

抽象と風景のあいだ
—ターナーとロスコを手がかりに—

2013 年

指導教員

田中 孝

神原 正明

鈴木 まどか

草野 圭弘

倉敷芸術科学大学大学院

芸術研究科

芸術制作表現専攻

藤原有里恵

目次

| | |
|---------------------|----|
| はじめに 一論文の目的 | 3 |
| 第一章 ターナーと絵画 | 4 |
| 1 ターナーと風景画 | |
| 2 ターナーの作風における変化 | |
| 3 賞賛と批判 | |
| 第二章 時代で変容する絵画 | 13 |
| 1 画家の思考を示す絵 | |
| 2 時代による芸術的土壌 | |
| 第三章 画家に託されていたもの | 21 |
| 1 産業革命が画家に与えた影響 | |
| 2 画家の役割 | |
| 3 ターナーと写真 一画家の解放 | |
| 第四章 自作品とロスコ、またはターナー | 30 |
| 1 「モダニズムの死」以降 | |
| 2 ロスコと私 | |
| 3 絵画の遡行 一ターナーへの回帰 | |
| 4 絵画の精神性 | |
| 5 移り変わる時代のなかで | |
| おわりに | 45 |
| 図版 | 47 |
| 参考文献一覧 | 52 |
| 図版出典一覧 | 54 |

はじめに 一論文の目的

絵画はその時代の思想や生活と密接に繋がって変化してきた。時代は画家、そして人々の知らないうちに大きく様変わりするものである。絵画の価値が疑わしいものになった時代、絵画そのものが描かれなくなった時代、様々な時代がこれまでの絵画の歴史を作ってきた。画家はその絶えず変化する時代のなかでいかに思考し、そして描いてきたのか。そして何故画家たちは描き続けることができたのだろうか。そんな疑問を出発点として、私は自分の作品のルーツを探し始めた。絵画を描き続けていく以上、自分自身がどの土俵で描くのかを明確にする必要があったためである。私の絵画にはイギリスの風景画家ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー（Joseph Mallord William Turner 1775-1851）の色彩に通じるところがある。ターナーは写実主義の時代において素晴らしい描写力と共に風景画家としての確固たる地位を築いた画家であるが、1840年代以降、非形象と色彩の絵画に向かっていく。それは何故だったのだろうか。私は、移り変わる時代のなかで描き続けた画家ターナーの作品の変遷を知ることで、自身の作品の展開にも繋がる何かが見つかるのではないかと考えた。

ターナーの名は誰もが知るものである。ターナー研究はすでに進み、新しい論を展開する余地をさがすのは難しい。しかしこれはターナー研究ではないことをここで強調しておく。あくまでターナーというひとりの画家が変化する時代のなかでいかに絵を描いたのか、絵画に求められていた役割はなんだったのか、それを記すことでターナー以降の時代に生きる我々画家の在り方を再考するとともに自己の作品の展望について述べていきたい。

第一章 ターナーと絵画

1. ターナーと風景画

イギリスの風景画家として、ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー（Joseph Mallord William Turner 1775-1851）という画家は過去の巨匠としてではなく、現代においても重要な画家としての地位を保っている。

ターナーは18世紀のイギリス、ロンドン中心部のコヴェント・ガーデンにある理髪店の長男として生まれた。母は精神病を患っていたために、しばしばロンドン郊外の町ヴレントフォードの親戚宅に預けられるといった少年期を過ごしている。その素朴な田舎の風景に触れ、ターナーは自然とスケッチをおこなうようになったという。息子の絵を見た父親はその才能に気づき、描かれたスケッチを理髪店のウィンドウに飾り、販売もおこなうようになった。そして客に（なかには芸術家も多く通っていた）息子に紹介するなどして息子を後押しし続けた。1789年、14歳でロイヤル・アカデミーの美術学校に入学したターナーは建築画を学んだのち、風景画を学んでいく。そして1802年、史上最年少の26歳という若さでターナーはロイヤル・アカデミーの正会員になるのである。

さて、ターナーが生涯にわたって描き続ける風景画というものは、ターナーが美術学校に通っていた1780年代当時のイギリスにおいて流行の画題であった。しかしヨーロッパにおいて風景を専門に扱う画家は珍しいものであった。純粋に風景のみを主題として扱うという意識が浸透していなかったのである。イギリスにおける風景画の歴史は18世紀頃から始まるが、その起源は17世紀のオランダ及びフランドル絵画にある。近代以前に描かれてきた風景は宗教的テーマの背

景にすぎず、「理想化された風景」であった。その風景を描くということはヨーロッパ人にとって神の創造物を描くという意味で特別なことだった。キリスト教世界における自然と人間の関係は旧約聖書の創世記の一文に垣間見ることができる。神は水陸に動植物を創造した後に自分の姿をかたどって人間をつくったとされる。そして人間に自然界のすべてを治めさせることを決めた。そしてこう言うのだ。

「生めよ、ふえよ、地に満ちよ、地を従わせよ。また海の魚と、空の鳥と、地に動くすべての生き物とを治めよ」(創世記 1:28)。

15 世紀頃、イタリア・ルネサンス芸術の時代、キリスト教中心の世界には人間中心主義が興った。創世記の言葉通り、「神の創造物である自然は我々人間によって支配されるもので、利用するものだ」という思考は絵画における風景の捉え方にも及んでいたのだ。それに対し、オランダ地方の人々にとって自然の捉え方は少し違っていたようである。彼らは自然のなかに神の姿を感じていた。故に自然を愛し、その姿を美しく描くことに価値をおいたのだ。それは何故か。背景には当時スペインの支配下であったオランダが独立するきっかけとなった八十年戦争(1568-1648)による影響がある。この戦争の結果、君主制が崩壊し共和体制となり、またカトリック的な伝統が破壊されていった。国を支えるのは貴族ではなく中流階級の人々であり、教会も質素なものとなった。故にカトリック色が濃くないオランダ絵画が急速に発展したのである。

自然をあるがまま美しく描いたオランダ絵画はイギリスの画家たちにも影響を与え、18 世紀には風景画はイギリス絵画の中核になるまでに至った。他のヨーロッパ諸国では自然と人間との関係性は依然として宗教に則ったものだったが、それは根底に流れる宗教的価値観や主題のヒエラルキーが存在したために、画家が美しいと感じたものをありのまま描くことの価値を画家自身

が自覚することが遅れたためである。それを踏まえるとイギリスは早々と近代的な自然観と芸術観を得ていたと言える。産業化が進みつつあった 1760 年代のイギリスの背景には広大な植民地帝国の形成と貿易の急速な発展もあり、それによって育まれた近代性が芸術観にも影響を与えたのだ。

また、18 世紀から 19 世紀にかけて流行したピクチャレスク (Picturesque) という美的概念の存在もイギリスにおいて風景画の地位を高めたと言える。ピクチャレスクは「絵画的な」といった意味であるが、たとえば美しい景観を見たときも「絵のように美しい風景だ」、「まるで絵のようだ」と絵画的美しさを美の基準としていたのだ。絵画的に美しい風景というものは、そのまま「額縁に切り取られた景色」と同義である。キリスト教世界における風景が理想化された風景であることと、ピクチャレスクにおける「絵のように美しい風景」というのは似ているようでもあるが、しかしイギリス人は隆々とした山の稜線や穏やかな風景だけではなく、時に荒々しくもあり人間の手が加えられていない不規則な風景に感動を見出したのである。ピクチャレスクという概念はロマン主義と結びつき、イギリス風景画を一層発展させていったのだ。ターナーはそんな時代のイギリスに生まれ、画家を志すようになったのである。

また、風景画を買い求めようとするインテリ層の需要も高まっていき、風景画は利益の大きな市場となっていった。ターナーは父が経営者であることと、その父によって自分の描いたスケッチが販売されるのを見て、経済的に成功することこそ自分の研究を極めるのに必要であると感じていた。そんなターナーにとって利益が大きな市場は魅力的に映ったのではないだろうか。ターナーが生涯にわたって自然を観察し、その本質を極めようとすることに力を入れていたことを考えれば経済的魅力だけが風景画を描き続けようとする確信を与えたわけではないだろうが、ひと

つの重要な要素であったと考えられる。我々が生きる現代において記録の媒体として普及している写真術というものもなかった時代のことである。歴史画や肖像画のように、絵画が記録の役割をしていた時代において「何を描くか」、「何が描けるか」は職業画家の選択としては重要なことだったのではないだろうか。

2. ターナーの作風における変化

ターナーは若い頃こそ典型的な地誌的風景画を描いたが、歳を重ねるごとに自然の描写は大きな変化を見せていく。緻密な自然描写としての作品は、たとえば 1815 年、彼が 40 歳の頃にロイヤル・アカデミーに出品した二点のうちの一点の油彩画《カルタゴを建設するディド》(図 1)がある。これはターナーが描いた風景画のなかで最も完成された風景画とされている。入り組んだ構図でありながら隅々にいたるまで緻密、かつ精巧に描き込まれている画面のなかでは遠景からあふれる光が樹木や人、水面を明るくやわらかく照らしている。この作品はターナー自身も大いに自信を持っており、また「これからもおそらく類を見ない崇高な作品¹⁾」と批評家からも称されている。熟練した遠近法と描写力は作品を見ると一目瞭然で、まさにターナーの円熟期の作品だろう。その 3 年後である 1818 年に出品された《ドルトまたはドルトレヒト：風を待つ郵便船》(図 2)も「最大傑作のひとつ」に数えられ、天才的画家と称されるようになる。

しかしそれから 12 年、1827 年のロイヤル・アカデミーに出品された《モートレイクの公園^{テラス}》(図 3)では、これまでのような地誌的風景画とは違う印象を与えた。ターナーの家の近くにあるモートレイク湖畔のテラスからの眺めを描いたとされるこの作品は、画面全体を黄金色の光が覆っているかのような印象を受ける。この《モートレイクの公園》は批判を浴びることとなった。

¹⁾ ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977 年、p.90.

特に批判されたのはその色彩である。現代から見ると「光に充ち満ちた画面」とでも称することができるだろうが、黄色が強すぎると批判されたのだ。また、ターナーは光を表現することに重点を置いたあまりに構図が疎かになったとされている。当初、この作品の中央に位置する黒い犬は描かれていなかった。ロイヤル・アカデミーの展覧会開始前の三日間は絵にニスを塗り完成させる日として「^{ヴァーニッシング・デイ}最後の手直しの日」というものがもうけられており、その日、画家のエドウィン・ランドシーア（Edwin Henry Landseer 1802-1873）が構図に引き締めが足りないとしてターナーに指摘をした。するとターナーはおもむろに紙に描いた犬を切り取って絵のなかに貼り付けたのだ。確かに犬がいるのといないので絵の印象が随分と変わるの**は**事実であるが、このランドシーアの指摘がなければ犬が存在しないままターナーは絵を完成させたかもしれない。

だが、この作品を描くことによってターナーが長年にわたって影響を受け続けた画家クロード・ロラン（Claude Lorrain 1600頃-1682）からの脱却を示したとも言われている。フランスに生まれ、イタリアで独自の風景画様式を生み出したロランの作品《海港、シバの女王の乗船》（1648年作）（図4）を見たターナーは「これを模倣することなど不可能だ」と言って涙したという逸話がある。しかしデイヴィッド・B・ブラウン（David B. Brown テート・ギャラリー英国美術部門副部長 1997年当時）はその逸話は誇張されたものだと**して**いる。彼は続けて「彼は公然と過去の巨匠たちに挑戦を始め、彼らを乗り越えようとすらし、こうしてターナーは自らの名声の大半を、油彩画家として築き上げることになるのである²」と述べているのだが、ターナーは**事実**、過去の巨匠が描いた名作という途方もない壁に高揚すると共に消沈したかもしれないが、生涯にわたって繰り返し絶えず絵を研究し描き続けることによって**互**角、もしくは巨匠を超

² デイヴィッド・B・ブラウン「ターナーの生涯と芸術」(『テート・ギャラリー所蔵 ターナー展』図録所収)深谷克典 訳、1997年、p.15.

え、独自の視点を持って絵を描くことを見出していくことになるからである。ターナーの興味はピクチャレスクに自然を描くことよりも、その自然のなかにある光や大気などをいかに描くかというところに移っていくのだ。そのことについては第二章以降で述べることにする。

3. 賞賛と批判

職業画家にとって、作品が売れるか売れないかは死活問題である。ターナーはロイヤル・アカデミーに出品する作品と個人的な作品を分けて制作していた。ロイヤル・アカデミーに出品する作品は主題が明確なものを選ぶ一方、自分のギャラリーには穏やかな風景や海景を好んで描いて展示していたのである。それはターナーが経済的成功あってこそ研究の道を邁進できると考えていたことと通じる。職業画家である以上、「世間が認める絵」や「パトロンがつく絵」でなければ金銭を得ることは難しいからだ。ただ彼は画家として生きる術に貪欲だっただけであろう。現代、特に日本においても画家として金銭を得るには作品の売買はもちろんのこと、コンペティションで受賞することで世間が認める作家となり、画廊と契約するなど美術市場との関係が必要だ。ターナーの生きた 18 世紀から 19 世紀においてのそれはロイヤル・アカデミーに所属することだっただろう。現にターナーは生涯においてロイヤル・アカデミーという体制には忠実な態度を取り続けた。ターナーがいかにロイヤル・アカデミーに忠実であったかを示す逸話がある。ベンジャミン・ロバート・ヘイドン（Benjamin Robert Haydon 1786-1846）は、一時は賞賛を得た歴史画家であったが、その仕事をめぐりパトロンやロイヤル・アカデミーと度々衝突を起こしていた。そして大きな負債に悩まされる人生となった末に自殺を図るのである。この一件を知った

ターナーは「彼は自分の母親を刺し殺した」と呻いたという³。この母親というのはロイヤル・アカデミーのことであった。ターナーにとって母体を攻撃するということは罪であり、生きていく術を失うことと同義であったのだろう。その一方でロイヤル・アカデミーが崩壊した後のことも考えていたとされている。ターナーが正会員となった後の1803年、ロイヤル・アカデミーの分裂も危ぶまれるような派閥争いが勃発した。ターナーが自分のギャラリーを持つことを決めたのはこの翌年である。当時画家が自作を展示するギャラリーをもつことは彼に限ったことではなかったが、そのギャラリーにロイヤル・アカデミーには出品しない私的な作品を展示するといった活動はロイヤル・アカデミーという機関がその体制を維持できなくなった後の備えとしてターナーは考えていたようである³。

ターナーは生涯現役であり続け、健康が許す限りロイヤル・アカデミーや展覧会への出品を続けていたが、円熟期の彼の作品に与えられたような評価は受け続けることはできなかった。特に1830年代、ターナーが50代も半ばを過ぎた頃から作品はさらに独自の道を歩み続ける。もはや彼の絵は風景の模倣ではないというのがロイヤル・アカデミーの同僚たちからの意見であった。《モートレイクの公園》で強い黄色が批判されたように彼の批判の対象は色彩にあった。たとえば1833年に出品された《セーヌ河のキルブッフ》(図5)は比較的好意的に迎えられはしたものの賛否両論で、殊に色彩に関しては「日傘が欲しくなり、黄熱病に対する不安がかもし出され、さらには、黄疸になってしまうのではないかという恐れを抱かせる⁴」とまで貶した批評家もいた。この黄色にまつわる批判はターナーの評価には常につきまとった。黄色を使いすぎて黄疸になってしまうのだ、彼は色覚障害なのではないかと噂され、大量に黄色を用いることを揶揄した

³ ジョン・ウォーカー、前掲書、p.23.

⁴ イヴリン・ジョル『ターナー展』(展覧会カタログ) 国立西洋美術館編集、1986年、p.108.

風刺画まで描かれたのである（図 6）。

彼の死の 10 年ほど前に描かれた《奴隷船—近づく台風》（図 7）や《吹雪》（図 8）では筆のタッチは荒々しくなり、風景をかたどった形象はそのタッチにまでのみ込まれそうなほどである。ただ風景の模倣ではない。自然の持つ力、人間の非力さ…、強大な力と非力な存在という相反するものを筆触や絵具の重なりが作り出す効果によって描くことで自然のすべてを表そうとしたのだ。

伝統的な構成を捨てて色彩に傾倒していく様は人々を困惑させた。

「卓越した天賦の才の最後の光芒によって、老衰による感覚鈍麻がこのような具合に金色に彩られ、変容させられた例は、絵画史上ほかにない⁵」。

1910 年、こう述べたのはターナーの死後、遺された作品の分類等を手がけたうちのひとりであり、後にターナーの伝記（『ターナーの生涯』）を執筆することになるアレクサンダー・J・フィンバーグ（Alexander J Finberg 1866-1939）である。ターナーの作風の変化を老衰のせいだとみる批評家は多かった。老衰のせいであるのだから批評するのは無益であり、故にまともに彼の絵について語らぬほうが良いと。もはや批評家たちは真摯にターナーの作品と向き合おうとしなくなっていたのである。《吹雪》を批判された時、ターナーは怒鳴ったという。

「奴らは私に何を描けと言うんだ？ 奴らは海をどんなものだと思っているんだ？ 奴らも自分の目で見たらいい⁶」。

ターナーは自分をまともに批評することがなくなった批評家たちから遠ざかっていった。自分がしようとしていることを誰もが理解してくれないのだと悟ったのだ。

⁵ ジャック・リンゼー『ターナー 生涯と芸術』高儀進 訳、講談社、1984 年、p.385.

⁶ ジャック・リンゼー、前掲書、p.385. このターナーの発した言葉は、ジョン・ラスキンがターナーに批評家たちの言葉を何故気にかけるのかという問いに対する返答である。

「彼は自分が欲することをする——他の人々は彼らができることをする⁷」。

ターナーの数少ない援護者のひとりであり、後にナショナル・ギャラリー館長チャールズ・イーストレイク (Charles Eastlake 1793-1865) の妻となったエリザベス・リグビー (Elizabeth Rigby 1809 -1893) は、ターナーという人物の才能についてそう述べたという。

ターナーの作品で、特に晩年のものや、また死後アトリエから発見された未完成のスケッチや油彩画は、まるで後に現れる印象派や抽象絵画を予見させるようであるとはしばしば指摘される。それはまるでターナーには天才的に先見の明があったという論に向かうことができるが、しかし実際に彼がどこまで意識していたのかは本論文において実証はできない。しかし結果として現代にも通じる価値を伴う絵画を描いたということは現代の目から見て明らかであり、不遇の時代の作品こそ現代の我々には魅力的に映ることは確かである。そうして思うのだ、なぜ彼はこのような作品を描くことができたのだろうか、何がそのような絵を描かせたのだろうか。

⁷ ジョン・ウォーカー、前掲書、p.61.

第二章 時代で変容する絵画

1. 画家の思考を示す絵

ロイヤル・アカデミーという《体制》には忠実でありながら、保守的な作品を描いて安定を図る職業画家ではなかったターナーであるが、批判の只中にいたターナーの革新的な仕事を後世に伝えたのは、死後アトリエから発見された夥しい数の未発表の作品やスケッチに依るところが大きい。60代後半から70歳頃に制作されたとされる色彩美しい《湖に沈む夕陽》(1840-1845年頃制作)(図9)は生前に公開されることはなかった油彩画である。ロイヤル・アカデミーなどに出品された「完璧」であり「完成された」油彩画と比べると《湖に沈む夕陽》はやはり未完成であるし、おそらく先に色彩に目が行き作品の全体像——「この主題は何か」、「何が描かれているのか」を理解しようとするのは自然と後回しになるだろう。しかしよくよく観るとその鮮やかな色彩のなかには風景を思わせるフォルムがわずかに描かれている。光を思わせる暖色系を引き立たせるかのように薄く寒色系の灰色と水色が添えられ、その灰色の色彩の奥には何か山か建築物を思わせるような稜線が確認できる。どこまで描き込もうとしていたかは想像しかできないが、しかし何かしらの主題のもとに描き、後にさらに何かを描き込もうとしたというのが後世の人々の見解である。また他の作品では、《日の出、岬の間の舟》(1835-1840年頃)(図10)や《ヴァル・ダオスタ》(1836-1837年頃)(図11)なども未完成の油彩画であり、《湖に沈む夕陽》と同じように主題は不明であるが、より「抽象画」と呼ばれる絵画に近い位置にあるようにも見える。

ターナーの画家としての出発点が建築画であったことから分かるように、初期のスケッチには大変優れた素描が多い。しかしワシントンのナショナル・ギャラリーの館長も務めたジョン・

ウォーカー（John Walker 1906-1995）は、色彩にこだわるようになってからというものの線描はややおろそかになったと指摘している⁸。第一章で述べた《モートレイクの公園》の構図引き締めのために後から加えられた黒い犬のエピソードが良い例である。だが色彩に傾倒するようになったからといってその技術力が劣ったわけではない。ターナーの主な収入源であった銅版画の原画の仕事ではターナーの素描は人気であり、色彩を批判してきた批評家たちも白黒の素描には口を出せなかったという。経済的成功を必須と考えていた彼であるから商売用の絵と自作品の発展のための作品をどこかで線引きしていたのだろう。

ターナーのスケッチに《カラー・ビギニング（色彩のはじまり）》とフィンバーグによって名付けられたシリーズがある。これらのスケッチは生前に公開されることなく、あくまでターナー自身が制作するうえで色彩の実験を目的に描かれたものとされている。たとえば《にわか雨》（図 12）や《海上の船》（図 13）、《バラ色の空》（図 14）らがそれらシリーズの内に含まれるスケッチであるが、アカデミー等に出品された作品とは随分と趣を異にするものである。特に《海上の船》は、地と空に分けられたような黄色の画面の中央に絶妙な筆致で黒と赤の滲んだフォルムが描かれている。完成作品にみられる緻密な描写と比べてこれはどうだろうか。描いたひと、描かれた時代を知らないひとが観たらどんな感想を抱くだろうか。これこそ抽象画を彷彿させるスケッチの一枚である。

また、《バラ色の空》はアメリカ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（Mark Rothko 1903-1970）を思わせる（図 15）。単純化された色面構成による大画面の絵画が制作されたのはターナーの死からおよそ 100 年後のアメリカであるが、《カラー・ビギニング》ではしばしば抽象的な色面構成のスケッチが見られる。さらに油彩スケッチ《三つの海景》（図 16）は特にロスコの画面を思

⁸ ジョン・ウォーカー、前掲書、p.41.

わせる。これらの作品をロスコと重ねる研究者は多く、またターナーの「抽象画家」としての先見性をそこに見出そうとする。しかしロスコがこのような色面を描くことができたのは、抽象概念や絵画の平面性、イリュージョンなどを意識する時代という土壌があつてのことである。ロスコは「複雑な考えを単純に表現する⁹」という意志のもと、絵画が持つイリュージョンを打ち破ることで絵画の本質を描こうとした作家である。しかしターナーの描いたスケッチは、色面構成がいくらロスコと似ていたとしてもターナー自身は風景を描くことを最前提としており、風景が持つ光や空気などを色彩に変化させるにはどうすれば良いのかを実験していただけである。その結果として、形象を失っていくのである。

形象を失っていったターナーの作品であるが、まだ写実主義の価値観が根強い時代である。自然の崇高さを描くことがもっとも求められた時代、ターナーは自身の未完成の作品やスケッチをどのような位置付けと考えていたのだろうか。ターナーは遺言書のなかで、作品はナショナル・ギャラリーに寄贈し、それを収蔵するギャラリーを新設すること、そしてそのギャラリーができるまでコレクションはターナー自身のギャラリーにて1~2年ごとに絵の入替をおこないながら展示されることを望む旨を記していた。ここで作品の展示の仕方について述べる時、ターナーは頻繁に「完成した絵画」という言葉を使っている。「完成した絵画」とわざわざ明記していることは、それに対して「未完成の絵画」はどういう取扱をするのかという疑問が残されるだろう。アトリエにはスケッチと未完成としか思えない——そして現代からすると色彩豊かな抽象的なタブローが多く遺されている。結果としては完成作品だけではなく未完成の作品やスケッチなど、すべてまとめて寄贈することとなったのであるが、ターナーがわざわざ「完成」と「未完成」と分けたことにどんな意図があつたのかは不明なままである。しかし幾度も書き換えられていたタ

⁹ 村田真「マーク・ロスコの生涯」(川村記念美術館 企画・監修『MARK ROTHKO』所収) 淡交社、2009年、p.135。

ターナーの遺言書の草稿（記された年代は不明）には未完成作品について言及しているものが発見されている。「未完成の絵画。1年間展示、5年ごとに交換。未完成の素描とスケッチは別の一年に充てること¹⁰」。結局のところ、どういった考えの変化があったのか分からないが遺言からは「未完成の作品」についての記述は消えることになるが、ある時点においては生前に公開することがなかったスケッチや未完成作品等も公開する意志があったということがうかがえる。

批判の渦のなかに在ったターナーを初めて公に擁護し、1843年から1860年にかけて全5巻から成る『近代絵画論』を執筆した批評家ジョン・ラスキン（John Ruskin 1819-1900）は遺言執行者のひとりに指名されており、彼によってターナーの多くの作品が分類されることになったのだが、ラスキンは未完成作品を含めて分類する際、「完成作」と「未完成作」の問題に悩まされた。しかし彼は未完成作品について「完成にいたるさまざまな段階にあり、もしも適切に並べれば、この巨匠の生涯にわたる精神の動きの完璧な記録になるだろう¹¹」と述べたという。

ターナーは徹底した秘密主義者であり、よほど信用した人間しか彼が仕事をしている様を見ることはできなかった。故に夥しいスケッチや未完成の作品こそ、ターナーの制作現場と思考を知ることができる手段なのである。作品のプロセスを知ることは、「ターナーという画家が描いた作品を理解する」というより、「この作品を描いたターナーとはどんな人物だったか」を理解しようとすることにも繋がるのだ。スケッチや制作途中であつただろう未完成作品を公開することは言わば作家の手の内を明かすことにも繋がるだろう。仕事をしているところを見られるのをひどく嫌っていたターナーであつたが、自分の死を意識する段階になって自分の仕事のすべてを公にしようと考えたのだろうか。少なくとも未完成の作品も発表する価値があるものと認識してい

¹⁰ サム・スマイルズ『ターナー：モダン・アーティストの誕生』荒川裕子 訳、2013年、ブリュッケ、p.72.

¹¹ サム・スマイルズ、前掲書、p.67.

たのは確かである。

2. 時代による芸術的土壌

ある時期においては未完成の作品や実験的作品もターナーは公開する意志があったとはいえ、結局は未完成作品の取扱について最終的に有効となった遺言には書かれていなかったことから、それらの作品はターナーの理想とする形では後世の我々のもとに届いていないのかも知れない。いくら現代の我々にとってターナーの作品が先進的で魅力的であろうとターナー本人の意志は推測しかできないのだ。無論、画家すべてに死後ターナーの作品と同様な問題に陥る可能性は大いにある。画家という人間が死んだのち、画家とともに在った作品はこの世に取り残されてしまうのだ。その作品の価値を擁護し、保護する人間はいなくなるのである。その問題は、常に作品をつくりだしている作者にとって、常に考えていかなければいけないものであり、頭を悩ます種ともなり得るだろう。しかし残された作品が時代にとって、また受容者にとって価値があり必要であると判断されるなら、画廊や美術館という機関によって作品には然るべき対処がされる。ギャラリストやキュレーターは声なき作品から作者の声を聞き、「正しい取扱」の判断をしなければならぬ。その判断基準がターナーの場合は難しかったというのが今回の話である。すでに巨匠とされているような大画家であるなら、たとえどんな簡素なスケッチであっても価値があるものとされるだろうが、ターナーのみならず画家の未完成の作品というものの扱いは確かに難しいところであるだろう。

「本当に未完成だったのか」、という疑問は同時に「完成するのはどこか」という疑問も孕む。

「それはその絵を描いた画家にしか分からない」と言うのは容易であるかもしれない。しかし画

家がどこまで自分の作品を理解しているのかということも甚だ疑問である。画家が構成を考え、用いる色を考え、混色し、キャンバスに向かい、がむしゃらに描き続ける。そして「完成」を迎える。一口に言ってもこの行程は絵描きにしか理解し得ないところが多いだろう。しかし本当にその行程のすべては画家の思惑の範疇なのだろうか。その疑問について、ここで抽象画の創始者とも言われるワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky 1866-1944）の有名なあるエピソードを紹介したい。

「かつて私はミュンヘンのアトリエで、思いもかけず心躍る経験をした。夕闇が迫っていた。戸外でのスケッチを終え、絵具箱をかかえて私はちょうど帰宅したところだった。それまで取り組んでいた作品にまだ夢見るようにのめり込んでいた私は突然、内的な輝きにみちた言いようもなく美しい絵に目をとめた。一瞬たじろいだ私は足早にその作品に近づいたが、私がそこに見たのは単に形態と色彩だけで、その内容は私には全く合点がゆかなかった。この謎は素早くとけた。それは壁に横向きに立てかけられた私自身の絵であったのだ¹²」。

これは抽象絵画が誕生した瞬間の話として語られるが、ここで考えられるのは画家自身にも絵画を、ましてや自分の作品に存在する可能性を知り得ていないのではないかということである。いままで夢中になって描いていた絵を、ふと冷静になって天地を変えてみたりすると突然まったく違う景色がキャンバスのなかに現れることは画家にとって珍しいことではないかも知れない。ターナーもそういった体験をしたことがあったのではないだろうか。風景を色彩に変換して絵を描く行程のなかで、その色彩そのものが持っている力に魅了され、「主題」がなくともこの絵画は素晴らしい…そう思うことがあったのではないだろうか。故に未完成の油彩画が大量にアトリ

¹² ハンス・K・レーテル『KANDINSKY』千足伸行 訳、美術出版社、1980年、p.28。原典は1913年に刊行されたテキスト『シュトルム・アルバム』にカンディンスキーが記したものである。

エに遺されることとなったのではないだろうか。もちろんこの疑問は証拠もないため実証はできない。しかし画家という仕事が時代に合わせて変容していても、画家という人間が抱える葛藤、喜び、苦悩、絵を描く行程でしか出てこないひらめき…それらはいつの時代も同じなのではないだろうか。よってカンディンスキーのような体験をターナーもしたのではないかという疑問は実証できない代わりに否定もできないのである。

カンディンスキーの「主題をなくしても絵画は成立する」という発見を、単なる「絵画が間違った向きにかけられていただけ」に終わらせなかったのは彼のひらめきももちろんあつただろうが、「主題をなくした絵画」というものを受け入れられる経験と、そして特に時代性によるところが大きいだろう。「世界初の抽象画」は1910年にカンディンスキーが描いたとされている。この時代はターナーの死から約半世紀後であり、色彩の革命といわれるフォービズム、そして形態の革命といわれるキュビズムを経ての時代である。カンディンスキーが「主題をなくした絵画」を発見するには十分な土壌がすでにできあがっていたのである。それに比べてターナーの時代は色彩の絵画が認知されるだけの芸術的土壌が存在していなかったのだ。

しかし私は、ターナーがたったひとりによる「天才的ひらめき」を元に抽象的作品を描いたわけではない、——色彩に傾倒せざるを得なかった理由があると考え。芸術的土壌はなかったにしろ、時代は近代に移り変わりつつあった。産業革命の最盛期である。人々の生活様式、労働、文化、そのすべてに変化が訪れはじめた。生活様式や文化が変われば人の価値観も変化していく。絵画の「受容者」である人々の価値観が変われば絵画の価値も変容せざるを得ないのではないだろうか。この受容者の価値観の変化による絵画の変化こそ、ターナーに色彩を選ばせることの確信になったと私は考える。産業革命によって生まれたテクノロジーには蒸気機関車と写真術の発

明がある。これら、特に写真術は画家たちに多大な影響を与えたことは知られている。同じようにターナーも写真術によって変化せざるを得なかったのではないだろうか。これについては第三章で詳しく述べていくこととする。

第三章 画家に託されていたもの

1. 産業革命が画家に与えた影響

ターナーが生きた時代のイギリスは産業革命の只中であつた。産業化の影響は人々の文化面や生活面にも影響を与え、景観にも変化を及ぼした。それは19世紀初頭に登場した蒸気機関の影響によるところが大きかつた。蒸気機関は近代化の象徴であるが、環境破壊のはじまりでもある。より発展するにつれて運河は工場から流れ出る汚染水に汚され、風車や水車は姿を消した代わりに空にそびえる煙突からは煤煙がたちのぼる時代に移っていくのである。1825年にイングランド北部の港町から工業都市の間に公共鉄道が開通したのをはじめとして1852年にはイギリス国内の市場町には鉄道駅がほとんど設けられ¹³、人々の生活、景色、仕事など、そのすべてに変化が訪れはじめた。もはやピクチャレスクが大流行した時代の牧歌的風景は過去のものとなりつつあつた。しかし蒸気機関車は人々にスピードを与えた。移動手段が劇的に変化したことで人々の行動範囲は一気に広がり、生活や文化も大いに変化させた。

ターナーは非常な旅好きであつた。イギリス国内はもちろんのこと、国内外を頻繁に旅行し夥しいほどのスケッチを描いた。その移動手段は定期船と馬車によるものであり、それらとは比較にならないスピードを備えた蒸気機関車という新たな移動手段を彼が歓迎しないはずがないだろう。旅先で様々な風景を知り得ることは風景画家にとって大事なことである。まだ人々の行動範囲が限られていた時代、遠出や国外への旅行などは国民すべてが可能だったわけではない。故に国内外の珍しい風景などを描いた「名所絵」が人気を博し、風景画家の主な収入源となっていたのだ。ターナーにとってもそれは同じだった。しかしターナーが国外から得たものは「新たな

¹³ クリストファー・ヒバート『図説イギリス物語』小池滋 翻訳監修、植松靖夫 訳、東洋書林、1998年、p.160.

風景の構図」だけではなかった。1819年、44歳の時に初めて訪れたイタリアでターナーはイギリスとは違う強い陽射しを体験する。生まれ育った国とは違う場所に行って気候や陽射しの変化を体感することで景色の見方がまったく違って見えたという画家は大勢いるが、ターナーの場合もそうであった。彼の油彩画や水彩スケッチにあらわれる色彩の変化の片鱗は旅行以前にも見えていたものの、このイタリア旅行は特にターナーの色彩に大きな影響を与えたようである。

ターナーは光の画家と称されるに相応しく、印象派の画家たちよりも早く自然界の光に着目した画家である。スケッチ旅行で訪れたイタリアの陽射しのなかにその求めていた色彩を見出したことはしばしば指摘されることであるが、横浜美術館学芸員の沼田英子は、色彩の変化に大きな影響を与えたのはイタリア旅行の他に、新しい化学顔料の存在もあると指摘している。第二章で、ターナーは《カラー・ビギニング》のなかで風景や光を色彩に変換するための実験をおこなったことは述べたが、色彩をつくりだすのに必要なのは当然ながら顔料—— 絵具である。19世紀初頭は様々な化学顔料が開発され発売された頃でもある。18世紀末のイギリスでは画材の質の悪さがしばしば問題視されていた¹⁴。その時代、イギリスの絵具製造業者であるジョージ・フィールド（George Field 1777-1854）は同時代の芸術家たちと交流し、現場が必要とする絵具の特性を理解したうえで質の良い絵具の開発のために1808年、大規模な工場を設立して事業を拡大させた¹⁴。沼田によると黄色系の化学顔料であるクローム・イエローとレモンイエロー・ペールは1814年に発売され、ターナーはその翌年に水彩画に用いているという¹⁵。ターナーが頻繁に用い、そして批判されてきた黄色は当時最先端の色彩だったのである。新しい顔料を次々に取り入れたこそその色彩の変化であり、これは産業革命が芸術家に与えた影響のひとつであろう。

¹⁴ 加藤明子「J・M・W・ターナーの色彩研究」（前田富士男 編『色彩からみる近代美術』所収）、三元社、2013年、pp.111-112

¹⁵ 沼田英子「ターナーの水彩画」（『テート・ギャラリー所蔵 ターナー展』所収）横浜美術館企画、1997年、p.200.

また、ターナーが産業革命による時代の変化をどう見ていたのかを想像させる作品がある。

1844年、ターナーはひとつの作品をロイヤル・アカデミーに出品する。《雨、蒸気、速度 ―グレート・ウェスタン鉄道》(図17)である。テムズ川にかかる鉄橋の上を走る蒸気機関車を描き、未来派に先駆けること約一世紀前、タイトルに「速度」とあるようにスピードや運動の描写をしようとしたものである。しかしまだ「スピード」を描写した絵画がない時代である。その速さを表現するための描写としてターナーは機関車の煙突から出る煙を三つの塊として描いた。煙突近くの煙が一番濃く、そして最後の煙はもっとも薄く描いている。タイトルにもあるように、雨が降るなかその雨粒と煙の蒸気はまるで同化しているかのように画面を覆っている。そんな雨粒と蒸気が覆う画面のなか、蒸気機関車の車体の黒さのなかで赤い色が目を惹く。石炭を燃やす炎の色だ。太古から人間が用いてきた火が鉄の巨体を動かす。そんな時代の訪れをターナーは非常な興奮をもって歓迎した。当時の画家たちはこの蒸気機関車を描く対象として見ることはなかった。故にターナー晩年の代表作であるこの作品は、鉄道時代の幕開けである時代を表した唯一で重要な作品となっているのである。

彼は絵画を描くにあたり、新しいものは積極的に取り入れようとしていた。それは道具も技術も同じだった。ターナーが籠もったアトリエでは、絶えず新しい技法を発見、習得しようとキャンバス上で色彩と描写の実験が繰り返されていたという。そして時代の変遷を細かに感じ取る感覚によってターナーの作品は展開していったのである。

2. 写真術と画家 ―画家と写真の役割

しかし産業革命は画家たちに大いに危機を与えることになる。それが写真術の発明であること

は広く知られている。写真術は欧州の様々な国で同時多発的に開発されていた。現存する最古の写真《ル・グラの自宅窓からの眺め》(1827年)(図18)を撮影したのはフランスのジョセフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce 1765-1833) による「ヘリオグラフィ」、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mande Daguerre 1787-1851) によって1839年に発表された「ダゲレオタイプ」(銀板写真術)、そして紙媒体であり複製が可能なネガ・ポジ方式という現在に通じる写真技術は、1839年にイギリスのウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボット (William Henry Fox Talbot 1800-1877) によって発明され、「カロタイプ」と名付けられた技術はその後、1841年頃にほぼ完成された。光の作用によって景色が写し取れるという技術はヨーロッパ中で衝撃を与えると同時に大流行することになった。

「今日を限りに絵画は死んだ¹⁶」という言葉を残したのは、ターナーと国は違えども同時代を生きたフランスの画家ポール・ドラロシュ (Paul Delaroche 1797-1856) である。彼は《レディー・ジェーン・グレイの処刑》(1833年制作)(図19)に見られるように非常に緻密な写実性をもって歴史画を描いており、それだけに写真を見たドラロシュの衝撃は相当のものだったに違いない。それもそのはずで、絵画には「記録性」が求められていたからである。故に人物やその土地の風景を記録する意味での肖像画や風景画を描く画家が存在できていたのだ。フランスのサロンにおいて中心的人物だったドミニク・アングル (Dominique Ingres 1780-1867) は「写真は画家の存在を脅かすものであり禁止せよ」とフランス政府に対して抗議までしている。絵画を学んでいた若者からも写真家に転向する者も現れた。写真術という新しいテクノロジーの魅力に惹かれたのもあるかもしれないが、写真の発明によって職業画家の未来に不安を感じたのかもしれない。肖像画や記録性に主目的をおいて描いていた職業画家たちの苦悩は想像に難くない。

¹⁶ 横江文憲『ヨーロッパの写真史』白水社、1997年、p.62.

「われわれのうちのだれがこんな正確さで描けるだろう。写真とは何と驚嘆すべきものだろう¹⁷⁾」ともらしたのは写真術に対して政府に抗議したアングルである。彼の作品《泉》(1856年)(図20)はヌード写真をもとに描かれたとされている。自身のモデルをスタジオに行かせ撮影させていたという話は事実として後世に残っているが、画家本人はひた隠しにしようとしていたことに画家のプライドが感じられ興味深い。ウジェーヌ・ドラクロワ(Ferdinand Victor Eugene Delacroix 1798-1863)は1851年にフランスで設立された写真協会ソシエテ・エリオグラフィックの創立メンバーでもあり、積極的に写真に興味を示した画家のひとりである。ドラクロワはカロタイプの写真家ウジェーヌ・デュリウ(Eugene Durieu 1800-1874)の協力を得ながらモデルの撮影をし、それをもとにデッサンをおこなうなどした¹⁸⁾。しかし彼は写真を忠実に再現するわけではなかった。カメラ・オブスクラの投影像を用いて画家が描いていたように、あくまで「明暗法を理解しかつその表現力を身につけるための手段¹⁹⁾」としての写真評価であった。画家たちによっては写真術に「静止した世界が見られる」という利便性を求めた者たちもいただろう。写真を否定しつつも利便性の前には、写真の時代の到来を受け入れざるを得なかったのだろうか。

写真を見たドラロシュが「絵画は今日を限りに死んだ」と言ったのは、絵画のみが持ち得たはずである「記録性」の価値が写真に移行したからであろう。ここで注目したいのは、絵画というものにはただ美的観賞のためだけの媒体ではなく、その他の「役割」も与えられていたということである。再現性を含んだ「記録性」の中には、その時々に関わった事件、出来事の描写を含んだ「ジャーナリスト的な視点」＝「時事性」も求められていたと言える。それはすなわち観衆が

¹⁷⁾ 伊藤俊治『寫真史』朝日出版社、1992年、pp.109-110.

¹⁸⁾ 村山康男「E・ドラクロワの写真観」、研究6号、1988年3月、東京大学文学部美学藝術学研究室 発行、pp.69-70.
<http://hdl.handle.net/2261/7772>

¹⁹⁾ 村山康男、前掲書、p.83.

画家に役割として求めたものでもある。それに何より画家に求められた必要不可欠なものとして、見たものを克明に写し取れる「写実力」がある。

ターナーのジャーナリスト的役割を示すスケッチがある。《国会議事堂の火災 1834年10月16日》(図21)である。1834年、ロンドンの国会議事堂で大きな火災が発生した。大勢の野次馬が殺到するなか、ターナーは国会議事堂を炎がのみ込む様子を水彩でスケッチブックに残した。現場で描いたという説であるが、しかし当時の混乱ぶりを察するに現場でスケッチできるはずがない、おそらく火災の様子を目に焼き付けて自宅で描いたに違いないという説もある。真実はどうであったのかは判別しがたいが、燃えさかる火災は一方向からだけではなく、様々な方向から描かれている。これは彼が実際にその場で描いたかは別として、実際に街中を走り回って様々な方向から火災を見たという証拠でもあるだろう。ターナー以外の画家たちもこの火災を知るやいなや、夜通し燃え続ける様子をスケッチし続けたという²⁰。

「記録性」と「時事性」、そして「写実力」。この三つによって画家は地位を築いていった。しかし「記録性」と「時事性」——写真技術の向上によって後に誕生する報道写真家が持つことになる——も写真術に取って代わられることになる時代、画家たちが職業画家であるためには絵画の新しい価値を見つけなければならなかった。

3. ターナーと写真 — 画家の解放

カロタイプが発明された後、1844年から1846年にかけてタルボットによる史上初の写真集《自然の鉛筆》が発表された。その中で写真の利点について述べられている箇所がある。

「写真芸術が生まれたことによる利点の一つは、絵画の場合、私たちが細部を多く描き込むこ

²⁰ オリヴィエ・メスレー『ターナー:色と光の錬金術師』藤田治彦監修、遠藤ゆかり訳、創元社、2006年、p.99.

とによって、描かれたものに更に真実味や現実味が加わることがあるが、どの芸術家も、もはや自然を忠実に再現しようとはしなくなるであろう²¹」。

写実主義の時代において、画家にとっての写実の価値を脅かす言葉である。しかし一方で別の側面からみた絵画の価値観がこの言葉には含まれている。「描くことで真実味や現実味が加わる」とは、絵画には絵具によってつくられるマチエールがあるということであり、それによって「真実味」と「現実味」ができあがるということだ。宗教的、寓話的テーマや記録性を伴った絵画から写実性を除いたうえで絵画に残されたものこそが絵画の特質であるということである。そこに気付いたものだけが写真術が発明されようと新たな価値を絵画に見出し、絵画の本質に迫っていくのである。おそらくターナーもそのひとりだったのではないだろうか。

ターナーが自らはどのように写真を捉えていたかといった記録は残っていないが、ある写真家の記録にターナーとの交流が記されている²²。銀板写真師のメイオールという人物は1847年から1849年にかけてターナーと親交を結んだ。ターナーはメイオールの仕事ぶりを熱心に観察し、またメイオールもターナーの並々ならぬ写真への興味に、写真の仕組みや光の作用を説明し、そして光がもたらす効果の様々な実験をターナーの前でやってみせた。アイザック・ニュートン (Isaac Newton 1642-1727) の光学や、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832) の色彩論を熟読したうえでターナーは特に光について興味を示し、ふたりは幾度も互いの意見を交換し合ったという。残念なことに交わされた光についての議論の内容について記録は残されていない。ただこのエピソードを、評論家であり、『ターナー生涯と芸術』の著者ジャック・リンゼー (Jack Lindsay 1900-1990) は、「ターナーが実際的に

²¹ 横江文憲、前掲書、p.36. 『自然の鉛筆』の原典はグーテンベルグ・コレクション『The Pencil of Nature by William Henry Fox Talbot』 <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html#toc33>

²² ジャック・リンゼー、前掲書、pp.419-422.

も科学的にも理論的にも、色彩のあらゆる面に執拗ともいえる関心を持っていたことを明らかにしている点で価値がある²³」と述べている。

一方、写真家として経済的にも成功できず落ち込んでいたメイオールに対してターナーはこんなことを言ったという。

「いや、いや。君は必ず成功する。ただ、時期を待つのだ。(中略)君は大丈夫、成功するさ、心配し給うな²³」。

それはひとりの若い写真家を励まそうとする言葉であっただろうが、いずれ来る写真の時代を見越しているような言葉である。そして写真の時代を肯定すらしているようにもとれるのである。当時まだ白黒写真の時代であり、カラー写真を紙に定着できるようになるのは1868年とされている。カラー写真の到来をターナーが予見していたかは定かではないが、白黒写真の時代において絵画の価値のひとつが色彩であったことは確かであろう。「色彩」に価値をおいていたターナーにとって「記録性」という価値が揺らいだところで何ら驚異には感じなかったのかもしれない。もしくは新しいテクノロジーに興奮する若者のような心持ちだったのだろうか。

絵画が請け負っていた役目を写真が担う時代がやってくる一方で、写真は芸術か否かという論争が1840年代から絶えず繰り返されることとなる。結果として芸術という枠組みの拡大に繋がるのであるが、画家や写真家の思惑とは別に時代は絶えず移り変わっていくものであろう。そして変わり続けるものは人々の価値観も同じである。絵画が持ち得た「記録性」や画家に必要とされた「ジャーナリスト的視点」が写真へ移行し、そしてドラロシュが「絵画は死んだ」と嘆いたものの、絵画には新たな価値が見出され、絵画は現代にも続いている。観衆から求められた役割を失ったとき、はじめて画家たちは「絵画の本質」——モダニズムからポスト・モダン以降、く

²³ ジャック・リンゼー、前掲書、p. 422.

りかえし問われることとなる「絵画とは何か」という芸術の深奥を覗くような問いに繋がる概念に触れたのではないだろうか。

ロンドンでカロタイプが発表された時、ターナーは 66 歳であった²⁴。ターナーより若い世代の画家たちはこれまで述べたように写真に影響を受けざるを得なかったようであるが、しかしターナーの作品が写真術の登場を機に劇的に変化した様子は見られない。むしろ写真術の登場以前から劇的に変化していたのはすでにこれまで述べてきた通りである。それはターナーというひとりの人間の類い希な先見性が為せるものであったかもしれない。しかし色彩とマチエールの実験をひたすらに繰り返したターナーにとって写真術の登場は、これまでの画業を肯定させるものになったのではないだろうか。産業革命および写真術の発明により失業する画家たちがいるなか、変わらず絵画を描くことができた画家のひとりであったターナーは「絵画の新しさ」の追求ではなく「画家の役割」とは何かを追い求めて描いていた画家だったと言えるのではないだろうか。

²⁴ カロタイプの完成した年である 1841 年を基準とした。

第四章 自作品とロスコ、またはターナー

1. 「モダニズムの死」以降

これまで絵画および画家には役割が存在し、時代の移り変わりによって絵画は変容せざるを得ないということを繰り返し述べてきた。

様々な変化を繰り返しながら時代は移り変わっていくものであるが、ターナーの時代から進み、20世紀は視覚情報による社会である。複製技術や映像技術の発展により、情報の取得方法を人々は視覚的なものを主たるものとしはじめた。その時代において、ニューヨークにおけるダダの中心的存在であり、コンセプチュアルアートの先駆者的存在であるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp 1887-1968）は「絵画は、視覚的網膜的なものに限られてはならない。われわれの認識の欲望をかきたてるものであるべきだ²⁵」と述べた。美術評論家の東野芳明（1930-2005）は、絵画を「見るという行為を反映する形式²⁶」とした上で、「ルネサンス以来の絵画は、この四角²⁷のなかで、見ることを、見ることだけを純粹培養しつづけてきた²⁸」として、「絵画の解放」以来、画家という人間は自分の目に見えるものを描き、また見えないものすら見えるようにキャンバスに描き、それを観衆に「世界はこう見えるのだ」と強制しはじめたという。デュシャンは中世期の宗教画においては視覚的なものだけではなくそれを超えた精神的メッセージがあったとし、近代の美術はもっぱら視覚にのめり込んでしまったと嘆いた²⁵。デュシャンは、絵画を「見られるだけのもの」としての役割から解放した作家と言える。

²⁵ 東野芳明『世界の中の現代絵画—ミルとミルクについての一考察—』平凡社、1976年、p.11.

²⁶ 東野芳明、前掲書、p.7.

²⁷ 筆者註：キャンバスのこと。

²⁸ 東野芳明、前掲書、p.10.

絵画（いや芸術）はこうしてその枠組みを拡張していくこととなるのであるが、一方で 60 年代において「絵画が描けない時代」——「絵画の死」が訪れる。多様化し拡張していく芸術というフィールドのなかで絵画という平面性の価値が揺らいだために起こったものであつただろう。ドラロシュが嘆いたような「絵画の死」—— 60 年代における「絵画の死」はすなわち「モダニズムの死」とも言えるだろう。しかし 70 年代後半から 80 年代にかけてニュー・ペインティング—— ジュリアン・シュナーベル（Julian Schnabel 1951-）や、ジャン＝ミシェル・バスキア（Jean-Michel Basquiat 1960-1988）に見られるように作品のなかに物理性や神話性などを含む絵画—— が興り、それに続いてピーター・ドイグ（Peter Doig 1959-）や、リュック・タイムンス（Luc Tuymans 1958-）のような具象性を伴いながらも描く対象に新たな視点を与えるような絵画がマーケットに出回るようになった。一般に 70 年代から 90 年代にかけて絵画の復権が起こったとされるが、絵画の復権の決定打となつたものは何であつたのかは本論では実証できない。しかしコンセプチュアルなどの席卷によって絵画が抑圧された時代のなかで、潜在的にストレートな視覚表現への欲求が存在していたと考える。

私が絵画を描き始めたのは絵画が復権して久しい 21 世紀になってからであるが²⁹、絵画は多種多様な描画表現と共に生存している。私は「絵画の死」も「絵画の復権」も意識しないまま「自身の欲求、思い」による絵画を描き始めていた。時代性もイズムも意識せず、ただ「私—キャンバス」という関係のみで描いていたのである。美学者の小田部胤久（1958-）は、近代における芸術観は「芸術家—芸術作品—享受者」という三者関係に基づくと述べている³⁰。この三者関係はゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル（Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770-1831）

²⁹ 筆者は 1986 年生まれであり、大学で絵画を学び始めたのは 2005 年である。

³⁰ 小田部胤久『芸術の逆説 近代美学の成立』東京大学出版会、2001 年、p.91.

が考える作品概念を基盤としたものだ。ヘーゲルは「芸術作品は、自己自身を知らないものとして、それ自体では未完成である³⁰」として「享受者の関係を通して獲得する³⁰」ものだと述べている。つまり「完成」した芸術作品であっても「未完成」の芸術作品であり、それを真に完成させるものは「享受者」との関係が不可欠だということである。

ヘーゲルと小田部の作品概念に基づくなら、私の「自身の欲求」に基づく絵画は「享受者」の不在と共に未完成であるということになる。「私—作品—同時代性」のように社会に向けたものは何もなく、「私—作品」という関係で完結していたのである。21世紀初頭という時代、「私—作品」という関係において己自身の「求める世界」への欲望に忠実であり続けるのなら「作品」はいくらでも成立し、描き続けることでテクニックは身につく「絵画」としてのクオリティは上がっていくだろう。「絵画の死」も「絵画の復権」も体感として知らないままに描き続けたとしても、「作品」は「絵画」として成立するのである。しかし描くうち、誰もが「絵画の歴史」を意識せざるを得ないこととなる。20世紀末から21世紀にかけての混沌とした絵画の時代は、何も飛び地的に美術史上に現れたわけではない。画家が社会的役割から解放された時代、その最も初期はターナーの時代であるとするが、それ以降からモダニズムに至るまでの時代、その延長上に我々は立っているからである。そして私は自らの求める表現を突き詰めていく先にマーク・ロスコが見出されたのである。

2. ロスコと私

ロスコを見出した頃の作品は《今際の手》(図 22) や《忘れた日》(図 23) のような、黄色の色面による作品であった。実際には存在しない、手に入らない世界というものを描きたいと思っ

ていた私にとって、黄色とは「憧憬」の色であり、そして「光」の色であった。そこに描かれた「像」は描くことでしか存在せず、存在しない「像」に触れることはできない。立体作品は触ろうと思えばその物質自体に触ることはできる。それは形をともなって存在しているからだ。そして絵画と同じ平面媒体である写真や映像においては、表現するには「像」となるものをこの世界から探さなければならない。比べて絵画では、平面のなかに描かれた世界には触れない。それは「絵画に触れることはできない」ということでもある。キャンバスに触ることは可能でも、そのなかの世界には触れることができないのである。どこにも存在しない世界をキャンバスという枠のなかにつくりあげることができる。それこそ私が絵画を表現媒体として定めた理由であり、また絵画の魅力でもあると感じている。

私が目指す絵画は、眩しいくらいに鮮やかな色彩の画面であり、キャンバスのなかに描いた「触れることができない世界」が展示空間を包みこむことができる、そんな絵画である。自分にとって表現媒体が絵画でなければならない理由に思い至ったときに、ロスコの存在を意識しはじめたのだ。

「展示空間を包みこむような絵画」はロスコの代名詞とも言える。人の身丈よりはるかに巨大な作品群が代表的であるが、彼の作品の前に立った時、我々の視界では画面の全体像を把握することができない。近付いたり距離をとったり、すなわち身体を動かして作品の全体像を探っていくのである。美術ジャーナリストの村田真（1954-）は身体を動かして作品の全体を探っていくことを『「色彩や形態を体験する」という行為に近い³¹』と述べている。そして、「それは例えば、同じ映画をテレビ画面と劇場のスクリーンで見る違いにも似ている。テレビでは客観的にストーリーを追いがちなのに対し、スクリーンでは見ている自分もドラマに参加している気になったり、

³¹ 村田真「マーク・ロスコの生涯」（川村記念美術館 監修『MARK ROTHKO』所収）2009年、pp.139-141.

画面そのものの迫力や美しさに感動したりする。つまり巨大画面は、見る者に客観的観察より主観的体験をうながし、その意味内容よりも色彩や形態そのものを意識させるということだ³¹⁾と続けている。ロスコの作品を見る時に感じるのは、まさに村田の言う「観察」より「体験」である。私が目指していた「絵画が空間となり得る」というものとは、突き詰めていけばロスコのように究極まで要素を排除した抽象画ということになるのである。

1843年、ロスコは抽象画家アドルフ・ゴットリーブ (Adolph Gottlieb 1903-1974) と連名で『ニューヨーク・タイムズ』誌上に声明を発表した。それはロスコ及び抽象画家たちの哲学でもあった。

「我々は複雑な考え方を単純に表現することを好む。我々は、それが持つ明らかなインパクトの強さの故に、大きな色面を支持する。我々は、絵は平面的な方が良いと重ねて主張する。我々が平らな形を支持するのは、それが幻想を打ち砕き真実を明らかにするからである³²⁾」。

ここでは絵画の平面性が強く主張されている。そのうえで伝統的な絵画にある、描く対象の再現性の重視と、平面のキャンバスに三次元的に描こうとするイリュージョン (幻想) を排することが絵画の真実 (本質) を明らかにすると主張しているのである。

巨大化していくキャンバスや単純化された色面へ至る哲学はロスコだけではなく、抽象表現主義の画家たちの全体にも広がっていたものであることは言及しておくが、それらと比較するなら私の絵画は抽象絵画ではないということになる。私にとって平面性のなかにあるイリュージョンは必要不可欠だからだ。「絵画では、現実に存在しない世界を描ける」と前述したが、誰かが見たことがある風景 (scenery) であるなら、それは現実に存在し得る景色 (scene) になってしまうからである。そのためには自然の風景を思わせる色彩や構図は極力避けなければならない。そ

³²⁾ ヤコブ・バル＝テシュヴァ 『マーク・ロスコ』 タッセン、2004年、p.37.

うなると画面は抽象絵画のような印象を与えるものに近付いていく。抽象画的でありながら、しかしどこか景色を思わせる…そんな絵画を目指し制作を続けるには、「抽象画」と「風景画」の両側面を持つということであり、イリュージョンの排除は私には不可能なのである。ロスコの絵画における概念の差別化を図るとするならば、絵画にイリュージョンを用いるか、その一点であるだろうか。

3. 絵画の遡行 —ターナーへの回帰

ロスコはイリュージョンを排することで絵画の本質を見出そうとした画家であるが、私はロスコの画面からはイリュージョンは消えていないと考える。本論の第2章の第1節「画家の思考を示す絵」において、ターナーのスケッチはロスコを思わせると述べた。画面を二分化するような色面が抽象的であり、ロスコのそれと重なっているからである。そこではターナーが抽象画家としての片鱗を覗かせているものの、あくまで風景画家としての視点によって描かれたものであった。

さて、このことは風景画と抽象画が非常に近いことを示している。風景として描いたターナーのスケッチ《バラ色の空》(図14)や、要素を極限まで消し去ったターナーの作品にみられる「画面を横に分断する構図」は風景画としても抽象画としても通用するということである。たとえば、ターナーによる油彩スケッチ《三つの海景》(図16)は特にロスコを思わせるものであるとされているが、ターナーは一枚のなかに文字通り三つの海景を縦に続けて描いたスケッチに過ぎない。あくまで「風景」なのである。しかし、それがターナーの特殊なスケッチ方法によりロスコの「抽象画」のように見えるのだ。

絵画の要素を極限まで消し去ったロスコの画面について、アメリカの美術史家ロバート・ローゼンブラム（Robert Rosenblum 1927-2006）は「原初的自然への隠喩的示唆がある³³」として、「雲や空の上から眺めた大地と海の最初の分離を思い起こさせる水平分割や、自然の光の最初のエネルギーを生み出すような、濃厚で静かにゆらめき耀く色面がそれである³³」と述べている。ロスコはイリュージョンを排そうとした。確かに「絵画のなかにおける風景」を描くときのようないリュージョンはロスコの画面には存在しない。しかし「作家による意図的なイリュージョン」ではなく、「見る人間（＝受容者）によって見出されたイリュージョン」が存在するのである。これがロスコはイリュージョンを排しきれていないという所以である。

ただ、こう述べると、受容者が抱く妄想と言えることすらイリュージョンとするなら、果たして本当にイリュージョンを排しきれる絵画が存在するのかという問いが生まれることを言及しておく。この問題は「受容者の解釈の自由である」と切る捨てることもできるだろうが、突き詰めていくと「絵画の本当の理解とはどこにあるのか」ところに行き当たる。作者の意図を汲むことが理解なのか、しかし受容者が作者の意図せぬ範疇まで汲み取ることもあり得る——その際の作者は自身の作品をどこまで理解していたのか——この本当の理解はどこにあるのかという問題は重要ではあるものの、本論で論証することは本筋から逸れるため、ここでは問いの提起だけに留めることにする。

話を戻すが、ターナーのスケッチとロスコの色面構成が類似していることは作品を見ると明白であるものの、しかしロスコがイギリスの風景画家ターナーをどのように考えていたかは不明である。だがローゼンブラムは、ターナーの画面について「あらゆる物質を静かで神秘的な輝きの

³³ ロバート・ローゼンブラム『近代絵画と北方ロマン主義の伝統:フリードリヒからロスコへ』神林恒道 出川哲朗 訳、岩崎美術社、1988年、p.296.

中へ融解させた³⁴」とし、「ロスコの抽象絵画の基本的構成は、その源泉を偉大なロマン主義者たち、たとえばターナーや、またフリードリヒのうちに見出すのである³⁴」と述べている。まだ抽象概念のなかった時代において、ターナー側の視点から見るなら彼の近代性を見出すのは容易であるが、様々なイズムがすでに誕生していた 20 世紀におけるロスコ側から見たとき、ロスコのターナーへの回帰論が浮かぶのである。

20 世紀の視点から見ると、ロスコの作品は絵画の新たな可能性を示しているようにも思える。「僕は絵画をつくったのではなく、場（place）をつくったんだ³⁵」というロスコの言葉通り、晩年の傑作《シーグラム壁画》のシリーズはまさにタイトル通り絵画ではなく空間であり、壁画と言えるだろう。フランス語のタブロー（tableau）という言葉は、壁画に対して「持ち運びができる絵画」という意味であるが、ロスコの《シーグラム壁画》は絵画を再び壁に戻すかのような行為に似てはいないだろうか。ロスコの原初的風景がターナーに通じるように、そして「絵画の壁画化」のように、ロスコは絵画の本質を見出そうとしたのではなく、「絵画の在り方」を問おうとした画家と言えるのではないだろうか。

無論、ロスコが前時代を目指して描いていたというつもりは毛頭ない。むしろ前時代を意識せずに描くのは不可能であるだろう。絵画の歴史において、長い写実主義の時代から印象主義の時代に移り変わってからというもの実に様々なイズムが誕生してきた。しかし、例えば印象主義のあとはポスト印象主義であったり、コンセプチュアルアートを引き継ぎながら同時代性を意図して視覚的情報を多く含んだ表現であったのがネオ・ポップであったように、新しい表現と呼ばれるものでも前時代に興ったものを必ず含んでいるのである。ここで言えるのは、ターナーの時代

³⁴ ロバート・ローゼンブラム、前掲書、p.297.

³⁵ 林道朗「絵画と空間：ロスコ・チャペルの経験」(川村記念美術館 監修、前掲書 所収)p.182.

がそうであったように、社会的変化によって美術そのものの役割は変容させられるものである。そして時代は絶えず変わっていくものであり、変わっていく社会のなかでいかに描くかが重要となるということである。それは 21 世紀に描く我々も考えざるを得ないことであるだろう。

4. 絵画の精神性

ターナー以降、絵画は様々な役割から解放され、その度に新しい価値を、その時代時代を生きる人々の思考と共に現代まで至ってきた。そしてロスコ以降、表現媒体はさらに多様化し、芸術という概念の発展によって芸術は哲学的思考にまで到達したのである。しかし芸術とは本来どんなものであったらだろうか。「本来」と言うと、芸術の歴史をどこまで遡るかによって違ってくるため確たる実証はできない。しかし「描く」ことの始まりは旧石器時代後期頃まで遡ることは可能である。有名なのはフランスのラスコー洞窟壁画であるだろう。美術史家の木村重信(1925-)は「洞窟壁画は、基本的には動物の身代わりをつくりだし、それに呪術的な効果を与えることを目的とした絵画³⁶」としている。洞窟壁画を描いたホモ・サピエンスにとっての絵画は、狩猟、そして生きること食べることに直結したものであった。木村はまた、「洞窟壁画は動物の描写であるとともに動物そのものであり、欲望の表現であるとともに、欲望の充足でもあったのである³⁶」とも述べている。動物の描写に呪術的役割を与え、また欲望の表現であったということは、彼らホモ・サピエンスは「描かれたもの」に対して付加価値を与えていたことになるだろう。それは我々の知る絵画の歴史と共通である。また、幼い子供は誰に教えられたわけでもなく、紙と鉛筆で絵を描くことを始める。そこに描く以外の価値——付加価値はないであろうが、幼い子供に見られるこの行為こそ「描きたい」という人間の原初的欲望であるだろう。そしてその原初的

³⁶ 木村重信『はじめにイメージありき』岩波書店、1971年、p.16.

欲望に付加価値を与えたものが芸術であり、その付加価値がどんなものであるかによって芸術の媒体は多岐に渡っていったと言えるのではないだろうか。

ロスコは自身の絵画について次のように述べている。

「私は色彩や形や何か他のものの関連といったものには興味がない。……私はただ基本的な人間の感情——悲劇、陶酔、破滅など——を表現することだけに関心があるのだ。私の絵と向かい合ったとき、多くのひとたちがこらえ切れずに泣き出すという事実は、私がこうした基本的な人間の感情に通じていることを示している。私の絵の前で涙を流す人は、私がそれを描いたとき持ったと同じ宗教的体験をしているのだ³⁷」。

人間の感情を表現したいというロスコは絵画に人間の精神性という付加価値をつけたと言える。描く技術は学ばば身につくものである。故に写真術が発明されるより以前には多くの肖像画家がいたのであり、「正確に描写する技術」があれば職を得られたのである。だからこそ観衆から技術以外を求められたとき、写真に転身せざるを得ない画家も多く存在したのである。ゲーテは著書『色彩論』のなかでこう述べる。

「画家たちはいつも新しい顔料を渴望し、このような顔料が一つ発見されると、それだけでもう芸術上の一大進歩をなしとげたように思っている。彼らはまた昔の機械的な取り扱い方の研究に熱中して時間を浪費する。(中略)他の画家たちは新しい取り扱い方を発明しようと企てたが、それも徒労に終わった。なぜなら、あらゆる技術を生かすのはやはり最終的に精神のみだからである³⁸」。

技術のみで絵画は成立せず、技術と精神があってこそその絵画だと言う。この言葉は画家にとっ

³⁷ ロバート・ローゼンブラム、前掲書、p.298.

³⁸ ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論』木村直司 訳、筑摩書房、2001年、p.421.

て重要なものではないだろうか。絵画に精神性を込めようとした画家は歴史上に多く存在するからである。

ただし、この「絵画における精神性」というものを定義付けるのは難しい。ロスコの言葉にあるような宗教的体験に通じる神秘性や、人間の感情という、形を伴わないものを含むからである。しかし絵画を見たその瞬間、その絵画が歴史的に重要かそうでないかに関わらず一瞬にして人の心を揺さぶることがあるだろう。その一瞬、言語でも追いつけないようなスピードで起こる感情の揺さぶりこそ、その絵画に精神性がある証拠であると私は考えるものである。

5. 移り変わる時代のなかで

私はロスコと、そしてターナーに自分のルーツを見出した。美術史家のサム・スマイルズは著書のなかで「ターナーによる『絵画の本質的な真実』の探求は、最終的には抽象にいたるような、形式それ自体に関する徹底した集中へと彼を向かわせたのではなく、現実とのより洗練された関わりへと導いたのである³⁹⁾」と述べている。ターナーは景色を追求するが故に形象を失い、抽象的畫面に近付いていったのである。一方、私はロスコの色面を描くうち、ロスコがイリュージョンを排しながらも画面のなかに原初的風景が見出されるように、私は自身が描いた画面のなかにどこか景色を思わせる色の重なりを見出すようになった(図 24)。その色彩は自他共にどこかターナーを彷彿させるものとなっていった。私はロスコを通じてターナーを見出したのである(図 25)。21 世紀に描きながらも、知らず 60 年代で否定されたモダニズムのうちで描いていたのだ。

現代という時代において芸術と呼ばれるものをつくろうとすると、過去に否定されたものを持ち出してくることは誤りであろうか。過去のものとは人々の心をすでに揺さぶらないものになっ

³⁹⁾ サム・スマイルズ、前掲書、p.235.

ているのだろうか。そんな疑問に、ここでひとつの例を示す。2013年の3月、イギリスの美術館・博物館の専門誌『The Art Newspaper』において、「2012年における世界で最も人気のある展覧会・美術展」が公表された⁴⁰。そのランキングによると東京都立美術館で開催された「マウリッツハイス美術館展 オランダ・フランドル絵画の至宝⁴¹」が一日あたりの入館者数が1万573人となり、世界で、そして日本ともに第1位⁴²となっている。日本のみのランキングでは2位は東京国立博物館で開催された「ボストン美術館 日本美術の至宝⁴³」、3位は東京の国立新美術館で開催された「大エルミタージュ美術館展 世紀の顔・西欧絵画の400年⁴⁴」と続く。それ以下の順位でも、西洋の美術館の所蔵作品による展覧会であったり、ヨハネス・フェルメール (Johannes Vermeer 1632-1675) やフランシスコ・ホセ・デ・ゴヤ (Francisco José de Goya y Lucientes 1746-1828)、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne 1839-1906) など、巨匠たちの展覧会が上位にランクインしている。世界のランキングでは上位10位のなかに日本の伊藤若冲 (1716-1800) が4位、イギリスの現代作家ディヴィット・ホックニー (David Hockney 1937-) が5位、またイギリスの彫刻家アントニー・ゴームリー (Antony Mark David Gormley 1950-) が7位であるものの、日本、そして世界のランキング上位のほとんどがモダニズム以前の作家や時代の展覧会なのである。この結果はまさに観衆が求めているものであるだろう。無論、ここで示したのはあくまで入館者数のみによるランキングであり、実際の受容者の満足度はどうであったかを図ることはできない。故にこのランキングによって「過去のイズムが現代の受容者にも

⁴⁰ 世界ランキング統計局 <http://10rank.blog.fc2.com/blog-entry-190.html> 原典は『The Art Newspaper』2012年3月28日

⁴¹ オランダ絵画の美術展。会期は2012年6月30日～2012年9月17日。

⁴² 展覧会の入館者数は、それぞれの開催期間によって大きく差が出るため、一日あたりの入場者数を基準にしてランキングにしている。

⁴³ 海外においての大規模な日本美術コレクションを誇るボストン美術館の収蔵品を展示した展覧会。会期は2012年3月20日～2012年6月10日、一日あたりの入館者数は7374人だった。

⁴⁴ 東京展の会期は2012年4月25日～2012年7月16日までで、一日あたりの入館者数は5362人だった。この他、名古屋、京都を巡回した。

通用するかどうか」という疑問に実証をもって答えることはかなわない。しかし、現代において需要があるかないか、そして受容者が何を求めているかということを探るひとつの要素として美術館・博物館の集客数を見ることができないのではないだろうか。

60年代以降、そして現代にいたるまで様々なイズムが存在したが、モダニズム以降は、結局のところすべてポスト・モダンという定義で語られると言っても過言ではないかも知れない。そのような状況にあっても、一般的な受容者が、デュシャンが言った「視覚的網膜的絵画」を皮肉にも求め、また人間には「精神性を踏まえて描きたい」という原初的欲求の絵画が存在していたことから、モダニズムを完全に否定することは出来なかったといえる。

現代におけるアートシーンはさらに混沌としたものであるように思われる。現代において芸術を生業とするのなら少なくとも同時代性のもと描かなければならないだろう。しかし、ひとつの芸術が終わるたびに新しい芸術は誕生してきたが、ゼロから誕生するまったくの新しさを孕んだ芸術は存在せず、すべて過去の一要素などを引き継いできた。時代は繰り返されるものであり、現代の多種多様な絵画が存在するアートシーンも、たとえば10年後、どうなっているかは誰にも想像できない。ターナーが移り変わっていく時代を感じながらも、しかし自分の描きたい絵画の追求をやめなかった結果、その絵画が現代においても燦然と輝いているように、後世のことは誰にも予想できないし、優れた画家の成せる偉業とも言える。

ターナーの死後も彼の作品に対する批評は批評家たちの議論の的となっていたが、ターナーの没したのちに発行された『アート・ジャーナル』にはジェイムズ・ダフォーンによる追悼記事が寄せられた。

「われわれの世代は、ターナーの天才について判定を下すべきではない。彼の絵画を正しい観

点から眺めるには、われわれはあまりにも近くにすぎ……まったく数奇で独創的な絵画様式を十二分に理解し、その価値を評価するには、時間がかかりすぎるのである⁴⁵」。

ターナーの死の翌年に書かれた記事である。ターナーが遺した多くの未発表作品は同時代においては理解し得ないものであったことは確かであり、ターナーに先見性があったが故に遺言では未発表作品の取り扱いについて触れず、評価を後世の人々に託したのではないだろうかという憶測もあるものの、しかし実際は批評家たちですら後世に作品の評価を委ねたのである。

画家は後世に自分の作品がどのように評価されるかも分からないまま、しかし同時代性やイズムを意識して描かなければならない。しかしこれまで述べてきたように時代はどう流れるか予想できないのである。もしかするとモダニズムが再び訪れる可能性もゼロではないのである。そうである以上、イズムに流されることも危険が孕むことが予想される。どう流れるか分からない状況で、画家は己ができる最上級の仕事をしなければならない宿命を負わされているのである。同時代性を意識しながら、しかし流行を追うことよりもその時代における画家の役割、そして絵画の役割を意識する——それができた者だけが歴史に残る画家となれたのではないだろうか。

芸術の役割とは何か。そんな究極とも言える問いをどんな時代においても画家たちは絶えず思考し、そして作品でそれぞれの答えと思えるものを提示し続けてきた。ターナーの時代においては、まだ画家そのものに社会的役割が与えられていたものの、その社会的役割は時代が進むごとに稀薄になっていき、現代において——特に日本において画家には社会的役割は果たして与えられているのかは疑問である。昨今、教育現場において美術教育の授業数の減少が深刻化しているのはしばしば問題となるところであるが、日本という国が美術をどのように考えているかを図るひとつの指標でもあるだろう。

⁴⁵ サム・スマイルズ、前掲書、p.93.

しかし画家の役割は社会から与えられるものとは限らないとも言える。そもそも画家たちは誰かに言われて描き始めたわけではなく、また自ら役割や価値を絵画に与えてきたからである。ロスコは、「人が芸術を生み出し続けるのは、生物としての自己表現の必要を満たすためである⁴⁶」と述べている。そして続けて、「芸術は、この衝動をうまく満足させるに足る手段を与えてきた。それはいわばひとつの言語をもたらしたのだと言ってもよかろう⁴⁵」と述べた。そして、故に「芸術は確固たる存在⁴⁶」であるというのだ。

現代において絵画の役割が社会的にどうあるかの実証は難しい。しかし絵画の隆盛を望む一人の画家として、ターナーが批評家たちから酷評されながら、逆にそんな批評家たちを批判し、求められなくても自分が描きたいものを描いたように、どう変わるか分からない現代においてそのように描かれるべきだと私には思われるのだ。

⁴⁶ マーク・ロスコ『ロスコ 芸術家のリアリティ』中林和雄 訳、みすず書房、2009年、p.22

おわりに

ターナーの生きた産業革命の時代は人類にとって大きな分岐点となった。移り変わる時代にもかかわらず己の絵を描き続けることができたターナーの精神というものは、私にとって励みとなるものである。一方で、時代の流れを感じ取り、「絵画の役割」を意識したその先見の明の必要性は、混沌とした現代に生きる私も培わなければならないものだと強く感じている。モダニズムの再訪をどこかで待ちつつも、前時代に立ち戻るだけでは新時代の絵画にはなり得ないからである。現代において、芸術はさらに拡張を続けている。ただ自由につくるのではない。自らのルーツを歴史に見出し、先人たちの「芸術とはなんであるか」という議論を推し進めるかたちで現代の芸術に関わっていかなければならないのである。

しかし2012年の世界における展覧会の観客動員数の上位にはホックニーやゴームリーがランクインしているものの、日本における美術館の観客動員数の上位に現代アートは入っていない。これはモダニズム再訪を望むどころか、現代アートが一般層まで浸透していないという状況を反映している。ヨーロッパと日本においては芸術の土壌も歴史も異なる発展をしてきたため致し方ないことかもしれないが、日本のアートシーンはどうなっていくのだろうかと一抹の不安が残るものでもある。

アートシーンを動かすのは今やキュレーターたちであるだろう。キュレーターという人間が持つ哲学のうえで画家は現代における流行を意識する。その図式は、ルネサンス期、権威者によって芸術のなかに規則が設けられ、芸術家はそれに従うという図式と同じであることをロスコは指摘している。「美術市場が芸術家に生活の糧を与えたり拒んだりすることで、同じ強制力が働い

ている⁴⁷⁾』というのだ。現代の強制力は飢えである、とした上で、ロスコはルネサンス期とは大きく違う点として、「パトロンというものが存在しなくなって以来、美術史の主流となったのは、たいていの場合屈従よりも飢えを選び、なおかつその選択が価値あることだと考えた人たち⁴⁷⁾」の存在を挙げている。

画家はどんな時代においても作品に対して最善を尽くすことしかできない。そんな画家が望むのは芸術における真の理解者であるだろう⁴⁸⁾。アートシーンを動かすキュレーターがその真の理解者であると信じながら、我々画家は筆を握ってキャンバスに向かい、そして絵のなかから各々で声をあげるしかないのだ。

飢えか屈従か。ロスコは言う。「私たちはまだ選ぶ権利を持っている。私たちの運命と過去の芸術家のそれとの違いは、まさにこの選択を行う可能性にある⁴⁹⁾」と。

ターナーが死したのちも評論家たちの間で長らく議論の的となっていたように、アートシーンを動かすのは本来画家でなければならない。つくりだす芸術が存在して初めてアートシーン、そしてキュレーターは動くのである。批評家たちから酷評を受け続けたターナーであったが、しかし彼は死してなおアートシーンを賑わし、批評家たちを困惑させ続けた。そしてそれは今なお続いている。時代の移り変わりに合わせて絵画も変容せざるを得なく、そう述べると画家たちはまるで時代に振り回される存在のようである。しかし実際、時代を動かすことができるのは画家ひとりひとりが描いた絵画の声に違いないのだ。

⁴⁷⁾ マーク・ロスコ、前掲書、p.5.

⁴⁸⁾ マーク・ロスコ、前掲書、p.10. 「芸術家が望むのはただ彼の仕事についての理解と愛情だけなのである」

⁴⁹⁾ マーク・ロスコ、前掲書、p.6.

図版



図1 ターナー《カルタゴを建設するデイド》
1815年 油彩・キャンバス 155.5×231.85 cm
ロンドン ナショナル・ギャラリー蔵



図2 ターナー《ドルトまたはドルトレヒト:風を待つ郵便船》
1818年 油彩・キャンバス 157.5×233.5 cm
ポール・メロン夫妻コレクション



図3 ターナー《モートレイクの公園》
1827年 油彩・キャンバス 92.1×122.2 cm
ワシントン ナショナル・ギャラリー蔵



図4 クロード・ロラン《海港 シバの女王の乗船》
1648年 油彩・キャンバス 148.5×194 cm
ロンドン ナショナル・ギャラリー蔵



図5 ターナー《セヌ河のキルブッフ》
1833年 油彩・キャンバス 91.5×123.2 cm
リスボン グルベンキアン美術館所蔵



図6 リチャード・ドイル《絵を描く J・M・W・ターナー》
『アルマナック・オヴ・ザ・マンス』所収の風刺画
1846年
ロンドン ナショナル・ポートレート・ギャラリー蔵



図7 ターナー《奴隸船—近づく台風》
1840年 油彩・キャンバス 91×122 cm
アメリカ ボストン美術館所蔵



図8 ターナー《吹雪》
1842年 油彩・キャンバス 91.5×122 cm
ロンドン テート・ギャラリー蔵



図9 ターナー《湖に沈む夕陽》
1840-1845年 油彩・キャンバス 91.1×122.6 cm
ロンドン テート・ギャラリー蔵



図10 ターナー《日の出、岬の間の舟》
1835-1840年 油彩・キャンバス 91.5×122.5 cm
ロンドン テート・ギャラリー蔵



図11 ターナー《ヴァル・ダオスタ》
1836-37年 油彩・キャンバス 91.5×122 cm
メルボルン ナショナル・ギャラリー・オブ・ヴィクトリア蔵



図12 ターナー《にわか雨》
1820-30年頃 水彩、紙、28.1×43.6 cm
ロンドン テート・ギャラリー蔵、



図 13 ターナー《海上の舟》
1835-1840年頃 水彩・紙 22.2×27.9 cm
ロンドン プリティッシュ・ミュージアム蔵



図 14 ターナー《バラ色の空》
1825年頃 水彩、紙、18.4×22.7 cm
ロンドン プリティッシュ・ミュージアム蔵



図 15 ロスコ《オレンジと黄》
1956年 油彩・キャンバス 231.1×180.3 cm
バッファロー オルブライト=ノックス美術館蔵



図 16 ターナー《三つの海景》
1827年頃 油彩・キャンバス 90.8×60.3 cm
ロンドン テート・ギャラリー蔵



図 17 ターナー《雨、蒸気、速度—グレート・ウェスタン鉄道》
1844年 油彩・キャンバス 91×122 cm
ロンドン ナショナル・ギャラリー蔵



図 18 ニエプス《ル・グラの自宅窓からの眺め》
1826年頃 エリオグラフィー
アメリカ テキサス大学ハリー・ランサム人文科学研究センター蔵



図 19 ドラロシュ 《レディ・ジェーン・グレイの処刑》
1833年 油彩・キャンバス
ロンドン ナショナル・ギャラリー蔵



図 20 アンゲル 《泉》
1820-56年 油彩・キャンバス 163×80cm
パリ オルセー美術館蔵



図 21 ターナー 《国会議事堂の火災、1834年10月16日》
1834年 水彩・紙
ロンドン テート・ギャラリー蔵



図 22 藤原有里恵 《今際の手》
2009年 油彩・キャンバス 130.3×162 cm



図 23 藤原有里恵 《忘れた日》
2009年 油彩・キャンバス 130.3×162 cm



図 24 藤原有里恵 《過ぎし森》
2012年 油彩・キャンバス 194×162 cm



図 25 藤原有里恵《彼方の庭》
2013年 油彩・キャンバス 130.3×162 cm

参考文献一覧

【書籍】

- ・ ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也 訳、岩崎美術社、1967年
- ・ 木村重信『はじめにイメージありき』岩波書店、1971年
- ・ 吉田健一、近藤不二、高階秀爾『ターナーとロマン派風景画』中央公論社、1972年
- ・ 中原佑介『ターナー』新潮社、1975年
- ・ 東野芳明『世界の中の現代絵画 ―ミルとミルクについての一考察―』平凡社、1976年
- ・ ジョン・ウォーカー『TURNER』千足伸行 訳、美術出版社、1977年
- ・ ハンス・K・レーテル『KANDINSKY』千足伸行 訳、美術出版社、1980年
- ・ ジャック・リンゼー『ターナー 生涯と芸術』高儀進 訳、講談社、1984年
- ・ 国立西洋美術館編集『ターナー展』(展覧会カタログ)、1986年
- ・ ロバート・ローゼンブラム『近代絵画と北方ロマン主義の伝統：フリードリヒからロスコへ』神林恒道 出川哲朗 訳、岩崎美術社、1988年
- ・ ウィリアム・ハーディ『ターナー(巨匠の絵画技法)』倉田一夫 訳、エルテ出版、1989年
- ・ 伊藤俊治『寫真史』朝日出版社、1992年
- ・ 横江文憲『ヨーロッパの写真史』白水社、1997年
- ・ 横浜美術館企画『テート・ギャラリー所蔵 ターナー展』1997年
- ・ クリストファー・ヒバート『図説イギリス物語』小池滋 翻訳監修、植松靖夫 訳、東洋書林、1998年
- ・ ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論』木村直司 訳、筑摩書房、2001年
- ・ 小田部胤久『芸術の逆説 近代美学の成立』東京大学出版会、2001年
- ・ 藤田治彦『ターナー 近代絵画に先駆けたイギリス風景画の巨匠の世界』六耀社、2001年
- ・ ジョン・ラスキン『風景の思想とモラルー近代画家論・風景編』内藤史郎 訳、法藏館、2002年
- ・ エリー・フォール『古代美術：美術史1』篠塚千恵子 訳、国書刊行会、2002年
- ・ クエンティン・バジャック『写真の歴史』伊藤俊治 編、遠藤ゆかり 訳、創元社、2003年
- ・ 片岡健次、川北稔 編著『イギリス近代史―宗教改革から現代まで』ミネルヴァ書房、2003年
- ・ ヤコブ・バル＝テシュエヴァ『マーク・ロスコ』タッシェン、2004年
- ・ オリヴィエ・メスレー『ターナー：色と光の錬金術師』藤田治彦監修、遠藤ゆかり 訳、創元社、2006年
- ・ ウィリアム・ジョージ・ホスキングズ『景観の歴史学』柴田忠作 訳、東海大学出版会、2008年

- ・ マーク・ロスコ 『ロスコ 芸術家のリアリティ：美術論集』 クリストファー・ロスコ編、中林和雄訳、みすず書房、2009年
- ・ 川村記念美術館 監修 『MARK ROTHKO』 淡交社、2009年
- ・ クリストファー・ニューアル、河村錠一郎 『ターナーから印象派へ展』 (展覧会カタログ)2009年
- ・ サム・スマイルズ 『ターナー モダン・アーティストの誕生』 荒川裕子 訳、ブリュッケ、2013年
- ・ 前田富士男 編 『色彩からみる近代美術 ゲーテより現代へ』 三元社、2013年
- ・ テート美術館、東京都美術館、神戸市立博物館、朝日新聞社 編 『ターナー展』 (展覧会カタログ)2013年

《論文》

- ・ 壺南翁 「TUENER 論：論説」 龍南會雑誌 139号、1911年2月、龍南会 熊本大学発行、
<http://hdl.handle.net/2298/6122>
- ・ 目形照 「ターナーとヴェネツィア — 第一次旅行をめぐって」 イタリア学会誌 14号、1966年1月、イタリア学会 発行、<http://ci.nii.ac.jp/naid/110002959019>
- ・ 中村義一 「J・M・W・ターナーの意図」 美學 27号、1976年6月、美学会発行、
<http://ci.nii.ac.jp/naid/110003714846>
- ・ 村山康男 「E・ドラクロワの写真観」 研究 6号、1988年3月、東京大学文学部美学藝術学研究室 発行、
<http://hdl.handle.net/2261/7772>

図版出展一覧

- 図 1 ウィリアム・ハーディ 『ターナー』 倉田一夫訳、エルテ出版、1989年、p.27.
- 図 2 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行訳、美術出版社、1977年、p.95
- 図 3 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行訳、美術出版社、1977年、p.99.
- 図 4 ウィキペディア
- 図 5 国立西洋美術館編集 『ターナー展』 (展覧会カタログ)、1986年、p.109.
- 図 6 オリヴィエ・メスレー 『ターナー：色と光の錬金術師』 藤田治彦監修、遠藤ゆかり訳、創元社、2006年、
p.97.
- 図 7 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.133.
- 図 8 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.135.
- 図 9 テート美術館、東京都美術館、神戸市立博物館、朝日新聞社 編 『ターナー展』 (展覧会カタログ)、2013
年 p.205
- 図 10 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.117.
- 図 11 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.123.
- 図 12 テート美術館、東京都美術館、神戸市立博物館、朝日新聞社 編 『ターナー展』 (展覧会カタログ) 2013
年、p.142.
- 図 13 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.157.
- 図 14 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.157.
- 図 15 川村記念美術館 監修 『MARK ROTHKO』 淡交社、2009年 p.78.
- 図 16 テート美術館、東京都美術館、神戸市立博物館、朝日新聞社 編 『ターナー展』 (展覧会カタログ)2013
年 p.146.
- 図 17 ジョン・ウォーカー 『TURNER』 千足伸行 訳、美術出版社、1977年、p.141.
- 図 18 クエンティン・バジャック 『写真の歴史』 伊藤俊治 編、遠藤ゆかり訳、創元社、2003年、p.21.
- 図 19 ウィキペディア
- 図 20 ウィキペディア
- 図 21 オリヴィエ・メスレー 『ターナー：色と光の錬金術師』 藤田治彦監修、遠藤ゆかり訳、創元社、2006
年、p.99.

図 22 筆者提供

図 23 筆者提供

図 24 筆者提供

図 25 筆者提供



修了制作

藤原有里恵

《彼方の庭》

油彩・キャンバス

130.3×162 cm

2013年制作