

採
蓮

Siren

第八号

No.8

目次
Contents

標連のいわれ 4
The Inception of "Star" 6

ダン・グレアムの《連結する三つのキューブ／ヴィデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》について
—コンテクストへの介入からコンテクストの枠介へ— 水沼啓和 7
Dan Graham's *Three Cubes/Video Space/Video Space* for *Space Shaving Table*
in the *Transition from "Intervention" to "Intervention"* Museum Hirokazu 7

学校との連携事業に関する考察—千葉市美術館での実践をよまえて— 山根佳奈 28
A study on collaboration with schools: Yamane Kazuo 28

平成十六年度千葉市美術館の活動 42
Recent Works in Activities of Chiba City Museum of Art

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond(Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はすいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する^{ハス}は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

ダン・グレアムの《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》についてーコンテクストへの介入からコンテクストの仲介へ

はじめに、「ダン・グレアムによるダン・グレアム」展における《連結する三つのキューブ》

二〇〇三年末から二〇〇四年初頭にかけて、千葉市美術館と北九州市立美術館を会場に「ダン・グレアムによるダン・グレアム」展が開催された。同展のカタログには、「六十年代の雑誌作品」、「七十年代のパフォーマンス」、「八十年代以降のパヴァイリオン」、「グレアムとロックミュージックとの関わり」について論じた四本のエッセイが掲載された¹⁾。これら四つのテーマが、ダン・グレアム(Dan Graham、一九四四生)の創作活動における重要な柱を形成することは間違いないが、この他にも五つめの柱となるべき作品群が存在する。それは、七十年代初頭から今日にいたるまで数多く制作されてきた、ビデオや映像を伴う諸作品である。ある時はイベントやパフォーマンスの一部として、ある時はパヴァイリオンのプロトタイプと言うべきインスタレーションの中で、またある時は建築プロジェクトにおいて、そしてビデオ上映スペースのためのインテリアデザインとして、それらは連続した試みというよりは、

多様な実験の集積と言えるだろう。

当初、これら四本のエッセイにビデオ作品を論じたものを加える予定もあつたが、紙幅が限られていたこともあり、カタログでは割愛せざるを得なかった。今回、美術館紀要に執筆の場をいただいたことを好機に、グレアムによる一連のビデオ作品について書きたいと考えたが、それら多種多様な実験全てに論及することはあまり現実的ではないように思われる。そこで今回は、「ダン・グレアムによるダン・グレアム」展のために新ヴァージョンが制作された、《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》(Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos) (以後「三つのキューブ」とする)を中心に論じたいと思う。カタログの校了時点ではこの新ヴァージョンが未だ完成しておらず、作品写真や解説を掲載出来なかったことを悔やむ思いもあるからだ。

《三つのキューブ》を選ぶもうひとつの理由は、この作品がグレアムの初期から八十年代中頃にかけての探求を受け継ぎつつ、九十年代以降における新

たな流れの出発点ともなる重要な作品だからだ。初期の雑誌作品に始まるメディアへの関心、ビデオ装置を用いた様々な実験、ハーフミラーを用いたパヴァイリオンの制作、建築的慣習の脱構築的批判など、この作品は、グレアムが追求してきた様々な成果の集大成であるのみならず、九十年代以降新たな展開を見せる、明確な使用価値を持つ実用的パヴァイリオンの起源でもある。四十年に及ぶアーティストとしてのキャリアのちょうど中間点で制作された《三つのキューブ》は、ビデオ関連のみならず、グレアムの様々な探求が交わる交差点のような作品なのだ。

実際、この作品が生み出された一九八六年は、初期の雑誌作品以来グレアムの作品を特徴付けてきた、非芸術的コンテクストに介入することで制度の批判や分析を行う戦略が急速に後退する時期とも重なる。この時期は、この介入の戦略から、九十年代のパヴァイリオンに見られる、二つのコンテクストを仲介することで新たな機能や関係性を創出する戦略への転換期に当たると言える。本論は、《三つのキューブ

「ブ」の多義的機能の分析を通して、このコンテクストに対する介入からコンテクスト同士の仲介への戦略的転換において、この作品がどのような役割を果たし、またどのように位置づけられるかを探る。まず最初に、多くのヴァリエーションを持つこの作品の概要を整理することから始めたい。

「三つのキューブ」のヴァリエーションについて

《三つのキューブ》には、一九八六年に制作された第一ヴァージョン、ニューヨークのホウィットニー美術館が所蔵する第二ヴァージョン（一九九二）、そして日本における回顧展のために制作された第三ヴァージョン（二〇〇三）が存在する。

これらの他にも、キューブを対角上に三つ直列させた構造をもつ、この作品のプロトタイプとも言うべきバリエーションも存在する。（図1、註5）作者自身による《三つのキューブ》の解説には、「屋外に置かれた場合、太陽の光を浴びる開放的なパヴィリオンになり、屋内では《ビデオ上映スペースのためインテリアデザイン》へと姿を変える」という記述がある（註5）。ビデオ・モニターを欠き、自然光のもとで展示されているこの屋根付きの作例は、《三つのキューブ》の屋外設置用ヴァージョン（一九八六）であろう。この作品は、《三つのキューブ》の建築モデル（一九八六）とほぼ同じ単純な構造を持つ



図1 ダン・グレアム《連結する三つのキューブ》
1986年、ハーフミラー・ガラス・金属



図2 ダン・グレアム《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》
1986年、建築モデル、46.5×197×72cm

ことから、より複雑な構造を持つ第一く第二ヴァージョンよりも早い時期に制作されたことが分かる。（図2、註4）

実際第一ヴァージョンは、キューブを基本形としながらも、より不規則な形態へと変貌を遂げている。（図3）各キューブも正方形ではなく縦長のパネルで構成され、パネルも九枚から六枚へと数を減らしており、連結する三つのキューブと言うよりは、屏風状の間仕切りと言うべき形状である。第二ヴァージョンでは再びパネル数が九枚に戻るが、組み合わせ方は依然として不規則のままである。各パネルの縦横比はより正方形に近い形へと回歸している。（図4）第三ヴァージョンでは、キューブが対角線上で三つ直列するという、屋外用ヴァージョンや建築モデルと同じシンプルな形態に回歸しているが、両者とは異なり屋根はない。（図5・6、註5）

いずれのヴァージョンも、木枠にガラスあるいはハーフミラーをはめ込んだ仕切りパネルから構成されるが、第三ヴァージョンではパンチドメタルをはめ込んだパネルも併用されている（註5）。一般的なビデオ・ブースが、個々の観客を隔離し、プライベート性を保つ目的で仕切りを用いるのに対し、《三つのキューブ》は、ガラスやハーフミラーを用いることでこの効果をあえて弱め、ビデオを見ている観客の意識を仕切りの向こう側に向ける。ハーフミ



図3 ダン・グレアム《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン（第1ヴァージョン）》
1986年、ハーフミラー・ガラス・木枠・ビデオモニターとデッキ、225×200×300cm

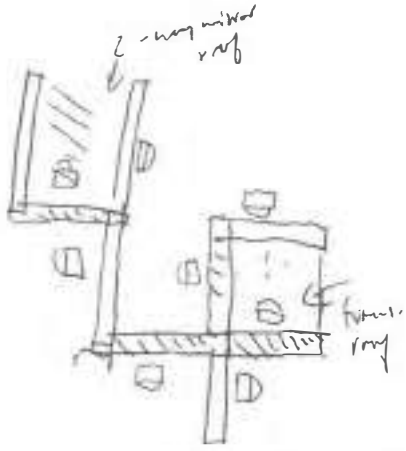


図4 《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン（第2ヴァージョン）》のグレアム自身による構想ドローイング

ラーは、光が強く当たる側が鏡になり、その反対側が透明になるという性質を持つため、ビデオを見ながら観客が鏡状のハーフミラーに映る自らの姿を見るとき、裏側は透明なガラスの状態に変わっている。そのため仕切りが保護するはずの観客のプライベート性は、彼自身も気づかぬうちに失われているのだ。両側に等しく光があたるとき、ハーフミラーは鏡とガラスの中間の状態になり、両側の観客とも、自身の鏡像とおぼろげに重なる反対側の観客の姿を常に意識し続けなければならない。仕切りにハーフミラー、ガラス、パンチドメタルを用いることで、プライベートとパブリックの関係性がこのように複雑に交錯し合うことになる。

各ヴァージョンの細部の仕様にはばらつきがあり、特に木枠の素材、太さ、加工法に関して共通する要素は極めて少ない（註5）。第一・第二ヴァージョンの木枠は、家具の素材と製法によつて組み上げられているが、第三ヴァージョンの木枠は、住宅建築用の杉の角材を白木のまま使い、同じく住宅建築に用いられる伝統的な継ぎ方を用いて、大工の手により製作された。

《三つのキューブ》では、ビデオ・モニターの配置も独特の方法を採用。通常のビデオ・ブースでは、ブースと同数のモニターが各ブースの奥に設置されるのに対して、この作品ではモニターがブース



図5・6 ダン・グレアム《連結する三つのキューブ／ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン（第3ヴァージョン）》
2003年、ハーフミラー・ガラス・パンチメタル・木枠・ビデオモニターとデッキ、225×700×233cm

と無関係に配置されるために、キューブとモニター

の数は必ずしも一致しない。例えば第一ヴァージョンの場合、挿図の展示(図1)では二台のモニターが設置されているが、パリ市近代美術館における回顧展(二〇〇一)では三台のモニターが設置されており、モニターの台数自体も必ずしも厳密に決められているわけではない。第二ヴァージョンでは、各キューブが大型なこともあり、多数のモニターが設置されている。第三ヴァージョンの場合、構想プランではモニターの位置と台数は示されず、ブース設置後、グレアム自身が試行錯誤しながら四台のモニターを配置した。最終的に、一台だけは通常のヴィデオ・ブースのようにキューブの奥に収められたが、残りの三台はブースの外側からもよく見える位置に置かれた。

以上、三つのヴァージョンの形式的差異を中心に記述を続けてきたが、《三つのキューブ》の場合、作品展示の方法自体がある意味形式以上に重要な要素となる。光の当たる方向と強さによって、ハーフミラーが鏡にもガラスにもその中間にも変化するため、展示室における光の状態次第で、作品の見え方のみならずその性格さえも一変するからだ。蛍光灯を中心とした強い光の下と、ハロゲンの弱い光の下では、ハーフミラーによる反射の度合が大きく変化するため、作品のオプティカルな美も決定的に変わ

ってしまふ。この問題に関しては、改めて第三章で詳しく論じたい。

二、アートとインテリアデザイン—チェンバレンとジャッドを例に

グレアムは、《連結する三つのキューブ／ヴィデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》の作品タイトルに「デザイン」という語を導入したが、この作品を発表した一九八六年、「デザインとしてのアート／アートとしてのデザイン」というエッセイを執筆している^{註10}。六十年代以降のアメリカにおけるアートとデザインの新たな関係について論じたこの文章において、グレアムは、アートとデザインの境界を侵犯する試みを肯定的に捉えることで、両者を峻別してきた慣習を批判した。不思議なこと

え入れられることができる。^{註11}

この区分を促進し、制度化したのが美術アカデミーであり、そこでは絵画や彫刻という堅固なジャンルが確立されていた。十九世紀後半、多くの先鋭的な画家たちがアカデミー的諸価値を否定しようと努めたが、絵画というメディア固有の特質を追求していくことで、絵画の独立性、純粋性を一層強める結果となった。モダニズムの時代、パウハウスやロシア構成主義のアーティストたちが絵画・彫刻とデザインの間に築かれた壁に挑み、一定の成果を挙げたとはいえ、近代美術史は大筋において絵画と彫刻の自律的・特権的物語として展開していく。

グレアムが芸術制作を開始した時期、すなわち六十年代中頃のアメリカでは、既製の芸術ジャンルを打破しようとする境界侵犯的な動向が数多く現れる一方で、絵画の独立性、純粋性という理念が未だアーティストたちに重くのしかかっていた。クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg、一九〇九—一九九四)とその後継者たちによるフォーマリズム批評は、自律的芸術の枠組みを堅持し、絵画と他のジャンルを明確に区別することで、絵画の純粋性・平面性を追及する抽象絵画を依然として擁護し続けていた。

別の芸術メディアウムから借用されていると思わしきどんな効果でも、ことごとく各々の芸術の

諸効果から除去することが自己批判の仕事となつた。それによって各々の芸術は「純粋」になり、その「純粋さ」のなかに、その芸術の自立の保証と同様、その質の諸基準の保証が見いだされよう。^{註12}

六十年代当時、グリーンバーグの理論は徐々に影響力を弱めつつあったが、「絵画でも彫刻でもない芸術」を試みていた若きアーティストの前に打破すべきテーゼとして立ちはだかり、彼ら自身も気づかぬうちにその視野や活動を狭めていたように思われる^{註13}。

グレアムが「デザインとしてのアート／アートとしてのデザイン」で採り上げたアーティストたちの多くがポップ・アートと関連することも、決して偶然ではない。ポップ・アートのアーティストたちは、早い段階でグリーンバーグ理論と訣別するか、あるいは頭初から無関係であったため、マス・メディアのイメージや日常的イメージなど、それまでアートから排除されてきた卑俗な要素を躊躇なく作品に取り込むことが出来た。彼らが日常的要素を作品に採り入れる過程で、時としてアートとデザインの接近と見なしうる現象が起こることもあった。しかしながら、グレアムが挙げた作例のなかでも、クレス・オルデンバーグの《ベッドルーム・アンサンブル(Bedroom Ensemble)》やアンディ・ウォーホルの《牛

改めて指摘するまでもなく、近代において、絵画・彫刻と工芸・デザイン、言い換えるなら美的価値と使用価値は明確に隔てられてきた。十八世紀末、イマヌエル・カント(Immanuel Kant、一七二四—一八〇四)は、その『判断力批判』において、「趣味判断を規定する適意は全て関心なしである」と述べ、美的判断は使用価値をはじめとする美的価値以外の諸価値とは無関係に行われるとした。そして造形芸術の区分を行うに際し、「第一種類の彫刻芸術」と建築芸術とを隔てることで、美的価値と使用価値を明確に区別した。

造形芸術ないしは感官直観において諸理念をあらわす表現の芸術は、感官の真理のそれであるか、感官の仮象のそれであるかである。前者は彫塑と呼ばれ、後者は絵画術と呼ばれる。……美的な造形芸術の第一種類としての彫塑には、彫刻芸術と建築芸術とが属する。……建築芸術にあつては人為的対象の或る種の使用が主要事であつて、条件としてのこのことにその美感的な諸理念は制限されている。そこで人間、神々、動物その他の彫像は、第一種類の彫刻芸術に属するが、神殿、あるいは公的集会のための殿堂、あるいは住宅、凱旋門、円柱、記念碑その他、記念物として建てられたものは、建築芸術に属する。いや、すべての家具はそれに数

の壁紙(Cow Wallpaper)》は、作品の機能と使用された装飾・イメージとの関係に必然性が見られず、アートとデザインの接近というよりは、日用品の姿を借りたポップなオブジェに近いという印象を強く受ける。

それに対して、同じエッセイのなかでグレアムが採り上げたジョン・チェンバレン(John Chamberlain、一九二七生)の《カウチ・ワークス(Couch Works)》シリーズは、作品の機能とその素材・形態が一致している点において、オルデンバーグやウォーホルの作品とは決定的に異なる。六十年代当時、アッサンブラージュ(Assemblage)を代表するアーティストと見なされ、比較的ポップ・アートに近い場所で活動していたチェンバレンも、グリーンバーグの規範から比較的自由的な立場にあつたと言える。彼が《カウチ・ワークス》を初めて展示した一九七〇年、コンセプトチュアル・アートの短いブームがニューヨークを席巻しており、ジャンルの純粋性や自律的芸術という枠組みはかつてない危機を迎えていた^{註14}。

チェンバレンは、廃車のボディを圧縮したアッサンブラージュ彫刻の制作と並行して、一九六六年から、ウレタンフォームを用いた彫刻の制作も行う。その素材を用いて、スタジオ内で使用するために自作したカウチを、ギャラリで発表する作品として発展させたのが《カウチ・ワークス》である。

巨大なウレタンの塊に複雑な窪みを形づくることで生み出されたカウチには、展覧会会期中、観客が自由に横たわることが許されていた。ウレタンフォームは剥き出しのままだと脆いため、表面が白い布で覆われた作例も多い。(図7)



図7 ジョン・チェンバレン《ソルディスのほしけ》
1980年、ウレタン・紐、75×350×386cm

《カウチ・ワークス》には、家具メーカーのラインアップに載せる商品として企画された、エディションなしのヴァージョンも存在する。これはチェンバレンが制作し、ミラノの職人が実用に耐えるべく修正を加えた原型をもとに量産された、販売用の家具である。チェンバレンは、「人々はカウチを長年所

ン感覚に基づき、作品や建築と一体となつて調和した空間を形成した。(図8)彼がデザインした日用品は、椅子、机、ベッドなどの家具だけに留まらず、流し台やカップ、皿、グラスなど多岐に渡った。さらに一九八二年頃からは販売用の家具製造も始め、一九八四年以降、家具の展覧会も幾度か開催している。

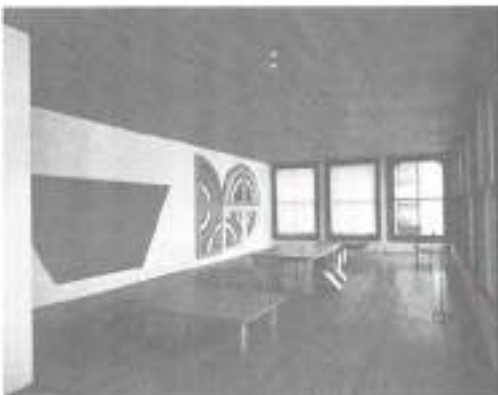


図8 スプリング・ストリート・ビルの4階。壁に展示されているのはフランク・ステラの作品。

作品と家具の形式の間に明らかな類似が見られるにも関わらず、ジャッドがその言説において、両者を明確に区別していた事実を見逃すことはできない。

アートの形状とスケールは家具とか建築には置き換えられない。アートの意図は、機能的でな

有し、それらは今も使われている」と述べる一方で、「単なる家具以上の役割を果たすので、《カウチ・ワークス》は彫刻であると思う」とも述べている^{註5}。グレアムも、このシリーズが自らの《三つのキューブ》と同じく、彫刻としての機能と実用的な道具としての機能を兼ね備えている点に注目したと思われる。

《カウチ・ワークス》には、周囲にモニターを設置して、カウチに横たわる人々にビデオ映像を提供する展示のパターンも存在する。グレアムが「デザインとしてのアート／アートとしてのデザイン」において例示したのも、カスパー・ケーニツヒ企画による「ヴェストクンスト」展(一九八二)において展示された、このビデオを伴うカウチであった^{註6}。《カウチ・ワークス》と《三つのキューブ》は、ビデオ上映のためのデザインワークという機能上の共通点を持つのである。さらに、バーゼルとエジンバラで《三つのキューブ》が展示されたとき、この「デザインとしてのアート／アートとしてのデザイン」のコピーがカタログの代わりに使われたことも考慮すれば、《三つのキューブ》の誕生に《カウチ・ワークス》が影響を与えた可能性は、極めて高いと言えるだろう。

グレアムが《三つのキューブ》を制作した八十年代中頃になると、アートとデザインの区分は以前ほ

ければならない後者の意図とは異なる。もし椅子や建物が機能的ではなく、単にアートとして現われるなら、それは馬鹿げたことだ。椅子のアート性はそれがアートに似通っているかどうかではなく、ある程度までそれが椅子としての理由を持ち、有用で、適当なスケールを持つているかどうかで判別される。それらはプロポーシオンであり、視覚上の正しい理由である。アートのアート性はある程度まで、その人の断定であり、その他の考察は関係しない。作品はそれ自体として在り、椅子は椅子自体として在る。そして椅子という観念は椅子ではないの^{註7}だ。

グリーンバグは、一九六七年、「ドアやテーブルや何も書かれていない白い紙などと同じ程度には、アートとして理解しうる」とミニマル・アートの作品を非難した^{註8}。ジャッドは自らの「特殊なオブジェ(Specific Object)」に、純粋な美的対象としての現前性を付与するためにも、家具とアートを明確に区別する必要があった。彼のようにフォーマリズム絵画からオブジェへと転じたミニマリスタたちにとって、アートとデザインの境界を打ち破ることは容易ではなかった。何物も表象しない物体そのものとして存在する、「絵画でも彫刻でもない」ミニマル・アートのオブジェも、純粋な美的現前性を

どの厳格さを失いつつあった。アートに機能や実用性を求める動きも現れ始め、芸術の自律性という枠組み自体がほとんど効力を失ってしまふ。八十年代後半、パブリック・アートをめぐる論争が巻き起こるなかで、公共彫刻やモニュメントの枠を超えた機能的な作品の数が激増し、椅子、照明器具、歩道の装飾などのデザインを手がけるアーティストも珍しくなくなった^{註9}。注目すべきは、そのなかにミニマル・アートのアーティストたちが数多く含まれていることだ^{註10}。中でも、初期のグレアムも影響を受けたドナルド・ジャッド(Donald Judd、一九二八—一九九四)は、七十年代から最晩年に至るまで継続的に家具製作を行っただけでなく、家具だけによる展覧会も幾度か開いており、この傾向を代表するアーティストと言えるだろう。

ジャッドにとって、当初、家具は建築の派生物であった。一九六八年以降、彼はニューヨークとテキサス州マーファに様々な建物を購入あるいは借用した。自らの設計に基づきそれらに全面的に改装を施したのち、生活空間や作業空間として使用するとともに、自らの作品や彼が好んだアーティストたちの作品を展示した^{註11}。それらの空間と作品に調和する市販の家具が見つからなかったことから、椅子や机を自らデザインしたのが家具制作の始まりである。これらの家具は、ジャッド自身のプロポーシオン前提とする特権的な芸術作品という点では、依然としてフォーマリスト絵画の延長線上に位置していたからだ。ジャッドはアートと家具の区別を、結局最晩年まで守り続けた。

ジャッドの生み出した家具は、彼の作品と形式的特徴を共有しているにもかかわらず、伝統的な家具が持つ以上の機能を備えているわけではない。その意味では、彼の家具はデザインの範疇内で語りつくすことが可能であり、彼自身もそう望んだように、アートとデザイン間の境界線を揺るがすことはない。ジャッドをはじめとするミニマリスタの実用的オブジェには、既成の機能的カテゴリーに自身の作品形式を持ち込んだだけの事例が多い。そのため彼らによるアートとデザインの融合は、パウハウスやロシア構成主義のような成果を上げることは出来なかった。

これに対してグレアムの《三つのキューブ》は、純粋に家具の範疇で語ることが可能なジャッドの家具や、彫刻とカウチの機能を兼ね備えたチェンバレンの作品以上に多義的であり、アートとデザイン間の問題を越えた様々な問題を提起する。次章では《三つのキューブ》が持つ多義的な側面を整理し、この作品の特殊性を浮き彫りにしたい。

三、《三つのキューブ》の美的側面と機能的側面

グレアムの評価が確立される過程で大きな貢献を果たした批評家のベンジャミン・ブックローは、以下のように述べている。

主にその作品の「非美的」な外形のために、グレアムの作品は多くの人々から誤解を受け、その評価が遅れることになった。^{註28}

グレアムの作品は、初期から現在に至るまで既成の芸術作品とはかけ離れた形式を持ち、のみならず多種多様な手法が同時期に並行して用いられるために、旧来の様式論の立場からすれば一貫性を欠き、捉えどころがないように映るかもしれない。彼は、雑誌作品、イベントやパフォーマンス、インスタレーション、建築モデル、パヴィリオンから、ドキュメンタリー・フィルム、舞台デザインに至る様々なジャンルや手法の間を目まぐるしく移動し、ハイ・アートとロー・アートの境さえ越えてしまう。現在こそ、このような特徴を持つアーティストは珍しくないが、メディアや様式の純粋性や統一性を重視するモダニズムの影響力が残る時代には、グレアムのようなアーティストは例外的な存在であった。

多様なメディアを横断するだけに留まらず、ハイブリッドな性質をもつグレアムの作品の多くは、インターメディアとしての特徴も備えている。^{註29}七十年代中頃まで、彼は他の多くのアーティストたち

いないが、「芸術としての芸術」(art as art)の概念から美的と定義することは困難であろう。^{註30}

グレアムは、アド・ラインハートによる「芸術としての芸術」の概念を持ち出して、フォーマリストは形態論的観念論的な美を拒絶する^{註31}。彼の作品の美は形態論的観念論的な美を拒絶する^{註31}。彼の作品の美論じられているコンセプトチュアル・アートだけでなく、パヴィリオンの場合にもあてはまる。

一見して分かるように、グレアムの作品の多くはシンプルな幾何学的形態を基本とするが、この形態にミニマリズムからの影響を見出すことは決して誤りではない。アーティストとなる直前、彼はニューヨークにおいて短期間ジョン・ダニエルズ・ギャラリーを経営し、ジャッド、ルウィット、フレイヴィン、初期のスマリソンらミニマル・アートの作家たちの作品を展示した。グレアムは、ミニマル・アートの作品が主題 (subject matter) を欠いていたことに対して当時から強い不満を抱いていたが、前述のアーティストたちから影響を受けたこと自体は否定していない^{註32}。ミニマル・アートからの影響が特に顕著に見られるのが、当初、外部から彫刻として鑑賞されることを意図されていたパヴィリオンである。

パヴィリオン建築と彫刻形式という二重の機能

と同じく、視覚詩、コンセプトチュアル・アート、パフォーマンスなど実験的なインターメディアを試みてきたが、七十年代末から建築等実用芸術とのインターメディアを指向し、パヴィリオンをはじめとするパブリックで実用的な作品へと重点を移して行く。実験的インターメディアから実用的インターメディアへの過渡期に制作された《三つのキューブ》は、パヴィリオンから直接発展したため便宜上パヴィリオンに分類されることも多いが、家具あるいは展示具としての側面も持つことは作品名からも明らかである。ハイブリッドで多義的なグレアムの作品のなかでも、その特徴を顕著に備えた作品と言えるだろう。

《三つのキューブ》に限らず、グレアムの作品は多義的で様々な側面を持つが、それらは大きく三つの層に分けられる。一つ目は、ほとんどの芸術作品が有している美的なオブジェとしての側面、二つ目は、実用的、機能的な道具としての側面である。そして三つ目は、コンテキスト操作の戦略としての側面、すなわち、アートの外的コンテキストに介入して制度の批判・分析を行ったり、アートと他の領域の境界に身を置き二つのコンテキストを仲介すること、新しい機能や関係性を創出したりする側面である。《三つのキューブ》の場合、《ビデオ上映スペースのためのインテリアデザイン》という作品名に

を有することから、この作品は、クレイラー「ミュラー美術館の彫刻庭園にある、リートフェルトの彫刻パヴィリオンと比較しうるであろう。なぜなら、リートフェルトの作品も、彫刻的要素と実用的な形態を兼ね備えているからだ。^{註33}

この最初のグラス・パヴィリオンでは、《アーゴンのためのパヴィリオン／彫刻》(Pavilion / Sculpture for Argonne) というように、作品名に「彫刻」と「パヴィリオン」とが併記された。最初期のパヴィリオンは、建築のような内部空間を持つと同時に、ミニマル彫刻として外部から鑑賞されることも意図されていたのである。

シンプルな幾何学的形態をもつ《三つのキューブ》の構造体も、ミニマル彫刻としての美を備えていることは疑いない。けれどもこの作品では、モニターの光や周囲の状況がガラスやハーフミラーに複雑に反射して生まれるオブティカルな美の方が、形態の美以上に、重要な意味を持つと言えよう。ハーフミラーは、強い光が当たる側が鏡となるとき反対側が透明なガラスとなり、両側の光の強さが均等なときは両面とも鏡とガラスの中間の状態になるという性質を持つ。そのため、ハーフミラーの反射の度合いは光の当たる方向や強度によって大きく変化し、それに伴いオブティカルな美も変貌を遂げる。

明らかかなように、機能的道具としての側面が前面に押し出されている。またグレアムの他のパヴィリオン同様、美的なオブジェとしての側面を備えていることも容易に理解できよう。しかし三つ目の側面との関係については、この作品がグレアムによるコンテキスト操作の戦略の転換期に制作されたこともあり、いまひとつ不明瞭な印象を受けるかもしれない。本章と次章では、《三つのキューブ》の「三つの側面」を検証することでその特質を浮かび上げらせ、このコンテキスト操作の戦略の転換に、この作品がどのように関係するかを明らかにしたい。

最初に、一つ目の美的なオブジェとしての側面について論じよう。グレアムは、第二ヴァージョン発表の前年、コンセプトチュアル・アートの美的価値について次のように述べている。

……コンセプトチュアル・アートが美的価値 (aesthetic value) を欠くという考えには同意しかねる。私は、自分の作品が美的価値を持つと考えている。仮に美的価値を持たないとしたら、それは非常に有害であり、もはや芸術作品とは言えない。^{註34}

さらにグレアムは、自身の作品における美の特質について次のように述べる。

私の作品は美的だろうか。デザインの見地から用いられるならば、私の作品は美的であるに違

第一章でも述べたように、作品展示の状態、より正確には照明の状態が、《三つのキューブ》の場合非常に重要な意味を持つことになる。

例えば、千葉市美術館における第三ヴァージョンの展示では、《三つのキューブ》の周囲にパヴィリオン建築モデルが配され、ビデオ・モニターでは実際のパヴィリオンの映像が流された。周囲のモデルが太陽光に近い強い光のもとで展示されることをグレアム自身が強く望んだため、《三つのキューブ》の各ガラス面にも強い光が均等に当たることになった。これにより、ハーフミラーは鏡とガラスの中間の状態になり、オブティカルな美よりも構造体の形式美が強調される結果となった。グレアムは、ハーフミラーの反射の効果よりも、建築モデルの中央でオリジナルの映像を流すという、それまで試みたことのない展示法を優先させたのである。

北九州市立美術館では、千葉市美術館とは対照的な展示法が採用され、《三つのキューブ》は全く異なる作品へと姿を変えた。展示室が千葉に比べてかなり暗い状態におかれたことにより、ハーフミラーがビデオ・モニターからの光の影響により鏡面状になり、モニターが実際の台数以上に増殖して見えた。ビデオ・モニターが発する青白い光と、それらの鏡像が生み出す意外なまでに繊細な美しさは、テクノロジーがもたらすオブティカルな美の奥深さ

を示してくれた。その反面、暗い室内では構造体の形式美は弱められ、光の美の影に隠れてしまった感
は否めない。

パリ市近代美術館におけるヨーロッパ巡回回顧展では、『三つのキューブ』は、日本における二つの展示例のいずれとも異なる興味深い効果を示した。この展示会では、ラウル・デュフィの壁画が設置されている部屋の中央に、第一ヴァージョンが展示された。この部屋の壁全面に広がる壁画のための照明が、千葉会場と北九州会場の間程度のもので空間全体を照らしたため、周囲の極彩色で装飾過剰なデュフィの壁画をハーフミラーが複雑に反射し、作品の一部として取り込む結果となった。

このように、『三つのキューブ』は設置の仕方次第で多彩な相貌を示し、形式美が前面に出ることもあれば、オプティカルな美が前面に出ることもある。グレアム自身もそのことを深く理解しており、展示ごとに新しい試みに挑戦し、この作品に新風を吹き込もう努めているようだ。『三つのキューブ』は、一九八六年に完成した作品というよりは、いままなお発展を続け、様々な展示のヴァリエーションを生み続ける未完のプロジェクトと見ることも可能だろう。以上、『三つのキューブ』の美的オブジェとしての側面について述べてきたが、次に二つ目の側面である使用価値の問題、道具としての機能につい



図9 ダン・グレアム《公共の場所／二つの観客》
1976年、合わせガラスで仕切られ別々の入口を持つ部屋、片方の部屋にだけ設置された鏡、綿織物、蛍光灯、木、
220×700×220cm

るところで発生する。観客は、ビデオを鑑賞しつつも、ハーフミラー、ガラス、パンチドメタルの反対側にいる別の観客、鏡面に映る背後の人々や自身自身の姿などを常に意識せざるを得ない。《公共の場所／二つの観客》では、観客とグループ内の他のメンバーとの関係性やグループ相互の関係性が発生するために、関係性のヴァリエーションがより多様になるが、『三つのキューブ』では、ハーフミラーが使用されているために、反対側の人や自分自身の見え方のヴァリエーションがより多様になる。光の状態次第では、ハーフミラーの背後にいる人と鏡面に映る自分自身を重ね合わせて見るという状況も起

て論じたい。

ベンジャミン・ブックローは、マイケル・アツシヤ、ダニエル・ビュラン、ローレンス・ウエイナーらの作品とともに、グレアムの作品が「コミュニケーション能力と使用価値」を最も効果的に備えていると評した³⁰。『三つのキューブ』も、『ビデオ上映のためのインテリアデザイン』という作品名から明らかのように、ビデオ・ブースとしての使用価値を有している。けれどもこの作品には、単なるインテリアデザインあるいはビデオ・ブースを超えた機能も付加されており、それこそブックローの言う「コミュニケーション能力」と深く関係する。

例えばジャッドの家具は、彼の作品に類似した幾何学的形態を持つにもかかわらず、伝統的な椅子や机の機能をそのまま踏襲していた。しかし『三つのキューブ』は、観客のプライベート性を保護するはずの仕切りをガラス、ハーフミラー、パンチドメタルに置き換えることによって、ビデオ・ブース本来の機能を意図的に弱めてしまう。ビデオ・ブースのプライベート性をあえて弱めた代償としてこの作品が獲得したのもこそ、「社会的コミュニケーション・プロセスのためのツール」、「社会的相互関係のためのツール」としての機能であった³¹。すなわち、ハーフミラーやパンチドメタルの効果でプラ

くりうるのだ³⁰。

このように『三つのキューブ』は、ビデオという大量伝達向けメディアの上映装置でありながら、パブリックな関係性と距離感を重視している点に特徴がある。本来対立関係にあるマス・メディアとパブリックなコミュニケーションをこのように意識的に仲介・融合させた背景には、グレアムのマス・メディアや伝統的劇場に対する不信感が横たわっているのだ。次章では、七十年代末から八十年代前半、この不信感を背景に、メディアや建築のコンテクストへ作品を介入させることによって行われた制度批判の試みを検証する。そしてそれらの試みと『三つのキューブ』の関係を論じ、前者のコンテクスト操作の戦略が後者にどのような影響を及ぼしたかを探りたい。

四、コンテクスト操作の戦略における転換—介入から仲介へ

一九九一年の対談において、コンセプチュアル・アートとは何かと問われたグレアムは、次のように答えている。

……コンセプチュアル・アートは物質性を拒絶しようとした。コンセプチュアル・アートはコンテクストに依存し、それ自体と繋がる。そして既存の他の物質から自らの意味を引き出すの

イベートとパブリックの境界が複雑に交錯し合うことによって、様々なコミュニケーションの関係性が生まれうるのだ。

この「社会的コミュニケーション・プロセスのためのツール」の原形のひとつが、『公共の場所／二つの観客 (Public Space/ Two Audiences)』(一九七六)である。(図9)これは何も白い部屋を合わせガラスで二つの空間へと等分し、片側の空間だけガラスと向き合う壁に鏡を張った作品だ。二つの空間それぞれに人々が入り、彼らの行動の相互関係が、この作品の最も重要な要素となる。グレアムは、その効果を次のように述べている。

鏡のある部屋の観客は、何種類かの見方を選ぶことができる。まず鏡のなかにいる自分自身のイメージを見るかもしれない。自分自身を鏡のなかで観察すると同時に、自分の側のグループと自分との関係も観察するだろう。個人としては、鏡のなかでもう一方の観客を観察するかもしれない。(自分自身をもう一方の観客との関係で見ながら、それと同時に、彼が観察するよううに彼を観察している観客との関係において自分自身を見る。)自分自身を観客の集合体の一部と感じながら、互いに観察しあう両方の観客を観察するかもしれない。……³¹

『三つのキューブ』でも、このような関係性が至

だ。物質性は「契機」であることが多い。コンセプチュアル・アートは、あるプロセスを用意し、後のある時点で物質化するであろうそのプロセスに自らを結びつけることもあるが、見方を変えるなら、これは実質的に物質性を拒絶していることになる。これはコンセプチュアル・アートの否定的、脱構築的效果である。物質として永続しようとせずに変化の触媒としてのみ存在し、脱構築を促進し、既存の物質や確立されたアイコンを破壊する。³¹

グレアムは、七十年代末からこの時期にかけて、脱構築 (deconstruction) という語を頻繁に用いている。脱構築とはジャック・デリダが案出したフランス語起源の語で、既成の制度に入り込み、制度が隠蔽・抑圧してきたものを暴きだし、制度の解体・再構築を促そうとする試みである。最初期の雑誌作品から『三つのキューブ』が制作された八十年代中頃まで、グレアムは、非芸術的な形態の作品をアートのコンテクストに「介入 (intervention)」させることで、既成の制度を批判し、再構築しようとしてきた³²。

二〇〇三年に行われた対談の一節にも、デリダの境界線を巡る言説からの影響が見られる。

わたしはハイブリッドな作品が好きだ。私の最初の作品は、雑誌作品とコンセプチュアル・ア

トだった。別の分野を批判することができるように、何かを境界線上に置こうとした。それによって二つの分野が互いを批判し合えるのである。^{〔註33〕}

デリダは、あるものが「一つの円環のように閉じていて、その円環に対しては、一つの単なる外部がそこにあるにすぎないという考え方」、すなわちあるものの外部と内部の間に明瞭な境界＝限界があるという伝統的な形而上学の考え方を揺るがし、内部に外部の痕跡を暴力的に書き込もうとする^{〔註34〕}。あるいは、内部と外部の困難な境界にあえて身を置くことによって、内部と外部の対立を仲介し、新たな外部との関係を創出することを目指すのである。このような境界線をめぐる論議のなかで、彼は、「フアルマコン」、「シユプレマン」、「イメーヌ」など、単一の語のなかに相矛盾する意味を内包するいくつかの「操作子」を生み出してきた。

そのなかのひとつ「パレルゴン」は、絵画の額縁、彫像の衣装、建築物の装飾など、作品の外部にある装飾的な付属物を意味するギリシャ語を語源とする。デリダは、カントが『判断力批判』において趣味判断の対象外としたパレルゴンを、単に作品の外部にあるものではなく、内部へと呼び込まれる外部であり、内部そのものの成立を支える重要な要素であるとみなす^{〔註35〕}。制度が隠蔽・抑圧してきたも

のを暴きだして批判するためには、制度の内側でも外側でもないこのような特権的な場所に身を置く必要があるのだ。グレアムも、アトと建築・デザインとの境界、すなわち「パレルゴン」に身を置き、二つの制度やコンテクストを仲介する作品を、八十年代以降数多く制作していく。

三つ目の側面、すなわちコンテクスト操作の戦略としての側面を持つグレアムの作品は、この種の脱構築的／デリダの戦略と深く関係している。既に最初の雑誌作品にこの種の戦略の萌芽が見られるが、当時はむしろ日常のコンテクストに入り込むことで、ギャラリーに依存しない芸術、不要になつたとき廃棄可能な芸術を生み出すことに主眼が置かれていた。彼の言説や作品を見る限り、意識的にこの戦略を用いるようになるのは七十年代中頃以降のことであり、それらの実験的な作品のなかには、ヴィデオや映像を用いたものも数多く存在する。それらの作品から得た成果は、八十年代半ばに制作された『三つのキューブ』にも何らかのかたちで反映されているはずだ。この章では、マス・メディアや映画のコンテクストに介入して、それらを分析しようとする試みや、複数のコンテクストを仲介し、新しい意味や関係性を生み出そうとする試みなど、七十年代末から八十年代初頭にかけて行われたグレアムの「脱構築的」コンテクスト操作の戦略を検証し、そ

れらと『三つのキューブ』との繋がりについて考察したい。

グレアムは、一九七〇年代初頭から、ヴィデオ映像を用いたイベントやパフォーマンス、時差再生装置を用いて数秒前の観客のイメージを提示するタイムディレイピイス、あるコンテクストの映像を異なるコンテクスト(別の時間や場所)に介入させる作品等に、ヴィデオ装置を用いてきた。「ヴィデオは現在のメディアである。その映像は観客の知覚と同時に生じる」という認識に基づき、フィルムとヴィデオの技術的な差異に関する問題から出発し、映像再生の同時性や、観客と映像のインタラクティブな関係性を利用した作品を制作した。グレアムは、当時最先端のメディアであったヴィデオ装置のさまざまな技術的可能性を探ることで、この章で論じる作品が生まれる基礎を形成していった。

ヴィデオや映像に対するグレアムの認識にポリテイカルな視点が加わるのは、七十年代後半以降のことである。一九七九年に出版された七十年代のヴィデオ作品を回顧する作品集のなかに、マス・メディアによる大衆操作への論及が見られる。

映画の配給とテレビ放送は、資本による情報の偏向を示している。映画と同じく消費される商品であるテレビ放送は、商品の広告主のために各家庭に端末を設置し、情報へのアクセスを管

理する。資本による権力の集中が、テレビ番組やコマースの筋書きに込められた神話によって、そして情報の利用を抑制・管理することによって促進されていく。権力が集中する映画やテレビ放送の制作機関は、文化の商品的(生産的)側面を食いついているのだ。^{〔註36〕}

アドルノとホルクハイマーの文化産業論にも通じるこの一節は、当時としては一般的なメディア認識と言えるが、これがグレアムの作品にどのようなかたちで反映されているのだろうか^{〔註37〕}。

グレアムは、この引用箇所直後で、独占資本による大衆操作に対抗するためには、ローカル・ケーブル・テレビが有効であると述べている。

対照的にケーブル・システムは、双方向化、脱集中化が行われる可能性をもたらす。個人、家庭、地域における既存の文化システムが、潜在的な自己決定と自己管理を行うことが可能となるかもしれない。ローカル・ケーブル・テレビは、身近な環境をフィードバックすることが可能だからだ。……双方向的なケーブル・テレビは、これまで相互の結びつきを欠いていた社会秩序に深く浸透することが可能だ。それが普及するならば、既存の社会的ヒエラルキーを脱構築(De-construct)し、再定義する方向に進むかもしれない。^{〔註38〕}

この認識の背景には、一九七十年代末のアメリカで、ケーブル・テレビ局やローカル・テレビ局において、パブリック・アクセスの普及が進行していた事実が存在する。パブリック・アクセスとは、一般市民がテレビ局の施設を利用して企画・制作した番組を、局の放送網を無償で提供して放送させるシステムのことである。この市民参加の放送形態は、連邦通信委員会がケーブル・テレビ事業についての包括的規則を定め、市民のために無料のパブリック・アクセス・チャンネルを設立することにより、制度的に保障された^{〔註39〕}。

ケーブル・テレビの新たな可能性を探るために、ノヴァ・スコシア芸術大学の先端メディア・コースと共同で企画されたプロジェクトが、『パブリック・アクセス・ケーブル・テレビのためのローカル・テレビ・ニュースの分析(Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television)』(一九七八)である。マーシャル・マクルーハンを輩出したカナダでは、既に七十年代当時から、大学や研究機関の重要なフィールドとしてメディア研究が幅広い基盤を形成していた。

この作品は、ローカル・ケーブル・テレビで流されるニュース番組の生産と受容を分析するために、通常は見ることが出来ない、テレビ局のコントロールルームと一般家庭の状況を放送し、対比させよう

とする試みである^{〔註40〕}。グレアム自身の解説によれば、この作品の概要は以下のとおりである。月曜日のレギュラー・ニュース放送時に撮影した一般家庭とコントロールルームの映像を、火曜日から木曜日の同じ時間帯に放送する。火曜日は、月曜日に放送された番組の最初の十分間を再放送したのち、その地域の平均的な家庭内でその映像が視聴されている様子を固定カメラで撮影した画像を十分間、テレビ局のコントロールルームがそのニュース番組を放送している様子を固定カメラで撮影した画像を十分間放送する。水曜日は、月曜日に放送された番組の次の十分間を、音声だけで再生したり、字幕入りで放送したりというように様々な技術を用いて再生した後、一般家庭が視聴する様子を火曜日とは違うアングルのパンカメラで撮影したものを十分間放送し、最後にコントロールルームを前日とは異なるアングルと方法で撮影したものを十分間放送する。木曜日にも、月曜日に放送したニュースの最後の十分間を同じように放送する。この作品は、一九八〇年六月、トロントのロジャー・ケーブル・テレビが企画した「アーティストたちによるテレビ」のためのプロジェクトの一つとして実際に放送された。

グレアムによれば、「当初このプロジェクトは、テレビ放送が機能する方法とコミュニケーションの文化において果たす役割を教訓的に分析するために考案さ

れた。

「ローカル」ニュースが慣習化された虚構の公式規格だとするなら、それがコミュニティに対して負うべき意味を探ることこそ、提起し、解決すべき重要な課題であろう。……そして、我々が提起するようなメディアの分析的、教訓的脱構築(Deconstruction)が、コミュニティにとって文化的、政治的価値をもちうるか否かというところが最終的な問題となる^{註5)}。

この作品は、大学のメディア・コースとのコラボレーションとして生み出されたこともあり、メディア論のフィールド・ワークとも言うべき特異な形式を持つ。実際、制作と受容の現場を同等の重みで対比させようとする姿勢には、当時最先端のメディア研究の成果が反映されていると思われる^{註6)}。

この「メディアの分析的、教訓的脱構築」は、番組の形態を取るにより放送メディアのコンテキストに介入し、既存のメディアが持つ制作と受容のヒエラルキーに揺さぶりをかけようと試みる。けれども、このプロジェクトにおいて、メディアのコンテキストと肝心のアートのコンテキストとの関係性がいまひとつ不明瞭であることは否めない。結局この実験的探求は、六十年代における雑誌作品の最終段階と同様、アートの領域をあまりに逸脱しすぎたために、これ以上発展することはなかった。

映画が終わる館内の電気が付くと、館外からは館内の様子がよく見えるのに対し、館内のハーフミラーの壁は全て鏡となり、館外の様子を見ることはできない。さらに、「ハーフミラー製のスクリーンが、通常のスクリーンの代わりに用いられている。……その性質のために、ハーフミラーは、映画上映時、館内の観客からみて普通のスクリーンとして機能するだけでなく、外側の通りからビルのファサード越しに映画が見られるように、反転した映像を投影する。註7)」同一の映像を館の内外で共有するといえ、館内と館外の人々それぞれにとって、映像の



図11 ダン・グレーム《映画館》
1981年、建築モデル、60.5×57×57cm

このメディアの脱構築的分析と並行して、「三つのキューブ」にも直接影響をおよぼすことになる。連のプロジェクトが行われていた。そのなかの一つである《住宅外のビデオ上映(Video Projection Outside Home)》(一九七八)は、通常「プライベート」のコンテキストで行われるテレビ視聴を、住宅外という「パブリック」のコンテキストに移動させることで、テレビ視聴や住宅建築の慣習を転換しようとしたプロジェクトである。(図10)

……大型プロジェクター用スクリーンが、住宅前の芝生に歩行者と向かい合うかたちで設置され、その家のTVで家族が見ている番組の映像



図10 ダン・グレーム《住宅外のビデオ上映》
1978年、建築モデル、22.9×77×50.8cm

意味するところは全く異なる。館内の人々にとって映像は没入の対象であるが、館外の人々にとって映像は単なる風景の一部にすぎない。とはいえ、ハーフミラーの効果により館外の風景が館内に侵入することで、館内の人々の映像への没入も実質的に制限される。

(音のない)映像のために、外側の人々は、自己や周囲に向けられた意識を中断することはない。のみならず、彼らは、映画館の側壁の近くを自由に移動し、観客と映画の関係に日常生活の視点を導入することで、映画特有のイリュージョンから解放されるのだ……観客に映画が上映されている最中、側壁に写る映像と混然一体となつて、館外の現実世界が両側の窓から侵入してくる。外部からもたらされたこれらの表象は、映画の観客が映画のイリュージョンに意識を没入することを妨げる。……註8)

映画が終わる、館内が明るくなると、館内と館外との状況は完全に入れ替わり、観客の心理的ポジションも逆転してしまう。一つの映像が異なるコンテキストで共有されるという状況は、ハーフミラーの効果のために、この作品ではより複雑なパターンを生み出す。映画館の壁面は、上映中は外側が鏡で内側がガラスの状態になり、上映が終われば、一転して外側がガラスで内側

をそのまま映し出す。TVが消えているときはビデオ・プロジェクターも消え、チャンネルが変えられているときには、屋外の大規模スクリーンでもチャンネルが変わる^{註9)}

この作品は、「パブリックとプライベートの関係性を、脱構築的に問い直す」一連の試みのひとつである。ひとつの映像を異なるコンテキストで同時に上映することで、通常は建築物によって厳格に区分される二つのコンテキストを併介し、パブリックとプライベートの新たな関係性を創出しようとしている。

このプロジェクトを発展させた《映画館(Cinema)》(一九八二)でも、グレームは、同一の映像を二つの異なるコンテキスト内の人々に共有させることで、二つのコンテキストを併介しようとしている。(図11)《住宅外のビデオ上映》のコンセプトを、映画館という集団で映像受容を行う場に移し、さらにハーフミラーを導入することで、前述した《公共の場所/二つの観客》の効果も兼ね備える複雑な作品に生まれ変わった。この作品は、ビル一階の人通りが多い通りに面して、特殊な映画館を設置するというプロジェクトである。映画館はハーフミラー製の壁面を持つため、映画が上映中で館内が暗い時、館内から館外の景色がよく見えるのに対し、館外は完全な鏡となり、館内の様子は全く見えない。反対に、

が鏡の状態になる。この変化が両側の人々の心理に影響を与え、映画鑑賞に関わる様々な慣習を揺さぶるのである。このプロジェクトは、既製の建築的慣習に作品を導入させるという側面を持つと同時に、映画鑑賞のコンテキストと通りのコンテキストを併介するという側面も兼ね備えている。

《映画館》において、本来館内の人々に独占されるはずの映像を外側に見せ、なおかつ外の景色を館内に取り入れて観客の映像への没入を妨げることにより、館内の観客に保証されているはずの視座の特権性は大きく揺らぐ。グレームはこの「視座の特権性」性に関する問題を、一九八三年に発表された「劇場、映画館、権力」において論じている。このエッセイは、ルネサンス期や絶対王政期の劇場における、階級に基礎づけられた視座の特権性の問題から、ハリウッド映画のステレオタイプに秘められた政治性の問題に至る、娯楽メディアにおける権力の表象史を扱っている。後者は、言うまでもなく《パブリック・アクセス・ケーブル・テレビのためのローカル・テレビ・ニュースの分析》の主題と深く関連する。この論においてグレームは、政治的メタファーとしての劇場からマス・メディア的現象としての映画館への「転換点」を説明しようとしていた^{註10)}。視座の特権性の問題のみならず、マス・メディアにおける政治的偏向の問題とも深く関係する

この歴史観は、七十年代末から八十年代初頭にかけて行われた、メディアや映像を巡る諸探求の集大成というべき側面をもつ。このエッセイが書かれた一九八三年の時点では、グレアムのコンテキスト操作の戦略が、依然としてポリティカルな傾向を帯びていたことが理解できる。このポリティカルな傾向は、その三年後に生み出された《三つのキューブ》にも、何らかの影響を及ぼしているのだろうか。

《三つのキューブ》がマス・メディアにおける政治的偏向の問題と関わりがあるか否かについては、ビデオ・モニターで上映されたコンテンツがヒントを与えてくれるに違いない。グレアム自身により執筆された《三つのキューブ》の作品解説では、上映される番組の内容については全く触れられていないが、オランダのハーグで第一ヴァージョンがはじめて展示されたとき、ビデオ・モニターでは作者自身が指定したテープが上映されていた^{〔註5〕}。それらには、ジュディス・バリー、トニー・アウスラーらアーティストたちの映像作品、グレアム自身のインタヴュー、ミシェル・フーコーのインタヴューなどが含まれていた。その後、上映される番組は展示の機会ごとに変えられたが、近年は、作者自身の過去のパフォーマンズや屋外設置のパヴィリオン映像などを展示する手段として、専ら使用されている。グレアムや他のアーティストによる映像作品の提供

に目的を絞ることにより、《三つのキューブ》が、政治的に偏向しがちなマス・メディア向けコンテンツとの関わりを回避しているとも間違いない。けれども、この作品におけるコンテンツの選択は、メディアの政治性を批判するほどの積極的な意味合いは持たないように思われる。

それでは、視座の特権性の問題との関わりはどうだろうか。《三つのキューブ》における視座の問題は、主にモニターの設置方法に反映されていると考えられる。透明なガラス越しにブースの外から見られるように、あるいはブースの外側に向かって開かれたかたちで、ブースの配置とは無関係に置かれたモニターが、通常はブース内の観客だけに与えられる特権的な視座を否定しているとも見られるかもしれない。本来プライベートな空間であるはずのビデオ・ブースをパブリックなものに転化することにより、ビデオ・ブース固有の視座の特権性は必然的に失われてしまう。

しかしながら、《映画館》がこの作品に及ぼした影響のなかでは、この視座の特権性に関する問題よりも、異なる二つのコンテキストを仲介する戦略の方がより重要であると言える。実際《三つのキューブ》は、本来真つ向から対立するコンテキストにあるはずの「マス・メディア」と「コミュニケーション」を、作品によって仲介しようと試みている。

この転換を証明してくれるだろう。

一九八六年に制作された《映画館—劇場(Cinema Theater)》は、前述した「劇場、映画館、権力」で論じられた問題が作品として結実したものである。この作品を解説したテキストのなかで、グレアムは次のように述べている。「今日、政治的権力と歴史的『リアリティ』は、映画やテレビのサブリミナル効果に見出せる。……ルイ十四世の時代、王が占める劇場内のあらゆる視線が集中する場所に、王権が表象される^{〔註6〕}。このようなポリティカルな傾向を持つ制度批判的作品は、これを最後にほとんど見られなくなる。

この年には、もう一つの重要な作品が発表された。ヤン・フート企画による「シャンブル・ダミ(Chambre d'ami)」展のために制作された、《子供たちのパヴィリオン(Children's Pavilion)》である。(図12)立方体の角に同じサイズの立方体を四十五度回転させて繋げた構造をもつこのパヴィリオンは、子供の体に合わせて通常より小さめに作られている。ゲント市内の住宅を借りて作品を展示するという展示会の趣旨に従い、ある建築家の自宅の庭に設置された。この作品を皮切りに、ジェフ・ウォールとのコラボレーションによる《子供たちのパヴィリオン(Children's Pavilion)》(一九八九)や《スケートボード・パヴィリオン(Skateboard Pavilion)》(一



図12 ダン・グレアム「子供たちのパヴィリオン」
1986年、ハフミラー・ガラス・アルミニウム、
164×313×231cm

九八九)など、明確な機能と使用目的を持つ子供のためのパヴィリオンが生み出されていく。これらのパヴィリオンも、複数のコンテキストを仲介させる新たな戦略の賜物と言えるだろう。

おわりに、制度批判から子供のための教育施設へ前章で述べたように、《三つのキューブ》は、グレアムがコンテキスト介入による制度批判から、コンテキストを仲介し新たな機能や関係性を創出する戦略に移行しつつあった時期の作品である。コンテキスト仲介の戦略に重点を置くビデオ・ブースの制作は、この移行が完了した後も、断続的に継続される。マス・メディアとコミュニケーションのコン

ビデオ番組を熟視する人、展示室を通り過ぎる人、展示室内の別の作品を鑑賞する人など、異なるコンテキストにある人々が作品や映像を共有すること、言い換えるなら、ビデオ・ブースという「プライベート」のコンテキストと展示会という「パブリック」のコンテキストを仲介することによって、グレアムは「社会的コミュニケーション・プロセスのツール」としての機能を備えた「ビデオ上映のためのインテリアデザイン」という新しい作品形態を生み出したのだ。

このように、六十年代の雑誌作品から八十年代中頃まで行われた、非芸術的コンテキストに介入して制度批判を行うという戦略は、《三つのキューブ》においてもその残滓がみられるものの、既に後退しつつあると言えるだろう。一方で、《住宅外のビデオ上映》や《映画館》において見られた、二つのコンテキストを仲介して新しい機能や関係性を創出する戦略が、この作品においては中心的位置を占めつつある。実際、《三つのキューブ》が制作された一九八六年は、コンテキストに介入する戦略からコンテキストを仲介する戦略へも言うべき時期にあたるのだ。この後、制度批判的作品は影を潜め、パヴィリオンのように新たな機能や社会的関係性を創出する作品が、グレアムの制作活動の中心を占めるようになる。以下に述べる二つの作品が、

テキストを仲介することで創出される意味や機能も、《三つのキューブ》の段階ではいまひとつ不明瞭な部分もあったが、これから論じる作品を制作する過程の中で、少しずつ鮮明化していく。それら九十年代以降におけるビデオ・ブースの新たな展開について簡単に触れ、この論を終わりたい。

《三つのキューブ》がマス・メディアとコミュニケーションのコンテキストを仲介することで生み出した、「社会的コミュニケーション・プロセスのツール」としての機能を備えた「ビデオ上映のためのインテリアデザイン」は、前述した「子供のためのパヴィリオン」からのフィードバックが加わることで、美術館における教育用ツールへと変貌を遂げていく。グレアムは、一九九一年のインタヴューの中で、自らの作品と教育との関わりについて次のように述べている。

教育的役割のようなアートの啓蒙的概念が、コンセプチュアル・アートには組み込まれていないと思う。……私が属する中産階級の人々は、アートが教育的価値を持つと信じており、一般大衆は、アートが娯楽的価値を持つと信じている。私は、アートが美的価値を志向すると考える。教育的価値に重点を置くことはないし、教育的価値や娯楽的価値だけを追求することもない。^{〔註7〕}

「グレアムは、教育的価値の意義を認めつつも、そのみに傾斜することは拒否する姿勢を示す。彼の戦略は、芸術外のコンテクストに深入りしすぎることでアートとの距離を見失う危険性を常に孕んでおり、この言葉にはある種の自戒が込められていると言えよう。さらに同年に行われた別のインタヴューでも、次のように述べている。

私の作品は教育的側面と哲学的側面を持ち、美的側面も兼ね備える。それらは、芸術作品を理解するのに必要な社会的、視覚的慣習を白日のもとにさらす。(註8)

彼が言う三つの側面が、第二章で述べた三つの側面に対応することは改めて指摘するまでもないだろう。この時期のパヴァイリオンにおける実用的側面は、主に教育的側面と強く結びついていたのである。

これらのインタヴューが行われた年、教育的側面を持つビデオ作品が完成した。《キューブに囲われたハーフミラーの円筒とヴィデオ・サロン》(「Two Ways Mirror: Cylinder Inside Cube and a Video Salon」)(一九九一)は、ニューヨークのディア・センターの屋上に作られた大型パヴァイリオンで、傍らにカフェを兼ねたヴィデオ・サロンが付属していた。サロンオープン当初は作家自身が選んだ五本のビデオが上映されていたが、その後ディア・センターが雇った六



図13・14 ダン・グレアム《ウォータータワー・サンセット》2003、ハーフミラー・ガラス・金属・ビデオ上映設備



人のゲスト・キュレーターによりアニメ、音楽、建築、パフォーマンス、演劇のビデオが選出され、ライブラリーが形成された。この作品は美術館で使

註

- ① 千葉市美術館の会期は二〇〇三年十二月二日―二〇〇四年二月一日、北九州市立美術館の会期は二〇〇四年二月四日―三月二十四日。初期の雑誌作品から最新作にいたる三十二点の作品から構成された本展は、小規模ではあるが回顧展であった。四本のエッセイとその執筆者は以下のとおり。水沼啓和「芸術のコンテクストと雑誌のコンテクスト」、真武真喜子「交差する視座、交差する時間」、花田伸一「ダン・グレアムとノーウェイヴ」、野々村文宏「サブバービアの欲望、近代建築が隠していたもの、パヴァイリオン」。
- ② この作品は、(実質的な)カタログレゾネであるヨーロッパ巡回回顧展(二〇〇〇)のカタログには収録されてこなかった。Marianne Brönnert (ed.), *Dan Graham: Works 1965-2000* (exh. cat.), Disseldorf: Richter, 2001, p.194
- ③ *Dan Graham: Partitions* (exh. cat.), Munich: Kunstverein München, 1988, p.46
- ④ 「建築モデル(Architectural Model)」とは、パヴァイリオンや建築プロジェクトの模型である。通常屋外に設置されるパヴァイリオンや未だ実現されていない建築プロジェクトを、展覧会に出品する目的で制作された作品である。多くの場合エディション数は三で、建築マケット製作の専門家の手により製作される。それに対して、グレアム自身の手で作られた簡易なモデルは、「スコッチ・テープ・モデル(Scotch Tape Model)」と呼ばれる。スコッチ・テープ・モデルはあくまでも構想用であり、原則として展示されることはない。
- ⑤ これまで述べてきた作品以外にも、《三つのキューブ》のヴァリエーションと呼ぶ作品が存在する。それは、一九九五年に制作された《ヴィデオ上映のためのニューデザイン(New Design for Showing Videos)》である。(図15)《三つのキューブ》がキューブを基本的な構成要素とするのに対し、この作品は正三角柱を構成要素としている。中心部の柱から六十度ごとに放射状に伸びる六枚のパネルが、上から見ると全体として正

六角形の構造体を形作る。基本構造こそ異なるが、この作品もガラス・ハーフミラー・パンチドメタルを仕切りに用いたヴィデオ・ブースであり、《三つのキューブ》のヴァリエーションに含めることも可能であろう。なおこの作品にも、パンチドメタルを持たない第二ヴァージョン(一九九五)が存在する。



図15 ダン・グレアム《ヴィデオ上映のためのニューデザイン(第1ヴァージョン)》1995年、ハーフミラー・ガラス・木枠・ビデオモニターとデスク、220×620×870cm

- ⑥ 一九九五年頃から、日本の建築家、長谷川逸子の影響により、グレアムはパヴァイリオン等の作品に、パンチドメタルを使用するようになった。
- ⑦ グレアムのパヴァイリオンが彼自身の手により作られていないことは、容易に想像がつくだろう。それらは通常、グレアムが描いた簡単な構想ドローイングやプランに基づいて建築技師が図面を起こし、建築業者により製作される。アメリカ国外で作品が製作される場合、製作の指示は図面や写真だけを通して行われることが

用される恒久的施設として作られたが、ヴィデオ・サロン自体は既存の倉庫を改造したものであり、グレアムが設計したパヴァイリオンではない。

グレアムが美術館に恒久設置したヴィデオ上映用パヴァイリオンは、現時点では、ロンドンのハイワード・ギャラリーにおける《ウォータータワー・サンセット(Water Tower Sun Set)》(二〇〇三)のみである。(図13・14)このパヴァイリオンは、同ギャラリーの改築に伴い、入口脇に新設されたカフェの屋上に、建築家グレアム・ハワースとのコラボレーションにより設置された。ハーフミラー製の楕円形のパヴァイリオンが、パンチドメタルとハーフミラーで構成された屏風形の仕切りを内包する構造をもつ。仕切りには六つのタッチパネル付モニターとヘッドホーンが付属しており、子供向きのもを中心に様々なコンテンツが提供される。(図15)子供たちは光に満たされた空間で映像を鑑賞するとともに、曲面ハーフミラーが生み出す歪曲した像と戯れ、ハーフミラーやパンチドメタル越しに他の子供たちとの関係性を確認する。七十年代から八十年代初頭にかけて、アート外のコンテクストに介入することでアートの制度を批判してきたグレアムのビデオ作品は、八十年代末以降コンテクストの仲介に重点を移し、この《ウォータータワー・サンセット》において、美術館における実用的な設備として機能するに至ったのである。

- ⑧ Dan Graham, "Art as Design/Design as Art," in *Museum Journal* (Ottawa), no.3-4, 1986. Reprinted in *Rock My Religion: Writings and Art Project 1965-1990*, Brian Wain (ed.), Cambridge, Mass: MIT Press, 1993, pp.208-221. このエッセイで論じられているアーティストは、ケレス・オルデンバーク、ダン・フレイヴィン、ロバート・ヴェンチュリ、アンディー・ウォーホル、ジョン・チェンヴァレン、ジョン・ナイトである。
- ⑨ Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 1790 (トマニエール・カント『判断力批判』原佑訳、理想社、一九六五年、二〇七―二〇八頁)
- ⑩ Clement Greenberg, "Modernist Paintings," in *The New Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.), 1966 (クレメント・グリーンバーク『モダニズムの絵画』川田都樹子・藤枝晃雄訳、『モダニズムのハード・コア』所収、浅田彰・岡崎乾二郎・松浦寿夫(編)、太田出版、一九九五年、四十五頁)
- ⑪ 例えば、自らの著作を通じて痛烈なフォーマリズム批判を行ったジョゼフ・コーススは、一九七〇年の対談のなかで、「私はフォーマリズムから逃れようとしてみたが、その用語内で試みていた」と述べ、自らの言説がフォーマリズムに依存していたことを告白している。Jean Seegal, "Joseph Kosuth: Art as Idea," *WBAI-FM*, New York, April 7, 1970. Published in *Artworks: Discourse on the 60s and 70s*, Michèle Ann Arpor, UMI Research Press, p.221.
- ⑫ 一九六九年には、セス・シーゲロブ(Seth Siegelaub)企画による「January 31」、ポーラー・クーパー・ギャラリーにおけるルーシー・リップカード(Lucy Rippard)企画による「Number 1」、ドウアン・ギャラリーにおける「Language 3」などがニューヨークで開かれた。翌

- 九七〇年には、ニューヨーク・カルチュラル・センターにおいてドナルド・カーシヤン(Donald Kishan)企画による「Conceptual Art and Conceptual Aspects」展、ドナルド・カーシヤンにおいて「Language 4」展、ニューヨーク近代美術館においてキナストン・マクシヤン(Kyran St. Shine)企画による「Information」展、ジュウイマン・マシュー・シヤムにおいて「シヤム・バンナム(Jack Burnham)企画による「Software」展などが開催された。
- (13) Julie Sylvester (ed.) *John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture 1954-1985*. New York: Hudson Hills Press, 1986. p.20
- (14) のときヴァイチェオ・モニターでは「アメリカのテレビロマーシヤル」(一部は実在しない商品を描った偽物)が流れていた。
- (15) 八十年代末のアメリカにおける、パブリック・アートをめぐる論争に関しては、以下のアンソロジーを参照。W. J. T. Mitchell (ed.) *Art and the Public Sphere*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1992
- (16) ジャッドの他に「ソル・ルウィット、ダン・フライヴィン、リチャード・アッシュワガー、リチャード・タトル、ジョエル・シヤピロ、ブライアン・ハント、ジェイムズ・タレルなどの名前を挙げる事が出来る。この世代のアーティストとジャッドの関係については、以下の文献を参照。Barbara Bloemink (ed.) *Design # Art: Functional Object from Donald Judd to Rachel Whiteread*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2004
- (17) 一九六八年、ジャッドはニューヨークのスプリング・ストリート一〇一番地に住居兼スタジオ用のビルを購入した。さらに一九七二年以降、テキサス州マーフアにマンサナ・デ・チナチ、アヤラ・デ・チナチ、大砲格納庫、チエンバレンビルなど、作品展示をはじめとする様々な用途のために多くの建造物を借用あるいは購入した。
- (18) Marianne Stockbrand (ed.) *Donald Judd: Architekt*. (exh. cat.) Münster: Westfälischer Kunstverein, 1989. (p.11)
- (19) リアナ・ストックブランド編『ドナルド・ジャッド 建築』大島哲蔵訳、ギャラリーヤマダチ、二〇〇〇年(八十八頁。)
- (20) Benjamin H. D. Buchloh, "Moments of History in the Work of Dan Graham," in *Dan Graham* (exh. cat.) R. H. Fuchs (ed.) Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1978. Reprinted in Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avant-garde and Culture Industry*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000. p.155
- (21) 六十年代は、複数のメディアの特徴を兼ね備えた作品が数多く生み出された時代である。ディック・ヒギンズは「このような中間的メディアを「インターメディア」と呼んだ。彼の定義によれば「視覚詩」・具体詩・パブリッシング・パフォーマンス・音響詩などが典型的なインターメディアである。Dick Higgins, *Hortense: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1984. (マニック・ヒギンズ「インターメディアの詩学」岩佐鉄男他訳、国書刊行会、1988年、pp.41-58.)
- (22) "Dan Graham Interviewed by Ludger Gerdes," 1991. *Published in Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Alexander Alberto (ed.) Cambridge, Mass: MIT Press, 1999. p.66
- (23) 前掲書(22) p.67
- (24) Ad Reinhardt, "Art as Art," in *Art International* (Luciano), December, 1962. p.37
- (25) グレアムは、以下の論文において、ジャッド、アンドレの作品をナウマンらと比較することで、ミニマリズムにおけるSubject Matterの欠如を浮かび上がらせた。Dan Graham, "Subject Matter," in *Dan Graham: End Moments*. New York: 1969. pp.13-30
- (26) Anne Kormer (ed.) *Dan Graham: Buildings and Signs* (exh. cat.). Chicago: Renaissance Society at The Univ. of Chicago, 1981. p.27
- (27) 前掲書(20) p.199
- (28) 前掲書(22) p.74
- (29) 前掲書(26) p.24
- (30) グレアムは「このような社会的プロセスの起源について、次のように回想している。「私はジャン・ポール・サルトルの大ファンで、十五歳のとき『存在と無』を読んだ。そして、自我は自分が他人を見るように他人から見られた時に形成されるという、ジャック・ラカンを予告する概念を知った。ミニマル・アートから逃れるために、私の作品は哲学的あるいは心理学的モデルとなる」ことが多い。私は他人に知覚されている(自分自身を知覚している)観察者の知覚を作品の鍵として使いたい。そして一人や二人だけでなく、人々の集団を作品に組み込みたい。」Mark Francis, "An Interview with Dan Graham," in *Waterloo Sunset at the Hayward Gallery*. London: Hayward Gallery, 2003. p.32
- (31) 前掲書(22) p.62。脱構築が「一部で誤解されているような」否定的行為ではなく、創造的行為であることをデリダ自身も強調している。確かにこの文章において、グレアムは脱構築の否定的側面を重視しているようにも見えるが、実際の彼の作品は否定的側面よりも創造的側面がはるかに強いと言えよう。
- (32) トニー・ゴドフリーの定義によれば「介入」とは「あるイメージ、テキスト、事物を予想外のコンテクストに置くこと」によって、そのコンテクストへの注意を促すことである。日常のコンテクストにあるオブジェをアートのコンテクストに置いたデュシャンのレディメイドは、まさにこの手法の元祖であろうし、展示室の内と外の区別を超えて配されたダニエル・ビュランのストライプもその典型例であろう。Tony Godfrey, *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998. (トニー・ゴドフリー「コンセプト・アート」木幡和枝訳、岩波書店、二〇〇二年、七八頁。)ちなみに、グレアムの初期の雑誌作品(Magazine Work)は「Magazine Work Intervention」と呼ばれることもある。
- (33) 前掲書(30) p.28
- (34) Jacques Derrida, "La langue de l'autre," 1978. (シヤック・デリダ「他者の言語」(一九七八年二月に行われたスルナル・グラシエと高橋尤昭との対談)、シヤック・デリダ「他者の言語」所収、高橋尤昭編訳、法政大学出版局、一九八九年、二八七頁。)デリダ自身も「文学と哲学の境界に身を置き、文学とも哲学ともつかないテキストを生み出していると言えよう。」
- (35) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. (シヤック・デリダ「絵画における真理・上」高橋尤昭／阿部宏慈訳、法政大学出版局、一九九七年、六一-一三三頁。)
- (36) Dan Graham, "Essay on Video, Architecture, and Television," in *Dan Graham: Video-Architecture-Television* (exh. cat.) Benjamin H. D. Buchloh(ed.) Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York: New York Univ. Press, 1979. p.63
- (37) Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Idiotie der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947. (マックス・ホルクハイマー、テオドール・ワ・アドルノ「啓蒙の弁証法：哲学的断層」徳永恂訳、岩波書店、一九九〇年、一八三-二六一頁。)
- (38) 前掲書(三十六) pp.63-64
- (39) パブリック・アクセスに関しては、以下の文献を参照。津田正夫・平塚千尋編『パブリック・アクセス』リベルタ出版、一九九八年。
- (40) 『パブリック・アクセス・ケーブル・テレビのためのローカル・テレビ・ニュースの分析』の原形となったプロジェクトが『生産／受容(Production/Reception)』(一九七六)である。これはケーブルテレビ局のスタジオを固定カメラで記録した映像・音声と、その番組を受容している地域の家庭のリビングルームを固定カメラで記録した映像・音声を、二つのケーブルチャンネルで同時
- (41) 前掲書(40) p.61
- (42) この制作と受容の現場を同等の重みで対比させようとする姿勢には、スチュアート・ホールが一九七三年に提唱したエンコーディング／デコーディング(encoding/decoding)の概念との共通点が見られる。ホールは「独占資本に操られた文化産業が弱く受動的な一般大衆に偏向した情報を一方的に送るという旧来のメディア観を否定し、作り手がエンコードしたメッセージを受け手がデコードするとき、作り手が期待した意味が常に受け手に伝わるとは限らず、受け手がメッセージを誤読し、作り手が全く意図していない読解を行うこともありうる」と考えた。そしてメディア研究において、受け手(オーディエンス)研究は、番組自体の研究と同等の重要性を持つと主張した。そして七十年代末以降、家庭(リビングルーム)に焦点を当てたメディア研究が欧米で数多く登場する。Stuart M. Hall, "Encoding/Decoding," in *Culture Media Language*. London: Routledge, 1980.
- (43) 前掲書(註26) p.36。このプロジェクトは、長い間建築モデルのかたちでしか存在しなかったが、一九九六年カリフォルニア州サンタ・バーバラで実現された。
- (44) 前掲書(註26) p.47。なおこの作品は、建築モデルのかたちでしか存在しない未完のプロジェクトである。
- (45) 前掲書(註26) p.48
- (46) Dan Graham, "Theater Cinema Power," in *Parachute* (Maneatal) no.31. Reprinted in *Dan Graham: Rock My Religion*. Brian Wallis(ed.) Cambridge, Mass: MIT Press, 1993. pp.170-189.
- (47) 前掲書(3) p.46
- (48) 前掲書(3) p.58。この作品もモデルのかたちでしか存在しない。
- (49) 前掲書(32) p.82-83
- (50) "Dan Graham in conversation with Brian Hatton," in *Dan Graham* (exh. cat.) Marseilles: Galerie Kooper-Pallas, 1991. n.p.

Dan Graham's *Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Video*: In the Transition from "Intervention" to "Intermediation"

Mizunuma Hirokazu

Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Video (1986) stands as an important work marking the midpoint of the 40-year career of Dan Graham (b. 1944). This work provides a concentrated view of many of the diverse elements used by Graham in his career begun in 1965, from his interest in media seen in his early *Magazine Works*, his various uses of video equipment, his rearrangement of architectural conventions, and his *Pavilion* made of glass and two-way mirror. In addition, this work can also be seen as a very early example of his clearly functional *Pavilion*, indeed as the original form of the educational tool for children found as a development in his recent works.

There was a strict division between art (painting and sculpture) and design during the 1960s when America was experiencing the impact of Clement Greenberg's theories. Then in the 1980s a movement began to reconsider the function and role of art, and others of Graham's generation, such as Donald Judd who created furniture, turned to the creation of functional works, such as furnishings, everyday use items and architectural elements. However, *Three Linked Cubes* differs from the works of other artists who simply used their own distinctive visual forms in the creation of tables or chairs or other daily use items, in that it is extremely multi-functional in nature.

The functions of this work can be basically grouped into the following three categories. First, there is the work's aspect as a aesthetic object. This work combines the simple, formal beauty of Minimal art with the optical beauty obtained by the multiple reflections of the video monitor light on two-way mirrors. The second aspect of the work is its role as a functional tool, which, when added to the function of a video booth (*Interior Design for Space Showing Video*), has the function of a new type of communication tool creating a new social relationship process. Third, and most importantly, this work is a tool for the operation of the contexts on art and other cultural systems. He used an intervention method to deconstruct the systems of art, the mass media, and architectural customs, and made radical works and projects utilizing video equipment from the late 1970s to the early 1980s.

Though the works exert an important effect on *Three Linked Cubes*, Graham's own interest in the intervention in cultural systems and customs quickly retreats after *Three Linked Cubes*. Premonition of this shift can be found in this work in the fact that there is no clear indication regarding the contents of each of the separate video monitors, and the point of the work becomes solely the video display format. Immediately following *Three Linked Cubes*, Graham changed his strategy for operating contexts from intervention to the intermediation between different contexts.

Later Graham fused his video booth with his investigation of a pavilion for children, and this heightened the educational tool aspect of his work using the intermediation strategy. This result was fully realized in his *Waterloo Sunset* put on permanent display in 2003 during the renovation of the Hayward Gallery, London.
(Translated by Martha McClintock)

学校との連携事業に関する考察〜千葉市美術館での実践をふまえて

はじめに

本稿では、当館の教育普及活動のうち学校との連携事業について、二つの事業実践の報告と、それをふまえた考察を行う。前半取り上げる「小中学生鑑賞教育推進事業」は、来館のきっかけのない「未」来館者の集団に対して、来館への障害を乗り越えるための具体的方策を用意するという意味で、プロセスのなかにアウトリーチ機能を重視した教育普及プログラムといえるだろう。なお近年「アウトリーチ」は、美術館の館外活動を主に指すようだが、ここでは、潜在的な利用者を開拓し育てるための館外に及ぶ事業活動を指す¹⁾。当館は、教育普及活動については後発とすべきであるが、平成十五年度、学校と連携して「小中学生鑑賞教育推進事業」(以下、「バス事業」と呼ぶ)を始めている。これは、美術館が送迎バスを用意して学校からの団体を受け入れる「パッケージ・ツアー」式の事業である。新しい学習指導要領²⁾が、小学校は地域の美術館等を「児童や学校の実態に応じて」利用すること、中学校は「積極的に活用すること」を明示し

た以上、学校現場も迎え入れる美術館側も何らかの行動を起こすことが求められているが、これはその最初のステップである。アウトリーチ(参加機会の確保)と教育(鑑賞プログラム)の二つの要素からなり、鑑賞教育の推進をうたっているが、実際には、鑑賞を軸にすえた美術館体験全体への招きといつてよい。

当館は、東西に長い市の西南のはずれに位置しており、多くの場合、学校からの来館には交通手段の確保が最大の障害となっている。そのため、最低でも市内六つの学区³⁾からバスで送迎するため予算が用意された。現在、千葉市の人口約九一五千人のうち、小中学生は約七万四千人を占め、そのほとんどが市内一七七の公立校(小学校が一一九、中学校が五六、養護学校が二)に通っている⁴⁾。そのうち二年間で二二校、一、五一六人の小中学生が美術館の用意するバスで来館した⁵⁾。なお、付け加えるならば、これ以外に自力で交通手段を確保して来館し、同様の鑑賞プログラムに参加した学校も少なくない⁶⁾。

この事業は、あくまでも、初めて美術館へ行くための機会を設けるという「入り口プログラム」である。まずは美術館というものを、彼らの日常生活の中に存在しないものから、関わりをもつものへと変えることから始めなければならない。もちろん、これまでも学校からの団体来館があったわけではない。市の中心部、徒歩圏内に小中学校も複数あれば、その中には美術館利用に積極的な学校もある。また、教員が児童生徒を連れての来館を思い立つたとき、まず相談できる窓口として教育普及担当職員が存在もようやく認知され始めた。だが、学校現場からは、子どもたちに「本物の作品をみせたい」という声がつねに聞こえるにもかかわらず、市内には圧倒的多数の「未」来館校があり、「未」来館児童生徒が、将来そのまま「未」利用者となつてゆくことに違いはなく、美術館が、その存在に対して何の行動も起こさないのは、自らの未来に関心を払わないようなものではないだろうか。

「入り口プログラム」は、あくまでも入り口に徹することが大切と考える。来館し、美術館という場

を体験し、そこで作品と出会い、作品を「みる」楽しみを体験することがねらいであり、教育活動としては美術館体験の基本である鑑賞の楽しみを知るきっかけを設ける、それ以上のことは一切求めていない^{註1}。だが学校にとつては、教室を離れた学びの機会に他ならず、経験は「鑑賞教育」「鑑賞学習」への手がかりとなる。この意味において鑑賞教育「推進」事業なのであり、学校での鑑賞教育への取り組みを後押しするきっかけとなる一方で、美術館教育における鑑賞教育への取り組みをも促す。本稿前半では、このプログラムの仕組みと機能について述べる。

美術館の「積極的な活用」(中学校)が求められるのであれば、学校行事や体験学習、特別授業などの単発の利用にとどまらず、継続して通常の授業に引き寄せて考えることはできないだろうか。連携事業の中で、「バス事業」はあえてパッケージ化されているが、授業の一環に組み込むのであれば、本来、学校ごとの独自性があつて良いはずだ。平成十六年度には、教員自らが中心となつて内容を組み立てる、バス事業やイベントの「実施/参加」という関係から一歩踏み込んだ連携の可能性を探りたいという声を受け、夏の所蔵作品展を機会とし、同じテーマを題材にしながら、美術館・学校それぞれに展覧

会と授業を実施した。通年ベースの授業連携事業としては試行事例となるが、本稿後半では、その過程で明らかになった課題と解決策を含めて報告したい。学校側の取り組みと成果については、市立稲毛中学校の中村一仁教諭の協力を得て報告する。

千葉市は人口が多く、それに対して美術館の対応能力は限られている^{註2}。それは学校も同じであり、実際何かに取り組みたくても、人的・物理的事情で躊躇したり断念したりしなければならぬことがある。教育普及のためのプログラムに汎用はなく、基本的には対象に応じたオーダーメイドが求められるが、千葉市において学校との連携を考える場合、試行事例からの応用・展開による「セミ・オーダーメイド」プログラムの普及が現実的ではないだろうか^{註3}。限られた体験をどのように一般化・共有化してゆけるか、そしてそこから展開してゆけるか、その道筋づくりについても、あわせて報告したい。

やや古いが、文化庁月報の連載記事「まちに生きるミュージアム」の中で、廣瀬隆人氏は、美術館・博物館と学校の連携について次のように述べている^{註4}。

美術館・博物館は、その社会的な存在意義から考えても、文化や暮らしを支える人、より良い

を通して、その先にある豊かな社会づくりに社会教育の視点から美術館が寄与するため(学校と)協働するという意識に基づいている。このことは、散発的になりやすい教育普及プログラムの実施にあつても、ぶれてはならない意識といえるだろう。

一、入り口としての「バス事業」と、その鑑賞プログラム

(一) 概要

まず初めに、もともとバスを所有しているわけではない当館が、車両を借り上げ、学校という既存の社会単位を利用して市内の小中学生の来館を促すのは、彼らが当館の受益者として想定されているにもかかわらず、様々な理由から来館の機会を得られない状況にあるからである。彼らには、彼らの美術館を利用する権利があるにもかかわらず、保護者をはじめとする周囲の大人によつて美術館の存在を知らされず、知っていたとしても、様々な事情により来館の機会を与えられない(来館経験のない小中学生が、自分一人で美術館に足を踏み入れることはほぼ考えられない)というかたちで消極的にであれアクセスを阻まれている。つまり、当館が開拓すべき未

以上のまとまつた規模をもつが、受け入れ側の人的・施設的・予算的制約上、同一年度に直接「手が届く」相手は千人に満たない。市内すべての学校から、毎年決まった学年の児童生徒を迎え入れるような事業^{註5}と比べれば不完全なかたちであることは承知の上で、以下のような誘発効果を生み出すことを前提に実施している。

- はたらきかけの方向と期待される効果
- ①参加した児童生徒↓保護者等
期待される効果…自発的な来館の誘発
- ②引率教員↓未参加の児童生徒
期待される効果…将来的な来館機会の獲得
- ③引率教員↓未参加の教員、他校
期待される効果…美術館および事業への関心の誘発

「バス事業」では、一回一学校区につき、原則として送迎バス一台を用意する。ところで、美術館から遠い、あるいは交通アクセスの悪い地域にある学校に対するアウトリーチ活動の最も一般的な実践例に、「移動ミュージアム」がある。これには様々なかたちがあり、実際に所蔵作品を学校に運んで展示するもの、複製画を学校に貸し出すもの、ハイビジョン番組などを機材ごと学校に持ちこみ鑑賞させるものなどが挙げられ、特に、対象地域の広い県立レ

未来社会を創る人を育むことがそもそも予定されていると考えることができる。次代の文化振興を担う青少年を育むことは博物館本来の象徴的機能である。調査研究に裏付けられた保存と展示という他の機関では代替えしがたい機能そのものが、文化伝達としての教育の働きを持つ。学校との連携は、学校の支援を通じて美術館・博物館の目的が実現されるといふ展望が必要である。だからこそ、学校利用のためのガイドブックなど、学校が利用しやすくなる支援は必要ではあるものの、生涯にわたつて利用する機関として、学校のための安易な迎合や小手先の連携は避けねばならないだろう。(中略)保存・修復、調査研究、展示といった博物館のベインシクな機能の中から、どのように学校との連携が可能かを検討するような連携のコンセプトづくりが大切である。(傍線は本稿筆者によるもの)

ここで指摘されているのは、連携事業を進めるにあつては、各主体が本来の機能をあらためて自覚し、連携によつてそれが損なわれることなく相乗効果をもたらすよう意識して取り組む必要があるということだろう。目指すのは、一方的な「支援」ではなく「連携」である。こうとらえるのは、ただ単に目の前の学校事業をサポートするのではなく、学校

ベルの美術館に見られる方法である^{註6}。「バス事業」は、美術館と遠隔地の学校を隔てる距離を埋めるためのものではあるが、美術館の中身が学校へ出向くのではなく、あくまでも来館し美術館を体験することに意味を置いている。初年度(平成十五年度)には、交通アクセスの悪い地域を中心に美術館が候補校(中学校区)を指定し、実施可能な学校を決定した。だが、協力要請に対する反応は、必ずしも良好はなかつた。授業時間の確保すら難しい今、気持ちがあつてもこのような新規事業への参加をためらうのはむしろ自然なことかもしれない。六中学校区の協力校を確保するため、学校とのコーディネイト役をつとめる美術館の教育普及担当者を中心に、校長会役員会をはじめ学校関係者の集まる場へ出向き、丁寧な説明を重ね、協力を引き出していった^{註7}。二年目の募集に対する反応は良かった。初年度協力校から広がったこの事業に対する情報と評価が原因と考えたい。

参考までに、前年度(平成十四年度)送迎バスの用意なし)の学校団体の来館状況は、次のとおりである^{註8}。

○小学校 総合的な学習の時間に比べ、図工の鑑賞学習の利用が多くをしめる。
○中学校 クラブ、部活動、職場体験が大半をしめ、学級・学年単位での授業時間を使つての来館は

みられない。

小学校の場合、学級単位であれば比較的容易に時間を捻出できるようだが、教科担任制をとる中学校では時間調整が難しい。結果、授業時間に影響のない放課後や土曜日に、少人数(部活動など)で来館するのが現実的なようである。以上より、中学校の来館を促すための工夫が求められる。なお平成十五年度および十六年度の状況は次のとおり。

○小学校 総合的な学習の時間を使った来館が多いようだ。小規模校であれば学年単位で一度に来館し、大規模校の場合は午前午後など二回に分けての来館となる。二つの学年を合わせて参加した学校もあった。

○中学校 美術等の授業時間枠あるいは学校行事として調整し、学年ごとに来館。大規模校が多く、受け入れに工夫が必要。

事業対象ではないが、選択授業の時間を使って学級程度の人数で自主来館し、鑑賞プログラムに参加する中学校も見られた。だが、応募状況(平成十七年度を含む)を見ても、中学校の参加にはまだ課題が多いことがわかる。

来館への物理的障害は送迎バスの用意により解消

の時間等を考慮すると、美術館での滞在時間は、一時間から一時間半が限度である。展示室では、ボランティアの鑑賞リーダー(註1)とともに、少人数のグループ鑑賞を行う。展示と児童生徒の距離を縮め、鑑賞のきっかけを掴ませるのが、リーダーの役割である。初めての展示室に緊張し、作品を正面からじつとにらんでいても、あるいは展示されている膨大な数の作品を漫然と眺めていても、本当にみていることにはならず、なかなかその先へは進めないうちに時間が過ぎてしまう。それは互いにとって不幸なことだ。展示世界への案内役である美術館ボランティアは、同時に、地域の大人として公共の場で子どもたちを見守り指導する存在でもある。

十分程度のガイダンスの後、展示室で過ごす約一時間のうち、前半二五分程度を参加者と共に過ごすリーダーには、彼らの反応を見ながら原則二点の作品を重点的にみることを求めている。前半のグループ鑑賞は、後半の個人鑑賞を準備するものである。立ち止まって自分の目で注意深くみる、という行為の導入を経て、ようやく鑑賞体験の入り口に到達する。基本的には事前に作品を選び、グループ同士の動線が重ならないように調整するが、予定外の作品の前でグループの誰かが足を止めたとき、いち早く気づき、その反応を大切にす頼もしいリーダーの姿も見られるようになった。

されたが、もう一つ見過ごせない障害がある。美術館での鑑賞指導に不安をもつ教員が来館をためらうケースは多い(註2)。その解消方法として、ボランティアによる鑑賞リーダーが導入された。これによる心理的負担の軽減は、来館時のインタビューや事後アンケートの結果にも明らかであった。

(二) 鑑賞プログラム

次に鑑賞プログラムの内容について述べる。美術館で予め組み立てておいたパッケージの中身(来館時のスケジュール)を確認しながら担当教員との打合せを入念に行うが、出張授業等による事前学習は原則として行わず、来館時、展示室へ移動する直前に講堂でガイダンスを行う。鑑賞にあたっての希望や、考えている課題があれば、相談の上なるべく反映させるが、作品鑑賞以外に美術館という場を体験すること自体にも意味をおく、教室での学習とは根本的に違うプログラムである。打ち合わせ時には、取り組み方についての共通理解を確認し、たとえば、短い鑑賞時間に対して過剰な課題(実際にあった例としては、三十分間に好きな作品を五つあげ、それぞれをスケッチさせ、各作品についてのキャプションに示された情報と感想を求めるもの)が用意されていたり、望ましくないとと思われる事前学習が計画されている場合には、プログラムの趣旨を再確

個々の作品とじっくり向き合い、主体的に注意深く観察することがいかに重要であるか、そしてその習慣のない状態ではそれがいかに難しいか、鑑賞プログラムとしては異なるが、アメリカ・アレナス氏のギャラリートークを導入した豊田市美術館の担当者、参加者の感想を示しながら、あらためて確認している(註3)。鑑賞者としての成長は、回数を重ねれば、自ずと得られるのかもしれないし、自力で獲得してゆくことが本来理想かもしれないが、ここでは時間が限られている。後半を自由鑑賞とするのは、グループ鑑賞ではどうしても立ち止まれない作品が多くなるためである。恒常的な展示であれば、割り切つて今回鑑賞する作品を決めてしまうことも効果的だが、企画展では点数も多く難しい(註4)。また、みな立ち止まる作品が違う、そのことを大切にしたい。鑑賞プログラム後半に設定される課題「お気に入りの作品をみつける」は、とても初歩的で主観的な作業である。だが、鑑賞とは本来主観的なものであり、集団で鑑賞する意味は、その主観の多様性に気づくことにもある。(図1、2)

学校向けに限らず、一般来館者に対する鑑賞体験のサポートは、美術館体験の充実につながるものとして、国内外の美術館で、ギャラリートークなどのかたちをとり広く実施されている。当館でも、平成

認しつつ、担当者に理解と変更を求めることとなる。

ところで、当館では難しいが、鑑賞対象が恒常的な展示であれば、図版やスライドを駆使した学校での事前事後学習(予習復習)により、美術館での一度限りの鑑賞体験をより定着させることができるだろう。名古屋市美術館が開発した「アートカード」を使った鑑賞教育プログラムを興味深い一例として挙げておく。この教材については、同館の伊藤優子氏の報告を参照されたい(註5)。また、三重県立美術館でも、所蔵作品の作品図版を素材にした美術鑑賞支援教材「アートカードみえ」の作成が報告されている(註6)。もちろん、所蔵作品に対する理解と興味を引き出すためのプログラムの必要性は強く感じている。常設展示を持たないのであれば、年間数本開かれる所蔵作品によるテーマ展示のいずれかに照準をあわせ、鑑賞プログラム等に取り組みことも、今後考えられるだろう(註7)。あるいは、「バス事業」での受け入れは、所蔵作品展に限定するという考え方もあつてよい。だが、その場合、学校側から明らかに感じられる企画展への期待を認識した上で、事業の真意を丁寧に説明し、納得してもらおうところから始めなければならないだろう(註8)。

児童生徒の集中力に加え、学校からの移動や給食



図1 鑑賞プログラム実施風景(美術館)



図2 鑑賞プログラム実施風景(美術館)

十五年四月の発足当初より、十九名の美術館ボランティアが市民と美術館をつなぐための活動として取り組んできた。鑑賞リーダーの基礎体力は、この一般来館者向けギャラリートークによって培われている。同時に、鑑賞リーダーとしての経験は、一般来館者向けの解説トークにも影響を与えている。

ギャラリートーク参加者には、当館での特徴ともいえるが、解説的な部分(あるいは、作品をもっと楽しむための、作品についての豆知識)への期待が明らかに見られる。それに応えつつ、展覧会によってトークのあり方も柔軟に変えているようだ。聴き手の反応を拾いながら、難しげに見える作品の魅力を引き出すトークを行う、伴走者としてのギャラリートークは、作品について知りたいという参加者の期待を満たしつつ、それだけでは鑑賞の本質的な楽しみのきつかけとなることを目指している。

鑑賞リーダー一年目には、それまでのギャラリートークで鍛えた大人向けの「作品解説」をどうしてもひきずってしまったり、小中学生とのコミュニケーションがとれずに苦労したスタッフも少なくない。鑑賞プログラムの趣旨やねらいを繰り返し説明しただけでなく、毎回の反省会や、経験を積むことで、二年間かけてようやく共通理解が得られるようになった。そういった意味では、この事業自体、美術館と学校と、そしてボランティア・スタッフの連

携によって形をなすようになったと言うべきだろう。「子どもの視線はどこへ向いているのか」、それは、ワークシートだけでは受け止めきれない反応である。リーダーからのフィードバックを受けて、美術館は既存の教育普及プログラムの改良に取り組むことになる。

○鑑賞リーダー活動が他の教育普及活動にもたらす効果

鑑賞リーダーとしての経験↓一般向けギャラリートークに新しい展開↓一般来館者の鑑賞体験の充実↓美術館へのフィードバック↓既存の教育普及プログラムの改良

(三) 焦点を定めた「入り口プログラム」

対象となる教師や小中学生が実際に何を求めているかを把握するため、この事業でも、事前打ち合わせ、当日のインタビュー、後日のアンケートといったかたちで、情報収集とニーズの理解につとめてきた。だが、ただ要望に応えれば良いというものではない。それでは、美術館のプログラムである意味がなくなってしまう。先に引用した廣瀬氏の言葉にもあるが、学校単位での利用を越えて自発的な美術館利用者を育成するためには、「安易な迎合や小手先の連携」は避けなければならない。何をねらい

とするか、美術館のビジョンが求められている。鑑賞時のメモは、自らの目と頭を使ってじっくり観ることを促すためであって、書くことに一生懸命になつて作品を観ないのは本末転倒である。けれども、教員やスタッフとの打合せが不十分な場合、残念ながらそうなってしまう場合がある。作品を鑑賞したという記念にキャプションのデータを書き写させるのは、授業者にとってはそれほど不自然な課題設定ではない。だが、感想を持つことは重要でも、感想文を完成させることは、展示室で過ごす一時間の中で優先事項ではない。また、回収したアンケート(引率教員が対象)の中に、「作品にさわればもっと良かったかもしれない」とのコメントがあった。平成十五年度の現代美術の企画展「ダン・グレアムによるダン・グレアム」は、小中学生や引率教員の間でかなり好評であったが、「ほかの美術館とちがつてつくつたものを触ったり、中にはいたりして楽しかった(中学一年生)とのコメントにあるように、この展覧会が体験型であったことが一要因として否めない。だが、このような感想は美術館を複雑な気持ちにさせる。触れなければつまらないという発想は、みることの楽しみを十分に知らないからではないだろうか。特に子どもを対象とする場合、ハンズ・オンの有効性を否定するつもりはないが、そうでない展示の楽しみ方にも積極的になつ

てほしい。美術館では、もっと視覚を駆使した体験を望みたい。確かに、知らないもの・興味をひくものが目の前に現れたとき、手を出し触つて確かめようとするのは人間の基本的な欲求であり、それはまた手つ取り早く満たされるものだ。だが、手で触れば目は鈍る。触感を目からの情報のみで想像することは大いに刺激的であり、目で見て頭で認識し心で味わうという一連の体験をもたらす観察力と想像力を放棄してしまうのは残念である。漠然と目に映るものを見るのではなく積極的にみることから、美術作品と向き合う楽しみが広がる。鑑賞学習を考えるとき、特に学校教育関係者からは必ず指摘されることだが、触れなかつたり、ケース内におさめられている作品の鑑賞は必ずしも子どもに向かないという。一般論としては、おそらくそれは正しいだろう。

だが、美術館での鑑賞と学校や日常生活での鑑賞は分けて考えればよい。触れないという制約を楽しみに変えるリーダーはまた、大人として美術館でのマナーを論ずる役割をも担う。教育効果を考えるならば、「鑑賞」以上に美術館で学ぶことは多い。なぜ、今日の前にあるこのようなもの(作品)を大切にするのか、してきたのか(なぜ触つてはいけないのか)、実感を伴わずに教室で学ぶことは難しいからである。

パッケージ・ツアー形式の「バス事業」によって入り口を越えたら、次のステップを望む声があるのではないか。この事業の対象が、小中学生だけでなく引率教員と学校をも含むのは、その意識の変化を期待してのことである。次章でとりあげる事例は、美術館の利用から積極的な活用へ、学校側の主体的な姿勢を受けて、通常授業での美術館活動との連携を目指すものである。

二、授業連携

(一) 概要

「バス事業」が、入り口プログラムとして、あえて到達目標や実施形態を限定してきたのに対して、授業連携は、個々のケースに応じてできることを柔軟に探つてゆくものである。総じて団体来館が難しい中学校の場合、むしろ他の利用・活用方法を選ぶ方が良いこともある。今年度、所蔵作品展の一つの授業連携を実施したのは、稲毛中学校の中村一仁教諭である。中村教諭とは、前年度の教育普及事業への参加を機会に知り合った。前年度は、ワークショップに参加する側の立場にあったが、その体験をふまえて、学校側が参加者ではなく主体的に取り組める連携プログラムをやつてみたいとの提案である。授業での美術館活用としては、平成十五年

度、加曾利中学校からの浮世絵鑑賞を受け入れていた。話し合いの結果、今回は、単発ではなく平常授業/平常事業をいかけた連携、半年から通年という長いスパンで取り組めるものを目指した。あくまでも美術館は学校ではなく、学校は美術館ではないということを意識しつつ、異質なもの同士

の接触や交流による新たな効果の創出を期待した。この授業の詳細な報告および連携の成果については、平成十六年度十一月に千葉市立土気中学校を会場に開催された、千葉県教育研究会造形教育部会研究発表会にて、美術館活用グループの共同研究成果として展示と口頭で報告されている。授業としての成果報告は美術館活用グループに譲り、本稿では概要の紹介と美術館から見た報告と考察にとどめておく。

初めに、この連携に対する学校側のねらいは、次のようなものであった。本来の授業に美術館が連携することで、何か違った視点や切り込み方から美術の学習ができないものか考える。また、従来の美術館に生徒が訪問しての鑑賞授業ではなく、継続的に美術館と連携した授業ができないものかにポイントを置く。

選択授業(美術)という小回りのきく授業枠が確保された。履修生徒は二年生十八名であり、対象となつた展覧会「おわりははじまり 円をめぐる6つの

おはなし」¹⁾は、所蔵作品を中心にして、「円」をテーマに六部構成の展示を行うものであった。小中学校の夏休みにあわせて開催されるこの展覧会は、美術館にあまり親しみのない若い来館者のための企画であることが求められていたが、何をもち、美術館にあまり親しみのない若い来館者のための企画」となりうるか。そこで、その具体的な方策を得ることが、美術館からみた今回の連携のねらいとなった。所蔵作品展との連携には、もう一つ意味がある。所蔵作品は再会の機会が約束されたものである。この「美術館(とその作品)が、市民(つまり自分たち)の財産である」ということを、どれだけ実感をもってもらえるかが、美術館に親しみをめさせるための鍵となるだろう²⁾。特に恒常的な展示のない当館のような美術館では、所蔵作品の教育普及活動には工夫が必要である。

(二) 実施内容(授業で/展覧会で)

学校での授業は展覧会が始まる前の四月から終了後の九月までの計十三時間におよぶ(表1)。円についてのイメージを深めてゆくには、どのような取り組みがあるのか、美術教師の視点、美術館学芸員の視点から意見を出し合い授業を進めた。十三時間の授業全体のうち、前半は「円」について考えることで始まり、後半それをもとに各自が表現に結び

表1 「おわりはじまり」授業の流れ(稲毛中学校)

日	実施日	授業内容
1	4/21	円について考えてみよう
2	28	円を描いてみよう
3	5/12	円について考えるワークシート1
4	19	円について考えるワークシート2
5	26	円について考えるワークシート3
6	6/2	ワークシート3より円を表現する
7	9	デコラージュで円を表現してみよう1
8	16	校内で円を集めよう
9	23	円を表現する 1(構想、計画)
10	30	円を表現する 2(制作)
11	7/7	円をつくる円をつくるデコラージュ
12	8/7	円をつくる円をつくるデコラージュ
13	9/15	円を表現する 3(制作)

つけた。

生徒たちがその日考えたことや気持ち、感じたことを、授業ごとの「円日記」というかたちで毎回積み重ねた。A4の画用紙一枚に、好みの画材で円を一つと簡単な説明を描かせるだけのシンプルなものだが、回を追うごとの変化が興味深い。七、八回目には、デコラージュ技法を使つての制作を行った。これは、八月七日に美術館で行われた小学校低学年向けの鑑賞と造形あそびのプログラム(「おわりはじまり」)

「おわりはじまり」展開連事業を先取りしたものである。教室での制作を経て、後日、美術館でのプログラムに参加した³⁾(図3)。また、九回目の授業では、校内で「円」のかたちを探してみた。生活の中で、意識してみると「円」という形が多く存在している不思議な形、意味のある形に見えてきたという。授業では、テーマへの取り組み方・展開の仕方についても、展覧会からヒントを得ていたが、生徒のイメージづくりへの影響を考えて、出品作品のスライド



図4 「おわりはじまり」授業風景(稲毛中学校)

鑑賞等は控えた。生徒たちが、「美術館が選んだ円(=出品される作品)」を目にするのは、展覧会が始まる七月半ば以降であり、この時点までくれば、彼ら自身の「円」イメージもできあがっているはずである。

学校での円をめぐる思考は、以上のような段階を追って深められ、最終的には、それぞれの生徒が「円」について自分なりの考えをもつことができ、作品制作に反映されたと中村教諭はまとめている。

(図4)

一方、美術館では、生徒の反応を展示の参考にし、実際に同テーマに取り組む生徒の声(授業が進

む中で拾い上げられてきたもの)をパネルにして紹介した(図5)。生徒がもつ円をめぐるイメージを、彼らの言葉のまま紹介することで、同世代の来館者に展示への親しみと興味をもってもらいたいと考えたからである。これは、ボランティア・スタッフによるギャラリートークへの期待と重なるものといえるだろう。そもそも、キャプションや作品に添えられた解説文は、作品(展示)と鑑賞者を近づけるためにあるものだ。ならば、小中学生にとっては、大人の言葉ではなく、同世代のコメントが有効ではないか。展示室の六つの章タイトルと中学生への質問は直接関係なく、どの章にどの質問への回答を組み合わせたか、展示上の効果を考えて展示担当者が設定した(表2)。なお、これらの質問は、授業の早い段階で担当者同士が話し合い、生徒たちに投げかけたものである。実際、なかなか面白いコラボレーションが実現したと思われる。円のイメージ設定が展示担当者の主観に傾き、都合良くまとまり過ぎていた中で、彼らの率直なコメントは、他の見方や感じ方もあるという当たり前のことを思い出させ、「では、自分ならどう思うか」と来館者に投げかける言葉となったのではないだろうか。

授業者側は、「鑑賞」「制作」のみでなく、国語的な学習も含めた諸要素の組み合わせにより、美術科目の範囲を広げることができたと評価できるが、同



図3 美術館ワークショップ(デコラージュ)風景



図5 「おわりはじまり」解説パネルの設置(美術館)

5 パーフェクトワールド、または、完璧なカタチ
かたちとしての美しさは、円のもっともわかりやすい特徴とい
えます。

人間の目にいちばん美しいと感じられるバランス「黄金率 縦
横の比率が1:1.618」を取り入れた作品(インサークル
2)は、おわりもはじまりもない、完全な円環構造(どうど
うぐりのしくみ)を巧くついています。

リングの石の隈の顔で感じる懐かしさにも似た気持ちは、この
かたちが、私たちにとって、とても親しいものだからでしょう
か。

★円という形を、丸いとか○とか何か物などにたとえないで説
明して下さい。

角がなく、つるつるでどこまでもはたしくろがついてし
まいそうな形。

とてもやさしくしてきて、いやしてくれる。ころころして
る。ほんわかしている。

円とは線のはじまりと終わりがくっついて角がないやつ
数学などで、出てきそうな図形

円は、360°個角がある、360°角形

コンパスを使ってかいた

むげん大

くるくるして、つるんとしている。一本の線が曲線で、ずっと進
んでいて、スタートにもどらな形。

なんとも言えない。

角のない図形ではじまりがおわり。

・人生全てを歩き、何かを悟った人が書いたもの系。

(★)以下の部分は、連携授業履修生徒の言葉。再録にあた
り、書式とフォントを変更し、パネル原文のルビは省略。

時に、美術科目の領域が曖昧になるとの批判もあつた。だが、美術を通した教育を考えるならば、固定

それに合わせて現場の態勢も教員研修の組織も変化
する。同様に、美術館の教育普及活動の進め方も状
況を読み取りながら柔軟に姿を変えてゆくものだろ
う。美術館と学校のこのような連携もまた、現状に
おいて望まれるかたちに過ぎず、本来業務の延長に
あつてこそ健全なものであり、連携のための連携に
なつてしまつては意味がない。

おわりに

アウトリーチから美術館教育へ、入り口は開口を広く
シンプルに、あくまでも入りやすく設け、同時に、働
きかけへの応答者が、次のステップに進む方途を
用意しておくことにより、教育普及活動は格段の
奥行きと広がりを得る。それは、「パス事業」に
期待される体験の連鎖、すなわち事業への参加体験
が次の来館をつくるのと同様に、コア・ユーザーで
ある美術館ボランティアが来館者と美術館をつなぐ
といった仕組みが構築され、さらには、授業連携事
例で述べたように、利用者の中から、より主体的な
美術館活用への取り組みが生まれるように適切な方
向へ力を傾けてゆくことによつて実現されるのでは
ないだろうか。

今後、美術館・学校双方で、鑑賞教育・鑑賞学習
の実践例を重ね、改良を加えるにつれ、現行のパッ
ケージ式「パス事業」は姿を変えるか役割を終える

観念にとられない方がよいのではないだろうか。
また、「美術館の学芸員の参加や、実際に来館した
生徒にとつて、自分たちの授業と同じテーマで、実
際に美術館で展覧会が開かれているということ、ワ
ークショップで制作した作品が美術館に展示されて
いるということ、驚きや喜びを感じられた」との
率直な感想も得ている。美術館にとつては、参加生
徒および学校と美術館や作品との距離を確実に縮め
ただけでなく、中学生という対象の実体との距離を
縮められたことも収穫であつた。

とはいえやはり今回も課題となつたのは、通常の
授業時間内で美術館へ行くことの難しさである。な
らば、あえて来館にこだわらない連携方法を考へて
はどうだろうか。美術館との連携は、授業の題材と
して考へたことのないような視点から授業を考へら
れる可能性が期待できる、との意見もあつた。特
に、発想や視点の違いが、授業に新鮮さをもたらし
たようだ。専科の教員が授業を受け持つ中学校にお
いては、パッケージ化されたプログラムよりも、授
業者ごとに内容も期間も様々な取り組みがふさわし
いのではないか。ここに、試行事例をもとにした
「セミ・オーダーメイド」プログラムの可能性がある
と考へる。

ときが来るだろう。学校連携を含む教育普及活動を
確実かつ効率的に進めてゆくためには、地道に事例
を重ねてゆく一方で、事業対象への確実なルートを
確保し、活用することを考へたい。先に述べたグル
ープによる研究・実践だけでなく、「入り口」までの
アプローチを用意するものとして、まずはホームペ
ージを初めとする効果的な広報・コミュニケーション
手段を整える必要もあるだろう。

汎用のない教育普及活動に、試行事例の共有化・
一般化を含む一定の効率を求めるのは矛盾すると思
われるかもしれないが、利用者と美術館との間に、
柔軟に変化したつとも持続可能な関係を構築するた
めには欠かせないことである。学校との連携事業を、
他の教育普及プログラムや、すでにある事業や機会
とどのようにつないでゆくか、地域の大人として、
美術館ボランティアが鑑賞リーダーを越えて学校と
の連携事業にどのように関わつてゆくか、美術館教
育の専門家を目指す学生や教員を目指す学生などと
の連携の可能性も含めて、期待がかかっている。い
ずれにしても、「入り口」から先を探りはじめた利
用者とのつながりを不用意に断ち切ることなく、そ
れぞれをいねいに育ててゆくことの大切さと難し
さを実感せずにはいられない。

今回の連携授業のパートナーであり、本稿をまと

(三) 試行事例からの展開：課題と成果の共有と一般
化を求めて

今回の連携事業を当事者間だけで終わらせないた
めには、経験の共有化・一般化が重要となる。市内
に一七七校もあれば、美術館との連携には当然温度
差もある。密度の濃い連携関係を核にし、同時に広
く市内の学校を巻き込んでゆけるか否かは、関心の
ある人を核に、関心のない人にも伝わるしくみ、一
般化の道筋づくりにかかっているとみてよい。ま
た、グループ研究の場が持てれば、独善的なプログ
ラムに陥ることも避けられ、学校の枠を越えた連携
授業を行うことも可能である。先行事例を積み重
ね、それらを共有化・一般化するために、既存の組
織を生かした連携の手がかりを求め、千葉市の公立
校(小中学校)の教員が集まる研修の場である千葉市
教育研究会³⁵⁾の造形部会に場を得た。平成十六
年度は県の教育研究会造形教育部会の研究発表大会
が千葉市で開かれることから、これに向けて、グル
ープ内の議論も活発化した。美術館があるいは教
員有志が独自に研究組織を立ち上げる場合とモチベ
ーションの高さは変わらないながらも、既存の公的
組織の中に設けられたことで、教員の参加は容易
に、一般化への道筋はより確実なものとなつてい
る。

ただし、学校教育の方針は時代にに応じて変わり、

めるにあたり学校側の資料をまとめて提供してくだ
さつた千葉市立稲毛中学校の中村一仁教諭および千
葉市教育研究会造形部会美術館活用グループのメン
バーに、ここに記して感謝申し上げます。

註

(一) 吉本光弘氏は、明確な定義をしづらい「アウトリーチ

という用語について、「呼び込み型」「お届け型」「パリア
フリー型」の三つに分類している。本稿で取り上げる
「パス事業」は、プログラムを用意して対象者を招き入
れるという点では「呼び込み型」であるが、物理的(交
通手段等)・環境的(学校・保護者の意識)なアクセス
の難しさを取り除くという意味では、「パリアフリー
型」と呼ぶべきかもしれない。(吉本光弘「アウトリー
チ整理学 市民 地域との新たな回路づくりから芸術を
中核とした社会サービス」へ「地域創造」十四巻、財団
法人地域創造、平成十五年、211-233頁を参照)な
お、現在「アウトリーチ」という用語が指す最も一般
的と思われる「館外活動」について、当館の取り組み
としては、千葉大学や地域のNPO³⁶⁾等との連携事業で
ある「千葉アートネットワーク・プロジェクト」を挙げ
ておく。また、「パス事業」とあわせて図工・美術の教
員を対象を絞る「千葉市図工・美術担当教諭鑑賞教育事
業」を実施している。これは、児童生徒の鑑賞教育の
実現というかたちで反映されることを期待してのもの。
平成十四年度改訂

2

五六の中学校とその学区区域にある小学校をまとめたも
の。区域内であれば学校・学年を限定せず、応募形態に
柔軟性を持たせたのは、学校がなるべく参加しやすい
(生徒を送り出しやすい)状況を選べるためであつたが、
平成十六年度以降は学校ごとの募集を原則としている

3

(ただし、地域間の偏りをなくすため、学区と行政区の
バランスを調整)。学区ごとの応募が必ずしも学校側に
とつて都合のよいものではなく、また、受入側としても、

- 4 小中学生混合では鑑賞プログラムが実施しにくい。ため、千葉市教育委員会学事課によるデータ(平成十六年五月一日現在)
- 5 いずれも人数には引率者を含まず。平成十五年度は七回(九校六四二人、平成十六年度は十三校、八七四人。以上、重複なし。
- 6 平成十六年度は六校
- 7 鑑賞学習・鑑賞教育として、さらに踏み込んだ学習効果を求めるのであれば、学校教育、美術館教育、それぞれにおいて、次の段階のプログラムを考える必要がある。
- 8 学校連携事業を担当するのは、学芸員一人、非常勤嘱託職員一人。
- 9 効率的な「セミ・オーダーメイド」の連携の進め方、すなわち、少数の事例をもとに一般化の方途を探る取り組みとして、石川誠氏(京都教育大学)のグループが興味深い実践研究を進めている。三年間の研究プロジェクト(平成十五〜十七年度)は、美術館学芸員と学校教員の協力のもと、全国三地区を対象に、美術館と学校が共有する地域状況を踏まえた試行的鑑賞プログラムを実践後、その活動計画について第三者による追試実践を行い、実施評価をフィードバックして修正を加えることにより、一般化・共有化されうるプログラムの構築を目指している。(石川誠「美術館コレクションと学校教育」(美術を身近なものにするために)鑑賞教育研究プロジェクトの試み)、第二七回美術科教育学会千葉大会研究発表(平成十七年三月七日)より/平成十五〜十七年度科学研究費補助金(基盤)「学校と地域の美術館の連携による生涯学習を見通した鑑賞実践プログラムの構築」助成研究)

- 10 廣瀬隆人「まちに生きるミュージアム 第八回 美術館・博物館と学校の連携を考える」文化庁月報、平成十三年十一月号、二八〜二九頁
- 11 世田谷美術館では、「美術鑑賞教室」として、一九八六年の開館以来、区立小学校(六四校)の四年生の団体来館を受け入れている。(世田谷美術館年報 平成十一年

- 度・十二年度)世田谷美術館、平成十五年、一・一五頁および、同館ホームページより。団体鑑賞は小学生のみ、中学生は個人での来館。塚田美紀「美術館と学校がつながるまで」(ひと)を活用した世田谷美術館の場合(山本朝彦、仲野泰生、菅草編『美術鑑賞宣言』、日本文教出版社、平成十五年、二六四〜二七頁)および、「世田谷美術館年報 平成十一年度、十二年度」世田谷美術館、平成十五年、一・一五頁。団体鑑賞は小学生のみ、中学生は個人での来館。また、豊田市美術館では、「美術館学習」として、一九九六年より毎年、市内の小学校(五二校)と中学校(二十校)から、それぞれ六年生と二年生の来館を受け入れている。(豊田市美術館年報 平成十四年度、豊田市美術館、平成十五年、七二頁)。いずれも対象校数は千葉市の半数である。
- 12 参加校(引率者)に対する事後アンケートにも、「今後、親子で出かけることがあることを期待したい」「ゆつくり観たいから、今度、家の人と行ってみたい」という子どももいるなどのコメントがある。この事業の制約(「同じ児童生徒が再度参加することはできない)をふまえ、そして厳しい現実を見据え上上で、学校と美術館の期待がここに重なっていることがわかる。
- 13 茨城県近代美術館
- 14 学校への周知活動としては他に、図工美術主任会、総合学習主任会、千葉市教育研究会等の機会をとらえ、説明を行い、参加・協力を呼びかけている。送迎バスの用意も、このような現場からの要請に応じたもの。
- 15 平成十五年三月よとめ
- 16 小学校では三分の一以上、専科教員のいる中学校でも四分の一以上の教員が、鑑賞学習指導への取り組みに消極的な理由として、「鑑賞に関する知識(意義・内容・方法)が乏しい」ことを挙げている。なお、やはり圧倒的多数の回答者が(小学校では八割近く、中学校では九割近く)、「授業時間が少なくて鑑賞に充てる時間がとれない」とこたえている。(日本美術教育学会研究部編『図画工作科・美術科における鑑賞学習についての調査報告』二〇〇三年度全国調査結果)」、平成十六

- 17 年、二九頁)
- 18 平成十五年文化庁「芸術拠点形成事業」支援プログラムとして、実行委員会を組織し、小中養護学校との連携によって実現したことが報告されている。(三重県立美術館ニュース「H I L L W I N D」四号)
- 19 そのような取り組みの一つとして、「2003年アートの旅」(平成十五年七月八日〜九月十五日開催の所蔵作品展)関連企画であった「中学芸員奮闘中」では、所蔵作品を対象に、中学生によるテーマ展示を行った。平成十六年度の受け入れ校十三校のうち、ほぼ半数の六校が「ピカソ、マチスと20世紀の画家たち」展を希望したこと、事前打ち合わせの際に語られた期待からも明らかである。児童生徒が教科書で名前を知っている有名画家の作品を鑑賞できることへの期待は大きい。「せっかくだから、普段千葉ではなかなか見られない作品をみたい」との率直な希望はうれしいが、所蔵作品への関心と理解を願う美術館にとっては複雑なものである。
- 20 「千葉市美術館ボランティアの会」の中から、有志がリーダーをつとめる。平成十六年度のリーダー活動者は十五名。事業対象外の自主来館校を含めると、二十校に対して、のべ八十人のリーダーが活動したことになる。「千葉市美術館ボランティアの会」は、平成十四年度、市の施設ボランティアとして募集。計十四回の研修(基礎・専門)を経て、平成十五年四月より、十九名が活動を始めた。
- 21 上野行一監修「まなざしの共有 アメリカ・アレナスの鑑賞教育に学ぶ」淡交社、平成十三年、一四四頁〜一四八頁(都筑正敏「市民ボランティアの挑戦」)
- 22 鑑賞体験の精度を上げるため、企画展での鑑賞作品を絞ることについては、同様に展示されている他の作品との出会いを断ち切るよう心が痛む。そもそも、こ

- 23 鑑賞教育に学ぶ」淡交社、平成十三年、一四四頁〜一四八頁(都筑正敏「市民ボランティアの挑戦」)
- 24 のプログラムは、そのような学習効果最優先ではない。来館者と展示をつなぐ働きは大きく、二年目にあたる平成十六年度は、一年間に二四一回のトークを行った。近世・現代ともに対象とする当館の活動方針から。近年の例でいえば、「伝説の浮世絵開祖 岩佐又兵衛展」と「ダン・グレナムによるダン・グレナム」では、内容も来館者層も一変する。
- 25 註7を参照
- 26 平成十五年十二月一日(火)〜平成十六年二月一日(日)
- 27 学校教育で求められる「鑑賞」は、美術作品の鑑賞に限定されてはおらず、もっと広い意味をもつ。もちろん、部分的にハンズオンを取り入れた展示やプログラムを否定するわけではない。例えば、材質に特徴のある作品の場合は手元でサンプルに触ってみられるなど、工夫はしてゆきたい。
- 28 「千葉アートネットワーク・プロジェクト2003」千葉大学や地域NPOとの連携事業。美術館では、所蔵作品展「2003年アートの旅」に合わせて、五つのワークショップを実施。
- 29 鑑賞学習における美術館活用。この成果についても、稲毛中学校での授業連携とともに、第五五回千葉県教育研究会造形教育部会研究発表大会千葉市大会にて報告された。
- 30 平成十二年度に開催された世田谷美術館の企画展「見る・写す・表わす/みる・うつす・あらわす/ミル・ウツス・アラワス」では、美術館が世田谷区教育研究会図画工作部の協力を得て鑑賞の授業を行っている。これは、同館が開館以来「美術鑑賞教室」事業を通して築いてきた、区立小学校との連携を背景に実現された。企画自体の規模や趣旨自体、当館の試みとは異なるが、学校での授業の成果を展示室に反映させたという点、授業の内容はそのクラスの先生に任されているという点、そして、個人ベースではなく教員の組織として美術館の企画に協力するという点で、とても興味深い先行事例と考えたい。塚田美紀「鑑賞教育の可能性をさぐる」(佐藤学・今井康雄編「子どもたちの想像力を育

- 31 平成十五年七月十七日(土)〜八月二十二日(日)
- 32 同様の効果を期待して、職場体験学習の受け入れプログラムでは、所蔵作品によるミニ展覧会づくりを行い、参加者の好評を得ている。
- 33 美術館でのプログラムは夏休み中のため、有志のみ参加。
- 34 千葉市教育研究会は、昭和二十一年から行っている千葉市教育委員会の教科主任会を柱とする各教科の研究會と、千教組の千葉支部で行っている教育研究集會を一つにして、昭和四一年発足「千葉市教育研究会」通称「市教研」が結成された。平成十六年度は四、四一七名の教職員が二八の教科部会と機能別部会に分かれ、「千葉市学校教育の具体的問題を取り上げ、教育の推進と充実を図る。」ことを目的として活動している。(第五五回 千葉県教育研究会造形教育部会研究発表大会千葉市大会要項「千葉県教育研究会造形部会、平成十五年、二八頁)
- 35 千葉市教育研究會は、昭和二十一年から行っている千葉市教育委員会の教科主任会を柱とする各教科の研究會と、千教組の千葉支部で行っている教育研究集會を一つにして、昭和四一年発足「千葉市教育研究会」通称「市教研」が結成された。平成十六年度は四、四一七名の教職員が二八の教科部会と機能別部会に分かれ、「千葉市学校教育の具体的問題を取り上げ、教育の推進と充実を図る。」ことを目的として活動している。(第五五回 千葉県教育研究会造形教育部会研究発表大会千葉市大会要項「千葉県教育研究会造形部会、平成十五年、二八頁)
- 36 千葉市教育研究會は、昭和二十一年から行っている千葉市教育委員会の教科主任会を柱とする各教科の研究會と、千教組の千葉支部で行っている教育研究集會を一つにして、昭和四一年発足「千葉市教育研究会」通称「市教研」が結成された。平成十六年度は四、四一七名の教職員が二八の教科部会と機能別部会に分かれ、「千葉市学校教育の具体的問題を取り上げ、教育の推進と充実を図る。」ことを目的として活動している。(第五五回 千葉県教育研究会造形教育部会研究発表大会千葉市大会要項「千葉県教育研究会造形部会、平成十五年、二八頁)

Yamane Kana

This article discusses the museum's outreach activities, providing a report on two programs conducted in collaboration with schools.

1. "Project to Enhance the Visual Appreciation Curriculum of Elementary School and Middle School Children" provided these children with a first step into a museum setting.

This outreach program combined the use of the museum's free bus and a viewing program. The program focused on children from city schools located some distance from the museum, giving them a first art museum experience. The program was arranged so that the schools would not hesitate to apply and could easily participate. Efforts were made so that the program's goals of providing basic and essential art appreciation experience could be met effectively in spite of such problems as distance from the museum or busy schedules.

2. Curriculum Connections

The school's primary stance of "utilizing the art museum" as part of their curriculum was their primary motive for working in conjunction with this museum activity. A deeper and more lasting effect from the program's work was sought within their continuing standard curriculum framework, rather than viewing the project as a single, short term event. Reflecting the school's reception of the elements outlined in section 1, it was recognized that a flexible program was essential, one that both reflected on the mission of the art museum, and one that provided a multi-dimensional approach to the museum. The key was to create an effective approach to the generalization of the connection element as part of the gradual growth of interest and participation by the more than 170 elementary and middle schools in Chiba City. Hence a research group was formed within the Chiba City's Education and Research Group during this fiscal year.

In general, the important fact in such outreach programs is to make the approach simple, broad, and easily received by each target. At the same time, for those responding to this outreach, a process must be prepared to facilitate their next step into the program. As shown in this paper, the chain of experiences anticipated in section 1, namely the creation of a desire to make their experience of the outreach activity such that they wanted to visit the museum a second time, was facilitated by museum volunteers, a core museum user group, linking the visitors to the museum. The creation of this framework required the establishment of an environment where visitors could be drawn more effectively into the main museum activities. As seen in the use of "in collaboration" as opposed to "support", this outreach program was not provided simply as a support of existing school programs, but rather, was based on the joint effort of museum and schools working together to allow the museum to contribute through the schools to the future flourishing of society. (Translated by Martha McClintock)

平成十六年度 千葉市美術館の活動

一、展覧会

(一) 企画展(七件)

- 五月二二日―七月二日 「ピカソ、マティスと二〇世紀の画家たち フォーヴィスムとキュビスム」 入場者一〇、〇一四人
- 六月二九日―七月二日 「千葉市美術協会特別展「秀作展」
- 七月一三日―八月二九日 「藍と暮らす人々 トン族・ミャオ族・タイ族 太陽と精霊の布―中国・東南アジア少数民族の染織」 入場者七、八六一人
- 八月三十一日―十月三日 「日本の版画・一九三二―一九四〇・棟方志功登場」 入場者四、四五一人
- 一〇月九日―十一月二三日 「伝説の浮世絵開祖 岩佐又兵衛 人は彼を「うきよ又兵衛」と呼んだ。」 入場者九、九〇一人
- 十一月二〇日―一月二三日 「清水六兵衛歴代展 京の陶芸―伝統と革新」 入場者七、五五五人
- 三月五日―二十五日 「第三六回千葉市民美術展覧会」 入場者五、三二二人

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展(六件)

- 四月三日―五月一六日 「浮世絵花盛り 第一部 溪斎英泉の第二部 肉筆浮世絵―寺島文化会館コレクションを中心」 入場者三、三七九人
- 五月二二日―七月四日 「勅使河原蒼風とその周辺 草月コレクション 現代美術を中心に」 入場者六、七五八人
- 七月一七日―八月二二日 「おわりははじまり 円をめぐる六つのおはなし」 入場者四、六〇九人
- 九月七日―十一月二三日 「モノクローム絵画の魅力 桑山忠明・村上友晴を中心に」 入場者六、七三三人
- 一月二九日―二月二七日 「遠藤健郎絵画展―戦後は終わった」 深沢幸雄銅版画展」 入場者六、一五六人

二、講演会等(一〇件)

- 六月二〇日(日) 「ピカソ、マティスと二〇世紀西洋絵画の出版」 講師：太田泰人(神奈川県立近代美術館学芸員(普及課長)) 参加者一〇人
- 七月一八日(日) 「民族衣装と現代の布づくり」 講師：新井淳一(テキスタイル・プランナー) 参加者二二二人
- 九月一九日(日) 「日本の版画・一九三二―一九四〇・棟方志功登場」 講

師・青木茂(町田市立国際版画美術館館長) 参加者五
二人

一〇月三〇日(土) 「岩佐又兵衛の逆襲」 講師・辻惟雄(美術史家)、「岩佐又
兵衛」展監修者) 参加者二四〇人

十一月六日(土) 「江戸の三大風俗画家―又兵衛・師宣・一蝶」 講師・小
林忠(千葉市美術館館長) 参加者一三五人

十二月四日(土) 「京の美意識 初代六兵衛の時代」 講師・小林忠(千葉市
美術館館長) 参加者六〇人

二月一九日(日) 「京焼陶家 清水六兵衛家の歴史」 講師・中ノ堂一信(京
都造形芸術大学教授)、「清水六兵衛歴史展」 監修者
参加者一三二人

二月二一日(金祝) 「千葉に暮らす 千葉を描く」 講師・遠藤健郎(画家) 参
加者一五二人



講演会「民族衣装と現代の布づくり」より

二月二三日(日) 「僕と版画とメキシコ」 講師・深沢幸雄(銅版画家)
参加者二三〇人

三月二七日(日) 「義経展―史実と伝説と美術」 講師・浅野秀剛(千葉市美
術館学芸課長) 参加者八〇人

三、コレクション理解のための市民美術講座(二〇件)

五月二九日(土) 第一回:「美術館のコレクションについて」 講師・小林
忠(千葉市美術館館長) 参加者四〇人

六月二七日(日) 第二回:「岩佐又兵衛と風俗画の展開」 講師・松尾知子
(千葉市美術館学芸員) 参加者五三人

七月二四日(土) 第三回:「菱川師宣と初期浮世絵」 講師・浅野秀剛(千葉
市美術館学芸課長) 参加者六七人

八月二一日(土) 第四回:「狩野派と文人画」 講師・小林忠(千葉市美術
館館長) 参加者五八人

九月一八日(土) 第五回:「蕭白・蘆雪・若冲」 講師・伊藤紫織(千葉市美
術館学芸員) 参加者六八人

一〇月九日(土) 第六回:「二八世紀の浮世絵」 講師・田辺昌子(千葉市美
術館学芸員) 参加者四五人

十一月二一日(日) 第七回:「幕末・明治の浮世絵」 講師・浅野秀剛(千葉市
美術館学芸課長) 参加者六〇人

十二月一八日(土) 第八回:「琳派―宗達・光琳・抱一」 講師・松尾知子
(千葉市美術館学芸員) 参加者一三〇人

一月一五日(土) 第九回:「日本近代の版画(一)―創作版画を中心に」
講師・西山純子(千葉市美術館学芸員) 参加者五六人

二月一九日(土) 第一〇回:「日本近代の版画(二)―伝統版画を中心

に」 講師・西山純子(千葉市美術館学芸員) 参加者四
三人

四、ワークショップ等

七月一七日(土) 「《渦》の公開展示」 指導・新井淳一(テキストイル・プラ
ンナー) 参加者五五人

七月二二日(土) ワークショップ「にわかしぼり」 講師・瀧澤久仁子(染
織家) 参加者四〇人

八月六日(金・八日(日)) ワークショップ「藍の生葉染」 参加者一三三人
八月七日(土) 鑑賞と造形あそびのプログラム「円をつくる・円をつく
る デコラージュ」 参加者二八人

一〇月三一日(日)・十一月三日(水祝)・二四日(日) 映画上映会「山中常盤
牛若丸と常盤御前母と子の物語」 計五回上映 参加
者八二六人

*一〇月三一日の上映後には羽田澄子監督と「岩佐又兵衛」展監修
者辻惟雄による対談を開催

二月二八日(月) 「モノレール動物公園駅 動物壁画制作」 指導・藤森直樹
(千葉県立千葉高等学校教諭) 参加者九人(同校美術部
有志)

*千葉動物公園との共同開催



《渦》の公開展示風景



ワークショップ「にわかしぼり」より



ワークショップ「藍の生葉染」より



鑑賞と造形あそびのプログラム「円をつくる・円をつくる デコラージュ」より

五、さや堂コンサート

七月三〇日(金)・八月一日(日) 「タイ伝統楽器による音と舞」 出演・演奏

Thitipol Kantawong / 舞踊 Waeudao Sirisook 参加者
三九〇人



さや堂コンサート「タイ伝統楽器による音と舞」より

六、作家によるギャラリートーク

一月二九日・二月五日・一二日・一九日・二六日(いずれも土)

「遠藤健郎絵画展」 講師：遠藤健郎(画家)

七、学芸員によるギャラリートーク

「浮世絵花盛り」

「ピカソ、マティスと二〇世紀の画家たち」

「勅使河原蒼風とその周辺」

一回
一回
一回

② 教職員の団体鑑賞(研修、研究会による利用)

六件 一一七人

(一)「職場体験」学習

八校 三二人(計一四日間)

(二)「町の探検」学習

二校 一四人

(四)「図工・美術科担当者美術館見学会」

三九人(八月二六日(木))

(五)千葉市教育研究会美術館活用グループとの連携(美術館での月例研究会開催、所蔵作品展「おわりははじまり」での連携、第五回千葉県教育研究会造形教育部会研究発表大会での共同実践発表)

九、アウトリーチプログラム

*千葉大学や地域NPOとの連携事業である「千葉アートネットワーク・プロジェクト(Wi-CAN)」を実施。学生メンバーと各サイト(美術館、NPO等)の協力により、サイトごとにプロジェクトを企画・展開。そのうち千葉市美術館を会場に行われたイベントのみを記載。

一〇月一六日(土) 「美術館ツアー by 太陽号」 参加者四一人

一〇月一九日(火)―二四日(日) 「Wi-CAN Station 2004」(ちや堂ホールでの活動報告展示) 入場者三四四人

一〇月三三日(土) シンポジウム「まちからまちへ アート・コネクション美術館」 参加者三〇人

「太陽と精霊の布」

二回

「おわりははじまり」

一回

「日本の版画」

三回

「モノクローム絵画の魅力」

二回

「岩佐又兵衛」

三回

「清水六兵衛歴史展」

一回

「遠藤健郎絵画展」

一回

「深沢幸雄銅版画展」

二回

八、学校との連携事業

(一)学校団体の受け入れ

① 児童・生徒の団体鑑賞

* 学校側の希望に応じて、学芸員またはボランティアが対応

* 特に遠隔校の来館を促すため、「小中学生鑑賞教育推進事業」を設け、美術館が無料送迎バスを用意

「浮世絵花盛り」

一校 一〇五人

「ピカソ、マティスと二〇世紀の画家たち」「勅使河原蒼風とその周辺」

一九校 六八八人

「太陽と精霊の布」「おわりははじまり」

一二校 四二四人

「日本の版画」「モノクローム絵画の魅力」

五校 三〇〇人

「岩佐又兵衛」「モノクローム絵画の魅力」

七校 一八〇人

「清水六兵衛歴史展」

二校 七八人

「遠藤健郎絵画展」「深沢幸雄銅版画展」

二校 一六七人

合計 四八校 一、九四二人(うち「小中学生鑑賞教育推進事業」での来館

は一三校 九二二人)



「Wi-CAN Station 2004」より

一〇、ボランティア活動

* 一九人(女性一四、男性五)が活動

(一)ギャラリートーク

「浮世絵花盛り」

二四回

「ピカソ、マティスと二〇世紀の画家たち」

三二回

「勅使河原蒼風とその周辺」

三〇回

「太陽と精霊の布」

二三回

「おわりははじまり」

一六回

「日本の版画」

二回

「モノクローム絵画の魅力」

一六回

「岩佐又兵衛」

三二回

「清水六兵衛歴代展」
 「遠藤健郎絵画展」
 「深沢幸雄銅版画展」

二七回
 七回
 一三回
 二四一回

(二) 鑑賞リーダー

*児童・生徒の団体鑑賞(ハ一①)への協力活動。学校側の希望に応じて、少人数グループでの鑑賞を行う。来校数と対応したボランティアのべ数を記載。

「浮世絵花盛り」 一校 八人
 「ピカソ、マチリスと二〇世紀の画家たち」勅使河原蒼風とその周辺 一一校 三八人
 「太陽と精霊の布」「おわりははじまり」 二校 三人
 「日本の版画」モノクローム絵画の魅力 三校 二〇人
 「岩佐又兵衛」モノクローム絵画の魅力 二校 一〇人



「ピカソ・マチリスと20世紀の画家たち」鑑賞リーダー

「清水六兵衛歴代展」
 合計

一校 六人
 二〇校 のべ八五人

(三) ワークショップ等の運営補助

「《渦》の公開展示」 七人
 ワークショップ「にわかしばり」 二人
 ワークショップ「藍の生葉染」 のべ七人
 鑑賞と造形あそびのプログラム「円をつくる・円をつくるデコラージュ」 六人
 「美術館ツアー by 太陽号」(WiCAN企画への参加/鑑賞サポート) 三人

(四) その他

「遠藤健郎絵画展」「深沢幸雄銅版画展」への協力



「遠藤健郎絵画展」展示作業風景



「深沢幸雄銅版画展」展示作業風景

図録制作補助 三日間 のべ一九人
 展示作業補助 三日間 のべ二二人
 撤去作業補助 一日 一〇人

一、出版活動

(一) 展覧会図録

『ピカソ、マチリスと二〇世紀の画家たちフォーヴィスムとキュビスム』
 『藍と暮らす人々トン族・ミャオ族・タイ族太陽と精霊の布―中国・東南アジア少数民族の染織』
 『日本の版画Ⅳ・一九三二―一九四〇・棟方志功登場』
 『伝説の浮世絵開祖 岩佐又兵衛』
 『清水六兵衛歴代展 京の陶芸―伝統と革新』
 『遠藤健郎絵画展―戦後は終わった』
 『深沢幸雄銅版画展』

(二) 鑑賞補助のための小冊子

「おわりははじまり 円をめぐる六つのおはなし 中学生のためのセルフガイ

(三) 定期刊行物

美術館ニュース「C.A」四回
 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第八号

(四) その他

『千葉アートネットワーク・プロジェクト2004ドキュメント』(発行:千葉ア

イトネットワーク・プロジェクト実行委員会

一、二、ホームページの公開
 アクセス件数 二四〇、一一六件(二月まで)

一三、作品の収集

購入:一件、寄贈:六七件、寄託:四七件、移管:〇件

一四、所蔵作品の修復・保存等

(一) 修復作品
 村上友晴《無題》《無題》
 (二) マット装
 遠藤健郎《成人の日》他 一一五点
 (三) 写真撮影
 古城江観《古城江観世界風景及風俗版画》他 五五点

一五、所蔵作品の特別利用

(一) 作品の貸し出し 二〇件 六六点
 (二) 写真貸し出し・撮影および掲載申請 三五件 五〇点

一六、友の会
会員 三〇二人(三月一日現在)

一七、博物館実習

九月二日―十七日(二期に分けて実施) 一七校二四人

一八、図書室の利用

三、〇三一人(公開日数二八五日)

一九、映像コーナーの利用

公開日数二二二日

二〇、施設の利用(利用日数)

市民ギャラリー 二七六日(三六団体 二〇、九三〇人)

講堂 一四〇日(一般三二日、市関係三八日、市民展二〇日、

美術館五一日)

講座室 二二二日(一般二六八日、市関係一四日、美術館五〇日)

さや堂ホール 一三八日(一般三五日、市関係四三日、美術館六〇日)

二一、市民ギャラリーいなげ

(一) 展覧会

十一月九日―十一月二二日 「Chiba Art Flash 04 形を突きくずす形」

入場者六九二人

二月―五日―二月二七日 「布施コレクション展―ゴヤ、ドミエと巨匠たちの版画」 入場者六七六人

(二) 施設の利用者数

展示室 三九団体 一一、四九三人(二月まで)

制作室 一七団体 四、〇三六人(二月まで)

(三) 施設の公開(公開日数と二月までの見学者数)

「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」 二六九日 六、五〇九人

「ゆかりの家・いなげ」 二六九日 七、二七九人

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第八号

二〇〇五年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市教育振興財団

千葉市美術館

二六〇八七三三 千葉市中央区中央三十一―八
電話 〇四三―二二二―一三三三(代)

編集担当 | 西山純子

制作 | 印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.8

March 31, 2005

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X