



ジャン・デュビュッフエにみるアール・ブリュット の審美的基準II : 初期の反西洋文化としての表現から(1942-1952)

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, 8(1):11-19

(Issue Date)

2014-09

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81008553>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008553>



ジャン・デュビュッフェにみるアール・ブリュットの審美的基準Ⅱ ー初期の反西洋文化としての表現から（1942-1952）

Art Brut on the aesthetic basis of Jean Dubuffet -His expression and idea of the forepart as anti-Western culture includes its aesthetic basis-

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（Jean Dubuffet 1901-1985）により精神病者の人々の描く作品（以下、mad art と称す）を起点として形成されたアートである。その後も様々な表現を有する作品が集められ、その結果一貫した特徴をもたず、多様性という言葉で表されるアートと認識されている。本論では、アール・ブリュットとデュビュッフェの関連性について先行研究をまとめた上で、デュビュッフェの反西洋文化を基にした芸術的思想と独自の表現から、アール・ブリュットへの審美的基準を考察した。その考察の対象となる期間は、デュビュッフェが本格的な画家としてスタートを切った1942年から、アール・ブリュットを形成した1945年、そして反西洋文化の芸術的思想についてアメリカ・シカゴ芸術クラブで講演した1951年を含む1952年までの10年間である。結果として、アール・ブリュットはデュビュッフェにとって独自の表現を確立する上で、不可欠な存在であり、反西洋文化の表現としての証明でもあった。そして、アール・ブリュットが観念的な現象であり、概念とする先行研究をふまえながらも、「人のかたちの模索」、「美の否定」、「モチーフを捉える視点」、「新たな技法」という4項目に、デュビュッフェが着眼した可能性の高いアートである、という考察に至った。

キーワード：アール・ブリュット、ジャン・デュビュッフェ、反西洋文化、ハインリヒ・アントン・ミュラー

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（Jean Dubuffet 1901-1985）により精神病者の人々の描く作品（以下、mad art と称す）を起点として形成されたアートである。その表現には一貫した特徴はなく、多様性という言葉で表されている。このアール・ブリュットの審美的基準を明らかにする手がかりとして重要になるのが、デュビュッフェの芸術的思想である。

デュビュッフェは、20世紀美術において主要な画家のひとりであり、当時の多くの画家たちが西洋文化と異なる表現を西洋以外の土地に求めたのに対し、¹⁾ 同土地の文化外に位置する人々の表現に目を向けたという特徴がある。そして、フランス人美術批評家であるミシェル・タピエ（Michel Tapie 1909-1987）は、アンフォルメル²⁾ 画家のひとりとしても位置付けたが、それは結果論であり、デュビュッフェが求めた表現は、伝統的な西洋文化を破壊するための反西洋文化という芸術的思想にあった。この反西洋文化という芸術的思想を基にした表現を展開するにあたり、デュ

ビュッフェが形成した「生」の芸術と邦訳されるアール・ブリュットが、同じ芸術的思想を分け合う存在として、関連性は深いと考えられている。

本論では、デュビュッフェが本格的な画家としてスタートを切り、アール・ブリュットを形成した1940年代初めから、アメリカのシカゴ芸術クラブにおいて反文化的立場の芸術的思想について詳細に語った1951年を含む1952年までの10年間に着目し、デュビュッフェの芸術的思想と独自の表現から、アール・ブリュットへの審美的基準を考察することを目的とする。

1. アール・ブリュット

アール・ブリュットの審美的基準は、現在もおもろ明らになつておらず、研究者によりその定義の解釈は様々である。1990年代より日本へアール・ブリュットの作品を展覧会の企画や書籍の出版を通じて紹介をしているキュレーターの小出由紀子は、アール・ブリュットを含める西洋アカデミズムの域外にある周縁的な美術作品が、様々な用語で呼ばれる中、その評価はそれを取り上げる

* 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

（2014年4月1日 受付）
（2014年7月10日 受理）

側の意図的、戦略的、政策的な立場の違いによって主流を成す「正規」の美術と様々な距離感を測りながらなされてきたと述べている。³⁾

これはデュビュッフェも、当時のヨーロッパで着目されていた精神病患者の人々が描く作品（以下、mad art）を、伝統的な絵画技法を用いない「生」の芸術としてアール・ブリュットと読み換えたことにも該当している。

本章では、そのような背景をふまえて、アール・ブリュットを形成したデュビュッフェの視点に着目し、アール・ブリュットの命名から、その特徴、そして関連性についてまとめる。

1-1. アール・ブリュットの命名

デュビュッフェがアール・ブリュットを名付けたのは、1945年7月にフランス人建築家であるル・コルビジエ（Le Corbusier 1887-1965）、フランス人批評家であるジャン・ポーラン（Jean Paulhan 1884-1968）とともに講演のためスイスに招かれ、同地の精神病院を訪れた時である。この時期より、アール・ブリュットの収集が始まった。⁴⁾

新しいアートの名称については、他の名称を候補として挙げながらも、「アール・ブリュット」を選択した経緯が以下の手紙より分かる。手紙は、同年8月に友人のスイス人画家であるルネ・オーベルジョノワ（Rene Victor Auberjonois 1872-1957）へ宛てられたものである。⁵⁾

私は「アール・オブスキュル（暗い芸術）」よりも、「アール・ブリュット（生の芸術）」の方を好んだ。なぜなら、私には専門的なアートがより先見的で輝いているようには見えないからです。むしろその逆です。非難されるものを弁護しているように見られるかもしれませんが、なぜあなたは偽物の金以上に原石の金が偽物だと書かれるのですか。私は腕時計の金よりも、天然の金の方が好きです。生の温かい牛乳万歳。

デュビュッフェは、伝統的な西洋絵画を「偽物の金」とし、アール・ブリュットを「原石の金」と比喻している。この「偽物の金」という極端な比喻は、本手紙には詳細に明記されておらず、この段階では、伝統的な絵画と対峙する作品に対しての賛美はあるものの、客観的な考察はなされていなかったことが分かる。

1-2. アール・ブリュットの特徴

アール・ブリュットを形成して4年後の1949年に、フランス・パリにあるドルーアン画廊で、「生の芸術」展が開催された。この当時、アール・ブリュットは63人の作家、200点ほどの作品が収集されており、その表現の特徴というのは、4年前の形成時よりは明確になっていると考えることができる。以下は同展に寄せられた「文化的芸術より好ましい生の芸術」の一部である。⁶⁾

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てのではない。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。

しかし、表現の構成として以上のような要素が挙げられながらも、その詳細が明記されていないのは、アール・ブリュットの命名時と同様である。そして、同寄稿には以下のような文章も明記されている。⁷⁾

アール・ブリュットが何であるのかを詳しく述べることは、正確には私の責務ではない。ものごとを定義づけることは、それ自体を孤立させ、それ自体を滅ぼしてしまうことである。それは殺すことにほとんど近い。それが何であるかなどは、一体誰が定義することができるのであろうか。なにかを明確にしようとするれば、より雑然とすることになる。アール・ブリュットはアール・ブリュットであり、だれもがそれをよく理解している。

このようなデュビュッフェの言及は、アール・ブリュットが一定の表現を持ち得ないことを暗示しており、アール・ブリュットの主要研究者であり、スイス・ローザンヌにあるアール・ブリュットコレクションの館長であるリュシエンヌ・ペリー（Lucienne Peiry 1961-）は、アール・ブリュットは観念的な現象であると結論づけており、⁸⁾ またアール・ブリュットの研究と普及を目的とした非営利団体の abcd 財団の設立者であるブルノ・デシャルム（Bruno Decharme 1951-）も、アール・ブリュットの定義について、難しい問題であるとしながらも、デュビュッフェがこだわっていたのが創造性の問題であり、アール・ブリュットは流派ではなく、あくまでも概念であるという考えを示している。⁹⁾

1-3. デュビュッフェとの関連性

アール・ブリュットを観念的な現象であると述べるペリーは、デュビュッフェの作品とアール・ブリュットは直接的な繋がりがあるとする見解を示している。その関係性については、以下のデュビュッフェの言葉を引用している。¹⁰⁾

他の画家たちは、レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロと結びつける。私の心にあるのは、ヴェルフリやミュラーなどの創造者である。私は直接的にアール・ブリュットによって影響されているのでは決していない。私は彼らの束縛のない自由さによって影響を受けている。その自由さは私を大いに助けている。私はそれらを例証して使っているのである。

ペリーは、デュビュッフェがアール・ブリュットのような作品を作ろうと切望する中で、一番の障害となるのが社会的な文化状況と結びついた作品であることも述べ、反西洋文化の芸術的思想をアール・ブリュットの作品の中に見ていたとする考察も示している。

アール・ブリュットが反西洋文化であるとする見方は、1972年にアール・ブリュットをアウトサイダー・アートと英訳したイギ

リス人美術史家であるロジャー・カーディナル (Roger Cardinal 1940-) も同様であり、その特徴を以下のように述べている。¹¹⁾

アール・ブリュットは、境界線について論議することにより大陸が横断されるというよりも、群がる諸島である。各諸島間の感性のつながりは、唯一文化の中心から遠く離れていることである。

そして、フランスの文学博士であり「アール・ブリュットを考える会 (CRAB)」のメンバーであるセリーヌ・デュラヴォー (Celine Delavaux 1972-) は、以下のように述べている。¹²⁾

アール・ブリュットはもともとは画家的な発想の表現である。1945年に一人の画家が必要から練り上げた理論で、それはこの画家が個人的に芸術を考え、特定の歴史的文脈において芸術活動を追及するためだった。自分が画家として活動したいと望んでいた社会において、不安定な立場にあったジャン・デュビュッフェは、自分自身が画家であり続けるために、アール・ブリュットという芸術的思想を生み出す必要があったのである。

デュラヴォーの主張は、ペリーと同様にデュビュッフェとアール・ブリュットの関係性の深さを示している。そして、デュビュッフェが反西洋文化の表現を築き上げる以前に、アール・ブリュットという芸術的思想を生み出すことで、画家としての社会的立場を地固めしていたことを示唆している。

2. デュビュッフェの反西洋文化としての表現

アール・ブリュットの形成を経て、画家として再々スタートを切った9年後である1951年に、デュビュッフェはアメリカのシカゴ芸術クラブで反文化的立場としての芸術的思想について講演した。この講演は、デュビュッフェが1940年代初めより、自己の芸術的思想の軸であるとした反西洋文化への懐疑の詳細が語られている。¹³⁾

本章では、第1節にて反西洋文化をデュビュッフェがどのように解釈し、自己の絵画論を形成したのかをまとめ、その上で第2、3節においてデュビュッフェの作品をシリーズごとに特徴を捉える。その際に、アール・ブリュットが形成された1945年を軸として、その前後の表現の変化を第4節にて考察する。

2-1. アメリカ・シカゴ芸術クラブの講演から

この講演の内容は、デュビュッフェの西洋文化における「安定した精神と思考」と「優劣の価値観」という両者の否定に的を絞ることができる。

ひとつめの要点である「安定した精神と思考」の否定は、西洋文化において形成された理性や論理、観念、分析、書き言葉を最良の方法ではないとした考えで、これらの中でデュビュッフェが着目しているのが、分析という方法であり、絵画の中に描かれるモチーフを捉えるのに1点だけに注目するよりも、そのモチーフを取り囲む状況を合わせて捉えることが重要であるとしている。また書き言葉についても、その客観性を否定しながら、絵画の方が思考的言語を表わすことができる方法であるとしている。

また、ふたつめの「優劣の価値観」の否定は、人間が木や川と真の類似性があり、人間だけが世界の他のものの中で特別なわけではないとする考えで、これはモチーフとしての人間を、木や川と同列で見ようとしており、前述の分析の方法を否定しながら、モチーフを全体的に捉えようとする考えにも共通している。そして、西洋文化に根づく「美の価値」についても、「美」という優れたもの、「醜」という劣ったものという二項対立の考えを完全に否定している内容となっている。

2-2. アール・ブリュットの形成前の作品：1942-1945年

2-2-1. 『都会と田舎の人形芝居』シリーズ

このシリーズの制作年は、1942年から1945年までである。伝統的な技法である正確な模写や3次元の遠近法は用いず、素朴に描かれながらも、「ジャズバンド (図1)」のように6人の演奏者を横並びに前面もしくは側面に配置させ、背景を白、人物やピアノを黒に配色して単調な並びの中にリズムをつける手法がとられている。また、「しあわせな田舎 (図2)」のように、田園風景を真上から見たように描きながらも、牛や人物は真横から見たように描き、ふたつの視点を混合して一画面を構成しているのも工夫された点である。そして、油絵具を厚く塗り、明彩度の高い色彩を用いているのも特徴である。

2-2-2. 『物質と記憶』、『壁』シリーズ

1944年から1945年にかけて、リトグラフ (石版画) における『物質と記憶』、『壁』のシリーズが始まる。『物質と記憶』の「鳥を食べる人々 (図3)」は、アイロニックな表現としての人間と鳥が配置されており、モチーフのテーブル上を、画面の正面に向け、鳥を人間のからだに並行して配置することで、上下に縦長な印象を与える平面性として構成されている。そして、『壁』の「壁に追いつめられた人 (図4)」は、落書のような文字が刻まれた壁と対面する人物が描かれ、人物の体は前面、顔は側面で描かれるという複合的な視点が含まれた描写である。そして、作品の中に描かれた壁の文字は、客観性を伴う伝達手段である文字としてではなく、記号化されたモチーフとして表されている。

2-3. アール・ブリュットの形成後の作品：1945-1952年

2-3-1. 『ミロボリュス、マカダム商会、厚塗り』シリーズ

1945年になり、デュビュッフェの作品をサロンに印象づけることになる『ミロボリュス、マカダム商会、厚塗り』シリーズが始まる。「マカダム氏 (図5)」は、西洋文化における画材の範疇外の物質が用いられており、その物質性が際立った画肌 (マチエール) が形成されているのが特徴である。次に特徴的なのは、ナイフで削った線の跡や、物質とともに浮き上がるように表れる人物のかたちである。これは、デュビュッフェが主張する西洋文化の思想の一部である「人間だけが世界の他のものの中で特別である」という信念と「美の観念」についての批判が含まれる表現である。そして、人間と物質の間に優劣がないという主張と、ふだんは目に留まらない物質をあえて画材として用い、西洋文化において優位であり美しく描かれる人間と同列で存在させているのである。

2-3-2. 『肖像』シリーズ

1942年より始まった制作における人物像は、個人を特定せずに、普遍的なかたちとして描かれていたが、『肖像』シリーズでは、その人物像に性質が付加される表現がなされる。「古い象牙のミショー

(図6)」は、前シリーズの『ミロポリュス、マカダム商会、厚塗り』で確立した、画材の厚塗りやひっかくように描かれる方法も用いられているが、その手法は稚拙に見せながらもより技巧的に変化している。そして、人物の輪郭線の跡をしっかりと残し、頭部を長方形にすることで細長い印象を与えているが、耳の描写も同様に細長くし、角度をつけたり、背景よりも人物の彩度を上げることで、鋭い印象も残している。しかし、この表現の軸にあるのは、人間が自然や他のものと比べて、崇高な存在ではないという主張はもとより、生々しい人間臭さや滑稽さである。そして、人物の生々しさを通して、それらが本当に「醜」な存在であるのかという問いかけと、デュビュッフェはそのような思想に賛同していないということを主張している表現であると考えることができる。

2-3-3. 『サハラ』シリーズ

1947年より始まった『サハラ』シリーズは、『肖像』シリーズとは異なり、モチーフの視点を異国の地と人々に移行した作品である。「サハラ会議(図7)」は、もちろん異国情緒にあふれてはいるが、アラブの人々の描写に、『肖像』のような個性は表れていない。これは、デュビュッフェが現地の人間ではなく、その文化外に位置する人間であることも関係しているのであろう。短期間の滞在では、アラブの人々を理解して、そこから新たに個性を生み出すのが困難であったことは予想に難くない。このシリーズの特徴は、砂漠を平面性として捉えている点である。地平線をキャンパスの上部まで引き上げ、また太陽を地平線上に描写することで、砂漠以外の空間に圧迫感を与えて存在を最小限に留めることで、砂漠の広がりや画面一面に表現している。また砂漠の色彩を茶褐色とし、その砂漠に溶けこむように現地の人々を描いているのは、異国人であっても人間と物質は並列的な存在であるとするデュビュッフェの芸術的思想の証である。

2-3-4. 『グロテスクな風景』シリーズ

1949年は、『サハラ』の制作の最終年であるが、『グロテスクな風景』が制作された年でもある。異国の地と人々をモチーフとした『サハラ』から、再びデュビュッフェが生まれ育った国の人々へとモチーフが戻る。しかし、「道に迷った旅行者(図8)」の人物を、『肖像』のように個人を特定して性質まで描くことはないが、戸惑いや不敵な笑みも浮かべているのが特徴である。そして背景は、ランダムに引かれる線とともに家、鳥、木々、道などが不規則に配置され、決して平穏な風景としては表現されていない。

2-3-5. 『ご婦人のからだ』シリーズ

そして、1950年より始まった『ご婦人のからだ』が表現しているのは、西洋文化において重要視されていた裸婦像への問いであろう。正確なプロポーションに加え、より女性美の究極を追求した西洋文化における裸婦像を、デュビュッフェは画面一面に広がるただの肉の塊のように描いたのである。もちろん、これまでのシリーズに共通する厚塗りや、ひっかくような線を用いて、大地の茶褐色のような色彩で描かれているが、『肖像』との決定的な違いは、女性の裸体に着目している点である。『肖像』では、表情を含む頭部に主眼が置かれていた。しかし、「ル・メタフィジクス(図9)」に描かれる裸婦は、画面一面に引き伸ばされ、その中に

周囲にあるものをすべて内包するような描写となっている。つまり大地であったり、女性の周りにある物や人をすべて飲み込んで同列になったような状態で存在しているように表現されている。

2-3-6. 『風景テーブル』、『精神的な風景』、『哲学的な小石』シリーズ

1951年より、『風景テーブル』、『精神的な風景』、『哲学的な小石』の3つのシリーズが同時に開始された。それまで、『サハラ』や『肖像』のように、制作の時期が重なることはあったが、同時に複数のシリーズが進行されることはなかったという点で特徴的なシリーズである。

まず、『風景テーブル』の「家具と物(図10)」は、テーブルやピアノ、時計などのモチーフを平面的に同列に配置している点が特徴である。これは、遠近法を抹消しているだけでなく、背景を黒として、モチーフを白に近い色で描くことにより、各モチーフ自体が広がるようなイメージを与えている。加えて各モチーフは、キャンパスの矩形内にしっかり収められる配置がなされ、より画面内での存在感を高める効果を与えている。また、3つのモチーフを水平線に対してやや斜め右下がりにつなげて配置していることや、時計とコップのモチーフを画面中心から少し外して左に配置しているのは、観者の視点を左から右へ流す効果を与えており、平面性に視点の動きを与える効果となっている。

次に『精神的な風景』の「コンパスのない旅行者(図11)」はタイトルからも推測されるように、混沌とした風景の中に人物や動物のかたちが浮き上がっており、迷走するイメージが先行するが、画面上には不定形のモチーフが重なり合い、ユニークな画肌を形成している。

最後に『哲学的な小石』の「生命の石(図12)」は、物質の価値を最大限に高めた結果としての作品である。西洋文化において「美」とされるモチーフは人間であり、単なる物質はモチーフとして光も当たらない存在であった。そのような物質に対してデュビュッフェは光を当てようとした結果がこの作品である。矩形の画面に同サイズよりやや小さい矩形の石を配置し、背景の白に対して土色を用いることで存在感を増加させている。そして、小石の中に不定形のかたちを連ならせることで、画肌の豊かさを表わしている。

2-4. アール・ブリュットの形成前後での表現の変化

アール・ブリュットの形成の前後の飛躍的な表現の変化は、物質への着目と、人物への視点から成り立っている。アメリカの文化史家のワイリー・サイファー(Feltus Wylie Sypher 1905-1987)は、デュビュッフェが画家としてスタートしたばかりの時期の人物を、カフカの如くに人形のように描いていたと評し、その後デュビュッフェが物質はそれ自体で意味があることを発見し、いわゆる生まの芸術に、すべてのギリシャ風、そして論理的な大構図への反逆に乗りだしたと述べている。¹⁴⁾ この物質主義を特徴づける側面について、美術批評家である建畠哲(1947-)は、一種の原始主義、あるいは反文明主義という立場が影響していると考察するも、即自的に結びつけることはできないとし、しかしながら、両者の関連性は相互的そして不可分の世界であったとしている。¹⁵⁾

また、人物の没自我という表現においては、1945年以降のデュビュッフェの作品において、西洋文化で尊重されていた個人主義

を排除すべく、シリーズを追うごとにその形態や構成に変化がみられ、試行された過程を見ることができる。

これらのデュビュッフェの表現の変化は、アール・ブリュットの存在との影響関係は否めないが、やはりその根本的な芸術的思想である西洋文化への批判があつての試行であると考ええる。次章では、デュビュッフェの独自の表現について、デュビュッフェが着眼したと考えられる4つの項目に絞って、その特徴を考察する。

3. 独自の表現の確立

前章で、デュビュッフェの反西洋文化としての芸術的思想と、1942年から1952年までの作品をシリーズごとにその特徴を捉え、アール・ブリュットの形成前後での表現の変化についても考察した。

本章では、その芸術的思想と作品の特徴から、「人のかたちの模索」、「美の否定」、「モチーフを捉える視点」、「新たな技法」という4つの項目に絞って考察する。

3-1. 人のかたちの模索

各シリーズで人物像が多く取り上げられていたのは、デュビュッフェが人間に高い関心をもっていることを示している。『都会と田舎の人形芝居』にて、素朴に描かれていた人物も、『壁』では前面の身体と側面の頭部を組み合わされ、『ミロポリュス、マカダム商会、厚塗り』では物質にまみれる人物として表された。そして、『肖像』は個々の性質が強調された表現となり、『グロテスクな風景』では不穏な雰囲気の中に描かれ、『ご婦人のからだ』では周囲にあるものを内包するように、身体部分が極端に引き伸ばされる表現となった。最終的に、『精神的な風景』では、人物の存在を『ミロポリュス、マカダム商会、厚塗り』以上に物質の中に溶け込ませるように描くに至っている。

3-2. 美の否定

西洋文化が尊重した美の観念は、デュビュッフェが最も批判したい点であった。この美の観念を否定するために、西洋絵画において美の象徴とされていた裸婦像を『ご婦人のからだ』のように描き、崇高な人物として描かれていた個人の肖像画は、『肖像』にて人物を滑稽に表現した。その起点となったのは、やはり『ミロポリュス、マカダム商会、厚塗り』であろう。裸婦像や肖像という以前に、普遍的な人物を物質と同列で描く試行がされて後の表現である。

このような表現は、デュビュッフェが西洋文化における「美」の観念を十分に認識しているという事実と、「美」と「醜」の優劣の観念でみる二項対立はないと否定しているにも関わらず、この点に着目し、「美」の価値を極端に引き下げ、「醜」の価値を引き上げる操作で、両者の関係を解消しようとしたのが特徴である。

3-3. モチーフを捉える視点

デュビュッフェの独自の表現における特徴のひとつは、どのモチーフも同列に捉えて描くことである。これは本章前節の「美の否定」の芸術的思想と深く関連する表現の方法である。元々、西洋文化における「優劣の価値観」を否定するデュビュッフェにとって、『風景テーブル』、『精神的な風景』、『哲学的な風景』のように、人間であろうが、テーブル、石であろうが、全てひとまとめに優劣をつけずに描くということは必然であった。しかし、単に

すべて同列に描くというよりも、前節の「美」と「醜」の2項対立への操作を通じて、その方法を模索しながら辿りついた結果がそれぞれのモチーフを同列で捉えるという視点である。

そして、これらの模索は、西洋絵画における遠近法への挑戦でもあった。「伝統的な技法は単なる模倣でしかない」と考えるデュビュッフェにとって、平面性をキーワードに新たな画面を創り出す方法を模索することは必須であり、デュビュッフェの制作を支える上で、基盤となる表現の手法となっていたことが考えられる。

3-4. 新たな技法：平面性、厚塗り、ひっかき線、物質性

独自の表現を確立させるために、デュビュッフェは技法にも模索を重ねていた。それらは、本章前節までの「人のかたち」、「美の否定」、「モチーフを捉える視点」という芸術的思想を表現するための土台となる技法である。

デュビュッフェが試みた新たな技法は、平面性、厚塗り、ひっかき線、物質性であるが、そのいずれもが画家として再々スタートを切った直後から、3年後である1945年までの各シリーズに取り入れられている。平面性や厚塗りは『都会と田舎の人形芝居』から、ひっかき線は、『物質と記憶』や『壁』のリトグラフから、物質性は、『ミロポリュス、マカダム商会、厚塗り』からである。それらの技法は、いずれも高度な技術を要するものではないが、それぞれの技法について、シリーズごとに試行を凝らしながら、最終的に1951年より始まった『風景テーブル』、『精神の風景』、『哲学的小石』において、平面性の中に物質感あふれる豊かな画肌を形成し、技法が磨かれた経過が見てとれる。

4. アール・ブリュットの作品との比較

第1章において、アール・ブリュットが観念的な現象で、概念であるアートとされており、またデュビュッフェにとって反西洋文化を証明する存在であることも分かった。そして、そのようなアートであったアール・ブリュットから、デュビュッフェが独自の表現を確立する上で、インスピレーションを得ていた関連性も指摘されていた。

本章では、多くのアール・ブリュットの作品がデュビュッフェの表現を例証、そして奮起させたことを踏まえながらも、ペリーが1952年までに制作されたデュビュッフェの作品の中で、形態の類似を指摘し、¹⁶⁾デュビュッフェもそのような創造性をもつ画家となりたいと語った、ハインリヒ・アントン・ミュラー（Heinrich Anton Muller 1865-1930）¹⁷⁾の作品を、第1節では類似作品の比較から、第2節ではデュビュッフェが確立した独自の表現という観点からミュラーの作品を考察する。

4-1. デュビュッフェの作品とミュラーの作品の類似

ペリーが比較の対象として挙げたデュビュッフェの作品は、1949年に制作された『グロテスクな風景』における「バラの花を持つ男（図13）」である。この制作年は、アール・ブリュットが形成されて4年目であり、デュビュッフェの表現も物質性、平面性、そして人物の描写というのが模索されての年である。『グロテスクな風景』の特徴は、第2章で述べたように、人物は性質面が描かれることはなく、簡潔であるものの、やや不穏な気配の漂う表現が特徴である。「バラの花を持つ男」も同様であり、背景の色には落ち着いた雰囲気とは異なる色調がのせられ、同シリーズの特徴が

組み込まれているのが理解できる。

対して、ミュラーの「妻へ (図14)」の作品は、体は前面、頭部は側面の構成であり、頭部、体幹、下肢の大きさのバランスや、その輪郭線に明らかな類似が認められる。そして、このような構成は、デュビュッフェの『壁』シリーズの「壁に追いつめられた人」とも同様であり、「バラの花を持つ男」で始まった構成ではないことも分かる。また、「妻へ」の女性像が一見、愛着のある相手に対する描写であるように見えながら、非現実的な夢想感を漂わせている雰囲気は、デュビュッフェの『グロテスクな風景』と類似する点であろう。

このような明らかな人物の描写における輪郭線や形式の類似は、デュビュッフェが最も否定し批判の対象とする「文化的芸術にいつも見られるカメレオンと猿の機能」であると思われるが、やはりアール・ブリュットを称揚し、個別的にデュビュッフェが切望する表現を有するミュラーへの賛美のひとつである、という考えも少なからずありながら、しかし、創造性の搾取として捉えることができる表現であろう。

4-2. ミュラーの作品の特徴から

次に、デュビュッフェが関心を高めるハインリヒ・アントン・ミュラーの作品を、ペリーが指摘した作品以外に3点挙げ、デュビュッフェが確立した独自の表現との比較から考察する。

ミュラーの作品である「ふたつの顔 (図15)」は、ふたつの顔がそれぞれにまたふたつに分離されているかのように描かれているのが特徴である。どちらの顔も縦長に、そして側面であるにも関わらずふたつの眼が描かれ、またチョークの白と鉛筆の暗色による対比もあり、分離されている印象が強く残される。この作品には、デュビュッフェの独自の表現における3つの項目が含まれており、人のかたちの独自性、そして西洋絵画における人物像の美の観念の欠如、そして新たな技法としての物質性である。人物の頭部の描写は、ふたつの視点をひとつに統合しているかのような構成であり、また統合しているかのように見えて、分離の印象も残す独自の人のかたちである。そして、そのかたちは明らかに西洋絵画では描かれないかたちであり、美の否定というよりも、西洋絵画における美の観念は欠如しているものの、新たな造形美としてデュビュッフェが関心を示した可能性は高い。そして使われた物質に関しては、支持体は不明であるものの、チョークと鉛筆という日常性の物質が使用されているという点で、創造性というよりも、反西洋絵画の画材外として考えることができる物質である。

この使用される物質面で、他に着目されるのはワイヤーやラッピングペーパーである。前者は、題名や制作年が不明な作品 (図16) であり、使われた物質も、病院に入院していた期間に得られた情報のみであるが、ミュラーの身長を超える高さの作品に、大量なワイヤーを用いていたのは特徴的な要素のひとつとして取り上げることができる。

そして後者のラッピングペーパーが用いられた作品は、「手押し車の中の3人の女性 (図17)」である。この作品は、褐色の支持体が素朴な描写に風合いを加味させている。そして、モチーフを捉える視点として、人物が画面の中心に描かれているものの、その他の階段や植物、そして手押し車の描かれ方に人物との優劣の差は見られない。それが意識的に描かれたのかは不明であるが、ひ

とつの作品内に人物を含むモチーフが均一に描かれているのは、人物のみを優位的にみる視点を否定するデュビュッフェの思想に当てはまる表現である。また、人物の描写は「ふたつの顔」と比較すると、その奇抜さはないものの、やはり極端に簡潔に描かれる人物像に加え、西洋絵画における美は存在し得ないこと、また範疇外の物質であるラッピングペーパーが使用されているのは、絵画が特別な物質を用いずとも成立するということを証明できる作品である。

まとめ

多様性という言葉で表されるアール・ブリュットの審美的基準を、アール・ブリュットを定義したデュビュッフェの芸術的思想とアール・ブリュットとの関連性を辿りながら、1942年から1952年までに確立されたデュビュッフェの表現から考察した。

デュビュッフェが独自の表現を確立するにあたり、アール・ブリュットの形成、そしてその存在は不可欠であり、それはデュビュッフェが独自の表現を確立する以前の反西洋文化の表現としての証明であることも、先行研究において示されており、本論ではより詳細なアール・ブリュットへのデュビュッフェの視点というのを明らかにすることが目的であった。

デュビュッフェの独自の表現には、「人のかたちの模索」、「美の否定」、「モチーフを捉える視点」、「新しい技法」という4つの着眼点が含まれていた。これらのどの視点においても造形的な模索は必要であり、デュビュッフェが多くのアール・ブリュットの作品からそのインスピレーションを得ていた可能性は高い。

しかし、直接的に影響関係を受けたというデュビュッフェの言及や作品は限られており、本論では類似が特定されているミュラーの作品を取り上げて、デュビュッフェの作品と比較した。その結果、デュビュッフェが10年間で確立した独自の表現に含まれる4つの視点から作品を見ると、「人のかたち」において明らかにミュラーの作品の形態や形式を取り入れているのが分かった。これはデュビュッフェが反西洋文化の表現を広範囲の枠組みの中から自由な創造性をもって表現できることを示しながらも、やはり新たな造形を生み出すことは至難の業であったことも示している。

これらのことから、デュビュッフェにとってアール・ブリュットは新しい造形を生み出すために手つかずの「生」である必要があり、またそれは単一な表現ではなく、多くの素材や技法を同時に含む表現でなくてはならなかったという必要から、表現の多様性を生み出していたことも考えられる。

本論で導き出したデュビュッフェの表現における4つの着眼点は、確かに表現を特定するものではなく、また全てが該当しなければアール・ブリュットではないということでもない。おそらく、ペリーやデシャルムが述べる、アール・ブリュットが観念的な現象であり、概念とした上で成立することができる視点であり、明確な表現を特定する審美的基準ではないとしても、これらがデュビュッフェにとって創造性に値する表現だと認められた時に、アール・ブリュットの作品として収集していた可能性の高さは指摘でき、多数の作品を有するアール・ブリュットの表現を分析していく手がかりとして成立するのではないかと考える。

【参考図版】



図1 ジャン・デュビュッフェ「ジャズバンド」1944年
カンヴァスに油彩，縦162×横97cm



図5 ジャン・デュビュッフェ「マカダム氏」1945年
カンヴァスにタールとパテ，縦73×横60cm（左）



図6 ジャン・デュビュッフェ「古い象牙のミショー」1947年
テンペラ，縦116×横89cm（右）



図2 ジャン・デュビュッフェ「しあわせな田舎」1944年
カンヴァスに油彩，縦130×横97cm



図7 ジャン・デュビュッフェ「サハラ会議」1947年
カンヴァスに油彩，縦145×横112cm



図3 ジャン・デュビュッフェ「鳥を食べる人々」1944年
リトグラフ，縦32.5×横22cm（左）



図4 ジャン・デュビュッフェ「壁に追いつめられた人」1945年
リトグラフ，縦36×横28.5cm（右）



図8 ジャン・デュビュッフェ「道に迷った旅行者」1950年
カンヴァスに油彩，縦130×横195cm



図9 ジャン・デュビュッフェ「ル・メタフィジクス」1950年
カンヴァスに油彩，縦116×横89cm



図10 ジャン・デュビュッフェ「家具と物」1952年
イゾレル板に油彩，縦92×横122cm



図11 ジャン・デュビュッフェ「コンパスのない旅行者」1952年
イゾレル板に油彩，縦118×横155cm



図12 ジャン・デュビュッフェ「生命の石」1952年
イゾレル板に油彩，縦77×横105cm



図13 ジャン・デュビュッフェ「バラの花を持つ男」1949年
帆布にテンペラ，縦116×横89cm



図14 ハインリヒ・アントン・ミュラー「妻へ」1917-1922年
厚紙に鉛筆，チョーク，インク 縦76.8×横39cm



図15 ハイน์リヒ・アントン・ミュラー「ふたつの顔」
1917-1922年、鉛筆、チョーク、支持体は不明
縦78×横82cm



図16 ハイน์リヒ・アントン・ミュラー、タイトル、制作年、
サイズともに不明、ワイヤー使用、写真のみ現存



図17 ハイน์リヒ・アントン・ミュラー「手押し車の中の3人の女性」
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

【注釈】

- 1) Lyle Rexer, *how to look at Outsider Art*, Abrams, New York, 2005, p19 20世紀美術を代表する多くの画家たちが、フォークアートやいわゆるプリミティブと呼ばれるアート、つまりそれらは全くアートとして定義され得ぬものからインスピレーションを得ていた歴史的背景がある。
- 2) 針生一郎, 「絵画の変革 - アンフォルメルの今日的意義」, 美術手帖, 1978年1月 広義には抽象表現主義の範疇に入り, アメリカのアクション・ペインティングに対応するフランスの芸術動向である。
- 3) 小出由紀子, 基調報告2「OUTSIDER IN: 周縁と主流をつなぐマーケット」, 公開シンポジウム「アウトサイダー・アート再考 - その流通とマーケット」, 甲南大学, 2014年4月20日
- 4) ジャン・デュビュッフェ展, 富山県立近代美術館, 他編集, 「ジャン・デュビュッフェ」展カタログ実行委員会発行, 1997年, p46-47
- 5) Jean Dubuffet, *Prospectus et tous ecrits suivants II*, Gallimard, p240 (translated by Lucienne Peiry, *Art Brut-The Origins of Outsider Art*, Flammarion, 2001., p39)
- 6) Dubuffet, op. cit., I p198-202, (和訳: 東野芳明, 「芸術家の《夢と遊び》」・7 デュビュッフェの『アール・ブリュット館』, 芸術新潮, 1968年7月, p65-66)
- 7) Dubuffet, *L'Art Brut préfère aux arts culturels*, p176 (translated by Peiry, op. cit., p93)
- 8) Peiry, op. cit., p264
- 9) 「語りつくそう, アール・ブリュットのすべてを! ブルノ・デジャルム+小出由紀子」, 芸術新潮, 2005年11月 p55-56
- 10) Peiry, op. cit., p100 (Dubuffet, unpublished interview with J.M. MacGregor)
- 11) Roger Cardinal, *Outsider Art*, Praeger, 1972., p52
- 12) セリーヌ・デュラヴォー, 「ある列島の周縁」, 『アール・ブリュット・ジャポネ』, 2011年, アール・ブリュット・ジャポネ展カタログ編集委員会, 現代企画室, p99
- 13) Dubuffet, op. cit., I p94-100, (和訳: 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, p129-133)
- 14) 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, p152-153
- 15) 建畠哲, 「物質主義の絵画とアンフォルメル - ジャン・デュビュッフェを中心に」, 『国立国際美術館紀要』, 第2号, p10
- 16) Peiry, op. cit., p98
- 17) 「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」展, モーリス・タックマン, キャロル・S・エリエル編, 日本語版監修世田谷美術館, 1993年, p52 スイス・ジュネーヴ地方のブドウ園で働いている時のトラブルがきっかけで, 発病。1906年からミュンヒンゲン精神病院に収容される。この期間に, アッサンブラージュや平面の作品を制作した。