

## クレメント・グリーンバーグの工芸観 ——装飾との関わりを中心に

中嶋彩乃

### はじめに

20世紀を代表する美術批評家、クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-1994）は個々の芸術の媒体固有性への還元・純粋化を唱えたことで知られる。そのいくぶん過激ともとれる芸術観は、50年代をピークにアメリカをはじめとした美術シーンを席卷したが、そののち後続する美術批評家や美術家からの批判に晒されることとなった。これらの批判も含めたグリーンバーグの遺産は、現在でも多くの分野において批判的に検討され続けており、その影響が及ぶのはいわゆる純粋芸術と呼ばれる領域にとどまるものではないと言えるだろう。「工芸」という領域もまたその例外ではない<sup>(1)</sup>。

近年アートの範疇で盛り上がりを見せている技能を再評価する傾向——その理論的後ろ盾となる現代の工芸論とでもいうべき分野において、工芸を直接的な主題とした議論を展開してはいないにもかかわらずグリーンバーグに浴びせられるのは非難の声である。そこで批判されるグリーンバーグ像とは、簡潔に述べてしまえば、純粋芸術たるファインアートに対して劣るとみなされがちな工芸、という両者のヒエラルキー強化の扇動者に他ならない。以下の一節は工芸論における批評家の立場を象徴的に表しているだろう。

グリーンバーグの考え方がアートの世界を支配し続ける限り、工芸——特定の素材の知であり、それらを使用するものとして考えられる工芸——は抑圧されるべきものとしか考えられない。<sup>(2)</sup>

周知のグリーンバーグの主張——特定の素材という物質性との直接的なかわりを前

提とした工芸を退けるような純粹視覚の議論<sup>(3)</sup>——は、いうまでもなく工芸が「モダンアートの野心に反している」ことを導くとみなされる<sup>(4)</sup>。この他にも芸術と工芸の間に広がる溝とそのヒエラルキーを構築したものとして、技巧に対するコンセプトの重視、家庭性、女性的な中流階級の消費者主義との結びつきなどが挙げられているが、本稿でとりわけ注目したいのが「装飾」という語の使用によって形成されたある種の階層的区別である<sup>(5)</sup>。

グリーンバーグにおける「装飾(的)〔decoration/decorative〕」という概念は、美的ヒエラルキーを示す諸概念が時とともに変化してゆくなかで高級と低俗を分かち美的価値の規準であり続け、そしてそれがメディア間の——すなわち工芸と純粹芸術の——カテゴリー的区別の基礎となったことが指摘されている<sup>(6)</sup>。つまり「装飾」は「芸術」と「工芸」の歴史的な区分とヒエラルキーを強化した大きな要因の一つとみなされるのだ。たしかに装飾が否定的含意を持たされていることそれ自体は否めない。だが、それとしばしば対比される「抽象」との関係に着目してグリーンバーグの言説を紐解けば、批評家は装飾性を否定的なものとしてのみ捉えてはいなかったことに気づくだろう。今日よく知られるグリーンバーグ像が彼の弟子をはじめとする後の論者の批判的受容を通じて形作られてきたことが指摘されるが、一面的な批評家像は常にその妥当性を問われねばならない<sup>(7)</sup>。

本稿ではグリーンバーグの装飾観を分析することでその工芸観を再検討する足掛かりとしたい。まず第1節では先行研究を手掛かりに、ミニマリズム彫刻批判の根拠として「オブジェクト」という語に象徴される非芸術性が挙げられることを確認する。続く第2節ではグリーンバーグ批評において絵画の自律性を脅かす要素と考えられている「装飾」の位置づけの揺らぎ分析し、それが批評家が追究する絵画の抽象化と相まって強まる性質であったという矛盾を明らかにする。そして最後に第3節では前節で浮かび上がった矛盾の調停のためグリーンバーグが装飾性を自らの批評理論の中で再定式化する様を考察することで、芸術における装飾の位置を再検討したい。

なお本稿はタイトルをグリーンバーグの工芸観としているが、とりわけ副題に挙げた「装飾」に軸足を置く形で検討を進めてゆく。

## 第1節 芸術とオブジェクト

先述したように工芸を直接的な主題として論じることのなかったグリーンバーグの工芸観は、当然のことながら批評家が高く評価するいわゆる純粋芸術との対比を通じて導き出されることとなる。工芸的性質がモダンアートの関心から外れていたという消極的な理由から工芸の疎外が指摘される一方で、グリーンバーグが「この種の機能的、装飾的、あるいは工芸的なものをはっきりと意識しながら、芸術と同等の地位を主張することには否定的であった」とする工芸観もが照射されていることは興味深い(8)。

この根拠の一つとして挙げられるのがミニマリズムへの批判であり、それはそこで糾弾されているオブジェクトへの批判であると言い換えてもよいだろう。グリーンバーグは1967年の論考においてミニマリズム彫刻をグッドデザインと揶揄したうえで、芸術と単なる事物との境界を侵犯するものとして糾弾している。

ミニマリストたちのうわべの目的はかろうじて芸術にかする程度のオブジェクトやオブジェクトの集合を「投影する」ことである〔……〕ミニマルな作品は、今日ではほとんど何もかもを——ドアでもテーブルでも白紙の紙でも——芸術として読むことができる〔……〕しかし、非芸術の状態にこれ以上近い種類の芸術というものは、今の時点では想像することも観念化することもできないように思われる。

それこそが問題なのだ。〔……〕(ミニマリズムの)作品の綱領〔program〕から区別されるその芸術的な実体〔substance〕やリアリティは、結局はよい無難な趣味にあるのだ。私は、自分がポップやオップ、アッサンブラージュ、その他のノベルティ・アートが占める、グッドデザインの領域に逆戻りしてしまっているのに気づく。(9) (丸括弧内は筆者による補足)

エリッサ・オーサーが指摘するところによると、ここで批判されているグッドデザインとは当時のニューヨーク近代美術館でデザインのカテゴリーのもとに収集された応

用美術や工芸品、また熟練したクラフトマンシップを紹介することを意図した同名のプログラムを念頭に置いたものである<sup>(10)</sup>。グリーンバーグはそれらを「自分の考える高尚な文化とは根本的に異なる、趣味のこやしに過ぎない」ものとみなしているのだ<sup>(11)</sup>。グッドデザインに近づいたミニマリズム彫刻が「非芸術の状態」であるという一節はこの意味において理解されるだろう。「よい無難な趣味」としてキッチンにも通ずる仕方で非難される彫刻はドア、テーブル、白紙の紙といった非芸術のオブジェクトに限りなく接近したものとみなされるのだ。

この彫刻の転落とでも言うべき事態を引き起こす芸術はミニマリズムのような「幾何学的で」「規格化された」<sup>(12)</sup> 外観に限るものではない。ミニマルアートの登場以前に遡る 1949 年のイサム・ノグチの作品評において、彫刻の「表面の過剰な研磨と滑らかさ」、「描画の過剰な明快さと正確さ」とが作品を「弱体化している」と述べているのだ<sup>(13)</sup>。作家が「勇気を持って自分の構想〔conceptions〕を構想として立ち上げ、完璧に作りきることを控えればよかった」<sup>(14)</sup> とする批評家が求めるのは「半完成」の状態であることから分かるように、彫刻論においてはグリーンバーグの批判の矛先は明確である。ここで非難されているのは彫刻を非芸術のオブジェクトへと転落させるきっかけとなる表面的な仕上がりに他ならない。それはのちにファインアートではなく手工芸、建具、宝飾品にみられる性質であるとも説明されている<sup>(15)</sup>。彫刻は日用品と同じ三次元に属するだけあって、その転落を説明する理路は明快だ。だがその主張は絵画論にそのままパラフレーズすることはできないようである。

カンヴァスはいまやなにも描かれていなかったとしても絵画であることが明らかであるために、非芸術の見目はもはや絵画にはみられないものになった。ゆえに芸術と非芸術の境界線は彫刻と、そして非芸術のあらゆる物質が存在する場である三次元に求められる。<sup>(16)</sup>

ここで述べられているのは、絵画は彫刻とは異なりカンヴァスという固有の媒体に担保されているがゆえに、非芸術としてのオブジェクトへと陥ることはない、という主張である。だが、グリーンバーグはかつて絵画が絵画ならざるものへと転落するとい

う事態をたしかに案じていた。それが絵画の「装飾化」という事態である。

## 第2節 抽象化と装飾化

1948年の論考「イーゼル画の危機」において、批評家が賛辞を送る抽象画が墮落するという事態への憂慮が表される際に、忌避すべき要素として特筆されるのは「壁紙模様」あるいは「装飾」という語である。

この類の絵画は、少なくとも成功した時にはなんとかイーゼル画であり続け、演劇的に壁に掛けられもするだろうが、それは装飾に——無限に拡張可能な壁紙模様に——最も近いものとなる。そして、それがイーゼル画であり続ける限り、この形式の概念全体を曖昧さで冒していく。(17)

ここで念頭に置かれているのは一見グリーンバーグの還元主義を突き詰めたかのようにも思われた、反復を繰り返す多色の顔料の滴りや描画された形態が斉一的にカンヴァスを覆いつくしたオールオーバーな絵画である。ここにおいて絵画の装飾への接近こそが、ジャンルの自律性を損ないかねず、絵画の「危機」をもたらすものとして批判的に論じられているのだ。

この装飾化という事態が、絵画の「より劣ったカテゴリー」への「転落」を意味するものであることが指摘される通り、絵画論において装飾はそれを「壁紙」という非芸術へと陥れかねない危険な因子に他ならない(18)。批評家たちが、装飾的であることを自負した画家アンリ・マティスを偉大な画家として評価するためにマティス作品を「単なる装飾的なもの」から「意義深く抽象的なもの」へと英雄的に高めようとしてきたことも、ここで顕わになった装飾の劣位を裏付けているように思われる(19)。そして作品を作家の意思とは無関係に「装飾の汚名」から解き放つという批評家の「不条理」の到達点とみなされるのは他ならぬグリーンバーグなのだ(20)。このように抽象美術の擁護者としてのグリーンバーグは、装飾を絵画が向かうべき抽象に相応しか

らぬ性質として切り捨てたとみなされている<sup>(21)</sup>。事実最初期の論考では絵画が向かうべき「抽象」の対立項として装飾が批判的に扱われている。

カンディンスキーとレジェのケースは抽象画家がいかに容易く装飾家へと墮すのかを立証している。これは抽象芸術の悩みの種である。イーゼル画の伝統をもつ私たちは、絵画芸術が装飾という形式であることに満足しない。<sup>(22)</sup>

このように40年代後半のグリーンバーグは装飾への徹底した批判を前提として論を運んでいるように思われる。だが後年、批評家が「『装飾的』という語はかつて絵画芸術の作品の欠点を指し示した時のようには気儘には使われなくなっている」<sup>(23)</sup>と述べているように、グリーンバーグの装飾への態度は一意に捉えきれるものではない。そのため以下では「イーゼル画の危機」に至るまでの批評からグリーンバーグの装飾批判を再検討したい。

1945年のスチュアート・デイヴィスに向けられた批評は装飾性が絵画性を減じる様子を雄弁に物語ると同時に、ある興味深い事象を伝えている。

デイヴィスは早くからキュビズムの影響を受けており、当初はドゥ・ラ・フレネイと同様に装飾的な手法を用いていた。しかし、1928年には本格的な抽象画《エッグビーター No.3》を描き、その後10年間、アメリカにおけるポストキュビズムの抽象画のスタイルを確立していくことになる。〔……〕1933年頃からデイヴィスの絵画はますます抽象的になり、同時に装飾的になって、もはやイーゼル画とは言えないほどになっている。<sup>(24)</sup>

ここで注視したいのがモダニズム絵画に希求される抽象化の過程においてこそ、純粹性の追究として招かれざる装飾化という事態が招かれてしまうという逆説的な状況である。風景画などの具象絵画を制作していたデイヴィスは最初の抽象画を描いて以降、一定の評価を得るカリグラフィー的な要素を織り込んだ絵画を制作するようになり、最終的に批判の槍玉に上がることとなった「装飾」的絵画へと至るが、ここにおいて

抽象性と装飾性は比例関係に置かれているのだ。

オールオーバーの完成に至るまでに著されたジャクソン・ポロック評の変遷もこの事実を裏付けている。1943年の展評ではポロックの初個展を取り上げ、一定の評価を示したのち、抽象化の過渡期に類される作品を「イーゼル画の強烈さ〔intensity〕と壁画の穏やかさの間をジグザグに行ったり来たりしている」<sup>(25)</sup>と評している。その後ポロックがオールオーバーな画面構成を完成した1947年の個展評では、最大の賛辞を送りながらそれらの絵画が装飾性をその画面に「冒険的な要素」として利用することができる<sup>(26)</sup>と述べるのである。だがこの展評はいささか不吉な暗示のようにも感じられる以下の一節で結ばれる。

ポロックはおそらく、イーゼル画を超え、持ち運べる額縁絵画を超えて、壁面へと至る道を示している——あるいは、そうでないかもしれないが。私にそれを告げることにはできない。<sup>(26)</sup>

初個展では「壁画」と「イーゼル画」の間を揺れ動いていたポロックの絵画は、抽象が達成された段階において完全に「壁画」へとその重心を移していることが理解されるだろう。最もできのよい絵画が「イーゼル画を超え」、「壁面」へと近づいてゆく可能性というまさに「イーゼル画の危機」で憂慮されることとなる事態そのものが予告されているのである。このように、抽象へと向かう絵画のモダニズム的な展開と並走するように、装飾性は強まってゆく。

さらに興味深いことに、グリーンバーグの芸術理論を揺るがしかねない矛盾として映ったこの抽象化と装飾化の比例図式は、最初期の論考から一貫して認められるのである。1941年の論考で以下のように述べている。

19世紀後半からの絵画の方向は、ますます絵画芸術における装飾的な性質と抽象的な性質を強調することへと向かっている。このことは三次元空間の放棄を伴って、絵画平面はますます浅くなり、今日まで純粋な二次元の抽象画という形式において、平面という実際の物理的な実態に還元されてきた。<sup>(27)</sup>

ここに記されているのはよく知られた純粹還元の論理であるが、そこで絵画の平面化に伴う性質として「抽象」と併置されているのが「装飾」なのである。そして、パウエル・クレーの装飾的な絵画が「イーゼル画として非常に成功している」と憚らず述べるのだ。

このように抽象化が必然的に装飾性の高まりを伴うという事態は、初期の批評から想定されていた論理的帰結があったと言えるだろう。ところが抽象性と同時に装飾性を強めた絵画がかえって絵画性を減じ得るという事態が生じた。この絵画の、そして自らの批評理論の「危機」に直面したグリーンバーグが編み出したのは、先行研究が指摘する視覚的イリュージョン概念——すなわちメディウムから視覚性へという批評軸の移行<sup>(28)</sup>——であったと同時に、装飾性の再定義であった、と考えることはできないだろうか。

### 第3節 装飾の再定位

グリーンバーグは「七十五歳のピカソ」と題する論考において、総合キュビズム以降のピカソが自発性やインスピレーションを欠き、その制作はニュアンスや二流の仕上げの「トリミング」にとどまっているとして批判を向ける。だが、ここにおける装飾批判が留保付きのものであることは見逃してはならないだろう。

モダニズムの絵画はより明白な装飾性をもって、メディウムの物理的性質に注意を促すが、それは物理的性質を乗り越えるためにのみそうするのだ。モダニズムの絵画も他のあらゆる種類の絵画同様、その絵画としてのアイデンティティ、そして絵画的経験のアイデンティティが、絵画が物理的なオブジェクトなのだという意識を遮断する時に成功する。<sup>(29)</sup>

ここにおいてかつて絵画の「危機」を招いた装飾は、必ずしも非芸術に結び付くもの



とはみなされていない。装飾はたしかに絵画の物理的特性を強調するが、装飾を用い  
つつも「オブジェクト」には見えないものが良い絵画であることが主張されるのであ  
る。グリーンバーグは「芸術家のヴィジョンが装飾的であれば、装飾はそれ自体を超  
克するが、彼の技巧だけが装飾的である場合はそうではない」と述べたうえで、後年  
のピカソ作品は最良のものでも「まるでより仕上げられたオブジェクトにするために、  
絵の中にあるあらゆる創作の当座の痕跡を編集してしまったかのよう」<sup>(30)</sup> だと不満  
をあらわにする。このことが暗に示すのは芸術家の「ヴィジョン」次第では装飾性が  
招く事物性は超克され得るという芸術観に他ならない。ここにおいて、それが物理的  
なモノなのだという意識を遮断することで絵画を「成功」へと導く装飾の存在が示唆  
されていると考えてよいだろう。

装飾をテクニカルな問題に帰してしまったピカソとは対比的に称揚されているのは  
アンリ・マティスの絵画である。のちに「装飾的なものも、(マティスが如実に示してい  
るように)ヴィジョンを伝える時にこうした悪しき意味を乗り越えることができる」<sup>(31)</sup>  
と述べているように、グリーンバーグは絵画に許容され得る装飾と、ヴィジョンなき  
操作によって絵画の事物性を強調する「悪しき」装飾とを明確に区別しているのだ。

優れた絵画が伝え得るヴィジョンとは何を意味するのだろうか。グリーンバーグが  
成功作の創造における「唯一の要因」とみなすのはインスピレーションである。

インスピレーションだけが徹底して個人に属しており、技術を含む他の全ては今  
や誰にでも手に入れることができる。インスピレーションは複製も模倣もされ得  
ない、成功作における唯一の要因でありつづける。<sup>(32)</sup>

あるいはさらに後年、既存の論考に「質、美的価値は、インスピレーション、ヴィジョン、  
『内容』から生じる」<sup>(33)</sup> と追記を加えていることに鑑みれば、ヴィジョンこそが芸  
術の美的価値の源泉であるとみなすことができよう。成功作として具体的に想定され  
ていると思しきマティスの絵画が巨大なパネルに描かれたまさに「壁画」の様相を呈  
していることは興味深い。グリーンバーグが例として挙げる「巨大なパネルに葉のモ  
ティーフを配置し」た作品に近い特徴をもつ作品群を見てみよう。白地に配されてい

るのは原色を基調とした色とりどりの抽象的にデフォルメされた葉の文様であり、それは批評家自身が述べるように「装飾的という他ない」印象を与える。だが、ここにおいてかつて糾弾された装飾性は直ちに非芸術性を導くものではない。

純粹に装飾的であることと絵画的であることとの区別は、すでにその古い力をマティスとピカソ自身のキュビズムによって奪われており、そんなものは大した違いではなくなっていたのだ。<sup>(34)</sup>

グリーンバーグは「装飾」と「オブジェクト」の結びつきという問題に、インスピレーションに基づく芸術家のヴィジョンという第三項を挿入することによって装飾性もはや絵画性を退けることはないと再定義し、かつて絵画に危機をもたらしたその対立を調停したのである。それゆえ「見かけ上は装飾的という他ない」マティスの作品が「絵画として」1930年代以降にヨーロッパで生み出された他のいかなる作品をも凌駕していると述べることができるようになったのだ<sup>(35)</sup>。

## おわりに

以上で示したように、絵画の事物性を遮断し得る限りにおいては装飾性は絵画に容認され得るものとなる。40年代末のグリーンバーグは絵画の「危機」に際して装飾性を絵画性に対立するものとして退けたかのように思われたが、「純粹に装飾的であることと絵画的であることとの区別」の撤廃という形で、初期批評からみられる抽象化と装飾化の相関関係を維持することに成功したと言えるだろう。作家のインスピレーションを表しさえすれば、装飾性やそれに連なる技巧は「良い」芸術を生み出す可能性をも秘めているのである。

本稿では現代における「芸術」対「工芸」のヒエラルキーを形成した一因として、装飾に関する議論から導かれるグリーンバーグの工芸論を取り上げ、その再検討を行った。グリーンバーグが高級芸術としての抽象絵画と、芸術を装った偽の文化た

る装飾とを区別するために、「装飾」という語を批判的に用いたことはよく知られる。だが他方で、装飾的なものと絵画的なものとが並存することで優れた絵画が生み出される可能性をも示唆していたことが明らかになったと言えるだろう。装飾と芸術の区別が美的価値の判断に関与しないものとして再定式化されることによって、少なくとも芸術の中に応用・装飾美術の定位する場を探る可能性は開かれていると言えるのではないだろうか。

註

(1) ここで主眼をおく「工芸」という語が含み持つ意味は、一般的な素材に基づいたジャンル区分としての工芸あるいはクラフトと完全に重なるものではない。「思考方法」、「アプローチや態度、行動の習慣」としてのあるいは人間の「作る」という営みから生じるあらゆる創意工夫の産物を象徴するものとしての工芸概念である。(Adamson, Glenn, *Thinking Through Craft*, New York, Berg, Oxford, 2007; Sennett, Richard, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2008.) このような理論としての工芸とでも呼ぶべき領野の興隆をきっかけとして、近年ではアートの範疇で工芸や技能の習得〔reskilling〕に関する考え方が盛り上がりを見せている (Smith, T'ai, “The Problem with Craft,” *Art Journal*, vol. 75, no. 1, 2016, pp. 80-84.)。近年の工芸論については以下も詳しい。Greenhalgh, Paul, “Words in the World of the Lesser: Recent Publications on the Crafts,” *Journal of Design History*, vol. 22, no. 4, 2009, pp. 401-411.

(2) Adamson, *op. cit.*, p. 40.

(3) 例えば以下を参照。Jones, Caroline A., *Eyesight Alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

(4) Adamson, *op. cit.*, pp. 39-40.

(5) 例えば以下を参照。Dormer, Peter, *The Art of the Maker: Skill and Its Meaning in Art, Craft and Design*, London, Thames & Hudson, 1994; McBrinn, Joseph, “Needlepoint for Men: Craft and Masculinity in Postwar America,” *Journal of Modern Craft*, vol. 8, Issue 3, 2015, pp. 301-331; Author, Elissa, “The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg,” *Oxford Art Journal*, vol. 27, no. 3, 2004, pp. 339-364.

(6) Author, *op. cit.*, p. 342.

(7) Halsall, Francis, “The Ethics of Eyesight Alone,” *The Art Book*, vol. 14, Issue 4, 2007, pp. 6-8.

(8) Author, *op. cit.*, p. 345.

- (9) Greenberg, Clement, “Recentness of Sculpture [1967],” in J. O’Brian, ed., *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4 of *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 253-254. 以下グリーンバーグの訳はすべて拙訳によるが、邦訳のあるものは適宜参照した。
- (10) Author, *op. cit.*, pp. 343-344.
- (11) *Ibid.*, p. 344.
- (12) Greenberg, “Recentness of Sculpture [1967],” p. 254.
- (13) Greenberg, “Review of Exhibitions of Isamu Noguchi and American Paintings from the Collection of the Museum of Modern Art [1949],” in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, vol. 2 of *The Collected Essays and Criticism*, p. 296.
- (14) *Ibid.*
- (15) Greenberg, “Picasso at Seventy-five [1957],” in *Modernism with a Vengeance*, p. 34.
- (16) Greenberg, “Recentness of Sculpture [1967],” p. 252.
- (17) Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture[1948],” in *Arrogant Purpose*, pp. 222-223. ここで度々登場する「イーゼル画／絵画」という語は「移動できて壁に掛けられる絵」という西洋の伝統的な絵画形式を指している。イーゼル画の伝統は「装飾的」効果を絵画平面を穿つかのような「演劇的」効果に従属させるものであったが、それを脅かす新しい絵画の登場を受けグリーンバーグはその「危機」を案じたのであった。
- (18) 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』(7)、三元社、2002年、109頁。
- (19) Broude, Norma, “Miriam Schapiro and ‘Femmage’ : Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art,” in Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History*, 1st ed, New York, Taylor and Francis, 2018. (Web. 8 Oct. 2021.)
- (20) *Ibid.*
- (21) 一般に抽象美術の擁護者として知られるグリーンバーグだが、50年代には具象との対立を調停することを試みていたことが指摘されている。(加治屋健司「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」『アメリカ太平洋研究』(5)、2005年、105-117頁。)
- (22) Greenberg, “Review of Exhibitions of Joan Miro, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky [1941],” in *Perceptions and Judgements, 1939-1944*, vol. 1 of *The Collected Essays and Criticism*, 1986, p. 65.
- (23) Greenberg, “Influences of Matisse[1973],” in Robert C. Morgan, ed., *Clement Greenberg: late writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 109. (邦訳:「マティスの影響」『グリー

ンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、217頁。）

(24) Greenberg, "Review of Exhibitions of De la Fresnaye and Stuart Davis [1945]," in *Arrogant Purpose*, pp. 41-42.

(25) Greenberg, "Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock [1943]," in *Perceptions and Judgements*, p. 165. (邦訳：「グリーンバーグのポロック論集成」川田都樹子構成 / 訳、『ユリイカ』25(2)、青土社、1993年、109頁。)

(26) Greenberg, "Review of Exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock [1947]," in *Arrogant Purpose*, p. 125. (邦訳：同上、111-112頁。)

(27) Greenberg, "Art Chronicle: On Paul Klee (1870-1940) [1941]," in *Perceptions and Judgements*, p. 69.

(28) 視覚的イリュージョン概念を中心とした批評的転回については例えば以下を参照。Bois, Yve-Alain, "Les Amendements de Greenberg," *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 45/46, Autumn/Hiver 1993, pp. 52-60. また加治屋健治「グリーンバーグの疑惑」(『表象文化論研究』(3)、2004年、76-93頁)、前掲(注18)の近藤學による論文もこの概念の提出にかかわる40年代末から50年代の揺動を詳細に論じている。

(29) Greenberg, "Picasso at Seventy-five [1957]," p. 33.

(30) *Ibid.*

(31) Greenberg, "Picasso at Seventy-five [改稿版]," *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 66. (邦訳：「七十五歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』211頁。)

(32) Greenberg, "After Abstract Expressionism [1962]," in *Modernism with a Vengeance*, p. 132.

(33) Greenberg, "Necessity of 'Formalism,'" *New Literary History*, vol. 3, no. 1, 1971, p. 174. ただし引用箇所は1989年に追 - 追記として書き加えられた部分である。

(34) Greenberg, "Picasso at Seventy-five [1957]," p. 31.

(35) *Ibid.*, p. 32.

