

## 層状絵画の不安—ジャン・フォートリエについて

林 道郎

こんにちは。今日は大変な天候の中、皆さんわざわざお出かけいただき、ありがとうございます（当日の名古屋地方は台風に直撃され暴風雨が吹き荒れていた）。今日の話には、「層状絵画の不安」という奇妙なタイトルをつけたのですが、展覧会をご覧になればわかるように、フォートリエの絵は非常に複雑な構造、つまり何層も塗り重ねられたような形の構造になっているということを捉えて「層状絵画」と言っているわけです。

そこに読み込まれる不安というか、最初は「動揺」という言葉を考えていたんですけども、多様な意味でフォートリエの絵画が揺れ動く、そのことについて話したいと思います。構造的に揺れ動くということだけじゃなくて、われわれの記憶の問題とか現実との関係とか、いろんな意味において動揺する、あるいは不安を抱えた構造を彼はつくっているの、そういう問題を念頭に置きながら話を進めていきたいと考えています。

\*\*\*

まずは〈人質〉というシリーズから入りましょう<sup>1</sup>。フォートリエといえば〈人質〉でもっともよく知られているわけですが、今回の展覧会でもこの連作が集められた部屋があります。その諸作をご覧になるとわかるように、非常に圧度または圧縮度の高いシリーズが展開されていて、この連作を1945年の個展で一挙に見せることによって、彼は現代美術の世界に名を成した、そこで一挙に認められることになった画家です。そういう意味でこの連作は神話化されて、フォートリエとほとんどイコールで語られるようになる。と同時に、後で詳しく話しますが、運動としての「アンフォルメル」という問題もあり、アンフォルメルの画家フォートリエというイメージに深く寄与したのも、この連作でした。

今画面にお見せしているのは大原美術館の《人質》(図1)です。これは連作の中でも大きいサイズのもので、どういうテクニックによって成り立っているかという、カンヴァスの上に紙を貼って、その上に石膏で下地を作って、その上にグアッシュで色をつけています。このようにいろいろな素材を使いながら厚塗りの絵画をつくっていく。しかもそれを厚塗りだけでつくっているというわけではなくて、その表面にグアッシュで簡単な輪郭線のようなものをちよるちよると描いて、顔のイメージを二重化するというのもやっている。地層として塗りが二重化、三重化されているだけではなく、イメージそのものも多重化していく。そういう手法で作られているのが〈人質〉という連作です。

この連作は1945年10月26日から11月17日にかけて、パリのルネ・ドゥルーアン画廊での個展——「人質の連作：ジャン・フォートリエの絵画と彫刻」——で一挙に展示されました。スライドがその時の会場写真(図2)ですが、この時には、20点余りの連作が展示されています。これで彼は神話的な名声を得るようになります。



撮影：青木兼治

この論考は、2014年8月10日の豊田市美術館での講演原稿を元にし、大幅な修正を加えられたものである。林道郎氏によるフォートリエについての論考としてほかに「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紀要』2012年3月、第14号、84-94頁がある。

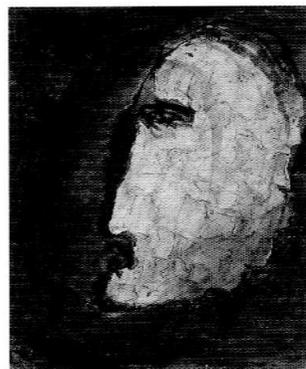


図1 ジャン・フォートリエ《人質(人質の頭部 No.9)》  
1944年  
グワッシュほか、石膏、紙(カンヴァスで裏打ち)  
73 x 60 cm 大原美術館  
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、東京新聞、100頁、作品番号067



図2 ルネ・ドゥルーアン画廊での「人質の連作：フォートリエの絵画と彫刻」展展示風景、1945年10月26日-11月17日  
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、東京新聞、83頁、fig.3.

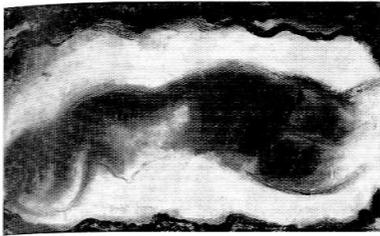


図3 ジャン・フォートリエ《横たわる裸婦》1929年  
油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)  
81 x 130 cm パリ国立近代美術館  
出典: Jean Fautrier, exh. cat., Musée national  
Fernand Léger, Biot, 1996, p.112, No.58.



図4 ジャン・フォートリエ《胸像》1929年  
ブロンズ  
39.5 x 22.5 cm パリ国立近代美術館  
出典: 『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014  
年、東京新聞、78頁、作品番号051

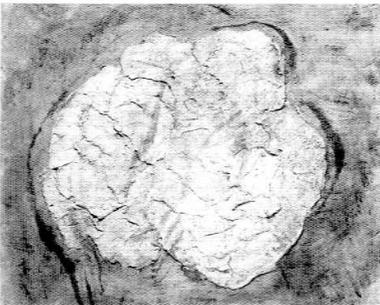


図5 ジャン・フォートリエ《人質(手のある裸婦)》1942年  
油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)  
45.5 x 54.5 cm 個人蔵  
出典: Pierre Cabanne, Jean Fautrier, Éditions  
de la Différence, 1988, p.99.

彼がそういう神話的なステータスを得た背景には、第二次世界大戦での経験があります。ドイツ占領下のフランスでレジスタンス運動に関わっていたフォートリエは、ゲシュタポに一時(1943年1月の数日間)逮捕・拘束されたこともある人でした。釈放後は身の危険を感じて、アルプス地方にしばらく居た後、詩人ジャン・ポーランの手引きでパリ郊外のシャトネ=マラブリの一角に、秘密のアトリエというか住処を得て、そこで制作を続けます。その近くにドイツ軍の捕虜収容所があって、そこで、レジスタンス運動に関わっていた人達が、日々拷問を受けたり処刑されたりしていたといいます。その惨劇を間近に感じて彼は〈人質〉を描き始めたらしいです。実際にどのように彼がその惨劇を目撃しあるいは耳にしたのかは確かめようがないのですが、近くにその収容所があり、囚人が日々処刑されていたことは事実のようです<sup>2</sup>。そのような文脈を踏まえてよく見ると、この連作が頭部だけの肖像であることは、断首のイメージを否応なく想起させます。まだ戦争の記憶が生々しい時ですから、これが発表されて、フォートリエは一挙に〈人質〉の画家として注目を浴びることになります。切断された首というだけじゃなくて、顔像そのものが、極端にデフォルメされ、ほとんど認識不可能な肉塊に変換されているわけですから、戦争がもたらした深い心理的トラウマあるいは凝縮された呪詛を感じさせるイメージだとは思いますが。ただその時に忘れてはいけないのは、そのような文脈還元的な解釈によってフォートリエという画家が戦前からやっていた仕事との関係性、連続性が見失われることもあるということです。

第二次大戦の経験との関係を一端括弧に入れてみると、たとえば、1920年代に女性像をモチーフにした連作が絵画だけではなく彫刻にも多くありますけれども、こういう作例でも、人間像は単純なフォルムに還元されています。《横たわる裸婦》(図3)では、上から見下ろされた横たわる肉体を白い地のようなものが包んでいるような状態が描かれていますし、同じ年の彫刻《胸像》(図4)では、女性の胸像が反転して背面像に見えたり(その場合、この女性の胸は尻に転換する)、あるいは男根像(その場合、胸は睾丸に転換する)に見えるような変形を施されています。こういう女性像が戦前のフォートリエにたくさんあることを見ると、シャトネ=マラブリでつくられた〈人質〉が決して突然変異的なものではなく、戦前の仕事との連続性の中でもう一度考えてみる必要があると思わせます。

実際、〈人質〉の連作の中にも、殺された兵士の像というだけではなく、実は《人質(手のある裸婦)》(1942年、図5)のようなヌードもあるわけです。これは青いドロイングが手のような形象を示唆していて、その下のピンクの層は、女性かどうかを決定することはできませんが、人間の肉体、あるいは端的に「肉」を感じさせるわけです。この上に手(あるいは身体の輪郭)を表す曲線がきわめて記号的に描きこまれていて、その重ね合わせによって成り立っている。で、タイトルで判断する限りこれは「裸婦」なんですね。女性が男性かを決定することは不可能であるにしても、フォートリエが多く描き続けてきた女性像と連続したものであることは間違いありません。他の

頭部をモチーフにした作品群とは異質なものだということがわかると思います。そういうものが〈人質〉の連作の中に入っている。あるいは、その性の決定不能性によって女性裸婦像と〈人質〉の図像を橋渡しする機能を果たしているとも見ても可能かもしれません。

さらに付け加えれば、〈人質〉以前の作品に多く見受けられるデフォルメされた裸婦像には、多くの場合、タイトルに《女性》とか《少女》と付けられていて、フォートリエの人体への関心が、持続的に女性の身体に焦点化されていたことがわかります。そうすると、〈人質〉の頭部の方は、これも図像だけで一義的に決定することはできませんけれども、やはり戦時の捕虜ということを考えると、男性のイメージが強いことは否定できないでしょうから、「顔を持たない女性」と「顔を持つ男性」という対照が無意識のマトリックスとして存在しているということが出来るかもしれません。その間の両性的で可変的な空間の中に「人質」とそれに連なる人体像の集合が配置されるということになるでしょうか。

\*\*\*

女性の身体への持続的関心を、さらに大きなコンテキストに置いて考えれば、肖像への関心がフォートリエには初期から一貫してあります。今回の展示室の最初の部屋はほとんど肖像によって占められています。肖像はしかも、どれも凝った構図上の工夫があるわけではなく、つねに顔を中心に置いて、時には顔だけに集中した形式で描かれています。これは、フォートリエの画家としての資質の一貫したところですけど、彼は構図ということにほとんど気を配りません。すべてのモチーフは、基本的に画面の中心に置かれる。それは肖像の時代からずっとそうでした。その意味では、たとえ中心性の強い肖像であっても、どこかしら、それをずらす工夫をする傾向の強いモダニズムの伝統からは切れたところにいるのかもしれませんが。これは否定的な意味で言っているのではなくて、彼の画家としての根っここのところに持続する強い感覚のような気がします。

もう一つ大きな問題は、風景を描いたものがほとんどないということです。フォートリエの作品の中で風景画というのは、1926年に数点アルプスの氷河を描いたものがあるくらいでしょうか<sup>3</sup>。後期に草とか、雨などのタイトルの作品が出てきたりしますが、それ以外のものはほとんどないです。多くは人体像（肖像画を含む）か静物です。基本的に人体と静物の間を揺れ動きながら仕事をしているのがフォートリエという画家だと言っていいでしょう。

さらに少し問題を広げると、彼の女性像への関心は、展覧会の解説パネルやキャプションでも明示されていましたけれども、いわゆるプリミティヴィズムへの関心へと繋がっています。原始美術への関心が20世紀頭から、いろんなかたちで出てきたことはよく知られています。ピカソとかマティスなどの画家達がアフリカあるいは

オセアニアなどの芸術にインスパイアされて仕事をしている。そういう流れの中にフォートリエもいたわけです。ところが、フォートリエが見ているプリミティヴィズムがどういうものかということは、あまり考えられていない。20世紀の初頭に、いわゆる旧石器時代のヴィーナス像というものが相次いで発見されます。たとえば、ヴィレンドルフのヴィーナスという非常に有名なものが1908年に発見されます。公にイメージとして共有されていくのはそのちょっと後のことだと思いますけれども、それから類似例の発見が続きます。

これらは、実はピカソやマティスが見ていたものとは違う。ピカソやマティスが見ていたものは、アフリカ芸術、とりわけ仮面であり、人間像も含め木彫のものが多かった。そうではなくて、20世紀のこの時期に、旧石器時代の石で造られた非常に量塊性の高い女性像が発見される。そちらの方にフォートリエはインスパイアされている。彼の《無題》(図4)とヴィレンドルフのヴィーナスを比較するとよく分かると思いますが、量塊=ヴォリュームとしての人体に彼は強い関心を持っていた。それがプリミティヴィズムへの関心に直結しています。そういった旧石器時代の作例への関心が先なのか、それともともと人体の量塊性への関心を資質として持っていたのか、そこは判然としない点ですが(明確な因果関係をそこに見ることはできないでしょうが、相関関係は明らかに認められるでしょう)、25年の絵画《無題》(図6)という早い例を見ても、「mass」としての、あるいは言い方は悪いかもしれませんが、肉の塊としての女性像、そういうものにずっと関心を持っていたことがわかると思います。しかもこの量塊性への関心は触覚的な知覚に強く関わってくる。今回の展示が明らかにしているように、フォートリエの仕事においては、彫刻と絵画の間が地続きになっている印象がありますが、その連続を保証しているのが、まさに彼の量塊にたいする関心であり、触れるものとしての人体だと言ってもいいでしょう。触覚性へのこだわりは、視覚的な感受との緊張関係を形成しながら彼の中で長く保持され、掘り下げられていく問題だと思います。

\*\*\*

身体の量塊性に関心を持ったという意味では、同時代の画家の中でもフォートリエはとりわけそれが強かった人かもしれません。実は同じような厚塗りのテクニックでパリの画壇を沸かすことになった画家がいます。ひとりはジャン・デュビュッフェで、彼はフォートリエの《人質》の展覧会の翌46年に、パリでやはり厚塗りの作品群を引っ提げて、美術界の話題をさらいます。ご覧になってわかるように、厚塗りで(ご覧のようにとはいっても、正面からの画像ですからわかりにくいと思いますが)、たとえば《形而上学》(1950年、図7)は線を刻み込んで、ヘラのようなもので刻み付けて成り立っている。そこから、この絵には分厚い積層があることはよくわかると思います。ほとんど土壁や漆喰壁のような重量感です。ただ、フォートリエ



図6 ジャン・フォートリエ《無題》1925年  
油彩、カンヴァス  
64.5 x 53.5 cm パリ国立近代美術館  
出典: Jean Fautrier, exh.cat., Musée national  
Fernand Léger, Biot, 1996, p.103, No.42.

と比べると、人体そのもののイメージはペタンとしたアジの開きのような格好になっていて、記号的な、フラットなものとして現れています。もうひとり、同時代的に美術界の注目を浴びた人に、ヴォルスというドイツ人の画家がいます。彼の最初の個展も45年で、彼の場合も、暴力的でランダムな描線の集合として形象を画面上に描きだしますが、彼の場合は、フォートリエやデュビュッフェほどに厚塗りではなく、ある程度積層的な画面もありますが、二人に比較すると地も図もフラットな表面性を維持しています。

いずれにしても、45年から46年という戦後直後の時に、フォートリエ、デュビュッフェ、ヴォルスという、この三人が画壇にデビューし、同時にフランス画壇で高い注目を浴びます。それに強く反応したのがミシェル・タピエという批評家で、冒頭でフォートリエと深く関係するアンフォルメルという運動について触れましたけれども、フォートリエ=アンフォルメルという神話を作ったのは、このタピエでした。タピエは、1951年に「シニフィアン・ド・ランフォルメル」という展覧会をパリで組織します。これは、アンフォルメルという概念で彼が認識しようとした新しい美術あるいは絵画の体系を代表する作家を集めて、マニフェスト的な展覧会として組織したものです。その翌年に彼は『別の美学 (Un art autre)』という本を書いて発表します<sup>4</sup>。それがいわゆるアンフォルメルという運動の起点になっていくわけですが、基本的に彼の主張は、戦争以前の美術をわれわれは捨てなければならない、戦後の美術をグランドゼロから始めなくてはならない、そのグラウンド・ゼロはまさにアンフォルメルという概念によって捉えられるものなんだ、というものです。そのときにタピエは、その出発点にいるのがフォートリエ、デュビュッフェ、ヴォルスの三人だ、と主張したわけです。

タピエがその「別の美学」について書いた文章を、瀧口修三さんが1956年に「別の美学について」というタイトルで訳して『みづゑ』に発表していますが、そのなかの一節でタピエはこのように言っています。

〈アンフォルメル〉というのは、アンフォルム (informe - 不定形、形をなさぬの意味) という、消極的な意味も厳密な意味もない言葉とは反対に、此岸の抽象的世界の極度に普遍的な用語であることを強調したい。この用語は、考えられる可能なすべてのフォルムの体系を予想し包含するものであって、ここでは古典的フォルマリズムや、ある種の近代的ノン・フォルマリズムは、特殊なつまらぬ例にほかならない<sup>5</sup>。



図7 ジャン・デュビュッフェ《形而上学》1950年  
油彩、カンヴァス  
116 x 89.5 cm パリ国立近代美術館  
出典：Jean Dubuffet, exh. cat., The Museum of  
Modern Art, N.Y., 1962, p.49.

分りにくい主張なんです、その難解さは、タピエが「別の美学」という新しい美学を、こういう構造だと積極的に規定することができなかったことに起因していると言っていると思います。こうではない、ああではない、古典的なフォルマリズムでもないし、近代的なノン・フォルマリズム（この言葉で彼が何を意識しているの

か、表現主義的な抽象やシュルレアリスムのオートマティズムを想起していたかもしれない)のようなものでもない。そうではなくて、「考えられる可能なすべてのフォルムの体系を予想し包含するものである」というわけです。現在ならば、電腦空間に蓄積されるあらゆるフォルムを自由に呼び出せる検索マシンのようなものを想起することはできますが(そういうものとしてアンフォルメルを読み直すことはもしかしたら可能かもしれませんが、それはまったく違う話です)、タビエの時代にそんなことは想定外ですから、なんらか実体的な様式、構造、またはシステムを彼が考えていたわけではないことは明らかです。世の中のあらゆる要素を新しい美学として消化して出すものがアンフォルメルなんだ、そしてそれは単なる不定形ではない、と言われても、それに対して具体的なイメージを持つことは不可能だったと思います。その意味で非常に秘教的な概念なのですが、そういうことを言って、一大ブームを作り出す。

ただ、こういうレトリックが時代のコンテクストのなかで熱気を持って受け入れられたということは考察に値する問題だと思えます。つまり、やはり戦後という状況の中で美術がどのような存在様態を持ち得るかとなったときに、それまでの近代美術が第二次世界大戦の悲劇に対してなにもできなかったじゃないかという失望が広く共有されていたわけです(その過去の全的否定の態度そのものが安易な自己免罪、記憶の拒絶という複雑な諸問題を孕んでいたことも確かで、そこには、うがった見方をすれば、熱狂あるいはナルシスティックな身振りとしての「反省」という側面もあったということを含弧に入れて)。その失望、あるいは無効化された歴史に対して、「別の美学」を立てなければならぬという感覚は、画家たち、あるいは批評家たちのなかで、やはり広く共有されていたはずなので、その空虚を埋める必要に応える一つの回答として、タビエのアンフォルメルが大きな注目を浴びるわけです。

そのタビエが57年来日します。よく知られていることですが、その時タビエは日本の作家達をいろいろと発見するわけですが、とりわけ関西の「具体」グループを見て非常に感激します。彼がパリでアンフォルメルと名付けたことが日本ですでに起こっていた。「具体」の作家たちはすでにやっているじゃないかということで、非常に感激して、吉原治良とタビエは共同戦線を組みます<sup>6</sup>。「具体」はその名も『具体』という雑誌を発行していましたから、それにタビエが文章を寄せたり、あるいは「具体」の作家たちの作品をニューヨークやパリの画廊に積極的に売り出していく、というようなことを始めます。

アンフォルメルにどんな同時代作家がいたかということ、たとえば、パリにすでにいた堂本尚郎さんや今井俊満さん。彼らはタビエと日本側のつなぎ役を果たしたようなところがあるわけですがけれども、二人ともその作品は基本的に大画面で、絵具を激しい筆致で画面にぶちまけたような、全身的なアクションの痕跡が絵画を成立させていく。アクション・ペインティングという言葉が一時流行りましたけれども、

アクション・ペインティング的な要素を持ったもの、これが堂本と今井の共通点であるだけでなく、パリを代表するアンフォルメル画家であるジョルジュ・マチウも同じような特徴を持っている。

このマチウは、1957年にタピエが来日した時にいっしょにやってきて、東京と大阪で公開制作をします。東京は白木屋、大阪は大丸百貨店。そのときにできた作品の一つが、このスライドの《豊臣秀吉》です。マチウは浴衣を着て、鬘をつけて、サムライ的な格好をして公開制作をする。ある意味、見世物興業的なやりかたで公開制作をして、日本の人たちをあっという間に驚かさすわけですね。全身を使って、左右に動き回りながら、腕を大きく動かして、大画面の作品を作っていく。

こういうタピエの興業的なやり方をフォートリエは、あまりよく思っていなかったようで、初期はある程度付き合いもあったのかもありませんが、アンフォルメルに含まれることにフォートリエはもともと抵抗を持っていたようです。ヴォルスもしかり、デュビュッフェもしかりです。開祖とされた三人は皆、実は、アンフォルメルと呼ばれたくないということをはっきりと表明しています。デュビュッフェに至っては、タピエの言うアンフォルメルの運動のなかに組み込まれたいと直接手紙で抗議もしています。

タピエが日本とパリを行き来するようになった後、57年後半に批評家の瀬木慎一さんがパリにフォートリエを訪ねます。彼はそれまではフォートリエはアンフォルメルの大家だと思っていますから、その話を聞こうと思っていた。ところが訪ねてみたら、フォートリエがタピエを罵倒し始める。あんなサーカス団みたいなやつとおれは一緒にされたくない、というようなことを言う<sup>7</sup>。だから瀬木さんは驚いて、フォートリエがアンフォルメルのことをよく思っていなかったということがわかり、そのことを記事に書くんです。それから瀬木さんのアンフォルメル批判が始まって、タピエとのやりとりも何度かあるんですが、細かいところに入っていき余裕はないので、そういうエピソードがあったということだけ紹介しておきます。一つだけ補足をすれば、59年にフォートリエは日本の南画廊で個展をします。その個展に寄せた文章のなかでも、タピエ流のアンフォルメルに対する批判とも読み解ける発言をしています。

タピエが感心した「具体」の人たちはどうだったかという、フット・ペインティングという手法を使った白髪一雄さんや、ボトルに入った絵具を大きな画面上に投げつけて、瓶が割れて絵具が散乱した痕跡をそのまま絵画のメディウムとして使った嶋本昭三さんなど、やはり、堂本、今井、マチウなどと同じく、基本的には大画面に全身的なアクションが刻印される作品を制作していました。

\*\*\*

そこからフォートリエの〈人質〉に戻ってくると、いかにこれらの作品が小さいかと

いうことをあらためて認識せざるを得ないと思います。フォートリエと、タピエの言うアンフォルメルの人たちはどこが違うかというと、まず明らかに違うのはサイズです。フォートリエの場合は50年代後半からあと、今回の展覧会の最後あたりに多少大きな作品（と言っても、アンフォルメルの代表的な作家たちの作品よりは格段に小さい）が出てくるんですが、それ以前のはほとんど、小さな、いわゆるイーゼル絵画の標準的なもの、あるいはそれよりも小さなものが多い。したがって、画面上にアンフォルメルの画家たちのような全身的なアクションの痕跡が残されているものは、皆無です。

二つ目のポイントですが、以前ブリチストン美術館での講演で「図工的」という言葉を使ったんですけど、フォートリエの画面を見ていると、小学校の図工の時間を思い出させるような、手で様々な素材をいじって遊ぶような、あるいは砂場や台所での手当たり次第の物の混ぜ合わせや積み重ね、そういう特徴をもった作品群が多いんです。カンヴァス、紙、石膏あるいは石灰の重なりによって凹凸のある画面を作っていく。そういった種々の媒材を、捏ねて、混ぜて、置いて、伸ばして、重ねて、その上にインクとか水彩とかグアッシュなどを用いて、カリカチュア的に形象を描いていくという、非常に手の込んだプロセスでつくられています。だから、そこには全身的なアクションというよりも、テーブルトップで手を使って図工をしている感覚のものが多いんです。

この図工的な印象の中心にある触覚的な素材との関係というのは、フォートリエの彫刻と絵画を連続させる非常に大事なポイントです。実は、フォートリエが彫刻を多く作っていたことはあまり広くは知られていなくて、後になってから段々と点数も多く知られるようになったことなんですけれども、すでにかなり早い時期に、フォートリエの友人で後に文化大臣になったアンドレ・マルロー（45年の人質の展覧会を実現させた背景にもマルローの力添えがあった）が、文章の中で「フォートリエのあれらの形態はタブローよりもむしろ彫刻からきたものである」と指摘しています<sup>9</sup>。

さて、ここまでの話を簡単にまとめると、サイズの相違、それから図工的である、つまり素材の混成とか、触覚的で工作的であるということ。手と目の関係でいうと、「手」的であって、「目」的ではないということになるでしょうか。そういった全てのこのことに関わる三番目の問題として、見えないものの周囲に組織される視覚という、すこし難しい言い方をしましたがけれども、物を触っていると、その物と物との間の裏側とか、裏側とか、そういう見えないものにたいする感覚、あるいはそこから流出するものに対する感覚が、フォートリエのなかには非常に強く、一貫して存在しているという印象を受けます。

サイズの観点からいうと、印象派以降のイーゼル絵画の伝統の中にある。つまり西洋の美術の歴史において、17世紀のオランダを除けば、絵画のサイズがぐっと小さくなるのは印象派以降だと言っていい。印象派以前のクールベあたりまでは、大画

面の絵を描くことが画家にとって重要なことでした。その前提が失われるのは印象派以降のことです。フォートリエも、広く見ればその伝統の中にある。印象派のサイズ、モンドリアンのサイズ、キュビズムの画面のサイズ、そういったものの連続のなかに、フォートリエのあの〈人質〉のサイズもある。ただし、その小画面のイーゼル絵画の伝統は、基本的には視覚中心主義で成り立っている。印象派がそうだけれども、目に見えるものをどれだけ忠実に色として再現しているかということ。それからモンドリアンが、いかにその画面全体が一挙に明瞭な視覚的統一体としてとらえられるか、ということを意識していたということ。ところが、そうではない感じがフォートリエにはあって、小画面ですけれども、彫刻的なまたは図工的な手触りの感覚が色濃く残っている。しかも、裏側とか、裏とか、目でとらえることのできない、視覚からはみ出してしまふ、あるいは視覚から排除されてしまふものかに沿って組織されていくような感覚が彼の仕事のなかには常にあるように感じています。

たとえば1925年の《無題》(図6)という絵画における乳房と乳房の間とか、あるいは手と身体との間とか、非常につよい黒で陰翳を刻み付けていくフォートリエの資質がずっと初期から一貫してあるということがわかるとおもいます。彫刻の《無題》(図4)においては、乳房と乳房の間にやはり深い谷間がある。それから、向こう側にある見えない量塊性に対する関心も強くあったのではないかと思います。さらにこの彫刻は、前述したように、遠くから見たときには背面像のようにも見える。背中とお尻に見えたりする。近づくと顔のディテールとして目と鼻と口があるので、正面像だということがわかるんですけれども、反転可能性がある。さらに言えば、全体として男根的な形象でもある。そういう多形性も、見えないものに対する彼の持続的な関心に支えられている気がします。単に見えていない箇所を見たいということではなくて、見えている対象自体が見えない層によって構成されているという感覚のもとに、その多層的秩序を維持している結び目が、突然ほどけて解体し、見えないものの流出が起るような予感、彼の図工的な関心の中には、そういう感覚が強くあったんじゃないかなという気がします。

図工性ということと言うと、それを非常に雄弁に語るのがフォートリエの制作中の写真(図8)です。基本的に彼の絵画は、イーゼル絵画のサイズだと言いましたが、実際にイーゼルの上におかれて描かれることはなくて、おそらくほとんどは、このように、水平のテーブルトップあるいはデスクトップで描かれている。その上で、絵具や石膏を捏ねまわして、塗りたくり、広げて、厚くして、刻み付けて、さらにその上から粉末塗料を撒き、ドロイーグを施してゆくというような作業をやっていく。それによって成り立っているのが彼の絵画なんです。

このことは、別の問題系を起動させます。それはなにかというと、垂直面として成り立っている絵画と、水平面として成り立っている絵画という問題です。従来、西



図8 シャトネ=マラブリのアトリエで仕事をするフォートリエ、1955年頃(撮影:ロベール・デジャルヌ)  
出典:『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、東京新聞、10頁、fig.5.

洋の絵画は、ルネサンス以降は、基本的に垂直面としてイメージされている。壁画であつたりイーゼルであつたり、画家は直立しながら（座っている場合でも）画面に対峙し、そのまま正面に見えるモチーフを絵画のなかに描き、再現しています。つまり垂直のポジションを原理として西洋の絵画史は推移してきたわけです（素描や版画は二次的な作業と見られてきた）。ところが、それが20世紀になって変わります。絵画が水平面上で制作されるという現象が起こります。それがもっとも顕著に出るのがキュビズムの時代、とりわけコラージュの登場によって大きく変わります。御存知の通りコラージュは、デスクトップの作業で紙を張り付けたり動かしたりするわけですから、展示の時には垂直の壁に掛けられますが、必ずしも正面から見られた奥行きを感じさせる空間ではなくて、水平面の上で行われた作業を想起させる構造になっている。

さらに言うと、そのデスクトップへの絵画面の降下が、さらにフロアトップへと降りていくという展開が戦後はあるわけです。タピエがアンフォルメルとして紹介した多くの同時代作家たち——具体や抽象表現主義をも含む——の大画面の作品の多くは、ポロックがその典型ですけれど、床にカンヴァスを置いて制作をしています。その意味では、フォートリエからアンフォルメルというのは、大きな流れを共有しているということも可能かもしれません。しかし、先ほど言いましたように、デスクトップからフロアトップへの降下の間に失われたこと、獲得されたことも様々あります。アクション・ペインティングという言葉を持ち出して説明しましたが、フロアトップへと降りたアンフォルメル及び抽象表現主義周辺の画家たちは、全身的な行為の痕跡を画面上に残すということに重きを置くようになるのに対して、フォートリエのような画家は、むしろデスクトップにおける素材との積層的な格闘の方に重心があります。

それは、ひとりフォートリエの問題ではなくて、ベンジャミン・ブクローという美術史家も指摘していますが、大戦間期の抽象画家たちには広く共有された、絵画平面の重層化あるいはレリーフ化といった傾向とも関わるように思えます<sup>9</sup>。コラージュのロジックの延長上に、たとえばクレーのような下地を丁寧につけていく作家が出現し、また、ハンス・アルプのような画家も、壁掛けの作品で彫刻的にレリーフ的に飛び出す作品を作るようになります。こういう絵画空間の変化をフォートリエの絵画は、記憶の層として組み込んでいるように見えます。

ただ、同時に、デスクトップへの絵画制作場の移行というものも、それまでの、いわゆる「絵画」の伝統から、さらに広い人間の諸活動のネットワークとの接触の可能性を開いたということも重要な点です。デスクトップで行われる、何気ない落書き、粘度遊び、料理、ゲーム、裁断……、垂直面が、基本的には文化的に価値を保証された絵画の伝統によって占拠されてきたとすれば、デスクトップは、そのような枠付けに収まらない日常の「生活文化」が身体的にアーカイブ化された空間です。さきほど「図工的」と言ったことや「見えない層」と言ったことに関わります。だから、

キュビズム以来のデスクトップ的な絵画の出現の系列が美術史的な記憶の層としてフォートリエの絵画には内包されているのではありますが、逆にその多層性を美術史内レファレンスだけに限定してしまうのは、彼の絵画によって提起された問題を、制度的な言説の枠組みに無理矢理閉じ込めてしまうような気がします。彼にとって素材の積層とその流動は、その意味では、ある種のマトリックス（母胎）のようなもので、そこから不意にイメージの幻が現れては消えていく基体と言えるかもしれません。そしてそれは、同じように水平面との関係性がそこにあるとはいえ、ポロックや白髪などが大画面を個的な身体のアクションの「投影」の場として捉えていたのとはかなり異質な関係だと言っていいと思います。

\*\*\*

その意味で続ければ、これも、既に別の場所で発言したことでですけど、フォートリエの作品を見ていると、喩えが悪いですけど、お好み焼きとかハンバーグとかを作るプロセスを想起させるところがあります。だから、ポロックとか白髪、あるいはデューニングや嶋本でもいいですが、彼らの画面に共通の、速度や力、あるいはダイナミズムというような言葉で捉えられる感覚はフォートリエの絵画にはありません。彼らの作品と違ってフォートリエの画面上では、塗り重ねられた層の上に、どこか弱々しい輪郭線で、人の顔や身体らしきもの、あるいは記号的な形象の反復などが描きだされているものが多々あります。それらは、具象というよりは、物質としての素材の変形プロセスの中から浮かんできた幻のような存在性を湛えています。具象—抽象という対立図式においては、通常、前者が表象的、つまり、制作以前に画家の脳内にイメージが形成されていて、それを絵画によって写し取る作業であり、後者が、そういうプロセスを排除した直接的な出来事として絵画を表象から解放する方法と思われるわけです。しかし、このフォートリエの仕事を見ていると、そのような図式の逆転が起こる。つまり、具象的なイメージが絵画に先立ってあるのではなく、絵画的マトリックスの中から産出され、しかも一時的なものとして現れたものが偶然に定着されているというような印象があります。逆に、アンフォルメル的／アクション・ペインティング的な作業において絵画平面は、往々にして画家の行為を受け止める投影スクリーンとしてそこに在るだけであり、それ自体は極めて受動的であり、主語となって何かを産出することはない。その意味で表象的な伝統に属しているのかもしれないという気さえしてきます。そしてさらに、その投影性は、反復可能な、それ自身を表象するスタイルとして回収されてしまう危険と隣合わせという風にも思えてきます。実際、フォートリエ自身、そのようなことをアンフォルメルに関しては感じていたようでもあります。彼が59年に東京の南画廊で開催した個展のカタログに発表した文章に以下のような一節があります。

みずから《無形》(アンフォルメル) たらんと欲し、実在のあらゆる痕跡を徹頭徹尾はねつけようとするきざな遊びは、結局のところ、マチエールや大理石模様の紙や化粧漆喰の、およそ平板で想像力のひとかけらもないヴァリエーションをわれわれに差し出すのがおちで、最後にはたまたま掘り当てた同じようなものを忠実に敷き写しながら、お互いに模倣しあうことしかできなくなってしまうのだ。現実とは作品のなかでも生きつづけなければならない。それは根源の素材であり、フォルムの下にあってそれを支え、それを進ませる《生きた作品》なのである<sup>10</sup>。

乱暴にまとめれば、アンフォルメルと自分は違うんだ、アンフォルメルは「きざな遊び」にすぎなくて、「平板」な「ヴァリエーション」を差し出すのがおちで、お互いに模倣しあうことしかできないということですね。さらに重要なのは、アンフォルメルがそのような自己模倣に陥らざるを得ないのは、「現実」との接点を失っているからだと彼が主張していることです。フォートリエには、自分は現実という「根源の素材」をモチーフにして「生きた作品」を作っているという自負があったのでしょう。そして、ここで彼が「現実」と言っているのは、〈人質〉連作の場合は、一義的には、戦時下の状況ということになるのですが、同時にその背景には、上に述べたような美術史や生活的身体記憶がアーカイブ化された「現実」もまた控えていると言わねばなりません。

アンフォルメルのマンネリ化・自動化に対する疑義は、実のところ、同時代的に多くの人が感じていたことではあります。当時の批評に目を通すと、多くの人がその危険を指摘しているのを見ることができます。たとえば岡本太郎も、いわゆるアンフォルメル・ブームに対して非常に懐疑的だったひとりです。彼はこういうことを言っています。

絵画は芸術の手段として用いられるべきであって、絵画が油絵具の目的として作られるようになってしまっただけでは本末テントーだ。あなた方の絵にはそういう危険を非常に感じるんです。……芸術が芸術のためにだけあるのなら、それは空虚というほかない。……これからの芸術はもっと社会全般への詩や、それへのアクティビティが必要だと思いますね<sup>11</sup>。

これは、タピエと瀬木慎一と岡本太郎の座談の中での発言ですが、太郎は一貫して絵画の自己目的化に対して懐疑的だった人ですね。それは彼自身がヨーロッパで、幾何学的抽象と対極的な思想を提示していたシュルレアリスムの洗礼を受けて帰国したことや、第二次大戦下で、純粋抽象を追求した絵画があまりにも無力であったことを目撃したことが複合的に絡んで醸成された観点だと思いますが、いずれにしても、彼の中では、モダニズムと前衛(アヴァンギャルド)ははっきりと対

立する概念だったわけです。タビエは、アンフォルメルを当然、モダニズムの伝統から切斷されたものとして推進するのですが、太郎には、自己目的化という意味で、むしろその反復のように見えていたのだと思います。フォートリエと太郎にとっての「現実」は、おそらく随分違ったものだったはずですが、「現実」や「実在」といった感触をベースにして藝術が推進されるという確信を持っていたという意味では二人は同じ立場を共有している。先に触れた南画廊のカタログに記されたフォートリエの別の言葉を引けば、「実在は最初の推進力だ。それはあとに続くすべてのものに振動を与える」<sup>12</sup>。ということになるわけです。

ただ、フォートリエが実際に日本でどう受容されてきたかと言うと、ここまで述べてきたような作品上の特徴における違いや、タビエとの微妙な距離は無視されて、やはりアンフォルメルとの関係がつねに強調され続け、「人質」連作についても、非常に紋切型化した解釈が一般的になりました。国立西洋美術館の館長だった富永惇一が「フォートリエを迎えて」という文章のなかで、たとえばこういうことを言っています。

一つの無垢な発言であり、一つの重い慟哭でもあった。それはアンフォルメルと呼ぶより致し方のない映像である。というより、アンフォルメルとはこのような生動の位相のことかと思うより致し方なかった<sup>13</sup>。

彼なりの真摯な発言と思うのですが、いかにも文学的に「無垢な発言」とか「重い慟哭でもあった」というような言い方をすると、やはりヒューマンニズム的な心情を背景に、とてもロマンチックに読めてしまう。フォートリエの戦争体験、戦争の悲惨というものを〈人質〉によって表現したという語りが出てくる。それが間違いだということではないのですが、それに対して、さっき引いた彼自身の言葉——「現実とは作品のなかでも生き続けなければならない。それは根源の素材であり、フォルムの下にあってそれを支え、それを進ませる《生きた作品》なのである」——が意味するものは、微妙に違うと思うんですね。この引用で言えば、作品の「なか」で生き続けなければいけないということが重要なポイントで、紋切型の語りは、フォートリエの作品制作のプロセスそのものに迫ろうとはせずに、ざっくりと彼の仕事をヒューマンニズム的な語りの中に片付けてしまうという気がします。

「図工的」といったのはまさにそこに関わるわけですけど、〈人質〉連作もそうですが、ある種のカリカチュア性が認められたり、お好み焼き／ハンバーグ的な触覚性があったり、確かに戦争の悲劇を告発するとか、苦痛の刻印というような解釈もひとつの読みであることは間違いないんですけども、他方には、ほとんど子どもの遊びのような、泥を捏ねる喜びとか、そういうとても原初的な快樂のようなものが重層的に内包されているような気もするんですね。ですから、従来の強い道徳的トー

ンを持った読みだけでは捉えきれない多重性（善悪の彼岸？）があって、そういう矛盾を内包したものとして捉えることが必要なのだという感じがしています。さらに言えば、〈人質〉連作のなかでは、ピンクとか緑とか明るい色が使われたりしますし、ある意味マンガ的な形象ができたりしますけども、こういうものに対してじつは初期のフランスのフォートリエ周辺の人たちは、かなりの確に反応してます。例えば上はフォートリエの盟友だった詩人のジャン・ポーランの言葉だと、

拷問され、手足を切断された肉体、ふくれあがり、膨張し、こぼれた顔が現れる。しかも、このような恐怖のまっただ中から、われわれを充悦感でいっぱいにする美、過酷に花開いた優しさが立ち現れるのだ<sup>14</sup>。

いかにも詩人らしい表現で、フォートリエの絵にある両義性を言い当てていると思うんですけども、さらにアンドレ・マルローだと、以下のように、疑問まで呈しています。

ほとんど柔和とっていいほどの彼のある種の桃色や緑色の前で、われわれは困惑を感じないだろうか。……芸術家は時として、根源にまで達すると、よるめいて《別の側》に落ち込むことがあるのではないだろうか<sup>15</sup>。

「別の側」というのは、単にその政治的なメッセージとかヒューマニズム的なメッセージを発することではない、この世の価値の体系を超えた《別の側》っていうことですね。そういうものに落ち込むことがあるのではないだろうか、まさに「善悪の彼岸」ということではないかと思いますが、そういうことを言っています。

さらに1959年に南画廊のパンフレットには、東野芳明さんが寄せた文章も掲載されています。彼はフォートリエの作品を「シワクチャ性」という言葉で、それから、同時に「新派悲劇的身振り」で理解することの危険性を指摘しています。東野さんらしい慧眼だと思いますけども、同時に彼は、フロイトの理論に言及したりしながら、子どもが自分の排泄物に対して感じる愉悦（笑）、そういうものとフォートリエの絵から感じるものがどこかで通底するんじゃないかというふうに言ったりしてます。それを言うなら、愉悦と嫌悪の両義性になると思うんですが、それは置くとして、かなり早い時期に書かれたテキストですけど、むしろ初期であるがゆえに、きちっと見てたんじゃないかなと思わせるテキストですね。こういうコメントを読んで〈人質〉の作品群を見ると、確かにそういうふうに見えてくる。痛みと悦びのあいだを揺れ動いている。悲劇でもあり喜劇でもあるような、善でもあり悪でもあるような、あるいは、聖性を帯びながら低俗でもあるような……、常識的な価値の分類そのものを無効化するような、過剰な混成物というか層状の絵画というものがここに出現しているように思います。

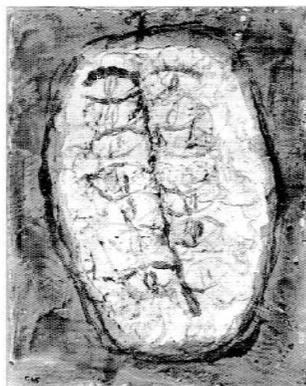


図9 ジャン・フォートリエ《人質》1943-45年  
油彩、紙（カンヴァスで裏打ち）  
35 x 27 cm 個人蔵  
出典：Jean Fautrier, exh.cat., Musée national  
Fernand Léger, Biot, 1996, p.61, No.8.

この多層性というのは、物質的な意味での多層性でもあります。それに付随する、  
 といふかそれと合成された記号の多層性でもあります。記号化された物質といふと、  
 その連結が一義的なものに捉えられかねませんが、そうではなくて、物質的な分節  
 と記号的な分節がズレたままに重なり合っているといふか、いつでも横滑り可能な  
 状態でゆるく結びついているというような関係。例えば、《人質》(1943-45年、図  
 9)の画面上には、植物の葉っぱのように目が繰り返された形象が出てきますけども、  
 これは、実は、今回の展示のなかの30年代の静物画(図10、11)の中に似たような  
 形象があって、明らかにその再利用ですね。静物画のなかでは水平に置かれていた  
 ものが、垂直に置き直されています。物質としてはほぼ同じ形象を保っているのに、  
 その記号作用はまったく違ってしまっている。あるいは《醸造用の林檎》(図12)。こ  
 こに描かれた暗いピンクの林檎の群れは、その下に不穏な気配を漂わせて盛り上が  
 る白っぽい顔料の厚みと相まって、解体された肉のようにも見えるし、内臓のよう  
 にも見えてしまう。マルローが指摘したような「桃色」と「緑色」の共演は、このイメ  
 ージ全体にどこかキッチュな彩りを与えてもいます。これらはほんの一例ですが、媒  
 材の種類や色彩や線、すべての位相に置いて、多義的な読みを可能にしていく感覚  
 がフォートリエにはあると思います。

ところで、肉・痛み・暴力というような意味の系譜に関して、この多層性を別の角  
 度から考えると、先ほど、《人質》連作に関して、お好み焼きとかハンバーグを挙げ  
 ましたが、フォートリエのなかには一貫して、食べることに對する強い関心とその  
 背景にある生贄の感覚に對する関心があるような気がします。ヤマウズラとか吊る  
 された兎を描いた作品(図13)もそうですし、イノシシの作品にも似た様なことを感  
 じます。そして、今回私が見て最も気になったのは、《羊の頭部》(図14)です。それ  
 らを見ると、私たちの食べる行為に内包されている暴力や破壊性、そしてそれと同  
 時に経験される快楽の二重性に、フォートリエは最初から関心があったんだろうと  
 いう気がしています。

その意味で《羊の頭部》は、とりわけ重要な作品だと、見ていて思いました。それは、  
 この作品が、食=暴力という主題的な次元だけではなくて、構造的にも意味深い示  
 唆を私たちに与えてくれるからです。先ほどの垂直面-水平面の議論の続きになり  
 ますが、この作品は、他の多くのフォートリエの静物と同じように、見下ろされる  
 視覚で描かれている。しかも、白いテーブルクロスの上に羊の頭部が置いてありま  
 す。画中画的な白い平面上に切断された頭部が置かれているその構図は、《人質》連  
 作の基本構造を予告していると言ってもいいでしょう。しかもこの場合、生贄にさ  
 れた動物。深読みをすれば、生贄に代表される象徴交換、世界からの贈与に對する「返  
 済」としての絵画、というような根源的な人間の文化活動に触れる部分でも、この作  
 品と《人質》連作はつながるのだと思います。がしかし、同時に、《人質》に示唆され  
 た暴力は、人間社会が自らその過剰性——あるいはその「呪われた部分」——によっ

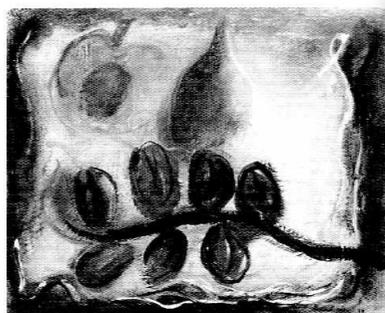


図10 ジャン・フォートリエ《具物のある静物》1938年  
 油彩、デトランプ、塗料、紙(厚紙で裏打ち)  
 35 x 42 cm 個人蔵  
 出典:『ジャン・フォートリエ』展カタログ、  
 2014年、東京新聞、88頁、作品番号054

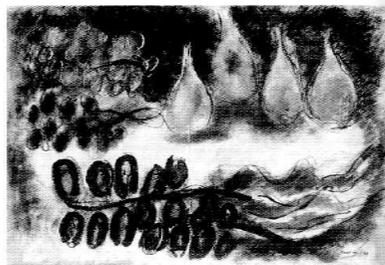


図11 ジャン・フォートリエ《梨と葡萄のある静物》1938年  
 油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)  
 65 x 92 cm プレヴォスト=リシャール蔵  
 出典:『ジャン・フォートリエ』展カタログ、  
 2014年、東京新聞、89頁、作品番号056



図12 ジャン・フォートリエ《醸造用の林檎》1943年頃  
 油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)  
 65 x 92 cm カンデュール美術財団  
 出典:『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、  
 東京新聞、91頁、作品番号058



図13 ジャン・フォートリエ《兎の皮》1927年  
油彩、カンヴァス  
130 x 97 cm 個人蔵  
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、  
東京新聞、66頁、作品番号035

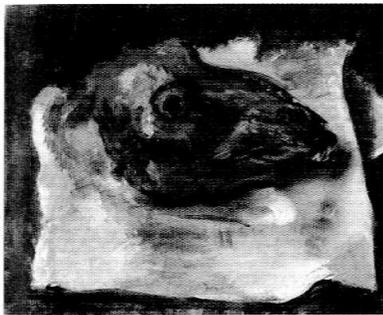


図14 ジャン・フォートリエ《羊の頭部》1927年頃  
油彩、カンヴァス  
60 x 73 cm 個人蔵  
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、  
東京新聞、65頁、作品番号034

て生み出してしまった負債ですから、羊の頭部とは少し事情が違い、構造的にその返済が不可能な負債でもあります。

\*\*\*

さてここで、少し話題を変えて、前の方で触れた構図への無関心という問題に戻ってみたいと思います。フォートリエの〈人質〉では、主題としての顔および人体は、画面の中心に置かれていて、一枚一枚違った構図を入念に作ろうという意識はまったく感じられません。静物画でも同じような傾向にあります。だいたい無造作に中心にモチーフが置かれている。セザンヌみたいに端っこの方にリンゴを置いて、こっち側にカーテンを置いてなんていうことにはやらないわけですね。それは女性像を描いていてもほしいと同じです。構図によって表現される個人的な美的センスのようなものを表現するのはフォートリエの意図ではなかったようです。むしろ、こう言ってよければ、絵画が個人的であることを放棄しているようなところがあるように思います。マトリックス的な空間、記憶と無意識の混沌としたアーカイブ的空間に関心があった彼にしてみれば、当然かもしれませんが、彼の反復は、出来事としてイメージが流出してくるのを図工的な作業の中で待ち望むというようなところがあります。そしてそのプロセスは、匿名的または非人称的なものとしてある。そういう素材とイメージと作者の関係が成立するためには、なにか決まりごとのような、あるいは「儀式」のようなプロセスの固定化が必要だったのかもしれませんが。〈人質〉連作は、まさにそのような過程を経て出現したのではないのでしょうか。その意味では、比喩的な言い方になりますが、絵画によって「人質」に取られているのは作者の影なのかもしれません。個性としての作者を絵画という収容所に明け渡し、自分は仮死状態のままに制作に勤しむ。死者との同化は、そういう次元に拡張された状態でフォートリエによって体験されている、そのようにも見ることはできないのではないかと感じます。

そういった個人性の明け渡しの感覚と通底し、同時に異質な次元の問題を呼び込む実験とも見えるんですが、フォートリエは、実は、50年代から「オリジナル・マルチプル」という考え方を前面に押し出した実験に手をつけています。これはリトグラフを利用したもので、複数枚刷られた基本的な図形に、一枚一枚手で絵具を加えることによって微妙に違うヴァリエーションをつくるという方法でした。50年に最初に発表し（制作はすでに46年から始まっていたらしい）、55年にはこのシリーズで個展を開催しています。カタログでは「複数原画」という訳を当てられています。そういう、近代的なテクノロジーを背景にした新しい美術作品の提示の方法を考えていたわけです。

実際にその50年のカタログでは「作品は、その生産原理において、もはや単一ではなく、マルチプルになったのだ」という言い方をします<sup>16</sup>。さらに同じカタログから

ですが、長い文章を引くと、

とにかく、画家がもう時代遅れになった技法、つまり4世紀にわたって使い古された「油絵」という技法にいつまでもこだわるならば、小手先のテクニックにおぼれた作品しかつくれなくなるだろう。そしてその魔術は、もう人々に訴えかけはしないのだ。その作品は、聖なるタッチ、はかないタッチによって唯一のものかもしれないが、もはやそんなことを私たちは信じていないのだ。希少性を強調するそんな作品は、現在の工業化された文明の前進に反している。だから、それは、同じように時代遅れの展示場—美術館—にしか居場所を見つけれないのだし、その空虚の中に掛けられるしかないのだ<sup>17</sup>。

あるいは、

手を使って一枚の絵を描くなんてことはもうやめるべきだ。メカニカルな方法で絵をつくることを考えるべきだろう。版画のいろんな手法にその解答を発見しなければならない。私はもう描きたくない。もう二度と[私の]絵画を見ることはない。すべては複製になるだろう<sup>18</sup>。

と51年に言っています。それでも、今回の展示に50年代以降の作品が多く含まれているのを見てわかるように、実際のところは作り続けるんですけれど。ただ、彼がこの引用でも触れているように、近代絵画の伝統の中で、個性の記号として特別視されてきたタッチという概念に対して批判的だったことは確かで、あの厚塗りは、そういうものとは関係ない。むしろ、匿名的な、誰にも開かれたメディウムとの関係性なのだと彼が認識していたことには注意しておきたいと思います。

この実験の背景には、やはりテクノロジーの変化そして、社会全体の急速な大衆化があることは間違いありません。50年代には、印刷媒体だけではなく、テレビを中心にした電波媒体の急速な発達、あるいは映画産業の隆盛があり、一点物の美術というものがある種古臭いものとして認識されだしたわけです。そういう中で、新しい複製技術を使って、広く大衆に伝播できる方法はないかという問題意識のなかから、こういうものが出てくるわけですね。「オリジナル」でありながら「マルチプル」でもあるものとして。残念ながらこれは事業としてはうまくいかず、挿話程度のことにはしか終わりませんでした。その後にはヌーヴォー・レアリスムとか、プリティッシュ・ポップの動きが次々と出てきたことを考えると、ある意味、その先駆性に驚きます。

そういう問題意識を反映しているのかもしれませんが、ジャン・ポーランが49年に書いたフォートリエのモノグラフがあるんですが、フォートリエはそこに



図15 フォートリエの肖像  
出典: Jean Paulhan, *Fautrier, l'enragé*, Blazot, Paris, 1949

ちょっと変わった自画像を提出します。自分自身が写った写真を何度もグリッド上に反復した自画像です(図15)。後にアンディ・ウォーホルが証明写真用のブースを使って同じような実験をしています、それを想起させるものです。いや、ウォーホルが、一枚一枚微妙にポーズを変えて写っているのと比べると、フォートリエはまったく同じ写真を反復しているのです、個性神話の解体という意味ではよりラディカルな含意があったと言えるかもしれません。彼がポップアートの作家だったと言いたいのではないんですが、アンフォルメル神話に絡め取られていると、こういう複製性の問題を真剣に取り扱おうとした作家としてのフォートリエが見えなくなってしまうということは、再度指摘しておきたいことではあります。一方では、タピエやマチウの見せ物的なパフォーマンスに対しては厳しく批判的であり、同時に他方で、昔ながらのオリジナリティ神話に浸された作家像というのも拒絶するフォートリエの位置どりには、微妙な陰影があり、まだまだ深くは考えられてこなかった点ではないかと思います。

余談ですけれども、「複製原画」に関してつけ加えると、実は同時代に同じようなことを考えている作家が日本にもいました。それは河原温です。河原さんは〈印刷絵画〉という言い方でじつは新しい芸術の可能性を考えていた。1959年の記事ですけれど、「〈印刷絵画〉の発想と提案」というものを彼は書いています<sup>19</sup>。それもエスキースから印刷技法を駆使して作家自らが複製可能な「作品」を作っていく、それこそが「大衆」に届く現代の芸術の在り方ではないか、ということを行っています。スライドは、たまたま一昨年東京の国立近代美術館で開催された「実験場：1950年代」展にでていた〈印刷絵画〉の三点です。印刷物としてポスター的に作られたものですね。工法はその都度微妙に違うものだったようですが、ベースになるのは印刷技術で、それに手を加えヴァリエーションをつくらしたりしていたようです。発表形式も雑誌に付録的に出してみたり、壁かけの展示をしてみたり、様々だったようです。彼は、当時の社会学的なコミュニケーション論なども随分勉強していて、大衆社会における芸術と観衆の新しい関係の形を模索していたようです。問題意識の在処はフォートリエに非常に近いものがあると言っていいでしょう。

別の文章ですけれど「原画一点への疑問」という美術手帖に出た文章ですが、その中の一節でこういうことを言っています。

原画と複製というものは非常に差のあるものではあるが、原画が本物で複製は偽物であるという考えは、あんがい画家や、ある特定の人たちだけのひとりよがりの考えではないか。実際の現実のなかでは、複製が本物であり、原画が偽物であるという珍現象がすでにあたりまえのこととしておきているのではなからうか。作品の希少価値などというものは、とっくの昔に絵画の本質とは関係のないものになっているのではなからうか。

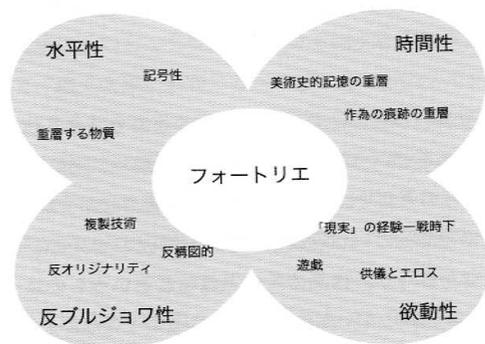
そうした意味では、いいにつけ、悪いにつけ美術雑誌が持っている大きな

役割について画家はもう一度よく考えてみる必要があるだろうし、原画と複製のちがいに責任を感じるような画家がいれば、複製になって始めて完成される作品——つまり無限に原画が存在するような作品をつくりだすべきであろう<sup>20</sup>。

これを読んでいると、さきほどのフォートリエの引用と驚くほど重なることがわかれると思います。もしかしたら河原さんは、フォートリエの「複製原画」のことを知っていたのではないかと勘ぐりたくなるほどです。いずれにしても、両者とも、時代が変革しつつあることを肌で感じとっていたんでしょうね。ある意味で、彼らのこういう文章を呼んでいると、写真論のようにも見えてきます。複製としてしか存在しない写真、しかも雑誌のような大量印刷媒体に乗って読者に届けられたりする。フォートリエは、64年に亡くなってしまっているので、その後、大きな表現論上の変革を経験しませんでした。河原は、その後ニューヨークに渡り、ちょうど60年代半ば頃から、よく知られた日付絵画に代表されるコンセプチュアルな仕事を追求していくようになります。その無人称的な記録性の追求は（まぎれもなく河原個人が訪ねた場所や生きた時間の記録なのだが、その機械的な記録方法は、交換可能あるいは分有可能な形式性を持っている）、この頃の原画一点主義的な美学からの遠ざかりの発展形と捉えることもできるでしょう。そう考えると、フォートリエが生きていたら、どのように彼が自分の美学を発展させただろうかと、勝手にいろいろと想像したくなります。

\*\*\*

話が多岐にわたりましたので、最後に今日の話のマトメをしておきたいと思います。層状絵画という言い方をしましたが、フォートリエという画家の仕事にどういふ「層」が編み込まれているかを簡単に図式化したのがこの図です（下図）。



水平性ということについて言うと、そこには、二つの対極的に見える項が併存しています。一つは、流出する物質を受けとめる基底面としての水平。形の廃墟のような物質の堆積の場としての水平面。しかしその堆積は、そこから新たに得体の知れないイメージが湧出しては消える場でもあります。同時に、水平面は、記号化されたイメージが出現する場でもあります。思い出してもらいたいのは、水平面は落書きの表面だということです。子どもが、何かを描き出す時には、まず水平面から始めます。私たちは、絵画というものは垂直的なものだと思いがちですが、その前にどんな子供も最初に絵を描き始める時には水平面を使っているはずで、そして原初的なドローイングには、よく記号化されたイメージが出てくる。巨大に描かれたお母さん、太陽と木と家と地面、あるいは友達など、それらがデフォルメされて、単純化された記号的イメージとして画面上を占拠する。その意味では、記号操作は、人間の根源的な欲動を支える磁場となっています。現実を写真的に写し取る操作は、その随分後、体系的な言語と知性を子供が身につけてからの話です。そういう原初的な記号の胎動と、物質の多層化された空間は、必ずしも対立はしていない。むしろ両者が互いにエネルギーを備給しながら渦を作り出していくようなものとしてフォートリエの空間は成り立っているということです。

その記号的なものの蠢く空間は、もう一方で、様々な時間というものを起動させる働きも持っています。ひとつには、美術史上の様々なレファレンスが、フォートリエの想像界の背景に多層化されて見えてくる。長い時間を持つ肖像画の伝統、あるいは、差異を孕んだ静物画の伝統との関係。そしてさらに、もう少し短いスパンの歴史で言えば、キュビズム以来の、水平性を強く意識させる静物の系譜から、20年代30年代を通じてヨーロッパ絵画の中で為されたレリーフ的な小画面絵画の数々。そういう複数の経路が絡まりある地点にフォートリエの仕事があります。

欲動性というのは、この言葉がよいのかわかりませんが、過酷な戦時下の現実のトラウマ的な経験、絵画の外側からやってきて、否応もなしに制作へと向かわせるある種の情動的な強制力。それをどのように絵画制作へとつなげていくのか。しかし、そうでありながら同時に、図工的な制作、媒材との格闘の快楽というか、遊戯性のような次元がそこには介在してくる、そういった重層が不確定なままに同時に生起しているような状態があります。それから、プリミティヴィズムの文脈で話をしましたけれども、人間のもつ暴力性、供犠とエロス、聖と俗、そういったものが両義的に絡まり合っているような緊張を絵の中に丸ごと刻印していこうとする欲動がフォートリエのなかに色濃くある。

それから、反ブルジョワ性と書きましたけれども、これはブルジョワ階級を中心に形成されてきた近代美学の価値観に対する反抗という意味があります。まずは、構図を大切に近代の伝統をまったく無視しています。それから、一点ものを大事にする近代絵画の伝統に対して、そうではない、複製だとも主張します。ブルジョワ的近代主義文化が大事にしてきた個性とかオリジナリティの神話にたいし

て、そうではない、匿名的（非人称的）でありかつ反復的な感覚を強く推進したのがフォートリエでした。因習的な技法や様式に拘泥する近代美学に対して、絵画の文法以外の生活文化の総体の中へと拡張可能な記憶の層（お好み焼きとかハンバーグを例に出しましたが、生クリームを素材にしたケーキだっていいかもしれません）を内包しているように見えるのもまた、ブルジョワ的な制度の枠組みを超えた記憶の集積——図像としても身体技法としても——の絡まり合いの中で「絵画」の発生を目論むフォートリエの原理的な態度の現れでしょう。その部分に関しては、水平性の問題と重合する部分があって、記号的拡張が、子供の落書きのようなものだけではなく、広く生活文化の身体的記憶をも呼び込むという構造があるということです。

この四つのカテゴリーそのものが仮設的であり、実際の制作の場面では、それらすべてが重なりあった混沌として画家の作業を包んでいると思いますので、この図式は単純化の誹りを免れないものと思います。ただ、逆に、そういった混沌をただ混沌と表現するだけでは、逆にぼんやりとした統一体を思い浮かべてしまうので、そうではなくて、そこには、互いにねじれの位置にあるような、多元的な時間や空間の連結があるのだということを多少なりともイメージするには、こういう図式も意味のないことではないように思います。フォートリエという画家を、戦争と美術史の記憶だけに閉じ込めるのではなくて、より多角的に考えるための一歩になればと思います。以上、長くなりましたが、今日の話はここで終わりにしたいと思います。ご静聴ありがとうございました。

1 フランス語タイトルの "Otagé" を「人質」と訳すよりも「捕虜」と訳した方が戦時の実情に近いという気もしますが、ここでは慣習に従って「人質」を使うことにする。

2 この点については、カタログに掲載されたエティエンヌ・ダヴィドの解説を参照のこと。『ジャン・フォートリエ』（展覧会カタログ）、東京ステーション・ギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、2014年、81-85頁。

3 この26年のアルプスを描いた作品については、豊田市美術館の鈴木俊晴氏にご教示いただいた。

4 Michel Tapié, *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

5 ミシェル・タピエ「別の美学について」（瀧口修造訳）、『みずゑ』（1956年12月号）、28頁。

6 タピエは、東京でも、たとえば福島秀子や山口勝弘の作品などに強い関心を持っていたことを証言している。例えば、以下の文章を参照。タピエ「日本旅行の精神的決済書」、『美術手帖』（1957年12月号）、98-102頁。

7 瀬木慎一「アンフォルメルをめぐるスキャンダル」、『芸術新潮』（1958年2月）、54-66頁。

8 アンドレ・マルロー「『人質』について」、『Fautrier』（展覧会カタログ）、南画廊、1959年。初出は、André Malraux, "Les otages," in *Les otages: Peintures et sculptures de Jean Fautrier, exhibition catalogue*, Galerie René Drouin, 1945.

9 Benjamin H. D. Buchloh, "Fautrier's Nature mortes," in *Jean Fautrier 1898-1964*, exhibition catalogue, Harvard University Art Museums; The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University; Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 2002-2003, pp. 63-69.

10 ジャン・フォートリエ「現実について」、前出『Fautrier』（南画廊）。

11 ミシェル・タピエ、岡本太郎、瀬木慎一「挑戦のための来日：アンフォルメルは藝術運動か」（座談）、『芸術新潮』（1958年5月号）、62頁。

12 フォートリエ「現実について」（前出）。

<sup>13</sup>前出『Fautrier』(南画廊)参照。

<sup>14</sup>ジャン・ポーラン「フォートリエの偉大さ」(大岡信訳)、『Fautrier』(南画廊)所収。

<sup>15</sup>アンドレ・マルロー「『人質』について」(大岡信訳)、『Fautrier』(南画廊)所収。

<sup>16</sup>*Les originaux multiples*, exhibition catalogue, Galerie Billet-Caputo (Paris, 1950). Cited in Rachel E. Perry, "The Originaux multiples," in *Jean Fautrier 1898-1964* (op.cit.), p. 71.

<sup>17</sup>Rainer Michael Mason, *Les estampes*, exhibition catalogue, Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire (Geneva, 1986), p. 155. Cited in Rachel Perry, "The Originaux multiples," p. 72.

<sup>18</sup>Untitled article in *Les cahiers de la Pléiade*, no. 13 (1951). Cited in Rachel Perry, "The Originaux multiples," p. 75.

<sup>19</sup>河原温「印刷絵画の発想と提案」、『美術手帖・増刊号』(1953年9月)、83-97頁。

<sup>20</sup>河原温「原画一点主義への疑問」、『美術手帖』(1958年4月)、24-25頁。