

トークシリーズ

障害のある人のアートと評価

あなたの「ものさし」

聞かせてください！

障害とアートの相談室



はじめに

美術、舞台、文学など、あらゆる芸術活動は、批評や観客の評価とともに展開しています。そのときの評価とは、作品というボールが投げられた後に、それをキャッチして投げ返す、あるいは少し離れたところへ、ボールをつないでいくような役割かもしれません。

たんぼの家では、二〇一四年から「障害とアートの相談室」として、アートに関するさまざまな相談を受け、課題を共有し学びあう機会をつくってきました。そのなかで、アートの評価について考える取り組みを、いろいろな形で続けています。一年目は、奈良県内の障害のある表現者の作品や活動の状況を調査し、展覧会開催に至るまでの流れのなかで、アートの専門家とともに作品の評価を行いました。翌年は、病院や裁判所、大学といった、普段アートを展示することのない場で、県内の障害のある人の作品を展示。その場を利用する職員や学生が作品を選び、訪れる人が自由に感想を書き、評価してもらおうことを試みました。

しかし、評価という言葉には、とらえどころがありません。いつ誰が、どんな視点で、何のために評価するのか、考え出すといろんな疑問が湧いてきます。「専門家が認めたら？」「作品に高値がついたら？」「作家本人が優れたアートだ、と言ったら？」

障害のある人の作品が学芸員に見られ、美術館で発表されることになった——これもひとつの評価のあり方でしょう。でも、作品が生まれる現場が多様であるように、評価のあり方も、もつと無数にあつていいはずで

そこで今年度は、障害のある人のアートに関わりのある人もない人も、さまざまな立場の人が、アートの評価について話すトークシリーズ「障害のある人のアートと評価——あなたの『ものさし』聞かせてください！」を企画しました。これまで二年間、活動をしてきたなかで、一度立ち止まって評価についてとらえ直し、評価軸を丁寧に紐解いていきたいと考えたからです。ここでは、「ものさし」という言葉を、評価の指標、もともとなるもの、という意味で使っています。ゲストスピーカーには、具体的な作品を挙げながら、その人自身のものさしを話してもらいました。シリーズの最終回は参加者とのグループワークを通して、アートと評価についてのそれぞれの疑問や想いを語り合い、共有する時間を持ちました。

本書は、トークシリーズで話された八通りのものさしについての記録です。したがって、唯一の評価の答えというものではありません。評価のものさしとは、作品と出会ったり、人と語り合ったりすることで、目盛りが伸び縮みするような、「動く」ものさしであるはずで

本書をきっかけに、いくつもの異なるものさしに触れ、アートの楽しみ方が少しでも豊かになれば幸いです。

一般財団法人たんぼの家

目次

はじめに・・・4

TALK SERIES あなたの「ものさし」聞かせてください！・・・9

01 芸大のものさし・・・10

高橋悟（構想設計、京都市立芸術大学教授）

02 美学・哲学のものさし・・・26

熊倉敬聡（芸術学、元京都造形芸術大学教授）

03 美術館のものさし・・・44

奥村泰彦（和歌山県立近代美術館教育普及課長）

04 ギャラリストのものさし・・・56

野村ヨシノリ（Gallery OUT of PLACE）× 西川茂（美術家）

05 ワークショップのものさし・・・68

ホシノマサハル（こどもアートスタジオ）

06 企業のものさし・・・80

松本雅史（株式会社L.F.C. YUKASHINA）× 浦田和久（近畿労働金庫地域共生推進室）

07 障害のあるアーティストのものさし・・・92

中村あい（アーティスト）× 森口敏夫（社会福祉法人ひまわり）

08 行為のものさし・・・102

細馬宏通（人間行動学、滋賀県立大学教授）

レポート ワークショップ「ものさしマトリックスをつくってみる」・・・120

おわりに・・・124

開催概要

芸大のものさし「トークシリーズ 01」

日時：二〇一六年一〇月二日（金）一八時～二〇時
会場：Good Job! センター 香芝
ゲスト：高橋悟（構想設計、京都市立芸術大学教授）

美学・哲学のものさし「トークシリーズ 02」

日時：二〇一六年十一月八日（金）一八時～二〇時
会場：Good Job! センター 香芝
ゲスト：熊倉敬聡（芸術学、元京都造形芸術大学教授）
聞き手：森下静香（Good Job! センター 香芝 センター長）

美術館のものさし「トークシリーズ 03」

日時：二〇一六年十一月二十五日（金）一八時～二〇時
会場：たんぼの家アートセンター HANA
ゲスト：奥村泰彦（和歌山県立近代美術館教育普及課長）

ギャラリストのものさし「トークシリーズ 04」

日時：二〇一六年十二月二日（金）一八時～二〇時
会場：たんぼの家アートセンター HANA
ゲスト：野村ヨシノリ（Gallery OUT of PLACE）西川茂（美術家）

ワークショップのものさし「トークシリーズ 05」

日時：二〇一七年一月三日（金）一八時～二〇時
会場：たんぼの家アートセンター HANA
ゲスト：ホシノマサハル（こどもアーティストスタジオ）

企業のものさし「トークシリーズ 06」

日時：二〇一七年二月二七日（金）一八時～二〇時
会場：Good Job! センター 香芝

ゲスト：松本雅史（株式会社 F.C. YUKASHINA）、浦田和久（近畿労働
金庫地域共生推進室）
聞き手：中谷由美子（Good Job! センター 香芝、エイアルアート・
カンパニー）、岡部太郎（一般財団法人たんぼの家）

障害のあるアーティストのものさし「トークシリーズ 07」

日時：二〇一七年一月二八日（土）一時～十三時
会場：たんぼの家アートセンター HANA
ゲスト：中村あい（アーティスト）、森口敏夫（社会福祉法人ひまわり）

行為のものさし「トークシリーズ 08」

日時：二〇一七年一月二八日（土）一四時～一六時
会場：たんぼの家アートセンター HANA
ゲスト：細馬宏通（人間行動学、滋賀県立大学教授）
聞き手：中島香織（一般財団法人たんぼの家）

ワークショップ「ものさしマトリックスをつくってみる」

日時：二〇一七年二月一日（土）一三時～一六時
会場：奈良県文化会館
ゲスト：岡崎潤（デザイナー）、谷美奈（教育学、元デザイナー、帝塚山
大学全学教育開発センター准教授）、西尾美也（美術家、奈良県立大学
専任講師）、宮下忠也（アートディレクター）、森口ゆたか（美術家、
近畿大学文芸学部教授）

TALK トークシリーズ SERIES

芸大のものさし

高橋悟

(構想設計、京都市立芸術大学教授)

たかはし、さとる
美術家。京都市立芸術大学理事。美術学部構想設計専攻教授。
イェール大学大学院美術専攻修了、カーネギーメロン大学助教教授、
ミシガン大学准教授を経て現職。「生存の技法(私たちが生きて
ゆくための創造的な技術)」という視点から、時間・空間に関わる
芸術を再配置し、新たな表現領域の可能性を探求している。海外
の研究機関や美術館と芸術・社会・生命・医療・環境に関わる
多数のプロジェクトを展開する。主な展覧会に、京都国際現代
芸術祭 パランフィア二〇一五、横浜トリエンナーレ二〇一四、「Trouble
 Paradise: 生存のエンタックス」京都国立近代美術館など。主な
研究に、科学研究費「Creative Engagement」/宇宙から地球へ…
芸術のアナザーモデル」など。

はじめに

たんぼぼの家とのワークショップ「ラップ×介護×アート」をはじめたこともあり、最近、これまで理論で考えていたことと現場から得られるものとのギャップについて考えています。今日のレクチャーは、「感覚のアーキペラゴ…脱一健常の芸術の為に〜境界線を曲線化し、折りたたみ、複雑化し、縛れさせる」と題して、「障害のある人のアートの評価」という問いに至るまでの前提条件を、遠回りしながら考えていきたいと思っています。

はじめに、「障害」「ものさし」「アート」、三つの言葉を定義したいと思っています。「障害」は、個人が有するものではなく、身体や精神の多様な特質と社会や制度との関係から生まれる状態を指す、とします。「ものさし」は、どう世の中と、社会と関わるかという距離の計測の仕方だと考え、価値判断の評価基準ではなく、世界との距離の測定方法、自己・自分と世界との距離を測るものとします。「アート」は、相互作用を通じて、既存の「ものさし」を更新し、世界を新しく測定する方法としたいと思います。

アートにおける評価と批評を考えたときに、まずアートと評価はなかなか馴染まないと思います。評価は、ある特定の領域の集合やある限られた時間のなかで、目的のもと取捨選択し、順位をつける作業になるからです。私自身、大学では学生たちに対して評価という考え方は用いていません。基本的に、全員マルなんです。

ただ昨今、アートには批評がないと言われています。あえて批評を肯定的にとらえること、「批評とは、新しい読み方を渡すこと」だと思えます。つまり「作者はこういうことを

考えていますよ」と説明することではなく、私たちの住んでいる世界を多元化することなんです。学生に対して批評するのは、「あなたの作品から、こんないろんな考え方もできますよ」と伝えることが教員の仕事だからです。私は、大学では評価ではなく、批評をしていると思っています。

縁切寺としてのARTと縁側としてのARTS

次に芸大についてです。芸術大学には、大きく二つの側面があると思います。縁切寺（切断）としての「ART」と、縁側（接続）としての「ARTS」です。縁切寺は、悪い意味ではなく、「あの人と離縁したいのに切れない！」と寺に駆け込んで、尼さんになるようなことです。つまり、世の中のしがらみを放り出して新しい人になる。鎌倉時代には、無縁からいろんな芸能が生まれてきたこともあるので、必ずしも悪い方向だけではないと思います。一方、縁側は、少し家からはみ出して、さまざまな人となることが出来る場所という意味ですね。また「ARTS」は、生きるためのあらゆる技術を指します。たとえば、掃除したり、パンや食事をつくったり、それらすべてが人間の生きるための技術ですよ。 「ARTS」という言葉には、アートを媒介にして技術を活用することで世界のあり方を変えることができる、という想いを込めています。

「ART」としての縁切寺では、ひとつの芸を極めていくことを大切に、少数精鋭の作家を育成します。なので、どうしても美術史としてのアートにとどまることになる。

だけど、ネガティブなことだけではありません。縁切寺的なアートのいいところは、浮世であること。新しい価値観や未来に対して非常識なことを発するには、縁切寺的な場所でないといけないんです。今の現実引張られてしまうので。

とは言え、悪い側面もあります。たとえば、本学には、一学年に一二〇人の学生がいます。少数精鋭とは言え、一〇年後に作品をつくり続ける人は五%。二〇年後だと、ひとりいるかないか……。さらに三〇年後には、その半分です。「一%以下の人材育成を目指す大学ってなんなの?」「私たちは何をしているんだろう?」と思ってしまうわけです。九九%が人生の挫折者となるしかない大学なんてない方がいいですよ。そのため作家養成所という枠組みとは別の新しいモデルを示すことが必要だと思います。また、縁切寺的なので、ある意味、怪我をしないように安全な柵で囲んで、放牧されるような状況が生まれるんですね。そのなかで、自由に、ものや人、環境と関わりながら、いろんな技術を学んでいく、ということが保証された機関と場所なんです。

才能のある先生が優れた天才を育てる天才教育が縁切寺としたら、縁側は凡人が凡人を教えるような場所ですね。大学は民主主義に則っています。私は凡人なので、凡人を育てたいと思っていますし、学生にもそう思ってほしい。「俺は天才だ!」と思っている人は、単位さえあげれば、学校に来なくても作家になりますからね(笑)。縁側としての「ARTS」では、いろんなことと関わり、自分が抱えている問題とぶつかることが大切です。私はいつも「卒業というのは、自分で自分に課題が出せるようになることだ」と話しています。卒業してから大事なのは、そこで孤立するのでは

なく、社会のなかで自分の居場所をつくること。そのために、いろんな技術を身につけてほしいと考えています。

美術の歴史とそれが終わった後

次に、作品について考えてみたいと思います。美術史というひとつの歴史のなかに作品を位置づけるのか、人類史という二万年のなかに位置づけるのか、専門家の立ち位置によってずいぶん変わってきます。

ニューヨーク近代美術館(MOMA)の初代館長アルフレッド・バーナは、キュビズムと抽象芸術がどんな形で発展してきたのかチャート化しました。彼は印象派からのモダン・アートの流れを、ダーウインの進化論のような形で表現したんです。つまり、アートはひとつの言葉のなかで、歴史の流れのなかで培われてきたものであるという考え方ですね。そのようなストーリーをつくることで、その後の人たちは、美術史のなかに、自分の作品をどう位置づけるのか、また価値や意味を考えます。一方、美術評論家のアーサー・ダントーが唱えた「アートワールド論」では、アートワールドの人々、つまりコレクターや批評家、学芸員、美術家など価値基準を形成するネットワークがあるからこそ、アートは成り立つとされています。つまり、歴史との関係とアートワールドのなかで、作品の価値や評価ができるということなんです。今では、少し変わってきてはいますが、二〇世紀にこういう考え方がありました。

美術の歴史が終わった後の作品の方向性に、「表現の自律と関係性」という考え方があります。「自律」は、絵画や彫刻など、固有のメディアウムの意味を追求して、何も頼らず、純粋な言葉として自律する作品という考え方です。また「関係性」は、ものとしての作品が、展示される環境や場所、人、社会など多様な相互作用のなかでストーリーをもち、意味をもつという考え方です。

この二つは対立関係にあります。ここでの「表現」とは、「個人的で固有のスタイルを発明すること」です。障害のある人のアートでも、「彼独自のスタイル」という言葉をよく見かけます。だけど、それは大昔の、近代の考え方に引張られていて、危険信号なのではないかと思えます。指紋のように取り換え不可能な、「かけがえのない私の表現」という紋切り型がよくありますが、「かけがえのない私」は一体どこにいるのでしょうか。これは、以前否定されたはずのロマン主義的な天才神話の美学が、下手をするとな、「障害」という言葉から蘇ることにつながるのではないかと危惧しています。

そう考えると、作品についても別の視点からとらえることができます。「障害」が個人に所有されるものではなく、制度と関係するものだとすれば、作品も実在するものではなくなります。作品とは、社会のなかに投げたときに生まれる波紋のようなもので、さまざまな形へと絶えず変化していく現象的なものであり、揺らぎをもったものとして考えることができないうのが私の提案です。作品はひとつのものではなく、絶えず変化し続けていく。あくまでも基盤は物質ですが、そこから現れてくるものであり、経験と現象がセットになったものが作品である。物質に終わらせてしまつては

ニューヨーク近代美術館
The Museum of Modern Art.
アメリカ合衆国ニューヨーク市にある美術館。現代という時代を見据えた最初の美術館として、一九二九年に設立された。一八八〇年代のヨーロッパの革新的なアートから今日に至るまで、あらゆる時代のビジュアル文化を代表する作品が所蔵されている。

アルフレッド・バーナ
一九〇二年生まれ。アメリカ合衆国出身。二七歳にしてニューヨーク近代美術館初代館長に抜擢された。絵画、彫刻、デッサンといった従来のオーソドクシーにとつた分類をやめる方針を打ち出し、当時はまだ芸術とみなされていなかった写真、映像、デザインなどの新しいメディアの可能性にも目を向けたとされる。

アーサー・ダントー
一九二四年生まれ。アメリカ合衆国の美術評論家・哲学者。長年『The Nation』誌で影響力のある美術評論を連載していたことで知られる。

アートワールド論
アーサー・ダントーが一九六四年に論文「アートワールド」で提唱した概念。アンディ・ウォーホルの(ブリロ・ボックス)を例にとりながら、ある芸術作品が芸術作品であることを保証する理論的・歴史的審級こそが「アートワールド(Art World)」であるとされる。

いけないし、個人に還元させてもいけないだろうと思います。

未来にひらかれたものとしての作品

イギリスの人類学者アルフレッド・ジェルが書いた『ART AND AGENCY』という本があります。地球アートの視点で、ものも持っている力を引き出しつつ、すべての作品をフラットに並べる方法を理論的に提案した人です。簡単に言うと、「作品を参照項（index）として見る」ということです。作品は、美の表現や意味を伝達する視覚言語ではなく、過去現在未来をすべてつなげて、常に未来にひらかれたものとして、人を動かすことができる存在であるという考え方です。

個人的には、この考え方を「記譜法」という別の言葉に置き換えて考えています。記譜は、楽譜や舞踊譜と言われることもあります。つまり、芸術と呼ばれるジャンルのなかで、行為を記録する、書くことですね。また、その再生方法を指示するということで、書くことと読むことがセットになった存在でもあります。たとえば、作品が記譜だと考えると、作品を読むことで、次の行為へと自分が促される。行為をソースとして読むことができるんじゃないかと考えています。それも完成された記譜法ではなくて、未来にひらかれているという意味で「未完の記譜」と呼んでいます。言葉やイメージ、身体に作用を起こすような曖昧なソースとして、広い意味での「記譜」ですね。そうすると、作品が、記録と再生にとどまるのではなく、いろんな領域を横断しながら、

過去から人やものの動きを組み込んで、未来へとひらいていけるようになるのではないかと思っています。そうとらえることにより、作品を固定した「もの」の状態から、行為を誘発する生成装置みたいな存在へと変えていくことができるか、という提案です。

物事には必ず文脈があります。もちろん、今みなさんがいる、この会場にもあります。文脈に応じて、物語はいかようにもつくり変えることができるわけですが、それを専門にしているのがキュレーターです。なかには、「どんな作品でも、自分で意味づけすることができません」と言う人もいますよ。そう考えると、私たちが展覧会などで作品を目にするとき、それはすでにプレゼンテーションされた形なんです。美術の歴史が終わる前、ある歴史の発展のなかに作品を順番に並べていくことが彼らの仕事でした。それが今では、社会の状況や政治など、美術をさまざまな問題と掛けあわせながら、その物語をつくる役割を担っています。そう考えると、つくる側以上に、プレゼンテーションする側の力が大きくなってしまいますよね。もともと、わけのわからない塊だったもの（作品）が、すごくわかりやすいものになってしまう危険性があるわけです。そう考えると、作品を展示することは非常に難しい。

それは、記録も同じです。作品だけを撮影するのか、つくられた過程をすべて記録するのか。さらにドキュメンタリーのように伝えるのか、物語的に伝えるのかなど……。伝え方によっても文脈がまったく変わってきます。この点は、評価について考えるときに、危険な罫とすることができるよう。

アルフレッド・ジェル
一九四五年生まれ。イギリス
の人類学者。美術品のエー
ジェンシー理論を洗練させて、
ものに関する部分的なエー
ジェンシーを認識した。主な
著書に『芸術とエージェンシー
人類学理論』（一九九八年）。

ポストモダン以降の美術

美術史が終わった一九六八年を過ぎた頃、美術や哲学など、人文系の学問の基盤が徹底的に問い直された時期がありました。そのなかでも、決定的に「基礎とは何か」を崩したのは美術でした。芸術大学でも「基礎として、何を教えたらいいか？」という問いに対して、一〇〇%自信をもって答えられる先生はいないと思いますね。もちろん、伝統工芸は別ですが……。ポストモダン以降、歴史が終わった後の美術へと移っていくわけです。

しかし、一九八九年頃からガラッと状況は変わります。それまで資本主義に対して、社会主義という別の社会システムがあったので、人々は幻想をもつことができました。ところが一九八九年以降、世界をひとつとしながら多極化が進んでいきます。簡単に言うと、世界アートから地球アートに変わってしまったんです。

一九八九年には、「大地の魔術師展」と「オープンマインド展」という、非常に重要な二つの展覧会が開催されました。フランスのポンピドゥー・センターで開催された「大地の魔術師展」は、現代美術の作品と民族アートや原始芸術と呼ばれる作品を同価値と位置づけた展覧会です。オランダのゲント現代美術館で開催された「オープンマインド展」では、世界中で大活躍の現代美術作家による作品と、精神障害や知的障害のある人たちの作品を同列に並べて紹介しました。ヘンリー・ダーガーの作品が紹介されはじめたのも、この頃だったと思います。「外部」と呼ばれた原始芸術、「アウト

大地の魔術師展
一九八九年にパリのポンピドゥー・センターで開催されたJ・H・マルタン企画による展覧会。仮面や蔓茶籠、武器といった民族芸術と、世界中から選定された百人の同時代作家の作品とを併置して展示した。

オープンマインド展
一九八九年にオランダのゲント現代美術館で開催された展覧会。インサイダーの美術家の作品とアウトサイダーと呼ばれる多様な人たちの作品を並列して見せる展覧会で、「精神医学」「アカデミー」「アート」という三つのセクションから構成された。

ヘンリー・ダーガー
一八九二年生まれ。アメリカ合衆国の作家。アーツアンドクラフツの死後、一九七七年には最初の展覧会が開かれ、その後、知名度や評価は時代を経ることに高まっている。代表作に「非現実の王国」。

パブロ・ピカソ
一八八一年スペイン生まれ。フランスで活躍した画家。ジョルジュ・ブラックとともに、キュビズムの創始者として知られる。また、アッサンブラージュ彫刻の発明、コラージュを再発見するなど、その芸術スタイルは幅広く創造的であった。一万点を超える油絵やデッサン、一〇万点にもおよぶ版画、そのほか数百点の彫刻や陶器作品を残した。

アビ・ヴァールブルク
一八六六年生まれ。ドイツの美術史家。一九一九年からハンブルク大学の教授を務めた。銀行家の長男だったが家業の相続を嫌い、家督を弟に譲る代わりに、生家の経済的援助で研究を続けた。

ART/ARTIFACT
一九八八年にニューヨークのアフリカ芸術センターで開催された。アフリカ人類学の収蔵物、たとえば、仮面は、どこから見れば芸術作品となり、どこから見れば民族資料となるのかという問いかけとともに人類学的標本を展示した。

サイダー」と呼ばれた人たちの作品が、美術の世界に引き込まれた時期は、同じタイミングだと思っています。もちろんこれ以前、キュビズムの頃にも、外部のものを取り入れることはありました。たとえば、パリにいたパブロ・ピカソは、アフリカの彫刻やアートがおもしろいと取り上げています。ほかにも、ドイツの著名な美術史家アビ・ヴァールブルクは、ヨーロッパの絵画とオーストラリアのアボリジニの絵が同じ象徴を扱っている、といった関係性を見出しました。だけど、それらはあくまで西洋美術を中心とした見方で、完全にグローバルな視点ではなかったわけです。先駆けとなった展覧会がもうひとつあります。それは、アメリカのダラス美術館で、一九八八年から一九八九年にかけて開催された「ART/ARTIFACT（芸術と人工物展）」です。日本には美術館、博物館という言葉がありますが、英語では、どちらも「museum」ですよ。では、なぜ日本では違う言葉を使うのか。それは、見せるシステムが違っていることが理由です。たとえば、美術館にある壺は「作品」と呼びますが、同じ壺が博物館あると、これは歴史的にどういう価値があって、どういう技術でつくられたかについて説明します。展示されているものが同じでも、美術館と博物館では、見せ方が変わるんですね。

人というコンディショニングを揺らす

私はアメリカから、二〇〇八年に日本に戻り、京都市立芸術大学で教えはじめまし

た。そして二〇一〇年の京都国立近代美術館で、大学創立一三〇年記念事業の展覧会「生存のエシックス」に向けた企画を進めました。私が帰国したのは、リーマンショックが起る前だったのですが、その後アメリカでリーマンショックが起き、強いカルチャーショックを受けたんです。そこで、「生きるための倫理」とは何か、別の角度から考えたいなと思い、この展覧会を構想しました。本展では、「宇宙から、医療、環境まで全部をテーマにしながら人間のあり方を考えましょう」というストーリーをつくり、脳計測ができたり、宇宙ステーションのなかで美術作品をつくったり、とんでもない展覧会になりました(笑)。

私が大学に来る前から京都芸大は、JAXA(宇宙航空研究開発機構)と共同研究をしていました。その関係で、宇宙飛行士の若田光一さんに話を聞く機会がありました。そこで「自己定位」という言葉がキーワードになりました。宇宙空間に行くと、多くの宇宙飛行士が、最初は精神状態がハイになるようなのですが、その後、ドーンと落ち込んでしまうそうです。まったく何も感じなくなり、服を着ているのかいないのか、自分の身体がどこにあるのかさえもわからなくなると。さらに、重力がないので、心身分離状態のようになってしまう。そういうときには、足元に物を投げるそうなんです。それがスーツと落ちた瞬間に、パッとそこが自分の足元と決まります。そうすると、世界の座標軸が立ち上がり、ここは地面で、ここは天井、と決めることができ、いきなり自分の身体が戻ってきたと感ずる、といったことを若田さんはもちろん、多くの宇宙飛行士が話していたんです。自己定位は、自分を定位する、方向づけることと

仮定しました。

それに関連して「感覚統合ルーム」についても話したいと思います。病院のなかの設備のひとつで「ここが病院か?」と思うほどに変わった、遊園地のような場所で、広汎性発達障害のある人たちに対応する部屋なんです。ここでは、作業療法士が巨大なマットを抱えていて、それに体当たりする子がいたり、巨大なリングのようなもののなかに入ってぐるぐるとまわっている子もいたり……。一見すると、不思議な状況ですが、発達障害の人は、五感などの身体感覚を調整するのが苦手なんだそうです。ここでは、それを統合する、人格を形成する、型にはめるようなことを行っています。最初は、感覚統合ルームはすごいなと思っていましたが、ただ、よくよく考えると、これは暗に「健常が正しい」と言っていることと同じことだと気づきました。そう考えると、やっぱりこれはおかしいなと思ったんです。

そこで感覚統合ルームと反対のことができないかなと、「感覚統合させないルーム」があるだろうと思立ち、「生存のエシックス」では、松井紫朗とともに、地面がぐつもゆらゆらと揺れて、自己定位の軸がどうしても立たない作品《Trans-Acting 装置：二重軸回転浮遊装置》をつくりました。視覚情報と身体の重心の情報がずれるので、自分分裂していく状況をつくり出し、これを科学的に証明しよう(笑)。この作品には映像もあって、すごい音が出るので、視覚も聴覚もぐちゃぐちゃになって、ますます混乱してしまふ。船から降りたときに、しばらくふわふわして、だんだんもとに戻る感覚。宇宙飛行士だと、宇宙から地球に戻ってきたときの感じでしょうか。

生存のエシックス

二〇一〇年七月～八月に京都国立近代美術館で、京都市立芸術大学創立一三〇周年記念事業に協賛して開催された展覧会。生命、医療、環境、宇宙における芸術的アプローチなど、現代の先鋭的なテーマに挑戦する国内外の一二のプロジェクトが紹介された。

感覚統合ルーム

感覚統合療法を受けるための部屋。感覚統合療法は、アメリカの作業療法士ユアーズが提唱した「子どもの神経学的プロセスに応じて、感覚刺激を与え、適応反応を引き出す」療法のこと。日本には一九八〇年代に紹介され、二〇〇〇年頃には多くのリハビリテーション機関で実践されるようになっていく。

松井紫朗

一九六〇年生まれ。アーティスト。京都市立芸術大学彫刻科に在学中の一九八三年より作品発表をスタート。早くから「関西ニューウェイブ」の担い手のひとりとして注目された。科学や芸術は世界の不思議、真理を伝える。作品を制作している。

《Trans-Acting 装置：二重軸回転浮遊装置》

「生存のエシックス」展のプロジェクトのひとつ。担当：高橋悟+松井紫朗。二度の傾斜をもつ直径8mの円形ステージの二重軸回転により、重力方向と身体軸感覚が混乱され、絶えず予測を裏切る微妙な「NO/WHERE 感覚：イマココニアル」と同時にドコモ「モノイ」が生み出される作品。

この作品で考えていたのは、人間の条件です。感覚的ですが、「人というコンディションとは何なんだろう？」と考えました。そのひとつは美学の世界で言われている、「共通感覚」だと考えています。共通感覚には、二つありますが、ひとつは誰もが合意できる常識。いわゆる倫理的なものです。もうひとつは五感を統合するような、別の共通感覚。人間は、そういうものをもってしているんだと思います。それが感覚統合につながっていく。だからこそ「感覚統合を成立させるためには、自己定位が必要で、そこから身体の図式が生じてくる」、そういう推論を考えました。私たちが試みたのは、それをどう揺るがせるか、身体図式をどう組み替えるかという逆のベクトルからのアプローチだと思います。今では当時とはスタンスの取り方について少し考え方が変わり、倫理的な問題を直接的にアートで扱うとアクティビズムになってしまうと考えるようになりました。直接的にシステムにはたらしかけられるより、作品などを介して間接的にアプローチする方がいいのではないかと思っています。

「障害者アート」と共通するさまざまなもの

諸感覚の話をしましたでしたが、目と手の関係、耳と口の関係、舌と喉の関係、身体と環境の関係など、すべての関係が統合されている場合は、動きがスムーズですよね。それは知覚のゲシュタルト(構造)が定式化されているということです。たとえば、目と手の関係で言うと、普通は、文字を書く場合は、手が「家来」で、頭と目が「主人」。目に従うのが正常です。ですが、発達障害など、いわゆる健常者とは異なったふうに世界をとらえる人には、たとえば、極端に顔を紙に近づけて見ながら文字を書く人がいます。本当に見えているのか、全体を見ながら書いているのかはわかりませんが、手はちゃんと覚えていて、動いているわけです。これは目が手に従っているので、逆転していますよね。健常者のように視覚で全体を把握するのではなくて、視覚が触覚のようにはたらいっている。もっと微細に見ていくと、筆圧などの感触が運動に与える影響などもあるのではないかと思います。

舌と喉の関係について言うと、普通は頭が舌に「言葉を出せ」と指示するので、喋ることができません。私たちは、決められた舌の動きしかしていないんですね。外国語を習うとよくわかりますが、日本人は「L」と「R」の発音が下手ですよ。一度染みついた共通感覚のようなものは、なかなか変わりません。そこで、その舌の動きと体が出してくる喉の関係は、どっちが「主人」なんだろうと考えるわけです。全然違うタイプの音の出し方があるのであれば、全然違う言葉のつくり方もありうるのではないかと。身体と環境の関係でも、普通は土台の上に人間の体があって、そのなかで自由に動き回っているけど、それが逆転することもありうるのではないかなと思っています。いずれにせよ、他者との関係や環境も含めた複数の感覚の相互作用からなるネットワークという視点から見ると、「作家≪個≫」「作品≪モノ≫」など従来の芸術のフレームではなく、もっと新しい方法で作品の経験ができるのではないかと。「障害者アート」と括弧つきで呼ばれるモノや行為のプロセスをもう少し精緻に辿ることで、

彼らの作品をもっとリアルに語る方法があるのではないかというのが、私の提言です。また逆に「障害者アート」が従来のアートの見方やあり方を変えることにつながるかもしれません。障害に関わる当事者の人たちの運動感覚や音、体、時間というのは、それぞれがある法則をもっていて、それらが変換されることで、ある模様から別の模様へ展開したり、つながったりします。あるいは、施設で作品をつくっている当事者の人たちは、それぞれ独自の感覚の理論と文法をもっているのだと思います。そこをうまく押さえることができる、彼・彼女たちの「作品」にかなり接近できる。その接近術を探っていくことが一番重要なことなのだと思います。

人によって考えている時間や空間が違うように、どんな場合でも、独自の空間の使い方、腕の使い方などがあると思います。上下がひっくり返ってみえるようなところもあるはずで、自己定位のように中心を固定するのではなく、中心を移動させ複数化することで、星座のように人・環境・感覚のネットワークが展開されていく。たとえば、作品をどういう順番で考えて描いているのかを探ってみると、それがいかに複雑で折れ曲がった創造曲線であるかということなど、わかることも多いと思います。

統合した個人ではなく、分散した、多様体としてのヒト

共通感覚、感覚統合、自己定位など人間の条件や輪郭は、私を固定するもの。住所や氏名、性別、マイナンバーカードみたいなものです。一方で、私たちが直接接して

いる人たちは、そこに閉じ込められるものではなくて、もっとはみ出していて、個別の関係があって、ずるずると芋づる式に引きずっている存在だと思えます。それを人の多様体ととらえると、ある意味で、分散した個人みたいなことを考えることができる。個人という枠を外して考えることで、アートの評価方法も別のアプローチができたらいいなと考えています。

私は正直に言うと、括弧付きの「障害者アート」を評価する、直接その価値基準をつくることには、なかなか問題があるのではないかと考えています。評価する際に、「表現」という言葉を下手に使うと、無垢な心の直接性やオリジナリティなど今までの美術のストーリーに回収し、そのなかの価値基準で測ってしまうなど、いろいろな危険な罣がいっぱいあると思います。それを避けずにどうやっていったらいいかを考えないといけないのではないのでしょうか。最後になりますが、本日のタイトルに「脱―健常の芸術の為に」という言葉を入れました。それが意図するところは、健常者によるアートワールドから「排除」されたアウトサイダー発見物語でもなく、従来の美術の歴史の枠組みに「包摂」されるのでもない別の方法で出会える「自由な場」について考えるということです。それは「障害者アート」を同一のものさしで測ることで多様な生のあり方を既存のタイプに包摂してしまう圧力や、作品行為を個人に還元してしまうことで他者や環境とつながる当事者たちの「生の文脈」を排除することへの抵抗としての批評であると思います。

美学・哲学のものさし

熊倉 敬聡

(芸術学、元京都造形芸術大学教授)

くまぐら たかあき

Ours'lab、研究員。元慶應義塾大学・京都造形芸術大学教授。一九八〇年代、九〇年代にかけて、フランス文学・思想、特にステファヌ・マラルメの真常思想を研究後、コンテンポラリーアートやダンスに関する研究・評論、企画、実践などを行う。二〇〇〇年代は、教育現場の変革の作業を展開し、大学を地域・社会へとひろく新しい学び場「三田の家」の立ち上げ・運営に関わる。二〇一三年以降は京都に拠点を移し、二一世紀的精神性の研究・実践に従事するとともに、変革の「道場」Impact Hub Kyotoの立ち上げ・運営に携わる。主な著作に「瞑想とギフトエノミ」、 「沈黙想」、 「美学特殊C」、 「脱芸術／脱資本主義論」など。

はじめに

今日はじめて Good Job! センター香芝に来て施設をご案内いただきながら、この一〇年、私は広い意味でのアートの現場にほとんど足を運んでいないと気づきました。というのは、私は二〇代前半だった一九八〇年代前半あたりから約二〇年以上、研究者や批評家、クリエイター、あるいは企画する側とさまざまな立場で、アートの現場に携わってきたんですね。ですが、正直に言う和一〇年前くらいから、アートが非常に嫌いになってしまつて(笑)。大学の授業では教えていたのですが、積極的にアートの現場に関わることをやめてしまいました……。今は、自分とアートの関係を改めてつなぎ直そうとしている最中で、自分自身も模索中です。

「ものさし」を考える

私自身は、「ものさし」は測るものなのであまり好きなものではなく、評価も苦手で。昔、大学で授業をしていたときも、成績をA B C Dでつけなくてはならないことが嫌で、一時期はある授業で学生自ら自分たちの成績評価方法を考えるなど、評価システム自体を考え直すこともあったくらいです。ですので、今回のテーマをいただいたことをきっかけに、「ものさし」について改めて考えてみました。すると、自分がアートに関わってきたなかで非常に重要な問題、つまり「アートとは何か？」という根源的な問題

02

につながることに気づくことができたんです。そうとらえ直して、改めて、非常にもしろいテーマだなと感じています。

アートとは何か？

フランス人作家のマルセル・デュシャンが制作した、《泉》という作品があります。今どこぞ芸術作品として扱われていますが、「なぜ便器がアート？」と思いますよね。もちろん、どこの美術館へ行ってもトイレはあるし、便器もあります。ただ、デュシャン以前は、それらをアート作品として展示することはありえなかつたんです。なぜ便器がアートになるのか……、これについては追って考えていくとしましょう。

では、そもそも「アートとは何なのか」、エラそうにお話させていただこうと思いません(笑)。さて、みなさんにとってアートとは何ですか？

参加者A 新しい見方を与えてくれるもの、ですかね。

参加者B おもしろがれるもの。

「おもしろがれるもの」というと、漫才やコントなどお笑いもそうですが……、ちょっと違う？ 「アートとは何か」という非常に難しい問題なんです、私は「アートは人類にとって普遍的なものではない」と考えています。あくまで歴史的に人類が

くつたものであって、普遍的なものではない。これはここ二〇年間、研究、実践したなかで、得たひとつの答えです。つまり、いつかどこかで生まれた／つくられたはずなんです。二一世紀の日本に生きているとあまり実感がないかと思いますが、ざっくりと言うと、アートは、近代のヨーロッパでつくられたものだと思われています。ということとは、逆に言うと、近代以前の、あるいは近代のヨーロッパではないところなされてきた創造的な営みは、必ずしも「アート」ではないということなんです。

たとえば、美術史の授業では、古代エジプトやギリシャから西洋美術がはじまったと教えられています。しかし、それらは果たしてアートなのでしょうか？ 四千年前のエジプトの壁画や彫刻はアートなのでしょうか？ おそらく、四千年前のエジプト人にとってはアートではない。少なくとも、我々のイメージするアートではなかったでしょう。また、江戸時代の日本においても襖絵や掛け軸などがありました、当時の人たちにとっては、アートではなかっただろうと思います。では、我々は、なぜそれをアートや美術と呼ぶのでしょうか。それは、近代ヨーロッパでつくられたアートという概念を、一九世紀にはヨーロッパにとって辺境の国だった日本が輸入したことに由来しています。そして、その概念を、それまでに生み出された創造物に投影したのではないかと理解しています。

アートが普遍的なものでないとすれば、人類の、人間の創造性が表現される場は、なにもアートに限らない、という話になります。これは、私のアートに対する見方です。もちろん、いろんな見方があると思うので、そんなことは絶対ないと考える人もいる

《泉》

一九一七年に発表された磁器製の男性用小便器に「R. MOUTRIEN」というサインが書き入れられた作品。マルセル・デュシャンは実行委員長を務めていた、無審査の展覧会に本作品を匿名で出品したが、展示を拒否された。彼は抗議し、その座を降りるに至った。デュシャンが発表した、こうした既製の工業製品を用いた一連の作品は「レディメイド」と呼ばれている。

と思います。

アートを成立させるもの

ところで、みなさん「アート」と聞くと、作品を思い浮かべてしまいませんか？でも実は、アートは作品だけではなく、もうひとつの重要な要素によって成り立っています。昔、私はフランス文学、主に、一九世紀末の詩人ステファヌ・マラルメを研究していました。マラルメと同じ一九世紀の詩人で、シャルル・ボードレールという人がいます。詩集『悪の華』や『パリの憂鬱』で知られていますが、彼は詩人であると同時に批評家、美術批評家のパイオニアのひとりとされています。

つまり、アートは作品だけではなく、それを評価する批評や研究などの言説（＝ものさし）との相互作用によって成り立っているんです。作品があっても、それにどのような意味や価値があるのか、という評価がなければ、アートは成立しません。逆も然りです。言説と実践の相互作用によって成り立つものということで、アートにとって「ものさし」は非常に大事だと、改めて考えています。

では、作品という実践と批評・研究という言葉の相互作用によってつくられるアートとは、どのようなものなのでしょう。ここからは、近代ヨーロッパで生まれたアートが、どのようにそれ以降のヨーロッパに根づいてきたか、また、人々がどのようにアートを理解し体験し、あるいはつくってきたか、という視点から話していきます。

と思います。

それでは、あるひとりの作家の絵画を見ながら話していきます。蓮の池を描いた《睡蓮》で有名な、一九世紀フランスの画家クロード・モネの作品です。まずは、一八六七年制作の《サンタドレスの庭園》。実際に見た光景か、イメージされた光景かはわかりませんが、初期の頃は画面の外にある何かを、画面上に再現＝表象する制作スタイルをとっていました。

その五〇年後の二〇世紀初頭に描いたこの《日本の橋》では、同じ水面を描きながら、描き方がまったく変わってしまっています。彼の関心は、画面の外にある、ある対象を再現＝表象する行為から少しずつ絵を描く行為自体に移っていきました。五〇年前は、いわゆる印象派の時代がはじまる頃。モネが描く池の絵を追っていくと、その変化がわかります。

一体、彼に何が起きたのでしょうか？たいがいのヨーロッパ人が「THEアート」として思い浮かべるのは、おそらく一九世紀後半にモネが歩んだような流れです。

少し抽象的な言葉ですが、アートとは、自身にとって、外部・外的なものに依拠・依存しないで、それ自体を追求し探求することなんです。また、その探求の営み、プロセス自体がアートの意味であり価値なんです。それを批評や研究の世界では、「自己目的化」あるいは「自律化」、また美術史用語だと、「芸術のための芸術」と言います。芸術はあくまで芸術のために存在する、芸術は芸術自身を探求する、という考え方です。

モネにおいては、それが、さきほど話したような形で現れています。つまり、最初

ステファヌ・マラルメ
ポール・ヴェルレーヌ、アル
チュール・ランボオとならぶ
一九世紀フランス象徴派の代
表的詩人。その前衛的な実験
は、二〇世紀の芸術家たちに
大きな影響を与えた。シユー
ルレアリスムやダダイズムな
ど二〇世紀に花咲いたさまざ
まな芸術の潮流の多くは、マ
ラルメから生まれたと言われて
いる。代表作に「半獣神の午
後」「パージュ」「詩集」など。

シャルル・ボードレール
一九世紀フランス文学を代表
する詩人、美術批評家。その
影響は一九世紀後半以降のフ
ランス文学を超えて、世界中
におよんだ。生前発表しただ
一の詩集「悪の華」は当初摘
発され、罰金刑を受けたが、
後に第二版を出版し、詩人と
しての地位を確立した。

芸術のための芸術
一九世紀初頭のフランスで用
いられたはじめた用語。認識や
倫理の領域ではなく、美的領
域、つまりあくまで芸術それ
自体の活動に価値を見出す芸
術観（芸術至上主義）のこと。

はモノという絵を描く主体 (subject) がいて、描くべき対象 (object) を画面に再現していた。「私は何かを描く」という他動詞的な行為だったんです。それが少しずつモノのなかで、描くことそのものに関心が移り、自動詞的行為になり、そのうちモノ自身が、描くという行為それ自体に「なる」。すると、以前描いていた「世界」が解体していくと同時に、それを描こうとしていた画家としての主体 (subject) も解体していく。

これは、モノに限ったことではなく、一九世紀後半にヨーロッパで真摯に活動を行っていたアーティストには起きていた現象です。世界が崩壊し、自分自身も崩壊していくので、下手をすると狂気の世界に近づいていく。このプロセスが、ヨーロッパでアートがどんなものかと考えたときに、多くの人がイメージする「アート」だと思います。

ものさし一 アートの自己目的性・自律性

こうして、どんどんアートがアート自体を探求していくわけですが、あまりにこの探求が深まりすぎてしまい、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて一種の終焉、限界を迎えます。ポール・セザンヌは晩年、水彩で多くの《サント・ヴィクトワール山》を描きましたが、この作品では絵具で描かれた部分と同じくらい、余白が増えています。また私が研究していたマラルメも、晩年には字よりも余白のほうが多い詩を書きました。二〇世紀フランスの評論家モーリス・ブランショは、この事態を *désœuvrement*（「作品の消去」や「作品の不在」、「脱作品化」を意味するフランス語）と呼び、そういう事態

が一九世紀の先端的なアーティストに生じてくる、と言いました。こうして、アートがアートを探求していけばいくほど、一方では（モノのように）ある種の飽和状態を迎え、もう一方では（セザンヌやマラルメのように）逆に作品が消えていくということが起きます。

これが最初のものさし、「アートの自己目的性・自律性」。つまり、自己目的性が強ければ強いほど、またアートがアートを探求する度合いが深ければ深いほど、それは優れたアートだというものです。私は文学において、これをもっとも追求したひとりが、マラルメだと考えています。アートは健康的なものばかりではなく、非常に体や心を蝕むものもあります。研究していたときは、私自身、それを追体験していたので、身体も心もボロボロになって大変でした（笑）。

ものさし二 アートでないものをいかにアートにするか

では、第二のものさし、「反芸術 (Anti-ART)」について話します。さきほど話した二〇世紀初頭にモノが描いた作品《日本の橋》。実は、その同時期に、冒頭で触れたデュシャンによる作品《泉》も発表されています。作品には、一九一七年と記されていました。一部のアーティストにとって、アートの終焉、限界が明らかになっていった頃に、デュシャンはそれまでとはまったく違う手法で作品をつくっていたんですね。おそらくデュシャンは、そうしたアートの限界をよく理解していたんだと思います。

désœuvrement
フランスの哲学者、作家、批評家であるモーリス・ブランショが提唱した用語。「作品」に対する批評性が強まると、その生成そのものに自己参照的にはたらいでしまい、「作品」は自らを「完成」に向けて形成しようとすればするほど自らを消去させてしまうようになること。

反芸術 (Anti-ART)
二〇世紀前半に美術の伝統的価値の破壊を試みたタダの精神および方法を継承し、一九五〇年代半ばから六〇年代半ばにかけて各地で起きた美術の動向のこと。それまでの芸術の本質を問い直し、芸術の枠組みを変えてしまうような作品が多く生まれた。

ここで勝負しても、勝負しようがないと。そこで彼が打った手が《泉》でした。

では、彼の意図は何だったのでしょうか？ 簡単に言うと、美と一番遠いとされているもの（便器）を美の文脈の内部にもつてくることによって、アートそれ自体を否定・破壊すること。さらに、否定し破壊する行為、それ自体を作品とすることです。非常に逆説的な行為ですね。これが「反芸術 (Anti-Art)」、つまり芸術の破壊、否定という行為自体を、アートの文脈のなかで提示することこそが、デュシャンの意図だったんじゃないかと思えます。

これは独断と偏見かもしれませんが、私はコンテンポラリーアートと呼ばれているものは、すべてこのデュシャンのロジック、すなわち、それまでアートでなかったものをアートの文脈にもち込んでアートそのものを問うというロジックを継承しているように思うんです。

デュシャン以降の作家

一九一〇年代に、ドイツの作家クルト・シュヴィッターズは、紙きれや布きれ、鉄釘などのゴミを絵画にしました。さらに時代が進むと、フランス人作家イヴ・クラインが一九五八年に、有名な展覧会「空虚展」を開催します。彼は、空っぽのギャラリーを「空虚展」と称して作品にしました。作品がないこと、空虚そのものがアートであると。その音楽版というべきものが、これまた有名なジョン・ケージの

《四分三三秒》です。この作品の楽譜には音符が書かれていません。つまり沈黙、音のない状態を、音楽、アートとしている。ここで、アートでないものをアートにするという、コンテンポラリーアートの実践、ロジックが行き着くところまで行ってしまっています。空虚以上、あるいは沈黙以上はないですよ（笑）。こうして、一九五〇年代に、（コンテンポラリー）アートは、もうひとつの終焉を迎えました。

では、アーティストはこの後どうするか？ そこで欧米の人たちが考え出したのは、「自分たちのアート以外のアート、欧米以外のアートを評価しようじゃないか」ということでした。

コンテンポラリーアートのロジックの終焉から Non-Western Art の評価へ

一九八〇年代後半くらいから、欧米以外の創作物をアート作品と呼ぶ動きが出てきます。ちょうど私がフランスに住んでいた時期です。フランスに有名な現代美術館ポンピドゥー・センターがあります。その後、歴史的と評された展覧会が一九八九年に開催されました。「ロ・エ・マルタンが企画した「大地の魔術師展」です。おそらく、ヨーロッパではじめて、いわゆる現代アートと、アフリカの村など欧米でないところで制作されたものを並列して展示した展覧会です。これは、欧米の外のものをアートに取り込もうとする試みのさきがけでした。このような動きと並行して、たとえばアウトサイダーアートというものもこの頃、突然注目されるようになります。「パラ

クルト・シュヴィッターズ
一八八七年生まれのドイツの芸術家。シュールレアリスムやダダイズム、構成主義といった近代美術の芸術運動で活躍した。廃物などを利用したコラージュ「メルツ絵画」で知られている。

イヴ・クライン
一九二八年生まれのフランスの画家。美術家。画面を単一の色に塗りつぶす「モノクローム絵画」の制作のほか、「International Klein Blue」と名づけた青色染料を開発した。身体に塗った青を布に写し取る（人体測定）シリーズ、黄金と小切手を交換してセーヌ川に焼いて流すパフォーマンス（非物質的絵画的感性領域の譲渡）など、独創的な表現を開拓した。

ジョン・ケージ
一九二七年生まれの、アメリカ合衆国出身の音楽家、作曲家。「沈黙」をも含めたさまざまな素材を作品や演奏に用い、その独自の音楽論や表現によって、音楽の定義を広げた。実験音楽家として、前衛芸術全体に与えた影響は大きい。代表作に《四分三三秒》（一九五二年）など。

大地の魔術師展
↓ P.28 の注釈を参照

アウトサイダーアート
既存の芸術システムの「外部」アウトサイドに位置づけられた人々によって制作された作品のこと。一九四五年、ジャン・デュビュッフエが提唱した「アールブリュット」に対応する英米語として、七二年、ロジャー・カーディナルによりつくられた言葉。

レル・ヴィジョン」という展覧会が一九九二年にロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムで開催され、日本では巡回展が一九九三年に世田谷美術館で開催されました。この展覧会は、インサイドからみたアウトサイドの人たちのアートを、現代アートと同時並列して見せ、日本や欧米で、アウトサイダーアートブームの火付け役になったと言われています。

私は二〇代の頃、七年間フランスに住んでいたのですが、そこで美術館や博物館などへ通う習慣のある人にとっては、「アート」の概念がとても厳密なもののだと実感しました。今では信じられない話かもしれませんが、ヨーロッパでは、「一九八〇年代後半あたりまで」「日本で現代アートと称されているものは、アートではない」と認識されていました。極端なことを言うと、日本人が現代アートとして手がけた作品はすべて、ヨーロッパ人、つまりアートのインサイド（内側）にいる人にとっては、「アウトサイダーアート」だったということです。

三〇年前、ちょうど森村泰昌さんなどが、日本や世界でメジャーになる頃です。もちろんそれ以前にも河原温さんなどは、アメリカやヨーロッパに行って、作品を制作し、評価もされていました。しかし、それはあくまで欧米の文脈のなかで、（非欧米人でありながらも）インサイダーとして評価されていたのです。少なくとも、私はそう解釈しています。一方で、インサイドアートとまったく違う意味や価値をもつ、日本の同時代の創作物やインスタレーションは、一九八〇年代まで欧米のキュレーターや評論家にとっては、アートではなかったんですね。私は一九九〇年代頃にア

ティスト活動をしており、その当時には何人か欧米のキュレーターにも会いましたが、彼らのなかには、日本の現代アートを本当に馬鹿にする人もいました。

以上が、デュシヤンが《泉》という便器を作品化した行為からはじまるコンテンポラリーアートのロジック、「ものさし」です。つまり、いかにアートでないものをアートとするか。だからこそアートでないものを見つけて、それをアートにすることを競いあったわけですね。

ものさし三 もうひとつの美

アートに関する「ものさし」は、実はもうひとつあります。これまでは、あくまで欧米の人たちがつくり、自分たちで経験してきたアートの「ものさし」でしたが、今回は少し違う視点から考えてみたいと思います。

たとえば、一六世紀の朝鮮の茶碗があるとします。それをヨーロッパやアメリカでなく、そうした名もない民衆の制作物の価値や意味を言説化していきました。柳は、ウィリアム・モリスのーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、生活と芸術の一致、一体化という思想を説いていきます。柳は、民衆の品の価値というのは「用の美」にあると言いました。つまり、用いられるからこそ美しい。日常の生活の垢にまみれて、その垢がこびりついていくことが、どんどんその品の美を高めていく、とい

パラレル・ヴィジョン
一九九二年に開催された、ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアム企画・主催による展覧会「アウトサイダーアート」と呼ばれる、正規の美術教育を受けていない人々、とりわけ精神を病んだ人々や霊的能力に優れた幻視者たちの造形作品を紹介した。日本では、一九九三年に世田谷美術館で巡回展が開催された。

森村泰昌
一九五一年生まれの美術家。一九八五年、ゴッホの自画像に扮するセルフポートレイトを制作。以降、一貫して「自画像的作品」をテーマに作品をつくり続け、国内外で高く評価されている。

河原温
一九三二年生まれの美術家。一九五九年に日本を離れ、メキシコ滞在を経て、ニューヨークに拠点を移す。代表作に、日付絵画「today」シリーズがある。以降、コンセプチュアルアートと呼ばれる芸術の概念自体を問題とする作品の制作を続けた。

民衆
一九二六年に柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司らによって提唱された生活文化運動。名もなき職人の手から生み出された日常の生活道具を「民衆的工芸」と名づけ、美は生活のなかにあるという新しい「美の見方」や「美の価値観」を提示した。

アーツ・アンド・クラフツ運動
一九世紀後半のイギリスで興った造形芸術の運動。イギリスの詩人、思想家、デザイナーであるウィリアム・モリスが主導した。産業革命を経て生じた大量生産型社会を批判し、手工芸の復興を目指し、生活と芸術を統一することを主張した。

う考えです。

この「用の美」というものさしは、欧米のアートの「ものさし」とは、まったく逆なんですね。欧米のものさしでは、美は何よりも役に立たないものである。日常的な用途、つまり生活から一番遠いものがアートでした。もちろん、アーティスト自身は自分の生を全面的に創作に注ぎ込むので、ある意味、アートと生活が一致しています。しかし、そうではない人にとって、基本的に生活と芸術は正反対のものです。それは逆の論理で、日常生活に役立つからこそ美しい。朝鮮で昔つくられた名もない茶碗が、いろんな人の手に渡り、日常生活に用いられたからこそ美しいのだと、柳は説いたのです。

彼のもうひとつ大きな美の基準は、手仕事であることです。一九世紀、二〇世紀のインダストリーの製品に對置して、手仕事の美を説いていきました。そうした手づくりの品と美が一致する生活、あるいは芸術こそが一番理想なんだと。彼自身の文章で、「美と生活」という題の文章があります。「今日では美しいものと云ふと展覧会に出る絵画とか彫刻とか云ふものに限る様になってきましたが、もっと手近な、日常生活を守ってくれるもの、即ち日々使ふ調度、器物と云ふ様なものに美が交わらなければ、人間の生活には潤ひが来ないと思ふのであります。……私の考へでは美術品よりも寧ろ工芸品が、美的教育に對してずっと重要な役目を務めると考へるのであります。なぜなら美と生活を一番密接につないでくれるものは工芸品であつて、美術品ではないからであります。」

柳、あるいは「民藝」の作家たちにとって、生活＝美が「ものさし」でした。つまり、己の日常生活がどれだけ美的なものに彩られているかによって、生活の質が高まるし、美の質が高まると考えていたのです。

暮らしとアートを見つめ直す

最後になりますが、第四の「ものさし」について語っていきます。これは自分自身でも模索中のものさしです。私は最近、京都の比叡山の麓、上高野に引っ越しました。空気も水もきれいなところなのですが、京都に昔から住んでおられる人にとって上高野は、「京都の外」にあります。引っ越した理由は、二つあります。ひとつは、以前は銀閣寺の近くに住んでいましたが、三月に大学を辞めて、突然月給がなくなり、家賃が安いところに引っ越さざるを得なかったということ。もうひとつは、上高野にある五右衛門と呼ばれる古民家を拠点に「くらしごと」という活動をしている人たちのライフスタイルに惹かれたというのが理由です。基本的に暮らしに関わるものは、できるだけ自分たちでつくって共有するという活動です。そこに「もうひとつの」アートの可能性を見つけたと思っています。

なぜでしょうか？ 三〇年以上アートの世界にいて、自分の経験からしてもアートはもう限界だろうと感じたんですね。少なくとも欧米でつくられ、追体験して学んできたアートというものは、二〇世紀末でいい加減終わっているだろうと。アートじゃ

くらしごと

京都府上高野にある、大きなおくどさんがシンボルの古民家「五右衛門」を拠点とした「くらしごと」とひとを有機的につなげ日々をつむぐ、集いの場所。マルシェやカフェなどのイベントを定期的に開催している。

ないものをアート化していくコンテンツポラリーアートのロジックは、これ以上通用しない、人類史的に意味がないと思ったわけです。

アートのリサイクルから、「誰でもピカソ」まで

パブロ・ピカソの作品《アヴィニヨンの娘たち》をご存知でしょう。この作品と見た目がそっくりの現代アートの作品があります。アメリカの作家マイク・ビドロが、一九八〇年代に自分の作品として創作した《Not Picasso》、ピカソじゃないという作品です。さきほどコンテンツポラリーアートの限界について話しましたが、アートが限界を迎えていることは、おそらく二〇世紀末にアートの世界で真面目に、創作や研究をしていた人たちの多くが感じていたことでした。しかし、アーティストたちは「アーティスト」である限りつくり続けなくてはなりません。その結果、こうした作品が生まれたわけです。

二〇世紀末、アートにするべき、アートでないものがなくなってしまうたんです。そんなときに二〇世紀末のいわゆる「ポストモダニズム」のアーティストの多くが、ビドロのように、アートのリサイクルを行ったのです。それと並行してもう一方では、少なくとも欧米的な都市生活をしている人にとって、生活に存在するものは、ほとんどすべてがアート化、デザイン化されています。デザイン化、アート化されてないものは空気ぐらいです（笑）。また、二〇世紀末にデジタルメディアの発展により、誰で

も簡単に自称カメラマン、自称ペインターになれてしまう、つまり「誰でもピカソ」になれてしまうという現象が起きます。

この二つの現象が起こり、二〇世紀末にはコンテンツポラリーアート、すなわちアートでないものをアート化するといった「ものさし」は決定的な終焉を迎えます。この頃から、私はアートに興味がなくなってしまうたんですね。

「つくる」ことの再定義

それでは最後に、「今後どうなるのか？」という話です。これは私自身の選択でもありますが、一旦アートのなかから出て、生活のなかに自分を位置づけ直して、そこから改めて、アートと呼ばれていたものも含めて、「つくる」ことを見直す、再発見しようとしています。それはある意味、以前「民藝」が当時の文脈でやろうとしていたことなのかもしれません。

柳にとって、美しいものは人為の作業だけであるのではなく、自然からの恩寵（ギフト）によるものでした。欧米の人は、「つくる」という言葉を、人間がつくるもの、つまり人為の技に対して使います。アートの語源であるラテン語のアルス（ars）の意味合いもそうです。それが産業化、資本主義化されたものが、インダストリー（工業製品）です。

それは「民藝」における「つくる」とは違いますよね。もちろん陶芸でも人間が

《アヴィニヨンの娘たち》
一八八一年スペイン生まれ、フランスで活躍した画家パブロ・ピカソによる油彩作品。一九〇七年に制作されたこの作品は、キュビズム革命の発端となったと言われている。ニューヨーク近代美術館蔵。

《Not Picasso》
一九五三年生まれの作家マイク・ビドロによる作品。ピカソの美術史上の名作を、色彩を変えるなどして微妙な違いをもたせながら、ほぼ完全に模倣した作品を「これはピカソではない」というタイトルで発表した。

やらなければ成り立たないので、人為の技が入ります。しかし技だけではなく、自然からの恩寵と交わり、融合し、ときには反発しあう。そのなかから美が発現する。たとえば陶芸で言えば、土の質感や重さ自体がギフトになるかもしれません。窯のなかでは何が起るかわかりません。自然に委ねることで、場合によっては失敗するかもしれないし、予想もしなかった美が発現するかもしれない。農業だと、もちろん人間がいなくても勝手に種は飛びますが、畑としてはそれだけではだめで、土や太陽エネルギーに人の手が入って、はじめて成り立つわけですね。そういう場所に「つくる」が、移動していく。

これから「つくる」という意味、そして、おそらくアートの位置も、人間のデザインだけではなくて、人間のデザインと自然のデザインの融合となる。自然は自然自身をデザインしているわけですけど、それと渡りあいながら人間がその自然をデザインしていく。人間の芸と自然の理がときには拮抗しあい、ときには溶けあう。それがつくるといふことであり、そこから美しいこと、そこからある種の「つくることの美」が見出されていくのだと思います。

ものさし四 気／エネルギー

人間の芸や自然の理が素材の形をつくっていくわけですが、その原動力とは何なのでしょうか。少し抽象的になりますが、自然について言うと、それはエネルギーで、

そのエネルギーを人間化したものが、「気」ではないでしょうか。このエネルギー＝気が原動力となって「つくる」あるいはこれからのアートが起こっていくのではないのでしょうか。ですので、アートも一旦欧米の定義・文脈から外し、生活にもう一回位置づけ直しながら、考え直す必要があると思います。

そうした“もうひとつの”アートを「つくる」ことにおいては、いかに気⇨エネルギーを込めるか、気合いを込めるか、気持ちを含めるかが大事です。それを障害のある人がつくりうが、いわゆる健常者がつくりうが、最終的には関係ありません。また、それがたとえばアートの文脈で評価されようがされまいが、工芸と言われようが言われまいが関係ないわけです。

たとえば、「アート」だから「工芸」だから美しいわけではない。あるいは、寿司だから、野菜だからすべてが美味しいわけではない。栄養があるわけでもない。ですが、自分で気を入れて、畑を耕す、器をつくる、しかも自然のエネルギー、恩寵と渡りあいながら。上高野でやろうとしていることは、そういうことです。

「最後のものさしは気なの？ エネルギーなの？ 何それ？」「ものさしなのそれ？」という、ちょっと狐につままれたような感じになってしまったかと思いますが（笑）、以上で終わりたいと思います。

【二〇一六年二月一八日 GoodJob! センター香芝でのトークを収録】

美術館のものさし

奥村泰彦

(和歌山県立近代美術館教育普及課長)

おくむら・やすひこ
一九六三年、京都市生まれ。一九八七年、同志社大学文学部文化学科美学および藝術学専攻を卒業。一九八九年から和歌山県立近代美術館に学芸員として勤務し、現在は教育普及課長。一九九四年の美術館新築、移転、開館にも携わる。一九九七年、同志社大学大学院文学研究科哲学専攻博士課程(前期)を修了。川口軌外らと和歌山ゆかりの作家をはじめ、泉茂、吉原英雄、宇佐美圭司らの個展を開催することにも、関西を中心に広く現代美術についての紹介を行う。また美術館の教育普及活動にも取り組み、さまざまな世代とともに美術の楽しみ方を探る試みを続けている。

はじめに

近年、美術の世界でも、障害のある人のアートは注目を集めています。たとえば、これから大規模な改修と新館建設を予定している滋賀県立近代美術館では、活動方針に「障害者の美術活動を紹介すること」が大きく組み込まれるそうです。また兵庫県立美術館でも、地元の福祉施設で活動する人の作品やスイス・ローザンヌのアル・ブリュット美術館で取り上げられた作品を紹介する展覧会が何度か開催されています。そのほかにも、高知の藁工ミュージアム、京都のみずのき美術館など、障害のある人の作品紹介を主な目的とする美術館や活動、施設も増えていきます。

美術館とは何か？

そもそも美術館とは何か。大きな概念としては、美術館は博物館の一種です。まずは、博物館の定義から説明します。

日本の法律のひとつである「博物館法」の定義によると、公立の博物館や施設は、社会教育施設です。さらに博物館法の上位法の「社会教育法」のなかで、社会教育を行う施設として公民館、図書館、博物館の三つが定義づけられています。

公立の博物館は、公教育を行う施設、つまり税金を使って教育を行う施設です。なかでも公教育として、法律上、想定されているのは、学校教育と社会教育。学校教育は、

03

アル・ブリュット美術館
スイス、ローザンヌにある美術館。フランス人芸術家のジャン・テュビュッフエがコレクションしていた、自身が提唱した「アル・ブリュット (Art Brut)」の作品および五〇〇点がローザンヌ市に寄贈されたことを受けて、一九七六年に開館。

藁工ミュージアム
高知県高知市にある美術館。障害のある人や専門の美術教育や文化潮流の影響を受けることなく、「心の越くまに《表現者》」として制作活動に取り組んでいる人々の作品を中心に調査・保存・公開する「アル・ブリュット・ミュージアム」。二〇一一年開館。

みずのき美術館
京都府亀岡市にある美術館。アル・ブリュット作品を紹介することを基本に据え、展覧会に加え、公演、ワークショップなどを行っている。二〇一二年開館。

文字通り、学校で行われる教育です。幼稚園からはじまり、小学校、中学校、高等学校、大学、さらに大学院があります。年限が区切られ、若年層については、学習指導要領で規定された教授内容をもとに行われます。一方、社会教育は、学校の外で行われる教育です。学校以外の場所での社会人一般が対象とされ、教育内容の限定はありません。学校に通う児童や生徒、学生も含め、人間全体に対して行われる教育活動なんです。公民館、図書館、博物館は、社会教育を行う場所として位置づけられています。美術館は、その博物館施設の種類です。

博物館の大きな仕事については、博物館法の第二条に詳しく書かれています。そのまま読むと難しいので、簡単に話しますね。博物館では、歴史・芸術・民族・産業・自然科学など幅広い分野を扱います。また、それらに関する資料を収集し、保管すること、また展示して多くの人が見られるようにすること、またその調査・研究が博物館の役割です。「教育的配慮の下に一般公衆の利用に供し、その教養、調査研究、レクリエーション等に資するために必要な事業を行ない」とありますが、楽しむこと、遊ぶことも含めて、大きく「知る」「学ぶ」機会をつくるために展覧会ははじめ、さまざまな事業を行っています。

美術館のあらゆる活動の基本

美術館ではあらゆる活動の基本として、常に作品を評価することが求められます。

たとえば、展覧会をつくりあげる際に行う評価は、「意味づけ」です。どんなテーマで開催するのか、またその内容をきちんと説明するために必要な作品はどんなものか。作品によって、私たちが伝えたいことは何か。出品作品を選ぶなかでも、私たちはあらゆるものの評価をし、展覧会の意味づけを行います。

また収集の際も、何を購入するべきか、作品の寄贈をしていただけるが所蔵してもいいかなど、常に評価が伴います。その判断基準となるのが、それぞれ美術館が定めている収集方針です。作品収集方針をウェブで公開している館もあります。たとえば、現代美術を扱う金沢21世紀美術館では、三つの方針が書かれています。まずひとつ目に「一九八〇年代以降に制作された新しい価値観を提案する作品」、二つ目に「（ひとつ目で定義した作品の）価値観に大きな影響を与えた一九〇〇年以降の歴史的参照点となる作品」。つまり、一九八〇年代以前に制作されたものでも、美術に非常に大きな影響を与えたと考えられる作品は収集しますということですね。この「考えられる」というところに、評価が入ってくるんですね。三つ目には「金沢ゆかりの作家による新たな創造性に富む作品」とあります。新たな創造性に富んでいるかどうか、これをどう評価するかは大変ですね。また美術館美術品収集委員会として、五名の名前が記されています。いろんな美術館の学芸員や美術評論家の人たちと相談しながら、作品によって随時評価を考えていきますよ、ということですね。当館にも収集方針がありますが、やはり最終的にはその都度考えて判断していくこととなります。美術館の学芸員は、その評価をどうしていくかを考えるために存在しているとも言えると思います。

「歴史性」「超越的」というものさし

美術館での評価は都度行うと言うものの、基準はあります。そのひとつが、「美しさ」だと思います。これまた非常に抽象的な言葉ですね(笑)。さて、美しさの基準というものは存在するのでしょうか？ 私は「歴史性」が物事を評価するときのひとつの立脚点になるのではないかと考えています。

美術にも、歴史的につくられてきた作品に系列があります。たとえば、岸田劉生の絵は、ファン・ゴッホやアルブレヒト・デューラーの作品の影響が強く、その当時の日本でも、こんな絵を描いた人はいません。でも、ただ新しければいいってものでもないんです。新しく、かつ劉生の場合は、非常に写実的な、細密な描写が行われている。それが、強く何かを訴えかける。その「強く何か」を言語化することが難しいのですが。ただ、そういう作品が認められたことを、ひとつの評価として意味づけていくことで、歴史を踏まえた作品がつけられてきたことがわかります。

一方、歴史を超える、あるいは歴史を否定するものを評価する面もあります。芸術作品の難しいところは、伝統的につくられてきているという点だと考えています。誰かがつくったものを踏まえて、つくっている。ただ、それまでにあったものを超えるものでないと評価はできません。言い換えると、前にあったものを否定するものは、異なる内容と質をもっている。そこが、もうひとつの評価基準になります。「超越的」とも言えると思います。芸術作品として評価されるものは、ある意味、それまで続い

てきた常識的なものでありながら、その常識的なものを超える、非常なもの、異常なもの (extra-ordinary) なんです。

無意識を顕在化させる存在としての狂気

異常な人物として紹介される代表的な作家のひとりにゴッホがいます。非常に情熱的で、特に女性に対する愛の告白方法は激しすぎて、その女性から怖がられてしまう、そんな人ですね。耳を切って、娼婦に送りつけたという有名な逸話もあるほど。その「耳切り事件」のきっかけは、同じく画家のポール・ゴーギャンなんです。ゴーギャンも性格的には問題のある人で、破綻した人だと言われています。日本には、作品と同時に、激しく情熱的を超えて、狂気の情熱家という芸術家の姿が紹介されていました。

ゴッホは作品も、非常に情熱的です。常軌を逸した情熱をもって描かれた絵は、それまでの絵からは逸脱していたと言われています。とは言え、最近の美術史研究では、必ずしもゴッホの絵の描き方は歴史的な文脈から逸脱しているのではなく、それ以前に続いてきていた、特にオランダの絵画の流れを踏まえているとされています。彼の絵の描き方は、非常に理知的なんです。ただ情熱に駆られて激しい色をキャンバスに叩きつけて描いただけでは、あのバランスや色彩感覚は生まれません。非常に緻密に、計算をして、考えながら描いている。

その後、一九二〇年代あたりからシュールレアリスムのような芸術運動自体が起こ

岸田劉生

大正から昭和初期にかけて活躍した近代日本を代表する洋画家。北方ルネサンスの感化を受けて草土社を主宰し、写実を徹底した先に現れる実在感を追求した。愛娘をモデルにした二連の「麗子像」の作品で知られている。

ファン・ゴッホ

一九世紀終わりのオランダの画家。現在はポスト印象派を代表する画家とされているが、生前はあまり評価されていなかった。うねりのある、渦巻くような筆致と厚塗り、力強い画風が特徴的である。

アルブレヒト・デューラー

一五世紀終わりから一六世紀にかけて活躍したドイツの画家。ルネサンス絵画のなかでも、北方ルネサンスと言われるアルプス山脈以北の美術を代表する画家のひとり。ドイツ美術史上最大の画家とも言われている。

ポール・ゴーギャン

一九世紀フランスの画家。ゴッホと並びポスト印象派の画家として知られている。晩年タヒチで暮らし、そこで多くの作品を残したことによって、ヨーロッパの絵画界で稀有な存在となった。大胆な色使いと平坦な塗り方が特徴とされる。

シュールレアリスム

日本語では「超現実主義」と訳される。フランスの詩人A・ブルトンによる一九二四年の著作「シュールレアリスム宣言・溶ける魚」(シュールレアリスム第一宣言)にはじまる芸術運動。フロイトの精神分析理論の影響を受け、無意識の表面化、無意識と理性との一致を目指す。

り、「芸術は現実を写すものではなくて、現実以上のものを表現するもの」「芸術によって、現実以上のものをとらえよう」という考え方が広がっていきます。たとえばジークムント・フロイトなどによって、精神分析学や心理学という学問が生まれるなか、人間の精神には、自ら意識できている以外の部分、意識できない部分があることがわかってきました。そして、その意識できない部分が、人間の行動、判断や思考に非常に大きな影響を与えている。意識できているものだけがすべてではないと、言われるわけです。では、その意識できないものをどう表現するのか。そこで注目されるのが、無意識を顕在化させる存在としての、ひとつの狂気でした。そんな流れのなかで、たとえば精神異常者と言われるような人たちが、あるいは精神に障害をもつ、いわゆる障害のある人の美術が注目を集めるようになります。

日常を超えた存在としての芸術

日常的な現実を超えた価値を表すものとしての芸術作品が評価される時点で、障害の有無に関わらず、芸術の評価のひとつに「異常さ」が織り込まれていると言えるでしょう。

かつて芸術制作は神憑りとも呼ばれ、日常生活を普通に行っている正常な精神から外れたところで芸術は生み出されるのだというとらえ方も伝統的にあります。たとえば、ギリシャでは、詩は神様が囁いてくれて書くものだと言われていました。芸術の

存在には、日常性をもって非常に理知的に進められるものであることと、非日常的な日常を超えた存在であることが同時にある。それが芸術を芸術として評価するうえでの基準のひとつになっています。その一方で、それこそが芸術の評価を非常に難しくしている、私は考えています。

そのなか、なぜ今、障害のある人の作品が評価されているのでしょうか？ その背景のひとつとして、私たちが日常的な理解や暮らしのなかで、見ているものを超えたものを評価する目線をもつようになったということが考えられると思います。伝統的な美術は、その伝統によって評価されてきた面があるわけですが、そうじゃない何か新しいものを見せてくれる美術があるぞ、と。さきほど「歴史性」がひとつの評価基準になると話しましたが、それを評価の基準にしているのかどうかに対する疑問自体も起きているわけです。

「歴史性」が基準となるのは、アカデミズムと呼ばれる評価の考え方、もののとらえ方、評価方法です。一方、反アカデミズム的なものも、アカデミズムを超えている点で、別の評価の基準として認められています。そのなかでも障害者の美術は領域が広く、いろんなものがあるので、ひとつの名づけができません。だからアール・ブリュットと呼ばれたり、エイブル・アートと呼ばれたり。最近では、ポコラートと呼ばれるものもあります。障害のある人の美術でも、呼び方によって定義が変わります。定義が変わるといことは、評価のされ方も変わるといことです。

ジークムント・フロイト
一八五六年生まれの精神科医、精神医学者、精神分析学者。人間の精神構造を「意識」「前意識」「無意識」という三つの層に分けて考える精神分析学の創始者として知られる。彼の提唱した数々の理論は、二〇世紀以降の文学・芸術・人間理解に大きな影響を与えた。

アール・ブリュット
「生の芸術」という意味のフランス語。フランス人芸術家のジャン・デュビュッフェが提唱した概念。正規の美術教育を受けていない人が自発的に生み出した、既存の芸術の潮流に影響を受けていない作品のことを指すとされる。

エイブル・アート
一九九五年からたんぼの家、エイブル・アート・ジャパンが提唱してきた、アートの可能性や人間の可能性を再発見する活動「エイブル・アート・ムーブメント（可能性の芸術運動）」および、関連するプロジェクトやそこから生まれた作品のこと。

ポコラート
障害の有無に関わらず人々が出会い相互に影響しあう場や、その場をつくりつていく行為を指す。二〇一〇年に千代田区とアート千代田333の障害者アート支援事業として行われる。中心的な活動の「ポコラート全国公募」は二〇一七年で七回目の実施。広く表現の可能性について考える場となることを目指している。

美術品として評価されていることが、障害の有無と合致するかという点と難しいと思います。たとえば、草間彌生さんのように、障害を抱えながら、美術大学でアカデミックな勉強をして制作を続けている人もいます。そういう観点から言うと、実は、私たちは障害の有無で作品の判断をしていないんですね。一方で、たとえば、たんぼの家が美術を取り入れられているのは、機能回復や障害の改善の面があること、また障害のある人が手に職をつけるひとつの道筋として美術品の制作・販売による収入確保の流れがあるからだと思います。そんななか障害のある人にも、やっぱり美術活動への向き不向きは、個性としてあると思います。

障害の有無に関わらず、プロの作品に対しても評価していくひとつの軸として、技術的な側面があると思います。絵画だと、「絵具の食いつきがいいね」という言い方をすることがありますが、つまり材料の使いこなしが高度にできるかという視点です。絵具や筆の扱いなどは、作品が表現として成立するときのベースにあるものだと思います。障害のある人の作品を見るときでも、やはり材料がちゃんと扱えているかどうかは、ひとつ基準になるはずですよ。もちろん、特に現代の美術では、材料の扱いはめちゃくちゃだけど、おもしろいものもあるので、一概には言えません……。

障害のある人の作品を集めていくと、こういう障害の人はこういう作品をつくっていく、こういう作品をつくる人たちのグループがある、扱われる題材にどうしてもこういう傾向があるな、と類型化されていくことに気づきます。それは、おそらく障害の所為だけではなく、人間がもつひとつの精神のはたらき方の癖が現れているのかなと思います。それは、これから分析が行われていき、そうして障害のある人の作品を見るひとつの見方、評価方法が体系化されていくのではないのでしょうか。

質疑応答

参加者 美術館で作品収集や展示の評価をする際、学芸員の個人的な趣向やそれまでの研究をもとに判断をされることがあると思います。公的な施設で評価をするときに、公立として、個人で超えてはいけないラインはどのようなところにあるか伺いたいです。

奥村 それは難しいですね……。さきほどもお話しましたが、文言としてはどこの美術館も収集の基準はもっているはずなんです。ただ、収集する作家のなかには、展覧会歴、受賞歴などの評価基準に当てはまらない人も少なくありません。

ある美術館では、「評価の定まっていなくても積極的に扱う」とユニークな書き方をしています。では、「評価の定まっているものって何か」と考えると、「歴史的」に評価が定まっているものは、その時代を代表するものですね。図像によって、そういう時代があったという事実を決定づけるような作品は、その時代の代表作として評価されます。とは言いながらも、過去の作品でも、やはり常に「この評価でいいの

草間彌生

前衛彫刻家、画家、小説家。
一〇歳の頃より水玉と網模様をモチーフに絵を描きはじめ、水彩、パステル、油彩などを使った幻想的な絵画を制作。一九五七年に渡米し、巨大な平面作品、ソフトスケルブチャール、環境彫刻などを発表。多数のハフニングを行う。一九七三年に帰国後も、美術作品、小説、詩集を多数発表している。

か」「歴史的にはこういう評価がされてるけれど、今から見直すとかいう評価もあるんじゃないか」と評価を書き換えることも厭わず、見直す姿勢は必要だと思います。ある意味、評価を書き換えるのが学芸員や研究者の仕事なんですよ。そういう意味では、この作品が評価されるものとして認められるのかどうかは、常にチャレンジなんですネ。

学芸員や研究者には、それぞれ専門分野がありますし、取り組んでいる内容も異なります。もちろん、個人の嗜好も好みもあります。「みんなが褒めているけれど、好きじゃないな」「すごいことは認めるけど、自分は好きじゃないな」と思う作品もあります。そう考えると、個人の嗜好を離れたところで評価をすることもあります。

公立の美術館では、制度として、組織として、ひとりの判断で決めることができないようになっていきます。たとえば、ひとりの人がある評価をしたときには、必ずその評価を納得できるか、ほかの人が考えます。誰も評価していないけど、自分は好きな作品はもちろんありますが、ある程度、客観性をもてる、合意できる評価をつくれるように、その個人の評価がどれくらい共有して認められるかを検討したうえで、収蔵したり、展覧会を開催したりしています。

ただ、美術の歴史は、ある意味、評価の歴史なので、過去の例を見ていくと、評価し損なった歴史というのものもあるんですね。たとえば、大英博物館で、ギリシャ時代の彫刻を磨いて真っ白にしてしまったなど……。その時代の彫刻には、色が塗ってあったはずなんです、「大理石は白いものだ！」と思い込んだイギリス人がすべて

剥ぎ取ってしまったんですね。それは歴史に対する誤解と調査不足、そのときの美意識、つまりその時点の評価を信じ込んだ間違いが生み出したことです。ところが、最近、白い大理石は間違いだから、もともとギリシャ彫刻を見せようと、色を塗り直した展覧会が開催されたのですが、「こんなの違う！」ととても不評だったそうです。やはり、いまだに多くの人は、ギリシャ時代の彫刻は大理石で白いものだと思っ込んでいるわけです。実は一般的な評価が間違っているのに、本当のことを言っても評価されないということも起こるわけですね。

「二〇一六年一月二五日 たんぼの家アートセンターHANAでのトークを収録」

ギャラリストのものさし

野村ヨシノリ

(Gallery OUT of PLACE)

のむら・よしりのむら。よしのり
一九五九年奈良県生まれ。九〇年代、写真家を目指し約九年間フランスに滞在。二〇〇五年、奈良市内に現代美術の画廊Gallery OUT of PLACEを開廊。二〇〇九年、Gallery OUT of PLACE TOKYOを開設。二〇〇八年、有志とともに現代アートイベント「奈良アートプロム」を立ち上げ、二年後、奈良県下約九〇カ所で同時開催するなど、さまざまなイベントでアートディレクションやコーディネートを担当。奈良と東京から日本の現代美術の振興と発信をスローガンにアートマネジメントに携わっている。

西川 茂

(美術家)

にしかわ・しげる
一九七七年岐阜県生まれ、三重県育ち。二〇〇二年、大阪美術専門学校芸術研究科美術コース修了。二〇〇三年の初個展より「自己を取り巻く環境と精神の調和」を基本的なコンセプトとして油彩による絵画作品を発表している。主な個展に二〇一六年「Under construction of destruction」[Gallery OUT of PLACE MARA' 1101]、二〇一七年「From the Faraway Nearby」[neutron 東京ほか、個展、グループ展など多数。

はじめに

野村「Gallery OUT of PLACE」は、現代アートを取り扱うコマースシャルギャラリーです。現在は、奈良と東京の二つの拠点をもち、いずれも小さなスペースですが、年に七、八回、作家を紹介する展示を続けています。コマースシャルギャラリーの大きな目的のひとつは、作品を販売すること。そのなかでも、作家と向きあい、コミュニケーションを重ねることを大切にしています。今日一緒に話す西川さんにも今年個展をしてもらったのですが、今回のような機会は作家の世界を多くの人に知っていただけるので嬉しいですね。人を紹介し、人につきあっていく。アーティストと一緒に経営していくスタンスで活動しています。

以前は、アーティストとしてつくる側にいたのですが、いろいろあってギャラリーをはじめることになりました。ここ数年は、現代美術のアートディレクターやコーディネーターとして、地域を盛り上げるような活動にも携わる機会が増えてきています。

西川 アーティストとして創作活動を続けながら、二〇一五年より東大阪にある生活介護事業所「アトリエライプハウス」で生活介助、利用者の作品制作サポートや展覧会企画をしています。まずはぼくがなぜ美術家になることを決めたのかについてお話しします。

岐阜県で生まれ、小学校から高校卒業まで、三重県尾鷲市の山や川、海と豊かな自然に恵まれた小さなまちで育ちました。小さい頃は、特に絵を描くことが大好きと

Gallery OUT of PLACE
奈良と東京にスペースをもつ現代アートギャラリー。気軽にアート作品を購入できる場として運営。国内外で活躍する作家を定期的に紹介し、現代美術の「今」を発信している。

アトリエライプハウス
美術教室ライプハウスが二〇一五年に設立した生活介護事業所。障害のある人が生涯においてアートを学び、制作できる場所。毎日過ごせる場所として運営している。

いうわけではなく、今こうして絵を描く道を選ぶなんて想像もしていませんでした。高校卒業後は、大阪の大学に進学し、土木工学科環境デザインコースを選択しました。ただ入学したものの、ダムや橋の建設、都市計画などを学ぶ大学での授業は、ぼくが思い描いていた「環境デザイン」とギャップがあつて……。「つくること」を否定するような気持ちになつていったんです。そんなとき、ぼくが考えている環境や育つてきた自然観と合致するような絵画作品と出会いました。そのことがきっかけとなつたのか、大学を退学し、絵画を学ぶために美術専門学校に通うことを選択します。二〇〇七年から、一年間渡米し、主に知的障害のある成人とサポートするスタッフ、世界中から集まるボランティアスタッフが共同生活するキャンプ・ヒルコミュニティにボランティアとして参加する機会がありました。そこでの生活は可能な限り自給自足で、芸術活動や音楽活動を取り入れることもあり、勉強も兼ねて、さまざまなことを体験したいという思いで参加した一年間でした。

ぼくのなかには「自然、文明、社会が対等で、同じ価値である」という自然観が根底にあり、それをテーマに作品制作を続けています。アメリカでの経験が、現在のぼくの判断や評価にも影響し、作品につながっています。

「強烈なオリジナリティ」という価値

野村 私がギャラリーを経営するなかで作家や作品に求めるものは、「強烈なオリジナリ

ティ」です。そこには、「時代を反映しているか（新奇性）」「普遍性があるか（知的欲求）」「所有したいか（財産）」の三つの要素があり、私のなかでの価値判断になっています。

もちろん、私自身が欲しいと思うのかどうかも大事な指標です。作家とつきあうなかで、その作家がつくり出すものに興味をもてず、「欲しい」と思わなければ、作家と向きあい、その作品と一緒に何かやっていくことはできません。ただ、これは、あくまでも経済的な側面での価値判断であり、ギャラリストとしての視点です。

ただ歳を重ねるごとに、作品の見た目や発想のおもしろさよりも、今の日本とどう関わっているかという視点が説得力になると考えるようになりました。言い換えると、日本の社会がつくり出してしまった、引き起こした作品ですね。作家個人のなかで解消されるだけでなく、社会に何かを訴えかける、提案していく、そういったことが表現されている作品に惹かれることが多くなってきました。

「数を見ること」で生まれた基準

西川 学生の頃、キュレーターの加藤義夫さんの講義で「若いうちに、どれだけ作品を見て、接しておけるかが非常に重要だ」と聞きました。でも二二歳から美術の専門学校に通いはじめたぼくは、ほかの人より出遅れている。そこで思い立って、一カ月学校を休み、ヨーロッパへ美術館巡りに行きました。二〇〇二年頃ですね。まだまだインターネットが身近ではなかったので、美術館の場所を書き込んだ白地図を片手に、

キャンプ・ヒルコミュニティ
オーストリアの哲学者である
ルドルフ・シュタイナーのアン
トロポソフィ（人智学）の
思想を体現する人々が共同
生活を送るコミュニティ。
障害のある人もない人もと
もに暮らしている。

はじめての海外旅行へ行きました。イタリアやフランス、ドイツ、ベルギー、オランダ、スイスと、一カ月で四〇、五〇館ほど美術館をまわりましたね。とにかく数を見るのが目的で、頭がパンクするほどだったのですが、不思議なもので、印象に残っているものは自然と覚えているんですね。そう考えると、ぼくのものさしは、圧倒的な数を見ることで養われているように思います。

もうひとつ、自分自身が作品をつくるときや、ほかの人の作品を見るときに大切にしていることがあります。それは、「表現しようと思っ描いていること」とその「表現方法」がどれだけ強く結びついているか、ということ。自分はなぜこの色を使うのか、この描き方でいいのか、という風に描き方や方法が、どこまでその意図とリンクしているのか、ということも、ひとつのものさしかなと思っています。

アートにおいて、障害は個性になりうるのか？

野村 そもそもアートは、ある種の驚きや感動を与えるものです。だけど、今のアートはそれだけでは成立していません。なんらかの既成概念を解体し、壊していく。発想の転換や価値観を裏返して見せる、あるいは私たちが日頃見えていないものに気づかせてくれるものである、そんな流れができています。また、完成するまでの過程や考え方そのもの、あるいは方法論そのものを作品として見せるものが少なくありません。

そんななかで私は、アートの分野においてという前提ではありますが、「障害は個性となりうる」と考えています。欠点と利点は、表裏一体です。多くの芸術家は、逆境や障害を、環境や経済において、あるいは身体や精神において感じていると思います。それを逆手にとっている。ネガをポジに逆転させて、その逆転化を自身の唯一無二のものにしていくことで、経済につなげて生きている人たちがたくさんいます。逆転の発想をどれだけできるかが、オリジナリティへ近づく道のひとつです。現代アートは、障害があることをネガティブにとらえずに、発想や視点を転換させ、そのなかから個性を紡ぎ出すチャンスがある場所だと思います。

経済的自立を妨げるもの

野村 経済的な自立は、障害の有無を問わず、作家としての自立を考えたときに中心にあるものです。だけど、私たちギャラリストが良かれと思っ行おう行為が、ときに経済的な自立の妨げになることもあるのではないかと思います。たとえば、強すぎる権利意識です。マイノリティがマジョリティの立場に立つためには、法律上こういう権利が保障されるべきだと強く求めて動くことがあります。しかし度が過ぎると、さきほどの逆転化現象が遠くの可能性があると思うんです。

つまり「健常者も障害のある人たちもみんな同じ立場で、同じ土俵にあらることがいい」という考えは、少し短絡的かもしれないということです。同等の立場になるこ

とを目標にしすぎるがゆえに、本来ならその人にしかできないことや、障害をもって
いるからこそ見えているものが、逆に忘れられてしまっているように感じることがあ
ります。

一方で、アートは特別な世界だととらえ、大きなチャンスや機会があるにも関わら
ず、不信任を抱き、身を委ねることを疑ってしまう状況もあるのではないかと思いま
す。そういうときは、ありのままの障害をもった状態で入っていく方がより効果が出
るんですよ。なのに、その不信任が何か鎧を身に纏わないとそこには出て行っては
いけないと思わせてしまい、守ることばかりを先に考えてしまうのではないかと思
います。

どんな人間でも、どんな社会でも、どんな場面でも、あなたと私は同じではなく、
あなたと私は違うもの。障害があるからこそできること、またその人にしかできない
ことをもつと開拓していくべきだと思います。なんらかのアートの世界で自立してい
くためには、それぞれの個性、オリジナリティを身に着けていかないとやっていけな
い。しかもそのオリジナリティが唯一無二のものにならない限り、なかなか評価して
もらうことができません。

自分にしか表現できないものを、厳しく見つめ直してほしい。障害は個性の場にな
る土壌であることを信じてほしいのです。机上の空論に過ぎないかもしれません。だ
けど、そういう発想の転換を、ぜひ障害のあるアーティストの周囲にいる人たちに
もっていただきたいと思います。少しおこがましい言い方になりましたが、私からの

提言です。

不自由をうまく使う

野村 常日頃から「何かができない」「自由ではない」という状況は、ネガティブなこと
だけではなく、実は、逆にすごいチャンスを含んでいるのではないかと考えています。

奈良町にある築百年の古い民家を改装した「奈良町にぎわいの家」という施設が
あるのですが、私は、そこで毎月開催される「つし二階アート企画」のコーディネート
ターを務めているんです。つし二階は屋根裏部屋のような小さな場所で、天井の低い
部屋が二室連なっています。また、その二室の間は壁で仕切られていて、茶室の躰口
のような穴でつながっているんですね。私が通ろうとしても肩が当たってしまうほどの
小さな入り口です。つまり、奥の部屋に行くためには、その穴を通り抜けられないとい
けない。

このいびつで不自由な空間を展示会場にして、私は「あなたならここをどうします
か？」と作家に問う企画を行っています。その部屋でやらざるを得ないとなったとき
に、作家はどうしようかと考え、そこで何かを発見し発揮する。その制約が逆に、作
家のパワーを引き出すんですね。

私は、にぎわいの家のスタッフに「この会場がもってしまったものは、ひとつの障
害だと思ってください」と話したことがありました。つまり、この部屋はギャラリー

奈良町にぎわいの家
奈良町にある、一九一七年築
の町家（表屋造）。季節を感
じる「日本の暮らしを伝え
る」二人が集い、学び、楽し
む、参加体験する」をコンセ
プトに各種イベントを実施
している。

つし二階アート企画
奈良町にぎわいの家で行われ
る、現代アートによる場の体
験を目的とした実験的な取り
組み。町屋の特徴的な建築様
式でもある「つし二階」は、
元来、明り取り窓のある屋根
裏部屋で、主に物置や使用
人の寝泊りに使われていた。
二階の天井が低いのが特徴。

のように自由に使える空間ではないという意味で、障害をもっている。でも障害があることによって、作家がよりオリジナリテイの強いものをつくるきっかけになっているし、それは個性にもつながっている。そういう想いで言葉でした。

しかしスタッフは、障害をもつ家族を通してのそれまでの経験から、「障害は個性にはなりえない」と考えており、この部分に関しては、「にぎわいの家」のアート企画に自分の考え方をそのまま押しつけるわけにはいかないと思っています。

いずれにしても、私としては、障害がある状態を周囲の人たちがうまく解釈して、のびのび表現できる環境をつくるのが大切なのではないかなと思っています。

アート界であれば、その作品が欲しい、所有したいという人たちがいて、金銭に替えることが日常的に行われます。売買だけが自立への方法論ではないと思いますが、きっかけにはなりうると思うんですね。そういう視点で、障害のある人たちがつくり出すアートを見てみると、非常に力強い作品ではあるけれど、強烈なオリジナリテイに辿り着けず、売買の対象にならない作品の多さに気づかされます。まだ私自身のなかでもうまく言語化できていないことでもあるので、誤解や反発もあるだろうとは思いつつ、日頃感じていることをお話ししました。

障害のある人の作品の類似性

西川 施設ではたらきながら、数を見ることで気づいたんですが、大阪でもアメリカ

でもダウン症の人が描く絵は似ているんですね。作品を見ると、これは知的障害のある人だな、精神障害のある人だな、ダウン症の人だなと傾向がなんとなくわかってきました。その類似は、個性というよりも、特性から生まれるものだと思います。

ある作家が「量を伴わない質はない」と話していたのですが、ぼくはすごく共感したんです。でも、障害のある人の作品が展示されるときにも、さまざまな場所から集められた作品がカタログ的に展示されることが少なくありません。本当は、その人がどれだけの数をつくってきたのか、どれだけの期間をかけてつくり、発表してきたのか。また、どんな状況で生まれてきたのかを見せないと、作品についての判断はできません。彼らとぼくたちとの間で違うところは、自分の作品を自分で説明しにくい点です。どういう意図でつくっているものなのか、つくっている本人もわからないものがあるでしょう。でも、それは量を見ることで、なんとなく伝わってくるもののかなと思うことがあるんです。

とは言え、作品をどう見て、どう評価するかはすごく難しいことだと思います。結局、ものさしは人が測るものでしかありません。自分は自分のものさしを使って、他者を測りますし、そのものさしは、人によって違いますよね。

野村 症状によって表現に傾向が出るという話がありました。似たものができてくる段階は、まだ個性ではないでしょうね。ですが、脳の機能や環境がそうさせているのに、彼らがつくり出すものは独自のものなのだと周囲が勝手に受け取ろうとしている風潮があるように感じます。善意みたいなもの、それを唯一無二の作品にしよ

うとする、無理な力がはたらいているようにも思うんですね。時間をかけ、発想を変えて描いていけば、あるいは何か転機が訪れたら、その人にしかできないものができる可能性がある。だけど、弱肉強食の世界に飛び込ませないような抑制力がはたらいている気がします。

今、現代美術の世界で表舞台にいるのは、非常に厳しい弱肉強食の世界を生き残った人たちだと思います。だからこそ、大きな評価を得て、経済的にも自立できている。障害のあるアーティストによるアート界があるとすれば、彼らもそこで勝負するべきだと思います。非常に厳しい意見になってしましますが、今の状況ではみんなで褒めあっているだけにしか見えない。もっと針の穴をくぐるような、くぐらせていくような何かをしない限りは、本当の自立は実現しないと思います。もちろん、こぼれてくる人たちだってたくさんいます。それは、どんな世界でも同じですよ。その人たちをどんな受け皿で受け止めていくかは、また別の問題です。私としては、障害のある人の作品をアート作品として評価し自立を促進するのであれば、どんなその厳しい狭き門に入っているって、そこを乗り越える人が育つ環境も整えていかなければならないと感じています。

西川 そうですね……。作品を発表する、個展を開催するのは、スタートラインだと思います。その後、どう生き残っていくかが難しい。それは、どこの世界でも一緒で、先頭を走れる人がいたら、そうでない人もいます。実際、アーティストとして活動しているべく自身も、作品だけで生計は立てることはできていません。でも走り続けて

いるのは、やっばり心、メンタルです。最後は、どこまでそれを必要としているかということになってくると思います。それは障害があってもなくても一緒ではないかなと思います。

「二〇一六年二月二日 たんぽぽの家アートセンターHANAにて収録」

ワークショップのものさし

05

ホシノマサハル

(こどもアートスタジオ)

ほしの、まさはる
版画工房エディション・RO代表、こどもアートスタジオディレクター、エイブル・アート・ジャパン理事。ワークショップユニットBOB-ho-ho活動中。プロダクトチーム self-help 活動中。
二〇二二年「Juga」ワークショップアサカス（静岡クラシティブ・大ホール）、二〇二四年（二〇二五年）「鴨江アートバザール」（浜松）、二〇二五年「アートワークショップギヤザリング」（浜松、涼木と周平展(A/A gallery)、東京)「ターミナルオブブックス」（浜松）などの参加型ワークショップのディレクションを手がける。

はじめに

みなさん、「ワークショップは好きですか？」と聞かれて、どんなことを思い浮かべますか？ きつと頭のなかで思い浮かべていることは、一人ひとり違うと思います。どこかに「ワークショップ」とタイトルがついて、目的があって、日時の表記があって……。しかし、「あれは、ワークショップだったのかな？」と思い当たる出来事を経験した人もいると思います。ぼくはワークショップの形は、自由に变化するものだと考えています。

さて、「ものさし」とは何でしょう？ 定規みたいなもの？ でも自分の「ものさし」が自由自在に変化する人にとっては、「ものさし」自体の像が浮かびにくいのではないかと思います。まさに、ぼく自身も基準がわからなくなることがあるひとりです。

なので、ぼくは「ものさし」を別の言葉に置き換えて考えるようにしています。それは「センス」です。センスを辞書で引いてみると、感覚、認識力、判断力、自覚、概念、分別、意味、意識……と出てきます。ぼくは、そういったセンスがすごく大切だと考えていて、自分のなかでそれらを育んでいます。ただ「ワークショップのものさし」となると、自分の美意識ではなく、どう評価するかの問題です。そう考えると、今回の「ものさし」を考えるうえでは、どうやら「評価」について掘り下げていく必要がありそうですね。

「なぜ」を突き詰めること

日本で活動する前、ぼくは一〇年ほどアメリカで、障害者と犯罪者を対象にワークショップを手がけていたことがあったんです。そこでは活動する助成金を得るために、面接を受ける必要がありました。後日知ったことなのですが、どんな面接官も必ず最後に同じ質問をするそうなんです。その質問は「Why you are an artist? (あなたは、なぜアーティストなんですか?)」。「I love painting!」と答えると、即アウトです。「君の好き嫌いを聞いているんじゃない!」と言われてしまいます。物を事の公の場でact(行動)するときには、「なぜ」するのが、とても大切なのだと言われ続けてきたわけです。

ぼくは当時ブラックコミュニティに住んでいたこともあり、犯罪歴をもつ人たちのプログラムを、地域の人たちと考えました。当時はちょうどOJシン普森事件などの判決もあり、暴動の多い時期で、住民の多くは警察官を殺したいと思っていたんです。

そこで、ぼくたちは「コップキラー」というワークショップを考えました。警察官を殺したい!という気持ちを主張するポスターをつくり、そこで生まれたポスターを、警察署で展示するという企画。マルチカルチュアリズムの懐の大きなところですよね(笑)。つまり、殺したい警察官がいる場所で、「殺したい!」という主張を貫き通せるかが試されるわけです。「殺したい!」とは言っているけれど、突き詰めていくと「警察官を殺したいのではなく、社会を変えたいんだ!」と気づく。そこから「警察官を

殺しても、社会は変わらない」と思い至るわけです。こういう無意識化のプロセスを通さないと、そういう気づきは絶対に生まれません。でも、さらに、ぼんやりとした無意識下で「でも社会なんて変えられないよ、お金もないし、親もいないし、はたらかき口もないし、学校に行つてないし……」と辿り着き、最終的には「自分には何ができるんだろう」と向きあうことになりました。ワークショップって、こういう機能もあるかもしれません。

ワークショップ「のようなもの」

帰国後、ぼくは浜松に拠点を移して、「こどもアートスタジオプロジェクト(以下、こどもアートスタジオ)」を立ち上げ、特定非営利活動法人クリエイティブサポートレッツにも関わりながら、常にワークショップについて考えてきました。子どもたちと向きあっていると、おもしろいことが日々起こります。

ぼくが非常に気に入っている「What's the Little Boy Made of? (男の子は何でできてるの?)」というマザーグースの歌をモチーフにワークショップをしたことがありました。ある日、子どもたちに「今日は人間の話だよ!」とはじめると、子どもたちは「なんだそりゃ?」となります。でも「人間って、何でできてるの?」と聞くと、年長の子どもは「内臓と心臓と……」と言い出し、ちびっこは「わかんない!」となるんですね。そのとき、ぼくの娘が手を上げて、「人間は汚れ袋でできてい

OJシン普森事件

カリフォルニア州サンフランシスコ出身の元プロフットボール選手、俳優であるOJシン普森が、一九九四年に元妻の殺害容疑で逮捕、起訴された事件。裁判劇は日々生放送され、アメリカ全土で議論が巻き起こった。判決は、刑事裁判では無罪。民事裁判では有罪となっており、背景には、当時の人種間の緊張の高まりがあったという見方もある。

こどもアートスタジオプロジェクト

二〇〇六年より、浜松市鴨江別館で小中学生を対象に実施しているアートワークショップ。アートマネジメントにかかわってきた青木明子とコミュニティアーティスト・ホシノマサルを中心に、百を超えるプログラムを開催している。

特定非営利活動法人クリエイティブサポートレッツ

二〇〇〇年創設、二〇〇四年に法人化した、浜松を拠点に活動するNPO。障害や国籍性差、年齢などあらゆる「ちがいを」乗り越えて、人間が本来もっている「生きる力」を自分自身で表現する力を見つめていく場を提供し、様々な表現活動を実現するための事業を行い、すべての人々が互いに理解し、分かちあい、共生することのできる社会づくりを行う」ことを理念に活動している。

マザーグース

イギリスやアメリカを中心に親しまれている、英語の伝承童謡。子守唄やなぞなぞ、数え歌など、子どもたちをよるこぼせる要素を多くもつ。その数は一〇〇〇篇を超えるとされている。日本でも有名なものに、「さらさら星」「ロンドン橋」など。

る」と答えたことがありました。とりわけ哲学を意識したわけではなく、何でもない答えを出したかった彼女なりの回答でした。でも、ぼくは「おお！ すこいな、それは！」と思ってしまうわけですね。

そういうやりとりのなかで、妙ななぞかけ遊びが流行った時期がありました。たとえば、娘が手をバツと出して「何をもっていると思う？」って感じで質問してくるわけです。まるで禅問答ですよ（笑）。ぼくは「え〜空気？ 何ももってなくない？」と思うんですが、このときぼくは試されているんですよ。後から考えると、これもワークショップのようなものだよね、と思うんです。こういう出来事がいつも頭の片隅にあり、ワークショップについて考えるとき、いつもそんなところに戻ってしまいます。

ワークショップを支える、動機Ⅱ素視点

ワークショップというのは、動機がないと成立しません。もつと言うと、動機さえあれば、形がどんなものであっても成立するんだろうと思います。ぼくはその動機を、「素視点」と呼んでいます。この言葉は、ぼくがつくった造語だから辞書には載っていませんよ（笑）。自分のなかでもはっきりとしない「なんかいいなあ」とか「うーん、なんかよくわからないなあ」ということから動機は生まれます。それが「素視点」です。

あらゆるところに、「これは、次にこれにならないかな？」「これとこれが結びついたときに、ワークショップとして成立するんじゃない？」と「相補的」な関係を紡ぐこ

とができる。そうすると、自分の素視点がいろんなことを補いながら、場所や物事、プログラムが芽生えるよう機能します。こうして、相補関係がどんどん深くなっていく。この相補的な関係は、実は「循環的」な構造をもっています。こうして小さなアイデアの欠片だったものが、人と交わることによって、やがてまた自分のところに戻ってくる。またこの循環的な関係性は、とても「有機的」なものです。何か生命の匂いを感じますよね。この反対に、無機があります。無機とは何だろう？と考えてみると、実は、有機と無機は非常に近いところにあるように思います。生と死の問題がくっついている感覚に近くなっていく。そう考えると、反対側にあるようなものも入れ込んでいく必要があると思うんですね。すると、結果的に、ワークショップが「実験的」なものになるわけです。

「実験的」なワークショップ

以前、BOB ho-hoとして、たんぼぼの家で行ったシルクスクリーンのワークショップは、実験的なワークショップのトップクラスと言えるようなものでした。ぼくから見ると、たんぼぼの家にはスーパースターがいます。そんななかで、ワークショップ自体を均等化・均一化するために、参加者には表現をお願いせず、造形の基礎として、平面構成の基礎というアイデアからプログラムを考えました。丸・三角・四角という形でシルクスクリーンの版を六〇版、インクも六〇色用意して、それぞれに選んで

もらったんです。「これだ!」と思って選ぶ人もいれば、「これはやだ。これがいい!」と選ぶ人もいる。「なんとなく」選ぶ人もいます。つまり凶像と色を選ぶ段階から、彼らの何がはじまっているんですね。

選んだ後は、刷りの工程です。本当のことを言えば、プリントには技術が必要なんですね。ところが、彼らは誰ひとりとして躊躇せずに、自分なりの版と色との向き合い方を、興味深く維持しているわけです。刷るのがすごく好きな人と、うまく綺麗に刷りたい人と、個性がそこに出できます。それぞれのこだわりが見えてくるんですね。

そのとき、ファシリテーターであるぼくたちと言えば、まったく刷りの現場での補助はせず、インクを配ったり、汚れた版を洗ったり……、裏方作業に徹していました。でもお昼休みにチラッと会場を覗いてみると……、たんぼぼの家のスタッフも混ざって、ガンガン刷っているんですね(笑)。「いや、お前違うやろ!」みたいなのもアリな世界に、ぼくは目から鱗が落ちちゃいました。これまで職員と利用する人の役割が明らかに二分化されてしまう現場をよく見ていたので、その状況がとても素晴らしく感じました。

ぼくはこういうワークショップを「実験的」と呼ぶけれど、みんなで物事を楽しみな場所では、同じような状況は生まれたいと思います。ぼくは貴重な体験をさせてもらったなと思えました。色や形を選定すること、それでも個性や表現が成立するのだとしたら、造形や芸術のワークショップは、ずっと基礎のままでいいのかなと考えてしまう自分があります。

正解のない問いをつくる

ワークショップを二〇数年手がけてきたなかで、ぼくがずっと大切にしてきた「ものさし」は、「正解のない答え」だと思います。「ものさし」の基準は、「正解のない答えを生み出す問い」なんです。つまり、不正解のない問い立てをすること。これが評価軸の一番上位にあるような気がします。さきほどの「相補的」「循環的」「有機的」「実験的」という言葉は、「素視点」から生まれるひとつの評価軸として立ち上げたワードです。「相補的な関係をつくり出せていたでしょうか?」「有機的な関係はどこに見られたでしょうか?」とワークショップの評価をするわけです。この四つ以外にも、「合理的」という切り口もあります。合理的なワークショップの組み立ては非常にわかりやすいので、学校などの出前授業で求められることが多いですね。

ワークショップの現場では、「やりたくない!」とその場から外れてしまう子が出てくるのが少なくありません。でも、ワークショップでは、やりたくなくてもそこにいられる現場をつくらないとダメなのだと思っています。だからぼくたちは、外れる子がいたら、「つまんなかったのかな? 今日毛糸を使っているから女の子っぽくて嫌だったのかな?」とか遠巻きに眺めるんです。そこには、いろいろな理由が潜んでいます。

ところが、最近のアートの現場では、やる気のない状態を最後まで続けて終わりを迎える子がすごく増えています。ワークショップに参加する子どものほぼ八割は、親

に連れてこられることが多く、お父さんお母さんの理想・目的に覆われてしまっている。そういう子は「なんとか二時間我慢して、この場を切り抜けよう」というつきあい方をしてしまうことが多いんです。ぼくたちは、これを見抜いていけないといけない。「今この子どもたちとぼくたちの関係は相補的な関係にあるのかな」なんて議論はしません。「ぼくとあなたが循環的に機能しているか」という視点は常に必要です。ワークショップの参加理由も千差万別。最も大事なことは、最も読みにくい「素視点」が育つかどうか。だから、素視点をもたない人は現場にいられないですし、いたら困りますね（笑）。

ワークショップの現場での「技術」

たまに「今までやった自分のワークショップのなかで記憶に残っているものはありますか？」と自分史ベストを問われることがあります。そのときに、ぼくがいつも答えるワークショップが「筆箱の中身を見るワークショップ」です。まず、白い布を人数分用意します。机の上にこの布を引くと、均一化するんですね。そして、「筆箱のなかに入っているものを一個ずつ出していくよ、一個目！」と、筆箱の中身をどんどん出していく。みんなで「どんな筆箱かな？」「どんな中身かな？」って見るワークショップなんです。最初は、筆箱の中身を布の上に出して、それを見るって……、「何これ？」ってなります。でも見はじめると、違いが見えてくる。女の子の筆箱の中身は

ピンク色だったりするんですね（笑）。筆箱のなかをみんなが覗く。ずっと見ていると、恥ずかしくなることなんてないのに、ちょっと恥ずかしくなってくる、不思議ですね。

小学生の筆箱に、共通していることがひとつあります。それは、鉛筆が電動鉛筆削りで削られていること。最近の子どもたちは、鉛筆削り器があるからナイフで削らない。これは当たり前のことですね。そういう「当たり前」が子どもの筆箱のなかに隠れている。でも、それが絵を描くことや鉛筆をもつことを阻止しているんですね。そこで、ナイフを配って「さあ、削りましょう！」と言いますが、誰も削れない。その前にまわりで見学している保護者から「ホシノさん、うちの子が指切ったらどうするの！」という不安な声が上がります。「でもね、鉛筆の削り方には一〇〇%どころじゃなく二〇〇%絶対に指を切らない削り方があるんですよ。約束事はひとつ、ナイフの前に絶対に指を置かないこと！」と話すと、それだけでナイフは怖いもの、切ったらどうするのか、という心配は消えちゃうんですよ。これを守りながら、うまく削れるように練習する。ワークショップの現場では、当たり前前の「技術」を大切にすることが大事なのだと思います。

評価者とは予言者である

実はぼく、二年前から、アイドルグループAKBのオタクで（笑）。アイドルに対する「推し」の構造が知りたかったんです。「推す」だから、評価ですよ。なぜこの子を推

すのか、推すための自己評価はどうつくっているのが気になって……。この話、ワークショップとは関係がないように聞こえると思いますが、ぼくのなかではつながっています。それは自分の価値基準をどこに置くか、というところですよ。

評価は、評価者によってなされるということが、当たり前のように言われていますよね。ぼく自身としては「評価者？ はあ？」という気持ちもあるんですが（笑）、「評価者は予言者である」「予言者である必要がある」と考えています。今見えていることに対しての評価は誰にだってできる。でも、きちんとした評価をするときには、起こっていることがこれからどうなっていくのかを予言できないとダメだと思うんです。そして予言をするためには、予言を司る自己のなかで、「これはこうなるよ」「これはこういう関係を結んでいくに違いない」という先見の明、自分の「ものさし」が必要だと思っただけです。

無意識化へのプロセス

ぼくは物事を考えるときに、哲学的な考え方を使うことがあります。哲学書や思想書を読むと「やっぱり、そうだよな」と思うこともありすが、「いやいや、これは違うよな」「読みきれないな、この人の本は」と思うものもあります。もちろん最初は「読みこなすぞ！」と意気込んで読むのですが、結局はまったくわからないんです（笑）。そういう、わけがわからないものをどう引き受ければいいのかあとと思うんで

すね。途中までしか読めなかった本もたくさんあるなかで、自分は何を育てているんだらうと考えると、それは「無意識化」なのかなと思います。ときどき「今日はジャック・デリダについてやりましょうか」という会に呼ばれることもあるのですが、ドーンっとストリートにいけない自分なりに、末席で悩みながら、当たり前のことと考えることを続けるわけです。哲学は、正解のない問いかけをしている学問です。みんな答えを求めているけど、答えなんてないでしょ、問いをつくっているだけでしょ、というところをずっと辿っている。評価というのは、答えがない問いを問い続けるようなものだと思います。

【二〇一七年一月一三日 たんぼの家アートセンターHANAでのトークを収録】

ジャック・デリダ
一九三〇年生まれ。フランスの哲学者。西洋形而上学におけるロゴス中心主義の脱構築を提唱し、構造主義以降の人文社会科学の広範な領域―文学・芸術理論、言語論、政治・法哲学、歴史学、建築論ほか―に多大な影響をもたらした。国際哲学コレージュの初代議長。代表的な著作に「グラマトロジーについて」「声と現象」「エクリチュールと差異」など。

企業のものさし

松本雅史

(株式会社 L.F.C. YUKASHINA)

まつもと まさふみ
一九七三年生まれ、京都市出身。二〇〇七年にデザイン会社を東京で設立後、Uターンで地元京都に戻る。二〇一五年に株式会社「L.F.C.」のプロジェクとして、福祉と雑貨をキーワードに「YUKASHINA(ゆかしな)」をスタート。ディレクターとして製品の企画・開発を担当。工賃アップのお役に立つべく日々奮闘中。宝探しをするような気持ちで提携しただける企業や福祉施設を探している。仕事の傍らに通うグループホームの世話人業務が気に入っているが、多忙につき現在休憩中。

浦田和久

(近畿労働金庫地域共生推進室)

うらた かずひさ
一九五九年生まれ、福岡県出身。近畿労働金庫地域共生推進室室長。一九八一年、大阪労働金庫(現・近畿労働金庫)に入庫。東大阪支店支店長を経て、二〇一四年三月より現職。「地域共生社会の実現」という金融機関では珍しいミッションを掲げる部署で、右往左往の毎日。NPO、協同組合などの非営利・協同セクターの連携でより良い社会がつくれると信じ込んで、日々の仕事に励んでいる。

YUKASHINA ナンプレの立ち上げ

松本 株式会社 L.F.C. は二〇〇七年から服飾や雑貨の製造・卸売業をしています。取引先は約二五〇店舗、従業員七人で、北海道から沖縄まで、日々飛び回っています。二〇一五年に、オリジナルブランドのひとつとして、福祉と雑貨のブランド「YUKASHINA」を立ち上げました。

以前、デザイン会社で服飾や雑貨の企画と営業を担当していたのですが、ある企画で障害のある人の絵を使って商品をつくるという案件に関わることがありました。それがきっかけでエイブルアート・カンパニーの取り組みや活動を知り、はじめて彼らの描いた絵に触れたときは、とても衝撃を受けましたね。それまでは仕事柄、若手作家やイラストレーター、漫画家、いわゆるプロのデザイナーたちと一緒に仕事をしてきたのですが、彼らの絵は、それらとはまったく違うもので、とにかく衝撃でした。そこから商品として販売につながっていくのです

が、想像以上に反応がいいんです。私もびっくりしながら、彼らの描いた絵にはたくさんの人を惹きつける力があるんだなと、改めて感じました。この仕事を通して、私自身が障害のある人と一緒に何かをすることが、とても楽しいことだと気づき、「YUKASHINA」の立ち上げにつながりました。

中谷 一年以上が経ちますが、どうですか？

松本 「YUKASHINA」は主に、織物や陶器、木工、絵画を使ったプリント製品など、手仕事を中心にした製品のブランドです。製造は福祉施設や企業など、商品によってさまざま。これまで企業で完結していた商品開発に、福祉関連の施設にも関わってもらうことで、障害のある人がものづくりができる環境を生み出しています。私たちが企画、営業を担当して、世の中に広く流通させていこうという試みです。現在の取引先は約百店舗。まだまだ会社全体の取引店舗数の半分以下の状態ですが、仕事を通して、工賃アップをはじめ、支援しあえる環境づくり

聞き手 中谷由美子 (Good Jobs センター 香芝)
岡部太郎 (一般財団法人なんぼの家)

エイブルアート・カンパニー
障害のある人のアートを、デザインを通して社会に発信する組織。二〇〇七年設立。障害とアートを軸に活動してきた三つのNPO(一般財団法人たんぼの家、NPO法人エイブル・アート・ジャパン、NPO法人まる)が共同で運営。障害のある人がアートを仕事にできる環境づくりに取り組んでいる。

を目指してがんばっているところですよ。

自分と障害のある人のコミュニケーション

松本 私たちと障害のある人との関わり方の「ものさし」について考えたいと思います。障害のある人をテーマに何か考えるとき、前提に差別や生きにくさみたいなものがある。ただ、それは決して悪い意味だけではないと思います。私には、差別を乗り越えようとか、社会に溶け込むように支援しようとか、そういう意識はあまりありません。実際に接してみてもわかったことですが、彼らには彼らの日常があり、自分のなかにも自分の日常がある。そういう意味では、お互いさまなかとは思っています。障害のある人はこだわりをもっている人も多いですが、本人にとっては普通のことでも、すごく興味をそそられるときがあります。自分にはないものをもっている彼らだからこそ、引き寄せられているのかなと思います。

それが、自分と障害のある人のコミュニケーションを測る「ものさし」ですね。たとえば、自分の人間関係にも友だちや相談相手、趣味のあう人、自分を高めてくれる人、そういう存在の人がいると思います。私にとっては、自分を高めてくれるのが障害のある人たちなんです。理解を超えた作品を見たときに、とてもワクワクします。ただ、世間一般的には、障害のある人との接点がない人たちがほとんど。でもネガティブな印象で終わってほしくないですね。ブランドを通して、彼らの気持ちを少し良い方に切り替えられるようなことをしていきたいなと思っています。

商品とお客様の関係

中谷 「YUKASHINA」といえば、障害のある人の作品を使ったスマートフォンケースをたくさん出されていますよね。

松本 「YUKASHINA」の第一弾として発表し

ました。バイヤーには、この絵は障害のある人が描いたんだということを説明しますが、店舗でそれを告知するかどうかはお任せしています。でも、ほとんどの方が告知されていないと思います。ケースの裏には小さくその背景を書いています。お客様からすると、そこに障害のあるなしは関係なく、気に入った絵が並んでいるから買うんですね。

またスマホケースなので、買ってくれたお客様は、きつと毎日この絵を見ることになるんですね。もしかしたら描いた本人よりも毎日その絵と向きあっているんじゃないかなと考えると、おもしろいなと思います。彼らがそれぞれの想いで描いたものを、お客様もきつとそれぞれの想いで選んでいる。言葉にはできないんですけど、その想いは何かでつながっているんじゃないかなと思います。また、この活動を通して、絵を描いている人のやりがいにつながり、結果的に創作活動の支援につながると嬉しいですね。経済的には、まだまだほとんど還元できてい

ないかなと思うんですけど……。そのあたりはがんばっていききたいなと思っています。

中谷 作品は、どのように選んでいますか？

松本 私たちの取引先は雑貨店が中心で、女性のお客様が多く、明るい絵柄の方が売れる傾向があります。選定の際は、かなり販売先を意識していますね。また、売り場に並ぶ競合は、有名なキャラクターものや、著名なデザイナー、プロが手がける商品です。そのなかでも手に取ってもらえる強度がある作品を選んでいきます。

商品企画を進めるなかで、よく出てくる言葉は「かわいい」なんです。ね。「かわいい」は、私たちが商品化するうえでの「ものさし」になっています。たとえば「なんかわからないけど、この絵に惹かれるね」という話にも通じる話だと思っています。大切にしたいと思っているのは、こういった「ゆかしい」という感覚です。「YUKASHINA」という名前も、この「ゆかしい」が由来です。商品を販売する私の立場からすると、アートの概念よりも、むしろ「かわいい」

かどうかが大事なんですね。じゃあ、どんな基準で「かわいい」と判断しているのか、それを言葉で説明するのはとても難しいですが……。作家さんには、これまで通り、気の赴くままに描き続けてほしいなと思っています。

日本での一般的なアートのとらえられ方

松本 今回、アートとしての「ものさし」を、我々の視点で考えてみました。ただまだ模索中なので、これが正解だとは思わないでください。

障害のある人の作品について話すときに、「アート」という言葉を出されるとよくわからなくなってしまう人がけっこう多いんじゃないかなと思います。今日は、このわからなさを一緒に紐解けたらなと考えています。ここで、ひとつの指標になるのが、アール・ブリュットではないでしょうか。フランス人画家のジャン・デュビュツフエが収集した、障害のある人たち

の作品のことですね。つまり芸術訓練を受けていない、アカデミックなところから離れた人たちがつくった作品。

デュビュツフエは、これらの作品をアートとして成り立たせるために、自らジャンルをつくりました。そう考えると、私は誰かによって選ばれたものがアール・ブリュットであって、障害のある人たちの絵はアール・ブリュットではないと考えています。なので、障害のある人たちの絵はすべてアートなのかと問われると戸惑ってしまいます。私はそれを決める立場にいませんから。アートの文脈に接続しようと思うと、それは批評家やギャラリストの仕事になるのではないのでしょうか。

私の個人的な見解ですが、たとえば、アート鑑賞が趣味である私の母に、アートを市場や付加価値という言葉で説明すると、変な顔をされると思うんです。母にとっては、そんなことはどうでもいいことなんですよね。「この絵が、なぜアートなのか？」について考えることより

も、「この絵はきれいだから好きだな」なんとなく惹かれるな」という感覚で絵を見ている人が多いのではないかなと思います。

高名な画家の作品にも、道端のお地藏さんにも、同じありがたいものとして手をあわせる。それがこの小さな島国の日本で育まれてきたアートなんじゃないかなと思います。

労働金庫と障害のある人のアートの出会い

岡部 続いて、近畿労働金庫の浦田さんです。「企業のものさし」を企画した当初から、企業はたくさんあるけれど、少し違った事例をみなさんと話したいと思い、浦田さんをお願いをしました。

まずは浦田さんから自己紹介をしていただき、その後、アートプロジェクト「エイブル・アート近畿 ひと・アート・まち（以下、「ひと・アート・まち」）」をふりかえり、その意味について話していきたいと思います。

浦田 こんばんは。近畿労働金庫（以下、近畿ろうきん）で、地域共生推進室という地域のいろんなNPO団体などと関わりを深めている部署ではたらいっています。私は近畿ろうきんに勤めて三六年になりますが、三年前に今の部署に就きました。それまでは預金や融資の仕事をしていたのですが、今の部署は、それまでとは全然違う仕事で。まるで転職したような気持ちではたらいっています（笑）。

労働金庫は、銀行と同じような業務をしていますが、実は成り立ちが全然違います。戦後、労働者が「生活資金を貸してほしい」と銀行に頼んでも借りることができず、やむを得ず質屋や高利貸しからお金を借りて、生活を破綻させる人がたくさん出ていました。その仲間を助けようということ、労働組合がお金を出しあつてつくったのが労働金庫です。設立されて六八年になりますが、一貫して「労働者の生活をどうやって良くしていくか」を基本に運営しています。たとえば、株式会社銀行であれば、株

アール・ブリュット
↓からの注釈参照

ジャン・デュビュツフエ
二〇世紀のフランスの画家アンフォルメル（未定形の芸術）と呼ばれた動向の先駆者。従来西洋美術の伝統的価値観を否定し「生の芸術」を提唱した。素材感やマチエールを重視した画面が作品の特徴としてあげられる。

エイブル・アート近畿
ひと・アート・まち
障害のある人の芸術活動を「可能性の芸術」ととらえ、そのアートを通じてまちを人間的で豊かな空間にしていこうとを目的に、近畿ろうきんが二〇〇〇年より近畿地方を舞台に毎年開催しているアートプロジェクト。

主にどれだけ多くの配当を出せるかが事業運営を大きく左右することになりますが、労働金庫の場合は、労働組合の大小に関わらず、一団体の一票で民主的に物事を決めていく組織運営になっています。銀行と労働金庫は理念・行動原理・組織運営がかなり異なっていることを理解いただきたいと思います。

「昨年、とにかく経済が良くなれば、みんなに幸せが降り注ぐという意見もありますが、本当にそうなのでしょうか。経済成長の過程で、発展途上国は幸福度が上がっていきませんが、先進国の人たちは必ずしも高くはなりません。経済成長の陰で、いろんな矛盾や歪みが生まれてしまっているんですね。これは成長を求めるなかで、私たちが大切な価値を捨ててしまっているのが原因なんじゃないかなと考えるようになってきました。そんななかで巡りあったのが、たんぼの家」の播磨靖夫理事長です。

「障害のある人を、一方的な社会のお荷物だと考えていませんか？ 私は、それは違うと思う。

うなところ、障害のある人の作品を展示するプロジェクトを続けています。今年で一七年目です。毎年だいたい五月くらいに企画会議を行い、そこから準備をすすめて、一〇月か十一月あたりに実施しています。地域の福祉作業所やNPO団体の方々の力を借りたりしながら、つくりあげていく過程がとても楽しいです。うちの会員組合員さんにアピールして、見に来てもらうこともしていますよ。ですので、近畿ろうきんにとつて、障害者アートと一緒に連携してやってきた「ものさし」は、私たちの生活、勤労者の生活のなかに、少しでも幸せや癒しを感じてもらい、しかも障害のある人が社会に対して価値を与える存在であることを、ひとりでも多くの人にわかってほしい。そういうことだと考えています。

「ひと・アート・まち」をふりかえる

岡部 二〇〇〇年から奈良ではじまり、今年度

自分が新聞記者をしていたときに、支援学校の生徒たちの絵を見る機会があり、なんとも言えない力強い感動を覚えた。みんながこの絵を見ることによって、ハッピーな気持ちになったり、癒されたりする。そういう気持ちになることで、障害のある人が社会に対して、ある価値を与えているんじゃないかと考えたんです」という話に、ころりとまいっちゃったと言いますか(笑)。なるほど、これはすごいなと思いました。

労働金庫は「勤労者の生活を豊かにする」というミッションをもっています。それは物質的な豊かさだけでなく、精神的な豊かさや豊かな人のつながりを提起することも労働金庫の事業だと思っています。芸術を難しく考えるのではなく、障害のある人のアートを見てハッピーな気持ちになれるのであれば、それで豊かな人のつながりを提起しているんじゃないかと思えます。そんな想いで、二〇〇〇年から、私たちが営業エリアにしている近畿二府四県を毎年ひとつずつまわり、なるべく多くの人が行き交うよ

は和歌山で開催しました。一年に一カ所まわると、本来は六年で終わります。でも、今はもう三巡目なんです。各県を三回ずつまわるなかで、地域によって少しずつ形を変えながら展開しています。毎年ゼロベースでつくりあげていくのですが、まず、どの地域で実施するか近畿ろうきんが決めます。それにあわせて、たんぼの家がそのエリアで活動する人や団体の協力を得ながら、どんな表現や可能性があるかをリサーチしていきます。

いくつかポイントがありますが、ひとつめは、障害のある人の表現をまちなかで紹介するということ。二〇〇〇年は、日本におけるコミュニティアートの草分けと呼ばれる「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」がじまった年なので、ほぼ同時期ですね。

もうひとつは、障害のある人とアーティストの協働です。各地域で活動している障害のある人と、障害がないと言われるアーティストでコラボレーションをしています。たとえば、一緒

大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 過疎高齢化の進む日本有数の豪雪地・越後妻有(新潟県十日町市、津南町)を舞台に、二〇〇〇年から三年に一度開催されている世界最大級の国際芸術祭。アートによる地域づくりの先進事例として、国内外から注目を集めている。

に作品をつくる「アートリンク」やワークシヨップなどですね。

アートだけではなく、地域の掘り起こしにつながるプロジェクトも実施しています。地域の商店街や店舗などで、障害のある人の作品を紹介する「プライベート美術館」もそのひとつです。今では「奈良県障害者芸術祭 HAPPY SPOT NARA」でも実施していますが、この企画のはじまりは「ひと・アート・まち」だったんです。

この「ひと・アート・まち」では、いろんなプロジェクトの実験をしてきました。まだ価値がわからないものや未来にむけて提案するような企画を実施していたのですが、そのなかのひとつがGood Job展でした。実は、今あるGood Job: センターの起源も、この「ひと・アート・まち」でした。二〇一三年に大阪・中之島にあったデザインギャラリー de sign de v で「ひと・アート・まち」を行ったのですが、そのときのテーマが「未来の仕事」でした。そのなかで

一円でも多く利益をあげるかが、今の企業のひとつの「ものさし」になってきているんです。それが社会に対して生きづらさをまき散らしている。そこではたらいっている人もしんどいし、それが本当にみんなの幸せにつながっているかどうかは検証もされない。そういう意味では、うちの企業は少し違っていてもいいかもしれません。もちろん、利益をあげないと企業は保てません。でも、それを最大の目的としていないところがミソなんです。「もつと違う、ものさしもあるでしょ」が通用する企業だということです。

お客さんと言われている勤労者たちのなかには、会社ではたらいでも、家に帰ったら、地域のなかでいろんな困りごとを抱えている人たちがたくさんいます。その地域社会の課題に対して、何かを提供することも私たちの事業でしょ、というのが通る企業なんです。もちろん、事業ですから何人の来場者があった、あるいは、どんなメディアに取り上げられたなど、報告書に記載します。でも、「ひと・アート・まち」

エイブルアート・カンパニーをはじめ、障害のある人の表現と仕事を結びつける展覧会をしたのがきっかけです。はじめてデザイン展という形で開催し、私たちにとつても転機となったと思っています。

なぜ、これまで続けてきたのか？

岡部 ひとつのプロジェクトとして一七年も継続している理由はなんだとお考えですか？

浦田 なんてしようね（笑）。おそらく、これは続けたいなと思う人間がいるからだと思えますよ。企業ですから、会議で通して、予算をとつてこないと続かないので……。それを今は私がやっていますが、その前には先輩たちがやっていたんです。

今はどこの企業も、短期的な収益を求めるようになってきています。「五年、一〇年後にこれだけの利益を生みます」みたいな事業は、なかなか採用されないですね。どれだけ短期間で、

で、みんな喜んでくれている、ハッピーな気持ちになっていくということが大切なんです。

社会に対する企業の責任（CSR）は高まりつつありますから、銀行がエイブルアートの応援をすることがあるかもしれません。でも、今みたいに企業が短期的な収益を求め、また、銀行にとつては収益があげづらいマイナス金利という時代に、どこまで継続できるかは疑問です。どこの銀行もどんどん収益が落ちてくるのが現状です。それは近畿ろうきんも例外ではありません。それでも一七年間「ひと・アート・まち」を続けてこられているのは、理事のなかにいろんな社会運動をやってきた人たちがたくさんいて、比較的こういう活動を理解してもらえるとすることもあると思います。もちろん、最低限の収益は出さないとダメですが、「ろうきんはこういうことをやるから、ろうきんやねん」と言ってくれる人が理事のなかでもたくさんいることがひとつの助けですね。そもそも、こういったアート活動、経済的な価値とは違う効

アートリンク
障害のある人とアーティストが一對一でペアを組み、共同制作を行うプロジェクト。岡山を拠点に活動するNPO法人ハート・アート。おかもまが、フロリダのアートNPO「クリエイティブ・クレイ」の活動をモデルにし二〇〇四年より取り組んでいる。

プライベート美術館
アートを日常のなかで楽しむプロジェクト。障害のある人の作品を、まちなかの店舗などで展示紹介することで地域の人とアート作品、作家、まが出会うきっかけづくりを行う。エイブル・アート近畿 ひと・アート・まちの「一企画としてはじまった」。

奈良県障害者芸術祭
HAPPY SPOT NARA
奈良県が主催する障害のある人もない人も楽しめるコミュニティアートフェスティバル。二〇一一年度にはじめて開催した。東大寺での「ビッグ幡」プロジェクト、奈良町界隈を彩る「プライベート美術館」、舞台表現の最先端を見せる「鹿の劇場」などといったプログラムを展開している。

Good Job展
二〇一二年度、大阪で開催した障害のある人の表現から生まれた魅力的なプロジェクトを紹介する展覧会「Good Job」がはじまり。二〇一三年度から、障害のある人との協働による新たなこと・はたらき方を紹介する「Good Job 展」として、全国で開催している。福祉の垣根を超え、異分野と連携し、既成の労働観を変革することを目指している。

果を生む活動と、ろうきんの理念とは親和性も高いと思います。

個人の変化

岡部 浦田さんには企業としてのものさしをお聞きしましたが、「ひと・アート・まち」に関わるなかで、個人として変化したことや、ものさしと言わないまでも、何か感じることはありますか？

浦田 私は、子どもの頃から絵を描いたり、ものをつくったりすることが好きだったこともあり、美術館に行くのもずっと好きでした。私のなかでの芸術はそういうものでした。ところが、やっぱり、この活動に関わりだして、少し視点が変わったように思います。特にコミュニティアートですね。人の生活や社会に対して、私が今まで考えていたものとは異なる価値を与えていることを実感しました。やっぱり、人を幸せにできるかどうかの力だと思うん

です。それは作品自体がもつ力もあるかもしれませんが、それが制作された背景や作家との関わりも含めて、それが社会に対して価値を与えているんだと、この三年間でいろいろと考えるようになってきました。

岡部 ありがとうございます。企業と一緒にアートプロジェクトをするときに、社会的に障害のある人の表現を見せるだけではなく、実は表現を通して企業の本質を知ることでもできるのだと思います。

それぞれの話を聞いて

浦田 私たちとたんぼの家がやってきたことは、この二府四県で、障害者アートを広める、耕すことだったのかなと思います。その延長として、社会に対して障害のある人がなんらかの価値を与えている。でもさらに、その先に、それが仕事になると、より良いと思うんですよ。ご飯が食べられる、仕事になることはやっぱり

必要だなと。そういう意味では、株式会社で松本さんのような活動が行われていることは、そんな道が開けてきたのかなと思いました。私たちとは役割も少し違うと感じましたし、あるいは、その発展型ではないかと思っています。

松本 私たちは、お金を貸してもらう立場ですが（笑）。こういう公益性のある事業で融資の相談をするとき銀行には、やはり社会貢献性を大前提に話します。でも一般の企業に営業するときは、そういう話はほぼしません。今回、金融機関ではたらく人たちが積極的に活動をされていることを聞いて、我々からすると心強いですね。

中谷 今回のお二人は一企業であるので、アートを発信するにしても、対象が一般の市場だったり、市民だったりする。普段アートなんて気にしていない人に対して、どう発信していくかを仕掛けてくださっている方たちだなあと思いつながらお話を聞いていました。お二人とも障害のある人のアートと組んでくださっている

わけですが、共通して、かわいいやハッピー、人が幸せになる、がキーワードとしてあったのかなと思います。

岡部 お二人のやっていることや形態はかなり違います。人がどうアートに出会うかといった、入口はあまり変わらないのかなと、改めて感じました。

「二〇一七年二月二七日 Good Job! センター 番芝にて収録」

障害のある

アーティストのものさし

中村あい

(アーティスト)

なかむら、あい
一九七三年生まれ。奈良在住。子どもの頃から人知れず、折り紙を折って切ることを楽しむ。二〇〇七年に事故で入院、病室で披露したのをきっかけに、人に見てもらう喜びを知る。幾何学模様が主だったが、現在は動物やケーキなど、ポップなモチーフを好み、特にパンダはお気に入りで、白黒で画面がパキッと決まるのもその理由のひとつである。二〇一二年夏、初の個展「青空切り取りせん」(奈良/デリカカフェいび)を開催。

森口敏夫

(社会福祉法人ひまわり)

もりぐち、としお
一九五八年生まれ。奈良県で一番小さな町、三宅町で生まれ育つ。地元の小中学校と養護学校に通い、卒業後は何十年と自宅で内職をして暮らす。地元の仕事所「ひまわりの家」とのつながりを頼りに、少しずつ外の世界に出て行くように。二〇一一年「アートリンク・プロジェクト」の参加、美術家との出合いをきっかけに、つくる・表現することがますます楽しくなってきた。

聞き手 井上謙吾(社会福祉)
岡部太郎(一般財団法)



はじめに——中村あいさんの場合

中村 私は、物心ついたときから、ものをつくらることがすごく好きで、絵を描いたり工作をしたりしていました。あるとき、母から破れた障子の修復の仕事を習ったんです。障子紙を折りたたんでハサミで切ってひらいたら、花や星になる。それをノリで障子の破れたところに貼って修復するんですね。そのとき、これを色紙でやったら、きつともっときれいなんじゃないかと思いつきました。ひとりでもっとそりやってみたら、思い通り、きれいにできたんです。ただ、それを誰かに見せるという発想はなかったのです。押し花のように、使い古しのノートに挟んでいました。それを気が向いたときにつくるということも、もう何十年も続けていて……。

三〇代のある日、大腿骨を骨折する大きい事故に遭いました。入院している間、暇をもてあまして、母に折り紙とハサミをもってきてくれと頼み、病院で切り絵をしたら、それを見た

母がびっくりして(笑)。「あんたそんなんできたん!」と。びっくりした母を見て、私もびっくりしました(笑)。自分では特技だという自覚がなかったのですが、母が「これは人に見せる価値のあるものだから、どうやって人に見せていくか考えよう」と言ってくれたんです。それをきっかけに、展示したり、母と一緒に本をつくったりして、現在の活動につながっていききました。何度か個展やグループ展をさせていだいたり、たんぼぼの家の企画にも参加させていだいたりしました。

私の障害ですが、子どもの頃から、少しテンポが遅かったり、人が言っていることの理解に時間がかかったり、少し人と違うなと感じるところがあったんです。いじめられることもありましたが、生活はできていたので、特に障害という発想はありませんでした。障害に気づいたきっかけは、二〇代ときにテレビで放送されていたADHDの特集です。今まで私自身が困っていたことが全部ここにあると思い、詳し

ADHD
注意欠陥・多動性障害とも呼ばれる。発達障害のひとつで、不注意(集中力がない・気が散りやすい)、多動性(じっとしているのが苦手・落ち着きがない)、衝動性(考える前に実行してしまう)の三つの要素がみられる障害のこと。

く調べはじめました。三〇歳になる頃、精神科に行って、ADHDの診断を受け、ようやく肩の荷が降りましたね……。自分のせいだと思いついて、自分でいたことが、実はそうではなかったことで、すごく気持ちが悪くなったんです。いろいろと悩んだこともありましたが、今は障害を受け入れて、障害と一緒に生きていくのも悪くないなと思っています。

切り絵の実演

岡部 ぜひみなさんにも作品をお見せしたいのですが、実際に制作していただけますか？

中村 簡単なものなら、五分、一〇分でできます。今からやってみますね。

ずっと市販のハサミでつくっていましたが、最近は切り絵専用のハサミを使っています。折り紙は、定型の一五センチ角のものです。この普通の折り紙ではじめたので、これが一番気楽に切れますね。もったいい紙を使ったら？と、

アドバイスも受けるんですが、いい紙だとちょっと緊張してしまいますし(笑)、今のところ、こだわりはありません。

岡部 長年制作を続けるなかで、プロセスやつくるものに変化はありましたか？

中村 最初はたために切った、幾何学模様のようなものが多かったです。でも最近は、動物や花、蝶、鳥など具体的なモチーフを切ることで増えてきました。なので、事前に、頭のなかである程度順番を考えてから、切りはじめることが多くなりましたね。仕上りのイメージはついているので、下書きをすることはほとんどありません。

ただ「もうちょっとシャープな感じにしたかったのに……」など、思っていたものと違う仕上がりになることはあります。でも、一方で「これはこれでいいなあ」と思うものもあり、そこはおもしろいところですね。

うーん……もうちょっと丸くしたい。やり直してもいいですか？

岡部 どうぞどうぞ。展覧会などでは、実際に会場で制作もされるんですか？

中村 そうですね。実演やワークショップをするときに、見本で切ることもあります。モチーフも、もう頭のなかにあるので、時間がかかるといけないときは、いつも切り慣れているモチーフを選ぶことが多いです。

できました！パンダ。開くと……四体。一同 すごい！（拍手）

中学校でのワークショップ

岡部 たんぼぼの家が事務局を務める奈良県主催の「奈良県障害者芸術祭HAPPY SPOT NARA

(以下、HAPPY SPOT NARA)」で、障害のあるアーティストが講師として、小学校や中学校に出張授業へ行く「教室にアートクル！」という企画があります。昨年度(二〇一五年)、中村さんにも講師をお願いして、宇陀市にある菟田野中学校で教壇に立っていただきました。切り絵

の実演をしてもらったのですが、生徒と一緒にやってみると、男の子が夢中だったのが印象的でした。一時間のうちに二回制作してもらったのですが、短時間で急激に上達する男の子がいて。ほかの生徒もみんな驚いていました。

おそらく中学生と一緒に制作することは、はじめだったと思いますが、どうでした？

中村 そうですね、今どきの中学生なんて、ナメから来られたらどうしようと思っていたんですが(笑)、みんな熱心に取り組んでくれて嬉しかったですね。「自分を表現する切り絵をしてください」とお願いしたんですが、自分をライオンになぞらえて、切ってくれる子がいたり、いろいろとおもしろかったです。

中村さんのものさし

岡部 中村さんは表現するだけではなく、いろんな作品を鑑賞していますよね。音楽鑑賞が趣味で、音楽についてもすごく詳しいです

奈良県障害者芸術祭
HAPPY SPOT NARA
→P.89の注釈参照

教室にアートクル！
HAPPY SPOT NARAのプログラム、表現活動を行う障害のある人やアーティストが学校に向き、子どもたちとワークショップを行う。できあがった作品は、ワークショップの様子(写真・映像)とともにHAPPY SPOT NARAにて展示される。

し。ほかの表現を見たり、聞いたたりするときの基準、「ものさし」はありますか？

中村 そうですね。昔は「アートとは何だろう」と頭でっかちに考えることはありましたが、今は見る人それぞれ、一人ひとりの主観しかないのかなと思っています。何かを感じたり、思ったりしたら、それはそれでアートなのかなと。だから極端な話、つくり手がアートだと思っていないものでも、見た人が何かを感じたら、それはもうアートなのかなと思っています。

以前、たんぼぼの家の企画に参加した際に、キュレーターが自宅に来て、展示する作品を選んでくれたことがありました。そのとき、ノートに挟んだ状態のものを見て、「こっちの方がおもしろいですね、これを展示できる機会があれば展示したい」って言ったんです。それまでは額に入れて完成だと思っていたので、「ああ、そういう見方もあるのか」と驚きましたね。

私自身も田舎のどっかのお店のおっちゃんが描いたヘタうまな看板を見て、アートを感

じることがあります。そう考えると、自分が見るときも、見られるときも同じなんだと思うようになりました。

岡部 たとえば「HAPPY SPOT NARA」も「奈良県障害者芸術祭」と「障害」の文字がついています。今回もあえて「障害のあるアーティストのものさし」というタイトルなのですが、表現するうえで、「障害」がついたりつかなかったりしますよね。そのあたり中村さんは、ご本人で何か感じることはありますか？

中村 障害認定が遅かったこともあり、自らが障害者アーティストという自覚があまりないですね。それまでもずっと、ファンとしてエイブル・アートを見る側の立場だったのですが、障害があることで、既成の概念とか固定観念に縛られずに自由な発想ができるのかなと、逆にメリットがあるのかなと思いました。そういう部分は、アーティストとしてもすごく強みだし、魅力だと思うんですね。今は自分がアーティストとして「見られる側」の立場にな

りましたが、障害者アーティストということ、偏見じゃないけど、そういう目で見られていると感じることは、あまりないですね。あるとすれば、ADHD特有の過集中があるので、一度やりだすと、凝って細かいところまでやってしまうこと。ただ、そういうところは創作をするうえでメリットだと考えています。

岡部 ありがとうございます。続いて、森口敏夫さんをお願いします。社会福祉法人ひまわりスタッフの井上さんに聞き手をお願いします。

はじめに——森口敏夫さんの場合

森口 社会福祉法人ひまわりの森口敏夫です。よろしくをお願いします。

井上 同じくひまわりではたらいっている井上と申します。よろしくをお願いします。

森口 小学生の頃の話からでしょうか。身体障害者と言われるのが嫌なときがありました。小学校五年生から中学校まで、障害児学級が

あったんですが、本当はその学級が少し嫌やつたんです。学級には、四、五人くらいおったかな。でも、みんながいる教室へ行くのは、楽しかったですね。中学校のときは、先生から剣道や五目並べを教えてもらったりして、楽しかったですね。その後は、高等養護学校に三年間通いました。

その後は、はたらくところをほんまに点々としてきましたね。一番覚えているのは、水道工事の仕事です。穴を掘って、ごっついパイプを植えて、その後は綺麗にパイプがなくなるまでならず。そんな仕事もしていました。

それから、ひまわりに行くようになるには長い時間がかかって……。松村さんという職員さんがおって、説得しに来てくれたのがきっかけでした。ひまわりの家にはメンパーも何人かおって、映画も見だし、外に出て食事をしたこともあるね。餅つきも外でして、パーティーみたい。雑煮も外で食べて、みかんも置いて……。

井上 みなさんお話を聞かれて、なんとなく感

してもらったと思いますが、森口さんは普通のおじさんなんです（笑）。だけど、よく絵を描いて、公募展に出していますよね。

森口 はい、たんぼぼの家の芸術祭にも。

岡部 だいたい公募展でも最初に届きますね。

森口 愛媛県にもかまぼこの板を送っています。八百屋に行つて、かまぼこ買うてきて、食べてから、板に絵を描く。

岡部 そういう情報はどこで集めるんですか？

森口 近くの文化会館で。ちょうどあったからそれも応募するようになって。もつとどっから応募できたらええねんけど。

井上 ラックにいろんなポスターやチラシがあつて、そこでチェックしているんですね。森口さんは高校を卒業後、いろいろな職場で勤めたのですが、なかなか続かなくて……。それで、二〇年ほど自宅でお母さんと一緒に内職をしていました。いわゆる、ひきこもりという感じの生活がずっと続いていたんですね。そんなときに、ひまわりの職員が「来ませんか？」と

説得に行つた（笑）という流れです。でも、実際はなかなか出かけるのが苦しくて、ヘルパーの松本さんと交換ノートを通じて、気持ちのやりとりをしていました。

森口 「なんでも日記」、まあ交換日記をして。「今日はもうしんどい」とか「あそこへ自転車で行った」とか、もう三冊くらいあるかな。

アートは絵を描くだけじゃない

森口 山村幸則さんと知りあつて、野球のドラマを撮りました。

岡部 二〇二二年の「HAPPY SPOT NARA」で、障害のある人とアーティストがベアになつて一緒に作品をつくる企画「アートルリンク」を実施したんです。そのひとつのペアが、森口さんと、兵庫県在住の現代アーティスト・山村幸則さんで。一定期間、二人で一緒に創作活動したんですね。そこで、二人だけの野球チームをつくつて、映像を撮影されました。

「アートルリンク」には、何も制約はないので

すが、山村さんがはじめて森口さんを訪ねたとき、森口さんはつきりアートだから絵を描くんだと思つて、絵具や色鉛筆など絵を描く準備をしてたんですね。でも一切使わなかつたそうなんです。

山村さんはアートをかなり広くとらえている方で、その地域で発見したのものや、人との関係みたいなものを作品にしています。だから、一緒に絵を描くのではなく、森口さんが生活している三宅町を、とにかく二人でずーっと自転車でまわつて、三宅町にどんな歴史があるのか、森口さんがどんな歴史をもっているのかを聞いていった結果、つながつたのが野球だったんです。森口さんも山村さんも野球が大好きです。さらに、三宅町では野球のユニフォームやシューズ、グローブを製造している企業があつて、二人でユニフォームを揃えて、「どうしよう」というチーム名をつけたんですね。

森口 「どうしよう」とは、三宅町の方言で

「どうしようか」という意味です。

岡部 山村さんが来ても一向に絵を描かないから、森口さんが「どうしよう」と言っていたのが、そのままチーム名になったんです。二人でユニフォームを着て、朝から夜まで百本ノックをするという……。笑。エンディングは、夕暮れのグラウンドで、グラウンド整備を二人でするんですが、三〇分くらいの長編の動画が出来る上がり、展覧会で上映しました。ひまわりみんなにも好評だったそうで、自主報告会もしたんですね。やつてみてどうでしたか？

森口 野球ができたことと、アートは絵だけでなく幅広んだということを感じました。

岡部 井上さんはどうでしたか？

井上 森口さんが何かしてるなあとは思っていたけど、展覧会を見に行くまでは正直なところ、そんなに関心を向けていなかったんです。けど見に行つたら、もうほんとにおもしろくて（笑）。森口さんから生まれる、もしくは表現として出てくるもの。まぎれもなく森口さん

山村幸則

一九七二年兵庫県出身のアーティスト。これまでノルウェー、アメリカ、タイ、イラン、ケニア、ドイツ、韓国、中国などで滞在制作している。日常の心動かされることや、驚き、発見から生まれたアイデアをもとに、さまざまな素材と表現方法で作品を制作している。

アートルリンク

↓72頁の注釈参照

だな、と思うようなものが出てきて、ちょっとびっくりしました。

これはぼくの「ものさし」かもしれませんが、それまで森口さんは絵を描いたりする人じゃないと勝手に思っていましたし、描いた絵に対しても、そんなに興味をもっていなかったのですが……。ごめんね。すごい、よかった！

日記のやりとりをしていたスタッフから聞いた話があります。以前、森口さんは人前にかけるのが億劫で、ずっと家にこもっていたことがあったんです。そんなとき、人とつながるために日記や挿絵などを毎日続けることが大切でした。森口さんは、長く関わっていた人のこともすごく、大切にされています。スタッフが退職することもあるんですが、昔たくさんやりとりしてた人とは、今もまだ年賀状を書いたりして、ずっとつながりが続いている。山村さんからも森口さん宛に、毎回個展の案内が届いています。そういうことが、森口さんにとっては、すごく……。

参加者A ありがとうございます。

参加者B 中村さんと森口さんお二人に、アーティストとして今の状態、状況に満足しているか、幸せかどうかを、お聞きしたいです。今後アーティストとして「こういうことをやりたい！」とか、野望みたいなものはあるんですか？

中村 アートで自立できているかという点、それはまったくできていないので、その点では満足していません。だけど、今は自由に創作ができていて、この先にやりたいこともいろいろあるのですね。そういう意味では幸せかなと思います。

森口 みんなと外に出て、スケッチしたり、ハイキングしたりして、描くものを探しに行けたらええなと思います。そのぐらいかな。

参加者B もうひとつ。たとえば、自分がつくっているものに近しい技法や素材、テーマで作品をつくっている人などはかの人の作品をご覧になることはありますか？ また、その作品を見て、悔しいと思うことはありますか？

中村 やはり、切り絵をやっている方は、すご

森口 うれしいですね。

質疑応答

参加者A 森口さんに質問があります。小学校・中学校とほかの子たちとは学級が違って、学級には四人ぐらいしかいなかった。私の専門は学校や教育なのですが、今は、学級をわけずに、障害がある子もない子も一緒に、ひとつの学級としてやっていくという方向性があります。今ふりかえると、やっぱり同じクラスだったら良かったのかなと思いますか？ クラスが隔てられているのが嫌だったとおっしゃっていました。でもその方が良かったところもあれば、聞かせていただければと思います。

森口 学級がなかったらええな、と今は思いますが、たしか、ラジオづくりかな。みんなをやったことがありますが。学級をわけるんじゃないかと、ひとつの壁があつて、みんなで勉強したり、食事したりしてのがええなと。

く気になります。たとえば、蒼山日菜さんやアグネータ・フロックさん。悔しいというよりも、単純にすごいなと思います。ほかの人の作品を見て、私に、もしテクニックがもつとあつたら、どういう表現ができるのかなと考えることはありますね。でも結局、私は今できることをできないので、そのなかで表現したいことをどう表現するか、だけかなと思います。ただ、フロックさんが手がけておられる、紙に色を塗って、切って、貼る技法はおもしろいので、自分の作品に取り入れたことはあります。

森口 三宅町の文化祭の展示を見ていたら、素晴らしいなあと感じたことがあります。いつも画用紙一枚で額に入れてないから。額買わなかなのかなあつて。額を買って、いっぺん飾ってみたいと思います。

【二〇一七年一月二八日たんぼの家アートセンターにて収録】

蒼山日菜
一九七〇年神奈川県出身の切り絵作家。現在はフランスのフェルネ・ヴォルテール在住。オリジナルティールと究極の技に迫り、細くレースのような切り絵を製作、世界的な評価を受けている。

アグネータ・フロック
一九四一年スウェーデン出身のテキスタイル、切り絵作家。動物や植物、人間が優しい色使いで表現されている。日本では、二〇一五年より二〇一六年にかけて「アグネータ・フロックの世界展」が開催された。

行為のものさし

細馬宏通

(人間行動学、滋賀県立大学教授)

ほそま ひろみち
一九六〇年生まれ。滋賀県立大学人間文化学部教授。専門は声と身体動作の相互作用研究。高齢者と介護者の声とからだの動きをとらえ直す「介護するからだ」(医学書院)、古今東西の歌のきこえ方を論じる「うたのしくみ」(びあ)のほか、「今日の「あまちゃん」から」(河出書房新社)、「ミッキーはなぜ口笛を吹くのか」(新潮選書)、「浅草十二階」(増補新版)「絵はがきの時代」(青土社)、「マンガ視覚文化論」(鈴木雅雄、中田健太郎編/水声社)など著書多数。近く「この世界の片隅に」論を一冊にまとめた著書を発表予定。

はじめに

この一〇年ほど、介護を専門に動作の研究をしています。動作のなかには、「オッケー！」や「なんかくれ！」のような、わかりやすく、社会的にも認められているものもたくさんありますが、多くの研究対象は、日常のなかでちよつとした拍子に出る動作。それらの動作は、ほとんど単独では意味をなさないものが多いです。

腕を自分の方から前へ振り下ろす動作を思い浮かべてみてください。ぼくたちは、この動作を「それでは、どうぞ！」はもちろん、「えっと……」「……なのよね！」と言うときなど、いろいろな場面で使います。だけど動作だけ見ても、そのどれを意味しているのかわかりません。つまり、ぼくたちが普段自然と行っている動作は、ある特定の意味をもつとは限らないわけです。そういうときぼくは、行為の意味ではなく、その時間構造に注目するようにしています。つまり、手が振り下ろされるタイミングを見るんですね。

たとえば、「えっと……」と言いながら、手を振り下ろすとき、勢いよく腕を振り下ろしてから「えっとー！」と言う人は、あまりいません(笑)。ひらがなで書くと、「え」と「と」の間に促音便の「っ」が入りますよね。「え」のときに、ぼくたちは少し息を止めて身構えて、だいたい促音便のところで、手がシュッと出てきます。

また動作には、身体の「内側から外側に出す場合」と「外側から内側に動かす場合」があります。おもしろいことに、息を止めて、ぱつと吐き出すときに、外側から内側に動かす人はいません。(腕を前から引き寄せながら)「どうぞ！」。うん、やはり難しいですね(笑)。

こんな簡単な考察からも、動作が声を出す行為や発声する時間パターンと関わっていることがわかります。ぼくたちが普段何気なくやっている、ちょっとした動きについては、言葉と身体の時間関係を見ていくことで、いろいろわかることがあると考えています。

複数の人の間での動作

腕を自分の前で振り下ろしたり、振り上げたりする動作を、ひとり言のように鏡の前でやっているとき、最初は楽しくても、だんだんと飽きてきます。でも、人前だとなんてこんな動いてしまうんだろうと思うほど、ぼくたちは普段動いていますよね。そしておもしろいことに、その動きはでたらめではなくて、相手が何かをやったり、言葉を発したりする、そのタイミングともうまくあっているわけです。

ぼくが一番注目しているのは、二人以上の人が同じ場所にいるとき、その複数の人たちの間で、動作と言葉がどのようにうまく調整されているのかという点です。こうした調整は介護現場だと、職員と利用者との間、利用者同士、あるいは職員同士でも起こります。また、普段の日常会話でも起きています。ぼくは二〇年ほど前から、ビデオと音声とパソコンを用いて、こういった研究を行うようになりました。その頃に、おもしろいなと思った事例をひとつご紹介します。

これから見ていただく映像は、一九九九年に撮影したものです。友人同士の二人に実験に参加してもらいます。まずひとりに、ややこしい配置図を見せます。たとえばコタ

ツのまわりに家族がいて、目の前にはテレビがあって、左側にお母さんがいて、右側にお父さんがいて、お父さんの後ろには仏壇があって……そういう配置図を見せるんです。見せた後、「では、あなたの友だちにその配置図について説明してください」とお願いします。手を使えども、声を使えども言わずに、単純に向かいあって話してください、とだけ言う。そうして話してもらうと、けっこうとんでもない動作が出るんですよ（笑）。何がとんでもないのかは、映像を見てもらったらわかると思います。

（映像再生）

「こたつがあって」

「ふん」

「こたつの、こう、四面の四角いこたつがあって」

「ふん」

「その四面のひとつの面には、おっきいテレビがあんねん」

「ほー」

「テレビがあってこう、こうテレビがあるねん、こう……」

「四面の……」

「四面があって、こう、四角いのつくって」

「ここにテレビが？」

「よつつよつつ！ だからこうして、こうして。で、この手、これコタツとするやん

か。で、ここにテレビがあって」

「ふん」

「で、ここにAさんが座らはんねん」

「ふん」

「で、Aさんの」

「ふん」

「ここ、こっちかわには、左っかわには」

「うん」

「お母さんが座らはんねん」

「うん」

「で、こっちかわにはお父さんが座らはんねん」

「うん」

「で、お母さんは」

「うん」

「なんでこっちに座るかっていうと」

「うん」

「こっちに、こっちに、台所があって」

「おー、はい」

「で、台所に近いところに」

「はー」

「すぐ座れるように、こっちに座ったはるねん」

「ふん」

「で、お父さんの後ろの、お父さんの座ってる席の後ろには、白い棚があります」

「はー」

「で、Aさんは、トイレがここにあって、トイレがちょうど見える正面の席に座ってる」

「はー」

「っていうお話」

「で、白い棚は何？」

「何もなんじゃないかな、きつと。お父さんの……とりあえずお父さんの後ろに白い棚があんねん」

「はー。関係ないねや」

「関係ない」

「お父さんがここに座らはんのと、白い棚は関係ないねや」

「関係ないんやと思うで、なんか書いてあったそういう風に」

「はー、白い棚があんねや」

「そう」

「お母さんの後ろには、台所があんねや」

「そう」

「Aさんはテレビがあるから座らはんねや」

「そうそう、見はんねん」

「そういうお話やな？」

「そういうお話」

（二人とも笑う）

「ちゃんと伝わったかな？」

「伝わったはずよ」

「質問は？ なんか」

「質問はない」

「ない？」

どうですか？ 楽しそうですよ。何のギャグもない配置図のことを話すのに、なんでこんなに楽しそうなのかと思いませんか？ ぼくがこの二人を見ていて驚いたのは、気がついたら、聞いている人が話し手に巻き込まれていると言いますか……、いつの間にかコタツをつくっているんですよ（笑）。

（映像再生）

「おっきいテレビがあんねん」

「ほー」

「テレビがあってこう、こうテレビがあるねん、こう……」

「四面の……」

こうして「四面の」と言って、お互いが指を使って、コタツをつくりはじめました^{図1}。これが、この話し手の人に巻き込まれる入口みたいところなんです。

（映像再生）

「四面があって、こう、四角いのつくって」

「ここにテレビが？」

聞き手は最初、四角いのをつくってと言われても、「ここにテレビが？」と、相手のこたつを利用しようとするんですね^{図2}。だけど、相手は……。

（映像再生）

「だからこうして、こうして」

「こうしてて」って言われると、しょうがないからコタツをつくってしまうんです^{図3}。ここから、聞き手は、ずーっとコタツをキープしています（笑）。だけど、おもしろいこ



図1



図2

まわりにつくってもらったら、想像できることもあると思うんですね。ぼくたちの会話には、少なくともこういう力がある。ここでひとつ重要なのは、このきっかけになった最初のアクション。相手がコタツをつくり出すと、お互いに真似するアクションです。

仲のいい人たちが話していると、「ふーん」と言いながら、相手と同じことをはじめます。それが、お互いの身体を動かす重要なきっかけになっていくんですね。日常会話のなかでも、気がついたら相手の真似をしている例は、たくさんあります。

絵のなかに行為の痕跡を見る

ここからはぼく自身のアートのものさしについて話したいと思います。ぼくは、美術の専門家ではないので、見方が少し違います。絵を「行為の痕跡が集まったもの」として見ているんですね。抽象画を見ると、何を表しているのかよりも、どこから筆を入れたのか、どこから塗りつぶされたのか、なぜこの線はここで曲がったんだろうなど、その絵が描かれた過程が気になってしまう。だから絵を見ると、時間を戻すというか、どのようにして描いたのかを考えながら見えています。

たとえば、竹村幸恵さんというアーティストがいます。彼女はまず、刷毛に絵具をたっぷり含ませて、画布にバンツとつけます。すると絵具がダーツと垂れてきますよね。それを繰り返して、絵を描いているんです。彼女の制作風景を見ていると、急いで何かをするということがないんですね。バンツと絵具をつけた後、垂れてくる絵具を、

「あーっ」と言いながら見ている。その声が、絵具がダーツと落ちてくる速度にあっているんです。彼女は、絵具をつけた後の、絵具が垂れていく軌跡を追っている。ぼくは、実際に彼女が描いているところを拝見して、そこが制作のメインなのだと思ってきました。今では竹村さんの絵を見ると、「あちこちに絵具が塗ってあるなあ」ではなく、絵具が垂れるのを眺めていた彼女の時間の記録のように思えてくるようになりました。でも、それは彼女が描いているところに立ち会わなければ、気づかなかった視点かもしれません。

そんなこともあって、ぼくは作品を見るときにも「行為」が気になります。その一方、美術を見るときに、そういう見方は邪道なかもしれないとも思っていました。あるとき、芸芸員の保坂健二郎さんに、ぼくの絵の見方について話したところ、「そういう行為のプロセスは、考えたことはなかったね」と言われたんです。美術の世界では、絵の舞台裏を考えて、その舞台裏の物語を絵に投影して鑑賞するのは邪道というか、お涙頂戴なところがあるので、あまりしないそうです。

ぼくはそれを聞いたとき、腑に落ちるところがありました。そう言われてみれば、今まで美術を語るときに舞台裏は、たいていの場合、その人がどんな風に生きてきたか、どんなに苦労してきたかをドキュメンタリーで描いて、こんな苦労の果てにこの絵はできました、というものが多い。その絵自体が描かれた時間に注目するのではなく、描いた作者の人生や背景をドキュメンタリーにすることが多かったことに気づいたんです。どうもぼくがおもしろがっているところは、そこではない。

竹村さんにはもちろん、彼女なりの人生があり、作業所ではおもしろい体験も苦しい

竹村幸恵
兵庫県西宮市にある、生活介護、就労継続支援B型事業所のすずかけ作業所の絵画クラブに参加。主に絵画作品を制作している。「感じる絵画 見つける絵画」(すずかけアトリエの2人展) (大阪成蹊大学芸術学部、二〇〇七年)など、展覧会にも多く出品している。

保坂健二郎
一九七六年生まれ。東京国立近代美術館研究員、慶應義塾大学大学院修士課程(美学美術史学)修了後、二〇〇〇年四月より現職。専門は近現代芸術およびフランス・ペーロン。共著に「JUN AOKI COMPLETE WORKS 1991-2006」(INXX出版)、「キネレーターになる! アートを世に出す表現者」(フィルムアート社)など。

体験もあったでしょう。ただぼくは彼女の舞台裏よりも、まさに「描いているそのとき」がおもしろいと思ったんです。彼女が絵を描くときの動きがダイレクトに表れている。そこが彼女の絵の魅力です。そういう見方は、美術だけではなく、いわゆるドキュメンタリーの世界でも佐藤真さんの『まひるのほし』を除くと、ほとんど為されてこなかったのではないかなと思います。

制作現場を観察すること

最近、盲重複障害者施設の彦根学園で、実際に絵を描くところと陶芸をしているところを見学させていただく機会がありました。

目の見えない人の絵は、すごくおもしろいですよ。たとえばAさんは、絵を描こうとすると、ヘルパーが画用紙をまず身体の前にポンと置いて、絵具をつけた筆をAさんの手に渡します。そうすると、Aさんは描きはじめるんですが、そのときに、画用紙に筆を力強く押しつけ、かなり力をいれて豪快にこする。しかも相当ジャバジャバの水彩絵具を使っているので、塗るというよりも、画用紙の上は水浸しになってしまっている。だけど、Aさんはすごく楽しそうなんです。

観察していて気づいたのですが、絵具でひたひたになった画用紙は、完全に材質が変わるんです。そこに筆をギツとひくと、だんだん表面がピリピリとささくれていきます。その筆でささくれを擦るときの、わずかに紙の繊維がほつれていくときの感触

が、水のあるところとないところでは、まったく変わるわけです。そうすると、水彩のグラデーションによって、筆の感触が変わってくる。Aさんにとっては、色を塗るよりも、水でひたひたなところと、まだあんまり水がついてないところを、筆で操作する、スキャンするような感じですね。ぼくには、その触覚的な手ごたえを楽しんでいるように見えました。その視点で絵を見てみると、俄然おもしろいんですよね。一見すると、仕上がった絵は、画用紙のあちこちが捲れ上がり、色も淡く、色のバリエーションとしては見どころがあるようなないような、ぼんやりした作品に見えます。しかし、この画用紙のテクスチャーを見ていくと、ここでAさんはかなり水を使って削ったね、あるいは、ここは筆でこすったけど、あんまり削ってないね、ここはほんとに筆を撫でただけだね、とわかるんですよ。二色くらいしか使われていない抽象的な水彩画ですが、それはAさんが過ごした時間として、すごくおもしろくなってくる。しかも、これ、あまりに繊細な変化なので写真に写らないんですよね。こういう作品はカタログにすると、その行為の痕跡がつるつるになってしまいます。でも、生の作品をみると、画用紙の肌理の部分ですごくおもしろいことがわかるんです。

そういう体験を経て、「絵を描いているところを見ること」と「完成した絵を見ること」は、ワンセットだと考えるようになりました。もちろん絵以外の要素を、絵にもち込むのは邪道だという考え方もあります。でもぼくからすると、絵は行為の痕跡なので、それを読み解くためのヒントになるものは何を使ってもいいですね。作家によって絵を見ただけで、すべてのプロセスが想像できるような、明晰な作風の人もい

佐藤真
一九五七年、青森県生まれの映画監督。東京大学文学部哲学科卒業。新潟県阿賀野川流域の民家に住み込みながら撮影した「阿賀に生きる」を一九九二年に発表。国内外で高い評価を得た。一九九八年に発表した「まひるのほし」では知的障害のある七人のアーティストの創作活動を取り上げている。二〇〇七年に逝去。

盲重複障害

視覚障害と、たとえば知的障害、そのほか随伴障害（知覚運動障害、てんかん、聴覚障害、精神障害）が重複し、重度化した障害のこと。

彦根学園

滋賀県彦根市にある、盲重複障害のある人たちの障害者支援施設。事業内容としては、生活介護、施設入所のほかに相談支援、短期入所、日中一時支援を行っている。運営は、社会福祉法人青い鳥会。

ます。一方で、「これはどうやったんだろう？」と、さっぱりわからない人もいます。それを読み解くために、その人が描く現場に立ち会ってみるのは、すごくいい体験だなと思っています。

能動的な鑑賞

神経心理学の世界では、二〇年ほど前から、誰かが何かをしているところを見ると、ぼくたちの頭のなかでは、感覚の部分だけでなく運動を司る部分も活性化するという話がされています。これは「ミラーニューロン」と呼ばれるもので、活性化するということは、実際に手を動かすかどうかはともかく、動かすために脳があれこれはたらいっているということです。あるいは、動かそうとしているのを我慢している。

ぼくは、絵を見ているときにも同じようなことが起きているんじゃないかなと考えています。自分でも気づかないうちに、頭のなかで身体を動かしているんじゃないかなと。絵を見て、「あ、この人はこうやって描いているんだ」と感じるような、能動的な鑑賞の世界もあっていいと思います。

作者という概念の幅

もうひとつ可能性があると思うのは、「人という環境」です。作品制作のなかでは、近

くにいる人の存在も大切だと思います。特に障害者施設に通うようになって、職員の方の大きさを痛感しました。つまり、職員がどんな風に制作環境を整えるか、いつ声をかけるか、それによって作品の方向は変わっていくんです。美術の文脈では、作家性を重んじて、できるだけ手助けせずにつくることが尊ばれる傾向にあります。だけどぼくは、それは一面的な作家の見方で、職員がいくら関わってもいいと思っっているんですね。また、その関わりには、いろんなグラデーションがありうると思っています。

たとえば、「バンバン」という施設に通って油絵を描いている宮本亮さんは、手足があまり動きませんが、人差し指をキャンバスの上で上下に動かすくらいはできますね。職員の井上さんはまず、油絵具を溶いて用意して、それを画布のどこに塗ったらいいか、宮本さんの車椅子の位置を調節し、「どのへんがいい？」と聞くんですね。すると宮本さんは、自分が画布の横に来たな、筆が画布に触ったなことをわかって、「うん、ここがいい」と言う。宮本さんがどこまで決定していて、職員がどこまで決定しているのか、わかりませんよね。だけど、職員がやりすぎている感じはしない。宮本さんがやりたいことを生み出す環境を、職員が整えて、その結果、宮本さんがポジションを決めて、宮本さん自身が油絵の感触を感じながら、少しずつ絵具を分厚くしていく。その過程を見ていくと、作者の概念はもっと幅があっただけいいのかなと思います。

バンバン
滋賀県湖南市にある、社会福祉法人グローによる障害福祉サービス事業所。生活介護事業および就労継続支援B型事業として、障害のある人の仕事や活動を支援している。併設の地域活動センターバンバンでは、おもに土曜日に絵画活動や音楽活動を行っている。

参加者 何が描いてあるかではなく、時間をかけて自分のなかに響いてくるものと向きあうこと、じっくり絵を見るのが、鑑賞の基本だと思います。ぼくも、絵に対して「よろしく願います」という気持ちで、丁寧に時間をかけて向きあい、絵に流れている時間を想像することがあります。障害のある人のアートを見るとときにも「変な絵だな」「気持ち悪いな」と思いながらも、作品と対話する時間が大切なんじゃないかなと思います。

細馬 その通りだと思います。まずは小さな取っ掛かりのようなものがあるんですよね。さきほど話した、迫力のある油絵を描く宮本さんの作品は、コレクターの方にも売れています。最初に彼の絵を買った人は、まず絵を見て「すごい！」と思ったんだけど、やっぱり描いているところを見せてほしいと話したそうです。施設まで来て、「これ買うわ」と決めた。だから最初に買おうかなと思った理由は、絵にあったと思いますが、それを読み解くための手がかりは、実際に描いているところまで行くと、もっとよくわかるということなんだと思います。

参加者 ぼくは現場を見ないで、絵を見ただけで買ってしまいますね（笑）。

細馬 アーティストにとっては、大変ありがたいことだと思います。もしくは、ノーヒントで解きたい人もいるかもしれませんが、つまり、いきなり正解を知るよりも「どうなっているんだろう？」と、ずっと考えることができる。そういう鑑賞のしがいがある絵もあると思います。

「感性」という言葉もありますが、非常にあやふやですよ。ある作品を見たときに、その作品の来歴——つまりどのように描かれているか、どんな筆を使っているか、どんな材質が使われているか——を見抜くのは、その絵を読み解くための基本的な素養だと思っています。作品に刻まれた痕跡から行動の来歴を考えることは、美術鑑賞者の行為とも近いようにぼくは思います。

「二〇一七年一月二十八日 たんぽぽの家アートセンターHANAにて収録」

トークシリーズの最終回は、第一部にワークショップ、第二部に五名の評価委員によるトークセッションという流れで、三時間にわたって行いました。企画のきっかけは、これまでの八回のトークを受け、それぞれの中で話された情報を整理して、関係性が立ち上がってくるようなものが必要ではないかと考えたこと。そこで、評価委員の谷さんが提案したのが「評価のトライアングル」でした。三角形の中心に入るのが「とどのつまり、ものさしとは？」というキーワードです。上側には前提概念、左右に付随する概念を置き、視覚的にとらえながら共有しました。

参加者は、福祉施設職員、支援学校教員、デザイナー、研究者、美術家、アート愛好家など。これまでのトークシリーズに何度も足を運んでいた人もいます。ワークショップのはじめに、アートに対する疑問や想いを、一人ひとりで思考し書き出していく時

間をもちました。その後、自分の考えをほかの人と語り合いたい、という人を募ります。すると即座に四人が立候補。「障害のある人がアートを通して社会に還元できることは何か」「アートとは、あつと驚くからアートだ!」「アーティストとしての世界の広げ方は?」「理屈でなく感動するアートには何かあるのか」という四つのテーマが示され、興味をもった人同士でグループに分かれて議論を深めていきました。

時間が足りないほど盛り上がりましたが、各グループで評価のトライアングルにあてはめて、発表へ。特に反響を呼んだのが、「コミュニケーション」をトライアングルの中心に添えたグループでした。出発点は、「なんかわからないけど、この作品は魅力的だな」という漠然とした感覚。どうか自分なりに解釈をしたり、誤読をしたりした結果、この作品は無視できない、共感してしまう、というところに辿り着くのだと語

り、このように、作品と対峙しながら豊かにコミュニケーションをとれるかどうか、ひとつのものさしと言えるのでは、という内容でした。トライアングルの中心に、言葉ではなく、凸凹の図を配置したグループも。アートを通して、それぞれの人が均一化されることなく凸凹のままで、ともにいることができるかどうか、評価のものさしではないかと語りました。

休憩を挟み、第二部のトークセッションへ。評価委員の五名が、八回のトークを受けて考えたことも含め、自作の評価のトライアングルをもとに話を展開しました。トップバッターは教育学が専門の谷美奈さん。評価という視点が常についてまわるのが教育学。障害のある人のアートのなかに、新しい人間のあり方や教育の可能性を見出す内容でした。続く岡崎潤さんは、このシリーズを振り返り、評価軸は「誰が、いつ、何のために」という目的ごとに生産



グループにわかれてアートの評価を語り合いました

されるのでは、と指摘しました。森口ゆたかさんは、ホスピタルアートの分野も紹介しながら、アートはオリジナリティの世界であると、改めて提案しました。西尾美也さんがまず触れたのは美術家でありながら、美術を専門としない大学で教えていることの意味について。そして、アートの評価は論文の指導にもなぞらえることができる、という見方を提示しま

した。最後は宮下忠也さん。アートデザイナーという、まさにアートのものさしをつくり続けてきた経験を、評価軸をいかに柔軟につくっていくかという実践だつたと言い換えました。

評価のトライアングルを鍵に、考え、話しつくした三時間。アートの評価の出発点は個人的な感覚であっても、図式化することで、多くの人とゆるやかに共有



身ぶり手ぶりで「評価のトライアングル」を発表

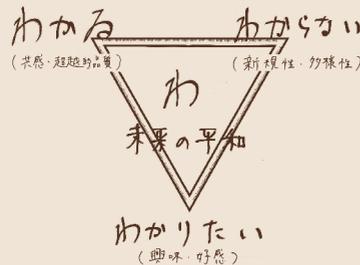
することにつながりました。今回は一度きりのワークショップでしたが、「あの作品をこの評価のトライアングルに当てはめると、どうとらえられるだろう」「私の好きなこの作品からどんな評価のトライアングルが導き出せるだろう」と考えていく材料にもなりそうです。



評価委員によるトークセッション

岡崎潤 (デザイナー)

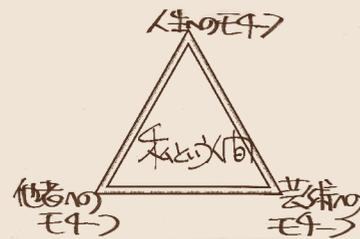
あるものさしで測ると、それでは測り切れない物事があることに気づきます。そして、長さが伸び、形が変わり、また新しいものさしが生まれます。その数が、私たちが豊かに生きる知恵の数なのだと思います。測れないものを恐れない、その勇気の素になる知恵なのだと思います。



▲すごい！何これ！なんでなん？それらが魅力につながり、魅力あるアートは人をつなげる。

谷美奈 (教育学、元デザイナー、帝塚山大学
全学教育開発センター准教授)

「ものさし」とは、ある現象や対象物を「事実」としてとらえるものであると同時に、「意味」をとらえる行為であると思います。「ものさし」の議論が一筋縄でいかないのは、一人ひとりの人間にとっての「意味」がかけがえのないものだからです。ここに人間の本質を見ようという気がします。



▲障害者芸術は個人化・流動化する二一世紀に本質的な人間の営みのあり方を表現している。

宮下忠也 (アートディレクター)

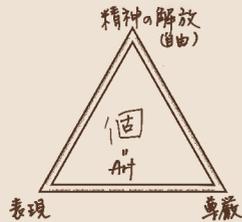
多種多様なものさしの存在が許されるのがアートの魅力です。特定の評価軸で一律に測るのではなく、個別の状況に即した評価のあり方をその都度考えることで、作品や取り組みの可能性が広がっていきます。それが評価の役割なのではないでしょうか。



▲質が高く、圧倒されるほどの量があり、多様性を内包した作品や取り組みには力がある。

森口ゆたか (美術家、近畿大学文学部教授)

障害のある人の芸術活動について考えることは、加速する高齢化社会の只中にいる私たち自身の身体機能が衰えても、いかに人としての尊厳を失わず、最期まで個として生きられるか？という万人にとっての重要課題と向きあうことです。幸せに生きるためのヒントがここにあります。



▲アートの素晴らしさは、その「個性性」にある。どこまでも、あなたとは違う私が輝く。

西尾美也 (美術家、奈良県立大学専任講師)

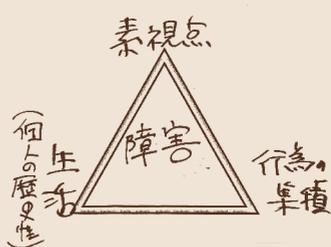
いずれの「ものさし」にも共感・納得する一方で、どうしても語ることの権力性が気になりました。その意味で、みんなで考えることができた最後の回は心地よかったです。また、たんぼの家はその圧倒的な実践力によって権力性の問題を超越しているのだと改めて認識しました。



▲学問におけるレポートや論文の評価方法は、創作活動にも当てはめて考えるべき。



▲それをもとに実践を積み重ねられたもの、飛躍があるものが作品としておもしろい場合が多い。



▲普遍化すればこうなる。誰であってもいかに十分障害があるか。日常批判になっているか。

おわりに

小学校に入る前ぐらいのときに奇妙な癖があって、道ばたに落ちている小石を適当に拾い上げ、そのたまたま拾われた石をいつまでもじっと眺めていた。私を惹きつけたのは、無数にある小石のひとつでしかないものが、「この小石」になる不思議な瞬間である。(中略)

これは「何の意味もないように見えるものも、手にとってみるとかけがえのない固有の存在であることが明らかに」するというような、ありきたりな「発見のストーリー」なのではない。

私の手のひらに乗っていたあの小石は、それぞれかけがえのない、世界にひとつしかないものだった。そしてその世界にひとつしかないものが、世界中の路上に無数に転がっているのである。

(岸政彦、『断片的なものの社会学』、朝日出版社、二〇一五年、二〇一頁)

私たちは良くも悪くも、見たいものを見たいように見るようにできています。たとえば、福祉施設へ作品の調査へ行くと「障害のある人のアート」という、ひとつのジャンルの評価軸、つまり「ものさし」をあらかじめ規定して、それに当てはまるものだけを

見てしまいがちです。これはアートの評価以前に、ひとつの「発見のストーリー」をつくり上げてしまう慣習からくるものかもしれません。では、見出されなかった、あるいは見過ごされてしまうような表現や存在の価値を評価するには、一体どうしたらいいのでしょうか。

近年、障害のある人のアート活動に注目が集まっています。展覧会もあちこちで開催され、制作の現場に関わりたい人やそれを支える環境なども少しずつ変わってきました。その拡がりの一方で、つくり出された作品や、表現の意味を考えたり話し合う機会が少ないのが現状ではないでしょうか。そこで、今一度アートの評価について考えようと企画したのが、このトークシリーズです。

第一回から第八回は、分野も立ち位置も異なる講演者のものさしを聞きました。初回の「芸大のものさし」で高橋橋さんは、障害のある人のアートを語るときに使われることの多い「独自のスタイル」という言葉を引きあい、取り換え不可能な「かけがえのない私」は一体どこにいるのか、と問いかけています。そして障害のある人のアートに対する、紋切り型の評価によって、近代的な人間観や天才神話が蘇ってくることに警鐘をならしました。ギャラリストの野村ヨシノリさんは、障害はオリジナリティの土壌になりうると言います。そのうえで、あえて「針の穴をくぐるような、くぐらせていくような何か」をしていかななくてはならないのでは、と話しました。切り絵作家の中村あいさんは、自身が「障害があるアーティスト」と呼ばれることについてそれほど意識したことがないと語り、ひまわりの家の森口敏夫さんは、アーティストの

山村幸則さんとのパフォーマンスを通して、アートとは絵を描くだけではなく幅広いものだと感じたと言います。毎回のトークは、「アートへの見方や評価の視点とは、多様であり、変化もするものだ」と実感できる刺激的な時間でした。最終回では参加者とともに、アートの評価を議論しながら、「評価のトライアングル」という形にまとめ、それぞれの違いや発見も含めみんなで共有しました。

また、トークシリーズの関連企画として、「あなたの『ものさし』で選んでください！」という参加型の展示を行いました。来場者にはまず、病院のロビー、自宅など、特定の空間を想定してもらいます。次に、会場に並ぶ奈良県内の障害のある人の複製画パネル約一〇〇点のなかから、その空間に飾りたい絵を四点選び、それぞれ額に入れて、自身で展示してもらおうというものです。そして、選んだ絵の前で記念撮影した後、その人の「ものさし」——なぜその絵を選んだのかを聞きました。この参加型の展示は八日間という短い期間でしたが、たんぼぼの家では、これまでも、アートを日常の感覚で選んだり、評価をしたりする企画を続けています。その代表的なものが、飲食店や雑貨店などの店舗に障害のある人の作品を展示する「プライベート美術館」です。毎回開催に先立って、一〇〇点を超える公募作品を一堂に並べ、店舗オーナーやスタッフがお店に飾りたい作品を選ぶ「お見合い展示」を行います。ここでは、専門家が評価したものを選ぶのではなく、参加する人自身が作品の評価をし、選びます。

今回のトークシリーズや関連企画の展示、プライベート美術館などをふりかえって思い浮かんでくるのは、評価について語り合う人たちのいきいきとした表情です。プライベート美術館では作品を選んだお店の人がその魅力を自分の言葉で、お客さんに説明してくれます。「あなたの『ものさし』で選んでください！」展では、なぜこの絵を選んだのか、自分の生い立ちから語ってくれた人もいました。障害のある人のアートは、評価をする場が十分に整っていない、というところが今回の企画の出发点でしたが、ふたをあけてみれば、障害のある人のアート作品を鑑賞し経験した人誰もが、それぞれのやり方で楽しそうに評価をしていたという当たり前のことを再確認しました。

アートの評価とは、作品に真摯に誠実に向きあったときの、ひとつのリアクションとしてとらえられるのではないのでしょうか。そう考えると、評価は誰もができるもののようにも思えます。今回学んだのは、あるものさしから、「発見される」だけではなく、ものさしは、自分たちでつくり、言葉にしていくものだ、ということ。与えられた評価軸に沿って考えるだけではなく、ものさしの目盛りそのものを、制作の現場から生み出していったいいはず。評価のあり方は日々、現在進行形で生まれてくるようなものかもしれません。まずは、作品を前にして自分のものさしを隣の人と語り合い、聞き合うことから始めてみませんか？

一般財団法人たんぼぼの家

障害とアートの相談室

障害のある人のアートと評価

あなたの「ものさし」聞かせてください！

発行日：2017年3月31日

発行元：一般財団法人たんぼの家

〒630-8044 奈良市六条西3-25-4

Tel 0742-43-7055 Fax 0742-49-5501

Email artsoudan@popo.or.jp

URL <http://artsoudan.tanpoponoye.org/>

企画：岡部太郎、中島香織、森下静香（一般財団法人たんぼの家）

編集ディレクション & 編集：多田智美（MUESUM）

編集：永江大、戸里帆（MUESUM）

アートディレクション：原田祐馬（UMA/design farm）

デザイン：西野亮介（UMA/design farm）

表紙イラスト：牛窪アイボリー／Able Art Company

注釈執筆：井尻貴子

印刷・製本：株式会社山田写真製版所

※本書は「平成28年度 障害者の芸術活動支援モデル事業（厚生労働省）」の一環として制作しました。
※以下よりPDFファイルをダウンロードできます。

<http://artsoudan.tanpoponoye.org/>