

## 『胎動する絵画』

——ジャン・デュビュッフェと 20 世紀フランスの芸術・思想・社会（1918～1959 年）』

小寺 里枝

画家ジャン・デュビュッフェ（1901～85 年）の名は、戦後日本をも含み世界的に展開した美術運動〈アンフォルメル〉の先駆者として、あるいは近年美術の領域のみならず幅広い関心を集める〈アール・ブリュット〉の語の生みの親として知られている。しかしこれら断片的な言及を除けば、デュビュッフェは美術史上、捉え難い存在として留まってきた。それだけではない。とりわけ〈アール・ブリュット〉が〈アウトサイダー・アート〉と英訳され、世界中に普及した 1970 年代以降、デュビュッフェは美術史の中心的な流れの「アウトサイド」に、つまり「外部」や「周縁部」に位置づけられてきた。しかし、「芸術」や「技法」を意味する名詞「アール」に、事物の「原初的」あるいは「まったく手を加えていない」状態を指す形容詞「ブリュット」が組み合わされたフランス語原語には、英訳語のような意味合いはまったくない。この語は当初、現在広く理解されているような、美術教育を受けていない人々による自発的な造形行為を指す語として構想された訳ではなかったのである。〈アール・ブリュット〉とは、19 世紀以降フランスの前衛的芸術傾向を特徴づけてきた「芸術」概念の問い直しであったとともに、画家デュビュッフェの制作上の理念を暗示する言葉遊びだった。その理念とは、あらゆる論理的かつ明瞭な体系を逃れた——つまり「ブリュット」と形容されうる——道筋によって、ありのままの——すなわち「ブリュット」な——現実世界に肉薄しうる絵画芸術の体現である。デュビュッフェのこのような理念はいかなる文脈で形成され、またこの画家はいかに、このような絵画の体現を模索したのか。本論文ではこれらの問いを、同時代フランスの芸術、思想、社会の諸相との相関性のなかで考察した。

まず第 I 部では、孤高の芸術家として神話化されてきたデュビュッフェ像の解体を試みた。デュビュッフェがパリ画壇に登場したのは、後に〈アンフォルメル〉と呼ばれる、不定形な形象を特徴とする厚塗り絵画作品を発表する約 2 年前、ドイツ軍占領下のことである。いまだ詳細な美術史学研究が少ないこの 1940 年代初頭時点のパリ画壇の状況を、第 1 章では当時の批評や書簡等の記述資料をとおして浮き上がらせた。人間にとって芸術とは何か。一方では人間知を抜本的に変容した学術や技術の急速な発展と結びつき、また他方では人間生を物質的・精神的危機に陥れた戦争経験と呼応しつつ、当時さかんに問われていたのは、社会における芸術の役割である。そんな中、前衛的芸術家たちのあいだで共有されていたのが、「原初」や「素朴」といった鍵語とともに「ありのままの現実」を探究すること、また絵画を、そうした「ありのままの現実」の認識や再現を可能とする「ひとつの言語」とみなすような考えであった。デュビュッフェが 1940 年代半ばに考案した語〈アール・ブリュット〉とは、まずもってこのような文脈から生じたものだったのである。つづく第 2 章では画家の理念形成期 1910 年代から 1930 年代に焦点を当て、第二次大戦後の活動によって知られるデュビュッフェの素養が 19 世紀的かつロマン主義的なものであったことを明らかにした。「アカデミック」と呼ばれる古典主義的手法に批判的であったとはいえ、写真や映画という新たな

視覚的媒体が登場・普及し、すでに絵画の終焉が叫ばれていた 20 世紀前半にあって、デュビュッフェはなお画布と油彩からなる、旧態依然とした「絵画」にこだわった。このように懐古的とも呼べる姿勢を保持したデュビュッフェには、新奇性と永続性への志向が矛盾的に併存する。本章ではこのことを、19 世紀以降のフランス文学における「近代」の特質を考察する鍵として文学研究で提案された〈反近代〉という考えを援用しながら、再検討した。

こうした文学研究の参照は、ときに「作家」とも称されるほど膨大な記述を残したデュビュッフェによる当時の書簡や未発表記述等の記述資料を分析した第 II 部へと引き継がれる。第 3 章では、デュビュッフェの絵画理念が「書く」ことや「言葉」への省察と分ち難く結びついてきたことを確認した上で、ジャン・ポーランら同時代文筆家らとデュビュッフェの緊密な関係性を考察した。西洋において文学と美術は、古代ギリシア以来「姉妹芸術」として、ときに緊張を孕みつつも絶えず密接に結びついてきた。その緊密性は 20 世紀半ばフランスでかつてないほど高まったが、その根底にあったのは古典的な芸術観、つまり詩や絵画を「認識や再現の手段」とみるような芸術観であったといえる。デュビュッフェやポーランによる記述を辿ることでこれを具体的に明らかにした上で、第 4 章では〈アール・ブリュット〉の初期構想を、上述のように明らかにした。同章で着目したのはまた、〈アール・オブスキュル〉という、最終的には選ばれなかったもうひとつの造語案である。1940 代から 1950 年代のデュビュッフェ作品は、人物や静物、風景といった具体的な事物を主題としつつも明瞭な輪郭線を欠き、線というよりはむしろ、色彩という流動的な物質によって造形される。こうした絵画制作の背景にあったのは、明瞭とは対極にある曖昧 (= オブスキュル) な認識・再現の手段となるような絵画の模索であった。つまりこの画家は、即座かつ確実な意味伝達を可能とするような体系をもたない原初的性質と、それに付随する曖昧性ゆえに、現実世界に真に迫ることを可能とするような絵画を構想していたのだ。

以上のように、デュビュッフェの芸術理念において鍵語となっていたのが「ブリュット」と「オブスキュル」であったとすれば、このふたつの性質は以下各章の議論上でも浮き上がってくる。第 III 部では〈原初的なもの (= プリミティブ)〉へのデュビュッフェの志向を、20 世紀前半から 20 世紀半ばフランスにおける社会、思想との相関性のもと検討した。第 5 章では、これまで〈アンフォルメル〉の先駆として形式主義的観点から語られてきた第二次大戦直後のデュビュッフェ厚塗り絵画が、19 世紀末より学者や芸術家たちの大いなる関心を集めていた先史の洞窟壁画、および落書きが残された同時代のパリ市街の壁というふたつの壁に着想を得たものであったことを明らかにした。太古の壁と現代の壁は、匿名の人間の手、人間の本性をしめしうる「描く」行為の跡を残すという点において、時空を超えて交叉する。分厚い油彩と引っ掻き傷のような筆跡を特徴とするこの時期のデュビュッフェ絵画は、無名の人々の「描く」手の痕跡に着目したものだ。考古学や人類学といった同時代の学術的探究とも結びつきながら、デュビュッフェは人間と芸術の、普遍的関係を問うていたのである。一方でこの画家の究極的探究は、「描く」という造形行為に留まるものではなかった。それは、「描く」ことに潜む「みる」という認識行為に行き着くものだった。このことを具体的に明らかにしたのが、第 6 章である。そのため着目したのが、当時のデュビュッフェ作品や画帖に、人間の心理・思考方式をその原初的狀態から考察しようとした哲学者ジョルジュ＝

アンリ・リュケによる著作『子どもの描画』（1926年）や『原初的芸術』（1930年）の図版と類似する図像が数多くみつかるとのことである。子どもの描画研究の先駆者としても知られるリュケは、描画という形象化行為に潜む認識体系、つまり「どのように描くか」に潜む「どのようにみるか」という問題を、実験心理学的見地から考察した。原初的な認識・再現の手段としての絵画を構想していたデュビュッフェにとってリュケ研究が大きな着想源となっていたとすれば、この画家が自身の絵画制作をとおして問うていたのもまた、「手」に潜む「眼」の問題だったのである。不明瞭な造形性を特徴とする絵画制作によってこの画家が試みていたのは、観者の「子どものような眼」を引き出すことである。つまりこの画家は、定まった知の枠組みにまだ絡み取られていないがゆえに可塑性に富む知覚行為をおこなう眼、ひいては「ありのままの現実」を鋭く抽出しうる、感度の高い「みる」行為を引き出すような絵画経験の創出を試みていたのだった。

以上のようにデュビュッフェの芸術的探究は、ある意味において西洋古典的な芸術観に、つまり現実世界の「再現」の術としての芸術観を根拠としている。とはいえ画家は、自然主義的な再現性を意図的に排除する物質性を画面に付与することで、あえて不明瞭な視覚を呈する絵画を制作した。このことは、「ありのままの現実」に肉薄しようという画家の理念と、どのように結びついていたのか。第IV部では、1940年代から1950年代のデュビュッフェ作品を特徴づける「物質性」が、実際の絵画経験においていかなる役割を果たすものとして構想されていたのかを明らかにした。第7章で手がかりとしたのは、デュビュッフェが愛用した両眼写真機である。古典主義的絵画が依拠してきたのと同じ一点透視図法にもとづく単眼写真図像とは異なり、両眼写真機による図像は不安定で無秩序、触覚的な様相を呈する。両眼写真機のこうした図像は、ふたつのレンズが捉えた2枚のフィルムを合成する装置「ステレオ・スコープ」を覗き込むことによって得られるが、その視覚経験はデュビュッフェが両眼写真機を多用していた1950年代前半の作品における視覚経験と多くの共通点をもつものだった。そもそもステレオ・スコープとは、両眼視差という身体生理学的問題を解決すべく19世紀に発明された科学実験装置であり、印象派にも影響を与えた色彩理論を発表した生理学者ヘルムホルツは、「実物を真に迫って写し出す」器機とも述べている。わたしたちはどのように、目の前の世界を知覚し、認識しているのか。デュビュッフェが身体生理学的なレベルにおいてもこの問いを探究し、その作品が、「ありのままの現実」体験を絵画経験として再現しようとするものであったことを明らかにした。第8章では画家と同時代文筆家との強い結びつきを物語る事例のひとつ、デュビュッフェと詩人フランシス・ボンジュが共作した詩画集『物質と記憶』（1945年）を取り上げ、同詩画集が『物質と記憶』（1896年）の著者アンリ・ベルクソンへのオマージュであったとの見解を提示するとともに、同作品を1910年代以降パリの、とりわけキュビズムを中心とする言葉とイメージの協働の系譜に位置づけた。同章でデュビュッフェ絵画の物質性が、観者の精神的次元へと作用するものとして想定されていたことを明らかにした上で、第9章ではこれまでデュビュッフェ研究では等閑視あるいは否定視されてきたベルクソンの哲学を参照しつつ、1940年代から1950年代のデュビュッフェ絵画の展開を再考した。〈アール・ブリュット〉の語を生み出す直前1944年の書簡のひとつにおいて、デュビュッフェは自身の絵画を「胎児のよう」と述べ、徐々に視覚的イメー

ジが立ち現れていくような、継起的な絵画体験について語っている。「胎児」との形容は、「そこから始まる」という原初性を象徴するとともに、絶えず動き、かたちを変幻してゆく、有機的存在としての絵画を示唆する。こうした性質は「ブリュット」や「オブスキュル」とも結びつく一方、絶え間なく生成しつづける「持続」性こそ「現実」の本質である、と述べたベルクソンを想起させるものである。絵画面上に際立つ物質性を付すことで、デュビュッフェは瞬時に主題を判別できるような明瞭性を、絵画から排した。そうして試みられていたのは、画面上の形象が、その不明瞭ゆえに決してその意味を確定することなく、観者の判断を延長、あるいは絶えず刷新させてゆくような絵画経験の実現に他ならなかった。1940年代から1950年代のデュビュッフェ作品がこうした模索の連なりであったとすれば、その到達点ともみなせるのが、絵画群《質感学》(1957~59年)である。同作品の画面は均質な色面に覆われ、物質そのものの表面を極微視的に眺めたかのような様相を呈する。きわめて抽象性が高く、一見すると現実の事物を描いたとは思えないこの絵画群はしかし、「みる」という知覚行為をめぐるデュビュッフェの記述を手がかりにすれば、観者に、「剥き出しの現実」を知覚することを可能にするべく構想されたものであったことが明らかとなる。都市の路面や砂地といった、さまざまな地面を想起させる《質感学》の画面には、粒子のように細かい色斑が拡がる。こうした造形効果によって不思議な深みを湛えたその画面は、観者に一瞬、距離感を喪失させる感覚をもたらす。それはまさに、ベルクソン『物質と記憶』において述べられた、精神が「物質の一部をなす」地点、つまり物質と精神の交叉点を想起させる絵画といってよい。ベルクソンによればこの地点こそ、現実を真の姿のもとに捉えることが可能となる地点であった。もっともデュビュッフェの記述を辿ると、この画家が一方ではベルクソン哲学に賛同しつつ、他方では強い対抗意識を持っていたことがうかがえる。というのもベルクソンが「画家」を、現実世界の本質を見抜きうる者たちであるとみなしつつも哲学に比べれば芸術は「表層的にしか」世界を明らかにしない、と明言していた一方、デュビュッフェは明示性や体系性をまぬがれた、言葉ならぬ言語たる絵画こそ、世界の深淵を明らかにする道筋であると考えていたのである。この画家が探究したのは、学術や技術の急速な発展によって人間知が抜本的に変容し、破壊的戦争によって世界観が大きく揺るがされた20世紀以降に、認識や伝達、思考の「最適な道筋」となるような絵画のあり方だった。