

Title	障害者とアート : アウトサイダー・アートを中心に
Author(s)	中務, のぞみ
Citation	文化/批評. 2010, 2, p. 26-41
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/75757
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

障害者とアート

—— アウトサイダー・アートを中心に ——

中務のぞみ

はじめに

近年日本において、障害者の創作表現活動のうちの一部が、アウトサイダー・アートと呼ばれ評価されるようになった。アウトサイダー・アートの名のつく書籍が刊行され、美術雑誌に特集が組まれ、各地で展覧会が開催されている。しかし、その位置づけについて、殊に日本においては社会・福祉的な問題と混同され定まっていない感がある。

アウトサイダー・アートを中心に障害者の表現をめぐる現状を整理することに重点を置きつつ、芸術を介した障害者問題を考えたい。とくに障害者が芸術に関わることで、障害があるからそのような作品を創ることができるのだとして、障害者が健常者と異なる特別な存在として他者化される場合に注目する。

1. 海外における障害者のアート—アウトサイダー・アートとアール・ブリュット

アウトサイダー・アートは元々フランス語のアール・ブリュットの英訳として生まれた。アール・ブリュットとは、1945年にフランス人画家ジャン・デュビュッフェによって名づけられた語である。

遡ればこれらの作品への注目のルーツは20世紀初頭、ヨーロッパにある。1920年代、精神科医たちが患者の創作活動に目を向け、作品を収集しまとめて著書を発表した。その中でもドイツの精神科医ハンス・プリンツホルンによって1922年に発表された『精神病者の芸術』は、著名なシュルレアリストたちにアウトサイダー・アートについての情報を与えた、影響力の大きなものであった。シュルレアリストたちはアウトサイダー・アートの創り手の狂気に関心を寄せ、自身の表現に取り入れようとした。作者の狂気によってもたらされるとされる作品の非合理性に、既存の古い価値観を打ち破る、新しい美術の可能性を見出し、評価していたのである。

しかし画家サルバドール・ダリが「私と狂人との違いは、私が狂人ではないことである。」と主張したように、当時芸術家たちは精神病患者と自分たち芸術家とを異なるものとして区別していた⁽¹⁾。そこに読み取れるのは、自明なものとして精神の正常と異常とを

区分けし、正常な側から一方的に“異常者”を眼差す価値観である。異常者である狂人の作品には、たとえ作品としての外観が等しくとも価値は認められない。あくまでも正常であり芸術家である自分たちの創作の糧として、“狂人”の作品が考えられていたのだろう。

一方で、1937年ドイツでは、ナチスによる「退廃芸術」展が開かれた。ナチスは近代的な価値観によるモダン・アートを、古典的な規範から逸脱したもののみなし、ユダヤ人の精神と結び付け排斥した。同展覧会では当時のモダン・アートがアウトサイダー・アートとともにどちらも不健全で退廃的だとして併置され、モダン・アートを否定するためのものとして精神病者の作品が引き合いに出された。ここにおいても精神病者の作品は芸術性のみとめられていなかったのである⁽²⁾。

これらの作品に新たな名を付けたのが、ジャン・デュビュッフェである。彼はそれまで「精神病患者の芸術」とか「精神分裂病の芸術」と呼ばれることの多かったこれらを医学の分野から切り離したいという考えから、これらに新しく“ART BRUT”（アール・ブリュット。生の芸術、調理されていない芸術）と名前を付けた⁽³⁾。しかしこれはまた、シュルレアリストがそこに狂気を見出し、その“純粹さ”、“非合理性”を踏み台にして自己の表現に取り込み、既存の価値観を打破する可能性を見出したものと同じ理由によるものであった。当時の硬直したアカデミズムとエリート主義、商業主義にまみれた美術界への反発や、独自の創作スタイルへの行き詰まりを感じていたデュビュッフェは、これらのアートを文化や教養に毒されていないアカデミズムを逸脱した造形として評価したのである。

一方、アウトサイダー・アートの語はアール・ブリュットを英語圏に紹介する為に、1972年、美術史家ロジャー・カーディナルの著書において翻訳されたものである。日本へのアール・ブリュット、アウトサイダー・アートの紹介者である小出由紀子によれば、アメリカは背景としてその歴史の浅さから、ヨーロッパに対して文化的劣等感を抱いていた。そのため自国のアイデンティティを庶民の作ったものに見出す発想として、アウトサイダー・アートが第二次世界大戦前後のナショナリズムと呼応し、プリミティヴィズムと共に受け入れられたという⁽⁴⁾。しかし、現在に至るまでにその普及の過程で意味内容が変化し、今ではより漠然と、社会的周縁で美術の専門教育を受けていない人々がつくる非主流の創作物を指す、広義な言葉となっている⁽⁵⁾。

2. アウトサイダー・アートとアール・ブリュットの違い

仏語アール・ブリュットの英訳語として生まれたアウトサイダー・アートであるが、それぞれの内容は受容された社会背景によって異なったものとなっている。

前述のように、アール・ブリュットは精神病患者の作品への注目から始まり、当初はデュビュッフェによって既存の美術界や伝統へのアンチテーゼ、反文化的なものとして取り上げられた。デュビュッフェのコレクションを元にして設立されたアール・ブリュット・コレクションの館長のリュシエヌ・シュペリエルは著書の中でアール・ブリュットの条件として以下の5点を挙げている⁽⁶⁾。

- 1 社会的にマージナルな存在
- 2 文化的処女性
- 3 作品に対する無関心
- 4 芸術的に自立していること
- 5 創意に富んでいること

一方で、アール・ブリュットのコレクターであり、収集・研究機関であるabcd協会を設立したブルーノ・デシャルムは、この内の「文化的処女性」について否定しており⁽⁷⁾、アール・ブリュットの本質は精神構造の問題であり、精神構造と手の間にギャップがない自動筆記（オートマティスム）的な作品にあるとしている。またブルーノはアウトサイダー・アートがナイーフ・アート、フォーク・アートなどの社会的周縁にいる者という意味でのアウトサイダーの作品を含みうるのに対し、アール・ブリュットは、社会的には「アウトサイダー」ではあっても芸術と創造においては「インサイダー」であるとして、あくまでも評価基準を作者の社会的属性ではなく芸術性に置いている。

3. 日本におけるアウトサイダー・アートの意味

アウトサイダー・アートに関わる展覧会の企画に携わり著書も持つ、兵庫県立美術館学芸員の服部正は、アウトサイダー・アートは正規の美術教育を受けていない独学自修の作り手たちによる作品を指すとした。デュビュッフェによるアール・ブリュットの当初の定義、「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」であるという点を引き出し、「呼び方の相違はあっても、その指し示す内容はアウトサイダー・アートとほぼ同一であると考えて差し支えないだろう」としている⁽⁸⁾。

小出は、ブルーノ・デシャルムの言うアール・ブリュットと、アメリカにおけるアウトサイダー・アートを、当初同一視してアウトサイダー・アートとして論じていた。しかし現在はブルーノの言う差異に自覚的に、両者を区別しつつ、両者の研究・紹介活動を行っている⁽⁹⁾。

知的障害者の絵画クラブを主宰し、日本のアウトサイダー・アート作家を掘り起こし紹介してきたたよしこは、作品の判断基準を「結局、決め手は『これはアウトサイダー

だ』という『感じ』、何か美術的な方法とは無縁な座標軸で作っている『感じ』にあるとする⁽¹⁰⁾。

精神科医である斎藤環は、アール・ブリュット、アウトサイダー・アートとして挙げられる人気の高い作家ヘンリー・ダーガーを日本に積極的に紹介し、現在の日本におけるアウトサイダー・アートの一般的認知度を上げてきた。彼は作品をアウトサイダー・アートの語で語っているが、作品はほぼ作家の「症状と等価」であると述べ⁽¹¹⁾、その意味するところはブルーノの言う「精神構造と手の間にギャップがない」とするアール・ブリュットと同義であると考えられる。しかし彼は観賞に際して、作家を“他者”として「差別・排除」しないために倫理的態度を要請するところから⁽¹²⁾、作家の社会的側面に配慮した精神科医としての視点に立っていると考えられる。

また斎藤との対談において、斎藤にアウトサイダー・アートについて問われた現代美術家の加藤泉は、「アウトサイダー＝知的障害者の作家」として想起し、さらにアウトサイダーと自分との違いは作品との関係性にあり、アウトサイダー・アートにおいては作家と作品との関係性は発展しないと述べている⁽¹³⁾。これも意味内容としてはアール・ブリュットと同義であると考えられる。

以上から、日本において一般的なレベルでは、アウトサイダー・アートはアール・ブリュットとほぼ同義と認識され、その作家としておもに障害者、とくに知的障害者を指すものと考えられている傾向がある。

4. 日本におけるアウトサイダー・アートの受容と障害者によるアート

日本においては90年代から海外におけるアウトサイダー・アート、アール・ブリュットが紹介され、日本のアーティストが「発掘」され始めた。ヨーロッパ、アメリカでの場合と同じく、その受容過程においては後述するように社会的文脈として日本の福祉的側面、すなわち特有の障害者観が影響を与えた。アウトサイダー・アート、アール・ブリュットと国内の障害者のアートが影響し合って、元来の意味合いに差異が生じ、同時にアウトサイダー・アートとは別のスタンスで障害者アートを推進する流れが生まれている。

アウトサイダー・アートに先んじて、ヨーロッパにおける精神病患者の作品への注目があったのと同様に、日本においても障害者の創作が取り上げられた例があった。精神科医・式場隆三郎による知的障害を持つ画家・山下清の紹介である。彼はゴッホの研究で多くの著作を残した人物であり、他にも個人の独学によって造られた怪建築・二笑亭を取り上げた。個人によって創られる怪建築は海外でもアウトサイダー・アート、アール・ブリュットとして考えられているものが多くあり、代表的な例としてはフランスの郵便配達

夫フェルディナン・シュバルによる「理想宮」と呼ばれる建築がある。シュバルは道に落ちていた石を拾い集め、積み上げることで独学で“宮殿”とも言える怪建築を造り上げた。

式場は日本においてアウトサイダー・アート、アール・ブリュットの概念の輸入のおよそ半世紀前から同様の作品へ注目していた。彼は1943年の自著『宿命の芸術』において「狂人」と「常人」がまったく別世界の住民でなく、つながっている」として精神障害者と健常者の連続性を主張しており、さらに「病理学的な因子」を作品の「個別的特性」にポジティブに働きかけるものとして考えていた⁽¹⁴⁾。病が芸術性に影響するという点においてはヨーロッパにおける初期の精神科医の作品への視点と同様である。しかし、1945年のデュビュッフェによるアール・ブリュットの名づけ以前に、シュルレアリストによる芸術家と「狂人」を区別する視点や、ナチスのどちらも病的で退廃的であるという視点とも異なり、精神的構造と作品性を一体として評価している点では新しかった。

服部正によれば、式場はジャーナリズムを積極的に利用してゴッホを一般に紹介・啓蒙し、これが大衆の人気を得た。しかし、反対にこれによって美術界からは黙殺されるようになり、式場の紹介した山下も同様に美術界で評価されなかった。また式場自身も医師としての立場から障害者の創作を教育と位置付けてその必要性を説いたため、以後、日本のアウトサイダー・アートが「教育」という視点と共に見られることとなったという⁽¹⁵⁾。

海外のアウトサイダー・アート、アール・ブリュットの日本への紹介の先駆けは1989年に出版された『Outsider Art』である⁽¹⁶⁾。これは都築響一の編集によってロンドンのアウトサイダー・アーカイブ収蔵の作品を集めた画集である。精神病や幻視者の作家と、そうでないが独学自修であるという意味でのアウトサイダーである作家の両方を偏りなく扱ったものであり、デュビュッフェのアウトサイダー・アートの定義「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」に近い内容となっている。さらに1991年には建築作品を集めた『Outsider Art II』が出版される⁽¹⁷⁾。

本格的にアウトサイダー・アート、アール・ブリュットが紹介されたのは1990年代に入ってからであり、その主導的な位置にあるのが小出由紀子である。1990年、アウトサイダー・アート、アール・ブリュットのアメリカにおける拠点であったシカゴで作品を見た小出は、これを日本に紹介したいという思いから、1991年、1992年に当時勤務していた資生堂のギャラリーでアウトサイダー・アート作家の作品展を開催した。続いて1993年にはスイス、アール・ブリュット・コレクションの協力を得て日本で初めてのアール・ブリュットの展覧会を開く。小出は当初、アウトサイダー・アートの語をアール・ブリュットとほぼ同一の意味で用いたが、のちにその差異に自覚的になっている。現在は独立しアウトサイダー・アート、アール・ブリュットを研究・紹介する事務所を運営してい

るが、小出の活動は美術界における批評の立場によるもので、斎藤のような作家に対する「差別」・「排除」への言及は見られず、障害者の社会的問題を視野に入れるという意味での福祉と一線を引いたものといえる。

また同じく1993年にはロサンゼルス・カウンティー・ミュージアムによる「パラレル・ヴィジョン 20世紀美術とアウトサイダー・アート」展が世田谷美術館に巡回し、反響を呼んだ。この「パラレル・ヴィジョン」展の開催によって一般にまで「アウトサイダー・アート」という語が知られるようになったという⁽¹⁸⁾。

同時期の1991年、絵本作家であるはたよしこが知的障害者の作品の表現に魅せられ、兵庫県西宮市に知的障害者のための「すずかけ絵画クラブ」を立ち上げた。はたはこれらの作品を中心にアウトサイダー・アートに関する展覧会を開催、著作を発表し、日本におけるアウトサイダー・アートの認知をけん引してきた。はたも参与し、2004年滋賀に「ボーダレス・アートミュージアム NO-MA」が立ち上げられる。これは障害者の作品を中心にしつつ一般アーティストの作品も並列展示し、「障害者と健常者」、「福祉とアート」、「アートと地域社会」などといった境界の越境をコンセプトとしており、滋賀県社会福祉事業団によって運営されている美術館である。2008年、スイスのアール・ブリュット・コレクションとのNO-MA共同で「アール・ブリュット／交錯する魂 ローザンヌ アール・ブリュットと日本のアウトサイダー・アート」展が国内3か所で開催された。2010年にはパリにおいてNO-MAの協力によって集められた作品による「アール・ブリュット・ジャポネ展」が開催された。また同じく滋賀のNPOによって、はたも関り、2008年に「日本のアウトサイダー・アート」というシリーズ全10巻のDVDが発売された。これらは展覧会、DVDともに、作家の中心ははたの取り上げてきた知的障害者である。はた自身は障害者とアウトサイダー・アートはイコールではない、としているが⁽¹⁹⁾、知的障害者絵画クラブから始まった経緯のために紹介作家に障害者、殊に知的障害者が多く、連携先も既存の障害者系社会福祉法人である。これらのはたを中心とした活動を、その内容から障害者福祉の基盤をもとに出来た「日本のアウトサイダー・アート」というひとつの文化的ジャンルとして見ることができるだろう。

一方で、エイブル・アート（Able Art：可能性の芸術）として、新しく概念と名称を提起した活動がある。1995年、社会福祉法人「たんぼの家」の理事長である播磨康夫が概念を提唱し、エイブル・アート・ジャパン（旧・日本障害者芸術文化協会）によって推進されているものである。播磨によればエイブル・アートとは、障害者のみならずアートを通して幸福を実現する市民活動であるという⁽²⁰⁾。同団体は障害者の美術作品展、シンポジウム、演劇・美術・音楽の指導者講習会、全国の障害者グループ・個人のネット

ワーク化等々幅広い活動を行ってきた。さらに2007年には、エイブル・アート・ジャパンと他二つの障害者を活動の対象としたNPO法人の三者によって「エイブル・アート・カンパニー」が設立された。障害者による作品をデザインとして商品化し、また展示することで一般からのアクセスを容易にし、作品を媒介として障害者の経済的自立や障害者を受け入れる社会の醸成を目指すものである。エイブル・アートは概念的には障害者のみならず市民一般を対象としているが、障害者福祉としての活動であり、アート・デザインはそのためのツールである。現在のところ美術的批評を受けているとも言えず、これらの点で、海外のアウトサイダー・アート及びアール・ブリュットという美術における概念とは異なると言える。

大阪で活動する「アトリエインカーブ」は現代美術として国内外で評価されている2003年に出来た団体である。1998年、障害者によるアート創作の場としての活動を開始し、2001年社会福祉法人化した。作品ははじめニューヨークにおいてアウトサイダー・アートとして評価され始めた。しかし、のちに日本では2008年「現代美術の超新星たちアトリエインカーブ展」を開き、2011年にはニューヨークで現代美術としての展覧会開催が決定しているなど、「障がい者アート」⁽²¹⁾、アウトサイダー・アート、アール・ブリュットと呼ばれることに否定的であり、あくまでも現代美術として作家の作品を認識し、発表している。一方で同団体は、障害者の最低限の生活保障は国によってなされるべき、との主張から社会福祉法人として立ち上げられ、作家の作品制作の環境を整えるだけでなく、作家の経済的自立のためにアートではなくデザインとしてグッズ製作・販売も行っている。作家の作品そのものはアートとして評価・価格設定し、収入は必要経費以外全額作家に支払われ、一方グッズ化した商品はデザインととらえ、収益は通所者25名に均等分割して支払われている。アートとデザイン、芸術と福祉の区別をつけ、実際にその意図が社会的に実現している例だと言える。

5. 日本における障害者の創作活動

以上に示してきた例からもわかるように、日本の場合、障害者の創作活動について美術的な立場で論じようとしても、一部を除き、作家が障害者であることでその社会的・福祉的問題を伴わざるを得ないことが多いのが現状である。

知足美加子は理由の一つは日本におけるこれまでの障害者観にあるとする。障害児が生まれると家が栄えるという古来の福子伝説や、視覚障害者が鎌倉時代には琵琶法師、平安時代には琴の教育者として障害ゆえの専門的職業についていた例などを挙げ、日本においては芸能・芸術が歴史的に障害者の経済的自立手段だと捉えられていたと指摘する。また

因果応報の結果として障害や病を負うとする業病説や、戦時の富国強兵政策における優生思想によって作られたマイナスの障害者観が、日本における障害者のアートを慈善の対象や障害ゆへの経済的自立手段とみなす文化を形成してきたとする⁽²²⁾。

さらに現状においても、障害者にとって創作活動を経済的自立手段とすることはなじみやすい。一点目に、作業的利点。二点目に経済的利点。三点目にPR的利点が考えられる。知的障害者の場合、労働可能な職業が紙箱の組み立てなどといった下請けの単純軽作業等に限定されがちであり、需要としても少ない。また障害の度合いによって出来る作業もまちまちであるため、個々人の自由な創作が仕事になることは障害者にとって都合が良い。二点目に、それら単純軽作業では労働価値は健常者の出来と比較されてしまうため、賃金が非常に安くなる。それに比べ、アートあるいはデザインという視覚的手段は障害の有無を乗り越えて観賞者に伝わるため、障害の有無によって労働価値に差が出にくく、むしろ障害による表現の差異はプラスにもなる。作品がアートとして美術市場において評価されることは単純軽作業に比べ見返りが大きくなり、さらにデザインと捉えることで、アトリエインカーブにおけるグッズ商品のように美術的価値ではなくても市場価値が生まれやすい。エイブル・アート・カンパニーにおいてはアパレル企業とのコラボレーション商品開発や出版物の表紙に採用された例があり、一般市場において他のビジネスとの連携が可能である。三点目に、このように、作品が障害と関わりなく伝わる媒体＝視覚表現であるということ、一般市場に出回り、他の企業・団体との連携が可能であるということ、障害者の社会的なPRとなる。一般に障害者は1979年に養護学校が義務化される以前は免除という名の下に教育現場から除外されていた。義務化以後は教育の権利を得たものの、障害者＝養護学校という分離教育が推進されることともなった。さらに学校を卒業したのちは、ほとんど施設が自宅かという限られた場にしか進路がなく、一般社会と切り離されているのが現状である。そのため関係者からは障害者の存在を周知させる活動が求められており、視覚的作品はその点で有利である。

このような条件が揃っていたこともあり、アウトサイダー・アート、アール・ブリュットが輸入されることで障害者のアートが認知され美術市場と結び付くことは日本の障害者福祉において都合が良かったと考えられる。もともとの社会的条件から障害者のアート団体が生まれやすく、アトリエインカーブのように障害者の福祉の問題に取り組みつつもアートとして作品の創造力を評価する団体や、エイブル・アートのように作品の福祉の問題への影響力の面に重点を置いた団体、障害者福祉に足場を置きながらもそれに限定されない文化ジャンルとして育ちつつある「日本のアウトサイダー・アート」といった、福祉－美術の間で異なる立場の団体・潮流が生まれ、社会的周縁性を含むアウトサイダー・

アート、美術ジャンルとしてより洗練されたアール・ブリュットという、同じく社会的問題と美術の間で意味合いに差のある輸入概念と影響し合ったと考えられる。

6. 何が問題か——障害者の作品をめぐる視線

以上、海外におけるアウトサイダー・アート、アール・ブリュット、および日本における作家が障害者であるアートの活動例をあげてきた。日本において障害者がアートに関わること自体が障害者の社会・福祉の側面を抜きには語れないという現状の中で、改めて障害者がアートに関わることで障害者を取り巻く問題にどのような影響を及ぼすか、という点でこれらを再考したい。

アトリエ インカーブの作品は当初日本において「障がい者アート」と評価され、ニューヨークにおいてはアウトサイダー・アートとして紹介され、最近になって現代美術として認められ始めた⁽²³⁾。DVD「日本のアウトサイダー・アート」に収められている作家の作品はアウトサイダー・アートの名で紹介され、作家のほとんどが障害者でありながら本場スイスのアール・ブリュット・コレクションに収蔵されている。同じ作品を指しながらもアウトサイダー・アート、アール・ブリュット、現代美術、と混同されているこれらの作品をめぐるラベリングにはどのような問題があるのか。そもそも、この作品の魅力とは何なのか。

デュビュッフェや服部、はたが言う「芸術的教養に毒されていない人々」の作品であることや、「正規の美術教育を受けていない独学自修の作り手たちによる作品」であること、「何か美術的な方法とは無縁な座標軸で作っている『感じ』」に魅力があるとするのは作品の本質に迫っているとは言えない。これではやがてこれらの作品が美術界においてアートとしての地位を確立した場合、その魅力は失われてしまうということになる。あくまでも美術の外部に在ることによってその価値が示されるということであるからだ。作品自身の魅力はむしろ、ブルーノや斎藤が言うように「精神構造と手の間にギャップがない」、「自動筆記」的な、「ほほ症状と等価」である点であるという方が適切だろう。しかし、そういった見方にも問題がある。それは知的障害者、精神病患者、幻視者ら、その作品の作り手の精神構造を觀賞しているということに他ならないからである。精神構造の絶対的な他者性、そこに魅力を見出しているのではなからうか。だからこそ、斎藤は觀賞に際して倫理的態度を要求する。

7. 知足による障害者の他者性の問題

知足は、芸術表現におけるこの健常者による障害者の他者化を問題にする。障害者芸術

とカテゴライズし障害者を他者化することで、障害者に「生死をみつめて必死に生きる人間」像を投影し、その存在に現代社会に感じる閉塞感の救済を見て自らの肩代わりをさせる「周辺化」の構造をそこに読み取る。また障害者固有の表現があるかのような誤解を生み、障害者芸術としてどのような表現をしても礼賛することで新たに社会的疎外状況を生むことや、礼賛それ自体によって観賞者がポジティブなイメージのみを享受して満足し、変わるべき障害者を取り巻く社会的問題が忘却されやすいことを指摘する。その解決として「まずオーディエンスが障害を自らの可能性と想定し、他者性を必要とする構造を脱構築すること。そして表現者が美的コミュニケーションを指向し、障害の有無を越えた芸術表現に挑み続けること」を挙げる。ここでの美的コミュニケーションとは「芸術療法の所産ではなく芸術的表現として」、「伝えること、分かち合うこと、与えること」である⁽²⁴⁾。

それでは他者を必要とする構造を脱構築するとはどのようなことだろうか。知足は精神的個性の表出である芸術療法的所産と芸術表現とを分け、「芸術の始源を芸術に至らしめるのは、美的共有への「作為」である。主体的に美的共有を希求する活動を芸術と位置づけた場合、障害者・健常者という属性を問題にする必要はなくなる」⁽²⁵⁾とし、作家が発表や観賞を意図しているかどうか、また芸術療法的所産と芸術表現とを峻別し純粋に作品の「芸術」性を高めることで、作品に「お情け」として感じられる障害者性が観賞に差し挟まれる余地を除外しようとする。この場合、芸術における障害者の他者化は防がれるが、一方でアール・ブリュットと同様に、障害者の持つ社会的問題への視点が無くなる。ここで知足は「しかし道義的に障害者の社会的不利益に無関心のまま他者性は乗り越えてはならない」とし「社会的側面と芸術性の両方に目配りする慎重さ」を求める⁽²⁶⁾。

しかし、芸術をその作為に限定した場合、他者を意識できない障害者は実質、芸術に携わることができず、そういった障害者が芸術活動から除外されることとなる。だが芸術とはそのように社会的問題の視点から内容を限定されるものだろうか。このように他者性を乗り越えることのために芸術の領域が狭められることで、果して本当に他者性はぬぐい去られるのであろうか。そのように芸術に“参加”できる“資格”を限定してしまうことは、その“資格”、すなわち「作為」を持つかどうかの判断をすることになるが、そもそもそれは可能なのだろうか。

8. アトリエインカーブを例に

ここでアトリエインカーブの作品を例として参照したい。アトリエインカーブの作品は当初日本で「障がい者アート」として受け取られ、次にニューヨークで「アウトサイ

ダー・アート」として扱われ、現在「現代アート」としての評価を得つつある。作品は販売、展示に際しアーティスト自身の判断に委ねられているが、アーティストが自己決定でき難い場合もあり、家族とも相談しながらゆっくり判断していく⁽²⁷⁾。この場合、確かに発表・観賞の意図はあるが、それは作品の評価と等価なほどに美的コミュニケーションを意図したものでしょうか。ここでの評価はやはりその他のアウトサイダー・アートやオール・ブリュットについて言われるのと同様に、作品の自動筆記的な精神構造の表れにあるのではないか。また、アトリエインカーブは作品の芸術性の評価を徹底して美術界の側に委ね、それによって高い市場価値を得ようとしている⁽²⁸⁾。

ここで、作品の評価とは美術市場における経済的価値によるのかそれとも文化的価値によるのかという問題が出てくる。団体の主宰者である今中博之は作品を経済的価値と文化的価値の両方で捉える。「理想主義と呼ばれようが、経済的価値を高めながら、同時に文化的価値も高めなければならない共同体なのだ。なぜなら社会福祉法人だからである」⁽²⁹⁾「簡単に言うに貧困からの脱出です。それしかないんですね。そのためにどういう道具を作っていくかということ。…その上で僕らに求められているのは市場性だと思う。で、そのためにはやっぱり生産者と評価者を分けるべきで、そういう戦略ってというのは大事やと思う」⁽³⁰⁾と語られるように、アトリエインカーブにおいてはその作品の価値はやはり市場に拠っていると考えられる。では市場の価値は文化の価値とは違うのだろうか、そもそも文化的価値とは何であろうか。筆者は市場的価値も文化的価値の表れのひとつであると考える。

市場によりながら、現代美術としての評価を高め、いつの間にか芸術のインサイドに座してしまうことによって、むしろ障害者の他者性は乗り越えられるのではないか。「芸術とは何か」、芸術たる「資格」を突き詰めないことによって、市場に障害者による作品が大量に出回るようになる。障害者による芸術が注目を集め始めてから100年と経っていない現在だからこそ、その希少性によって作品の個別的特性が強調されてはいるものの、障害者の他者性、すなわち精神構造の特殊性に魅力を依拠した同種の作品の量が出れば、それぞれの質についての批評は避けられなくなる。「どう違うか」に問題は移行し、芸術性を他者性に依拠しただけの作品は自然に消えていくだろう。逆にその時こそ、前述のようにデュビュッフェや服部、はたによって指摘された作品の魅力、「芸術的教養に毒されていない人々」の作品であることや、「正規の美術教育を受けていない独学自修の作り手たちによる作品」であること、「何か美術的な方法とは無縁な座標軸で作っている『感じ』」における、美術の「アウトサイドであること」が無化される。

9. ブリコラージュとオカンアート

また、別の方向での乗り越えも可能ではないか。2005年、国立民族学博物館で特別展「[きのうよりワクワクしてきた。] ブリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険者たち」が開催された（以下、「ブリコラージュ」展とする）。路上生活者が空き缶を積み上げることで作った空き缶ハウスや、知的障害者が自らのパジャマ一面に隙間なくイクラの絵を描き込んでつくったイクラパジャマ他、見た目に思わず圧倒されるような特異性を持ちながらも、しかし作り手が自らの日常生活の中に創り出したこれら作品を集めたこの展示は、レヴィ＝ストロースの著書『野生の思考』を開催のきっかけとした。ありあわせの道具と材料で自分の手で何かを作り上げ、その作品の上に自分自身の痕跡をのこしていくものとして、レヴィ＝ストロースの言う「ブリコラージュ」（器用仕事）を展覧会のアーティスト共通の志向とした⁽³¹⁾。この展示会にははたよしこも企画協力し、DVD「日本のアウトサイダー・アート」に収録されている今はアウトサイダー・アートと呼ばれている作家の作品が展示された。しかし「アウトサイダー・アート」という語は使わずに個人名で展示され、路上生活者やほかの個性の強いアーティストの作品、国立民族学博物館の民俗資料と空間の一緒に置かれることで、アートのカテゴリーよりも、作品の作り手個人とその生活が一体になって共に強く提示された展覧会だった。

また、2003年よりインターネット上の巨大掲示板2ちゃんねるにおいて「【脱力！】オカンの芸術作品【恐怖！】」というスレッド⁽³²⁾が立ち、自らのオカンの手による手芸作品を掲示板上で紹介し始めた⁽³³⁾。反響が大きく閲覧者が次々と自らのオカンの“アート”を紹介し、新聞記事で取り上げられるほどのブームとなった⁽³⁴⁾。キューピー人形に手編みの洋服を着せたものや、軍手の指一つ一つに綿をつめ猫の顔を描いた軍手人形、広告チラシを細かく折ったものを構築したスワン型バスケットなど、オカンアートには母親が作った、というだけではない特徴があり、それが愛好家たる子供世代をひきつける。浅生ハルミンによれば、それらは素材に石鹸やタオル、広告チラシや軍手、毛糸など身近な不用品を用い、モチーフは動物やピエロなどかわいらしく、量産型であり、何かの役に立つふうであり、オカンのしっかりした技術力に裏打ちされているとする⁽³⁵⁾。さらに作品には「家族に対する「よかれと思って…」という慈愛のようなものが含まれているように思え」とし、「おかん⁽³⁶⁾がこれまで見てきたものと手の習いが、月日の流れを経てもなお、おかんの指先から自動筆記のように紡ぎ出され」そこから「[自分の母親の中の少女のかわいらしさ]に気づかされる」、「自分の生い立ちをいやがおうにも見せつけられ、また単純に見る者の脱力感も誘うおそろべき「危険物」としながらも「危険であるがゆ

え、抜け道にもなる」とする⁽³⁷⁾。オカンアートはオカンの生活そのものが滲み出した作品である。オカンゆえの技術力、「もったいない」精神から不用品を作品にしてしまう点、さらにその作品でさえ、手編みのドアノブや、ティッシュケースカバーなど「役に立つふう」として実用性に関連づけられて制作され、それはまた「よかれと思って…」の家族への慈愛でもある。オカンという社会的な存在が「自動筆記」的に露出され読み取られる構造は、ありあわせの物で自ら作り出した作品に作り手自身の痕跡を残す、という先に挙げた「プリコラージュ」と同じであると言えるだろう。そしてその作品の作り手が自らのオカンである、という点において鑑賞者である子供世代に「自分の生い立ち」を想起させる。作品を通して自身の帯びる社会性が逆照射される。さらに、オカン“アート”と呼ばせしめている、作品の作品としての個別的な特性も見落とせない魅力のひとつである。オカンアート作品が“製品”と隔てられているのは、手作りであることや市場に出回っていないこと、物として二流品であることばかりではない。作り手のオカンそのひと独自の表現が作品に表されているからである。

知足の言う鑑賞・発表という作為の視点から見ればオカンアートは「芸術」ではない。

しかし、作り手の生きる日常—社会的関係そのものを作品に露出しながら鑑賞者に自分の問題として逆照射させられるこのオカンアートの在りようこそ、知足の言う「オーディエンスが障害を自らの可能性と想定し、他者性を必要とする構造を脱構築すること」と通底する在りようではないか。益田ミリは、実家で母親が近所の人にもらった軍手のぬいぐるみやタオルで作った人形に遭遇し、自身の生活と対照したさまを漫画に描いている。「雑誌に載っているようなオシャレな小物 ステキなインテリア いいな～ うらやましいと思う一方で、近所の人たちの小物に囲まれた生活の何かに強くひかれてしまう 余裕って言うの？ 軍手で作ったぬいぐるみを「上手ねえ」と 牛乳パックの小物いれを「器用ねえ」と感心し部屋に飾る オシャレじゃないものは置きたくないわ というのより、本当はワンランク上の感性だったりして」、「他人を認めるってゆうか受け入れるってゆうか 今のわたしにできるか？」と自身に問いかける⁽³⁸⁾。

オカンアートによっては障害という固有の問題に働きかけることはできないかもしれない。しかしオカンアートを鑑賞するように、作品を自らの日常の延長に位置づけること、「プリコラージュ」展のように、障害者の作品をあらゆる個別の日常の営為であり社会的関係であるその作品を、その人個人であることの現れとしての個別的な特性と一体として、併置し対照することで、「芸術」ではなくなるかもしれないが、障害者の社会的問題を包含したまま、障害者アートという他者化の категория は薄められると考える。

おわりに

以上に見てきたように、障害者と芸術の関わりにおいて障害者アートというカテゴリーによる他者化を問題にする場合、方法としてひとつには、「芸術」としての評価を市場に委ね、現代美術として芸術のインサイダーとなることで、逆に作品の芸術性を問い直され、障害者を他者化する視線が問い直されていくことによる乗り越えが考えられる。またもうひとつ、むしろオカンアートのようなほかの芸術のアウトサイダーと居並ぶことによって、個人として日常に降り立ち、日常の視点から鑑賞者自身への問い返しを行うことによる乗り越えが考えられる。

筆者は、芸術性にこだわりつつ「社会的側面と芸術性の両方に目配りする慎重さ」を求め、障害者の他者化を問題にする知足に強く共感しつつも、そのような確かな境界を問わないこと——芸術とは何かを突き詰めないこと——や、そのような確かな境界からはみ出る余剰——例えばオカンアートであり、プリコラージュであるもの——との交感を大事にしたい。障害者アートとカテゴライズされることを拒否しながらも、ではそれが何であるのか、「作為」という容易に判断しがたいものによってその線引きを行うのでもなく、社会的問題・文脈の混じらない“芸術”が存在すると思うのでもない。社会的問題・文脈抜きに在れないのが人間である以上、芸術も同様にそれを帯びざるを得ない。しかしそれは単に障害者の芸術にのみ限ったことではないと言いたい。あらゆる芸術が個々に社会的文脈を背負っている。それを忘れ、障害者に限ってそれを取り上げ問題化する、その問いを可能にする現在の社会的状況・認識についてこそ再考されるべきだろう。そのためには、まずその問い自体に気づかねばならない。筆者が本稿で障害者と芸術をめぐる様々な立場の差異の整理を行ったのはそのためである。

注

- (1) 知足美加子「障害者の他者性と芸術表現」『デアルテ』24号、九州藝術学会、2008年。
- (2) 小出由紀子編著『アール・ブリュット・パッション・アンド・アクション：abcd collection』、求龍堂、2008年、7頁。
- (3) 服部正『アウトサイダー・アート：現代美術が忘れた「芸術」』、光文社、2003年、48頁。
- (4) 小出、前掲、7頁。
- (5) 特集「アウトサイダー・アートの愛し方」『美術手帖』2009年7月号、美術出版社、50頁。
- (6) 特集「われら孤独な幻視者なり！アール・ブリュットの驚くべき世界」『芸術新潮』2005年11月号、新潮社、56-57頁。
- (7) ブルーノは、アール・ブリュットはヘンリー・ダーガーのように新聞や雑誌の身近なイメージを再利用することが多く、作品からは当時の社会性を読みとれるとしている。『芸

- 術新潮』、2005年11月号、59頁。
- (8) 服部、前掲、18頁。
 - (9) 『芸術新潮』、2005年11月号、58-59頁。
 - (10) 『美術手帖』、2009年7月号、84頁。
 - (11) 斎藤は暫定的な定義であるとしながら、「アウトサイダーの作品は通常の意味での『表現』とは言えない。それは彼らにとって切実なまでに世界そのものであり、同時に『自己』そのものである。精神的には表現がことごとく「症状」化してしまう、とも言える。表現が『症状』にしかなりえず、その意味で表現に実存が先行してしまう人々。別の言い方をすれば『表現者を演ずる訓練を経ていない表現者』、それがアウトサイダーである」としている。斎藤環「アール・ブリュットと『関係すること』」『アウトサイダー・アートの世界：東と西のアール・ブリュット』、紀伊国屋書店、2008年、164頁。また、アウトサイダー・アートの表現の強度は「ほぼ症状と等価なのである」と述べる。斎藤環『アーティストは境界線上で踊る』、みすず書房、2008年、6頁。
 - (12) 斎藤は「アウトサイダーと向き合うための倫理綱領」として、「いずれも偏見と搾取に通ずる危険を孕んだ態度である」として(1)「批評」の禁止、(2)「観賞」の禁止(3)「診断」の禁止を提起し、さらに作品・作家に対し(4)目撃し、関係せよ、という4項を上げる。斎藤環「『関係すること』がアートである」『美術手帖』2009年7月号、美術出版社、89頁。
 - (13) 加藤はアウトサイダー・アートに魅かれた過去がありながらも「決定的な違いは、僕がふつうの人間で、彼らは病気だということ」、「僕は作品を発展させることができるんですよ」「いい状態で作品をつくるには自己管理しなきゃならない。それは決定的な違いで、彼らはたぶん、そんなことをしなくても思うがままに作品を作れると思うんですよ。だけど発展はない。アウトサイダー・アートにはそういう面がない」としている。斎藤環『アーティストは境界線上で踊る』、みすず書房、2008年、51頁。
 - (14) 竹中均『柳宗悦・民藝・社会理論—カルチュラルスタディーズの試み』、明石書店、1999年、157頁。
 - (15) 服部、前掲、93-104頁。
 - (16) 都築響一編『Outsider Art』、京都書院、1898年。
 - (17) 都築響一編『Outsider Art II』、京都書院、1991年。
 - (18) 服部、前掲、19-20頁。
 - (19) はたは「日本のアウトサイダー・アートは障害者の作品が多く紹介されているが、しかし、本質的な意味でのアウトサイダー・アートと障害者のアートはけっしてイコールではない。本来アウトサイダー・アートとは、もっと広範囲であり、正規の美術教育とも美術界のメインストリームとも全く無縁に、独自の方法と発想によって作られた芸術を指している言葉である」とする。はたよしこ編著『アウトサイダー・アートの世界：東と西のアール・ブリュット』、紀伊国屋書店、2008年、18頁。
 - (20) 播磨靖夫「新しい知と新しい美のムーブメント」『ARTS POLICY & MANAGEMENT』No.16 spring、UFJ総合研究所芸術・文化政策室、2002年、2頁。
 - (21) アトリエインカーブHPの表記に従い、「障害者」ではなく「障がい者」とした。

- (22) 知足、前掲。
- (23) 今中博之『観点変更 なぜ、アトリエ インカーブは生まれたか』、創元社、2009年。
- (24) 知足、前掲。
- (25) 知足、前掲。
- (26) 知足、前掲。
- (27) 今中、前掲、206頁。
- (28) 中谷和人「アール・ブリュット/アウトサイダー・アートをこえて：現代日本における障害のある人びとの芸術活動から」『文化人類学』第74巻2号、2009、222頁。
- (29) 今中、前掲、216頁。
- (30) 中谷、前掲、222頁。
- (31) 佐藤浩司、山下里加編『プリコラージュ・アート・ナウ：日常の冒険者たち』、青幻舎、2005年、13頁。
- (32) スレッドとは、掲示板において特定の話題を扱ったひとつまとまりのこと。
- (33) オカンアートスレ過去ログ保管庫 <http://www.geocities.co.jp/Foodpia/2512/okanart/>、2010年1月19日取得。
- (34) 2005年から2006年にかけて読売新聞、産経新聞、毎日新聞で取り上げられている。ブームはすでに下火になったが、2009年11月1日に神戸で愛好家による「おかんアート」展が開かれている。（『産経新聞』、2006年2月25日、大阪朝刊、27面；『毎日新聞』、2006年4月19日、大阪朝刊、19面；『読売新聞』、2005年12月25日、東京朝刊、21面；『神戸新聞』、2009年10月28日、朝刊、23面）
- (35) 浅生ハルミン「おかんアートのように」『ユリイカ』2005年11月号、青土社、74-79頁。
- (36) 浅生は「おかんアート」「おかん」と述べるが、発祥である2ちゃんねるのスレッド名が「オカンアート」であること、新聞記事において「オカンアート」と記述されている点からここではオカンアート、およびオカンとし、浅生の意味する対象と同一のものとみなす。
- (37) 浅生、前掲、78-79頁。
- (38) 益田ミリ『お母さんと言う女』、光文社、2009年、78-81頁。