

基調提案 1

—理論的枠組みから

[絵画・以降]の時代に構想する絵画教育

— [零度の平面] と [零下の平面] をめぐって

永守基樹

NAGAMORI, Motoki

和歌山大学 教授

■プロフィール

1953年東京生。大阪教育大学大学院（修）美術教育専攻デザイン講座修了。大阪信愛女学院短期大学、佐賀大学を経て、1992年より現所属先。

■専門領域・研究主題

美術教育学 メディア論
一貫して「美術教育における基礎的なもの」を探求している。「表面性」「色彩」「感覚」「メディア」などをキーワードとして、美術と教育の基底層から、現代の美術教育のあり方を考えている。

■主な著作

Implications of Media Technology-based Workshops for Art Education, International Dialogues about Visual Culture, Education and Art, Teresa Eça and Rachel Mason (ed.), Intellect (UK & Chicago USA), 2008, ISBN: 978-1-84150-167-3 (共著)

『ルソーの時—インタラクティブィティの美学』日本文教出版 (J=L・ボワシエらとの分担執筆, 2003)

Encounter Between Hyper-Media and Art Education- Retrospection of Jean-Jacques Rousseau or Memories of Art and Education -, Journal of Aesthetic Education, Winter 2003 issue, University of Illinois Press, (2003)

『美術教育の展望と課題』（建帛社刊、花篤實監・共編著、2000）

『緑色の太陽—表現による学校新生のシナリオ』（国土社、宮脇理監修・分担執筆、2000）

研究チーム誌（編著）として『造形教育学実践報告』No.1-2（佐賀大学造形教育学実践研究会、1988-1991）、『matrix』No.1-5（基礎造形教育学研究会、1996-2007）、『美術教育実践研究—和歌山大学美術教育研究会誌』No.1（2012）など。

■社会的活動

和歌山大学美術教育研究会主宰（1996-）

和歌山大学特別支援造形教育研究会会長（2012-）

基礎造形教育研究会-Project Matrix-代表（1992-2008）

佐賀大学造形教育実践研究会主宰（1987-1991）

所属学会：美術科教育学会、大学美術教育学会、InSEA

■E-mail nagamori@center.wakayama-u.ac.jp

本小論は2012年度美術科教育学会地区会の基調提案予稿である。但し、短時間の口頭での提案を補足するために、提案の理論的枠組みの全体像を素描したものとなっている。

今回地区会の主題である「[絵画・以降]の時代に構想する絵画教育」の基調提案として、その美術教育学としての課題を呈示し、それを踏まえた絵画教育のいくつかのアプローチを提案したい。前者は美術教育者の立場から絵画史を読む作業でもあり、後者は美術教育が絵画史を遡行する試みとなるだろう。

なお、本論の内容には、和歌山大学美術教育研究会での論議に基づくものを含んでいる。

1. 「終わり」の時代から

—近代の終わりと絵画の終わり

イーグルスの「Hotel California」は1976年の曲だが、変革と革命の時代が終わったあとの、時間が止まったような、物質的に満たされつつも退廃的で閉塞的な世界が歌われている。その「終わり」の感覚が今でも少し懐かしく共感できる。歌詞に言う「1969年」の革命と解放の幻想も、その後の豊かな時代の幻想も喪った「いま」という時代において、「終わり」の感覚だけが相変わらず続いているようだ。

美術教育が変革と解放の時間軸を喪失して久しい。創造主義の子どもの心の解放へ向けての時間、認識主義の未来のユートピアへ向けての革命の時間、造形主義の現実の環境をユートピアへと変革していく時間。これらの3つの時間は、すべて1970年代には、その流れを止めたと見ることができる。

美術教育におけるこの「終わり」を決定的にしたのが1970年代の中頃から浮上した「美術史の終焉」であり、それと重なる「新しいものの終焉」であり、「絵画なるものの終焉」であったと筆者は考えている。ルネサンスにおいて成立した絵画＝タブローという表象のシステムを否定し解体していく作業を、根源性と純粋性の追求という名において振り返り、進化論と還元主義、（最広義での）ミニマリズムによって価値づけられる絵画の歴史は、そのまま近代美術史の時間軸を形成し、思想的にも「近代のハードコア」と呼ぶに相応しい。

そして美術教育は、その理念のまさに「核＝コア」の部分に、この近代絵画史の言説が「転写」されている。それは19世紀以来の児童画研究やプリミティヴィズムなどを底流として、20世紀初頭においてF・チゼックが児童画に「出会った」時から始まっているとされる。美術教育の論点の多くがウィーンという都市を震源地とすることを思えば、この出会いは、やはり象徴的な意味を持つのであろう。

一般的には「子どもの絵に大人の絵とは異なる固有の価値を発見した」と言われるこの出会いは、実は「近代絵画と児童画の相同性の発見」なのであって、児童画と近代絵画は、価値を互いに付与し、互いに保証しあう関係であると言ってよい¹⁾。

ゴッホやピカソの絵は子どもの絵のような純粋性と根源性を持ち、子どもの絵は芸術家が追求する価値を共有する。このような言説が一般化することによって、大人たちは両者の価値を理解できるようになるのである。この児童画と近代絵画の、価値を相互に付与し保証しあう構図は、その後、H・リードが『芸術による教育』（1943）で、近代芸術の四類型と、ユングにおける心理タイプの四類型の、相同（homological=構造として同一性を持つ関係）性を主張するに至って、強い神話性を持って近代美術教育の核心を形成する言説となったのである。そして、絵画がこのような神話を美術教育に供与できなくなった事態と時代のなかで、美術教育のとりべき戦略が私たちの課題となったのである。

2. 絵画と美術教育のモダニズム—

「近代絵画の終わり」が、美術教育の理念を溶解させつつあることは事実であろう。だが私たちは、その近代と決別した地点に立っているわけではない。「ポストモダン」の喧伝の後に見えていたのは、私たちは近代を決して脱してはおらず、後期近代=レイトモダンと呼ぶべき時代に属しているという意識であった。

「レイト」か「ポスト」か、等の言葉の問題は措いても、美術教育において、近代の理念は死に絶えたわけではない。オリジナリティの希求と個性の伸張という自己実現、表現を通じての抑圧からの解放と救済、絶えざる否定と革新。これらは絵画をその旗手とした近代芸術が形成した理念型であり、モダニズムの言辭である。だが、これらに代わり得る価値を美術教育は未だ持っていないのである。

例えば、「創造性=creativity, creative」という近代の美術と美術教育の最重要な理念が、現代においてITの成功者の物語や、企業の「生産性」の同義語として語られることや、「クリエイティブ・クラス（階級）」（R・フロリダ）などの概念の中で変質しつつあることは事実である。だが、その言葉を否定して美術教育を語ることはきわめて難しい。それは丁度、「自由・平等・博愛」というフランス革命の啓蒙主義的スローガンが、その後の歴史の中で幾度となく泥にまみれ、欺瞞を暴かれても尚、私たちがそれを否定できないなものかを持つことと似ていよう。私たちがそれぞれの状況を生きていくなかで、その都度、この「自由・平等・博愛」を個々の歴史として再生させることが求められるように、美術教育は、その実践のなかで、近代美術教育の諸理念を再生させていくべきなのである。

いうまでもなく、この再生の作業は批評的に行われる必要がある。オリジナリティや個性、解放や救済、否定と変革などの諸理念は、それが機能する基盤である社会や共同性のなかで再生していくべきものだろう。その再生

が、現代における美術教育の実践なのである。そしてこのような実践を支える美術教育の理論的枠組みや制度、カリキュラムや題材のあり方が、次に問われることになる。

3. モダニズムと [零度の平面]

■近代絵画史におけるミニマリズムと還元主義

なにごとかの終焉において、そこで何が終わったのかは、その始まりに遡ることによって理解できる。1970年代に絵画が終わったのだとすれば、おそらくそこに二つの始まりを考えることが出来るだろう。第一にはルネサンスにおけるタブロー平面とその表象制度の成立から始まる歴史。第二には19世紀後半からのタブローの解体と還元の運動の開始が開いた歴史である。この二つの始まりによって現れた絵画史、その二つともが1970年代に終わったとされる。この「二重の終焉」のうち、前者は機会を別に譲り、今回は主として第二の歴史が終わったことが美術教育にもたらす課題を取り扱いたい。

理念型としてのモダニズムが19世紀後半から成立していく過程で、絵画は大きな役割を演じた。それは「新しさ」の持つ固有の価値—「絶対的に現代的でなければならぬ」（ランボー）—の承認という古典の否定と、根源的なものを志向する還元主義（それはミニマリズムを孕んでもいる）の探求において、絵画が最もラディカルな動きを見せたからである。

第二の始まり—近代における「タブローの終わりの始まり」—は、一般的なフランス絵画史でいうならば、19世紀前半におけるロマン主義からとされる。ボードレルの言葉「ドラクロアの絵画は一瞥で分かる」は、その後の絵画の道を暗示しており、絵画の背後にある言語性や物語性を排する動きとして近代絵画史は語られることになる¹⁾。

ありふれた田園風景を描くバルビゾン派やクールベの写実主義を経て印象派に至る絵画史は、一般的には純粋な視覚性を志向する還元的探求として見られている。知覚現象のレベルまで還元された絵画は、そこに主題性や物語性を見いだせなくなり、表象のシステムとしてのミニマルな姿と画家の身体性を浮上させていく。

周知のように、これは芸術の他の分野でも同時に進行していた事態である。ユゴーの饒舌へのマラルメの批判は言語芸術におけるミニマリズムの志向と見ることも出来るだろう。20世紀初頭には音楽でも舞踏でも過去の形式を根本から問い直し、変革する動きが顕わになる。例えば舞踏において、R・ラバンは舞踊の動きの構成要素を分析し、あらゆる身体の動きを根源から構成しなおす試みをするのだが、三浦雅士はこのような近代における身体表現を論じた著書に『零度の身体』（1994）との表題を付している。

筆者は三浦の言葉を借りて、この近代絵画において身

体知覚と現象としての世界の根源的なありようと広がりを見せるタブロー平面を「零度の平面」と呼びたいと考えている。

■ [零度の平面] へ

零度の平面とは、端的に抽象絵画の平面であると言ってよい。A・シェーンベルクがそれまでの様々な音楽形式を総合的に辿りつつ無調音楽という不協和音の音楽に達したように、あるいは、R・ラバンがそれまでのバレエ芸術の方法論を多彩な民族の多様な舞踏様式を通して解体して時間・空間・重さ・流れといった根源的な要素に還元したように、それは『中心の喪失』(H・ゼーデルマイヤー,1948)という西欧中心主義の危機のなかで、古今東西の芸術様式を一望の下にする視野において、同時に新たな普遍性を求める動きにおいて、見出された還元的地平である。

極東の美術様式がもたらしたジャポニズムが印象派の平面的な絵画空間を生み、アールヌーヴォーの装飾的グラフィズムを生む。アフリカンや子どもの表現がキュビズムの契機となり、諸工芸との連合(associate)が絵画表面の拡大をもたらす。

このような動きの中で、モネの網膜表面での知覚現象と対応するかのような絵画平面、セザンヌ～キュビストによる絵画の平面性、表現主義や象徴主義などでの色面としての絵画平面の意識、あるいは世紀末のグラフィック平面が形成されたのである。

以上はよく知られた近代美術史の物語を要約したもののだが、これらの潮流のなかに「抽象絵画の平面」が形成される。20世紀初頭の抽象絵画はいうまでもなく作家によって、その方法論も平面の意識も多彩な広がりを見せる。しかし、それぞれの絵画が成立しているタブロー平面は、ある種の同一性を持っている。彼ら—カンディンスキー、クレー、ドゥースブルク、モンドリアン、マレーヴィッチなど—の著述した言説群には、その絵画平面についての共通した意識が窺われる。それは、ルネサンスで成立したタブロー平面にその成立時から組み込まれていた空間再現とイメージ表象のシステムをすべて剥ぎ取ったという意識であり、これ以上は還元できない平面をいま眼前にしているという意識であろう。

■ [零度の平面] の上で

この「裸(naked)のタブロー平面」は、いうまでもなく、ひとつの「終わり」の姿である。だが同時に、この時代の抽象画家達は—シェーンベルクやラバン達と同様に—、自分たちの芸術を新しい芸術の「始まり」としても見ていたことは明らかである。意味を一旦剥ぎ取られた色とかたちが、裸のタブローの上に乗せられて何事かを表象し始める。その表象は古典絵画のそれよりも圧倒的に自由であり、優れて普遍的なシステムであると考えられたからである。

身体感覚のレベルまで還元されて意味を剥ぎ取られた色とかたち等の造形要素は、あたかも言語における音素のように組み合わせられて語彙や意味素を形成し、それらは何らかの構成原理によって統一的に構造化されて、何事かを表象し始める。この自由で新たな表象を可能にする平面こそが、それ自体には構造を持たぬ、ニュートラルな「零度の平面」である。

この「零度の平面」の上では、あらゆる視覚的イメージは極めて容易く表象となる。そこに置かれた色やかたちは感情や観念を意味することも出来るし、でたらめに並べた再現イメージでも無意識の物語を呼び起こす。文字とイメージを組み合わせる複雑なメッセージを正確に伝えることもできるし、再び線遠近法の表象空間を呈示することも可能である。

また、その当初から、この平面は写真映像による表現や、動画像の表現へと自在にその枠組みを変換してきたことも重要であろう。それはルネサンスにおけるタブローが、主体と客体の間に垂直に立てられた平面に由来し、カメラオブスクーラの映像と深い関係を持つことと通底するものだ。映画のスクリーンも、コンピュータのディスプレイ上のあらゆる視覚イメージも含んで、日常的な視覚的コミュニケーションの舞台は「零度の平面」なのである。

近代以降の社会における視覚的なリテラシー(読み書き)教育の内容とは、表現形式としての「零度の平面」の修得と、その上で展開される語彙と文法の演習、あるいは制作学の基礎演習に他ならない。そして、それは同時にメディア・リテラシー教育でもある。このようなコミュニケーションがそのまま芸術実践と重なるわけではないが、この「零度の平面」に関わる教育は美術教育の大きな柱であることは確かである。おおまかに言うならば、小学校から中学校にかけての「零度の平面」の獲得、中学校から高等学校にかけてのその自覚と「零度の平面」の上でのイメージ形成や操作が、その内容論の基本であると考えられる。

「零度の平面」とよく似た「タブラ・ラサ」という言葉があるが、この言葉も本来的に教育を呼び起こす。人間の初源の姿の比喩が「磨いた板」であることは、この「零度の平面」とも深く関わる事柄であろう。経験以前の無垢な身体は、まさに感覚=経験=教育を待つ身体であり、そこから何事かが始まる動きを孕むものだ。上の抽象画家達が見出した「零度の平面」も、彼らの「教育的」な言説のなかで形成された側面が濃厚である。またそのことと「零度の平面」が持つ、オプティミスティックに未来に向けて開かれた性格は、深い関連性があるように筆者には思えてならない。勿論、この楽天主義を「前衛」や「革命」という言葉で語ることもできるのであり、ヘーゲルによる歴史の総括を、マルクスが未

来に向けての始動に逆転させたことと重ね合わせて論じることができよう。いずれにしても、この平面には近代の「未来に向けてのプロジェクト」—そこでは「教育」が最重要の課題となる—が浮かび上がるのである。

4. [零度の平面] から [零下の平面] へ

■「零下の平面」と「表面」—更なる還元

この「零度の平面」が持つ「終わり／始まり」の両面性は、例えばワイマール時代のバウハウス予備課程での J・イッテンの教育に典型的に現れている。イッテンは学生がそれまでに修得した身体感覚や表現のスタイルを一旦破壊し「幼児のごとき感覚」へと還元することから、その教育を始める。バウハウスの基礎教育とは、このロマン主義的なタブラ・ラサへ向けての教育と、この「零度の身体／平面」からの「造形 (= 感覚) 要素の構成」の二つの方向性 (終わり = 還元 / 始まり = 構成) で示されていると解釈できるだろう。

還元的な教育はロマン主義的色彩が、構成的な教育は合理主義的色彩が濃い。言葉で説明のしやすい合理的な「構成」の教育が流布して、例えば戦後の日本における「構成教育」を生み出したと言って良いだろう。「構成教育」は昭和33年改訂の中学校美術科学習指導要領に「色やかたちの基礎練習」として取り入れられたのだが、汎領域的基礎教育としては定着せず、多くの批判を受けて昭和44年の改訂ではデザイン分野の基礎という位置づけになる。換言すると、日本の学校教育においては、記号の構成は出来たが、記号の生成は出来なかったということであろう。この「構成教育の失敗は、上の観点から見れば還元的でロマン主義的な教育を教育内容と方法に十分に位置づけることができなかつたことが要因のひとつであるということになる。

だが、「構成」の教育を形成している言説そのものにも、大きな問題がある。バウハウスの予備課程を担当した抽象画家達は、自らの絵画制作理論を教育的文脈で (講義ノートとして) 叙述していくときに、造形の世界や創造の過程を論理的な言葉で語る、という極めて困難な作業に直面したのである。世阿弥が『風姿花伝』(15世紀初)で「語にもおよびがたし」と象徴的な言葉で語ろうとした事柄は、元来、秘儀のようなかたちでしか伝えることができないのかも知れない。この困難のなかで、造形表現、絵画制作の「原理」を形成し、それを教育内容として学生に伝えるための言説は、いくつもの言葉に関する陥穽にはまることになるのである。

感覚的所与が造形芸術のための要素と成り、タブロー上で意味作用を始めることを述べるためには、マラルメが詩的言語を語るように、あるいは J・デリダが言葉と論理に内在しているものから逃れる方法を示したように、言葉そのものへの注意深い態度が必要なのである。バウ

ハウスの教師達は、彼等自身の創造・制作・実践を語る十分な方法を持たず、そして同時に、彼等の教室での教育実践の秘儀を他者に十分に伝えることも出来なかつたのである²⁾。

では、現象学や解釈学、意味生成論や制作学などの方法を援用すれば、この造形の基礎教育の姿とその探求は語り伝えることが可能になるのであろうか。おそらく部分的には可能であろう。しかし、色やかたちが意味として作用を始める、その姿を明確に示すためには、画家が (同時に絵画そのものが)、その生成過程を自覚した方法を持つ必要がある。あらかじめ与えられた平面の上で、あらかじめ制度化された造形要素を操作したり、その振る舞いを記述したところで、造形に意味を与えていく創造的実践は示されないであろう。

音が楽音となり音楽になることを示すには、J・ケージのように音をオブジェ化することや、静寂と等価なものとする方法が必要だ。ピアノという制度が生む楽音のさらなる背景 (ノイズ) が意識化されることと同様に、タブローという表象制度の背景なるものへと、更なる還元的地平が、この意味生成のレベルを語る地平として必要なのである。

そのような平面が、抽象表現主義の平面であり、C・グリーンバーグが「オールオーバー」と名付けた平面である。J・ポロックの無数のポーリングの集積で覆われた絵画平面は、白紙とは全くの逆のカオス的世界を示している。図の過剰な集積が生む「地」は、それが制作時には床に広げられていたことの記憶も相俟って、強い「地」の意識化をもたらした。

ポロックのように過剰に重ねられた線が錯綜する世界もカオスであるが、のっぺらぼうの平面の広がりも世界が生まれる以前の始原のカオスの姿であることはいくつかの創世記の物語が教えていることだ。フォーマリズムの流れの最終地点のひとつが、意味や形態を消去した色面や物体表面の広がりであったこと。それはこの「最終地点 = 終わり」の姿が、意味を産み出し、創造が「始まる」場所であることを美術教育者に教えているのである。それは芸術創造の本質に深く関わる「形式性 (form)」の生成の姿を教えるとともに、あらゆる意味は、この形式性を胎盤として産出されることをも、作品を通じて教えてくれるのである。

■「零下の平面」からの「始まり」

上述のような抽象表現主義絵画の平面を、ここでは「零下の平面」と呼んでおきたい。「零下の平面」は、「零度の平面」の上では意識化することが難しい「地」の形成を扱うことが可能になる。そしてその「地」との関係のなかから「図」を生成することも意識的に可能になる。「図」を生成すること (「図」の「構成」ではなく) は、バウハウスの教師達が教育の言葉にすることに

成功しなかった事柄であり、構成教育の語らなかつた事柄である。抽象画家達の理論では、一方で芸術創造の理念が語られ、他方では図の基本構造や構成の方法が述べられていることが多い。その両者を結ぶ段階を教育として語ることが、実は芸術教育の最も重要な課題であり、その教育のビジョンを「零下の平面」は教えてくれるのである。

いくつかの創世記が示す「世界の始まり」は、ほんやりと広がるカオスのなかに突出する点が生起し、意味と世界が生まれる過程として語られる。「理」という漢字の語源は「宝石の表面の模様」であり、石の表面に浮かび上がる線こそが「理＝ロゴス」の始まりなのであろう。

絵画の「終わり」が言われた1970年代に、それと並行するように、ドローイングが新たな美術のジャンルとして浮上することは、上のような観点から見ると美術教育にとって意義深い。それは、この「零下の平面」という「終わり」の地平から、再度なにごとかを始めようとする試みと見ることができるからだ。李禹煥やサイ・トゥオンブリ、ブライス・マーデンらのドローイングには、人間が平面と向き合うときの始源的な行為の痕跡としてのドローイングが示されている³⁾。それは未だスクリブルとも言い難いような幼児の最初の描線、初めての筆による描線、線描から見知らぬ記号を生み出そうとする試み、のように見える。ここには、身体と物質の関係性が基底材の上で形成され、それに印される行為の痕跡が意味を生成し、同時に平面性を現出していく過程が示されているのである。

以降、ドローイングは現代美術において重要なジャンルと方法になる。それは美術教育にとっては教育の内容や方法の拡大を意味するのではなく、「[絵画・以降]に絵画(美術)教育を構想」するための地平を示唆するものとして見るべきなのである。

5. ミニマル絵画から

—ステラ絵画と「色面オブジェ」

「ミネルヴァの梟」の譬えに従えば本論で述べてきた「二重の終わり」の時は、美術について思索をめぐらせる時ということになろう。そしてそれは教育の時でもある。この「終わり」から如何なる教育を構想するか、どのように「始まり」へと反転させるかが、20世紀末の美術教育者の課題であったはずである。

それとよく似た課題意識で絵画を開始した画家として、F・ステラがいる。ミニマルな「ブラック・ペインティング」やシェイプト・キャンバスから制作活動を始めたステラの方法は、絵画教育の内容を構想し構造化する方法としても示唆的である。1970-80年代において、表現主義への回帰ではなく、あくまでもフォーマリズムの文脈を承けて「フォーマリズム以降」の絵画を探求したス

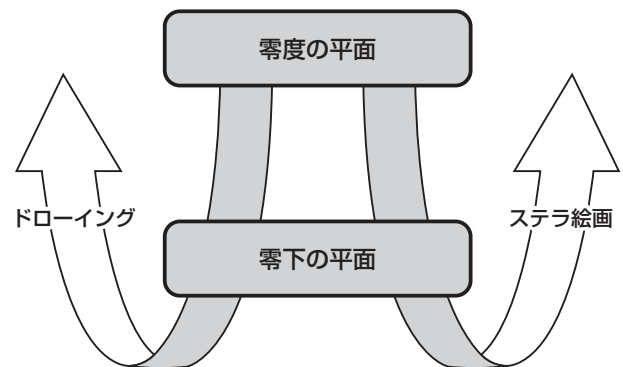
テラは、いくつもの点で美術教育のモデルを提供することができるだろう。

刷毛でペイントするかたちがそのまま絵画の外枠の形態に現れるブラック・ペインティングは、意味するものと意味されるもの、内容と形式が重ね合わされている。塗り残した白い「地」は「図」となり、刷毛の動きという「図」はそのまま「地」と転化する構造を見せ、絵画のミニマルな模型となっている。この「図＝地」の絵画は、色やかたちという造形要素(=感覚要素)が、「構成」なしに)そのまま「絵画」となる道筋を示しているのである。

抽象表現主義絵画やそれ以降の平面において、表象や再現という機能から解放された色やかたちが放つ輝きやその質。かたちを以てしか現れえぬ色と、色を伴わずには現れないかたち。このような事柄を示すミニマルな構造をステラは示している。絵画史の「終わり」にステラが見出した造形の始原の姿と方法は、子どもが感覚として世界に関わるときの姿と重ね合わせて見ることができよう。形式と物質、形相と内容、かたちと色。様々な対立項のミニマルな結合体は、いわば「色面のオブジェ」とでもいうべき、ミニマル絵画が呈示した両義性—オブジェ(物体)でありながら色面(抽象的平面)であること—が、そこから豊かな意味・価値を生み出す母胎でもあることを、ステラは1980年代におけるいくつかのシリーズ展開で教えているのである。

また、それらが理論(言語)構造に支配されることを、それらが互いに「作動スル=working」ことので地平を保持することによって、可能な限り避ける、という方法も、ステラ絵画は内包しているのである。これらのことを踏まえるとき、子どもの色やかたちに関わる「身体感覚的な遊び」は、そのまま絵画教育として語ることが可能になる(下図参照)。

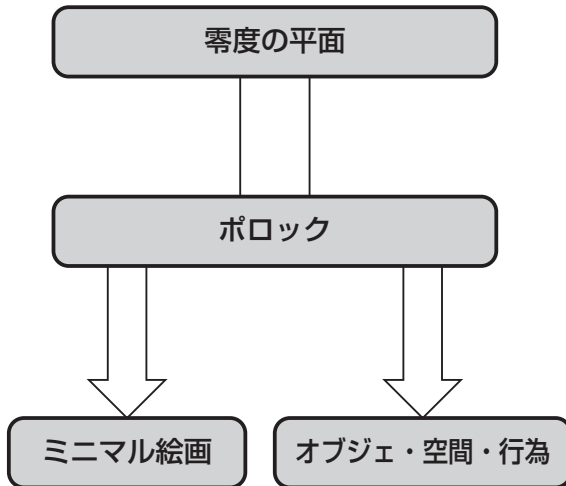
この構図は、「造形遊び」において「腕・絵画」の地平からは、モノや空間に関わる「身体感覚の遊び」が正当な現代美術の方法による教育として価値づけられることと、同様である。



6. 行為と物質

■「アクション・ペインティング」から—「反・絵画」の二つの流れ

上述のようにフォーマリズムの言説では、ポロック絵画は、抽象表現主義の平面として語られる。だがその一方で「アクション・ペインティング」、すなわち「行為の絵画」としても評価され、ダダの系譜、ヌーヴォー・レアリズム、あるいはフルクサス周辺の動きとも結びつきながら、その後の「反・絵画」の流れのひとつの源泉でもあった。(下図参照)



これらの、絵画の形式を批判して芸術の枠組みを変革しようとする潮流は、いうまでもなく重要なものである。これらとポロックとの厳密な系譜を示すことは難しい作業だろうが、レオ・スタインバーグが言う「フラットベッド」(the flatbed picture plane) はキーワードになるだろう。垂直のスクリーンが視覚的イメージに特化する性格を持つものに対して、水平の面は、視覚的イメージのみならず、物質も行為もその上に受け入れることが可能である。この「フラットベッド」が受けとめたモノや行為が、「絵画の外」の空間や場に拡散・拡大していったという文脈は設定できよう。

そして美術教育はこの動きのなかに、芸術の形式を批判してメディア論的に芸術の枠組みを拡大しようとする流れと、ミニマリズムの中で制度を還元して物質や行為などの地平を見出す流れの二者を見ておく必要がある。前者は前述の総合的で領域横断的なアートとして一例えば「インスタレーション教育」として一小中を連携させた教育課程に位置づけるべきものであり、基礎的感覚教育として機能する後者は「造形遊び」として、幼小を連携させた教育課程に位置づけることが妥当なものである。

とりわけ日本において、この「絵画の外」へと向かう美術の方法は、「画用紙を飛び出せ」という言葉に象徴的なように、「造形遊び」として美術教育の内容に組み込まれている。その理念は、子どもがモノ・空間・場に

身体で関わるプリミティブな造形活動によって造形的創造活動の基礎を培うことにある。美術教育の系譜としては創造主義の理念を構成教育で補強し、上の現代美術の方法を援用した上で、文化人類学の視点で構成した教育といえるかもしれない⁴⁾。

■「零下の地平」の記憶と時間—「造形遊び」の歴史性

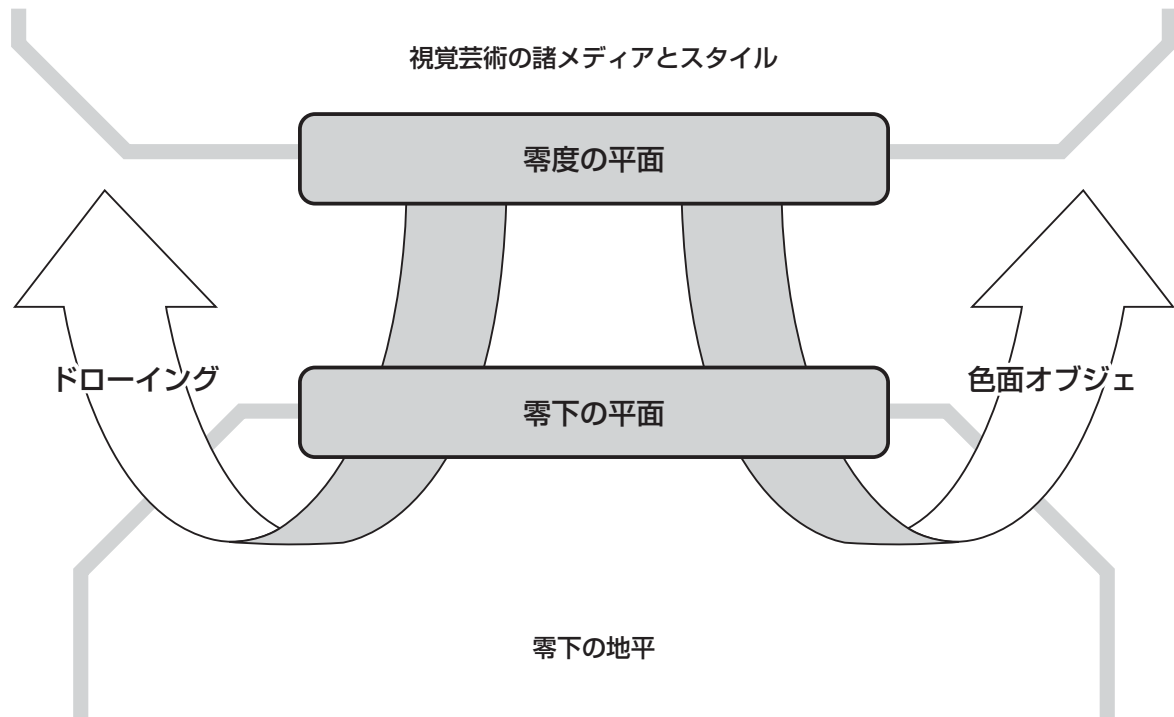
上の後者—ミニマルで還元的な流れ—において、制度と反制度のはざまに存在する作品、例えばジャッドの「箱」や、関根伸夫の「土」⁵⁾などが、子どもの造形的な遊びでの身体と世界との出会いに美術教育としての意味が生まれることを教えたと言えるだろう。

ポロック以降のアートは、制度と反制度の境界に作品＝オブジェを置くことになるのだが、その場所は、いわばポロックが開いた「零下の地平」であり、ジャッドの箱は(マイケル・フリードに揶揄されようと)「零下のオブジェ」とでも呼ぶべきフォーマリズム史観の産物ではないだろうか。そして、美術教育者は、そこから始まるものを見て取ることができる。

この出会い—「零下の地平」での子どもの活動と美術の出会い—はチゼックにおける児童画と近代絵画の出会いに比して、より根源的で重要な芸術と子どもの出会いである。だが、1977年以来、学習指導要領は造形遊びと現代美術との関係性を語らないという誤謬を続けたために、その本質を啓蒙することも、その方法論や体系性を明示することも出来なかったのである。造形遊びには美術史とメディア論が組み込まれる必要がある。かつて李禹煥の『出会いを求めて』(1971)等に対して、その出会いの構造が持つ超歴史性(ファシズム性)を批判した彦坂尚嘉の言葉⁶⁾は無効にはなっていない。また、この歴史的視野の欠落が、上の二者の学習指導要領での混同や混在を生んでいるように思える。前者のメディア論的に芸術の枠組みを拡大する方向は、根源性へと向かうベクトルではなく、領域を横断し、美術の枠をも超えて総合的にコミュニケーションをつくり出す方向であり、様々な意味で「造形遊び」の名称には似つかわしくないものだ。

「根源的な物質に無垢な子どもの身体が出会う」という言説が持つ超歴史性を超えていくためには、再度、G・バシュラールの「元素の物質」を参照して、物質の記憶と物質の歴史を組み込み、そしてF・エンゲルスの「自然史」や環境論を組み込む等の方策が考えられるだろう。造形遊びを意味づける方法として文化人類学がしばしば援用されてきたが、それが示す共時的構造は、カリキュラム論を支えることには向かないものだ。

もうひとつの、より重要な方策は、美術史を組み込むことである。造形遊びは、教育の理念を語る装置としては「構成教育」を引き継ぎ、教育の方法については「現代美術」に依拠すると言って良い。だが、その「現代美



術」での還元的な物質・オブジェ・空間・身体の系譜を検証することによって、還元的な地平「への」筋道と、還元的な地平「からの」筋道を示す作業が必要であろう。

その還元的地平「への」筋道の最も基本的なものは、絵画が還元されていく筋道であろう。ポロックの「行為」からの展開にせよ、ポスト・ペインターリー・アブストラクションや、あるいはフォンタナ等を経て見出された「絵画のオブジェ性」にせよ、その還元的な地平は画家が主導し絵画の自己言及的な探求である。ジャッドのいう“specific object”とは絵画の別名に他ならないし、シュポール・シュルファスやアルテ・ポーヴェラ等で浮上する絵画表面の多義的な性質と作品の立体化＝彫刻化も、それは一面では「絵画の冒険」なのである。日本の前衛として「絵画の外」への試みを行った「具体」のメンバーの多くは「画家」であり、世界的に見ても最も深い還元的地平を示した「モノ派」の多くの作家は絵画から出発したのである。

美術教育は、この系譜を遡行することによって、根源的な物質と子どもの身体の出会いから始める「絵画教育」を構想できる可能性がある。それは「物質と行為」の世界から、「絵画」の世界へと遡る道を探ることである。

7. 結びにかえて—カリキュラム構想へ

■絵画教育の時間を開くこと

この遡行するという作業は、古典的な芸術教育には無い方法であろう。「個体発生は系統発生を繰り返す」という生物学の言葉があるが、近代美術教育では、ねじれ

たかたちで個人が美術史を学んできた。ローウェンフェルドの発達段階表に典型的に示されているように、そこで子どもの描画は一大雑把に見て一現代絵画からルネサンス絵画に時間を遡行する。具体的には1970年代のドローイングやモノ派から始まり、抽象表現主義を経て、キュビズムやフォービズム等の近代絵画の諸エコールへ、そしてルネサンスのタブローへと遡る筋道である。絵画の到達した「終わり」から子どもの描画は「始まり」、絵画（タブロー）の古典的なモデルの修得が到達点に設定されているのである。これは近代絵画がルネサンス絵画を起点として、その表象システムを脱構築＝還元化していく作業をしたことの必然的な結果であり、そのいくつかの過程で子どもの表現と深い照応を持ったことの証左であろう。この照応には21世紀の美術教育が基盤にすべき重要な価値があるのである。

そして他方、このねじれた照応関係は、近代美術教育が19世紀後半の「終わりの始まり」から1970年代の「絵画の終わり」までの時間に閉ざされていることの証左でもある。美術教育の1970年代以降の課題の本質は、この閉ざされた時間を制度、そして教師と子どもが如何に開くかにあるのではないだろうか。

■絵画教育カリキュラムの提案へ

そしてこの課題は、美術教育の理論と実践を結びつけるインタフェイスであるカリキュラムと題材の開発を通じて具体化され、その実践を通じて検証される。

歴史を振り返る本稿の作業から浮上した課題に対し、その最初の一步として提案できるカリキュラム開発の視点は以下の5点ではないかと考えている。おおまかな見

取り図を前頁上に示す。

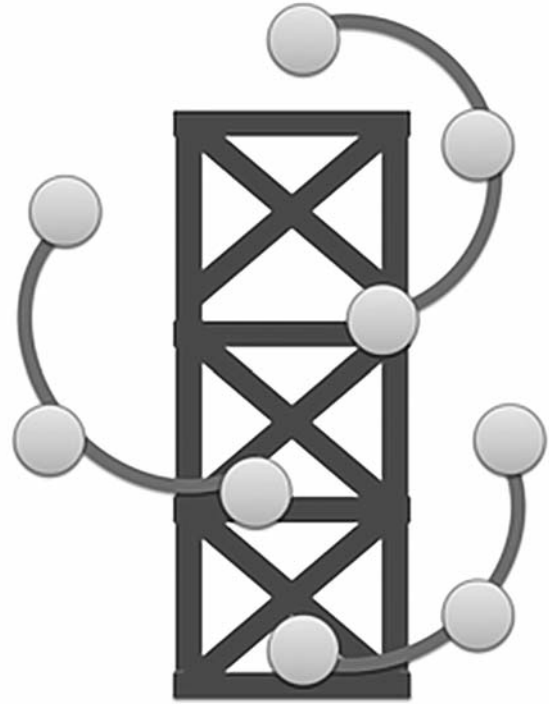
- (1)近代美術の還元性が到達した「零下の地平」は、子ども（人間）の根源的な身体性の場所に関わるための方法を形成する。
 - (2)フォーマリズム絵画が到達した「零下の平面」を造形の意味生成の場所と捉え、色とかたちによる芸術創造の基礎的方法を形成する。
 - (3)1970年代以降のドローイングが示す「零下の平面」からの創造を、造形の意味生成の方法として捉え、線による芸術創造の基礎的方法を形成する。
 - (4)抽象絵画が示した「零度の平面」を、視覚的コミュニケーションの基礎的地平として、その習得とその上でのリテラシー教育を展開すること。
 - (5)「零度の平面」の「獲得・以降」に「零下の平面」との往還的作業のなかで芸術創造の質的深化を進めること。
- 今回、和歌山大学美術教育研究会では、(1)+(3)の視点を基に、「造形遊び」から「絵画教育」へと展開する題材群開発「オルタナティブ・ドローイング」を開発した。また、(1)+(2)の視点を基にして、ステラ絵画に依拠して「色とかたち遊び」から「絵画教育」へと展開する題材群開発を進行中である。この2者については小学校図画工作科の題材として実践されており、別項で提案（西井）する。
- (5)の視点—「零度の平面」の「獲得・以降」—では、(2)の視点との往還性に配慮してG・リヒターの方法を参照しつつ「抽象絵画」の題材を開発を実践した（湯川）。別項で提案する。

最後に美術教育のカリキュラムの全体像について補足しておきたい。上記の5つの視点は、いずれも美術教育におけるモダニズムを担う教育として、美術教育カリキュラム全体の中心の骨格を構成するためのものである。本稿では詳述を避けるが、この、モダニズムの骨格の周囲には、美術の歴史的様式がより自在に美術のカリキュラムに取り入れられるべきであろう。それはいわばポスト・モダニズム的な重層的時間軸をカリキュラムに組み込むことであり、他方で美術教育（者）の自由と創造性を保証する方法でもあろう。

モダニズムにせよ、ポスト・モダニズムにせよ、ここで両者が形成するのは、ともに美術の歴史をめぐるカリキュラムである。美術教育のカリキュラムには、別稿（「コーディネータの視点」）でも触れた、これからのアートと子どもの表現に対応する、脱・領域的で「総合的」な内容が不可欠である。

モダニズムが形成する「基礎」と「基本」、ポストモダニズムが形成する自在な歴史的諸様式の構成、そして脱領域的で総合的なアート活動。本提案の背景として構想しているのは、この三者が有機的に連関する構造であ

る。以下の図は、モダニズムが構成する教育の基礎・基本の骨格の周囲に歴史的様式がいくつかのシーケンスを形成しながら浮遊するモデル図である。



註

- 1) 近代絵画史のディスクールについては、阿部良雄「歴史主義からモデルニテへ、『講座20世紀の芸術1 芸術の近代』, 岩波書店, 1989を参照。
- 2) 拙論「色彩教育の位相に関する試論—色彩教育論序説（第IV報）」, 美術科教育学会誌, 第9号,1989.
- 3) 19代ドローイングの教育的意義については以下を参照。那賀貞彦『美術科教育論—マニエリスム美術教育とは—』東信堂,1988。
那賀は1970年代以降の絵画論を基礎に独自の「マニエリスム教育」を提唱した。
- 4) 造形遊びの源泉としての構成教育については以下を参照。金子一夫・武藤智子『『造形遊び』の発生についての歴史的研究（1,2）』,茨城大学教育学部紀要（教育科学）,第53号,2004。
造形遊びが基礎教育としてあるべきことについては、以下の拙論を参照。「21世紀における「造形遊び」の可能性—アヴァンギャルディズムを超えて—」,美術科教育学会第5回西地区会<研究発表会in奈良>概要集, ABS出版,2003.
- 5) 関根伸夫「位相—大地」（1968）第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展
- 6) 彦坂尚嘉「李禹煥批判 <表現>の内的危機としてのファシズム」,デザイン批評,第12号,1970.