

## アール・ブリュットと「美術」、「美術史」

——美術教育の「美術」を考えるために——

新井 馨

### はじめに

本稿は、平成 27 年度修士論文『「美術」の構造とアール・ブリュット概念の再考—美術教育の「美術」を考えるために—』の内容から、第 2 章「アール・ブリュットと美術、美術史」を要約し一部修正を加えたものである。

アール・ブリュット<sup>1</sup>、アウトサイダー・アート<sup>2</sup>をどのようにとらえるかは人間と人間の表現、芸術と芸術教育を考えると重要な問題のひとつであると考ええる。

アール・ブリュット作品に立ち現われる直接性や、表出された何か、は他に類を見ないものとされ、今やアール・ブリュット、アウトサイダー・アートは芸術の一領域として認められつつある。そのきっかけとなった展覧会に、1992 年にロサンゼルスを皮切りとした『パラレル・ヴィジョン』展<sup>3</sup>や、2013 年の『ヴェネチア ビエンナーレ』<sup>4</sup>が挙げられる。さらに、アール・ブリュット作品にフォーカスした数多くの展覧会が開催され、専門領域の美術館も国内外に多く存在する。

そして、今では一般的に「美術の専門的な教育を受けない人達が制作した美術作品のことを指す」と知られるようになった一方で、この二つの言葉の定義について未だ広く議論されている。

アール・ブリュットとアール・ブリュットでないものの線引きというのは、解釈者によって違いがあり、そこには各国の文化や時代背景、その立場により微妙にとらえ方の差があるように考える。さらに、既存のアート作品と並列展示されるようになった昨今においては線引きの必要性も問われるところである。

このように、現在のアール・ブリュットをスポット的に捉え論じるには、様々な要因が絡み合っていることが、定義が定まらない理由の一つであろう。

1945 年にアール・ブリュットという言葉が生まれて、およそ 70 年経つ。現在のアール・ブリュットの定義は、解釈者によって様々である。さらにそれぞれの国で発展をとげており、それゆえ国によって、芸術方面から語られたり、社会福祉面から語られたり、といった団体や個人が取っている立場によって異なる。こういった全容からして、その定義を固定することは難しい。

現在ではアートの一ジャンルとして認められているアール・ブリュットではあるが、その作品群は、連綿と続く美術史の一部を担っているとは言い難い。1800 年以降から、精神病患者の描く作品や民族芸術、子どもの描く絵といった、当時、「非美術」とされる作品に、精神医学者や多くの美術家達は、興味を持ち、触発され、研究も進められてきた。しかし、それら「非美術」の作家たちがアカデミズムから成り立つ美術史に作家として名が残ることは少なかった

ように考える。なぜ、精神薄弱者、民族芸術、子どもの描く絵などは、連綿と繋がる美術史という線上に上がらなかったのか、という疑問が出てくる。このような問題意識からは、美術／非美術といったような関係性が存在するのか、美術・芸術とは人間にとってどういう存在なのか、また、「美術」を通して「教育」する「美術教育」という言葉について改めて考える必要性が導き出される。

アール・ブリュットの美的価値や、そこに現れている表現の根源性などは、すでに多くの研究者や専門家が述べているとおりである。しかしアール・ブリュット作品に何らかの芸術的価値を見出しているのは、その外側にいる我々であるという問題意識の元、アール・ブリュットと美術、美術史がどのように関係しているのか、また、「美術」にアール・ブリュットが果たしている役割について迫りたい。

## I. 「美術」なるものの始まりに関する見解

私達が一般的に理解している美術史とは、時間軸を基本とし作品を系統立てたものである。先に挙げた『パラレル・ヴィジョン』展では、時間軸を基本としない「美術史」を示そうとした。時間軸を基本としない「美術史」とは一体何なのだろうか。一般的な「美術史」の意味は、以下のようにある。

美術史…美術の変遷、発達の道程を記述する歴史<sup>5</sup>

また、次のようにも説明される。

美術史…絵画、建築、彫刻、工芸品など、造形芸術の歴史。また、それを研究する学問<sup>6</sup>

一般的な西洋美術史では、人類が最初に何らかの造形物をつくったのは、旧石器時代の洞窟絵画、岩陰彫刻などとされている。数多く出版されている美術史の書籍のほとんどは、古代から現代までの歴史上の造形芸術の作品を、時間にそって系統立てたものが多く、日本においては西洋美術と日本美術と分けられて語られる。

高階秀爾監修『西洋美術史』では、最初のページに原始美術があり、旧・中・新の石器時代の美術に触れている。ここから世界の様々な場所で文明が開化していった。メソポタミア、シュメール、ペルシア、エジプト美術と続いていく。そして、ギリシャ美術、ローマ美術と続き、中世時代、ルネサンス美術を経て、バロック、近代、現代へとその変遷は続く<sup>7</sup>。

また、H.W. ジャクソン・アンソニー、E. ジャンソン著『西洋美術の歴史』では、序章を経て、第一部を古代世界とし、スペインのアルタミラ洞窟で発見された旧石器時代の洞窟美術に触れている。そこから、「呪術・エジプト」、「古代近東の美術」、「エーゲ美術」、「ギリシャ美術」へと内容は続いていく<sup>8</sup>。

内容は監修者や筆者によって異なり、一通り美術史の変遷をなぞることができるものであったり、詳細に時代ごとの作品・作家について書かれているもの、と様々ではあるが、一般的には古代美術から始まるのが通例ではある。

ここでは、美術史の始まりを考察するにあたり、E.H. ゴンブリッチ著『美術の物語』が述べる西洋美術史を中心に、考察を深めたい。

『美術の物語』の特徴として、美術の始まりをエジプト美術に定めるところにある。同書では、序章を経て1章では先史時代の呪術や未開芸術に触れるところから始まっている。しかしゴンブリッチは、連続する営みとして美術を語るためのスタートは、ナイル川流域のエジプト美術であると述べている。

人類の連続する営みとして美術を語るには、南フランスの洞窟や北アメリカのインディアン美術を出発点とするわけにはいかない。(略) 現代とを直接つなぐ伝統がないのだ<sup>9</sup>。

そして、エジプト美術を祖とすることについて、「なぜならギリシャの名匠たちは、エジプト美術の学校へ通っていたからだ。」としている。

つまり、ギリシャ美術はエジプト美術の技法を学び、取り込み、新たに自分たちのスタイルを確立し、発達していった。そしてそれは、ローマ美術、その後の西洋美術史へと繋がっていくことから、エジプト美術を西洋美術の始まりと捉えている。

さらに、「約 5000 年前のナイル川流域の美術は、現代の美術までつながっている。」とも述べていることから、明確に先史時代の呪術で使用した面、人形といった造形物や洞窟壁画などと、現在の美術は、一本の「美術史」という線として繋がらないことがわかる<sup>10</sup>。

ラスコーの洞窟画や、その他様々な地域で発生した人類の造形物、例えばアルタミラ洞窟の動物像や、ヴィレンドルフで出土されたヴィーナス像などは、この時点で西洋美術のその線上には乗らないこととなる。なぜなら、洞窟壁画や未開芸術といった類は、その伝統やイメージ形成の展開を現在まで継承していないからだ、とゴンブリッチも述べているとおりである。もちろん、どこを起点とするか、どう繋がっているかという見方は書物により様々であり、西洋美術の祖をエジプト美術と定めたのは、数ある視点の中の一つであるかもしれない。

しかし、美術史の意が「美術の変遷、発達の道程を記述する歴史」であるならば、点と点が線とならない洞窟壁画や、未開芸術といった先史美術の類は、点在している現象であり、連続と繋がる線状の美術史に組み込まれていないという言い方も可能だと考える。

先史時代の洞窟壁画や未開芸術といった未開芸術が存在しつつも、エジプト美術を西洋美術の始まりとして、伝統は受け継がれ、脈々と長く続いていく。現代の美術と繋がらないとされた、先史時代の未開美術は、変わらず置き去りにされたままなのだろうか。長く脈々と続く、美術史という線上に組み込まれてこないままなのだろうか。

後にゴンブリッチは、アメリカのテレビトーク番組に出演した際、インタビューの中で『美術の物語』の「物語」が指すものについて、以下のように述べている。

一元的に時系列に起きた出来事として作品を順番に並べた年代記ではない。作品達は作り手が変わっていても、他の誰かが引き継いでいる、というイメージ形成の展開の物語である。そしてこの物語は、そこに介在する人の手の物語でもある。ある時代に、停滞すると、時代や文化を超えてそれを引き継いでいく。だから、物語には一貫性がある<sup>11</sup>。

そして、『美術の物語』の中で大きな展開が訪れるのは、18 世紀末・19 世紀である、としている。ゴンブリッチは、『美術の物語』の「物語」について「イメージ形成の展開は人の手が介在する物語」と語っている。これは、時代、国を超えて美術家達が継承してきた伝統や技術も含まれるものであろう。つまり、先史時代の未開美術の技術や制作時のイメージ、物の捉え方といったことは我々が現在において認識している「美術」とは繋がっていないことがわかる。

## II. 交わらないもう一つの美術史と意識の変化

18 世紀末から 20 世紀にかけ、自然や科学、宗教など多くのことについて新たな発見や論争が相次ぎ、物事の認識基盤が大きく変化した。それまでのキリスト教的世界観から科学的、実証主義的精神への移行の中で、芸術においても作家がオリジナリティをもち、独自の美を追求することが主流となった。そして、これまでの既存の世界観や価値評価から逸脱し、新しい表現を見出すことを作家たちは求めていた。そして、多くの美術家達は、新たな表現、新天地を

非西欧や非芸術に求め、文化に侵されていない原始的なもの、純粋なものを求めていった。

こういった美術思想はプリミティビズムとも呼ばれ、アカデミズムから生まれたファインアートではなく、子どもの絵や、精神病を患った人たちの作品をアートとして扱うことになっていくきっかけにもなり、後のモダンアートの運動に大きく影響を与えたものでもある。

これはつまり、正規とされる美術の周縁に、ある一群があり、この一群は、モダンアートに大きな影響を及ぼしている、ということである。

もちろん、先史以来の美術史について語るにはあまりにも言葉が足りていないことは十分承知している。しかし、19世紀以降、美術家達はその作品上や精神上ともに探し求めたものに、無垢なもの自然なものといったことが挙げられ、それらを求めた先に「プリミティヴ」だとされる民族芸術・未開芸術や洞窟壁画、子どもの絵、精神病者の描くものなどといった、正規の美術とは見なされない、周縁にある造形物の一群があることは明らかである。

そして、その一群の持つ要素を自身の作品に取り込んでいった美術家達は、その時代において新しい美術を提示し、作品を残し、評論家や社会に承認され名を残し、数百年経った今でも私たちは彼らの作品と人生を知ることができる。

しかし、影響を与えた側、つまり、民族芸術、部族の仮面、子どもの絵、精神病者らがつくる「造形物」にいたっては、一部については継承されているものの、「美術品」としては継承されていない。これらの「造形物」は、美術史という線上に名が残っている美術家が参考にしたものとして見ることはできるが、その作品の制作者については、美術史に名が残っている偉大な美術家達のように知ることはできない。そして、その構成や精神性、制作時の心理状態などといった、造形物や制作者がもつ部分的な要素では変遷に取り込まれていながら、美術品として、またそれを制作した美術家としてその名を美術史という線上に痕跡を残すことは少ない。この一群の造形物は、美術史という変遷に大きく影響を与えながら、決してその線上に交わっていかないのである。

なぜなら、ゴンブリッチが述べたとおり、私たちが知っている西洋美術史という史実は、脈々と続く一本の線なのである。その線は、時代、国が変わっても、先代が残した思考や論理、イメージを次の世代の人が引き継いでいった変遷だからである。

このように、美術史という一本の線に組み込まれていかない、もう一つの点在する一群が存在する。美術史という線上にのっている作品を「美術品」とするならば、そこに影響を与えつつも「美術品」とならなかった「人間の造形物」が周縁に点在するのである。

現在では、この「人間の造形物」の一部にはアール・ブリュットという名称を与えられ、今やそれらは美術の一部分になりつつあるのである。

18世紀末から、美術に影響を与えてきた、もう一つの美術（「人間の造形物」）は当初、自分たちが持っていないもの、備わっていないもの、として、一部の美術家からは憧れとして捉えられ、西欧文明に汚されていない、自由なものといった捉えられ方をされていた。ここには、初期ロマン主義の礎となる、自然礼賛および、同時代の文明批判、ギリシャ・ローマのお手本からの脱却、といった思想の流行による影響が多にあるものと考ええる。文明社会以外の社会（そもそも西洋社会以外は、社会を形成していない、という観念のもとに）のことを未開社会と呼び、「未開（プリミティヴ）」的な思考は、文明人（西洋人）にはないものであり、それは学ぶべきものであるとされた。だからこそ自分たちが持っていないものに憧れの念を抱いたと言えるのではないだろうか。

しかし、こういった考え方は後に批判されていくこととなる。クロード・レヴィ・ストロース（Claude Lévi Strauss 1908-2009）は、著書『野生の思考』（1962）の中で、文明人の思考と本質的に異なる「未開の思考」なるものが存在するという考えを否定し、未開性の特徴と考えられてきた呪術的・神話的思考、具体の論理は「野蛮人の思考」ではなく、「文明人」の日常

の知的操作や芸術活動に重要な役割を果たしており、むしろ「野生の思考」と呼ぶべきものであるとしている。それに対し、西洋的な思考方法である「科学的思考」は限られた目的に即して効率を挙げるためにつくり出された「栽培思考」であると述べている。レヴィ・ストロースは自身の考える「野生の思考」について以下のように述べている。

私にとって「野生の思考」とは、野蛮人の思考でもなければ未開人類もしくは原始人類の思考でもない。効果を昂めるために栽培種化されたり家畜化された思考とは異なる、野生状態の思考である。(略)今日のわれわれには、この両者が共存し、相互に貫入しうるものであることがもっと理解しやすくなっている<sup>12</sup>。

そして、野生の思考が比較的保護されている領域として芸術をあげている。このことからわかるとおり、後期印象派以降 20 世紀中頃まで、自分たちに無いものとして「憧れ」であった「人間の造形物」を制作する上での精神性や感覚は、「取り戻す」という意味に代わっていつていることに気が付く。

現在においては、未開社会だけが持つと考えられていた精神性や感覚的な要素は、全ての人類に備わっているものと考えられ、文明社会によって、その能力は影をひそめていったという考え方に変化している。そしてその能力は、人の成長過程で文明社会に染められ失っていくという考え方もあり、いずれにしてもかつての能力、持っていた能力を「取り戻す」という考え方に変化していると考えられる。

### Ⅲ.「美術」の周縁にあるもの、装置としてのアール・ブリュット

ここまで、正規の美術史のまわりに「人間の造形物」が点在することを述べてきた。そして、アール・ブリュットはこの点在する「人間の造形物」にあたるものである。アール・ブリュットの魅力として、純粋性や未知なるもの、原始へのあこがれ、また非西欧、エキゾチックといったものが挙げられるのは先に述べたとおりである。

アール・ブリュットが内包する、純粋性や未知なるもの、原始へのあこがれ、また非西欧、エキゾチックといった要素は、19 世紀以降美術家たちが憧れ、求め、そして取り戻そうとしたものであり、正規の美術史とは交わらない点在する「人間の造形物」が内包するそれである。

つまり、アール・ブリュットは「人間の造形物」であり、正規の美術史とは交わらない点在する周縁の一群であるということが可能である。そして、過去には自分たちにないものとして扱われた、その精神性や心理状態は、今や「憧れ」から「取り戻す」ものに変化しているのである。

まだ、「憧れ」だった時代、美術は伝統にのっとり、それまで人類が培った英知でもって対象の表現が試みられていたと言える。美術家が見えたままに描くのではなく、人間の描き方、風景の描き方といった先人が築いてきた知識・技法を、美術学校で習得し描いてきた。時を経て、19 世紀には、知識に基づいて描くことより、美術家の目を通して描く、目に見える世界をそのまま抽出することが試みられるようになる。印象派達は、チューブになった絵の具とカンバスを持ってアトリエを出、目に見えるそのままの光の揺らめきなども表現しようとした。ゴッブリッチは、美術史の大きな転換点で、画壇が当初否定していた、印象派の描き方、思考法を認めたことにあるとしている。後にゴッブリッチは、『美術の物語』について、以下のよう

私の物語は、ある意味で、世界を表現する際の対立する二つの問題や手法の争いの物語なのです。簡潔にいうと「知識に基づく表現」と「見ることに基づく表現」との間の争いで

す。(略) 物語の行きつく先は印象派です。印象派の求めたものは無垢な目です。目に見える世界をそのまま抽出する原理の勝利です。19 世紀末のことです<sup>13</sup>。

印象派以降、美術運動はモダンアートへと移っていくが、その目的は、自分たちが培ってきた伝統、技法を刷新する新たな表現を求めたことにある。そして各々の美術運動の横にあり、大きな影響を与えたものが、「人間の造形物」とした一群である。

これまで、伝統と技術を脈々と引き継ぎ、表現してきたものが「美術」であったが、時代とともに「人間の造形物」に大きく影響を受け、新たな表現を見出してきた今となつては「美術」そのものの枠が曖昧になってきたと言える。

「人間の造形物」は、18 世紀末以降に、突然突出してきたものではなく、アーカイブが残っていないだけで先史以来常に存在しているものである。いつの時代にも子どもの絵は存在し、いつの時代にも精神病患者（その当時はこのような言い方をしないものの）の描くものは存在する。民族芸術にいたっては、何も造らない民族というものは、そもそも存在しないであろう。「人間の造形物」にスポットを当て始めたのは、18 世紀以降の「美術」側であり、「人間の造形物」を正規の「美術」として認められない、としたのも「美術」側である。そして、自分たちが元々持っていたものを取り戻すのだ、という時代による意識の変化のもと、これらは「美術」である、としたのもまた「美術」側である。

何を以って「美術」とするかは、時代ごとに移り変わり、それは変化や発展と言うことができる。しかし、先史以来常に存在するものに、一方的にスポットをあて、時に線引きをし、時に組み込むというのは、「見るに基づく表現」の別の可能性の探究が印象派以降今も続く「美術」を成り立たせるため、という言い方ができるのではないのではないだろうか。

現在では、「知識に基づく表現」でない「美術」の周縁にある「人間の造形物」の一群は、人間が元々持っている潜在的な表現として、今や「取り戻す」という構図になり、「美術」を語るうえで重要な存在である。これらは今や、「美術」を「美術」たらしめる装置のような役割を果たしていると言える。そして、アール・ブリュットとは、点在する一群「人間の造形物」のことを指しているのだ。

ここで、本稿の立場を改めて確認したい。本稿ではアール・ブリュットの定義づけをしようとするものではなく、ましてアール・ブリュットの範囲を定めるものではない、ということである。むしろ、アール・ブリュットを通して、「美術」自体を考える事を考える、あるいは、その手がかりを探ることにある。こと定義づけに関しては、アール・ブリュットの言葉を作ったデュビュッフェでさえ、子どもの絵について当初、「アール・ブリュットである」としていたものの後に「アール・ブリュットではない」としたほど曖昧なままである。現在でも、アール・ブリュットの定義というのは、定まっておらず、国によって捉えられ方の違いも大きい。

本稿は、先に述べたとおり、どこからどこまでがアール・ブリュットなのか、といった定義づけ、範囲を定めることが目的ではない。むしろ、先史以来、存在している「人間の造形物」にスポットを当てたのも「美術」という制度であり、その「美術」を成り立たせるための「アール・ブリュット」についても、どこまでが範囲か、という風に線引きをし、名付けようとすることに問題があると考えている。

これまで美術史の指し示す「美術」について考察してきた。これにより、美術史とは交わらない「人間の造形物」という点在する一群があることが明らかになった。そして、これらの一群は、「美術」というものを成り立たせる大きな役割を担っていることがわかった。

## おわりに

本稿では、アール・ブリュットを通して、美術史を考察することによって、正規の美術史と

は交わらない、もう一つの「人間の造形物」と呼べる点在する一群があることが明らかになった。

アール・ブリュットは「美術」の中でどういう存在なのだろうか、ということはしばしば問われる疑問である。現在では、アートの一ジャンルとして存在する以上、こういった疑問が出て来るのは当然のことと言える。そして、どうしても「美術」には、はまりきらない存在がアール・ブリュットなのだと考える。

再度改めて確認したいことに、ここではアール・ブリュットの定義をする、もしくは、どれがアール・ブリュットで、どれが当てはまらないか、といったことは論題に挙げていない。言い換えれば、アール・ブリュットについて、そこを突き詰めることは、さほど建設的な意味はないものと考えている。むしろ重要な事は、正規の「美術」の周縁にあるアール・ブリュットが、その存在意義を主張することによって「美術」そのものが、より強固に制度化されてきたという避けられない事実があることである。

本稿で明らかにしたかったことは、「美術史」と交わらない、「人間の造形物」なる一群が存在すること。そして、その一群は、「美術史」という1本の連綿と続く線とは交わらない、ということである。さらに、古代美術と近代以降の美術が、間の数百年という時間的ベクトルを乗り越え、造形的要素の共通があることは、「美術」という構造の曖昧さを示しているのではないだろうか。これは、「美術」そのもののについて考えることにも繋がり、ひいては「美術」の教育の場である、美術教育にも繋がる問題であると考えている。

本稿では、上記の指摘に留まっているが今後、さらにこの点について研究を深めていきたいと考えている。

#### 【参考文献】

- ・モーリス・タックマン／キャロル・S・エリエル（編）、世田谷美術館（監）、1993、『20世紀美術とアウトサイダー・アート パラレル・ヴィジョン』、淡交社
- ・服部正、2003、『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』、光文社新書
- ・Jean Dubuffet, 1948, September, <<Notice sur la compagnie de l' Art Bru>>
- ・Roger Cardinal, 1972, *Outsider Art*, Praeger
- ・『Il Palazzo Enciclopedico The Encyclopedic Palace Biennale Arte 2013 Volume I』 55. Esposizione Internazionale d' Arte, 2013

#### 【注】

- 1 1945年、フランスの画家ジャン・デュビュッフェ（Jean Dubuffe）によってつくられた言葉。
- 2 アール・ブリュットに類似する概念として、イギリス人批評家ロジャー・カーディナル（Roger Cardinal）が1970年代に提案した言葉。
- 3 本展は、1922年にロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムで開催された『芸術における霊的なもの：抽象絵画 1890-1985』展に続くものとして構想された。本展ではアウトサイダーの美術、もしくはそれに属するものと考えられる、強迫的幻視者たちや子供の美術に引き付けられ、影響を受けた近代の美術家達に焦点を当て、インサイダーとアウトサイダーを並列して展示することを試み、時間軸を基本としない「美術史」を示そうとした展覧会である。服部正は『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』の中で、「一般の美術愛好家にまでアウトサイダー・アートという言葉が知られるようになるには、やはり93年の「パラレル・ヴィジョン」展を待たなければならなかった。」と述べている。

- 4 イタリア ヴェネチアで2年ごとに開催される現代美術展。本展では、セルフポートレートアーティストであるマリノ・アウリーチ (Marino Auriti) による「The Encyclopedic Palace of the World」(世界的百科事典宮殿) という作品名をテーマに、美術史上に残っている美術家達の作品と、アール・ブリュット作品を一同に並べ、人間表現の根源に迫る展示を試みた。
- 5 広辞苑 第6版
- 6 日本国語大辞典 第二版十一巻
- 7 高階秀爾(監)、1990、『西洋美術史』
- 8 H.W. ジャクソン・アンソニー .F. ジャンソン著、2001、『西洋美術の歴史』、創元社
- 9 E.H. ゴンブリッチ、2011、『美術の物語』、PHAIDON、p.37
- 10 同書、p.501
- 11 Charie Rose, 1995/9/22, TV Program
- 12 クロード・レヴィ=ストロース (大橋保夫)、1962、『野生の思考』、みすず書房、p.262  
Claude Levi-Strauss, 1922, LA Pensee Sauvage, Plon
- 13 Charie Rose, 1995/9/22, TV Program