

“境界を生きる芸術”アール・ブリュット／ アウトサイダー・アート

— 生の芸術との出逢い —

三浦史子・黒澤和代・梶谷紘花・三田麻紀

I はじめに

アール・ブリュット／アウトサイダー・アート(Art Brut/Outsider Art)作品に初めて出逢ったのは、『アール・ブリュット—パリ、abcd コレクションより—』(2008年)という美術展であった。館内に漂う感じたことのない空気の質感に触れ、作品から発せられる熱量を浴びた。その作品に取り込まれ、作品と見ている側との境界が曖昧になってしまうような感覚にさえ陥った。芸術作品として、ただ見られる物という存在を超越している。本研究は、この衝撃的な出逢いからはじまった。

アール・ブリュット／アウトサイダー・アートはその定義上、公の市場には現れないはずの存在であった。しかしわれわれが作品に出逢うのは、他でもなく公の場である美術展である。この美術展がなければわれわれが作品に出逢い、衝撃と感動に揺り動かされる体験をすることはできなかった。その体験を味わえた場が定義から外れたところにあるかもしれないというのは、実に皮肉なものである。一体、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートとは何なのか。何がそこまでわれわれを惹きつけるものなのか。皮肉な出逢いはなぜそこにあったのか。本稿ではアール・ブリュット／アウトサイダー・アートをめぐる現状を整理し、今後の在り方の可能性を探ってみたい。

I-1 アール・ブリュット／アウトサイダー・アートとは

アール・ブリュット(生の芸術、粗野な芸術、加工されていない芸術)とは、20世紀フランスの美術家 Jean Dubuffet が、1945年頃から提唱し始めた概念である。それまでは「狂人の芸術」「精神病患者の芸術」などと呼ばれていた一連の作品群を「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」としてより審美的かつ包括的に捉えるために用いられた造語とされる(服部, 2003)。Dubuffetの集めたそれらの作品は、スイスのローザンヌ市の美術館に『アール・ブリュット・コレクション』として収蔵されており、その後の収集活動によって現在は3万5千点にも上っている。

一方で1972年に、イギリスの美術史家 Roger Cardinal が、アール・ブリュットの英訳として提唱した言葉がアウトサイダー・アートである。アウトサイダー・アートは、芸術教育を受けていない人が作った美術作品を指し、その作者はいかなる文化的社会的認知や賛辞にも無関心であり、自身の衝動のみによってそれを作り上げているに過ぎない。また、公的な領域や芸術市場に乗ることなく、受け手が不在で、特定の文化の文脈に沿って了解することが不可能である。服部(2003)によると、Cardinalは障害のある人の作品に注意が集中してしまうのを避けるために、アウトサイダー・アートと

いう語を用い、それらは単に障害者の作品を指すのではなく、障害を持たない人の作品も含まれることを意味していた。アウトサイダー・アートという言葉は、1992年にロサンゼルスに始まって欧州を巡回し、1993年に世田谷美術館（東京）で開催された『パラレル・ヴィジョン 20世紀美術とアウトサイダー・アート』（以下『パラレル・ヴィジョン』展）という展覧会によって一般的となる。つまり、公の場に姿を見せることのなかったアウトサイダー・アートが、世界中で広く認知されるようになってきたことを示す。

アール・ブリュット／アウトサイダー・アートの表記は語る研究者に依るところが大きく、明確な区別はされていない。日本ではアウトサイダー・アートが使用されることが多いが、本稿では、“生の芸術”という言葉の持つ意味を尊重したいと考え、「アール・ブリュット／アウトサイダー・アート」と併記する。

I-2 矛盾点と危機感

筆者らがアール・ブリュット／アウトサイダー・アートについて再考するに至ったのは、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートにはわれわれの生きる現代の世界に対して新たな視座を与え得る力を感じるとともに、その存在とそれをめぐる周囲の動きに矛盾を感じ、今後の在り方を危惧したからである。以下に、定義と現状を比較することによって筆者らが感じる矛盾点を述べていく。

まず、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートは公的な領域や芸術市場から「逸脱する部外者」（服部，2003）であり、その作者はいかなる文化的社会的認知や賛辞にも無関心であるという定義である。いまやアール・ブリュット／アウトサイダー・アートは、1992年の『パラレル・ヴィジョン』展など数多くの展覧会が

開かれ、広く社会に認知され始めている。芸術市場に乗らないと定義されながら、社会的な存在となってきているのである。また、美術展を開催することは、同時に作品や作者が評価されているということである。文化社会的評価や賛辞に無関心であるはずの作者の在り方と、作品を評価し展示する在り方にはズレが生じている。これは、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートを芸術の枠組みの中に取り入れている動きであり、「Outside」でなくなっているのではないか。2010年に開催された『アール・ブリュット・ジャポネ』展では、その目的として「障害者の制作する作品が、美術的価値を認められることによる、芸術を通じた障害者のエンパワメント」とあるが、価値を評価することを重要視しており、作者自身と、その作品を見る受け手との間に落差があるように思われる。

次に、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートは「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」であり、「正規の美術教育を受けていない」人々による作品であるという定義についての矛盾を挙げる。現在、作品が制作される過程として、福祉施設等によって準備された環境が存在していたり、最低限の美術教育を行う画家がついていたりして、美術教育の中に作者が身を置くことが少なくないのである。この福祉的教育との結びつきの流れは一体どのようにして生まれたのだろうか。

さらに、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートの作者の想いはどのように扱われるのだろうか。上記2つのように、評価されたり、福祉教育的に扱われたりする中で、作品に現れる作者の衝動や生き方そのものを受け取るということから目がそらされているように感じられる。このような現状の中で、作品、作者自身を感じていくということ、作品や作者自身から離れずにアール・ブリュット／アウトサイ

ダー・アートを見ていくとはどういうことなのだろうか。また、周囲の働きかけは彼らの制作活動とはかけ離れた次元で行われてはいるが、西垣（1996）は作者自身にも影響を与えているとも述べており、それによって作者が掻き立てられるように思うままに筆をとり、誰のためでもない作品を作り上げることの妨げになることはないのだろうか。

本研究は、以上のような矛盾や危機感を筆者らが感じたことがきっかけとなっている。本稿は、研究の第一報として、歴史的変遷や現在を巡る動きをまとめ、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートとはいかなるものであるのかということ改めて考えていくものである。

Ⅱ アール・ブリュット／アウトサイダー・アートの誕生と展開

Ⅱ-1 アール・ブリュット誕生に至るまで

精神障害者等の作品に対して Jean Dubuffet がアール・ブリュット（生の芸術）という名を提唱する以前、それらの作品は「精神障害者の芸術」として精神医学の領域で着目され、のちに芸術の領域からも注目される存在となっていく。

古くはイタリアの精神科医 Cesare Lombroso が、天才作家の作品と精神障害者の作品を評価し比較、分類する研究を行い広く賞賛された。服部（2003）によると、Lombroso の研究は作品の芸術性への賞賛の意図は持たず、むしろ犯罪者や狂気といった人間の否定的な面を解明するところにその目的があったとされる。しかし、否定的側面において広く認知された障害者等の芸術作品群が、のちに芸術領域で新たな評価を受けることになる。ドイツの表現主義者 Vassily Kandinsky, Paul Klee らは、1911年に『青騎士』（人間のより根源的な状態や、湧きあ

がる激しい感情を表現することを求めた芸術集団）を結成し、子どもの絵画や精神障害者の絵画に着目した研究を行った。Klee は子どもの絵を精神障害者の絵と同価値にとらえ、両者を知性に頼らない衝動的な表現者として評価していた（服部，2003）。芸術領域で評価される対象となった精神障害者等の芸術は、再び精神医学領域においても注目され、意義深い存在として認知されていく。ドイツの精神科医 Hans Prinzhorn は『精神病患者の芸術性』（1922）を発表し、後のアール・ブリュット／アウトサイダー・アート研究に最も影響を与える著書を残すこととなった（大内，2008）。Prinzhorn は精神障害者の作品を研究することを通して、作品を診断材料としてのみ扱うのではなく、人間が表現を行うという衝動について、その本質を見極めようとする想いが強くあった。そのため、精神障害者の芸術作品が一部の芸術家たちからある意味で羨望視されるという状況も生じた（藤澤，2005）。作者にとって羨望のまなざしを受けることは意図されていないにもかかわらず、作品に描き表されたものが芸術家たちを引き寄せていったのである。

Prinzhorn の影響を最も強く受けたのがシュールレアリストたちであった。シュールレアリズム運動は、1920年代 Andre Breton をリーダーとする若者たち十数名によって、フランス・パリで起こった芸術と思想と生活の改革を目指した運動であった。それまでの芸術的規範を覆そうとする理念の下、精神障害者の芸術作品をシュールレアリズム作品の中に位置付けた。既成の秩序や常識に対する反抗心に根差した芸術を求めるシュールレアリストにとって、精神障害者の陥っている錯乱状態や狂気といったものは、社会規範からの逸脱や自由を意味していた。シュールレアリストたちは、精神障害を自分たちの目指すべき理念を代弁するものと

してとらえて賞賛したのであった。

しかし、社会規範からの逸脱者としての存在を意味する精神障害者の芸術作品は、戦時下においてはプロパガンダの恰好の餌食とされた。ナチス・ドイツによって、近代芸術の排斥運動として『退廃芸術展』(1935)が行われたのである。そこには近代芸術、そしてユダヤ人作品を禁止するための見せしめとして、精神病患者や知的障害者の作品も展示された。逸脱を許さない社会情勢において、前衛的芸術が退廃の烙印を押されたのである。その結果、医療の領域から芸術の領域へと広まったはずだった精神障害者の芸術作品は、社会情勢に飲み込まれるようにして、世界的に影をひそめることとなってしまった。

第二次世界大戦が終結後、精神障害者の芸術作品は、Jean Dubuffetによって再び人々の目に触れる機会をもたらされる。自身も画家であったDubuffetは以前より関心のあった精神障害者の芸術作品を収集しArt Brut(生の芸術、加工されていない芸術)を提唱した。服部(2009)によれば、アール・ブリュットの性質についてDubuffetは「個人的で秘密めいた性質を保持すること」を望んでいたという。後にRoger Cardinalによってアール・ブリュットの英訳として提唱されるアウトサイダー・アートの定義の核となるものが、Dubuffetによってすでに示されていたのである。

II-2 アウトサイダー・アート提唱から現在までの展開

Dubuffetのアール・ブリュット提唱より20年以上経った1972年、イギリスの美術史家Roger Cardinalはアール・ブリュットの英訳としてアウトサイダー・アートという言葉で提唱した。アウトサイダー・アートには、精神病患者、占い師、交霊術師、知的障害者、独居老

人などの作品が含まれているが、作者が精神病であることや知的な障害があることはあくまで結果論であり、アウトサイダー・アートの必要条件ではないということをCardinalは強調した。アール・ブリュットを提唱したDubuffetが収集した作品もその多くが精神障害者のものであったということもあり、Cardinalは障害のある人の作品に注意が集中してしまうのを避けるためにアウトサイダー・アートという語を用いたとされる。作者は、周囲の評価を顧みることなく、アートが流通するシステムから逸脱する奔放さを持ち、自身の衝動のみによって作り上げているに過ぎない。そのような意味では、Prinzhornの著書出版前後に起きていた精神障害者の芸術を巡る芸術界の動きや社会情勢といったものは、アウトサイダー・アートの定義からは遠い状況にあったのかもしれない。

アウトサイダー・アートが提唱されて以後は、アール・ブリュット/アウトサイダー・アート作品が各地において様々な形で展示・出版されるようになってくる。1976年には、Dubuffetがコレクションした5千点にのぼる収蔵品とともに、改修された18世紀の貴族の邸宅『ボーリュウ館』(スイス、ローザンヌ市)において、美術館として『アール・ブリュット・コレクション』がオープンされる。現在、世界で最も権威あるコレクションとして各地から来館者を迎え、その収蔵品は3万5千点にも上っている。また1992年には、アール・ブリュット/アウトサイダー・アートが世界的に認知と評価を広めることになった展覧会が開催される。当初の企画者であるTuchman(1993a)によると、1992年のロサンゼルスで皮切りに欧州を巡回し、1993年に世田谷美術館(東京)で開催された『パラレル・ヴィジョン』展は、精神病患者や霊媒、独居老人、主婦らアウトサイダー34名の作品と20世紀美術の主要なプロの

芸術家すなわちインサイダー 40名の作品をひとつの空間に分類・展示したもので、強迫的幻視者の作品と主流をなしてきた芸術家の作品とのつながりを総合的に探求しようとする、最初の展覧会とされる。また Tuchman (1993b) は、非常に純粋で妥協を知らず、ひたすら自分の信念を創作に注ぎ込んでいくアウトサイダー・アートに感銘を受けたモダンアーティストらが、スタイル上での相似だけでなく、その姿勢自体を同じくしようとするというパラレルな関係を示すことに本展の趣旨をおいた。ここでは、インサイダーとアウトサイダーの作品は、それらがすべて芸術として等しく有効 (Tuchman, 1993b) であることが強調される。また、Sarah Wilson (1993) によれば、アール・ブリュットもしくはアウトサイダー・アートは、外部の文化であると考えられることはもうなく、それらはモダニズムの不可欠な要素として共時的な『ポストモダニズム』の世界観における、単なる視覚的目録の一つにもなったとされる。これらを踏まえて考えると、アウトサイダー・アートは、社会の流れに乗ることがなくいわゆる芸術家たちをインサイダーとさせたと言える。すなわちプロの芸術家として社会の枠組みの中に取り入れる程の大きな力を持っていると言えよう。

さらに 2010 年になると、『アール・ブリュット・ジャポネ』展がパリ市立アル・サンピエール美術館にて開催される。この展覧会が目指すのは、精神科病院や知的障害者施設等を利用する障害者の制作する作品が、美術的な価値を認められることによる、芸術を通じた障害者のエンパワメントである。また、この展覧会を多くの人が理解することにより「障害」という言葉そのものが、社会に肯定的な意味として認知され、障害者が地域で自立した生活が出来る社会の実現に大きく寄与することも目的とする。

『アール・ブリュット・ジャポネ』展が行われるパリ市立アル・サンピエール美術館の館長 Martine Lusardy は、認知をまったく目指さないアール・ブリュットとは逆の状況であり、アール・ブリュット氾濫の時代である現代に気をつけなければならないことが起きていると指摘する。それは行きすぎであり、アール・ブリュット作品を真似た偽物のアール・ブリュットが氾濫することである。また、障害者用の施設に増えているアートセラピーのアトリエであり、本来、アートを通じて個人個人を助ける目的の施設や作業所が、作品を作らせてアール・ブリュットの市場に出す傾向にあるという。Lusardy は、アール・ブリュット作品は作者が生きるために作ったものであり、それらを忘れて作品 1 点だけを取り上げて価値や評価について述べることは間違いであり、危険なことであると述べている。

服部 (2008) によると、アウトサイダー・アートはもともと福祉的な概念ではなく、障害者差別の一つの形、見世物的なものであったが、そのような歴史の始まりとは反対に、今では社会福祉と強い結びつきを持つようになったとされる。それは、社会福祉が美術作品そのものに興味を示すようになったからであるという。1971 年に国連が「知的障害者の権利宣言」を宣言し、また 1983 年から 93 年には、「国連障害者の 10 年」を設定し、障害者が社会参加できるようにしていこうという取り組みが、先進国をあげて行われた。このような中、芸術を通じた社会参加の方法が福祉施設の中でも一般的に考えられるようになったのである。ヨーロッパやアメリカでは、この時期に福祉的な目的を持つアトリエが増える。例えば、カリフォルニア州のオークランドにある 1974 年にできた Creative Growth Art Center、同州のリッチモンドにある 1982 年にできた NIAD Art Center (National

Institute of Art and Disabilities)、オーストラリアのウィーンにある、1981年に精神病院の敷地内に建てられたGuggingの『芸術家の家』などがある。また、2010年の『アール・ブリュット・ジャポネ』展も、芸術を通じた障害者のエンパワメントや社会に肯定的に認知されることを目指している。

アール・ブリュット／アウトサイダー・アートの定義定着への流れを整理すると、精神医学分野では、まず精神医学領域での発見がある。それがDubuffetによって精神医学領域から切り離されてアール・ブリュットが定義され、Cardinalによって精神障害者作品への集中を避けるためにアウトサイダー・アートが提唱されたのである。一方芸術分野では、芸術領域での賞賛があったが、近代芸術の排斥によって衰え、近代芸術の復権と流通（商業）システムに組み込まれる危険性を伴うようになった。

Ⅲ 日本における“アール・ブリュット／アウトサイダー・アート”定着に至るまで

Ⅲ-1 精神障害者芸術から知的障害者芸術への移行

日本において、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートのような芸術に目が向けられる起点となったのはHans Prinzhornであろう。1922年にドイツで出版された精神病理学者Prinzhornによる『精神病者の芸術性』が話題となり、日本でも興味を示す者がおり、ほぼ同時代に日本に届いた。大内（2008）は、日本ではヨーロッパと違い、芸術家たちが圧倒的な関心をよせた様子は見られず、少数の自然科学系学者によってたびたび紹介されたり、同様の実践がなされたりして受容されていた、と述べている。日本の芸術家たちが興味を示さなかったことは、日本における定着の仕方に影響を及

ぼしており興味深いところである。この点について、本稿では検討にまで至っていないが、今後考察していくべき論点であると考えている。Prinzhornの精神病理学的な取り組みを受容した学者の中でも、精神科医の式場隆三郎が積極的に関与したとされている。式場は、山下清との関係で有名だが、1931年雑誌『アトリエ』8巻5～7号で「ゴッホの自殺」というゴッホを伝記的に紹介する記事を連載し、1932年『ファン・ホッホの生涯と精神病』を発表して以降、知識文化人として広く社会的に認められるようになった人物である。戦前の式場は精神病者の絵画に関心を示しており、1935年著書『文学的診療簿』の中に「精神病者の絵画及び筆蹟」という文を書いている。また、1936年に千葉の市川にある精神薄弱児養護施設と呼ばれていた『八幡学園』の顧問医となった。そこで山下清と出遭ったのである。

その頃、当時早稲田大学心理学教室講師だった戸川行男が、山下清をはじめ知的障害児の作品の魅力に出遭う。そして1937年に早稲田大学にて『八幡学園』の子どもたちの作品展を開く。これがおそらく日本で最初の試みであったと言われている。翌年にも同作品展が開かれ、画家の安井曾太郎が訪れた。そして戸川・安井によって『特異児童作品集』を刊行されることになる。その後第二次世界大戦が勃発し、ナチス・ドイツの退廃芸術理論が日本にも影響を及ぼしたのか、精神病者の絵画を取り上げなくなる風潮に変わってくる。戦前に精神障害者の絵画に興味を示していた式場も、芸術方面からの批判もあり、1938年雑誌『文芸春秋』4月号に載せた「狂人の絵」について、「戦時期の1939年頃から関心を公にすることを手控える」と述べている。式場ら精神科医がアートを取り上げることによって、精神病者のアートとして「病的」なものとして認識されることとなり、日本

においても「退廃」という烙印を押されることになってしまったのである。それ以降、日本では精神障害者のアートは近年まで取り上げられることがなかった。その代わりに、戦後は知的障害者のアートが取り上げられるようになる。その発端となったのが山下清であり、1940年頃から大々的に取り上げられ始めた。

戦前すでに山下と出遭っていた式場は、映画『裸の大将』の封切を迎え、山下を「日本のゴッホ」「精神薄弱ながらも天才画家」「放浪の天才画家」と表現している。河内（2009）によると、山下を世に送った式場は、戦争状態の悪化によって「精薄児」教育を不要視する当局や世間に「精薄児」の教育可能性を信じさせることを目的に、教育・社会啓蒙者としての意欲に燃えており、知的教育の側面を付加していった。山下を取り上げることによって、知的障害者アートに世間の目を向けようとしたのである。取り上げられ始めたこの時期は、河内（2009）によると『「精神薄弱ながらも天才画家」という記号が半ば固有有名詞化してしまった』ため、他の知的障害者のアートへ目が向くことはなかった。そして1946年に山下が死去し、画集の刊行や遺作展が開かれる。この時期になると、山下はアイドル的な存在として語られるようになり、「裸の大将」としてのみ言われるようになる。それと同時に、知的障害者を「天才」と称することで食べ物にしているとの批判が目立つようになる（河内、2009）。またこの頃式場も死去しており、その頃から、美術商たちは「山下清はアイドル的で画家ではない」との評価を下すようになった。また、1980年からテレビドラマ『裸の大将放浪記』が放映されるが、この頃には差別問題もあり、もはや全てがフィクションとして扱われている。2009年にリメイクされたが、その時も知的障害者のアートとは書かれなかった。式場の目指した知的障害者の芸術

にスポットを当てたいとの想いは失敗に終わったと言える。

このように、日本のアール・ブリュット／アウトサイダー・アートには、精神障害者の芸術から知的障害者の芸術へと移行してきた歴史がある。このことは先に述べた西洋での在り方と比較すると日本独自の在り方であり、その決定的な違いは、日本のアール・ブリュット／アウトサイダー・アートが障害者の表現活動に対し教育的視点から出発しているという所にある。

Ⅲ-2 教育・福祉的介入と現在までの展開

次に、その後の教育的・福祉的活動の取り組みについて見ていきたい。まず、1955年の『美術手帖』の臨時増刊号として「ちえのおくれた子らの作品」という特集が組まれる。この特集も、障害のある人々の作品に対し、全体的に教育と啓蒙の色合いが含まれる内容であり、はた（2008）は障害者の表現活動をめぐるこのような流れについて「このような状況から美術とは対岸の出来事として認知するようになってしまった」と述べている。その後もアール・ブリュット／アウトサイダー・アートに関しての教育的関与はその影を残し、1964年に知的障害者への絵画教育で画期的な成果をあげていた西垣籌一による『みずの木絵画教室』（京都府亀岡市）が開かれる。そして、1975年からは視覚障害児童への粘土造形教育で有名な作家・西村陽平が盲学校での美術教育の実践を行うなど、日本各地で障害者へのアート活動として教育的介入がなされて行くのである。そして、1985年には田島征三が滋賀県信楽町の『信楽青年寮』に関わり、1991年には、滋賀県のボードレス・アートミュージアム『NO-MA』のアートディレクターを務める、はたよしこが、兵庫県西宮市の『すずかけ作業所』にて絵画教室を始めることとなる。この様な流れから、1990

年代中頃以降、知的障害者の表現をサポートしようとする活動が全国各地で芽生えていく。

その中で、この頃特に障害者芸術の支援活動を展開し、障害者の表現活動に火をつけたものとして、『たんぼぼの家』がある。この『たんぼぼの家』は、障害のある子をわが子に持つ母親らを中心とした活動『たんぼぼの会』から始まり、1980年に『たんぼぼの家』が開設される。この『たんぼぼの家』は制作活動を実践するとともに、市民芸術運動である『エイブルアート・ムーブメント』（「新しい文化を作り出す市民の自律的な力」が本来の意味）を進める施設として位置している。現在でも36名ほどの知的障害や身体障害を抱えるメンバーが活動を行っており、障害者らが作品を通し、自立や各人の個性、生き方を支えるものとして今もなお注目をあびる活動を繰り返している施設である。

そして、1993年には、世界各地で開催されてきた美術展の一つである『パラレル・ヴィジョン』展が日本の世田谷美術館で開催され、これによってアール・ブリュット／アウトサイダー・アートは急速に認知と評価を広めることとなった。この展覧会では「日本のアウトサイダー・アート」として、国内の主に知的障害者の作品が同時に展示された。このような経緯から日本のアール・ブリュット／アウトサイダー・アートでは障害者の作品が多く紹介されるようになる。

その後、1995年に入ると、エイブルアート・ジャパンが主催する、障害者芸術を捉えなおすノーマライゼーション運動である『エイブルアート・ムーブメント』が起り、日本でも展覧会が開催され始めた。そのうち主なものとして、1997年の『魂の対話 Able Art'97』、1999年の『エイブル・アート'99－このアートで元気になる』が挙げられ、この2つが大きな反響を呼び、現在では障害者芸術自体をエイブル・

アートと呼ぶことも多い。

そして近年の活動では、2009年にはたよしこにより『目覚めぬ夢—日韓のアールブリュットたち』展が開かれ、日韓の精神障害者の作品展が行われた。その活動を日本国内だけではなく、海外へと活動範囲を広げるなか、2010年に滋賀県のボーダレス・アートミュージアム『NO-MA』とスイスの『アール・ブリュット・コレクション』の連携事業として、日本のアーティストと『アール・ブリュット・コレクション』の作品を共通のテーマのもとにコラボレーションさせるという、『アール・ブリュット・ジャポネ』展がパリで開催されることとなった。

以上に見てきたように、日本のアール・ブリュット／アウトサイダー・アートは、教育的側面を付加するものとして始まり、様々な教育的活動や福祉的活動が行われている。しかしこれは、そもそものアール・ブリュット／アウトサイダー・アートの定義とは矛盾する現実としてある。しかし、この現実には批判的な見方が生まれる一方、そのような活動によりわれわれの目に留まる機会が増え、さまざまな取り組みを可能にしてきたことも事実であり、そしてこの日本のアール・ブリュット／アウトサイダー・アートの在り方を形作ってきたと言えるだろう。そして2009年1月に国際障害者交流センターが行った『障害者の芸術と文化活動』の調査結果によると、6県を除く全ての地域で障害者の作品・表現をめぐる取り組みが行われている状況にある。

このような動きを巡り、現場での相互行為や社会関係を解明しようとした中谷（2009）の論文から、現場での障害者の芸術表現をめぐる取り組みが明確となってくる。中谷は実際に二つの施設をめぐる、作品を取り巻く現場の動きを事例を通し明らかにしてきた。その中で、「障害者を巡る経済的・階層的な不公正さを同時

に乗り越える『道具』』として障害者の表現を巡る動きが存在しており、「かれらを取り巻く階層的な社会構造をいかに変革するかが課題となった」と述べられている。そのように福祉的な取り組みから作品を市場に乗せるといった動きがあることも事実であるが、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートがある「挑戦」として存在していることもまた確かである。

また、上記に見てきたように、精神障害者芸術よりも知的障害者芸術が陽の目を浴びたということは、日本におけるアール・ブリュット／アウトサイダー・アートを考えていく上での重要な点の一つとして挙げられるだろう。ナチス・ドイツの退廃芸術理論がきっかけとなったと先行研究で述べられているが、海外でも同じ動きであるにもかかわらず、日本において精神障害者芸術に目を向けるのがかなり遅れたことには、何か理由があるように思われ、今後考察していくに値する点であろうと思われる。

IV “アール・ブリュット／アウトサイダー・アート”再考

これまで、アール・ブリュット／アウトサイダー・アート誕生からの歴史の変遷や、それらをめぐる動きについて見てきた。そして、そこから浮かび上がるのは、定義とそれを巡る現状との間に見えてくる矛盾である。

アール・ブリュット／アウトサイダー・アートとはそもそも、美術的教育を受けておらず、作者自身の衝動のみによって作り出される作品である。そうして生み出された作品は、公的な領域や芸術市場に乗らない、受け手が不在なものとして存在しているはずであった。しかし、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートという名は世界に知れ渡り、たくさんの作品がわれわれの目に触れるような現状となってい

る。アール・ブリュット／アウトサイダー・アートが公的な存在になるということは、人間の深部に触れるような、衝撃的で感動的な出逢いをわれわれに与えてくれるということでもある。しかしその反面、われわれに感動をもたらせている美術展や展覧会、商品化された作品そのものが実は、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートの定義とは相容れないものであるというパラドックスが生じているのである。特に日本においては、障害者福祉との関係が深く、社会の中に障害者アートを浸透させ、社会化に結び付けることでその名を広め、発展させてきた。

現在、作品が制作される過程として、福祉施設などで美術的教育の流れの中に作者が身を置いていることが少なくない。このような状況を踏まえ、服部（2009）は「日本におけるアール・ブリュット／アウトサイダー・アートは、福祉と美術の危うい境界線上を歩き続けていることを運命づけられた存在である」と述べている。また、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートとして、障害者の作品が多く紹介されているが、障害者芸術とアール・ブリュット／アウトサイダー・アートとは同一のものではない。今井（2008）は、「アーティストが精神病であるか、あるいは精神的に健康であるかという基準はありません」という Lucienne Peiry の言葉を紹介しており、服部（2003）は、「精神病であったり知的な障害があるということはあくまで結果論であり、アウトサイダー・アートの必要条件ではない」とはっきりと言及している。Dubuffet は「精神病理学的芸術」とか、「精神分裂病（現代の用語では統合失調症）の芸術」などと呼ばれることが多かった作品を医学の分野から切り離したいと考え、アール・ブリュットと名付けた（服部、2003）。このことを踏まえ、社会の中で広く扱われるようになった今、障害

者芸術とアール・ブリュット／アウトサイダー・アートとの関係を見直すことも大切なことなのではないだろうか。以上、様々な矛盾や現状を挙げたが、これらを踏まえてアール・ブリュット／アウトサイダー・アートを捉え直してみたいと思う。

本来アール・ブリュット／アウトサイダー・アート作品は、芸術市場には乗らずパーソナルな存在であった。パーソナルなものであるからこそ、そこに表現し得る作者の内的な世界がある。しかし、同時に突き動かされる衝動のままに表現された作品は、その作品に触れた者の内面をも突き動かす。作品に魅了された者は、作品を世に知らしめようとして収集し、美術展や展覧会を催そうとするだろう。作品が公的なものとなることに対する作者の希望や賞賛への期待は介在しておらず、収集した人間の世に知らせたい想いに頼っている部分が大いかもしれない。これは、藤澤（2005）が指摘するように、中心にいるはずの作者が不在の状況といえよう。しかし、筆者らはこの「作者不在の状況」こそが、アール・ブリュット／アウトサイダー・アート作品の在り方のように思われるのである。というのも、「作品そのもの」は実は飄々としていて、公的な芸術市場に乗せられようと、「消費される」ような存在ではなく、作者の衝動のみによって生み出された作品は、どのような解釈にも意味付けにも揺るがされることなく存在し続けるのではないかということである。さらにはアール・ブリュット／アウトサイダー・アートと名付けることや、現状の定義付けだけでは、その本質をまだ十分に表しきれていないのかもしれない。

筆者らが感じていた定義と現状の間に見えてくる矛盾点は、作品をめぐる動きを客観的に見た場合、一見矛盾しているようではあるが、作品の立場に立った場合、実はどちらも真であり、

どちらも偽でもあるのである。アール・ブリュット／アウトサイダー・アートをめぐる議論は、作品に接するわれわれが作品をどう扱うかというところにあったように思われ、検討する余地を残す部分であろうと思われる。

V 今後の可能性と発展

アール・ブリュット／アウトサイダー・アートが誕生してから約半世紀が過ぎようとしている。作品を巡る実状と Dubuffet や Cardinal による定義との間に矛盾を感じつつも、美術展が開催され、世界中にその名が知れ渡ることによってアール・ブリュット／アウトサイダー・アートとわれわれが出逢えた事実は否めない。Dubuffet が概念を提唱する以前は、「狂人の絵」「精神病患者の芸術」などと呼ばれた歴史があった。そして現在、作品として挙げられるものなかに知的な障害や精神障害を持っている人の作品が多いのは、そのような作品が展覧会などで人目に触れる機会が多い歴史的経緯があったからである。しかし、服部（2003）は、「アウトサイダー・アートという言葉は、障害のある人の表現を部外者として差別するものではなく、学校教育やマスメディアの商業戦略によって制度化された美術の枠組みを突き抜けるような、大胆な表現にたいして用いられる言葉である」と述べている。障害をもつ人の作品が多い事は、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートを考えて行く上で重要なポイントであることは見逃せないだろう。しかし、作者が障害者であるか健常者であるかの境は、必ずしも示されてはこなかった。それは、本能的に制作された作品ということ自体が重要なのであって、むしろ作品が障害と健常という境界線上に存在しているとしてとらえることもできる可能性を示しているからではないだろうか。また、境界

という意味では、作者と受け手との境界、医療と福祉と芸術との境界をも生きている存在としてとらえることもできるかもしれない。さらには、「いわゆる芸術」というものをインサイダー化してしまう境界線を導く者として、「アウトサイダー」という名を付された存在として作品をみることもできるのではないだろうか。そのような意味では、障害者と健常者、正常や異常などの価値基準について新たな視点を与えてくれる可能性を秘めているのが、このアール・ブリュット／アウトサイダー・アートなのかもしれない。

発見されては影の存在に貶められ、そうかと思えば多くの人の目に留まる時代に翻弄されているように見えるアール・ブリュット／アウトサイダー・アート。しかし、描かれた世界に触れる瞬間に見る側に湧きあがる衝撃や何かに揺り動かされるような体験そのものは、どのような歴史の波にもさらわれることのない、確かなものなのではないだろうか。作品を巡る状況からは、作者不在の状況が生じているように危惧されている。しかし、作品に宿る作者の本能的な衝動に触れるということを通して、われわれは作者を見失うことなくいられるのかもしれない。

本稿において歴史的経緯から矛盾点や危機感を整理することで、アール・ブリュット／アウトサイダー・アートが、作品の境界を生きる存在であるという可能性が見出された。今後はさらに、医療、福祉、芸術といった各領域間でどのような存在となっているのか、また日本においてどのような存在であるのかなど、様々な視点から検討していきたいと考える。

<付記>

本稿の作成にあたり、貴重なご助言、丁寧なご指導をいただいた、京都文教大学臨床心理学

研究科の秋田巖教授に心より感謝しお礼申し上げます。

<引用文献>

- 藤澤三佳 2005 「障害者」とアウトサイダー・アート—医療・福祉とアートの交差— 室月誠・進藤雄三編 社会コントロールの現在 世界思想社 pp95 - pp111
- はたよしこ 2008 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— 紀伊国屋書店
- 服部正 2003 アウトサイダー・アート 現代が忘れた芸術 光文社
- 服部正 2008 コミュニティアートセミナー Vol.3 アウトサイダー・アートの歴史と現在～障害のある人がアートを変える～
- 服部正 2009 日本の福祉施設と芸術活動の現在 芸術と福祉 アーティストとしての人間 藤田治彦編 大阪大学出版会
- 今井祝雄 2008 進行形アート講座 湖西のキャンパスで 樹花舎
- 河内重雄 2009 山下清の語られ方：知的障害者を「天才画家」とすることについて 九大日文 13, 64-76, 九州大学日本語学会
- モーリス・タックマン 1993a パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート— 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 (日本語版監修) 淡交社 pp9-13,
- サラ・ウィルソン 1993 パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート— 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 (日本語版監修) 淡交社 pp120-149
- モーリス・タックマン 1993b 画期的企画「パラレル・ヴィジョン」展実現秘話 芸術新潮, 44(12), 57
- 中谷和人 2009 「アール・ブリュット／アウトサイダー・アート」をこえて—現代日本における障害のある人びとの芸術活動から— 文化人類学 74/2
- 西垣籌一 1996 無心の画家たち—知的障害者寮の30年 (NHK ブックス) 日本放送出版協会
- 大内郁 2008 日本における1920～1930年代のH. プリンツホルン『精神病者の芸術性』の受容についての一考察 人文社会科学研究 Vol16 pp66-79

関 楠生 1992 ヒトラーと退廃芸術－退廃芸術展
と大ドイツ展－ 河出書房新社
千野美和子 2007 日本昔話にみる精神性 仁愛大
学研究紀要 第6号 pp1-11
塚原史 1998 シュルレアリスムを読む 白水社

参照 HP

アール・ブリュット・ジャポネ展 [http://www.
artbrut.jp/](http://www.artbrut.jp/)
滋賀県社会福祉事業団 2010.3 アール・ブリュッ
ト・ジャポネ展ニューズレター
ビック・アイ 国際障害者交流センター 全国の障害者
芸術・文化活動 [http://www.big-i.jp/art/activity/
investigation/index.php](http://www.big-i.jp/art/activity/
investigation/index.php)

Abstract

“Living Art on the Margins” Art Brut/Outsider Art: Encounter with Living Art

Fumiko MIURA, Kazuyo KUROSAWA, Hiroka KAJIYA, Maki SANDA

Art Brut, which means unprocessed art, refers to artwork created by people who are not poisoned by art education. Furthermore, its proposed English translation, “Outsider Art,” is defined as art that is not publicized or available on the market (Hattori, 2003). This study aimed at organizing the historical transition and developments involving Art Brut/Outsider Art from its birth.

In addition, we examined its development in Japan, and its future potential. We argue that such pursuit has the power to give us a new perspective toward the modern world that we live in. Meanwhile however, there seems to be an inconsistency between its definition and reality, which is the cause for concern as we consider its future.

As a result of careful consideration, we argue that, in comparison with the West, the Japanese psyche is better appreciated for the art of the intellectually disabled rather than the mentally disordered. Also, the inconsistency that we initially perceived could be considered as such if viewed as activities surrounded the artwork, but when viewed from the artwork itself, it is at once true and false.

Art Brut/Outsider Art exists in the margins between disability/disorder and normality, artist and audience, medicine/welfare and art. Furthermore it can be viewed as an “outsider” which brings about the margins which makes “art” an insider. Art Brut/Outsider Art could provide us with a new perspective regarding the values of disabled/disordered and healthy person, as well as normality and abnormality.

Key words : Art Brut, Outsider Art, margins