

グリーンバーグの絵画論から

1999年『個展』(真木田村画廊)テキスト

これら三人の画家全員の芸術において達成された究極の効果は、色彩の強度以上のものとして記述されなければならない。それはむしろ、それによる創造のただ中であって色彩を包みこんで同化する、殆ど文字通りの開放性の効果である。開放性—絵画芸術においてのみならず—この時代に馴染んでしまった眼を最も活気づけると思われる質である。

彼は遠い昔からの明暗対比の強調に反対して、色彩には多かれ少なかれ明度差とは無関係に、純粋な色相対比を通じて発揮される力があることを主張した。ここでの先例は印象派の後期にあった。そして後年のモネによってなされたように、明暗対比を抑制することが、新しい種類の開放性、つまり新しい発展性に役立ったのである。絵画はもはや諸々の形態へと自らを分割するのではなく、むしろ色彩の区域、領域、場へと分割された。

初めの文章の〈これらの三人の画家〉とは、クリフォード・スティル、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコの三人のことであり、その次の文章の〈彼〉とは、スティルのことである。これらの文章は、モダニズムの美術評論家クレメント・グリーンバーグの『抽象表現主義以後』というテキストから引用した。

グリーンバーグは戦後のアメリカ絵画、特にジャクソン・ポロックの絵画が、完全に非対象的でオールオーバーな絵画へと至る過程の、同伴者とも見なされる存在だが、彼自身はその後の絵画が、オールオーバーという概念を敷衍させて、完全な平面性を持った絵画—たとえばミニマルアートのような—に至ったことについて否定的である。

グリーンバーグはモダニズムを哲学者カントの自己—批判的傾向の激化と見なしている。グリーンバーグは絵画において、絵画という芸術の領域を自己—批判的に検討すると、平面性だけが絵画という芸術の固有の条件であったので、モダニズムの絵画は平面性へと向かったのだ、と分析している。しかし、それならば、絵画が平面上にイリュージョンの空間を成立させていることこそ、絵画の固有性というべきであってグリーンバーグ自身も、モダニズムの絵画にはそれまでの絵画とは異なる視覚的なイリュージョン、つまり三次元の空間を再現的に表現する伝統的な絵画空間とは異なるイリュージョンがあるのだ、と述べている。

そのとき、彼がモダニズムの絵画としてどのような絵画を評価したのかと言えば、冒頭の引用で示されたような〈色彩〉による〈開放性〉が感じられる絵画、抽象表現主義、もしくはそれ以後の絵画とも見なされる三人の画家たちの絵画であった。

この『抽象表現主義以後』の初出から30年以上が過ぎた現在、既にここで名前のあがっている人々は、現代の古典とでも言うべき地位を確立しているけれども、グリーンバー

グが見出したモダニズムの絵画の〈発展性〉については、単なる古典として看過出来ないものがある。なぜならここで示された〈発展性〉については、その後十分に語られたとは思えないし、グリーンバーグ以上に論理化されたとも思えないからだ。

ここで、たとえば過去に遡って、グリーンバーグが〈先例〉としてあげた印象派の後期に目を向けてみるのもいいだろう。具体的に名前があがっているのはモネだけれども、〈開放性〉ということ言えばセザンヌについて言及してみても差し支えないと思う。たとえば次のような言葉はどうだろう。

画家にとってふたつのものが存在します。つまり眼と脳髄であって、これらふたつのは互いに助けあわねばならず、相互の展開に努めねばなりません。眼に対して自然を見ることによって、脳髄に対しては表現手段を与えてくれる組織された感覚の論理によって。

この、ベルナルによって伝えられるセザンヌの言葉には、驚愕すべき点がある。おそらくは〈眼に対しては自然を見ることによって〉という一節に、現象学的な態度の先例としてのセザンヌ解釈が想起されるだろうけれども、むしろ画家としての実践面から言えば〈表現手段を与えてくれる組織された感覚の論理によって〉という一説が興味深く、特に〈感覚〉を〈組織された〉ものと見なし、さらにそれを〈論理〉として位置づける知的な先鋭さには、舌を巻くしかない。ただし、この〈論理〉がセザンヌの絵画の中でどのように実践されているのか、は眼で感じることはできても言葉にすることは難しい。セザンヌ自身が自らの態度を正確に言葉にして残しているけれども、その作品に沿って解釈すると、次のようなことになる。

セザンヌのタッチはマチエールを表象しているのでもなければ、切子状の面や色調の変化を表象しているのでもなく、それ自体では何ものも表象してはいない。タッチの間の諸関係—類縁性と対比の関係、ある色階における色調から色調への漸進、色階から色階への変調—が世界の理解と並行しているのである。このような色彩のタッチの意味は、それを並置することと直線状に連ねてゆくことにもとづいているので、量感ばかりでなく軸線をも暗示し、また形態の丸みを帯びた表面を表現する色彩の漸進に対して垂直な骨組みをも暗示している。

ローレンス・ガーウィングによって書かれた、この『組織された感覚の論理』の一節は、セザンヌが〈自然〉を表現するに当って、絵画の骨格とでも言うべきものをいかに意識していたのか、をあらわしている。その〈並行〉を可能にしているのは、色彩=タッチの間の〈諸関係〉、つまりは〈組織された感覚の論理〉によって置かれた色彩の関係性なのだ。おそらく単なる自然の再現であるならば、緻密な明暗対比的な色彩関係でも十分だっただ

ろう。しかし、セザンヌの中には、多分現象学者が考えていたよりも、より強く絵画表現そのものに対する意識があった。その絵画表現とは、平面上に一筆一筆のタッチによって彩られたイリュージョンなのである。その彩りの漸進、変調が平面である絵画をどのように変容させるのか<論理>という言葉を用いたセザンヌが自覚していなかったはずはない。セザンヌの絵画に顕著な平面としての張り、ときに奥行きをはぐらかして広がりへと向う<開放性>は<組織された感覚の論理>によってもたらされる。しかし、その<論理>は感覚と知性の両面から理解される必要があり、その困難さが語り尽くせないものとしてセザンヌに関する多くの著作を生んでいるのかもしれない。

また、ここで目を転じて冒頭の三人の画家に直接的な影響をもたらしたであろうマティスについて見てみよう。

赤い色面というと、マティスの『赤いアトリエ』を思いださせる。このマティスの作品は、アトリエの壁も床も全体を一樣な赤で被いつくすことにより、奥行きを生み出すと同時に、絵画の平面をアラベスクのように活性化している。そしてその181×219センチという大きさもロスコの色面絵画の先駆といってもよい。

三井滉の『現代美術へ』の一節の中で指摘されている、このマティスとロスコの絵画の類似は、影響関係といってよいだろう。そして<赤で被いつくす>ことで生じる<活性化>とされている色彩の効果は、グリーンバーグの言う<開放性>と同じものだろう。ただし、ここでマティスが実現している絵画は、スティルやロスコ、ニューマンの絵画に比べて、いかにも軽々として見える。実際マティスが、安楽椅子のような絵画を描きたい、と言ったことは有名である。奇妙なことに、セザンヌやマティスに比べると、より現在に近い三人の画家の絵画には、「崇高性」や「宗教性」、もしくは「悲劇性」といった内面的な、ときにドラマティックな精神性を伴う言葉がつきまとう。そして、ときによってこの内面的な精神性が、絵画そのものを論じるときに、論理的な思考の歯止めにもなってしまいうように思える。現代の作品の方が過去の作品より、論理的であったり、モダンであったりするとは限らないのだ。

グリーンバーグが<開放性>として見出した絵画の可能性について語るには、セザンヌが語ったような<感覚の論理>が必要だろう。例えば彼が絵画を<諸々の形態>への、つまりフォルムの分割でなく<色彩の区域、領域、場>への分割と見なしたことは、ひとつの<感覚の論理>への入口の提示ではあるけれども、<感覚の論理>そのものを語るには十分ではない。また、たとえばスティルが強調したという<純粋な色相の対比を通じて発揮される力>とはいかなる力であるのか、繰り返し実践され語られるべきだろう。私の考えでは、スティルの絵画は<色相の対比>だけを取り出して語れるものではないし、実際

に彼の絵では＜明度の対比＞も重要な要素を占めている。しかし、それまでの絵画の＜明度の対比＞による画面の組み立て、すなわち明暗表現を基調とした画面構成に対し、＜色相の対比＞の重要性を強調する必要があったのであろう。私たちはそれらの事情も読み取りながら、＜感覚の論理＞を捉えていかないと、彼らの試みから一歩も先に行くことが出来ない。

画家が画面上で行う様々な試行錯誤、その行為の堆積が＜開放性＞とも言うべき平面上の張り、奥行き、広がりといった矛盾した感覚を生むのだと思うのだが、行為の堆積というだけでは何も語ったことにならない。ただ、堆積といった言葉の中には＜色彩の区域、領域、場＞或いは＜色相の対比＞といった平面上の広がりに対して絵具の堆積、行為の堆積といった、言わば垂直の座標軸が加わり、それが時間的な要素をも含んでいく。そこでは、ことさらに行為性とかアクションとかいうのではなく、画家の行為は物質的な絵具の層として画面に定着し、その行為＝運動は時間と密接にかかわり、というふうに、むしろ自然にその営為の質が問われるような絵の見方がなされるようになる。そのとき、それらの関係性を論理的に捉える素地が出来てくるのだらうと思う。

ここ数年、プリント模様のついた綿布に絵を描いたり、今回は、吸水性のある和紙に絵を描いたりしてみたが、描き残した支持体の表面と描き始めの絵具の層、最終的に出来上がる絵具の被膜とその色彩、色彩の色相、色彩の場、とそれぞれの要素が勝手に自己を語りだしたり、沈黙したりして手におえない。モネやセザンヌが描くことを日課とし、いかにそれらを自在に制御してきたのか、を想起すると、自分自身の不器用な動作も＜組織された感覚の論理＞によって、＜開放性＞の効果のある活性化された画面を生み、活気に満ちた絵画として自己を語ることもあるのだらうか、と夢のようなことを思う。