

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第36回

漂着物からブリコラージュへ (承前)

日常の営みから美術館の壁を取り払う：
アジアの潜在力を活性化するために

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

島国と漂着物

伊丹空港から北海道の新千歳空港へと向かう旅客機は、新潟の弥彦山を眼下右下に飛行し、まもなく佐渡に差し掛かる。楕円を二つずらして繋いだような、地図で親しんだその形状が、航路の真下に迫ってくる。それからわずか10数分で男鹿半島に到達するが、右手には東北地方全体が手に取るように一望できる。田代湖や十和田湖、そして下北半島が、地形図そのままの姿の湖面や輪郭を見せ、牡鹿半島を右端として臨まれるリアス式の海岸線の先には、もう太平洋が広がっている……どうやら新千歳空港行きと仙台国際空港行きの2つの航路を混線させてしまったようだ。いずれにしても東北地方には、高度1万メートルほどの航空機の窓から、その両側を見渡せる程度の幅しかない。日本列島がどれだけ小さな島国なのかを、あらためて痛感させられる。そして太平洋の島嶼を連絡する列島の連なりのなかに日本を置き直してみれば、常識的な日本地図は大きく変更されうるだろう。

また太平洋をめぐる海流についての最近の研究によれば、東南アジアに由来する漂流物は日本沿岸に確実に到着し、さらに数年を経てハワイ近海に収斂する傾向を呈しているという。中華大陸から韓半島を経由

する漢字・儒教文化圏とは異質の、海洋アジアを経路とする文化交渉の歴史に、いまひとつ別の、アジアの潜在力を汲む可能性が見えてくる。

だが、そこまで確認してみると、ひとつの疑問を思わずにはいられない。なるほど「彫る」「染める」「型取る」「肉づける」といった作業は、いずれも日常の生活を営むうえで必須だった。ところが『アジアの潜在力』が注目し、問い直してみせたこうした生活必須の技術は、いつのまにか我々の日常の営みから姿を消してしまっている。一体いつから、どのような事情で、我々の生活は、こうした自己疎外を蒙ったのだろうか。それに答えるのが、『きのうよりワクワクしてきた。：ブリコラージュ・アート・ナウ——日常の冒険者たち』に至る、近年の国立民族学博物館の展覧会ではないだろうか。フランス語のbricolageとは「器用仕事」などと訳されるが、文化人類学者、クロード・レヴィ=ストロースの流行らせた言葉だ。均質な規格の工業製品が資本主義市場による地球制覇とともに大量に流通するようになるまでは、人々は入手できる素材を頼りに、生活に必要な道具を器用に設えてきた。ブリコラージュとは、そうした間に合わせの材料を器用に組み合わせて、日常

の用に足りる機材を工面する技法とってよい。そこには、偶然に浜辺に漂着した品々を寄せ集めて掌に巡らす感覚に似た何かがある。だがそうしたかつての児童のささやかな楽しみは、今では廃棄物処理場に違法侵入せねば体験できない。人間の輸送力によって地球の表面を移動し、再配置された資源は、片端から消費され使い捨てられるや集積地に山積みとなり、再利用の機会を待っている。

そうした資源再利用施設の現場が、国立民族学博物館に再現された。完成された何らかの成果を情報として展示するのではない。それとは反対に、博物館をブリコラージュという作業の工房として定義し直すのが、主催者の目論見だ。展示者と参観者、情報の送り手と受け手という区別が、まず手始めに取り払われる。生成の過程で投げ出され、あるいはなお作業途中で、この先どのように完成されるのか見当もつかない、まだガラクタ状態の材料が、そのまま作業台のうえで待機している。来館者は目を使って視覚情報を入手するのではなく、五感を総動員し、みずからの手を使って作業に参加し、見よう見まねで技法を身につけ、想像力を逞しくすることが要求される。人類学でいうフィールドへの参与観察の、初心者向け入信儀礼（イニシエーション）が、博物館の展示会場を装った空間に仕掛けられている。会場はまたパフォーマンスの舞台としても活用されていて、訪問者たちは、知らず知らずに舞台に引き込まれ、自らが被観察者でもあることに気付かされる。

ミンパクの冒険

およそ展示会という枠に収まることを潔しとしない、この破天荒な企画が、実現に漕ぎ着けるまでにどれだけの荒波にもまれたかは、いきなり会場に足を踏み入れた部外者にも、ある程度は感じ取られる。その舞台裏の事情は、あわせて刊行された『ブリコラージュ・アート・ナウ』（青幻社）を一読すれば、やや詳しく窺うこともできる。とはいえ実現に漕ぎ着けた関係者の苦心に

は、準備にじかに立ち会えなかった者には類推することも難しい多くの葛藤と、それに比例した充実感があったに違いない。だが、観客とは、そうした舞台裏の奮闘に哀れなほど無感覚で不感症な消費者として振る舞うように、と長らく調教されてきた人種のことだ。そうした観客の一人に過ぎないことを痛いほど自覚したうえで、あえて何の予備知識もないまま会場に赴いた一観衆としての無責任な感想をまず記したい。

ここに仕掛けられたのは、学術展示会と、市民参加と、アーティストのワークショップとの混成をめざした実験空間だろう。従来の枠をとっぱらい、ミンパクの展示会場の将来像を示した意欲的企画と、まずは言えるだろう。以前から音楽家やパーフォーマーに展示空間を開放し、ワークショップ形式の入場者の参画を誘ったりして、ミンパクは展示会の固定観念を破ろうとしてきた。近年でも「越境する民族文化」（平成11年）や「西アフリカおはなし村」（平成15年）など、筆者がたまたま訪れる機会をもった幾つかの特別企画展示に限っても、観客参加型のコーナーが試行されていた。法人化後の財政改革で、今後通常経費が年額1%



『ブリコラージュ・アート・ナウ——日常の冒険者たち』（展示会と同時に刊行）表紙

削減されてゆくのは、企画展も通常経費で運営してきたミンパクにとっては、運営の根幹にかかわる事態のはず。はたして、近い将来予期される資金不足をカバーするための方策として、参加型が模索されたのかどうかは、詳らかにしない。

だが、いずれにせよ、展覧会設営の専門業者の発達で、見栄えばかりは玄人っぽいのが、いかにも定型に嵌ってしまった印象を拭きたい多くの展示会、展覧会のなかであって、ミンパクの特別企画は、「大インド展」(平成3年)、「異文化へのまなざし」(平成9年)さらに近年の「アラビアンナイト大博覧会」(平成16年)にしても、展示の一角に、素人の学芸会もかくや、といった未消化で情報過多で複雑かつ未整理な作業現場が、突如出現したものだ。当方などはそうした楽屋然とした舞台裏が露呈した空間にむしろ魅力を感じるたちなのだが、遠方からわざわざ「お宝」の拝観にやってきたり、「教養」を身につけようと意気込んで入館されるといふ、善良なタイプの観客には、こうした見世物小屋の内情暴露のような趣向には神経を逆撫でされる向きも多らしく、従来からクレームが絶えなかったようだ。またワークショップ形式にその場で即興に加われるのが、暇をもてあました、あるいは暇を強制的に作らねばならない家族連れに限定されるのは、いたしかたない。今回の場合にも展示空間は小学校低学年、参加企画には子供連れの主婦から時間に余裕のある若い女性たちの参加が目立ったように思われる(とはいえ、これは当方のその場での印象。追って詳しい社会学的統計調査が出れば、今後の運営の指針となることだろう)。

廃品回収の美学

かくしてミンパクに出現した空間は、運よく訪れた子供たちには、ちょっとした解放区の気分だったろう。そして、それだけでも稀なこと。だが、いまどきの日本のフツーのオトナたち(とりわけ中流家庭以上の主婦)が、これを見て自分の家でも是非ともやっ

てみよう、とはおそらく思わないだろう。

「おもしろかったわねえ。でもあんなことお家でしてはだめよ」と、お母さんに言われてしまいそうな危惧が去らない。もちろんこの展示を見に来た善良な市民家族が、明日から全員でゴミ処理場に不法侵入を開始したのでは、社会問題となるだろう。とはいえ、日常生活の場には持ち込み難い異端性を看板に、「不潔」な印象に執着して、プリコラージュの可能性から「普通」の鑑賞者たちを遠ざけてしまったのだったら、これはいささか展示の意図とは逆効果ではないか。せっかくの「解放区」も、そのものが人工的に閉ざされた架空の別世界へと隔離されてしまいかねない(「不潔」とは、あくまでも世間様の基準であって、筆者はむしろ、そんな世間の常識を疑っているのだが)。

ゴミ捨て場から漁ってきた材料の再利用・廃品回収に徹し、極力「不潔感」を払拭しただけでも、世間に受け入れられる投棄商品再利用市場は、たやすく成立する(実際、廃品回収実践を日課とする出品者もあった)。したがって、商品経済の流通機構に乗るような、「お行儀のよい」プリコラージュ作品に力点を置き、その方向で展示を纏めることも、いたって容易だったはずだ。とはいえ、この選択肢は意図的に回避されたように見受けられる。というのも、お行儀のよさが整いすぎれば、最近はやりの東南アジア民藝調グッズ小売店になってしまうからだ。資本主義の市場原理との対決姿勢をどこまで鮮明にし、貫徹するのか、が問われることになる。そもそもアートとは、交換価値としては市場経済の効率論理とは反りの合わない、希少価値を志向する異物性を身上としていたはずだから。しかしそうすると今度は、プリコラージュの展示会場と、売れない(あるいは売れるべきではない)アート作品、そしてそれに付随するミュージアム・グッズ売り場に並べる民藝商品との兼ね合いなど、様々な行政的な壁が露呈し、これより先にすすめば幾多の問題が噴出するのは、明らかなだろう。とにもかくにもその臨界点を来場者に垣間見せ、幾つかの風

穴を敢然と穿っただけでも、恐ろしく画期的な企画だったことだけは、否定できない。

藝術らしさに抗して

ここまで確認したうえで、展示のプリコラージュに関して言えば、廃材の寄せ集めでよいから、「アート」っぽいものを、という姿勢がちらついて、作家さんたちの持ち込んだ作品のすべてに納得がゆく、という状態ではなかった。最初から役立たずな作品（つまりカントの定義で言うところの「アート」）に自足するような自己限定が、少なからぬ数の出品作に見られ、わざと下手糞な加工の投げやりで思わせぶりの様が、一緒に展示してあったミンパク収蔵品のプリコラージュによる実用品や玩具の類の直向さとは一線を画すように見えたのは、評者の偏見だろうか。参観者に発想の糸口を提供し、日常の枠を打破してもらって切っ掛けを掴んでもらおう、との意図は見える。だが、出品作家のなかには、ガラクタ程度でいいや、とワザと投げたところがあって、中途半端で放棄したような「ダダ」的藝術観が、どこかで「プリコラージュ・アート」を、その可能性から、かえって遠ざけているような印象も禁じえない。プリコラージュならではの代替不可能な切実さと裏腹な遊び心がそこに覗くのなら楽しかろう。ところが、皮肉なことにも、贅沢としてのケチを演ずる藝術家としての姿勢の甘さが、ミンパクの所蔵品と隣り合わせとなることで、かえって露呈してしまう場合が、いくつか目に付いた。こう申し上げては出品や企画を依頼された展示者各員には、大変失礼な言い方になるかもしれないが、「アート」を事とする「作家」という立場を一度捨ててみることも必要なのではあるまいか。作家として、プリコラージュをとりあえずの使用可能な技法のひとつとして実験してみる、という安易さは、プリコラージュによってしっぺ返しを食らうだろう。むしろプリコラージュに徹することから、職業作家的な姿勢の限界を超えるような造形的可能性が幾つか見えたところに、筆者としては企画

の可能性を見出し得た。もしできることなら、こうした企画を年に1度は実現して、10年から20年なり定点観測を続けてゆけば、その間の世相の変貌を見つめるうえでも、またとない試料集積となることは、間違いないだろう。それこそプリコラージュの実態をプリコラージュの手法で集積する、前例のない貴重な営みとなることだろう。

プリコラージュと実用性と

以上を纏め直せばこうなろう。博物館での展示という常識に含まれる暗黙の規約に片端から無効を宣告する様は斬新。だがなお「アート」という先入見が、展覧会の可能性の足枷となっているのではないか。出品作品のなかには、所詮プリコラージュとは不要品の再利用に過ぎない、といった価値観に染められて、無理に藝術作品を気取った作品、あるいは役立たずであることを藝術の誇りとして居直ったような捻くれ物体が、幾つか無理に同居させられていたような印象を捨て難い。使い捨てにされた用済みの廃棄商品に再び生命を吹き込むという結構な命題にもかかわらず、実際の作例にはなぜか、わざと投げやりな加工にとどめ、日常生活にひたすら背を向ける、実用性忌避の超然たる貴族趣味が頻出する。

これはもとより職人藝的な技術的完成度が不十分だと言うのではない。わざと下手糞に描いて見せ、素人っぽい仕上げをすること——それは、藝術を職人仕事とは別の次元の精神的営みとして持ち上げる要請と裏腹に発生した、啓蒙の時代以降の、近代特有の退行現象ではなかったか。かかる疑念は、ほかならぬレヴィ=ストロースそのひとが、「失われたメチエ」と題する論文で表明していた。この高名な人類学者にとっては、藝術家気取りの制作の粗雑さは、プリコラージュの要求する「器用仕事（メチエ）」とは正反対の、近代人の高慢の印にすぎず、「野生の思考」の切実さとは無縁の、墮落の痕跡ですらあった。ポストモダンが囁かれ始めた時代に提起された、現代美術一般に対するこの断罪には、モダニ

ズムを標榜する藝術家の側から批判が相次ぎ、フランスでは一連の論争を巻き起こした。その経緯に照らしてみると、どうも今回の展示作品は、レヴィ=ストロースの抱いたプリコラージュ観から見ると、あまりに現代美術（そう、「アート」）っぽ過ぎる嫌いがあるのではないか。

「健常者」のとまどい

展示会から戻って、おそまきに『プリコラージュ・アート・ナウ』を開いて見て、はじめて疑念が氷解した。「出品作家」に分類された9名は、いずれも自閉症あるいはその傾向を呈する障害を認定されている方たちだった。だがいわゆる障害者の作品に不服があったわけではない。それどころか、上里浩也の紙とセロテープで丹念に作られた航空機や山本純子の布製アップリケ、下田賢宗のイクラ模様の反復、それにまだ10代前半の松浦萌のビニールテープ細工まで、いずれも現代美術の表現として市民権を得られる以上の、卓越した造形性や色彩的感覚を発揮している。食物の配列に腐心する今村花子の「表現」は、それらの「作品」を10年にわたって丹念に写真に記録した母親との共同作業として評価されるべきだろうが、体験を造形へと加工する執念は、映画ポスターを記憶で再現することから始めた木伏大助や、世界の記憶を自己の体験に引き寄せた絵本を倦むことなく描き続ける富塚純光、イメージ情報を自己流に加工して再発信する平岡伸太も共有する情熱だ。いわゆる健常者が社会生活との妥協のなかで失ってしまう、こうした特異な表現能力を再評価することには、健常者の側が抑圧してきた不安が、何ほどこか逆投影されているだろう。

だが、問題は、これらの「自閉症的」と形容される表現を、「アート」としての審美観のうちに統御しようとする企画方針にあるのではないか。いわゆる「常同行動」の執拗な反復は、ともすれば専門家から障害の兆候と見なされる。だが「常同行動」は、動物園の檻を往復する猛獣以上に、毎

日判子で押したような通勤に人生を消費する現代の人類にこそ、ぴったり適合する症状だろう。これとは違って、常時異なった組み合わせの絵柄や物語を発展させてゆく創作活動を「常同行動」という枠に括るのは、観察者の側の粗雑さを露呈するだけだろう。その反面、情報の入手経路を定常に限定し、出力のための手段も執拗に固定する態度には、いわば職人的な「こだわり」、一種の専門化の兆候も見える。そこには、自己の生存を確認したい真摯な欲求とともに、その欲求を支えながらも、そこに社会的な意義を宿らせたい周囲の期待が、痕跡として露呈する場合もあろう。編者のひとり、佐藤浩司（民博）はそこに見える「記憶の加工」のあり方に、神話的思考との類似性を見出して啓示を得たようだ。だがこれはレヴィ=ストロースがフロイトの精神分析に言う記憶の加工から拝借した特性ではなかったか。情報回路や伝達手段の固着——それは、素材にこだわらず、身の回りの廃物を臨機応変に生かして生存に役立てる、柔軟なプリコラージュ精神とは異質だろう。

そうしたなかで八島孝一は、もの拾い癖と結びついた工作意欲から、創意工夫を凝らして種々様々に変化するオブジェを生み出してみせ、狭い意味でのプリコラージュの定義に最も忠実な実践を見せている。その傍らには、近年の博物館収蔵品から、プリコラージュの名に相応しいリサイクル玩具やブランド商品模造禁輸を笑いとばす模造商品が添えられ、内部と外部とをいわば裏返し（inside out）にした趣向の、巨大な家屋に見立てられた会場に、雑然、所狭しと^{ひしめ}暮らしている。

そしてこれら「出品作家」や民博の収蔵品の傍らでは、まことに申し訳ないのだが、「展示協力作家」あるいは「展示場制作&出展協力」といった枠の作品が、いかにも中途半端なプリコラージュに見えてしまう。「身の回りにある物」が「本来もっている価値を引き出す」という意図に、実際の「健常」藝術家たちはなかなか十分に応えられず、戸惑っている。路上生活の実践者、

増岡巽の「空き缶ハウス」はあまりに実用的な見事なまでの職人藝。ご自身の自己認識こそ「社会的規範から外れて」いるにせよ、医学的には「健常者」と分類される今村源は、廃物利用のコンセプチュアル・アートの趣。收藏品の存在感の重さには、自分の作品など吹けば飛びそう、と自ら告白している。ムラギシマナヴのオブジェ組み合わせや「生意気」二人組は、廃品回収の結果に有頂天になっている躁状態。おかげで前例を見ない奇抜なポスターや刊行物の表紙が実現した。とはいえ彼らの展示は、果たして役立たずの無償な造形のためにブリコラージュは適切な表現手段なのか、という哲学的な問いを反芻するには絶好の事例だろう。「人が使い込んで味わい深くなった」品物への愛着を隠せない伊達伸明の「建築物ウクレレ化保存計画」は、その意図やよし、ウクレレという最終目標に縛られて、素材の持ち味を殺す還元主義が目について惜しい。拾ったものを何でも楽器に仕立ててしまう鈴木昭男の「点音」が会場の音環境を担当したが、会場を去るころに子供たちが口ずさんでいたのは、フジタマによる荒唐無稽なホームドラマのBGとして奏でられた、陰気で寂しげだが、底抜けの楽天性を秘めたメロディーだった。ちなみに、ニューギニアの面が「けいぞう」「花枝」「正男」の3人家族の(非)日常を、不思議なペースを込めて描いて、小学校低学年あたりの子供たちには、国籍を超えて抜群の人気だったこの作品、「実行委員長、佐藤浩司からの熱烈オーダー」で制作されたものだという。

<「美術」は道具か！>

『ブリコラージュ・アート・ナウ』は、この種の出版物には禁じ手のはずの、楽屋内のいざこざを、編集を加えつつも記録として、採録している。もとより完成された図面にそって迅速に会場を設営するといった通常の企画とは、この展示はまったく異質だった。その進行途上の紆余曲折をたどり、結果よりも試行錯誤の過程を重視する

姿勢が貫かれていて、貴重な資料となっている。「実録ドキュメント」を見ると、障害者の参加を企てたはたよしこは、自分の導入した「アウトサイダー系の人たちの作品」が、リサイクル運動や手藝教室などと同様に扱われることへの、慎重だが深い憂慮を表明している。定型的な技法を集団で学習し継承する営みを「美術」と呼べるだろうか。ぎりぎりの切羽詰まった選択として実現した知能障害者の「個」の表現は、お稽古事とは本質的に異質なものだ、との確信もみえる。また佐藤とともに企画編集に携わった山下里加は、「美術展でもなく、博物館展示でもなく」と題した一文を寄せている。佐藤の言うブリコラージュ的な社会を示すために、「美術」が単なる道具として利用されているのではないか、との危惧に苛まれた、と彼女は告白する。企画途上で実行委員から「下ろしてもらおう」ことまで嘆願した山下は、最初から「アート」という言葉に躊躇していた。アーティストは普通の鑑賞者とは別人種とする先入観が固定されることへの危惧。そしてそれとは一見矛盾するが、あくまで「アート」の自律性と「アーティスト」たちの権益を擁護しなければ、という、「美術ライター」としての職業意識。

この「アート」という言葉をめぐっての攻防には、「アート」という外来語を特別視してきた業界の過去がまわりついている。たとえばフランス語で art de vivre といえ、それは生活の技法、生きる知恵とも言えて、何も一部の人類の高尚な営み意味しはしない。bricolage というのも、そうした生活技法のひとつとして見るならば、ここでアートとは、ギリシア語のテクネーとも未分化の、習熟により獲得できる手わざ技術一般を指す。そしてここで、『ブリコラージュ・アート・ナウ』は期せずして『アジアの潜在力』が示したのと重なる指針を指し示す。それは、身体に刻まれた知恵として技術の復権に他ならない。もはや美術が道具なのか否かは問題ではない。美術を道具とすることが課題なのだから。

このように「アート」の臨界を容赦なく露呈させたところに、国立民族学博物館における「プリコラージュ・アート」展示の最大の意義があろう。また、そうした既存の価値観の壁に穿たれた穴を通じて、失わ

れた世界を再発見し、その隠された潜勢力を追体験し、「文明」の埒外で学習しなす場として、美術館、博物館の将来の一角が拓けてくることを期待したい。

*『アジアの潜勢力:海と島が育んだ美術』愛知県美術館 (監修: 樋田豊次郎, 総括: 市川政憲 2005年5月24日-7月10日) および国立民族学博物館 特別展『きのうよりワクワクしてきた』2006年3月17日-6月7日 および同時の刊行された『プリコラージュ・アート・ナウ: 日常の冒険者たち』(国立民族学博物館 編集: 佐藤浩司+山下里加, 青幻社刊行) に取材した。関係者に御礼申し上げる。なお後者の展示では、「珍しいきのこ舞踊団」をはじめとしたパフォーマンスも複数実施されて好評を博したそうであるが、筆者は参加することができなかったため、この点に関しての言及は差し控える。さらに、飯田紀子とやまむらけい子による「リリアン・プロジェクト」が会場2階に展開されていた。ここ何回かの民族学博物館での企画では、たとえば操縦の実体験などが模索され、来館者の参加を誘ってきたが、その発展形であり、熱心な参加者もあった。はたよしこの見解とは違って、編む行為の連鎖反応が生む連帯感、リサイクルの道具使用の可能性、盲者の触覚と、いわゆる健常者の視覚とのずれなどの

教訓は貴重だろう。ただしいかに技法的には簡単な企画でも、参加するにはそれなりの時間的余裕が不可欠だ。参加の意思はありながら、時間がままならない自分の境涯を反省する機会となった。なお、蛇足だが、愛知県美術館の図録で樋田 論文17,23頁に、人名として「●炯逸」との表記があるが、「衷炯逸」と訂正された。

【訂正】

前号 (115号) の本稿に、次のような誤りがありました。訂正してお詫びいたします。

1. 30ページ右上から13行目 最初の6文字「畏怖と憧憬」とは、本文でなく小見出しに。

2. 31ページ左下から7行目 「ある意は」は「あるいは」に。

3. 31ページ右下 [訂正] 欄の2項6行目 「『踏み外し』(faux pas)」は「『踏み外し』(faux pas)」が正しい、との記述に重複がありました。(編集部)