

美術-環境教育的観点からの材料論の試み II

岡田 匡史

※本稿は同題拙論 I (『信州大学教育学部紀要』第87号, 1996年, pp.13-24.) に続く。

3 彫刻表現

一般的な彫刻材料には, (a) ^{モデリング} 塑造用: 粘土各種 (土・紙 [主成分=パルプ・石粉等]・油・樹脂 etc.), (b) ^{カービング} 彫造用: 木 (硬軟各種), 石 (大理石・御影石 [花崗岩] [硬質] や凝灰岩 [大谷石・白彫石] [軟質]), 石膏・セメント類の塊, ^{ブロッグ} 固形 蠟 ^{ワックス} etc.がある。

それらを(a) ^{ヘラ} 篋・芯棒や(b) ^{ノミ} 鑿・^{タガネ} 鑿・ハンマーといった各種工具・補助器具類を使って加工し, 1 個の彫像を制作する。

上記は一般的な活動形態を指し, 伝統的彫刻観に属する。その観点からは, 彫刻表現とは, 彫刻家の技術的練熟 (メチエ)・造形行為によって, 有限な有機的生命体 (人間・動植物等) の姿態・動作を, 物質的恒久性を有する堅牢な諸材料 (前記諸種) に置き換える操作だと理解される。その場合, 芸術的価値の適用範囲は, 彫刻家の手を経た作品にだけ限られ, 材料は範囲外に置かれる。つまり, 材料は只の物であって, 彫刻の実質とは無縁だと認識されるのである。

この「彫刻表現=材料 (価値 0) → 作品 (価値が具備・充溢)」という通念を砕き拡げる活動展開には, 2 通りが考えられる。

第 1 は, 周囲の諸物に美や創造衝動的な契機を認める, 「オブジェツウルベ (objet trouvé=found object)」を基礎原理にした活動である。この活動を行う者は, 物自体に本質的な価値・可能性が潜在すると見, 材料を解釈・評価して選ぶ始動段階の意義を強調する。ピカソが得意とした廢材類での接合彫刻や, 汎素材観を導く, コラージュ (糊貼り [平面型])・アサンブラージュ (寄せ集め+組立て [立体型]), ^{ミクスト・メディア} 複合媒材表現等が, 当領域を代表する。物 (主に機械生産された商品) の常識的概念の異化・無効化や価値的転倒 (日常・芸術間の境界線 ^{ボーダーライン} の曖昧化) を狙った, 「既製品 (マルセル・デュシャンが提起) ^{レディ・メイド}」の活動戦略も, その一種である。また, 物の意味・機能の転化 (ex.葉→皿, 砂→御飯, 雑草→おかず etc.) に特色がある, 幼児期の見立て的遊びも同類的活動である。

第 2 は, 材料諸側面の厚みある体験的認識を基盤に, ナチュラルな材料特性を最大限生かした彫刻表現の展開を図る, 自然体験主義的な活動である。その立場の代表的作家に, 独自の木彫活動を行うナッシュがいる。幼児が盛んに行う, 草花・枝木等より柔軟に発想する諸種の遊び的造形は, その原点でもある。

両活動共, 慣例化した観がある材料の第二義的扱いを批判し, 材料の再認識・復権を主張する側面がある。そこで, 本節では, ブラックボックスの問題に直接関わる, 第 2 の立場を重点的に論ずる (塑造活動は, 次章 2 節で扱う)。材料・技法の多様化を促し, 既存の彫刻

概念を拡張してきた、第1の立場は、「プレ作品」を論考軸にした次章3節で関連的に扱う。

(1) 木

彫刻表現の分野では、材料の製品化・大量流通により、材料の個性（出自的内容）が拡散・希薄化しがちな問題的状況が指摘できる。その基面には材料を芸術的価値0の単なる物として見る眼が働いている。檜や御影石であればどれでも同じだといった産業側の論理は、材料の自然性・個別的^{リアリティ}現実を軽視・否定する、作品（製品）本位の価値観を進展させ、それによって材料は実技工程から遊離しブラックボックス化（＝無価値化）する。

ナッシュは、「かつて早い時期には、私は材木工場で作られた規格品の木を使っていた。しかしそれらの木は自らがどこから来て、どこへ行くのか何も語りはしないことに気づいた⁽⁴¹⁾」と、上記傾向に対する本源的洞察を記している。その意識（材料観）をもって以来、ナッシュは「材料への遡行（木との対話）」を徹底化し、木の諸性質、木に堆積する歴史諸層を解明し知ろうとする、最底辺からの彫刻活動の構築を図ってきた。現地主義を貫く、「彫刻」・「植樹」が、ナッシュの活動の両輪である。以下は、作家自身の文章である。

「いま私は、樹木のところへ行き、その樹の時間と空間に応答することで、そしてその樹がそこにある環境、私がそこにいる環境に応答することでずっとうまくやっている。樹の大きさ、寒さと湿気、家からの遠さ、それらすべてがその状況を形づくっている。樹は新しい可能性の源泉となる⁽⁴²⁾。」

ナッシュの活動拠点は、ブライナイ・フェスティニョグ（北ウエールズ）である。現地制作を行う場所（山林原野・公園等）、または、植樹場所（主にカイン＝ア＝コイド [自由保有権取得 [1979年]]）に一定期間居住するという、ナッシュ独自の活動形態は、上記見解をベースにしたものである。グライズデールの森（1978年）やヨークシャー彫刻公園（1981～82年）の他、同時期より日本（奥日光・光徳、船形山 [宮城県]、音威子府 [北海道]）でも現地制作を展開してきた。それによって、木と同時に、生育活動に影響を与えた諸種の環境的要因を知悉することが可能になる。

ナッシュの場合、「木＝芸術的価値0」という既成観念は陳腐であり、それは彫刻活動の出発点を意味しない。ナッシュは、経験が培った観察眼とビビッドな直観によって、木の彫刻的完成度を測り、行うべき課題を知る。つまり、木は既にある表現水準^{レベル}を具現しており、作家による理想的完成を待つ存在なのだと解釈する。筆者の単純な理解だが、木には既に50%、あるいは、70%の芸術的価値が備わっており、その洞察・認識が最初の活動目標になる。作家は木が具現した形態・構造的特徴を引き継ぎ、残りの%を補填・創造すべく、木の生育活動をより推進しうるような彫刻表現に取り組む。そして、当活動過程で、困難な問題や時に過酷な現実的試練を経験しながら、木との親密な関係が実現されていく（人間の友情・信頼関係が雛型^{モデル}）。

現地制作では生態的損壊^{ダメージ}を配慮し、風倒木・枯木の類、また、間伐・廃棄された木等、生命活動を終えた木を選ぶ。その態度は、良識的な貝殻愛好家が採集対象を死貝に限定するのと似ている。

当然、それらは規格品とは違って、多種多様な形態・構造、色艶や肌触り（質感）や香気、

サイズ・重量等を有する。また、時に腐敗・風化が進み、異臭を放っていたりもする。デイヴィッド・ブラウン（テート・ギャラリー近代美術部門アシスタント・キーパー [1982年当時]）が、「ナッシュは、素材に抗うのではなく、素材を生かして作品をつくる⁽⁴³⁾」と、その活動特質を簡潔に表現したように、上記諸特性を起点に彫刻活動が始まり展開する。結果的に、枝のつけ根（Y字型）、曲がりや瘤・隆起（褶曲的箇所）、穴・窪みや老齡樹の幹内部にできた空洞（その湾曲面）、亀裂・割れ、節・木目等が積極的に利用され、樹皮も時折残される。「枝のある手桶（1983年）」では、桶型に接合された板（トネリコ）の4箇所
に枝が残っている。3本の脚があり、また、細長い枝が胴部より真直ぐ伸びた手桶は、市販の板・角材類では決して得られないものである。

技法については、最小限の加工操作が特徴的である⁽⁴⁴⁾（チェーンソーで裁断・面取り [形態化]、鋸・斧等で切削、バーナーで焦がす、燃やす etc.）。また、構成・接合法も単純である（積層・木組・反復的ずらし etc.）。

生木でできた作品は、伸縮・湾曲（反り・捻れ）や割れ等を経験しながら次第に変形する。通常、それらは木彫の致命的損傷を意味するが、ナッシュの場合、作品の形態的・構造的安定を得るために上記諸性質を制御しようとはせず、開放する。当発想は実は日本の伝統的木造建築観に近い。稲本正氏は、飛騨・豪雪地帯の「牛梁（極端に曲がった「登り [円弧状の梁]」）」を例に挙げ、湾曲する材質がかえって屋根の構造強化に役立っていると解説した⁽⁴⁵⁾。

ナッシュは植樹活動も同時並行的に行っている。ナッシュの植樹活動とは、木を育てながら、接ぎ木・剪定・矯正（曲げ）（ex. 「トネリコのドーム [1977年開始]」）等の人為的操作を長期的・定期的に加えることで、木自体を彫刻化する、というものである（盆栽との類縁関係も指摘可能）。山脇一夫学芸課長（名古屋市美術館 [平成5年度当時]）は、植樹の第1作 [進行中] の「トネリコのドーム」を、「自然と人間の共同作業の象徴⁽⁴⁶⁾」だと評した。以下は、山脇氏の解説⁽⁴⁷⁾をもとに、当活動範疇の諸作品を整理したものである（樹種：作品の形状）。

トネリコ：丸屋根型、カラマツ：植え込み彫刻群、シナノキ：円筒型、サイモアカエド：垣根や梯子、カンパ：不規則な立方体、カン：深鉢（電波の受信円盤）型 etc.

ナッシュの木への積極的働きかけを見ると、部分的には確かに自然破壊的要素が認められる。だが、その働きかけは、木を細部まで知り、木との密度濃い関係を構築するために、ナッシュが経験的に習得したエコロジカルな流儀であり、木への愛情表明でもある。「私は木の事実とともに仕事をしようとする⁽⁴⁸⁾」と語った、ナッシュにとって、彫刻活動は作品主義を大きく離脱し、木の諸事実⁽⁴⁹⁾を学ぶための媒介になっている。

以下は、この点に関する伊藤優子学芸員（同美術館）の指摘である。

「これら（彫刻・植樹 [筆者補記]）の制作背景には、＜自然の生成と腐敗というサイクルから一部を借り、調整（prime）する＞という、ナッシュの自然に対する一環した理念があり、それは制作活動のみならず彼の生活そのものにも貫かれています⁽⁵⁰⁾。」

木の一般通念の根本的転回を促し、木の濃密な認識に導く、ナッシュの彫刻表現は、「材料からの豊かな発想」を目標に掲げる、造形遊び分野に特に深く関連し、学校教育の美術教

育が模範にすべき諸点を有する。学校教育でも、剪定時期に大量に確保できる枝木を使った、自然体験指向の造形遊び・彫刻題材や、流木・間伐材等での木工的活動が取り組まれてきた。諸実践体験の蓄積があり、教諭間で理解が得られれば、雑木林・山林等でのナッシュ的活動も可能になる(51)。植樹活動も、実施には諸制約があるが、生活科・理科領域(植物の栽培・観察)や記念植樹行事等、また、花壇・自然観察園や校内景観等を構想する環境デザインの活動に連動できれば、展開の可能性が出てこよう。

木彫に隣接する木工分野では、自由の森学園中学・高等学校(埼玉県飯能市)の指導実践が目につく。野口敏宏教諭(美術科木工専任)は、身体的な感覚・記憶を重視する立場から、機械・電動工具類の使用に批判的である。また、作業能率・結果優先型の制作も認めない。以下は、野口教諭の意見だが、ナッシュの活動原則に諸面で重なる。

「木工であれば、木という素材を頭だけでとらえるのではなく、全身で感じて欲しい。そのために木工の材料は、山から切ってきた丸太を使っています。規格品の一枚板では見えない、木の全体の姿がわかるでしょう。そしてできるだけ機械を使わないで手で切り、釘を使わずに木を組んで作品を仕上げます(52)。」

当学園では、上記活動を保証すべく、(賛否両論あろうが)1年間にテーブル・机・椅子等を1点制作する、公立校では実施困難なロングスパンのカリキュラムを敷いている。

木の体験・理解は多面的に深められる。「ネイチャーゲーム(ジョセフ・B・コーネルが開発)」には、「木の鼓動(53)(聴診器で幹内の水流音を聞く)」、「わたしの木(54)(目隠しをして木の諸特徴を仔細に調べる[パートナーが補助])。次に目隠しを取り、樹肌の感触・温もり、放散する香気、幹を抱き締めたときの感じ等を手がかりに、調べた木を捜す」といった、木を非視覚的に認識する活動がある。稲本氏は、「木の指紋」と称して、樹皮のフロッタージュを提案している(55)。また、斎藤新一郎氏(北海道立林業試験場[美唄市]樹木科長[平成5年度当時])は、樹種が識別しやすい、冬の裸木観察(「ツリーウォッチング」)を提唱している(56)。こうした諸活動を造形活動に関連づける試みも有意義である。

(2) 石

これまでナッシュの彫刻表現を基軸に、木を論じてきたが、石を題材化した優れた指導実践を1例紹介したい。縄手秀樹・藤井浩史両教諭(山口県美祢市立伊佐小学校[平成6年度当時])による、「伊佐町を大理石でかぞろう(モザイク壁画)(第5学年)」である。ただし、副題が示すように、石彫題材ではなく、石片を使ったモザイク壁画題材である。

以下は、指導計画(57)(総時間数:9時間)である。

- (1)美祢市の自然や生き物、伊佐町がわかるような壁画デザインを考え、グループで話し合う:2時間
- (2)大理石チップを使って共同でモザイク壁画をつくる((a)場所:体育館・土間,(b)活動形態:分業[石を割る係・石を並べる係]、(c)指導助言:後藤秀樹・石田京子[地元の彫刻家夫妻][筆者補記]):6時間
- (3)できあがった壁画を鑑賞し(設置場所:伊佐町駐車場[筆者補記])、大理石を使った他の製品にも関心をもつことができる:1時間

造形領域での石の体験は、道具類を要さぬ、石並べ・石積み等の設置^{インスレーション}的活動（次章3節参照）によるものが主である。それに比べ、石彫は技術的難度が高く、児童には馴染みが薄い。しかし、石の硬度・組織特性（石理等）を理解するには、叩き割る・彫る等の抵抗ある物理的働きかけが必要になる。上記題材では、その面を配慮し、端材（棒状〔直方体〕）を金床に置き、金鋸^{カナヅチ}で割って（防塵眼鏡を使用）、チップ（2cm角）を沢山準備する、大理石体験の活動ステップを設けた。

色も重要な材料特性である。白が代表的だが、他に赤・黄・茶系統・緑・グレー（濃淡各種）・黒等がある（含有金属の種類・量が影響）。当授業でも数種の色を揃えた。市販の陶製モザイクタイルではなく、色種豊富で微妙な階調的变化を備える、大理石製チップでのモザイク壁画製作により、材料体験の幅が飛躍的に増大した。

大理石は調達・運搬面や経済面の問題があって、通常、題材化が困難である。だが、美祢市は屈指の大理石産地で、地場産業が発達してきた場所である。当授業では、地の利を得、近郊の採石場・加工工場で端材を低価格で入手できた。なお、地場材料を活動軸にしたことで、(a)「大理石の材料体験」と(b)「採掘地（郷土）の学習」の複合的展開が可能になり、大理石のブラックボックスの側面の打開に役立った。

縄手・藤井両教諭が指摘しているように、当授業の多角的構築を図るには、関連他教科との連携・共働が必要になる。大理石の認識を掘り下げるのに、地層観察や採石場・加工工場見学を実施して、鉱物学・地質学的理解（理科領域）や地場産業の認識（社会科領域）を得るのも1案だと思う。

(3) 土

土の題材化については、馬場泰教頭（福島県南会津郡下郷町立南小学校〔平成6年度当時〕）が開発した、近隣で採取した様々な種類の土と他諸材料でのジオラマ制作の題材⁽⁵⁸⁾（対象：第6学年）や、粟屋智志教諭（山口県山口市立白石小学校〔平成7年度当時〕）が開発した、萩焼（山口県の伝統的陶芸）で使う大道土（1人：10kg。信楽土も準備）による、逆円錐型オブジェ（植木鉢2個〔8号・5号〕を重ねた型を利用）を制作する陶芸題材⁽⁵⁹⁾（対象：第6学年）を参照願いたい。

次章2節で、土の体験・造形活動を詳論する。

II 材料認識の拡充：プレ作品の評価

加藤正子氏（絵本作家〔元東京都北区立柳田小学校教諭〕）が、教職時代を振り返って、筆者に語った、粘土塑造の授業実践は、プレ作品的観点より印象深かった。当授業（対象：中学年）は、粘土槽で乾燥固化した作品を金鋸^{カナヅチ}・鑿^{ノミ}等で粉・小塊状に砕く所から始まった。児童は体操服を着用し、図工室前のコンクリートの土間の空間で、土煙の中、当作業を行った。そして、できた粉・小塊を集め、水で練り、粘土をつくった。他の表現題材の場合と違って、全員が変則的な導入課題をもって始まった粘土づくりの活動（2時間）に意欲的に関われ熱中できたそうである。

本章の論考対象は、こうしたプレ作品的活動、つまり、伝統的表現範疇（絵画・彫刻等）

の作品を到達目標にした造形活動が始まる前、言わば水面下の、材料を巡る諸活動・諸体験である。この種の活動は、材料の色や材質的側面や形態・構造的な内容より感覚的・直観的に導かれ、諸着眼を喚起し、想像活動を助け、様々な材料体験を活動者内部に残しながら展開する。また、「いい作品・悪い作品」という作品通念の束縛・抑圧より活動者を解放し、純粹に体を動かし諸感覚を働かせて楽しめる、という面がある。物＝材料の本源的な活動喚起力、別の観点から言えば、表現を考える前にまず材料に触れたがり、あるシンプルな活動目標に向かって労働するのが好むという、児童の行動特性が、上記活動展開の背後に認められる。

当章では、「描画・^{インスタレーション} 塑造・設置（構成的活動を含む）」の3範疇を設け、材料認識を実質的に広げうる、プレ作品的活動の論考を展開する。

1 プレ描画活動

本節では、「知的写実性（ジョルジュ・アンリ・リュケが提起した発達概念）」を根拠に、幼児・児童（中学年段階まで）の描画活動の本質を、まずは「^{フィギュラティヴィティ} 形象性・図解性（概念的表現）」と理解する。そして、当性質が明確には現れず、別種の興味・活動意識や造形原理で動く絵画的表現全般を、「プレ描画活動」と呼ぶことにする。その活動の実施によって、「材料への遡行（材料認識の実質的広がり）」が大きく前進する。

なお、「プレ」は単に発達軸上の「前」を意味するだけではなく、多種の専門的表現範疇（様式・技法体系）に分岐する前の、言わば胚芽的様態を示唆する。下記は、筆者がより広い造形概念として提起した、「プレ表現活動」の定義である。

「筆者が考えるプレ表現活動とは、多要素を総合的に含む活動で、別の言い方をすれば、未分化様態を特質とし、諸方向に展開する可能性に富む基盤的活動である⁽⁶⁰⁾。」

描画領域では、触感的・運動的なスクリブルが代表的である。幼児が好む遊び的造形（色混ぜ・色水・染め等の絵具遊びやフィンガーペインティング〔泥んこ遊びも類似的活動〕、^{スタンピング}型押し、ローラー遊び etc.）やモダンテクニック（デザイン分野：フロッタージュ、デカルコマニー、^{マーブリング}墨流し、^{スパックリング}霧吹き、^{ドリッピン}絵具飛ばし etc.）も、同範疇の活動である。油絵具（大量）を足でこねる、白髪一雄（具体美術協会〔1972年解散〕の主要メンバー）の表現にも、類同的側面がある。

浅井俊一教諭（新潟県新潟市立石山中学校〔平成5年度当時〕）が取り組んだポスター題材では、(a)「自然のすばらしさ」、(b)「破壊された自然の無惨な姿」、(c)「自然を破壊する人間に対する気持ち」の3点（筆者が簡略に整理）を、象徴的手法で視覚化するのに、モダンテクニック（上記の他、^{クレン}しみ・引っ掻き〔櫛・釘類を使用〕・絵具の吹き流し etc.）を利用した⁽⁶¹⁾。

描画的表現行為には、支持体への働きかけもある。ラドミル・クンダチーナが発表した、和紙の実験的諸作では、紙を加工する諸方法（切る・刻む・表面に傷をつける・剥がす〔繊維の層構造を利用〕・破く・穴を穿つ・^{シワ}皺をつける・貼る等〔基本用具：筆・カッターナイフ・陰山等〕）が試されていた（「Radomir Kundačina 和紙 work」伊奈ギャラリー、1982年5月10～30日）。山口勝弘は、ラドミルの上記活動に関する批評的文章の中で、「われわれ日

本人が慣れすぎてしまっている和紙という素材について、まったく別の角度からの造形的可能性を発見しようとしていた⁽⁶²⁾」と書いている。この種の表現展開の題材化も可能性に富み有意義なはずである。

プレ描画活動では、線画が基調の知的図解よりも、眼と他の諸感覚を働かせ、手・道具類をフルに使う、諸材料の操作的体験の方がメインになる。したがって、画面は、制御された描線ではなく、偶発的・抽象的な模様の形態（時に汚し）が展開する傾向にある。活動者が魅力的な材料に諸側面より働きかける中で、発見し、知識が増し、材料体験が蓄積し、時に標準的技法観を逸脱しながら、諸種の技法を自力で獲得していく、その全活動過程に価値を認める⁽⁶³⁾。

そこには、行為・結果間に働くフィードバック構造、つまり「表現活動⇔結果の確認（想像活動を刺激・増大）」という、エンドレスな往復・螺旋型展開が認められる。材料軸でのこの活動原理は、プレ描画活動に顕著な特質である。

特にアメリカ抽象表現主義、また、それに続く「カラー・フィールド・ペインティング（色彩の場の絵画）」の系譜には、絵具（または、塗料類）の材質特性の体験的把握から構想された絵画表現が多い。以下に、その代表的諸事例を掲げた。どれも学校教育の表現題材に生かすことができる。

- ①ジャクソン・ポロック：罐入り塗料（デュコ [商標名]、アルミニウム塗料 [金属質] 等）や油絵具を、棒の類で掬い取り、床に敷き広げたロー・キャンヴァス（未地塗りの綿製帆布）に注ぎ撒く。
- ②マーク・ロスコ：絵具の流動的・展延的性質を生かした表現。キャンヴァス（大画面）に油絵具（晩年期は紙にアクリル絵具）を塗り広げ、薄い色層を重ね（下地効果）、また、形態の輪郭（周縁領域との境界）をかすれた筆触^{タッチ}でぼかす。
- ③クリフォード・スティール：肉厚・強靱な画肌^{マニエール}、絵具層の堆積的效果、複雑な色調・輝き（油質）を得るため、ペインティングナイフを使用する。
- ④ヘレン・フランケンサラー：油絵具（初期に使用）・アクリル絵具を画用液・水で薄め、絵具がロー・キャンヴァスの繊維に滲透・拡散する色面的形態を描く。
- ⑤モーリス・ルイス：アクリル絵具多種を流動状に溶き、形態配置・画面構成を考えながら、ロー・キャンヴァスに流し溜めて放置する。乾燥後、滲みもたらす色調効果の機微、色の非物質的様相、画面のマットな質を得る。

プレ描画活動の意義は、描画材の認識の拡充にある。多種・多角的なアプローチにより、描画材に眠る未知の諸可能性が引き出せ、結果的に描画材の曖昧な概念や画一的認識、すなわち、ブラックボックスの状態が壊れる訳である。上記諸活動が具体的指標を提供しよう。

ところで、④・⑤の描画技法は「ステイニング：staining」と呼ばれ、染色に近い。染色は染織・刺繍分野に属するが、絵画分野と密接に関連する。染色表現は、紙・布類に色を施すという、純粋に非具象的な要素を有し、抽象表現への道を準備する。かつ、草花・葉・果実・樹皮等、多くの種類の材料を扱うので、材料体験面で優れる。それゆえ、染色を描画領域の観点よりプレ描画活動の重要な一角だと見る解釈や、上記④・⑤を染色の応用的事

例だと見る解釈が可能になる。

当節最後に、ブレ描画活動に顕著な1性質、「行為性」を確認しておきたい。描画行為を優位視する結果、作品を第二義的ポジションに置く（と言うか、無価値と見る）側面である。「こころ・医・チベット展（ワタリウム美術館、1995年3月28日～4月23日）」の会期中、ナムギャル修道院僧侶4人が3週間を費やして「カーラチャクラ・砂マンダラ」を制作したが、完成後、教義的背景より壊し、色砂は隅田川に放流した⁽⁶⁴⁾。

金田卓也氏は、「タルー：Tharu（ネパールの少数民族）」の類例的行為を紹介している。金田氏は、L・M・ハートが指摘した、西洋美術の4要素⁽⁶⁵⁾：「個性（individuality）・独創性（originality）・永遠性（permanence）・抽象的フォルム（abstract form）」が、タルーの土壁画表現では重視されないとし、「個人ではなく共同で描くこと、独創ではなく祖先から伝えられた伝統的モチーフを忠実に再現すること、描き残すことより祈りの行為としての描くプロセスがそれぞれ重要なことであって、そして何よりも、描かれるフォルム自体ではなく、描く行為に込められた宗教的感情こそが最も大切にされるのである⁽⁶⁶⁾」と記した。

注

- (41) David Nash, "Pyramids and Catapults." 1981. デイヴィッド・ナッシュ「ピラミッドとカタパルト（1981年）」の一節（作家解説に転載）。作家解説／論文・資料翻訳：後小路雅弘・河合晴生・熊谷伊佐子・斉藤康嘉・佐藤友哉・塩田純一・中田達郎・垣ヶ原美枝，編集：「今日のイギリス美術」展事務局（東京都美術館内）『今日のイギリス美術 Aspects of British Art Today（図録）』朝日新聞，1982年，p.192.
- (42) 同文章。ナッシュの言説は、宮大工棟梁・西岡常一の次の経験的洞察（自然観）に酷似していて興味深い。「やっぱりたった1本の木でも、それがどんなふうにして種が播かれ、時期が来て仲間と競争して大きくなった、そこはどんな山やったんやろ、風は強かったやろか、お日さんはどっちから当たったんやろ、私ならそんなことを考えますもんな。」西岡常一『木のいのち木のこころ（天）』草思社，1994年（第9刷），p.54.
- (43) デイヴィッド・ブラウン「序文」前掲図録 [41] p.24.
- (44) 戸谷成雄の仕事は、木の選択や荒削りな手業的処置（鑿^{ノミ}・斧^{ノコ}・チェーンソー等を使用）や作品が発散する精神性^{スピリチュアリティ}等において、ナッシュの仕事に共通する。だが、活動工程面では対照的である。ナッシュが有機的形態を有する自然木を選び、その特徴的外観・構造を最大限生かすような彫刻的処置を施すのに対し、戸谷は電動機械が製材した直方体の木を選び、木に本来備わる自然的様態が再び現出するまで、その表面に執拗・徹底的な攻撃的とも取れる刻み痕をつけていく（ex. 「森」シリーズ）。「戸谷成雄一空間のかたまり [作家訪問]」『美術手帖』第37巻・第549号，美術出版社，1985年，pp.139-145.，を参照。
- (45) 稲本正『森と遊ぶ』子どもとはじめる自然 [冒険] 図鑑 1，岩波書店，1993年，p.55.
- (46) 前掲論文 [6] p.13.
- (47) 同論文，p.12.
- (48) 「筆者の質問に対するデイヴィッド・ナッシュの回答（I would like to express my deep gratitude to Mr. Nash who sent me the comments promptly and kindly in busy time and to Mr. Ian Barker who kindly acted as an intermediary. [謝辞]）」同論文，p.14.
- (49) ナッシュは、「木の繊維，水との接触，水の流れ，年輪，木目にそった不規則な木目，大きさ，重

- さ、曲がり具合 etc.』という諸事実を列挙した（同回答，同頁）。また、木の種類別特性にも注目している。以下は、音威子府での現地滞在活動（前掲図録 [6] 参照）で使った樹種である。「樺（コナラ）・ミズナラ・榊（アオタモ）・榛（アハシ）・櫟」。執筆・編集：伊藤優子『夏休み子どもの美術館ワークシート』名古屋美術館，1994年，頁数なし
- (50)伊藤優子「デイヴィッド・ナッシュを核としたワークショップの試み [美術館教育レポート] 『教育美術』第56巻・第7号（第637号），財団法人教育美術振興会，1995年，p.37.
- (51)名古屋美術館では、ナッシュの個展期間中、雑木林（茶屋ヶ坂公園 [名古屋市中種区。管理：千種土木事務所]）の散策・観察記録や伐採活動を組み込んだ，ワークショップ「マイ・OWN・スツール」（椅子制作）を実施した（1994年8月27・28日）。同レポートの活動詳細を参照。
- (52)「自分発見一迷うこと，悩むことで表現する自由をつかむ（野口敏宏・阪本匡之 [自由の森学園中学・高等学校教諭] へのインタビュー） [教育の中の美術5]」『kaler カラー』第8号（前掲誌 [21]），p.9.
- (53)Joseph Bharat Cornell, "Sharing Nature with Children." 1979. ジョセフ・B・コーネル『ネイチャーゲーム1』日本レクリエーション協会監修，日本ナチュラルリスト協会訳，柏書房，1992年（新装版第7刷），pp.22-23.
- (54)同書，pp.26-27.
- (55)前掲書 [45] p.18.
- (56)「本来の姿をあらわに，緑のない樹木の魅力（第2面）」日曜版編集部：阿部八重子，写真部：住友淳「春を待つ冬芽—素顔様々」『朝日新聞』日曜版，1993年1月24日
- (57)資料：『伊佐町を大理石でかざろう—ふるさとに誇りを持ち，自ら学ぶ子どもを育てる』頁数なし，に記載。
- (58)馬場泰「土の材質感を体感させ，つくる喜びを味わわせる授業—生命をはぐくむさまざまな種類の土とふれあう表現活動を通して」第55巻・第11号（第629号），財団法人教育美術振興会，1994年，pp.38-40.
- (59)粟屋智志「感触を楽しみながら想像の世界をひろげる自然の粘土を使った活動」『教育美術』第56巻・第6号（第636号），財団法人教育美術振興会，1995年，pp.46-48.
- (60)岡田匡史「美術教育の活動範囲の拡張」『大学美術教育学会誌』第26号，大学美術教育学会，1994年，p.92.
- (61)浅井俊一「イメージポスターを制作する授業」前掲誌 [23] pp.24-27.
- (62)山口勝弘「ラドミルの和紙による実験」『INA-ART NEWS』第1号，伊奈ギャラリー，1982年
- (63)以下は，大竹伸朗の関連的発言である。「予想どおりじゃ満足できず，その次に来るものをいつも期待しているから，いろんな要素が生み出す偶然性が必要なんだ。」「大竹伸朗（現代美術家）—ピンクのワニとタンジールのハエ [Professionals' Styles Part6]」前掲誌 [18] p.49. また，以下は，彼の描画戦略の一端を紹介した文章である。「グアッシュをバケツいっぱいに入れて布の上にぶちまけ，計算外の上のしみのできた裏側の部分を切り取ってコラージュのベースにしたりする。」同記事，同頁
- (64)「砂に宿るもの—「こころ・医・チベット展」のカラーチャクラ・砂マンダラ [Photo Document]」『BT 美術手帖』第47巻・第711号，美術出版社，1995年，pp.56-59.
- (65)L. M. Hart, 'Aesthetic Pluralism and Multicultural Art Education.' "Studies in Art Education 32/3" (NAEA, 1991) pp.147-149. (金田氏の論文 [66]・注に記載 [筆者未読])
- (66)金田卓也「美術教育と近代化」『大学美術教育学会誌』第25号，大学美術教育学会，1993年，p.67. (1996年8月26日 受理)