

はじめに

1973 年、美術批評家のドリー・アシュトン¹は、アメリカ現代美術の歴史を振り返る中で、クレメント・グリーンバーグについて次のように述べている。

自分の選んだ芸術家たちを成功させようという彼〔グリーンバーグ〕の野心は途方もなく大きかった。〔…〕この野心のおかげで、彼はポロックが「偉大」であると宣言でき（このような宣言は、他の批評家たちには赤面せずにはできなかったであろうが）、さらに、アメリカには他の場所よりも優れた何かが生まれつつあると宣言することができた。〔…〕グリーンバーグが「偉大」と口にするたびごとに、新聞・雑誌は「そんなことがあつてたまるか」と応えた。しかし、グリーンバーグの首尾一貫した態度と自信は無視できないものだった。〔…〕グリーンバーグほどの知的で明敏な人物が、アメリカ文化のこの新しい発展段階を偉大だと考えている以上、彼以外の人々が、それが真実かもしれないと思うようになるのは難しくなかったのである〔割註引用者。以下同〕¹。

アシュトンは、グリーンバーグとともに、抽象表現主義の誕生に立ち会った美術批評家の一人である。グリーンバーグを間近でよく見知っていたアシュトンにとって強烈に印象に残っているのは、野心と自信に満ち溢れたグリーンバーグがジャクソン・ポロックの偉大さを宣言する姿であった。

だが、そんなグリーンバーグにも自分の判断が疑わしくなることがあったのではないだろうか。ポロックの偉大さを宣言しようにも、その判断を支えていた「首尾一貫した態度と自信」が揺らぐことがあったのではないか。それは、51 年末、ベティ・パーソンズ画廊でポロックの新作を見たときに訪れたように思われる。

48 年以來、ポロックはその画廊で 4 回に渡って個展を開き、オール・オーバーのドリップ絵画を発表していたが [図 1]、5 回目の個展で展示された 21 枚の絵画は、それまでの色彩豊かな作品とは全く異なるものであった。後にブラック・ポアリングと呼ばれるその絵画は、地塗りしていないカンヴァスに専ら黒い油絵具やエナメル塗料で描かれていたのだ [図 2]。だが最も違っていたのは、ブラック・ポアリングが一見してそれと分かる具象的なイメージを伴っていたところである。

これはポロック個人の様式の変化にとどまるものではなかった。カンディンスキー、マレーヴィッチ、モンドリアンから始まり、アメリカで抽象表現主義として結実していた抽象美術の歴史が、ここにおいて否定されようとしたのである²。

ポロックの新作はグリーンバーグにとって大きな衝撃だったに違いない。というのも、グリーンバーグはそれまで一貫して、抽象美術が現代美術家を取り得る唯一の選択肢だと主張しており、具象的イメージを用いた折衷主義を厳しく戒めてい



図 1 Jackson Pollock, *Lavender Mist: Number 1, 1950* (1950). Oil, enamel, and aluminum paint on canvas. 221.0 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.



图2 Jackson Pollock, *Number 22, 1951* (1951). Oil and enamel on canvas. 147.6 x 114.6 cm. Collection Denise and Andrew Saul.

たからである³。

グリーンバーグによる抽象美術の称揚は、批評における原理的な問題とも関係していた。当時のグリーンバーグは、モダン・アートの歴史を、各芸術が非本質的要素を排除して自らの媒体を強調する過程として理解する還元主義を唱えており、具象的イメージは、美術の本質と関係ない文学的なものとして破棄される運命にあるとされていたからだ。ポロックのブラック・ポアリングは、単にグリーンバーグの趣味判断と合わないのではなく、その判断を支える批評原理自体を根底から覆しかねない作品だったのである。

しかしそれにもかかわらず、グリーンバーグは、このブラック・ポアリングを評価せずにはいらなかったように思われる。展覧会直後の展評で、グリーンバーグは「幾人かの友人たちの印象と違って、この筆者はポロックの美術を無批判に受け入れたりはない。私は、時に応じて、欠点と思うものの幾つかを指摘してきた」と前置きを置いていた上で、「しかし、証拠〔ポロックの作品群〕の重みはそれでもなおポロックの比類なさを私に確信させるのであり、今回の個展の後は今まで以上にそう感じさせる」と述べているのである⁴。

自分の批評原理の根本的な変容を迫る絵画を前にしたとき、グリーンバーグは何を考えたのか。その事態にどのように対処したのか。それらを明らかにすることが本論の目的である。その際に考えたいのは、グリーンバーグがポロックという画家と対峙したときに、実は、もう一人の作家——彫刻家デイヴィッド・スミス——との対話の経験が深く関与していたのではないか、ということである。というのも、スミスの彫刻作品もまた、グリーンバーグの彫刻観と相容れなかったにもかかわらず、グリーンバーグは、一貫して高く評価し続けたからである。

ポロックの新作を前にしたときにグリーンバーグが感じた疑惑とは何だったのか。それを明らかにするために、本論はまず、批評家がブラック・ポアリングに出会う前の40年代の美術批評にいったん立ち戻りたい。当時、グリーンバーグが抽象美術の重要性を主張しながらも、同時に自分の彫刻論に或る種の問題を感じていたことを明らかにする。次に、その彫刻論が、デイヴィッド・スミスの彫刻との対話を通して、どう変化したのかを見ていく。そして、ブラック・ポアリングを見たとき、グリーンバーグは何を考えたのか、そこに、スミスの彫刻の体験がどのように関与していたのかを検討したい。そして最後に、ブラック・ポアリングの体験を通じてグリーンバーグが達成したものとは何だったのかを明らかにしたい。

1. 抽象美術と画家の彫刻

39年に『パーティザン・レビュー』誌でデビューしたグリーンバーグは、早くも、翌年の「より新しいラオコーンにむけて」で自らの批評的な立場、すなわち抽象美術の擁護を明確にしている。30年代から40年代にかけて、抽象の問題はニューヨークの美術界で重要な議論を形成していた。36年にニューヨーク近代美術館が「キュビズムと抽象美術」展を開催すると、メイヤー・シャピロが「抽象美術の本性」を書いて応えたり⁵、また37年には「絵画と彫刻の抽象主義運動に対する公衆の理解を育てること」を目的の一つに掲げた美術団体「アメリカ抽象美術家」が結成されたりするなど⁶、現代美術の動向が抽象の問題と密接に関わっていた時代であった。抽象美術を擁護することは、前衛の側に自分がいることを示す重要な意思表示でもあった。

当時、抽象美術には2つの捉え方があった。一つは、抽象美術といえども特定の社会や時代の中で生まれている以上、その登場を社会史的に説明することが可能であるとする歴史主義的な立場であり、もう一つは、抽象美術は歴史からも切り離されているとする純粋主義的な立場であった。マルクス主義がニューヨークの若い知識人の間を席卷していた当時、トロツキー主義者だったグリーンバーグは、歴史意識を持つ前者の立場に一定の理解を示していた。だが、その反面「現代の造形美術の最良のものは抽象であるという純粋主義者の断言を拒むことはそう容易いことではない」⁷という思いもあった。「より新しいラオコーンにむけて」の中でグリーンバーグが試みたのは、その両者を統合すること、すなわち、抽象美術が優れている理由を歴史的に説明することであった。

まずグリーンバーグは、レッシング的な比較芸術論の観点から、各時代には優位となる芸術があると述べる。17世紀から18世紀にかけてそれは文学であり、他の芸術は、文学の持つ観念や思想を模倣しようとした。だが、18世紀末にロマン主義が登場して、観念よりも感覚を表現する必要性が生じたとき、各芸術は、音楽の純粋性を模倣するようになったという。

ここで重要なのは、純粋主義から直ちに各芸術が抽象的になったのではなく、各芸術が、自らに固有の要素すなわち媒体に特化して、他芸術と共有している要素を排除していく過程で、抽象美術が生じたところである。つまり、グリーンバーグは純粋主義と抽象主義の間に媒体の問題を導入したのである。

美術作品の純粋に造形的な、あるいは抽象的な性質が、唯一の重要な性質となる。媒体とその困難を強調すれば、たちまち、視覚芸術の持つ、純粋に造形的な固有の

価値が浮上してくる。媒体の抵抗の感覚が全て消滅する地点まで媒体を圧倒してしまうと、美術の偶有的な用途が重要になってきてしまう⁸。

引用に明かなように、グリーンバーグによる抽象美術の擁護には、常に媒体への意識が伴っていた。絵画においては、筆致が強調され、色彩の濃淡に代わって原色が用いられるようになる。また、線は輪郭を描く役割から解放されて自らの存在を主張し、形態はカンヴァスの外形の影響を受けて幾何学的になる。「しかし、中でも最も重要なことは、画面自体がますます浅くなって、奥行きのある想像上の諸平面を互いに押し合わせて平らに延ばし、カンヴァスの実際の表面である現実の物質的な平面の上で出会って一つになることである」⁹。すなわち、とりわけ支持体の平面性を追求する過程で、抽象が達成されるのである。

抽象を重視する姿勢はその後のテキストにも散見される。44年にグリーンバーグは「今日、抽象美術は、海に流れる唯一の川である」と述べ¹⁰、同年の「抽象美術」と題する別の文章では「今日最も野心的で効果的な絵画芸術は抽象的であるか、その方向に向かうものである」¹¹と書き記している。ポロックを論じた批評の中でもこの姿勢は変わらない。47年1月から2月にかけて開かれた個展でポロックが初めてオール・オーヴァーの絵画を発表したとき、グリーンバーグは「彼の美術の強さを生み出すのは、構築され再創造された表面の平面性に固有の緊張感である」と述べて¹²、ポロックが支持体の平面性に取り組んでいることを高く評価している。さらに、再現表象に対する批判的姿勢は、当時ポロックと近い関係にあったバーネット・ニューマンに対する揶揄と思しきものの中に見出すことができる。

ポロックは、^{イデオグラフ}觀念の図示で自分の詩を明示的なものにする必要がある段階を超えてしまった。代わりに彼が発明したものは、おそらく、付与可能な定義がまさに抽象的で不在である点において、より響き渡る意味を持っている¹³。

ニューマンが同時期に企画して開催していた「^{イデオグラフィック・ビクチャー}表意絵画」展が¹⁴、抽象的な形態よりも、表象機能を伴う觀念を重視していることを、グリーンバーグは暗に批判しているのである。

媒体の強調を掲げるグリーンバーグの主張は、現代絵画の分析にはうまく適合するものであった。とりわけオール・オーヴァーのドリップ絵画の登場は、グリーンバーグの議論に大いなる説得力を与えたように思われる。

では、彫刻論はどうなっていたのだろうか。「より新しいラオコーンに向けて」は、

彫刻の問題にも触れている。「彫刻は、石、金属、木などに特徴的ではない形状を素材に強いる美術家の努力に対する素材の抵抗を強調する」とされて¹⁵、絵画と同様に、媒体を強調していくと論じられている。

しかし、ここで興味深く思われるのは、グリーンバーグが挙げている彫刻の具体例が、画家の彫刻であるという点である¹⁶。

「アルプのような美術家は」彫刻家となって、丸彫りの物体を創造する。その物体を通して、彼らは、動きと方向に対する感情を、ますます禁欲的になる純粋絵画の幾何学から解放することができるのである（アルプや他の一、二人の場合を除いて、[彫刻家に] 転身した画家の大部分が作る彫刻は、実際に絵画分野に由来しているので、かなり非彫刻的である。それは、色彩や、壊れやすく複雑な形状、多様な素材を用いている。それは構成物、製作物である）¹⁷。

ここで指摘されているとおり、画家の彫刻は、彫刻の媒体に固有の問題を追求しているわけではない。むしろ、彩色や素材の多様性など、絵画に由来する要素が顕著であり、グリーンバーグが主張してきた媒体の議論とは明らかに相容れないものである。しかも、彫刻の現在を論じるにあたって画家の彫刻しか取り上げないのは十分とは言いがたい。いずれにせよ、グリーンバーグの彫刻論は当初から矛盾を孕んでいたのである。

だが、グリーンバーグは画家の彫刻にこだわり続けた。43 年の或る彫刻展の批評でグリーンバーグは画家の彫刻を再び取り上げる。彫刻が「リテラルすぎる媒体」になった近代、ロダンが一定の達成を成し遂げたものの、それと同時にルネサンスの彫刻の伝統を解体してしまった後――

彫刻をもう一度偉大な形式として可能にしたのは、主として画家――セザンヌ、ルノワール、そしてスーラやヴァン・ゴッホさえも――の作品である。私たちの時代には、マイヨール、デスピオ、レームブルック、ブランクーシ、リブシッツ、ローランスなどがいる。ルノワール、マティス、ピカソ、ブラック、グリズ、マッソンといった画家が時おり作る彫刻、そして、構成主義者やその類い――ペヴスナー、ガボ、ヴァントングルロー、ジャコメッティ、ゴンザレス、アルプ――の作品がある。重要なことに、最後の者たちは、彫刻よりもむしろ絵画に出自があるのであり、その作品は、アルプを除いて、効果において彫刻的というより絵画的なのである¹⁸。

画家の彫刻に積極的な評価を打ち出すグリーンバーグは、引用文中の最後で構

成主義の彫刻にも言及している。よく知られているように、素材の量塊を基礎にした従来の彫刻に対し、20世紀初頭になると、複数の素材を組み合わせた構成（主義）彫刻が登場する。タトリンは、レリーフ彫刻を制作していた時期のピカソやブラックにパリで会った後、ロシアで15年に反レリーフを制作し始め、ピカソ自身もまた、28年にはゴンザレスとともに、鉄材を溶接して作る構成彫刻を手がけていた。キュビズム的な組み合わせを特徴とした後者の構成彫刻は、アメリカでデイヴィッド・スミスらが取り組むところとなっており、まさにそのスミスとの出会いがグリーンバーグの彫刻論をその後大きく変えていくのである。

2. デイヴィッド・スミスの絵画的彫刻

その43年の展評で、グリーンバーグはスミスの構成彫刻に最も紙幅を割いて、次のように論じている。

スミスが彫刻よりも線描に近い効果をねらっていることは明らかである。彼は、空間と空間の間を指し示して結びつけるために、線の「形而上学」を用いている。他方、本質的に彫刻的なものは、より堅固に自らを呈示している。その形は中央の量塊から生じて、その量塊によって互に関係付けられている。そこには手触りと重みを感じさせてくれそうな感覚が働いている（『パーティザン・レビュー』最新号にある、彫刻と絵画の間の結びつきに関するG・L・K・モリスの興味深い論文を参照）。しかし、スミスの線的な様式は、おそらく、今日私たちが感じているような金属そのものの本性により近いのだろう¹⁹。

ここで論じられているのは、鋼鉄の線条を組み合わせたスミスの《内部》(43年) [図3] である。まずグリーンバーグは、《内部》は「線描に近い効果」をねらっており、絵画の語彙で作られていると論じている。スミス自身、画家としての修練を積み、「自分を画家以外の何者とも思ったことはない」²⁰と述べていることから分かるように、その彫刻は「絵画的」と呼ぶにふさわしかった。絵画的彫刻という視点は、引用文中にあるように、絵画と彫刻の相互干渉を論じたジョージ・L・K・モリスの論文「絵画と彫刻の関係」(43年)の議論にも合致するものであった²¹。だが他方で、「本質的に彫刻的なもの」が呈示されているこの作品においては、「中央の量塊」がそれぞれの形を互に関係付けて、「手触りと重みを感じさせて」くれるとも述べている。つまり、依然として彫刻の量塊性が重視されているのだ。スミスの

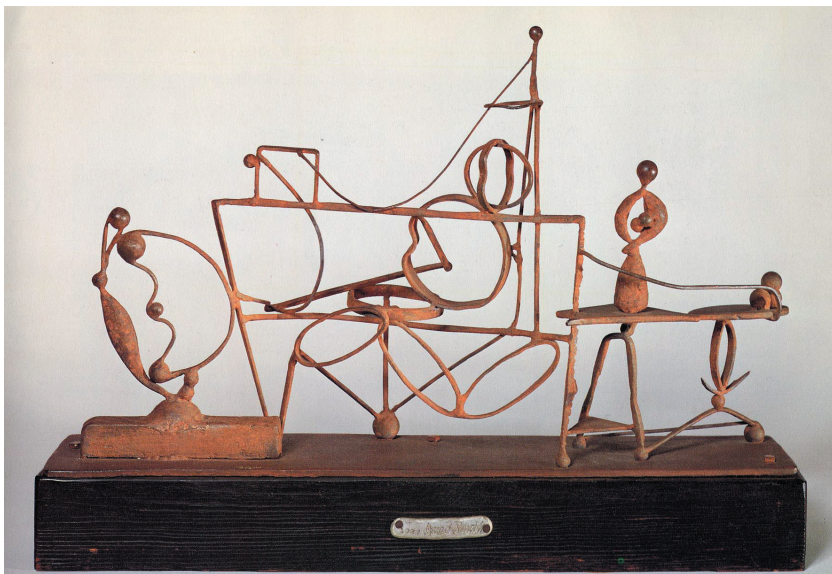


図3 David Smith, *Interior* (1937). Steel with cast iron balls, painted with red oxide. 39.4 x 66.0 x 13.3 cm. Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro.

作品に彫刻の媒体の問題を何とか読み込もうするグリーンバーグは、「線的な様式」は金属の本性に近いだろうと最後に付け加えているが、何とも歯切れが悪い。

絵画的で線的な彫刻を高く評価しながらも、彫刻に固有な媒体としての量塊を強調しようとする自家撞着は、しかし、3年後のスミス展の展評で解消する方向に向かう。スミスの構成彫刻における線は「何もない空間の周りで自らを閉ざして、一枚岩的な彫刻のキアロスクーロを避けた」として²²、グリーンバーグは初めてスミスの線的な彫刻と一枚岩的な彫刻との違いに触れるのである。さらに47年の批評では「スミスは、厳密な意味で絵画的な彫刻家であり、彼の一枚岩的なものに対する冒険は、大抵は、失敗に終わる」²³、「彼の美術は一枚岩的なものというよりもむしろ線的で、開放的で、絵画的である」として²⁴、絵画的な彫刻が一枚岩的なものすなわち媒体の量塊を超克するという視点が提示される。グリーンバーグはスミスの才能に最も早くから注目した批評家として知られているが、それと同時にこの彫刻家から多くを学んでいたのである。

スミスは、40年代を通してグリーンバーグが最も多く言及した彫刻家であった。

もちろん他の彫刻家も論じてはいたが、そこではスミス論で用いた概念が頻繁に使われている。例えば、一枚岩の古典彫刻^{モノリス}に対するものとして新しい平面的な彫刻を論じる47年のガストン・ラシェーズ論は²⁵、46年のスミス論の延長上にあると言ってよい。ジャック・リブシッツ論(46年)、アルベルト・ジャコメッティ論(48年)、クルト・シュヴィッターズ論(48年)は²⁶、いずれも絵画的な彫刻をめぐるもので、スミス彫刻の分析で最も議論された論点を扱っているのだ。絵画的な彫刻を構成彫刻の問題として定式化するジャン・アルプ論(49年)は、「キュビズムのカラーージュに端を発する構成彫刻における素材の多様性」という論点を明確にしているけれども、これは、46年から47年にかけてのスミス論の中で出てきた量塊性の否定という議論が元になっていることは言うまでもない。また、グリーンバーグの彫刻論として名高い「新しい彫刻」(49年)は、媒体の量塊性を否定した構成彫刻を称揚しつつ、絵画に対する彫刻の優位を説いた論考であるが²⁷、これもまた、47年のスミスの展評での主張——「ここ[アメリカ]は、フランスと同様、私が今まで見てきた証拠の全てに従えば、未来は絵画よりもはるかに彫刻のほうに属しているように見える」²⁸——を全面的に展開したものに他ならないのである。つまり、グリーンバーグが自らの彫刻論を練り直す上で、スミスの彫刻は参照枠として最も重要な役割を果たしたのである。「新しい彫刻」に最終的にまとめられた彫刻観によれば——

新しい彫刻は、その物理的な媒体の単一性を顧慮せずに、同じ作品に多数の異なる素材と様々な色彩を用いるだろう。作品の中に彫刻的なものとほぼ同じくらい絵画的なものを見出す美術は、そうするのにふさわしい²⁹。

現代の絵画が支持体の平面性を強調していくのに対して、彫刻のほうは、媒体の物理的単一性から脱して複数の素材を組み合わせる構成彫刻に向かう。彫刻が強調する自らの本質とは、媒体の量塊ではなく、その組み合わせにある。グリーンバーグがこの結論に至ったのは、スミス彫刻との対話を通してであった。

3. ブラック・ポアリング

「新しい彫刻」を発表した2年後、グリーンバーグはポロックのブラック・ポアリングに出会うことになる。彫刻論を刷新していた間も、グリーンバーグは43年以来、ポロックの個展の展評を欠かさず書き続けていた。だが、オール・オーヴ

アーのドリップ絵画〔図1〕が展示されたベティ・パーソンズ画廊での4回の個展は事情が異なっていた。グリーンバーグは最初の2回しか展評で取り上げなかったのだ³⁰。49年11月に編集部の方針に抗議して『ネイション』誌の美術批評の担当を辞任したために、グリーンバーグは展評を書く媒体を失っていたのである。従って、グリーンバーグは、49年2月の展評で「ポロックは我々の時代の大画家の一人である」と述べて以来³¹、約2年間、ポロックについてほとんど何も語っていなかったことになる。

ブラック・ポアリング〔図2〕を見たグリーンバーグは、それまでの沈黙を埋めるかのように、立て続けに2回この個展について書く。まず、『パーティザン・レビュー』誌52年1・2月号に『『感情が全て』』と題された論考を寄せる³²。引用符に括られたこのテキストの題名は、おそらくゲーテの『ファウスト』からの引用であると思われるが、いずれにしても奇妙な印象を受けずにはいられない。なぜなら、媒体の問題を重視するフォーマリズムの批評家であるグリーンバーグは、感情などというものを決して考察の対象にしてこなかったからである。それにしても、なぜ感情なのか。冒頭でグリーンバーグは次のように記している——

芸術において誠実であることがいかに決定的であるかということは、よく覚えておいたほうがよい。誠実さは成功を保証しないけれども——芸術家は、自分が誠実になるものを何か持たなければならぬ——才能の進展から全く切り離されているわけではない。誠実さと才能はお互いを引き出すのである³³。

自分の感情に誠実であることが芸術家にとって大切であると述べるグリーンバーグは、アンリ・マティスから話を説き起こす。折りしも当時ニューヨーク近代美術館では「アンリ・マティス」展が開催されていた。マティスが自分の絵画の方向をいかに誠実に決定していったかを論じる記述の中で、フォーヴィスムからの撤退を述べたくだりはとりわけ注目に値する。

彼〔マティス〕は抽象美術に至る道を降りて、華々しい冒険を止めてしまったのかもしれないが、それは、従来考えられてきたような息抜き^{デタント}というわけではなかった。彼は新しい繊細さを持って描き始めたのであり、絵画の伝統的な方法を拡張して強固なものにすると、伝統自体がその繊細さから新しい光を受けとるのだった³⁴。

抽象をやめることは必ずしも退行することではない——グリーンバーグがマティスに見出したものは、具象的イメージを復活させたポロックのブラック・ポアリング

の問題と明らかに響き合っている。

そのポロックについてグリーンバーグは述べる――

ジャクソン・ポロックの問題とは、決して真正さのことではなく、自分の方法を見つけて、できる限りそれを感情そのものに向けるということなのである。時々彼はその方法を圧倒してしまうが、それに屈することは滅多にない。パーソンズ画廊での彼の一番最近の個展は、一つの転回を明らかにしているが、急激な方向転換ではない。或る種の緩みがあるが、結果は、より新しくより高らかな大勝利なのだ³⁵。

ポロックが「自分の方法」を「感情そのものに向ける」ことを一つの「問題」とグリーンバーグはみなしているが、同時にそれは「より新しくより高らかな大勝利」に結実したと述べている。つまり、オール・オーバーのドリップ絵画からブラック・ポアリングへの転回は、自分の感情に誠実であったことの証拠であり、結果としてうまくいっているということだ。

この転回について、グリーンバーグは次のように記している。

〔ブラック・ポアリングにおいて〕カンヴァスの一平方インチそれぞれが、物理的手段をほとんど費やすことなく、最大限の力を受け取っている。今やポロックは、過去4年間〔ドリップ絵画を制作していた47年から50年〕に言ったこととは違う何かを言うために、〔絵を〕揮発させている（その過去4年間、ポロックは有体性〔corporeality〕を追求し、厚いメタリックの絵具を塗っていた）³⁶。

「厚いメタリックの絵具を塗って」「有体性を追求」するドリップ絵画は、物理的性質を強調するとされている。これは、媒体の強調を唱える従来の絵画論を踏襲した議論であると言ってよい。他方、ブラック・ポアリングのほうは、「物理的手段をほとんど費やすことなく、最大限の力を受け取っている」とされていて、物理的な性質から脱しようとする契機を含んでいることが分かる。「〔絵を〕揮発させている」とある以上、「過去4年間に言ったこととは違う何か」とは、非有体的なものであると考えられる。

その直後に『ハーパーズ・バザー』誌に発表された「ジャクソン・ポロックの新しい様式」を見てみよう。ここでもまた、グリーンバーグはドリップ絵画とブラック・ポアリングを比較しているが、議論が微妙に変化している様子が窺える。

今やよく知られているポロックの第2期（1947年から50年）は、固まった色のたま

りの上に蜘蛛の線が紡がれているが、各絵は、言わば、散らされた顔料の小片が美的単一性だけでなく、より物理的な単一性〔unity〕に融合したことの結果である〔…〕。しかしながら、ここに一番最近の絵画においては、カンヴァスの単一性は、より伝統的であり、それゆえイメージにより開かれている。黒、茶、白色の諸形態は、今やより薄い大気の中を動いているが、中心点付近では、カンヴァスの矩形の形状を強調し堅固な物理的物体としての輪郭を浮かび上がらそうとして、以前ほどしつこく隅の方に進んでいくということはない³⁷。

この論考では、ドリップ絵画が強調するものは「より物理的な単一性」とされており、単なる物理的性質から、物理的な単一性へと置き換えられている。他方、ブラック・ポアリングは「堅固な物理的物体としての輪郭を浮かび上がらそうとし〔…〕ない」、つまり、その物理的な単一性を超え出るものとして捉えられている。「カンヴァスの単一性は、より伝統的であり、それゆえイメージにより開かれている」とみなされるブラック・ポアリングは、むしろイリュージョンによる伝統的な単一性（統一性）のほうに近いとみなされており、「より薄い大気の中を動いている」非有体的なものとして表現されている。つまり、グリーンバーグは、非有体的・感覚的なイリュージョンに開かれたブラック・ポアリングが、物理的な単一性を強調するドリップ絵画を克服しつつあると論じているのである。

それまでグリーンバーグが最も高く評価してきたドリップ絵画は、支持体の平面性を強調する自らの絵画観に合致するものであった。そのドリップ絵画がブラック・ポアリングによって克服されるということは、グリーンバーグの絵画観自体が失効することを意味していた。この事態に直面したとき、グリーンバーグは自分が40年代を通して練り直してきた彫刻論のことを考えたのではないだろうか。ブラック・ポアリングにおける物理的な単一性の超克という視点は、一枚岩的な量塊を否定する構成彫刻の議論と正確に対応している。実際にその後、構成彫刻は視覚的イリュージョンを持つと論じられるようになることを考えれば、ポロックのブラック・ポアリングとスミスの構成彫刻にグリーンバーグが並行関係を見出していたと言えるのではないか。まさに、その両者をもとに見ることによって、グリーンバーグの批評は根底から変わったのである。

おわりに

グリーンバーグの疑惑とは何だったのか。それは、それまでのグリーンバーグの



図4 Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea* (1952). Oil on canvas. 220.0 x 297.8 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

批評原理の根幹を成していた還元主義に対する疑惑であった。ポロックのブラック・ポアリングの体験は、グリーンバーグの美術批評に最大の転回、すなわち視覚的イリュージョンの成立をもたらした。絵画も彫刻も、本質は視覚性にあると再定式化することによって、グリーンバーグは、絵画と彫刻の峻別に基づく還元主義を放棄するようになったのである。

視覚的イリュージョンの概念は、ブラック・ポアリングや構成彫刻だけでなく、前者から示唆を受けてステイニング（たらし込み）という手法を確立したヘレン・フランケンサラー [図4]、モーリス・ルイス、ケネス・ノーランド、ジュールズ・オリツキの絵画に見出されるようになり、さらには、物理的な単一性を持つとされていたはずのポロックのドリップ絵画にも事後的に見出されるようになる³⁸。ブラック・ポアリングの体験を通して、視覚性はモダニズム美術批評の根幹を形成するに至るのである。

また、視覚的イリュージョンの概念は、芸術作品から、それを見る観者のほう

へと問題系を移行させた。60年代に入ると、批評と実践の双方においてこの観者の問題が急速に浮上するが³⁹、視覚性の概念は、その現象学的転回を準備したと言えるだろう。さらに、ミニマル・アートを中心に芸術と物体の対立が浮上してくるのは、視覚性の成立によって、絵画と彫刻の還元主義的な区別が意味を持たなくなったことを背景としている⁴⁰。視覚的イリュージョンは、単にモダニズム美術にとどまらず、その後の美術界における重要な論点に関わっていくのである。

グリーンバーグの疑惑とは、その美術批評における理論をめぐる問題であった。グリーンバーグが、ヘンリー・マクブライトのような前の世代の美術批評家と最も異なっただけなのは、グリーンバーグが、個々の作品の良し悪しを判断していただけでなく、作品間、作家間の差異を超えて参照される枠組みを持っていたという点である。それは、批評の総体から帰納的に抽出される評価の傾向ではなく、作品群を包括的に説明する一枚岩的な体系でもなかった。むしろグリーンバーグが持っていた批評原理とは、作品を解釈するための道具として状況に応じて再編成されるような理論と言うべきものであった⁴¹。本論が目指したのは、グリーンバーグが批評家として最も活動的だった40年代から50年代初頭にかけて、そのような意味での理論が、新たに登場する作品との対峙の中でいかに立ち現れたのかを描き出すことであった。

グリーンバーグは70年代に入ると、カントの『判断力批判』を参照しながら、自分の美的判断を美学的に説明しようと試みる⁴²。だが、そこには、ポロックやスミスの新作に対峙するグリーンバーグの姿はもはやない。グリーンバーグの美学があるとしたら、それは、40年代の体系的な還元主義にも、70年代の回顧的な考察にもない。むしろ50年前後にグリーンバーグが直面した疑惑の中からこそ立ち現れたのではないだろうか。

註

¹ Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (New York: Viking Press, 1973; Berkeley: University of California Press, 1992), 160–161 [邦訳 ドリー・アシュトン『ニューヨーク・スクール——ある文化的決済の書』南條

彰宏訳（朝日出版社、1997年）、218–219〕。翻訳には邦訳を参照したが、文脈に合わせて訳に手を入れた。

² 通常は、デ・クーニングが50年から52年にかけて制作した《女I》が抽象美術図式の挫折の指標とされているが、《女I》が発表されたのは53年3月で、ポロックのブラック・ポアリングよりも約1年半遅かったことは、もっと強調されてしかるべきであろう。Arthur C. Danto, “Art after the End of Art,” *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste* (Amsterdam: G+B Arts International, 1998) 参照。

³ Clement Greenberg, Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Romantic Painting in America* [1944], in *Perceptions and Judgments, 1939–1944*, vol. 1 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 171; Greenberg, “A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition *Art in Progress*” [1944], in *Perceptions and Judgments*, 213.

⁴ Greenberg, “‘Feeling is All’” [1952], in *Affirmations and Refusals, 1950–1956*, vol. 3 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 105.

⁵ Meyer Schapiro, “The Nature of Abstract Art” [1937], *Modern Art: 19th & 20th Centuries* (New York: George Braziller, 1979), 183–211.

⁶ Ashton, *New York School*, 76.

⁷ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon” [1940] in *Perceptions and Judgments*, 23.

⁸ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” 34.

⁹ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” 35.

¹⁰ Greenberg, Review of the Whitney Annual and *Romantic Painting in America*, 171.

¹¹ Greenberg, “Abstract Art” [1944], in *Perceptions and Judgments*, 204.

¹² Greenberg, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock [1947], in *Arrogant Purpose*, 125.

¹³ Greenberg, Review of Jean Dubuffet and Jackson Pollock, 125.

¹⁴ Bennett Newman, “The Ideographic Picture” [1947], in *Bennett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neil (Berkeley: University of California Press, 1992), 107–108.

¹⁵ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” 34.

¹⁶ この「画家の彫刻」という発想は、39年のブクホルツ画廊での同名の展覧会に由来する可能性がある（*Sculpture by Painters* (New York: Museum of Modern Art, 1949) [Checklist]）。また49年から52年にかけて各地で「画家の彫刻」と題する展覧会が開かれており、当時この発想が広く知られていた様子が伺える。49年にニューヨーク近代美術館で開かれた展覧会は、その後全米を巡回し

た大規模なものであった。さらに、51 年に同名だが別の展覧会をペリドット画廊が開き、同年にカート・ヴァレンティン画廊(旧ブクホルツ画廊)が、52 年にロードアイランドデザイン学校付属美術館が、やはり同名だが別の展覧会をそれぞれ行っている (*Sculpture by Painters* (New York: Curt Valentin Gallery, 1951), *Sculpture by Painters: An Exhibition Designed for Domestic Use* (Providence, R.I.: Rhode Island School of Design Museum of Art, 1952))。また、58 年 10 月から 11 月にかけてシャレット画廊が同名の展覧会を開いている (*Sculpture by Painters* (New York: Galerie Chalette, 1958))。グリーンバーグはカート・ヴァレンティン画廊の展覧会に言及している (Greenberg, “‘Feeling is All,’” 101)。その後もグリーンバーグは「ジェリコーからマティス、さらにはピカソに至るまで、画家が時おり作る彫刻の一般的なレベルは、一部の例外を除いて、彫刻の専門家のものよりもずっと高いように思われる」と書いており (Greenberg, “Cross-Breeding of Modern Sculpture” [1952], in *Affirmations and Refusals*, 110)、画家の彫刻に関心を持ち続けていた様子が窺える。

¹⁷ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” 36.

¹⁸ Greenberg, Review of the Exhibition *American Sculpture of Our Time* [1943], in *Perceptions and Judgments*, 138–139.

¹⁹ Greenberg, Review of *American Sculpture of Our Time*, 140.

²⁰ David Smith, interview by David Sylvester, New York, 16 June 1961. In

Garnett McCoy, ed., *David Smith* (New York: Praeger, 1973), 174.

²¹ George L. K. Morris, “Relation of Painting and Sculpture,” *Partisan Review* 10, no. 1 (January–February 1943): 63–71.

²² Greenberg, Review of Exhibitions of Hyman Boom, David Smith, and Robert Motherwell [1946], in *Arrogant Purpose*, 53

²³ Greenberg, Review of the Whitney Annual and Exhibitions of Picasso and Henri Cartier-Bresson [1947], in *Arrogant Purpose*, 138.

²⁴ Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture” [1947], in *Arrogant Purpose*, 167.

²⁵ Greenberg, Review of Exhibitions of Gaston Lachaise and Henry Moore [1947], in *Arrogant Purpose*, 125–128.

²⁶ Greenberg, Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock [1946], in *Arrogant Purpose*, 72–75; Greenberg, Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters [1948], in *Arrogant Purpose*, 205–208.

²⁷ Greenberg, “The New Sculpture” [1949] in *Arrogant Purpose*, 313–319. 彫刻優位の議論に関しては、以下を参照。近藤學「絵画の危機、彫刻の優位—1940年代末のクレメント・グリーンバーグ」『西洋美術研究』第7号(2002年5月): 108–114.

²⁸ Greenberg, Review of the Whitney

Annual, Picasso and Henri Cartier-Bresson, 138.

²⁹ Greenberg, “New Sculpture,” 317.

³⁰ Greenberg, Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock [1948], in *Arrogant Purpose*, 201–203; Greenberg, Review of Exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers [1949], in *Arrogant Purpose*, 285–286.

³¹ Greenberg, Review of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers, 286.

³² Greenberg, ““Feeling is All,”” 99–106.

³³ Greenberg, ““Feeling is All,”” 99.

³⁴ Greenberg, ““Feeling is All,”” 100.

³⁵ Greenberg, ““Feeling is All,”” 104–105.

³⁶ Greenberg, ““Feeling is All,”” 105.

³⁷ Greenberg, “Jackson Pollock’s New Style” [1952], in *Affirmations and Refusals*, 106.

³⁸ この点に関しては、拙稿「クレメント・グリーンバーグの美術批評における時間性」(東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻修士論文、1997年度、

未刊行)の第二章「ポロック論における美的判断」で論じた。

³⁹ Rosalind Krauss, “Theories of Art after Minimalism and Pop: Discussion,” in *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1987): 59–64.

⁴⁰ この点に関しては、近藤論文参照。

⁴¹ 英語圏で単に「理論」^{セオリー}とだけ呼ばれているこの種の言説の出現は、通常は、ポストモダニズムと結びつけられている(Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society,” in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983), 112)。しかし、グリーンバーグのモダニズム美術批評が本格的に検討されたのはポストモダニズムの高まりの中であったことを考えると、まさにグリーンバーグの美術批評にそうした理論^{セオリー}の萌芽があったからこそ、ポストモダニズムの議論の対象になったと考えることができる。

⁴² Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste* (New York: Oxford University Press, 1999).