

## 日本におけるアール・ブリュットの展開

——脱境界の芸術と福祉の実践——

宮 地 麻梨子

### はじめに

私がアール・ブリュットと出会ったのは、卒論に向けてのテーマを決める時に偶然手に取った『芸術と福祉』<sup>1)</sup>という本が最初だった。その本を読んだときは、アール・ブリュットとは、主に障害のある人が表現した絵画や粘土などの造形作品のことだと理解した。精神障害者や知的障害者がつくりだすアール・ブリュットを展示する美術館や企画展などの紹介を見て、海外ではアール・ブリュットが一般的なものとして市場に出回っており、常設の美術館もあること、一方日本でも、アール・ブリュットを取り扱った企画展などが開催され始め、その取り組みが広まってきていることを知った。障害者の芸術という理解をしていた私は、社会福祉学科に入っていながらそれまで聞いたことすらなかったアール・ブリュットがこれからどのように日本に広まっていくかという点に興味を持ち、アール・ブリュットが広まることによって障害者の地位の回復や偏見の払拭の役に立つのではないかと考え、現在の取り組みを調べることで今後どのような発展をみせるのか調査してみたいと思った。しかしそれは、アートは障害者福祉の為のツールとなるか、という疑問を前提としていた。

私がアール・ブリュットについて理解を深めていくと、「アール・ブリュット＝障害者の芸術」ではなく、アール・ブリュットについて様々な解釈がされていることがわかった。

そこで私は卒業論文のテーマをアール・ブリュットにすることを決めた。卒業論文では、アール・ブリュットの歴史を踏まえながら、現在の日本

でアール・ブリュットに取り組んでいる施設などでインタビューしたことをまとめ、それらの取り組みから、今後の日本のアール・ブリュットがどのような方向へ向かうのか、さらに今後の日本のアール・ブリュットがどのように評価されているのかを考察した。本論文は卒業論文の内容をまとめたものである。

### 1. アール・ブリュットの提唱と歴史

アール・ブリュットとは、加工されていない「生の芸術」という意味のフランス語である。1945年に、ジャン・デュビュッフェが精神障害者の創作作品をアール・ブリュットと命名した。この言葉がデュビュッフェによって考案される以前は「精神分裂症の芸術」という呼び方や、「精神病理学的美術」という呼び方をされており、デュビュッフェはそれらの芸術作品を医学の分野から切り離す為にこの造語を作ったとされている。しかし、アール・ブリュットは精神障害者（過去の文献では「精神病患者」や「精神病者」と表記されているが、ここでは全て「精神障害者」とする。）に限らず、より広い意味で通常の美術教育を受けていない人たちが、美術制度の枠の外で作る作品のことと定義されている<sup>2)</sup>。

アール・ブリュットに相当する作品群の起源を正確に特定することは出来ない。だが、非常に過激な表現の一つであり、かつ個人的で型破りな創作方法を思いつくことは、伝統的共同体社会の中ではありえないとされ、16世紀頃にマニエリス

ムと呼ばれていた表現様式が現在のアール・ブリュットに当たるものであると推定されている<sup>3)</sup>。それらの作品群がアール・ブリュットと名付けられる以前から作品を評価し、保護していたのはヨーロッパの精神科医達である。

1907年、精神科医ポール・ガストン・ミュニエは、マルセル・レジャというペンネームで、精神障害をもつ患者の作品を紹介した“L'Art chez les fous”という本を出版した。レジャはまた1911年、“Art malade-dessins des fous”を発刊している。おそらく、これが精神障害者の作品について美術的な観点から述べられた初の書物である。この頃からシュルレアリスム作家の影響もあり、次第に精神障害者の作品が書物で紹介されるようになっていた。1922年、ハイデルベルクで精神科医ハンス・プリンツホルンが“Bildneri der Geisteskranken — Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung”を出版した。

これにはプリンツホルンが精神科医として赴任してから集めた精神障害者の作品やヨーロッパ各地の作品の図版が多く掲載されており、当時のドイツ前衛芸術家達に大きな影響を与えるだけでなく、デュビュッフェもこの本から衝撃を受けたと述べており、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、画家のエルンストを通じてこの本を知った芸術家達から表現主義や、ダダイズム、シュルレアリスムなどに似ているとされ、次第に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ていくことになる<sup>4)</sup>。

プリンツホルンはこの本を出版する頃には4000点以上も精神障害者の作品を収集しており、当時それらはプリンツホルン・コレクションと呼ばれていた。精神障害者の作品が公にされたのはプリンツホルンの著書とコレクションによるところが大きく、これをきっかけにパリではいくつかの画廊で展覧会が開かれるようになるなど、ちょっとしたブームが起こっている<sup>5)</sup>。

しかしながらその後、国家社会主義政府が台頭し始め、1938年頃、精神障害者の作品は退廃美

術館に飾られた。ナチ政党はプリンツホルン・コレクションの絵を退化したものとみなし、大衆も精神障害者達の作品を評価することが出来なくなっていく。それらの作品をコレクションする活動が再開され、世に知られるようになったのは、戦後になってからだった<sup>6)</sup>。

第二次世界大戦後、アール・ブリュットを命名したフランスの芸術家、ジャン・デュビュッフェは精神障害者の作品の収集を本格的に始める。1945年のスイス旅行を境に、デュビュッフェは各地の精神科医と出会い、多くの賛同を得て、作品が寄贈されるようになり、コレクションは増えていった。

1947年、デュビュッフェは、パリのヴァンドーム広場にあるドルーアン画廊の地下に、アール・ブリュットの部屋を創設し、ここで展覧会を次々に催した。その1年後には、アール・ブリュット協会が設立される。こうして数多くの展覧会が催され、人々の努力のもと、コレクションの規模は拡大していった。

1959年以後、コレクションは飛躍的に充実し、その結果活動が開始され、購入ないし寄贈によって取得した作品の数は膨大なものとなり、かねてから望んでいた定期刊行物「アール・ブリュット」の出版もようやく実現した。

1976年、スイス、ローザンヌ市のポーリュールにてアール・ブリュット・コレクション (図1)



図1 アール・ブリュット・コレクション  
(橋本明氏撮影)

の落成式が公式に行われた。このコレクションは定期的に展覧会を開くことにより活性化し、また一般公開とともに、世界的名声を得るようになった<sup>7)</sup>。

## 2. 日本における非アカデミックなアート

日本で一番初めにアール・ブリュットに該当する作品を紹介した書籍は、1939年に単行本として出版された『二笑亭綺譚』といえる。この『二笑亭綺譚』には、二笑亭（図2）という家屋の紹介が綴ってある。二笑亭とは昭和初期に東京深川に実在した家屋であり、地主をしていた渡辺金蔵が建設途中で精神障害を発症し入院したことから未完成のまま空き家として放置されていた<sup>8)</sup>。

単行本には口絵に数点、知的障害者の絵画作品が紹介されている。それは、『二笑亭綺譚』の著者、式場隆三郎が当時から障害者の芸術に関心を向けていたからに他ならない。そして、この式場隆三郎こそが日本の障害者によるアートの位置づけを変えた張本人でもある。

式場隆三郎（図3）は1936年に精神科の国府台病院（現在の式場病院）を開設した精神科医である。式場は1921年に新潟医学専門学校を卒業、精神病学教授の助手となり、精神病理学を専攻していた。その傍ら、ゴッホの作品や文献収集の成果をまとめ、『ファン・ホッホの生涯と精神病』という大著を完成させている。国府台病院を建設

し、診療業務に従事してからもゴッホ研究の取り組みは続けており、ゴッホ研究家、美術批評家としても知られている<sup>9)</sup>。プリンツホルン・コレクションなどの非アカデミックなアートに関心を持っていた式場は、1938年東京で開催された「特異児童作品展」にも訪れている。後に有名になった山下清の作品にも、ここで出会い、翌年に出版された『二笑亭綺譚』の口絵にも山下清の作品が掲載されている（図4）<sup>10)</sup>。

しかし、ゴッホの作品が病的ではないと主張していくようになっていった式場は、同時に精神障害者のアートを世に紹介してしまえばゴッホの作品が病的なものであるとみなされることを危惧した。障害者の芸術に関心を持ちつつもそこから離れ、ジャーナリズムに身を置いてゴッホの普及に邁進していく<sup>11)</sup>。1953年に開催したゴッホ生誕百年祭でも新聞、ラジオといったメディアを総動員し、ゴッホブームをつくりあげていく。

一方で、1938年の「特異児童作品展」で出会った山下清のプロモーション活動に取り組んで行った。ゴッホ展の翌年新聞に「『日本のゴッホ』いまいずこ？」というキャッチコピーのもと、放浪中の山下清の搜索キャンペーンを始めたのである。式場は自らつくりあげたゴッホブームにあや

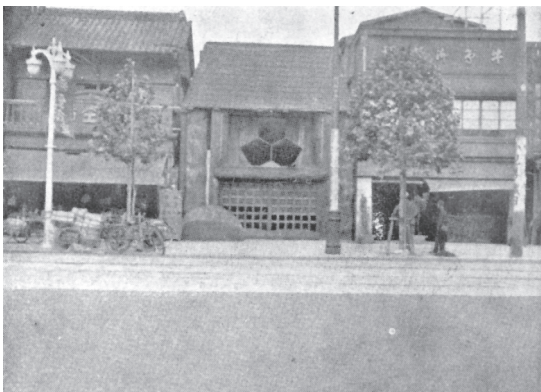


図2 二笑亭（『二笑亭綺譚』の口絵）

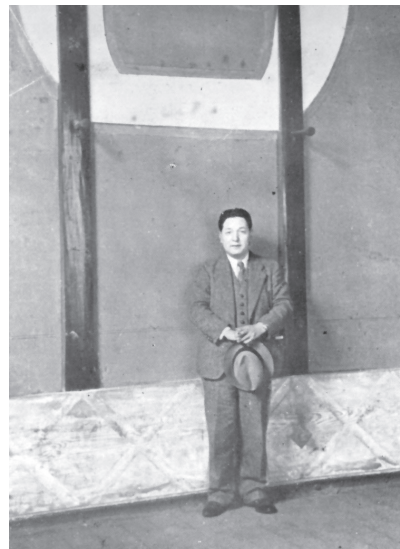


図3 式場隆三郎（『二笑亭綺譚』の口絵）



図4 山下清の作品（『二笑亭綺譚』の口絵）

かり、山下清を有名にしようという思惑があった。この目論見は達成され、山下清は一躍人気になり、搜索キャンペーンから2年後、山下清作品展が開催され、2万人もの来場者だったという。

しかし、この式場が仕掛けた一連のブームにより、もともとジャーナリズムに身を置き活躍する式場に対して反感を持っていた日本の美術界から、更に敬遠されることとなった。日本の美術界は山下清および障害者の作品を、美術ではなく福祉あるいは教育の分野と位置付けて、日本の美術界から閉め出したのである<sup>12)</sup>。

こうして、日本では障害者のアートを美術分野に取り入れることをせず、福祉や教育の分野で語られることとなった。そもそも、障害者のアートを世に広めるきっかけをつくった式場の目的は知的障害児の教育可能性を信じさせることにあったのだ<sup>13)</sup>。また、式場は世間が障害者のアートに求めるものはアートとしての価値ではなく、教育や福祉の向上であるということを知っていた。そして、日本には当時、デュビュッフェのような芸術の観点からアール・ブリュットを世に広めようという人物は現れなかった。そのことが、日本と海外のアール・ブリュットをとりまく環境の大きな違いとなる。

1990年代初め頃になってやっと、日本でもアール・ブリュットが美術関係者から注目されるようになっていく。1993年に東京都世田谷美術館で開催された「パラレル・ヴィジョン (Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art)」展が日本の美術関係者のアール・ブリュットへの関心を高めたのである。

「パラレル・ヴィジョン」展以後、20年の間で、日本でもギャラリーや美術館で数多くのアール・ブリュットの展覧会が開催されてきた。しかし、それらはほとんどがアウトサイダー・アートという名称で紹介されていた。アウトサイダー・アートとは、1972年にロジャー・カーディナルがアール・ブリュットの英語訳として創案した語であり、美術大学などで正規の美術教育を受けていない人が独学で制作した美術作品を指す言葉である<sup>14)</sup>。

アウトサイダー・アートという名称で展覧会が開かれることで、日本でのアール・ブリュットはアウトサイダー・アートとして語られていくこととなった。また、日本では、障害者の作品以外のアール・ブリュットの情報を得る機会が少なかった為、次第にアウトサイダー・アートを障害者アートとして認識していくようになる。

### 3. 日本における障害者アートの取り組み

日本のアール・ブリュットは、アウトサイダー・アートという言葉で表現されるのが一般的になっていた。わかりやすさを重視する新聞などの報道も相まって、今では「アール・ブリュット＝アウトサイダー・アート＝障害者アート」という認識が定着しつつある。細かい区別は一般に認知されていない。

日本で障害者によるアート活動を支援している団体の数多くは福祉施設である。余暇活動として表現活動を行う施設だけでなく、表現活動専門の活動を行う施設も増えてきた。そして美術関係者がアウトサイダー・アート展の名称を用いて、福祉施設で制作された作品を取り上げ、企画展を開

催したり、個展を行ったりしてきた。しかし、福祉施設や美術関係者で障害者によるアートが取り上げられてきている中、美術の分野と福祉の分野ではアール・ブリュットに対する視点が異なっているようである。現在日本で行われている障害者アートに関する取り組みを、アール・ブリュットをどのような視点で捉えているかで分けると、私は大きく次の3つに分類出来ると思う。

- (1) 福祉の視点
- (2) 芸術の視点
- (3) 福祉と芸術の脱境界の視点

ここでの(1)福祉の視点とは、出来あがった作品のみに対して評価するのではなく、作り手である障害者が表現活動を通じて自らを表現する機会を得て、豊かな社会や文化を創造する可能性に注目している視点である。かつて式場隆三郎が知的障害児の福祉施設で制作された作品を取り上げてきた背景から、日本では知的障害の福祉施設で表現活動を行う環境が整えられてきた。その流れを汲んでいる福祉施設の職員達は、施設を利用する障害者を第一に考えて活動している。

また、(2)芸術の視点とは、作品の芸術性に焦点を当てていく視点のことである。日本の美術関係者は、前述した式場の取り組みから成り立ってきた日本の障害者アートに対して否定的である。日本において障害者アートは作り手が障害者であることだけに焦点を置かれ、その作品自体の価値を正当に評価してこなかった。その反省を踏まえて、作品のみに焦点を当てていく活動がなされている。

最後に、(3)福祉と芸術の脱境界の視点というのは、アール・ブリュットを福祉や芸術といった分類に拘らない視点のこととする。障害者のアーティストと健常者のアーティストの作品を同時に展示することで作品そのものの価値に注目させ、作り手の障害の有無をボーダーレスにしている。(2)芸術の視点と異なるのは、アール・ブリュットを受け入れ、それを一般のアーティストと並べることでボーダーレスを図っている点である。

私は(1)の取り組みの代表がエイブルアートであ

ると考え、エイブルアートの推進に関して中心的な役割を担っている奈良県たんぼぼの家について述べる。(2)の事例として、中でも極端な例を取り上げ、障害者による作品を現代美術とみなしている大阪市のアトリエ インカーブについて調べた。(3)の取り組みの代表は滋賀県のボーダーレス・アートミュージアム NO-MA だと考える。以下は、前述した3つの団体の取り組みと、それぞれがどのようにアール・ブリュットを解釈しているのかを調べたものである。

### (1) 財団法人たんぼぼの家

財団法人たんぼぼの家は、1976年に奈良市に事務所を設立した市民団体である。福祉の視点から障害者のアート活動を支えているエイブルアートを推進する団体でもあり、障害者に関係する様々な取り組みを行っている。今回、たんぼぼの家の活動について、2012年10月20日、たんぼぼの家の職員にインタビューを行った。

障害者による表現活動は、60年代70年代でも施設や養護学校で行われていた。だが、それらは熱意のあるアーティストやボランティアの活動で行われるもので、世間に広めていくことを目的としておらず、継続的ではなかった。しかし、障害のある人のアートは必要ではないのか、という疑問からネットワークづくりがはじまる。「ネットワークをつくるのには、ムーブメントとして行っていくのがいいだろう」ということで始まったのがエイブルアート・ムーブメントである。もともと社会的に価値を低められている人たちにアートを通して能力を高め、さらには社会的なイメージを高める事を目的としてはじまった。

エイブルアート・ムーブメントの先駆けとなったのは、1997年と1999年に東京都美術館で行われたエイブルアート展だった。作品として見せる障害者アートの初期の取り組みであり、障害者のアートが世間一般に知られるきっかけともなる。

エイブルアートとは障害者のアートやアール・

ブリュット、アウトサイダー・アートとは同列に並べることが出来ない。エイブルアートはそもそもアートの名称として始めた訳ではなく、アートと社会、社会と人との関係によって未来の社会をデザインしていくという運動であり、アートのひとつのカテゴリーではないからである。

また、エイブルアートの立場は、アール・ブリュットを次のように解釈する：「西洋の美術の価値観は作品にしかない。しかし、日本の場合、行為やプロセスをアートとして見ている。東洋の美は、不完全性の美であり、完璧には出来ない。人間は完全ではないという価値観から、障害者の表現がアートであるという感受性を持っている。アール・ブリュットやアウトサイダー・アートというのは、西洋の価値観である。日本の場合は、作品のみでなく、行為やプロセスの中にも価値を見出していく。行為やプロセスもアートとみなして、見せていくのが大切ではないか」<sup>15)</sup>。

## (2) アトリエ インカーブ

アトリエ インカーブは2002年大阪市に設立された社会福祉法人素王会のアート・スタジオである。知的に障害のあるアーティストを対象に、現代アーティストの創作活動の環境を整え、作家として独立することを支援している。ここでは、アーティスト達が創作する作品をアール・ブリュットやエイブルアートといったカテゴリーに分類しない。作品全てを現代美術として扱っている。

インカーブは、2005年ニューヨークで開催されるアウトサイダー・アート・フェアに作品を出展したことから、アメリカで有名となる<sup>16)</sup>。

インカーブは当初、作品をアウトサイダー・アートやアール・ブリュットに分類することにためらいを感じていた。しかし、ニューヨークでのアウトサイダー・アート・フェアに出展したのは、とにかく障害者芸術という視点から脱却したかったからである。障害者アートからアウトサイダー・アートへ、そして現代美術へという細分化を図ったのだ。2005年から2007年はじめにかけて、アウトサイダー・アートという言葉を使うことに

なる<sup>17)</sup>。その目論見が当たったのか、インカーブの作品はニューヨークでパトロンがつくことになった。アウトサイダー・アートとして評価するパトロンもいれば、現代美術として評価するパトロンが出てきた。そうしてインカーブは芸術の市場へ入り込むことに成功する<sup>18)</sup>。

しかし、自らアウトサイダー・アートと名乗ることで、障害者アートという評価からは免れたのかもしれないが、今度はアウトサイダー・アートから抜け出せなくなってしまった。最近では欧米を中心にアウトサイダー・アートという言葉自体が差別的な要素を孕むとして、敬遠されてきている。インカーブはアウトサイダー・アートに関して、アウトサイドというからにはインサイドがあり、インサイドからみてのアウトサイドということに気にしていた。何よりも、アウトサイダー・アートもアール・ブリュットも、日本では障害者のアートといった認識が出来上がってしまっていたことから、そういったカテゴリーに属することを嫌ったのだった。カテゴリー化することで、障害者アートの域から抜け出せないという考えがインカーブにはあった。アウトサイダー・アートでも、アール・ブリュットでもない何かを追い求めて、たどり着いた結論はコンテンポラリー・アートの先にあるもの、あるいは超現代美術ということだった。

## (3) ボーダーレス・アートミュージアム NO-MA

ボーダーレス・アートミュージアム NO-MAは、滋賀県大津市にある企画展のみの美術館である。今のところ、収蔵品の常設展示はない。ボーダーレスというのは線引きをしないという意味を示す造語であり、ここでいう線引きとは障害者と健常者の意味も含まれている。その為、障害者という括りではなく、作品の持つ普遍的な力を活かそう、ということを目的としており、障害者のアートと一般のアーティストのアートを一緒に展示している。このことを踏まえて、福祉と芸術の脱境界の視点から障害者アートを支援していると私は考える。NO-MAは色々な人たちに展示してほ

しいという願いから、アール・ブリュットに限定せずに個展も開催することもある。2012年2月28日、実際にNO-MAを訪れ、職員にインタビューを行った。

NO-MAの主な活動というのは、滋賀県だけではなく、日本各地に施設で埋もれているままの芸術作品や人を調査することや、作られては処分されている作品の発掘である。また、アール・ブリュットの研究も行っており、今後も続けていくということだ。

また、2006年頃から、それまで日本で一般的だったアウトサイダー・アートではなく、アール・ブリュットという名称を使い始める。これは、アウトサイダー・アートは美術の教育の部外者という差別的な意味があるとして、それよりも作品そのものの価値を見出す目的としてアール・ブリュットを選んだ。

2008年、NO-MAはスイスのアール・ブリュット・コレクションと連携し、ローザンヌのアール・ブリュット・コレクションでの「JAPON展」を開催する。アール・ブリュット・コレクションに日本のアール・ブリュットが展示された初めての機会だった。また、NO-MAではアール・ブリュット・コレクションの収蔵作品を展示した「アール・ブリュット 交差する魂展」を開催し、東京、北海道、滋賀で巡回展を行っている。この一連の流れは日本のアール・ブリュット活動に重大な役割を果たした。2010年にはフランスのパリ、アル・サン・ピエール美術館にて『ART BRUT JAPONAIS』（アール・ブリュット ジャポネ展）が開催される<sup>19)</sup>。

この展覧会は、日本のアール・ブリュット作品が国際的に高い評価を得たという点で日本のアール・ブリュットに大きな影響を与えた出来事だった。

NO-MAの最終的な目的は「アートという面を通して、生活の向上を目指し、住みやすい世界を作っていくという考えを広めていくこと」である。そのため、アール・ブリュットという言葉は

時として足かせにもなる。アール・ブリュットという言葉自体がなくなるまで、その活動を続けていくということだった。

#### 4. まとめと考察

ジャン・デュビュッフェが定義したアール・ブリュットは、通常美術教育を受けていない者が、既存の美術制度の枠の外で作る作品のこととされている。しかし最近ではそのデュビュッフェが提唱した定義が当てはまらなくなっていると言われている。アール・ブリュットの定義の一つである「文化的処女性」をもつ作品を情報社会に生きる現代のアーティスト達が作り出すことは難しい。何故ならメディアが今ほど発達していなかった60年前以上前と異なり、現代では文化・文明と隔絶された場所は皆無に近い<sup>20)</sup>からだ。

アール・ブリュットは、デュビュッフェの定義自体も明確には定まっておらず、変化し続けてきた。正確に定義されていないのが現状である。

アール・ブリュット・コレクション館長リュシエンヌ・ペリーはJAPON展のカタログにアール・ブリュットというものの本質を「並外れた才能あるアーティストを選択する上での基準は、ジャン・デュビュッフェの提言するアール・ブリュットの定義を明示するもの。すなわち、美的、哲学的な秩序に則っている。その基準とは、芸術教育を受けていないということ、制作活動や表象の行程に新たな意味付けをすること、独創的かつ一貫性のある表現体系の適用、特定の文化に列しないこと、などである。また、制作活動の自給自足的な発展、受け手の不在、作者がいかなる文化的社会的認知や賛辞にも無関心であること、などが挙げられる」<sup>21)</sup>と定義している。

私はこれらの内一部が当てはまり、かつ作品として成り立っているものであれば、例え文化的処女性を持ち合わせていなくてもそれはアール・ブリュットに分類されるのではないかと考える。

福祉の視点からアートを捉えるエイブルアートは、作品ではなく作品を作るまでの行為を重視し

ている。ただそこに「つくる」ことに向けられた無形のエネルギーがあり、それは明瞭に「表現」というべき<sup>22)</sup>であり、作品について、「表現」と表している。

それに対し芸術の視点からは、あくまで作品のみの価値が重要であるということだ。

エイブルアートは、アール・ブリュットやアウトサイダー・アートを西洋の価値観であり東洋の価値観とは異なると考えている。一方で、芸術の視点からアール・ブリュットを捉えるインカーブも、アール・ブリュットやアウトサイダー・アートという概念は欧米から輸入されたものであるため、輸入された概念を日本型に変容させることが大切であると述べる。

では、NO-MAの主張を引用しながら、福祉と芸術の脱境界の視点はアール・ブリュットをどのように捉えているか検討したい。NO-MAのインタビューにて、アール・ブリュットという名称が最終的になくなるまで活動を続けていくと言っていた。つまり、ボーダレスであることが当たり前になってしまえばアール・ブリュットは必要ないという。アール・ブリュットという言葉の消失を目指すNO-MAは、言い換えればボーダレスではない現状においてボーダレス化する為の手段としてアール・ブリュットという用語を使っているといえる。つまり、デュビュッフェが述べた定義が時代によって変わりつつあることを踏まえ、アール・ブリュットの定義にこだわることなく芸術に対する定見を揺るがせるような作品を選定し、その作品によって芸術の考え方を変えていくことを目的としているとまとめることが出来る。

現在、アール・ブリュットの名称を積極的に使い、本来の意味に近い形で広めようとしているのは、ボーダレス・アートミュージアムNO-MAである。NO-MAはアール・ブリュット・コレクションとも連携を取っているため、アール・ブリュットの観点から見た時、日本のアール・ブリュットの代表になっていくことは容易に想像できる。

本来の定義が変化していく中で、作り手の障害の有無にかかわらず作品のみに焦点を当て、アール・ブリュットの審美眼を持った学芸員によって発掘されたものがアール・ブリュットと呼ばれるようになっていくのだろう。ただ、現在は一部の福祉施設や病院しか調査が出来ていない状態である。今後はもっと多くの施設や病院を調査し、これまで眠っていたアーティストを発掘できる機会が増えていくと思う。その為には、福祉施設や病院の職員にも優れたアートを見出す審美眼が必要であり、エイブルアートの活動が役に立つ。一方で、それまでアール・ブリュットを黙殺してきた日本の美術界は現在アール・ブリュットを見直す立場にきている。インカーブの取り組みは、これまでの美術の固定観念に捉われない美術関係者を生み出すだろう。現在はまだ、アール・ブリュットを語るときに、福祉の立場か芸術の立場かでその見方が変わってくる。しかし、それぞれの取り組みを進めていくことは、福祉関係者にも美術関係者にも互いの存在を認識させることになる。そうして広く認知された日本のアール・ブリュットが、最終的に障害の有無に拠らない一つの芸術の在り方になっていくことが望ましいと考える。それはある意味では、アール・ブリュットの消失なのかもしれない。

## おわりに

「芸術と福祉」は、一見両立出来ないもののように思う。なぜなら、芸術は個性を重視し、福祉は平等を重視するからだ。しかし、本当はそうではなかった。現在の福祉の領域では、人間個人を見ようという動きが高まってきている。そこで、芸術の個性的な一面が福祉の領域にて取り入れられてきたのだ。また美術の領域では、障害者の既存の手法に頼らない豊かな表現にアートの価値を見出し始めた。福祉の分野も、芸術の分野も、既存のものを打ち砕こうとする動きが、アール・ブリュットを通して台頭してきたように思う。今、日本で「芸術と福祉」の境を越える実践が行われ



ている。

デュビュッフェが提唱したアール・ブリュットの定義は、日本においてだけではなく、海外でもその解釈が様々である。日本とは異なり、市場で活発に取引されている海外のアール・ブリュットの現在について調べることは、今後の課題としていきたい。

アール・ブリュットが作り手の障害の有無に関わらず評価され、既存の制度や社会を変えていくエネルギーとなっていくことを期待したい。

## 注

- 1) 藤田治彦編『芸術と福祉—アーティストとしての人間』大阪大学出版会, 2009年.
- 2) 足立龍太郎『アウトサイダー・アート』求龍堂, 2000年, p. 7.
- 3) 足立龍太郎, 同上書, p. 136.
- 4) Rolf Brüggemann/Gisela Schmid-Krebs “Verortungen der Seele” Mabuse-Verlag, 2007年, p. 136.
- 5) 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年, p. 45.
- 6) Rolf Brüggemann/Gisela Schmid-Krebs, 前掲書, p. 136.
- 7) 足立龍太郎, 前掲書, p. 139.
- 8) 式場隆三郎『二笑亭綺譚』昭森社, 1939年, p. 7.
- 9) 河内重雄『日本近・現代文学における知的障害者表象—私たちは人間をいかに語り得るか』九州大学出版会, 2012年, p. 95.
- 10) 式場隆三郎, 前掲書, 口絵.
- 11) 服部正, 前掲書, p. 92.
- 12) 服部正, 同上書, pp. 95–104.
- 13) 河内重雄, 前掲書, p. 103.
- 14) 服部正「アウトサイダー・アートと障害者自立支援法」『兵庫県立美術館研究紀要』(2), 2008年, p. 15.
- 15) 「福祉をかえる「アート化」セミナー2012」新潟市, 2012年10月26日.
- 16) 今中博之『観点変更—なぜ、アトリエ インカーブは生まれたか』創元社, 2009年, pp. 154–157.
- 17) 今中博之, 同上書, p. 159.
- 18) 今中博之, 同上書, p. 167.
- 19) 『アールブリュット—人間の本质にせまるアート』滋賀県総合政策部「美の滋賀」発信推進室, 2011年.
- 20) 今中博之, 前掲書, p. 138.
- 21) 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』ポードーレス・アートミュージアム NO-MA, 2008年, p. 16.
- 22) 嶋本昭三, 前掲書, p. 163.