



Title	ミュージアムにおける視覚偏重主義を超えて、インクルーシブのその先へ
Author(s)	岩崎, 陽子
Citation	a+a 美学研究. 2025, 16, p. 128-145
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103422
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ミュージアムにおける視覚偏重主義を超えて、 インクルーシブのその先へ

二重の排除

視覚から触覚へ

感覚の母胎とチューニング

本論は、ミュージアム（美術館・博物館）における視覚偏重の構造を一八世紀啓蒙思想に遡って再検討し、そこに見られる感覚のヒエラルキーが、現代においても排除の仕組みとして持続していることを明らかにする。その上で、現代のミュージアムにおけるインクルーシブ実践を分析対象とし、それらがどのように感覚的経験を再編成しているのかを考察する。そして本論の特徴的な視座は、これらの実践を単なる「視覚から他の感覚への置き換え」としてではなく、メルロー・ポンティの現象学から触発されて筆者が独自に生み出した「感覚の母胎」や「チューニング」といった概念に基づき、多感覚的知覚がいかに社会的関係性や鑑賞体験の枠組みそのものを変容させるかを論じる点にある。すなわち、本論が提示するのは、視覚中心主義からの単純な「転換」ではなく、感覚をいかに「再構成」し、また「再分配」するかという問題である。この視点によって、ミュージアムにおける感覚経験の再設計が拓く、新たな理論的地平を提示する。

本論の見取り図を示しておく。まず、ミュージアムにおける視覚のあり方の系譜を、ミュージアムの成立した啓蒙の時代へ辿る。啓蒙の理念が生み出した「二重の排除」と、現代のミュージアムのあり方がつながっていることを、二〇二四年にドイツのベルリン歴史博物館で開催された「啓蒙とは何か」展を辿ることで明らかにする^{〔1〕}。次に、そうした排除の系譜を乗り越える現代のインクルーシブの理念に沿って、視覚以外の感覚によって展示作品を鑑賞する、京都国立近代美術館と国立民族学博物館の広瀬浩二郎氏の行っている新たな挑戦を取り上げる。昨今、法制度の拡充によって進んできたミュージアムにおけるインクルーシブ実践は、施設のハード面のみならず、アクセスや展示方法に至るまで様々になされている^{〔2〕}。ミュージアムにおけるインクルーシブ実践については、既に多くの議論がなされている^{〔3〕}。これに対して本論ではミュージアムを「誰でもアクセス可能な公共財」として構想し、制度批判と社会包摂の双方に貢献する提案を行い、理論と実践を架橋する。

本来、生きることは視覚に限定されるものではなく、身体は様々な感知を統合している。視覚偏重を超えることで、より深い体験を喚起することが可能になるだけではなく、体験が多くの人に開かれる可能性がある。例えば、当たり前のように「見る」ことに限定された場所だったミュージアムが、多感覚での鑑賞や制作へと拡がることによって、今まで排除されてきた人々も含めて多くの人が集う社会的コモンズとして機能するのではないか。それは、大

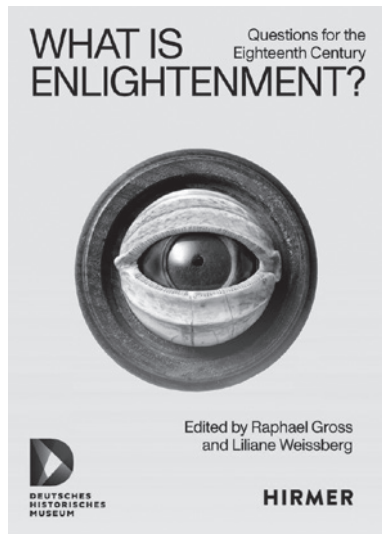


図1 | ベルリン歴史博物館「啓蒙とは何か—18世紀への問い」展
(2024–2025年) カタログ表紙

そして啓蒙の時代に入ると、カントはエッセイ「啓蒙とは何かに答えて」において、啓蒙とは「人間が自らの未成熟から抜け出ることである」と説いた³⁾。一七世紀末にヨーロッパで始まり、一八世紀に興隆した啓蒙の時代には、理性を養うことと、そのために「見る」ことがますます称揚された。この啓蒙の時代の思想を様々な観点から丹念に検証し、その上で現代におけるその影響と意味を問い直したのが、ベルリン歴史博物館の「啓蒙とは何か—一八世紀への問い」展であった。

そもそも「啓蒙」(Enlightenment)という言葉はドイツ語では Aufklärung、フランス語では Les Lumières、そしてイタリア語では Illuminismo とされ、光や明るさに関わる言葉であり、気象学における空が晴れているイメージと重ね合わされた。しかし単に「光」や「明るくすること」だけではなく、そのまま動詞として使うと「意識を高めること」「社会状況が改善されること」といった、理性・知識・進歩を重視した時代や思想潮流を指す言葉である。そして光は何よりも目で「見る」ものであった。展覧会の図録の表紙の中心に、ベルリン歴史博物館が所蔵する「義眼」があしらわれているのはその象徴的意味であった「図1」。ここでの「見る」は比喩的な意味を持ち、何かを理解すること、価値観や権威に従うことも含んでいる。

そして比喩を含めて「光を見ることができない」とされた人々は、啓蒙の恩恵に預からないものとして、光の当たらない暗闇の中に置き去りにされたのである。展覧会では当時の奴隷、女性、子ども、障害者(盲人)をテーマとしたコーナーがあり、啓蒙の差別的な負の側面についても言及していた。

目で知る啓蒙の教場として、一八世紀末から一九世紀にかけてイギリス、フランス、ロシアなどのミュージアムが次々に市民に向かって開かれた。特に博物館は知識を体系づけて「見せる」ことを目的としていた。そこにあるのは、「原始から文明へ」という線形の発展モデルであった。これは言葉がもたらす光のイメージを最大限利用し、光と言語中心の価値観の普及に努めた。「光にまつわる概念がすべて明確に肯定的な含意をもっているがゆえに、『啓蒙』概

(視覚)が小(触覚・嗅覚・味覚・聴覚)を包摂するというインクルーシブ実践の「先」を見据える、新たな社会の枠組みを拓くのではないか。これらの大きな理念を胸に、最終的にミュージアムにおける多感覚を拓いていくような作品制作や展示の未来を示唆して結ぶ。

二重の排除

ミュージアムは芸術作品や歴史的収蔵品を「見る」場所であり、鑑賞者は対象物から通常ガラス面などによって隔てられている。これは当然のものとして共有される社会通念であり、なぜそうであるのか、改めて問うことは特にない。私たちは通常、ミュージアムは見る場所なのであり、作品に触ったり、匂いを嗅いでみたり、叩いて音を確かめたり、また舐めたいと思っても、それらは許される行為ではないと教えられる。この暗黙の前提は、五感のうちで特に視覚が理性的な感覚としてみなされてきた歴史と無縁ではない。

視覚が理性と結びついた高次の感覚とされてきた起源は、古代ギリシャ哲学に遡る。プラトンはアイデアを「見る」という比喩を通じて理性と視覚を接続しており、ここに視覚優位の思想が看取される。アリストテレスは『感覚と感覚対象について』において、視覚を最も認識に適した感覚として他の感覚よりも上位に位置づけた⁴⁾。また視覚優位の思想は、中世キリスト教神学においてさらに強化され、神の啓示や真理の象徴としての「光」概念と結びついた。特にアウグスティヌスは、『告白』や『神の国』において、視覚的な「内なる光(Lux interior)」を通じて神的真理への到達が可能であると説き、プラトンの光のメタファーを神学的に再解釈した。こうした「神〓光」「真理〓見るべきもの」とする認識枠組みは、スコラ哲学の中で体系化され、トマス・アクィナスの『神学大全』においても、視覚が理性的把握の象徴として重んじられている。このように、視覚は単なる感覚の一つではなく、神の秩序や理性へのアクセス手段として位置づけられ、近代における啓蒙思想に先立つかたちで、長期的にその優位性が制度化されていった。



図2 | ベルリン歴史博物館展示風景、イギリスと各地の砂糖貿易について
ボードゲーム的に楽しみながら学べる（筆者撮影2025年3月）

た^{〔8〕}。展示の最後に掲げられたボードを見ると、ミュージアムスタッフのみならず、地域の教育機関、障害者団体、若者団体、アーティスト団体などが関わっていることが記されていた。展示の最中のみならず、期間前から様々な市民向けのプログラムやワークショップも開催されていた^{〔9〕}。

ドイツ歴史博物館の例が示すように、現代のミュージアムは、社会的コモンズとして、より広い人々に向けて開かれてあるべきものだ。水道や公共交通機関のように、誰もが利用できる共有財産としてミュージアムを構想することは、税の還元という意味合いだけではなく、個別化・孤立化する社会構成員の抱える問題の一部を、ミュージアムが解決できる可能性を指摘するためでもある。啓蒙思想によって排除してきた二つの領域を、改めてミュージアムに迎え入れるためにはどのようなべきか。これまで行ってきた視覚重視型の展示とコレクションを、より広いコミュニティに開くための知恵の創出と努力が今、世界各地で始まっている。

念はプロパガンダ的な説得力をもっていた。闇の代わりに光、曇った視界の代わりに明敏さ、嵐雲の代わりに陽光といったイメージが語られる時、『誰が正しいのか』といった問いに対しては、啓蒙思想家かその反対者かにかかわらず、あらかじめ答えが出ているようなものだ。^{〔10〕}こうした啓蒙的価値観への批判は、価値の押し付けを生む普遍主義や、あまりにも楽観的な科学進歩主義に対する批判として、ホルクハイマーとアドルノや、カッシーラーやハンナ・アーレント、そしてポストモダンの思想家たちなど、枚挙に暇がないほど多くの哲学者たちによってなされた。そのような批判の中には、啓蒙主義の差別的かつ人種主義的影響により、ミュージアムが排除してきた人々と、啓蒙思想との相容れない側面が浮き彫りにされていた。つまり見るものが特権化され、見ることでできない人々が当然のように排除され、それが現在に至るまで当然のこととして続いているのである。フーコーは「啓蒙とは何か」の中で、啓蒙への問いかけが現代の私たちの問題に直結していることを明言している^{〔11〕}。

以上をふまえてミュージアムの制度に目を向けるなら、啓蒙思想による負の影響として、「二重の排除」が指摘できる。第一に視覚以外の他感覚のミュージアムからの排除。第二に見ること、理解することができないと考えられた障害者、女性、子ども、外国人といった人々のミュージアムからの排除。これらの排除は互いに独立したものではなく、重なり合い、切り離しがたい総体として、ミュージアムにおける慣習のように現代に至るまで暗黙のうちに続いてきた^{〔12〕}。

こうした因習を自己反省し、問題点をクリアに明るみに出したのがベルリン歴史博物館の「啓蒙とは何か」展であった。これはミュージアムが生まれ変わるために自らの過去を検証し、現場の改善に生かそうとする姿勢が鮮明に打ち出された展示であった。工夫は各所に見られ、触図、触る立体、音声ガイド、英語・易しい言語（移民や観光客、子ども、ディスクレシア向け）、点字、匂い等によるバリエーションに富む解説が、全てではないにせよ、あちこちに設置されていた。また理解を深めるための簡単なゲームや、フィギュア付きのボード、参加者のコメントを書くコーナーなどが置かれ、様々な属性の人が展示の内容を理解できるように工夫されていた^{〔13〕}。こうした試みはベルリンの他のミュージアムでもいくつかは見られたが、本展ほどの規模でなされているのは稀有であると感じられ

視覚から触覚へ

大量の教科書が順番に配布される中、最後に机に置かれたのが美術の教科書だった。写真が掲載されたアート紙に触れても何もわからない。「そうか、美術には点字の教科書がないのか」「美術とは、視覚的に情報を伝え合う科目なんだ」。美術の教科書の冷たい表紙にさわり、私は自分が障害者であることを再認識させられた。たしかに、ひんやりして、つるつとした表紙の手触りには、「君たち視覚障害者は美術とは無縁なんです」と、私に厳然と宣告する説得力があった。一方、その表紙は、目が見える人たちの社会と盲学校をつなぐ窓のようにも感じられた。他の教科書はすべて点字だが、美術のみは一般の中学生と同じ本を手に入れている。たとえば、この教科書が自力では読めないにしても、もしかすると美術は視覚障害者と健常者をつなぐ架け橋になるのではなからうか、と私は考えた^[10]。

これは国立民族学博物館教授として「さわる展示」を推進している広瀬浩二郎氏のエッセイの一節である。彼の感じたと通り、ミュージアムは、見ることを理性と啓蒙とに重ね合わせて重視し、長きにわたって「見る」場であった。しかし近年、ミュージアムはインクルーシブの理念を掲げ、様々な人々を包摂する工夫をしている。その中でも特に興味深い示唆を与えてくれる取り組みがある。以下、京都国立近代美術館が八年にわたって取り組んできた「さわるコレクション」という鑑賞ツールと「手だけが知ってる美術館」というワークショップ、そして広瀬氏のさわる展示を取り上げよう。

京都国立近代美術館は二〇一七年より「感覚をひらく——新たな美術鑑賞プログラム創造推進事業」に取り組んできた^[11]。この事業は、美術館を中心として、障害のある人と協働し、「見ること」だけに依らない様々な方法を用いながら、美術館での過ごし方や作品鑑賞のあり方を問い直していこうというプロジェクトである。

「さわるコレクション」はさまざまなジャンルの美術館の所蔵品をさわる図（触図）と文章で紹介する鑑賞ツールで、毎回千部制作して全国の盲学校や点字図書館、ライトハウスなどに配布し、希望者に郵送している。現在まで五シリーズ一二作品が存在している。制作は外部識者の知見を取り入れ、視覚障害者などの当事者へのヒアリングをフィードバックしながら進められた。対象作品の多くは平面作品であるが、陶芸などの立体作品も含まれている。

「さわるコレクション」において重視されているのは、視覚芸術をどのように触覚情報として表現するか、という点である。例えば、公共空間における触地図などとは異なり、芸術作品は、輪郭のみならず、視覚がとらえ、私たちの感情をゆさぶる、色の濃淡などの様々な要素から成るため、それらを触覚的な表現としてどのように表すのかを検討する必要がある。そのため、「さわるコレクション」では一般的に触図の制作に用いられることの多い印刷方法に絞ることなく、絵画作品の線や立体感を表すのに適当な印刷方法を選んだり、色の濃淡を知るために磁石を用いたり、といった工夫を重ねている。例えば、竹内栖鳳の《春雪》の場合、その制作プロセスは複雑である。最初の段階では作家が絵画をレリーフ（浮き彫り）に変換する。そこから3Dデータを生成し、3Dプリンターを使って紙上に立体モデルを出力する。次の段階では、エンボス加工を施した紙を用いて繊細な表面の質感を再現し、触図として完成する。この複雑なプロセスを採用するのは、絵画のテクスチャーを平坦化するのではなく、人間の感性を通して解釈することに意義があると考えているからである。この解釈は、元の作品の豊かさを損なわないようにデジタル形式に変換される^[12]。

このように、絵の内容をどのように伝えるかという問題は複雑で、単一のノウハウがあるわけではなく、ケース・バイ・ケースで考え抜かなければならない問題である。よって視覚芸術を触覚で鑑賞してもらうための工夫は、業者が3Dプリンターを使って画一的に製品化するのとは異なる。作家の模写や、制作の追体験、場合によっては新たな作品制作とすら言える行為なのかもしれない。

触図には必ず点字と墨字の文字情報が添えられている。これは触図が伝えきれない内容を補足するだけではなく、見えている人にはどのように見え、感じられているかという鑑賞内容を伝えるためのものである。ここから、触図には限界があるとネガティブな結果を引き出すべきではない。この触図は冒頭の広瀬氏の予感の通り、他者の感じ方と



図3 | ワークショップ「手だけが知ってる美術館」全員目隠しをして触ってみる(2024年12月)

撮影: 守屋友樹、提供: 京都国立近代美術館

いう「言語」も含んで成立しており、それを一歩進めるなら、これが言語コミュニケーションの第一歩となり得るからである。つまり、「視覚障害者と健常者をつなぐ架け橋」の予兆が「さわるコレクション」には含まれている。

また同館では「手だけが知ってる美術館」というワークショップが何度かにわたって開催されてきた。ここでは視覚障害者だけではなく、晴眼者も一緒に作品を手で触れ、対話しながら鑑賞する「図3」。その際、重要視されるのは、まさに言葉によるコミュニケーションである。ワークショップではグループに分かれ、美術館のスタッフがファシリテーターとなつて、鑑賞者の会話を引き出す。筆者が実際に参加して感じたのは、言葉によって作品を表現する難しさである。オノマトペや比喩を使って必死に表現するが、自分の意図することが相手に伝わっているのか心許ない感情があった。その一方で、相手の言葉によって自分の鑑賞内容が揺らぎ、見方が変わるといふ経験もした。他者の言葉が加わることで、触覚に広がり生まれる。

国立民族学博物館では広瀬浩二郎氏の監修する「世界をさわる」が常設されている。これは館の所蔵品を実際に触ることができるコーナーである。普段は見ただけで、触ることのできない精巧な彫刻や、珍しい楽器などに触れることができる。また一部の所蔵品は、目に見えないように壁の向こう側に置かれており、対象を見ずに穴に手を差し込んで対象に触れることもできる。広瀬

氏はさわる展示を全国に巡回させる試みもされており、国立民族学博物館以外の場所でもこのような展示を体験することができる。

これら京都国立近代美術館や広瀬氏による試みは、単純に「見るために作られた作品を触ってみた(＝視覚を触覚に変換した)」というものではない。対象の形の輪郭を情報収集のためにまんべんなくぞったり、その情報を他者に伝えるだけでは十分ではなく、そこに存在する美的質をどのように探り当て、それを言葉にするかということが求められている。それは触ることに慣れていない人たちには一人の力では難しい。他者との会話で鑑賞の思考が深まり、他者によって自分の感覚に気づくということもある。私たちは何を見ているのか、何を触っているのか。日常生活の中でやり過ごされている諸感覚が、ミュージアムの中で研ぎ澄まされる^[14]。

感覚の母胎とチューニング

視覚重視で制作されたものを、触覚で鑑賞する際に多くの人が感じる疑問は以下のようなものではないだろうか。「視覚芸術を触る際、見ることの特有の質(色や視覚的質感)はどのように担保されるのか、つまり情報の質は劣化しないのか。」「そもそも見ることを前提として制作されているものを触ることに、どのような意味があるのか。」「こうした疑問は視覚という、圧倒的に私たちの日常を支配する感覚を他の感覚で補うことができるのか、という感覚そのもののあり方への根源的な問いかけである。

京都国立近代美術館の「さわるコレクション」やさわるワークショップ、そして広瀬氏の触る展示における体験は、晴眼者にとって最初は「視覚が欠けている」というマイナスの意識からスタートするように思われる。つまり、触覚を視覚の代替物として捉えており、あくまでもあるべき視覚の「不在」が前面に出る。しかし、触ることに慣れ始めると、視覚ではない触覚独自の論理がそこにあることに気づく。

視覚は一挙に全体を把握する能力に長けているが、触覚は時間的推移を経て総合される認識である。主要モチーフ



(右) 図4 | ワークショップ「手だけが知ってる美術館」河井寛次郎の陶芸作品を触ってみる(2024年12月)

撮影：守屋友樹、提供：京都国立近代美術館

(上) 図5 | 竹内栖鳳《春雪》触察シート(京都国立近代美術館撮影、2021年)



と背景のように、物事の関係性を図と地として一瞬で見取る視覚と異なり、触覚はある程度触っていかないと「全体」がわからない。京都国立近代美術館のワークショップではいくつかの立体作品を、目で見ながら触ったり、アイマスクを着けて触ったりと、さまざまな状況で鑑賞する。筆者が参加した回では、作品が布に覆われた状態で触る活動があり、作品が見えない中、手を差し入れて順に対象を触っていきながら、頭の中で何度も修正しながら全体像を掴む努力をした。たとえば河井寛次郎の陶芸作品は、目で見れば一挙に対象を把握できるのでかえって細部まで見ることをしなくなる。しかし手で触ると、細かい引掛かりや凹凸、質感の差を感じ、それらを時間をかけて総合することで、視覚とは別の体験が出来上がる「図4」。竹内栖鳳の《春雪》の「さわるコレクション」においては、絵画の中で表現されている寒々しい色合いや、ぼつりりと水を多く含む牡丹雪の質感は見えないが、鳥の細かい羽毛や鋭角的な嘴と足の爪、木製の舟の質感や雪の大小と遠近を指で感じることができる「図5」。

心理学においてしばしば議論される共感覚(synesthesia)は、異なる感覚様式の間に起こる「感覚の混線」として定義されることが多い。色に音を「聴く」、あるいは文字に特定の色を「見る」といった現象は、通常は独立していると想定されている感覚の領域を越えて知覚が交差する事例である。このような

理解には、感覚は本来相互に隔たった領域として存在し、そこに交流があるとすればそれは例外的な「誤作動」や「逸脱」であるという前提が含まれている。確かに、生理学的に見れば、視覚や嗅覚などの感覚器官はそれぞれ異なる構造と受容特性を持ち、入力経路も個別に分化している。その意味で、感覚の独立性を前提とする理解には一定の妥当性がある。しかしながら、個別の感覚を統合し、世界を「感じて」いるのは身体である。感覚が実際にどのような統合され、どのような全体性として経験されているのかという点こそが、本質的な問題である。

この点について、モーリス・メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』(一九四五)において、共感覚を単なる異常感覚ではなく、「諸感覚に先立つ原初的層」として捉えている^[註]。彼にとって、世界の知覚は常に統合された「全体」として与えられており、視覚・触覚・聴覚といった感覚が個別に分離されたものとして経験されることの方がむしろ特殊である。意識に直接的に与えられているのは、あらかじめ複数の感覚が重層的に組み合わせた「質(qualia)」であり^[註]、分離された感覚の総和ではない。したがって、メルロ＝ポンティにおいては、共感覚は異常や逸脱としての現象ではなく、人間の知覚が持つ本来的な統合性の現れとされる。彼は、各感覚の「原初的層」としての身体的地平において、すべての感覚が潜在的に共存しているという立場を取る^[註]。視覚や触覚をそれぞれ「純粋に」取り出して論じることが、むしろ現実の知覚経験から乖離した操作に他ならない。

このようにメルロ＝ポンティが「原初的層」とよぶ諸感官の未分化なあり方を、様々な感覚が胚胎されており、そこから個別の感覚が生み出されていくという意味合いを強めて、本論では「感覚の母胎」と名付けてみよう。これは、個別の感覚が混在した状態―複数の質が重なり合う複雑な「トーン(tonal)」として理解され得る。晴眼者にとつてはこのトーンは視覚を中心に強くチューニングされているが、視覚障害者のように触覚や聴覚を主軸としたチューニングを有する場合もある。同一の対象を経験する際、いくつもの「ツマミ」を捻って調整するようなチューニングによって、全体として知覚されるトーン、すなわち感覚的世界の質的側面は異なるものとなる可能性がある。晴眼者にとつての「ダイアローグ・イン・ザ・ダーク」や「暗闇レストラン」等における知覚体験は、まさにこのようなトーンの再編成を意識的に促す事例と言えるだろう。

以上の観点からすれば、視覚芸術を触覚で鑑賞する際にしばしば生じる「感覚の置換可能性」に関する疑念、すな

わち、ある独立した感覚を他の感覚によって完全に代替できるのかという問いは、感覚の分離性を前提とした近代的感覚観から導かれたものである。だが実際の体験においては、特定の感覚が「欠損」した状態としてではなく、感覚の母胎そのものが異なるトーンを帯びて立ち現れてくる。つまり、感覚の構成要素は同一でありながら、それらがチューニングされる感覚的バランスの違いによって、経験される世界の質は多様に変容し得るのである。

広瀬氏は写真撮影や作品展示もされており、視覚による操作が当然とされているカメラを用いて、すでに二〇年以上にわたり活動が続けてこられた。目が見えない広瀬氏は、自身の写真を「風景写真」ではなく「風繫写真」と名付けている。その写真には、一体どのような世界が写し出されているのだろうか。台湾で開催された写真展において、以下のように説明されている。

僕が写真を撮る際、全身の感覚を駆使して、視覚以外の情報をキャッチする。音・におい・熱を運んでくるのは風である。僕はさまざまな場面で風を感じ、シャッターを切る。最初は耳や鼻を働かせて、音やにおいの方向にカメラを向ける。世界に遍在する「目に見えないもの」と繋がるイメージを大切にしている。時には不可視の情報を脳内で繋ぎ合わせ、目に見えない空間の広がりや自分なりに想像・想像することもある。最終的には自身か風となつて、被写体に近づいていく。音・におい・熱に引き付けられるというよりも、それらを能動的に体内に取り込んでいる手応え。これが僕の「風繫写真」のエッセンスといえよう^{〔18〕}。

広瀬氏の写真を見ると、たしかに風の流れや太陽のあたたかき、花の匂いといった感覚が強く伝わってくる。〔図6〕それは単に、広瀬氏が触覚で感じ取った世界を、カメラで写し取り、私たちが視覚で受け取って触覚的世界を想像するというような、感覚の目まぐるしい「置き換え」による体験ではない。むしろ、私たちは広瀬氏と同じ世界を生きており、それぞれ異なる感覚のバランスでものを感じている。その感覚のバランス、いわば「チューニング」を少し変えることで、私たちは世界の感じ方を共有し合うことができる^{〔19〕}。



図6 | 《太陽を見なくても、熱でその位置がわかる》
(広瀬浩二郎撮影、2024年6月)

結びにかえて

長年にわたり嗅覚を用いた芸術表現を専門としてきた筆者にとって、嗅覚表現が美術の歴史的系譜の中にほとんど位置づけられておらず、また現代アートとしての展示が日本の公立美術館においてほとんど実現困難である現状は、大きな課題として存在し続けてきた。その理由として一般的に挙げられるのは、「嗅覚は主観的な感覚である」あるいは「匂いは空間での制御が困難である」といった主張であったが、筆者はこれらに対し反論の余地があると考えてきた。しかしながら、制度的・構造的な制約のもとでは、こうした表現が暗黙裡に排除されていることは明白であった。

同様に、美術館において「食べること」「触ること」「音を発すること」といった身体感覚に関わる行為は、暗黙のうちにタブー視されている。一方で、女性作家の数や展示作品数、作品の収蔵数の少なさ、美術教育機関や関連団体における教員と学習者のジェンダーバランスの偏りなども、筆者がかねてより注視してきた問題である。また、障害者、高齢者、子どもといった層に対する入館料の免除・割引制度は、一見すると福祉的配慮であるかのように見えるが、実際にはこれらの人々がミュージアムに鑑賞者として主体的に受け入れられていないのではないか、という疑問を抱かせる。

こうした諸問題の根底には、近代以降のミュージアム制度が内包してきた排除的構造と、感覚ヒエラルキーに基づく歴史的背景が存在している。近年、これに対抗するかたちで各地のミュージアムにおいてインクルーシブ実践が展開されていることは注目すべき動向であるが、それらの多くは既存の制度や収蔵品体系の延長線上にとどまっており、制度の根本的変革には至っていない。もしミュージアムをより開かれた、誰もが出入り可能な流動的で多孔質な公共空間として再構築することを目指すのであれば、感覚の配分構造、すなわち「感覚バランス」の見直しは、極めて有効なアプローチの一つとなり得る。これまで排除されてきた触覚、嗅覚、味覚に関わる作品の制作、展示、そしてそれらの鑑賞教育も含めて、包括的に進めていく必要がある。

さらに、このような理想的ビジョンを単なる理念にとどめることなく、社会的実践として定着させていくためには、経済的側面をも含んだ新たな評価指標の構築が不可欠である。ミュージアムの取り組みが成功したのか否か、どのような課題が残されたのかを適切に測定・評価するには、そのミュージアムがどのような理念を共有し、どのような社会的役割を担おうとしているのが明示されていなければならない。入場者数や収益のみを物差しにすることなく、新たな観点からの評価とそれに伴う経済効果についても組み込んでいく。今後の展望として、感覚的包摂を含むミュージアムの活動を多面的に評価しうる枠組みの開発と提案にも、積極的に取り組んでいきたい。

本論は、カナダ・モントリオールのコンコルディア大学で開催された国際学会「Uncommon Senses V」での二〇二五年五月一〇日のパネル発表「Paraphrasing of the Senses」を大幅に加筆・修正し論文としたものです。

二〇二五年三月ベルリンで驚くほどたくさんのミュージアムを案内してくださった共同研究者 Dorit Kjuger 教授、いつも深い教えを頂き、この度は写真作品も快くご提供くださった国立民族学博物館の広瀬浩二郎教授、「さわるコレクション」という鑑賞ツールや「手だけが知ってる美術館」といったワークショップなどの先進的な取り組みについて丁寧にご教示くださり、感覚について多大なインスピレーションを与えてくださった京都国立近代美術館の松山沙樹様・渡川智子様、そしてモントリオールの発表で温かいサポートをしてくださった大阪大学の尾崎菜月様に心からの謝辞を捧げます。

本研究はJSPS科研費JP24KK0003の助成を受けたものです。

岩崎陽子（いわさき・ようこ）

一九七三年生まれ。大阪大学文学研究科博士課程修了。博士（文学）。現在、嵯峨美術短期大学教授、オルファクトリーフレイル学会副代表理事、Perfume Art Project 代表。専門はフランス美学・哲学。

- *1 二〇二四―二〇二五年にベルリンのドイツ歴史博物館で開催された展覧会「啓蒙とは何か——一八世紀への問い」のカタログ参照。Raphael Gross & Liliane Weisberg for Deutsches Historisches Museum, eds, *What is Enlightenment? Questions for the Eighteenth Century* (Himmer Verlag, 2024).
- *2 日本のミュージアムにおいて、バリアフリー、ユニバーサルデザインの考え方が意識されるようになったのは二一世紀を迎えた頃からである。欧米的な「ソーシャル・インクルージョン」の理念の下、障害者・高齢者など、社会的な弱者への支援に取り組みミュージアムが増えた。二〇二二年のICOM（国際博物館会議）では「博物館は、般に公開され、誰もが利用でき、包摂的であり、多様性と持続可能性を育む」施設であると新たに定義された（新定義）。また合理的配慮の考え方も、二〇〇六年に国際連合の総会で採択された「障害者権利条約」で明文化された。日本ではこの条約に批准するために国内法を整備する必要があり、二〇一三年に「障害者差別解消法」が成立した。この法律では、国をはじめとする公的機関・自治体は「合理的配慮」の提供を行うことが義務化されている。加えて、法改正により二〇二四年四月からは民間事業者も含め完全に義務化されることになった。ミュージアムにおいてもこれを実現すべくたとえば国立アトリサーチセンターがハンドブックを発行している。（『ミュージアムの事例（ケース）から知る！学ばー合理的配慮のハンドブック』（独立行政法人国立美術館国立アトリサーチセンター、二〇二四年三月二八日 go.jp/upload/c3533b386dd145c986e7e93780198d7b116.pdf 二〇二五年六月二〇日取得）
- *3 多くの研究があるが、国内外の例をいくつか挙げる。茂木一司「インクルーシブアート教育の理念と当事者性——視覚障害を中心に」（『群馬大学教育実践研究』三八号、二〇二一年）一〇五―一一頁。Hisae Miyachi, “Enablers and Disablers in Inclusion of Children with Visual Impairment and Implications in the Context of Japanese General Education Classrooms,” in *Human Diversity and Educational Equity in Japan* (April 2025), 87-96. Roberto Vaz, Diamantino Freitas & António Coelho, “Blind and Visually Impaired Visitors’ Experiences in Museums: Increasing Accessibility through Assistive Technologies,” *International Journal of the Inclusive Museum* 13, no.2 (2020), 57-80.
- H. Thompson, A. Eardley, A. Fineman, R. Hutchinson, L. Bywood and M. Cock, “Devisualizing the Museum: From Access to Inclusion,” *Journal of Museum Education* 47, no.2 (2022), 150-165.
- *4 アリストテレス『アリストテレス全集第六巻——自然学小論集』（岩波書店、一九六八年）一七三頁。
- *5 イマヌエル・カント『啓蒙とは何か——他四篇』（篠田英雄訳（岩波書店、二〇〇七年）三〇頁。
- *6 Raphael Gross & Liliane Weisberg, *What is Enlightenment?*, 131.
- *7 シュネル・フーコー『フーコー・コレクション六——生政治・統治』（小林康夫・石田英敬・松浦寿輝（ちくま学芸文庫、二〇〇六年）三六三頁。
- *8 ミュージアムに女性は入場することができているという反論があるかもしれない。しかし、洋の東西を歴史的に見渡しても女性芸術家は非常に僅かであり、ミュージアムの収蔵品における女性作家作品数は現在でも驚くほど少ない。ミュージアムは女性を鑑賞者としては受け入れたかもしれないが、作家としては明らかに排除してきた。キャロリン・コースマイヤー『美学——ジュンダーの視点から』（長野順子・石田美紀・伊藤政志訳（三元社、二〇〇九年）。「ジュンダーフリーは可能か？」『美術手帖』二〇一九年（<https://bijutsutecho.com/magazine/series/213> 二〇二五年六月二〇日取得）。同時期に同じベルリンで開催されていたフンボルトフォーラムにおける展覧会でも、文化人類学のブースでは、かつて植民地であった国の人々の祭祀の道具や儀礼の対象を持ち去り、ヨーロッパの博物館で展示することへの問いかけが見られた。こうした植民地主義的なあり方に対するミュージアムの懸念を自己省察し、問題として公に提議し、鑑賞者に投げかけているのはベルリン歴史博物館と共通している。
- *9 同時期に同じベルリンで開催されていたフンボルトフォーラムにおける展覧会でも、文化人類学のブースでは、かつて植民地であった国の人々の祭祀の道具や儀礼の対象を持ち去り、ヨーロッパの博物館で展示することへの問いかけが見られた。こうした植民地主義的なあり方に対するミュージアムの懸念を自己省察し、問題として公に提議し、鑑賞者に投げかけているのはベルリン歴史博物館と共通している。
- *10 Gross & Weisberg, *What is Enlightenment?*, 333-335.
- *11 広瀬浩二郎『盲人と海』『感覚をひらく——新たな美術鑑賞プログラム創造推進事業平成三〇年度実施報告書』（京都国立近代美術館教育普及室、二〇一八年）三四頁。（https://www.momak.go.jp/senses/pdf/h30_report.pdf 二〇二五年六月二〇日取得）
- *12 『感覚をひらく——新たな美術鑑賞プログラム創造推進事業報告書』（京都国立近代美術館教育普及室、二〇一七年・二〇一九年・二〇二一年・二〇二三年）（https://www.momak.go.jp/senses/work_reports.html 二〇二五年六月二〇日取得）
- *13 加工技術については、以下二つのサイトを参照（<https://note.com/cosmotech/n/bfa30ceb778>, <https://note.com/cosmotech/n/420347b12f> 二〇二五年六月二〇日取得）
- *14 同様の試みは南アフリカ共和国の研究者によっても試みられている。美術教育の一環としてインクルーシブ鑑賞に取り組むプログラムを作り、触察のための作品を制作し、視覚障害者と晴眼者が共に楽しむワークショップの研究である。Jenni Lauwrens, “What blind people can teach sighted viewers about art,” *The Sense and Society* 19 (2023):189-204.
- *15 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Éditions Gallimard, 1945), 373.
- *16 *Ibid.*, 371.
- *17 *Ibid.*, 373.
- *18 広瀬浩二郎「指先の旅、旅先の指——『自然に生きる』人類史のために3. 我が『風繫』写真」（『自然と仲間』六月号、二〇二五年）六頁。
- *19 メルロー＝ポンティも同様の事柄を美しい比喩で以下のように述べている。「私が一つの対象に触れると同時にこれを見るという場合に、この唯一の対象なるものは、ちょうど金星が、暁の明星と宵の明星との共通の根拠であるのと同じ意味で、触覚と視覚への二つの現われの共通の根拠となり、そして知覚は初步的な科学だということになるであろう。ところで知覚がもうもろの感覚経験を単一の世界に統合するのは、科学がもうもろの対象や現象を集めるような仕方によってではなく、両方の眼でたった一個の対象を把握するような風にしてである」Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 377-378.