研究論文

ロスコ絵画におけるイメージの源泉

《キーワード》抽象表現主義　シュルレアリスム　神話　ルミニズム

芦田彩葵

はじめに

抽象表現主義の絵画は、そのイメージの源泉において、風景的要素があることが度々指摘されてきた[1]。その理由として、ロスコを始め彼らの作品に、神の存在を感じさせる崇高性が内在し、それは、直接神の姿を画面に描くのではなく、自然という風景の中に神との交信を見い出そうとしたフリードリヒら北方ロマン主義や、アメリカのハドソン・リヴァー派に通じることを挙げている。しかし、そこで取り上げられるロスコの作品は、一九五〇年代以降の典型的なロスコ様式[2]の作品（図1）から一九六七年に完成した《ロスコ・チャペル壁画》の作品[3]までであり、晩年の《ダーク・ペインティング》[4]は含まれていない。それらの作品にロスコが目指してきた崇高性や瞑想といったある種の宗教的体験を表現しようとした試みに関しては筆者は認めるものの、むしろ、筆者は《ダーク・ペインティング》（図2）にこの風景画的要素がより強く表れていると考えている。また、ここで現れてくる風景的要素は、これまでロスコの作品に見られてきた、ローゼンブラムらが指摘した畏敬の念を思わせる崇高性というよりはむしろ、ルミニズムに代表される静謐さの中に見出す崇高性といえ、その質において異なっているといえる。さらに、《ダーク・ペインティング》は、色彩並びに構図の面から、ロスコの芸術観を決定付け、抽象画へと展開する契機となったシュルレアリスム時代の作品へと回帰している。本論では、ロスコ絵画のイメージの源泉となった風景並びに、ロスコの作品が、どのようにアメリカ風景画の系譜に繋がっていくかを検証していきたい。

一．ロスコのシュルレアリスム受容

抽象表現主義の萌芽が芽生えたのは一九三〇年代後半であるが、当時の彼らに、主題、様式の両面において大きな影響を与えたのは、ヨーロッパから流入してきたプリミティヴ・アートへの関心とシュルレアリスムの思想であった。一九三六年にニューヨーク近代美術館で「キュビスムと抽象美術」、「幻想美術　ダダとシュルレアリスム」が開催され、その後第二次大戦が始まるとヨーロッパからエルンスト、マッタ等がニューヨークに亡命してきたことで、これらの

思想はアメリカの若い芸術家達に一気に広がった。ロスコは、ゴットリーブと共に、他の芸術家達よりもいち早く、神話、夢、無意識といった思想に関心を示し、創作した[5]。

ロスコとゴットリーブは、生涯を通して親友であり、お互いの芸術の良き理解者であった。なかでも、二人がシュルレアリスム風の作品を描いていた一九四〇年代、彼らは有名な共同声明[6]を発表し、共同作品も制作[7]する等、芸術的思想において結び付きが強かった。ジョン・グラハムと深い親交があったゴットリーブは、抽象表現主義の作家のなかでも、早くからプリミティヴ・アートやシュルレアリスムの思想に親しみ、特にユングの集団的無意識の思想に魅了されていた[8]。ユングの『変容の象徴』[9]は一九一六年に、『人間のタイプ』[10]は一九三九年に英訳が出版されていたので、ユングの思想に触れるのは簡単なことであった。また一九三七年にグラハムが発表した2つの論文[11]は、ユング派についての論及だったので、ユングの思想は当時の芸術家仲間の間で浸透していた。ロスコもゴットリーブからの影響でフロイトの予定説よりもユングの思想に傾倒していた[12]。また、いささか誇張ではあると思うが、ロスコ自身は神話の研究をするため、一九四〇年の一年間、絵を描くのを止めたと話している[13]。

彼らがユングの思想に共鳴した背景には、アメリカの歴史があった。ヨーロッパの芸術家たちが、オートマティスムの技法を用いたのは、意識下から無意識の自分を解き放ち、無意識の精神が自由に語ることのできる新しい表現を獲得したいという願いからであった。彼らにとっては、ヨーロッパの長い歴史と伝統が、逆に新しい表現方法を創出する足かせとなっていたのである。アメリカの画家達は、このヨーロッパのシュルレアリスム思想における無意識の探求に興味を持ち、オートマティスムも用いたが、新大陸に住む彼らにはヨーロッパが抱える長い歴史も伝統もなかった。従って、抽象表現主義の画家達が、既に確立された絵画の様式の歴史や伝統に左右されず、時代や地域によって変わることのない普遍的なものを希求したのは、当然のことであった。彼らの多くがヨーロッパ各地から移住してきた移民であり、様々な文化や風習をもち、共通の歴史も伝統もないアメリカ独自の絵画を表現し確立していくには、思想や文化ではなく、唯一共有できるアメリカの広大な自然の風景や、人間に本来備わる普遍的な心性や観念に頼る他なかったのである。そして、彼らは無意識の中に、その普遍的な感情が存在すると考えたのである。この点が、西欧文化のみを対象とし、無意識は各人の抑制されたものであると指摘したフロイトを信奉するヨーロッパのシュルレアリスト達との大きな違いであった。抽象表現主義の画家たちは、人間には普遍的な心性があると信じ、多くの神話や民族を調査することで集団的無意識の存在を掲げたユングに傾倒した。

ユダヤ人として生まれ、少年期に迫害を受けたロシアからアメリカに移った後、世界大恐慌、第二次世界大戦を体験し、さらにナチスによるユダヤ人大虐殺の事実に衝撃を受けたロスコは、人間は常に不安や恐怖に苛まされ、非理性的な内面の本能や衝動に支配された野蛮な状態にあり、近代も原始の世界もさほど変わらない状態にあるのではないかという考えに至った。そして、その自らコントロールできない非理性的な衝動の根底にあるのは、無意識だという結

論に達したロスコは、最も原初の時代を想起させる海から生まれる水棲動物、生命の起源のイメージをモチーフに制作を始めた。ローレンス・アロウェイによると、《記憶の触覚》[14]（一九四五―四六年）（図3）の作品で描かれている頭足類は、軟属腫の部類で、それらが集まり、イカやオウムガイを構成している[15]という。つまり、ロスコは、層を背景とした画面に、動植物を構成する細胞レベルのものを描くことで、生命の神秘、発展を表そうとしたと考えられる。ポルカリによると、この背景に表されている層は、地層を意味しているという。深い地層に眠っている生物を描くことで原始の時代を髣髴とさせるとともに、何層も描くことで地表の層に近くづくにつれて、生命の進化、発展をも表現しているのだという。これらの観点からロスコのシュレアリスム絵画を考察すると、背景の層は生物を生み出す深海や大地を推測できる[16]。このポルカリの指摘は、大変興味深く、妥当性に富んでいる。また、ロスコは生物学や解剖学の授業をイェール大学やアート・スチューデンツ・リーグで学んでいたので、生命や生物の起源に興味があったことも推測できる。

さらに、ロスコ自身、層構造による水平線を意識してなのか、《水平線の幻影》（一九四三年）、《水平線のヴィジョン》（一九四六年）といったタイトルの作品を描いており、《無題》（一九四五年）（図4）では、《ダーク・ペインティング》を思わせる色彩で層が構成され、そこに海底で細胞分裂を起こしているかのように蠢めく水棲動物が漂っている等、下層にさざ波を思わせるタッチが施されたダーク・ペインティングに極めて似た構成を採っている作品も多くある。

ユングによると、「水は無意識の最も普遍的な象徴である」という。人間の普遍的な感情が人類の無意識の中に潜んでいると感じたロスコが、生命の起源でもある海を舞台に思わせる作品を描いたことも、このユングの見解に影響されたものかもしれない。その他にも、《海のファンタジー》（一九四六年）（図5）のように、ロスコのシュルレアリスム時代とマルチフォーム時代の絵画には、渦巻きのようなものが描かれている作品が多く見られる。この渦巻きもユングによると、「何者をも吸い込んでしまう深淵、地なる母の子宮を意味し、全てを生み出し、全てを呑み尽くす死への入り口の象徴[17]」であるという。このことからも、ロスコが死と生という人間の根源的問題を表現しようとしていたことが窺え、ロスコにとっては、海は生と死をつかさどる永遠のサイクルの象徴だったといえる。

二、ロスコ絵画とその主題

ニーチェの『悲劇の誕生』に影響を受けていたロスコは、絵画を始めるにあたり、絵画を音楽や詩と同様に、魂を揺さぶるまでの感情表現に高めることを志した。観客は悲劇を鑑賞することによって、恐怖や驚愕を追体験し、そこからカタルシスへと導かれるというニーチェの指摘のように、ロスコは、自分の絵画に悲劇的要素を付与することで、観者に作品の前でその悲劇性を追体験させ、自己と対峙、内省させることで悲劇、恐怖、不安、といった感情を喚起し、沈潜させることで生じるカタルシスを呼び起こすという、ある種の浄化作用を生み出そうと試みたのである。後に「悲劇的で時を越え

た主題こそが決定的である」[18]と語っており、このテーマは最後まで変わることはなかった[19]。

具象画時代、ロスコはしばしば海景画を描いている。アンファムは《海辺の風景》（一九二七―二八年頃）（図6）を「ロスコのテーマが持つ驚くべき連続性としか呼びようのない一つの特徴の最初の徴候を見せた作品」[20]と指摘している。ロスコは、この層を用いた構図を、マルチフォームの時代[21]を除いて、よりミニマルなものへと発展させながら常に用いていた。そして、港町プロヴィンス・タウンで、シュルレアリスム時代に用いていたのと同じアクリル絵具と紙で、《ダーク・ペインティング》の制作を始める。

海の存在は、ポートランドで育ったロスコにとって親しみのある風景のみならず、依然として太古の記憶を有し、生命の起源でありながら全てを呑み尽くす死をも暗示するものであり、自分の芸術観を表現するにあたっての重要なイメージの源泉となったと考えられる。ユングが「水は無意識の最も普遍的な象徴である」と述べていたことに触れたが、海に関しても興味深い考察をしている。ユングは、死と再生の元型として、太陽神話を挙げている。その内容を以下に示す。

> 朝、神の英雄が東から生まれ、日の車に乗って天上を運行する。西では偉大な母が待ち構えていて彼を呑み込んでしまう。暗い夜がおとずれ、その間に英雄神は真夜中の海の底を航海し、夜の怪物と凄まじい戦いをした後、朝になると、再びよみがえり東の空に現れるのである。この神話に典型的に示されている死と再生のテーマは、英雄が一つの仕事を成就しなければならないときに、まず経験しなければならない苦難の体験としても表され、英雄が怪物に呑み込まれてしまって苦心する話としても多く存在している。[22]

ユングは『変容の象徴』の中で、この太陽神話を取り上げ、この暗い、苦しい過程を「夜の海の過程」と名付けた。このユングの太陽神話のように、ロスコの《ダーク・ペインティング》は、上層の黒い部分が暗い雲が浮かぶ闇夜の空を表し、下層のグレーの部分が空の下に広がる静かな海を表していると考えたなら、この絵は、ユングの苦しい「夜の海の過程」を表しているといえるだろう。フィリップス夫妻がロスコの《No.16／タンジェリン色の緑と赤》（一九五六年）（図7）を購入した際、ロスコは「下の部分の赤色（下側の矩形）は、生における安らかで幸福な側面を象徴しており、暗い部分、つまり上部にある青緑色の長方形は、暗い雲、あるいは常に我々を苦しめる悩みを表している」[23]と説明している。このように、ロスコにとっては、上部に暗い色が配置されるのは必然的だったといえる。《ダーク・ペインティング》（図2）の上部の黒の層は、黒一色ではなく、様々な色が混ぜられ、光沢のある豊かな黒を演出しているが、これは、澄み切った夜の空というよりは、我々を苛ます闇に浮かぶ暗雲を、そして無限の深みを表現しているともいえる。そして、その黒とグレーの2層の間にかぎろいを思わせる光が微かに差し込んでいる。この、かぎろいの光を二層を分ける水平線に含ませることで、死を意味する夜の海から、夜が明ける再生、

復活へと変わる瞬間を描こうとしていると考えられるのではないだろうか。その風景とは、まさしく「夜の海の過程」であり、夜の海に呑み込まれてしまった英雄が、復活してまた東の空に現れる、闇夜が明ける瞬間なのである。全てを呑み込む死の象徴としての夜の海から、日が昇り、生命を育む生の象徴としての朝の海へと姿を変える永遠不変に繰り返される生と死のサイクルを描いたといえる。実際にロスコは、早朝の5時から10時までの午前中に作品を制作していたことからも、このプロヴィンス・タウンで、海から昇る日の出を見て、空と海を分ける光の水平線を目の当たりにし、この着想を得たと推測できる。また、作品数は少ないものの、下層が茶色で描かれた《ダーク・ペインティング》の場合では、上記の内容を当てはめてみると、ポルカリの指摘からも、上層を夜明けの空、下層を母なる大地の地層と推測することが出来る。ゴールドウォーターによれば、ロスコは、《ダーク・ペインティング》について、水平線が強調された風景画としての情趣を指摘された際に、それを受け入れたという。しかし、ロスコはそれを認めるものの、続けて、「これらの絵画においては抽象が勝っている」と述べている。[24] 確かに、抽象的なもの、形而上学的なものの表現をロスコは目指したのであろうが、その表現形態に風景の要素がモチーフになっていることは、否定できない。ユングの太陽神話では、再生するのは英雄である太陽であったが、《ダーク・ペインティング》では、再生するのは、人間であると考えられる。ロスコが最も興味があったのは、人間のドラマであり、彼は芸術によって人間を嘔吐を催すような世界から救いたいと思っていた。[25] ロスコは《ハーバード壁画》でも《ロスコ・チャペル》においても、図像の配置プログラムや色の微妙な変化によって、死と復活を表そうとしたといえる。《ダーク・ペインティング》では、ロスコは設置空間や連作を用いるのではなく、一枚の絵でこのヴィジョンを具現化しようとしたと考えられる。[26]

かつて、ロスコはマルチフォームからロスコ様式への過渡期に、このようなコメントを雑誌に記している。

> ある画家の作品の発展は、その作品がある段階から（次の）ある段階へと時間的経過を辿るにつれて明晰化してくる。つまり画家と彼の意図の間にある、またその意図と鑑賞者の間にある、あらゆる障害物を取り除く方向へと向かっていくのがはっきりしてくる。そういった障害物の例として、私はとりわけ、記憶、歴史、幾何学を挙げたい。[27]

この言葉通り、《ダーク・ペインティング》では、鮮やかな色彩も形態も排され、これ以上は絵画として成立困難なところまで明晰化されている。即ち、《ダーク・ペインティング》では、鮮やかな色彩も矩形も姿を消し、どの時代でも地域でも変わることのない、空、水平線、海を思わせる3つの要素から成るロスコ独自の普遍的な風景が描かれている。

いずれにせよ、普遍的なものを絵画に表そうとしたロスコにとって、《ダーク・ペインティング》を描き始めるきっかけとなったのは、海辺の町プロヴィンスタウンでの滞在にあり、その創作にあたって具象絵画時代及びシュルレアリスム時代と同様、海から何らか

のインスピレーションを受け、死と再生のイメージの元型を醸成したと思われる。

三．アメリカの自然とその精神性

ロスコのように、自然の情景に精神性を見出すというのは、もともとアメリカの伝統であった。アメリカ風景画の発展に大きく貢献したトマス・コールは、「アメリカ人は生まれたときから、アメリカの風景の荘厳さと美しさと崇高さを味わうことができる」[28]と述べている。また、バーバラ・ノヴァックによれば、アメリカでは、崇高の探究が国民性であり、アメリカ人の崇高の感覚とは、アメリカ人の心に及ぼす風景の力と密接に関係し、広大な風景は宗教の代替物としての役目を果たしていたという[29]。そのアメリカの自然に見る崇高性を端的に表現しているのが、19世紀のアメリカ風景画、特にハドソン・リヴァー派とそこから派生したルミニズムである。これまで、ロスコの光を内包した大気を思わす色や筆遣いを始め、ポロックの西部の平原を想起させるドリッピング、スティルのロッキー山脈の切り立った峰々の岩やその亀裂を暗示させる盛り上がりや削り取られた絵具のテクスチュア、そしてニューマンの広々とした荒野で崇高なものを求める直立した人間を連想させる、垂直に引かれたジップといった表現のように、抽象表現主義の画家達の作品は、その表現方法においてしばしば風景のイメージとの関連を指摘されてきた。しかし、彼ら自身は、リージョナリズムは、退廃的で、盲目的愛国主義であることから否定していた。とはいえ、彼らが無意識のうちに、アメリカの広大無辺の雄大な自然の風景を心の拠にしていたとしても不思議ではない。彼らは、壮大、荘厳なアメリカの自然の風景を精選し、崇高な感情の喚起をイメージとして定着させることに成功したといえるだろう。これは、コールを始祖に大画面の絵画に自然のもつ精神性、神秘性を付与しようとしたハドソン・リヴァー派の姿勢と共通している。

当時、ヨーロッパと違って、人跡未踏で荒々しく原始のままであったアメリカの光景に心を打たれたコールは、上述したように、「アメリカの風景画についてのエッセイ」のなかで、

> アメリカ人は生まれたときから、アメリカの風景の荘厳さと美しさと崇高さを味わうことができる。・・・中略・・・自然の美しさは神が創り給うた汚れない作品であり、永遠の造物を静観することは、そこに込められた神の御心を知ることになる。[30]

と述べ、手付かずの大自然の中に、神々の顕現を思わせるほどの神々しい姿を見て取り、崇高さと神の存在を感じたのである。彼は木々や光、大気といった自然の要素を正確に写実的に写し取り、それらを組み合わせることで、そこに崇高さや高邁な感情を浸透させ、いわば合成された理想の風景を創りだした。この風景画を通して自然との一体感を感じることで、見る者に宗教性や崇高的感情を喚起させようとした背景には、エマーソンの先験主義的哲学の存在が考えられる。またコールは、人間や文明は変わり行くものであるのに対して、母なる大地を普遍的な存在としてとらえ、《人生行路》

（一八四二年）において、変わることのない自然を背景にした風景画の中に、時の移り変わりや、人生を描きこんだ。デビッドソンは、このシリーズでコールは、「アメリカ特有の荒涼とした情景の中に、荘厳さといったある何かを自然の中に示しており、それは神の力と完全さのしるしである[31]」と指摘している。

一方、フレデリック・エドウィン・チャーチは、師コールとは対照的に、自然を丹念に調査し、人物等は配置せず、忠実にありのままの姿で描いた。チャーチにとって自然は、圧倒的で畏怖の念を抱かせる存在であった。チャーチは、ナイアガラやアンデスといった壮大でそれ自体がドラマチックな光景（図8）を大画面に再現することで、それを目にした時の恐怖と驚き、そして畏敬の念といったものを観客に体験してもらおうとした。イギリス人のトーマス・ムーアはナイアガラを目にした時の感動を母に手紙で書き送っている。

そこでは、畏敬すべき崇高さが私を包み込んできた。私の全ての心と魂が大いに崇められるべき神性にむかって飛翔した。[32]

この雄大な自然を、チャーチは大画面に正確に再現し壮大な風景画を描くことで、見るものに、人間のコントロールの及ばない、自然の恐怖と美しさと神々しさを示し、宗教性や崇高さの感情を喚起させるのである。

19世紀半ばになると、特に光の効果に関心をもつルミニズムが誕生した。ハドソン・リヴァー派から派生したルミニズムの特徴は、単純な構図、微妙な色彩効果、そして静謐さを湛えていることである。彼らの絵は、大気と光の表現に重点をおき、自然の風景の中に見られる瞑想的で内省的な情趣を醸し出そうとした点においてハドソン・リヴァー派と同じ志を共有していたが、崇高性の内容に関して、新たな方向性を示そうとしていた。

アメリカの風景画は、上述したように自然の中に崇高性を見出すという特徴が挙げられるが、その中でも崇高性を表す風景画として、ノヴァックの指摘[33]にもあるように、2種類[34]に分けられる。一つは、バークが定義[35]した畏怖、威厳、無限性、暗黒さといった圧倒的な存在と対面した際の恐怖感から生じる崇高の概念であったのに対して、他方は前者によって体験させられる宗教的体験を瞑想的静寂の中に見出すという静かな感情の高揚に基づく崇高性であった。この2種類の崇高性を19世紀のアメリカ風景画に当てはめてみると、前者は雄大な自然を目の当たりにした人間の驚愕をモニュメント性を付与して大きなスケールやサイズをもって描いたチャーチやビアスタット等のハドソン・リヴァー派が挙げられ、後者は、自然の中に身を置く人間の姿を静謐な空間に描いたケンセット、ヒード、ギフォード等のルミニズムが挙げられる。主な抽象表現主義の作家たちは、一九四八年以前にバークの『崇高と美の観念の起源』をすでに読んでおり[36]、ロスコも読んでいたと考えられる。つまり、彼らは、バークの指摘した自然の中に存在する崇高性を認識していたということになる。実際ロスコは、「薄暮の頃、大気の中には、悲惨、恐怖、挫折の感覚がある。これら全てが一緒に内在している。僕は自分の絵にこうした瞬間をもたせたいのだ。[37]」という発言も残してい

る。一九四八年は、多くの抽象表現主義の作家達が、独自の表現様式を確立し始めた時期であり、一九四八年一二月号の『タイガーズ・アイ』では「美術の中での崇高なものの性質」のシンポジウム[38]が組まれる等、当時彼らの間で崇高の概念が頻繁に取り上げられていた。こういった状況からも、彼らが抽象画を通して超越的なものに到達しようとする強い意志が窺える。ロスコの茫漠とした空間に雲のようにぼんやり浮かぶ色のマッス、スティルの連続性を示すマチエール、ニューマンの縦への広がりを示すジップ、ポロックの画面内をエネルギーが伝播していくようなオールオーヴァーなドリップなどは、大画面に描かれることで、果てしなく永久に拡大していく印象を与え、観者を包み込み圧倒する。これは、アメリカの広大でむき出しの自然を暗示させる。この観点において、彼らがバークの崇高論の影響を受けていたことが窺える[39]。ロスコ、スティル、ニューマンは色彩によって、ポロックはうねる線描によって、崇高な感情を喚起させるのである。しかし、ロスコの絵画においては、微妙な色彩の諧調からなる色の調べ、薄塗りの量した筆触、光を内包した画面は、大気、光、水を想起させ、後者の新しい崇高の概念の要素も現れていた。それ故、《シーグラム・ビル壁画》、《ハーバード壁画》、《ロスコ・チャペル壁画》のような作品では、観者は暗褐色の大画面に四方を囲まれ、ある種の畏怖や戸惑いを感じるものの、最終的に静かで澄んだ瞑想体験をするのである。そして、ルミニズムの画家達に代表される後者の静謐さの中に見る崇高性を最もよく表しているのが、《ダーク・ペインティング》だと言える。

《ダーク・ペインティング》では、2層の色面が空と海を、その2層の間に浸透するかのように描かれている水平線が光を想起させるが、空、光、水はルミニズム絵画の重要な構成要素でもあった。ノヴァックによると、アメリカ美術では、神の象徴である光の精神的変化を表すために、光は度々水と連動して用いられ、光の源泉である空は風景全体の心として描かれてきたという[40]。ルミニズムの画家達は、この3要素を最も効果的に表すために、ケンセットの《去り行く嵐》（一八七四年）（図9）やヒードの《黄昏の潮吹き岩海岸》（一八六三年）のように、大気や光を含んだ水平な色の層から成る単純な構図で作品を描いた。彼らは、空や水を微妙な色調で描くことで、光や大気といった自然現象の中で最も実態のないものを、触知できるかのごとく描いている。この独特の筆のタッチは、ロスコとの共通性が見られる。ロスコは初期のロスコ様式の頃から、その震えるように繊細な筆触で色の広がりを描き、それらの作品は大気と光で満ちていた。それ故、特に黄色やオレンジといった明るい色で描かれている作品は、海や平原の日の出や日没のはかない空を描いたように見え、大画面特有の観る者に畏怖の念を喚起させるものがあるものの、ルミニズムの作品を連想させ、畏敬の念を喚起するというよりは心地よさを感じさせたり、見る者を郷愁へと誘う。

《ダーク・ペインティング》では、様式が明晰化され、茫洋と浮かんでいた矩形が画面から消える。さらにカンヴァスのサイズも以前に比べ横の比率が大きくなった（図10）ことによって、見る側に開かれた空間と映る。また、鮮やかな色彩のイリュージョンも姿を

消したことによって、画面には不思議な落ち着いた静けさが漂っている。そこには、壁画シリーズのように、最初に直面する畏怖を感じさせる恐怖や不安はなく、穏やかな印象を与える。ここには、ニーチェのアポロ的、ディオニソス的なせめぎ合いや、壁画シリーズに見られた圧倒感はもう見られない。観者は、深みのあるモノクロームのグラデーションの広がりに視線を沈めることによって、無我の境地に至る神秘的な自己放棄を体験する。

《ダーク・ペインティング》では、上層と下層の間に溶け込む柔らかな水平の光によって、ヒードの《沼地の日の出》（一八六三年）（図11）のように、太陽が静かに昇り、夜の空を洗い流し、水面までも照らす情景がモノクロームの色の広がりによって表されている。第2章で述べたように、《ダーク・ペインティング》が、夜が明けるという厳かに繰り返される自然の神秘をイメージして、死と復活という永遠のサイクルを表現しているなら、水辺や海辺での日の出や日没等、永遠に繰り返されていく自然のサイクルを静寂の中に内省的な神秘性を湛えて描いたルミニズムの精神を引き継いでいるといえる。

《ダーク・ペインティング》では、従来のロスコ作品に比べると横長になっているものの、縦長のカンヴァスもある。それを理由に《ダーク・ペインティング》が風景からの影響を受けていないという説もあった。しかし、ケンセットの晩年の名作である《最後の夏の画業》シリーズ（一八七二年）（図12）のように、空の表現性を追究するために、あえて縦長のカンヴァスを用いている場合もある。空が画面の大部分を占めることで、霧と柔らかな輝きの中で、繊細でかすかな変化を表現できるのである。また、色使いの面においても、ケンセットの作品は、劇的な明暗の対比を避けて、うすいグレーの靄が画面全体を包んでいる点で《ダーク・ペインティング》と共通している。

ルミニストの作品に共通して見られるのは、空と水の色の帯とその色面にかすかに差し込む水平線であり、静謐な画面内の全ての動きは凍り付いているかのように見えることである。画面を支配する、その静寂さは、全てのものを超越した広がりを感じさせる。ルミニズムの作品の多くには、画面の風景を見つめる人物が手前に小さく描かれている。これらの人物は、自然を前に驚きや恐怖を感じているのではなく、その風景に溶け込みながら静かに自然と瞑想的対話をしているように見える。ルミニズム絵画に描かれていた人物の役割は、《ダーク・ペインティング》においては、鑑賞者が担っている。以上のことから、ルミニズムの画家達もその風景の中にロスコと同様の主題や精神性を見出していたといえる。

ローゼンブラムは、ロスコの芸術は、ルミニストの伝統を抽象の流儀で蘇らせたと述べている[41]が、ロスコの絵画の中でルミニズム芸術に最も近いのは、様式、主題においても《ダーク・ペインティング》といえるだろう。これらの作品には、海の風景がロスコの内面に呼び起こした静けさと神秘性が存在している。ロスコの《ダーク・ペインティング》は、彼の当初の芸術観を支配していた伝統的な崇高性から出発して、ルミニズムのように静寂の中に魂に訴える崇高性を見出す絵画を再構築したのである。

おわりに

自然の風景のなかに存在する生と死といった根源的問題や、太古から続く永遠性、そして崇高性を、ロスコが見出し、それを精製することで、独自の表現様式として表した点において、ロスコ絵画におけるイメージの源泉に自然の情景があったことが考えられる。これは、アメリカ独自の芸術表現を探求していた抽象表現主義の作家達とも共通していた。また、絵画に崇高性を付与しようとし、その造形性の基盤として自然の風景があったという点において、ロスコの作品と19世紀アメリカ風景画に密接な関係があったといえる。中でも《ダーク・ペインティング》では、これまでの作品に対して風景的要素が強く、夜明けの海の情景がイメージの源泉となっていると考えられ、これまでの悲劇や畏怖を感じさせる崇高性ではなく、より静謐な空間で瞑想的感情の高揚をもたらしている点においてルミニズムの系譜につながるといえる。

註

(1) 代表的なものとして、Robert Rosenblum, "The abstract sublime" *Art News*, 59(Feb.), New York, 1965.（ロバート・ローゼンブラム、神林恒道・出川哲郎 共訳、『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』、岩崎美術社、一九八七年。）や、Lawrence Alloway, "The American Sublime", *Living Arts*, June, 1963. 等がある。

(2) ロスコ絵画における代表的な様式。一九五〇年頃に確立され、他の画風と並行して亡くなる一九七〇年まで制作された。大きなカンヴァスを用いた平坦な色面の広がりの中に、輪郭をぼかした鮮やかな色彩に彩られた二、三の矩形が浮遊する作品。

(3) ロスコ・チャペルの献堂自体は一九七一年である。

(4) 一九六八年頃から亡くなる一九七〇年まで集中的に描かれた作品。特徴としては、二層（上層は黒、下層はグレーもしくは薄い茶色）と二層を分けるかすかな水平線から成り、画面の周囲を白い枠で囲んでいる。当初、紙にアクリル絵具で描かれていたが、六九年頃からはカンヴァスも用いるようになる。

(5) Stewart Buettner, *American Art Theory 1945-1970*, UMI Research Press, London, 1981, p.81.

(6) アドルフ・ゴットリーブ、マーク・ロスコ、『肖像画と近代芸術家』、WNYUラジオ、一九四三年一〇月一三日放送。

(7) James E. B. Breslin, *Mark Rothko A Biography*, The University of Chicago Press, Chicago &London, 1993, p.594.

(8) Mary Davis Mac Naughton, "Adolph Gottlieb: His Life and Art", *Adolph Gottlieb A Retrospective exh. cat.*, The Arts Publisher, New York, 1981, p.31.

(9) Carl G. Jung, "Symbols of Transformation", originally published as *Psychology of the Unconscious*, Moffat, Yard and Company, New York, 1916.

(10) Carl G. Jung, "Archetypes of the Collective Unconscious", *The Integration of the Personality*, Farrar and Rinehart, Inc., New York, 1936.

(11) John Graham, "Primitive Art and Picasso", *Magazine of Art*, April, 1937. John Graham, "System and Dialectics of Art", *Magazine of Art*, October, 1937.

(12) Buettner, *op. cit.*, p.82.

(13) Breslin, *op. cit.*, p.160.

(14) アロウェイは、論文の中でこの作品を《頭足類の誕生》と呼んでいる。

Lawrence Alloway, "The Biomorphic Forties", *Artforum*, vol.Ⅳ, no.1 (Sep.), 1965, p.22.

(15) *Ibid.*, p.22.

(16) Stephan Polcari, "The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko", *Art Magazine*, vol.54 (Sep.), 1979.

(17) 河合隼雄、『ユング心理学入門』、培風館、九〇頁。

(18) Mark Rothko, Adolph Gottlieb, *New York Times*, 13, June, 1943.（Charles Harrison &Paul Wood, *ART IN THEORY, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden. 2003, p.560に再録）

(19) ロスコは死の前年の一九六九年、イェール大学より名誉博士号を授与されたが、その授与状は、彼の芸術の本質である悲劇性を端的に指摘している。「アメリカにおける絵画の新しい様式を確立させた数少ない芸術家の一人に数えられる貴殿は、今世紀の芸術に確固たる地位を確立された。（中略）貴殿の作品は単純なフォルムと荘厳な色使いを特徴としている。作品の中に視覚的にも精神的にも壮大なものを達成し、その底流にはすべての人間の存在における悲劇的な特性が流れている。」（ヤコブ・バール＝テシューヴァ、ミヤモトトシオ訳、『マーク・ロスコ』、タッシェン社、二〇〇三年、七九頁より抜粋）

(20) ディヴィッド・アンファム、「マーク・ロスコの芸術：複雑の思考の単純化」、デイヴィッド・アンファム監修、『マーク・ロスコ』展覧会カタログ、川村記念美術館。

(21) 一九四六～一九四九年

(22) 河合隼雄、前掲書、一八七頁より抜粋。「夜の海の過程」については、C. G. ユング、野村美紀子訳、『変容の象徴（上）』、筑摩書房、一九九二年、四一七頁。

(23) Marjorie Phillips, *Duncan Phillips and his collection*, W.W. Norton in association with the Phillips Collection, Washington D.C., 1985, p.288.

(24) Dore Ashton, *About Rothko*, Da Capo Press, New York, 1996, p.190.

(25) 一九五八年一〇月二七日にプラット・インスティテュートで行われたロスコの講演。Ashton, *op.cit.*, p.144.

(26) ロスコは自分の作品をまとめて展示することで、それらの作品がもつ象徴性を高められると考えていたが、その一方で、「郊外のあちこちに、ちょっとした場所があれば良いのに。旅人や通りすがりの人が、一枚の絵が掛かっているだけの小さな一部屋で、一時間、瞑想できるような、そんな小さな教会があれば。」（エセル・シュワーバッカによるロスコへのインタヴュー。一九五四年五月三〇日。アメリカ美術資料研究室蔵。林寿美「親密なる場の誕生—3つの壁画シリーズ」『マーク・ロスコ』展カタログ、川村記念美術館、一九九五年、四八頁より抜粋）とも語っており、一枚の絵によって観者と対話したいとも考えていたことがわかる。

(27) "Statement on his Attitude in Painting", *The Tiger's Eye*, vol.1, no.9, October 1949, p.114 (D. Waldman, *Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective*, Guggenheim, New York, 1978, p.61. より引用)

(28) エイブラハム・A・デビッドソン、桑原住雄・桑原未知世訳、『アメリカ美術の歴史』、パルコ出版、一九七六年、六八頁。

(29) Barbara Novak, *Nature and Culture*, Oxford University Press, 1980, p.38.

(30) エイブラハム・A・デビッドソン、前掲書、六八頁。

(31) 上掲書、七一頁。

(32) Robert Rosenblum, *op. cit.*, p.39.

(33) ヴァーヴァラ・ノヴァック、黒沢眞里子訳、『自然と文化—アメリカの風景と絵画　一八二五～一八五七—』、玉川大学出版部、二〇〇〇年、五五～六六頁。

(34) ウンベルト・エーコ、植松靖夫、川野美也子訳、『美の歴史』、東洋書林、二〇〇五年、「第11章　崇高」（二七五～二九七頁）も参照。

(35) エドモンド・バーク、中野好之訳、『崇高と美の観念の起源』、みすず書房、一九九九年。

(36) アービング・サンドラー、「抽象表現主義」、『抽象表現主義展』カタログ、

セゾン美術館、一九九八年、二〇頁。

(37) Ashton, *op. cit.*, p.147.

(38) シンポジウムの参加者は、ゼリグマン、マザウェル、ニューマン、デイヴィッド・シルベスター、ニコラス・カラス、ジョン・ステファンの6名。当時ロスコは、マザウェルと、後に袂を分かつニューマンと親交が深く、お互いの芸術論を語り合っていた。

(39) マザウェルのように、ロンギヌスが指摘した、高揚したもの、高遠なものといった「偉大な心の反響」を崇高と捉えた者もいたが、当時の多くの者は、バークやニーチェの「恐ろしきもの」を崇高さの最善の表現と考えていた。その一方で、「誰の」崇高さの概念のについて自分が共鳴しているのかを混乱している者がいたことも事実である。(ドリー・アシュトン、南條彰宏訳、『ニューヨーク・スクール』、朝日出版社、一九九七年、二五八頁。)

(40) ノヴァック、前掲書、六五頁。

(41) Rosenblum, *op.cit.*

芦田彩葵(あしだ・あき)
二〇〇三年　神戸大学文学部卒業
二〇〇四年　ロンドン大学ディプロマ取得
二〇〇六年　神戸大学大学院文学研究科修了　神戸大学大学院文化学研究科在学中
九月より熊本市現代美術館学芸員

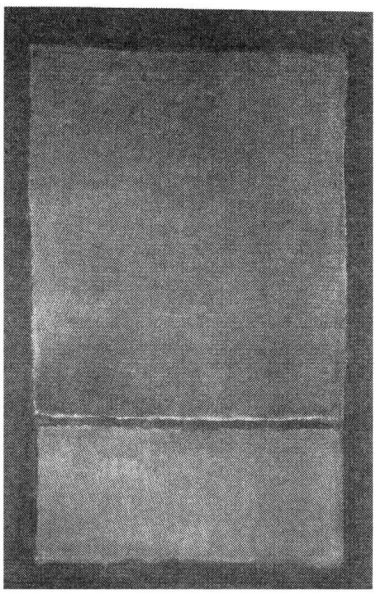

図1　マーク・ロスコ、《No.14》、1955年、油彩、カンヴァス、167.6×104.3cm、個人蔵

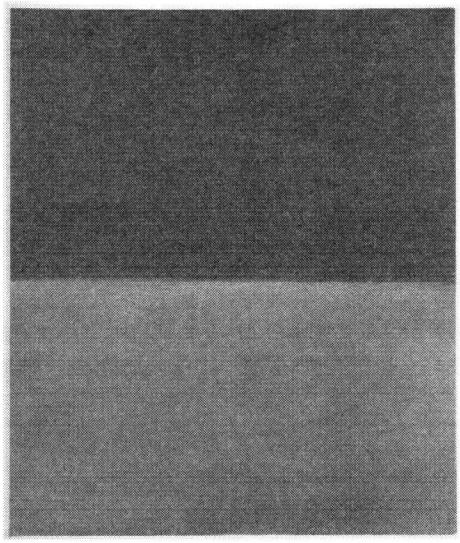

図2　マーク・ロスコ、《無題　グレーの上の黒》、1969-70年、アクリル、カンヴァス、203.8×175.6cm、グッゲンハイム美術館

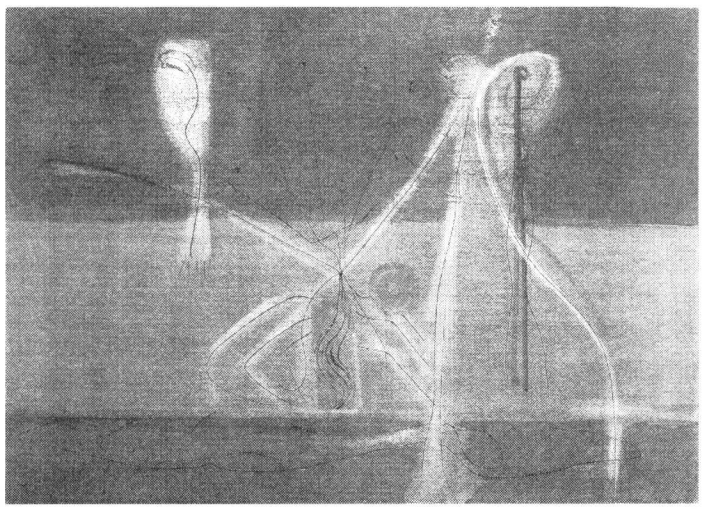

図3　マーク・ロスコ、《記憶の触覚》、1945-46年、水彩、インク、紙、55.3×76.2cm、サンフランシスコ近代美術館

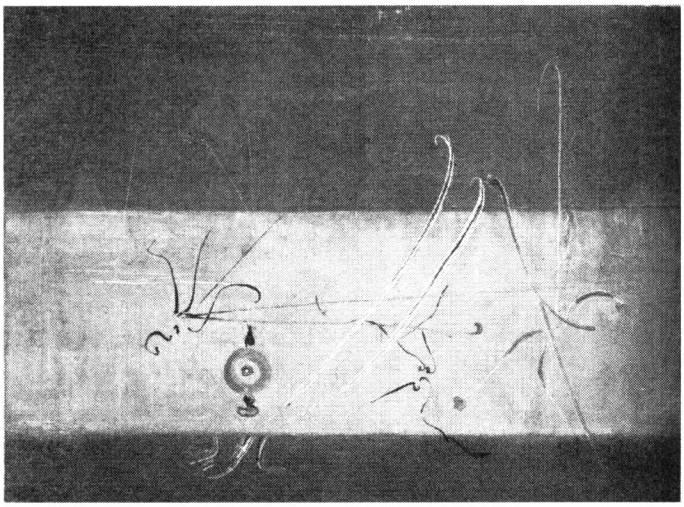

図4　マーク・ロスコ、《無題》、1945年、油彩、カンヴァス、56.2×76.5cm、クリストファー・ロスコ蔵

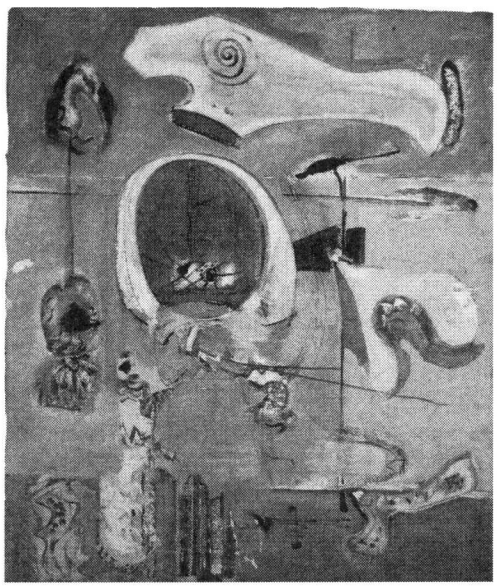

図5　マーク・ロスコ、《海のファンタジー》、1946年、油彩、カンヴァス、111.8×91.8cm、ワシントン、ナショナルギャラリー

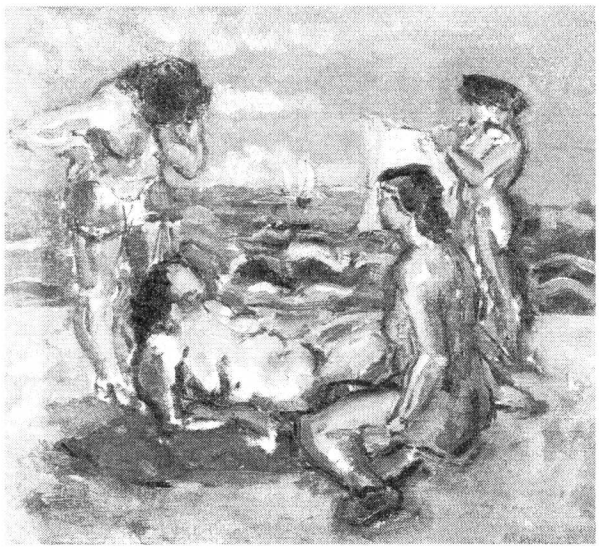

図6　マーク・ロスコ、《海辺の風景》、1927年、油彩、ボードに裏打ちしたカンヴァス、37.2×41cm、リードカレッジ、ダグラス　F.　クーリー記念美術館

図8　フレデリック・エドゥイン・チャーチ、《ナイアガラ》、1857年、油彩、カンヴァス、107.0×229.0cm、コーコラン美術館

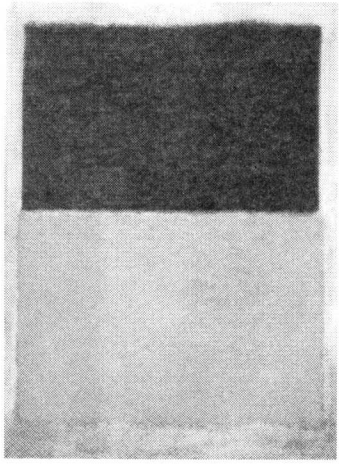

図7　マーク・ロスコ、《No.16（タンジェリン色の緑と赤）》、1956年、油彩、カンヴァス、237.9×175.9cm、フィリップス・コレクション

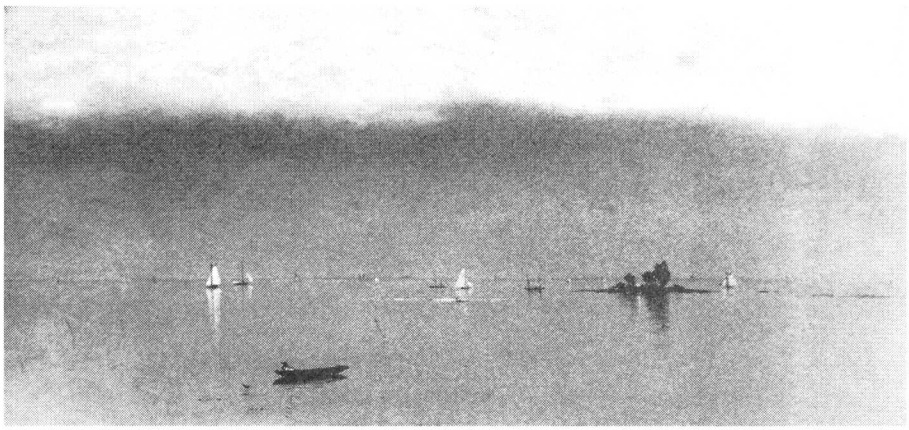

図9　ジョン・F.・ケンセット、《去り行く嵐》、1874年、油彩、カンヴァス、28.9×62.2cm、メトロポリタン美術館

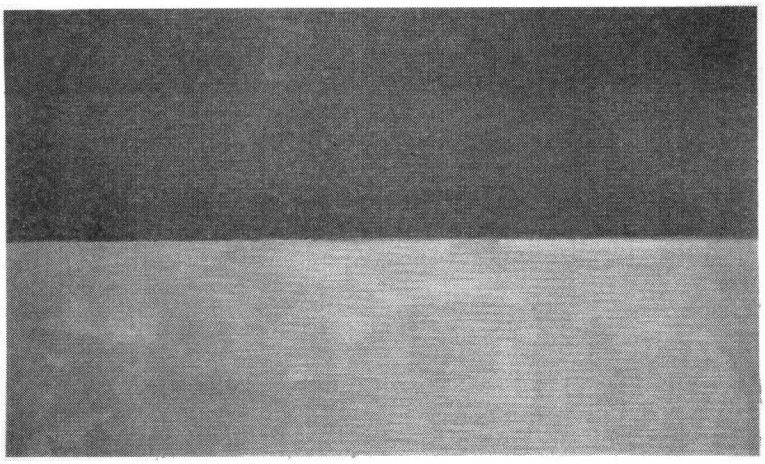

図10　マーク・ロスコ、《無題》、1969年、油彩、カンヴァス、アクリル、177.2×297.2cm、クリストファー・ロスコ蔵

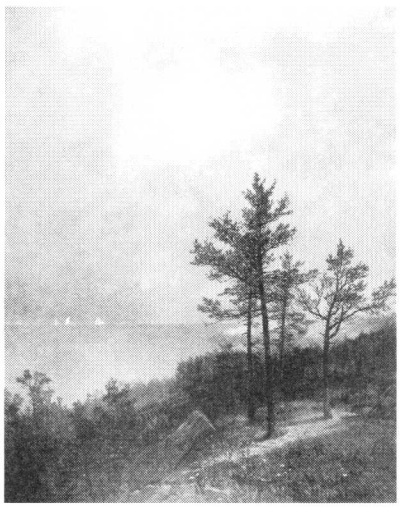

図12　ジョン・F.・ケンセット、《ロングアイランドの入り江に迫る嵐》、1872年、油彩、カンヴァス、87.6×69.2cm、メトロポリタン美術館

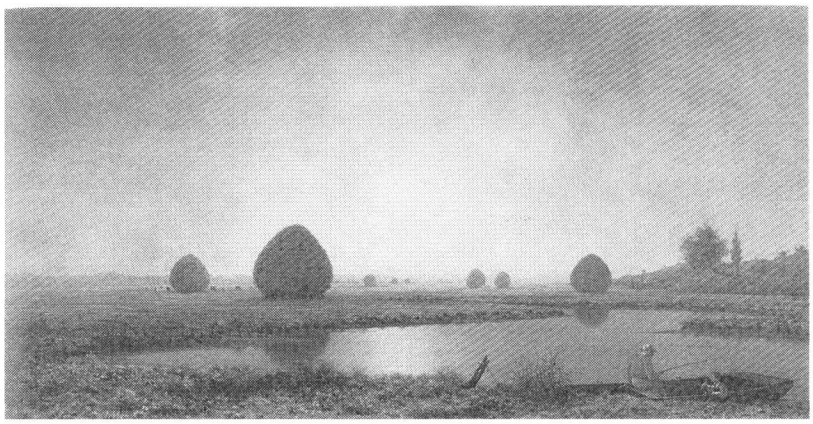

図11　マーティン・ジョンソン・ヒード、《沼地の日の出》、1863年、油彩、カンヴァス、66.1×127.6cm、フリント・インスティテュート