平成 28 年度

文化庁・戦略的芸術文化創造推進事業

報告書

平成 29 年 3 月

NPO 法人都市文化創造機構

目　次

事業全体の概要　…… 1

【添付資料】

資料１：国際シンポジウム in 京都…… 7
当日の内容…… 7
ゲストのプロフィール…… 38

資料２：国際シンポジウム in 横浜……39
当日の内容…… 39
ゲストのプロフィール……62

資料３：ブリュノ・ドゥシャルム氏へのインタビュー概要 ……63

■事業全体の概要

＜事業名＞

文化庁 平成 28 年度 戦略的芸術文化創造推進事業

「障害者の芸術活動を通じた社会的包摂」に向けた事業

＜事業期間＞

2016 年 5 月 10 日～ 2017 年 3 月 31 日

＜趣　旨＞

本事業は、平成 26 年度と平成 27 年度に採択された事業のそれぞれの成果をふまえ、障害者のすぐれた芸術活動の普及の促進につなげるとともに、障害者の社会的包摂の可能性を高めて 2020 年東京オリンピック・パラリンピック競技大会の文化プログラムの充実に寄与することを目的として実施したものである。

わが国ではここ数年、障害者の芸術活動への関心が高まり、特に美術分野での活動が注目されている。主に福祉施設の関係者が先駆的に取り組んできた努力が実り、国内外で高い芸術的評価を得るようになり、マスコミなどでも「アール・ブリュット」や「アウトサイダー・アート」などの言葉を使用する機会が増えてきた。その一方で、障害者の作品をどのように位置づけて評価するべきかという議論も活発になっている。

2020 年に向けて全国各地で展開される予定の文化プログラムでも障害者の芸術活動の支援が重視されているため、根幹となる考え方を共有しつつ、使用する概念の再検討と方向性を示唆するものとして、国際シンポジウムを京都と横浜で開催した。

＜実施内容＞

1) 国際シンポジウム in 京都

日　時：2016 年 10 月 15 日（土）14:00 ～ 16:30

会　場：同志社大学 寒梅館ハーディーホール（京都市上京区）

ゲスト：　　＊敬称略

エドワード M. ゴメズ（美術記者、美術評論家、作家、環境活動家）

服部正（甲南大学 准教授）

トム・ディ・マリア（クリエイティブ・グロウス・アートセンター ディレクター）

モデレーター：佐々木雅幸（NPO 法人都市文化創造機構 理事長、同志社大学 教授）

主　催：文化庁、NPO 法人都市文化創造機構
共　催：同志社大学ライフリスク研究センター、同志社大学創造経済研究センター
後　援：京都府、京都市
参加者：148 人
　※日英同時通訳、手話通訳も実施

2) 国際シンポジウム in 横浜
日　時：2016 年 11 月 22 日（火）19:00 ～ 21:00
会　場：象の鼻テラス（横浜市中区）
ゲスト：　　＊敬称略
　ブリュノ・ドゥシャルム（abcd 創立者、映像作家、コレクター）
　バルバラ・シャファージョヴァー（abcd 代表者、映像プロデューサー、文筆家）
　建畠 哲（詩人、美術評論家、埼玉県立近代美術館館長、多摩美術大学学長）
モデレーター：佐々木雅幸（NPO 法人都市文化創造機構 理事長、同志社大学 教授）
主　催：文化庁、NPO 法人都市文化創造機構
協　力：NPO 法人スローレーベル、象の鼻テラス
後　援：横浜市文化観光局
参加者：106 人
　※日仏同時通訳、手話通訳も実施

＜議論のポイント＞
　京都のシンポジウムでは、まずトム・ディ・マリア氏が、「クリエイティブ・グロウスのアーティストたちは体調によって精神病院で過ごすこともあるが、その状況だけを捉えて“障害者のアート”という狭い枠に位置づけていない。彼らの作品は今、この時代において作品をつくっている“コンテンポラリー・アート”である」と発言した。そうした認識を広げるためにさまざまな企業と連携して作品を活用したり、現代アートの美術館の学芸員の協力も得て展覧会を開催したりしている。さらに、彼らがコンテンポラリー・アーティストとしてだけでなく、一市民として生活できるような社会の実現をめざしていると語った。
　エドワード・ゴメズ氏は美術史家および美術評論家として「“障害者のアート”というものはない。問うべきは芸術的な創造性はどこから生じるかということである。（作者の）精神状態のみで、作品に特定のレッテルを貼ってはならない」と指摘し、さらに「最近、日本で使われている“アール・ブリュット”という言葉は少し誤解があると思う」「作品の価値を正確に認識し、その魅力を感じ、さらに卓越した芸術作品としての地位を認めていくべき」と述べた。

服部正氏は当該分野の先駆的な研究者として、1940 年前後と現代の状況を対比させながら、障害者の芸術活動が過度に注目されることの危険性を唱えた。すなわち 1940 年代において、福祉制度を整備するための広告塔のような役割を山下清が担わされた結果、美術界が距離をおいたために山下清は美術史の中に位置づけられなくなってしまった。そのような状況が再び起こるのではないか、というのである。そうならないために、“障害者のアート”を一つの枠の中に入れてしまうのではなく、一人ひとりの作家に対して美術批評が行われるような環境を整備することが必要であると発言した。さらに、ジャン・デュビュッフェが提唱した「アール・ブリュット」は本来、芸術的創作と病気（障害）との関連を断ち切ろうとしたものであり、固定的な社会の価値観を転覆させようとしたのだと考えられ、残念ながら今の日本の状況はデュビュッフェの考えに逆行しているのではないだろうか、という問題提起を行った。

横浜のシンポジウムでは、ブリュノ・ドゥシャルム氏がアール・ブリュット作品の収集を始めた経緯とともに、何よりも作品の芸術的クオリティや美的な力を重視していること、コレクションとして選別するがゆえに生じる責任についても語った。そして責任の一つとして、作品の魅力を伝え、さらに数年後に開設する予定の美術館プロジェクトについても紹介した。

バルバラ・シャファージョヴァー氏は、「アール・ブリュットという概念は第二次世界大戦後にヨーロッパの文脈の中で形成されたてきた。現在、日本で展開されていることはそれとは大きく異なるのではないかと認識している。先人たちは何を問いかけようとしていたのか、常に忘れてはならないだろう」と述べた。さらに、ある一定のラベリングによって作品を閉じ込めてしまうのではなく、アーティストたちの開かれた精神に則した交流の必要性を唱えた。

建畠哲氏は草間彌生に焦点をあてて、自らの救済を求めて創作した作品が観る者に共感をもたらし、より大きなコミュニケーションの可能性を拓いている、そのことにおいて「障害が才能の発現に寄与している」と言えるだろうと述べた。さらに、すぐれた芸術作品は観る者の感情を揺さぶる（不安になることも含めて）もので、それが同時代の中で生きているということの証拠ではないかと語った。

国内にアール・ブリュットの美術館をつくろうとする動きがあるが、日本では未だ、作品の芸術的クオリティを見極められる審美眼をもったコレクターや専門家による本格的なアール・ブリュット・コレクションが存在しておらず、そのような状況下でデュビュッフェの提唱した「アール・ブリュット」という言葉をそのまま用いて美術館をつくることは、その後の展示や保存にもマイナスの影響を与えかねない。

「アール・ブリュットの作家は障害者だけを対象としているのではない」という但し書

きをつけたものも散見するが、表層的な解釈によってこのまま進んでいけば、ゴメズ氏が指摘したように日本独自の「アアル・ブルットー」がブランド化したカテゴリーになってしまうだろう。アール・ブリュットの本質を理解するとともに、海外の現状（コンテンポラリー・アートとしての認知や統合など）を見すえ、美術界の積極的な関与を促していくことが喫緊の課題だと考えられる。

＜謝　辞＞

京都でのシンポジウムに関しては同志社大学創造経済研究センターのスタッフの皆様に、横浜でのシンポジウムに関しては嘉納礼奈氏（EHESS［仏社会科学高等研究院］・社会人類学研究所在籍、芸術人類学研究）に多大なるご協力を賜りました。ここに改めて謝意を表します。

資　料

■資料１：国際シンポジウム in 京都

日　時：2016 年 10 月 15 日（土）14:00 ～ 16:30
会　場：同志社大学 寒梅館ハーディーホール
ゲスト：エドワード M. ゴメズ（美術記者、美術評論家、作家、環境活動家）
服部　正（甲南大学 准教授）
トム・ディ・マリア（クリエイティブ・グロウス・アートセンター ディレクター）
モデレーター：佐々木雅幸（NPO 法人都市文化創造機構 理事長、同志社大学 教授）

○司会　ただいまより文化庁・平成 28 年度戦略的芸術文化創造推進事業「国際シンポジウム in 京都」を始めます。

最初にお話しいただくのは、はるばるサンフランシスコからお越しいただいたトム・ディ・マリアさんです。マリアさんは大変お忙しくて昨日到着されたばかり、しかも日本での滞在時間はわずか 48 時間というスケジュールで来てくださいました。アメリカのカリフォルニア州オークランドにあるクリエイティブ・グロウス・アートセンターのディレクターをされていて、すぐれたアーティストを大勢育てておられます。そのクリエイティブ・グロウスで、マリアさんは何を大切にして、どんなお仕事をされているのか。今日はそのエッセンスを話していただきます。ではマリアさん、よろしくお願いいたします。

▼コンテンポラリー・アートとしての作品

○トム・ディ・マリア　皆さん、こんにちは。日本へ来ることができてうれしく思っています。本当はもっと長く京都にいたいんですが、残念ながらあまり時間がありません。私の話が皆さんの興味をひくことを願っています。

さて、今日は障害のあるアーティストの作品をコンテンポラリー・アート（現代アート）として捉え、そして障害やアウトサイダー・アートについても考えます。また、作品がどのような役割を果たすのか、皆さんにとってどういう意味を持つのかということを考えていきます。後ほど服部さんやゴメズさんが、言葉の使い方についても説明してくださると思います。

まず、作品の写真をいくつかお見せします。これらを見たときに、皆さんはどう思われますか。一切の情報なしに見てみてください。これはいったい何でしょうか。どんな人がこれをつくったんでしょうか。どのように評価したらいいんでしょうか。そして、これを展示する場合、どういうふうに展示したらいいでしょうか。展示の仕方によって見る人の気持ちも変わってくるかもしれません。

次に、ある美術批評家の言葉を紹介したいと思います。ニューヨーク・タイムズ紙の批

評家が書いた記事の中で「何かが隠されているのではないかという気持ちと同時に、内と外とがひっくり返ったというような気持ちも強く出てくる。そして、強い美的なコミュニケーションを生み出している。精神（mind）と人格（personality）があるという印象を免れ得ない。人格が強く美的なコミュニケーションを生み出している」と述べています。このことは、もともとのアート、美術そのものではないでしょうか。コミュニケーションを生じさせているのですから。

ただ、こういった情報を皆さんが得た場合、皆さんが作品を見るときの見方は変わりますか？　どんなものかということを批評家に説明してもらう必要があるでしょうか？　クリエイティブ・グロウスでは、まず作品があって、その後に作者のストーリーが来るべきだと考えています。ただし、作者のストーリーと申しますか略歴がその作品の理解にとって重要なのであれば、作者のストーリーの一環として、障害やその方自身の人生を示すこともあります。

一人の作者を紹介します。ジュディス・スコットはオハイオ州シンシナティで 1943 年に生まれました。ジュディスはダウン症でした。彼女には双子の姉がいて 7 歳までずっと一緒に暮らしていたんですが、医師のアドバイスに従って 7 歳のとき夜中に突然ジュディスだけが家から施設へ連れて行かれたんです。その後、約 35 年間別々に暮らしていましたが、お姉さんが「これはおかしい」と思ってジュディスを引き取り、1987 年にクリエイティブ・グロウスへ連れてきました。

施設にいたときは、ジュディスの耳が聞こえないということを関係者は誰も知らなかったので、言葉をきちんと教えてもらうことがありませんでした。ですから、クリエイティブ・グロウスへ来た最初の 2 年間は何もしないでずっと座っていました。ところが、ある日突然ジュディスは身近にある物を取り上げて、糸を使って巻き始めました。それからノンストップで立体作品をずっとつくり続けたんです。物を糸で巻いて隠すという行為は、施設にいたときにプライベートな物、自分の所有物を認められなかったからだと思います。そして、2 つの物をくっつけて 1 つになるように糸で巻くのは、まるで双子のようですし、数年経ってからは、自由の翼のように見える作品をつくりました。すなわち彼女の場合は明らかに、彼女自身の人生で経験したことが作品制作に影響しています。

ジュディスは、捨てられていた物に糸を巻きつけてカラフルな立体作品に変えていきました。2 ～ 3 カ月かけて 1 つの作品をつくることもありました。これらの作品をクリエイティブ・グロウスではどのように展示したらいいかを話し合い、コンテンポラリーな作品として展示すべきではないかと考えました。

この写真はスイスのローザンヌで 2001 年に開催した展覧会の様子です。こちらは東京銀座の資生堂のギャラリー、確か 2003 年だったと思います。コンテンポラリー・アートの展覧会として行いました。この写真は 2014 年ニューヨークのブルックリン・ミュージアムでの展覧会です。それぞれの展覧会で展示方法は違っていて、どのように作品を展示

するかによって見る人の見方に影響があるかもしれないことを示しています。

▼クリエイティブ・グロウス誕生の経緯

○マリア　ここからは、私たちクリエイティブ・グロウスの活動についてお話します。カリフォルニア州のオークランドというところで、サンフランシスコの対岸にあります。クリエイティブ・グロウスは独立したアートスタジオであり、障害者のための活動をしている団体の中では古いものの一つだと思います。活動のきっかけは 1972 年にカリフォルニア州が突然方針を変えたことです。それまで施設に収容されて生活していた障害者に、施設から出て地域の中で暮らしなさいと制度を変えてしまったんですが、その変更に対してはサポートがありませんでした。そこで 2 人のアーティストが考えました。障害のある方がこれまで施設で暮らしていたのに、これから地域で暮らすようになる。そのときガレージのようなスペースにいろんな素材を集めておいて、そこで何かを自由につくれるようにしたらいいのではないか、と考えたんです。アップルなどで有名なシリコンバレーもそうなんですけれども、ガレージで自由な活動をしているうちに新しいアイデアがどんどん生まれ、大きく育っていくということがありまして、クリエイティブ・グロウスも同じでした。私たちもガレージを改修して 1974 年に活動を開始しました。最初は小さなプロジェクトで 4 名から始まり、少しずつアーティストが集まるようになりました。

この写真はまだ最初の、1978 年頃の様子です。病院のような印象を与えるかもしれませんが、そうではありません。今はこのようにアートスタジオらしくなっています。活動当初から、スタジオにやってくるアーティスト、障害のある方々ですけれども、彼らのつくる作品はアートとしてギャラリーに展示できるのではないかということを考えていました。また、はっきりとした方針を持っていました。クリエイティブ・グロウスのスタッフは全員アーティストにするということです。すなわち、アーティストがアーティストをガイドする。教えるのではありません。一人ひとりが自分のやり方を見つけられるようにスタッフのアーティストがサポートします。何が正しいという答えはありませんし、無理に作品をつくる必要もありません。利用者はスタジオにいたいだけいたらいいという考え方です。この考えは当初から変わりません。今では 164 名のアーティスト、障害のある方が毎週やってきます。スタッフは現在 28 名で、さまざまなビジュアル・アートのプログラムを提供しています。

私がこの仕事をするようになった経緯を少し説明します。クリエイティブ・グロウスのスタッフは全員、アートと何らかの関わり、バックボーンがあります。私は芸術大学で写真と映画の勉強をした後、ワシントン D.C. の大学で写真を教えていました。それからパシフィック・フィルム・アーカイヴという、これはカリフォルニア大学バークレー校にあるアートセンターなんですけれども、そこでアシスタント・ディレクターとして仕事をするようになりました。そのときにクリエイティブ・グロウスで仕事をしないかとオファーを

受けたんですが、私は「行きません」といったん断りました。けれども「どんなところか一度、見に来てください」と言われ、行ってみたんです。スタジオに入ってアーティストが制作していた様子を見たときに、本当に心を動かされました。「もうここから立ち去れない。ここで仕事をしよう」と、その場ですぐに決断しました。

2000年からディレクターとして仕事をするようになったわけですが、クリエイティブ・グロウスとしてのミッション、具体的な計画がありました。今から16年前です。まず建物を改装することから始め、ここに来る人たちがコンテンポラリー・アーティストとして認知されるようにし、アート市場にも参入することをめざしました。こういうクリエイティブ・グロウスの計画は非常に急進的なものです。1970年代から活動を開始していましたが、障害者が偉大なる芸術家であるということ、コンテンポラリー・アーティストであるということもなかなか受け入れられませんでした。しかし我々はあきらめなかったのです。

伝統的にアウトサイダー・アートというのは、やはりコレクターやギャラリーなどが中心で、アーティストから作品を買ってギャラリーで展覧会を行ったりします。しかしクリエイティブ・グロウスは、それとは違う方法をとりました。アウトサイダー・アートのコレクターやギャラリーではなくて、コンテンポラリー・アートのコレクターやギャラリーにアプローチしたのです。そして幸いなことに、彼らは関心を示してくれました。時間はある程度かかりましたが。その後、コレクターだけでなく、美術館の学芸員にも認識されるようになっていったんです。若くて進歩的な考え方をもった学芸員たちの力を借りて、コンテンポラリー・アートであるという位置づけを推進していきました。アーティストの人たちは精神病院で過ごすこともありますが、その状況を捉えてただ単に“障害者のアート”という狭い枠に位置づけることはしないようにしました。つまりアーティストは今、この時代において作品をつくっている人たちという捉え方です。

現在のスタジオの様子をご覧いただきたいんですが、ここがアートスタジオでクリエイティブ・グロウスが運営しています。建物は非常に大きく、164名のアーティストたちがここで作品をつくっています。隣のギャラリーでは作品を展示していて、コンテンポラリー・アートとして鑑賞していただけますし、アーティストにも出会えます。実際に出会って、作品を鑑賞することで彼らの芸術性を理解してもらえますし、アーティストにとっても鑑賞した人たちのコメントを聞くことは重要な意味を持っています。

▼多様なプロジェクトの展開

〇マリア　コンテンポラリー・アートとして彼らの作品を認知してもらい、アーティストたちが現代社会の中でより理解されるためには、デザイン会社とのパートナーシップも非常に重要です。具体的なプロジェクトとしては、たとえば、Aesop（エイサップ）という化粧品会社とのコラボレーションがありました。アメリカやヨーロッパ、オーストラリアではよく知られている会社ですが、日本ではどうでしょうか。世界各地のAesopのショッ

プでクリエイティブ・グロウスの作品を展示してもらいました。

次は Anthropologie（アンソロポロジー）というところ、これはアメリカ全土に展開している食器や家庭用品などを扱っているお店です。特に若い人、女性に人気で、クリエイティブ・グロウスの作品を活かした商品をつくり、提供しています。こういうパートナーシップは、アーティストたちがコンテンポラリー・アートという枠組みの中で捉えられるようになるために、とても重要です。

他にも Marc Jacobs（マーク・ジェイコブズ）、彼は有名なデザイナーで、クリエイティブ・グロウスのアーティスト 4 人の作品を T シャツやバッグ、財布などに展開して、ショップで販売しています。これは非常に成功したプロジェクトで、広く世界で紹介されるようになりました。

この写真はレシピ・ブック、料理本です。サンフランシスコでのプロジェクトで、サンフランシスコはアートあるいは技術の都市としてだけでなく食文化も豊かで、文化の重要な要素なのでそこにも力を入れました。サンフランシスコのレストランへアーティストが行って、一緒に協力しながら食べ物について絵を描いて本にしました。より多様なオーディエンスにつながったというわけです。

この写真は 2 週間前に完了したばかりのプロジェクトで、カリフォルニアの VANS という、スニーカーやスケートボード用の靴を製造している企業とのコラボレーションです。VANS の創業 50 周年を記念して、200 足ぐらいだったと思いますが、30 人以上のアーティストが靴にオリジナルな絵を描きました。そしてそれが百貨店として著名なノードストロム（Nordstrom）で販売されました。このプロジェクトによって、より多くの人々にクリエイティブ・グロウスの存在を認知してもらうとともに、アーティストたちはクリエイティブな仕事ができるということを知ってもらえたと思います。

これはオーディオ・メーカーの Sonos（ソノス）とのプロジェクトです。スピーカーの表面にアーティスト 4 人の作品をそれぞれプリントしています。「アート・バーゼル・マイアミビーチ」というコンテンポラリー・アート・フェアの会場で限定販売されました。

今ご紹介したプロジェクトはいずれも、より広くオーディエンスにつながろうという試みで、そのためにはやはりマーケティングが重要です。アーティストたちがすぐれた作品をつくるのは彼ら自身の力であり、私たちスタッフに何かできるわけではありません。どうしたらいいということも言えません。私たちスタッフにできることはマーケティングであり、彼らのコンテンポラリー・アーティストとしての地位が確立できるよう、さまざまな試みをしているというわけです。

▼作品に込められたもの

○マリア　さて、ここでまたアーティストの紹介をします。この写真はダン・ミラーです。自閉症で話すことができません。お母さんがスペルを、すなわち言葉を教えました。話す

ことはないんですが、習った字を書くようになりました。字をどんどん重ね書きして、この写真のような非常に大きな抽象画ができ上がったわけです。A、B、C、D などのアルファベットと数字もいくつか見られます。それらの重なり合いによって作品になりましたが、これはコミュニケーション、彼の発する言葉なんです。ダンの作品はニューヨーク近代美術館（The Museum of Modern Art, New York、略称 MoMA［モマ］）でも展示されました。クリエイティブ・グロウスではこれまで 3 人が MoMA で展示されていて、その最初のアーティストがダンです。ニューヨークのコンテンポラリー・アートのギャラリーでも展示されましたし、MoMA やスミソニアン美術館のコレクションとして作品が買われるようにもなりました。

ときどき、障害のある人は進歩しない、同じことしかできないんだという人がいます。しかしダンは 25 年間仕事をしていまして、ご覧いただいている作品のように技術的にもどんどんよくなり、進歩を遂げているのがわかると思います。サイズも変化し、大作も描くようになりました。パリのギャラリーで展示したときは床に並べることもしました。コンテンポラリー・アートとして見られるための展示方法をいろいろ工夫しています。今という時代にマッチするように、どのように作品が見られるのか、プレゼンテーション方法もやはり重視しています。

もう一人のアーティストはモニカ・バレンタイン、クリエイティブ・グロウスに来たのは 2 年前です。生まれたときからの視覚障害者で、一方の目は義眼です。色は見たことがないはずです。試しにカラフルなビーズを近くに置いてみると、彼女は手に取って四角い箱にくっつけていきました。驚いたことに一つの模様になりました。色がつながって、一つのテーマをつくり上げているのがわかります。マルチカラーであったり、単色であったり、それぞれの立体構造によってエッジのところを追っていくと、だんだん色が変わっていくようなデザインになっています。

皆さんはおそらく考えてしまうでしょう。どういうふうにやっているのか。そしてこの作品をどう呼べばいいんだろうという疑問があると思います。これは障害だから生まれたものなのか、あるいはこれはコンテンポラリー・アートの作品と呼ぶべきなのか。そのポジショニングをどうするかということですが、私は本質的にはマジック、魔術じゃないかなと思っているわけです。

さてもう一人、ウィリアム・スコットというアーティストを紹介します。彼も MoMA で作品が展示され、コレクションもされています。彼はサンフランシスコの貧困地帯に生まれました。暴力があり、麻薬などの薬物乱用が激しいところです。そこでもっとハッピーな、安全な場所になってほしいと願って絵を描いています。これは自画像で、自分の望む社会的関係を描いたり、この女性は自分の理想のガールフレンドらしいです。イメージ自体はかなり複雑性もあり、たとえばこの作品に描かれているのは、暴力あるいは麻薬の常用によって亡くなった人たちで、この人たちに新しい生命を与えようと考えたわけです。

今度はハッピーで健康な生活を送ってほしいということです。この作品は、パーフェクトになった都市とはこういうものだという彼のイメージです。すべての場所が幸福な場所になるようにという願いが描かれています。こちらは自分が生まれ育った貧困地帯、暴力の町をより平和で安全な、現代的で美しい町にしたいと、サンフランシスコを再発明したとも言えるでしょう。この絵は3メートルの長さになっていて、非常に大きな絵画です。ここに自分の住みたい高い建物も描いて、都市全体を再発明したわけです。

また、世界全体を考え、国に新しい名前を与えています。よりよい世界になった、よりよい国だから新しい名前をというわけです。この絵は自分自身で警官になっています。警官の力によってより平和な町にしたい。そして自分自身をデザインしたいという願いです。あるいは、新しい人たちと協力しながら平和運動を展開していこうということです。

この絵は、ビリーという名前で自分を再現しています。1977年時点の、ハッピーで非常に上手なバスケットボール選手、障害のない10代の子どもとしての自画像です。つまり自らの過去を変えた、将来のあるべき姿を見据えて、それに合わせて過去を変えるという形で描いています。

この絵は病院です。彼は子どもの頃に熱湯をかぶって火傷を負いました。そのとき病院へ行ったんですが、その病院の状況があまり気に入らなかった。そこで絵を描きました。タイムスリップして過去に行った病院を描いたのは、自分の火傷が消えるように、世界も変わるようにとの願いを込めています。彼はやはりコンテンポラリー・アーティストだと言えるでしょう。そうでないはずがない。作品のコンセプトとしても、知的にも非常にチャレンジングな世界に挑んでいると思うからです。

これはウィリアムが家族と一緒に写っている写真です。ニューヨークでの展覧会のオープニングの様子で、プロフェッショナルなアーティストがするのと同じ方法でオープニングに臨んでいる、そのときの写真です。彼はコンテンポラリー・アーティストとして非常に成功をおさめています。

▼アーティストとして、市民として

〇マリア　最後に、将来はどうなるのかということですが、非常にシンプルであり、非常に複雑です。日々、考え続けています。私はクリエイティブ・グロウスのディレクターとして仕事をしていますが、将来的にはこの仕事が消えるような世界になればいいと考えています。アートの世界に対して障害者も平等にアクセスできるならば、我々の仕事はなくてもいいし、それが我々のめざすところなんです。なくてもいいような世界にしたいけれども、まだそうはなっていない。ただ、先ほど紹介したダン・ミラーやウィリアム・スコットは非常にリーダーシップを発揮し、コンテンポラリー・アーティストとして存在が認知されています。そして、彼らがどこに住んでいて、どういう暮らしをし、その作品がどこにあるのかということを人々が考えるようになりました。それは非常に強い原動力であり

まして、我々には責任があります。障害者のあるアーティストが、一市民としてちゃんと生活できるようにしたいと考えています。彼らはアートの世界の市民であると同時に市民でもあります。責任を非常に痛感しています。

この物語はまだまだ続きそうです。新たな次の章を皆さんと一緒に描いていければというのが、私の強い願いです。どうもありがとうございました。（拍手）

○司会　マリアさん、ありがとうございました。スタッフが全員アーティストとして関わり、コンテンポラリー・アーティストとして認識されている人も現れているということで、非常に示唆に富むお話だったと思います。ありがとうございました。

それでは、続きましてエドワード・ゴメズさんにお話いただきます。ゴメズさんは美術評論家であるとともに美術記者でもあり、ニューヨーク・タイムズ紙やジャパン・タイムズ紙に記事を書いておられます。また、日本のアートの状況についても大変詳しく、今回も滞在中に日本各地の福祉施設を訪問されて、たくさんの作品を見てこられました。海外のアート市場の動向もよくご存じなので、日本の障害者の作品を今後どのように海外発信していくべきかというアドバイスもいただけると思います。ではゴメズさん、よろしくお願いいたします。

▼アートはコミュニケーション

○エドワード M. ゴメズ　このようなシンポジウムにお招きいただき、ありがとうございます。また、通訳者の方々にも感謝をしたいと思います。私自身も通訳や翻訳をしますので、こういったイベントの際に果たす役割の大きさはよくわかります。よろしくお願いします。

さて、今日私が申し上げることは美術評論、そして美術史の枠組みとして、いわゆる独学アーティストをどのように見てきているのかということです。独学アーティストの中には、アートを制作する障害者も含まれるというふうに考えています。

私は美術史家であり、美術評論家であり、美術記者でもあります。大学では哲学、言語学、コミュニケーションデザインを勉強しました。仕事として私が強く関心を持っておりますのは、人々がいかにコミュニケーションをするのか。なぜ人はさまざまな感情を表現したいという強い気持ちにかられるのか。それはアイデアであったり情報であったりするかもしれません。また、人々の間でどのような形態のコミュニケーションが行われるのかということにも関心があります。

アートというのはどんな形態をとっていても、根本的にはコミュニケーションです。どのような形態であれ、アートというのは非常に強力なコミュニケーションの様式であります。そして我々人間が知るかぎりにおいて、地球上の動物の中で人間は唯一、五感で知覚

できるものを表現するだけではなく、想像するものを表現できます。我々がつくり出すアートというのは、形のあるもの、目に見える形態を表現するだけではなくて、私たちが自らのイマジネーションの中で見たり感じたりするものに対して形を与えます。

これは 2013 年 5 月ジャパン・タイムズ紙に私が書いた記事です。ロンドンのウェルカム・コレクションで開催された「そうぞう：日本のアウトサイダー・アート」展について書いています。見出しは “Outsider art that comes from within”、つまり「自身の内から現れているアウトサイダー・アート」という意味です。私は美術評論家であり美術史家なので、アーティストが何をつくるかということだけではなくて、どういった動機によって創作しているのかということにも関心があります。ここで展示された作品をつくっている方が障害をもっている場合、その作品を障害者アートと呼ぶことがありますが、本当は障害者のアートというものはありません。そういった呼び名はないと思うんです。何十年も前に統合失調症の方がつくった作品のことをサイコティック・アート、精神病のアートというふうに呼んだことがありましたが、間違っています。アートはあくまでもアートです。問うべきなのはクリエイティビティとは何なのか、芸術的な創造性はどこから生じるのかということでしょう。アート、芸術、美術、それ自体が精神病的であるわけではなく、そのようなラベルをつけてはならない、レッテルを貼ってはならないのです。作品をつくった方はひょっとしたら精神障害があるのかもしれません。しかし、その方の精神状態のみで、その人がつくった作品に特定のレッテルを貼ってはならないと思います。先ほどマリアさんもおっしゃったように、まず作品を見て、その次にどんな人がつくったのかということを考える。これは美術史家の仕事であり、美術評論家の仕事であると思います。

今日の日本において、似たような誤解が生まれているのではないでしょうか。日本ではアール・ブリュットという言葉があると思いますが、これはもともとフランス語で art brut というふうに発音します。発音の違いがわかると思います。オリジナルのフランス語の方は、生のアート、生の芸術という意味です。なぜ生の芸術なのか、そしてなぜ今の日本でいうところのアール・ブリュットという言葉に問題があるのでしょうか。私はそこをきちんと区別して発音しようと思います。もともとのフランス語の概念として使うときには art brut と、フランス語として発音します。一方、日本の現象としては片仮名で「アアル・ブルットー」というふうに発音します。

▼精神医学とアートとの関係

〇ゴメズ　では、このトピックと日本のアートを制作する障害者と関係があるのか。そのことを考える前に art brut の分野がどのように発展してきたかという歴史を振り返ってみたいと思います。そして、障害者の芸術的な創作において重要な役割を果たすのが、この art brut です。art brut の作品をつくった方の中には障害を持った方もいて、身体障害者よりも精神障害者の方が多いと思います。さまざまな、世界中の方がつくった作品を紹介し

ていきます。

精神医学の分野には何世紀もの歴史がありますが、今私たちが知っているような精神医学の形をとったのは 19 世紀末です。その前は、いわゆる狂気というふうに捉えていたのですが、もっと科学的にアプローチしようということになりました。その先駆者といえるのがジークムント・フロイトで、彼が科学的な精神分析に基づく治療を行うようになりました。ドイツではハンス・プリンツホルンが、そしてアメリカでも 19 世紀末から 20 世紀にかけて、精神医学分野の人々が、自分たちの患者がつくっているドローイングやオブジェクトに関心を持つようになりました。もっと後になると精神科病院が患者のためにアートセラピーを行うようになりましたが、それよりもっと前のことです。代表例として、スイスの精神科医であるヴァルター・モルゲンターラーは 1921 年に、自分の患者であったアドルフ・ヴェルフリについて『芸術家としての精神病患者』という本を刊行しています。ヴェルフリは 1930 年に亡くなった、20 世紀初頭のアーティストで、彼がどのように制作していたかを書いており、この本は非常に重要だと思います。

オーストリアの精神科医であるレオ・ナヴラティルは、アートを制作することによってセラピーの効果があるのではないかというふうに考えました。その前には、アート制作の様子を見ることで診断に役立つのではないかという考え方もありました。ナヴラティルが考えたのは、アートを制作することがプラスの影響を心や体に与えるのではないか、ヒーリングパワーがあるのではないかということです。彼はウィーン北部にある州立の精神科病院で働いていて、そこから独学のアーティストのためのアートセンターが生まれました。アートセンター・グギングというふうに呼ばれていて、現在ここには美術館もありますし、作品を売るようなギャラリーもあります。ハウス・オブ・アーティストという建物もあり、12 名のアーティストが生活をしています。今年このグギングへ行って取材をしましたので、ニューヨーク・タイムズ紙に記事を書きました。

今ご紹介したように、20 世紀前半に精神科医たちが自分たちの診ている患者のクリエイティブな美術、芸術表現に関心を持ったのです。特に西ヨーロッパの方たちが制作する創作物に関心を寄せるようになりました。精神科医だけではなく、シュールレアリストとして知られているアンドレ・ブルトン、そして有名なのはジャン・デュビュッフェ、あるいは詩人も精神医学分野の患者がつくるものに関心を持つようになりました。1940 年代にデュビュッフェは作品を探し始めます。精神病の患者、あるいは精神科の病院とは関わりのない方もいました。フランスだけでなく他の国へも行き、非常に興味深い芸術的な創作活動が精神病患者だけでなく、精神疾患のない人も行っているということがわかりました。作品は彫刻やドローイング、あるいは他の形態であったりしましたし、誰がつくったのかよく知られていないもの、あるいはその方のメンタルヘルスの状態がよくわからないというものもありました。

デュビュッフェが見出した作品は、デュビュッフェ自身だけでなく彼の仲間のアーティ

ストたちにも影響を与えました。デュビュッフェも彼の仲間も正規の美術教育を受けた人ばかりで、彼らが学んできた美術史的な様式とは一切関係がありません。デュビュッフェが集めてきた作品、彫刻やドローイングも含めたさまざまな創作物は、自分で生み出したテクニックを駆使していたり、予想外のマテリアルの使い方をしていたりしました。たとえばこの作品はフランスのパスカル・デジル・メゾンネーヴというアーティストが貝殻でつくっています。デュビュッフェが見出したさまざまな作品には共通のロジック、あるいは特徴があったようなんですが、一人ひとりの作品は他の人の作品とまったく違っています。このメゾンネーヴの作品は一見するとフォークアート、民芸品に見えるかもしれません。しかし、いわゆる民芸品というのは人形のように、同じ形態のものをつくり、世代から世代へと受け継いでいくものです。ところがデュビュッフェが見出し収集したのは、非常に魅力的で民芸品とはまったく違っていたからです。モダンアートはエネルギーを持って発展していました。モダンアートの重要な要素は何か新しいものを生み出すということです。モダニズムというのは、何か新しいものを求める運動です。

他にもデュビュッフェが見出したアーティストとして、アドルフ・ヴェルフリやハインリヒ・アントン・ミュラーなどが挙げられます。ヴェルフリやミュラーの表現形態は、これまで専門のアーティスト、すなわち正規の教育を受けた人の間では見たことのないものばかりでした。そしてデュビュッフェは落書きや子どもの描いた絵にも関心を持つようになり、芸術的創作は完全に自由な精神の発露である、つまりアートをつくる際にルールなどは一切ないと考えるようになりました。

▼デュビュッフェが名づけた art brut

○ゴメズ　そこでデュビュッフェはこういった種類のアートに名前をつけることにし、art brut と呼びました。すなわち生の芸術という意味です。なぜ生の芸術なんでしょうか。ここでいうところの生というのはピュア、純粋であり、オーセンティック、本物、そしてダイレクト、直接です。今ここの切迫した生のままのクリエイティブなパワーがあり、独学のアーティストの作品を見たときに感じることができます。創作的な衝動の結果、そのものがアートになる。美術の歴史、あるいはその美術の理論など全然考えずに創作するんです。また、デュビュッフェが定義した art brut というのは、作品をつくる人たちは自分自身のためにつくります。他の人のためにつくるのではありません。さらに art brut の作品をつくる人たちはメインストリーム、主流の社会、あるいは文化の外にいることが多いです。デュビュッフェと仲間は 1948 年にカンパニー・デ・アールブリュットという組織を設立し、1949 年にパリのドゥルーアンというギャラリーで収集した作品の展覧会を開催しました。その展覧会の際にデュビュッフェは雑誌に寄稿し、こう書いています。art brut というのは芸術文化に汚染されていない人々が創作したものである。art brut は知識人たちとは違って模倣というのがほとんどない。つまり art brut のアーティストたちは、すべ

てを自分自身の奥底から引き出してくるのであって、古典的芸術やそのとき流行のアートから引き出すのではない。このようにデュビュッフェが art brut を説明したのは約 70 年前のことです。他のところでも彼は、主流の美術理論や制度などを否定しています。デュビュッフェによれば art brut の特徴は、アートの世界の秩序や体系、学校やギャラリー、ミュージアムなども含めた制度に反するものであるというわけです。

皮肉なことに、デュビュッフェの時代から何十年か経って art brut が認識され、国際的なアート市場も実はできてきました。アートの秩序や制度に組み込まれてきたといえるのかもしれません。このことについては後ほど、ディスカッションの中でもいろいろと質問をお受けしながら話を進めたいと思います。

1970 年代に art brut はアウトサイダー・アートという呼ばれ方をするようになりました。これもやはりメインストリームじゃないという意味ですが、この二つの言葉には非常に微妙な差があります。ただ、その微妙な差ということを追求する時間は、今日はないかもしれません。さらにもう一つのラベル、言葉が出てきました。それを今日は特に考えたいと思います。英語でセルフ・トート・アート、独学の芸術、独学のアートです。独学、すなわち美術学校には行っていない人たちのアートですね。このセルフ・トート・アートという意味は非常に広く、art brut あるいはアウトサイダー・アートよりも広い意味だと思います。ただ、この三つは基本的にはほぼ同じ現象を表すものとして使うこともできます。

▼言葉の意味を再考する

〇ゴメズ　さて、これまで簡単に歴史を振り返ってみました。歴史の中で、どういうふうに批評的な文脈の中で障害者の芸術が語られてきたのか、それが今日のシンポジウムのテーマ「再考する」ということにつながるのだと思います。しかしながら再考する前に、もう一つお話したいことがあるんです。英語や他の西欧の言葉でアーティストという言葉は、アートをつくる人という意味です。主要な活動としてアートをつくる人、創作者だと。英語の場合はさまざまなアーティストを意味し、アーティスト全体を形成します。たとえばフォークアート、民族芸術もありますし、陶芸もあります。また、キュビズムやポストモダニズム、あるいはシュールレアリズムといった様式も含みます。

日本ではアーティストという意味の言葉はいくつかの表現があって、それぞれちょっとニュアンスが違います。たとえば日本語の“美術家”は、英語ですとファインアーティストであり、正式の、そして高度な教育を受けた人が多いということになるでしょう。日本では“芸術家”と言う場合もあります。これはファインアーティストだけでなくクラフトアーティスト、つまり工芸家や民芸作家も含まれるでしょう。“芸”という漢字なんですが、これはクラフト、あるいは芸術技能ということを表します。芸術家というのはなんらかの正式な学校教育を受けて自分の作品をつくっている。師から弟子として学んだような人たちが多いと思います。学校においては特別なプログラムがあって、このような芸術分野を

カバーしているカリキュラムがあると思います。陶芸もその中の一つだと思います。もう一つ、日本語において特によく使われている“アーティスト”という片仮名があります。これは英語の artist を訳したもので、よりモダンな、現代的な、今現在のアートをつくる人というニュアンスがあると思います。

それでは一番正確なのは、どの言葉なのか。このようなアートをつくる人たちの、そして障害者の呼び方は何であるのか。一般的に言えるのは、アーティストと呼べるということです。実際にこの人たちがつくっているものはやはりアートだから、それにほかならないからです。

さて、私は批評家であり美術史家であります。この点についてさらにお話をしたいと思うんですが、具体的にある一定の障害者をクラフトアーティスト、工芸家、あるいは芸術家と呼んだりします。その人のつくるものがクラフト、あるいは芸術であり、そのラベル表示が当てはまるような人たちです。アール・ブリュットという言葉も日本でよく使われるようになりました。障害者がつくる作品に対してそのように呼ばれることがあるわけですが、art brut はもともとフランス語で、芸術的な創造物を意味するとお話しました。ただ、日本でアール・ブリュットという場合は障害者がつくるアートを意味し、今の日本ではそれが固定した呼び方になったようです。日本のアール・ブリュットは今までの歴史的なルーツからちょっとそれているように思いますし、現代の環境の中で考えると多くの場合、アール・ブリュットというラベルをつけない方がいいものもあると思うんです。

たとえば今ご覧いただいている作品、障害者がつくる創作物はすでにアートのカテゴリーの中にあると言えます。マリアさんも先ほど、クリエイティブ・グロウスの人たちの作品はコンテンポラリー・アートだとおっしゃいました。これは正しい呼び名だと思います。適切なコンテクスト、文脈の中で、彼らの作品あるいは作家を呼んでいると思います。場合によっては、アートをつくる障害者に対しては別な呼び方があるかもしれませんし、新しいカテゴリーがあってもいいのかもしれません。そのための言葉をつくるのは、我々批評家の仕事かもしれないと思います。アートという創作物を見るときには、新しい言葉を考える可能性もあるでしょう。日本だけでなく世界のいろいろな場所でポピュラーカルチャーというものがありますが、やはりトレンドやブーム、一時のにぎわいに左右されるものです。表面的なものに過ぎなくて、来たかと思えばすぐに去るというふうに不安定なものだと思うんです。

最近、日本で使われているアール・ブリュットという言葉は少し誤解があると思います。つまり、誤解によってアール・ブリュットと言われているのでリスクがある。日本では今の一時のにぎわいであって明日は消えるかもしれない。一時的な現象になるかもしれないというリスクです。

ところで日本の競争馬に「アールブリュット」という名前の馬がいます。ご存じでしょうか？　なかなか勝負強くて、今も現役です。また、名古屋にはいろんなオフィス・ビル

がありまして、「アールブリュットビル」という建物があるんです。これがその写真でして、私はここに住みたいなと思いました。他にも、今年の初め頃にある人がツイッターで「アール・ブリュットは愛とコミュニティとを表すんだ」というふうなことを書いていました。このメッセージは心温まるものでありますが、不正確だと思います。フランス語のもともとの art brut は、トレンドではありませんし、心温まるような気持ちになるものではないわけです。非常に個人的な、非常に衝動的な自分を表したいという、そのクリエイティビティに対する熱情を表すからです。これがとても重要なんです。

フランス生まれの art brut を考えるときに、その真の創作者はいろいろな作品をつくっているので、全体を見ることが重要です。そこには何らかの、その人個人のビジョンが表現されているはずですし、自ずと見えてくるはずです。

▼作品の芸術性評価を

〇ゴメズ　それで先ほど言った点に戻るわけなんですが、障害者がつくるものがすべて何らかの芸術的な表現になるわけではない、あるいは正確にアートと呼ぶべきではないかもしれません。それと同じことで、クリエイティブな表現をする人たちすべてが障害者であるとはかぎりません。つまり批評的な目で見た場合、身体的・精神的な状態がどうであろうと、とにかく重要なことは芸術性の評価です。障害者で学校には行ったことのない人たちがつくるものも、同じ基準でもって判断すべきだということです。いわゆるプロの芸術家たち、障害者でない人たちの作品を判断するのと同じ尺度を当てはめるべきだということで、これが重要なサポートでありまして、それによって初めて障害者のアートをサポートできると思います。そのような尊敬の心をもって扱われるべきなんです。偉大なる作品というのはインスピレーションを与えます。世界を見る目が変わる、想像の世界が広がる、さらにまた我々の魂に触れてくるものであります。したがって、そのような偉大な作品をつくる人たちは、障害がなくて学校へ行った人たちと同じように、非常に印象深い、意味のあるアートを提供する力を持った人たちであります。私自身、謙虚に尊敬の心を持って接するということを大事にしています。

非常に顕著な才能がある人、たとえば澤田真一さん、彼は本当に才能に恵まれた人です。彼のような人たちがつくるものは、何と呼んでいいのかがわからない場合も多い。どのようなラベル付けをするか、どういう分類をするのか迷うと思います。我々は美術批評家として作品を見るとき、忘れてはならないのはやはり、その作品の中心にあるものに目を向けるということです。芸術作品というものは、アーティストが自分の主題に対して自らの解釈を表しています。たとえば抽象画というものがありますが、そこでもやはり解釈は当然あるわけです。なぜ抽象画が抽象画たるかといえば、それはその形式について探るという、その探索の気持ちがあるから抽象画になるわけです。

私は今回の来日に際して、多くのさまざまな独学アーティストの作品を見ています。障

害をもっている人もいるし、そうでない人もいます。それぞれの作品の体系を見てみますと、もともとの art brut に匹敵するものがあります。エネルギーに満ちあふれていました。すべてが、やはりそのオリジナリティ、アーティストとしての力、情熱を表すもので、パッションに満ちあふれていました。個々のアーティストが自分の言葉でその作品に対する感情を語らなくてもパッションはあふれているわけで、いかに真剣かということが明確にその作品の中に出てきています。こうした特徴こそやはりグッドアートの証拠でありまして、真のアーティストであるならばすべての世界でそれを行っています。

さて、障害者の芸術表現の再考ということで、特に日本の状況を考えますとやはり芸術性ということを理解するのが重要だと思います。芸術性という言葉の認識が要になると思います。私は美術史家、美術批評家でありますから情熱を込めて言いたいのは、すぐれた作品はやはり多くの人に鑑賞されるべきであるし、人々を楽しませ、刺激を与えるものだということです。クオリティの高い作品は、人々の認識を刺激するということが重要でありまして、かわいそうと思われたり、誤解されていてはいけないと思います。作品の価値を正確に認識し、その魅力を感じ、さらに卓越した芸術作品としての地位を認めていくべきです。私の話を聞いてくださって、どうもありがとうございます。（拍手）

○司会　ゴメズさん、ありがとうございました。言葉を一つ一つ丁寧に、定義から再検討していって、作品に対する向き合い方などについてもお話いただきました。ありがとうございます。

では、お待たせいたしました。最後は服部正さんにお話いただきます。服部さんは、長年にわたってアウトサイダー・アートや障害者の創作活動に関わってこられて、研究者として本や論文を執筆されるだけではなく、美術館の学芸員として展覧会なども多数手がけてこられました。この分野において日本ではパイオニアとも言える方です。特に、ここ数年の日本の状況変化にはいろいろ感じておられることもあるようで、今日はそのことも含めてお話いただけると思います。それでは服部さん、よろしくお願いいたします。

▼ 1940 年前後の時代背景

○服部 正　皆さん、こんにちは。服部と申します。皆さんはずっと聴いてばかりでお疲れかも知れませんが、もう 30 分ほど私の話にお付き合いください。

さて、私に与えられたお題は、日本の障害のある方のアート活動の歴史と現状のアウトラインをということだったんですけれども、その全体を 30 分間で話すのは不可能なので、1940 年前後と 2010 年代の日本という 2 つのポイントに絞ってお話します。

まず 1940 年前後の日本について。この頃に障害のある人の創作活動の支援というもの

の最初の大きな波がやってきます。このとき中心になった人物が山下清という人でした。彼は軽度の知的な障害がありまして、戦後には貼り絵の作品で非常に有名な、当時の日本人で知らない人はいないというぐらい有名な作家になっていく人です。ただ、今の大学生たちはあまり山下清を知らなくて、ちょっと驚いてしまったことがありますが、もう少し上の世代の人であれば日本人なら誰でも知っているというほど有名な貼り絵の画家です。

彼の略歴を少しご紹介します。1922 年に東京で生まれ、1934 年の小学 6 年生のときに千葉県市川市にある八幡学園という知的障害のある人の収容施設というか、生活する施設に入ります。当時の日本には障害のある人のための公立施設はありませんので、八幡学園は園長の久保寺保久という人が私費を投じて、自分の家を改造してつくった施設でした。そこで貼り絵、色紙を小さくちぎって、それを貼りつけて絵を描いていくという活動に参加して、山下清は非凡な才能を発揮します。それが早稲田大学の心理学の先生であった戸川行男という人の目に留まり、1936 年に心理学教室の研究紀要などで紹介されると、それがさらに話題になって、画廊や美術関係の書物の中でも紹介されるようになっていきました。この頃はまだ小学生か中学生ぐらいでしたので稚拙なところはあるんですけれども、その後に紙の切り方も細かくなり、非常に精密なというか、精巧な貼り絵をつくっていくようになります。

1937 年 12 月に山下の作品が早稲田大学図書館ホールで展示され、さらに 1939 年 11 月には春鳥会から作品集が出版されます。この春鳥会というのは『美術手帖』を出版している株式会社美術出版社の元になったところです。また、1939 年 12 月には東京銀座にあるモダンアートのギャラリー青樹社で展覧会が開催され、ものすごく大勢の人がやってくる。美術雑誌や美術関連の新聞でも取り上げられて大きな話題になるということがありました。

山下清（やました・きよし 1922 ～ 1971）

1922 年　東京生まれ

1934 年　千葉県市川市の八幡学園に入所、貼り絵を始める

1936 年　早稲田大学心理学教室研究室紀要で山下清を紹介

1937 年　精神薄弱児山下清作品展（早稲田大学図書館ホール）・日中戦争開戦

1938 年　特異児童作品展（早稲田大学大隈小講堂）・国家総動員法制定

1939 年　『特異児童作品集』（春鳥会）出版

「特異児童作品展」（東京銀座・青樹社、12 月 8 ～ 12 日）

1940 年　大政翼賛会結成

1941 年　太平洋戦争開戦

ここでちょっと年表を見ていただきます。やはり私たちは当時の歴史というか、時代の中に落とし込んでみる必要があると思うんですね。日本は 1937 年に日中戦争を開戦し、翌年には国家総動員法を制定する。そして、2 年後の 1940 年には大政翼賛会が結成され、翌年には太平洋戦争へと突入していくという時代でした。

この時代の中で八幡学園を創設した久保寺保久という人は、知的障害のある人の地位向上というか、社会的な立場をよくしようという活動を続けていたわけです。そして彼には、知的障害のある方を保護するための法律を、当時の日本にはなかったので、そういう法律を制定したいという思いがありました。

久保寺が 1940 年に書いた文章を少しご紹介します。今日では不適切な言葉も多く含まれていますがそのまま読みます。「現時局はかかる社会的正義感や人類愛的消極的児童保護思潮を許さなくなった。今日、正常下軽度の精神欠陥児はもとより、より以下の魯鈍級程度の精神薄弱児もまた、十分に療護教導されて国防力、産業力に参加し、寄与貢献する人的資源として国家的考慮を要する者なることを断言する」。つまり戦争が進むにつれて、普通の人だけではなく知的な障害のある人も戦力として考えていくべきだと。そのためには彼らを教育しなければいけない、そのためには障害のある人たちを保護する法律が必要だというロジックで、精神薄弱児保護法を成立させようと運動していました。

久保寺は 1938 年から 1940 年までの 3 年間に、なんと 22 カ所で八幡学園の作品展、山下清を中心とする展覧会を各地で開催しています。日本国内だけではなく、当時日本の占領下にあった満州奉天市、新京市、大連市、朝鮮京城府などにも出かけていって展覧会をやり、あわせて講演会も実施しながら、なんとかこの時局を利用して精神薄弱児保護法を、当時の日本になかった法律を成立させようと努力していました。法律制定のために、知的な障害のある人が八幡学園で教育されることによって、こんなにも作品が発展していくということを伝える。そのための具体例として山下清というのはうってつけだったわけです。

▼過度な注目にひそむ危険性

○服部　なぜ私が今日このような話から始めたかというと、このことがなんとなく今の状況と似ているような気がするからです。2020 年に東京でオリンピック・パラリンピックがあり、それに向かって盛り上げていこうという話と、障害のある人の創作活動を盛り上げようという話がどうしてイコールになるのかというのは、少し考えなければいけないところではないのかと思います。

福祉運動の方向性としては、確かに似ている部分はあるかもしれません。たとえば、パラリンピックを通じて障害のある人の競技環境をよくしていきたい。そういった人たちが競技を行えるフィールドをつくるなど、いろいろな意味で競技環境を向上させていきたいというのはよくわかります。また、パラリンピックで障害のある人に対して世間の関心が

高まるタイミングを狙って、障害のある人の創作活動を行える環境、アートの環境を整えていきたいというのもよくわかります。それは非常にもっともなことなんですけれども、一方で、何か大事なことが見逃されている可能性があると思うんですね。

たとえばマラソン。マラソンではたぶん、車いすの人と二足歩行の人は一緒に競技ができません。でも、アートにおいては障害の有無で人を分離する必要はないでしょう。普通のアートの世界の中で障害のある人のアートを評価していくことは可能なはずだからです。それなのに、今この機会にと障害のある人のアートを過度にクローズアップしたりすると、普通の意味でのアートとして障害のある人のアートが語られなくなってしまう、そういう危険があるのではないのかなと思っています。

実際にそういうことが 1940 年前後では起こっています。たとえば山下清の作品が大々的に新聞などで取り上げられたとき、当時気鋭の文芸評論家だった小林秀雄はこのように書いています。「本筋の絵の美しさというものは幾度でも見てほしい、そのつどいろいろなことを語ろう、と言いかけているような性質のものだと僕は考えているが、清君の絵の美しさには、向こうから語りかけてくるようなものはまるでない。清君の天賦の才能は疑う余地はないが、この才能には痴愚という痛ましい犠牲が払われているということもまた疑いのないところだ。清君の絵に感じられる、意味とか情緒とかいうものの欠如、一種空洞な感じも、この痛ましい犠牲から来るのだろう」。このように、当時の小林秀雄は非常に影響力のあった文芸評論家ですけれども、山下清の絵は空っぽだというふうな言い方をするわけです。

同じようなことは他でも語られています。谷川徹三という哲学者は、「私はこの 4 年間に 4 度見ましたがね、だんだん空虚を感じてきました。本当の絵だったら繰り返し見れば見るほど好きになりますね」と言っています。

他にも西洋画家の伊原宇三郎は、「ものを率直に見る、ものを率直に感ずる神経だけが伸び過ぎたということだけでは本当の意味の芸術の中には入らない。私たちの考えている芸術としては食い足りない、物足りない」と言っています。

このように山下清が有名になるにしたがって、芸術分野の人たち、アートの批評に関わる人たちは、それを否定するような発言を繰り返していきます。いわば福祉的な視点、あるいは大衆的というか興味本位的な視点で、障害のある人のアートに対する盛り上がりがあった中で、芸術の専門家たちは山下清の芸術性を否定することに躍起になったという状況が 1940 年代に起こっていました。

▼日本の「アール・ブリュット」登場の経緯

○服部　そこで、今の日本、2010 年代の日本について考えてみたいと思います。

障害のある人の創作活動の支援というのは 1940 年代の山下清の後も、間に戦争を挟むものの、草の根レベルでは地道にずっと続いています。ただ、それが急激に評価されるよ

うになってきたというか、一般の方々にもよく知られるようになってきたのは 1990 年代からです。その中では、1995 年に始まったエイブル・アート・ムーブメントが代表的な取り組みとして挙げられます。しかし、そのような取り組みが盛んに行われていても、美術の世界が積極的に関わろうとしてきたかというと、そうでもありません。公立の美術館が貸館事業ではなく自主事業として、自分たちの予算を使って障害のある方の創作物を展示するようになる、頻繁に展示するようになるのは本当に最近のことです。

その中で最たるものとして考えられるのが「アール・ブリュット・ジャポネ凱旋展」と呼ばれるもので、その前提として少し状況説明をさせていただきます。

2010 年 3 月から翌年 1 月にかけて、パリのアル・サン・ピエール（La Halle Saint Pierre）という展示ホールで「アール・ブリュット・ジャポネ展」が開催されました。これは日本の 63 名のアーティストの作品をアール・ブリュットの名前で大々的に展示する展覧会でした。作品を選定したのはアル・サン・ピエールの館長マルティーヌ・リュザルディで、どのような作品がどう選ばれたかという経緯について少し説明します。

京都新聞の記事によると、「作品の選定はマルティーヌ・リュザルディ館長が日本を訪れて行ったが、日本国内にどのようなアウトサイダー・アートの作家がいるのかについては、滋賀県社会福祉事業団が全国の福祉施設や、個人作家などを訪ねた調査で明らかになってきた。今回もその調査が活かされた形だ」と書いています。別の雑誌に掲載された記事では、「2009 年 5 月に来日した館長は NO-MA（ノマ）がこれまで出会ってきた作家の作品やその図版を参考に出品作家を選出しました」と書かれています。NO-MA というのは滋賀県近江八幡市にある小さな美術館で滋賀県社会福祉事業団が運営の母体になっているところです。つまりパリで行われた展覧会は、アール・ブリュットをしばしば展示する美術館で展示された展覧会ではあるんですが、美術の専門家が企画した展覧会とは言いがたい部分があります。館長のマルティーヌ・リュザルディは日本に来て、いわばカタログショッピングのように作品を選んだわけですが、そのカタログをつくったのは福祉に関わる団体だったわけです。その経緯からすれば、作品のほとんどが障害のある人の作品になるのは当然のことだと思います。実際にパリのアル・サン・ピエールでの展覧会のほとんどの作品は障害のある人によるものでした。

そのパリでの展覧会が、やや規模を縮小して日本での凱旋展という形で巡回展が始まります。パリでの展覧会が終わって 3 カ月後には埼玉県立近代美術館で巡回展が開かれ、その後に約 3 年をかけて、新潟、高浜、岩手、高知、福岡、熊本という 7 つの都市、すべて公立の美術館で展覧会が開催されました。7 会場共通で図録もつくられていますが、このカタログはアール・ブリュット・ジャポネ展カタログ編集委員会というところがつくっています。実態はあまりわからないんですけれども、このカタログのテキストは、アル・サン・ピエールのリュザルディ館長が原稿を書いているだけで、あとは作家解説です。その作家解説の文章は出品作家に近い立場にいた支援員の方や滋賀県社会福祉事業団の方々が書い

ていて、7つもある開催館の学芸員が積極的に関わった形跡というのはほとんど見られません。

そして、この展覧会を通じて日本では、障害のある人の創作物イコール、アール・ブリュットだという認識が広く行きわたるようになっていきました。具体的にここ数年の展覧会のチラシを紹介しますと、「そこにある美術、アール・ブリュット展」、これは2014年に鳥取県で開催された障害のある方のための公募展です。「あいちアール・ブリュット展」、これは2015年に愛知県のやはり「県内在住、在学、または在勤で、障害のある人」を対象にした公募展です。チラシには丁寧に、アール・ブリュット展の下に「障害者アート展」とも書かれています。今年は6月に東京都庁でもアール・ブリュット美術展が行われました。先の鳥取県の展覧会には2,228点の作品が出品されたと書かれているんですけれども、デュビュッフェが25年かけて集めたアール・ブリュットの作品が約5,000点ぐらいですから、鳥取県で2,200点というのは本当にアール・ブリュットの大インフレーションが起こっていると言えるんじゃないでしょうか。

しかし、こうした日本の状況はいわば、アール・ブリュットという言葉がアートであることをやめるためのキャッチフレーズになりつつあるのではないのか、普通のアートとして障害のある人のアートが語られなくなってしまう危険が非常にあるのではないのかと思っています。どうしてそうなるかというと、アール・ブリュットということに対して美術の専門家がきちんと関わってこなかった、そのことが大きな原因ではないかなと考えています。先ほどの日本の7会場の巡回展は、日本の各館の学芸員が企画の部分、作品選定の部分で関わったのではなくて、海外で行われたものをそのまま日本に持ってきて巡回させるという形だったわけですね。そういうことがアール・ブリュットというものを美術の世界から遠ざけてしまっているという気がします。パリでのアール・ブリュット・ジャポネ展を日本へ持ってくるときに、もう少し各館の学芸員の方が積極的に関わって、もう一度きちんと展覧会を組み直すというふうな可能性もあった。美術の専門家がきちんとこの問題に関われるという可能性もあったんですけれども、そうならなかったことが非常に悔やまれるのではないかなと思っています。

▼「アール・ブリュット」は美術からの分離!?

○服部　実は同じような不安というか問題は、日本の現代アート、コンテンポラリー・アートについても起こっています。最近日本では地域密着型というか、地域振興のための現代アートの利用が盛んに行われています。屋外アートイベントが人気を集めていて、たとえば越後妻有の大地の芸術祭や瀬戸内国際芸術祭、あいちトリエンナーレ、関西だと六甲ミーツ・アートなど、美術館だけではなく屋外のスペースも使いながら現代アートの作家たちが作品を展示する。そこにたくさんの人が観光目的も兼ねて行くという形があります。

このような展覧会のありよう、アートによるまちづくりというものを標榜するような展覧

会のありようについて、藤田直哉という文学者であり文芸批評家が 2014 年に「前衛のゾンビたち―地域アートの諸問題」という文章の中で、鋭く批判しています。地域アートの隆盛によって現代美術の質的な変化が起こっているのではないか。地域アートというものは、ある種のやりがい搾取であったり、批評の不在というものを誘発しているんじゃないかというわけです。彼の文章を少しご紹介しますと、「物理的身体を持った多くの参加者と、物理的な大地。それぞれのローカルな芸術祭に参加し、リレーショナル（人と人とがつながってその関係性を楽しむということですね、そのリレーショナル）を行うたくさんの素人たち、ボランティアたち。そのお祭りの楽しさの中にこそ美があるとしたら批評の居場所はない。かくして政治的・経済的な地域アートの隆盛という大きな構造と、参加者たちの素朴な感想の輪の中に芸術は充足し、批評という外部の介入する契機は存在しない。存在しなくても構わないという方向に現代美術の構造がシフトしている」。つまり、地域活性化というものが第一の目的になっているために、作品のクオリティというものが問われない。地域とのつながりができて盛り上がりさえすれば、それでその作品は使命を果たしたというふうなことですね。そういう形がまち起こしのためのアートという中で行われ、若手作家の中にも、関係性さえ保てればそれでいいという方向で作品づくりをする人がいるという批判です。

これがどう関係あるのか。2020 年のオリンピック・パラリンピックを国全体で成功させようというムードの中で、障害者の創作活動が主にアール・ブリュットという名前で推進されていくことは、障害のある人のアートだということが見えにくい状態で推進されていくわけです。そこには藤田の指摘する地域アートと同じように、美術批評というものの入り込む余地がないと思われるんですね、賛成するかしないかは別なんですけれども。たとえば誰かが「オリンピックなんか失敗すればいい」とか「日本人は誰もメダルを取らなきゃいい」などと否定的な発言のできる雰囲気がないというのは危ない。それと同じように、障害のある人のアートを 2020 年に向かってアール・ブリュットという名前で推進されていることにも危うさがあるような気がします。つまり 1940 年代に起こったのと同じように、美術は障害のある人のアートと分離していくしかない。美術批評ができないので分離していくしかないというのはあまりにも不幸なことのように思います。

先ほどゴメズさんが丁寧に説明してくださいましたが、そもそもデュビュッフェの提唱した“アール・ブリュット”は、社会批判というか社会に対する批評性を持っているものでした。デュビュッフェの言葉を少しご紹介しますと、「ヴェルフリやアロイーズのような人は、単に彼らが芸術家であるという理由で監禁されていたのです。彼らは自分の芸術を可能な限り推し進めました。彼らは彼らの芸術を生きていたのです。アール・ブリュットとは、芸術的創作をできるところまで推し進めたものです。他の芸術家たちは、自分の芸術をほんの半分しか信じられず、芸術の外側にある慣習的な人生を生きていたのです。狂気とは偉大な芸術です。たとえば、ヴェルフリがそうであったように」と言っています。

このようにデュビュッフェは“狂気”という言葉を精神疾患という意味ではなくて、芸術に本気で向き合う人を記述するための言葉だというふうに読み替えました。その読み替えによって精神病理学的な芸術、いわば障害者アートですね、そのような枠組みを破壊しようと考えていたのだと思います。つまりデュビュッフェは、アール・ブリュットというある種の思考装置、物事を考えるための装置をつくり上げることによって“狂気”を“芸術的熱中”と読み替え、それによって創作と病気との関連を断ち切ろうとした。同時に、芸術や病気、障害に対する固定的な社会の価値観を転覆させようと考えていたように思います。さらに、そのことによってヴェルフリのような人、精神疾患があるといわれ、精神病理学的芸術といわれていたような人たちの居場所を、病院の中ではなく社会の中に見出そうとした。そういう試みがデュビュッフェの“アール・ブリュット”だったのではないかと思います。

▼求められる本質の理解

○服部　そうだとしたら、精神疾患の患者の芸術や、障害のある人のアートという枠組みをつくってしまうことは、デュビュッフェがめざしたアール・ブリュットの対極にあるものではないのか。同じアール・ブリュットという言葉を使っていても、現在日本で行われていることは障害のある人のアートを一つの枠の中に入れてしまうという意味で、デュビュッフェが本来めざしていたアール・ブリュットとは随分違うことが行われているのではないでしょうか。

ですから、今大事なことは、障害のある人の創作活動を「障害者のアート」という形で固定化しないことではないかなと思います。デュビュッフェのアール・ブリュットも、実はそういうことをめざしていた。アートの究極の形の一つとしてアール・ブリュットを考えていたわけです。こう考えると、福祉におけるノーマライゼーションやインクルージョンの理念とそう遠くなかったはずなんですね。ところが日本では、デュビュッフェのアール・ブリュットの本質が理解されず、「障害者アート」という言葉はよくないからアール・ブリュットと言い替えておこう、それなら誰もわからないからという表層的なレベルでアール・ブリュットというものが誤用されて、あるいは意図的に悪用されて、障害者の創作活動が本来の美術活動から分離されていく。これは非常に危険なことですが、これが今日本で起こりつつあることではないのかなと思います。

つまり、アール・ブリュットそのものが問題なのではなくて、アール・ブリュットを正しく機能させていない今の状況が問題なんだと思います。それをもたらしたのは、けっして福祉を専門にする方々のこれまでのご努力のせいではなくて、美術批評がそこに存在しなかった、美術の評論が行われてこなかったことが問題なのです。

アール・ブリュット・ジャポネ展が障害のある人の作品ばかりになったのも、それまで日本の美術の専門家たちがこの分野にきちんと向き合って、障害のある人ではない独学の

画家たちを十分に見つけてこなかったからです。そのことがアール・ブリュット・ジャポネ展を障害のある人のアート展にしてしまった。そして凱旋展として日本に帰ってきたときにも、日本の美術館はそのまま受け入れてアール・ブリュットの名前で展示してしまった。このように美術の側が批評的にこの問題を考えてこなかったことが、今の非常に危うい状況をつくっているのではないかと考えています。

最後に一つ宣伝です。配布資料の中にチラシを入れさせていただきました。先ほどから何度も出ているアドルフ・ヴェルフリの展覧会が日本で実現します。74 点もの作品が日本に来ます。これだけの規模で展覧会が開催されるのは初めてのことです。そもそもデュビュッフェはアドルフ・ヴェルフリの作品を見て、これをなんとかしなければいけない、これを精神科の病院の中に置きざりにしておいてはだめだと考え、“アール・ブリュット”という概念を提唱していくわけです。アール・ブリュットという概念の意味を考える上でもとても重要な機会だと思いますので、ぜひ足を運んでいただければと思います。ありがとうございました。（拍手）

○司会　服部さん、ありがとうございました。今の日本の状況を大局的に見据えて、本質は何なのかということを的確に捉えていただき、今後の日本にとって必要なものは何かということも示していただいたと思います。ありがとうございました。

それでは、ただいまから約 10 分間の休憩に入ります。舞台のレイアウトを変更させていただきますので、この間に 3 人のゲストへの質問があるという方は、お手元の質問票に記入してスタッフに渡してください。よろしくお願いいたします。

（休　　憩）

○司会　では、そろそろ第 2 部のパネルディスカッションを始めます。ここからの進行は NPO 法人都市文化創造機構の理事長であり同志社大学の教授でもある、佐々木雅幸がモデレーターを務めます。では、よろしくお願いいたします。

○佐々木　皆さん、こんにちは。今ご紹介いただきました佐々木です。

今日のシンポジウムのタイトルは「障害者の芸術表現を考える」で、「障害者アートを考える」とはしておりません。これは先ほど服部さんが言われたように、障害者の創作活動、あるいは障害者の芸術表現というものをより正しく評価していく、その深い意味を考えていくことが大切だと私どもは考えておりまして、このようなタイトルになり

ました。英語表記ではRethinking、考え直してみようという意味で、現在進行している状況、いわば一種のブームとも言えるような状況をもう一度原点から考え直してみようというわけです。そうすることによって、より継続した深い取り組みになるのではないか、障害者の芸術作品に対するリスペクトにもなるのではないかというふうに考えているのです。

フロアの皆さんからは質問票をたくさん出していただきました。これを整理していくのはちょっと大変なものですから、まず時間を稼ぐという意味もあって、最初にマリアさんとゴメズさんから、服部さんの問題提起に対してどのようにお考えなのかをお聞きしたいと思います。ではゴメズさんから、服部さんが提起された日本の状況に対してのご意見やご感想をお願いします。

▼発展のための美術批評を

○ゴメズ　ありがとうございます。私は日本の状況をここ15年ほど追ってきましたので、服部さんのお話はよくわかります。どのように作品が展示され、評価され、そして、受け入れられてきたのかなど、理解しているつもりです。私が初めて日本へ来たのはかなり前のことで、フルブライト奨学金の留学生として来ました。日本におけるモダンアートの歴史を研究するためです。そして、日本の美術に関するさまざまな制度のことも知るようになりました。ちょうど経済的なブームの最後の時期だったので、新しいミュージアムが日本各地にどんどん、雨後のタケノコのようにどんどんオープンしていた時期です。

服部先生がおっしゃったのは非常に重要だと思います。具体例として、パリでのアール・ブリュット・ジャポネ展、そして凱旋展として日本の7つのミュージアムで展覧会があったけれど、ほとんどキュレーター、学芸員が美術館で関わらなかったということをおっしゃった。どういった展覧会にするのか、美術的な批評もなかったということでした。つまり日本に帰ってきた展覧会は宇宙から来た宇宙船のような状態だった。状況説明もなしに帰ってきたんだと思います。

私たちに必要なのは批判、批評です。こういったアートに対して美術批評が必要なんです。しかし、それだけではありません。また他の日に話をしなければいけないぐらい重要なことですが、もっと大きな問題があります。つまり日本ではビジュアル・アート、視覚芸術の批評について、ここ数十年弱かったのではないでしょうか。日本で全国紙を開きますと、文化的な行事についての記事は非常に表面的です。きちんと議論して、批評的にそのテーマを考える、あるいはその状況を考える、そして展覧会の目的について考えることがなされていない。それは視覚芸術だけではなくコンサートや映画もそうなんですけれども、まともに正面から批評するということがあまり行われていない。そして、障害者とアール・ブリュットとの関係についても、やはり批評が不在であると思います。ですから服部先生のおっしゃるとおりだと思います。

では、どうしたらいいでしょうか。独学のアーティスト、それは障害者も含まれますが、

その方々の活動のために批評が必要です。すなわち作品を展覧会で展示するとき、あるいは本を出すとき、あるいはさまざまな形式で作品を紹介するときに、注意深く一番よい作品を紹介しなければいけないと思います。さらに、議論も提示しなければいけません。なぜこの作品を選んだのか、なぜこの作品を皆さんに紹介するのかという説明が必要です。そこできちんと議論をして自分たちの選択の根拠を示すことによって、この分野を強化できると思います。そして、それがきっかけとなって他のアーティストも認知されるようになるでしょう。何がいいとか悪いとかいう意味での批評ではありません、そうではなくきちんと分析をする、特定のアーティスト、あるいは特定の創作の瞬間が何を伝えようとしているのか、そして私たちが個人として社会としてどう応答しようとしているのかということを、きちんと言うべきなんです。

服部先生が先ほど、パリからの凱旋展が日本の美術館で行われたときに学芸員が積極的に関わらなかったということを指摘されました。積極的な役割を学芸員が果たさずに日本で凱旋展が行われた、これはまさに批評のインフラの弱さを示していると思います。このインフラをつくっていく必要があります。今日のようなシンポジウムもそうなんですけれども、ここから種をまいて、そして批評に関するきちんとした議論ができるようにしていきたいと思います。尊敬しながら知的な活動として、映画であっても、コンサートであっても、レコードアルバムが出たときも、政治的な集まりについても同じで、きちんと批評をすべきです。批評するということがクリエイティブな才能、アーティストが持っている才能をリスペクトすることにつながると考えています。

○佐々木　ありがとうございました。それではいったん服部さんに、ゴメズさんの発言に対する感想があれば、お聞かせください。その後はマリアさんにお願いします。

○服部　批評の不在という、先ほど私が話したことは否定的というか、障害のある方の創作活動がせっかく盛り上がろうとしているのに水を差すようなものだととられると心配だなと、後でちょっと反省しました。もちろん障害のある方の作品が現在のように広く多くの人の目に触れるのはすごく大事なことだと考えていて、だからこそきちんと考える場所をつくっていかなきゃいけないという思いがあり、それをただ表層的な言葉だけで受け入れて何でもかんでもすばらしいということが危険だと言いたかったわけで、それを今ゴメズさんに補強していただきました。何も障害のある方のアートだけじゃなく、日本全体の文化の受容の形として批評のバックグラウンドがないという問題、その中にもちろん位置づけられるんだと。地域アートという問題も出しましたが、実はいろんなところでつながっていて、たとえば経済優先であったり、あるいは何かのミッションのためにアートや文化というものが単に利用されているというか、何かの目的のために使われる手段になっていて、アートそのものについて十分に向き合うことができていないという状況、その一つの

象徴的な表れとして、アール・ブリュットの問題はあると思います。

日本で障害のある人の展覧会が開催される場合、まずは大規模な公募展があって、あとは何かテーマを決めてそこにたくさんの作家を集めるというグループでの展覧会はあるんですが、個展という形式はきわめて少ない。個人の展覧会をするためには、今ゴメズさんが言われたように、その作家についての作家論が必要で、その作家について考えていく、障害という問題ではなく、障害のある人たちという集合体でもなく、個人の作家について考えていくことが必要なんですけれども、それがほとんどないというのはやっぱり障害のある方の創作物という全体像をまず想定していて、それを紹介する、推進していけばいいという考えがあるからでしょう。その状況が、何かを進めているようで実は遅らせているんじゃないかというふうなことも考えます。

▼コンテンポラリー・アートによる確実な変化

○佐々木　ありがとうございます。さて、マリアさんに今日発表していただいたクリエイティブ・グロウスの活動には、たくさんの質問が届いています。まず、クリエイティブ・グロウスのスタッフは全員がアーティストで、障害のある作家に対して何かをしなさいという指示を具体的に出すわけではなく、自由にされている。そして、コンテンポラリー・アート（現代アート）の領域で評価を受けるという取り組みをしておられる。コンテンポラリー・アーティストとして作品を世に出している。なぜ、アール・ブリュットではなくてコンテンポラリー・アートとして取り上げるのか、その意味をお答えいただきたい。あわせて、服部さんの問題提起についても感想をいただければと思います。

○マリア　ゴメズさんと私は、違う観点から仕事をしているかもしれません。すなわち、私自身はアーティストと一緒に仕事をして、アカデミア、大学や教育、あるいは批評という世界の人間ではないので、その意味では恵まれていると思います。つまりプロセスに入る、創作活動のプロセスに入ってアーティストの声を聞きディスカッションすることが、私にとって一番重要なことでもあるわけです。すなわち、アーティストはどういうふうに見られるべきか、どういうふうにその声を聞いてもらうべきか、さらにその作品をどう提示すべきかということが、プロセスに入ることによってわかるわけです。その意味で恵まれている。

そしてもう一つ、これはアメリカの場合ですがアール・ブリュットという言葉があまり知られていないので、アートの仕事をとにかく彼らが望むようなやり方で提示していこうと思っています。アート以外の世界の人から「アウトサイダー・アーティストですか」という質問をされることもあります。実際に障害のある人たちは社会から押し出されている、のけものにされている部分も多いので、遠くまで押しのけられないようにすることも重要になってきます。

そして、アーティストは独学で自分の作品をつくっているわけですが、これもやはり美術史の中の一つです。今、起こっていることを言葉で表すのは難しいですが、将来のある時点で振り返ったときに全体象が見えてくると思います。アメリカで起こっていることは、障害のあるアーティストの作品が主要なコンテンポラリー・アートの美術館で展示されているということ、さらに世界の中で重要性をどんどん高めているということです。文化的、社会的に何かが起こりつつあるのは確かで、それは美術史の一つを形成すると思います。今ははっきりと言葉では説明できませんが、いちばんいいクリエイティブな形で何かが変わりつつあるんじゃないか、すなわち障害のある人たちが文化の中に包摂されていく、実際に彼ら独学のアーティストが自分の直接の体験としてアート作品を発表し、それを直接見られるということが非常に劇的な効果を持っていると思います。

コンテンポラリー・アートかどうかについて言いますと、コンテンポラリーでないはずがない、今まさに起こっていることでありますし、彼らは今を生きているわけです。ですから、コンテンポラリーでなければ他に何があるんだ、コンテンポラリーと呼んではいけないということはないと思います。

さて、質問のあったスタッフの仕事についてです。スタッフが全員アーティストなのは、クリエイティブ・グロウスの理念を具現化するために必要なことなんです。アーティストというのは誰かに影響を与えられるものではなく、自分の方向を自分で定めていく存在だということをスタッフ自身が理解しているので、昨晩は何をしたんですか、どの色を使ったんですかなどの言葉をずっと繰り返すだけだったというわけです。

▼欧米で進むインテグレーション（統合）

○佐々木　どうもありがとうございました。他には、日本でアール・ブリュット専門の美術館がつくられようとしている、そのことについてどう考えるのかという質問があります。スイスのローザンヌにアール・ブリュット・コレクションという専門の美術館があり、ゴメズさんはそこの諮問機関員に就任されたそうですが、日本的文脈で今起ころうとしていることについて、ゴメズさんはどのように考えますか。

それから、私は以前フランスのリール・メトロポール美術館へ行ったことがあります。そこではモダンアートとコンテンポラリー・アート、アール・ブリュットとが一体的に、展示スペースは分けてありますが、一体的に展示していました。美術館のあり方として、どのような形のコレクションや展示がいいのかということについてもご意見をいただければと思います。

○ゴメズ　少なくとも３つ答えは出せると思います。

先ほどマリアさんがおっしゃったように、今は国際的なアートの世界で独学アーティストへの関心が高まってきています。世界各地で独学アーティストの作品を認知し、展覧会

が開催され、ギャラリーで販売するというマーケットも生まれています。マリアさんがおっしゃるとおり、この現象を正確に記述する言葉はまだないのかもしれません。今急速に変わってきている状況だから、5 年先、10 年先に振り返ったときに正確な名前づけができると思います。文化史あるいは美術史というのはそういうものですし、ときには名前が変わることもあります。ある現象を特定の名前で呼んでいても、20 年経ったら違った名前になるかもしれない、これが 1 つです。

次にミュージアム、リールの美術館のことを話されましたが、これは今の流行、トレンドを示していると思います。すなわち西ヨーロッパやアメリカでは、コンテンポラリー・アートの展覧会として独学のアーティストと正規の美術教育を受けたアーティストの作品を一緒に展示するというように、学芸員が区別をしなくなっています。統合、インテグレーションです。特定のテーマを設定して展覧会を企画をするときに、そのテーマに合ったいい作品を選ぼうとして、区別しなくなったというわけです。具体的な例として、ニューヨークのコンテンポラリー・アート美術館でコレクティング、集めるということをテーマにした展覧会がありました。アーティストは脅迫観念的に物を集めていて、独学アーティストと正規の美術教育を受けたアーティストの作品の両方がありました。これがミュージアムで展覧会を企画するときの今の流行です。ギャラリーもそうなってきています。

もう一つのトレンドがあって、コンテンポラリー・アーティストが独学アーティストから強い影響を受けるようになっています。アカデミックなというか、アート・スクールで教育を受けたアーティストが独学アーティストの作品からインスピレーションを得ている。たとえばイギリスのコンテンポラリー・アーティストでたくさんの賞をもらっているグレイソン・ペリーという人がいます。ペリーは陶芸作品をつくっていて、自分の陶芸作品の上にまねをした絵を描くんです。独学アーティストのヘンリー・ダーガーのドローイングを自分の陶芸作品の上に描くということは、直接の影響を受けているということですね。

3 つ目のトレンドは、独学アーティストたちがより大きなアートの世界で、いわゆる正規の教育を受けたアーティストが評価されてきた世界においても評価されるようになってきている。ただ、アール・ブリュット、アウトサイダー・アート、独学アーティストの世界で一部の人はこう言っています。「このアートは本当にスペシャルなんだ」「独学アーティストがつくるからこそ特別なんだ。それを忘れてはならない」という意見があります。非常に才能のある独学アーティストの作品が評価されると同時に、独学アーティストのアイデンティティが忘れられているのではないかという意見も同時にあります。このことについては、先ほどマリアさんがおっしゃったとおり、まず作品を見るべきで、その次に作家のストーリーやバックグラウンドを知る。場合によっては、作家のストーリーがあるから作品がよく理解できるということもあるとは思いますが。

○マリア　本当にゴメズさんのおっしゃるとおりだと思います。つまり最近の展覧会では、アカデミックな教育を受けたアーティストと独学アーティストを一緒に、障害のあるアーティストも入って展示することがどんどん増えています。アメリカだけでなく他のところでもそうなっていて、一つのトレンドになっています。

ただ、私自身はバリアを取り去りたいと考えています。今の状況をトレンドで終わらせるのではなく、誰もがアーティストとして認められ、誰もが文化セクターで評価されるようになるためにバリアを取り去りたいのです。

クリエイティブ・グロウスでは美術学校出身のアーティストがスタッフとして、障害のある人たちと一緒に仕事をしています。これも一つのトレンド、独学の人と一緒に仕事するということがトレンドだと思います。アーティストの作品制作のプロセスに関与することも、学びになります。スタッフではなく他の人でも、たとえば企業の CEO の人たちが関与しキャリアに取り込むということもあると思います。もちろん、本当の意味で双方にとって進展となるように、お互いに関与できるような形を慎重に考えながら進みたいとも思っています。

▼ 2020 年以降を見すえて

○佐々木　かなり専門的になってきたので、これからは今後の方向に向けての議論をしたいと思います。私は今、大学教授の仕事をする傍ら、日本の文化庁の仕事もお手伝いしています。文化庁では 2020 年の東京オリンピック・パラリンピックを一つの目標に置きながら、スポーツのみならず文化・芸術をさらに振興していこうと考えています。そういう国全体の施策の方向性の中で、障害者の創作活動を支援する動きも厚生労働省や文化庁の事業としてすでに始まっていますね。そのような事業予算が増えるのは善意の試みだと思いますし、服部さんが話された地域アートもまたしかりで、この国は圧倒的に文化予算が低いです。アーティストも全体に苦しい生活をしている人が多い。ですから、そうした状況を変えていくために利用できるものは利用しようという考え方もあるとは思います。

今の流れをより正確に捉え、そして深い意味で成功へと導くように、障害者の芸術表現に対する関心をさらに広げ、支援していくためにどのような課題があるのか、それぞれ発言していただければと思います。

○服部　予算を取るためなら仕方ないじゃないか、という考えになるのは怖いと思います。確かに物事を動かしていくにはお金が必要だというのはわかるんですけれども、その一方で、これなら予算が取れるからよかろうということで許してしまってはいけないものがあると思います。そこのところをきちんと見きわめないと、経済が発展するなら原発もよし、戦争もよしというふうなことと同じになってしまうでしょう。アール・ブリュットという概念が正しく使われていないけれども、2020 年に向けてはこれでよしとした場合、今は

助成金が取れるかもしれませんが、長い目で見たときに概念を正しく使わなかったせいで障害のある人の創作活動を美術の文脈から切り離してしまうようなことになるなら、むしろマイナスの方が大きいと思うんです。現に山下清は未だに美術の世界では十分には認められていません。1940 年代にあのようなデビューの仕方をしてしまって、その後も障害のある人の創作活動を支援するための広告塔のように使われ続けたせいで、美術業界の多くの人は未だに山下清のことをアーティストだとは思っていない。そういうふうなことが、わずか 4 年後の 2020 年のためだけに起こってしまうのはとても危険だと私は思っています。

○マリア　金銭的なことに関して、アーティストがどういうふうに関与できるのか、そして彼らの作品がどういうふうに扱われるべきなのか、考える必要があります。クリエイティブ・グロウスでは作品を売っていますし、アーティストは収入が得られます。コンテンポラリー・アートとして見られるということはメリットでもあります。偉大なコモディティとしてアート市場が成立しているのはコンテンポラリー・アートですから、そのアート市場で作品が売れることは重要です。

オリンピックのお金を考えてみますと、私の国ならばどこにそれを使うべきかを考えると思います。障害者のための資金はもともと非常に少ないんですから、アーティストがしっかり関与して、自分たちが選択したものじゃないという意見を出せれば、もし誤りがあっても正していけるでしょう。

意思決定をする人は、他のグループの意見も聞いた方がいいということも言えます。逆に言えば、誰が意思決定をしているのかということが、私にとっては常に重要な関心事です。

○ゴメズ　障害者であるアーティスト自身が関わっているのかどうかが重要でしょう。これまでのところ、日本では片仮名の「アアル・ブルットー」がブランド化したカテゴリーになってしまった。列車は線路の上を急速に走って、一般の人たちが理解したアール・ブリュットは日本独特の意味合いを持ち、それが固定化していると思います。だから、その列車の方向を変えて正しい線路の上を走らなければ、2020 年が近づいてくると、政府がパラリンピック関連で障害者のための文化イベントをサポートするときに、片仮名の「アアル・ブルットー」というタイトルを使うことになるでしょう。そうすると、この「アアル・ブルットー」というブランドがさらに強化されてしまいます。

誰であれアーティストがつくった作品をすばらしいかどうか見きわめるには、服部先生がおっしゃったようにグループではなく、それぞれの作品、一人ひとりの作者に目を向けることです。私が美術評論家として、あるいは美術史家としてアール・ブリュットの作品を見るときにテクニックの変化や、新しいアイデアがあるのかということも見ます。さら

に、ビジョンが表現されているかということを見ます。もし、展覧会のタイトルが「アアル・ブルットー」となり、パラリンピックの一環として行われるということになってしまいますと、一人ひとりのアーティストが持っているビジョン、作品に込められたビジョンを示すことはできるんでしょうか。逆にビジョンが失われてしまうかもしれません。私自身からはコメントできない。公共の予算をどう使うべきか、日本の問題なので言えませんけれども、やはり関心があります。美術のジャーナリストとしては、どんなイベントがあるのか、文化イベントとしてどんなものを企画するのか、障害者のアーティストの作品はどういった状況で展示されるのか、一般の人がどのように見ることになるのか、非常に関心があります。

そしてこの 50 年間の、いわゆるポストモダニストの批評から学んだことは、すべてのものの意味は変わるということです。私たちが経験する状況やコンテクストによって意味が変わる、これがポストモダニスト的な批評です。ポストモダニストは観察する人が意味を決めることができる。私自身、さまざまな文化的なイベントを見るときに、その意味は何かということを常に考えます。自分だけではなく、より広く、一般の人々にとってどんな意味になるのかということに関心がありますが、それを左右するのは、作品をどのように展示しているか、どう紹介しているかということで、予算の規模は関係ありません。重要なのは状況、コンテクストだと思います。

○佐々木　いよいよ佳境に差しかかってきまして、この先まだ 1 時間ぐらい続けていてもおそらく話は尽きないと思いますが、この続きは場所を変えて横浜でもやります。今日は原点に立ち戻って、障害者の創作活動や表現、あり方、どのように評価し、我々がどこへ進めばいいかということについて、たくさんの情報や考え方を示していただいたと思います。

このシンポジウムの評価はオーディエンスの皆さん方にお任せするとして、はるばるこのシンポジウムの数時間のためだけに来てくださったマリアさん、そしてゴメズさん、大変貴重な意見をありがとうございました。

服部さんは、これからも我々は日本のあり方を継続的に考えていかなければいけないと言われました。今はとても大事な時期に差しかかっていると思いますので、お互いにコミュニケーションをとりながら、そして今日参加された方々とも対話をしながら、この問題をずっと継続的に考えていきたいと思います。どうもありがとうございました。（拍手）

○司会　ゲストの皆さん、モデレーターの佐々木先生、本当にありがとうございました。皆様、いま一度盛大な拍手をお願いいたします。（拍手）

そして、長時間にわたり通訳をしてくださった同時通訳の方、手話通訳の方にもお礼を申し上げます。本当にありがとうございました。（拍手）

＜ゲストのプロフィール＞　＊開催当時のもの、敬称略

◎エドワード M. ゴメズ　Edward M. GOMEZ

美術記者、美術評論家、作家、環境活動家

日本のモダンアートの美術史とアール・ブリュット、アウトサイダー・アート、独学アーティストの作品を専門とする。アール・ブリュットとアウトサイダー・アートを紹介する雑誌 RAW VISION の編集者であり、美術本や展覧会のカタログも多数執筆。また、ニューヨーク・タイムズ紙やジャパン・タイムズ紙等にも寄稿。スイス・ローザンヌの美術館「アール・ブリュット・コレクション」の諮問委員も務める。

＜参考＞「アール・ブリュット・コレクション」は 1976 年、フランスのアーティストであるジャン・デュビュッフェの蒐集作品をもとに開設された。世界初のアール・ブリユット専門美術館である。

◎服部 正　Tadashi HATTORI

甲南大学 准教授

兵庫県立美術館学芸員（1995 ～ 2012 年）、横尾忠則現代美術館学芸員（2012 ～ 2013 年）を経て 2013 年 4 月より現職。専門は美術史・芸術学。アウトサイダー・アートやアール・ブリュットなどと呼ばれる独学自修の芸術家や、障害者の創作活動などについての研究や展覧会企画を行っている。著書に『アウトサイダー・アート―現代美術が忘れた「芸術」』（光文社新書、2003 年）、『解剖と変容―アール・ブリュットの極北へ』（現代企画室、2012 年、共著）、『山下清と昭和の美術―「裸の大将」の神話を超えて』（名古屋大学出版会、2014 年、共著）、『障がいのある人の創作活動―実践の現場から』（あいり出版、2016 年、編著）など。その他、障害者の創作やアウトサイダー・アートに関する論文、講演、公募展審査など多数。2017 年に兵庫県立美術館、名古屋市美術館、東京ステーションギャラリーを巡回するアドルフ・ヴェルフリの大規模な展覧会の企画者のひとりでもある。

◎トム・ディ・マリア　Tom di MARIA

クリエイティブ・グロウス・アートセンター ディレクター

カリフォルニア大学バークレー校のバークレー美術館／パシフィック・フィルム・アーカイヴにてアシスタント・ディレクターを務めた後、2000 年から現職。クリエイティブ・グロウスの障害をもつアーティストたちが現代アートの分野で評価されるよう、美術館やギャラリー、デザイン企業等との連携を促進するとともに、アウトサイダー・アートと現代アートの関係について世界各地で講演を行っている。MFA（Master of Fine Arts）取得。

＜参考＞　クリエイティブ・グロウス・アートセンターは、アート制作を通して障害者に自己実現や社会参加の機会を提供するため 1974 年に設立された、アメリカでもっとも古く、最大のセンターである。Judith Scott, Dan Miller 等のすぐれた作家を育て、その作品はニューヨーク近代美術館をはじめ、ブルックリン美術館他で展示・収蔵されている。

■資料２：国際シンポジウム in 横浜

日　時：2016 年 11 月 22 日（火）19:00 ～ 21:00
会　場：象の鼻テラス
ゲスト：ブリュノ・ドゥシャルム（abcd 創立者、映像作家、コレクター）
　　バルバラ・シャファージョヴァー（abcd 代表者、映像プロデューサー、文筆家）
　　建畠 哲（詩人、美術評論家、埼玉県立近代美術館館長、多摩美術大学学長）
モデレーター：佐々木雅幸（NPO 法人都市文化創造機構 理事長、同志社大学 教授）

○司会　ただいまより文化庁・平成 28 年度戦略的芸術文化創造推進事業「国際シンポジウム in 横浜」を始めます。

最初にお話しいただくのはパリからお越しいただいた、ブリュノ・ドゥシャルムさんとバルバラ・シャファージョヴァーさんです。お二人はフランスのパリとチェコのプラハに拠点を置く非営利団体 abcd の創立者と代表者です。アール・ブリュット作品の収集だけではなくて、その研究と普及を長年にわたって実践されてきました。お二人からアール・ブリュットの根源的な意味と歴史、さらにアートマーケットの動向についてもお話を伺います。では最初にブリュノさん、よろしくお願いいたします。

▼コレクターになった経緯

○ブリュノ・ドゥシャルム　皆さん、こんばんは。今朝は非常に大きな驚きがありました。私たちは地震に慣れていないので非常に驚きましたが、ある意味では神が意図して揺らしたというか、インスピレーションの湧く出来事だったかもしれません。まさに今日私たちがこれから話そうとしているのは、神からのインスピレーションを得ているような人、あるいは精神的に何らかの障害をもっている人たちが、基本的なプロとしての芸術教育を受けていないけれど、非常に強くラディカルなインスピレーションを与える芸術作品を生み出していること、そしてそういった作品を一つのコンセプトの中にまとめたジャン・デュビュッフェというフランス人の画家に関することです。この領域に関する話はパラドックスを感じたり、非常に複雑だと感じられるかもしれません。

また、アール・ブリュットのコレクションを私は 30 年以上しておりますので、そういったコレクションに関することを皆さんにお話したいと思います。コレクションというのは非常にプライベートなものであり、コレクションされた作品たちを見るとコレクターの精神的な構造が浮き彫りになり、それが周りに何らかの影響を与えるのだと感じています。

さて、アール・ブリュットというもの、これはジャン・デュビュッフェという画家が初めて作品の収集を始めました。ご覧いただいている建物は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」です。1976 年にオープンしました。アール・ブリュットという概念はデュビュッフェが 1945 年に提唱し、いわゆるアカデミズムの教育を受けていない人が創作したものを指します。どこかの画家の絵を模倣する、ある技法をまねするということはなく、作者は完全に孤立していて何も知らないわけですね。しかし、自分なりの表現や方法を生み出し、それがまさにオリジナルなものとなり、それがまさにアール・ブリュットのすばらしいところです。後ほどバルバラからその歴史について話をしてもらいます。この 20 世紀の間に何が起こったか、そしてデュビュッフェが提唱した概念の意味について話します。

彼女に話してもらう前に、私の個人的な話をしたいと思います。それはかなり昔のことで、私の人生の大きな転機となった 1970 年代の話です。当時、私は哲学の勉強をしていまして、先生はジル・ドゥルーズという人です。当時は五月革命の影響がまだあり、ミシェル・フーコーやジャック・ラカンなどの哲学者たちと同様、先生もそれまでの考え方や価値観を問い直すべきだ、そして新たな考えをいかに機能させるかということをおっしゃっていて、私は非常に興味をもちました。ただ、先生や哲学者たちはあまり芸術に関心を示さず、社会のありようや政治的なことについてばかり話をしていました。私も数年間は熱心に哲学を勉強していたんですが、ローザンヌでジャン・デュビュッフェのアール・ブリュットのコレクションを 1976 年のオープン直後に観たのです。私には大きな衝撃でした。実際に作品を観ることによって、作品を創造するプロセスにも思いをはせることによって、それまでに学んだいろいろな理論や、いろいろな理論的基礎となっていたものを壊してしまったんです。だから私は哲学の先生にはなれないと思うと同時に、コレクションする人間でいいんじゃないかと思いました。

その後、私は映画をつくることを仕事にしながら、アール・ブリュットの作家をたくさん発見しました。彼・彼女たちはすばらしいコミュニケーションの力をもっていると思います。アーティストのポートレイトとなるような映画を私はつくっていて、時間があればそのドキュメント映画を皆さんに見ていただきたかったのですが、今日は残念ながら時間がありません。もし興味のある方は、abcd のホームページでいくつか公開していますので、ご覧ください（ http://abcd-artbrut.net/films/ ）。

ローザンヌでアール・ブリュットに出合って以降、映画をつくりながらコレクションを始めたんですが、70 年代頃にアール・ブリュットのコレクションは 5 つほどしか存在していなかったし、（アール・ブリュットの）マーケットというものはまったく存在しておりませんでした。作品はコレクターがあちこちを訪ね歩いて発掘していた状況で、それは純粋にアール・ブリュットへの情熱によるものです。そういう状況の中、私にとって精神的父親と言える人物との出会いがありました。ジャン・デュビュッフェと交流のあった美

術史家のミシェル・テヴォーという人物で、彼はアール・ブリュット・コレクションの初代館長を務めていました。アール・ブリュットに関する文章もいろいろ書いていまして、彼との出会いが私のその後の軌跡を決定したわけであります。なぜならテヴォーは芸術の教授でありながら哲学者であり、彼の思考はアール・ブリュットに関するものとして形成され、師として私に影響をもたらしたからです。アール・ブリュットに関する私の思考すべてが彼の影響のもとで形成されました。

そして私はコレクターとなり、数人の友人とともにアール・ブリュットの収集を始めました。皆さんは笑い話として受け止めるかもしれませんが、私が 2 番目に収集したのはアロイーズ・コルバスの小さなデッサンです。現在はアートマーケットで非常に高価な取引をされている著名な作家ですけれども、そのとき私は自分のリーバイスのジーンズとコルバスの作品を物々交換して入手したのです。なぜそんな話をするかというと、当時はまったく市場価値がなかったということを言いたいからです。そして当時すでにアール・ブリュットの収集を始めていた人たちは、純粋な情熱によってのみ収集していたわけで、私も含めてコレクターたちは特別なもの、非常に創造的ですばらしいものだと感じていたからです。

このような収集活動を約 20 年間続けた時点で私はこのように思いました。収集するのはすばらしい。でもコレクションするだけでは、ちょっとつまらないなと。自分が作品を所有することだけをいいと考えているわけではなく、私は伝達したい。映画をつくる人間として、人々に伝えることが仕事だと思ったわけです。そこで、コレクションについて他の人たちと語り合うことを始めました。このテーマに関してじっくりと考え、そして思ったのです。コレクターというのは対話する人間である。そして愛の流れ、フローというものがある。配偶者との間にある愛のように、作品との間にも愛のフローがある。たとえば私の妻であるバルバラが「なぜ私を愛しているの」と訊くように、夫婦の間でもそういった会話が交わされますが、なぜあなたは私を愛しているのという作品からの問いかけに答えを出すことはできません。けれども理論化が必要だと考え、そこで一つのアソシエーション、非営利の研究機関を 1999 年に設立しました。この組織のメンバーたちは心理学者、精神分析者、言語学者など、私よりずっとずっと頭のよい人、すぐれた人たちばかりです。バルバラはアール・ブリュットに関する博士号を 2 つもっていまして、彼女がその組織、すなわち abcd（art brut connaissance & diffusion：アール・ブリュットの理解と普及の意）の長となったわけです。

abcd は当時 1,000 点ほどのコレクションをもっていて、展覧会や書籍の出版、講演会などを行いました。これまでに日本でも展覧会を 3 回開催しました。またアール・ブリュットの作家たちのポートレイトを記述する仕事を私は行ってきました。私はコレクターの仕事は 2 つあると考えており、作品を収集することと、その収集した作品を世に伝える、公表するということです。もうすでに abcd は 15 年以上の歴史をもっているわけで、最終的

な達成事項になるかどうかわかりませんが、私自身は将来的に abcd のコレクションを保護するためにやりたいことがあります。それに関しては後ほどお話します。

ではバルバラから、アール・ブリュットというのはいわゆる芸術教育を受けていない人々による創造であり、労働者だけでもないし障害者だけでもない、あらゆる創造を包含するのがアール・ブリュットであるというコンセプトについての説明をしてもらいます。

▼ art brut の歴史

○バルバラ・シャファージョヴァー　こんばんは。お招きいただきありがとうございます。今、ブリュノが abcd の紹介とコレクターとしての活動について話をしました。私からは欧州におけるアール・ブリュットの歴史と、なぜ私たちがアール・ブリュットに関心をもったのか、さらにそれが日本とどうつながるのかということについてお話します。日本の皆様と私たちとでは文化的かつ歴史的コンテクスト、文脈がまったく違いますし、そこに私たちも関心があります。アール・ブリュットという概念は第二次世界大戦後にヨーロッパの文脈の中で形成されてきました。現在、日本で展開されているものは、それとは大きく異なるというふうに認識しています。ですから、先人たちは何を考えていたか、そして何を問いかけようと問題提起をしたのかということ、これらを常に忘れてはならないと考えています。

欧州における狂気の歴史というのは 20 世紀初頭に始まったものではなく、もっと古くからあります。ご覧いただいている画像はイタリアの僧侶が描いたもので、13 世紀末のものです。今はバチカンの図書館に保存されています。この僧侶は精神障害をもっていて、自分なりの宇宙観をもっていて、その狂気に結びついた芸術表現をしたのだと、精神科医は分析しました。

時間があまりないので少し飛ばしますが、19 世紀末にイタリアのトリノで、精神科医であり犯罪心理学者であったチェーザレ・ロンブローゾという人がいました。彼は人間の頭蓋骨を集めることにとても情熱を傾け、イタリアの精神障害者のみならず多くの人物の頭蓋骨を収集したのです。さらに彼は殺人の道具なども収集をしたわけですけれども、これは芸術や美術作品のコレクションということはできません。そうではなく彼自身の関心の的となる狂気が結びついたオブジェのコレクションだったわけです。

こちらの画像は衣類で、ぼろきれのように見えますが精神病院の掃除用のモップを使って衣服をつくっています。40 キロ以上の重さがあります。もう一つの画像は 20 世紀初頭のもので、精神病患者の芸術作品で刺繍です。フランスのマルセル・レジャという精神科医が見つけました。レジャは『狂人の芸術』という本を出版していて、その本の中には作者は匿名になっていますが、abcd のコレクションの中に同じような刺繍があるので、そのアーティストの刺繍ではないかと考えています。こちらは 20 世紀のパリの精神病院での

コレクションの一つです。左に写っているのはオーギュスト・マリーという精神科医で、彼はパリの精神病院の敷地内に「狂気の美術館」を設立しました。非常にヒューマニストで、精神病患者も普通の人と同じだということを見せたかったのだと思います。

そして重要な人の名前を挙げたいと思います。まず、スイスのヴァルダウ精神病院の院長だったヴァルター・モルゲンターラー、彼はアドルフ・ヴェルフリという芸術家を発見しました。モルゲンターラーは 1921 年にヴェルフリに関する本『芸術家としての精神病患者』を刊行しています。ヴェルフリはアール・ブリュットの作家としてとても有名で、来年 1 月から神戸で日本初となる大規模な個展が開催されるそうです。

次に重要な人物は、ドイツのハイデルベルグ大学の精神科医ハンス・プリンツホルンという人で、彼は美術史家であり歌手でもありました。彼はドイツだけでなくオーストリアやフランスでも 2,000 人以上の患者を診て、患者たちの絵を病理学に診断するためのものと見なさず、芸術作品として評価していて、1922 年に『精神病患者の創造』という本を刊行しました。プリンツホルンは約 5,000 点の作品を収集しており、その中の 200 点以上の作品を分析して本に掲載しています。この本の出版によって作品が広く知られ、多くの芸術家たちに刺激を与えました。

この写真はナチスが主催した「退廃芸術展」のパンフレットです。ナチスが " 醜悪 " かつ " 非ドイツ的 " と思われる作品を押収し、人々を啓蒙するために 1937 年から 41 年までドイツとオーストリアの各地で展覧会を開催しました。退廃芸術として展示された作品には精神病患者の作品だけでなく、ヨーロッパのアバンギャルドの作品も含まれていました。

そして 1945 年、ジャン・デュビュッフェがアール・ブリュットという名前をつけました。デュビュッフェはモルゲンターラーの本を読んで、ぜひスイスへ行ってみたいと考えて実行し、ヴァルダウ精神病院を訪れたのです。そこでハインリヒ＝アントン・ミュラーという人が病院内でつくった作品、この写真の機械ですが、こういった作品を多く見て非常に感銘を受け、アール・ブリュット（生の芸術）という名前をつけたのです。この機械は残念ながら、もう存在しておりませんが。

ここからは作品をいくつかご紹介します。これはアドルフ・ヴェルフリの作品で、非常にすばらしい幸せを表しています。それからアロイーズ・コルバス、オーギュスト・フォレスティエ、アドルフ・ヴェルフリ、ジャンヌ・トレピエ、ハンス＝ヨルク・ゲオルギの作品です。非常に興味深いのは、アール・ブリュットの作家は社会から隔絶された精神病院の中にいる、つまり何十年も病院の中に閉じ込められた状態で創作しているのですが、社会の出来事を敏感に感じとっていることです。アール・ブリュットは文化的に無垢だというわけではなく、社会状況や文化とのつながりが感じられます。たとえばヴェルフリは、ベルンの精神病院に 30 年以上も入っていましたが、作品から当時のスイス社会の様子を感じとることができます。

アール・ブリュットというものはシンプルなようでいて、実際は非常に複雑です。abcd

のコレクションの中にも、芸術教育を受けて非常に伝統的な絵を描いていたのに、あるときから突然作風の変わった作家がいます。たとえばカール・フレイドリク・ヒルやルイ・ステーという人たちは、教育を受けてアカデミックな絵を描いていたのに、何かのきっかけで精神状態が変化して以前とはまったく異なる作品を描き始めました。他にもユージン・ガブリチェフスキーという生物学者が 36 歳のときに精神病を発症し、独自の技法で絵を描き続けました。彼らの作品がアール・ブリュットと言えるかどうかは非常に難しい問題です。

私の話は以上で、この後はブリュノから abcd の他のプロジェクトについて話をします。

▼収集した作品に対する責任

〇ドゥシャルム　バルバラがお話したように、何世紀にもわたる歴史があります。そして私のコレクションもこの歴史の中に位置づけられます。ジャン・デュビュッフェのコレクションだけではなく、その後の世代ということになるでしょう。私自身は作品からインスピレーションを受けるかどうかが重要で、私はインスピレーションという言葉を使うのがいいと思っています。狂気や障害者ということではなくてインスピレーションというのが私にとって非常に興味のあることで、abcd としては美学的な美しさ、作品の質、美的な力を重視しています。アール・ブリュットは美術史の中にマージナルなものとして位置づけられるのではなく、ジャン・デュビュッフェもアール・ブリュットという概念をつくったときに作品からは非常に強いインスピレーションを受け、非常に強い力をもっていると言っており、それが私たちの情熱にもつながっています。私は世界中のいろいろな所へ行っていろいろな作品を探しました。そして今、私のコレクションは約 4,000 点以上になっています。このコレクションを今後どうするか。なぜなら私たちはやはり責任を担っているからです。大きな責任です。収集した作品の作家たちは、自分の作品がいつか展示されたり誰かに観られたりするとはまったく思わずに制作していました。しかもほとんどの作品は精神病院のベッドの下に隠されていたり、あるいは田舎の大きな農家の納屋に隠されていたりしました。ですから彼らは誰かに見せることを意識していなかった。もし意識していたとしたら、それは神に見せるということだったでしょう。彼らの制作は必ずしも宗教的な意味合いはありませんけれども、神格的な存在との直接のつながりによって生まれたものだと彼ら自身が考えていたからです。そういった大文字の C から始まる Creation、神の手によるこの世の創造と、自分の行う creation、創造が全体的にトータルな Creation としてつながっているというのが彼ら自身の認識だと思います。ですから私自身は収集した作品をどうすべきか、真剣に考えています。

そのことに関連する話なんですが、私は 2015 年に友人と “ÉLÉVATIONS”（エレベーション）” という展覧会を開催しました。場所はフランスの、フェルディナン・シュヴァルの理想宮と呼ばれている建物のすぐ近くのお城です。シュヴァルというのは郵便配達夫だっ

た人で約 30 年間毎日 40 キロメートル歩いて、19 世紀末の話なので郵便配達は徒歩で行っていまして、配達しながら路上にある石を集めました。彼は日中に集めた石で、その日の配達を終えてから夜に自分の理想とする宮殿を建てる作業をコツコツと続けたんです。宮殿は、彼が郵便配達夫として配っていた各地からの絵葉書にインスピレーションを受けて創造したもので、本当に突飛な建造物というか奇跡とも言える形をしています。そして完成した宮殿にはピカソなどの著名な芸術家たちが訪れ、インスピレーションを受けました。多くの芸術家がこの建物にものすごく情熱を感じ、大きな関心をもったのです。いわゆる芸術の素人がなぜこのようなものをつくることができたのかと彼らは考えました。ピカソはこのシュヴァルの理想宮を巡礼のように定期的に訪れインスピレーションを受けておりました。

そして、この宮殿のすぐ近くに 17 世紀に建てられたお城があります。直線距離にして約 100 メートル離れたそのお城で、2 年前に私は “ÉLÉVATIONS” を友人とともに開催しました。エレベーションはフランス語で 2 つの意味があり、一つは高床式建築、もう一つは格が上昇する、芸術的な意味での上昇です。そして友人と私は考えました。このお城に私のコレクションした作品を置いてはどうかということです。そこでいろいろな関係者に相談し、シュヴァルが建てた理想宮のすぐ近くのお城を美術館にするプロジェクトを開始しました。私の収集した絵画や彫刻品などが、この傑作と言える郵便配達夫の宮殿のすぐ近くに展示されることになりますので、両方を人々は鑑賞できることになるというのが私の取り組んでいるプロジェクトです。

実は 30 年ぐらい前にシュヴァルの理想宮を訪れた際、私のジーンズで誰の作品を購入すべきかということを友人と話しながら歩いていました。そして理想宮の近くにあるお城を見て、「このお城にコレクションを入れられたらいいね。理想宮の近くに入れるなんてすばらしい。デュビュッフェはなぜスイスにコレクションを置いたんだろう」と話しました。私は別にスイスに悪意をもっていませんけれども、理想宮のすぐ近くにこんなお城があるんだから、ここにアール・ブリュットのコレクションを置けばいいじゃないかと思ったわけです。約 30 年前に友人とそういう話をしながら歩いていたんですけれども、その後に実現することになるとは当然夢にも思いませんでした。ですから、無意識の予兆、予感のようなものがそのときにあったのではないかと思っています。

▼芸術的クオリティによる選別と責任

○ドゥシャルム　ここで少しアートマーケットの話をします。

私たちは日本のギャラリーやアトリエ、これは障害者施設関連も含みますが、そういうところと一緒にたくさんの仕事をしています。約 10 年以上前から日本と私たちは友情を育んでまいりました。私の日本の友人たちがこの活動を支えてくださっていますし、先ほど説明した美術館をつくるプロジェクトも支えてくださっているわけです。これは交流、

交歓であり、アール・ブリュットが私たちをつなぐ一つの絆だと言えると思いますが、そうなると障害者の芸術作品ははたしてアール・ブリュットとして位置づけられるのかという問題提起がやはり浮上してきます。私は次のように考えています。社会的な側面というものは切り離して考えるべきだと。社会的に脆弱な立場にいる彼らは、精神的な構造からいっても、障害をもっているためケアされなくてはならない、支援されなくてはならない立場の人である。そして芸術作品をつくるということは彼らを助ける、彼らが存在し続けることを助けるという考え方があります。それは一つのアプローチでありまして、もちろん誰もが尊重する、あるいは奨励するに値するアプローチでしょう。しかし、もう一つまったく別の側面があります。それは芸術的な質についてです。自分をアーティストだと考える人たちは全世界のアーティストの世界に属し、その全体のレベルで考えなくてはいけないと思います。マージナルな、障害をもった彼らだけが別のアーティストだと考えるべきではない。芸術作品をつくる人は誰もがアーティストの世界に属し、そこで作品のクオリティが問われ、選択される。私はコレクターとしてずっと選択してきました。作品を好む・好まないという完全に主観的な観点で、その作家の立場や属性は関係なく、芸術的なクオリティに基づいてのみ選択をしてきたわけです。したがって何をすべきかといいますと、社会的な側面とアーティスティックな芸術的な側面は完全に切り離すべきだと思うわけです。私たちがアール・ブリュットという芸術を美術館という場で見せたいと思うのであれば、やはり我々は選択をせねばならないし、その権利があると思います。そうでなければ意味がない。あまりクオリティの高くない作品も展示してしまうと、いわゆる現代的なアート、あるいはオフィシャルなアートという観点でもうまくいかないからです。

もうあまり時間がないので、アートマーケットの話をうまくできるかどうか心配ですが、マーケットの話は非常に複雑です。なぜかというと、障害のあるアーティストはほとんど、自分の作品を売ろうという意識がないからです。中には売ろうという意識をもっている人もいますが、ほとんどの場合は作品を売ろうとしているのは家族や周囲の関係者です。ですから私のようなコレクターは、障害のあるアーティストやその人が所属している団体、その家族に対して責任があり、倫理を守る必要があります。倫理というのは、まずは芸術的側面からのセレクションです。そして選んだ作品を購入するためにお金を支払う。今はアール・ブリュットに興味をもつ人が増え、コレクターも増えてきました。それはいいことなんですが、私が作品を買おうと思っても、たとえば昔は 10 ユーロで買えていたものが 1,000 ユーロになっているという状況になっています。価格設定や交渉などはいろいろ複雑で困難もありますが、私のコレクションを見せる必要を感じ、展覧会を開催すると非常に成功しています。人々はすばらしいと魅了され、作品がすべての人に喜びを与えている。それは私にとっても喜びでありますし、選択をする、作品の質を厳格にセレクションすることの責任を再確認するのです。

2018 年頃にはフランスのシュヴァルの理想宮近くにあるお城を美術館としてオープン

させる予定です。皆さん、ぜひお越しください。どうもご清聴ありがとうございました。（拍手）

○司会　ブリュノさん、バルバラさん、ありがとうございました。アール・ブリュットの歴史だけでなく、ご自身の歴史も含めて語っていただきました。ありがとうございます。

では次に、建畠さんにお話いただきます。建畠さんはこれまで、障害者芸術に関する厚生労働省や文化庁の委員、そして自治体主催の公募展の審査委員、さらにご自身が館長を務めておられる埼玉県立近代美術館で展覧会を開催されるなど、この分野に深く関わってこられましたので、日本のここ数年の状況に関して話していただけると思います。それでは建畠さん、よろしくお願いいたします。

▼矛盾を認識しつつ実践を

○建畠 哲　ご紹介いただきました建畠です。今のお二人のお話は大変刺激的な内容で、興味深く伺いました。自分のジーンズと作品との交換から始まって、2018 年にはシュヴァルの宮殿の横にあるお城をアール・ブリュットの美術館にするところまで発展させていることに敬意を表します。私も大阪の国立国際美術館にいるときにジャン・デュビュッフェの展覧会を行い、そのときにアール・ブリュットの概念についても調べたことがあります。デュビュッフェはアール・ブリュットを「文明の教養に毒されていない人たちの芸術」というふうに定義していて、知的障害者や精神障害者の絵だけではなくて、幼児の絵や未開社会の部族芸術なども含まれていますね。私はお二人のような障害者芸術の専門家ではありませんが、キュレーターや美術評論家として数多くの展覧会や公募展などに関わってまいりましたので、その立場からの話をした後に草間彌生さん、彼女は障害者という概念に当てはまるかどうかは議論のあるところですが、今の文脈の中で参考になると思われる一人の天才の話をしてみたいと思います。

先ほど少し紹介していただいたように、私は 8 年ほど前に文化庁と厚労省が共同で行いました障害者芸術に関する研究会の委員を務めたことがあります。そのとき、どのように障害者の芸術を振興するかということをいろいろな専門の方々と話し合いました。非常にラフな言い方をすると、文化庁としては障害者芸術の振興をアートの振興として、芸術の問題として考える。厚労省としてはそれを否定するわけではないけれども、やはり就労支援や生きがいという広い意味での福祉として考える。それぞれの考え方があり、議論の中ではどちらを優先するんだというようなことになりがちでした。

たとえば福祉施設の場合、就労支援を目的に掲げると、そこで何らかの作業をしている障害者の方々は 3 年経つと出ていかなくてはいけません。就労支援というのはスキルを身につけて自立するという一つのシステムですから。ところがアート活動をしている施設と

いうのは、スキルを身につけて旋盤工になるというようなのとは違う、そこでの作業自体、絵を描くことそのものを生きがいに感じているので、いつまでも同じ施設にいられるようなシステムが必要です。実際にそういうシステムにしてアート活動を行っている施設も何カ所かありますが、従来の福祉の考え方とは違うわけです。

そしてもう一つ、私は基本的には障害者芸術をアートの振興として考えるんですけれども、矛盾したことが出てきます。つまり障害者の方々は普段、ある意味では社会から疎外されているという状況もある。そのためにアート活動を疎外状況から救済するために奨励するということがあるわけですけれども、アートというものは“選ぶ”ことから逃れられません。たとえば美術館の場合、購入する作品や展覧会を行うアーティストをセレクトします。クオリティの高い作品を購入し、クオリティの高いアーティストの展覧会を開く。そうすると普段疎外されている障害者の人たちを、また差別するのかという非常にシビアな問題も出てきます。たとえばコンクールを行う場合は入選と落選があり、入選した人の中にも金賞や銀賞があるなど、アートであるかぎりはすばらしいものを称揚するという目的を外してすべてを平等に扱うと求心力を失ってしまいますからやむを得ないことなんです。アール・ブリュットの場合は福祉というようなこととは別に、アートとしてのクオリティの高さ、すばらしさということで形成されているので、どちらかといえば私たち美術関係者もそうした立場に立つわけですけれども、そこに一種の矛盾が潜んでいます。それから、先ほどマーケットの話も出てきました。確かにマーケットの中で非常にすばらしい作品は流通する、高い値段がついたりするわけですけれども、必ずしも障害者はそのことで自分の知名度が上がったということを認識しているわけではないし、興味を持っていない場合が多いですね。扱っている画廊や家族の方々は非常に喜ぶけれども、本人はそんなことはどうでもよくて、ただひたすら制作に励んでいるということもあります。障害者芸術を奨励するときだけマーケットを外して無縁の場所でというわけにもいきませんから、ある種の複雑な思いにとらわれることもあります。

そうした矛盾をいくつか感じながらも、そんなことの是非を論じていると神学論争のようになってしまって延々と時間だけが過ぎてしまう。実は厚労省と文化庁の議論もそういうところがあったんですが、どこかで踏み切らなくては、何もしないよりはいいだろうと、いろいろなところでコンクールや展覧会が行われています。そのときのテーゼとして「障害とは才能である」が立てられます。障害は実社会のある局面で生活に不便を来したり、さまざまな困難をもたらしたりするんだけれども、アートに関しては障害ということ自体がプラスに働く、才能として評価される。障害そのものが才能であるという言い方をしてもいいかもしれません。非常にラフな言い方になりますけれども、たとえば身長 2 メートル 20 センチの人はタクシーや電車に乗ったりするのは不便かもしれないけれども、バスケットボールというスポーツに関してはそれが直ちにすばらしい素質に変わってしまうというようなことです。そして障害者はアートに関しては障害自体が才能として評価される

ような局面があるだろうというふうに考えられる。

ただ、実際に私もコンクールに携わることが多いんですけれども、非常に辛い思いをすることがあります。障害者の方たちのご両親や家族は、自分の子どもあるいは障害を抱えた家族に対してプライドを持っているんですね。その方たちに「障害は才能なんですよ」と言うと非常に救われたような顔をなさるんだけれども、ところが授賞式などで自分の子どもや家族が賞からはずれると非常に大きな不満をぶつけられたり、なぜこの障害者アートの中まで差別を持ち込むんですかというクレームを突きつけられたりするという辛い経験をしたこともありました。

このようにいろいろな矛盾があるけれども、それぞれを解決してからというと永遠に何も手をつけられないので、とにかく取り組み始めましょうというのが今の、主に地方自治体などが取り組んでいる障害者アートの状況だと思います。そして最近は「オリパラ」という言葉があり、2020 年に東京で開催されるオリンピック・パラリンピックは障害者のアートを称揚する非常にいい機会なので、これからもいろいろな地域でいろいろなプロジェクトが行われるでしょうし、その一端を私も支えていこうと思っています。

▼障害とアートの関係を考える

○建畠　今日はそうしたプロジェクトの実例をご紹介しようかなと思ったんですけれども、歴史的な経緯についてお二人が非常に詳しく述べられましたので、考えを急に変えまして草間彌生さんという一人のアーティスト、一人の天才を紹介することで皆さんの考えていただく材料になればと思っております。

草間さんは 1973 年にニューヨークから日本へ帰った後はずっと精神病院に住んでいらっしゃって、そこからすぐ近くにアトリエを構えて仕事をされています。つい先ごろ文化勲章を受章されたので、皆さんも国家的な栄誉を受けられた天才ということを改めて認識されたと思いますが、その草間さんの精神の病とアートがどのように関わっているんだろうかということを、つまり先ほど申し上げた「障害は才能だ」ということを具体的に一人の天才の姿を通じてご紹介していきたいと思います。

その前に少し言葉に関する私の考え方を説明しておきますが、健常者・障害者という言葉の対立もなかなか矛盾をはらんでいますし、障害という言葉自体を拒絶する人もいます。アートの分野ではアール・ブリュットやアウトサイダー・アート、あるいはエイブル・アートなどの言い方もありますけれども、それぞれ固有の概念があったり、あるいは名称自体の著作権を主張されていたりして、なかなか完全な表現が見つからないので、今日は障害者のアートということを差別意識なく使うことにします。

草間さんは 1929 年、信州の松本で種苗業を営む大名門の家に生まれました。一族は大臣や著名な企業のトップなど輩出しているような家系で、経済的には恵まれた家庭に生ま

れたんですが、非常に家族内部での、特に父親と母親との関係が、ここではとても話せないほど悲惨な状況に陥って、名門の家でありながらかなり苦しい、むしろ凄惨な幼児期を過ごされます。草間さんは、自分が精神を病んでしまったのは両親との確執の中だというふうにおっしゃっていまして、そこから逃れるために精神を病んで幻覚を見るようになるんですね。その幻覚というのは恐怖に彼女を陥れる、つまり見ている空間が全部花柄で埋め尽くされて、逃げても逃げても追いかけられて、最後には自分の体も全部花柄で覆われてその中に消滅していってしまうというような本当に恐怖の経験だったようですが、その経験を彼女は子どもの頃から絵にするようになる。もっとも怖い恐怖の確信のイメージを描くことによって、逆にその精神的な負荷から逃れようとする本能的な芸術療法であったのかもしれません。

今ご覧いただいている２つのドローイングは彼女が 10 歳から 11 歳ぐらいのときのものです。左側のものは最初「母の像」というタイトルがついていましたが、どうも母ではないらしいということで最近は「無題」となっております。左側の絵は、一人の若い女性の顔や衣服、その背景にも雪のようなドットが散らばっている。右側の絵は、コーナーにあるガラスの花瓶とおぼしきもの全体にドットが散らばっていて、そこにクモの巣のようなネットが並列されている。ニューヨーク時代に草間さんの評価を決定的に確立したネット・ペインティングというのがありますが、アートの作品ではなくて落書きのように書かれた小学校時代、10 歳ぐらいのドローイングに表れているというのは非常に注目すべきことだと思います。

その後、彼女は自覚的に油絵を描き始めます。これは「離人カーテンの囚人」という作品で、離人症 depersonalization という一種の精神疾患は目の前に見えている光景がすっと遠くなっていく、あるいは聞こえている音がずっと遠くで聞こえるようになってしまうそうです。実際は距離が離れているわけじゃなく、どんなに遠くなってもくっきりとその光景は見えているし、どんなに声が遠くなってもその人のしゃべっていることがわかるというような不思議な体験のようですね。彼女の実家は種苗業を営み広大な畑を持っているので、そのときの幻想を表したのだと思います。遠くに自分の実家の木立ちが見えて、その周りにうねうねと襞のような、非常に肉感的でおぞましいものがうねりながら取り巻いているという恐怖の光景、幻想をそのまま絵にした。これは草間さんの初期の傑作で、その時代の日本画の画材で描かれていて、まだご本人が持っていらっしゃいます。広大な畑に朽ちたヒマワリのイメージや赤い台地、青い空もやはり幻想の光景なんですね。もし、この３つの絵を何も知らないで観た場合、たとえば「これはどういう時期のどういう作品だと思いますか？」と質問されたら、「日本におけるシュールレアリズムの、クオリティの高い作品ですね」と答えたでしょう。非常におもしろい現実だと思うんですね。なぜかというと、草間さんが自分自身の幻想の光景をそのまま描いたからです。ご存じのようにシュールレアリズムというのは往還する狂気、要するに理性を持った人が狂気という幻想

の富を手にするために狂気の世界へ下りていき、現実へ還ってくるものです。そのためにさまざまな方法が、偶然性の利用やオートマチズムなどが開発されました。あるいは精神病院へ行って精神病患者からインスピレーションを受けるという方法もありました。もしかすると草間さんは、自分自身の内部で自然発生的なシュールレアリズムを生み出していたということになるのかもしれません。

この作品はニューヨーク時代の代表的な作例で、ミニマリストのドナルド・ジャッドが持っていたコレクションです。ジャッドは“ニューヨーク・スクール*”の代表とも言える人で、余談ですが、草間さんはその頃にジャッドと親しい関係にあったそうです。もう一つの「無限の網　イエロー」は、やはりミニマリストのフランク・ステラのコレクションだったもので、今はステラの手元を離れてワシントンのナショナル・ギャラリーのコレクションになっています。これは典型的なネット・ペインティングで、まさしく彼女の幻想の中で生まれたイメージを方法論化したものであって、彼女は情動反復、ただひたすらに同じことを繰り返しました。これは障害者のアートに見られる一つの特色ですけれども、草間さんは来る日も来る日もこのネット・ペインティングを眠る時間以外ずっと、2年間ぐらい描き続けたそうです。

* 1950～60年代にニューヨークで活動していた芸術家たちのグループ

▼時代精神を分かち持つ天才

○建畠　興味深いのは、これらは草間さんの精神疾患やオブセッション（強迫観念）から生まれる絵ではありますけれども、結果的には1960年前後の移行期にニューヨークで生まれた絵であるということです。すなわち、それ以前の抽象表現主義、ジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニング、マーク・ロスコなどの巨人たちの、非常に筆触を際立たせた表現主義的な作風から、その後のドナルド・ジャッドやフランク・ステラらの無機的な、ただ機械的な、一切の感情的なものやロマンティックなもの、表現的なものを排した無機的な画面へと移行していく、その過渡期に表れた作品であるということです。抽象表現主義のロマンチズムやジェスチュラルな作風を乗り越えて、次の無機的な機械的な絵画への移行期を先駆的に準備した作品であるというふうに、草間さんの作品はニューヨーク・スクールの中では位置づけられているのです。アウトサイダーの絵、あるいは障害者の絵というのは、しばしば時代に属していないんですよね。たとえば子どもの絵を考えればわかりやすいんですが、特に2～3歳の子どもの絵は確かにすばらしいけれども、1千年前の子どもの絵も現代の子どもの絵も時代による変化は認められない。このことは、未開社会の部族芸術にもある程度は言えることです。障害者の絵というのはアウトサイダーであり、時代精神を分かち持っていない場合が多いのに対して、草間さんは障害者の絵でありながら時代の美術史を展開する、難しい言い方をすれば弁証法的な力学を帯びているという言い方ができるかもしれません。障害者と天才の概念規定の違いがそこにあるというふうに僕は考えているんですけれども、ともあれ、こうしたネット・ペインティングが描かれ、

しかし、これは明らかにオブセッショナルな情動反復の方法論によって生まれたものであり、草間さんの抱えている障害が天才の発現に寄与しているという言い方ができると思います。

同じような方法は立体作品にも表れていて、この「アキュミレーション No.1」という作品はニューヨークの近代美術館（MoMA）が所蔵しています。中に綿を詰めた棒状の布がびっしりと、これを草間さんはペニスだと言っているんですけれども、ペニス状のクッションがびっしりとアームチェアを覆っている。アームチェアそのものは先のドナルド・ジャッドが拾って持って帰ってきたものだったようです。これもやっぱり情動反復という、すべて同じユニットで埋め尽くさずにはおかないという彼女の特殊なメンタルが機能していると同時に、やっぱり性的オブセッションですね。セックスに対する恐怖心といいますか、彼女が子どもの頃に父母の確執の中からトラウマのようにして受け取ってしまったオブセッションで、その性的オブセッションと情動反復という特殊なメンタリティとがクロスしたときにこの不思議な作品が誕生した。これはポップアートの先駆的な例であるというふうに位置づけられることもあります。

この作品は今、ポンピドー・センターのコレクションになっているもので、ベッドのスプリングをばらばらにして、無数の軍手を蝟集 (いしゅう) させるようにして天井から吊り下げています。これもおぞましいオブセッションの産物だと言えるかもしれません。しかもその中で彼女が安らかに眠っている写真を撮らせているというのも興味深いところですね。これもどこか性的な雰囲気を宿したオブセッションと、同じユニットを無数に蝟集させる、凝集させるという作品だと言えます。遠くの方にいろいろなペニスを生やしたソファやアームチェアが見えていますね。

これは 2 人がけか 3 人がけのソファで、これもペニスでびっしり覆われていますけれども、その上に彼女自身が水玉で覆われたヌードとして横たわっている。性的オブセッションを背景にしながら彼女は水玉の女王として勝利を告げているなんていうロマンティックな解釈もできるかもしれません。

▼武装解除によって生じる共感

〇建畠　こうした作品を彼女はつくり続けてきたわけですけれども、先ほど申し上げたとおり基にあるのは性的オブセッションを始めとするさまざまなオブセッションであり、それに基づく情動反復、ただひたすらな反復という非常に単純な原理が今日までつながっている。唯一の原理はただ繰り返すというだけなんですけれども、そこからこれほど豊かなバリエーションが生み出されるというのは天才というべきだと思います。オブセッションというのはおぞましく目を背けたくなるものであり、恐怖の対象であり、不穏なものであるわけです。ただ、それがなぜこのように彼女をメジャーなアーティストにしたのか、オブセッションにかられた制作原理がなぜ人々をここまで魅惑するのかということに関し

て、ある人はエマニュエル・レヴィナスという哲学者の言葉を引用して説明しています。つまりレヴィナスは、オブセッションの持つ痛ましさ、不穏なイメージというものこそが他者と自己との共感を込めたコミュニケーションの基盤をなすというようなことを言っています。もう少し複雑な言い方をしていますけれども。草間さんは自らの内なるトラウマを形成しているオブセッションを水玉という形で、あるいはペニスのクッションという形で外在化させている。それは確かに恐怖のイメージであり、不穏なイメージであり、おぞましいイメージであるけれども、しかし自分のもっとも痛ましいところのイメージを武装解除して、それを表に出すことによって、見る側もまた彼女の感じている不穏や痛みというものに触れながら武装解除するというのか、もっと俗な言い方をすれば、威張り散らしている人に対して人々は遠ざかるけれども、悩んでいる人に対しては肩を抱いて優しく慰めてあげたくなるということだと言えるでしょう。そして心の武装解除を遂げる逆説的なオブセッションの機能が我々の豊かなコミュニケーションのための、あるいは感情的共感のための基盤をなしていく。彼女は自らの救済を求めてこうしたオブセッションのイメージを描いてみせたんだけれども、それは結果として彼女自身の救済だけではなく、より大きなコミュニケーションの可能性を社会や私たちの目の前に開いて見せていることになっていて、多少キザな言い方をすれば、自分と世界の同時救済の願いをそこに託していて、それが「ラブ・フォーエバー」「愛はとこしえ」という、世界を愛によって救済しようとする彼女の豊かなイデオロギーをもたらしているんじゃないかと考えています。

そういう意味で彼女は、障害者の芸術という言葉でもアウトサイダーという言葉でも語れない要素を宿している。ただ、やはり彼女の天才はその原因が何であれ、彼女自身の精神障害というものに源を持っているということで、やはり今後我々が障害者の芸術を称揚していく、あるいは才能を見出していくためには非常に有意義なサンプルになるのではないかと思って、今日はあえて草間さんの作品を紹介した次第です。どうもありがとうございました。（拍手）

○司会　建畠さん、ありがとうございました。草間彌生さんという一人のアーティストに焦点を当てながら、作品の持つ大きな意味を読み解いていただきました。

それでは舞台のレイアウトを変えますので、しばらくお待ちください。なお、3人のゲストへの質問がある方は、短い時間で恐縮ですけれども質問票に記入して近くにいるスタッフにお渡しください。よろしくお願いします。

（休　　憩）

○司会　では、ただいまからパネルディスカッションを始めます。ここからの進行は、私どもNPO法人都市文化創造機構の理事長である佐々木雅幸が務めます。では、よろしく

お願いします。

○佐々木　皆さん、こんばんは。私は芸術の専門家でもアール・ブリュットに関する専門家でもありませんが、最近は少し関心がありまして２年前にパリの abcd へ伺って、ブリュノさんとバルバラさんにお話を伺いましたし、フランスのリールにある美術館でアール・ブリュットのコレクションを見たり、スイスのローザンヌにあるアール・ブリュット・コレクションへも行ったりしています。また昨年はオランダのドルハウス美術館、そこは精神病院だったところが美術館になっていまして、そういうところをずって見てまいりました。

今日はアール・ブリュットの芸術的な意味について大変深い話が３人から出てきましたので、まずブリュノさんとバルバラさんは建畠さんのお話を聴いてどのような感想を持たれたか、そして建畠さんはブリュノさんとバルバラさんのお話にどのような感想を持たれたか、それぞれ伺いたいと思います。ではブリュノさんからよろしくお願いします。

▼創造のモティベーションを探る

○ドゥシャルム　私は建畠さんの考え方と同じだなというふうに思いました。草間さんは偉大なアーティストであり、彼女は若い頃から才能を認められていますね。だから彼女をどこのカテゴリーに入れるかということは、基本的には重要ではありません。すばらしいアーティスト、芸術家だと思います。建畠さんがおっしゃったように、本当に精神病というところから創造し、すばらしい芸術作品を生み出していると言えるでしょう。

○シャファージョヴァー　オブセッションという言葉で、２人のアール・ブリュットのアーティストを思い浮かべます。アドルフ・ヴェルフリとヘンリー・ダーガーという人です。ヴェルフリは 25,000 ページ以上からなる物語を描き、ダーガーは意地悪な大人に対して幼い女の子たちが闘う物語を長年にわたって人知れず描き続けました。ヴェルフリは度重なる幼女へのいたずらが原因で精神病院に収容されてしまいました。なぜ彼がそんなことをしたのか、本当にいたずらをしたのかどうかの真実はわからず、死ぬまで病院を出られなかったんです。ダーガーはシカゴの病院で清掃人として働いていたものの、とても孤独でした。ですから彼らは何らかの精神的苦しさから逃れるために創作活動に没頭したとも言えますし、大量の作品を生み出したのはある意味でトラウマから抜け出るために、もともとの自分ではない、つまり新しいものをつくり出すことが自分の人生の再出発になるという感覚も持っていたのかもしれません。ヴェルフリもダーガーも草間彌生の作風とは違いますが、

創造に対するモティベーションは共通しているのかもしれませんね。

○建畠　私は先ほど申し上げたように展覧会をクリエーションする立場なので、ブリュノさんのコレクターとしてのお立場と、そのコレクションを一つの体系に持っていくという歴史にとても惹かれました。そしてバルバラさんの、狂気の歴史を踏まえながら研究者として背景にある思想についても話されたことにも非常に触発されました。デュビュッフェが提唱したアール・ブリュットという概念が、今はこれほどまでに深く重い意味を持っているんだということを改めて知りました。

障害者の芸術というふうに呼ぶしかないと私は言っておりますけれども、アール・ブリュットの場合は障害者以外の芸術、さっき言ったように２～３歳の幼児の作品や未開社会の部族のアートまで含んでいるので、完全にパラレルに論じることはできないし、アール・ブリュットという言葉だけに置き換えてしまえばいいということにもならない。今日のお二人のお話は非常に先鋭的な形で、しかもアートの問題として提起されたんだなということを改めて感じました。もちろん福祉や就労支援ということも非常に大事だけれども、僕は美術館人ですからやっぱりそこのところをきちんと見せなくちゃいけないんだというふうに思って、今後の指針の参考にもなったし、今の考え方は間違っていないと理論的な示唆も受けたように思います。

▼時代精神を宿しているか

○佐々木　ありがとうございます。フロアからは多くの質問が出ていて、これからの時間ですべて答えることはできませんけれども、なるべく盛り込んでいく形で進めたいと思います。まずブリュノさんとバルバラさんがお話になったように、デュビュッフェがコレクションをつくってきた時代背景、つまり第一次大戦と第二次大戦を経験してヨーロッパの価値観が大きく変動してきた中で時代の苦悩というようなものと、それを哲学的にもどのように再構築していくかを模索してきた状況が影響していると思います。そういう大きな時代の変化の中でアール・ブリュット作家たちの位置づけは社会的に変わってきたでしょうし、コレクションの持っている意味というか、作品が新しい芸術の潮流に与えていくインパクトがちょうど重なってきたと思うんです。そのことを私は非常に印象深く思っていまして、建畠さんがおっしゃったように、いわば障害者と天才の紙一重なところがあって、時代の精神の外側にいる、つまりアウトサイダーにいるのだけれども、その時代に与えるインスピレーション、あるいはエモーションというものを強烈に持っている作品を見出すこと、それがコレクションしていくことの重要性なんだろうと感じました。そんなことを３人のお話から私は考えたんですけれども、そのようなことでいいのでしょうか。まず、ブリュノさんとバルバラさんに伺いたいと思います。

○ドゥシャルム　要約して答えるのが非常に難しい質問ですね。バルバラが先ほど説明したように、13 世紀末に僧侶が描いた絵から現代のコンテンポラリーアート、障害者による現代アートに至るまで、常にスタイルというものは変遷し、世界をどう表現するかという方法も変化してきました。なぜなら、やはり当時の文化というものがそれぞれの時代にあったからです。社会の外にいる、アウトサイダーと言われる人であっても、それぞれ時代の文化の影響をもちろん受けています。けれども、13 世紀の僧侶から現代に至るまでのアーティスト全員に共通する一つのしっかりとした中核があると思うんです。これは逃れようという直感だと思います。アール・ブリュットとは非常にパワフルで美的な表現であり、あらゆるものの枠組みからはみ出そうとするものです。哲学や宗教、科学、形而上学等々、個々の枠組みからはみ出て、非常にグローバルで全体的なビジョンを表現している。そしてコレクションしていくと、非常に大きな体系を形成し、個々の作品が鏡のように体系を映し出しているし、歴史を語っていると思います。

○シャファージョヴァー　私は一点だけ申し上げたいと思います。アール・ブリュットという概念が生まれた背景には、非常に歴史的な文脈があります。ジャン・デュビュッフェは第二次世界大戦や収容所で悲劇の犠牲者となった人、それは精神障害者もそうでない人もいましたが、そういう人々が生み出した作品を見てコレクションを始めました。もちろん私たちも作品をコレクションするだけでなく、社会福祉的な側面も重視するし、障害者のアーティストたちが社会に統合されることを望んでいます。でも、それは私たちが彼らの作品を観る場合、優先事項として考えることではありません。皆さんはアートの鑑賞者として、そのことに関心があるんでしょうか。社会福祉的な側面を同時に考えるんでしょうか。そうではなく、たとえば作品を観て解放されたいなど、別のところに目を向けたいと思っていらっしゃるという点はないのか、私としてはそれを伺いたいです。

○ドゥシャルム　ご質問に対して質問で答えたことになりますが、バルバラの言うとおりだと思います。なぜなら、私たちが非常に関心をもつ、情熱を感じる部分というのは、作品を鑑賞したときにかき立てられる気持ち、反応だからです。すぐれた作品は私たちの感情をゆさぶり、特別な感覚を呼び覚ましてくれます。それは非常にパワフルで、非常にラディカルなものであるし、ときには挑発的なものですらあります。けれども、いわゆるオフィシャルなアートはいつもぐるぐると同じところを回っている。わかる、これは理解できると。でもアール・ブリュットの作品の前に立つとわからない。理解できないけれど、ものすごく強い印象を与えられるし、何かの秘密がそこに凝縮していると感じられるわけです。スピリチュアルなものというか、私たちの理解を超えている何かがある。数年前に日本で欧米のアール・ブリュットの展覧会を開催したとき、日本の鑑賞者は同じような感激、印象を受けていました。私は日本の作家の作品を見ても全然理解できませんでした。

私にとって文化圏が違うからですが、しかしものすごい力でそれらは私に語りかけてくるのです。それとまったく同じ、何か秘密を抱えることのできる能力だと言えるかもしれませんし、出身地や文化の違いとは無関係に語りかけてくるものだと思います。

○建畠　障害者の芸術が時代精神を帯びているかどうか、あるいは時代の外にある文字どおりのアウトサイダーなのかという質問だと思うんですけれども、私が観てきた海外の展覧会が参考になると思います。一つはロサンゼルスのカウンティ・ミュージアムで開催されたパラレル・ヴィジョンという、モーリス・タックマンがキュレーションした展覧会。それからベルギーのキュレーターだったヤン・フート、彼は一昨年に亡くなってしまいましたけれども僕らの世代にとっては非常に大きな影響を与えたキュレーターで、彼が企画した２つの展覧会が参考になるかと思います。

まずヤン・フートの方から言うと、ヤン・フートはゲント市立美術館の館長だった1986年に「シャンブル・ダミ」という展覧会を実施しました。ゲント市内の51の家庭から場所を提供してもらう、たとえばリビングやガレージや庭に、ブルース・ノーマンなど今や超一級のアーティストたちに作品を制作してもらって展示した。なぜそういう展覧会をしたかというと、ヤン・フートのお父さんの影響があったからです。彼の父親は精神科医で第二次世界大戦が終わった直後に、精神病患者を精神病院から各家庭に差し戻すという運動をした。なぜそんなことをしたのかとヤン・フートは父親に尋ねたんです。病院で専門の精神科医が治せない患者を各家庭に差し戻とますます悪くなるじゃないかと。するとお父さんは「これは精神病患者のためだけにやっているんじゃない。我々が障害者とともに暮らす、社会から隔離しないで一緒に生活をするという社会が健康な社会だから、社会を健康にするためにやっているんだ」と言ったそうです。そしてヤン・フートはアートの領域で、アートを他者として社会の中に差し戻そうとして「シャンブル・ダミ」を実施した。市民には会場を提供してもらうだけでなく、作品の監視スタッフや巡回タクシーの運転手なども募って、市民が作り手として参加したことによって社会の中にあるアートという意味づけがなされたと思います。

その後1989年にヤン・フートは「オープン・マインド」という展覧会を行います。オープン・マインドというのは文字どおり障害をもった天才たちと、美術のオーソドックスな文脈での天才たちをシャッフルして美術館の中に並べた。随分前に見たので記憶がはっきりしないんですけれども、ヤン・フートに直接、それは同一であるのか、それとも違いがあるのかというふうに尋ねたんです。彼は「クローズド・サーキット」という言葉を持ち出して、開かれた精神と閉じられた回路という２つを対峙させていました。閉じられた回路というのはそのとき詳しく聞かなかったんだけれども、さっきブリュノさんが生産性のないアカデミズムは同じところをぐるぐる回っているとおっしゃられましたが、そういうアカデミズムに対して生産性のある時代精神を帯びたものはオープン・マインドであるし、

たぶんヤン・フートは非常にすぐれたアウトサイダー、障害者の絵と天才たちの中にオープン・マインドを見たんだと思うんですね。でもそういう説明はそこには書いていなかったし、カタログが見つからず確認できていないので僕の記憶では間違っているかもしれませんが、「すべてのすぐれた芸術は人々を不安に陥れる力を宿している」という言葉が何カ国語かで書いてあったと思います。これは非常に印象的な言葉で、オープン・マインドというのはみんなが楽しくなることじゃないんですね。確かに我々は障害者の作品を見たとき不安になることがあるかもしれない。でもそれはすぐれた芸術であり、オープン・マインドであり、時代の中で生きているということの証拠じゃないかなというふうに思いました。

○佐々木　興味深いお話ですね。現代は非常に難しい苦悩の多い時代で、時代精神という意味では核戦争が起こるのか、地球全体に大きなカタストロフィが訪れるのかなど、人間存在そのものが非常に不安定になってきていると感じられます。芸術表現もそういう影響を受けて、それを消化した形で提示できるかどうかがたぶんコンテンポラリーアートには問われると思います。そういったアートの潮流の方向性に対して、アール・ブリュットの作家たちは本能的に抱え込んでいるオブセッションがあり、それは個人的な問題かもしれないけれども、オブセッションを消化した形で表現していった作品をコレクションし、そしてオフィシャルな、主流のアートとぶつけてみる。それがお二人の仕事かなというふうにも感じましたが、そういうことでいいのでしょうか。

○ドゥシャルム　ブラックホールというか、私たちの人生には捉えることや抗うことのできないものが多くあって、大変な努力をして世界を理解しよう、いろいろなことを予想しようとしますけれども、多くのことが我々を超えていて捉えることができません。アール・ブリュットというのは捉えようのないものを形にして語りかけてくれているように思います。精神的なものを一度ばらばらにして新しく組み立てると、先ほど建畠さんがおっしゃったように不安を覚えたり、同時にものすごく魅力的で不思議なものとして作品が生み出されている。そういった作品を私はコレクションしていて、そういうことが私たちに情熱を与える、まさに人生の大きな恐怖に立ち向かう手段になっているのではないかと思います。

○シャファージョヴァー　芸術にはパラドックスもあって、コンテンポラリーアートの中にはわざとトランスグレッション（違反、逸脱、破戒）を強調して見せる作品もあります。社会に対して異議申し立てをするというか、そのことによって私たちに影響を与えようとする、挑発していると言えるかもしれません。挑発でしかない作品に対して私はまったく興味がありませんけれども、アール・ブリュットは挑発していない。アール・ブリュットの作品を観て不快になったり不安を感じたりするかもしれませんが、それは私たちが考え

ているものをゼロにする、持っているものを全部キャンセルさせるような力があるからです。挑発ではありません。アール・ブリュットは社会と議論はしない、違うレベルでの議論をするということで、それが精神的なものだと言えるかもしれません。

そういう点での違いはありますが、アール・ブリュットもコンテンポラリーアートも同じ丁寧さを持って同じ形で展示するべき、すべて芸術作品として展示するべきだと思っています。

▼責任あるコレクションから美術館へ

○佐々木　よくわかりました。もう残り時間が少ないので最後に３人にお聞きしますが、今日本ではアール・ブリュットに対する関心が非常に高まっていて、国内各地にアール・ブリュットの美術館をつくろうという動きもあります。この日本におけるアール･ブリュットの現状、それからアール・ブリュット美術館のあり方について提言やアドバイスなどがあればお願いします。

○ドゥシャルム　私はアドバイスできないと思います。美術館の歴史というのは非常に複雑ですし、作品を収集するプロセスも私のような個人コレクターとは違っているからです。まず作品をコレクションする人間、コレクターというのは自分のフィルターをかけて選別して集める。ところが美術館はいろいろな専門家を集めて委員会を組織し、どういう基準で作品を選ぶかというのは非常に大変なんです。ところがコレクターというのは、私はこれが好きだ、これは嫌いだと、自分で選べばいい。直感で、作品を観た瞬間に選ぶこともありますし、一日かけて考えて、改めて作品を観てコレクションに入れるか入れないかを考えることもあります。すべては自分です。でも美術館は、そういう選び方はできない。作品の良し悪しだけでなく、予算に収まるかどうかも考えないといけません。一般的には国の予算や公的資金ですね。そして責任というものも負わねばなりません。だから非常に複雑な問題があり、美術館をつくるというのは中途半端なことではできません。だから私自身は、うまく機能する美術館というのは、まず誰かが責任をもってコレクションをし、そしてだんだんコレクションを豊かにしていくという過程、つまりまずコレクターの歴史があって、それを引き継ぐ形で美術館へ、収集したものをよりリッチにしていくというプロセスをたどるのがいいと思います。だから何でもかんでも作品を集めて､美術館をつくって展示してもうまく機能しないと思います。

○シャファージョヴァー　私は、とにかくゲットーをつくらないということを強調したいと思います。美術館をつくってしまうと、それが一つのゲットーになってしまいかねないと思うからです。美術館に作品がコレクションされるということは、ある一定のラベリングされた作品が閉じ込められるということになります。それよりも、何かのコンセプトや

テーマ、自分の興味のあるものを中心に展覧会等を組織して、アーティストたちの開かれた精神に則った交流ができる方がいいと思います。

○建畠　日本では展示施設はいくつかありますけれども、アール・ブリュット専門の美術館はなく、幸か不幸か今はスタンダードがまったくないわけですね。僕も詳らかに知っているわけじゃないんですけれども、滋賀県立近代美術館がかなり本格的にアール・ブリュット作品のコレクションを始めるようです。近現代美術と仏教美術、そしてアール・ブリュットという３つを組み合わせるそうですね。ともあれアール・ブリュットの専門館ができるので、どういうスタンダードでコレクションをするのか関心をもっています。展覧会はフローですからいろいろな試行錯誤をすればいいけれど、コレクションはそのまま蓄積されていきますから、社会的な合意を図っていかなくてはいけないでしょう。ただ、もし他にもいくつかアール・ブリュットの美術館ができるのであれば、申し合わせて同じスタンダードにしない方がいいだろうと思います。それぞれがそれぞれのスタンダードでやればいい。美術館の美術史のコレクションというのは合意ができるスタンダードがあるんですね。たとえば、ある様式の典型をなすものや、一つの様式から別の様式への移行期にあるものなど、そういうミュージアムピースとして非常に重要なスタンダードがあるんですけれども、アール・ブリュットの場合は将来そういう客観的なスタンダードが見えてくるのかもしれないけれども、少なくとも今の段階では試行錯誤で始めていくしかないと思います。だから、非常に大変で苦しい作業でしょうけれども、すごくやりがいのあるスリリングな時期をこれから日本は迎えると思います。今日ブリュノさんやバルバラさんが紹介されたアール・ブリュットのコレクションは私たちの考え方に大きな刺激を与えると思いますので、一度そのシュヴァルの宮殿近くの美術館にも訪問したいと考えています。

○佐々木　もう終了予定時間になってしまいました。今日の議論で私が印象に残ったことは、アール・ブリュットそれ自体は時代を挑発しないけれど、非常に深い、誰も考えていないようなインスピレーションやエモーション、インパクトを与えるということ。そしてそういう作品をコレクションし、それを受け継ぐ形で美術館をつくるのがいいだろうということ。つまり、コレクションすることと美術館の収集というものは少し距離があって、日本においてはその意味でのコレクションというものがまだ確立できておらず、その状況で先に美術館をつくろうとしている動きはちょっと危ういかなという感じがしました。

まだまだこの議論は続けていきたいのですが、いったん今日はここで閉じたいと思います。どうもありがとうございました。（拍手）

○司会　参加者の方々から多くの質問をいただきながら、ほとんどお答えできず、誠に申し訳ございません。恐縮ですが、これにてシンポジウムを終了させていただきます。

ゲストの皆様にもう一度盛大な拍手をお願いいたします。（拍手）

そして、長時間にわたりましてシンポジウムを支えていただいた同時通訳の方々と手話通訳の方々にもお礼を申し上げます。ありがとうございました。（拍手）

＜ゲストのプロフィール＞　＊開催当時のもの、敬称略

◎ブリュノ・ドゥシャルム　Bruno DECHARME

abcd 創立者、映像作家、コレクター

大学で哲学を学び、映画制作に取り組む。1970 年代からアール・ブリュット作品の収集を始め、現在は 300 人の作家による約 4,000 作品を所蔵している。19 世紀から現在まで様々な国で制作された作品は、孤独な環境でつくられたものほとんどであるが、交霊術による絵画なども含む。1999 年に非営利団体 abcd（art brut connaissance & diffusion：アール・ブリュットの理解と普及）を設立し、展覧会や映像制作、出版、研究などを行っている。

◎バルバラ・シャファージョヴァー　Barbara SAFAROVA

abcd 代表者、映像プロデューサー、文筆家

比較文学と美学の博士学位を取得し、パリの国際哲学コレージュで 6 年間、アール・ブリュットに関するセミナーを運営していた。2000 年から abcd の代表を務めている。様々なアール･ブリュットのアーティスト（Z. Kosek, L. Plny, G. Widener, A.G. Rizzoli, J.B. Murray, U. Zürn 他）について書いており、フランスと海外で数多くの展覧会をキュレーションしている。現在は、20 世紀初期のヨーロッパのアール・ブリュット作品を紹介する「Folie en tête」展（2017 年 11 月パリのヴィクトル・ユーゴー記念館にて開催）の準備に取り組んでいる。

◎建畠 哲　Akira TATEHATA

詩人、美術評論家、埼玉県立近代美術館館長、多摩美術大学学長

専門は近現代美術。1990 年・1993 年ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー、2001 年横浜トリエンナーレアーティスティック・ディレクターを務め、2005 年に国立国際美術館長、独立行政法人国立美術館理事に就任。2011 年より京都市立芸術大学学長、埼玉県立近代美術館館長。障害者の芸術活動に関する国や自治体の委員会等にも多数関わっている。

■資料３：ブリュノ・ドゥシャルム氏へのインタビュー概要

日　時：2016 年 11 月 21 日（月）16:00 ～ 18:00
会　場：アーツ千代田 3331
通　訳：嘉納礼奈氏（EHESS［仏社会科学高等研究院］・社会人類学研究所在籍、芸術人類学研究 ／アーツ千代田 3331 プログラムコーディネーター）

※横浜での国際シンポジウムの前日、ブリュノ・ドゥシャルム氏（abcd 創立者、映像作家、コレクター）にインタビューする機会を得た。氏のコレクターとしての考え方や、今後新しく開設する美術館に関する発言は貴重な資料になると考え、シンポジウムでの発言とあまり重複していない部分を抜粋して掲載する。

○ドゥシャルム　アール・ブリュットという概念は非常に複雑な要素が絡む。社会的な視点と美学的視点が交差し、それぞれの分野を架橋するコンセプトであるため、ときには矛盾が生じてしまうこともある。また、それぞれの国の状況によっても、文化的背景の違いによっても複雑な要素が含まれることもある。

しかしアール・ブリュットというコンセプトについて何より重要なことは、ジャン・デュビュッフェという一人の画家が美術的視点によって提唱したことである。

アール・ブリュットはすべての社会的規範や教育システム、オーガニゼーションなどの枠組みからはずれるものとして集められた。収集された作品は、異なるカテゴリーで活動する人々によってつくられたもの、つまり障害者だけでなく社会から何らかの要因で疎外された人々や、スピリチュアルな能力をもった霊媒師なども含む。カテゴリーは異なるけれど、すべて美的な質を評価されて収集されたことが大切なポイントである。

このように美的な視点で選ばれたアール・ブリュットの歴史は、コレクターの歴史でもあると言える。なぜなら、ジャン・デュビュッフェが収集したアール・ブリュット作品に、刺激や影響を受けた人々が後に続いているからである。私自身もデュビュッフェのコレクションに刺激を受けており、まさにデュビュッフェは私の父と母であると言えるほど、コレクションのお手本になっている。

繰り返しになるが、アール・ブリュットというのはコレクターの“目”がなければ成立しない、美的評価によるセレクションで始まったものだということを強調したい。たとえ作家のバックグラウンドに福祉や精神医療との関係があるとしても、美的な“目”というものがなければ今日のような評価を獲得することはなかっただろう。

日本の福祉施設ではアトリエ活動を行うところが多くなっていると聞いている。欧米ではオーストリアの「グギングの家」やアメリカの「クリエイティブ・グロウス」が先駆者

として挙げられる。フランスではアートセラピーの一環でアトリエ活動が始まった。つまり治療行為として、社会に参入させるための行為だったと言える。そのことについてデュビュッフェは懐疑的であり、アール・ブリュットとは正反対のものだと言及している。社会の常識や規範を疑うものとしてアール・ブリュットは存在するということだ。

最近はスイスのアール・ブリュット・コレクションもアトリエから作品を購入することが増えている。アトリエは社会に参入させるための福祉的な役割もあると認識しているが、コレクターとしてはやはり、アトリエから生み出された作品であっても美的価値を重視しなくてはいけない。福祉的視点と美学的視点を混ぜてしまうと、すぐれたコレクションにはなり得ないからである。

――コレクターは美的価値を判断するというのはよくわかるが、そういう判断をする能力は先天的なものか？　そうでないなら、どのようにすればそういう能力が育つのか？

○ドゥシャルム　生まれながらの能力というものは、この世にほとんど存在しないと思っている。自分が情熱を傾けているものに対して、よく見て、よく考えて、自分を投げ出せる対象であるかどうかを考え抜くことが重要である。作品を購入することは一種の投資だと言えるから、自分が稼いだお金を投じるということは、自分自身を投資することに等しい。それだけのリスクを負ってもいいと自分が思えるかどうか、とにかくよく考えることだ。

そして、ある作品を選ぶということは、それ以外の作品を選ばないということであり、誰かを傷つけてしまう可能性もはらんでいる。たとえば、あるアトリエに所属しているAさんの作品を購入すると、Aさん以外の人々をがっかりさせるかもしれない。芸術の分野において平等ということはなく、たとえAさん以外の人々を落胆させることになったとしても、選ぶ・ジャッジすることから逃げずに選別してきたことで、見きわめる力を養ってきたとも言える。

――新しくつくる美術館は誰の所有になるのか？　また、どんなスタッフが就任するのか？

○ドゥシャルム　美術館に改装するお城はオートリーヴ市が所有しているので、改装後の美術館も市の所有になる。つまりパブリックなものとなる。維持・運営に関する費用は国と県、市の三者が分担する予定で、詳細は調整中である。

abcdのコレクションを最初の10～20年間は無償で貸し出し、その後にコレクションの一部を美術館に寄贈する予定である。

中核となるスタッフは、まず館長にシュヴァルの理想宮の館長が兼任し、アーティス

ティック・ディレクターとして私（ブリュノ・ドゥシャルム）が就き展覧会企画を担当する。教育プログラムはバルバラ・シャファージョヴァーが担当し、それ以外に学芸員が一人、その人には作品の保管や修復、寄贈作品の受け入れなどを担当してもらう予定である。すべて詳細は調整中なので、変更があるかもしれない。

以上

文化庁
Agency for Cultural Affairs,
Government of Japan

本報告書は、文化庁の委託事業としてNPO法人都市文化創造機構が実施した平成28年度 戦略的芸術文化創造推進事業（「障害者の芸術活動を通じた社会的包摂」に向けた事業）の成果をとりまとめたものです。本報告書の複製、転載、引用等に際しては、事前にNPO法人都市文化創造機構までご連絡ください。

メール：info@creative-city.net