

フランシス・ベーコンにおける孤独の諸相 ——《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》再考

村 松 夏 帆

序

20世紀を代表する具象画家の一人として知られるフランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1909-1992) は、磔刑図や教皇像など伝統的なキリスト教主題を参照し、制作にあたっては、教会の祭壇画に由来する三枚一組の絵画形式である「トリプティク (Triptych)」と称される作品を数多く残した。しかしベーコンの場合、これらの形式は作品の主題を問わない。たとえば《肖像画のための3つの習作——イザベル・ロースゾーン、ルシアン・フロイド、J.H.》(1966年、個人蔵)のように、友人をモデルとした肖像画や自画像においてもトリプティクを好んで用いているのである。本論考では、ベーコン作《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》(以下、《1944年作》と称する)(図1)を考察対象に、ベーコンが制作した「トリプティク」と呼ばれる作品のうち、「磔刑」を主題とする作品に焦点を当てて論じていく。画家自身が画業の始まりに位置付けた重要作について、同時代にパリで隆盛した実存主義との関連を紐解きながら、新たな見解の提示を試みたい。

1909年10月28日にアイルランドのダブリン旧市街で生まれたベーコンは、インテリアや家具デザイナーの活動と並行して1929年に最初の油絵を制作すると、1931年には画

図1 フランシス・ベーコン 《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》1944年、油彩、パステル、繊維板、各94×74cm、ロンドン、テート・モダン *本稿では《1944年作》と略記 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

家として本格的な道を歩み始めた¹⁾。1933年に制作した《磔刑図》(図2)は、ベーコンが世間から肯定的な評価を受けた最初の作品とされており、ハーバート・リード(Herbert Read)の仲介により、『アート・ナウ(Art Now)』(1933)でピカソと並べて紹介されることもあったという²⁾。しかし、自身初の開催となった個展の不成功や、1936年に開かれた国際シュルレアリスム展への展示を拒否されたこと³⁾が決定的な出来事となり、ベーコンはしばらくのあいだ絵画制作から遠ざかっている⁴⁾。数年にわたる空白期間から再び

制作に復帰すると、1945年4月に、ロンドンのルフューヴル・ギャラリー(Lefevre Gallery)で開催されたグループ展でベーコンは、のちに自身の画業の始まりとして位置付けることとなる代表作《1944年作》を発表した。

《1944年作》はこれまで、ベーコンにおけるトリプティクの成立をめぐる視点からしばしば取り上げられてきた。本作は、デイヴィッド・シルヴェスター(David Sylvester)やジョン・ラッセル(John Russell)などの研究者により、ベーコンが初めて制作したトリプティク形式の作品とみなされている⁵⁾。これに対し尹志慧は、ベーコンにおけるトリプティクの絵画形式は、1962年から始まるものであると主張した⁶⁾。その見解は、《1944年作》が、1962年(図3)と

図2 フランシス・ベーコン《磔刑図》1933年、油彩、カンヴァス、111.5 × 86.5cm、個人蔵 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

- 1) 東京国立近代美術館編『フランシス・ベーコン』東京新聞社、1983年、90頁を参照。
- 2) マイケル・ペピアット『フランシス・ベーコン』夏目幸子訳、新潮社、2005年、67頁を参照。作品の詳細については以下を参照。Harrison, Martin, *Francis Bacon : catalogue raisonné*, The Estate of Francis Bacon, 2016, p.120.
- 3) 1936年夏にロンドンで開催された国際シュルレアリスム展に応募した作品は、「シュルレアリスム性が不十分」という理由で展示を拒否されている。東京国立近代美術館編『フランシス・ベーコン展図録』、日本経済新聞社、2013年、142頁を参照。
- 4) 前掲書、ペピアット、72頁を参照。
- 5) 尹志慧「フランシス・ベーコンにおけるトリプティクの成立について：《ある磔刑の足元の人物たちのための三つの習作》(1944)を中心に」『第65回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』2015年3月号、71頁を参照。

1965 年 (図 4) に再び制作されることになる「磔刑」を主題とした 2 点のトリプティク (以下、それぞれ《1962 年作》、《1965 年作》とし、《1944 年作》を含むこれらのトリプティクを一連の作品として述べる場合は〈磔刑トリプティク〉と称する⁷⁾) と明らかに異なる形式上の特質を持っており、1962 年に行われたシルヴェスターとのインタビューまでは、トリプティクとして位置付けられていなかった、という分析に基づくものである。

またベーコンの作品は、その独特の性質とともに、実存主義との比較が積極的に行われ

図 3 フランシス・ベーコン《ある磔刑のための三習作》1962 年、油彩、カンヴァス、各 198.1 × 144.8cm、ニューヨーク、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館 *本稿では《1962 年作》と略記
出典：東京国立近代美術館編『フランシス・ベーコン展 図録』日本経済新聞社、2013 年

図 4 フランシス・ベーコン《磔刑図》1965 年、油彩、カンヴァス、各 197.2 × 147cm、ミュンヘン、ピナコテーク・デア・モデルネ *本稿では《1965 年作》と略記 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

6) 同論文を参照。

7) 本稿では、ベーコンが制作した「磔刑」を主題とする作品のうち、1944 年・1962 年・1965 年制作のトリプティクをあわせた 3 つの作品を指す。1988 年に再制作された《1944 トリプティクの第 2 ヴァージョン》は、これに含めない。

てきた。ベーコンと実存主義の結びつきをめぐって、リナ・アーヤ (Rina Arya) は、ベーコンの作家性と実存主義の観念は、これまでも多くの評論家によって関連づけられ、比較対象として取り扱われてきたとしたうえで、ベーコンの作品が実際どれほど「実存主義的」であるのか、その深度を独自の分析に基づいて述べた⁸⁾。このなかでアーヤは、ベーコンの作品に顕著に描かれる「寂れた室内に佇む孤独な人物」は、アルベール・カミュ (Albert Camus, 1913-1960) の小説『異邦人 (L'Étranger)』(1942 年) やジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) による戯曲『出口なし (Huis clos)』(1944 年) など文学領域における実存主義との比較を誘うとしたうえで、両者の類似性を「見知らぬ空間で、逃げ道もなく自分の運命について熟慮する孤独な人物」に認めている⁹⁾。アーヤは、これらの描写には、人間は孤独である、という実存主義の究極の苦境が映し出されていると主張した¹⁰⁾。一方で尹は、《1944 年作》がこれまで多くの研究者によりシュルレアリスムや実存主義などの文脈と比較して取り上げられてきたことに触れたうえで、ベーコン自身は、それらの意識的な運動からつねに距離を置いた立場をとっていたと述べている¹¹⁾。たしかにベーコンは、鑑賞者に対して自身の作品に何らかの文脈を見出されることを嫌う傾向にあったが、先述のように、初期の活動ではシュルレアリストとしての出発を試みていた。《1944 年作》もまた、詳細は後述するが、作品の性質と時代背景から、実存主義との比較は必然であると考ええる。本稿では、以上のベーコンの制作態度を踏まえつつ、両者の類似性を慎重に分析したうえで、同時代に隆盛した実存主義とベーコンの問題関心の共有を検討したい。

以下、作品の制作背景と作品構成モチーフを中心に、《1944 年作》の象徴性を分析するとともに、〈磔刑トリプティク〉の比較を通して、実存主義との関連を紐解く。まず第 1 章では、独立運動の勃発による分断が続いたアイルランドで幼少から少年時代を過ごし、二度の世界大戦を経験した画家の人世観について、本人の証言を踏まえながら分析したのちに、20 世紀における実存主義の隆盛とその結びつきを検討する。第 2 章では、ベーコンの作品における「磔刑」主題の受容とキリスト教の伝統的テーマとしての表象を確認する。以上の分析を踏まえたうえで、第 3 章では《1944 年作》の制作背景とモチーフについて分析を行い、つづく第 4 章で、〈磔刑トリプティク〉の比較に基づく、「孤独」表象の位相を検討することとする。

8) Arya, Rina, "The Existential Dimensions of Bacon's Art" in Rina Arya (ed.) *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives*, New York, Peter Lang, 2012, pp.81-102.

9) *Ibid.*, p. 81.

10) *Ibid.*, p. 88.

11) 前掲書、尹、73 頁を参照。

1. ベーコンと実存主義

1-1. 「潜在的恐怖」の覚知

ベーコンが少年時代までの多くを過ごしたアイルランドは当時、プロテスタント系住民とカトリック系住民による対立が続いていた。のちの北アイルランド紛争への引き金となったこの独立運動は、その図式から一般に宗教対立として理解されることが多いが、すでに多くの研究で指摘されているように、それらの背景には、国家間の関係や社会的不平等、歴史認識、価値観の相違などの諸要素をめぐる対立が含まれている¹²⁾。1916年に両者の対立が頂点へと達すると、1919年にアイルランド共和国軍が組織化され、各地でゲリラ戦が勃発した。このとき過激派の標的となったのは駐屯地だけでなく、民間人の邸宅もしばしば襲撃されたため、郊外の邸で暮らしていたベーコン一家は恐怖に晒されたという¹³⁾。

またこの時代のベーコンを取り巻く環境としてはほかに、第一次世界大戦の勃発も重要な出来事として挙げられるだろう。退役軍人であった父エドワードは、復帰を強く熱望し、一家はロンドンへと一時転居している。この時期を、ベーコンは次のように振り返っている。

キルデア県の緑の牧草地を唯一思い出させたのはハイドパークで、乳母のライトフットはフランシスをよく散歩に連れて行った。そこでフランシスの注意を引いたのはよく手入れされた広い芝地ではなく、じょうろで蛍光色の液体をそこらじゅうに散布しながら歩き回っている男たちで、夜に公園の草を光らせてドイツ軍のツェッペリン型飛行船からの爆撃を住宅街から外らせるのが目的だった。「もちろん、ちっともうまうまういかなかったけどね」とベーコンはあざけるように言っていた¹⁴⁾。

ドイツによる爆撃が行われたロンドンで戦争を体験したベーコンは、日常に潜む「恐怖」、暴力の片鱗を少なからず捉え、鮮明に記憶していた。そして、それらの記憶は褪せることなく、ベーコンの人世観に大きな影響を与えている。

1939年9月3日、ドイツのポーランド侵攻を受けると、イギリスはフランスとともにドイツに対して宣戦布告をし、第二次世界大戦へと参戦した。大戦下でベーコンは、持病

12) 尹慧瑛「アイデンティティとしての宗教：「分断社会」北アイルランドを通して」『総合文化研究』2010年13号、東京外国語大学総合文化研究所、135頁を参照。

13) ベーコンの伝記的事実に関する詳細は、シルヴェスターによるインタビューを中心に、ペピアットの前掲書を補って参照した。なお、シルヴェスターによる対談記録に関して、本論では後年に刊行された総集版を参照した。Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London, 2016.

14) 前掲書、ペピアット、21頁を参照。

の喘息を理由に兵役を免除されたものの、一時は民間防衛隊に志願して所属し、救助活動に従事したほか、空襲対策部でも働いたことがわかっている。このときドイツ軍の空襲に見舞われたロンドンで、ときには瓦礫の下から潰された死体を回収する作業も行なったベーコンは、「人は日常生活における潜在的悲劇を意識する必要がある」¹⁵⁾という言葉のちに残している。この〈潜在的悲劇〉の覚知は、「つまり、もしかするとぼくはいろいろな形の暴力にたえず取り囲まれて生活することに慣れていったのかもしれない」¹⁶⁾という言葉に象徴されるように、幼少期から人間の非人道的な争いとその残虐性を目の当たりにしてきたベーコンにとっては当然の反動であり、第二次世界大戦の勃発によって一種の信念となって確立されたに違いない。

1-2. 実存主義の隆盛

人類史上、もっとも多く犠牲と被害を生み出した世界大戦を経て、それまでに築いた価値観の崩壊と、人間の理性に対する信頼を失った 20 世紀のヨーロッパ社会では、実存主義 (Existentialisme)¹⁷⁾ がパリを中心として急速に広まっていた。

現世における人間の実存、すなわち現実存在を説明しようとする哲学である実存主義は、マルティン・ハイデガー (Martin Heidegger, 1889-1976) やサルトルら哲学者を中心に知られている。すべての実存主義者に共通することは「実存は本質に先立つ」という認識であり、これは「人間はまず先に実存し、世界内で出会われ、世界内で不意に姿をあらわし、そのあとで定義される」ことを意味するとサルトルは説明している¹⁸⁾。つまり人間とは、最初(すなわち生を授かった瞬間)は何者でもない、ただ実存するものである。そしてあとになって、人生のさまざまな場面における自らの選択を通して、人間は自分自身を定義するのである¹⁹⁾。

実存主義を改めて理解するための鍵に、「不安」や「孤独」、そして「絶望」といった言葉が挙げられる。では実存主義における「孤独」とは何を意味するのか。サルトルはまず、「孤独——ハイデガー得意の表現であるが——ということを用いる場合、われわれはただ、神が存在しないこと、そしてそのことからすべての結果を徹底的に引き出さねばならない、ということの意味するにすぎない」²⁰⁾と述べている。これについてさらにみると、サルトルは 19 世紀フランスのラジカリズム²¹⁾の傾向を引き合いに、たとえ神が存在しな

15) 同書を参照。

16) イェルク・ツィンマーマン『フランシス・ベイコン【磔刑】暴力的な現実にたいする新しい見方』五十嵐路子、五十嵐賢一訳、三元社、2006 年、42 頁を参照。

17) 以下、実存主義の説明は、1945 年 10 月にサルトルがパリの「クラブ・マントナン」で行った講演『*L'existentialisme est un humanisme*』の内容と、それに続く討論の邦訳および訳者解説に基づく。ジャン・ポール・サルトル『実存主義とは何か』伊吹武彦他訳、人文書院、2022 年を参照。

18) 同書、42 頁。

19) Arya, *op. cit.*, p.86.

いとしても、物事に変わりはないと考える者が一定数いる一方で、実存主義者にとっては、神がいないことは厄介千万だと説明した²²⁾。神がいないということは、つまり、物事の善悪を思惟する全知全能の意識が存在しないことを意味しており、これは、たとえば「嘘は付いてはいけない」、「人は正直であるべき」といった物事を道徳的に分別するための依代（サルトルはこれを「先験的な善」としている）が失われてしまうことを表すのだという。神のいない、ただ人間のみが存在する世界では、何事も裁かれず、すべてが許される。しかし同時に、自由となった人間はすがりつくべき存在、すなわち神を、自分のなかにも、自分のそとにも見出せず、物事の逃げ口を見つけないことができない。この状況こそ、サルトルは実存主義における「孤独」であるとし、現代における人間の「孤独」について、われわれは「自由の刑に処せられている」²³⁾と述べた。

1-3. ベーコンと実存主義

ベーコンは生涯におけるさまざまな場面で、自身を「無神論者」とであると述べている。ニヒリズムへの傾倒と無神論者としてのアイデンティティとともに、ベーコンの作品は、ラッセルやネヴィル・ウォリス (Neville Wallis)、ロバート・メルヴィル (Robert Melville)、サム・ハンター (Sam Hunter) を初めとした批評家たちによって、実存主義的文脈に基づいた言及が行われてきた²⁴⁾。なお、ベーコンの作品に対する積極的な実存主義的解釈は、イギリスの美術界におけるシュルレアリスム受容をめぐる混乱と困惑や²⁵⁾、シルヴェスターら批評家たちの実存主義に対する傾倒と造詣²⁶⁾を素地としている。なお、両者が比較の対象とされる根拠の一つには、文学領域における実存主義の隆盛が、ベーコンが画家としての地位を確立した時期と同時期に興ったことが理由として挙げられる。

ベーコンの作品に特徴づけられる「孤独な人物」について、実存主義の観点から分析を行ったアーヤは、ベーコンの作品に表れる人物は、個人、すなわち一人の人間存在から出発する自己の内省的な探究、そしてわれわれが抱く原初的な恐怖と不安を象徴す

20) 前掲書、サルトル、49頁を参照。

21) ラジカリズム (Radicalism、急進主義)。フランスの政治思想。民主主義による国家の抜本的改革をめざしたものとして知られる。同書、163頁。

22) 同書、50頁。

23) 同書、51頁。

24) Arya, *op. cit.*, p. 81.

25) Matheson, Neil, "The phantom of surrealism: Photography, cultural identity and the reception of surrealism in England", 'History of Photography', 29:2, 2015, p.151.

26) シルヴェスターは、1940年代後半、実存主義の隆盛の中心となったパリの都市に長期的に滞在している。Mellor, David Alan, "Framing Bacon: Reception and Representation from Little Magazine to TV Screen, 1945-1966", *Visual Culture in Britain*, 10:3, 2009, p.231.

るとしている²⁷⁾。また、ベーコンの作品における宗教主題には、「神の死の告知 (The Announcement of The Death of God)」としての文脈が指摘できるとアーヤは指摘している²⁸⁾。換言するならば、ベーコンが神の死を単なる「不在」として描くだけでは満足せず、そこに「不在」が存在していることを示すために、神なき世界における「不在」の影響を描出しようとしたとみているのである。ベーコンは、この構想に基づいて、伝統的な宗教主題を好んで選択していたという。絵画を通してキリスト教を継続的に参照することで、ベーコンは、われわれに神の「不在」を脈々と感じさせようとしたのである。

いくつかの先行研究で、ベーコンの作品における実存主義の究極的な苦境、すなわち「孤独」のモチーフは、1940～1950年代にかけて制作された実験的なシリーズから顕著となって現れたと指摘されている。このとき、ベーコンが1948年から1949年にかけて制作した《頭部 I - VI》は、人物の頭部に焦点を当てた肖像画のシリーズであり、先述し

た実存主義的文脈とベーコンの作家性の疎通が認められる初期の作品群である。1949年にハノーヴァー・ギャラリー (Hanover Gallery) で発表された《頭部 VI》(図5)は、ベーコンの「教皇」主題の代表的な作品として知られる《ベラスケス作《教皇インノケンティウス10世》による習作》(図6)(以下、《ベラスケスによる習作》と称する)に先駆けて、ベーコンがベラスケスに言及した最初の作品として考えられている。人物を閉じ込めるように囲む幾何学的枠組み²⁹⁾は、まるで鑑賞者とのあいだにみえない壁が存在しているかのように両者を隔て、空間の閉鎖性と密閉性を強調している。このときベーコンは、画面のなかにさらに別の空間を作り出し、人物を徹底的に閉じ込めることで、逃げ口を失った人間の「孤独」を演出しているのだ

図5 フランシス・ベーコン《頭部VI》1949年、油彩、カンヴァス、91.4×76.2cm、ロンドン、アーツ・カウンシル 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

27) Arya, *op. cit.*, p.82.

28) *Ibid.*, p.93.

29) この「幾何学的枠組み」は、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) が提唱した「平行六面体 (le parallélépipède)」や「スペース・フレーム (space-frame)」に知られる。保坂健二郎「フランシス・ベーコン (1909-1992) の絵画と暴力・再考—1950年代の作品における空間的連関の探索をめぐって」『東京国立近代美術館研究紀要 第6号』2000年、33頁を参照。

る。《ベラスケスによる習作》をはじめとして、《頭部》シリーズにおけるベーコンの探究は、いくつかの点でほかの作品に引き継がれている。1952年に制作された《叫ぶ教皇の頭部のための習作》(図7)は、人物の頭部をさらにクローズアップしているほか、ベーコンの作品における重要なモチーフである〈叫び〉に焦点を当てた作品となっている。人物の背景には、幾何学的枠組みが再び登場しているが、《頭部Ⅵ》では上体を四分の三正面から捉えていたのに対して、この作品は正面像となっているため、画面のなかに遠近感が生まれ、鑑賞者に迫り来るように、より顕著に人物の苦悩が表れているように思われる。

1950年代における「孤独」の探究として、そのほかにベーコンは、《青い服の男Ⅰ-Ⅶ》と呼ばれる作品群を制作している。《青い服の男Ⅲ》(図8)や《青い服の男Ⅵ》(図9)には、黒く塗りつぶされた変哲のない閉鎖的な空間を背景に、青いスーツを着たビジネスマンが物思いに耽る姿が描かれているが、画面のなかに男性の素性或同一性を判断するための一切の特徴を見つけることができない。これについてアーヤは、閉鎖的な空間で自らの運命を熟考する匿名のビジネスマンは、「疎外 (Alienation)」という人間の普遍的な状況を象徴する指摘している³⁰⁾。そしてこの没個性的な男性像に、われわれは自らの苦境、すな

図6 フランシス・ベーコン《ベラスケス作《教皇インノケンティウス10世》による習作》1953年、油彩、カンヴァス、153×118cm、デモイン・アートセンター *本稿では《ベラスケスによる習作》と略記 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

図7 フランシス・ベーコン《叫ぶ教皇の頭部のための習作》1952年、油彩、カンヴァス、49.5×39.4cm、ニューヘブン、イエール大学英国美術研究センター 出典：東京国立近代美術館編『フランシス・ベーコン展 図録』日本経済新聞社、2013年

30) Arya, *op. cit.*, p.88.

図8 フランシス・ベーコン《青い服の男Ⅲ》1954年、油彩、カンヴァス、152.5 × 117cm、個人蔵 出典：Estate of Francis Bacon, <https://www.francis-bacon.com/art>（閲覧日 2025年1月10日）

図9 フランシス・ベーコン《青い服の男Ⅵ》1954年、油彩、カンヴァス、198 × 137cm、個人蔵 出典：Estate of Francis Bacon, <https://www.francis-bacon.com/art>（閲覧日 2025年1月10日）

わち「孤独」を置換して投影する。ベーコンはこのシリーズを通して、「孤独」という実存主義における究極的な苦境を表現したと同時に、ごく平凡な男性像を通して、それがすべての人間に共有されるものであることを示したのである。

2. ベーコンと「磔刑」

2-1. 「磔刑」主題について

ベーコンは、もっとも伝統的なキリスト教主題の1つとして知られる「磔刑」主題について、「敬虔なクリスチャンにとっては「磔刑図」がまったく違う意味をもっていることは知っています。でも私は無神論者ですから、これは人間の行動のひとつにすぎません。他人に対する行為のひとつです。」³¹⁾と述べている。《ベラスケスによる習作》などの「教皇」主題をはじめとして、無神論者であったベーコンが、なぜこれほど多くの宗教主題を積極的に参照したのかはすでに述べた通りであるが、本章では、ベーコンが伝統的な美術

31) Sylvester, *op. cit.*, p.9. 邦訳は小林等訳を参照した。デイヴィッド・シルヴェスター『フランシス・ベーコン・インタビュー』小林等訳、ちくま学芸文庫、34頁を参照。

史における「磔刑」主題をどのように認識していたのか確認を行うこととする。

ベーコンが述べるように、「磔刑」が持つ宗教的な文脈を、そこから取り去ってしまえば、たしかにそれは「他人に対する行為のひとつ」としての一人間の行動にすぎない³²⁾。それを踏まえてもなお、「キリストの磔刑」が、キリスト教および西洋美術史上でもっとも重要かつ象徴的なテーマであることは言うまでもないが、「磔刑」主題のなかでも、再現された場面や示されたモチーフによって細かく区分されるため、ひとえに定義づけは難しく、その類型はさまざまである³³⁾。ベーコンの作品における「磔刑」主題は、すでに活動の初期にあたる1930年代には制作されているが、ベーコンがこのテーマに関連して述べたもののうち、もっとも古い作品がサンタ・クローチェ聖堂のチマブーエ作《十字架のキリスト》(図10)である。13世紀ごろに制作されたチマブーエの磔刑図は、こうべを垂れたまま目を瞑り、苦痛を浮かべるキリストの表情とS字曲線状にひねられた身体が特徴となっているが、ベーコンはこの作品にしばしば「十字架を這い降りる芋虫のイメージ」を重ねてみていたという³⁴⁾。そしてこの、チマブーエ作《十字架のキリスト》が源泉となって描かれたのが、《1962年作》(図3)の右パネルである。《1962年作》右パネルのフォルムは、気味の悪い虫が十字架を這うイメージを描きたいという、かねてからの願いに基づいたものであった³⁵⁾。このエピソードは、無神論者であったベーコンが「磔刑」主題、ひいてはキリストの身体をどのように捉えていたのかを顕著に表しているように思われる。またチマブーエの作品のほかにも、ベーコンはグリューネヴァルトの磔刑図に対しても高い関心を抱いていたことがわかっている³⁶⁾。

図10 チェンニ・ディ・ペーボ《十字架のキリスト》
1287-1288年、テンペラ、木版、448×390cm、
フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂 出典：
Wikimedia Commons (図10: [Cimabue 025.
jpg — Cimabue_025])

32) 前掲書、ツインマーマン、74頁を参照。

33) 池上公平「中世後期イタリア中部における絵画の動向：初期キリスト教時代における十字架の表現」『共立女子大学・共立女子短期大学総合文化研究所紀要』2021年2月27号、134頁を参照。

34) 前掲書、シルヴェスター、18頁を参照。

35) 同書、22頁。

36) ハンターが1950年にベーコンのアトリエを訪れた際に撮影した写真には、グリューネヴァルト作《十字架を背負ったキリスト》の複製がアトリエの壁に貼られている様子が写っている。前掲書、ペピアット、88頁を参照。

これらの事実から述べられることとして、つまりベーコンは、「磔刑」主題の取り扱いにあたって、それらのテーマが西洋美術史の伝統的な文脈に則って、本来どのような象徴性を持つものであるのか、そしてこれまでの歴史においてどのように描かれてきたのか、いくつかの作品に触れながら理解していた。そのうえで、独自の表現に落とし込んでいたことは、ベーコンにおける「磔刑」主題を検討するにあたって、ここで踏まえておかねばならない。

2-2. ベーコンと「磔刑」

先述のように、ベーコンが描いた最初の「磔刑」主題である《磔刑図》(図2)は、当時、イギリスで著名の現代美術コレクターであったマイケル・サドラー卿 (Sir Michael Sadler) によって 20 ポンドで購入され、これはベーコンが画家として評価を受けた初期の一例となる³⁷⁾。この作品では、薄暗い空間に、天井から吊るされたように白い物体が描かれており、抽象的な表現ではあるものの、ベーコンが当時強い関心を示していた X 線スキャン写真のように骨格が浮かび上がっていることから、それが肉体であることがわかる。これを踏まえて改めて全体像をみると、左右に大きく脚を広げ吊るされた肉体は、屠殺された動物のイメージを連想させるのではないだろうか。前節で参照したチマブーエの磔刑図と《1962 年作》をふたたび比較すると、ベーコンが述べたように、《1962 年作》右パネルの S 字曲線状の身体は、チマブーエにおけるキリストのポーズと一致する一方で、上下が反転して描かれていることがわかる。天井から逆さまに吊るされた肉体は、明らかにこのときも、屠畜を想起させているのだ。

西洋美術において「屠殺」は、中世からつづく伝統的な主題として扱われてきた。また一般に家畜の屠殺を描いた作品は、子供とともに描かれた屠体はヴァニタスへの言及であり、放蕩する人物と描かれた雄牛の屠体は、メメント・モリへの言及であると考えられてきた³⁸⁾。20 世紀以降も主題としての関心は高く、エコール・ド・パリに知られるスーティン (Chaïm Soutine) やシュルレアリストらによって、「屠殺」を主題とする作品が生まれている。なお、ベーコンの作品において「屠殺」に関連したモチーフは、《1962 年作》をはじめとする〈磔刑トリプティク〉や、《磔刑図》(図2) など、ほかの「磔刑」主題にも共通して登場しており、ベーコンが「屠殺」のイメージと「磔刑」主題に直接的な関係性を見出していたことがわかる。これについて、ベーコンは次のように述べている。

つねづね、屠畜場や肉の写真に心を動かされてきました。そして、私にとってはキリストの磔刑も同じカテゴリーに入るのです。動物が屠畜場に連れて行かれるところを撮った

37) Harrison, *op. cit.*, p.120.

38) 国清景子「レンブラント作《屠られた雄牛》をめぐって:粗い仕上げが作品に付与したもの」、『美学論究 = Aesthetics review / 関西学院大学美学芸術学会 編』2021 年 9 月 37 号、124 頁を参照。

すさまじい写真があって、死のにおいがします。もちろん本当のところはわからないけれど、そういう写真を見ていると、動物はこれから自分がどうなるのか気づいていて、必死で逃げようとしているように思えます。こういう写真があの絵³⁹⁾のベースになっているのでしょう。「磔刑図」にとっても近い気がするのです⁴⁰⁾。

ベーコンにおける「磔刑」主題の受容を整理しよう。ベーコンは、キリスト教の伝統的
主題である磔刑図について、それが美術史においても、形而上学的な観念においても、膨
大な文脈を有する主題であることを認識したうえで、あくまで無神論者である自分にとっ
て「磔刑」とは、他人に対する行為のひとつに過ぎず、さらにはキリストの身体を、ヴァ
ニタスやメメント・モリに関連する「屠殺」のイメージと結びつけて捉えていた。この
「屠殺」のイメージに関して、ベーコンは「磔刑」という他者への行為を、腹を捌き、肉
を削がれる屠畜の運命と同一視したうえで、その肉体は待ち受ける死から逃れようとして
いるようにみえるとも述べている。実存主義的解釈に基づき、「見知らぬ空間で、逃げ道
もなく自分の運命について熟考する孤独な人物」に特徴づけられるベーコンのモチーフ
は、まさにベーコンのこれらの関心を絵画上へと具現化するものだったのではないだろうか。

3. 再考——《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》

3-1. 制作の背景

《1944 年作》は、1945 年 4 月にロンドンのルフェーヴル・ギャラリーで開催されたグルー
プ展で発表された。この展覧会にはベーコンのほかに、フランセス・ホジキンス (Frances
Hodgkins)、ヘンリー・ムーア (Henry Moore)、マシュー・スミス (Matthew Smith)、
そしてベーコンの友人のグラハム・サザーランド (Graham Sutherland) らが参加してお
り、それぞれ 5 人のイギリス現代アーティストの近作が展示された⁴¹⁾。

《1944 年作》発表時の評価について、1945 年当時、この作品に付いた最も多い形容は「悪
夢 (Nightmare)」という言葉であった⁴²⁾。またラッセルは、批評家として「観る者は言
葉を失った。それらをなんと呼べばいいのか、この感覚を何と名付ければいいのかわから
なかった。……これから始まる祝宴に現れた亡霊ともいうべきこれらの像をそっと片付け
てほしいと願う人がほとんどだった」⁴³⁾とその時の様子を述べている。ラッセルによる
評価の背景として、この頃は初めてナチス・ドイツによるユダヤ人強制収容所の犠牲者や、

39) この発言では《1962 年作》を指して述べている。Sylvester, *op. cit.*, p.25.

40) Sylvester, *op. cit.*, p.25. 邦訳は小林等訳を参照した。シルヴェスター、前掲書、34 頁を参照。

41) 前掲書、国立近代美術館編、2013 年、143 頁を参照。

42) 前掲論文、尹、73 頁を参照。

43) 前掲書、ペピアット、106 頁を参照。

飢えに苦しむ人々の写真が、ヨーロッパに広く公開され始めた時期であった。《1944 年作》の暴力的なまでに激しく歪曲されたバイオモルフィック⁴⁴⁾な形態は、もはや人間としての姿かたちをとどめておらず、当時の社会的状況と合わせて、20 世紀という時代における非人間性に対する恐怖を象徴するものとして捉えられたという⁴⁵⁾。

またこの展覧会でベーコンは、《1944 年作》とともに《風景の中の人物像》(図 11)を出品しているが、この作品は、当時ベーコンとパートナー関係にあったエリック・ホール(Eric Hall)が、ハイド・パークのベンチで居眠りをする写真に基づいて描かれたとされている⁴⁶⁾。頭部が原型をとどめておらず、身体の大部分が塗りつぶされた男性のそばに描かれるのはおそらくマイクであると思われる。これは、ナチス・ドイツの指導者がマイクに向かって演説をする写真に関連したものであるとされているが、一見して脈略を持たない主題とモチーフが不自然に組み合わせられたこの作品において、日常風景のなかに唐突に現れた暴力性は、ベーコンの脳裏に深く刻み込まれた記憶の結びつきと、イギリス社会が抱えたトラウマを揺るぎなく表現している。このほかに、ベーコンが同時期に制作し

た作品で《1944 年作》との関連性を指摘できるのが《帽子をかぶった男》(図 12)である。この作品は《1944 年作》右パネルとの明らかな一致がみられるが、《1944 年作》と比べると、頭部や腕など身体の輪郭が最低限のシルエットを保ったまま描かれているのが特徴といえるだろう。では、この「帽子をかぶった男」とは一体、何を示しているのか。これまでの研究で、男の頭部と白い輪郭は、1940 年 7 月 13 日付の『ピクチャー・ポスト (Picture Post)』誌に掲載された、新年のメッセージを放送するヨーゼフ・ゲッベルス (Joseph Goebbels) の写真に関連したものであることがわかっている⁴⁷⁾。この複製イメージ、すなわち既存するイメージの参照は、ベーコン

図 11 フランシス・ベーコン 《風景の中の人物像》
1945 年、油彩、カンヴァス、144.8 × 128.3cm、
ロンドン、テート・ギャラリー 出典：Martin Ham-
mer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York,
Phaidon Press, 2013

44) バイオモルフィック (Biomorphic)。不規則な生物形態的形状のこと。

45) 前掲論文、尹、73 頁を参照。

46) 同作品に関する所蔵館の作品情報および解説を参照。https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-figure-in-a-landscape-n05941 (閲覧：2024 年 1 月 9 日)

が頻繁に用いた手法の一つであり、作品の制作過程にはスナップ写真や雑誌、新聞の切り抜きなどの資料がたびたび用いられた⁴⁸⁾。先述した《風景の中の人物像》と同様、ナチス・ドイツのプロパガンダがイメージの出発点として言及されることには、当時、流通していたそれらの関連写真にベーコンが関心を持って触れ、自身の作品に直接流用していたことを示している。そしてこれらのイメージを源泉に描かれたいくつかの作品に共通して《1944年作》との視覚的な類似がみられることには、《1944年作》もまた、現実世界の事象、すなわち時代への言及を試みた作品である可能性が指摘できる。

図 12 フランシス・ベーコン《帽子をかぶった男》

1945年、オイル、繊維板、94 × 73.5cm、個人蔵。

出典：Estate of Francis Bacon, <https://www.francis-bacon.com/art>（閲覧日 2025 年 1 月 10 日）

3-2. 作品構成モチーフに関する一考察

次に《1944年作》の作品構成モチーフを、当時のベーコンの関心とともに検討する。

まず制作の経緯について、ベーコンは「人間の姿に近く、徹底して歪められた有機的なフォルム」⁴⁹⁾を描きたかったと述べている。この言及を作品に照らし合わせると、激しく歪められ、パネルごとに異なった構図に孤立して描かれた有機体は、悲痛な叫びを上げるように大きく口を開けており、痛みや苦しみといった暴力性を想起させる。左パネルに描かれた有機体は、胸から下半身にかけて皮膚を削がれ、肉が剥き出しになっており、ここに初期からつづくベーコンの「屠殺」のイメージへの関心がうかがえる。また中央のパネルには、長く伸びた首を布きれできつく締め上げられた有機体とツールが、右パネルには鋭く生えた針山のような物体に脚が貫通し、痛みに叫び悶える有機体のようなすが描かれている。ここで注目すべきは、ベーコンがシルヴェスターのインタビューのなかで、この《1944年作》をエウメニデスのためのスケッチであると言及している点である

47) このゲッベルスのスナップ写真は、ベーコンのアトリエで何年間も保管されていたとされる。ハンターが撮影した、新聞雑誌の切り抜きと複製写真にその一部が写っている。前掲書、ペビアット、150頁を参照。

48) ベーコンの作品における複製イメージの使用に関しては、たとえば以下の文献に詳しい。Günther, Katharina, *Francis Bacon—In the Mirror of Photography. Collecting, Preparatory Practice and Painting*, De Gruyter, Berlin, 2022

49) Sylvester, *op. cit.*, p.9.

50)。このギリシャ神話に登場する復讐と報復の女神たちは、罪を犯し自然の秩序を乱す人間を罰する神であり、フューリーとしても知られている⁵¹⁾。ベーコンはこのテーマに関連して、同年に《1944 年作》右パネルと類似した《フューリー》(図 13) という作品を制作している。《帽子をかぶった男》と同様に、全体的な構図が《1944 年作》右パネルと一致しているが、タイトルからもわかるように、これはエウメニデスを主題として取り上げた作品である。これらの制作は、ベーコンにとって復讐と報復の女神が、《1944 年作》の制作当時、強い関心を寄せたテーマであったことをうかがわせる。

《1944 年作》における有機体のイメージについて、これらのモチーフをめぐりしばしば指摘されてきたのが、ピカソ作《ゲルニカ》(図 14) との類似である。とくに、《1944 年作》における〈叫び〉のイメージには、明らかに《ゲルニカ》と一部の類似が認められる。このピカソの大作は、1937 年に起きたナチス・ドイツによる無差別爆撃によって犠

牲となったバスクの町ゲルニカを描いたもので、反戦絵画における記念碑的な作品である。

《ゲルニカ》の象徴性について、宮下誠は、それらが都市としてのゲルニカや爆撃の様子、そして戦闘機の姿など、実際のゲルニカ爆撃に関するイメージにはつながっていないと指摘している⁵²⁾。さらに宮下は「ゲルニカの悲劇は、具体的な事件から象徴的な情景に、直接的な告発よりも「闘争」あるいは「暴力」という普遍的テーマに置き換えられた」⁵³⁾ とみなし、《ゲルニカ》は、実際の事件を主題としながら戦争の暴力性を鋭く暴くと同時に、20 世紀という時代に生きることに対する「不安」や「恐怖」を顕在化させているとして、その象徴性を述べた。これを踏まえたうえで、《ゲ

図 13 フランシス・ベーコン 《フューリー》1944 年、
オイル、パステル、繊維板、94 × 74cm、個人蔵 出典：
Royal Academy of Arts, *Francis Bacon: Man and
Beast*, London, Royal Academy of Arts, 2021

50) *Ibid.*, p.52.

51) エウメニデス (Eumenides)。復讐と報復の女神たちであり、その怒りは血の犠牲が行われた場合にのみ鎮められる。エリニースやフューリーという名でも知られている。前掲書、ツインーマン、19 頁を参照。

52) 宮下誠『ゲルニカ―ピカソが描いた不安と予感』光文社新書、2008 年、27 頁を参照。

53) 同書、28 頁。

図 14 パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937 年、油彩、カンヴァス、349 × 777cm、マドリード、ソフィア王妃芸術センター 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

ルニカ》と《1944 年作》を比較してみると、《ゲルニカ》の大きく口を開き、叫びを上げる人物や、長く引き伸ばされた人体の首など、いくつかの表現に、《1944 年作》の特徴との一致を確認できる。なお、ピカソにおけるこれらのモチーフは、1920 年代末にすでに現れており、ベーコン本人もその影響を認めている⁵⁴⁾が、《1944 年作》の制作以前に、ベーコンが《ゲルニカ》を参照したという事実は確認できていない。しかし、マイケル・ペピアット (Michael Peppiatt) は、ベーコンがピカソから受けた影響の大きさを念頭に置いたうえで、ベーコンが 1938 年にロンドン画廊で行われたピカソの素描とコラージュの展覧会に訪れていることから、同年 10 月にニュー・バーリントン・ギャラリー (New Burlington Gallery) で展示された《ゲルニカ》を目にした可能性も非常に高いと指摘している⁵⁵⁾。ベーコンが関心をもって《ゲルニカ》を目にしていたとしても不思議はないが、あくまでこれらの指摘は憶測にとどまる。だが、すでに確認した《1944 年作》の発表当時の評価を改めてみると、「悪夢」や「亡霊」といった形容詞の数々は、いずれも《1944 年作》が、回復に向かおうとする社会のなかで人類の暴力性と戦争のトラウマを人々に呼び起こしたことを示している。つまり《1944 年作》は、《ゲルニカ》と同じく、「戦争」という文脈とともに語られることによって、より強大な象徴性を発揮したのである。

54) ベーコンはシルヴェスターによるインタビューのなかで、《1944 年作》の人物のフォルムに対するピカソの影響を 1920 年代末の作品を例に認めている。Sylvester, *op. cit.*, p.9.

55) 前掲書、ペピアット、87 頁を参照。

4. 〈磔刑トリプティック〉における孤独の位相

4-1. 1960年代における〈磔刑トリプティック〉

これまでの分析を踏まえて、《1944年作》における「孤独」の諸相を、〈磔刑トリプティック〉の比較を通して検討する。尹の分析によると、1960年代以降に制作された《1962年作》と《1965年作》の2つの〈磔刑トリプティック〉は、発表当初から「磔刑」を主題とするトリプティックとして《1944年作》と連なって言及されることが多く、1962年のシルヴェスターによるインタビューを契機に、ベーコン本人にも同様の認識が行われた⁵⁶⁾。

まず両作品の特徴について記述すると、まず《1962年作》では、それぞれのパネルに円形の室内空間が広がっている。これは1960年代以降、晩年に至るまで、ベーコンの室内画に繰り返し用いられた空間設定である。右パネルには、歪曲した肉体が小さな構造物に吊るされるように描かれているが、腹部は切り開かれ、肋骨が露呈している。また、パネル下部に画面外の人物の存在を示唆するシルエットが描かれているのも特徴的である。中央のパネルでは、背景に黒く塗りつぶされた窓と思わしき枠組みが初めて登場し、室内空間の中央には、デフォルメされた肉体が、乳白色の皮膚から血を吹きこぼしてベッドに横たわる様子が描かれている。左パネルでは、画面の左下にあるテーブルに、半分に切断された肉体が置かれており、右パネルと同様、肋骨や内臓が具体的に描き表されている。また、円形の室内空間には窓と大きな出口（あるいは他の空間とをつなぐ扉）が登場するほか、身体が歪曲した男性の姿が二人描かれている点にも注目しておきたい。

《1965年作》では、まず右パネルについてみると、《1962年作》からさらに激しく歪められた物体が小さく佇むように描かれており、それが乳白色の肌色で描かれていることから、かろうじて肉体であったことがうかがえるものの、もはや原型は留めていない。左パネルも同様であるが、中央パネルには、《1944年作》と《1962年作》に引き続き、ふたたび「屠殺」のイメージが登場している。そして《1965年作》における歪んだ肉体のそばには、《1962年作》と同様、男性の姿や裸体の女性がほかに描かれており、1960年代における〈磔刑トリプティック〉には、「複数の人物」の存在が共通して特徴づけられることが分かる。

なお、《1965年作》では、激しく歪められた肉体の左上腕らしき部分に、ナチス・ドイツを象徴する鉤十字の腕章が描かれている。《1944年作》の制作と同時期に、ベーコンが当時流通していたナチス・ドイツに関連するイメージを参照していたことはすでに述べた通りであるが、《1962年作》では、これらの関心がより直接的な形となって表れている。《帽子をかぶった男》(図12)と同様、ベーコンはしばしばナチス・ドイツに関連するイメージを作品に引用しているが⁵⁷⁾、〈磔刑トリプティック〉における言及には、どのような意味が見出されるのか。1960年代以降の〈磔刑トリプティック〉に特徴づけられる「複数の人物」

56) 前掲論文、尹、71頁を参照。

との関連性を中心に、次節で分析していく。

4-2. 〈磔刑トリプティック〉における孤独の位相

《1962 年作》と《1965 年作》の作品構成モチーフをめぐり、《1944 年作》ではそれぞれのパネルにトリプティックの中心的位置を占めるモチーフが単体で描かれているのに対して、1960 年代に制作された〈磔刑トリプティック〉では、それ以外に複数の人物の存在が指摘できることが分かった。先行研究でも言及されるように、〈磔刑トリプティック〉において《1944 年作》が特異性を持ちうるとする根拠の 1 つには、制作時期の違いが挙げられる⁵⁸⁾。《1944 年作》の発表後、ふたたび〈磔刑トリプティック〉が制作されるまでには約 18 年の空白があるが、このあいだにベーコンの作家性に発展があったとするならば、やはりそこには 1950 年代の活動が影響を与えている可能性が高い。《ベラスケスによる習作》や《頭部》シリーズをはじめとするベーコンの「孤独」の探求はすでに述べた通りであり、1950 年代を転換期に、ベーコンの作品に実存主義的文脈が顕著に表れるようになったことは明らかである。だが、この時代のベーコンの関心は大きく分けて肖像、すなわち人物の習作に傾けられていた。ベーコンが 1950 年代に「磔刑」主題を描いた貴重な作品が、《磔刑の断片》(図 15)である。1950 年 9 月にハノーヴァー・ギャラリーで発表された《磔刑の断片》は、画面のなかに複数の人物が描き込まれているものの、それぞれの人物に結びつきは感じられない。窓のような木枠に架けられた有機体のモチーフが、血にまみれ、鑑賞者に強烈な印象を与える一方で、すぐそばの通行人や車の影は、むしろ人物同士の断絶や疎外感を強調してい

図 15 フランシス・ベーコン《磔刑の断片》1950 年、油彩、カンヴァス、140 × 108.5cm、アイントホーフェン、ファン・アッペ美術館 出典：Francesca Pipe, Martin Harrison, Sarah Whitfield, Joyce H. Townsend, Christopher Bucklow, *Inside Francis Bacon (Francis Bacon Studies, 3)*, London, Thames & Hudson, 2020

57) ベーコンの作品におけるナチス・ドイツのイメージの参照については、たとえば以下の文献に詳しい。Hammer, Martin and Stephens, Chris, “‘Seeing the Story of One’s Time’: Appropriations from Nazi Photography in the Work of Francis Bacon” in *Visual Culture in Britain*, vol.10, no.3, pp.315-351, 2009

58) 前掲論文、尹、73 頁。

る。また「磔刑」主題から視点を広げると、1952 年制作の《行進する人物たち》(図 16)には、さらに多くの人物(あるいは群衆)が登場するが、それぞれの関係性は依然として希薄である。なお、これらの作例にみる人物表現は、1960 年代の〈磔刑トリプティック〉に描かれた人物と比較して全身が棒のように描かれるなど、それぞれの匿名性が高く、粗雑であることが違いとして指摘できる。しかし、先述したように、これらの時代における制作がベーコンの作家性の転換期であること、また「孤独」表象の探究が顕著に現れ始めた時代であることを踏まえると、両者の差異を、模索の内側で捉えることは十分に可能である。

では、「複数の人物」を描いてもなお孤独を映し出すというベーコンの試みは、どの程度自覚的に行われていたのだろうか。ベーコンは、1966 年のシルヴェスターのインタビューで次のような言葉を残している。

一枚の絵に何人も描かれていると、見る人はすぐにその人物同士の関係をめぐる物語的な側面に目を向けるでしょう。すると、とたんにある種の物語ができてしまいます。しかし私のかねてからの願いは、大勢の人物が登場するにもかかわらず物語を伴わない絵を描きたいということなのです⁵⁹⁾。

この言及に基づくならば、それまでのベーコンにおける「磔刑」主題⁶⁰⁾が、画面のなかに肉体を孤立して描くものであったのに対して、1950 年の《磔刑の断片》を最初に、同じ空間内に無関心を貫く複数の人物、すなわち第三者の存在が認められるようになったことには、「物語を伴わない絵」を描こうとする、画家の恣意的な狙いがあったのではないだろうか。

さらに、ベーコンの磔刑図におけるナチスのイメージの流用には、20 世

図 16 フランシス・ベーコン《行進する人物たち》
1952 年、油彩、カンヴァス、198.1 × 137.2cm、個人蔵 出典：Estate of Francis Bacon, <https://www.francis-bacon.com/art> (閲覧日 2025 年 1 月 10 日)

59) Sylvester, *op. cit.*, p.72. 邦訳は小林等訳を参照した。シルヴェスター、前掲書、89 頁を参照。

60) 1933 年の《磔刑図》における屠体や、《1944 年作》の有機体のイメージを指す。

紀という時代に蔓延した「暴力」、すなわち人間対人間の闘争をめぐって、そばで虐げられる人々や犠牲者に対する大衆の無関心を表した可能性が考えられる。1960年代以降の〈磔刑トリプティック〉は、「傍観」という人々の無言のうちの加虐性にも言及を試みているのである。

《1944年作》においてベーコンは、ただひたすら苦しみを受け、痛みに叫びを上げる肉体を、それぞれの空間に一つずつ置いた。そしてそこには、現在進行形で暴力を与えようとする憎むべき相手も、救いを差し伸べようとする者もない。内面的にも、外面的にも明確な「孤独」を示してみせた。しかし、1960年代以降の〈磔刑トリプティック〉で登場した、同じ空間を共有する第三者の存在によって、これらの孤独の諸相は失われてしまったわけではない。むしろベーコンは、1950年代における制作を中心に、実存主義の文脈に基づいた内省的な自己分析と、その具象化を探求した結果、人間社会という不特定多数の存在のなかに放られた、われわれ人間存在の本質的な孤独を表現することに成功したのである。

結び

本稿では、ベーコンの人世観と実存主義の結びつきを踏まえて、《1944年作》が、20世紀という時代の「不安」と人間存在の「孤独」を象徴するものである、という見解を提示した。戦後の実存主義を決定づける、サルトルによる記念碑的な講演「実存主義とは何か（*L'existentialisme est un humanisme*）」が行われた1945年10月、その約半年前に、ベーコンはルフェーヴル・ギャラリーで《1944年作》を発表した。ベーコンは、哲学者が主張するところの「不安」、そして人間存在が抱える究極的な苦境である「孤独」を、既存の文脈に独自の表現を取り入れながら、絵画上に複雑に編み込むことで表現した。そしてそこには実存主義文学をはじめとする当時の実存主義の興隆と、両者の問題意識の共有を見出すことができるのである。そして、《1944年作》は、20世紀という激動の時代が抱えた「不安」を具現化しただけでなく、戦禍の日々を抜け出し、もとある平穏を取り戻すことを信じてやまなかった当時の人々に、ふたたび悪夢を呼び起こした。しかしベーコンにとって「不安」や「恐怖」とは、決して一時的なものではなく、われわれの日常の片鱗であり、つねに意識するべき対象であったのだ。

またベーコンは、1960年代に再び〈磔刑トリプティック〉を制作しているが、これらの作品には、《1944年作》と異なり、画面のなかに複数の人物の存在が指摘できる。《1944年作》では、1つの空間につき1つのモチーフを孤立して描くことで、内面的にも外面的にも「孤独」を演出していたのに対して、1960年代以降の〈磔刑トリプティック〉では、画面のなかに大勢の人物を描きこむことで「孤独」を演出しており、そこに表現方法の変化を発見できることが分かった。また《1944年作》から約18年の空白を経て発展がみられたことには、1950年代における、肖像画の制作を中心とした「孤独」表象の探求が、

図 17 フランシス・ベーコン《1944 トリプティクの第 2 ヴァージョン》1988 年、油彩、エアゾール塗料、カンヴァス、各 198 × 147.5cm、ロンドン、テート・ギャラリー 出典：Martin Hammer, *Francis Bacon: Phaidon Focus*, New York, Phaidon Press, 2013

その後の制作に大きな影響を与えたことも踏まえておかなければならない。

最後に、ベーコンにおける「磔刑」主題をめぐって、ベーコンは、1988 年に《1944 トリプティクの第 2 ヴァージョン》(図 17) として、《1944 年作》の再制作を行なっている。また 1980 年代には、このほか〈磔刑トリプティク〉といくつかの点で関連性が指摘される作品を制作しており、これらの晩年の活動は、初期の制作からつづくベーコンの「磔刑」主題への関心の集大成と呼べるに違いない。今回、分析の及ばなかったいくつかの重大な問題と併せて、本稿の今後の課題としたい。