



中心と周縁というモデルを前提にすれば、アウトサイダー・アートの醍醐味は周縁から中心を転覆する革命性にあります。ですが、僕は『限界芸術』には、芸術に限らず文化や政治の現場で生成される中心と周縁の関係性を切り崩す可能性があるのではないかと期待しています。たとえばジエンダーという概念は、性差から解き放たれ自由に生きられる社会を目指すために編み出された概念です。障がい者アートも、表現の面から他者との理想的な共生を考えるうえで意味がある。つまり、美術の本流との関係を反転させればすべての問題が解決するというわけではなく、重要なのはそういうカテーテゴリーの有効性を最大限に活かし

山出：自分たちの文化にないものを周縁から取り入れようとするとき、中央と周縁にはそれぞれ異なる時間の流れが存在しているのではないでしようか。

福住：宗教改革を経て、神の支配から解放されたことから近代が始まりました。人々は自由になつた反面、それまで神が決定していたことを自分たちで決めなければならなくなつた。つまり、民主主義社会は、近代的個人の不安と表裏一体の関係にあります。

美術の場合、中世までは神の物語が描かれてきましたが、近代以降は個人の内面を表現した作品が多くなります。そして、それらの作品に内在するとされる「人類にとって普遍的な価値」を担保するためには美術館が整備されました。

1960年代に活躍した美術評論家の宮川淳は、そのような近代的な表現概念が現代美術のなかに根強く残っています。

ながらも、そのようなカテゴリーをすべて取つ払つた先の世界にいかに到達するかを問うことです。『限界芸術』も、そういうカテゴリーを取つ払つた先を見通すための物の見方の一つなんです。

美術評論家 福住 廉

ふくすみ れん



山出：そもそもなぜ『障がい者アート』というカテゴリーが存在するのでしょうか？ 区別せず、一括りにアートと呼んでもいいのではないかと思う一方、施設で支援する人からはそのカテゴリーを必要とする声もあります。今回は、その問い合わせに対する1つの解答を福住さん

—『限界芸術』の思想—

の提唱する『限界芸術^{注1}』の考え方から見出せないかと思っています。

注1 限界芸術

1956年に哲学者の鶴見俊輔によって提唱された、芸術と生活の境界にあたる作品や表現を行ふものとして示す芸術概念。鶴見は芸術を3つの領域に分類し、専門家の間でやりとりされる芸術を「純粹芸術」、専門家によって作られ大衆によつて樂しまれる芸術を「大衆芸術」、非専門家の間でやりとりされるものを「限界芸術」と定義した。

注2 モダニズム運動
19世紀末から20世紀初頭にかけてヨーロッパを中心とした芸術運動。伝統的・保守的な表現から逸脱した印象派、キュビズム、ダイナミズムなどの前衛的芸術もモダニズムに含めて考えられている。

が1950年代に提起した概念で、芸術を専門としない人々による、芸術と生活との境界にある作品や行為を指します。鶴見さんはその具体例として、竹馬やや笛を挙げています。それらは日常的な遊びであると同時に、日常性を突き抜けて非日常性に飛躍する一面もある。鶴見さんによれば、それは芸術以外の何物でもありません。つまり、生活と芸術が重複する領域において芸術の効能を發揮するものが「限界芸術」なのです。

ヨーロッパでもアール・ブリュットのように、非専門家の芸術性を見出そうとする動きはありました。アール・ブリュット

表現をアートとして捉え直すとともに、それらが芸術の真髓を体現していると考えていました。現在、アール・ブリュットやアウトサイダー・アートは現代美術の一部としてその周縁に位置付けられていますが、もともとは芸術を転覆しようとするとする挑発的な意味合いがあつたんです。

もう1つ、アウトサイダー・アートを考えるうえで重要なのは、20世紀初頭のモダニズム運動^{注2}です。アウトサイダー・アートである、プリミティivism^{注3}であるいは日本の浮世絵であり、西洋近代は外部の表現文化を貪欲に回収してきました。美術館や博物館で収蔵しているように、西洋近代は周縁を取り込むことで自己増殖を繰り返してきたわけです。

常に本質的な問題なのかもしれません。アウトサイダーの場合は、その側面がインサイダー以上に剥き出しだから、その手続きを踏まないと、作品として意味づけられること 자체が難しくなってしまう。

ただ、アウトサイダー・アートが本当に難しいのは、その当人の意識を外部の人間が推し測ることが極めて困難だからです。授賞制度を整えて作品として世の中にアピールする道筋を作ることが社会的な善のように考えられるがちですが、それは一方で、西洋近代が異国の表現や造形を回収したように、美術の既成の制度に回収しようとする身ぶりのかも知れません。彼らが近代社会の内部にいる以上、そうした回収とは無縁ではいられないでしょう。しかし、当人たちにとつてそれが幸福に繋がるのかどうかは、僕らに自問自答する責任があるよう思います。

福住：僕もその問題を常々感じています。「ポコラート」で審査をしたときから、いくつかの作品が障がい者アートの定型的な表現に見えるようになってしまい、そのことにある種の退屈さを感じています。定型的な表現のクオリティが低いのは、「誰かがやったことを真似てはならない」という極めて近代的なルールが内面化されているからです。その図

品を作ることで認めでもらいたいという気持ちを感じることもあります。こういう話をすると彼らの制作活動に水を差すようですが、往々にしてそれは完結した関係性のなかにあり、マスを対象にしてはいません。

美術では、みんなと違う表現をすることが求められますよね。だから影響を受けたり、一緒に活動をするということはあるけれど、やはり人と違うものが求められる。ともすると、障がいのある方の表

現活動は極めて類似性が高くなることがありますよね。たとえば、至るところに線を引きまくっている人が、専門家の指導を受けて紙の上に線を引くようになれば、それは表現として確立されるのでしょうか。

それから、そもそも障がいのある方のアートにとって教育や訓練はどの程度可能なのか。これは大きな問題だと思します。アール・プリユットの考え方を突き詰めれば、それらはあくまで「生の芸術」ですから、教育や訓練はその純粹性を損ないかねない要素として考えらるべきがちです。しかし、障がいのある方が作業所で手作業を繰り返していくうちに、自己訓練を研ぎ澄ましていくという場合もあります。「純粹性」という神話によつて語られたがちな障がい者アートが、その内実でどのような造形的・技術的な変容を遂げているのか、そのとき介助者はどの程度関与しているのか。その過程を解き明かす研究があれば、より客

式を温存したまま「最近の障がい者アートはどれも同じような作品ばかりだから駄目だ」と批判するのは、ちょっと筋が違う。たとえば介助者のアドバイスがどのように作品に反映しているのかを正確に分析したり、あるいは介助者がどのような美術の専門的な教育を受けてきたのか解明したり、造形的な面だけではない側面を客観的に浮き彫りにしながら、作品を評価する基準を再構成する作業が必要だと思います。

山出：障がい者アートとそうでないものの境目はどこにあるのでしょうか。我々が耳の聽こえないペートーベンの曲や、極めて病的な精神状態であったゴッホの絵に胸を打たれたりするようには、作品と障がいの有無は本来関係ないのでしょうか。個性というと偽善のようだけれど、たとえば延々と同じ線を引き続けることが日常であるとか、その人に備わる特性みたいなものが背景としてあり、表現として顯れてくる。彼らの日常生活を生きていいく上で必要となる行為か

ら生まれてくる表現に誰かが価値を見出したとき、それはその人にとって価値あるものとなるのでしょう。ではなぜ、人間は表現を続けるのでしょうか。この話の続きを、展覧会のトークイベントで展開したいと思います。