

[実践報告]

つながりのなかの個人コレクション (コレクターのコミュニティモデル) 全国障害者芸術・文化祭なら大会に参加して

川上 文雄(元奈良教育大学教員、エイブル・アート・ジャパン会員)

抄録

全国障害者芸術・文化祭なら大会(2017年)に障害者アートの個人コレクションによる展覧会に参加した。これは、障害者アートとのかかわり方としては、「美術館が開催する障害者アート作品展に出向いて楽しむ」とは別のかかわり方・楽しみ方である。単なる鑑賞者としてではなく、コレクターとしてかかわるといふことであるが、コレクターとしても、私的所有物として作品を楽しむのとは異なる。それは、所有する作品を媒介にしていろいろな人間関係のつながりを作っていくことを追求するコレクターである。本稿はそのようなあり方を「コレクターのコミュニティモデル」として構成し、それを参照規準として2017年のコレクション展の自己評価と将来展望をおこなう。このモデルは、美術(美術批評)に純化されたモデルに対抗して「作品の背後にいる作者を含めたいろいろな人のつながり」の可能性に焦点をあわせながら、「アートと福祉(ケア)の架橋」を追求するものである。

Key word

障害者アート、コレクター、アートと福祉(福祉とアート)、アール・ブリュット、エイブル・アート

1.はじめに

大学を定年退職した翌年の2017年の秋、障害者アートのコレクションによる展覧会を企画し[以下、2017コレクション展]、第17回全国障害者芸術・文化祭なら大会に参加した。10月31日から6日間、場所は奈良市内のアートスペース上三条、出展作品は絵画35点に立体その他4点、タイトルは「“美しい”と“しあわせ”の在り処」だった。

教員時代にも類似する展覧会を授業の一環としておこなっている。研究対象をルソーなど欧米の政治思想家からボランティア学習(サービス・ラーニング)に変更してから合計7回、一般教育科目のなかの展覧会である。第1回は2003年度後期、科目名は「ボランティアを問いなおす」。受講学生が展覧会づくりに参画し、その活動をボランティア活動として位置づけた授業であった。すべて外部から借りた作品による展覧会だった。その後、教材として使う目的で作品を収集するようになり、その数も次第に増えていき、借りた作品との比率が変わっていった。教員時代の最後は、私のコレクションのみの展覧会であった。

2017コレクション展はそれらの展覧会とは違い、「学生の教育」という職業上の専門性の外に

出た、市民としての、コレクターという個人的な立場での実践である。

作品を購入して自宅に飾って鑑賞する、そして自分で(できることなら複数のコレクターが共同で)企画した展覧会をおこなう。これは、障害者アートとのかかわり方としては、「美術館が開催する障害者アート作品展に出向いて楽しむ」というのとは別のあり方である。つまり単なる鑑賞者としてではなく、コレクターとしてかかわるといことであるが、しかし、コレクターとしても、私的所有物として作品を楽しむというのとは別のあり方である。それは「つながりのなかのコレクション」を追求するあり方である。たとえ二、三点でも、所有する作品を媒介にしていろいろな人間関係のつながりを作っていくことの楽しみ・よろこびという観点から2017コレクション展の実践報告をおこないたい。

展覧会は、それだけを見れば「図と地」の関係でいう「図」に当たるものであり、「地」に当たるものは、コレクターについての私の基本的な考え方である。それを「コレクターのコミュニティモデル」と呼ぶことにしたい。以下の記述はまずこれを取り上げる。美術に純化・限定された世界に生きるコレクターの対抗モデルであり、「つながりのなかのコレクション」を基本概念とする。

2. コレクターのコミュニティモデル： コレクションの作品が生まれる現場（作品の背後にある世界） とつながる

現在、コレクションは50点に近い。そのうち、制作された現場とのつながりのないものは5点ほど、あとの作品はすべて、主宰者・スタッフとの手紙・メールのやりとり、そしてアトリエ訪問（アーティスト、アトリエの主宰者・スタッフとともに過ごす時間）の両方の、あるいはいずれか一つの経験がある。つながりが最も強い二つのアトリエをとりあげながら、コミュニティモデルとはなにかを説明する。（工房、アートセンターなどいくつか名称があるが、「アトリエ」を総称として使う。）

アートと福祉を分けることのできない現場。それがアトリエである。これは、アトリエが福祉施設（社会福祉法人・NPO法人）の組織のなかに存在するのであれば、一目瞭然であろう。実際の様子を知っているのは、たんぼぼの家のアートセンター HANA である。アトリエはこのセンターの建物内にある。付属のギャラリーも同じ建物にある。私は、たんぼぼの家を構成する二つの法人である社会福祉法人わたぼうしの会と一般財団法人たんぼぼの家の評議員であり、アート・福祉の両分野における包括的な活動をかなり知っている。また、評議員としての仕事とは別に、折にふれて訪問して様子がある程度わかっている。

それは独立のアトリエでも変わらない。大阪市にある「アトリエひこ」。創作の場は平屋の長屋を改修した建物。アトリエの運営は、芸術大学で日本画を専攻した女性がおこなっている。（アトリエの主宰者は、建物の所有者で所属アーティストの母親）。ほかに送迎や介助などを担当する支援者が複数いる。最初のアトリエ訪問は教員時代、展覧会への出展依頼にかかわっての訪問だった。退職後のある日、アトリエを訪問し、アイリッシュハーブ演奏家の演奏を聞かせてもらったことがある。月に一度来てもらっているという。みんな寝ながら聞くというので、私もそうした。運営責任者とは作品購入にかかわる事務的なやりとりのほか、障害者アートについ

での意見交換をしてきた。

そのようなつきあいを含めたいいくつかの機会を通じて知ったことが二つある。(1) アトリエの建物は一般住宅のつくりで風呂があり、入浴がプログラムの一つになっている。入浴は、何人かのアーティストにとって、絵を描いたりおやつを食べたりすることと変わらない楽しい時間であると聞いた。これは、「障害があるので一人で入浴できない人を介助する(世話をする)」ではなく、「楽しいこと(幸福追求)の同伴者として時間を共に過ごす」ということである。(2) 通常の福祉施設であれば当たり前のことであろう遠足に、この独立アトリエはよく行く。ハーブの演奏のあった日も、遠足のことが話題になっていた。以上、海外の美術市場で作品が取引された実績のあるアーティストが複数いるアトリエの、もう一つの姿である。

「アートと福祉はわけ隔てることができない」の意味にかかわって、指摘したいことが二つある。

第一に、障害のあるアーティストは「障害の重さ・軽さ、障害の種類にかかわらず普通に」(どんな人でも普通に選挙権をもつという意味で「普通に」)障害者であって、アトリエはそういうアーティストの創作活動を支援しているということである。つまり、この現場は、「障害のある人一般が置かれた社会的状況」という問題から離れられない。

第二に、「アートと福祉を分けることのできない現場」はコミュニティであり、コミュニティとはそこで暮らす人たちの幸福追求の基本要素を包括的に提供するために存在するものである。これは、ウェンデル・ベリーが提唱する地域コミュニティへの包括的アプローチ(holistic approach)を参考にした見解である。かれがコミュニティの基本要素としてあげるのは、support itself(経済的に自立する一地域経済として自立している、外部資本に支配されない)、amuse itself(楽しむ)、console itself(なぐさめられる、癒される)、educate: pass its knowledge onto its young(教育する、次世代の人たちに知識[=技術、経験]を受け渡す)の四つである(Berry [1987: 182])。

ベリーの見解を障害者施設にそのまま当てはめるわけにはいかない。基本要素はこの四つでいいのか。また「経済的な自立」をどう理解するのか。施設・法人の経営が順調であるだけでいいのか、個別の利用者の工賃(施設での活動に基づく収入レベル)はどうなのか。とはいえ、アトリエにとってアート活動がいかに最重要のことであるとしても、アトリエをアート活動に純化しきれないという意味では、より包括的に理解すべき場所であり、その点でベリーの見解は参考になる。アートはこの包括的なコミュニティの一要素である。しかも、アートを四つの要素のどれか一つにあてはめることは困難であって、むしろアートを包括的に、四つの要素を念頭に捉えることも可能である。アートとはamusementであったり、consolationであったり、educationであったり、economy(収益活動)であったり、それら四つすべてを包括して「生きる(幸福追求すること)にかかわるのである。

そのような「相互に入り組んだコミュニティ=障害者アートの世界」を生きるコレクターを「コレクターのコミュニティモデル」として設定したい。コレクターとは、(1) この世界=コミュニティの一員として、みずからのコレクションを使ってつながりを追求する者であり、(2) アーティスト、アトリエのスタッフ、自分以外のコレクターと共同で障害者アートの世界を支える(support)、楽しむ(amuse)、いろいろなことを学ぼうとする者であり、(3) 障害者福祉全般(W. ベリーの四つの基本要素を参照)について関心をもつ者、困難な状況におかれた人たちに共感し・連帯する者である。

コミュニティモデルのコレクターは、芸術を創造する者=アーティストである。ウィリアム・モリスの主張を発展させて、そのように主張したい。「真の芸術は労働のよろこびを表現したもの

である」とモリスは言う(モリス[1953: 25])、この労働のなかには、物をつくる労働だけでなく、つながりをつくる(関係をつくる)労働もあると考えれば、この労働の喜びの表現も芸術になる。さらに、モリスは「煉瓦工、石工といったような人びとは・・・芸術家であって、単に必要なだけではなく、美しい、故に幸福な労働をしている」とも言っている(モリス)[1953:30])。これは「幸福な(=よろこびを感じる)労働はそれ自体が芸術」ということであるから、「よろこびを感じる社会的労働(つながりをつくる実践)はそれ自体が芸術である」と発展的に考えることができる。もちろん、障害のあるアーティストも(アトリエのスタッフも)、この社会的労働に不可欠のパートナーである。

このコミュニティモデルは脱「美術モデル」である。美術モデルとはなにか。詳細は後述する。さしあたりここでは、「(1) 作品と鑑賞者・コレクターの関係が重要であり、(2) 作品の背後にいる作者を含めたいろいろな人を見ない、その人たちのつながりのあり方・可能性を見ない」モデルである、と述べるにとどめる。

3. コレクションの楽しみ、コレクション展のよろこび： 展示会場内の解説パネル

展示壁面の要所に解説パネルを貼った。合計7枚、それらは「個々の作品の見方・解釈」について書いたものではなく、展覧会に対する企画者の姿勢を伝えようとするものである。(パネルの番号は本稿のためのものであり、鑑賞の順路を示す。)

その一つ、パネル⑥は「来場者のなかからコレクターが生まれることを願って、そしてそのなかから自前の展覧会を共同で行なう人たちが出てくることを願っている」という最重要の希望を書いたものである。「いつか何人かで集まり、すこしずつ作品をもち寄って…展覧会のできる日が来ることを願っています。そこにあるのは、一人のコレクションで埋めつくす展覧会にはない「しあわせ」でしょう。」

ただし、まずは「来場者の中からコレクターが生まれる」という願いにそって「コレクションの楽しみ」を伝えることが重要であると考えたので、パネル⑥の位置は、順路にしたがって作品を観ていく流れの終わりに近いあたりにした。そして、それよりも前に「コレクションの楽しみ」にかかわる解説パネルを二つ貼った。その一つパネル②は「主催者からのあいさつ」(パネル①)にならべて貼った。以下がその再現である。

《コレクションのよろこび コレクションのすすめ》

作品たちの前に立って見つめる。それが私の日常になりつつあります。今回のコレクション展を控えて、以前よりも多くの作品を壁にかけるようになりました。毎日しっかり見るようになりました。庭の草花や室内の植物を愛でるのに、どこか似ています。展示替えは、四季折々の草花を楽しむようなものかもしれません。生きた草花なら世話が必要です。

日常生活のなかで、毎日のように、その作品の前に立って眺めることができる。美術館に向いて作品を見るのとは違った楽しみです。

その楽しみを味わうために、みなさんも3、4点を目標にコレクションを始めてはいかがでしょうか。まず1点、私のコレクションから。[パネル②]

このなかの「まず1点、私のコレクションから」という語句は、「購入できるという設定で展示作品を観てほしい」という趣旨で書いた。

実際の順路で半数の展示作品を見たあたりに、コレクションのよろこびをもう一度書いた。パネル④である。

《“美しい”と“しあわせ”の在り処》

心がさざめき立つ作品との出会いを続けてきた。

これまで集めた作品はその一部にすぎない。

どれを購入するか、なかなか決められない。

どこか いい... なぜか いい! さざめきの原体験が裏切られることはない。

自宅の壁にかかった作品たちを見つめると、それぞれの線、色、かたちで、いつも私に
応えてくれる。 見るたびに生き生きとして古びることも衰えることもない

いま、生きているということ... 美しいとしあわせの在り処 [以下数行は省略]

最終行の「しあわせ」については後述する(「5」の最終段落)。パネル④にかかわって、三浦雅士の舞踊論から引用しておきたい。「舞踊は現在ただいまの芸術です。踊る側も見る側も、同じ場所、同じ時間にあって、同じ空気を吸っていなければならない、そういう芸術です。・・・絵にしても、ラスコーの洞窟から、寺院の壁画や仏像にいたるまで、ある日ある時ある出来事として、つまり、ほとんど舞台芸術のようにして体験されてきたのです。」(三浦[1999:10])もう一つ。「いま生きているその時間を豊かに過ごさせてくれるものとしての絵画という考え方…。絵画のほうで、バレエの舞台を鑑賞するように鑑賞されるべきではないかと思われるようになってきた。生命の体験としての芸術という考え方です。」(三浦[2000:8])展覧会の企画者は振付師、作品はダンサー、それを来場者が鑑賞するということなのか。展覧会場にいる私は、「来場者にも踊ってほしい」という思いでいる。

さてパネル②にある「毎日しっかり見るようになった」は、実際どのように見ているのか。実際、そこまでパネルには書けない。「絵をみるときには、こういう姿勢で」ということになると、個別作品の解説でないとしても、鑑賞態度への示唆になってしまう。私自身どのように見ているか、は後述する。関連して、ここでは来場者から直接聞いた感想を紹介しておきたい。ある来場者が「自宅で作品を楽しんでいる雰囲気がこの展覧会場から伝わってくる」と感想を述べてくれた。個人的感想にすぎないかもしれないが、重要な示唆がある。美術館が開催する障害者アート作品展とは違った雰囲気がある。日常的に自宅で楽しんできた作品がそこにある。プライベートな場とパブリックな場がつながっている。というか、二つの要素が溶け合っている。コレクションの所有者が企画した展覧会であり、しかもその人が会場にいるのだから、それは当然のことかもしれない。個人コレクションがただ場所を移動して美術館のなかにある、というのとは違う風景である。

とはいえ、うれしい感想である。この感想には「コレクションの楽しみ」が「コレクション展のよろこび」につながっていることの示唆がある。個人の生活の履歴をもった「もの」がパブリックな

空間に置かれて独特な雰囲気存在している。そこはプライベートとパブリックな場がはっきりと分離されることなく溶け合っている場になっている。それは「大地の芸術祭2006」をとりあげたNHKの「日曜美術館」で知った「径庭(みちにわ)」に似ている。(以下はナレーション)「越後妻有では、集落の道ばたに色とりどりの花が咲いています。「径庭(みちにわ)」といわれる家と道のあいだを花で満たす古くからの習慣。道行く人々を迎えるところ優しき営みです。」

個人の生活の履歴をもった「もの」がパブリックな空間に置かれて、独特な雰囲気存在しているという事例をもう一つ。これも花に関わる事例で、親しい人から聞いた話である。その人は地域で月に一度、高齢の人たちに集まりの場を提供するカフェの活動に参加している。おなじ地域に住む知り合いの人が、いつも自分の庭から花を摘んで持ってきてくれていた。ある時、事情があって持ってこられない。しかたなく花屋で買った。しかし、つまらない。その場にそぐわない。それまでは「経費節約になってありがとう」くらいに思っていたが、そうではないことに気づく。庭に咲く花は、花屋が取り扱うような種類の花ではない。しかし、同じ種類であっても、同じチューリップでもどこか違うと言う。

二つの場所のつながりのなかのコレクション。

4. コレクション展の企画者の鑑賞者(来場者)としてのよろこび: コレクション展のすすめ

実は自宅での「見方」と会場での「見方」は基本的に同じである。企画者の私が会場にいれば、私は来場者・鑑賞者になる。2017コレクション展では6日の期間中、すべての時間で会場にいたので、その間「飽きることなく」何度も鑑賞の巡回をした。だれよりも濃密に鑑賞した来場者であろう。来場者がそれほど多くないので、私一人だけ鑑賞している時間が訪れる。複数のコレクターの共同企画による展覧会でも、おなじような鑑賞の機会が、企画者それぞれに訪れるだろう。

どのようにしてその機会を楽しんでいるか。それは、作品への向き合い方に関わることである。私の思考を導いてくれた何人かの言葉を使って表現することにしたい。

「絵を見る」というけれど、実際はもっと「触覚」的な要素がある。触覚的な行為として絵に接する、という行き方・考え方である。中村良夫に以下のことばがある。(中村は触覚と聴覚のつながりにも言及している。)
「皮膚を空間に密接しようとする触覚は、対象を外側から形としてつかまえるよりも、その手どりや温もりを通じて世界を内側から捉えその鼓動を聴こうとする。内側から全身体で経験されたモノはなるほど形態感には乏しいが、実在の息吹や気配を発信している。」
(中村 [2001: 18])

眼を手のようにして、あるいは全身で「触れる」感じで、絵に接する。これの具体的なやり方の一つは「作品が描かれたその筆の動きをなぞってみる」ではないだろうか。もちろん「なぞる」といっても、実際に作家がどの部分から描き始めたか、見る者にはわからないが、そういうことではなく、とにかく眼筆[めふで]を(あるいは全身を)動かして、ていねいになぞり、作家が作品を造形していた時間を追体験する。森岡正芳の言うように「対象化して相手を見るのと、一緒に動くという態度とでは、見えてくるもの、感じられることがまったくことなる」のである(森岡 [2005: 136])。

以上を実際の作品に即して説明する(図1、図2)。画像は授業の一環でおこなった展覧会に出展を依頼したWさん(家族が匿名希望)の作品である。ながめているだけでは気づかないよさがある、上記のやり方をしてそれを発見したら、コレクションにどうしても加えたい。目玉の○(まる)、胴体の○、尾びれの○。どれもいびつな○で、しかも、どれひとつおなじかたちのものはなく、ていねいに、ひとつずつ置かれている。作者の「触覚」を感じるようにして、それらのかたち(筆致)を追っていく。○以外のもの、細長いかたちのもの、その他のかたちもおなじようにして。

そして、「対象に直接触れる」仕事をしている田島みゆき(NHK/Eテレ「グランジュテ」2011年6月30日放送)。田島は高齢者、障害者、心に傷を負った人たちに化粧を施す仕事をしているメイクアップ・アーティストである。コレクション展に関わることのなかには「ケア」(ケアすることのよこび)の要素がある、という示唆を得た。

化粧術は「顔」に関わるアート(技術)である。田島はある時、次の気づきを得た。「顔って自分なんですね。自分を証明するためのもの、人に対しては。自分にとっては、顔って自分を確認するためのもの。自分はそれまでにずっと化粧という仕事をしてきて、人の顔に接してきたはずなのに、そういうところから考えたことが一回もなかったんですね。」

このことばから連想して言えば、自宅に飾られた、あるいは展覧会場にならべられた作品の一つひとつは、顔を描いていなくても作者の「顔」である。そして、会場に作品が展示されるということは、作品が化粧を施してもらって外出しているということである。展覧会の企画者はその点で田島に似ている。アーティストの幸福追求の表現に呼応して化粧術をほどこす。そのように、展覧会の企画者の行為を見立てることができる。

そもそも、障害のあるアーティストの制作行為が、自分の生活を飾る化粧的な行為(きれいになる行為)かもしれない。では、鑑賞する者(来場者)についてはどうか。作品に触れられて(触れて、でなく)きれいになって会場を去る、ということか。



図1



図2

5. つながりのなかのコレクション: 応援出展とその後のこと

展示作品のなかに2点、ほかの人の所有する作品があった(これを含めると展示作品の総数は41点)。「応援出展」と名づけた。共同企画の展覧会を遠望した試みであった。

そのうちの一人は、私が会員であるエイブル・アート・ジャパンから紹介されたデザイナーのMさんである。エイブル・アート・ジャパンと協力関係にあるエイブルアート・カンパニーのために、オリジナル作品をデザイン化してハンカチや靴下などの繊維製品に使えるようにする仕事をしている。カンパニー・アーティストのうるしまもこの切り絵を出展してくれた。解説パネルの一部を紹介する。「(Mさんからのメッセージ)彼女の作品をお借りして、四季を旅するテキスタイルを作りました。その柄の中から飛び出して、うちに来てくれたのがこの青い鳥です。幸せを運ぶ青い鳥。次はどこに旅に出るのでしょうか。」これに対する私からの応答を解説パネルのなかに書いた。「Mさん、ありがとう。どの作品にも「歌のつばさ」があって、私の家に飛んできた鳥たちは、ここで歌を聴いてくれた人に付いて、旅に出るのでしょうか。また、いつかどこかへ飛んで行くことでしょうか。」

コミュニティモデルの基本的要素である「つながりのなかのコレクション」を意識したパネルである。2017コレクション展のあとは、とりわけそれを意識するようになり、いくつかのかたちを実行に移したり、検討したりしている。

その一つは、まだ作品を購入したことのない人に私のコレクションの作品を借りてもらうことである。そのような人が多くなることを願っているが、そう簡単ではない。大切な作品を借りて、傷つけたらどうしようという懸念は当然である。しかし、所有物に傷をつけられることの懸念よりも、もっと大切なことがある。傷がつくとしても、それは想定内である。のんびり進めていることもあって、いまのところ養護学校の教員一人が借りているにとどまる。いずれ、自分の目で選んで作品を購入してほしいという願いがある。しかし、そうならなくても、「複数のコレクターの共同企画による展覧会」で「里帰りの作品」として出展できればと考えている。その理由で、貸出しの期限はとくに決めなかった。

私が借りている作品もある。ある独立アトリエから1月1,000円で借りた38×100cm横長の作品である。いずれたんぼぼの家からも、と考えている。配送料の負担、あるいは自分で取りに行く・返しに行く、など先方への配慮が必要である。コミュニティモデルには支援supportの要素があるのだから、これは当然であろう。

まだ実行していないが、すでに作品を所有している者のあいだで貸しあうこと、借りあうことも「つながりのなかにあるコレクション」である。これは「贈る行為」と見立てることができる。「貸しあう、借りあう」は等価交換であり、五分五分の互酬だから贈りものの要素は消えてしまう、ということではない。贈る行為を楽しむ、つながりを楽しむ、障害者アートの世界の隣人であることを楽しむということである。

そして、将来のコレクション展は「貸すこと」、「借りること」「貸しあうこと、借りあうこと」など、そのつながりが来場者に感じられるような展示デザインになる。「かなり多数の作品を所有するコレクターが複数あつまって展覧会」というなかに、そのような作品の展示があれば、ますますすばらしい展覧会になる。

コレクターのコミュニティモデルの要点は「所有(私有)から使用へ」である。つまり、「私有＝私的生活空間に閉じこめる」のでなく「人々をつなぐためにコレクションを使用する」、「つながりのなかにコレクションを解き放つ」ことである。その第一歩は「1点の作品を額に入れて自宅の

壁に飾って楽しみ、その1点を共同の展覧会に出展し、会場に足を運ぶ」である。当然ながら、このモデルでは「所有する作品の多少」は問題にならない。

このモデルに関わる願いとして、私には「福祉施設のスタッフにはコミュニティモデルのコレクターになってほしい」という思いがある。福祉施設スタッフといっても、直接的に創作活動の支援をしている人と、「職場環境としては、アート作品がそこに存在する」というだけの人がいる。前者であれば、前述した二つのアトリエについて言えば、たしかに多くの人が作品を所有している。後者の場合はどうだろうか。詳しい現状把握ができていない状態での物言いになるが、私生活において(個人的に)作品をかざって楽しんでいるのだろうか。職業・仕事として障害者アートに関わるという枠組みから自由になってみてはどうか。実は私も教員だったときには、コレクションを大学の研究室などに保管して、自宅で飾って楽しむということがほとんどなかった。現在とは大きな落差である。展覧会を通じて公共の空間に移され、一般の人に見てもらえたとはいえ、それは保管場所からの移動にすぎない。研究・教育活動という枠組みから解放されていなかったのである。

自宅で楽しんでいる作品を使ってコレクション展をおこなうことのしあわせ。これは2017コレクション展のような単独のコレクターではなく、複数のコレクターによる企画のほうが、そしてさらに、コレクターのなかに福祉施設のスタッフもいる企画のほうが、「つながりのなかのコレクション」の深化であり、幸福感は強くなる。

コレクターのコミュニティモデルにふさわしい「幸福」の概念として、山浦[2011: 59]から引用する。「しあわせ」は複合動詞「し・あわす」の連用形で、二者の関係・交わりがうまくみあうとことから生じる安堵や喜びをさします。「二者」でなく三者でも何者でもよい。「つながりのなかの」コレクションは「しあわせな」コレクションである。つながりをひろげようと動いている人たちの存在を感じられない展覧会場はさびしい。

なお、「つながりのなかのコレクション」の展開は「個人コレクター展」でなくてもよいだろう。たんぼぼの家の福祉ホーム「有縁のすみか」のスタッフが企画して、2019年秋から冬にかけて第1回が開催された「六条山プライベート美術館」がヒントになった。「コミュニティ・コレクション」²⁾という考え方で、私の試みを深化・発展させていきたい。

6. コミュニティモデルと美術モデル(むすび)

コミュニティモデルは脱美術モデルである。後回しにしていたこの命題の説明をもって、本稿のむすびとしたい。

美術モデルの基本的特徴は、すでに指摘しておいた。(1) 作品と鑑賞者・コレクターの関係が重要であり、(2) 作品の背後にいる作者を含めたいろいろな人たちのつながり(あり方、可能性)は関心の外にある。実は、これらは美術専門家の服部正によるアウトサイダー・アートあるいはアール・ブリュットの解説および障害者アートについての記述を手がかりにして構成した特徴である。(以下、「アウトサイダー・アート」が単独で使われる箇所は「アール・ブリュット」を含むものとする。)なお「美術モデルの構成」が目的なので、「服部の解説は適切であるか否か」についての判断はおこなわない(その能力もない)。

服部はつぎのように言う。(1) アウトサイダー・アートという言葉は「障がい者アート」の枠組を解体し、その中から優れた作品のみをピックアップするための概念である。…だからこそ、コレクターや愛好家は未知の作品との出会いをさして、新しい「発見」があったという表現を用いるのだ。(2) アウトサイダー・アートと呼ぶべきかどうかの判断は作品の質、つまりどれほど通常の美術と異なっていて、私たちに驚きを提供してくれるかどうかに尽きる。創作者本人にとってその活動がどのような意義をもつかということは一切考慮されない。(服部 [2016: 105-106]、下線は引用者)

別の著書では(障害者アートに関する服部自身の見解として)「作品と作者の関係でなく、作品と鑑賞者の関係が重要」(服部 [2003:130]、下線は引用者)と述べている。このことばは、(2)と同じ内容を述べたものと理解できる。とすると、服部はアウトサイダー・アートについても「重要なのは作品と鑑賞者の関係である」という解説をしていると理解することができる。作品と鑑賞者の関係が重要であると主張し、さらにその主張を他の視点((2)の下線)を排除することで純化する服部にとって、「作品の背後にいる作者を含めたいいろいろな人たちのつながり(あり方、可能性)は関心の外」にあり、コミュニティモデルへの志向はない。「障がい者アートの枠組みを解体」してしまえば、上記「2」で示したコミュニティモデルの基本命題(1)~(3)を手放すことになる。つまり「共同の生活を配慮し改善することに責任をもち、それに必要な活動に参加するとはいかなることであるかを知り、その重要性を知っている人間へと成長していく可能性」(ウォリン [2006: 183]; Wolin [1989: 139])の場としての障害者アートの世界を手放すことである³⁾。

コミュニティモデルを構成するためには、以上の記述で十分かもしれない。しかし、服部の解説に触発されて考えたことを最後に書いておきたい。

服部の解説の下線部分は、それだけをとりあげると、私もおなじことをしている。作品を購入するときの判断において「障害」は意識しない。また、鑑賞者としては(鑑賞者的なコレクターにとどまるのであれば)、アール・ブリュットという視点からの作品論・作家論はおもしろい。アール・ブリュットは「障害」を意識させないしアウトサイダー・アートの「中心・周辺」の含意もない、という理由でこのことばに好感を抱く人も少なくない。

しかし、コミュニティモデルのコレクターとしては、根本において違いを感じる。このモデルでは、コレクターは障害者アートという枠組みのなかでアーティストとのつながりを追求する。「アウトサイダー・アートの約半数が障がい者によるものである[が]、障がいのある人の創作物の約九割以上はアウトサイダー・アートではない」(服部 [2016:105])ということであれば、私が関わるのは「約九割以上」を中心とする「障害者アートの世界」である。「福祉的平等への配慮をして選別はしない」という立場は取らない。しかし、選んだあとで「障害者アート」と「それ以下のレベル」という区別の意識があるわけではない。もちろん「アウトサイダー・アート」(残り一割の作品)と評価されそうなレベルの作品も私のコレクションにありそうだ。それでも、すべての作品は障害者アートの世界から私の前に現れて、私を驚かせてくれた作品である。そして、驚きの強度はさまざまであるが、多くは「どこかい、なぜかい」というあいまいな驚きのレベルにとどまる。また、その驚きは、上記の引用(2)にある「通常の美術と異なっていて」いるかどうかとは関係ない。

服部は「障害のある人の創作物」といい、「障害のあるアーティスト」とは言わない。私はその語句を使う。では「障害のあるアーティスト」とはだれか。コレクターがその人の作品を選んだときに、その人がアーティストである。(「コレクターとはなにか、コレクターとはだれか」はすでに詳説したつもりである。)

注

- 1)この「連帯」を理解するために、日本における選挙権の拡大の歴史を補助線に使用して説明する。衆議院議員の選挙の歴史において、当初は納税額が基準であるために選挙権のない人たち(男性)が存在した。(当初はきわめて高額、次第に引き下げられていった。)1925年、納税額の規準は撤廃され男子普通選挙権が認められた。戦後の1946年、女性選挙権が認められた。2013年、成年被後見人の選挙権喪失を規定した公職選挙法が裁判で憲法違反と判断され(原告は知的障害をもつ女性)、その後その条項は廃止された。この「拡大」の歴史は「政治的判断のできない人間」として排除される者がつねに存在しつづけた歴史でもある。訴訟をおこした知的障害をもつ女性の地位は、かつての男女の地位となんら変わるところがない。「政治的判断ができるかできないか」で人々をわけ隔てる思考法を克服する「選挙権の思想」の根本は「幸福追求をする者はだれでも政治に参加する権利をもつ」である。これは、「幸福追求は社会全体が取り組むべきことがらである」かぎり、当然の考え方である。そして、障害が重度重複の人たち(あの事件で殺傷された人たち)も、幸福追求の事実があるから(これは、生活をともにする人たちが実感していることである)選挙権をもつ。連帯の根拠は「幸福追求」である。ただし、合理的判断の主体としての個人が追求する幸福ではない。
- 2)この企画の話会に参加するなかで以下のことに気づいた。「つながりのなかのコレクション」を「作品を所有するコレクターたちのつながり」とだけとらえたのでは、狭い枠のなかでの思考にとどまる。コレクターのコミュニティモデルをコミュニティ・コレクションという視点から広げていきたい。「六条山プライベート美術館」では福祉スタッフ(6人)がアートセンターの収蔵庫から作品を選び、付設のギャラリーで展示した。招待状を受け取った地域の人たちがそれらを見て選んで、自宅・職場で飾って楽しむ一なお、個人宅でなく医院・小売店などであれば、一般の人でも作品に触れる機会がある一のである(その後もいろいろあるが省略)。この催しでは、スタッフはコレクターとして関わるのではない。しかし、地域(コミュニティ)のなかで、アートセンターに収蔵されたコレクション(=地域にあるコレクションの集積)にかわる活動を行なっている。つまり、地域にある集合的なコレクションとのかかわり方に関して、個人として作品を購入するコレクターというあり方は、そのうちの一つにすぎない。そして、最近知ることになった「コレクションとのかかわり方」の事例がもう一つある。作品を購入するのではなく賃料を支払って継続的に作品を借り、その作品数が相当な数になっている法律事務所である(所長は一般財団法人たんぼぼの家の理事)。
- 3)エイブル・アートを連想させる「可能性」という訳語の元の英語がcapacityであることに注目したい。保坂 [2013:46-47] によれば「「エイブル・アート」という言葉は、文法を無視してつくられた和製英語」で、「語感はいいかもかもしれないが、その意味するところは恣意的である…(中略)「可能性を持つ」というその言葉とは対照的に、障害者に限定した概念である」。これに対していくつか指摘したい。第一に、「可能性」という日本語を選んだことこそ重要であり、文法無視は許容範囲である。第二に、「可能性」を障害者に限定する必要はない。それは、本稿が明らかにしていることであり、エイブル・アート自身、遠い過去はいざ知らず、現在は(かなり前から)そのような限定をしていない。ついでに、ウォリンからの引用についても一つ。この引用は「政治的であること」の定義として書かれた。「アートは政治から自由でなければならぬ」という主張がある。それでは、ウォリンの定義による「政治」についてはどうなのか。

参考文献

- シェルドン・ウォリン 2006『アメリカ憲法の呪縛』千葉真ほか訳 みすず書房
- 中村 良夫 2001『風景学・実践篇—風景を日ききする』中央公論新社
- 服部 正 2016『障がいのある人の創作活動—実践の現場から』あいり出版
- 服部 正 2003『アウトサイダー・アート—現代美術が忘れた「芸術」』光文社
- 保坂健二郎ほか 2013『アール・ブリュット アート 日本』平凡社.
- 三浦 雅士 1999『考える身体』NTT出版
- 三浦 雅士 2000『バレエ入門』新書館
- 森岡 正芳 2005『うつし 臨床の詩学』みすず書房
- ウィリアム・モリス 1953『民衆の芸術』中橋一夫訳 岩波書店
- 山浦 玄嗣 2011『イエスの言葉 ケセン語訳』文藝春秋社
- Wendell Berry 1987 Home Economics. North Point Press
- Sheldon Wolin 1989 The Presence of the Past. The Johns Hopkins University Press