

「フォートリエとはだれか？」—豊田市美術館での連続講演会について

鈴木 俊晴

2014年夏、豊田市美術館は「ジャン・フォートリエ」展（2014年7月20日〔日〕—9月15日〔月・祝〕）のなかで、「フォートリエとはだれか？」と題し、三回の講演会を連続して開催した。豊田市に迎えたのは、小説家で仏文学者の堀江敏幸氏（1964年—）、美術史／美術批評の林道郎氏（1959年—）、比較文学者の芳賀徹氏（1931年—）の三氏である。なお、ここでの掲載順は講演会の日程に準じている。

堀江氏は、詩人で編集者のジャン・ポーラン——画家のもっとも大切な友人のひとり（図1）——からフォートリエを照射した。言語にたいするほとんど解決不可能とも思えるポーランの試みにフォートリエの絵画の展開を寄り添わせる堀江氏の今回の講演は、大きな戦争を経験した両者が、意味と記号、思考と言葉が分断されようとする困難な状況にあって、絵画を描くあるいは言葉を発するとき求めた、紋切り型とそうでないものあわいに向き合う切実さをこそ両者が共有していたことを示した。その切実さは、なにかを言明し立場を明らかにすることの緊張感をあらためて思い起こさせるとともに、フォートリエの絵画における紋切り型とはなにかと考えを進めるとき、画家の初期の作品から〈人質〉連作以降のしごこちまでの展開の再検証を求めらるだろう。

林氏は、フォートリエの戦前の作品と〈人質〉連作の関連性を指摘し、戦後にミシェル・タピエによって名指された「アンフォルメル」の画家たち、そして日本の「具体」の作家たちとのフォートリエの差異を検証したうえで、フォートリエ作品を水平性、時間性、欲動性、反ブルジョワ性といったキーワードで特徴づけた。それはアンフォルメルや抽象表現主義の特徴とされる大画面での大きな身振りをともなう表現とは異質のものである。さらには、残念ながら今回の日本での展覧会に含むことのできなかったフォートリエの「^{オリジナル=マルチプル}複数原作」を取り上げ、河原温やアンディ・ウォーホルなどの「オリジナル」の価値に疑義を呈した作家との比較からフォートリエのラディカルな一面を紹介するなど、「人質の画家」「アンフォルメルの先駆け」といった従前のフォートリエ像にさらなる検証を加え、その読解を発展させる可能性を示した。

芳賀氏には、1950年代後半のパリでアンフォルメルの興隆に立ち会い、さらには1959年来日した作家の通訳としてもっとも身近にフォートリエに接したいわば「証言者」の目線から、フォートリエの作品について、そしてアンフォルメルが20世紀後半に現れたことの意義についての講演を依頼した。スタドラー画廊、南画廊、そしてヴェネツィアのサン=マルコ広場、こうした具体的な地名に、そしてフォートリエだけでなく、ジャン・ポーラン、サム・フランシス、今井俊満、勅使河原蒼風、吉原治良、そして檀一雄といったすでに歴史に組み込まれている名前に、生き生きとしたエピソードと、確かな時代背景が与えられた。氏は1950年代にヨーロッパ、北アメリカ、そして日本が接続されるアンフォルメルの地域的広がり、その時間的な切断がどれほど強く希求されたものであったかをあらためて確認するとともに、フォートリエとアンフォルメルの距離を顔面通りに受け取って済ませるのではなく、人間の交流によって編まれた綾を、描かれた絵画に、交わされた言葉に回



図1 1946年頃、ニームの闘牛場にて。右からジャン・ポーラン、フォートリエ、エディット・ボワソナ、ジャン・デュビュッフェ（撮影：Marianne Lachoud）
出典：Jean Paulhan à travers ses peintures, exh.cat., Grand Palais, 1974, p.48.

復すべきであることを示した。本文に註を付したが、芳賀氏の講演では再録されているほかにも多くの名前が言及されたことをここにも記しておく。

*

以下では、前提あるいは補足として、近年のフォートリエ「像」を簡単に描いておく。1989年にパリ市立近代美術館で開催された没後100年記念回顧展を超える規模の展覧会はいまだなされていないものの、フォートリエの作品についてゆるやかにではあるが再検討が続けられている。1982年のパービカン・アート・ギャラリー（ロンドン）での「余波：フランスの1945-54年、新しい人間像 (Aftermath: France 1945-54 New Images of Man)」展の作家解説において当然のごとく名指される「アンフォルメル画家」¹という呼称は、1993年の同じくロンドンのテート・ギャラリーでの「戦後パリ：芸術と実存主義1945-55 (Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55)」展ではいくぶん後退し、「彼の名前は「アンフォルメル」という新たな教義 (orthodoxy) と結び付けられ続けた。(中略) この結びつきは、しかし、「アンフォルメル」のヴォキャブラリーがもっとも明示的に持つ非形象性や身振りによる即興に求められるべきではない。むしろ、それはフォートリエが芸術の表現の基本として物質を扱っていること、そして決定的なかたちを嫌ったことに求めるべきであろう」²と、より陰影のある解説が付されることになる。これは簡単な例ではあるが、画家の生前より問われてきた、アンフォルメルがそもそも内包していた批評家ミシェル・タピエと芸術家たちによる承認と否認のダイナミズムを端的に示している。

こうしたフォートリエ評がアンフォルメルという価値概念との距離（近さと遠さ）からなされていたとしたら、1996年にイヴ＝アラン・ボワとロザリンド・クラウスによって企画された「アンフォルム 無形なもの事典 (L'informe, mode d'emploi)」展（ポンピドゥー・センター、パリ）による「不定形／無形」概念の読み直しは、そうしたカテゴライズを背景に押しやり、フォートリエ作品への眼差しを作品の形式と構造により注目するよう促している。ボワ曰く「〈人質〉シリーズ以降、彼はテクスチャー（ベーススの白っぽい絵具。のちにはジェッソ）と色彩（細かく砕いたパステルの薄い層）とを切り離す。前者は排泄物を思わせ、後者は派手で安っぽい。……そしてフォートリエにとってはこの不快な分離こそ、絵の表題が暗示している惨事（ナチの拷問）、フランス解放の時点でも依然として身近なものだったこの惨事を描くという行為を彼自身に対して正当化する根拠だったのである」³。ここでは、ともすると〈人質〉シリーズに与えられがちなそれを伝説化するための英雄的な言葉遣いは排され、同時代のマルセル・アルランやアンドレ・マルローが戸惑った〈人質〉の意外な美しさをむしろ低級な語彙によって示しながら、フォートリエの制作を逆照射することが目論まれている。

それだけではない。周知のとおり、彼らはジョルジュ・バタイユの「アンフォルム」、

