

アール・ブリュットの「誤解」「誤用」

匂坂智昭

序

アール・ブリュット (Art Brut) は、1940年代中頃に、フランス人芸術家のジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) によって命名された言葉である。彼は精神病患者、交霊術者、独居高齢者、受刑者など、芸術界の外側にいるとされた人々による、特異な芸術をそのように名付けた。彼にとってそれは、自身の芸術の理想であり、同時に、伝統的な、主流の芸術に対する批判でもあった。アール・ブリュットは、日本では1990年代以降に広く知られるようになっていった。特に2010-11年には、パリで日本人の作者による *Art Brut Japonais* 展が開催され、そして2011-2014年にその凱旋展が日本各地で開催され、その認知の拡大に貢献した。さらには東京2020オリンピック・パラリンピックに伴う東京都によるアール・ブリュット振興が推進され、より多くの関心を集めるようになった¹⁾。

欧米とは異なり日本では、アール・ブリュットは障がい者芸術と関連しながら広く知られるようになっていった。そのこともあり今日の日本においてこの言葉は、しばしば障がい者芸術、すなわち障がい者による芸術活動及びその作品全般、あるいはそのような社会福祉運動と同一視されて使用されることがある。このような傾向に対しては、肯定的意見と否定的意見の両方がある。このような動向を肯定的に捉え、擁護している代表的な人物のひとり

1) 日本におけるアール・ブリュット観の変遷については、次の拙論を参照。匂坂智昭「日本におけるアール・ブリュット観の変遷——1990年代以降の3つの出来事との関連から見る——」、『鹿島美術研究』年報第39号別冊、鹿島美術財団、2023年、pp. 164-171。

に、保坂健二郎がいる。彼は「誤用」とも言えるこのような動向を「日本型アール・ブリュット」と呼び、それをその「本来の意味」に従ったものだとしている²⁾。一方、そのような動向に否定的な見解を示し、批判している代表的な人物のひとりに、服部正がいる。彼はそのような動向を「和製アール・ブリュット」と呼び、「誤解、曲解」だと考えている³⁾。両者は同じ事態に対して相異なる立場を取っているのだが、その一方で、デュビュッフェの「定義」を根拠として自身の論を主張をしているという点で共通してもいる。両者が「定義」と呼んでいるのは、1949年の展覧会 *L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels* の展覧会カタログからの引用であり、これは「ジャン・デュビュッフェによるアール・ブリュットの定義」として、アール・ブリュット・コレクション (Collection de l'Art Brut) のウェブ・サイトに掲載されている⁴⁾。それは、次の通りである。

われわれはそれ [アール・ブリュット] で文化的な芸術に毒されていない人々によって作られた作品を言おうとしているのであり、それは擬態による模倣が全くと言っていいほどなく、頭でっかちの人々によって行われていることと反対に、古典的芸術や流行芸術の陳腐な主題からではなく、彼ら自身の固有の本質から全て (主題、作品に用いる材料の選択、移し変えの方法、リズム、文字の使用など) を引き出している。われわれはそこで次のことを確認する。完全に純粹で、なまで、あらゆる相の全てにおいて作者によって再発見された芸術活動であり、作者固有の衝動だけから出発している。創意の働きを明らかに示す芸術であり、文化的芸術が見せるいつもの特徴、カメレオンや猿まねではない。⁵⁾

2) 保坂健二郎「アール・ブリュットは倫理的たり得るか? ——日本におけるアール・ブリュットの受容をめぐる」、嘉納礼奈編『ポコラート世界展「偶然と、必然と、』、アーツ千代田3331、2021年、pp. 174-178。

3) 服部正「障がい者アートとしての和製アール・ブリュット」、『民族藝術』34号、民族藝術学会、2018年、pp. 101-107。本稿では保坂と服部の論を対比させて論じていくが、服部が直接的に保坂を批判している訳ではない。

4) https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut (2025年9月18日最終アクセス)。

5) Jean Dubuffet, "L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels" (1949), *Prospectus et Tous Écrits Suivants tome I*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 201-202.

作者がどのような姿勢で制作したかが述べられてはいるが、作品の具体的な造形的特徴について触れられていないのがわかるだろう。したがって、この「定義」だけからでは何かあるものがアール・ブリュットだと判断される理由が判然とせず、その意味で「定義」は不十分で曖昧だと言える。

本稿の目的は、保坂が「日本型アール・ブリュット」と呼ぶような、今日の日本のアール・ブリュットの状況を擁護することでも批判することでもない。本稿の目指すところは、保坂と服部の論の検討を通してデュビュッフェの「定義」の「誤解」「誤用」について考えることである。だがそれは、「定義」の正確な理解を目指すものではない。本稿の目的は、そのようなアール・ブリュットの「誤解」や「誤用」にどのような意義があるのか検討することである。

そこでまず、1. では保坂の主張を、2. では服部の主張を確認する。続いて3. では、両者の主張の難点について考察する。そして4. では、そこまでの議論を踏まえたうえで、「定義」の不十分さや曖昧さを確認し、アール・ブリュットの「誤解」や「誤用」の意義を検討する⁶⁾。

-
- 6) 本論に入る前に、誤解、誤用、曲解のそれぞれの意味と関係を確認しておこう。山田忠雄他編『新明解国語辞典（第8版）』（三省堂、2020年）によると、誤解とは「事実とは異なる認識を持ったり、物事を本来の意味とは違って理解したり、その人の真意を相反する方向に判断したりすること」（p. 524）で、誤用とは「無知や不注意などから、言葉などの使い方を誤ること。また、その誤った使い方」（p. 561）で、曲解とは「（相手の言葉などを）すなおに受け取らず、ひねくれて解釈すること」（p. 396）である。つまり、誤解とは理解を誤ることであり、誤用とは言葉などの使用を誤ることであり、そして曲解とは捻じ曲げて理解・解釈することである（さらには、「すなおに受け取らず、ひねくれて」という言い回しからは、それが故意になされることが読み取れる）。誤用は端的に使用の誤りであり、それは誤解に基づくこともあれば、曲解によることもあるだろう。すなわち誤解、あるいは曲解しているから、誤用するということである。また、誤解にせよ曲解にせよ、理解として内に留まっている限りにおいては、それ自体としては顕在化しておらず、誤用というようなかたちで表現されることによってはじめて顕在化すると言える（意図せずしての誤用であれば誤解、故意の誤用であれば曲解である）。すなわち、誤用したことによって、誤解あるいは曲解しているとわかるということである。

1. 保坂の主張

まずはじめに、保坂の主張について、彼が2021年に発表した文章、「アール・ブリュットは倫理的たり得るか？——日本におけるアール・ブリュットの受容をめぐる」をもとに見ていくことにしよう。そこで重要になってくるのは、彼が「日本型アール・ブリュット」をどのようなものとして考えているのかということである。彼は、アール・ブリュットを障がい者芸術と同一視するような、今日の日本におけるアール・ブリュットの理解について、自身にその責任の一端があるとしている。というのも彼は、2000年代後半に、滋賀県社会福祉事業団が展開していたボーダレスアートという活動に対して、アール・ブリュットという美術用語を使ったほうがよいと助言したからである⁷⁾。そのような助言をしたという意味で彼は、今日の日本におけるアール・ブリュットの理解に責任があり、「その本来の意味」⁸⁾を伝えていくことが自身の責任だとしている。アール・ブリュットが障がい者芸術と同一視して捉えられかねない今日の日本の状況に対して、しばしば「本当のアール・ブリュットではない」という批判がなされているが、そのことを念頭に置いたうえで、保坂は次のように述べる。

なるほど確かにそうだ。しかし、私自身は——その誤用を事実上導いてきてしまった私は——この事態に困惑しつつも、批判するよりも、まずは現実に確認できる現象として受け止め、それが意味するところを分析するべきだと考えている。誤読的利用がここまでなされるのであれば、そこにはなにか理由があるはずなのだ。⁹⁾

自身が招いてしまった、アール・ブリュットを障がい者芸術と同一視する今日の日本における状況について、それが「誤用」であることを認めつつも、

7) 保坂前掲書、p. 174。

8) 同上書、p. 174。

9) 同上書、p. 176。

そのような事態が実際に起きていることにはそれなりの理由があるとして、そのことに積極的な意味を求めようというわけである。

保坂はさらに続けて、アール・ブリュットを定義するのは難しいとしつつ、デュビュッフェによる「定義」を「[「芸術文化によって傷つけられていない」]とか「己の深みからつくられる」とか「流行に囚われない」とか「評価を求めない」とかそういったものだ¹⁰⁾と紹介している。ここでは「定義」とされているものが明確ではないが、それとそれに対する見解は別の場で発表された文章でより詳しく述べられているので、それを参照しよう。

「それは芸術的文化によって傷つけられていない人たちによって制作されたものであり、知識人の場合とは異なり、模倣がほとんどあるいはまったくない作品のことだ。したがってその作者たちは、すべて（主題、利用する素材の選択、置換えの方法、リズム、書き方など）を自分自身の奥底から引き出してくるのであって、古典的芸術や流行の芸術という月並みな作品からではない。そこには作者によってひたすら自分の衝動から、あらゆる面にわたって完全につくりなおされた、まったく純粹で、なまの芸術活動が見られるのだ」（末永照和訳）。つまりアール・ブリュットは様式概念ではない。制作者の姿勢や社会環境を確認してはじめて、目の前にある作品が「ブリュット」であるかどうか判断できるのである。¹¹⁾

保坂はこの「定義」から、「アール・ブリュットは様式概念ではない」と解釈している。それはつまり、アール・ブリュット作品であるか否かを判断するには、作者の姿勢や作者を取り巻く環境を確認しなければならないということである。何かあるものがアール・ブリュットだと判断されるのは、それ自体の知覚可能な情報からではなく、その作者についての非知覚的情報からである、保坂は「定義」をこのように読み取っているのがわかる。

先の文章に戻ろう。「定義」についてのそのような理解のもとに、保坂は

10) 同上書、p. 176。

11) 保坂健二郎「アール・ブリュットとアウトサイダー・アート——どのように理解すべきなのか」、美学会編『美学の事典』、丸善出版、2020年、p. 340。引用中の引用は、末永照和『評伝ジャン・デュビュッフェ——アール・ブリュットの探求者』、青土社、2012年、pp. 118-119に従っている。

「その定義は作品の特性については全く触れておらず、作り手の立ち位置を示しているにすぎない」¹²⁾と、先程確認した「定義」の理解と類似した見解を示している。そのうえで、アール・ブリュットを判断するにはふたつの方法しかないとし、次のように述べる。

ひとつは、デュビュッフェが集めてそう名づけたところのコレクション——今ローザンスで見られるそれ——を基準作として、それらとの「距離」で判断することだ。もうひとつは、使い勝手が悪かったとしても、その定義に忠実になることである。前者は、視覚的に判別し得る様式に従っているという意味で、きわめて美術史的な姿勢と言えるだろう。後者は、人間が社会の中に生きるスタンスを重視するという意味では、倫理的と言えるだろうか。そしてこの倫理的な判断に基づくアール・ブリュットを、日本型アール・ブリュット (Japanese-style art brut) とここでは呼ぶことにしたい。……中略……。

美術史的なアール・ブリュットと倫理的なアール・ブリュット。そのどちらかが正しいわけでもどちらかが間違っているわけでもない。デュビュッフェのつくったコレクションに従えば前者に、定義に従えば後者になってしまうわけだ。¹³⁾

つまり、方法のひとつはデュビュッフェの集めた諸作品をもとにする「様式的」、「美術史的」な、知覚による判断方法であり、もうひとつは「定義」的、「倫理的」判断方法、すなわち作者が障がい者であることから判断するような方法だということである。そして保坂は、後者を「日本型アール・ブリュット」と呼んでいる。どちらかが正しくどちらかが間違っているわけではないとされているが、そのような「日本型アール・ブリュット」はデュビュッフェの「定義に忠実に」従っていると語られている。

保坂の議論は次のようにまとめることができるだろう。障がい者芸術をアール・ブリュットと同一視する今日の日本における状況は、しばしば「誤用」として批判される。彼はそのようなアール・ブリュット観を「日本型アール・ブリュット」と呼び、「倫理的」だとして肯定的に評価している。さ

12) 保坂前掲書、p. 177。

13) 同上書、p. 177。

らにそれは、デュビュッフェの「定義に忠実に」従っていると、その真正性を主張している。これが「その本来の意味」なのか明言こそされていないが、そのように主張していると理解することができるだろう。

2. 服部の主張

続いて、服部の議論を見ていくことにしよう。彼は、アール・ブリュットを障がい者芸術と同一視するような、今日の日本におけるアール・ブリュット観に否定的な立場を取っている。彼によれば、「障がい者アート＝アール・ブリュット」の図式¹⁴⁾は2011年から2014年にかけて日本各地で開催された *Art Brut Japonais* 展の日本凱旋展が契機となり、広まっていった。福祉行政が積極的に推進していったこのような事態を彼は「和製アール・ブリュット」と呼び、そしてそれをアール・ブリュットの「誤解、曲解」¹⁵⁾と断じている。彼は、デュビュッフェがアール・ブリュットという概念を提唱したのは、それが「作品の質を判断するひとつの基準であり、障がい者の芸術という枠組みを破壊するためのツールでもあった」¹⁶⁾と考えている。つまりアール・ブリュットとは、どのような人が作った作品かということではなく、どのような質を有した作品であるかということを示す概念だということである。これは、「デュビュッフェはアール・ブリュットを「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」と定義する」¹⁷⁾と述べたうえで語られたものである。服部もデュビュッフェの「定義に」について別の文章でより詳しく述べているので、それを見てみよう¹⁸⁾。

服部はデュビュッフェの「定義」の特徴のひとつとして、アール・ブ

14) 服部前掲書、p. 103。

15) 同上書、p. 101。

16) 同上書、p. 103。

17) 同上書、p. 102。

18) 原典は同じだが、保坂の訳とは異なるので、ここで引用する。「それ（アール・ブリュットという言葉）は、芸術的教養に毒されていない人々

リュットと文化的教養に毒された作品、文化的芸術との対比を挙げる。さらに、「もうひとつの特徴は、アール・ブリュットを見分けるための具体的な作品の特徴については何ひとつ語っていないということだ」¹⁹⁾と述べている。そして、専門的な美術教育を受けているかどうかならともかく、「芸術的教養に毒されているかどうか」判断するのは困難であるとしている²⁰⁾。つまり、何かあるものがアール・ブリュット作品であると判断されるのは、明文化できる何かしらの造形的特徴を備えている事によってではなく、さらには、例えば芸術大学で専門的な教育を受けたといったことが条件になるのであれば話は別だが、われわれと同じ社会の中で生活している作者を芸術的教養に毒されていないと判断するのは困難だということである。そのうえで服部は、「要するにアール・ブリュットは、デュビュッフェ自身が「芸術的教養に毒されていない」、「模倣がまったくない」、「完全に純粹で生の芸術行為だ」と考えた作品の集合体というしかないのである」²¹⁾と述べている。知覚的に確認できるような共通する造形的特徴があるわけでもなく、芸術的教養に毒されていないということも明白なことではないのであるから、つまるところ、アール・ブリュットとはデュビュッフェが「ブリュット」と考えた作品の集合体と言うしかない、そのように服部は考えている。

このような主張からは、アール・ブリュットとはデュビュッフェの個人的な芸術理念に密接に結びついた個人的な考えだ、このように言うことができるかもしれない。実際、ある一面においてはそのように考えられるだろう。

が制作した作品を指す言葉だ。知識人によって行われている芸術とは反対に、彼らの場合には、模倣がまったくない。彼らは、主題、使う材料の選択、配置のやり方、リズム、描き方などのすべてを自分自身の心の奥から引き出し、古典芸術や流行芸術などの凡作から引き出すことはしない。ここで私たちが目にするのは、作者が自分自身の衝動のみから始め、あらゆる段階においてすべてを自分自身で再発見した、完全に純粹で生の芸術行為だ（服部正「二つのアール・ブリュット——戦後フランスと現代日本——」、『日本病跡学雑誌』第98号、日本病跡学会、2019年、p. 29）。

19) 同上書、p. 30。

20) 同上書、p. 30。

21) 同上書、p. 30。

アール・ブリュット・コレクションが、デュビュッフェが収集した作品の寄贈後も作品の収集を続けつつも、彼が収集した作品にはそれとわかるようなキャプションが付けられていることを述べたうえで、服部は次のように述べる。

ある作品がアール・ブリュットかどうかを考えることは、デュビュッフェがアール・ブリュットと呼んだ作品に何を求めていたかを考えることとほぼ同義である。つまり、ローザンヌのコレクションがそうであるように、新たな作品をアール・ブリュットと呼んで展示するということは、デュビュッフェの嗜好を自分自身のものとして内面化するということと同義である。²²⁾

つまり、新たに何かあるものに出会ったとき、それがアール・ブリュットであると判断できるのは、そのような判断を下す人が「デュビュッフェの嗜好を自分自身のものとして内面化」しているからだということである。そのようなことが行われているからこそ、アール・ブリュット・コレクションは新たな作品を収集し、それを展示できるのであるし、また裏を返せば、そのようなことが実際に行われているということこそが、そのような事態を物語っているとも言えよう。

ここで言われている「嗜好」とほぼ同じ意味で、別の文章において服部は「審美眼」²³⁾という言葉を用いている。そこでは、「嗜好」ないし「審美眼」と「定義」の関係について、彼がどのように考えているのか垣間見えるので、続いてそれについて見ていこう²⁴⁾。

服部は、2018年にアール・ブリュット・コレクションで開催された展覧会、*Art Brut du Japon, Un Autre Regard* から、現代においてアール・ブリュットという概念の再考が進んでいることを読み取っている。彼はその展覧会に出

22) 同上書、p. 32。

23) 服部正「現代の「アール・ブリュット」と日本の作品」、『臨床精神医学』第48巻第3号、アークメディア、2019年、p. 321。

24) ただし、そこでは「定義」は、「あらゆる局面において自分自身の衝動のみに従った純粹で何の加工も加えられていない芸術創造」(同上書、p. 318)と紹介されている。

品された杉浦篤の作品をその一例として挙げる。杉浦の作品は、家族旅行の、あるいは他人から貰い受けたスナップ写真である。彼はそれらを作る日も来る日も手に取っては見続けた。彼のその行為によって写真の角は丸くなり、表面は削られ、色は退色した。そのような行為の蓄積が写真の変化というかたちで刻まれていて、それがそのスナップ写真を特別なものになっている、杉浦の作品はそのような作品である。服部はそのような杉浦の作品について、次のように述べる。

この「美術品」を作ったのは誰なのか。彼の作品を前にして私たちはそう自問せざるを得ない。これは極めて現代美術的な問いではないだろうか。その意味で非常に興味深い作品ではあるのだが、それは同時に、デュビュッフェが「自分自身の衝動のみに従った純粹で何の加工も加えられていない芸術創造」と定義した際に想定していた創作行為の射程を大きく逸脱する現代的な作品であるともいえるだろう。²⁵⁾

服部は、古典的アール・ブリュットからの現代のアール・ブリュットの乖離を同展覧会を通じて見て取っている。彼は杉浦の作品に、その作者はいったい誰なのかといった問題意識を見て取っているが、それは現代美術の文脈の中で生じるような問題意識である。それは、デュビュッフェが想定していたようなものとは考えにくい。したがって現代のアール・ブリュットは、必ずしもデュビュッフェの「定義」に則って展開されているというわけではないと考えられる。杉浦の作品は、「定義」で想定された創作行為からの逸脱であり、デュビュッフェの「審美眼」からの逸脱を意味するものだということである。つまり、「定義」はある種の創作行為を想定したものであり、そのような創作行為によって生み出された創作物は、デュビュッフェの「審美眼」に適ったものだということである。このように服部は、デュビュッフェの「定義」と彼の「嗜好」あるいは「審美眼」が深く関係していると考えている。

25) 同上書、p. 320。

3. 両者の主張の難点

保坂と服部は共に「定義」を根拠としながら、今日の日本のアール・ブリュットの状況に対してそれぞれ肯定的、否定的立場を取っている。彼らは自身の主張を展開するために同じ「定義」を引き合いに出すが、その「定義」に対して異なる解釈を示し、相異なる主張を展開している。だが、「定義」を根拠にしながらか展開される彼らの主張は、それぞれ難点を抱えている。続いて、それを確認していこう。

保坂は、現在の日本における、アール・ブリュットを障がい者芸術と同一視する状況を、「日本型アール・ブリュット」と呼び、そこには「その本来の意味」があると考えている。彼がそのように主張する根拠となっているのはデュビュッフェの「定義」であり、障がい者による芸術全般をアール・ブリュットとみなすのは「倫理的」であるとしている。このような彼の主張の真正性は「定義」によって支えられているのだが、その「定義」を拠り所とする彼の主張はある問題を抱えている。

「定義」の出典の文章には、デュビュッフェのアール・ブリュットについての考えを示す次の有名な一節がある。それは、「消化不良の人や膝が悪い人の芸術がないのと同じように、狂人の芸術など存在しない²⁶⁾」というものである。精神病患者による芸術は、その当時、「狂人の芸術」と呼ばれることもあった。この一節には、アール・ブリュットが「狂人の芸術」と同一視されるような誤解に対する、デュビュッフェの強い拒否反応が示されていると考えられる。また、実際には、精神病患者の芸術のすべてがアール・ブリュットだと判断されたわけではなかった。アール・ブリュットだとみなされたのはその中のごく一部の、服部の言葉で言えば、デュビュッフェの「嗜好」や「審美眼」に適った作品だけである。さらには、作者の多くは確かに精神病患者ではあるが、作者のすべてが精神病患者であったわけではない。その中には例えば受刑者のような人も含まれている。アール・ブリュットとは、単純に

26) Jean Dubuffet, op. cit., p. 202.

どのような境遇や環境に置かれた人が作ったのかということだけで規定されているものではない、先に挙げた引用にはデュビュッフェのそのような考えが表れていると考えられる。

保坂の提唱する「日本型アール・ブリュット」は、アール・ブリュットを障がい者芸術と同一視するものである。すなわち、障がい者とされる人々による芸術全般をアール・ブリュットとみなすということである。彼はデュビュッフェの「定義」を根拠とし、「制作者の姿勢や社会環境を確認」することでアール・ブリュットだと判断されるという自身の考えの真正性を主張するが、果たしてそれがデュビュッフェの意図と合致するのか、すなわち「定義」の解釈として正当なものと言えるのだろうか。また保坂は別の場で、「定義」と「消化不良の人や膝が悪い人の芸術がないのと同じように、狂人の芸術など存在しない」という一節の矛盾を指摘しており²⁷⁾、「定義」を正しく解釈できると考えているかどうか、疑問が残る。いずれにせよ、「定義に忠実」だとする彼の主張には、難点があると言える。

一方で、服部の議論にも問題がないわけではない。彼は今日の日本におけるアール・ブリュット観を「和製アール・ブリュット」と呼び、「誤解、曲解」と批判している。そしてこのような批判は、デュビュッフェの「定義」を根拠としてなされている。その一方で、彼は現代においてアール・ブリュット概念の再考が進んでいることも指摘している。彼が「現代のアール・ブリュット」と呼ぶものがその証左であり、それは定義において想定されたような「創作行為の射程を大きく逸脱する」ものだとされている。つまり服部は、「和製アール・ブリュット」をデュビュッフェの「定義」に即して「誤解、曲解」だと述べる一方で、その「定義」から逸脱しているにもかかわらず、「現代のアール・ブリュット」をアール・ブリュットの枠内に位置づけているのである。「現代のアール・ブリュット」はデュビュッフェの「嗜好」や「審美眼」と合致するのか疑わしいような作品だと言える。それをアー

27) 保坂健二郎「アール・ブリュットと芸術療法——その定義の曖昧さと誕生期におけるサン・タルバン病院の役割——」、『臨床精神医学』第54巻第6号、アークメディア、2025年、p. 672。

ル・ブリュットだというのは、デュビュッフェの立場に立った場合、「誤解、曲解」だと考えられるかもしれない。

もしデュビュッフェの「嗜好」や「審美眼」に合致していることがアール・ブリュットであるための要件であるならば、「和製アール・ブリュット」をアール・ブリュットとみなすことができないのと同様に、「現代のアール・ブリュット」をアール・ブリュットとみなすことはできないだろう。しかし服部は、「和製アール・ブリュット」をアール・ブリュットの「誤解、曲解」だとしている一方で、「現代のアール・ブリュット」をアール・ブリュットとみなしている。彼はアール・ブリュット概念の再考をそこに見て取っているのだが、そのような再考を行うことは、デュビュッフェの「定義」を「誤解、曲解」することだと言い得るだろう。

4. アール・ブリュットの「誤解」「誤用」の意義

保坂と服部は「定義」に異なる解釈を示しているのだが、同時に彼らの解釈には共通しているように見える部分もある。保坂は、アール・ブリュットは「様式概念ではない」と語る。彼は、「様式」を「視覚的に判断し得る」ものだと考えている。すなわち「定義」では、「視覚的に判断し得る」ような「様式」について何も語られていないということである。一方で、服部も同じようなことを述べている。彼は、「定義」の特徴として、「アール・ブリュットを見分けるための具体的な作品の特徴については何ひとつ語っていない」と述べている。つまり両者は、「定義」が知覚的に認識できるようなアール・ブリュットの造形的特徴について述べられているものではないと解釈している点で、一致している。

「定義」がそのようなものであるからこそ、保坂は「制作者の姿勢や社会環境を確認」すること、つまり作者についての非知覚的情報によってアール・ブリュットであると判断できるのだとしている。そして服部は、「デュビュッフェ自身が「芸術的教養に毒されていない」、「模倣がまったくない」、「完全に純粋で生の芸術行為だ」と考えた作品の集合体というしかない」と語り、

アール・ブリュットか否かを判断するにはデュビュッフェの「嗜好」あるいは「審美眼」を内面化するしかないと述べている。そのうえで、彼らは同じ事態について相異なる主張を展開しているのである。

保坂と服部は両者とも、デュビュッフェの「定義」を拠り所にして論を展開している。だが、この「定義」は、定義と呼ぶに足るものであるのだろうか。一般的に、定義とは必要十分条件を提示することが望まれるものであるならば、ここで言われているアール・ブリュットの「定義」は満足 of いくものではないだろう。保坂は「アール・ブリュットという術語には、本来、解釈上の弾力性、可塑性、展延性が備わっている」²⁸⁾と述べているが、このような言い回しには「定義」の不十分さ、曖昧さが表わされているのかもしれない²⁹⁾。服部の解釈の節々にも、「定義」の不十分さ、曖昧さに対する彼の態度が垣間見えるだろう。

そもそも、これをデュビュッフェによるアール・ブリュットの「定義」と考えるのは妥当なのだろうか。デュビュッフェは原典の文章において、これを定義だと明言しているわけではない。それどころか彼はしばしば、アール・ブリュットを定義することの不毛さ、無意味さを表明している³⁰⁾。しばしば「定義」として扱われるが、これを定義とするには不十分であると考え

28) 保坂健二郎「アール・ブリュットは倫理的たり得るか?—日本におけるアール・ブリュットの受容をめぐって」、前掲書、p. 177。

29) 保坂健二郎「アール・ブリュットと芸術療法—その定義の曖昧さと誕生期におけるサン・タルバン病院の役割—」、前掲書、pp. 672-3においても、彼は「定義」の曖昧さについて論じている。

30) 1947年の“L'Art Brut”においてデュビュッフェは、「アール・ブリュットはアール・ブリュットであり、そして誰もがよく理解している」(Jean Dubuffet, “L'Art Brut”, op. cit., p. 176)と、アール・ブリュットを明文化するのに否定的とも取れる発言をしている。さらにミシェル・テヴォーの著作、*Art Brut*の序文では、デュビュッフェは「これらの創作物 [アール・ブリュット作品] に共通の特徴を定義すること—それをしようと努力した人たちがいた—は意味のないことだ」(Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Paris, Éditions de la Différence, 2016, p. 6. 初版は1975年出版)と述べている。

られるうえに、デュビュッフェがこれを定義と考えていたとするにも疑問が残るのである。

では、アール・ブリュットとは何なのか、あるいは何かあるものがアール・ブリュット作品であるかどうかを判断するにはどうすればいいのか³¹⁾。アール・ブリュットについてのありえるひとつの立場は、非常に「厳格な」態度を取ることである。すなわち、次のようになる：アール・ブリュット作品はデュビュッフェが収集してローザンヌ市に寄贈した、アール・ブリュット・コレクション所蔵の作品に限られ、そしてアール・ブリュットとは何なのかという議論は、デュビュッフェが語っていることが全てである（われわれに許されているのは、彼が語っていることの正しい解釈のみである）。これは非常に極端な立場に思われるかもしれないが、アール・ブリュットとはデュビュッフェの芸術の理想を表す言葉であり、理念的なものであるとする立場や、真にアール・ブリュットと呼べる作品はデュビュッフェが収集した作品に限られるとする立場はこれに当たるだろう³²⁾。

もちろん、保坂も服部もそのような「厳格な」立場を取っているとは考えられない。だがデュビュッフェの「定義」を根拠として自身の考えを主張するという意味では、彼らは少なからずその影響下にあるとも言えるかもしれない。しかし同時に、両者の議論にはデュビュッフェの考えには反すると思われる部分も含まれていることを確認した。さらに両者には、デュビュッフェの「定義」を乗り越えていこうとする考えも見られる。

保坂は、アール・ブリュットという概念は「デュビュッフェの手を離れて

31) その方法のひとつとして、私はひとつのアーカイヴとしてのアール・ブリュット・コレクションがその役割を果たしていることを論じた。詳しくは次の拙論を参照。匂坂智昭「感性化アーカイヴとしてのアール・ブリュット・コレクション」、『成城美学美術史』第23号、成城美学美術史学会、2017年、pp. 1-14。

32) このような極端な立場を取っているとは考えにくいだが、アール・ブリュット・コレクションが、デュビュッフェが収集・寄贈した作品にそれとわかるようなキャプションを付けていることから、そのような考えの影響が見て取れるかもしれない。

一般名詞化した³³⁾と語る。というのもアール・ブリュット・コレクションはデュビュッフエの死後も作品の収集を続け、拡張し続けているからである。それは、その概念がもはやデュビュッフエの手から離れたと考えることができるだろう。そしてそのような流れの中で、「日本型アール・ブリュット」が生まれてきたのだと、保坂は考えている。一方、服部は「内面化」という言葉を用いている。デュビュッフエの「嗜好」、あるいは「審美眼」の「内面化」こそが、新しいアール・ブリュット作品の発見に求められるとしている。つまり、デュビュッフエの「嗜好」、あるいは「審美眼」が他者に取り込まれることによって、アール・ブリュットの活動は続けられていくということである。服部の言うアール・ブリュット概念の再考は、そのような営みにおいてなされていると考えられるだろう。これらを鑑みると、保坂も服部も、デュビュッフエの影響下にあるとはいえ、デュビュッフエの「定義」に縛られているわけではないと考えられる。そうであるからこそ、「日本型アール・ブリュット」や、「現代のアール・ブリュット」といったものを主張することができるのであろう。

最後に、日本のアール・ブリュットの現状を「誤用」あるいは「誤解、曲解」とする批判について立ち戻り、アール・ブリュットの「誤解」「誤用」の意義について考えてみたい。一般的に誤解や誤用は、それをされる側からすれば、好ましくない、不愉快なものであろう。またそれらによって、何らかのトラブルが生じることもあるかもしれない、極力避けることが望まれるだろう。その一方で、そこには何かしらの発見が含まれることもあるかもしれない。例えば当然のこととして受け入れていたことが、よくよく考えてみると必ずしもそうとは限らないと気づくといったことが、誤解や誤用によって起こることがありうるだろう。「日本型アール・ブリュット」については、意図的に「誤用」しているという側面があり、「曲解」と呼びうるものであり、そしてそれは、保坂の主張する「倫理的」という主張とは相容れないものであ

33) 保坂健二郎「アール・ブリュットの歴史について——日本における受容から改めてプリントホルンに立ち返る——」、『最新精神医学』27巻4号、世論時報社、2022年、p. 266。

るため、そのことが批判のもとになることもありうる³⁴⁾。だが、「誤解」として簡単に切り捨ててしまえるものであるかは、考える余地があるかもしれない。ここでの批判は、知的障がい者の芸術全般を一括りにアール・ブリュットとすることであり、全ての知的障がい者の芸術はアール・ブリュットではない、と主張されているわけではない。日本の障がい者施設では、しばしば芸術活動が奨励される。そしてそこでは、施設の職員によって活動を促されたり、助力を受けたり、また時には褒められたりして、作品の制作が行われるかもしれない。そしてそのようにして制作された作品の中には、アール・ブリュットだと判断される作品も含まれうる。それらは、デュビュッフェが想定したような制作姿勢とは相反するように見えるが、それにもかかわらず、アール・ブリュット作品だと判断されることになる。このような事態に遭遇したならば、アール・ブリュットとは何なのか、再考が求められるであろう。また、杉浦の作品をアール・ブリュット作品だとするのは、デュビュッフェのアール・ブリュット観を誤解するものだと考えられるだろう。それにもかかわらず、それがアール・ブリュットであると判断されるのであるならば、なぜそのように判断できるのか、納得のいく説明が求められるであろう。そしてもしそれが十分に受け入れられるものであるならば、今日においてアール・ブリュットは、もはやデュビュッフェの想定した枠を越え出ているのかもしれないし、あるいはそれは、そもそもデュビュッフェ自身がアール・ブリュットについて満足のいく説明ができていなかったことの証左となるかもしれない。

ミシェル・テヴォーは、芸術という営みにおける誤解について論じている。彼は、マンテーニャ、ホルバイン、ヴェラスケスなどを例に挙げ、作者が意識していたかにかかわらず、作品が事後的に解釈されることについて、次のように述べている。

34) 服部は、北岡賢剛が「日本型アール・ブリュット」がはらむ「誤解」を率先して広めたこと、そして彼がそれを「誤解」だと知りつつ、そのような「誤解」を解く必要がないとしている姿勢を批判している（服部正「二つのアール・ブリュット——戦後フランスと現代日本——」、前掲書、p. 33）。北岡のそのような姿勢は、曲解に類似したものだと考えられるだろう。

要するに、重要な作品から作品を通して、そして世紀を通して、芸術の歴史は、芸術の受容の歴史にほかならず、いわゆる意思の疎通 (communication) よりも勘違い (méprise) によってよりよく説明されることに気付かされる。³⁵⁾

つまり芸術の歴史とは芸術 (作品) の解釈の歴史であり、そしてその解釈には多くの勘違い、言い換えれば誤解が含まれているということである。彼によれば、これは言語が断定的であるのに対して芸術はそうではないことが、その理由である。そして彼は、芸術という営みでなされる、鑑賞者による作品の意味 (作者が無意識に込めた意味) の誤解を「生産的で逆説的で加入儀礼的 (initiatique)」³⁶⁾ だと述べる。作者が意識していなかったことを作者の意図として解釈することは、逆説的なことかもしれないが、そうすることで芸術という営みに加わるという意味でそれは加入儀礼的であり、そして作者が意識していなかった意味が顕在化するのであるから、生産的だということである。作品解釈、あるいは作者の意図の解釈においてはしばしば誤解が生じるが、それは単なる誤解として切り捨てられるものではなく、生産的なものとして肯定的に捉えられ、芸術はそのような生産的な誤解による営みだということである³⁷⁾。

テヴォーの誤解についての議論は、作者が意図していなかった、あるいは自覚していなかったことを事後的に解釈することに関するものであり、アール・ブリュットという概念についての誤解と重なるとは厳密には言えないかもしれない。しかし、ある種の曖昧さが誤解を生じさせるという点で、両者には共通する点もある。デュビュッフエのアール・ブリュットの「定義」は不十分で曖昧さを含む。そのようなものであるからこそ、誤解や誤用をし、

35) Michel Thévoz, *L' Art Comme Malentendu*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, pp. 55-56. 訳は拙訳だが、訳出に際して次の邦訳書を参考にした。ミシェル・テヴォー著、杉村昌昭訳『誤解としての芸術——アール・ブリュットと現代アート』、ミネルヴァ書房、2019年。

36) *ibid.*, p. 60.

37) テヴォーはそのような誤解の例として、アール・ブリュットの作者のジュディス・スコットを挙げている (*ibid.*, pp. 60-62)。

それを通して対話や議論をし、考察を深めていくことが、アール・ブリュットには求められるであろう。そのような意味で、アール・ブリュットにおいては、「誤解」「誤用」は生産的なものとして、受け入れられるべきだろう。

結

今日の日本において、アール・ブリュットは障がい者芸術と同一視される傾向がある。保坂は、「誤用」と言われることを認めつつも、それを「日本型アール・ブリュット」と呼び肯定的に捉え擁護している。それに対して服部は「誤解、曲解」だとし、この動向を「和製アール・ブリュット」と呼び、批判している。両者はどちらもデュビュッフェの「定義」を根拠としながら、それぞれ相異なる主張を展開している。だが、彼らの議論にはデュビュッフェの考えとは相容れない主張が見られ、「定義」を乗り越えていこうとする姿勢が見て取れる。その意味において、両者はどちらもデュビュッフェの「定義」を誤解、誤用していると言えるだろう。だが、そもそも「定義」とされているものがそのように呼び得るものであるのか、疑問が残る。そのようなものであるのであれば、誤解や誤用は許容されて然るべきものではないか。誤解や誤用を通じて、対話や議論をし、理解を深めていくことこそが求められるのではないか。いわば、アール・ブリュットにおいては、誤解や誤用は生産的なものとして、受け入れられるべきものだろう。

しかし、確かに誤解は時に生産的なこともあるだろうが、だからといってどのような誤解もそのようなものとして許容されるものではないだろう。基本的にわれわれは、他者の発言等の理解に際して、誤解がないように努めるだろうし、誤解していると気づいた場合には、正しい理解へと修正するだろう。誤解は、意思疎通に困難を生じさせるなど、思いも寄らないトラブルを引き起こすことがある。多少の誤解は大目に見られることもあるだろうが、発信者の意図と大きくかけ離れた誤解は許されるものではないだろう。また、日常的な場面では許されるとしても、専門的な場面では些細な誤解も許容されないことがあるだろう。「日本型アール・ブリュット」はある種の誤解だと

思われるが、それはどのような誤解であり、そして許容される誤解であるかどうか、本稿ではそこまで論じることはできなかった。それについて論じるのは、また別の機会としたい。