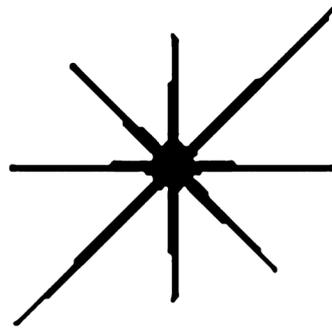


コメット通信 36

['23年7月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 美術と教育——バウハウス/ブラックマウンテン・カレッジから】

ネヴァー・エンディング・ストーリー

松浦寿夫——3

バウハウスのアルバースとモホイ＝ナジ

——構成主義絵画

井口壽乃——6

父祖の地，あるいは母国ドイツ

——教育者としてのアルバースとボイス

水野俊——8

「目を開く」ために

——ジョセフ&アニ・アルバース財団の活動

林寿美——11

陶冶と創造の時

——COVID-19 と美大教育

鯖江秀樹——13

美術教育とは何か

小澤基弘——15

【連載】

近代へのまなざし

——本棚の片隅に 15

山梨俊夫——18

ポピュラー音楽とミニマル音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容 5

高橋智子——20

【特集 美術と教育——バウハウス/ブラックマウンテン・カレッジから】

ネヴァー・エンディング・ストーリー

松浦寿夫

2021年の初頭に、ニューヨークのデヴィッド・ツヴェルナー画廊で、ヨゼフ・アルバースとジョルジオ・モランディの二人展が〈Never Finished〉という副題とともに開催された。同時代を共有しながらも——1888年生まれのアルバースと1890年生まれのモランディは同世代の作家と言える——、互いに面識はなく、両者の遍歴の過程が交差することもなかったことを考えると、この両者の作品をともに展示するという試みは奇妙な印象を与えかねないが、この副題が提示する制作の終わりのなさの強調という点において、この異例の組み合わせは一挙にある近接性を喚起せずにはおかない⁽¹⁾。

たしかに、バウハウスから、ブラック・マウンテン・カレッジ、イエール大学へと大きな移動と遍歴を経て自らの制作と教育活動を展開したアルバースと、セザンヌ展を見るためにスイスを訪れた以外には外国を訪れたこともなく、生涯にわたってボローニャ近郊のアトリエを離れることのなかったモランディとでは、共通の接点を見出すことは困難である。とはいえ、両者がいずれもセザンヌを愛し、そこにありうべき画家のモデルを見出し、生涯にわたって、経験的な作業の最中に生じる小さな偏差がもたらしうる課題の発見とその探究とに専念していた姿に共通項を見出すことができるし、この展覧会に出品されたモランディの静物画とアルバースの「正方形礼讃」とは、この経験的かつ反復的な制作だけが可能にする小さな、とはいえ偉大な偏差の出現を明らかにしてくれる。なお、今回の展示には出品されなかったが、この「正方形礼讃」のための様々なエチュードもまた、驚くべき絵画的な質を備えていることは強調しておかなければならない⁽²⁾。そして、この両者が自らの生きる時代の流行や動向に対してほぼ一貫して無関心であり、身の回りにある素材との不断の接触を媒介として繰り広げられる問題群の発見と探究にのみ従事していた点にも注目しておこう。それはまた、芸術的な価値と市場的な価値との驚くべき規模での乖離の徴のもとにある現代の日本の状況に対して、決定的な異例性の指標としても作用しうるだろう⁽³⁾。

ところで、アルバースは創設翌年の1920年から1923年までバウハウスで学び、1923年以後、1933年の同校の閉校に至るまで、教員として予備教育課程を担当し、バウハウスでの教育体制の最も重要な担い手の一人であり続けた。そして、ナチスによる同校の閉校後、アメリカに亡命し、1933年にジョン・アンドリュー・ライスによって創設されたばかりのブラック・マウンテン・カレッジに教員として迎え入れられ、1950年にイエール大学デザイン科の学科長に招聘されるまで、教鞭を取り続けたばかりでなく、同校の教育理念を体現し続けた。このブラック・マウンテン・カレッジはいわゆる美術大学ではなく、「全人 (whole person)」教育を目的とする教育機関であり、芸術教育の科目の充実は日常生活の経験の領域の終わりなき拡張を目的としていたと言えるだろう。それゆえ、結果よりも過程を重視するという理念が形成されることになる点でも、ここに、哲学者のジョン・デューイの思考への参照を見出すことができるだろう。そして、ライスが掲げる教育理念は、「ここで、我々の中心的で一貫した努力は、内容ではなく方法を教育することであり、結果ではなく過程を強調することである。」という一節に端的に示されている⁽⁴⁾。

絶えざる実験を通して経験的に発見される様々な小さな出来事を経験領域の拡張性の徴として受け入れること、そして、このような出来事の集積の最中に形成される秩序が——セザンヌであれば、「組

織化された感覚の論理」と呼んだものが——理論を形成していくことになるのだが、この理論がつねに偏差によって不確定化する過程の状態にあることは改めて指摘するまでもないことだろう。そして、アルバースの活動の異例性はバウハウス型の教育体系とデューイ型の教育哲学とをいずれもその理想的な次元で統合しえた点にあることは強調しておきたい。バウハウスでの教育体系が機能主義的な理念に集約され、機能という単一的な原理によって統制され始める様相を示し始める動向にあたかも逆らうかのように、アルバースは着地すべき地点が不確定な状態にとどまるなかで、手の届く範囲の素材との接触の過程で不断の実験を試み続けた。例えば、一枚の紙、一枚の木の葉とともに終わりなき実験が展開されることになる。そして、ブラック・マウンテン・カレッジのサマー・セミナーで授業を担当したジョン・ケージがつねに主張するように、実験的行為とは「結果を予知できない行為」であるのだから、当然のことながら、それは機能主義が陥りかねないプログラム型の計画思考から大きく逸脱することになるだろう⁽⁵⁾。

この点で、ブラック・マウンテン・カレッジからは逸脱するが、1965年に発表されたクリストファー・アレグザンダーの「都市はツリーではない」と題された論文を想起することもできるだろう。自然都市の非＝ツリー状の構造を強調するこの文章に含まれる事例を参照して、次のように述べることもできるだろう。例えば、街路のキオスクに配置されたいくつもの日刊紙の見出しに不意を撃たれ、当初の予定を変更し、今来た道を引き返すことも起こりえるかもしれない。このとき、街路は当初の機能設定から逸脱した経験と新たな関係とを産出することになるだろうし、計画からのこの小さな逸脱は生の領域を確実に拡張するだろう。そして、この不断の逸脱は新たな課題を提示するという点で、終わりのなさを顕示し続けるだろう。それを自然成長性の神話として否定することは易しい。とはいえ、エデン湖という名前においてすでに予兆的な場所に設立されたこの反＝大学とも言えるブラック・マウンテン・カレッジは、今なお、プログラムによる全体化の動向からの決定的な逸脱の形姿でありえている。

注

- (1) この展覧会のカタログ後半に収録された座談会では、この両者の共通点の列挙が試みられている。提起されるだけで展開されずに終わってしまった共通項の一つとしてあげられた両者にとってのテーブルの重要性という指摘はきわめて重要なものであり、今後、さらに検討されるべき課題である。David Leiber, Nicholas Fox Weber, Heinz Liesbrock, « In Conversation », *Albers Morandi, Never Finished*, David Zwirner Books, 2021, p. 128. ここで、発言者のデヴィッド・レイバーは「テーブルと同時にハード・エッジな道具」の使用を両者の共通項として挙げている。
- (2) 例えば、Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz, *Josef Albers : To Open Eyes*, Phaidon, 2006. の 228 ページおよび 229 ページに再録された図版を参照のこと。
- (3) 美術の市場価値の問題は改めて論じられるべき主題だが、世界的な規模での市場化の動向のさなかにあっても、今回のツヴェルナー画廊が体現して見せたように、もう一つ別の価値への配慮は注目すべきである。そして、本稿の論旨でも明らかになるように、例えば、ブラック・マウンテン・カレッジが市場的な意味での芸術家の養成機関ではなく、実験という過程を媒介として非＝芸術的な領域に接続することによって生の領域を拡張するための試みであったことは強調しておきたい。なお、日本の美術大学の教員としての個人的な感想にすぎないが、まだ若い学生たちが市場への参入を急ぐ姿をまのあたりにすると若干の危惧を抱かざるをえないことも指摘しておきたい。
- (4) Fabienne Eggelhöfer, « What was taught at the Bauhaus and at Black Mountain College », *Black Mountain, an*

interdisciplinary experiment 1933-1957, Staatliche Museen zu Berlin, 2015, p. 111. からの引用。なお、ここで用いた「全人教育」という語は、日本では小原国芳によって導入され、1929年に彼の創設した玉川学園はこの理念の体現を目指す教育機関であった。なお、小原はカンディンスキーの『芸術における精神的なもの』の翻訳者であり（1924年刊行）、この翻訳が同書の世界最初の外国語への全訳であったことも付け加えておきたい。

(5) ジョン・ケージ、「合衆国に於ける実験音楽の歴史」（1959年）、近藤譲訳、小沼純一編、『ジョン・ケージ著作選』、ちくま学芸文庫、2009年、32ページ。

執筆者について——

松浦寿夫（まつうらひさお） 1954年生まれ。画家、美術批評家。小社刊行の主な編著には、『シュポール／シュルファス』（小誌『風の薔薇』第3号、1984年）、主な訳書には、ジャン・クレール『クリムトとピカソ、1907年——裸体と規範』（2009年）、ユベール・ダミッシュ『カドミウム・イエローの窓——あるいは絵画の下層』（共訳、2019年）などがある。

【特集 美術と教育——バウハウス／ブラックマウンテン・カレッジから】

バウハウスのアルバースとモホイ＝ナジ

——構成主義絵画

井口壽乃

第二次世界大戦の戦火を逃れてアメリカ合衆国に亡命、移住したバウハウス人が、合衆国のモダンデザインの形成に貢献したことは、広く知られている。なかでも、美術アカデミーとは異なる造形教育で知られるニュー・バウハウス（シカゴ）とリベラル・アーツの実験的教育機関ブラック・マウンテン・カレッジ（ノースカロライナ）は、合衆国の現代芸術の礎を築いた重要な教育機関である。この二つの学校の指導者であったラースロー・モホイ＝ナジとジョセフ・アルバースの関係をみる時、二人の接点があまりに少ないことに驚く。

1937年に合衆国に移住したモホイ＝ナジは、シカゴに移住直後アルバースに書簡を送り、ニュー・バウハウスの開校を伝えながら、グロピウスとともに刊行を計画している新バウハウス叢書に寄稿を求めたとされるが、実現はされなかった⁽¹⁾。また、モホイ＝ナジはニュー・バウハウスにおいて、そして後継のスクール・オブ・デザインでも、旧知のバウハウス関係者たちにしばしば講義を依頼したことがある。彫刻家のアルキベンコやデッサウ・バウハウスの卒業生でプロダクト・デザイナーのヒン・ブレデンディックが招聘された。一方でアルバースはニュー・バウハウスでもスクール・オブ・デザインにおいても講義は行っていない。このように合衆国ではほとんど接点がないのである。

では、ドイツ時代において二人の関係はどうだろう。

1923年にはバウハウス内で、形而上学的な理論を掲げ神秘主義的な儀式を行なうヨハネス・イッテンとグロピウスとの対立が先鋭化していた。イッテンは辞職し、後任として28歳のモホイ＝ナジがヴァイマル・バウハウスの金属工房のマイスターとして招かれた。しかし、当時のバウハウスはドイツ表現主義が主流であり、このハンガリー人の構成主義者に対して否定的な見方をする者が多かったという。妻シビルはモホイ＝ナジの伝記において、当時学生だったポール・シトロエンの言葉を借りて、次のように記している。

彼の構成主義を好むものは誰もいなかった。バウハウスの外側でつくられ、正確で、みたところ工芸的な形態をもつ、この“ロシア人の”傾向は、ドイツ表現主義の過激派に傾倒していたわれわれの気に入るものではなかった。⁽²⁾

同様に、ミュンヘンのアカデミー時代にカンディンスキーやクレーの前衛的活動に傾倒していたアルバースが、モホイ＝ナジに好意的であったとは想像できない。そのアルバースはモホイ＝ナジが就任した年に、学生からゲゼレとなり予備課程の指導にあたることとなった。そしてバウハウスがデッサウへ移転すると同時に、予備課程は基礎課程という名称となり、アルバースはマイスターとして基礎課程を指導することとなる。しかし、デッサウでグロピウスが設計したマイスター用の住居にアルバースが住むことはなく、1928年にモホイ＝ナジが去った後、モホイの家に入居したのだった。彼は1933年にベルリン・バウハウスがナチズムの圧力によって解散するまで、バウハウス人の中で最も長い13年間を同校に在籍していた。モホイ＝ナジがバウハウスで重要な役割を果たしたと同様に、

アルバースも同校の教育を発展させた、いわばバウハウスの造形教育の支柱であり、ふたりは同僚でありながら親しい間柄ではなかったのだ。

両者の作品に共通点を見出そうとすれば、1920年代前半頃に制作された絵画を分析する必要がある。アルバース自身の初期のガラスと銅のアッサンブラージュ作品（1921）では、不定形のガラスの断片と銅の組合せによるダダ的な配置がみられる。やがて、1924年頃のスタンドグラスの作品には、グリッド状に張られた針金の間に正方形（長方形の部分もある）のガラスと金属板が嵌め込まれ、構成主義的な構図があらわれはじめる。

平面作品では、スタンドグラスに見られた垂直と水平の枠線はしだいに帯状の線となり、1925-26年頃の作品においては、等間隔に引かれた水平・垂直の線によって、図と地の前後関係が生まれる。そこには隣あう色面（図と地）の対比効果によって、異なった空間の知覚を同時に認識させようとするために、視線が2つの形の間を往復運動し、前後関係が逆転する。やがて《スカイスクレーパー》（c.1929）においては、高層建物（縦長の帯）が交差する水平線に引っ張られ、空中に浮遊しているかのようにも見える。アルバースの1920年代の一連の作品には、形態によるリズムの効果、明暗や色相の対比による図と地の反転という平面構成、つまり造形の基礎的な視覚原理を模索する痕跡があらわれている。

単に影響関係という見方はできないが、アルバース自身の転換期はちょうどモホリ＝ナジがシュプレマティズムの概念を自身の作品に導入した「構成主義絵画」を制作したのと同時期であった。バウハウスがカンディンスキーを中心とする表現主義から、芸術と産業の融合へと路線変更してゆく時期でもあったのである。

注

- (1) 天貝義教「バウハウスからブラック・マウンテンへ——ヨーゼフ・アルバースの合衆国移住と基礎デザインの意味」『デザイン学研究』no.92, 1992年, 56頁。
- (2) シビル・モホリ＝ナジ, 下島正夫／高取利尚訳『モホリ＝ナジ：総合への実験』ダヴィッド社, 1973年, 40頁。

参考文献

Achim Borchardt-Hume ed., *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press, 2006.

執筆者について——

井口壽乃（いぐちとしの） 1959年生まれ。現在、埼玉大学人文社会科学部教授。専攻＝デザイン史、映像論。小社刊行の著書には、『[視覚文化とデザイン](#)——メディア、リソース、アーカイヴス』（共編著, 2019年）があり、『[生きている前衛 山口勝弘評論集](#)』（2017年）の編集にも携わった。

【特集 美術と教育——バウハウス／ブラックマウンテン・カレッジから】

父祖の地，あるいは母国ドイツ

——教育者としてのアルバースとボイス

水野俊

芸術家、そして教育者としても知られるジョセフ・アルバース（1888-1976）とヨーゼフ・ボイス（1921-1986）はともにドイツ出身ではあるが、2人の間に直接的な接点はまず見当たらない。アルバースによる入れ子状に色面が並ぶ《正方形讃歌》の絵画シリーズや、実践的な色彩効果を説きおこす『色彩の相互作用』（1963年）は、ボイスのフェルトや脂肪、また褐色の十字架（「ブラウクロイツ」）からなる作品とはどう見ても縁遠いし、また芸術家本人に目を向けても、シャンブレイ織りのシャツに身を包み、学生にもシャツをタックインさせた⁽¹⁾というアルバースは、釣り用ベストにジーンズ、フェドーラ帽のボイスとはいかにも対照的である。しかしこと教師としての2人を見ていくと、その教育方針や振る舞いが少なからず相通じているように見えるのはなぜだろうか。

教え子が教師の内に父や母としての姿を認めることは珍しくないが、アルバースとボイスもその学生たちにとって、時に厳格かつ権威的な父親、さらには独裁者のように感じられたという。あるいは学生だけでなく自身をも厳しく律する彼らの根本にあるのは、これまたしばしば言われるような「チュートンの」⁽²⁾ないし「プロイセン的（厳格な）」⁽³⁾気質だというのだろうか？

アルバース自身はバウハウスの予備課程で教え始めた頃、1924年の初めての論考「歴史的か、現代的か」の中で、むしろ同時代ドイツに蔓延る19世紀的な歴史主義や懐古趣味からの決別と、近代的な生活の要求に応じた新たな芸術教育の必要性を説いている。第一次世界大戦で荒廃したドイツ＝ヨーロッパは、いまや「死せる博物館」として「シラー襟」や「チュートン人の巻き髪」、「ミンネリート」といった過去の遺物を後生大事に保管するばかりだと見咎める。そして続く1928年の論考「工作によるフォルムの授業」の中でアルバースが芸術教育に求めた厳格な規律とは、あくまで個性と自己表現の偏重によって却って（「偉大な指導者」を求めさえする）無責任な大衆を生み出してしまった古い教育を刷新し、現代生活に適應した人格と職業人を育てるために必要な代償に違いない。

他方ボイスは、いかにも旧ヨーロッパ的で秘術的な、シャーマンやキリストを思わせるアクションを行っているが、彼の目的は過去の伝統を復活させることではなく、むしろ現在と未来、すなわち学生一人一人の適性や才能を発展させることにあった。自らを氷砂糖が結晶化するためのひも、「触媒」に譬えたボイス⁽⁴⁾が謎めいた振る舞いをするのは、あくまで学生に自ら考えさせるためであり（1967年のアカデミー入学歓迎式のスピーチで、ボイスが斧を手にしながらドイツ語の「ö」の音で唸り声を出したことはこの意味で解さなければならない）、実際ボイスの学生の多くが、彼のエピソードとなるのではなく独自の道を辿っていることは偶然ではないだろう。ここで思い返されるのは、教師が生徒を感化するのは何よりも「人格 personality」を通じてだとアルバースが語っていることだろう⁽⁵⁾。60代になってなおアルバースは、ドイツ表現主義演劇に見られる傾いた舞台の不合理性を示すために机に飛び乗ってぐらぐらと揺らしてみせ、またリズムの要点を示すために作品のグループ評の途中で学生とワルツを踊り始めた⁽⁶⁾というのだから、彼がボイスと同じく計算高いトリックスターと呼ばれたのも頷ける。

自己決定と創造性、民主主義を擁護するこの2人の教師が、時にそれと相反するような父権主義的な教師として立ち現れるのは、教師として無知な学生に職業的な専門技能を教え込むためではなく、学

生に強いて自らの素養と課題に向き合わせるためであったのだろう。

* * * * *

アルバースとボイス双方とわずかながらも接触をもった人物に、アルバースのイエール大学での教え子であるエヴァ・ヘス（1936-1970, 1957-1959 在学）がいる。彼女は、（アルバースの退職後ではあるが）同じくイエールで学び『色彩の相互作用』の出版準備を手伝ったリチャード・セラ（1938-）とともに、鉛やゴム、ラテックスといった柔らかな素材を用いた「アンチ・フォーム」の芸術家と称され、脂肪やフェルトを用いるボイスとも度々比較される。学生時代から作品への批評や教員に対し反骨的であり続けたヘスだが、他の教員に比して明らかに多いアルバースへの言及からすると、彼の厳格さを窮屈と感じつつもそれを必要としてもいたようである⁽⁷⁾。素材の性質を試し尽くすアルバースのパウハウス以来の基礎的教育は、ヘスやセラにも少なからず影響を与えたことだろう。しかし同時に興味深いのは、ヘスが絵画からレリーフ、柔らかな彫刻へと新たな展開を見せたのはヨーロッパ滞在前後であり、その際おそらくボイスの作品にも触れていることだ。

イエールでの教育課程を終えたのち、1964年6月からおよそ14カ月、ヘスは夫のトム・ドイルとともにデュッセルドルフにも程近いケトヴィッヒの空き工場で作業を続けている。ヘスはこの滞在中、ドクメンタ3やデュッセルドルフでのロバート・モリスの展示（この展示に際してボイスはモリスをアカデミーに招聘している）、またケルンのハンス・ハーケを訪れているため、当時アクションによって世間を賑わせていたボイスについて知らなかったとは考えにくい。しかしドクメンタの印象として彼女の日誌の中に登場するのは、アレクサンダー・カルダーやジャック・リプシツ、ヘンリー・ムーアといった英米で活躍する抽象彫刻家であり、当時はまだ珍しかった蜜蝋によるボイスの彫刻《女王蜂 I-III》（1952）への言及は見られない。彼女はその他の箇所でもドイツの芸術家たちについてはほとんど口を噤んでいる。

そもそもナチ政権下のドイツでユダヤ系の両親のもとに生まれ、幼くしてアメリカに逃れたヘスが、戦後アメリカに広く見られたドイツへの嫌悪感を共有していたとしても不思議はないが、ヘスはドイツ滞在中の1965年5月、彼女が10歳の時に自殺した母の過去、そして自身の子供時代を見つめ直すべくハーメルンの生家を訪れており⁽⁸⁾、あるいはそうする中でナチス・ドイツへの嫌忌の念を強めたのかもしれない。ボイスの名はたしかにアメリカではまだ知られていなかったが、いかにもドイツ的な要素を備えたこの元ナチス空軍兵士にしてドイツ芸術のプロタゴニスト、そして父権的な教育者について、男性中心の芸術業界に憤慨していたヘスが意識的に言及することを避けたということもありうるだろう（アメリカのフェミニズム・アーティストが1974年に初めて同地を訪れたボイスに出会ったのは、まさにリーダーのように振る舞う父権主義者だった）⁽⁹⁾。

それでもなお、ディルク・ルコウが示した両者の驚くべき類似性、例えば吊り下げられた無数の腸詰めないし臓を思わせるヘスの《私有財産 Several》（1965）とボイスの《無題》（1961）を見る時⁽¹⁰⁾、たとえヘスに直接影響を与えたのが工場で見つけた廃品やアメリカの芸術家（クレス・オルデンバーグなど）であったとしても、ボイス作品が全く無関係とは思われず、また翻って、人間の身体に擬えられたボイスの脂肪彫刻や女性を描いた初期ドローイングに備わる両性的な性質にも気付かされる。

アルバースとボイス、そしてヘスが芸術と生との一致という理念を共有しているのは、彼らが祖国ドイツの文化的伝統に薫陶を受けたというよりは、それぞれが自らの生きる立場で大戦を経験し、

この問題含みの「父祖の国 Vaterland」に刺激を受け、それに反抗し、あるいは文字通り「母の国 Mutterland」の姿を求めた結果だろうか。

注

- (1) Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz, *Josef Albers: To Open Eyes*, London: Phaidon, 2006, p. 76 and 79.
- (2) Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and Annette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim. A Conversation on January 5, 1980”, in: *October*, 12 (Spring 1980), pp. 3-21, here p. 11.
- (3) Horowitz and Danilowitz, *op. cit.*, p. 78.
- (4) Beuys im Gespräch mit Siegfried Neuenhausen, »Das ‚Bildnerische‘ ist unmoralisch«, in: *Kunst + Unterricht*, Heft 4 (Juni 1969), S. 50-53.
- (5) Minutes of a faculty meeting, Black Mountain College, 28 September 1936, BMCR, Courtesy North Carolina Office of Archives and History, Raleigh, North Carolina, as cited in: Horowitz and Danilowitz, *op. cit.*, p. 74.
- (6) Ibid.
- (7) Jeffrey Salentik, *Josef Albers, Late Modernisms, and Pedagogic Form*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2022, pp. 84ff.
- (8) Catherine de Zegher, “Drawing as Binding/Bandage/Bondage, or Eva Hesse caught in the Triangle of Process/Content/materiality”, in: Catherine de Zegher (ed.), *Eva Hesse Drawing*, exh. cat., New York: The Drawing Center; Houston: The Menil Collection, 2006, pp. 59-116, here p. 75.
- (9) Cara M. Jordan, “Joseph Beuys and Feminism in the United States: Social Sculpture Meets Consciousness-Raising”, in: Karen van den Berg, Cara M. Jordan and Philipp Kleinmichel (eds.), *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin: Sternberg Press, 2019, pp. 135-178.
- (10) Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anit Form-Kunst*, Berlin: Gebr. Mann, 1998, S. 138.

執筆者について——

水野俊（みずのしゅん） 1992年生まれ。現在、慶應義塾大学文学研究科博士課程在籍。専攻＝ドイツ近現代美術史。主な論文には、「ヨーゼフ・ボイスと『総合芸術作品』——1980年代におけるナチズムとヴァーグナーへの言及」（『美学』257巻、2020年）、「ヨーゼフ・ボイス研究の現在」（『美術手帖』2021年6月号）などがある。

【特集 美術と教育——バウハウス／ブラックマウンテン・カレッジから】

「目を開く」ために

——ジョセフ＆アニ・アルバース財団の活動

林寿美

アメリカ東海岸，ニューヨークとボストンのちょうど真ん中辺りに位置するコネティカット州ニューヘイブン。17世紀にヨーロッパからやってきた入植者たちが「新たな安息の地」としたこの町は，現在，イエール大学をはじめいくつもの教育機関を抱えた学術都市として知られている。静かで落ち着いたこの町の中心部から車で30分ほど離れた場所にあるのが，ジョセフ＆アニ・アルバース財団だ。

同財団は，ドイツ出身の芸術家ジョセフ・アルバース（1888-1976）が没する5年前に彼の遺産整理を目的に設立されたジョセフ・アルバース財団を前身とし，ジョセフの妻でありテキスタイル作家のアニが1994年に亡くなった後は，夫妻の名前を冠したジョセフ＆アニ・アルバース財団と改名された。半世紀以上続いてきたその活動は多岐に渡るが，いずれもがジョセフとアニの考えや価値観に沿い，「芸術を通じてヴィジョンを開示し喚起すること」，すなわちアメリカに来たばかりのジョセフが教師としての任務を尋ねられた際の答え，「目を開く」ことを最大のミッションとしている。

具体的に述べよう。彼らが1971年，最初に取り組んだのが，晩年のアルバースが教鞭を執ったイエール大学内に「ジョセフ・アルバース研究旅費奨学金」の制度を設けることだった。これは，ジョセフとアニが1935年から20年近くもの間，頻りに訪れたメキシコをはじめとするラテンアメリカで，先コロンブス期の文化芸術を調査するための研究旅費をイエール大学生に提供するというもので，現在も継続するプログラムである。先コロンブス期の遺跡に抽象的かつ構造的なモチーフを見出して自作に採り入れたアルバース夫妻と同様，このプログラムによって数多の若い芸術家や研究者が「目を開く」体験を重ねてきたにちがいない。さらには，ジョセフとアニの作品をイエール大学附属美術館をはじめ，サンフランシスコ近代美術館，ポンピドゥ・センター，ルイジアナ近代美術館など，世界の主要な美術館に寄贈したほか，両作家の展覧会や書籍の出版に寄与することも同財団の重要な活動となった。なかでも，300点以上の作品をジョセフの生まれ故郷であるボトロップ市に寄贈したことから，1983年，同地にジョセフ・アルバース美術館が開館したのは特筆すべきであろう。ある特定の芸術家の名前を冠した美術館は世界を見渡してもさほど多くなく，渡米前，ヴァイマルからデッサウ，ベルリンへと場所を変えながらもバウハウスが解散するまでの10年間，同校の教師を務めたジョセフ・アルバースの作品がドイツ国内に遺され，彼の思考を辿る一助となっていることは大変意義深い。

2022年春，DIC川村記念美術館で開催予定の「ジョセフ・アルバースの授業展」の準備のために，企画を担当する学芸員とともにジョセフ＆アニ・アルバース財団を訪れた。研究機関でありながら，まるで避暑地の別荘のような佇まいで，9万坪ほどの広大な敷地内には，オフィス，ギャラリー，収蔵庫，資料室をそなえた建物，アーティスト・イン・レジデンス用の家屋が2棟，大型作品の倉庫が点在するばかりか，すぐそばに森や湖があり，鳥のさえずりが絶えない。芸術と生の問題を重ね合わせて考えていたジョセフ・アルバースのメッカとなるにふさわしい，制作するにも思索するにも理想的な環境である。スタッフも潤沢だ。1970年からアルバース夫妻の知己となったエグゼクティブ・ディレクターのニコラス・フォックス・ウェーバーを筆頭に，キュレーター，コレクション担当マネ

ージャー、アート・ハンドラー、施設管理人のほか、ジョセフ・アルバースの提唱した教育理念を広めるエデュケーション・ディレクターや、カタログ・レゾネの編纂者までもが働いている。彼らとは初対面にもかかわらず、日本初となるジョセフ・アルバースの大型回顧展を開催したいと申し入れると、作品や関連資料の調査への協力はもちろん、多数の出品と展覧会への全面的なサポートをその場で快諾してくれた。さまざまな利権と思惑が渦巻く美術業界において、これは極めて稀なことである。だがその後、ジョセフ・アルバースという芸術家の思想を知るにつれ、合点がいくようになった。教師と生徒という立場の違いを越え、常にみな対等で、全てを共有し、批評し合っるとともに学ぶことを重んじた彼の姿勢は、確かにここに反映されている、と。その同財団の協力のもと、100年の時を経て、ドイツからアメリカ、そしてこのたび日本へと渡ってくるジョセフ・アルバースの教えは、いったいどのように私たちの「目を開く」のだろうか。

執筆者について——

林寿美（はやしすみ） 1967年生まれ。インディペンデント・キュレーター、DIC川村記念美術館アドバイザー。小社刊行の著書には、『[ゲルハルト・リヒター——絵画の未来へ](#)』がある。

【特集 美術と教育——バウハウス／ブラックマウンテン・カレッジから】

陶冶と創造の時

——COVID-19 と美大教育

鯖江秀樹

「学びを止めない」——2020年4月以降、教育の現場でこれほど繰り返されたフレーズはなかっただろう。記憶するところでは、この大合唱は当初から耳障りだった。政府を発信源とするその合言葉への無批判な追従もさることながら、わたしたちは、わたしたちの生きる社会は、もはや「止まることができない」ということを事実として突きつけられたからだ。COVID-19 感染症拡大による大学事業の停止という選択肢は最初から除外されていた。わたしは大学、しかも美術系大学で教育を担う端くれだが、あの時本来なすべきだったのは、「止めない」ための眼前のタスクに邁進することではなかった。勇気を振り絞って立ち止まることだった。ご都合主義の大合唱のなかで「教育とは何なのか」を静かに、根本的に問うことだった。人は齢を重ね経験を積むと、止まるのがかえって億劫になる。自分もあのときそうだったと、今さらだが深く反省している。

ところで、COVID-19 が図らずも浮かびあがらせた美大特有の課題がある。「場」の問題である。他の大学は ICT の活用によって、場所を問わず学習できる環境を整備しようとした。そうして「学びを止めない」ことを目指したわけである。しかしながら、美大がこの方針に沿うのは困難であった。まとめるならこういうことだ。いかに通信技術を駆使しようと、自宅では制作や表現の幅が厳しく制限されるのは火を見るより明らか。もちろん指導もままならない。工房やアトリエなど、制作場所が美大の「命」なのだから、学生にいち早くキャンパス入構を認めるべきだ——普段の会議では控え目な実技を担う教員たちから、そうした声が続々と上がっていた。

振り返って考えてみる。教員たちの意見はまっとうであるかのように思える。だが、率直に述べるなら、こうした声の背後には「翳り」が、より正しくは美大の深い闇が潜在している。工房やアトリエ、すなわち大学が所有する「施設」こそが教育の本源だとする考えは他方で、「場さえ提供しておけばそれでよし」という開き直りに通じている。事実、「好きにやらせること」を芸術の、表現の「自由」だと解してしまっている教員は多い。関連する事柄として記しておくが、「芸術やデザインなんて結局はセンスだから、教えられないよね」という、耳を疑いたくなるような発言を聞いたのは一度や二度ではない。

何かを学ぶこと、それを支える教育を「場」に委ねるのにはかくのごとく危険や矛盾が伴う。だとすれば？ 「場」そのものではなく、(日常から制作者たちを切り離してくれる)「時」こそが、教育すなわち学生の自己陶冶 (self-formation) の源なのではないか。そもそも、「学びを止めない」というかけ声が不快だったのは、このフレーズに「時間への敬意」が決定的に欠けているように感じられたからだ。いや、感染症拡大のただなかでわたし自身を奮い立たせてくれた本はいずれも、(それぞれニュアンスは異なれど) 創造の「時」に関わるものばかりだった——たとえば、中谷礼仁『未来のコミュニケーション 家、家族、共存のかたち』(2019年)、ジョージ・クブラー『時のかたち 事物の歴史をめぐって』(邦訳2018年)。

デュサウのバウハウス、ブラック・マウンテン・カレッジ、ウルム造形大学——優れた才能を輩出したこれらの学校はいずれも短命に終わった。その原因は、政治的圧力や教員間の不和、経済的事由などと言われもするが、本来確保すべき時間を持つことを許されなかったという、ごく単純な事実

由来すると考えてもあながち間違いではないだろう。スチャダラパーの名曲「ヒマの過ごし方」(1993)がすでに想起させてくれていたことだが、学校とは語源に遡れば「暇」の意である。時を軽んずる教育に未来はない。

執筆者について——

鯖江秀樹（さばえひでき） 1977年生まれ。現在、京都精華大学准教授。専攻＝近代芸術史、表象文化論。小社刊行の主な著書には、『[イタリア・ファシズムの芸術政治](#)』（2011年）、『[糸玉の近代——二〇世紀の造形史](#)』（2022年）、主な訳書には、パオロ・ダンジェロ『[風景の哲学](#) 芸術・環境・共同体』（2020年）などがある。

美術教育とは何か

小澤基弘

私は大学の教員養成学部で絵画と美術教育を教えて今年で31年目を迎える。教員養成学部は将来美術教師（小学校の図工教員を含む）となる学生たちを指導する教育機関であり、日本の図工・美術教育の担い手を育成する責任重大な仕事だと私は実感している。昨今、アール・ブリュットが大きな注目を集めている。アール・ブリュットとは、通常的美術教育を系統的に受けていない人たち、あるいは知的・身体的に障害をもつ人たちの美術表現のことを指す。かれらの生み出す表現は、実に率直で嘘のない実感に溢れた表現であることが共通の特徴であり、私はそうした表現に大きな刺激と影響を受け、現在その研究と普及に微力ながらエネルギーを注いでいる。しかし、私が社会的に置かれている立場（美術教育者）と、アール・ブリュットが放つ表現の大いなる力を評価し普及しようとする事とは、本来矛盾を孕んではいないか、と訝しく考えてしまう昨今である。

アール・ブリュットの作品が放つ表現は、美術教育をスルーした人たちの産物であり、美術に関わる様々な概念や技法・技術等に対する系統的学習を経ないで生み出されている。それでも、いや逆に教育を受けていない（あるいは受けられない）がゆえに、かれらの表現は、何かに囚われたり他者や他の基準による評価を意識するという類の「負の自意識」から完全に解放されている。正真正銘、全身全霊、清廉潔白な心的表現がそこには展開されているのであり、それがアール・ブリュットの表現の「強さ」「豊かさ」の因なのだと思う。だから、その表現をひとたび認めてしまうと、「ではあなたはなぜ美術教育をしているのか？」という心臓をえぐられるような質問攻めにあうことになるのだ。美術とは果して教育されるべきものなのかという、そもそも論に立ち至るのである。

ここで真摯に美術教育とは一体なにかを考えなければならない。学校教育に図工・美術科が義務教育として存在している理由を明文化する必要があるのだ。美術教育とは二つの捉え方があるというのが一般的な認識である。「美術の教育」と「美術をとおした教育」である。前者の場合、「美術」が教育の目的である。他方後者は、美術を通した「教育」、つまり「教育」が主たる目的となる。前者は人類がこれまで生み出してきた美術というものの全体像を系統的・構造的に理解すること、また美術表現に関わる手法や技法等のスキルを体感的に理解することであると言える。学習指導要領的な言い方をすれば、前者は美術の享受、つまり「鑑賞」に資する知的理解であり、後者は美術の「表現」に関する体感的理解である。それらを学習することは、人類が永々と営み伝えてきた古今東西の美術を、自分自身の中に血肉化するという教育効果がある。そこから更に理解を展開すれば、美術を学ぶことは歴史を学ぶことともつながるし、理科的・博物学的な学び等とも通じるものがある。そして究極的には、「美術の営み＝人間の営み」の総体的理解へと至るはずなのである。人間の営みのなかに自分もちろん含まれるはずなので、「人間の営み」の理解はそのまま一番卑近な「自分自身」の理解、「自己理解」へと至ることになる。それが「美術の教育」の理想的な目的であると私は考えている。

他方、「美術をとおした教育」とは美術の何を活用して究極的には何を「教育」するのか。前述のように教育における美術は「表現」と「鑑賞」に便宜的に分けられているが、これらは相互に往還する行為であることは言うまでもない。表現を通して何を学ぶか。それを一言で言えば、「自分自身の特性」を自覚するということである。また自分の表現を軸にして他者のそれを理解するということで

もある。自分の表現を自ら省察する行為こそが「鑑賞」の原点・出発点であり、そこから他者表現の鑑賞（身近な他者の表現から古今東西の美術表現まで）へと展開していくのである。自分からかけ離れた鑑賞は意味をなさない。つまり、始めに名画の鑑賞ありきではないのである。「自分の絵の中には人が沢山描かれているな」とか、「私は赤色を好んで使うのね」とか、自分の表現の特徴を理解すること、その自己理解が自然に他者の表現理解へとつながっていく。つまり、自己表現・他者表現とそれを「省察する（鑑賞する）」ことの往還こそが、美術を通じた教育の最も重要なあり様だと考える。その往還の蓄積から自分の表現の正体を掴むこと、そして他者のそれを掴むこと、その先には自己理解・他者理解、総じて本来人はどうあるべきかについての人間理解に至る可能性を、その営為は秘めているはずである。つまり、「美術をとおした教育」とは、「美術の教育」と同様に、自己理解・他者理解を促進するための教育と言えるのである。本来の人のあり様、そのポテンシャルと可能性を自分なりに適切に理解するための教育なのだ。

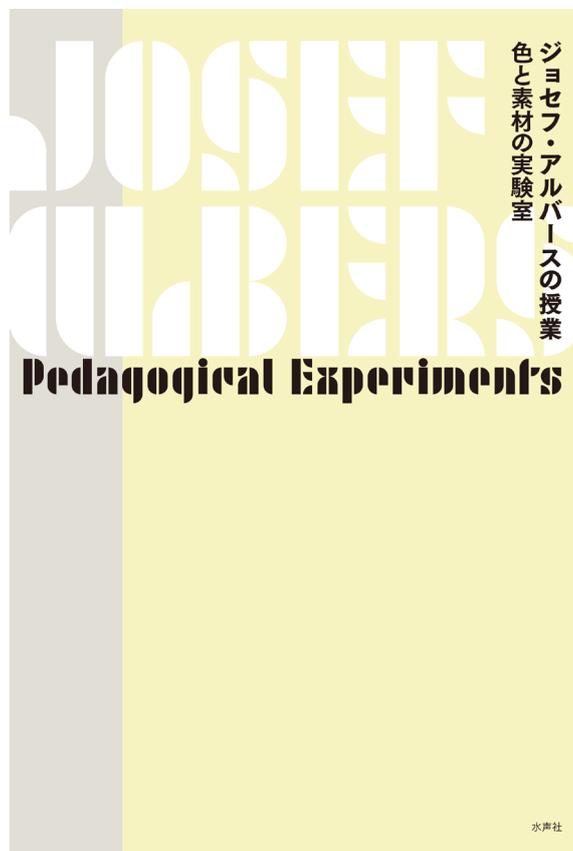
このように考えてくると、美術教育の意味の深さが理解されるのではないか。やはり学校教育において美術教育は必須なのである。では、この論理で、私のアール・ブリュットの表現への心酔を説明可能であろうか。可能である。教育の前提は、知らない事柄、気づいていない事柄（忘れてしまった事柄も含む）を一つ一つつまびらかにし習得あるいは回復していく営為であると言える。私たちのような普通の類の人間は、人が本来生まれながらに有している資質や能力つまり潜在的可能性を、発達段階を経るにつれて徐々に弱小化・希薄化させていっているという思いが私にはある。誰もが幼児の頃ラクガキをしていたはずである。その際かれらは自己を全開にして描いている。描いたラクガキを見直すなどという省察こそ伴わないが、幼児のラクガキは全身全霊の表現であり、かれらは持てるポテンシャルをいかんなく発揮しているのだ。それはアール・ブリュットの表現の質に極めて近いものと言える。しかしながら、私たちは徐々に幼児の頃の全開のラクガキを忘れていく。おそらく経験や教育の負の側面が、多くの人間から自己表出の全開感を剥奪していつてしまい、本来人が有する未曾有の可能性を忘却していくのである。学校教育における美術教育は、そうした自己の全開感の剥奪あるいは忘却から子どもたちを回復させ、自己の無限の可能性を自覚できるように導くためにあるのだと私は考えている。この論理からすれば、アール・ブリュットの担い手は美術教育による回復の必要性はない。なぜならばかれらは人間の能力の希薄化を生まれながらに免れている人たちだからであり、生まれながらにして自然体の人間理解者だからなのである。アール・ブリュットの表現は、その意味では美術教育の鏡となるものだと私は考えている。

美術教育とは何か、という実に奥深い命題に対して短文で答えることは至難である。今回はこのくらいの答えしか私は用意できない。この論理を起点にしてこの考え方は更に展開するであろうしそうすべきであろう。今後何かの機会に更に緻密で明快な答えをどこかで示したいと考えている。

執筆者について――

小澤基弘（こざわもとひろ） 1959年生まれ。画家。現在、埼玉大学教授。専攻＝絵画・美術教育。小社刊行の編著には、『アートの処方箋』（近刊）がある。

【関連書】



ジョセフ・アルバースの授業——色と素材の実験室
DIC 川村記念美術館（編）
水声社刊
A5 変判上製 354 頁 3500 円＋税

* 本邦初となる大回顧展開催中！
2023 年 7 月 29 日（土）—11 月 5 日（日）
於：DIC 川村記念美術館

【連載】

近代へのまなざし

——本棚の片隅に 15

山梨俊夫

2013年に刊行された『未完の国』、もう旧刊に属するこの書物に、筆者はいささかの思い入れがある。アラン＝マルク・リウー氏とは、彼が1992年から3年間、東京日仏会館の研究者として滞在研究していた時に知り合った、30年来の友人である。2001年にパリで刊行された原著“Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon”（日本の近代化における知と権力）が送られてきて、通読後すぐにある新聞の新刊案内のコラムで紹介した。明治維新以来、幾多の外国人から見た日本文化論が出版され、日本人の視座に刺激を与えてきた。そのなかでこの本は色合いを異にしている。

日本の近代化過程で「知」がどのような力を持ち、どう機能してきたかについて、リウー氏は視野の広い透徹した視点から鋭く深く考察する。氏は現代哲学を専門とし、当時ストラスブール大学で教鞭をとっていたが、以前からの日本への関心を研究の発端にして、3年間の留学で日本近代の考察は掘り下げられた。

本書では、知の社会的地位が幕末期から説き起こされる。福沢諭吉、森鷗外、夏目漱石、丸山眞男、加藤周一を主だった知の代表者としつつ、それぞれの時代での、知識の集積とその内実、さらには社会的な力、それらの総合としての「知」を読み解き、文化領域での日本近代の特徴的性格を明らかにしていく。そしてその射程は、21世紀に及ぶ。知の力と機能についての分析は、産業・経済につかさどられる社会全般に広げられ、「ポストモダン」の時代が「新たな近代化の始まり」と捉えられる。21世紀に入った現在、著者の着眼は、1980年代以降、テクノロジーと情報科学に依拠する「ポスト産業社会の中に日本社会は突入していた」点に据えられる。文芸、学問の文化領域から産業社会へと考察は進み、日本を新たな社会モデルとして思い描きながら、現在の社会構造を解析していく。本書の大きな筋書きは、ごく大雑把に捉えれば、おおよそのようになるけれど、外から見た異文化への驚嘆や称揚の視点はなく、哲学者として鍛えられた冷静な客観化の視点をもって、日本近代の知を見つめ、将来の可能性を明らかにする。そしてそれは、どこかから借りた見方などではなく、リウー氏が自らの知の蓄積と大きな視野をもって切り開いたものだ。

例えば、われわれはポストモダンという語に導かれて、近代はすでに去ったなどと嘸し立て、その流れに乗じた言説が繰り返されたのを目撃している。そしてその反省もなく、次に到来する新しい概念を待っている。それに対してリウー氏は、本書でモダンを掘り下げて捉え直すことから始める。「近代」は、いまもなお根底で社会全般を性格づけている。その認識に立って、福沢諭吉以来の「知」の特性が把握される。氏の近代性の概念は、次のようなものとなる。

「近代化の過程で、その次の段階である新しい集団的感性が姿を現わす。これが近代性である。ここで筆者は近代性という語を、より広範で深層的プロセス内部の一つの完結した時間という意味で用いている。一般的に、近代性という概念はいわゆる近代社会の諸特性、すなわち、近代社会を近代社会たらしめているもの、近代社会が共通して有しているもの、あるいは、非近代社会、非ヨーロッパ的社会、あるいは周縁の西洋社会と形容されるような『その他の社会』との差異などを語る上で用いられることがある。そのような概念は一見すると『科学的』に見えるものの、その実、それは近代(moderne)

の本質を仮定するか、ないしは、発見するかのいずれかに帰着するにすぎない。依然として概念が非常に漠然としたものであるため、この概念の用法を明らかにすることはできない。」

フランス語ではモダニズムの語はなく、モデルニテ = 近代性が同様の意味内容をもっている。無論、氏は近代を否定もしなければ積極的に肯定もしない。われわれは誰しも近代を生きることを余儀なくされているからである。

「近代という概念は時代の特定の瞬間を指すのではなく、現在において経験され、思考される反復可能な歴史のプロセスの一類型を指している [……]。『近代』とは、要するに、近代化あるいは開放の段階の後に生じる危機と移行の混在した状態である。」

こうして本書の一端を引けば、氏の論述の綿密さが直ちに理解される。さらに本書の出版準備中に東日本大震災が起き、甚大な被害が社会全般に与えた深甚な影響を見て、氏は、原著の論旨に沿いながら福島での災害を分析し、将来的に展開される社会構造の予測を加筆している。

リウー氏は普段、筆者の職とする美術についても幅広い興味を抱いて、それを話題にして会話に打ち興じるけれど、この労作を手になると、彼の現代哲学者としての姿に改めて感服を禁じ得ない。親しい交友とは次元の異なる刺激が、友人のイメージを作り変えてくれ痛快であった。また末尾になるが、彼のやや難解なこの書物を解きほぐした久保田亮氏の翻訳作業の労にも敬意を表したい。

執筆者について——

山梨俊夫（やまなしとしお） 1948年生まれ。現在、全国美術館会議事務局長。国立国際美術館前館長。小社刊行の著書には、『[絵画道通](#)』（2020年）、『[現代美術の誕生と変容](#)』（2022年）がある。

【連載】

ポピュラー音楽とミニマル音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容 5

高橋智子

前回は音楽全般における反復の機能や意味について考察した後、ミニマル音楽における反復の特殊性をいくつか指摘した。今回からは数回にわたり、現代音楽とは違う文脈で受容され、語られるミニマル音楽をとりあげる。それはポピュラー音楽とミニマル音楽との関係であり、本連載のタイトルのなかの「拡散」が意味するものでもある。

「実験的」または「前衛的」と形容される即興や電子音楽を除いて、無調の音楽や偶然性／不確定性の音楽は他の音楽シーンやジャンルにほとんど波及しなかった。これらは20世紀音楽の画期的な発明に違いないが、アカデミックな領域を大きく飛び越えて大衆性を獲得するには至らなかったのが実情だ。むしろ、難解であることが美德とされてきたきらいもある。世界のあらゆる音に耳を開こうと働きかけたケージの信念は同時代の美術、音楽、哲学などの分野の専門家や好事家に確実に届いた。しかし、結局はそのサークル内に留まるだけだった。一方、ミニマル音楽はアカデミックな領域を飛び越えてポピュラー音楽に波及した。というのも、ミニマル音楽の発端の一因が、1940年代後半から台頭し始めた無調および全面セリー主義への反発の表れと考えられてきたからだ。あの4人——ヤング、ライリー、ライヒ、グラス——の音楽的なルーツを振り返ると、それぞれが早い時期からクラシック音楽の基本的な素養を身につけているが、全員が人生のある地点でアカデミックな現代音楽に愛想を尽かして、その世界から逃亡か離脱している（交響曲、協奏曲、オペラを書き続けている近年のグラスの活動はクラシックへの回帰とも解釈できるが）。彼らは西洋以外の世界各地の音楽（ヤング、ライリー、グラスのインド古典音楽、ライヒのアフリカの太鼓音楽とバリ島のガムラン）に傾倒し、また、ビバップ以降のジャズの洗礼を受けている。さらには、彼らは自身の音楽活動の場をコンサートホールに限定せず、小さな独立系ギャラリー、美術館、実験的な演劇集団やダンスカンパニーにも求めた。こうした開放的な背景には、1960年代のヒッピー・ムーブメントの機運ももちろん関係があるだろう。ミニマル音楽は、ケージら一世代上のアメリカの実験音楽よりも格段に大衆に膾炙した唯一の20世紀音楽とみなしてよい。この音楽は20世紀後半と21世紀初期の音楽における共通言語だといえるほどポピュラリティを獲得したのだった⁽¹⁾。

ミニマル音楽とポピュラー音楽との間には多くの共通点が見られる。恒常的で明瞭なパルスと、調性に即した和音へのこだわりがこの2つの音楽の大まかな共通点である⁽²⁾。20世紀後半以降の現代音楽ではコードネームでは到底説明できないような半音階的な和音がしばしば用いられるが、初期のミニマル音楽、特にグラスの楽曲の多くはポピュラー音楽と同じくコードネームや機能と声法で説明できることが多い。彼らが作曲家兼演奏者として演奏に加わり、自身の演奏グループを率いていることもポピュラー音楽、特にバンド編成で演奏されるロックとの共通点としてあげられる。また、フィリップ・グラス・アンサンブル (Philip Glass Ensemble) の演奏やスティーヴ・ライヒと音楽家たち (Steve Reich and Musicians) のいくつかの演奏に見られるように、音響機器を用いて楽器や声の音量を躊躇なく増幅させる点もポピュラー音楽と共通している。音楽技法や理論にかんしてグラスとライヒがロックから直接的な影響を受けたとは考えにくいだが、彼らはロックをはじめとするポピュラー音楽の演奏実践や慣習をいくらか参照したのではないかと想像できる。このように、ミニマル音楽とポピュラ

ー音楽との共通点をいくつかあげるだけでも、ミニマル音楽がポピュラー音楽に受容されたのは半ば必然的な現象だと思えてくる。むしろ、この2つの音楽が示し合わせたように接近しているようにも見えるのだ。

ミニマル音楽のある種のアマチュアリズムもポピュラー音楽の音楽家たちを惹きつけた大きな理由のひとつだ。例えば、どんな編成でも、何人でも演奏できる、53の短いパターンを繰り返すライリーの「イン・シー (In C)」(1964)には高度な演奏技術は求められない。もちろん、熟練の音楽家たちが集まってこの曲を演奏すれば演奏技術だけではなく解釈の点でも優れた演奏になるかもしれないが、基本的に「イン・シー」はプロフェッショナルな音楽家でなくとも参加可能な間口の広い楽曲だ。この開放性は他の現代音楽にはあり得ない、ミニマル音楽独自のものだ。アカデミックな背景を持つ現代音楽側から見れば、その敷居の低さからミニマル音楽は現代音楽としては邪道な、ともすると「現代音楽とは言えない」存在かもしれない。しかし、ブライアン・イーノをはじめとする、ポピュラー音楽の王道や定型とは違う音楽を探求していた音楽家たちにとって、ミニマル音楽は自分たちにもできそうな現代音楽として魅力的に映ったのだろう。ロキシー・ミュージック脱退後により顕著になったイーノの実験音楽志向は、彼自身のレコード・レーベルで、1975年に始まったオブスキュア・レコード⁽³⁾に結実する。王道の現代音楽から見れば、極端に単純化されたミニマル音楽は異端であり邪道な存在だ。一方、現代音楽のサークルや枠組みの外にいる音楽家たちから見れば、ミニマル音楽は自分たちにも手の届く新しい音楽として魅力的に映った。この振れた構造のなかでミニマル音楽は拡散し、変容していく。

ミニマル音楽のドローンや反復パターンといった、技法面でのポピュラー音楽への影響が語られるようになって久しい。ジョナサン・W・バーナードは論文「ミニマリズムとポップ——影響、反応、結果 (Minimalism and Pop: influence, reaction, consequences)」⁽⁴⁾のなかでミニマル音楽からの直接的な影響をうかがえるいくつかの楽曲を紹介している。ザ・フーの「ババ・オー・ライリー (Baba O'Riley)」(1971)のイントロ部分はライリーの「キーボード・スタディーズ (Keyboard Studies)」(1965)を引用したようにも聴こえる。また、この曲のタイトルがライリーへのオマージュであることは明らかだ。グラスがプロデューサーを務めたバンド、ポリロック⁽⁵⁾の2枚のアルバム『ポリロック (Polyrock)』(1980)と『チェンジング・ハーツ (Changing Hearts)』(1981)を何の予備知識もなく聴けば、80年代のありふれたニューウェイヴのバンドに聴こえるが、オルガンのような音色で執拗に繰り返される短いパターンにグラスの存在が強く感じられる。実際、グラスはプロデューサーとしてこのバンドに関わっていたはずだったが、2枚のアルバムのなかの数曲にキーボード奏者として参加した。このような直接的な影響や共同作業を超えて、ミニマル音楽は多くのポピュラー音楽に波及した。

ミニマル音楽と関わりのあるポピュラー音楽はその後も増え続け、今では数えられないくらい存在する。次回は「ポピュラー音楽」の範囲を少し狭めて、ロックとパンクの文脈におけるミニマル音楽を考察する予定である。

注

- (1) J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, "Chapter 38: The Late Twentieth Century," *A History of Western Music Tenth Edition*, London: W. W. Norton & Company, 2019, 977.
- (2) Jonathan W. Bernard, "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American

Music”, *American Music*, 21/3, 2003, 128.

- (3) オブスキュア・レコード (Obscure Records) は 1975 年から 78 年までの間にギャビン・ブライアーズ、マイケル・ナイマン、デイヴィッド・トゥープらによる全 10 作を発表した。このレーベルの第 3 作目でイーノ自身のアルバム『Discreet Music』にはライヒのテープ・ループや技法からの直接的な影響を聴くことができる。
- (4) Jonathan W. Bernard, “Minimalism and Pop: influence, reaction, consequences,” *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Edited by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll Siôn, 2013, 337-355.
- (5) ポリロック (Polyrock) は 1978 年にニューヨークで結成されたバンド。ニュー・ウェイヴやポスト・パンクのバンドと位置付けられており、トーキング・ヘッズと比較されることが多かった。1980 年に RCA と契約し、2 枚のアルバムを制作。その後、バンドは 1983 年に解散。

執筆者について——

高橋智子 (たかはしともこ) 1978 年生まれ。専攻=アメリカ実験音楽。小社刊行の著書には、『[モートン・フェルドマン](#)——〈抽象的な音〉の冒険』(2022 年)がある。