

社会的承認を得るプロセスとしてのアート ～「アール・ブリュット」に対する社会学的解釈の試み～

大 屋 幸 恵

1. はじめに

近年、ダイバーシティへの理解促進や共生社会の実現を目的として、各所でアール・ブリュットをはじめとする「アート・プロジェクト」が盛んに開催されている。子どもの貧困や高齢者の孤独、障害をもった人びとの社会参画といった、一見、アートとは関連がないようにみえる社会的課題の解決にアートを活用しようという、いわゆる「社会的包摂型」のアートイベントである。さらに、現在、世界的に多様性やSDGsへの関心が高まっており、日本でも自治体やNPO法人等の非営利セクターがさまざまに連携して、これまで社会参画が困難であった人びとの参加を促す(inclusive)ための取り組みの一環であるといえよう。

例えば、ミュージアムでは、以前に比べて展覧会の開催期間中にアーティストの講演会や学芸員による作品紹介が複数回行われるようになったり、子どもを対象とした鑑賞会やワークショップなども開催されるようになってきた。さらに、市民の作品を展示する交流スペース等を設置するなど、従前とは異なったより幅広いミュージアム来訪者を想定した、いわゆる多様性を重視したミュージアム空間の構築が行われるようになってきた。加えて、ミュージアムの活動も教育普及や保存から、英国にみられる「インクルーシブ・アートの拠点としてのミュージアム」といった考え方も導入され、多様性を保ちつつ社会的包摂機能をもつ施設としての在り方が問われている。

本論文では、各地で開催されているアートプロジェクトやアートイベントの社会的包摂に対する効果を検討するものではない。ここでは、アーヴィン・ゴフマンの「スティグマ」の概念を手がかりに、従来のアートやアーティストとは異なるタイプの、とくに「アール・ブリュット」という領域でのアート制作やそのプロセスについて、芸術学の文脈からではなく社会学的視点、とりわけアイデンティティ論の視点から解釈、意味づけを行うことを目的としている。

2. 社会的排除とは：包摂型社会から排除型社会へ、そして過剰包摂型社会へ

社会的排除とは、アンソニー・ギデンズによると「人びとが社会への十分な関与から遮断されている状態を指し」、「アンダークラス¹より広い概念であって、(中略)個人や集団が住民の大多数に開かれている機会を享受するのを妨げる一連の多様な要因」(ギデンズ 2004: 404)があるとしている。社会的に排除された人たちは、条件の悪い住宅環境や不十分な学校教育、限られた交通手段を強いられるが故に、その社会の多くの人びとが獲得することができる能力向上や自己実現、自己表現の機会を制限、さらには否定されているということである。

ギデンズはまた、「結局のところ『排除』という言葉は、誰かが、あるいは何かが、他の人たち

がその人自身の統制力の及ばない意思決定によって排除されている」ことが数多くあるという見解を示す一方で、排除された人たちが、「主流をなす社会生活の諸側面からみずから締め出していった結果から生ずる可能性」（同上：406）があることも指摘している²。そして、ギデンズは社会的排除の概念は、個人の行為能力や責任感とともに、他方では、人びとの置かれた状況を形成する社会的な「力」（権力や統制力等）の有り様、すなわち、社会学の重要な分析概念である「規範」（規準）や「役割」（それを内面化する「社会化」等）の問題が関連することも指摘している。つまり、何を「一般的」、「マジョリティ」とするか、あるいは、「逸脱」、「マイノリティ」として排除の対象とするか否かは当該社会によって異なる、恣意的なものであるということだ。

1960年代頃までに欧米を中心とした社会では、商品の大量生産・大量消費のシステムが実現し、人びとは物質的な豊かさや生活の利便性を重視するようになり、それまでの社会におけるのある種の行動規準であった「階級」や共同体から解放され、人々の生活格差が縮小した。さらに、マスメディアの発達によって同じような情報が大量に一方的に流されることになり、人びとの意識や考え方、価値観、生活スタイルなどをはじめとして社会のあらゆる面で画一化、平均化が進展することになる。デイヴィッド・リースマンは著書『孤独な群衆』（1950年）の中で、このような多くの人びとが行っている生活スタイルや生活形態を代表するような商品やサービスを「スタンダード・パッケージ」と呼んだ。ここで注目すべき点は、画一化した消費行動の在り方は消費の領域だけに留まらず、いつしか人びとの物事に対する認識や行動を決定する価値（規範）として作用し、「標準的な生活レベルであること」や「人並みであること」が一般化されるとともに、さらに人びとの行動の原理として重要視されていくという点である。

翻って、大量生産・大量消費のシステムを支え、経済的な発展を実現するためにはまず生産力を増大させなければならない。そのためには、さまざまな社会的・文化的価値観やバックグラウンドをもつ「異質な人びと」をも労働者や消費者として、積極的に「同じ文化」の中に受け入れることが必要になる。このような風潮をジョック・ヤングは「包摂型社会」（ヤング 2007=2020：11）と呼んだ。

しかしながら、1970年代になり生産から消費へと生活の重心が移行すると、人びとの生活スタイルも価値観も多様化、多元化することになる。共通の価値が失われると、自分が信じる価値が社会の多数派であること、あるいは多数派に認められているという実存的な感覚が希薄になり、不安が生じやすくなる。また、大量生産システムが見直されると、雇用不安に陥る人びとも多くなり、人びとは自己の利益の確保のために、他者に対して不寛容になる。さらに、人種や宗教による多数派と少数派、自文化と異文化の対立など、とりわけ「異質な」人たちを排除・拒否することで、自分や自分の所属する集団の位置づけや社会的価値・地位を高めようとする「排除型社会」（同上：79-80）になるとヤングは分析したのである。

消費社会から排除される異質な他者とは、消費社会が提供する消費の機会に十分に参加することができない、すなわち、消費者ではなく「逸脱者」、あるいは「貧困者」としてみなされることになる。現代社会においては、マス・メディアさらにはソーシャル・メディアの普及等で、多種多様な商品や文化があるにもかかわらず、メディア上で紹介されるか否かで人びとの需要が左右される

ことが多く、「他の多くの人が買っているから／興味をもっているから自分も買う／興味をもつ」といった他者指向的な消費行動をとる傾向が強い。そのため、社会で承認されている消費者像を実践できない場合は、いつでも異質な他者として排除される危険性を有しているのである。

企業や制作者サイドでも、不特定多数の大衆の興味・関心に迎合する形で商品やサービスが開発される³ケースも散見される。これは、一般企業だけではなく、芸術・文化的領域のプロダクトさえも個性や創造性、主体性を発揮しづらく、マーケットを意識、前提とした規格化、標準化の圧力から逃れることがむずかしい、いわゆる、過剰包摂社会的状況にあるといえよう。

現代社会がこのような状況にあるが故に、社会的・経済的・文化的な動向や流行とは一線を画し、自分の気持ちや感情等を拠り所として作製されるアール・ブリュットのアーティストや作品は、まさに、異質な存在であるといえよう。彼等の作品は、日常生活の実践において便利に「役立つ」ことは少なく、従来のアート作品にも貼られた負のレッテル以上に「無駄なもの」、「有用価値」⁴をもたないとされることが多い。近年は交換価値をもつ作品も数多くあるが、彼等の作品は（アート）マーケットを意識することがほとんどないということから、経済的目的からも自由な活動によって産み出されているのである。このことは、本来の精神的・文化的価値の創造とは何かについて思い起こさせる契機を与えてくれるが故に、資本主義的思考が浸透し、異質な他者とみなされることを恐れる現代日本人から多くの注目を得ることになった理由の一つであるといえよう。

3. 「排除される」人びと／「排除する」人びと

(1) 「排除される」人びと：「スティグマ」との関連から

社会学者のアーヴィン・ゴフマンは『スティグマの社会学』（1963 = 1970年）の中で、「スティグマ」の社会的特徴を「個人が、われわれの注意を惹き、出会った者の顔をそむけさせ、他の属性がわれわれにもつ要請はそれがあるため無視されるような、しかもそれさえなければ彼は問題なく通常の社会的交渉で受け容れられるはずの一つの性質」であり、「われわれが期待していたものとは違う望ましくない特異性」（ゴフマン 1970：15）であるとしている。つまり、ゴフマンのいう「われわれ」という社会には、さまざまな社会的場面において人々が遂行すべき「予想された行為」、さらには「規準的期待」（同上：11）がある（とゴフマンは指摘している）が、それに基づいて振る舞うことができない場合、いわゆる期待を裏切る＝「人の信頼を失わせるその働きが非常に広汎にわたるときに、この種の属性」（同上：12）（ゴフマンは「カテゴリー」という用語も用いている）は、「スティグマ」という負の烙印を押されることになる」と指摘している。

ゴフマンはまた、「われわれ、ならびに当面の特定の期待から負の方向に逸脱していない者を、今後私は常人（the normals）と呼ぶことにする」（同上：15）と逆説的にスティグマのない「正常な」状態を定義している。このように、ゴフマンはスティグマを、相互作用的（interactive）で行為遂行的（performative）なもの、つまり、日常生活における相互作用のなかで、公的な不寛容、無知、恐れの結果として起こるものとみなしている。

具体的にスティグマのある者としては、身体的ハンディキャップや精神に疾患がある人、性格上の欠点等の個人的なものだけではなく、宗教や民族、人種といった集団的なスティグマも含まれる⁵。

このような人びとは、社会の期待と異なる個人的資質、すなわち、スティグマの重荷を背負いつつ、社会から批判されないよう隠れるか、他者に不信を抱かせてしまう自分自身の状態の露出を避けるように、常に細心の注意を払うよう強いられるのである。このような「常人」中心社会におけるスティグマをもつ人びと態度は、以下のような2つのフェイズを経験することによって形成される。

スティグマのある人が、常人の視角を学習し、自己のものとする過程であって、これを通して、彼らは包括社会のアイデンティティに関する信憑と、何らかのスティグマをもつとはいかなることなのかということに関する一般的見解を習得する。他の局面は、彼が特定のスティグマをもち、そして今度はそれをもつことに由来する帰結を詳細に知る過程なのである。(同上：57)

このように、スティグマのある人は、他者である常人たちおよび彼らの構成している包括社会の視角からも、自分自身を「まなざす」ように求められているのである。さらに、常人だけではなくスティグマのある人も、発言する場合は政治的立場からではなく、精神医学的見地、用語を用いて発言するように求められているとゴフマンは指摘する。そうしなければ、「推奨されている方針を堅持する者は、成熟していて、良好な人間的適応を達成している、といわれる。右の方針をとらぬ者は、障害をもち、硬直的、防衛的で、適切な内面的準備 (inter resources) のない人といわれる」(同上：187) ことになるからである。よって、ゴフマンはスティグマのある人は常人から、

軽視されたり、冷遇されたり、不躰な批評を受けても、同様の手段を以てそれに応ずるべきではない。[そのようなことには] 注意を払わないですませるか、それともスティグマのある者は外見と違ってその下は完全な人間なのだ、ということの一つ一つ、穏やかに、つつましく常人に教え、同情的な立場から彼の再教育を努力すべきなのである。(同上：189)

と述べ、スティグマのある人の行動に対するステレオタイプの自己呈示やコミュニケーション方法だけではなく、ダイアディックな関係における他者 (= 常人) に対する態度、役割⁶、さらには、(常人の) 自己に関する適切な態度とはどのようなものかについての処方も指摘しており、常人よりもスティグマのある人の方がコミュニケーションにおける配慮事項の多さを明らかにしている。

(2) 「排除する」(ある規準から「排除されない」) 人びと：「正常」との関連から

正常とは異常ではないことであり、スティグマのシンボルは当該社会や文化によってある種の基準(規準)や共通価値として提示されている。この意味で、正常(性)とは、所属集団やコミュニティへの「順応」や「適応」の概念と関連することになる。ここで、本論の「2.」で紹介したリースマンの考察を再び事例としてあげる。

リースマンは、大衆社会における現代人の社会的性格を明らかにしている。彼によると当時のアメリカ人の多くは、自己の良心や信念のような内部的権威を行動の拠り所にする「内部指向型」から、個性を失うリスクを犯してでも可能な限り仲間の意見や世論、マス・メディア等の外部の人間

の意見や行動に敏感に反応して、それを「正常」として自分を同調させようとする（そうしていないと不安を感じる）「外部指向型」の人間が増えていると指摘した。現代人もまた、自分の無力さと漠然とした不安から、つねに同時代人から承認を得ることが重要になっている。よって、マス・メディアや世論という「規準」から外れずにいること、すなわち、無批判に同調することがスティグマを負わされない、正常性を確保する方途であるといえよう。このことから、正常性は適応能力の問題と関連し、自分で判断して行動するというよりも社会へ順応することこそが強調されるあまりに、人びとは多様性や変化を受け入れられなくなるというジレンマに陥ってしまうことになる。

日本をはじめとする多くの社会では、日常生活を送ろうとする場合、単一の基準（規準）ではなく、さまざまな領域・場面ごとに多種多様な基準（規準）が設定されていることは周知のことであるが、ゴフマンはまた、美的基準に関して以下のように指摘している。

…まだ他にいろいろな規準、たとえば肉体の美しさに関連している規準がある。このような規準は理想という形をとり、またそれに照合してみると、ほとんどすべての人が人生におけるいずれかの場面で、不足していることになる標準をなしている。また多くの人びとが〔個々の〕規準を満たしていても、〔一人が同時に満たさなければならない〕規準が多様であるために多数の人びとが失格するという結果が生ずることもある。（同上：210）

ゴフマンは上述の具体的な例として、1950年代後半のアメリカ人男性の理想とされるタイプについて、「若くて、既婚の、白人で、都会に住み、北部出身で、大学教育を受けた、性的に正常で、プロテスタントの、子供がいて、ちゃんとした職につき、きれいな肌をし、中肉中背、何かスポーツで最近に一ついい記録を出している男」（同上：210-211）であるとする。この13にも及ぶ条件を満たす男性は、1950年代後半のアメリカにおいても、2020年代の現代アメリカ社会においても見つけることはむずかしいと言えよう。そして、とくにこれらの規準のいずれも達していない男性は、この条件を提示されたならば、常人であっても自分自身を取るに足りない、不完全で、劣等な者であると感じざるを得ないはずだ。

にもかかわらず、ゴフマンは私たちの不寛容な社会では、劣等感をもつ常人がスティグマのある人に対して以下のような態度をとる傾向があると指摘している。

スティグマのある人を、定義上当然完全な意味での人間ではない、とわれわれは思い込んでいる。この非反省的仮定（unreflective assumption）に基づいて、われわれはいろいろの差別をし、（中略）、事実上彼らのライフ・チャンスを狭めている。われわれはスティグマの理論、すなわち彼の劣性、ならびに彼が象徴している危険性を説明するイデオロギーを考案し、さらには他の差異、たとえば社会階層に根ざす敵意を正当化しようとするのである。（同上：15）

正常と異常は生物学的因子によるものでも固定的なものではなく、当該社会の文化、規準によって規定されたものである。また、ミシェル・de・フーコーが指摘したように、自分が正常である

ことを実感するためには、「異常な人」の存在が必要である。よって、現在、正常とされるている人は、自分が常に正常の圏にありそこに留まるための方策、すなわち、「異常な人」を生み出すための線引きの規準に敏感になるだけではなく、常に新たな規準を設定し、更新することに躍起になるのである。しかし、

常人のなかのもっとも幸運な人びとも、半ば隠れた欠点をもつのが普通であり、しかも、どんな小さな欠点も、それが大きな影を投じ、即自的な社会的アイデンティティと対他的な社会的アイデンティティの間の苦がにがしい乖離を生ずるに至る機会が社会には存在する。すなわち、たまに不安定な人と常時不安定な人とは一つの連続体の上にある。(同上：208)

と、ゴフマンは指摘する。正常であるとされている人もいつ何時、規準が変更され異常とされるのか常に不安にかられており、スティグマとは、人間が生み出した排除のメカニズムであるといふ。正常か異常かのボーダーラインは、普遍的なものではなく、流動的であることから明確な境界を引くことはできないグラデーショナルな状況なのであるということ認識することが、社会から、あるいは自分自身を自己から排除しない、アイデンティティ・クライシスに陥らない方途の一つであるといえよう。

4. 承認のプロセスとしてのアート

～「アール・ブリュット」に対する社会学的解釈の試み

(1) 「芸術」が作られるプロセスに対する社会学的アプローチ

シュルレアリズムやアヴァンギャルド以降、何をもって「芸術」と呼ぶのかという問いはきわめてナンセンスなものになったといえよう。マルセル・デュシャンの「魔術」によって単なる男性用便器が芸術作品となり、アンディ・ウォーホルによって大量生産費品の「ブリロ (Brillo) ボックス」⁷も芸術作品に変えられた。自分がデザインしても、作ってもいない既製品である便器や箱が何故、芸術作品となりうるのか。

この問題を解くカギを与えてくれる一人が芸術評論家のアーサー・C・ダントーであり、彼の論文「アート・ワールド」(1964年)であるといえよう。彼は、ウォーホルの作品を見て「芸術の終焉」を告げながら、今後は芸術を評価する場合、作品の出来栄えなどの視覚的要素だけではなく、作者の思想、概念、すなわち「哲学」が必要であることを指摘した。つまり、これまでの芸術家や批評家、鑑賞者などが<共犯的に承認>していた審美的価値を追及する時代が終わり、芸術家自身が付与した意味が重要となる、その意味こそが作品の価値であるという時代が始まると予言的な視角を示したのである(ダントー 2017)。

次いで、注目すべき視点は社会学者のハワード・S・ベッカーによって提示されている。彼は著書である『アート・ワールド (Art Worlds)』(1984年)において、「アートはいつ、どのように、誰によって“アート”になるのか」という疑問を、つまり、ある作品が「芸術作品」として認められるプロセスを、社会学のとくに集合行動論の視点から考察している。ベッカーは、著書の中で「アー

ト・ワールド」について、『ワールド』という言葉、特徴のあるモノやイベントを創造する際に不可欠とするすべての人々や諸組織⁸から構成されるものとして定義するならば、『アート・ワールド』は、『芸術』として定義されるモノやイベントを生産するすべての人々によって構成されている(ベッカー 2016:103)と述べており、芸術家個人だけではなくそれを取り巻く「サポート・パーソネル (support personnel)」の存在の重要性に注目した。

佐藤郁哉もまた、演劇を具体的事例としつつ演劇が作られる「現場」の丹念なフィールドワークを通して、「芸術作品が、複数の人々のあいだのやりとりやいくつかの団体や組織の交渉という社会的な営みを経て作り出され受容されるプロセス」(佐藤 1999:10)という制度的な側面に着目している。

上述のようなことから、ある作品が「芸術作品」になるには、作品自体がもつ美的価値だけではなく、それが芸術作品であると認められる「世界」(ピエール・ブルデューのいうところの「場(champ)」)がなくてはならないということである。フィンセント・フォン・ゴッホの作品は彼が存命中には、それこそ「世界」である「アカデミー(画壇)」に見向きもされなかったものの、奇しくも彼が自ら命を絶った年から徐々に評価され始め、翌年には展覧会で彼の作品が数多く展示され、一気に注目を浴びるようになったという話は周知のことであろう。ゴッホの作品は、彼がすでに亡くなっているため(物理的時間の経過による作品の劣化はあるにしろ)作品自体は変化のしようがない訳だが、100年以上たった現在でも、オークション等に出品され高額な値段で取引が行われている、すなわち、評価されているということは、評価する側、あるいは、作品を「芸術作品」に仕立て上げていく過程に関わる人々(つまりは、サポート・パーソネル)の「世界」の基準や認識が、彼の存命中とは変化したということの意味しているといえよう。

(2) 「アート・ワールド」の変化と「アール・ブリュット」

シュルレアリズムのインパクトは、伝統的手法や価値観、「慣習(因襲)」などの制度的な枠組みを呈する19世紀以来のヨーロッパの「アート・ワールド」の否定であったといえる。社会学的に言い換えると、アートという領域での制作や鑑賞に関わるさまざまな規範(ルール)や行動様式の否定、さらに、変更、再構成であるといえよう。

近年の「アール・ブリュット(Art Brut)」の隆盛もまた、これまでの経済的発展を優先する社会におけるさまざまなひずみや課題を解決するために、地球規模で既存の価値観や認識方法に対する変化の必要性を訴える、例えばSDGsのような取り組みがあるが、そのような変化に呼応したアート領域の中のムーヴメントとして位置づけられよう。

翻って、「アール・ブリュット」は、フランスの画家ジャン・デュビュッフェ⁹が考案した用語で、フランス語で「生(き)の芸術」を意味する。英語では「アウトサイダー・アート」¹⁰ともいわれる。榎木野衣はアール・ブリュットを「美術史や美術教育の汚れた手で侵されていない、まっさらで無垢の美術」であり、「女性や子ども、障害者や老人といった『成人の健全な男性』による立派な美術に取まらない、ありのままの幻視や衝動を発露するアウトサイダーたちの創作」(榎木 2015:24)であるとする。

デュビュッフェは『文化は人を窒息させる』（1968 = 2020年）という彼の著書の中で、「われわれが文化人に対して文化的領域外にある『アール・ブリュット』について言及すると、彼らはファン・ゴッホやドワニエ・ルソーあるいはシュルレアリストの作品など文化的領域に属している作品のことだと思ひ込む」（デュビュッフェ 2020：45）と指摘し、当時のアール・ブリュット作品の価値を認めず、さらには、その存在をも黙殺しようとする「文化人」を代表とする「文化」や「文化的」なものに対してきわめて批判的に考察している。

デュビュッフェは、「文化という言葉は闘争や教化と結びついている。それは威しや圧力をかける装置と結びついている。それは公德心、そしてパトリオティズムを動員する。それは、一種の国家宗教を打ち立てようとしている」（同上：30）と述べ、そのために多くの、そして、巧妙な宣伝広告（原文では *propagande* / *annonce publicitaire* という単語が用いられている）が活用されていることを指摘する。さらに、「公衆は芸術創造に敬意を表するのではなくて、一部の芸術家たちが恩恵を受ける宣伝広告の威光に敬意を表するように誘われている」（同上：30）のであって、まさに、一般市民が創造的作品を「芸術作品」として認定する「文化団体」に「教化」されている状況を明らかにする。さらに、このような状況は、残念なことに芸術家自身にも浸透していることを以下のように指摘する。

公衆だけでなく芸術家自身も、文化的プロパガンダが加工する宣伝広告の価値化によって変化させられている。芸術家もまた、宣伝広告が作品の中身よりも優位にあると考えるように導かれている。そして彼らは、できあがった作品の性質に従って宣伝広告をするのではなくて、作品を制作している最中に作品そのものよりも宣伝広告を優先的に考えるように導かれている。（同上：31）

自分の「変幻自在な精神」の表現というよりも、いかに「文化団体」に評価されるか、一般大衆に「ウケる」か、受け入れられるか、さらには、マーケットで売れるかを考慮に入れて作品を制作しているということである。それは、デュビュッフェのいう「国家理性に従属したり、集合体によって管理されたり方向づけられたりすること」であり、芸術生産という「変幻自在な精神」を害するものにほかならないのである。よって、彼は一般市民を偏った考え方に導く文化的プロパガンダ、そして、それを担う文化団体、さらに文化団体と共謀する商業団体を痛烈に批判する。

文化団体は作品に価値を与えるという機能を果たしている。文化団体はこの特権、この権力を鼻にかけているのであり、多くの人々が文化団体のなかに地歩を占めようとするのはこの権力を求めてのことである。（中略）高値は威光に由来し、威光は高値に由来するということをつねに念頭におかねばならない。こうして、文化団体と商業団体のあいだには親密な共謀が存在し、文化と商売が互いに手に手を取りあうことになる。したがってどちらか一方だけを破壊することはできず、破壊するとしたら両者を同時に破壊しなくてはならない。（同上：64-65）

デュビュッフェが何故、ここまでの見解を示すのか。それは、上述のような文化的プロパガンダによって市民は芸術に対する態度形成に大きな影響を受けているにもかかわらず、逆に市民自身がヘゲモニー的に従属していることを看取しているからである。

公衆は芸術作品がもたらす直接的喜びに応じてみているのではなく、そこの結びついている威光の程度に応じて見るようにうながされる。そうすると、芸術作品は公衆の心のなかで直接的機能を喪失し、威光にかかわる話でしかなくなる。そうであるがゆえに、芸術家は自分の作品に威光をもたらそうと悩ましい努力をすることになる。そしてその威光を操作したり割り振ったりすることができるのは文化の将校たちだけなのである。(同上：35)

このように、デュビュッフェは鑑賞者個人の作品に対する感覚をも否定しかねない、さらに、社会的に承認された美的価値、倫理的価値よりも金銭的価値が勝るという連鎖によって、精神的な活動である芸術作品の生産のすべてが資本主義的体制のなかに回収されてしまうことに対して、警鐘を鳴らしているといえよう。また、彼は、こういった文化的芸術に対する既成概念や視覚的慣習からの開放を目指し、「精神による生産から『価値』の概念を抹消しないかぎり、人は文化の有害な重量からみずからを解放することはできないだろう」(同上:36)と述べる。さらに、デュビュッフェは、

「芸術家」には「天賦の才能」があるという考えが広く流布している一方で、その才能を純粋に自由自在に発揮する者、そのために社会的条件付けからわが身を解き放つ者——少なくともそこから十分な距離を取る者——は、きわめて希である。この自己解放には非社会的精神、社会学者が疎外された者と呼ぶ立ち位置が必要とされる。そしてこの精神こそが、あらゆる創造・発明の原動力である。(同上：123)

と述べ、当時、文化人から「文化的優位に立つ作品とは無関係の芸術作品」としても認められない、排除されるのが妥当であるとされていた「アール・ブリュット」の作品こそが、文化団体の威光（意向）や体制、経済的「価値」からも独立した精神活動であり、旧態依然とした規範から脱した、芸術に新しい領域をなすものといえると主張していたのである。芸術作品はそもそも卓越した才能をもつ者によって作製されるものであると考えられて来たが、見方を変えると、その才能や作製にまつわる行動自体もある種の基準からの逸脱（外れ値）であることから、想像力に富んだ作品や意外性のある作品もまた過去には、常人の理解を越えることから非難の対象となっていた。このようなことから芸術作品においては「逸脱」は必ずしも望ましくないものではなく、逆に、「正常」であることは枠や規範に従順であることであり、絶対的に望ましいものではないということになる。

5. 障がいを持った人びと／専門的教育を受けていない人びとのアート制作活動

ここでは、2022年度に実施した「アール・ブリュット」に関連したフィールドワークの中から

とくに、作品制作とその展示が有機的に連携している事例を紹介していきたい。

(1) にしびりか (nisipirica) の美術館¹¹

「にしびりかの美術館」は、「アウトサイダーアート」を中心とした作品を常設展示する宮城県内で初の美術館であり、発達障害や精神障害を抱える人びとを支援する特定非営利活動（NPO）法人「黒川こころの応援団」が、日本を代表する精神科病棟内アトリエである平川病院「造形教室」¹²の作品保管もかねて2015年に開設したものである。

「黒川こころの応援団」は障害者総合支援法に基づく「就労継続支援B型」¹³の障害者福祉サービス事業所であり、「社会参加して自分を大切に思えること。そこから始まるんだと思う」ということを運営のポリシーに掲げる。それは、誰かに、あるいは誰かのために「働かされるのではなく、今の自分に必要なことをそれぞれが自分で表現していくことを目指す」という平川病院〈造形教室〉の活動方針と共鳴するものである。よって、にしびりかの美術館での作品展示は、「制作」という就労や生産活動、さらに「表現活動」の成果、そして「生き方」そのものということになる。

「にしびりか」での創作活動は絵画だけではなく、織物や造形・陶芸等もあり、その作品は商品として県内外のギャラリーなどで展示販売されている。さらに、交流の場として「街の喫茶店」を併設するとともに、「グループホーム」の提供も行っており、家族や病院から離れて「自立生活」を送るための支援も行っている。

にしびりかの美術館は〈写真1〉の正面玄関を入り、「街の喫茶店」を抜けたその奥にある。訪問当日には「不断ノ表現展」¹⁴が開催されており、平川病院〈造形教室〉を代表する表現者、島崎敏司さん、江中裕子さん、長谷川亮介さん等の「不断の日常的な制作」による作品が展示されていた。これらの表現者の特徴としては、モチーフや素材、技法などが限定されている点である。例えば、江中さんはコラージュを得意としており、日頃は手を洗いすぎて皮膚がボロボロになっているために手袋をしているが、作品を制作するときは素手で雑誌などをちぎっているという。また、〈写真3〉の長谷川さんの作品の当時のモチーフは「ミュージシャン」である。まず、その作品の多さに圧倒された。イラスト風のそれぞれの作品にはミュージシャンやバンドの説明や彼自身の思い出が書き込まれており、筆者でも知っているようなりチャード・クレイダーマンやBB・KING、WOODSTOCK等のミュージシャンの絵を見つけては、コメントに思わず頷き、感心させられるなど鑑賞者を飽きさせない魅力があった。長谷川さんは、展覧会に以下のようなコメントを寄せている。

これらの作品は、家で描いた作品です。モチーフはもっぱらミュージシャンでした。僕は病気の始めの頃、たばこの本数を1日5本にしていました。とても時間がもたないので、絵を描くことにしました。どれも後で人に観てもらおうとは思っていませんでした。ただ家族で1人だけ、僕を見てくれている母のためだけに描きました。こんなにたくさん描きましたけど、後に〈造形教室〉では油絵やアクリル画に画材は変わっていきました。こうして展示していただけて、とても嬉しいです。みなさんも絵を描いてみてください。自由に描いてみてください。僕

もそのうちみなさんの絵を観に行きます。¹⁵

とある。誰かに見せるという意図もなく、認められ賞賛されたいという欲望もない。自分の作品がまったく自分（と母親）だけの個人的な使用のため制作されているのだ。デュビュッフェは、「芸術はわれわれの用意した寢床に身を横たえに来たりはしない。芸術は、その名を口にしたとたん逃げ去ってしまうもので、匿名であることを好む。芸術の最良の瞬間は、その名を忘れたときである」と述べており、まさに長谷川さんの文化的プロパガンダや宣伝広告から切り離された作品は、彼自身の精神的活動の賜物といえよう。



<写真1> 「街の喫茶店」の入り口



<写真2> にしびりかでは造形作品も制作されている



<写真3> 長谷川亮介さんの作品群



<写真4> 所狭しと作品がひしめき合う企画展の様子

(写真はいずれも 2022年8月15日 筆者撮影)

(2) ボーダレス・アートミュージアム NO-MA¹⁶

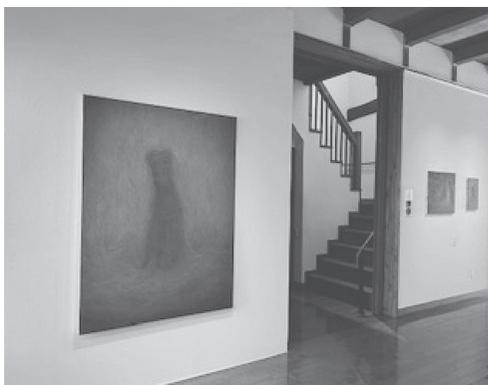
2004年6月に設立された「ボーダレス・アートミュージアム NO-MA」(以下、NO-MA と略記)

は社会福祉法人「グロー (GLOW)」¹⁷ が運営する小規模の美術館 (ギャラリー) である。ギャラリーを運営するにあたって「グロー」は、NO-MA のHPにおいて『「障害のある人のため」という限定的な役割を担うのではなく、訪れた人々に『芸術』とは何か、『表現』とは何かを考えてもらえるような場であり続けたい』という方針を表明している。さらに、「アール・ブリュット」いう言葉ではなく、「ボーダレス」という言葉にこだわり、ボーダレス・アートという視座を通じて、人の表現が持つ根源的な魅力を伝えるとともに、障害のある人たちによる造形表現や現代アートなど、様々な表現を分け隔てなく紹介していくことを目的としている。

ギャラリーは滋賀県近江八幡市の重要伝統的建造物群保存地区の一角にある。昭和初期の町屋であった「旧野間邸」をリノベーションしたもので (<写真 5>参照)、2007 年に博物館相当施設の承認を受け現在に至っている。元々は個人の 2 階建ての木造瓦葺住宅だったこともあり、引き戸から玄関に入ると何だか田舎の祖父母の家を訪れたようななつかしい雰囲気にも包まれている。1 階は気持ちのよいフローリングで、スペースに合わせた厳選された作品をゆっくりと鑑賞することができる。2 階には落ち着いた 16 畳の和室があり、当日は<写真 7・8>のように部屋の中央に背の低



<写真 5> NO-MA の外観



<写真 6>ギャラリーの 1 階部分



<写真 7>ギャラリーの 2 階部分



<写真 8>床の間や押し入れも展示スペースに

(写真はいずれも 2022 年 10 月 23 日筆者撮影)

い展示ケースが設置されており、自宅にいるように畳に座りながら近い距離から作品を鑑賞できるよう工夫されていた。

また、庭には蔵がありその中には、古久保憲満さん¹⁸のボールペンと色鉛筆による縦1.6m、横10mに及ぶ超細密画が展示されている。その大作の制作は2010年から2016年5月までの足掛け7年にも及び、モチーフはインターネットやテレビで見たものと想像を組み合わせた3つのパノラマパークからなる「観覧車、リニアモーターカー、ビル群、昔現未、鉄道ブリッジ、郊外の街、先住民天然資源のある街」というタイトルの作品である。出入口を除いた蔵の中の壁をすべて使って展示されており、作品紹介文に「360度パノラマ」とあったが、鑑賞者はまさに古久保さんがイメージした世界に入り込むという状況であるとともに、細密画であるが故に、鑑賞者はまるでガリバーのように世界を俯瞰することができる不思議な感覚になった。

NO-MAでは、障がいのある人が作品を制作するための支援をするだけでなく、障がいのある人が作品を鑑賞する際の支援に関しても工夫がなされている。とくに視覚に障がいをもつ人は美術館鑑賞から遠ざけられる可能性が高いが、NO-MAではスタッフや学芸員による口頭の説明や点字だけではなく、トイクロス等で作品を立体的（凹凸）に表現したものを準備したり、例えば、普段はツールとして利用している木箱の中に作品の中のモチーフになっている部屋の中の様子を触ってわかるような模型を作ってみたりと、制作者だけではなく鑑賞者のボーダレス化への取り組みも行っている。

(3) みずのき美術館

京都府亀岡市北町にある「みずのき美術館」は、1959年に社会福祉法人信光会（現松花苑）¹⁹が開設した障害者支援施設「みずのき」に入所している人たちを対象とした絵画教室（1964年～2001年）から生まれた作品の所蔵と展示、そして、「アール・ブリュット」の考察を基本に捉えた美術館として2012年に開館した（奥山他 2017：3）。2014年以降は、絵画教室のアーカイブ化に着手するとともに、年表の整理、所蔵作品の撮影や採寸等の実施、関連資料の保管、それらすべてのデジタルデータベース化に取り組んできた（沼津・奥山他 2020：3）。

筆者が訪問した2022年10月23日には、「みんなのみずのき動物園」²⁰が開催されていたが、この企画展はパンフレットによると「みずのき絵画教室」で生まれた作品の中から動物を描いた作品を選び、それらのイメージ（画像）を使ったアニメーションで「動物園」を作り出したということであった。これまでも同様の企画がなされており、みずのき動物園シリーズとして映像化されていたものに新作を加えて再編集したということである。さらに、ワークショップの参加者の作品（〈写真10〉の壁に貼っている塗り絵）も映像化され、動物園のメンバーに追加されている。近年さまざまミュージアムで自分の描いた絵がスクリーンに映し出されたり、アニメーション化される機会が増えているが、例えば、トカゲの塗り絵でも人によってさまざまな色や柄があり、〈自分の〉塗ったトカゲやカエルがスクリーンの中で動く様子を見ると、とくに小さな子どもたちは「僕のカエルが葉っぱの上に乗った」とか、「私のトカゲは走るのが速い」など自分の作品を自慢したり愛おしむ姿を見ると、作品はまさに自分の分身であるということが実感される。

また、2階では「みんなのみずのき動物園」のアニメーションの原画となった作品や映像作家の浦崎力氏²¹がこれまでみずのき動物園シリーズの映像を制作するにあたって刺激を受けた作品、さらには、みずのき動物園を作るきっかけになった作品等が展示されていた（<写真11>参照）。これらの作品は<写真12>のように、受付でタブレットが貸し出され、作品番号を入力するとそれぞれの作品のイメージに合う楽曲²²を聴くことができ、曲を聴きながら作品を鑑賞すると、アタマの中で動物が動き出し、自分だけのオリジナルなアニメーションが作られているようで、まさに鑑賞者の創造力をかきたてられるような感覚をもつことができた。

展示されている絵画作品も音楽も、今回の展覧会のために新たに制作されたものではなく、以前に作製された既存のものではあるが、時を変えて、また観る人の視点が変われば新たな意味が再構



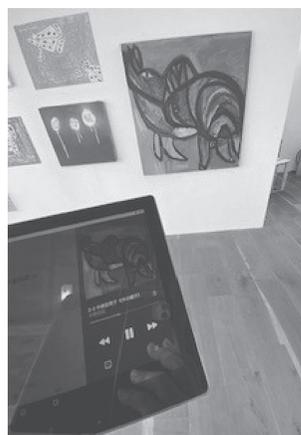
<写真9>商店街の一角にある美術館



<写真10>1階では度々ワークショップが開催されている



<写真11>2階の展示スペース



<写真12>タブレットからは作品に合った楽曲が流れる

(写真はいずれも 2022年10月23日筆者撮影)

築される。しかし、再構築、再編集されるに足る作品は、生き返るにふさわしい、観る人の心に訴えるある種のパワーをもっている必要があるといえよう。みずのき美術館に所蔵されている作品には、時や場所が変わったとしても、私たち観る側の感覚や創造力を喚起する力を持っているものがある。それは、入所者が誰かに指示されて描いたものではなく、描きたい、描かずにはいられないという根源的欲求や自由意志から生まれたものであるが故に、それらの作品に触れると、日頃、さまざまな制度やルールに従って生活せざるを得ない状況にある現代の人間も、そのあふれ出すエネルギーによって自ずと心が振るわされることになるのではないだろうか。

6. 結びにかえて

芸術作品は長きにわたって、特権階級や支配階級が自分たちの威光を示すためのマテリアル、権力の象徴として利用してきた。そのため、ミュージアムで展示されている彼等のコレクションは、豪華な衣装や華麗なスペクタクルを中心としたテーマの作品によって構成されていた。このような時代背景のミュージアムは、社会における「美的価値」の普及・教化を通して共通意識や社会的アイデンティティの醸成する教育機関であり、国家権力と密接に結びつき、国民国家の形成に寄与してきた。そのため、ミュージアムへのアクセス権をもつ人びとも制限され、社会の中で周辺（マイノリティ）として位置づけられ、社会的・経済的意志決定の場から排除される傾向が強い人々は、たとえミュージアムを訪問したとしても、居心地の悪さを感じざるを得なかったのである。

近年の「アール・ブリュット」への注目は、上述のようなアートに対する既成概念や因習、さらには、「文化」等の定義の再解釈の契機になりうる。

ミュージアムの学芸員のことを「キュレーター (curator)」というが、元来は博物館・図書館などの管理者、(未成年・精神異常者などの) 保護者を意味する。さらに、「cure」(治療する、治癒) という単語との関連を勘案すると、現代のミュージアムには、コレクション (作品) の管理だけではなく、美しいものをみて感動したり、疲れた「心を癒す」、精神の治療的側面をもつ必要があるといえよう。これまでは、その側面は姿を潜め、社会的規準 (規準) や「正常」を教育する、すなわち、社会化・教化の側面が特徴とされていたが、本論でも紹介したアール・ブリュット・ミュージアムがその設立目的等に「心の癒し」を銘打っていることから、ミュージアムさらにはアート作品に対する社会の「目」が変化していることがわかる。

アール・ブリュットアーティスト達のようにスティグマのある人が作品を作ることは、日頃、心の中に押し殺している不満や苦悩といった自己の劣等感情等を表出する機会であり、社会とつながるチャンネルなのである。自分が何を描くのか、描きたいのかという自分自身とコミュニケーションをすることによって、初めて自分自身を知る、理解するきっかけになる。さらに、ダイレクトな自分自身ではなく、作品を媒介 (クッション) にすることによって、他者とのコミュニケーションも可能となり、自己の有り様を間接的にはあるが呈示することが可能となる。加えて、自らの作品に対してポジティブな評価が得られると、自らの存在を肯定し、認めることができるようになる。まさに、劣等感情が軽減されるというある種の「心の癒し」を得ることが出来る。このようなことから、アール・ブリュット制作は、自己を自らが承認するとともに、ひいては作品を通して社会的

承認を得るプロセスであるといえよう。

<注>

- 1) 階級システムの最底辺にいる人びとが形づくる階級で、通常、エスニック・マイノリティ出身の人びとから構成されている。米国ではインナーシティで暮らす貧しい黒人たちが研究の対象となっているが、ヨーロッパでは（米国よりも経済的格差が大きくないという認識からか）あまり適用されない概念である。また、社会的排除という考え方は政治学者も採用しているが、元々は社会学の研究者が不平等の新たな源泉を指称するために導入した概念である。
- 2) 居住地域によっては、預金口座の開設やクレジットカードの申請を拒否されたり、女性や若者、高齢者などは年齢や性別を根拠に雇用から排除されるケースがあげられる。具体的な事例としてギデンズは、学校教育からのドロップアウト、就職のチャンスを自ら放棄、選挙での棄権等をあげている。
- 3) 現代でいえばユニバーサルデザインに該当。年齢、性別、国籍、人種にかかわらず多くの人にとって使いやすいデザインを目指し、アメリカ合衆国ノースカロライナ州立大学教授のロナルド・メイスによって提出された。背景には1990年に成立したアメリカ障害者法（ADA）がある。
- 4) ドイツの哲学者マックス・シェーラーは、価値を独立した客観的事実と捉え、諸価値をその様態から、感覚的価値（有用価値・快適価値）・生命価値・精神価値（文化価値）・聖価値（宗教価値）に分類し、その間に前者から後者へと次第に価値が高くなる「価値序列」をおいた。
- 5) ゴフマンは、性格上の欠点として具体的に「意志薄弱、過度の、あるいは異常な情慾、頼りにならぬ信念、かたくなすぎる信念、不正直など」（ゴフマン 1970:14-15）をあげる。他には、「精神異常、投獄、麻薬常用、アルコール中毒、同性愛、失業、自殺企図、過激な政治運動」（同上：14）などもスティグマを形成する種類としてあげ、さらに、逸脱者として「売春婦、麻薬中毒者、非行者、犯罪者、ジャズ演奏家、ボヘミアン、ジプシー、カーニバルの香具師、ホボー（渡り鳥労働者）、安葡萄酒中毒者（ウイノス）、旅芸人、賭博常習者、波止場ルンペン、性的倒錯者、再起しようとしなない都会の貧乏人など」（同上：235）もあげている。
- 6) ゴフマンの分析の基本的概念の一つには「役割」概念がある。『スティグマの社会学』の訳者である石黒賢は「ゴフマンの役割概念は、社会構造の要素的単位ではなく、むしろダイアディックな相互交渉を解析する社会心理学的用具としての意味のほうがつよい」（ゴフマン 1970：282）とし、その関連する代表的文献としてG.H. ミードの『精神、自己および社会』（1934年）をあげている。
さらに、石黒は、ゴフマンの分析視点について以下のようにまとめている。ダイアディックな相互交渉する人間の間には、双方がそれぞれ了解している相手に対する役割期待が作動している。このような役割関係は、生物学的であるというよりも、当該社会の文化や価値観に規定されていることから、行為者の内部に自然発生するものではなく、生物学的因子を核にするものの個々人が成長の途次<学習-習得>、いわゆる<社会化>のプロセスを経て形成されるものであり、ゴフマンの分析は継続的というよりも共時的にいえば断面的に分析するうえで貢献したと石黒は評価している（石黒 1970：281-283）。
- 7) アメリカのスポンジブランド「プリロ」の包装箱をコピー（原寸大）して作製し（大工に作製を依頼）、1964年のニューヨークでの初の個展の際にはスーパーマーケットで陳列されているように展示した。
- 8) 具体的には、芸術家や画商、キュレーター（学芸員）、批評家、ジャーナリスト、顧客、コレクター、スポ

ンサー、教育機関、公的団体などがあげられる。

- 9) フランスの画家（1901-1985年）。精神病患者などのいわば美術の世界の枠外にいる人びとの芸術（アウトサイダー・アート）を称揚し、それらを「アール・ブリュット」を名づけ一般への認知に努めた。

デュビュッフェは「アンフォルメル」（Art informel：フランス語で非定形という意味で、激しい抽象絵画を中心とした美術活動）の先駆者とみなされ、従来の西洋美術の伝統的価値観を否定し、西洋美術の歴史の主流に参与することはなかった。美術教育においても画塾アカデミー・ジュリアンに通うものの、伝統的な指導に嫌気がさして退所した。

- 10) アウトサイダー・アートの別称としては、「ボーダレスアート」「ポコラート」「エイブルアート」などのさまざまな用語が用いられている

- 11) 2022年8月15日（月）に訪問。

- 12) 平川病院は1966年7月に東京都八王子市美山に精神科病床150、一般病床1で開業された。HPによると、「造形教室」については次のような説明が付されている。「1968年から精神科病院内で創始、継続されてきた安彦講平の主宰する〈造形教室〉。当時としては画期的だった完全開放制の『丘の上病院』でおこなわれていた〈造形教室〉の活動を引き継ぐ形で、当院では1995年から開かれています。院内に専用のスペース（アトリエ）をもうけ、『治療』や『教育』といった、上から与えられ、課せられ、外から評価、解釈されるものではなく、それぞれが表現活動の主体となって自由に描き、身をもって自己表現の体験を通して、その人その人の内に潜在する可能性を引き出し、もう一人の自分と出会い、自らを“癒し”支えていく『営みの場』を目指し、試行し続けています」とある。

現在も毎年、造形教室のメンバーが「“癒し”としての自己表現展」を市内の文化施設で開催している。また、2005年には、平川病院〈造形教室〉の活動を記録したドキュメンタリー映画『心の杖として鏡として』（カラー・60分）が完成し、平成17（2005）年度文化庁映画賞文化記録映画優秀賞を受賞した。

- 13) 障がい者の就労を支援するサービスは、就労移行支援、就労継続支援A型・就労継続支援B型の3つのタイプがある。「就労移行支援」では、一般企業に就職を希望する障がいのある人が、求職から就労までのさまざまなサポートが受けられる福祉サービスである。「就労継続支援A型」は通常の事業所で働くことがむずかしい65歳未満の障害のある人が「雇用契約」を結び最低賃金以上の給料を受け取る就労支援であり、「就労継続支援B型」は年齢制限等はなく、雇用契約を結ばずに「工賃」という形で賃金を支払って就労を支援するというものである。

- 14) 2022年3月15日～8月21日までの開催予定であったが、新型コロナウイルス拡大の影響で8月19日で終了した。

- 15) 展覧会HP (https://m-kissa.com/museum/exhibitions/hudan_no_hyouden_2022/) を参照。

- 16) 2022年10月23日に訪問。当日は、「絵になる風景」（2022年8月11日～11月6日開催）をテーマに7組のアーティストの作品が展示されていた。

- 17) 2014年4月、滋賀県社会福祉事業団と「オープンスペースれがーと」が1つになり誕生した組織である。NO-MAの運営にあたるとともに法人本部企画事業部文化芸術推進課では、障害のある人の文化芸術活動（美術制作や舞台表現等）の創作や展示、公演、著作権などの権利に関する情報提供や支援、さらには障害のある人が安心して、希望をもって活動に取り組むことが出来る環境整備を行うために「アール・ブリュットイ

ンフォメーション&サポートセンター（略称：アイサ）」を設置している。

- 18) 『Painting Collection of NORIMITSU KOKUBO』（2018年）によると古久保さんは、1995年滋賀県近江市生まれ。小学校1年の終わり頃に「高機能自閉症」と診断される。2007年に滋賀県立八日市養護学校中等部に入学後、絵画制作を始める。2010年に高等部進学後、美術教諭から大きい紙に描くことを勧められ本文中の大作に挑むことに。2014年に、スイスのローザンヌにある「アール・ブリュット・コレクション」（美術館）の館長であるサラ・ロンバルディ館長に認められ、翌年彼の作品5点が同美術館のコレクションとなる。国内での受賞も複数あり、海外での展覧会にも参加。現在も日々作品制作に没頭している。
- 19) 「年表」によると、社会福祉法人信光会は、1959年生活保護法に基づく定員30名の救護施設として「亀岡松花苑（現みずのき）」を開設した。1964年には「精神薄弱者福祉法」による援護施設となり、「松花苑みずのき寮」と改称（定員100名）。学習指導（余暇活動・情操教育）として、日本画の西垣壽一氏を専任指導者とした絵画教室が誕生した。当時は、ムシロを敷いた鶏小屋をアトリエとして活動を行ったと記されている。色彩教育の成果が見られたことから、1978年頃から画家要請のための特別教育を行うことを目指すようになる。1980年に「重度精神薄弱者を対象とする美術教育の可能性研究並びに作品制作」というテーマの研究に対してトヨタ財団より2年間の助成を受けることができ、画材が充実し活発な活動が行われ、入所者から7名の絵画教室メンバーを選抜して、集中的に「造形テスト」等を実施した。このような活動の成果から1983年には、第38回行動美術展に入所者の岩本勇さん、山本一男さん、小笹逸男さんらが入選し、以降、他の入所者も含め国内外のさまざまな美術展に入選し、1994年には6名32点の作品が「アール・ブリュット・コレクション」（スイス・ローザンヌ）に永久収蔵されるに至った（沼津・奥山他2020：80-82）。
- 20) 会期は2022年10月8日（土）～11月27日（日）。金・土・日・祝日に開催。平日は基本的に閉館。
- 21) 浦崎力氏は、2014年にみずのき絵画教室の作品と出会い、所蔵作品を用いた自身初の映像展示作品「夜のみずのき動物園」を発表。それ以降これまでに『みずのき動物園』シリーズとして複数回展示を行っている。
- 22) 音楽家半野田拓氏は1981年生まれ、兵庫県育ち。2000年から即興演奏を始める。アヴァンギャルド、オルタネイティヴ、ロック、テクノ、ノイズ、フォーク・ミュージックをクロスオーバーし、突出した表現力をもつと称されている。企画展では半野田氏がこれまでに発表した楽曲の中から、それぞれの作品に合う曲を浦崎力が選んだ。

<参考文献>

- Becker, H.S., 2008, "Art Worlds", University of California Press. (= 2016 後藤将行訳『アート・ワールド』慶応義塾大学出版会.)
- Danto, A.C., 1998, "After the end of art : contemporary art and the pale of history", Princeton University Press. (= 2017 山田忠彰・河合大介・原友昭・糸和沙訳『芸術の終焉のあと：現代芸術と歴史の境界』三元社.)
- Dubuffet, J., 1968, "Asphyxiant culture", Jean-Jacques Pauvert. (= 2020 杉村昌昭訳『文化は人窒息させる：デュビュッフェ式<反文化宣言>』人文書院.)
- Goffman, E., 1963, *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, Inc., (= 1970 石黒毅訳『スティグマの社会学』せりか書房.)

- 川井田祥子, 2014 『障害者の芸術表現：共生的なまちづくりにむけて』 水曜社.
- 沼津雅子・奥山理子他編集, 2017 『みずのき美術館 コレクション1』 みずのき美術館.
- , 2020 『みずのき美術館 コレクション2』 みずのき美術館.
- パオネットワーク（構成：近藤剛、デザイン：渡邊数人）, 2018 『Painting Collection of NORIMITSU KOKUBO』（ドキュメンタリー映画「描きたい、が止まらない」のパンフレット.）
- 佐藤郁哉, 1999 『現代演劇のフィールドワーク：芸術生産の文化社会学』 東京大学出版会.
- 榎木野衣, 2015 『アウトサイダー・アート入門』 幻冬舎新書.
- Young, J., 1999, *The Exclusive Society : Social Exclusion, Crime and Difference in Late Modernity*, SAGE. (= 2007=2020 青木秀男・伊藤泰郎・岸政彦・村澤真保呂訳『排除型社会：後期近代における犯罪・雇用・差異』 洛北出版.)

<参照 URL 等>

- ボーダレス・アートミュージアム NO-MA <http://www.no-ma.jp>
- 医療法人社団光生会 平川病院 <https://hirakawa.or.jp/torikumi>
- 特定非営利（NPO）法人「黒川こころの応援団」 <https://m-kissa.com/>
- みずのき美術館 <http://www.mizunoki-museum.org/>
- にしびりかの美術館 <https://m-kissa.com/museum/>
- 社会福祉法人グロー（GLOW） <http://glow.or.jp>
- 社会福祉法人松花苑 <https://syokaen.jp/about.php>
- 「不断ノ表現展」 https://m-kissa.com/museum/exhibitions/hudan_no_hyougen_2022/

