

# 美術制作におけるアトラス的な知 —空間と時間のレイヤー

## A Way of Knowing Promoted by Image Atlas in Creative Practice: The Layers of Space and Time

小松 佳代子  
KOMATSU Kayoko

櫻井 あすみ  
SAKURAI Asumi

キーワード：アトラス、ヴァールブルク、芸術にもとづく研究  
Keywords：Image Atlas, Aby Warburg, Arts-Based Research

This paper considers about a way of knowing peculiar to the creation of visual arts. Inspired by the 'Mnemosyne atlas' of German art historian Aby Moritz Warburg, we pay attention to the image atlas, capable of generating new meanings out of the arrangement of different images. Firstly, we discuss the trend of art and research in relation to the image atlas. Especially we are interested in Arts-Based Research (ABR) which identifies creative practice with research. Secondly, the second author who is at the same time artist, researcher, and teacher, scrutinizes autoethnographically her art work of an image atlas, created as an outcome of ABR. Lastly, we examine theoretically the possibilities of the making of image atlas as a practice of ABR. The disposition and layers of images enfolding multiple judgements, and their interruption, enable us to access to an alternative way of knowing.

### はじめに

美術制作には、その過程において働いている固有の知がある。制作者の実感からはそう言えるのだが、それを取り出して論じるのは難しい。制作者の思考や探究を捉えようとして、わたしたちは「芸術に基づく研究 (Arts-Based Research: 以下 ABR と略記する)」を理論と実践の両面において進めてきた。<sup>1</sup> 制作者は、例えば絵画ならば描き出そうとするモチーフの湛えている稠密な世界を稠密なままに捉えようとし、素材や道具とのやりとりのなかで省察を繰り返す。その思考や探究の積み重ねの先に作品はある。そのような思考や探究を顕在化させようとする、いわゆる「制作過程」を説明するようなものになってしまう。しかし、わたしたちが見たいのは、時間軸に沿ってどのよう

にその絵が出来上がっていくのかといった制作過程ではない。図工や美術の教科書に制作過程が図や写真とともに示されていることがある。あれは最終的に出来上がる作品が先あって、そこから逆算していくようなものである。技法の説明としてはそれでいいのだろうが、これから何をつくるかわからない段階で、それをトレースしても作品にはならない。どのようにしてわたしたちは、あるモチーフを選択し、そのような作品へといたるのか、その際に働いている知のありようについて考えたい。そのような知は、作品が出来上がった後でようやく一つのまとまりをもったものとして示されるしかないのかもしれない。だとすれば、それを考察することは何に資するというのか。本稿がこのような課題に取り組むのは、二つの目的からである。

一つは、美術制作を単に現実の表象、あるいは自己表現として捉えるのではなく、制作者の思考や探究にもとづいたある種の知的な営みとして捉えるという目的である。その際の知性は感性と対立するものではなく、感性も含みこんだものであり、それゆえに合理的で客観的な科学的な知性とは異なるものである。美術制作を知的な営みと捉えることで、美術教育を問い直していくことがもう一つの目的である。図工・美術という教科が、他の教科とは異なる独自の知的な教育であるならば、その知はいかなるものなのか。美術の教育は、日常的に制作に携わっている美術家の知性と接続できる点があるはずである。この二つのことを念頭に置きながら、本稿では、美術制作において働く一つの知性のあり方としてイメージによるアトラスについて考えたい。

### 1. アトラス的な知をめぐる動向

#### (1) イメージ学

「アトラス的な知」への着目は、20世紀初頭に従来の美術史とは異なる独自の方法、すなわちイメージの配置によって新しい知を生み出そうとしたアビ・ヴァールブルクの『ムネモシユネ・アトラス』に触発されている。ヴァールブルクはハンブルクで私設の「文化科学図書館」を設立し、膨大な数の書籍だけでなくエフェメラや新聞記事、写真などを蒐集した<sup>2</sup>。そこから選ばれたイメージを木枠に張った黒い布の上に並べることでイメージ研究を行った。それが「ムネモシユネ・アトラス」と呼ばれるものである。現在はその写真が残っているのみであるが、多くの美術史家が注目しているのは、1970年にゴンブリッチによるヴァールブルクの伝記が発表され<sup>3</sup>、また1970年代末に美術史学の研究方法を問い直す若手研究者がハンブルクに集結して「新ハンブルク学派」が形成されたことによる<sup>4</sup>。ヴァールブルク・ルネサンスと呼ばれる状況のなかで、「ムネモシユネ・アトラス」に関しても多くの研究がなされている<sup>5</sup>。ドイツ語圏では、ヴァールブルクの再評価と並行してイメージ学 (Bildwissenschaft) が展開し、経験科学とも接続しながら多くの研究成果が生み出されている<sup>6</sup>。こうした研究状況に対して、本稿は、ごく小さな試みでしかない。美術制作において働いている知をアトラス的な知として捉えることで、美術における思考や探究の一端を顕在化することを目指す。デイディ=ユベルマンは、ヴァールブルクのアトラスにおける「諸イメージの布置の常に置

換可能な性格」に着目し、「ヴァールブルクは、思考がみだされた形態ではなく、変容し続ける形態にかかわるものであることを十分に理解していた」と指摘する<sup>7</sup>。そのようなイメージの再配置によって、「不断の世界の再解釈という実践を要求<sup>8</sup>」する。変容し続け、そのつど世界を解釈し直していく知が、美術制作過程において働いていると理解し、その意味について考察したい。

## (2) 現代美術におけるドキュメントへの関心

ユベルマンは、ヴァールブルク以降のアトラスが、数多くの芸術家たちの作品制作を「蒐集と再モンタージュという形態」へと促したことを指摘している<sup>9</sup>。これは、ボイス・グロイスが指摘する「ここ数十年で、美術界の関心はますます顕著に、芸術作品から芸術の記録へと移行してきた<sup>10</sup>」という現代アートの状況とも無縁ではないだろう。「アートに新しい地平を開いた」とされる〈ドキュメント〉への関心は、「アーカイヴや集積といった新しい手法をもたらした」とされる<sup>11</sup>。グロイスは、アートドキュメンテーションを生政治と関係づける。「反復不可能なものを複製可能なものに置き換え」る生政治が、他方で「人工物や複製物から生あるもの、オリジナルなものを生み出す戦略」でもあることを指摘し、この側面を示すのがドキュメンテーションであるとする<sup>12</sup>。すなわちそれは「人工物に生あるものを、技術的な実践に生き生きした活動をもたらす技法なのである<sup>13</sup>」。ドキュメントは単に制作過程や芸術実践を記録に止めるものではない。むしろ、記録や蒐集によって、一度完成に至ったもの、あるいはすでにその場にはないものに今ここで新たな生を与える。そうした記録や蒐集が作品になったとしても、グロイスの訳者でもある石田圭子が指摘するように、それは意味を確定する形で収束しない。「〈アーカイヴ〉の作品はしばしば未完成で開かれている。そのプロジェクトは継続され、蒐集物がさらに積み上げられていく。そのことは、とりもなおさず、真理がプロセスにほかならないことを示している<sup>14</sup>」。

石田が、〈アーカイヴ〉作家として挙げているジークリット・ジグドソンの《静寂の前》について香川檀は、イメージが並置されることによって「科学としての歴史学とは異なる「別の知」が生成していることを指摘する。アーカイヴ・アートは、フィクションという要素を、「情報内容のレベルではなく作品のオブジェとしてのレベルに付与」することによって、実証主義アーカイヴとは異なる知を起ち上げていくのである<sup>15</sup>。

## (3) ABR の実践

以上見てきたような研究や美術の状況を横目で見ながらわたしたちは ABR を進めてきた。現代アートにおいてリサーチは不可欠であるが、研究に基づく芸術 (Research-Based Art: RBA) がリサーチしたことを芸術作品へと収斂させていくのに対して、ABR は制作過程のただ中において研究がなされる。あるいは完成した作品から研究が展開していくこともある。ABR におけるアートの位置は論者によって異なる<sup>16</sup>。わたしたちは、美術制作者自身が自らの制作に即して思考や探究をすること、それ自体を研究と捉える。研究した結果を作品にするのでも、作品を後か

ら省察するのでもなく、制作と研究が相互嵌りつつ同時進行していくようなものを ABR と捉えている。制作がすなわちリサーチであるならば、制作において働いている知を顕在化するのに、論文などのテキストとして示されるだけでなく、作品という形で形象化することも可能なのではないか。いやむしろ、リニアに記述するしかないテキストではその知の特性を十全には掬い切れないのではないか。制作者の思考や探究を形象化する一つのあり方がアトラスなのではないかと考え、わたしたちは実践を重ねてきた<sup>17</sup>。

次節では制作者であり研究者であり、かつ図工を教える教員でもある第二著者が、自らアトラスを制作した経験をオートエスノグラフィックに考察する (小松)。

## 2. アトラスと美術制作の関係性

### (1) アトラス制作の経緯

わたしは絵画を制作・発表しているアーティストである。そして自身の美術制作、それに関わる哲学や美学、また美術教育について思考を重ね、こうして論文も執筆する研究者でもある<sup>18</sup>。長岡造形大学で2019年に開催した「ABR on ABR 展」<sup>19</sup>は、わたしも企画から携わって参加した展覧会である。この展覧会は、6人のアーティストが日常制作している作品と、それぞれが考える「ABR としての作品」を並べて展示することで、ABR とは何かを考える試みであった。そこで私はいくつかの絵画を普段の作品として展示するとともに、絵画制作のために撮りためた写真のアトラスを「ABR の作品」として展示することを決めた。

それらの写真は、もともとは実験的に共同アトリエ<sup>20</sup>で行った「ABR/RBA 展」<sup>21</sup>のために、そのアトリエの壁に貼っていったものだ。長岡での作品はその再構成である。壁に写真を貼り、再配置を繰り返しながら一望しようとする行為は、撮りためてはいたが作品にならなかった(まだなっていない)写真群、さらには写真に収められなかった無数の景色の存在を見つめなおすことだった。またそれは、「景色を見つめる」・「写真を撮る」行為と、それをあえて「絵画に変換する」行為との関係性、意味を自身にあらためて問うことでもあった。

ABR にアトラスという方法を選んだのは、ヴァールブルクに触発されてのことだったが、その過程でわたしはしばしば、それが「絵を描くこと」に似ているという感覚を抱いた。そもそも「アトラス」とは何か。なぜそれが ABR 的であると感じられるのか。アトラスを作る行為が自身の制作とどのように関連しているかを知るために、わたしはアトラスの制作と並行して文献を読み、実践と理論の両側からアトラスについて考えようとした。

### (2) アトラスの「イメージ」性—理論的背景から—

実践について語る前に、まずここでいうアトラスとは何かについて、先行研究から整理していきたい。通常アトラスとは地図帳や図版資料集を指す言葉であるが、ヴァールブルクの「ムネモシユネ・アトラス」はそうした一般的なアトラスの意味に留まらない広がりを持ち、未規定で多義的な思考を見る者に促す。ユベルマンは言う。「アトラス」へのまなざしは「しばしば、探究すべき知の新たな地域の、新たな領域の不意の出現へと送りかえされ」、ゆえにアト

ラスは「決定的と云うような形態をとることはほとんどない」。それは「知の視覚的形態、あるいは視の知識的形態」でありつつ「叡智的なものの枠組みをすべて破壊」し、知のモデルが退けるべきとされてきた「豊饒さ」と「瞠目すべき多産さ」を含み込んだ「根本的な不純性」を導入するものである。それは「自らの真理を信頼している科学」、さらには「自らの基準を信頼している芸術が、わがものと自任している確実性を粉砕する」<sup>22</sup>。

ヴァールブルクが記憶の女神「ムネモシユネ」の名を冠したアトラスで探究したものは、西洋世界に無時間的に姿を現す錯綜したイメージ記憶の束であった<sup>23</sup>。「イメージ記憶」とは、「星の無秩序な配置が星座として秩序づけられるように」「人間を脅かす外界のさまざまな力に具象的な表現を与えることによって限定し、それらを把握可能なものにする」ものである。一方で、「それは、まさに擬人的に具象化された結果として、運命をつかさどる魔神の支配を許すことになり、因果関係の論理的分析を阻害してしまう」。「この双面神（ヤヌス）的性格ゆえに、イメージ記憶は必ずしも克服されるべき、あるいは完全に克服できる、原始的な心理的遺物」ではなく、「避けがたい「無時間的」なもの」として現れる<sup>24</sup>。その回帰は、不気味で執拗な「症状」として西洋世界のイメージの中に繰り返し出現するのである。

ヴァールブルクが魅入られた、西洋世界が抱える「症状」として回帰するイメージの両極性は、彼自身が経験した精神病という「症状」と重なり合う。ヴァールブルクは医師への書簡（1921）において、「私の病気は、私が諸事情を、それらの単純な因果性の関係において結びつける能力を失ったことに存する」と語っている<sup>25</sup>。ヴァールブルクがイメージ記憶という謎の中に探究しようとしたものは、「自分自身」という謎でもあった。その謎を言葉によって解説し説明するのではなく、「むしろその逆に、言葉に対する過剰を孕んだ象徴的図像の「しるし」のなかに、解きほぐすことの困難な諸関係の錯綜を極度に圧縮して結晶化させた」のが彼のアトラスだった<sup>26</sup>。

ではなぜ、アトラスは多義的なものを多義的なままに、複雑な関係性を複雑なままに呈示できるのか。それは言語による限定をせずに、イメージ<sup>27</sup>のみを並べているからではない。配置と再配置によってイメージの間に新たな関係性を創出していき、その探究・呈示の仕方、いわば「芸術的な操作」（ユベルマンのいう「モンタージュ」<sup>28</sup>）が重要なのである。ユベルマンは、「想像力」を用いて「直接的な観察によっては識別しえない連鎖を発見する」ことがモンタージュの「内在的能力」による「横断的な認識」であり、それは「自然的な類似性によって引き起こされる連鎖を拒絶する」という。アトラスは「想像力」によって「多数性を受容し、それをたえず更新して、新しい「親密で密かな関係」を……それ自体が汲み尽くせない、新しい「照応と類比」をつくりだそうとする」（太字引用者）<sup>29</sup>。ゆえにアトラスの形態は、いつまでも確定することなく、固定的な結論へと至ることもないのだ。

アトラスが帯びる芸術性の所在は、「芸術」および、「芸術におけるイメージ」とは何かという根源的な問題へと通じる。概ね芸術の文脈において「イメージ」とは、図版や

写真などのあらゆる視覚的対象を指すものではない。ランシエールによれば、「イメージ」とは「見えるものとその意味作用、あるいは言葉とその効果を結びつけたり引き離したりする諸操作」であり、「諸々の期待を生みだしたり挫いたりする諸操作」である。それにより、イメージは「類似性」と「類似性の改変」という二重の関係性を帯びる。前者は「オリジナルとの類似性」を生み出す「単純な関係」である。それに対し、後者の「類似性の改変」は「私たちが芸術と呼ぶものを生み出す諸操作の戯れ」であり、「何らかの隔たりや非類似性を生み出すような諸操作」である。「まさにこうした意味において、芸術は、具象的であろうとなかろうと、そこに識別可能な登場人物やスペクタクルが認められようと認められまいと、諸々のイメージから成っている」のだ<sup>30</sup>。

ユベルマンの「モンタージュ」は、ランシエールの言う「イメージ」の諸操作の一つの方法を指していると言える。つまり、ヴァールブルクのアトラスにおける図版群は、関係性の再配置というまさに「イメージの操作」によって、単なる図版から芸術的な「イメージ」へと変容を遂げているのである。

### （3）アトラスの重層性—制作実感を通して—

以上のことを踏まえて、わたしのアトラス制作を振り返り、そこで得た気づきを記していく。「イメージ」の問題は、わたし自身がアトラスを制作する中での思考の変容を思い起こさせる。「アトラス」とは何か理解しきれていなかった当初、わたしは撮りためた写真群を分類・整理しようと試みていた。わたしの写真はわたしのまなざしの記録であり、作品のためのメモのようなものだが、その中にいくつもの似たような景色があることに以前から気づいていた。いわば「情念定型」のように、わたしのまなざしの中にどうしても繰り返し現れる「型」のようなものがあるのではないか——。そうした型の存在は確かにあると思われたものの、しかし一枚の写真は一つの型に断定できるものではなく、いくつものイメージを同時に内包していた。結局、アトラスを作る行為はイメージを整理するためのものにはならなかった。イメージを分類して並べていく作業は、それらを陳列されたただの標本に変えてしまい、イメージからかつてわたしを見つめさせた力を徐々に奪い去っていった。

わたしは分類によって写真を配置することをやめ、イメージの中でさ迷いながら、視界の端で突如姿を現した景色に再び出会うように、壁に写真を貼っていった。隣り合う写真と写真の関係が、景色がわたしを見つめさせたときの感覚を呼び起こすと同時に、新しい何かを呼び起こすような配置となるように。しだいに写真群の輪郭は不定形なものとなり、配置は常に暫定的で明確な終わりもなく、別の配置の可能性をわたしに示唆し続けた。それは「どのような配置でもよい」ということではない。その都度適正な配置を探り選びとっていった結果なのだ。しかし選び取られなかった無数の可能性の存在は、実際に配置された写真群の背後に見えないレイヤーとして積み重なっていく。

私はアトラスを作りながら「実景」と「写真」と「絵画」との関係について考えていた。わたしが目の前の景色に心

惹かれ目を留めるとき、その特定の場所が持つ意味はさほど重要でなかった。それは「そこ」であると同時に別の「どこか」とつながる匿名の景色として立ち現れるのだ。写真はその記録ではあるが、写真そのものを自分の「作品」と呼ぶことはためらわれた。一枚の写真はどこか無力な存在だった。写真に映った景色を紙や絵具を通して新たな絵画に変換することによって、それは異なる場所や時間を示唆する重層性を帯び始める。そしてわたしは初めてその景色をまなざしたときの驚きに再会すると同時に、別の新しい景色にも出会えるのだと感じていた。大量の写真のアトラスにしていく行為もまた、それに似た感覚を呼び起こした。

アトラスを作ることは、わたしの描く絵の中に、それまで見つめてきた別の景色の存在が折り畳まれていることをあらためて意識させた。わたしは以前から世界の余白への強い意識があった。それは例えば写真に写らなかったもの、切り取られたタブローの外側にある、描かれなかったものの存在である。そうした無数の景色や時間は、おそらく絵具のマチエールや色彩の流れ、明暗のコントラストといった、表象と無関係に偶発的に定まっていく部分の中に折り畳まれているように感じられた。一枚の写真では生成しない感覚があり、写真によってそれを生じさせるには何枚も並べなくてはならないが、絵画なら一枚でもそれができるという感覚。その漠然とした実感について考えるために、わたしはユベルマンの絵画論を参照した。

#### (4) 絵画制作とアトラスの類似性

ユベルマンによれば、絵画は「開示性」と「隠蔽性」の二重性を持ち、それは「すべてをまさに同時に示している」と同時に「奇妙で途方もない隠蔽の力が備わっている」という。「見ること」は「知ること」であり、対象を「細部」へと「切断（分割）」することである。（それは「見つめること（眼差し）」と区別される<sup>31</sup>）。絵画を「見る」者は、そこに「絵が表象しているもの」（「形相因」）を探ろうとする。しかし絵は鑑賞者に形相因を明確に開示せず、「解釈させる」のみである。これが「隠蔽性」である。その代わりに、とりわけ絵画が開示して「見つめさせる」もの、それは「質量因」、すなわち目の前の絵具（「絵画物質」）である。ここにおいて、「接近した視線は、より明確な形態を目指していたにもかかわらず、その視線は結局物質と形態を切り離すほかなく、こうして自分の意に反して、物質のまさに専制的な力に支配されてしまう」というアポリアが生じる<sup>32</sup>。

絵画を細部まで見よう（知ろう）とする者を混乱させる「絵画物質」について、ユベルマンはフェルメールの《レースを編む女》を例にあげ、女の傍らにあるクッションから唐突に現れる赤い「絵具の流れ」に注目する。それは「細部」として認識不可能な「絵具の面」である<sup>33</sup>。赤い「絵具の面」は「表象を損ない」、「奇妙な拡散力、伝播力」によって「絵全体を感染させる」。それは「至高な事故」である<sup>34</sup>。同じくフェルメールの《赤い帽子の女》において、女の頭上の赤い色彩の塊が「帽子」として認識されると同時にそれを解体し、様々なイメージを触発するさまに触れつつ、ユベルマンは述べる。

「絵画が比較を連想させるとき（それは……のようだ）、

まれに絵画は、それとは矛盾する別の比較をその後で連想させる（……しかし、それはまた……のようでもある）。つまり比較や「類似」そのものの体系ではなく、それらの差異、それらの対立や対照の体系こそが、幸いにも絵画について語り、いかにして細部が面となり、絵における表象の事故——絵画物質という危険に委ねられた表象——として姿を現すのかを幸いにも感じさせることができるだろう。まさにこの意味で、絵具の面は表象（*Vorstellung*）の事故として、そして現前化（*Darstellung*）の至高性として、絵において強烈に出現するのである。」（傍点著者、太字引用者）<sup>35</sup>

「絵画の面」は「徴候」として、「絵の表象体系における絵画の異なる状態」、不安定な「事故的な状態」を示唆し、不意をつき、執拗に、偶然のように現れる。その輝きは「鉦層」や「鉦脈」の露出、「断層」に喩えられる。それは「絵画の物質的厚みが、深さが要請する比喩」であるという<sup>36</sup>。絵画が持つ絵具の厚み、それは現実に作者と絵画の間に流れた時間の層でもあり、その過程で作者が出会った無数の「至高の事故」の痕跡の集積である。それは、あり得たかもしれない別の絵画の姿の可能性を常にその内に潜ませている。すなわち絵画は、再現的な表象の作用を必然的に裏切ってしまう「絵画物質」、そしてその過程に刻み込まれた時間的な積層によって、アトラスがいくつものイメージを展開し配置することによって実現するような重層性（新たな関係性の生成）を、より隠蔽された形で一枚の絵の中に内在させようのだから。

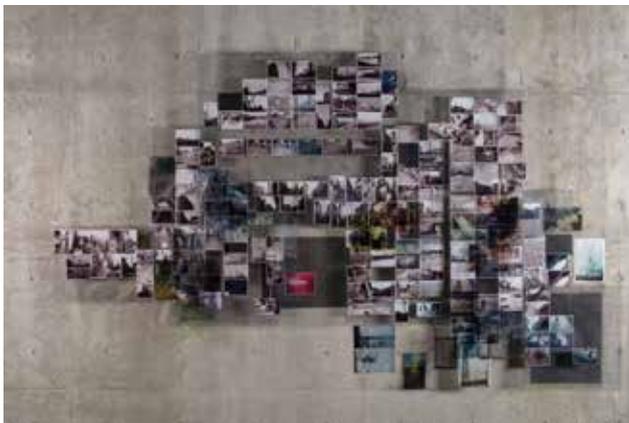
アトラスの重層性は、絵画の重層性と類似している。そしてアトラスを作る過程で働いている思考は、絵画制作の過程にも展開している。さらにいえば、おそらくこれは「絵画制作」に限定されることではない。絵画の重層性がそのメディアに固有のものだとしても、芸術的な美術作品はそれがどのようなメディアによるものであれ、それぞれに複雑な重層性を内包している。アトラスを作ることは美術制作に似ているのだ。そして、多義的な「イメージ」を生成しうる美術作品を作る行為、その過程において働く思考に近いものを生成させる一つの方法が、アトラスであったのだ。つまりアトラス的な知とは芸術的な探究において働く知性の一部なのである。だからこそアトラスは ABR 的であると直観されたのだから。

#### (5) その後のアトラス—迷い続けるために—

最後に、「ABR on ABR 展」のためにアトラスに加えた変更と、現在のアトラスの姿について触れておきたい。アトリエでは幅 4 m ほどの壁に直接貼られていた写真群を、わたしは 10 数枚の透明なパネルに分けて移し、会場の壁にワイヤーで吊り下げて再構成した。切れ目なく広がったアトラスをパネルへと分割することで、個々のパネルがまた一つの小さなアトラスとなる。どこで切断するかによって、小さなアトラスの見え方も変わる。分割されたアトラスは、また別の形のアトラスの可能性をわたしに示唆した。また、壁に写真を貼る行為を通じて生じた思考や、読んだ文献などから触発された思考をアトラスに反映するための変更も加えた。わたしは具体的な景色の写真群の間をつなぐように、透明なフィルムに印刷したマチエールの写真一

一地面に落ちた影の模様など実景の中のマチエールと、絵画の制作過程に出現した絵具のマチエールの二種類——を重ねていった。また、断片的な思考の記録や文献の引用などの「文章」もフィルムに印刷し、写真の上に重ねていった。しかし、思考が文字として開示されすぎてしまうと何か違うと感じ、わたしは文字を重ね、マチエールの中に沈め、すべてを読み取れないように隠蔽した。わたしはこの作品を《迷うためのアトラス》と名付けた。

長岡での展示を終え、アトリエへと帰ってきたそのパネル群は、今、同じサイズのパネルごとに重ねられた状態で壁に立てかけてある。透明のパネルのため写真と写真の余白からは下のパネルの写真が見えるものの、多くの部分が上の写真に隠れて見えなくなっている。その状態が、今現在におけるわたしのアトラスの「正しい」姿であると感じ、それを傍らに置いて絵画を制作している。(櫻井)



櫻井あすみ《迷うためのアトラス》インクジェットプリント、塩化ビニール板 サイズ可変 2019 (ABR on ABR展 長岡造形大学ギャラリー)

### 3. ABR としてのアトラスの可能性

#### (1) アトラスにおける一望と積層

見てきたようにアトラスは、イメージの配置と再配置によってイメージの間に新たな関係を創出していくものである。それはリアにしか記述できない言語による叙述では捉えることが難しい知の生成を、イメージを一望することによってなそうとする。しかしその配置の「正しさ」を求めようとしても、常にそこから逃れる無数の可能性へと開かれてしまう。前節で論じられているように、その配置の背後に見えない無数のレイヤーがあるためである。例えば一枚の写真は、それを撮影するに至るまでの時間、その写真を印刷して絵画のモチーフとして眺める時間、さらには他の写真と並べることで新たな意味を開示し始める時間など複数の時間の中にある。すぐに気づくように、その時間のレイヤーは空間的なレイヤーを伴っている。実景と写真、写真と絵画、写真とアトラスなどである。上の作品で櫻井が透明な塩化ビニール板を用いてイメージを実際にも積層したのは、そうした時間と空間のレイヤーを形象化することを目指していたからでもあるだろう。

#### (2) 制作者によるアトラスの作品化の意味

さらに櫻井のアトラスは、知の生成を目指すと同時に、一つの作品として制作されたものである。それゆえに、ス

クエアの木枠に張った黒い布にイメージを配置したヴァールブルクのアトラスとは異なって、イメージの配置と再配置によって何らかの意味を求めようとするに従って、写真群全体の形が不定型なものになっていく。「ムネモシユネ・アトラス」において黒い布はイメージの背景だが、櫻井にとって透明な地である余白は、「何も存在しない「無」ではなく、全てを把握することのできない「有」が充満した、世界のマチエールとしての余白」である<sup>37</sup>。

櫻井の制作は ABR の作品化である。ABR はアートにベースにしたリサーチである以上、他者に対してある一定の意味を開示しなければならない。しかし他方でそれは作品でもあるのなら、一義的な意味に回収され得ない。ABR を作品化するということが自体が自家撞着に陥っているのかもしれない。だが他方で、ABR はアートをベースにしている以上、美術作品制作と通底してはいるはずである<sup>38</sup>。櫻井の作品は、意味を開示しつつ、しかしその意味が一義的に固定されないよう、イメージやテキストを重ねることで隠蔽している。この開示と隠蔽は、櫻井が日常的に制作している平面作品にも含まれている。それゆえに絵画は一枚の中にアトラス的な知の重層性を折り畳んでいると言えるのである。

#### (3) アトラス的な知が美術教育にもたらすもの

アトラス的な知は教育にとってどのような意味を持つのか。アトラスはダイアグラムのように、情報を整理するためのものではない。アトラスをつくるということは、むしろ個々のイメージを、それが置かれているコンテキストから一端切り離し、それらを配置・再配置することによって、新たな意味とコンテキストを生み出していく。その過程は、いったん収束するようになって見えても、終息することはない。自らが判断して配置したものを解体して配置しなおすことは、美術制作者が制作過程において、制作途上にある作品に向き合いつつ判断を積み重ねる思考のプロセスを表象している。美術は教えられるかという問いは、美術教育研究において繰り返し議論されてきたが、美術教育は、そのプロセスに働きかける以外にないのではないか。「アート教育における学習の過程的性格」に注目する今井康雄は、アートにおいて「そのつど下される判断、そのつど適用される技法が「うまくいった」か否かは、「正解」や「真理」のような万人共通の客観的な規準に頼ることはできず、そのつどの自己の知覚や他者とのコミュニケーションによって判断される他はない」とする。そして、「その道程において獲得される「一つの物の見方」こそが「アート教育の実質的な教育内容となっている」と指摘している<sup>39</sup>。

制作に至るまでのプロセスをいかにゆたかにするかを重視するとしても、しかし、美術教育はプロセスだけが重要で、出来上がった作品そのものに目を向けなくてよいということではない。アトラスの制作過程において、配置のプロセスがアトラスそのものの形を変容させ、その形への質的な問いがイメージの再配置を促すことに見られるように、美術教育においては、プロセスと結果としての作品とを切り離すことはできない。出来上がった作品によってプロセスの意味づけも変わるだろう。制作者が制作過程において行っているそのつどの判断を、いかにデザイナーや

アーティストの養成を目指すのではない教育の場で促していくのか。最後にこの点について、もう一つの実践に即して考察しておきたい

#### まとめにかえて—もう一つの ABR 実践からの考察

長岡造形大学の「子どもものづくり大学校」で「見えるもの／見えないもの—ことばとイメージ」と題して、小学生（3年生以上）が ABR するとしたらどのようなかを考えつつプログラムを立案した。2019年7月21日と8月25日にそれぞれ23名の子どもたちが参加した。プログラムの内容は、ポラロイドカメラで風景写真を撮り、そこに写っていないもの、すなわち目に見えないものをことばにして書き留める。そのことばのなかから最も見えないものを考え、様々な素材を2L版のケント紙に貼り付けてそのことばを表現する。撮った写真とことばとともにそれを額の中に構成するというものである。ものづくりを目的とした場で、最初の2時間以上はまったく何もつくりず、写真を撮ってひたすら考えるだけである。にも拘わらず、子どもたちは「楽しかった」と言ってくれた。その感想の持つ意味を十全に理解できていないわけではないが、今回の実践で子どもたちが行ったのは、判断と中断の繰り返しだったのではないかと、後になって気づいた。ポラロイドな

で写真は1枚しか撮れない。どの風景を切り取るか、子どもたちは迷いつつ判断する。撮った写真はしかし、「そこに写っていないもの」をことばにするという行為によって宙吊りにされる。見つけ出されたことばは、ことばのままに留め置かれずに、再びイメージへと展開される。自らの判断が次の判断によって中断されることが繰り返されるが、しかし最初の判断は否定されるのではなく、思考の手がかりとして重なった層の深部で何らかの作用を及ぼしている。写真とことばと2L版に表現したイメージとを並置することは、自らの思考や探究のプロセスを一望することでもあるが、同時にそこには一連のプロセスが折り畳まれてもいる。最後に一人ひとり、自分の作品についてプレゼンテーションをしてもらったところ、こちらの予想をはるかに超えてみなが何を考えてつくったかを明確に語った。それぞれの子どもが自らの探究を生きた証なのだと思う。このような判断と中断の積み重ねによって思考のレイヤーをつくっていくことが、アトラス的な知の意義なのだといまのところは考えている。特にポジティブな意味での「中断」の側面は、アートに特有の知の在り方なのではないかと考えている。今後も理論と実践双方から考察を進めていきたい。(小松)

#### 註

- 1 小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房2018、実践としては「ABR on ABR展」(2019年3月23日～4月7日@長岡造形大学ギャラリー他)。
- 2 加藤哲弘『美術史学の系譜』中央公論美術出版2018、211頁。
- 3 E.H. ゴンブリッチ『アビ・ヴァールブルク伝』晶文社1986。伊藤博明「アビ・ヴァールブルクと『ムネモシュネ・アトラス』」『ヴァールブルク著作集 別巻1 ムネモシュネ・アトラス』ありな書房2014、13頁参照。
- 4 加藤 前掲書、210頁。
- 5 前掲註3のヴァールブルク著作集別巻の『ムネモシュネ・アトラス』は、「ヴァールブルクが生前に残した、計六三枚の図像パネルを複製し、そのすべてについてオリジナルな解説を施す試みである」(伊藤 前掲、7頁)。またこの間相次いで翻訳が出されているディディ＝ユベルマンの研究『アトラス、あるいは不安な悦ばしき知』ありな書房2015、『残存するイメージ—アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』人文書院2005、田中純による研究『歴史の地震計—アビ・ヴァールブルク『ムネモシュネ・アトラス』論』東京大学出版会2017などがある。また1999年7月6日から8月29日まで国立西洋美術館で『記憶された身体—アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫』という展覧会が行われた。
- 6 坂本泰宏・田中純・竹峰義和編『イメージ学の現在—ヴァールブルクから神経系イメージ学へ』東京大学出版会2019参照。

- 7 ユベルマン 前掲書2015、20-21頁。
- 8 同上書、61頁。
- 9 同上書、15頁。ただし、田中純は、「組み立て」を意味するモンタージュという言葉は、ユベルマンが強調したい解体可能性ということと齟齬を来すことを指摘し、「短い文が統辞法による結合関係を欠いて並列している状態」を原義とする「パタラクシス」こそがムネモシュネ・アトラスの特徴を示すとしている(田中前掲書2017、266頁)。
- 10 ボイス・グロイス『アート・パワー』現代企画社2017、91頁。
- 11 石田圭子「生政治(バイオポリティクス)と他者の倫理—アート=証言(ドキュメント)」『コンテンポラリー・アート・セオリー』イオスアートブックス2013、72頁
- 12 グロイス 前掲書、109頁。
- 13 グロイス 前掲書、97頁。
- 14 石田 前掲論文、82頁。
- 15 香川檀『想起のかたち—記憶アートの歴史意識』水声社2012、249-253頁。
- 16 例えば岡原正幸らは、「最終的なアウトプット」においてアートを用いることをABRとしている(岡原ほか「アートベース・リサーチ—社会学としての位置づけ」『三田社会学』第21号2016)。
- 17 註1で言及した展覧会の他に、現代美術・小学生の作品・芸術大学の大学院生の作品をアトラス上に配置することで制作と鑑賞の往還を考察する研究も行った(科研費研究成果報告書『教育空間におけるモノとメディア—その経験的・歴史的・理論的研究』(研究代

表者今井康雄) 2018)。

<sup>18</sup> 理論研究の成果の一つとして、小松の編著に執筆もしている(櫻井あすみ「贈与」としての美術・ABR」小松 前掲書、201-228頁)。

<sup>19</sup> 展覧会概要は小松による註1を参照。

<sup>20</sup> 筆者が茨城県取手市で共同運営する「アトリエ A/R/T」を指す。「A/R/T」の名はR.アーウィンが提唱する「アートグラフィ (a/r/tography)」に由来しており、「Artist」(芸術家)・「Researcher」(研究者)・「Teacher」(教育者)としてのアイデンティティを同時に持つ人々が集まる場の意が込められている。

<sup>21</sup> アトリエメンバーの齋藤功美・三好風太とともに2018年10月19日から21日まで開催。ABR (Arts-Based Research) とRBA (Research-Based Art) の境界について問いながら、それぞれが考えるABRとしての作品を制作し展示した。

<sup>22</sup> ユベルマン 前掲書2015、9-11頁。

<sup>23</sup> その二大テーマは、「占星術などにおける星辰のイメージ」と、「激しい感情に突き動かされた人間の身振り」—古代の美術から引用され、イタリア・ルネサンスの時代に感情表現の「型」として反復利用された「情念定型」—とされる(田中 前掲書2017、5頁)。

<sup>24</sup> 田中純『アビ・ヴァールブルク—記憶の迷宮』青土社2001、54頁。

<sup>25</sup> ユベルマン 前掲書2015、270頁。

<sup>26</sup> 田中 前掲書2001、345頁。

<sup>27</sup> ここでのイメージは、後述するような芸術性を帯びた「イメージ」ではなく、図版や写真といった視覚的対象を単純に指している。

<sup>28</sup> 小松による註9を参照。

<sup>29</sup> ユベルマン 前掲書2015、12-13頁。また、ユベルマンはこの「想像力」を「個人的で根拠のない幻影」とは無関係なものとして、明確に区別している(同書12頁)。

<sup>30</sup> ジャック・ランシエール『イメージの運命』平凡社2010、12-15頁。ゆえに、「イメージは、〈見えるもの〉の独占物ではない」し、「イメージを成さないような〈見えるもの〉」もあれば、「もっぱら言葉から成るイメージ」もあるとつけ加えている(同上書15頁)。このことはポストモダン以降の芸術の文脈における共通理解であると思われるものの、一般に鑑賞者にも共有されているとは言い難いであろう。

<sup>31</sup> デュディ=ユベルマン『イメージの前で—美術史の目的への問い』法政大学出版局2012、385-386頁。

<sup>32</sup> 同上書、395-397頁。

<sup>33</sup> 同上書、421-422頁。

<sup>34</sup> 同上書、426頁。

<sup>35</sup> 同上書、430頁。

<sup>36</sup> 同上書、442頁。

<sup>37</sup> 櫻井あすみ ABR on ABR 展テキストより

<sup>38</sup> 「ABRは、意味を伝達する形についての表現的な質(expressive qualities)を用いる過程である」(Barone, T. & Eisner, E.W., *Arts based research*, Sage, 2012, p. xii)。また、「ABRにおいてと同じくらい芸術的

研究においては、データの一般的な加工や展開、そして結論が、一定の芸術的な「雰囲気」を維持していることが義務づけられている」がゆえに、現代美術の作品と似ることになるという指摘もある(Viadel, R.M. & Genet, R., *Methodological Structure of Research Reports: An Extrapolation from APA Rules for Artistic Research and Arts Based Research*, in; Viadel, R.M. & Ramirez J. R. eds., *Visual Ideas: Arts Based Research and Artistic Research*, Editorial de la Universidad de Granada, 2017, p. 28)。

<sup>39</sup> 今井康雄「アート教育カリキュラムの創造—ひとつの予備的考察」佐藤学ほか編『岩波講座 教育 学びとカリキュラム』岩波書店2017、237頁。