

境界線上のアート(記憶のアートへ)

Art on borderline (life review art)

鈴木敏春

Toshiharu Suzuki

アートの現在について。

はじめに。

3・11の東日本大震災は日本の根幹を揺るがす大きな天災災害となった。そればかりではなく、輪をかけるような福島原子力発電所の重大事故は人的災害として記憶に残ることとなった。

テレビの映像に「明るい未来は原子力から」という看板が避難地域の町の入口にかけられている。人っ子ひとりいない死の町。一時帰宅の老夫婦が餌い犬に餌をやる。犬が餌に困らぬように鎖が外れるようにして立ち去る。老夫婦が立ち去ると愛犬は立ち去る車を追いかける。老夫婦は車の中で涙に顔を伏せ、泣きながら故郷を後にする。原発がもたらす未来は悪夢でしかない。原発事故のその後は今も何も変わってはいない。

日本は被爆国で在りながら、放射能や放射線の恐ろしさを教育の中でまったく言うほどして来なかった。福島第一原発事故は「唯一の被爆国を枕詞のように語ってきたこの国が、戦後半世紀以上にわたって被曝の問題をまじめに取り組んでこなかったことを浮かび上がらせた。」残念なことには広島や長崎でも忘れようとする保守的な動きすらある。新しい代替エネルギーが見つからない限り、原発を維持すべきだという絵空事がまかり通る。今回の福島の被爆地域には何年も帰ることすら出来ないだろう。名古屋から仲間のNPOがスポット汚染の「汚染地図」を作るため福島に出かけた。被爆を考慮して50歳以上で編成。福島で住民たちに汚染の数値を聞かれるが答えようがなかったという。測定中に近くの通学路をマスクに長袖の子供たちが通学していく。あまりにも辛い現実。

3・11以降のアートは変わるか。

ではアートには何が出来るのだろうか。割と誤解されているのは、アートは作品が全てだという考え方で、展示される場所としては美術館や画廊ということになっている。しかしそれは近代に入ってから考え方で、日本の場合、アートは玄関先や床の間に飾られていた。それはきわめてプライベートな世界として扱われてきた。それを欧米のアートと方を並べる必要性から美術館という公の施設が作られ、画壇が形成される。なりゆきから公の美術が出来あがると錯覚に陥る。これを仏作って魂入れずという。

先端芸術という嘘／ボーダレスな情況

科学の世界では「原子力」は最先端技術のひとつとさえ言わ

れた。アートの世界でも「先端芸術」などという訳のわからない芸術が徘徊している。60年代の現代美術の流れがアメリカ現代美術の輸入から始まり、70年代日本独自の「もの派」「かみ派」を生み出し、80年代バブル経済のなか、美術館建設ブームの中で、インスタレーションの町おこしへと変質し軟着陸していく。お祭りとしてのトリエンナーレやビエンナーレが各地で開催され、90年代にはデジタル時代で映像アートが開花し、一方ではアニメやフィギュアアートが消費文化として定着して行く。アートは一方ではプライベートなものに変質した。そこには表現することの意味の喪失しかない。

グローバル化はボーダレスな状況を同時に引き起こすが、一般的に捉えているのは、海外での発表活動や評価なるものをグローバル化として考えていることにある。本来、問題なのは国内、地域、さらには内なる方向にもグローバル化は進んでいるということだ。ボーダレス化は当然、身の回りで起きているのだが、それが見えていない。アーティストはその事に取り組むべきだ。美術大学卒業後、何のためにアートを選択したのか分からないという声を聞く。それは当然であろう。そこには何のために表現活動しているのかという思想が欠落しているのだ。

20世紀の初めの批評家ベンヤミンは、「一方通行路」の光景の中で書くこと、描くこと、そのことに何の意味があるだろうかと問うた。ベンヤミンは未来のイメージがグラフィックな段階において現れることを予想する。今やカード=インデックス=ファイルシステムの三次元世界から比較すれば書物はすでに時代遅れになる。未来のグラフィックな領域、統計や工学におけるダイアグラムの活用など、そしてインターネットという伝達媒体の出現はアートの世界を変えた。

しかし、それは技巧的な事件ではあるが本質的な問題とは思えない。またフェイスブックやツイッターなどのネット上での意見交換が新しい可能性を生み出すとも思えない。「助言は、生きてきた人生という布地の中に編み込まれた時に、知恵となる。物語の技術がその終わりに近いのは、真理の叙事的な側面であるこの知恵が死滅しているからだ。」とベンヤミンは言う。アートは、その知恵の新しい形を紡ぎだす。

ポロックの受容から見えるもの

昨年から今年に掛け、愛知県美術館で開催されたポロック展(2011.11.11～2012.1.22)。この事柄も経験と記憶の中にある。たとえばそれをどう受容するか。幸い展覧会を企画された学



芸員の方の話聞く機会があった。彼の話では入場者目標は10万人だという。昨年11月から愛知県美術館(名古屋市東区)で開かれていた「生誕100年 ジャクソン・ポロック展」(読売新聞社など主催)が22日閉幕。最終日は午前10時前の開館前から入場を待つ列ができ、1日の入場者数としては会期中最多の2,659人を記録し、累計

入場者は4万2,531人となった。既に1月10日段階で3万人の入場者があり、セレモニーが行われた。美術館側の入場者数の確定には、内容より入館者数というジレンマが常に付きまとう。それは税金という公的なお金がつき込まれ、評価や価値が平版化される故に起こる。そこにはおよそアートとは関係のない一般大衆への媚びるような文面が掲載されている。パンフには「伝説のアーティスト、日本初の回顧展」とある。さらに「評価額200億円の傑作、初来日」とある。(厳密には保険対象額)これは「インディアンレッドの地の壁画」であるが、アメリカ政府の文化戦略で1970年代当時のイランのパール朝に送られたものだが、オイルマネーの価格が示されているに過ぎない。

ポロックの場合は日本の美術教育の中での刷り込みが大きい。60年代にはアメリカの抽象表現主義が席卷する。これらはさらに古い50年代のアンフォルメルも同様で、日本へ輸入されアツという間に美術界では感染が広がる。ポロックなどアメリカ抽象表現主義の作品は、米国とイランの関係がイラン革命後の30年間、激動の時期を経てきたように、しばしば周辺の通りで「アメリカに死を」と叫ぶデモの声が聞こえる、このテヘランの中心部にある美術館で堂々と陳列されている。これは一つの美術史上の事件と言ってもよいと思う。イラン王妃のコレクションの中には、数奇な運命に見舞われたものがあるという。その一つは、デ・クーニングの「女(ウーマン)III」である。このグロテスクなタッチのヌード画は、イラン革命の動乱前夜の1977年に初めてこの地で展示された時「アメリカ帝国主義の絵をこのまま飾ると爆弾を仕掛ける!」との脅しがあり、革命前の熱狂、憎悪の対象となった作品は、そのまま美術館の収蔵庫に入れられ、その後1994年に、密かに米国にあるイランのサッファール朝の細密画などと交換されたという。その後、この作品の所持者はハリウッドのパトロン、ヘッジファンドの設立者など持ち主を変え、最後に売却された時の値は、絵画の売却額として史上第2位の1億3,750万ドルであった。絵画史上の最高売却額は、冒頭触れたジャクソン・ポロックの「ナンバー5」(1億4千万ド

ル)と言われているが、冒頭のここに展示されている同じ画家の作品にも、2003年に匿名のバイヤーから、1億5千万ドルでの購入オファーがあったとのことである。30年以上前、絵画の売却額として絵画史上歴代トップ10に入るような絵画2点を購入していた、この王妃のキュレーター、美術コレクターとしてのみならず、投資家としての目利きは凄いものがある。また、触れておかなければならないのは、反米を国是のこのイランにおいて、30年以上にわたりお蔵入りしていた作品を、ほとんど完璧な形で保存してきた学芸員をはじめとするテヘラン近代美術館関係者の努力と熱意である。聞くところでは、この30年の間には、「あんな子供の書くような絵は処分してしまえ」といった、上からの圧力もあったようである。

アメリカを代表する美術評論家のグリーンバーグは、CIAなど政府機関の支援を受けて、近代美術館とともに抽象表現主義をアメリカの自由と民主主義の文化的表現として推進していった中心人物の一人と見なされる。日本では、グリーンバーグよりハロルド・ローゼンバーグの「アクション・ペインティング」の方が人々に知られていた。『新しいものの伝統』の原著が出版された1959年、美術評論家の針生一郎は早くもローゼンバーグに言及しながらアクション・ペインティングを論じている。当時、既に芸術の大衆化が言われ、ローゼンバーグは「おそらく現代社会がせいぜい望みうることは、行為のスタイルの改善ぐらいのものなのだろう」と述べている。1958年から翌年にかけてヨーロッパやアメリカを外遊した東野芳明は帰国後、やはりアクション・ペインティングの観点からポロックを論じている。1965年に『新しいものの伝統』の翻訳が出たのを最初にローゼンバーグの著作は次々に翻訳された。1972年『荒野は壺にのみこまれた』-大衆状況のなかの美術-はアートの置かれている状況の解説をメディアとの関係で論じ、美術が代役として存在することを明らかとした。他方グリーンバーグはどうかと言うと、『芸術と文化』の翻訳が1965年に登場し、主要論文「モダニズム絵画」は1962年と1972年に翻訳された。70年代に藤枝晃雄氏がフォーマリズム批評を行っていたものの、人々の注目を集めていたのはローゼンバーグの方であった。グリーンバーグの批評自体が美学的関心を本格的に集めるようになったのは1990年前後からとされる。

1966年から翌年にかけて、近代美術館の国際部が企画した「現代アメリカ絵画展」が日本、インド、オーストラリアの各地を巡回。グリーンバーグは展覧会の開催に合わせて日本を訪問して講演や対談を行っている。プリティッシュコロンビア大学教授で美術史家のジョン・オブライアンはこの講演旅行が国務省の後援を受けていたと批判しているが、実際の滞在はどうかだろうか。日本で行った講演や対談のうち少なくとも二つが雑誌に再録され

ている。『芸術新潮』に掲載された東野芳明によるインタビューは意外にも「現代アメリカ展に不満のアメリカ人」と題されている。ここでグリーンバーグは近代美術館による作家選考を大いに批判して「1960年代の作家の選択はほとんど全部間違っていると思う」と述べて、その難点を具体的に指摘。さらに1958年の「新しいアメリカ絵画」展を振り返りながら、当時いかに近代美術館が作家選択を間違え、自分の判断の方が正しかったかを得意気に語る。グリーンバーグは近代美術館の展覧会を宣伝するどころか、むしろその批判者として登場している。「芸術はデモクラシーではない」と公言して憚らないグリーンバーグがどこまでアメリカ的価値観を喧伝するのに貢献したのかは疑問とせざるを得ない。個人的認識としてはもともとアメリカ抽象表主義は1950年代にアメリカに吹き荒れたマッカーシズムの屈折した美術運動であったと思う。1953年(昭和28年)10月に評論家の福田恆存の世話でロックフェラーから金をもらい、アメリカに海外留学した大岡昇平は、「ちょうど向こうへ着いた頃、ビキニの水爆実験で『福竜丸事件』があってね、アメリカの反応はまったく癪にさわるんで、これまでずいぶん日本に金をやった、アメリカと日本は一緒になって共産主義を防がなければならぬんだから、一人ぐらい犠牲が出たって我慢してくれてもいいんじゃないかと、」「あの頃のアメリカは、ちょうどマッカーシーがワイワイ騒いでいた時で、ロックフェラー・ファウンデーションの世話人がしょっちゅうワシントンへ呼びつけられてるんですよ。外国人を入れる商売だからね、マッカーシーに睨まれてるんですよ。それはもう気の毒なんだ。」大岡はスタンダールを専攻するのだが、当時のアメリカの文化状況は悲惨と嘆いている。

針生一郎が行われた対談は『世界』に掲載された。この号には社会党大会を傍聴した報告やアメリカの新左翼についての論考が掲載され、革新勢力の活動が紙面を賑わせている。対談の紙面にも、日本共産党の『前衛』臨時増刊号の大きな広告が掲載されている。対談の相手である針生一郎はその後、大阪万博反対運動の中心に立ち、学園闘争が高まるなか、全共闘側に共鳴して最終的に多摩美術大学を辞職した美術評論家であった。針生一郎は「われわれにとって万博とは何か」という本の中で、当時「わたしたちの前には、二つの『参加』の道がある。『そこに山があるから登る』ように体制にしつらえたお座敷に迎えられて、公的な名目で充足する道と、体制から現にしめだされている欲望を普遍的な権利として自覚し、管理支配を拒否する民衆の想像力の根拠地を築く道と。」述べている。同じ本の中で評論家の多木浩二は「コミュニケーションを、商品の流通機構から、人間のものへと奪いかえすことが、コミュニケーション・デザインとしての蘇生を可能にする基礎的な条件のひとつである。デザイナーが全体化しようとする知によって生きるかぎり、情報技術でも表現技術でも解

決のつかない壁にぶつかる。おのれの主体のプラクシスを通してしか、その壁はのりこえられない。そのとき、メッセージはリアリティをもちはじめ、デザインの構造がかわりはじめる。」と書いている。今もその状況論は私たちを捉えて変わらない。その批評家御三家(針生、中原、東野)は、もう今はいない。昔むかし、針生一郎が退職した他の教員と購入した渋谷のマンションの一室で名古屋から出向いて「8号室」の展覧会を行ったことがある。その時、戦後現代美術では有名な造形作家あの斎藤義重が、わざわざ見に来てくれた。

針生一郎が書いたというグリーンバーグの紹介文は、「アメリカの前衛芸術の精神的支柱となってきた批評家で」「思想的にはトロツキズムの洗礼を受けて、反スターリン主義的社会主義をめざし」「非商業的な思想運動誌を主な発表舞台としてきた」と書いている。このように紹介されたグリーンバーグは、冷戦の闘士や文化帝国主義者どころかむしろ新左翼の同調者の一人と見なされた。同じようにハロルド・ローゼンバーグを藤枝晃雄氏が「描くこと」の中で紹介している。「周知のように抽象表現主義をアクション・ペインティングという語で論じたのはハロルド・ローゼンバーグである。」「ローゼンバーグの用語は個別的な概念をもって命名されたものである。彼は、レオン・トロツキに共鳴し、ナショナリスト的な地方主義の絵画はもとよりベン・シャーンたちのソーシャル・リアリズムによるまさに社会を描く芸術にも否定的であった」またローゼンバーグは当時、流行りの実存主義にも接近していた。

60年代後半のアメリカ文化戦略が諸外国に与えたメッセージは両面的であった。例えば以下のような状況は日本にも当てはまるように思われる。「逆説的なことに、アメリカの『体制』に対する強烈な批判は、アメリカで発展したスタイルやファッションへの強い関心や模倣と表裏一体だった。左翼的な批判者にとって、アメリカは抑圧的で資本主義的で帝国主義的な体制の中心にあったが、同時に文化的革新、スタイルやファッションの主要な源泉でもあった」アメリカ文化は、個人の自由だけでなく合衆国の外交政策に抵抗する自由をも体現していたとする視点に立つならば、グリーンバーグの美術批評は、アメリカ政府の体制の一翼を担うものではなく、むしろそれに抵抗する自由を象徴するものと捉えられていた。

けち臭い狭い世代間アート

トリエンナーレとかビエンナーレにはどうも若い人という言葉が付きまとう。中には企画に40歳までという年齢制限を入れているところもある。いったいこれは何なので在ろうか。我々の若い時もそうであったが、一世代上の人たちは煙たい存在だった。おとなになれないアートの存在があるかのようだ。河合隼雄は『大人になるこ

とのむずかしさ』のなかで「真の権威と偽りの権威との差は、その権威の発してくる根源が、どこまでその人の存在とかかわってくるかによって区別できるであろう。地位や名声や金力などに、よいかかっているときは、それは偽りものである。環境の変化によって取り去られる可能性のあるもの、それらをすべて取り去ったとしても残る権威、それが本ものである。」と述べている。近代社会で我々はイニシエーションの儀式を失って「進歩」という右肩上がりの社会で大人になろうとするが、常に大人の社会は進歩の中にあり、変化する社会に乗り遅れることで永遠に大人にはなれないという。最近のアート状況を見ていると偽りの権威にすぎない子供じみた作品が多く見受けられる。それは表現する意味を喪失した挙句の作品であり、一種のノイローゼのようなものかもしれない。逆にそのようなことから自由なアウトサイダーアートへ、人々の関心が向くのはうなずける。写真は障害者施設「ホテルの郷」絵画クラブの高橋孝知君の子どもの頃の思い出。「妖怪人間バム、ベラ」の記憶のアート。



昔、藤枝晃雄氏が「現在病について」というのを書いていたが、美術全体がボーダレス化している中であって、絵画、彫刻はただ古いとする形式的なメディア主義は最悪だと思う。「わが国の美術は、概ね取るにたらない欧米人の評価により国際性の名の下に価値形成をなしてきた。」世間知らずは海外で評価されたものが価値あるモノと思ひ込み美術教育で刷りこまれたアートが全てらしい。国内で地域でシコシコやっているのは馬鹿で、選考基準なるものは怪しげな海外評価とか、つまらないメディアに露出したものを取り上げる結果となる。世間知らずという言う言葉があるが、地域で行うトリエンナーレなのに県外作家、海外作家ばかりとなる。若手が強調されるが、それは使いやすく使い捨ても簡単だからだ。しかし若手もそんなに馬鹿ではない。また世間もそんなに甘くはない。

人は何の為に表現活動をするのか。

では人は何の為に表現活動をするのか?これは至極簡単である。『君のあらゆる態度は君の現実的な個性的な生命のある特定の表現、しかも君の意志の対象に相応している発想でなければならぬ。もし君が相手の愛を呼び起こすことなく愛するならば、もし君の愛が愛として相手の愛を生みださなければ、もし君が愛しつつある人間としての君の生命発現を通じて、自分を愛されている人間としないならば、そのとき君の愛は無力であり、一つの不幸である。』(Kマルクス 岩波文庫「経済学・哲学草稿」城塚 登・田中吉六訳1964年)好きな言葉であるが本質をついているので良く引用する。また70年代をリードする「もの派」の中心にいた李禹煥氏は『出会いを求めて』の中で「作家が作品をつくるというのはまさに月見亭を建てるようなものであって、月そのものを凝り固めることであってはならない」と述べる。月見亭は状態としての関係性に注がれる。つまり世界を対象とするのではなく、その関わり方と在り方の中に解することにある。アートは「もの派」の到達した世界との関わりを地域や現場に求めるべきであってメディア主義の中などに求めるのは最悪だ。メディアとは「開けて悔しき玉手箱」となるであろう。

戦争と記憶

特別養護老人ホームでの「ライフレビューアート」の講座で、お年寄りから出る辛い思い出としては戦争の記憶がある。それは愛する人の死であったり、空襲や戦争による立ち退きであったりする。Gさんは新婚の時、舞鶴の家が戦車の通行のために取り壊されたのが悲しかったと話す。大正から昭和の初めの頃に生まれた方は、戦争は日常としてあった。そのことは思い出の中にしっかりと記憶として残っている。

「広島は、長崎と共にひとつの都市が一瞬に壊滅させられたという点で大きな意味を持っている。そして、ひとつの都市の崩壊とは、無数の家族の壊滅であることはいままでもない。そのなかでの戦争=戦後経験とは、一瞬に灰じんに帰した都市のなかで、死者と共に生きることであり、同時にそれは死者の記憶と共に生きるというよりも、死者の無念をその身に乗り移らせ、自らが生者であるという悔恨と共に生きるということであったかもしれない。生者であるという悔恨とは、自らの死を望むのではなく、愛するものを不意に亡くしてしまった生者が自身の無念を抱え続けるといった意味である。だからこそ、祖母は頑なであった。多くの被爆体験者がそうであるように、その日とその日以降のことを語ることはなかったし、私の少年時代の夏、それも8月6日が近づくにつれて家のなかの空気は常にピリピリしていた。毎年やってくるその日は追悼の日というよりも、絶対に外出することのない祖母の頑なな空気が家に充満

する日であった。それは、トラウマと化した記憶を想起することの恐怖というだけではないように思う。彼女の身に宿った死者の無念が、その日を頑なに拒否しているかのようであった。」(ヒロシマ独立論・東琢磨) 被爆体験者の体験談の聴趣は今も原爆資料館で行われている。これも表現として発表しない限り、資料として一般の人の目に触れることはないのではないか。

「原発事故で「原爆展」中止に 目黒区美術館」問題

東京都の目黒区美術館で2011年4月9日から開かれる予定だった「原爆を視(み)る1945-1970」展が、東日本大震災とその後の原発事故を受けて中止になった。同美術館は「展覧会の趣旨は震災や原発事故と関係ないが、イメージが重なる部分があり、この時期にあえて鑑賞してもらった内容ではないと判断した」としている。展覧会は、広島と長崎への原爆投下とその影響を、美術家や写真家、マンガ家らがどのように表現し、鑑賞者や読者がどのように受け止めてきたのかを検証しようと企画された。埋もれていた資料を各地で発掘し、被爆地を描いた絵画や写真、ポスターなど、演劇や文学関係のものも含め、1945年から70年までの間に制作された計600点を展示する予定だった。同美術館によると、震災後に目黒区および美術館を運営する同区芸術文化振興財団で協議し、「放射能への不安が広がる中で(被災者など)影響を受けている人々の心情に配慮して中止を決めた」という。田中晴久館長は「復興の力を伝えるうえでも意義のある展覧会で、2012年度の開催を目指したい」と話している。震災後、美術館に対し、被災者や区民などから開催に反対する意見は寄せられていないという。展覧会の準備に協力してきた広島や長崎の原爆資料館や被爆者団体は中止の決定を残念としており、美術関係者らには「今こそ開くべき展覧会」などの声が上がっている。(2011年3月30日朝日新聞)その後、2012年2月には正式に中止となった。この自粛という表現の敗北は馬鹿げている。

ナショナリズムと想像力

どの国のナショナリストであろうと、ナショナリズムを考える方法が通俗的であろうと論理的であろうと、ナショナリズムを求める衝動は「われわれのものである公的領域の機能を支配しなければならぬ」というもの。ナショナリズムが、その必然的な帰結ではないとしても、自分たちのものではない他者の公的領域を支配しようという決断につながることもある。ここから、自分たちは比類のない民族であるという意識が、そして悲しいことに、他よりも優れた民族という意識が起り、この考えはあつという間に広がる。多くはそれと気づかないままに、必然的に生じてくる。「国民国家」という口にし

やすい言葉がある。しかしいわゆるグローバル・サウスにおいて、民族主義者が唱えるアイデンティティ主義という重荷を捨て、市民国家(civicstate)を再発明は、ネーションの境界を超えて批判的地域主義(criticalregionalism)に向かって進むこと、これこそが今日私たちが取り組むべき課題であるように思う。当然、地域で行われるトリエンナーレやビエンナーレにそのことが欠落しているとしたら、それを行う意味すらないだろう。前回のあいちトリエンナーレが「都市の祝祭」という偽善的なテーマであっても、その中で行われる批判的な活動、表現があるならば批判的地域主義の意味はある。それがなければ巨額の税金を投入して行う意味はない。

リージョナリズムとアート

農村舞台を文化拠点とする 華道家 かとうさとるさん

かとうさとるさんは昭和19年豊田市に生れる。70年代後半より全国各地で展開した現代いけばな運動の担い手の一人。いけばな作家として国内外で活動する傍ら、アートプロデューサーとして、ジャンルを横断した展覧会情報の紹介や文化による地域づくりの対話を展開。新潟県で開催された「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ」ではプロジェクトの一環として、過疎の集落をいけばなで再生する「蓬平／いけばなの家」の企画運営を行った。

農村舞台プロジェクトは、村の神事や娯楽の場「農村舞台」が会場となる。豊田市内には、江戸時代から昭和時代に建てられた78棟の「農村舞台」がある。そのうち15棟を使い、平成22年8月30日から9月26日まで、現代美術や三味線、ジャズのライブを行った。かとうさとるさんのインスタレーションは、明治34年豊田市深見町(藤岡地区)に建てられた磯崎神社に展示された。昭和30年代までは地芝居や狂言が行われていたが、以後は使われ



ずじまい。盆踊りに邪魔だと一時は取り壊しの危機もあったが、年配者らの猛反対にあい、昭和62年に屋根を吹き替えて保存。今回の企画で半世紀ぶりに回り舞台を動かした。かとうさんの作品は、舞台の天井から紙縫りを結んだ荒縄と菰が垂れ下がる。中央の裸電球は刺すような明るさ。背景にある田畑が解放感を与える。

ほぼ同じ頃に開催された、あいちアトリエンナーレが50万人も動員したという。アートは多くの人々を引きつける魅力に満ちている。「農村舞台プロジェクト」は伝統文化と展覧会のあり方に一石投ずる企画展としてある。

いけばなの世界には元々頑強な家元制度がある。かとうさとするさんは、10代にいけばな作家としてデビューした。その制度としての矛盾や伝統継承との葛藤など良く分かっている。自身のブログで「現存する多くの舞台は、地元の人からも忘れ去れているように、娯楽の乏しかった農山村で、年の一度の余興を楽しみに、神社の境内に建てられた拜殿兼用の小さな舞台が大半。」「私も威風堂々とした舞台を想像していたため戸惑ったほどだから、農村舞台を初めて尋ねる人の戸惑いが目に浮かぶが、私はそれが身の丈の農山村の歴史ということを、厳粛に受け止めたいと思っている。」と語る。

深見町も従来は60戸あまりあったが、宅地化が進み今は700戸もある。古くからの住人と新しい住人の交流に作家とアートの力が今、試されている。来年(2012年)も8月から10月中旬「農村舞台アートプロジェクト」を行う。地域に希望を与える仕掛けとして。

写真は農村舞台のかとうさとする作品

労働価値説の復権

マルクス理論の中から家族という領域を救い出したとたん、それを再び経済主義の用語で語るという循環上中にはまる。

再生産という概念。そこには3通りの考え方がある。「家長長制と資本制」で上野千鶴子氏はいう。

- ①生産システムそのものの再生産
- ②労働力の再生産
- ③人間の生物学的再生産

「生産」の論理は、「技術」の論理の自己疎外が招く契機である。「技術」が、単に「人間の目的秩序」を求めたのに対し、その目的性が拡大した果てに生ずる論理である。そこに生まれた大衆の性格が「生産」の論理の特質である。そして、この「大衆性」を構成する二種の局面に注目しなければならない。それは「生産」の論理の自己否定的契機を構成するものでもあり、それをみずから克服することによって、「実践」としての「委員会の論理」を確立させるものでもある。その二つの局面というのは、「商品性」と「専門性」である。(中井正一 木下長宏 2002年)木下長宏氏が言うように、アートは「商品性」と「専門性」ということを市場経済の中に意味づけようとする。私たちは「生産システムそのものの再生産」を実践しなければならない。その中で労働力の再生産を位置づけて、アートなどの③人間の生物学的再生産へ至る。中井

正一は「実践」としての「委員会の論理」を位置づけようとする。この現実的なシステムは未だ試行錯誤を重ねているが、地域のコミュニティとしての可能性を生む。たとえば「ボーダレスアートミュージアム」設置の活動などもその中にある。

実践編

回想法アート(ライフレビューアート)へ。

福祉の中に「間」としてアートを入れる。

「場所の記憶」と「記憶の場所」の弁証法を成り立たせているのは、過去の危機と現在の危機の時間的・歴史的な断絶である。ところが断絶がある以上、本当は思い出されるものは、オリジナルの事件や経験ではなく、思い出の中の「歪んだ」イメージである場合が多い。ちょうど無意識から編み出される表象が、無意識のなかの「元来の」状態と比べれば「歪んで」別の姿を取らざるを得ず、無意識のオリジナルではどうであったかは、意味のない問いとなる。作品という一点で成立するアートは、作品のクオリティとかが常に気になるようだ。また福祉というと、美術・アートとは無縁のように刷り込まれた記憶は消えそうもない。福祉の現場では時間つぶしに見えるアートの存在。そこがアートを入れることで「間」の問題提起になる。

アートを表現として捉える。

アートを独自の表現の問題として捉えれば、結構解決は早い。作品論では解決されないことも、一つの問いかけとして展開される。作品論では、商品化と流通が問題化され、芸術と社会は対峙した関係として考えられる。もともと芸術と社会は、分離した二項などというものではない。芸術はどのような類のものであれ、また近現代における《見せびらかしの消費》であれ、まったくの社会的存在なのである。」



1.地域社会に於けるアートの役割。

社会的存在であるアートが地域社会で無視されていると思う人も多いと思う。それは近頃ではワークショップとして開催されることで地域の中にアートの活動の場が作られている。うちのNPO法人愛知アート・コレクティブも2012年で10年を迎える。

この写真は豊橋市の障害者団体からの依頼でダンボールアートを小学生・中学生で取り組んだもので、参考となる作品は知的障害者施設での制作された仮面ライダーの絵を展示した。(2011年8月開催)



2.福祉現場という空間

表現の困難

「表現の困難」とは、あるがままのかたちを受け入れることから始まる。とくに施設での絵画クラブでの事例では枚挙にいとまがない。それは障害の在り様はすべての人ごとの在り様があり、アートする行為そのものが障害としか受け取れない状況もある。「障害を文化という視点からとらえることができないかという、野放図なことを考えはじめたのは、障害をもつ子どもたちを、とかく私たちは高みから見下ろすようにして、彼らをこちらに引き寄せようと、とかく私たちは高みから見下ろすようにして、彼らをこちらに引き寄せようと、同化させようとしがちで、それがどうもおたがいを生き苦しめているように思えるからです。その点、文化と言え、そこには少なくともたがいの対等性が前提とされています。」(障害と子どもたちの生きるかたち 濱田寿美男) 濱田寿美男氏の言葉がもつ意味は良くわかる。施設でのアート活動は障害と向き合うのではなく、あるがままの表現の形を生きることである。

齢を取ると時間の経つのが早く感じられる。

「少年の一年が心理的には50歳の一年より5倍長く感ぜられるというジャンネーの法則は、脳の神経回路の可塑性の大小と関係しているようにみえる。すなわち、少年期には成人より可塑性が著しく大きく、多くの出来事が記憶に残り易いのに反して、老人では可塑性が低く、出来事を多く経験しても、すぐ消え去って脳に痕跡となって残ることは少ない。いい換えれば、老人では、記憶による時間軸が著しく短縮しているのではあるまいか。」(脳の可塑性と記憶☆塚原伸晃) これは自らの年齢を顧みて全く同感であるが、若い人にはそのことは説明でも分からない。

コミュニケーションの困難

伝達することは普通、当たり前として存在する。認知症の場合はそうはいかないことが多い。また施設での人的不足も伝達ということに疑問を呈する場合が多い。書道講座では職員からIさん

は文字が書けないと聞く。実際は入所の折、彼女の子供たちが書類を書いてしまうので、そう思い込みをしているだけに過ぎない。現代書道家の富永さんに講座を進めて頂いた。まず「自分の好きな言葉を書いて下さい。自分の好きな食べ物を書いて下さい」とお願いして書き出す。Iさんはウナギとハマナコと書く。浜名湖の弁天島生まれのIさんは、ウナギから自分の名前を書き、その後のライブレビューアート(回想法アート)では、スタッフの話に応じてウナギや弁天島の風景を描いた。この施設での講座は6回行われ、書道、絵画、モビール、映像、藍染め、にじみ絵が行われた。



3.回想するアート

「心理学では夢に対する解釈と同じように、昔話を一人の人間の心の中に起こった内的ドラマとして解釈する方法をもちいることがある。つまり、話の中に出てくる登場人物一人ひとりを、一人の人間の人格のある要素を示すものとしてとらえる考え方である。この場合、物語の主人公は、通常その人格のある要素を示すものとしてとらえる考え方である。この場合、物語の主人公は、通常そ

の人格の意識的態度を表象するもの、言い換えれば自我を代表するものと考え。そして脇役的人物は、主人公である自我には意識されていないけれども、その人の中に存在する。別の性格特性とみなすのである。ここにGさんの作品がある。Gさんが書いたのは亡くなった「為吉」さんという夫の名前だった。続けて書いたのは「大雪山」という地名。夫の為吉さんは北海道の大雪山で遭難したのだという。昔の事であるので汽車を乗り継いで北海道まで出かけた。その時は大変悲しく辛かった。でも今は、夢の中で夫に会うことができるという。最初は白蛇になって現れ、次には白鹿になって会いに来てくれたという。最近では若い時の姿で現れるという。ここには死からの再生というイニシエーションの過程がある。齢を経ることで癒される意識と本質。それらは全て楽しい思い出として甦る。このことは「作者」がいなければ、実は「作品」概念もまた、その特権的意味を失うことを示している。物語は「作品」となることを欲しない。つまり、それはいかなる意味でも「完成への意味」をもたないのである。



『人間はそれぞれ自分の物語を生きようとしている、とますます思うようになった。それは一人ひとりすべて異なり、ひとつとして同じものはない。そのような意味で、人間はすべて創造的に生きている、と思う。』これはユング心理学者・河合隼雄の言葉。資料や本をラ

ンダムに見ていると、ストンとはまる言葉に出会う。一昨年くらいから「記憶のアート」といって「ライフレビューアート」に取り組む。特別養護老人ホームでお年寄りから話を聞く。そこには色々な人生があり、人の数だけ物語がある。写真の作品は80代後半のKさんの初恋をテーマに制作したミュージアムボックス。戦死したと思っていた初恋の海軍さんの彼が生きて帰り、それぞれ別の人生を歩んできた。デイサービスの送迎バスから畑仕事をしている彼を見て今も心をときめかすという。豊橋の若手デザイナーの伊藤多見子さんが取材して制作した。バレンタインデーのチョコレート風にKさんの思いを形にする。Kさんは施設内では車椅子に飴玉をぶら下げ、施設内を走り回る元気なおばあちゃん。職員の方の話では初恋の話は初めて聞く話と驚いていた。アートは人々の心を繋ぐ。



「人間は『物語る動物』である。あるいは、『物語る欲望』に取り付かれた動物、と言った方が正確であろうか。自ら体験した出来事あるいは人から伝え聞いた出来事を『物語る』ことは、われわれの多様で複雑な経験を整序し、それを他者に伝達することによって共有するための最も原初的な言語行為の一つである。」(物語の哲学・野家啓一)

4. ミュージアムボックスの意味

日常観察としての箱庭芸術の完成

日本人の箱庭好きは今に始まった事ではないが、個人的にも箱庭については以前から非常に気にはなっていた。ただ、ミュージアムボックスは好きの趣が少し違うように思う。あらかじめ決められた定式が在るのでもなく、作者自身のフリーな楽しい妄想(悪い意味ではなく)による発見に支えられている。それは現代美術から盆栽まで、思うに日本人の模型好きに始まっているような気がする。では、みずからはまってしまうミュージアムボックスという箱庭はどのような世界なのだろうか。

盆栽は根が活着するのに、3年から5年、それが盆栽らしい姿に整うまでに最低3年から5年かかり、だいたい10年でやっものになる。それも途中で枯れてしまうリスクもある。だが、私たちの寿命には何の保証もないのである。それは盆栽づくりの因果な楽しみの一つでもある。ミュージアムボックスも同じで、完成と言う終点がなく、ただ際限なく拡大・妄想していく世界のような気がしてならない。おそらく採集する本人がこの世からおさらばするまで続くのだろう。ただ、この妄念を断ち切ることも必要だ。もともとミュージアムボックスという表現の有り様は社会的要請や、まして資本主義的な利益追求という強制によって行われているのでもないからだ。

箱という制約のなかに問題の在り処を探すこの作業は非常に楽しげであり、一方で怪しげな世界でもある。だいいち、考えれば考えるほど室の海に溺れたようなものだ。新しき発見はつねにフィールドワーカーとしての日常心の揺らぎなのだから。従ってその制作された作品は、資本主義的な価値観であるような神の創造行為によって「本質」とやらを与えられているわけではない。作品制作の本質は一体どこから来るのか。答えて言えば、人間の倒錯した意識の働きによって本質は現れてくるのだ、と。つまり作用する意識(表層意識)はいたるところに本質という面白さを発見する。ただしそれはフィールドワーカーにとっての倒錯した意識の所産。だから本質は仮構であり虚構であって、つねに実在するものではない。本当はありもしない本質を、あたかも実在するかのごとくに仮構して、それに基づいて様々な作品を制作する。この表層意識本来の働きを、仏教的には、一般に妄念と呼ぶらしい。妄想分別とも言う。「唯だ妄念に依って差別あり」となる。その妄想分別のなかに下りていくのがもともとミュージアムボックスという仮構であり、製作概念ではないだろうか。つまり社会のなかで人々の考えて生きている日常を腑分けして、視覚化する事で顕在化させる。思わぬところに小さな幸福を拾う。つまり拾い組み立てること。この精神こそ新しい信仰として定着すべき事柄だ。

最近若い人たちが含めてあまり本など読まなくなって来たという。だが、文化公共性の崩壊を商業出版や新聞で文化的な公共性として埋め合わせることは出来ない。僕らは市場の論理とは異なる仕方で文化の公共性を担う機構や表現の有り様を考えなければいけない。それはかつてのナショナルなものでなく、ローカルで且つグローバルなものでなければならない。その一つとしてミュージアムボックスという表現の有り様は、戦後の物作りという資本主義の定式を問い直す極めてユニークな展開だと言える。

5. 記憶のアート

Chim ↑ Pom (チンポム)は2005年夏に、5人で結成されたアート集団。最初はビデオカメラだけで作品を制作していたが、2006

年に開催された初個展「スーパー☆ラット」で注目を集める。「生と死」をテーマにした作品や、現代社会に全力で介入した作品を多く発表している。

「広島市で2008年10月21日、東京の芸術家集団が飛行機雲で「ピカッ」の文字を上空に描いていたことが22日、分かった。平和を訴える現代美術作品の素材にするため原爆を意味する言葉を表現、広島市現代美術館の学芸員も立ち会ったが、被爆者や市民から『いくら芸術のためでも不快だ』との声が上がった。同美術館によると、企画したのは東京都在住の男女6人。自費でチャーターした軽飛行機で21日午前、広島市上空に片仮名で「ピカッ」の白い文字を5回にわたって描き、メンバーが平和記念公園などからビデオと写真で撮影した。文字は数分で消えた。11月に同美術館で開催される企画展に出展する作品の素材という。美術館は『彼らはまじめな気持ち。いろんな意見はあると思うが、まだ制作過程なので、出来上がった作品を見て判断してほしい』としている。」

「誤解を恐れずに言えば、そこには被爆者ならではの種々のノスタルジーも紛れ込んでいる。『得体の知れない何かを名づけ、恐怖を手なずけようとした記憶』なのかもしれない。そうした、恐怖とのたたかいとしての『ピカ』の名づけそのもののなかにある。生きるためのたたかひの言葉にならない記憶、あるいは忘却することで生き延びたということ自体の記憶。正直いって、私自身、『ピカッ』と飛行機雲で書くなんて、それが行為の、あるいはなんらかの反応を引き起こすための行為の連続のなかのひとつであるとしても、あまりに稚拙で『くだらない』と最初は思った。だが、実はそうではなかったということも、きちんと考えられなければならないことなのだ。(「ピカッ」という出来事 - 不快に感じたのは「ヒロシマ」の誰なのか 東琢磨)」方法としてのアートの存在はマスコミに語ることを強要させる。そこには経験としてのアートの深みは見られない。ただボーダレス化した現在の状況にあって、彼らに対するバッシングも長続きはしない。「カタル」は、語源的には「カタル」に由来すると言われている。それでは何を象るのかと問われれば、「経験」と答えるのが最も適切な対応であろう。アートと違って言葉はわれわれの経験に形を与え、それを明瞭な輪郭をもった出来事として描き出し、他者の前に差し出してくれる。本人にのみ接近可能な私秘的「体験」は、言葉を通じて語られることによって公共的な「経験」となり、伝承可能なあるいは蓄積可能な知識として育成される。今回のこの事件はマスコミで報道されたがアート、美術界ではほとんど無視されているようだ。

「経験」という概念は、哲学的文脈においてはこれまで極めて貧しい内容をしか与えられてこなかった。とりわけ「経験主義」を標榜する哲学者たちは、経験を瞬間的な「感覚的知覚」あるいは

は五感による「感覚与件の受容」とのみ解してきた。そこに欠落しているのは、一つは経験を経験たらしめている時間的広がりあるいは文脈的契機に対する無理解であり、今一つは経験を構成するに当たって不可欠の役割を演じている言語的契機に対する認識である。これは表現者に一番欠けている事柄であろう。しかし、個人的には彼らの表現活動を支持する。

『不幸なる芸術』の中で、柳田が詐欺やペテン師や嘘や悪口雑言などの「悪の芸術」あるいは「悪の技術」の現代における衰微を嘆き、「つまりは民衆は悪の芸術に飢えているのである。世にこの物入用のある限りは、これを魔術のごとく忌み嫌ってばかりもいられまいかと考える」と道破したのも、やはり同じ存念から発したものと見ることができる。さらに彼は同じ著作中で、「ウソの鑑賞法の退歩」を批判し、近代人が「笑い」や「泣き」といった生活表現を忘却し衰退させていることを指摘しつつ、「一言葉でいうならば、人生に余裕がなくなったのである」と述べている。柳田はその「大きな物語」に席卷されつつあった近代日本のただ中に直立し、それと対峙してその虚妄性を暴き出すためにこそ、口承言語によって語り伝えられてきた「小さな物語」という根拠地に立て籠ったのである。ベンヤミンの言葉を用いて「アウラの消滅」と言い換えてもよいし、柳田に即して「生活の等質化」と表現することもできる。ベンヤミンは「複製技術の時代における芸術作品」の意義を論じ、写真や映画といった新時代の芸術の中に「新しい美」と「大衆参加の回路」を見いだすことによって、「技術の蜂起」と呼ぶ帝国主義戦争と「政治の審美化」であるファシズムと対決する道を選んだのである。

先に言語行為の時間的ベクトルは現在から未来へ向かっていることを指摘したが、それと対比すれば、物語行為のベクトルは現在から過去へと向かっているといえるであろう。

思えばNPOを始めて10年が経った。北村透谷の論文に『人生の意義』の冒頭に「人間の外に人間を研究すべし者なし」と書かれている。これからも人間を対象に表現活動に向かいたいと思う。

アートはもはや経験という記憶の中にしかない。

参考文献

- ・「造形43号」名古屋造形同窓会 2011年
- ・「福島原発事故をめぐって」山本義隆 2011年 みすず書房
- ・「現代美術—ポロック以後」東野芳明 1965年美術出版社
- ・「現代芸術の彼岸」藤枝晃雄 2005年 武蔵野美術大学出版局
- ・「グリーンバーグ批評選集」藤枝晃雄編訳 2005年 勁草書房

- ・「われわれにとって万博とはなにか」1969年 針生一郎 田畑書店
- ・「誤作動する武器——クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」加治屋健司 2003年『アメリカ研究』第37号
- ・「行為と行為者」ハロルド・ローゼンバーグ 平野幸仁・度會好一訳 1973年 晶文選書
- ・「ホメイニ師とアンディ・ウォーホル：テヘラン現代美術館特別展」図録 2010年5月5日～15日
- ・「マッカーシズム」R.H.ローピア著 宮地健次郎訳 1984年 岩波文庫
- ・「日本の現代美術」菅原敦夫 1995年 丸善ブックス
- ・「誤作動する武器——クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」加治屋健司『アメリカ研究』第37号(2003年3月)、83-105頁。
- ・「大人になることのむずかしさ」河合隼雄 1996年 岩波書店
- ・「ナショナリズムと想像力」ガヤトリ・C・スピヴァク 鈴木英明訳 2011年 青土社
- ・「ベンヤミン」三島憲一 2010年 講談社学術文庫
- ・「なぜ広島をピカッとさせてはいけけないのか」Chim ↑ Pom (チン ↑ ポム)+阿部謙一 2009年 河出書房新社
- ・「不幸なる芸術・笑の本願」柳田国男 1979年 岩波書店
- ・「物語の哲学」野家啓一 2005年 岩波現代文庫
- ・「家父長制と資本制」上野千鶴子 2009年 岩波現代文庫
- ・「ヒロシマ独立論」東琢磨 2007年 青土社
- ・「障害と子どもたちの生きるかたち」濱田寿美男 2009年 岩波現代文庫
- ・「小牧アートコミュニティ資料集」2010年 小牧アートコミュニティ実行委員会
- ・「境界なきアート展・図録」2009年 豊川市桜ヶ丘ミュージアム
- ・「かたり」坂部恵 1990年 弘文堂