

## 体験的美術鑑賞 —反転する世界と身体—

奥 美佐子

- |     |             |
|-----|-------------|
| I   | 内側からの美術鑑賞   |
| II  | 美術家からのアプローチ |
| III | 美術館教育・鑑賞編   |
| IV  | 問われる美術鑑賞の意味 |
| V   | 方法論         |
| VI  | 体験的美術鑑賞の奨め  |

### I 内側からの美術鑑賞

『養老天命反転地』は、見る側に作品とアーティストの内側を通過することを強要する一つの場合である。岐阜県養老の地に構築されたこの巨大な構造物を配した空間は、そこに踏み込むことなくこの作品を鑑賞することはできない。『養老天命反転地』は鑑賞するインスタレーションではなく、体験を強要する時空として存在している。作者の荒川修作とマドリン・ギンズは、多分、見る者が客体として対峙するインスタレーションをここに出現させたつもりはないだろう。『養老天命反転地』を見ることは荒川修作を体験することになる訳である。

荒川修作とマドリン・ギンズの創作する時空のコンセプトである「精神の容器」は、制作者側から見る側が客体となった鑑賞を拒否し、見る側を主体としてその時空を体験することを要求する。彼ら制作者側が意図して見る側を引き込む場合に限らず、そこに創られたもの=作品を見る側が主体となって、様々な方法で美術を体験する“体験的美術鑑賞”は、美術理解の新たな可能性をもたらすだろう。

美術教育において、漸く多様な美術作品の見方が導入され始めたことにより、鑑賞教育が古今の美術作品を外側から見ることを中心として行われてきた歴史を変えつつあることを実感する。現在、美術館や博物館が美術館教育に力を注いでい

る。収集されたオブジェクトの展示、展示空間の創造、それらを有効利用した制作体験など、学校教育にない環境を生かしたユニークな鑑賞教育をプロモートする。また、従来からの模写や摸刻といった作品の制作プロセスを探究することで、主としてその作品と作家の精神と技術を学び取することを目的にした方法も、広い意味では体験的鑑賞と言ってよいだろう。

美術作品を内側から体験することで、能動的な鑑賞者を創り、作品と鑑賞者の時空の乖離を鑑賞者の側から埋めることが可能になる。それは一種のパラドックスを生み出し、つくり手と鑑賞者のスタンスの転換さえ成し得るだろう。

本稿では、作家の世界、美術館、美術館教育の世界から事例を通じて、美術作品を内側から体験する“体験的美術鑑賞”の意義を提案し、“体験的美術鑑賞”の実践的方法論として本学専攻科「造形研究」における試行を事例として提示したい。

### II 美術家からのアプローチ

#### 1 「精神の容器」荒川修作+マドリン・ギンズ

##### (1) 作家の意図

荒川修作はマドリン・ギンズとともに、岐阜県養老町に存在する『養老天命反転地』(図1)や、岡山県奈義町に建築家磯崎新が設計した奈義町現代美術館の展示室「太陽」に創られた『偏在の場・奈義の龍安寺・心』(図2)などで、オープン・ス



図1 『養老天命反転地』

荒川修作、マドリン・ギンズ

身の精神と肉体について振り返ることになる。迷路のようなこの構造物は空間のポジション、日常と非日常、鑑賞者と制作者のスタンス、作品が造られたのか鑑賞者自身がそこで造られた（もしくは再構築された）のか、全てがパラドックスのなかに投げ込まれる。この逆説的な体験の世界に投げ込まれることこそ、荒川とマドリン・ギンズが狙ったものであろうが、つくる側と見る側の反転が「精神の容器」の内側で押し

ペースにおける「精神の容器」を作品化している。「精神の容器」に至る荒川のコセプトの展開は、1960年代ニューヨークにおける『意味のメカニズム』のシリーズで「見る者に考え行動することをもとめる絵画」<sup>1)</sup>の試作から始まる。同時に、荒川は平面にとどまらず、人間と空間の原始的かつ対立的な関わりを探るための装置とも言える『ボトムレスⅠ 魂の共同体』のシリーズを試行する。宙づりにされた網状の台形を逆転した形状の立体に、見る者の頭部を入れさせるという作品と人間のシフトは、その後スピーディーにそして執拗に進化を繰り返し、荒川が言う「赤ちゃんの知覚を現実に作り出す」<sup>2)</sup>実験・実演型のプロトタイプ制作に至った。

ここでは見る者、あるいは見る側という表現は的確でないかも知れない。体験する者という表現がより状況に近いとも思われる。こうして、荒川とギンズは「身体が時空を形成する構造を解析するための思考・体験の実験場＝精神の容器」<sup>3)</sup>の創造へ一歩近づいたのである。

「精神の容器」の実現へ踏み出した第一歩は『問われているプロセス／反転できる宿命の橋』（マケット、1973–1989）である。橋は21の様々な装置を持ち、渡る人は21の装置を通過することになる。一つ一つの装置を通過するごとに見る者は自

進められていく。

『養老天命反転地』、『偏在の場・奈義の龍安寺・心』はオープン・スペースに構築された荒川修作とマドリン・ギンズの反転する宇宙だと考えられる。美術評論家の勅使河原純は『美術館からの逃走』の中で、彼らの制作ノートから以下の部分を引用している。

それまで見る者に利用できていた場所のどんなものとも質的に異なる場所は、知覚が物質的にそれと拮抗するものを見いだすところで形成される。それらは現象的には反転が可能な場所である。見る者はそれ自体見られる者となるだろう。それはもはや、芸術作品を最終的に仕上げるのが見る者だという問題ではなく、芸術作品が見る者の最終的なつくり手となるという問題となるだろう。問題のプロセスは、つねに反転できる必然の可能性を帯びていなければならない。（『エピナール・プロジェクト／ワーキング・ノーツ』<sup>4)</sup>

見る者の精神の再構築。制作者の姿は消え、構築物は半恒久的に見る者を再構築し続ける。

荒川とギンズ、作家の側から仕掛けた鑑賞は、鑑賞者自身が鑑賞する物によって創られる行為であった。

## (2) 素材として有効な名園龍安寺

『奈義の龍安寺』はその名が示す通り、京都の龍安寺に似た石庭である。ただ一点異なる点は、奈義の龍安寺が円筒形の部屋に、その中心軸を対象に対に二面構築されていることである。曲面が向かい合ったポジションで二面あり、その内側は多少小さいが龍安寺の石庭そのものである。この石庭はそこにあるのに踏み入ることができない場所である。精神的に立ち入ることができないのではなく、構築された空間が実際立ち入ることができない位置にあるからだ。あの石庭に踏み込めない

矛盾、それは「重力のおかげで身体の主軸方向は保たれるにしても、対応する水平軸は見当たらないし、不安定を強制されている感じがする。視覚的イメージとその他の身体感覚の告げるイメージがくずれて>いるからだろう。普通、美術館とか展覧会とえば、視覚優先でことが済まされる。しかしここでは勝手に違う。」<sup>5)</sup> 広がる石庭は水平面であるはずだという見る者の概念が、現実には広がる空間の視覚的把握を狂わせる(図2)。

荒川とギンズは京都の名園「龍安寺の石庭」をなぜ作品の素材に選んだのか。荒川とギンズは当初

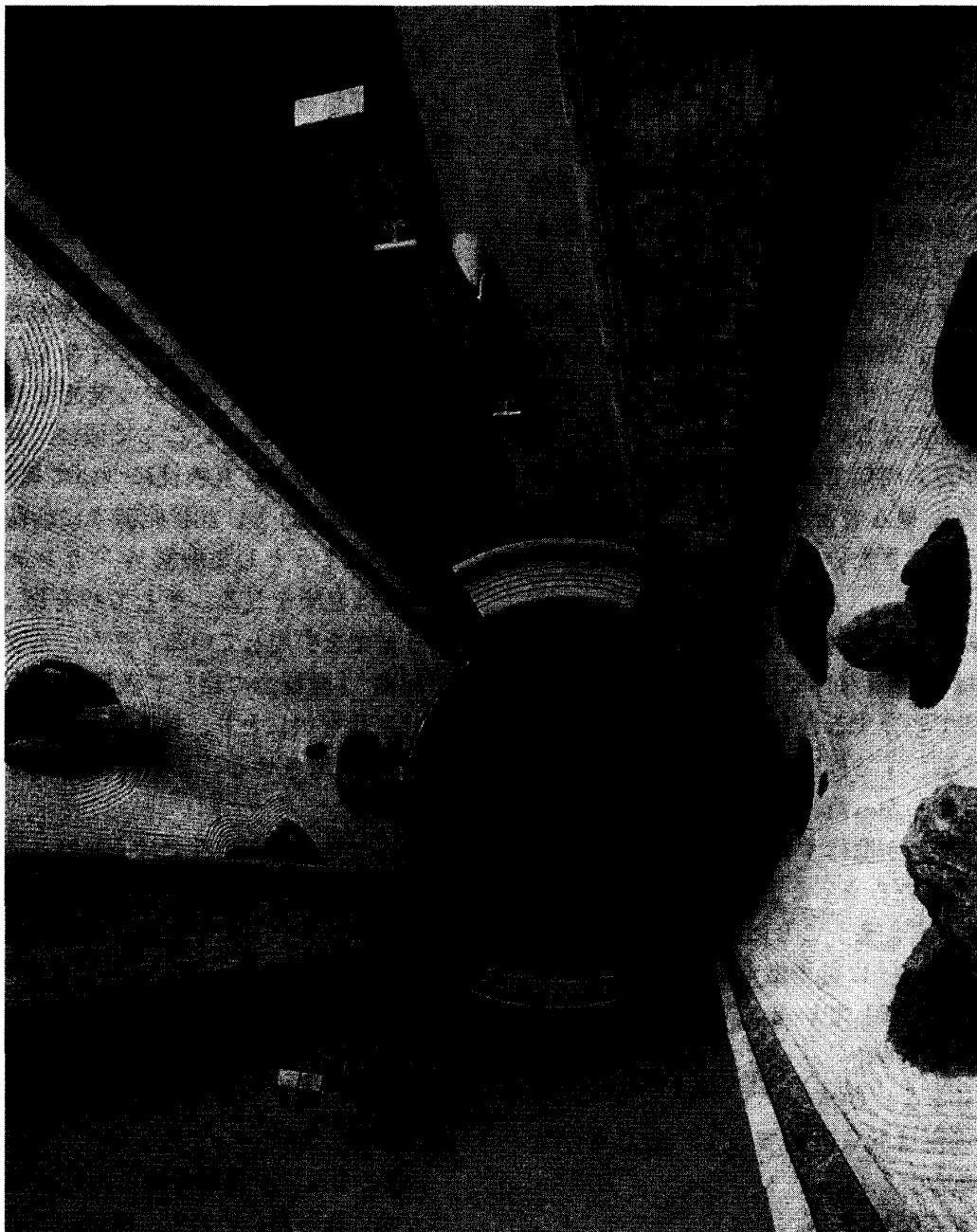


図2 『奈義の龍安寺／偏在の場・心』

荒川修作+マドリン・ギンズ(1994年)

この建築の中に倒立した法隆寺を造り、内部を潜る計画があったようだ。龍安寺の石庭にしても法隆寺であっても、過去の日本的で有名な遺産を素材に選んだ理由を、彼らは、‘人工によって懐かしさを建築すること’と‘誰でも知っている、見慣れているもの程よい’ことを重視したと言っている。

奈義の龍安寺は、作家の側から見る側に体験を強要し、訪れた人に課題解決を迫る半恒久的な実験施設である。荒川とギンズが‘見た’龍安寺を鑑賞者が‘見る’場であり、反転して彼らが造った奈義の龍安寺を鑑賞者が自分のものとして造る装置である。つくる側と見る側の位相が同時に存在する空間だが、龍安寺を見た鑑賞者としての荒川とギンズをまずそこに認めることができるのではないだろうか。

『養老天命反転地』がオープンスペースにおける精神の容器の純粋な具体化だとすると、『奈義の龍安寺』は素材が「龍安寺」である分、見るものへのアプローチが異なる。これは単にインスタント・ノスタルジーを求めた「龍安寺」の素材化だけではない。美術家森村泰昌が「モナ・リザ」や「耳を切ったゴッホ」になった理由にその意味が隠れているのではないだろうか。

その素材が万人周知であることが彼らの実験の向こうにいる、見る者をつくるものを最初に繋ぐ、欠くことのできないファクターであった。

## 2 「絵画を着る」・森村泰昌

森村泰昌は現在国内外で活躍中の美術家である。彼の言葉で紹介するとセルフポートレイト写真(図3)を制作する作家である。

美術鑑賞は難しかった、と過去を振り返って森村は言う。‘見る’が期待するものは、見るの次に続くのは「『なぜだろう』と『考える』」<sup>6)</sup>ことだからだ。問題は「考える」ことにある。森村は著書『踏見はずす美術史』に美術鑑賞のポイントを「美術の極意」として示している。

その壺「考えるな」

その式「見るな、食べる」

その参「美術は見るものでなく、着るものである」

その四「着こなせ」

と言うものである。



図3 「女優シリーズ」より

森村泰昌

「考えるな」とは、考えることを前提とした鑑賞という発想を切り替えることである。では従来の鑑賞法から開放された見る側は、どのようにすればよいのだろうか。「見るな、食べる!」とは味わうと言うことである。食する感覚は自己の体内に入れて、好きか嫌いかを感覚的に決めて受け入れるか否かを定める。理屈ではなく感覚である。

その参「美術は見るものではなく、着るものである」は、絵画を着るという発想をもつ森村の核となる部分であろう。ここで彼は、見ると着るの互換性をあげる。互換性について森村は「美術の極意 その壺」で、20世紀前半に活躍し絵画で音を表現しようとした画家W・カンディンスキーの「私は音楽を見る。そして絵を聴くのだ」<sup>7)</sup>と言う言葉を引用している。また、ムソルグスキーが組曲『展覧会の絵』で表現しようとした絵画の音楽化を例にとり、見ると聴くの「感覚の互換性」<sup>8)</sup>を着地させることで表現の実現を見たとしている。

着ると見るの互換性では「油絵とは、油で溶かれた顔料によって染められた、麻の布である」<sup>9)</sup>、テキスタイルとしての油絵、油絵を描かれた布という概念を示した。多少強引な展開ではあるが、油彩でデザインされた布なら当然着ることができる。しかし、森村の「着る」は単に布を纏うことではなかった。美術を「着る」ことは「美術自体に「なる」こと」<sup>10)</sup>であった。

「着こなせ!」美術を着る森村はモナ・リザやゴッホになった。いわく、美術コスプレであると彼は言うが、彼がモナ・リザやゴッホになった(図

4) ことに意味をもたせるのではなく、作者が「ゴッホやレンブラントを自分に引き寄せ」「私自身の外形や心境に向こうが似るようにと、ゴッホやレンブラントを改造する」<sup>11)</sup>ことが目的である。彼の作品がセルフ・ポートレートであることが明快に語られたと言ってよい。



図4『肖像ゴッホ』 森村泰昌 (1985年)

美術の極意は鑑賞の発想を転換することからスタートしたが、見る・聴くから、食べる・着るへ、極意その四では作品そのものの内部に入り、自分が作品として存在することになった。鑑賞者は作者と同様にしかも「そっくりさん」として絵画の中に存在することで、森村の提示は成立するのだろうか。

### 3 逆説的鑑賞論

このパラドックスは荒川とギンズが「精神の容器」を実現するとき、絶えず意識した反転を思わせる。実際、森村は女優シリーズで男女を反転して提示して見せ、過去の傑作を自作に反転して見せた。荒川+ギンズの『奈義の龍安寺』、『はじまりとしてのモナ・リザ』(図5)を始めとする森村

の作品群は過去の傑作を素材にし、見る者に事前にアプローチする。両者とも、つくる者が見る者を強引に引き込み、視覚のみの鑑賞を拒否するとともに、つくる者と見る者のスタンスを反転させる。ただ一点異なる点は、荒川とギンズは存在する構築物へ見る者をその身体ごと引き入れ、森村は自らが美術になることで、見る者をいったん引き離し、見る者が新たに森村を迎えることを促すかのように作家が鑑賞者を見る、というところである。

作家と鑑賞者の反転を辿りながら、作家は鑑賞者に執拗に絡みつき、見る者の傍観を許さない。



図5『はじまりとしてのモナ・リザ』

森村泰昌 (1998年)

### III 美術館教育・鑑賞編

美術館は鑑賞教育には申し分のない環境を備えている。ふんだんに蒐集したオブジェクトと、そのオブジェクトを中心とした研究体制、専門のキュレーターの存在等、美術館が仕掛ける体験的美術鑑賞を探って見たい。

## 1 「アメリカ方式」ギャラリー・トーク

アメリカ・アレナスはニューヨーク近代美術館のキュレーターであった。彼女はこれまでの美術鑑賞の方法にキュレーターの立場から新たな提案をする。それは、その作品における作家の意図を考えようとする鑑賞の姿勢ではなく、鑑賞者がその作品をどう感じるかを重視した、見る者の積極性を引き出す、見る者が主体となった美術鑑賞と言えるものである。

アメリカとNHKがタイアップし、CGを効果的に駆使して、レオナルドの絵画を蘇らせようとした番組『よみがえる最後の晩餐』<sup>12)</sup>が放映されたのは1999年のことであった。また、1998年～1999年にかけて『なぜ、これがアートなの?』<sup>13)</sup>と題した現代アートの展覧会が豊田市美術館(1998年7月21日～9月23日)を皮切りに、川村記念美術館(1998年10月8日～12月6日)、水戸芸術館現代美術ギャラリー(1998年12月18日～1999年3月22日)で開かれた。この二つの企画は、一方はルネッサンス期の傑作の復元、他方は現代美術を素材にした美術鑑賞教育の実践という、時代的にも扱われた内容も異なる企画のように見える。この両者を繋ぐキーワードは“ギャラリー・トーク”である。

『よみがえる最後の晩餐』の番組中アメリカは、学生対象に原寸大の“最後の晩餐”の複製を前に描かれた13人の人物について、対話式のギャラリー・トークを展開していた。拙稿「美術館からの発信」<sup>14)</sup>に詳述したが、『なぜこれがアートなの?』展でも、アメリカ方式と呼ばれる対話形式のギャラリー・トークを中心とした美術館教育プログラムをコーディネートしている。

ここでアメリカが求めたものは、作家の意図を解釈することではなく、言わばアートと自分との関係を反転させた、鑑賞者の主体的な美術鑑賞であった。美術作品と鑑賞者の関係を、世界の傑作『モナ・リザ』を例にとってアメリカは言う「傑作に生命を与え、これまで生き永らえさせてきたのは、大衆の想像力だからである。」<sup>15)</sup>

## 2 美術鑑賞とワークショップの関係

美術館、博物館がキュレーターによるギャラリー・トークとともに力を注いでいるのが、子どもを対象にしたワークショップを企画することで

ある。ポンピドー国立文化芸術センター(1977年)は創設時にアトリエ・デ・ザンファンを開設し、斬新な視点でワークショップを開いている。実際子どもと関わるフロアー・レクチャー(ギャラリー・トーク)の解説員や、ワークショップのアニメーターはアーティストである。ワークショップのプログラムは所蔵するオブジェクトの展示並びに企画展の内容と連動していて、フロアー・レクチャーを伴う鑑賞⇔鑑賞した作品と同様のマテリアルによる制作などを内容としている。また、アトリエ・デ・ザンファンから独自の企画展を発信するなど、積極的な活動を継続している。

ギャラリー・トークとワークショップのセットアップは見るとつくるがねじれずに、体験できるプログラムである。アトリエ・デ・ザンファンの取り組みが前節の鑑賞体験により近いのは、作品体験と作家体験をアーティストであるアニメーターとキュレーターが結んでいるからであろう。

日本の美術館のワークショップにも見るべきものが生まれてきている。芦屋市立美術博物館の試み「HALL WORK SHOP」<sup>16)</sup>を紹介しよう。1998～1999年にかけて文字から発想したワークショップが行われた。子ども造形教室の「もじーる」(図6)では、文字をモチーフに平面制作したものを、平面空間を異空間に転移して発想の転換を図り、HALLの空間に提示していく過程を楽しみつつ、難解だと思われがちな現代美術の世界を体験してしまうものである。

大人も参加した「へのへのえもじ」の試行では、「普段の規制を取り払い常識を破ることの面白さ、自分自身で工夫する重要さを実感して欲しい。出来上がった作品の質は、確かに洗練されたものではないかもしれませんが。しかし、それぞれから作者なりの工夫や意図が見え隠れし、時に「私はこう展覧会が見えた」という主張にまで及ぶ作品も見られました。先の井上有一の作品を一目見て「母」という文字である知った人、題名が必ずしも重要ではないと感じた人など、現在のところこの方法論は展覧会の“有効な解説”として機能しているようです。」<sup>17)</sup>とこの美術館の機関紙に記されている。

ワークショップが“有効な解説”であることは、見るとつくるの反転を美術館から示した鑑賞の

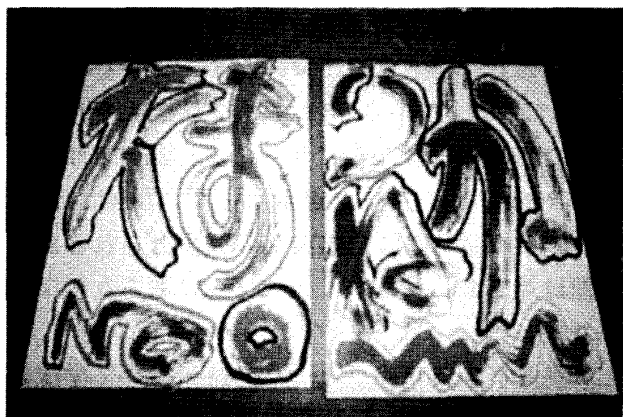


図6-1 もじーる。《たまりかねる〜。》  
 芦屋市立美術博物館 (1999年)

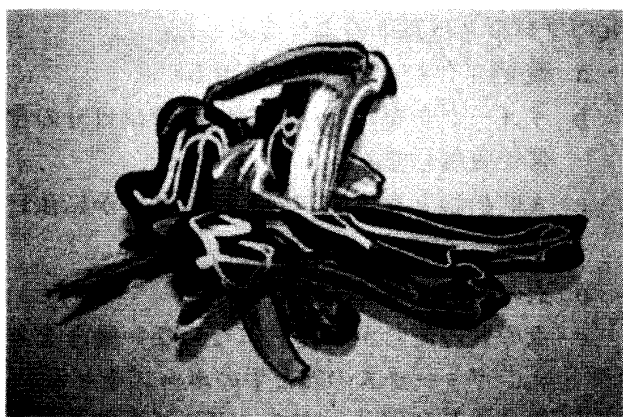


図6-2 もじーる。《たまりかねる〜。》完成  
 芦屋市立美術博物館 (1999年)

キーワードであると考え。

アメリカは見る者の主体性を提言し、美術館のワークショップはつくりだすことができることだと考える。身体は常に反転する世界の只中に存在する。

### 3 アートをハンズ・オン

収蔵するオブジェクトをワークショップを通して鑑賞する方法より、さらに直接的なのはハンズ・オンである。子ども美術館では展示を全てハンズ・オン形式にしているところが多い。アーティストの作品をどのようにハンズ・オンにするのだろうか。アートをハンズ・オンスタイルにした子どもミュージアムの事例を検討してみよう。

ソーホー子どものアート博物館の展示コーナーに「モネの睡蓮の池」(図7)がある。印象派の代表的な画家であるクロード・モネの『睡蓮』(図8)の絵をハンズ・オンにする。絵画を身体で感じられるよう、実空間にモネの睡蓮をどのようにつくったのだろうか。



図7 『モネの睡蓮の池』 ソーホー子どものアート博物館



図8 『睡蓮、朝』部分 エドワード・モネ (1899年)

この博物館の看板展示である「モネの睡蓮の池」は、自在に工作や絵を楽しめるドロップ・イン・ワークショップに繋がっている。これらは心を開放するスペースと、意識を集中するスペースとして意図的に連続させてつくられている。

「モネの睡蓮の池」は、池を表す囲いがつくられ、壁は青いペンキで塗られて、睡蓮がラフなタッチで描かれている。池に浮かぶ睡蓮をイメージした赤、ピンク、白、グリーンの巨大でソフトなボールが、池の中に置かれている。子どもはボールに乗ったり、潜ったりしてボールに身体を預けた「浮遊感」を「睡蓮の浮遊感」<sup>18)</sup>として身体全体で感じる仕組みになっている。

看板に粗雑なペンキ絵を描いたこの体験スペースで、モネのアートを子どもがどのように体験的に鑑賞するのか予測が付きにくい。ここでは子どもがモネの絵の中で遊んでいるだけではない。い

つかどこかでモネの『睡蓮』を見たときに、この「浮遊感」が蘇るかもしれない。モネの『睡蓮』を将来「浮遊感」として身体で見るかもしれない、と言う長いスパンを射程に置いた、鑑賞教育と言えるだろう。

#### IV 問われる美術鑑賞の意味

鑑賞は文字通り目で見ることだけではない。作品やアーティストについて、社会的背景や個人のコンセプトを知ることが理解の全てでもない。視覚や知識という、外側からのアートへの関わりでは体感できない、内側からの美術鑑賞の時空をアーティストや、キュレーターが積極的に提案している。

荒川修作とマドリン・ギンズは見る者が作品に踏み入ることを前提とした空間を創った。踏み込んだ者がその空間を移動する過程で作家自身を体感する。同じ行程で自己を振り返り、自己を再構築して行く。森村泰昌は名画を着ることで名画の作者を自分に引き寄せた。名画を着ることは森村自身が美術になることである。見る者は森村を着ることで森村アートに触れられるのだろうか。また、アメリカ・アレナスはアメリカ式ギャラリー・トークで、見る者の主体性を引き出す。見ることはアートと関わり自分を探す行為であろう。「モネの睡蓮の池」は入り込んで遊ぶ名画の池である。ここで遊び、身体にアートの感覚を残して、視覚と身体感覚を繋ごうとする鑑賞空間の提示である。

アーティストもキュレーターも見る者が主体的に関わる、体験的美術鑑賞を誘いかけている。美術を見るには、

- ・ アートに踏み入る
- ・ 反転と位相の世界を楽しむ
- ・ 自分を捜し、アーティストと出会う
- ・ 「見る」と「つくる」はポジとネガ、を体感し意識する

覚悟が必要である。上記4項目は“体験的美術鑑賞の秘訣”であろう。

#### V 方法論

##### 1 絵画の着方を学ぶ

###### (1) プロローグ

アメリカ・アレナスは14の美術作品或いは美術

家について執筆した評論、『人はなぜ傑作に夢中になるの』の第三章でミロのヴィーナスを扱っている。ミロのヴィーナスというと、芸大を目指していた当時の筆者たちにとっては石膏デッサンのモチーフとイメージが重なって、メロス島で1820年に発見された古典美の究極とされる女神の像は遠ざかる。だが、ルーブルにある女神はやはり美しい。

アメリカのミロのヴィーナス評について学生と対話をしていたときのことである。「失われたヴィーナスの腕はどのようにその両肩についていたのか、復元したい」との提案が学生から出た。復元のプロセスは以下のものであった。

- a 復元のイメージを相互に語る。
- b イメージが視覚で結べない部分は自分の身体で表現してみる。
- c 人間の腕と身体がどのように動くかに注目する。
- d 衣の襞の流れに注目する。
- e 衣の襞の流れが不自然にならない動きを考え、ヴィーナスの腕と手のポーズをとる。
- f 自分なりにヴィーナスのポーズを創り始める。

ミロのヴィーナスをそれぞれの観点から語りあった学生＝鑑賞者から、a～fの行為、鑑賞から創作への展開が行われたことになる。この展開を‘見る’と‘つくる’の反転へのプロセスと意識することができれば、鑑賞の門に入り、作品を身体ごと通過し、自分と自分の表現を結ぶことができる。

###### (2) 芸術家Mの方法

「わだば、ゴッホになる」と棟方志功はゴッホのような芸術家になりたいと言った。役者滝沢修は「炎の人ゴッホ」になった。森村泰昌もゴッホになった。そのプロセスを『芸術家Mのできるまで』に記している。

「ゴッホの絵を選び、ゴッホがかぶっている帽子や服を作った。—中略—口にくわえるパイプも粘土を使って市販のものを改造した。背景はベニヤ板にキャンバス布を貼って着色し、原画と似たようなのを作った —中略—自分の顔をキャンバスにして筆で絵を描いた。—中略—包帯を耳に巻き、粘土製の重い服と帽子を身につけ、ゴッホ風背景の前に座った。そして写真を撮った。でき



あがったのはゴッホの絵に良く似たカラー写真であった<sup>19)</sup> 森村は「ゴッホを改造」してセルフポートレートにした。彼が絵画を着るのは、「美術になる」ことであり、「[モビルスーツ=美術]に乗りこんで」<sup>20)</sup> 自分を反転させ芸術的能力開発するためだと言う。

美術の極意実践編として森村は「モナ・リザ」になった。「モナ・リザ」になるプロセスは、ゴッホになったプロセスと違い、「モナ・リザ」になる準備として作品について十分な検証をしている。モデルとしての「モナ・リザ」についての考察、50年間に制作された夥しい数の複製や模写の中から代表的な作品の比較をし、「モナ・リザ」の微笑みやポーズの怪を解明するなど、これらの考証をゴッホと同様の美術コスプレ的なり方で「モナ・リザ」になりつつ確認し、ついに着たはずのモナ・リザを脱いだ。「モナ・リザ」妊婦説からイメージした、妊婦で且つヌードの「モナ・リザ」である。

「モナ・リザ」になる過程で、自分の「モナ・リザ論」を獲得していった。それは、「[モナ・リザ]とは、長きに渡って西洋美術(西洋文化)のすばらしさを宣伝し続けてきたキャンペンガールである」<sup>21)</sup> というものであった。西洋の名画を大変軽く位置付けたと言う揶揄もあるが、この結論は、作り手は実は最高の鑑賞者であるという証明ともなる。

## 2 「私的モナ・リザ」創り

### (1) 体験的美術鑑賞の手続き

本学専攻科の造形研究で体験的美術鑑賞を試みた。モチーフはレオナルド・ダ・ビンチの傑作『モナ・リザ』である。誰でも知っている『モナ・リザ』であるが、改めて鑑賞の対象として出会うことにする。手続きは以下の通りである。

[体験的美術鑑賞・入門の手続き]

- A 『モナ・リザ』を見る
- B 『モナ・リザ』を語る
- C 『モナ・リザ』を辿る
- D 『モナ・リザ』に入る
- E 私(わたくし)的『モナ・リザ』観

### (2) 『モナ・リザ』を見る、語る

‘見るな’と森村は言ったが、『モナ・リザ』を見ることにした。画面と言っても複製であるが、

見た学生は率直に‘見たこと’を語った。これを入門の手続きA・Bの項目から得た情報として、情報A・Bと呼ぶ。

[情報A・B]

- ・眉毛がない。
- ・顔、身体ともに曲線的で柔らか、ふくよかである。
- ・ベールを被っている。
- ・光の当たり方が不思議である。
- ・微笑んでいて、マリア様のような。
- ・背景の風景はどこなのか。湖のように見える。
- ・顔のみ見ていると、男か女かわからない。
- ・座っているポーズなのか。
- ・黒い服を着ているが、喪服なのだろうか。

### (2) 『モナ・リザ』を辿る

#### ①概観・歴史を辿る

『モナ・リザ』は1503年～1505年にかけてレオナルド・ダ・ビンチによって描かれたとも、1503年～1509年までかけて描いたが未完成のままであったとも言われる。モデルについては諸説あるが、イタリア貴族ジョコンドの妻、ジョコンダだと言う説が有力である。『モナ・リザ』は一度ルーブルから盗難にあって1911年8月21日～1914年1月4日の間、犯人ヴィンチェンツォ・ペルージャとともに姿を眩ました。この間に絵の一部が切断され、多くの模写に描かれていた背景の柱が現在の『モナ・リザ』にはないことは周知のことである。『モナ・リザ』の歴史的概要を知ったところで、画面の事実へ戻りたい。

#### ②‘見た事実’を辿る

画面を自分の目で見て得た情報A・Bは顔、身体、背景の三つの部位に集中した。

[顔]

「モナ・リザ」は微笑んでいるのか。解剖学的な見地からは、彼女は決して微笑んでいないと言う。口元の筋肉の動きが連動していない、一瞬の生きた微笑ではなく、「静止した微笑み」<sup>22)</sup> である。目を中心とした顔の筋肉の動きと、どちらかと言うと埴輪や土偶のビーナスに見られるアルカイックスマイルに近い。科学に通じたレオナルドが、解剖学を無視して描いたとは考えられない。レオナルドは「モナ・リザ」に永遠の普遍的な笑

みを与えたのだろうか。

眉毛がないことについては諸説ある中で、この時期西インド諸島に到着したコロンブス一行が持ち帰った梅毒の影響である、と言う説が歴史的にみて興味を引いた。眉毛がないことについても研究がなされてきたことに、改めて注視したのである。

「モナ・リザ」のモデルは誰か、という議論に必ず登場するのは、モデルはレオナルド自身だと言う説である。レオナルドは大変な美少年であったらしく、一度男色を理由に裁判にかけられている。また、師匠ベロッキオのバックスのモデルになったとも伝えられている。モデル＝レオナルド＝男性の図ができる。2000年8月17日NHKで「モナ・リザ」が放映された。モノクロームでプリントアウトした2枚の「モナ・リザ」をみて、アメリカ・アレナスとこの絵をプリントした技術者の対話が印象的であった。「マゼンダで印刷したモナ・リザは女性に見え、シアンで印刷したモナ・リザは男性に見える。』『岩窟の聖母』の聖母像にモナ・リザが重ね合わせることができることから、女性と言うより、神性を備えた普遍の人間像を現出したのではないかと考えられる。

#### [身体]

ふくよかな身体は、ルネッサンス期の女性美の譜系を見れば理解できよう。また、「モナ・リザ」が着ている黒い服は黒いベールとともに喪服を思わせるが、結論はそうではない。ポッチチェルリの『春』のビーナスやフローラは女神の衣装を纏っている。『ラス・メニーナス』の女王マルガリータにベラスケスは豪華な宮廷の衣装を着せた。もし、「モナ・リザ」のモデルがマダム・ジョコンダであったなら、この衣装はイタリアの上流階級の市民に当時流行した最先端のモードであった。この、重く暗い衣装は、模写されるその時代や地域の衣装に微妙に描きかえられ、色彩も変化しているものがある。

次に、「モナ・リザ」のポーズである。どのように見ても座っている。「フランチェスコ・デル・ジョコンドの奥さんのエリザベッタ(モナ・リザ)というモデルが存在した」<sup>23)</sup> と言う前提に500年間座する彼女と、レオナルドのモデルとして身じろぎもしないでポーズを続ける彼女をダブラ

せて、福田美蘭は『ポーズの途中で休息するモデル』(1999)を描いた(図9)。座りつづける彼女に視線を注ぎ、モデルに休息を与え、観客にもリラックスすることを提案した美術家がいたのである。



図9 『ポーズの途中で休息するモデル』

福田美蘭 (1999年)

#### [背景]

レオナルドは風景画を一枚も描いていない。「モナ・リザ」の背景の風景も、イタリアの実在の地名を挙げる鑑賞者もいるが、描かれた地名は特定できないようである。盗難にあった1911年から1914年の間にこの名画は、背景の一部が切り取られていたことから、現在の背景は元の姿を失っていると言える。だがこの背景はモデルが普遍的な微笑を浮かべた存在として描かれたのと同じく、普遍的で「自足し、自律した」風景だと考えられてもいる。<sup>24)</sup> さらに広げて中国の山水画の影響を受けたとの研究もある。モデルと同様謎の多い背景である。

レオナルド・ダ・ヴィンチは風景画を一枚も描かなかったが、500年のちの芸術家は「モナ・リザ」のいない絵を描いた。1997年ソフィー・マティスは『五分で戻ります』(図10)というモデル不在の油彩画を制作した。また1999年ファブリス・ラングラーは写真作品『地所(マッジョのブドウ畑のテラスからの眺め、モナ・リザの家、キャンティーのグレーヴェ、イタリア)』(図11)を発表している。名画『モナ・リザ』は隅々まで謎を含み、隅々まで後世の芸術家のモチーフになった。

以上が「見た事実」から文献を辿り、鑑賞者が感じた『モナ・リザ』の謎を外側から解こうとした結果である。

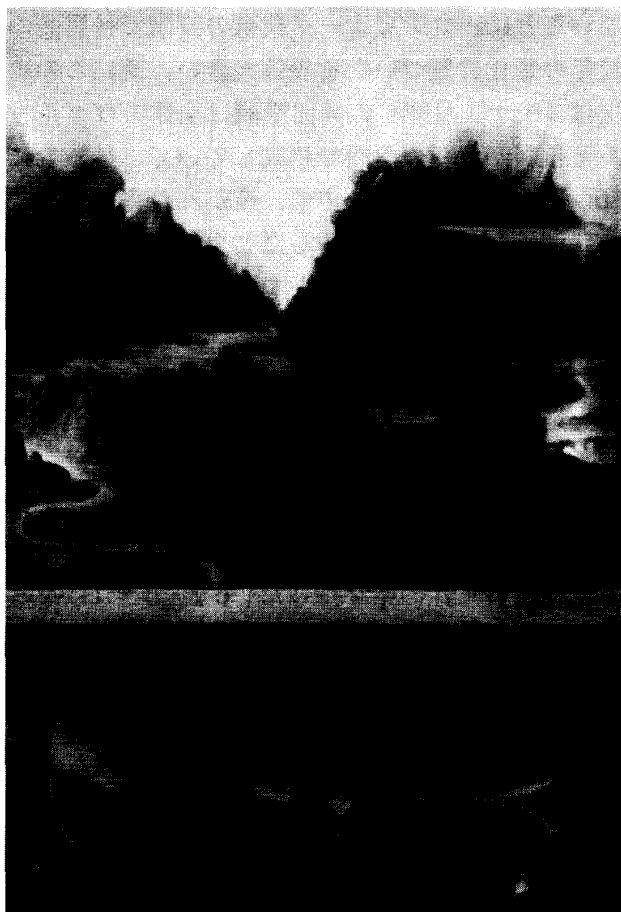


図10 『五分で戻ります』 ソフィー・マティス (1997年)

### (3) 『モナ・リザ』に入る

『モナ・リザ』に入ることは、「モナ・リザ」を着ることとは同一ではない。もっと安易な発想とでも言った方が良さだろう。例えば顔の部分に穴を開け、記念写真用に作られた観光地の立て看板に顔を入れ、写真を撮る行為とさほど遠くない発想だと考えてよい。

手法はデジタルカメラで自分の顔を撮り、コンピュータ・グラフィックを使用して「モナ・リザ」の顔の部分にそれを合成することで、「モナ・リザ」に入る。本学の情報機器関係の授業を担当している松山由美子先生に、技術的なご協力をいただいて「私的モナ・リザ」の制作を開始した。

「私的モナ・リザ」の制作プロセスで、学生が感じたことを以下に示す。

- ・「モナ・リザ」の身体の向きに合わせた顔の角度がポーズしにくい。
- ・「モナ・リザ」の微笑みにならない。にやっと笑ってしまう。

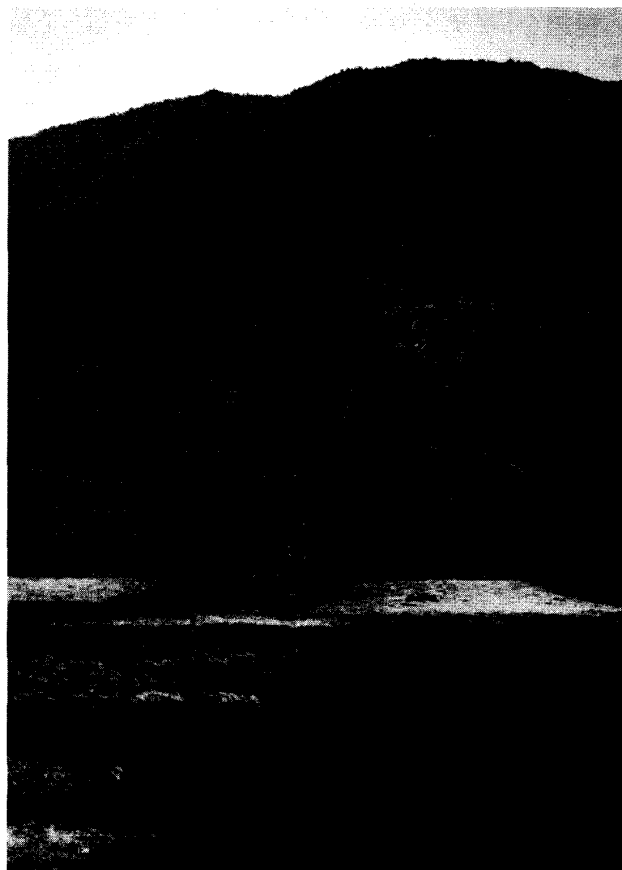


図11 『地所(マッジョのブドウ畑のテラスからの眺め、モナ・リザの家、キャンティーのグレーヴェ、イタリア)』 ファブリス・ラングラード (1997年)

- ・遠い目をしているような視線は、どこを見ればいいのか。
- ・肌の色が黄色く、黄色の日本人の肌にしても原画と調整が利きにくい。
- ・自分を入れた「モナ・リザ」の顔と描かれた身体に年齢のずれを感じる。

前半3点は自分がモデルになることで苦慮したポイント、後半はコンピュータ処理上苦心した点、完成後(図12)再び見ての疑問である。鑑賞者として見たとき捉え得なかった点として、視線、身体の向き、肌の色、モデルの年齢の実感があげられる。

#### ①視線

「モナ・リザ」の微笑と並んで、その視線も謎の一つである。「モナ・リザ」に入るために、自分がモデルになってカメラの前に座ったとき、学生は「モナ・リザ」の視線を再現することに困難を感じた。どこを見ればあの視線が生まれるかが掴めなかったのである。人間の自然な表情にはな

い視線を「モナ・リザ」が持つということは、「モナ・リザ」が創られた絵画であることを示すものである。工藤不二男はこれを美術解剖学から「同存化表現」<sup>25)</sup>であると説明した。同存化表現とは、「複数の異なる空間を意図的に組み合わせることによって、造形上の効果を得ようとする手法である。」<sup>26)</sup>そこで、「〈モナ・リザ〉の顔面には相反する二つの部分が存在しているのだ。すなわち実際のモデルとの位置関係に則して、その遠近を意識的に取り入れているとみられる部分と、遠近法的な描法を無視し、まるで真正面の像を描いているかのごとくみえる部分とである。その意味で〈モナ・リザ〉の顔面は、向かって斜め右から描いた像と、正面像との同存化表現の手法が用いられている」<sup>27)</sup>て、「モナ・リザ」の謎の視線を創りだしているのだという。実存する人間が結べない視線だと言える。身体を通じての直感であったが、「モナ・リザ」になることから見えた謎である。

## ②肌の色

肌の色はもとの色彩を止めていない。度重なる修復でワニスの皮膜が、画面を黄変させていることは、油彩の性質について理解があればすぐに納得するものである。油彩について詳しい知識をもたない学生が、「モナ・リザ」に侵入した自分の顔の色と、ワニスで黄ばんだモデルの肌の色が融合し

ないことに、コンピュータ技術の段階で材質面の経年の変化に気づいた意義は大きい。逆にこの事実は「モナ・リザ」の画面空間は全体のヴァルールと色彩が現在の画面で熟成していて、見る者に500年の黄変に気づかせず、描かれた当時からの状態であったと思わせるほど自然に鑑賞者が受け入れてしまっていることを気付かせた。

## ③違和感

作品に入った自分の顔と、モデルの身体の年齢的な違和感は、侵入者であるモデルと「モナ・リザ」の年齢に開きがあるほど大きい。この場合、「モナ・リザ」に入った自分の顔」を鑑賞して違和感を感じたのである。彼女たちは、中年女性の身体に若い女性の顔を持った「モナ・リザ」になった自分をそこに見ていたのである。

1965年にマティアス・フェルスギャラリーで開かれた“ジョコンダ祭”に出品したエンリコ・バイイの『ジョコンダの復習』(図13)はコラージュと絵の具で制作されたオマージュである。ジョコンダを装ったモデルが創り変えられた背景の前に佇んでいる。全く異次元の像ではあるが、見る者に身体的違和感がないのは、見る者が作者バイイではない私であるからかもしれない。

「モナ・リザ」を着た森村は、彼自身が美術コスプレという方法をもって「モナ・リザ」になった。「モ

ナ・リザ」を着る方法で詳しく述べたが、モデルの顔と身体は作者である彼自身であり、背景と衣装も自分で制作している。絵画の外も内も自分でしかない。違和感がないのは、「モナ・リザ」を通過するという、長い自分探しの手続きを終えたセルフ・ポートレートだからであろう。



図12-1 『私的モナ・リザ』-1



図12-2 『私的モナ・リザ』-2



図13 『ジョコンダの復習』 エンリコ・バイイ (1965年)

### 3 「私的モナ・リザ」の正体

絵画を‘見る’に興味深い、‘入る’とさらに面白い。入ることで、見たときに気づかなかったことに疑問を感じる。視覚優先の鑑賞に身体で通過する体験的鑑賞が加われば、美術をより深く体験できる。‘見る’と‘入る’は美術鑑賞においては統合された行為であって欲しいと考える。

今回の授業における実践で、絵画に‘入る’とはモデルになることと、「モナ・リザ」の顔の部分に自分の顔を入れることであった。即ち、制作することである。‘なる’とは‘つくる’ことであった。

学生が制作したのは、「モナ・リザ」になった自分であるのか、自分の顔をもつ「モナ・リザ」であるのか。「モナ・リザ」を体験した自分のポートレートである’というのが結論であろう。景勝地の看板に顔を入れるのと同様の発想で、いとも簡単に絵画に顔をはめ込んだように見えるが、アートに踏み入る一方法としては有効であると考えられる。

### 4 体験的美術鑑賞の秘訣を得たか

アートに踏み入る手段として、絵画に自分の一

部を入れる手法は、気軽に入れ替えができて、第一歩として勧められる。踏み入る準備としてモデルに自分がなったとき、ジョコンダのようにポーズしても、絵画としての「モナ・リザ」になりきれない自分と出会う。踏み入った絵画は、入り込んだ自分を躊躇いながら迎え入れたが、モデルとしての自分が入ったのか、自分の顔を「モナ・リザ」に奪われたのかははっきりしない。「モナ・リザ」が経てきた時間と、自分の身体感覚からくる違和感が「モナ・リザ」とジョコンダと自分をメビウスの輪のように入れ替える感覚に襲われる。まるで、レオナルドが操作しているようだ。反転の世界の不思議に出会い、アートとアーティストと自分を執拗に振り返ることになる。

ここで、実は‘見る者’が‘つくる者’に変わり、いつか‘つくった者’が‘見る者’になっていくことに気付く。‘見る’と‘つくる’は反転の世界であることを、意識したいものである。体験的美術鑑賞の秘訣のなかで、‘見る’と‘つくる’の反転の意識化が、学生に明確に理解されずに流れてしまったことは残念である。次年度の課題とすべき点である。

## VI 体験的美術鑑賞の契機

### 1 引用・借用・転用と創造

鑑賞者が荒川の「精神の容器」へ侵入する場合、それは荒川自身が仕組んだものであろう。侵入する対象も荒川自身であるからだ。「精神の容器」の体験は、‘見る者’を解体し、再構築する。しばしば、解体したまま身体と精神は分断したまま、荒川の空間から切り離される。最後に創る作品は自分自身である。実に厄介で、なんと魅力的であることか。

アートに入る手法の魅力は、鑑賞者が自分から簡単に飛び込めることである。このような手法は、芸術の冒涇であるという意見があり、また剽窃だとも考えることができる。マルセル・デュシャン以後、現代美術は芸術の冒涇と剽窃の歴史だということになろう。2000年、東京都美術館(1月29日～3月26日)、静岡県立美術館(4月4日～6月11日)、広島県立美術館(7月15日～8月20日)と「モナ・リザ100の微笑(LES 100 SOURIRES DE MONNA LISA)」が巡回した。展覧会の

企画は、‘模写か創造か’ ‘引用から創造へ’ の二部で構成されている。

1500年初頭に『モナ・リザ』が描かれて以来、各地で描かれた模写、複製の制作は数限りない。それが模写なのか、新たな「モナ・リザ」の創造なのかは未知のままであるが、膨大な量の模写と複製が『モナ・リザ』を有名にし、傑作にした。大衆が傑作を作ったのである。この展覧会には本物の『モナ・リザ』はない。もちろん所有者が本物だと主張する「ニース版モナ・リザ」「ヴァーナン版モナ・リザ」「アイルワース版モナ・リザ」もない。

しかし、『モナ・リザ』が傑作としての価値を最大限示したのは、ポストモダンの時代以降である。『モナ・リザ』が模写の時代と決別したのは、マルセル・デュシャン (1887年～1968年) が『モナ・リザ』の複製に口髭を描き、‘L.H.O.O.Q.’ のタイトルを書き入れて (図 14)、1919年にポストモダニズムを表明したときではないだろうか。



図 14 『L.H.O.O.Q.』  
マルセル・デュシャン (1919～64年)

1965年、彼はモナ・リザが印刷されたトランプに自分のサインを入れた。彼はこの新しいレディーメイドに『髭を剃ったL.H.O.O.Q.』と署名し、モダニズムの旗手とされたのである。

「引用は、借用、オマージュ、パスティーシュ、転用およびアプロプリエーションとともに、現代における創造の最も豊かで象徴的な原動力を形成しているのだ。引用行為を正統なる創造の高みにまで引き上げる、こうした歴史および過去の作品に対する再解釈の運動は、1970年代以降、ポストモダニズムと同一視されるようになった。」<sup>28)</sup> 「モナ・リザ100の微笑」開催に当たって、ジャン＝ミッシェル・リヴェットは引用から創造への転換をポストモダンの芸術として重視した一文を寄せている。

『L.H.O.O.Q.』 『はじまりとしてのモナ・リザ』は、デュシャンや森村を經由して傑作『モナ・リザ』を読み直し、『奈義の龍安寺』は荒川を經由して龍安寺の石庭を経験し直すことになる。

美術の進化は視覚中心の鑑賞では超えられない表現を生み出していく。鑑賞が創造を伴うと言うことを見る者が意識すべきであろう。

## 2 メディアの転換と創造

コンピュータが美術表現のメディアとなって、美術表現は変わった。コンピュータがToolとしてかMaterialとして使われるのか疑問ではあるが、メディアは表現を転換する。<sup>29)</sup>

フレスコ、テンペラ、油絵の具は天然素材の粉末をそれぞれ漆喰、卵、油というメデュームで練ってつくったものである。500年前の画家は絵の具をつくるために膨大な時間をかけた。絵の具ができてすぐに描かないと固まってしまうフレスコやテンペラと比べて、油絵の具は固まりにくく扱いやすい材料である。油絵の具の登場は、絵画の支持体をも変えることができた。300年後印象派が屋外で、即興で油彩を使えたのは、チューブ入り絵の具という、絵の具を練る時間がいらず酸化しない画期的な材料ができたからである。モネの睡蓮はチューブ入り絵の具が生んだ傑作だといっても過言ではない。新しい絵の具が印象派を生んだ訳である。素材の進化は、表現の転換を促してきたのである。

コンピュータは油絵の具より一般化したメディアであり道具である。全ての人が表現に使用する可能性は油絵の具より高い。新しいメディアが新たな制作者層を生産する。使用する人が意識化するか否かは別として、無意識のうちにつくり手となっている可能性が高いが、無意識につくり手となった者が‘見る者’の目を持っているとは限らない。

美術の一般化が美術の意識化を妨げているとも言える昨今、‘見る’と‘つくる’の反転は最早日常の世界で無意識に行われている。体験的美術鑑賞は、創造への距離をせばめるために、また、表面的な美術の理解や、安直な作品利用に陥らないために、人が積極的に美術と関わることを推し進める一方法だと考える。

#### 註および引用文献

- 1) 勅使河原純、『美術館からの逃走』、現代企画室、1955年、pp.235～236
- 2) 勅使河原純、前掲書、p.238
- 3) 勅使河原純、前掲書、pp.238～239
- 4) 勅使河原純、前掲書、pp.240～241
- 5) 高橋幸二、「三つの会話」、『NAGI MUSEUM OF CONTEMPORARY ART』、奈義町現代美術館、1994年、pp.9～10
- 6) 森村泰昌、『踏み外す美術史』、講談社現代新書、1998年、p.12
- 7) 森村泰昌、前掲書、p.19
- 8) 森村泰昌、前掲書、p.20
- 9) 森村泰昌、前掲書、p.24
- 10) 森村泰昌、前掲書、p.31
- 11) 森村泰昌、前掲書、p.31
- 12) 『よみがえる最後の晩餐』、『最後の晩餐 ニューヨークをゆく』がNHKで放映された。これらはアメリカ・アレナス、片桐頼継の共書『よみがえる最後の晩餐』、NHK出版、2000年にまとめられた。
- 13) アメリカ・アレナス著、福のり子訳、『なぜ、これがアートなの』、淡交社、1998年、が発行されている。
- 14) 奥美佐子「美術館からの発信」、『名古屋柳城短期大学紀要』、21号、1999年、pp.111～124
- 15) アメリカ・アレナス著、木下哲夫訳、『人はなぜ傑作に夢中になるの』、淡交社、1999年、p.17
- 16) 『なりひら』、芦屋市美術博物館刊行物
- 17) 『なりひら』、前掲書、1998年
- 18) 染川香澄、吹田恭子、『ハンズ・オンは楽しい』、工作舎、1996年、p.128
- 19) 森村泰昌、『芸術家Mができるまで』、筑摩書房、1998年、pp.10～15
- 20) 森村泰昌、前掲書、p.51
- 21) 森村泰昌、『踏み外す美術史』、講談社現代新書、1998年、p.82
- 22) 工藤不二男、「モナ・リザの謎-3-微笑について-2-顔面における同元化表現」、『みずゑ』、美術出版社、1986年、p.115
- 23) 福田美蘭、「神秘のペールを剥ぎとり、「人」となったモナ・リザ」、『美術手帖』、Vol.2, No.783, 2000年、p.102
- 24) 吉川 登、「レオナルド作「モナ・リザ」について」、『熊本大学教育学部紀要』、人文科学、第37号、1988年、p.133～162
- 25) 工藤不二男、「モナ・リザの謎-1-視線について-1-顔面における同存化表現-」、『みずゑ』、美術出版社、1986年、p.108
- 26) 工藤不二男、前掲書、p.111
- 27) 工藤不二男、前掲書、p.111
- 28) ジャン・ミシェル・リベット、「創設者デュシャンとポストモダニズムのアプローチ」、『モナ・リザ100の微笑』、ジャン・ミシェル・リベット、他 編集、日本経済新聞社、2000年、p.82
- 29) 藤幡正樹、『アートとコンピュータ』、慶応義塾大学出版会、1999年、pp.167～171

## **Experiential Art Appreciation** **— World and Form Turned Upside-Down —**

Misako OKU\*

This manuscript is a discussion of methods of forming posture to appreciate subjectively the works of art by the appreciators. The subjects discussed are as follows:

- The works of Morimura Yasumasa, and the experiences of Arakawa Shusaku and Madeline Gins as cases of a position to the appreciators from the artist's perspective through their works.
- Ideas on appreciation centered on a gallery talk presented by Amelia Arenas as curator.
- Methods of experiencing works of art through workshops and exhibitions planned by art galleries, as a link in the art gallery's education program.

Based on the results of this discussion, methods of experiential art appreciation realized through lessons in "Formative Research," a specialist subject at this school, are presented from the viewpoint of art education.

**Key Words:** *Art Appreciation, Modern Art and Art Education, Museum Education, Computer Graphic, Monna Lisa*