

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

坂井剛史

はじめに

1949 年の論考「新しい彫刻」は、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグ（1909-1994 年）が、絵画に対する彫刻の優位を説いた論考として知られている。49 年当時のアメリカにおける絵画と彫刻の状況を比較した上で、グリーンバーグは次のように述べている。

私は絵画がすぐに芸術として衰退すると言いたいのではない。[...] 指摘されるべきは、それが衰退していようがいまいが、いまや絵画芸術の視覚芸術に占める特権的な地位は脅かされてしまったことである。そして、私は同時に彫刻に注目したい。ここ数世紀の間、彫刻はどちらかといえば廃れていたが、最近になって変容を経験し、モダンな感受性への表現の幅を現在の絵画がもつ以上に賦与されたかのようなのである⁽¹⁾。

彫刻がいかなる「変容」を経験したかについては後ほど検討することにしたい。このように、49 年当時において、グリーンバーグは絵画に対する彫刻の優位を主張している。

本論文の目的はこの主張の背景を探ることである。一般にグリーンバーグは当時の抽象絵画を積極的に擁護したことで知られている。とすれば、なぜ彼は 49 年当時において絵画に対する彫刻の優位を説いたのだろうか。

この問題はこれまで彼の有名な「媒体固有性 (medium-specificity)」の議論に結び付けて理解されてきた⁽²⁾。しかしながら、本論文で注目したいのは、この論考「新し

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

い彫刻」にて絵画に優位に立つとされる彫刻が「絵画的 (pictorial)」と形容される点である。というのも、以下で詳しく見るように、この「絵画的」な彫刻は彼の「媒体固有性」の議論と矛盾する⁽³⁾。

とすれば、グリーンバーグが絵画に対する彫刻の優位を主張する背景は「媒体固有性」の議論とは別の点に求められるのではないだろうか。

本論文ではこの点を検討すべく、以下の手順をとる。まず第一節では、この問題についての先行研究の理解を整理しつつ、「媒体固有性」の議論について確認する。第二節では、この論考で語られる「絵画的」な彫刻が、いかなる点から「媒体固有性」の議論に矛盾するかを明らかにする。第三節では、この「絵画的」な彫刻の特徴が、単に彫刻のみならず視覚芸術一般に共通する「様式」の特徴として語られている点に注目することで、彫刻優位の主張の背景を「媒体固有性」の議論とは別の観点から考察する。

第一節 「媒体固有性」の議論と絵画の「危機」

繰り返せば、49年の論考「新しい彫刻」にて、グリーンバーグは絵画に対する彫刻の優位を主張した。当時の抽象絵画を積極的に擁護したことで知られるグリーンバーグからすれば意外に思われるこの主張は、前年に執筆された論考「イーゼル絵画の危機」(1948年)と併せて読まれ、これまで彼の「媒体固有性」の議論の理論的な帰結として理解されてきた。

「媒体固有性」の議論

良く知られるように、グリーンバーグは1940年の論考「さらに新たなラオコーンに向けて」にて、モダンアートの条件として、各芸術ジャンルが自らに非本質的な要素を捨象し、自身に固有の媒体を強調することを求める「媒体固有性」の議論を提唱した。媒体とは、例えば絵画の線や色彩、キャンヴァスの矩形といった、各芸術ジャンルが固有にもつ物理的な諸特性のことである。なかでも彼が最も好んで論じた絵画は、平面性にこそその固有の本質があるとされ、絵画は文学的な主題や彫刻に由来す

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

る（と彼が考える）イリュージョンの効果を排除し、平面性をはじめとする媒体を強調することで「純粹」⁽⁴⁾になるという。

このように、明確な再現的イメージを描くことに代わり、媒体の問題を追求することを求める「媒体固有性」の議論は、必然的に抽象芸術の擁護へと向かう。一方で、40年代に入ると、この議論に呼応するかのようにしてアメリカに抽象芸術を手掛ける多くの若手芸術家たちが出現した。ジャクソン・ポロックやアーシル・ゴキー、ウィレム・デ・クーニングなど、のちに「アメリカ抽象表現主義」の名で知られる彼らを、グリーンバーグがその登場の当初より見出していたことは有名である。ポロックの有名なドリップ絵画のような作品は、まさに「媒体固有性」の議論の論旨に一致するものであり、こうした事態をグリーンバーグが歓迎したことは想像に難くない。

絵画の「装飾」化と「イーゼル絵画の危機」

しかし、40年代の後半に入ると、ここから新たに絵画の「装飾」化という問題が生じてくる。平面性の強調や線と色彩の配置といった媒体の問題を追求し、抽象的な画面構成を推し進める現代の絵画は、ともすれば単調なパターンの反復へと陥り、「装飾」と変わらない様相を呈してくる。実際、彼らの絵画を「装飾」と揶揄した批判は当時少なくなく、グリーンバーグもまたこの批判に自覚的であった。

1948年の論考「イーゼル絵画の危機」は、この絵画の「装飾」化の問題を表題のように絵画の「危機」として論じた論考として知られている。彼によれば、イリュージョンを重視する従来の伝統的な絵画の慣習は19世紀までにすでに硬直化しており、モダンアートの絵画はこの慣習を刷新すべく絵画平面に「装飾的な構造」を取り入れた。「装飾的な構造」⁽⁵⁾を取り入れることで、絵画は「平面性」や「正面性」⁽⁶⁾の観点から画面を組織することに成功し、その結果、ポロックのドリップ絵画のような絵画平面のあらゆる領域を等しく扱う「オール・オーバー」⁽⁷⁾の絵画が登場したとされる。

だが、こうした媒体の問題の追求は、他方で絵画を「装飾」へと限りなく接近させ、もはや絵画は「装飾」と区別することができない地点にまで到達してしまう。「オール・オーバー」の絵画は「あらゆる絵画の中で最も装飾へと、つまり無限に延長されう

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

る壁紙模様へと接近する」⁽⁸⁾。そしてこの接近の結果、「イーゼル絵画の形式の観念全体を曖昧なものにしてしまう」⁽⁹⁾。このように、媒体の問題を追求する現代の抽象絵画は「装飾」に限りなく接近することで、最終的に「イーゼル絵画」という私たちが通常絵画と聞いて連想するカテゴリーの自明性を曖昧なものにしてしまう。このような事態が表題の「イーゼル絵画の危機」と呼ばれる。

ここから冒頭の絵画に対する彫刻の優位という主張の背景の一端が見えてくる。重要なのは、「媒体固有性」の議論が結果として絵画の「危機」を容認していることである。絵画に媒体の問題の追求を要求する議論は、最終的に絵画を「装飾」と区別がつかなくなる地点にまで追いやり、その結果、絵画というカテゴリーは「危機」に瀕してしまふ。とすれば、これ以上絵画に多くを求めることができないことを理由に、彫刻の優位という結論に至る。このように、論考「新しい彫刻」に見られる彫刻優位の主張は「媒体固有性」の議論の理論的な帰結から生じたものとして理解されてきた⁽¹⁰⁾。

第二節 絵画的彫刻

だが、とすれば絵画に対する彫刻の優位は「危機」に直面した絵画との比較から相対的に主張されたに過ぎないことになるだろう。果たして本当にそうだろうか。

ここで注目したいのは、冒頭で触れた論考「新しい彫刻」において「変容」を経験したとされる現代の彫刻が「絵画的」と形容される点である。

この新しい絵画的な製図者の彫刻は、鋼鉄や鉄、合金、ガラス、プラスチックといったより融通の利く素材を〔…〕好み、多かれ少なかれ石材やブロンズといった伝統的な素材を捨てる。それは、物理的な媒体の統一性を考慮することなしに、同じ作品の中で様々な素材を用いたり、様々に色彩を付与するのである。その作品が彫刻的であると同時に、ほとんど絵画的である芸術〔=彫刻〕はそうするのにふさわしい⁽¹¹⁾。

まず確認したいのは、ここで絵画に優位に立つとされる現代の彫刻が「石材」や「ブ

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

ロンズ」といった伝統的な素材を用いた彫刻ではなく、様々な素材を溶接したコンストラクションを重視する彫刻である点である。

良く知られるように、20世紀に入ると、「石材」や「ブロンズ」といった単一の素材に代わり、一般に「構成彫刻」や「構成主義」の名で知られる複数の素材を組み合わせた一連の彫刻作品が登場する。例えば、ウラジーミル・タトリンやニコラス・ペヴスナー、ナウム・ガボ、あるいはフリオ・ゴンザレスといった彫刻家の作品であり、とりわけグリーンバーグが念頭に置いているのは、この構成主義の系譜に連なるアメリカ抽象表現主義の彫刻家デイヴィッド・スミスである⁽¹²⁾。

これらコンストラクションを重視した彫刻作品が「絵画的」と形容されるのは、その方法論が彫刻よりも絵画に由来していると考えられていることによる。すなわち、現代の彫刻は「石材」や「ブロンズ」といった単一の素材にもとづく彫刻の伝統的な手法を用いるのではない。重視されるのは、複数の素材の溶接による組み合わせや彩色であり、それらは方法論的に絵画に由来しているとされる。

重要なのは、ここに見られる彫刻論が「媒体固有性」の議論と矛盾している点である。40年の「ラオコーン」論文では、「彫刻は、石材、金属、木などにそぐわない形状をつくらうとする芸術家の努力に対し、それら素材の抵抗を強調する」⁽¹³⁾とされるように、彫刻もまた媒体を強調するものとされている。しかし、ここで「石材」や「ブロンズ」といった「物理的な媒体の統一性」が重視されない以上、これら彫刻の媒体に固有であるはずの「量塊性」や「堅固さ」といった要素もまた重視されないことになる。

量塊性や堅固さから解放されて、彫刻はその前に広大な世界を発見したのであり、絵画がもはや語ることでできない全てを語る立場についたのだ⁽¹⁴⁾。

このように、グリーンバーグの彫刻優位の主張は、彫刻の媒体に固有の「量塊性」や「堅固さ」を重視するどころか、むしろ否定することを通じて成り立っている。ここでの彫刻論は明らかに「媒体固有性」の議論に矛盾している⁽¹⁵⁾。

第三節 私たちの時代の様式

以上の点を踏まえれば、グリーンバーグの絵画に対する彫刻の優位という主張が必ずしも「媒体固有性」の議論に依拠したものではないことが明らかとなる。とすれば、彼の絵画に対する彫刻優位の主張の背景は、いかなる点に求めることができるのだろうか。

視覚芸術一般に共通する新しい「様式」

論考「新しい彫刻」の5カ月後に執筆された論考「私たちの時代の様式」(1949年)にて、グリーンバーグは彫刻の優位を改めて論じている。

興味深いことに、この論考で彼は現代の絵画、彫刻、建築に共通する「様式」(表題の「私たちの時代の様式」)について考察している。曰く、「19世紀のヨーロッパとは、私たちが知る限りでは先例のないことに、彫刻、絵画、建築、装飾、デザインに共有される独立した同時代の様式が不在の時代であり、この不在は今日まで続いているかのように見える。しかしながら、実際には状況は以前とは異なる」⁽¹⁶⁾。

では、この「様式」はいかなる特徴をもつのだろうか。グリーンバーグは彫刻こそこの「様式」を最も良く体現しているとして次のように述べている。

しかしながら、同時に彫刻は全ての視覚芸術が共通してもつこれらの新しい様式の本質的な諸特徴を絵画や建築よりも明確に示している。[...] 彫刻は、開放的で多少なりとも透明な物体という視覚芸術の新たな観念を、絵画よりもより直接的で明瞭なかたちで、そして建築よりもあからさまなかたちで実現している⁽¹⁷⁾。

視覚芸術全般に共通するとされるこの「様式」は、開放性や透明性といった点から特徴づけられる。そして、この「様式」の特徴は絵画や建築以上に彫刻において明示されているという。

以上より、ひとまず絵画に対する彫刻の優位が主張されるのは、彫刻がこの共通の

「様式」を最も良く体現しているから、といえよう。

彫刻論の踏襲

とはいえ、これだけでは十分ではない。なぜなら、この「様式」がもつとされる開放性や透明性といった特徴は、先に見た論考「新しい彫刻」の論点がそのまま踏襲されているに過ぎず、この「様式」を彫刻が最も良く体現しているとされるのは、ある意味当然のことだからである。

繰り返せば、現代の「絵画的」な彫刻の特徴は「量塊性」や「堅固さ」あるいは「物理的な媒体の統一性」の否定にあった。つまり、石材やブロンズといった単一の素材を用い、「量塊性」や「堅固さ」を強調する伝統的な手法は、もはや現代の「絵画的」な彫刻において重視されえない。代わりに重視されるのは、複数の素材の組み合わせによる開放性や透明性を重視した造形である。

かつての彫刻家は、かつての建築家たちと同じように、作品をその周囲の空間から多少なりとも隔絶された一枚岩的なものにしようとした。近代の彫刻家と建築家は、あらゆるところに広がり、あらゆるものを包括するものとして空間をより動的に知覚する。[...] 芸術家はもはや、見通すことのできない作品の表面の背後にある空間の余白から隔てて、自身の形象や構成を密閉するのではない。代わりに空間が、その形象や構成の核心的な部分へと入り込むこと、およびその核心部分が外部に広がり、周囲の状況を組織することを許容するのである⁽¹⁸⁾。

現代の「絵画的」な彫刻の特徴はもはや、それ自体で外部の空間から隔絶された自律的な領域を形成する彫刻作品という従来の彫刻観の範疇にはない。現代の「絵画的」な彫刻は、その開放性や透明性を重視した造形によって周囲の空間とより動的に関わるのであり、その作品としてのあり方は周囲の空間との関係から規定されるという。

このように、現代の共通の「様式」を開放性や透明性から特徴づけるとき、グリーンバーグは先に見た彫刻論の論点を踏襲し、そのまま視覚芸術一般に妥当する事柄として改めて論じている。彫刻論の論点がここで絵画および建築にも敷衍されており、

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

それゆえに彫刻がこの現代の「様式」を最も良く体現しているとされるのである。

彫刻の建築への接近

とすれば、絵画に対する彫刻の優位という観点から重要なのは、いかにして彫刻の論点が絵画にも適用可能となっているかである。グリーンバーグは絵画のどのような点に注目することで、彫刻論の論点を絵画にも適用することできたのだろうか。

ここで注目したいのは、絵画・彫刻のみならずグリーンバーグにしては珍しく建築に言及がある点である。建築に言及があるのは、もちろん建築が視覚芸術を代表的なカテゴリーの一つであることによるが、それだけではない。

重要なのは、先に見た周囲の空間との関係から規定される彫刻作品という新たな彫刻観の提示が、建築への接近を通じて達成されている点である。というのも、作品が周囲の空間との関係から規定されるものである以上、作品が置かれる空間もまた問題となるからである。

論考「私たちの時代の様式」から3年後に執筆された論考「近代彫刻の異種交配」(1952年)では、この点がより明示的に語られている。曰く、「しかしながら、新しい『開放的』な彫刻の奇妙な特徴は、その手段と形式が絵画的であるのと同時に、そのモダンで機能的な方法から何よりも建築へと収斂していく傾向をもつことにある」⁽¹⁹⁾。このように、建築への接近は、「絵画的」であることに加えて現代の彫刻を特徴づけるもう一つの重要な要素であった。

絵画の建築への接近

そして、この建築への接近という観点こそ、絵画と彫刻を相互に比較し、絵画に対する彫刻の優位を主張する背景になっているものであるように思われる。というのも、当時の抽象表現主義の画家たちもまた、建築への接近という観点から絵画の新たな可能性を模索していたことによる。

良く知られるように、抽象表現主義の画家たちは額縁を付さない、巨大なキャンヴァスを好んで用いた。その目的は、建築への接近という観点から従来の絵画の規範を脱し、絵画の新たな可能性を模索することである。例えばポロックはドリップ絵画の制

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

作当時（1950年）に「今日の絵画はとても活気があり、いきいきとしていて、興奮させてくれる。ニューヨーク周辺の私の5、6人の同時代人は非常に重要な作品を手掛けており、ここにおいて絵画はイーゼルから離れてある種の壁面、壁画に向かっている」⁽²⁰⁾と述べ、従来の「イーゼル絵画」にではなく、壁面や壁画に向かう絵画に新たな可能性を見ている。

このような当時の動向にグリーンバーグはいち早く反応していた。彼は48年のある論考の中で次のように述べている。

ほとんど無意識的であると同時に持続的であるような次の衝動が存在する。すなわち、壁面の一部を占めるだけの陳列用の絵画を越え、実際に壁画のように壁面と同化することなしに壁面に広がり、壁面の物理的な実在性を受け入れるような絵画へと向かう衝動である。近代建築のうちにとりわけこれらの傾向を誘発するものがあつたかどうか、私には分からない。しかし、抽象絵画が小さな枠づけられたフォーマットをますます嫌うようになったのは事実である⁽²¹⁾。

このように、建築へと接近することで従来の規範を脱し、芸術の新たな可能性を模索することは、彫刻のみならず絵画にも見られた当時の新たな動向であつた。そして、このような試みによる達成こそが「私たちの時代の様式」として位置づけられているのである。

当時においてグリーンバーグは、ともすれば「装飾」へと転じてしまう絵画よりも、彫刻にこそこの新しい芸術としての可能性を見ていた。それゆえに、彫刻の特徴がそのまま現代の共通の「様式」の特徴とされているのであり、絵画に対する彫刻の優位が語られているのである。

結び

以上見てきたように、グリーンバーグの絵画に対する彫刻の優位の主張の背景には、建築への接近という芸術の新たな可能性を模索する当時の試みがあり、芸術の新たな

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

可能性を絵画以上に彫刻に見ていたことが挙げられる。グリーンバーグは従来の規範に代わる新たな芸術の達成を「私たちの時代の様式」として位置づけ、評価したのであった。

付言しておけば、50年代後半以降、グリーンバーグの論考の中で「モダニズム」概念が成立すると、こうした従来の規範からの逸脱といった論点は次第に消え、むしろ抽象表現主義とルネサンスをはじめとする伝統的な絵画・彫刻との連続性が強調されるようになる。

とはいえ、重要なのは、例えば彫刻が絵画・建築との関連において語られていたように、40年代から50年代にかけての当時のアメリカでは、一般に「媒体固有性」の議論によって理解されるようなあり方とは異なり、ジャンル横断的な試みから新しい芸術のあり方を探求する多種多様な芸術実践があったのではないかという点である。そして、こうした点こそが20世紀半ばまで西欧的な芸術の伝統をもたなかったアメリカの地で花開いたモダニズムを特徴づける点ではないだろうか。

こうしたアメリカン・モダニズムの再考を今後の課題とし、本論文を終えることにしたい。

註

以下、John O'Brian, ed., *Clement Greenberg The Collected Essays and Criticism*, Chicago :

The University of Chicago Press, 1986, vol. 1-2, 1986, vol. 3-4, 1993. は、C.E.C. と表記する。

(1) Clement Greenberg, "The New Sculpture" (1949), in C.E.C., vol. 2, p. 316.

(2) この点については次の文献を参照。Yve-Alain Bois, "Les amendements de Greenberg" *Chaiers du Musee national d'art moderne*, 45/46, automne/hiver 1993, pp. 52-60. 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」『西洋美術史研究』2002年、No7、108-114頁。

(3) 同じくグリーンバーグの「絵画的」な彫刻に注目した先行研究として次の文献が挙げられる。加治屋健司「グリーンバーグの疑惑」『表象文化論研究』2004年、第3号、76-93頁、David J. Getsy "Tactility or Opticality: Herbert Read and Clement Greenberg on the Art of Sculpture, 1956" in *Anglo-American Exchange in Post War Period in 1945-1975*, 2011, pp. 105-121. それぞれの詳細については注15も参照のこと。

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

- (4) Clement Greenberg, "Towards a newer Laocoon" (1940), in *C.E.C.*, vol. 1, p. 32.
- (5) Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (1948), in *C.E.C.*, vol. 2, p. 221.
- (6) *ibid.*, p. 221.
- (7) *ibid.*, p. 222.
- (8) *ibid.*, p. 223.
- (9) *ibid.*, p. 223.
- (10) 註2で挙げた文献を参照。
- (11) "The New Sculpture", p. 317.
- (12) *ibid.*, p. 317, p. 319.
- (13) "Towards a newer Laocoon", p. 34.
- (14) "The New Sculpture", p. 318.
- (15) この彫刻論における「媒体固有性」の議論の矛盾は、論考「新しい彫刻」に限定されるものではない。例えばこの矛盾は、論考「新しい彫刻」から遡って彫刻の「媒体」の問題を論じたはずの40年の「ラオコーン」論文から画家の彫刻への関心というかたちをとってすでに見られる。その後、同じく画家的な出自をもつデイヴィッド・スミスの彫刻作品との出会いを通じてこの矛盾は決定的となる。この点について註3で挙げた加治屋論文を参照。また「量塊性」や「堅固さ」といった要素の否定は、論考「新しい彫刻」の改訂版として執筆された論考「私たちの時代の彫刻」(1958年)でより明示的に語られている。この点について註3で挙げたD. Getsyの論文を参照。
- (16) Clement Greenberg, "Our Period Style" (1949) in *C.E.C.*, vol. 2, p. 322.
- (17) *ibid.*, p. 323.
- (18) *ibid.*, pp. 323-324.
- (19) Clement Greenberg "Cross-Breeding of Modern Sculpture" (1952) in *C.E.C.*, vol. 3, p. 111.
- (20) Jackson Pollock, "Interview with William Wright," (1950). Reprinted in *Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews*, ed. Pepe Karmel, New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 22.
- (21) Clement Greenberg "The Situation at the Moment" (1948), *C.E.C.*, vol. 2, pp. 194-195.