



# ジャン・デュビュッフェによる審美的基準にみる アール・ブリュット - 反文化的思想に基づく mad artとの影響関係を視点として

田中, 美佳

---

**(Citation)**

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 7(1):77-86

**(Issue Date)**

2013-09

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCD0I)**

<https://doi.org/10.24546/81005363>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81005363>



## ジャン・デュビュッフェによる審美的基準にみるアール・ブリュット —反文化的思想に基づく mad art との影響関係を視点として—

### Art Brut on the aesthetic basis of Jean Dubuffet

#### — Influence relations with mad art based on idea of the counterculture as a viewpoint —

田 中 美 佳\*

Mika TANAKA\*

**要約：**アール・ブリュットは、1945年にフランス人画家であるジャン・デュビュッフェ（1901 - 1985）により定義されたアートであり、加工されていない「生」という意味合いをもち、文化外に位置づけられる人々によって描かれたアートとして、伝統的な絵画である西洋美術に対峙された。しかし、伝統的な美術テクニックである遠近法や正確な模写を用いずに描かれる作品には、こどもの絵や少数部族の描画も含まれることを示唆しており、その表現形式は多様性という形容詞で表わされ、一定した審美的基準を含有したアートとして認識されることが難しい。本論では、多様な表現を含むアール・ブリュットの審美的基準を、デュビュッフェの芸術的思想を辿りながら、アール・ブリュットの起点となった精神病者の描画（mad art）と1967年にアール・ブリュットの定義を精錬するために形成された補完的コレクションという分類、そしてデュビュッフェの作品を通して考察した。結果としてアール・ブリュットは、デュビュッフェの反文化的立場という思想を基に肯定される未開性や狂気を、西洋文化によって培われたアカデミックな手法を用いず、主題、画材料の選択、画面構成における転置の方法やリズム、書法という要素において、どのような創造性をもって表されるかを重視した表現であることが分かった。

#### はじめに

アール・ブリュットは、1945年にフランス人画家であるジャン・デュビュッフェ（1901-1985）により定義されたアートであり、加工されていない「生」という意味合いをもち、伝統的な絵画である西洋美術に対峙するかたちで位置づけられた。しかし、伝統的な美術テクニックである遠近法や正確な模写を用いずに描かれる作品には、こどもの絵や少数部族の描画も含まれることを示唆しており、その表現形式は多様性という形容詞で表わされ、一定した審美的基準を含有したアートとして認識されることが難しい。本論では、多様な表現を含むアール・ブリュットの審美的基準を、デュビュッフェの芸術的思想を辿りながら、アール・ブリュットの起点となった精神病者の描画（以下、mad art と称す）と1967年にアール・ブリュットの定義を精錬するために形成された補完的コレクションという分類、そしてデュビュッフェの作品を通して考察する。

#### 1. デュビュッフェの芸術的思想

デュビュッフェがアール・ブリュットを定義する背景には、文化外に位置づけられる人々、そして文化外からうまれる作品への照射から始まっている。それらはデュビュッフェの芸術的思想の

中心に存在し、アール・ブリュットの定義に影響を与えている。デュビュッフェがアール・ブリュットを定義した後、作品を収集する中で、アール・ブリュットが如何なる表現のアートであるのか、西洋文化とはどのような文化であるのかを再考し、反文化的な位置づけを基軸にして、アール・ブリュットを定義していくこととなる。

本章では、デュビュッフェの言説を辿りながら、アール・ブリュットが、どのような思想を基に形成されていったのかを明らかにする。

#### 1-1. 文化外に位置づけられる人々に値する

##### common man の概念

デュビュッフェにとって、common man という観念は、アール・ブリュットを定義づける以前より、彼の哲学的であり芸術的な理論の中心にあったにも関わらず、アール・ブリュットを定義する際には明確に提示されていない<sup>1)</sup>。以下は、1945年に「plus modeste(より謙虚に)」というタイトルで書かれたデュビュッフェの文章である<sup>2)</sup>。

シャヴィルの理髪店で、消防士や肉屋、郵便局員たち若者が

\* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士課程後期課程

(2013年4月1日 受付)  
(2013年7月1日 受理)

話しているのを見ていると、彼らがとても馴染んでいるように感じた。全体的に分かりやすく、彼らの話すことは愉しさと確信に満ちており、私はうらやましかった。彼らのぼろぼろな会話には、人生や驚き、発明があると感じる。つまり趣があるということである。私たちは、この会話をどんな専門家よりも芸術的であり、誌的だと言うことができる。

common man とは、文化とはあまり関係のない環境で暮らす労働者階級の人々を指しており、デュビュッフェが賛美の対象として呼称した。デュビュッフェは自身の作品で、賛美の対象に値する労働者階級の人々をしあわせに、そして喜ばせたいという意志も表示しており<sup>3)</sup>、制作の対象としても、自身の作品を観てもらうことを希望する人々に対しても、common man を意識していたことが分かる。このようなデュビュッフェの考え方は、人々の社会的立場づけを意識しての結果であり、今日のアール・ブリュットを考える際に、切り離すことのできない環境要因を形成しているものと考えることができる。

そして1945年の段階では、特に common man に対して特別な才能や哲学的思想がなくても、存在自体を重要視する考え方であったのが、アール・ブリュットが定義づけられて12年後の1967年には、common man に対して、以下のように言及している<sup>4)</sup>。

本能をもって、そして一般的なアートの感性ではなく、強い個性を有する感性があり、また彼らが生活する世間一般のスタイルとは真逆の創作がなされていること。

上記のデュビュッフェの言葉からは、common man への考え方の変化をみることができる。しかし、common man の対象となる人々が、文化外に位置づけられる労働者階級の人々であることに変わりはなく、後年になり創作における感性をより重視した内容に変化していることが、着目される点である。

## 1-2. mad art への賛美

前節でデュビュッフェの芸術的思想にある common man の概念についてふれ、文化外に位置づけられる労働者階級の人々が賛美の対象とされていることが示されていた。しかし、実際にアール・ブリュットの起点となった作品は、mad art である。この背景には、デュビュッフェの1920年代での経験が元になっていると考えられる。以下は、1923年にデュビュッフェが軍事に従事し所属していたエッフェル塔にある国立気象台で、偶然見つけた雲の描画に深く関心を示した出来事である<sup>5)</sup>。

私は、雲の写真のカタログを作成しなければならなかった。その期間に、私の関心を掴むものを発見した。それは、パリ郊外に住む女性のイラストつきの空の観察記録であった。そのノートには、雲として詳細な描写がなされているのではなく、たくさんの種類のタンクの行列がドラマティックな風景として描写されていた。私は、この幻想的な女性、後に完全に精神病となってしまった女性のもとに何度も通った。

時を同じくして、1922年に出版されたドイツ人精神科医であ

るハンス・プリンツホルン (Hans Prinzhorn 1886-1933) の著書である「Bildnerei der Geisteskranken (精神病者の芸術性)」を読んだ際の感動も、後に以下のように述べている。

プリンツホルンの著書にある作品の写真は、私がまだ若かった頃、とても強い印象を残した。それらは私にある道を示してくれ、そして解放してくれた。私はすべてのことが許され、可能であることを悟った。何百万の可能な表現が文化外に存在している。

上記のような出来事を経て、デュビュッフェが mad art への関心を高めていったことが分かる。しかし、1945年に mad art を起点として定義づけられたアール・ブリュットは、世の中の一般的な認識のなされ方として、アール・ブリュットではなく mad art、つまり狂人の絵として位置づけられる傾向にあった<sup>6)</sup>。そのように認識される社会的背景には、前述の1922年にドイツ人精神科医であるプリンツホルンにより出版された著書がヨーロッパにおいて認知されていた背景に起因している。

著書の中で述べられている精神病のひとつである精神分裂病<sup>7)</sup>を有する人々の創造性は、芸術面において最も実りが多くみられる疾患とされ、その表現形式にはファンタジー、不条理、支離滅裂がある中にも、描かれた形態を一定のリズムで配列させる装飾性や反復性、そして象徴性のある形態の形成などの様式化が特徴として挙げられている<sup>8)</sup>。

これらの特徴が、20世紀初頭における伝統絵画の崩壊から、新しい美術へ向けての動向に副次的に注目を浴びることが可能となり、また抽象美術へと時代が要求する芸術的要素を含むものでもあった<sup>9)</sup>。プリンツホルン著書の精神疾患を有する患者の作品の例示や、表現形式の特徴が述べられた出版物は、ヨーロッパ内で広く読まれ、ある程度の認識がなされる背景においては、アール・ブリュットの作品であるのか、mad art であるのかの境界線はあいまいというよりも、後者の認識が優るのは当然のことであったと思われる。

しかし、アール・ブリュットを探求し始めたばかりのデュビュッフェにとって、アール・ブリュットをイコール狂人の絵と認識されることは心外でもあり、観者の理解へ混乱をきたすものでもあった。よって、デュビュッフェは以下のような言葉で、mad art の枠組みを否定している<sup>10)</sup>。

このアートを mad art だと見なすならば、mad art でないアートとは何なのか。狂気が存在しない時、それはアートではない。

消化不良のひとつもしくは膝の悪いひらが描いた絵というものがないのと同じく、狂人の絵というものもない。

そして、1952年にヴォルマツト医師に宛てた手紙には、「創造性は、不健康で病理学的な現象である」と記述している<sup>11)</sup>。デュビュッフェが主張する mad art における狂気存在は、西洋文化に対して、どのような点で反文化であるのか。次節では、デュビュッフェが批判の対象とする西洋文化をどのような視点で捉え

られているのか、そして反文化的立場とはいかなる思想に基づいているのかを、デュビュッフェの言説から明らかにする。

### 1-3. 反文化的立場について

デュビュッフェは、アール・ブリュットを定義した6年後の1951年12月に、アメリカにおけるシカゴ芸術クラブの講演<sup>12)</sup>で、西洋文化への懐疑と、未開社会における思想についての肯定的意見を、以下のように語っている<sup>13)</sup>。

私は未開性の価値を大いに信じている。つまり、本能、情熱、情調、粗暴、狂気である。ところで、私は別に西洋にこういった野蛮な価値がないといっているのではない。その逆だ。(中略) この文化は、日常生活から日々遠ざかる文化なのだ。私個人としては、日常生活と直結するような芸術、日常生活から出発し、われわれの真の生活と真の情調を極めて直接にそしてまた極めて真摯に表現するような芸術に、賛同する。

上記のように述べた上で、西洋文化に懐疑を示す理由を5点に分けて述べている。

一つめは、西洋文化の主要な特性の一つである、人間の本性は世界の他の存在物の本性とは極めて異なる、という信念についてである。デュビュッフェは、未開社会における思想を重視しており、人間は世界中の存在物の一員でしかないという考え方を示している。

二つめは、西洋人が自己の思考に浮かぶ物は、自己が思考するのとまったく同じあり方で外界に存在している、と信じていることに對し、他の方法で知ることも可能であり、その方法として、狂気と呼ぶ精神状態を取り上げ、芸術は狂気と大いに関係していると確信していることを主張している。

三つめは、西洋文化が丹念に作り上げた観念に対して、それが人間の機能の最良の部分ではないとし、観念が作り上げられる前の段階の思考を捉えることを重要視している。

四つめは、西洋文化における物を捉える方法としての分析について否定し、物事は全体的に把握するべきだと述べている。

最後は、書き言葉に対する懐疑である。論理性をもつ書き言葉よりも、話し言葉の方が声の音色や抑揚など合わさり、具体的であり効果的だという考え方である。

以上のようなデュビュッフェの西洋文化への批判と自己の見解からみえる思想には、理性や論理性に對峙する狂気の肯定的思考が存在している。そして、未開性という枠組みの中に本能、情熱、情調、粗暴、狂気を含めている点が特徴である。詳細には、未開性とは西洋と異なる土地での文化を指していると思われるが、実際は西洋に位置しながらも、「文化外に位置する人々」の思考、つまり思考の前段階の精神状態として該当させている内容と捉えることができる。

### 1-4. アール・ブリュットの定義

前節まで、デュビュッフェの芸術的思想にある複数の重要な思考をひとつずつ辿った。本節では、前節でふれたシカゴ芸術クラブでの講演前にあたる、1949年に開催された展覧会である「文化的芸術よりも、生の芸術を」<sup>14)</sup>におけるデュビュッフェの序文から、アール・ブリュットの表現に関する内容を以下に抜粋する<sup>15)</sup>。

アール・ブリュットは、芸術の教養で痛めつけられていない人々の作品のことである。かれらにあっては文化人の場合と反対に、真似事がどこにもない。かれらは主題、使う材料の選択、転置の方法、リズム、書法などすべてを自分自身の根底から引き出しているのであって、古典芸術あるいは流行の芸術のパターンを借りているのではない。ここに見られるのは、自分自身の衝動からのみはじめて、すべてがまったく再発見された、完全に純粹で生の芸術的行為である。つまり文化的芸術にいつも見られるカメレオンと猿の機能ではなく、発明という機能だけがあらわれた芸術である。

デュビュッフェが定義するアール・ブリュットは、西洋文化に對する入念な批判から抽出されている表現であり、主題、使う材料の選択、画面構成における転置の方法、リズム、そして書法に着眼点が置かれている上で、自律性のある創造があるかどうか、そして衝動から発しているかどうかが重要視されていることが分かる。

## 2. 反文化的立場を示す mad art の表現

前章で、デュビュッフェがアール・ブリュット概念を形成するにあたり、重要と思われる芸術的思想についてひとつずつ辿りまとめた。本章では、デュビュッフェが批判した西洋文化と對峙して、肯定的要素として認めていた狂気の要素が含まれる mad art について、初期アール・ブリュットの代表作品と、芸術の教養がある人々により描かれた作品を含むハイブリッド・アウトサイダー・アートの作品を辿りながら、特徴的な表現について考察する。

### 2-1. 初期アール・ブリュットの起点となった mad art

アール・ブリュットの探求は、デュビュッフェのスイスへの旅が起点となっている<sup>16)</sup>。研究の対象となったのは、アドルフ・ヴェルフリ (1864-1930)<sup>17)</sup>、アロイーズ・コルバス (1886-1964)<sup>18)</sup>、ハインリヒ・アントン・ミュラー (1865-1930)<sup>19)</sup>、の作品である。彼らは、精神科医により紹介された精神病患者であり、作品は mad art に分類される表現であったが、デュビュッフェによりアール・ブリュットの作品として収集され定義された。以下は、3者の作品の特徴である。

アドルフ・ヴェルフリの表現 (図1) の主題は、ファンタジーに基づく自己をモチーフとした王国の形成にある。その独裁的なイメージの強さは、画面内に人物や音符、装飾的なモチーフを一定のリズムをもって敷き詰めるように配置させていることや、画面の中心に、人物の顔を描きながらも、その周辺にも点在させていることから示されている。そして、視点は作品を真上から俯瞰したかのような画面構成となっており、遠近法は用いられていない。また、矩形の画面に沿って額縁のように装飾されている部分と、楕円形のような曲線で取り囲まれている線の対比は、さらに観者の視点を中心へと移行する効果が与えられている。

順を追って、アロイーズ・コルバスの表現 (図2) もヴェルフリの表現にあるファンタジーの主題に類似し、王宮での男女の恋愛模様が主題となっている。特徴として、恋愛模様を華やかに見せるための装飾がシンプルでありながらも、女性の身体のラインを曲線で誇張するセクシュアルな点が挙げられる。また、画面に

対して人物の大きさの比率が高いことから、描きたい対象が男女であることが明確である。アロイズも、ヴェルフリ同様に遠近法や正確な人体のデッサンという手法は用いず、非常に内的な思考を表現しているという点で、特徴的だと言える。

3者めとなるハイブリッド・アントン・ミュラーの表現(図3)は、画面内に表れる浮遊感が特徴である。その浮遊感を構成しているのは、モチーフである3人の女の足が地についていないことや、押し車を押している人物2人の不安定な姿勢と、押し車の曲線にある。また、手押し車は3人の女を乗せているにも関わらず、重力がなく押し上がっているように見え、浮遊感を増している。この作品における特徴は他にもあり、人物の虚ろな表情や、非日常的な風景を題材にしていることである。ヴェルフリやアロイズと異なり、押し車の荷台や階段が3次元に描かれているものの、アカデミックな模写という技量までではなく、人物、押し車、階段の配置は不安定である。そしてこの風景は、観者にとって非日常ではあっても、作者にとってはファンタジーに基づく日常性をおびている感覚の差異が存在している。また、ミュラーは画材量に関して、ラッピングペーパーを用いており、その褐色で色あせた風合いは、作品の特徴のひとつとして形成されている。

以上3者の作品には、アール・ブリュットの定義にある主題に特徴がみられる。画材量の選択には、ミュラーが用いたラッピングペーパー、そして画面構成においてはヴェルフリ作品にあるモチーフを敷き詰めるように配置する、一種リズムともとれる特徴が挙げられる。

## 2-2. ハイブリッド・アウトサイダー・アートに含まれる mad artの肯定的要素

前節では、初期アール・ブリュットの代表作品の表現に含まれるmad artの表現について特徴を挙げた。本節では、ハイブリッド・アウトサイダー・アートと呼称されるアートに含まれる表現について考察する。

ハイブリッド・アウトサイダー・アートは、「芸術の教養がある」人々により描かれた作品を指している。デュビュッフェによるアール・ブリュットの定義には、「芸術の教養で痛めつけられていない」ことが根本的な条件であった。しかし、実際には「芸術の教養がある」人々の作品をアール・ブリュットとして含めている事実がある。1945年にアール・ブリュットを定義して以来、約20年を経た1967年には、アール・ブリュットの作品数は5000点以上が収集されていた。それを機に、デュビュッフェはアール・ブリュットの定義を精練するために、作品の分類を再考し始める。結果として、アール・ブリュット以外に補完的コレクションを位置づけ、「芸術の教養がある」人々の作品を分類することになる。その補完的コレクションとして分類されることとなった、「芸術の教養がある」人々の作品は、ハイブリッド・アウトサイダー・アートと呼称されていた。以下は、デュビュッフェの言葉である<sup>20)</sup>。

私は、問題のあるケースのために第2のコレクションを作りたい。ハイブリッド・アウトサイダー・アートの問題を解決するために、2つの異なるコレクションが必要であった。

そして、正確なアール・ブリュットとはいうと、教育を受けたことのない、もしくは少なくとも芸術的な分野の範囲外にい

る人々によってつくられた作品を指している。しかし、補完的コレクションに相応するのは、なにかしらの芸術的な訓練を受けているにも関わらず、アール・ブリュットの精神に満ちている人々によってつくられた作品である。

デュビュッフェがアール・ブリュットを定義した初期より、「反文化」であることは、強調されてきた内容であった。ハイブリッド・アウトサイダー・アートの存在は、根本的に内容を覆すものとなっているが、デュビュッフェは「アール・ブリュットの精神に満ちている」ことを条件に、定義に矛盾する作品を別の定義を用いて分類しようと補完的コレクションを形成した。

では、なぜ補完的コレクションという枠組みを形成してまでも、組み入れたい作品であったのか。以下に、ハイブリッド・アウトサイダー・アートの作品を取り上げ、前節と同様に、デュビュッフェの定義するアール・ブリュットとプリンツホルンの精神病者の芸術における特徴という視点から考察する。

ハイブリッド・アウトサイダー・アートの代表作品には、アントナン・アルトー(1896-1948)<sup>21)</sup>とルイ・ステール(1871-1942)<sup>22)</sup>の作品があり、彼らの社会的背景は、アントナン・アルトーが作家、俳優、演出家であり、ルイ・ステールが音楽家として活躍した人物である。その後、両者ともに精神病を発症し、病中に描かれた作品がハイブリッド・アウトサイダー・アートの定義内と考えられている。

アントナン・アルトーは、デッサン技術を習得した20代より亡くなるまで30年間に作品を残しているが、途中まったく絵を描くことをやめていた時期がある。その期間を除外して、作品の変遷を追っていくと、4期に分けることができる。①1918-1926年(図4)、②1937-1939年(図5)、③1944-1946.2年(図6,7)、④1946.3-1948年(図8)である。

①時期は、アルトーが絵を描き始めた時期にあたり、1918年秋から1920年初頭の約1年間、スイスにおける精神科での入院期間中にデッサン技術を習得し、その後フランスにおいて精神科医の元での療養中や、退院後に舞台に関わる衣装のデザインの仕事に携わった際に描いたデッサンなど、1926年ごろまでの作品が残されている(注23)。①の時期の約8年間は、デッサンに沿ったかたちでの描画がなされており、内面性の露出という特徴のある表現はみられず、アカデミックな手法のひとつであるデッサンが用いられているのみである。

②は、約10年の期間を経て絵を描くことが再開された時期にあたる。①の時期との差異は、主題の確立である。主題は「呪い」であり、モチーフに文字が取り入れられ、支持体である紙を焼き焦がすという手法を用いている。また、紙を描くための支持体として捉える認識から、情動的な感情をぶつける対象としての支持体へと変化していることも特徴である。

③の時期は、主題が人の「存在」や「生」に変化し、描かれる人物や幾何学的な形態は、人物に類似する描写もみられるが、部分的に人物の身体部位をアルトー自身が再構築した描写がなされている。また画面構成においては、一定した配置がなく、画面内に散らばるような配置であったり、主たる形態が単一に配置される形式である。

そして、④の時期は、アルトーが癌により亡くなるまでの約2年間の時期にあたる。③の時期との変化は、徐々に描かれる対象が人物へと戻り、②の時期にみられた焼き焦がしの跡を、鉛筆にて人物の表情に加えていることが特徴である。しかし、描かれる人物の表情は崩れ、憎悪や自虐の印象を残す表現となっている。

次にルイ・ステーの作品であるが、52歳であった1923年以降、1942年に亡くなるまでの約20年間、スイスの老人ホームに監禁されることとなり、その間に描かれた作品は多くあったとされているが、そのほとんどが破棄され残存するものは一部である。代表作品として残っているのは、指にインクを直接つけて紙に描いたものであり、ペンから指で描くことに至ったのは、1937年以降に視力を一部失ったことが理由とされている<sup>24)</sup>。

1937年以降のステーの作品(図9, 10)は、描かれる対象が人物であり、身体の動きが強調された描写であるのが特徴である。特に、手に関しては比較的大きく5本の指が明確に描かれるという、他の身体部位との差異がみられる。これは、手に対する表現意識の大きさと、身体表現において手の役割が大きいことを表している。

そして、画面全体より伝わるのは、動的な身体の動きである。シンプルな人物の描写であるが、躍動感が伝わる表現であることが特徴である。この表現は、フィンガーペイントであるがゆえの大胆さが加わる描写であるとも考えられるが、詳細さが省かれ、手足の動きが強調された描写であるがゆえに表わされる動的な表現でもある。また、図10の画面の背景に在る点描は、人物の躍動感を助長する役割も担っており、リズムカルな雰囲気漂わせる画面構成となっている。

ステー作品は、残存作品が一部であることもあり、アルトー作品のように、約20年間で描かれたステーの作品を、時期を分けて変化を追うことができない。それゆえ、初期作品から視力を一部失うまでの約15年間の作品がどのようなものであったのかを推し量ることはできないが、視力を一部失ったことで、描写がデフォルメされた可能性と、ステー自身が重要と考えていた可能性がある手指の存在、そして人物の存在が浮き彫りになり、より内面の思考が表れた作品であることは伺い知ることができる。

以上、アルトーの作品とステーの作品の特徴的な表現を取り上げた。両者の作品には、伝統的な美術テクニックが用いられていないことはもとより、積極的に自身の作品を他者へ観てもらうことを目的として描かれたものではなく、むしろアール・ブリュットの本質的な部分である、衝動という部分に支えられて描かれている。そのような視点で見れば、精神病発症後のアルトーとステーの作品が、「アール・ブリュットの精神に満ちている」と判断されることも理解できる。

しかし、もうひとつ考えられる決定的要因は、アール・ブリュットがmad artの表現要素を肯定的に認めているという事実である。前章でも述べたように、元々アール・ブリュットの始まりはmad artそのものであり、芸術の教養に痛めつけられていない人々が描くという定義を掲げていたものの、アルトーやステーのように芸術の教養を身に付けた経験があるにも関わらず、描かれた作品はアール・ブリュットの補完的コレクションに分類されている。これは、ハイブリッド・アウトサイダー・アートの存在が、mad

artの表現をアール・ブリュットの特徴的な表現のひとつであると証明していることと考えることができる。

### 3. 反文化的立場を表象するデュビュッフェの作品における表現について

デュビュッフェの芸術的思想やアール・ブリュットの定義には、常に西洋文化に対する批判と懐疑が存在し、対峙する概念として未開性や狂気を位置づけていた。アール・ブリュットを定義し、作品を収集していたデュビュッフェであったが、1942年より画家としての活動を再開した際に、どのような思想の基に制作していたのかは、アール・ブリュットの審美的基準をより明らかにする方法であると考えられる。本章では、デュビュッフェの反文化的思想を位置づける未開性や狂気概念と影響関係にあると思われる作品を取り上げ、その表現の特徴を明らかにする。

#### 3-1. 1940年代前半の作品 - 「メトロ」

デュビュッフェの1940年代前半の作品(図11)には、メトロという日常的な風景に、乗車する人々を主役として色彩豊かに描かれている。この時期のデュビュッフェの作品について、フランスの美術批評家であるガエタン・ピコン(Gaetan Picon 1915-1976)は、一般生活の生き生きとしたしかも粗野な表現であるとし、メトロの日々の冒険へと群衆を追っていくことを楽しんでいく作品であるが、このような作品は素朴派芸術として認識されるアートであったと述べている<sup>25)</sup>。実際に、アール・ブリュットを定義する以前のデュビュッフェの思考には、common manの概念があり、文化外に位置づけられる人々への称賛がなされていることから考えても、common manに値する人々や、それらの人々の日常生活が対象として選択されていたのは当然のことであろう。しかし、アール・ブリュットを定義した以降の作品は、次第に異なる表現へと展開される。

#### 3-2. 1950年代の作品 - 「ご婦人のからだ」シリーズ

1940年代の後半より、厚塗りの油彩画が制作されていたが(図12)、その後1950年より約1年間に、シリーズとして制作が開始されたのが、厚塗りの画肌と一体になったかのような裸体が描かれた「ご婦人のからだ」(図13)である。このシリーズでは、女性の裸体を猥褻である以上に醜態として描く方法がとられており、また特定される女性として認識が不可能な描写である。この「ご婦人のからだ」のシリーズにおけるデュビュッフェの思想には、西洋文化への批判が軸にある。

アメリカの文化史家であるワイリー・サイファー(Wylie Sypher 1905-1987)は、著書である「現代文学と美術における自我の喪失」の中で、デュビュッフェの対象となる女性の裸体における描写を、「人間の肖像からあらゆる個人的特徴を解除して、何世紀にもわたって西洋に暴威を振り続ける個人主義という熱狂から逃れる表現」であるとしている<sup>26)</sup>。また、対象を見る視点として「画家は自分の視線を誘引する物体に入り込み、それによって自分と物との間の距離を、ギリシャ以来われわれに伝えられてきたヒューマニスティックな芸術において常に守られてきた距離を、失う。」と述べている<sup>27)</sup>。

このサイファーが指摘するデュビュッフェの表現の思想は、西洋文化において人間の本性が世界の他の存在物の本性とは極めて異なるという信念に反する行為として表されている。人間の眼を

対象の中に潜り込ませるといった手法は、反文化的立場に存在するための表現方法なのである。

このような表現の方法は、同年代の画材量への研究がなされながら制作された「アッサンプラージュ (図14)」<sup>28)</sup> や「精神の風景 (図15)」<sup>29)</sup> のシリーズに共通する思想である。また、より画材量への研究が進むにつれ、用いられる材料は砂やパテ、泥土、ひも、アスファルト、粘土といったものに憑りつかれるようになる<sup>30)</sup>。

この画材量へのこだわりは、デュビュッフェがアール・ブリュットの定義でも述べているように、創造性の一部として形成される要素である。そして、デュビュッフェはアメリカにおけるシカゴ芸術クラブに、反文化的立場を表明する講演においても、日常生活と直結するような芸術に賛同すると述べている。その思考も加わり、身近にある素材が画材として取り込まれていた。

以上のような、西洋文化にある個別的特徴を排除するための正確な模写の破壊、そしてモチーフとなる物や風景を、個人主義的につくりあげる視点である遠近法の排除、という表現の方法を選択するデュビュッフェの芸術的思想には、やはり西洋文化に対する批判が基軸になっている。そして、独自の表現を求める姿をアール・ブリュットの定義から拾いあげながら制作していると考えることができる。

### 3-3. 1960年代から1970年代の作品 - 「ウルループ」シリーズ

最後に、1960年代より始まった「ウルループ」のシリーズについて考察する。このシリーズのタイトルについてデュビュッフェは、1962年には「完全なる隠語、つまり思いついた言葉で出来たもので、その意味は曖昧である。」<sup>31)</sup> としているが、1972年にニューヨークでウルループの野外彫刻の除幕式の際での講演では、以下のように述べている<sup>32)</sup>。

ウルループは、語の響きを考えて発明されたものである。フランス語で、なにが夢想的であると同時に、グロテスクな物や人物を連想させるし、またそのうえなにか悲劇的にうなったり脅かしたりするものを思わせる。この二つが一緒になっている。

「ウルループ」シリーズの初期は、平面の作品 (図16) が制作されており、画面構成における形態のランダムな接合が特徴であった。一定のリズムを保持しているかのように見えて、そうではなく、風景とそこに居る人物や動物が、同一化するように均質に配置されている。この表現における思想には、前章4節における西洋文化の分析に対する批判から、物事を全体的に見ることへの肯定的思考が基になっている。また mad art の特徴である不条理さや支離滅裂な表現の意図も含んでいると考えることができる表現である。いずれにしても、デュビュッフェが西洋文化に対峙する思考として肯定する未開社会の考え方や狂気を含む表現として捉えることができる。

その後、作品は平面における同様な表現を残しつつも、立体へと変遷し、最終的にはペリニー・シェ・イエールにおいて広大な敷地に「クロズリー・ファルバラ」 (図17) が建築される。この、平面から立体に作品が移行したきっかけは、カンヴァスに代わる発砲スチロールという素材への発見であった。デュビュッフェに

とって、画材量の選択は重要であり、それはアール・ブリュットの定義にも含まれている点である。1950年代まで、画材への探求心を燃やし、アッサンプラージュや画面のマチエールの形成などに力を注いでいたデュビュッフェであったが、電熱線を用いて生き生きとカットされていく発砲スチロールに、「生」を感じたことが、立体の制作の始まりであった<sup>33)</sup>。

以上がデュビュッフェの作品におけるアール・ブリュットとの類似項であり、特徴である。1942年より始まった制作は、年代が進むにつれ自己の芸術的思想をより精練する作品として展開されている。その表現には、アール・ブリュットの定義や西洋文化への懐疑を軸にした思想が基となっており、アール・ブリュットの存在とともに、自己の表現を肯定しながら制作を進めたと考えることができる。

#### おわりに

アール・ブリュットの審美的基準を、デュビュッフェの芸術的思想をふまえながら、アール・ブリュットの起点となった mad art と mad art の表現を含むハイブリッド・アウトサイダー・アートを分類するための補完的コレクション、そしてデュビュッフェの作品を通して考察した。アール・ブリュットは、西洋文化を批判する材料として位置づけられたアートであり、理性や論理性と対峙される未開性と狂気がキーワードとして肯定されている。そして、アール・ブリュットの表現には、確定された表現形式を用いることが前提となっているわけではなく、西洋文化から生まれた表現の模倣を排除し、独自の創造性が表れるアートであれば定義の範囲内として考えられる。創造性を形成する要素としてデュビュッフェは、主題、画材量、画面構成における転置の方法、リズム、そして書法についての表現枠を示し、どのように表現できるか、という問いを形成している。

デュビュッフェが肯定する mad art には、アール・ブリュットの創造性を形成する要素に、西洋文化において培われたアカデミックな手法は用いられていない。その地点をゼロとして、そこから各要素において創造性が発揮されている。しかし、根底になるのはプリンツホルンの示すところのファンタジーや不条理、支離滅裂などの思考があり、その世界観を表わすのに、初期アール・ブリュットの作者たちは特徴的な表現を用いていた。それは、ハイブリッド・アウトサイダー・アートの作者においても同様である。

そして、文化外に位置づけられていた mad art を収集し、アール・ブリュットと定義づけ、普及活動や定義の再考、そして分類などの作業を、デュビュッフェが制作と同時に進行していたことは着目すべき点である。デュビュッフェが画家として活動を開始する決意をしたのは1942年であり、その3年後の1945年にアール・ブリュットを定義しているが、自己の芸術的思想を、自己の作品とは別に、アール・ブリュットにおいても証明しようとした点が、デュビュッフェの画家としての特徴であり、本論の研究にデュビュッフェの作品を考察する方法を用いた理由でもある。

1942年よりデュビュッフェは、common man の概念を基軸とした労働者階級の人々への賛美あふれる作品を制作しているが、それだけでは反文化的立場を表現することは不十分であった。1950年代より画材量への研究と、画家の視点を画面の内側に存在させようとする、遠近法とは異なる方法を表現として用いるようにな

り、1960年代には、「ウルループ」シリーズのタイトルに、書き言葉よりも、話し言葉としての語の響きを重視した言葉を造語として考案している。また、「ウルループ」の作品においては画面構成における形態のランダムな接合など、アール・ブリュットの定義や mad art の表現に含まれる要素を多く取り込むようになる。

このデュビュッフェの作品における展開は、アール・ブリュットとの影響関係が非常に強いことを表わしている。デュビュッフェにとって、アール・ブリュットを定義すること、作品を収集すること、そして自己の作品を制作することは、ひとつの作業として形成されており、その中で自己の作品においても、アール・ブリュットにおいても審美的基準を精錬していった過程が、本論を通して明らかになった。

#### 【参考図版】



図1 アドルフ・ヴェルフリ「巨大なすみれ」1916年  
紙に色鉛筆、縦47×横62cm



図3 ハインリヒ・アントン・ミュラー「手押し車の三人の女」  
1917-1922年、ラッピングペーパーに鉛筆、パステル、  
チョーク、縦51×横85cm

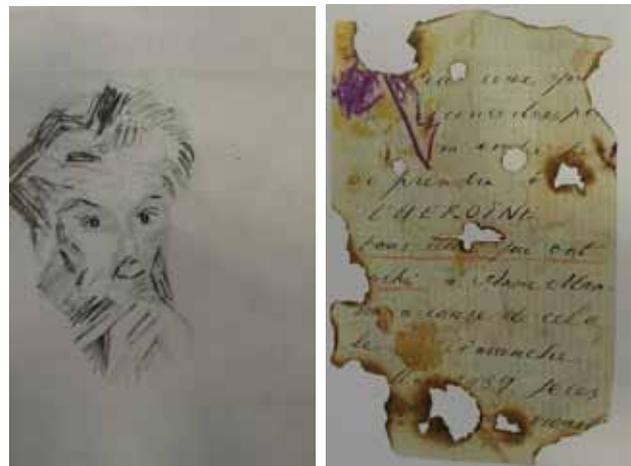


図4 アントナン・アルトー「自画像」1921年、  
紙に鉛筆、縦18.8×横12.8cm (左)

図5 アントナン・アルトー「呪い」1939年、  
焼き焦がした紙にペンとインク、縦21×横13.5cm (右)



図2 アロイズ・コルバス「闘牛の弓」(制作年不明)  
紙に色鉛筆、縦29.5×横19.8cm



図6 アントナン・アルトー「魂の幻影」1946年、  
紙に鉛筆とクレヨン、縦64×横48cm



図7 アンタナン・アルトー「トーラム」1945年、紙に鉛筆とクレヨン、縦63×横48cm



図8 アンタナン・アルトー「自画像」1946年、紙に鉛筆、縦63×横49cm



図9 ルイ・ステアー「昇天」制作年不明、紙にインク、縦63.5×横49.2cm



図10 ルイ・ステアー「フレキシビリティ」1939年、紙にインクとグワッシュ、縦44×横58cm



図11 ジャン・デュビュッフェ「メトロ」1943年、キャンバスに油彩、縦162×横130cm

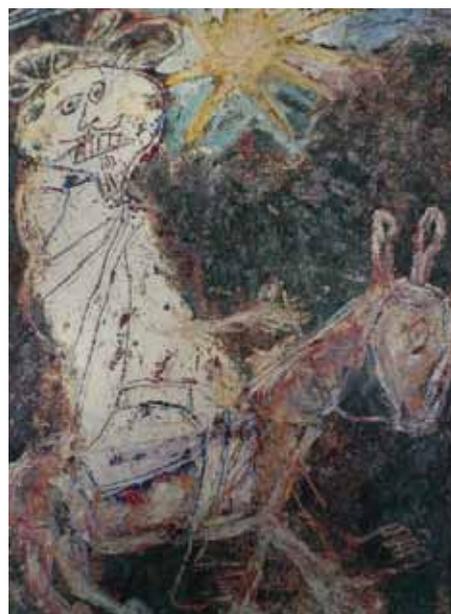


図12 ジャン・デュビュッフェ「ベドゥイン族」1948年、キャンバスに油彩、縦130×横97cm



図13 ジャン・デュビュッフェ「ぼさぼさ髪」1950年  
キャンバスに油彩, 縦116×横90cm



図16 ジャン・デュビュッフェ「農婦のいる光景」1966年,  
キャンバスにビニール塗料, 縦81×横100cm



図14 ジャン・デュビュッフェ「トポグラフィープロンド」  
1958年, キャンバスに油彩 (アッサンブラージュ),  
縦89×横116cm



図17 ジャン・デュビュッフェ「ペリニー・シェ・イエールでの  
クロズリー・ファルパラ」1971 - 1973年, 1610㎡

#### 【注釈】

- 1) Lucienne Peiry, Art Brut the Origins of Outsider Art, Flammarion, 2001., p36-38
- 2) Jean Dubuffet, Prospectus et tous écrits suivants I - IV, Callimard, 1967., p91 (vol. I)
- 3) Ibid., p36 (vol. I)
- 4) Ibid., p53 (vol. I)
- 5) Ibid., p468-469 (vol. IV)
- 6) Peiry, op.cit., p92-93
- 7) 精神障害のひとつであり, 2002年に日本精神神経学会総会にて, 統合失調症と改称された。
- 8) H. Prinzhorn, E. Brockdorf trans., Artistry of the Mentally Ill - A contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration, Springer-Verlag Wien New York, 1972., p3, p20-27
- 9) 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, 「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」, 淡交社, 1993年
- 10) Dubuffet, op.cit., p218, 510 (vol. I)
- 11) Ibid., p512 (vol. I)
- 12) 末永昭和, 「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, p129, 1951年10月より1952



図15 ジャン・デュビュッフェ「亡霊たちのいる月の出」  
1951年, 合板に油彩, 縦60×横73cm

- 年4月までアメリカ・ニューヨークに滞在中、シカゴ・アーツクラブにデュビュッフェの作品を32点展示。その際の講演である。
- 13) Dubuffet,op,cit.,p94-100 (vol. I)
- 14) 末永照和,op,cit.,p118-119, アール・ブリュット協会により、パリにあるドルーアン画廊で、63名の作家による200点の作品がアール・ブリュットの展覧会として開催された。その際にデュビュッフェが寄せた文書である。
- 15) Dubuffet,op,cit.,p198-202 (vol. I)
- 16) Peiry,op,cit.,p39-511, 1929年にジュネーブ歴史美術館において、交霊術師や精神障害者による作品の展覧会が開催され、スイス国内において反アカデミックである絵画の受容がなされる環境であった。デュビュッフェは、ヴェルフリ、ミューラー作品をジャコブ・ウィッチ精神科医とワルター・モルゲンターラー精神科医により紹介され、アロイズ作品はハンス・スティック精神科医により、プリゾナー・デ・ベイルの作品はバーゼルの刑務所長により紹介されている。
- 17) Ibid.,p301 スイス・ベルン生まれ。31歳の時に軽罪にてベルン近くのワルダウの病院へ収容される。その4年後、亡くなるまでの30年間に25000ページにおよぶ図像や楽譜、文章を残している。
- 18) Ibid.,p283 スイス・ローザンヌ生まれ。34歳より亡くなるまでの44年間に施設で暮らしながら、王宮妄想を主体とした数々の作品を残している。
- 19) Ibid.,p293 フランス・ヴェルサイユ生まれ。スイス人女性と結婚し、スイスのコロンジュに落ち着く。ぶどう園にて有能な雑夫として働き、接ぎ木機を考案する。その後、考案した機械をめぐってのトラブルにより精神病を発症し、ベルン近くの病院へ収容される。収容病院にて、枝やぼろ布、ワイヤーで巨大な機械の創作や、想像上の動物を描き残している。1922年から1930年につくられた立体作品は、取り壊され現存せず、4作品の写真が5枚残るのみである。
- 20) Ibid.,p143,unpublished interview with John M. Macgregor (collection de l'Art Brut,Lausanne)
- 21) アントナン・アルトー、ジャック・デリダ著、ポール・テブナン編集、松浦寿輝訳、「アルトー／デリダ デッサンと肖像」、みすず書房、1992年、フランス・マルセイユ生まれ。19歳で精神病を発症し、その後療養と社会復帰を繰り返し、1937年から亡くなるまでの期間は、精神病院で監禁生活を送る。
- 22) Peiry,op,cit .,p298 スイス・モルジュ生まれ。ヴァイオリン演奏者として活躍しながらも、ドローイングや油彩画の技術を習得。31歳で精神病発症、51歳のときにスイス・ヴォルヴ近郊の施設へ収容される。その後20年間に施設内で暮らし、施設内で描き始めた当初は、アカデミックな作品であったものの、最期の5年間はフィンガーペイントの手法により、インク、ニス、靴磨き粉を用いて本能的な作品を残している。
- 23) アントナン・アルトー、ジャック・デリダ著、ポール・テブナン編集、松浦寿輝訳、op,cit
- 24) 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、op,cit
- 25) ガエタ・ピコン、末永照和訳、「芸術の手相」、法政大学出版社、1989年、p184
- 26) ワイリー・サイファー、河村錠一郎訳、「現代文学と美術における自我の喪失」、河出書房新社、1971年、p153-154
- 27) Ibid.,p161
- 28) 立体的なものを寄せ集め、積み上げる、貼り付けるなどの手法により制作された美術作品およびその技法。デュビュッフェの作品の場合は、平面作品において一般的な絵画材以外のものを使用する方法として使われる意味を指している。
- 29) 末永,op,cit.,p143, 大地への夢を基底として、使用する材料の物質主義と密接に結び付いた作品のシリーズである。
- 30) ピコン、末永訳、op,cit
- 31) Dubuffet,op,cit.,p487 (vol. I)
- 32) 末永,op,cit.,p208-209
- 33) Armande de Trentinian 執筆、富山県立美術館他編集、「ジャン・デュビュッフェ展」、1997年、発砲スチロールは柔らかくもろい素材であるため、より頑丈な素材に移し替える方法が探られ、樹脂が用いられることとなる。