

## 具象への回帰を超えて——クレメント・グリーンバーグと 1950年代の具象美術家

加治屋 健 司

### はじめに

20世紀のアメリカ美術の歴史を考えると忘れてはならないのは、クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg) の存在である。このニューヨーク出身の美術批評家は、1940年代に同地で始まった抽象表現主義美術を早くから積極的に擁護して、この運動が国際的な知名度を獲得するのに大きく貢献した。さらに、モダン・アートの歴史を明快に説明するモダニズム歴史観を提唱し、作品分析に対するフォーマリズムの批評言語を確立することによって、60年代以後の美術批評や美術史研究に多大な影響を与えたのだ。<sup>1)</sup>

グリーンバーグの批評的立場として知られているものの中に、抽象美術の擁護がある。40年代には抽象表現主義者に向けて、抽象美術こそ現代美術が向かう唯一の道であることを繰り返し説き、<sup>2)</sup> 60年代にはカラーフィールド・ペインティングの画家たちに高い評価を与え続けた批評家は、多くの人々に抽象美術の擁護者というイメージを与えてきた。<sup>3)</sup>

しかし、その抽象美術の擁護の姿勢は終始変わらぬものだったのだろうか。抽象という視点から50年代の文章を読み直すと、それ以前とは議論が大きく変化していることに気がつく。まず第一に、この時期には、抽象と具象の問題を扱った文章が格段に増えてくる。「抽象的と再現的」(54年)や「抽象美術弁護論」(59年)など直接表題に掲げて論じた文章だけでなく、個々の展覧会評や作家論にも抽象と具象の視点から論じたものが少くない。そして、40年代の文章にしばしば見かけた具象美術への批判は50年代の文章からは消えてしまい、それと同時に抽象美術の擁護の仕方が変わってくるのである。

こうした変化は、当時グリーンバーグを取り巻いていた状況と関係しているように思われる。50年代のニューヨークは、抽象表現主義の中心人物であったジャクソン・ポロック (Jackson Pollock) やウィレム・デ・クーニング (Willem de Kooning) が具象イメージ

<sup>1)</sup> Florence Rubenfeld, chap. 15 in *Clement Greenberg: A Life* (New York: Scribner, 1997), pp. 244-258.

<sup>2)</sup> 44年には「今日、抽象美術は、海に流れる唯一の川である」と述べ (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), p. 171)、同年の「抽象美術」と題する文章 (本文で後述) 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」と書き記している (Greenberg, "Abstract Art [1944]," in *Perceptions and Judgments*, p. 204)。

<sup>3)</sup> Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* [1972] (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 158-159; Ann Moszynska, *Abstract Art* (London: Thames and Hudson, 1990), pp. 189-190.

を復活させて、その影響を受けた若手美術家が具象美術の運動を盛んに展開していたさなかであった。抽象に関するグリーンバーグの議論の変化は、こうした50年代のニューヨークの状況と照らし合わせて考えることができるのではないだろうか。

本論の目的は、抽象と具象に関するグリーンバーグの議論の変化を、50年代の具象美術の運動との関係で検討することである。とりわけ、その中心人物であったデ・クーニングに関する記述に注目しながら、抽象と具象を論じた代表的な批評を分析して、どのように議論の構成が変化したのかを明らかにしたい。そのために、まず40年代に戻って、当時グリーンバーグがどのように抽象美術を擁護していたのかを検討する(第1節)。そして、具象への回帰を象徴するデ・クーニングの《女I》が美術界にもたらした衝撃と影響を考察した上で(第2節)、グリーンバーグの応答の変化をテキストごとに見ていくことにする(第3節)。最後に、抽象と具象に関する議論の変化が、グリーンバーグの批評全体の中で持つ意味について考察を試みたい(おわりに)。

## 1. 40年代の抽象擁護論

グリーンバーグは抽象美術の擁護者として知られているが、後に抽象表現主義と呼ばれることになるアメリカの抽象絵画を初めから評価していたわけではなかった。最初期に書かれた「より新しいラオコーンに向けて」(40年)は、抽象美術の登場を歴史的な必然として位置付ける比較芸術論であったが、<sup>4)</sup>そこで語られるのはあくまで抽象美術一般にすぎず、同時代のアメリカ人美術家への言及は一切なかった。

グリーンバーグが具体的な美術家に即して考察を行うようになったのは、42年に『ネーション』誌の美術欄担当になってからである。展評や書評等の批評を定期的に美術欄に寄せる一方、それとは別に長めの論文を年に1回程度発表するようになる。まず44年に発表された「抽象美術」と題する論文を見てみよう。冒頭で、「過去60年間の西洋絵画における革命の十分な意義は、しばらくの間明らかにはならないだろう」が、その意義の中で媒体に関する部分は明白であるから、それを「歴史的な視座に置く必要がある」と述べている。<sup>5)</sup>抽象美術の登場を歴史的に説明しようと試みる点は「より新しいラオコーンに向けて」の議論と同様であるが、異なっているのは、「ラオコーン」論文が比較芸術論の視点から原理的な問題を扱っていたのに対し、この論文は、その原理的な問題を美術史の具体的な文脈の中で考察しているところである。中世からルネサンスを経て、印象派、セザンヌ(Paul Cézanne)、キュビズムへと至る西洋絵画の歴史は、イリュージョンの三次元性と支持体の二次元性の相克によって展開してきたと論じられている。興味深いのは、キュビズム以後の絵画がイリュージョンを放棄して「実証主義的」になったと指摘した後、その文章が突然三人称の命令文に変わることである。

絵画を、色と線の純粹で単純な配置に限定させよ。そして、他所でより確実に経験できる物事を連想させることによって我々の気を引こうとさせないようにせよ。画家は、イリュージョンをもてあそび続けてもよいが、風刺のためだけにとどめよ。…再現の

<sup>4)</sup> Greenberg, "Towards a Newer Laocoon [1940]," in *Perceptions and Judgments*, pp. 23-38.

<sup>5)</sup> Greenberg, "Abstract Art," in *Perceptions and Judgments*, p. 199.

約束事に基づいた美術の技法は、最高の快樂を提供すべく外的現実の新鮮な局面を明らかにする能力を使い果たしてしまったのだ。<sup>6)</sup>

画家は媒体の色と線に集中すべきであり、イリュージョンを追求しても意味はないとグリーンバーグは力説している。グリーンバーグの批評が同時代の美術家の中で盛んに読まれていたことを考えれば、<sup>7)</sup> この論文は、抽象こそ取り組むべき課題であると美術家に対して呼びかけているようにも見える。論文は、「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 [傍点引用者]」と締めくくられているが、<sup>8)</sup> これは、抽象美術の現状分析というよりも、明らかに価値判断を伴った当為として記述されている。「ラオコーン」論文から一歩進んで、現代の芸術実践の場に積極的に関わっていかうとする意思がそこには感じられる。

グリーンバーグが抽象表現主義の美術家を高く評価し始めるのはこうした文脈においてである。その批評には抽象の問題が常に意識されていた。ポロックの初個展に対する展評(43年)で、グリーンバーグは、当時具象的なイメージを少なからず伴っていたポロックの作品を「あまり抽象的ではない抽象」と述べる。<sup>9)</sup> そして、《衝突》(43年頃)と《傷ついた動物》(43年)という、それぞれ人と動物の姿が判別できる作品を「私がこれまで見てきた中で、アメリカ人による最強の抽象絵画」と述べて絶賛している。44年以降、ポロックが《青い無意識》(46年)を始めとして一時的に具象イメージを復活させていくとグリーンバーグは失望するが、<sup>10)</sup> 47年にポロックがオールオーバーのドリップ(ポード)絵画を発表すると、打って変わって、この個展は「初回以来最高」であり「発展の大きな一歩」と称賛する。ポロック絵画の抽象性に対する高い評価は、次のような一節に見て取れる。

ポロックは、<sup>イデオグラフ</sup>観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。<sup>11)</sup>

ここで暗に批判されているのは、バーネット・ニューマン (Barnett Newman) が同時期に開催していた「<sup>イデオグラフィック・ピクチャー</sup>表意絵画」展である。<sup>12)</sup> グリーンバーグにとって「観念」とは具象絵

<sup>6)</sup> Ibid, p. 203.

<sup>7)</sup> Steven W. Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (Aiken: Woodward/White, 1989), p. 524; Ashton, *New York School*, p. 161.

<sup>8)</sup> Greenberg, "Abstract Art," in *Perceptions and Judgments*, p. 204.

<sup>9)</sup> Greenberg, Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock [1943], in *Perceptions and Judgments*, p. 165.

<sup>10)</sup> Naifeh and Smith, *Jackson Pollock*, p. 524.

<sup>11)</sup> Greenberg, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock [1943], in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, vol. 2 of *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 125.

<sup>12)</sup> ポロックの個展は47年1月14日から2月1日まで「今世紀の美術」画廊で、ニューマンの「表意絵画」展は同年1月20日から2月8日までベティ・パーソンズ画廊で開かれた。

画の問題であり、抽象絵画が取り組む「媒体」の問題の方が重要であった。後のカラー・フィールドの抽象絵画で知られるニューマンは、当時は、抽象絵画を強く批判しており、世界の創造を主題とした、有機的なモチーフからなる作品を手がけていた。<sup>13)</sup> そのニューマンと対照させることによって、グリーンバーグはポロック絵画の抽象性を高く評価したのである。

また、デ・クーニングの初個展（48年）に対する展評にも、抽象擁護の立場がよく表れている。<sup>14)</sup> デ・クーニングに対する後の否定的な評価とは裏腹に、<sup>15)</sup> グリーンバーグはこの個展を「素晴らしい初展示」と述べる。出品された10点の作品の中には「同定可能なイメージがあるようには思われない」と述べるグリーンバーグは、デ・クーニングを「全くの『抽象』画家」と呼んで評価している。デ・クーニングが器用な技量を故意に抑圧することによって、「明白すぎる観念」を用いて制作することを拒否しているというのが批評家の分析である。どんな対象でも上手に描けてしまう器用さを持つデ・クーニングが、あえてそれを抑圧することによって、具象イメージを生じさせないようにしているのである。

50年までには、ニューヨークのグレニッチ・ヴィレッジで活動する画家の多くが抽象に向かった。先述したように、ポロックは、47年からオールオーバーの絵画を発表して、完全な抽象絵画へと移行した。デ・クーニングは、50年のヴェネツィア・ビエンナーレで《屋根裏部屋》（49年）と《発掘》（50年）という抽象絵画を出品した後、翌年ニューヨーク近代美術館の「アメリカの抽象絵画と彫刻」展に参加して注目を浴びた。<sup>16)</sup> 40年代後半には、マーク・ロスコ（Mark Rothko）やニューマンが外的対象を描くのを放棄し、クリフォード・スティール（Clyfford Still）も抽象の度合いを一段と高めた。一群の画家たちを指す「抽象表現主義」という言葉が登場したのはこの頃であり、<sup>17)</sup> グリーンバーグが主張してきた抽象美術の大義はここにおいて実現されることになったのである。

## 2. デ・クーニングの《女I》の衝撃と具象への回帰

しかし、抽象表現主義者たちが完全な抽象絵画を制作した時期は長くは続かなかった。

早くも51年に、ポロックはベティ・パーソンズ（Betty Parsons）画廊で、ブラック・ポーリングと呼ばれる黒一色で描いた作品群を発表した。地塗りしないカンヴァスにエナメル塗料をふんだんに使って描いたその作品の多くは、人物像を浮かび上がらせていた。<sup>18)</sup> 展覧会前に友人に宛てた手紙の中で、ポロックはこう書いている。「非対象主義者たちはそれら [ブラック・ポーリング] に当惑するだろうと思う。それに、絵具を飛び散

<sup>13)</sup> Yve-Alain Bois, "Perceiving Newman," in *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), pp. 187-190.

<sup>14)</sup> Greenberg, Review of an Exhibition of Willem de Kooning [1948], in *Arrogant Purpose*, pp. 228-230.

<sup>15)</sup> Greenberg, "After Abstract Expressionism [1962]," in *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 121-134.

<sup>16)</sup> Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: Museum of Modern Art, 1968), pp. 73-74.

<sup>17)</sup> Robert Coates, "The Art Galleries," *New Yorker*, 30 March 1946, p. 83.

<sup>18)</sup> 《第22番、1951年》など一部の作品にはエナメル塗料に加えて油絵具も用いられている。Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern, 1998), p. 295.

らせるポロックの作品なんて簡単だと思っているような若い連中もね」。<sup>19)</sup> ポロックは意図的に具象イメージを復活させたのである。

続いて53年春にはデ・クーニングがシドニー・ジャニス (Sidney Janis) 画廊で「女」シリーズを発表し、美術界に大きな衝撃を与えた。<sup>20)</sup> というのも、展示された6点の油彩画全てにおいて、女性像が画面の中央に堂々と描かれていたからである。抽象表現主義の画家がかつて具象モチーフを用いていたことはあったが、それは、あくまでも断片的なイメージを部分的に使う場合がほとんどだった。それに対して「女」シリーズの作品は、激しい筆跡によってデフォルメされているとはいえ、いずれも、正面を向いた女性が、はっきりそれとわかる大きな目や口、胸や腕を伴って、しかも身体のプロポーションをおおよそ保った状態で、描かれていたのである。ここにおいて現代美術のテーマとして具象の問題が回帰してきたのである。

この風向きの突然の変化に人々はどのように反応したのだろうか。ポロックが予想した通り、何人かの批評家はポロックの具象への回帰に反発した。<sup>21)</sup> 「ポロックは野心的でない。困難な問題を解決しようとしていない」。<sup>22)</sup> また、デ・クーニングの「女」シリーズが展示されたときには、仲間だった抽象画家が非難の矛先を向けた。ジョルジュ・マチュー (Georges Mathieu) は抽象表現主義者の集まる「クラブ」に電報を打って、デ・クーニングは抽象絵画の大義を裏切ったとして猛然と抗議した。さらに、『タイム』誌のような一般雑誌まで批判的な記事を掲載したのである。<sup>23)</sup>

具象への回帰に対してこのような強い反発があったのは無理からぬことであった。当時のアメリカの美術家にとって、モダン・アートの歴史とはアヴァンギャルドの歴史であり、常に新しいことを試みてその最前線にいることこそが重要であった。そうした文脈においては、具象絵画はその歴史的展開からの退行にほかならなかったのである。

しかし他方で、トーマス・ヘス (Thomas B. Hess) が語るように、デ・クーニングの「女」シリーズに対して次のような反応もあった。

デ・クーニングの作品を知っていて、《女I》への英雄的な取り組みに倣っていた者の大半は、それを大勝利だと感じた。多くの若い美術家は、抽象表現主義の厳格な知的風土に対して既に反発していたため、具象絵画を復活させる許可と考えた。<sup>24)</sup>

<sup>19)</sup> Francis V. O'Conner, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art, 1967), p. 59.

<sup>20)</sup> 実際は、デ・クーニングが具象絵画を展示したのは53年の個展の時が最初ではなかった。50年にジャニス画廊で開かれた「合衆国とフランスの若手画家」展には、「女」シリーズ(第一期)の《女》(49年、個人蔵)を出品し、51年に開かれた「9丁目展」では同シリーズの《女》(1949-50年、ノース・カロライナ大学グリーンズボロ校所蔵)を出品した。後者の作品は50年のホイットニー美術館の年次展にも出品されていた。ヘスはこの点について「デ・クーニングはすでに「抽象」美術家に分類されていたけれども、これ[具象絵画の展示]を奇妙だとは誰も感じていないように思われた」と述べている。Hess, *Willem de Kooning*, p. 73 参照。

<sup>21)</sup> Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970), p. 117.

<sup>22)</sup> F[airfield] P[orter], "Reviews and Previews," *Art News* 50 (December 1951), p. 48.

<sup>23)</sup> Ashton, *New York School*, p. 213.

<sup>24)</sup> Hess, *Willem de Kooning*, p. 74.

ここでヘスが触れている「多くの若い美術家」とは、マンハッタンの10丁目付近で画廊を共同経営しながら活動する若手美術家のことである。<sup>25)</sup> 52年にデ・クーニングの仕事場の隣に、チャールズ・カジョリ (Charles Cajori) やロイス・ドッド (Lois Dodd) ら5人がタネジャー画廊を開いた。また同じ年にウォルフ・カーン (Wolf Kahn)、アラン・カプロー (Allan Kaprow)、ジャン・ミュラー (Jan Müller) らハンス・ホフマン (Hans Hofmann) の美術学校の生徒7人がハンサ画廊を開いた。この2つの著名な画廊の他にも、54年にジェームズ画廊、56年にカミーノ画廊、57年にマーチ画廊、プラタ画廊、58年にフェニックス画廊、エリア画廊が次々に10丁目付近に開かれた。カプローやジョージ・シーガル (George Segal)、草間彌生の最初の個展は、いずれもこうした画廊で開かれたものであった。<sup>26)</sup> この画廊から有名になった具象画家としては、アレックス・カッツ (Alex Katz) やフィリップ・パールスタイン (Philip Pearlstein)、さらには、近年再評価されつつあるアリス・ニール (Alice Neel) の名前が挙げられる。<sup>27)</sup>

グレニッチ・ヴィレッジの若手美術家は、かつてポロック派とデ・クーニング派の2つの陣営に分かれていたが、52年頃からポロックが行き詰まり始めると、<sup>28)</sup> デ・クーニングの陣営の方に集まった。若手美術家はデ・クーニングの仕事場をよく訪れていたため、ジャニス画廊で展示される前から画家の《女I》への取り組みを知っていた。カジョリは、《女I》を見たときのことをこう振り返っている。

[タネジャー画廊での] 2回目か3回目の展覧会のことを覚えているよ。あの展覧会には「古株」も入れたんだ。クライン (Franz Kline)、デ・クーニング、レズニック (Milton Resnick) にホフマンたちだよ。覚えている？ あれはひどく暑い夏だったな。僕は絵を借りるためにデ・クーニングの仕事場に行ったんだ。《女I》がまだイーゼルにかかっていた。それは僕にとって素晴らしい体験だった。で彼が言ったんだ。「ほら、これをやっているんだ」。そして彼は、2人の女を描いた美しいパステル画を出してきて言ったんだ。「これでいいかい」と。「最高です」と僕は言った。僕はその絵を手にして、3、4週間、自分の仕事場に置いておいた。あれは52年のことだった。彼は、そうした作品を53年まで展示しなかったんだ。<sup>29)</sup>

<sup>25)</sup> 10丁目で活動した具象美術家に関しては以下を参照。Harold Rosenberg, "Tenth Street: A Geography of Modern Art," *Art News Annual* 28 (1959), pp. 120-143; Joellen Bard, "Tenth Street Days: An Interview with Charles Cajori and Lois Dodd," *Arts Magazine* 52 (December 1977), pp. 98-103; *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50's* (New York: Education Art & Service, 1977); Irving Sandler, "10th Street: Then and Now," in *East Village Scene*, ed. Janet Kardon (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1984), pp. 10-19, 61-62.

<sup>26)</sup> カプローの個展は53年にハンサ画廊で、シーガルの個展は56年に同じくハンサ画廊で、草間の個展は59年にプラタ画廊で開催された。

<sup>27)</sup> 2000年から翌年にかけて、アリス・ニールの本格的な回顧展が26年ぶりに開催されて話題を呼んだ。同展はホイットニー美術館、フィラデルフィア美術館などを巡回した。Ann Temkin, ed. *Alice Neel* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000).

<sup>28)</sup> Sandler, *New York School: Painters and Sculptors of the Fifties* (New York: Harper & Row, 1979), p. 15.

<sup>29)</sup> Bard, "Tenth Street Days," p. 100.

こうした若手美術家たちは、ヘスが指摘したように、《女I》を具象絵画への免罪符と受け取り、その多くは抽象絵画を放棄して、人物画をはじめとする具象絵画の方に向かった。さらに、この10丁目の画廊群はいずれも同世代の美術家たちが運営していたので、アップタウンの商業的な画廊よりもはるかに容易に、若手美術家に作品を発表する機会を提供した。こうして具象絵画の運動は50年代のニューヨークのダウントウンの美術界を席卷したのである。

### 3. 具象への回帰とグリーンバーグの変化

この具象への回帰をグリーンバーグはどのように受け取ったのだろうか。抽象美術の擁護者として強く反論したというのが一般的に知られた説明である。ヘスは先ほどの引用に続けて書いている。《女I》は若手美術家に歓呼して迎えられたが

公衆は、デ・クーニングの引き裂かれた陽気な女神に憤慨した。そして、抽象美術の最も教条的な擁護者たちも同様に厳しかった。クレメント・グリーンバーグはかつてデ・クーニングに言った。「今では顔を描くことは不可能だよ」。それに対してデ・クーニングは返した。「そのとおり。そして描かないことも不可能だね」。<sup>30)</sup>

確かに、「女」シリーズを見た観客の多くが戸惑いを見せたように、グリーンバーグもまた、まずは反発を覚えて上のように言ったということは十分にありうる。しかし、以下に見ていくように、このデ・クーニングの展覧会以後、グリーンバーグの批評には、必ずしも否定的ではない形で具象美術を考察する記述が増えてくる。グリーンバーグは、抽象美術の擁護者として一貫した態度でデ・クーニングや他の具象画家を批判し続けたのではなく、彼らの試みをどう捉えたらよいものかと試行錯誤していた様子が当時の文章から窺えるのである。

まず注目したいのは、この3ヶ月後に開かれたデ・クーニング回顧展の展覧会カタログにグリーンバーグが寄せた序文である。グリーンバーグは、自分が評価する美術家には賛辞を惜しまないが、評価しない美術家に対しては手厳しく酷評する批評家であった。<sup>31)</sup> そのグリーンバーグがデ・クーニングの展覧会カタログに文章を寄せているという事実は、画家に対する批評家の一定の評価を示すものである。中でも次のような一節が興味を引く。

再現的であろうとなかろうと、デ・クーニングの絵の中で機能しているものの大半を占めるしなやかな線は、決して、全くの抽象的な要素ではなく、輪郭、特に人のかたちの輪郭に立ち戻っている。それは、非有体化した輪郭で、堅固な物体を示唆するために回帰することは滅多にないが、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci) からミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti)、アングル (Jean-August-Dominique Ingres)、ピカソ (Pablo Picasso) に至るまで流れている彫刻的な素描家の偉大な伝統に続いている。...デ・クーニングは、色彩の使用を抑制することで、うねりのリズム

<sup>30)</sup> Hess, *Willem de Kooning*, p. 74.

<sup>31)</sup> Rubenfeld, *Clement Greenberg*, pp. 226-227.

がよりはっきりと現れてくるようにしている。デ・クーニングは総合を求めて努力している。しかも複数の方法によってである。彼は、奥行とヴォリュームのイリュージョンをおおむね放棄してしまった進歩的な絵画を、彫刻的輪郭の古い力のようなもので充電し直そうと考えている。<sup>32)</sup>

ここでグリーンバーグは、デ・クーニングの描く線が、抽象的な形態を描くためではなく、具体的な事物を描くために用いられていると指摘している。「人のかたち」とあるように、ここで念頭にあるのは「女」シリーズである。そして彫刻的立体感を描くこの線の技術を、レオナルドからピカソに至る偉大な美術家の伝統を受け継いでいると絶賛している。そして、デ・クーニングは、「奥行とヴォリュームのイリュージョンをおおむね放棄してしまった進歩的な絵画」すなわち抽象絵画を、輪郭を描くこの線の力によって充電し直そうとしていると指摘する。つまり、グリーンバーグは、デ・クーニングの具象への回帰を、抽象絵画を再活性化する試みとして評価しているのである。

この文章の中には、抽象美術の擁護者として具象への回帰を批判したり揶揄したりするようなくだりはない。回顧展には問題の「女」シリーズも含まれていたにもかかわらず、ヘスの記述から連想されるような「女」への反発も感じられない。むしろ、デ・クーニングの具象への回帰に積極的な役割を見出そうとしているのである。

グリーンバーグが「具象への回帰」を重要な問題として認識していたことは、翌年に「抽象的と再現的」(54年)という文章を発表して、<sup>33)</sup> 抽象／具象の問題に真正面から向き合ったことから分かる。グリーンバーグがこの文章を書いた頃には、タネジャー画廊とハンサ画廊が既に活発に具象美術の展覧会を行っており、ジェームズ画廊も活動を始めた頃であった。この文章は、こうした具象美術の高まりに対するグリーンバーグなりの応答だったと考えられる。

まず最初に、グリーンバーグは具象美術の支持者が近年増えてきたことを認め、今や抽象美術の擁護者は少数派に転落したと述べている。かつて自分もその一人であった抽象主義者を「狂信的」とまで呼び、具象主義者の主張の方が今は優勢にあるとしている。<sup>34)</sup> しかし、グリーンバーグはどちらの主張も間違っていると述べる。

どちらの陣営〔具象主義者と抽象主義者〕も同じ理由で間違っている。芸術において常に重要なのは、良いか悪いかということである。他の事は全て二次的なものである。再現性それ自体が、絵や彫像の美的価値を付け加えたり減じたりすることを証明した者はまだいないのである。<sup>35)</sup>

つまり、抽象であるか再現であるかは作品の良し悪しと関係ないことであって、良い作

<sup>32)</sup> Greenberg, "Foreword to an Exhibition of Willem de Kooning [1953]," in *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, vol. 3 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 121.

<sup>33)</sup> Greenberg, "Abstract and Representational [1954]," in *Affirmations and Refusals*, pp. 186-193.

<sup>34)</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>35)</sup> *Ibid.*, p. 187.



品は良いし悪い作品は悪い、というのである。

とは言え、これまで抽象美術を擁護し続けてきたグリーンバーグは、抽象美術をすぐには否定したりはしない。具象美術にあった空間体験を剥奪された抽象美術には、ある種の貧困さを感じずにはいられないと告白しつつ、自分が見てきた範囲では「今日の最高の美術は、次第に、抽象的になる傾向がある」と述べるのである。<sup>36)</sup>そして、抽象絵画が、観者をイリュージョン空間の中に引き込む具象絵画といかに異なっているかを示すために、次のように述べている。

抽象絵画の言語自体が、いわば名詞と他動詞をなして済ませているように見えるので、画面の内部に関心の中心を見つけることが出来ず、その全体を、単一の連続的な関心の中心として受け取らなければならない。<sup>37)</sup>

抽象絵画の空間には主体もいないし客体を伴う動作も描かれない。分節化された空間自体、存在しない。したがって抽象絵画というのは、その性質上、画面全体をその単一性において受け取るほかないというのである。

では、抽象絵画と具象絵画のこうした性質上の違いは、グリーンバーグにとってどんな意味があったのだろうか。抽象と具象の違いは作品の良し悪しには関係ないと言いながら、なぜその違いにこだわったのだろうか。ここで唐突に挿入される「未来の目利き」のたとえ話とその答えの糸口となる。グリーンバーグは、私たちが見ている絵画を未来の目利きが見たらどう考えるだろうかと問う。

未来の時代の目利きは...虚構の空間よりも、抽象絵画の字義通りの空間の方を好むということはある。それどころか、彼らは、巨匠オールド・マスタース [の具象絵画]には物理的な現前が、有体性が欠けていると感じて、代わりに、多少なりとも平らで不透明な、自ら宣言する表面の物理的な強調を好むかもしれない。そうした趣味の逆転が起こってしまうのだ。<sup>38)</sup>

未来の目利きは具象よりも抽象の方を好むかもしれない。しかし同時に

巨匠を賛美し続けるであろう、しかし、その賛美において、我々自身がまだ意識的に見分けることができないような性質を明示的にするかもしれない。...彼らは、巨匠と現代の抽象美術の間に、我々の大半が見つけることができるよりも、もっと多くの共通点を見つけるかもしれない。<sup>39)</sup>

ここで述べられているのは、未来の目利きが具象絵画を賛美して抽象絵画との間に何らかの共通点を見つけるかもしれないというグリーンバーグの期待である。批評家が、未来

<sup>36)</sup> Ibid, p. 189.

<sup>37)</sup> Ibid, p. 191.

<sup>38)</sup> Ibid, p. 192.

<sup>39)</sup> Ibid, p. 192.

の目利きから現在の自分自身に立ち戻るのはここにおいてである。

抽象絵画は、絵画の言語のあらゆる違いにもかかわらず、伝統的な具象絵画と真の歴史的断絶を構成するほど異なっていると私は思わない。モンドリアン (Piet Mondrian) に対するのと、ピエロ・デッラ・フランチェスカ (Piero della Francesca) に対するのでは、私自身は異なる目を必要としない。<sup>40)</sup>

巨匠の具象絵画と現代の抽象絵画の間には断絶はないとグリーンバーグは断言している。そしてその論拠となるのは、抽象美術と具象美術を見るまなざしは同一であるということである。グリーンバーグは、対象である美術作品の属性から、それを見る観者の方へと問題を移行させたのである。そして、対象の属性の差異よりも、それらを見る同一のまなざしという論点を立てることによって、抽象美術と具象美術の対立を調停しようとしたのである。これは、抽象美術の擁護を公言してきたグリーンバーグが、具象への回帰を目の当たりにして行った軌道修正であり、グリーンバーグなりの具象美術への歩み寄りであった。

こうして「抽象的と再現的」で具象美術に一定の理解を示したグリーンバーグは、途中《女たち》(54-55年)を高く評価することはあったが、<sup>41)</sup> しばらく抽象／具象の問題から離れていた。再び抽象美術の問題を取り上げたのは「抽象美術弁護論」(59年)においてである。ここで検討の対象となるのは「抽象的と再現的」では短く言及されただけだったまなざしの問題である。この論文の中で、グリーンバーグは、抽象美術は現実の物体や空間のイリュージョンを示す必要がないと述べた後、絵画を見る体験について語る。

理想的には、絵の全体は、一目で受け取るべきである。その単一性は直ちに明らかになるべきであり、絵の至高の質、即ち視覚的想像力を働かせつつ制御する最高度の力というのは、その単一性に存するべきである。そして、これは、分割不可能な一瞬の時間の中でのみ把握されるべきものである。...この「即座性」は通常、抽象画が具象絵画よりもずっと誠実かつ明快に我々に痛感させてくれるものである。そして、この「即座性」を理解するには、それ自体で「即座性」を構成する精神の自由と目の非拘束性が必要である。<sup>42)</sup>

絵の全体を把握するという体験は「抽象的と再現的」でも抽象絵画に関して指摘されていたが、ここでは、それが瞬間的な体験でかつ絵画一般の問題として議論されている。抽象絵画であろうと具象絵画であろうと、作品全体は一目で見るべきものなのだ。ただし、

<sup>40)</sup> Ibid, pp. 192-193.

<sup>41)</sup> Greenberg, "American-Type' Painting [1955]," in *Affirmations and Refusals*, p. 222. 《女たち》(54-55年)は、53年に発表された「女」シリーズの6点のことではなく、その後に制作された作品である。デフォルメされているが、「女」シリーズと同様、正面を向いた女性像が2人分描き込まれている。

<sup>42)</sup> Greenberg, "The Case for Abstract Art [1959]," in *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4 of *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 80-81.

この「即座性」と呼ばれる瞬間的な体験は、抽象絵画の方が明快に教えてくれるものだとされる。というのも、具象絵画だと、描かれたイメージの意味や含意に注意を向けてしまうからである。それに比べて

抽象絵画は、そうした問題 [具象イメージの意味や含意を意識してしまうこと] に直面しない。あるいは少なくとも、抽象美術に精通すれば、それらをしかるべき場所に自動的に追いやることができるようになる。そしてそのとき、非抽象美術を鑑賞する目は洗練されるのである。<sup>43)</sup>

抽象絵画を見ることができるようになれば、具象絵画を見る目も養われるとグリーンバーグは述べている。つまり、グリーンバーグにとっての抽象絵画とは、もはや、具象絵画が持つような空間体験を欠いた絵画、それゆえ画面全体を1つのものとして把握するしかない絵画ではなかった。それは、画面全体を単一的かつ瞬間的に把握するという見方そのものを養ってくれる存在へと変化したのである。抽象絵画の擁護に回帰しながらも、抽象絵画が可能にするまなざしの一般性へと関心を移行させている様子が窺える。グリーンバーグは、具象絵画の経験を経て、抽象絵画と具象絵画をともに見るまなざしという視点を確立するに至ったのである。

#### おわりに

以上、抽象美術の擁護者として知られるグリーンバーグが、50年代の具象美術の隆盛にどのように対応したのかを検討してきた。40年代前半のグリーンバーグは抽象美術を歴史的な必然とみなしていたが、それは原理論から導き出された現状分析という側面が強かった。抽象表現主義の絵画の登場によってその抽象に関する議論は支えられることになった。しかし、50年代にポロックがブラック・ポーリングを描き、デ・クーニングの《女I》を発表すると、後者の影響を受けた若手美術家が具象へ回帰するようになり、ニューヨークのダウンタウンの美術界を席卷する事態が起こる。この具象美術の復活にグリーンバーグは一瞬戸惑いを見せたが、抽象美術に対する自らの考えを考え直すきっかけとし、デ・クーニングの具象絵画を、抽象絵画を再活性化する試みとして評価するに至った。さらに、抽象美術と具象美術を見る自分の目は変わらないことに思い至り、その両者をともに見るまなざしを重視することによって、両者の対立を調停する視点を確保した。そのまなざしに関する議論を深めていく中で、抽象美術こそ、その機能を明快に分からせてくれる美術であることに気づき、抽象絵画の重要性を改めて確認するようになったのである。

この後、グリーンバーグはカラー・フィールド・ペインティングに出会い、その開放的な画面構成を高く評価する一方、<sup>44)</sup> それとは対照的に、デ・クーニングや具象画家の作品は閉鎖的な空間を持つと批判するようになる。<sup>45)</sup> しかし、これまで見てきたように、彼らに対する否定的な評価は最初から想定されていたことではなかったのである。

<sup>43)</sup> Ibid, p. 83.

<sup>44)</sup> Greenberg, "Louis and Noland [1960]," in *Modernism with a Vengeance*, pp. 94-100.

<sup>45)</sup> Greenberg, "After Abstract Expressionism [1962]," in *Modernism with a Vengeance*, pp. 121-134.

50年代は、グリーンバーグの批評が抜本的に再編された時期であった。<sup>46)</sup> 作品の媒体が持つ物質性的問題から、作品の視覚性やそれを見る私たちのまなざしへと議論の焦点を移す「現象学的転回」を遂げたのがこの時代であった。だとすると、抽象美術と具象美術をともにみるまなざしという視点は、まさにこの再編の中に位置づけられるのではないだろうか。これまで、批評が再編した原因としては、ヘレン・フランケンサーラー (Helen Frankenthaler) やモーリス・ルイス (Morris Louis) からカラー・フィールド・ペインティングとの出会いが指摘されていた。<sup>47)</sup> 今回の分析が示すのは、50年代の具象美術の高まりも、その原因の1つとして考えられるということである。<sup>48)</sup> 具象美術という、自分の批評原理に合わないものに直面して再考せざるを得なくなったときに、グリーンバーグの批評は新たな問題系へと移行したのである。

---

<sup>46)</sup> Bois, "Les amendements de Greenberg," *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, no. 45/46 (autumn/hiver 1993), pp. 52-60.

<sup>47)</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>48)</sup> 拙稿「グリーンバーグの疑惑」『表象文化論研究』第3号(2004年)、76-93頁では、ポロックのブラック・ポーリングがグリーンバーグの批評の再編に与えた影響を検討した。

## Beyond the Return to Figuration: Clement Greenberg and Figurative Artists in the 1950s

### 〈Summary〉

Kenji Kajiya

This paper investigates the ways in which American art critic Clement Greenberg transformed his art criticism in relation to the revival of figurative paintings among young artists in downtown New York in the 1950s. Greenberg has been considered to be a lifelong advocator of abstract art. In his early stage, Greenberg contended that advanced art should be abstract through emphasis on its own medium rather than on what it represents. The 1950s, however, saw the emergence of figurative painters who were inspired largely by Willem de Kooning's *Woman I*, the painting that broke away from the burden of abstraction. Their popularity urged Greenberg to reconsider the significance of abstract art, discovering the important role of visuality as a common ground between abstract and representational art. He thus came to recognize the importance of abstract art once again because it tells us more clearly how to apprehend the visual features of works of art than representational art does. Greenberg's propagation of abstract art in the 1960s should be considered not to be the extension of his reductionist position in the 1940s but rather to be the consequence of his attention to the visual function of abstract art which he discovered through his experience of figurative paintings in the 1950s.