

ATELIER INCURVE
in
ART FAIRS

NY+TOKYO

はじめに

アトリエ インカーブ(以下、インカーブ)は、社会福祉法人 素王会のアートスタジオとして2002年に設立された。18歳以上の、知的に障がいのある現代アーティストたちの創作活動の環境を整え、彼らが作家として独立することを支援している。

インカーブで生み出された作品を市場に展開する「ギャラリー インカーブ | 京都」(インカーブに所属するアーティスト専門の商業ギャラリー)では、「山高ければ、裾広し」と信じて、「山を高くする」試みを国内外のアートマーケットで実践している。その活動の特徴は、彼らの作品を「現代アート」として位置付け、「市場性」を問うことにある。それを可能ならしめるのは、類い稀な作品のクオリティと、彼らの日常生活を守り、作品を世に問うスタッフの属性にあることは間違いない。

当初は、国内の美術館(サントリーミュージアム[天保山]や東京オペラシティ アートギャラリーなど)で発表の機会を得たが、ここ数年、国内だけではなく、国外のアートフェアに活動の幅を広げてきた。国内最大級の「アートフェア東京」には、2013年から2017年まで連続で5回の出展を果たし、海外では、2015年のニューヨークの「スコープ」を皮切りに、2016年の「アート・ステージ・シンガポール」、そして今回のニューヨークの「アート・オン・ペーパー」に歩みを進めた。

国内と国外を架橋することで、見えてくることがある。それは、売り上げ価格など数字で見えるものばかりではない。一例をあげてみよう。国内では、お客様から「この作品は、障がい者が描いたものですか?」と聞かれることがある。作品を愛でながらも、アーティストの身体・知的・精神の属性が気になるのだろうか。一方、海外では、まずその質問はない。作品への向き合い方の違いに驚かされる。

インカーブのアーティストは、自らの障がいを声高に主張し、それを作品に込めることはない。よって、我々も「この作品は、障がい者が描いたものです」と主張することを憚る。カテゴリズからの解放は、福祉の命題であり、アートの可能性であると信じていたい。

障がいのあるアーティストの作品を世界の「アート市場」に問うことはラディカルな取り組みに映るかもしれない。しかし、その取り組みが「山を高くする」可能性を孕んでいるのも事実である。水と油にも似た「福祉」と「アート市場」を接続する試みは、始まったばかりだ。

「障がいのあるアーティストの支援は、厚生労働省だけではなく、文部科学省や文化庁と一緒に考えてみる必要があるのではないのでしょうか」。インカーブが厚生労働省に問いかけたのは、2006年の夏だったと記憶している。その後、2007年~2008年に文部科学省・厚生労働省による「障害者アート推進のための懇談会」が開催され、2013年には文化庁・厚生労働省による「障害者の芸術活動への支援を推進する懇談会」に繋がった。

しかし、すべての懇談会で委員を仰せつかった私は、「障がい者の」という冠の元で交わされる議論に違和感と閉塞感を感じてきた。福祉と文化が並走する意図は、アーティストの身体・知的・精神という障がい属性を注視するだけではなく、彼らの作品性を積極的に論じることはなかったのか。現在に至っても、障がいのあるアーティストの創作活動に対する基礎的調査(制作する人の数やその障がい種別、発表・販売に関する方針、呼称など)や、障がい者団体のネットワーク構築を重視する一方で、彼らの作品を世界に問う施策、とりわけ市場性を議論する場は不十分である。

本書は、2017年に開催されたニューヨークの「アート・オン・ペーパー」と「アートフェア東京」に出品した4名のアーティストの作品(過去の代表作を含む)を「現代アート」として位置付け、「市場性」を問うた記録である。

社会福祉法人 素王会 理事長
アトリエ インカーブ クリエイティブディレクター
今中 博之

art on
paper

EXIT

EXIT



art on
paper

March 3-5, 2017
Pier 36 / New York

SHINKI
SAKAMOTO
TERAO
TERAI





1982年生まれ。格闘技をこよなく愛する新木。画面の中で、無骨なファイターたちが、決め技を華麗に披露している。初期には、取扱説明書も見ずにコンピュータ・グラフィックを制作していたが、途中で出会った色鉛筆の発色の良さと、紙をこすった時の感触に惹かれ、次第に色鉛筆による描画に移行していった。ファイターの体に網目状に広がる繊細な黒の線は、見えざる筋肉の動きさえも的確にとらえているようだ。鮮やかな多色づかいの中に白の余白が随所に配されることで、画面が洗練され、技の数々が鮮烈に浮かび上がる。小学校でワークショップを行った際に、皆で同じアスリートの写真を見ながら描いたはずが、大胆にデフォルメされた新木の作品に、驚きの声が上がった。子どもたちが、描く楽しさを再発見したことは、想像に難くない。

art on
paper

新木 友行

TOMOYUKI
SHINKI

Shinki was born in 1982, and he is an avid fan of combat sports. In his picture, you will see burly fighters demonstrating their exquisite finishing holds. At one time, Shinki used to produce computer graphics without looking at the instruction manual. But later, he gravitated toward the brilliance of colored pencils and the feel of rubbing paper, which led him to shift to drawing with colored pencils. From the fine black lines spreading over a fighter's body in a netlike form, one can believe that Shinki can visualize invisible muscles accurately. The presence of some white spaces throughout the multiple brilliant colors used adds to the sophistication of the pictures and vividly highlights the fighters' various techniques. One day, Shinki offered a workshop at an elementary school, and all students drew a picture based on the same photo of an athlete. They were greatly surprised upon seeing Shinki's work, in which the athlete was boldly deformed. We can easily imagine that these children would have rediscovered the joy of drawing.



1988年生まれ。まん丸な目。キョトンとした表情。阪本は、野菜と動物、アイスクリームと犬など、異なる2種類のを独自に混合させ、ハイブリッドなキャラクターを生み出す。何を組み合わせるかは直感的に選び出しているようだが、一旦組み合わせが決まると、その事物・生物の形や表情、模様など細部に至るまで、納得がいくまで写真資料を集め、入念に調べ尽くす。近年は、それらのキャラクターを何体か登場させ、日本の祭りや伝統行事などに仕立てている。色鮮やかな衣装や小道具を身にまとい、小気味よく踊るキャラクターたち。細部まで徹底的に調べ上げることで生まれるリアリティと、空想のキャラクターが、ひとつの画面で渾然となって、どこか懐かしく愛らしい空気がうまれている。

art on
paper

阪本 剛史

TAKESHI
SAKAMOTO

Sakamoto was born in 1988. Some characters he created have round eyes, while others show a facial expression of confusion. He combines two different things, such as a vegetable and an animal, or an ice cream and a dog, to create hybrid characters. He seems to choose these pairs of things simply through instinct. However, once he decides upon a combination, he collects photos to thoroughly check details such as the shapes, expressions, and patterns of the objects or creatures until he feels satisfied. In recent years, he has combined several such characters to create scenes of Japanese festivals or traditional events. His characters wear costumes of bright colors and props, and they dance briskly. The reality created by thoroughly checking every fine detail is blended with his imaginary characters in one picture, evoking a nostalgic but lovely atmosphere.



ヨーヨー釣り Yo-yo Fishing

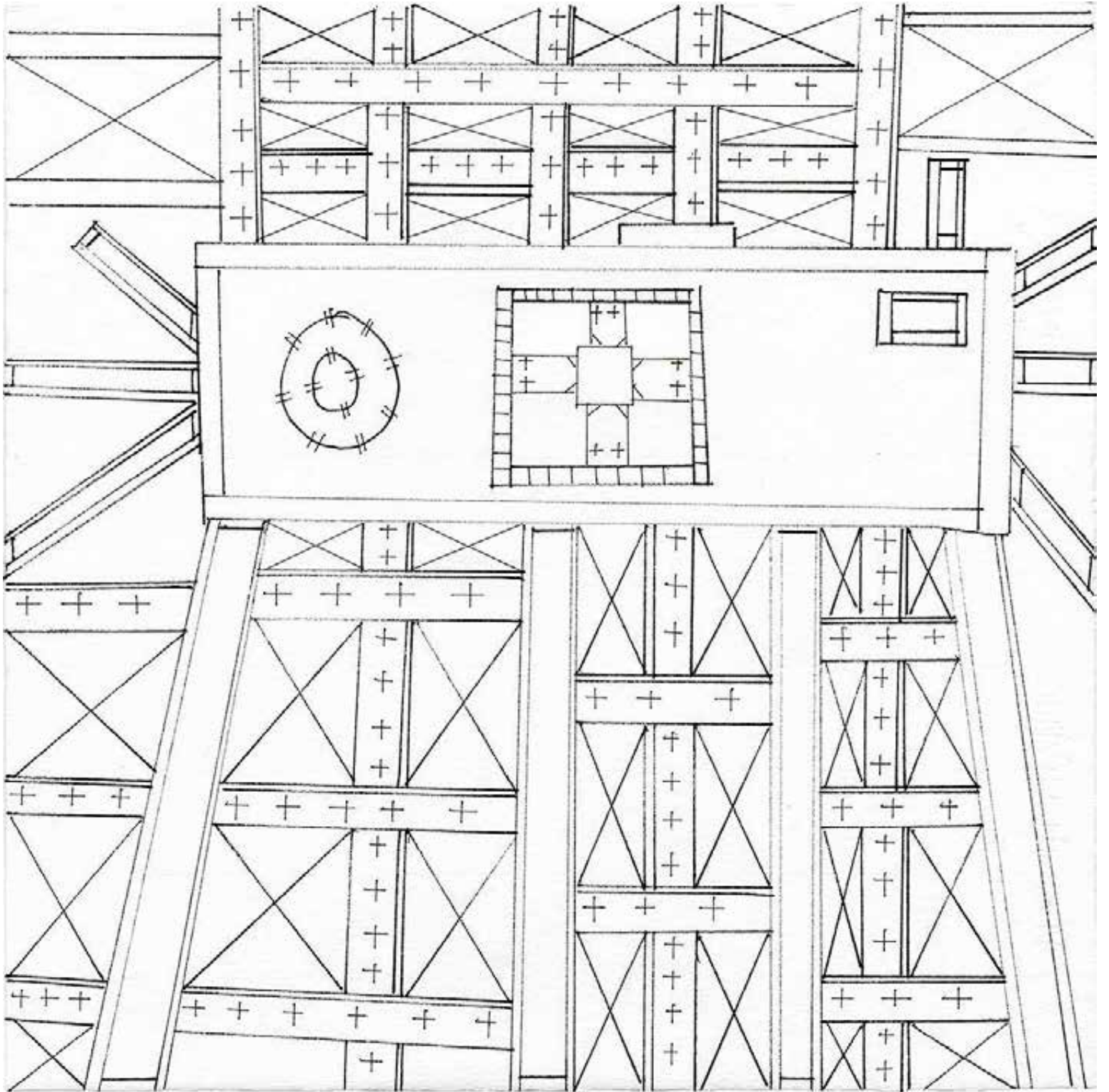
1960年生まれ。寺尾は、高校卒業後、父親が経営する鉄工所で20年間溶接工として働いた。両親が他界し、鉄工所が閉鎖された後、鉄をモチーフに制作を開始。寺尾が「図面」と呼ぶ緻密なドローイングには、鉄骨の柱や梁を表す直線と溶接の目印である記号がひしめいている。長年の職人氣質が身に沁みつき、制作の段取りが常に気にかかる。大型作品の下地を塗って乾かしている間にも、手を止めることがないように、小さい作品を描けるよう準備しておく。毎日使用するボールペンのインクの量も、いつも気をつけている。2メートルを超すキャンバス作品は、巻物のようにキャンバスを少しずつ引き出しながら描き、描き終わったところは巻き取ってゆく。最後まで全体像を確認することはないが、完成した作品は緊張感をもって成立している。

art on
paper

寺尾 勝広

KATSUHIRO
TERAO

Terao was born in 1960, and after graduating from high school, for 20 years, he worked as a welder at his father's iron works. After his parents passed away and the iron works closed, he started to create art works using iron as a motif. His very detailed drawings, which he calls "plans," are filled with straight lines that represent iron pillars and beams as well as symbols that represent welding marks. He is absorbed in the artisan spirit he has cultivated over the years, which makes him endlessly concerned about every arrangement for his art works. He prepares for drawing small works so that he does not have to stop working while waiting for the undercoating of a large work to dry. He is also careful about the ink volume of ballpoint pens that he uses every day. When using a large canvas of over two meters in size, he makes it like a scroll, gradually pulls it out to draw, and rolls up the finished part. In this way, he never checks the whole picture until the end. Nonetheless, his completed works are well established and contain a feeling of tension.



1985年生まれ。野球好きな寺井。ひいきのチームの負けが立て込むと眠れなくなるほど、プロ野球を熱心に観戦している。初期は、動物が登場する野球のシーンを描いていた。近作は、一見すると野球とは無関係に思えるのだが、野球を発端に飛躍しているのだ。まずは世界各国の野球チーム名の中から一つを選び、そのチームの所在地から、特産品や建物の画像をネット検索。元のチーム名や野球からかけ離れた複数の事物を選び、独自のストーリー立てのもと、構図を決めてゆく。画面はどこかミステリアスな雰囲気が漂い、謎かけが仕込まれているように深読みしてしまうが、実は直感的にモチーフを選んでいる。タイトルや画面構成は非現実的でありながら、画像を忠実に描こうと碎心しているところを見ると、空想と現実をほどよいバランスで行き来する、彼の逞しい想像力に気づかされる。

art on
paper

寺井 良介
RYOSUKE
TERAI

Terai was born in 1985, and he is a baseball enthusiast. In fact, he watches professional baseball games so eagerly that he finds it difficult to sleep when his favorite team loses another game. In the early days of his art works, Terai used to draw baseball scenes with animals in them. His recent works may look like they have nothing to do with baseball. However, in reality, they have been making big leaps with baseball as their origin. He starts with selecting the name of one baseball team from around the world. Then, based on the team's location, he searches for images of local specialties and buildings on the Internet. Finally, he selects images of things that have little do with the original team name or baseball, and he decides the composition of the picture based on a story he creates. His pictures have a mysterious vibe, and they may make one wonder about what riddles they contain. However, in fact, he simply selects motifs through instinct. By seeing that his titles and picture layouts are unrealistic as well as his great attention to precisely draw images, we recognize his strong imaginative power that goes between imagination and reality in a good balance.



ART FAIR
TOKYO

ART FAIR TOKYO 2017

March 17-19 Tokyo International Forum, Hall E

Dates and Hours

March 17, 13:00 - 20:00

March 18, 11:00 - 20:00

March 19, 10:30 - 17:00

開催時間

3月17日 金 13時 - 20時

3月18日 土 11時 - 20時

3月19日 日 10時30分 - 17時

入場料 = 一般 1DAY パスポート ¥2,800

Ticket : Adult 1Day Free Pass 2,800 JPY

小学生以下無料 (但し保護者同伴)

Children below elementary school are free

(They must be accompanied by adults)

*アートフェア東京2017は、当日チケットの売上の

一部を日本赤十字社に寄付いたします。



March 17-19, 2017
Tokyo International Forum

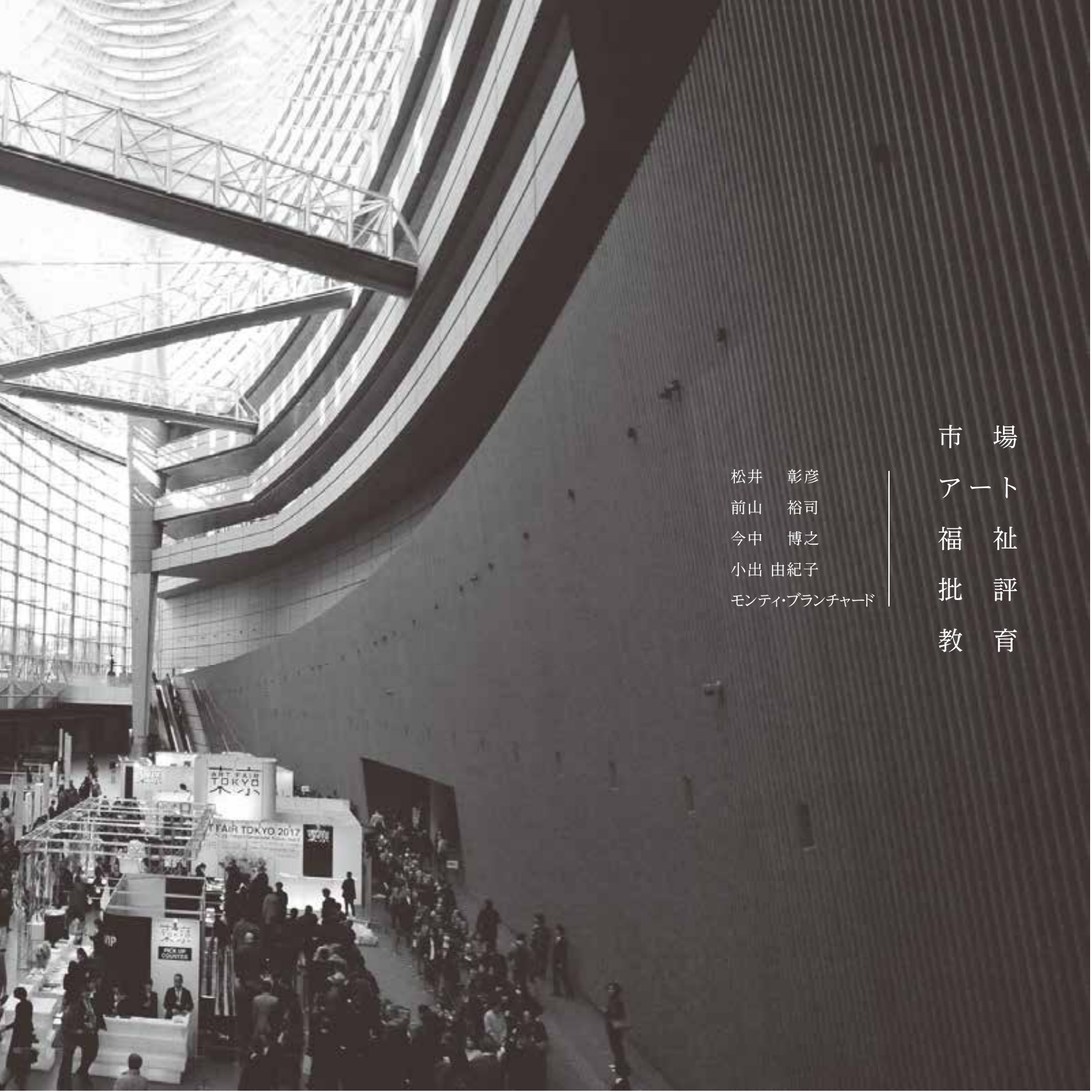
阪本 剛史 個展

TAKESHI
SAKAMOTO

solo exhibition







市場
アート
福祉
批評
教育

松井 彰彦
前山 裕司
今中 博之
小出 由紀子
モンティ・ブランチャード

市場の力

松井 彰彦

経済学者、東京大学大学院経済学研究科教授



松井 彰彦 まついあきひこ

経済学者、東京大学大学院経済学研究科教授、
Econometric Society Fellow

専門はゲーム理論とそれを応用した社会的障害の分析。2002年日経・経済図書文化賞(著書『慣習と規範の経済学』に対して)、2006年日本学術振興会賞及び日本学士院学術奨励賞、2007年日本経済学会中原賞を受賞。主な著作に『慣習と規範の経済学——ゲーム理論からのメッセージ』(東洋経済新報社)、『市場の中の女の子——市場の経済学・文化の経済学』(PHP研究所)、『向こう岸の市場』(勁草書房)、『高校生からのゲーム理論』(ちくまプリマー新書)、『不自由な経済』(日本経済新聞出版社)などがある。共著に『マイクロ経済学——戦略的アプローチ』(日本評論社)、『障害を問い直す』(東洋経済新報社)などがある。

街中でも小雪が舞う寒中のある日、大阪の天王寺からさらに南に下った瓜破にあるアトリエ インカーブを3年ぶりに訪れた。アトリエ インカーブは不思議な空間だ。光が部屋中に満ちている。これが社会福祉法人の施設だとは、言われなければわからない。建物の中に入ると懐かしい笑顔が迎えてくれた。施設長——というよりアートディレクターと呼んだほうがしっくりする——の今中博之さんのオフィスに入ると、すぐに一枚の絵が目に留まった。

祭で踊る「人物」が七人描かれている。その「人物」の一人ひとりが個性的で面白い。真ん中の「人」は虎の顔をして、耳はみかん。まるでお正月の鏡餅が舞っているようにも見える。右端の一体はかわいい女の子のようでもあり、鹿のようでもある。「今売出し中の阪本剛史さんです」(p.35「よさこい祭り」を参照)。

今回の訪問の用向きはアート市場、とくにインカーブのアーティストたちが創り出しつつある新しい市場の話を書くことである。障害者アートというそれだけで福祉の対象と決めつける人たちが少なからずいる。それが逆に障害者が社会で活躍する機会を奪っている気がしないでもない。インカーブのアーティストたちの作品は市場で評価されるだけの力がある。市場は弱肉強食のジャングルではなく、「社会的弱者」と呼ばれる人々に力を与える場である。僕はそのことを体現する実例を探していて、インカーブに出会ったのだった。

用向きの話が終わると、早速作品に戻る。阪本さんの他の作品も十枚以上見せてもらう。独特のまんまるの目でこちらを見つめる擬人化された動物たちが印象的である。色使いも素敵だ。どれもなかなかよい。が、やはりほしいのはこれだ。背景のオレンジがかかった茶色がうちのくすんだ色のでこぼこ壁にぴったりだろう。

インカーブでは福祉畑ではなく、(今は社会福祉士などの資格も取っているが)アート・デザイン畑を歩んできたスタッフたちがアーティストたちの支援を行っている。彼らの作品を市場でお披露目することがスタッフたちの重要な仕事である。アーティストは総勢26人。全員が——社会の基準で言えば——知的障害者である。

しかし、先入見なしに彼ら自身の説明に耳を傾けると、障害者とは気付かない。見ている傍らでどんどん筆が進むアーティストもいる。最初に訪れたときもそうだった。

「寺尾さんです。大きな机を埋め尽くす鉄骨をモチーフにした絵に吸い込まれそうになる。「そっちを乾かしている間、こっちを」と説明しながら手を動かす寺尾勝広さんは多作家だ。2メートル四方の絵を2週間程度で描きあげてしまうこともあるという。市場では、その絵に400万円の値がつく。売上代金は必要経費を除いた後は寺尾さんの懐に入る。

寺尾さんが金沢美術工芸大学で制作の実演を行ったときのことである。その集中力に会場はしんと静まり、その後のQ&Aセッションでは多くの質問が寄せられたという。今中さんが著した『観点変更』によると、ある女子学生が「寺尾さんは毎日、同じ鉄の絵を描いてて、飽きないですか?」と訊いた。それに対し、寺尾さんは「好きやから、飽き

へん」と答えたという。彼女は泣きだした。そのすすり泣きはまわりに広がっていった。「私は子どものころから絵が好きで……。だからこの大学にも来て……。だけど今では教授の顔色や受けをねらったものばかりが頭の中を駆けめぐり……。好きだからって言える寺尾さんはすごい……」

自らデザインを学び、デザイン関連の大企業に勤めていた今中さんは言う。「彼らはテーマがぶれないですよ。30歳前くらいからオリジナリティとは何かで悩んでいた今中さんは、寺尾さんの描いたものに触れて、「僕にはこんなにもオリジナルなものは作れない」と感じた。それと同時に、知的障害者という理由で、単純作業、工賃と呼ばれる最低賃金以下の水準に押しとどめられている彼らの現状に呆然(ぼうぜん)としたという。

オリジナルな才能は教育と競争だけでは育まれない。「教育は邪魔です」と今中さんはきっぱりと言う。型にはめられるような教育を受けてきた彼ら——健康者の指示をよく聞くよう躡けられてきた彼らは、インカーブに来た当初1年くらいは、自由に描いていいと言われても当惑して、筆が進まないという。そんなとき、下手に指示を与えればオリジナリティのない指示待ち人間になってしまうし、競争だけが強調されたら伸びる芽は全て摘まれてしまう。

一定の生活基盤を福祉によって確保しつつ、才能を開花させたアーティストは世界のアート市場で勝負する。格差は生まれ、結果の平等を重視する立場からは批判もされる。しかし、「知的障害者」というレッテルを貼られたら、そのグループの平均と同じ暮らししかしてはいけなないのであろうか。一部のプロ野球選手が大きく稼いでも、それはその選手の実力であって、誰も文句を言わない。「知的障害者」が、その実力が認められて稼ぐことを否定する構造の裏には、自分より下に見ていた「障害者」が上に行ってしまうことへのやっかみが隠されていないだろうか。「彼(寺尾さん)は私より稼いでいますよ」と今中さんは笑って言う。

税金の世話になっているという意見もあるかもしれないが、道路、治安、上下水道など、僕たちはみな、税金の世話になっているわけではない。そして、海外で売れる絵が描けるようになれば、僕たちよりも社会経済に貢献できる人材になる。

しかも、寺尾さんは、たとえ渡航経験がなくとも真のグローバル人材だ。海外の市場では2メートル四方の絵が400万円で売れる。大阪のアートフェアでも、私が数万円するはがき大の絵を買おうか買うまいか悩んでいるとき、フランスの画廊関係者がやってきて、部屋を見回し、一番大きい寺尾さんの絵を見て、すぐさま購入を決めていった。真のグローバル人材の元には海外から人がやって来る。

寺尾さんも大阪のアートフェアにいたのだが、相手が誰であれ媚びないその態度はギリシャの哲人ディオゲネスを彷彿とさせる。その昔、その変人・哲人ぶりの噂を聞きつけたアレクサンドロス大王はディオゲネスが住んでいる洞窟を訪ねる。誰でも呼び

つける大王としては異例の対応だが、そのやりとりがすごい。洞窟の入り口に立って、「望みのものがあれば何でもかなえてやるから申してみよ」と言う大王に、「あなたがそこに立っていると日陰になってしまうのでどいてください」と答えたという。寺尾さんは、ディオゲネスのように権力にへつらわず、自由を愛し、干渉を嫌う人間である。

経済学の祖、アダム・スミスは政府主導の施策の危うさを指摘した。「人間社会という巨大なチェス盤においては、各々(おのおの)のコマがそれ自身の行動原理に従う。それは為政者が押し付けようとするものとは異なるものである」(アダム・スミス『道徳感情論』、拙訳)。

為政者が下手にレールを敷けば、敷いたレールの上しか歩もうとしない人材しか育たない。「好きやから、飽きへん」と、鉄骨の絵をひたすら描き続ける寺尾さんは海外の市場で評価され、市場に支えられて、成長する。

市場はヒトとモノ、ヒトとヒトをつなげる場である。作品にも市場が必要だ。市場がなければ、ぼくたちは素晴らしい^{アート}作品に出会えない。それまでお互いに知らなかった人同士が市場を介して突然結びつく。そのこと自体が市場の力だ。

市場を通じて、^{アーティスト}芸術家の支援者になるもよし、作品を純粋に愛でもよし、^{アート}作品に投資するもよし。こう考えるべきだ、などという定型はない。自分の想いや行動は自分が決める。それが市場のいいところだ。^{アーティスト}芸術家たちが思い思いに創作活動を行うのと同様、ぼくたちも思い思いにアート市場に参加すればよい。

僕の心を捉えた阪本さんの絵の話に戻ろう。聞けば、3月のニューヨークのアートフェアに出品するという。「いつまでにお返事すればいいでしょうか」「今週の金曜日には梱包しますので、それまでにいただければ」「アートフェアの目玉作品のようですが、購入してしまってもよいのですか」「はい、うちとしてはそのほうが有難いです。即決しかかったが、いかにせん大きな買い物である。帰京して家族の決済をとり、納まりを確認してから連絡した。「買います!」

このような取引の一つひとつが市場を創り出していく。市場は何もアートフェアのような物理的な場のことではない。売り手と買い手が結びつくところはどこでも市場である。市場は不思議な出会いを授けてくれる。僕はアート市場であのまんまるな目に逢って、正に魅入られてしまったのかもしれない。

市場は厳しいが、正直だ。お追従も言わない。「障害者の支援が大切だ」という人も、本当に価値があると思わなければ、今見ている作品に大枚を払おうとはしないだろう。

市場は格差を生み出すが、同時に夢も与えてくれる。インカーブに来る前にワンパターンの軽作業を行う施設に通っていたというアーティストの母親が、ある時こう言ったという。「この子が一生のうちで一回だけでもええから、パーッと打ち上げ花火みたいに輝いてくれる。それだけでええんです。それで消えてもええんですわ」

しかし、彼らは今、^{アート}作品市場を通じて障害者ではなくアーティストとして、打ち上げ花火ではなく恒星として輝きます。

2017年3月吉日

今中博之

社会福祉法人素王会 理事長、
アトリエ インカーブ クリエイティブディレクター

前山裕司

美術評論家
元埼玉県立近代美術館主席学芸主幹

ディスカッション



今中 博之 いまなか ひろし

社会福祉法人素王会 理事長、
アトリエ インカーブ クリエイティブディレクター。
(株)乃村工芸社デザイン部勤務を経て、2002年に社会福祉法人素王会 理事長に就任。知的に障がいのあるアーティストが集う「アトリエ インカーブ」を設立。作品を国内外の美術館やギャラリー、アートフェアに発信している。クリエイティブディレクターとして高齢者・児童・障がい者の空間デザインを提案。東京オリンピック・パラリンピック競技大会組織委員会 文化・教育委員会 委員、エンブレム委員会 委員、厚生労働省・文化庁2020年オリンピック・パラリンピック東京大会に向けた障害者の芸術振興に関する懇談会委員。大阪府アートを活かした障がい者の就労支援事業企画部会 副部長。グッドデザイン賞(Gマーク)、ウィンドーデザイン通産大臣賞など受賞。主な著作に「観点変更なぜ、アトリエ インカーブは生まれたか」(創元社)などがある。一級建築士。偽性アコンドロプラージア(先天性両下肢障がい)。



前山 裕司 まえやま ゆうじ

美術評論家、元埼玉県立近代美術館主席学芸主幹。
同館にて展覧会「動きの表現」(1988年)、「風刺の毒」(1992年)、「やわらかく 重く」(1995年)、「トルコ美術の現在 どこに?ここに?」(2003年)、「美術館は白亜紀の夢を見る」(2006年)、「勅使河原宏展」(2007年)、「丸木スマ展」(2008年)、「ロシアの夢1917-1937」(2009年)、「日本の70年代1968-1982」(2012年)、「すごいぞ、これは!」(2015年)などを企画。また、ブダペストとモスクワを巡回した「心の在り処」(2003-04年)をキュレーション。「ここから」(2016年 国立新美術館)を全体監修。埼玉県障害者アートフェスティバル 実行委員。主な著作に「Contemporary Artists in Japan 133」(六耀社)、「西洋美術館」(共著、小学館)、「障がいのある人の創作活動」(共著、ありり出版)などがある。

今中(以下I)：障がいのあるアーティストが描く作品を「評価すること」や「展示すること」について元埼玉県立近代美術館主席学芸主幹で美術評論家の前山裕司さんにお伺いします。まず「障がいのある人のアート」を選択する基準からお話をお聞かせください。

前山(以下M)：選択の基準は何もないです。言ってしまうと、どんな美術作品でも一緒で、面白いかどうかです。もちろん、展覧会のテーマとか、全体の空間に合わなければ選びませんが。埼玉の美術館の初代館長・本間正義さん(国立国際美術館初代館長)は、社会的な評価をまったく気にしない人でした。キャリアのない、大学出て初めて個展をしたような作家でもOK。ただ、自分の審美眼だけで選ぶのは良いんだけど、自分の目が絶対で、時にアーティストの意図も無視することがある。その姿勢は海外アーティストにも変わらなかったで、現場が大変だったと聞いたことがあります。

I：多額の税金が投入されている公的美術館としては、独善的で支配的なチョイスに映りますが、それだけの覚悟を持ってキュレーションするのはすごいな、と思います。批判も喝采も一手に引き取るんですもんね。そんな学芸員は、年々減ってるんですか、増えてるんですか？

M：昔からそんなに多くはないでしょうね。責任を取るためには、学芸員が名前を出さなければならないと思っているんです。誰がキュレーションしたのかと言わなければならない。一方で、学芸員は黒子であるべきだという歴史もあった。昔々ですが、図録に名前を出さず、文章を書くな、とさえ言われたことがある。図録の原稿は、偉い先生に書いていただくものだから、と卑下したような感覚。でも、それでは学芸員が責任を取っていない。選んだ責任、選ばなかった責任を取るためにも、文章を書かないといけない。日本では責任が分散されるので、合議制で出品者を選ぶ展覧会も多い。アメリカはカタログの背表紙に、単行本の著者のようにキュレーターの名前が出ることもある。そこまでする必要はないけど、選んだ人がもっと表に出た方が観客にも面白いと、私は思っている。

I：「すごいぞ、これは!」展^{※1}の高知会場スペシャル・トークイベントで、作品をセレクトするときは「愛せるもの」をピックアップする、と語っておられますね。そのモチベーションは、健常者の展覧会でも、障がい者の展覧会でも同じですか？

M：私は一緒ですが、学芸員によるかもしれませんね。物故者はともかく、現代美術の作家とでも割と希薄な関係性で展覧会をやる人もいます。一回こっきりのお付き合いで出品してもらおう、というのもし多いんですが、相手によっては、一生付き合うぞ、くらい

※) すごく、これは!展

「文化庁 平成27年度戦略的芸術文化創造推進事業」として文化庁と、埼玉県立近代美術館に事務局を置く「心揺さぶるアート事業実行委員会」が実施。平成26年度に実施した「障がい者の優れたアート作品」についての調査をもとに、全国の美術館学芸員や美術の専門家が「すごく」と推薦する12名のアーティストたちの作品を展覧した。2015年9月19日~11月3日

の覚悟があってもいいと思います。もちろん関わった全員ではないですが、何年経っても、どこかで展示があれば見に行かなくちゃ、と思わせる作家がいる。「愛せる」というのはそういう先の時間を含んだイメージです。でも現代美術と本当に付き合えるのは同世代、自分の年齢±10歳くらいだろうと思っています。それ以上の年齢差だと、一生付き合うというとは違うでしょうね。

I: 「愛せるもの」をピックアップする原動力というか、基準は何ですか？

M: 私の基準は「物欲」です。本当に自分がこのアーティストのこの作品が欲しいと思うか。お金さえあれば買わず、というぐらいの物欲。丸木スマさん(丸木位里さんのお母さん)という人がいて、70歳過ぎて絵を描き始めた人。すごく好きなんです。スマさんの展覧会の時、テレビの撮影の合間に、詩人のアーサー・ビナード(Arthur Binard)さんは、スマさんのひまわりの絵を見ながら、ゴッホよりもいいと言っていました。ゴッホの絵は欲しくないけど、スマさんの絵は欲しい。金銭的価値は別にして、家の中に置きたいのはゴッホの絵ではなくて、やっぱりスマさんの絵だと、私も思う。ゴッホが家の中にあつたら重い気がします。

*

I: ところで、障がいのあるアーティストの中には、質疑応答のしにくい方もいると思うのですが。どのように「愛せるもの」はこれだって「愛の告白」をするんですか？

M: 障がい者アートでは「片思い」になる、とある学芸員に言われたことがある。一方的、というのは確かにそうだと思う。これには、まず幾つか前提がある。市民講座とかで美術の見方のような話をしていると、ちょっと考え違いをしているな、と感じるときがある。アーティストが考えていることが作品に込められていて、そのメッセージを受け取るのがアートだと、そういう意識を持っている人がいる。私はそうは思っていない。誰でもそうだけど、自分のことを完全に理解している人なんかいない。アーティスト本人だって、自分の作品が分かっている訳じゃない。言い過ぎだけど、作者本人が一番の理解者とは限らない。アーティストの中には、自分の作品のコンセプトはこうです、と饒舌に語る人もいる。そんな、言葉で喋れるコンセプトだったら、文章で書けば済んでしまうでしょう。作品としていいか悪いかは、コンセプトがいいか悪いかじゃない。できあがった作品として質が高くないと、私は感動しない。

I: 作者が表現したいものと、鑑賞者が感じるものは違っていいと。

M: 全く違っていいと思っています。美術を過去に遡って見たときに、作者のわからない作品が何割あるか、っていうことです。作者不詳の方が絶対多い。例えば、仏像だって

多くのものは誰が作ったかわからない。茶碗一つ、例えば韓国で使われていた雑器をすごいこれは、って見いだしたわけじゃないですか。これは陶工である作者の思いとは関係なく、評価している。宗教美術だと、仏師の宗教心がここに込められているのかなとも思うけど、雑器の茶碗だったら陶工の思いがさほど深いとも思えない。評価というのは、私が素晴らしいと思っても他の人にはガラクタ、あるいはその逆もあるのが常ですが、じつは結構かぶるんですよ。同じように「いい」と思う人は必ずいる。だから戦国武将がお城一つと取り替えていいと思って茶碗を奪い合うようなことが起きたのかと。そう単純な話ではないでしょうけど…。美術館で面白いと思うのは、一人の作家の作品を選ぶとき、ある程度絞り込むところまでは、そんなにみんなの意見は違わない。最後に2点のうちの1点を選ぶ、そういうときになると意見が分かれるんですね。

I: 前山さんの物欲は、お客さんの物欲とフィットするという自信があるということですか？

M: 何割かの人にはフィットするだろう、という自信はあります。

*

I: 障がい者アートの「市場化」が進んでいないと感じています。厚生労働省や文化庁の懇談会では、議論にも上がっていない。それ以前の問題として、例えば、制作の環境整備だとか、支援員と呼ばれるスタッフの育成をどうしていくべきか、で止まっている。アトリエ インカーブ(以下、インカーブ)では、作品を市場化していくことも大切に考えています。その解にアートフェアがあるんです。数年前から、東京をはじめニューヨークやシンガポールの一線級のアートフェアに参加しています。ところが、福祉系のアートスタジオではあまり手をあげることがない。その一つの原因は、作品の評価ができるスタッフが育っていない。一方、学芸員も同様だと思っています。専門家が評価することで、作品が買いやすい、安心できる、ということもある。障がい者アートの分野は、評価がしづらいものですか？前山さんは物欲として、好きならば、それが欲しいと思うのであればそれでいい、というけれど、学芸員一般としては、評価しづらいですか？

M: しづらいいでしょうね。

I: それは素朴派でもナイーブでもフォークでもない、文脈として、これまで習ったことがないから、自信がない。それ以上に興味がないのかな。

M: 学芸員の中でも目利きタイプ、自分がいいと思えばそれでいいんだという人は、実はあんまり多くない気がしている。専門外のことは専門家にまかせよう、という学芸員とか、社会的な評価や、学術的な評価、文字に書かれたものを頼りにする人は、やっぱりいる。

I: 割合で言うと？

M：うーん、6:4くらいかな。まだ歴史的評価を重視する人が多い気がする。例えば、さっき丸木スマさんの話を出しましたが、スマさんは70歳を過ぎてから制作を始めたけど、障がい者アートではないです。スマさんの回顧展をやる時、学芸員の会議でけっこう反対されました。まだ美術館で個人展をやったことがないし、美術史的な評価もない。屏風の作品もあるけど、小さいものが多い。でも、日本画の院展に出品したこともある。なんであんなに反発されるのかよくわからなかった。おそらく、一見稚拙な表現にセンサーが反応するタイプの人と、そうでない人がいる。スマさんの作品には、割とそれがはっきり出る。出身地方の美術館では評価していなかった。埼玉が借りるまでほとんど展示されてなかったんじゃないか、というくらい。でも、その展覧会はかなり入場者も入ったし、評判もよかった。私と同じようなセンサーを持っている人は結構多いという自信を持ってた展示の一つですね。

I：前山さんが大学生の時の卒論でピカソのことを書きたいと指導教官に話をしたら、20世紀美術はまだ評価に値しないとされたとか。

M：ピカソではない抽象画家でしたが、そのとおりです。それは大学の時にしょっちゅう言われましたよ。20世紀はまだ評価が定まっていない、そういう大前提があって。1970年代の話ですよ。20世紀はダメだって言われたら、ピカソもマチスも研究対象じゃないということなんですけどね。

I：美術史を分かなければ、現代アートは語れないという人がいる。過去の歴史をさかのぼって、同時代の現代アートは何が違うのだと。過去の文脈をわかっていないと、作品なんてつくれるわけがないって。本間さんは、歴史性を無視するんですか？物欲として「これ欲しい、これいい」と。

M：すべての時代のものを「現代の目」で見直すという、とってもシンプルで力強い人でしたね。そういえば、大学時代に過去の歴史が分からないと研究できない、だから日本人は西欧美術の研究をしない方がいい、と言っていた人もいましたね。美術を見る立場はそんなことに縛られずに、もっと自由で、個人的でいいと思いますね。

I：みんなの合意を取っていて、本当にいいものができるのか。展覧会は民主主義で作り上げるわけではないと。

M：面白いことがありました。アメリカのアーティストの展示を埼玉の美術館でやって、日本のアーティストの展示をアメリカでやるという交換展。アメリカのキュレーターの女性が埼玉に展示指導に来たとき、何人もの学芸員が展示作業中に色々言いに行くわけですよ。そうしたら彼女が切れちゃったんです。なんで、皆で言うてくるんだっ

て。合議でやるのが民主主義だと思っているからだと説明したんです。彼女は、それは民主主義じゃない。民主主義っていうのはそういうものじゃなく、そのポジションにある人が、責任を持ってやるのが民主主義なんだ、と言ったんですね。

I：独裁ではなく、それが民主主義だということですね。

M：責任を持ったら、その人が個人の権限でやるべきことをやるということですよ。日本の民主主義の意識は間違っていると知らされました。

I：合議制は責任の所在が不明確になりがちですね。「すごいぞ、これは！」展の報告書の中で、障がい者アートの評価が定まっていないということも、何でもないという趣旨の発言をされていましたが、それは21世紀美術の美学も定まってないから、何でもないことだと。

M：そうそう、そういうことですね。学生時代に散々言われたので。評価が定まっていないものをやるなど。

I：それなら、いま「障がい者アート」の評価が定まってなくても、そんな異常な話ではないよということですか？

M：そもそも美術の評価なんて10年後に定まっても、100年後には覆るかもしれないです。そんなこと、気にすることないよ、という話ですね。

I：福祉関係者が評価を求め過ぎているということでしょうか。ただ、美術研究者の中には「美術関係者が評価をつくっていかねばならないんだ。自戒の念を込めて」というようなことを主張する方もいます。

M：うーん、どうなのでしょう。評価を定めるといいことはあるんだろう、とは思いますが。私にはよく分からない。というのは、なんで評価が必要なんだろうということです。べつに人がどう評価しようが関係ないでしょ、というのが、基本の考えやすから。評価を必要とする人たちがブランド物を買うのかな、と思いますけど。ブランド物を買うより、人が知らないものを自分で見つけたほうが、はるかに面白いでしょう。まあ、買えないんですけど。

I：なるほど。よく分かります。そういう意味では、美術業界にも既に評価が定まるものや、みんなと同化することで安心を得たいという感覚があるのですか？

M：そうそう、そうです。中学生が美術館体験にきた時、「最後に、私たちに何か言っていたきたいんですけど」と聞かれて、「人と違う本を読みなさい」、「人と違う映画を観なさい」、「人と違うことをしなさい」と言ったら、すごく驚かれたんです。「そんなことを言われたことありません」と。人と違うことをするから、それが最終的な力、自

分だけが持つ力になるんだよ、って言ってあげました。1970年前後とかに現代美術なんてものすごくマイナーだったし、見る人は少ないし、作品が売れることもない。それがいま、当時の作品が、いくらで売り買いされているかという話ですよ。いま高額で売買されている写真集とかも、買う人が少ないから発行部数が少なかった。誰もが買ったベストセラーは値段がつかないですよ。人と違うところに価値を見出すことが、将来の自分の財産になるよ、という話をしたんですけど。むしろ、みなが違う考えと志向をもつのが、当たり前なことだと私は思うんだけど。

I：やっぱり本流にいたい、行きたい、傍流では不安。傍流に行こうと思っても、勇氣がいるし、孤独だし、友達が少なくなるし、ということでしょうか。

*

I：評価のしづらさという話にも関連するのですが、前山さんは障がい者アートを購入したとか、したいという人に会われたことはありますか？

M：「すごいぞ、これは！」展をやった時に、すごくびっくりしたのは、観客の中に作品を買いたいって人が何人もいたんです。通常の展覧会ではそんなことありえないことです。現代美術の展覧会をやっている、作品を買いたいってことはまずない。実は潜在的には、市場力はある気がします。買いたいと監視員に言った観客と直接話していないから、どういう理由で買いたいと思ったかは分からないけど。概して作品がそれほど大きくない、つてのは強みかもしれない。家に掛けられる。家の部屋に掛けられる、つていうのは強みですよ。

I：展覧会の企画側は、アイキャッチとして大きな作品が欲しい。でもいざ、購入となれば、小品のほうがいい。現実的に考えれば、自分の家だと1メートル角なんてかける壁もないですしね。

M：東京の画廊で、障がい者アートの専門ではなく色々なジャンルを扱う画廊ですが、そこで聞いたんですよ。お客さんが作品を買いたい、欲しい、いいねって言うんだけど、障がい者のアートだって言った途端に、「じゃあ、やめる」って言われたことがある、画廊のオーナーがそう言ってたんです。私はちょっとショックでした。欲しいと思ったんなら、買えばいいのにと考えたんですけど。もちろん、個人の自由だけど、なんか枠組みにとらわれているのか、と想像して。

I：俗に言う社会的ステータスや学歴、賞歴で担保されないと購入まで至らない。そもそも「障がい者が作ったもの」に対して嫌悪感があるとか。作品そのものではなくて、その向こう側にある形のないものに意識を支配されている。まあ、そういう人

がどれくらいいるのかな。たまたま一人だったかもしれないけど。でも、まだまだですね。ちなみにインカーブがニューヨークやシンガポールで出展しているアートフェアでは、まず障がいの有無なんて聞かれたことがない。一方、東京で行うアートフェアでは障がいの有無を気にするお客様が多いんです。作品を見る前にアーティストの属性に興味がある。鑑賞や購買の入り口は一樣である必要はありませんが、日本と海外の大きな違いですね。国民性と言うのか、文化度の違いというのか。多様性に欠ける我が国を実感します。

*

I：ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet) が作った「アール・ブリュット」は、わが国ではいわゆる「和製アール・ブリュット」になってしまいました。それに対する批判や疑問が美術関係者や福祉関係者から上がってきている。前山さんは、「和製アール・ブリュット」に対して、どのような意見をお持ちですか？

M：なんでそんなにアール・ブリュットって、デュビュッフェの言葉に引っ張られているのかよくわからない。私の理解ではデュビュッフェに属する言葉だと思っているんですよ。デュビュッフェは、西洋の巨大な壁みたいな文化が鬱陶しいわけですよ。西洋合理主義的な考え方が鬱陶しくてたまらないんですよ。それをぶち壊すためにはやっぱり何か突破口が必要だから、造語の得意なデュビュッフェが考えた。それを時代も文脈も違う日本に広げてくるつていうのは、無理があるかなつていう気がしてますけど。

I：そもそもアール・ブリュットは、障がい者だけをフォーカスしたわけじゃない。あくまで彼らはワンオブゼム。障がい者アートからの脱却を図ったのがデュビュッフェです。障がい者だけをピックアップするという作為性を感じています。加えて、「和製アール・ブリュット」を興していったのが美術ではなく一部の福祉関係者だということも気がかりです。世界にアール・ブリュットのダブルスタンダードを提示するようなものです。一方でカテゴライズすることに抵抗できる作家と抵抗できない作家がいると思うんです。我々と一緒にいる作家は、抵抗できない作家が非常に多いんです。そういう意味では、スティグマというものを、烙印というものを押しつてしまいかねない。支援者が「この作品はアール・ブリュットである」と断定したら、彼らは抵抗することはまずない。でも、それでは非対称なんです。議論は成立していないとみなくてはならない。

M：ちょっと話がはずれますけど、グルーピングの話です。トルコの現代美術展をやったことがあるんです。トルコのアーティストたちを選んで、そうしたらその1人が、参加しないと言いつたんですよ。すでにその人の作品を私らはもう広報に使い始めていたんで

すけど。理由は、国を代表するような展覧会は嫌だということです。つまり、トルコという国に対する反感、国家に対する反感から、参加しないと。トルコのキュレーターが選出したんですが、辞退はまったく予想していませんでした。でも、そうか、そうやって国にグルーピングされることが嫌な人がいるんだというのは、すごくいい経験でした。

I：分かるような気がします。大きな得体のしれないものに巻き込まれていくような。言葉にならない不安を感じたんでしょうね。

M：特に今は、2020年までは気をつけたいですね。これから色々なことが起こるでしょうけど、巻き込まれないように。2020年なんか知らないとは言えない以上、この好機をうまく活かして良い方向につなげたいですね。

*

M：なんか、カテゴライズしないというので、もう大丈夫な時代が来ているような気がしますけどね。昔はそういうことが必要だった時代はあったかもしれないけれども、見る目のある人たちは、社会に増えているんじゃないでしょうか。それに何事によらず、グルーピングはしないほうがいいに決まっている、と思います。人種にしろ、性別にしろ、どんなことでもグルーピングしない、という姿勢を固持するのは、今大事なんじゃないかな、という気がしています。

I：逆に、なんで福祉のほうはグルーピングしたがるのでしょうかね。カテゴライズしなければ、通用しないと思っているのかもしれませんが。私は、タブローとしてクオリティが高ければ、わざわざ冠をつけなくてもいいし、他者に迎合する必要もないと思うのですが。福祉関係者は、彼らの作品にもっと自信を持つべきだと思うのです。

M：自信がないんでしょうかね。

I：福祉関係者自身に疑いの目もあるのかな。そもそも福祉のスタッフには、美術の専門職が少ないので、制作行為や作品自体は面白いなと思いつつも、確固とした自信がない。「アール・ブリュット」という言葉を採用することで安心感が生まれるのかもしれませんが。また、侮蔑的に語られる「障がい者アート」から、抜け出せるとか、より高みを目指すことができると考えているのかもしれない。ただ、福祉関係者の多くは「そもそものアール・ブリュット」を深掘りして学ばずに採用している場合が多い。その実践は、美術に対して土足で侵入しているように感じるのです。美術から黙殺される可能性もある。

M：よくあることですが、そういう流通しやすいキャッチフレーズに乗りやすいというのは、日本人の特質という気がしますね。

I：「そもそものアール・ブリュット」は「相互の支援概念」になるのではないかと述べる研究者がいます。障がいのあるアーティストは、とかく支援してもらう側に見られがちだけど、そうではなくて、その作品とか、彼らの制作スタイルを見ることで、「そもそも創造するとは、何か」を教えてくれる。支援される側だけではなくて、お互いに支え合えるという概念も、可能なのではないかと。お互いが「支援されている人」という考え方に私は魅力と共感を覚えます。

M：なるほど。埼玉の事例だけけれども、埼玉県で『障がい者アート展』を毎年やっているんですが、そのセレクションに現代美術作家が加わっていたりするんですよ。そうすると、そういう作品を見たことがなくても反応がいいんですよね。やっぱりアーティストは、センサーがあるんですよ。だから、絵画の技術とか、描写力とか、そういうものには感わされなくてセンサーを感じる。

I：そのセンサーはどこで育つと思いますか、教育ですか？

M：難しいけれども、何だろう。いろんなことが絡んでいる気がするんだけど、世の中に広く、描写力や技術が高いほうが絵がうまい、という雰囲気があるじゃないですか。そうじゃないということを知っている人は、いるんだけど、それが社会に浸透していかないという状況はありますよね。それで、折に触れては言うんです。例えば、子どもの絵の話をすると、子どもの絵は大きくなるほど悪くなっていくじゃないですか。中学生ぐらいになるとたいていつまらない。そういう話をすると、美術教育の否定をしているような感じになってくる。ひいては、画壇のヒエラルキーに物申す的なことになってくるんで、言い方に気をつけないといけない。

I：この前、インカープのアーティストである新木友行さんが、小学生170名ぐらいと写生大会をしたんです。新木さんはいつもの調子で、モチーフを独自に抽象化して描く。それがスクリーンに大映しにされたときに、子どもたちはびっくりするんです。子どもたちは、先生に言われたとおり、忠実に再現させようとする。新木さんは、そうじゃないものをポンと出す。子どもたちは、「こんな自由でいいんですか」って不思議に思う。



そこが大切なんですよ。人と違って褒められる唯一の現場が、美術なんだってことを新木さんは見せつけるわけです。小学校の美術教員から聞いた話なんです、丸の描き方はこう、立方体の作り方はこう、影のつけ方はこう、すべてルール通りに作画させようとする美術教員が圧倒的に多い。なぜそうなるのかというと、ルールから外れていく作品は排除できるから。自由に、思いおもいに描いたらいいよって言ったら、0点でもあるし100点でもあるわけです。これが今の小学校の美術教育なんですよ、と嘆いておられました。でも、そうなると、やっぱりみんな似たり寄つたりの面白くないものができ上がってきて、ルールから外れたものは減点される。

M：だから、評価しづらいんですね。評価の問題に戻るけれど、そこを、じゃあ美術の先生が「俺はこれがいいんだから」と言って5点つけるとかというのは、学校の先生にはしんどいかもしれないです。

I：組織という意味でもね。でも、その子どもたちを育てるのは小学校です。

M：そうですね。小学校時代が大事なんです。

I：小学校に限らず、障がい者とコラボレーションした制作が盛んです。それがアートのノーマライゼーションだとする風潮さえもある。社会福祉側から要請する場合もあるし、その逆もあったり。作家からすると、社会貢献というより彼らとのコラボレーションで自らの制作や作品にいい刺激になればという期待感もあるように思うのですが。

M：アール・ブリュットの専門美術館のようところでそういう企画をしたくなる気持ちは分かる気がします。普通の作家と組ませることで、境界を低くしていこうと思っているのではないのでしょうか。あと確かに、アーティストは単に線を引くだけでも面白いと思うので、そういう方たちと組めるのなら、何かやってみたいと思う人もいるでしょうね。

I：一方で相手の作家が、「その線、面白いね」と言ったとします。インカーブの事例ですけれども、「その線」から逃れられない人が出るんですよ。ずっと「その線」を引き続けるとか。「その線、面白いね」は時に暴力的です。イベント的な一瞬の出来事を彼らは、記憶の中心に置いて、反復していく。昔、ある方が「こんな描き方してみたら」と声をかけたら、それを15年やり続けているアーティストがインカーブにいます。そもそも彼が持っていた大胆な作風が取り戻せずにいます。それが、とても怖いので、インカーブでコラボレーションはしないんです。同じようなことが展覧会でも、イベントでも、言えるんです。一過性なのは、打ち上げ花火じゃないですか。その時だけ高揚すればいいは、よくないんです。できるだけ高揚することも意気消沈することも少ない方がいいをインカーブのルールにしています。上がればいつか下がる。その逆も。起

伏があるのは仕方がない。完全なフラットは存在しません。ただ、起伏が激しいと彼らの心は我々以上にざわめきます。全員とは言いませんが。

M：文化庁の展覧会に出品した作家さんと家族にたまたま会っただけでも、「来年もあるんですか」と作家本人に聞かれたんですよ。期待されていたんですね。

I：次回の選考で彼が漏れた時に、そのざわつきを彼がコントロールできるかどうか、気になります。その辺のおもんばかりというのは、きつと施設側にも求められる。美術側の出品要求にだれもかれも提示してはだめです。展示されることでその後の制作が滞ることもありうる。その辺のフィルターというか、防御はアーティストと常に伴走している施設側でもっておかないとアーティストが潰れる可能性もあるのです。美術やデザインに精通し、福祉の心を持ったスタッフが必要ですね。最近は美術学部を卒業した学生や実践者が福祉分野に就職するケースが増えてきました。ただ、このような仕事は、美術だけで行えるものではありません。特に作品を市場に展開し、訴求するのは、美術の出身者より、デザインの出身の方がいいように思います。

I：最後に2020年の東京オリンピック・パラリンピックに向けて、今まで以上に障がい者アートの領域に補助金や助成金がつく可能性が増えてきました。施設側でも展覧会を開催したいと考えているところもたくさんあると思います。注意すべき点があれば教えてください。

M：とても注意しなければいけない大事な時期という気がしますね。新規参入も含めて、いろんな企業や組織が関わってきているんじゃないですか。そんなに魅力があるのかどうかかわからないけど、そう見えるのでしょうか。利用されないように注意するとか、言うのは簡単ですが、見極めは難しいでしょうけどね。

I：ポリティカルなものが侵入してくることにに対してどう思いますか？ ある意味、前進することもたくさんあると思うんですよ。だけど、政治が美術に介入してくるというのは…。

M：政治がなぜこれほど関心を示してきているのかがよく分からないので、不思議な気がしますね。

I：一つは、世界的な障がい者福祉の流れですね。我が国も国内法制度の整備の一環として障害者差別解消法が施行され、国連の障害者権利条約を締結しました。それに対して政治も起動したということです。いずれにせよ、障がい者アートは「福祉とアート」の両分野を跨いだ世界。お互いが歩み寄って、理解し合う必要がまだまだあるように思います。個人的には福祉主導ではなく、美術主導で引っ張っていくのがいいように思います。なんといっても美術なんですから。

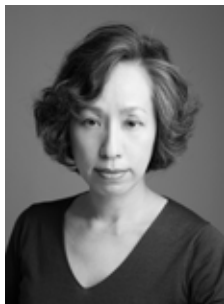
インタビュー

小出由紀子

インディペンデント・キュレーター、小出由紀子事務所主宰

聞き手

神谷梢(アトリエインカーブチーフディレクター)
林智樹(アトリエインカーブチーフ)



小出 由紀子 こいで ゆきこ

インディペンデント・キュレーター。小出由紀子事務所主宰。展覧会の企画や書籍の編集、執筆を通して、稀有な美術作家の紹介をおこなう。事務所併設のギャラリーでは、企画展を開催、作品の販売を手がける。主な展覧会に「ビル・トレイラー」展(1992年ザ・ギンザアートスペース、1993年アール・ブリュット・コレクション)、「アール・ブリュット「生の芸術」」展(1997年京都文化博物館)、「パッション・アンド・アクション「生の芸術 アール・ブリュット」」展(2007年ハウス オブ シェイドウ)、「ヘンリー・ダーガー」展(2011年ラフォーレ・ミュージアム原宿)など。訳書に「ヘンリー・ダーガー 非現実の王国で」(作品社)、編書に「アウトサイダー・アート」(求龍堂)、「HENRY DARGER'S ROOM 851 WEBSTER」(インペリアルプレス)、「ヘンリー・ダーガー 非現実を生きる」(平凡社)、など。
<http://www.yukikokoide.com>

神谷(以下Ka): 障がいがある人の創作とその評価、作品販売について、インディペンデント・キュレーターの小出由紀子さんにお話を伺います。小出さんは、日本のみならず、欧米に活躍の場を広げられ、25年以上に渡って、障がいのある人の作品展示、売買をなさっています。これまでの小出さんのお仕事を振り返りながら、障がいのある人の作品の販売について、これからのヒントが隠されているのではないかと思います。まず、この分野に興味を持たれたきっかけからお聞きます。ヘンリー・ダーガー(Henry Darger)を始めとする、いわゆる「アール・ブリュット」「アウトサイダー・アート」と呼ばれる作品や、その作家と出会われた経緯を教えてください。

小出(以下Ko): 夫の転勤で、1990年の9月にシカゴに引っ越しました。それまでは、大学卒業後から、資生堂のザ・ギンザアートスペース^{※1}で、企業ギャラリーの企画の仕事をしていました。この資生堂時代というのは、ちょうど日本のバブル期で、今思い返しても、確かに景気が良く、お金が有り余っている時代でした。美術においても、その恩恵というのでしょうか、影響がありました。例えば、地方の自治体が、競い合うように美術館を建てたり、あるいは、企業が西洋の名画を買い漁ったり。また、広告美術、商業美術といえいいでしょうか、コマーシャル・アートが大きな力を持った時代でした。糸井重里さんや浅葉克己さんたちが牽引し、商業と美術、デザインが協働して活気を呈し、大きなお金が動いた時代です。けれど、少し意地悪な見方をすると、文化と美術が金にまみれた時代だった。ところが、90年にアメリカに引っ越しをしたら、アメリカは不景気のどん底でした。そんな中で、ヘンリー・ダーガーやビル・トレイラー(Bill Traylor)、マルティン・ラミレス(Martin Ramirez)といった作家とシカゴで出会いました。そのときに、日本のバブルとかけ離れた、社会の経済的な流れとは全く関係ないところで、いわば自分のためだけ、自分の喜びのためだけに何かをつくっている人たちがいて、その存在にも驚きましたし、でき上がってきたものの力強さ、風変わりな造形に、清々しさ、誠実さを感じたのは覚えています。

林(以下H): シカゴでダーガーらの作品をご覧になられたのは、ギャラリーやミュージアムですか？



東京、ラフォーレ・ミュージアム原宿で開催された「ヘンリー・ダーガー展-アメリカン・インセンス。純真なる妄想が導く「非現実の王国で」」(2011年4月23日~5月25日)の展示風景 写真提供: 小出由紀子事務所

※1 ザ・ギンザアートスペース

1919年に、現存する日本最古の画廊といわれる「資生堂ギャラリー」がオープン。震災や戦争、建物の改築などを経て、1975年資生堂ザ・ギンザビル竣工に伴って、地下1階に「ザ・ギンザアートスペース」開設。アウトサイダー・アートやサブカルチャーなどの企画展が常時開催された。2001年、東京銀座資生堂ビルに、「資生堂ギャラリー」としてリニューアルオープン。

Ko: いえ、最初は、友人が「こんな変わった人がいたんだよ」と言って、ダーガーが住んでいた部屋の大家さんを紹介してくれました。ダーガーはすでに亡くなっていました。トレイラーはカール・ハマー・ギャラリーで、ラミレスはフィリス・カインド・ギャラリーで見ました。

H: では、そのときは、まだそれほど、作品は流通していなかったのですか？

Ko: そうですね。とくにダーガーは、内容が特殊なものでしたから、マーケットに結びつくには時間がかかりました。

Ka: 私が初めて「アウトサイダー・アート・フェア」^{※2}に行った2005年には、既にヘンリー・ダーガーは高値で取引されている作家という印象でした。どのあたりから、マーケットにうまく結びついていこうになったのでしょうか？

Ko: 1990年代の後半からでしょうか。1992年にロサンゼルスのカウンティ美術館が「パラレル・ビジョン展」^{※3}を開催して、ダーガーの名前が全国的に知られるようになりました。その半年後、第一回「アウトサイダー・アート・フェア」が開かれました。1993年の1月です。その後、少しずつ、美術館で展示されるようになり、一般の人がダーガーの作品を美術作品として見るようになり、画廊での販売も始まりました。

H: そのとき、「アウトサイダー・アート」という概念は、すでにあったのでしょうか？

Ko: 実は、アメリカでは、まだそれほどありませんでした。「こういうのを『アウトサイダー・アート』と言うんだよね」と、みんなが言っているような状況でした。「アウトサイダー・アート」という言葉をつくったのは、イギリス人のロジャー・カーディナル (Roger Cardinal) という人で、それがアメリカに浸透し始めたのは、ちょうど私がシカゴにいたころでした。1992年の「パラレル・ヴィジョン展」が、近代美術の隠れたルーツのひとつとして「アウトサイダー・アート」を取り上げ、1993年に「アウトサイダー・アート・フェア」が始まって、そこから一気に広まった、という感じです。

H: 「アウトサイダー・アート・フェア」ができて、ヨーロッパでも「アール・ブリュット」と言われるものが、注目されるようになったのでしょうか？

Ko: いえ、アメリカとヨーロッパには距離があります。アメリカでは、「アウトサイダー・アート」という言葉がしっくりきて、関心が高まったと思います。「アウトサイダー・アート」という言葉のものは「アール・ブリュット」なんですけど、アメリカでは、未だに「アール・ブリュット」という言葉を知らない人がたくさんいます。そのころ、ヨーロッパでは、ローザンヌのアール・ブリュット・コレクション (1976年開設) が愛情をもって運営されていましたが、活動は慎ましいものでした。

Ka: 小出さんは、ビル・トレイラーやヘンリー・ダーガー展、ジュディス・スコット (Judith Scott) 展など1990年代に資生堂で「アール・ブリュット」「アウトサイダー・アート」の展覧会を数々企画されました。ダーガーは、当時、日本でもまったく知られていなかったと思いますが、日本での展覧会の観客の方の反応はいかがでしたか？



東京、資生堂ギャラリーで開催された、ジュディス・スコット「メタモルフォーシス」展 (2001年6月20日~7月29日) の展示風景 写真提供: 資生堂

Ko: とても良かったと思います。10年間、続けることができました。当時、私はまだシカゴにいて、展覧会の企画を資生堂に送るという形を取っていました。1992年のビル・トレイラー展は、画家の大竹伸朗さんが見てくださり、とても喜んでくださったと聞いています。ヘンリー・ダーガーは、展覧会の順番では1993年の「パラレル・ヴィジョン展」のほうが先でした。その当時、まだ学生だった奈良美智さんや村上隆さんといった世代の人たちが、ダーガーに敏感に反応しました。ダーガーの作品は、非常にプライベートな内容で、しかも、描き方も漫画やアニメのような描き方をすることが、若い作家の琴線に触れ、ああ、こういうことをやっていいんだというきっかけになったと思います。「パラレル・ヴィジョン展」を学生時代に見たというアーティストは、大勢いますね。

Ka: ダーガーが紹介される前とされた後では、歴史が変わっているということもあり得ますよね。

Ko: 主流の美術史のほうは当然変わってきますね。ピカソもそうですね。アンリ・ルソー (Henri Rousseau) と出会って、何かが絶対が変わっているんです。いつの時代も、つくる人の反応が一番早いです。当時まだ学生だったその人たちが、1990年代の終わりごろから世の中に出てきて、そのあたりから、自身の内面的コンプレックスや妄想を漫画チックな描写で描いた絵が目につくようになりました。あれは、私はダーガーの影響が大きかったと思います。

Ka: 日本でも、作り手以外の、広く一般の方にも浸透していきつつあったというのが、この1991年から2001年あたりの、小出さんが企画された、いわゆる「アウトサイダー・アート」の展覧会だったのでしょうか？

※2 アウトサイダー・アート・フェア (outsider art fair)
1993年にスタートした、アウトサイダー・アートを扱うギャラリーが集うアートフェア。年に一度 (概ね1月) ニューヨークで開催される。小出由紀子事務所は、2006年から毎年出展している。

※3 「パラレル・ビジョン 20世紀美術とアウトサイダー・アート」展
「アウトサイダー」による美術が、クレアやボルタンスキーといった近代以降の芸術家たちを大いに刺激したことを、両者の作品を並べて展示することで、そのパラレルな関係を比較考察した展覧会。1992年にロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムで開催し、マドリッド、バーゼルを巡回後、世田谷美術館で開催された。

Ko:でも、ごくごくマイナーだったと思いますよ。資生堂の小さなギャラリーで、ようやく展示の場所が得られたという程度です。

Ka:2003年には、小出さんのご自身の事務所とギャラリーを創設されました。そのきっかけは何だったのでしょうか。資生堂での展覧会企画のお仕事と並行されていたんですか？

Ko:日本に帰国した後も、資生堂のお手伝いをしていましたが、「アウトサイダー・アート」や「アール・ブリュット」の企画は10年で区切りとなり、2001年のジュディス・スコット展を最後に、定期的な開催はされていません。この事務所は2000年から企画や編集の仕事をする場所にしていて、2003年から、サロンを設けて不定期に展示を始めました。シカゴから帰ってきて、「アウトサイダー・アート」という言葉を使いますが、それが全く見られなくなってしまって、寂しかった。それなら、ここで、自分が見たいものを借りてきて、何かやってみようと思いました。当時アメリカでは、このジャンルのアートが大いに沸き立っていました。モートン・バートレット (Morton Bartlett) やジェームス・キャッスル (James Castle) などの新しい作家が発見され、ダーガーやラミレスといった作家がコンテンポラリーに合流し始めた時代でした。エキサイティングな時代だったのに、日本に帰ってきたら、全くその気配がなく、何かとても恋しい気持ちになったんですね。今起こっていることの、続きをもっと見たいと思いました。私が、振り返って思うのは、1989年にアメリカとソ連の冷戦が終わり、ソ連は消滅し、東欧の共産主義国が相次いで崩れていきました。それをアメリカの国内から見ると、アメリカが世界で1番でなければいけない時代が終わったんだと思います。それまでは、アメリカは絶対に1番でなければいけない時代が続き、美術でも、優位を保たなければいけなかった、だから大見栄を切った美術がずっと主流でした。第二次世界大戦後から1960年ぐらいまでは、抽象表現主義という、マーク・ロスコ (Mark Rothko) が巨大な画面に描いたり、あるいは、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock) にしても、大画面じゃなきゃ駄目だ、とかね。その後、アンディ・ウォーホル (Andy Warhol) に代表されるポップも来ますが、ポップもこれ見よがしな作品じゃないですか。冷戦が終わって、これがアメリカだ、自由主義だ、資本主義だと顕示しなくていい時代になり、それまで周縁に埋もれていた粗末なものたちに目が向けられるようになった。アメリカ国内でも、ニューヨーク以外の中西部や南部から、「アウトサイダー・アート」が浮上してきたのは、時代の必然だったと思います。だから、面白い時代だった。

Ka:そうしてご自身の事務所を構えられることによって、なぜ展覧会の企画だけでなく、販売も開始されたのでしょうか？

Ko:それには2つ理由があります。1つは、海外から作品を借りる際の理由づけとして、委託でもいいので、販売するという形を取ったこと。もう1つは、作品を売買することの重要性に、この頃やっと気がついたんでしょうね。「アウトサイダー・アート・フェア」を見学したり、展覧会のためにコレクターから作品を借用したりすることを通して、個人がお金を出して美術作品を求め、収集・保存するということの意味にやっと気がついたのかもしれないです。とくにこの分野では、評価がなされていない作品は、誰か、ひとりでもいいから誰かが持っていてくれないと、作品が残らない、という厳しい現実があります。1年に1回アートフェアがあって、定期的に作品を見ることができるとなると、自分も何か集めたいという気持ちになります。それは、たぶん私だけではないと思います。そういう場があるということで、コレクションは広がっていくのだと思います。私がここで販売を始めたことで、わずかではありますけれども、日本人の方が買ってくださるようになりました。場があるということはやはり大切だと思います。買い始めると、自分の意識も変わります。

H:見方も変わりますね。僕は、もともと何か買ってみようという気はあったのですが、2007年にインカープのギャラリーを担当することが決まった時に、自分が買ったことがないのに売るのはちょっと違うと感じたので、まずは自分で買ってみようと思って、作品を購入し始めました。

Ko:それは素晴らしいことだと思います。

H:それ以来、いろんなところで極力買うようにしています。

Ko:私もそうです。何かあったら買おうという意識はあります。

H:個人がお金を出して作品を買うことの重要性というのは、どういうところですか？

Ko:作品を買うということは、作品に対して、評価をするということです。評論家が批評を書いたり、研究者が論文を書くということとは形が違いますが、お金を出して買うということは、批評です。そうやって第三者に評価されることでしか、作品は残っていかないと、私は思っています。その積み重ねがすごく大事です。

*

Ka:今、ご自身のギャラリーでは、障がいのある方もいれば、ない方もたくさん扱われていると思います。その選定基準はどのようなもののでしょうか？

Ko: 言葉にするのは難しいのですが、ごく手短かにキーワードを挙げると、内的圧力、奇妙な果実、昇華といったところです。そして、その作品を、大きな美術史のどこに接続できるのか、ということが頭にあります。

Ka: 取り扱う作家さんは、年々増えていますか？

Ko: そうでもないです。増やさないようにしていますので。きっちりやっているのは、福田尚代^{※4}さんと、もうお一人ぐらいです。

Ka: きっちりというのは、どこで展覧会をするなど露出の機会も含めて、小出さんが管理されているという、いわば、プライマリーギャラリーの役割を担われているということですか？

Ko: そうですね。障がいがある方とは、プライマリーというような関係ではなく、何かいい機会があればコラボレーションさせていただきという、ゆるやかな繋がりで。

Ka: 以前、福田さんの図録を作られていた時のエピソードで、キャプションの英訳に苦労なさったとおっしゃっていましたね。

Ko: そうそう。大変でした。あの技材を表記するのは日本語でも大変だし、それを英訳するのも苦労しました。「ほぐした本の葉」とか。

Ka: 確かに、大変そうですね(笑)。

Ko: 日本の本って、ここに葉がついているでしょう？それを切り取って、ほぐして、ふわふわわわっとさせたものです。

Ka: 「糸」じゃないんですね。

Ko: じゃないんです。それで、「糸でしょう？」と私が言うわけです。「繊維でしょう？」と。でも、本人としては、これは「ほぐした本の葉」なんですよ。その葉が本の一部であったということが重要なんです。結局、(英語の)ネイティブに聞いても、「こっち(欧米)の本には葉がついていない」と言われて。海外で葉というのは、本とは別に挟むもので、本体から紐は出ていない。

H: そこは難しいですね。説明的にはなれない。かといって、福田さんなりに伝えたいものは譲れませんものね。

Ko: そう、福田さんの作品の場合、キャプションの技材表記は重要です。ご自分が小学生の頃に出入りをしていた本屋さんの包装紙を取ってあって、その包装紙の裏に最近絵を描いた作品があります。「素材は紙に色鉛筆ね」と言うと、「紙じゃない」と。「これは、ただの紙じゃないんです」と。「これは、画材屋に行って買ってきた紙ではありません。

自分はそういう紙には絶対に絵は描きません。これは、古い本屋の包み紙です」と。

H: 骨董の説明みたいな感じですね。

Ko: そうそう。「でも、それは長すぎる…」みたいなね。

Ka: そこまで含めて作品なんですね。

Ko: 作品なんですよ。

H: 福田さんとの出会いは、どんな感じだったのですか？

Ko: 知り合ったのは、たぶん2005年ぐらいで、2人展を見に行った時に、福田さんの消しゴムを削った作品がすばらしくて、記憶に残っていました。そして、2007年に、クリエイティブ・グロウス・アート・センター^{※5}(Creative Growth Art Center)のギャラリーで、言葉をテーマに展覧会「Words Can't Describe It」を一緒に企画したときに、福田さんにも声をかけました。

H: そのときに、福田さんの紹介というのは、どういう感じでされたのですか？

Ko: クリエイティブ・グロウスは、基本的にはクリエイティブ・グロウスのアーティストを紹介するギャラリーですけれども、外部との交流も積極的に行っているので、日本からは福田さん、アメリカからは2人の現代美術のアーティストを招いて、障がいのある人もない人も、全部で8人ぐらいの展覧会でした。

*

Ka: 障がいのあるアーティストの場合は、小出さんがその所属施設などに出かけていって、出会われるのでしょうか？

Ko: 最初は、展覧会などで拝見することが多く、いきなり施設に行くということはありません。

Ka: 展覧会を見るということは、アウトプットを積極的にする施設の方が、必然的に出会いは多くなりますよね？

Ko: それは、そうかもしれないですね。施設に関するリサーチをそれほど積極的にしていないので、出会いの場は限定されるかもしれないです。インカープもそうですが、2000年代に入ってから、アート活動に力を入れる施設が増え、オープン・マインドなスタッフの方と出会うようになったことも大きいですね。利用者の生活と創作の現場の両方をよく見ていて、美術にも興味があって、何かこう分かち合うことかできて、話がしやすくなりました。一方で、保護者や施設スタッフの方に、「うちの子が1番」という過度な期待感を持たれると、気後れしてしまうこともあります。美術はすぐに

※4 福田尚代

日本の美術家。1992年東京藝術大学大学院美術研究科油画専攻修了。本や文房具をモチーフに用い、言葉をめぐる思索や刺繍や穿孔などの手仕事で象る稀有な作家。驚異的な回文家でもある。

※5 クリエイティブ・グロウス・アート・センター (Creative Growth Art Center)

1974年カリフォルニア州・オークランドに設立。障がいがある人たちに、アート制作を通して自己実現や生涯教育、社会参加の機会を提供することを使命とする、アメリカで最も古く、最大のアートセンター。

成果を出すことができるものではなく、時間がかかるので、その期待に応えてあげられないと思うことがあります。

Ka: 福祉という意味では、誰かの作品が売れたら、その収益をみんなで分けるということが起こったり、お金が絡んでくことで、物事が複雑になることがあるのかなと思うんです。

Ko: 施設の中ではあるでしょうね。私は部外者ですから、そこまで立ち入ることはありません。私自身がお取引させていただくときに気をつけているのは、その施設と信頼関係が結べるかということです。私がお金を支払った後のことは、お任せしますと言い切れるようでない、どんなに作品が良くてもお取引はできません。

Ka: 施設に所属されているアーティストの方だと、小出さんのギャラリーが、初めて作品販売されるという方もいらっしゃるかと思います。値づけでは、どのようなこと気をつけておられますか？

Ko: 現実的に売れる金額ということを考えています。

Ka: 一度つけた値段を下げるというのは、作家の価値が下がっていくということに繋がるので、その上げ具合が腕の見せ所でしょうか？

Ko: そうですね。値段は絶対に下げてはいけません。それは、ギャラリーの失策だと思うので。本当に難しいんですが、売れそうな金額から始めて、売れたら、評価されたら上げていきます。でも、値づけは難しいです。

Ka: 障がいのある作家さんの作品を取り扱われる際に、お金の限らず、小出さんが気をつけていらっしゃる、障がいがあるから、この辺は気にしておかない、と思われていることはありますか？

Ko: 取り扱いには、売買の2面があります。売る、販売するほうでは、当然のことながら、作品が第一です。必要があれば、作家の障がいについてお話することもありますが、それを前面に押し出すことはありません。逆に作品を買う、仕入れるほうでは、必ず、ご本人に会うようにしています。意思の疎通が取れる、取れないは別として。ご本人が何かをつくるということ、[楽しんで]と言うのは、ちょっと言葉が安易かもしれませんが、何かをつくることで満足足りてほしいと思います。それをやることに充足感を持っているということが重要で、それは障がいがあっても、なくても、同じです。あとは、ご本人と施設、担当スタッフとの関係も、気をつけています。いい関係が結ばれているかどうか、というのは見ていてわかるじゃないですか。お互いにリスベ

クトし合っているということは、大切ですね。それがあれば、お金の問題なども、比較的スムーズにいくのではないのでしょうか。

Ka: インカーブでも、アーティストによってお金に対する気持ちも違いますし、売ることのためにためらいのない人もいれば、とてもナイーブで、作品を手放すことに思案する人もいます。でも、やっぱり、インカーブでつくること自体を楽しんでいて、それを支えると言ったらおこがましいですが、そういうのが、私たちの仕事なんだと思っています。

Ko: そうですね。私が、インカーブの作家の方と直接お取引するということはできません。神谷さんというリエゾン、橋渡しをしてくれる存在があって、初めて可能になることです。

Ka: 信頼させていただいて、ありがとうございます。インカーブのアーティストの中に、作品が売れるのもうれいけれども、よりたくさんの人に見てほしいという方がいます。すごくいろんなことを考えていて、例えば、作品が海外の方に購入されると、日本では、この作品をもう見てももらえないのだろうか、とか。でも一方で、その購入者の方が、世界のさまざまな場所で自身のコレクションを披露されているような場合、「世界中、いろんなところのいろんな人に見てもらえるんだよ」と伝えると、「あっ、そういう世界もあるんだなあ」と気づいてもらうこともあります。

Ko: それは障がいのない人でも同じです。作品が売れるのはうれしい一方、抵抗もある。いろんな心理のせめぎ合いがあるんだと思います。

H: 作家として、作品を販売することと、作品を手もとに置いておくバランスが大事ですね。

Ko: そうですね。パーマネント・コレクションみたいなものを、持っていることは大事です。全てを売るというわけではなくて、何か展覧会のオファーが来たときに、それに応えられるだけの過去の作品は手元に置いておくとか、販売するときに、貸してくれる人を優先するという気配りはありますね。

*

Ka: 小出さんは、日本だけではなくて、アメリカやフランスなどの海外のアートフェアに積極的に参加されていますが、お客さまの印象や、売り上げの比率などに違いはありますか？

Ko: 昨年のご購入者の人数を見てみると、日本と海外はほぼ同数でした。でも、1人当たりの購入金額が、1対9ぐらいの感じでした。

Ka: 海外の方はアートフェアでのご購入が多いですか？

Ko: フェアで知り合って、リピーターになってくださる方がいらっしゃいます。

Ka: 例えば、フェアが終わった後に、この作家の作品はもつとないかと問い合わせがあるような？

Ko: そうですね。そういうこともあります。新しい作家を紹介してほしいという依頼も。

Ka: 今、アートフェアには年に何回ぐらい出されていますか？

Ko: 去年は、ニューヨークの後、東京と大阪、そして、パリの現代美術のフェアにも出ました。

Ka: パリの「アウトサイダー・アート・フェア」は？

Ko: 参加しませんでした。ニューヨークとパリでは会場が全然違って、パリは、古い屋敷を会場にしているのですが、好みの空間ではなくて、それが一つの理由です。あとは、ニューヨークとパリでは、マーケットが違うのも大きな理由です。パリはパリで、デュビュッフェ (Jean Dubuffet) の呪いみたいなもの、あるいは、「アール・ブリュット」の縛りみたいなものが、いまだに強いと感じます。

Ka: 「アウトサイダー・アート・フェア・イン・パリ」だけでも、「アール・ブリュット」の定義みたいなものが渦巻いているというか、そういうふうに言っているのですか？

Ko: 「アール・ブリュット」のわからなさから来る、誤解や偏見があります。「アール・ブリュット」は本当に複雑で、1945年にデュビュッフェが「アール・ブリュット」という言葉を考案して、作品の収集を始めましたが、デュビュッフェという人も難しい人で、フランスの美術界を憎んでいた人なんですよ。その逆もしかりで、アンドレ・ブルトン (André Breton) とは喧嘩別れし、当時力を持っていた文化庁長官、アンドレ・マルロー (André Malraux) とも、現代美術館の設立をめぐる軋轢があったりして、デュビュッフェはフランスで愛されていなかった。どちらかという、アメリカで評価を築いた人です。そして、デュビュッフェが集めた「アール・ブリュット」コレクションも、フランス国内では受け入れてくれる機関がなく、スイスのローザンヌ市に寄贈されました。コレクションがパリにあったとき (1962-1972) も一般には公開されていませんでしたし、展示された機会も少なく、フランスの人たちは「アール・ブリュット」をよく知らなかった。何か、きわものとして見ていました。「アール・ブリュット」はデュビュッフェの作品だと思いをしている人もいます。一方で、シュルレアリスムとの関係から、「アール・ブリュット」は精神病患者によるものだという偏見もあり、今も続いています。2000年代になって、abcd

やメゾン・ルージュの活動によって、パリでもやっと「アール・ブリュット」が再起動したところです。今パリで売れているのは、ヴェルフリやアロイズといった歴史的な作品や、デュビュッフェのコレクションにあった作家たちです。私は、現代のものを扱っているので、フィットしません。だったら、いっそのこと、現代美術に向けていきたいです。

*

Ka: ひるがえって日本の状況を見たときに、障がいのある人の創作活動では「アール・ブリュット」という言葉が頻出しています。35都道府県が知事連盟を組んで、2020年東京オリンピック・パラリンピックに向けて、障がいのある人たちの創作活動を振興していこうとしています。また、超党派の議員連盟は「障害者文化芸術推進法案」の臨時国会での成立を目指していました。先ほどの、パリで偏見を持って扱われている「アール・ブリュット」とは全く別物になって日本で多用されている状況です。これまで資生堂ギャラリーで「アール・ブリュット」の展覧会を開催したり、パリのabcdとの特集記事が芸術新潮に掲載されてきた小出さんは、この現状をどのように見られていますか？

Ko: 本来、美術の概念である「アール・ブリュット」が、障がい者の文化芸術の旗印として担がれているのはおかしいと思います。明らかな誤用です。ただ、少し前までは、自分の仕事とも接点があるので、ややこしいなと思っていたんですが、最近は、私自身の仕事とは関係ないことと思うようにしています。

Ka: 関係ないというのは、もう距離を置こうかなということですか？

Ko: これまでも距離は取っていますし、これからもそうなります。最近の日本の「アール・ブリュット」ブームは、美術の出来事とは思えません。私は美術をやりたいので、自分には関係がないということです。

Ka: 美術、アートというところから、何か遠いものになっていってしまっているという印象ですか？

Ko: そうですね、社会運動的なゴールや、政治的なゴールがあって、「アール・ブリュット」は非常に有効なツールとして利用されているように思います。

Ka: 確かに、今まで、障がいのある方の創作活動というのは、周縁に置かれていて注目されなかったのが、「アウトサイダー・アート」や「アール・ブリュット」という言葉によって注目されたという功績はあるにしても、結局、「和製アール・ブリュット」イコール「障がい者アート」という図式に固まりつつあるように感じます。障がいがあるからということで創作活動が支持され、ポリティカルなお金がついてというのは、

*6 abcd

「art brut connaissance & diffusion アール・ブリュット 理解と普及」。映像作家ブリュノ・ドゥシャルム (Bruno Decharme) が1999年にパリに設立した、アール・ブリュットの研究と普及を目的とする非営利団体。映像プロデューサーのルバラ・シャファー・ジョヴァー (Barbara Safarova) とともに、パリとブラハの2か所を拠点に活動を続ける。

「地域アート^{※7}」とよく似ているなと思います。

Ko:そうですね。地域アートの場合は、地域活性化がゴールですね。アート・イベントを介して、地域の振興や再生をめざす。日本の「アール・ブリュット」の場合は、アートを介して、障がい者の社会包摂や自立支援を進めるといった福祉をゴールとして、公的なお金が出て、新しい公共事業として発展していくのでしょうか。

Ka:そうですね。このような状況は、美術側としても、評価しづらい、手を出しにくいといった印象もあるのでしょうか？

Ko:美術の側で、私以外に作品を扱う人がなかなか増えないというのは、そういうことかもしれません。一般の美術業界とは、動機も仕組みも違います。例えば、展覧会をする時に、クオリティのことはあまり問われずに、「アール・ブリュット」と付ければ、助成金が出るとなると…。

H:クオリティのことが言われないうのは、やっぱりどうしても、福祉として論じてしまう部分があるからだと思います。美術は本来、パーソナルなもの、作家個人に集約されるものなので、そこから語っていかないといけないのですが、福祉・障がいという立ち位置でしゃべろうとすると、どうしても壁はできるのかなと思っています。それと、福祉だけの「和製アール・ブリュット」みたいなものとどまれば、まだいいのかなと思うんです。でも、そうではなくて、美術に落ちてきたときに、一般的な美術愛好家の人たちにとって、それは異質とは受け取られずに、そのまま素直に受け入れて、「『障がい者アート』って『アール・ブリュット』と言うみたいですよね」ということになるのではないかと危惧しています。先ほどおっしゃっていた、フランスではデュビュッフェの「アール・ブリュット」が異質に捉えられているというのは、それだけフランスに美術という文化があったから、異質だと感じられたところがあると思うんです。

Ko:以前、施設の利用者さんの展覧会をやりたいので、展示する作品を私に選んでほしいというお話をいただいたことがありました。結局、初期の段階で頓挫してしまいましたが、なぜかという、できるだけ大勢の人の作品を選んでほしいという主催者の希望に、お応えすることができなかったからです。福祉をゴールに設定してやっている方たちにしてみれば、できるだけ大勢の人を紹介してもらいたい。彼らは、これまで障がい者だということで差別をされてきているので、さらに美術というふるいで、二重の差別を味わわせたくないと言われました。そう言われてしまうと、美術側は入っていきにくくなりますね。美術というのは、作品がすべてで、作品の中で、頂をきわ

めた人とか、深みに到達した人とか、一番前方にいる人というのを見いだしていく作業が多いので、そういう行為をしてほしくないと言われてしまうと、難しさを感じます。

Ka:このような、障がいのある作家や作品の弊害や誤解は、解消できるでしょうか？

Ko:私はできないと思います。障がい福祉をゴールとして、国や自治体の助成金がついている限り、それは障がい者というグループを対象としているので、特定の個人について深くコミットすることができません。

Ka:いわゆるアーティストという人は、障がいのあるなしにかかわらず、例えば、芸大を出てすぐなど若い頃は特に、作品を売る、ギャラリーにプレゼンするなど、大変ですよね。そんな美術業界から見ると、どうして障がいのある人だけ、予算がついたり、支援する法律ができたり、手厚くなっているんだ、おかしいじゃないかという思いにもなる人もいるのではと感じます。

Ko:それ以前に、何か別の物として、分けて考えられてしまうのではないのでしょうか。障がいのない作家が、障がいのある作家に対してジェラシーを感じるということではなく、そもそも土俵が違うものとして、棲み分けがなされていくんじゃないのでしょうか。

Ka:そうですね。本当に素晴らしい作品が、障がいがある人が描いたというだけで、全て一緒にされて埋もれてしまう、あるいは、美術作品とは別物として見られてしまうというのは、とてももったいない、残念な状況だと思います。

Ko:美術としては、作り手に障がいがあるとか、ないとかではなく、作品に見どころがあるかどうか、そしてそれは何か、ということを見極めていくわけですが、作り手が障がい者だということを守られる、サポートされることで、美術としての批評を受ける機会を失ってしまうということがあるかもしれません。もちろん、守られることのメリットもあるのですが。

Ka:そうですね。そういう意味でも、この政治的な動きがあればあるほど、より一層分断がされていくことになるんでしょうか？

Ko:その因果関係を追いかけるのは難しいけれども、政治的な保護が分断を生むことはあるでしょう。ロンドンのミュージアム・オブ・エブリシング^{※8} (The Museum of Everything) のジェームズも「アウトサイダー・アート」とか「アール・ブリュット」という言葉を使いたくないと言っています。メディアと話したりするときには、どうしても何か共通言語が必要になるので、「アウトサイダー・アート」という言葉が出てくる必要があるけれど、自分からは使わないようにしている。代わりに、「未だ評価がされてい

※7 地域アート

SF・文芸評論家 藤田直哉によって「ある地域名を冠した美術のイベント」と定義された。今までの芸術と異なり、横浜トリエンナーレや瀬戸内国際芸術祭など、それぞれの地域で、自治体やボランティア、地域の人たちなど多くの人が関わり、まちづくりや地域活性化のために展開されているアート・プロジェクトを指す。その背景や諸問題などは「地域アート 美学／制度／日本」(2016年 堀之内出版)に綴られている。

※8 ミュージアム・オブ・エブリシング (The Museum of Everything)

ロンドンにある、ジェームズ・ブレット (James Brett) が主宰する、イギリス登録慈善団体。ブレット氏の審美眼によって集められた世界各地のさまざまな美術品コレクションを、イタリアやロシア、オランダなどで開催する移動式美術館で披露している。アトリエインカーブの作品のビッグコレクターでもある。

ない]とか、「分類し難い]とか、「美術の教育を受けていない]とか、あるいは、「意図的でない]とか、いろいろ苦勞して、言い表しています。「アール・ブリュット]や「アウトサイダー・アート]という言葉を使うことで、長い目で見ると、分断を固定化してしまうので、自分からは使いたくないと言っています。

Ka: 既に日本ではこんなにも「アール・ブリュット]を使ってしまっていて、ある程度広がっていったら、また違う言葉が出てくるかもしれないとか、そのうち「アール・ブリュット]というのをやめたらいいという話も聞きます。けれども、一旦使い出したものをそんな簡単にやめることができるのかなと思うんです。歴史の一つとしては残りますし、それを「やめました]にしても、「言っていましたよね]というの残ります。

Ko: まず、本来の「アール・ブリュット]は美術の用語で、歴史的背景があります。それを無視して、曲解して使うことには、私は反対です。そして、誤用が広がって、国の施策の冠になるというのは、いき過ぎだし、恥ずかしい。もともとデュビュッフェが考案した「アール・ブリュット]には、美術館や美術教育、協会といった、当時のフランスの「官]制度や、権威に対する批判が含まれていました。それが、70年後の日本で、公的事業に採用されるとしたら、皮肉なことです。またデュビュッフェは「アール・ブリュット]を医療ではなく、美術の概念として主張し、精神障がいから切り離そうとしましたが、どうも「アール・ブリュット]は障がいから自由になれないようです。無知や不勉強から生じたこの事態は、恥ずかしいけれど、一方で、これも日本的な現象なんじゃないかと、興味深くもあります。日本人は、古くは中国大陸や朝鮮半島、明治以降は欧米を中心に、海外から取り入れたものを自分たちの使いやすいようにアレンジして、ユニークな文化を育ててきました。「アール・ブリュット]もその一つの事例になっていくのかもしれない。

*

Ka: 日本と欧米で見ると、お客さまや販売の印象に違いはありますか？

Ko: 欧米では、美術が生活の中に根付いていて、美術について、作品について、よく語り合います。日本は、すでに評価があるものを鑑賞することは大好きで、大規模な展覧会には行列ができますが、未だ評価がされていないもの、わけのわからないものについて自分で考え、意見を表明することをしません。

H: でも、それをたしなむ素養はきつとあって、ただ、西洋の文脈ありきの美術というものに対して接し方がわからないだけだと思うんです。例えば、寺社の庭園の石を見て、何かを感じ入る。そこにはステイトメントのようなものがなくても、ただ感じ取ると

いう文化がありますよね。

Ko: そうですね。日本人の美的な感受性というのは、とても高いですね。でも、それが美術に対する自分の意見の表明や、作品購入には結びついていません。それはいい悪いという問題ではなくて、美術との接し方が違うのかもしれない。

H: 買うこと自体を知らない人も、結構多いんですよね。僕は、友人と一緒にいるときに作品を買うということを、意識的にしています。友人は、最初は驚くんですが、次第にそれが根付き始めています。

Ko: 買うところを見せるというのは大事なことです。私もそう思います。お友達が、私が買っているのを見て、買うというケースもあります。日本人は、習慣として、美術を買うということは、確かにあまりないのかもしれないですね。欧米の人のほうが、やっぱり買い慣れてますね。でも、パリとニューヨークでも、購入の動機が違って、ニューヨークの人たちは、何か新しいものを買いたい、発想でも、造形でも、オリジナルなものを買いたいという意欲が強く感じられます。一方で、パリはそうではなくて、自分の部屋に何か置きたい、お家に何かを飾りたいという動機の購入者が多いです。例えば、アートフェアに、最初は1人で来て、次にボーイフレンドと来て、最後の日曜日に家族と来る。そして、やっと買ってくれるという感じがあります。ラテンの人達はその傾向があると聞きます。ニューヨークは、平日のプレビューで買っていくという人が圧倒的です。美術品との関係が国や文化によって違うんでしょうね。日本では、まだ現代美術との関係ができていない、もしくは、何か別のチャンネルで美しいものとの関係が結ばれているのかもしれない。それこそ、庭を鑑賞するとか、桜や紅葉を愛でるとか、生活の中で器を楽しむとか。けれど、現代美術となるとまだまだ新しいことなのかもしれません。

H: アートフェア東京も、現代アートと古美術ですよ。

Ko: そうですね。現代美術に比べて、古美術のほうが関係ができています。

Ka: 私も購入する際には、何かしらの機能性を求めています。

Ko: 日本では、生活の中で体験することが重視されているのかもしれないですね。

Ka: 小出さんは、シンガポールやインドネシアなどアジアには進出されないのですか？

Ko: わかりません。それらの国々では、美術がどのようなポジションにあるのか、そして人々とどんな関係で結ばれているのか、未知の世界なので、今のところ興味がありません。私にとっては、欧米と、アジアの中では日本が、可能性があると思います。

インタビューⅡ

モンテイ・ブランチャード

アメリカン・フォーク・アート・ミュージアム理事長

聞き手 林 智樹(アトリエ インカーブ チーフ)
三宅 優子(アトリエ インカーブ チーフ)



林(以下H):今日はアメリカン・フォーク・アート・ミュージアムの理事長であり、著名なコレクターでもあるブランチャードさんのトライベッカのご自宅にお招きいただきました。素晴らしいコレクションに囲まれながら、作品を蒐集する想いや、フォーク・アートやアウトサイダー・アート、アール・ブリュットなどの言説の違いについてお聞かせいただきます。また、インカーブが現代アートのフェアに参加する意義についても伺いたしたいと思います。まず、フォーク・アートやアウトサイダー・アートをコレクションするに至った経緯と想いについて伺えますか？

ブランチャード(以下B):1980年代の初め頃、私と亡くなった妻はイースト・ヴィレッジでよく過ごしていました。その頃のイースト・ヴィレッジでは、デイビット・ウォジャロウィッチ(David Wojnarowicz)やジャン・ミシェル・バスキア(Jean-Michel Basquiat)などの作品が紹介され、ニューヨークのアートシーンが非常に活発な時代でした。しかし、私たちはそのほとんどを購入することができませんでした。1984年になって、私たちはこの種の芸術(フォーク・アート)を紹介されました。その当時、トライベッカの近くにこういった作品を扱うディーラーたちが住んでいて、彼らのギャラリーによく行くようになりました。その時すぐに、これらの作品を集めようと思ったわけではありませんでしたが、時が経つにつれ、作品の面白さや価格の求めやすさ、そして私たちのハートに語りかけてくるものだと気がつきました。私がいつも言っているのは、アートを購入するということは消費であって投資ではないということです。今のアートマーケットのハイエンドでは、作品を購入することを投資として扱う人もいますが、私たちは自分がいいと感じるものを購入するべきです。作品は精神や環境を豊かにするためのものであって、資力を増やすためのものではありません。

三宅(以下M):コレクションしたいと思う作品と、そうではない作品の違いは何ですか？

B:アメリカの人から「コレクションの柱となる精神や感性はどのようなものですか？」



Edward Vermont ("Monty") Blanchard, Jr.
モンテイ・ブランチャード

アメリカン・フォーク・アート・ミュージアム理事長。元投資銀行家。1980年初頭より、アウトサイダー・アートやメインストリーム以外の作品の熱心なコレクター。アフリカ、ラテンアメリカ、オーストラリア、オセアニアのアートだけでなく、多くの国(フランス、ドイツ、日本、インドなど)の作品を含む、多様ですぐれた作品をコレクション。1993年、ニューヨーク市立大学バрук校のシドニー・ミシュキン・ギャラリーで開催された「Black History; Black Artistry」展に、ブランチャード・ヒル・コレクションの中のアフリカ系アメリカ人アーティストによる作品が発表された。1998年、コレクションから80点の作品をアメリカン・フォーク・アート・ミュージアムに寄贈。収集についての講師を務め、アメリカとヨーロッパの美術館にも頻繁に作品を貸し出している。

と聞かれたとき、私は日本語で「侘び寂び(Wabi Sabi)」と答えています。日本の文脈における「侘び寂び」とは少し違う意味かもしれませんが、素朴で訓練されていないクラフツマンシップと、素晴らしい作品が醸し出すエレガントさのコンビネーションだと考えています。もし日本の方にこれらの作品を見せて「侘び寂びがあります」と言うと「えっ!?!」と驚かれるかもしれませんが(笑)、私はこのコレクションが持つ美意識や精神性をアメリカの人々に伝えるために、最もよい表現だと思っています。当初、私たちは自分たちのコレクションを狭い枠の中にまとめるつもりはありませんでした。ですが、何年にもわたって焦点を当ててきたのは、伝統的なアウトサイダー・アートと呼ばれるもの(主にアメリカ人の)や訓練されていない人々による作品、同様のスピリットを持ったファウンド・オブジェです。さらに近年になって、同じようなスピリットを持つアートの領域が他にもあるとわかり、蒐集するにあたっての厳密な境界はなくなってきました。また、アメリカだけではなく、日本やインド、フランスやアフリカなどでも、同じようなスピリットを持つとても面白い作品を見つけてきました。私のコレクションには、訓練されていない人による伝統的なアウトサイダー・アートが数多くありますが、最近では写真作品やいくつかのコンテンポラリー・アートも買うようになりました。アトリエ インカーブの寺尾勝広さんと武田英治さんの作品もそれぞれ数点コレクションしています。旅をする時にはいつもそのような作品を探しています。もう1つのポイントとして、私たちは好きなアーティストを見つけた時に、1つ以上の作品を手に入れるほうが良いと思っています。そうすることで、その作家や作品をさまざまな角度や側面から見るができるからです。



寺尾勝広の作品



武田英治の作品

H:フォーク・アート、アウトサイダー・アート、アール・ブリュットの「定義」と「差異」はどのようなものですか? また、その定義は欧米で一貫しているのでしょうか?

B:まずはじめに、私はアメリカン・フォーク・アート・ミュージアムの理事長をしています。キュレーターやエグゼクティブ・ディレクターではありません。ミュージアムの理事長としてではなく、私個人の意見としてお話ししますので、そのことをご理解いただいた上で、ご質問にお答えしていきます。私は、これらの言葉の定義が一貫しているとは思っていません。このフィールドの発展を語る上で、一つの本をご紹介します。ハーバート・ウェイド・ヘンフィル・Jr.(Herbert Waide Hemphill, Jr.)とジュリア・ワイズマン(Julia Weissman)がまとめた『20世紀のアメリカのフォーク・アートとアー

ティスト(Twentieth-century American folk art and artists)』という、おそらく、この分野について定義した初めての本だと思います。掲載されている作品は多様で幅広く、タトゥー・アートなども含まれます。私はこの本の中で紹介されている多くのアーティストの作品を持っているので、誇らしく思っています。

H:この本が発行されたのはいつでしょうか?

B:1974年です。彼らはこの本を書いた時に、この分野をフォーク・アートと同じ系統のものだと定義付けています。そして、これ以降にロジャー・カーディナル(Roger Cardinal)がアウトサイダー・アートという言葉を作り出しました。それ以前にヨーロッパのジャン・デュビュッフェ(Jean Dubuffet)はアール・ブリュットという言葉を作っていました。地域やアーティストによっても多少の違いはあるのですが、今日、一般的には、フォーク・アートという用語は、19世紀以前に制作された芸術という意味でよく使われるようになってきました。アウトサイダー・アートやヴァナキュラー・アート、セルフポート・アートなどは、20世紀または21世紀の芸術とされています。私の考えでは、アウトサイダー・アートには6つほどの流れがあり、その流れがひとつの大きな海に流れ込んでいます。1つ目は、精神や知的に障がいのある人の作品。2つ目は「隠遁者」と言えいいのでしょうか、世間から隠れて密かに制作している人の作品です。それらの作品は作者が亡くなった後に発見され、評価されることが多いです。3つ目は貧しかったり十分な教育を受けていなかったり年老いていたりする人が、人生の後半に芸術に転向し、創作に関する訓練などを受けていないにも関わらず、美的な喜びに満ちたものを制作する場合です。4つ目は刑務所や精神病院などの施設の中で制作している人たちの作品です。インカーブのようなアトリエで作品を作るのと、精神病院で作品を作るのでは大きな違いがあるでしょうね。5つ目は、アメリカ南部地方のアフリカ系アメリカ人による作品です。そして6つ目は、自らの宗教的信念を表現しようとする人たちの作品です。

M:アウトサイダー・アートにはとても幅広い作品が含まれているということですね。フォーク・アートもアウトサイダー・アートの中に含まれるのでしょうか、それとも逆だとお考えですか?

B:個人的にはフォーク・アートの中に全てが含まれると考えています。先ほど『20世紀のアメリカのフォーク・アートとアーティスト』という本をご紹介したのもそのためです。彼らはこの本を書いた時に「フォーク・アートという言葉が全てを内包できる」と考えていました。アメリカン・フォーク・アート・ミュージアムという美術館の名前も、全ての作品を内包することを意図しています。この本の著者の一人であるヘンフィルは、アメリカン・フォーク・アート・ミュージアムの創設者の一人です。アメリカにおいて、アウトサイダー・アートという言葉は議論の余地のある言葉です。アウトサイダー・アートという言葉が、アーティストや作品にスティグマ(烙印)を与えるのではないか、アートではない何かだと見なしたり、「インサイダー・アート」よりも優れたものではないと暗示

してしまうのではないかと考える人もいるからです。あの棚に置いてあるボートの形をした作品は、私が数年前から知っているアーティストのケヴィン・ Sampson (Kevin Sampson) によるものです。彼は美術的なトレーニングを受けていませんが、私は彼の

のことを素晴らしいアーティストだと思っています。そして、彼はアウトサイダー・アートという言葉をはひどく嫌っています。「自分はただのアーティストである。アウトサイダー・アーティストではない」と。アウトサイダー・アーティストと呼ばれる人の中には、マーケットのためにではなく完全に自分のためだけに作品を作っている人がいます。そ



ケヴィン・ Sampson の作品

の一方で、マーケットのために作っているアーティストもいます。作品を売りたいと思っ
ていたり、作品が売れることに喜びを見出すアーティストです。ですので、私はアーティストに対してアウトサイダー・アートという言葉は強要したくないと考えています。私たちのアメリカン・フォーク・アート・ミュージアムでも、アウトサイダー・アートという言葉は使われないように非常に注意を払っていて、代わりにヴァナキュラー、セルフポートなどの言葉を使っています。ただ、今の私にとって、最もよい言葉はアウトサイダー・アートだと思っています。私にとって大切なのは、私の情熱を呼び起こす作品の範疇を伝えるための短い言葉を持つことだからです。非常に長い言い回しをすることで、もう少し気遣いのある、政治的に正しい伝え方ができるのかもしれませんが、それではとても疲れてしまいます。アウトサイダー・アートという言葉は多少の議論の余地があるとはいえ、私にとって最も便利な言葉です。

M: アール・ブリュットについてはいかがでしょうか? またアメリカでは、アール・ブリュットというフランス語の名称は使われているのでしょうか?

B: 私はアウトサイダー・アート、ヴァナキュラー・アート、セルフポート・アートについて長く考えてきましたが、アール・ブリュットについてはあまり考えてきていません。もちろん美術業界で知られている言葉ではありますが、一般的にはあまり使われていません。フランス語に対して心が狭くながちなアメリカ社会において、アール・ブリュットという呼び方が広く確立されて使われることは今後もないでしょう。スイス・ローザンヌにあるアール・ブリュット・コレクション (Collection de l'Art Brut) は素晴らしいものですが、ニューヨークのメトロポリタン美術館にアール・ブリュットという名前の部門ができることは考えられません。

H: 今、日本では2020年の東京オリンピック・パラリンピックを前に、障がいのある人の美術作品を取り上げる動きが活発になっています。そして、その際にアール・ブリュットという名称が使われることが増え、アール・ブリュットを部門として掲げる公立美術館も誕生しようとしています。

B: それは簡単に想像ができますね。つまり、正当性のある概念上の枠組みを持た

せたいということですね。たとえ一部の日本人が障がい者の美術だと狭い意味に限定していたとしても、アメリカでは広く使われていないとしても、アール・ブリュットという言葉にはデュビュッフェとヨーロッパ美術界の正当性があります。日本では、アール・ブリュットという言葉が、この種の美術についてのコミュニケーションを簡単に行っているということですね。日本文化の文脈や、社会構造、民族的な同質性を考えると、「その他」を定義するための用語が役に立つのでしょうか。多くの日本人は自国の文化の傾向を強く良いものだとして認識しているので、まったく新しいものに会うときには、知性的な枠組みを持たせると、理解しやすくなるのではないのでしょうか。また、インカーブのアーティストのような人にとっては、枠組みがあることがアドバンテージになると考え、一つの箱に収めようとする人がいるのかもしれませんが。その箱は最初は限定的ですが、アートがそれを超越し、人々に訴えかけていくのであれば、評価は自然と高まっていくのではないのでしょうか。浮世絵のように、最初は紙クズのように扱われていたのに、今では価値があるとされているものもあります。日本の場合は、美術的な枠組みのものだとラベリングすることが、助けになる場合もあるのかもしれませんが。

H: ジャン・デュビュッフェはアール・ブリュットを定義する時に、「膝が痛い人の芸術がないように、精神疾患の人の芸術もない」と作家の質ではなく作品の質によって定義しようとしたが、今の日本では障がい者によるアートとアール・ブリュットがイコールで認識されつつあります。私たちは、行政や福祉施設がアール・ブリュットの本来の美術的な意味合いとは異なるかたちで誤用していること、また、実際の作り手たちがどういう意味の言葉なのかわからないままにそう呼ばれていることについて懸念を感じているのですが、ブランチャードさんはどう思われますか?

B: 確かに、デュビュッフェはアール・ブリュットという言葉をもっと広い意味で使っていて、彼がコレクションしたアーティストたち全員に障がいがあるわけではありません。一方で、本来の定義である障がいのない人にまでアール・ブリュットを拡張するというのは、崇高な間違いだと思いますが、インカーブには障がいのある人を支援するというミッションがあるので、障がいのないアーティストにまで関わっていくのは難しいかもしれませんね。ただ、デュビュッフェが定義する本来のアール・ブリュットと、日本で一般的に理解されているアール・ブリュットが違っていたとしても、あまり心配し過ぎなくていいのではないかと思います。言葉というのは文化の間でどんどん変わっていくもので、その文化によって、新たな言葉が持つ便利な側面を見出すこともあります。今後10年くらいの間に、研究者たちが素晴らしい論文を書くかもしれませんね。日本の文化庁はアール・ブリュットという言葉をこういった意味で使ったけれど、デュビュッフェがアール・ブリュット



という言葉を定義した時に想定したのはこういった意味で…というような。

M:では、私たちはその論文の中で「インカーブはそういった潮流とはちがう道を行った」と書いてもらえるように頑張らないといけませんね。障がいのある人の作品はアール・ブリュットの枠の中に入るものだと



されていますが、私たちはインカーブのアーティストの作品を障がいの有無でまとめるのではなく、現代アートという広いアートマーケットで発表・販売し、彼らがアーティストとして社会の中で自立していくことを目指しています。

B:それはとても素晴らしい適切な目標だと思います。アウトサイダー・アート・フェアではなくアート・オン・ペーパーで作品を見せたということも、そのための戦略ですよね? その選択はあなたたちが目指していることを実現するために、大きな助けになると思います。インカーブが東京のアートフェアに出展しているのも同様ですね。ですが、最終的には作品とコレクター次第だと思います。コレクターは、自分自身の視野を狭めず、作品を見るためにさまざまな場所に出かけることを厭わず、どのような背景をもつ作品であっても素晴らしいものは素晴らしいと認められなくてはなりません。インカーブの挑戦は、作品の評価と認識を高めて、その価格を上げ、そして、最終的にはアーティストに対する賞賛と認識を高めようとしているのですね。

M:はい。私たちはインカーブのアーティストとその作品が、美術の世界の中で広く受け止められていくように、ニューヨークやシンガポールの現代アートのフェアに出展するという挑戦を続けています。

B:広い視野を持ったコレクターを見つけることも重要です。文化的なリーダー、ロックスター、ムービースター、映画監督といった、その趣味が尊敬されている人々が、インカーブやオーストリアのグギング、ロサンゼルスクリエイティブ・グロウスなどのアーティストの作品を選び、それを伝えることによって定義が広がり、「アクセシブルな(アクセスしやすい)アート」になるのではないのでしょうか。私がアメリカにおいて、このアイデアを発展させることができるかもしれないと考えてきた展覧会が2つあります。1つは、有名なアーティストによって蒐集されたアウトサイダー・アートの展覧会です。写真家のウォーカー・エヴァンス(Walker Evans)やアンディ・ウォーホル(Andy Warhol)など、大きな成功を遂げているたくさんのアーティストはこういった作品をずいぶん集めています。「障がいがあるかわいそうな人たち」と言わずに、その作品の質の高さを世界に訴えたいのであれば、こういった見せ方で文脈を作っていくのもひとつの方法です。もう1つは、数年前にアメリカン・フォーク・アート・ミュージアムで行った展覧会なのですが、非常に伝統的なフォーク・アートのアーティストであるアミー・フィリップス(Ammi Phillips)の作品と、アメリカ近代絵画の有名な画家であるマーク・ロスコ

(Mark Rothko)の作品を比べるという企画でした。この展覧会の背景には、2人の画家が色と光をどのように表現しているかを紹介するというアイデアがありました。非常に興味深い展覧会でした。この企画について聞いたとき、最初はどうかしていると思いましたが、実際に観てみたらとても良かったのです。インカーブがアウトサイダー・アートやアール・ブリュットとは異なる枠組みなのだ伝えるためには、そういった文脈とはちがうところに作品を出していく方法や、他の分野から持ってきた作品と一緒に展示していく方法があると思います。そうすることで、人々は「リアルなアート」なのだ理解するようになり、アーティスト同士のコミュニケーションが生まれ、作品が共鳴していくでしょう。また、食べ物や車や広告など、どのようなテーマでもいいのですが、訓練されたアーティストとされていないアーティストが、それらのテーマをどのように扱っているかを、比較して見せる方法もあります。たとえば「アーバン・リズム」のようなタイトルで展覧会をするのもいいかもしれません。インカーブのアーティストの作品をあらゆる近代的な作品と接続することができれば、きっとうまくいくでしょう。いずれにしても、言葉の意味や定義についてずっと議論するよりも、ただ「このアートを見てください! ぜひ!」と伝えるほうがいいのではないかと思います。

H:議論のある言葉を使うことで、その言葉について学ぶ必要が出てきますが、ブランチャードさんがおっしゃるように、大切なのはたくさんの人が作品に出会える機会を作っていくことだと思います。まずは作品を見ていただき、気に入ってもらえたら買っていただく。そして、その売り上げをアーティストに還元し、彼ら彼女らの生活の基盤とプライドを構築していく。そのような仕組みを作るために、これからも世界のフェアに挑戦していきたいと思っています。



アート・オン・ペーパー2017 出展報告 — 三宅 優子 アトリエ インカーブ チーフ

ニューヨークには毎年3月のはじめにアートウィークと呼ばれる週末があり、大小さまざまなアートフェアが同時に開催される。「アート・オン・ペーパー」は、その1つとして3年前にスタートした。歴史はまだ浅いものの、紙を素材とした作品のみを扱うユニークなフェアとして初年度から注目を集め、出展ギャラリー数・集客数・作品のクオリティともに高い評価を得ている。第1回目が開催された2015年、私たちは他のフェアに出展するためにニューヨークにいた。設営の合間をぬって4つほどのフェアを視察したなかで、最も印象に残ったのがアート・オン・ペーパーだった。有名アーティストの作品が投資目的で売買されることも多いニューヨークのアートシーンの中であって、アート・オン・ペーパーの観客はまだ見ぬ作品との出会いを純粹に楽しもうとしているようで、会場中が活気にあふれていた。2年後の今年、あの熱気のなかでアーティストたちを紹介できると思うと、楽しみでならなかった。

*

出展が決まると、アーティストや作品の選定などの具体的な準備に取りかかる。キュレーションを八木良治さんに依頼し、4人のアーティストが選ばれた。八木さんは、長年デザイナーとして活躍する傍ら、骨董から現代アートまで幅広く蒐集しているコレクターでもあり、2011年には自邸にギャラリーを開廊している。市場化を目指すアトリエ インカーブ(以下、インカーブ)の理念に設立当初から賛同している心強い協力者の一人だ。インカーブでは、展覧会やアートフェアを行う際に外部にキュレーションを依頼しており、スタッフがアーティストや作品を選定することはない。自分が選ばれないことを残念に思うアーティストもいる中で、日常生活を共にするスタッフが選別するとすれば、アーティストの動揺は大きくなる。周りの目が気になり思うままに創作できなくなるかもしれない。心地よい創作環境を守るためには、スタッフが「何をするのか」だけでなく、「何をしないのか」という視点も必要となる。加えて、出品が決まったアーティストにもサポートが欠かせない。作品が発表・販売されることはアーティストにとって嬉しいことである反面、期待や不安で落ち着かなくなることもあるからだ。障がいのあるなしに関わらず、マーケットを意識するアーティストにとって気持ちの波はつきものだが、インカーブではその波ができるだけ小さくなるように気を配る。どのように展示されるのか、どのような人が見に来るのか、売れた作品はどうなるのかをお伝えし、売れない場合も大いにあるので期待が膨らみすぎないように言葉を選ぶ。アーティストのご家族にもお伝えし、普段と違った様子があれば教えていただく。アーティストの日常に寄り添うスタッフだからこそできる大切な仕事だと考えている。そして、アーティストが決まれば出品作品を絞り込み、模型を使って展示構成をシミュレーションする。アート・オン・ペーパーへの



参加は、はじめてとあって、4人の作品を幅広く紹介することとなった。作品の好みというのは面白いもので、日本国内であっても関東と関西で人気のアーティストに違いがある。来場者の購入予算も、実際に現場に立ってみたいとわか

らない部分もある。そのため、できるだけ幅広い作風と価格帯でアーティストを紹介し、来場者の反応を見ることが多い。出品作品が決定すると、撮影・データベース登録・額装・梱包などを済ませ、会期の1か月前には発送する。また、海外フェアの場合は言語面のサポートも必要となる。今回は知人からの紹介で、5年前までニューヨークに住んでいたアメリカ人のマイケル・アンダースさんと一緒にブースに立っていただくことになった。事前にアトリエに足を運んでもらい、アーティストとおしゃべりして創作風景や作品を見ていただく。アーティストとお客さまの間をスムーズに橋渡しするために、やるべきことはたくさんあるが、回を重ねるごとに準備にも少しずつ慣れてきた。今回は私たちにとって、通算10回目(海外で3回、国内で7回)の記念すべきフェアでもある。

*

初日を迎えた会場には、エントランスに入りきれないほど大勢の来場者が詰め掛けている。3月のニューヨークは大雪に見舞われることもあるが、今年は会期中を通して晴天に恵まれ、来場者の表情も心なしか緩んで見える。開場するとすぐにブースは賑わい

はじめ、作品を前に来場者が思いおまいの感想を口にする。新木友行のインパクトのある作品は、通路に行く来場者が次々に足を止める。「格闘技という暴力的な題材が、新木にかかればこんなに楽しくなるんだね」と好評だ。阪本剛史の作品



は、写真撮影率No.1の人気者で、その場でSNSに投稿している人もいる。「子ども部屋に飾りたい」「孫にプレゼントしたい」と話す人も多かったが、実際に購入された年配のご夫婦は「自分たちのために」と話していた。寺尾勝広の作品には、たくさんの方が画面に顔を近づけ、その精密な描写のために息をついている。過去にニューヨークのギャラリーで取り扱われていたため、知っているという人もちらほらいる。寺井良介の作品は、一見関係がなさそうに見えてもすべて野球に関係している。作品の背景を説明すると「そんなストーリーが隠されていたなんて!」と驚きの声があがる。アーティストたちの魅力あふれるエピソードを、フェア会場でお客さまと共有できることは、両方

の現場に立つスタッフにとって一番の楽しみだ。アーティストに関する基本的な情報（プロフィール・展覧会歴・出品作品など）は小冊子にまとめて来場者に手渡し、もっと知りたいという人には制作風景の動画やモチーフの画像をiPadで紹介する。また、価格に対する来場者の反応についても気に留めておく。インカーブの作品価格は、初めて販売されたニューヨークでの価格を基準にし、展覧会歴・販売歴・サイズ・技法などを考慮して設定している。



買い手と売り手の双方にとって適正な価格を設定することは、簡単ではない。スタッフ自身がさまざまなギャラリーに出かけて、時には作品を購入し、アートマーケットの感覚を肌で感じるような心がけている。世界中からギャラリーが集まり多様なアーティストを紹介しているフェアという場所は、貴重なリサーチの機会にもなる。福祉施設が扱う作品には、美術的裏付けが乏しい価格や、一貫性のない価格で販売されているケースも散見される。それでは、コレクターが安心して作品を購入することができず、作品の価値を下げることにもなりかねない。アーティストが長く活躍するためには、アートの世界での信頼を築くことが大切だ。

*

4日間の会期を終え、8点の作品を販売し120万円ほどの売上げにつながった。初参加のフェアとしてはなかなかの好成績だ。フェアの客層とインカーブのアーティストたちの作風・価格帯が、うまくマッチした結果だと言える。ただし、この売上げを出展費用に充てたととしても、すべてを賄えるわけではない。特に海外のフェアは、作品輸送費やスタッフの旅費で支出が大きく膨らむ。だからこそ、海外のフェアにチャレンジする上で、行政や民間からの委託や補助を得る意味は大きい。今回のアート・オン・ペーパーは文化庁の「戦略的芸術文化創造推進事業」の委託事業として、2015年のスコープ・ニューヨークは文化庁の「優れた現代美術の海外発信促進事業」の補助事業として参加費用を得ている。委託事業は、本来なら国が行う業務を国に代わって実施するため、事業に対する委託額の比率は大きく、カバーされる項目も多い。その分、文化庁からのチェックは厳しく、事務・報告の作業も多くなる。補助事業は、国からの財政的援助の意味合いを持つため、事業に対する補助額の比率は小さく、自己資金も必要となるが、事務・報告作業の負担は委託事業よりも軽い。どちらの事業も専門的知識を有するスタッフがいるなどの一定条件を満たせば、誰でも申請できる心強い存在だ。また、資金面がクリアできても、フェアに関する準備の大変さに二の足を踏む福

祉施設も多いと聞く。私たちも最初からスムーズに進められたわけではない。はじめは申請書を作成するにも作品を発送するにもわからないことだらけで、詳しい人に聞いたり調べたり、右往左往して一步一步進んできた。そのような労力を重ねてまで多くのギャラリーがフェアに出展しているのは、その労力以上の価値があるからだ。フェアには広報としての役割もあり、アーティストとギャラリーの認知・信頼度を高め、新たなつながりを得ることができる。海外での展覧会の申し出を受けることもあるし、会期後の販売に結びつくこともある。少しずつでも道を切り開いていくことで、アーティストが活躍するフィールドを広げていくことができるのだ。

*

障がいのあるアーティストの作品について、「まず見てもらえればいい」「まずはコミュニケーションのきっかけづくりになればいい」と話す福祉関係者を時々見かけるが、私はそのことを残念に思う。「この程度のもだから…」「障がい者の作品なんて…」と、一番近くにいるスタッフ自身がアーティストの作品を低く見積もってしまっていないだろうか。あなたの目の前にいる人たちは、アーティストとして本当に素晴らしい作品を作っている。見てもらうだけじゃなく、障がいについて考えるためのきっかけにするだけじゃなく、障がいの有無とは関係のないところで、自分の好きなことを仕事にするという可能性を一人ひとりが持っている。そこには、自分の作品が好きだと言ってくれる人に出会う喜びがあり、自分で稼いだお金で日々の生活を豊かにする楽しみがある。私たちは障がいのあるアーティストを支えるスタッフとして、これからも共にその可能性を追い求めていきたい。

名 称	: art on paper 2017	art on paper
主 催	: Art Market Productions	
会 期	: 2017年3月3日(金)ー 5日(日) (2日(木)はプレビュー)	
会 場	: Pier 36	
開催回数	: 3回目	
出 展 数	: 85軒	
来場者数	: 20,000人	
来 場 料	: 1日券 \$25 / 3日券 \$30 / プレビュー + 3日券 \$40	
ブースサイズ	: W4.9 × D3.7 × H3.7m (18㎡)	
出展費用	: 140万円 (追加照明などオプションは別途)	
事業形態	: 文化庁「平成28年度戦略的芸術文化創造推進事業」委託事業	

アートフェア東京2017 出展報告

—— 林 智樹 アトリエ インカーブ チーフ

日本では、東京をはじめ、大阪・名古屋・神戸・札幌など各所でアートフェアが開催されている。しかし、「アートフェア東京」を除くそのほとんどがホテル型のフェア（客室を展示空間としてギャラリーが出展）であり、アートフェア東京と比べると小規模である。たとえば、大阪では毎年、都心部のホテルで現代アートを中心とした「アート大阪」が開催されているが、昨年は出展ギャラリー52軒、来場者3,000人と東京との差は大きい。一方、アートフェア東京は、古美術・工芸から、日本画・近代美術・現代アートまで幅広い作品が一堂に会し、その規模は国内最大である。もともとは、アジア初の「コンテンポラリーアートフェア」として、1992年に横浜で開催された「Nippon International Contemporary Art Fair (NICAF)」が前身となっている。NICAFは2003年8回目の開催を最後に幕を閉じ、その後、日本の美術市場の状況と特徴をふまえ、現在のように多彩なジャンルを包含したアートフェア東京が2005年からスタートする。これは、国内において現代アートに特化するだけの文化的、あるいは市場としての土壌が育っていないことのあらわれかもしれない。しかし、見方を変えれば、多様な美術を受容し、嗜むことのできる素養があるとも言える。アトリエ インカーブ（以下、インカーブ）のアーティストは、この舞台でどのように評価されるのだろうか。

*

今回で5度目の出展となるアートフェア東京。4名のアーティストからなるニューヨークとは一転、阪本剛史1名の個展形式で出展を行った。キュレーションは、ニューヨーク同様に八木良治さんである。作品の売買を前提としたアートフェアにおいて、アーティストを1名に厳選するという事は、購入者の選択肢を極端に制限することにもなる。興味を持って足を止めてもらえるか、それともブースを素通りされてしまうのか、明確に分かれてしまいかねない。そういった意味では、複数のアーティストを展示するほうが、より多くの人に足を止めてもらう確率は高くなるだろう。では、なぜ個展形式なのか。大きくは2つある。ひとつは、過去4度の出展によりギャラリーとしての認知度が育ってきたこと。もうひとつは、阪本は東京においても展覧会歴があり、すでに固定のファンがいること。出展回数を重ねるごとに、ギャラリーを目当てに足を運んでくださる方も増え、特定のアーティストの新作を楽しみに来てくださる方もいる。今回は両方の条件が整っていると考えた。また、アートフェア



ではブースのサイズ（一般的に費用を上乘せすると面積を拡大できる）は非常に限られている。複数名の展示では、個々の出品点数も限られ、アーティストを紹介するうえで少し心もとない。その点、1名に絞ることで初期から近作、大型から小作品までを展示でき、作品やアーティスト



の特性にあわせてブースを構成できる。作品を丁寧にみせることで、ギャラリーとしてのクオリティを保つことはとても大切だ。そして、アートフェアはあくまで商いの場であり、売買の機会を増やしていくことも忘れてはいけない。そのひとつの方法として「作品ファイル」がある。ファイルには出品アーティストをはじめ他のアーティストの作品を収納し、ブース内に設置している。今回はニューヨークに出品した4名の作品を各十数点収めておいた。これにより、興味を持ってくださった方に、展示以外の作品や他のアーティストを紹介することができる。実際に、この中から作品を購入いただくことも多い。フェアには5万人の来場者が訪れ、ギャラリーも150を超える。お客さまがひとつのブースに滞在する時間は限られているだろう。そのような状況において、売買の機会は接客時の対応にもかかっている。事前にどれだけの準備をし、求められる情報をその場で提供できるかにかかっているのだ。

*

さて、結果として個展形式はどうだったのか。惜しくも出展費用を賄うまでには届かなかったが、成果としては十分な反応があった。壁一面に展示された作品をブース内外から楽しそうに眺める方がいたり、阪本の特徴であるキャラクターを1点1点見比べたりと、たくさんの笑顔を生み出していた。プロフィールや作品を掲載した小冊子を記念に持ち帰られる方が多かったのも印象的だった。販売においても、すでに作品を所有している方が新たにコレクションしてくださったり、香港やメキシコから来られた海外の購入者もあらわれた。中には、今回がはじめてのフェアで、はじめての作品購入だった方もいる。さらには、会場では購入されなかったものの、全アーティストの作品を紹介しているインカーブのウェブサイトで、他のアーティストをチェックしてから連絡したいとお話もいただいた。これまでの経験からも、フェア会期後にお問い合わせをいただき、アフターセールスにつながることもある。また、購入者ではないが、国内外の他フェアを運営するディレクターや、海外で活動するギャラリスト、メディア関係者も立ち寄られ、出展のお誘いや展示風景の撮影依頼などをいただいた。このようなご縁

が時間をかけて、ギャラリーの認知度やアーティストの今後の展開へとつながっていくのだ。それは、数字に置き換えられるものではない。

*

アートフェアには、様々な人たちが訪れる。中でも購入を目的とした方は、会場にあるたくさん作品群から、自身の好みや予算に見合ったものを選ぶ。とりわけ、このフェアでは骨董品を目当てに来られた方が、インカーブのブースで作品を買われたこともある。そんな中であって、基本的に出展者は「購入者を選べない」。つまり、作品を「どのように観て」購入するのかが買い手にゆだねられる。ギャラリーの特徴やスタッフの説明により、作品の特色を方向付けることはできるかもしれないが、最終的に決断するのはお客さまなのだ。いま、アートを切り口に活動を行う福祉分野では、特定の名称で作品をまとめてしまうような取り組みがある。しかし、作品を観る側、購入する側に果たしてそれは必要なのだろうか。たしかに、これまでのアートフェアにおいて、特に国内では「これはアウトサイダー・アート(あるいはアール・ブリュット)ですか?」「普通のひとが描いたもの?」といったことを聞かれることもあり、海外にくらべ作品の枠組みや作家の背景を知りたいという感覚があるのかもしれない。逆に、私たちが福祉を基盤にしていることを説明すると「アール・ブリュットというやつですね。聞いたことがあります」と返されることもある。私たちは、ブース内で「障がい」に関する表記はしていない。あるのは作品とそのタイトル、価格など最低限の情報だけである。しかし、現場のこのような体験から、障がいのあるひとたちがつくる作品が、いかに特定の枠組みの中で取り扱われてきたのかという影響力の大きさを感じるのだ。だが、これまでの経験上、そういった部分に着目される方は、まず作品を購入されることはない。反対に、購入者はどう見ているのか。すでに何点もコレクションされている方は「こんなにすばらしい絵なのに、そんなこと(障がいの有無)は関係ない」「ただ作品に惹かれたから」と、作品の魅力にこそ関心を持ってくださっていることがわかる。アートフェア東京は多様な美術とお客さまが集まるインクルーシブな場だ。会場ではゆるやかなエリア分けがあるが、ジャンルを分けるような看板やサインはない。特別な枠組みを持って参加する必要はなく、ただ同時代において作品をつくるアーティストがいて、その作品を扱うギャラリーとして出展する。あとは鑑賞者にゆだねてしまってもいいのかもしれない。

*

4日間の会期が終わり、販売点数は10点。コレクターの方が5名、新規の方が5名。総売上は100万円に達した。この売上は、展示のための「額装費」や作品の「配送費」など必要経費を差し引き、すべてアーティスト個人に還元している。あるコレクターの

方が、今回も作品を購入してくださった。一度、アーティストやインカーブの活動をどのように感じておられるのかを聞いてみたくなり、尋ねてみた。その方の返答はこうだった「彼(アーティスト)の自立につながるならそれでいいんじゃないかな」と、とても明快だった。今回のアートフェア東京は、1名の個展形式をとった。それはギャラリーやアーティストの認知度、作品の紹介方法にも大きく関わるものだ。だが一方で、作品はあくまで個人が生み出すものだということが言える。「福祉」や「施設」という中に属していたとしても、アーティストはそれぞれが個人である。作風もちがえば、考えや意思もちがう。だからこそ、私たちは個々の意思を尊重し、販売においてもその可否を入念に確認する。仮に1点でも作品を売りたいアーティストがいれば、その意思こそが答えであり、そのアーティストの作品を販売することはない。アーティストが個人であることを超え、施設やギャラリーといった周囲が先行してしまえば、「福祉」や「障がい」といった特定の枠組みが前面に出てしまうのかもしれない。もちろん、それは私たちにも言えることだ。「アトリエ インカーブ」がアーティストたちの制作の場所であり、「ギャラリー インカーブ | 京都」が作品発表の場であったとしても、「インカーブ」自体がアーティストにとってかわる枠組みであってはいけない。現場での私たちは、あくまでアーティスト個人が生み出す「作品」の魅力を届けるのだ。アートフェア東京には、国内外からアートファンや美術関係者が集まる。ちいさなアトリエで生まれる作品を知ってもらうこと、そして、それを市場や収益へとつなげていくこと。受け身になるだけでなく、真っ向から挑み、その道を切り開く。出展することで私たちは伝えることができる。「この時代に生きる1人のアーティストがいて、そして、こんなにもおもしろい作品がある」と。

名称：アートフェア東京 2017

主催：一般社団法人 アート東京 / テレビ東京 / BSジャパン

会期：2017年3月17日(金)ー19日(日)(16日(木)はファーストチョイス/オープニングプレビュー)

会場：東京国際フォーラム ホールE & ロビーギャラリー

開催回数：12回目

出展数：150軒

来場者数：57,800人

来場料：1DAYパスポート 2,800円

ブースサイズ：W3.6×D2.7×H3m(9.72㎡)

出展費用：70万円(基本出展料20万/ブース料50万/追加照明などオプションは別途)

事業形態：社会福祉法人 素王会 アトリエ インカーブ自主事業



アーカイブ Archive

アートフェア Art Fair



アートフェア東京 2017
東京国際フォーラム(東京)
2017年3月17日-19日

ART FAIR TOKYO 2017
Tokyo International Forum, Tokyo
March 17-19, 2017



art on paper 2017
ピア36(ニューヨーク)
2017年3月3日-5日

art on paper 2017
Pier 36, New York
March 3-5, 2017



Art Stage Singapore 2016
マリーナベイサンズ(シンガポール)
2016年1月21日-24日

Art Stage Singapore 2016
Marina Bay Sands, Singapore
January 21-24, 2016

その他の主なアートフェア

アートフェア東京 2016 2016年5月12日-14日
アートフェア東京 2015 2015年3月20日-22日
SCOPE NEW YORK 2015 2015年3月6日-8日
アートフェア東京 2014 2014年3月7日-9日
アート大阪 2014 2014年7月12日-13日
art geneve 2014 (ワークショップ オブ エプリシングより出品) 2014年1月30日-2月2日
Miami Project 2013 (ジャックフィッシャーギャラリーより出品) 2013年12月3日-8日
ニューシティー・アートフェア OSAKA 2013 2013年4月24日-28日
アートフェア東京 2013 2013年3月22日-24日

Other Art Fairs

ART FAIR TOKYO 2016 May 12-14, 2016
ART FAIR TOKYO 2015 March 20-22, 2015
SCOPE NEW YORK 2015 March 6-8, 2015
ART FAIR TOKYO 2014 March 7-9, 2014
ART OSAKA 2014 July 12-13, 2014
art geneve 2014 (exhibited by The Workshops of Everything) January 30-February 2, 2014
Miami Project 2013 (exhibited by Jack Fischer Gallery) December 3-8, 2013
NEW CITY ART FAIR Osaka 2013 April 24-28, 2013
ART FAIR TOKYO 2013 March 22-24, 2013

美術館 Museum



寺尾勝広・新木友行・湯元光男—アトリエ インカーブ3人展
東京オペラシティアートギャラリー(東京)
2012年9月14日—9月23日

“TERAO, SHINKI, YUMOTO from Atelier Incurve”
Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo
September 14–23, 2012



アトリエ インカーブ展
浜松市美術館(静岡)
2010年2月20日—3月28日

“Atelier Incurve Exhibition”
Hamamatsu Municipal Museum of Art, Shizuoka
February 20–March 28, 2010



えがく アトリエ インカーブ展
高梁市成羽美術館(岡山)
2009年4月25日—6月14日

“egaku / Atelier Incurve Exhibition”
Nariwa Museum, Okayama
April 25–June 14, 2009



現代美術の超新星たち アトリエ インカーブ展
サントリーミュージアム[天保山](大阪)
2008年1月22日—2月3日

“Supernova of Contemporary Art: Atelier Incurve Exhibition”
Suntory Museum, Osaka
January 22–February 3, 2008

ギャラリー Gallery



色彩の泉 湯元光男 個展
ギャラリー インカーブ | 京都
2016年11月5日-26日

Springs of Colors, Mitsuo Yumoto Exhibition
gallery incurve kyoto
November 5-26, 2016



farm by FOSTER アトリエ インカーブの三人展
ヒロミヨシイ六本木ファーム(東京)
2014年10月25日-11月22日

farm by FOSTER Atelier Incurve Exhibition
hiromiyoshii roppongi FARM, Tokyo
October 25-November 22, 2014



PARALLELS CHARLES FAHLEN & KATSUHIRO TERAO
ジャックフィッシャーギャラリー (サンフランシスコ)
2014年3月22日-4月26日

PARALLELS CHARLES FAHLEN & KATSUHIRO TERAO
JACK FISCHER GALLERY, San Francisco
March 22-April 26, 2014

その他の主な展示

Love & Peace 内野真行 個展 ギャラリー インカーブ | 京都 2016年9月3日-24日
allstars 2015 autumn ギャラリー インカーブ | 京都 2015年9月5日-26日
ふじを眺めに 打揚彦行 個展 ギャラリー インカーブ | 京都 2014年9月20日-10月25日
阪本剛史 絵画展 色彩の運動会 伊勢丹新宿店本館5階=アートギャラリー(東京) 2013年8月7日-8月13日
5 Colors from atelier incurve 銀座三越8階 ギャラリー(東京) 2012年10月24日-30日
tour: atelier incurve exhibition in tokyo 2010 ギャラリー インカーブ | 京都 2011年5月7日-6月26日
atelier incurve exhibition in tokyo 2010 丸の内ハウス(東京) 2010年11月29日-12月12日
サントリーミュージアム連動企画展 ギャラリー インカーブ(大阪) 2008年1月22日-2月3日
YUMOTO ギャラリー インカーブ(大阪) 2007年10月27日-11月20日

Other Exhibitions

Love & Peace, Masayuki Uchino Exhibition gallery incurve kyoto September 3-24, 2016
allstars 2015 autumn gallery incurve kyoto September 5-26, 2015
To View Mt. Fuji, Hikoyuki Uchiage Exhibition gallery incurve kyoto September 20-October 25, 2014
Sports Festival of Colors, Takeshi Sakamoto Exhibition Isetan Shinjuku Art Gallery, Tokyo August 7-13, 2013
5 Colors from atelier incurve Ginza Mitsukoshi Art Gallery, Tokyo October 24-30, 2012
tour: atelier incurve exhibition in tokyo 2010 gallery incurve kyoto May 7-June 26, 2011
atelier incurve exhibition in tokyo 2010 (marunouchi)HOUSE, Tokyo November 29-December 12, 2010
SIMULTANEOUS ART SHOW with the Atelier Incurve Exhibition at the Suntory Museum
gallery incurve, Osaka January 22-February 3, 2008
YUMOTO gallery incurve, Osaka October 27-November 20, 2007

おわりに

「障がいのあるアーティスト」というだけで、さまざまなスティグマが付与される。彼らが作り出す作品は、障がい者アートにカテゴライズされ、時には原義を曲解したアール・ブリュットに絡め取られたりもする。そして、その作品の多くは、バザーという市場でやり取りされてきた。

しかし近時、そのことに対して抗弁するアーティストや支援者が増えつつある。多様性を認める／認めたい、そう願う民意の現れではないだろうか。反面、国内のアートフェアに参加する福祉系のギャラリーは、非常に限られている。継続的に参加するギャラリーは皆無だ。また、国外のアートフェアに出展するギャラリーは、インカーブ以外に存在しない。

社会福祉事業を母体とするギャラリーが国内外のアートフェアに出展することは困難を伴う。その最大の要因は、アートと福祉を架橋できるスタッフが育っていない／育てようとしていない、この業界の意識に依拠している。加えて、障がいのあるアーティストへの主な公的支援は、作品を売買し、その収益をアーティストに還元していく取り組みに割かれているわけではない。特に社会福祉事業を所管する厚生労働省の出遅れ感は顕著である。

本書は、ニューヨークの「アート・オン・ペーパー」と「アートフェア東京」に出品した作品を「現代アート」として位置付け、「市場性」を問うた記録だった。我が国において、障がいのあるアーティストを普通のアーティストだと認め、その作品を同時代に存在する現代アートだと位置づけ、バザーではない市場に問うことは「普通」ではないかもしれない。

しかし、東京大学の松井彰彦教授は、「市場は弱肉強食のジャングルではなく、『社会的弱者』と呼ばれる人々に力を与える場」であり、「市場はヒトとモノ、ヒトとヒトをつなげる場である」と述べ、それが「市場の力」だと主張する。また、筆者とディスカッションを交わした美術評論家の前山裕司さんは、障がい者の美術展で「観客の中に作品を買いたいって人が何人もいたんです。通常の展覧会ではそんなことありえないことです。(中略)実は潜在的には、市場力はある気がします」と語っていた。他方でインディペンデント・キュレーターの小出由紀子さんは、「作品を買うということは、作品に対して、評価をするということです。評論家が批評を書いたり、研究者が論文を書くということとは形が違いますが、お金を出して買うということは、批評です。そうやって第三者に批評されることでしか、作品は残っていかない」と断じた。また、アメリカン・フォーク・アート・ミュージアム理事長のブランチャードさんは、「インカーブがアウトサイダー・アートやアール・ブリュットとは異なる枠組みなのだと伝えるためには、そういった文脈とはちがうところに作品を出していく方法や、他の分野から持ってきた作品と一緒に展示していく方法」をとることで「作品の評価と認識を高めて、その価格を上げ、そして、最終的にはアーティストに対する賞賛と認識を高めようとしている」と語り、インカーブの立ち位置を肯定し、何かにカテゴライズされるデメリットを指摘している。

要するに「障がいのあるアーティスト」の作品は、カテゴライズされない「市場」で力を与えられ、「批評」されることで、「ビジネス」に結びつくと解することができるだろう。

インカーブは、これまで国内外を合わせて10以上の現代アートのフェアに出展してきた。成功のポイントは「出展の継続性」である。いかに粘り強く、クオリティーの高いアートフェアに出続けるか。そのための財源を確保し、アートと福祉を架橋できるスタッフを育て、現場の実践者として送り出すことが必要である。

国内のアートフェアはすべてインカーブの自主事業だが、国外のアートフェアは、文化庁の補助事業・委託事業である。現段階では、国外の高額な出展費用や輸送費、渡航費をインカーブですべて賄うのは不可能に近い。しかし、マーケット規模の大きい国外のアートフェアを射程に置くことは、「山高ければ、裾広し」の山を高くする試みの要になるだろう。

2017年3月下旬、障がい者による芸術活動を後押しするため、超党派議員連盟は、国と地方自治体に対し、作品の海外への発信に取り組むことなどを求める議員立法を、国会に提出することになった。成立すれば、国と地方自治体に対して支援体制の整備、国には必要な財政措置も求めていくことになる。また、筆者が委員を務める「東京オリンピック・パラリンピック競技大会組織委員会」の「文化・教育委員会」でも、障がいのあるアーティストへの支援を打ち出している。遅まきながら、2020年に向け公的な支援策が起動してきた。

インカーブが試みたアートフェアや美術館・ギャラリー(p.106~p.108参照)との接続を叩き台として、福祉系ギャラリーの活発な市場参加が進むことを願っている。



アトリエ インカーブ
〒547-0023 大阪市平野区瓜破南1-1-18

atelier incurve
1-1-18 Uriwariminami Hirano-ku Osaka 547-0023, Japan

t 06-6707-0165 f 06-6707-0175
info@incurve.jp <http://incurve.jp>



ギャラリー インカーブ | 京都
〒604-8824 京都市中京区壬生高樋町60-18

gallery incurve kyoto
60-18 Mibutakahi-cho Nakagyo-ku Kyoto, 604-8824, Japan

t / f 075-200-4797
info@g-incurve.jp <http://g-incurve.jp>

[アートフェア]

企画・展示: アトリエ インカーブ
今中博之 神谷梢 左海和可子 中村雅代 林智樹
三宅優子 森田静香 片岡學 小林由未子 うらのかなこ
丸岡千栄子 東亨 石川雄太
撮影: 林智樹 三宅優子 東亨 石川雄太
協力: マイケル・アンダース

[調査]

執筆: 松井彰彦
(経済学者、東京大学大学院経済学研究科教授)
今中博之 神谷梢 林智樹 三宅優子
インタビュー: 前山裕司
(美術評論家、元埼玉県立近代美術館主席学芸主幹)
小出由紀子
(インディペンデント・キュレーター、小出由紀子事務所主宰)
モンティ・ブランチャード
(アメリカンフォーク・アート・ミュージアム理事長)
通訳: 宮本文子
(ジャパン・ソサエティー イノベーターズ・ネットワーク シニア・プログラム・オフィサー)

[図録・報告書]

編集: 今中博之 神谷梢 左海和可子 石川雄太
翻訳: 石原田明美(有限会社 English Hands)
装丁・デザイン: 八木良治(有限会社 八木デザイン)
撮影: 左海和可子
印刷・製本: ニューカラー写真印刷株式会社

発行日: 2017年3月31日 初版第1刷
発行者: アトリエ インカーブ
発行所: ビブリオ インカーブ
@2017 atelier incurve

社会福祉法人 素王会 アトリエ インカーブ
〒547-0023 大阪市平野区瓜破南1-1-18
Tel : 06-6707-0165
Fax: 06-6707-0175
E-mail: info@incurve.jp
URL: http://incurve.jp

本書の無断転写・複製・引用を禁じます。

[Art Fair]

Exhibitor: atelier incurve
Hiroshi Imanaka, Kozue Kamitani, Wakako Sakai, Masayo Nakamura,
Tomoki Hayashi, Yuko Miyake, Shizuka Morita, Manabu Kataoka,
Yumiko Kobayashi, Kanako Urano, Chieko Maruoka,
Ryo Azuma, Yuta Ishikawa
Photographers: Tomoki Hayashi, Yuko Miyake, Ryo Azuma, Yuta Ishikawa
Cooperator: Michael L. Anders

[Investigation]

Authors: Akihiko Matsui
(Economist, Professor, Faculty of Economics University of Tokyo)
Hiroshi Imanaka, Kozue Kamitani, Tomoki Hayashi, Yuko Miyake
Interviewees: Yuji Maeyama
(Art Critic, Ex-Chief Curator of the Museum of Modern Art, Saitama)
Yukiko Koide
(Independent Curator, Director of Yukiko Koide Presents)
Edward Vermont ("Monty") Blanchard, Jr.
(President, Board of Trustees of American Folk Art Museum)
Interpreter: Fumiko Miyamoto
(Senior Program Officer, Innovators Network, Japan Society)

[Catalogue / Report]

Editors: Hiroshi Imanaka, Kozue Kamitani, Wakako Sakai, Yuta Ishikawa
Translator: Akemi Ishiharada (English Hands Ltd.)
Designer: Yoshiharu Yagi (Yagi Design Limited Company)
Photographer: Wakako Sakai
Printer: New Color Photographic Printing Co.,Ltd.

Publisher: atelier incurve
First Published in Japan on March 31, 2017
by biblio incurve
@2017 atelier incurve

Social Welfare Foundation SOOHKAI atelier incurve
1-1-18 Uriwariminami Hirano-ku Osaka 547-0023, Japan
Tel : 06-6707-0165
Fax: 06-6707-0175
E-mail: info@incurve.jp
URL: http://incurve.jp

No part of this book may be reproduced without written permission of the publisher.

ATELIER INCURVE
in
ART FAIRS

art on
paper

March 3-5, 2017
Pier 36 / New York

ART FAIR
東京

March 17-19, 2017
Tokyo International Forum



平成28年度 文化庁 戦略的芸術文化創造推進事業
「障がいのある人による芸術作品の海外展示・市場動向調査事業」報告書
主催：文化庁 | 社会福祉法人 素王会 アトリエ インカーブ

