得されるそれ—をも、一つの「図」としてしまふ更に広大な「地」として捉えることができる。ただし、このような「地」と「図」の関係は、決して段階的、垂直的に捉えるべきものではないだろう。奇しくも美術の世界で20世紀絵画が示し得たように、「地」と「図」の関係は初めから固定されたものではなく、我々のまなざしによって常にゆれ動いているのである。先に示した北澤の指摘は、この問題を述べたものとするところができるだろう。すなわち、「従来＜図＞とみなされてきた『作品』が、その広大なく地＞に通ずる存在—いわば『美術』＝『芸術』にうがたれた穴のよ

うな『もの』として捉えられる」ということである。

制度的に規定された「領域」概念に穴を穿ち、その下の混沌とした「世界」へと横様に連動していく「もの」として「作品」を捉えること—ここでいう「作品」とは、もちろん意味の固定化した美術品としての何らかの物体だけを指すものではない—、すなわち美術という安住の場から「作品」を、リアリティーのある「生」の世界へ連結することが、ひとまずは重要であろう。北澤の以下の言葉は、その意味でも重要な指摘なのである。

技術と人間、技術と世界、技術と政治をめぐるつつ、装飾の本質的理解、表現としての技術の在り方にまで及ぶ思考を「工芸」というワリツケのうえに重ねてゆくならば、「工芸」内外における分類の解体=再編—造形上の諸ethnicityを「美術」という枠組みを超えて諸々の「art」と如何に関連づけてゆくか—ということも含めて、作品から「art」にいたる一連の思考の枠組みの解体=再編に資するところは決して小さくはないはずなのだ⁽¹⁴⁾。

IV 脱領域の地平

これまで、「地」と「図」の問題について考えてきたが、ここで脱領域という問題について考える必要があるだろう。ただし、冒頭で述べたように、脱領域と言った場合、従来の領域を解消し—あるいは超えて—、新たな領域を措定するという、言わば「広がり」として考えることは、果たしてどうなのだろうか。もしも、それが、突出点としての「図」の在り方の新たなかたちを考えるだけのものであるならば、それはおそらくこれまでの議論に反するものであろう。

むしろ重要なことは、我々の造形行為を保障してきた、支えとも言うべき制度としての「美術」の後ろにある広大な「地」=＜世界＞へ、物、あるいは身体の動き—北澤が言うところの「作品」—を通して、思考を潜り込ませることにあるのではないだろうか。それは、拡散や広がりというよりは、むしろ「深み」への志向である。

したがって、先に述べたように、ここでいう脱領域と、従来の領域を無意味化することは、次元の異なる議論であろう。例えば子どもが何かを描いた時、それが絵画—さらには「美術」—という「地」があつてはじめて「作品」として可視化されるのではなく、描かれた何ごとかの意味、あるいは描くという行為そのものを、その子ども—おそらくは個々に異なる—生の文脈の中でのかけがえのない出来事として見ていくことこそが重要である

う。このように考える限り、脱領域的な思考とは、従来「美術」という制度のなかの様々な領域で行われてきた行為、あるいは方法を、我々の生に密接なものとして今一度捉えかえすこと、つまり、「領域」を支える「地」のさらに内部の深みへと、内省的に言語化していくような作業を意味するのではないだろうか。

我々が何かをつくるということと、脱領域の関係については、笹山央が興味深い見解を示している。

「部分は全体を宿している」これが、私が考えている「脱領域」を実践するための公理の一つである。この公理は、私が他ならぬ「工芸」から学んだ第一の事柄である。部分は全体を構成する（全体に奉仕する）ための一要素ではなく、それ自体がひとつの世界である⁽¹⁵⁾。

笹山のこの指摘は、先に引用した北澤の見解と通底している。「部分」を「図」に、「全体」を「地」に置き換えてみるとそのことがわかるだろう。「それ自体がひとつの世界」としての「部分」とは、まさに「広大な『地』に通ずる存在」としての、捉えかえされた「図」であると解釈することができるのである。

V 実践へ

美術教育を語る際—小・中学校に限らず大学の教員養成課程においても—、表現という言葉がしばしば使われる。そして表現と言う時、「心情」であるとか「気持ち」であるとか、さらには「テーマ」であるとかの極めて抽象的な言葉が付随してくる。あるいは表現を成立させるために「技法」や「手段」が必要であるとも言われる。しかし、このような内面—表出という一方向のベクトルで捉えることで、個々のリアルな現われとしての表現をはたして保証出来るのだろうか。何よりも先ず、表現を、「私」と「他者」との関わりにおいて不断に生産されるコト・モノが、常にその場・その時の清新な意味を立ち現れさせることと捉える限り、我々は何ごとかを表現せずに生きている時間というものを持ち得ない。服装や言葉に限らず、表情、視線など我々の身振りは、隔絶された自己に依っているのではなく、常に「他者」に開かれているし、それは生きる=表現することが避け難いことであることをも意味している。我々は、表現という双方向的な関わりによってこそ、はじめて我々が我々であることを可視的に問い得る。

情報化社会という言葉がすでに特殊な状況を意味することがなくなった現代の社会においては、膨大な他者の

視線の集積と、あからさまな欲望の誘惑としての数限り無いメディア、知と情報の境界が限り無く溶け合った中で、我々は自己を外部の秩序に否応なく組み入れざるを得ない。その中で、我々が表現者であるということは、確固たる自己の内面の表出などではなく、常に自己不在と表裏の、生々しい生への問い掛けという側面の方がはるかに大きいと言えるだろう⁽¹⁶⁾。

このように考える限り、表現とはユートピア的芸術の場—「美術」という安定したかに見える「地」に乗った「作品」という「図」—においてのみ想定される、ありきたりの「自己表出」ではないだろう。さらに皮肉なことに、このことは、むしろ表現と直接かに見えた美術教育が、無自覚に棚上げしてきた問題でもある。例えば「絵を描く」こと、「物をつくること」が、果たして表現なのだろうか。それが何がしかを表しているのならば、表現であるという答えをここで否定することは出来ないが、あえて先の議論と考えあわせれば、むしろそれは多くの場合、個を埋没させた、垂直的に構築された歴史的イデオロギーの断片の、無数の引用の現れでしかないのかも知れない。したがって美術教育が、今の子どもにとってリアリティーを持ち得るためには、ありきたりの「美術」という言葉は殆ど意味を成さないだろう。

個々の存在を問いつつ、近代的制度としての美術から、現代のメディアの中へと横様に流れ出しつつ、溶解していく現代美術の試み、あるいは近代の「美術」神話が忌避してきた我々の日常の生へと、極めてマテリアルな存在感によって入り込んでいく現代工芸の試みを、明治以降の近代的制度としての「美術」という「地」に乗った諸々の「領域」の一亜種、あるいは同次元の「分野」という位置に囲い込むこと—すなわち表層的な「地」と「図」の関係に組みすることは—何ら建設的ではない。それらを、生へのリアリティーによって制度を改変しようとする試み、或いは捉えかえされた美術として—先の北澤の言葉を借りれば、「『地』にうがたれた<世界>に通ずる穴」として—捉えてこそ、はじめて現代に意味あるものとなるだろう。そして美術が捉えかえられるということは、美術教育もまた捉えかえられることを意味する。あるいは逆に、美術と教育の結節を非垂直的に考える時、美術そのものが捉えかえられるということが出来るのかも知れない

何れにしても、美術教育が捉えかえられる時、それは決して社会の文脈と隔絶された神話的「美術」の引用ではなく、個々の子どもたちの—或いは我々の—、いまを生きるかたちを保証することで、はじめてリアリティー

を持ち得るのではないだろうか。

以上のことから考えると、従来大学で行われてきた美術教育は、少なくともそれが教員養成課程で行われる限り、抜本的な構造改革を迫られていることは明らかだろう。

領域という相互干渉の無い聖域、教科専門／教科教育という二重のイデオロギーなど、これまで別個に進行してきたものが、開かれたかたちで関わることで、どのような実践が生まれ得るのか。またそれによって、今を生きる我々にとってリアリティーのある教育の可能性を、どう探っていけるのかが問われているのではないだろうか。

それには、例えば従来の「絵画」「彫刻」「デザイン」「工芸」という授業の区分けではなく、造形活動という営みに、どのような教育的意義を見出し得るか、またそれが今を生きる子どもたち—我々—to リアルな問題となり得るかという問いから、新たな実践に取り組んでいく必要があり、そのための試みのひとつとして、テーマ設定などによる、脱領域的（本考察でいうところの）な内容を検討してみることが考えられる。

「素材と方法」「コミュニケーションと造形」「身体とドローイング」「ものとことば」「場所と環境」「かたちと歴史」「かたちとことば」など、従来の「領域」を出発点とせず、造形にかかわる諸々の関係性などから発想していくような内容をも今後は考えていく必要があるのではないだろうか。

- (1) 林屋晴三、「現代陶芸-伝統と前衛-」,『現代陶芸-伝統と前衛-』展図録,サントリー美術館,1982
当時国立博物館工芸課長であった林屋は、この中で、「伝統」は「用」を造形の基本においたもので、「前衛」は「用」を「否定」して生れた「オブジェ」だと述べている。時代的にやむを得ない面もあるが、余りにも表面的な解釈であることに違いはない。本文中でも示したが、金子は走泥社の解釈において「用を否定したのではない」点を強調し、林屋とは完全に異なる立場をとっている。
- (2) 金子賢治,『越境物語 (あるいは「正統の陶芸」)』,『工芸現想』,工芸現想同人・かたち社,1991,p.19.28.29
- (3) 同上,p.30
- (4) 同上
- (5) 横山勝彦,「わが国における西洋美術受容の問題」,藤枝晃雄・谷川渥編著『芸術理論の現在—モダニズムから』,東信堂芸術学叢書,1999,p.159
- (6) 同上,p.160
- (7) 筆者が拙稿「工芸概念の再考と工芸教育」—近代批判を内在させた近代思想としての民藝」,『上越教育大学研究紀要』第18巻第1号,pp.377-388 において、民芸の問題については言及している。或いは以下のテキストなど。
長田謙一,「＜新日本美＞の創生-戦時下日本における民藝運動」,『批評空間』98・-19,1998
長田謙一・佐藤賢司「工芸-近代的なるものをめぐって—民藝、モダンデザイン、そして近代とファシズムのアボリア」,『工作工芸』No.6,美術科教育学会工作工芸領域部会,1999
- (8) 木下直之,『美術という見世物』,平凡社,1993,pp.11-13
- (9) 北澤憲昭,「『民族』と『美術』をめぐる走り書きの覚書-或いは『工芸』について」,『Topos,Ethnos-現代美術における文化のはざまをめぐって』,川崎市文化財団,1993,p.26
なお、同テキストは、『グラス&アート』1998春号,栄光文化事業部にも再録されている。
- (10) 同上
- (11) 例えば,『Ainu:Spirit of Northern People』展,ワシントンD.C.スミソニアン国立自然史博物館,1999,4,30-2000,1,2など。
- (12) 北澤,前掲著,p.26
- (13) 『工芸』創刊号,東京テキスタイル研究所,1995に掲載されたアンケート「イメージ・領域・アイテム・役割をめぐって」の回答。p.25
- (14) 北澤,前掲著,p.28
- (15) 笹山央,「身体に根ざしながら世界の中に在る、ということ」,『工芸』創刊号,東京テキスタイル研究所,1995,p.20
- (16) 長田謙一,「清新な＜皮膚＞のラディカリズム」,第21回美術科教育学会福島大会リレートーク「美術教育のリアリティーの再生」資料,同研究発表概要集,p.7参照

*図版について

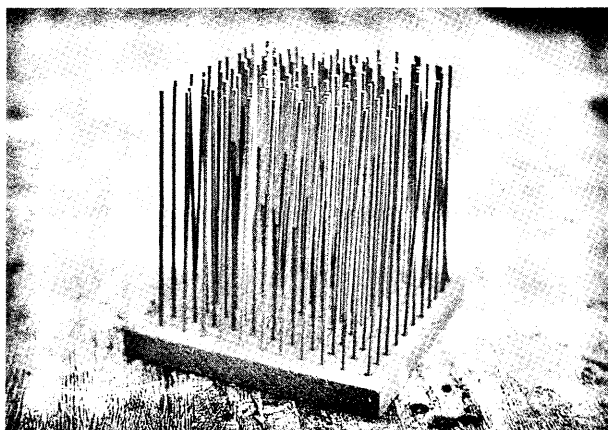
以下に掲載した写真は、筆者が上越教育大学において行った授業、その他である。筆者の専門は染色であるが、筆者が持っている知識・経験としての染色を授業として行うのではなく、初等教員養成課程において造形活動を考える際、どのようなアプローチが可能なのか、ということから考えられた内容である。脱領域という問題が、作品にどれだけドラスティックな変化をもたらすか、ということよりも、造形という行為を通して如何にそれぞれの立ち上げた世界を意識し得るかが重要なテーマであることは、本論で述べた通りである。今回は、授業内容や個々の作品などに関する詳細に触れるスペースは無いが、本論への批判、或いは筆者自身の自問、反省も含めて、いずれ稿を改めて実践を中心に考察したいと考えている。



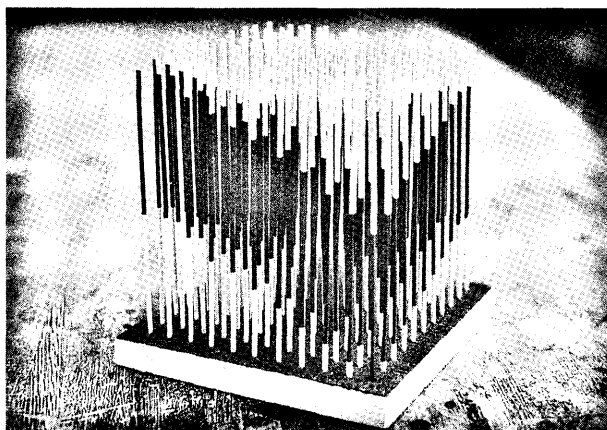
1



2



3



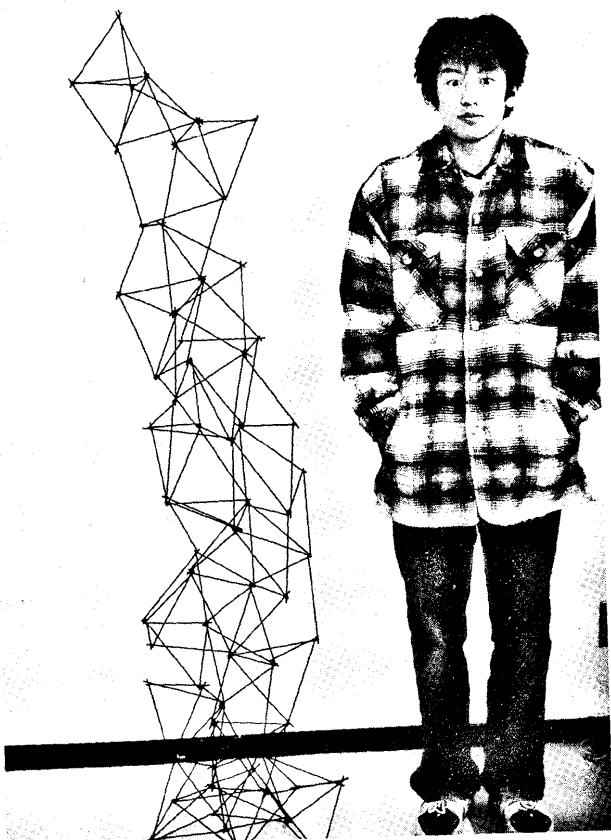
4

写真1, 2, 3, 4

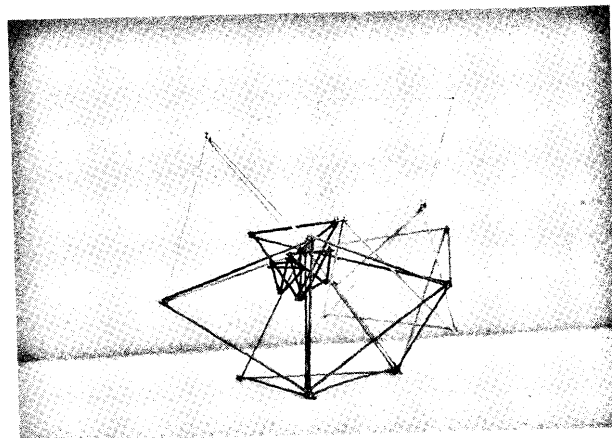
現れるかたち；図画工作C（学部2年幼児実技）

2色に塗分けた竹串を、等間隔でベースにさし、立方体の中に何がしかのかたちを現せさせる。そのかたちは、

途中では自分でも見る事が出来ず、また、固定的で手で触れられるものでもなく、見るという行為によって初めて現れるものでもある。かたちを見るという行為の意味を考えるための教材。



5

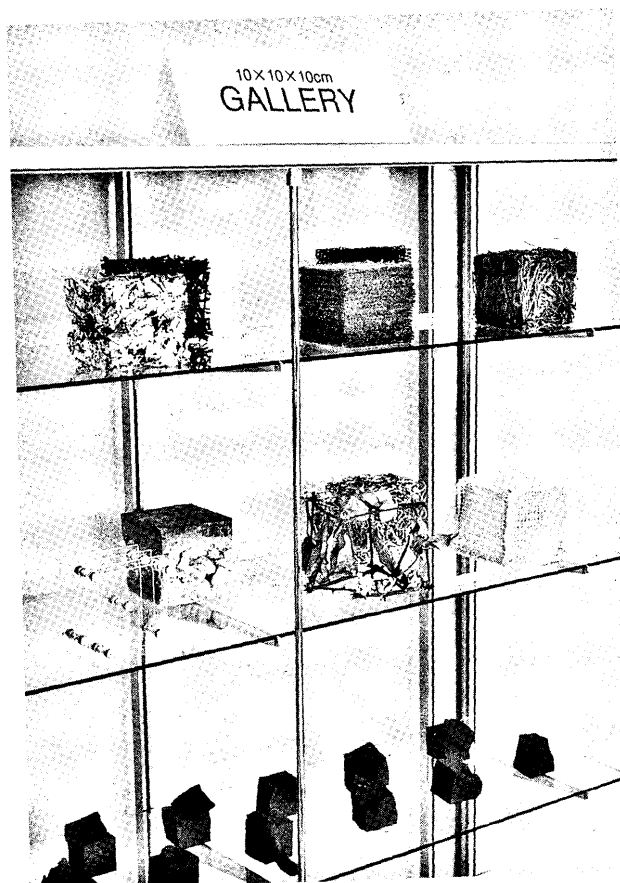


6

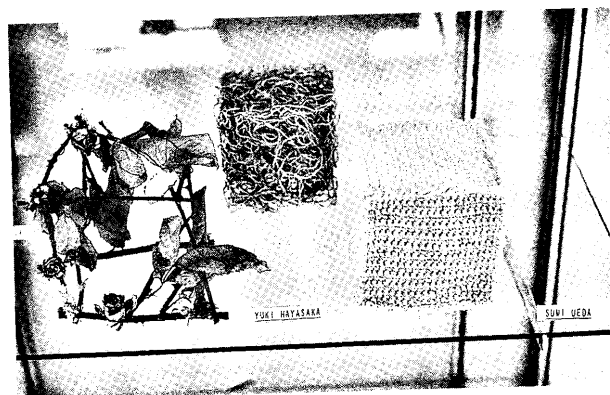
写真 5, 6

つなぐ；図画工作コース学部1年

竹ひごを糸でしばってつないでいくことで、単純な行為の集積が、どのようなかたちを生み出すのかを考える実習。比較的小さく、竹ひごが交錯するような求心的なかたちから、人の背丈を超えるものまで、多様な「つなぐかたち」が現れた。



7

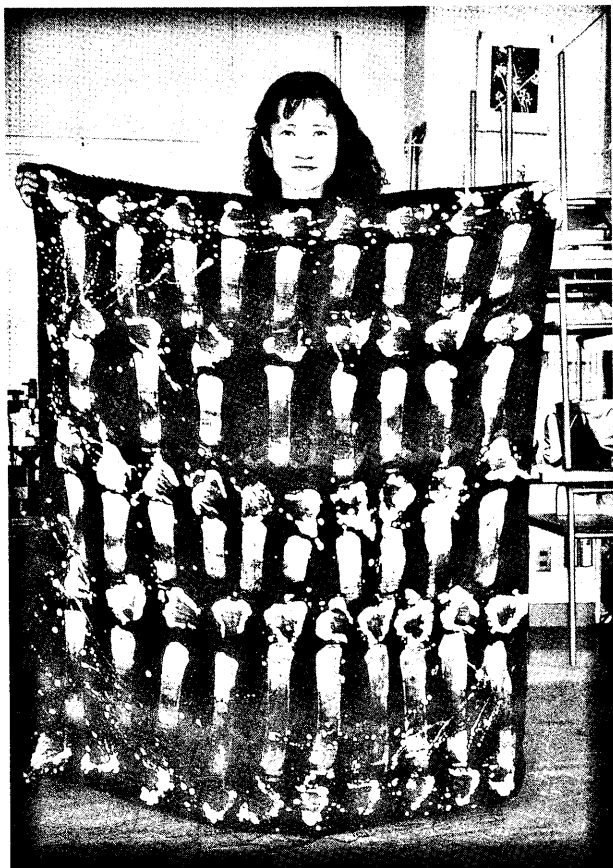


8

写真 7, 8

10×10×10cmギャラリー

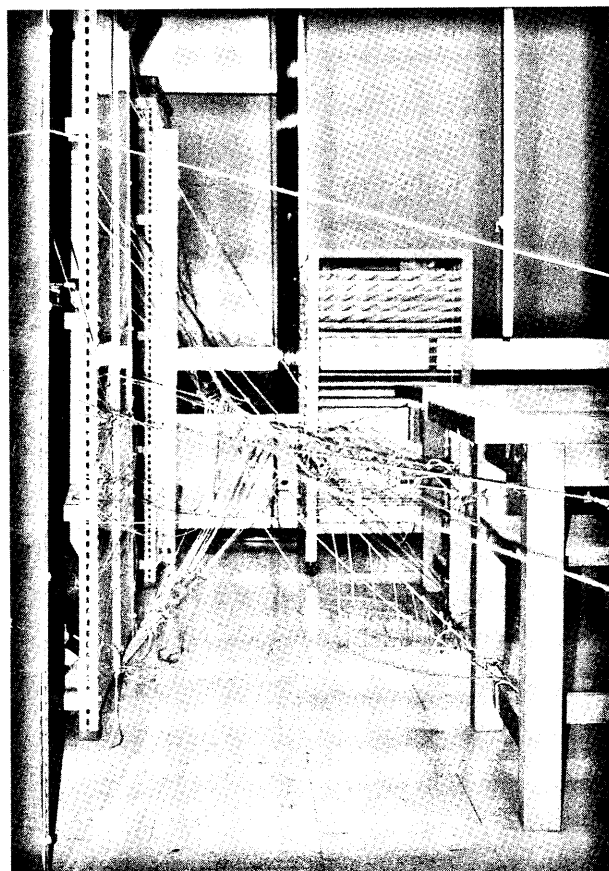
上越教育大学内の廊下のガラスケースをミニギャラリーとしたもの。所属コースを問わず「美術の専門的な材料や道具、技法などにこだわる必要はまったくありません。身の回りにある様々なものを素材にして、楽しい作品を是非つくってみてください」と書いたチラシの呼び掛けに集まった、多様な立方体の作品。素材は様々である。写真8は毛糸の編み物とドライフラワーで作られたもの。従来の美術の文脈ではない素材・かたちのものが徐々に出てきている。



9



10



11

写真9,10

方法—行為としての染め；新潟県立教育センター高等学校芸術科「美術」指導講座

いわゆる「ろうけつ染め」をするのではなく、蠟を用いたことによる「染まる部分」と「染まらない部分」の関係から、どのようなパターンが生まれるのか、という方法論から取り組んだ実習。従来の閉息的な染めには見られない、開放的なパターンが現れている。染料はインド藍。

写真11

ゼミ所属の学部学生の習作

木杵織りからの発展で、学生が自主的に行った麻紐の展開。教室という日常の場に、麻紐を少しずつ張って、日毎に増殖していった。「織る」という行為から、「組む」「結ぶ」「絡める」「張る」ことへと、行為が純化し、同時に空間性が増している。作品の恒久性は考えずに、机の足やロッカーなどの日常的な部分からのつながり、さらには学生自身の関わり—材料、場、時間、行為などへの—が興味深い。