

# 滋賀県立美術館 山田創氏へのインタビュー報告

## — 社会におけるアール・ブリュット作品と作り手の受容について —

岡 優七

### 1. 研究にあたって

#### 1. 研究の内容と動機

「アール・ブリュット」という言葉が日本国内では近年、浸透しつつある。元々は“Art Brut”というフランス語であり、日本語に直訳すれば「生の芸術」という意味の言葉である。しかし「アール・ブリュット」という言葉をどう解釈するかはその人によって、いくらか差があるようだ。現代の日本では、「障害者アート」とほぼ同義でこの言葉が使われていることもある。この研究報告内では、アール・ブリュットを「一般的なアート作品<sup>1</sup>の制作を志向することなく表現活動を行う人や、その作品を指す概念」と定義し、文献調査及びインタビュー調査を踏まえて現代社会におけるアール・ブリュット作品と作り手の受容について考察する。

この研究報告内でのアール・ブリュットの定義にも含めたように、アール・ブリュットに分類されると思われる表現者、作り手たちは、自分自身の造形行為や表現活動を美術作品やアート作品を作っていると意識せず、表現し続けているように見える。また、作った造形物を発表することや、アートとして評価されたりすることを活動の目的とはしていないようだ。筆者は大学院にて美術を学びながら、作品作りを日常的に行っている。しかしアール・ブリュットとは反対に、自分の作った造形物を自分で「作品」だとみなしているし、「アート作品」「美術作品」として自ら繰り返し展示や発表を行なっている。そのような筆者から見ればアール・ブリュットの創作物は作家性の主張やコンセプトなどから解放された、ひたむきな表現活動の痕跡であり、その力強い表現は大変魅力的である。また、作品を見る人の反応を気にするあまり、表現が萎縮してしまうこともしばしばあった筆者にとっては、アール・ブリュットの、作者自身のこだわりを全面に押し出すような堂々とした表現は非常に頼もしくもある。そういった自由な造形表現にどのようにして人がたどり着くのか、またなぜ現在、日本でアール・ブリュットが注目され、受け入れられつつあるのか知りたいと考え、アール・ブリュットについて研究することにした。

#### 2. 提唱当時のアール・ブリュットと、現在の日本でのアール・ブリュットの違い

「アール・ブリュット (art brut)」は「生の芸術」と訳され、フランス人画家ジャン・デビュッフェにより1945年頃に提唱された言葉である。現代の日本では、障害のある人の表現活動のような意味合いで解釈されていることも多い。しかしジャン・デビュッフェがこの言葉を提唱した時点では、あらゆる文化の影響からも自由な人、美術教育を受けていない人による創作物、またその行為という意味合いであった。「あらゆる文化の影響からも自由な人」のように、彼が注目し、アール・ブリュットとして収集する作品群には、それまでのアカデミックな美術に影響を受けていないと思われるような独創性、文化的純粋性が求められた。その結果、精神病患者や障害者、降霊術師、その他独学の作り手など、当時社会とのつながりが希薄であった人々による創作物がジャン・デビュッフェにより集められた。

その呼称として考えられたのがアール・ブリュットという言葉のはじまりである。

また、アール・ブリュットという言葉が使われ始めたのは1945年ごろであるが、それ以前にも障害者や精神病患者による創作物やその表現行為が注目され、作品が収集、保管されることはあった。例えば精神科医ハンス・プリンツホルンは、精神病患者の作品が持つ特異な表現方法、創造力に注目した。彼は、美術教育を受けていない精神病患者が自発的に作り出した造形物を、ただ疾患の表れとしてではなく作品と捉え、その時代に追求された芸術との類似性を主張している<sup>2</sup>。また彼は精神病患者の造形が作品となる過程を、患者たちが自らを保ち生きるために衝動的に発生する創作行為だとして理論化しようとしている。彼が精神科医として赴任してからヨーロッパ各地で集めた精神病患者の作品の図版は、当時の前衛芸術家達に大きな影響を与えるだけでなく、ジャン・デビュッフェもこの本から影響を受けている。更に日本の精神科医式場隆三郎もこの本を評価している。そこに掲載されていた作品は、当時の芸術家達により、表現主義やダダイズム、シュルレアリスムなどとのつながりが見出され、ワーズリーやパウル・クレー、ピカソなどの芸術家たちによって認められることもあった。精神病患者の芸術や狂気の芸術として注目されるという時期を経て、ジャン・デビュッフェが収集した作品群を医学的な分類から切り離したいという思いから、疾患等に基づいたそれまでの分類の仕方や呼び名ではなく「アール・ブリュット (art brut)」という造語を用いて名付けたことにより、この概念がはじまった。

先に述べたように、「アール・ブリュット (art brut)」の元々の意味、ジャン・デビュッフェにより提唱された時点での定義は、あらゆる文化の影響からも自由な人、美術教育を受けていない人による創作物、またその行為、であった。しかし現在の日本では、「障害者アート」など、特に知的障害のある人が創作したものと認識されていることが多い。日本で目にする「アール・ブリュット」と呼ばれる作品には、福祉施設などで支援を受けながら障害のある方が制作されたものが多く含まれている。芸術の独立したジャンルとしてだけでなく、福祉支援活動の一環として語られることも多い。さらに踏み込んで考えれば、提唱当時のアール・ブリュットの意味合いに含まれる、あらゆる文化の影響からも自由で美術教育の影響を受けないといった状況は、現在の日本において発生することは稀なのではないだろうか。福祉支援施設や家庭など限定的な環境で生活していても、現代の日本にいれば、あらゆる視覚イメージが日常的に視界に入るであろう。確かに、現在の日本のアール・ブリュットも当人が美術を志向していない場合が多いということもあり、他の分野では見たこともないような表現が見られはする。しかしデビュッフェの想定したような、全く閉鎖された生活環境で生み出される作品が多数を占めている訳でもない。そのため元々の定義と、現在の日本でのアール・ブリュットの意味に差が生じた理由を筆者は疑問に思った。

日本でのアール・ブリュットが、デビュッフェにより提唱されたものとは少し違った概念として社会に認識されつつある理由の手がかりを、滋賀県立美術館において2024年4月20日～6月23日開催の展覧会「つくる冒険 日本のアール・ブリュット45人－たとえば、『も』を何百回と書く。」をきっかけに知ることができた。その概念のずれは、アール・ブリュットという西洋ではじまった概念に、日本でそれとは別に障害のある人の創作活動や造形物がひとまとまりの活動として調査・発見されつつあったものが「合流」した経緯に関連していることが同展覧会の図版<sup>3</sup>に記載されていた。本稿では、滋賀県立美術館学芸員山田創氏にご協力いただき、アール・ブリュットの元々の定義と日本での意味合いのずれや、日本でアール・ブリュットがどのように受け入れられているのか、障害のある人の造形活動を美術として扱うこと等についてインタビュー調査を行った。その内容を次章に示す。

## II. インタビュー調査

### 1. 滋賀県立美術館における

#### アール・ブリュット作品収集について

滋賀県立美術館は、アール・ブリュットを収集方針に掲げる、国内唯一の公立美術館であり、2024年4月20日から6月23日、「つくる冒険 日本のアール・ブリュット45人—たとえば、『も』を何百回と書く。」が開催された（図1）。展覧会には、日本でアール・ブリュットが注目されたきっかけの一つである「アール・ブリュット・ジャポネ」展<sup>4</sup>に出品された作品群が展示され、日本のアール・ブリュットにとって重要な作品を見ることができる貴重な機会となった。今回は、「つくる冒険 日本のアール・ブリュット45人—たとえば、『も』を何百回と書く。」展を担当した滋賀県立美術館学芸員の山田創氏（アール・ブリュットを専門とされている）にお話を聞くことができた。次節はそのインタビューの記録の一部である。



図1：展覧会図録の表紙

### 2. 山田創氏（滋賀県立美術館学芸員）へのインタビュー調査

#### ①今回の展覧会に対する反応について

**岡：**今回開催された展示「つくる冒険 日本のアール・ブリュット45人 —たとえば、『も』を何百回と書く。」について、来館者の反応や、開催にあたっての美術館関係者の方々の反応についてお聞きしたいです。私自身、アール・ブリュットの作品に大変魅力を感じているし、きちんと設備の整った美術館で、誰でも見られるようになることは良いことだと思っています。しかし、これまで美術とみなされ、美術館で発表されてきた作品たちと、アール・ブリュットの作品とでは、学術的な美術との距離感など違った点も多く、戸惑う人たちも少なくなかったのではないかと考えています。今回の展覧会では、企画段階から含めて、どのような反応が見られたでしょうか。教えていただきたいです。

**山田創氏：**そうですね、大抵美術館にやってくるお客さんは美術に関心がある人たちが多くて、アンケートなども「良かった」という感想が非常に多いです。今回の展覧会も特筆して他の展覧会と反応が違ったということはなく、とても良かったというご感想をいただいています。一部の感想では、アール・ブリュットの作品は苦手だというふうな感想もあったり、「これこそがつくる力ですね」みたいな、非常に肯定的な感想があったりしました。他の展覧会と差別化できるような点としては、関係者の来館、つまり障害者福祉施設の団体などの来館が多く、障害のある方の鑑賞者が通常の展覧会よりも多かったというデータがあったと思います。来館者の内訳の中で、障害のある人の率が比較的高かったということはあります。

滋賀県はやはり他県と比べるとアール・ブリュットという言葉が県内で浸透しているので、アール・ブリュットのことをもうすでに知った上で来た方も多かったように思います。県の事業として、アール・ブリュットの推進をしていた時期が、短くない期間あるし、滋賀県立美術館が公立美術館では唯一アール・ブリュット収蔵を方針にしているという、ある種この県ならではの特征になっている部分もあると思います。

**岡：**展覧会企画段階での、学芸員の方や美術館関係者の方の反応はどうでしょうか。

**山田創氏：**学芸員は、専門のばらつきはありますが、アール・ブリュットの展示を当館の事業として行っています。そのため、内部的にこれが受け入れられないとか、珍しいような反応は今では見られません。当美術館でアール・ブリュットを収蔵するという方針になったのが2016年で、それからもう8年が経っています。私のようなアール・ブリュットを専門とする学芸員を配置するような美術館ですし、アール・ブリュットを特殊な領域として扱う時期はもう過ぎたように思います。あつたとすれば、滋賀県がアール・ブリュットの推進を始めた2008年以前です。あの時はまだ美術館として（アール・ブリュットの）作品を収蔵してもいなかったですし、滋賀県立美術館のアイデンティティとアール・ブリュットが今ほど一致しきれていませんでした。美術館のアイデンティティを対外的に示す一番の部分が、どういう作品をコレクションするかということです。2016年からアール・ブリュットの収蔵が始まって、2023年、今回の寄贈<sup>5</sup>までにあった作品というのは、アール・ブリュットをフォーカスして紹介するには数が限られていました。今回、日本の中でのアール・ブリュットという言葉が知名度を得ていく、地位を得ていくというタイミングに大きな役割を果たした作品群が寄贈されることによって、日本のアール・ブリュットを包括的に示せるような作品が揃ったとも言えます。それをどう見せるかが、今回のミッションでした。もちろん、お客さんにこういうものの存在を知っていただくこともありますが、美術館的な考え方としては、今回大量に受けた寄贈、美術館としてのアイデンティティの大きな部分となった、この日本のアール・ブリュットの作品展を、次に繋げるべく、どう位置づけつつ、いただいたものを皆さんにどう見せていくかという話でした。

**岡：**アール・ブリュットの作品を扱うにあたって、他のジャンルの美術作品では見られない問題などがありますか。

**山田創氏：**違った点は少なくなかったように思います。作品を収蔵する上でやり取りをした人たちの、ほぼ全ての人たちが、アーティスト本人ではなくて、障害のある人の支援施設の方や、作り手のご家族でした。作品の話を持ちかけても、「もう好きにして」なんて言われることもあります。アール・ブリュットに関わる人たちの中には、アートに関心があるわけではない人たちもいるので、通常的な美術館の企画展開催にあたる交渉とは少し違うような交渉が求められるということはあったでしょう。あるいは、テープを使った作品など、壊れやすく、修復が難しいものが含まれる点もそうです。素材の脆弱さは、避けられないことが多くあります。動かすたびに剥がれてしまいかねないような作品だってあるわけですから。そういうものを収蔵するのかという議論は、今回に限らず、常々接している問題です。そういった批判を押し切っても収蔵した例もあります。作品の保存上はなかなか厳しい判断ではありますが、踏み込んだ判断をしないと、収蔵できないような表現も、アール・ブリュットにはたくさんあります。

## ②アール・ブリュットの作品を、美術作品として公開することについて

**岡：**日本において、これまでの障害のある方々の、福祉的な支援を受けながら生み出される創作活動は、福祉支援施設や家庭など、造形活動への美術的な視線からは守られた環境での作品作りが多かったのではないのでしょうか。そういった作品を美術館で公開することについて、美術館の視点からはどのように考えられているのでしょうか。

**山田創氏：**いくつか問題・課題があります。そのうちの 하나가、作品の読み取り方です。その作者が何をやりたいのかを確認する必要がある、それは、多くの作家たちが自分自身の言葉を使うところをアール・ブリュットの作り手たちは非言語的な領域で生きていたり、単純に言葉を持っていなかったりす

る場合があります。あるいは作品に対して適切に文章でそのコンセプトを表すことができない場合があります。そんな時に、作家本人からも正しい説明がないので、こちらはそれを誤読する可能性もありますよね。一般の、という言い方が正しいかわかりませんが、いわゆる一般の健常者のアーティストと比較した時に、アール・ブリュットは、この人はなぜこういう作品を作っているのかということを読み取る技術みたいなものが必要になって来ると思います。それは間違ってしまうリスクも、もちろんあります。間違ってしまったたり、稚拙な理解をしてしまったりする。例えば、「何々さんは頑張ってこれを作った。」という説明が、福祉の中ではロジックとして成り立ってしまうこともあると思うのです。ただ、うまい読み取り方ができた例もあります。例えば、戸來貴規<sup>6</sup>さんの作品は、実はあれが日記だったことを読み取った人がいるわけですね。その方はキュレーターでもなければ、アーティストでもなく、当時は福祉職員の方でした。聞き取りをする中で、徐々にこれは日記だということが読み取れていって、作品は日記というコンセプトとともに発信されていくようになりました。こういう作品の読み手が、時に必要な状況が出てくることがあります。作品の読み手の存在は、作品のことを言葉にするという力でもあるし、当然それは間違っただけで捉えてしまう可能性もあるという、良い部分と悪い部分があるように思います。

もう1つは、そもそもこの人が作品を出したいかどうかという、作り手の権利に関することです。これは非常に難しいお話ですし、答えはなかなか出ないものです。アール・ブリュットの作り手の方は、例えば重度の自閉症の方などは、お話しするのが難しい場合があります。そういう方は、そもそも作品が発表されているという現象自体も、どこまで理解しているかというのがわからない状態です。美術という抽象的な概念すらも、持ち合わせていないかもしれないし、別にそういう感覚で生きていないという人もいます。そういう作り手に対して、作品を展示するという非常に強い介入を、現場の支援者や我々キュレーターは行っているわけです。

展示がきっかけで、作り手に社会的なパスができるような、比較的好い影響になっている場合の方が多いとは思いますが、ただ、懸念されるのは、本人が思っていない形で作品が世間に露見して、本当に本人が望んで作品を外に出している状況なのだろうか、ということが起こり得るのも、アール・ブリュットの世界の特徴だと思います。だから、この人が本当にこの作品を出したいか、出たくないかというのは、なるべく慎重に確認するようにしています。確認の方法に、しっかりとしたメソッドがあるわけではありませんが、本人に聞くのが一番で、本人が明瞭に意思を表明されない場合は、近くで見守っているご家族や支援者と相談します。これが彼の手元から離れるということは彼にとってどうだろう、とか、これが彼にとって秘密のものなのだろうか、といったことを聞き取った上で、出すか出さないかの判断を自分は今までしてきました。多くのものは比較的に出す方向に向かいました。

**岡：**そもそも、作り手本人たちが、美術作品だと意識して発表しているわけではない、ということは、自分の作品が鑑賞され、それに他者からの反応があることの苦しさなど、負の側面での影響はあまりないのでしょうか。

**山田創氏：**それは、基本的に本人たちに聞かない限りわかりません。しかし、本人が美術として意識していないからこそ、美術の規定の枠内でその評価を収めてしまうことに対する批判があるのは、よくわかります。それはコインの裏表みたいになっていて、美術として意識していないからこそ、既存の美術のフレームに、外からフックを受けるような躍動感がアール・ブリュットにはある。一方で、これはそもそも美術という1つの枠組みの中に収めていい営みなのか、という問題もあります。美術側のロジックに引きずり込んだ上でスターに押し上げるということが本当に正しいのかといったことを感じる人もいます。でしょうし、本人たちがどう感じているかということは常々考えた方が良いでしょう。

### ③提唱当時のアール・ブリュットの定義と日本のアール・ブリュットの違いについて

**岡：**日本のアール・ブリュットは障害者支援事業との結びつきが強く、そのため知的障害を持った方々の作品が大半を占めています。一方で、ジャン・デビュッフェが提唱した時点でのアール・ブリュットに属する作品には、精神疾患の方のものも多く含まれるようです。その違いが生まれた理由は、何でしょうか。

**山田創氏：**元々は、はたよしこ<sup>7</sup>さんがアール・ブリュットだと思って調査しているわけではなかった、福祉施設で活動している人の作品が、スイスのローザンヌにあるジャンデビュッフェのコレクションを引き継いでオープンした美術館に持ち込まれたことがきっかけです。作品を見た館長が驚いて、そんなものがあるのかという話になり、アール・ブリュットコレクションのスタッフやキュレーターが日本に調査にきます。その調査を受けて、ジャポンという展覧会がスイスのアール・ブリュットコレクションで開かれます。デビュッフェのコレクションを持って生まれたアール・ブリュットの総本山のようなところで、日本の知的障害のある人の作品が展示されるということが起こりました。ここまでが、今回の展覧会図録に掲載した論文で言っている「はたの調査とアール・ブリュットという概念の合流」です。また、はたよしこさんは、1995年頃に「さぼーと」という知的福祉協会の月刊誌に、作品紹介のコーナーを作っていました。彼女がそのための調査において出会った人たちから得た情報が基礎資料になって、スイスでの展覧会の10点以上に選ばれ、日本のアール・ブリュットの展覧会の先駆けになりました。もっと前段として、いろいろな活動がありますが、全国にあるものを取りまとめていく作業を奇しくも行ったのが、はたよしこだと思います。

彼女が収集したり、リサーチしたり、ボーダレス・アートミュージアム NO-MA で展示した障害のある人のユニークな作品を海外とつなぐハブになっていたのが滋賀県の社会福祉事業団、NO-MA だということもあり、はたよしこの調査が、社会福祉事業団、現グローにより、スイスのアール・ブリュットコレクションと合流したことによって、日本のアール・ブリュットが形作られていった経緯があるという風に言えると思います。

だから、欧米では比較的精神疾患の話題が多いのに対して、日本では知的障害の話題としてアール・ブリュットは語られることが多く、その作者の内訳としても知的障害者が圧倒的に多いです。提唱当時のアール・ブリュットと精神病院、精神疾患等は、ある種切っても切れない関係で、日本においてもそういう一面があります。今回の展覧会でも精神病院の中で制作された作品を展示しているので、例が全くないという訳ではありません。

割合的に知的障害の人が多いのは、アール・ブリュットという盛り上がりで日本で生まれた時に、その活動をしていた団体の多くが社会福祉法人で、知的障害者の福祉施設を運営していた法人が多かったことが理由です。当時精神科病院の中との運動は、障害者福祉施設と比べるとあまり多くなかったように感じられますが、現在精神科病院の中で現れる作品や、精神科病院の中の絵画教室の動きなども一部見られます。発見されていないというよりはどちらかというと、知的障害のある人たちの作品表現の発見が、急激に起こったということです。それから、精神疾患のある方はアール・ブリュットとしてではなく自立して制作、発表をおこなっているケースもあります。アール・ブリュットが日本の中で精神疾患の話題になりにくいのは、そういう理由もあるかもしれません。

提唱当時のアール・ブリュットと今の姿が合わないのは当然だと思います。概念が拡張してしまったところもあるでしょう。現象として広まった、変容したとも言えるかもしれません。元々が、一人の人間が思いついた言葉にすぎないわけです。いつまでもそのジャン・デビュッフェの概念を適用するとずれが生じるでしょう。

時代も変わってきていて、1945年にはパソコンも当然なく、人々が文化に接しない状況といった時に想像する今の姿と、当時の姿は少し違っていると思います。あるいは、その精神医療の状況についても、今よりもっと孤立的であったことが想像されますし、障害者施設に関しても、過去には地域と切り離すようなコロニー型の施設などもありました。今でも残っています。障害があったり、精神疾患があったり、いわゆる社会のインサイドからちょっと外れるような立場にいる人たちの人物像自体が当時とは変わってきていると思います。今では、その文化的な影響を受けていないような人がどこまでいるのか。例えば、それは重度の障害があったとしても、スマホで動画を見るといったことはあり得ます。そういう人たちが全員アール・ブリュットじゃないと言うのであれば、もうアール・ブリュットなんてどこにも無いわけです。一方で、みんなが集合的に判断して、言葉が生まれた1945年からおよそ80年の間、なんとなくアール・ブリュットという言葉は紡がれてきました。そこで繋がれてきたものの定義は、きっと揺れ動いたりとか、変容したりとか、回帰したりといった風になっているのだと思います。そして、これからもこの言葉にみんなが何を求めているのか、といったことを想像すると、変わる可能性はある。そういう意味でアール・ブリュットは未だ固まりきった概念ではないと思います。そうかといって、自由自在にしている概念だと言いたいわけでもありません。定点観測が必要なのではないかと思います。(インタビュー以上)

### Ⅲ. 文献調査、インタビュー調査を通じた考察

#### 1. 今回の展覧会への反応から考える、社会におけるアール・ブリュットの受容

山田創氏へのインタビューから、「つくる冒険 日本のアール・ブリュット 45人 一たとえば、『も』を何百回と書く。」展に対する反応は、おおむね良好であり、一般の来館者からは肯定的な意見が多く寄せられたことがわかった。これは、滋賀県には障害者の表現活動を支援する施設が多いことや、アール・ブリュットという言葉が既に広まっていることもあり、美術館でのアール・ブリュットの展示に対する違和感や抵抗感が少ないからだと考えられる。また、障害者福祉施設の団体など、通常の展覧会とは異なる層からの来館が多く、これはアール・ブリュットという特異な美術のジャンルが、福祉に関係する人たちにとっても興味の対象であり、作り手、被支援者にとって有意義だと理解されていることを示していると考えられる。

滋賀県立美術館の学芸員や関係者の反応については、筆者はインタビュー前の文献調査の時点では、批判的な反応が見られるのではないかと予想していた。しかしインタビューによれば、アール・ブリュットの展覧会を開くことに対する美術館内部の批判的な反応は見られなかったとのことであった。予想に反して、美術館内部ではアール・ブリュットの展示が美術館の役割の一つとして受け入れられており、その取り組みに対する特別な違和感や抵抗がなかったことが伺えた。このことから、少なくとも滋賀県内においては、美術館がアール・ブリュットを今では「特殊な」芸術としてではなく、既存の美術作品と同等の価値を持つものとして扱っていることが予測される。

インタビューで得られた情報を踏まえて、なぜ現在の日本において福祉と関連したアール・ブリュットがこれほどまでに受け入れられているのか検討した。理由は二つ挙げられる。まず一つ目は、日本ではアール・ブリュットという分類が、元々美術の一分野として美術専門の場から社会へ発信されたのではなく、福祉事業という美術としては専門的ではない、どちらかといえば一般社会の営みの中からはじまったことである。福祉という文脈のもと、美術の専門用語ではなく、多くの人に馴染みのある言葉で説明されることも多かったのではないだろうか。国の施策としてアール・ブリュットの推進が掲げら



れた<sup>8</sup> こともその例と言える。

二つ目は、それぞれのアール・ブリュットの作り手の第一発見者が、美術の専門家ではなく、作り手のそばにいる支援者だということである。支援者によって発見される造形活動は、支援者に「これは何か価値があるものかもしれない」と思わせるような要素を持つもの、つまり専門的な美術の知識がなくても魅力的で、受け入れやすいもの、作り手のことを知っていれば理解しやすいものに、発見の時点でふりかけられているのではないかとも考えられる。美術の専門家の目が、今は隠れた作り手により届くようになれば、今見られている作品群とはまた違った、より美術的な価値判断に寄ったアール・ブリュットの姿を見る機会も遠くないうちに訪れるであろう。

支援者などにより発見されているアール・ブリュットは、美術に専門的でない人たちにとっては、作品の見た目こそ珍しく新規性があるかもしれない。しかし作品が出来上がる背景は理解しやすく、それを含めると美術の他の分野よりもキャッチーで、どこか親しみやすく見えていると筆者は考える。作り手の様子を直接、またはメディアを通して見ることも可能である。ジャン・デビュッフェが提唱したアール・ブリュットよりも、日本独自の、福祉と関連の強いアール・ブリュットがより注目され、受け入れられている理由は以上のような部分にあると考えられる。

## 2. アール・ブリュットの作品を、美術作品として扱うことについて

アール・ブリュットの作品を美術館で公開することに関しては、いくつかの課題が存在することが分かった。特に重要だと思われる課題の一つは、作品の読み手のあり方である。とりわけ日本のアール・ブリュットの作り手は、知的障害を持つ人も多く、自らの意図を言葉で表現することが難しい場合が多いため、作品の解釈には誤読のリスクが伴う。誤読のリスクがあるのは、何もアール・ブリュットに限ったことではなく、どんな分野の作品でも読み違えられることはある。アール・ブリュットで誤読が問題となるのは、やはり作り手が「美術作品」のつもりで作っていないものを、美術館等、専門的な知識を持つ美術側の人間が見出し、作り手が存命中でもその創作物の発信のされ方を担うからだだろう。もしくは、作り手以外の者が作り手の代弁をするという独特の構造を、日本のアール・ブリュットが持っているからとも言える。

また、作り手が自分の創作物をいかに扱うかという当然の権利に関しても課題があることが分かった。その課題は、アール・ブリュットの作品を美術館が扱う上で、作り手が、自分の作品が美術作品として発表されることを望んでいるのかどうかを確認することの難しさである。創作物の公開の是非をアール・ブリュットの作り手本人に求める過程は、一般的な美術作家とのコミュニケーションとは違った難しさがあるようだ。それは、作り手の意思や権利を尊重するために必要なプロセスであり、慎重に取り扱われるべき問題である。

上記二つの課題も重要だが筆者が特に注目したいのは、アール・ブリュットの作品を既存の美術の枠組みで評価して良いのかという問題である。作り手が美術として意識していないからこそ、既存の美術のフレームに収めることの是非が問われている。ある時期まで美術ではなかった表現活動の独自の価値が今日まで保たれてきたのは、やはり日本のアール・ブリュットの出発が福祉の場であったことが大きな理由であろう。作品の物としての完成度や需要に応えることよりも、作り手の幸福が活動の目的であるからこそ、今のアール・ブリュットの姿がある。これまでは福祉の面でしかその価値判断が行われてこなかった表現活動が、アール・ブリュットという美術の概念と出会うことで美術と福祉の二面で考えられるものになった。美術的な視線が向けられたから認められた価値ももちろん大きいと思うが、それでは測りきれない福祉的な考え方から認められてきたその価値も無視してはならないと筆者は考えた。



### 3. 日本でのアール・ブリュットの概念について

日本のアール・ブリュットは、障害者支援事業との結びつきが強く、その結果として知的障害を持つ人々の作品が多くを占めている。一方で、ジャン・デビュッフェが提唱した当時のアール・ブリュットには、精神疾患を持つ人々や独学の作り手の作品が多く含まれていた。この違いが生まれた背景には、日本におけるアール・ブリュットの展開が福祉施設や社会福祉法人との連携によって進められてきたという経緯があったことが分かった。また、インタビューによれば、提唱当時のアール・ブリュットと現代の日本におけるそれが一致しないのは、時代や社会状況の変化に伴って概念が拡張し、変容してきたためである。現在の日本におけるアール・ブリュットは、福祉や社会支援と深く結びついており、元々の定義からはやや離れながらも、独自の進化を遂げていると言える。福祉と美術の二面を考えた時、美術側からのアプローチの比重が今後より増え、またその意味の変容に影響してゆくことだろう。本稿Ⅱのインタビュー調査には記載していないが、「アール・ブリュット」の意味が固まりきっていないうちに、美術の専門外でも広く使われるようになったため、一部意味の氾濫も見られているとの話をインタビュー内で聞いた。そのような状況で、作品と作り手の現状を客観的に捉え発信しアーカイブする美術館の存在は、起こった表現活動を正しく記録するという意味でも、作り手の権利を守るという意味でも重要である。

### 4. 全体のまとめとして

日本におけるアール・ブリュットは、福祉や社会支援と密接に関連しながらも、既存の美術の枠組みを超えた独自の価値を持っている。また、その発信と評価には、作り手の意思や作品の解釈に対する慎重な配慮が求められる。そして社会に広く受け入れられつつあるものの、アール・ブリュットという考え方は未だ発展途上にあり、時代とともにさらに変容する可能性のある概念であることが今回の調査で分かった。このようなアール・ブリュットの作品に視覚的に表れている要素だけを美術的な価値判断で手放しに賞賛するのではなく、その背景も含めて捉え方を考えるのは、美術という概念を認知している自覚がある人たちや、その自覚を持ちながらも表現活動を行っている人たちの責任だと、筆者は考える。

---

#### 〔謝辞〕

今回のインタビュー調査にご協力くださいました滋賀県立美術館山田創氏に厚く御礼申し上げます。

#### 〔註〕

- 1 ここという一般的なアート作品は、「美術館などの展示施設、美術学校のような教育制度、美術雑誌や新聞などのマスメディア、さらには画廊やアートフェアのような美術市場など」（服部正、『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』，光文社，2003，p.16）において発表されることやそれらを通して他者の目に触れることを前提とした作品とする。
- 2 ハンス・プリントホルン 林晶 / ティル・ファンゴア（訳），『精神病者はなにを創造したのか -アウトサイダ・アート / アール・ブリュットの原点-』，ミネルヴァ書房，2014 参照
- 3 山田創 荒井保洋 保坂健二郎，『つくる冒険 日本のアール・ブリュット 45 人-たとえば「も」を何百回と書く。』，滋賀県立美術館，2024，pp.107-113
- 4 2011年にパリ市立アル・サン・ピエール美術館において約 10ヶ月にわたり開催された展覧会。日本のアール・ブリュットの作り手 63 人の作品が展示された。会期中の来場者は 12 万人にも及び、反響を呼んだ。
- 5 2010年にパリで開催された「アール・ブリュット・ジャポネ」展で展示されて以来、公益財団法人日本財団により収蔵、保管されてきた作品群が 2023 年に滋賀県立美術館に寄贈された。

6 戸來貴規（へらい たかのり）

滋賀県立美術館でのつくる冒険展に展示されていた作り手のひとり。紙に幾何学模様のようなものを描き、それを一つの束として綴るような表現が見られた。その模様が実は日付や曜日、天気などを記した日記であることが彼の通所していた福祉施設の職員により発見された。

7 はたよしこ（1949～）

絵本作家として活動する傍ら、特別支援学校の作品展で出会った絵に感銘を受け、1991年、ボランティアとして兵庫県西宮市のすずかけ作業所で絵画クラブを開始。1995年から、日本全国の作者のリサーチを始める。ボーダレス・アートミュージアム NO-MA の立ち上げに深く関わり、2004年以降アートディレクターとして、多くの展覧会を企画した。

8 2018年に「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」が公布、施行され、障害者の「創作活動」の支援が法制化された。

〔参考文献〕

- ・服部正、『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』，光文社，2003
- ・服部正、『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
- ・はたよしこ、『アウトサイダー・アートの世界－東と西のアール・ブリュット－』 ボーダレス・アートミュージアム NO-MA 企画，紀伊国屋書店，2008
- ・山本淳夫，浅井ゆき，ブリュノ・ドシャルム，バルバラ・シャファージョヴァー編，『アール・ブリュット－パリ，abcd コレクションより－』，滋賀県立美術館，2008
- ・ボーダレスアートミュージアム NO-MA 監修『2010年パリ アール・ブリュットジャポネ展全貌』，現代企画室，2011
- ・『アール・ブリュット・ジャポネ』アール・ブリュット・ジャポネ展カタログ編集委員会編，現代企画室，2011
- ・ハンス・プリンツホルン，『精神病者は何を創造したのか アウトサイダー・アート / アール・ブリュットの原点』 林晶、ティル・ファンゴア訳，ミネルヴァ書房，2014
- ・樫木野衣，『アウトサイダー・アート入門』，幻冬舎新書，2015
- ・エミリー・シャンプノワ，『アール・ブリュット』 西尾彰泰・四元朝子訳，文庫クセジュ，2019
- ・小林瑞恵，『アール・ブリュット 湧き上がる衝動の芸術』，大和書房，2020
- ・山田創 荒井保洋 保坂健二郎，『つくる冒険 日本のアール・ブリュット 45人－たとえば「も」を何百回と書く。』，滋賀県立美術館，2024
- ・新井馨，『アール・ブリュット概念の再考と「美術」の構造－美術教育の「美術」を考えるために－』，美術教育学研究第49号，2017