

あらゆる境界線に見えてくるもの

DIVERSITY IN THE ARTS PAPER⁰¹

DIVERSITY IN THE ARTS PAPER INTRODUCTION

“障害者”と聞くと、どこか心がざわざわとします。多くの人にとって、未だ彼らは遠く、未知の存在。このざわざわは、どこからくるのだろうかと見つめてみると、知らない人とはじめて対面するときの感覚とも、少し似ているような気がします。たとえば、はるか遠い国に暮らす人々は、どんな言葉を持ち、どんな生活を送っているのだろうか？ という未知と同じように。そして、その未知の向こう側にあるいくつもの違いを越えて理解しあえたときには、大きな喜びが待っていることも、私たちは根本的には知っています。

この「DIVERSITY IN THE ARTS PAPER」は、日本財団が新たに発足した「日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS」という取り組みのもと、日本各地で表現活動を行う障害のある人たちのアート作品と、それを取り巻く文化を広く紹介すること、そこから新たなプラットフォームを作りだすことを目的として創刊します。

彼らの中には、言葉を持たない人もたくさんいます。そんな彼らが心の平穏を保つため、または、心を喜びで満たすために必要なものの一つに、アートなどの表現活動があります。そう、彼らにとって、何かを表現することは食事をするのと同じくらい大切なことでもあるのです。

ここで私たちが扱うアートという言葉は、美意識や知識がないと語れないような高尚なものではありませんし、作品に付けられた高い値段だけがその価値を決めるものだとも思っていません。それはただ、一つとして同じ生き方などないと、感覚に訴えてくれるもの。言葉のない世界で、ともに喜びあえるもの。凝り固まった思い込みから解き放ってくれるもの。純粹に、心惹かれるもの。画一的な生き方など、つまらないと思っているたくさんの人たちに、彼らが描く世界を知ってもらいたいと思っています。

第1号目は、この取り組みの根幹となる言葉「ダイバーシティ(=多様性)」について考えながら、彼らが表現する世界に耳を澄ませ、その源を辿っていきたいと思います。

CONTENTS

[特集] ダイバーシティをどう思う？

02 INTRODUCTION
CONTENTS

03-07 ARTISTS

村田清司 / 藤野公一 / 佐々木早苗 /
高橋和彦 / 森 雅樹 / 小笹逸男 / 福村惣太夫

08-09 ATELIER

やまなみ工房 / みずのき

10-13 STORY

マツコ・デラックスと笹川陽平、
“ダイバーシティ”を語る

[文] 水島七恵
[写真] 松本昇大

14-15 COLUMN

“周縁にある”アートは、
これまでどう呼ばれてきたのか

[解説] 嘉納礼奈 (芸術人類学研究者)
[イラストレーション] 小幡彩貴
[文] 佐藤恵美

16 SERIES

連続インタビュー / アートの境界線に立つ

川瀬慈 (映像人類学者)
路上の人間の“擦れ合い”に、芸能の原初の形態を見た
[構成・文] 井出幸亮

17-21 INTERVIEW

“アウトサイダー・アート”の生みの親、
ロジャー・カーディナルに訊く [前編]

[写真・インタビュー] ロジャー・マクドナルド
[文] 石田エリ
[監修] 特定非営利活動法人アーツイニシアティブトウキョウ
(AIT/エイト)

22 SERIES

PATRICK, MR. INSIDE OUT!
パトリックのインサイドアウトな冒険

[漫画] パトリック・ツァイ
[翻訳・編集] 小川知子

23 COLUMN

アドルフ・ヴェルフリ 空洞の音楽

[文] 蓮沼執太 (音楽家)

01,24 ARTISTS

岡元俊雄

絵本作家との出会いが転機に

村田清司 / SEIJI MURATA (1952-2015)

あざやかなパステルを使い、色面で構成された作品。ところどころに置かれた2つの丸形が抽象的な顔のようにもみえてくる。京都で生まれた村田清司さんは、幼いころから身体が弱く、自宅で絵を描いて過ごすのが好きだった。1971年に滋賀県の〈信楽青年寮〉に入所。紙すきや蝶番をつくる作業などさまざまな仕事を経験し、1987年に絵本作家の田島征三さんと出会ったことが彼の運命を変える。以来、田島さんとともに3冊の絵本を出版。いずれも村田さんの絵を田島さんが選び、物語として構成した。そのなかの1冊、『もりへさがしに』（偕成社、1991）は「ポローニャ国際児童図書展」で受賞。絵本の出版を機に絵の制作を精力的に行い、多くの作品を残した。

- 1. 無題 / 158×112mm / 和紙、パステル / 1988-1991 / 日本財団所蔵
- 2. 無題 / 155×108mm / 和紙、パステル / 1988-1991 / 日本財団所蔵
- 3. 無題 / 152×106mm / 和紙、パステル / 1988-1991 / 日本財団所蔵

1



2



3



4



豊かな色彩による絵画、織り、刺繍

佐々木早苗 / SANAÉ SASAKI (1963-)

一見すると点描画にも見えるこの作品は、緻密な刺繍による。赤い布にカラフルなステッチで大小さまざまな四角形が施されている。糸によって布は引きつれ、複雑な起伏をつくり出している。週に5日間、4時間ほど行われる入所施設での作業で、ほとんど手を休めることなく縫い続け、1年かけて完成させた。以後、数点の刺繍作品を3年ほどにわたって制作し、連作をやめた。佐々木早苗さんの制作はこうしてある期間続いたあと全く異なる作業に移行する。刺繍の前は「さをり」による織りや絵が中心だった。一貫した丁寧で細やかな作業と豊かな色彩配置が特徴的だ。刺繍制作のあとは再び織りや絵画、チラシや通販カタログへの加筆など多様な制作に次々と取り組んでいる。

1. 無題 / 255×380mm / 刺繍 / 2007-2008 / 日本財団所蔵

等価に描かれた、たくさんの犬

高橋和彦 / KAZUHIKO TAKAHASHI (1941-)

今年で75歳になる高橋和彦さんは、何十年も絵を描いたことはなかったという。岩手県にある就労継続支援B型事業所に通いながら黙々と働く日々。彼が描き始めたのは58歳のとき、施設内でスタートしたアトリエ活動だった。画面内に描かれた無数のモチーフ。それらは等しい大きさで、等しい強さで並んでいる。自身の記憶なのか空想の光景なのか、言葉をほとんど話さない彼の内面にある真相は誰にもわからない。2012年には岩手県立美術館に18作品が収蔵された。現在はひとり暮らしをしながら日中は事業所に通う。みんなが作業を行う中、毎日5時間、事務室に特設された専用机に向かう。小さな背中を丸め、1本1本の線をおしそうにゆっくりと描いている。

2. 犬 / 727×1036mm / 水性ペン、水彩絵具 / 2005 / 日本財団所蔵

1



2



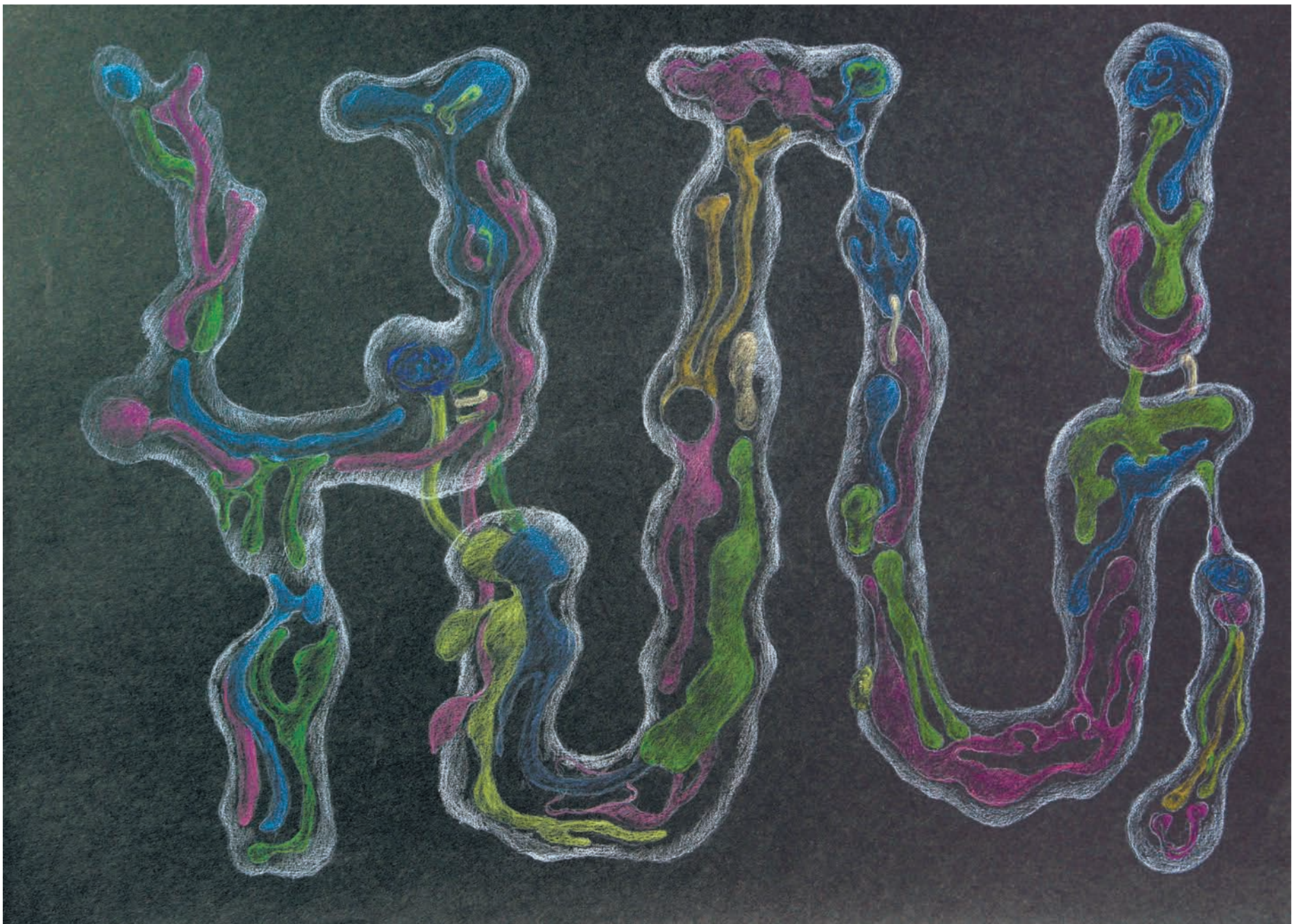
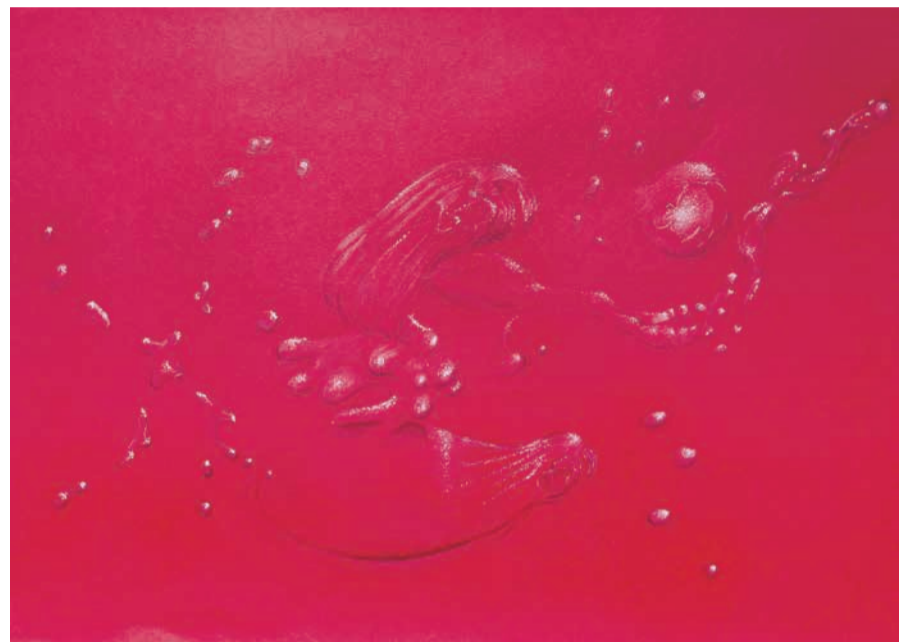
写真：大西暢夫
(P.03-04)

存在不安を絵に込めて

森 雅樹 / MASAKI MORI (1969-)

皆が自由きままに創作活動を行う、滋賀県の福祉事業所「やまなみ工房」の片隅に、ひとり肅々と絵を描き続ける人、森雅樹さんがいる。「アイデアは日々ストックしています。好きな音楽、たとえばアメリカの実験音楽や地歌からインスピレーションを得ることも多いです」と言う森さんは、精神疾患を患っている。「スポーツ選手が日々トレーニングしないと不安になるように、僕にとっても絵を描くことはトレーニングのようなもので、描かないと不安になってしまいます。描くことで不安が解消されるんです」。長い闘病生活の中で抱えてきた存在不安は、森さんが描くその繊細な線と色彩などの絵の構造にも端的に表れている。森さんにしかわからないその苦悩は、絵を描くという表現行為に転じることで、結果として人を惹きつけている。(文:水島七恵)

1. 突き出した神経 / 365×255mm / 紙、絵具 / 2016 / やまなみ工房所蔵
2. 地歌 / 390×543mm / 紙、鉛筆、色鉛筆 / 2016 / やまなみ工房所蔵
3. 内と外の動き / 390×543mm / 紙、色鉛筆 / 2016 / やまなみ工房所蔵



生きものへの愛情と愛着

小笹逸男 / ITSUO KOZASA (1924-2012)

京都の障害者支援施設(みずのき)にて、日本画家の西垣篤一にしがきあついちさんが1964年につくった絵画教室に当初から参加していた(P.09)。はじめのころは何枚も同じ絵を描いたため、西垣さんはそれを「小笹印刷所」と称したという。しかし、大きなキャンバスや多種多様な絵具に出会ってから作風が開花。(みずのき)を代表する作品を数多く生み出した。普段から施設で飼っていた鶏の世話や、作業で植えた花々を見てまわるなど、生きものに深い愛情を示していた。中でも猫に対する愛着は強く、自室で書きためられた彼の日記には、いつも決まって猫のイラストが登場した。スイス・ローザンヌのオール・ブリュット・コレクションに5点の作品が永久収蔵されている。

1. 遊ぶ猫 / 606×727mm / アクリル、キャンバス / 1982 / みずのき美術館所蔵
2. 人 / 460×380mm / アクリル、木炭、キャンバス / 1990 / みずのき美術館所蔵
3. 猫と私 / 1303×1621mm / 油彩、木炭、キャンバス / 1985-1989頃 / みずのき美術館所蔵

2



1



3





1

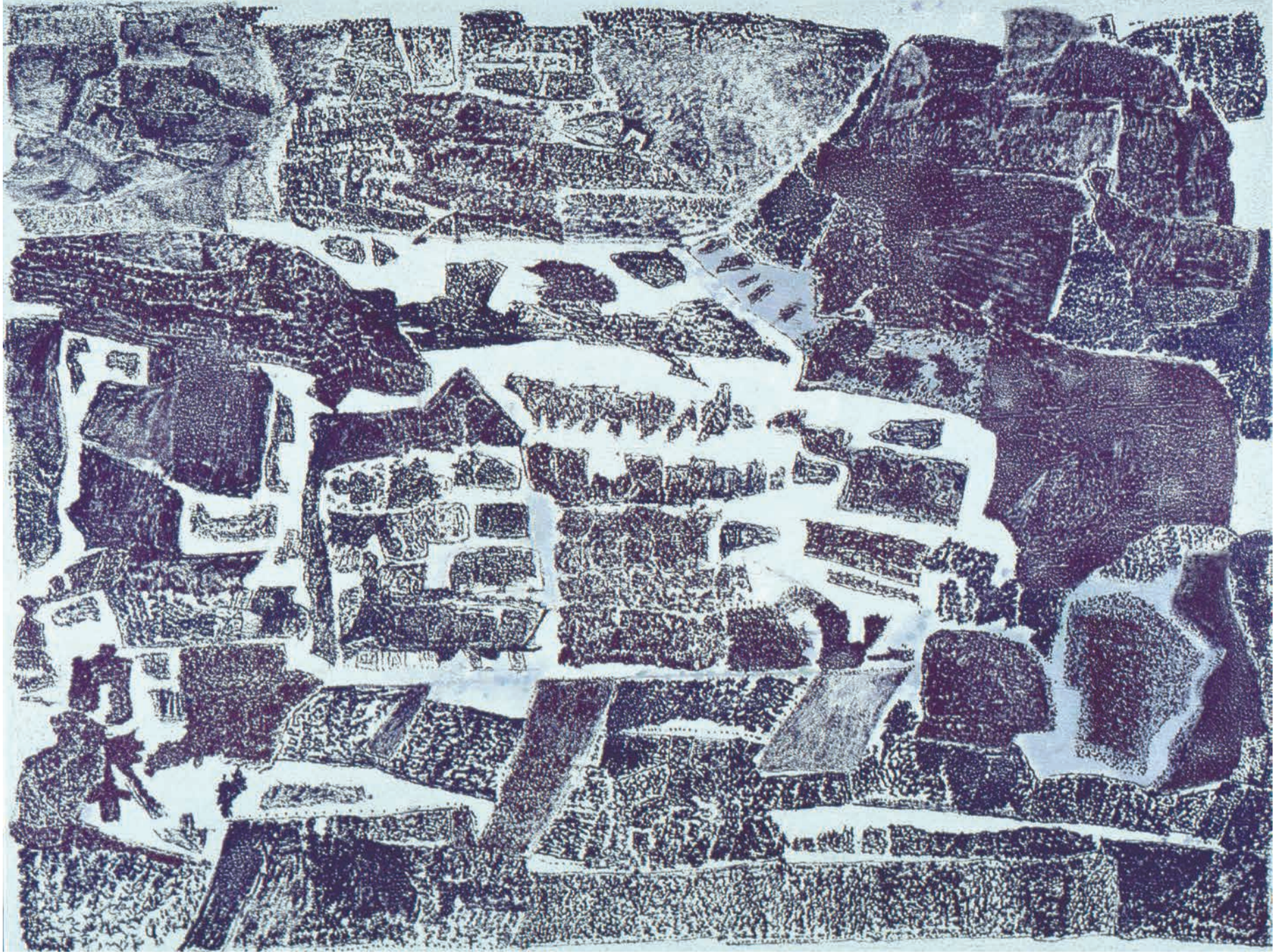
900点以上もの絵画は日常の情景？

福村惣太夫 / SOUDAYU FUKUMURA (1936-)

50年以上にわたって生み出された作品は900点以上。ペンを使った細密な点描画から、大胆な筆致の油絵までその作風には幅があり、いずれも具体的なモチーフのない抽象絵画に見える。だが、当時作業に出かけていた田畑やその周りの光景を俯瞰的に描いたものが多いのではないかと考えられている。言葉を持たない彼と長年過ごしたスタッフとの、ジェスチャーを交えたコミュニケーションからの推測である。(みずのき) 絵画教室の設立当初からのメンバーである福村惣太夫さんは、80歳を越えた現在も日常的に絵を描く。月2回のアトリエでの時間、またグループホームでの夕食後など、自室の机に向かい静かにペンを走らせている。

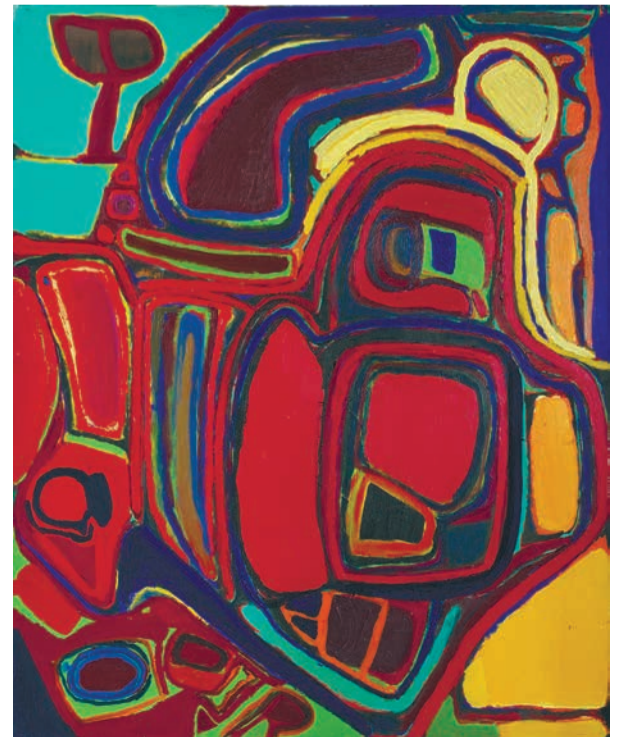
1. 鳴くキリギリス / 910×910mm / アクリル、フェルトペン、パネル / 1983 / みずのき美術館所蔵
2. 風景 / 1121×1455mm / アクリル、フェルトペン、パネル / 1990 / みずのき美術館所蔵
3. 風呂敷の中の宝物 / 610×730mm / アクリル、フェルトペン、パネル / 1989 / みずのき美術館所蔵
4. 夏の街 / 1621×1303mm / アクリル、キャンバス / 不詳 / みずのき美術館所蔵

2



3

4



やまなみ工房 / YAMANAMI KOUBOU

生きる術としてのアートが、日常の真ん中にあるということ

【写真】松岡一哲 【文】水島七恵

滋賀県と三重県の県境、甲南町にある福祉事業所〈やまなみ工房〉。現在、この工房では81名の利用者と22名のスタッフがともに過ごし、さまざまな創作を行っている。

「僕たちスタッフは彼らがいかに日常を自分らしく過ごせるかに目的を置いて活動をしています。その結果としてのアートであって、アートが目的ではないのです」と、〈やまなみ工房〉施設長の山下完和さんが語るように、ここには利用者一人ひとりが何をどう過ごしたいのかを見極め、尊重する環境がある。

好きな色の布の一面にボタンを縫い付けながら、それが終わると丸めて球状に縫い留める人。割り箸を使って、規則正しく一定の間隔を保ちながら、粘土に点を刻んでいく人。寝転がり肩肘付きながら、墨汁と割り箸1本で人物を描く人……。それぞれの個性を受け止めようと試みた結果、工房内には6つのグループに分けた活動場所が生まれた。そこから日々増え続ける作品は、やがて1994年、エイブル・アートの提唱者、播磨靖夫氏に発見されることで、広く社会に発表する場が生まれていく。

「一人の人間が絵を描きました。たまたま障害を持っていました。こんなにプレずに一つのことをやり続けているおもしろい人がいます。だから知って欲しい。そんな想いのもと、彼らの作品を社会に発信していった先に、芸術的価値を見出してくれた方々がいたんです」

〈やまなみ工房〉の作品は、国内外の美術館やギャラリーで高い評価を得ながら認知を高めていき、今では工房内に併設された〈ギャラリー gufguf〉は、4年間で1万人が訪れる場所となった。ただこうして世界的に注目される施設になった今でも、〈やまなみ工房〉には美術の専門的な教育を受けたスタッフはいない。当然、彼らの表現活動に手出しすることも一切ない。あくまでも彼らが描きたいと思う場や空気を整えることに集中している。それは山下さんが常に心に留めていることがあるからだ。

「どんなに社会から彼らの作品が賞賛を浴びようとも、彼らがそれを作りたくないと言え、それは作らなくていいんです」

1. 6つの活動グループのうちの一つ、〈スタジオこっこん〉。スタッフも利用者も全て女性。
2. 利用者による日々の創作活動の様子は、事前に申し込むことで見学も可能。
3. 〈やまなみ工房〉施設長の山下完和さん。1989年に支援員として就職し、現在に至る。
4. 利用者の一人、酒井美穂さんはラーメンの袋を見つめて20年になる。
5. 男性の多い〈アトリエころぼくる〉では、主に粘土や絵画を中心に経験を積んでいる。

[Information]

やまなみ工房

〒520-3321 滋賀県甲賀市甲南町葛木872

(ハートヘルスパーク甲南内)

Tel: 0748-86-0334

<http://a-yamanami.jp/>

1



2



3



5



4



みずのき / MIZUNOKI

一人ひとり違う。その姿勢をアートに託して

【写真】松岡一哲【文】水島七恵

京都駅からJR嵯峨野線で20分。田園風景の広がる亀岡に、障害者支援施設（みずのき）はある。24時間、利用者と利用者を支える職員の日常がある傍らで、利用者が施設で過ごす時間をアートの視点で捉える取り組みが行われている。施設長の沼津雅子さんは言う。「人は一人ひとり違う。そのことをしっかりと受け止めて、その視点をアートに託しています。そもそもアートとは、絵を描くといった手法だけを指すのではなく、視点や考え方までを含んでいると思うのです」。

この（みずのき）の眼差しの土台となっているのが1964年、施設の余暇活動の一つとして始められた絵画教室にある。重い知的障害のある人たちが豊かに暮らす環境をつくること。創設者の出口光平さんがその一環として絵の時間を設け、日本画家の西垣壽一さんがその指導にあたった。画用紙にクレパスを使って自由に絵を描く。古い鶏小屋跡で始めた絵画教室は、やがて画家を育てることを念頭に置いた本格的な指導も加わりながら

発展。中でも1994年にスイス・ローザンヌ市のアール・ブリュット・コレクションにアジアで初めて（みずのき）の作品が永久収蔵されたことは、後の（みずのき美術館）開館に至る大きな出来事となる。

「アール・ブリュット。ジャン・デュビュッフェがこの言葉を生み出すに至った時代背景と彼自身が見たかった風景を想像し、考えることに意味があります」と言うのは（みずのき美術館）キュレーターの務める奥山理子さん。2012年に亀岡の商店街に開館した（みずのき美術館）は約1万8000点にも及ぶ（みずのき）の絵画作品の保存・研究を重ねている。「私たちは作品とともに積み重ねられた時間を丁寧にアーカイブすることで過去を知り、未来への糧にしていきたいと思っています。そしてやがてその取り組み自体が、利用者や職員の誇りの一つになればと、願っています」

1. 絵画教室開設当初からのメンバー、福村惣太夫さんと、沼津さん（右）と奥山さん（左）。
2. 従来の絵画教室は幕を閉じたが、施設はアトリエ活動を始め、絵を描く時間が設けられている。
3. 西垣さんのもと、利用者たちが造形テストの課題に取り組んだ際の当時の資料。
4. もとは床屋だった築90年余りの町屋を改修して生まれた（みずのき美術館）。
5. 新設された収蔵庫。作家、サイズ別に分類し、1万8000点にも及ぶ作品を管理する。

[Information]

みずのき美術館

〒621-0861 京都府亀岡市北町18

Tel: 0771-20-1888

開館時間：10:00～18:00

休館日：月曜日・火曜日（但し、祝日の場合は開館）

<http://www.mizunoki-museum.org>



4



2



3

5



MATSUKO DELUXE × YOHEI SASAKAWA

マツコ・デラックスと笹川陽平、 “ダイバーシティ”を語る

あらゆる場面で日々耳にするようになった“ダイバーシティ”という言葉。では、私たちが向かうべき“多様性”の本質とは何なのだろう。障害者の艺术作品を主軸とし、「日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS」という新たなプロジェクトを立ち上げた日本財団会長・笹川陽平が、日本財団パラリンピックサポートセンターの顧問も務めるマツコ・デラックスさんとともに語り合う。

—
[文] 水島七恵 [写真] 松本昇大





その非凡さを理解し、 また憧れることもアート

赤坂にある日本財団ビル。このビルの中には2020年東京パラリンピック競技大会の成功とバラスポーツの振興を目的に設立された、日本財団パラリンピックサポートセンター（パラサポ）とパラリンピック競技団体の共同オフィスも入居している。今回、パラサポの顧問を務めるマツコ・デラックスさんにとっても縁あるこの場所で、二人の対談を敢行。日本財団が所蔵する作品の一部を眺めながら、まずは障害者によるアート作品に対する想いを共有することから始まった。

マツコ・デラックス（以下、マツコ）：実は私、がさつに見えてアートは嫌いじゃないの。日々ルーティンワークの中で生きてると、心がどんどん動かなくなってくるじゃない？ そういう暮らしの中で、アートはすごくわかりやすく心を動かしてくれるから。たとえば女優の宮城まり子さんが設立した〈ねむの木学園〉という社会福祉施設があって、そこで宮城さんは学園で生活をしている子どもたちに絵を描くといった創作活動の時間を設けていた。〈ねむの木学園〉と宮城さんの創作活動は、昔テレビで特集されていてそれを観て興味を持ち始めたんだけど、その学園に今も所属している方で、すごく好きな絵を描く方がいるの。お名前は確か……、そうそう、ほんめとしみつさんという方。どの作品も本当に素敵なのよ。

笹川陽平（以下、笹川）：障害のある方の作品は、原始的な魅力がある。立派に見せようとか、名前を売り出そ

うとか、そういう自己主張がない方たちもたくさんいます。そんなほんめさんの作品を目の前にして、マツコさんは名前や経歴に関係なく素直に心が動かされた。とても素朴な感動をもらった。本来、アートはそういうものなんだけど、そういう出会いがたつてなかなかできないものだったりする。まずは作家の名前や情報からその作品を判断するような見かたになってしまうことが多いから。

マツコ：有名な画家ですよっていうクレジットがあると、その瞬間に自分を高揚させちゃう部分がありますよね。だからそういうクレジットも何もなくほんめさんのような作品をばっと見せられると……、自分ってなんてつまない人間なんだろうと思ってしまう。

笹川：作品に情報がないぶん、すごく自分を試されるような気持ちにもなるね。でもそれが障害者のアートから得られる新鮮な刺激でしょう？ 日本財団は今、そんな障害者のアートを622点収蔵しているんです。今日はそこからほんの一部になってしまうけれど、マツコさんにぜひ作品を見てもらいたいと思ってね。

マツコ：それだけの作品をどうやって集めたの？

笹川：きっかけは2010年から2011年にかけてパリで行われた〈アール・ブリュット・ジャポネ展〉。これは障害のある日本人作家63名による作品を展示する展覧会で、日本財団が助成をしたんです。この展覧会の目的は作品が美術的な価値を認められた上で、「障害」という言葉そのものが社会に肯定的な意味として認知されていくことだったんだけど、結果的にね、展覧会は会期も延長するくらい大成功をおさめた。それ

で日本財団としてはせっかく集った貴重な作品が展覧会後に散逸してしまうのを避けたいという思いから、約7割の作品を収蔵させてもらうことになって、これを機に、日本財団はアール・ブリュット支援事業を立ち上げたんです。

マツコ：収蔵するということは非凡な才能を持った人を見つける作業でもあるわけだから、これは慈善事業ではなくて最終的には国益になるかもしれないことの一つよね。

笹川：そうですね。そもそも当時の日本は、こういった作品を多くの美術館で展示・所蔵するまでには至っていなかった。だから日本財団がこれらの作品を適切に保管しながら、美術作品としてふさわしい展覧会への作品の貸し出しを行うことを決めたんです。そして全国各地に古民家を改修した美術館を設備して、企画運営支援を行ってきました。一方、こうした展開の中で、障害福祉の現場で育まれたアートには、アール・ブリュットを含めて、いくつもの言葉や考え方があることもわかってきました。そこで2017年度からは、名称を新しく「日本財団DIVERSITY IN THE ARTS」と改めて、さまざまなアート活動に対して多様性をテーマにこの事業の可能性を探ることにしたんです。

上：〈アール・ブリュット・ジャポネ展〉をきっかけに日本財団が収蔵した622点の中から40点ほどの作品を笹川会長と一緒に鑑賞するマツコさん。



“売れる”のは、いいこと？

マツコ：作品はギャラリーで販売はされていないの？

笹川：マーケットに出すことは基本慎重になっている。だけど作家さんによっては海外のアートフェアに出展して、何十万という価格がついたりもしていますね。

マツコ：アートに、要はお金という経済活動が組み込まれてしまうことって必ずしも悪いことではないと思うの。たとえばゴッホが生前のときに1枚でも絵が売れていたら、彼はもうちょっと幸福に生きることができたかもしれない。もちろん幸福に生きられなかったからこそゴッホだっていう部分もあるし、その辺りは難しいところではあるけれど、でもやっぱりご飯は食べてほしいし、雨風は凌いで欲しいって思うじゃない。それに経済がかかわったとしても、作家自体がその経済の中で動いているのか、その外で心が動いているのかは、やっぱり作品を観る側が気づく部分だと思うのよ。

笹川：作家は純真な気持ちで描いているからね。その本人に対してどう周りが受け止め、理解をして、動いていくのか。一人ひとり違うわけだから難しい問題もたくさんあります。

マツコ：そこは適切な形でちゃんと見守っていかないとですよね。今、収蔵作品の一部を見せてもらいながら思ったけれど、やっぱり私のような凡人と違って、作品を作る人たちは、著名な人も無名の人も昔から相当変わった人たちなのよ。きっと非凡すぎるから、う

まく取り繕^{つくろ}って社会の中で生きることができないわけよね。だからその非凡さを、ものすごくわかりやすく伝える手段として、アートが存在することはすごく自然なことよね。

笹川：そうだね。

マツコ：裸の大将で有名な画家の山下清さんの切り絵の作品なんかを見ても思うけど、もう常軌^{じょうき}を逸しているもの。それを山下さんは何年もかけて作り上げるわけでしょう。今、ここで見せていただいた作品もそう。私にはどれも到底できないことなのね。そのことへの敬意や憧れのようなものもまた、アートだと思うのよ。そう考えていくと、障害ってなんなのかっていうことよね。むしろ凡人の私の方が障害抱えているようなところあるもの。

笹川：そうそう、「無くて七癖あって四十八癖」ってことわざであるように、みんな大なり小なり癖や障害を抱えているんですよ。

マツコ：今のところ、対外的にすごくわかりやすい部分を抜き出して私たちは障害者と呼んでいるけれど、私をはじめとする一見わかりにくい健常者だって、社会にいろいろと負担をかけながら、一方でケアもされながら生きているわけだから。なのにまるで世の中に自分は一切迷惑をかけてないと思って生きてるじゃない？ そのことをつい忘れがちなのよね。そういう視点で考えてみても、私はアートにはそれを気づかせる力があると思う。

いつか障害という言葉がなくなったらいい

笹川：障害者と健常者という分け方も、もう無理があつて、そもそも一人ひとりが立っている歴史も文化も人種もみんな違うから。それからつい最近まで外形的に人間を男と女と二通りに分けてきたんだけど、それを外形ではなく心的状況から見ると、そう単純には割り切れないのがLGBTの問題でしょう。突き詰めていけば私の中にも恐らく1割か2割ぐらい、女性的なものがあるだろうしね。

マツコ：0か100じゃないから。

笹川：だから極端にいくと人間一人ひとりみんな違う。それを単純に外形的なものだったり、たとえば宗教であったり、あるいは国家ということだったり、いろいろと区切ってきたけれど、それではもう立ち行かなくなってきたことをみんな気づきだしたわけだよね。その結果として、多様性という言葉を使いはじめた。

マツコ：そうなの。だからこれからは“差がある”ってことがどんどん無意味になってくると思うの。たとえば器具の進化によって、オリンピック選手よりもパラリンピック選手の方が遠くに跳べることができてしまう時代じゃない。そうやってもっといろんなものが進化して、手足が不自由な人たちが健常者と変わらずに暮らせるようなすごいものが、きっと作られる日が来る。そうなってくると、今まで常識とされていた“差異”が意味をなくしてくると思うのよ。最終的には違う言語を持つ者同士だって普通に会話できる装置がおそらくできちゃうわけじゃない？ そうするとい

つか国境すら意味がなくなってくる。それに近づいてきている過程の中で、先ほど会長がお話しされたみたいに今までわかりやすくアイコンのように「違います」って言われてきたものに対して、その分け方はもう違うんじゃないの？って。今、世界は肌で感じているんだと思う。それを急に多様性、ダイバーシティという言葉で共通言語化しているわけだけど、またかっこよく使うだけで終わってしまうのだけは嫌だなと思うのよ。

笹川：そこが一番の問題で、みんなダイバーシティのことは、頭でわかっているけど、行動は別になってしまふところがね。その原因の一つに現代社会はあまりにも文化が発達しすぎて、人間としての生活自体に潤いがない方向にいつてしまったような気がするんですよ。たとえばもっと昔は、家庭は三世代が同居していたし、自分の地域や学校に目の不自由な人もいたし、知的障害のある人もいたし、高齢者もいた。いろんな特性のある人たちが一緒に生活していたでしょう。でも今は郊外に立派な施設ができて、それぞれの立場でみんな分離されてしまふて、街は健常者と呼ばれる人ばかりになってしまった。そこをもう一度つなげていかないか。

マツコ：人間が相手のすべてを理解することなんて無理よね。でもたとえばアール・ブリュットを通じて好きな画家が一人できた、パラリンピックを通じて好きなアスリートができた、というだけで、障害というものに対するイメージが変わって、知ろうとするきっかけにつながるじゃない？ だから、まずきっかけとして知ってもらふことは無知であることよりはるかにいい。

笹川：マツコさんに顧問になっていただいている日本財団パラリンピックサポートセンターもね、2020年を一つのきっかけとして、健常者も障害者もみんなが同等に生活できる、そういう社会を作りましょと。それを難しい言葉で言えばインクルーシブな社会に変えたいと。それが2020年のレガシーとして残らなきゃいけないっていうのは、もう日本財団の一貫した姿勢なんですよ。そこを目指して、今アプローチをしている段階かな。たとえばBmapsというバリアフリー地図アプリがあるんだけど、これは障害者や高齢者、ベビーカー利用者や外国人など、多様なユーザーが外出時に求める情報を共有できるアプリなんです。車椅子でも行けるレストランここにありますよ、バリアフリーが進んでいるホテルはここですよというのがわかるよう日本中に呼びかけて、目指すは100万カ所、マップの中に入るように進めています。

マツコ：たとえどんなにインターネットが発達しても、検索してそこにたどり着くには自分の意思がないとできないわけだから、そういう社会の中で今、日本財団がやろうとしていることは、その意思となるきっかけを生み出すような作業ですよ。

笹川：そうだね。

マツコ：20年、30年かけて社会は変わったとは思ふの。街を見ても感じるじゃない？ 多目的トイレが増えて、スロープが増えた。私の子どもの頃には想像ができなかったから。そういう中で2020年はさらにわかりやすく街をリニューアルするチャンス。いろんな精神論もあるとは思ふけれど、私はもうただ単純に1個でも使いやすいトイレを増やして、1個でも使いやすい

いスロープを増やして、1個でも目の不自由な方や、車いすの方が動きやすい施設を作してほしい。何かすごいスポーツ施設よりもそれがレガシーだと思う。

笹川：いつか障害という言葉もなくなるといい。本当は使いたくないんだけどね。真の多様性とは、言葉がなくなることですね。

マツコ：本当に。何かほかにいい言い方ないのかな。会長、一緒に考えましょよ。

左ページ：現在「日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS」の取り組みのもと、今年10月に開催する展覧会で出品予定の作家、清水千秋さん（滋賀県〈やまなみ工房〉所属）が、マツコさんをモデルにした作品。これを見たマツコさんは、「あらっ何、これは私？ 随分細く描いてくれる！」とコメント。「気を使われているね（笑）」（笹川会長）。「うん、すごく使われている（笑）」（マツコさん）。そんなたのしい会話もあった。

マツコ・デラックス/MATSUKO DELUXE

千葉県生まれ。コラムニスト・エッセイスト。TOKYO MX「5時に夢中」を始めとするレギュラー番組を多数抱えながら、雑誌「EX大衆」「サンデー毎日」で連載記事も持つ。近著に「デラックスじゃない」（双葉社）や、中村うさぎとの共著「信じる者はダメされる うさぎとマツコの人生相談」（毎日新聞出版）などがある。

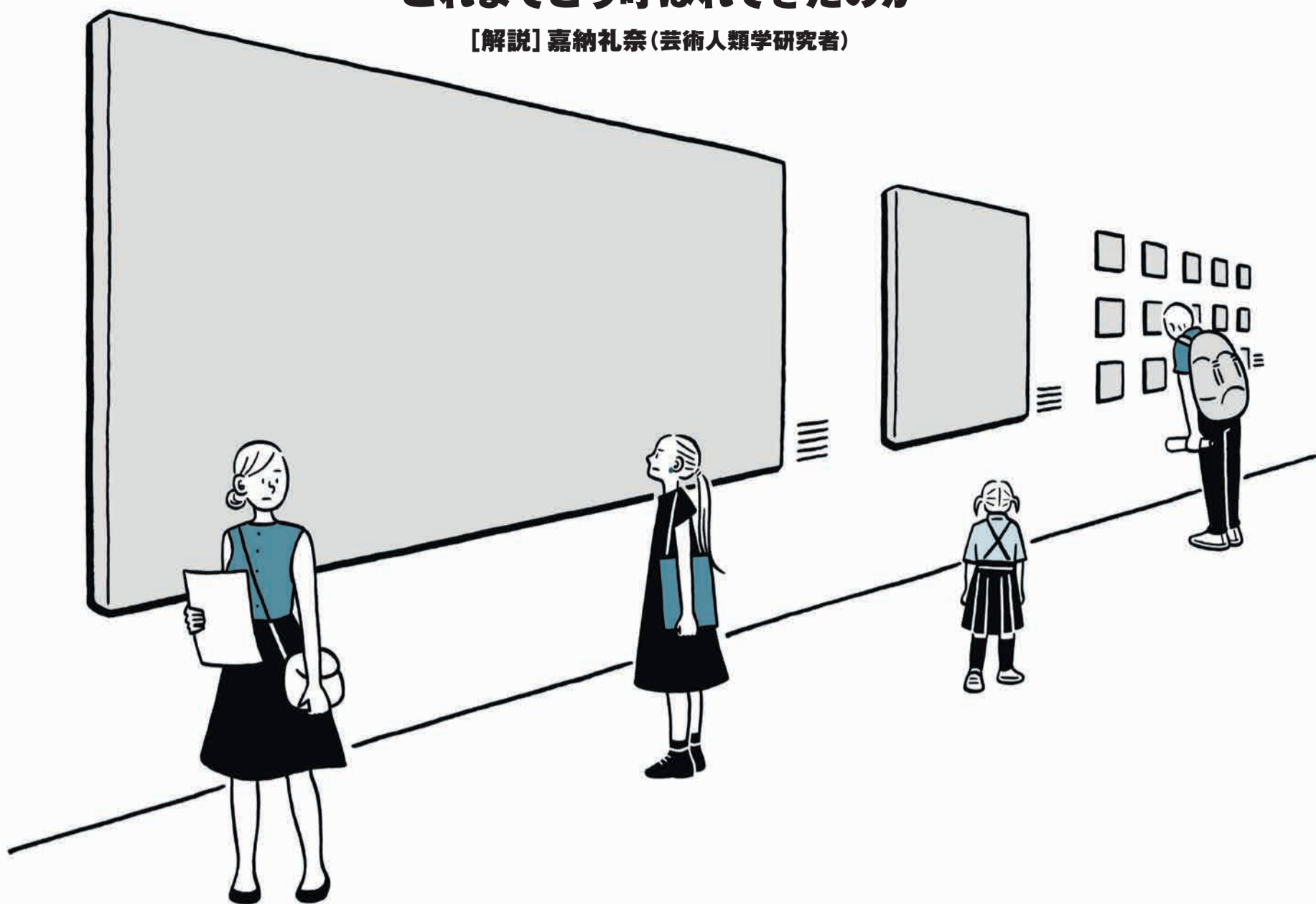
笹川陽平/YOHEI SASAKAWA

東京都生まれ。現在、日本財団会長、WHOハンセン病制圧大使、ハンセン病人権啓発大使（日本政府）、ミャンマー国民和解担当日本政府代表（日本政府）ほか。40年以上にわたるハンセン病との闘いにおいては、世界的な制圧を目前に公衆衛生上だけでなく、人権問題にも目を向け、差別撤廃のための運動に力を注ぐ。誰もが参加できるインクルーシブな社会を目指し、日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS を率いる。



“周縁にある”アートは、 これまでどう呼ばれてきたのか

[解説] 嘉納礼奈(芸術人類学研究者)



アール・ブリュット、
アウトサイダー・アート……。
日本でも近年広く使われるように
なったこれらの言葉は、近現代美術史の
枠組みに含まれないものとして
生まれてきましたが、その言葉はどれも、
同じ意味合いを持っているわけでは
ありませんでした。地域、時代背景、
名付け親の思いによって少しずつ異なり、
また、時とともに本来の意味合いから
変容してきた言葉もあるでしょう。
芸術人類学を専門とする嘉納礼奈さんの
解説により、それぞれの言葉が
本来まもっていた意味合いについて、
ひもといていきます。

[イラストレーション] 小幡彩貴

[文] 佐藤恵美

画家・デュビュッフェの葛藤と憧れ

[アール・ブリュット]

「アール・ブリュット」はフランス人の画家、ジャン・デュビュッフェが考えた造語です。「ブリュット」はフランス語で「加工していない」「ありのままの」という意味。ワインや木材といった飲食物や素材に使われる言葉で、芸術でいうと「アートに加工を施していない」というニュアンスになります。デュビュッフェがこの言葉を提唱した1945年は第二次世界大戦が終わり、あらゆる価値観が変わった重要な年でした。

戦時中の1943年、当時42歳だったデュビュッフェは、長らく家業にしていたワイン製造の仕事をやめ、芸術家として生きていく決意をしました。終戦を迎え、それまで近代美術で扱われてこなかった精神病患者、受刑者、子ども、民俗芸術や交霊術によるアフリカやオセアニアの人たちの作品など、非西洋美術史に関する資料や作品を集めようと旅に出ます。このデュビュッフェが収集した資料や作品を含むコレクションにつけた名前が「アール・ブリュット」だったのです。彼はこれらをまとめて見せる場所「アール・ブリュットの家」と、アール・ブリュット協会をつくりました。この協会には、デュビュッフェの呼びかけにより、人類学者のクロード・レヴィ=ストロースや芸術家のアンドレ・ブルトンなど著名な文化人が多数参加しています。

彼はこのコレクションを厳しく管理しました。パリの美術館でアール・ブリュットの展覧会をした際、作品を見た人に「こういう作家がいるけれど、私たちがアール・ブリュットと呼びたい」と言われると、「これは私のコレクションだからその言葉は使ってほしくない」と答えたそうです。

またデュビュッフェは、自身も身を置いている近現代美術に嫌気がさしていました。キャリア志向で模倣が横行す

る近現代美術に対し、アール・ブリュット作家の「つくること」と「生きること」が切り離せない切実さや生きる姿勢に、憧れを抱いていたのではないかと思います。本人は「アール・ブリュットに影響を受けていない」とも言っていますが、自分のためだけの屋外彫刻作品《ヴィラ・ファルバラ》に挑戦しています。こうした制作への姿勢からアール・ブリュットから影響を受けていたことが伺えます。

[アウトサイダー・アート]

1972年、このアール・ブリュットをイギリスの美術批評家、ロジャー・カーディナルが「アウトサイダー・アート」と英語に訳し、紹介しました。この「アウトサイダー」という言葉にまつわるそれまでの動きをみていくと、アメリカの社会学者であるハワード・S.ベッカーがアーティストやミュージシャンの、社会から逸脱した行動を論じた「アウトサイダーズ」(1963年)という論文を発表しています。このなかでベッカーは「生まれながらのアウトサイダーはいない。社会の規範があるから逸脱者が存在する」と論じています。また1956年にはイギリス人の作家、コリン・ウィルソンの小説「アウトサイダー」がヒットしました。さらにこの60~70年代というのはカウンターカルチャーの全盛期。宗教的な伝統や社会のルールが厳しく、セクシャルマイノリティへの偏見も多かった時代です。社会のなかで鬱屈していたものが爆発し、学生運動やウッドストックにつながっていきました。「アウトサイダー」は、文学や映画、小説、美術などの世界から見ると、規範を壊すヒーローだったのです。

芸術の革命はいつもその外側から

[プリミティヴィズム]

次に、アール・ブリュットやアウトサイダー・アートが生まれる前のヨーロッパにはどのような言葉があったのでしょうか。近現代美術のなかで生まれた言葉に「プリミティヴィズム」があります。19世紀、植民地主義によりアフリカやオセアニア地域の文化がヨーロッパに伝わりました。ピカソやブラックら、ヨーロッパの芸術家たちは、植民地の人びとがつくる仮面や彫刻に影響を受け、キュビズムという動向につながります。この現象を「プリミティヴィズム」と呼んでいます。日本語にすると「原始志向」でしょうか。ただ「プリミティヴィズム」と言ったのは西洋の研究者でした。西洋から見るとアフリカ社会は原始であり未開の地であるといった一面的な視点が含まれる言葉です。

[ナイーヴ・アート]

さらにこのころ庶民階級出身の独学による作品が「ナイーヴ・アート」と言われました。日本語では「素朴派」と訳されますが、欧米では「ナイーヴ」とは、世間知らずな、単純な(稚拙な)といったニュアンスを含むマイナスの意味で使われることが多いです。西洋美術史においても、ルネッサンス以降の遠近法など近代美術の規範から見て「美術の世間知らずな」という視点が入っています。「ナイーヴ・アート」は税関吏として働いていたアンリ・ルソーをピカソたちが発見したことに始まっていますが、ピカソら芸術家たちは上から下を見るような目で彼らを見ていたわけではありません。衝撃を受けて真似をしたり、影響を受けて新たな表現を生み出したりと、そこには敬意がありました。

[オートマティスム]

「オートマティスム」という言葉にもアーティストがかかわっています。1920年代、フランスの詩人、アンドレ・ブルトンを中心とする芸術家たちのシュルレアリスムという運動から生まれた言葉です。彼らは狂気や夢想、無意識の世界に対する憧れを抱き制作をしていました。オートマティスム(自動記述)はそのなかの一つで、できるだけ無意識の状態に近づけて文や絵をかく方法でした。美術の革命の核となるものは、美術の外にあるというのは、いつの時代も美術史の宿命でしょう。

[アール・イレギュリエ]

こうした世界や今昔のさまざまな言葉で語られる文献を整理するために生まれたのが「アール・イレギュリエ」です。フランスの国立図書館が文献を分類する際につけたカテゴリー名ですが、「イレギュリエ」はフランス語で、レギュラー(規範)に対する「反規範」を指します。作家、ジュール・ヴァレスの1965年に刊行された本から抜粋された言葉で、「アウトサイダー」と同じく“カッコいい”意味で使われています。ヴァレスは本のなかで、社会規範をつくるブルジョワたちに反する芸術家、詩人、活動家などを「イレギュリエ」と呼んでいました。

新大陸のアイデンティティ

[フォーク・アート／セルフポート・アート]

ここまでヨーロッパを中心に紹介してきましたが、一方で、西洋に端を発する近現代美術に対し、新大陸・アメリカでは自国のアイデンティティについて考えられてきました。

そこでアメリカ独自の言葉として登場するのが「フォーク・アート」や「セルフポート・アート」です。これらはアメリカ大陸の開拓時代、アフリカから連行された人たちや南米からの移民、ブルーワーカーと呼ばれた労働者、また農村地帯の人たちによる作品が含まれます。ニューヨークにはアメリカン フォーク・アートミュージアムもあり、これはスイスにあるアール・ブリュットコレクションに匹敵する美術館です。

自由の国・アメリカではフロンティア精神が根底にあり、旧大陸(ヨーロッパ)の文化の「歴史」に対して自分たちのアイデンティティを正当化する意味でも、セルフポート(独学)は好まれた言葉だと思います。個々人が開拓すれば誰でも上っていける夢のある社会。そのスピリットから「セルフポート・アート」という言葉が好まれるのではないのでしょうか。

福祉と哲学から生まれた日本の言葉

[エイブル・アート]

最後に日本独自の言葉を紹介します。フランスにとっての狂気や無意識、アメリカにとってのフォーク(民芸)のように、日本にとっては福祉が大きな特徴として挙げられるでしょう。ほかの国を見ると、シュルレアリスムとアール・ブリュットは、精神医療との連携はありますが、医療は「medical」で「well-fare(福祉)」ではありません。「福祉」という概念すらない国もあります。

日本の福祉分野の動きから生まれた言葉の一つに「エイブル・アート」があります。日本語で「可能性の芸術」です。エイブル・アートは1995年、障害者の方々为社会の中で生きやすくなるようにと、日本障害者芸術文化協会と財団法人たんぼぼの家により提唱されました。

日本障害者芸術文化協会の初代会長が嶋本昭三という具体芸術運動の作家だったことは注目したい部分です。障害のある人たちの作品に対する嶋本昭三の眼差しには、ナイーヴ・アートを見つけたピカソ、アール・ブリュットを見るデュビュッフェに共通するものがあるのではないかと思います。別の世界へ目を向けることは、自身の規範をくつがえすことでもある。こうした芸術家たちには、わからないことを知ろうとし、つくり上げた自分の規範をあえて危険にさらすような共通点が見られます。

[限界芸術]

明治以降、近代の「アート」の波が押し寄せ、日本国内からも近現代美術が生まれていきました。日本社会が西洋を追いかけすぎた時代、「インターナショナルアート」からこぼれたものや入らないものをとり上げ論じたのが「限界芸術」です。哲学者の鶴見俊輔が提唱しました。職人が歌う民謡、盆踊り、漫才、民芸、落書きなど生活に根付いた文化に対して呼んだ言葉です。

言葉には、そこに生きる人びとの時代の精神が隠れている

文化や芸術が語られるなかで、翻訳により言葉の本来の意味や意図が変わることがあります。たとえ、同じ言語を使う場合でも、私たちは聞いたことや考えたことを翻訳して相手に伝えます。その際、個人や集団の帰属する時代や地域、社会の認識基盤に基づいて解釈して翻訳します。デュビュッフェがあれだけ大切に守った「アール・ブリュット」という言葉も、現在では広く使われるようになりました。特に日本では、学問や美術史の言葉としてではなく、障害者の芸術表現とともに、ある種親近感を伴った形で広まっています。エスカレータ、バンドエイド、ホッチキスなど商標だったものが一般名称化することがありますが、デュビュッフェも亡くなり、日本でアール・ブリュットは一般名称となりつつあります。このようにある言葉が他の時代や他の地域に流入し、その意味が変わったりすることは長い歴史のなかではよくあることではあります。

そもそもデュビュッフェが嫌っていた教養人のアート、つまり「近現代美術」は万国共通の「ユニバーサル」な美術史があるという考えのもとに成り立っています。万国共通の美術史とは、地政学的に強いパワーを持つ西洋が確立した美術史です。この西洋社会主体の「インターナショナルアート」の枠組みに含まれないものとして、西洋社会ではアール・ブリュットやアウトサイダー・アートという言葉を生み出しました。

では、非西洋圏の日本はどうでしょうか。日本美術史が西洋の「近現代美術史」に並走するとき、日本画や工芸などは万国共通の「ユニバーサル」な歴史の尺度では必ずしも測ることはできないかもしれません。そもそも「ユニバーサル」な尺度など存在しないのですから。アフリカ諸国でも、現在の作家が作る作品で、現代美術にあてはまらない民俗芸術なのか、民族芸術、霊媒芸術なのか、個性芸術なのか、工芸なのか、職人技なのか問われるような作家もいます。言い換えれば、それぞれの地域から見た芸術の歴史は、万国共通の美術史とは異なる視点であって当然なのです。

言葉は地域や集団、時代によって好みもあり、意味も変化していく。言葉が生まれる背景には必ず理由があり、文化、歴史、社会、思考といったそこに生きる人びとの時代の精神が隠れているのです。「ユニバーサル」「インターナショナル」と歴史を一つの方向に淘汰していくのではなく、あらゆる視点があることを知り、その違いを検証することは、翻訳できないニュアンスをコミュニケーションすることができる一つの手段であると同時に、自分たちの社会が持つ認識基盤や先入観を改めて確認することにもなります。

嘉納礼奈 / RENA KANO

兵庫県生まれ。芸術人類学研究、EHESS(フランス国立社会社会科学高等研究院)、フランス社会人類学研究所在籍。パリ第4大学美術史学部修士課程修了。国立ルーブル学院博物館学課程修了。アウトサイダー・アートの研究、企画などに携わる。現在、アーツ千代田3331にて「ボコラート全国公募」コーディネーターも務める。「美術手帖」「ユリイカ」など多数寄稿。

アートの境界線に立つ

アートを観る、創る、体験する、学ぶその時、意識に立ち現れざるを得ない「アートとは何か?」という問い。額縁がつけられ、美術館に収められ、ホワイトキューブの中に並べられる作品だけがアートなのか。そのボーダーの上に立ち、日々考える人々に聞く。

川瀬慈 (映像人類学者)

路上の人間の“擦れ合い”に、芸能の原初の形態を見た

[構成・文] 井出幸亮



ギターについて、エチオピア調査へ

僕が取り組んでいる「映像人類学」とはその名のとおりに、人々の日常生活を含むさまざまな文化事象を映像に記録して研究する人類学の一分野です。と言っても、僕も昔からこうした学問を志していたわけではなく、学生時代はバンド少年で音楽漬けの生活でした。大学生の頃はギターを持ったバックパッカーで、各国の路上でいろんな音楽家とジャムセッションを繰り広げていました。カナダのバンクーバーに留学した時にもバーやレストランで演奏したり。留学先のブリティッシュコロンビア大学(UBC)では、文化人類学や先住民研究が充実していたのですが、当時は人類学者になろうなんて思ってもみませんでした。

ただ、移民の多いバンクーバーには、本当に多種多様な民族が住んでいるんですね。そうした人々と日常的にふれ合う中で、さまざまな人達の生活スタイルや考え方を肌で感じる事ができた。教科書で習う学問とはまた異なる、身体的な感覚として文化の多様性を捉える事ができたことで、人類学に興味が向かっていったんです。その後、京都大学の大学院に行って、一度も訪れたことのなかったアフリカで調査を行うことになりました。かつてのバックパック旅行の延長のように、ギターをかついでエチオピアへ向かったので、周囲の人たちからは「お前は研究者というよりヒッピーみたいだな」なんて言われていました。

生活の中にある芸能を、映像で捉えたい

エチオピアという国の面積は日本の3倍ほどで、その国土に80以上もの民族が暮らし、100以上の言語が存在します。そんな多民族国家であるエチオピアの北部アムハラ州に、ゴンダールという古都があります。かつてエチオピアの首都として、芸術文化が花開いた街。そこで「アズマリ」と「ラリベロッチ」という2つの音楽集団と出会いました。アズマリはかつて王侯貴族お抱えの宮廷楽士でした。儀礼の場などで、馬の尾でできた弦とヤギの皮を貼った共鳴胴からなる楽器「マシニコ」を奏で、歌います。一方のラリベロッチは楽器を持たず、民家の軒先を一軒ずつ廻って合唱をし、人々に祝福の言葉を与えることで、住人からお金や食べ物を施してもらいます。かつて日本にもあった「門付け」の文化ですね。

ラリベロッチは物乞いを目的に家々を訪ねますが、歌い始める前に、まず町内で“取材”をします。どの家が今どういう状況なのか、最近どういう事件があったのか、情報収集するんです。彼らはそれを即興で歌詞に盛り込んで、歌を歌います。「あなたは洗濯屋で成功して財を築いた、神の御加護に預かる素晴らしい人物だ」といった具合に褒め称えて、施しを誘い出すんですね。しかし、住人の方もさるもので、「今日は時間がない」とか「今は親がないからお金がないんだ」などと言ったりして、要求を上手くかわそうとする場合もある。そこには駆け引きもあれば嘘もあります。そうした“路上”における人々の生々しいやりとりに花が咲くように、ラリベロッチの音楽が存在している。その姿に、僕は「芸能」というものの、生活に根差した原初の形態を見たような気がしました。

もちろん彼らの演奏や歌を、音階やハーモニーなどの面から「音楽学」的に分析することは可能です。それも意義あることだと思いますが、彼らの行為の持つ意味をそれだけで的確に捉えることはできません。彼らの日々の生活の中にある人間同士の“擦れ合い”、それを記録したいという思いから、僕は映像という表現方法を選びました。

“土地のものさし”に耳を傾けること

僕たちは往々にして、アートというものを捉える際、西洋近代的なものさしにのみ依拠してその価値を計ってしまいがちです。たとえば、一般的に音楽というものはミュージシャンが自分を表現するものであり、自由な精神の発露だと捉えられていますが、エチオピア北部の人々にとって音楽は「神様からの贈り物」であって、個人の芸術的表現ではありません。北部で大きな影響を持つキリスト教エチオピア正教会の賛美歌や儀礼のための音楽を除き、世俗の音楽は専業の音楽家によって担われるべきものであると考えられてきました。これらの音楽家はアーティストではなくクラフツマン、つまり「職能者」の集団。代々続く伝統的な家業であり、社会的に被差別的な地位にあります。

彼らの中で重要なことは、「歌い手がいかに相手を良い気持ちにさせ、高揚させられるか」であって、我々が歌唱を評価する際によく使われる「美声」だとか「音程が安定している」とかいった価値基準は当てはまりません。たとえ僕らの

耳で聞いて、いわゆる“音痴”に聞こえる歌だったとしても、人々の心を動かし、施しを引き出すものであれば、それは彼らにとって良い歌になる。そこでは僕らが普段、素朴に考えているような、「音楽性が高い/低い」、「良い/悪い」といった判断を安易に下すことはできない。つまり、自分が認識しているアートや表現という枠組みそのものを問い直し、ハンマーで軽く打ち壊したあと、その“土地のものさし”に耳を傾ける態度が必要だと思います。そうした上で、改めてその枠組みを組み立てながらまた考えるのが私たちの研究なのだと思います。その意味で、僕はまだ彼らの行動や思考を理解する上での玄関に立っているに過ぎない。この作業には終わりが無いと思っています。

そのように、世界には多種多様な「ものさし」があるわけですが、僕は常々、その差異を埋めることを焦る必要はない、と考えています。まったく違った文化的背景を持つ人々が即座に「分かり合う」必要はないし、また分かり合えるとも限りません。「認識にギャップがあるのは残念なことだ、それをすぐに一致させよう」とばかり考えるのではなく、その違いを楽しみながら、立ち止まり、じっくり観察して、お互いに考えていくこと。映像人類学者として、そうしたコミュニケーションの過程に寄り添い、それを記録しながら研究活動に反映していきたいと思っています。

上: 家々を一軒ずつ周り、合唱を行うラリベロッチの人々。
左: エチオピアの楽師アズマリたち。1936年、イタリア軍による撮影。
下: 讃美歌の練習。



川瀬慈 / ITSUSHI KAWASE

1977年岐阜県生まれ。主にエチオピアを中心に、アフリカの音楽文化に関する人類学研究、ならびに民族誌映画制作に取り組む。人類学、シネマ、コンテンポラリーアートの交差点から、文化の記録と表現における新地平を開拓する。2016年度はブレイメン大学、山東大学、さらにメケレ大学(エチオピア)の客員教授として、映像人類学の理論と実践に関する集中講義を担当。代表的な映像作品に「ラリベロッチ」「僕らの時代は」「精霊の馬」「Room 11, Ethiopia Hotel」(イタリア・サルデーニャ国際民族誌映画祭にて「最も革新的な映画賞」受賞)など。
<http://www.itsushikawase.com>

井出幸亮 / KOSUKE IDE

編集者。1975年大阪府出身。旅や文化・芸術を中心に幅広く編集・執筆活動を行う。雑誌、書籍その他で編集・執筆活動中。



ROGER CARDINAL

“アウトサイダー・アート”の生みの親、 ロジャー・カーディナルに訊く [前編]

[写真・インタビュー] ロジャー・マクドナルド [文] 石田エリ

[監修] 特定非営利活動法人アーツイニシアティブトウキョウ(AIT/エイト)



シュルレアリスムから アール・ブリュットへとつながる通路

ロジャー・マクドナルド (以下、マクドナルド): カーディナル先生は、1972年に歴史的な著書、『アウトサイダー・アート』を執筆されました。この本を書くことになったきっかけについてお話しいただけますか？

ロジャー・カーディナル (以下、カーディナル): 1970年に、私は友人のロバート・ショートとともに『シュルレアリスム——イメージの改革者たち』⁰¹という本を執筆しました。この本を出版したのは、「Studio Vista」という小さな出版社で、当時はシュルレアリスム⁰²やアバンギャルド⁰³についての本をシリーズで手がけていました。同じころ、私はパリでシュルレアリスムのリサーチをしており、この出版社の編集者から「何か書きたいテーマはないか」と聞かれたのです。私は、その問いに対して、心酔していたアルチュール・ランボー⁰⁴の名前を挙げました。後のシュルレアリストたちに大きな影響を与えたフランスの詩人であり、放浪者、そして異端者でもあったアルチュール・ランボーが残した文章、言語的イメージについて執筆したいと。

私は、ランボーについてのリサーチを進めるうちに、ランボーについて執筆するという事は、すでに

出尽くしている資料をただ再編集するだけの独自性に欠いた作業なのだと気がきました。しかしその一方で、このリサーチは視覚芸術の分野で何かが起こりつつあることにも気づかせてくれました。私がこの後、アウトサイダー・アートの世界へと移っていったことと、シュルレアリスムの本の執筆のために長期に渡って視覚資料と向き合ってきたこととは、無関係ではなかったのです。

そしてある時、ある人からジャン・デュビュッフェ⁰⁵が提唱する「アール・ブリュット⁰⁶」について、これまで考察したことがあったかと聞かれました。私は、いわゆる“非アカデミック”⁰⁷なアートの世界で起こっていることに、それほど精通はしていなかったものの、ランボーのリサーチの中でいくつかの共通点のようなものを見出していました。——“夢”という世界を真摯に捉えること、“イマジネーション”をあらゆるクリエイティブワークの原初的な要素とすること。上手くいかなくてもいい、予想もしなかったような偶然性にゆだねてもいい——これらは、ランボーが実践してきたアイデアでした。私は、シュルレアリスムをめぐる多くの考察の中から、自分自身で何かを生み出し、それについて知ることができるだろうかと、どこかで考え続けていたのだと思います。だから、アール・ブリュットへとフォーカスを移すことに、それほど時間はかかりませんでした。

1970年代は、人々の感性に“オルタナティブなアート”が届け始めた、ひとつの時代の切れ目だった——1972年、ジャン・デュビュッフェが提唱したアール・ブリュットを、ある文脈において翻訳・継承し、著書『アウトサイダー・アート』によってその定義を広げたイギリスの美術評論家、ロジャー・カーディナル。“アール・ブリュット”と同じく、さまざまに語られてきたこの言葉が生まれた背景とは。そしてそこから流れていった45年という歳月を、カーディナル自身はどのように見てきたのか。氏の教え子でありキュレーターのロジャー・マクドナルドが、ロンドン郊外の自邸を訪ねた際にインタビューを行った。その全文を前・後編で紹介していく。

01 『シュルレアリスム——イメージの改革者たち』

ロジャー・カーディナル／ロバート・S・ショート著 (日本語版は、江原順翻訳。1977年バルコ出版刊)。シュルレアリスムの背景を俯瞰で捉えた一冊。シュルレアリストたちが挑んだ文学的実験と、その有用性について図版を交えて解説している。

02 シュルレアリスム

第一次世界大戦後の1924年、フランスの著述家で詩人、アンドレ・ブルトン (1896-1966) の「シュルレアリスム宣言」によって確立された芸術運動。ダダイズムを継承し、フロイトの思想を基盤としたこの運動は、文学、美術界において革新をもたらした。理性や論理を排除し、夢や幻想、無意識を表現することで、社会の制約的な構造からの人間性の解放を謳った。その実験的技法として、「オートマティスム」(自動記述) や、デベイズマン (違和効果) が用いられている。パリに端を発したこの運動は、20世紀において世界的な影響を及ぼした。

03 アヴァンギャルド

ここで使われるアヴァンギャルドとは、“前衛美術”を指す。既成の芸術概念や形式を打ち破る、先駆的な表現方法の開拓を謳う。19世紀末から20世紀にかけて起こった視覚芸術の革命。国家権力やブルジョワ階級への批判の意味合いも含まれていた。1870年の印象派に始まり、フォーヴィスム、キュビズム、ダダイズム、ロシア・アヴァンギャルドなど無数の主義や様式が現れた中に、シュルレアリスムもある。

04 アルチュール・ランボー (1854-1891)

“早熟の天才”と称される19世紀フランスの象徴派を代表する詩人。社会的混乱の中で10代後半のわずか数年の間に詩作された、『地獄の季節』『イルミナシオン』などが、当時のヨーロッパの若い世代を熱狂させ、ひいては文壇までもに革命を起こした。20歳で詩を捨て、職業を転々としたのち37歳で生涯を終えたが、詩作は伝説となり、後のシュルレアリスムにも大きな影響を与えた。

05 ジャン・デュビュッフェ (1901-1985)

フランスの画家。ワイン商をしていた父のあとを継ぎ、40歳を過ぎて画家となる。前衛美術運動のひとつ、アンフォルメル⁰⁸の先駆的アーティストであり、1945年、それまでの西洋美術の凝り固まった価値観やしがらみを否定し、精神障害者や未開の人など、正当な美術教育を受けてこなかった人々の絵画を「アール・ブリュット」(生(き)の芸術)と名付け、広めていった。

06 アール・ブリュット

「生(き)の芸術」というフランス語。正規の芸術教育を受けていない人による、技巧や流行に囚われない自由で無垢な表現を讃えて、1945年にフランス人の美術家、ジャン・デュビュッフェが創り出した言葉。その後、イギリスの美術評論家、ロジャー・カーディナルにより「アウトサイダー・アート」と英訳され、世界各地へ広まった。

07 アカデミック

学術的、伝統的、格式に則ったもの。ここでのアカデミックとは、ヨーロッパの大学に影響を受けて創作された、規範的な写実的作風の絵画や画家のことを指す。美術アカデミーは美術界のエリート的な画家を多数排出したが、保守的な傾向が強かった。

左上: ロンドン郊外にあるロジャー・カーディナル氏の自邸にて、インタビューが行われた。



08 マルキ・ド・サド (1740-1814)

フランス革命時代の貴族で小説家。その名が“サディズム”の語源となるほど、道徳、宗教、法的な制約を持たない嗜虐性向の強い小説を発表。貴族の特権を利用した娼婦や被差別者への性的乱行や虐待、放蕩などにより、生涯の後半のほとんどをバリの刑務所、精神病院で過ごし、またその作品の多くは獄中の性的妄想から書かれたものだった。当時の貴族社会もまた、水面下での森淫が慣習となっていたことを表面化させるようなサドの行いは、ブルジョワジーにとって許しがたいものだった。

左：ロジャー・カーディナル氏。

下：著書『アウトサイダー・アート』より。文中にあるスコッティ・ウィルソンやアドルフ・ヴェルフリのパイオグラフィーも掲載されている。

ジャン・デュビュッフェが
芸術世界に起こそうとしていた革命

マクドナルド：その頃、ジャン・デュビュッフェのことは、すでにご存知でしたか？

カーディナル：知ってはいましたが、彼が発信していたアール・ブリュットの哲学によって人々が影響を受け、革命的な運動を生み出していることには気づいていませんでした。私は、彼が言わんとすることが、どのようにアヴァンギャルドの常識と接続するのかを注意深く見ていました。デュビュッフェは当時、確かこのようなことを言っていたかと思います。

「あなたが完全に見過ごしてしまっている“別の何か”がある。普通の暮らしや、暮らしをよりよくすることから挫折しかかっている人たち、突然の不幸に見舞われた人たち、ガールフレンドから一度も返事をもらえなかった(失恋した)人たち。人々が無関心や鬱に陥るのには、多くの理由がある」

マクドナルド：つまり、誰もが明日、アール・ブリュットの作家になる可能性を秘めていると……。

カーディナル：そうです。私は、シュルレアリスムのリサーチの中で、自殺などについても考察してきたので、デュビュッフェのこの言説には敏感に反応しました。シュルレアリスムは、アンチ右翼の立ち位置も利用していました。たとえばシュルレアリストたちは、彼らにとっての敵であるブルジョア階級や教育システム、政治的右翼を激怒させるという目的のためだけに、マルキ・ド・サド⁰⁸を英雄として祭り上げたのです。こうしたことが同時におこっていた1930～40年代当時の背景を知ること、私がデュビュッフェの理論の中に素晴らしいものを見つけたのは明らかでしたし、彼の論争を読み始め、デュビュッフェもまたシュルレアリストなのだと感じたのです。デュビュッフェは、私たちが深く知り、尊敬すべき人物。常に心にとどめ、ともに旅をするべき英雄の一人なのだ。

マクドナルド：そこから本の制作へと入っていったのですね。

カーディナル：そうです。デュビュッフェの考察について編集者に話をすると、「それはおもしろい試みだ、ぜひリサーチを進めてほしい」という返答がありました。私はこの本の企画書に、確か「ありのままの芸術」というタイトルを付けました。

アウトサイダー・アートにまつわる議論の多くは、「私は誰なのか」という問い、個人の内面に深く切り込むことへとつながります。つまり、この本に取り組むということは、危険で挑発的な要素を含んでいる。二度と本を書くことができなくなるかもしれないほど、著者を傷つける題材でした。

マクドナルド：それは、当時のメインストリームの芸術世界には、今から想像もできないほど凝り固まったルールやしがらみがあったということ。それに対抗する行為で、相当反感を買うような題材だったということですね。

カーディナル：そうです。しかし、当時の私は40代前半で、この重荷を背負うだけの若さがあった。私は、この本に弾薬を込めるため、デュビュッフェのいるパリへと向かいました。これは、私にとってはデュビュッフェに対する知的な奇襲だったのですが、彼はあまり気に留めていないようでした。対面したときには、彼はすでに本の企画書と、第一章あたりまで目を通してきていました。デュビュッフェは、自身が関わったアール・ブリュットの概要に触れる数冊のパンフレットやシリーズ本をもとに、3週間に渡って私に解説をしてくれました。それは、彼が過去に1日3～4名のアーティストの作品に目を通していった調査記録でもありました。デュビュッフェは本当に、ゲリラ戦の男でした。このような著作をもって、疑うことを知らないパリジャンの芸術の世界に戦いを挑んだのですから。



マクドナルド:この背景の中でのデュビュッフェの
アール・ブリュットは、今よりも遥かにポリティカル
な要素を孕んでいたのですね。

カーディナル:そうです。しかし残念なことに、ほとん
どの人は長い間、彼の試みに気づいていませんでした。

マクドナルド:アール・ブリュットが生まれた1945年
から、あなたが『アウトサイダー・アート』を出版する
まで、およそ27年の開きがありますね。私を知る限
り、その歴史を振り返ってみても、この27年間に研究
者や批評家によって、アール・ブリュットが表立って取
り上げられた痕跡は見当たりません。いかにあなたが
先駆的だったかということだと、私は思っています。

出版された『アウトサイダー・アート』を、 はじめに手にした人々

マクドナルド:カーディナル先生はご自身の著書の中
で、当時デュビュッフェが“アカデミックなアート”⁰⁶
をどのように批判していたかについて、「オルタナティ
ヴなアート」という言葉を使って書かれています。
アートが常に拡張し続け、すべてを取り込んでいくよ
うにも感じられる現代から見ると、当時の状況はまる
で別世界の様です。当時のアートは、そんなにも厳
密に管理され、統制されていたのでしょうか？

カーディナル:あの頃のような統制された状況は、今
となってはすっかり過去の話になりましたね。当時、
私は『アウトサイダー・アート』の執筆を始め、聞いた
こともなかった無名のアーティストたちの名前を、よ
うやく知り始めていました。“物事が起こる”のに、正
しい時期が訪れようとしていることを肌で感じていま
した。しかし実際には、私の本はほとんど無視された
ままでした。アメリカで文庫本が、イギリスでハード
カバーが出版されましたが、全く売れませんでした。
しかし一方で、多くのアーティストがこの本の存在に
気づいてくれたのです。彼らはすでに「オルタナティ
ヴなアート」への世界へ入っていく準備ができていた
のだと思います。

マクドナルド:最初にこの本を手にとったのはアー
ティストたちで、それを追うように批評家や美術史家
などが読み始めたのですね。

カーディナル:私は1972年に本を出版し、1979年
にはロンドンの〈ハイワード・ギャラリー〉でアウトサイ
ダー・アートの展覧会を開催しました。それ以前にも、
デュビュッフェは自身のコレクションの一部を展示し
たことはありましたが、アウトサイダー・アートがこ
れほどまで人の目に触れるようなことはなかった。こ
のことにしても、私の仕事を認めてくれたデュ
ビュッフェには、本当に感謝しています。彼は英語が
それほど話せなかったので、私の本を読んではいない
でしょうが、私がどこへ向かおうとしているのかを
知っていましたし、この大胆な^{くわだ}企てを喜んでくれてい
たと思います。

マクドナルド:“どこへ向かおうとしていたのか”。こ
の本の具体的な内容とは、どういうものだったのだ
でしょうか。

カーディナル:この本は、デュビュッフェの仕事の重要
部分を要約したものに、知的な論争をさらに豊かな
ものにするため、私が探してきた知識人たちの言葉を
加えて完成させました。その知識人たちとは、アドル
フ・ヴェルフリ(P.23)の世話をし、彼に関する最初
の本を書いたヴァルター・モルゲンターラー⁰⁹、精神病
患者のアート作品の偉大な収集家であるハンス・プリ
ンツホルン¹⁰、1950年代から精神病患者たちの芸術
性に気づき、才能を伸ばそうと指導していた“グギン
グ・コレクション”のレオ・ナヴラティル¹¹などです。

「ここにもこんなヴィジョンを持った人たちがいる。自
殺傾向があるとみなされながら、壁に何かを見だし
創作を始めた人。突然の不幸によって、海から小石を
持ち帰り、自分の家の周囲に貼り付けはじめた人」な
ど、私はリサーチでさまざまなアートに触れていく
うち、徐々にこのようなアートをノーマルなものとし
て捉えるようになっていきました。

なぜ描くのか—— アウトサイダー・アーティストの内面を めぐる考察

マクドナルド:彼らが創作を始めるきっかけは、本当
に些細な何かなのかもしれません。

カーディナル:たとえば、スコット・ウィルソン¹²
は、トロントの古道具屋で見つけた万年筆をもてあそ
び、テーブルの表面に即興で描くことからキャリアを
スタートさせました。私たちがアウトサイダー・アー
ティストと呼ぶ多くの作家たちが表現方法を見出す
きっかけは、凡庸^{ほんよう}であると言えるでしょう。しかし、彼
らの作品は並外れています。(精神疾患の作家がアール・
ブリュットの中心に捉えられているヨーロッパにおいては)
創作の動機は、過去の出来事からの傷や失望、トラウ

09 ヴァルター・モルゲンターラー(1882-1965)
スイスの精神科医。のちにアール・ブリュット・アウトサイダー・
アートの歴史に名を刻む大家、アドルフ・ヴェルフリを担当医
だったヴァルター・モルゲンターラーは、精神的安定のために自
発的に描き始めたヴェルフリ⁰⁸の絵画に関心を持つようになり、
1921年「芸術家としての精神病患者」と題した論文を出版。そ
の翌年に出版されたハンス・プリンツホルンの『精神病患者の芸術
性』も追い風となり、ヴェルフリ⁰⁸の絵が売れるようになって
いった。

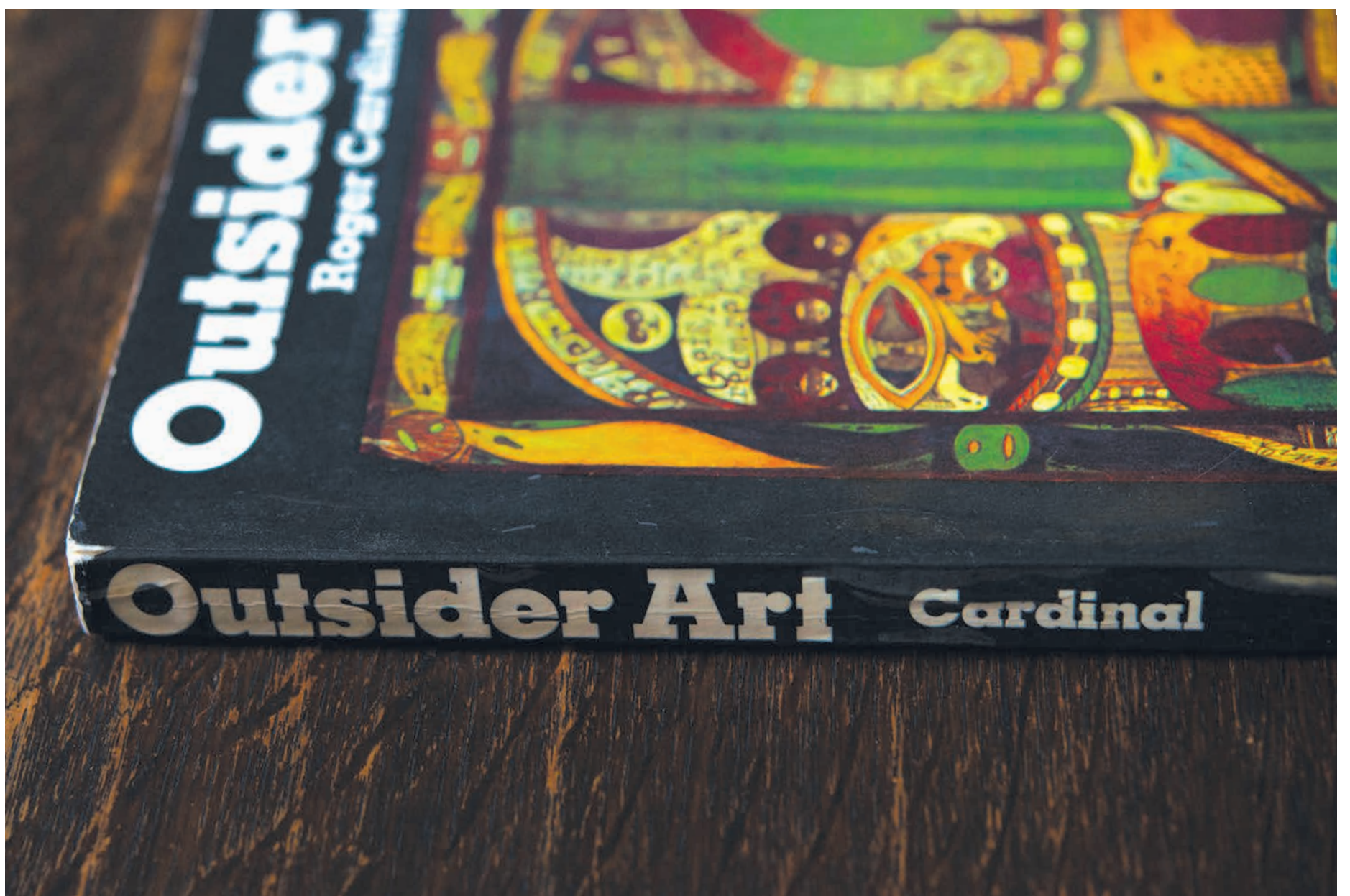
10 ハンス・プリンツホルン(1886-1933)
ドイツの精神科医で美術史家。ヴァルター・モルゲンターラー
が、アドルフ・ヴェルフリを世に紹介した翌年となる1922年、
ハンス・プリンツホルンはヨーロッパ各地の精神病院や機関など
から集めた精神病患者の創作を、約150にもおよぶ図版ととも
に紹介する歴史的著作『精神病患者の芸術性』(日本語訳版は、『精
神病者はなにを創造したのか アウトサイダー・アート/アール・ブリ
ュットの原点』林晶訳、ミネルヴァ書房刊、2014年)を出版。これは、世界
で初めて精神病患者の創作について研究した本であり、当時の前
衛芸術家たちやアール・ブリュットの創始者、ジャン・デュ
ビュッフェにもインパクトを与えるものだった。

11 レオ・ナヴラティル(1921-2006)
オーストリアの精神科医。1950年代から、自身の患者たちが描
く絵の中に芸術性を見だし、その才能を伸ばそうと注意深く続
けてきた指導は、やがて開花のときを迎える。記録映画や本の出
版などによって、世に広く紹介されることで評価が高まり、
1970年には展覧会を開催。1981年には、マリア・グギング国立
神経科病院の一角に、患者(作家)たちが共同生活をしながら創
作に専念できる場所として「芸術家の家」を設立した。

12 スコット・ウィルソン(1888-1972)
スコットランド生まれ。アウトサイダー・アーティストと称され
る画家。学校に通えず方言のまま青年期を迎え、16歳で軍隊に加
わりサーカスなどで働く。1928年、アイルランドにて強制的に
亡命したのち、カナダへ移住。露天商となり、40歳から独学で絵
を描き始める。描くモチーフは、自画像、魚、鳥、人など。終戦後
の1945年に帰国。44歳のころからアウトサイダー・アート最前
線の作家として賞賛されるようになり、ジャン・デュビュッフェ
やバブロ・ピカソなども、ウィルソンの作品を所蔵していた。

下:カーディナル氏の本棚。シュルレアリスム関連の本などが、
ぎっしりと並んでいる。





マであることが多い。不幸なことが人々に起こりうる理由は、無数にあります。その不幸によって、すべての人が絵を描いたり、視覚物をつくるわけではありませんが、ある人々はそうするのです。自らを表現する必要に駆られて絵を描く……その次に浮かんでくる問いは、「誰に向けて描いているのか」ということです。ある人たちは、人生にとっても満足しており、常に大切に扱われ、失望を経験したことなどないかもしれませんが。しかし、80歳となり、人生を締めくくる準備ができたとき、何かがかきつけとなり勇敢にも絵を描くことを始めるということもありえるのです。

人はなぜ、絵を描くのでしょうか。“何か”が絵を書くことはいいことだと“あなた”に感じさせ、幸せな気持ちにさせるからです。そんなとき“あなた”は決して人に急かされたくはないと思うでしょう。たとえば、5時までには絵を仕上げなければならないと思いつけずに取り掛かって、それは最高のものにはならないはず。学校などで行われているように絵を描くことを強制されると、人々の内面にある最高のものを引き出すことなどできません。

マクドナルド：とても根源的なアートのあり様ですね。

カーディナル：そうです。そして、それは絵である必要もないかもしれません。彫刻、走り書き、グラフィティ、ロンドンのナショナル・ギャラリー前の歩道の上のチョークの落書きでもいいのです。描くことは、“あなた”が差し迫っていると感じる何かを、外の世界に伝える手段です。他の人たちから理解をしてもらうために。そしてより大切なのは、作者である“あなた”自身に理解されるために。これはアーティスト全般においても言えることではありますが、作品は自分自身

の内側からやってくることを知っています。また、上手くいかなかったところ、紙からはみ出してしまい、後で付け加えなければならないところも覚えていますが。自分の作品を親密に知っていて、何年か経っても自分の作品を認識することができるのです。

そして彼らは、必ずしも自身の愛着ある作品を売りたいと思っているわけではありません。この対話において、私たちが前提としているアウトサイダー・アーティストたちの多くは、美術教育を受けることもなく、アーティストとして働きたいという欲望があったわけでもなく、そのための資金も持ちあわせてはいませんでした。また、こうしたらいいというアドバイスをくれる人も家族にはおらず、実社会においても「あなたの作品は素晴らしい。ギャラリーを運営している友人に見せてみよう」と言ってくれる人などもいませんでした。しかし一方では、作家としての彼らをサポートするということは、リスクを伴うことでもあるのです。

マクドナルド：作品が評価され、ギャラリーで売られるということが、作家が望んでいなかった状況をもたらす可能性があるということですね。

カーディナル：そうです。スコットランド出身のスコット・ウィルソンは、^{もんもう}文盲でしたが独学で表現力を身につけ、露天商をしながら絵を描きつけていました。お金にはさほど興味はなく、屋台に貼った絵を気に入ってくれた人には二束三文で売り、トロントでは展覧会に1、2度参加しただけでした。ところが1952年、彼がイギリスに戻ると、その才能を見出す人々が現れたのです。あるとき、ロンドンのギャラリーでは、彼の作品が^{ごうしゃ}豪華な額に入れて展示され、シェリー酒が振る舞われるようなオープニングが開かれていまし

た。ウィルソンは、外からギャラリーを覗き「これは自分ではない」と考えました。そのとき、彼はギャラリストに見せるつもりだった絵を数枚持っていました。ギャラリーの中では1枚150ポンドもの値で売られている、その自分の絵を、ギャラリーの目の前の路上で、通りすがりの人たちに破格の値段で売りさばってしまったのです。

多くの作家たちが、求めても得ることのできなかった“無意識”への憧れ

マクドナルド：あなたはこの本で、「表現衝動に憑かれる」という美しいフレーズを使われていますね。そこには、シャーマニズムの伝統や、他の種類の伝統的で神聖な霊媒、トランス状態との関連性が提示されているのでしょうか。

カーディナル：私は、刺激的なアイデアが好きです。それは、どこからか“降りて”きて、何かに取り組みなければならないという感覚を呼び起こす。中世のキリスト教の言葉に置き換えれば、「自らを明け渡しゆだねること、あなたの魂を偉大な力に与えること」です。君が言及したようなことはすべて、文化人類学者の絶好の研究対象ですが、アウトサイダー・アート学にも属するものであることも、強調しておきたいところです。たとえば、多くの洞窟芸術は、アウトサイダー・アートのピュアな性質を兼ね備えています。私たちが知る限り、そこには規範や師となる者はなく、強要も一切ありません。この芸術は、無条件の喜びと解放、死ぬことすら思い留まらせ、生への執着を生み出すほどの、極めて独創的な記号システムと捉えることもできる。

マクドナルド：興味深いのは、メインストリームに位置する多くのアーティストが、さまざまな方法を用いて変性意識状態を人工的に誘発していることです。享楽きょうらくのために依存してしまうのではなく、詩作や創作のための冷静な実験として幻覚剤を使用していたアンリ・ミショー¹³は、その格好の例ではないでしょうか。

いわゆるインサイダー・アートと、アウトサイダー・アートとの間で、これまで流動的な対話がなされてきました。デュビュッフェがどの程度、このような対話を念頭に置いて文章を書いていたのかが気になります。というのも、彼はあたかも自ら設定したアール・ブリュットの定義にそぐわないものすべてを頑かたくに排除しているようにも見て取れるからです。

カーディナル：その答えは、ロマン主義¹⁴とモダン主義者¹⁵の時代にまで遡る必要がありますね。アーティストとしてのデュビュッフェは、ほかの数多くのアーティストとかかわっていましたが、とりわけ“マチエール”¹⁶に興味を持っていたようです。そして彼は、「これはもうやめて、次へ進もう」という判断を自分自身の創作にも下すことができ、すべての作品に番号をふり、ラベルをつけていました。そうした、彼自身に本来備わっていた自己統制的な性格も関係しているかもしれせん。

彼は、マーケットをアール・ブリュットにまつわる会話の一部にはしたくないと考えていたようですが、彼自身はマーケットを弄もてあそぶことに長けていました。そして、作家としてのデュビュッフェは、評価しようのない絵を描くという、いたずら者の感覚を持っていました。

マクドナルド：デュビュッフェは、自らの作家活動においても、それまでの閉塞的な美術の世界からの解放を求めて、新しい表現を模索し、葛藤していた。そして非常に厳格な一面も持っていた。精神的には、アウトサイダー・アーティストになりたかったのかもしれないね。

アール・ブリュットよりも、より多くを食んだアウトサイダー・アート

マクドナルド：あなたの著書である『アウトサイダー・アート』は、デュビュッフェに比べると、より寛容で柔軟な立場を取っているようにも思います。

カーディナル：私はまず、人々にデュビュッフェを知ってもらいたかったのです。そして、彼の著作を要約するとともに、美術アカデミーを基盤とするアートの背景、つまり自発性を押し殺してしまうような背景に対する彼の攻撃についても書き記しました。私自身、このような彼の批判に共感していたからです。デュビュッフェは「批評家は不安定な地盤の上に立っている」と言い、私はその考えが好きでした。しかしながら、君が示唆してくれたように、彼にはなかった柔軟性も持たせるようにしました。今こうして自分自身の好みを疑いつつ、なぜこのアーティストをこの本に載せたのかを客観的に見ると、そこには自分自身の弱さがあることを認めざるを得ません。今なら本には残さないであろう箇所もあります。リサーチの中で見た資料に限定されてしまったことも事実です。たとえば、

あるメッセージを受け取るために、ロシアへ行くことは叶いませんでした。しかし、大きな意味ではデュビュッフェが先に示したアール・ブリュットに、深みを与えることはできたと思います。彼の考えを英語にし、本のタイトルにふさわしいフレーズを探したという部分においても、私は彼の翻訳者だったと言えるでしょう。——アーティストではないアーティストとは。それはまさにパラドクスです。誰かに助けてもらったり、教育を受けたり、作品に用いるさまざまな色を表す言葉もほとんど知らないからこそ、素晴らしいと言えるアーティストとは。どうして人は描くことにこれほど熱中できるのか——私は持ちうるエネルギーのすべてをこの本に注ぎ込み、ロンドンのアートシーンを転覆させるのだ、という馬鹿げた妄想を抱いていました。残念ながら、それは叶いませんでしたが。

マクドナルド：果たして叶わなかったのでしょうか。歴史を振り返ってみて少々不思議に思うのは、アール・ブリュットという言葉を残したまま、アウトサイダー・アートという言葉は、アール・ブリュットを超えて成長したということですか。

カーディナル：フランスでは、現代においても多くのアーティストが自らをアール・ブリュットのカテゴリーに属していると自覚していて、そのことに何ら疑問も感じてはいないようです。フランス文化全体として、アール・ブリュットを称なえ、誰がアーティストであるのかが知られている。その傾向は、イギリスよりも顕著だと言えるでしょう。私は、これまでデュビュッフェと自分を混同しないように意識してきました。この題材には他にもアプローチがあることや、注視することで別の問題が浮かび上がるのだということを示すため、先ほど挙げたようなレオ・ナヴラティルやハンス・プリンツホルンのような先駆者がいることも伝える必要がありました。精神科医や精神療法家は、一般人とは全く異なる方法でアートを語るからです。

マクドナルド：つまり、アウトサイダー・アートにとって重要なのは、鑑賞方法だということですね。

カーディナル：そうです。たとえば、一枚の絵の鑑賞に5分以上を費やせることができたなら、自らを全く異なる状態へと導くことができます。アートとはそもそも、鑑賞者自身の内面に、深度と拡がりをもたらすものでもあるのです。そうして、人々が時間をかけた鑑賞ができるようになると、すぐさまアートが孕はらんでいる問題に気づくことができるのです。そして、多くの人が作品の値段、外的に付けられた価値などといったことを気にしなくなり、(ロンドンにある)ナショナル・ギャラリー¹⁷へと鑑賞にでかけるようになるでしょう。

マクドナルド：“アート鑑賞”とは何か。それも今、先生から伺ってみたいことの一つです。もう少し詳しく伺っていただきたいと思います。

(次号後編に続く)

13 アンリ・ミショー(1899-1984)

フランスの詩人であり画家。ベルギーの裕福な家庭に生まれる。ロートレアモン伯爵らから影響を受けて本格的に文学に取り組むようになり、1924年、パリへと移住。多くの作家を育てた“フランス文学の黒幕”と呼ばれる批評家、ジャン・ポーランと親交を深めていく。1937年頃から本格化した絵画の制作は、不定形のフォルムを追求するような画風がアンフォルメル(1940年代中頃から1950年代のヨーロッパにおいて、第二次世界対戦による破壊や殺戮が続く背景の中で、ジャン・デュビュッフェらによって生み出された激しい抽象絵画で、表現主義の一つ)の先駆けとも言われ、デュビュッフェとも親交を結び、刺激を与え合う関係があった。1954年頃、55歳のミショーは、恩人であるポーランからの強い勧めによって恩義のために幻覚剤メスカリンを服用し作品を生み出すようになる。メスカリン体験による内観世界を凝視したような記録は、1956年の『みじめな奇蹟』から1966年『精神の大いなる試練』に至るまで6年間に執筆された文芸作品と、美術界を驚かせた記号のようなドローイング作品にも表現されている。

14 ロマン主義

1770～80年ごろ、ドイツで始まった若い世代による文学運動。18世紀後半から19世紀前半にかけて、ヨーロッパ各地に文学、哲学、芸術における理念と活動、ロマン主義が広がっていく。17世紀以降の古典主義を否定する価値観として個性や自我の解放を謳い、知性や理性よりも、情緒や想像力を重んじた。ヨーロッパの芸術世界において、周縁にあるアートが取り上げられた最初のきっかけでもあり、シュルレアリスムもまた、ロマン主義が発展したものと言える。

15 モダン主義

近代主義。19世紀末から20世紀前半にかけて、文学、哲学、美術におこった反伝統主義的な新しい様式の模索(運動)を総称する言葉。シュルレアリスムなどの前衛的な芸術運動も、モダン主義と捉えることができる。

16 マチエール

絵の表面の質感のこと。画肌、テクスチュアともいう。ジャン・デュビュッフェが興味を抱いていたというマチエールとは、上記(アンリ・ミショーの項)にあるアンフォルメルに由来する。キャンバスに絵の具を激しく盛り上げ、ほとんど形を失った人体像を描くなど、当時の社会背景(戦争という不条理)からくる言葉にならない衝動、人間存在自体の否定なども含む表現主義の一種として、ヨーロッパのみならずアメリカや日本などにも影響を与えた。

17 ナショナル・ギャラリー

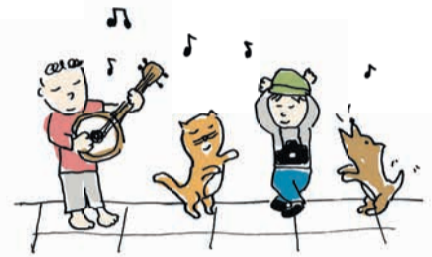
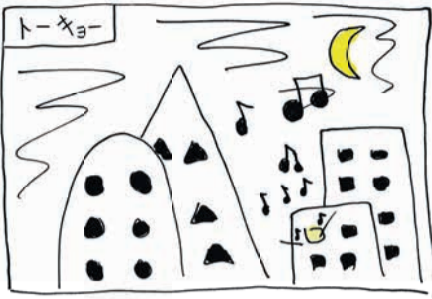
イギリス・ロンドンにて、1824年創立した国立美術館。13世紀半ばから19世紀までの作品2300点以上を所蔵している。諸外国の国立美術館の多くは、王室や貴族のコレクションをもとに構成されているが、ナショナル・ギャラリーは市民のコレクションから始まったという稀有な美術館でもある。世界最高レベルと評される名画の数々が常設展示されているが、入場料は特別展を除いてすべて無料。世界の美術館・博物館の動員数においては、常にトップクラスを維持し続けている。

左：1972年に出版された、ロジャー・カーディナルの著書『アウトサイダー・アート』。

ロジャー・マクドナルド / ROGER MCDONALD
1971年生まれ。ケント大学にて宗教学修士課程修了後、美術理論にて博士号を取得。博士号では近代アートとスピリチュアリティーを研究。2002年、仲間とともにAITを立ち上げ、現代アートの学校MADを開講、現在もプログラム・ディレクターをつとめる。個人美術館フェンバーガー・ハウス(長野県佐久市)ディレクター。現在は、アートと変性意識の関係をテーマに、研究やキュレーションを行う。
<http://www.a-i-t.net/ja>

01 電話が鳴る

アメリカ人の写真家パトリックは、漫画家になるという新しい夢を叶えるべく、つい最近東京へやってきました。実際のところ、そんなに絵はうまくないのだけど……。



02 その仕事

パーティーの最中、パトリックのもとに重要な電話がかかってきて……。



03 差別にならない表現って？

初めて漫画の仕事をするようになったパトリックですが、そのテーマは深く考えなくては行けないものでした。



議論の余地はあるものの、障害によってその人を定義しないためにも、英文では「人」(例:「障害のある人」という単語を最初に持つ)のほうがよいでしょう。「ハンディキャップ」という表現は、現在は容認されていないようです。



彼らは「盲人」「盲目の人」「弱視」「視覚障害者」と呼ばれます。「盲目」は完全に目が見えないことを、「視覚障害者」は部分的に見ることができることを指します。



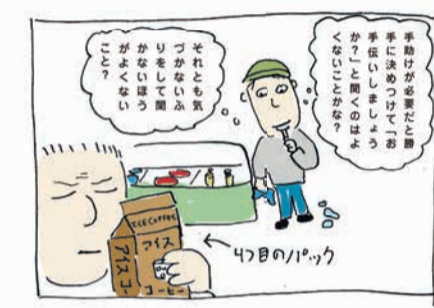
ついて行っちゃダメです。

04 エチケット

視覚障害者の男性の後ろを歩いたパトリック。彼を観察していると……。



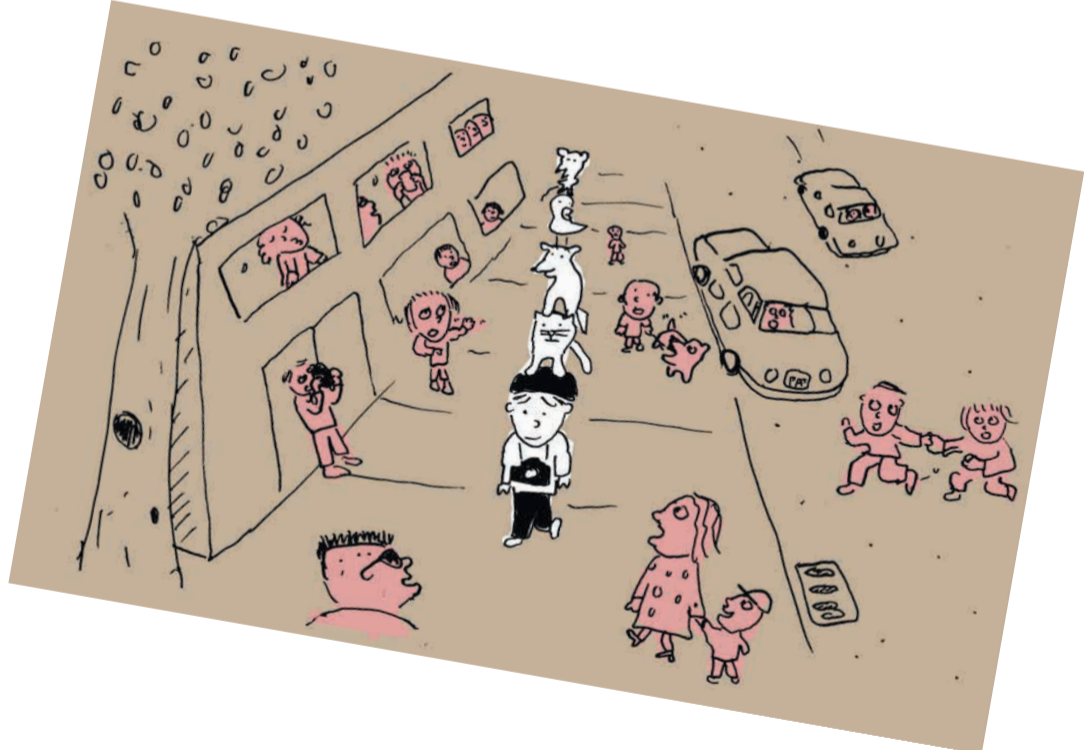
★世界保健機関 (WHO) によると、世界中には推計 2 億 8500 万人の視覚障害者がいるそう。その内、約 14% は目が見えず、約 86% が低視力だといわれています。(2014 年 8 月更新 / Fact Sheet N° 282 より)



PATRICK, MR. INSIDE OUT!

パトリックのインサイドアウトな冒険
[漫画] パトリック・ツァイ [翻訳・編集] 小川知子

アメリカからやってきた台湾系アメリカ人の写真家パトリック、35歳。日本人にとっても、アートの世界においても、ある意味マイノリティでアウトサイダーだと自覚している。まんがは最近描き始めたばかり。彼は障害のある人たちとの出会いを通じて、彼らが日々どんなことを思い、どんなふう暮らしているのかをすこしずつ学んでいきます。未知と思っていた世界をひもとくことで、知らなかった自分のことに気づいていく。そんな実話ベース、ときどきフィクションのエッセイ・コミックです。



パトリック・ツァイ / PATRICK TSAI
1981年アメリカ出身。写真家/イラストレーター。2003年に台湾に移住。06~07年と拠点を中国に移し、写真家 Madi Ju と「My Little Dead Dick」を制作。イェール国際モードフェスティバル入賞候補に。東京に移住し、活動を始める。11年「God Only Knows」「Talking Barnacles」を制作。第34回写真新世紀優秀賞を受賞。15~16年と小島島にて制作活動を行う。現在は、東京を拠点に活動中。主な写真集に「モダンタイムス」(ナナロク社)、「The World Above」(うかぶLLC)、「潜水球—Barnacle Island—」(その船ののって)など。http://hellopatpat.com

アドルフ・ヴェルフリ 空洞の音楽

[文] 蓮沼執太(音楽家)

アウトサイダー・アート、
アール・ブリュットの巨匠と評され、
戦前のシュルレアリスムの画家たちにも
影響を与えたスイス出身の芸術家、
アドルフ・ヴェルフリ(1864-1930)。
日本初となる本格的回顧展が、
東京ステーションギャラリーで
6月18日(日)まで開催中です。
生涯の大半を精神病院で過ごし、
病室で描き続けた2万5千ページ以上の
作品群。「作曲家」と自称したヴェルフリの
絵画に刻まれたおびただしい音符の
連なりに、音楽家・蓮沼執太さんが
見たもの。

- 1: 紙のトランペットを持つアドルフ・ヴェルフリ
1926年
©Adolf Wölfli Foundation,
Museum of Fine Arts Bern
- 2: アドルフ・ヴェルフリ《南=ロンドン》
1911年
©Adolf Wölfli Foundation,
Museum of Fine Arts Bern



アドルフ・ヴェルフリ / ADOLF WÖLFLI

1864年、スイス、ベルン郊外の貧しい家庭に7人兄弟の末っ子として生まれる。ヴェルフリは幼い頃から里親の元を転々とし、厳しい労働を強いられるなど孤独と生活苦に苛まれる日々を送る。数回にわたる犯罪の末、31歳で統合失調症と診断され精神病院に収容される。その4年後の1899年、鉛筆と新聞用紙を与えられ、絵を描き始める。最初に取り組んだ空想の世界の自伝的シリーズ「揺りかごから墓場まで」は、4年間で2,970頁にわたる物語を紡いだ。「地理と代数の書」では理想の王国を築く方法を詳細に説き、「歌と舞曲の書」では独創的な音楽づくりに没頭。自らのレクイエムとして描いた「葬送行進曲」は、2年間で16冊、8,404頁におよんだが、1930年、腸の病により死去。1945年、フランスの画家ジャン・デュビュッフェによってアール・ブリュットの芸術家として位置づけられ、広くその存在が知られるようになった。

蓮沼執太 / SHUTA HASUNUMA

1983年東京都生まれ。音楽家、作曲家。音楽作品のリリースのほか、「蓮沼執太フィル」を組織し、国内外のコンサート公演や映画、演劇、ダンス、音楽プロデュースなどでの制作多数。また近年では、作曲という手法を様々なメディアに応用し、映像、サウンド、立体、インスタレーションを発表。最新アルバムにタブラ奏者 U-zhaan とのコラボレーション・アルバム「2 Tone」(2017)。自ら企画・構成をするコンサートシリーズ「ミュージック・トゥデイ」を主催。2014年はアジア・カルチュラル・カウンシル (ACC) のグランティとして渡米。主な個展に「作曲的 | compositions : rhythm」(2016、スパイラルガーデン、東京) など。2017年文化庁東アジア文化交流使として中国北京にて個展「作曲性 | compositions」Beijing Cultural and Art Center を開催し、現在ニューヨークを拠点に活動。
<http://www.shutahasunuma.com>

2



ADOLF WÖLFLI

固定概念へのいくつかの疑問を 投げかけてくるように

鉛筆で描かれたモノクロのドローイングを眺めている。初期ヴェルフリの鉛筆画には楽譜を思わせるような線符、言葉や人間が描かれており、作曲家という署名まで入っている。色鉛筆で描かれた作品では音符が規則的に並びリズムカルに記されていて、この作品では音楽が作曲されているのかもしれない。びっしりと編まれている言葉は、叙情詩として綴られているのかもしれない。画面いっぱい広がる表計算のような数字の羅列は、コンピューター・プログラミングの数式を思わせるような密度の高い情報量にも思えてくる。もしかしたら演奏が出来るかもしれない、詩を朗読出来るかもしれない、コンピューター言語として何かを起動出来るかもしれない。様々な可能性を想像することが出来る媒体のようにも思えてくる。

さらに彼が書いた膨大な物語を読み進んでいく。彼の創造物に関与していくことは、私たちが想像をすることによって初めて作品として成り立つように思えてくる。それは未完成や何か欠けている、という意味ではなく、私たちが彼の作品に寄り添い、協働のような形で作品と付き合うことで、「生きた芸術」のような感触が生まれる感じがする。そこでまずは、私たちの固定概念を取り払うことが大切のように思えてくる。つまり、たとえばアウトサイダー・アート／アール・ブリュットというフレームを破棄して、極めて強いオリジナリティを発見していくこと。そうすることによって、彼の様々なアプローチが作品の中で複雑に絡み合い、真実はひとつではなく無数にあることを私たちに知らせてくれるような気がする。現代社会を生きていて常に考えてしまっている既成の認識に対して、疑問をいくつも投げかけてくるように。

スコアから感じる余白、そして内側へ繋がる穴

ここである音楽を再生してみる。ブリュッセルにある音楽レーベル「Sub Rosa」からリリースされているアルバムで、ヴェルフリの作品をベルギーの作曲家でヴァイオリニストのボドウアン・ドウ・ジャエル (Baudouin De Jaer) がスコア (楽譜) として解説し、演奏したレコーディング作品を聴いている。ここに収録されているヴァイオリンの音色は、あるときは調性のとれたメロディーが、またはヴァイオリンとは思えないようなキーンと耳に突き刺さるような高音、動物や虫の鳴き声のようなリズムを持った打楽器的な音楽に聴こえてくる。私はいま「音楽を聴いている」と認識しているが、それはヴェルフリのスコアを元に演奏されたものということを知っているが故に「音楽を聴いてい

る」という思考の耳になっている。しかし、もしかするとこの事前の情報があれば、音楽ではなくただ単純に「音」を聴いている、と感じるかもしれない。音楽と音の間を行ったり来たりするように。

ジャエルはヴェルフリの作品を繙いていく。スコアの中に潜んでいるルール、仕組み、指示を読み取って、自分の楽器に置き換えて絵画から音楽に変換していく。この行為はヴェルフリの作品に近寄り、新しい創造をすることに近い。ヴェルフリの作品と協働することによって、現実世界に演奏行為が行われ音楽になる。人間が「音楽」と感じるのは、西洋的な考え方に近しく、音のそれぞれに調和があって、ズレがなく整理された音楽、という認識が大多数だと思う。このアルバムを聴いていると、人間が「音楽」と決めている、いわゆる「音楽」にならなくたっていい、という気持ちになる。ただ「音」がそこにあればよく、心地よく不揃いに奏でられる音。いわゆる音楽のスコアはそこに書かれた音や指示が作品構成のすべてであり、絶対である。必ず作曲家が描いた世界を音で現前させなければいけない。

しかし、ヴェルフリが書いたスコアからの音にはどこか「余白」を感じる。隙間がないほど、たくさんのモチーフが描かれている作品のはずなのに、奏でられる音には隙間が生じている。この「余白」はなんだろうか。ヴェルフリの作品にはたくさんの人の顔、目がある。鋭い眼差しのように感じるが、実は黒い穴のように目が描かれている。これは目ではなく、作品の内側へと繋がる「穴」ではないだろうか。ヴェルフリの内側へ通じる穴。私たちと作品を繋ぐインターフェイスと言っても良いのかもしれない。その穴が「余白」として、そのまま音に表れていると感じる。楽譜から音がとても自然に立ち上がっていることがわかる。生であり、事実そのまま、そして野性的でもある音楽。それは音楽でもあり、物語でもあり、叙情詩でもあり、絵画でもある。ヴェルフリの作品すべてに通ずることに思える。

私たちに見えている世界はひとつではない、 ということ

大量に生み出された作品のことに触れると、ある時間を感じる。ヴェルフリの長年続いた作品創作の時間である。それは個人と社会、自分と他者、日常とその対極にあるもの、常にアウトプットすることで戦ってきたひとりの人間の歴史でもある。非常に多義的な世界を感じる。日常において私たちに見えている世界はひとつではなく、見えていない別の世界が存在する可能性があるのではないかと、ということを感じさせてくれる。私はヴェルフリの極めて個人的な神話に触れながらこのようなことを思った。

アンパンマンの音楽を聴きながら

岡元俊雄 / TOSHIO OKAMOTO (1978-)

1本の割り箸と墨汁、真っ白な画用紙。そして好きな音楽が鳴っている自分だけの空間。滋賀県の福祉事業所〈やまなみ工房〉に所属する岡元俊雄さんの創作の日々は、とてもシンプルだ。自閉症である彼が1996年から〈やまなみ工房〉に所属し、このスタイルで絵を描き始めたのは10年前のこと。当時からずっと見守り続けてきた施設長の山下完和さんは言う。「岡元さん、集中しているときはトイレも行かずにずっと描き続けています。あとは描きながらぐっすりと寝ていることも(笑)」。大好きなトラックを始め、例えばボブ・マーリーやマイルス・デイビス。岡元さんは、1枚の絵を完成させるのに2週間ぐらいかける。「アンパンマン!」。岡元さんの声が部屋に響く。アンパンマンの音楽を聴きながら、岡元さんは一体どんな意図で絵を描いているのだろう。(文:水島七恵)

表紙: 男の人 / 767×544mm / 紙、墨汁、絵具 / 2016 / やまなみ工房所蔵

1. タイトル不明 / 380×540mm / 紙、クレヨン / 2009 / やまなみ工房所蔵

2. トラック / 380×540mm / 紙、墨汁 / 2008 / やまなみ工房所蔵

3. 男の人と女の人 / 540×380mm / 紙、墨汁 / 2011 / やまなみ工房所蔵

1



2



3

第1刷発行: 2017年6月1日 / 第2刷発行: 2019年7月14日

発行元: 日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS

住所: 東京都千代田区神田神保町1-6 神保町サンビルディング4F

電話番号: 03-5577-6627

編集: 石田エリ・佐藤恵美

アートディレクション&デザイン: 橋詰 宗

印刷: 朝日プリンテック

©2019 The Nippon Foundation DIVERSITY IN THE ARTS

All Right Reserved



DIVERSITY IN THE ARTS TODAY

ウェブメディア「DIVERSITY IN THE ARTS TODAY」にて、障害のある方たちのアート作品とそれらを取り巻くさまざまな文化をお届けしています。

www.diversity-in-the-arts.jp