

神話なき世界
の芸術家

バーネット・ニューマンの探究

多木浩二



『ワンメント・I』 *Onement I*. 1948. Oil on canvas, 27×16". The Museum of Modern Art, New York, New York. Reproduced courtesy of Annalee Newman insofar as her rights are concerned.



Vir Heroicus Sublimis, 1950-51. Oil on canvas, 95 $\frac{3}{4}$ x 213 $\frac{3}{4}$ ". The Museum of Modern Art, New York, New York. Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller.
Photograph ©1993 The Museum of Modern Art, New York, New York.

序

いまから二十年前、はじめて『Vir Heroicus Sublimis(英雄的で崇高な男)』をニューヨーク近代美術館で見たとき、その巨大さに圧倒されるよりもさらに印象的だったのは、モンドリアンが直交する線を使った構成的な絵画を描いてきたのにたいして、バーネット・B・ニューマン(Barnett B. Newman)はまるでそこから絵画を解放しようとするかのように、垂直の線だけで構成された絵を描いていたことであつた。まったく違った絵画言語がひらかれようとしている、と思つた。このときに感じたモンドリアンとの「シャドウ・ボクシング」(バーバラ・ローズ)は、やがてニューマンの絵画を次々に見る経験を重ねていくにつれてその激しさが一層鮮明になっていった。言うまでもないことだが、モンドリアンが近代芸術において達成した成果は絶大なものであつた。だがニューマンを動かしていた衝動はこれとはちがった絵画の領域を求めていた。あつた完成された芸術の外部には、必ずまた別の領域がひろがる。あたらしい歴史があらわれ出るからである。そこで求められるのは、彼自身がそのなかにあるので、全体がまだ知としては見えないうちの歴史を芸術によって生きることにはほかならない。それは完全に失敗する可能性も含んでいる。ニューマンの一生はその危険な闘いのために捧げられた。

バーネット・ニューマンは一九〇五年にニューヨークに生まれた。彼の家はポーランド出身の、事業を営むユダヤ人の家庭であった。独創的な画家として方法を確立するのが比較的遅かったニューマンは、二十数年の探究ののち、一九七〇年に心臓発作で亡くなっている。亡くなった直後のアトリエを撮った写真を見ると、描きかけの絵画が壁に掛かったままであった。叙情や幻想の好きな日本人には比較的馴染みにくい芸術家だが、ニューマンは今世紀半ばのアメリカの抽象表現主義のなかでもっとも偉大な画家のひとりであることはまちがいない。一九四〇年代の終わりから五〇、六〇年代にかけてのジャクソン・ポロック(五六年没)、マーク・ロスコ(七〇年没)、ヴィレム・デ・クーニング(九三年現在、存命)そしてこのニューマンら、アメリカの画家たちの仕事は、キュビズム、抽象、シュルレアリスムなど、二〇世紀前半のモダニズム芸術の影響を吸収しながら、モダニズムそのものをより広範な世界経験のなかで完全に再編してしまう意図のもとに抽象表現主義を創造したのである。

世紀の終わりに差しかかった今、彼らの仕事はもはや過去のものになってしまったのか。たしかに抽象表現主義は、アンディ・ウォーホルよりもひと時代前の世界に属している。かなり苦勞を嘗めた彼らのなかにはフランク・ステラののようなラツキー・ボーイもいなかった。しかし二〇世紀半ば以後、美術の中心をアメリカに据えたのは、ポロックやニューマンたちの力であった。そういう意味で歴史的な存在ではある。しかし彼ら以後、現在にいたる美術を見てみると、彼らの存在は、現在のもっともあたらしい芸術の背景にも、いつも透けて見えてくるほど重要なのである。

ある。

ニューマンは発見した独得のあたらしい絵画的イデオロムを徹底的に実践した。どれにもストライプがあることでは似ているようでいて、まったく異なる作品をつくり続けてきた。それらの一見非人称的な絵画は、驚くほど深い感情に溢れている。ときには畏怖を感じさせるかと思うと、ときには思いがけないほど優しく詩的に語りかけてくる。それだけではない。彼の芸術によって、私はある時代の「芸術」という、世界と歴史への、人間の根本的な問いかけにふれていたのである。いつかこの問いの神髄に触れてみよう——長いあいだそう考えてきた。モンドリアンとの闘いは無視することができないし、ここでもそれをたえず意識しなければならぬ。しかし私が問いたいののはむしろ全体として歴史と世界を問いかける「芸術」の様態である。近年になって晩年の傑作「アンナの光」をいつでも見ることができるようになって、ようやくニューマンについて書く決心が促された。なぜポロックやロスコでなくニューマンなのか。彼らも偉大だが、ニューマンの驚くほど単純化されたイデオロムと、私自身の形而上的な性向が呼応しやすかったのかも知れない。

ニューマンひとりを取り上げるとはいえ、これは画家ニューマンの伝記でも、美術研究のモノグラフでもない。最初からいわゆるモノグラフらしき範囲に収まる内容に関心があったのではない。可能なかぎり彼の作品を眺め、資料を渉猟し、彼自身の書いた文章を読破するにつれて私に見えてきたのは、まだかたちの定まらないまま彷徨していたひとつの創造的な精神が、苦悩にみ

ちた世界を横断しながら、確実に自己を実現していく自負と不安であり、同時に芸術を歴史に向かつてひらいていく冒険であった。

ニューマンが生きた時代のアメリカには、私はかねてから興味を抱いてきた。恐慌につづくニュー・デイルの三〇年代、アウシュヴィッツとヒロシマに終わる凄惨な第二次大戦、さらに戦後の冷戦の時代であった。生きるに値する神話を失った世界であった。そのかわり見えない恐怖が支配していた。しかし三〇年代からアメリカには活力にあふれる知的な人々があらわれ、その説得力に富んだ理論やヨーロッパのあたらしい芸術、文学、思想などが、その時代のアメリカ人のエピステーメというべきものを形成していた。ニーチェの思想が予想以上にそれらの思想の深層に浸透していた。こうした知的背景と時代経験とが、彼らがモダニズムをあたらしい視野に向けてひらこうとする衝動と関連していたにちがいない。ニューマンはアメリカを生きつつ、二〇世紀における人間の運命を問いかけていたのである。

その作品と言説をたよりに、私がこれから辿りたいと思うのは、こうした時代を生き、探究するひとりの芸術家ニューマンの精神の軌跡であり、芸術による歴史の現在への人間の問いかけなのである。

目次

2 シナゴークを設計する 193

3 原空間——彫刻「タイムツーム」 208

あとがき 217

参考図版一覧

注

著者自装

I 「絵画」の発見

——フレック・スルーの瞬間——

一 『ロンメン・ユー』の誕生

一九六五年にBBCで放送された、イギリスの批評家デーヴィッド・シルヴェスターによるパーネット・ニューマンへのインタビューのなかで「表面を横切る一本か二本の水平または垂直の単純な線による絵画」(シルヴェスター)を作りはじめたのはいつごろかと聞かれて、ニューマンは一九四六〜七年くらいのあいだのことであったと答えている⁽¹⁾。シルヴェスターは、ニューマンが特異なストライプによる絵画イデオロムの形成にいたる初期の発展について充分に知っていたが、その発端のあたりについてニューマンの記憶を確かめる目的からこう訊ねたのである。シルヴェスターが後に書いている文章で使っている比喩はなかなか巧みである。ニューマンがほかの同時代の画家たちに比較すると異様なくらい遅く出発し、まったく独自の絵画言語を創出し、あつというまにいくつもの傑作に達する特異な経緯を、シルヴェスターは試合に遅れてきて、到着したときにはパーの高さがすでに頂点近くまで上げられていたハイ・ジャンパーのチャンピオンにたとえている⁽²⁾。現在残っているかぎりでは、ニューマンの絵画は一九四四年のものをもっとも古く、

そのなかにストライプが現れてくるのは四六〇七年頃に紙の上にインクによって描いたドロイー
ングや「モーメント」(一九四六)などいくつかのキャンヴァスが最初であったが、この時期には同
世代の他の画家たちは、ニューマンとはちがった方向で、すでにかなり成熟した作品を制作して
いたのである。遅れてきたチャンピオンは、他の誰とも違った方法を発見しなければ、高いバー
を越すわけにいかない立場にあった。

しかしニューマンはそのときはストライプは出現したものの、絵画全体との関係は充分に把握
できておらず、まだ画面には曖昧なアトモスフェアが残っていた不充分さを、シルヴェスターと
の会話でも認めている。⁽³⁾この「アトモスフェア」という言葉はニューマンにとっては否定的な意
味をもっていた。このアトモスフェアを払拭すること。

ニューマンがストライプを探究するとき、幾何学に還元された形象、直線を引くことだけでは
なく、線を含むすべての要素による絵画全体のアたらしいありかたを模索していたのである。一
九四〇年半ば頃に書きつづっていたと思われる未刊の私的な覚え書き「ザ・プラズミック・イメ
ージ」では、冒頭に「創造の主題はカオスだ」と書いていて、まだなにも判然としていない状態
のなかで「向きを定め、カオスを固定しようとする傾向」、⁽⁴⁾そこから独自の秩序、すなわち絵画
的意味の体系を作りだそうとする意図を鮮明にしているが、ジャクソン・ポロックたちのように
キュビズムではなく、最初から抽象への深い関心を示しながらも、あたらしい画家としての目標
はこれまでモンドリアンが求めてきた幾何学的抽象とは異なることも強く自覚していた。⁽⁵⁾だがど

うすればいいのかはまだ明確でなかったのである。これまでの抽象では無内容な装飾絵画になっ
てしまう、装飾は芸術ではない、芸術には内容がなければならぬと彼は判断していた。

一九四六年の絵画「ザ・コマンド」や「モーメント」ではすでに垂直なストライプが試されて
いた。とくに「モーメント」ではやや太めのストライプの位置はすでに画面の中央にあった。テ
ープを貼ってそのまわりを筆で荒っぽく塗ったあとでテープを剝がし、ストライプのあったとこ
ろがネガのように見えるようなインクのデッサンも生じていた。だがたしかにニューマン自身が
いうように画面には自然と親近性のある美しいアトモスフェアがあった。ほとんど同時期の絵画
「ユークリッドの深淵」(一九四七)や「ユークリッドの死」(一九四七)は、アドルフ・ゴットリ
ープやその他の画家の仕事に似ていなくもないが、それ以前のいわば空洞から生命が孵化してく
るような有機的イメージ「デア」(一九四五)などと異なり、形態が見るものにとって既知のもの
を連想させるのではなく、いかなる連想をも生まない形態同士の関係だけが「意味」として知覚
できるようになっていた。このことはアトモスフェアの否定に繋がっている。

かねて彼が自分の絵から追い出そうとしていたのは、一見抽象に見える形象の、隠れた「自
然」との繋がりであった。このことについてニューマンはシルヴェスターとの会話のなかで「私
はある抽象——たとえばカンディンスキーの——は、まったく自然の絵であると思う。「彼の描
く」三角形や球あるいは円はピンかもしれない。木や建物でもありうるだろう。「ユークリッドの
深淵」で私は自分を自然から遠ざけようとしてきた。しかし生命から自分を遠ざけようとしたの

ではない」と説明している。⁽⁶⁾

カンディンスキー論としての当否はともかく、ニューマンはアナロジイを感じさせる、あるいはリファレンス(指示対象)が連想されうる幾何学を拒否していたのである。ひとつの重要な概念的な意図を見逃してはならない。それらはどんなにあたらしく見えても伝統的な表象絵画なのだ。当時「ユークリッドの死」という絵画を描いているが、その攻撃的な題名が暗示するように、そのころ言語でははじめていた幾何学的抽象との闘争の序幕であった。また音楽に似た絵画(カンディンスキーの場合はそうともいええた)も拒んだ。あくまで絵画は絵画でなければならぬ。しかしこのニューマンの言い方は不充分である。それだけならばこれまでの抽象言語、たとえばモンドリアンが究極的に到達した直角に交差する直線による構成とどこに違いがあるか。あるいはどうして絵画が音楽に接近してはならないのか。

彼の言語は不完全であったが、二〇年代までに発達しておえていたモダニズムの抽象との差異を強調しないではすまない感情は伝わってくる。モダニズムとはそれまでの絵画の探究ですべて明らかになってきたわけではない——ニューマンが、その時代を生きながら感じ取っていたこの認識から、彼が自然な絵画と断じた抽象と、自分たちの模索するあたらしい抽象とはどうしても違うと言いたかったのである。かくしてはじまったモンドリアンとの闘いはニューマンにとっては、今のわれわれから見ると異常なほど執拗な長い闘いになった。抽象的であり、かつなにか形而上的理念を語ることのできる絵画を生み出すこと。そうでない抽象への強烈な拒否があった。われ

われはあらためてピカソとブラックによる最初のキュビスムにはじまる探究を最後まで突き詰めたモンドリアンの意義と、その到達した究極性を理解した上で、そうでないものを求めないではいられなかった芸術家たちの三〇年代以後の衝動を理解しなければならぬ。このあらたな歴史感覚を含んだ衝動が、二〇年代までのヨーロッパのモダニズムを超えて「アメリカン・タイプ」(グリーンバーグ)の芸術を生み出すことになった全体の動きのなかにあったことは事実である。それは彼らニューヨークの芸術家たちの一部、アップタウンを中心とした知性派(ロスコ、ゴットリーブ、ニューマンら)も、ヴィレッジによったボヘミアン派(ポロック、デ・クーニングら)も捉えていた動きであった。彼らはこれまでのモダニズムとはちがったモダニズムの視野を求めていたのである。

「ユークリッドの深淵」では、中心からやや左寄りに黄色いストライプが一本、途中で一度、屈折しながら上から下に向かって流れ、右側の端は同じく黄色のストライプに縁取られ、わずかに底辺に回って途切れる。この黄色の縁辺部は画面を堅固にしていた。「ユークリッドの死」では、この右側にも画面が広がり、そこにはすでにしばしば描いてきた日食のように見える空虚なイメージが現れている。黒に近いほど濃い褐色の地塗りには比較的細かいブラッシュ・ワークが白っぽい斑点を残し、たしかにニュアンスがあった。全体として先に言ったようなアトモスフェアが残っていたし、主題についてはロマンティックであり、世界の始源への夢想が漂っていた。しかしすでになにもも表象しないストライプが主要な要素になっていたことは見逃してはなら

ない。次第に発見の時機は核心に近づいていたのである。
変化は突然やってきた。

「突然」というのは妥当ではないかもしれない。すでに題名だけは触れた「ザ・プラズミック・イメージ」などで、彼は自分の思考を言語で確かめながら、探究を進めていたし、一九四五、六年頃には次章で述べるようなドロイニングでの急速な展開があったから、すべては用意されていたと言えるかもしれない。シルヴェスターによるインタヴューの続きでは「私がキャンヴァスの中央にシンメトリカルな一本の線のある絵画——まったくアトモスフェアがなく、自然のアトモスフェアとして考えられるいかなるものもない——を描いたのは、一九四八年の私の誕生日だった」とニューマンは回顧している。⁽⁷⁾最初の「ワンメント」(のちに「ワンメント・I」と呼ばれる)が描かれたのである。ニューマンが憑かれたように描いてしまった「ワンメント」の誕生について、伝記作者トーマス・B・ヘスがもうすこし詳しく書いていたので引用しておこう。

「一九四八年一月二十九日、彼の誕生日に、彼は小さなキャンヴァスの表面を暗色のカドミウム・レッド(インディアン・レッドかシエンナのような——天然土性顔料のように見える深い鉱物性の色)で整え、画面の中央にテープを貼りわたした。それから色を確かめるように急いでテープの上に(「明るい」カドミウム・レッド(オレンジというべきだろう)を塗り付けた。彼は長い間その絵を眺めた。事実、八カ月もそれを研究したのである。⁽⁸⁾」

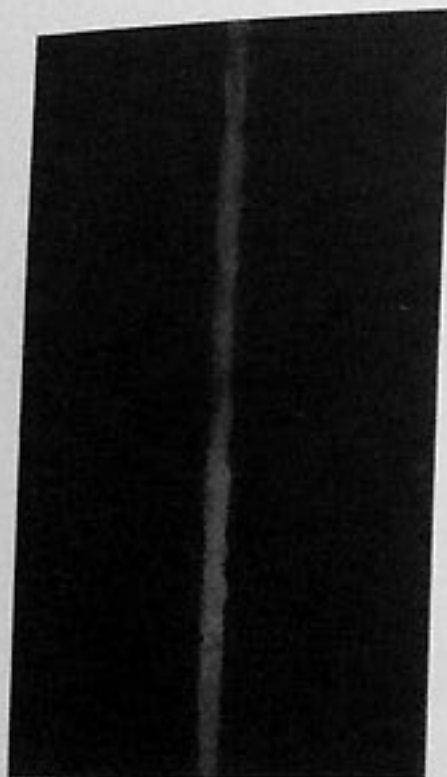
それは当時としては見れば見るほど奇妙な絵であったろう。ヘスがニューマンの生前に書いた

最初の本には、死後に書いたはるかに周到な本より、むしろニューマンの絵画に生じた重要な変化が素材に指摘されている。

「オレンジの要素は赤褐色を二つの等しい部分に分割し、それを引き離していた。オレンジはある形態でもなく分割でもなく、赤褐色を一緒にし引き離してもいる二つの縁のあるドロイニングであった。かくてバック・グラウンドは廃棄された。⁽⁹⁾」

ストライプとバック・グラウンドの差異が廃棄された——これはあたらしいことであった。ニューマンがその後、八カ月も考えたのは、自分の作りだしたものをあらためて正確に理解しようとしていたからであろう。

絵の具の勢いがまざまざと残るこの「ワンメント」の少し後にジャコメッティの展覧会があり、



「ワンメント・I」
Onelement I, 1948.
Oil on canvas, 27x16".

ニューマンはサルトルの序文を伴ったこの展覧会を見ていた。ニューマンは細い針金のように引き延ばされたジャコメッティの人体をみて「脱帽する」と語ったといわれている。まもなくつくることになる二本の棒を垂直に立てた彫刻「ヒア・I」のうち一本は棒のまわりに石膏を塗った粗いテクスチャの残る形態なので、一層よく似ていると言えよう。ニューマンはその前年に

「最初の人間は芸術家である」という論文を書いているので、そこから深読みして、このストラ
イプがジャコメッティ風にアントロポモルフィックで、「最初の人間」を意味し、さらにこの最
初の人間に「アダム」を擬するという飛躍した推測をする人間がいても不思議ではない。

しかしそこからあとのニューマンの絵画の発展の方向、フィールドとしての絵画の創出を見れば、ジャコメッティとはまったく別のことを考えていたことが分かる(Ⅵ章参照)。彼に生じたこの経験はなんだったのか、テープの上の絵の具の勢いが示しているように電光石火に作りだしてしまつたように見えるものは本当はなんであつたのか。ニューマンは自分の描いた絵をほとんど一年近くも見つめて考えながら、そこで発見したものがないか、そこからどんな可能性がひらかれてくるのかをあらためて確認しなければならなかつたのである。

「ワンメント」のフィールドはむらのない壁のように堅固であつたし、ストライプは中心にあつて、シンメトリーが生まれてきた。われわれはこのシンメトリーがあたらしい絵画の鍵になることをあとで見ることになる。たしかにアトモスフェアは消え去つた。まったくあたらしい絵画が生まれた。画面の中央にくることによって中性化した、しかし明らかに力強い線を引いたこ

とは重要であつた。

一九七〇年、死の二カ月前に、画家の記録映画をつくらうとしていたエミール・デ・アントニオという映画作家のインタヴューにたいして、ニューマンは穏やかな口調でこれまでの生涯の探究を回想しているが、そのなかで「ワンメント」の頃について、彼はその線はストライプではなかつたし、その後もストライプで絵を描こうと決心してはいなかったと述べている。むしろそれを射し込んできた光線だと思つていたかもしれないと仄めかしている⁽¹⁰⁾。その言葉はむしろそれより二年前の「ザ・ビギニング」(一九四六)の場合の、いくらか斜めに差し込んでくる、テープのついた何本かの線にはふさわしい言葉であつた。たしかに「ワンメント」を描いてしまつたものの、そこからあとの発展には、長期にわたる熟考がなければならなかつたのである。

充分な教育(とくに哲学)を受け、当時のアメリカに生じていた知的影響をさまざまにこうむつていた彼は、実際、起源神話に思いをよせていたかもしれない。しかしそれをあくまで現代の主題として語ろうとしていたのである。したがってそれはあからさまにプリミティブ・アートに見られる生命的なイメージではなく、形而上的な感情を語る絵画言語の探究にならざるをえない。はじめにあつたカオスにはこれまでまだ存在してはなかつた極端な秩序があたえられた。「ワンメント」以後の彼の熟考は多分、この抽象によって、彼には満足できないかつての抽象絵画からどのくらい離れた言語をつくりえたかを確かめることであつたのであろう。それにはこれまでの抽象絵画について、いなモダニズム絵画全体についてのある態度、距離、それを組み換えるだけ

の展望が必要であった。事実、モンドリアンは偉大であった。ピカソのキュビズムも実験であったが、モンドリアンはその実験を究極まで問い詰め、最後にアメリカで勝利の傑作を残して世を去っていった。この印象派、ピカソ、モンドリアンという一筋の流れが、かつてモダニズムのひとつの主たる流れをなしていた。しかし芸術にはこの探究だけでは済まない世界が託されていたのである。

モンドリアンを構成的というなら脱・構成的といいたくなるようなニューマンの作品の方法、モンドリアンの辿った糸とは異なる系統の絵画こそ世界に取り組む絵画であるという強い信念は、その出所はともかくとして、一九四八年に最初の「ワンメント」が描かれるべく、一九四六年頃から次第にあらわれてきつつあった。

ニューマンにおいてこの絵画に先立ってすでに言語であるべき芸術の姿がどのように考察されていたかを、われわれは次節で彼の論文「ザ・プラズミック・イメージ」を介して見いだしてみよう。同時代の芸術家仲間のなかでももっとも哲学的、思弁的であったニューマンは、フォーマリズム化したモダニズムを超えて、形式において抽象であり、かつ形而上的な内容を語る「言語」のように経験される絵画を存在させることを少なくとも言説のなかで探究していたのである。誤解してはならないが、ニューマンは美学から芸術をつくろうとしていたのではない。彼は芸術家と美学の関係について、それは鳥にとって鳥類学がもつような関係と同じだといっている。事実、「ワンメント」はそれまでの思考の翻案として生み出されたのではなく、予想を超えた形態

として出現してきてしまったのだ。一九四六年以前のニューマンの作品は、まだ植物か昆虫のような有機的なイメージが浮遊するイメージを模索していたし、こうした言語は確立されていなかった。

2 プラズミックなイメージ

四六年から四八年にいたるニューマンの手法上の探究は、要約すると、ひとつは自然的なアナロジーの徹底的な排除、もうひとつは構成主義的抽象における装飾化の回避、というふたつの方針にそっていた。しかし興味深いことだが、最後に到達するストライプによる形式を見いだす探究にひそむ衝動は、たんに抽象化された絵画形式を見いだすことではなく、なにか形而上的な、しかし絵画でしか経験できない想念を実現する絵画の発見という遠い目標をめざしていた。絵画がまだそこまで達していないとき、十分にシュルレアリスムとの関連を感じさせる「無意識的なものを暗示する有機的形態」⁽¹⁾を使ってオルフェウスなど神話的主题を取り上げ、また当時彼が関心を抱いていた北西海岸のインディアンの民族芸術との関連を想像させるイメージの見られる絵画を描きつつあった。

一九四七年にシカゴのアート・インスティテュートで、ニューマンも含め、当時のアメリカで

あたらしい絵画を探究していたポロック、ロスコ、ステイルらを並べた「抽象とシウルレアリスム」展がひらかれているが、後にドナルド・ジャッドはこのタイトルは当時のニューマンの絵画にびびったりしたものであったと述べている⁽¹²⁾。しかしその一方、こうした衝動と芸術の可能性についての状況の認識を彼は可能なかぎり明確に言説化して前方に投げ出していった。この先行する理論的言説と、彼自身がその当時描きつつあった絵画との間にはあきらかに食い違いがあった。絵画の方は、むしろ不確かなカオスを神話的イメージで探っていた。その差異の狭間を通り抜けてきたるべき絵画が無意識裡に進展していったに違いない。

みずからの方法や思想を主張する論文は、ニューマンに関するこの本のなかで繰り返し登場することになるが、四五年頃から「ワンメント」にいたる過程にかぎると、「ザ・プラズミック・イメージ」(一九四五)、「最初の人間は芸術家であった」(一九四七)、ゴットリーブの展覧会にたいするクレメント・グリーンバーグの批評への注釈(一九四七)、「運命のあたらしい意味」(一九四七)、「対象とイメージ」(一九四八)、「サブプライムは今」(一九四八)に注目すべきであろう。それらのうちには印刷されなかったものもあるが、多くの文章は彼も友人として協力していた芸術と文学のリトル・マガジン、ニューヨークの「タイガーズ・アイ」誌に発表されている。

こうした言説はたしかにニューマン独得の思想の主張であったが、ヘスによると当時は不思議なことにはそれらはロスコやゴットリーブらをサポートする批評のように誤読されていたという。あきらかに彼らの方が画家としては、ニューマンに一步先んじていたからであり、この二人は一

九四三年に連名でなかなか興味深い一種の宣言(後掲)も出していたからでもあろう。

しかし事実はそのようではなかった。これらはニューマン自身の絵画の、あるいはその主題の探究のための個人的な思考の軌跡であり、同時にその時代のアメリカの絵画を生み出す知的背景と文化的状況が、いかに彼に波及していたかが滲みでている文章であった。そこまで立ち入るのは次の章にして、この章ではそれらのなかで「ワンメント」の前後の時期での不安ながらの理論的な探究の独白と「ワンメント」を獲得した後の確信を対比するために、「ワンメント」に先立って書きつづっていた「ザ・プラズミック・イメージ」と、「ワンメント」を描いた年の終わりに「タイガーズ・アイ」誌に発表した「サブプライムは今」の二篇の、しかもこの文脈にかかわる論旨の部分だけを取り出して検討しておこう。



「オルフェウスの歌」
The Song of Orpheus, 1944-45.
Mixed media on paper, 19x14".

ともかく彼もまた一人のアメリカ人として二〇世紀前半までにアメリカなりにもってきたさまざまな絵画的伝統やヨーロッパのモダニズム芸術からの影響だけでなく、世界中をまきこんだ社会的、政治的、歴史的な変動を経験していたし、あたらしく生じつつあった時代精神のなかにあった。彼は、モダニズム絵画の影響のなかで描きつつ、モダニズム絵画が無内容化することに危機を感じる精神状態にあった。モダニズムがルネッサンス以来の西歐美術に抗して苦心惨憺してひらいていった形式が、装飾になってしまふ事態がおこるなら、それこそ絵画が芸術ではなくあるときである。彼ほどなにも表象しない抽象を徹底させることになる画家が求めていたのが「内容」であるというのはパラドクスだろうか。われわれはこの一見パラドクスに見える事態に彼の創造の核心を感じ取る。ローレンス・アロウェイは、たしかにニューマンにしてもロスコにしても、絵画の要素は最小限になっていくが、そこに抱懐される意味は決して減じられたのではない、と述べている。⁽¹³⁾

三十年代半ばのニューマンは、一九二二年にアート・ステューデント・リーグに入ったとき以来のもっとも親しい友人のアドルフ・ゴットリーブに「絵画は終わった。われわれはそれを放棄すべきである」と語っているが、ヘスはこうした悩みがニューマンひとりのものではなく、ゴットリーブにもロスコにもあったと指摘している。少なくともこの時期の知的画家たちが自分の作品に対してもっていた実感であったと言ってもよからう。⁽¹⁴⁾ この時期のニューマンは精神的に苦しい時代を送っていたと思われる。実際にしばらくは絵画を放棄して植物や鳥類の科学的な研究に打

ち込む時代もあつたくらいである。だが彼のいう「絵画の終焉」については、誤解がある。晩年、デ・アントニオに語ったところから推察すると、絵画の時代は終わったという絶望を抱いていたと解釈すべきではなく、それまでのモダニズムの絵画にどうしても納得できなくなった以上、まだ絵画が存在していないかのように、本当に最初から始めなければならぬという決意を語った言葉であつたようである。⁽¹⁵⁾

しかし芸術は、後世の研究の対象として固定されるならばともかく、それは変化する環境のなかでつねに不変の生命を保持しうるものではない。芸術が神話的に表現した、まだ分からない世界が分析され尽くし知の体系に還元されるとき、その時代にとって未知なるものへの感情を表現してきた芸術の同時代的生命は終わる。あるいは抽象が装飾になってしまふように、美的な形式が実用的な現実に戻取されてしまふときにも、その芸術的能力が終わったということであろう。彼がのちに偉大な画家のひとりになりえたのは、こうした危機を回避して最初から永遠を求めたのではなく、ひとつの探究する精神として、不安な現在に徹して生きながら、実際はかすかでしたかなかつた希望を強靱な精神と思考で支え、感情を形而上的と言ってもいい形式に作品化していった方法による。

しかしどうしてあれほど頑固にヨーロッパ・モダニズムの成果に納得しなかつたのであろうか。そこにわれわれがなんとしても問わねばならない時代の転換点がある。その際われわれは当時の矛盾し動揺するアメリカの社会の底を流れていた、ヨーロッパにはなかつた、まだ見え

ない大きな生命力と活発な知的探究心を感じるものであり、ニューマンが独自の思考と創造の方向を確かめていったのも、単に孤立した人間としてだけでなく、多くの人々と共有していたこの時代精神(ツァイトガイスト)との関係においてであった。

この時代をゆっくりとではあるが確実に方向づけていたある潜在的な力があつた。彼らが経験した三、四〇年代の世界、恐慌とニュー・ディールの時代から第二次大戦とその後の世界情勢の影響も無視できないだろう。「運命のあたらしい意味」という公表されなかつた文章がそれを語っている⁽¹⁶⁾。ニューマンはこの時代に絶望してしまわなかつた。テロルに支配される世界に意味はないが、人間はその恐怖から自分自身を芸術で救済しなければならぬ。この意志が再び絵画に向かう彼を支えていた。その成果がいかに偉大であろうと、もはや二〇世紀初期のモダニズム絵画にはその能力はない、と彼は判断していた。まったくあたらしく絵画全体を統合しなおし、言すべき内容を伝える絵画言語として創設しなければならぬ、彼はまだなにもできていないのにそう確信していた。「ワンメント」を自分で納得するのにほぼ一年を要したのは、それがいかなる内容を表現しうる能力をもつ言語たりうるかを確かめるためであつたに違いない。その試みは、あえて言えばかつてのモダニズムが解決済みと思つていた人間の生命力や神話力を呼び戻し、あらためてモダニズムの視野を構成しなおすことだつた。

遅ればせにやってきたニューマンは探究の目安を言語化して投げ出しておきたかつたのである。「ザ・プラスミック・イメージ」は一九四五年前後の時期(戦争の末期から終結の直後くらい)に日記のようにまったく個人的に、あたらしいアメリカの画家たちの直面している困難について、みずから問いかけた思考の軌跡であつた。まずはこの「ザ・プラスミック・イメージ」を、多少とも詳しく検討しておくことにしよう。パート・1からパート・12までに分かれた短章は、ほとんど同じ主題を繰り返し変奏しつつ深化させているが、最初の方では比較的原理的に、半ば以後は直接的にアメリカの同時代の芸術家の直面する問題を捉えている。私的な覚え書きのせいか、後半はまったくの同文が反復されることも多いので、この章では前半だけを問題にして検討してみることにしよう。

この私的な言説のなかで彼が言おうとした核心は、芸術はプラスティック(造形的)ではなく、多少理解しにくい用語だが、プラスミック(理念的、直観的で、輝きでる生命力をもった表現)でなければならぬということである。あたらしくモダニズムを再編する戦略上、実際は彼にとつてはひそかに重要であつたはずのモンドリアンの幾何学的抽象をきびしく批判し、プリミティブな芸術の意義に言及し、かつそこからのヒントを同時代の状況と関連づけるのである。

ニューマンは繰り返し「プラスティック」と「プラスミック」を対比させる。絵画は絵画以上のものをもたねばならない。彼が色、形、構図といったものにかかわるだけの芸術にたいする疑問を投げかけるときは標的はあからさまにモンドリアンであつた。彼は世界の意味をとりこまな非・悲劇的芸術にたいして苛立っていた。すでに述べたように「創造の主題はカオスである」という言葉からパート・1を始めるのもそのあらわれである。だがこのカオスは曖昧な言葉であ

る。彼がキュレーターとしてベティ・パーソンズ画廊で組織した現代画家の展覧会「イデオグ
ラフィック絵画」(一九四七)のカタログのなかでは、このカオスをもう少し分節して、「生命の、
人間の、自然の、死にほかならぬ硬く黒いカオス、悲劇にほかならぬより灰色でやわらかなカオ
スの、(それぞれの)神秘とコンタクトする理念の複合体」という文脈のなかで使用しながら定義
しているが、むしろ創造的な活動を呼び覚ますものをカオスというべきだったのである。

「ザ・プラズミック・イメージ」では、彼はみずからの芸術探究の立場を次のように述べてい
る。

「現在の画家は、彼自身の感情や、彼自身の個性の神秘にかかわるのでなく、世界の神秘の
洞察にかかわっている。彼の想像力は形而上的な秘密を探究することを試みつつある。その
かぎりでは彼はサブライムにかかわる。象徴をとおして、その悲劇的な意味である生の根底的
な真実を捉えるのは宗教芸術である。」⁽¹⁸⁾

これは二つの意味で重要である。ひとつはサブライムという言葉がここにすでに登場している
こと、もうひとつは象徴を強調していることである。彼の思考がその時代の知識人を捉えていた
哲学、文化人類学、そしてひょっとすると無意識の思想とも無関係ではなかったかもしれないと
推測される。彼がわざわざ使う時代遅れに見えかねない「宗教芸術」という言葉はあまり字義ど
おりに受け取らないようにしておこう。その時代のいくらかの人々には共有されていた切実な精
神的衝動を、過剰にあらわした言葉であったと理解しておくのがいい。彼は還元的なピュリス

ト・アートではなく、芸術のもっとも「純粋な使用」、世界を意味に変える知的かつ詩的な作用
として、芸術を考えていたのである。

ニューマンは「プラズミック」のなかで、モンドリアン批判を開始する。

パート・2は、多分、ニューヨークの近代美術館で、一九四五年三月から五月まで開かれたモ
ンドリアンの回顧展を見た上で書かれたものである。彼はモンドリアンが間違った哲学にもと
づいているといい、世界を基本的な形態に還元でき、抽象芸術はそれ自体として愛されるべきな
にものかだと考えていることに疑問を呈している。彼はモンドリアンの実験の偉大さは充分理解
していたはずである。しかし彼が芸術と考えるものはどうしてもそれとはずれていた。技術を異
様な速度で発達させた近代は、象徴や神話的思考への回路を断ってしまったのか。ニューマンた
ちにはそうは思えなかった。ほんとうは逆ではないのか。世界は神話的な理解をより多く要請す
るようになり解になるのではないのか。だからニューマンは適切かどうかはともかく、プラズミ
ックという理念的言語を用いて、プラズミックな芸術の形式性に対立させ、意味内容を重んじ、
「あたらしい画家は、これらの形態が、抽象的で、深遠な理念に生命をあたえる核となるプラズ
ミックな本質を含んでいなければならぬと感じている」と主張するのである。「プラズミッ
ク/プラズミック」という独得の差異に力点をおくために、モンドリアン批判はどうしても必要
であったのである。

しかしその違いは本当はどこにあるのか。不十分な彼の言語が示そうとしていたのは、これま

ではなかった絵画の能力や存在様態、ないしはそれを経験する様相に、それによつてはまだ意識されていなかった世界への直観的な認識力を導入しようということであった。

彼は画家はカオスに直面してこれまでにない言語を創りださねばならないと考えていたし、この言語創造では「可視的で知悉している世界を超えていこうと努力することにおいて、彼は彼自身にもわからないかたちを扱わねばならない」。芸術家が、彼自身にもまだその意義がよく分からないかたちを扱うことこそ、それぞれの時代にあたらしく登場する芸術の本性であるが、それを額面どおりに受け取ると、「ワンメント」は、まだ彼自身にもよく分らないまま出現してきてしまったものであった。

理性あるいは科学ではまだ充分に分らない人間の世界経験をなんらかの可視的な方法でこの世にもたらしうることが芸術の——いわば形而上的な——能力である。未知の世界を語るといふ限りで芸術の本性は神話的である。反面、内容を主張しながらもこれまでの「表現主義」との差異を強調していることを見逃してはならない。あたらしい絵画は表現的でなければならぬ、しかし表現主義者が探究したように画家個人の内面的感情を表現するのではない。表現すべきは「世界」である。ニューマンはその可能性を神秘主義からではなく、スピノザの直観からうけとつていた。⁽¹⁹⁾

こうした「プラスティック」な造形家と異なる「プラズミック」な意味生成の能力がプリミティブな芸術のその時代にたいする関係にはある、と彼は感じていた。近代におけるプリミティブな芸術についての関心はなにもこの時代のアメリカの芸術家にはじまるのではないが、その差異をジャクソン・ラッシュングは、ピカソたち、初期のモダニストたちがプリミティブ芸術に抱いた関心が「脱・コンテクスト化」であるとする⁽²⁰⁾、ニューヨークーカールたちの場合は「再・コンテクスト化」であると適切に指摘している。言い換えるならピカソたちの場合はそれがもとのコンテクストで果たしていた機能には大して関心がなかったといつてよい。直接感じ取れるその生命力あふれるイメージを、自分たちの芸術を変えるために取り入れたのである。これにたいして優れた民族学者たちの影響を受けていたニューマンたちはクワキウトル族の文化それ自体のなかでの芸術の役割に関心を抱き、この関係を現代化しようとしていた。

だからこそ彼は、一九四六年にベティ・パーソンズ画廊でのプリミティブ・アートの展覧会のキュレーターをし、さらに同じ画廊で開かれた「イデオグラフィック絵画」展のカタログのテキストも同じ流れで書いている。ここでは彼が、プリミティブな制作物のなかに芸術と工芸とをはっきり見分けていたことだけに留意しておこうと思う。

「プリミティブな芸術家は、概して、形態や形式の装飾的な性質に無関心である。この点に關してきわめて明確であるから、実際に装飾芸術と芸術のあいだははっきりと分離されている。……われわれ西欧文化においては、装飾的なもの（私がプラスティックな要素と呼ぼうとしていたもの）と哲学的なもの（私がプラズミックと呼ぼうとしているもの）が重なっている。」⁽²¹⁾

プリミティブな芸術家が自分が伝えようと望む觀念に没入するとき、そのような芸術家とともに、使われた媒体の要素は、*プラズミックな機能*（あるいは生命力）をもつことになる。「ザ・プラズミック・イメージ」の前半の部分で論じてきたのは、あらましこのようなことだった。

もちろんプリミティブな芸術に興味をもったからといって、自分の生きている現代から未開へ逃避することではまったくなく、また文明が現に直面する悲劇的な運命から眼を逸らすことでもない。反対にニューマンは、プリミティブな民族の芸術家の活動に、現代を生きる芸術家の学ぶべき芸術の本質を発見していた。しかし彼が表現しようとしたのはゴットフリープのアレゴリカルな芸術ほど直接的にプリミティブ芸術のイメージによるものではなかったし、最終的に「ワンメント」以後、プリミティブな芸術と表面的には似かよったもののまったくなく、まさしく現代アメリカ的な表現にたどりつくのである。

やがて大成するニューマンの芸術は、ホフマン、ポロック、デ・クーニング、ロスコ、ステイール、ラインハルトその他とともに、現代美術の言説では「抽象表現主義」というカテゴリーで語られるようになっていく。この命名は必ずしも不当ではない。ある意味でその時代のアメリカの前衛芸術が、一面では多様な抽象的形式をもち、他面ではひとつの神話的な衝動を共有したことによく言い当てている。芸術はたしかに芸術史のなかから生じるが、同時に人間一般の政治的、社会的歴史のなかで生じるのである。芸術には二重の歴史性がある。時が経つにつれ、ニューマンの絵画が「抽象表現主義」という囲い込みのなかでどんどん歴史化していくのもやむをえない。

時代は変わっていくし、それに先んじて芸術もたえず変わっていくべきものだからである。

しかしパーネット・ニューマンの作品は、今見てもまだ輝きをうしなっていない。おそらくその後の世代の作家たちの活動が可能になるように芸術をひろくことのできた芸術家のひとりにはニューマンであったといってもよい。作品上ではもつとも異質なジャクソン・ポロックとならんで、抽象表現主義の両極としていまだにわれわれと同時代的な表現を感じさせるのは、ニューマンの試みが、その後の世代のダン・フレーヴィンとか、リチャード・セラといった人々に形を変えて繋がっていくからだという意見もある。彼自身が、こうした後進たちの活動によって見直されたといえなくもないが、それよりもいくつもの作品を直に見れば充分である。ニューヨークの近代美術館にある「Vir Heroicus Sublimis(崇高にして英雄的な男)」や「エイブラハム」、ワシントンのナショナル・ギャラリーにある連作「ザ・ステーションズ・オブ・ザ・クロス」、川村記念美術館の「アンナの光」など、巨大な、しかしきわめて単純化された絵画のもつ不思議な魅力がどこからくるのか、私は優れたニューマンの作品を経験するたびに、自分の前にある絵画に問いかけ、二〇世紀モダニズムの歴史のなかでこのような表現が形成されていったいきさつと、それぞれの絵画がたんに知覚できる対象であることから芸術に変容する契機をあきらかにしてみたい誘惑を覚えるのである。

V 色、光、そして空間

出来事の詩学

1 モンペリアンの口霊

一九六六年、彼は赤、黄、青の三原色からなるはじめての絵画を描いた。最初の絵はほどほどのヒューマン・スケールの大きさの絵であった。一九六九年四月、十年ぶりのワンマン・ショウをネドラー画廊で開いたときに『アート・ナウ、ニューヨーク』誌に書いた文章は、この絵で思いがけなくも直面した経験について次のように語っている。

「私はこれを、『だれが赤、黄、青を恐れるのか』のシリーズの最初の絵として始めていた。前もってあまり（シリーズとして）計画しないまま、へ最初の絵として描いたのだった。私は絵がアシンメトリーであり、これまでにつくったどの絵とも違った空間——一種のオフ・バランス——を生みだすことを欲していたのである。色が重大な問題になってきたのは、主要部分に赤を塗ったあとになってからであった。そのとき、使えそうな色には、黄と青しかなかった。」

色彩を別にすると、この絵と似たようなパターンは、いままでも描かなかったわけではない。

しかし大抵の場合、同系統の色を使うことが多かった。彼がわざわざオフ・バランスと言ったのは、同系色ではある種の調和のよすぎる均衡が生まれ、それが絵画を閉鎖的にする可能性があり、この閉じそうになる傾向を切り開かねばならないと思っただけである。具体的には、フィールド内にこれまでにない強い対比を生みだし、ダイナミックな動きをもたらす方法であった。そういう場面に立ち至ったとき、彼は三原色を使うのが、この際、もっとも適切であることに気づいたのである。

皮肉なことに、この三原色こそ、二十年前の私的な覚書「ザ・プラズミック・イメージ」(一九四五)以来、内容のない非・悲劇的芸術と批判しつづけてきたモンドリアンの還元主義的な基本色であった。ニューマンが、思いもよらずモンドリアンの亡霊にめぐりあうことになってしまったのは、彼の創造が、依然として、モダニズムの伝統の持続であることを示すのであろうか。これまでのニューマンの作品を見ていくと、赤い「Vir Heroicus Sublimis」、青い「カシードラ」、黄色い「イエロー・ペインティング」のように原色に近い場合でも、全体がほぼその一色だけでできていた。その他の多くの場合、ニューマンは独特な色を創造して組み合わせていた。土のような褐色と妙に白っぽいブルー、明るいオレンジと褐色といった具合に、できるだけ要素の関係が閉じないように心がけてきた。「ウリエル」(一九五五)のような巨大な画面の大半を占めているのは、不思議に白っぽいブルーで、右側に褐色のフィールドの歯止めがあっても、全体はほとんど空虚すれすれの印象をあたえる。充実しようのない空虚の限界を試すことがそこでの挑戦であ

ったのかもしれない。色こそフィールドの生命をもたらすものであったはずであるが、ニューマンは、これほど空虚になりかねないリスクを冒しても、あえて三原色を回避した色を選択してきたように思える。いまやニューマンは、表現の内的必然性にしたがって、かつては拒否した色彩の組み合わせを使わねばならなくなった。絵画の方がそれを促したのである。

もちろん、モンドリアンの亡霊に再会するにいたったことは、充分、自覚していた。

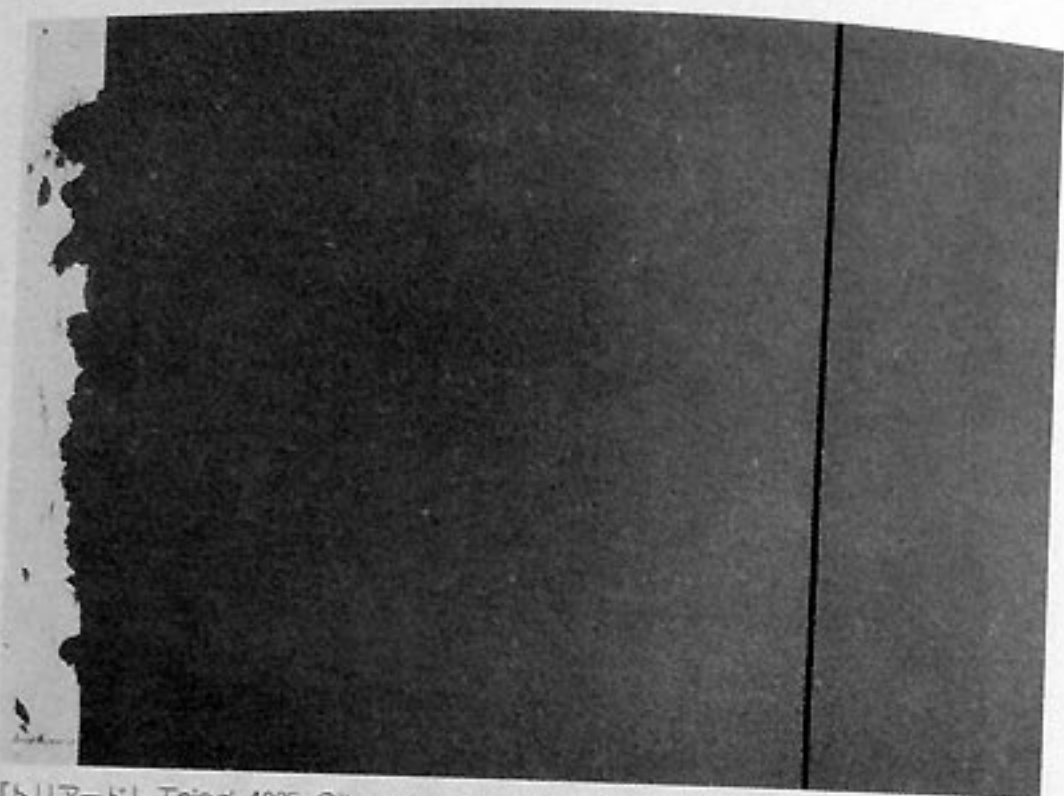
「そのとき、私は、自分が、色彩は三原色、赤、黄、青に還元しなければならぬというドグマに直面しているのが分かった。ちょうど、かつてピュリススト、ネオ・プラティシストその他のフォーマリストたちの別のドグマに直面したときのように、今や、赤、黄、青を理念・教説に還元し、いいところがせいぜいそれらをピクチュアレスクにしていた彼らのドグマにぶつかっていた。」

しかしニューマンはモンドリアンではなかった。ニューマンはモンドリアンが引き出したこの三原色を、還元主義というドグマないしは抵当から解放して個々に自由な色彩とし、教義的ではなく、「自分の欲するものを表現するために」使おうとしたのである。もはや三原色はあらゆる色の基礎的な成分ではなく、それ自身で存在するものになった。

最初の「だれが赤、黄、青を恐れるのか・I」では、赤のフィールドの右端にソフト・エッジの黄、左端にハード・エッジの青がおかれた。モンドリアンの場合の色を配置するための地としての白は排除され、色はじかに隣接関係におかれたこと、一方がソフト、他方がハードな線であ

ることにも注目しておこう。こうして全体はオフ・バランス化し、色彩同士が刺激しあい、活気にみち、強い感情が溢れてきた。彼はかつてのモダニズムのひとつの原則である純粋化をご破算にし、その結果であった三原色を解放してあたらしい絵画の次元に組み込み、それらの関係によってさまざまな感情を担いうる強い色彩として蘇生させたのである。このシリーズでの経験をあらためて見直してみると、キャンヴァスの前に立った彼には、まず大きなフィールドがあらわれ、ついで補足するいくつかのフィールドによって、フィールド全体をいかにして充実しうるかを試みるのが普通の進め方であったようである。充実とは安定をもたらすことではない。

空虚になりかねない広大な色のフィールドに別の色の僅かなフィールドをつけくわえ、それらの緊密な関係によって充実した大きな画面をつくる手法の探究は、早くも「ワンメント・I」に直接続く時代に始まっていた。一九五一年から五二年にかけてつくった全く同じ縦長のサイズ（二三二×五〇インチ）のふたつの作品、「デイ・ピフォア・ワン」（一九五二）、「デイ・ワン」（一九五二）を較べると、それぞれで作り方は多少ちがっているものの、両方とも一色のひろい面を主要部として成立していることでは変わりない。ただ前者では濃い群青の面の上端にやや明るい青、下端にもっと淡い青の細い帯があり、後者では赤い面の左右両端にやや明るい赤の、ほとんど線とみてよい部分が存在するが、両者とも一色に塗られた広いフィールドと同系統色の細いフィールドの関係によって調和させている点では同じである。すでに再三引用したデーヴィッド・シルヴェスターによるインタヴューにおけるニューマン自身の言葉を、もう一度、思いだしておく



「トリアード」 Triad. 1965. Oil and magna on canvas, 35×50".

のは無意味ではない。シルヴェスターが「線」もまたフィールドではないのかと尋ねたとき、ニューマンはそれを肯定し、「あるフィールドは他のフィールドに生命をもたらします。ちょうど他のフィールドがこの〈線〉と呼ばれているものに生命をもたらすようにです」と答えていた。色のあるフィールドは別の色のあるフィールドによって生命をあたえられているし、同時に端部のフィールドも大きなフィールドによって生命をあたえられているのである。

このように色同士の相互作用こそ、ニューマンが強引なまでにフィールドを拡大して空虚化する危険にさらしながら、一転してそれを充実させるまったくあたらしい方法であった。さきの二作品と同じ大きさの「縛られたプロメテウス」（一九五二）の場合