

フランシス・ベーコン（1909～1992）研究における資料の取り扱いについて

梶田倫広

2021年、「フランシス・ベーコン バリー・ジュール・コレクションによる」展[神奈川県立近代美術館：1月9日～4月11日(休館期間：1月12日～3月12日)／渋谷区立松濤美術館にて：4月20日～6月13日(休館期間：4月27日～会期終了まで)]が開催された。しかし、新型コロナウイルスの感染拡大のために緊急事態宣言下での開催となり、両館ともに長期休館を余儀なくされた。このため、実際に鑑賞できた人はさほど多くなかったはずだ。この展覧会は、バリー・ジュール(Barry Joule)という人物が所有する、画家フランシス・ベーコンに関連するとされる作品・資料を紹介するものだった。ベーコン自身が廃棄し、作例の極めて少ない1930年代に描かれた油彩画、および画家本人が描かないと主張してきたドローイング、描きこみのある雑誌の切り抜きなど、彼が生前けっして世に出すことのなかった「秘密」を明らかにするという触れこみの展覧会で、多くのメディアはこの展覧会について好意的に報道していた。しかしながら、同展の全出品作を構成するバリー・ジュール・コレクションには、その存在が明るみに出た当初から真正性について疑義が投げかけられていた。イギリス本国における当該コレクションの真偽に関する議論は、日本ではほとんど知られておらず、本展覧会、および刊行されたカタログでも触れられていなかった¹⁾。管見の限り、朝日新聞のみがジュール・コレクションをめぐる疑義を主題に記事を書いている²⁾。このような事情から、展覧会を訪れたり、展覧会に関する報道や記事に接したりした多くの人々は、展示作品を本物のベーコンの作品だと捉えたはずだ。そして将来、「フランシス・ベーコン バリー・ジュール・コレクションによる」展のカタログを手取る人々もまた、よほど事情に精通していない限り、同コレクションを本物だという前提で見ることになるだろう。展覧会というものは、たとえ閉幕しても終わらないのだ。

本稿の目的は、2021年に日本で開催されたバリー・ジュール・コレクションによる展覧会を批判することではない。ましてや、ジュール・コレクションの真贋を判断することでもない。ジャーナリスティックな煽りを含む記事をできるだけ控え、これまで日本でほとんど紹介されていない、当該コレクションに関する研究上の言説を整理することに焦点を当てる。そのことによって、まずは日本語でベーコン研究を始めようとする初学者が、ジュール・コレクションにかかわらず、ベーコンに関する資料全体を慎重に取り扱うよう喚起することを目的とする。

1. バリー・ジュール・コレクションの経緯について

まず、バリー・ジュールとは誰か。バリー・ジュールはカナダ、モンリオール出身。

存命の人物だが、生年には諸説あるようで、1954や1955年、あるいは1946年とも言われている。1970年代後半以降、ロンドンで暮らすようになった。ジュールは便利屋、ベーコンのアーキヴィスト、ビジネスマン、運転手、キュレーター、ライター、馬やアヒルの畜産家、チャリティ・コンサートのプロデューサー、芸術家などと自称していたようだ³⁾。ジュールによれば、彼とベーコンとの出会いは、1978年頃、嵐で隣人のテレビアンテナが自宅の屋根に落ちて、屋根が壊れて困っていたベーコンにたまたま出くわし、それを修理してあげたことがきっかけだったという。二人は非常に近くに住んでおり、なおかつジュールは定職についておらず、時間に融通がきくために、老境にさしかかった画家から運転手、作品の廃棄を含むゴミ捨て、大工仕事などを頼まれるようになり、ベーコンが亡くなる1992年まで、ときおり行動をともにする間柄だった⁴⁾。

バリー・ジュール・コレクション(またはアーカイヴ)⁵⁾は、ベーコンがかつて所有していたとされる絵画、ドローイング、制作資料、その他、本や写真、手紙などからなる。そのなかで最初に公開されたのは、1点の絵画である。1996年2月、《自画像》と題された作品(ベーコンがそれを「自画像」と呼んだとジュールは主張しているが、現時点においてベーコンが描いた作品かどうか明らかではないので、本稿では以後、《肖像画》と記す)が、ロンドンのオリンピックでのファイナ・アート・アンド・アンティーク・フェアに出品された⁶⁾。

1996年5月、ベーコン研究の第一人者であるデヴィッド・シルヴェスターが『ガーディアン』紙に書いた記事によれば、その後、非公式にこの《肖像画》と、ベーコンによって描かれたことが確かな同時期の作品とを並べて鑑賞する機会があったようだ。その場に《肖像画》の所蔵者であるH氏(記事中は匿名だが、ジュールのことを指す)も参加しており、この《肖像画》とは別に8枚の作品を持っていることをシルヴェスターに告げた。シルヴェスターが伝えるところによれば、ジュールは1982年、ベーコンからそれら8点の作品を焼却するように指示されたが、捨てずに取っておいた。そして《肖像画》は、作品の焼却を依頼された際に、画家からプレゼントされたものなのだという。しかしその2日後、気が変わった画家から《肖像画》を戻すよう連絡を受け、ジュールはそれを返却する。その10年後の1992年、ジュールはマドリードへ赴くベーコンを空港まで車で送る際に、改めて《肖像画》を受け取ったという⁷⁾。10日後、画家は旅先のマドリードで亡くなった。

ジュールによれば、1996年7月、自身が所有する、ベーコンに関連するとされるドローイングや資料を、ベーコン研究者であるデヴィッド・シルヴェスターとデヴィッド・アラン・メラーに提示したという⁸⁾。おりしも、ポンピドゥ・センターでベーコンの回顧展が開催されていた頃だ。シルヴェスターも作品の選定に関わっていたポンピドゥ・センターでの展覧会は、1930年代に描かれた油彩画3点と紙作品2点、ベーコンが制作しないと述べ、そして生前公開することのなかったドローイング数点が初めて公開された画期的な機会であった⁹⁾。

このようにベーコンの死後から4年を経た1996年頃から、それまで未公開だった彼の絵画やドローイング、制作資料が知られるようになっていった。なかでも最大級の資料群は、1998年、ダブリン市立ヒュー・レーン美術館に寄贈されたベーコンのスタジオおよびスタジオに残されたすべて(約570冊の書籍・カタログ類、1,500枚の写真、100点の破

れたキャンバス、1,300枚の書籍などからなるスクラップ、そして2,000点に及ぶ画家の持ち物や70枚のドローイング)である。1961年から、亡くなる1992年まで画家が使用していたスタジオはダブリンへ移築されたのちに、2001年に一般公開され、ベーコンが生前、公に見せることのなかったドローイングやラフスケッチ、制作に際して使われた参考資料の数々が知られるようになっていった¹⁰⁾。1998年には、ポンピドゥ・センターで展示されたドローイングを含む素描類がテート・ギャラリーに収蔵され、翌年、同館はこの収蔵品を紹介する展覧会を開催した¹¹⁾。同じ頃、ジュールはテート・ギャラリーに対して自身のコレクションの収蔵を提案したが、このときは断られている¹²⁾。

ジュール・コレクションによるドローイングや制作資料は、2000年、アイルランド近代美術館で開催された「バリー・ジュール・アーカイヴ フランシス・ベーコンに帰属する紙作品(The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon)」展で、初めてまとめて公開された。翌年には、ロンドンのバービカン・センターで、「ベーコンの目 バリー・ジュール・アーカイヴによるフランシス・ベーコンに帰属する紙作品(Bacon's Eye Works on Paper Attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Collection)」展が開催された。どちらの展覧会にも油彩画は出品されていない。双方とも展覧会タイトルに「〜に帰属する(attributed to)」とあるように、その後のジュール・コレクションによる展覧会と異なり、作者について論争の余地のある資料体であることが示唆されていた¹³⁾。それでも、美術史家でデイリー・テレグラフ紙の美術評論を担当していたリチャード・ドーメントは、バービカンでの展覧会に対する展評において、当該コレクションの資料の来歴が疑問視されていないことを批判し、ドローイング、および写真や新聞記事への描きこみがベーコン本人によるものかを検証すべきだと述べている¹⁴⁾。

バービカン・センターでの展覧会の会期中には討論会が催され、登壇者であったテートのキュレーターで、ベーコンに関する著作もあるアンドリュー・ブライトンと、ベーコン研究の権威とも言うべきマーティン・ハリソンは、ジュール・コレクションの真正性に疑問を投げかけた¹⁵⁾。このように、主だったベーコン研究者は当該コレクションに対して、否定的な見解を示した¹⁶⁾。

しかしながらテートは2004年、ジュール・コレクションの一部である約1,200点にも及ぶ資料の寄贈を受け入れた。また同年、ジュールはパリのピカソ美術館に約90点のピカソに関連する自身が所有する「ベーコン」資料を寄贈、オタワのカナダ国立美術館にも資料を寄贈している。しかしながら、テートがジュールからの寄贈を受け入れたと言っても、すでに作品としてテート・コレクションに加わっていたベーコンによるドローイングとは異なり、ジュールに由来する全資料が「テート・アーカイヴ」に収蔵されたという事実は見逃せない。すなわちテートは、ベーコン「の」作品ではなく、ベーコン「に関連する」資料としてそれらを受け入れたのである。さらにこれまでのところ、テートはジュールから寄贈を受けた資料を、ベーコン本人のものであるとは積極的に認定していないように見受けられる。たとえば、2008年にテート・ブリテンで開催されたベーコンの回顧展では、ドローイングや資料は展示されていたものの、自館が所蔵するジュール・アーカイヴからは一点も出品されていない¹⁷⁾。また、2019年にはジュール・アーカイヴの事物を展示する小企画がテート・ブリテンで行われているが、そこではベーコンが確かに所有してい

たとえられる書籍、レシート、画家が被写体となっている写真などで構成されおり、画家が制作したとは断定できないドロ잉、および描きこみのある雑誌の切り抜きや写真などは除外されていた。近年、テートのキュレーターであるアンドリュー・ウィルソンは、ペーコンの著作権管理団体へ送ったメールのなかで、ジュール・アーカイヴのなかにはペーコンではない(複数の)人間の手が加わっていることを、より明らかにすべきだと主張したと伝えられる¹⁸⁾。

こうしたテートの態度に、ジュールは不満を募らせていたようだ。2021年8月8日付の『ガーディアン』紙によれば、テートに寄贈したジュール・アーカイヴを引き上げるための法的措置と、手元に残っていたコレクションを将来、テートに寄贈するとしていた約束の反故を念頭に、ジュールがテートと協議を重ねているとのことだ¹⁹⁾。

2. なぜ真正性は論争にならないのか

バリー・ジュール・コレクションの真偽が新聞や雑誌記事などで言及される際、その研究と議論が、いまなお続いているといった結論で締められることが多い²⁰⁾。しかしながら、こうした言い方は正しくない。というのも、メディアにおいては度々、議論になっていると言えるかもしれないが、ペーコン研究において、ジュール・コレクションの真贋はそれほど論争になっていないからだ。ジュール・コレクションの真正性に焦点を当てた論文は、その存在が公になって20年以上が経っているにもかかわらず、「バリー・ジュール・アーカイヴ フランシス・ペーコンに帰属する紙作品」展のカタログに掲載されたデヴィッド・アラン・メラの論文、当該コレクションの矛盾点を指摘するマルセル・フィンケと、最近発表されたソフィー・プレトリウスの論文くらいである²¹⁾。それはなぜか。大きくふたつの理由がある。

a. 持ち主の問題

あくまで一般論ではあるが、真偽不確かな資料が研究対象に取り上げられない理由としてまず挙げられるのは、仮にある作品を贋作と認定した際、その作品の持ち主から名誉毀損などの訴訟を起こされるリスクがある点だ。たとえば、以下のようなケースが実際にあった。2012年初頭、真正性に疑義のあるフランシス・ペーコンのドロ잉に関するカンファレンスが、ロンドンのコートールド美術研究所で企画された。論争になった作品の持ち主はイタリア、ボローニャに在住するクリスチアーノ・ロヴァテッリ・ラヴァリーノ。本人の弁によれば、ラヴァリーノはペーコンの恋人で、所蔵のドロ잉は画家本人から直接、贈られたという。ところがこの素描をめぐる討論は、訴訟のリスクを理由に最終的に中止となった。所蔵者ないし、それに近い人間が不都合な見解、すなわち真正性に疑義があるという診断を下す者に対して法的手段を行使する恐れが拭いきれなかったのだ²²⁾。このように、所蔵者が美術史家や批評家の判断に満足できず、訴訟をちらつかせるなどの示威行動をとる場合、中立・公正な評価を下すことは難しくなる。

ところで、2021年9月、ペーコンの作品とされてきた500点超のドロ잉がイタリ

ア当局に贋作として押収され、複数の関係者が逮捕された。逮捕者の実名は明かされていないが、そのうちのひとり「ボローニャのアート・コレクター」で、記事に掲載された押収作品の写真を見る限り、それはラヴァリーノが所有していたものと酷似している。この出来事を報道する記事では、贋作を展覧会に出品したり、それに関するカタログを制作したりすることで、贋作に真正性を付与する手口が言及されている²³⁾。

b. 当該資料を真作とみなす側の問題

多くの研究者たちがジュール・コレクションについてほとんど言及しない理由は、もちろん、それだけではない。そもそも反論に値する主張が、当該コレクションを支持すると思われる陣営から提示されていないからである。ジュール・コレクションの展覧会への出品は、2001年、バービカン・センターでの展覧会、そして2005年、パリ・ピカソ美術館での「ペーコン ピカソ」展において、ジュールがピカソ美術館へ寄贈した資料が展示されて以降、しばらくまとめて公開されることはなかった。ところが、2013年に中国の南京芸術学院美術館でジュール・コレクションによるペーコン展が開催されて以降、たびたび開催されるようになる。2014年と2018年には、フランス、サン＝ポール＝ド＝ヴァンスのマーグ財団美術館が、ジュールが同美術館に寄贈した資料を展示した。2016年には上海のホウ美術館、2018年、イタリア・ソレントのヴィツラ・フィオレンティーノ、そして2021年、日本でバリー・ジュール・コレクションによるペーコン展が開催された。

これまでのところ、主だったペーコン研究者がジュール・コレクションに対して否定的な見解を示しているにもかかわらず、これら一連のカタログでは、このコレクションの真正性への疑義について触れられていない。そして、ほとんどすべてのカタログにジュール自身が寄稿し、その他執筆者の文章もまた、ジュールの証言によって支えられている。その意味では、リチャード・ドームントが批判した2000年前後の状況から、なにも進展していないと言える。真贋について議論のある事物を真作として提示するのであれば、なぜそれを真作と捉えるかについての論拠を明らかにすることから始めるべきだろう。また、その上でペーコン作品全体への見方がどのように変わりうるのかを示すこともまた、研究上の手続きとして重要である。ジュール・コレクションによるペーコンの作品やドロ잉は、当該資料を支持する人々さえ指摘するように、ペーコンの本物とされるものよりも明らかに稚拙で、モチーフに対する露骨なオブセッションを見せるものが多い²⁴⁾。あとで詳しく述べるが、疑問の余地がない作品や資料とは、明らかに性格が異なるのだ。それゆえ、ジュール・コレクションを踏まえてペーコンの作品を解釈するならば、これまでの言説全体を修正する必要があるはずだ。にもかかわらず、これまでペーコン展と銘打たれたジュール・コレクションについての展覧会、およびそのカタログに掲載された文章は、既存の、とすれば紋切り型のペーコン解釈の上に当該資料を当てはめているに過ぎない。

そのなかで明確な論点を提示していると言える数少ない事例は、2000年、「バリー・ジュール・アーカイヴ フランシス・ペーコンに帰属する紙作品」展のカタログに収録されたデヴィッド・アラン・メラウの論文と、ジュール・コレクションとは関係のない書

籍ではあるが、当該コレクションの性格について、画家のサドマゾヒスティック、かつ同性愛的な衝動がはっきりと見られるものとして評価するニコラス・チェアの論文である²⁵⁾。

近年、ジュール・コレクションに関する論考を書いたソフィー・プレトリアスも指摘しているように、メラーの論文のきわめて重要な点は、ジュール・コレクションにおいて、とりわけXアルバムと呼ばれる約70点のドローイングのうち、メラーがペーコン一人のみによる作品だと認定して良いとみなしたのは2点で、それ以外の作品については、ペーコンとともに別の人物の手が入っているか、あるいはペーコンとはまったく別の人物が描いたものとみなしたことである²⁶⁾。またメラーは、制作資料については画家自身が作った複製図版の切り抜きもあれば、彼の興味を反映していそうだが、おそらくは彼の手によるものではないものを含むと考察している²⁷⁾。メラーは文中で今回の分類は暫定的なものだと断っているが、管見の限り、その後、彼は当該コレクションに関する研究を進めていない。

ニコラス・チェアは、ジュール・アーカイヴとペーコンのスタジオに最後まで残されていた資料の両方に画家の性的な衝動の痕跡を認め、「それは『郷愁、個人の記憶、幻想、トラウマなどと関連する』情動であり、一見、日常的な図像をサドマゾヒスティックな欲望へと変える」ものとして、作品解釈への手がかりとして捉えている²⁸⁾。チェアは、とあるセクシュアル・マイノリティに関する映画についての分析を引用しながら、アーカイヴとは、そもそも断片的で無秩序な寄せ集めから作り上げられたある種の虚構であることをほのめかし、「事実であろうとフィクションであろうと」ジュール・コレクションは、サドマゾヒスティックな同性愛の関係を裏づけるために重要な役割を果たすだろうと結ぶ²⁹⁾。アーカイヴという存在が虚構性から逃れられないことは理解できる。しかし結論が批評性を有していれば、その理論的土台となる事物の真贋は二の次で構わないとするかのようにも読めるこの文章は、実証性を軽視した極論であるように思う。

ところでジュールは、自身のコレクションにペーコンの指紋が残されていると主張しているが、ジュール・コレクションには、書籍やレシートなど、元々ペーコンが確かに所有していたとみなされるものも含まれるため、この事実がコレクション全体の真正性を保証することにはならない。問題は、その資料をペーコンが所持していたかどうかをさることながら、そこに描かれたイメージがペーコン本人の手によるものかどうかである。何点かの資料のうちに指紋の跡が認められるというくらいでは、この疑問は解消されない³⁰⁾。

以上のように、ジュール・コレクションに関する研究は、その真正性を支持する側の主張にほとんど進展が見られないため、反駁する必要性が生じていない。研究者たちの沈黙は、その資料の価値を認めたことを意味しない。こういう状況ながら疑義を呈する側は、分析を少しずつ深めてきた。次章ではコレクションの内容を具体的に見ていくことで、これまでどのような疑義が呈されてきたかを確認したい。

3. バリー・ジュール・コレクションの内訳について

バリー・ジュール・コレクションは、おおまかに3つに分けられる。ひとつは(a)油彩画、もうひとつはXアルバムと呼ばれる(b)ドローイング、そして描きこみや引っ掻き跡などのある、雑誌の切り抜きや写真などの(c)制作資料である。

a. 油彩画

ジュール・コレクションが所有する、1930年代頃に描かれたとされている10点の作品である。このなかで、前述の《肖像画》のみが1996年にロンドンで公開され、反響を呼んだことから、これについては多くの批評家や美術史家が言及している。美術史家のリチャード・ショーンは、この作品に関する示唆に富んだ見解を提示している。《肖像画》は、発表当初、1930年代頃に制作されたと考えられていたが、ショーンによればこの作品に使われている「ラスボン」というキャンバスは、1937年以前には生産されていなかった。また作品の裏面に「for Francis Bacon」とあり、これだけではこの作品がベーコンに送られたのか、画材屋がキャンバスを画家のために予約していたのか判然としないが、このキャンバスはありふれた規格品だったため、後者の可能性は低いと指摘する。そして、この作品の制作年代を1937年以降とし、ベーコンが描いたことが疑いない同時期の作品と比較すれば、この《肖像画》はベーコンによるものとは思えないと結論づける³¹⁾。

一方、シルヴェスターは1996年当時、同時期のベーコンによる作品と比較すると、この《肖像画》は他の作品と比べてずっと質が低いと判断しつつも、彼が描いた作品であることを否定することはできず、本人ひとりの作品ではなく、彼に絵画を教えたロイ・ド・メーストルとの共作だったのではないかと推測した³²⁾。だが、のちに考えを修正し、最終的にはジュール・コレクションそのものを拒絶した³³⁾。

その他9点の油彩画の、刊行物における初出については特定できなかったが、ジュール・コレクションによる展覧会での初出は、カタログにおいて《肖像画》を含む全10点の図版が掲載されている、2016年に開催されたホウ美術館が初めてではないかと思われる。これら9点については、イギリス本国で展示されていないこともあるせいか、実はこれまでほとんど言及がない。最近刊行されたベーコンの評伝では、一連の油彩画について「1930年代中頃に描かれたベーコンの作品だと知られているものとは、少しも似ていない」とだけ記されている³⁴⁾。確かに絵具の質感、描かれたモチーフ、スタイルなど、どの点においても数は少ないながらも現存している、ベーコンの作品として疑いのない同時期の作品との共通点を見出すことは難しい。

ジュール・コレクションの油彩画のいくつかには、対象を取り囲む枠の線や、背景などに縦の線が引かれている。こうした特徴は、その後のベーコンの作品によく見られる枠線や、雨垂れのような縦のストロークを予兆するものと見えなくもない。神奈川県立近代美術館、および渋谷区立松濤美術館で展示されたジュール・コレクションの油彩画を見ると、これらの作品における枠線や縦の線は絵具層がすっかり乾いた後に、その表面を引っ

掻いてつけられているものであることが確認できた。しかも画面全体の構図とは関係なしに、後から引かれたもののように見える。このような技法は同時期のみならず、全面業を通じてベーコンの作品において見られない。もちろん、この作品群のみに試みられた特異な描き方だったという見方を採る人がいるかもしれない。ただ、そうであればなおさら、異質な手法による線描を取り上げて、ジュール・コレクションの作品群と、疑いなくベーコンの作品であるものとの共通点をほのめかすことはできないだろう。

b. ドローイング(X アルバム)

同一のフォーマットの紙に描かれた、約70点のドローイングの一群である。うち57点がテート・アーカイヴに収蔵されている。これらの紙は、表紙にバツ印のついた古いアルバムに綴じられていたものだと考えられ、ゆえに通称「X アルバム」と呼ばれる。このアルバムは、1951年に亡くなるまでベーコンと暮らしていた乳母のジェシー・ライトフットの持ち物で、ベーコンは乳母の死後、そこに貼られていた写真を剥ぎ取り、台紙をドローイングの用紙として使用したと言われている。ただし、これを裏づけるのはジュールによる証言のみである³⁵⁾。傍証として挙げられるのは、美術評論家のエドワード・ルーシー＝スミスが、X アルバムに貼りつけられている古い写真をライトフットの肖像写真と指摘していることだ³⁶⁾。だが、ソフィー・プレトリアスはその写真が、とある医学書に掲載された図版であることを発見した。またX アルバムに貼りつけられている医学関連の図版は、ほとんどがこの書物に由来しているものの、ベーコンがこれを所有していた記録はないとプレトリアスは指摘している³⁷⁾。

X アルバムの多くは、ベーコンの真作とみなされる油彩画と類似する図像が描かれている。油彩画の下絵か、あるいは油彩画を手本に描いたかのようだ。ゆえにメラーは、油彩画の制作年代と比較して、1956年から1961年頃にかけて描かれたものと判断した³⁸⁾。先述したようにメラーは、X アルバムの多くはベーコンではない人間の手も加わっているか、あるいは完全に別の人間によって描かれたとみなした。そして制作に関わった人間として、当時のベーコンの恋人であったピーター・レイシーと、1950年代、ベーコンがモロッコのタンジールでしばしば行動をとともにした画家のアーメド・ヤクビの可能性を挙げている³⁹⁾。

これに対してプレトリアスは、X アルバムの制作年代について疑問を投げかける。プレトリアスは、テート・アーカイヴに所蔵されたX アルバムのドローイングのひとつに、1967年にベーコンが描いた三連画の部分とほぼ同じイメージが描かれていること、それから1980年代以降に描きこみが施されたことが確実な制作資料、たとえば1980年にロンドンのアーツ・カウンシルで開催された「ジャコモッティ」展のカタログに描かれたドローイングと、X アルバムのドローイングとのあいだに技法上の共通点が見られることから、X アルバム内のドローイングについても、1980年代以降に描かれたものと推定する⁴⁰⁾。また、これら一連のドローイングのなかで、様式および技法上の習熟や変化が認められないことから、それらが短期間のうちに描かれたものと捉えている⁴¹⁾。ちなみにレイシーは1962年に亡くなっているため、プレトリアスの主張に従えば、メラーの仮説は妥

当ではないことになる。

プレトリアスはこの他にも、モチーフ、スタイルなどさまざまな点で、本物とされるベーコンのドローイングとジュール・コレクションのXアルバムや制作資料におけるドローイングとの相違を指摘している。なかでも重要な点は、Xアルバムのみならず、制作資料で使用されている描画材と色彩についてであろう。プレトリアス曰く、Xアルバムおよび制作資料には油彩のほかに、水彩、グアッシュ、チャコール、黒のクレヨンなどが使用されているが、ごく初期の作品を除外すれば、ベーコンがこれらの描画材を使用して制作した作例を見つけることはできず、また画家のスタジオでこれらの画材が用いられた痕跡を見つけることもできなかつたと述べている。また本物と疑いのないベーコンのドローイングでは、サーモン・ピンク、ヴィリジアン、プルシアン・ブルー、黒やグレイといった色彩が用いられ、かつ単色で描かれるケースがほとんどだが、ジュール・コレクションのそれは、一枚の画面に複数の色彩、それもやはり、ベーコンのスタジオでは確認できないブライト・ピンクやマゼンダがよく使われていると指摘する⁴²⁾。先に述べたように、1961年から亡くなるまでベーコンが居住し、制作を行っていたスタジオおよびそこに残されていた資料は、綿密な調査の上、ダブリン市立ヒュー・レーン美術館に寄贈された。もちろん約30年間のなかで画家が使用したもののすべてが、スタジオに残ってはいないだろう。しかしそこにXアルバムや制作資料で使用された描画材の痕跡がまったく見当たらないという事実は、看過すべきではない。

c. 制作資料

ジュール・コレクションにおける制作資料は、多様な参照源(新聞、雑誌、挿絵のある本、カタログなど)や、その主題(政治、戦争、医療、スポーツなど)において、一見すると、ベーコンが興味を持ちそうな事物である。しかしこれらは、ベーコンのスタジオに残されていた制作資料と比較すると、いくつかの点で相違点が浮かび上がる。制作資料における比較研究については、マルセル・フィンケの論文が詳しい。以下、フィンケの論考を中心に紹介しながら、制作資料について検討する。

ジュール・コレクションとベーコンのスタジオに残された資料の差異として、第一に制作資料の出典元が挙げられる。プレトリアスは、ジュール・アーカイヴにはベーコンがしばしば参照してきた雑誌である『パリ・マッチ』や『ピクチャー・ポスト』に由来する写真がない一方で、ほとんどのスポーツ関係の写真が、これまでベーコンが使用したことが知られていない『ル・ミロワール・デ・スポール』や『ミロワール・スプリント』からの切り抜きであることを不可解な点として挙げている⁴³⁾。

第二に、経年劣化の程度の違いが挙げられる。ジュール・コレクションの制作資料は、1940年代から1980年代後半にいたる雑誌や書籍からのスクラップなどで構成されているが、これらの画像への描きこみや、引っ掻き跡などは比較的新しいものに見える。ゆえに多くの研究者が、1970年代から80年代に手を加えられたものとみなしている⁴⁴⁾。これに対して、ハリソンやフィンケは、ベーコンのスタジオに最後まで残されていた資料には、擦り切れ、汚れ、裂け目、絵具の不均等な付着などの物理的な経年変化・劣化が、長い時

間をかけて少しずつ積み重ねられていると指摘する⁴⁵⁾。そのなかでも顕著な違いとして挙げられるのは、指紋の有無であろう。ペーコンのスタジオに残されていた資料には、支持体の周縁部を中心に資料の裏面に至るまで、油絵具のついた左手で握っていたために付着したと思われる無数の指紋がはっきりと見られる。このことは、画家が実際にこれらを手に取りながら、絵画を制作していたことを示している。一方で、ジュール・コレクションによる資料の多くの裏表紙には指紋や油汚れ、擦り傷などが少なく、スタジオのなかで使用したり、そこにしばらく放置したりしたことで半ば偶然生じる汚れや傷などがほとんど見られない。

第三に、ジュール・コレクションには、故意に古い印象を作り出しているように見える傾向があるとフィンケは指摘する。フィンケは、その根拠としてジュール・アーカイヴにおけるプッサンの《嬰兒虐殺》、セルゲイ・エイゼンシュテインによる映画『戦艦ポチョムキン』におけるオデッサの階段で乳母が殺されるシーンや、闘牛などの複製図版において、全体を暗くするために薄く溶いた絵具が塗られている点を挙げている⁴⁶⁾。加えて、資料に付着した絵具の斑点は、制作過程において意図せず撥ねて落ちたようなものではなく、均質かつ規則的であることから、故意に加えられているように見える資料が散見される。この点も、ジュール・アーカイヴの制作資料における特徴のひとつだとフィンケは指摘する⁴⁷⁾。また、今回、日本で展示されたジュール・コレクションでは、十字など縦横で折り畳み、その線を手がかりに引っ掻き跡がつけられている雑誌の切り抜きや写真などの資料を多数、確認できた⁴⁸⁾。この点に関してプレトリアスは、規則的につけられた十字の線が、表面に対してすべて谷折りになっていることに着目する。たとえば資料を小さく畳もうとして四つ折りにするのであれば、一箇所は必ず山折りになる。折り目がすべて谷折りになっているということは、その資料を折り畳もうとしたのではなく、縦に折っては開き、横に折っては開くといったことを繰り返しているということになる。すなわち、画面に皺をつくる目的のためだけに行われているかのようなのだ。一方、ペーコンのスタジオに残されていた資料では、資料を規則的に折り、それをガイドに手を加えたように見える事例はほとんどない⁴⁹⁾。

同じような傾向は、無秩序に施されたかに見える激しい引っ掻き跡や絵具やチャコールなどを用いた筆跡が、その実、モチーフの輪郭や中心線を繰り返しなぞっているだけに過ぎないことから窺える。このようにジュール・コレクションにおける資料への描きこみは、一見すると激しい情動の発散のように見えるが、仔細に検討すると一定の規則性を看取できる。すなわち、資料から創造的な手がかりを得ようとする営為ではなく、傷つけること自体が目的となっているかのようなのだ。フィンケは、こうしたジュール・コレクションに見られる図版への介入を、機能的ではなく装飾的な傾向にあると指摘している⁵⁰⁾。

他方、ペーコンのスタジオに残された資料には、スタジオ内で偶然に生じた、あるいは画家自身が意図的に作り出した資料の改変や絵具の付着を、創作上の手がかりとして使用した痕跡がある。たとえば、フィンケは以下のような例を挙げる。ヴェネツィア・ビエンナーレに関するエッセイを掲載したフランスの美術雑誌『目』（1956年）のある一頁が、ペーコンのスタジオに残されている⁵¹⁾。そのスクラップは展示室内の写真で、一人の男性

来館者がソファに座っている。油污れ、絵具のしみ、破れ、汚れなどの経年変化によって全体的に傷んでいる。ペーコンは、インクペンを使ってその図版に台形を描き入れ、ソファの下部の領域を縁取る。また濃緑の絵具を用い、素早く塗りたいことで、周囲や不要な部分を省いているようだ。さらに描かれた枠を強調し、この脆い紙を補強するためか、記事の左の余白を後ろに折り返している。このように非常に集中的で無駄のない手つきで、ペーコンは役に立たないものを切り離し、参照すべき点を選び取っている。この折り目の部分にある、色のついた指紋や表面の擦り傷は、画家が制作中に繰り返し手に取っていたことを表しているだろう。この資料は最終的に《赤い長椅子の女》(1961年、個人蔵)という絵画のモデルとして役立つとフィンケは指摘する⁵²⁾。このように、画家のスタジオに残された資料のいくばくかには、ペーコンが繰り返し参照した痕跡や、画家が創作のために焦点を見定めようとして改変した痕跡が認められる。他にもペーコンは、偶然、折り畳まれたと思いき図版のかたちを保存するためにクリップで留め、それをもとに油彩画を描くといったことも試みている⁵³⁾。このように彼は、スタジオ内で半ば偶発的に物理的な変化を蒙った図版を「下絵」に油彩画を描いている。これは、ここ20年にわたるスタジオの資料の調査によって明らかになった、ペーコンの特徴的な制作手法のひとつである。

このようにフィンケはジュール・コレクションの制作資料と、ペーコンのスタジオに残された資料とを比べ、その物理的な痕跡の生成過程や、描きこみから窺える意図に大きな差異を見出す。またXアルバムでも言及したように、ジュール・コレクションの制作資料で用いられている画材がペーコンのスタジオで見つかっていないことは、ここでも重要な指摘になるだろう。もちろん、こうした違いからジュール・コレクションの資料の痕跡が、ペーコンとは別の誰かによるものだと断定できるわけではない。ペーコンが実は自身の仕事場とは別の場所を持っており、そこで制作していたという可能性もゼロではないかもしれない(かつてラヴァリーノが、そう主張したように。だが、これを立証すべきは当該資料の真正性を認める側の仕事だろう)。少なくとも確かに言えることは、以下である。ジュール・コレクションの制作資料は、ペーコンのスタジオに残された資料群とはステイタスが明らかに異なる、すなわち、たとえそれらがペーコンによって制作されたものとしても、スタジオ内で制作されたものではない可能性がある。そして絵画制作における資料として参照された痕跡が認められない。

最後に、ジュール・コレクションにおける制作資料の、少なくとも一部は、そもそもペーコンが所持していなかった可能性があるという指摘を紹介したい。ジュール・アーカイヴにおける制作資料のなかに、オペラの記事が貼付されたエティエンヌ＝ジュール・マレーに関する書籍の切り抜きが残されている。プレトリアスによれば、この記事に書かれたオペラのプログラム、および場所と日付が一致するのは1995年のことだろう。ペーコンの死後、3年後のことである⁵⁴⁾。

3. 結論

以上、ジュール・コレクションの経緯と言説を整理してきた。現時点においてはジュー

ル・コレクションを支持する立場から、それらが真作であるとするための有力な論拠は提示されておらず、一方でその真正性に否定的な論文がいくつか発表されている。これが現在の研究史上の概観である。こうした混乱の一因は、確かに画家本人にもある。ベーコンは生前、ドローイングを描かないと繰り返し主張していた⁵⁵⁾。そのため、ベーコン研究の経緯をよく知らない人々からすれば、ジュール・コレクションに否定的な見解を示すことが、ドローイングを描かないという、画家が作り上げた神話を守ろうとする頑迷な態度と誤解された側面はあっただろう⁵⁶⁾。だが、ダブリン市立ヒュー・レーン美術館に移設されたベーコンのスタジオ、およびその資料が公開され、いまではベーコンがドローイング、制作スケッチを描いていたことや、複製図版などの制作資料を用いた彼の特異な制作スタイルは、研究上の常識となった。

ところで、ジュール・コレクションによって、ベーコンが隠してきたドローイングや制作資料が明らかになったかのような言い回しがときに散見されるが、経緯を踏まえればわかるように、これは正しくない。正確に言えば、ジュール・コレクションは、ベーコンのドローイングや制作資料の存在が明らなみになっていった状況と並行して登場した。1990年代後半から2000年にかけては、比較研究の態勢が整っておらず、それゆえに議論に混乱があったと言えるかもしれない。しかし、来歴において疑いのないベーコンの作品や資料と、ジュール・コレクションとを比較できる態勢が整えられ、当該コレクションの真正性に疑義を投げかけるハリソンやフィンケ、プレトリアスの研究が2000年代半ばから登場した。このことによって、それまで主だった研究者が表明してきたジュール・コレクションに対する違和感や矛盾点に、明確な根拠が示されるようになってきた。

ジュール・コレクションに対する否定的な論文をもって、ジュール・コレクションのすべてがベーコンのものではないと断定することは難しい。むしろこのコレクションには、書籍、レシートなど、かつてベーコン本人が所持していたと思われるものも確かに含まれている。しかしながら、テートに収蔵された資料のひとつに、ベーコンの死後の記事がカラージュされているというプレトリアスの指摘は、決定的なことのように思われる。なぜならばこのことは、ジュール・コレクションとは、画家からジュールへと渡された、他人の手が混じっているかもしれない資料体ではなく、少なくともその一部は、そもそもベーコンのものではなかった可能性を示すからだ。

このように現在の研究状況を踏まえれば、ジュール・コレクションは総体としては玉石混淆と判断せざるを得ないだろう。ひとつひとつを仔細に検討し、判別していく必要があるのかもしれないが、画家本人が没したいま、非常に難しいことだと思う。それにしても、こうした状況のなか、ジュール・コレクションの真偽について少しも言及することなく、このコレクションを紹介する展覧会がイギリス本国以外の各地で開催されている事態は、ジュール・コレクションの真正性自体とは別問題である。一連の展覧会を通じて、経緯を知らない人々が、ジュール・コレクションをベーコンの本物の作品や資料として鑑賞していること、そのことによって当該資料を真作とすることの既成事実化が図られている。ベーコンではない人間の手が混じっているかもしれないことと、そもそもベーコンのものではないかもしれないことを混同してはならない。それさえも曖昧であることが、ベーコンという画家の「創作の迷宮」なのだろうか。なるほど、たとえそうだとしても、

現時点においてジュール・コレクションは、真贋どちらの可能性もありうる資料体であること、本物と疑いのないものとは差異のあるものであることをはっきり提示した上で紹介されるべきだろう。これまで述べたとおり、ジュール・コレクションは、単にベーコンが秘密にしていたために真偽不明なものとなっている初期の油彩画と、ドローイングや制作資料という次元の問題ではない。ベーコンが手がけたものと疑いのない作品群、資料群と比較すれば看過できないほどの差異がある⁵⁷⁾。

残念ながら、美術の世界に真贋問題はよくある話で、その意味でジュール・コレクションの一件はきわめて凡庸な出来事である。昨日、真作だったものが今日、贋作になり、そしてその逆もある。ジュール・コレクションもまた、最終的にどう判断されるかわからない。しかしその検証は研究の積み重ねのみによって更新されるべきであり、間違っても展覧会やメディアを通じた既成事実化によってなされるべきではない⁵⁸⁾。

註

- 1) Xアルバムと呼ばれるドローイングを説明する文章において、「一部の作品に関しては、画家以外の周辺にいた人々の手が関与している可能性」があるとしているが、「ベーコンの制作過程を探るうえで興味深い」と続け、まるで他者の介在がベーコンの制作過程の一部に組み込まれていたかのように記している。『フランシス・ベーコン バリー・ジュール・コレクションによる』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館／渋谷区立松濤美術館、2021年、54頁。
- 2) 「ベーコン展、残された問い 玉石混交のコレクション、他人の作品も含む?」『朝日新聞』2021年6月15日。執筆者の大西若人によれば、彼は渋谷区立松濤美術館での「フランシス・ベーコン」展の報道関係者向けの内覧会において、展覧会担当者からジュール・コレクションには「位置づけの不確かな資料」や、「他の人が関与したものも含まれる可能性」があることを知らされたのだという。この記事が公開される以前のことだが、朝日新聞の別の記事では、コロナ禍で休館を繰り返す美術館について述べるために、このベーコン展を取り上げ、「その実物に、ほかの愛好家と並んで対峙するよるこはやはり何ものにも代えがたい」と記している。「(天声人語)美術展この1年」『朝日新聞』2021年3月30日。2021年5月23日に放映されたNHKの日曜美術館では、真贋に疑義のある資料であることについては一応、言及されていたものの、全体的にはジュールの主張のもとづいて番組が制作されていた。
- 3) Sophie Pretorius, “Work on the Barry Joule Archive,” *Francis Bacon: Shadows*, London: EFB Publishing and Thames & Hudson, 2021, pp. 138–139.
- 4) バリー・ジュール「フランシス・ベーコン、あなたへ」『フランシス・ベーコン バリー・ジュール・コレクションによる』展覧会カタログ(神奈川県立近代美術館／渋谷区立松濤美術館)、2021年、7、28頁。
- 5) 本稿では、ジュールが所有している資料の総体を(バリー・)ジュール・コレクション、2004年、ジュールによってテート・アーカイヴに寄贈された資料群を(バリー・)ジュール・アーカイヴと呼ぶ。
- 6) Robin Stringer, “The Secret Bacon: World’s First Look at Portrait,” *Evening Standard*, 1 February, 1996; Brian Sewell, “Sizzling Saga of the Rarest Bacon,” *Evening Standard*, 1 February, 1996; Richard Cork, “Face to Face with Young Genius?” *The Times*, 2 February, 1996. ロンドンのオリンピックで開催されたファイン・アート・アンド・アンティーク・フェアにおいて、《肖像画》は1930年頃に描かれたものと紹介された。プライアン・スウェルは、1930年の展覧会カタログに掲載された自画像である可能性が高いという見解を示した。
- 7) David Sylvester, “A Question of Attribution to B or not to B?” *The Guardian*, 2 May, 1996. 2021年に刊行されたバリー・ジュール・コレクションによるベーコン展のカタログでは、1992年、ベーコンがマドリッドへ出立する直前に、すべてベーコンから送られたことになっている。また現在では、《肖像画(自画像)》のほか8点ではなく、9点の油彩画が確認される。『フランシス・ベーコン バリー・ジュール・コレクションによる』、前掲書、42頁。この事例に限らず、ジュールの証言はその時々に応じて、微妙に食い違う。この点については下記の論文が詳しい。Sophie Pretorius, “Work on the Barry Joule Archive,” op. cit., pp. 105–153.
- 8) Barry Joule, “Bacon: A Personal Momoir,” *ArtReview*, December/January, 1999, p. 31.
- 9) *Francis Bacon*, exh. cat., Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
- 10) Barbara Dawson (ed.), exh. cat., *Francis Bacon’s Studio at the Hugh Lane, Dublin*, Dublin City Gallery the Hugh Lane, 2001; Margarita Cappock, “Works on Paper by Francis Bacon in the Hugh Lane Gallery, Dublin,” *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1199, February, 2003, pp. 73–81; Margarita Cappock, *Francis Bacon’s Studio*, London: Merrell Pub Ltd, 2005; Martin Harrison, *In Camera: Francis Bacon, Photography, Film, and the Practice of Painting*, London: Thames & Hudson, 2005; Martin Harrison and Rebecca Daniels, *Francis Bacon: Incunabula*,

London: Thames and Hudson, 2008など。

- 11) *Francis Bacon: Working on Paper*, exh. cat., Tate Gallery, 1999.
- 12) Joule, “Bacon: A Personal Momoir,” op. cit., p. 32. ジュールによれば、当初、彼の所有している資料を好意的に捉えていたシルヴェスターが、やがて考えを改め、否定的な態度をとるようになったという。
- 13) *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, exh. cat., Irish Museum of Modern Art, 2000; *Bacon’s Eye Works on Paper Attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Archive*, exh. cat., Barbican Art Centre, 2001.
- 14) Richard Dorment, “All Your Own Work, Bacon?” *Daily Telegraph*, 22 February, 2001.
- 15) Pretorius, “Work on the Barry Joule Archive,” op. cit., p. 143.
- 16) シルヴェスターは、この討論会に聴衆として参加し、本物であろうとなかろうと、これらのドローイングは「悪い」もので、これらを研究することは無意味だと主張したと伝えられる。Liz Jobey, “David Sylvester,” *The Guardian*, 20 June, 2001. ベーコンの評伝を多数執筆したことで知られるマイケル・ペビアットも、「非常に疑わしいスケッチと上塗りされた写真」として否定的な見解を示している。Michael Peppiatt, *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, London and New York: Yale University Press, 2008, p. 38. マーティン・ハリソンは「In Camera: Francis Bacon, Photography, Film, and the Practice of Painting」において、真正性と正当性ははまだ疑問視されているとし、科学的に、美術史的に分析されるまでその判断は留保されるべきだと述べている。通称 X アルバムと呼ばれるドローイングの様式については、これまでベーコンの作風とみなされていなかったものだと述べ、またジュール・コレクションの制作資料自体は、元々ベーコンのスタジオにあったかもしれないが、それらの上につけられた絵具の痕跡や引っ掻いた跡などについては、ベーコンの制作資料であることが明らかなものと比較すると、少しも類似するところがないと指摘している。Harrison, op. cit., pp. 71–73.
- 17) Matthew Gale and Chris Stephens (eds.), *Francis Bacon*, exh. cat., Tate, 2008.
- 18) Pretorius, “Work on the Barry Joule Archive,” op. cit., p. 106.
- 19) Dalya Alberge, “Tate Donor Warns: ‘I’ll take back my £20m Francis Bacon Collection,’” *The Guardian*, 8 August, 2011. (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/aug/08/tate-donor-warns-ill-take-back-my-20m-francis-bacon-collection>)最終閲覧日：2021年12月6日。
- 20) たとえば、平泉千枝は「アトリエの秘密——ベーコンの“ドローイング”について——」において、ジュール・コレクションについて「今なお続く研究と議論」と見出しをつけている。平泉千枝「アトリエの秘密——ベーコンの“ドローイング”について——」『芸術新潮』2021年3月、99頁。
- 21) David Alan Mellor, “Graphic Evidence: Vision and Corporeality in the Joule Archive,” *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, exh. cat., Irish Museum of Modern Art, 2000, pp. 13–28; Marcel Finke, “Francis Bacon’s Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection,” Martin Hardison (ed.), *Francis Bacon: New Studies Centenary Essays*, Göttingen: Steidl, 2009, pp. 125–141; Pretorius, “Work on the Barry Joule Archive,” op. cit., pp. 105–153.
- 22) Martin Bailey, The Courtauld Institute and the Francis Bacon Estate Discuss Disputed Bacon Drawings,” *The Art Newspaper*, 1 December, 2011. (<https://www.theartnewspaper.com/2011/12/01/the-courtauld-institute-and-the-francis-bacon-estate-discuss-disputed-bacon-drawings>); Martin Bailey, “Courtauld’s Bacon Debate on Disputed Drawings Axed,” *The Art Newspaper*, 1 February, 2012. (<https://www.theartnewspaper.com/2012/02/01/courtaulds-bacon-debate-on-disputed-drawings-axed>) どちらも最終閲覧日：2021年12月6日。
- 23) Angelica Villa, *ARNews*, 13 September, 2021. (<https://www.artnews.com/art-news/news/francis-bacon-counterfeits-confiscated-italy-1234603693/>)最終閲覧日：2021年12月6日。ジュールも、バリー・ジュール・アーカイヴの真正性を疑う論文が発表されることを受けて、法的措置を検討するとガーディアン取材に答えている。Dalya Alberge, “Francis Bacon Estate Implies Artist’s Friend Created Part of Tate Collection,” *The Guardian*, 27 September, 2021. (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/27/francis-bacon-estate-implies-artists-friend-created-parts-of-tate-collection>)最終閲覧日：2021年12月6日。なお、602点にもおよぶヴァーリーノの「ベーコン」コレクションについては以下を参照。*The Francis Bacon Collection*, Bologna: Scripta Manent, 2021.
- 24) Mellor, “Graphic Evidence: Vision and Corporeality in the Joule Archive,” op. cit., p. 13.
- 25) Nicholas Chare, “X Marks the Spot,” *After Francis Bacon Synaesthesia and Sex in Paint*, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 101–111.
- 26) *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, op. cit., pp. 33–44. カタログにおいて46点のドローイングを取り上げ、ベーコン一人の手によるものを「Francis Bacon」、全体的にあるいは部分的に画家が手がけたと思われるものを「F. Bacon」、ベーコンではない別の誰かが描いたものを「Bacon」と分類している。内訳は、Francis Bacon は2点、F. Bacon は42点、Bacon は2点。
- 27) *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, op. cit., p. 71.
- 28) Chare, “X Marks the Spot,” op. cit., pp. 108–109.
- 29) *Ibid.*, p. 111.
- 30) Joule, “Bacon: A Personal Momoir,” op. cit., p. 33; John McCartney, “A Survey and a Consideration of the Barry Joule Francis Bacon Drawing Collection through the Years from 1992 to 2018,” *Transformations: The Barry Joule Collection of Francis Bacon Art works from 7 Reece Mews, London S.W.7 U.K.*, exh. cat., Villa Fiorentino, 2018, pp. 62–64.

- 31) Richard Shone, "Bacon not Artist of His 'Self-portrait'?" *The Times*, 2 March, 1996.
- 32) Sylvester, "A Question of Attribution to B or not to B?" op. cit.
- 33) 註12、16を参照のこと。
- 34) Mark Stevens and Annalyn Swan, *Francis Bacon Revelations*, London: William Collins, 2021, p. 697.
- 35) Mark Sladen, "The Bacon Myth," *Bacon's Eye Works on Paper Attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Archive*, exh. cat., Barbican Art Centre, 2001, p. 98.
- 36) Edward Lucie-Smith, "Bacon's Unseen Sketches," *ArtReview*, December/January, 1999, p. 42. 当該ドローイングは、テート・アーカイヴに収蔵されている。参照番号 TGA 20043。以後、TGA へは、テート・アーカイヴに所蔵されているジュール・アーカイヴの参照番号を指す。
- 37) Pretorius, "Work on the Barry Joule Archive," op. cit., p. 122.
- 38) Mellor, "Graphic Evidence: Vision and Corporeality in the Joule Archive," op. cit., p. 13.
- 39) *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, op. cit., p. 41. ここではグアテマラ在住のシドニー・ビッグマンという身元不明の人物が所有する、X アルバムに由来すると思しき2枚のドローイングが紹介されている。この所有者は、1998年、このドローイングの寄贈をテートに申し入れた。その際の手紙には、これらはピーター・レイシーから譲り受けたドローイングであること、このドローイングの制作にはレイシーも部分的に関わっていることをレイシーから聞いた、という旨が記されていた。なお、テートはこの申し出を断っている。
- 40) Pretorius, "Work on the Barry Joule Archive," op. cit., p. 112. TGA 20043 / TGA 20043/4/34.
- 41) *Ibid.*, p. 122.
- 42) *Ibid.*, pp. 116–120. ベーコンのスタジオに残されていたものは、置かれていた位置なども細かく記録され、漏れなくダブリン市立ヒュー・レーン美術館に移設・寄贈された。スタジオ内に残されたものはデータベース化されている。
- 43) Pretorius, "Work on the Barry Joule Archive," op. cit., p. 124.
- 44) *The Barry Joule Archive Works on Paper Attributed to Francis Bacon*, op. cit., p. 71; Sladen, "The Bacon Myth," op. cit., p. 102; Harrison, op. cit., pp. 70–73.
- 45) Martin Harrison, "Francis Bacon: Lost and Found," *Apollo*, no. 161, 2005, pp. 90–97; Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., p. 128.
- 46) Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., p. 130. フィンケは以下を事例に挙げている。TGA 20043/1/1; TGA 20043/1/10/11; TGA 20043/S11; S14–16.
- 47) *Ibid.*, p. 130. フィンケは以下を事例に挙げている。TGA 20043/1/2/31.
- 48) たとえば、図版番号23, 24, 25, 25-2, 34, 35, 36, 37, 60, 61, 76, 83, 84, 88など。『フランシス・ベーコン パリー・ジュール・コレクションによる』前掲書。
- 49) Pretorius, "Work on the Barry Joule Archive," op. cit., pp. 126–127. TGA 20043/1/10 P12.
- 50) Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., pp. 133–134.
- 51) RM98F103:3(ダブリン市立ヒューレーン美術館所蔵のベーコン資料の参照番号)
- 52) Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., p. 138.
- 53) たとえば、ベーコンのスタジオに残されたアラン・レネの映画『二十四時間の情事』の切り抜きは、茶色く汚れた台紙に、偶然できた折り目を保存するかのようクリップで留められている。RM98F1A:40. この図像は《ヘンリエッタ・モラエスの習作》(1969年、個人蔵)の歪んだ相貌に類似している。一方、ジュール・コレクションにおける制作資料と、ベーコンとの油彩画との関係性は不明瞭だ。たとえばジュール・コレクションにおける「自転車選手の写真の上のドローイング」(図版番号74、1970年代～1980年代頃、『フランシス・ベーコン ジュール・コレクションによる』前掲書、136頁)は、《自転車に乗るジョージ・ダイアーの肖像》(1966年、バイエラー財団)と比較できる。しかし、その空間構成や運動感覚の差異は一目瞭然だろう。前者は不安定な運動のさまを、人物の輪郭を外側に何重か描く、いわば漫画的な表現で補っている。また、自転車のタイヤを複数描くことで運動の感覚を表現しようとしているが、単純に平行に引き写しているだけである。これに比べてベーコンの油彩画《自転車に乗るジョージ・ダイアーの肖像》においては、タイヤを微妙に違う角度で描き重ねることで空間の歪みを表すとともに、不安定な運動の感覚を表している。このように両者は図像こそ似ているが、そこから看取できる空間構成や運動の感覚が異なる。そして、もし制作資料に付された制作年代が正しいのだとすれば、なぜベーコンは油彩画を描いたのちに、表現としては著しく劣るドローイングを描いたのだろうか。
- 54) Pretorius, "Work on the Barry Joule Archive," op. cit., p. 111. TGA20043/4/28. その他、プレトリアスは、制作資料に書きこまれた筆跡が、ジュールのそれに似ていること、制作資料のイメージのなかにはベーコン以上に、ジュールの関心に近いものが散見されること、さらにベーコンを訪ねた際、ジュール宅に泊まった写真家／芸術家ピーター・ビアードが、ジュールがX アルバムに似た支持体の上にドローイングを描いているのを見たという証言を挙げ、ジュール・コレクションはジュール本人によって作り出されている可能性を仄めかすなど、かなり踏み込んだ見解を示す。*Ibid.*, pp. 131–136. フィンケもジュール・アーカイヴの制作資料を検討したうえで、「ジュール・アーカイヴの調査から得られた全体的な印象は、その制作物が主に『ベーコンらしき演出』を生み出そうとする試みによって導かれている」と結論づけ、ベーコンとは別の誰かに作られたものである可能性を示唆している。Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., p. 141.
- 55) 「ところで、あなたはスケッチやデッサンをしませんね。油絵の下書きはいつさいしないのですか。」というシルヴェスターの問いに対して、ベーコンは次のように答えている。「するべきだと思うことはよくありますが、しません。私の描くような絵では、下書きはあまり役に立たないのです。」『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、2018年、29頁。

- 56) John Harlow, "Bank Vault Art Hoard Reveals Bacon's Big Lie," *The Sunday Times*, 19 July, 1998; 平泉「アトリエの秘密——ベーコンの“ドローイング”について——」, 前掲書、99頁。平泉はシルヴェスターがジュール・コレクションを肯定する立場から拒絶するに至った愛心を、画家の秘密を守るためだったのではないかと推測しているが、これは妥当ではない。先述したように画家のドローイングや制作資料は、ベーコン自身のスタジオなど、ジュール・コレクションとは別のところからも多数発見されていた。そもそも平泉も指摘しているように、ドローイングが初公開されたボンビドウ・センターでのベーコンの回顧展にシルヴェスターは関わっていた。シルヴェスターが画家の秘密を守ろうとしたのであれば、これらすべてを否定しなければならなかったはずだ。
- 57) まったく恥ずかしいことだが、著者自身、学生時代、当時は真贋に疑義のあるものだったとは知らず、ベーコンを論じる際に、ジュール・コレクションの制作資料を参考図版として使用してしまったことがある。もしその制作資料を使わなかったとしても、論旨は成立するため当時の文章を撤回するつもりはない。しかしながらその反省を踏まえて、大学院卒業後この10年の間に、テートに収蔵されたジュール・アーカイヴを調査し、ダブリン市立ヒュー・レーン美術館も訪れ、ベーコンのスタジオに最後まで残されていた膨大な資料群も通覧し、また、その後の研究をフォローすることで、ジュール・コレクションについての自分なりの見解は整理したつもりだった。2021年の日本での展示機会を通じて、ジュール・コレクションの一部を、改めて見ることができたわけだが、その限りにおいては、自分の見解はいまのところ変わっていない。もちろん、新しい論拠が提示され、当該コレクションの真正性が認められる日が来るかもしれない。そうなれば改めて、当該コレクションを踏まえてベーコンについて考えればよい。このとき現在のベーコン解釈は、大きく軌道修正されなければならないだろう。
- 58) 以下、まずは日本語でフランシス・ベーコンを研究に着手する初学者のために、ジュール・コレクションを含むベーコンの制作資料に関する覚書を記しておく。
1. ダブリン市立ヒュー・レーン美術館の資料体系は、ベーコンのスタジオに最後まで残されたものであることが確実である。制作プロセスなどからベーコンの絵画について研究したいのであれば、これら膨大な資料群にまずは目を通すことが大事である。
 2. もちろんアトリエに最後まで残されていたという事実をもって、ベーコンがそれらの資料を参照して作品を制作していたことにはならない。それらのなかには単に他人からもらったものも含まれているかもしれない。
 3. 特殊な事情を除いて、真贋の不確かな資料をわざわざ取り上げる必要はない*。
 4. 真贋の不確かな資料を真作として取り上げる場合、まずはそれを真作とみなす根拠を示すこと。
 5. もしそれが真作であるという説得的な根拠を示し、新たなベーコン観を提示できた場合、それはおそらくこれまで誰もかなし得たことのない画期的な業績となるだろう。
 6. 研究者である限り、考えを更新することはできる。また、もちろん、ないに越したことはないが、未熟さや間違いを反省し、訂正することもできる。美術史研究は往々にして一個人によってなされるが、その結果は美術史全体に作用し、研究対象の社会的イメージを形成する。その責任の重さを感じながら、つねに虚心坦懐に作品や資料に当たること。
- *)たとえばフィンケは「ジュール・アーカイブの価値は主に、ベーコンの方法論と芸術的戦略を詳述する否定的な発見のための道具として利用できる」と述べている。Finke, "Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection," op. cit., p. 141.

謝辞

ジュール・コレクションに関する展覧会カタログなどについては、渋谷区立松濤美術館の平泉千枝、神奈川県立近代美術館の高嶋雄一郎、両氏にご教示いただいた。また議論を交わしたことが本稿執筆に一助になった。謹んで御礼申し上げる。

On the Handling of Materials in Research on Francis Bacon (1909-1992)

Masuda Tomohiro

This paper focuses attention on handling of materials in the study of Francis Bacon (1909-1992), especially with regard to novices who begin carrying out their research in Japanese. After Bacon's death, in addition to his studio itself, its contents including about 570 books and catalogues, 1,500 photographs, 100 torn canvases, 1,300 clippings from books and other publications, 2,000 of the artist's possessions, and 70 drawings were donated to Hugh Lane Gallery, Dublin and made accessible to the public in 2001. Moreover, all these materials are indexed in a database. For this reason, over the last 10 years or so, research on the identification of source materials for his oil paintings and Bacon's unique working method employing these materials has progressed dramatically, and Bacon studies have entered a new phase. However, aside from the studio materials, there are some other Bacon-related materials of uncertain origin, and the discourse on these materials is virtually unknown in Japan. Under these circumstances, novice scholars who begin studying Bacon in Japan may draw on said materials, assuming that they are genuine and not realizing they are actually controversial. With this in mind, this paper summarizes discourse on materials of questionable authenticity, which has scarcely been introduced in Japan. The purpose of this paper is not to judge the authenticity of these materials. Its primary purpose is to enable novice scholars who undertake Bacon studies in Japanese to handle the entire body of Bacon-related material with care, and to offer guidelines for the pursuit of new research.