あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第103回

アウトサイダー・アートと アール・ブリュットとのあいだ 後

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)

藝術の社会的有用性

ここまで話を進めたところで、あらため て障害者、あるいは藝術家とは、どのよう な角あるいは反対の陥没地帯をなしている のかが問われることになる。最初の座標軸 に戻ってみよう。一方で、「通常の健常者」 という第4象限の住人たちは、障害と認定 されるような障害を所有していないという 意味で、障害が「ない」という欠損・障害 を背負っている。「不自由がない」という 「欠如」も、別種の「不自由」と解釈しな おすことができるからだ*8。障碍とはさま たげ、という意味だが、生存とは障碍と裏 腹であり、障碍や抵抗のないところには生 命も生存もありえない*9。そのかぎりで、 われわれはすべて何らかの意味で障碍を負っ た者であり、社会福祉の範疇で語られる障 害者とは、そのうち行政の都合で、なんら かの対処(社会福祉)が必要として区分けさ れた, ごく一部分の集団を指す言葉に過ぎ ない。

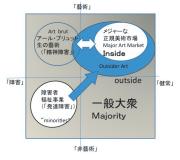
他方で、かつて前衛藝術家と称された集団は、デビュ当時はメジャーな美術市場からは蛇蠍視され、白眼視されていた限りで、定義からしてアウトサイダーであった。そうした異端者が時代の推移とともに覇権を握り、次世代のメジャーへと成りあがる。それとともに従来の最高峰は「アカデミズムの牙城」などと蔑視されてゆく。前衛の殿堂入りとは、個人の側からみれば世界雄飛、立身出世、自己実現の華々しい成果であり、とかく立志伝や評伝はそれを無邪気

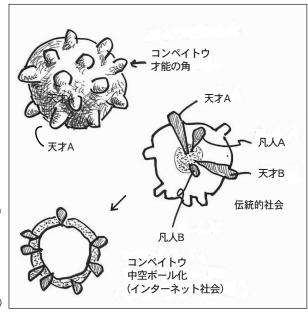
に寿ぎがちだ。だが実際には、社会の側の価値観の座標軸がこれら前衛の基準に合致したものへと変換され、移動した、と見る必要もあるだろう。ピエール・ブルデューの『芸術の規則』には、そうした座標軸移動のカラクリが図示されている*10。

そのうえで知的障害と藝術的才能という 古典的な問題を再度取りあげたい。本稿の 冒頭で前提としていた通念からは、すでに かなり違った風景のなかにわれわれは佇ん でいるはずだ。一方で、元来、藝術とは社会 的有用性の枠からははずれているが、それ ゆえに社会には不可欠の余剰であるとする 立場が知られる。より積極的には有用性と いう公準に束縛されない領域に藝術の名を 与えるべきだ、との主張にも繋がる。ここで は知的障害の有無は、藝術的才能の有無に 連動しない。知的障害が藝術的才能を妨げ ると決まったわけではないが、逆に知的障 害者ならば必ず藝術的才能に恵まれている とも限らない、という見解となる。他方で、 世間の支配的な価値観から排除された周辺 的存在どうしの連帯の可能性に賭ける立場 もあるだろう。健常といわれる世界の価値 観は「健常」な人びとにさまざまな抑圧や 成型を及ぼすが、そうした桎梏から逃れた 存在に社会が貼り付けたレッテルが「障害 者」であり、従って「障害者」にこそ本来 の藝術的潜在性も担保されている、という 主張だろう。

確かにここで、ダウン症候群や精神薄弱 などの発達障害と、統合失調症などの精神

天才と凡人のコンペイトウ型概念図





(前号の再現度不鮮明につき再掲)

疾患とには、なんらかの区別が必要となる だろう。一方で精神病者に「異常」な病的 表現を見る態度のうちに、かえって社会の 良識に隠された病理を探りあてる立場をと るならば、これはすでに見たとおりアール・ ブリュットの理論構成と重なる (座標軸の第2 象限)。他方、知的水準の障害を認定する福 祉行政の立場からすれば, 障害者の制作 (第3象限) が、そのまま精神病者の表現(第 2象限)と同一視されることには、抵抗もあ るだろう。むしろ福祉行政の枠からの脱出 は、健常者の美術市場 (第1象限) への接近 を目指すこととなるからだ。それにもかか わらず現実には、障害者の作品はえてして 通常の「美術市場」の「外側」に留め置か れる。そうした現実への制度的憤懣ととも に、「外部」に留まるという立場表明によっ て、かえって独自の相補的市場を確保する **巧緻**,マーケティングのうえでの巧みな戦 略が「アウトサイダー・アート」という標 語の選択によって発揮されてもいるはずだ。 だが仮に藝術的価値を, 市場における価 格によって計るならば、かれらの作品をな お「障害」の所産と見ることは、形容矛盾

となる。なぜなら作品として市場に流通した生産物が金融商品になりさえすれば、もはや「障害」は金銭的次元では克服されているからだ。福祉事業の一環としての障害者の作品であろうと、精神病者の表現であろうと、はたまたoutsider artに括られる作家であろうと、作品価格という尺度からみれば、区別する必要はあるまい。差異が残るとすれば、扱う画商や流通経路が異なるに過ぎまい。そしてその限りにおいて、本稿で提唱した座標軸は、その時にはすでに有効性を失効しているはずだ。

アウトサイダー・アートの自己決定と他 者のお節介

反対に、アウトサイダー・アートとは、 もとよりあくまでアートとよばれる市場で の評価など期待しない、きわめて私的な営 みを指す言葉でもある。本来ならばそれは、 自らをアウトサイダー・アートなどと命名 されることにも無関心な作り手の孤独な作 業である。だがそこに「アウトサイダー・ アート」という呼称を与えた瞬間に、それ はなんらかの社会的認知を求める方向性を 帯び、多くの場合第一象限への参入を目指す商業主義に染まり始める。もちろん、アウトサイダー・アートが社会的認知を得るためには、そこに商品価値を授ける役割を担う人々は不可欠である。だがそれはoutsideをinに転送するという逆説を使命とする営みに他ならない。さらに、公共機関でアウトサイダー・アートを保存公開することを任務とする管理係とは、元来極私的な営みだった作品が、公開されることによって世間に裨益するだけの公共的価値を有するとの善意の確信を抱く社会奉仕者である。

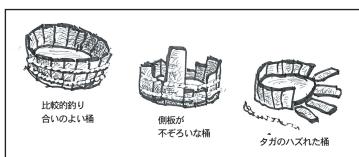
言い換えるならば「アウトサイダー・ アート」の作り手と売り手と管理者とは、 三者それぞれにきわめて異なった、ある意 味では鼎立しない価値観を帯びている。作 り手は社会的に孤立しており、また場合に よっては自作が公開展示され商品として流 通することに、強烈な心理的抵抗を覚え、 精神的にも動揺をきたす。思えば、自己顕 示に不安を覚えなくなるという社会順応は, ある種の感覚麻痺とも表裏一体だろう。脚 光を浴びるという栄誉は、きわめて強烈で 場合によっては危険な自己露呈を行為者に 要求する。自己実現と社会的栄達とが本来 の「生な」自己の喪失と裏腹であることを、 アウトサイダーたちは健常者に対して,改 めて証言してくれる。だがその「証言」を 聞き届けるためには、本稿で仮設した4つ の「象限」を無理やり跨ぎ超える、という 象徴的暴力が振るわれねばならない。

これは現場に立ってみれば、容易に理解

できることだが、福祉作業所の責任者は作者の意志を引き出して、作品の販売に許諾を取り付けねば、福祉事業が成立しない。だが作者の意志を尊重するためには、作者が没するまで公開や販売を控えねばならない画商もあろう。さらには作者の意図とは無関係に近親者が販売という手段に訴える場合もあろう。オーストラリアのアボリジナル絵画では、作品の物質的所有権は商業市場での売買の対象となるものの、作品の特質的所有権は高さいう法律的契約を取り交わす場合も知られるが、これに類似した契約条件を模索する必要も、状況によって生ずるだろう。

バケツ仮説から桶仮説へ

ここまでくれば、世間的にいう「アウト サイダー」と第4象限の「健常にして非藝 術」という範疇とについて、さらに考察を 進めることができるだろう。事は社会的な 健常とは何を意味するかにかかわる。社会 が構成員に期待する能力を理解するために, 桶を比喩として考えてみよう。個々人をひ とつの桶に譬えるなら、そこには大きな桶 も小さな桶もある。個人の能力の容量の大 小である。だが桶は底板を囲む何枚もの側 板を箍で束ねることで出来ている。側板の 一枚一枚をさまざまな能力の指標と看做す とどうだろうか。能力検定のダイアグラム で基準とされる項目(独自性、社交性、協調性、 攻撃性などなど)がひとつひとつの側板に該当 する。創造性は膨大だが協調性の欠如した 人格もあるだろう。順応性は高いが自己主



桶類型による 人間容量ダイアグラム 張を不得意とする性格もありえよう。つまりひとりの人間は、大きさが不揃いな側板を束ねて出来上がっている。その桶に水を貯めるとどうなるか。どんなに大きな側板を備えていても、どこかに矮小な側板がひとつ紛れ込んでいれば、水はそこから漏れてしまい、結局のところ桶としての容量は、最少の側板によって決定される。底板がひとしまっていれば、その巨大な底板の潜在的可能性は、汲める水量には反映されず、かえって巨大低能児扱いされる。はたまた、一枚ずつの木材の素材はよいのだが、箍がはまらず、人格の統合が不可能といった症例も存在する。

健常者の世界は、こうしたさまざまな桶 のうち, 比較的に側板の大きさに不揃いが すくなく、底板の直径に相応しい丈のある 桶を評価する。社会的に使い勝手のよい桶 が就職活動でも重宝される。とりわけ均質 性と協調性に高い採点がなされる日本社会 では、この傾向が顕著だろう。社会によっ ては、桁外れの容量の桶を賞賛する、偉人 指導者待望の価値観もあれば、それを独裁 者の予備軍として逆に敬遠する小市民的良 識もあるだろう。だがえてして不揃いな側 板を抱えた歪な桶は、使い勝手が悪いもの として、敬遠されがちだ。世間受けして大 衆の人気を集める世渡り上手の藝術家と、 奇人変人ぶりを発揮する藝術家肌との違い も, こうした桶の造作の違いとして, ある 程度理解できるのではなかろうか。

そして問題は、桶としての容量は低く、バケツとしては役立たずだが、異常な大きさの側板を抱えているような人格、あるいは反対にひとつだけ小さな側板が混じっていたり、底板に穴があいていたり、はたまた箍が嵌らず、世間的には損な役回りを負わせられた人格だろう。そうした逸材あるいは不適格者を、社会はいかに遇するのか。そもそもoutsiderとはコリン・ウィルソンが1956年、弱冠25歳で世に問うた出世作の書名で著名となった名辞だった。それを受けて日本でも河上徹太郎が『日本のアウト

サイダー』(中公新書, 1962) という著作を刊行している。どちらの著作も、傑出した大物だが反主流の叛逆者といった趣のある有名人を、領野を越えて渉猟している。かれらをアウトサイダーの英雄に仕立てようとするマス・コミのファン気質は、えてして標的をインサイダーへと転向させかねない。そうした厄介事に目配せしたうえで、コリン・ウィルソンは、あえて地位不安定で定義不可能なoutsiderに与している。自著の著述の動機、著者の良心、そして暮らし向きのうえという3点にわたって、権威の部外者にとどまることに価値を見出すからだ、と著者は告白している*11。

「山下清」現象の今日的可能性へ

藝術家に奇人が多いのは周知の事態であ り、棟方志功にせよ岡本太郎にせよ、その 奇行が話題を撒いた。そこでは健常者か知 的障害者か, あるいは精神疾患患者かは, 二の次の問題だろう。山下清は今日の基準 でいえばごく軽度の知的障害者であったに 過ぎまいが、「放浪の特異画家」あるいは 「裸の大将」という呼び名を頂戴したこの 人気者は、それをアウトサイダー・アート という範疇に含めるか否かといった議論と は別の次元で、ひとつの教訓を帯びている。 戦後に山下清のプロモーターとなった式場 隆三郎との二人三脚による全国行脚巡回展 示会の足跡からは、現在のアウトサイダー・ アートの市場原理とは異なった商業戦略が 浮かび上がるからだ。切り絵はあくまで巡 回展の見世物として活用され、商品として 販売されることはなかった。1956年から3 年間に日本各地96箇所にのぼる会場で作品 展示を行い、それが東宝映画『裸の大将』 (1958年), さらにテレビ・連続ドラマ『裸 の大将(放浪記)』へと波及して、山下清は メディアの寵児となり、一時はヴァライエ ティー番組の定番として出演するまでの活 躍を見せた。すなわち作品を市場に商品と して提供して、その販売によって収益を得 るのではなく、イメージ産業への売り込み によって市場価値を獲得し、それに立脚し



山下清と式場隆三郎(広島の原爆記念公園にて,1956年夏)

た絵葉書や画集刊行によって家族経営を成り立たせた*12。

さらに服部正・藤原貞朗両氏の研究に依 るならば、「放浪」という山下清の性癖を 否定的に抑圧するかわりに、むしろ積極的 に利用し、いわば放浪を徹底的に管理・指 導する傍ら、それをバーナード・リーチや 濱田庄司ら民藝関係者によって開発された ばかりの民藝窯へと誘導し、各地の窯場で の陶磁器の絵付けなどに山下の才能を発揮させた式場隆三郎の策略も見逃せまい。精神科医でもあれば実業家でもあり,技術指導者と藝術家のマネージャーのような役割までも兼任したこの才人の策が世相の時流に乗り,さもなければ知的障害者として一生を終えかねなかったひとりの人物を,有名人へと出世させた。

放浪といえばまた, 芭蕉から種田山頭火 に至る系譜をも想起させる。各地で食客と なって席画を披露して行脚する足跡も、山 下清を風狂の伝統に溶け込ませ、蕭白や芦 雪の境涯を彷彿とさせる。いわばoutsider の東洋的伝統のうえに山下清を乗せた才覚 は、日本列島におけるoutsider artの将来 の方向を見定めるうえでも, 無益ではある まい。北米で発達したoutsider art market とは別の流通経路や放浪行脚の旅藝人と いった, なお未開発あるいは再発掘可能な 道程が、そこに 仄見えるからである*13。 Outsider Art とは固定された範疇ではなく、 あくまで運動形態の謂なのだから。そして また、「藝術」と「非藝術」の違い、「健常」と 「障害」の区別もまた、あくまで便宜的な 社会常識にそった, 恣意的な枠組みに過ぎ ないはずである。

[注]

- *8 石川進・長瀬修(編)『障害学への招待』明石書店,1999年。
- *9 障碍の欠如を表す表現が「融通無碍」であり、これは華厳経に由来する。だが現実に融通無碍が通用すると、 世界は崩壊しかねない。精神的には統合失調症で言う「筒抜け状態」であり、占星術の世界であり、また物理的には摩 擦のない世界では生命維持できない。
 - *10 白川昌生『贈与としての美術』水星社,2014年,151頁前後を参照。
 - *11 河上徹太郎『日本のアウトサイダー』中公新書,1962年,8頁。
 - *12 服部正・藤原貞朗『山下清と昭和の美術』名古屋大学出版会,2014年。
- *13 公開シンボジウム「「アウトサイダー・アート」再考 その流通とマーケット」(民族藝術学会特別研究例会,主催は民族藝術学会,甲南アーツ&セラピー研究会),甲南大学2号館211教室,2014年4月20日に取材した。民族藝術学会会長・神林恒道先生,会場校の川田都樹子先生,出席者の小出由貴子,岡田裕成,藤原貞朗,特別ゲストの今中博之,司会進行役の服部正の関係者各位に御礼申し上げる。なお,本シンポジウムはJSPS科学研究費助成事業「芸術学と芸術療法の共有基盤形成に向けた学際的研究」(基盤研究(B)25284046,代表:川田都樹子)の一環として開催され,百名におよぶ参加者を得た。