

美術制作における芸術的知性の涵養

小松 佳代子

KOMATSU Kayoko

はじめに

これまでわたしたちは、美術家とともに「芸術に基づく研究 (Arts-Based Research: 以下 ABR と略記する)」の実践とその理論的考察を通して、美術の制作や鑑賞の学びを貫く「芸術的知性」について考察してきた¹。美術の制作や鑑賞を知的な探究活動だと見ることは、美術を概念的なものとしてのみ捉えようということではない。美術は視覚芸術だと言われるが、制作者はしばしば触覚を重視する。実際に素材に触れて制作する塑造などの場合はもとより、道具を介して素材に触れる場合でも、素材と道具、道具と制作者の接面から制作者は素材との関係を探る。あるいは、絵画においても筆触 (タッチ) という言葉が用いられ、キャンバスに筆を置くときの触覚を重視する。逆に制作者の筆跡を極力見せない工夫がされたりもする。それは逆説的に、人が何かをつくるときに、どうしても制作者の身体が介在してしまうことを示している。

このように、時に触覚が重視されるのは、美術作品において制作者の身体的な感覚も含んだ質的な何かが伝えられようとしているからだと考えられる。しかしそうした感覚を伝えることは非常に難しい。画像や制作工程を動画で撮影したものを見せることでは伝わらない。どのようにすれば制作者の身体的な感覚も含んだ美術制作の質が伝わるのか。ABR の一環として行ってきた「制作者の感覚を伝える言葉の研究²」や、「制作のプロセスを開示する」演習³は、そうした問題意識に基づいている。こうした研究は、美術制作において働く「芸術的知性」の内実を考察し、それを美術の制作と鑑賞を貫いていかに涵養するかということにもつながると考えている。

美術制作において働く「芸術的知性」とは、作品制作過

程での制作者による思考や探究の中で育まれるものであり、同時にそれはさらなる制作の展開につながるものである。「芸術的知性」は作品受容においても働いており、鑑賞経験の積み重ねの中で生まれ、同時に深い鑑賞、さらには芸術批評を可能にするものだと見ている。そうだとすれば、芸術的知性の涵養は、美術教育の主たる目標になるはずだろう。本稿は芸術的知性の内実について考察し、それをどのように共有可能にするかを問うことを目的とする。これは、自己表現でも、手と眼の訓練でも、単なる色と形の学習でもない、美術教育の可能性を探る試みでもある。

1. 芸術的知性へ問い

ABR の「芸術に基づく」ということの意味は、論者によってさまざまだが、わたし自身は今のところ、芸術的知性に貫かれた研究であることに見ている。ABR を提唱したエリオット・アイズナーは、「鑑識眼と批評」という芸術作品に浸透している質を理解するために用いられる方法を援用して、複雑で捉えがたい教育的な現象を教育的鑑識眼 (educational connoisseurship) によって知覚し、状況や物事 (situation or object) の「性質、意味、意義」を可視化することを目指していた⁴。

ABR はこのように、不定形で対象化して捉えることが難しい教育実践や社会的現象について、現実世界から一定の距離をもった芸術作品に再編成することで、「それ以外の方法では気づかれずに消えてしまう、社会的世界における質を知覚すること⁵」を可能にするものである。ここには、芸術に対する信頼がある。日常的に芸術活動をしているわけではない教育学者や社会学者が、芸術的な行為を研究のプロセスや発表に組み入れることで、従来の社会科学では

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、小松佳代子編『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』(科研費研究成果報告書 2021)。

2 2020 年度永井 NS 知覚財団助成金による研究。第 4 節で詳しく述べる。

3 2020 年度長岡造形大学大学院「地域特別プロジェクト演習 I」(修士課程)「特別プロジェクト研究演習」(博士課程)。

4 Tom Barone & Elliot W. Eisner, Arts-Based Educational Research, in: Judith, L. Green et al eds., *Handbook of Complementary Methods in Education Research*, American Educational Research Association, Lawrence Erlbaum Associates, 2006, p. 100. この点については、小松佳代子「ABR の由来」(笠原広一他編『アートベース/リサーチ—理論と大学教育への展開』学術研究出版 2021 所収予定) も参照。

5 Tom Barone, Arts-Based Research, in Lisa M. Given ed., *Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Sage, 2008, p. 29.

問えない課題に取り組む新たな可能性が拓かれると期待されているのである。実際に日本においてもそうした研究成果が出てきている⁶。

わたしたちのスタンスは、しかしこれらと少し異なる。美術・デザイン系の大学院では、芸術活動が日常の実践であり、その制作実践の中での探究が研究となっていく。そこでの問いも、芸術活動と切り離せない。それゆえ芸術と研究とのつなぎ方が上記のABRの場合と異なる⁷。トム・バロンは、ABRの研究としての質は「それ自身の探究の目的を促進する可能性をどれくらい持っているか」に求められることを指摘している⁸。そこに組み込まれる芸術制作の意義は、それゆえ「挑発し、創発し、破裂させ、複雑化する」ことに求められる⁹。ABRを標榜する学位論文を検討したアリソン・シールズ&リタ・アーウィン、芸術制作を含みもつABRの質を次の3点に見ている。第一に、「芸術に基づく研究は、参加者の個人的、主観的、生きた経験を検証するために実験的なものであること」、第二にそれは、「創発、不完全、非線条的、多層的な意味や「非知」を強調する」、そして第三に、「オルタナティブな見方を検討するために伝統的な研究のやり方に対して、挑発し、破裂させ、抵抗する¹⁰」。芸術制作は予め向かう先が見えているわけではない不確定性を含むゆえに、新たな見方を提示し、しかも個人的な感覚に働きかけることで探究を生きたものにする点に期待されているのである。

わたしたちのABRはこうした考えに触発されつつ、しかし芸術作品「によって」生じる上記のようなこと以上に、そこで作られるものの芸術作品「としての」質を最も大切なものと考えている。探究は作品の質と切り離せない。わたしたちはABRの実践としての作品を展示するということも行ってきたが、研究としての作品なのだから、完成度が高くなくて良いとは考えることができない。作品である以上、それ自体が展示に足るものであることが必要だと考えている¹¹。つまり、芸術的活動を研究に組み入れること

自体に意味を見いだすのとは異なり、芸術活動それ自体が研究であるのだから、その研究の質を担保している芸術活動そのものの質が問われることになる。この問いゆえに、私たちはABRを基礎づけている芸術的知性の内実はいかなるものなのかに関心を向けるのである。

芸術的知性は上述したように、芸術活動の「ただ中で」涵養され、それがまた次なる芸術活動を促していくものであると考えている。それゆえその内実を捉える場合も具体的な芸術活動に即して考えることになる。これまでのところ、美術家とともに研究する中で、「アトラス的な知」と「親縁性」として芸術的知性を捉えてきた¹²。まずは、この二つの概念をもう一度考えてみたい。

2. 「アトラス的な知」による「思考のイメージ」の賦活

「アトラス的な知」は、イメージの配置と再配置によってそこに新たな関係を創出し、リニアに記述する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ものである。

この「一望(coup d'oeil)」という概念は、ホルスト・ブレデーカンプのライブニッツ論において言及される、言葉に迂回することなく「一挙にすべてを隅々まで見渡してしまう」ような「神の直観的眼差し」を参照している¹³。ライブニッツが「一望」の下に捉えようとするのは、「万物の習得をより容易にするために」彼が造営することを目指した「自然と人工の劇場¹⁴」、さらにはそれを図版化した「普遍アトラス¹⁵」である。ブレデーカンプによれば、「自然と人工の劇場」は、記号を介在させず「ものそのものをして自分を表象させようとする」ものである¹⁶。ライブニッツは「観念の表象となる代数計算の形成に腐心」する一方で、「空間的触感的」な、ものそのものを「思考の刺激剤として稼働させる¹⁷」。普遍計算は「神の認識の明晰さを取り戻す試み」ではあるが、「直観力に対して懸隔を広げて

6 笠原広一&リタ・L・アーウィン編著『アートグラフィ—芸術家/研究者/教育者として生きる探求の技法』学術研究出版/ブックウェイ 2019、岡原正幸編著『アート・ライフ・社会学—エンパワーするアートベース・リサーチ』晃洋書房 2020。

7 この点については、Kayoko Komatsu & Ryoji Namai, Art=Research: Inquiries in Creative Practice, In Kayoko Komatsu, Kikuko Takagi, Hiroaki Ishiguro & Takeshi Okada eds., *Arts-Based Method in Education in Japan*, Brill, Forthcoming.

8 Barone, *op.cit.*, p. 31.

9 Alison Shields & Rita L. Irwin, Qualities of Artmaking in Arts-Based Educational Research Dissertations, In Anita Sinner, Rita L. Irwin & Jeff Adams, *Provoking the Field: International Perspectives on Visual Arts PhDs in Education*, Intellect, 2019, p. 249.

10 *Ibid.*, p. 247

11 とはいえ、「展示に足る」芸術作品としての「完成度」とは、何を基準にして判断するのか。やはり何らかの近代的な美術概念を参照するしかないのか。

12 小松佳代子・櫻井あすみ「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」『長岡造形大学紀要』第17号2020、齋藤功美・小松佳代子「親縁性—芸術的知性の一つの形」『長岡造形大学紀要』第18号2021。

13 Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theatre der Natur und Kunst*, Dritte Korrigierte Auflage, De Gruyter, 2020, S. 117, 原研二訳『モナドの窓—ライブニッツの「自然と人工の劇場」』産業図書 2010, 128頁。

14 *Ibid.*, S. 28, 18頁。

15 *Ibid.*, S. 160, 181頁。

16 *Ibid.*, S. 110, 119頁。

17 *Ibid.*, S., 111-112, 121頁。

しまう¹⁸」。この概念によらない「質的認識」を可能にするものとして、ライブニッツは「芸術家の判断力」に言及する。「同様にわれわれは、画家などの芸術家が、自分ではその判断の理由を言うことができないにもかかわらず何が正しく何が間違っているのか、正當に認識しているのを知っている¹⁹」。代数計算は明晰であるが、「段階的に進行せねばならない」ため、「決してあらゆる関係を一挙に理解することができない」。「理性文法」に則る人工言語の明晰さをもたない「自然言語」によって、「基本的感情」が表出されることも同様に説明される²⁰。

このように見てくると、「一望」のもとに捉えるということは、記号化 (encode) して伝えられたものを解読 (decode) して認識するのではなく、事物が記号として表象される以前の状態で、直接的に感覚によって理解することであることを意味しているように思われる。およそ1世紀後にジャン・ジャック・ルソーが提唱する「事物の教育」を先取りするかのような議論である²¹。

そうした理解の仕方が、「芸術家の判断力」に重ね合わされると、芸術家の直感的な判断はいかになされているのかが問題になる。神の眼差しとして神秘化されてしまうと、芸術的知性の中身は明らかにならないままである。わたしたちの「芸術的知性」への問いは、その一端でも捉えたいという課題意識に立っている。

また、感覚による理解と言っても、感覚の位置づけが現在とは異なるということも理解しておかなければならない。ジョナサン・クレーリーは、視覚が19世紀以降、人間の生理学的な身体の中に再配置され主観化されることを指摘している²²。生理学的な視覚によって、自律的にイメー

ジを生み出す「観察者」の成立は、「視覚の概念を構成する要素としての触覚が消失していく²³」過程でもある。クレーリーによれば、17～18世紀の思想家に広く行き渡っていたのは「触覚としての視覚」という概念であり、これは、諸感覚が「世界についての知」を与えてくれるものと見られていたことによる²⁴。このような「触覚としての視覚」という知覚のあり方は、「ある特定の知の領域」、すなわち「延長として把握される〔物質の〕領野の内部での安定した位置として知の内容が組織されているようなタイプの知」に適合しているという²⁵。これは、クレーリーが大きく依拠しているM.フーコーの『言葉と物』で論じられる、17～18世紀の古典主義時代におけるエピステーメーのことだろう。「学問は、^{タブロー}すなわち、認識をそれ自身と同時的な体系として展開したもの²⁶」であるとされる、表 (tableau) としてのエピステーメーにおいては、認識することと表に秩序立てて配置された事物とは不可分なのである。

フーコーが古典主義時代のエピステーメーを例証するものとして論じる博物学は、ライブニッツの「自然と人工の劇場」と対応しているように見える。しかしフーコーの言う博物学の場合、分類することで比較や分析が可能になるような秩序化に重点が置かれており、それゆえ「明証性と延長の感覚」である視覚に、「ほとんど独占的な特権があたえられる²⁷」。博物学が旨とする体系的な観察は、ライブニッツの直感的な「一望」とは相容れないだろう。実際、ブレードカンプは、フーコーの『言葉と物』が「ライブニッツを大きく迂回し」、「当該世紀の最重要思想家をフェイド・アウトさせた」と批判している²⁸。

18 Ibid., S. 113-114, 124 頁。

19 Ibid., S. 113, 123 頁より再引。

20 Ibid., 114, 124 頁。

21 「ルソーは、事物・観念・記号という三項を想定し、思春期到来以前の時期の子どもに対しては、彼らが決して記号の世界にさまよえないように、しっかりと事物の世界のうちに繋ぎ止めておくことが何よりも肝心だ、とくりかえし主張する」森田伸子「文明化の過程と『エミール』—ルソーの「近代性」」原聡介・宮寺晃夫・森田尚人・今井康雄編『近代教育思想を読みなおす』新曜社 1999, 39 頁。

22 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992, p. 70, 遠藤知巳訳『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティ』以文社 2005, 111 頁。それ以前の感覚的経験は、カメラ・オブスキュラという「機械的な装置 (mechanical apparatus) と所与のものとして与えられている客観的真理の世界とのあいだに結ばれる諸関係によって代補されている」(ibid., pp.39-40, 69 頁) という。

23 Ibid., p. 19, 39 頁。そうだとすると、本稿冒頭で述べた美術と触覚との関係に関する叙述が不十分なものであることが見えてくる。「触覚としての視覚」とここで言われていることは、実際の接触に基礎づけられた生理的感覚に限定されるわけではない。

24 Ibid., p. 60, 95 頁。

25 Ibid., p. 62, 96 頁。

26 Michel Foucault, *Les mots e les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, 渡邊一民・佐々木明訳『言葉と物—人文科学の考古学』新潮社 1974, 99-100 頁。

27 Ibid., pp. 144-145, 156 頁。

28 Bredekamp, *a.a.O.*, S. 118, 129 頁。フーコーは、ライブニッツについて、「質的な諸領域の数学を定立しようとするライブニッツの投企は、まさに古典主義時代の思考の核心に位置しており、古典主義時代の思考はすべて、この投企のまわりを回転するのである」と述べたすぐ後に、古典主義時代のエピステーメーは、「一般的意味での《分析》に属しているが、それら固有の道具は《代数的方法》ではなく《記号の体系》である」として、ライブニッツから引き離そうとする (Foucault, *op.cit.*, p. 71, 82 頁)。フーコーが念頭に置いているのは知を代数計算によって基礎づけようとするライブニッツであり、ブレードカンプの『モノダの窓』は、そうした見方とは異なる「手触りやヴィジュアル (das Haptische und Visuelle) に生涯信頼を寄せるライブニッツ像」(Bredekamp, *a.a.O.*, S. 90, 93 頁) を掘いだそうとするものである。このような見方を参照しつつフーコーの『言葉と物』を読み返すと、1966年に出版されたこの書をその後の『監獄の誕生』(1975)で論じられる規律=訓練権力との関係から読む (例えば吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書 1992) のとは異なる視点が得られるように思う。タブローとしての知は、「物

「美術制作におけるアトラス的な知—時間と空間のレイヤー」という論文で、わたしたちが「一望」しようとしたのは、著者の一人である美術家が制作の過程で蓄積したイメージやテキスト、制作で用いる素材などである。彼女は当初そうしたイメージやテキストを分類・整理しようとしたが、「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」いくように思い断念したという。アトラスはイメージを整理するためのものにはならず、「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」迷いながらイメージを並べるしかない論じられている²⁹。すなわち、アトラスの制作は、イメージの配置と再配置の繰り返しのなかで、制作者自身が、事物に出会ったときの感覚を呼び起こしつつ、新たな知が生成するようなものとしてある。

迷いながらとはいえ、配置を決定しているのは制作者自身であるから、その規則は明示できなくともやはり制作者が統御しているのではないか。おそらくそうなのだが、制作者は敢えて作品が自分の統御から逃れる別の論理にあるものと＜思いなし＞³⁰、そのことによって創造的な作品制作に向かおうとする³¹。自分が撮影したり、蒐集したりしたイメージや言葉であったとしても、一度外的に表象されたイメージを並べることで一望できるからこそ、一見つながりを持たないような、論理的には説明不可能な、イメージ同士をつなぐことが可能になる。そのように、十分に意識化できない「思考のイメージ³²」に再帰的に到達しようとするのが「アトラス的な知」とわたしたちが呼んでいるものだと言えよう。

美術家が、制作に直接関係する道具類やモチーフなどの他に、イメージやテキスト、自然物や人工的に作られた

様々なものをアトリエに集積することは³³、捉えがたい自らの「思考のイメージ」が賦活されることを目指してのことではないか。それはこれから取りかかる未来の作品に向けた準備というような線条的な思考ではなく、集めたものによって今自分が立っている地平を掘り返すようなそうした探究である。あるいは探りながら地平自体を作っている場合もあるだろう。美術制作には、そうした思考や探究がどうしても必要なのではないか。

美術家が制作過程においてアトラスをつくることは自分で自分の「思考のイメージ」に迫ろうとすることであり、アトラスをつくるのが美術制作と重なるのであれば、制作者の「思考のイメージ」への探究は美術の鑑賞行為においても重要になる。受動的に鑑賞するだけではそれは不可能だろう。美術史的な文脈、あるいは技法・素材などに関する知識を動員して作品を分析すればいいのだろうか。「アトラス的な知」は、そうした分析的な視点とは異なるところから美術の制作や鑑賞に迫ろうとしている。ドゥルーズが自由間接話法を用いて、「論述対象となる思考が定位している平面に論述そのものが定位」することを目指したように³⁴、制作者の定位している平面に他者が定位するにはどうすればいいか。今のところ、わたしたちはそれを批評行為に求めている。この点については後述する。

3. 「親縁性」からアレゴリーへ

アトラスにおけるイメージの配置と再配置において、一見つながりを持たないようなもの同士の結びつきが感じられる。既定の意味を逃れ新たな可能性に開かれるこうしたつながりを、わたしたちは、ベンヤミンの概念を借りて「親縁性」として捉えようとした。それがもう一つの論文「親縁性—芸術的知性の一つの形」である。美術作品に即して言うと、親縁性とは、絵とモチーフが似ているというよう

と物とが並置された透明な空間」(Foucault, *op.cit.*, p. 143, 154 頁)に配置されることで分類が可能になるという側面だけでなく、物同士の類似にもとづく隣接関係が解体され、記号が物から自由になることでむしろアレゴリカルな見方が可能にあるというところに力点を置いて読むこともできるのではないか。この見方は次節での議論につながる。

29 小松・櫻井 前掲論文 2020, 8 頁。

30 この点については、小松佳代子「判断力についての覚書」小松佳代子編 前掲報告書 2021, 70 頁参照。

31 創造性の研究においては、概念的な意味づけを支えている知覚枠をメタ認知的に意識化することで壊し、新たな知覚的発見を行うことが創造行為を支える認知能力にとって重要であることが指摘されている(諏訪正樹「『創造』の研究：現象を生む実践の学」『人工知能学会誌』第 19 巻第 2 号 2004)。そうしたメタ認知に加えて、自分の枠組みの外にある他者の作品を深いレベルで知覚することによる触発が、創造的な制作を可能にすることも実証されている(岡田猛「触発するコミュニケーションとミュージアム」中小路久美代・新道浩伸・山本恭裕・岡田猛編著『触発するミュージアム—文化的公共空間の新たな可能性を求めて』あいら出版 2016)。

32 この概念は、國分功一郎が、自由間接話法を用いるドゥルーズの哲学研究が到達しようとしていたものだと指摘しているものである。ドゥルーズにとって、「哲学研究とは、いわば問いの中に折り畳まれた襞 (pli) を開く＝説明する (ex-pliquer) こと」であり、それゆえ「哲学者に思考を強いた何らかの問い、その哲学者本人にすら明晰に意識されていないその問いを描き出すこと、時には、その哲学者本人が意識して概念化したわけではない「概念」すら用いて、時にはその対象を論じるには避けて通れないと思われているトピックを飛び越えることすら厭わず、その問いを描き出すこと」が使命となる。そうした「語られたこととは別にとらえられうる、語られたこと以上のものを含み込み、語られたこと以前に位置するものとしての思考」をドゥルーズは「思考のイメージ (image de pensée)」と呼んでいる(國分功一郎『ドゥルーズの哲学理論』岩波書店 2013, 27-28 頁)。「思考のイメージ」は、『差異と反復』第 3 章のタイトルであるが、國分の議論はそこに止まらないドゥルーズの哲学研究の課題に迫ろうとするものである。

33 例えば、ダブリン市美術館に保存されているフランシス・ベーコンのアトリエ、舟越桂『個人はみな絶滅危惧種という存在』(集英社 2011) に掲載されている断片的なメモ書きなど。

34 國分 前掲書 29 頁。

な「感性的類似」でも、コンセプトの現前化が論理的に説明される「類比性」(アナロジー)でもなく、「全く異なったもの同士の結びつきにおいて見いだされる関係性³⁵⁾」のことである。すなわち親縁性は、「直観においてでもなければ合理的知性においてもなく、感情においてのみ、直接的に知覚することができる」ものである³⁶⁾。だとすると、イメージの配置と再配置をする「アトラス的な知」とは相容れないものなのだろうか。また、「親縁性は、なんらかの特殊個別の現われ〔表現〕を求めることなく、存在〔本質〕全体にまるごと関係する³⁷⁾」と言われることから、美術表現はそこにどのように接続しうるのが問われる。わたしたちは、捉えがたい「芸術そのもの」を個々の芸術作品が志向する身振りを介して親縁性を理解しようとした³⁸⁾。その際にも指摘したように、親縁性ないし非感性的類似性は、類比性や感性的類似性とは全く異なったところで知覚可能であるわけではない。特に「もの」として形をなす美術作品の場合は、感性的類似や類比性の内に、それを超える親縁性ないし非感性的類似を見いだすほかない。

アトラス制作においても、イメージの近さや合理的な判断だけで配置が決定されていくわけではない。判断に際しては、おそらく親縁性が直接知覚されているのだろうが、そう言うだけでは、「芸術的知性」の内実は明らかにならない。親縁性の知覚を可能にする視点を、わたしたちはベンヤミンの言う、ものごとを分断、分解し、そのことによってすべてのものを何らかの比喩像にする「アレゴリー的な見方」に求めた³⁹⁾。

アレゴリーは、「西洋文学の最初期から現在にいたるまで遍在している⁴⁰⁾」ものでありながら、「近代美学において芸術的未熟ないし非本来的芸術の烙印を押された⁴¹⁾」。これに対してベンヤミンは、「ドイツ古典主義-ロマン主義

の美学の中で確立された<象徴>概念」を批判し、「バロックの物の見方と経験内実(バロックの現世的な歴史解釈)に即して、<アレゴリー>の概念を新たに規定し直す⁴²⁾」。「バロックの物の見方」とは、その「廢墟への傾倒」に表れているように、「瓦礫のなかに毀れて散らばっている」破片・断片を、「目標を正確に思い描かぬままに」ひたすら積み上げていくことだと論じられる⁴³⁾。ヴィンケルマンのギリシャ彫刻崇拝に大きな影響を受けている古典主義の「彫塑的象徴」においては、概念が具現化されることで「有機的な総体性をもった像⁴⁴⁾」が与えられるのに対して、バロック悲劇は「作品を壊死させる」批評に応ずるものであるという⁴⁵⁾。「批評とは作品を壊死させること」、ベンヤミンがこのように論じることの意味を池田全之は、「批評とは一度作品の有機的な連関を破壊して断片化させて(作品としての死)から、その断片に知見を読み取る作業である」ことを意味しており、その作業が「アレゴリー的な見方の内実」であるとしている⁴⁶⁾。

近代美学においては、象徴はその表現自体によって「独特の意味内包を創出する」ものであるのに対して、アレゴリーは、「大なり小なり約束事によって結合された記号関係によって、ある明瞭な概念を示している」とされる⁴⁷⁾。このような「表現の慣習」としてのアレゴリーがバロック期に崩壊することで、「意義する物と意義されるものは、伝統において基礎づけられていた連関を失い、分断され、あらゆるものは任意の別のものを意義するということが可能になる⁴⁸⁾」。ベンヤミンのアレゴリーは、このように図像と概念とを対応させる近代美学におけるアレゴリーとは異なるものだと理解される⁴⁹⁾。

池田は、「ベンヤミンがアレゴリーに着目した第一の理由は、アレゴリーにおいては特定の記号と特定の観念が一对一に対応する必要がないということである」ことを指摘

35 齋藤・小松 前掲論文 7 頁。

36 ヴァルター・ベンヤミン「類比性と親縁性」『ベンヤミンコレクション 5 思考のスペクトル』ちくま学芸文庫 2010, 146 頁。

37 同上 143 頁。

38 齋藤・小松 前掲論文 10 頁。

39 同上 8 頁。

40 アンガス・フレッチャー『アレゴリー—ある象徴的モードの理論』白水社 2017, 15 頁。

41 浅井健二郎「解説」ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源(下)』ちくま学芸文庫 1999, 392 頁。神話や聖書解釈といった確固たる伝統に結び付いていたアレゴリーが近代美学の中で軽視されていくことについては、ハンス＝ゲオルク・ガダマー『真理と方法 I』法政大学出版局 1986 も参照。ガダマーは、「芸術の本質があらゆる教義による拘束から解放されて、天才の無意識的な創造ということで定義することができるようになった瞬間に、アレゴリーは美学的に疑わしいものにならざるをえなかった」ことを指摘している(同上書 113 頁)。

42 浅井 同上「解説」392 頁。ベンヤミンがバロックの世界観をどのように理解していたかについては、川村二郎『アレゴリーの織物』(講談社 1991) で詳細に論じられている。

43 ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源(下)』51-52 頁。

44 同上 47 頁。

45 同上 60 頁。

46 池田全之『ベンヤミンの人間形成論—危機の思想と希望への眼差し』晃洋書房 2015, 50 頁。

47 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会 1995「象徴」の項、143-144 頁。

48 森田團『ベンヤミン—媒質の哲学』水声社 2011, 246-247 頁。

49 ベンヤミンのアレゴリー概念にも依拠しつつ現代美術を「アレゴリーの衝動」という観点から読み解いたものとして、クレイグ・オーウエンス「アレゴリーの衝動—ポストモダニズムの理論へ向けて」(新藤淳訳)『ゲンロン』第 1 号から第 3 号 2015-2016 参照。

している⁵⁰。そのように有機的な連関や、記号と観念との対応から逃れる断片が「配置」されることによって、「全く異なったもの、最も遠いものを、一瞬の閃きのうちに演繹不可能なやり方で結びつける」のが親縁性である⁵¹。このように見てくると、ベンヤミンのアレゴリー的見方は、前節で見たアトラス作成による新たな知の生成においても参照されるべきものであることが見えてくる。「アトラス的な知」と「親縁性」とは別のことではなく、前者は断片の配置において知が生成するプロセスに着目し、後者はそのようにして生成する知の態様を捉えようとしたものと言えるだろう。

4. 美術制作の感覚を伝える言葉の研究

見てきたような「アトラス的な知」や「親縁性」は、美術家の実際の制作行為に即してつかみ取られてきたものである。そうした芸術的知性を美術教育として涵養していくためには、制作者の思考や探究において感じ取られていることを開示していくことが必要なのではないかと考え、12名の美術家たちと共同で、「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」を2020年度に行った⁵²。直接的には、新型コロナウイルスによるパンデミック下において、人の集まりや展覧会が中止され、大学もオンライン授業で行われる状況に対して、実材に触れながら手を動かす美術制作の過程をオンラインで伝えることが可能なのかという問題意識から出発した研究である。美術家が日常的に行っている制作活動は、制作者の身体と素材や道具、モチーフとの間を往還する複雑なものであり⁵³、画像や映像を見せれば伝わるものではない。直接人が美術に触れたり、実技の指導をしたりすることが難しい状況のなかで、美術家の感覚を共有可能にするにはどうすればよいのか、感覚が伝わる言葉とはどのようなものか、言葉と画像とをどう組み合わせればいいのか、という切実な問いに発している。

それぞれの美術家が自らの制作過程において考えていることや感じていることを、開示するにはどのような言葉があり得るのかということ、オンラインを併用しながら議論を重ねてきた。議論の中で出されてきたのは、フィクションも含んだ制作日記、自伝的にも見えるが現実とフィ

クションが入り交じった小説、美術家同士の交換日記、イメージが集積したZINE、制作過程を記録したログを再編集したものなどである。

美術制作の感覚を伝える言葉は、決してプロセスを時系列に沿って説明する言葉ではない。そのように言葉を使うと「言葉が死んでいく⁵⁴」という。それは制作を説明する言葉でも、作品としての詩的な言葉でもなく、美術制作に取り組むことを可能にする、美術家が定位する地平をつくるための言葉だと言える。

地平とは何か？おそらくそれは現実と一定の「隔たり」をもったところに設定される⁵⁵。それゆえに制作に関しては「フィクション的に再構成しないと伝わらない」。しかしそれは単なる空想の物語（ファンタジー）ではなく、現実投照しつつそこから敢えて異なる地平に向かうような操作（オペレーション）によって、自由に構想する。おそらく美術家は、「リアリティライン」を自分で設定して、その上でそれを越境しつつ「かのように語る」ことで制作を駆動している。「現実的なものは、思考されるためにフィクション化されなければならない」とジャック・ランシエールは言う⁵⁶。制作することで現実を組み替えていくための探究は、フィクションへの迂回を求めるのである。

現実的なものをフィクションへと転換するために言葉が必要とされる。それゆえ、それは起こったことの記録であるアートドキュメンテーションとは異なる。「ドキュメントそのままではプロファイリングにならない」と同様に、美術家の感覚は記録されたものを提示するだけでは伝えることができない。編集的視点がどうしても必要なのである。ベンヤミンが理念と事物の関係を星座と星の関係になぞらえ、「諸構成要素がそのような星^{コンステレーション}座のなかに位置する点として捉えられることによって、諸現象は分割され、かつ同時に、救出されているのだ⁵⁷」と述べているように、制作過程における作品以前の感覚的諸要素は、何らかの星座的布置によって初めて、制作の感覚として位置づけられる。アトラスの作成は、そのような星座の布置のなかで思考することであり、それを通じて制作以前にある感覚を形象化する作業だと言えよう。それは、感性的類似や類比性とは異なるアレゴリー的な見方によって、現実との「隔たり」を敢えてつくることにもなるだろう。

50 池田 前掲書 55 頁。

51 齋藤・小松 前掲論文 8 頁。

52 2020 年度永井 N S 知覚財団助成金「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」。研究協力者は以下の通りである（飯塚純、岩本彩花、菊地匠、齋藤功美、坂井友美、櫻井あすみ、竹丸草子、竹本悠太郎、長島聡子、橋本大輔、三好風太、吉村英里子）。

53 この点については、小松佳代子「制作する身体—身体感性論から Arts-Based Research へ」樋口聡教授退職記念論集・編集委員会編『身心文化学習論』創文企画 2021 所収予定参照。

54 以下、本節での引用元を示していない「」内の言葉は、美術家たちとの研究会で発せられた言葉である。直接的な引用ではなくとも、本節は上記研究会における議論に大いに触発されて書かれたものである。

55 地平に関しては、小松佳代子「地平の創造と「今ここ」の責務—菊地匠の個展によせて」菊地匠個展図録『in Platea』2020 も参照。

56 ジャック・ランシエール『感性的なもののパルタージュ』法政大学出版局 2009, 50 頁。

57 ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源（上）』ちくま学芸文庫 1999, 33 頁。この点については、今井康雄『ヴァルター・ベンヤミンの教育思想—メディアのなかの教育』世織書房 1999, 73-75 頁も参照。

アレゴリー的な見方が可能になるのは、美術家たちが自己の制作を語りつつ、自己の主観を手放し、むしろ他者あるいは外部環境からの働きかけに誠実に応答することによる⁵⁸。他者の作品へ一度入り込んでその意図への応答を自分の思考へと折り畳む、なぜか映画が多いのだが（編集の痕跡が見えやすいからか？）、他の芸術作品へ仮託することで自己の思考を開示する、自己作品に対する批評として他者が書いたフィクションに回答して別のフィクションを書くといったことである。

わたしが ABR の研究を一人ではできないと考えているのはこういう点からである。わたしたちの ABR は、それぞれの研究者が互いの思考を思考することによって触発しあい、そのことによって、当人にも見えていない、「思考のイメージ」に向けて思考することが可能になる。制作や研究は個人で行うにしても、その作品や研究からの触発と再思考によって互いの思考の襲へと分け入ると同時に、自らの思考へと折り畳んでいく⁵⁹。先にアトラス制作について、再帰的に「思考のイメージ」を目指すものだと述べたが、それが共同でなされている状態である。そうした探究が、制作者の定位している平面に定位するための批評行為であろう。わたしたちは、ABR に関する二つの展覧会⁶⁰において、制作者による相互批評、あるいは理論研究者による批評を行った。そのときには自覚化されていなかったが、今考えると、こうした批評行為には上記のような意味があったのだと言える。

「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」においても、美術家たちの研究成果物は、他者の視点へと迂回することで自らの感覚にアクセスしているように見える。美術家は、制作においてさまざまな感覚を働かせながらも、そうした感覚を作品によって見せたいわけではない。それゆえ、感覚自体に言及するのではなく、むしろそれが露わにならないように「敢えて攪乱する」ような操作をする⁶¹。フィクションが多用されるのはそれゆえだろう。制作者の感覚を

基盤にして書かれるのであれば、詩や小説やイメージブックなど、どのような形をとってもいいのだが、それは美術作品とは別の「もう一つの作品」をつくることになってしまい、それを制作するにあたっての感覚をまた開示しなければならないという「無限後退に陥る危険性」がある。美術制作の感覚を伝えることは非常に難しい。

5. 芸術的知性の涵養へ向けて

美術制作の感覚を伝えることが難しいと感じられるのは、しかし、感覚それ自体を制作者の内的な過程と捉え、それを解読 (decode) して、伝達可能な言葉に置き換えて (encode) 伝えることだと考えるからなのではないか。美術家たちの言葉は、詩的な言葉であれ、小説などのフィクションであれ、メモやドローイング、あるいは写真などのイメージであれ、制作者同士なら「わかる」という。ともに制作経験を持っているからではあるのだが、そのわかり方は、美術家の内的な過程がわかるということではなく、そうした言葉やフィクションやイメージ「として」の感覚を共有できるということらしい。そこには decode も encode もなく、事物と感覚が一体となったままに伝わっているのではないか⁶²。

このようなわかり方は、先に述べた主観を手放す身振りと別のことではないように思う。自分の外界にあるものを自分の枠組みへと引き入れて理解するのではなく、他者や事物をそれとしてそのまま了解するには、主観に囚われたままだと不可能である。主観をなくすのではなく、自分の定位している地平を問い直すためにも、フィクションや他者の世界へと迂回することが必要であると考えているのではないだろうか。美術家が、素材をコントロールするのではなく、素材のリズムに自分を調和させて制作を進めようとする⁶³のもそれゆえであろう。

様々な描画ソフトや 3D プリンターが発達している現状

58 この点は、研究協力者の一人、菊地匠との議論との議論から示唆を受けている。菊地は、自己の絵画制作と文章執筆に共通するのは、「要素のもつ固有の重心と、重心が生む引力の感覚」であると述べている。

59 櫻井あすみ「8つの探究を襲にする—2つの展覧会を越えた地平から」（小松編 前掲報告書 2021 所収）参照。

60 「ABR on ABR 展」（長岡造形大学ギャラリー他 2019 年）、「ART=Research：探究はどこにあるのか？」（小山市車屋美術館 2020 年）。二つの展覧会と批評は、小松編 前掲報告書 2021 所収。

61 2020 年度後期に長岡造形大学でおこなった「地域特別プロジェクト演習」で「制作のプロセスを開示する」という課題で修士 1 年生の 2 人の美術家が発表したの次のようなものである。一人は、自らの思考のメモを透明なシートに転写したものを何枚も積層して展示し、もう一人は思考したことを便箋に書き封筒に入れて封をし、さらにそれを鍵のかかったポストに入れるという形での展示物を制作した。どちらも読もうと思えば何とか読むことはできるが（透明なシートの積層から一枚一枚引き出して読む、鍵を開けて封を破って中を読むなどすれば）、それでも理解できるのは思考の断片であり、その内実を知ろうとすると、何重にも重ねられた障壁を越える必要がある。そこで形象化されていたものは、そうした思考や探究を「わかりやすく開示したくない」という感覚だったように思う。

62 ここまで考えてきたとき、「美術制作の感覚を伝える言葉の研究」といった場合の「言葉」が、どのような意味での「言葉」であるかということの研究のスタート時点で曖昧なままにしていたことに気づく。ベンヤミンが言うように、「人間の精神生活のあらゆる表現は、一種の言語と捉えることができる」のであり、「精神的内容の伝達はすべて言語」であって、「言葉による伝達は、その中では人間による伝達という一つの特殊なケースであるにすぎない」（ベンヤミン 前掲「言語一般について、また人間の言語について」7 頁）のであれば、私たちは言葉による伝達ではない「事物 (Ding) の言語」について考えるべきだったのではないか（あるいは、フーコーが言う、物から分離して表象作用を担う以前の言葉、「物そのものの言語 (le langage même des choses)」(Foucault, *op.cit.*, p. 73, 85 頁) を取り戻すということを目指すべきだったのか)。ただそうすると「音楽の言語」「彫刻の言語」とベンヤミンが例示しているように、芸術表現それ自体の問題になってしまい、思考が振り出しに戻るのである。

63 例えば、竹本悠太郎「彫刻制作におけるモノの働きと制作者の思考—素材のリズムと制作行為の相補関係を手掛かりに」大学美術教育学

において、敢えて手を使って美術作品をつくることに何の意味があるのかと問われている。外的な条件を自己の構想へと引き入れるだけなら、そうした機器を使った方が簡便で速い。しかし、他者や事物をそのままに理解するために主観を手放すということは、そうした機器には到底できない。芸術的知性が働くのはこの場面である。

また、アトラス作成において感性的類似や類比性に基づいて、イメージなどを分類するだけならAIの方がよほど正確で、アルゴリズム次第で多様なものもできる。しかし、親縁性は、そうした感性的類似や類比性のうちに、そこに止まらないものを知覚するところにある。それを美術教育として涵養するためにはどうすればいいのか。

この点を考えるべく画家であり研究者でもありまた教育者でもある(つまりアートグラファー a/r/tographer⁶⁴である)三好風太が、同じくアートグラファーである齋藤功美と協力して、試みにさまざまな図像を印刷したカードによって構成された「ABR トランプ」なるものをつくり、例えばそのうちの二つの図像を感性的類似でも類比性でもない形で組み合わせるような遊びにおいて、親縁性を学ぶことはできないか模索している⁶⁵。親縁性のもとにイメージを組み合わせることはアトラス制作にも似ている。ただ「ABR トランプ」の場合、どう組み合わせるかという以前に、そもそもどのような図像が選択されるかが重要である。一義的に意味を確定できない図像であることはもちろんだが、それだけでなく、イメージが単なる図ではなく、何らかの感覚を立ち上げるようなものであることが求められるのではないか。特定の意味や感覚を表象(=再現前化)するのではない。受け取る側に応じて異なるものになるとはいえ、しかし何らかの感覚をもたらすようなイメージである。感覚が宿る図像とでも言えばいいのか、そうしたものである。

考えてみれば、美術制作で用いられる道具や素材は、「もの」でありながらやはり何らかの感覚を立ち上げる⁶⁶。道具や素材の扱いに習熟することは、そこに折り畳まれた感覚に触れることである。だからこそ制作者は、自らの主観をそこに委ねようとするのではないか。もちろん、道具や素材から何らかの感覚を立ち上げるには、それらと何度も

やりとりして使いこなしていく経験が必要であろう。技術の修練の意味はそこにある。美術教育が技術の修得だけに照準してしまうと、機器の発達により近い将来不要になる危険性がある。しかし、技術を習得することは、その技術によって可能になる感覚を体現する事物に習熟することであり、その習熟こそが自らの主観を手放す基盤になるとしたらどうだろう。美術教育は知識の授受によって成立するものではなく、受け継がれてきた感覚を自己に引き寄せつつ、それを基盤として新たな感覚を立ち上げていくものである。道具や素材によってイメージを形象化すると行ってしまえばそれまでなのだが、それはあらかじめ保持しているイメージを表出することではなく、具体的な現実の「もの」に仮託しつつ思考することで、非常に抽象的な概念がアレゴリカルに表現されていくような複雑な行為である。単なる身体的な修練でも、感覚訓練でもなく、かといって知識の習得でもない、自己と外界、現実とフィクション、感覚と概念との「あいだ」にあって、両者をつないでいるのが芸術的知性なのである。

この意味における芸術的知性を涵養するためには、感覚を立ち上げる事物に深く触れることが必要である。これまで受け継がれてきた美術作品を鑑賞すること、自らの手で道具を使って素材とやりとりしながら何かを作り出すことにはそうした意味がある。それゆえに美術教育の内容として重視されてきたのではないか⁶⁷。学校の図画工作科に取り入れられている「造形遊び」は、直接的に感覚と事物をつなげようとしたものと理解できる。芸術的知性は現実的なものとのやりとりの中で外界を自己へと引き入れつつ、自己を外界へと手放していくために、他者やフィクションへと迂回するということに成立するというのが、現在のわたしなりの理解である。

おわりに

芸術的知性は見てきたように、自己と外界とのあいだで働く。そのような芸術的知性を涵養するための美術教育は、おそらくこれまでとは異なるものになる。その点を最後に、教育哲学者のG. ピースタの論じる美術教育論に即し

会『美術教育学研究』第53号2021。

64 アートグラファーとはアートグラフィ(a/r/tography)を行う者である。アートグラフィとは、Artist(芸術家)でありResearcher(研究者)でありTeacher(教育者)という、スラッシュで区切られつつも完全に切り分けられない複数のアイデンティティや役割を持った存在が、記述(Graphy)することを通して探求していくことを指す(笠原 & アーウィン前掲書7-8頁)。次註のA/R/T研究会もこの考え方に触発されて設立されたものである。

65 三好風太「ABR トランプとは何か」第18回A/R/T研究会発表2021年2月20日。

66 例えば宮大工の小川三夫は師匠である西岡常一棟梁の道具について次のように述べている。「俺が西岡棟梁がすごいと思うのは、西岡棟梁の残した道具というのは全部身がまえているからだ。ほんとうに身がまえているような道具なんだ」(小川三夫『不揃いの木を組む』文春文庫2012、190頁)。

67 註11で、「展示に足る」芸術作品としての「完成度」は何を基準にして判断するのかという問いを立てた。ここまで論じてきて、それは鑑賞者に何らかの感覚を立ち上げるものであると暫定的に答えておきたい。

て見ておきたい⁶⁸。「日本の教育界では、ちょっとしたブースタ・ブームと言っよいかもしいない⁶⁹」と言われるほど、この間ブースタの教育論の翻訳が相次ぎ、ブースタは2018年には教育哲学学会のシンポジウムにも招聘されている⁷⁰。しかし、教育の「学習化(Learnification)⁷¹」に対して「教えること」の回復と再発見を試み⁷²、「教育にとって重要なことは、世界の中に、世界とともに成長した仕方で存在することである⁷³」として、「世界-中心的教育」を主張しているブースタの教育論が、実は美術教育論としても展開されていることは、あまり注目されていない。

「もしだとしたら？表現と創造性を超えた美術教育(What if? Art education beyond expression and creativity)」という論文⁷⁴で、ブースタはまず、教育において芸術を手段化する見方と自己表現を重視する見方とともに批判する。そのような見方に立つと芸術教育から一方で芸術が、他方で教育が抜け落ちてしまうという問題が生じるという。芸術が他のものにとって有用であるとする、芸術の手段化は、実際には芸術に配慮している訳ではないため脆弱なものである。「結局もし研究者や政策立案者が、同様の「インパクト」を達成する他の—普通の意味で安価で即効性のある—方法を見出したら、芸術は即座に、余りにコストがかかり、面倒で、即効性がないとしてカリキュラムから排除されるだろう⁷⁵」。こうした見方に対してブースタは、芸術は根源的に「有用なものではなく」、芸術を超えた価値などないという形で教育の中に位置づけられなければならないとする。

他方で、現在の測定可能な「学習の結果」を求める教育状況で求められる自己表現や創造性は、「正しい結果」を生み出す限りのものであり、生徒自身の独自のアイデンティティの探求(exploration)や表現を認めるものではないとする⁷⁶。自己表現や創造性を認めるだけでは教育が抜け落ちてしまうのは、「もし~だとしたら？」と考えてみればわかるという。例えば、その表現自体が人種差別主義

的だとしたら？その創造性が破壊的なものだとしたら？打ち出されるアイデンティティが自己中心的なものだとしたら？という問いである。ブースタはそれが芸術「教育」であるためには、「正しい」声、「正しい」創造性、「正しい」アイデンティティということに関わらなければならないとする。「そのアプローチにおいていまだに「表現主義」である芸術教育概念、すなわち、芸術教育の究極的な目的を表現の機会を与えることだとして、表現されることについての質と私たちが名づけているものに関して問題にしないような芸術教育概念は、芸術教育から教育的な領域を消去する危険がある⁷⁷」(傍点原文イタリック、以下同様)。

しかしそこで問題になるのは、誰がその正しさを決めるのかということである。重要なことは、生徒が「主体」として存在することである。「主体として存在するとは、世界との対話において存在することを意味する⁷⁸」。それを「世界-中心」のアプローチであるとするブースタの議論は、その教育論で繰り返し主張されていることである。物質的・社会的世界との出会いは、「抵抗の経験」として現れる。抵抗に対して、世界をコントロールし尽くすのではなく、自己へと引きこもるのではなく、その中間(middle ground)にあることが世界と対話することである⁷⁹。絵具、石、金属、音、自分自身も含めた身体といった現実との出会いは抵抗と出会うことであり、そうした制約の中で可能性を探りつつ、「対話において存在する」ことが可能な形を生み出し、見いだしていくことが、「芸術を行うこと(doing of art)」だとする⁸⁰。

ブースタはまた、抵抗の経験は、実材との出会いであるだけでなく、同時に私たちの内的な欲望との出会いでもあるとして、それに形を与えることで、私たち自身の欲望の望ましさを探求し、その再編成や変容に携わることを、「芸術の教育的な力」だと見ている⁸¹。

ブースタにとって主体として存在することは、他なるものとの対話の状態にあることであり、その状態は民主主義

68 もはや紙数も尽きてきているので、ブースタの美術教育論について、ここで十分に展開することはできない。この点については、一度研究会で発表したことがある(小松佳代子「民主主義と美術教育—ガート・ブースタの教育論・美術論を参照しつつ」判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究 科研研究会 2019年8月31日於武蔵野大学)。ここでの議論はこの発表の一部をもとにしている。

69 藤井啓之「訳者解説—ブースタを通して見る日本の教室風景」G. ブースタ『よい教育とはなにか—倫理・政治・民主主義』(藤井啓之・玉木博章訳)白澤社2016、199頁

70 「課題研究「教えること」を再考する—教育(哲学)の再構築を目指して」教育哲学学会2019。

71 Gert Biesta, *Good Education in an Age of Measurement: Ethics, Politics, Democracy*, Paradigm Publishers, 2010, p. 15, 28頁。

72 Gert Biesta, *The Rediscovery of Teaching*, Routledge, 2017, pp. 1-2、『教えることの再発見』(上野正道監訳)東京大学出版会2018、2頁。

73 Ibid., p. 13, 邦訳22頁。

74 Gert Biesta, What if? Art education beyond expression and creativity, In Christopher Naughton, Gert Biesta & David R. Cole eds., *Art, Artists and Pedagogy: Philosophy and the arts in education*, Routledge, 2018.

75 Ibid., p. 12

76 Ibid., p. 13

77 Ibid., p. 14.

78 Ibid., p. 15.

79 Ibid., p. 16.

80 Ibid., p. 17.

81 Ibid., p. 18.

的な市民性を涵養することにもなる。このように見てくると、外界を自己へと引き入れつつ他者やフィクションへと迂回するところに働く芸術的知性は、感覚や感情の教育を超えて、民主主義的な社会形成にもつながるという展望が開かれる。現実の具体物とのやりとりのなかで、捉えがたい感覚や概念や欲望が生成変容していく。そうした自己と世界との「中間」において世界と対話することを可能にする美術教育は、政治的主体性をもった市民形成と、そうした市民によって構成される新たな社会を展望することにもなる。この点を考えていくことを今後の課題としたい。

【付記】本稿は、JSPS 科研費 18H00622, 18H01010, 21K00233 及び永井 NS 知覚財団の助成を受けた研究成果の一部である。