

## 美術教育における鑑賞教育の位置づけ 4

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山田, 一美, 平野, るり メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/595">http://hdl.handle.net/2297/595</a>

# 美術教育における鑑賞教育の位置づけ (IV)

## —コンテンポラリーアートからの鑑賞教育への展望—

山田 一 美・平野 るり\*

**Rank of Appreciative Education of Evaluation (IV) :  
Prospect to Appreciative Education through Contemporary Art**

Kazumi YAMADA and Ruri HIRANO

### Ⅷ 現代美術と「鑑賞」の関連

#### 1. 現代美術の変化と流れ

ある時代の芸術はその時代の政治、社会、技術等々と密接に関連しているし、ときにはその素材を社会的現象から直接採ることはあっても、社会関係そのものを反映しているのではない。芸術はこうした諸関係の中にあって、独自な仕組みをもつ思考の道を切り開いていく形式である。それは人間の思考一般に還元することはできないが、人間にとてなによりも根本的な思考の形式、人間の意識や無意識を変える思考の形式を作り出すものである。多分、われわれは20世紀の芸術とはなんであったかを充分正確に測定することのできる地点に到達しているとはまだいえないだろうが、過去1世紀の芸術の歴史は、とくにその自己言及的性格と歴史に対するスタンスのとりかたを通して、こうした芸術固有の思考形式の所在を露出させ、その事実をわれわれに明確に認識させ、同時にわれわれが今おかれている状況を暗示することになったとはいえるだろう。

たしかに20世紀芸術の形式は目まぐるしく変転した。芸術は、自己そのものを探究し、あるいは新しいテクノロジーとともに新しい形式を生み、同時によくもあしくも芸術に関するディスクールを無数に産出して、芸術がいかにも突出した文化現象になったようにみえる錯覚を生み出した。しかしそれとともに芸術と非芸術と

の区別がきわめて曖昧になり、芸術そのものが甚だ把握しにくくなつたことも事実であろう。そんな流動的な時期であるからこそ、20世紀が展開した多様な歴史の細部に分け入って芸術とは一体なんであったのか、今芸術と呼べるものはどうな位相にあるのか、を考える努力をしないわけにはいかないのである。

20世紀後半の芸術を考えるには、歴史的な視野をもって考えなければならない。本論で扱うのは現在である。20世紀の後半、とくに60年代以降の芸術である。大雑把な言い方ではあるが、20世紀前半と後半では芸術の様相はかなり大きく変化した。歴史の経験を経て、われわれは20世紀後半を迎ってしまったのである。

前半は二つの大戦やファシズムの経験を経ながら、近代芸術はまだその根底を揺るがされなかつたといつてもよかろう。しかしこの二つの大戦や政治的状況は、こうしてヨーロッパに確立された芸術の伝統的基盤と思われていたヨーロッパそのものを相対的に希薄化することになった。そのことは普遍的に芸術の形式と思われていたものの根拠の消失を殆ど無意識に味わうことでもあった<sup>23)</sup>。

長い間絵画や彫刻はイメージの働きに依存するものとして、具象的な山や花、抽象的な円や正方形を問わず、つねに視覚的な対象を表現することと結びついていた。さまざまな造形要素も、こうしたイメージを実現するための手段であった。ところが最近の美術には、このようなイメージの構成による作品は少ない。ポップ・

アートは国旗、標識、アルファベット、女優の顔などを正確に描いたり、オプティカルアートは際限なく円形を連ねたり、矩形のアルミ片を規則正しく画面に貼ったりし、またキネティックアートは人工光線をモーターに連動したりして、記号そのものを作り出す。それらは対象の具象化や抽象化とはまったく無縁であり、それ以外の何物をも意味しないこと、すなわち意味そのものである。

もとより、昔から美術はなんらかの意味で記号の世界であった。レオナルド・ダ・ビンチがジョコンダを描き、セザンヌがサン・ヴィクトワル山を描くとき、その人物や山の形象はひとつの記号であった。しかしこれらの絵画は、何ものかに対する記号であった。そしてレオナルドやセザンヌはその記号を描いたのである。ところが最近の美術家の多くにとって、物よりも先に記号がくる。つまり、以前には記号は常に物事を対象として借り出された。物が先にきて、その物を指示するための記号があとから生まれた。ところが現代では記号が先にくる。目的性はもはや問題とはならず、作品は質問の幾何学的な軌跡となる。つまり、かつての現実を意味する記号世界から、現実そのものである記号世界へ移行したのである<sup>24)</sup>。

では、なぜこのような現象が起ったのか。それは現実におけるメカニズムの発達と、それに基づく人間的、社会的機能の分化が関連する。昔は共同集団の上に成り立っていた。しかし現代社会のこのような大衆化、機械化状況に即するために、美術は過去のものとは違った形をとるようになった。かかる状況におけるコミュニケーションは、すなわち「観念から観念へ」ではなく、普遍的なものを全体としてひらめかせ、反映させる「直感から直感」へという形をとる。ある特殊な対象の再現ではなく、またある特定空間の表現でもなく、あらゆる人にとって普遍的なものである。美術はもとより何らかの意味で作り出されるものであるが、しかしその事実と「つくる」ことのみに価値を認めることと同

じではない。コンテンポラリーアートは、「つくる」という意識を最小限に制限しつつ、作られたものと人間との「関係」を問題にすることによって、そこに新しい芸術関係を見出そうとする。1970年の日本国際美術展では、アメリカのリチャード・セラは上野公園に大きい杉の生木を一本植えた<sup>25)</sup>。これまでの美術常識では、杉なら杉という素材を用いて、意味のある形態を構成することが美術家の仕事であった。換言すれば、作品に作家の主觀を多く盛り込むほど、それが個性的な芸術になるのだと考えられた。ところがセラはそうは考えない。彼は作品に対して付加する述語ではなく、作品そのものの実存を問題にする。従って、従来の彫刻がひとつのコンストラクションであったとすれば、セラはかかるコンストラクションを否定し、いわばアレンジしただけである。セラとよく似た意味で、作品と観者との関係を重視するのが、先史時代や部族社会の芸術である。なぜなら、これらの美術における石や木は、コンストラクションのための単なる素材ではないからである。アレンジメントとは石は石、木は木として認めながら、作者はただそのひとつの在り方に手を貸すことをいう。従ってアレンジメントには、自然のものをどのように組み合わせても、もの自体は自然を超えるということはできないという考えが潜んでいる。

では、そのような作品はどのように鑑賞すればよいのか。それに対しては、シュジュ意識の体系からマティエールを解放し、個性への執着を断ち切るところに、作品形成の足場を見出そうとするものであるから、それは見るものの自由な意識を前提としなければ成立しないことである。このような作品においては、作者は自己の行為についてしか語ることができず、そのことによって観者の自由に訴えるものであり、したがって観者も、何も媒介もなしに、その作品にじかに接して、自分のうちに何が起こるかを認めるという鑑賞態度をとるほかはない。かくして観者の自由への意識の度合いに応じて、作品

の意味は大きくもなり、小さくもなるのである。

## 2. 繙承の仕方と問題点

現代美術をみていくうえで、一番に抽象表現の理解が問題となるであろう。

「この作品は、具象表現…それとも抽象表現」。作品を鑑賞する側、時には創る側にも、頭の中で自然にどちらかに分類したい願望を持ちながら、作品に接していることがある。

近代美術において、広く論議されてきた『具象』と『抽象』という表現手段は、自然の形態を造形作品に表現する手段に関連して出てきた問題である。そして、この二つの表現手段は、美術の歴史の中で、遠のいたり、近づいたり、そして交わったりしながら、その時代性から生じてくる必然的な問題を提起し続けている。これらの問題に対して、われわれは、感覚的なことだけで判断したり、逆に形式的なものにはめこんで考えてしまいがちである。美術は形式から生まれるものではない。形は結果として出てくるにすぎない。

また抽象表現の美術を理解する場合に、よく「抽象表現はわからない」と言われる。それは、抽象絵画では自然との照応関係が絶たれているので、何が描かれているかということを手がかりにして、作品を鑑賞することができないという不満からである。しかし、これに対しては、そのような見方や味わい方をしようとするところが、一面的でありすぎ、間違っているというほかはない。

たとえば、われわれはネクタイを求める場合、「わかる」とか「わからない」とかいう態度で選ぶことはしない。そのネクタイの色や柄が自分の洋服に似合うとか似合わないとか、自分の好みに従って判断し選ぶはずである。同様に、作品を前にして美しいとか美しくないとか、また好きであるとか好きでないとかは感じとれるはずで、「わかる」「わからない」という関係だけで作品の味わい方が成り立っているわけではない。ネクタイに対してわれわれは、

その良さや美しさを、なれば直感的に判断し、受け入れるという態度をとるが、抽象作品に対してもそれと同様の鑑賞態度をとることがよいのである。

このようにいえば、ある人は「では、抽象作品は装飾の模様と同じなのか」と反問するかもしれない。つまり、抽象作品は非精神的であり、単なる装飾模様にすぎないという非難である。そしてその証拠として、昔からある壁紙や絨毯の抽象的なパターンを持ち出すであろう。この非難に対しては、自然対象があるか、ないかが、ただちに作品の精神性の有無に直結しないという事実を指摘する必要がある。すなわち、具象的な様式をもつ作品のすべてが深い精神的内容をもっているわけではなく、またすべての抽象作品が装飾であるというわけのものでもない。抽象作品が単なる装飾に堕するか否かは、表現の様式の問題ではなくて、具象・抽象の別なくすべての絵画がそうであるように、芸術としての質の問題である。

また、二つめに理解されにくいのは、抽象作品は作者の純粋な知性の産物であり、したがって観念の世界の遊戯にすぎず、ひとりよがりの非人間的であるという見方である。つまり抽象作品における人間とは、社会や現実から疎外された観念だけの人間であり、したがって抽象作品は現実離れした観念の秩序にすぎないのではないかという疑いである。

なるほど抽象絵画の中には、幾何学的な図形にきわめて接近したものがある。特にそのような作品を指して、抽象絵画は知性の産物であるといわれるのだろうが、カンディンスキーは次のように述べている。

「幾何学は目的ではなくて手段である。絵画がだんだんと皮をはがれ、ノヴァリスのいう『内面へ向かう神秘の道』をたどりつつ、対象に背を向けて幾何学に出会ったとしても、それは必ずしも数学の合理的な必要によるものでも、原則の苦行主義によるものでもなく鑑賞者とさらには効果的に楽しみを分け合おうという『直感』」

と『感情』にしたがったゆえである。こうしてふたたび見出された三角形や円形は、幾何学からきたものではなく、それ以上に絵画的な手段なのである」<sup>26)</sup>。

この言葉は、抽象作品の中に外的な手段でしかみることのできない、あるいは見ようとする人たちは、とくにいいメッセージとなるだろう。

三つめに、「こんな絵ならだれでもかける」という非難について考えてみる。子どもなどは特によくそのような表現を用いる。それに対しては、「それならやってごらんなさい、しかし一度ではなく、何回もですよ。」と言う。そうすると、点とか線とか色彩とかの組み合わせだけでは、なかなか一定のフォルムや感情が表わされないことに気がついてくる。しかもその絵が、描く本人だけではなく、他人に共感をもって伝わる意味あるものとはなかなかならない。そこでは、具象画のように、何を描くかという自然対象の手がかりがないだけに、具象画よりもはるかに難しいのである。その観点で接すれば、純粋な造形要素の構成による抽象作品の多くが、豊かな人間的内容を表わそうとしていることが理解できるであろう。

### 3. 現代美術の作家と作品

現在、日本における現代美術に対する関心も深くなりつつある。1995年には、東京都現代美術館もオープンし、多くの観覧者が訪れている。これは、我が国における現代美術の現状を示すものであると思われるもので、ここで東京都現代美術館における収蔵品の一部を紹介してみたい。常設展示には、作品が説明されたカードも置かれており、自由に持ち帰ることができる。

#### (1) ケネス・ノーランド「1924～アメリカ」<sup>27)</sup>

##### 資料1

1953年ノーランドは批評家グリーンバーグの紹介で同僚のルイスとともにニューヨークのフランケンサーラーのスタジオを訪ねる。このとき彼女のステイニング（染め込み）による作品

を見たことは、それぞれのカー・フィールド・ペインティングの実践に大きな影響を与えたといわれる。その後ノーランドは流動的な形態を描いていたが、1958年から1963年にかけて同心円の絵画を制作し、この作品もその一つである。しかしバウハウスやコンストラクティヴィズムの系譜に連なるブラックマウンテン大学で学んだものは、幾何学的な構成よりもむしろ色彩の関係性の方であった。円は皿やコンパスを用いて描かれたが、この作品の発色や撥ね、不確定な外縁は抽象表現主義による形態と色彩の解放を継承するものである。彼は一目でみることのできる「ワンショット絵画」を標榜したが、それは抽象表現主義と〈ミニマル・アート〉を結ぶ体験の直接性を端的に声明するものであろう。

#### (2) ルーチョ・フォンタナ [1899～68アルゼンチン]<sup>28)</sup>

##### 資料2

様々な実験とマニフェストによって未来派以降のイタリア20世紀美術で最も大きな影響力をもった作家であるフォンタナは、1949年から画面に直接穴や切り込みを入れる作品を制作し始めた。カンヴァスの裏側と外側の空間を示す穴や裂け目は、現実空間の中に絵画が物質として存在することを視覚的に明らかにするだけでなく、カンヴァスを切り刻むという画家の行為や身振りを想起させる。1963年から64年にかけて制作され、《神の終焉》と名付けられたこのシリーズでは、いずれもモノクロームに塗られた楕円形カンヴァスに、縁に沿ってぐるりと線が刻まれ、その内側に大小様々な穴があけられている。一見無造作に散りばめられた穴は、ある秩序に従って星座のように並んでおり、画面の楕円形と相まって一つの天体図を思わせる。

この秩序は画面内で完結したものではなく、観者をとりまく現実空間と共有され、無限の宇宙空間に解き放たれる。伝統的絵画における自己完結した小宇宙や、神を中心とする世界観に対し、ここでは、画面の空間に無限に広がる絶対的な宇宙との交感や、人間の知覚しうる空間

という概念が提示されているのである。

(3) ロイ・リキテンスタイン [1923～アメリカ]<sup>29)</sup>

資料 3

1960年代初頭に漫画のひとコマを油絵に拡大して描いた作品を発表してポップ・アートの代表的な作家となったりキテンスタインは、1963年から65年にかけて本作品のように少女の顔をクローズアップした一連の作品を制作している。彼女たちは漫画やテレビドラマの典型的なヒロインであり、当時の一般大衆に期待されていた女性を演じ、虚構のロマンスの中で涙を流したり驚いたりしている。大画面に拡大されたその表情は、漫画やドラマの通俗的なプロットやステレオタイプ化した感情表現を強烈に提示する。画家の意図は、単に大衆的な図像を純粹芸術に高めて芸術の在り方を問うというものではなく、熟考された密接な構成のうちに三原色のみを用いていかに明解で質の高い画面を作り上げるかという点にあった。長らく作者自身が愛蔵していた本作品は、時代の求めた可憐な少女のイメージが、作者のこうした造形的な追求と見事に調和した傑作といえよう。

(4) リチャード・ロング [1945～イギリス]<sup>30)</sup>

資料 4

ほぼ同じ大きさの長方形のストレートを床の上に並べたこの作品は、1982年に日本で開催された【今日のイギリス美術展】(東京都美術館)の為に制作されたものである。彼はランド・アートの作家の一人で、こうした彫刻作品の他に、イギリス、アメリカ、オランダ、ペルー、ネパールなど世界の各地を歩き、自分が歩いた箇所を地図や言葉などによって記録したり、歩行の過程で見つけた石を並べてそれを写真で記録する作品等を制作している。いずれの場合も大掛かりな手段を用いることなく、円や直線、ジクザグの線といった極めて簡潔な形を作りだすことによって良きのものであることを」。この1981年の作家の言葉通り、まるで古代の祭祀遺跡のように自然石を配置して作られた円という形は、洋の東西を越えて共有される「永遠の時間」を表現しているといえるだろう。

とて良きのものであることを」。この1981年の作家の言葉通り、まるで古代の祭祀遺跡のように自然石を配置して作られた円という形は、洋の東西を越えて共有される「永遠の時間」を表現しているといえるだろう。

(5) ジェフ・クーンズ [1955～アメリカ]<sup>31)</sup>

資料 5

ジェフ・クーンズは、新表現主義的な動向に對する反動として1980年代に現れたネオジオ(あるいはシミュレーション・アート、ネオ・コンセプチュアル・アートなどとも呼ばれる)を代表する作家の一人である。この作品は、《The New (新しいもの)》というシリーズの一つであり、マルセル・デュシャン以降の〈レディ・メイド(既成品を用いたアート)〉の文脈につながっている。ショーケースを連想させる、蛍光灯の付いたアクリル板のケースに収められた掃除機は、この作品が「芸術作品」であるということを主張するとともに、掃除機としての本来の使用目的を否定し、同時に芸術作品を物神化するような態度をも否定している。消費社会の中で、「新しさ」という価値をもって次々と現れる製品の一つである新型の掃除機は、われわれとわれわれが生きている世界や時代との関係についての内省を、視覚的に提示するものとして扱われている。

(6) クリスト [1935～ブルガニア]<sup>32)</sup>

資料 6

1991年10月9日、太平洋を挟んだ二つの国の谷合いで直径8メートル、高さ6メートルの巨大な傘3,000本が一斉に花開いた。

《アンブレラ、日本とアメリカ合衆国》のジョイント・プロジェクトと名付けられたこの大規模なプロジェクトは、クリストがアメリカのロサンゼルス郊外に1,760本の黄色い傘、茨城県の常陸太田市郊外に1,340本の青い傘を設置し、内陸地における日米の空間の使い方の対比を表そうとしたものである。借景に合わせて選ばれた原色の傘が、それぞれ連続して作り出す点描の光景は、彼がこれまで行ってきた

公共建築や自然風景の包囲による風景の「一時的な変容」の試みにつながるものである。だが、傘という異質な要素を切ったくランニング・フェンス》などの延長線上にあると言えよう。クリストは全プロジェクトにおいて、その予想図や見取り図となるドローイングを制作しているが、本作品はプロジェクトが具体的な準備作業に入ってから制作されたのであり、特定の地域に傘を設置したときの予想図にその地域の地図・傘を描き入れた写真が加えられている。

(7) エリザベス・マーレイ [1940～アメリカ]<sup>33)</sup>

#### 資料 7

1970年代後半のアメリカでは、それまでの禁欲的で厳格な表現が飽和点に達するに従って、絵画というメディアが再び力を獲得し、具象的なイメージも取り上げられるようになった。エリザベス・マーレイは、ポロフスキーやパートレットと並び、このような動きを担った画家の一人である。その作風は、四角いカンヴァスを組み合わせて具象的なモティーフを大胆に展開した絵画を経て、三次元的なウォリュームを加えたレリーフ絵画へと展開してきた。身近なモティーフに漫画を連想させる大胆なデフォルメを加え、感情のドラマに満ちた絵画表現へと昇華させる一連の作品は、今日の絵画芸術についての最も肯定的なマニフェストの一つである。

《ワンドフル・ワールド》はレリーフ絵画の大作で、コーヒーカップ、受け皿、スプーンがモティーフである。作家は、セザンヌの絵画に触発されたこのモティーフを繰り返し取り上げている。赤い強い色の偏平な筒として表現された巨大なカップと受け皿が、斜め下へ向かって迫り出てくるダイナミックな躍動感は圧巻であり、代表作の一つに数えられよう。

(8) 吉原治良 [1905～72 日本]<sup>34)</sup>

#### 資料 8

前衛芸術団体〈具象美術協会〉の指導者であり、また自ら画家でもあった吉原は、シュルレアリズム、抽象、アンフォルメという画風の変遷を経て、最後に「円」に到達した。「このとこ

ろ円ばかり描いている。便利だからである」という言葉通り、晩年10年間は、この極めて簡潔で根源的な形態を繰り返し描いた。1962年「グタイピナコテカ」の開館記念展に出品された本作品は、後にそのシンボルマークに採用された記念すべき作品であり、その後続く〈円〉シリーズの開始を告げるものである。書道の一筆で描かれたようなモノクロームの画面は、自己完結したかのような静謐なタッチとマティエールで構成され、画面には厳しい緊張感が漂っている。シリーズは回を重ねるごとに、整然とした幾何学的形態へと変容していく。「たった一つの円さえ満足に描けない」といった妥協を許さない姿勢が、「円」のシリーズを終始追い続けさせたのだろう。

(9) 三木富雄 [1938～78 日本]<sup>35)</sup>

#### 資料 9

人間の「耳」が、人の背丈ほどもある大きなオブジェに変身し、鈍く不気味に輝いている。「耳」を彫刻にするという奇抜な発想にわれわれは衝撃を受け、その突然の出現に驚かされる。そして、なぜ「耳」なのかというあまりの単純明快さゆえに、それがどういう意味を持つのかは作者にさえ説明がつかない。「友人の家で突然何メートルにも耳を拡大させるという、ふつてわいたような思いにとりつかれた時、そのあまりにも『ばかばかしい』想像に興奮してしまった」という作者は、20歳代の半ばから「耳」をモティーフとした作品をつくり始め、決して長くはないその一生を「耳」の制作に捧げた。あるいは「耳が私を選んだ」という三木の言葉に従えば、作家は「耳」に魅入られ、その呪縛から逃れることができないままに、「耳」の制作に生命を燃やし尽くした。アルミ合金製のこの「耳」は、身体の一部というよりも、人の心の謎そのものであるようだ。

(10) 堀内正和 [1911～日本]<sup>36)</sup>

#### 資料10

一つの箱がここから飛び出し、空へ静かに昇る情景を思い浮かべるとき、地上の小さな彫刻

が空へと届く。一番下の手の上に乗った箱、その箱の中にもまた同じ手がある。一番下の手が、箱の重みをしっかりと受け止め、大きく指を開いているのに対し、二番手の手は、箱を空に投げ終えた直後の形をしており、緊張が解けた一瞬を示している。箱は指先からわずかに、離れて浮いている。その箱の中にも再び同じ手がある。三番目の手は、空に返ってゆく箱を見送るかのように優しい姿をしている。その小さな手には別れの余韻が感じられる。堀内正和は、幾何学的な形態による抽象彫刻で知られる作家だが、同時に人間観察の鋭さと優しさを示す作品も制作している。この作品を見ていると、未来的な別れはすでに最初の箱の中の種のように存在していることを教えられる。空に返る箱とは、いつかは天に返るわれわれ自身のことだと思えてくる。

(1) 辰野登恵子 [1950~日本]<sup>37)</sup>

#### 資料11

深みのあるピンク色の地に緑色のローズ色の球体が浮かぶ。微妙な陰影を施された、大きさの異なる球体は、不均衡な構図の中で反復し、有機的に連続していく。絵の具は下に塗られた色をほのめかしながら幾重にも塗り重ねられ、深みのある色彩、材質感を実現している。こうした色彩や筆触、構図は本来二次元の平面であるこの作品に三次元的な空間の奥行き感（イリュージョン）を与えている。画面に浮かぶピンク色の地と球体のバランスはこの時期の辰野の特性であろう。1970年代にストライプや格子を基本としたミニマルな版画やドローイングを手掛けていた辰野は、1980年代以降、油絵の具の材質感を生かした絵画を制作しはじめた。そこでは常に有機的な線や矩形、球体などのイメージが立ち現れている。画家マティスを愛するという辰野は常に色彩豊かで、豊饒な質感を持つ作品を追求しており、今日の日本の絵画動向を代表する画家として高く評価されている。

## IX コンテンポラリーアートからの鑑賞指導の実践

### 1. 錯視から「見る」という意識へ—「ストライプの中へ」6年実践例1—

錯視が美術領域に刺激を与えたのは、1964年ころからだといわれている。それ以後、オプティカル・アートとしてグラフィックデザイン、写真、インテリア、テキスタイルデザインの各界に影響を与えてきたようである。

錯視の世界は、見る人に新しい視覚経験を与えること、視覚的な惑わされ方に楽しみを体験することである。

この教材のポイントは、表現に使う色彩が黒と白の2色に限られていることにある。これは、版画の黒・白の表現効果にも通じる要素があり、高い明度対比と明確な形態との間に存在する密接な関係が、見る人の感覚に最大の衝撃を与えるのである。

黒と白は網膜上に極度の刺激を残すために、イメージが重なり合ったり、位置を変えたりするような感覚を生み出すのである。

#### 活動の展開 (総時数 6時間)

##### ① 人物の素描

工作椅子に片足を上げてポーズをとった友達の後ろ姿を黒の絵の具を使って、面相筆でスケッチする。

##### ② ストライプの台紙の製作

・四ツ切り白画用紙を横位置に使い、両端に目盛りを打つ。

(目盛りの幅は1~2cmの間で任意に決める。)

・油性の黒フェルトペンと定規を使い、対応する点を結び、一筋おきにぬりつぶしていく。

・ぬり上がったストライプの画用紙をカッターナイフと定規で1本ずつ切り離していく。

(切り離す幅は2~4cmの間で任意に決める。)

- ・切り終えたテープを左右に少しづつずらしながら端をセロハンテープでとめていく。
- ③ 「ストライプの中へ」の製作
  - ・最初に描いておいた人物をはさみ、カッターナイフで切りぬく。
  - ・スプレーのりを使い、切りぬいた人物をストライプ台紙の上に構図を考えながら、接着する。
  - ・ストライプ台紙の端を切断機で切りそろえる。
  - ・教室の窓ガラス越しなど、透過光のある場所で作品を透かして、人物が消えそうな感じになるようにストライプの1マスをいくつかぬりつぶしていく。
  - ・仕上がった作品をスプレーのりを使って四切り白ボール紙に接着する。

## 2. 非日常的体験

### (1) 「カラフルフロア」 5年実践例 2

鑑賞する姿勢を育てる一步として、こう表現しなければならない、こう受け取らなければならないという固定観念の枠を崩していくことで、対象には素直に自分の感性で接する姿勢を身につけさせることを目的とし、非日常的な演出で活動意欲につなげていく。

図工室の床という見慣れた日常的なものが、少し手を加えることにより、既成のイメージを大きく超えていく。その新鮮な驚きを大切にすることが、鑑賞力の育成につながると思われる。

#### 活動の展開 (総時数 3時間)

- ① 「図工室の床をカラフルに変えよう」と呼びかけ、色画用紙で床を敷きつめるとしたら、どんな色でどんな模様にするかイメージを話し合う。
- ② 6人グループで6つの班に分ける。床を6等分に分け、どの部分を分担するか決める。
- ③ 1人5枚の色画用紙を与える。
- ④ 各グループでどのように床に色画用紙を敷きつめるか構成を話し合う。

方眼紙に床の枚数を区分し、色紙で試しに貼ってみる。

- ⑤ 各グループの試作の方眼紙を黒板に貼り合わせて、クラス全員で完成の予想図を見ながら、全体でもう一度話し合う。
- ⑥ 全体の構想が決まったら、机・椅子を廊下に運び出し、各グループで色画用紙を敷きつめる作業に入る。
- ⑦ 床全体に敷きつめるのが完成したら、机・椅子を運び入れ、そこで授業をしながら感想を話し合う。
- ⑧ 変身させた床はそのままの状態で授業を行い、他のクラスにも体験してもらい、体験した感じを感想カードに書いてもらう。

### (2) 「パラソルワールド」 4年実践例 3

子ども達は、日頃見慣れている身近な風景に意識をもって見ることはほとんどない様である。しかし、とても悲しいことがあったり、一人で学校を帰る時などにふといつもと違う風景に出会うことがある。誰もいない運動場に普段気づかなかったものを発見したり、夕暮れの川沿いの空の色と家並みの組合せに深く感動をしたり、そんな時、子ども達の感情が働く。

この様に、鑑賞の対象を造形作品に限らず日常の生活の中で目に触れる多くのものに広げた時、子ども達の感性の幅がさらに広がり、新たな感動でとらえられるようになる。

この題材の指導にあたっては、身近な風景と身近な物（傘）を組み合わせることで、新しい空間をつくり出していく中で、子ども達は身近な風景に創造力を働かせたり、新鮮な感覚でとらえられるようになる。

#### 活動の展開 (総時数 3時間)

- ① 8人グループでどんな場所に、どのように傘を並べるか話し合う。
- ② 各グループで傘をさまざまな場所に実際に置き、写真に記録する。

木の枝に下げる、階段に並べる、運動場に

並べて屋上から眺める、教室の窓に並べるなど多様な場所を見つける。

③ 各グループの写真から広がるイメージを話し合い、自分の思いを友達に伝える。

### 3. レンズを通して「身近な風景から」クラブ活動実践例 4 —

雑誌をはじめ、恐るべき数の写真が子ども達の回りに氾濫している。150年ほどの歴史を持つ写真は、テレビとは違った意味で人間の「見る」意識に深く関わっている。そんな中で、知らず知らずのうちに、実際に写真を写さずとも、見た世界の記憶を与えられている。しかし、それらは与えられたものであり、すべてが見せられるものである。

そこで、メディアによって作られる「人工の眼」はますます複雑に子どもの視覚に絡まってくるであろう。「見せられること」より、「見ること」の主観性を取り戻し、子ども達の身体と感情とともに、「私の眼」を取り戻す作業が必要となるであろう。

鑑賞においても、そのような視点を持って、既存の美術作品にこだわらず、既存の概念にとらわれず、子ども自体が内なる価値基準をさらに高められるよう、教師側の援助が大切となる。

今回カメラ撮影の活動は、1年間を通してクラブ活動において行っているものであるが、学校でカメラを使う、しかも自分の好きなように写せると聞いて、子ども達は大喜びで、興味津々である。

#### 一不思議な〇〇たち

##### 活動の展開

① 「不思議な〇〇」のイメージづくり。

身近な景色の中に小さなオブジェを置くことによりレンズを通して見ると思いもよらない風景が展開することを体験する。

② 「不思議な〇〇」をつくる。

授業で使ったカラーの針金の残りを利用し、

風景の中に置く人物や花、動物などを作り、発想の糸口とする。

③ 「不思議な〇〇」をさまざまな場所に置く。花壇、木、ぶらんこ、下駄箱、体育館の遊具、掃除用具、水道の蛇口など多様な場所を見つけて置き、写真に記録する。

このように、主体となるモチーフを制作してから身近な風景の中に置いて、「不思議な〇〇」へと変化させていくことは、レンズを通して何をとらえてよいかわからない子ども達にとって初めての活動として適しているのではないかと思われる。この他に石にペイントしたものを身近な風景の中に置いてみる、身辺材や廃材をつかってオブジェをつくり、それと風景とを組み合わせてみるなど「不思議な〇〇」づくりは多様にあると思われる。

しかし、これはあくまできっかけづくりに過ぎず、子ども達のアイポイントに従って、子どもの内側にある興味や関心がどこにあるのかを、教師側の干渉をできるだけ抑えた活動を行っていくことが大切であると思われる。

## X まとめ—子どもたちの鑑賞教育に向けて

従来の鑑賞教育では、作品主導型のアプローチが重視され、「作品がわからない」のは作品のせいではなく、見る側のせいだとされていた。それは、その作品に合わせた見方が要求される場合である。「作品の見方がわからない」という言い方は、作品へのアプローチの仕方がわからない、つまり見る側からの接近の方法を問題にしている。これが、一般的な美術作品鑑賞の態度とされ、鑑賞教育の場でもこうしたアプローチを前提とした指導法や学習活動が中心であった。そこでは、「作品」の固有な価値やその表現が、それにふさわしく「見ること」を導き訓練していくと考えられていた。昭和30年、40年代の美術教育を受けてきたわれわれのまわりの人でも、そのような鑑賞態度をとる人がほとんど

である。そして、その見方では、現代美術をどう見ていいいのか、どう考えていいのか解らない。このような事実に対して、美術教育にもう一端の責任があると言わざるを得ない。歴史だけがあって現在はどこにも感じられない現状が学校教育の問題ではないかと考えられる。また、表現中心の現状に対して10年前に、美術評論家の東野芳明氏は、美術教育の改善に言及する次のような指摘をしている。

「美術教育の現状では、『子供の自発的な創造性』とかいう口実のもとに、作ることばかりが先行して、他者の作品を目で受けとめるという、もうひとつの教育がなおざりにされているのではなかろうか。……（中略）……ぼくはなにも、教養主義的な美術史の知識のことをいっているのではない。現代に生きて作品を作るとき、人類の発生から現在まで、人間が目もくらむほどに多様な世界を眺めてきた。その所産の厚みを目の記録と体験として、たっぷり自分の中を通過させ、蓄え、その上でなお自分だけに何が見えてくるか、何が描けるか、という問い合わせからしか作品は生まれないのである。」<sup>38)</sup>

作ることばかりに偏り、見る教育がない。よく見ることが結果的に作品を生み出すのだという観点から「人類の所産の厚みを目と記憶の体験」とする、見る教育をもっと行うべきだということである。「見ること」主導では、まず、「見る」という行為があって、周囲のモノを見ているうちにその見られたモノの何かが「作品」として見えてくるという経過をたどる。もちろん、見る側には、単なるモノと作品とのちがいは意識されている。だが、その意識は個々の現実のモノと作品とを識別するための判断基準になるだけの明晰さをもたない。

例えば、道路の真中にバリケードのように建てられた鉄のかたまりを見て、すぐにこれが「美術作品」だとわかる人がどれだけいるだろうか。リチャード・セラのような「作品」だけでなく、優美さや写実性をそなえた伝統的・古典的美術の概念では「作品」として認められないよう

モノが「作品」として自己主張をはじめている。このように、「作品」とは何かという問いに、誰もが納得できるような解答が見出せない状況では、あらゆるものが作品になりうるし、逆に、作品がモノになりうることもあるだろう。そこには、モノと作品との境界を曖昧にすることで、見る側の伝統的な美術概念にとらわれた見方を混乱させ破壊しようとするつくる側の意図もみえる。いわば、作品の側から「わたしが作品であるかどうかは、あなた自身の目で確かめ決めて下さい」と迫っているといえる。

こうした状況の中で、「見ること」主導の鑑賞学習は、作品を作品として成立させる根拠を、「見ること」自身のなかに引き受けしていく主体的な活動として位置づけられる。極端に言えばそれが作品になるということである。そうした極端な形では、現実の教室における鑑賞学習の場を考えると、授業として成立しなくなるという恐れがあるといわれるかも知れない。しかし、「作品」の縛りから解放された「見ること」は、「見ること」の本来の自由と柔軟さを回復し、その楽しさを味わうきっかけとなることができる。特に子ども達は、大人が当然だと思っている作品や記号に関する約束事を知らない。その分、自由に見ることができる。モノと作品を曖昧化していく現代の美術は、その作品から神話的・宗教的・文学的な主題や物語といった内容を取り去って、「作品」を純粹な形や色のモノへと変えてきた。一切の物語性を排除して、こうしたモノを「見ること」は本来、モノの世界から「意味ある形態」を発見し、その意味を自分なりに解釈することを楽しむことである。アメリカ合衆国における鑑賞能力の発達に関する研究の多くが、与えられた作品を刺激剤として、そこから主観的に連想し物語を語る事例をあげている。

子どもがスヌーピーの漫画やキング・コングなどの映画といったポピュラー・アートにひかれる理由として、その物語性をあげている。今日では純粹美術とみなされている作品もかつて

は、神殿や教会に飾られ、宗教宣伝やファンタジーのための物語性をもっていた。その物語性においてポピュラー・アートにも純粋美術と同じように子どもを美的体験へと導くパワーをもつものもあると考えられる。作品について物語ることは、作品のモノ化といえる。なぜなら、モノとなった作品を語ることが、モノ語りだからである。このモノ化の作用は、自然環境（風景）も人工環境（街並み）も、純粋美術もポピュラー・アートも、テレビゲームのキャラクターも、その他の映像メディアも等しくモノとなし、「見ること」の主体性において、その意味を発見し解釈していく活動である。それは「見ること」によって「作品」を創っていくことである。

こうした「見ること」主導の鑑賞が、鑑賞教育に積極的にとりこまれていくことで、「作品」主導と「見ること」主導の二つの方向が作用し合い、緊張が生まれる。このことが鑑賞学習に必要である。

鑑賞とは作品と自己との融合である。知識的鑑賞を先に唱えるより、コンテンポラリーアートへ視野を広げ、まず直感的な見方を育てる経験を積み重ねることが必要である。その経験が見ることの自由と柔軟さから楽しさを味わうきっかけになるならば、鑑賞の本来の意味を問えるのではなかろうか。

日本の鑑賞教育の歴史的経由や現状を見るかぎり、たしかに「見ること」の教育は絶えることなく行われてきた。しかし、「美術は解らない」など美術を忌避する人々を多く育ててしまっている現状は、鑑賞のみならず表現の領域の内容の遅れそのものによるものではないだろうか。ところが欧米諸国の歴史、特にアメリカのニューヨーク近代美術館の鑑賞教育の歴史を見てみると、その流れがアメリカの美術の歩みをひとつにし、急激に変化してきたモダン・アートに対する大衆の理解を手助けする教育的役割を担い続けてきたことがよくわかる。ここに見る二つの歴史の特徴は、これからの大衆の鑑賞教育を考えていく上で、非常に参考になるものである。

現代美術とは何か。本稿ではその問いを抱えながら現代美術の流れを探り、それをどのように継承していくべきかを考察してきた。その過程からモノと作品との境界を曖昧にしていく現代美術の本質は、広い意味で鑑賞教育の目的と結びついていると考えるに至った。この考えに従えば、これからの大衆の鑑賞教育は文化遺産としての芸術作品の享受という限定された視点よりも、むしろ子ども達の興味、関心を中心とした視点を必要とするであろう。生活のすべてにわたって、ものの見方を問い直し、それらとの関係性を再構築することが求められている。

このような視点と考察をもとに鑑賞教育のあり方を求めて、コンテンポラリーアートからいくつかの方法が実際に試みられた。そして、この試行的実践から、これからの大衆の鑑賞教育にとって鑑賞の方法は他人と同じである必要がなく、個人の能力に応じて個人の意識を明確にできる鑑賞教育の手がかりと可能性の存在をつよく実感したのである。それらは、指導要領の「鑑賞」という意味からではなく、むしろ前号の紀要第44号の三つめの視点と深く関わり、さらにIV章で取り上げた直観的・経験的鑑賞の立場を再確認するものであった。

鑑賞というものはわれわれの生活・人生の中で行なわれる「鑑賞」を前提にして考えた方がよく見えてくるのではないか。われわれの生活においては、鑑賞とは本来分析や批評を目的として行なわれるものでもない。文化の伝承という意味で歴史的なものも大切であるが、現在の自分たちの時代の文化を理解することが先決ではなかろうか。その意味で、子ども達がコンテンポラリーアートに親しみ、作品と融合できる機会をもつことが何よりも重要な課題となっている。

美術の様式は時代とともにあり、その時代の人間の価値観や時間と空間の表象に関わっている。特に、美術教育において、子どもの実態把握に基づいた柔軟な指導、活動内容を行うためには、時代を反映した美術の世界に発想を転換

することが必要であろう。何よりも子どもは現代を生きている。そのことは、現代美術の技法を導入することを要求しているのではなく、あくまでも現代美術に关心をもったり、楽しんだりする機会と手助けを求めているのである。

結果として、現代美術における作品や鑑賞活動を授業としてどのように導入していくか。その方法はわずかながら実践において解決をみたが、なおこれから取り組むべき課題でもある。子どもは現代社会に生き、現代美術のねらう課題の完全な外側に位置するものではない。むしろ、美術教育や教育に潜在するもの、ましてや芸術全般が内包するものと、現代美術が求めているものとは、根底においてつよく結ばれているのである。

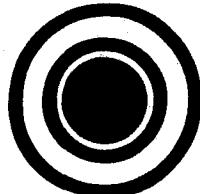
### 注

- 1) 向坂一彌・平野るり「美術教育における鑑賞教育の位置づけ（I）（II）—図画工作科における鑑賞活動の在り方（実践編）」；金沢大学教育学部紀要、教育科学編第44号、1995年、pp. 61-90
- 2) 山田俊雄・吉川泰雄『新国語辞典』；角川書店、1991年、p. 244
- 3) 知識的鑑賞と直観的・経験的鑑賞の関係は、以下の文献を参照。  
長町充家「鑑賞教育について—鑑賞とは何か」；美術科研究エディトリアル、No. 9、大阪教育大学美術学科、1990年、pp. 1-13
- 4) 金子一夫「教育的図画の成立」『近代日本美術教育の研究—明治時代—』；中央公論美術出版、1992年、pp. 381-388
- 5) 山形寛『日本美術教育史』；黎明書房、1967年、p. 259
- 6) 前掲書4) p. 327
- 7) 前掲書4) p. 335
- 8) 橋本泰幸「造形文化と美術教育の内容」『美術教育の課題と展望』；彩信社、1988年、pp. 25-26
- 9) 同上書、p. 26
- 10) 前掲書8)、p. 26
- 11) 欧米の美術館の歴史的な発達について、以下の文献を参照。  
清水靖子「美術館教育における鑑賞と表現の意義」と可能性」；美術教育学第13号、美術科教育学会、1991年、pp. 43-51
- 12) ニューヨーク近代美術館の歴史的な展開については以下参照。  
家村珠代「ニューヨーク近代美術館における教育活動の理念、実践方法及びその歴史」；美術教育学第13号、美術科教育学会、1991年、pp. 23-30
- 13) エリック・J・ホブズボーム、安川悦子・水田洋訳『市民革命と産業革命』；岩波書店、1969年
- 14) 藤沢英昭「イギリスにおける初期デザイン教育」；デザイン学研究、No. 19、1974年、pp. 75-87
- 15) Berry Nancy and Susan Mayer (Eds.) : *Museum Education History, Theory, and Practice*, NEA, 1989, p. 36
- 16) Ibid., p. 53
- 17) Ibid., pp. 63-64
- 18) Ibid., pp. 64-65
- 19) Ed. Barbara Y. Newson, et al., *The Art Museum as Education : A Collection of Studies Guides to Practice and Policy*, University of California Press, 1978, p. 57  
ニューヨーク近代美術館開館時の状況については、*The Bulletin of Modern Art*, New York, Vol. 22, No. 1-2, 1954を参照。
- 20) V. D'amico, *Experiments in Creative Art Teaching*, *The Museum of Modern Art*, New York, 1960, p. 9
- 21) Ed. Barbara Y. Newson, et al., ibid., p. 63
- 22) *The Museum of Modern Art New York Biennial Report*. 1982-84, pp. 53-54
- 23) 多木浩二「現代芸術の状況」『講座・20世紀の芸術7』；岩波書店、1990年、p. 5
- 24) 深田進・大森正一・村田誠一・清瀬みさお「芸術表現の現代的状況」『芸術表現5つの視点』；法律文化社、1994年、p. 200
- 25) 柴田和豊『メディア時代の美術教育』；国土社、1993年、p. 51
- 26) W・カンディンスキー、(西田秀穂訳)『抽象芸術論』；美術出版、1971年
- 27) ケネス・ノーランドに関する作家・作品の解説は次の常設鑑賞資料を参照。また作品図版は本稿の目的にそって同資料より引用した。なお次下の脚注28)～37)の作家・作品解説と作品図版も同様に取扱った。

参照及び引用図録：(東京都現代美術館編『現代美術の流れ－常説展示』：東京都現代美術館，1955年)

28) ルーチョ・フォンタナ；同上  
 29) ロイ・リキテンシュタイン；同上  
 30) リチャード・ロング；同上  
 31) ジェフ・クーンズ；同上  
 32) クリスト；同上  
 33) エリザベス・マーレイ；同上  
 34) 吉原治良；同上  
 35) 三木富雄；同上  
 36) 堀内正和；同上  
 37) 辰野登恵子；同上  
 38) 前掲書8)，pp. 24-25

## 参考資料



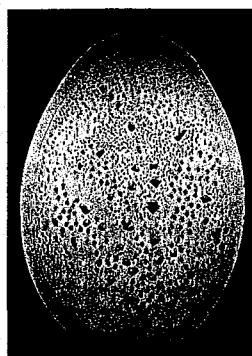
ノーランド, ケネス  
 ヴァージニア・サイト

1959年  
 アクリル/カンヴァス  
 178×178cm

NOLAND, Kenneth  
 Virginia Site

1959  
 Acrylic on canvas  
 178×178 cm

## 資料 1



フォンタナ, ルーチョ  
 空間概念 神の終焉

1964年  
 油彩, カンヴァス  
 178×123cm

FONTANA, Lucio  
 Concetto Spaziale - Fine di Dio  
 (Spatial Concept - End of God)

1964  
 Oil on canvas  
 178×123 cm

## 資料 2



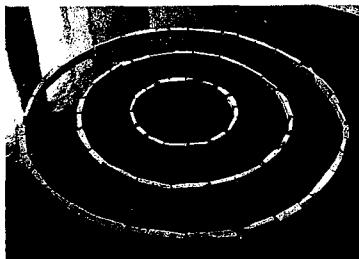
リキテンスタイン, ロイ  
 ヘア・リボンの少女

1965年  
 油彩, マグナ/カンヴァス  
 121.9×121.9cm

LICHTENSTEIN, Roy  
 Girl with Hair Ribbon

1965  
 Oil and Magna on canvas  
 121.9×121.9 cm

## 資料 3

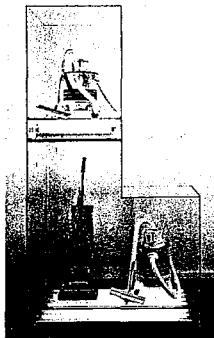


ロング, リチャード  
イングランド・ジャパン・サークルズ  
1981年  
スレート  
直径600cm

LONG, Richard  
England Japan Circles

1981  
Slate  
ø600 cm

資料 4

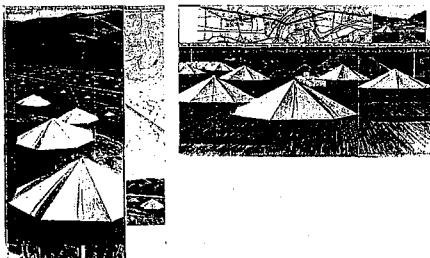


クーンズ, ジェフ  
2段による掃除機の転置: 新品のフーヴァー・コンヴァーティブル, 新品のシェルトン・ウェット/ドライ・5ガロン, 新品のシェルトン・ウェット/ドライ・5ガロン  
1981-87年  
真空掃除機, アクリル板, 蛍光灯  
251.5×137.2×71.1cm

KOONS, Jeff  
New Hoover Convertible, New  
Shelton Wet/Dry 5 Gallon, New  
Shelton Wet/Dry 5 Gallon,  
Displaced Doubledecker

1981-87  
1 convertible, 2 Wet/Drys, plexiglass,  
fluorescent tubes  
251.5×137.2×71.1 cm

資料 5

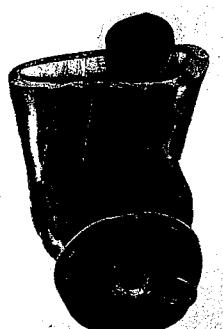


クリスト  
アンブレラーロサンゼルス郊外  
アンブレラ・常陸太田市郊外  
1989年(ロサンゼルス郊外)  
1990年(常陸太田市郊外)  
鉛筆, 木炭, 写真, 地図他  
229.0×144.6cm(ロサンゼルス郊外)  
144.6×244.0cm(常陸太田市郊外)

CHRISTO  
The Umbrellas, Joint Project  
for Japan and U.S.A.  
The Umbrellas, Joint Project  
for Japan and U.S.A.

1989 (Project for U.S.A.)  
1990 (Project for Japan)  
Pencil, charcoal, photograph, map on  
paper, etc.  
229.0×144.6 cm (Project for U.S.A.)  
144.6×244.0 cm (Project for Japan)

資料 6

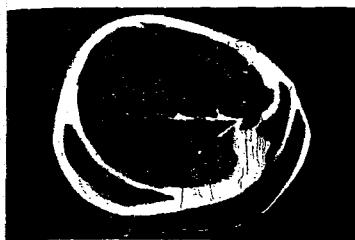


マーレイ, エリザベス  
ワンドフル・ワールド  
1988年  
油彩/カンヴァス  
342.9×221.0×101.6cm  
撮影: クレメンツ, ジェフリー

MURRAY, Elizabeth  
Wonderful World

1988  
Oil on canvas  
342.9×221.0×101.6 cm  
Photo: CLEMENTS, Geoffrey

資料 7



吉原治良  
作品  
1962年  
油彩/カンヴァス  
182×272cm

YOSHIHARA, Jiro  
UNTITLED  
1962  
Oil on canvas  
182×272 cm

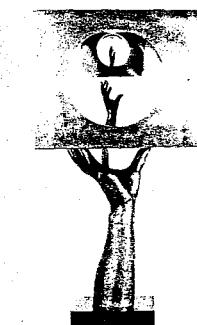
資料 8



三木富雄  
EAR  
1965年  
アルミ合金  
高 170cm

TOMIO, Miki  
EAR  
1965  
Aluminum alloy  
H. 170 cm

資料 9



堀内正和  
箱は空へかえってゆく No.5  
1966年  
ブロンズ  
高 86cm

HORIUCHI, Masakazu  
A Box Returning to the Sky  
No.5  
1966  
Bronze  
H. 86 cm

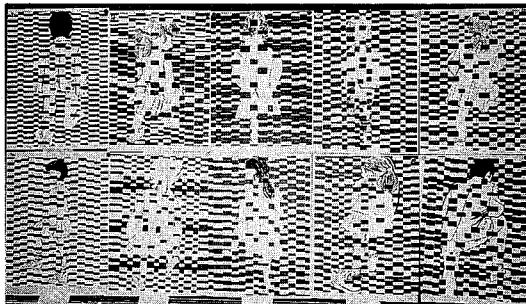
資料 10



辰野登恵子  
UNTITLED 90-14  
1990年  
アクリル/カンヴァス  
218×291cm

TATSUNO, Toeko  
UNTITLED 90-14  
1990  
Acrylic on canvas  
218×291 cm

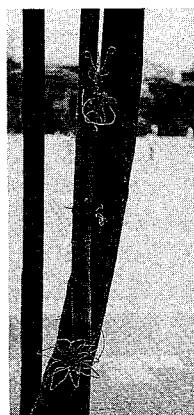
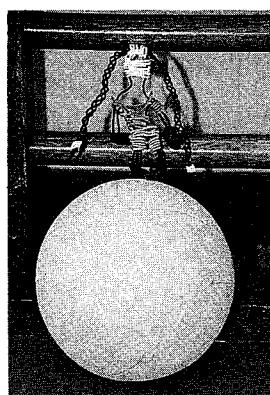
資料 11



実践例1  
「ストライプ  
の中へ」  
6年



実践例3  
「パラソルワールド」  
4年



実践例4  
「身近な風景から」  
クラブ活動

