

## 《ゲルニカ》とグリーンバーグ批評

—— アメリカにおけるピカソ受容とその功罪 ——

久保田 有 寿

はじめに

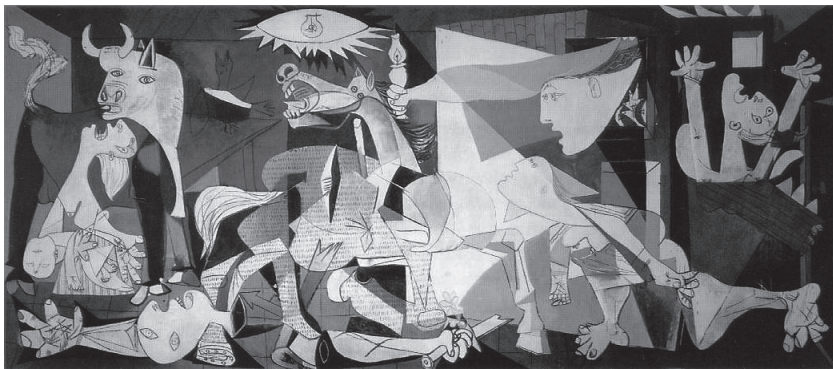


図1 パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937年 349.3×776.6cm ソフィア王妃芸術センター

20世紀を代表する巨匠パブロ・ルイス・ピカソ（1881–1973）による《ゲルニカ》【図1】は、スペイン内戦中の1937年、スペイン共和国政府に依頼され、パリ万国博覧会のスペイン館に設置された壁画である。《ゲルニカ》は、この年の4月26日に、スペイン北部バスク地方の小都市ゲルニカが受けた、フランコ派のドイツ空軍による無差別爆撃をきっかけに描かれた。パリ万博閉幕後、1939年5月、《ゲルニカ》は「スペイン難民救済キャンペーン」の一環として救済資金を収集するため、大西洋を渡ってアメリカに上陸した。しかし、1939年4月、スペイン内戦がフランコの勝利に終わり、続いて9月に第二次世界大戦が勃発すると、《ゲルニカ》及びその関連習作は、そのままアメリカに留まり、ニューヨーク近代美術館（以下 MoMA）に寄託される。ピカソ自身の条件の下、「スペインに公の自由が再び確立された暁に (*lorsque les libertés publiques seront rétablies en Espagne*)」<sup>(1)</sup> 《ゲルニカ》がスペインに返還されたのは、その42年後にあたる1981年のことであった。

《ゲルニカ》がやってきた当時のニューヨークは、美術館や画廊が増加し、第一級のヨーロッパの前衛美術の作品群が着実に収集・展示され始めた時代であった。アルフレッド・H・バー・Jr. (1902–81) 【図2】を初代館長に1929年に設立された MoMA が、ニューヨーク美術界の発

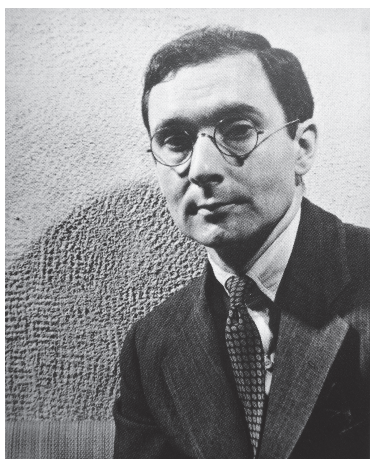


図2 アルフレッド・H・バー・Jr.

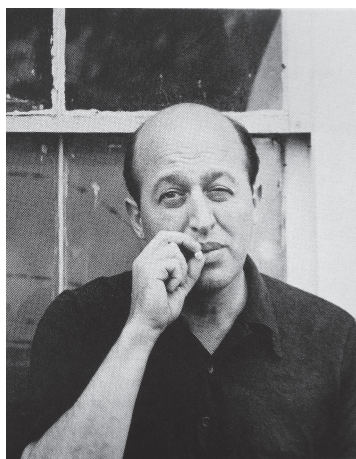


図3 クレメント・グリーンバーク

展を担ったことは周知の事実である<sup>(2)</sup>。《ゲルニカ》は、この権威あるモダン・アートの殿堂のコレクションに加わり、館長バーの庇護の下、着実にその地位を確立していった。また、1930年代から40年代、第二次世界大戦の勃発に伴い、ヨーロッパの戦火を逃れて多くの亡命芸術家や知識人がアメリカに渡ってきた。このように、ヨーロッパから同地にもたらされた今世紀初頭の様々な芸術運動に触発され、アメリカ現代美術が産声をあげるべく模索する時代に、《ゲルニカ》は居合わせた。そして、戦中から戦後にかけて故郷フランスの美術が勢いを失っていくのを横目に、ニューヨークで「抽象表現主義 (Abstract-Expressionism)」という名のアメリカ独自の美術が勃興していくプロセスに、《ゲルニカ》は立ち合ったといえる。

こうしたアメリカ美術の出発の一つの支えとなったのは、自国の批評家達の存在である。なかでも、クレメント・グリーンバーク (1909-94) 【図3】は、戦後アメリカを代表する美術批評家として絶大なる影響力を誇った。フォーマリズムとして知られるグリーンバークの批評活動は、主題や内容に対し、その作品を視覚芸術として成立させている形式的要素に注目し、それらの分析を通じて作品を評価する。本稿が扱うのは、グリーンバークがピカソを大々的に批判し、《ゲルニカ》を取り上げ、形式的に失敗作とみなした、1957年と1966年の2つの批評である。

グリーンバークの批評体系は、その極端な視覚中心主義や排他的なモダニズム理論の偏狭さを批判したポスト・モダニズムの仕事の筆頭に<sup>(3)</sup>、60年代半ば以降の様々な「グリーンバーク叩き (Clem-bashing)」の過熱化の末、今日では否定的に認識される嫌いがある。一方、《ゲルニカ》の先行研究では、このグリーンバークの《ゲルニカ》批判は、作品の多義性と複雑な歴史的背景ゆえに、論者の政治的立場や時代精神が反映された多くの評価や解釈と区別され、《ゲルニカ》の純粹に形式的な評価の一例として頻繁に紹介されてきた<sup>(4)</sup>。ピカソ研究においては、グリーンバークのピカソ批判が今もなお有効性を保持し続けていると言っても過言ではない。例えば、

2006年にマドリードで開催された「ピカソ：伝統とアヴァンギャルド」展のカタログにあるセラリエールの論考<sup>(5)</sup>では、グリーンバーグの1966年のピカソ批判が一つの軸として設定されている。これは、40年の時を経てもなお挑み続けなければならない、グリーンバーグの影響の大きさを物語っているといえよう。しかし、グリーンバーグの《ゲルニカ》批判は、これまで単なる紹介や言及に留まり、その背景や内容の本質については未だ詳細に検討されておらず、また、グリーンバーグ批評とピカソの関係に焦点を当てた研究もほとんど存在しない。こうした現状を踏まえ、本稿では、1957年の最初の《ゲルニカ》批判を導く背景とそのプロセスを探る試みとして、アメリカにおけるピカソ及び《ゲルニカ》の受容と、批評家グリーンバーグの歩みをそれぞれ追跡し、グリーンバーグの2つの《ゲルニカ》批判を再考する。そしてその本質と、内在する彼の思惑を浮き彫りにすることで、グリーンバーグのピカソ批評の功罪に関する考察を導く。

## 1. 《ゲルニカ》とニューヨーク近代美術館

20世紀を代表する存命画家として、ピカソの確固たる地位が確立されたのは、一般的に1930年代とされている<sup>(6)</sup>。例えば、パリとチューリッヒで行われた1932年の二つの回顧展の成功や、カタログ・レゾネの刊行、そして1937年のスペイン共和国政府によるプラド美術館名誉館長の任命などが挙げられる。しかし、こうしたヨーロッパ・モダニズムの大画家、英雄としてのピカソのイメージが頂点を極め、同時に20世紀最大の国際的巨匠としての知名度を獲得したのはアメリカにおいてであり、それはバーが企画した1939年のピカソの大回顧展の成功によってであった。

1939年11月、「ピカソ 芸術の40年 (Picasso: Forty Years of His Art)」展がMoMAで幕を開け、1941年4月まで全米中を巡回した。油絵、素描、版画、彫刻総勢350点を超える規模は当時最大である。また、厳密な時代区分による時系列に沿った展示及びバーが執筆した学術的なカタログは、学者と一般大衆の両方に強く記憶された。何より、このピカソ展は、主に『カイエ・ダール』のような前衛美術雑誌を介してピカソを研究していた若いアメリカの芸術家、特に抽象表現主義と後に呼ばれる画家達に大きな衝撃を与えた。美術史家ロバート・ゴールドウォーターが展覧会評において、ピカソがやり終えた地点から誰も始めることはできない、アメリカの芸術家はピカソに10年は挑戦し続けるだろうと述べたように<sup>(7)</sup>、この展覧会は、当時ピカソの濃厚な影響が顕著な作品を多く制作していた、彼らの「ピカソ・コンプレックス」に拍車をかけることとなった<sup>(8)</sup>。

同年5月にアメリカに上陸していた《ゲルニカ》とその習作も、この本格的なピカソ展の一部として組み込まれ、初めてピカソの様式史の文脈の中で展示された。ニューヨークのヴァレンティン画廊で初公開された《ゲルニカ》は、真に造形的な抽象美術に傾倒しながらも、スペイン内戦の報道に胸を痛め、芸術の社会的使命を模索していた当時のアメリカの芸術家達を心底感動させた<sup>(9)</sup>。しかし、美術館に展示される一作品として定着していく中で、《ゲルニカ》はより形式

的な側面において、彼らに大きなインスピレーションを与えるようになる<sup>(10)</sup>。こうした《ゲルニカ》の美術作品としての認識と価値を築く上で重要な役割を担ったのが、その一時的保管先に選ばれた MoMA であり、館長バーである。そもそもバーは、ピカソを現存する最大の画家とみなしており、開館当初から明らかにピカソを特別視していた。ピカソ展の企画は1931年という実に早い段階から進められており、1939年までには、《アヴィニヨンの娘たち》(1907) や《鏡の前の少女》(1932) のようなピカソの最重要作品を、率先して、高額をつぎ込んで購入している<sup>(11)</sup>。この MoMA の誇るピカソ・コレクションに、ピカソ渾身の大作《ゲルニカ》が加わることは、バーにとって実に幸運で名誉なことであった。

バーは、フランコの支配によって祖国に足を踏み入れることのできない《ゲルニカ》を保護する、文字通りの《ゲルニカ》の擁護者となった。1943年に館長及び絵画・彫刻部キュレーターを退いた後も、常に批判や無理解と隣合わせの《ゲルニカ》の評価を定めることに力を注ぎ、多くの執筆活動を通して、その価値と意義を意欲的に発信し続けた<sup>(12)</sup>。《ゲルニカ》の話題性の高まりを象徴し、《ゲルニカ》が学問的研究、解釈の対象へ移行する一つの分水嶺ともなった重要な出来事は、1947年11月に MoMA で開催された《ゲルニカ》のシンポジウムである。バーが進行役を務め、パリ万博スペイン館関係者、研究者や芸術家が、この絵の政治的有効性や意味解釈に関する白熱した議論を展開させた<sup>(13)</sup>。こうしてバーは、その後の《ゲルニカ》の学術的研究の発展を促し、《ゲルニカ》の確固たる地位を着実に築いていった。それは同時に、MoMA が巨匠ピカソの傑作を所蔵する重要な美術館であり、世界に類を見ないモダン・アートの権威ある機関である、という認識を導く。バーと《ゲルニカ》は、いわば二人三脚で互いの地位を確立していったのだ。

1957年5月、盛大な「ピカソ生誕75周年記念 (Picasso: 75th Anniversary Exhibition)」展が幕を開けた。この大回顧展はアメリカ3都市を巡回し、絵画、彫刻、素描、総勢171点の作品が公開された。バーは、1939年以降に成熟を迎えた新しい世代の芸術家達が、今一度ピカソ芸術の真髄に触れること、そして、ピカソの近作を初めて大々的に紹介することで、ピカソ研究が更に発展していくことを期待した<sup>(14)</sup>。また、このピカソ展は、約10年ぶりにニューヨークを離れ、ヨーロッパを中心に7ヵ国を巡回して戻ってきた《ゲルニカ》が、再び MoMA のコレクションの目玉へと復活するのにふさわしいものであった。これは1953-56年に及ぶ大規模な巡回展で、《ゲルニカ》は、戦争前夜の1937年公開当時の状況とは打って変わり、この作品に価値を見出す土壌が調っていた戦後世界の大衆に一貫して支持された。1957年当時、20年の時を経て《ゲルニカ》は、国際的評価と傑作たる認識を獲得していたといえる。

バーはカタログの序文で、アメリカ初公開のピカソの近作が物語る、彼の驚異的な創造性の健在を指摘し、この1957年という年を、MoMA の所蔵する二大傑作と関連付け、象徴的にこう締めくくっている。



(…) これらの作品群は、今日75歳となった芸術家の弛まぬ創意と活力を証明する。そして、この75周年記念という年は偶然にも、《ゲルニカ》からちょうど20年、《アヴィニヨンの娘たち》から50年を振り返ることとなる<sup>(15)</sup>。

このピカソ展は、1939年の最初の大回顧展以降、ニューヨークで独自の芸術観を育んでいたグリーンバーグの前に、より長大となったピカソ作品の系譜を提示し、この巨匠を見直す機会を彼に与えることになった。そして、グリーンバーグが発表した「75歳のピカソ」という展覧会評こそ、MoMA 及びバーが世界に誇る《ゲルニカ》を、公に酷評した最初の著述であった。彼はこの評論の中で、バーと全く正反対に、75歳のピカソにもはや創意も発展もないとみなすのだ。

## 2. グリーンバーグの《ゲルニカ》批評

以上、MoMA 及び館長バーと《ゲルニカ》の関係性に着目し、1957年に至る《ゲルニカ》の地位の確立のプロセスを概観した。本章では、いよいよグリーンバーグの《ゲルニカ》批判の内容に移る。グリーンバーグは、その長大な批評活動において、《ゲルニカ》という具体的な作品について4度言及している。しかし、そのうち最初の二つである1944年のミロの展覧会評と、1954年のエッセイ「抽象的と具象的」では、他の作家の作品との比較対象としてその名が登場するだけで、《ゲルニカ》の形式的な欠陥を指摘するどころか、詳細な言及さえない<sup>(16)</sup>。ここでは、グリーンバーグが《ゲルニカ》の形式的問題点を初めて提示した、1957年の「75歳のピカソ (Picasso at Seventy-five)」と、それをさらに発展させた1966年の「1945年以降のピカソ (Picasso Since 1945)」の2つを取り上げ、ピカソ及び《ゲルニカ》が、具体的にどのように批判されているのか、その論点を明確にする。

1957年の「75歳のピカソ」において、グリーンバーグは、ピカソが1920年代を通してある「危機」に見舞われ、《ゲルニカ》以降、それが深刻化したと主張する。まず注意すべきは、グリーンバーグの批判の対象が、特に30年代以降の作品であり、対照的に、「バラ色の時代」の始まった1905年からキュビズムの盛期が終焉する1926年頃までに、ピカソが実に質の高い芸術を生み出したと捉えていることだ<sup>(17)</sup>。グリーンバーグが質の低下を見出すのは、シュルレアリスムの影響下で制作された1925年の《3人の踊り子》以降の様式変化である。そして、ピカソが、ひとたびキュビズムを放棄し、主題や技法をめまぐるしく変化させながらも、基本的に単純で平坦なキュビズム風のフォルムを描いていることが指摘される<sup>(18)</sup>。これこそグリーンバーグが問題視し、「危機」と捉えた原因であった。グリーンバーグによれば、ピカソは分析的キュビズム【図4】が向かうはずだった抽象の道を断ち、総合的キュビズム【図5】以降、あらゆるイメージを自然から得て具象画を貫くにもかかわらず、自然に則った三次元的イリュージョンを可能な限り削減している。そして、浅い空間の中でモチーフを平面的、図解的に統合させようとするピカソは、

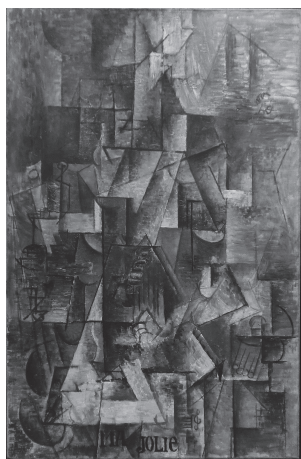


図4 《マ・ジョリ》1911-12年  
100×65.4cm MoMA



図5 《アルルカン》1915年  
183.5 × 105.1cm MoMA

キュビズムをただの装飾性やデザイン性といった技巧や操作の問題に改変したというのだ。彼は、これを本来のキュビズムと区別して、後に「応用キュビズム (Applied Cubism) <sup>(19)</sup>」と呼び、ピカソは最初の成熟に囚われ続け、自作を焼き直しているだけで発展することを止めた、と厳しく批判するのだ。

《ゲルニカ》は、こうしたピカソ芸術の流れの中で質の低下に拍車をかける「最後の大転換点 (the last major turning point)」という位置づけで引きずり出された。

《ゲルニカ》は明らかに、ピカソの発展における最後の大転換点であった。膨張や歪みのあるその絵は、少なからず、欠陥蒸気ローラーで押し潰された切妻屋根の戦闘風景のようにみえる。言い換えるなら、まるで、それが現実には描かれたよりも、深い空間のイリュージョンの中で構想されていたかのようなのである <sup>(20)</sup>。

グリーンバーグはまた、線だけで描かれた初期の構図習作【図6】の方が、黒や白や灰色の平坦な色面が無秩序に寄せ集まった最終形よりも、単純に構図の問題として見て説得力に満ちていると追記している <sup>(21)</sup>。彼は、より線的、自然主義的だった構想段階に「応用キュビズム」が施され、《ゲルニカ》が浅い奥行き空間の中で平面化していったことを問題視したのである。

以上のように、「75歳のピカソ」において《ゲルニカ》を取り上げたグリーンバーグは、1966年、9年間の沈黙を破り、再び《ゲルニカ》批判を再開する。それは、ピカソの戦後作品で構成された展覧会「1945年以降のピカソ」のレビューであった。グリーンバーグはここで、初めて直接目にした同展出品作の《納骨堂》【図7】を評価する際に、《ゲルニカ》を引き合いに出す。この批評文は、グリーンバーグが《ゲルニカ》の欠陥とみなす点がより明確に記されているため、以下、



図6 《構図習作 No.6》1937年5月1日  
53.7×64.7cm ソフィア王妃芸術センター



図7 《納骨堂》1944-45年  
199.8×250.1cm MoMA

「1945年以降のピカソ」から《納骨堂》と《ゲルニカ》に関する記述部分のみ抜粋し、《ゲルニカ》の問題点を確認する。

グリーンバーグは、9年前と同様に、冒頭から1925年以降のピカソ作品の質の低下を指摘するが、ここ30年で唯一例外的に「ピカソの最後の文句なしの傑作<sup>(22)</sup>」と呼べる作品が存在するという。それが《納骨堂》だ。1945年制作の《納骨堂》は、第二次世界大戦時、ナチス占領下のパリで生き抜いたピカソが、戦争の残虐さを告発した作品である。《納骨堂》は、そのテーマとモノクロミーの色彩が共通するため、一般的に《ゲルニカ》の付随作品として認識されている。しかしグリーンバーグは、《納骨堂》がただ成功しているだけでなく、《ゲルニカ》の形式的問題を徹底的に修正・改良した作品であると賞賛する。《納骨堂》は、彼が1957年に完成作より優れているとみなした《ゲルニカ》の線的な初期習作【図6】の質を再現し、さらに改良しているという<sup>(23)</sup>。《納骨堂》には曲線の流動的なリズムが保たれ、また白いまま残された上部の未完成部分に自然さがあり、グリーンバーグは画面全体に動きと広がりを見出す。対して、《ゲルニカ》のフォルムはぎこちなくいびつで、画面のリズムが断続的であると非難するのである。

《ゲルニカ》はぎくしゃくと動く傾向がある。それは止まったり動き始めたり、曲がったり膨らんだりする。《納骨堂》は流れるように動き、そして全体に渡って流れる。《ゲルニカ》は叙事詩的であることを目指し、そのため芝居がかった雄弁術に陥った（(…)中央のピラミッドがそうである）。《納骨堂》は素晴らしく叙情詩的である。そして、最高の状態のピカソは常に叙情的である<sup>(24)</sup>。

このように、グリーンバーグは、《ゲルニカ》に適用された伝統的な三角形構図を問題視し、

そこにモチーフが無理やりはめ込まれたような、不自然さとわざとらしさを批判している。また、《ゲルニカ》の問題はその物理的な大きさにまで及ぶ。グリーンバーグによれば、キュビズムの緊密な統一性は、巨大な画面では決して実現されず、ピカソは「特大なフォーマットで完全に成功を取めたことは一度もない<sup>(25)</sup>」。ここでも、はっきりとした輪郭線で閉じられ、いびつで平面的なキュビズム風の《ゲルニカ》のモチーフは、その巨大なサイズに見合わず、画面は圧縮され閉塞的である。対して《ゲルニカ》よりずっと小さい《納骨堂》の、未完成ゆえの開放感と流動性は、画面のサイズとフォーマットに見合うように構想された結果であり、グリーンバーグは《ゲルニカ》より《納骨堂》の方が独創的だと主張するのだ<sup>(26)</sup>。

### 3. グリーンバーグのピカソ評価とキュビズム理解の変遷

以上、グリーンバーグの2つの代表的なピカソ批評の内容を概観した。グリーンバーグは、キュビズムを基準としてピカソ芸術全体を規定しようとし、キュビズム以降のピカソ芸術に創意とオリジナリティの枯渇を見出した。そして《ゲルニカ》は、ピカソの危機の転機として定められ、その形式的欠陥が強調された。しかし、こうした晩年のピカソ批判は、グリーンバーグの初期批評活動においては考えられないものであった。なるほど、今日のグリーンバーグ研究においては、彼の仕事を年代順に追うことで、その議論、批評の特性や傾向が時代によって大きく異なる点は多く指摘されてきた<sup>(27)</sup>。グリーンバーグは、実際の作品や画家との対話という美的経験を重ね、また自国アメリカ及び世界の社会的状況を受け、多層的なコンテキストの中で独自の批評理論を構築していったのであり、そのプロセスにおいて、ピカソの位置づけも、キュビズムに対する見解も刻々と変化したのである。

それでは、グリーンバーグは、いつ、どのような環境と経緯からピカソを批判するようになり、《ゲルニカ》を失敗作とみなした独自の評価基準はいかように形成されたのか。本章において、グリーンバーグのピカソ及びキュビズム理解の変遷を軸に、彼の批評を時系列に沿って検討していく。批評家グリーンバーグの立ち位置とその言説を時系列で跡付けることにより、《ゲルニカ》批評の本質が自ずと立ち現れてくるだろう。

#### I. 1930年代－40年代前半 キュビズムへの傾倒

ピカソの名がグリーンバーグの批評に初めて登場するのは、彼が政治文芸雑誌『パーティザン・レビュー』に発表して批評家デビューを果たした、1939年の「アヴァンギャルドとキッチン」である。グリーンバーグはこの最初の芸術批評において、前衛支持という自らの立場を堂々と掲げ、ピカソをアヴァンギャルドの最たる例に挙げて論を進める<sup>(28)</sup>。前衛絵画の歴史がパリで始まったと考える彼にとって、前衛支持とは、パリ派の支持と同義であり、なかでもキュビズムの創始者ピカソの評価は圧倒的であった。



翌年1940年の「さらに新たなるラオコオンに向かって」では、各芸術ジャンルの、各々のメディアの固有性への純粹還元を説き、キュビズムのように、三次元のイリュージョンを捨てて平面的な抽象画を追及することが絵画の究極目的であると述べた<sup>(29)</sup>。当時のグリーンバーグを取り巻くニューヨークの美術界の動向に目を向けてみると、まず、バーが企画した有名な「キュビズムと抽象美術 (Cubism and Abstract Art)」展が1936年に MoMA で開催されている。1938年にグリーンバーグが参加した、ドイツ人画家ハンス・ホフマンの美術講義は、彼の批評理論の形成に大いに寄与したが<sup>(30)</sup>、「当時あるいはそれ以降、ホフマンほどに徹底してキュビズムを理解したものはこの国には誰もいなかった<sup>(31)</sup>」。また、1936年に結成されたアメリカ最初の前衛的抽象作家グループ、「アメリカ抽象美術家 (American Abstract Artists)」のような、抽象表現主義以前の抽象画家達のスタイルはキュビズムの影響下にあり、主に幾何学的抽象に向かう傾向にあった。こうした気運の中で、ヨーロッパにおけるキュビズムの絶頂期からすでに2,30年が経過していたにもかかわらず、グリーンバーグは、キュビズムを現代美術の規範とみなし、キュビズムの流れを汲む諸々の絵画を総称して「ポスト・キュビズム (Post-cubism)」と呼んだ。1942年、『ザ・ネイション』誌の美術批評欄の担当になったのを契機に、彼の批評対象は美術に集中していくが、作品を評価する際、「ポスト・キュビズム」であるから優れている、といった表現が散見される<sup>(32)</sup>。一方、見過ごすことができない動向として、この頃亡命してきた大量の著名なヨーロッパの芸術家のうち、特にシュルレアリスト達がアメリカの若手芸術家の台頭に重要な触媒の役割を果たしたことが挙げられる<sup>(33)</sup>。しかしグリーンバーグは、写實的図像や文学的内容を重んじるシュルレアリスムを、抽象に向かうはずの絵画の潮流に逆らう反動的傾向としてことさらに批判した。したがって、「75歳のピカソ」において、グリーンバーグがピカソのキュビズム時代を絶賛し、シュルレアリスムに近づいた25年以降を質の低下とみなした評価基準は、最初期ですでに形成されていたといえる。

以上、美術批評家となって間もない初期のグリーンバーグは、第一章で見た、MoMA が先導したアメリカにおけるピカソ受容のピークの気運の中で、「ピカソ＝ヨーロッパ美術の偉大な模範」、「ピカソ＝キュビズム」といった単純な理解に収まっていた。

## Ⅱ. 1940年代後半 「キュビズムの衰退」とポロックの台頭

しかし1940年代後半、グリーンバーグのピカソの評価も、キュビズムに対する見解も劇的に変化する。それは二つの要因、自国アメリカの画家達の台頭への確信と、戦後フランスの巨匠達の近作への失望が重なり合った結果であった。

当時はグリーンバーグにとって、展覧会会場での実際の作品経験を軸に、自らの批評言語を育んでいた時期であり、またアトリエ訪問など、自国の画家達との交流を通して、アメリカ独自の新たな成果の出現に立ち会っていた。なかでも、彼にとって最も重要な画家はジャクソン・ポロ

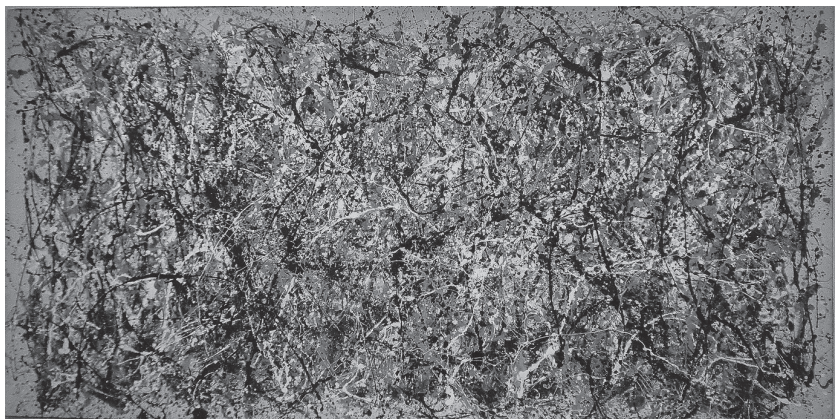


図8 ジャクソン・ポロック《一 (No.31, 1950)》1950年 269.5×530.8cm MoMA

ク（1912–56）である。グリーンバーグは、他の批評家達からほとんど無視されていたポロックにいち早く注目し、最初の個展からその発展過程を追い続けた唯一の批評家であり、個人的にも深い親交を結んだ。ポロックの展覧会評に見られる「彼の語彙を学ばなければならない（…）そもそも私は、一般的に、まだポロックから学んでいる途中である（…）<sup>(34)</sup>」や、「ポロックは、彼の発展の個々の新しい局面が消化されるのを待って初めて解決されていくような、判断上の諸問題を提示し続けてきた<sup>(35)</sup>」といった発言から明らかなように、グリーンバーグはポロック作品から様々な概念や問題を発展させ、その分析を通して自己の批評を陶冶した。また、ポロック自身も、グリーンバーグの忠告に耳を傾け、独自の解決策を呈示する中でそのスタイルを完成させていく<sup>(36)</sup>。こうして、両者が批評と制作を介して対等的に歩んだ相互的プロセスの中で、グリーンバーグはポロック作品から様々な問題を抽出した。例えば、ポロックの1947年以降の大型抽象絵画【図8】の特徴となった「オール・オーバー（all-over）」とは、画面全体をモチーフが均一に満たす絵画構造であるが、これは1948年の論考「イーゼル画の危機」を導いた。同様に、この時期アメリカ美術が提起する問題や状況に対する議論は、「現在の状況」（1948）、「我々の時代の様式」（1949）のような一連の長編エッセイへと発展し、次々と発表された。グリーンバーグの中で自国文化の興隆が確実に意識され始めたのである。

こうした動向には、これまで画集や雑誌の複製でしか確認できなかった、戦時中のパリの巨匠達の絵画が、大戦終結を機にようやくニューヨークにもたらされたことが大いに関係している。戦後、グリーンバーグが初めてピカソの近作を実際に目にしたのは1946年、ピエール・マティス画廊における、戦時中のフランス絵画を扱った小さなグループ展である<sup>(37)</sup>。グリーンバーグが躊躇せず、最も辛辣に失望と落胆を表した画家はピカソであった。

ピカソは、スペイン内戦の時に、快樂主義を捨て去ってしまったようだ。そしてマティス画

廊で見られる彼の静物は（…）彼の人物像と同じ恐怖の表現に苦心している。この絵は、私が複製で見たピカソの全ての近作と同様、悲しいことながら失敗に終わっている。彼は暴力と恐怖を呼び起こす芸術をもって、我々の時代に應えるために再現に固執している（…）<sup>(38)</sup>。

ここで直接言及されてはいないが、「スペイン内戦」という文句からは自ずと《ゲルニカ》の存在が浮かび上がってくる。画家が自らの激情を画面に移し入れるような表現が、純粹に絵画的な質の妨げになると考えるグリーンバーグは、恐怖や怒りに満ち、強いメッセージ性を持った《ゲルニカ》とその時代の具象作品を暗に批判している。この1946年の展覧会以降、近年のピカソに対する疑念が確信に変わったかのように、グリーンバーグはピカソと、彼が率いるフランス美術の衰退を強調し始める。その決定打とも言える論考が、1948年の「キュビズムの衰退 (Decline of Cubism)」である。パリ派の危機を目の当たりにし、原因を突き止める中で、キュビズムに対するグリーンバーグの見解は180度転回する。

グリーンバーグにとって、20世紀の絵画の伝統の中で生き残り、新しい芸術を形作る意義を持った唯一の流派であったキュビズムは、1939年以後、「ヨーロッパにおける凋落の最終段階と思われるところにきてしまった<sup>(39)</sup>」。なぜなら、フランスのポスト・キュビスト達が到達した規範、つまり、はっきりとした輪郭線と閉じた形態に未だ拘束されたまま、キュビズムが「ますます現代の感覚にそぐわなくなってきた<sup>(40)</sup>」からである。グリーンバーグは、このキュビズムの衰退をより広い社会的問題として捉える。キュビズムが達成された時代は、産業主義的資本主義の絶頂期であり、社会への信頼感と楽観主義が、絵画における大胆なキュビズムの実験を可能にした。しかし1930年頃からこの社会的基盤が崩れ始めると、実験的・冒険的試みに対する意欲や自信は失われ、結果、ヨーロッパ絵画はヨーロッパ社会の衰退と共に衰え始めた、というのだ<sup>(41)</sup>。そして最後に、グリーンバーグはここ5年ほどのアメリカ美術の飛躍と、エネルギーに満ちた新たな才能の出現へと話を展開する。そして、「キュビズムの伝統がこの国で新しい開花期を享受する可能性」を示唆し、「ヨーロッパ芸術の主要な前提が、工業生産と政治力の重心と共に、ついにアメリカに移った<sup>(42)</sup>」と高らかに宣言した。これは、戦後、政治、経済、軍事面の超大国としてのアメリカの台頭と歩調を合わせ、パリに代わってニューヨークが国際的な美術の中心地へ伸び上がっていくという歴史的認識を導く発言といえよう。グリーンバーグは、ポロック率いるアメリカ美術に大いに期待を寄せていた。実際、1947-48年とは、多くのニューヨークの前衛画家にとって重要な転換点であった。ポロックは1947年からオール・オーバーな抽象に移行し、翌年にはついにドリッピング手法が完成する【図8】。デ・クーニングやクリフォード・スティル、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコも抽象の度合いを一段と高め、1950年には完全な抽象へ向かう。一群の画家達を指す「抽象表現主義」という言葉が登場したのもこの頃である<sup>(43)</sup>。

グリーンバーグがピカソの衰えを認めたことで、1940年代後半にはすでに、後の大々的なピカ

ソ批判に繋がる道筋が形成されていた。グリーンバーグは、最初期から彼が主張してきた抽象美術の大義を、ポロックらがここニューヨークで実現しつつあるのをその目で見ている。そしてそれは、ヨーロッパ発のキュビズムとは異なる、激しい筆致と色彩、開かれた形態といった、アメリカ独自の方法によってであった。

### Ⅲ. 1950年代 「『アメリカ型』 絵画」

1950年代とは、抽象表現主義が文字通りの成功を収め、かつてないほどの高い名声を確立した時代である。アメリカの芸術家達の動きを総合的に捉え、大規模に紹介する美術館が徐々に増加した中、MoMA で開催された1951年の「アメリカの抽象絵画と彫刻」展は、ようやく彼らに、国内における公的・社会的評価をもたらす。また、フランスやイギリスなどから注目を集め始めるのもこの頃で、1958-59年に MoMA が主催した「新しいアメリカ絵画」展やポロックの大回顧展が西ヨーロッパ諸国を巡回したことは、アメリカ美術が最大の国際的美術であることを世界に認識させる決定打となった。一方アメリカ国内では、こうしたポロックら抽象表現主義の成功を受け、グリーンバーグが、ハロルド・ローゼンバーグと共に、アメリカ現代美術の勃興を支えた守護神ともいうべき地位と影響力を手にし始める。この時期、グリーンバーグが発表した最も代表的な論考の一つに、1955年の「『アメリカ型』 絵画 (“American-Type” Painting)」が挙げられる。これは、戦前から今日までのアメリカの画家達の仕事とその成果をまとめ、包括的に語った、いわば抽象表現主義のアンソロジーである。同時に、1950年以降のグリーンバーグの批評理論と評価対象が大きく変化していることが顕著に表れている。

この論考の序盤において、ピカソの位置づけとキュビズムの否定的見解は40年代後半と変わらない。ピカソは「行く手を、さらには視界までも塞いでしまう恐れがある<sup>(44)</sup>」存在で、アメリカの画家達が直面した最初の問題は、ポスト・キュビズムの規範を緩めることであった。グリーンバーグはこれに対し、マティスや、パリで戦後まで重要視されなかったクレー、ミロ、初期カンディンスキーを、この時期彼らが熱心に吸収したことがアメリカ美術に新たな展開をもたらしたと指摘し、さらに興味深いことに、キュビズムに代わる新たな規範として、印象派、特に晩年のモネを打ち出している<sup>(45)</sup>。グリーンバーグは、晩年のモネの革新性を発見した。それは、開放性と拡張性のある抽象平面や、純粋な色彩から発揮される感覚的な力であった。そしてモネの後継者として、スティール【図9】、ニューマン、ロスコの3人のカラー・フィールド・ペインティング(色面絵画)の画家を大きく取上げている。グリーンバーグがこれらの画家を支持するようになった原因としては、1950年を過ぎた頃から、ポロック【図10】やデ・クーニングが完全なる抽象絵画を放棄して具象に回帰し、その後、激しいストロークで具象表現に立ち戻る追随者が次々と現れたことが挙げられる<sup>(46)</sup>。グリーンバーグからの離反ともいえるポロックの作風の急変に対し、彼は戸惑い、失望することになる。この問題に直面して、グリーンバーグは新たな可





図9 クリフォード・スティール 《1953》  
1953年 235.9×174 cm テート・モダン



図10 ジャクソン・ポロック 《ナンバー18、1951》  
1951年 150.5×141.9cm ホイットニー美術館

能性を色面絵画に見出し、彼の批評の軸は、作品の媒体が持つ「物質性」から作品の「視覚性」へと移行した。そして、一目見た時に感じられる「統一性」といった、まなざしの問題へと議論の焦点が移る、現象学的転回を遂げるのである。

こうした視覚性を重視するグリーンバーグの新しい批評理論は、『『アメリカ型』絵画』において、ポロックのドリップ絵画とピカソのキュビズムの描写、分析に適用される。1948年に、ドリップ絵画の物質的性質、つまり厚い絵の具のタッチを評価していたはずのグリーンバーグは<sup>(47)</sup>、『『アメリカ型』絵画』では、視覚的に感知される「粉末状の霧 (dusty vapor) <sup>(48)</sup>」の広がりをドリップ絵画に見出している。グリーンバーグはまた、アルミニウム塗料で強調された画表面と、その背後にある奥行きとの間に、揺れ動きの存在を指摘する。そして、こうした浅い奥行きのイリュージョンが、ピカソとブラックの分析的キュビズム絵画と共通すると主張するのである<sup>(49)</sup>。後に「視覚的イリュージョン (Optical illusion) <sup>(50)</sup>」と呼ばれるこの概念は、1950年代、グリーンバーグが彼の理論の枠組みを、視覚性の強調へと軌道修正したことで生まれた。それは、51年のセザンヌ論において、奥行き空間の中で浮き沈みする小平面群を読み取ったことに始まり<sup>(51)</sup>、こうした点から、セザンヌを継承するキュビズムが再解釈されたといえよう。グリーンバーグは、分析的キュビズム【図4】と総合的キュビズム【図5】を厳密に区別するに至った。従来彼が一樣にキュビズムの成果とみなしていたのは、画表面と一体化し、支持体（カンヴァス）の物理的性格を強調する文字通りの平面性であった。しかしこの平面性は、パピエ・コレ、コラージュを経て、総合的キュビズムで到達されたものである。一方、分析的キュビズムの画面は、切子面状に分割され、陰影を施された各小平面の間に、現実の三次元空間とは異なる浅い奥行きが存在しているという。グリーンバーグは、観者の視覚のみに訴える、この純粋に絵画的なイリュージョ

ンを追求していた分析的キュビズム期こそ、キュビズムの真骨頂と評価し直すのだ<sup>(52)</sup>。

ここで、『『アメリカ型』絵画』に話を戻し、1958年に加筆されたポロックに関する記述を見てみる。グリーンバーグが後に導き出したのは、ポロックのドリップ絵画をピカソの分析的キュビズムに接続することであった。

1912年および1913年のコラージュにおいて、ピカソとブラックは、分析的キュビズムが向かったとおぼしき完全な抽象性から手を引いたが、その時に彼らが分析的キュビズムを離れていったその地点からまさに、ポロックの1946-1950年の手法は分析的キュビズムを引き継いだと言っても過言ではないだろう<sup>(53)</sup>。

グリーンバーグは、ドリップ絵画こそキュビズムの可能性を継承し、それを徹底的に追求して到達した境地であったとみなした。グリーンバーグの狙いは、ヨーロッパ・モダニズムとの断絶ではなく、その伝統を継承・発展させたという連続性を強調することで、戦後アメリカ美術の歴史の正当性と価値を約束させることである<sup>(54)</sup>。ここで彼が規定したのは、「ピカソからポロックへ」という一直線上の主演交代劇の図式であった。

以上、その最初期から、1957年の《ゲルニカ》批判の時代に至る、グリーンバーグの批評を時系列に沿って概観した。戦前、アヴァンギャルドの英雄であったピカソは、のちに自国アメリカの芸術家達の壁となり、戦後、ポロックの登場に対し、自らは衰退の一途を辿る過去の巨匠へと、その位置づけは刻々と変化した。そして、グリーンバーグの作品の評価基準が、同時代のアメリカの画家達の動向に即して形成されていたことが明らかになったが、それゆえ、《ゲルニカ》で批判された欠点が、抽象表現主義の特徴と表裏一体であることが導き出せる。例えば、グリーンバーグがポロックのオール・オーバー絵画に価値を見出したからこそ、《ゲルニカ》の同じ大画面ながら閉じられた三角形構図は批判される。同様に、カラー・フィールド・ペインター達の純粋な色彩と開放性を評価するのと対照的に、《ゲルニカ》の「平坦な黒や灰色や白がごちゃごちゃに寄せ集まった<sup>(55)</sup>」画面は失敗とみなされるのである。

### おわりに ―グリーンバーグの功罪とは―

本稿は、戦後アメリカを代表するフォーマリズムの批評家、クレメント・グリーンバーグが展開した2つの《ゲルニカ》批判を取り上げ、その根底にあるアメリカとピカソの関係性、そして文面だけでは読み取ることの出来ないグリーンバーグの思惑を浮き彫りにすることで、その再考を試みた。最後にグリーンバーグ批評の功罪に関する考察を加え、本論を締めくくりたい。

グリーンバーグにとって、最初の大々的なピカソ批判が発表された1957年とは、抽象表現主義の国際的な成功を背景に、長年来の批評活動の集大成といえる1960年のエッセイ「モダニズムの

絵画」、1961年の初の批評集『芸術と文化』を控え、アメリカ美術界の中心人物の一人へと上り詰めた時代であった。こうした状況から、グリーンバーグの大胆なピカソ及び《ゲルニカ》批判は、アメリカのフォーマリズム批評の後継者を大いに触発すると共に<sup>(56)</sup>、同時代のアメリカの一部に留まらず、その後の晩年のピカソ批判に拍車をかける要因になり得た<sup>(57)</sup>。また、感情的な誹謗中傷の類ではなく、明確な一貫性を持ってその危機を形式的に分析し、提示することで、《ゲルニカ》をはじめ、ピカソ芸術全てを傑作視する盲目的な崇拜者達に対する警告としても機能しただろう。「ピカソはおそらく多くの賛美者たちが創り上げた自らの神話に屈服した<sup>(58)</sup>」という皮肉的な表現からも、そうしたメッセージがうかがい知れる。

一方、グリーンバーグのピカソ批評における問題点とは何か。まず、ピカソの衰退を公に明示することで、現代アメリカ美術の成功を強調しようとする性格を持ち合わせていることは言うまでもない。すでに概観した通り、「75歳のピカソ」のおよそ10年前からすでに、グリーンバーグはヨーロッパ・モダニズムの没落とアメリカの抽象表現主義の勝利を一貫して主張し続け、それを裏付けるような批評理論を構築していた。また、1957年と66年のいずれのピカソ批判においても、すでにこの世を去っていたポロックの名が最後に登場するのは、間違いなく『『アメリカ型』絵画』において定めた、「ピカソからポロックへ」という図式を意識した戦略的な対置と理解できる<sup>(59)</sup>。作品の内容より形式的要素に着目するフォーマリズムは、特に伝記的解釈に偏りがちなピカソ芸術においては、一見客観的姿勢と取れる。しかし、これらのピカソ批評には、グリーンバーグの時事的でナショナリスティックな主観性が内在していることに注意する必要がある<sup>(60)</sup>。

グリーンバーグの《ゲルニカ》批判の問題点を他に見出すとすれば、バーとグリーンバーグの関係性が指摘できる。《ゲルニカ》の擁護者バーと、批判者グリーンバーグの立場の対立は誰の目にも明らかだが、両者はその境遇や活躍する領域、そして美的価値観や芸術論の違いも顕著であった。例えば、グリーンバーグは40年代から MoMA に対する批判を展開しているが、観者の趣味の向上のため、同時代の最も優れた進歩的な芸術のみを厳選することこそ MoMA の使命だと捉えていた彼にとって、バーの多元主義的、折衷主義的な方針は納得できなかった<sup>(61)</sup>。それゆえ、シュルレアリスムを擁護し、デザインや産業芸術を積極的に取り入れたバーを、「小芸術のおなじみのチャンピオン<sup>(62)</sup>」と揶揄している。他方、50年代に入って、バーがグリーンバーグを公に批判し、両者の見解の対立が前景化したきっかけが、ピカソとマティスの評価を巡ってであったことは興味深い。1948年、グリーンバーグは近年のピカソを酷評し、マティスこそ「20世紀で最も偉大な巨匠<sup>(63)</sup>」と述べた。バーはこれが無謀な誇張だとし、1951年のマティス展カタログの中で批判している<sup>(64)</sup>。そして、両画家の質の優劣ではなく、描くテーマの違いを強調することで、バーはグリーンバーグのマティス優位の見解を修正し、ピカソを擁護する姿勢を示した<sup>(65)</sup>。こうしたピカソ評価を巡るバーとグリーンバーグの対立を念頭に置き、グリーンバー

グの《ゲルニカ》批判に今一度着目してみる。1957年の「75歳のピカソ」の文中で、グリーンバーグは《ゲルニカ》の三角形構図を「欠陥蒸気ローラーで押し潰された切妻屋根」と称して批判していた。この「切妻屋根 (pediment)」という表現は、バーが最初に《ゲルニカ》の構図を、「ギリシア神殿の切妻型<sup>(66)</sup>」と例えて以来、《ゲルニカ》研究において定着し、多く引用されている。本来、傑作にふさわしい権威とモニュメンタリティを《ゲルニカ》に付与するはずのバーの「切妻屋根」の表現を、グリーンバーグが風刺的に引用したことは、バーに対する挑発的、侮辱的態度といえるだろう<sup>(67)</sup>。

以上見てきた通り、本稿で扱ったグリーンバーグの《ゲルニカ》及びピカソ批評には、その根底において、様々な要素が複雑に絡み合っていた。彼の痛烈なピカソ批判が意味したもの、それは、戦後世界における、社会的基盤と美術界の劇的な変化を受けたピカソの、時代を先導する芸術家としての使命の終わり、そして前衛からの後退であったことは否めない。しかし、アメリカ美術、特にピカソを乗り越えるべく葛藤していた抽象表現主義を擁護せざるを得なかったグリーンバーグの立ち位置、さらにはバーとの関係性で言えば、グリーンバーグの評価にある種の歪みが存在することもまた事実である。グリーンバーグが示すように、作家の前衛からの逸脱、同時代評価の低下が、果たして本当に、その作家の重要性や作品の質の低下に繋がるのか。ピカソ研究に孕む、彼の晩年の制作活動とその無理解を巡る問題<sup>(68)</sup>、そして、グリーンバーグの発展的形式主義がピカソ芸術の豊かさを限定し、様式変化を決して発展とみなさなかったピカソ自身の芸術観の対極であることを踏まえ、客観的で正当なピカソ評価のあり方が改めて見直されるべきであろう。

#### 付記

本稿は、主にグリーンバーグの批評理論の形成と推移を時系列に沿って検討する試みであったため、グリーンバーグからの引用は、原則、初出時の著作で構成されるオブライアン編集の著作集全4巻を出典とする。引用に際しては筆者による邦訳のみを記載した。

Greenberg, Clement, O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., Chicago: The University of Chicago Press, 1986-93. (以下 CEC)。

また、取り上げた批評文のいくつかは1961年刊行の批評集、『芸術と文化』に再録されているが、ほとんどが大幅に加筆・修正されているため、本稿での引用は、追記として紹介するか、時系列の考察とは無関係な場合にのみ限定している。

Greenberg, Clement, *Art And Culture*, Boston: Beacon Press, 1961. (以下 A&C)。

A&Cの邦訳は、2冊の翻訳書に従い、著作が重複する場合は、新刊の後者を採用した。藤枝編の批評選集は、本稿で扱う著作に関しては「さらに新たなラオコオン」(1940)以外全て A&C から訳出されている。

C・グリーンバーグ、瀬木慎一訳『近代芸術と文化』、紀伊国屋書店、1965年。

C・グリーンバーグ、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年。



## 注

- (1) *Guernica-Legado Picasso* (exh.cat.), Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, Documento.10, p.160. (神吉敬三、大高保二郎、ジェラルド・レニエ、マリア・テレサ・オカーニャ監修『ピカソ：愛と苦悩「ゲルニカ」への道』、東武美術館、朝日新聞社、1995年、306－7頁。)
- (2) MoMA とバーの歩みに関しては以下を参照。大坪 健二『アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生—アメリカ20世紀 美術の一研究』、三元社、2012年。
- (3) E.g., Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997. (イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・クラウス、加治屋健司他訳『アンフォルム—無形なものの事典』、月曜社、2011年。)
- (4) E.g., Oppler, Ellen C, *Picasso's Guernica: illustrations, introductory essay, documents, poetry, criticism, analysis*, New York, London: W.W. Norton & Company, 1988, pp.345-8; Hensbergen, Gijs, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*, New York, London: Bloomsbury Publishing, 2004, pp.178-81.
- (5) Calvo Serraller, Francisco, "Picasso's Awareness of History," *Picasso: Tradition and Avant-Garde* (exh. cat.), Madrid: Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, pp.27-73.
- (6) 30年代に至るピカソの受容は以下を参照。Lipton, Eunice, *Picasso Criticism 1901-1939. The Making of an Artist-Hero*, New York, London: Garland Publishing, 1976.
- (7) Goldwater, Robert, "Picasso: Forty Years of His Art," *Art in America*, January 1940, p.44.
- (8) アメリカにおけるピカソの受容、影響に関しては以下を参照。FitzGerald, Michael C., *Picasso and American Art* (exh.cat.), New York: Whitney Museum of American Art, New Haven: Yale University Press, 2006.
- (9) Ashton, Dore, *The New York School: A Cultural Reckoning*, New York: Viking Press, Toronto: Macmillan, 1973, p.102. (ドリー・アシュトン、南條彰宏訳『ニューヨーク・スクール：ある文化的決済の書』、朝日出版社、1997年、136－7頁。)
- (10) 《ゲルニカ》のアメリカの芸術家への造形的影響については以下に詳しい。Oppler, *op.cit.*, pp.111-30; Van Hensbergen, *op.cit.*, pp.154-77.
- (11) バーのピカソ展実現までの道のりは以下を参照。FitzGerald, Michael C., *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995, pp.243-61. (マイケル・C・フィッツジェラルド、別宮貞徳監訳『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』、淡交社、1997年、284－305頁。)
- (12) E.g., Barr, Alfred H., Jr., *Picasso, Fifty Years of His Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1946. (アルフレッド・H・バー・Jr.、植村鷹千代訳『ピカソ 芸術の五十年』、創元社、1952年。); Barr, Alfred H., Jr., *What is Modern Painting?*, New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- (13) Barr, Alfred H., Jr. et al., *Symposium on "Guernica" Museum of Modern Art, New York, 1947*, New York: Master Reporting Co., 1947.
- (14) Barr, Alfred H., Jr., *Picasso: 75th Anniversary Exhibition* (exh.cat.), New York: The Museum of Modern Art, 1957, p.3.
- (15) *Ibid.*, p.4.
- (16) Greenberg, Clement, "Review of Exhibition of Joan Miró and André Masson," *The Nation*, 20 May 1944, rep. in: *CEC*, vol.1, 1986, p.208; "Abstract and Representational," *Art Digest*, 1 November 1954, rep. in: *CEC*, vol.3, 1993, p.187.
- (17) Greenberg, "Picasso at Seventy-five," *Art Magazine*, October 1957, rep. in: *CEC*, vol.4, 1993, p.27.
- (18) *Ibid.*, pp.30-1.
- (19) Greenberg, "Picasso at Seventy-five," *A&C*, p.66. (『七十五歳のピカソ』、『グリーンバーグ批評選集』、212頁。)

- (20) *CEC*, vol.4, p.32.
- (21) *A&C*, p.65. (前掲書／論文、210頁。)
- (22) Greenberg, "Picasso Since 1945," *Artforum*, October 1966, rep. in: *CEC*, vol.4, p.235.
- (23) *Ibid.*, p.235.
- (24) *Ibid.*, p.236.
- (25) Greenberg, "Collage," *A&C*, p.83. (「コラージュ」、『グリーンバーグ批評選集』、99頁。)
- (26) Greenberg, "Picasso Since 1945," *CEC*, vol.4, p.236.
- (27) 例えば、ド・デューズは、「3人のグリーンバーグ」という序文からも分かる通り、その著書において、グリーンバーグの傾向を順に、厳格な「教条主義者」、経験主義的な「批評家」、美学的な「理論家」の3つに分類している。De Duve, Thierry, *Clement Greenberg between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*, Holmes, Brian (trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 2010 (1996).
- (28) Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, Winter 1939, rep. in: *CEC*, vol.1, pp.5-22.
- (29) Greenberg, "Towards a Newer Laocoon," *Partisan Review*, July-August 1940, rep. in: *CEC*, vol.1, pp.34-5. (「さらに新たなラオコオンに向かって」、『グリーンバーグ批評選集』、42-3頁。)
- (30) アシュトン、グリーンバーグの初期評論の全てにホフマンの教えが色濃く反映されている点を指摘している。Ashton, *op.cit.*, p.159. (アシュトン、前掲書、216頁。)
- (31) Greenberg, "New York Painting Only Yesterday," *Art News*, Summer 1957, rep. in: "The Late Thirties in New York," *A&C*, p.232. (「ニューヨークにおける1930年代の終り」、『近代芸術と文化』、271頁。)
- (32) E.g., Greenberg, "Review of Four Exhibition of Abstract Art," *The Nation*, 2 May 1942, rep. in: *CEC*, vol.1, p.105.
- (33) このテーマに関しては以下に詳しい。谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』、みすず書房、2009年。
- (34) Greenberg, "Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock," *The Nation*, 13 April 1946, rep. in: *CEC*, vol.2, p.75.
- (35) Greenberg, "Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock," *The Nation*, 24 January 1948, rep. in: *CEC*, vol.2, p.202.
- (36) この問題は、川田氏が、グリーンバーグの一連の批評とポロックのスタイルの変遷を照合させて説明している。川田都樹子「グリーンバーグのポロック論集成」、『ユリイカ』、1993年2月号、108-21頁。
- (37) この油絵十数点の小さな展覧会の内訳は、マティス、デュビュッフェ、アンドレ・マチュー3点、ルオー2点、そしてピカソとボナールはたった1点だった。Greenberg, "Review of an Exhibition of School of Paris Painters," *The Nation*, 29 June 1946, rep. in: *CEC*, vol.2, 1986, p.87.
- (38) *Ibid.*, p.89.
- (39) Greenberg, "Decline of Cubism," *Partisan Review*, March 1948, rep. in: *CEC*, vol.2, pp.213-4.
- (40) Greenberg, "Review of an Exhibition of Willem de Kooning," *The Nation*, 24 April 1948, rep. in: *CEC*, vol.2, p.229.
- (41) Greenberg, "Decline of Cubism," *CEC*, vol.2, pp.212-5.
- (42) *Ibid.*, p.215.
- (43) Coates, Robert, "The Art Galleries," *New Yorker*, 30 March 1946, p.83.
- (44) Greenberg, "American-Type Painting," *Partisan Review*, Spring 1955, rep. in: *CEC*, vol.3, pp.225-6.
- (45) *Ibid.*, pp.218-28.
- (46) こうしたグリーンバーグの批評の再編には、ステイニングという手法を確立したヘレン・フランケンサラー、後にポスト・ペインター・オブ・アブストラクションと呼ばれるモリス・ルイス、ケネス・ノーランドらとの交流も原因として指摘されている。E.g., Bois, Yve-Alain, "Les Amendements de Greenberg," *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 45/46, Autumn/Hiver 1993, pp.57-8.

- (47) Greenberg, "Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock," *CEC*, vol.2, p.202.
- (48) Greenberg, "'American-Type' Painting," *CEC*, vol.3, p.233.
- (49) *Ibid.*, pp.225-6.
- (50) Greenberg, "Collage," *A&C*, p.77. (『コラージュ』、『グリーンバーグ批評選集』、92頁。)
- (51) Greenberg, "Cézanne and the Unity of Modern Art," *Partisan Review*, May-June 1951, rep. in: *CEC*, vol.3, pp.82-91.
- (52) Greenberg, "The Pasted-Paper Revolution," *Art News*, September 1958, rep. in: *CEC*, vol.3, pp.61-6.
- (53) Greenberg, "'American-Type' Painting," *A&C*, p.218. (『『アメリカ型』絵画』、『グリーンバーグ批評選集』、125頁。)
- (54) これは明らかに、アメリカ美術のヨーロッパ・モダニズムからの断絶を説いたローゼンバーグの有名な論考に対する批判的応答である。Rosenberg, Harold, "The American Action Painters," *Art News*, 51, December 1952, rep. in: Landau, Ellen G. (ed.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, New Haven, CT: Yale University Press, 2005, pp.189-97.
- (55) Greenberg, "Picasso at Seventy-five," *A&C*, p.65. (『七十五歳のピカソ』、『グリーンバーグ批評選集』、210頁。)
- (56) 例えばダービー・バナードは、1968年と71年の長いエッセイの中で、フォーマリスト的な《ゲルニカ》批判をさらに発展させている。Bannard, Darby, "Cubism, Abstract Expressionism, David Smith," *Artforum*, VI, April 1968, pp.22-32; "Touch and Scale: Cubism, Pollock, Newman and Still," *Artforum*, IX, June 1971, pp.58-66.
- (57) 晩年のピカソ作品及びその評価に関しては以下を参照。Schiff, Gert, *Picasso: The Last Years 1963-1973* (exh.cat.), New York: G. Braziller, 1983.
- (58) Greenberg, "Picasso at Seventy-five," *CEC*, vol.4, p.35.
- (59) *Ibid.*, p.35; Greenberg, "Picasso Since 1945," *CEC*, vol.4, p.238. なお、ポロックの死は1956年である。
- (60) 近年の文化冷戦研究の過熱化により、こうしたグリーンバーグ批評のナショナリスト的な側面は、政治的姿勢やアメリカ国家との関与に結び付けられて批判されている。具体的には、グリーンバーグが戦間的な反共主義色の強い『コメンタリー』誌や「文化的自由のためのアメリカ委員会 (ACCF)」で活動していた点が指摘されており、こうした観点で言えば、彼の激しいピカソ批判に、1944年以降の「共産黨員ピカソ」に対する攻撃という性質を検討する余地があるかもしれない。Cox, Annette, *Art-as-politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982; O'Brian, John, "Introduction," *CEC*, vol.3, pp. xxvii-xxviii.
- (61) 両者の方針の違いとグリーンバーグの MoMA 批判の内容は以下を参照。Rubenfeld, Florence, *Clement Greenberg: A life*, New York: Scribner, 1997, pp.104-5.
- (62) Greenberg, "The Late Thirties in New York," *A&C*, p.231. (『ニューヨークにおける1930年代の終り』、『近代芸術と文化』、269頁。)
- (63) Greenberg, "Decline of Cubism," *CEC*, vol.2, p.212.
- (64) Barr, Alfred H., Jr., *Matisse: His Art and His Public* (exh.cat.), New York: The Museum of Modern Art, 1951, pp.263-6.
- (65) この直前にある、1930年代に描かれたどんなマティス作品も《ゲルニカ》には及ばない、というバーの《ゲルニカ》を特別視する発言は見過ごせないだろう。*Ibid.*, p.263.
- (66) Barr, *Picasso, Fifty Years of His Art*, op.cit., p.201. (バー、『ピカソ 芸術の五十年』、163頁。)
- (67) また、グリーンバーグが生前、MoMA を心底嫌い、バーの地位と才能に対して嫉妬心を露にしていたとゴールドウォーターやウィリアム・ルービンらが証言している。Rubenfeld, *Clement Greenberg: A life*, op.cit., pp.104-6, 228.
- (68) こうした研究に関しては以下に詳しい。町田つかさ「パブロ・ピカソ 晩年をめぐるその虚像と実像：一九

五〇年代フランスを中心に」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第57輯、第3分冊、早稲田大学大学院文学研究科、2009年、147－61頁。

#### 図版出典

- 1、7 *Picasso: Tradition and Avant-Garde, op.cit.*
- 2 Hensbergen, *op.cit.*
- 3 *CEC*, vol. 2, *op.cit.*
- 4－5、8－9 筆者撮影
- 6 *Guernica-Legado Picasso, op.cit.*
- 10 FitzGerald, *Picasso and American Art, op.cit.*