



Art Writing

No.11 2017



- 1 特別寄稿 「作家／教員 (Artist Teacher)」としての自己確立に向けて
- 2 つくばアートフィールド
- 3 研究ノート



ART WRITING

No.11 2017

本誌は、筑波大学芸術専門学群芸術学専攻芸術支援コース、筑波大学大学院人間総合科学研究科博士前期課程芸術専攻芸術支援領域、博士後期課程芸術専攻芸術学領域における教育の一環として発刊するものです。

「特別寄稿」は、芸術支援の現場で活動する卒業生からの報告です。小学校の教員として活躍する光山明さんに寄稿していただきました。

続いて、学群の芸術支援コース専門科目「芸術支援学IIC」（授業担当：直江俊雄）の一環として学生たちが取材した記事を掲載しています。「つくばアートフィールド」をテーマとして、筑波大学で今育ちつつあるアーティストを紹介します。

「研究ノート」では、学群（学士課程）4年、大学院博士前期課程（全員）、博士後期課程（希望者のみ）の在学生がそれぞれの研究で取り組んでいるテーマを紹介します。

学生の取材・執筆に当たり、多くの皆様にご協力をいただきました。心より感謝申し上げます。

岡崎昭夫 齊藤泰嘉 直江俊雄 箕輪佳奈恵

1 特別寄稿

- 04 「作家／教員（Artist Teacher）」としての自己確立に向けて
光山 明 KOUYAMA Akira

2 つくばアートフィールド Artist × Writer

- 08 かたちから生まれるかたち
Artist 佐々木 七海 SASAKI Nanami
×
Writer 玉井 鼓弓 TAMAI Koyumi

- 10 つながりから、その先へ
Artist アスパラガス
武藤 有希乃 MUTO Yukino
加藤 空 KATO Sora
小山 湧司 OGAWA Yuji
×
Writer 熊本 果歩 KUMAMOTO Kaho

- 12 「私」の、そして誰かの風景
Artist 中三川 滯 NAKAMIGAWA Mio
×
Writer 高橋 沙也葉 TAKAHASHI Sayaha

- 14 関係性の中でいかされるもの
Artist 川嶋 頌梧 KAWASHIMA Shogo
×
Writer 樋口 青彦 HIGUCHI Aohiko

3 研究ノート

- 芸術専門学群芸術学専攻芸術支援コース 4年
16 文化装置としての百貨店
－三越伊勢丹百貨店を例に
秋葉 菜々美 AKIBA Nanami

- 17 「文化の祭典」としての近代オリンピックについて
大谷 友子 OTANI Tomoko

- 博士前期課程芸術専攻芸術支援領域 1年
18 幼児教育における造形体験の意義
香川県高松市芸術士派遣事業がもたらすもの
泉川 詩織 IZUMIKAWA Shiori

- 19 日本におけるホスピタルアートの運営に関する研究
高橋 和佳奈 TAKAHASHI Wakana

- 20 地方小規模学校における Google Art Project を活用した鑑賞教育
平山 恵未 HIRAYAMA Megumi

- 21 アートパーク《モエレ沼公園》における公共性と芸術性の両輪バランスについて
山家 いつか YAMBE Itsuka

- 博士前期課程芸術専攻芸術支援領域 2年
22 災害がもたらす美術館の変容
東日本大震災を中心に
浅野 恵 ASANO Megumi

- 23 芸術祭ボランティアにおける学びあうコミュニティの形成と意識変容
横浜トリエンナーレサポーターの主体的な活動事例をもとに
那須 若葉 NASU Wakaha

- 博士後期課程芸術専攻芸術学領域 3年
24 中国の美術教員養成カリキュラムに関する研究
（博士論文）
徐 英杰 XU Yingjie

- 26 デルスニスと日仏芸術社による展覧会活動に関する研究
（博士論文）
中川 三千代 NAKAGAWA Michiyo

「作家／教員（Artist Teacher）」としての自己確立に向けて

Writer 光山 明 KOUYAMA Akira
アーティスト
小学校教諭
博士前期課程 芸術専攻 芸術支援領域 平成27年度修了

はじめに

筆者は、茨城県の公立小学校教諭として図画工作科などの授業を担当すると共に、自分自身の表現活動として作品の発表を行っている。筆者の「教員」と「作家」という二つの顔をつないでいるのが「先生たちの美術展」である。

「先生たちの美術展」は、茨城県古河市を中心とした地域の小中学校等に勤務する教員らによって企画・運営されている美術展覧会で、2013年2月の第1回展以降、毎年1回継続して開催され、2017年1月には第5回展が開催された。会期中には、教員の作品展示以外に、子ども向けのワークショップや地域の学校と連携した教育プログラム、アーティストによる講演会など、教育的な内容をもつ複数の関連企画が実施されることが大きな特徴である。

筆者は、昨年出版された『アートエデュケーション思考』¹⁾の小論において「先生たちの美術展」が「小中連携」に果たす可能性を論じた。その後、この論考は修士論文を完成させる際に重要な役割を果たした。「先生たちの美術展」は、美術活動を通して交流を深めると共に、協働で美術教育カリキュラムの研究・開発を行うなど、普段の勤務の中では交流することが難しい教員同士を繋ぐことで、相互理解と連携を生み出している。修士論文においては、長期的な

視野に立ち、子どもの学びの連続性や継続性を生かす教育としてのいわゆる小中連携や小中一貫の素地をつくる取組として評価可能であることを主張した。

本稿では、「先生たちの美術展」に参加した教員の声に耳を傾け、「美術教育」の実践者である教員が作品をつくり発表するなどの「美術活動」を行うことの意義について考察し、この取組の可能性を別の角度から検討してみたい。

1 再び美術に生きる

美術科教員は美術が好きでその道を選んだはずである。ところが教員になると、業務の多忙さなどの理由から美術との距離が徐々に離れ、作品制作をやめたり展覧会に足を運ばなくなった教員は少なくない。ここでは「先生たちの美術展」をきっかけに表現活動を再開した教員に着目する。そして、これらの教員にどのような内面的変化が起き、どんな行動が見られたのなどについて、教員自身のアンケートや発言をもとに分析していく。

(1) 「美術への情熱」を再発見する

「先生たちの美術展」への参加をきっかけに、暫くぶりに作品を制作したA教諭は、「なかなか思いうようにはいかなかったが、改めて忘れかけて



図2 子どもワークショップ「〇〇に住む妖怪をつくろう」、先生たちの美術展4、2015年1月開催

いた制作する楽しさを思い出した」と回答している。制作活動には楽しさだけでなく苦労も伴う。そのことも含め、「先生たちの美術展」に参加することで「美術の喜び」を取り戻すことになったのである。また「(前略) 大きな言い方だが、デザインや美術に人生をかけていこうと決めていたことを再確認できた気がする。(後略)」と振り返る。制作活動を通して、美術に魅力を感じ、美術に心惹かれていたかつての自分自身を発見するのである。それは、いわば美術の道を選んだ原点とも言える感情との再会である。

つまり、美術から遠ざかっていた教員が、「忘れかけていた」という感情、消えることなく灯り続けていた「美術への情熱」に気付くきっかけ

になっていたのだ。

(2) 生き方の問題

B教諭は「先生たちの美術展」に参加したきっかけについて、次のように記している。「作品づくりをして自分の感性を高めれば、自分の仕事に何かしら反映されるのではないかと、人間として豊かにいられるのではないかと、自己実現の場になるのではないかと考え参加した」。B教諭の美術活動に対する問題意識は、自分の生き方の問題として立ち現れていることが浮かび上がる。美術を、人間性を豊かにしてくれるものと位置づけ、その世界に自分を存在させたいという願いが、美術活動や美術教育に向かう原動力となっていると推測できる。

美術展に参加した経験は、しばらく遠ざかっていた美術の世界に再び生きることをB教諭に選ばせた。その結果、B教諭は制作活動にも教育活動にも前向きに取り組むことになる。

(3) 作品制作と授業構想の往還

C教諭は作品制作と授業を振り返り、次のような記述をしている。「(授業で) 作品の内容や背景のことについて話し合ったりすることで、生徒との距離が変わった気がした。(中略) 絵がうまい子だけではなく、そうでない子を引きつける、もっと瞳の奥が輝くような興味のもたせ方を考えあぐねながら、いろいろと考えるきっかけになった気がする」。C教諭



図1 ギャラリートーク、先生たちの美術展、2013年2～3月開催



図3 学校連携プログラム「中学生アートライター」、先生たちの美術展2、2014年1月開催



図4 テーマ展示「私の道具」、先生たちの美術展、2013年2～3月開催

は、自身の出品作品について構想をめぐらせた経験が、授業に対する意識を変化させたという。C教諭は、日本と西洋の庭園の比較を通して、それぞれの美術文化の特質を考えさせる独自の鑑賞教材の構造に対応するような作品をつくった。おそらくC教諭は、生徒に自身の作品を見てもらうことを意識して制作している。そして、鑑賞者としての生徒を意識した制作過程で、自分の作品に内在する「伝えたい思い」に気付いていった。この経験から、逆に子どもが作品に込めた「伝えたい思い」を教員が理解することの重要性を再確認できたのだ。

「授業」に着想を得た「作品」を巡る思考から、教師と生徒の双方向のやりとりが生まれる授業づくりを意識するようになったことの意味は大きい。

2 「作家／教員（Artist Teacher）」としての自己確立

パウル・クレーはバウハウスでの教育を通じて、それまでの美術に関する思考を論理的に整理していったという指摘がある²⁾。描くことを通して培ってきた哲学的思考や漠然としたイメージが、他者への教授というフィルターを経ること

で明確化され、説得力のある美術教育が可能となったのである。クレーが示唆するのは、表現することと教育することが一体となった美術教育観を形成することの重要性ではないだろうか。クレーには「教員」と「作家」の二つのアイデンティティが同時に存在し、なおかつ双方の相互作用が、表現と教育の両面における優れた実績に結実したのである。

「先生たちの美術展」をきっかけに制作を再開することで、美術への情熱を取り戻したり生き方が変わったりしたこと、生徒との双方向の授業づくりを意識するようになったことなど教員の内面で起きている変化とは、大げさと言われるかもしれないが「美術科教員の再生」であると筆者は思う。美術活動を通して「作家」としての自己を取り戻すと共に「教員」としての実践を深化・拡張しているのだ。そして両方のアイデンティティが共存する「作家／教員」としての自己を再確認し、個人として安定・成長できたのである。

「作家／教員」をうまく表す概念が日本には存在しない。だから「教員だけれど絵も描いている」とか「作家だけれど教員もしている」などのように、どちらか一方は片手間であるかのように聞こえる「肩書」は、堂々と「作家」や「教

員」を自負する人と比べて、仕事に対する決意が弱い印象さえ与えているように思う。

しかし、国外では「作家」と「教員」がひとつになった「Artist Teacher」という概念が存在する（図5）。これは、「Artist」と「Teacher」のふたつに区別された別個の概念ではなく、「Artist Teacher」という第3の概念を示すものだ。

「先生たちの美術展」の開催を通して、それぞれの参加者が「作家」と「教員」の二つが重なる存在としての自己を受け止めたうえで、それぞれの美術や美術教育に向き合おうとするとき、両方の仕事を踏み越える「作家／教員（Artist Teacher）」としての美術観や指導観が立ち現れ、広がりや深度のある興味深い実践が生まれてくるように思われる。「先生たちの美術展」が、「美術教育」と「美術活動」の新しい可能性への一步を踏み出すために、あるいは筆者自身が「作家／教員（Artist Teacher）」として確立するためにも、今後継続して美術展を開催すると共に、積極的に外部との連携を図りながら意識的な議論と実践を重ねたい。

注

1) 光山明「制度的な段差を超えて」宮脇理監修『アートエデュケーション思考—Dr.宮脇

理88歳と並走する論考・エッセイ集』学術研究出版／ブックウェイ、2016、pp.330-336.

2) 例えば坂崎乙郎は、「みずからの制作にたいする、こうした理論的な反省が、教育活動とあいまって、以後の制作に有益な効果をおよぼしたことはないまでもない」（坂崎乙郎『クレー』青土社、美術出版社、1979、p.70）と述べ、クレーがバウハウス時代に『自然研究の道』、『教育的スケッチブック』を著したことを踏まえ、作家活動と教育活動の関連を説く。

3) Alan Thornton “What is it to be an Artist Teacher in England Today?” *World Journal of Education*, Vol. 2, No. 6; 2012, p.41.

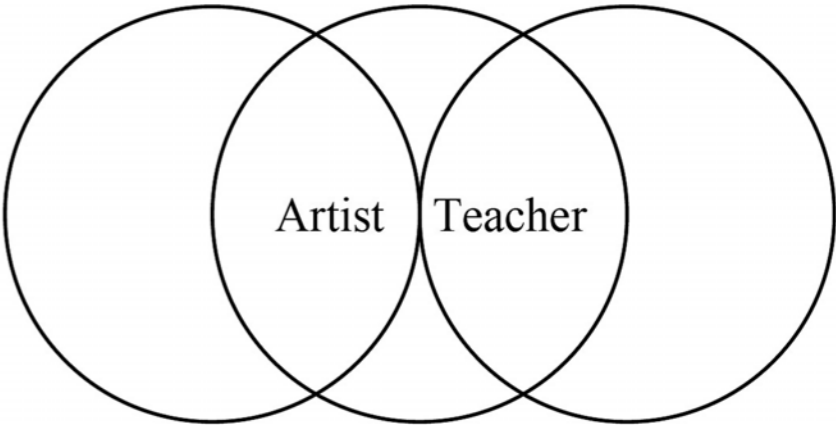


図5 Alan Thornton “What is to be an Artist Teacher in England Today?”より“Overlapping concepts”³⁾

かたちから生まれるかたち

Artist 佐々木 七海 SASAKI Nanami
芸術専門学群 美術専攻
洋画コース4年



Writer 玉井 鼓弓 TAMAI Koyumi
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース3年

画面内部で気体のように立ち込める、あるいは渦巻くかいわれ大根。樹皮が剥がれ落ちていく過程を思わせる米粒の集合体。山の峰を形成する枝豆の殻のシルエットたち。それぞれのモチーフは、何の変哲もなく生活にありふれる、こまごまとしたものである。けれども無数が重なって群をなすと、たちまち新しいかたちを表出させる。

佐々木さんの作品は、ある有機的な対象物（イメージ）をパターンの連続として増殖させ、画面に構成するという方法をとる。この制作方法の過程と源流を辿るべく、筑波大学で洋画を学ぶ佐々木七海さんにお話を伺った。

原点、模索

高校時代には美術部に所属し、油彩に取り組んでいた佐々木さん。当時を思い返せば、顧問を担当していた美術教員の影響を感じるという。自然な再現描写よりも、自由な造形表現に惹かれ、抽象画に近い作品をつくるようになった。「高校の頃は『描く』というより『塗る』『撒く』という感じでした。大学に入ってからには自分の意思で筆を運ぶことを覚えたような気がします」。もし大学の授業を受けていなければ、例えばアクション・ペインティングという絵画制作がそうであるように、より奔放で無作為的な表現を極めていた可能性もある、と佐々木さんは振り返る。

筑波大学芸術専門学群の美術専攻 1年目におけるカリキュラムでは、専門の授業の中で油絵を扱うことはまだ少ない。素描実習に徹した基礎的な授業を行う。対象物をじっくりと観察し、画面に再現するという絵画のプロセスの初歩に、学生たちは対峙する。「デッサンはあまり好きではなかった」と苦笑する佐々木さんは、2年次に上がると授業の合間に油彩の自主制作もはじめた。《腸》（2014）は、人体の腸を部分的にモチーフとした上で、点や線による模様を細密に描き出している。制作当時には、蝶の形に切り取った紙を標本のように画面に貼付するなど、実験的に制作を試行していたことをうかがわせる。

つなげる、かたどる

佐々木さんは、高校時代に芽生えた抽象的な表現に向かう制作態度に加え、大学の授業を通じて具象表現も意識するようになった。現在の様式に到着したのは3年次を迎えてからである。今の様式の処女作となるのは、米粒を丹念に描き出した《おこめ》（2015）。粒は筆の穂先を画面に押し付けた際にできるシルエットを利用しており、ペンでアウトラインを際立たせることで、米に見せている。無数の粒は塊として互いに結び付き、画面上にひしめき合う。画面上辺や粒のところどころに隙間を作り、大きく陰影をとることでいくつかの層を現出させている。層を意識すると、量で結びついているはずの粒の集塊は不思議と、目の前に浮かび上がる。それは半立体的なコラージュ作品を想起させるといえる。また、距離を置いて見た際には、ひしめき合う粒から形成された一枚の皮が、剥落し、内部を露出してしまう様子にも思われる。これら無数の米粒であるが、どのように描き始めたのだろうか。「画面の数箇所から同時に始めるんですけど、一粒ずつ、重なりになるように描き出します。そして最後は一つに繋げていきます」。《かいわれ大根》（2015）では、朦朧とした黄色の色彩が、深い朱色の地の右上部斜辺を大胆に覆い込んでいる。輪郭を伴わない色彩はガス状に膨らみ、うねり上がる躍動感を見せる。画面のあちこちには、かいわれ大根がランダムに描き込まれている。中でも黄色の色彩にその身が重なったものは、ほの白く発光する糸状の形体へと変化を見せる。四方八方へ自由な向きを示すかいわれ大根だが、それは意思を持った動きの軌跡のようでもある。

パターンを連続ないしは増殖させるという手法だが、4年次の現在ではシルクスクリーンの技法を活用している。シルクスクリーンの原理は、木枠に張った布地にインクを染み込ませ、版を刷るというもの。佐々木さんの作品の場合、インクの代わりにアキーラ絵具という、油彩絵具の上に重ねて塗ることも可能な、速乾性絵具が用いられる。取材時にはセミの抜け殻をかたどったシルクスクリーンの型を見せてもらっ

た。《えだまめ》（2016）は、そのシルクスクリーンを応用した作品である。枝豆の殻の「型」を、紙にプリントする要領で、ひとつひとつ増やしていく。枝豆はそれぞれ上下左右を向くように配置され、風が吹いて草花が揺れる賑やかさを思わせる。積み重ねられたかたちは四つの山を展開し、抽象的な風景画をなしていることに気付かされるだろう。

モチーフ、お買い物

お米や枝豆の殻、かいわれ大根、セミの抜け殻。冒頭でも記したが、佐々木さんの作品で取り上げられる題材は、どこことなく生活感にあふれている。普段の生活において「自転車で道路を走っているときや、スーパーで買い物をしているときにこれだ、と思ったもの」を題材に選ぶのだという。こうしたものは、生活の中で気に留められることなく、消費されたり処分されたりするものではないのか、と不思議に感じる人もいるかもしれない。彼女はむしろ、積極的にそれらを拾い上げ、絵画表現に取り入れている。

頭の中、体の中

佐々木さんは何に興味をもっているのか。好きな作家について尋ねてみると、佐々木さんはアトリエに設置している自分の本棚から、一冊の本を取り出した。加納光於（かのうみつお）という版画／洋画家の展覧会図録である。加納光於（1933年-）は小宇宙を思わせる緻密な銅版画が評価され、80年代には油彩にも表現領域を開拓したという画家である。展覧会図録は2013年、神奈川県立近代美術館・鎌倉館で開催された「加納光於 色身（ルウーパ）―未だ視ぬ波頭よ 2013」展を見に行ったときのものだ。佐々木さんの作品との共通点を見出させるのは、2013年制作の《ルウーパ、降り注ぐもの》と題された洋画のシリーズであろう。油彩でありながら、デジタルグラフィックのような柔らかな色彩で反復されたイメージ。イメージそのものは、胎児のシルエットをかたどったものと認められる。佐々木さんはこのシリーズを特に気に入って



《おこめ》2015年、キャンバス・油彩、194×162（cm）、作者所蔵

り制作中に図録を見返すことも多いという。加納光於の織り成す、透明感と深みのある色彩や実験的な絵画表現に惹かれるのだという。

本棚には、美術書籍の間に挟まれた、一風変わった本が置かれていた。高校の授業科目「生物」の図説集である。「もともと生物が好きで、心臓なんか面白いなと思って。高校生の時に（題材として）描いたんです」。お気に入りのページは「ヒヨコの肺胞」が載ったページであるそう。飛び散った絵の具の跡を指し示しながら、この図説集も作品制作の資料として多用していたことを語ってくれた。佐々木さんの話を聞きながら、取材者は、彼女の作品もまた生物の成り立ちに近いものがあるのではないかと考えていた。生物を形作る基本単位は、目に見えない微小な細胞である。細胞は修復や生殖といった目的を遂行するため、自己を複製することで増殖していく。イメージの反復と集まりによって、新しいかたちを創出しようとする彼女の作品は、日常を題材にしながらも、日常に見えない世界を映しているのかもしれない。

かたちはかたちを生む

高校時代に芽生えた抽象表現への関心と、大学の授業で培った対象の具象的な見方が、佐々木さんの制作態度のルーツとなっている。日常では見過ごされそうなものを拾い上げ、絵画を構成するイメージに落とし込む。一つのかたちが、反復や増殖を繰り返すことで、新しく大きなかたちを生むのだ。

鑑賞という行為は、見る人が独自の解釈を見出していくと共に、作者の制作の足跡をなぞる行為であるとも考えられる。佐々木さんへの取材を通じて、作品の中には、画面に表現されているものを構築する因子として、原点のかたちが宿っているということを掘み取れたと取材者は考える。今後の鑑賞において、たとえ表面上では既に残っていないものとしても、その作品のもつかたちがいったい「何」から始まったものであるのかと、推理に近い気持ちで鑑賞してみるのもいい。

取材時（2016年10月末）、佐々木さんは学祭の展示に向けて、セミの抜け殻型とともに鋭意制作中であった。次は、いったいどのようなかたちが生まれてくるのだろうか。



《えだまめ》2016年、キャンバス・油彩、162×194（cm）、作者所蔵



シルクスクリーンに用いる木型。これはセミの抜け殻型であるそう。



《かいわれ大根》2015年、パネル・油彩、130.3×97（cm）、作者所蔵



《腸》2014年、キャンバス・油彩とコラージュ、162×162（cm）、作者所蔵

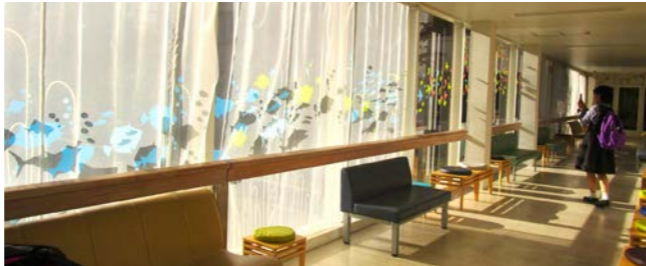
つながりから、その先へ

Artist アスパラガス
武藤 有希乃 MUTO Yukino
芸術専門学群 美術専攻2年

加藤 空 KATO Sora
芸術専門学群 美術専攻2年

小川 湧司 OGAWA Yuji
人文・文化学群
人文学類4年

Writer 熊本 果歩 KUMAMOTO Kaho
芸術専門学群 芸術学専攻2年



筑波大学附属病院を活動拠点とし、アートによって「病院の空気をおいしくする」活動を行っている「アスパラガス」。2005年から活動を開始し、ワークショップの企画運営や空間プロデュース、アートマネジメントなど、年によって様々なアート活動を行ってきた。今年度は「実験」をテーマとし、近年の活動の中心となっていたワークショップ以外の活動にも目を向けている。現在は大学1年生から4年生まで全7名が参加しており、今回は特に活動の中心に立つ3名に話を聞いた。

それぞれのきっかけと役割

——今年度のアスパラガスの活動メンバーについて教えてくださいませんか？

武藤 毎年主に芸術専門学群に所属する生徒が多いのですが、今年度は人文・文化学群の小川さんにも参加していただき、新しい視点も生かして病院のガラス張りの廊下（通称SOH）の装飾など、ワークショップとは別の活動にも目を向け、「実験」することができています。また、1年生も2名加入し、新鮮な意見が聞けるので、より深い話し合いができてるように感じます。

——アスパラガスに入ろうと思ったきっかけはなんですか？

武藤 もともと美術教師になりたくて、でも美術教育って必要かどうか悩んでたんですよ。そんなときに、「アートの持つ力」っていうのがどんなもんなのか実感したくなって、アスパラガスの活動を知って入ることを決めました。

小川 そうだねえ。4年生になって入っただけど、研究の主題が「芸術」なんですよ。メディアを主に扱っているんですが、メディア関係の

先生がこの活動に関わっているのを知って。なんとなく説明会に来たら、なんか明るそうだったので。現場が病院っていうのが社会的にも面白いと思ったんですよ。

加藤 私の場合、本当に最初のきっかけは武藤さんに誘われたからなんですけど、大学に入って一年経って、己がいかに外と関わっていないかってことに気づいて。大学の中だけで4年間過ごすことに恐怖を覚えたんです（笑）。それならなにか経験できたらいいかしら、と思ってアスパラガスに入りました。

——それぞれ意識している役割はありますか？

武藤 私は正直、「発想力」とか「発案力」っていうのが乏しいんです。そういうところでは役に立てないと思うんだけど、なんていうんだろ、物事を客観的に見て指摘するのは得意なので、そういう視点で関わっていききたいと思っています。

小川 私は芸術わからないから、・・・下っ端かな（笑）。でも、芸術分野だけでは足りない知識、特にメディアは研究対象だし、そういうのを提供できるかなと思ってます。

加藤 役割か・・・私も柔らかな発想には自信がないので、皆が考えたことを形にすることくらいですかね。日本画で普段から絵を描いていることもあって全体の具体的なデザインを手掛



アートステーションSOHの装飾

けることが多いです。

——それぞれ異なる役割がしっかりしているんですね。

武藤 確かにそうですね。案を出す役、意見を言う役、具体的に形を起こす役みたいな役割分担が、無理なくできてるんですよ。こだわる点もそれぞれ違うけど、自分の専攻とは違う世界に生きてる人と活動できるのは楽しいですね。

小川 何かをつくる、となると違う意見は必要なので、それぞれ得意なことが違う人が集まる良いアウトプットの場になってると思います。

加藤 私は案出しが本当に難しいと感じるので。役割を与えられているのはありがたいし、活動しやすいです。メンバーの1年生の意見もフレッシュで刺激になります。

病院での活動と、外部との「つながり」

——少し暗い話になりますが、つらいと思ったことはありますか？

武藤 やっぱり、病院という閉鎖的な空間でアート活動をするにあたって、色んな制約がある中で、どれだけ自分たちのやりたいことを実現できるのかを考えるのはつらかった。頭の中では「すごいことやってやるぞ」という考えが溢れてるんだけど、実際やるとがっかりする



12月のワークショップの試作をするお三方

部分は多いわけで。「理想と現実のギャップ」に苦しめられることも多いです。

小川 僕は色んなイベントに関わったことがあるけど、中でもアスパラガスは組織としては安定していると思っています。「大変」はあるけど「つらい」はないですね。

加藤 1年目だからってこともあるけど、やめたいとは思ったことないですね。ただ家に持ち帰って作業することもあるので、単純に他の講義の課題との折り合いが難しいときもあります。——逆にやりがいがあると思ったことはどんなときですか？

武藤 一番やってよかったなと思うのは、患者さんと直接してリアルな感想をもらえた時ですね。この前のワークショップでも、実際にやるときに作品を褒めると「どうせお世辞でしょ」なんて言っていた患者さんが、看護師さんには「私は芸術家になるんだ」と喜んでいたら聞いたときは嬉しかったです。

小川 僕は「モノ」ができたときですかね。基本的に、僕も含めてメディアアートの人たちは「物体」を作らないですからね。「あ、今紙切ってる」って感じるのが楽しいかも。実際に手を動かして工作することが息抜きになっているところもあります。

加藤 私も、普段筆でしか表現することをしないから「画用紙」は異素材で、作るにしてもいつもと違って不思議。あと、目的も違う。アスパラガスでの制作で表現するものの中に、自分は入らないから、ある意味やりがいがあるなど感じます。

——先程メンバーそれぞれの役割がしっかりしているからこそチーム内の「つながり」がうまくいっているとの話でしたが、外部の方との「つながり」に関してはどう考えていますか？

武藤 何かするにしても様々な準備が必要なんですけど、与えられた予算が少なかったり準備期間が短かったり、「美術を軽んじている」と考えてしまうことはあります。制作の過程に対する理解がもう少し欲しいと思ってしまう。ただ、世の中には芸術を扱っている人よりそうでない人の方が多いので、普通の人が美術をどう考えているのかというのがわかるのはいい経験です。一般的に美術を広めていくためには、一般的な感覚を知らなくてはいけませんからね。——価値観の違いを知れる、ということですかね。

武藤 そうですね。そこをうまくかみ合わせていかないと、アートは広がらないし受け入れられないと思うんです。私は、芸術が万人に受け入れられるものであってほしい。あと、患者さ

んに限定して言えば、反応がいいときもあればよくないと感じてしまうこともあって、良くも悪くもワークショップの存在意義を考えてしまうことがありますね。

小川 患者さんはただの受益者ではないな、というのは考えています。街中で開催されているワークショップは「サービス提供」の雰囲気があるものも多いけど、病院でのワークショップはそうじゃない。まだあまり経験がないので明確にはどうかは言えないんですけどね。僕は芸術が研究対象ですけど、芸術を特別視しているわけではないので、感覚としては外部の人に近い。ただ、外部の人とも芸術に対するインタレストはかみ合っていると思うので、病院の人との関係はうまくやっているとします。

加藤 良くも悪くも、自分たちの社会的立場を知ることができます。その現場でしか出会えなかった人と出会えるし、私たちが提供したものに喜んでもらえるのは単純に嬉しいです。ただ、美術に関わらない人の、美術の理解の拒否を感じることもあります。美術は感覚的な部分も多いから「私たちにはわからないから・・・」と思われている気がする。

——美術のお高い感、といったところでしょうか。

加藤 そう！難しいとは思いますが、やっぱりもう少し美術を考えようとしてほしいと思ってしまいますね。

——逆に、今年度は小川さんという立場が外部に近い方がいらっしゃることが、活動のしやすさにつながっているようにも見えますね。

武藤 確かに、実際動き出すまでの過程がスムーズになっているような気がします。

小川 なんもしてないけどね（笑）。

加藤 いやいや、すごく新鮮です。メンバーも小川さんのおかげでまとまっている感じがする。

アスパラガスのこれから

——メンバーとのつながり、外部の方とのつながりについて話していただきましたが、アスパラガスとしてこれからやっていきたいことは何ですか？

武藤 今はアスパラガスという団体として病院でアート活動してますけど、このメンバーでそういう枠にとらわれず何かをしてみたいです。こうやって話していて、各々の役割がちゃんと分かれているのを知って改めて実感しました。案を出す人がいて、制作する人間がいて、関係図としては結構完璧なんじゃないかと思いましたね。起業しちゃいますかね（笑）。

小川 僕はもう卒業だからね。ただ、何かやるなら、逆にガチな美術作品をこのメンバーで制作するのでもいいかもしれない。あえて「美術の原点に帰る」というのも違うやり方として挑戦してみたいです。

加藤 私はやってみたいというよりは、このメンバーで最後までやり遂げたいという思いが強い。勢いがちゃんとついているので、この状態を持続していきたいです。

それぞれ、飛躍、原点回帰、持続、と三者三様の未来について語ってくれた。今年度のアスパラガスは、異なる考え方の人間が集まる中、各々の役割が確立している「つながり」があるからこそ、病院でのアート活動の幅が広がっているようだ。一般的にアートには「お高い」イメージが付き物だが、このような様々な「つながり」から生まれるアートには、美術館で見ることができるアートとはまた違う、確かな面白さがある。アスパラガスは、これからもその「つながり」を基盤に活動を展開し、アートと世間との関係の在り方に向き合い続けるだろう。



12月のワークショップ「Twinkle Bon Bon ～My little holy night～」

「私」の、そして誰かの風景

Artist 中三川 滯 NAKAMIGAWA Mio
博士前期課程 芸術専攻
洋画領域 2年



Writer 高橋 沙也葉 TAKAHASHI Sayaha
芸術専門学群
芸術学専攻 2年

見たことがないはずなのに、なぜか懐かしい風景。しっかりと油絵の具で描きこまれたその作品は、柔らかな印象で鑑賞者を包み込む反面、確かな距離を感じさせるものである。それは、ソーシャルメディア上にアップロードされ、ただスマートフォンの画面に流れてくる誰かの日常の写真のように、個人的なものであるはずなのに、どこか遠い。そんな不思議な作品を描くのは、大学院で洋画を学ぶ中三川滯さんだ。今回は、2016年夏に行われた個展のことを始め、これまで経験してきた制作スタイルの変化や、現在の彼女の核となっているものについてお話を伺った。

風景を描く

2016年8月29日（月）～9月2日（金）に筑波大学アートギャラリーT+で開催されていた中三川さんの個展「Daily waves」【図1】【図2】では、小さめの作品が複数品構成されていた。そこには、ぼんやりとしたカーテンや、水平線に見える景色や雲、森のような風景など、不鮮明に描かれた絵画【図3】が並ぶ。一方で、展示された17点の絵画のうち2点だけ写実的に描き込まれた風船の作品が掛けられており、ぼやけた風景の中でその2点の風船の生々しさは一層強

調されている。異なるピントのものが混在するこの展示空間で、鑑賞者は自分の感覚を確かめように、ランダムでありながらどこか既視感を覚える景色たちと向き合う。「ある一つの『物』を描くのではなく、自らの目を通して見えるその『像』、『風景』を描きたい」と語る中三川さんの世界の捉え方は、小作品を組み合わせる一つの大きな雰囲気を作り出したこの展覧会の構成にも表れている。

世界と自分との間

中三川さんは、風景を描き出すために、モチーフの写真を撮影し、その写真をキャンパスに描き出すといった手法で作品制作を行っている。写真というメディアは、世界をフレーミングして切り取ることを可能にするため、風景を描くにあたって「突き放した視点」を獲得するのに適していると彼女は語る。また、そこに更にぼかしや色調の調整といった操作を加えることで、より距離のある画面を作ることできる。（雰囲気を出すために写真投稿サイト「Instagram」などの写真加工フィルターをかけることもあるという。）中三川さんにとって写真は、モチーフと自分との間に程よい距離感を生み出すためのものなのである。それは世界を

突き放して距離をとって観察し、自らの匿名性を保つような、ある種冷徹な姿勢を持った行為でもある。一方で、彼女が撮影する私的な風景と、キャンパスにそれを描き写すという行為により、作品には作家本人の作為が確かに存在している。つまり中三川さんの作品は、世界と制作者のはざまに宙吊りになるように位置づけられており、彼女は意図してその微妙な距離感を探り続けているのである。だから彼女の作品は、作者の溢れ出るような情緒で鑑賞者を押しつたりはしない。むしろ鑑賞者は、その風景に親しみや懐かしさを感じながらも、奥にある作者の顔を想像することはできない。この感覚は、「Twitter」や「Instagram」などを始めとする多くのSNSが普及した現代におけるリアリティと呼応してはいないだろうか。

絵画と写真の関係性

中三川さんは、写真を絵画化することによって鑑賞者に芸術と現実との間の距離を認知させるような試みを行ったゲルハルト・リヒター（1932-）のフォト・ペインティング¹作品に関心を抱いたのち、1990年代に登場した「新しい具象（ニュー・フィギュラティブ・ペインティング）」に関わった作家達を知って、彼らの思想に強く影響を受けたという。リヒターが活躍したポップ・アート²の時代を経て1980年代後半には、シミュレーションイズム³という美術運動が私たちとメディアとの関係を問い直した。それを経て、画家がより自然なあり方でメディアと向き合おうとしたのが「新しい具象」である。その作家達は、写真の視覚的な面白さを利用し、



図2 中三川滯個展「Daily Waves」展示風景
2016年、筑波大学アートギャラリーT+

それを再び手わざで絵画として再現することによって、現実のように現実ではない「物語空間」を描き出す。用いられるモチーフの多くは日常の風景であり、そこでは具象でもあり抽象でもあるような曖昧な世界が表現されている。現代でもデジタル化は進み続け、私たちとメディアとの関係は変化し続けている。このような現代において、中三川さんは「新しい具象」における自然な写真の使い方——デジタルなものと物質とを等価に扱い、全てを画像として見るような世界の捉え方に、感覚的に共感するという。

模索から、発展へ

昔から、デッサンを描く際も、モチーフそのものよりもモチーフの手前に漂う一層の空気を描くかのように制作をしてきたという中三川さんは、そこでも写真を描くのと同じ「突き放した見方」を好んできたと言語。また、写真を自らの手でキャンパスに描き、定着させていくとき、彼女は強い没入感を覚えるという。彼女は、写真という手がかりがあることで、画面にべったりと張り付いて入り込むことができ、そのことが、現在も絵を描き続けていることの基盤となっているようだ。

一方で現代美術への強い興味を持っていた中三川さんは、学群生時代には、現代美術の世界で話題となっている言説と、自らのやりたいこととのギャップを前に葛藤があったと語る。しかし、自分の制作スタイルを突き詰めていく中で、誠実に自らの制作を続けながら現代美術の動向や話題を学んでいく方法を考えるようになったそうだ。

中三川さんは、風景の絵画を描き進める中で、大学4年生の頃には現在のスタイルを掴み始めていた。抽象表現主義に興味を持ち、抽象と具象、イメージと物質の関係などについて考えるようになったという。

筑波大学芸術専門学群を卒業後、同大学院に進学した中三川さんが同時期に制作した以下の



図3 中三川滯《halation in the woods》2016年、素材・技法（パネルに油彩）、寸法（45.5×53.0cm）



図4 中三川滯《山になる》2015年、素材・技法（キャンパスに油彩）、寸法（162.0×194.0cm）

2作品は、とてもユニークなものである。一作は、白い布をかぶった人のようなものに、山の画像が投影されている様子を描いた《山になる》（2015）【図4】である。投影された山の画像は、彼女自身が実際に学群生時代に描いてきた風景画を想起させる。ここでは、あるイメージが投影されることにより、ただの形が「風景」という意味を持つということについての考察がメタ的な視点から行われている。自分がこれまで絵画において取り組んできたことを絵にすることで、その構造を暴露するような作品となっているのだ。

もう一作の絵画《Honey》（2015）【図5】では、山の形をした白い粘土の集積のような物体に、「She's as sweet as honey. Your little girl is darling! Just as sweet as sugar.」という文章が書かれ、上部からは蜂蜜がかけられている。また、よく見るとその粘土には、こちらを見つめる少女の目が描かれていることがわかる。ここでは、ハニー（蜂蜜）とハニー（呼称）という二つの意味を持つ言葉が「かけられ、ただの白い粘土の塊にイメージや言葉が投影されていく様子を捉えることができよう。ここでも、自らがこれまで関心を抱いてきた「絵画の問題」をあえて「絵画の中で」描くという自己言及的試みが行われているのである。これら2作品からは、自らの「絵を描く」という行為についてより自覚的に考え、捉え直していく中三川さんの姿勢を伺うことができる。

これからのこと

このような模索や発展を経て、2016年現在、中三川さんは自らが持つ根本的な興味——世界と自分の間に位置する風景の制作へと回帰していった。

そして、そこには発展の予感もある。中三川さんは、制作を続ける中で、最近はお絵の具の扱い方についての関心が高まってきていると言語。これまで均質な絵柄を好んできたが、油絵



図5 中三川滯《Honey》2015年、素材・技法（キャンパスに油彩）、寸法（162.0×194.0cm）

の具の物質感を利用した表現にも興味を抱くようになり、今はその探求を新鮮な気持ちで楽しんでいるという。このように、彼女の作品はこれからもどんどん変化を重ねていくのだろう。これまで様々な模索を繰り返しながら自身の表現の核を構築してきた中三川さんは、「今後、迷いすぎて絵が描けなくなるということはないと思う」と微笑みながら語る。

「絵画」と向き合いながら、世界と自分との間に位置する風景を探り続けている中三川滯さん。確かな距離感と、親しみや既視感を同時に覚えさせるその不思議な風景に、心地よさを感じるのはなぜだろう。中三川さんが描き出す風景は、本来彼女の私的なものでありながら、誰かの、そして時にあなたの風景として、そこにあるのだ。

- 1 リヒターによって初期の頃から制作されているフォト・ペインティングは、新聞や雑誌の写真を大きくキャンパスに描き写し、画面全体をぼかした手法である。
- 2 ポップ・アートは、1960年代初頭から中盤のアメリカを席卷した、同時代の大量消費社会のイメージ（雑誌、広告、商品、コミック、TV、映画）を主要な主題や素材とした作品群を指す。
- 3 シミュレーションイズムは、広告やメディアを通して周知された既存のイメージを、アプロプリエーション（盗用、流用、援用）することで自覚的に作品に取り入れた美術動向を意味する。1980年代のニューヨークを中心に広まった。

関係性の中でいかされるもの

Artist 川嶋 頌梧 KAWASHIMA Shogo
博士前期課程 芸術専攻
日本画領域 1 年



Writer 樋口 青彦 HIGUCHI Aohiko
芸術専門学群
芸術学専攻 2 年

今回、この企画に参加するにあたって、どういった人物に話を伺おうか検討していたところ、筆者と同じ奈良女子大学附属中等教育学校を卒業されたのち、京都市立芸術大学に在学されていた川嶋頌梧さんが日本画の院生として今年から筑波大にいらっしゃるということで、彼に興味を持ち、取材の場を設けていただいた。

日本画を選択したわけ

川嶋 実は、元々日本画は好きではなく、現代美術、彫刻、版画などに興味がありましたが、日本画を選択すると都合が良かったんです。——具体的にどのような都合の良さがあるのですか。

川嶋 日本画をやっている親族が多く、材料、資料がうちにあり、質問も出来るんです。今になって作者と作品、対象の関係性に対する日本画の考え方に共感できる部分が多くて良かったなということも思います。日本画独自の材料の捉え方などがそうですが、自分の性質に近い作品を作っていると、作家と作品の関係性の中にある歪みが少ない。

——日本画に特有の「関係性」について詳しく聞かせていただけませんか。

川嶋 材料の捉え方や描く対象の捉え方がそうですが、逆に西洋の美術では人が偉い。——人間中心主義ですね。

川嶋 そうです、西洋の美術では作者やその思想が中心に存在します。でも日本画はそうではありません。自然に学び、対象・空間・作者・鑑賞者が同じ世界の上に立っていて、その対等な対話の中に作品があります。画材も、天然のものを使うのであれば対話が必要です。この関係性は、日本画の空間が、作者の世界である画面の内側に収まるものではなく、画面の外側にまで広げるようにして描く理由にも関わります。



川嶋 頌梧《世界》2016年
絹本彩色 194.0×194.0cm 作者蔵

それぞれが共存していく上でやっと成り立つものが好きです。自分の表現したいものを中心にして展開する作品は傲慢に感じる、と言うと言い過ぎかもしれませんが、自然なものを強制的にコントロールするよりも、一緒に生きてずっと「要相談」みたいにして、作品にしたいですね。

作品に関して

川嶋 展覧会に合わせて色々なものを制作しますが、人物画が多いです。人や、その生活に関わる現実感のある人間らしさに興味や執着があります。最近、人間らしさを物語で表現するのは難しいなと思いました。対象を表現するのに多くの人は物語を望むけれど、そこには物語を望んだ側の人間や、様々な嘘が映ってしまいます。物語の中では、ノンフィクションはフィクションになるんです。現実感のある人間らしさは、何気なくて普段は意識せず、数秒も維持できないがために物語にもならないようなものの中にあるのかもしれないと考えています。

月並みな例を出して恥ずかしいのですが、松尾芭蕉の俳句に感じる人間模様、その世界観は人間くさくて好きです。

秋深し 隣は何をする人ぞ

秋が深まると隣に住んでいる人が何をしているのか気になるね、というだけの俳句です。秋になると静かになり、隣の生活音が聞こえてくる。今まで気にしたこともない隣の人、その時になって初めてその人について考えてみる。ふっと湧く些細な心の動きに人間らしさが現れます。私はこのような感じを「翻訳」したいのです。

技法や画風については、以前から自分の表現

を作りたいとは思っていたのですが、同時に抵抗がありました。自分が思いついた表現には、限界を迎える瞬間が簡単に見えてしまうということもありますし、自分の手癖のようなものを作ると単調になり、あまりおもしろいものが作れないということがあるんです。ただ、毎回違う画風でやると、慣れないまま不完全さが目立ったままに終わってしまうので、難しい問題ですね。

これに関して、以前お世話になった先生に「自分の中身を全部出したら、どんな描き方をしても一人の自分が表れる」と指摘されたことがあります。実際、自分が一生懸命に描いた作品だけ並べてみると表現の方法は違うものの、表現しようとしているものには共通点を見つけることができました。そういう画風の定め方はしてみようと考えています。

——とりわけ女性をよく描く理由についてお聞かせください。

川嶋 私は父がいません。女性の重要度が大きいのです。

一つの作品をじっくり作る上で、自分にとって大事なものは長い時間向き合うことができますし、もし制作途中で投げ出したくなくても(上手くいかない時はよくあります)、そこで裏切ることになるのが嫌に思えて、対象としっかり向き合う覚悟を何度でもいくらでも固められます。だから、私が作品を作るにはそういう対象が必要になるんです。

また、対象の美しさや色気だけを表現するのは不十分で、そうかといって元からある「良さ」以上を演出することは蛇足です。日本画はそのような「良さ」のデフォルメが肝になることも事実だと思いますが、私にとってはそれが単なる「記号」にならないようにしなければなりません。対象と向き合う中で感じる「良さ」も「悪



川嶋 頌梧《傾斜する視線の空に海注ぐ》2016年
紙本彩色 90.0×180.0cm 作者蔵

さ」も残らず大切にできることが魅力ということなんだと思います。

——芸術の文脈の中での自分の立ち位置をどう考えていらっしゃいますか。

川嶋 文脈は、作品で食べていきたい作家や、芸術を学問的に研究する学者には大事ですが、そうでない作家にとってそこまで重要な問題ではないかもしれません。自分が表現したいものにこだわるための限らない実験の中にいると、文脈に捉われている暇がないのです。

しかし、文脈によらない立ち位置のようなものを言うことはできそうです。私はこの社会から得たものによって作品をつくることができますが、それによって私はどのような人間になり社会に還元することができるのか、ということに常に考えなければならないと思っています。

極論ですが、私は芸術のために芸術をしていません。私の立ち位置というのは芸術という「諸力の焦点」に関わることを通して、社会にある種の提案をしてゆくものです。つまり、限定的な範囲ではありますが、芸術を通して社会を俯瞰的に捉えること自体を第一の目標にして発信しています。

大学院から筑波へ来たことについて

川嶋 まず、私は「本物」を見せられる教員になりましたが、教員になるなら少なくとも大学院までは学ばないと、学問がものにならないという思いがあったし、その資格があるに越したことはないとも思いました。そして、東京藝大、筑波大など関東の大学の作品を見ると、私が日本画とはこうだと信じていたものとは違うということに気づき、こちらの大学に来れば今まで常識だと思っていたものとは違う色々な価値観を知るチャンスになると同時に、今まで自分が信じてきたものをより深める方法としても使えると思いました。大学院を選ぶにあたって、筑波大を選んだ理由のほとんどはちょっとした縁です。しかし、卒業生の諏訪智美さん(注1)という方と、博士課程に在籍されている陳芃宇さんという方の作品が好きで学校の印象が良かったのと、今年入ればギリギリ陳さんにはお会いすることができたので、それも決め手ではありますね。ちなみに、筑波大の合格通知が来たのは京都市立芸術大学の大学院入試前日だったので、ギリギリまで京芸に行くか悩んでいましたし、諏訪さんはいま京都精華大学という芸術大学で教員をされていて、良い勉強ができる大学なのでそこも願書は取り寄せていました。

——教員になりたいとのことですが、美術のコマ数が他教科に比べて少ないことについてどう考えられていますか。

川嶋 美術以外のすぐに使える知識や技能など、正直なところ受験に直結する教育を受けたいと考える人は多いし、学校もなんだかんだ言っても経営戦略上その結果を出したい。だとすると……ということですね。弁護してくれたり、あるいは弁護する根拠や理由を持っていたりする教員も多くないかもしれませんが、美術の意義を理解していただくのは思ったよりも大変です。文部科学省の美術の捉え方は表面的であったり曖昧であったりして、学習指導要領に

授業作りの導きがないので比較的自由に授業を計画できる反面、教員の力量がはっきりと出てしまうので、その可能性に対してリスクが大きいとも言えます。また、どれだけ意義があっても、生徒の実態にも合った授業でなければなりません。

ただ、学校は教科書の中身を教えるだけではなく、科目を通してその先の生きる力を養うところまで導かなければなりません。生きる力というのは基礎的基本的な知識や技能をつけて、それを活用したり発展させたりしながら社会と関わってゆくことと、自律と協調、感動など豊かな人間性、健康が合わさって養われるということのようです。だとすると、美術に限らず、現在様々なあり方が現れながら発展し、総合的な学問として人間とは何かを問い続けている芸術が貢献できることは多いと思います。

これからの芸術と科学技術の関係

川嶋 知り合いの医学博士に、科学者にとって芸術系の人間は、予想外で人間的なことを言う面白い存在だと言われたことがあります。科学的な学問は、事実を事実によって探求し、新たな事実を明らかにしますが、芸術はそうとは限りません。その方の考えによると、芸術系の人間は物事を分析する癖を持っていないことによって、答えが一つの方向へ収束しにくく、新しいアイデアが生まれやすかったり、より人間の感覚に合ったアイデアを提案できたりするようです。芸術系の人間は事実だけをもとにアイデアを組み上げずに、常に発生する感情や偶然のイレギュラーを俯瞰したままアイデアを練る癖を持ちやすいということですね。将来、人間に近い場所にあって、クリエイティブな性質を持つ仕事が生き残る可能性が高いと言われる理由はこの癖を持つためかもしれません。絵を描くということにおいても、理系の大学を卒業してから芸大に来た方が、描く対象の色や形や印象を無意識に分析しそれぞれの要素を記号化するように描いてしまうことで、冷たくつまらない絵になってしまい長い間悩んだ、というお話をされていたので、分析の能力の活用方法は人工知能が関わる以前から既にクリエイティブ産業にとって重要であったと言えるそうです。——人工知能による感性が人間と同レベルになり得ると考えますか。

川嶋 それに関しては、現時点ではまだ夢物語だと言わざるを得ないでしょう。多くの人がイメージする自分の意思を持ち、考えて行動する人工知能は、実は単純なことができるものを除けばまだありません。Siriやベッツパー君を含む多くのものは、実は自ら思考せずパターン認識と高い処理能力を生かして人間のコミュニケーション能力と近い能力があるように見せかけている「人工無能」と呼ばれるものです。先日、レンブラントの絵画を再現した人工知能が話題になりましたが、あれも単に人間が指示を与えたことをコンピュータが処理して再現しただけで、そのことで芸術家が恐れることもまだ何も起きていません。そもそも複数の人間にも同じことができていた贋作ですからこの人工知能に作家に成り代わる能力はなく、単に処理能力と作業精度の高さをアピールするパフォーマンス



川嶋 頌梧《馬影》2016年
紙本彩色 116.7×91.0cm 作者蔵

と見れば良いでしょう。このようなコンピュータの研究がさらに進んだとしても、一般人が扱えるほど安価な製品が出るとはなかなか思えません。ですが、研究の中で既に面白そうな展開は起きていますね。将棋や囲碁で人工無能が勝つことができるのは、人間を超える処理能力を使って合理的な手段をとろうとした結果、定石から外れ、それまで悪手と思われた手に可能性が生まれたからだそうです。これは素敵でロマンのあることだと思います。2045年には今ある職業の幾つかは失われると言われていますが、あらゆる業種でもこのように新たな可能性が生まれる可能性があります。それを人間がどのように活用するか判断すれば良いのではないのでしょうか。その時に、芸術が文化のしんがりとして機能できるか、人間らしさとは何か考えるきっかけとなることができると2045年問題(注2)に作用できる芸術の役割ではないでしょうか。

後記

取材にお付き合いいただいて最も印象に残ったことは、川嶋さんが社会構造の在り方というものに敏感で、そこに芸術という分野から関わろうとしている点だ。筑波大学に来たのがそうであるように、日本画というジャンルの中でも好奇心旺盛に積極的な探求を実践し、自身の可能性を広げることで、そこから得たものを社会に還元しようとしているのだろう。彼は、教師という、子供達の未来を方向づける上で大きな役割を果たす職業に就こうとしているわけであるが、彼の担当する生徒がどのような思想を抱き、世界を構築していくのか楽しみである。

注

1. 京都精華大学芸術学部造形学科日本画専攻の教員。2014年、筑波大学大学院博士後期課程修了。
2. 2045年には人工知能が人間の知能を超えるとする予測。これにより人類の進化が特異点に到達し、テクノロジーの進化による影響で職業等、人間の生活が後戻りできないほどに変化してしまうというもの。

文化装置としての百貨店 ー三越伊勢丹百貨店を例に

Writer 秋葉 菜々美 AKIBA Nanami
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

百貨店はその形態として成立した頃から重要な消費の場であり、美術・文化を支援する場でもあった。文化人類学者の山口昌男は文化的役割を持つ百貨店を「文化装置としての百貨店」と称している。中でも三越は、他の百貨店に先んじて美術部を設立し、美術・文化を支えてきた。また、現在も開設当時の思想が受け継がれ、様々な企画が行われている。本研究では、三越美術部を中心に文化的役割として特徴的なものについて調査した。

ショーウインドーなどにより商品を「見せる」場であった百貨店は、建築なども相まって娯楽施設としての性格を持つようになった。新しいものを紹介することも百貨店が持つ役割となり、多くの文化展を開催した。これによって百貨店は文化向上のシンボルとなっていく。1907年に三越は新美術部を開設し、美術を商品として扱うのみでなく、文化を重要視する「文化装置としての百貨店」としての性格を強めていった。美術部の活動の中でも、日本画、洋画、工芸の分野への貢献が顕著である。それぞれの分野に展示の場を提供し、売却することで流通支援・作家支援が行われてきた。誰もが無料で観覧できる点は鑑賞支援にもなった。一般大衆に開かれ、時代の最先端を扱ってきた百貨店は、新たな美術運動を受け入れ定着させていく力を持っていた。美術・文化の支えとして、百貨店は大きな役割を担っていたのである。

また、日本橋三越本店の美術部スタッフへのインタビューや実地調査を行い、現在の状況についても調査した。日本橋三越本店においては、文化を重要視してきた三越の特徴と日本橋本店の店舗としての特徴を合わせ、「カルチャーリゾート百貨店宣言」が発表されている。これは



伊勢丹会館 ココイクスペース (筆者撮影、2016年)

目まぐるしく変化していくモノの流行の中では捉えきれない、文化に関わるようなコトを商品化し、滞在して楽しい店舗作りを目指すという宣言だ。「文化装置としての百貨店」としての役割を見直そうという動きである。これからの活動としては顧客ニーズに合わせて取り扱う分野を拡大する予定があり、美術・文化は変わらず三越の核となっていくといえる。また、三越及び合併した伊勢丹で行われている特徴的な企画について紹介した。日本橋三越本店のはじまりのカフェは体験を提供する場である。伊勢丹新宿店のココイクは百貨店業界初の教育プログラムで、美術・文化に関わるプログラムも多く組まれている。これら二つの企画は消費者のニーズがモノからコトへ変化していることへ対応するものである。「文化装置としての百貨店」が行っている特徴的な企画である。

百貨店が時代の流れの中で、大衆に美術を鑑賞する場を設け、手の届く価格のものも提供してきた。こういった活動は、作品の流通支援、作家支援、鑑賞支援となり、芸術支援の視点から見て非常に重要なものである。

現在では、百貨店において美術や文化が見直

されてきている状況にある。消費者のニーズを考えるうえで、モノを買うだけではなく、文化に触れあえる、遊びに来て楽しい場所としての百貨店が求められ、店がその希望に応えているという形である。モノを売るだけでは他のショッピングモールやネットショップとの格差が無くなってきた時代において、これからの百貨店を考えるには美術・文化を扱っていくことは必要不可欠なものとなってきた。その活動の中で作品の流通支援、作家支援、鑑賞支援が行われる重要な場であることにも変わりはない。「文化装置としての百貨店」としての品格を保ってこれからも経営が行われていくだろう。



三越日本橋本店 美術サロン (筆者撮影、2016年)

「文化の祭典」としての 近代オリンピックについて

Writer 大谷 友子 OTANI Tomoko
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

「文化の祭典」？
4年に一度、世界中が熱狂するスポーツの祭典・オリンピックは、同時に「文化の祭典」でもある。この言葉に違和感を覚える人も多いかもしれない。しかし現在のオリンピックでは、開催前の4年間にさまざまなイベントを実施する文化プログラムが行われている。また世界大戦期のオリンピックでは、芸術家がメダルを競い合う「芸術競技」が実施され、戦後から1980年代のオリンピックでは開催国が自国の芸術や文化を基にした展覧会や公演を開く「芸術展示」が行われていた。2020年東京オリンピックにおいても、招致決定後から文化プログラムの準備がなされている。しかし内閣府が行った世論調査によると、文化プログラムに参加したいと答えた人数は、オリンピックを観戦したいと答えた人数を下回り、日本人にとって文化の祭典としてのオリンピックは、スポーツの祭典に比べ馴染みのない行事であると考えられる。

本研究は芸術競技、芸術展示、文化プログラムのすべてを「文化の祭典」として捉え、文化の祭典が担う役割について考える。そして2020年東京オリンピック文化プログラムに向けた課題を示すことを目的とした。文化の祭典はどのような歴史を築き、そして東京をどのような未来へ導いていくのだろうか。

オリンピックと芸術の関係

近代オリンピックの創始者であるピエール・ド・クーベルタンの提案によって、1912年ストックホルム大会より絵画、彫刻、建築、文学、音楽の5種目からなる「芸術競技」が実施された。しかし審査の不明確さといった問題から競技の廃止が検討され、1948年ロンドン大会を最後に、実施されることはなかった。1952年ヘルシンキ大会では「芸術展示」が行われ、1955年版オリンピック憲章より Fine Arts Programsの項目が追加される。これを機にオリンピックの開催と共に、開催国の芸術や文化を基にした展覧会や公演が行われるようになった。そして1991年版オリンピック憲章より Cultural Programsの項目が追加され、より多様な文化プログラムの実

施が規定された。1992年バルセロナ大会で行われた文化プログラムは4年間に渡り、現在のオリンピックにおいても長期間で多様なイベントを含む文化プログラムが行われている。
「文化の祭典」としての近代オリンピックは形態が変化する中で、その役割についても変化を遂げてきた。芸術競技は芸術とスポーツの一体化を試みたものであり、芸術展示はオリンピックに芸術を鑑賞するアートイベントとしての要素をもたらした。文化プログラムは開催期間が長く、芸術展示の役割を拡大していると言えよう。文化の祭典は人々にスポーツ以外の観点からオリンピックとの接点を作り、開催国が文化の発信や交流の地になることを促し、オリンピックをスポーツ大会のみに終わらせない国際的な祭典へと導く要因になっていると考えられる。

1964年東京から2020年東京へ

1964年東京大会では日本の芸術を世界へ発信する大規模な芸術展示が計画され、東京都内の美術館や劇場においてさまざまな展覧会や公演が行われた。特に東京国立博物館で行われた「日本古美術展」は国宝を含む多くの芸術作品が披露され、約1か月の開催期間で来場者数は40万人を超えた。当時のブランデー・IOC会長から高い評価を得た。1964年東京大会の芸術展示は開催規模も大きく、高く評価されているにも関わらず、旧国立競技場のようにその歴史を語られることが少ない。その理由として、これらの芸術展示を一つの遺産として残すことを強く意識していなかったためであると考えられる。

現在の日本は全国にアートプロジェクトが乱立している時代である。この時代に東京オリンピック文化プログラムは既存するアートプロジェクトと比較したとき、どのような違いを見せ、どのような遺産を築いていくのだろうか。この問題は本研究における今後の焦点になるだろう。

幼児教育における造形体験の意義

香川県高松市芸術士派遣事業がもたらすもの

Writer 泉川 詩織 IZUMIKAWA Shiori
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域 1年

社会において芸術はどこに位置付けられているのだろうか。実際のところ、芸術を単なる趣味や娯楽の一つとして認識し、人生において必要不可欠ではないものとして捉えている人も少なくない。その根拠とするのは安易かもしれないが、教育現場を見てみると、小学校の図画工作科、中学校の美術科、高等学校の芸術科の授業数は減少の一途をたどっている。この背景には小学校からの英語教科の導入や情報教育の重視、多文化教育への移行など様々な要因が考えられるが、大きな要因の一つとして、芸術が子どもの成長にどのような影響をもたらすのか、その意義を明確に主張できていない点もあげられるだろう。この現状に芸術普及活動を研究する我々はどうようにアプローチしていけば良いのか。

そこで本研究では社会性の習得の基礎段階にあたる幼児教育にまで遡り、香川県高松市が**2009**年から行っている芸術士派遣事業に焦点を当てる。この取り組みは、芸術士と呼ばれる絵画、彫刻、染織、身体表現、ファッションなど、様々な専門知識を持ったアーティストが継続的に同じ保育所や幼稚園に通い、日常の中で子どもたちと共に表現活動を行うというものである。**2009**年の秋に芸術士**8**名、実施施設**20**か所で始まったこの取り組みは、現在では芸術士**20**名、高松市内、市外、合わせて**40**か所で展開するに至り、最近ではメディアにも多く取り上げられるようになった。**2016**年春からは島根県津和野町でも高松市の取り組みを元にした芸術士派遣事業がスタートし、今後の広がりが期待されている。

芸術士は週に一度のペースで各施設に派遣され、朝**9**時から夕方**16**時までの計**7**時間、子どもたちと行動を共にする。単発の出張ワークショップとは異なり、芸術士が年間を通して保育に参加することで、子どもたちそれぞれの性格、個性を理解しながら、アートの目線から見守ることができる取り組みとなっている。文法や語彙など基本的な知識を習得する段階にあたる子どもたちにとって、言葉を用いて自分自身を表現することは極めて難しい。そのため、

芸術を通して何かを表現することは貴重な自己表現の機会と言えよう。芸術士派遣事業において、子どもたちは目の前にある素材から、想像力をはたらかせ、気持ちの赴くままに表現する。結果ではなく、創造する過程そのものを重視し、大人も子どもも関係なく共に関わり合う環境は、子どもたちの自由な表現をより一層育むのである。

しかしながら、現在、芸術士が一つの職業として完全に確立されているかという点決してそうではない。芸術士の多くは、ダブルワークをしているのが現状だ。本職や自身の制作活動の傍ら、週に**1**か所、人によっては週に数か所、異なる施設に足を運ぶ芸術士も存在する。自身のライフスタイルにあった働き方ができるため、メリットも多いが、芸術士派遣事業の今後の発展を目指すには、継続的な活動予算の確保、雇用条件の改善が重要となる。本研究では教育の側面から幼児期における造形体験の意義を示すとともに、芸術士派遣事業そのものを普及させるために必要となる要素、課題を抽出し、解決策を模索する。そして、将来的に、芸術士派遣事業の認知度向上が《芸術の意義》を社会に示す、一つのきっかけとなることを望んでいる。

日本におけるホスピタルアートの運営に関する研究

Writer 高橋 和佳奈 TAKAHASHI Wakana
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域 1年

2000年頃から日本では、医療施設において美術作品の展示やワークショップの実践といったアート活動、いわゆる“ホスピタルアート”を導入する動きが活発化している。一般的に病院は白を基調として清潔感のある外観だが、反面冷たく単調な印象を感じさせることが少なくない。ホスピタルアートを取り入れることは患者の療養環境改善や精神的な癒しの効果が期待されている。病院が医療の質だけでなく患者の生活の質にも着目するようになったことも、こうしたムーブメントの背景に挙げられる。

これまで日本におけるホスピタルアートの研究では、実践事例調査の他に患者の精神面に配慮した作品テーマや設置場所、病院内で行うアートワークショップ、海外の事例研究などの調査が進められてきた。一方でホスピタルアートに取り組む病院は欧米諸国と比較すると未だ少ないのが現状だ。その主な理由として、ホスピタルアート導入後の評価や予算の確保といった運営体制を確立できていないことが考えられる。

では、これから日本におけるホスピタルアートの発展を図るにはどうしたらいいだろうか。一つには先の課題から、ホスピタルアートの運営体制を社会的に確立させて導入のハードルを下げるが必要と考えられるだろう。

筆者の所属する筑波大学を事例に考えてみたい。現在、筑波大学は芸術を専門とする教員と学生が主体となり、二つの病院のホスピタルアート活動に取り組んでいる。**2002**年から連携を始めた筑波大学附属病院は、学生の作品展示などに加えてワークショップを通じた患者との交流が定期的に行われている。**2007**年からは筑波メディカルセンター病院と共に患者や家族が実際に使用するパーテーションやテーブルといったもののづくりや空間改修などのデザインを中心とした活動を行ってきた。

両病院には作品の維持管理や大学との仲介など活動を支えるアートコーディネーターが病院職員として配属されている。運営方法や実施内容が異なる二つの病院であるが、今日まで一定の水準を保ちながら事業を続ける背景には豊かな運営環境やそれを実現する予算があることは否定しえない。しかし、筆者の調査とヒアリングによると、病院職員の意欲関心とモチベーションに両病院共通の課題があることは大変興味深い事実だ。つまり、ホスピタルアートの導入及び継続には病院職員の協力なしには実現しないということである。

この事例から見ててくるのは、前述した統一システム確立の必要性ではない。ホスピタルアートは病院によって運営の仕方、取り組み方

はそれぞれ異なるナマモノだからだ。今後の発展を視野に入れば、方法論としてのノウハウの蓄積が必要なのは明らかだろう。しかし、それよりも優先すべきなのは病院職員との協働体制をどのように築いていくかにあると筆者は考える。

患者の療養環境改善を図るといっても、単に作品を飾ることや、一時的なアートワークショップで目に見えてすぐに効果が現れるものではない。職員がホスピタルアートを受け入れ、継続的な活動の取り組みからアートのある雰囲気づくりを病院全体で行っていくことで徐々に効果が見え始めるだろう。病院でアートや娯楽を楽しむことができる受容的でひらけた医療への意識は患者にも伝わるはずである。

ホスピタルアートに取り組むこと、その効果を引き出すこと、活動を継続させることの全てに病院職員との協働が大きく関わってくる。運営に参加する職員の意欲を向上させ、好意的に巻き込む運営の仕組みを分析することで、ホスピタルアートの課題や可能性の一端が見えてくるのではないだろうか。本研究はホスピタルアートと病院職員との関係性を読み解くことで、本分野の研究視野を広げると共に、日本のホスピタルアートの普及と発展に寄与するものとしてその意義を見出しようとする。



学生団体アスバラガスによるワークショップ（筑波大学附属病院）



学生団体パブリカによる家族控え室の空間づくり（筑波メディカルセンター病院）

地方小規模学校における Google Art Project を活用した鑑賞教育

Writer 平山 恵未 HIRAYAMA Megumi
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域1年

近年、学校だけでなく美術館も学びの場とされており、授業の一環として、実際に美術館を訪れることが求められている。つまり、美術教育に表現だけでなく鑑賞という観点も重要視されるようになってきているということである。しかしながら、現在の美術教育では表現が中心で鑑賞になかなか時間を費やすことができないという課題もある。特に実際に美術館へ行き、鑑賞教育を行なうことはすべての学校ができることではない。その主な理由は限られた授業時間の中で児童・生徒を学外の実美術館へ連れ出すことが難しいということである。

昨今、美術館における教育普及活動は活発化しており、ギャラリートークやワークショップなどの様々なイベントが行われている。教師も美術館が行っている教育普及活動に児童・生徒を参加させたいと考えているが、授業時間の限度や引率の問題で学外の実美術館へ児童・生徒を連れ出すことが難しいという現状がある。また、近くに美術館のない地方の学校では学習指導要領にも示されている美術館や博物館などの文化施設への訪問がより困難になる。中には美術館も博物館も、図書館さえない地域もあり、文化的施設の少ない環境にある。文化教育の地域格差をなくすためには、このような環境で都市と変わらない、もしくはそれ以上に効果的な鑑賞教育が必要である。

以下では、Google Art Projectがいかにして誕生したのかについて述べた上で、Google Art Projectの本質的な価値について述べる。Google Art ProjectとはGoogleが世界中の実美術館、博物館や文化施設と協力してオンライン上で文化遺産を含め様々な芸術作品を公開しているGoogle Cultural Instituteというプロジェクトの一部である。Google Art Projectは2011年2月に初めて発表され、世界中の実美術館をバーチャル上で観覧できる新たなサービスとなった。このGoogle Art Projectの開発を中心的に行っていたGoogle社員がアミット・スードである。

彼は様々な分野の著名人がプレゼンテーションを行なうTED ConferenceでGoogle Art Projectの開発に至るまでの経緯について説明

している。このプレゼンテーションの中でアミット・スードはGoogle Art Projectを開発した理由について述べていた。アミット・スードはインドに生まれ、高水準の教育を受けることができた環境に不満はないが、美術館や美術作品に接する機会がほとんどなかった。Google入社後は世界中を旅し、様々な国の美術作品に触れるようになり、多くのことを学び、美術館をもっと身近な存在にするという目的を高水準の技術で叶えるためにチームでGoogle Art Projectの開発に取り組んだ。Google Art Projectに対して、実際の作品に勝るものはないのだから意味がないという批判があるが、そもそも実際の作品に対抗するために作られたものではないというアミット・スードの反論も考慮しなければならない。TED Conferenceでのプレゼンテーションの後半でアミット・スードは「Google Art Projectという素晴らしいものをもたらしたのはGoogleでも、美術館でもなく、画家であると述べている。また、Google Art Projectは美術館に行く行為自体を複製しようとしたのではなく、あくまでも実際の体験を補うものである」と主張している。

本研究におけるGoogle Art Projectもアミット・スードと同様に美術館に行く行為自体を複製するのではなく、実際の体験を補うものである。また、本研究におけるGoogle Art Projectを活用した鑑賞教育では単に美術館や博物館に収蔵されている作品をGoogle Art Projectで鑑賞して終わりするのではなく、都市部の学校ではなく、地方の学校だからこそ享受できる自然や地方特有の美しさを再確認できるような鑑賞教育にしていくべきである。

アートパーク《モエレ沼公園》における公共性と芸術性の両輪バランスについて

Writer 山家 いつか YAMBE Itsuka
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域1年

札幌の広大な土地に広がる《モエレ沼公園》。風景のどこを切り取っても美しく、また古代遺跡や天界をイメージさせるような、幻想的な風景が広がるこの「公園」は作家イサム・ノグチによって手がけられた「作品」である。そのため、市民が好きなときに好きなように利用できる「公園」でありながら、アートに興味がない人でも自然に芸術と触れ合うことができる場として機能する。また日常的に美しい光景を目にすることができるため、心が豊かになり、創造的になる。公共的な場である「公園」自体が「彫刻作品」として成り立っているからこそ、このような体験を可能とするのだ。オープンから12年、《モエレ沼公園》は現在も、美しく創造的な日常を訪れる人々に与えている。

しかし《モエレ沼公園》は「公共性」と「芸術性」が成り立つその一方で、二つの大きなギャップから、作品でもある遊具を簡単に傷つけられたり、また作品理解が乏しい人々の持ち込みイベントにより景観を壊されたり、施設の老朽化が進むなど、たくさんの問題が起こっている。このように市民のために開くことに関して、作品的な観点からみると普通の「公園」事業としてはデメリットな点が多くあるのだ。

公園が多くの人に愛され利用されながらも、作品としての価値を保つためには、どうしたらよいのだろうか。それは、公共性と芸術性の両輪バランスをいかに保つことができるのかにかかっている。そのために、今《モエレ沼公園》ではどのような取り組みや工夫を行っているのだろうか。また、これからどのようなことを行っていく必要があるのだろうか。この研究では、それらについて追求し、解決していくことを狙いとしていく。

以下、この研究における大まかな構成である。第一章では、イサムが残した言葉や作品をもとに、《モエレ沼公園》設計において重要となる、「大地の彫刻」についてのアイディアや、社会コミュニティと芸術との関わり合いについての彼の思想を今一度明らかにする。またイサム死後グランドオープンまで《モエレ沼公園》の設計に携わり、イサムの思想を受け継ぎ現実のものとした人々の取り組みについて示す。

第二章では、国内外のアートパークと彫刻庭園・美術館の比較を通して、《モエレ沼公園》の特徴や独自性を見出していく。

第三章では、利用者のアンケート調査と学芸員のインタビュー調査から、それぞれの視点から見た《モエレ沼公園》の強みや魅力、課題を「公共性」と「芸術性」にカテゴリ化しながら見出していく。

第四章では「公共性と芸術性の両輪のバランスをいかに保つか」という課題をふまえたうえで、その解決策として行っている、担当学芸員による公園の芸術的な空間を活かしたキュレーションや、札幌国際芸術祭などの参加について等を調査する。

この研究において重要なことは、かつて彫刻の未来は、その社会における共同体を形成する「つなぎ」の役割にあると見出したイサムによって手がけられた《モエレ沼公園》が現在どこまでその概念を実現しているのか、である。「芸術」と「公共」という正反対の事柄がいかにして成り立ち、その先の未来に何があるのかを、私達は考える必要がある。またこの課題は《モエレ沼公園》に限られる話ではない。芸術祭による街おこし、美術館によるサードプレイス創成などが流行している現在、社会と芸術と人々が、より豊かに共存するために今後重要となる課題であると考えられる。



イサム・ノグチ《プレイ・マウンテン》

災害がもたらす美術館の変容

東日本大震災を中心に

Writer 浅野 恵 ASANO Megumi
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域2年

本研究は、日本における大規模災害、とりわけ東日本大震災及び阪神・淡路大震災の二つの震災に関する美術館の活動を明らかにし、災害と美術館との関係性を考察するとともに、近年の日本における美術館の動向を調査し、災害が文化的活動に与えた影響を把握分析した上で日本の美術館の社会的位置づけや地域における役割について、展示及び教育普及活動を中心として考察するものである。

1995年の阪神・淡路大震災は、博物館施設が全国に広まった戦後に初めて経験する大規模災害であったということが想像できる。美術館が相互に連携し、有事の際には互いに技術や人材を提供する組織づくりもこれを機に考えられるようになった。また、作品の保全に向けての備えはもとより、スタッフの移動手段や宿泊の問題など、課題は多岐に渡ることが明らかになった。阪神・淡路大震災によって引き起こされたこれらの事例が、その後の美術館における災害に対する備えの出発点となったであろう。

二つの大震災後、多くの館でみられる変化として、「危機管理体制の見直し・耐震補強」、「内部連携の強化」、「外部（支援機関、他の美術館）

とのコネクション生成」がみられた。また一方で、震災による館外活動、市民参加プロジェクトの拡大などといった、それまでにはなかった美術館活動の広がりもみられた。2011年度より始まった岩手県立美術館の出張ワークショップ「あーと・キャラバン」は、恒例のイベントとして定着し、2016年度も沿岸地域において開催されている。宮城県気仙沼市リアス・アーク美術館では、「東日本大震災の記録と津波の災害史」というテーマのもと、館職員が撮影・収集した写真や被災物などの一次資料を中心とした常設展示を行っている。震災の記憶の喪失を食い止めるため、記憶媒体・記憶再生スイッチとなるものとして被災現場写真、被災物を展示し、「文化を再生する上で重要な働きをするもの」と位置づけている。単に資料を見る場としてではなく、自分自身の「震災の記憶」を呼び起こし、語り合う場になることを期待しているという。水戸芸術館は東日本大震災後およそ4か月の休館を経て事業を再開し、その後精力的に震災関連事業を企画した館である。2012年には企画展「3.11とアーティスト:進行形の記録」を開催し、震災を受けて現れた約30に及ぶアー

ティストのアクションと表現を振り返る内容であった。また震災以前から行われてきた活動にも震災による新たな意味づけが加えられる例もみられた。

美術館の地域や社会状況を鑑みた活動展開から、災害がひとつの契機として美術館の独自性、地域性、地域的役割を顕在化させ、また美術館が多様なアプローチで社会とより関わりを深くすることが、「地域に浸透し、地域振興・コミュニティ形成に寄与する役割」あるいは「問題を提起、共有し、思考あるいは解決の場となる役割」といった発展的役割を創出しうることにつながるのではないかと結論づけた。

今回の研究では、災害による美術館の変容に焦点を当て、活動の概観や事例分析、類型化と考察を行ったが、今後の美術館活動に向けての明確なプロトタイプを構築し提案するには至らなかった。そのためには美術館側や制作者側だけでなく来館者・活動参加者の実際の反応など、来館者に関する質的調査をより詳しく行う必要がある。また美術館としての新たな役割や課題については、とりわけ地域美術館においては、行政や指定管理者といったさまざまな制度問題、そして予算や地域的制約、人材や施設の制約の中で日々の館務をこなしながら取り組まなくてはいけないという非常に厳しい立場にあり、そうした状況の中でどこまで美術館としての役割を拡張・発展し得るのか、さらにさまざまな事例を調査して分析する必要がある、今後の課題としたい。

芸術祭ボランティアにおける学びあうコミュニティの形成と意識変容

横浜トリエンナーレサポーターの主体的な活動事例をもとに

Writer 那須 若葉 NASU Wakaha
博士前期課程 芸術専攻 芸術支援領域2年

はじめに

近年、芸術祭への関心はますます高まっており、2016年には「瀬戸内芸術祭」、「あいちトリエンナーレ」、「みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ」、「BIWAKO ビエンナーレ」、「茨城県北芸術祭」、「さいたまトリエンナーレ」、「岡山芸術交流」が開催され芸術祭の当たり年と言われた。

これらすべての芸術祭にはボランティア、サポーターと呼ばれる市民が参加し、作品解説などを通じ芸術祭（アート作品）と来場者をつなぎ、また地元市民であることを活かし来場者と地域の懸け橋となるなど重要な役割を果たしている。

本研究では、「芸術祭ボランティアの活動は、個人や組織の成長を促す良質な学びの場となりうる」という仮説を立て、3年に一度開催される現代アートの国際展「横浜トリエンナーレ」における主体的なボランティア活動を成功事例として取り上げ活動内容を整理する。加えて、本年開催されるヨコハマトリエンナーレ2017（以下、本展）でのボランティア自主活動を、準備期・本展活動期・本展終了後と調査することで個人や組織の成長を促進する要因を明らかにすることを目的としている。

子どもと異なる大人の学び

芸術祭ボランティアは年齢も職業も多様な背景をもった人々の集まりであり、共同での活動を通じて組織的に学習し成長する「大人の学習者」であると筆者は考える。

ノールズ（Malcolm Knowles）は、2002年に出版された『成人教育の現代的実践』（鳳書房）

の中で、「子どもの学習論（Pedagogy：ペダゴジー）に対して、大人の学びは異なる」と主張し、成人学習論（Andragogy：アンドラゴジー）という概念を提唱した。

子どもの学習が教師主導の「知識教授型」の学習であるのに対し、成人学習の大きな特徴の一つとして自分で決めて自分で学ぶプロセス「自己決定性」が挙げられる。横浜トリエンナーレのボランティアにおいては、本展を盛り上げるために必要だと感じる活動を自ら発案し創り上げていくという「自己決定性」を尊重した土台があり、成人学習の特徴を有している。

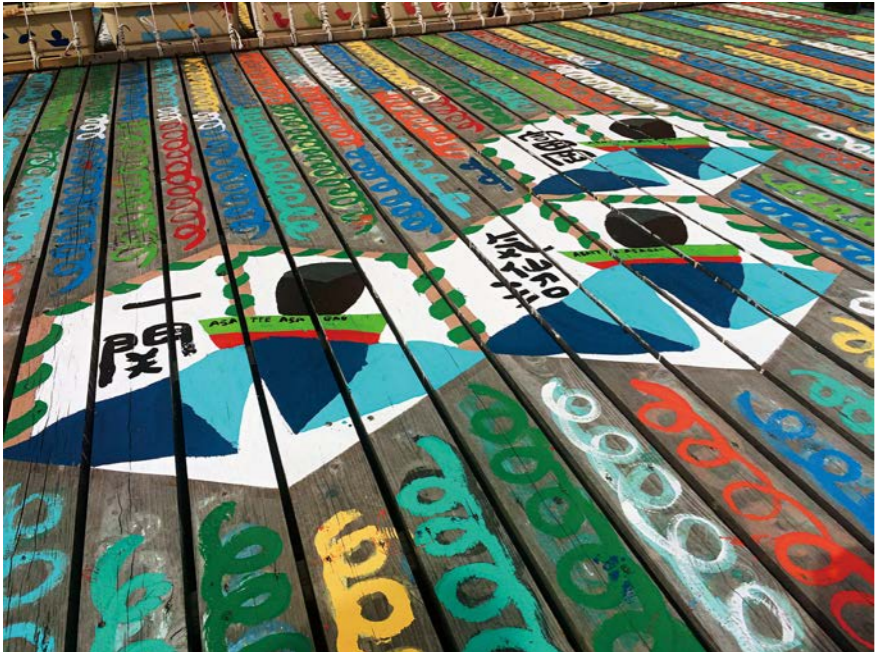
また、子どもの学習が「教師や教科書」を学習資源としているのに対し、成人学習では「経験そのもの」が豊かな学習資源になるという点にも着目したい。ボランティア自らの発案でつくられる活動に教師や教科書は無く、ボランティア同士の話し合いを通じて活動内容がつくられていく。筆者は参与観察を通じ、この「話し合いの場」こそが気づきに満ちた学習の場であり、年齢・性別・職歴など背景の異なる多様な人々がともに活動する上で、難しくもあり重要な場となっていると実感している。

しかし、従来の「教師や教科書」を学習資源としたペダゴジー型の学び方に慣れている大人に対し、アンドラゴジー型の学びを提供した場合、初期段階で混乱が生じる場合が多い。どこから取り掛かればいいのか、何をすればいいのか、はたまた「なぜ教えてくれないのか」という怒りにも近い感情を抱く参加者も多く、大人であるからといって成人学習が有用であるとは言えない。

主体的な活動を引き出す

横浜トリエンナーレではボランティアの自己決定性を尊重しつつ、必要となりそうな知識や関心のありそうな情報を勉強会や研修会という形式で提供している。

自己決定性の尊重と、ボランティアの状況に即した知識の提供。つまりペダゴジー型の学びとアンドラゴジー型の学びを現場の状況に応じて使い分け、仕込んでいくことがボランティアの主体的な活動を支える鍵となっていると考える。本展に向けての活動はスタートしたばかり。この活動が今後どのように変化していくのか引き続き追っていきたい。



日比野克彦《明後日朝顔プロジェクト》2016年
(水戸芸術館広場、二階ウッドデッキ)

中国の美術教員養成カリキュラムに関する研究

Writer 徐 英杰 XU Yingjie
博士後期課程 芸術専攻
芸術学領域3年

はじめに

大学の美術教員養成課程は、美術教師の育成の場であり、学校美術教育の将来と、その発展に影響を与える重要なものとして位置付けられている。つまり、望ましい美術教育の普及を考えようとするならば、美術の教員養成教育の状況をまず把握する必要がある。中国では、この十数年間で実施されてきた「大学における教員養成」の改革が様々な課題を生む中で、美術を含む各教科教員養成における専門教育のあり方が問われている。中国の美術教員養成は独自の歴史と伝統文化の所産であり、その美術専門教育の独自性や特徴を探求する場合には、単に現状についての考察だけではなく、その原点に戻って歴史的変遷を解明することも重要だと考えられる。

本稿では、小・中・高等学校の美術教員養成が中華人民共和国（以下、中国と表記する）でいかに独自に展開されてきたかということについて、美術教員養成課程のカリキュラムにおける歴史的変遷の解明および日本と中国の比較考察の結果に基づいて述べていく。

社会主義国家建設期（1950～60年代）の美術教員養成

1949年にプロレタリア階級を代表する中華人



図1 『小学图画教学法』穆家麟 (Mu Jialin) 著 (1958)

民共和国が成立すると、中国はソビエト社会主義共和国連邦（以下、ソ連と表記する）をモデルとする社会主義国家の建設を目指した。その当時の美術教員養成課程は、今日とはかなり異なる教員養成体制で実施されたが、特に芸術と教育などの様々な領域にソ連の影響が見られる中で、教員養成としての美術専門教育にもソ連の教育制度が大きく影響していたと一般的に考えられている。しかしながら、教員養成課程が具体的にどのように実施され、ソ連の影響をどう捉えていたのかについては十分に解明されていないのが現状である。

そこで筆者は、教育制度と芸術文化、および教員養成課程のカリキュラムの側面から当時の美術教員養成について考察した。初等・中等教育の急速な拡大普及を目指して教員養成課程の改革が進むなか、小・中・高等学校の美術教員の養成は3段階の師範系学校による教員養成体制のもと、専門性の程度がそれぞれ異なるカリキュラムによって行われた。その美術専門教育は、全体的には図画教育領域を中心とした学校教育実践に着目したものになっている。その中で、臨画教育と抽象的な表現を批判し、現実の生活に存在する様々な物事を描写する写生画を積極的に取り入れる図画教育法が推進されたほか、ソ連の社会主義リアリズム絵画が高等学校図画教員養成カリキュラムの選択科目として扱われるなど、ソ連の美術教育からの影響が見られる一方で、中学校美術教員養成における中国の伝統的な絵画制作が実技科目の中心を占めるという特徴が見られる。

改革開放初期（1980年代）の美術教員養成

1978年の対外開放と対内改革という改革開放政策の実施をきっかけに、中国ではソ連の教員養成制度を継続しつつ、諸外国の芸術文化と教育も徐々に取り入れるようになった。1980年代の美術教員養成課程のカリキュラムは、一見すると1950年代と類似しているものの、実はこうした社会の変化の影響が興味深い形で現れている。

まず、外国美術の教育においては、今日のように日本やアフリカのような幅広い国の美術を取り上げるまでではないものの、主に西ヨーロッパを中心とする西洋美術への理解を重視した点の一つの大きな変化と特徴である。また、美術専門教育のなかでも鑑賞教育に高い関心が寄せられたこと、中国伝統美術の教育においては、自国の伝統文化への理解と伝承だけではなく、国を愛する心情を養う教育としての側面が期待されていたことも特徴である。さらに、1950年代には実施されなかった手工や工芸の教育がこの時期にようやく導入された一方、実用性や機能性と日常生活との関連を重視する現代デザイン教育も、徐々に美術教員養成の重要な専門教育として位置づけられるようになった。こうした諸変化を踏まえれば、この時期は過去の図画教育を中心した美術専門教育から、今日のより幅広い美術専門教育への移行につながる重要な転換期であったといえる。

日中両国の大学における美術教員養成

教員養成環境が大きく変化した2000年以降、日本やアメリカの「大学における美術教員養成」が中国でも取り入れられるようになった。ここでは、この時期の中国および日本の大学における美術教員養成カリキュラムの美術専門教育に着目する。

まず、中国では、小・中・高等学校の美術教員は、教員養成機関である師範大学で統一された美術教員養成専攻によって養成されるようになった。調査の対象となった七つの師範大学の美術教員養成専攻は、表1に示した国家が定めた普遍的な美術専門知識を必修科目として設置するとともに、自らカリキュラムを作成しているが、それらのカリキュラムを考察した結果から、三つの教育モデルに分けられる。一つ目は、美術家養成専攻と連携する美術専門教育である。これは、学生にいくつかの表現領域から一つを選択させ、それについての高度な専門技法と知識を深く学習させるもので、絵画分野との連携を非常に重視する傾向があることが特徴である。それに対して、美術家養成専攻とは連

表1 美術教員養成専攻における美術に関する国定必修科目の各学習領域・授業科目と単位数の設置

学習領域	授業科目
美術基礎	絵画基礎 (8)、デザイン基礎 (4)、工芸基礎 (3)
美術表現・創造	美術表現 (8)、デザインと制作 (7)
美術理論・美術史	美術概論 (3)、中国美術史 (3)、外国美術史 (3)、美術鑑賞と批評 (3)、中国民間美術 (2)
美術教育理論及び実践	小中学校美術教学論 (3)、美術教育実習 (6)

携しない美術教員養成カリキュラムの師範大学には、二つの教育モデルがある。このうち一つは、河南師範大学のように学校教育実践に関わる専門知識を習得する科目を多く設置する美術専門教育、残りの一つは、上海師範大学のように美術に関する専門技法と理論知識を習得する科目を多く設置し、学生に特定の美術分野に偏らず幅広い美術専門教養を身につけさせる美術専門教育となっている。

次に、戦後の日本の大学における美術教員養成カリキュラムとの比較を試みる。日本は教科専門教育を重視する時期が過去にあったが、近年は「従来の教員養成における専門性に偏り、現場が求める実践的指導力を十分に養成できていない課題」を改善すべく、免許法制度の改革を通して、教職に関する科目領域の学習を強化した。ただ、鳴門教育大学の美術教員養成カリキュラムを見てわかるように、ここで注目すべきは、単に教職に関する科目の割合を増加するのではなく、実践学から捉えた新たな美術専門教育を生み出しているという、中国と異なる新たな展開である。具体的には、教育実習の進捗とともに展開した、子どもと図画工作・美術教科に関する模擬授業といった教育現場の実践を理解させる「初等中等教育実践基礎演習」科目と、学校現場の美術教育活動のニーズに応じて、教育実践学の観点から各美術専門領域の知識と教授方法を再考する教育内容を教える「初等中等教科教育実践Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ」科目を、すべての美術教員養成カリキュラムの中核に設置している。

まとめ

中国における小・中・高等学校の美術教員養成カリキュラムの変容と展開は、芸術・文化的に主にソ連の社会主義リアリズム、西洋を中心した芸術文化、中国の伝統文化という三つの影響を受けてきた。このような文化的背景を持って変遷してきた現代中国の美術教員養成は、制度



図2 河南師範大学の美術学（教師教育）専攻の学生の作品展



図3 鳴門教育大学の美術専攻の教育実践に関する授業

的にはより普遍的な美術専門教育の基盤が徐々に形成された一方、教員養成の現場では日本と同様、教員養成課程の一環としての美術専門教育の位置づけは各大学の創意や教育環境に大きく左右される。歴史的観点から見れば、中国は多様な美術教師観が開花する時期に突入しつつあるともいえる。また、日中両国における美術教員の養成は、将来多くの共通課題に直面することが予想され、その中で美術専門教育の位置づけが今後どう変化していくのか、期待を込めて注目していきたい。

デルスニスと日仏芸術社による 展覧会活動に関する研究

Writer 中川 三千代 NAKAGAWA Michiyo
博士後期課程 芸術専攻
芸術学領域3年



図1 東京府美術館彫刻陳列室に設置された「装飾美術家協会展覧会」の会場風景。
円柱に囲まれた区画は、エミール＝ジャック・リュールマン《客間》
（『装飾美術家協会展覧会 目録』1928年）

はじめに

大正時代に形成された有名な西洋美術コレクションといえば、大原孫三郎の大原コレクションと松方幸次郎の松方コレクションがある。当時、ヨーロッパの美術品を蒐集するためには、彼らのように、現地で直接買い付けするほかに方法はほとんど無かった。

こうした時代に、フランス人美術商エルマン・デルスニス（1882－1941）は、1922年（大正11年）に、大量のフランス絵画・彫刻・美術工芸品を日本に持ち込み、展示販売形式の大規模な展覧会「仏蘭西現代美術展覧会」、通称「仏展」（ふつてん）を東京、大阪で開催した。翌年以降も、デルスニスは引き続きフランス美術品を持ち込み、1931年（昭和6年）の最後の仏展までに、9回の仏展を開催し、他にも数十回のフランス美術品の展覧会を開催した。

有島生馬（1882－1974）が最後の仏展の目録に寄せた「デ氏の業績」によれば、デルスニスの印象は「身体は仏蘭西人としても大柄で、（…）どこまでも積極的、能動的な、それでいて商売上に一種の空想というか、非実際的な理想主義を捨て得ない人」であった。同じ文章の中で「デ氏は常に日本人の一事に対し、不徹底なのを齒痒（はがゆ）く感じ、これを攻撃していたが、あの根気強さは一寸吾々の間に見られない長所である」とも述べている。

デルスニスはどのようにフランス美術を紹介したのか。また、それは当時の人々にどう受け取られたのか。

展覧会が開催されるまで

外務省資料によると、前年暮の電報で石井駐仏大使がデルスニスの仏展開催計画を初めて日本に知らせた。また、その直後に郵便で日本政府に送られた仏展開催計画の覚書には、展覧会の具体的内容だけでなく、この展覧会を日本でのフランス美術普及拠点とし、将来パリに日本美術普及拠点を設けるという記述があり、壮大な日仏美術交流の構想が描かれている。

デルスニスは1月15日にマルセイユを出港して、日本郵船の伊予丸で日本に向かった。音楽

家の山田耕柝（1886-1965）が『音楽の友』昭和30年1月号に寄せた「新春の言葉」では、船上でデルスニスに会った時のことを、以下のように回想している。

「震災の前の年ですからもう三十二年前になります。（…）私はマルセイユから日本船に乗りました。その同じ船でパリで画商をしているデルニースという人と知合いになったのです」。一方、デルスニスは山田耕柝との出会いを手紙に綴っている。

「作曲家でありまた日本で高名な音楽家が私に、東京、京都、大阪の巡回展を開催することを強く勧めてくれました。彼が言うには、出来るだけ日本の3大都市の人々に親しめるように（…）」

第1回仏展

1922年の第1回仏展は、東京の主だった会場がすべて他の催し物で塞がっている中で、日本橋の農商務省商品陳列館を使って5月に開催された。三越に勤務し、国民美術協会理事でもあった黒田鵬心（1885-1967）が日本側関係者の中心になって協力し、三越が会場設営と売約業務を請負った。大阪朝日新聞社は来日中のデルスニスに直接交渉して大阪での仏展開催を決めた。新聞や美術雑誌には作品解説だけでなく、日本に居ながらにして絵画、彫刻作品を見る喜びを語った言葉も多く見受けられた。仏展が話題を呼んだ理由には、絵画327点、彫刻・メダイユ180点、工芸品百数十点という、従来とは比較にならない規模だったことと、日本人の関心が高いオーギュスト・ロダンの彫刻が29点と多かったこと、アントワヌ・ブールデルの作品10点が初めて展示されたことが挙げられる。『白樺』同人にロダン彫刻の小品が3点送られただけで話題を呼んだ時代だった。

日仏芸術社設立による活動の拡大

第1回仏展開催中から、デルスニスは仏展を継続して実行したいと述べていた。幸いにして、第1回仏展での販売成績が良かったので、第2回、第3回と続けることが出来た。入場者数は多い時で5万人を超え、展示販売としてだけでなく美術鑑賞の機会として大きな意味もあった。関東大震災の翌年1924年もデルスニスは復興支援として積極的に展覧会活動を継続した。

1924年（大正13年）11月には、デルスニスと黒田鵬心を共同経営者として日仏芸術社が設立された。日仏芸術社は第4回仏展以降の仏展の運営組織として活動し、さらには、中小展覧会を数多く開催し、地方都市での展覧会の開催、

出版活動、日仏芸術社画廊の経営など、1932年（昭和7年）5月に閉鎖されるまで幅広い活動を展開した。地方都市での展覧会は東京、大阪以外で合計23回に及んだ。その土地で初めてのフランス絵画の展示であった場合も少なくなく、活況を呈した。展覧会と同時に講演会もおこなわれ美術普及に大きな役割を果たした。出版活動は、美術月刊誌『日仏芸術』の発行、展覧会図録・目録、絵葉書、画集の発行など多彩だった。画廊は、作品保管、常設展示、流通拠点としても利用され、また、春の仏展と対応して、2回の「秋季仏展」の開催場所となった。日仏芸術社の多角的な活動によって、フランス美術の普及は飛躍的に進んだ。

仏展での絵画の点数は増加の一步をたどり、工芸品は毎回数百点となり、彫刻の点数は次第に減少するが大型彫刻が積極的に持ち込まれた。大型彫刻の運搬には多くの経費が掛かるため、日仏芸術社の経営は次第に苦しくなっていった。

第7回仏展から日仏芸術社閉鎖まで

1928年に東京府美術館で開催された第7回仏展には、通常の仏展の他に、彫刻陳列室に35室のモデルルームを作ってフランスでの食堂、寝室、書斎といった生活空間そのものの再現を試みた「仏蘭西装飾美術家協会展覧会」（アール・デコ博覧会）の形式を東京で再現したものであり、エミール・ジャック・ルールマン《客間》（図1）など、大掛かりな作品が展示された。更に、フランス国立リュクサンブール美術館収蔵品からの23点の貸出作品も展示された。どちらも日本では初めての試みであり、ギャラリートークなど、現在の鑑賞支援の萌芽となる活動もおこなわれた。第二次世界大戦のために、次回の国立美術館収蔵品の貸出展示まで20年以上の空白があり、展覧会の歴史の上で、極めて特異なものとなった。

その一方で、この展覧会は、多大な経費を要し、日仏芸術社を経営的に追い詰めた。それでも、念願であった日本美術の紹介を、1929年の「巴里日本美術展覧会」の運営という形で実現し、好成績を収めたが、経営を改善するほどではなく、第7回仏展の2年後におこなわれた、「十週年記念フランス美術展覧会」が最後の仏展となった。

仏展の重要性

デルスニスが日本に持ち込んだ作品総数は、油絵・水彩画だけで4,300点以上、版画・素描も

含めれば約6,000点、彫刻が500点以上、工芸品数千点にのぼる膨大な数である。絵画・彫刻では多くの作品の買い手がつかず、フランスに返送された。日本に残った作品は1,000点ほどで、持ってきた作品数より大幅に少ない。それでもフランス美術品の流入経路として重要である。

十週年記念展では、それまでの仏展で作品を購入した四十数家から100点程度の作品と、教育機関へ寄贈された2点の作品が貸出展示された。ごく少数のコレクターではなく、多くの美術愛好者に購入されていたことが分かる。現在では、個人蔵であった作品が寄託などにより、美術館などで鑑賞できるようになっている。その中には京都国立博物館前庭のロダン《考える人》（図2）も含まれる。また、デルスニスは大型彫刻を公共施設に積極的に寄贈したため、東京都美術館のジョセフ・ベルナール《ダンス》や東京藝術大学のロダン《青銅時代》などが残されている。

デルスニスと日仏芸術社の活動は、フランス美術の普及を通して、日本の文化水準の向上に役立った。また彼は、芸術支援者として数多くの先駆的な活動をした。今後さらに、国内残留作品の発掘を行うことにより、デルスニスと日仏芸術社の果たした役割をより詳しく知ることができるだろう。



図2 京都国立博物館前庭のロダン《考える人》
（2014年12月筆者撮影）



Art Writing 第11号 2017年3月24日

指導・編集・発行 筑波大学芸術支援研究室 岡崎昭夫 齊藤泰嘉 直江俊雄 箕輪佳奈恵

〒305-8574 茨城県つくば市天王台1-1-1 筑波大学芸術系

表紙作品 中三川滯 《balloons (after a party)》2016