フォートリエ―アンフォルメルとその知的環境

芳賀 徹

撮影：青木兼治

この論考は、2014年8月16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。紙幅の都合で、講演内容を大幅に削らなくてはならなかったことを、講演者の芳賀氏にお詫びしなくてはならない。本文で触れられている作家についても、また本文中には登場しないアルベルト・ブッリ、セルパン、タピエス、マーク・トビー、ジョアン・ミッチェル、デイヴィッド・スミス、エチエンヌ・マルタン、そして日本の具体の面々についてもカラフルなエピソードを交えた作品解説が当日の講演で紹介されたことをここに記しておく。また、芳賀氏のアンフォルメルに関する回想的な文章としては多くが同氏著『藝術の国日本―画文交響』角川学芸出版、2010年に収められている（「別の藝術―アンフォルメルの誕生」「アンフォルメルの青春」「勅使河原蒼風」「追憶のサム・フランシス」「サムライ・イマイの出陣」等）。

ジャン・フォートリエはなかなか難しい画家ですのに、この日曜日にこんなにたくさんの方々がお集まりくださいまして、さすが豊田と感心いたしました。

ジャン・フォートリエが1959年の11月に日本にやって来て、南画廊で個展をおこなった時に、わたしは通訳を務めておりました。わたしはその前の1955-57年にかけて、フランスに政府給費留学生としてパリに留学しておりました。当時わたしが住んでいましたのは、パリの外れに今もありますけれども、大学都市（Cité Universitaire）というところです。そこの薩摩治良八氏が寄付した日本館の３階に住んでおりました。上の階には画家の今井俊満がいて、わたしと同じ階には堂本尚郎がおりました。彼らと親しく付き合うようになり、いつのまにか今井や堂本の絵がとてもおもしろくなりまして、彼らに誘われるようにしてスタドラー画廊に出入りするようになりました。留学二年目にはパリ大学での比較文学の勉強よりも、毎日のようにスタドラー画廊に行っていたように憶えています。スタドラーに行って、そこに出入りしているいろいろな画家たち、そこで参謀総長をしていた批評家のミシェル・タピエ、それからスタドラー夫妻、そういうひとたちと話をするほうがはるかにおもしろくなった。あのころスタドラーに出入りしていたアンフォルメル系の画家たちはほんとうにおもしろかった。絵描きというのはこんなに痛快な人間なのかと、わたしはパリに留学して画家たちと直接に触れ合うことによってはじめて知りました。こんなにおもしろい人間ならば、画家たちがこの世界に存在する理由があると確信しました。普通の常識人とはまるで違う生き方をしていて、肉体はソバージュといいますか、野生人で、そのくせ頭脳には非常な鋭敏なインテリジェンスを宿している。そして、一晩か二晩で、あっと驚くような美しい、素晴らしい作品を見せてくれる。ほんとうに不思議な存在でした。そのひとたちに惹かれて、わたしははじめて絵というものが好きになりました。アンフォルメルによって、わたしの美術への偏愛が刷り込まれたようです。それ以前にも日本でいろいろ展覧会を見ていたはずですが、上野で日展や二科会を見たりとか、その程度でしたね。

生で画家たちとつきあって、画家たちが制作しているところをときどき覗いたり、助手役をしたりもしました。その画家たちの展覧会のオープニングには、かならず大勢の愛好家やコレクターや友人が集まって、にぎやかに談笑する。作品が展示されている画廊の中で、カナペを食べたり、ビールやワインを飲んだりして、華やかに盛り上がる。もちろん煙草も吸います。作品の前でね。そのヴェルニサージュという画廊の中でのパーティが終わると、「さあ行こう」ということで、当日の主人公が先頭に立ってモンパルナスのクーポールに行って、閉店の午前2時まで大きなテーブルを囲んで、ワインを飲んだり、コーヒを飲んだり、料理を食べたりしながら、わいわいと話をするわけです。さまざまな国籍の画家たちがいる。それはそれはいい勉強になりました。ソルボンヌで勉強するよりは、ああいう生きた、知的野蛮人たちと話をすることが若い頃のわたしにはとても意味があったように思います。そういうなかにも、ジャン・フォートリエはときどきおりました。

フォートリエは1898年の生まれですから、わたしがパリに行った時には60歳近くになっていましたので、「メートル」つまり大家フォートリエでした。ですから、そうしょっちゅう騒いでいるわけではありません。ときどき現れると「あれがムッシュー・フォートリエだ」と、みんな一種畏敬の念を持って接しておりました。

やがて1959年の秋に留学から帰ってまいりまして、そこでまた、アンフォルメルの画家たちが次々と来日します。今井を先頭に、ミシェル・タピエやジョルジュ・マチウ、サム・フランシスなどがやって来て、いわゆるアンフォルメル旋風が日本に巻き起こります。その旋風がまだぐるぐると吹き続けている1959年11月、フォートリエが南画廊で個展をすることになりました。南画廊は開かれてまだ1年くらいの新しい画廊で、志水楠男さんという方が献身的に画廊を経営しておりました。この画廊は当時まだごく珍しかったヨーロッパやアメリカの、それから日本の前衛的なものばかりを扱っていました。とてもいい画廊でした。そこに行くとこれまたおもしろくて、大学院生に戻ったわたしはしょっちゅう通っていました。志水さんも喜んで、ソファに座って3時間も４時間も喋っていると、そこに岡本太郎がやってきたり、東野芳明や大岡信や中原佑介がやってきたり、絵描きたちが出入りしていた。そういうことがありまして、フォートリエがやって来たときには、志水さんから「じゃあ、あんた通訳を手伝ってくれ」と言われたんです。

当時の写真（図１）にはフォートリエ自身が展示を吟味しているところが写っています。もう一枚の（図２）、左の背の高いのがミシェル・タピエ、その隣の黒いネクタイがフォートリエ、その右でちょっと首を傾げているのが当時28歳のわたし、いまから50年以上前のことです。わたしの隣の髪の薄い人がジュゼッペ・ウンガレッティ。イタリアの大詩人です。そのとなりで、オーバーを着ているのがジャン・ポーラン、20世紀フランスを代表する批評家であり、詩人でありました。フォートリエが日本に来たときに、このふたりを連れてきたんです。旅費は彼が払ったのかどうなのか、聞いておけばよかったですね。ウンガレッティやポーランが払うはずはないので、フォートリエが払ったんじゃないでしょうかね。とにかく実に豪華な顔ぶれでした。この写真（図２）でジャン・ポーランの後ろにあるのは、あるいは現在展示されている《雨》(図３）かもしれません。南画廊の志水さんははじめからこの《雨》を大原美術館の大原總一郎さんに買わせるつもりで、ちゃんと工夫してあった。初日に大原さんがみえたら、わたしがそばに行って「大原さん、これがいいですよ」とささやいて、それで買ってもらったのでした（笑）。いま見てもやっぱりいい絵ですね。買わせてよかった（笑）。いくらで買ってもらったかよく覚えていないんですが、とにかく、大原さんが買ってくれたことによって、フォートリエのこの展覧会の大成功が決まったんです。それによって南画廊は経済的に保証されて、すべての支払いをすることができたのでしょう。この南画廊は日本橋の通りから少し入ったところの小さい画廊で、二階がぎしぎしと今にも落ちそうだった。それがもっと広いところに移ることもできた。南画廊の歴史においてフォートリエの展覧会は最大の事件だった。わ

図1 出典：『芸術新潮』1960年1月、68頁

図2 出典：出典：『芸術新潮』1960年1月、69頁

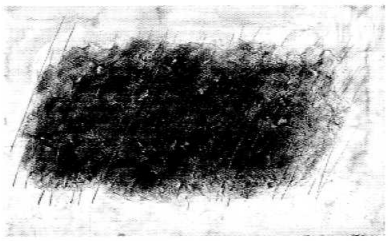

図3 ジャン・フォートリエ《雨》1959年
グワッシュ、石膏、紙（カンヴァスで裏打ち）
80.8 x 129.7 cm　大原美術館
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、東京新聞、148頁、作品番号111

たしは光栄にもそこで通訳をすることができました。フォートリエ一行といっしょに歌舞伎も行きましたし、お能にも行きました。彼らが関西に旅行した時には同伴しませんでしたが、そこから戻ってからも、延々と歓迎会だの送別会だのが続くわけです。歓迎会は彼ら一行が着いたその夕方から、喜楽だったか、八芳苑だったか、大きな夕食会があって、その次の日は勅使河原蒼風さん主催の歓迎晩餐会が開かれて、わたしもそこにいつも同席したわけです。というのも、わたしが行かないとお互いに会話ができないわけですから。フォートリエ一行はそうして2週間くらいで帰国しました。その時も送別会がなんども開かれた。

＊＊＊

次にフォートリエに会ったのは、翌年の1960年の夏6月、日本では安保闘争で騒いでいたときに、勅使河原蒼風さんからヴェネツィアでの展覧会のために一緒にイタリアに行ってくれないかと頼まれまして、わたしが大喜びで同行したときです。一か月余り蒼風さんとふたりだけでヴェネツィアのホテルに泊まっていました。蒼風さんは大運河に面したパラッツォ・グラッシで「自然から芸術へ」という展覧会に参加されたのです。ほかにはブルーノ・ムナーリ、エチエンヌ・マルタン、ジャン・デュビュッフェ、エンツォ・マーリ、ルチオ・フォンターナなどを集めた大規模な展覧会でした。同じ年にはヴェネツィアでビエンナーレがありましたが、それと対抗するように、パラッツォ・グラッシのすべてのフロアを使っての展覧会が開かれました。蒼風さんもかなり広いスペースを与えられて、日本から運んだ彫刻作品のほかに現場で巨大な生け花彫刻を作りました。わたしはそこで蒼風さんの通訳兼助手兼秘書兼会計係を務めたのです。たいへんいい経験をさせていただきました（図4）。

図4 1960年、トリノの美術館にて。左からミシェル・タピエ、勅使河原蒼風、芳賀氏
出典：Francesc Vices, *Prolegomenes a une esthetique autre de Michel Tapie*, 1960, Centre International de Recherches Esthetiques.

あるとき、パラッツォ・グラッシには旧貴族の人たちのアソシエーションのようなものがあって、彼らと展覧会を直接担当している事務方のスタッフも加わって、車を何台も連ねて、ヴェネツィアから北に行ってすぐのアルプスの山中に出かけました。そこで蒼風さんがステッキで「あの樹、あの石がいい」と指しますと、イタリア人スタッフが「ハーイ！」と印をつける。すると三日後くらいに木こりや石工がすべて揃えてパラッツォ・グラッシに船で運んで来るんです。パラッツォ・グラッシの中央にはこの部屋（＊豊田市美術館講堂）の二倍くらいの広い吹き抜けのホールがあるんですが、その真ん中に天井に届くような巨大な生花を作りましたが、そこでも蒼風さんは下からやはりステッキをかざして、「もうちょっと上」とか、「そこにもっと苔をつけてくれ」とか、「その枝を切り落としてくれ」とかやるんです。わたしが片言のイタリア語でそれを職人さんに伝えると、彼らは「ハーイ、マエストロ！」と言ってそれをやる。なんとも愉快な経験でした。

その年のビエンナーレでグランプリを獲ったのがジャン・フォートリエだったんです。もう一人はハンス・アルトゥング。不思議なことにフォートリエはイタリア側

図5 1960年、ヴェネツィアのカフェ・フロリアンにて。右からフォートリエ夫人、今井俊満、フォートリエ、勅使河原蒼風
出典：Gian Carlo Calza, *IMAI*, Electa, 1998, p.370.

のブッシュでグランプリになる。アルトゥングはフランス側から押されてグランプリを獲ったという。グランプリが二人いた特別な年だったんです。

サンマルコ広場にはフロリアンとクアドリという二つのカフェがいまも向かい合ってありますが、そのどちらかにみんなよく集まりました。7月の末になると蒼風さんの一家もヴェネツィアに来て、奥さんの葉満夫人、娘の霞さん、子息の宏さんのお嫁さんで元女優だったトシ子さん、それからもう一人梅林さんという英語のできる人がいて、女性はみな美しい着物姿。蒼風さんは蝶ネクタイで、わたしもまねして蝶ネクタイで、サンマルコ広場に歩いて行きますと、さすがに目立って、あちこちからうわーっと人々が集まってきて、サン・ソヴィーノの館の窓が開いてわたしたちを覗いたりした。サンマルコ寺院がちょうどよく鐘を鳴らしてくれたらよかったんですけどね（笑）。皆でカフェに座っていると、やがてそこに、ビエンナーレに来ていた画家たちや批評家たちが加わってくる。タピエはもちろんのこと、ハーバート・リードもいましたし、サンドベルクというアムステルダム市立近代美術館の館長もいましたし、ペギー・グッゲンハイムもいました。そこにジャン・フォートリエもやって来る（図5）。今井も堂本もそれぞれ奥さんを連れて来ていた。スーラジュも来ていたでしょうか。フォンタナももちろんいました。皆でカフェでわんわんやって、そのうちに夕方になると、きれいな夕暮れを眺めて、暗くなってくると、「さあ、今夜はどこに行こうか」と、だれかが立派なところに連れて行ってくれて、またそこで大きなテーブルを囲んで騒がしくやるわけです。そこまでフォートリエが一緒に来ていたかどうかは憶えておりません。フォートリエはわりあい狷介なひとです。だから、そういうところで皆で騒ぐことはなかったかもしれません。

だからフォートリエには59年に一度お会いして、すぐ翌年の夏にも顔を合わせている。そのとき、ヴェネツィアに行く途中にパリでジャン・ポーランにも会いました。彼はかつてフランス領マダガスカルでリセの教師をしていて、マダガスカル語で書かれた民衆詩『ハイン・テーニ』をフランス語に訳していましたから、その訳書をいただきました。そんなことがありまして、フォートリエのおかげ、そしてポーランのおかげでいろいろとおもしろい経験をすることができたのです。

＊＊＊

1949年にジャン・ポーランが『怒り狂う者、フォートリエ』という、ずいぶんと長い、小難しい論文というか、エッセイを出しています。その末尾のほうに「フォートリエ自身（Fautrier, lui-même）」という短い一章がありまして、それが非常におもしろかった。「長いことフォートリエを論じてきて、そういえばフォートリエ自身がどういう男であったかわたしは紹介していなかった」とポーランは始めます。フォートリエの作品を見る前に、彼がどういう男だったのか、ポーランを引きながらみてみましょう。フォートリエの両親はピレネーの東側の山麓地帯の出身です。あのあたりは非常に

独立心の強いところで、いまでもバスク独立国を作ろうという動きもありますが、一種気概のある特別な人たちが住んでいるところです。その影響がフォートリエにあるのかもしれません。フォートリエも気位の高い、誇りの高い、なかなかひとの言うことを聞かない男でありました。それはこの両親から来ているのかもしれない。また、片方の祖母がアイルランド系だった。よりによってあの気位の高いアイルランドです。アイルランドとピレネーを掛け合わせるとどうなるか。それがフォートリエなんです。多分ね。

フォートリエが10歳の時にお父さんが亡くなり、またお婆さんも亡くなりました。そこからフォートリエの生涯が変わっていくわけです。フォートリエはお母さんに連れられてロンドンへ行きます。フォートリエはそこでロイヤル・アカデミーやスレード美術学校でちゃんと絵を学んでいる。ポーランによれば、たいへん優秀な成績をあげて、神童と呼ばれたそうです。ロンドンでフォートリエがいちばん好んだ画家は誰かと言えば、レイノルズでも、ベン・ニコルソンでもなく、ターナーでした。フォートリエの若いころのターナー好み、これは生涯ずっと続いたらしいですが、フォートリエのいま残っている作品にどのように生きているのか、これはなかなかおもしろい問題です。

第一次世界大戦が始まるとフランスで召集されて、戦線に立つことになります。ロンドンから自国フランスに帰ったフォートリエが最初に気づいたのは、「街が汚い」ということだったと、フォートリエはポーランに語っています。ごみがそのままほったらかしになっている。車の並べ方や人の歩き方がなんとなく無秩序である。そのことにフォートリエは神経をいらだたせていた。

これも意外な話ですが、しかし、フォートリエには完璧癖があった。非常に潔癖なひとであった。仕事場も、あれほどの厚塗りをして、さらにいろいろな素材が机の上にごちゃごちゃ出ているはずなのに、いつでも彼の机の上はきれいにしてあったそうです。床もごみひとつないようにしている。癇性と言うんでしょうか。「rage de perfection（完璧への狂熱）」とポーランは書いています。そういうところが、彼の絵につながっておりますね。絵の隅々まで彼の神経は行き届いている。なにげなく筆を運び、筆をぼかしたり、強くしたりして、自由に動いているように見えますけれども、あれは完全に彼が支配して、彼の神経が絵筆を動かしている。その絵は、職人技のようにみごとに絵具を使って、かっちりと画面の絵具がカンヴァスに着いている。それも、彼の職人的な手わざの完璧さのあらわれです。だいたい絵具もアトリエの机の上でじぶんで作っていました。そのわりにごみがない。ほかにも時々そういうひとがおりますが、そういうひとは扱いにくいですね。やはり少し汚れていて、適当にルーズなほうが扱いやすいわけですが、フォートリエはそうじゃない。今回上映されている映像をみても、若干そういう気配はあります。ポーランがずっと喋っているのに、フォートリエは下を向いて煙草ばかり吸っている。時々なにかしら口にする。あまり社交家ではない。1920年代の、戦争が終わって彼がまた絵を

描き始めたころに、パリの画廊でパーティがあると、そこに灰色の服を着て、いつも画廊の隅にひとりでいるのがフォートリエだった、とポーランは書いています。
ジャンヌ・カステルという御婦人がフォートリエの作品を好きで、彼を支援しましたが、そのカステル夫人曰く「ドミニカの若い詩人かと思った」と。画廊の隅っこで黙って煙草を吸っている。ほとんど会話をすることがない。いかにも非社交的だ。それでも、カステル家の汚い車庫で10点ほどのフォートリエ展をやったことがあるそうですが、誰も見に来ない。さらには、カステル家では犬を飼っていたんですが、フォートリエが来るとその犬はこそこそっと部屋の隅にうずくまっちゃったそうです。犬にも嫌われてた（笑）。そのかわり、カステルの車の修理をすると、非常にうまく直したそうです。手先が器用である。これは彼の絵にもあらわれているかもしれません。筆遣いはみごとに把握されている。厚塗りを重ねていっても、いかにもそうとしかならないように厚塗りをしています。われわれがやってもとてもあのようにうまくはいきません。ただごみを集めたようにしかならないでしょう。フォートリエの作品は、抽象画でも、それぞれが一個の工芸品のようにできあがっている。そういうところに彼の神経質なところ、完璧癖なところ、非社交的なところ、そして手先が器用なところが出ているのかもしれません。
ほかの絵描き仲間からは「嫌いじゃないけど、あいつは我慢できない」と思われていたようです。「あいつがいるとどうも居心地が悪い」と。フォートリエはいつも孤立して、孤独であった。それがまた彼の絵の裏付けの強さ、深さ、奥行きの遠さ、そういうものになっているのかもしれません。おしゃべりで、社交上手で、へらへらして、あっちにも売れ、こっちにも売れ、というようなのではろくな絵描きはいないでしょ。日本でもね。ましてテレビのコマーシャルに出るようになってしまったら、絵描きもスポーツ選手も終わりですね。
フォートリエはそういうコマーシャリズムとはまったく反対の人でした。孤独でいることが平気だった。子どものころから孤独でいることが多かったんです。非常に傲慢なところがあった、とポーランは書いています。しかし、フォートリエにもたったひとりだけお弟子がいたようですね。ところが、そのお弟子が「先生のそばでしごとをしていると、ぼくは馬鹿になる」と、そう言っていたそうです（笑）。いつも「お前だめだなぁ」とか、「なんだそのざまは！」とか、年中言われていたらしい。わたしも学校の教師を長くやりましたが、教師として学生にそう言ってやるのはかえって励ましになることもありますが、フォートリエの場合はそういかないんですね。ほんとうに馬鹿になっちゃった。「Je deviens sot !」とお弟子さんは言ったそうです。
フォートリエは社会的名誉にほとんど関心がなかった。早くアカデミーに入りたいとか、日展の理事になりたいとか、あわよくば日展の理事長になって、芸術院会員になって、それから芸術選奨をもらおうとか、文化功労者とか文化勲章もらおうとか、日本画系のひとが考えることですけれども、ああいうのとはまったく反対でした。くれるといったって断る。ただ「金はくれ」と。金はほしかった。しかし、このころ

アンドレ・マルローに頼まれて、ダンテの『神曲』の挿絵を描くことになって、フォートリエは非常に工夫してその挿絵を描き上げた挙句、それが刊行されなかったことがありました。このときは、フォートリエにとっては、金よりも、名誉がほしかった。そのプライドを傷つけられて非常に落ち込んだそうです。

そのあと、絵を描くのをやめてしまって、スイスでスキーの指導員をやったり、ダンスの先生をやったりしました。ホテルの経営もしたりと、器用なんですね。非常にダンディな男なんです。銀髪で、年中タバコを吸っている。その頃は、夜、自室で絵を描いていたそうですが、4年間くらいでしょうか、同じホテルに勤めていた女性によれば、彼女はフォートリエが画家だったことは知らなかったそうです。そうポーランは書いています。

フォートリエが身体的にどういう人かというと、背丈は中くらいだった。写真をみると、タピエとポーランが180cmくらい、フォートリエはウンガレッティと同じく少し低くてわたしと同じ170cmくらいでしょうか。非常な痩せ型でした。ポーランによれば、すごく怒りっぽかった。そして微笑むということがなかった。ポーランはフランス語で「塩気が強い」という言い方をしています。芯が強い。そしてまなざしがきつい。やはりフォートリエをもっともよく知っている、そしてフォートリエももっとも信頼を寄せていた、詩人であり批評家である、偉大なる友人ポーランが書いていることですから、さすがによく見て書いているな、という感じがします。ポーランは「こんなことを書いたら、また彼に嫌がられるんじゃないだろうか。でもしょうがない」とこのエッセイを終えています。同じエッセイの最後に書いてあるのは「いずれにせよ、この男は闘牛士である。船乗り風情ではない」。なるほどうまいことを言っていますね。

＊＊＊

フォートリエの作品はずいぶんたくさん日本にあります。数年前にブリヂストン美術館でアンフォルメルの展覧会がありましたが、そこにもフォートリエがたくさんならんでいてびっくりしました。フォートリエは日本人好みのするところがある。厚塗りがいいんですね。フォートリエの後期の作品は、見ていると触りたくなる。樂茶碗か、あるいは古田織部の茶碗を見ていて、それを触るようなかんじです。《人質》(図6)もちゃんと目と鼻が描かれていて、実に強く、職人技で厚塗りの部分もしっかりと画面に定着している。こんな絵をよくも描いたものですね。机の上に水平において、厚塗りを先にしておいて、その上に顔の若干の輪郭や影の部分を絵筆で入れていったようです。この厚い下塗りもすべて自分でやっていく。

しかし、フォートリエの〈人質〉は必ずしも、いわゆるナチスへのレジスタンス運動で最後には銃殺されて犠牲者となった人質たちへの鎮魂の絵画である、というだけでは片づけられない。もっと美しいものを持っている作品です。たとえば《人質の頭

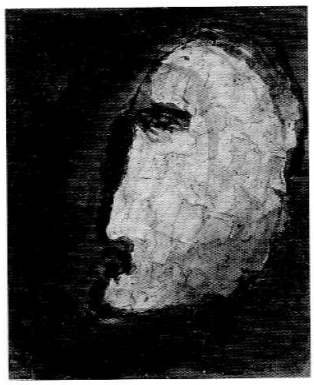

図6 ジャン・フォートリエ《人質(人質の頭部 No.9)》1944年
グワッシュほか、石膏、紙(カンヴァスで裏打ち)
73 x 60 cm　大原美術館
出典:『ジャン・フォートリエ』展カタログ、2014年、東京新聞、100頁、作品番号067

図7 ジャン・フォートリエ《人質の頭部 No.21》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　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、100頁、作品番号067

部》（図7）は、先ほどのもののメタモルフォーズに違いありませんが、人質のかたちは残していながら、意味はまた変わってきているように思います。意味が不明であること、あいまいであること、それがこのフォートリエの作品のいちばんの特徴なんですね。花だ、マドンナだ、キリスト様だ、自由の女神だ、というふうに一言で言えないのがフォートリエ、そしてヴォルスやデュビュッフェ、サム・フランシスといったアンフォルメルの画家たちのもっとも意味深い点であります。絵の意味するところがあいまいであること、ひとことで言えないこと。名指したかと思うと、またすぐ別の言葉を探さなくてはならない。だから、この作品も見ていると非常にいいんですね。黙って見ていると、ほんとに欲しくなっちゃう。ちょうど、萩焼か樂の茶碗か、あるいは備前焼の壺を見ているとなんとも欲しくなるように、この作品を見ていると、もはや人質の絵だということを忘れてしまって、ひとつのものとして、物質としてわれわれを魅惑してしまいます。背景の色の塗り方だって、あっさり塗っているように見えながら、やはり神経質な、完璧癖なところがよく出ていて、あのムラムラもよく考えられたものなんです。俵屋宗達のたらし込みも、多分よく考えられたたらし込みで、偶然をはじめから考えている筆法ですね。フォートリエのいくつも重なっている筆遣いもおそらくそういったものでしょう。「さっさ」とやりながら、それでもちゃんとどこかで判断している。そういう作品です。だから、いつまでもわれわれに語りかけていて、この絵はもうよく見た、この作品は卒業したと思っても、もういちど戻ってくると、また別の意味が見えてくる。それがアンフォルメルのいちばんだいじな点なんですね。奥行きがあるというか、意味が限定されていない。なかに揺らぎがある。つまりアンフォルメルである。フォルメルではないこと。かたちが決まっていないこと。かたちが一定ではない。その意味で、否定の接頭語の「アン」をつけて、アン - フォルメルとミシェル・タピエが言ったのは非常に見事な命名でした。

1959年の南画廊に出品された《雨》も、いかにも日本人好みな題名で、フォートリエ自身が付けたのかわかりません。しかし、59年の個展の図録にはすでに《雨》とありますから、フォートリエ自身が付けたのか、あるいは、われわれが写真を見てつけたのか、そのあたりはよくわかりません。《雨》とありますけれども、題名はないほうがいいぐらいで、雨と言われると雨に見えてしまう。しかし、雨じゃないなと思ってもういちど戻ってくると、また違って見えてくる。松林の音が聞こえてきそうな、そういう気もする。あるいは、広い野原であるような気がする。または、フォートリエがどこかで見た、ピレネーの山脈か、ロンドンの郊外で見た林のようにも、いろいろなものが重なって見えてくる。このようにいろいろと読みとれるのが、アンフォルメルのおもしろさです。フォルメルじゃないことのおもしろさ、意味の深さ、幽玄さというものが出てくる。なんというか、非常にお茶っ気があるでしょ。茶味がある。お茶のような色で、だからこれを茶室に掛けてもいいですね。茶掛にして、この前で「喫茶去（きっさこ）」というのもいいと思います。ちょっと大きすぎますけれども。

＊＊＊

同じころにアンフォルメルから出てきたのは、イタリアのカポグロッシでした（図8）。フォートリエやヴォルスの意味不明なあいまいであることの奥行きの深さとは違って、あたかもネクタイやTシャツのデザインのような、テントウムシなのかフォークなのか、それが無数に連なって、ときどき密になったり疎になったり、黒になったり赤になったりしながら、いくらでも続くんです。大きいのも小さいのも。これも一種の同じ要素の繰り返しということで、タピエはアンフォルメルのなかで重要な一方向を示すものとして評価しておりました。タピエは世界観の最奥の基本としての数学理論が戦後のあたらしい絵画の背後にあるのだと主張しておりました。ギリシャ以来の代数幾何ではなくなって、19世紀にカントールというフランスの天才数学者が出て以来、位相数学が成り立って以来、集合論が成り立って以来、あたらしい数理がわれわれ人間の世界像の背後に入ってきて、それが世界にたいする見方をかえていった。そのひとつのあらわれとしての表現がこのアンフォルメルの作品群だ、と。おもしろいことに画家はそれを知らなくても、つまり数学や物理学の知識がなくとも、彼らの身体の感覚をとおして、そのあたらしい世界像を把握していって、それをこうやって表現していく。ヴォルスだって、マーク・トビーだって、ジャクソン・ポロックだってそうです。ヴォルスは今日の電子顕微鏡写真でみるようなところまで見ている。ちなみに、ある日、テレビでイタリアの映画を見ていたら、マフィアの親分のデスクのうしろに大きなカポグロッシの絵が掛かっていました。イタリアでは暴力団の親分でさえカポグロッシを掛ける見識があるわけです。

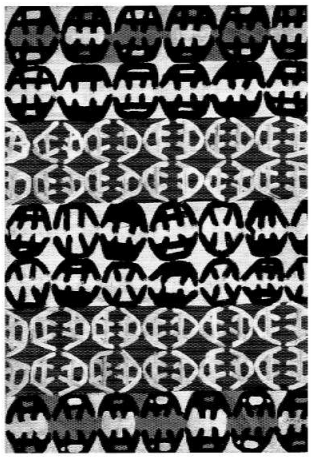

図8 ジュゼッペ・カポグロッシ《表面 77》1951年
油彩、カンヴァス　54.5 x 38.0 cm
出典：『草月とその時代 1945-70』展カタログ、1998年、芦屋市美術博物館、千葉市立美術館、122頁、作品番号 II-2

ジャン＝ポール・リオペルというカナダの若い作家がいました（図9）。わたしはとても好きでしたが、スタッドラー画廊で見ることができました。ポーランと同じようにアンフォルメルを早くから支持していたジョルジュ・デュテュイという、詩人であり、批評家であり、ビザンチン美術の研究者である大知識人がおりましたが、彼がリオペルをかわいがっておりました。私も、よく訪ねていたこのデュデュイの仕事場で今井俊満と一緒にリオペルに会いました。

画面に色を塗って、ナイフでそれを削っていく。まるでカナダの大森林の梢をのこぎりで「ざーっ」と切っていくような。この大きな画面を見ていると、心のみならず、肉体までも解放されてこの絵のなかに吸い込まれていくような、そういう気がしたものです。

このリオペルというのは、一種の野蛮人で、日本に来たら関取になりそうなぐらいにごろんと大きくて、ひげの濃い、いい男でした。ジャン＝ポール・ベルモンドなんかよりよっぽどいい男でした。そういう画家がこんな絵を描いているわけです。

前にもちょっとふれましたが、アンフォルメルの画家たちというのは、サロンの出

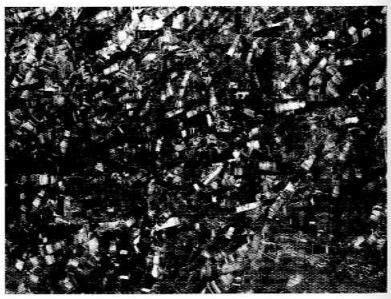

図9 ジャン＝ポール・リオペル《ナンバー6》1954年
油彩、カンヴァス
96.5 x 129.5 cm　セゾン現代美術館
出典：『草月とその時代 1945-70』展カタログ、1998年、芦屋市美術博物館、千葉市立美術館、124頁、作品番号 II-14

品作家なんかよりはるかに野蛮人でありながら、一方で非常な知識人でもありました。鈴木大拙なんかもちゃんと読んでいる。メルロ＝ポンティもちょっとは覗いている。ベルクソンも知っている。カントとかヘーゲルはあまり読んでいなかったでしょうが、ユングくらいは読んでる。首から上がインテリで、首から下はぜんぶ野性人という。そうでないといい画家にならない。すべてインテリで、よく売れて、愛想がよくて、社交家で、毎月三千万、黙ってても入るなんて、そういう絵描きになるとだめでしょう。リオペルもそう売れはしない。けれど、毅然として絵を描いている。輝かしい、若きアンフォルメルの代表的な作家でした。

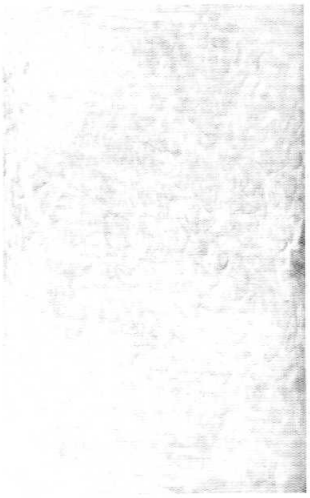

図10 サム・フランシス《ホワイト・ペインティング》1952年
油彩、カンヴァス
246.0 x 150.0 cm　出光美術館
出典：『サム・フランシス』講談社、1994年、作品番号9

戦後アメリカを代表する画家のサム・フランシス。1952年に彼はバークレーの修士の学位をとるとすぐにパリに来まして、すぐに展覧会をしました。《ホワイト・ペインティング》(1952年)(図10)は、白の上に白が重なって、わずかに赤がにじんでいる。何とも言えずいい絵です。この絵のなかに吸い込まれていくような、この絵が不思議な神話を語りかけてくるような、あるいは、どこか遠い天上の音楽を聴かせてくれるような。天上の音楽と言っても、きれいなパレストリーナ風やバッハ風のものではなく、もっと不思議な、いろいろなノイズも入っていながら「しーん」としていくような、そういう絵でした。

このサム・フランシスも、わたしがパリに留学していたころから、今井や堂本といっしょにつきあいました。おもしろい男でした。金髪の髪がもう薄くなっていたけど。このサムも、今井も堂本もフランス語が下手で、しかし三人が共通で喋れるのはフランス語だけですから、その下手なフランス語でなにを喋っているのかと聞いていると、「あの女の子は俺のものだ」とか、そういう話ばっかりでした。そのサム・フランシスがこんないい絵を描いている。

サム・フランシスの絵画は、ただ黙っている。しかし、非常に激しくもある。静かなのかと思ってみていると、激しい絵である。激しい絵かと思っていると、静かでもある。そういう絵です。出光美術館は1950年代半ばの、サム・フランシスが日本にやって来た、いちばんいいころの作品を数点持っています。うらやましい限りです。滋賀県立近代美術館の作品(図11)。上から「すーっ」と青い雲が滴りあっている。しかもよく見ているとこの背後に見えてくるのは、モネのあの《睡蓮》の絵です。水の上に雲が映り、雲の上に蓮の花が咲き、その睡蓮の花のそばに柳の影が浮かんでいる。どっちが天で、どっちが水かわからなくなるような、一種の西方浄土を描いたのがモネの《睡蓮》でした。サム・フランシスの絵画はモネの池の水面に由来しているようにも思えます。そういったものを吸収しながら、サム・フランシスは完全に自分の世界をつくりました。すべてが、静かに舞い降りていく、落ちていく感覚。これがわたしたちの心を鎮めてくれる。鎮魂の作品と言ってもいいものですね。

図11 サム・フランシス《サーキュラー・ブルー》1953年
油彩、カンヴァス
196.6 x 174.0 cm　滋賀県立近代美術館
出典：『サム・フランシス』講談社、1994年、作品番号14

草月会館でサム・フランシスが横6mほどもある大きな作品を描いたことがありました。わたしはサムがまだ三田にあった草月会館の板の間の広い道場でこの絵を描く

のを3日くらい通って、後ろから眺めておりました。あちこちに色を飛ばしたり、跳ねさせたり、たらしたりしておりましたが、それも偶然任せではなく全部筆で描いているんです。絵具が垂れたりするのも、筆でひとつひとつ補っていく。そういう描き方で完成させる。感心してわたしは見ておりました。サムの秘密はここにあるのか、と思いました。メチエと言いますか、手先の仕事を大事にして、全体の浮遊感を出していく。はじめから浮遊していたらこの絵にはならない。彼は安っぽい浴衣を一枚着て、細い帯を締めて、画面を立ててこうした大きな絵を描いていく。
サム・フランシスには、空軍に所属していた時に戦闘機で雲のなかを墜落していったという有名なエピソードがありますが、それを小説家の檀一雄さんはとても気に入っていました。あるときわたしがサム・フランシスと銀座の喫茶店だったか、バーだったかで話をしていたら、側にいた檀さんが「俺のうちに来いよ」というので、夜中の2時ごろに銀座から石神井のお宅までタクシーでわたしとサム・フランシスを連れて行ってくれたこともありました。檀さんはお料理がとても上手でしたから、自分で台所に立たれて、とってもおいしい雑炊だったか、なにかを作ってくださいました。それを食べているうちに朝になって、そこに「父(ちち)！」と言ってやってきたのが檀ふみさんでしたね。まだかわいい10歳くらいの少女でした。そんなことまで含めて、いろいろとこの絵には奥行きがあるわけです（会場笑）。

＊＊＊

勅使河原蒼風さんはみずからが前衛芸術家だっただけでなく、この時期の日本におけるもっとも重要な前衛美術の大パトロンでした（図12）。こういう画家たちを招いて、作品を描かせ、その費用をすべてまかなってあげるんです。このサム・フランシスもそうですし、ジョルジュ・マチウもそうです。マチウも草月会館のために大きないい作品を残しました。
そういう画家たちがやってくると、蒼風さんは必ず赤坂の賀寿老という料亭、長谷川一夫の愛人だったか姪御さんだったかがやっているお店で、その娘さんがちゃんと舞をしてくれる立派な料亭があって、よくそこに集まりました。勅使河原さんがいて、タピエがいて、今井もマチウも、サム・フランシスもいたり、フォンタナが来たり、フォートリエが来たりした時もやりました。そこに富永惣一さんもいる。瀧口修造さんもいる。読売の海藤日出男さんもいる。それから丹下健三も来る。土門拳と亀倉雄策も来る。土門と亀倉、そして勅使河原蒼風の三人は三兄弟と自称しておりましたから、よく集まっていました。岡本太郎もよく来ていましたね。ほんとにおもしろい席でした。わたしはそこで、ひとりでぜんぶ通訳するわけですから、真ん真ん中に座っているわけですね（笑）。そこに魯山人がふっとあらわれて、みんなに黄瀬戸のぐい呑みを配ってくれる。そんな話をしているとキリがありません。

図12 勅使河原蒼風とフォートリエ、1959年、東京
出典：『勅使河原蒼風の眼』展カタログ、1981年、朝日新聞社、125

＊＊＊

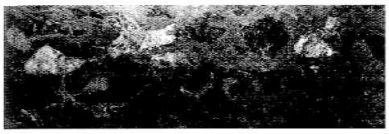

図13 今井俊満《混沌》1957年
油彩、カンヴァス
199.5 x 600.0cm　国立国際美術館
出典：『国立国際美術館 所蔵品目録（絵画篇）』
国立国際美術館、1993年、70頁

わが今井俊満。彼は1957年の2月にスタドラー画廊でアンフォルメルの画家として最初の個展を開催しました。あの時、大きいのも小さいのも作品はすぐに売れてしまいました。この個展に出ていた作品のタイトルは今井に頼まれてほとんどわたしが付けたものです。《カオス》とか《夜の讃歌》とか《ソリチュード・ソノール（喨々と鳴る孤独）》とかね。今井がサム・フランシスから借りたアトリエでこの絵（図13）を仕上げる時にわたしは幾晩か立ち会っていました。絵の地は夏の夜空のようなきれいな深い青で、わたしは「いいなぁ」と思いながら脚立に腰かけてそれを眺めていました。そうすると、せっかくのその青の深い夜空のなかに島のようなモチーフが浮かんでいるカンヴァスに向かって、ナイフの先に赤い絵の具を付けて走って行って、切りつけるように絵具を画面の上でさく裂させる。今度は絵を横に寝かせて、厚いマチエールにマッチで火をつけて、表面を焼いたりする。そうすると、たちまち日本のやきもののような、フォートリエの厚塗りをさらに細やかに焼いたようなかんじがでてくる。それも非常におもしろい効果をもっていました。しかも最後にはジャクソン・ポロック風に、墨でドリッピングをやって、網の目をかけていく。せっかくの青い青い夜空を消していく。そうして出来上がるんです。展覧会のギリギリにできたものですから、われわれはふたりでスタッドラー画廊までかついで作品を運んでいきました。

そもそも、わたしは当時住んでいた日本館の階段の踊り場でずいぶん長いこと今井の作品は見ていたんです。なんだか変なものが飾ってあるな、と思って見ていました。それがだんだんとアンフォルメル風の作品になってきて、おもしろいなと思ってつきあうようになったのが、わたしがアンフォルメルに引き込まれていく、最初のきっかけでありました。だから今井に罪がある（会場笑）。しかし、ほんとうに今井のおかげでわたしは、絵が好きになった。絵というものがおもしろいものであるということを知るようになった。画家でも彫刻家でも、芸術家という存在が人類にとって非常に大事な意味を持つ。そして、彼らは感覚をとおして、神経をとおして、世界像の変化を感知して、それを表現しているのだということをだんだん知るようになりました。

今井とは同じところに住んでいたので、夜遅くまでカフェのクーポールでわいわいやって、午前２時とか３時に、大きな声で「我は海の子」とか「富士は日本一の山」とか、「箱根の山」とかの唱歌を歌いながら、モンパルナスから１時間くらいかけて宿舎へと戻ったものです。それでわたしは眠るんですけれど、翌朝、今井が「できたぞ」と言って作品を持って来る。できたばっかりの今井の絵はほんとうに宝石箱のように美しかった。西脇順三郎に宝石箱の詩がありますけれども、あんなふうに画面がきらきらして、緑が美しくて、赤がよくて、それを支えている黒がまた深い。

同じフロアには堂本尚郎もいて、わたしは彼が明け方に制作しているのを傍らでよ

く眺めていました。窓から彼の作品に夜明けの光が差してくる。その時だけ、とってもきれいに絵が見える。もっと明るくなっちゃうと陳腐になっちゃう。そういうものですね。やっぱり。堂本は去年亡くなりました。今井は2002年に亡くなりました。わたしはあのころ24-5歳で、ほんとうにそういった絵に惚れた。いいものだと思った。そこからがアンフォルメルとの付き合いでした。だから、アンフォルメルというのはわたしにとっても非常に重要な経験でした。しかも、いま考えると、世界の美術史において、戦後においてもっとも意味のあった美術運動でありました。

＊＊＊

アメリカ大陸にすでに始まっていた、ポロック、クリフォード・スティル、トビーらの新しい運動と、ヨーロッパに始まっていた、ヴォルス、フォートリエ、そしてデュビュッフェというあたらしいあいまいさを押し出す画家とを「アンフォルメル」という共通概念でつなげてくくって、美術史のなかに位置付けたのが、ミシェル・タピエの大きな手柄でありました。フォートリエはそのことを非常に喜んでいた。瀬木慎一という批評家はフランスでフォートリエに会ったら、フォートリエが日本に行っているタピエたちをサーカス団と批判したと嬉しそうに書いています。フォートリエは辛辣な男だったので、そういう言い方をするでしょう。しかし、それを真に受けて、それをあたかもアンフォルメルがフォートリエ自身によって否定されたかのように書くのは、まったくの見当違いと言うべきでしょう。
アンフォルメルの先駆者は、シュルレアリスムではなく、ダダでした。ピカビア、トリスタン・ツァラ、それからマルセル・デュシャン。シュルレアリスムのアンドレ・ブルトンはむしろ排撃されておりました。シュルレアリスムの系統を戦後になっても受け継いでいるのはなまぬるすぎて、戦後になってはもう見ていられない。ブッリやフォンタナの横に並べると、シュルレアリスム系はみなひ弱で、あまりに文学的すぎて、文学にやられてしまっている。ダダというのはなんでもかんでも白紙還元して、そこから再出発しようとするものですから、アンフォルメルの連中には非常にぴったりの思想的背景でした。戦後になってダダの短かった命を受け継いで、成果として実際の作品のなかに活かしていったのはアンフォルメルの画家たちでした。戦後の美術史のなかで、西洋も、東洋もとおしてもっとも重要な運動だったのがアンフォルメル。これが戦後から現在に至るまでの美術の根本の動向を定めた。そのひとりのリーダーが、寡黙なリーダーが、フォートリエであった。
アンフォルメルというのは、タピエによれば、前にちょっと触れたことの繰り返しになりますが、19世紀後半から展開したあたらしい数理学的な、数学的な世界像、集合論とか、位相数学とかに根差して画家たちがいつのまにか体得した世界像を表しているんだということでした。それがアンフォルメルというあたらしい、戦後の美術運動のいちばん基本にある動向なんだとという言い方ですね。

アンフォルメルと名前を付けたタピエは、ただ「アンフォルメル」とだけではなくて、「シニフィアン・ド・ランフォルメル（Signifiant de l'informel）」と言っておりました。「シニフィアン」とはソシュールの記号論からきている言葉で、「シニフィアン」の反対は「シニフィエ」です。「シニフィエ」とはすでに意味されてしまったもの、たとえば、マリア様とかキリストとか、ひまわりとか富士山とか、そうしたものを意味します。「シニフィアン」といえば、いろいろな意味を持ったまま、まだ意味がはっきりとはわからない、意味を内包しているものという意味になる。それがだいじなんですね。タピエはこのようにあたらしい数学概念や、また言語学の理論を使いながら、「シニフィアン・ド・ランフォルメル」という言葉を1952年につくりだした。それはそれで大きな手柄でした。「シニフィアン」という言葉で伝えたかったのは、特定のはっきりしたコンセプトを持って絵を描いているのではない、そうではなくて、描いているうちにおのずからコンセプト、イデー、思想が絵に含まれてくる、そのことに画家自身が気づいていくということでしょう。それが戦後の抽象表現主義だったんです。具象画ではそれができない、ましてや幾何学的抽象でもだめ。モンドリアンではもうだめで、アンフォルメルと同時代のポリヤコフとかの幾何学的抽象なども、いまやすっかり忘れられてしまい値打ちもなくなってしまいましたが、そういうものではだめだったんです。結局アンフォルメルがこの戦後の時代の言語学、あるいは数理学のあたらしい思想を背景にして出てこなければならなかった。わたしはそこに同じようにサルトルなどの実存主義も影響していたと思いますが、それはよくわかりません。それでも、たんに良き市民としての人間だけではなくて、人間の身体と精神の内面にまで深く深く入っていって、その不安で不定で不安定な生命と意識の働きを嫌いでも好きでも見直してつかまえてくるという実存主義や禅志向の動きも同時代の思想としてはやはり強く働いていたかもしれません。フォートリエでも、ヴォルスでも、サム・フランシスでも、ジャクソン・ポロックでも、今井俊満でもね。ジャン・ポーランはそれをよく読み取っていました。彼はアンフォルメルにおいてもっとも重要な意味は、「転倒」「ひっくり返すこと」だったと言っています。物事あるいは意味の方向を逆転させることだった。それは確かにある。観念とかアイディアとかからタブローを作っていくのではない。主題が先にあるのではなく、描いているうちに絵が画家自身によって発見されていく。なぜ画家たちが描き始めるかというと、外の世界からのショックを受ける。それから点とか線とかを描いていく、そこに色を付けていくうちに、ようやく画家自身にも意味が見えてくる。だからそれをきれいな一言でいうことはできない。それで「シニフィアン・ド・ランフォルメル」。その結果、その絵は傲岸に見える。つまり見る人を拒むようなところがでてくる。それがまたそれだけ深い魅力になっているわけです。

また、それまでの、20世紀の前半までの古典的な画家と違うのは「メタモルフォーズ」ということです。変身させること。花や裸婦を描いていたとして、それは似ていると言えば似ているし、しかし、似ていないと言えば似ていない。あれは肉の塊だ、

人質の頭だと言ったとしても、お皿のように見えることもあるし、お皿にしてはもうちょっと生臭い。自然を見ているけれども、そこから出てくるものを打ち消して変形させる。それがアンフォルメルの重要な働きであった。つまり、ものの不明の記号をつくりだす。まさに「シニフィアン」をつくりだすこと。それがだいじなことでした。

砂漠かと、林かと、お日様かと思ってみたものが、いつのまにか膨らんだ体に見えたり、木の芽であったり、果物だったりする。で、果物かと思えば、夜だったり、山だったりする。そういうふうに動く絵。ひとつの絵のなかで意味が動く、あるいは意味が不在だといってもいい。あるいはそのかわり意味が充満しているといってもいい。それがアンフォルメルのメタモルフォーズという非常にだいじな働きだとポーランは評している。

タピエはいわば理論史的な位置づけをしたのに対し、ジャン・ポーランは美術批評家としても卓抜でしたから、彼ならではの捉え方をしている。ポーランはフォートリエのみならず、アルトゥングもサム・フランシスもヴォルスもよく知っていた。フランツ・クラインもジャクソン・ポロックのこともよく知っていた。ポロックは1952年だったと思いますが、ミシェル・タピエがニューヨークに行って、そこではじめてポロックを知った。さっそく作品を買って、そのカンヴァスを巻いて自分で飛行機で抱えて帰ってきて展覧会をやったんです。「Jackson Pollock avec nous」、「Pollock with us」つまり「ジャクソン・ポロック、われらとともに」という展覧会をギャラリー・ファケッティでやったんです。それはヨーロッパ側にたいへんなセンセーションを巻き起こしました。

それからもうひとつ、ポーランによると、アンフォルメルの特徴は「précipitation」つまり「性急」であるということです。フォートリエは厚塗りの下ごしらえは非常に丁寧でしたが、絵を描くときは一気に仕上げてしまう。数時間で描いてしまいます。鼻歌を歌うような感じで、しかし集中してそれを仕上げてしまう。長い準備期間はありますが、いざ描くとなると非常に速い。フォンタナのあの「さーっ」とカンヴァスを切るあの切っ先の絵、あれもまさに一瞬ですね。フォンタナは背広だけ脱いで、ネクタイをして、ちゃんとワイシャツも着ていますし、カフスもつけていて、手にはナイフをもって、銀や黒や赤に塗ったカンヴァスの前に立って「じーっ」としている。途端に腕を振り上げて「さーっ」とやる。すると見事に切れたカンヴァスが内側にまくれて、エロティックなものがちゃんとでてくる。たんに線が切れているだけではない。そういう一種の性急さ。それからしぐさの速さというのもアンフォルメルの特徴ですね。長い時間をかけてモナリザの顔を描くというのとは違うんです。一気に雷が落ちて、渦巻きが巻いてくる。それがフォートリエの絵であると。ですから、タピエの捉え方とはまったく違って、実践面からアトリエのなかでのアンフォルメルについてポーランは書いているのです。たとえばマチューなんか、３時間で横15メートルの大作を10点仕上げたとか自慢していました。切迫感というか、性急

図14 1957年、大阪中之島の吉原治良邸にて。右から、具体のメンバーの作品を見るタピエ、マチウ、芳賀氏、左端に吉原
出典：『草月とその時代 1945-70』展カタログ、1998年、芦屋市美術博物館、千葉市立美術館、138頁

さというんでしょうか。かなり長い心身の準備の後に、一気呵成に描いていく。フランツ・クラインもそうでした。彼は日本の書を知っていて、井上有一ともたがいに交流がありましたが、井上有一もいいですね。今日紹介すればよかった。日本も戦後いい画家や書家が出てますよね。森田子龍などよりも井上有一のほうがいい。なぜなら、文字どおりラディカルに野蛮だから。アンチ・ブルショアだから。アーティストになるなら野性人でなければだめです。インテリ風に洗脳されてしまった東京の実験工房ではだめなんです。大阪の具体の方がいい。なぜかというと、具体の方が生命力にあふれていて、東京に対する強烈な怨恨と反抗精神があるからです。ハングリーな仇討精神が彼らを突き動かしていた。それを吉原治良さんがうまいことひき出していたわけです。それが具体の力強さになっていた。それが世界に通用しちゃった。大阪で青臭い若者がわんわんやっていたのがいっぺんに普遍の芸術になってしまった。俳句や浮世絵が開国とともにたちまち普遍性を得たのと比べても、具体はもっと明らかに、もっと力強く、タピエをとおしていっぺんに普遍性を獲得したのです（図14）。私はあの具体の仲間が大好きでした。

あらゆる規則から脱すること、すでにある形から逃げ出すこと、かくあるものとされているフォルムから抜け出ること、それがアンフォルメルであって、それが戦後のあたらしい美術の基本をつくった。それは一種の悲劇的な要素をおびている、ともジャン・ポーランは考えていました。何かというと、やはり戦後になって人間の存在がいつも危険にさらされていることだ。そのことを自覚しながらの画家たちの仕事であって、あの一見楽天的なカポグロッシにしても、太平洋の波と雲のようなサム・フランシスにしても、彼らの作品には一種の深刻さがあって、悲劇性がある。それをポーランは感じていたようです。一方にタピエという不敵な行動派の批評家がいて、もう一方に文人であり、ほんとうに眼のよく利いた編集者であるポーランがいて、それぞれの立場からアンフォルメルという戦後の東西をつなぐ美術運動の意味をいち早く認識し、解明し、推進した。そのことを最後もう一度確認して、彼らに感謝して、私の話をおわりにさせていただきます。2時間を超えてしまいました、長くなりそうだとは思っていましたけれども（笑）、アンフォルメルについて語るとキリがないですね。