



Art Writing No.14 / 2020



1 ライティング・ワークショップ

2 芸術支援フロンティア

3 研究ノート



ART WRITING

No.14 / 2020

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。

「ライティング・ワークショップ」は、大学院博士前期課程の専門科目「芸術支援ワークショップⅡ」（授業担当：直江俊雄）において、作品制作や芸術支援研究に取り組む大学院生が自らの研究や、そこにかける思いなどを綴ったものです。

「芸術支援フロンティア」では、学群の芸術支援コース専門科目「芸術支援学ⅠC」（授業担当：直江俊雄）に参加した学生たちが、それぞれ社会で見つけた芸術支援の可能性を取材し、記事を執筆しました。

「研究ノート」では、学群（学士課程）の卒業論文、大学院博士前期課程の修士論文、博士後期課程の研究経過について紹介します。

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。

直江俊雄

1 ライティング・ワークショップ

- 04 線をつくる手
有賀 睦 ARUGA Mutsumi
- 07 中国における民間美術教育の実際
河南省信陽地域の画塾を訪ねて
馬 冉 MA Ran
- 09 終わりのない旅
私の日本画制作の原点を巡って
竹村 花菜 TAKEMURA Kana
- 11 炆器について
制作研究とその背景
小野 真由 ONO Mayu
- 14 私の日本画、そして生と死
富田 楓 TOMITA Kaede

2 芸術支援フロンティア

- 16 平砂アートムーヴメントにまつわる二つの考察
- 17 ちゃんと美術してみませんか？
筑波大学に現れたリアルなアートの現場
佐藤 望 SATOH Nozomi
- 19 9号棟と作家と観者
阿部 七海 ABE Nanami
- 21 市民が考えるアートのかたち
丸山 純桜 MARUYAMA Makoto
- 23 保護者による芸術支援活動
大牟田子ども劇場代表へのインタビューから
松浦 妃那 MATSUURA Hina
- 25 森美術館「アートキャンプ」という場
アートプログラムが若者のプラットフォームを作る
大森 春歌 OHMORI Haruka

3 研究ノート

卒業論文概要 芸術専門学群 芸術学専攻 芸術支援コース 4 年

- 27 **1980 年代から 1990 年代のアメリカにおける日本現代美術展に見るアイデンティティ**
「Japanese Art After 1945」展を中心に
高橋 沙也葉 TAKAHASHI Sayaha

- 28 **越中和紙のこれまでと今後の展開**
高澤 麻未 TAKAZAWA Asami

- 29 **「オタク」の“楽しみ方”とそのマネジメント**
ソーシャルゲーム『あんさんぶるスターズ!』の事例分析を通して
高田 和音 TAKADA Kazune

- 30 **日本におけるアートセラピーの位置づけと導入の課題**
束元 奈々 TSUKAMOTO Nana

- 31 **バーニングマン**
アメリカ西海岸文化における芸術祭
濱田 洋亮 HAMADA Yosuke

- 32 **教育における表現アートセラピーの可能性に関する一考察**
松崎 仰生 MATSUZAKI Aoi

修士論文概要 博士前期課程 芸術専攻 芸術支援領域 2 年

- 33 **文化的行動と進路選択に関する一考察**
ビエール・ブルデューの理論を手がかりに
篠倉 彩佳 SHINOKURA Ayaka

- 34 **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**
横浜トリエンナーレサポーターの活動事例をもとに
那須 若葉 NASU Wakaha

研究経過報告 博士後期課程 芸術専攻 芸術学領域 3 年

- 35 **アートプロジェクトを通じた大学・地域コミュニティにおける教育とその事例研究**
実践とその評価を課題として
稲垣 立男 INAGAKI Tatsuo

線をつくる手

Writer 有賀 睦 ARUGA Mutsumi
博士前期課程 芸術専攻
洋画領域版画1年

手をつくる線

手ひとつを描ききるのに何週間かかる。

筆を持てぬほど制作以外のことで多忙だとか、難解な技法を使っているとかそういうわけではない。時間がかかるのは、私にとって手を描くということが手の肌表面の皮丘(ひきゅう)や皮溝(ひこう)、いわゆる肌のきめを全て描くということだからだ。

線を追う目

私は物心ついたときから、ものの一部分に注目する傾向が強い。それはしばしば悪癖として、大好きだった図画工作や美術の授業でも発揮された。夏休みの思い出を画用紙に描く宿題で、友達が真っ青な海と家族全員を描き終わる頃、私は家の庭に生える大木の木の百何十枚目かの葉っぱを描いているところだった。手の形をし

た骨組みと粘土を使って自分の手を塑造する授業で、関節のシワを作り込んでいたら指先部分の骨が剥き出しのまま授業が終わってしまった。そういった作品でも時間をかけることができたときはなんとか完成までこぎつけたが、今まで作ったものの中には何点か、提出の期日に間に合わず、誰に見せるでもなく家の蔵に入れたものもある。それらは作って楽しかった思い出としてはもちろんだが、成績における少しの減点としても残っている。

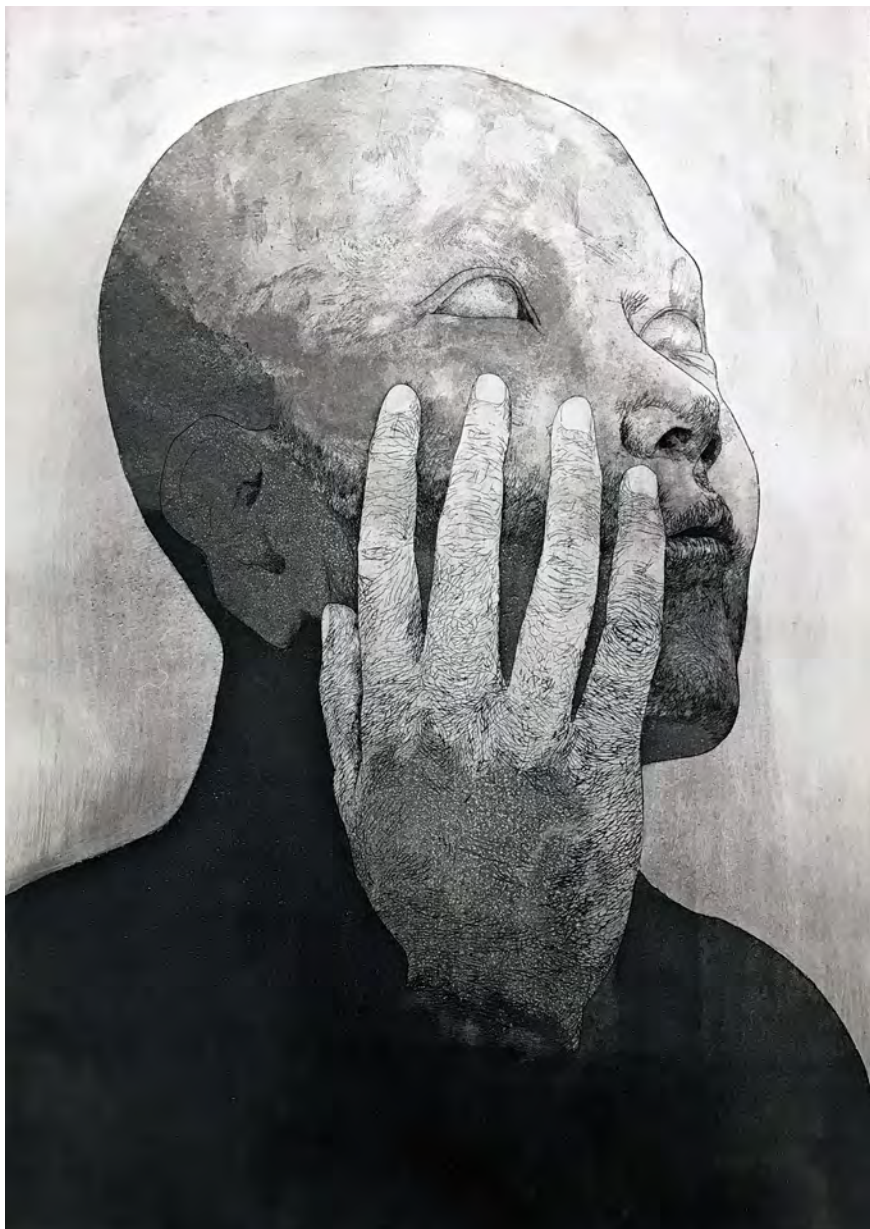
合格ラインを目指して

この癖は大学受験で私を大いに困らせた。

多くの美術系学科の入学試験において重要な技能は「全体を捉えて描くこと」である。特にデッサンの課題でモチーフ全体を描くことをおぼなりにしてツヤとかシワとかばかりを描いていたら、たいていの場合受験料を支払っただけという結果で終わってしまうだろう。そうになると、次のチャンスの時まで(あるいは進学は諦めて働きながら)、ぞんぶんに好きなものを描きたまえ、という未来が待っている。しかし私だって大学で学べる様々な技法を使って細部を描きたい。教授の使いこなす技術を間近で見て拙くもそれを取り入れながら、どうでもいいと人には断じられるかもしれない細かいところを描いてみたかったのである。そのため受験までの準備期間のあいだは、細部の描写をしに伸びる手を泣く泣く抑えながらデッサンを練習し、どうにか合格した。

スタートラインに立つまで

しかし、その後の2年間にわたる素描の実習で再び悪癖と戦うことになった。課題が終わらない。石膏像を素描する課題で、古代ギリシャの神々や、古代ローマの英雄たちをかたちづくる美しい頭髮や衣服の描写が終わらない。学友のほとんどは像の末端の描写などそこそこに、全体の立体感を描き表すための描写を重ねているのに、私は人によっては見えるかもわからない髪の毛の一房一房を描くのをやめられない。もちろん細部の描写を自然に全体に落とし込むことが



有賀 睦《△》2019
銅版画、41.0cm×28.5cm

できなかった課題作品の評価は低かった。それでも、たとえ対象の本来の構造と乖離した描写になってしまうと理解していても、見えているものを見えているように描くことが私にとってはその像・物体そのものを描くということであり、その定義を無視して描写を行うことには依然として大きな抵抗があった。限られた時間の中で、細部の描写をこらえて全体の立体感や物体感を重視して描いてみたこともあったが、見えるもの全てを描き切った時の充実感にはなかった。

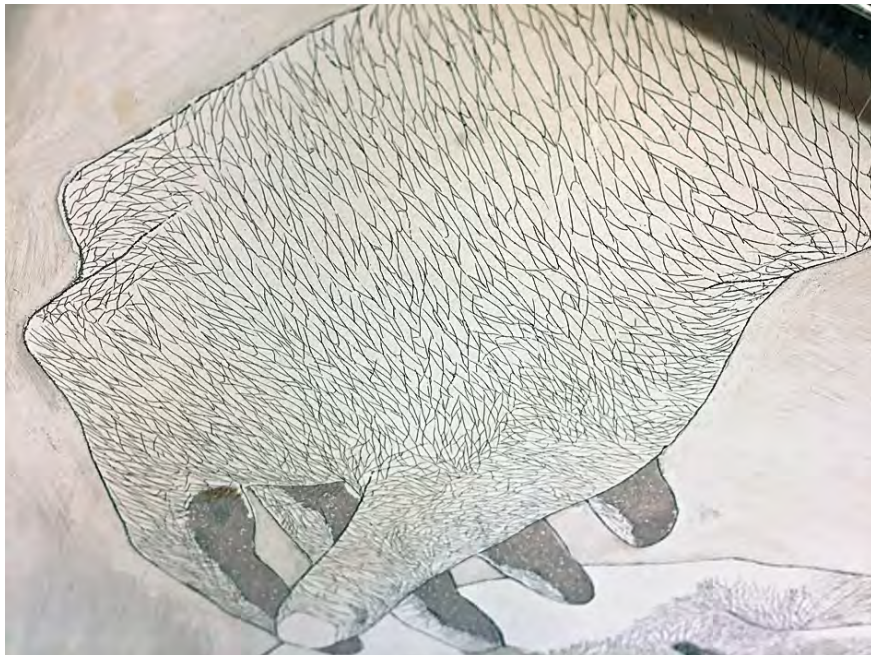
時が経つにつれ同室で素描の課題をしていた学友たちと打ち解けてゆくと、好きな部分をずっと描いていたいという衝動を抑えて重要な部分を描くようにしている、という話を多く聞くようになった。その部分というのは石膏像の髪や服のほか、体の部位や筋肉の作る凹凸と個々人によって様々であった。課題作品を見るばかりでは気がつかなかったが、皆大なり小なり私と似た傾向を持っていたのだ。私よりはるかに細部を描写し、積み重ねることでものを描いていく友人もいた。彼女は全体の形をはじめに大きく捉えるものの、輪郭の端から細かく描写を始め、髪の毛一本一本、服のシワひとつひとつを丁寧に描いていく。その作品は素描の課題としては芳しい評価をされずとも、それを見る先生や学生に彼女の世界を感じさせ、一つの絵画作品として完成していた。

そういった経験からヒントを得て、躍起になり大学生生活の前半を費やした素描の課題から離れ、細部への注視を可視化する試みを始めた。

版画での線描

現在は試みの一環として、銅版画の技法の一つであるエッチングを用いて細部の、特に手の肌表面の描写を行なっている。

表皮には皮溝という多数の細かい溝があり、それに囲まれた小さなふくらみを皮丘という。いわゆる毛穴は深い皮溝の中にあり、また皮丘には汗腺の排出口がある。肌を構成するこういった要素のうち、目に見える深い皮溝を、エッチング用の細いニードル（針）で描写する。エッチングとは銅板の上に腐食止め液を塗り、その上からニードル（針）で傷をつけて銅部分を露出させ、その部分を腐食液につけて深い凹面をつくり、できた凹部分にインクを載せることでニードル（針）での描写を線として表現する技法である。針によってできる線の細さは、目に見える皮溝の描写に適していると考え制作を続けている。また、皮溝の描写部分を腐食したことで銅板にできた凹凸は、図らずも肌表面の凹凸をそのまま表しているようでもあり興味



銅板上における描写の一例



有賀 睦 《からだ 表》2020
シルクスクリーン、84.1cm×59.4cm

1 ライティング・ワークショップ

深く感じる。

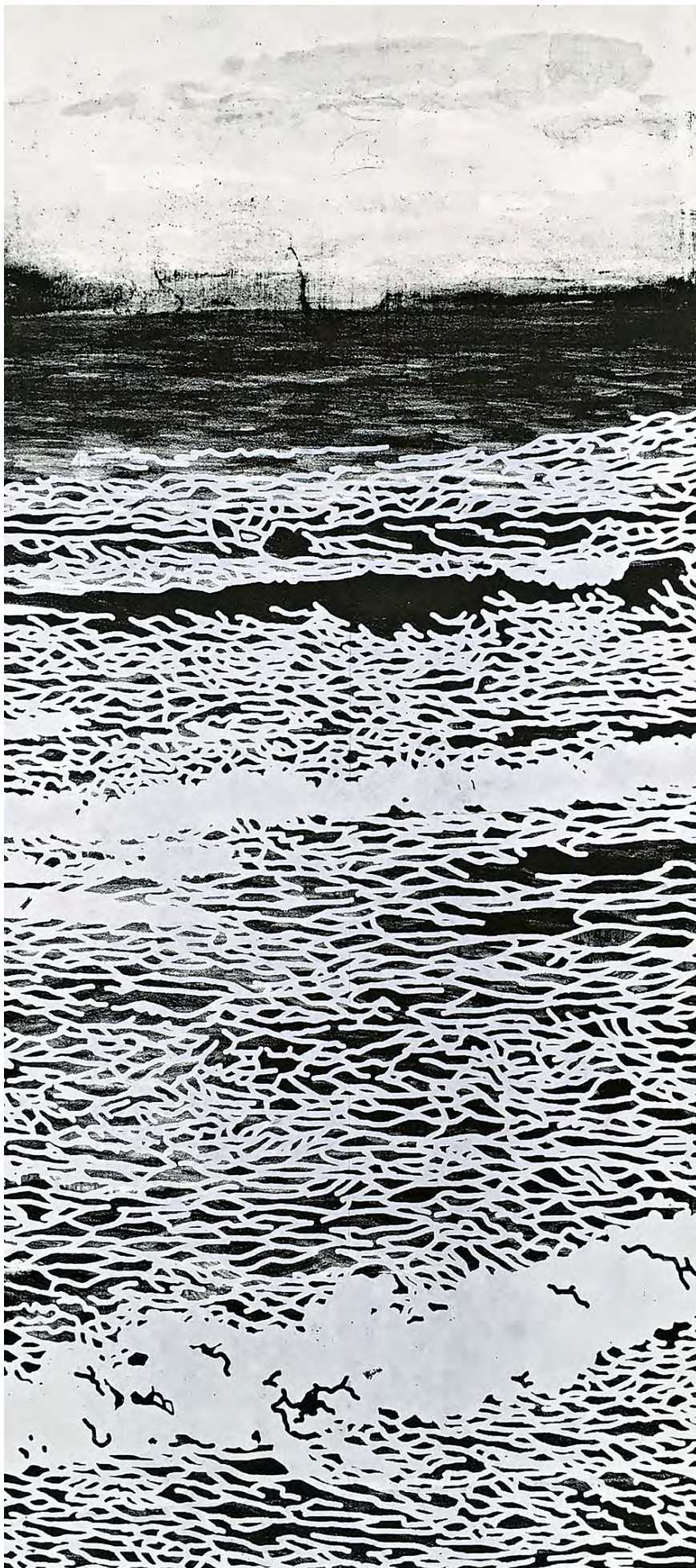
さらにアクアチントという、腐食の際に腐食止めとして松脂の粉を銅板にふりかけたのちに腐食することでグレートーンをつくる技法や、メゾチントという銅板に直接細かい傷をつけてトーンをつくる技法を用いることもある。皮溝をはっきりと目視できない暗い部分や視点から遠い部分の描写に、薄いグレーから黒に近いグレーまでの階調を用いて描写をしてエッチングによる皮溝の描写と差を生むことで、エッチング部分の強調と、画面の中の変化・コントラストをもたらすことを目的にしている。

また時折シルクスクリーンを用いた表現をおこなっている。シルクスクリーンは絹布を張った版に感光乳剤を塗り、描写する部分以外を光に当て感光させ乾燥させることで堅牢にし、描写部分にインクをろ過させて紙などにうつす技法である。シルクスクリーンによって作られた作品はインクの載った描写部分がわずかに盛り上がり、また均一な発色によってインク部分と紙などの支持体の色と区別され、インパクトのある画面ができあがる。そのことを利用して、表皮の皮溝やものの稜線など、目に見える「線」を強調したい際にシルクスクリーンによる表現を試みている。

手と手をつなぐ

自身のものに対する注意を作品として可視化をする試みを通して、類似した傾向を持つ人びとや、もしくはこういった傾向のあまりない人びとへの視覚的特徴の共有を目指している。そうすることで、私と似た注意の傾向を持つ人の表現活動の助けとなることや、そういった傾向を持たない人への新たな視点の提供ができるのではないかと考えている。

先に述べた技法に限らず他の版種・技法を用いて効果的な表現の方法を模索したい。そのことが私を含め、さまざまな傾向をもつ人の新たな表現の獲得の一步となることを願って。



有賀 睦《からだ 層》2020
リトグラフ・シルクスクリーン、84.0cm × 37.0cm

中国における民間美術教育の実際

河南省信陽地域の画塾を訪ねて

Writer 馬 冉 MA Ran
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域1年

画塾—「教育産業化」による美術教育とは

中国では、いわゆる「画塾」と呼ばれる民間企業による美術教育が盛んである。例えば、人口60万人程度の河南省信陽市の中心地域には、地方政府の第一回調査によると12件以上の画塾があり、子どもの習い事の一つとして、熱心に通わせている親が多い。日本と比べてとても発展しているように思われるこの画塾は、どのようにして拡大してきたのか、またどのような特徴があるのか、その歴史と現状、教育内容などを、インタビューやアンケート、また実際の教室訪問等を通して明らかにしていきたい。

歴史を振り返ると、現在の中国の教育観や教育制度に大きな影響を与えた転機がいくつかある。1978年、当時の国家主席鄧小平は中国における「四つの現代化」（工業・農業・国防・科学技術の現代化）を実践するために「科学技術が中心、教育が基礎だ」と述べ、国として教育の重要性を認めた。1993年、『中国教育改革及び発展綱要』において「素質教育」が提起され、国の教育方針が「受験教育」（点数主義）から「素質教育」にシフトすることになった。創造能力の育成及び審美的観念と能力の育成が、素質教育の基本的内容の一つとなっている。1995年、江沢民政府が「科教興国」（科学と教育で国を振興する）を提起して、教育発展の重要性を強調した。中央政府からの発展方針と教育理念の変革によって国民の教育観も徐々に変わり、美術教育の重要性が認められて、審美的観念や能力を培うことが新たな需要になった。また、改革開放政策が全国的に実施されてから、過去の計画経済に制限されていた市場経済が公認のものになった。教育の予算が不足であったため、政府は「教育産業化」を通じて公的な教育の不足を埋め合わせ、国民の教育への需要を満たす計画であった。中国ではこのような政治変革と経済発展を背景としながら、教育思想の変容に伴い、美術教育において学校以外の教育活動が盛んになってきた。

中国の校外美術教育は少年宮と民間の画塾の二つに分けられる。少年宮とは、国家教育体制の下の校外教育施設であり、美術教育は少年宮



絵本でテーマを導入する様子

の教育内容の一部分である。一方、画塾とは国家教育体制以外の営利的な民間美術教育の場所である。学習の目的によって2種類の画塾があり、一つは美術大学の入学試験のための美術予備校としての画塾であり、もう一つは美術の能力と美術に対する趣味を培うための画塾である。今回は後者について語りたい。

「罗丹画室」（ロダンアトリエ）訪問

2019年8月に、河南省信陽市において歴史が最も長い画塾の1つ「罗丹画室」（ロダンアトリエ）を訪問してインタビュー調査と授業の参観を行った。

ロダンアトリエは、1999年から経営してきた児童美術の専門画塾である。2014年から事業を拡大して、美術大学へ進学するための美術予備校を作り、またキャンパスを12か所に拡張して学生数が2000人以上に達した。この画塾では、「愛と美の教育」を目指している。美術課程は子どもの年齢によって異なり、3-6歳が「児童啓蒙課程」、6-7歳が「予備課程」、8-12歳が「子ども総合課程」、10-15歳が「素描基礎課程」である。それ以外は夏休みと冬休みのために設置された短期課程もある。

児童啓蒙課程は子どもの年齢と学習状況によってさらに4つの段階（クラス）に分けられ、題材はオイルパステルとガッシュ、粘土や紙切りなどの手細工であり、身体の発達を促すことを目的とする。授業料は1,080元/14時限（1時限＝1.5時間）（約16,672円）である。

予備課程は2つの段階に分けられ、題材はスケッチ、手細工、オイルパステル画、色鉛筆画であり、絵画を勉強しつつ描線と色彩の基礎知識を学ぶことを目的とする。

子ども総合課程は8つの段階に分けられ、題材は素描と手細工であり、異なる絵画技法と材料工具の使い方を学びながら想像力を培うことを目的とする。予備課程と子ども総合課程の授業料は1,080元/14時限（1時限＝2時間）（約16,672円）である。

素描基礎課程は6つの段階に分けられ、題材は素描を中心に、造形能力の育成を目的とする。授業料は1,380元/16時限（1時限＝2時間）（約21,303円）である。

また、夏休み・冬休み限定の短期課程は題材によって粘土、水墨画、水彩画、パービー人形服装デザイン、砂画、カートゥーン絵画の6つの課程に分けられ、授業料は358～690元（約

1 ライティング・ワークショップ

5,526～10,650円）である。

画塾の指導方法は、基本的にクラスを単位としての授業と個別指導である。児童啓蒙課程と予備課程の学習者は年齢が低く、学習の意欲と集中力を上げるため、物語や絵本が導入題材として使われるのがロダンアトリエの特徴である。子ども総合課程と素描基礎課程は学習内容を充実させるため、主要課程以外にカートゥーン絵画、服装デザイン、挿絵など内容も含めている。

賢いカメレオン

—5歳児の授業を参観して

2019年8月9日、ロダンアトリエの児童啓蒙課程第1段階クラスの授業を参観した。授業は10:30から11:30まで1時間続き、5歳ぐらいの子ども7人が授業を受けていた。授業の流れはテーマの導入・模範作品の製作・子ども各自の製作の3つの部分にまとめられる。テーマの導入部分では、教員は『賢いカメレオン』という絵本を読み、カメレオンに関する話題を提起して、子どもと対話しながらカメレオンの特徴を確認する。そして模範作品の製作の部分では、教員は

カメレオンをテーマとして導入段階で子どもたちと話した要素を絵に加えて、絵の描き方を一歩ずつ、子どもたちに説明する。児童啓蒙課程の第1段階クラスの子どもは画塾において最も若い年齢であるため、絵画の手順と描き方の解説以外に、ハサミや接着剤などの工具の使い方も詳しく教わる。子ども各自の製作の部分では、教員が教室を回って子ども個々の製作状況に応じて指導する。また、全部の製作が終わった後、教員は子どもの作品を撮影して保護者たちのSNSグループに報告する。子どもの作品に対する採点のような正式な評価はなく、課程を修了した後に画塾はそれぞれの子どもの作品をまとめ、個人の作品集を作って子どもに贈る。

「愛と美の教育」

—消費行動としての美術教育

インタビューと授業の参観を通じて、画塾では教育活動を行うとともに商業的な利益も考えられなければならないことが強く感じられた。教育活動の側面から見ると、この画塾は愛と美の教育を目標にして、絵本やカートゥーンなど子どもの興味をひくものを活用して学習意欲を喚

起し、絵画技法の修得よりも、製作活動に対する満足感を重視するという特徴がうかがえる。一方、美術教育活動の内容と成果を商業的な利益と結びつけることが必要である。インタビューの中で、ロダンアトリエの経営者は画塾で完成した作品が、子どもと保護者の両方に美的な表現が感じられて満足されるのが重要だと強調する。公的な教育と異なるところは、ロダンアトリエは正式な評価活動を行わないが、実際の消費者である保護者たちは画塾の教員から作品の写真や作品集をもらって自分の消費行為の効果を確認する。このような過程の中で、保護者たちは実際の評価者になっているのかもしれない。

子ども側の学習体験と保護者側の満足度を同時に確保するのが画塾における美術教育に特有の課題だと考える。ロダンアトリエの美術教育活動は人々の美術教育に対する需要を反映しているかもしれないが、一つの画塾だけでは中国における現状を代表するとは言えないため、今後はさらに他の画塾の事例を検討していき、民間美術教育から現代中国の美術教育の傾向とそ

の実態を捉えたい。



製作中の子どもたち



完成した作品を撮影する



クラス7人の作品

終わりのない旅

私の日本画制作の原点を巡って

Writer 竹村 花菜 TAKEMURA Kana
博士前期課程 芸術専攻
日本画領域 1年

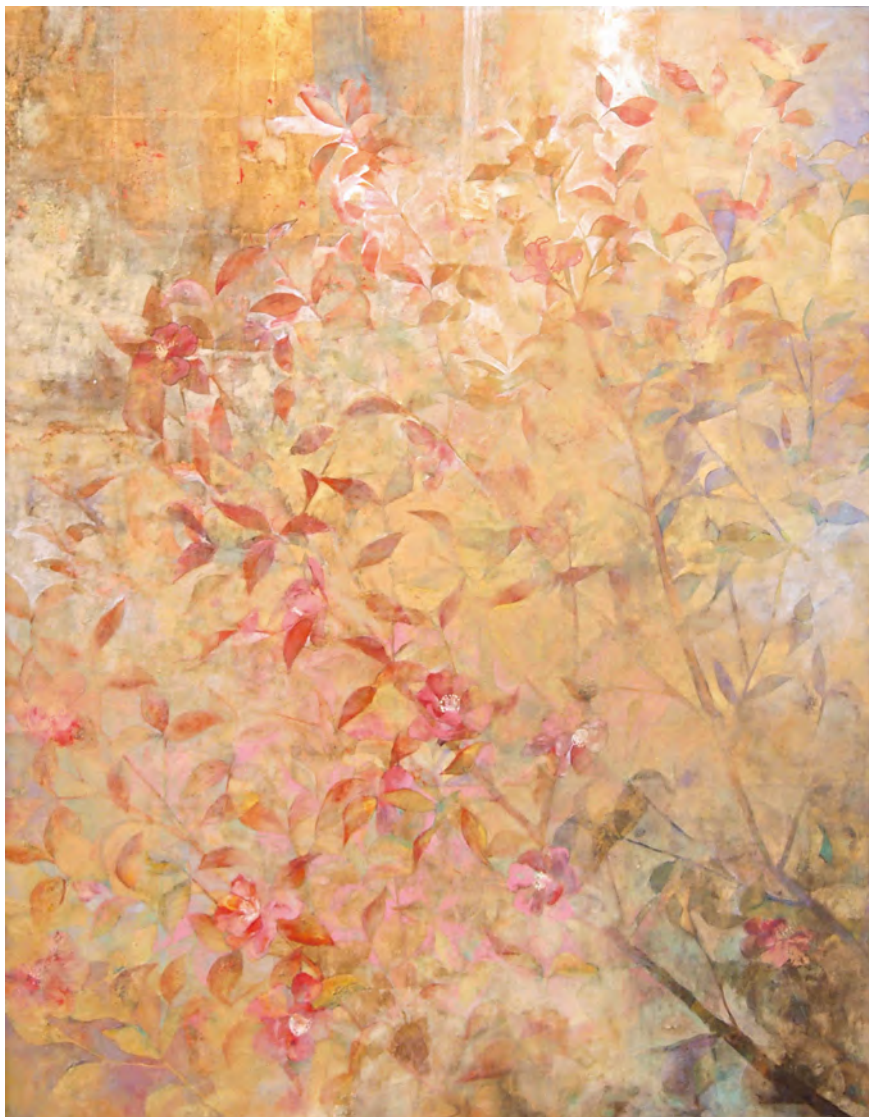
これは、終わりのない旅である。芸術という正解がない分野のなかで、私は時々どこを歩けばいいのか分からなくなる。そんな時に振り返るのが原点である。私の原点、友人の原点、あの画家の原点…。描く人によって原点はそれぞれ違う。その原点から始まり、長い旅の中でさまざまな経験を重ねていくことで、その人の一部が滲み出て作品に映し出されるのである。今回は、私が大切にしている原点や旅を中心に、それがどのように制作に繋がっているのかを考えたいと思う。

私の原点、そして見てきたもの

私の原点は、家を出るまでの18年間生まれ育った土地である。私は、京都の小さな田舎町に生まれた。スーパーは無いし、コンビニも無い。近くの駅まで車で30分。バスは1日に3本。あるのは360度に連なる山々と豊かな自然だった。とても平成の時代とは思えないが、ゲームや漫画も家には無かったので、外では自然のものをを使って遊び、家の中では紙と鉛筆を使って遊んだ。そんな町は、私にとって狭くて何もなくて窮屈だった。

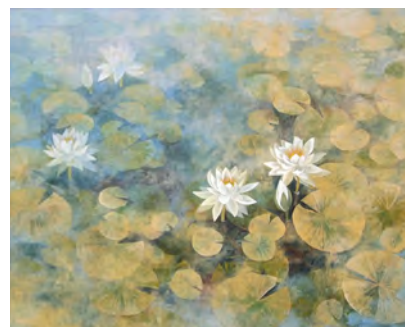
幼少期の環境が貴重だったことに気づいたのは、大学生になって家を出てからである。ある時、私の作品を見ていた先生が「あなたのその絵と感性は、あなたが生まれ育った町で、意識せずとも見てきたから描けるのかもしれないね」とおっしゃった。私が森の中で感じた光の輝きや鳥の声、川の中で感じた水の冷たさやきらめき、地面を寝転がった時に感じた温かさや目の前に広がる大きな空。それらは私にとっては当たり前だったが、誰もが体験できることではなかったことに気づいたのだった。それからは実家に帰っても町の見方が変わった。現在、作品のモチーフが植物である私にとって、生まれ育ったこの町は「何も無い町」ではなく「たくさんある町」になった。

次に今私が描いている作品について書きたいと思う。私は2年前から植物を描き始めた。静物、人物、風景…など描いてみた中で、描き続けたいと思ったのが植物だった。モチーフ



竹村花菜《始まりの時》2018年
高知麻紙・水干絵具・岩絵具・箔（116×91cm）個人所蔵

は、普段の散歩から見つける。車や自転車では流れ過ぎてしまうものも歩いていけば見つけられる。見つけた瞬間、私の中でザワッと風が通り過ぎていくような感じがするのだ。そこで得た感動を記憶し、まずはそこで写生を行う。私が感動を得る場所は、大抵人の気配がない。だから、私も息を潜めてそこに住むものたちの声を聞きながら写生を行う。1日では終わらない。色々な表情を見るために、天気の良い日、悪い日、明け方、昼、夕暮れなど何度も訪れて感じる。そして、イメージを膨らませて、持ち帰り



竹村花菜《耳をすませば》2019年
高知麻紙・水干絵具・岩絵具（162×130cm）個人所蔵

1 ライティング・ワークショップ



竹村花菜《風がささやく》2019年
高知麻紙・水干絵具・岩絵具（162×130cm）個人所蔵



竹村花菜《陽のあたる場所で》2018年
高知麻紙・水干絵具・岩絵具・箔（116×91cm）個人所蔵

「小下図」を作り始める。「小下図」とは、小さな作品完成図のことである。ここでは写生した絵はあまり見ない。私は写真のようにそっくりに描きたいわけではなく、また美しい絵を描きたいわけでもない。写生をした時に覚えた手と頭の中の記憶を引っ張り出しながら、その物の表情が一番出る形を作り出す。そして、「草稿」という本番と同じ大きな紙に下書きをし、それを転写し、「骨描き」という墨で転写を描き起こし、「本描き」をはじめていく。他にも本描きに入るまでの作業がたくさんあるように、日本画は本描きに入るまでの行程が長い。この行程に縛られる必要もないのかもしれないが、これから描く作品と向き合う時間として、また保存性を高め、発色を良くするために、私はこの工程を用いている。1枚目の写真は、植物を描き始めて最初に描いた作品であり、2枚目の写真は、最近の作品である。

旅を通して

はじめに書いたように、私が原点と合わせてもう1つ大切にしているのが旅である。私にとって旅は二つの要素がある。一つは、日本や海外を巡るという旅行としての旅。もう一つは絵を描き続けるという人生においての旅。その中で、私はある二人の日本画家の生き方や描く作品に憧れている。

一人目は、秋野不矩（あきのふく 1908—2001）である。実家のすぐ近所に住んでおられたことを知ったのは、私が日本画を学びはじめて彼女の存在を知ってからだった。私が憧れる理由は、彼女の表現する色彩である。その原点は、きっとインドであると考えている。彼女は、54歳の時にインドの大学客員教授として約1年間滞在したのをきっかけにこの国に魅せられ、日本の大学

教授を退任後の66歳から、約1年に1〜3か月にわたって計13回もインドを中心にカンボジアやネパール、アフガニスタンやイランを旅している。亡くなる前の歳にはアフリカに1か月も旅をしていたので驚きである。インドの気候の特徴である乾季、雨季、暑季を感じるような鮮やかな黄土の色彩。粒子の粗い絵具が目立ち、インドの土をも絵具にしてしまうなど、その力強い作風に私は惹かれていった。（『秋野不矩 創造の古径』青幻舎 2008年）

二人目は、堀文子（ほりふみこ 1918—2019）である。彼女を憧れる理由は、植物との対峙で生み出される形の魅力である。彼女は、自分の原点は日本の風土だと話している。それに気づいたのは、43歳の時、約2年半にわたってエジプトをはじめ、アメリカ、ヨーロッパ、メキシコを旅したことからのだった。この旅を通して日本の文化、芸術、日本画を外からみなおす契機を得たのである。その後も海外の旅は続き、81歳の時には、ある植物に出会うためにヒマラヤ山脈へ三度も挑戦している。そこから生まれた作品《幻の花 ブルーポピー》（2001年）が私は一番好きである。この作品をはじめ、彼女が描く植物や生き物の作品からは、その者たちの声が聞こえてくるようである。（『堀文子 [一所不在・旅]』兵庫県立美術館・朝日新聞社企画事業本部大阪企画事業部編 2015年）

この2人に共通していることは、旅に出続けたことである。彼女たちは、常に心を動かされる瞬間を探して旅をしていたのであろう。そして、その探究心から始まる行動とその姿勢は、私が憧れる生き方でもある。そんな私は、時間があれば旅行の計画を立てる。日本では、宿だけ決め何日もかけて旅をした。海外では、アメリカに1か月間、美術を学びに出たり、他の国

にも旅に出たりした。絵を描き続けるという旅においても18年間生まれ育った京都を出て、大学の4年間を滋賀で過ごし、そして今は大学院で茨城にきている。住み慣れていた場所を離れるのは、とても怖い。今まで当たり前だったことが音を立てて崩れていくような感覚がするのだ。しかし、崩れていったところから再構築出来ることも楽しかったりする。

今の状況を客観的に見つめなおすには、まず今の状況から離れなければならない。離れてこそ、違いや魅力に気づくことが出来ると私は考えている。

これからの旅

旅はまだまだ続く。時間がある限り、たくさんの場所を訪れ、見てみたい。そして、常に感動を忘れずに絵を描き続けていきたい。きっと何度も道に迷うこともあるだろう。そんな時は、原点に立ち戻り、自分を見つめ直し、少しずつでも自分の道を作っていきたいと私は思う。

炝器について

制作研究とその背景

Writer 小野 真由 ONO Mayu
博士前期課程 芸術専攻
クラフト領域1年

炝器とは

「陶磁器」「焼きもの」と聞いて、つやつやとした光沢のあるものを想起する人が多いだろう。光沢は土で成形した素地（きじ）の表面を覆ったガラス質の釉（うわぐすり）によるものだ。釉の種類は様々で、調合や焼成温度によって光沢の度合い、異なる色を表現できる。素地単体を焼成した焼きものは細かい穴や孔の空いた多孔質であるが、釉で覆って穴や孔を埋めることで、耐水性を得ると同時に汚れや臭いをつきにくくする効果も得る。食器や衛生陶器がつやつやとしているのは、これらの機能が必要だからだ。鑑賞のための作品制作においても、釉による光沢や深みのある色彩が表現に使用され、造形の加飾に多用されている。釉を使用した焼成、つまり施釉（せゆう）焼成は「陶磁器」制作の最も一般的な方法だと言える。

それらとは区別して「炝器（せっき）」と分類されるものがある。釉を使用しない無釉（むゆう）焼成でありながら耐水性を持った焼きものと定義されている。土の性質やその焼成温度によって、全体の形を留めながらも素地自体で溶化が進むことで、穴や孔が極めて少ない状態にすることが可能なのだ。

筆者は陶芸領域の作品制作を行っており、炝器に当てはまる作品を制作している。土を釉で覆わないことで土肌そのものの風合い、粘土の可塑性による細かな曲線がよりダイレクトに形や表面に反映されることが魅力だと感じている。

炝器の起源

耐水性を得ながら無釉焼成することを「焼締め」（やきしめ）または「焼締める」（やきしめる）とも言うが、先述した通り、それらが可能な土の性質と相応しい温度によって実現できるので、その組み合わせも重要なのだ。例えば、同じ無釉焼成の焼きものでも「土器」に分類されるものがある。これらは焼締め可能な土を使用していたとしても、素地の溶化がほとんど起きない段階の低温焼成したものであり、多孔質なので炝器とは区別されているのだ。



小野真由《Plasticity works》（2019）

人類が火を発見し、土器を作っていた時代には「野焼き」による焼成が行われていた。地面での焚き火による野焼き焼成では、熱を閉じ込めることができないので焼成温度が低い。直火で焼成し続けたとしても最高1000度程度である。土が焼締めに適した性質であったとしても、この温度では焼締めには至らないのだ。その後、焼成方法が工夫される過程で、燃料である木、枯葉などの灰と素地が熱による化学変化によってガラス質に変化した。これが釉の始まりである。

一方で高温により素地がやや焼締まるようになった。「土器」よりも圧倒的に耐水性と強度は



小野真由《Stripe works》（2019）

1 ライティング・ワークショップ

増したが、完全な焼締めではないので長時間液体を留めることができない。博物館などでよく目にする、白色から灰色の「須恵器（すえき）」がそれに当たる。その後、一定の地域ではより焼締めが進化した。そこで採掘されていた土はいずれも赤みの強い土で、焼成後は茶色から黒色であった。焼成技術がさらに発展することで「炝器」と言えるもの作りへと至った。

古来の炝器と素地研究

日本には古来より現代まで脈々と陶磁制作が受け継がれている「日本六古窯」（陶磁研究家の小山富士夫によって命名）と言われる産地がある。愛知県瀬戸市、愛知県常滑市、福井県丹生郡越前町、滋賀県甲賀市信楽町、兵庫県丹波篠山市今田町立杭、岡山県備前市で、それぞれの地名の「〇〇焼（やき）」として広く知られている。その特徴はそれぞれ異なり、各地で採掘される土の性質とそれに適した成型、加飾、その土地で可能な焼成方法の違いがそれぞれの焼きものの特徴となった。炝器に分類できるものは岡山県備前市の「備前焼」と愛知県常滑市の「常滑焼」であり、これらについても土の性質に従った結果、炝器制作に至ったと言える。



小野真由《Plasticity works/vessel》(2014)



小野真由《Plasticity works/"Fe" vessel》(2013)



小野真由《Plasticity works/vessel》(2014)



小野真由《Plasticity works》(2019)

今日では遠く離れた土地の粘土や原料を気軽に手に入れることができる。技術についても様々な情報源があり、そのあらしは簡単に知ることが出来る。つまり陶芸制作は、かつてのように土地や環境に左右されことなく、素材や制作方法を自由に選択して行うことができるのだ。

流通によって、原料の選択肢が増えたことで制作者が自身の制作に相応しい素地を作り出すことも可能になった。炆器においても緻密な計算や試験の上で新しい表現が行われた。例えば、世界的に最も有名な炆器製品であるジャスパルーウェアはその類である。イギリスのジョサイア・ウェッジウッド（Josiah Wedgwood・1730-1795年）によるジャスパルーウェアは、淡いピンクやスカイブルー、グリーンなどの素地を使用し、古代ギリシャ様式のレリーフを施した器類で、今日も当時と変わらないデザインが受け継がれて生産され続けている。2000年にウェッジウッド・ミュージアムによって出版された『英国陶工の父：ジョサイア・ウェッジウッド』（キュレイターズ）によると、当時のテストピース数は膨大で、1種類の安定した素地を作り出すのに1万回以上の試験を行ったと記述されている。また、その研究過程では今日の陶芸制作に欠かさない、磁土製の乳鉢、乳棒やパイロメーター（窯内の温度を測る温度計）の開発にも至った旨も記述されており、陶芸そのものの進化にも重大な成果を成したと言える。

筆者の素地研究と作品制作

陶芸制作の特徴として、仕上がりを完全にコントロール出来ないという点が挙げられる。どれだけ拘り抜いて成型したとしても、焼成工程で

は制作物を窯に委ねることしかできないからである。現代の窯には先述したパイロメーターを利用したマイコン機能がついており、ある程度の温度管理が可能である。しかし窯内の形状、焼成するものの形状と配置によって熱の伝わり方、温度上昇の速度を完全にコントロールすることは難しい。1200度以上の高温の世界では1～2度の温度差、1～2分の保持時間の違いによって釉の風合い、素地の形が異なる。そこで生じた斑や個体差など予想外の結果を楽しむことが陶芸制作の醍醐味と言うこともでき、大雑把に窯に委ねた作品も存在する。コントロールする部分とコントロールしない部分、そのバランスに作者のセンスやアイディアが集約されると思う。

炆器制作は、素地自体を熔化させることで穴や孔が極めて少ない状態にできるが、温度が高すぎて溶化が進みすぎると形を留めることができず、歪む。形を留めようと、やや低温に設定すると溶化せず耐水性は得られない。溶化によって釉とは異なる風合いの滲み出るような光沢を表現することもできるが、その風合いも粘土の性質と温度の組み合わせによって微妙に異なる。「素地の性質」このたった1つで、形、質感、風合い、機能性、これら全てを担う炆器制作においては、素地研究が大変重要である。

また、緻密な研究を行うことで、既存の炆器と異なる雰囲気素地を作ることも可能である。先述した日本の古陶磁の炆器は、いずれも土に含まれる鉄分の作用により焼締めが可能であった。素地は茶色から黒色であり、世界的に見ても自然に採掘した土による炆器は同様である。ジョサイア・ウェッジウッドをはじめ、素地研究ののちに行われた炆器制作では、多彩な

色土を開発し鮮やかな色の炆器制作に至っている。鮮やかな色の正体も酸化クロム、酸化コバルト、酸化マンガンなどおおよそ金属系の顔料によるものである。炆器制作には金属系の原料、顔料が不可欠である。しかし陶土、磁土の基本的な成分に対し金属系以外の原料添加でも焼締めは可能なのだ。筆者自身の試験でも実現しており、作品制作にも使用している。今後、さらに緻密な研究を行い既存の炆器と異なる風合いと、無釉が故の静かな美しさを追求したい。

筆者は、素材研究を基に進めていく作品制作は、人が思考したイメージを超えた結果（作品）に至ることが出来る方法の1つだと考えている。人の発想には限りがあり、イメージだけに頼った作品はどこか頼りないように感じる。特に筆者は平凡な人間であるため、そのようになりがちだ。だからこそ扱う素材についてより深く研究し、きっかけを見出しながら作品制作を行なっていきたい。

私の日本画と表現、そして生と死

Writer 富田 楓 TOMITA Kaede
博士前期課程 芸術専攻
日本画領域1年

表現と私

私は博士前期課程の日本画領域に在籍し制作活動に励んでいる。4年生へ学年が上がるまでは大学院への進学を考えていたが、大学では公募展での受賞や展示の回数が少なく、自分らしい表現を見出せず表現方法を模索していた。大学院で自己表現を一層追究していく予定であったが、4年生になったばかりの頃に「残りの1年でなにができるのか。進学する価値はあるのか」という父の問いかけに答えることができず、一度は大学院の進学と制作活動を諦める決断をした。まだ制作における目的が達成できていない

ことと、自身の表現スタイルが不完全な状態で絵筆を折ることに心残りがあった。

卒業までに制作のスタイルを確立させたいという焦りと絵画から離れることの不安から、これまで描いていた様な細かい仕事や骨書き（線画）、隈取り（線画に影を描くこと）などの工程を集中して行なえず、いままで描いてきた画風で描くことができなくなっていた。絵具を画面にのせた後の乾き待ちが我慢できず、衝動的に乾いていない画面の上から絵具をさらに載せ、木炭やダーマトグラフ（油性鉛筆）を使って乾いていない絵具を削りながら描画していく。今

まで赤い色を暴力的であると感じて作品には取り入れて来なかったが、血液や怒りを彷彿とさせる鮮やかな赤に生命力を感じ取り、赤い絵具を背景の大半に塗り込み、刷毛を握って赤色を叩き込む行為に快楽を得た。

負の感情が生じると絵を描きたい衝動に駆られる。これまでは衝動的になることを抑え計画的に制作を進めていくことに努めたが、自分をコントロールできなかった経験が生命力の表現を大きく変化させた。今日、大学院生として絵筆を持ち画面と向き合っているが、まだ表現は発展途上だ。将来への不安や同期の活躍を見



富田楓《衝動Ⅲ》2019年
ベニヤ板に岩絵具、水干絵具、木炭、パステル、アクリル絵具、布
(227.3×181.8cm)

ると何も達成できていない自分を否定したくなる、しかしこの絶望や葛藤が私の生き様を映していく原動力となっている。

表現の目的と背景

画家の須藤康花は2012年に出版された『美しい人 須藤康花、絵と愛と闘病の軌跡』（晶文社）の中で、「何かが今この終焉を迎えていく事を漠とした中で確実に悟る それは死なのか 生なのか どちらを意味しているのかわからないただ消えゆく赤は余りにも壮大で それが狂いそうな程に美しい」と述べている。癌によって危機的な状況が進行している中で制作した作品の解説で書かれた文章である。彼女は闘病を通して身体の静と動、生と死を巡る美しさを見出した。生を自覚する瞬間は死を思う瞬間であると感じさせる詩である。

私が生を感じた経験のひとつが東日本大震災である。津波をメディア越しに観た時、人々や長い年月を経て作り上げられた街を一瞬で飲み込む津波の強さに恐怖を感じた。津波発生から半年後、被災地へ足を運ぶとあれから時が経過したとは思えない程、無の世界が広がっていた。家主を探す紙の貼られた家がいくつか浮かび、濁り臭のする水が足下まで漂う。普段耳にしているような生活音や動植物の動きもなく、無音が永遠と響く異様な景色であったことを覚えている。無音の中から時々聞こえる乾いた風の音が、筆者の意識に自然の生を響かせた。この経験以降、暴風や大雨、地震による地鳴りが声にもならない悲鳴に聞こえた。生き物の力強さや大きな動きが生命の存在を感じさせるのではないかと考えた。

人間の意識によって管理されてきた海や森林や大地が人間の意識から離れて動く姿は身体の本能的な衝動性に類似している様に感じた。作品に自然的な動きのある要素を取り入れることで、さらに迫力のある動きを捉えることが可能ではないかと考え、現在は身体の状態に水面のうねりを曲線として取り入れる方法や、陽炎の現象で見られる物体の歪みを描画する表現などに取り組んでいる。自然が生み出す生命力を身体へ還元することの可能性を自身の表現活動を通して模索している。

日本画としての表現

まず身体や自然の生命観を絵画作品として表現するに当たって、色彩や表現技法の選択や工夫は勿論、それらを描画する上で欠かせない画材に着目した。一般的に、作品制作で用いられる画材はアクリル絵具や油絵具、鉛筆やペンなど

様々あり、近年はコンピューター上での描画も増加するなど画材の多様化が進んでいる。

日本画表現において使用する画材は岩絵具や膠（動物の骨や革などから抽出した物質で接着剤として使用する）、和紙といったものが第一に挙げられる。日本画の画材に共通することは天然素材によるものであるということだ。岩絵具は石を砕いた時の粒子の差を何段階にも分類させることで色の濃淡を作り出す。岩絵具は様々な画材の中でも自然の状態に近く、画材を通して自然物による色合いや美しさを感じさせる。制作におけるテーマに自然の要素が関係していることと絵具自体の持つ温もりから、岩絵具という日本の伝統的な画材が自身の生命観の表現に適していると考えた。

岩絵具との出会いをきっかけに日本画という領域を選択してから、岩絵具による伝統的な技法を取り入れた制作に励んでいた。しかし、画面に厚みを生むことで迫力が生まれるのではないかと考え、ホームセンターで購入した砂にアクリル絵具を混ぜ、画面に定着させる方法で制作した。日本画の画材とされていない素材を取り入れた初めての試みであったが、完成した作品を見た時に絵具や砂による厚みと激しい色彩を取り入れる表現方法の効果を感じた。

岩絵具は粒子の違いがあるため、粒子の異なる絵具を混ぜると分離してしまう。油絵具やアクリル絵具のような粒子が均一な画材に比べて岩絵具は混色による色彩表現が難しい画材である。メッセージ性のみを重視するのであれば、岩絵具へ執着せずテーマに沿った表現を行うことが最も合理的な手段であるが、岩絵具や和紙などの画材を見た際に感じた温もりを作品に取り入れることが、生命観というメッセージを発信するための大切なプロセスであるのだ。

日本画材を取り入れた上で生命観の表現を実現することが自身の作品制作において理想的であり、岩絵具のみの制作によってより一層迫力や重厚感を明確に伝えたいという執念がある。自身の生と死に対する考察を日本画材の使用によって十分に表現できる事が自身の課題である。

平砂アートムーヴメントにまつわる二つの考察

2019年春、「平砂アートムーヴメント」と名付けられた活動の皮切りとして、筑波大学生による展示企画「ここにおいて みせる/みる」が開催された。平砂とは、主な展示会場になった筑波大学学生宿舎の名称である。アートムーヴメントという呼び名には、この場所を起点にして学生による能動的な芸術活動が広まっていくことを期待した、企画者の思いが込められている。

「ここにおいて みせる/みる」展の会場は、居住空間として使われなくなった平砂学生宿舎9号棟である。2018年の秋から二人の芸術専門学群（以下、芸専）の学生を中心に企画が進められ、2019年5月中旬から6月上旬にかけて展示が開催された。参加作家は筑波大学の学生55

名、作品数65点、来場者は1300人を超える展示会となった。

ここでは、平砂アートムーヴメントにまつわる二つの考察を取り上げる。前編の「ちゃんと美術してみませんか？」では、作家として参加した佐藤望（芸術学専攻芸術支援コース）が、芸専所属・平砂アートムーヴメント実行委員の共同代表である阿部七海（芸術学専攻芸術支援コース）・米前田（えいまえだ）愛香（構成専攻総合造形領域）への個人インタビューを通じて、企画の軌跡をたどる。後編では「9号棟と作家と観者」と題し、企画・運営に携わり、作家・鑑賞者としても参加した阿部七海が、他の出展作家へのインタビューを経て、自ら展示会を振り返る。



平砂学生宿舎9号棟 外観

ちゃんと美術してみませんか？

筑波大学に現れたリアルなアートの現場

Writer 佐藤 望 SATOH Nozomi
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

普段はほとんど人の気配がなく鬱蒼とした茂みの中に佇む平砂学生宿舍9号棟は、2週間だけ熱気を帯びたアートの現場へと化した。この展示は宿舍という場所に特化したサイトスペシフィックなものである。筆者は作家として展示企画に参加した。大学に入ってからまともに作品発表の場をもたなかった私にとって、「ここにおいて みせる/みる」は新しい体験だった。作家数50人以上という大きな展覧会に出品する

重圧と住空間を展示空間にする難しさから、一個人として制作過程が印象に残っているだけではなく、鑑賞者としても忘れることができない体験をしたのだ。雨風にさらされ錆びついた居室の扉の前に一瞬立ちすくみ、鉄製の重い扉を一つひとつ開けていく行為は、他人の部屋に勝手に入るような緊張感、あるいは未知の空間への高揚感が伴った。これを何度も連続して体験することで作品から想起される情動も強化され

た。これは場所性と膨大な作家数・作品数の相乗効果ゆえであり「ここにおいて みせる/みる」の独自性ともいえる。私はこのような経験を通して、自らも出品作家として参加しながらも運営を担っていた阿部さん・栄前田さんの活躍ぶりに圧倒され、二人に関心を持った。それぞれに話を聞き、企画立案・運営の背景に迫った。

ムーヴメントに火がつく

阿部さんの企画立案の契機となったのは、2018年11月の芸術祭（筑波大学学園祭「雙峰祭」の芸術系企画）で行った展示企画だった。当時の芸専二年生が複数人集まり、体育・芸術エリアに作品を展示したが、思ったようにはいかなかったと阿部さんは振り返る。「ある先生に『展示としては見にくさが目立った』と言われた。（次に機会があるなら）展示を展示として成立させるぞ！という気になっていた」。作品を鑑賞者に見てもらうためにはどうしたら良いのだろうか、展示とは何なのだろうか。この時、阿部さんには根源的な問いが生まれていた。

そんな彼女に、平砂学生宿舍での展覧会アイディアを持ちかけたのが栄前田さんだった。「以前から9号棟の電気がつかなくなり、使われなくなったことに気づいていた。高校生の時に地元で見た廃ホテルでの展示を思い出して、同じようなことが宿舍でできるのではないかなと思った。（芸術祭の展示企画に奔走していた）阿部とならできるな、と思って誘った」。こうしてそれぞれの展示をしたいタイミングが重なり、展覧会に向けての活動は始まった。

やりたいことを実現するために

二人はアイディアを実現するべく、手始めに企画書を作成して宿舍を管理する学生生活課と、企画運営の支援を依頼する芸術専門学群の学群長・副学群長の先生方にプレゼンテーションを行ったそうだ。廃宿舍の活用を検討していた学生生活課は好反応だった一方で、芸術専門学群の先生方からは当初、様々な意見をもらったそうだ。栄前田さんは「最初に出した企画書は全然ダメだと言われた。『なぜ展示をやるのか？』



平砂アートムーヴメント展示企画「ここにおいて みせる/みる」ポスター（デザイン：岡本太玖斗）

2 芸術支援フロンティア

という企画の目的設定から考え直し、企画書を何度も書き直して提出した。あとは『今後も続くような展覧会にならなければ支援できない』と学群長に言われた」と語った。展示実現のためには「展示をやりたい」という企画者の内的な動機のみならず、多くの人が共有可能な価値創造が必要だった。度重なる検討の末、場所性の面白さや、展示未経験の学生も含め、全学群の在学生と卒業生も参加できること、そして今後展示企画をしたい学生のために、企画立案から終了までを記録し、後に公開することなどが本展覧会の意義として挙げられた。

一方阿部さんは、展覧会のテーマ設定について先生からの指摘を受け「ここにおいてみせる/みる」を編み出した。彼女はテーマ決定の背景について以下のように話した。「作家の制作テーマを厳しく限定しないという配慮を前提に考えた。テーマは展覧会の企画者から作家や鑑賞者に向けてのメッセージ。宿舍という場所性に加えて、作家には作品を見る鑑賞者のこと、鑑賞者には作品の背景にいる作家の存在を意識して欲しくて、結果的に展示という言葉を使い換えたものになった」。前提として、運営の二人は出展作品同士を関連付け、展示全体の文脈を創造するようなキュレーターではない。しかし阿部さんは、展示との関わり方に展示企画者・アーティスト・鑑賞者を想定し、全ての人をつなげるテーマ設定を行ったのだった。

企画運営者であり、作家でもある二面性

以上のような試行錯誤の末、9号棟の使用許可が下り、運営に必要な経済的支援も確保された。彼女たちは一作家として展覧会に参加しながら、企画を進めた。展覧会の広報計画・制作、会場設計、図録制作の計画などは、数人の芸専学生がデザイナーやフォトグラファーとして運営に携わった。少数精鋭の運営メンバーで自ずと共有された「ちゃんとした展覧会をする」意識は、展示会場のみならず、関連する広報物や運営体制の細部に至るまで徹底された。作家との連絡にはSNSの機能が有効に使われ、対応がきめ細やかに行われた。5月初旬には現地制作も始まり、期間中には合評会が設けられるなど作家に寄り添った視点が際立った。これは、運営メンバーらのアーティストとしての思いが生かされた結果である。柴前田さんが「自分が作家だったらこうあって欲しくない、ということではなかった」と力強く語った言葉からは、運営と作家という二つの立場を同時に経験したタフな精神が垣間見えた。



話し合いを行う運営メンバーの様子

「ちゃんと」した展示企画

5月中旬、展覧会が始まった。来場者対応は参加作家でシフトが組まれたが、阿部さんと柴前田さんは期間中も会場施設の管理・会場内の巡回などを中心に「ちゃんとした展示企画」を実現させるべく、誰よりも長く会場に滞在した。「ちゃんと」という言葉は、阿部さん・柴前田さんそれぞれの対話で最も頻出した言葉であり、筆者には二人が最も大切にしていたことであると感じられた。なぜ「ちゃんと」にこだわるのか。それは展示企画を実施するに至った二人の根源的なモチベーションが、彼女たちが身を置いている環境に対する葛藤にあったからだ。柴前田さんは「ちゃんと美術やろうって言う人が自分の周りには少ない」と語った。この文脈での彼女の「美術をする」という言い回しは、将来の継続的な作家活動も視野に入れた上で制作などを行うことを意味するが、これは作家を目指す彼女が芸専で日常を送りながら感じている正直な心境であろう。阿部さんは「広い世界で美術をやっていきたいと思うのであれば、ちゃんと認識しないと」と言った。芸術との向き合い方が人それぞれあるのは当然のことである。しかし社会に通用する、他者に影響力を与えられるような作品や展覧会を作るためにはそれなりの鍛錬や準備が必要だ。私には二人はそう言っているように聞こえた。

筑波大アートシーンの新たな担い手

彼女たちの功績の裏付けとして、来年も同様の学生展覧会の開催を望む声が多く挙がっていることを挙げよう。アートムーブメントの最初の活動が終わり、来場者を対象にとったアンケー

トや、参加作家の有志で行われた反省会資料などからも、次回への期待の大きさは明らかである。阿部さんと柴前田さんはこの活動に満足することなく、展示や作品について日々思考し続けている。しかし、来年も学生が同じ場所で、同じように企画を開催することについては慎重な姿勢だ。阿部さんは「(展示企画「ここにおいてみせる/みる」と同じではなくても)誰にだってやろうと思えば、展示はできる」と言い、柴前田さんは「(実行委員会という)組織として引き継ぎをするつもりは全くない」と断言する。このような彼女たちの考えには、今後もムーブメントが様々な人によって展開していったという願いが含まれているが、活動を始める時には仰々しい心構えや覚悟なんて彼女たちにもなかったのだらうし、必要ではないのだと私は思う。彼女らが私たちに示してくれているのは、「やりたい」という気持ちを大事にできるかどうかは自分次第である、ということなのだ。

9号棟と作家と観者

Writer 阿部 七海 ABE Nanami
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース3年

「平砂アートムーヴメントをめぐる二つの考察」の2編目である本稿では、作品展示にスポットを当てて平砂アートムーヴメント展示企画「ここにおいて みせる/みる」を振りかえる。

平砂学生宿舎9号棟

この展示企画の核心は会場にある。作品を紹介するために、まずは会場である平砂学生宿舎9号棟を紹介したい。

平砂学生宿舎9号棟は鉄筋コンクリート造りの3階建ての建物である。1987年に建造されて以来、40年間に渡って男子学生の宿舎として働き続け、老朽化のために2018年にひっそりと閉鎖された。普段は誰も立ち寄ることのない9号棟だが、一度近づくとその雰囲気には惹きつけられるものがある。人間のシワがその人の重ねてきた年月の厚みを示すように、色あせた外装や黒ずんだ内壁、残された雑芥や張り紙、ドアの錆つき、落書きが、どれだけ多くの学生たちの生活を受け入れてきたかを物語る。9号棟は平面図で見るとちょうどリアルファベットのWを二つ繋げたような形をしている。ワンフロアあたり56室の部屋がジグザグを描いて一列に連なり、そのWのちょうど真ん中に玄関がある。

狭い玄関を通り抜けると、薄暗の中に共用の

ラウンジが現れる。塀と窓で囲まれた六角形のラウンジは、筆者が初めて立ち入った時には中に粗大ゴミが残されていて、入り口はロープで塞がれていた。その左手に共用の男子トイレがあり、反対には洗濯室があった。居室にたどり着くにはラウンジのある空間からさらにドアを一枚通らなければならない。玄関よりも立て付けが悪くて重たいドアを、ほとんど体当たりをするようにして押し開けると、半屋外の廊下が見える。

片側に個室のドアがずらりと並び、反対側には肩あたりまでの高さのコンクリートの塀が続く。塀と軒との間には侵入を防ぐためのフェンスが張られ、フェンス越しに雑草の茂る荒れた様子の中庭が見える。居室のドアノブに手を掛けると案外スムーズにドアは開いた。静かで狭い5角形の部屋には、ほこりとカビの匂いが充満している。床はビニールのような質感の赤褐色で、壁に触れると塗装越しにコンクリートの冷たさを感じる。天井にはむき出しの蛍光灯が一本。家具は鉄製の錆びた骨組みだけのベッドと5畳半の部屋には大きすぎる事務机、椅子、据え付けの細長い洗面台のみ。奥に一つ窓があり、そこから外光が差し込んでいる（図1）。

見るからに作品展示とはかけ離れた場所であ

る。必要最低限にしつらえられた学生寮。だからこそ、見たこともないような作品が展示される可能性に期待できる場所でもあった。

作家たちが9号棟で見せたもの

さて、実際に展示された作品を紹介していこう。居室のドアにはそれぞれの部屋番号のプレートがついている。マップを片手に、部屋番号を確認して閉ざされたドアを前にする光景を想像してほしい。まずは、138号室。金成翔《Catalyst Lab.》（図2）を紹介する。工学システム学群に所属する金は、参加の動機について「アートの作品展示でなら、研究によって得た気づきを大衆に直接伝えられるかもしれないと思った」と語る。その言葉と作品タイトルの通り、138号室は触媒の研究室を模していた。暗闇の室内に大きなテーブルと机が置かれ、その上に試験管やビーカー、液体が回され続けている機械など実際の実験道具が並ぶ。壁には“catalyst”の単語にマーカーがされた論文がびっしりと貼られていた。本来は他の文脈で役割を持つ道具たちが並んだ一室は、アート作品が並ぶ本展覧会の中では一種異様であった。

次に紹介するのは、伊藤あずさ《cenotaph》（図3）である。231号室の扉は、目の前と左方



図1 平砂学生宿舎9号棟居室



図2 金成翔《Catalyst Lab.》

2 芸術支援フロンティア

にコンクリートブロックの壁がそびえ立った閉塞的な空間へつながっている。外光が遮られた薄暗い隙間には天板に赤い花を寝かせた卓だけがある。その上のあたりだけ壁に穴があいていて、覗いてみると外光に晒される真っ白なベッドとその上に浮かぶ赤いモヤのようなものが見える。この作品について伊藤は、9号棟の外観のシンメトリーな造りに感じた「神聖さ」と、「生活が繰り返されてきた場」としての9号棟の姿がかけ合わさって構想されたものだという。タイトルである **cenotaph** とは、中身のない墓場、慰霊碑を指し示す。

最後は326号室。ドアを開けると、がらんどうの部屋に奇妙な少年が壁に背をつけてポツンと立っている。大脇僚介《にょい》(図4)は、居室に塑像一体のみで構成された作品である。5畳半の空気に《にょい》というタイトルが重なり、私はそこにこびりつくものの存在を感じさせられた。塑像の少年は虚空を見つめて眉根を寄せている。全身が濃いピンク色をしており、小学校低学年の児童のような風貌と全長75センチの小ささを併せ持っている。大脇はインタビューの中で「よく見るモノだけど、ちょっと変」な形に惹かれると話していた。小さな少年に垣間見える奇妙さが、その感性をよく表している。

私が9号棟で見たもの

筆者は展覧会を運営する間、可能な限り会場に滞在して作家と来場者の様子を眺めていた。

展示開始の2週間前に現場での制作期間が始まると、作家たちはまずマスクを着けて掃除用具を持ち、たまった砂埃を掃き出すことから始めなければならなかった。こびりついたカビを拭き取り、虫の死体を片付け、養生をしてから調達した資材や道具を運び込む。寸法を計算して素材を切り出し、組み、塗装をし、時折響いてくる誰かの物音に励まされながら作品を作り上げていく。ある人はコンクリートブロックを淡々と居室内に運び込み、ある人は茂みから刈ってきた雑草を居室内に積み上げ、ある人はとにかく室内を真っ白に塗り上げた。一方、展覧会中の様子では鑑賞者の反応の幅広さが印象深く記憶に残っている。「自分も昔ここに住んでいた」と思い出を口にする人がいれば、言葉にできずに「なんだか分からなかった」といつて去る人、熱心にアンケートに書き込む人、「怖い!」とぐずって退場していく子供もいた。

はじめに書いた通り「ここにおいて みせる/みる」の核心は会場であった。作品が作家の空想の中に生まれ、作家の手で現実にもみ出され、展示されたものを鑑賞者が見る。その全て

のプロセスが平砂学生宿舎9号棟で行われた。鑑賞者が作品の生み出された場所に立っていることで、作家たちのインスピレーションの根源が鑑賞者に共有されていた。これがこの展覧会の最も特徴的な点であろう。本稿を書くにあたり、この展覧会は成功したかと自問した。私はその問いへの答えをみつけれず、実際に展覧会が始まるまではどんな理想も持っていなかったことに気がついた。ただ実現のために運営し、終わってしまえば55名の作家と1375名の来場者、そのほかの関係者たちの言葉や行為だけがわたしの中にただ記憶として残っている。そして9号棟を目にするたびに、私はそれらを思い出している。

ツイッターにて「#平砂アートムーヴメント」と検索すると、当時の様子を見ることが出来る。現場の様子に少しでも触れてもらえたら幸いである。



図3 伊藤あずさ《cenotaph》



図4 大脇僚介《にょい》

市民が考えるアートのかたち

Writer 丸山 純桜 MARUYAMA Makoto
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース 3年

2019年5月4日から二日間にわたり、熊本県菊池市では「菊池アートフェスティバルvol.3」が開催された。菊池アートフェスティバル（以下、菊池アートフェス）とは地域振興を目的とした地域密着型の芸術祭だ。Vol.3では、「多様な人、モノ、コトが集まり、新しい価値観を生み出す。ここは、アートと出会う場所。」と謳い、来場者数は7600人。菊池市の人口5万人を鑑みると、注目度が高かったことが分かる。

今回は、この菊池アートフェスで副実行委員長及び市民プロデューサーを務められた吉田舞子さんにお話を伺った。

菊池アートフェス参加のきっかけ

吉田さんは会社に勤めつつ3人のお子さんを育てる菊池市民だ。菊池アートフェスにはvol.3からの参加で、参加のきっかけも何気ないものだったそうである。吉田さんが偶然ある小学校でのイベントを開催する際に、菊池市役所に訪れた。そこで市長に地域おこし協力隊の橋本さんを紹介され、その方が菊池アートフェスをやっていたことから、お手伝いをするようになったのだと言う。

ただしそれだけではなく、その根幹には大学時代のある気付きが影響している。吉田さんは大学進学と共に上京した。その時「東京で生まれ育った人の知識量って半端ない。あたしなんも知らんやん、自分ってなんてちっぽけな世界に生きていたんだろう」と感じたそう。私も同じことを思ったことがあるのだが、好奇心が沸き立つようなきっかけを与えてくれる場所が都市部にはたくさんあるのにも関わらず、田舎では知識を得るきっかけさえ見つけづらい現状があるのだ。そんな吉田さんにとって世界を知る方法論がアートにあった。「アートって、幅が広い。その中でも一番身近に触れることができるものって実は美術や音楽だと思う。美術って視点を変えればどんどん変わっていく面白さがある」と言う。また、子どもを育てる中で「世界はもっと広いということを知ってほしい」という思いもあり、今でもアートに触れることを大切にしているそうである。

とはいえ仕事と家庭で忙しいのにも関わらず、なぜ菊池アートフェスに対するモチベーションが維持できたのか私は不思議であった。第一に「好きだ」という気持ちがあるとしながら、こう語ってくれた。「自分が自分であるために取る手段って、アーティストだと創作活動に向くこともあると思う。それが私にとってたまたまイベントの運営や主催をすることだった。多分一番自分の性に合っている自己実現の方法。自分がやりたいことは別にあるけども、菊池アートフェスという素晴らしい活動をやっている、しかも菊池っていう場所がそれで注目されるなら、私にとってもありがたいことだし、うれしいこと」

アートと市民の出会い方

vol.3では、大きな変化があった。メインの会場が菊池市役所から車で10分ほどの旧龍門小学校から、菊池市役所隣の菊池市生涯学習センターKiCROSS（キクロス）に変更されたのである。市の施策によって、旧龍門小学校がサテライトオフィス・アーティストスタジオとして貸し出しが始まり、キクロスが新しくできるタイミングだったからという理由である。キクロスは菊池市中心部の隈府という地区にあり、菊池市民であれば買い物ついでに気軽に足を運べる

場所である。「旧龍門小は山の上にあって、お客さんが能動的にならないと来ない場所。Vol.1,2はアーティストが呼んだ熊本市民のお客さんが多かった印象がある。キクロスだと、今までとは違う客層の菊池市民が受動的に足を運んでくれるはず」と吉田さんは考察し、できる限り敷居を低くするために作品展示だけではなく豊富なイベントや前回から継続するマルシェ（仮設の飲食店や物品販売）を用意した。日常の中にちょっとアートが入り込んでくれたらうれしい、菊池市民にアートに触れてほしいという思いがそれらに反映されており、菊池市民が楽しめるアートフェスを目指した。

また地域密着型であるからこそ、菊池アートフェスをやることの意義を地域の人々に理解してもらえるように、開催までに説明をして回った。「その場所（地域）ってその地域の人たち



吉田舞子さん



菊池アートフェスティバルvol.3の様子

2 芸術支援フロンティア

のモノだと思う。どこか、誰かが抜け落ちないように、全方位気を配って大切にすることが重要」と地域の人たちと関わるうえで気を付けていることを教えてくれた。

そしてアートと市民の関わり方について吉田さんは「垂れ流すように与えても無意味で、受動的に何かを受け取ったときに次のステップへのきっかけになる。いろんな関わり方が生まれてくるために開かれた場所が必要」と考えている。

vol.3開催当日は文化祭の様に賑やかなものとなった。会場となったキクロスの中には図書館や公民館があり、普段から菊池市民が多く利用している。そこに大きな彫刻作品や絵画、インスタレーションが出現し、屋外ではパフォーマンスやマルシェが開かれるという普段とは全く違う場所のようになったことを来場者は面白かった。

吉田さんは開催当日を振り返り、「何かが起こらなくてよかったという安堵感が一番大き

かった。だけど、お客さんが生き生きと笑顔で『あれ、面白かったよ。見てきた?』とか話していたりしてすごく嬉しかった。普段美術館でまじめな絵を見ていそうな人たちが、森本さんやホーリーさんの作品に心をつかまれている様子を見たときはたまらなかった」と笑顔を見せた。

吉田さんが狙っていた「受動的なお客さん」も来場し、テーマであった「アートとの出会い」も達成されたと言える。逆にアートを見に来たはずの来場者が図書館の本に夢中になっている様子も見られたそうだが、来場者の行動の自由さがアートの多様さ、自由さを引き立てていたようだ。

Vol.4に向けて

会期終了後、「ぜひ来年もやってください」という声が一番多く届いたのだという。ありがたいとしながら、現在2021年の開催を目指し、2020年には行わない予定である。これには大きな理由が二つある。第一に「vol.4は（市民からの）評価を求められるとき」と吉田さんは捉えているからである。「vol.3は規模が大きく、スタッフのエネルギーも必要だった。3回目までは誰でも簡単にできるけど、4回目は評価を求められると思う。その為に（場所や時期、収益化の方法などを）考える時間が欲しい」と、内部だけでなく、外部からの客観的視点も大切になってくることを明らかにしてくれた。

第二に「関わる人を増やしたい」という実行委員会の意見によるものである。実行委員会は少ない人数で構成されており、人手が足りていない。そこで「もう少し市民が積極的に関わってもらえたら嬉しい」と語り、これから次回に向けてアートと市民の接点をつなぐ取り組みを行っていく予定である。具体的にはまだ未定としながら、vol.3のプレイベントとして行われた「アーティストZOO」という、アーティスト

が制作している様子を目の前で見ることができ、ワークショップを2019年内中にもう一度やりたいと言う。前回のお客さんの中には、油絵を初めて見たという人もいたそうで、アートと市民をつなぐ効果的なイベントということが分かっている。その他、既にフォロワーが700人いるFacebookの活用が始まっている。この700人はアートに興味があるはずとし、菊池市内外のアート情報を提供しさらに深くアートに興味を持つ人を集めたいそうである。

「アートの力」とは

アートと市民を結び付けていく中で、吉田さんが「アートの力」を信じていなければ成しえなかったのではないかと私は考えた。そこで最後に吉田さんが思う「アートの力」とは何かを問いかけた。「芸術的な何かは心を豊かにしてくれる。人は想像力をもって自分の思考で何かができるけど、それももっと豊かにしてくれるものがアートだと思う」

（写真は、すべて菊池アートフェスティバル実行委員会提供）



森元嶺さんの作品



菊池アートフェスティバルvol.3の様子



菊池アートフェスティバルvol.3の様子

保護者による芸術支援活動

大牟田子ども劇場代表へのインタビューから

Writer 松浦 妃那 MATSUURA Hina
芸術専門学群 芸術学専攻2年

はじめに

大牟田子ども劇場という団体がある。ここでいう「劇場」とは、特定の場所を示すものではない。子ども劇場は子どもたちに舞台芸術を見せる活動を中心に行うボランティア団体で、その活動を通して「子どもを取り巻く状況を打ち破る」(『子ども劇場50周年誌』2016年)という目標を掲げている。全国各地にある支部が、その地域に住む子どもの保護者たちによって運営されている点にも特徴があり、大牟田子ども劇場はその一つだ。

鑑賞する演目は演劇だけでなく様々なジャンルの音楽や人形劇、大道芸なども含まれる。筆者は2歳ごろから子ども劇場に参加していた。上演するのはほとんどが平日の夜6時過ぎで、学校終わりの夜にわくわくしながら母の車で会場に行っていたのを覚えている。外出してはいけないと親に言われていた夜に、母や兄弟と出かけて薄暗い会場で見える舞台はとても輝いて見える。印象に残っている演目は多く、戦争を題材にした無言劇、ヨーロッパの伝統楽器を使った音楽、子どもにもわかりやすくした創作歌舞伎、落語、「あらしのよるに」の語り芝居、人形劇の「てぶくろを買いに」など、あげるときりがない。

鑑賞の前には事前座談会やワークショップが行われる。演目に沿った人形を作ったり、演者や制作者と一緒に話をしたり、簡単な演技を教えて貰ったりする。ワークショップの企画や運営も保護者によって行われる。ものづくりに詳しい人や演者と打ち合わせを重ねて、何をどうしたら子どもたちが楽しみながら身になることができるのか考える。筆者は、この公演の準備や事前座談会が全て保護者によって、全国で行われているということに驚いた。

実際に現場で活動している保護者はどのような姿勢と意識で活動しているのだろうか。この記事では、福岡県にある大牟田子ども劇場で代表をしている方へのインタビューを通して、彼女がどのような姿勢で活動をしているのか、また、彼女が積極的に芸術に関わる理由に迫る。(実名は出さないでほしいとのことなので以下

代表、もしくは彼女と表記する。)

劇場の活動への姿勢

代表である彼女は約17年前、自身が幼少期に劇場に入っていた経験や、子育てを始めてからママ友が入会していたことをきっかけに子ども劇場に参加した。当初は運営に携わることも、子どもと一緒に舞台を観ることを中心に参加していたが、現在は大牟田子ども劇場の代表となり運営や企画の音頭を取っている。彼女の入会初期と現在の姿勢の違いは熱量の違いだ。舞台芸術を観るための事前学習や役者、子どもたちとの交流を重ねるごとに舞台芸術への関心や知識が豊富になり、舞台芸術へ「深い楽しみ」を見出したそう。過去に行った「アンネの日記」という演目での事前学習では、ナチスドイツによって行われていた残虐な行為や差別されるユダヤ人の女の子ハンナとその家族について子どもたちとしっかり学習し考え鑑賞に臨んだ。鑑賞のために学習することで歴史や他の人の考えを知る、世界を広げるきっかけになることが、彼女の言う劇場での観劇の魅力の1つだ。「自分は素人だ」と言っているが彼女の活動への姿勢と、舞台鑑賞やそこから派生した子どもに関する知識への食欲さは「素人」と言い切ることができない。

ただ、入会当初と現在の彼女の熱量や知識量が違うと言っても、ずっと根本にある気持ちは変わらないようだ。彼女にとって「子どもとわくわくしたり感動したりすること」と、そのわくわくを「共有すること」が大事であり楽しいということは昔も今も同じだ。

劇場での楽しさとやりがい

彼女が劇場で活動する上で大切にしていることは、「子どもたちのところが耕されること」と「自分も一緒に楽しむこと」だ。「子どものところを耕す」というのは、舞台芸術の鑑賞を通して子どもたちが子どものうちにたくさんこころを動かし、豊かなこころと人間性を育むことを意味する。劇場で舞台鑑賞を通して行うことは単に舞台鑑賞のためのお作法を教えるのではな

い。彼女は舞台芸術の美しさと、そのストーリーによって誰かが心動かされている瞬間を見ると、とても楽しくなるのだ。子どもたちが波打って笑う瞬間や「怖い」と叫びながらも舞台を観ている瞬間が楽しい。観客全体が同じ空間で、多少感じると思うことは違っても、同じ場面で笑い、緊張するなど、共有感を持って舞台に見入っている瞬間。その時間が大切だと語っていた。

「言葉を知っていても、感動したり共感したりできるところが無いと、何も話せない。感動するところをもつためにはまず感情を出せるようにならないといけない。舞台はよく黙って静かに見るものだって思っている人がいるけれど、本当はもっと感情を表出してい。だから舞台芸術を通して子どもたちが自由に感情を表出することができる場所を作りたい。そしてそういう場であるという理解を広げたい」と彼女は言っていた。

活動をする中で彼女がやりがいを感じる瞬間の1つが「劇団を支えている」と実感したときだ。ここで言う劇団とは、子ども劇場で実際に公演をする役者や演奏者が所属する団体のことを指す。舞台芸術は、敷居が高いと思われ小規模の劇団はなかなか日の目を見ない。子ども劇場で公演をする劇団は学校公演なども行っているが、少子化に伴い学校自体が減ったり教育課程の中で芸術に費やす時間を減らす学校が増えたりしたため公演回数が激減している。劇団の実状を知った彼女が思ったのは「劇団がなければ子ども劇場は活動できないし、劇団も観る人がいなければ継続ができない」ということだった。また、財政的な支えだけではなく、もっと精神的に劇団を支えていると感じることもあるそう。劇場では劇団員のために、小夜食といって担当者の複数人で食事を作って持っていくことがある。ある公演の時に「私たちはその土地のものを食べて、その土地の舞台に立ちます。食も文化です。この素晴らしい文化を作ってくださった子ども劇場さんに感謝しています」と言われ心打たれたそう。自分たちの活動が確実に誰かの支えになっている。芸術によって子

2 芸術支援フロンティア

どもや親子を支援するだけではなく、公演をすることによって「芸術と芸術をする人を支援している」と自覚した瞬間だ。

今後の活動

上演活動が全て保護者によるボランティアで運営され、各地に広がっているという子ども劇場は世界的にみても珍しい団体だ。活動内容も質の高い良いものだと思う。彼女に今後の活動について聞いたところ現実的な返答を得た。

まずは自身の体力や環境的に許される限り続けたいとのこと。芸術は本来身近なものはずなのにどんどん人が離れていき、子ども劇場も地方によっては人手や財政的な問題で活動をしっかり続けられるところが減ってきている。運営を一時的にやめている団体も少なくない。大牟田子ども劇場はまだそこまで至っていないが、会員も予算も減少しつつあるのが現状だ。働きながら参加している人や共働きで会員として入会はできないという人、様々な人がいる。今はそんな人も参加できるように運営の方法を考えていきたいと語っていた。

「仮に私が会員として続けられなくなってしまっても、子どもが自由に感情を出せる場所を次の代に引き継いで残したいし、後方支援ができるのであれば何らかの形で支援したい」という意思も聞くことができた。

芸術、舞台芸術の魅力

最後に彼女に芸術、もしくは舞台芸術の魅力について聞いた。

「『面白い』ことだね。『面白い』の語源って、雲間から光が差してその光がばあって顔に当たって顔が白く照らされることから来ると聞いた。作品を見て、何かにはっと気づく瞬間、涙が溢れる瞬間、どっと笑った瞬間って目の前がばあっと輝く感覚がある。その感覚が芸術の魅力だと思うし、それがないとやっぱりやってられないね。どんなに表面的に面白くても、その感覚を味わえなければ意味がないし、それがあるから今も活動を続けられるんだと思う」

森美術館「アートキャンプ」という場

アートプログラムが若者のプラットフォームを作る

Writer 大森 春歌 OHMORI Haruka
芸術専門学群 芸術学専攻2年

複雑な人間関係や進路の不安に苛まれ、自我の確立の途中で迷いが生じることも多い10代から20代の若年層。多くの場合、学校で「アート」や「最近の美術展」というテーマは、漫画や音楽など他のトピックと比較し、あまり盛り上がる話題ではない。そんな中、森美術館のラーニングプログラム「アートキャンプ」は、若年層の15歳から22歳までを対象とする。これは、森美術館と森ビルの連携プロジェクト「まちと美術館のプログラム」の中の一つで、美術館の教育プログラムでありながら館外のカフェや公園など、六本木の街を舞台に展開される。価格や距離等のハードルを取り払い、食事等が提供されるなど、若年層の参加を促すための工夫がなされている。1つのプログラムが3~5回に渡って開催され、各回10~15名程が集まる。

概ね流れは、初回で作品を鑑賞し、キュレーターと現代アートについて考えた上で、2回目に出演するアーティストの作品や来歴を学び、3回目にその制作プロセスを追体験。4回目には複数人で制作活動をするというものである。例えば昨年開催された、「アートサマーキャンプ2018」では、映画監督のアビチャッポン氏を招き、彼が作品を生み出す際に行う独自の瞑想法を教わった後、班ごとに3分の映像を制作し、六本木ヒルズの映画館で上映した。

このようなプログラムを企画・運営しているのは、森美術館の「ラーニング」と呼ばれる、館の教育普及活動を担う5人のチームである。今回はそのうちの一人、白木栄世さんにお話を伺った。一若年層の参加者が初対面同士でアートについて語る際、何か配慮することはありますか。言葉遣いや接し方は変えないことが大事だと思っています。ただ10代って3年おきとかで環境が変わり、学校の環境は1年ごとに変わりますよね。そんな短期間で環境が変わる中、自分自身を持つというのはとても大変です。暗い顔をした参加者がいたら配慮もします。でも、そういう日常生活で起きている悩みや煩わしさと、現代アートって実は同じ時代に起きていること。だから美術館では同じ時を生きている作家の表現を見て、自分の中で何かを共有してい



「アートサマーキャンプ2019」の様子
撮影：田山達之
写真提供：森美術館

くことができるんじゃないかなと思います。—「アートキャンプ」は普段、学校などでアートを語る場がないアート好きの10代が集まれる貴重な場にもなっている気がします。そうですね。ヒエラルキーもないし、誰かが絶対的であるという優先順位もない。ただ、尊敬すべきアーティストと作品がそこにあるという空間です。やはり「表現したい」「伝えたい」というポジティブな思いを持つ人を尊敬し、肯定できる場所を作りたいですね。あなたがあなたであっていいし、「あなたが学校の中でどんな環境であろうと、私にはあなたと私との関係です」ということでしかない。学校や家庭とは違う、第3の場を作りたいと思っています。

作品に対してはみんなフラットなんです。社会の中では「高校生」とか「大学生」というレッテルが貼られて括られてしまっているけれど、実はそんなに大差はないかもしれない。同じ情報を受け取って、同じように考えていることもあります。

—参加者の言葉を引き出すために心がけていることはありますか。

まず、皆さんが作品や作家と出会うことで生まれる言葉をより大事にする時間を作るためにプ

ログラムを複数回に渡って行います。アーティストと出会ってから時間を置くと、新たな疑問が生まれることもあります。だから期間中展覧会には何回でも入れるようにし、再会した時にはより深い話ができることを期待しています。

また、アーティストも私も参加者と一緒にになって作品を見て話すようにしています。作品から言葉が生まれるというのは、一方的に何かを説明するのではなくて、本物を前にその表現を見て自分で考える瞬間にこそ生まれるものだからです。ただ、その前には「わからない」という視点も勿論生まれます。でも、その言葉にできない時間も大事な過程だと思っています。—プログラムでは、鑑賞と制作を体験する中で、その過程を非常に大事にされている印象を受けます。プログラムの中で、参加者に期待していることはなんでしょうか。

「作品を作る」ってものすごいことだと思うんですね。だから、「作りたい」「人に見せたい」という気持ちへのリスペクトですかね。だから制作時の、0から1を生み出す瞬間からの過程を追体験して実感してもらうことを大事にしています。アートが生まれる瞬間を学ぶことで、鑑賞でも実生活でも余計な固定観念や思い込みがな

2 芸術支援フロンティア



「アートサマーキャンプ2019」の様子

撮影：田山達之

写真提供：森美術館

くなるのではないかと思います。

一プログラムの中でアートを通して学ぶことは社会の中での生き方にも繋がっていくのですね。例えば、新規で営業に行く時も、0の状態から関係性を作らないといけませんし、継続案件でも自分なりにどう関係性を作っていくかって、非常にクリエイティブなことじゃないですか。「作品を作る」「表現をする」ことは実は色々な場面に当てはめていくことができます。決して皆さんにアーティストになって頂きたい訳ではなくて、アーティスト思考や、他者をリスペクトする姿勢、他者のことを想像し大事にする力などを、このプログラムを通じて手に入れ、社会の中で使えるようになってくれたらいいと思っています。

特にプログラムで扱う現代アートは、教科横断的なものです。だから、美術系の学生だけでなく、政治、経済、医療などを学んでいる、社会問題に敏感な学生も多く参加してくれます。アートは時に政治や社会の言葉も借りて広がっていくので、その作家がどういう文化を持ち、何を見て育ったのかっていうのも学べる場があると、もっと世界は広がると感じます。

一最後に、芸術を支援するということをどう捉えていらっしゃるんですか。

「芸術」というのは、既に社会の中にあるもの

で、その芸術への支援の在り方は様々です。アーティストを育てることも、見る人を育てることも、どちらも欠けてはいけませんね。そして、その中心には必ず「作品がある」ということも忘れてはいけないと思います。

また今回は、プログラムの参加者で、神奈川県の見護系の専門学校に通う土屋朔美さんにも話を聞いた。過去5回参加しているという土屋さんに「どのような場になっているか」と聞くと、「それぞれの文化を持っていても、集まった参加者同士は対等に話し、また各々の文脈に帰っていけるプラットフォームのような存在」と答えた。また、「日常の中にここまで感覚的な話ができる場所は他にない。中学生と大学生が対等に議論できる貴重な場で、活動を経て得た感覚は、日常のベースになっている」と話してくれた。

今回、企画者、参加者双方にお話を伺い、「アートキャンプ」において、アートの捉え方の多様さを感じた。個人の境遇やプログラム内容により、アートが対話のための対象となり、創作ための手段にも、他者や自己を理解するための方法にもなっている。

学校という固定された人間関係の中で、常に環境変化に適応しながら、定期的に人生における選択を迫られる環境に身を置く生徒・学生に



森美術館アソシエイト・ラーニング・キュレーター
白木栄世さん

とって、肩書きに縛られず思いを言語化できる場所は貴重だ。美術史を暗記するわけでも、画力を評価されるわけでもない、若者とアートの関わり方。ここでは「ねえ、アートってどう思う？」と問いかければ、皆が真剣な顔をして、自分の考えを他人に伝えようとする。その時参加者は、目の前の作品を対象に語りながらも、その色彩や造形を分析しているだけではなく、その向こう側に、自己や他者の姿、社会との関わりを見出しているのかもしれない。人と出会い、新たな価値観を獲得し、自己を確立する。10代の使命とも言えるその道を通過するために、人々が囲み、見つめ、語るのが、ここでは「アート」という存在なのである。

1980年代から1990年代のアメリカにおける 日本現代美術展に見るアイデンティティ 「Japanese Art After 1945」展を中心に

Writer 高橋 沙也葉 TAKAHASHI Sayaha
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

1980年代から1990年代にかけて欧米で開催された日本現代美術展は、日本現代美術の歴史化を目指し、そのアイデンティティをめぐる議論を深めた。それらの展覧会は欧米出身のキュレーター主導で企画されたものであったが、欧米のアートシーンにおける異文化の表象をめぐる議論との関連性についてはこれまで具体的な考察がなされずにいた。そのため本研究では、1980年代の欧米のアートシーンにおける思想的・実践的背景について論じ、アメリカで開催された日本現代美術展の問題を、文化のアイデンティティに関する国際的な議論の流れの中で捉えることを試みた。

1980年代アメリカの思想的・実践的背景

1980年代のアメリカにおいては、旧植民地に残る権力の不均衡を問題としたポストコロニアリズムと、各文化的集団が対等に扱われることを目指す多文化主義という二つの思想・実践の交錯が見られる。反本質主義の立場をとるポストコロニアリズムと、下位文化の権利と尊厳の獲得を目指す実践であるためにアイデンティティ形成において本質主義に陥りやすい多文化主義は、その間にジレンマを抱えていたといえる。

また1980年代には、多文化主義の興隆を背景に、フランス・アメリカにおいて「周縁」地域の芸術文化を紹介する「民俗誌学的」とも形容される展覧会の試みが見られるようになった。その代表的な例である「Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern」展（1984-85年）と「Magiciens de la terre」展（1989年）は、ともにポストコロニアリズムの観点から異文化の表象をめぐる問題を指摘され、更なるヨーロッパ中心主義批判を向けられることとなった。

1980-90年代アメリカにおける日本現代美術発信

1980年代から1990年代にかけては、欧米出身のキュレーターが主導となり、日本のキュレー

ターと協働して日本現代美術展を行う試みが集中して見られる。アメリカにおいては「Against Nature: Japanese Art in the Eighties」展（1989年）と「A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors」展（1990年）が開催され、それぞれ日本現代美術の「異種混交性」と「伝統」についての主張を展開した。こうした試みもまた1980年代の文化のアイデンティティをめぐる議論を反映したものであった。

また、1994年に横浜美術館で開催されグッゲンハイム美術館他へと巡回した「Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky」展はアメリカにおいて大きな反響を呼び、そのカタログは「日本の現代美術というテーマでこれまで英語で出版された中で、最も重要な論文」とも評された。アメリカ出身のキュレーター、アレクサンドラ・モンローによってヨーロッパ中心主義とフォーマリズムへの批判意識を持って企画された当展覧会は、日本の前衛美術は欧米の芸術運動の派生物に過ぎないという考え方を覆すことを目指し、禅的な概念を日本前衛美術の本質としてその独創性を戦略的に主張するものであった。

「Japanese Art After 1945」展の反響を当時の展覧会レビューから振り返ると、日本の美術関係者の間では欧米出身のキュレーターによって提示される「前衛」概念に対する不信感が示され、また出展作家・出展作品の選定についても疑問の声が上がっていたことが確認された。一方、アメリカにおいて当展覧会は概ね好意的に受け入れられたが、あらゆる側面に「日本らしさ」を見出す本質主義的なアイデンティティ形成に関する鋭い批判も見られた。

理論と実践の間のジレンマ

1980年代以降、欧米のアートシーンにおいてヨーロッパ中心主義批判と「周縁」地域の芸術文化の尊重が目指されるようになる中で、異文化の表象をめぐる文化のアイデンティティに関する議論が展開されてきた。そして、同時期にアメリカのキュレーター主導で企画されてき

た日本現代美術展の背景にもまたヨーロッパ中心主義批判の意識が見られるが、展覧会の内容は異文化の表象とアイデンティティ形成をめぐる問題をはらむものであり、ポストコロニアリズムと多文化主義の間のジレンマを逆照射しているものであったといえる。

越中和紙のこれまでと今後の展開

Writer 高澤 麻未 TAKAZAWA Asami
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

本研究は、「越中和紙」を題材としている。「越中和紙」は富山県で生産されている和紙であり、「八尾和紙」「五箇山和紙」「蛭谷和紙」の三つからなる。「越中和紙」の歴史から現在までの変遷を辿りつつ、「八尾和紙」「五箇山和紙」「蛭谷和紙」の特徴について比較し、和紙文化の維持にあたってどのような活動を行っているかを取り上げている。また、どのような維持支援を行うことができるかを、「越中和紙」以外の和紙を用いた支援活動を例に考察した。

第一章では、越中和紙の歴史を「八尾和紙」「五箇山和紙」「蛭谷和紙」の三つの地域ごとに述べている。「八尾和紙」は江戸時代、「富山の薬売り」に見られるような売薬産業に携わりその需要を満たしてきた。「五箇山和紙」は江戸時代に加賀藩の保護対象とされ、領内で用いられる用紙を生産した。「蛭谷和紙」では、昭和前期に地域の約三分の一が製紙業に携わっていたとされている。しかし大火の影響で衰退し、現在は川原隆邦氏が技術を継いでいる。

第二章では、越中和紙の現況を、生産方法、事業展開、渡き元の維持に対する取り組みや考えの三点から述べている。原料のコウゾ、ミツマタ、トロロアオイは昭和40年から生産量、栽培農家共に減少を続けており、国産の和紙原料は非常に貴重なものとなっている。そのような状況下で、八尾和紙を製作する「桂樹舎」は、「BEAMS」など既存ブランドとの協力により和紙生産品を出している。五箇山和紙では、「一般財団法人 五箇山和紙の里」の「FIVE」のように、若手職人とデザインユニットが新設ブランドを協働開発している。蛭谷和紙は国内外のコンペなどを通じて和紙製作者を前面に出し、作家個人をブランド化するような動きが見られる。

「越中和紙」に関する事業は商業的取り組みが中心であったため、茨城県常陸太田市の「小室かな料紙」を扱った学習支援的事業を取り上げた。なる（末石真弓）氏による、大きな紙芝居を制作する「おっきなおっきな紙芝居」は、子どもに対して学習的側面から和紙の存在を知らしめる取り組みであると言える。和紙に限らず地域で作られるものに触れ、その存在を幼少

期に認知し、触れることは非常に重要である。もちろん、実際に商品を購入し和紙産業を潤わせるのは大人であり、大人をターゲットにしてゆくのは当然であるが、身近なものとして積極的に和紙を扱い、後世の人々の記憶に残るような取り組みも求められる。

越中和紙の歴史を概観すると、藩政の影響によって需要が発生し和紙文化が形成されてきたことが分かる。五箇山地域は加賀藩の、八尾地域は富山藩の製紙需要に応じてきた。その一方、戦後の高度経済成長や洋紙の普及を機に和紙の需要が減少し、和紙は生活必需品から高級品、趣味・嗜好品へと立ち位置を変えた。和紙は原料とともに減少傾向にあるものの文化維持に繋がる動きも見られる。越中和紙においては、和紙に関するワークショップなど、学習支援的側面から地域に浸透させる取り組みをして行くべきだと考える。また、今後和紙産業を展開して行く上では、どこに需要があるのか見つけ出せるか、そしていかに需要を生み出せるかを考えねばならない。地方の伝統産業に関しては、先述の地域おこし協力隊のように、地域の外部から訪れる人々によって新たな活路を見出せる可能性がある。保守的に伝統を守ることも大切である一方、和紙産地に馴染みのなかった若年層が新たな文化を形成してゆくことも重要である。

「オタク」の“楽しみ方”とそのマネジメント

ソーシャルゲーム『あんさんぶるスターズ!』の事例分析を通して

Writer 高田 和音 TAKADA Kazune
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

『あんさんぶるスターズ!』（以下、『あんスタ!』）は、2015年4月に配信が開始されたソーシャルゲームで、男性アイドル育成プロデュースゲームというジャンルにあたり、ダウンロード数は300万ほどである。

本研究は舞台化やライブ化、アニメ化といったメディアミックスが多様な『あんスタ!』を扱い、主に女性向けコンテンツのキャラクター性やその“楽しみ方”を取り上げ考察しながら「オタク」と呼ばれる人々の在り様を類型化し、今後のアニメやゲームといったコンテンツがいかに受容され消費されていくか、また、それらの活動を支えていく在り方、マネジメントについて考察し検討することが目的である。そのため、今後のオタク文化発展の可能性の提示や、コンテンツ展開の手法としてオタクの反応を引き出す有効な方法を導く手がかりを与えうる点で意義があると考えられる。

第1章では、ソーシャルゲームの定義やゲームのソーシャル性についてまとめるとともに、アニメ・マンガ・ゲームといったもとの文化との関係性について論じた。また、ソーシャルゲームに見られる独自のゲームシステムについても用語とともに整理してまとめた。近年、女性向けの男性アイドル育成ソーシャルゲームが数多く配信されている。原作がソーシャルゲームであるものとして『あんスタ!』が最も古いとし、研究対象とした。

第2章は、筆者が『あんスタ!』のプレイヤーである本学学生の8名にインタビューを行い、考察した章である。インタビューの言葉から、キャラクターを中心にして楽しんでいると考察し、“楽しみ方”として「一次的キャラクター消費型」と「二次的キャラクター消費型」に分類した。さらにそれぞれの消費型とオタクの傾向とが、どれだけ関連しているのかまとめた。キャラクター3Dライブと2.5次元舞台、声優ライブではキャラクターの捉え方が異なるのが特徴的であった。前者では、「実際にキャラクターが存在する」と感じている者が多いが、後者の2つは「演じられている」と感じている者が多かった。一方、二次創作においては、創

作者が表現したキャラクターや物語に対する考察が、その読者に共感を与えているという、プレイヤー同士でのキャラクターに対する考察の共有という循環ができていたのが特徴的であった。

第3章では、コンテンツ対オタク、オタク対オタク視点について様々な角度から考察した。両視点に共通するのはオタクたちがSNSを活用し、コンテンツを楽しんでいることである。自分以外のオタクの存在を瞬時に認知できるようになったことで、様々な“つながり”が生まれてきている。

また、コンテンツ展開の手法についても考察した。受け手の反応を確認しながら制作する環境を形成しつつあり、作り手の発言はその熱意を受け手に伝えるとともに、作品への愛を共有する場となっているのではないだろうか。

さらに、イベント開催の手法についてキャラクター3Dライブを取り上げ、受け手と作り手の関係性を考察した。作り手はシナリオや設定等に基づいて演出を考案する。それを、楽曲やキャラクターの情報をもつ受け手が受容する流れとなる。「ライブ」の場を通して二者の間で「キャラクターらしさ」とは何かを共有し、その中でキャラクターの実在性が高まっていくと考察した。

女性向けコンテンツとして『あんスタ!』は、現状ある“楽しみ方”のジャンルを網羅するような展開がなされており、オタクのキャラクター消費活動の縮図と言えるのではないだろうか。今後、アニメ・ゲームにおいて、キャラクターに対する感じ方は多様化し、より複雑化していくことが予想される。今後は、その期待やニーズ、キャラクターの捉え方の複雑化をカバーする形として原作に付随するイベントや二次創作が活発になることが考えられる。同時にオタク同士の“楽しみ方”としてSNSの役割が大きいことから、効果的なSNSの利用も重要な観点となっていくだろう。

日本におけるアートセラピーの位置づけと導入の課題

Writer 東元 奈々 TSUKAMOTO Nana
 芸術専門学群 芸術学専攻
 芸術支援コース4年

本研究では、日本の芸術療法の成り立ち、特徴を他国と比較しながらまとめると共に、心理療法としての立ち位置を明確化し、アメリカで人間性心理学を中心に発達したアートセラピーを日本に導入する際の課題を考察することを目的とする。先行研究では、日本において芸術療法（アートセラピー）の定義が不明瞭なため、アートを用いた心理療法が乱立していること、高齢社会における障がい者ケアの脱組織化や子育て支援、若者支援の観点から、アートセラピーの需要が高まることが指摘されている。

第一章では、アートセラピーの定義や成り立ちについて述べ、心理療法の中での立ち位置を明らかにする。本論文で扱うアートセラピーの定義について確認したのち、作業療法、レクリエーション、美術教育、アウトサイダーアートなどの周辺分野との違いを明確化した。また、アートセラピストが社会的な職業として認められているアメリカ、イギリスのアートセラピーの歴史について論じ、アートアズセラピーとアートサイコセラピーの二つの立場を概説した。本論文ではアートセラピーを、作品制作のプロセスや作品そのものを介して、自己を内省することで、抱えている問題を解決していく心理療法の一つの手段であると定義する。近代における学問としてのアートセラピーの発展には、ヨーロッパの表現病理学や病跡学に対する学問

研究の流れや、フロイトによる精神分析の流れが強く影響を与えていることが明らかになった。分析型のアートセラピーと対極をなすのが、アメリカで人間心理学の広がりから、1970～80年代にかけて、ナタリー・ロジャーズによって確立されたパーソン・センタード表現アートセラピーである。本論文では、分析型でないクライアント中心のアートセラピーを日本に導入する際の課題を考察する。

第二章では日本における芸術療法の現状を明らかにするため、芸術療法の理論的特徴をアメリカと比較しながら論じた。芸術療法を取り扱う学会として日本芸術療法学会、日本臨床美術協会を取り上げたのち、臨床美術士の級別の資格制度や株式会社オーロラにより提供されるアートセラピストにむけた就労支援についてまとめ、インタビュー結果より、なぜ日本の芸術療法が技法的とされるのか考察した。日本における芸術療法が限定的であるのは、制約が多い中でセッションを行わなくてはならない臨床家の不安を表しているとの指摘がなされた。

第三章では、日本におけるアートセラピーの広がり論じるため、日本におけるアートセラピーの理論的特徴と学会について概観し、アートセラピーが学べる教育機関として、クエスト研究所のJIPATTプログラムを主に取り上げた。また、日本に芸術療法（アートセラピー）を定

義する法がないことによる影響や、日本の大学院などでアートセラピー教育を展開する際の問題点についてまとめた。日本において、適切な教育を受けずともアートセラピストと名乗ってしまう現状に対し、アメリカやイギリスのように協会を組織し、大学院での教育制度や国家資格を整備すべきとの意見や、日本の教育制度の中で、自己学習を主とするアートセラピーの授業を導入するのは難しいとの意見が挙がった。

本調査では、日本の芸術療法（アートセラピー）にまつわる法整備や教育体制が不十分である現状が指摘された。自由度の高いアートセラピーを導入する場合、制約の多さから技法的にならざるを得ないセラピストのサポートや、日本の教育制度に沿った形での展開が必須となると考える。加えて、芸術を心理療法として扱う者同士が、自身の理論にかかわらず積極的に交流を図り、多様なモビリティの中で自身の立ち位置を自覚することが重要である。



「アートセラピーの作品例」2019筆者撮影



「アートセラピー体験の様子」2019筆者撮影

バーニングマン

アメリカ西海岸文化における芸術祭

Writer 濱田 洋亮 HAMADA Yosuke
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

バーニングマンはアメリカ、ネヴァダ州のブラックロック砂漠で1週間の間のみ行われる芸術祭である。そこでは訪れた人々の全員が「参加者」となり、何かしらの表現活動を行うことが求められている。そして会期中に行われるセレモニー「ザ・バーン」で多くの造形作品を燃やし、会期終了後の砂漠には芸術祭の痕跡を残さないことになっている。

本研究の目的はバーニングマンの芸術的实践についてアメリカ西海岸を中心とする風土や文化との関連を明らかにし、その動態を考察することである。これまでバーニングマンの芸術に関する研究は時代の脈絡や地域的背景の十分な反映が少なかった。そのため、バーニングマンに当該地域との関わりを探ることはバーニングマンの芸術に対する新たな視点が得られるとともに、バーニングマンをアートプロジェクトの脈絡で捉える際の一助になると考えた。

第1章ではバーニングマンの沿革について整理した。バーニングマンは創設者ラリー・ハーヴェイ（1948～2018年）らにより1986年にサンフランシスコのベイカー・ビーチで始まった。1990年に地元当局の勧告により浜辺での開催は中止になるが、カコフォニー・ソサイエティの協力でブラックロック砂漠に開催場所を移した。1990年代には運営体制を確立していき、1996年にバーニングマン有限会社を設立した。2002年にはブラックロック芸術基金を設立し、「参加者および環境との相互作用」を基準の一つとした芸術活動への支援を開始した。2011年には非営利法人バーニングマン・プロジェクトを設立し、運営体制の再編をした。

第2章ではブラックロック砂漠の芸術について考察した。ブラックロック砂漠では1968年にマイケル・ハイザーが《9つのネヴァダの窪み#8：分散する2》を、翌1969年にはウォルター・デ・マリアが映像作品《ハード・コア》を制作している。そして、1989年にメル・リオンズが『ヤ・ゴッタ・レガッタ』というイベントを開催した。それを実見したカコフォニー・ソサイエティのメンバーが1990年にバーニングマンをブラックロック砂漠へ引き入れた。さ

らに、そのカコフォニー・ソサイエティは1992年頃に『デザート・サイトワークス』というコミュニティをブラックロック砂漠で開いていた。ブラックロック砂漠は、ランドアートからバーニングマンに至るまで、芸術的実践の場としての関心が断続的に向けられてきた場所であるといえる。

第3章ではバーニングマンにおける対抗文化の諸相を考察した。1960年代に最盛を迎えた対抗文化は、自発的な連帯意識という価値観に支えられながら、反体制的な諸運動として展開した。バーニングマンはサンフランシスコで1977年にフリースクール運動から始まった自殺クラブと、それを引き継ぐかたちで1986年に始まったカコフォニー・ソサイエティから参加に力点を置く理念や慣習を吸収した。それはバーニングマンの掲げる「10の原則」のうち「誰でも受け入れる」や「跡に残さない」として運営方針の一つとなっている。また、その参加意識を重視する方針はシリコンヴァレーを中心に発展した高度情報科学技術と融和し、例えばLEDライトやプログラミングを用いたレオ・ヴィラリールのようなインタラクティブ性のある作品を導いている。しかし、バーニングマンにおける参加意識は実態として希薄になっており、かつての対抗文化的な価値観が変容している。

バーニングマンは芸術的実践の空間として関心が向けられてきたブラックロック砂漠において、対抗文化の運動と合流しながら参加を重視した芸術的実践を醸成してきた。その流れはその場の空間的な特異性から社会介入へと関心が移っていったアートプロジェクトの辿ってきた変遷と重ねられるかもしれない。そのバーニングマンの文化がもつ独自性は対外活動によってアメリカ西海岸地域に還元されている。

教育における表現アートセラピーの可能性に関する一考察

Writer 松崎 仰生 MATSUZAKI Aoi
芸術専門学群 芸術学専攻
芸術支援コース4年

ビジュアルアートに加え、ムーブメント、サウンド、ライティング、ドラマといった多様な表現媒体を用いる芸術療法「表現アートセラピー」は、心理療法に限らず、多分野での応用が期待されている。そこで、本研究では、教育における表現アートセラピーの可能性、特に美術教育への導入について検討した。

第1章では、表現アートセラピーの発祥の地であるアメリカのアートセラピー史を概観し、代表的な3名の表現アートセラピストについても論じた。そして、表現アートセラピーの特徴として(1)ビジュアルアートだけでなく複数の表現媒体を取り入れる(2)クライアントの作品を分析解釈せず、表現のプロセスを重視する(3)クライアントの潜在力や成長力を信頼し、それらを引き出す援助を行うを挙げた。

第2章では、表現アートセラピーのなかでもナタリー・ロジャーズが創始したパーソンセンタード表現アートセラピーに注目した。そして、その特徴として(1)ナタリー・ロジャーズの父で心理学者のカール・ロジャーズが提唱した、「純粋性、真実性、自己一致」「無条件の肯定的配慮」「共感的理解」を基盤とするパーソンセンタードアプローチにもとづき、クライアントを援助する(2)カール・ロジャーズの創造性理論に影響を受け、ナタリー・ロジャーズが提唱した「創造性を促進する条件」にもとづき、クライアントに対して、「様々な体験に防御や偏見なく心を開くこと」や「他者からの評価ではなく自分の基準を尊重すること」を促すとともに、「受容的で支持的な環境」と「クライアントを刺激し触発するようなワーク」を提供する(3)複数の媒体を用いて連続的に表現活動に取り組む「クリエイティブ・コネクション」というアプローチを通じて、クライアントの自己理解や自己成長を目指すを挙げた。

第3章では、ワークショップへの参加を通じて、そのプロセスについて考察した。ワークでは、「自分が今悩んでいること」などといったテーマを受け、それに対する自分の感覚を形、色、動き、音として表現していく。自分の悩みを顕在化させることで、その悩みに対する視

点や意識が変化し、問題の解決へとつながる。こうした表現アートセラピーのプロセスにおいて、表現することだけでなく、自分の表現を見る/見せることも重要な要素といえる。

これに加え、ある理論や思想に関するレクチャーを受け、その内容をワークによって体験的に学ぶという点で、ワークには癒しの効果だけでなく、学習内容の理解を促進させる働きもあるといえる。

第4章では、美術教育への表現アートセラピーのアプローチの導入について、子どもの素直な表現を引き出す、人間的な成長に寄与し得るといった有効性と同時に、その扱い方や美術教育との指向性の違いなどの問題点も指摘した。これより、「表現アート」を子どもたちの学びや成長を活性化させるツールとして位置づけたうえで、その導入を検討する必要があると考察した。そして、3章で考察した表現アートセラピーの特性を踏まえ、筆者が教育実習で中学3年生に実施した授業「4つの扉から美術作品を鑑賞しよう」への導入を想定し、(1)美術作品に対する「分からない」を表現するワーク(2)「4つの扉」を作るワーク(3)1、2を行ううえでのガイドラインの3つを考察した。ただし、生徒のサポート体制、生徒が抱く表現への抵抗感、時間的制約といった課題も挙げられる。

本研究では、美術の授業のなかでも鑑賞領域に注目し、表現アートセラピーの特性の活用を提案した。実際の有効性や実現可能性については検証の必要があるが、教育における表現アートセラピーの可能性として、そのアプローチを導入することは、「自分は何を考え、感じているのか」といった子どもの自己理解を促すとともに、単なる暗記ではない、子ども自身の実感が伴う学習活動にもつながるのではないだろうか。



ドローイングを用いたワークの様子
画像提供：アトリエワイエス



表現アートセラピーのワークショップの様子
画像提供：アトリエワイエス



美術教育における表現アートセラピーのアプローチの導入案「『4つの扉』を作るワーク」の作品例
筆者撮影

文化的行動と進路選択に関する一考察

ピエール・ブルデューの理論を手がかりに

Writer 篠倉 彩佳 SHINOKURA Ayaka
博士前期課程 芸術専攻
芸術支援領域 2年

学生の（高等学校から大学への）進路選択は、自身が家庭、（小中高）学校生活の中で培った性向と興味や関心、経験などを照らし合せながら最も自分の希望にあった大学・学部を選ぶことになる。筆者はその進路決定の過程で、特に学部選択に学生の性向や文化的行動の経験が顕在化するのではないかと考えた。本研究ではピエール・ブルデューの理論を手掛かりに進路選択を研究の対象とし、特に学部選択において美術学部を選択する学生に注目することにした。

ピエール・ブルデューの理論では、学生の進路選択は出身階層、出身クラスターの文化的資本・経済資本の総量で、ある程度見当をつけることができるとし、その背景には出身階層によって接する文化的環境がある程度決まっており、芸術に興味を示す学生に見られる特徴は、特に文化的な教養に触れることのできる環境に恵まれている家庭の出身者であろうとされている。

しかし、筆者は日本における美術大学・学部に進学する学生の間には、出身階層による共通性はあまり見られず、進路選択を決定づけた慣習的な文化的行動にある共通点があるのではないかという仮説に至った。

高等学校の時点で美術専門のコースに在籍している生徒を除くと、普通高校から美術大学・美術学部へ進路選択をする生徒はそう多くないことが一般的であるが、どのような高校、地域にしても出身階層にかかわらず美術大学・学部を選択する学生が一定数存在するだろうと推測する。

そこで、美術を専門分野として選んだ学生にはどのような進路選択を決定づける慣習的な文化的行動、その背景にはいかなる文化資本が生育環境、学校生活にあったのかを明らかにすることが重要であると考えた。

本研究では比較的幅広い出身階層の学生が在籍するのではないと思われる国立大学の美術学部での大学生のインタビューを通して、美術を専門として進路選択する学生の慣習的な文化的行動、またその行動の背景にはいかなる文化資本があるのか、ピエール・ブルデュー理論を手がかりに考察し、明らかにすることを研究目

的とする。

第1章では、再生産論を把握するために、理論が生まれた当時のフランス社会について文献調査を通して把握し、再生産論の中で重要となる概念を整理し、文化資本がどのような働きをすることで、階層間の差異が生まれるのかを考察した。第2章では、ブルデュー理論の研究がどのように日本において展開されているのかを明らかにした。第3章では、高校生の進路選択においてどのように意思決定が行われているのかを検討するとともに、調査対象となる筑波大学芸術専門学群の学生の特徴を明らかにするために、文献を通して同大学がどのような位置付けにあるのかを調査した。第4章では、インタビュー調査で得られた結果を第3章までで得た視点をもとに分析し、文化行動が与える進路選択への影響を明らかにした。

文献調査や学生へのインタビュー調査の結果明らかになったことの一つは、学生が美術を専門分野として選択することは、大学卒業後の職業選択に対する懸念が付きまとい、それを家庭が肯定的に受け入れるかどうかという点に、経済状況や職業選択の不安に対する理解といった出身階層の影響が見られる点である。

美術を専門分野として選択する学生が最も進路選択において重要視することは興味・関心の方向性であり、それらを形成するのに当たるものが文化的行動である。絵を描くという家庭的・社会的・文化的地位にあまり左右されない文化的行動から美術への興味・関心が生まれており、その興味を持続・増幅させるに至る文化資本には親の職業や趣味といった家庭環境が関係するのだという結論に至った。

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 横浜トリエンナーレサポーターの活動事例をもとに

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、美術館で活動するボランティアは市民と美術館を結ぶ役割を担い、芸術祭におけるボランティアは、行政施策の中で市民協働でのまちづくりの一翼を担っている。

3年に1度、横浜で開催されている現代美術の国際展、横浜トリエンナーレでは、2001年の第1回開催時からボランティア組織が設置され、トリエンナーレを支えていることから芸術祭ボランティア事業においても先駆的な存在である。

横浜トリエンナーレサポーターと呼ばれるボランティア組織の中で、特に象徴的な活動は、サポーター自らが企画し、形にして来場者へ提供する「自主活動」だ。他の芸術祭ボランティアの多くが作品の監視や受付といった補助的な業務を中心としているのに対し、サポーターの主体性に基づく「自主活動」は、横浜トリエンナーレサポーターを大きく特徴づけている。

本研究では横浜トリエンナーレサポーターを対象に、質問紙調査を通じて横浜トリエンナーレの会期前・会期中とで組織がどのように変化するかを明らかにするとともに、インタビュー調査を通じてボランティア個人の意識や行動がどのように変化するか、また、その要因を明らかにすることを目的としている。

サポーター活動に対する意識調査と組織の変化

エティエンヌ・ウェンガー (Etienne Wenger) の「コミュニティへの参加度合い」(エティエンヌ・ウェンガー『コミュニティ・オブ・プラクティス—ナレッジ社会の新たな知識形態の実践』翔泳社、2002) を参考に、サポーター組織をコア・グループ(自主活動のリーダーやサブ・リーダー)とアクティブ・グループ(自主活動への定期的な参加者)に分類し、質問紙調査(46名回答)の分析を行った。

横浜トリエンナーレ会期前・会期中の比較において、アクティブ・グループは、アートの知識向上や関心を動機に活動へ参加している人が

多く、活動を継続していく中で、来場者にどう楽しんでもらうか、横浜トリエンナーレを成功させるためにはどのようにしたらいいか……など自分起点から来場者起点へ視点が変化していることが分かった。

活動への満足度においては、コア・グループの活動満足度が相対的に低いという結果が出た。理由を問う設問において、「(サポーター)各々が能動的になるにはどうすればいいか」「同じ方向性を目指すのは大変難しい」「グループやチームのマネジメントは難しい」と、課題が散見され、与えられた役割(リーダー、サブ・リーダー)による視座の違いが満足度低下の一因になっていると考察した。

また、活動への満足度を目的変数とした重回帰分析では「自分の居場所である」と感じられているかどうかの満足度へ影響していることが分かった。満足度は活動を継続させるモチベーションにも密接につながってくるため、「自分の居場所である」と感じられる環境づくりが今後重要となると考えられる。

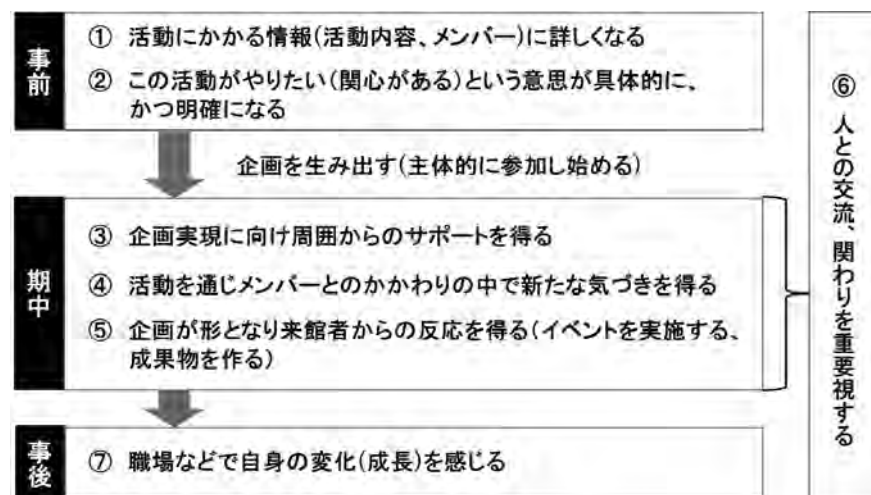
活動への参加度合いに変化が見られたサポーターに対する意識調査

質問紙調査において、活動への参加度合いが変化したサポーター8名を対象に、インタビュー

調査を実施し、どのような出来事が活動に対する意識や行動を変化させたのか分析を行った。

インタビュー内で、自身の成長を実感していた協力者2名のエピソードには、共通する7つのステップがみられた(図1参照)。このように、活動が成長実感につながることで、参加度合いが上がり、企画者の立場など異なる役割(コア・メンバー)を担う動機につながるのではないかと考える。

さらに、このようなステップは偶発的に起こったわけではなく、サポーター事業に関わる職員が述べていた「本当に楽しんで、自ら参加してもらえるようになっているか」「サポーター同士が相互に教え合い、学び合うようになっているか」留意して設計していることも影響していると考えられる。設計段階から日々のコミュニケーションに至るまでの関わりや仕掛けが、サポーター個人の成長実感につながっているのだろう。



＜図1＞意識、行動変化につながる活動取組みの流れ(インタビュー調査結果より筆者作成)

アートプロジェクトを通じた大学・地域 コミュニティにおける教育とその事例研究

実践とその評価を課題として

Writer 稲垣 立男 INAGAKI Tatsuo
博士後期課程 芸術専攻
芸術学領域3年

はじめに

本研究は、筆者自身が大学などの教育機関や地域のコミュニティで行った現代美術に関する講義や実習、アーティストとして実施したリサーチをベースとしたアートプロジェクトやワークショップ、そのためのリサーチなどの実践を分析し、参加した大学生や地域の人々への現代美術教育に関する有効性について明らかにすることにある。

筆者は1990年代初期よりアーティストとしてコミュニケーションの問題にフォーカスを当て、文化的背景の違う様々な人々との共同作業を前提としたアートプロジェクトやワークショップを国内外で実施している。これらの作品は文化的背景の違う様々な人々とのコラボレーションであり、地域の人々や個人へのインタビューをおこない、また関連資料などの調査を実施、その成果を統合し作品として提示するリサーチをベースとしたアートプロジェクトである。美術館などでの鑑賞者とは違い、筆者の実施するアートプロジェクトでは、人々はプロジェクトをサポートする運営者チーム、取材の対象者、鑑賞者など様々な立場で作品と関わることになる。

大学教育とアートプロジェクト

筆者はまた、2003年より大学の美術教育に関わり、2007年からは法政大学国際文化学部において現代美術に関する講義や実習を担当している。法政大学国際文化学部は美術に関する専門家養成の学部ではないため、授業の各科目は同学部の教育の本質である異文化研究に関するカリキュラムに沿ったものとなっており、美術に関しては表象文化コースの中の科目として学ぶことになる。筆者の行っている演習では、参加する学生が現代美術作品の個人制作やグループでのワークショップを通じてそれぞれの研究を進める一方で、アウトリーチの活動としてコミュニティで実施するアートプロジェクトやワークショップに運営者として関わり、それらの実施運営の一部を担う事になる。



法政大学国際文化学部稲垣ゼミ《Sulata vesi 雪解け水》(2019)
ゼミの活動として群馬県中之条町で開催された中之条ビエンナーレ2019に参加、架空のアーティストユニットの作品を再現制作するというアートプロジェクトを試みた。写真は中之条で展示した作品を大学内で再現したものである。

筆者が学生や地域の人々と実施するアートプロジェクトは美術作品として制作されるものではあるが、同時にその制作過程は教育の現場となり、社会と個人の関係、とりわけ背景の異なる個人のコミュニケーションに関する研究をする上で大変有効であると考えている。また、アートプロジェクトはパブリックスペースで展開される為、美術館やギャラリーのような場所とは違ったプロセスや配慮が必要となる。アートプロジェクトを通じて大学や地域のコミュニティを有機的に繋ぎ、コミュニケーションに関する課題に実験的、多角的に取り組むことでその教育的実践の可能性が展開される。

教育評価と美術批評

アートプロジェクトのもたらす成果の評価方法について、いわゆる参加型評価やエンパワメント評価など集団に関わる教育効果（内部評価）の検証方法を、また近年のソーシャル・プラクティスやソーシャル・エンゲージド・アートなどの実践を照会しながら作品としての評価（外部評価）、アートクリティーク（美術批評）の観



法政大学国際文化学部の専門科目「現代美術論」でのワークショップ（2019）
ソーシャル・プラクティスに関する講義の後で、関心のある社会的問題を受講者全員に講義室の黒板に書いてもらった。

点からの評価について考察したい。アートプロジェクトを通じて大学と地域を有機的に繋ぎ、コミュニケーションに関する課題に実験的、多角的に取り組むことでその教育的な可能性が実践的に展開されると考える。そのために大学およびコミュニティに還元できうる、今後の指標となるようなプロジェクトを数多く試み、それらの検証を進め、大学をはじめとする様々なコミュニティに還元しうる今後の指標となるようなアートプロジェクトについて明らかにしたい。



Art Writing 第14号 2020年3月24日

指導・編集・発行 筑波大学芸術支援研究室

〒305-8574

茨城県つくば市天王台1-1-1 筑波大学芸術系

表紙写真

おもて：富田 楓《衝動Ⅲ》2019年

うら：竹村花菜《始まりの時》2018年（部分）