

原典資料紹介

ジャン・フォートリエの6つのテキスト

訳：鈴木俊晴

【解説】

ここに訳出するのはフランスの画家ジャン・フォートリエ (Jean Fautrier, 1898-1964) による雑誌などに掲載された6つのテキストである(「創造」と題されたテキストのみ出典が明らかではない)¹。

はじめに画家について簡単に記しておく。ジャン・フォートリエは第二次世界大戦以降の半ば抽象的な作品によって、20世紀後半の抽象表現を切り開いた運動のひとつであるアンフォルメル²の先駆者として歴史に位置づけられている。20世紀後半のフランスにおいてこれほど豊かな言説に恵まれた画家も多くはない。アンドレ・マルローやジャン・ポーランといった時代の第一線の知性がフォートリエの絵画を取り巻いてきたのみならず、その作品はジョルジュ・パタイユ、ポール・エリュアール、フランシス・ポンジュといった詩人や美術批評家にも靈感と共感を与えることとなった。

フランス国内だけではない。国外でフォートリエをいち早く受容したのは第二次世界大戦の復興期にあったイタリアだった。1960年、ヴェネツィア・ビエンナーレの国際大賞を獲得した画家について、同年ジュリオ・カルロ・アルガンはベルクソンの哲学に引き合わせて語り、さらには画家のはじめてのモノグラフがバルマ・ブカレリによってミラノで出版される。

そして、その影響力は遠く日本にまで及んだ。作家は1959年来日しているが、とりわけその前後に、滞在記も含めてフォートリエについてのテキストが多く記された。滝口修造、東野芳明、藤枝晃雄、大岡信、宮川淳など、やはり詩人を含めた豪華な論客がフォートリエを取り上げた。ちなみに、1961年には第7回東京ビエンナーレのグランプリがフォートリエに授けられている。

ところが、こうした豪華な言説の積み重ねに対して、画家自身の言葉は驚くほど少ない。「公的な場での発言や執筆を好まなかった。彼は絵画や文学についての白日の下での議論や口論に巻き込まれることを恐れていた」²とカストール・シーベルは伝えているが、その通りで、今日一般に手にできるテキストも限られている。同じくアンフォルメルの画家に数えられたジャン・デュビュッフェの雄弁に比すれば、フォートリエの寡黙さは一段と際立つ。とはいえ、制作についてのノートを公開したアンリ・マティスや、インタビューを繰り返しそれによってパブリックな画家像を作り上げようとしたフランシス・ベーコンといった画家たちが自己演出的と言えるのと同じように、フォートリエの沈黙もまたひとつの演出と考えておこう(1943年の「人質」シリーズの個展のオープニングに際して、蛇革の靴を見せびらかすように履いていた、という言外の自己演出的で、安っぽいエピソードが端的に示すように³)。そして、当然のこととして、画家が「寡黙」だからといって、残された言葉の重要性が軽んじられるべきではない。

ここに掲載したのは、いずれも晩年、つまりフォートリエが同時代の抽象絵画をけ

ん引する存在と認められるようになり、国内外での評価を高めながら周囲に言説が重ねられていくまさにそのときに、画家自身が発した言葉である。

そこでとりわけ興味深いのは、フォートリエが同時代のいわゆるアンフォルメル画家たちについて、あるところではほめかす程度にあいまいな態度をとり、あるところでは苛立を隠すことなく嫌悪感を示していることだろう。アンフォルメルとは、批評家ミシェル・タピエが1951年に組織した展覧会で用いた言葉で、もともとは仏語で「informel 不定形の、非形式的な」を意味する形容詞であるが、タピエはこれを具象／抽象を問わず、戦後の欧米の身ぶりや物質感の強い作品を総称する名前として用いた。フォートリエは、デュビュッフェとヴォルスとともにこのアンフォルメルの先駆者として批評家によって「聖別」されるわけだが、フォートリエからしてみれば、大仰な身ぶりやあからさまな物質感をその本質とするアンフォルメルの作品は、言うなれば「熱狂的な絵画、本能的な身ぶり、啞然とさせられるマチエールの混在、15分で描かれる絵画、それらは商売とプロパガンダのためでしかない」(「アンフォルメルに関する比較対照」)うえに、ここで画家が批判しているいわゆるアンフォルメル＝「熱い抽象」は、ともすると「靴を磨くブラシで描く、あの画家は両手で描く」(「同上」)などといった技法の目新しさに終始してしまった。そうした作品は一見するとフォートリエの制作に近いものを感じさせるかもしれないが、あらためてフォートリエの作品を見てみれば、比較的小ぶりなサイズのカンヴァスのその厚塗りによるいかにも重層的なマチエールと、一方でのたどたどしい線の戯れは、アンフォルメルの激しい身体性(アクション、ジェスト)とマチエールを一致させようとする意図からは速く、むしろ「図工的」⁴と呼ぶにふさわしいことがわかるだろう。そしてフォートリエは、アンフォルメルを現実とのつながりをもたない「装飾的」な絵画と切り捨て、絵画が現実から離れてはならないと、現実の痕跡をわずかでもいいからとどめるようにと繰り返す。タピエのアンフォルメルの概念そのものの空虚さに、そしてそれに準ずる作品の空虚さにフォートリエは嫌悪を示すのである。では、現実とのつながりを失わないためにフォートリエがこだわったことは何か。それはデッサンとフォルムをないがしろにしないこと、であり、そのうえで具象表現をあらためて「解放された」(『「ブラネット」誌への回答』)ものとしようとするのである。線と色彩という20世紀においてはもはや遠い過去の遺産とも思われるような西洋絵画の論点(でありまたアポリアでもある構成要素)への反動的ともいえるこだわりこそが、そしてマチエールと輪郭という新たな課題こそが、フォートリエを同時代のほかの画家たちと区別しているのである。

もうひとつ、彼のテキストについて少し穿った見方をしてみれば、正当なるフランス絵画の系譜に連なろうとする画家の下心のようなものを伺うこともできる。つまり、フォートリエが「今日の眼は変化してきている。それが求めるものがもはやかつてと同じものではないということは否定しえない」(「アンフォルメルに関する比較対照」)と言うとき、エドゥアール・マネが言い残したとされる「これからの100年を生

きる人びとは幸いである。彼らの視覚器官はわれわれのものよりも発達するだろうから、彼らはよりよくみることができるのである」⁵との言葉が念頭になかったらうか。あるいはまた、「描くという行為は、たんにカンヴァス上に絵具を広げようとする欲求だけにとどまらない。むしろ、自らを表現したいという欲望が、そもそも見つめられているものから私たちのほうへと伝わってくるということをよく認めなくてはならない」(「人それぞれの現実」というフォートリエの言葉と、「彼はその意味を解放したに過ぎず、そのように描かれることを要求していたのは、彼が見たままのそれ自体であり、顔それ自体であった。だからセザンヌは、それらが言おうと欲していたことを言っただけである」⁶という、セザンヌについてのメルロ＝ポンティのテキストとはみごとに共鳴してはいないだろうか。マネ、そしてセザンヌ(メルロ＝ポンティ)。寡黙な画家フォートリエが、今や不動の主流となった巨匠たちをたどるように、彼らの言葉を言い換えている。それはときに晦渋なものではあるものの、そうすることによって芸術家としての自らの立ち位置を確認しようとしていたのである。もちろん、この「晦渋」さはフォートリエの責ばかりではなく、訳者の力不足によるものでもある。誤記誤訳についてのご指摘を願うばかりである。また、訳出にあたっては編集委員の青山勝氏に、査読者の域を超えて多大なるご協力を賜りました。ここに記して感謝申し上げます。

¹ 底本は Jean Fautrier, *Écrits publics*, L'Échoppe, 1995. なお、「創造」は以下に依った。Jean Fautrier, exh.cat., Musée national Fernand Léger, 1996, p.11.

² Castor Seibel, "Jean Fautrier et l'informel," *Écrits publics*, p.7.

³ Jean Fautrier 1898-1964, exh.cat., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p.222. ちなみに、このフォートリエの服装について伝えているのはデュビュッフェ(とその妻)である。以下も参照、イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・クラウス『アンフォルム:無形ものの事典』加治屋健司、近藤学、高桑和巳訳、月曜社、2011年、20-21頁および註21。

⁴ 林道郎「アレゴリーとしての『人質』:アンフォルメルと『具体』についての話」『東京都現代美術館年報研究紀要』第14号、2011年。

⁵ Antonin Proust, "l'Art d'Édouard Manet," *Le Studio*, 21, Jan. 15, 1901.

⁶ モーリス・メルロー＝ポンティ『意味と無意味』永戸多喜雄訳、国文社、1970年、35頁。

