

二つの世界大戦と傷ついた身体イメージ
—キュビズム、シュルレアリスム、アンフォルメル

論文執筆者：山田由佳子

本論文は、20世紀前半のフランス絵画史において新たな造形上の展開を示した、キュビズム、シュルレアリスム、アンフォルメルという3つの芸術動向に分類される作品研究を通じて、戦争下で傷ついた身体イメージの歴史を再検討することを目的とする。キュビズムとシュルレアリスムをフランスにおける第一次世界大戦期とその後のヨーロッパにおける重要な美学的展開として捉え、アンフォルメルを第二次世界大戦以降の造形芸術の新しい傾向として把握するのみならず、キュビズムとシュルレアリスムが示した視覚芸術上の達成が、連続性と再解釈を伴って、第二次世界大戦期における身体イメージを作り上げる際の新たな造形言語の生成にいかんして寄与したのかにも目を向けるものである。

本論文は、「本研究の狙いと先行研究」について述べる「序論」の後に、「第一次世界大戦下の解体される身体表象—キュビズムとシュルレアリスムによる応答」と題する第1部（第1章～3章）と「占領の経験と絵画」と題する第2部（第4章～6章）が続き、本論文のまとめと今後の課題を記す「結び」によって構成される。以下、各章の要約を記す。

「序論」では、その後に続く各章でどのようなことを論じるのかその概略を辿り、本論文の全体像を示す。1980年代以降欧米で発表されてきた二つの世界大戦下で制作された美術作品についての研究史を紹介する。本研究に関わる先行研究においては、20世紀前半の世界大戦下で制作された多様な作品や芸術家の活動が明らかにされると同時に、そうした作品の相互の関係性が示されてきたが、政治的、社会的な文脈を設定し、そうしたコンテクストに沿った作品記述に留まるために、その造形に対する分析が十分に行われてこなかった。また、これまでの研究の多くが第一次世界大戦と第二次世界大戦のいずれかに焦点を当てたものであり、1910年代から1940年代の連続性を視野に入れて論じることもあまり試みられてこなかった。こうした先行研究との差異を述べつつ、本論文の序論では、2度の世界大戦においてモダニズムの画家たちが自らの造形上の探究と実験に向き合いつつどのようにして身体イメージを作り上げたのかに焦点を当てることを示す。

第1部は、第1章「第一次世界大戦期とフランス美術」、第2章「キュビズムと兵士の身体—フェルナン・レジェの《トランプ遊び》」、第3章「シュルレアリスムの絵画における身体—切断と縫合の美学」の3章構成によって、第一次世界大戦期と戦後におけるキュビズムとシュルレアリスムの作品において身体がいかに表象されてきたのかを論じる。

第1章の第1節「第一次世界大戦と戦場の様子」では、第一次世界大戦期における戦場の様子を当時のリアリズム文学の代表的作品であるアンリ・バルビュスの『砲火』を手掛かりに辿る。第2節「戦場とイメージ」では、報道写真によって戦争のイメージが社会に流布される中で、フェリックス・ヴァロットンら戦場に赴いて目にした光景を描いた画家たちの作

品における戦場の描写がどのようなものがあったのかについて取り上げる。

フェルナン・レジェの《トランプ遊び》(1917年)の作品分析に焦点を当てる第2章の第1節「戦場でのデッサン」では、初めにレジェのモノグラフ、ルイ・プーゴンとの書簡集、戦場で描いたデッサン集を手掛かりとし、レジェが第一次世界大戦に兵士として戦場に赴いた際に機械によるダイナミックな破壊の光景ではなく、クリストファー・グリーンが指摘するように「ジャーナリスティック」な視点によって目にするものを描こうと試みていたこと、さらに一部のデッサンにおいては、兵士の身体を円筒形で組み立てられたかのように描き、遠心的な画面を作り上げるなどの独自のアプローチによって目の前の光景を描いたことを明らかにする。

第2章第2節「兵士の身体表象」では、この戦場で描かれたデッサンの分析を踏まえた上で、それをもとにして描いた油彩画の《トランプ遊び》の分析を行う。ロボットのような身体をした3人の兵士が描かれた《トランプ遊び》はレジェが戦前からキュビズム、イタリア未来派に影響を受けて作り上げたスタイルで描かれてはいるが、そうした様式を考慮しても、画中で具体的に描かれている手の所有者が曖昧であったり、兵士の顔が圧縮されているように描かれていたりしており、それらは戦前の作品、および、戦場で描かれたデッサンにも認めることは難しい。そのため、筆者は《トランプ遊び》を画家が制作するにあたり複数のデッサンを組み合わせると同時に、デッサンに含まれなかったイメージをも取り込んだ可能性を指摘する。そして、戦場で担架兵として働き、その後は病院で療養生活を送ったレジェが見たであろう光景、すなわち、多くの兵士が経験した身体の破壊と医療による不完全な再生こそが《トランプ遊び》の身体イメージとして表象されていると結論付ける。

第2章第3節「《トランプ遊び》における画家と絵画の関係」では、キュビズムのスタイルによって破壊され、また、最新の医学によって不完全にでも再生される身体イメージを描くことの意味を考察する。兵士の身体を解体し再構成するという身振りは、同時代のドイツの画家オットー・ディックスがコラージュによって傷痕軍人を描いた《プラガー通り》、《スカート遊びをする人たち》(共に1920年)における絵画制作に通じる部分がある。しかし、その一方で、レジェは第一次世界大戦中にピエール・アルベール＝ピオラによって提唱された議論に影響されるかのように自身の絵画制作を「機械的」と位置付けていたと考えられ、また、カンヴァスの前に立つ者(=画家)を取り囲むように3人の兵士を配置していることから、画中のロボットのように描かれた兵士たちと自己同一化するような試みもしていたと考えられる。すなわち、《トランプ遊び》の作画行為においては、レジェは医者と兵士との間を揺れ動く存在であると言える。

第2章第4節「死とトランプ遊び—セザンヌとレジェ」では、レジェの《トランプ遊び》がセザンヌの「カード遊びをする人々」の連作のオマージュとして成立している点に注目する。セザンヌの作品には、死への瞑想や人生の儚さへの暗示が込められており、レジェの作品におけるトランプ、骸骨を想像させる脊柱をむき出しにした兵士は、伝統的なヴァニタス画を想起させるものであると解釈することが可能である。したがって、《トランプ遊び》は

レジェが戦場で目にした同時代の死を思わせる場面であると同時に美術史における死の暗示の系譜にも連なる作品であると結論付けることができる。

第2章ではキュビズムの画家による第一次世界大戦期の身体表象を扱ったが、第3章ではシュルレアリストたちによる大戦後の身体イメージへのアプローチを取り上げる。

第1節「第一次世界大戦後のフランスと身体イメージ」では、第一次世界大戦後のフランス社会では国家の再生とジェンダーロールの強化が求められ、また、キュビストをはじめとする前衛の画家たちの間で「秩序への回帰」が流行するなど、第一次世界大戦後の社会で求められた身体イメージを概観する。

第3章第2節「第一次世界大戦とシュルレアリスムの誕生」では、第1節で取り上げた潮流に抗うように登場したシュルレアリスム運動の始まりをまとめる。そして、第3章第3節「シュルレアリスムにおける身体の断片化—男性兵士の不安と主体性の解体」では、第一次世界大戦後のフランスの社会では国家の再生という名目のもとに性役割を強調する言説や視覚イメージが広められる一方で、男性性（マスキュリティ）をどう維持すればよいのかといった社会不安が増大し、シュルレアリストの作品における断片化された身体イメージがそうした社会的な背景と深く関係していたとし、そこには戦争によって生じた精神の危機的状況と人間の主体性の解体という現象が垣間見られることを論じる。そして、ジェンダー研究からの作品読解の手掛かりとして、グザヴィエル・ゴーチエ、ロザリンド・クラウス、ハル・フォスターの議論を整理する。

第3章第4節「ヴァル・ド・グラース陸軍病院とシュルレアリスム」では、エイミー・ライフォードの研究に依拠しながら、シュルレアリスム運動の創始メンバーであるアンドレ・ブルトンとルイ・アラゴンが共に研修を受けたヴァル・ド・グラース病院で示された身体観、すなわち、負傷した兵士たちが病院での治療によって回復するという物語への疑いの眼差しが、ブルトンによる「シュルレアリスム宣言」（1924年）やアラゴンの《非製品のための広告》（1920年）に示されていることを確認する。そして、ロベール・デスノス、ルネ・マグリット、マックス・エルンストの作品にも身体の破壊とその回復の物語への批判的な視点を読み取る。

第2部は、第4章「第二次世界大戦期の身体表象」、第5章「ジャン・フォートリエの『人質』の連作における傷ついた身体」、第6章「オリヴィエ・ドゥブレの初期抽象絵画と戦争」の3章で構成される。ここでは、ナチス・ドイツによる占領時代において、キュビズムとシュルレアリスムを吸収しながら独自のスタイルを作り上げたジャン・フォートリエの「人質」の連作を中心に、同時代の身体イメージに焦点を当てる。

第4章第1節「第二次世界大戦の始まり」では、第二次世界大戦が始まり、フランスにおけるユダヤ人の迫害が始まる社会状況について記述する。第4章第2節では、迫害を受け、収容所生活を余儀なくされたアーティストとして、ヴォルス、エルンスト、ハンス・ベルメール、ボリス・タスリツキーの作品を取り上げ、極限の状況に置かれた画家たちが、その経験をそのように視覚化したのかを概観する。そして、第4章第3節では、ナチスの占領下

で、傷ついた女性の身体を描いたフランシス・グリュベールの作品を取り上げる。ヴィシー時代のフランスにおいては、アリスティド・マイヨールの彫刻に代表される均整の取れた身体イメージが公的な評価を得ていた。グリュベールが《ジャック・カロへのオマージュ》(1942年)で傷ついた女性の身体を表象することで、ナチス・ドイツに支配される「共和国フランス」が置かれた政治的状況を描き出したことを示す。

ジャン・フォートリエの「人質」の連作における傷ついた身体に焦点を当てる第5章の第1節では、「人質」の連作が描かれた状況を整理する。1945年10月にフォートリエはルネ・ドゥルーアン画廊で開かれた『「人質」、ジャン・フォートリエの絵画と彫刻』展において46点の絵画と3点の彫刻作品を出品した。同展カタログには制作年は明記されなかったが、複数の研究で、1942(もしくは1943)年から45年の間に連作が制作されたとされる。ナチス・ドイツのパリ占領期においてフォートリエがいつパリを離れ、シャトネー・マラブリーで人目を避け、作品を制作するようになったのかについては諸説あるが、シャトネー・マラブリーに移住する前に「人質」の連作の制作が始められていたことを確認する。

この第5章第1節では同連作が発表された当時の批評も紹介し、複数の批評家が占領直後において、「人質」という主題(フランス語の *Otage* とは、交渉のために捕らわれる人を意味するのではなく、抵抗運動の報復としてドイツ軍から一斉検挙され、処刑される人を意味する)の重要性を認めながらも、フォートリエが同連作を描くのに採用した、絵具のマチエールを強調した独自の技法や抽象的なフォルムに困惑を覚えたことにも触れる。

第5章第2節では「人質」の連作の前史を辿る。まず、1920年代前半の初期作品において、フォートリエがドイツの新月物主義に通じるリアリズムを実践し、その後アフリカや先史時代の芸術に影響を受けた裸婦像を制作したことを紹介する。そして1920年代末に描かれた風景画に至ってはかなり抽象的なイメージを描いたこと、1930年から32年に描いたダンテの『神曲』をテーマとしたリトグラフでは「アンフォルメル(不定形)な段階に到達していたことにも注目する。

この節では、さらに「人質」の連作の特徴である「厚塗り」の絵画、すなわち、カンヴァスに紙を貼り、その上に粘着性の白い絵具を塗り、粉状の顔料で着色し、パレットナイフで輪郭を浮かび上がらせる方法がいかんして誕生したのかを主にカレン・バトラーの研究を参考にしながら、キュビズムとシュルレアリスムの独自の解釈にあることを示す。

第5章第3節と第4節では、アンドレ・マルローとフランシス・ポンジュというフォートリエを評価した二人の文学者のテキストを足掛かりにして、同連作において顔のみを描いたものが最も多く、フォートリエが絵画のみならず、1940年代の前半には版画制作にも積極的に取り組んでいたことにも光を当てる。まず、マルローが指摘するように、同連作には程度具象的なものと、極めて抽象的な作品があり、それらが一つの空間に並置されることが重要であること、すなわち、抽象的なイメージは直接的な語りの構造に安易に回収されないために、言葉では表現できないもの、言い換えればそれこそが戦争のトラウマを想起させるのにふさわしいものであることを論じる。

同連作に対し、ポンジュが「ヴェロニカの聖顔布」と表現したことにも注目する。ヴェロニカの聖顔とは中世に成立した伝説に基づく図像であり、十字架の道行に際して血を流すキリストの顔をヴェロニカと名乗る女性がヴェールに写し取ったものとされる。転写によるイメージの生成から、ヴェロニカの聖顔布は写真の起源の一つとされる。この点から「人質」の連作で描いた顔のイメージをフォートリエが版画でも繰り返し表現していたことに注目する。そして、版画が制作における転写とそれが必然的にもたらしイメージの増殖性こそが人質が個性を否定された交換可能な存在であることを強調し、さらに、この「個」としての顔を否定された像を増殖させることは「人質」の連作が成立する原理として機能し、ルネ・ドゥルーアン画廊の展示において人質の頭部（顔）が多く並べられたことは、この原理が展示の形で再現されたことをも意味していると考えられる。よって、ポンジュが「人質」の連作に与えたヴェロニカの聖顔布のアナロジーが、描かれている人質に殉教者としての聖性が与えられていることを示すと同時に、彼らが個性をはく奪された、もしくは個に帰することのできない交換可能な存在として観者の前に差し出されたことをも示すことになると結論付けることができる。

第6章では、フォートリエよりさらに抽象的な方法で戦争下の暴力を主題としたオリヴィエ・ドゥブレの作品に注目する。第1節ではピカソに影響を受けた1940年代前半のドゥブレの初期作品を概観する。

第6章第2節では、1945年から描かれた「死者と殺人者（ナチと人質）」や「ダッハウの死者」といった、ナチスの犠牲者やその暴力に直接言及するタイトルを与えられた作品を取り上げる。そして、点や線で構成される各作品の造形上の特徴を記述する。

第6章第3節ではドゥブレの芸術を考察するうえで重要な用語である「シーニュ」について整理する。「シーニュ」とはドゥブレによれば「思考の具現化」であり、感情の過剰な表現から独立するものを意味する。また、画家は抽象絵画における精神的なものを探求することを意図していた。戦争下の死者や暴力、あるいはナチを想像させるタイトルを与えられた抽象絵画において画家が目指していたのはそうした観念を絵画でどう表現するかということであった。この抽象絵画に託された思考の表現について、第6章第4節ではマーク・ロスコの作品において提起された問い、さらに、ドゥブレのマチエールを強調した抽象画とフォートリエの「人質」の連作との比較を通じ、その独自性を改めて論じる。

「結び」では、本論文のまとめをした上で、1930年代、とりわけスペイン内戦下の身体表象についての議論やシュルレアリスムの画家たちによる作品についての詳細な分析の不足を補うことを今後の課題として取り上げる。