

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	現代美術の表現と造形遊びについて：「もの派」と「具体美術協会」の表現過程からの考察
Author(s)	金山, 和彦
Citation	HABITUS , 28 : 72 - 97
Issue Date	2024-03-20
DOI	
Self DOI	10.15027/55069
URL	https://doi.org/10.15027/55069
Right	
Relation	



現代美術の表現と造形遊びについて

「もの派」と「具体美術協会」の表現過程からの考察

金山 和彦

(広島大学大学院人間社会科学研究科博士課程後期/東京家政大学)

序論

本研究では、造形遊びに臨む保育者の作品観を養うために、1950～60年代の日本現代美術である、もの派と具体美術協会（以下、具体）の理解を通して、造形遊びと現代美術の接点を導き出すことを試みる。この理解により、保育者は子どもから生まれた未形象の作品に対し、意欲的に助言をし、発展的な造形活動の視点をもつことができると考える。形式美を目指した製作活動は、未だに教育・保育実践で重視されている。これに対し、現代美術と造形遊びは、全くことなる活動過程を経て存在するものであることを保育者には理解してほしい。造形活動の視点については、西田幾多郎(1870-1945)の「場所の論理」を援用し、作品を取り巻く場所的空間の見取りが重要であることを提案する。

造形遊びとは、幼児が豊かな感性を養うために、さまざまな経験を通して色と形の面白さやつくる楽しさを味わう機会である。この活動を保証する教育・保育活動の実践者が、実は支援することに困難さを抱えている場面も少なくない。それは、保育者自身が造形遊びから産出された未開の形象をどのように評価すればよいのかわからないことや、制作経験の少ない保育者が作品を見取る力を備えていない理由も

あろう。本論では、このような教育・保育実践状況において、1950～60年代の美術傾向である、もの派と具体美術協会の表現から、子どもの作品を見取る視点を導き出すことを目的とする。

いうまでもなく、幼児の造形表現は素朴で未分化な形を成していることが多い。そして保育者は、この形象に対して即座に声掛けをし、子どもの造形意欲を掻き立てるような支援をすることが望ましい。この問題については保育者養成における教育課程の課題もあるが、それに加えて保育者からの発言「じょうずだね」「よくできたね」「がんばったね」を上回る支援がみつければ、こどもの造形意欲は、次の遊びへと発展していくものとなる。保育者が子どもの行為や感性を後追う助言から、先回りできるゆとりの見取りへと変容できること、そのためには前提として、未形象なものを楽しく見取ることができる保育者側の感性や美的鑑賞力が必要となる。この視点を養成プログラムに取り入れる必要性を感じている。

1 研究の背景と目的

もの派とは、1970年代前後の日本美術において、木、石、紙、鉄材など、生のままの天然の素材を即物的に配置することで、作家と作品または鑑賞者との区別をなくし、表現のありかたを探ろうと試みた画家の集団である。これについては、美術批評家である峰村敏明(1986)が「1970年代前後の日本で、芸術表現の舞台に未加工の自然的な物質・物体(いか「モノ」と記す)を、素材としてでなく主役として登場させ、モノの在りようやものの働きから直かに何らかの芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たちを指す」《原文ソノママ》¹⁾と定義した。もの派の主な作品については、1968年に第一回須磨離宮公園現代彫刻展で

発表された関根伸夫の《位相－大地》(1968)があげられる。そして、グループのリーダーである李禹煥が司会を務めた座談会「特集＝発言する新人たち〈もの〉がひらく新しい世界」²⁾でみられた議論がもの派の嚆矢とされている。

次に、具体とは、1954年に吉原治良(1905-1972)を指導者として結成された関西の前衛美術グループである。吉原(1956)は、グループの指導者として、アトリエに集まる若手作家に「人の真似をするな。今までにないものをつくれ」³⁾という助言を与え、会員が持ち寄る作品に対し「ええ」「あかん」と言うだけの直感的な審判を下した⁴⁾。元具体会員の白髪一雄(1924-2008)を筆頭とした具体初期時代にあたる1954年から1957年頃の作品群は、絵画に留まらない、自己の表現過程を目的としたパフォーマンス性の強いものであった⁵⁾。

保育者は、この二つの現代美術の視点を参考にすることで、子どもから生成される素朴な表現跡を、美的感性による造形的形象として認識できる一助になると考える。ここでは造形物に対する評価の不安やその場しのぎの声掛け、支援は不要となり、保育者の主体的な鑑賞態度が現れることとなる。それは保育者の美的感性が子どもの素朴な表現と現代美術とのあいだを振り子のように往還的にゆり動くことに他ならない。そして、作品を生成する主体、子どもや作家と作品との関係性をインクルーシブに捉えることは、併せて、もの派のリーダーである李がしばしば引用する西田幾多郎の「場所の論理」にも通底する。作り手と作品は互いに一つの場所で存在し、その場所で出会う運命をもち得ている。場所の思想では、みるものとみられるもののあいだが曖昧になり、人、もの、場、空間等、関係するすべてを包摂した一つの場所的精神世界の構築が可能となる。

論者は、保育者養成校において、将来の保育者を目指す学生の教育にあたっている。保育活動における作品製作とは、子どもが着想、発想から素材を加工し、即イメージ通りに成形することだけではない。特に未満児といわれる 0～2 歳の子ども達は、自然素材を主とした探索遊びが適当であり、障がい児施設では感触遊びを通じた探索行為の跡が即、作品となる。つまり、つくる・つくらないに関わらず、保育支援者にはその場におかれたもののありようを見取る力が必要となってくる。

金子(2003)は、平成元年小学校の学習指導要領指導書図画工作編において造形遊びという内容が挿入されたことで、造形遊びについて「美術・芸術・美」を基礎とすべきとし、以下の二点に集約している⁶⁾。

1. いわゆる既成の美術材料ではなく、土、砂、粘土、木切れ等の自然物、身近な人工物、さらには場所を相手に、手先だけではなく体全体を使って行う活動。
2. イメージや概念が先行するのではなく、材料や場所からイメージや概念を導き出す活動。

これらの内容は、現代美術におけるオブジェ、インスタレーション、ハプニング、ミニマル・アート、アースワークを想起させるものである。金子は、小学校図画工作における造形遊びについて「『もの派』系統の活動を想起させる」と述べ、それゆえに造形遊びについては「物質・物体・場所・空間のもつ力を体験させる活動」を通じた現代美術の基礎に位置づけるべきであるとした。次に金子は、関根伸夫や李禹煥の作品を例に挙げた上で、以下のように述べている。

現代美術の表現と造形遊びについて

美術科教育の中でのオブジェは、マルセル・デュシャン的意識では他の内容と矛盾してしまうので、ネオ・ダダ的意識、あるいは日本の「もの派」的意識で採用するのがよい。物や物質に日常的常でないイメージをもたせることでオブジェは成立する。それゆえ教師はイメージ生成の手法を把握しておく必要がある。⁷⁾

ここで金子は、造形遊びに現代美術を位置づけることとそのための保育・教育者側のトレーニングの必要性を述べている。そして、現代美術と造形遊びの一致については、保育領域でいう平成 30 年度施行『幼保連携型認定こども園教育・保育要領』（第 2 満 1 歳以上満 3 歳未満の園児の保育に関するねらい及び内容 2 内容）における「(1)水、砂、土、紙、粘土など様々な素材に触れて楽しむ」の文言があてはまる。これらの素材は「もの派」が用いる素材と同様のものであり、「触れて楽しむ」ということについては、およそ指導者が望む作品主義的な成果物への頓着ではなく、純粋な心象体験のみを指し示すのである。主体は子どもの興味と感性である。つまり、素朴なもののあるようを見取る力としての指南であろう。保育者には、もの派の視点を経由した「物質を大切に扱い、美的に見立てる力」が必要であると考ええる。

本論では、次の 4 つの視点から考察を行うこととする。①もの派の関根伸夫による作品《空相－油土》(1969)の制作過程、②具体美術協会の白髪一雄による作品《泥に挑む》(1955)の制作過程、③吉田(1996)による幼児造形遊び「ロータリー創造論」における製作過程、④西田幾多郎の「場所の論理」(1926)に関する現代美術との接点

これらの観点をもとに、現代美術と幼児の造形遊びの表現構造の接合を試みることで、教育・保育実践における保育支援の視点を導き出すことを目的とする。

2 表現過程を重視した現代美術作品

2-1 《空相－油土》(1969)について

関根の代表的作品はいうまでもなく 1968 年に制作された《位相－大地》である。しかしながら、本文では加工されていないありのままの物質ということと、子どもの表現跡との近似から《空相－油土》(図 1)の制作過程⁸⁾についてみてみよう。



図 1 《空相－油土》
1969 年、油土
(註 1)

《空相－油土》(1969)の制作過程

ゆっくりと油土の間を歩きまわっていた関根は、不意に立ち止まり、得体の知れない溜息をもらしながら、ニヤリと笑った。...〈中略〉...②無表情な、そして無言の油土の塊によりやく手をつけはじめた。③一つの塊をそのとなりの塊に接合させて、軽くなでまわす。柔らかい油土は、そうされるまま、二つが全き一つになった。...〈中略〉...④油土の塊は、汗ばんだ手に触れて練られていくうちに、次第に艶っぽくなり、生き生きと表情を現わす。...〈中略〉...⑤仕草は、一段と規則性を帯び、だんだん同じことのくりかえしが多くなった。⑥千切ったり、会わせたり、練ったりしながら、あっちからこっちへ、こっちからあっちへ。...〈中略〉...⑦まるいものが四角くなったり、角ばったものが丸棒になったり、一つが二つにも三つにも分けられたり、十個二十個が大きく二、三個に凝められたり、そしてまたあっちからこっちへ、こっちからあっちへ。...〈中略〉...⑧中央近くに大きな塊のパート。そこから三メートルほど離れた奥の左隅に中盛りのパート。それと中央よりの右側に三つの積み上げのあるパート。そしてそれらと反対側の奥の壁の下に牛の頭ほどの一個の塊。⑨そこで彼はようやく仕草をやめた。

* 論者が抜粋し、番号付けをした。下線は論者。李禹煥『出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』田畑書店(1977)から抜粋。

1969年、東京画廊において関根が制作展示した《空相－油土》について、李(1977)は詳細に観察した上で「日常の油土が眼に止まるのでなしに、一つの空間の広がりや先に知覚されてくるということである」⁹⁾と述べている。李の言葉には、関根が油土と格闘し、混沌とした時間と状況に視点をあてつつも、一方で、画廊の清潔さや油土の特異性、空間に支配されない関根の作品のコンテクストが含まれている。画廊で生じたミニマムな事象は、横軸にある下層事物としての時間領域に止まるのではなく、李が言う世界「知覚され開かれていくその先の空間」¹⁰⁾に通じる時間・事象を串刺しにした縦軸の通路を示しているであろう。作品搬入時に協力者から聞かれた呟き「画廊に運んでも所詮油土は油土にしかみえないものだね」¹¹⁾の言葉を受けて、後に関根が油土を物色した時の「得体のしれない溜息をもらしながら、ニヤリと笑った」という対の反応は、関根が油土と向き合うためのセレモニーであったに違いない。関根(2006)は《空相－油土》について、「私は油土を自分のおもうように形づくろうとは思わない。ただ、量塊のままに放置するだけである」¹²⁾と述べ、一方で彫刻家がつくる展覧会出品向けの具象的作品を「おのれの考えに適合するイイ形」¹³⁾と揶揄した。関根のシリーズ作品には、「相」という文言が並ぶ。物質全体を構成する無数の素材の一つがエネルギーを潜めつつ、奥底に潜むありようをこの部分に見取ることができる。

上述のように、関根は1969年東京画廊での初個展で巨大な油土の塊を生の状態で展示したのであった。展示というよりは、関係者を巻

き込んだ搬入過程におけるハプニングともいえよう。関根はブロンズや石膏による彫刻作品という確立された対象を一時的な残痕に置き換えたのである。図 1 からわかるように当時の東京画廊はホワイトの壁面に薄いグレー調のフロアで構成されている。ここには、存在世界の違う油土を浮かび上がらせるためのデペイズマン効果（註 2）があったことも確かであろう。しかし、関根はギャラリーの一隅に児戯跡のような油粘土を配することによって、美術を取り巻くステークホルダーとの関係を無化することに徹したのであった。

李は自身の著「関根論」『出会いを求めて』のなかで、場所というキーワードを用いて関根の制作態度を記録している。関根の《空相－油土》は、友人のアパートで事前に計画構想したとされているが、いうまでもなく、結果的には物質との偶然的な出会い、邂逅跡が刻まれた残証と受け取られざるを得ない。土練機で成形されたキューブな粘土商品に、身体的な残痕を刻むことで、油土は言語やコンセプトによる認識レベルを超え、肉薄する関根の体の一部と化したのであった。そこにはもはや、関根自身が粘土なのか、粘土が自分なのかわからなくなる自己亡失の中の未分化な状態が起こっているのである。この行為はこの場で生まれ、この時ギャラリーでなければ生まれなかった。つまり、李はギャラリーという重力をもったフロアとその上に佇む油土、横軸に流れるステレオタイプな時空間を垂直に突き上げるための別の場所のありようを目撃し、記録したのである。

李(1977)は本作品を評し「油土を油土することによって、そこに浮びあがってきたものは、むしろ『油土』ではない、空間－世界であること。そのとき油土は、すっかり世界のなかに自らを隠すことにより、逆に世界を顕わにしたともいえる」¹⁴⁾と述べている。李のいう「油土

を油土すること」とはどういう意味を持つのか。ここで、論者が最も重要視したいことは、「《空相－油土》(1969年)の制作過程」にある関根の非生産的な制作態度である。画廊とは、いうまでもなく作品を展示し、公に鑑賞を促す場である。つまり、作品を受け入れ、展示保管、アーカイブし、鑑賞者との接点を保証する場であり、それゆえに美は継承されていく。そして、画廊での展示はビジネスであり、費用対効果を伴うことは言うまでもない。

このことに対し、関根の数時間にも及ぶ搬入作業は、上述した展覧会の機能に叶うものではない。ビジネスとしての展覧会に日常の時間経過があるとすれば、本展の時間は縦に高く切り取られ、反転された非日常的一枠ではなかったか。そのなかで関根は②～⑦における粘土との戯れ、⑧における必然の場所への作品の着地というステージを試みたのであった。ここで重要なのは⑥⑦であり、関根が制作終盤にも関わらず、非生産的な常同行為を繰り返しおこなっていることである。⑥では「千切ったり、会わせたり、練ったりしながら、あっちからこっちへ、こっちからあっちへ」とされているが、次の⑦では「まるいものが四角くなったり、角ばったものが丸棒になったり、一つが二つにも三つにも分けられたり、十個二十個が大きく二、三個に凝められたり、そしてまたあっちからこっちへ、こっちからあっちへ」と収拾がつかないスパイラルスポットで現状を楽しんでいる様子が窺えるのである。このつくらないことの行為が場にあるすべての関係項を馴染ませるブースター、すなわち造形遊びの火種としての意味を持つのではないだろうか。

制作から半世紀が過ぎた現時点においては、既に関根の油土による制作時の動態を解き明かすことはできない。しかし、これらの過程を

踏まえると、関根の行為は単にモデリングとカスティングを繰り返すだけに止まっていないことがわかる。それは、自身の身体を通して、ものと空間とその背後にある場所を内的に循環させ、上滑りさせ、またそこに置いていくという行為であろう。その結果、遡って場所がものと身体との着地点をきめていくという、児戯に似たものではなかったか。横軸に流れる時間場面を垂直にスポットで切り抜いた先に見える、関係条件のそろった場所こそが、作品の居場所である。

2-2 《泥に挑む》(1955年)について

1955年10月に東京の小原会館で開催された第1回具体美術協会展において、白髪一雄は地面に敷いた泥に入り、身体アクションと痕跡を提示する作品《泥に挑む》(図2)を発表した。この作品は、地面に約600kg(十俵を用いたという記述あり)¹⁵⁾ものセメントを混ぜた泥を敷き、その場所で白髪自身が泥に潜り、格闘するという表現行為の過程と痕跡を残した作品である。白髪は当時の様子を以下の2つの文章で述べている。



図2 《泥に挑む》1955年
(註3)

私は合図と同時に勢よく泥の山へとびこんだ。が、いかんせん泥はセメントのせいか固まり始めていて私がいくらもがいても体は泥の中へ沈まない。しかたなく手や足で泥の山へすぼすぼ穴をあけ、比較的柔らかい個所から肩を入れて何とかアクションを続けた。そのうち泥もやや柔軟になって思うように体を動かせるようになった。その間、まったく無我夢中でどんな風に自分がやっているのか、まわりの人たちの反響や、ローノワの動きもぐるぐるまわる走馬燈のように見えただけで何が何やらさっぱりわからぬうちにアクションは終りを告げていた。¹⁶⁾

そやからそのダーッと入ったらその、ズバッと入るはずがやねえ、ぼろっと、おなかでストーンと滑ってね、ちょうど山の上でおなかでつるっと滑ってコンコンで感じで、こらえらいこっちゃ思てねえ、ほんでしょうないから立ち上がって足でバンバンと蹴って、足もう使うの慣れてるからね、そやから足でバンバンと蹴ったり、それから拳骨でパンパンとやったり、ちょつと柔らかくなってきた、そこでまあ肩でこうやったりなんかして、なんとかかんとかまあ、第一作をやったわけです。17)

白髪(1994)が言う「ダーッと入ったらその、ズバッと入るはずがやねえ、ぼろっと、おなかでストーンと滑ってね、ちょうど山の上でおなかでつるっと滑ってコンコンで感じで」とは、どういう状態なのか。1993年1月の塚村真美氏による白髪へのインタビューでは、当時の制作過程において、リズム感のあるテンポよい身体の動勢が窺えよう。しかし、上記の白髪(1958)が連載した手記『美術手帖』「冒険の記録」では、同じ場面を指して「無我夢中でどんな風に自分がやっているのか、まわりの人たちの反響や、ローノワの動きもぐるぐるまわる走馬燈のように見えただけで何が何やらさっぱりわからぬうちにアクションは終りを告げていた」と述懐している。ジョン・ローノワとは PANA 通信社の写真家であり、この時、白髪は周囲に取り合う余地もなく、ただ一心に自分の体を泥に預けることで、20分間物質と対峙した事実を場に提示したのであった。特に「何が何やらさっぱりわからぬうちに」の部分は、美術教育を受け、画家としてキャリアを積んだ白髪にとって、異なる次元における美との純粋な出会いだったに違いない。このことは、白髪が自己忘我の中で、重々しいセメント泥の抵抗感を

受けながら、自分の肉体とタブロー（完成作品）とを往還させる新たな造形の萌芽の瞬間でもあった。

白髪が児童について言及する部分は少ないが、唯一、『具体誌』7号において発表した「感覚の領界」では次のように述べている。

未分化の児童は此の感覚的な感情をなぐりがきやいたづらによって表現する。現代美術の此れと通ずるところは此処にある。18)

白髪は幼児の特性である「未分化」「感覚的な感情」「なぐりがきやいたづら」が現代美術の内にも存在し、両者の表現において通底していることを述べている。児童と現代美術が持ち得る感覚こそが、伝統的美術が備える内的で複雑な感情を排除し、直感的感覚の世界で結びつくことを指摘しているのである。ここで白髪のいう「未分化」とは、先に述べた「無としての現存」に辿り着くことと同義であると思われる。これらのことは、白髪の制作態度と幼少期の体験、児童の気質という要素が、作品内部において確実に通底していることの証左である。

3 現代美術と子どもの表現過程

3-1 現代美術と子どもの表現過程の接点について

もの派の作品のありようを見戯にたとえるのであれば、それと共に造形活動時における保育者のまなざしにも置き換えることができる。少々強引ではあるが、行為と主題、そこにある事実と作品を結びつける偶然性は、豊かな感性を促すべく保育活動にも似ている。いわゆる常識を心得た大人が、心の奥底、意識下、イメージの中で思いついても実行できないこと、この点においてももの派は、難なく軽々と体現し

てきた。つまり、子どもが持ち得る衝動性、または臆することなく異物を実物に見立てる造形遊びと同様である。

たとえば、保育実践場面を想定して考えてみよう。子どもが、躊躇なく砂場でお山のトンネルと心をつつにする。電車玩具を通過させるトンネルの穴掘りをしていると、いつしか自分が電車になって穴を覗き込んでいる。その次に、水たまりに入れば汚れること、ましてや飛び込んだ後の快感など想定できるわけがなく、行為が衝動的に先行してしまう。先に述べた関根の制作態度とは、これらの子どもにみられる好奇心や衝動と同様、見立てと自己中心性を備えた純真な作家の気質といえるのではないだろうか。

この途方もなく無駄で、不経済な行為に手をつけてしまう、もの派の気質こそが幼児の造形遊びと現代美術が併せ持つパラダイム転換であり、1960年代当時の若手国内作家の行き場のないフラストレーションを一気に開放に向かわせた理由であろう。もの派とは、つくることではなく、物質と人間のあいだにある確信的な上滑りの関係をもって、美を知らしめた集団であった。このことは、幼児造形遊びの活動パターンを見取る指標「ロータリー創造論」によって理解が促される。

吉田(1996)は、幼児の造形遊びの活動過程のパターンとして、4つの要素「着想・発想」(造形的イメージング)、「素材・材料の選択」(素材体験)、「用具・技法の体験」(表現方法)、「主題探索の終了」(主題表現の達成)からなる「幼児の造形表現過程」5類型¹⁹⁾(図3)を提案し、幼児はこの内のどこからでも造形遊びに着手することができるとしている。このパターンにおいて保育者の一斉指導型としてよくみられるものは、①のような着想・発想といったイメージから出発し、

それに必要な材料や用具を集め、表現する型である。しかし、幼児については、①よりもむしろ③、⑤にみられる

ような素材や材料を使って十分遊んでいるうちに何かの形、様子をイメージする型が適当である。作意が優先するのではなく、

もののありようや存在に興味を示しながら、遊びに入っていくパターンである。子どもは、作り手よりも先に鎮座している物質と、どのように向き合うのかを思考しながら現場でブリコラージュ（註4）するのである。

例えば、保育実践現場における造形遊びの場面では、最初に見本を示し、完成作品像をイメージするという①や②の過程が多くみられる。①では何をつくるのかを明確にしてから材料を選び、次に素材と向き合う探索行為をする。②では、イメージを掲げて、その材料を選び、最初のイメージに近づくように手仕事をおこなう。つまり、最初に着想してイメージしたものに適切な材料や加工作業を加えて、実現させるステレオタイプな製作過程である。しかし、幼児に限らず人間生来のあそび形を抱合するロータリー創造論の立場からは、この①のパターンはマイノリティであるともいえよう。次に③のパターンを示した子どもの造形遊びの事例を以下に記す。

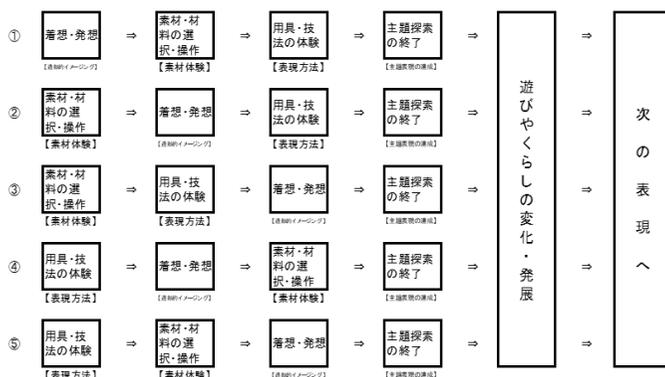


図3 吉田泰男（1996年）「幼児の造形表現過程 ロータリー創造論」5 類型

現代美術の表現と造形遊びについて

保育活動の時間に A 児が寒天ゼリーで遊んでいる。A 児は B 保育者から手でちぎった大きめの寒天ゼリーとカップをもらい、手で感触を楽しんでいる。A 児はもらったゼリーを B 保育者に渡し、「パトカーにして」と言った。B 保育者は「パトカーはできないよ」と言い、A 児は作ってもらえないことに不満の表情をみせた。そこで B 保育者は「C 先生にお願いしてみたら」と言い、A 児は早速に C 先生にお願いした。C 先生は A 児に「ここをちぎろうか」「もう少し取る」「こんな感じかな」などと、パトカーの形に関する話をしながら、寒天ゼリーを削り出し、何とか直方体にした。C 先生が「これパトカーに見えるかな」と言うと、A 児は笑顔で「うん、見える」と言い、以後、満足そうにパトカーのゼリーを眺めていた。A 児は「プープー」と言いながら、パトカーを自分の掌で走らせていたが、次の瞬間には「ヘビの赤ちゃん、パクパク」といい、テーブルにあるブロックを掴んでヘビに食べさせた。（当該保育園におけるエピソード記録に関しては、倫理的配慮として保育園からの使用許可を得ている。令和 3 年 8 月）

子どもは、材料を触ったり舐めたり、探索するところからものとの出会いを始めることが多い。事例では、到底似ても似つかない寒天の形に対し、子どもがインスピレーションを働かせ、曲げたりくっつけたりしてパトカーに見立て、満足する様子がみとれる。これはロータリー創造論の③にみられる「素材・材料の選択・操作」である。ここでは、A 児にとってパトカーに備わる情報である白黒色のコントラストや赤色灯、流線型のフォルムなどは一切不要である。それどころか、寒天をぐじゃぐじゃにしながら、C 先生との話を交え、いきなり「あっ、ヘビの赤ちゃん」と言って、目の前にあったブロックを食べさせたりする新たな物語も生まれている。つまり「素材・材料の選択・操作」が先行し、最後に「着想・発想」を呼び寄せるパターンである。

この時、A 児の遊びは寒天の冷感遊びから素材の残骸のありようを通して、僅かな具象的イメージを添えながら、作品の新たな命名へと次のステージに移ろいゆくのである。

子どもの製作過程とは、素材探索や触感覚あそびから始まることもあれば、突然命名がなされ、具象的作品が目の前に現れることもある。このような状態を考慮すれば、①のような活動前の明確な製作目的などは、イメージへの僅かの揺さぶりにもならない。一方で、子どもは目の前にある場所と素材との折り合いをつけながら僅かの妥協もするだろう。遊び内容の変更も多く、それゆえに保育者は後追いの支援になることも多い。子どもたちはそれでも遅しく、今の時間を生きることだけに集中して、ものと自分の心を重ね合わせていくのである。

3-2 作品《空相－油土》《泥に挑む》と「ロータリー創造論」

《空相－油土》と「ロータリー創造論」を比較してみよう。「ロータリー創造論」上で《空相－油土》の制作過程をあてはめるのであれば③「素材・材料の選択・操作」→「用具・技法の体験」→「着想・発想」→「主題探索の終了」となる。ここでは、関根が作意、着想・発想を置き去りにし、素材体験と道具体験を優先させている。まさに《空相－油土》の制作過程における②～⑦に相当し、目前にあるもののありようと素材探索から遊びに入っていく部分に一致がみられる。そして、関根の制作態度の中で、論者が最も重視した仕草⑥⑦とは、「ロータリー創造論」の「素材・材料の選択・操作」と4つのカテゴリーをつなぐ矢印の中に潜む「つくらないことの造形」ではないだろうか。このような素材もてあそびの時間こそ、李(1977)がいう「作品、素材よりも、一つの空間の広がりの方が先に知覚されてくる」²⁰⁾ことへの助走であ

り、その先に「油土は、すっかり世界の中に自らを隠すことにより、逆に世界を顕わにしたともいえる」²¹⁾というメタファーな理解が可能となる。関根は作品のありようを目指したのではなく、仕草^⑰^⑱をおこなうことで、現場でのブリコラージュを誘発する装置を稼働させ、ミニマムな一個物からすべてを包括するマキシマムな時空間との往還運動を起こしたのであった。

次に白髪作品《泥に挑む》を「ロータリー創造論」上で示してみよう。②「素材・材料の選択・操作」だけを繰り返すことで「着想・発想」には到達しない状態といえる。ここでは、白髪が「その間、まったく無我夢中でどんな風に自分がやっているのか、まわりの人たちの反響や、ローノワの動きもぐるぐるまわる走馬燈のように見えただけで何が何やらさっぱりわからぬうちにアクションは終りを告げていた」と述べているように、物質との格闘に加えて、R.カイヨワ（1913-1978）のいう「遊びの分類における眩暈(イリンクス)」²²⁾としての知覚体験を体現していることがわかる。白髪においても、関根と同様に作品のありようを目指したのではなく、表現過程における自己の身体との対話を誘発したといえよう。

4 場所の理論からみた表現過程

4-1 もの派と西田幾多郎が示す「場所」について

李(1970)は、もの派が示す作品のありようを「場所」という文言に譬え、後に西田幾多郎の「場所」『働くものから見るものへ』(1927)を援用して作品のあり方を説いている。ここではまず、李の場所に対する考えを確認してみよう。李は著『出会いを求めて』において、以下のように述べている。

「出会い」とは、人が「人間」を越えて、世界自身のあるがままの鮮やかさに触れ合い魅せられる自覚(悟り)の瞬間であり場所であるものだからこそである。従ってここでは、意識作用は単なる触覚を通じた知識の構成に止まる知覚作用を超えて、世界のありようを悟る自覚作用、いうところの場所的な自己限定作用となる。この場合、自己限定作用一、それはまさに出会いにおける自覚形態の仕草を意味し、その構造としての場所性を指すものであることはいうまでもない。今や意識は、表象作用から自覚作用へと解放されなければならない。²³⁾

李による場所の解釈とは、視覚的思考やテクニクを超越した身体的知覚のありように止まるものではない。それは、もの、人、空間、世界の出会いの状況、その瞬間すべてを包括するものである。上記の文章については、西田の場所の論理で示される意識の野における自覚と、そこから派生した自己限定作用の志向が用いられていることに気づく。もの派が示す場所とは、作品を取り巻く単なる美術の問題にとどまらない、普遍的な人間の真理のありように向かっていることを示唆しているのである。さらに李(1977)は次のように述べる。

実に、見る者は、そこではいかなる対象をもみてはいないのだ。むしろそこで「見る」ものは、非対象的な空間、世界のありようであり、その鮮かな生きざまであるといえよう。ということは、そこにあるのは、自己完結された対象ではなく、見る者をも含めた開かれた知覚の構造だからであろう。見ていながら見る対象のない世界、西田幾多郎の言葉に従えば、それこそ「見るものを無にして見る」即の次元、「無にして有を限定する」世界である。別な言い方をすれば、見るとは、

見る者が見える「世界のただなか」に据合わせることで、自己の対象性を越えた、それは知覚される共同主観的な身体の世界とも解されるだろう。²⁴⁾

李が意図する場所とは、そこにあるものが出会いを引き起こす時空に居合わせることであり、関係性が固着し行き詰まるだけの作品や個物そのものではない。ここでいう「見るものを無にして見る」即の次元、「無にして有を限定する」という世界とは、まさに西田の「純粹経験」から派生した「場所の論理」の援用であることがわかる。つまり、李は西田の理論を経由することで、もの派の理解を容易にしたのであった。では、李が援用した西田の場所の論理とは何を意味するのであろうか。

西田(1911)は『善の研究』において、実在としての主体と客体という二元論を再構成し、純粹経験という概念を企図した。西田によれば、純粹な経験とは、存在するもの(個物)の全てが経験の中にあつて、自身は主体も客体の別もなく、只管に未分化な意識前の状態におくことで普遍的な実在、真理に近づくという。それはつまり、個物が「有と無」「個と全体」「内と外」「連続と非連続」というような二項対立で存在する前の、未分化で未定形な段階にあてはまる。つまり、物事が矛盾しているようにみえて、実は総体として一つの純粹な働きであるととらえることで、西田は真の実在の概念を示すことに成功したのであった。場所とは、美術において伝統美術主義の時代や流派までも包摂し「作品が在ること、無いこと」ととらわれることなく、空間世界に向けて開かれたステージであることと解釈できる。李(1970)がいう「世界のありようを悟る自覚作用、いうところの場所的な自己限定作用となる」とは、西田(1927)がいう有と対立無、そして真の無を

自分の中に映し出す「於いてある場所」の思想に影響をうけたに違いない。李は自覚作用である制作過程の仕草を即、作品の一構造としての場所性にあてはめたのであった。西田の論理を継承した李の言説からも理解できるように「場所」とは、作品に止まらないすべての世界の中で映し出される鏡、つまり私自身である。それはまた、私という両義な鏡において、有に対立的な無をも包み込み、自己の限定作用により個物と世界が開かれてゆくスポットでもある。

4-2 作品《空相－油土》と場所の論理

ここで、関根の作品を西田の場所の論理にあてはめてみよう。西田の場所について、《油土》を制作した関根は、粘土素材と空間に包摂されているといえる。換言すれば、関根自身が作品群の一つの要素に過ぎないということを意味する。両者の関係は、物理的な設置関係にとどまらず、実在的で有機的な関係をも内在させている。西田の言葉を借りると「包むものと包まれるものが一と考えられる時、無限の系列という如きものが成立する。而してその一なるものが無限に自己自身の中に質料を含むと考えられる時、無限に働くもの、純なる作用という如きものが考えられる」²⁵⁾という内容に合致する。そして作品とは、場所である画廊や関根、時代が自己を限定し、これまでの美術のありかたを逆照射するかのごとく、その場で作用したものという考えが成り立つ。実在としての場所である関根が、自己の内面にもう一人の自分を映し出し、作品に関係する各項を省みることによって、油土作品が必然的にこの場に現れたことを意味する。つまり、すべての造形素材が物理的な関係を超えて、自己の内面に有機的な循環、結びつきを生み出しているのである。

場所とは、包摂し包摂されるおよそすべての要素が出会う瞬間を指し示す。そこでは様々な対立もある。しかしながら場所の思想では、自らを限定することで、さらに対立軸を炙り出し、対立項を突き破る磁場として再び、自らを深底部に投影することであろう。つまり、場所とは自分自身なのである。これらのことから、もの派の作家が西田による場所の概念を引き合いにしたことは自明である。そこにある事、個物と周囲との出会い、それを見取る者が織りなす場所の開かれた知覚空間には、少なくとも次の4つの要素が絡み合う。①ミニマムに作品現場を構成する作家、②構成される作品としての個物、③それを取り巻く周囲の環境、背景、④自分を映し出す場所という鏡。これらの要素は、制作過程を順序づけするものではない。しかしながら、一般的な作品制作過程とは、依然として、教育・保育活動の実際を省みることなく「作り手から着想・発想が生まれ、物質が可塑性により変化・表現され、周囲に発信・伝播する道程」を辿るものである。この状況において、もの派と西田の論理を援用することは、子どもが備える本来のものづくりの循環に回帰することになる。上述した③はすでに①、②を包含しているものであり、①作り手の僅かのアクションにより大きくありようが変わるものではない。場所性を帯びた作品の運命とは、①～③の同心円に広がる円環が、実は外から内、②の作品中心部から①と③へ、またその逆へと往還的に流脈することで、④自分自身の置き所を決めていく（限定されていく）のである。つまり、場所とは自らを美の空間に映し出す循環器となるものである。

結論

本論では、現代美術と造形遊びの視点を通じた保育実践における作品観について考察をおこなった。これについては、もの派、具体美術協会の作品、幼児の造形遊びにおける「ロータリー創造論」、西田の場所の論理との各接点を照合することで、保育者が見過ごしてしまいがちな仕草や表現前の探索行為を含むその場所性こそが重要であることを導いた。場所性から作品をみることは、横軸に流れる通時的時間に埋もれることなく、作家、子ども、空間背後が織りなす縦軸に広がる世界、共時的な瞬間を感じることである。つまり、保育者や作家はこの縦軸の瞬間をとらえる感性が必要となる。子どもへの眼差しと未形象の物質の美しさを見取ることの支援力ともいえよう。それは、作品と子ども、行為の仕草、美術的価値観など、どちらか一方に偏る見方ではなく、常に時計の振り子のように揺れ、途切れのない眼差しと感性で全ての保育活動を包摂する姿勢である。論者はこれを「造形活動における保育者の振り子式感性」と位置づけ、子どもの未形象な造形跡と現代美術を自在に往還する造形の窓として、場所の理論にあてはめたい。しかしながら、今回提案したもの派や具体の作品と子どもの造形遊びとは、一般的には全く別のもの、異業界のものであり、両者には関係性がないことと映るだろう。究極には、子どもが生きる時間軸には、美術の要素をもつステークホルダーが存在しないのだ。そこには、単なる物質と人間との戯れ、ものへの眼差しだけが横たわっているのである。保育の立場からすれば、事実、この状態を支援者がどう掬いとるのか、見過ごすのかだけである。他愛もない一できごとが美的表現の始源であるという保育観の転換が造形遊びを理解する始まりである。

現代美術と造形遊びは、従来のような知識と物質と絡ませた積み上げ式の美術教育を軽々と飛び越え、実は「美術表現上の物質」にみられる製作の過程、時間、素材、概念などの在り方を、先取りしてきたともいえる。時代を超えて、そのことにいち早く気づいていたのが、もの派や具体のグループであった。具体の吉原(1956)は、もの派に先立つ12年前の1956年に「精神は物質を従属させない。物質は物質のままにその物質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえする」²⁶⁾という美術宣言を発表していた。つくらないことと児童美術の表現を手本にした美術集団の功績は、もの派に先立つパイロット実験であったといえる。物質は美術トレンドの象徴として尊重すること以上に、始源的で本質的なあり方への回帰が望まれるのであり、保育者には今一度、子どもたちの素朴な表現を深く見取る眼差しが必要と考える。

註

註 1) 峰村敏明(1987)『もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術』、多摩美術大学、西武美術館、28頁。

註 2) 本来、その物質がふさわしい環境に置かれることなく、思いがけない場所で異なる性質のものと出会うことで、新鮮なイメージを発することである。ロートレアモン(1969)「解剖台の上でのミシンとこうもりがさの不意の出会いのように美しい」『マルドロールの詩』に端を発する。

註 3) 妹尾 綾(2014)、「白髪一雄と尼崎」『地域史研究－尼崎市立地域研究史料館紀要－』第114号、尼崎市地域研究資料館、18頁。

註 4) クロード・レヴィ＝ストロース(Claude Lévi-Strauss、1908-2009)『野生の思考』みすず書房、1976年。ブリコラージュとは、その著『野生の思考』において「日曜大工」「器用仕事」と訳される。一方、保育領域においてはごっ

こ遊びにおける子どものイメージの見立てや、人間関係のやりとりにおいて「折り合いをつける力」とされている。

引用文献

- 1) 峰村敏明 (1986)、「『モノ派』とは何であったか」『モノ派 MONO-HA』、(もの派カタログ)鎌倉画廊、頁番号なし
- 2) 小清水漸、菅木志雄、関根伸夫、成田克彦、吉田克朗、李禹煥 (1970)、「特集＝発言する新人たち 〈もの〉がひらく新しい世界 座談会」『美術手帖』2月号「特集＝発言する新人たち 出会いを求めて」、34～55頁。
- 3) 吉原治良 (1992)、「文献再録 わが心の自叙伝」『没後 20年 吉原治郎展』、芦屋市立美術博物館、201頁。
- 4) 今井祝雄 (2012)、「〈具体〉の DNA」『成安造形大学紀要』第三号、学校法人京都成安学園成安造形大学附属芸術文化研究、29頁。
- 5) 千葉成夫 (1986)、『現代美術逸脱史—1945～1985』、晶文社、55頁。
- 6) 金子一夫 (2003)『美術科教育の方法論と歴史』、中央公論美術出版、86頁。
- 7) 同書、87頁。
- 8) 李禹煥 (1977)、「存在と無を越えて—関根伸夫論—」『出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』、田畑書店、119～124頁。
- 9) 同書、124頁。
- 10) 同書、119頁。
- 11) 同書、119頁。
- 12) 関根伸夫 (2006)、『風景の指輪』図書新聞社、70頁。
- 13) 同書、70頁。
- 14) 前書(8)、124頁。

現代美術の表現と造形遊びについて

- 15) 白髪一雄 (1958)、「冒険の記録 *エピソードでつづる具体グループの 12 年 泥との格闘二十分」『美術手帖』287号、146頁。
- 16) 同書、146～147頁。
- 17) 芦屋市立美術博物館 (1994)、「具体的な話 村上三郎 VS.白髪一雄」『具体展 I・II・III』、1994年、205頁。
- 18) 白髪一雄 (1957)、「感覚の領界」『具体誌』7号、24頁。
- 19) 吉田泰男 (1991)、『美的教育原論—あそびの中に感性と知性の内化と外化を求める幼児造形教育論の確立 (保育内容領域教育学)』文化書房博文社、168～169頁。
- 20) 前書(8)、124頁。
- 21) 前書(8)、124頁。
- 22) R.カイヨワ、清水 幾太郎、霧生 和夫 (翻訳) (1970)、『遊びと人間』岩波書店、33～34頁。
- 23) 李禹煥 (1970)、「出会いを求めて 特集 発言する新人たち 非芸術の地平から」『美術手帖』324号、17～18頁。
- 24) 前書(8)、133頁。
- 25) 西田幾多郎 (上田閑照 編) (1987)、「場所」『西田幾多郎哲学論集〈1〉』、岩波文庫、75頁。
- 26) 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』12月号、新潮社、1956年、202～204頁。

Contemporary Art Expression and Modeling Play: A Study of the Expressive Processes of MONO-HA and GUTAI

Kazuhiko Kanayama

Graduate School of Humanities and Social Sciences

(Doctor's Degree Program)

(Tokyo Kasei University)

In this study, in an attempt to cultivate an appreciation of artworks on the part of caregivers who engage in formative play, we draw out the connections between formative play and contemporary art through an understanding of two Japanese contemporary art movements of the 1950s–1960s, the Mono-ha and the Gutai Art Association. Through this we expect that caregivers will be able to advise children on their unformed works of art with enthusiasm from an informed perspective on developmental plastic arts activities. Although educational and childcare practices still emphasize formal beauty-oriented production activities, we would like to convey to caregivers that contemporary art and plastic arts involve completely different processes. Regarding the perspective of formative activities, we propose that it is important to consider the locational space surrounding artworks using Kitaro Nishida's (1870–1945) “logic of place.”