

## 招待発表 提案3

### モダニズムで生じた展開とポストモダニズム的拡散から構想する体系的な制作体験型絵画表現史の試み—表現とディシプリンの狭間で—

喜多村徹雄

KITAMUA, Tetsuo

群馬大学 准教授

#### ■プロフィール

1976年奈良生。金沢美術工芸大学大学院博士後期課程学位取得(2005)。2007年より現所属。

#### ■専門領域・研究主題

現代美術 絵画

現代の造形活動における作者・作品・鑑賞者相互関係変容について、制作と発表活動を伴う実践的研究を行っている。現代美術と鑑賞の可能性、特に、参加型作品における鑑賞様態の変質について研究している。

#### ■主な著作・作品など

主な個展にトーキョーワンダーサイト本郷、トーキョーワンダーウォール都庁2004。グループショーに、「中之条ビエンナーレ2011」(群馬県吾妻郡)、「The rising generation 8」(渋川市美術館)、「kanazawa eye Vol.2」(金沢21世紀美術館)、「現代日本美術展」(東京都美術館)他多数。トーキョーワンダーウォール2004入賞。著作に『視ることの強度』(金沢美術工芸大学大学院[博士学位論文]2006)、『美術科教育の基礎知識 四訂版』(建帛社、2010)。

#### ■社会的活動

日本教育大学協会全国美術部門教科内容学検討委員会(2011)  
日本教育大学協会全国美術部門特別課題検討委員会委員(2012-)  
前橋市芸術文化施設運営検討委員会委員(2012)  
前橋文化推進会議副議長(2012-)

#### ■E-mail t-kitamura@edu.gunma-u.ac.jp

## 1. モダニズムの「展開」

モダニズムの芸術において、その表現実践の多くは、造形的価値の自律を目指し、諸ジャンルの純化を目指すものであったと捉えることも可能である。キュビストによる多視点観察の統合、C・グリーンバーグが提唱した「絵画平面」やL・スタインバーグが提唱した「フラットベッド」、ジャッドにおける「特殊な物体」などの諸概念がそれに当るだろう。そして、これらの運動を牽引したのが絵画だったと見ることもできる。これとしてみるべきものがなかったと言われる1970年代を経て、80年代に入ると、神話や歴史、国家などの伝統的な主題で具象的な表現に訴える新表現主義が注目されるようになるが、この運動はミニマル・アートやコンセプチュアル・アートに対するカウンターとして位置づけられた。一方、同時代の社会状況を主題に持つシミュレーションイズム、歴史や同時代の他メディアから援用・盗用するアプロプリエーションも登場する。これらの流れは、その後、マルチカルチュラリズムとリレーショナル・アートへと収斂した。アメリカの哲学者アーサー・C・ダントが80年代半ばに提唱した「芸術の終焉」は、物語に構造化された芸術、つまり、近代という時代のプログラムに対応した芸術としてのモダニズムと現代美術の切断線を見出すものであった。その一方、ポストモダニズムを経由した彫刻表現は、同じ80年代に、ニュー・ブリティッシュ・スカルプチャーの台頭があり、彫刻の復権とも呼ばれる盛期を迎える。この切断線に該当する新表現主義以降、グローバルに認識される絵画の動向はないように思われる。村上隆によるスーパーフラットはアメリカで高い評価を受けたが、グローバル化するには至っていない。或いは、欧米諸国によるアジア美術への関心のひとつと言えるのかもしれない。絵画は、モダニズムで果たした求心性をポストモダニズムにおいては持ちえなかった。

グリーンバーグに倣い、モダニズムは、自己・批判、自己—限定を繰り返すことでジャンルの自律を果たした大きな運動であったとしたとき、そこから生まれた造形的意義は大きい。筆者が考える最も大きな意義は、絵画平面を獲得したことでミメシス(模倣)の原理を逃れたことである。つまり、絵画は何かを模した二次創作物ではなく、絵画というオリジナルを獲得したことである。それは、キャンバスという場を、行為を受け止める場としてのフラットベッドへと展開させた。その後現れた重要な論に、R・クラウスの「展開された場における彫刻」(1979年)がある。ここでクラウスは、プレモダンで建築と風景とに強く結びついていた彫刻が分化することで、自律した形態のモダニズム彫刻になったことを指摘する。ここでは、自己—限定を証明するために否定弁証法が用いられる。自己証明は、素材やジャンルの自明性によってではなく、既存ジャンルの否定によって生じる展開された場に位置を占める相対的な関係によってなされることが述べられる。この展開は、他ジャンルと結合した新しいタイプの彫刻表現と考えられるようになり、美術の流れを築くことになる。他ジャンルと結合することで展開の途が示されたのである。そして、クラウスが彫刻を取り上げたことに象徴されるように、その後、主要な役割を果たすのは、彫刻やインスタレーションなどの立体・空間表現であった。

## 2. 21世紀の集合と拡散と共有

長谷川祐子は、個の能力としての限界の問題と、個に固執するあまり生じるあらゆる問題があることを指摘している。そして、20世紀は、「個人が自身のための自由を獲得する時代であった」が、「21世紀はいかに自身から自由になるかを模索する時代である」と述べている<sup>1)</sup>。長谷川は20世紀がモダニズムの個人主義に支配されたという認識を示しており<sup>2)</sup>、この成果と問題を引き継ぎ、サヴァイバルにつなげていくのは3つのCだと述べている。3つのCとは、「Collective intelligence (集合知)」「Collective consciousness (集合意識)」「Co-existence (共存)」である。これを「知性と、情報の共有の先にあるような意識の共存が可能かという問い、そしていかに共に存在するか、という集合性、複数性をもった言葉である。」と説明している。これらは個の限界の問題を超えていく前提であり、近代的なエゴにかわる言葉として「エゴフーガル」という造語を提案している。エゴは自我であり、フーガルは中心からはなれて四方に拡散していくという意味のラテン語である。自我から離れて逃げるように周囲に拡散していく存在のあり方とは、個の多様性を維持しながら、他者と外部と意識の磁場をシェアしつづけ、マクロな秩序の形成に至ろうとする積極的な知性の態度だと述べる<sup>3)</sup>。ここで言われる拡散は霧散することではなく、シェア (共有) する/されるの概念が含まれていることに注目したい。そして、この個の問題は、美術におけるジャンルの自律性と重なるように思われるのである。そのように重ね描くことで、自己・集合 (拡散/共有) という語が現れる。これは先に見た、グリーンバーグ、クラウスの系譜につながるものである。

長谷川の指摘する動向と類似するのが、松井みどりの提唱する「マイクロポップ」だと言えよう。これは、体系的な価値観を現代の状況として受け止めながら個人の体験を重視する問題意識のあり方であり、「様々なところから集めた断片を結合して、独自の生き方の道筋や美学を作り出す姿勢を意味している。」と松井は言う<sup>4)</sup>。この概念の特徴は、「ポップ」と「小ささ」にある。大衆化した文化の流用としてのポップ・アートのことではなく、個別的の日常に根づく立ち位置を示す小文字のポップである。後者は、ドゥルーズ＝ガタリの「マイナー文学」とミシェル・ド・セルトーの「再利用」という概念を独自に再解釈することで導かれたものである。松井は、与えられてしまった事物を個人の日常レベルにおいて組み替えて使用することで生じる「小さな創造」に着目しており、既知としてある制度や思考に抵抗して、自らが置かれた状況で独自の知覚や創造の場を見出し、確保しようとする姿勢はマイクロ・ポリティカルでもあると述べる。

松井の概念は現状把握の側面が強いが、長谷川のエゴフーガルは未来への眼差しがある。松井と長谷川の論を対応させると自己・集合では一致しているが、拡散、共有において相違が見られる。それはエゴフーガルが自己と世界を切り結ぶ領域の模索であり、マイクロポップが自己領域の確保に根差すためであろう。

## 3. ドローイング化する絵画

松井は、「ドローイングは、マイクロポップにおいて主要な方法であり、創造原理だといえる。」と述べている<sup>5)</sup>。ドローイングの即興性、断片の集積などの特徴が、自由な連想の過

程や不定形な精神が生む心を媒介するのに最も適した手段だからだという。一方、長谷川にもドローイングに関する言及がある。2009年に群馬県立近代美術館で行った講演会「21世紀の美術館の役割」のなかで、「クロス・ディシプリン」「ドローイング化する絵画」「アートとライフをつなぐもの」の3つを今日のアートの動向として挙げ、「ドローイング化する絵画」について、絵画 (ペインティング) はタブロー化する過程でインスピレーションが去勢されるが、ドローイングは即興性の故にそれを維持できると述べた<sup>6)</sup>。このことはモダニズム思想によって要請されるアイデンティティの問題と密接な関係にある。アイデンティティの問題は、常に既視感との葛藤を生じさせる。ドローイングの即興性は、自身の内面から生じた線が即物的に定着したと信じる限りにおいて、インスピレーションが保持されたオリジナルなイメージを担保する方法となり得る。

今日の絵画がドローイング化していると言われるのは、そこに、アイデンティティの閉塞的な問題を乗り越える方法の可能性を見出しているからではないだろうか。そして、ドローイングもまた、断片であるが故に、何かとの集合によって見せるあり方が必要となるのである。加えて、タブローとしての絵画が、重層的 (積層) な制作であるのに対して、ドローイングが断片的で並列的であることも今日のだと思われる。

描くこととは、何らかの刺激によって身体内に発生したイメージを表象或いは現前させ、対象化することである。対象化することで、描画行為のなかで発生する様々なイメージをとおして新たなビジョンを創出することが可能となる。同時に、描画材という材料を用いながら、それらが捨象することで創出されるイメージ (像) でもある。これは、抽象的な対象を実在ととらえるイリュージョンでもある。描き手のなかで生じるのは、このイリュージョンを認識する抽象的思考力であろう。これは素材に対する慣れもあるが、レスポンスのよさが「絵なるもの」にはある。ただし、このことは絵画に限ったことではなく、如何なる素材にも当て嵌まるため、特権的に語ることはできない。モダニズムの絵画はイメージから物質に傾き、創出されるイメージを画面に力強く定着させ、絵画という物質であろうとした。しかし、今日の絵画はイメージに比重を傾けることで重さを払拭し、イメージの軽やかさをまとったように感じられる。

## 4. 並列的な時間

このような歴史と今日の状況を鑑みたとき、絵画に何が成し得るのか。絵画の問題を浮上させようとするとき、そこにメディア特性を絶対視する視点があってはならない、と考える。確かに表現と造形に関わる諸問題は近代において立ち現われ、それは造形表現に豊穡をもたらした。しかし、それは、絵画の自律への追求であり、絵画という造形探究であった限りにおいて、閉じていたと言うべきである。今日の表現は、閉じた造形領域では成立しない。同時代に生きる者としての必然性や提言性が問われ、その観点からも価値が見出されなければアートとしての価値を付与されない。現代のアートにおける表現は、社会との関係性を強めようとしている。それは前近代の構造に近いとも言えよう。しかし、合目的探究が喪失したわけではなく、それらの価値が相対的にとらえられているに過ぎない。モダニズムの造形探究は、物語を共有した

土壌で成立した豊かさであることを忘れてはならない。

今日のような情報過多の時代において、文化的なコンセンサスを行動規範とすることは困難である。モダニズムを駆動させた物語はないのである。そして、モダニズム以降、絵画は、他ジャンルと相対化された、ひとつの並列的要素に過ぎないことを認めなければならないのである。今、生きている表現者は、前近代、近代、現代を、そして様々な表現を並列的にとらえる視点を有している。それを自由に混淆させることができる想像力に拠って、新たな創造を生み出している。それが多少、内向的に感じられることに懸念を抱くものの、特定のジャンルが特権的に時代を開くのではない。その背景にある思想が開くのである。そして、3.11以降、美術の価値観は変化しつつある。

普通教育において、学習者自らが思考するためには何らかの基準が必要であり、その基準に、取り敢えず近代を置くことの意義はある。前近代以前の美術表現は時代的価値として、様式に包含される。一方、近代における表現は、個人的価値を標榜する主義となる。近代の延長上にある現代の我々は、近代の上に価値を置いている。そのため、近代の表現実践を体系的に捉えることができる絵画は、近代美術思想を理解するのに有効である。ただし、やはりそれは、前近代と現代の関係の中で語られて初めて意味を持つのである。学習指導要領において表現と鑑賞は対等に扱われて久しいが、それでも鑑賞教育は不十分である。普通教育を修了した者は、鑑賞者として美術に携わるのが大半である。表現者として美術に携わるのは、ほんの極僅かであることを忘れてはならない。したがって、美術や表現することのよき理解者になって欲しいと考えている。加えて、美術でなくてよいので、何かを表現する者であって欲しいと願っている。その基礎として、表現することの楽しさを知るのが初等教育であり、表現することに歴史的社会的意義を肉付けし始めるのが中学校教育だと筆者は考える。次に示すのは、筆者の大学における教育実践であり、絵画教育を通じた体験型絵画表現史のアプローチである。この方法は、中学校教育に対して有効だと思われる。

## 5. 「絵画教育」の複数性

筆者は、誰もが絵画表現できなければならないとする考えには賛同できない。表現欲求は個別であり、それを実現するために適したメディアを表現者自身が選択し、必要な技術を個別的に学ぶのが、あるべき美術表現の実践だと考えているからである。絵画や彫刻といったジャンルを専攻している美術系大学と異なり、教員養成系大学では美術教育を学び、他メディアの制作体験を積み、美術理論を学ぶことで、それぞれの表現ジャンルが相対化される。そのなかから自身の表現に適したメディアを選択できるのはよいことだと考えている。一口に「絵画教育」といっても、そこには三つの見方があるように思われる。ひとつは、「ア）表現教育」であり、これはさらに「ア）1：表現する教育」「ア）2：絵画表現する教育」に分けることができると思われる。そして、「イ）：絵画表現史教育」と「ウ）：鑑賞教育」としての側面である。



ア）1は、表現することが目的であるため、表現されたものが絵画であるかは事後的な問題である。これはマイクロポップ的なアプローチといえる。この場合、絵画は数多くある造形表現のひとつに過ぎず、絵画で表現することを強いてはならないと考える。別の言い方をすれば、表現メディアとして絵画を選択した者を対象に行う教育であるが、モダニズム的絵画を強いることはできない。

ア）2は、絵画表現することが目的である。表現として成立することと、絵画表現として成立していることには差異がある。絵画表現することの必然性を如何にして持たすことができるのが重要となる。例えば、ドローイングを20枚並べて成立する表現と一枚絵の絵画として成立する表現との違いである。ここでは絵画を制作することが求められ、個人の表現となっているのは事後的な問題となる。ここでは、マイクロポップとモダニズムのアプローチが混在することになる。

イ）と捉える場合。これは表現手法に制約を設ける場合である。つまり、キュビズム的描法、シュルレアリスムの画面構成、抽象表現主義的絵画などである。受講者の実践が結果的に個人の表現、ア）2となったとしても、ここで設けた題材が歴史化された手法を援用することであるならば、それは絵画表現史の体験的理解ととらえる。ただし、その制約が緩くなれば、ア）2に近づくと思われる。この差異は、題材の価値を学習者にどのように伝えたかの差から生じる。表現手法の価値や意義を学習することを目的とするため、習作の要素が強くなる。題材設定によってモダンとポストモダンは選択可能である。

ウ）と捉える場合。これは模写をして得る理解と近いものがある。制作体験をとおして根付いた理解は、掛図や実作品を鑑賞して得るのとは異なる鑑賞を可能とする。表現手法の価値や意義を学習することを目的とするため、習作の要素が強い。こちらも題材設定により、モダンとポストモダンは選択可能である。

筆者の考えでは、中学校学習指導要領の「A表現（1）（3）」は、ア）1、或いは、ア）2に該当する。ア）2は、B鑑賞の要素を強く含む「A表現（1）（3）」になる。

このように仮に分類することで、ア）1を除く全てにおいて、体験型絵画表現史のアプローチが可能であることが理解されたと思われる。

## 6. 大学における教育実践：表現とディシプリンの狭間で

筆者の大学における教育実践は、ふたつに大別できる。

ひとつ目は、必修授業における体系的な体験型絵画表現史のアプローチである。教員養成学部である以上、全ての学生の表現の問題を絵画に回収することはできないことが前提にある。1年次前期にはデッサンを行っている。石膏像木炭デッサン、静物鉛筆デッサンである。後期には彩色に関わる実習

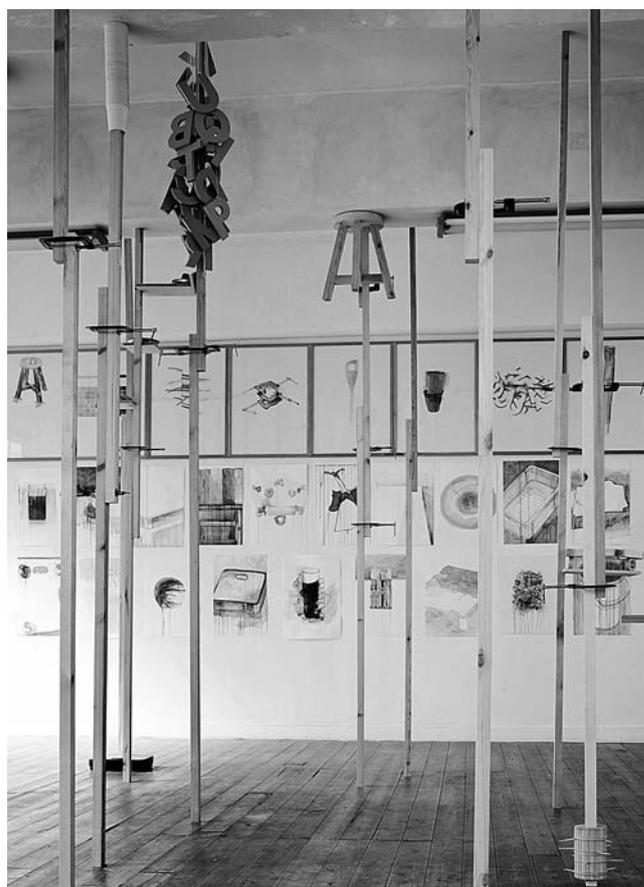
が始まり、静物着彩と自己をテーマとした表現を試みさせている。全ての実習がそうだが、週に1回しかない授業時間内での技能面の向上は、ほぼ期待できない。そのため、デッサンの意味について講義を行ったうえで描かせている。木炭は指で描く根源的な描画行為であること。デッサンの意味は対象から得た理解を画面に構築する術を構想することであり、描画力とは異なること。また、対象観察をとおして、既知を未知としてとらえ自身の認識を構築し直すこと。その姿勢を養うひとつの方法であると指導している。対象と自身の認識のズレを否応なく突き付けてくるのが、対象観察描画だと言える。静物着彩の基本的な姿勢も同じである【イ)、ウ)】。自己をテーマとする課題では、自身でテーマを掘り下げることの必要性を述べ、描画材の選定、画面サイズなどは表現内容から学生が決めるように指導している【ア) 2】。2年次からは絵画の技法や20世紀美術史上の表現様式を援用した習作を行っている。その際も、各様式がどのような社会的背景を有していたかを講義している。古典技法、印象派の描法、セザンヌによるデフォルメ、キュビズムの対象理解の順で実習を行うが、最終的には約半数の学生が抽象絵画の構成要素を理解するようになる。造形的理解だけではなく、これらの表現が同時代において、また、美術史において果たした意義について講義している【イ)、ウ)】。煩雑ではあるが、1年次から日常に目を向けること、表現することの意味などを問いかけ、自身の表現について考えるように促している【ア) 1】。そして、必修授業の最後に、各自でテーマを設定して作品制作をする課題を与えているが、そこではジャンルを限定することはしない。学生は何らかの造形表現を行うことになる【ア) 1】。必修授業ではここまでが限界だが、その後、3年次からは各研究室に分かれる。

ふたつ目は、絵画による表現を志向している学生が履修できる選択科目と研究室に在籍するようになった学生を前提とした、表現及び絵画表現の教育である【ア) 1、ア) 2】。興味関心のあることと自由に撮らせた写真を一同に並べ、自己分析をとおして自身の興味を造形と意味の観点から気付かせる授業を行っている。各自が表現したい方向性を見いだせたら、その方向に適した個別指導を行っている。加えて、3年次に美術館でのグループ展を課している。グループ展のテーマを決め、展示計画を立てる指導をしている。社会に出て自身が発表するための基礎知識と教員になったときに必要になる展示知識を養う意味がある。テーマを見出させることで、美術館等で行われているキュレーションの意味を理解するように指導している。

筆者が行っているのはモダニズムの題材である。実践を各自の絵画表現として回収させることが目的ではなく、絵画教育をとおして美術のディシプリンを形成させることが目的である。そのため、自身の制作体験を言語化し、近現代的問題意識を持つようにうながすよう留意している。これは、絵画がモダニズムを牽引してきたからこそ実践できると考えている。ただし、これらはディシプリン形成に役立つ一方、不足していると部分がある。それは、表現するために必要な感じる心身づくりである。本来ならばこれを行いたいのだが、教員を目指す学生に理解してもらいたい美術のディシプリンを考えると、カリキュラム構成上難しいのが現状である。

## 註

- 1) 長谷川祐子「第7回イスタンブールビエンナーレ 東西の出会い唯一の都市—カオスの淵から立ち上がる新しい意味を求めて」『エゴファーガ：イスタンブールビエンナーレ 東京』東京オペラシティアートギャラリー、2001年。
- 2) 長谷川は、個の限界の問題を論じるに際し、単純なモデルとして表すと3つのMから3つのCという言葉でいい表すことができる、としている。3つのMとは、「20世紀が男性原理、モダニズムの個人主義に支配されたという意味でMan、高度に発達した資本主義からくる物質主義 (Materialism-material)、拝金主義 (Monetarism-money)」である。長谷川、同書、7頁。
- 3) 長谷川、同上所。
- 4) 松井みどり「マイクロポップ宣言：マイクロポップとは何か」『マイクロポップの時代：夏への扉』水戸芸術館現代美術ギャラリー、2007年、6-7頁。
- 5) 松井みどり「夏への扉：マイクロポップの時代」前掲『マイクロポップの時代：夏への扉』28頁。
- 6) 講演会「長谷川祐子—21世紀の美術館の役割」群馬県立近代美術館、2009年2月14日。



喜多村徹雄「つつかえ棒の構造」部分  
30本のつつかえ棒と29枚のドローイングからなるインスタレーション  
前橋文化研究所、2011年