包摂型アート研究会

報告書

平成 28 年 3 月

NPO 法人都市文化創造機構

包摂型アート研究会　報告書

平成28年3月

NPO法人都市文化創造機構

目　次

Ⅰ．研究会の概要 …… 1

Ⅱ．第 1 回研究会の記録 …… 3

Ⅲ．公開インタビューの記録 …… 27

Ⅳ．第 2 回研究会の記録 …… 39

Ⅰ．研究会の概要

＜趣　旨＞

本研究会は、社会的包摂を具現化していくために障害者の芸術表現をどのように捉えるべきかを検討するとともに、“アール・ブリュット”という概念を再検討するために開催した。その背景には以下のような動向がある。

2013 年に厚生労働省と文化庁によって「障害者の芸術活動への支援を推進するための懇談会」が 3 回開催され、障害者の芸術作品を発信していく際の呼称として“アール・ブリュット”を使うか否かの議論もあった。懇談会では結論は出ず、「“アール・ブリュット”をはじめ様々な概念・呼称で取り組まれている活動はそれぞれに尊重されるべきであり、本懇談会としては（中略）障害者の芸術活動としての意義を有する活動については、どのような概念・呼称の下で行われているかを問わず、支援の対象として考えていくこととしたい」と報告書に記された。そして、国の方針として明確な呼称は記されなかったものの、厚生労働省だけでなく文化庁も障害者の芸術表現活動の支援に取り組み始めた。

こうした状況のもと、“アール・ブリュット”概念の再検討を行うのは、日本で急速に広まった“アール・ブリュット”という呼称が障害者の作品のみをイメージさせているのではないか、障害者の芸術作品の正当な評価に結びつかないのではないかという危惧を抱くからである。

障害者の芸術表現が海外でも高く評価されているのは、これまで先駆的に取り組んできた福祉施設の努力の賜物であり、それぞれの活動の根幹には「障害者に対する見方を変えたい」「彼らは受け身だけの存在ではない」などの共通した思いがあったはずである。障害者一人ひとりのニーズを受け止め、多様な選択肢を保障できるような支援のありようを考えるために本研究会を開催した。

なお、第 1 回研究会終了後、ゲストの嘉納氏から美術家のジャン＝ピエール・レイノー氏が来日されると伺い、その折に公開インタビューを行うこととした。レイノー氏は美術評論家・椹木野衣氏が著書『アウトサイダー・アート入門』（幻冬舎 , 2015）で取り上げ、華々しい業績をもった当代アート界の巨匠としつつ、経歴や創作姿勢等から“アウトサイダー・アーティスト”と位置付けている。そこで、レイノー氏本人から直接お話を伺うことが、美術をめぐる概念の再検討を行うよい機会になると考えた次第である。公開インタビュー実施に際し、嘉納礼奈氏とアトリエコーナス代表の白岩高子氏にひとかたならぬお世話になりました。ここに改めて謝意を表します。

＜開催実績＞

▼第 1 回包摂型アート研究会

テーマ：ものを巡る「視点」の構造――芸術人類学のススメ

日　時：2015 年 10 月 31 日（土）14:00 ～ 16:30

会　場：大阪市立総合生涯学習センター第 5 研修室（大阪市北区）

ゲスト：嘉納礼奈氏（EHESS［仏国立社会科学研究院］人類学研究所、芸術人類学研究／アーツ千代田 3331 プログラムコーディネーター）

主　催：大阪市立大学都市研究プラザ

協　力：NPO 法人都市文化創造機構

▼公開インタビュー

テーマ：アート、アール・ブリュット　既存のカテゴリーの向こうへ――No Limit

日　時：2015 年 11 月 28 日（土）14:30 ～ 16:30

会　場：アトリエコーナス（大阪市阿倍野区）

ゲスト：ジャン＝ピエール・レイノー氏（美術家）

通　訳：嘉納礼奈氏（EHESS［仏国立社会科学研究院］人類学研究所、芸術人類学研究／アーツ千代田 3331 プログラムコーディネーター）

主　催：大阪市立大学都市研究プラザ

協　力：NPO 法人都市文化創造機構

▼第 2 回包摂型アート研究会

テーマ：「アール・ブリュット」を支援概念として読み替える

日　時：2015 年 12 月 19 日（土）14:00 ～ 16:30

会　場：大阪市立総合生涯学習センター第 3 研修室（大阪市北区）

ゲスト：服部 正 氏（甲南大学文学部人間科学科 准教授）

主　催：大阪市立大学都市研究プラザ

協　力：NPO 法人都市文化創造機構

※本研究会は JSP 科研費（課題番号：15K02182、研究代表：川井田祥子）の助成を受けて開催した

Ⅱ．第１回研究会の記録

テーマ：ものを巡る「視点」の構造――芸術人類学のススメ
日　時：2015 年 10 月 31 日（土）14:00 ～ 16:30
会　場：大阪市立総合生涯学習センター第 5 研修室（大阪市北区）
ゲスト：嘉納礼奈氏（EHESS［仏国立社会科学研究院］人類学研究所、芸術人類学研究 ／
　　アーツ千代田 3331 プログラムコーディネーター）

＜嘉納氏 略歴＞

国立ルーブル学院博物館学課程修了。パリ第 4（パリ・ソルボンヌ）大学美術史修士課程修了。パリの新聞社に勤務する傍ら、仏文芸誌カッサンドル、ラジオ・カナダなど仏語圏のメディアで美術批評を行う。2014 年に帰国後、アーツ千代田 3331 に勤務する傍ら、EHESS（仏国立社会科学研究院）に在籍して芸術人類学の研究を続けている。

はじめに

○嘉納　本日はお招きいただき、感謝申し上げます。アール・ブリュットという概念について再検討するような研究会を行う、そして次回は服部正先生がゲストだと伺いました。アール・ブリュットの専門家の前にアール・ブリュットを語るのはとても気が引けますので、今日はもう少し根本的なところをお話します。美術やアート、もしくはアール・ブリュットなど、そういったオブジェたちに名付けられたカテゴリーというものがあると思うのですけれども、そのカテゴリーの名前はやっぱりレッテルに過ぎず、そのレッテルを貼られる以前のもの、美術界では「作品」と呼ばれているのですけれども、そういったものを巡ってどういう視線が向けられて、どういうふうに名付けられているかというようなことを、私は人類学を専攻しているので、そういったお話ができればいいなと思っております。

西洋社会が近代に向かっていく中で「アート」という言葉が生まれて、日本へは明治時代、1873 年のウィーン万博に参加するときに、「アート」という西洋の言葉が「美術」と初めて訳されて概念として伝わりました。

何がアートで、何がアートに組み込まれなかったかということを改めて考えることは、日本はもちろん他国や他の地域、他の社会をより深く知ることになりますし、美術史の中で作品として勉強するより、人類学として学ぶとすべてのカテゴリーとして入ってくるのです。過去から現在までの美術でないものも、美術と言われているものも、すべての人工的な創造物というものを人類学で包括して研究し、それぞれの国や社会の成り立ちというか、嗜好の構造がわかってくるという面白さがあります。私は以前、美術史を学んだので

すが、そこからさらに人類学を学ぼうと、アール・ブリュットを含む人間の創造の行為をどういうふうに見て、それを捉えて、カテゴライズするか、社会や文化の文脈を見ようという試みを行っています。

今日の話の順序立ては、まず「裸のオブジェたち」。人類学としてオブジェをすべて、レッテルや呼称などを取り払って、カテゴライズも取って裸にしてオブジェたちを見るというお話をします。それから、日本のケースをお話したいと思うので「Art 以前」。アートというカテゴリーがある前、私たちはどういうふうにものを見ていたのか、というのを考えてみたいですし、そのときに出てくるキーワードに「見立て」があります。最近では若い方たちが「かわいい」とすごく言っていますね。そういった感じで「見立て」が、ものを見るときの価値観としてあったというお話させていただきます。それから、日本の社会構造の中に周縁とはどういうものがあったのか？ということと、その後には、「アートというカテゴリーは、はたして検閲可能なのか？」ということと、「アナーキーゾーンなのか？」と事例を挙げてお話します。最後の課題として、「ものの本当の作者は誰か」という疑問が出てきますので、それについてもお話しようと思います。

Ⅰ　裸のオブジェたち

○嘉納　まず、オブジェを裸にするというところで、私が今まで出会った作品の中で、カテゴライズの難しいものたちをお見せします。

この写真は、ご存じの方もいらっしゃるかと思いますけれども、アール・ブリュットを提唱したジャン・デュビュッフェの建築とも彫刻とも環境とも言えるような作品です。

これはフランスのパリの郊外にデュビュッフェがつくったもので、だいたい 1,610㎡ぐらいある氷山のように見える造形物です。コンクリートの土台にポリウレタンの白い塗装をして、デュビュッフェ自身による黒い線のデッサン。この敷地内には 3 つの建物があります。中に入っていくと青と白黒のデッサンで覆われた回廊がありまして、その回廊をずっと抜けて行くと、この左側にあるキャビネ・ロゴロジックと名付けられたデュビュッフェが自分のためにつくった瞑想するための部屋があるのです。デュビュッフェは当時、ボールペンや黒いマーカーで自動筆記によって線を描き、迷宮のような輪郭線でできた絵画を描いたり、立体の彫刻をつくったりしていて、それが彫刻環境という大きな作品になったのです。この作品はデュビュッフェが 70 歳のときに 2 年間かけて自費で、自分自身が瞑想するためにつくった部屋です。自分のアトリエからすぐに行けるような、外からは一切見えない太陽光を反射させて光を閉じ込めるという、本当に内向きの、内省のための環境をつくりました。

次の写真もご存じの方がいらっしゃるかなと思いますけれども『フライズ・アイ・ドー

ム』、ハエの目のドームという名前が付けられています。建築家で発明家のバックミンスター・フラーというアメリカ人がつくったのですが、この方はハーバード大学に入ったものの中退して機械整備工や海軍など職を転々とし、独学で建築やデザインをされた方です。当時は評価されていなかったのですが、近年になって現代美術のアーティストたちから「実はこの人は先駆者だったのではないか？」とすごく取り上げられています。

彼は 1927 年ぐらいにデザインや建築関係の会社を設立したのですが、その会社が倒産して自殺をするというところまで追い詰められて、そのときに「自分はビジネスよりも、人類生存のためのエネルギーや環境に役立つようなデザインや建築をするのだ」と決意されて、こういったドーム式の建物を約 50 年間かけて開発するのです。

この写真のものは高さ 12 メートルぐらいで、住もうと思えば住める大きさです。他にも、大きいものではハワイでコンサートホールとして使用されたり、日本でも実際に富士山の気象レーダー塔として使用されていたものもあります。自分自身も認められてイリノイ大学の教授に就任し、そのときも自らこのドームの中で暮らしていました。このドームの構造は、卵の殻のようにすごく軽くて繊細なものですが、組み合わせるとものすごい強度を発揮します。重圧がすべて分散されるように、力の圧縮と伸びのバランスがうまく計算されているというものです。誰でもが組み立て式家具のように、こういうキットを買って自分の家を組み立てられることができるようにと彼は夢見ていました。

こちらの写真は、実は 19 世紀の文豪のヴィクトル・ユーゴーが、自分で自分の家をデザインしたもので、これはキッチンの写真です。ヴィクトル・ユーゴーは 1856 年から 1870 年まで 14 年間フランスから亡命していました。彼は立憲議会の議員であったので、その当時ナポレオン 3 世のクーデターに反対したために、弾圧の対象となって亡命を余儀なくされ、当時英王室の属領であったガーンジー島という、イギリスとフランスの間の大西洋に浮かぶ島で 14 年間暮らしていました。

彼はこの家にすごくこだわったそうです。やはり亡命している状態なので癒しの意味もあったのか、内装のすべてを自分で下絵を描いてデザインをして、ガーンジー島の職人たちとともに自分でも手を動かしてつくったのです。これは玄関ホールのデザインで、よく見ると吹きガラスの瓶を再利用したり、古い木製の家具を拾ってきて、それを打ち付けたりしています。先ほど見たキッチンの写真も、古物市で買ってきた陶製のお皿などで、自分の名前であるユーゴー（Hugo）の頭文字 H をかたどって暖炉のようにしています。あまり知られていないのですけれども、ユーゴーは文章を書く以外はアマチュアとして、このようないろんなことをしていました。最上階の部屋も素晴らしいのですけれども、この窓はフランスの方を向いていて、中央から右側の部屋の角のところに立ちながら『レ・ミゼラブル』を執筆して仕上げたという逸話が残っています。

こちらは日本ではあまり知られていないのですが、ロテヌフの『岩の彫刻群』というものです。フランスの地図ではブルターニュ地方というか、左上の方の地方にある岸壁で、突如、岸壁に 500㎡ほどの奇妙な彫刻群が広がるのです。ここは花崗岩に金槌とノミだけを使って刻まれた彫刻が 350 体ほどあります。これは誰がつくったかと言いますと、アドルフ＝ジュリアン・フエレ、通称フレ神父と言われている方で、教会の仕事をしていた神父さんがつくりました。こういった彫刻はすべてブルターニュ地方に古くから伝わる神話や時事問題、あるいは 19 世紀の戦争の将軍など、そういった人をモチーフにしています。

フレ神父は 55 歳のとき突然、病によって耳と口が不自由になりました。そして 1893 年に聖職の場を早期退職という形で退いて隠遁生活を送ることになったのです。フレ神父はすごく嘆き悲しみ、ここの岸壁でひたすら彫刻に打ち込みます。私も実際にここへ行ったことがあります。ここを管理しているのは、その横で営業しているレストランのオーナーで、そのレストランを経由してからしか入れないのですが、私が訪れたときは残念ながら閉まっていました。ブルターニュのわりと僻地にあるので、「このままでは帰れない。なにがなんでも行かなくては」と思い、1 キロか 2 キロ少し離れたところの岸壁からよじ登ったんですが、「フレ神父は、こんなところを本当に毎日よじ登ったのか？」というぐらいの岸壁でした。フレ神父は 16 年間よじ登り続けてこういった作品をつくったのです。

続いて、これまたカテゴライズしにくい作家で、ルイ・スターというスイスの作家です。この方は裕福な家庭に生まれた方で、プロのヴァイオリニストでもあり、絵画の勉強をされて、アカデミックな絵画を教えるようなこともしていらっしゃいました。アメリカへ渡って、大学の美術学の学部長になって、順風満帆のような生活を送られていましたが、アメリカ人の女性と離婚し、その後にスイスのお父さんが亡くなって、それで余儀なくスイスへ戻ることになりますが、そのときの浪費によって莫大な借金を抱えてしまうのです。それでルイ・スターは家族から厄介者扱いされ、まだ 52 歳だったんですが、フランス語圏のヴォー州というところの山の中にある老人施設に放り込まれてしまいました。そのうち施設へのお金も滞納したり、大好きだったヴァイオリンも没収されて、動脈硬化という病気にもなり、指の麻痺も始まり、視力も低下してしまいます。元々アカデミックな絵画を描いていたのですが、指の麻痺もあったので、筆も握らず直に指で絵を描き始めました。この方、実は建築家のコルビュジエさんのいとこだったので、コルビュジエさんが画材を届けて、指で絵を描くということを続けていらっしゃった方です。

続いてはまた変わった作風ですけれども、この人はスウェーデンの現代美術家で、ヨックム・ノードストリュームさんという、まだ 45 歳ぐらいの若い作家の方です。スウェーデンでは子どもの絵本作家としても有名な方です。この方は大学の工芸デザイン学校を出て絵も描いていたのですが、絵具の成分にアレルギーを起こして、紙に絵筆でデッサンす

ることができなくなり、鉛筆でデッサンしていたのですが、「やっぱり色がないと嫌だ」ということで、アレルギー成分の含まれない水彩絵具やガッシュで紙やボール紙に絵を描き、さらにそれらを切り抜いてコラージュするという作品を編み出しました。

これはコラージュの水彩ですけれども、シュレッダーでやったものもあれば、水彩やガッシュで描いたものの人物を切り取って、それをまた別の紙に再構成したものもあります。動物やカニ、カエルなどから人物まで、人物の場合は中世の服装があったり現在の服装があったり、いろんなモチーフが混ざっているのですけれども、この人の作品はすごく面白いです。登場人物は都市や農村などで日常生活を送っているような、写真を切り取ったような人物たちで、服装もさまざまな時代のものを身につけています。下絵は描かずに、そのときどきの感性でまとめていって、女体は女体、動物は動物というような感じにまとめてから、紙の上で組み合わせていくのです。つまり、コラージュという手法によって、一度紙に描いた風景や生活環境というものを切り取って、日常をもう一つの紙に再構成していくという、3段階に分かれた作業で仕事をしていて、非常に面白い作風です。

これは皆さん見たことのある方がいらっしゃるかなと思いますが、これは第1次世界大戦中にフランスの兵士たちが塹壕でつくったオブジェです。真鍮製の薬莢の筒を利用してつくられました。技術は打ち出しや切り込み、彫刻など様々ですけれども、彫刻のモチーフには祖国への愛やフランスの国旗、あるいは草花や女性像、戯れる恋人同士、恋人の名前、自分の名前、他には「私はここに居たんだ」という日付、戦闘の場所など、そういったものがモチーフとしてそこに彫刻されています。兵士たちが戦場で戦闘の合間、休息時などに制作したものなのです。彼らは職工や農業の従事者が多かったので、手先の器用な方が多かったですし、戦場やキャンプに出回る新聞や雑誌、ポストカートなどをヒントにつくられました。こういったものから発展して、ナイフや写真立て、花瓶、ライター、指輪、もしくはヴァイオリンなどの楽器もあったそうですが、こういったものをつくっていた人々がいました。

これを見たことはありますか？　これは日本のもので、日本の茶人などが愛でていた石神というもので、木の根っこに石が包み込まれている置き物です。木が成長するにつれて根っこに石を巻き込んでいったもので、こういうのを山の奥や森の中から見つけてくる方がいらっしゃるそうです。珍品と呼ばれるのでしょうかね？　江戸の末期から明治にかけて、文人や茶人などが愛でていたそうです。自然の不思議な造形物で、これは最初に少し話した「見立て」ですね。蟹や象、鼠、猿などの動物、あるいは仏教や神道の神々、観音様や達磨、福禄寿などに見立てて愛でていたのです。これらはカテゴリーしにくいオブジェで、アートあるいはアートライク（アートのようなもの）と言ったらいいのでしょうか。

これらのオブジェは、あらゆる異なる知性が交差する場でもあります。日本でもそうで

すし、世界のあらゆる地域においてもそうですけれども、美術という言葉や概念が生まれる前、もしくは輸入される前から非日常と日常のバランスをとるために大切にされてきたという背景もあります。

次にお見せする山車もそうしたものの一つです。山車やお囃子の音楽は、市民一人ひとりが参加し、制作者となって創作していた。その創作物の作者はもちろん不特定多数であり、創作物も必ずしも「作品」とは呼ばれませんでした。当時は「つくり物」と呼ばれていて、神を迎え入れるためのおもてなしみたいなものだったわけです。今でもそういった祭りが伝承されている地域、特に静岡県掛川市や埼玉県川越市など、根強く残っているところもあります。最近は新興住宅地が増えて住民も入れ替わりが多いので難しいのですが、徳島県の阿波踊りを高円寺で行ったり、現代に合わせた形で日常と非日常のバランスを取るという行為、創作にもつながるような行為をしているところはあります。この日常と非日常とのバランスというのは、現実の生活の楽しみや苦しみとどう折り合いをつけるかというバランスだと思うのですが、個人のレベルではモノをつくったり、集団のレベルではお祭りの山車やお囃子があったと思うのです。

アートと呼ばれるものも、アール・ブリュットと呼ばれるものも、それらのものは欲望の印と言いますか、そう呼ぶことができるのではないかと私は思います。これまで、障害の有無にこだわらず、カテゴライズできないようなオブジェを見てきたのですけれども、そういった作品にも人間の欲望の印みたいなものが感じられるのではないかなと思います。

先ほど少しお話しした「見立て」は、人を驚かせる・面白がらせることに重きを置いています。つまり、ありふれた日常品を組み合わせることによって、まったく別の何物かに見えるようにする、驚かせる。それは見る側だけでなく、作り手自身も驚くことがあるのだと思います。アートという枠組みと少し距離を置きながら、もう一度「モノをつくるとはどういうことなのか？」を考えてみる。それは誰にも邪魔されない、とっておきの秘められた至福の行為なのか、それとも唯一の外界とのコミュニケーション手段なのか、それとも自分自身を癒す手段なのか、もしくは理由を付けられない偏執状態の行為なのか、もしくは人間を越えるものの力につながるための手段なのかなど、創作の動機は作家個人にとっても、モノをつくる集団にとっても様々です。

アール・ブリュットの範囲内では、作者だけでなく作者の支援者にも同じことが言えるのではないでしょうか。アール・ブリュットの場合は、作品ができることに対して作者同様の能動的な作業が支援者にもあるからなのですけれども、モノをつくる動機そのものを考えることは、ゴーギャンの作品のタイトルで有名な『我々はどこから来たのか　我々は何者か　我々はどこへ行くのか』というようなことを、まさに考えるきっかけになると思います。

Ⅱ　Art 以前

次に、オブジェにはどういうものがあって、どういうふうに愛でられていたのかを考えていきたいと思います。

1873 年のウィーン万博に日本は初めて参加することになり、「何を展示すればいいのか？」と西洋にお伺いを立てたところ「アートや」と言われ、その「アート」という言葉を「美術」と訳しました。さらにこの「美術」という概念のもと国家政策として、純白人の近代国家の仲間入りの手段、文明の証として「日本のパビリオンにモノを置こうではないか」と考えられ。そのときから日本文化の西洋化というか、美術史の擁立が始まっていくのです。「純白人の近代国家として倫理観にふさわしい美術とは？」と、ここから日本の文化の正式なユニバーサルアートというものへの迎合の歴史が始まるのですけれども、アートいう言葉が輸入されて、それまであった工芸や技巧という部分は区別され始めます。西洋美術史の中では、日本というか非西洋はアウトサイダーだったので、日本は自分たちが非西洋だということにコンプレックスを感じて、西洋美術史の流れを追いかけました。西洋の絵画方法として油絵も入ってきて、高橋由一や黒田清輝という油絵画家も出てきます。

一方、西洋ではどういう傾向だったかと言うと、むしろ逆で、植民地支配と同時に自分たちが植民する非西洋世界の創造に惹かれていました。そこでオリエンタリズムやプリミティビズムと言われるような現象が起こるのですが、西洋の自分たちが積み上げてきた遠近法などに新たな美のパラダイムを構築するために、自分たちの知性や、見るということに関わるパラダイムとはまったく外にある知や、見るということに触発されたというのが、実は西洋の近代であったのです。

このエキゾチシズムについて例を挙げると、たとえばドラクロワは当時の権力者である国王ルイ・フィリップの使節団として北アフリカ、モロッコとアルジェリアを旅行したので、このときの情景を描いたりしました。

19 世紀末の肖像画の代表画家といわれるギュスターヴ・モローは、グラナダのアルハンブラ宮殿の装飾からインスピレーションを受けて、新約聖書のエピソードのサロメの話を、ちょっとオリエントな、エキゾチックな装飾で描きました。

ご存知のゴーギャンはタヒチの女性を、彼は日本の浮世絵などにも影響を受けたナビ派の活動も少ししていたので、画面構成や遠近の取り方が平面で、今まで西洋にはなかったような表現を使っています。

ピカソは美術史においてものすごく重要な 1907 年という年号を世に出した作品を発表しました。アフリカの彫刻からインスピレーションを受けて、キュービズムの発端とされる作品です。

こういったようにエキゾチシズムの視線というのが、他者を征服したいというものも含むし、もしくは他者への恐怖心や脅威も含む、そういった他者への視線として現れたのです。他者への視線ということに関して言えば、西洋ではデュビュッフェがアール・ブリュットを

提唱する前にも、狂気の世界というものを別の知性として捉え注目されていました。

たとえばアドルフ・ヴェルフリは、今のアール・ブリュット界では巨匠と言われて、オークションでは1億円ぐらいの価格がついています。この方も精神病院に入院していた患者で、自分自身の空想によって神話を構想して、それを絵巻物のように1画面、1画面、次々に創作していきました。

アンドレ・ブルドンはシュルレアリスムという活動の中で、精神病患者もしくは降霊術をするシャーマンのような人に興味をもち、麻薬を飲んで自動筆記をしてみたり、睡眠術を使って催眠の要素で絵を描いたりといったこともしていました。

西洋では、アール・ブリュットが生まれる文脈でもそうですけれども、知的障害というより精神障害という、やはりカトリックの施設が病院や大学などを運営し、組織として関わっていたという経緯もあり、医学と芸術界とのつながりが深く、精神病というか狂気というものが、そういった知識人たちにとって知的好奇心の対象だったわけです。

では、また日本に話を戻します。アート以前に我々は、どういうふうな感覚でモノを見ていたのか？ということです。

日本の近代化は、やはり急激に「美術」という西洋から輸入した概念に組み込まれていく、もしくは排除されていきます。そして、組み込まれていかない、失われていくものが仕分け作業の中で出てきました。こうしたことに警笛を鳴らした運動は、たとえば柳宗悦の民芸や山本鼎（かなえ）の農民芸術などがあり、昭和の戦後には岡本太郎による縄文の復権、もしくは鶴見俊輔の限界芸術論、もしくはエイブル・アートや障害者アートというのもこれらの一つの流れだと思うのですが、これは単純に懐古主義であるとかデクロワッサンス（縮退あるいは脱成長）という、文明の進歩主義とは逆の「昔は良かった」という近代批判によって簡単に片づけられるものではない歴史なのだろうな、と思って研究しています。なぜかと言うと、単なる近代批判ではなくて、過去とは違う知性や「見る」という美の新たなパラダイムが絶えず生まれ変わっていく重要な役割を果たしていると思われるからです。

Ⅲ　見立て――断絶されずあるもの

先ほどから何度もふれた日本独特の「見立て」という概念、これは美術に組み込まれなかったものとしてあるものです。

これは籠細工で、名古屋市博物館が見世物細工を研究している方のアーカイブで再生したものです。こういったものが神社の境内などで見せられていた職人技で、ありふれた日用品を籠の繊維を使った組み合わせによって、単なる籠という機能的なものではなくて、まったく別の何かに見えるようにし、その結果、人を驚かせる。言い換えれば、実在からイリュージョン、メタファーをつくっていく。そうやってモノを見て楽しむということをしていたのです。

また、こういったものを細工物とも言います。細工という言葉も現在は「小細工」というように、少しネガティブな意味で使われるかもしれませんが、行為に重点を置いた言葉で、素材を編む、こねる、張る、集める、結ぶ、つなぐなどの行為を加えて、別のモノに変える。こういった「見立て」も日本文化の中で非常に重要なエステティックな部分があって、和歌や戯作、文学、歌舞伎、落語などの見世物にも使われていて、ハイ・アートと呼ばれるようなものから、庶民の親しむ文化まで幅広く使われていた表現だと思います。

籠細工はもう残っていないのですけれども、これは職人の作者名「一田庄七郎」と書いてある珍しいケースです。

これは私が発見したものです。たまたま父の疎開先へ、父と一緒に出かけた島根県出雲市の一畑電車の雲州平田駅にあったんです。もともとは平成5年に、ある神社で飾られていたものだそうで、これは漆器の、漆のお椀を使って浦島太郎を見立ててつくっています。

これは菊人形、菊の細工物です。これも今頃のシーズンになると、お寺や神社に時々飾ってあると思うのですが、これも写真は残っていなくて、錦絵で残っています。歌舞伎のシーンなどを菊で再現したものです。

これは今年の春ぐらいに広島県福山市の鞆の津ミュージアムという所で展示されていた作品です。この作者は稲村米治さんといって、群馬に住む今95歳の男性です。彼が55歳のときに玉虫や黄金虫など、近所で捕まえてきた昆虫の死骸約3万匹を組み合わせてつくった千手観音です。最近つくられたのかと思ったら40年前の作品で、「人生で一番大変だったときにつくった」とおっしゃっていました。彼は東武百貨店の守衛として働いておられて、夜勤明けで朝に帰宅して、寝ずに昼間はずっとこれをつくっていました。退職したとき「作品づくりに専念できていいですね」とみんなに言われたけれど、仕事を辞めたら人形をまったくつくらなくなってしまったそうです。

こちらは生(いき)人形という、実際に生きている人間のように見えるほど精巧な細工を施したもので、熊本市現代美術館が所蔵しています。実は日本には一体も残っていなかったのですが、アメリカのコレクターから買い戻して保存されています。熊本というのは昔から作り物という、神を迎え入れるために神を喜ばせる、すなわちそれは自分たちを喜ばせるということでもあると思うのですが、今まで見てきたようなお椀で人形をつくったり、野菜で人形をつくったり、そういう祭りがあるのです。熊本にはそういった土壌がありまして、松本喜三郎や安本亀八という人形師を輩出しています。こういった生人形も、明治の美術というものがつくられる中で組み込まれなかったものです。

美術という枠ではなくて、生活の営みの中で儀式的に自らの身体を使ってパフォーマンスしているという方もいらっしゃいます。その代表的な方は、今も横浜で元気に毎日、帽子をかぶって出歩いておられる宮間英次郎さんという方です。昭和5年生まれとおっしゃって

いたので今は 85 歳になられます。日雇い労働を長いことされたり、トラックの運転手もやったりしたことがあるそうで、今はだいぶお歳をめされて働けないということで、あるときカップラーメンのカップをひっくり返して色を塗り、かぶって歩いてみたら人に注目されて「それがたまらなかった」と。それで今も続けておられます。本人はものすごくシャイな人で口数が少なく、「おじさんにしゃべらすな。おじさんはしゃべったら面白くないんや」と言われるのですが、帽子をかぶると逸脱できるんですね。

フランスでも、こういった帽子の派手な飾りというのがありまして、サント・カトリーヌの祭りです。毎年 11 月 25 日に、日本でいうお酉様の日ぐらいの日ですが、未だ独身の 25 歳の女性の祭りです。現代では 25 歳で独身というのは普通のことですが、昔の価値観ではすごくびっくりされていた時代だったのです。日本でいう縁結び祈願の祭りで、村の 25 歳の独身女性が男性に向かって自分をアピールするために、できるかぎり目立つ装飾を付けた帽子をかぶってダンスパーティーに行く。つまり「私、婿探しております」ということで帽子をかぶる、それがサント・カトリーヌという祭りです。

日本にはよそ者やまれ人、流れ者、浪人など、ある集団に属さない、所有されない人々だったわけですけれども、よそ者という概念は非西洋の南米やオセアニア、アフリカにもあります。たとえば 16 世紀にスペインなどに植民されたパナマのクナ族という人たちは、侵略された敵でもあった白人のスペイン人に対して、あるときから病気を治す神として、その白人の像を使って自分たちの病気を治すといった行為をし始めました。そういうふうに日本の「まれ人神」というようなことは、他の地域でもあったのです。

農耕社会の日本では、国の外からやって来るのは神、外来神であり、富や幸福、吉事は共同体の外部の世界に住む“まれ人神”からの贈り物としてもたらされると考えられていました。ですので、よそ者やまれ人は、共同体内部の一員ではなく、共同体のフルメンバーであることは認められないけれども、物質的にも非物質的にも共同体にとって大きな影響力を及ぼすものであったのです。

日本人の宇宙観

内、「ケ」	内と外の間（周縁）	外、「ハレ」
浄	猿	不浄
人間界、文化	死体（亡骸）（生と死の間）	自然界
生	病気（生と死の間）	死
善	出産（生と死の間）	悪
人間	月経	動物
日常	2つの共同体の間	神
	神々から浄の力を受けるための コーディネータ的役割	仏 八百万の神 非日常
	神々の不浄から守ってくれる役割	
自己	鏡	超越的な自己
日本	造りもの（Art likeなもの）	中国、西洋

日本人の宇宙観というのは、民俗学の柳田國男さんが「ハレとケ」ということで理論づけられました。それに則ると、「ハレとケ」は「内と外」というように大きく分けられて、必ず「内と外」の間にグレーゾーンがあるのです。実はこのグレーゾーンが日本文化にとっては非常に大事で、たとえば死体は生と死の間にある状態だと思われていたようですし、病気もそうです。出産や女性の月経、もしくは共同体と共同体の境、町外れにある境目の場所も、やはり間と考えられていた。そして、内と外の間というのは外の世界におられる神々や仏、八百万の神々からポジティブな力を受けるためのコーディネーター的な役割を果たしていました。そう考えると、たとえば祭りのときのつくり物がそういったコーディネーター的な役割を果たしていたように、日本人にとってアートというものが入ってくる前のアートライクなオブジェたちは、実はこの間にあったものなのではないかなというふうに思われます。

日本語においても、たとえば「かみがかる（神懸る／神憑る）」という言葉があります。ちょっと突飛な行動をしたりすると、「あの人、ちょっと神懸かっているよね」という言い方をしたりしますし、福子思想というものも日本にはあります。障害のある子どもが生まれた場合、大事にするとその家が栄えるという言い伝えのあるところが各地にあります。日本全国津々浦々で呼び方も違って、福子や福虫、宝子など、いろんな呼び方をして、社会福祉的なオート・ソリューションではないですけれども、そういったことをやっていたのかなと思います。また、イタコという方も、目の見えない女性が 15 歳ぐらいから修行して、先ほどお話ししたような「内と外」の世界の間に入るコーディネーター的役割を与えられていた、というようなことがあります。

祭りのように現実生活の楽しみや苦しみとどう折り合いをつけるか、または新たな世界の見方ができるかなど、アートという文化は一つのアナーキーゾーンであり、アート自身も絶え間なく新陳代謝を続ける「ハレとケ」の間の怪物のようなもので、実際にアートライク、日本にアートが入ってくる前のアートのようなものだったと思います。

これは小幡正雄さんという、神戸の福祉施設にいらっしゃって、もうお亡くなりになった方なのですけれども、彼はこういった段ボールに赤鉛筆で結婚の儀式などの絵を描いておられました。生涯ひたすら、何百枚と描かれたのです。

他にも興味深いものを見つけまして、山形県の若松寺という、将棋の駒をつくっている天童市から 20 分ぐらい行った開山 1,300 年のところですが、ここに「むかさり絵馬」というものが奉納されています。交通事故や戦争、病気、水子などの理由で成人せずに、もしくはご結婚されずに亡くなった若い方のご両親やご家族、親戚の方が供養するために奉納されています。「むかさり」というのは向こうに去る、つまり東北地方では結婚することを向こう

に去ると言うことがあったそうで、それで「むかさり絵馬」と言われています。これは最近のもので、絵馬師という方がおられて、そういった方に依頼して絵を描いていただき、奉納されるそうです。明治時代にもそういう絵馬が奉納されていたようで、時代に応じた結婚の図が描かれているのです。

内、「ケ」	内と外の間（周縁）	外、「ハレ」
生	造りもの（Art likeなもの）	死
浮き世（現世）	幽玄（ミステリアス）	
存在	もののあわれ（刹那的な美）	消滅
	稚児（寺で修行中の思春期の少年） 芸者 遊女 幽霊	

先ほどから話している「グレーゾーンというものは日本人にとって何だったか？」ということですが、美的な感覚でもすごく大事なものです。あまり今は「幽玄」と言う人はおられませんが、独特な価値評価の仕方、これはあえて言うならばミステリアスというようなものだと思うのですけれども。それから「もののあはれ」、存在と消滅の間にある刹那的な美というもの。現世、私たちが生きている現実、辛い現実を浮世などと言ったりしていましたが、それに対して幽玄というものがあったわけです。

実際に生きている人の中にも、グレーゾーンにいる人たちというのが実はおりまして、稚児。これは稚児といいましても、祇園祭などのお稚児様とは違って、お寺で修行中の良家の男子や、僧の修行をしている思春期の少年たち、もしくは芸者の方、遊女の方もそうです。あとは幽霊、幽霊は本当にいるかどうかわかりませんが（笑）。

Ⅳ　日本における周縁とは――浪人、流れ者、一匹オオカミ（はぐれもの）

日本ではアール・ブリュットなどを語るときに作者の素性というものにすごく注目しますね。「作者がアウトサイダーなんだ」、つまりプロではない、独学、一匹オオカミ、孤独、または障害がある、病気があるなど。

アウトサイダー・アートというのはアメリカではフォーク・アートとも言われ、自分たちは西洋に対して新大陸だから、新たな美術や文化を構築しなくてはいけないということで、自分たちアメリカの民族という意識をつくろうという感じでアウトサイダー・アートの概念と結びついてフォーク・アートというふうに呼ばれていたりします。たとえばアフリカの奴隷の人の作品があったり、アメリカ社会の文脈の中では日本とはまったく違う作品が挙げられます。イギリスではアウトサイド・アートというふうに呼ばれますし、日本では近年、滋

賀県がボーダレス・アートと言っていましたね。やっぱりマージナルや周縁というものは、それぞれの国や地域の社会構造の中で意味することや対象とするものが違うのです。アートやアール・ブリュットという言葉も本当にレッテルに過ぎなくて、一度そういうものを忘れて、それぞれの社会や地域の中で周縁といわれるものは何なのか、ということを探っていきたいと思います。

たとえば順応主義や適用性に関して、「私は適用性がある」とか「ない」と言いますけれども、日本の場合は就職活動というものがこれをすごく象徴する出来事だと思います。日本のような就職活動をしている国は、海外にはあまりないと思いますし、新卒者という言葉があるのも日本だけです。新卒者は就職活動で暗めの色のリクルートスーツを着ます。フレッシュ、清潔、物理的にも内面的にも清いことを見せる。真面目そう、一番大事な従順そうなイメージを醸し出します。

そして女子の場合はいろいろ法則があります。背中を丸めない、上体を揺らさない、頭がぶれないなど。ここで仕事が見つかると晴れて、スーパー社会人になれます。この社会人という言葉も、実は日本独特なのです。これをフランス人に説明するのがどれだけ難しいか。直訳して「社会の人」と言ったところで「はぁ？」と言われてしまいます。そして就職活動で仕事が見つからないと、就職浪人になってしまう。就職浪人の「浪人」という言葉は室町から江戸時代にかけて言われて、「主君の家を去って、あるいは失い、職務に対する報酬を失った者をいう。また、身分を剥奪されて流浪する元武士」を指します。

もし就職活動に失敗して、社会のインサイダーのサイクルから漏れると私たちは周縁になるのでしょうか？　子ども、浪人生、主婦などは社会人ではないのでしょうか？　他にはフリーター、ニート、派遣社員、アルバイト、これは社会人なのでしょうか？

一方、現代の日本では浪人的な生き方に対して憧れを抱く人もいるので、それが映画や舞台などで登場します。快適な自由を求めて一生懸命に生きる勇気を持っている人たちがヒーローとされて、文学や映画の主題になります。代表的なところでは「子連れ狼」、国民的スターの寅さんもそうですね。また、放浪の画家である「裸の大将」。これも例外ではなく、山下清さんをモデルとしたテレビドラマが長年続いていましたよね。放浪の旅をして施設に連れ戻されるたびに、各地で見た情景をちぎり絵にして創作していたという山下清さんのお話です。

それからもう一人、一時的な人気を博した演劇のモデルで、葦原将軍と呼ばれた人がいます。本名は葦原金次郎さんという新潟生まれの方です。1850 年生まれなので、まだ江戸時代ですね。櫛職人に弟子入りをしていらっしゃったのですけれども、間もなくして発病されまして、かつて巣鴨にあった東京癲狂院という、現在の都立松沢病院になっているところに 56 年間も入院されていました。入院中は自らを葦原将軍と称して、病院に来る新聞記者や見物人に勅語を乱発して売りつけたり、明治天皇が巡行した際には「やぁ兄貴」と語りかけたりして、ものすごく有名になった方なのです。彼が着ているコートには勲章がついている

のですが、実はお手製の紙でできたものです。自分は明治天皇の弟だなどと誇大妄想を持っていらっしゃるのですけれども、病名は不明でした。この方は、いろいろ銅像も建てられたのですが、88 歳でお亡くなりになったときに病院で盛大な病院葬が営まれて、斎藤茂吉さんも一句読むという、すごい人気者でもあったのです。日本では精神病患者の方が文学的にというか、表立って取り上げられる例があまりなかったので、非常に特異なケースだと思うのです。演劇としては森繁久彌さんがこの葦原将軍を演じていて、芝居の最後は葦原将軍の遺言にある「世の中狂っておる」という言葉で締め括り、非常に人気のあった公演だったそうです。

先ほど「この人たちは社会人と呼べるのか？」と話した際に挙げた主婦についてもふれますと、神戸市の兵庫区と長田区で活動していらっしゃる「下町レトロに首っ丈の会」という女性 2 人組がいらっしゃいます。その 2 人は『おかんアート』という本も出版されています。おかんアートは元々、戦時中に戦地へ行った夫の帰りを待つ夫人たちの助け合いの場として婦人会が日本各地に設けられて活動を開始し、今日でも活動が残っているところがあって、専業主婦の方が多い日本では戦争が会社に代わっただけということで、会社に行った夫の帰りを待つ間にいろんなレクリエーションをやって楽しんでいるうちに、いろんなものができていって家がいっぱいになってしまうという現象があります。たとえば軍手で人形をつくったり、夫がもらってきたウイスキーの空き瓶でつくったアフリカナイズされた人形や、そういった素材をストックしている引き出しなど、いろんなものがあります。

Ⅴ 「アート」は検閲治外法権ゾーン？

「もの」自体は境界が曖昧――現代美術・ブリュット？

では、「人間の造詣というものは本来検閲できない領域なのか？」ということを考えてみます。最近、ろくでなし子という方が女性器を 3D プリンターで制作して話題になりましたけれども、実はフランスにも面白い逸話があります。1967 年、デュビュッフェのアール・ブリュット・コレクションをフランス政府は「いらん」と言ったので、スイスに渡ってしまうのです。たぶん今、フランスは「もらっておけばよかった」とすごく後悔していると思いますが、そのときアール・ブリュットというのはフランス政府の美術の殿堂である美術館からは認められていなくて、文化省も美術館も「いらない」と言ったため、デュビュッフェがスイスに持っていくことを決めました。

そういうことがあった頃に活動していたのが、ジャン・ティンゲリーとニキ・ド・サンファルという芸術家の夫婦です。ニキ・ド・サンファルという女性は、お父さんに虐待のようなものを受けて育ち、すごくセンシティブで、非常にアール・ブリュットに触発されました。詳しくは拙稿をご覧ください（嘉納［2013］）。制作のときも父性に対する母性や、父権に対する母権などをテーマにしていて、女性の権利というものは男性には及ばないという悲し

さや、やるせなさをモチーフにした方です。

そして 1967 年モントリオール万博のときに、フランス館を代表する作家としてティンゲリーとニキが選ばれ、「作品を作ってほしい」と依頼されました。このとき制作された作品はファンタスティックな楽園という、素晴らしき楽園という題の野外彫刻で、今はストックホルムの現代美術館の庭に移築されています。ニキは、張子みたいな大きな女性像や、女性の体を模った彫刻をつくり、ティンゲリーは金属を使って機械仕掛けの動く彫刻をつくっていた作家です。万博には、ニキがつくった女体に対して、ティンゲリーの金属の彫刻が、この女体にメカニックでギコギコと軋むような音を立てて迫っていくというような、コラボレーション作品が野外に展示されました。

また、フランス政府館内には、女性の性器を模した入口から入っていくという、結構過激な作品が展示されました。1967 年といえばまだ、カナダもフランスもカトリックの皆さんの信仰心の強かった時代でした。実は会期中にモントリオールの司教がフランス館のテラスでミサを行うということになったらしいのです。このときに慌てふためいたのがフランス政府の外交と文化省、フランス館の職員で、やむを得ず大きなビニールシートをかぶせて作品を隠したそうです。

そして次に、ド・ゴール大統領が本国フランスからモントリオールへ来られ、「せっかくだからフランス館を見る」ということになりました。当時のフランスとカナダのケベック州はすごく親密だったので、公式な市役所の表敬訪問や演説などを終えた後にフランス館へ来られて、「フランスの誇る芸術作品をぜひ見せてくれ」と言われたそうです。そのときのキュレーターがすごく機転を利かせて、館内を 1 周するかのように案内しながら上手に作品が視界に入らないルートを通り、結局ド・ゴールも司教もこの作品を一切見なかったということがあったのです。

フランス政府公認の作品として選んでおきながら、また、前衛の美術を見せると言いながら建て前というものがあるという、そういったこともあるのです。それが美術というシステムなのかもしれませんが。

Ⅵ　本当の作者は誰か

今まで変わったものをいっぱい見てきましたけれども、「本当の作者は果たして誰なのか？」ということについてお話しします。

これは「賤(しつ)の女(め)」という名が付いた水差しで、千利休さんや千宗旦さんなど、一流の茶人の手から手へと渡ってきた名道具と言われるものです。この賤の女という名は千宗旦さんが付けたのですけれども、かつては鬼桶とも呼ばれていました。室町時代に滋賀の信楽で焼かれたもので、実はこれは農家で女性が麻の一種のカラムシという植物を紡いだ糸を入れておく器だったのです。茶道具としてつくられたわけではなく、糸を一時的に保管して置くためにつくられた器で、土肌の少し赤味がかった荒々しさから鬼桶と言われたなど諸説はあるの

ですけれども、持ち主の手から手へ渡っていくことで、同じ物でも名が変わったりする。つまり、作者というものはここでは問題にならずに、これを見る側の視線によって名が与えられて愛でられていく、そういうオブジェとしての存在の仕方があるということです。

これは、デュビュッフェが最初にコレクションしたアール・ブリュットの作品です。通称、バルブ・ミュラー（BARBUS MULLER）と言われています。元々ミュラーさんという人のコレクションだったからミュラーと言われているだけで、作者は不詳です。スイスの山かどこかで見つけられた、時代もわからないし、誰がつくったかもわからない石像で、今はローザンヌのアール・ブリュットのコレクションとして保存されています。

障害者アートやアール・ブリュットでよく作者の略歴が問題になることがあります。特に障害のある方の作品の場合は「その障害を書くべきか？」と悩んだり、「作品そのものを見てほしいので書かない」と決めて展示していると「作者の障害がわからないと、作品の良さがわからないのではないか？」という議論巻き起こったりします。

ただ、作品を見る側の視線と作品、アール・ブリュットの作品の場合はそれをつくった人と支援する人、それぞれの相関図的なものはオブジェによっては無限のパターンがあるので、「何を見せたいか？」をとことん考える必要があるようにも思います。

たとえば、坂上チユキさんという神戸の作家さんは、自分が書いた略歴を全部統一して使っていらっしゃいます。彼女は草間彌生さんと比較されることが多いのですけれども、美大出身で、途中で統合失調症を発症されたので、現代美術という枠組みで展覧会をされることも多いです。彼女は略歴に「〇〇大学卒業」とは書かないで、「約 5 億 9000 万年前プレカンブリアの海にて生を授かる。オパビウム、ハルキゲニアなどを供とし、嵐の後の浜では打ち上げられたエルドニアをフリスビー宜しく海に還してやったはずだ」という感じで長々と文章が続いていきます。どんな展覧会でもこの略歴しか載っていませんし、海外の場合はこの訳が載っています。こういう方もいらっしゃいます。

ですので、障害のある方の作品を展示するとき、その略歴の書き方や紹介の仕方というのは様々なことが考えられると思います。

美術と美術でないと言われているものやオブジェを見てきましたけれども、ものを見るという視点のあり方というのも様々なので、美術的な視点だけがものを見る視点ではないということも、一つのヒントになるのではないかなと思います。

フランスのシュルレアリスムやいろんな文学と関わりのあったロジェ・カイヨワさんという方は、自然の造形物、たとえば奇石をコレクションしていました。こういった自然の造形物、石神もそうですけれども、こういうものへの視点もいろいろな見方があります。アートの近辺にありながらもアートとは無関係なものとして考えられてきた行為や関係性を、今後

もこうやっていろんなものを引き合いに出して考察していきたいなと思っていますし、ものに投げかけられた視点というものが、その国々や地域、時代へどのように関係して、どう作用して変容していくかということは非常に興味深い問題です。作品そのものを中心として、その作者たち、作品の元になったモデル、そこに表現された形そのもの、鑑賞者など、これらアクターたちを巡る社会的な関係の場を人類学で分析していけたらと思っています。

人工創造物を作品たらしめる、美術作品たらしめているのは作者ですが、でも美術という枠を外れて見たら別に作者ではないのかもしれません。障害者アートというのはそういった意味で、作品の作者だけでなく、支援者の方やいろんな関係者が介在してくるので、非常に面白い研究課題になるのではないかなと思っております。

これにて終了させていただきます。ご清聴ありがとうございました。

＊＊＊＊＊（休　憩）＊＊＊＊＊

○司会　では今から、参加者の皆さんから質問などをお受けしながら進めたいと思います。どなたでもご自由に、いかがでしょうか。

○参加者Ａ　非常に面白いお話を聞かせていただき、ありがとうございます。私の仮説かもしれませんが、今まで画家にはタニマチというかパトロンがいて、いろいろな援助をする仕組みがあったような気がします。ここ 10 年ぐらいパトロンもどんどん減ってきているとは思いますが。そこでこれからの枠組みというのは、たとえば制作の場所を提供するなど、本当の意味で周りから支援していくという形が、一般的にアール・ブリュットの世界にはあるのかなと。それに対して嘉納さんが「そこはこう思う」という意見を伺えたらありがたいです。

○嘉納　障害者アートの中の支援者というのは様々で、一番複雑なケースかもしれません。作品を制作する段階での支援者、それを世に送り届けるサポートをする支援者、作品を展示する支援者、それを経済活動に変える支援者というふうに、たぶん障害者アートの場合は支援の段階がいろいろあって、その各段階に支援者がいるという感じになっていますよね。たとえば作品の制作に関わっている支援者の場合は、ひょっとしたら作者にもなりえる支援者かもしれないので、そういった意味でいろんな支援者がいると思います。

○参加者Ｂ　障害者アートの支援には今、本当にいろんな立場の人がいて、めざす方向が違うとまったく相容れない軋轢というのか、そういう摩擦も生じかねない状況にあると思うのですけれど、今嘉納さんは研究者の立場と同時に、アーツ千代田でプログラムコーディネーターとして現場にも携わっておられますよね。そこで感じている今の日本の現状について、何かありましたら。

○嘉納　先ほどの話でふれたように、やっぱり作者の略歴というところでいつもものすごく議論になるのですよね。私自身は障害者の作品の展示をするときに、作品をまず見てほしいというのがあります。その作品がどういう形状をしているか、その面白さをまずは見てほしい。ですから、今のところはプロフィールの中に作家の障害について書かないことにしているのですが、クレームで一番多いのはそこですね。

○参加者Ｂ　クレームがあるのですか？

○嘉納　はい。あなたたちは障害者のアートを見せているのに、どうしてその人たちの障害を書かないのだと。作品を見るときに、その作者にどういう障害があるかというのは絶対に必要なのだと主張される方が多いです。でも、アーツ千代田 3331 の文化施設としての役割は、作品自体を愛でて楽しむということが大事だと考えていますので……。

○参加者Ｂ　そうですよね、嘉納さんたちが実施している公募展の「ポコラート」は、確か応募要件に障害の有無は関係ないですよね。

○嘉納　そうなんですよ。だから健常者の作家のプロフィールも書かないし。この作品は健常者の作品、この作品は障害のある方の作品という区別もなく、選ぶときは体育館に 1,300 点すべてを並べて、作品の持つ力だけで選んでいます。結果的に選ばれるのは、その 1,300 点のうち 80％以上が障害のある方の作品になってしまいますが、それは作品に力があるから。やっぱり固定観念にとらわれていない、唯一無二の面白い発想のものが多いからです。
　これまでの障害者アートの見せ方、福祉の側でやってきた見せ方は、きっと作者本人に重きを置いているものが多かった。福祉関係者はどうしてもそうなってしまう、やっぱり支援する対象となっている方々だし。今まで美術側から見せるということがあまりなかったので、たぶん見る側の人も、障害者アートだと思って見にきたのにということで、とまどいを感じられていると思いますが。

○参加者Ｂ　それに関連して、最近のモノの売り方は、たとえば一点モノだったら、それに込めた作り手の思いや、それが生まれたストーリーを含めて売るという方法がわりと流行っていると思います。美術の場合は、作品と作家を切り離して見せることが当たり前というか……。障害の有無に関係なく、ストーリーも含めて見せるものづくりや売り方と、美術というのはいつまでも平行線のままなんでしょうかね。

○嘉納　でもね、逆に美術の方が作家というものに重きを置いていると思います。たとえばモナリザを見たときに、「モナリザのジョコンダって誰や？」と見る人はあまりいないと思

うのですよね。「ルーブル美術館へ行って、ダ・ヴィンチを見に行こう」みたいな、描かれているモチーフよりも、作品を見たときには作家を投影しているというか。もしくは、作家で作品が価値づけされている。障害者アートの場合は、福祉的な考え方で見るとやっぱり作家の障害が大事になってしまうんですよね、作家自身の個性ではなくて。その病状や障害自体が大事になってしまうので、その場合は作家でもないかもしれないんですよね。だからそれを美術的というならば、作家自身の個性だと見ることも一つ。必ずしもどういう障害かは書かなくても、その方の個性やその方の経験、人生、育った環境というのは唯一無二のその方だけが持っている略歴になるかもしれないし。略歴というところが一番難しいというか、議論できるところなのかなと思います。

○参加者Ｃ　美術史のことで少し伺いたいのですけれども、19 世紀以降のフォーク・アートやプリミティビズムなど、ファイン・アートと言われている領域にそういったアール・ブリュット的な要素が関わってきていると思うのですけれども、そういうファイン・アートみたいなものの継承というか、なんと言うのでしょうかね……、ラスコーの壁画や古代美術と言われているものと、今あるファイン・アートみたいなものとのつながりが、はっきり見えないなと思っているんです。その辺をどう考えていらっしゃるのか伺いたいです。

○嘉納　唯一共通点があるとしたら、そのときその人が今そこに居て、「今・ここ・私」という３つの要素があって、コミュニケーションをしているということだけは人間の表現の根源としてあると思います。根源としてそれは続いてきていて、ただそれはその「時代」と「社会」と「国」と「地域」が違えば、ものをつくる意欲というか、ものをつくる動機がそれぞれ全然違ってきますね。

たとえば宮間さんの帽子とサント・カトリーヌの帽子では、形状が似ていても、たまたま似たのかどうかわからないですけれども、それぞれつくった動機は違いますし、時代も国も地域も全部違います。やっぱりそうやって人はものをつくっているので、美術というカテゴリー、中でもファイン・アートというカテゴリーは小さいのでしょうね。いっぱいある創作物の中で、人間がコミュニケーションするためにつくった人工創造物という中の、ファイン・アートというのが１区画だと考えると、私の場合は一度そのファイン・アートという区画を全部取り払う。デュシャンであってもダ・ヴィンチであっても、現代の村上隆さんであっても、一度ファイン・アートという概念を取り除いて、人工創作物として見るということが人類学はできて便利だなという感じはします。

○参加者Ｃ　人類学的にはその人工創作物というのは、たとえば机やイスなども含まれるのですか？

○嘉納　道具的なことでは含まれますし、それに装飾がついていると装飾についても研究することがあります。ただ、それに関する美意識というか、美的評論はしないです。もっと根源的にというか、その道具が「なぜそこに存在するか？」という構造を探るんですね。美術史の場合は、その装飾のエステティックについて語りますよね？　だからそこは、人類学とはちょっと違います。人類学だとたとえば、幾何学文様はその継続した形状によって人間にどういう作用をもたらしたか、というふうになるので、たぶん美術史から見る幾何学文様とはちょっと違うかもしれません。

○参加者Ｄ　ヨーロッパのことを教えてください。ヨーロッパではアール・ブリュットというジャンルの市場が確立されているのか、今の状況はどうなっていますか？　また、これからヨーロッパでアール・ブリュットの市場というのは、確固としたものとしてさらに発展していくのか、それとも現代美術の市場と融合していくのでしょうか？

○嘉納　ちょっと微妙なところで、今は美術市場も他の経済市場と同様、今までになかった珍しいものを探しているわけです。そして珍品探しのところに今ちょうどうまい具合にバブル的な盛り上がりがあるので、オークションで「どれだけ上がるか？」と関心が高まっています。これが一時期な盛り上がりや流行りになってしまっては非常に危険で、今から２年前のヴェネツィア・ビエンナーレでアール・ブリュットがすごく派手に取り上げられましたけれども、もうだんだんとアール・ブリュットについて語らなくなってきているかもしれないです。

○参加者Ｄ　それは単なるアート市場の盛り上がりですか？　つまり芸術的評価ではなくて、お金の流れで動いているアート市場での流行りは終わったと？

○嘉納　いや、微妙なところですね。過渡期というか、すごい勢いで作品価格が急上昇していたので、今はちょっと安定期に入ったような、でも今後はどうなるかわからないという状況だと思います。

○参加者Ｄ　つまり美術史の中できちんとジャンルとして確立するか、あるいはすでにあるジャンルのどこかに吸収されてしまうかという、その過渡期みたいな感じなのですか？

○嘉納　そうですね。しかもアウトサイダー・アートやアール・ブリュットというのは非常にパラドクサルな分野で、もしインサイダーのファイン・アートに入ってしまったら、アウトサイダー・アートの面白さがなくなってしまうし、成り立たなくなってしまう。
　もう一つ特徴的なこととして、今のアートのマーケットで人気なのは、すでに亡くなっ

たアドルフ・ヴェルフリのような、いわば歴史になったアウトサイダー・アートのアーティストたちです。日本の場合は、ほとんどの作家が生きておられるので、今後どういうふうに評価されていくかはわからないですね。

○参加者Ｅ　先日、オランダのドルハウス美術館へ行ってきたんですが、もと精神病院だったところで、医学との関係で作品を取り扱ってきたところがヨーロッパは比較的多いですね。精神障害をもった患者の作品はほとんど暗いイメージというか、そういう意味では人生がかなり投影されているように感じました。一方、日本の場合は知的障害者の作品が多く取り上げられ、ほとんどが明るいイメージであまり屈折していない。だから、そのあたりがヨーロッパではものすごく新鮮に見えるし、アール・ブリュットの中で日本の作品は珍しいものだと捉えられるのはわかるような気がします。ただ、それは一つの現象なので、もう少し美術史の中で確固としたジャンルに確立していけるように何かした方がいいのか？　あるいは、ある意味でアートマーケットというのはお金の動きだから、そこで評価が定まってくるのを静かに待っている方がいいのか？　美術館でも展覧会を一通りやってきたら「じゃあ、次はどうするか？」と考えるではないですか？　この先のストラテジーとして何かが必要なようにも思いますが、いかがでしょう？

○嘉納　私自身はアート側が変わらないといけないと思います。アートというものは、単純化すると西洋近代なのです。だから経済も哲学も、あらゆる思想の脱近代を本当の意味でしないといけないというか……。

○参加者Ｅ　ある意味、脱構築なのだけれども、それをするだけの力があるかどうか、ですよね。アール・ブリュットだけでそれができるとも思わない。

○嘉納　でも、やっぱりアート側が変わらないといけないと思います。アート側がファイン・アートという見方、ものの見方をずーっとやってきていて、美術館も今までのアート作品を愛でるやり方というものはすごく啓蒙的でした。そういうものではない、別の方法としてたとえば、ジャン＝ユベール・マルタンというフランスのキュレーターが、『大地の魔術師たち［Magiciens de la Terre］』という展覧会を 1989 年に行いました。従来の見せ方とはまったく違う見せ方で展覧会を構築して、パナマのクナ族の人が描いた絵もあれば、いろんな前衛的な現代美術作家の作品もある、つまりアートとアートではないものの区別は誰がするのか、というような問いを提起するものだったんです。

　実は今、アートの方も危機なんですよね。アートの方も変わらないといけないところにあるから、何か新しいもの、新しい表現を探していた。そこにうまい具合にマッチして、今のその世界的なアール・ブリュットの流行というか、盛り上がりがあったのだとも思います。

だから、その経済活動だけではないものの見方というのを、やっぱり美術館というか、美術の殿堂にいる知識人たちはもっと継承していかないといけないと思います。偉そうなことは言えないですけれども。

○参加者Ｅ　そういうムーブメントはすでにヨーロッパではあるのですか？

○嘉納　やって来た方はいらっしゃいます。たとえば、もう亡くなられましたがハラルド・ゼーマンさんという、だいたい 1980 年から 2000 年ぐらいまで活躍しておられたキュレーターの方や、先ほど言ったジャン＝ユベール・マルタンさん、今は 70 歳ぐらいの方なのですけれども、そういう方たちは従来の美術というものではないものの見方を展覧会としてオーガナイズしたのです。それで「美術史自体も終わったな」という感じになったんですが、残念ながらその後が続いていっていない。

○参加者Ｅ　結局、たとえパリのアル・サン・ピエール美術館で「アール・ブリュット・ジャポネ」展が開催されても、そこだけで終わったのでは美術界の変革にはつながらない。

○嘉納　そうなのです。

○参加者Ｅ　いわば価値序列の総本山みたいなところで企画展が、新しいシステムで行えるかどうかがポイントだというわけですね。

○嘉納　そうです。日本での展覧会は未だ、国立や東京都立のの美術館では行われていませんし。

○参加者Ｅ　世の中というのは周辺からしか変わらないので、それはそれでいいのですけれども、確かに価値序列を最終的に決めていくところに、ストラテジーを持っていかなければ途中で終わってしまいますね。

○嘉納　はい。そうです。

○参加者Ｅ　たとえば 2020 年東京五輪の文化プログラムを見据えて、ムーブメントをうまく起こしていくストラテジーが必要です。文化庁は今までにない規模で様々なアートプロジェクトを動かそうとしています。文化プログラムは来年秋から始めるので、今すぐにでも準備が必要なんですが……。

○嘉納　アートやアール・ブリュットというカテゴリーを、滋賀県が提唱した「ボーダレス・アート」のようなカテゴリーすらも取り払って、本当の意味での障害者アートというカテゴリーではないものの見方を、鑑賞者も作者も支援者もできるようになるのが理想なので、そのためのプログラムをどんどんやっていって普通にしていくということなのですかね。難しいですけれど。

○参加者Ｅ　そうですね。そこのストラテジー、構想力ですね。

○嘉納　ただ、日本には福祉という言葉と概念とがあって、そこから障害者アートも生まれているところがあって、そこと断ち切るのは難しいというか、そこは良い面でもあり、なかなか難しい面でもあると思います。

○司会　ありがとうございます。まだまだ議論していたいところですが、残念ながら今日はこのへんで。嘉納さん、本当にありがとうございました。

○嘉納　ありがとうございました。

＜参考文献＞

嘉納礼奈［2013］「アール・ブリュットの歴史と現状――海外からの視点」保坂健二朗監修『アール・ブリュット　アート　日本』平凡社 , pp.55-89

フィリップ・デスコラ、嘉納礼奈［2011］「絵の人類学（種類の異なる知性）」ボーダレス・アートミュージアム NO-MA 監修『2010 年パリ　アール・ブリュット・ジャポネ展全貌』現代企画室 , pp.107-119

Ⅲ．公開インタビューの記録

テーマ：アート、アール・ブリュット　既存のカテゴリーの向こうへ――No Limit
日　時：2015 年 11 月 28 日（土）14:30 ～ 16:30
会　場：アトリエコーナス（大阪市阿倍野区）
ゲスト：ジャン＝ピエール・レイノー氏（美術家）
通　訳：嘉納礼奈氏（EHESS［仏国立社会科学研究院］人類学研究所、
　　芸術人類学研究 ／アーツ千代田 3331 プログラムコーディネーター）

＜レイノー氏略歴＞

1939 年パリ郊外クルブボワ生。園芸学校卒業後、兵役を経て独学で美術家の道へ。道路標識の「一方通行」や植木鉢をモチーフにした作品シリーズを発表。また、代表的な作品には、白いタイルに黒い目地材を使った建築や彫刻がある。1993 年ヴェネツィア・ビエンナーレのフランス館における展示で同ビエンナーレ名誉賞受賞。現在も精力的に制作を続ける。

○嘉納　当代アート界の巨匠と言われているジャン＝ピエール・レイノーさんが大阪に初めて来られまして、今日は「アート、アール・ブリュット　既存のカテゴリーの向こうへ」という題目でお話いただきます。最近のレイノーさんの作品のシリーズ名が「No Limit（ノーリミット）」と言いまして、後でご本人から詳しく説明していただきますが、今までの彼の創作の核にあるものが、この「No Limit」という言葉だと思うのです。

まず、私から簡単にレイノーさんの略歴を説明します。レイノーさんは 1939 年にパリ郊外のクルブボワという町でお生まれになって、現在 76 歳でいらっしゃいます。このスライドに映っているのは、実は中国の紫禁城の前なんですが、彼の代表作と言われるのが植木鉢をモチーフにした作品なんですね。この作品は、紫禁城の後にベルリンのポツダム広場でも展示され、今はポンピドゥー・センターの一番上の階で永久保存されています。

なぜ植木鉢かというと、彼はもともと造園技師を志していらっしゃって、1960 年ぐらいのときにパリ郊外のベルサイユにある園芸の学校に通っていました。園芸学校を卒業後、造園技師として 1 年間働いた後に兵役に行かれて、兵役から戻るとちょっと病に倒れられまして、1 年間床に伏してらっしゃいました。そのときに何もする気力がなくて、生きる意欲もまったく失ってらっしゃって、病床で社会における自分自身の存在や、もしくは自分の生命の自由というようなことを毎日真剣に考えていたそうです。そして、自分自身を表現する力を何かで確かめたいと突如思われて、そのときに湧き出た思いから芸術家になろうと決心されました。ただ、彼はその 22 歳のときまでルーブル美術館にも行ったことがなかったと

いうぐらい、家庭環境なども美術とはまったく接点がありませんでした。

1962 年の 23 歳のとき、独学でゼロから芸術活動を始められました。造園技師をめざして植物の勉強をされていた関係から、初めて作った作品がこの植木鉢の作品だったんですね。彫刻としても美しい形態をしているし、自分自身の過去・現在・未来というふうに、命が生まれる過去・現在・未来を象徴するようなオブジェとして、この植木鉢を作品として作られました。彼の代表作である植木鉢で、彼はその命が生えてくるところをセメントですべてシャットアウトしてしまうんです。なぜ、こういうふうな命が生まれるところをセメントで埋めてし作品をつくったのかということを、後ほどご本人から話していただこうと思います。また、植木鉢というのはどの国にもあるモチーフであり、共通言語となって見る者に語りかけるという重要な意味もあります。

それから彼は活動を開始して 7 年後、1970 年にこういった通行禁止や一方通行の道路標識を使って、彼の人生の核となるような作品もつくっていました。

さらに彼は、1969 年から 1993 年まで 24 年の歳月をかけて、自分の家に住みながら、自分の家を作品としてつくっていきました。それがこの白いタイルの作品です。これは暖炉の火が燃えていますけど、家の中の団欒の場というものもタイルで作られています。ベッドもすべて白いタイルで、実際に彼は 24 年間ここに暮らしながらずっと、この作品をつくっていました。窓ガラスもすべてタイルと同じように四角になっています。

今年 3 月に幻冬舎から美術評論家の椹木野衣さんが『アウトサイダー・アート入門』という新書を出されて、その中の一つのチャプターを占めたのがレイノーさんです。椹木野衣さんはアウトサイダー・アートという文脈で、レイノーさんとこの家について書かれたんですね。それはどうしてかというと、行政がこの家を買い上げて彼の博物館か美術館にしようと決めたとき、彼は 24 年間住み続けた自分の家をシャベルカーやトラクターで壊してしまうんです。そういうことを、なかなか普通のアーティストはしないですよね。これから自分の美術館になるかもしれない、行政が買い上げてくれて自分のメモリアルな場所ができるというのに、彼は完全に壊してしまいました。

その後、彼はまた創作活動を続けていくわけなんですけども、90 年代後半には国旗をモチーフにした作品をつくりました。国旗というものは国家を象徴するものでありながらも、造形的には色であったり形であったり模様であったりしますし、レギュレーションがあります。たとえばフランスの国旗は、青や白や赤の幅がそれぞれ何ミリだとレギュレーションで決まっているんですけれども、それを彼はキャンバス地に貼って造形として見せる、つまり国旗の違う見方を美術作品として提案して作品をつくりました。

それから彼の面白い作品の一つで、これはポンピドゥー・センターに永久保存されているものなんですが、これ実はコンテナです。港などにある運送会社のコンテナで、そのコンテナの中は彼のつくった家のように白いタイルが貼り詰めてありまして、彼が生きているかぎりこの中を自由に変えられる。いわば彼の美術館、小型美術館みたいなものです。ポンピ

ドゥー・センターと契約を結びまして、死ぬまで定期的に、3カ月か6カ月に一度、自分でこの空間を変えるということになっています。彼が生きているかぎりキュレーターは彼自身で、自分が死んだときにはこれを飾ってくれというモノを、ちゃんとポンピドゥー・センターに託してあります。だから、このコンテナの中が変われば、ジャン・ピエール・レイノーはまだ生きていると見る者にわかってもらえるし、あるモノがコンテナ内に飾られたら私はもう居ないという印になる、という場所を彼は持っていらっしゃいます。

　では今から、彼自身によって、いろいろ彼の作品や、彼の仕事に対する姿勢についてお話しいただきたいと思います。

○レイノー　皆さんこんにちは。今年の春に私は、この小さな赤い本『RAYNAUD』を出版しました。最初のページに、作家シオランの言葉を載せています。「人間は彼の原初を裏切った動物たちである」という言葉です。シオランはルーマニア出身のすごく有名な作家で、フランスで活動しました。とても悲観的なんですが、人間に対してものすごく明晰な考えを持っていて、その考えを包み隠さず言葉にできる人です。だから、一般的な文学が好きな人には強く響いて、人を傷つけることもしばしばあります。先ほど紹介した彼の言葉は、文明によっていろいろ曲がりくねっていった人間たちは自分たちの本当の純粋な自発性というのを忘れてしまったのではないか、という問いかけです。人間の新鮮な状態というものを彼はすごく求めていたというのがわかります。ですから今日の資本主義的なマーケティングや戦略というものとはほど遠い人間の原初状態というのに私もすごく惹かれていますし、アール・ブリュットと言われるような芸術も、そういったものなのではないでしょうか。

私自身もこのシオランの言葉にあるように、人間の根源の新鮮さというかフレッシュ感とを、社会の外にいながら、自分で自分の新鮮さというかフレッシュ感を守りながら活動を続けています。

私はまったく芸術の独学者でして、芸術活動を始めたのが今から 55 年前です。私は自分の個人的な経験を、アール・ブリュットの作家が自分の個人の神話を表現するのと同じように、自分の言葉や自分の素材、自分のボキャブラリーというものを表現するために芸術活動を始めました。私はプロの芸術家になりたかったわけではなくて、自分を表現する手段としてアートをたまたま選んだだけなんです。

私はアートの世界に入る前は、造園技師になるための園芸学校に通っていました。私が芸術活動を始めたとき、真っ先に造形として興味を持ったのが植木鉢です。自分の経験から、すごく親しみのあるものが植木鉢でした。すごく不思議なことですけれども、植木鉢を使って造形をするというときに、私は芸術家だという自覚もまったくなかったですし、そのときに初めてした行為が、植木鉢の中にセメントを入れて、その上を赤く塗った、これが植木鉢に対して最初にした自分の行為です。セメントで植木鉢を全部埋めたということが、私にとってどういう意味があったのか、また他者にとってどういう意味があったのかは、いろいろな美術批評家がこれまで様々な解釈を書いてきました。いろいろな解釈がありますが、私にとってそれらは重要ではなくて、ただ、それを私が何も考えずにやったことが重要なんです。

一つの解釈としては、本能的に私はその行為をしたのだと思いますが、たとえばもうこの植木鉢に二度と花が育たないようにしたかったとも言えるし、このオブジェを永遠の、不死身のオブジェにしたかった、つまり永遠の命を与えたかったと言うこともできます。また、赤色を選んだのは私の中にある暴力性を表現したかったのかもしれません。なぜなら赤というのは血の色だからです。

私がアーティストになる前に見たドキュメント・アーカイブ、戦前のアーカイブですが、男性の写っている写真があって、これは私がアーティストになる前に心惹かれた写真です。戦前のフランスにあった精神病院の患者さんの写真で、彼は白いタイルでできた部屋に閉じ込められていました。彼は自傷行為をする人だったので、積み藁と一緒に部屋へ閉じ込めて静かにさせているという、そんな病院の一室での場面です。私がこのドキュメント・アーカイブを発見したのが 22 歳のときで、そのときの私の骨格や髪型などすべてが、写真の男性にそっくりだったので、私自身の分身だと思ったのです。だから、彼の痛みや彼の狂気というものを自分に投影させて、当時の作品にこのアーカイブを使いましたし、この写真が放つ暴力性にものすごく惹かれました。この写真というのは私にとって、広島の原子爆弾が放つ光のような強いものだったわけです。

植木鉢の形も私にはとても魅力的で、これをたくさん並べたらどうなるだろうと考え、自分の表現のボキャブラリーとして植木鉢を、ロンドンなど世界各国で展示してきました。私は結局、芸術の中で造園技師となって活動したと言えます。

その後にも私は、自分の表現のボキャブラリーというものを見つけることができました。一番シンプルだったのが、道路で見つけた一方通行の道路標識です。造形的にもビジュアル的にも惹かれて、ゴミ捨て場などにあった一方通行の道路標識を使って、多くの作品をつくりました。そして 1962 年に、できるだけ手を加えない形で自分の作品を完成させました。一つの垂木の後ろ側に一方通行の道路標識を持ってきて、垂木が標識を支えているという形状のものをつくりました。これ以上、何も加える必要がないという形状で、これが私にとってはもっとも強い表現方法だったのです。この一方通行という標識の、目に飛び込んでくる強さ、そして外界から自分を守るような表現として、この作品をつくりました。

今日はお昼頃にコーナスへ到着して、コーナスの作家たちの様々な作品を見せていただきました。彼らの作品にはいろいろな記号のような、いろいろなモチーフがありまして、そういうものと共通するような、フレッシュ感というか新鮮さというものを私の作品にも見ていただけると思います。私は不幸にも、障害のある作家のようなことはできなくて、社会の法律や秩序などのシステムの中で共存していかなければならなかったので、私にとってフレッシュ感を保つことはものすごく難しいことでした。

1970 年に、一方通行の標識で私は大作をつくりました。長さ 10 メートル、高さ 3 メートルの作品です。一方通行の標識はすべて、街中にあるものとまったく同じ大きさで再現しました。それから先ほど紹介した精神病院の患者さんの写真も、人間の等身大のサイズに引き伸ばして配置したので、この作品の前に立つと私たちは一つのリアリティの前にいるような感じがします。1992 年に、水戸芸術館の現代美術ギャラリーでこの作品を発表しました。そのときちょうど、これまでの私の人生での自閉的な経験を継続して表現していきたいと考え、一つの空間をつくろうと思いました。それが私の家なんです。

それまで平面でやっていたことを立体で実現したいと、平面から立体に移ったのがその時期だったのです。先ほど、コーナスの作家である大川誠さんの作品を見せていただきましたが、彼も同じで、平面の絵から立体のフェルト人形をつくるようになった。私にとってはこの時期が過渡期だったんですね。平面の世界から、自分が身体ごと入っていって体感できる、その立体性に向って自分の家をつくろうと思ったわけです。

私が家をつくるとき、自分自身がものすごく惹きつけられる素材でつくろうと思いました。それは皆さん覚えていらっしゃると思うんですが、先ほどの精神病院の写真にあった白いタイルです。私はその当時無意識に、あの狂人のように私もその空間に身を置きたかったわけです。

家は 24 年の間、いろいろ付け加えたり修正したりして変わっていったんですが、私は完全に包まれて生活したかったので、床も天井も壁もすべて、白いタイルで埋め尽くそうと思いました。最初の頃はまったく窓のない建築で、その中で私は宇宙船の中にいる宇宙飛行士のように、外界から隔離された状態で暮らしていました。家の中に居るとき外界と唯

一つながっていたのはテレビと電話です。私はこの家に 24 年間一人で住み続け、絶えず不完全さを埋めるように、完全を追い求めて修正や追加の作業を行いました。

これは私の寝室で、完全に私の空間だったんです。外界、外の世界を感じるオブジェを置くのは絶対に嫌だったので、暖炉も自分でつくりました。また、この家には実はキッチンがありませんでした。この純粋な空間、白いタイルに食べ物のシミやカスがこぼれるのがすごく嫌だったので、解決策としてキッチンをつくらなかった。キッチンのない家というのは、おそらく世界で唯一だったかもしれません。でも私は 24 年間、食べ物を食べなければ生きられなかったので、どうしていたかと言うと、家の引き出しの中にドライフルーツやバナナを入れて、それらを食べたり、牛乳を飲んだりして過ごしました。私は 24 年間、家で調理というものを一切しませんでした。それをした結果、私まだ生きています。ここに今こうしています（笑）。

これは暖炉のある寝室で、これが私の寝ていたベッドです。寝室は 24 年間の間に、壊してはつくり、壊してはつくりというふうに何回もバージョンアップして変わっていきました。私はそのときに応じたエスプリで空間を構成し直してつくっていました。私はこの宇宙船の中の王様のように、この空間に君臨していました。なぜなら、私は私自身とたった一人で暮らしていたからです。

私はこの家をつくるのに、自分以外の職人を雇うことは一切しませんでした。すべてこの家は、私の手によってのみつくられたものです。24 年間でだいたい 4 回ぐらい、建てたり壊したり建てたり壊したりを行いました。約 20 万個の白いタイルがこの家のために使われました。

家は二階建てだったので当然階段がありまして、この家で私がつくっていた作品も白いタイルでできているので、階段を上がりきったところの上に作品が飾ってあるんですが、完全に作品が家に同化しています。家の空間と作品がまったく違いがない状況で、私が自分の皮膚を自分で切り取って飾っているような、そういう感覚でした。

私がこの家をつくり始めたのは 30 代の頃で若かったのですが、24 年経って 50 代半ばに達していました。その 50 代半ばのときに家の中で、私は自分が達することのできる自分の内側の世界の完全なる美の中に自分が今居るということに気づきました。それまで私の作品で自分の秘めている暴力というものが表出されていたと思うんですけれども、自分が完全なる美の世界の中にいると気づいたときに見つけた解決策が、この空間を消し去ることだったんです。この空間を消し去るためにはどうすればいいかと考え、この空間を壊すことにしました。

先ほど紹介した私の本の中で、この家について書いたページがあります。そこに私が選んだ言葉は、「美しさというものは、彼女自身にその消失というものを秘めている。この建

築物の最後の尊厳というものを、どのように私は与えれば良いのだろうか。それは完全なる自覚を持って彼女を殺すことである」。ですから、美しさというものをどう扱うかということが、私の問題だったんです。

実はこの家というのは 24 年間で有名になっていまして、世界各国から見物に来る方々がいました。日本からは原美術館の原俊夫さんも来られました。そして、フランス政府が歴史的建造物として保存したいと交渉に来ましたが、私はそういった記念物にされるのはまっぴらだと断りました。この家が、世界中から来る観光客の対象物になるということ、そういう運命よりもっと強い運命を私はこの家に与えたかった。それで最初に礼奈が説明したように家を破壊することにしました。さらに私は、この家の運命を違った形で見せることをフランスのボルドーにある近現代美術館に提案し、病院の外科手術のときに使われる、人体の摘出された一部を入れるようなステンレスの容器を千個ぐらい買ってきて、その中に壊した家の残骸を入れて展覧会をしました。約千個の容器を並べました。私にとってアーティストとはこういうことで、私は建築家でなくてやっぱりアーティストなんです。

1993 年にはヴェネツィア・ビエンナーレのフランス館で個展を行ないました。そのときは、20 センチ× 20 センチ角の白いタイルの上に新石器時代の女性の骨を印刷し、それを大量に使ってフランス館の空間を埋め尽くしました。その新石器時代の女性の骨は「原初の手」と言われていまして、紀元前 1 万 5 千年前の手の型で、フランスのロット県のペッシュ・メルルというところにある古い洞窟の中から見つかったものです。

私はまだ命があったので、その後の人生でも私自身が求めているものを続けていきました。先ほどの家が私にとって、自分の内側と向き合うものであったのに対して、家を壊した後はやっぱり外の世界と向き合おうと決めました。そのときに出会った私のモチーフというかボキャブラリーが、世界の国旗だったのです。私は内側から外側の世界へ行くときに、国旗というモチーフを使って表現したのです。

見せ方というのはいたって簡単です。私は国旗そのものをすごくリスペクトしていますので、アーティストたちが自分で木枠にキャンバスを張るように、買ってきた国旗をキャンバスのように木枠に張って、そのまま見せる。そして、地政学的な、あるいは政治的、地理的な意味を飛び越えて、国旗というものをアートの世界で見せようと試みました。

それまで私はアートの世界で美術館の学芸員たちに会ってきたのですけれども、私は国旗シリーズで政治家たちに出会いました。いろいろな国に行ってきたのですが、キューバではフィデル・カストロと面会し、私はカストロに「この国旗の半分があなたで、半分が私です」と言いました。普通は国家元首に向かってそんな発言はできませんし、しかも独裁者に向かってそんなことを言うのはものすごく希少なことだと思うのですが、彼は非常に知性のある賢い方で「私もそう思う」と賛同してくださいました。

現在この作品はハバナの国家元首の住居の、あらゆる外交の VIP が来る部屋に、レイノーの作品の国旗として飾られています。それは何を示しているかと言うと、カストロはやはり賢い方で、単なるキューバの国旗ではなく芸術作品として VIP ルームに飾っているということなのです。

2005 年、東京の代官山にあるアートフロントギャラリーで国旗シリーズの展覧会を行いました。このときはアジア各国の国旗を展示し、ギャラリーの正面を入ったすぐに展示したのが日本の国旗です。日本の国旗の上にちゃんとガラスでプロテクターをしまして、すごく大事にしているというような風合いを出しました。キューバでカストロの前で国旗を見せるよりも、日本のギャラリーで国旗を見せることの方が実は難しかったし、視線の圧力を感じました。国旗を見せることがタブーのような、そういった感じがしたのです。国旗シリーズをやってわかったことは、それぞれの国によって国旗に対する態度が異なり、そのものすごく微妙な違いが感じられ、とても興味深かったです。

韓国のソウルでも国旗シリーズを発表したことがあり、そのときは朝鮮半島の２つの国の国旗を上下に並べました。私にとっては非常にシンプルな表現でありますし、自分ではすごく新鮮味のある展示だと思っていたのですが、人々にとってはすごくショッキングな展示だったようです。私がこの作品をつくったのは、政治的感情からでも史観的な考えからでもまったくなく、本当に外科医の外科手術のようなというか、客観的につくったわけですが、政治の力に非常に感じました。自分たちのナショナリティやアイデンティティというものを、自分たちの目の前にビジュアルとして突き付けられたような感じがしたのかもしれません。

国旗シリーズで私はいろいろな探求をしていき、パレスチナとイスラエルの国旗でも作品をつくりました。これは世界で一番難しかったかもしれないです。これは未だにみんなから、爆弾を落としたような感じだと言われています。横にあるこのアメリカの国旗とスタンドマイクは、アメリカをもっともシンプルに見せた作品です。アメリカというのはやはりメディアの力、コミュニケーションの力をもっとも権力として振りまいている国家だと思ったから、それを私はスタンドマイクで表現したのです。このアメリカとスタンドマイクの作品は大きな美術館で展示した後に、なんとアメリカ人が購入してくれました。

○参加者Ａ　少し質問したいのですが、こちらのイスラエルとパレスチナはなぜ上下なのか？　また、大きさが少し違うのはどうしてなのか？

○レイノー　国旗の大きさは私が意図して決めたものではなくて、実際にオフィシャルに存在する国旗をそのままキャンバスのように張っています。だからイスラエルの国旗もパレスチナの国旗もオフィシャルなプロポーションになっています。ちなみに日本とフランスの国旗はまったく同じプロポーションで大きさです。配置は単なる外科医としてというか、家を建てるときのように、下に大きなものを持ってきて上に小さなものを建てる方が安定するの

で、単に大きさのみで判断して上下を決めています。展覧会のたびに、下に置かれた国旗の国の人はすごく怒っていましたが（笑）。

○参加者Ａ　南北朝鮮の作品の配置も同じことなのですよね？

○レイノー　そうです。同じ理由で上下を決めています。どの国に行ってもやっぱり「なぜ下なのか？」と質問されます。私が政治的な戦略でやっているのかと思われているようです。

1998 年から 2006 年までこの国旗シリーズを 8 年間つくっていて、多くの国旗を通して様々な色に出会ってきました。そして私は色というものに一種の陶酔というか、色の中で完全に酔っている状態でした。そして私は、次は子どもの頃、幼少期に戻ろうと思い、色や幼少期から絵具を連想していったわけです。そのときちょうど、私の 4 歳になる息子がインディアンの羽のついたカラフルな帽子をかぶっているのを見て、すごくインスピレーションが湧いてきたのです。

この色の力、私たちが幼い頃に感じたような色の力をもう一度思い起こしたいという気持ちから、私は絵画に挑戦しようと思いました。私はそれまでの人生で絵画なんて描いたことがなかったのですが、画家になろうと思ったのです。私は美術史の中の偉大な画家たちをとても尊敬していますし、彼らに対する敬意から「自分はアマチュア画家のようなことは絶対にするまい」と肝に銘じました。そこで私は絵画になる前の、絵画として善し悪しが決まる前のものに挑戦しようと思ったのです。そして、画家たちが買うペンキや、画材としての塗料が入っている状態の缶を使って作品をつくろうと考えました。ですから国旗シリーズで作品制作を行ったときと同じような制作工程になるのですが、この写真のような作品をつくりました。塗料や顔料をキャンバスに塗るのではなく、そういうものに触らずして私はペインティングのシリーズをつくったわけです。私のこの絵画作品を皆さんはどう思われるかはわからないのですが、これは私の解釈による絵画なのです。

この写真の中央にあるトーテムのようなものは約 3 メートルの高さがあります。私がつくった家を思い出していただきたいのですが、私にとってこの作品はあの家のように何か軽さを持ちながら、そして沈黙を保ちながら光を放つという、私の内面世界を表しているようにも見えます。

次にお話したいのが私の最新シリーズであり、今の私にとって一番大事なテーマです。私は 55 年間アート作品をつくり続けていて、私は芸術の世界で、自分が社会の中で実現できなかった夢を実現してきたつもりです。自分の夢は、社会では叶えられなかったけれど、芸術の世界で実現できていると思います。

最新シリーズを「No Limit」と名づけ、私が頭の中でイメージしたものを再現していて、実際にこれが物理的に存在するかしないかということは、もはや私には関係ないというのが

今の状況です。これまでの話で、私が極限の内側の世界から次第に外側の世界へ移行してきたことを見ていただいたと思うのですが、「No Limit」のシリーズで私が極限の外側へ向かっていることを理解していただけると思います。

これは私の人生で一番大きな彫刻で、800 メートルの高さがあります。これは実は現実には存在しません。私の頭の中のイメージとして存在していたものの写真を撮ったと言えるでしょう。私はそういったものから解放されています。私は今まで作品の注文を受けて、「予算が○○あるから」とか「予算が足りないから、もう少し低くしてくれ」など、いろいろなことがありましたが、もうそういった予算とは関係ないのです。私はそういったものから解放されて、10 キロメートルの高さの彫刻でも自由自在につくれるのです。私はそのものが実際に存在するかどうかは関係なく、「私にとっては存在している」と、それだけしか言えません。もう私は解放されていますので、地球上だけではなく宇宙でも、たとえば火星やどんなところでも彫刻ができます。もう私は地球から離れつつあるのです。

次に「No Limit」シリーズでお見せするのが、日本の皆さんにとってはものすごく大変な出来事であった、福島での事故に対するオマージュ作品です。ここでは原子力発電所よりも強い力で作品が見えてきます。作品の方が権力を持って空間の中に君臨しています。私はネガティブなものだけではなくて、ポジティブな作品もつくれるということをわかっていただけるとありがたいです。

これは日蝕を表現してみた作品です。実はこれは 80 年代にフランスのオート＝サヴォワ県のスキー場で、メセナがお金を出して実現するというプロジェクトだったのです。この黒い太陽はメタルという金属でつくる予定だったのですが、オート＝サヴォワ県の議会や政治的な要素、他には環境保護団体の反対に遭ったりして実現しませんでした。実際につくれば直径約 80 メートルの半円の金属が、山並から顔をのぞかせているという感じだったのです。

次は最後の作品として紹介させていただきますが、これも実際にフランスの国立宇宙センターと協働して、研究者と一緒に実現する予定で計画されたものです。NASA のフランス版のアエロスパシアルという宇宙センターが、私の作品である植木鉢を宇宙に置こうという計画を立て、実際に私は数年間、研究者たちとその開発をしていたのですが、政治的な理由から実現できませんでした。そこで私は「No Limit」で実現しようと思い、このイメージをつくりました。この宇宙遊泳している人間は私なのです。

○参加者一同　へぇー（笑）。

○レイノー　今、私はここに、こうやっています。皆さんは私の過去を見られてきましたが、私は「さて明日は何をしようかな？」と考えています。

アール・ブリュットの作家さんも、アートともアール・ブリュットも名前のつかないアートも同じだと思うのですけれども、やっぱりアーティストは悪い夢もいい夢も含めて夢を探し続ける、そして夢をみんなに与え続ける、そういう職業だと思います。私はそういった夢を追い求めて、夢を与え続けられるようなアーティストとして存在し続けたいですし、アートマーケットという資本主義経済に所有されてしまった場所で活動する、それを目的とするアーティストには絶対になりたくないのです。

今日はお話しさせていただき、ありがとうございました。

○司会　こちらこそ、ありがとうございました。では質問のある方は、ぜひどうぞ。

○参加者Ｂ　とても楽しかったです。お話しを伺って本当に自由になれた気がします。仏教の中に般若心経というお経があって、その中に「色即是空」、つまり囚われない心というものが出てくるのですが、まさにその感覚だと思いました。

○レイノー　すごいほめ言葉でうれしいです。私にとってアートというのは情熱であり、探求、追い求めるものであり、困難なものでもあり、同時に喜びでもあり、人生そのものなんです。ありがとうございます。

○参加者Ｃ　とても有意義な時間でした。制作の中で自分の内から外にいくというストーリーを聞かせていただいて、最後はまた内に戻ってこられたのかなと思ったのですが、自分という宇宙みたいなものの、その外へ向かっていらっしゃるのかなとも考えました。質問は、最初の方で人間の新鮮な状態というお話があったと思うのですが、人間である以上は新鮮な状態はプリミティブみたいな、そういうことをおっしゃっているのかなと考えました。文化などによって汚されているというイメージがあるのか、人間は文化の何かしらの影響を受けて存在していると私は思っているので、レイノーさんは文化的な影響を受けない人というのは存在すると考えられるのか、お伺いしたいです。

○レイノー　たとえば現代美術の芸術家が社会のシステム、それが社会主義であっても資本主義であっても、あるシステムの中で活動しているとイノセントな状態は絶対に実現不可能であることは間違いないです。たとえ障害のある芸術家であっても、資本主義や社会主義などの社会のあらゆるシステムの影響を、間接的にせよ必ず受けていると思うのです。ただ、障害のある芸術家たちは、障害のない芸術家に比べるとうまく表現できていると思います。文化や文明から完全に逃げられるというのは、本当にユートピアの世界のイリュージョンでしかないでしょう。ただ、芸術ではそのユートピアに力を与えられる。芸術の中で現実よりも強い力をユートピアに与えられるということが、創作活動なのかもしれません。アーティ

ストがまったく純粋な存在かというと、そうでないことは確かです。その中には不純な人も大勢含まれている。良い質問をありがとうございます。

○参加者Ｃ　こちらこそ、ありがとうございました。

○レイノー　芸術というのは、その社会の中で社会が私たちに与えてくれないものを、代替品として与えてくれる、そういうものとして存在していると思います。原始時代や新石器時代における人間の原始性に立ち返るようなことに少しふれましたが、原始時代や新石器時代であっても人間は生存競争の厳しい社会で生き抜いてきたのだと思います。ですから、そのような時代を生きてきた人たちも、いろいろなことを計算して生きていたので、結局は純粋ではなかったはずです。じゃあもっと遡ってみないといけないか、魚まで遡ってみても、魚も大きい魚と小さい魚がいる弱肉強食の世界で、生き残りをかけた生存競争が行われ大変だったと思います。戦略をもたないと生き残れない、すると純粋にイノセントの状態ではなかったかもしれません。そういう意味で本当の解決策を見つけるのはすごく難しいことです。

先に紹介した赤い本の中に私が書いた言葉があるので、ここにあるフレーズを本日の結論にしたいと思います。

「私は動物よりも植物に近く感じる。私の夢は岩石になることです。もしくはもっと言えば灰になることかも知れない。それがすべての始まりだから」

ここでなぜ私は岩石になりたいと言ったかというと、動物はきわめて人間に近く、生存競争というのもある。植物は動くことができなくて、静かに存在しているけれど、植物だって水が必要だったりする。そういうものを取り払って、ただ存在して食べ物や水を必要としないのは何かと考えると岩石。岩石のようになれば何も必要ない。さらに突きつめれば、人間は死ぬとみんな灰になる。それで灰というものがすべての始まりなんだということに思いあたり、これが私の人生哲学のようなものです。

そして人間は等しくみんな灰になるということは、等しくみんな人生の勝ち組なのです。私たちはみんな、最後は灰になるという人生をそれぞれ歩んでいて、その冒険のただ中にいる。それは芸術なんかよりももっとすごいことなのです。これが今日の結論です。

○司会　本当にありがとうございました。嘉納さんも長時間の通訳をしていただき、ありがとうございました。

Ⅳ．第２回研究会の記録

テーマ：「アール・ブリュット」を支援概念として読み替える
日　時：2015 年 12 月 19 日（土）14:00 ～ 16:30
会　場：大阪市立総合生涯学習センター第３研修室（大阪市北区）
ゲスト：服部 正 氏（甲南大学文学部人間科学科 准教授）

＜服部氏 略歴＞

兵庫県立美術館学芸員、横尾忠則現代美術館学芸員を経て 2013 年より現職。専門は美術史・芸術学。障害者の創作に関係する研究と展覧会の企画を行っている。著書に『山下清と昭和の美術――「裸の大将」の神話を超えて』（名古屋大学出版会、2014 年、共著）『アウトサイダー･アート――現代美術が忘れた「芸術」』（光文社新書､2003 年）『解剖と変容――アール・ブリュットの極北へ』（現代企画室、2012 年、共著）など。

▼はじめに

○服部　皆さんこんにちは。少し自己紹介しますと、アウトサイダー・アートや障害者の創作活動などを専門分野に仕事をしております。甲南大学文学部人間科学科に所属しております。哲学や芸術学、臨床心理学の領域から人の心について考えていこうという学科で、そこで障害のある方の創作活動などについて考えることをしています。……と言いながらも、大学で仕事を始めたのは数年前のことで、それまでは兵庫県立美術館で学芸員として近現代美術全般に関わるような仕事を 20 年近くやっていました。

まず今日のトークのフレームについて、障害のある方の創作活動と、アール・ブリュットという言葉との関係について話してみようと思い、ここへ来ました。なぜかというと、実はつい最近、あるトークイベントに参加して、アール・ブリュットという言葉を悪者扱いするような内容で､聞きながら「言葉自体を悪者にしてもきっと何も解決しないだろうな」と思ったからです。福祉の領域において、障害のある方の作品に対してアール・ブリュットという言葉を使いたいという気持ちもわかるし、逆にそれを許容できないという気持ちもわかる。でも、これは感情の問題でとどめるのではなく、もっと論理的に考える必要があるのではないかという気がしたので、今日はそのことについて改めて考えてみたことをお話しします。

この研究会の名称に「包摂」という言葉が使われていて、日本語としてはこれまであまりなじみのない言葉だったので、インクルージョンと呼びかえてしまうことも多いと思いますが、そのための気持ちの整理として、アール・ブリュットという言葉を今日は考えていきます。一般的にアール・ブリュットという言葉は美術の領域のもので、支援とは無縁だと思わ

れることが多く、だからこそ福祉の領域でアール・ブリュットという言葉を使うことに対して、一部批判的な人がいるという状況があるのだと思います。その無縁と思われがちな「アール・ブリュット」と「支援」がどう関われるのかということを考えてみます。

▼アトリエ・ゴルトシュタインとクリスティアーネ・クティッチオ

○服部　最初に“支援”とは無縁のように思われる施設の話をします。フランクフルトにあるアトリエ・ゴルトシュタインという施設です。古い屋敷を改築したような施設で、一人ひとりにテーブルや画材が用意されていて、それぞれが活動を行っています。

ここの創設者はクリスティアーネ・クティッチオさんという方です。フランクフルトのオペラ座の衣装監督をしていた女性で、その仕事をリタイアした後、2000年にこの施設を立ち上げました。私がインタビューしたとき、数年前になりますが、そのときに17人の作家が参加していて、その作家は全員この人がセレクトしたそうです。福祉関係の施設や精神科の病院へ行って、アートセラピーなどで制作された作品や廊下に飾ってある作品などを見て、「これは！」と思う作品を見つけてスカウトしたわけです。面白くなりそうな作家は全体の約1%だったと本人は言っていました。「ここをやめてウチに来ないか？　あなたはアートをやったほうがいい」というような説得を本人や親あるいは後見人にして、いろいろな形でここに来てもらうようにした17人だと。彼女は「作家を病院や施設から救い出したのだ」と言っていました。

スッタフは自分以外に4人のアーティストと3人の美術学校の学生がいて、作家たちが絵を描き終わった後にスタッフが集まって、「この作家は今後伸びていくかどうか？」ということを真剣に議論すると。そして「これ以上伸びない、アートの世界では成功しないという結論を全員で出したら、この施設をやめてもらって別の作家に来てもらう」とまで言っていました。もちろん、作品のクオリティの低い作家に対しては、「私は伸びると思う」という意見も出てくるので、その場合は「もう少し時間をかけてみましょう」ということも多いそうですが、それでもみんなで一致して「もうこれ以上は無理ではないか」となったらやめてもらうと言っていました。

こういうことは、なかなか日本では考えにくい感じがしますよね？　日本でも障害のある方のアート活動に特化したアトリエや施設は多くなりましたが、その中で「才能がないからやめてもらいましょう」と施設が決めて作家をセレクトしているところは聞いたことがありません。この施設はかなり包摂や支援とは無縁のように思いますが、彼女たちにとっては「芸術的才能のある人こそがアートをするべきであり、アート以外の別の才能があって輝けるかもしれない人を、無理にアートに留めておかなくてもいいだろう」という感覚なのだと思います。善し悪しは別にして、そういう施設があるわけです。

ちなみにこの施設には、ハンス＝ヨルク・ゲオルギさんという、大きな段ボールで飛行機を作っている作家さんがおられます。2014年秋に、パリのラ・メゾン・ルージュという現

代アートの美術館で作品が展示されて話題になり、美術雑誌などにも多く取り上げられていました。

▼チャンディーガル Chandigarh と ル・コルビュジエ Le Corbusier

○服部　ところで、今日の研究会の主催は大阪市大の都市研究プラザなので、チャンディーガルという都市の話にもふれようと思います。都市計画や建築、あるいはアートに詳しい方ならよくご存知の、インド北部にある都市です。パンジャーブ州の州都で、正確には隣のハリヤーナー州と両方の州都になっているのですけれども、インド・パキスタンが 1947 年にイギリスから独立しますよね。そのときにインドとパキスタンも分かれるので、そのときにパンジャーブ州の州都は元々あったのですが、それがパキスタン側になってしまいます。その町をパンジャーブ州は州都として使えないということで、47 年から新たに州都を一から建設しないといけない状況になりました。そこで作られたのがチャンディーガルで、つまりまったく何もない更地に新しく作られた人工都市です。

この都市はすごく有名で、なぜかと言うと建築家のル・コルビュジエ（1887-1965）が都市計画を行ったからです。コルビュジエをご存じの方は多いでしょう。スイス生まれ、フランスで活躍した近代建築を代表する建築家ですね。そのコルビュジエにインド政府は「3 年間ここに滞在して建築設計にあたってほしい」と依頼したのですが、コルビュジエはすでに 63 歳だったので「インドで 3 年間生活するのは難しい」と考え、いとこのピエール・ジャンヌレと、自分の部下と言えるようなマックスウェル・フライとジェイン・ビヴァリー・ドルーという 2 人の建築家に現地滞在させ、全体で 1950 年から 1965 年までの歳月をかけて都市開発にあたったわけです。

先ほど言いましたように完全な更地ですから、とても自由に設計しています。コルビュジエが理想とするような非常に合理的な空間を作っていくことが自由にできて、いわばモダニズム都市の典型例みたいな感じでした。800 m× 1,200 mぐらいの長方形のグリッドで区切られて、その一つ一つがセクターと呼ばれます。1 から 47 まで、13 が抜けているので計 46 セクターでコルビュジエが計画して、今はコルビュジエの計画時からさらに人口が増えたので、65 セクターまで広がっている都市です。元々コルビュジエの計画では人口 50 万人程度の都市をめざしていたようなのですが、今は南側にどんどん拡張されて 75 万人が住む都市になっています。

この写真では一番上の真ん中あたり、湖や森のようなものがある部分の隣がセクター 1 で、キャピタル・コンプレックスという名前がついていて、都市の主要な官公庁など重要な都市機能を集めてあり、そこは基本的にはコルビュジエがすべて建築設計しています。たとえば議事堂や高等裁判所はいかにもコルビュジエらしい感じのする建物ですし、広場のデザインなども手がけています。

▼ネック・チャンド Nek Chand

○服部　さて、なぜここまで長々とコルビュジエの話をしてきたかというと、今年の 1 月に亡くなった一人のアウトサイダーのアーティストを紹介したかったからです。ネック・チャンドという人で、90 歳で残念ながら亡くなってしまいました。この人はインドとパキスタンが分離独立したときにパキスタン側にいて、独立後すぐ 1947 年に家族でチャンディーガルへ移住してきました。さっきお話したように、1950 年からチャンディーガルの都市計画が始まり、建物や道路の工事もどんどん行われていきました。その道路の出来具合などをチェックする市の道路検査官に、1951 年に就きます。いわば公務員です。

彼はそんな仕事をしながら空き時間や仕事の後、あるいは休日に市内にある解体現場、工事の廃棄物の出る場所へ行って廃材を集め、彼独自の構想による神の王国を作ろうと考え始めるのです。先ほど見ていただいたセクター 1 の近くの森の中に廃材を持ち込んで、そこに王国の建設を始める。それが 1958 年からです。町の中心部であるキャピタル・コンプレックスの、すぐ横の湖につながった森は保護区なので作ること自体が違法です。当然彼はこっそり作っていたのですが、58 年に始めて 71 年まで十数年もの間発見されなかったのです。すごいですよね。

どんなものか見ていただきたいのですが、主に陶器、お皿や壺などの割れたものを拾ってきて、それをセメントで固めて、地面の部分を作ったり、人形を作ったりして王国を作っていく。また、いろんな動物も作りました。虎や犬、狼などはその神殿を守ってくれる守り神だったのでしょうね。他には宮廷に仕える女の人たちもいます。これらはすべて、一つ一つは不規則なタイルというか、割れた陶器の破片です。まず鉄の棒みたいなもので形を作って、そこにセメントを詰めて、その上にペタペタ、ペタペタ張っていくというような作業を映像で見たことがあります。一つ一つが本当に細かく作られていて、何百いや何千体も集まっているとなかなか壮観ですよね。こういう作業を本人がほぼ独力でやって、トータルで 12 エーカー、つまり約 49,000㎡、甲子園球場の 3.8 倍ぐらいの大きさの場所に、こういうものをずらりと並べていたわけです。

違法にこっそりやっていたのですけど、10 年そこそこやった時点で「このままではまずいかな」と本人も思ったようです。そこで 1969 年に、先ほどの話を思い出していただきたいのですが、コルビュジエの指示で 3 人の建築家が派遣されたと言いましたね。いとこのピエール・ジャンヌレが 1965 年にチャンディーガルを離れ、そのジャンヌレの後を継いで都市開発の主任になったのがチャルマーという人物でした。そこでネック・チャンドはチャルマーの家を訪ねて「ちょっと見てほしいものがあるのだけれども」と言ったそうです。トップの都市建築家のところへ会いに行くなんて、いきなり大胆ですよね。チャルマーは最初、「何かな」と思ったらしいのですが、最終的にネック・チャンドに連れられて、初めて公的な人間としてその場所へ行き、彼の王国を見たわけです。そのときのチャルマーの言葉を紹介します。

「おそらく私は、公的な権限のある人物の中で、ネック・チャンドの才能に気づいた最初の人物だ。彼の「夢の世界」が始まった場所に初めて訪問したその時に、私は彼の才能に気づくことになった。そのときのことを、私は今でもはっきりと思い出すことができる。私はネック・チャンドの偉大なる潜在的才能を賞賛するしかなかったが、そのことは、チャンディーガル政府の秘書官で建築主任であるという私の立場とは矛盾するものだった。政府の所有地に造られた彼の幻想的な世界は、このキャピタル・コンプレックス（複合都市）の偉大なる巨匠ル・コルビュジエによって造られたランドマークとなる記念碑的建築群に隣接するものだった。

ネック・チャンドが行っていたことは、都市の基本計画に属するものではなく、それゆえに非承認の違法なものだった。政府からの支援も、その他のどのような援助もないこの謙虚な天才が、偉大な創造力に富む精神の持ち主であると想像できる人間は、その当時どこにもいなかっただろう。私には規則を押し通すつもりはまったくなかった。そこで彼には、内密に仕事を続けるよう助言した。私は彼が認められるように手助けしようと決心した。そして、1 年少々の時間はかかったが、1972 年にこの約束を実現することができた。」

……というふうに書かれています。実際に 49,000㎡もあったロック・ガーデンを、なんとかチャルマーは認めさせて公的なものにしよう尽力するわけです。政府の中には「違法じゃないか。こんなもの潰してしまえ」という意見の人ももちろん大勢いました。ですが、チャルマーは建築主任、トップの立場ですから、粘り強くディスカッションを重ね、ついに 1976 年、政府公認の公園として正式オープンします。

その時点でネック・チャンドは道路検査官の仕事を退職し、この公園の管理人として政府から雇われ、しかも 50 人の部下を与えられて、その後ここを拡張していきます。さらにその後、公園を守るための財団ができて、今はすごくたくさんのボランティアが修復や新しい造形の設置などに携わっています。

たった一人がこっそり違法で造っていたものが公認されて、その町の重要な観光資源にまでなっている。これは最初に案内されたチャルマーの存在というか、英断とその後の尽力があったからでしょう。チャルマーは役人、しかも都市計画を取り仕切るトップの立場ですが、それなのに違法建築を認めたというわけです。一般的には取り壊しにしてしまうケースがほとんどだと思いますが、それを役所的な判断をせずに、ネック・チャンドの才能を認めて、違法を適法へと変えてしまったとところが、すごいなと思います。

▼クラレンス・シュミット Clarence Schmidt の《鏡の家》

○服部　さらにもう一人、クラレンス・シュミット（1897-1978）を紹介します。話はまったく変わってアメリカです。クラレンス・シュミットはアメリカのニューヨークで建築の仕

事をしていましたが、仕事を 40 代前半ぐらいに辞めて田舎に移り住もうと考えました。移住先はウッドストック、ニューヨークから北へ約 100 キロ離れた避暑地で、芸術家村などもある文化的な場所です。シュミットはウッドストックのはずれにある山の中に土地を確保して、山腹に一部屋だけの家をまず造りました。それから 20 年かけて少しずつ継ぎ足し、継ぎ足し、継ぎ足ししていって、7 階建て 30 室という巨大な建物に拡大していったのです。最初から全体的な計画があったわけではなく、まず一部屋、掘っ建て小屋みたいなものを建てて住み始め、それを少しずつ自分が心地いいように増築し、生き物が大きくなっていくみたいに広がっていったということです。

この写真の建物は≪鏡の家≫というタイトルがついていて、やたらキラキラとするものが好きだったようで、鏡などを拾ってきては貼りつけ、あるいは木の部分にはアルミホイルを巻いて光るようにするなど、そういう装飾を施していました。内部はこんな感じで、いろいろな部屋が迷路のようにつながって、中にはいろんなものが……ひとつ間違えればゴミ屋敷ですね、たぶん。

これは今、残念ながら残っていません。燃えてしまいました。おそらく近所の人による放火だったと言われています。近所から認められなかったのですね。変わった人が変わったことをやっているということで、近所での評判がよくなかったそうです。焼失した後、彼は同じような活動を続けずに、別の場所にこっそり住んで生涯を終えたと聞いています。

こうやって見ると、どっちも違法建築です。ネック・チャンドとクラレンス・シュミットがつくった 2 つの建物というか構造物の差は何だったのだろうかと考えてしまいますよね。簡単に言えば周囲の人の理解であり、その周囲の人の理解というのは単に支援者の理解ということではなく、純粋に周りの人、無関係な周りの人。その人たちがどれだけ理解してくれるかが重要なのではないかなと思いますし、たぶん包摂、インクルージョンは結局そういうことなのではないかなという気がするのです。

障害のある方がいて、その周囲に支援者の方がいるという状況は、家族制度や社会制度上多くの場所で実現されていると思います。でも、それだけではきっとインクルージョンにならない。それがこのシュミットの例なのではないかという気がして、もっと純粋に赤の他人のような人にまで、その理解というか支援というのが広がっていかないと、やはりシュミットの作品は燃やされてしまうだろうなと思うのです。

▼デュビュッフェとアール・ブリュット

○服部　かなり長い前置きになりましたが、ここからようやくアール・ブリュットの話になります。支援者ではない人をどう巻き込んで支援者にしていくか、理解者にしていくかということはなかなか難しく、そんなことを考えるために今日は遠回りですけど、さっきまでの話を前置きにしました。

さて、ジャン・デュビュッフェがアール・ブリュットのことを 1945 年ぐらいに言い始め、1949 年に「消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術というものがないように、精神疾患の人の芸術というものはない」(『文化的芸術よりも好ましいアール・ブリュット』1949) と発言しています。この発言は福祉の文脈では、バリアフリーのための発言だと理解されることが多く、「“障害のある人のアート”として分けることはない、膝の悪い人のアートの展覧会なんてないし、消化不良の人のアートの集まりもないじゃないか。それと同じで精神疾患の人のアートなどと位置づけずにアートはアートでいいじゃないか」というわけです。いわばバリアフリーの発言だと捉えられることも多いのですけれども、逆にアートの視点から見たときには、「障害のある人だからといって支援する必要はないだろう」というふうにも読み取れますよね。消化不良の人のアートがない。膝の悪い人のアートがない。精神疾患の人のアートがない。アートはアートなんだから障害のある人がアートをやっているからといって別に支援する必要はない。他のアーティストと一緒でいいじゃないか、ということだって言えてしまうわけです。

ここからは、デュビュッフェのこの言葉にこだわりながら、もう少し考えを進めてみます。

ご存知の方も多いと思うのですけれども、デュビュッフェのことを少しだけ説明しておきましょう。1901 年生まれで、1920 年代前半ですでに精神疾患の方のアートや、アート界で流通しているアート以外のアートというものに興味を持ち始めます。最初に興味を持ったのは彼が 20 代前半に兵役に就いていたときだったようです。兵役に就いて気象観測班に配属されたとき、パリに住んでいる女性から、雲の中を見ていると変なものが見えたとデッサンが送られてきました。それを見てすごく関心を持ったデュビュッフェは仕事とは別に、その女性と文通をしたり、実際に家へ行ってそのデッサンをもらったり、そんなことをしました。それが彼のアート経験の中で、アートの世界以外にもこんなに面白いものをつくる人がいることを知った最初の経験だったと、かなり後になって語っています。実際に女性とやり取りした手紙が残っていますが、残念ながら作品は残っていません。

1920 年代というのは精神医学の一大発展期で、1917 年にフロイトが『精神分析入門』を出版して、その後精神医学が大きく発展します。そんな中で精神科医たちが、自分の関わっている患者に関する本や、患者の作品を紹介する本を相次いで出版しました。そういうものをデュビュッフェは見て、「アートの世界以外にもこんなに面白い絵があるのか」と 20 代で興味を持ち始めるのです。

たとえばスイス・ベルンのヴァルター・モルゲンターラーという精神科医はアドルフ・ヴェルフリという患者についての本『芸術家としての精神病患者 Ein Geisteskranker als Künstler』を 1921 年に出しました。もう一つ、こちらの方が有名かもしれませんが、ドイツ・ハイデルベルクのハンス・プリンツホルンという精神科医が精神疾患の方、主に統合失調症の方たちの作品を収集していて、それらを紹介した本『精神病患者の創作 Bildnerei der

Geisteskranken』を 150 枚余の図版も掲載して 1922 年に出しました。デュビュッフェはこういう本を 20 年代前半で見て、「こんなにアートは自由なのだ」とすごく衝撃を受けたと語っています。

このような作品に心を打たれたものの、デュビュッフェは家業であるワインの卸売商の仕事があって、なかなかアートの世界に入っていくことができませんでした。戦後になってようやく、ワイン関係の仕事を他人に全部譲って、本格的にアートの活動に入っていきます。彼は戦後すぐの 1945 年 7 月、ドイツが降伏するのは 45 年 5 月ですので、2 カ月後の 7 月に、早速スイスへ旅行に行って精神科の病院を訪ねて回りました。そこに残っている作品をいろいろと見たり医者と話をしたりするうちに、作品の魅力にますます惹かれて「自分も作品を集め、それをいろいろなところで紹介しよう」と思ったようです。

いくつか作品を簡単にご紹介しましょう。おそらくアール・ブリュットあるいはアウトサイダー・アートの世界で一番有名な画家だと思われる、アドルフ・ヴェルフリ（1864-1930）という人がいます。1864 年にスイスのベルンで生まれて 10 歳で両親を亡くしたため、近隣の農家などを転々としました。今の感覚だと 10 歳で孤児になって近くの農家にもらわれて大切に育てられたのかなと思われるかもしれませんが、当時の感覚では 10 歳だと働き手です。地主が経営している農園に使用人の一番下っ端として入り、すごく過酷ないじめにあったようです。まだ 10 歳なので飲めもしないお酒を大量に飲まされ、酔っ払っている様子をみんなにゲラゲラ笑われたり、仕事が遅いと折檻されたり、非常に辛い目に遭っていたようです。

その後大きくなって自分で判断ができるようになると、そこの農家を出てベルン市内でいろいろアルバイト的な仕事、肉体労働などをしていたのですが、そんな中で子どもに対する痴漢行為で数回逮捕されてしまいます。森の中で幼い子に後ろからついて行って声をかけた程度のことだったらしいですが、それによって逮捕されて、3 回目ぐらいのときに刑務所ではなく、ベルンのヴァルダウ精神病院に収容されました。軽犯罪だとどうしても刑に期限があるので、警察は「こいつは何回も繰り返すので厄介だな」と考え、医師に統合失調症だと判断してもらって精神科の病院に入れたのです。精神科病院への入院は期限がありませんから、ずっと隔離できる。当時はそういうようなことが起っていたようです。

ヴェルフリにも統合失調症という診断がついているのですけれども、どの程度の症状だったのかはわかりません。当時の精神疾患の方のカルテは、あまり信用できないものもあります。ヴェルフリの実際の精神状態はどうだったのかわからないけれども、子ども時代のトラウマもかなり強いでしょうし、なんらかの精神的な問題は抱えていたのでしょうが、精神科の病院に入れたことが、現代の基準でどれほど正当かは不明です。ただ、入れられた段階では、他の精神疾患の患者さんたちと折り合いが悪く大暴れをしたため、狭い個室に監禁されたようです。

そして彼は、入院して 10 年目ぐらいから絵と文章による創作を始めます。さらに数年後には自叙伝の制作に入っていきます。自叙伝とは言うものの、ほぼ空想です。アマゾンに行ったとか、日本に行ったとか、火星に行ったとか、自分の王国を建設したとか、そこにはたくさんの妻と一族もいたなど、すごく豊かで華やかな生活ぶりで、そういう空想物語を 1,600 点の挿絵を含む 25,000 ページ、45 巻もの作品にして、それを書き終わらないうちに 1930 年に精神病院で亡くなりました。

これはベルンで展覧会があったときの写真で、この積み上がっている本を彼は作っていました。中には文字と絵だけでなく楽譜、実際には六線譜ですが、そういうものも書かれています。彼にしてみたら自叙伝というか歴史を文字で書き、それをビジュアル、絵でも表現し、さらにその背後に流れている音楽も作曲して、総合芸術のように彼はこれを作り続けていたということですね。

もう一人、ご紹介しておきましょう。ハインリヒ＝アントン・ミュラー（1865-1930）というローザンヌにいた人です。ヴェルフリほど悲惨な境遇ではなかったのですけれども、ブドウ農園で働いていて非常に手先が器用だったので、ブドウを自動で刈り取る装置みたいなものを発明しました。それを役所に特許申請しようしましたが、申請して特許が下りるときには登録料がかかる。そのお金が出せないのでそのままにしていたら、地元の企業が登録料を払って自分たちの特許にし、商品化してしまいました。それでショックを受けて精神的に不安定な状態になり、精神科の病院に入ってその後の人生を病院で過ごすというわけです。

皆さんはこういう作品を見て、どう思われますか？　私は 20 歳前後のときに見て「すごい！」と思い、こういうものに関わる仕事を続けているわけですが、デュビュッフェも 40 代半ばのときに精神科の病院で作品を見て感動し、取り憑かれてしまって、なんとか集めて紹介する本を出したり、いろいろな形で紹介していきたいと思うようになったのです。当時はまだ、ほとんど誰も知らないものでしたからね。ただ、同時に彼が気づいたのは、こういう面白い作品は別に精神疾患の人だから作れるというわけではない、要はアートの世界から離れたところで、アートの世界の影響さえ受けていなければ精神疾患じゃなくてもこういう作品は作れる、ということです。そうである以上は別の名前をつけなくてはいけない。それまでは、こういう作品は「統合失調症の人のアート」と言われていたわけですけれども、そうじゃない別の名前が必要だと考え、そしてデュビュッフェの考えついた言葉が「アール・ブリュット」だったわけです。

▼アール・ブリュット　Art Brut

○服部　“ブリュット”という言葉、これも皆さんよくご存知だと思いますけれども、加工を加えていない・生のままの・野性的な・本能的な・野蛮な・粗雑な、というようにたくさん意味のある単語です。ダイアモンドの原石や原油にも使われる一般的な単語です。これを

使って生のままの芸術、原石のような芸術という意味で「アール・ブリュット」と名づけたわけですね。

その頃、1945 年に彼が知人へ宛てた手紙の中で出版を予定していることを書き、さらに「(アール・ブリュットと銘打たれた出版物では、) 狂人の芸術 (l'art des fous) だけではなく、より広い意味で通常の美術界とは無縁の人たち、現代の芸術表現について知識の乏しい人たち、あるいはそこから意図的に距離を置いている人たちによる創作物を対象とする」と書いています。つまり、意図的に当時の美術界と距離を置いている人の作品も含めて、アール・ブリュットという言葉を使いたいと考えていたわけです。

デュビュッフェが狙っていたことは、精神疾患から美術界の外側にいる人、つまり美術界のアウトサイダーへのシフトであり、それまで医療の領域で扱われていたものを芸術の領域へシフトさせようとして、この「アール・ブリュット」という言葉を考えたのではないかという気がします。

そして彼は、自分が 5 年ぐらいかけて集めた作品で、パリで大々的な展覧会を開催します。そのときに彼が使っていた言葉が「文化的芸術よりも好ましいアール・ブリュット」であり、先ほどご紹介した文章です。

「私たちの考えでは、芸術の機能というのはどんな事例でも同じもので、消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術というものがないように、精神疾患の人の芸術というものもない」

さらに、こんなことも書いています。

「狂気は人を解き放つ。狂気が彼に翼を与え、彼の洞察力を高めることは明らかだ。私たちの展示品の多くは（ほぼ半数は)、精神科の病棟の中にいる人によって作られたものだ。彼らを特別な場所に置いておくということに対して、私たちは何の合理性も見出さない。彼らの多くは鈴を着けられているものの、彼らにおける芸術的創作のメカニズムは、正常と信じられている人の創作のメカニズムと何ら違いはない」

彼は、アーティストが良いアートを作ろうと思えばそこに狂気というか、何か通常とは違う感覚が必要なのだと考えていて、作品の制作過程おいては何も違いはなくて、膝の悪い人の芸術がないように精神疾患の人の芸術もないのだというのが彼の意見です。

ここまで読んでみるとアール・ブリュットというのは、まさに障害者アートという枠組みを解体しようとする一つの試みだったと言えるように思います。精神疾患の患者の作品という枠組みはおかしいという意味では、障害者アートという枠組みを解体しようという意図がここにはあった。この文章の中にあるように障害者／非障害者という区分は、いわば西洋文明が押しつけた恣意的な区分であって、そこに合理性はないのだと彼は考えた。あるのは狂

気、言い換えると、すぐれた創作のためのマインドというか、良い作品を作るための心の状態と、そうではない心の状態です。創作に向かうマインドの善し悪しというものはアート作品の中に必ずあるでしょうけれども、それは障害／非障害という区分ではないのだということで、障害者アートという枠を破壊しようとしていたということが言えるのではないかと思います。

先ほど２人ぐらい、精神疾患というラベルを貼られた人たちを紹介しましたけれども、そうではない人も紹介しておかないと、その感覚が伝わりにくいかなと思うので、もう２人ぐらい紹介しておきましょう。

こちらはオーギュスタン・ルサージュ（1876 - 1954）という、フランス北部の炭鉱で働いていた男性です。ある日、暗い炭鉱の中で働いているときに「お前は絵を描け」と神様の声が聞こえたらしいです。「じゃあ、絵を描こう」と思ったものの、昔のことですから学校へ行かず若い頃から働いていて、絵を習ったことは全然なかった。でも「絵を描くとしたら、やっぱり油絵だ」と思ったようで、油絵のセットを買い、キャンバスを注文する。30㎝× 30㎝の大きさを注文したはずが､なぜか３ｍ× ３ｍのキャンバスが届いてしまった。「困ったな」と思って小さく切ろうとしたら、また神様の声が聞こえて「切るな。そのままいけ」と。「私の指示するとおり、そのまま描き進めばいい」という声が聞こえたのだと、後に語っています。

それで描いたのがこの絵で、１年ぐらいかかって彼が初めて描いた油絵です。『最初の油彩画』というタイトルが付いていて、美術教育を一切受けていないというのに大作が出来上がりました。いわゆる幻視家というのか、神様の声が聞こえる、新宗教の教祖という人たちには多いかもしれません。日本人でも私は何人か、そういう人に会ったことがありまして、そういう方は地域で信者さんを集めてお告げのようなことをやっている人の中で、ときどきすごい絵を描く人がおられます。「私、絵なんか描いたことないのだけれど、急に描けるようになった」とおっしゃっていました。

こちらはロール・ピジョン（1882 - 1965）という女性で、降霊術師です。ヨーロッパでは 19 世紀後半に降霊術が大流行します。霊と交信するというか、精神を集中することで神様の声が聞こえてくる、手が勝手に動いて字が書けてしまうというものです。ヨーロッパで流行したとき、サークルというか、何人かで集まって降霊術をやっていたようで、彼女も最初はサークルでやっていたのですが、そのうち一人でやるようになり、文字よりも絵がたくさん描けるようになったらしいです。絵には「何日に描き始めて、何日に描き終わった」という日付を書いて戸棚にたくさん詰め込んでいました。彼女は作品だと思っていないので誰にも見せていなかったのですけれども、兄妹が面白いと感じ、アートの世界につながっていって、デュビュッフェも実際彼女に会って、作品を譲り受けたりということを

していました。

こういう人たちもいて、そんな中でデュビュッフェはアール・ブリュットという言葉をつけて、障害者アートという枠組みを解体したいと考えていたのだと思います。

▼障害者の芸術とアール・ブリュット

○服部　そろそろ、障害者の芸術とアール・ブリュットが一緒に語られることの意味について考えていきたいと思います。今までの話でわかるように、デュビュッフェにとっての「アール・ブリュット」は、いわば作品の選別による質の問題だったのです。すぐれた創作マインドを持って良い作品を作るかどうか、その違いしかなかったのです。それに対して「障害者の芸術」という言葉は、作品の質というより作者の質に関わるものですよね。作者の質というか、作者自身に障害があるかどうかですから。ただ、どちらも選別であることは間違いなくて、なんらかの区別によって作品を囲い込む選別が行われていたことになります。

アール・ブリュットと言った場合には、デュビュッフェなりに面白い作品か面白くない作品かということで作品を囲い込んでいる。障害者の芸術と呼んだ場合には、作者に障害があるかないかで作品を囲んでいる。どちらも囲い込んでいるけれども、その囲い込みの内容が違うということです。

そのときに障害者の芸術という観点から見ると、障害のある人の作品にもアール・ブリュットのものがあれば、そうじゃないのもあるし、障害のない人の作品の中にもアール・ブリュットのものもあれば、そうじゃないものもあるわけで、そういう分類は奇妙なわけです。逆にアール・ブリュットの観点から見ると、つまり作品の善し悪しという美術批評的な観点から見る場合には、障害者の芸術という枠組みは非常に奇妙です。お互いにお互いが奇妙に見えている、デュビュッフェが言いたかったのはそういうことで、障害者の芸術という枠組みはアートとして考えたときにはすごく違和感があり、だからこそ膝の悪い人の芸術がないのと同じように障害者の芸術はないのだと、デュビュッフェは言いたかったわけです。

ですから、この「アール・ブリュット」という言葉の功罪というか善し悪しを考えるためには、まず美術批評としてこの言葉がどう機能していたのか、この言葉の土壌の方から入っていく必要があると思います。そうしないで障害者の芸術という観点から見ていたら、アール・ブリュットはそれと矛盾するため、むしろ問題が生じることが当たり前です。これは今日の冒頭に申し上げた問題提起、つまり「アール・ブリュット」という言葉を障害者の芸術という観点から見て、この言葉の問題点をあげつらっていても結局何も変わらないと言ったのは、そこなのです。障害者の芸術にとってアール・ブリュットはどういう意味があるのかという観点より、美術批評の言葉としての観点から見て、それが障害者の芸術とどう関係しているかということ考えていかなければいけないのでは、という気がする

のです。

デュビュッフェがやりたかったことは、まさにそういうことだったのだと思います、障害者の芸術に彼はどれぐらい関心があったかは別にして、結果的にはそういうことなのではないかなと思うわけです。デュビュッフェは「アール・ブリュット」という言葉を使って、障害者の芸術という規定の概念、つまり精神疾患の人のアートという、当時一般的だった概念の有り様を破壊したかった。さらに障害者／非障害者という区分も破壊したかった。それは、西洋文明の有り様に対する異議申し立てというものだったのです。西洋が長い間築いてきた文明の有り様、西洋の文化的な仕組みに対する異議申し立てとしてアール・ブリュットはあったのだと思うのです。

そういうことが非常によく表れているテキストがあります。「絵画についての一般向け講演の草稿」（1945）という、これもアール・ブリュットを思いついた頃に書かれたもので、非常に刺激的な文章です。アカデミズムや芸術の有り様、そして芸術保護の有り様に対する彼なりの非常にラディカルな異議申し立ての文章です。以下、正確な訳というよりは、省略したり、つなぎ合わせたりして要点を抜き出しながら、少しご紹介します。

「写真のように影や光の反射もつけて正確に人物を描くために必要なのは、忍耐だけです。それは時間の無駄遣いです」

当時は美術学校に入学すれば、デッサンをきちんと習得して、写真みたいな絵を描くことが非常に大事だとされていて、そういう写実的な絵を描ける人がプロのアーティストだと思われていたわけです。でもそんなのは忍耐さえあれば誰でもできることだと。しかもカメラのシャッターを押せば 1 秒でできることなので時間の無駄だとも書いています。

こういう芸術の訓練の有り様に対する批判を、音楽についても書いています。

「音楽学校で何十年も学んだような人たちは、芸術について全く馬鹿げた、完全に間違った考えを持っています。賢明で、真面目で、勤勉な彼らは、芸術家というものは多くのことを学び、豊富な知識を持って、とても長くて複雑で難しいことをしなければならないと思っています。彼は、これ以上間違いようがないほど間違っています。そうやって彼は、私たちを死ぬほど退屈させるのです。面白がらせることなんて全くありません」

クラッシック音楽は何十年もかかって技法を磨いているが、非常に退屈である。そんなことをやっているのは完全な間違いで、だからみんなそんなものは聞きにいかない、聞きに行くのはジャズであるとも書いています。そういうふうに大衆に受け入れられないものは退屈なだけで何の意味もないのだ、という批判を行っています。

「ここ数世紀の間に、芸術はどんどん退屈になってしまいました。首長や王様たちが芸術を奨励し、それを官僚化してしまったのです。首長や王様たちというのは、大体が退屈な人たちで、スイングを踊ったりなんかしません。もしあなたが楽しく過ごしたいなら、そんな人たちをパーティに招待したりしないほうが無難です。政府が芸術を奨励しはじめたら、もう何もかもおしまいです。芸術のためには、健全な芸術と芸術家のためには、芸術が誰からも保護されず、自力でやっていた時代の方が望ましかったのです。そのためには、芸術は魅力的で面白いものでなければなりませんでした」

みんなから面白いと思われ、愛される芸術であれば、政府が支援する必要はないのだ。それにも関わらず政府は芸大などにどんどんお金を出して退屈な芸術家を育てている。こんな間違ったことがあるか、というようなことをここでは言っています。これはまさに、当時のフランスの芸術界に対する反逆というか、一人でそこに立ち向かっていこうとする、すごく強い反骨精神みたいなものが彼の中にあったわけです。そのための旗印のようなものが「アール・ブリュット」で、面白い芸術とはこういうものだと示そうと考えていたわけです。

1940 年代半ばに、美術学校も出ていない素人の絵の方が、美術学校の教授陣の絵よりも面白いなんていうのは、今よりも相当なインパクトがあったのでしょう。当時の感覚では「何を言ってるんだ、こいつは？」と思われるほど破天荒なというか、荒唐無稽なことだっただろうと思います。もう少し紹介します。

「私たちは今や、とても深刻な事態に陥っています。私が言いたいのは、あらゆる種類の楽しみ、あらゆる種類の気まぐれに対する重荷となっている暗黙のタブーのことです。つまり、私たちの世界を呪文のように覆い尽している退屈さと単調さの信仰についてです。もしあなたが 20 歳で賞賛され、尊敬されたいなら、80 歳であるかのように振る舞うべきです。あなたが若者らしく生き生きと、仕事以外の何かに熱中したり興奮したりしたら、周囲はすぐにあなたのことを低能な奇人呼ばわりするでしょう」

今、私も実際に大学で学生に教えていますけれども、この文章は昔のものとは思えません。今の若い人たちもあまり突飛なことをしないように、目立たないように、「この人は何に熱中しているの。バカじゃないの」と思われないようにしている学生がすごく多い。そういうことは 60 年以上も前から言われていたのだなと、しみじみ感じます。

▼アール・ブリュットを通じて芸術を考える

○服部　これまでのように考えていくと、アール・ブリュットを通じて芸術について考えることの意義はすごく大きいです。デュビュッフェが考えていたような芸術批判は今でも十分に有効でしょうし、社会批判としても有意義なのではないかと思います。アール・ブリュッ

トを通じて芸術を考えることは今でも十分に機能するけれども、それを障害者の芸術として考えてしまうと何かややこしいことが起こると、今の状況についてはそう感じるのです。

今の日本の場合、アール・ブリュットという言葉が障害のある方のアートとかなりイコールになってしまっていて、つまりアール・ブリュットという言葉を通じて障害者の芸術や福祉を考えてしまうことに問題があるのかなという気がしています。障害者アートという言葉も、アール・ブリュットという言葉も、アール・ブリュットとよく似たアウトサイダー・アートという言葉も、いずれもある種の排除の構造を持っています。アール・ブリュットという言葉は、そもそもは良い作品を囲い込んでそれ以外を排除することですし、障害者アートというのは作者が障害者であるという囲い込みをして、それ以外を排除することですよね。アウトサイダー・アートというのもまさにそうで、アウトサイドにあるものという囲いを作る。いずれの言葉にしても何かをまとめて、それ以外を排除しています。そもそも分類とはそういうことで、たとえば印象派もなんらかの基準で作品をまとめて、それ以外のものを排除する、線を引いて境界を作るという排除の構造を持っています。

アウトサイダー・アートや障害者アートという言葉は、それがある種の排除を伴っていることはわかりやすいのですけれども、アール・ブリュットという言葉は排除の構造をすごく見えにくくしています。デュビュッフェ自身は良い作品と悪い作品という分け方をしたはずなのですが、それが障害者アートとイコールになることによって、障害者アートと障害者以外のアートという囲い込み、かつそれを隠蔽するという構造まで持ってしまっている。

アール・ブリュットという言葉で表現される作品の５割ぐらいが精神疾患の方の作品だということを、先ほどからお話ししてきましたけれども、日本の場合にはたぶん９割以上が障害のある方、しかも知的障害あるいは発達障害のある方の作品だと思います。そうなると、逸脱することの面白さを表現する言葉としてこの言葉は機能しない。それを囲い込んで排除の構造を作っていることを隠蔽するためにしか機能しなくなっているという危険があるのではないでしょうか。

一方、アウトサイダー・アートという言葉は、そもそも通常のアートの世界の外にある、変わった作品という言い方で、日本では障害者の芸術には使いにくい言葉です。作品ではなく作家に対して「変わっている」と言ってしまうような気がするのでしょう。実際にはアール・ブリュットという言葉も同じことです、欧米の美術界の語感的には。元々デュビュッフェが考えたことで、アウトサイダー・アートと同様に作品に対しての言い方なのですが、アール・ブリュットという言葉は日本人にはわかりにくいので、囲い込んで排除するという構造自体が非常に隠蔽されやすい。しかも、「変わっている人」という表現に受け取られてしまう危険性がなく、安全であるという意識が働くのではないかなと思うのです。

そして、この構造の厄介なところは、別の言葉を作ったところであまり状況に変化がな

いということです。どんなに別の言葉を作っても構造自体は変わらない。私たちが注意するべきなのは、ある種の新しい言葉ができたときにその言葉が障害者の芸術という囲い込みを行っていないのか、さらにその囲い込みを潜在化してしまうような構造がその言葉の中にないのか、ということを考えなければならないということです。

さて、ここまでの話で、まるでアール・ブリュットはダメだということになっていると感じられるかもしれませんが、違いますよ（笑）。最初に申し上げたように、アール・ブリュットという言葉は障害者の芸術を考える上で十分に機能すると宣言しましたので、そこにつなげていきます。

▼アール・ブリュットから障害者の芸術を考える

○服部　では、アール・ブリュットから障害者の芸術を考えてみることにします。一つの具体例として、2013 年に開催された第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレのことを話します。ヴェネチア・ビエンナーレというのは 1895 年から 2 年ごとに行われている現代アートの国際展覧会で、指名された一人のディレクターが企画する大規模な企画展と、参加国がパビリオンをもっていて、それぞれのパビリオンで自国の代表的な作家を展示するという構成になっています。日本は 2013 年には田中功起さんが、2015 年には塩田千春さんが選ばれました。

2013 年、第 55 回のメインテーマは「百科全書的宮殿（Il Palazzo Enciclopedico）」で、37 カ国 150 人の芸術家が参加しました。企画展はすごく評判が良くて、ロンドンの『タイムズ』は、ここ 10 年で一番面白かったと評価しましたし、そういう評価に力を与えていたのはアウトサイダー・アートだったのです。

メイン会場を入ってすぐのところに大きな模型があり、この模型の作品名がまさに『Il Palazzo Enciclopedico：百科全書的宮殿』で、この作品を象徴的に使ったわけです。作品を作ったのがまさにアウトサイダーというか、日曜画家、画家じゃなく立体を作っているので日曜芸術家というのでしょうか、マリノ・アウリーチ（1891-1980）というイタリア系アメリカ人で、1920 年代後半にペンシルヴァニアへ移住して、自動車の部品工場みたいなところを経営していました。自動車の仕事のかたわら、世界中のすべての知識を収めるための想像上の博物館、すなわち百科全書的宮殿のデザインを描いて、それをアメリカ特許局に申請しているのです。この人は大真面目で、実際にそれの模型を一生懸命に作っていました。計画によるとそれはワシントンに建てるべきもので、街の 16 画区を占有し、136 階で高さは 700 m、そこに人工衛星から自動車のホイールまで何でも入れて、世界のあらゆる知識をまとめていくような博物館を作りたいという夢を抱いていました。その夢は実現しなかったのですが、現代のグローバルな時代に、しかも情報が一瞬で世界中を駆け巡るような状況で、人工衛星と車のホイールが一緒に並んでしまうような状況というのは、この当時以上に普通に起こっている。そんな中で私たちはイメージというものをどう考えたらいいのだろうか？という問題提起としての展覧会だったのです。

ヴェネチア・ビエンナーレの展覧会は現代アートの見本市ですから、普通は現代アートの作品が展示されます。しかもすごくお金が絡みます。ヴェネチア・ビエンナーレに出るということは、その画家の価値が上がるわけですから、画廊の売り込みがすごいのです。自分のところと契約している画家が一気に超売れっ子になるチャンスですから。

そういうふうに現代アート中心で行われていたビエンナーレに、2013 年企画展のディレクターはアウトサイダーの作品をどんどん展示し、物故作家の作品も展示し、さらにはロジェ・カイヨワという哲学者・人類学者が集めた風景石みたいなものも展示し、現代アートのマーケットとはずいぶん違うことをやって、非常に評判が良かった。現代アートの展覧会に非常に活力を与えたというふうな形で、アウトサイダーの作品がいろいろと機能していたわけです。そういう意味では、やっぱりアートの世界でアウトサイダーやアール・ブリュットというのが十分機能し得ると言えます。その中に、滋賀県で陶芸を作っている澤田真一さんという若い自閉症の作家さんが含まれていて、このことは日本でも、特に福祉の世界では大きなニュースになりました。

関連して 1 枚の写真をお見せします。ヴェネチア・ビエンナーレに出品することが決まった後に澤田さんが首相官邸に招かれて、官邸の庭に作品が展示されて一緒に写真に写っています。これには二重の意味で違和感があります。

まず一つは、アール・ブリュットだと位置付けるなら、先ほども話したように政府に支援されたらおしまいなわけです。本来のアール・ブリュットという意味からすると、こういう場に招かれたら断るか、行ったとしても悪態をついて出ていかなければならない。もう一つ、実はこの企画展『Il Palazzo Enciclopedico』に選ばれた日本人作家は澤田さんだけではなく、大竹伸朗と吉行耕平という有名な現代アートの作家も選ばれています。だから、もしアートという文脈で官邸に招くのなら、この 2 人も呼ばれておかしくないはずなのですが、そうはならなかった。そうすると、首相官邸へ作家を招待したのはアール・ブリュットでもなくアートでもなく、美術で評価された障害のある人だからという視点であり、そのためにこの記念写真は撮影されたということです。そこがやはり問題だと思います。

なぜかというと、このような視点は、実は日本だけでなく世界中にずっと昔からあった。障害のある方の中で特に美術が得意な人がいて、そういう人たちをどんどん支えていきましょうという視点は今に始まったことではないし、そういう推進策は昔からずっと行われてきました。先ほど話したように、障害のある方の周囲に支援者がいるという状況は、家族制度や社会制度上で完全とは言えないまでも、ある程度は実現されている。でも、それだけではきっとインクル―ジョンにならないので、そこが問題だと言いたいのです。

▼山下清と久保寺保久

○服部　たとえば山下清という人がいます。1950 年代に日本でも一世を風靡した貼り絵の画家で、昭和 9（1934）年 5 月、12 歳のときに知的障害のある子どものための私立の保護施設、千葉県にある八幡学園というところに入園します。

八幡学園では山下清を中心とする園児たちの貼り絵の作品展を、昭和 12（1937）年頃に最初に行い、その後、昭和 13（1938）年から 15（1940）年までの 3 年間に 22 カ所で展覧会を開催しました。その開催地は大連やソウルなど、当時の日本の植民地も含まれます。この写真は大阪の朝日会館ホールでの「精神薄弱児童擁護展覧会」。上の方に額で飾ってあるのはすべて山下清の貼り絵です。

この頃、八幡学園創立者の久保寺保久は、日本が戦争に向かってどんどん窮迫していく時期に、精神薄弱児保護法という法律をなんとか制定させたいと考えていました。日本にはまだ公立の福祉施設などない時代で、久保寺は私立の施設のユニオンを作って、社会事業大会などで様々な働きかけを行って、法律制定の一歩手前のところまで運動を続けていきます。そういう活動を進めていく上で、山下清を中心とする展覧会を各地で開催しながら、その展覧会場で法律を制定するべきだという講演も行っていました。

しかし状況は切迫していき、久保寺はこんな文章を書いています。

「現時局はかかる社会的正義観や、人類愛的消極的児童保護思潮を許さなくなった。今日正常下軽度の精神欠陥児はもとより、より以下の魯鈍級程度の精神薄弱児も亦、十分に療護教導されて国防力、産業力に参加し、寄与貢献する人的資源として国家的考慮を要する者なることを断言する」

少し解説しますと、障害のある方や困っている子どもたちを社会的に支えていきましょうという考えは許されなくなったと。この時期は男性がどんどん兵隊にとられて、「産めよ、増やせよ」と言うけれども、産んで育てるのに 15 年はかかる。それに比べれば今、障害児の施設にいるこの子たちを大事に育てていけば、数年で彼らは戦争に行ける人になる。その方が手っ取り早いじゃないか。だからこそ彼らをきちんと支援していかなければいけないのだと言うわけです。

久保寺保久は「精神薄弱児」という言葉が嫌いで「特異児童」という言葉を使っています。「特異児童作品展」という名前で山下清の展覧会をやっているのですけれども、特異児童と呼ぼうが、あるいはアール・ブリュットと呼ぼうが、名前はどうあれ、障害のある人のより豊かな生活のために、彼らを支援するためにアートを役立てましょうという視点です。それは今までもずっと行われているけれども、それでは最終的な意味での社会的なインクルージョンは実現しない。それがたぶん歴史が示してきたことだと思うのです。

もちろん良くはなっています。そういう運動が繰り返されることによって、障害のある方に対する社会の見方や支援は進んでいますし、実際良くなっていることは間違いないのですけれども、知らない人が知らないままであるという状況はあまり変わっていないと思うのです。支援に関わらない人は関わらないままであるという状況。それはすなわち、先ほど紹介したクラレンス・シュミットの例のように、興味のない人が興味のないままだと、あの作品は燃やされてしまう。そうならないためには、どこかでパラダイムシフトが必要で、障害のある人の問題を支援しようと考える人が一生懸命に支援しているだけでは、たぶん実現できないところに本当の意味のインクルージョンがあるのではないか、という気がしています。

▼障害者の芸術活動の支援？

○服部　デュビュッフェの話にここでまた戻って、デュビュッフェにとって精神疾患の人、障害の人とはどういう人だったのか、アール・ブリュットという言葉からもう一度考え直してみます。デュビュッフェは 1976 年、アール・ブリュットについてこんなことを言っています。

「私の文化的素養はあまりに広範です。アール・ブリュットの作り手たちは、そのほとんどが教育を受けていません。私の場合はそうではありません。私は、アール・ブリュットに近い精神的な位置が獲得できるように、常に意識的に努力してきました」

デュビュッフェにとってアール・ブリュットは、学ぶべき手本というか対象でした。それは技術的なことだけではなくマインドセットとして、彼らのような精神状態で絵を描きたいというわけです。

このことをふまえると、支援の向きが 180 度転換する。つまり、障害のある方の芸術活動を私たちがサポートしてあげますということでは今までの繰り返しにしかならず、逆に障害者の芸術活動によって芸術そのものが支えられているのだ、という思想の転換がきっと必要なんだろうなと。それをしていたのがデュビュッフェであり、デュビュッフェのアール・ブリュットだったのではないか。さらに、これをうまく実現して評価が高かったのが、2013 年のヴェネチア・ビエンナーレの企画展だったのではないかと思うのです。

芸術という文脈で考えるためにもう一度、最初に紹介したデュビュッフェの言葉を思い出していただきたいのですが、「消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術というものがないように、精神疾患の人の芸術というものはない」。これはいわば「障害者アートという枠組みの解体」であり、さらに言えば「障害者／非障害者という西洋文明が押しつけた恣意的な区分」の解体をめざそうということだった。そしてそれは、ネック・チャンドを受け入れた都市計画主任のチャルマーのマインドに近いものではないかという気がします。

ですから、デュビュッフェのこの言葉は、実は支援という言葉についてのパラダイムシフトを要求するものとして読解できないだろうかと考えています。

今日の話の最初の段階では、この言葉をアートの側から見た場合には、アーティストとして差がないのであれば障害のある方がアート活動をしていても支援する必要なはい、というふうに読めてしまう可能性があると言いました。そうではなくて、支援の有り様をひっくり返すような言葉として読むことも実はできるのではないかなという気がしています。

20年ぐらい前、日本で障害のある方のアート活動が少しは知られるようになってきたとき、各地のシンポジウムに呼ばれて話していたことがあります。ある会場で質疑応答の際に、たぶん教育系大学の美術の先生が、「デッサンも何も習っていない人間が描いたものを素晴らしい作品だと認めたら美術教育が崩壊してしまう。だから私はどうしても認められない」と怒りとともに発言されました。

最近は芸大でも「障害のある方のアートを支援しましょう」と言われはじめ、ずいぶん時代は変わったなと思うものの、今でも同じようなことはあります。たとえば障害のある方の公募展で、書道の作品に対して書家の審査員が「ここは流れておるが、跳ねるんじゃ。それをやっていない。間違っている字をワシには評価できん」みたいなことをおっしゃいます。こういう人は少なくないのです、実は。

何が言いたいかというと、変わらない人を変えないと、やっぱり本当の意味で何も変わらない、社会の変革にはならない。支援する人が徐々に増えていることは確かです。でも、やはり今でもクラレンス・シュミットの作品が放火される危険はある。そこを乗り越えるには大きな変革が必要で、変わらない人を変えていくしかないと思うのです。それは障害のある人の作品によって、私たち自身のマインドが変わっていかないといけないということであり、チャルマーにはそれが起った。そういう変化をどれだけ起こしていけるかが重要です。いわばギブアンドテイクと言うか、上から目線ではなく、双方向性みたいなものが支援の中で実現して初めて、パラダイムシフトが起こるのではないかという気がします。

▼双方向的支援としての芸術家と障害者の芸術活動

○服部　双方向というのは、障害者の芸術で私たちのマインドが変わり、その変化したマインドが障害者の芸術のさらなる魅力を見つけ出すというような状態です。

冒頭で紹介したクリスティアーネ・クティッチオ氏のことを、もう一度お話しします。「障害のある人の中からごく一部の才能のある1％を救い出した」、しかも「作品の質が上がらないと辞めてもらう」なんて、ちょっと嫌な人だなと感じられたかもしれません。でも、彼女自身は発達障害のある人の作品にすごく心を打たれたので、オペラ座の仕事を引退した後の人生は発達障害の人たちの作品のために捧げようと思ったそうです。実際に会って話を聞いてみると、とにかく長くて熱い（笑）。発達障害のある人の作品がいかに面白いか、

彼らがいかに私たちより面白い視点をもっているかということを延々と話し続ける。それほど彼女は魅せられていて、私たちよりもはるかにすぐれている彼らが、十分にその力を発揮してアーティストとして生きていけない社会はおかしい、社会を変えなくてはいけないのだということを力説していました。

彼女自身も作品によってマインドが変わり、そのマインドが変わったことで社会の変革につながっていくような行動を実践している。本当の意味での包摂的な支援の有り様、包摂の支援のためには、アール・ブリュットというものを正しく理解して、そこからアートあるいは障害の問題というものを、今日のように考えてみることもきっと無駄ではない。だから言葉自体の問題ではないし、言葉だけを悪者にしても何も解決しないということで、今日の話は終わらせていただきます。ご清聴、ありがとうございました。

＊＊＊＊＊（休　憩）＊＊＊＊＊

○司会　では今から、参加者の皆さんから質問などをお受けしながら進めたいと思います。どなたでもご自由に、いかがでしょうか。

○参加者Ａ　今日は深いお話をしていただき、ありがとうございました。私は２年ほど前にフランスのリール・メトロポール美術館（Lille Métropole Musée d’art moderne d’art contemporain et d’art brut、愛称 LaM）へ行ったことがあります。あそこは近現代美術の作品と並んでアール・ブリュット作品が常設展示されていますよね。ああいう美術館が増えれば、服部さんがおっしゃったようなパラダイムシフトが起こるのかなと思いますが、どうでしょうか？

○服部　リールの場合はちょっと難しくて、アラシン・コレクションから約 3,500 点のアール・ブリュット作品の寄贈を受けたんですよね。ただし寄贈の際に「他の作品とは別に展示するように」という条件がありました。リールはその条件を受け入れたので、美術館の別棟を建てざるを得なくて、それに 10 年ぐらいかかりました。ですから、企画展では一緒に展示するのだけれども、常設展ではアール・ブリュットは新たに建てた別棟で展示され、近現代の作品は元々あった展示室で展示されています。そのような分離状態を来場者に意識させないように、展示上でうまくコーディネートしていくことが課題でしょうね。

○参加者Ｂ　お話を聞いて、２つほど質問があります。一つは、ネック・チャンドは自分が作家だという意識をもっていたのかどうか？という疑問が浮かびまして、チャルマーに告白した時点で初めて自分が作家だと意識したのではないかと思いました。そのあたり、服部さんのご意見を伺いたいです。

もう一つは、アートが流通するシステムといいますか、最近の美術館はとくに、人気のあるものしかできなくなっていると感じています。ですから服部さんがおっしゃったように、アール・ブリュットとアートとの双方向的な関わりを実現するには、美術館というものを解体して、他の場所で並べて展示することしかないようにも思います。また、批評も同じで、アール・ブリュットがアートに近づいてくると今の美術批評は成り立たなくなるのではないでしょうか。ただ一方で、そういう混乱を経ないと、おっしゃったようなパラダイムシフトは起こらないのかも知れませんが……。

○服部　いずれもすごく重要な問題ですね。まずネック・チャンドのことはおっしゃるとおりだと思います。彼は楽しくて無我夢中で作り続けていたのでしょう。ただただ楽しく作っていたけれど、あるときフッと我に返ったのではないかと思います。「これをどうしようかな？」と、この後さらに作り続けていくことで何が起こるのだろうと不安に思ったかもしれません。なぜチャルマーのところへ行ったかという記録は残っていませんが、自分の作ったものを客観視する場面がどこかのタイミングであったのでしょう。客観的に見ることは作家としてみることであり、おっしゃるとおりだと思います。そのとき、作品の行く末を冷静に考えて、誰かに相談するしかなくなった。

少し話は変わりますが、ある福祉施設で聞いた話です。一人の重度障害をもった利用者さんは、筆に絵具をたっぷり含ませ、立てかけている紙にベチャッとつける。すると絵具がダァーッと垂れていく。その垂れていく様子が楽しくて、何度も何度も繰り返すそうです。その垂れていくのが重なって 1 枚の絵になっていくのですけれども、いつ終わるのかというと、足が疲れたときらしいのです。ずっと立っていて熱中しているけれども、足の疲れに気づいたら終わる。でもそれは実際に足が疲れたときではなくて、足の疲れに自分で気づいたときだと思います。つまり、熱中していた行為からふっと我に返ったとき、「もう止めてもいいかな」「これは一つの作品だな」と距離感をもって対象を見ることができた、そこが次の段階を考え始めるという作家意識が生じたときだったのではないかと思います。

続いてアートの流通、美術館の話ですけれども、不思議なことに、海外の美術館ではアール・ブリュットやアウトサイド・アートを自分たちの展示の中に取り込むことがすごく増えています、ここ数年、急激に。しかも同時代の美術、現代美術として取り入れていくことがすごく増えていて、特にアメリカの美術館では多いです。たとえばアウトサイダーのアーティストで非常に有名なヘンリー・ダーガー、彼の作品が去年から今年にかけてニューヨークとパリの美術館に相次いで収蔵されました。

ヴェネチア・ビエンナーレもその一環というか、ヴェネチア・ビエンナーレが好評を博したことがきっかけでそうなったというのもあるでしょうし、逆にヴェネチア・ビエンナーレの企画者自身も、そういう時代の空気感というものを敏感に感じていたのではないかなと思います。

ただ、そういう動向が日本でも起こるかというと、なかなか難しいのではないかと思います。どう難しいかというと、アウトサイド・アートやアール・ブリュットというものがアートの一分野だという意識があまり学芸員にない。アートの中でデュビュッフェが特に面白がった作品群だと思えば、自分のアートコレクションに加えることはそんなに不思議ではないのですが、アール・ブリュット、アウトサイダー・アート、障害者アートだと思った時点で、自分たちのコレクションと同化するあるいは統合していくことはなかなか難しい。そもそも概念として違うからです。学芸員はアートの分野で仕事そしているので、障害のあるなしで作品を集めているわけではない。そこに「障害のある方のアートです」というものが入ってくることにすごく違和感があるのです。ですから、自分たちのコレクションと統合していこうとする動きは、起こりにくい感じがしています。それは、アール・ブリュットと障害者アートがイコールになってしまった日本の問題でしょう。

批評という点、これは非常に重要な問題で、かつすごく難しい。デュビュッフェはアール・ブリュットとは何かということについて、とても多くの言葉で説明しています。説明しても、「それは矛盾している」と言われるから、言葉を足して説明する。さらに「矛盾している」と言われるから、また言葉を足すという感じで、作品を正確に記述する言葉はやっぱりありえないわけですよね。印象派とは何かと問われても、明確な説明はできませんし、それと同じでアール・ブリュットとは何かを言葉で説明することは不可能です。不可能なんですが、デュビュッフェは自分が作った特殊な概念であるがゆえに説明せざるを得ない立場に置かれて、いろいろな説明を繰り返していくうちに、どんどん泥沼にはまっていくという状況になっていました。最終的には、アール・ブリュットというのは極のようなものだと言っています。つまり、アール・ブリュットという極が一方にあり、もう一方にはアカデミズムという極があって、その間のどこかに作品が位置付けられるのだというようなことを、半ば開き直って発言しています。

ただ、アール・ブリュットというものが言葉で説明できないなら存在しないのかというと、そんなことはなくて、デュビュッフェは自分でアール・ブリュットと呼べる作品を 5 千点集めているし、それらを集めた美術館が現にあるわけです。アール・ブリュットのコレクターたちはそこを見て「デュビュッフェが集めたものはすごく面白いな」と感じ、作品そのものに教化されてというか、教育を受けている人たちです。ですから、デュビュッフェが集めたものと同じような匂いのする作品を集めたい、というような感覚で作品を集めています。私もそうなんですけれども、障害のある方のアートの公募展を審査するとき、面白いけれどもアール・ブリュットの匂いがしない作品もあれば、これはきっとデュビュッフェが好きだろうなと感じる作品があるのです。

そういう意味でアール・ブリュットのコレクターたちは、デュビュッフェの好きそうなものと同じようなものが好きな人たちであり、いわば茶道などの世界と少し似ているのかもしれません。デュビュッフェが家元で、家元の考え方に信奉しているというか心酔している人

たちが同じような作品を集めてアール・ブリュットのコレクションを形成している。それは一つの批評的な視線だと思います。

○司会　もう時間はあまりありませんが、他にいかがでしょう？

○服部　一つだけ補足をさせてください。

デュビュッフェは「消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術というものがないように、精神疾患の人の芸術というものもない」と言ったのですが、オーストリア・ウィーンにあるグギング芸術家の家という非常に有名で先駆的な創作活動のための施設の創設者、レオ・ナヴラティル博士は「デュビュッフェは間違っている」と反論します。「消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術を見分けることはできないが、統合失調症の人の芸術や双極性障害の人の芸術、てんかん患者の芸術、脳障害の人の芸術は確かに見分けることができる」とはっきりと言っているのです。

ただ、デュビュッフェが言いたかったのは、精神疾患の人がすべて面白い絵を描くわけではないし、精神疾患の人だからといって良い絵が描けるわけではない。それと同じで、膝が悪いからといって良い絵が描けるわけではないので、そこが一緒なんだと言いたかったのだなと思います。

○司会　服部さん、皆さん、今日は本当にありがとうございました。

＜参考文献＞

服部正［2014］「障がい者の創作物はいかに評価されるか――第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレの出品作をめぐる一考察」『甲南大學紀要　文学編』第 165 号 , pp.187-197

服部正［2015］「アウトサイダー・アートという排除（エクスクルージョン）」『生命の微――滋賀と「アール・ブリュット」』文化庁・滋賀県立近代美術館 , pp.11-16

包摂型アート研究会 報告書

発　行：NPO法人都市文化創造機構
発行日：2016（平成28）年3月
※本報告書の複製、転載、引用等に際しては、事前にNPO法人
都市文化創造機構までご連絡ください。
メール：info@creative-city.net