

[共同研究報告]

ブラック・マウンテン・カレッジ における芸術教育の多角的研究

永原康史

金井 学

木下京子

1. 序

1.1 本研究の目的

ブラック・マウンテン・カレッジ (Black Mountain College、以下 BMC) は、米ノース・カロライナ州に1933年から1957年まで開設されていたリベラルアーツの実験的プログラムを実践した自由学校である。ジョセフ (Josef Albers, 1888-1976)、アニ (Anni Albers, 1899-1994)・アルバース夫妻によってパウハウス式の教育が持ち込まれたほか、体験型カリキュラムや夏期講座を企画し、ナチスの圧力と第二次世界大戦の戦火から逃れたヨーロッパの移民アーティストや時代の先頭を走るアメリカの若い作家たちを教授陣に迎え、ロバート・ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) ら著名な作家を輩出した。

アメリカの戦後現代美術やデザインの発展に大きな貢献を果たした同校の教育実体を知ることは、日本の美術大学における教育を再考する上において非常に有意義である。しかしながら、BMCの教育プログラムについて書かれた著作物はアメリカでも少なく、日本においては天貝義教氏 (秋田公立美術大学教授) らの論考がいくつかあるに過ぎない。BMCの芸術教育の詳細を知ることが本研究の第一の目的である。

1.2 研究期間と調査

本研究は現地視察調査および現地研究機関の協力による資料調査が主な研究方法となる。しかし、研究採択期間 (2020-23年度。コロナ禍による1年持ち越しを含む) が新型コロナウイルス感染防止による海外渡航制限期間と重なったため、十分な現地調査を行うことができなかった。そういった状況下において、2021年10月より文化庁の新進芸術家海外研修制度の研修員としてニューヨーク在住となった金井が、移動や公開の制限のなかで可能な限りの現地調査を行った。また、木下と永原は、渡航制限が緩和された2022年10月29日から11月6日にかけてアッシュビル、ブラック・マウンテンおよびニューヨークにおいて滞在調査を実施した。

主な調査先は、資料調査としてノース・カロライナ州立アーカイヴス西部地域館 (Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, 以下 WRA)、ブラック・マウンテン・カレッジ美術館+アーツセンター (Black Mountain College Museum + Arts Center, 以下 BMCM)、アッシュビル美術館 (Asheville Art Museum)、ブラック・マウンテン・アートセンター (Black Mountain Art Center)、ニューヨーク公共図書館 (New York Public Library) 等。実地調査として、開校地であるクリスチャン・カンファレンスセンター (現・YMCA Blue Ridge Assembly) とエデン湖キャンパス (現・Camp Rockmont) である。

1.3 BMC について

BMC は、フロリダのロリンズ大学を教育上の論争によって解雇されたジョン・アンドリュー・ライス (John Andrew Rice Jr., 1888-1968) が、彼と行動を共にし、同大学を辞職した教員や退学した学生たちと始めたリベラルアーツの学校である。ライスは古典を専門とする進歩主義教育の論客で、プラグマティズムを代表する哲学者のひとりであるジョン・デューイ (John Dewey, 1859-1952) の民主主義教育を範としていた。

デューイは、授業で与えられた知識ではなく体験によって身につく知識を大切にしたい。同じように BMC でも、体験に重きをおいた教育プログラムが練られていた。それは学問だけに留まらず、農作業や家畜の世話、日常の厨房当番など、学生と大学関係者全員が学校運営に参加し、学生と教員が同じ学舎で共同生活を営む民主主義の実験でもあった。そしてその中心に芸術体験を据えたのである。

BMC の活動はいくつかのフェーズに分けることができる。第1期は、ブルーリッジのクリスチャン・カンファレンスセンターを借りて学校を構えることができた時期。第2期は、専用のキャンパスを求めて始めたエデン湖キャンパス建造プロジェクトの時期 (第2次世界大戦と重なる)。第3期は、終戦後にGIビル (退役軍人援助法による恩典) で大勢の退役軍人がやってきた時期。この時期が美術史的には一番実りが多く、戦後アメリカ美術の萌芽をさまざまにみることができる。その後、第4期では、チャールズ・オルソン (Charles Olson, 1910-1970) を中心に文芸や工芸の運動が興るも、経済的な理由から運営が困難になり閉鎖に至る。

1.4 調査対象

BMC はリベラルアーツの学校として古典、哲学、歴史、数学、科学など幅広い領域の教養教育を行っており、その基礎としての芸術教育も、音楽、絵画、彫刻、デザイン、演劇、ダンス、文芸、工芸、建築、写真、さらにまだ認知されていなかったパフォーマンス分野など広範にわたる。そのため、研究対象を絞って調査を進めた。先述の BMC の活動期分類に従って説明する。

永原が主に第1・2期に展開された「ジョセフ・アルバースによるリベラルアーツ教育の基礎としての芸術教育」について、金井が戦後アメリカ美術の萌芽期にあたる第3期の「ダンスおよびパフォーマンス・アーツにおける領域横断的芸術実践の教育」について、木下が第4期のなかでも1952年に開講された陶芸セミナーに焦点を当て、「柳宗悦、濱田庄司、バーナード・リーチらによる民芸の BMC への影響」について、それぞれ調査を行った。

永原は、その成果としての論考「ブラック・マウンテン・カレッジのアルバース」を「ジョセフ・アルバースの授業 色と

素材の実験室」展 (2003年7月29日-11月5日、DIC川村記念美術館) カタログ (水声社) で発表したため、本稿には金井、木下の調査報告を掲載した。

(永原康史)

2. ダンスおよびパフォーマンス・アーツにおける領域横断的な芸術実践教育に関する資料調査と考察

2.1 調査研究の背景

池上裕子が述べているように、20世紀美術を概観する言説において「第2次世界大戦を契機に、世界美術の中心はパリからニューヨークへと移行した⁽¹⁾」という主張はおしなべて一般的なものである。この移行の象徴として、例えば1964年のロバート・ラウシェンバーグのヴェネツィア・ビエンナーレの国際絵画大賞受賞が位置付けられるが、しかし改めて言うまでもなく、このような移行は単線的になされたものではない。その移行の背景には1913年のアーモリー・ショーにおける欧州の前衛芸術の紹介やその後のニューヨーク・ダダの結成、ソーシャル・リアリズムやリージョナリズムの興隆と、恐慌やWPAを背景としたその加速、抽象表現主義の勃興からミニマリズムまでの急速な発展、そしてポスト・ミニマリズムからの現代美術へ、様々な出来事のみまぐるしい展開があるわけだが、とはいえ、これもまた常に指摘されてきたことである。

このような、次々と新たな芸術実践の形式が現れる20世紀のアメリカ美術の展開について考察することは、美術作品の制作者にとって——つまりまだ見ぬ新たな芸術実践のあり方を探求する者にとって——興味深いことであるが、この中でもとりわけ興味を引かれるのは1960年代後半から1970年代にかけて生じる、いわゆるミニマリズムからポスト・ミニマリズムへの展開についてである。

なぜならその展開の中核には、些か理解し難い事柄があるからである。もっとも、ミニマリズムとポスト・ミニマリズムについてここで詳述する紙幅の余裕はない。ここでは、ひとまずミニマリズムをマイケル・フリード (Michael Fried, 1939-) が「Art and Objecthood」において指摘したような意味での「リテラリズム」——すなわちクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909-1994) が主張したような抽象表現主義的イデオロギアの純化、換言すれば既存の芸術形式 (絵画や彫刻など) の唯物弁証法的正当性の擁護とその本質への純粹還元というドグマの文字通りの実体化——を意味するものとして、そしてポスト・ミニマリズムをこのようなミニマリズム (=リテラリズム) の原理原則に真っ向から違反 (transgress) するような非伝統的素材の使用や芸術形式の脱領域性を特徴とするものとして、それぞれ捉えておくにとどめておくことにしよう。このような捉え方に基く限りにおいては、ミニマリズムからポスト・ミニマリズムへの展開は比較的単純な正反対方向への転換

として理解して良い様に思われる。

先に「些か理解し難い」と述べたのは、実のところ、これが単純な転換とは言いがたいからである。理解のし難さは、「ポスト・ミニマリズム」を造語したロバート・ピンカス=ウィッテン (Robert Pincus-Witten, 1935-2018) が指摘しているように、エヴァ・ヘス (Eva Hesse, 1936-1970) やロバート・モリス (Robert Morris, 1931-2018)、ロバート・スミソン (Robert Smithson, 1938-1973) といったポスト・ミニマリズムのアーティストたちが1960年代後半に展開した制作活動は、「アンチ・ミニマリズム」という単純な反発ではなく、むしろ「ミニマリズムが可能ならしめたもの」⁽³⁾ から生まれた「新たな解決策」⁽⁴⁾ として為されたことに起因する。実際、良く知られているように、モリスもスミソンも60年代半ばにはいかにもミニマリズム然とした作品を発表しており、エヴァ・ヘスもまた1960年代初頭までは抽象表現主義の影響を強く受けた絵画作品を制作している。あるいは《Black Paintings》シリーズにおいて絵画形式におけるグリーンバーグ的純粹還元を理論上実現し、一般にミニマリズムを代表するアーティストの一人として認識されているフランク・ステラ (Frank Stella, 1936-) の制作活動もまた、1960年代後半にはミニマリズムからの明らかな逸脱を見せ、一般にポスト・ミニマリズムのアーティストと認識されることは少ないとはいえ、1970年代には自らをミニマリズムの対極に位置する者として「マキシマリスト」と称するなど、他のポスト・ミニマリズムのアーティストたちと類似した道筋を辿っている。

要するにポスト・ミニマリズムを代表するアーティストのうち少なくない数が、そもそも抽象表現主義やその継承としてのミニマリズムの影響下において出発し、その後、ポスト・ミニマリズムへとある種の転向を行ったものが、この転換だと考えられるのだ。問題は、この転向が論理的にはかなりアクロバティックなものと言わざるを得ないことである。繰り返せば、ミニマリズムをリテラリズムの芸術として理解する限りにおいて、それは絵画や彫刻といった形式の弁証法的正当性に依拠し、その形式的本質への純化を原理として産出されるものである。従って絵画や彫刻といった唯物弁証法的に導出された芸術形式の外縁を溶解させるような領域横断的な視座から、工業製品や自然物といった新たな素材を用い、空間的な広がりや時間的広がりへと拡散していくような「新たな芸術形式」の創出を目指すポスト・ミニマリズムの芸術実践とは根本的に相容れないはずなのだ。

根本的に相容れないにもかかわらず、それでも転向が生じたのであれば、検討されなければならないのは「何がその転向を可能ならしめたのか」という転向の条件であろう。また、その条件は2つの側面から検討される必要があるかもしれない。1つは、いかにしてミニマリズムの原理から内破的にポスト・ミニ

マリズムの制作原理が導出され得るかという論理的条件について。もう1つは1960年代のアメリカにおいて、そのような領域横断的な実験的探究を実際に実行可能なものにした環境的条件についてである。

本共同研究における筆者の調査は、この様な問題意識の中で、この2つ目の環境的条件について検討する中で構想されたものである。上述の通り、1960年代半ば頃から後にピンカス=ウィッテンがポスト・ミニマリズムと呼ぶことになる様々な領域横断的な芸術実践が現れるわけだが、その発生の環境を辿っていった時 (もちろんその全てのと言うことはできないが)、いわゆる「総合芸術」としてのシアターやパフォーマンス・アーツの領域における、絵画や彫刻といった視覚芸術のアーティストとの協働を通じた未知の芸術形式の創出の試みという創造的環境があったように見受けられると同時に、そこには繰り返し現れる特徴的な名前が2つあり、そしてその2人の領域横断的芸術実践の道程をさらに遡行していくとBMCに辿り着くからである。

その2人とは、公私共にパートナーであったジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) とマース・カニングハム (Merce "Merce" Philip Cunningham, 1919-2009) である。2人の名前は1960年代のシアターやパフォーマンス・アーツにおける領域横断的実践の試みの場に頻出し、そして先にポスト・ミニマリズムに関連してあげられたアーティストたちの一部はその場に深く関わっている。例えばモリスは、良く知られているように、彼が1950年代に西海岸で過ごしていた時から当時のパートナーであったシモーヌ・フォルティ (Simone Forti, 1935-) を通じてパフォーマンス・アーツに興味を持っていたためニューヨークに転居する1950年代末にはジョン・ケージとすでに知己の関係にあり、さらに彼が1960年代初頭に深く関わることとなるジャッドソン・ダンス・シアターも、そもそもはカニングハムのダンス・クラスから派生したものである。またステラは、1962年にラウシェンバーグやニキ・ド・サンファル (Niki de Saint Phalle, 1930-2002)、ジャン・ティンゲリー (Jean Tinguely, 1925-1991) らが中心となって企画し、カニングハムが芸術監督を務めた、視覚芸術や演劇、詩、建築といった領域を横断するようなパフォーマンス作品《The Construction of Boston》にパフォーマンスの1人として参加しており、加えて1967年にはマース・カニングハム・ダンス・カンパニーの作品《Scramble》のためにコスチュームと舞台装置のデザインも行っている。さらに付言すれば、1960年代の領域横断的な実験的芸術実践を象徴する1966年の伝説的なパフォーマンス・イベント「9つの夕べ——演劇とエンジニアリング」は、ラウシェンバーグや科学者のビリー・クルーヴァー (Billy Kluger, 1927-2004) らが結成した《Experiments in Art and Technology》によって企画されたものであるが、ここにもケ

ージとステラの名前を認めることができる。もっともラウシェンバーグはマース・カニングハム・ダンス・カンパニーの初代芸術監督であり、1954年以降、密接な協働関係にあったのであるから、ケージとカニングハムが関わる領域横断的な芸術実践環境は1950年代から準備されつつあったと考えた方が良いだろう。このように考える時、ケージとカニングハム、そしてラウシェンバーグの接点となったBMCにおける領域横断的な芸術実践に関する教育環境が本調査研究における関心の対象として浮上するのである。1953年のBMCで行われた伝説的な最初のハプニング、すなわちダンスや音楽、詩、造形美術といった様々な領域の芸術実践の衝突によって構成される《Theater Piece No.1》は、まさにその象徴である。

では絵画や彫刻といった芸術領域の弁別が強く作用していた1940年代-1950年代初頭において、BMCでは、どのように新たな芸術形式の探究を志向するような領域横断的な芸術実践環境が準備され、どのように可能ならしめられたのだろうか。筆者の調査はこの問いを巡って行われたものである。

2.2 調査の対象と方法

もっとも、BMCにおけるケージとカニングハムの活動については、先に述べた伝説的《Theater Piece No.1》等を含めすでに非常に良く知られており、マーティン・デュバーマン(Martin Duberman, 1930-)の*Black Mountain An Exploration in Community*⁽⁵⁾やメアリー・エマ・ハリス(Mary Emma Harris, 1943-)の*The Arts at Black Mountain College*⁽⁶⁾でも詳しく紹介されている。しかしこういった伝説的エピソードが広く知られる一方で、ケージやカニングハムがBMCの常勤教員であったことは1度もなく、正式に教育に関わったのは1948年、1952年、1953年の夏季講座のみであったことが言及されることは少ない。本調査が基づく問いは「BMCにおいて、どのように領域横断的な芸術実践環境が準備されたのか」であるのだから、調査で焦点を当てるべきは特別な夏季講座の内容というより、むしろ平常時の美術教育のカリキュラムにおける領域横断的な芸術実践の扱い、その中でもとりわけダンスやパフォーマンス・アーツにおける領域横断的な芸術実践の教育についてである。もちろん、常勤教員としてダンス教育に携わったエリザベス・シュミット・ジェンナー・ジャー(Jennifer Schmidt Jenner, 1923-2007)やキャサリン・リッツ(Katherine Ritz, 1912-1978)の取り組みについてはBMCに関する書籍や論文等の中でこれまでに紹介されていないわけではない。しかしそのような紹介もケージやカニングハムの場合と同じく、管見の限り平常授業の内容については十分に明らかになるとは言い難い。

そこで本調査では、WRA(図①)が所蔵するBMCに関連するアーカイヴス資料を対象として、その中でも、とりわけカ



図① ノース・カロライナ州立アーカイヴス西部地域館
Western Regional Archives, State Archives of North Carolina

リキュラムに関する一次資料に焦点を当て、その中でダンスやパフォーマンス・アーツ領域横断的教育内容がどのように記述されているかを優先的に収集することを試みることにした。また補足的、WRAに収蔵されているデュバーマンやハリスがBMCに関する調査を行った際に収集されたインタビューや、BMC関係者から寄贈された資料等についても可能な限り調査を行うことにした。

2.3 調査日程

筆者は2021年10月-2022年9月まで、文化庁の新進芸術家海外研修制度の研修員としてニューヨークに滞在していたため、WRAでのアーカイヴス資料調査はこの期間に実施することとなった。WRAには膨大なBMC関連のアーカイヴス資料が収蔵されている一方、予算の関係から調査のためにノース・カロライナ州に滞在できる日数が限られる上、新型コロナウイルス感染症の影響によりWRAの開館時間にも一部制限があったことから、より効率的な資料収集を行うことを目的として調査期間を2回に分け、WRAでの調査期間中はアーカイヴス資料の複写による収集を集中的に行い、それをニューヨークに持ち帰って整理と読解を行う方針を立て、このセットを2回繰り返すことにした。

第1回目の調査は2021年11月16日から11月19日までの3泊4日の日程で行った。ニューヨークへ到着して1ヶ月半ほど経ち、引越し等が落ち着き、筆者の個人的状況として本格的な調査を行う準備が整ったことに加え、通常は一般公開されていないBMCのエデン湖キャンパス(1941年以降)の公開ツアー(図②)が11月19日に予定されたため、これに合わせて実施することとなった。また第2回目の調査は、新進芸術家海外研修制度の枠組みで筆者が別途実施していたプロジェクトのスケジュール予定と合わせて検討し、2023年3月20日から3月25日の5泊6日の日程で実施した。



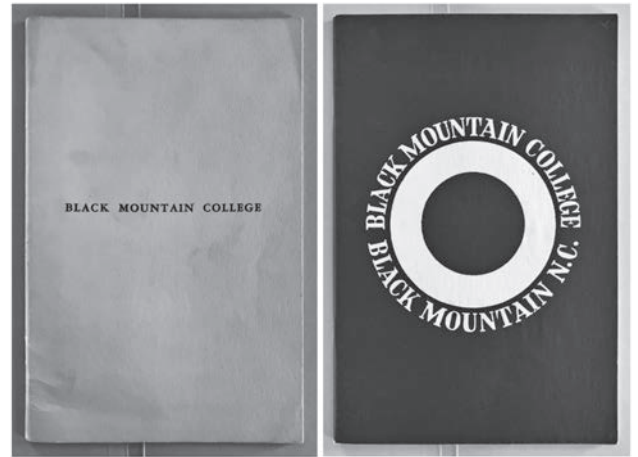
図② BMC エデン湖キャンパス

2.4 収集した資料、および資料に基づく一考察

上記の2回のアーカイブ調査を実施して資料の収集を行ったが、結果を先に述べれば、この2回の調査によって1933年から1957年までのBMCの教育における領域横断的芸術実践について、具体的にどのようなものであったかを詳らかに証す一次資料を完全に集めることは叶わなかった。最大の理由は一次資料の欠損、特に1950年代の資料の不存在である。BMCに関する主要な書籍において、ジェンナー・ジャーナリズムやリッツが行ったダンスの指導が、数枚の写真や本人をインタビューした際の回想等に頼る部分が大きい理由も、この点に起因するものが大きいように思われる。

しかしながら、完全とは言えないとはいえ、本調査の問いの解明に資する資料を収集することはできた。その一つは、WRAに収められたBMCに関連するいくつかの資料体、具体的には(1) Black Mountain College Project Collection、(2) Black Mountain College Records、(3) Martin Duberman Collection、(4) North Carolina Museum of Art - Black Mountain College Research Project、(5) Theodore and Barbara Loines Dreier Black Mountain College Collectionを横断的に検索することで、毎年発行されていたと思われるBMCの教科についての概要が記された大学要覧やアナウンスメントの他、夏季講座の案内、紀要やニュースレターといったBMCが発行した各種資料の大部分の複写を収集することができたことである。またデューマンやハリスがBMC関係者に対して行ったインタビューのうち、公開されているものについては、その書き起こしの大部分について、複写を収集することも叶った。

そこで以下では、「領域横断的な芸術実践の教育」という観点からこれらの資料の記述を順にたどり、インタビュー等の資料を補足的に参照することで、少しでもBMCにおけるトランスグレッシブな教育の内実接近することを試みたい(図③)。



図③ BMCの大学要覧。左が1934年-1935年、右が1939年-1940年のもの。

2.4.1 1930年代

今回の調査で入手できた最も古い大学要覧は1934年(開校から2年目)のものであるが、具体的な科目に関する記述が始まるのは翌年度の1935年-1936年の大学要覧からである。ここから始めたい。1935年は秋学期(9月~12月)に始まり、春学期(1936年1月~6月)で終わるセメスター制が取られている。教員一覧において美術関連を担当しているとされているのは、1933年にBMCに着任したジョセフ・アルバースとアニ・アルバースの2名である。アルバース夫妻についてはすでに詳しい文献が多くあるためここで深くは立ち入らないが、注目しておきたいのは教育課程(Course of Instruction)の記述である。美術の欄にはドローイングや色彩、セミナー、機織の理論と実践に並んで、工作教育(Werklehre)の記述があり、この語の解説としてカッコ書きで「マテリアルと空間に対する感覚の発展(the development of the feeling for material and space)」と記載されていることである。バウハウスの教育プログラムから移入されたこの工作教育については、国内では天貝義教が詳しく紹介しているが、ここで特に留意しておきたいのは、この工作教育は1934年のBMCの紀要に発表した“Concerning Art Instruction”⁽⁸⁾の中で、ジョセフ・アルバースが表明している美術教育のあり方を体現するものであったこと、すなわち美術教育が、絵画や彫刻、デザインといった既存の確定された美術領域を前提として、そのプロの養成を目指す美術大学の美術教育とは異なり、色彩やドローイングをリベラル・アーツ・カレッジの学びの基礎を構成する科目として位置付ける美術教育、「最も広い意味での見ること(to see)、すなわち自らに関わる現象に目を開くこと、自らの生活(life)、存在(being)、行動(doing)に目を開くこと」⁽⁹⁾を学ぶための教育課程として位置付けられていることである。これが本調査において重要なのは、美術を既存の美術領域を前提としたものとして捉えず、その領域を超えて、生活や存在、行動の基礎として位置付けなおすという、本調査研究の枠組みで言えば領域横断的な

発想の萌芽が、バウハウスの教育プログラムをリベラル・アーツ・カレッジという枠組みに移入するこの段階においてすでに見てとれるからである。

翌年度にあたる1936年-1937年の大学要覧では美術の教員にザンティ・シャヴィンスキー (Xanti Schawinsky, 1904-1979) が着任し、ドローイングや色彩のクラスをジョセフ・アルバースと分担していることが確認できる。シャヴィンスキーはバウハウスにおいて絵画や彫刻とともに実験的な舞台芸術を展開したことで知られるオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer, 1888-1943) の下で学んだアーティストである。この年から教科には、シャヴィンスキーの専門性を反映してか、新たに「舞台演劇学 (stage studies)」が加わっている。音楽の教員であったジョン・エヴァーツ (John Evarts, 1909-?) と共同で担当したとされるこの授業では、総合芸術としての舞台演劇学という枠組みにおいて「空間、形態、色彩、音声、音楽、動き、時間」といった諸要素が芸術の「根本的現象 (fundamental phenomena)」として探求されている。加えて、工作教育を拡張したような「一般芸術クラス (general art class)」(ジョセフ・アルバースとシャヴィンスキーが共同で担当) と「プライベート・アート・セミナー」も加えられており、シャヴィンスキーの着任によって、リベラル・アーツ・カレッジの学びの基礎としての美術教育と、その領域横断的な広がりが拡充された様子が看取される。

翌1937年-1938年の大学要覧は、美術に限っていえば大きな変化はなく、ジョセフ・アルバースとシャヴィンスキーの連携が順調に継続したと思われる。小さな変化として、美術の教科の中にシャヴィンスキーのパートナーであり、シャヴィンスキーと同じくバウハウスの卒業生であったイレネ・シャヴィンスキー (Irene Shavinsky, 1903-1990) による「衣装デザイン (Dress Design)」が加わっており、舞台演劇学のさらなる充実が試みられたと思われる。

しかし1938年の秋から始まる1938年-1939年の大学要覧にはシャヴィンスキーの名前はなく、上記の舞台演劇学は2年間で終了してしまったことがわかる。教科は1935年以前のドローイングと色彩と工作教育 (ジョセフ・アルバース)、機織 (アニ・アルバース) を中心としたものに戻されているが、「一般芸術クラス」と「プライベート・アート・セミナー」は存続したようである。

翌1939年-1940年も基本的には前年度の体制が踏襲されていると思われるが、軽微な点ではあるものの興味深い変化がある。それは演劇学の記述の中に「舞台美術 (stagecraft)」が新たに追加されることである。演劇学は1935年からウィリアム・ロバート・ウンシュ (William Robert Wensch, 1896-1973) が担当しており、1936年の大学要覧においても演劇学は「すべての芸術が合流する点 (a meeting point of all the

arts)」と記されていることから、そこには早い段階から様々な芸術領域の交差が意識されている様子が認められるとも言えるが、とはいえ、大学要覧の記述に限っていえば、1938-1939年以前までは演劇学では、演劇における脚本の解釈や演技等に力点が置かれており、授業名も演劇学というシンプルなものにすぎない。その意味で、1939年-1940年に加えられたこの舞台美術の授業は、その説明にも「舞台背景と衣装のデザインと制作の実践経験 (practical experience in designing and creating scenery and costumes)」を含む内容であるとの記載が見られることから、大変興味深いのだ。つまり、そこにはシャヴィンスキーの離脱によって終了してしまった舞台演劇学の試みの一部が、1年間の休止を経て、ウンシュの演劇学の中で継承することが試みられた可能性が考えられるのである。

2.4.2 1940年代

1940年秋から始まる1940年-1941年大学要覧では、教科の説明において科目名がそれまでの「美術 (Art)」単体ではなく、この「美術と建築 (Art and Architecture)」に変更されていることが特徴と言えるだろう。これには1941年秋のブルーリッジ・キャンパスからエデン湖キャンパスへの移転に伴う新校舎の建設が影響していると思われ、実際に大学要覧の中にも「学生と教員がボランティアで、週に1回から3回程度、午後に建築のための労働に参加する」との記載がある。また、大学要覧の年間予定には「夏期講座はありません」と記載されているものの、翌年度の大学要覧には前年に新校舎建設に向けて「ワーク・キャンプ」が開催されたとあることから、後の夏季講座の原型となる夏期のプログラムがこの年から開始されたことがわかる。「美術と建築 (Art and Architecture)」における、建築の指導者としてローレンス・コーチャー (Lawrence Kocher, 1885-1969) が着任し、「現代建築 (Contemporary Architecture)」の授業を担当している。もっとも、領域横断的な芸術実践の教育という視点から授業内容を見る限りにおいては大きな変更は見られず、ジョセフ・アルバースによるドローイングと色彩と工作教育、アニ・アルバースの機織、そしてウンシュの舞台美術を含む演劇学という組み合わせが継続しているように見受けられる。

エデン湖キャンパスに移転した翌1941年-1942年には、建築の客員教員 (Visiting Instructor) としてハワード・ディアスタイン (Howard Dearstein, 1903-1978) が加わって建築関連科目が拡充されたことで美術と建築は再度分離されるが、美術と教育内容や演劇学に大きな変化はなく、1939年以降のプログラムが継続していたと思われる。なお、この年度以降数年にわたって、大学要覧には戦時下の教育のあり方について触れた付録がついており、そこからは第2次世界大戦による教育への影響も窺われる。

1942年-1943年については、今回調査した資料体の中からの大学要覧を発見することはできなかったため不明な部分が多い。この年度に限らず、以降、大学要覧が発見できなかった年度が複数ある。このような年度については大学要覧に比して概略的ではあるが教員や教育プログラムについて記載がある「アナウンスメント (Announcement)」や「アニュアル・アナウンスメント (Annual Announcement)」の複写、校報 (Bulletin) 等を通して可能な限り補うことを試みたい。

もっとも1942年-1943年のアナウンスメントは、他の年度のアナウンスメントに比しても殊に教育内容に関する具体的記述が乏しく、教員一覧も含まれていないため、この年から秋期、冬期、春期、夏期のクォーター制となったこと以外では、それほど補える点がない。収集が叶ったものの中でかろうじて役立つと思われるものの1つは、大学要覧の教員一覧ページの写しと思われる資料である。ここには新しい教員の1人としてエルサ・カール (Elsa Karl, 1901-1992) が加わっており、「ユーキネティクス (Eukinetics)」の授業を担当していたことが記載されている。カールはピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009) の師としても知られるクルト・ヨース (Kurt Joos, 1901-1979) のもとで学んだドイツ生まれのダンサーであり、パートナーで作曲家のフレデリック・コーエン (Frederick Cohen, 1904-1967) とともにBMCに着任している。ユーキネティクスはヨースが展開したダンスの形式の1つであり「身体の運動をコントロールし、こういった運動が観客に対して与える表現の力を理解するためのメソッド⁽¹⁰⁾」とされている。1942年-1943年の資料にはこれ以上の情報を見つけることはできないが、翌年度の1943年-1944年の大学要覧には、このユーキネティクスについて次のような説明がなされている。

ユーキネティクスは、身体のコントロールやバランスに加えてダンスの動作の初歩的な感覚を養うことを通して、学生の肉体的・精神的なあり方の発展を試みるものです。ユーキネティクスは特定の身体トレーニングやダンスの訓練ではなく、身体の包括的なトレーニングです。

ユーキネティクスは芸術表現の媒体として、演劇の学生向けのトレーニングとして行われます。⁽¹¹⁾

BMCの芸術教育において身体の運動が主題となった授業が正式に行われたのは、このカールによるユーキネティクスが初めてである。またこの授業は「特定の身体トレーニングやダンス訓練ではない」と明記されているように、バレエやダンスという既存の芸術表現の技術を磨くことではなく、芸術のメデイウムないしマテリアルとしての「身体そのもの」の可能性に焦点が向けられているという意味で、脱領域的な志向性を帯びているのもまた注目に値する点だろう。もちろん授業の説明文に

は「演劇の学生向け」と書かれているため、一見したところでは、脱領域的志向が強く現れているようには見えない。しかし、このBMCにおける「演劇」が、シャヴィンスキーの舞台演劇学、そしてその継承としてのウンシュの演劇学との連携の中で指導されていることは考慮されなくてはならない。つまり舞台美術を含んでいたウンシュの演劇学は、このカールのユーキネティクスが加わることによって、さらなる領域横断的の広がりを得たのではないだろうか。

それ以外の1943年-1944年の美術関連の科目については、「物理と化学」の授業との連携で「アーティストのための光学入門」が新しく取り入れられたほか、木工の指導者としてメアリー・グレゴリー (Mary Gregory, 1914-2006) の名前が確認できるものの、大きな変更は見られない。付記すべきこととしては、この年度の年度末にあたる1944年からクォーター制の夏期が夏期講座として運営されるようになったことである (後にケージやカニングハムが教員として関わるのもこの夏期講座である)。1944年の最初の夏季講座では「美術講座 (Art Institute)」と「音楽講座 (Music Institute)」「ワーク・キャンプ」が行われている。

1944年-1945年も大学要覧が発見できなかったが、アナウンスメントを見る限りでは前年度のプログラムが継続されたものと思われる。軽微な変更として認められるのは、前年度の大学要覧の記載においてジョセフ・アルバースの「基礎デザイン (工作教育)」(「Basic Design (Werklehre)」)となっていたものが、この年からは「基礎デザイン (Basic Design)」の表記に変更されたことであるが、本質的な変更と思われるものではなく、ウンシュの演劇学やカールのユーキネティクスにも大きな変更は認められない。カールは1945年の夏期講座では音楽講座においてコーエン他4人の教員でオペラ・ワークショップを担当している。

1945年-1946年もまた大学要覧を発見できなかったが、アナウンスメントで確認できる範囲でも大きな変化が認められる。それはカールとウンシュの名前が消えていることである。1935年以来10年にわたって演劇学を教えてきたウンシュは、1945年6月に当時のノース・カロライナ州では違法とされていた同性愛の嫌疑で逮捕され、BMCの同僚たちの交渉もあって罪状は変更されたものの、結果としてノース・カロライナを去らざるを得なくなったのだ。ウンシュのその後は謎が多く、西海岸で名前を変えて郵便局で働いていたという証言⁽¹²⁾もあるが、詳しいことはわかっていない。いずれにせよ本調査において重要なのは、この段階でBMCにおける領域横断的芸術実践の教育を担っていたウンシュの(舞台美術を含む)演劇学とカールのユーキネティクス、そのどちらもがここで潰れてしまったことである。美術関連のカリキュラムはジョセフ・アルバースの指導科目も「色彩 (Color)」とされていた授業が「絵画

(Painting)」へと変更されており、BMCにおけるリベラル・アーツ・カレッジという枠組みや領域横断的芸術実践への志向性という意味では、一種の退行とも思われる変化が窺われる。

1946年-1947年もアナウンスメントしか収集できなかったが、この記述を見る限り、前年度から変更は、それまでのクォーター制が秋学期と冬学期で構成される Semester 制に戻され、また Semester とは別に夏期講座が設定される年間スケジュール(つまり、Semester 制+夏期講座)に再編することを中心とするものだったように見受けられる。翌1947年-1948年もアナウンスメントしかないが、変化として目に留まるのは、絵画とドローイングの客員教授(Visiting Professor)としてイリヤ・ボロトウスキー(Ilya Bolotowsky, 1907-1981)の名前が記載されていることだろう。ボロトウスキーはロシアに生まれ、1923年にアメリカに移住してからはニューヨークを中心に活動した画家である。アナウンスメントには前年度の1946年-1947年の段階でボロトウスキーが客員教授であったとの記載があり、またこの前年度はアルバース夫妻は長期休暇(leave of absence)でBMCに不在であったことがわかっているため、1946年秋からのアルバース夫妻が不在であった期間に、実質的な美術教員としてボロトウスキーが着任してドローイングと絵画を教えていたことが窺い知れる。従って1947年-1948年は休暇から戻ってきたアルバース夫妻がボロトウスキーと初めてBMCで一緒に指導にあたる年だったのだ。BMCに復帰したジョセフ・アルバースとボロトウスキーの間には美術教育を巡って様々な軋轢が生じたことが知られており、ボロトウスキーはこの年度の終わりとともにBMCを離れることになる⁽¹³⁾。

さて、このように、ウンシュとカールが去り、その後に着任したボロトウスキーもすぐに去ってしまった中で、この1948年の年度の末に夏期講座が開かれる。これこそが、ケージとカニングハムがBMCで指導を行う最初の機会となった。1946年にマーサ・グレアム(Martha Graham, 1894-1991)のダンス・カンパニーを退団したカニングハムは、ダンスのレッスンで生計を立てる生活をしばらく続けた後、1947年頃からケージとともに自動車で米国内を回り様々な場所でダンスやコンサートをを行うツアーを開始しており、1948年のツアーの最初の場所として4月にBMCを訪れる。そしてこれがきっかけとなって夏期講座に招聘されることになるのだ。この時の様子はBMC校報5月号のキャンパス・ニュース欄にも記載されており、ケージとカニングハムがそれぞれ作品を披露するとともに、ケージは音楽を含む芸術を作り出すこと(=人間がものを作り出すこと)から新たな社会が作り出されるといった彼の壮大な芸術実践の哲学の一端を語ったこと、またカニングハムはBMCのコミュニティに向けたダンスのプログラムを実施したことについての記載がある。校報の記事は、彼らが夏期講座に戻ってくることへの期待を述べた後、「彼らの訪問以降、クリ



図④ BMCエデン湖キャンパスの食堂棟。《メドゥーサの罫》もここで上演された。

イティブなエネルギーの流れが、カレッジにおける創造性と受容の両面に光を与えている⁽¹⁴⁾』と結ばれているが、カールとウンシュが去って3年が経ち、またジョセフ・アルバースとボロトウスキーとの確執が深まっていた当時のBMCの状況を考えると、非常に印象的である。

1948年の伝説的な夏期講座の内容についてはBMCに関する主要な文献でも詳しく論じられているので、ここでは深く立ち入らない。ケージとカニングハムに加えて、バックミンスター・フラー(Richard Buckminster Fuller, 1895-1983)、ウィレム(Willem de Kooning, 1904-1997)とエネヌ(Elene de Kooning, 1918-1989)のデ・クーニング夫妻といった錚々たるメンバーが一堂に会する機会となったこの夏期講座について、さしあたり本稿で触れておくべきことは、ケージがエリック・サティをフィーチャーした「エリック・サティの音楽によるアマチュアフェスティバル(The Amateur Festival of the Music of Erik Satie)」を企画し、その中でサティの戯曲《メドゥーサの罫(The Ruse of Medusa)》を極めて実験的な形で上演したことであろう(図④)。演技の経験の無いフラーがメドゥーサ男爵を演じ、監督を務めたアーサー・ペン(Arthur Penn, 1922-2010)の回想⁽¹⁵⁾によれば、そこにケージの即興のピアノとカニングハムの即興のダンスが折り重なったとされるこの戯曲の上演が、ハプニングというジャンルもまだ存在しなかったこの時期において、領域横断的な芸術実践の可能性という意味でBMCに与えた衝撃は想像に難くない。カニングハムは《メドゥーサの罫》のための《Monkey Dance》を作り、さらに、この夏季講座で《Diversion》と《Orestes》も制作しているが、このような一連のケージとカニングハムの精力的な活動は、1945年の夏以降、一度途絶えてしまったシャヴィンスキーからウンシュおよびカールへと受け継がれたBMCの実験的・領域横断的な芸術実践教育としての演劇学や身体表現の取り組みに、再び息を吹き込む重要な契機になったと考えられる。また、それに加えて1948年9月の校報に掲載された夏季講座の参加学生一覧の中に、エリザベス・シュミット・ジェンナージャー

ンとウォーレン・ポール・ジェンナー・ジャー（Warren Paul Jennerjahn, 1922-2020）のジェンナー・ジャー夫妻が掲載されていることも一言触れておきたい。なぜなら、この2人が数年後、BMCにおける領域横断的芸術実践教育において極めて重要な役割を果たすことになったと考えられるからである。

伝説的夏期講座の後から始まる1948年-1949年のアナウンスメント（1948年4月発行）の美術関連の教科や教員一覧には、ポロトウスキーの名前も含めて大きな変化が認められないが、先に述べたように実際にはポロトウスキーはBMCを離れるため（つまりポロトウスキーの退任決定は、アナウンスメント修正の間に合わなかった）、この年度の美術の指導はアルバース夫妻を中心としたものに戻っていると思われる。より重要なのは、この年度の科目概要のメモグラフの複写と思われる資料に、エリザベス・ジェンナー・ジャーのダンスの指導が記載されていることである。つまり、1948年の夏期講座に学生として参加していたエリザベス・ジェンナー・ジャーが、秋以降、教育実習生（Student Teacher）としてBMCに残り、平常授業としてダンスの指導が始まったことが確認できるのだ。前年の夏期講座を除けば、BMCにおいて身体の運動を主題にした授業が復活するのは1944年-1945年のカールのユーキネティクス以来4年ぶりであり、演劇学の枠組みの中の一部ではなく、独立した主題としてダンスが扱われるのは初めてのことである。エリザベス・ジェンナー・ジャーは1943年から1945年までBMCの学生として在籍しており、当時はアルバース夫妻の下で美術を学んでいるが、その後ニューヨークへ渡ってマーサ・グレームの下でダンサーとなり、1948年の夏期講座の際にケー・ジャカニング・ハムとともにBMCに戻ってくることとなった。従って本調査の問いに則して言えば、アルバース夫妻の美術教育とカールとウンシュと演劇学が併存した時期と1948年の夏期講座以降をつなぐ存在ということができよう。

このエリザベス・ジェンナー・ジャーは、具体的には3つの授業「モダンダンスの初歩テクニク（Elementary Techniques of Modern Dance）」、「動きとそのリズム構造（Movement and Its Rhythmic Structure）」、「ダンス記譜法（Dance Notation）」を担当している。授業名を見る限りでは相当程度ダンスという表現領域に絞った内容に見えるが、興味深いのは「モダンダンスの初歩テクニク」と「ダンス記譜法」については科目概要の説明文が付されていないのに対し、「動きとそのリズム構造」についてのみ次のような詳しい説明が付されていることである。

「動きとそのリズム構造」

時間と空間の問題の展開。

ダンスのマテリアル、そしてそれらを明快に操作するとい

うことに対する認識を生じさせることを目指し、簡単なリズムと動きのひとまとまりから、個人や集団でのダンスの全体までを扱います。⁽¹⁶⁾

この説明には、特定のダンス技術の修練ではなく、むしろダンスにおける運動を通じたマテリアルとして身体や時間・空間を把握し、それを操作することを学ばせようとする領域横断的な芸術実践への意識が垣間見えるといえるかもしれない。

2.4.3 1940年代末から1950年代へ

こうして1948年の秋からエリザベス・ジェンナー・ジャーのダンスの授業が始まるが、残念ながら翌年度の1949年-1950年の大学要覧には科目概要はおろか、教員一覧さえも掲載されていないため、大学要覧から詳しい内容を窺い知ることはほとんどできない。その理由として、BMCにおける教員間の軋轢の高まり⁽¹⁷⁾によって、前年度末にアルバース夫妻、また創設からBMCを支えてきたセオドア・ドレイアー（Theodore Dreier, 1902-1997）が去るという、BMCの創立以降の最大とも言える転換が生じたことの影響が考えられる。創立当初からBMCの美術教育を主導してきたアルバース夫妻が去ったことで、1949年3月に発行された大学要覧には教育プログラムの詳細や教員構成について記載する準備が十分に整わなかった可能性があるのだ。ただし、翌4月に発行されたバック・ミンスター・フラーがディレクターを務めた1949年の夏期講座、すなわち混乱の1949年-1950年が始まる直前の夏期講座の案内には、かろうじてエリザベス・ジェンナー・ジャーの名前が確認できるため、少なくともダンスの指導が夏期講座までは継続していたことは確認できる。また、この案内にはドローイングと絵画および彫刻の教員としてジョン・ウォーリー（John Worley, 1937-1974）やエマーソン・ウォーフラー（Emerson Worfler, 1914-2003）らの名前も確認できる。夏期講座では、アルバース夫妻の退任後の美術教員として、フラーがシカゴ美術館付属美術大学から招聘した教員をひとまずあてたことが窺われる。

翌1950年-1951年の大学要覧では混乱が多少収まったと見え、科目概要と教員一覧（ただし前年度の教員一覧が参考として掲載されているにすぎないが）が再び掲載されている。美術関連の科目としてはドローイング、ペインティング、色彩、デザイン⁽¹⁸⁾の4科目の記載があり、またワークショップの枠組みで、製本、陶芸、農芸、写真、版画、機織、文芸と並んで、エリザベス・ジェンナー・ジャーが担当したダンスも記載されている。教員について確認できる情報としては、前年度からBMCの卒業生でポロトウスキーの下で美術を学んだジョセフ・フィオール（Joseph Feore, 1925-2008）が着任してドローイングと絵画を担当していることがあげられるが、本調査の問いに則してより重要なのは、エリザベス・ジェンナー・ジャーのパートナ

ーであるウォーレン・ジェンナー・ジャーが、フィオールと同じく1949年秋から色彩とデザインの指導教員として着任していると記載されていることであろう。ウォーレン・ジェンナー・ジャーはエリザベスと共に1948年の夏季講座に参加し、その後パートナーがダンスを教え始めたことで共にBMCに残ることになり、ジョセフ・アルバースのアシスタントとして色彩とデザインの授業のアシスタントを務めていた。そして、アルバース夫妻の退任に伴ってこの1949年の秋以降、これらの授業を引き継ぐこととなったのである。言うまでもなくこのデザインの授業は、かつてジョセフ・アルバースが工作教育(Werklehre)と呼んでいたリベラル・アーツ・カレッジにおける美術教育の要となっていたものである。従って1949年から工作教育の流れをウォーレンが継承し、そして先にアルバース夫妻の美術教育やカールとウンシュの演劇学からの継承可能性を指摘したダンスをエリザベスが担当するという、ジェンナー・ジャー夫妻のタッグがBMCにもたらされることになったのだ。また1950年の秋に発行された校報によれば、ウォーレン・ジェンナー・ジャーは色彩とデザインに加えて「打楽器(パーカッション)」のワークショップも担当しているが、この授業も単に打楽器演奏の技術ではなく「ダンスのためのリズム」を学ぶと記載されており、ここにもエリザベス・ジェンナー・ジャーとの協働が意識されていることがわかる。

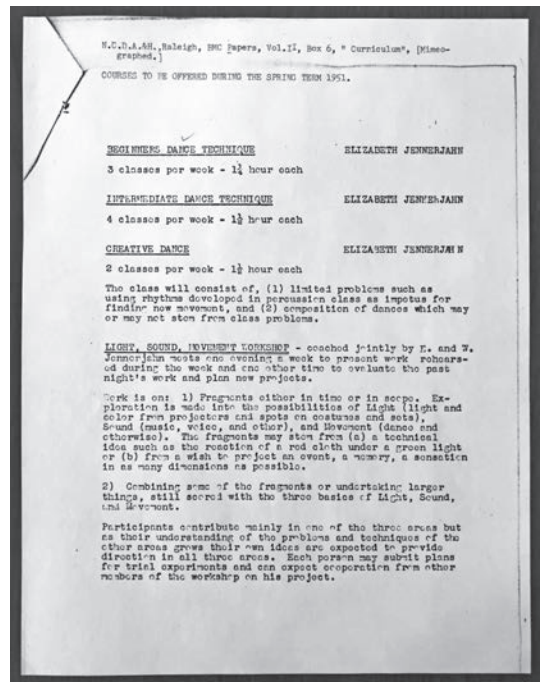
そして、このジェンナー・ジャー夫妻のタッグによる試みは、「光・音・動きのワークショップ(Light, Sound, Movement Workshop)」として結実する。このワークショップは大学要覧の中には記載が見当たらず、BMC関連の主要な文献の中でもしばしば「資料が少なく詳細が明らかになっていない」とされることが多いが、ハリスの前掲書によれば開始されたのはウォーレンが着任した1949年からであったようだ⁽¹⁹⁾。ではこれはどのような授業だったのだろうか。1951年の春学期の科目概要のメモグラフの複写の記述には、まさにこのワークショップにおいて、本調査の問題意識に呼応するような造形、光や音、空間や運動といった様々な領域を横断する芸術実践の可能性が試みられていたことが記されている。

3. 光・音・動きのワークショップ

エリザベスとウォーレン・ジェンナー・ジャーの共同指導。1週間かけて稽古を行い、週1回、晩に作品を披露します。また披露した作品について批評し、そして次のプロジェクトを検討するための機会も週に1回持ちます。

ワークショップでは取り組むのは、

- (1) 特定の時間、もしくは範囲の断片。光の可能性(衣装やセット、プロジェクターから投射される光と色)、音声の可能性(音楽、声、その他)、動きの可能性(ダ



図⑤ 1951年の科目概要(写し)における「光・音・動きのワークショップ」の要旨

ンス、その他)が探求されます。断片としては次のものを扱う予定です。(a) 技術上のアイデア、例えば赤い布を緑の光の下に置いたら何が起るか、といったことに由来するもの。(b) 出来事や記憶、感覚などを可能な限り多面的に投影したいという思いに由来するもの。

- (2) このような断片をいくつか組み合わせること。もしくは光、音、動きという3つの基礎に関連する、より大きなテーマと断片を組み合わせること。

参加者は、主に3つの領域のうちの1つに関わりますが、それ以外の2つの領域における問題や技術に対しても、各自の思考を深め、アイデアを提供することが求められます。各自がワークショップにおいて試してみたい実験的なプランを提出し、他のメンバーはこれに協力します⁽²⁰⁾(図⑤)。

より具体的なワークショップの内容はどのようなものだったのだろうか。1972年3月25日にハリスがジェンナー・ジャー夫妻に行ったインタビューにおいて、もう少し踏み込んだ内容が語られている。

ウォーレン・ジェンナー・ジャー(PJ): 光、音、動き。僕のアイデアは、30秒という時間制限を持つプロジェクトをやってみようというものだった。このように制限を設けることで、言語的な思考を介することなく、この3つの要素を融合させる、ということに取り組むことになるんじゃないかと考えたんだ。僕は言語的な連続性を求めている

たわけじゃない。求めていたのは、光、音、そして動きの真に構造的な関係性だった。それで僕たちは、あの時代において、とても、とてもエキサイティングなことをやったんだよ。

(……)

エリザベス・ジェンナー・ジャーソン (BJ)：あの時私たちが行った多くのことは、今思えば、現在まさに起こっている多くのこと、ある種のプロトタイプだったように思う。

メアリー・エマ・ハリス (MH)：例えば、どんなこと？

BJ：そうね、例えば、演劇で起きていること……

PJ：それに、ハプニングとかそういう類のもの。

BJ：そう。

PJ：(今起きていることと) ちがうのは、僕らがやったことは直観的なことじゃなかったこと。僕らが取り組んだのは、30秒間という決まった時間の中で展開する作品だったんだ。

BJ：その通り。私たちはプロジェクターをよく使っていて、例えば、赤や緑のストライプを映すスライドを使って、それでそこに赤いコスチュームを着たダンサーが入ってくる。もちろんダンサーは動くから、ダンサーは、(……) つまり、消えたり現れたりするわけ。(……)

MH：それって、今まさに「流行」しているようなことね。

BJ：その通りよ。

(……)

PJ：(……) 視覚的なものと聴覚的なものが、可能な限り全部一緒に発想されること。(……) 僕たちが挑戦したのは、例えば三重奏を作曲するように——つまりその時には、作曲家は同時に3つの音に可能な限り意識的であろうと思うんだけど——それと同じように、こういうことを扱うことだったんだ。こういうのは当時では珍しくて、しばらく後になってみんなやるようになった、というか、ひょっとしたらまさに今、こういうことが沢山行われているということなのかもしれないけれどね。⁽²²⁾

冒頭に述べた通り、本調査研究はポスト・ミニマリズムへとつながる領域横断的芸術の実践環境の源流を探ることから構想されたわけだが、このインタビューで語られている事柄は内容もさることながら、これが1972年に収録されたものであることを合わせて考えると、その重要性はより明確になると言っても良いだろう。なぜなら1972年はピンカス＝ウィッテンが「ポスト・ミニマリズム」の語を作った翌年、すなわちこのインタビュー中の「今まさに『流行』していること」は、まさにハプニング等を含むポスト・ミニマリズムの実践を指すと思われるからである。「光・音・動きのワークショップ」では、光、音、動きといった要素について「舞台照明」「舞台音楽」「ダンス」

と分けて考えるのではなく、30秒間という枠組みの中で、まさに全てを同時並行的（横断的）に考えることで新しい芸術を創造するというポスト・ミニマリズムの実践の原型が試みられていたのである。

しかし、残念ながらこの「光・音・動きのワークショップ」が長く続くことはなかった。若きカップルであったジェンナー・ジャーソン夫妻は、仕事とプライベートとの境界が曖昧なBMCコミュニティの中で生活し続けることへの精神的負担を感じていたこともあり、1951年-1952年度を前にしてBMCを去ることになる。こうして「光・音・動きのワークショップ」は2年で幕を下ろすことになった。エリザベス・ジェンナー・ジャーソンは自身の退任後もBMCにダンスの授業を残すため、後任のダンス教員を探すための手紙を様々なダンス関連の団体や教育機関に送っている。その甲斐もあってか、1951年からダンサーのキャサリン・リッツがBMCに着任することになった。リッツは1951年の夏季講座からダンスを指導しており、1951年-1952年の大学要覧に教員一覧は含まれていないものの、春学期の案内として発行された校報ではリッツがダンスの教員として写真付きで紹介されている。一方で美術関連の科目は、ウォーレン・ジェンナー・ジャーソンの退任に伴って再編されている。それまでドローイングと絵画を受けもっていたフィオールの担当が緩やかに広がり、1951年からは絵画、コンポジション、色彩の3つの授業を指導している。それまでドローイングと絵画を受けもっていたフィオールの担当が緩やかに広がり、1951年からは絵画、コンポジション、色彩の3つの授業を指導している。一方で、デザインの授業は1949年から写真のワークショップを担当していた写真家のヘイゼル＝フリーダ・ラーセン (Hazel Frieda Larsen, 1921-2001) が、写真に加えて新たに担当することになった。リッツは1951年の夏季講座から活発に活動し、著名な《The Glyph》や《Chorales for Spring》といった作品をBMCで学生や他の専門性を持つ教員とともに制作するなど、ジェンナー・ジャーソン夫妻の「光・音・動きのワークショップ」を引き継ぐような領域横断的協働を展開したことが知られているが、1952年の夏季講座の終わりとともにBMCを去り、リッツのダンスの指導も1年強で終わりを迎える。1952年の夏季講座で特筆すべきことは、ケージとカニングハムの2度目の授業が行われ、しばしば美術史の上で、「最初のハプニング」とされる《Theater Piece No. 1》が行われたことだろう。ケージとカニングハム、常勤教員のチャールズ・オルソンとM.C.リチャーズ (Mary Caroline Richards, 1916-1999) に加え、デイヴィッド・チューダー (David Tudor, 1926-1996) にラウシェンバーグという錚々たるメンバーが揃ったこの著名な作品については、すでに様々な研究が行われているため、筆者がここで改めて付け加えるべき事柄はない。ただしBMCにおける領域横断的芸術実践という面から一言付け加え

るとすれば、ケージとカニングハムの最初の夏季講座からこの2度目までの期間は決して空白の4年間ではなかったということである。1948年に彼らがBMCにおいて息を吹き込みなおしたものは、細々とはあったかもしれないが、ジェンナー・ジャーソン夫妻、そしてリッツへと継承されながら育ち、1952年にケージとカニングハムを出迎えたのである。「最初のハプニング」に至るこのような文脈は十分に検討に値するだろう。

だが、いずれにしても、この夏期講座の終わりで、ケージとカニングハムとともにリッツもBMCを去る。今回の調査で入手できた最後の大学要覧は翌1952年-1953年のものであるが、当然リッツの名前はここにはもうなく、美術の科目は主にフィオールとラーセンが指導を行うことになっている。陶芸をBMCの卒業生でもあるカレン・カーンズ(Karen Karnes, 1925-2016)が担当したことや、画家のフランツ・クライン(Franz Kline, 1910-1962)が秋に客員として絵画の指導に加わっていることなどがわかるが、領域横断的な芸術実践の教育という意味で特筆すべきことは大学要覧には見当たらない。ただし、この年度末に当たる1953年の夏期講座にケージとカニングハムは3度目の参加を果たしたことは記しておくべきであろう。カニングハムは6人のダンサーと共にBMCに到着し、この夏に《Septet》と《Dime a Dance》《Banjo》の3作品を制作しており、これによって自身のダンス・カンパニーの結成に至るからである。興味深いのはカニングハムが後のインタビューの中で、1948年からの3度のBMCでの夏期講座やラウシェンバーグとの出会い等を振り返りつつ、「ブラック・マウンテンからニューヨークに戻った時に、私は切に思いました。何としてもあのようなやり方で仕事を続けなくてはいけない、と」⁽²³⁾と述べていることである。1950年代のマス・カニングハム・ダンス・カンパニーの活動は、ラウシェンバーグとの協働などを経て1960年代のポスト・ミニマリズム的な芸術実践の環境の一部を準備していくことは冒頭に触れた通りであるが、この回想を素直に受け取るならば、こういったカニングハムとそのダンス・カンパニーの領域横断性の基盤はBMCとの連続性の中でより具体的に構想されていったと考えられるからである。

1953年の秋以降については、アーカイヴス中に残されている大学要覧や校報等の資料は急激に減り、特に1954年-1955年と1955年-1956年の間にBMCが発行した資料は、今回の調査では1つも見つけることができなかった。見つけられた最後の資料は1956年の科目概要の複写と思われる資料であるが、ここには美術関連の科目でドローイングと絵画、リトグラフの授業があったことが確認できるものの詳しいことは記されていない。これを最後にBMCはその継続的な財政難により1957年で閉校となる。

以上が今回の調査を通して収集できた資料等から現段階で読

み取れた事柄である。

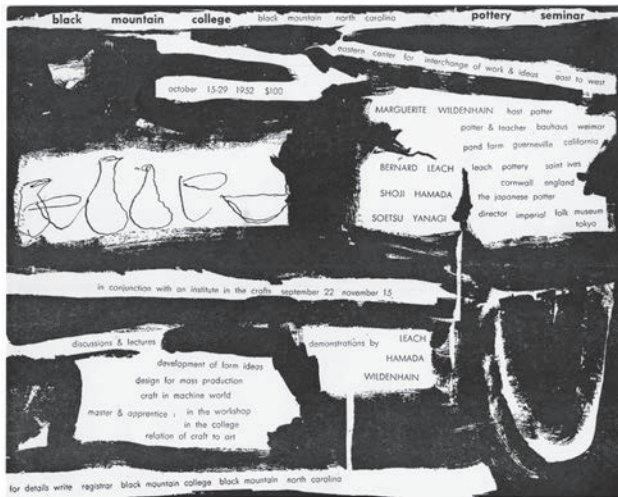
4. 調査の総括と今後の課題

上記の考察を総括すれば、以下のようにまとめることができるかもしれない。

BMCの開学当初において存在した「特定の美術領域の専門家を育成する教育機関ではなく、リベラル・アーツ・カレッジという枠組みにおいて美術教育を行うのだ」という意識が、ジョセフ・アルバースの工作教育(Werklehre)を「様々な領域を貫く学びの基礎としての美術教育」として位置付けることをもたらした。そしてその後も、「様々な領域を貫く」という発想は美術という教科の枠内においてもシャヴィンスキーの舞台演劇学へと展開し、シャヴィンスキーの退任後もその発想自体はウンシュの演劇学の中の舞台美術やカールのユーキネティクスへと引き継がれることになった。その後ウンシュの突然の解任と時を同じくしてカールがBMCを去ったことでこの流れは断たれ、美術教育における領域横断的志向性には停滞が見られるようになるが、それを再び呼び戻すきっかけとなったのが1948年のケージとカニングハムの夏期講座であった。これを契機として、先の断絶以前とケージとカニングハムによる断絶以降とをBMCの学生と教員の2つの立場から架橋するジェンナー・ジャーソン夫妻が現れる。かくしてBMCの領域横断的な芸術実践の教育の取り組みは「光・音・動きのワークショップ」へと実を結ぶのである。ジェンナー・ジャーソン夫妻の退任に伴いこのワークショップもまた長くは続かなかったものの、部分的にリッツが継承して1952年夏期講座におけるケージとカニングハムの再訪までのギャップを埋める役割を果たしたことで、美術史的な意味においても重要な意味を持つ《Theater Piece No.1》が制作されることになり、また翌1953年の夏期講座を経て、後のポスト・ミニマリズムの発生基盤の1つとなったマス・カニングハム・ダンス・カンパニーの結成へとつながっていくのである。

以上はBMCの美術関連の授業の変遷を中心に、限られた資料を乱暴に結び合わせた考察に過ぎないが、このように今回の調査をまとめるのなら、1960年代から1970年代にかけてのポスト・ミニマリズムの発生が準備される文脈において、BMCの様々な取り組みが——その中でも、とりわけジェンナー・ジャーソン夫妻の「光・音・動きのワークショップ」が果たした役割の重要性は十分に指摘し得るように思われる。

本稿でたびたび触れてきたように、今回の調査では、収集できなかった資料や時間的・経済的な理由で訪問が叶わなかったアーカイヴス、整理や読解が十分に進まなかった資料も多く残されており、それらをさらに調査していくことで、いまだ不明点が多いとされているジェンナー・ジャーソン夫妻の「光・音・動きのワークショップ」の詳細をいっそう明らかなものにする可能



black mountain college black mountain north carolina pottery seminar
 eastern center for interchange of work & ideas east to west
 october 15-29 1952 \$100
 MARGUERITE WILDENHAIN host potter potter & teacher bauhaus weimar
 pond farm guerneville California
 BERNARD LEACH leach pottery saint ives cornwall england
 SHOJI HAMADA the Japanese potter
 SOETSU YANAGI director imperial folk museum Tokyo
 in conjunction with an institute in the crafts september 22 november 15
 demonstrations by LEACH HAMADA WILDENHAIN
 discussion & lectures
 development of form ideas
 design for mass production
 craft in machine world
 master & apprentice: in the workshop
 in the college
 relation of craft to art
 for details write registrar black mountain college black mountain north carolina

図6 1952年にBMCで開催された陶芸セミナーのチラシとその英文

性は十分に残されている。このような調査を通して領域横断的芸術実践の震源に迫ることは、ポスト・ミニマリズム芸術の発生を明らかにすることのみならず、既存のディシプリナリティに基づいた縦割りの伝統が強く残る日本の美術大学の教育環境において、次代の芸術を切り拓く真に革新的な人材をいかに育成すべきかを検討する上でも、探究に資する問と言えるだろう。これを今後に向けた課題として記し、今回の調査研究報告の結びとしたい。

(金井学)

5. 1952年にブラック・マウンテン・カレッジで開催された陶芸セミナー——三銃士（柳宗悦、濱田庄司、バーナード・リーチ）とマルグリット・ヴィルデンハイน์

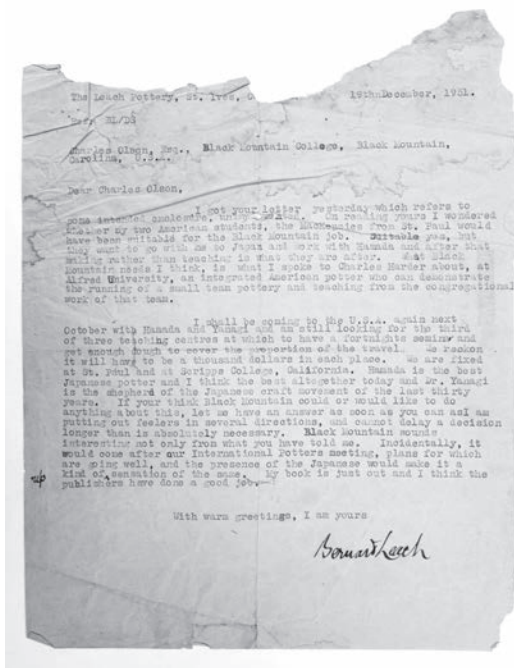
5.1 はじめに

1952年10月15日から29日にかけて、BMCで陶芸セミナーが開催された。チラシ（図6）のデザインはまるで書道を意識したかのような力強さがあり、毛先の太い筆で墨を描きなが

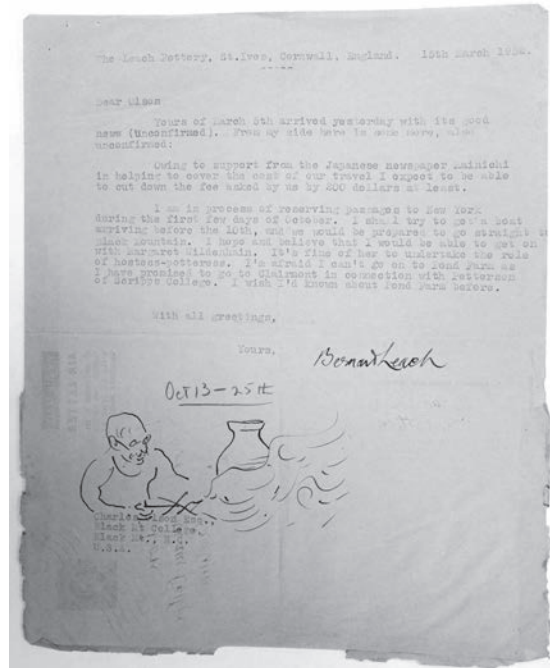


図7 左から、濱田庄司、バーナード・リーチ、柳宗悦、マルグリット・ヴィルデンハイน์

り、漆黒の荒い筆致の間に生まれた余白地に瓶や器がラフなドローイングで描かれ、人名以外はすべてが小文字のアルファベットで必要最低限の文字情報が記載されている。本セミナーにはマルグリット・ヴィルデンハイน์ (Marguerite Wildenhain, 1896-1985) がホスト役を務め、バーナード・リーチ (Bernard Howell Leach, 1887-1979) と濱田庄司 (1894-1978)、柳宗悦 (1889-1961) がメインゲストとして参加すること、そしてリーチと濱田とヴィルデンハイน์が実演することが明示されている。チラシの左方中央に“in conjunction with an institute in the crafts september 22-november 15 ([この陶芸セミナーは] 9月22日から11月15日まで開催される工芸講座と連携している)”と記載されている。詳細は後述するが、これはヴィルデンハイน์が講師を務める陶芸講座を指している。そして「かたちに対するアイデアの発展」や「大量生産のためのデザイン」、「工業化時代における工芸」、「工房や大学における師匠と弟子、工芸と芸術の関係」のテーマについてディスカッションとレクチャーが開催されることなどが告知されている。“pottery seminar (陶芸セミナー)”の下に、“eastern center for interchange of work & ideas east to west”という気になる一文がある。BMCに“eastern center (イースターン・センター)”といった施設があったわけではなく、おそらく情報のハブ的なニュアンスで、「東洋から西洋への[作品の紹介]とアイデアの交流」といった意味合いのように思われるが、チラシのデザインやこの一文から日本から柳宗悦と濱田庄司が来ることを強くアピールしていることが窺える。当時のアメリカが直面していた工芸の諸問題の解決策を、日本の優れた伝統技術を踏襲しながらも革新的な作品を創り続けていた濱田や民芸運動指導者の柳に求めたようにも推察される。



図⑧ バーナード・リーチからチャールズ・オルソンへの手紙 (1951年12月19日付)



図⑨ バーナード・リーチからチャールズ・オルソンへの手紙 (1952年3月15日付)

図⑦はBMCでの陶芸セミナー時に撮影された写真だが、なげ柳と濱田、リーチの3人がノース・カロライナ州のブルーリッジ山脈奥にあるBMCに赴き、ヴィルデンハインとともにセミナーに参加することになったのか。WRAを訪れ、BMCの文書や写真等を調査したことで、この陶芸セミナーのチラシをはじめ、当時のBMCの指導者だったチャールズ・オルソンとバーナード・リーチの往復書簡を見つけることができた。彼らの手紙を手掛かりに調査を進めるうちに、彼ら3人のアメリカでの大まかな活動内容やヴィルデンハインとの関係、そしてアメリカ陶芸界に及ぼした影響の一端を知ることができたので、本稿でその報告をする。

BMCでの陶芸セミナーが終わった直後に、リーチはイギリスの陶芸家ルーシー・リー (Dame Lucie Rie, 1902-1995) に手紙を送っており、そこで柳・濱田・自身の3人をまとめて「三銃士」と呼んでいることから、本稿でも柳・濱田・リーチの3名について同時に言及する場合は、総称として三銃士と表記することにする。

5.2 バーナード・リーチの書簡と国際工芸家会議

WRAのアーカイブズに、イギリスのセント・アイヴズにいたリーチがオルソンに送った1951年12月19日付の手紙(図⑧)が残されている。重要箇所を抜粋すると、「来年[1952年]10月にリーチが濱田と柳とともに渡米すること」、「すでにセント・ポール大学とスクリプス大学で2週間の陶芸セミナーを開講することが決まっております、それぞれの場所で1000ドルの手数料がかかること」、「日本最高の陶芸家である濱田と

30年以上にもわたり民芸運動を推進している柳(博士)とともに参加することはBMCに最高のセミナーを提供することになり、アメリカの陶芸界に旋風を巻き起こすであろうこと」を述べている。その後リーチがオルソンに送った1952年3月15日付の手紙(図⑨)には、「毎日新聞社が渡米にかかる諸費用を助成してくれること、従ってお願いした手数料は少なくとも200ドルは削減できる」などの実務的なことを伝えている。リーチはBMCのセミナーでマルグリット・ヴィルデンハインが陶芸セミナーのホスト役を務めることに対して、彼女と上手くやっつけられることを願っていることを示唆し、「もしこのことを事前に知っていたなら、ヴィルデンハインがいる」ポンド・ファーム (Pond Farm)⁽²⁵⁾を訪ねたかったという遺憾の意を表している。

三銃士がBMCに訪問する約3カ月前に、実は彼らはヴィルデンハインとすでに出会っている。

1952年7月17日から27日にかけて、イギリス南西部のダーティントンで歴史に残る記念碑的イベント、「国際工芸家会議 (International Conference of Craftsmen in Pottery and Textiles)」が開催された⁽²⁶⁾。この会議には17か国122名の工芸家が参加したが、イギリスを代表する陶芸家のバーナード・リーチが会議の実現に向けて尽力したのだ。アメリカからはマルグリット・ヴィルデンハインが、そして日本からは濱田と柳が毎日新聞社の文化使節として本会議に招聘された。会議2日目の7月18日にダーティントン・ホール・トラストの芸術部門管理官として様々な展覧会を企画していたピーター・コックス

(Peter Cox 1918-2015) は「開催に当たっての挨拶」の冒頭で、「工業における工芸家の立場や、工業は工芸家から何を学びえるか、また工芸家は工業から何を学びえるか」と「教育における工芸の位置」、「西洋文明の流入によって甚だしく仕事が失われてきた、まだ工業化されていない地域における工芸の保存と推進」が本会議の重要テーマであると語っている。⁽²⁸⁾ BMC のパンフレットにも見られるように、「産業化・工業化が進む時代における工芸の在り方」は当時の工芸全般が直面した問題であったと言える。挨拶に続いて、リーチが「現代の陶芸家 (Contemporary Potters)」について講じ、濱田が「轆轤や絵付けのデモンストレーション1」を実施した。最終日の2日目は柳が「日本人の工芸に対する見方 (Views of Japanese Crafts)」の講演を行っている。ヴィルデンハインはアメリカを代表する立場で、本会議4日目に濱田の「轆轤や絵付けのデモンストレーション2」の後に「新しい世界における陶芸家 (A Potter in a New World)」という題目で演述している。リーチとヴィルデンハインの講演原稿に目を通すと両者の思想や制作に対する姿勢の相違が看取される。リーチは工芸の伝統の重要性を説き、「アーツ・アンド・クラフト運動やその背後のラスキンの思想」や中国や日本の工芸史や作品を引き合いに出し、さらに近代の日本から学ぶことがあることを強調している。一方、ヴィルデンハインは「形態と思考の関係、物と理念の関係、人間と神の関係」から話を始めなければならないとし、「過去の時代に戻ることはできない」、「二百年前の祖先がやっていた方法で同じように手でものを作り出すことはできない」、「手工芸は機械と競争するものではなく、大量生産では不可能なものをつくり出さなければならない」といったことを述べている。ヴィルデンハインの発表時に、リーチに促されて柳は「私たちの多くがピカソの陶芸は陶芸ではないと考えていると思います。それは画家の制作の延長に過ぎません。が、現在の陶芸家の仕事の大部分は、知的な理念の延長のように思われます。ですからあなたのおっしゃることはすべて真情に溢れ、なおかつ健康的な内容ですが、私たちはそのような知的な奴隷であるべきではないと思います。私たちはそのような理念から自由でなければなりません。さもなければ、良質な陶器など作れないのです」と発言したが、ヴィルデンハインは「知性と手が一つの統合体として協働して作用する時のみ、陶芸は素晴らしいものになる」と反駁している。⁽²⁹⁾

実はヴィルデンハインの発言には伏線があった。本会議が開催された前年の1950年にリーチは *Craft Horizons* 誌に寄稿し、「『伝統ある文化のある国に生まれたことへの感謝』を再確認した。私は初めてこの文化が今なお現代の職人たちにどれほどの無意識の支えを与えているかを実感した。… (略) …アメリカ人には根はたくさんあるが、タプルーツ (主根) がないという欠点がある。それゆえ、アメリカのやきものは未消化の状態

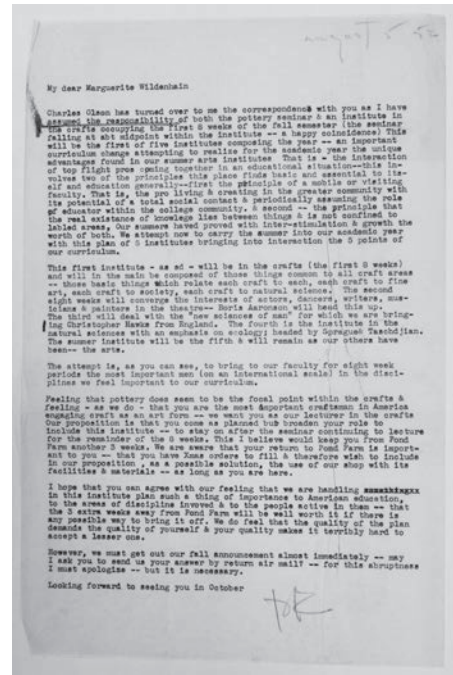


図10 BMCからマルグリット・ヴィルデンハインに宛てた工芸講座の依頼書(1952年8月5日付)

で展開している」と言及している。リーチの「タプルーツ発言」はアメリカの工芸家たちの一部から大きな反発を招き、ヴィルデンハインもその一人であった、BMCでの陶芸セミナー後に *Craft Horizons* 誌に「マルグリット・ヴィルデンハインからバーナード・リーチへの公開書簡」を掲載し、「その単一のタプルーツは、現代ではもはや存在しない。存在しなかった可能性が高い」と述べ、リーチに改めて反論している。⁽³¹⁾

マルグリット・ヴィルデンハインはバウハウスの第一期生として、1919年から1925年まで在籍し、ドイツで初めて「陶芸マイスター」の資格が授与された女性アーティストである。ナチスの弾圧によりアメリカに亡命し、ポンド・ファームに居を定め陶芸工房を始めた。ヴィルデンハインがバウハウスの学生だったことから、ジョセフ・アルバースとアニ・アルバースとは交流があったことが想像されるが、ジョセフは1949年5月14日にBMC主任教授職(レクター)を辞し退職している。1952年に開催されたセミナーにヴィルデンハインをホスト役とした招聘にアルバース夫妻は関与していない。彼らの退職後にBMCの実質的リーダーとなった詩人のチャールズ・オルソンは、アルバース夫妻が作り上げた工芸カリキュラムの理念と実践、それはすなわち、前章で金井氏も言及している「マテリアルと空間に対する感覚の発展 (the development of the feeling for material and space)」の継続と強化が、アルバース夫妻不在のBMCを再び盛り上げる鍵であり、陶芸がその真髄だと考えたのだ。彼はリーチとヴィルデンハイン、そして当時のアメリカにおいて陶芸教育に力を入れていたニューヨーク州にあるアルフレッド大学のチャールズ・ハーダー (Charles



図⑩ 1952年10月19日毎日新聞朝刊

Harder, 1899-1959)⁽³²⁾ の3人に相談し、BMCの運営方針を決定した。⁽³³⁾

5.3 BMCの工芸教育と1952年の陶芸セミナー

1949年にアルフレッド大学を修了したばかりのロバート・ターナー (Robert Turner, 1913-2005) が陶芸プログラムの教員として着任し、轆轤や窯が完備した28×40フィートの広さの陶芸工房を創設した。⁽³⁴⁾ ターナーはBMCのコミュニティに根差しジャンルを超えた活動を行い、人気の高い教員だったが、1951年にBMCを退職し、アルフレッド・ステーションに戻り自身の工房を開設したのだ。そこでリーチへの陶芸セミナーの依頼と並行して、オルソンはヴィルデンハインに正教員として赴任することをもちかけている。BMCの神髄はリベラルアーツ教育にあるが、それが陶芸プログラムにも反映されていることが窺われる。オルソンから引き継いだBMCの事務担当者がヴィルデンハインに宛てた手紙 (図⑩) に、BMCは工芸教育を工芸と美術、工芸と社会、工芸と自然科学を結び付けてカ

リキュラムを組んでいるという重要な指針が明記されており、その上でヴィルデンハインには8週間にわたる工芸講座を受け持ってもらおうよう依頼している。

それでは、ヴィルデンハインのプログラムの合間を縫って開催された三銃士の陶芸セミナーとは実際にどのような内容だったのだろうか。1952年10月19日毎日新聞朝刊 (図⑩) には以下のように掲載されている。

…特にノースカロライナ州ブラックマウンテン大学で二週間にわたって開かれた民芸講習会には、全米各地から百七十人の陶工や、専門家が参加して、リーチ氏と柳氏の講演、濱田氏の実演が非常に評判となり、土地の新聞にも大々的に書き立てられ、主催者側のブラックマウンテン大学から今後、毎年一度三氏の講習会を開きたいとの要望があった程だ。

イギリスの雑誌 *Ceramic Review* の編集者でロイヤル・カレッジ・オブ・アートで客員教授を務め、バーナード・リーチの伝記 *Bernard Leach: Life and Work* (『バーナード・リーチ生涯と作品』) を著したエマニュエル・クーパー (Emmanuel Cooper, 1938-2012) は、以下のように記述している。

このプログラムには35人の熱心な学生や陶芸家が参加し、映画、スライド、実演、講義のほか、パーティー、遠足、社交行事で構成され、柳・濱田・リーチの三人は滞在中にこれらの役割を果たした。「表現者、革新者…規格と形式を結びつける人」であるリーチは、延々と話し続け、自由に身振り手振りを交え、いくつかのポットを作った。「視覚的な言葉を書く」実践者である濱田は、英語が堪能であるにもかかわらず日本語しか話さず、黙々と轆轤を回し、数分で急須を組み立てた。「禅美学の達人」である柳は、「仏教の美の理論や禅と真——少数の道と多数の道——」について講義した。⁽³⁵⁾

毎日新聞の記事とは参加者人数がかなり異なるが、参加者名簿などの記録は残っておらず、詳細は不明である。

さらにイギリスの陶芸家でも著述家でもあるエドムンド・デ・ワール (Edmund de Waal, 1964-) は、展覧会図録 *Starting of Zero: Black Mountain College 1933-57* に寄稿した論文で以下のように書いている。

ブラック・マウンテン・カレッジに到着したリーチは、BMC側で用意した材料が未知のものであったため、実演の準備ができていないので講義を行うだけに留めたいと申し出たが、プレッシャーに押されて結局はリーチも実演を

行った。リーチとは対照的に、濱田は陶芸工房の外の丘の斜面から採取した粘土と釉薬（自然釉）を作る素材、雑草の茎を束ねて即席の筆を作るなど、手持ちの材料で「何とかなる」と言った。濱田が完璧な形を作る練習としてではなく、陶制作の出発点として濱田が轆轤を使う様子を見た陶芸家や学生の観客は、アメリカの陶芸がいかにアカデミックなものに陥っているかを見せつけられたようだった。期待と計画の間の緊張、轆轤の上の陶土の遠心力、そしてこれを混乱させる自発的な動作は、日本の陶芸の伝統の核となし、焼成時にぽっかりと穴が開いた伊賀焼や信楽窯の壺、手振りで側面がへこんだ備前の壺などが「スライドレクチャーや講義で」紹介された。1950年代には濱田だけでなく、金重陶陽や北大路魯山人もアメリカを訪れ、轆轤を回しながら歪みを持たせ、質感を強調し、刻印を入れた彼らのやきものは、日本のやきものの伝統の刺激的な表現だった。⁽³⁶⁾

前述の通り、リーチの思想は必ずしもアメリカで全面的に支持されていたわけではないが、濱田のそれぞれの土地に合わせた順応性や即興力を示した制作姿勢は大きな感銘を与えたようだ。実際にセミナーに参加した前出のカレン・カーンズやピーター・ヴォーコス（Peter Voulkos, 1924-2002）の作品にも濱田の影響が見受けられ、彼らは後にアメリカを代表する陶芸家に位置づけられている。

デ・ワールも触れている通り、1954年にニューヨーク近代美術館で「Japanese Pottery by Kitaoji Rosanjin」展（1954年4月29日～5月21日）が開催され、北大路魯山人（1883-1959）はロックフェラー財団の招聘でニューヨークに滞在している。金重陶陽（1896-1967）は1956年にシカゴ美術館で開催された「日本現代陶芸六人展（富本憲吉・石黒宗麿・加藤土師萌・荒川豊蔵・加藤唐九郎・金重陶陽）」に出品し、1957年には欧米に講演旅行に出かけている。特筆すべきこととして、1952年は鈴木大拙（1870-1966）がコロンビア大学で教鞭を執り始めた年であり、これはすなわち柳がアメリカ各地で民芸のみならず仏教についても講じた時期と合致する。1951年9月8日にサンフランシスコ講和条約が締結されたが、それに先んじてハリー・トルーマン大統領はジョン・フォスター・ダレス（John Foster Dulles, 1888-1959）を大統領特使に任命し、ダレスは講和使節団を組織した。その顧問を務めたジョン・D・ロックフェラー3世（John Davison Rockefeller III, 1906-1978）⁽³⁷⁾が強固な財政基盤のもと日米の文化交流を推進した。アメリカでは日本文化を受容する土壤が耕され始め、柳と濱田はその伝道師的役割を果たしていたのだ。

5.4 おわりに

BMCで陶芸が教えられていたのは、1949年から1957年に閉校するまでの8年弱という短い期間だった。しかしチャールズ・オルソンが陶芸を工芸教育の中心に据えることを決断し、ロバート・ターナーが陶芸工房を作り、8週間という短い期間ではあったが陶芸プログラムの講師を務めたマルグリット・ヴィルデンハインによりBMCの理念は改めて実践され、カレン・カーンズやピーター・ヴォーコス、そしてM.C.リチャーズ⁽³⁸⁾に継承されていく。

そのような中、1952年の柳宗悦、濱田庄司、バーナード・リーチの三銃士が主要ゲストとして迎えられた陶芸セミナーは、彼らの制作姿勢や思想が参加した作家たちに多大な影響を与え、戦後アメリカの陶芸隆盛の起爆剤となったのである。リーチとヴィルデンハインの*Craft Horizons*誌上で「工芸のタックル」をめぐる応酬も、アメリカにおけるやきものについて熟考する大きな契機となったことは間違いない。BMCでジョン・ケージやマース・カンニグハムらと出会い、活動を共にするようになったカーンズやヴォーコス、そしてM.C.リチャーズは、もはや陶芸や工芸といった美術の枠組みを超えて活躍したアーティストとして成長したことは言うまでもない。

（木下京子）

6. 謝辞

序文でも述べたように、BMCは教員、学生、大学関係者全員が学校運営に参加する直接民主制を採っていた。そのために学長（president）職を設けず、レクター（lector）と呼ばれる主任教授を置き、運営は教員と学生の代表による会議で行われた。

会議の議事録は細かく録られており、今でもそれを見ることができ⁽³⁸⁾。月報や学校パンフレット、カリキュラム表など公式の記録のほか、学外とのやりとりの手紙や電報、学事や催事のパンフレット、それらのプロセスで書かれたメモなど、エフェメラの類いも多く残っている。また、カメラがパーソナルになってゆく時代でもあり、写真の授業にも力を入れていたことから、活動記録からポートレイト、日常のスナップにいたるまで、写真もたくさん残っている。

私たちはそれらを集め、パズルを解くようにしてBMCの芸術教育の輪郭を描こうと試みた。本稿は現時点でのスケッチに過ぎないが、BMCという片田舎の小さな学校のなかでのダイナミックな人の交流とそれによる時代の動きの一端を描くことはできたのではないかな。

一次資料探索への惜しみない協力だけではなく、快く資料の利用許可をくれたWRA、現在に続くBMCの人びとの拠点として今も機能するBMCM、貴重なコレクションの閲覧を特別に許してくれたアッシュビル美術館、そのほか、今回の調査に協力いただいた多くの研究機関や人びとに深く感謝し、この稿

を終えたい。

(永原康史)

註

註に記載される文献のうち、末尾に WRA と記載されているものは、ノース・カロライナ州立アーカイヴズ西部地域館 (Western Regional Archives, State Archives of North Carolina) 所蔵のものである。

- (1) 池上裕子『越境と覇権 ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、7頁。
- (2) Fried, M., 'Art and Objecthood', *Minimal Art: a critical anthology*, Battcock, Gregory (ed.), Boston, E. P. Dutton & Co.Inc., 1968, pp. 116-147.
- (3) Pincus-Witten, R., 'Eva Hesse: Post Minimalism into Sublime' *ARTFORUM*, Vol. 10, No. 3, 1971, pp. 32-44. (=Pincus-Witten, R., 'Eva Hesse: Post Minimalism into Sublime' *ARTFORUM*, Vol. 10, No. 3, 1971, <https://www.artforum.com/print/197109/eva-hesse-post-minimalism-into-sublime-37510>, accessed August 17, 2023)
- (4) *ibid.*
- (5) Duberman, M., *Black Mountain An Exploration in Community*, Boston, E. P. Dutton & Co.Inc., 1972.
- (6) Harris, M. E., *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge (MA)/London, MIT Press, 1987.
- (7) 天貝義教「バウハウスからブラック・マウンテン・カレッジへ——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』第92号、日本デザイン学会、1992年、51-58頁。
- (8) Albers, J., 'Concerning Art Instruction', *Black Mountain College Bulletin* 2, June, 1934.
- (9) 天貝、前掲書。
- (10) Harris *op. cit.*, p. 76.
- (11) Black Mountain College, 'Black Mountain College Bulletin Catalog', *Black Mountain College Bulletin* Volume 2, Number 3, December 1943, p. 18. WRA.
- (12) Harris *op. cit.*, p. 105.
- (13) Harris *op. cit.*, pp. 122-126.
- (14) Black Mountain College, *Black Mountain College Bulletin*, Volume 6, Number 4, May 1948, p. 5. WRA.
- (15) Harris *op. cit.*, p. 156.
- (16) Copy of N. C. D. A. & H. Raleigh, BMC paper, Vol. II, Box 6, 'Course Descriptions, 1948-1949'. [Mimeographed], WRA.
- (17) この経緯については BMC に関する主要な文献、例えば Duberman (前掲書) や Harris (前掲書) でも詳しく扱われている。
- (18) Harris *op. cit.*, pp. 182-183.
- (19) Harris *op. cit.*, p. 208.
- (20) Copy of N. C. D. A. & H. Raleigh, BMC paper, Vol. II, Box 6, 'Curriculum'. [Mimeographed], WRA.
- (21) ウォーレン・ジェンナー・ジャーソンは、ピート (Pete) という愛称で呼ばれており、インタビューのトランスクリプトでは PJ と表記されている。同様に エリザベス・ジェンナー・ジャーソンもベティ (Betty) と呼ばれていたことから、ここでは BJ と表記されている。
- (22) Interview Transcript, Jennerjahn, Elizabeth Schmitt and Warren P. "Pete" Jennerjahn March 25, 1972, North Carolina Museum of Art, *Black Mountain College Research Project Collection*, pp. 11-13. WRA.
- (23) ジャクリース・レッシュャーヴ『カニングハム 動き・リズム・空間』石井洋次郎、石井啓子、朝比奈美和子訳、新書館、1987年、70-71頁。
- (24) バーナード・リーチがルーシー・リーに宛てた 1952年11月4日付けの手紙

に記載。Emmanuel Cooper, 'Leach in America,' *Ceramics in America* 2004 (Ceramics in America Annual), Milwaukee, Chipstone Foundation, 2004.

Bernard Leach, letter to Lucie Rie, November 4, 1952, Rie archives.

- (25) ポンド・ファームは 1939 年から 1940 年にかけて建築家のゴードン・ハーと作家のジェーン・ハー夫妻によって作られたカリフォルニア州ガンヴィルに所在するアーティストのためのコロニーで、当初は 250 エーカー (1.0 km²) の牧場跡地からはじまり、後に 400 エーカー (1.6 km²) に拡張された。2 人はマルグリット・ヴィルデンハインのアメリカ亡命の身元引受人となり、ヴィルデンハインは当地で陶芸工房を開いた。
- (26) ダーティントン・ホール・トラスト編『ダーティントン国際工芸家会議報告書：陶芸と染織 1952 年』藤田治彦監訳、思文閣出版、2003 年。
- (27) 柳宗悦「国際工芸家会議」『毎日新聞』昭和 27 (1952) 年 8 月 21 日
- (28) ダーティントン・ホール・トラスト編、前掲書、15 頁。
- (29) 同書、98-99 頁。
- (30) de Waal, E., *Starting of Zero: Black Mountain College 1933-57*, Arnolfini and Kettle's Yard, 2005, p. 66.
- (31) 同書
- (32) チャールズ・ハーダーはアルフレッド大学で陶芸の教員を 31 年間務め、1944 年から 58 年までは学部長として陶芸教育においてはアメリカを代表する大学に導いた。バーナード・リーチが 1950 年 2 月 9 日から 5 月 30 日までアメリカ各地で講演・実演旅行を実施したが、全面的に協力したのが氏で、そのアーカイヴスも同大学に保管されている。
- (33) Benfey, C., *Red Brick, Black Mountain, White Clay*, New York, The Penguin Press, 2012, p. 171.
- (34) Emmanuel, C., *Bernard Leach: Life and Work*, Yale University Press, 2003, p. Horris, E. C., *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 191.
- (35) エマニュエル・クーパー『バーナード・リーチ 生涯と作品』西マヤー訳、ヒュース・テン、2011 年。
- (36) Edmund de Waal, *op. cit.*, p. 66.
- (37) ダレスは講和使節団の設立やロックフェラー 3 世が日米文化交流の力を注いだ経緯については、以下の書籍と論文を参照した。
松田武『戦後日本におけるアメリカのソフトパワー半永久的依存の起源』岩波書店、2008 年。
Kida, T., 'Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s: Soft Power and John D.Rockefeller III during the Cold War,' *Journal of Design History* Vol. 25 No. 24, October 2012, pp. 379-399.
- (38) M. C. リチャーズは 1945 年に BMC の英語学部の教員となり、ライティングと文学を教え、1949 年から 1951 年まで学部長を務めた。文芸批評、創作文芸、劇文学などの重要な要素を含みながら、「リーディングとライティング」という一般的な見出しの下に彼女のコースをグループ化した。演劇の翻訳をし、ダンスをし、陶芸を学び、さらに『ブラック・マウンテン・レビュー』を刊行するなど様々な活動を行ったが、音楽のデイヴィッド・チューダーやジョン・ケージ、ダンスのマース・カニングハムらとの交友を通じて、彼女と音楽や芸術の世界とのつながりの多くがこの BMC での出会いから始まった。演劇との関わりは、BMC でジャン・コクトーやエリック・サティの戯曲を翻訳したことがきっかけとなった。
- (39) 会議の議事録など公式記録は、開校メンバーが残る 1949 年まではきちんと録られていたが、以降徐々にずさんになり、1953 年以降はほとんど残っていない。