

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。

1980 年代以降、20 世紀前半の戦争下において制作された作品の調査研究が進められてきた。本論文は、そうした研究に多くを負っている。これまでの研究では、20 世紀の前半に制作された多岐にわたる芸術の諸相が明らかにされると同時に、各作品の相互の関係性が示されてきたが、そうした過去の研究は、特定の政治的、社会的文脈を設定し、それらに合う形で個々の作品を紹介するものであり、造形上の分析を十分に行うものではない。また、多くの研究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ており、1910 年代から 20 年代の造形芸術と 1940 年代の美術との連続性と差異に注目してはいない。

本論文では、2 度にわたる世界大戦という社会的な出来事に直面したモダニズムの画家たちが、自らの造形上の探求と実験に向き合いながら身体イメージをどのように作り上げたのかに焦点を当てる。歴史家のジャン＝ジャック・クルティエヌが述べるように、人間の身体が 20 世紀においてかつてない変質を経験したとすれば<sup>1</sup>、この変質に対し、戦争によってもたらされる暴力は決定的な影響を与え、個々の画家たちの創作はこの身体の変質という文化的、社会的事象への反応である。絵画を創作する行為そのものが、画家が直面した戦争下の暴力にどのように関わるのか、身体イメージを考察する上で、この問いを避けて通ることはできないだろう。そして、この絵画制作とその時代における身体への暴力との関係は、各美術家の仕事を見つめることによってのみ明らかになると筆者は考える。

本論文では、個別の作品の造形的特徴に目を向け、20 世紀前半の美術家たちの造形上の実験と探求が暴力に晒された身体イメージの生成にいかん作用したのかを検討する。序論では、第一次世界大戦期、および第二次世界大戦期におけるヨーロッパの美術を扱った研究書、展覧会カタログを紹介し、美術史研究における本論文の位置づけを提示する。

本論文は、時代の区分に従い、2 部構成によって記述される。まず、第 1 部では、第一次世界大戦下で解体された身体表象について考察する。その導入となる第 1 章では、アンリ・バルビュスの小説『砲火』を手掛かりにし、戦場で兵士の身体がどのような状況に晒されていたのかを確認し、第一次世界大戦期において戦場に赴いた画家たちの作品を概観す

---

<sup>1</sup> A. Corbin, J-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps: 3 Les mutations du regard*, Paris, Seuil, 2006. A・コルバン、J-J・クルティエヌ、G・ヴィガレロ監修『身体の変容Ⅲ：20 世紀 まなざしの変容』ジャン＝ジャック・クルティエヌ編、岑村傑監訳、藤原書店、2010 年、p. 21。

る。

第2章では、フェルナン・レジェ (Fernand Léger 1881-1955) の《トランプ遊び》における兵士の身体表象に注目して具体的な作品分析をする。1907年にポール・セザンヌ (Paul Paul Cézanne, 1839-1906) の芸術を知り、1908年から1909年にかけてパブロ・ピカソ (Pablo Picasso 1881-1973) とジョルジュ・ブラック (Georges Braque 1882-1963) が始めたキュビズムに触れたレジェは、イタリア未来派の提唱した美学やジーノ・セヴェーニ (Gino Severini 1883-1966) の身体表現も吸収し、「形態のコントラスト」のシリーズ (1913-1914年) が示すように、第一次世界大戦前は楕円形や円筒形がダイナミックにぶつかり合いながら組み合わせる独自のキュビズム絵画を作り上げていた。兵士として戦地に赴いたレジェは、戦場での生活や目にしたものを積極的にデッサンした。戦場で描いたデッサンをもとにして制作された《トランプ遊び》(1917年) では、戦前のスタイルを基盤としながら、当時流行し始めていた芸術作品の制作を機械生産に譬える考え方に共鳴し、戦場、もしくは軍事病院で目にする兵士の身体イメージをキュビズムのスタイルで描き出した。本論文では、レジェが形象の解体と再構成を行うキュビズムのスタイルで、傷を負い、最新の医学によって不完全に再生される兵士の身体を表象することによって、絵画制作と現実の兵士の身体の破壊と再生との間にパラレルな関係を構築していたことにも注目する。また、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」の連作へのオマージュとなっていることにも目を向け、セザンヌの作品同様ヴァニタス画のイメージと結びついて「死の暗示」を漂わせていることも指摘する。

第3章では、第一次世界大戦の経験から誕生したシュルレアリスムの作品に見られる身体のイメージに注目し、レジェの《トランプ遊び》でも描かれた負傷兵の身体の破壊と再生のプロセスが、シュルレアリスムの美学において重要な意味を持っていたことを確認する。第一次世界大戦後に現れたシュルレアリストの作品は、「秩序への回帰」を示す作品とは異なり、夢や不合理的、非現実的な幻想世界を示すイメージを提示してきた。その運動の起源を辿れば、戦争への抵抗を示す国際的な芸術運動として展開したダダであり、また、アンドレ・マッソン (André Masson 1896-1987) やドイツ出身のマックス・エルンスト (Max Ernst 1891-1976) から戦場に赴いた画家たちは、破壊されゆく男性身体への深い考察を自らの作品に反映していた。これに加え、本論文では、アンドレ・ブルトン (André Breton 1896-1966)、ルイ・アラゴン (Louis Aragon 1897-1982) というシュルレアリスム運動の創始者たちが、傷痍軍人の治療にあたり、また、身体の再生のプロセスとその有効性を提示する場でもあったヴァル・ド・グラース陸軍病院に勤めていたことに注目する。

第2部では、ドイツの占領時代の作品に注目する。このセクションの最初(第4章)では、第二次世界大戦が始まることによってフランスが置かれた状況を描写する。そして、「敵国外国人」として強制収容所に送られ、後にアンフォルメル画家のひとりとして位置付けられるヴォルス (Wols 1913-1951)、第一次世界大戦後にシュルレアリスムの絵画の展開において重要な役割を担ったエルンスト、同じくシュルレアリスム運動に参加したハンス・ベルメ

ール (Hans Bellmer 1902-1975) の作品において、人間の身体はどのように描かれたのかに注目する。そして、リアリズムの画家ボリス・タスリツキー (Boris Taslitzky 1911-2005) が収容所を出てからもその光景を作品化したことの意味をキャシー・カールスによるトラウマに関する議論を参照しながら確認する。さらに、フランシス・グリュベール ((Francis Gruber 1912-1948) の作品にも目を向ける。パリに留まったグリュベールは、国家の母として女性に健康的な身体が求められた時代において、死や病と結び付けられる女性を描くことで自らが置かれている立場を重ねながら「共和国フランス」の政治的状況を描き出していた。この第4章では、上記5人のアーティストの作品を概観し、第5章で焦点を当てるフォートリエとの差異を明確にする。

第5章では、第4章で示した美術家とも異なるアプローチによって、かつ、第一次世界大戦後の前衛の画家たちとも異なる絵画言語を用いて、戦争下の暴力や身体と向き合い、作品を制作した画家としてジャン・フォートリエ (Jean Fautrier 1898-1964) を取り上げ、1942年から1945年の間に制作されたとされる「人質」の連作について論じる。この章の前半では、まず連作がどのような状況で描かれたのか、また、1945年にルネ・ドゥルーアン画廊で発表された際にどのような反応があったのかを整理する。そして、1920年代から1930年代のフォートリエの作品を時系列で辿りながら、「人質」の連作に至るまでの画家の軌跡を確認する。フォートリエの「人質」の連作は、その主題、すなわち、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「人質」という主題に加えて、フォートリエが連作を描く際に採用したスタイルも発表当時から注目を集めた。画家は、カンヴァスを机に水平に置いてその上に紙を貼り、粘着性の強い白っぽい絵具(スペイン白)塗ることで、下地を作り上げた。そして、「地塗り塗料 (enduit)」が乾かぬうちに、粉末状のパステルを用いて着色し、イメージを浮き上がらせるためにパレットナイフなどで線を引いた。出来上がった絵画では、マチエールが強調され、画家の手の痕跡をそのまま生々しく残すものであった。この所謂「厚塗り」の成立に至る過程を詳細に見ていく。第5章の後半では、フランシス・ポンジュ (Francis Ponge 1899-1988)、アンドレ・マルロー (André Malraux 1901-1976) のテキストに注目した上で、1940年代の前半にフォートリエが油彩のみならず、版画によっても人質の顔のイメージを多数生み出していたことにも目を向け、それらがナチスの暴力とどのように関わるのかを論じる。

本論文では、フォートリエの「人質」の連作に続く「傷ついた身体のイメージ」の美術史に位置づけられる、あるいはその可能性を持つ作品として、オリヴィエ・ドゥブレ (Olivier Debré 1920-1999) がダッハウ収容所やナチスの被害者と加害者に言及するタイトルを与えた一連の抽象絵画にも目を向ける。ドゥブレは、タピエによってアンフォルメル画家として紹介されたことはなかったが、その抽象絵画は、アンフォルメル画家であるハンス・アルトゥング (Hans Hartung 1904-1989) やニコラ・ド・スタール (Nicolas de Staël 1914-1955) 同様に、抒情的抽象の系譜にあるとされる。とりわけ1940年代の中頃の作品は物質性を主張し、ドゥブレは、フォートリエと類似する絵画言語を手に入れていた。フォートリエとド

ドゥブレは、1940年代前半のヴィシー時代すなわち、パリがナチス・ドイツの占領下にあった時代においてレジスタンスの政治的立場をとり、戦争の犠牲者や死者をテーマに絵画を制作した。エリック・ド・シャセイは、この二人の画家の作品に対し、戦争のトラウマが伝統的に証言の概念というものが頼ってきた表象の方法を根本的に不適切にしてしまう地点から出発しなくてはならなかったと指摘している<sup>2</sup>。フォートリエの「人質」の連作では、抽象化された顔や四肢を欠いた身体像が描かれる一方で、絵画表面のマチエールが強調され、発表当時に複数の批評家が指摘したように、作品のタイトルがなければその画面から主題を理解するは容易ではない。また、ドゥブレの単純な円や線が描かれる絵画には、「死者とその魂」や「ダッハウの死者」というタイトルが付されていなければ、作品から戦争やその被害に遭った人間を想起するのは難しいだろう。「トラウマが伝統的に証言の概念というものが頼ってきた表象の方法を根本的に不適切にしてしまう地点」から戦争の犠牲者をテーマに絵画を制作することの可能性とはいかなるものだろうか。その可能性としての絵画として、フォートリエとドゥブレの作品は1940年代の美術作品として重要な意味を持つ。

第6章では、ドゥブレがナチスの暴力や収容所で命を落とした者をテーマとする作品を描く前にどのような作品を制作していたのか、その歩みを確認する。ドゥブレが抽象絵画を制作するにあたり、最も影響を受けたのはピカソであった。この章の前半ではドゥブレがピカソからどのようなことを学び、またいかにして自らの抽象絵画を作り上げていったのかを確認する。そして、ドゥブレが第二次世界大戦下における死者を主題とする作品が描かれた社会的背景を抑えた上で、具体的なイメージを持たない抽象絵画によって、ドゥブレが意図したことを先行研究と画家の残した言葉を手掛かりにして整理する。最後に、ドゥブレの作品の物質性に光を当て、フォートリエとの共通性を、その特異性を形態上の類似に求めるのではなく、むしろ、この絵画そのものへの暴力性と戦争下の暴力を関連づけることに看取り、かつ、ドゥブレの絵画が、フォートリエ以上に、具象的なイメージを徹底的に排除することによって、絵画そのものの物質性を先鋭化させ、戦争下の死者をテーマとしながら、「読まれる」絵画であることを避けた点にあることを示す。

---

<sup>2</sup> Éric de Chassey, “Après la table rase,” in exh. cat., *Rep partir à zéro : Comme si la peinture n’avait jamais existé*, Paris, Éditions Hazan, 2008, p. 21.