

抽象表現主義絵画における感情の表現

—ロスコ、ニューマン、ステイルを中心に—

大 島 徹 也

序

第二次世界大戦後のアメリカに登場した抽象表現主義は当初、主に次の二人の批評家の言説の影響のもとに受容されていた。一人はハロルド・ローゼンバーグであり、もう一人はクレメント・グリーンバーグである。ローゼンバーグは一九五二年の論文「アメリカのアクション・ペインターたち」において「アクション・ペインティング」という概念を提出し、画家が描き上げた作品そのものではなく、絵画を描くという抽象表現主義者たちの行為や過程アクション・プロセスに新しい芸術的価値を見出した。他方、グリーンバーグはフォーマリズムの批評家として、一九四〇年代から個々の抽象表現主義者たちについて筆を執ってきた。そして一九五五年に『『アメリカ型』絵画』という抽象表現主義論を発表し、ジャクソン・ポロック、クリフォード・

ステイル、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコらの仕事の形式的革新性を強く主張した。

グリーンバーグはもとより、ローゼンバーグもまた彼独自の観点や用語を以って、抽象表現主義者たちが「いかにして描くか」という問題に切り込んだと言えるが、その時そこでも「何を描くか」という主題的問題に対する考察は排除されていた。しかしながら、多くの抽象表現主義者たちが彼らの絵画芸術における重要な問題として口々に訴え、そして実際の制作において取り組んでいたのが、まさに主題の問題であり、その中でも顕著なのが、人間が心に抱く「感情」というものを描くことであった。

抽象表現主義者たちの主題についての主要な包括的先行研究としては、一九七八〜七九年にワシントン・ナショナル・ギャラリーで開催された「世紀半ばのアメリカ美術——芸術家の主題」展（E・A・

カーミーン・ジュニア企画)の図録がある^①。同書では、総論としての序論に続けて、アーシル・ゴーキー、ロバート・マザウエル、ポロツク、ウイレム・デ・クーニング、ニューマン、デイヴィッド・スミス、ロスコについての各論が収録されている。同書でも感情表現の問題はあちこちで言及されているが、しかし、特にそれに焦点が当てられているわけではない。またニューマンについては、考察の対象は彼の成熟期の仕事ではなく、後期の連作〈十字架の道行き〉となっており、そしてその考察自体は、トマス・B・ヘスの一九七一年のニューマン研究書の一章の再録である^②。さらに、特に感情表現の問題を考察する上ではポロツクやデ・クーニング以上に重要な位置を占めるステイルが、その展覧会の展示と図録では除外されている。

そのような中、本論ではロスコ(一九〇三〜七〇、図1)、ニューマン(一九〇五〜七〇、図2)、ステイル(一九〇四〜八〇、図3)の三人を中心に、抽象表現主義絵画における感情表現の問題に着目し、なぜ彼らはそれほどまでにその問題に関わったのか、そして、どのようにして彼らはそれぞれの仕事においてその表現を果たしたのか、また、その時彼らは自らの仕事における感情の表現をどのようにして観者にまで伝えようとしたのか等について考察してゆく。そうして、抽象表現主義前後の他の芸術家たちの仕事とも比較しながら、二十世紀半ばに生まれた抽象表現主義芸術における感情表現の問題の特性を明らかにしてゆきたい。

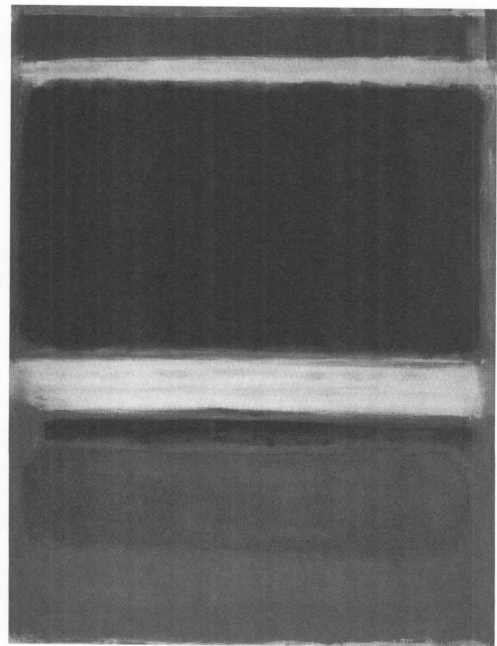


図1 マーク・ロスコ《No. 3 / No. 13》
1949年 油彩、キャンバス 216.5×163.8cm
The Museum of Modern Art, New York

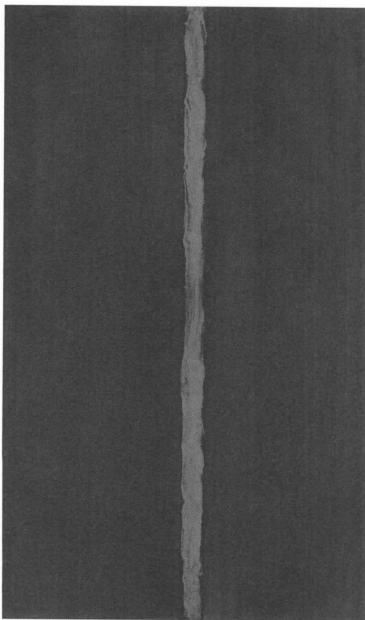


図2 バーネット・ニューマン《ワンメント I》
1948年 油彩・マスキングテープ、
キャンバス 69.2×41.3cm
The Museum of Modern Art, New York

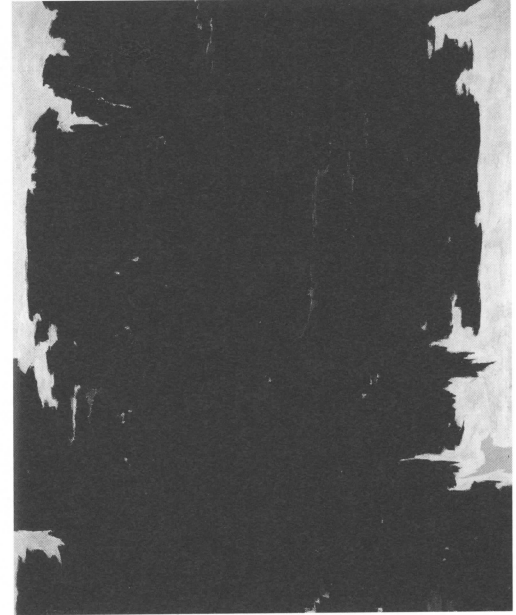


図3 クリフォード・スティール《1947-8-W-No. 2》
1947-48年 油彩、キャンバス
275.6×223.5cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

一 絵画の形式と絵画の主題——抽象表現主義芸術の核心

抽象表現主義者たちはしばしば、反フォーマリズムの発言をなしていた。たとえばロスコは、「私は色彩、形体、その他何でも、そういったものの関係性には興味がありません」と述べ、スティールは、「私は、色彩が色彩であることを欲したことはありません。テクスチュアがテクスチュアであることや、イメージが形体となることを欲したことはありません。私がしたいと望んでいたのは、それらすべてを融合させて、一つの生きいきとした精神へと変えること

でした⁴」と述べている。そしてニューマンに至っては、「フォーマリズムというのは嫌ったらしい言葉だ⁵」とさえ言っている。こうした彼らの反フォーマリズ的な立場表明は、彼らが絵画の主題面を重視していたことの証左である。実際抽象表現主義者たちは、折に触れ個人や集団として、自分たちの仕事における主題の重要性を主張していた。その中で最も有名なものの一つが、まだ抽象表現主義の動向が形をなす前の一九四三年のものであるが、アドルフ・ゴットリーブとロスコが連名で発したステートメントの中の次の一節である。「何について描いたのでもない良い絵画などというものはありえない。我々は断言する。主題は不可欠のものであり、悲劇的時間を超越した主題のみが妥当である⁶」。この頃ゴットリーブとロスコは、古代ギリシアの悲劇や神話に、現代にまで通じる普遍性を見出し、それらを自分たちの絵画の主題に頻繁に取り上げていた。

しかしながら我々はここで、先に見た彼らの反フォーマリズ的な発言を額面通りに受け取るべきではない。彼らの主題の追求は、絵画形式上の彼らの探求と表裏一体のものであったはずであり、そうでなければ、彼らの芸術は今日認められているほどの偉大さを決して持ち得なかつただろう。すなわち彼らの反フォーマリズ的な発言は、彼らが形式上の問題に本当に無関心であつたり反発的であつたということではなく、彼らの絵画の形式上の新しさばかりが注目されて、彼らが重視した主題の問題がなおざりにされてしまうことへの警戒

や反感として受け取るべきである。

ニューマンがモンドリアンを、ステイルがバウハウス系の芸術をしばしば強く批判していたことが知られているが、後期キュビズムの美学に限界が見え始めた時代の前衛画家として、キュビズム後の新たな絵画形式の探求を進めることは、抽象表現主義者たちにとって当然の前提であった。しかし、それだけであれば、絵画は彼らにとって薄っぺらなものになってしまう。そこには、芸術としての厚みを与える主題に対する独自の深い探求がなければならない——そう彼らは強く感じていたのだろう。彼らはポスト・キュビズムの絵画言語を生み出し、それによって自身の主題を新しいやり方で表現しようとしていたのであり、そしてとりわけロスコ、ニューマン、ステイルなどは、実際にそれを果たしたのだった。マザウエルも、抽象表現主義全体の観点に立って、一九五〇年に次のような問題意識を表明している。「我々現代芸術家にとっては、一般に受け入れられた主題や伝統的な図像学など一つもありません。けれども、絵画を再創造すること、その主題と手段を再創出することはとても困難な仕事です」⁽⁷⁾。そのように、単なる形式上の大胆な革新でもなく、また主題上の奥深い探求だけでもなく、その両者が関心事として一体化した形で、かつ一つの動向ないし流派として、大きな展開を見せたところに、抽象表現主義芸術の核心があると言えるだろう。その点において、ロマン主義、印象主義、フォーヴィスム、キュビズム、

ドイツ表現主義、シュルレアリスム等、モダンアート史における他のさまざまな重要な動向・流派を見渡してみても、抽象表現主義のなした仕事は傑出してゐる。

二 感情を表現することへの関心

主要な抽象表現主義者たちの多くが、主題を追求する中で特に関心を向け、表現しようとしたのが「感情」であった。彼らのさまざまな発言や著述を追っていくと、「emotion」や「feeling」という言葉が頻繁に出てくるのに気付く。そのうちの重要なものをいくつか挙げてみよう。

ロスコ（一九五六年）…

私が関心を持っているのは、人間の根本的な感情 [Basic human emotions] —— 悲劇、恍惚、破滅など —— を表現することだけです。⁽⁸⁾

ロスコはこのように、画家としての自分の最大の関心事は感情を表現することであると断言している。そして、自分が描こうとする「人間の根本的な感情」の第一として、「悲劇」的なものを挙げている。

ニューマン（一九五〇年）…

これらの絵画は「抽象」ではなく、何らかの「純粹」な観念を描いたものでもない。それらは感情 [feeling] をそれぞれ特定の具現化したものであり、個々の絵はそれ自体として経験される。それらの絵画には、いかなる描写的なほのめかしも含まれていない。抑えの利いた情念 [passion] に満ちていて、それぞれの凝縮されたイメージの中に、それらの絵画の痛切さ [poignancy] が表れている。⁹⁾

ニューマンは一九五〇年に初個展を開催し、そこで《ワンメント I》(図2) などの成熟期の抽象絵画を発表した。¹⁰⁾ 右のステートメントは、その際に彼が書いたものである。「これらの絵画は『抽象』ではなく」というのは、それらは何らかの具体的なものをイメージ的に抽象化して表現するというやり方で描かれたものではない、という意味だろう。続けて彼は「何らかの『純粹』な観念を描いたものでもない」と述べ、特にモンドリアンと自分の違いを主張している。そうして彼は、自分は「感情」という形のないものを絵として独創的に表現していることを観者に説明している。

ステイル（一九五一年）…

一枚の絵画を人目に晒す時、私はその絵にこう言わせたいの

です。「ここに私がいる。これが私の存在 [presence]、私の感情 [feeling]、私自身 [myself] だ」と。¹¹⁾

ここでステイルは、自分が描いた絵画を自己と同一視しているのだが、その際は彼は「私の存在」を「私の感情」と言い換えている。それほどにステイルが感情というものの表現に重きを置いていたことを、この一節から読み取ることができる。

また、マザウエルは一九五〇年頃、「表現主義」と題した文章において、次のように論じていた。「emotionは、人間を直接的に取り

巻いている物に

左右されない。

それは、人間の内部にすでにあるもの、人が自分の心の中に抱いているものである。「……」。美用語としての『表現主義』によって意味されるものは、人間

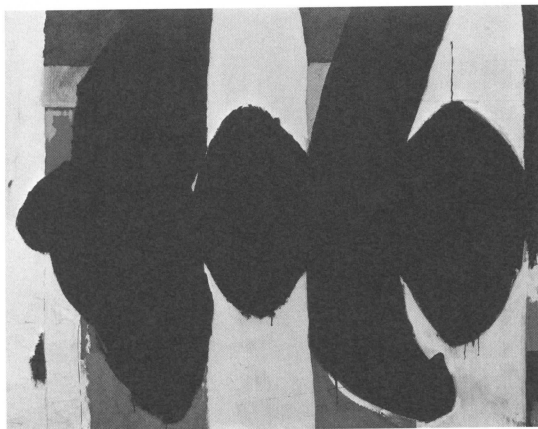


図4 ロバート・マザウエル《スペイン共和国への哀歌 34》1953-54年 油彩、キャンバス 203.2×254.0cm Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

の内部にすでに存在するこのemotionのことを言っているのだと私は考える」¹²。マザウエルの仕事(図4)が成熟期に入っていた時期に、彼が感情表現について、このように思索を深めていたことは注目に値しよう。その他、デ・クーニングも「私は一枚の絵の内的な調和を以って成功しようと思ったことなど一度もありません。そこには感情「emotion」がなければならぬのです」¹³と語っていた。

三 シンプルな絵画言語による複雑な感情表現

抽象表現主義における感情表現の問題について考察を進めていく上で、ここで触れておきたい先行研究がある。ロバート・ローゼンブラムによる論文「抽象的崇高」と『近代絵画と北方ロマン主義の伝統——フリードリヒからロスコへ』である。前者において



図5 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《海辺の僧侶》
1808-10年 油彩、キャンバス 110.0×171.5cm
Alte Nationalgalerie, Berlin

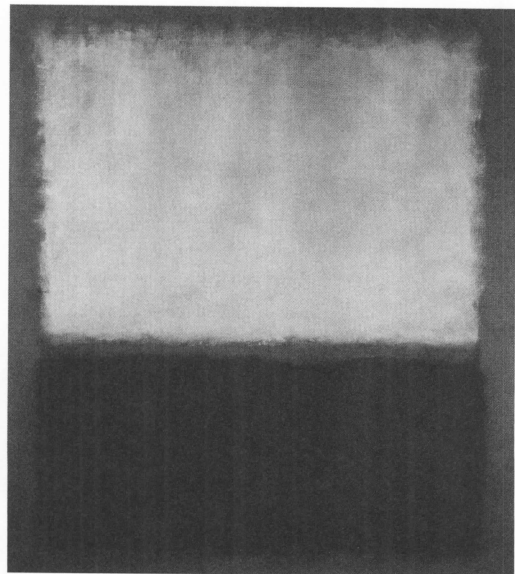


図6 マーク・ロスコ《明るい土色と青》
1954年 油彩、キャンバス 191.1×170.2cm
Private collection, New York

ローゼンブラムは、十九世紀ヨーロッパにおけるフリードリヒ(図5)やターナーらの絵画の「ロマン主義的崇高」に対し、戦後アメリカのロスコ(図6)、ニューマン、ステイル、ポロックの絵画を「抽象的崇高」と呼び、「崇高」という概念のもとに両者の間の「ヴィジョンおよび感情「Feeling」の親近性」¹⁴を論じた。そして後者の書物では、崇高をめぐる北方ロマン主義と抽象表現主義の関係性を、一章を立ててより詳細に論じている。¹⁵

右の二つの研究において「北方ロマン主義の伝統」という流れを打ち出すことによってフランス中心のモダンアート史に大きな一石

を投じたローゼンブラムの功績はさておき、ここで問題としたいのは、彼のように「崇高」という概念によって個々の抽象表現主義者たちの仕事をまとめて論じてしまうことの大雑把さ、さらには、一人の抽象表現主義者によるさまざまな作品を「崇高」という観点からのみ見てしまうことの単純さ、不十分さである。

たとえばニューマンは一九四八年に「崇高はいま」という文章を書いているし、一九五〇〜五一年には《英雄的にして崇高なる人間》(図7)という彼の代表作と見なされることになる作品を描いてもいる。スティールもまた、

一九六三年にティールグレース・シャープレスに崇高について問われて、次のように語ったことがあった。「崇高ですって？それは私が学生時代のはじめから、私の研究や制作において何にも増して考えてきたことです¹⁶⁾。しかし、だからといって彼らが生み出した絵画群を素朴に「崇高」という概念を以って均質に解釈しようとするには当然危険性があり、また、そ

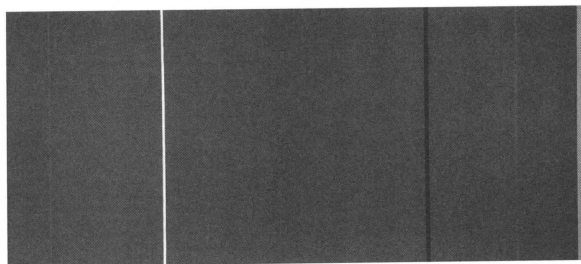


図7 バーネット・ニューマン《英雄的にして崇高なる人間》
1950-51年 油彩、キャンパス 242.3×541.7cm
The Museum of Modern Art, New York

こには一定の妥当性はあるにしても、そこからこぼれ落ちてしまう部分の方が大きいだろう。さらにロスコについては、アンナ・チェイヴが指摘しているように、彼は「崇高」ということは一度も（あるいは、ほとんどまったく）公に主張したことはない¹⁷⁾。ロスコが頻繁に言及していたのは、むしろ「悲劇的」という概念／感情だったはずである。

抽象表現主義者たちは一九四〇年代後半、それぞれ独自の成熟した抽象様式を確立していった。ロスコは一つの画面上にいくつかのぼんやりした矩形を浮かばせ、ニューマンは色面の中に一本ないし数本の線条を垂直に走らせた。スティールはペインティングナイフを用いて、輪郭においてもテクスチャにおいてもささくれ立った色彩の広がりを描いた。具象絵画であれば、一人の画家における一つの様式の中でも、イメージ上はるかに大きな多様性が生まれうるが、ロスコの絵画はいずれも、そのようなごく限られた範囲の抽象的な要素によって構成される。しかしながらそのことは、彼らの絵画で表現される内容の「単調さ」を意味するものではない。彼らはそれぞれ、自分の個々の作品の間の色彩や形体、構図や空間性、サイズやスケール感等における差異を以って、表現したい内容を描き分けていった。彼らのそれぞれの仕事を「崇高」や「悲劇的」という見方で包括的に捉えるだけで済ませず、その奥深い微妙さに目を向けながら、彼らの感情表現の実際を見ていこう。

四 ロスコ——感情そのものとしての絵画

ロスコは自分の持つ感情に関して、一九五七年にイレイン・デ・クーニングに次のように語っていた。「私は自己の存在の中にある弦は何でも自由に爪弾きます。私は一人の芸術家として、高揚していたり、険しかったり、涙もろかったり、ユーモラスだったり、悲劇的だったりするかもしれません。私はそういったことについて、可能な限りの自由さを、自分で自分に許しています。あらゆることが肥やしとなるのです」¹⁸。そのようなロスコの感情の幅は、彼の絵画においても表れてくる。

すでに述べたように「悲劇的」というのが、ロスコが彼の芸術において向き合った中心的概念／感情だった。しかしながら、その上で彼の個々の作品を具体的に観ていけば、たとえば赤い地の上に紫、白、黒、緑などの色の、長方形やストライプのような形が並べられた《No. 3 / No. 13》(図1)について、「喜びや陰鬱、不安や平穏といった感情 [Feelings] が混じり合ったものを喚起する」¹⁹とドロシー・セイバーリングが述べたのは、そう間違っていないだろう。その絵の中のひとつひとつの色面に、セイバーリングの言葉を借りれば「喜び」や「陰鬱」といった何らかの一つの感情を感じ取れることもできるだろうし、あるいは、たとえば中央部の白色系の色面——それは単純に白色ではなく、重ねられた黄色の薄塗りによってニュアンス

が付けられている——だけを見ても、そこには、落ち着いた柔和さの中にもいくぶん沈んだ気だるいような雰囲気を感じ取ることができよう。また、マージョリー・フィリップスが伝えているところによると、《No. 16》(図8)についてロスコは、その絵の下方に置かれたオレンジの色調のいくぶん大きな矩形は「生きることにおける通常の、比較的幸せな側面」を象徴しえ、その上に置かれた暗い色調のより小さな矩形は「私たちの頭上に常に漂っている黒い雲ないし心配事」を表しうる、とフィリップス夫妻(ダンカンとマージョリー)に語っている²⁰。それらの二作品もそれぞれ、全体としては「悲劇的」という感情を表現したものであるにせよ、その内実は

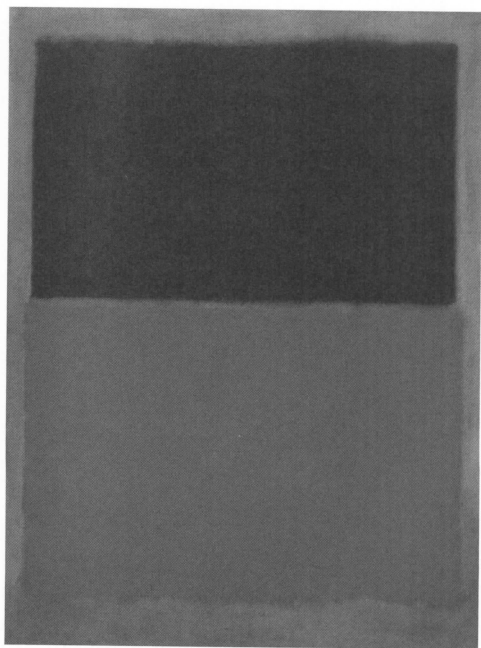


図8 マーク・ロスコ《No. 16》1956年 油彩、キャンバス 237.9×175.9cm
Phillips Collection, Washington, D.C.

そのように単純ではなく、他の言い方で呼び表せるさまざまな感情がそこでは複合されている。そしてそれらの感情の表現には、どの色彩を用いて、どのような濃度や筆触で、どれくらいの大きさのどんな形状にし、画面のどこに配置するか等についてのロスコのその時その時の細かな選択が大きく関わっているのである。

ここで、ロスコが一九五九年にセイバーリングに語った次の言葉は、重要な意味を持つてくる。「絵画とは経験を描いたものではなく、経験そのものなのです」²¹⁾。この言葉は、次のように解釈することができよう——ロスコの絵画は感情を「図解」したものではなく、感情そのものである。ここに、たとえばロマン主義(図5)や

ドイツ表現主義(図9)などの絵画に顕著な感情表現とは違う、ロスコの感情表現の特殊性がある。すなわち、自分の心の中にすでに湧いて持っている何らかの感情を、具象的であれ抽象的であれ、絵という他のかたちで

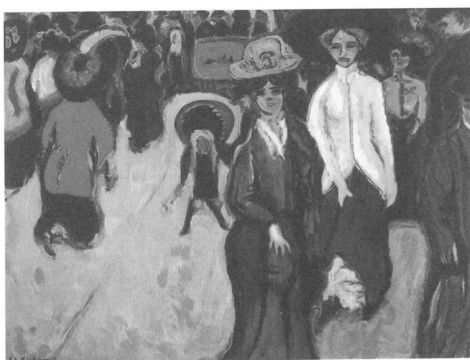


図9 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《街・ドレスデン》1908/1919年 油彩、
キャンバス 150.5×200.4cm
The Museum of Modern Art, New York

表そうとして描く(=図解する)というよりは、ロスコの場合むしろ、彼の感情が生のまま絵として、直接に現れてくるのである。チェイヴはロスコの作品を、彼の「心理的、感情的[emotional]」状態の絵画的「等価物」と鋭く言い表している。しかしながら、「等価物」ということであれば、それはやはり「他のかたち」である。ここでチェイヴよりもっと踏み込んで言えば、ロスコはいわば「感情そのものとしての絵画」あるいは「絵画そのものとしての感情」を描いたのである。

ロスコは感じつつ描き、描きつつ感じる。そうして表現された彼の感情は、完成された絵そのものであり、それ以上のものでもなければ、それ以下のものでもない。それゆえ、ロスコの「感情=絵画」を言葉で明確に説明することには、彼以前の画家の作品については無かった限界があるだろう。ロスコ自身がフィリップス夫妻に自作について説明した際にも、作者は他ならぬ自分であるにもかかわらず、(フィリップス夫人による間接話法ではあるが)「象徴しうる」や「表しうる」といった、曖昧さが残りどこか距離感のある言い方になっているのは、そのことの端的な表れではないだろうか。

たとえばニューマンは、このあと詳しく見ていくように、形而上的な次元での感情表現を志向した。それに対し、ロスコは以上に見たように、絵画の物質的な次元に即しながら、感情そのものとしての絵画、絵画そのものとしての感情を描いたのだった。

五 ニューマン——形而上的な次元における感情表現

ニューマンは自らの絵画における感情表現に関して、次のように言っている。「私は感情 [an emotion] を図解しているのではなくありません。絵画の問題は形而下のかつ形而上的なものです」²³。ロスコと同様、ニューマンもまた感情を図解するのではない。ただしニューマンは、画家としてももちろん作品を物理的に生み出すもの、そこにおいて彼は、自分が描いた色面や線条を媒介として、形而上的な次元での感情表現を追求していった。

ニューマンがそうして表現しようとした感情はどのようなものだったのだろうか。それは究極のところ、「私の仕事について語ることは、私にとっても他の誰にとっても不可能です」²⁴とニューマンが語っている通りであり、我々は彼の作品の前に立つて体感するほかなないのであるが、ここで、彼が自作に与えた題名は一つの手掛かりとなる。ロスコは作品を無題とするか、『No. 16』などと番号付けするだけか、あるいは『黄と青』といったように用いた色名を題名にしていた。ステイルは『1949-N』といった具合に、制作年を表す数字と制作順を表すアルファベットの組み合わせを題名にしていた。彼ら二人が題名付けにおいてそのように非常にニュートラルな態度を取ったのに対し、ニューマンは『ワンメント』(図2)、『英雄的にして崇高なる人間』(図7)、『夜の女王』(図10)といった文



図10 バーネット・ニューマン《夜の女王I》
1951年 油彩、キャンバス 243.8×47.6cm
国立国際美術館

学的な題名をさまざまに付けている点が特徴的である。ニューマンは作品が完成した後で題名を考え、自分がその絵を描いていた時に関わっていた感情のメタファーとして題名を付けていたが、それに関して次のように言っている。「題名付けによって、私は自分を覆っていた感情複合体 [emotional complex] を呼び起こそうとしているのです。[……] 私は、感情的内容 [emotional content] を自分に喚起してくれ、そして願わくは他者にとっても手掛かりとなる題名を絵画に付けようと努力しています」²⁵。

ヘスは、ニューマン本人から情報を得ながら、ニューマン作品の題名について説明している。「ワンメント Onement」はニューマン

の造語であり、日本語訳すれば「^いなること」といったところであろうか。この《ワンメント》という題名は、ヘスによれば「贖罪、神と人間の和解 Atonement」に関係している。《英雄的にして崇高なる人間》については、ニューマンがこの作品を描き終え、題名をどうするか考えている際、彼はラジオをつけた。すると、朝鮮戦争下、トルーマン大統領がマッカーサー最高司令官を解任したというニュースが流れてきた。そうしてニューマンは、その英断を下したトルーマンを念頭において、その作品に《英雄的にして崇高なる人間》という題名を付けたのだった。そして《夜の女王》という題名は、オペラ『魔笛』（モーツァルト作曲）であの強烈なアリアを歌い上げる夜の女王を指している。我々は、ニューマンが描いた画面を媒介とし、彼がメタファーとして付けたそのような題名を手掛かりに、彼が形而上的な次元で表現した感情の世界へと入ってゆくことになる。たとえば、《ワンメントI》には人間が神との交わりを回復した決定的な瞬間にも通じるようなニューマンの厳肅な感情が充溢しているのを感じることができようし、《英雄的にして崇高なる人間》や《夜の女王I》には、彼の何らかの昂揚的な感情が流れているのを感じ取ることが可能だろう。

形而上的な次元での感情表現をなそうとするニューマンにとって、題名の他にもう一つ重要な要素があった。それは、作品の物理的サイズとスケール感の問題である。ニューマンは言う。「サイズ

は重要ではありません。問題なのはスケールです。意義を持つのはヒューマン・スケールで、それを達成できるのは、作品の内容によってのみです」²⁷⁾

ロスコもまた「ヒューマン・スケール」の重要性を次のように語っていた。「私は人間的な要素と関わっているので、親密な状況を作り出したい——直接的な関わり合いということです。大きな絵は、観者をその中に引き入れます。私にはスケールが非常に重要なので——ヒューマン・スケールです」²⁸⁾。しかしながら、ロスコの言う「ヒューマン・スケール」とニューマンの言うそれは、意味が異なっているだろう。ロスコの言うそれは、物理的なサイズと実際に深く関わっている。《感情そのものとしての絵画》を描いたロスコにとつて、彼の作品の物理的なサイズはそのまま、彼の感情表現に直結している。ここでロスコの成熟期の絵画群の寸法を見てみると、縦長で高さ二メートル前後が基本である。それは、彼がスタジオでその絵を描いている時、そして彼が好んだようにそれを低めに壁に展示して観者に見せた時、一人の人間ヒューマンの身体に対して小さ過ぎもせず、大き過ぎもせず、それをほどよく包み込むサイズであった。ロスコの「ヒューマン・スケール」とはその意味であり、彼はそのような物理的サイズを、彼がなそうとする人間感情の表現にとつて適切と考えていたということである。

一方ニューマンの場合、たとえば彼の最重要作の一つである《ワ

ンメントI》(図2)は、六九・二×四一・三センチという小品である。しかし、ニューマンが重視したのは物理的なサイズではなくスケール、それも「ヒューマン・スケール」であり、それを達成できるのは「作品の内容」によってのみだと彼は言う。「作品の内容」とはすなわち、彼が表現しようとする感情のことを主に指しているだろう。ニューマンにおいて人間の持つ感情^{ヒューマン}の表現が作品の持つスケール感と深く関係していることが、ここから読み取れる。実際彼は次のように端的に言っていた。「スケールは感情 [Feeling] と同等のものです²⁹⁾。すなわち、ニューマンがそれぞれの作品で表現する感情の大きさや深さ、強さなどが、その作品のスケール感をもたらしているということであり、こうしてニューマンにおいて、作品のスケールというものと感情の表現というものが、形而上的な次元で密接に結び付いているのだった。

六 スティール——日記としての絵画

「一枚の絵画を人目に晒す時、私はその絵にこう言わせたいのです。『ここに私がいる。これが私の存在、私の感情、私自身だ』と』というスティールの言葉を先に挙げたが、実際のところスティールは、ロスコやニューマンと違って、「感情」を表現するということについてあまり直接的、具体的に語りはしなかった。そのような中マザ

ウェルは、《1946-N》(図11)などが展示された一九四七年四月のスティールの個展を観た際のもので思われる次のようなコメントを、仲間画家として鋭敏に発している。「これらの「スティールの」絵は相対的な価値に関わっているのではなく、絶対的なものであると私は感じる。これらの絵はコミュニケーションの因習的な流儀を放棄している。にもかかわらず、私を感情 [emotion] で満たしてくるのである³⁰⁾。スティールはむしろ自分の絵画を「一つの完全な精神的存在³¹⁾」などと言いついていたが、その精神性に感情性が深く関わっていたことは疑いない。ロスコが一九四五年にスティールのスタジオを訪ねた際、《1945-H》(図12)などのスティールの仕事に大いに感



図11 クリフォード・スティール《1946-N》
1946年 油彩、キャンバス 180.3×114.3cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

銘を受けたというの³²も、ロスコがそこに自分の仕事と共通する感情性の追求を見出したからであろう。ロスコは一九四六年のスティルの個展のカタログ序文を執筆しており、その中で次のように述べて、自分やゴットリーブ、ニューマンらいわゆる「神話作者」とスティルとの関係性を主張している。「スティルが「……」到達した絵画的結論は、戦中にこの地に登場してきた〈神話作者〉たちの小さな集団のそれと深く結び付いている。「……」スティルは、どこで起こるものであろうとあらゆる時代のあらゆる神話に広く通じる悲劇的・宗教的ドラマを表現している」³³。そしてスティル自身も、その個展で展示した作品群について、「それらの形体や抑制された色彩

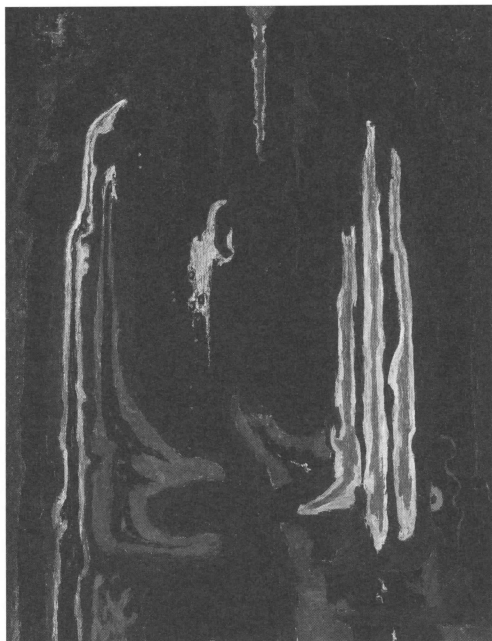


図12 クリフォード・スティル《1945-H》
1945年 油彩、キャンバス 228.6×175.6cm
San Francisco Museum of Modern Art

はガサツになることなく、相当な力強さと感情 [feeling] を伴ってうまく行っている」³⁴と彼の日記に記していた。

一見したところスティルの絵画の多くには、洞窟や夜の海の岩場のような情景を思わせるおどろおどろしい雰囲気漂っている。その大きな要因の一つが、彼が好んで用いた黒という色である。黒は、マザウエルが一九四八年に着手した彼の代表的仕事である〈スペイン共和国への哀歌〉シリーズ（図4）でも特徴的に用いられていた色だった。マザウエルはその連作を、一九三六―三九年のスペイン内戦で打ち倒されたスペイン共和国への哀悼として終生描き続けたが、そこでは黒は、共和国の悲痛な死を表していた。黒という色はそのような暗い意味を伝統的に担わされてきた側面が強くあるが、しかしスティルの黒は、必ずしもそうではないようだ。一九六六年頃、スティルはこう言っていた。「私にとって、黒は決して死や恐怖の色ではありませんでした。私は黒を温かく、そして生成力を持ったものとして考えています」³⁵。スティルはまた、黄や赤を主調とした絵画も、割合としては少ないものの並行して描いていた。そして彼は一九五九年の時点で次のように言っていた。「私には、一つの喜劇的な時期や悲劇的な時期というもの、どんな実際の意味においてもありません。私はずっと暗い絵を描いてきていますが、常にいくつかは明るい絵も描いています。たぶん、これからもそうし続けるでしょう」³⁶。そうしてスティルは、たとえば彼のその言葉を借

りれば「喜劇」性と「悲劇」性の間を行き来しながら描いただろうし、もちろんそのような喜劇的／悲劇的という単純な二分法では捉えられない感情性にも彼はさまざまに関わっていたはずである。

スタイルは自分の個々の絵画を「私の存在、私の感情、私自身」と呼んだ一方で、それをまた「日記の一日分の記載」³⁷⁾とも見なしていた。彼は制作年を表す数字と制作順を表すアルファベットの組み合わせによる題名付けを早い時期から行っていたが、彼が作品に与えるそうした形式の題名は、マイケル・オーピングも指摘しているように、まさに日記の記述のそれぞれの冒頭にある日付のようなのだった³⁸⁾。日記というものは、その日その日の出来事、そしてそれに対する自分の気持ちや考えを日々書き連ねていくものである。そのような自作の連続性について、スタイルはこう言っていた。「いかなる絵画も、それだけでは終わりません。それ自体で完結するものではないのです。それは、その前のいくつかの絵画からの続きであり、連続していく中で新たな命を得ていくものなのです」³⁹⁾。そうして日々日記にその時の自分の思いを綴っていくように一枚一枚の絵を描き続けるスタイルにとって、彼が別のところで使った表現を用いれば、絵画とは「人生の表明」^{ライフ・スタイル}に他ならなかった⁴⁰⁾。

七 作品と観者の関係

抽象表現主義者の中でも特にロスコ、ニューマン、スタイルの三人は、自らの絵画において感情を表現することだけでなく、作品を完成させた後、その表現をいかにして観者に伝えるかという問題にまで深く関わっていた。そして、そこにおいて彼らが取った対応はそれぞれ、すでに見たような彼らの絵画における感情表現の特性と深く結び付いていた。

スタイルは、自作を可能な限り散逸させずに保存・展示することに、どの抽象表現主義者以上にこだわった。とりわけスタイルの場合、一点一点切り離してしまえば、彼が大切にしていた日記のごとき作品の連続性が損なわれてしまうからである。スタイルは、一九三七年から六三年までの間に描いた三十一点もの絵画を、一九六四年にオルブライト・ノックス美術館に寄贈したが、それは、自らの仕事をそうした連続性において観者に示したいという彼の考えの顕著な表れであろう。スタイルは一九七五年にも、一九三四年から七四年の間に制作した二十八点の絵画をサンフランシスコ近代美術館に寄贈している。そして彼は一九八〇年に他界するが、その時彼の遺言書には、彼の所有となっている自作のうち、妻に贈与する分を除いた約六百五十点もの絵画および千点余りの紙作品すべてを、恒久保存・展示を条件にアメリカ国内のどこか一つの市（その時点では未

定)に寄贈する旨が書かれていた。⁽⁴¹⁾(これらのスタイル作品は最終的に、二〇一一年にデンバーに開館したクリフォード・スタイル美術館に収まった。)

他方ニューマンは、大作《英雄的にして崇高なる人間》(図7)などを発表した一九五一年の彼の個展の会場の壁に、次の短いメッセージを掲示していた。「大きな絵に対しては離れて観るという傾向があるが、本展で展示されているこれらの大きな絵については、近くから見てもらうことを意図している」。⁽⁴²⁾ニューマンは、観者に絵と距離を取らせて、一つの物体としての絵に客観的に向かい合わせるより、色面で観者の存在を大きく包み込んでしまうことによつて、彼が表現した感情の形而上的な世界へと、観者をよりよく導くことができると考えていたのだろう。

ロスコは彼の仕事がちょうど成熟期に入った一九四九年、「画家とその画家が有する観念の間、そしてその観念と観者の間にあるすべての障害物を除去すること」⁽⁴³⁾を主張していた。(感情そのものとしての絵画)を描いたロスコは、さらにその感情を観者にその在りのままに伝えることまでを強く欲していたのである。晩年、ロスコが一群の自作をテート・ギャラリーに寄贈することにした際、それらを展示する部屋の壁の色を、それらが生み出された自分のスタジオの壁の色と同じにしようとしたり、ロスコ・チャペルの建設に際しては、照明をやはり自分のスタジオと同じような具合にしよう

したことは⁽⁴⁴⁾、自分の描いた感情をいかに直接に観者にまで伝えて経験してもらうかに彼が腐心していたことの象徴的な表れであろう。ここで、先に引用した「私が関心を持っているのは、人間の根本的な感情——悲劇、恍惚、破滅など——を表現することだけです」という一九五六年のロスコの言葉を振り返れば、それに続けて彼は次のように語っていた。「私の絵と向かい合つて多くの人々が崩れ泣くのは、私がそれらの根本的な人間感情を伝えて、いることの証しです。私は、あなた「セルデン・ロッドマン」の友人のベン・シャーソンよりも直接的にそれらの感情を伝えます「……」。私の絵の前で涙を流す人たちは、私がそれらを描いていた時に私が持ったのと同じ宗教的経験をしているのです」(強調原文)。⁽⁴⁵⁾ロスコにとつて絵画とは、観者との「親密な関わりによつてその命を保つ」⁽⁴⁶⁾ものなのであった。

結語

本論ではロスコ、ニューマン、スタイルの三人を中心に、抽象表現主義絵画における感情表現について考察してきたが、ここで一九五〇年代以降、抽象表現主義に続いてアメリカに登場したカラーフィールド・ペインティング、ネオ・ダダ、ポップ・アート、ミニマル・アート等を見渡してみると、感情に対するそこまでの深

い探求は見られない。むしろ、感情の問題は脇へと追いやられていった。カラーフィールド・ペインティングやミニマル・アートの作家たちは形式上の問題に専心していったし、ネオ・ダダやポップ・アートの作家たちは日常に溢れる物体やイメージと芸術の関係性に関心を注いだのだった。

二十世紀中葉、なぜ抽象表現主義において、人間の持つ感情というものの表現がそこまで深く探求されたのだろうか。そこには第二次世界大戦という危機の時代が一つの大きな背景としてあったことは想像に難くない。しかしながら、ロスコムもニューマンもステイルも、またマザウエルもゴットリーブも、たとえば第二次大戦で兵役にはついておらず、一市民として戦火を具体的に経験したわけでもなかった。これに対して、抽象表現主義後のさまざまな動向の作家たちには、第二次大戦時に兵役にいた者が少なからずいた。そこには世代的な問題が大きく関係しているよう。第二次大戦中、抽象表現主義後の作家たちは、まだ芸術家として一人前になる前であった。それに対し、ロスコムら抽象表現主義者たちは、その危機の時代とその爪痕が深く残る終戦直後の時代を独り立ちした芸術家として直接に生きた。人間存在の意義が根底から問われるような時代を芸術家としてリアルに経験することになった彼らの反応の大きな一つとして、彼らは人間の感情の表現を追求することに特別の関心を持つようになったのではないだろうか。そして、そのような抽象

表現主義に対する反動として、次世代の優れた才能を持った芸術家たちは、自分たちの新たな方向を目指さねばならない中、感情の問題から遠ざかっていったように思われる。

こうして見ると二十世紀中葉にアメリカに現れた抽象表現主義は、その形式上の達成において山岳のごとき高みと、その主題上の探求において海溝のごとき深みを併せ持った芸術として、モダン・アートにおいて特異な位置を占めている。そうして抽象表現主義芸術は、今なお色褪せることなく私たちの心を大きく揺さぶり続ける。

註

- (1) E. A. Carmean, Jr. and Eliza E. Rathbone with Thomas B. Hess, *American Art at Mid-Century: The Subjects of the Artist* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978).
- (2) Thomas B. Hess, "The Stations of the Cross," in *Barnett Neuman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971), 87-107.
- (3) Selden Rodman, "Mark Rothko: Kenzo Okada; Herman Cherry; Ad Reinhardt," in *Conversations with Artists* (New York: Capricorn Books, 1961), 93.
- (4) Katharine Kuh, foreword to *Clyfford Still: Thirty-Three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery* (Buffalo: Buffalo Fine Arts Academy, 1966), 10.
- (5) Hess, *Barnett Neuman* (1971), 71.
- (6) Adolph Gottlieb and Marcus Rothko, "Rothko and Gottlieb's Letter to the Editor" (1943), in *Mark Rothko: Writings on Art*, ed. Miguel Lopez-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 36. 以下、同書はMRWA。

- (7) “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Robert Goodhough, in *Modern Artists in America*, 1st series, ed. Robert Motherwell and Ad Reinhardt (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 20.
- (8) Rodman, “Mark Rothko,” 93.
- (9) Barnett Newman, “Statement” (1950), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 178. 次頁 図書 49 BNSWI⁹
- (10) 次の文獻に於ては『トーマス・ヘッス無題の回顧展』を参照せよ。Ann Temkin, ed., *Barnett Newman* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002), 158.
- (11) Clyfford Still, “Notes by Clyfford Still,” in *Clyfford Still* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1976), 119.
- (12) Robert Motherwell, “Expressionism” (c. 1950), in *The Writings of Robert Motherwell*, ed. Dore Ashton with Joan Banach (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2007), 99.
- (13) David Sylvester, “Willem de Kooning” (1960), in *Interviews with American Artists* (London: Chatto & Windus, 2001), 55.
- (14) Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime,” *Artnews* 59, no. 10 (February 1961): 40.
- (15) Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London: Thames and Hudson, 1975), 195-218.
- (16) Ti-Grace Sharpless, *Clyfford Still* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1963), n.p.
- (17) Anna C. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 201 n. 42.
- (18) Elaine de Kooning, “Kline and Rothko: Two Americans in Action,” *Art News Annual* 27 (1958): 177.
- (19) Dorothy Seiberling, “The Varied Art of Four Pioneers,” *Life* 47, no. 20 (16 November 1959): 82.
- (20) トーショリー (ノイリッブス夫人) の記述は間接話法で、原文は次の通り。“Rothko said that the striking tangerine tone of the lower section of the canvas could symbolize the normal, happier side of living; and in proportion the dark, blue-green, rectangular measure above it could stand for the black clouds or worries that always hang over us.” Marjorie Phillips, *Duncan Phillips and His Collection*, rev. ed. (New York and London: W. W. Norton & Company, 1982), 288.
- (21) Seiberling, “The Varied Art of Four Pioneers,” 82.
- (22) Chave, *Mark Rothko*, 121.
- (23) Barnett Newman, “Interview with David Sylvester” (1965), in *BNSWI*, 259.
- (24) Barnett Newman, “A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess” (1966), in *BNSWI*, 281.
- (25) Newman, “Interview with David Sylvester,” 258-59.
- (26) Hess, *Barnett Newman* (1971), 53, 80-83.
- (27) Barnett Newman, “Interview with Emile de Antonio” (1970), in *BNSWI*, 307.
- (28) Mark Rothko, “Address to Pratt Institute” (1958), in *MRWA*, 128.
- (29) Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (New York: Walker and Company, 1969), 39.
- (30) Robert Motherwell et al., “Comments”, reproduced in *Clyfford Still* (1976), 133.
- (31) Sharpless, *Clyfford Still* (1963), n.p.
- (32) See Clyfford Still, “Notes and Letters,” in *Clyfford Still*, ed. John P. O’Neill (New York: Metropolitan Museum of Art, 1979), 21.
- (33) Mark Rothko, “Introduction to *First Exhibition Paintings: Clyfford Still*” (1946), in *MRWA*, 48.
- (34) Still, “Notes and Letters,” 26.
- (35) Kuh, foreword to *Clyfford Still* (1966), 11.
- (36) J. Benjamin Townsend, “An Interview with Clyfford Still,” *Gallery Notes* 24, no. 2 (Summer 1961): 14.

- (37) Townsend, "An Interview with Clyfford Still" 9.
- (38) See Michael Auping, "Clyfford Still and New York: The Buffalo Project," in *Clyfford Still, 1904-1980*, ed. Thomas Kellein (Munich: Prestel, 1992), 29.
- (39) Townsend, "An Interview with Clyfford Still" 14.
- (40) Seiberling, "The Varied Art of Four Pioneers," 76.
- (41) Clyfford Still, "Last Will and Testament"; reproduced in *Clyfford Still: The Artist's Museum*, by Dean Sobel and David Anfam (New York: Skira Rizzoli, 2012), 17.
- (42) Barnett Newman, "Statement" (1951), in *BNSWL* 178.
- (43) Mark Rothko, "Statement on His Attitude in Painting" (1949), in *MRAW*, 65.
- (44) See Dore Ashton, *About Rothko* (New York: Oxford University Press, 1983), 156, 183.
- (45) Rodman, "Mark Rothko," 93-94.
- (46) Mark Rothko, "The Ides of Art: The Attitudes of Ten Artists on Their Art and Contemporaneusness" (1947), in *MRAW*, 57.

図版掲載

- 図1-1-1 David Anfam, *Mark Rothko: The Works on Canvas, Catalogue Raisonné* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 313, 392, 431.
- 図2-1 Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, and Heidi Colman-Freyberger, *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, ed. Ellyn Childs Allison (New York: Barnett Newman Foundation; New Haven and London: Yale University Press, 2004), 173, 238.
- 図3-1 Katharine Kuh et al., *Clyfford Still: Thirty-Three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery* (Buffalo: Buffalo Fine Arts Academy, 1966), 7, 33.
- 図4 Jack Flam, Katy Rogers, and Tim Clifford, *Robert Motherwell: Paintings and Collages, A Catalogue Raisonné, 1941-1991* (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 293.

- 図5 <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>
- 図6 H. H. Arnason, *History of Modern Art*, 3rd ed. (New York: Harry N. Abrams, 1986), 115, 402.
- 図7 Thomas Kellein, ed., *Clyfford Still, 1904-1980* (Munich: Prestel, 1992), 114.

【附記】

本論は、第六八回美学会全国大会のシンポジウム「芸術と感情」(二〇一七年十月八日、國學院大學)での筆者の発表「抽象表現主義芸術と感情——ロスロ・ニエーペン・スタイルを中心に」に基づくものである。

(おおしず・つや／広島大学)