

# ヴェネツィア絵画の系譜

## The Venetian Line

---

クレメント・グリーンバーグ

GREENBERG, Clement

(翻訳・解題) 森田義之・筒井宏樹

(Translation ; commentary) MORITA Yoshiyuki, TSUTSUI Hiroki

This essay is an exhibition review on the Vienna collections held at the Metropolitan Museum (New York, 1950) by Clement Greenberg. The exhibition exposed not only works of the Venetian painters of 16th Century such as Titian, Tintoretto and Veronese, but also works of 17th Century's Northern painters such as Velazquez, Rubens, Rembrandt, Van Dyck etc.. Greenberg had an insight into a common quality from the works of the Vienna show: the Venetian tone. This ideal of painterliness continued to many major painters of the 19th Century such as Turner, Delacroix, the Impressionists etc.. He called this the Venetian Line.

キーワード：ヴェネツィア絵画、<sup>ペインタリアネス</sup> 絵画的なるもの、開かれた形態、ティツィアーノ、ティントレット、ベラスケス、リュベンス  
Venetian painting, painterliness, open forms, Titian, Tintoretto, Velazquez, Rubens

ニューヨークのメトロポリタン美術館で現在開催されているウィーン美術史美術館展の絵画群は、我々が二年前にワシントンで見たベルリン美術館展ほど大規模で興味深い展覧会であるわけではない(1)。オーストリアの美術館当局は板絵を運送の危険にさらすことを望まなかったため、船積みされたのは、いくつかの銅板や紙に描かれた作品を除いて、カンヴァスに描かれた絵画に限定されることになった。しかし、その作品の選定は、疑いなくハプスブルク王家のヴェネツィア絵画とス

ペインやフランドルにおけるその後継者へのきわだった美的嗜好のおかげで、ヴァラエティの乏しさを作品の豪華さと物理的なスケールの大ききで補うことになっている。これに加えて、さほど派手なものではないが三〇点ほどのルネサンス期のブロンズ彫刻が出品されている。さらにタペストリー、装飾工芸品、その他の出品物を含めるならば、それでもこの展覧会は全体としてまさにヴェネツィア美術独特のものである豊潤で心地よい効果を生み出しているのである。黄金色や銀色の量塊が暗褐色の深みから輝き出る。リュベンス、ヴァン・ダイク、ベラスケス、そしてレンブラントは、それぞれのやり方でこうした全体的印象を生みだしている。カラヴァッジョ（無造作に描かれた質の劣る絵画でさえ）やハルスも同じ描き方をしている。驚くことに、フェルメールの素晴らしいカンヴァス画、きわめて非イタリア的な明るさをおびた《画家のアトリエ》でさえ、ヴェネツィア派の色調にすっぽり包み込まれているように思われるのだ。柔和なライスデールの風景画もまたしかりである。しかしこうしたパラドックスは主として作品の飾り付けによる錯覚のせいなのかもしれない。

ベラスケスは全展示品のなかでも最も見応えがある。思うに彼の晩年の様式は、たとえそれが工房のものであろうと、常に最も見応えがあるといえる。私はこれまで彼の《ピンクの服を着た幼いマルガリータ・テレサ王女》(図1)より素晴らしい絵を見たことがない。さらに言えば、彼の《マリア・テレサ王女》(図2)は、ほぼ同じ時期に制作されたものだが、いくつかの点で前作を凌いでいる。フェリペ四世の小さな頭部は、たっぷりとした、溶け合うような筆致で描かれているが、これまた珠玉の作品である。彼の別の三点の肖像画はほんのわずかだがそれらより質が劣る。最盛期のベラスケスは、きわめて一貫した芸術的統御力をもっていたので、絵画の主題の性質が彼にその技巧を発揮する機会を与えるだけで、それを個々の作品の長所に転じているように思える。つまり凝った髪形や特異な風貌をもつ人物の肖像主題は、ふつうの髪形や平凡な顔立ちの肖像より、いっそう豊かで味わいのある絵を生み出すことになったようなのだ。晩年のベラスケスはただそれに何かを付け加えるだけで上質の絵に仕上げることができたのだろう。

四人のヴェネツィア派の巨匠——ジョルジョーネに帰属されたとく魅力的な肖像画も数に入れるなら——のうちでは、ティントレットが一番目をひく。というのも、何点かの肖像画とともに、彼の見応え満点の《スザンナと長老たち》(図3)が出品されているからだ。この絵は、不意をつくようなその構図や色彩和音のみごとな<sup>ペインタリー</sup>絵画的な大胆さにもかかわらず、やや平板で、くねくねと湾曲した裸体のシルエットが暗い背景に張りついているように見えるために、おそらくある種の最終的な均衡を欠いている。(とはいえ、私としては、この絵画に対してあまり批判がましいことは言いたくない。) ティントレットの肖像画は全体としてティツィアーノの肖像画よりも優れていることがわかる。そこには心理的洞察があるが、それは絵画の技巧に従属したものであり、またそれは像主の顔に似ていなければならないという制約をもっている。これらの三つの要素が相互に関わりあってティントレットは肖像画において大型の物語画以上に安定した成功をおさめているように思える。大型の物語画においても彼はしばしば大家であるようだが、しかし出品作にはこれといった作品はない。

本展に出品されたティツィアーノの肖像画は作品の質においてまったく不均等であるが、おそらくそれらが彼の発展の異なる段階を表しているからなのだろう。それらの最良のものは豪華ではあるが確かな客観性をそなえており——彼の《ヨーハン・フリードリヒ》(図4)を見よ——ティントレットのいっそう神経質な表現と同じように印象的である。彼の四点の大きな物語画はどれも多かれ少なかれ成功しているが、あまりに曖昧模糊としており、どの作品もティントレットの大型の物語画にはおよばない。おそらくいくつかの作品には洗浄が必要であり、また他の作品にはあまりに多くの加筆が施されている。さもなければこれらの作品が、その淀みない色彩が自然を参照することなく自由に生み出されたように見える燃えるような空や、量感豊かに表された優雅な裸体にもかかわらず、なぜそれらが達成していたはずの最終的な統一が見られないのかを説明することがとても難しくなる。晩年の《ニンフと羊飼い》(図5)も洗浄されていたならばこの統一性が見られたはずである。その汚れた表面をもつばらティツィアーノの最晩年の視力の衰えのせいにしてよいとは思えない。

ヴェロネーゼは六点が出品されているが、それらは一点を除いてすべて物語画である。それらは画家の巧みな技術を示す作例としてはまずまずのものといえるが、にもかかわらずその筆致はあまりにためらいがちで、なめらかな賦彩とはほど遠い。まるでグレージングや中間トーンの扱いに関するヴェロネーゼの名人芸が忘れ去られてしまい、当初はもっと力強く構想されていた画面の上にそれを希薄にする皮膜をかぶせてしまったかのようなのだ。というのも、《エデンの園から追放された後のアダムとエヴァ》(図6)のような作品を白黒の複製写真で見ると原作には欠けている力強さをおびているので、その構図はその色彩よりもずっと堅固なものだったはずだからである。私はヴェロネーゼの作品の何点かは大いに称賛するが、本展に出品されている絵のうちの最良のもの——もっとも質の劣る作品ではなく——は、なぜこの画家が過去において条件付きでしか称賛されることがなかったのかを理解させてくれるのだ。

ヴァン・ダイクは、全体的に見て、師匠のリュベンスよりも上質の作品が出品されている。その理由は、彼の出品作の多くが肖像画であるのに対して、リュベンスの出品作の大多数が工房作の類だからである。ヴァン・ダイクが肖像の人物を無意識かつ画一的に上流階級の型にはめて描いているにしても、彼が肖像画のジャンルにおいて偉大な画家であることにはかわりはない。彼は特別に非凡な画家だったわけではないにせよ、つねに卓越した筆さばきを心得た画家である。彼のすばらしい《上を向く女性の頭部習作》は、ドラクロワがその肖像画において成し得なかったことすべてを成し遂げている。この絵は実際、二百年後にロマン主義絵画について語られる抒情的な色彩を油彩で余すところなく追求している。そこに印象派の萌芽を感じとる人もいるだろう。リュベンスを模倣した作品《ヴィーナスとウルカヌスの炉》(図7)では、ヴァン・ダイクは、彼がほとんど師匠自身よりも効果的にリュベンスの筆遣いをカンヴァス全体にのびのびと展開することができることを示している。それによって彼が温和で愛すべき印象以上のものに達しているわけではないにせよ、人びとは十分な満足を感じることができたのである。しかし彼の別の二枚の物語画がはっきり示しているように、明らかに、ヴァン・ダイクが肖像画から脱することは難しかった。ただそれらはリ

ュベンスを十分に咀嚼していないがために面白みを欠く結果になっているのである。

リュベンスは二枚の作品だけで見事にその真価を発揮している。一枚は比較的数少ない成功した肖像画のひとつである晩年に描かれた半身の自画像、もう一枚はやはり晩年の作品である、驚嘆すべき大作《ヴィーナスの饗宴》(図8)で、風にそよぐ花のカーテンのようにまだらの光を放ち、揺らめいている。しかしここでも再び、ティントレットの大作の場合と同じように、それでは傑作とは何なのかという問いに正しく答えることになっていない。スケールという要素だけが後期ルネサンスやバロックの大家たちの大型の物語画を傑作たらしめているというのはかなり無理なのではなかろうか。初期のティツィアーノが野外の空間における人物構図を、それもごく小さな画面でいかにみごとに解決しているかを見ると、こう考えざるをえなくなる。その好例が黄褐色調の珠玉の小品《エンデュミオンと羊》(図9)で、三月に開催されたクネードラー・ギャラリー所蔵のオールド・マスターの小規模だが素晴らしい展覧会に出品されていた。しかしそこで再び問題が生じる。つまり、この絵は風景が大半を占めているが、風景と他の事物が等価になっているこの作品が多く的人物を描きこんだ作品よりも絵画において優れた構図をなしうるのか、という問題である。(私はこの特殊なティツィアーノ作品の来歴が不確かであると述べたことがあるが、ティツィアーノがそれを描いたのではないにしても、作者は、少なくともその時点において彼と同程度に優れた同時代の画家である。それはその前でおどるような絵である。同じ展覧会に出ていたドーミエとヤン・プロフォストの作品にも同じような言いかたが当てはまる)。

ウィーン展の出品作中で私を驚かせたのは、パルマ・ヴェッキオの《ディアナの水浴》、モールとコエーリョのスペインの肖像画、グアルディの大きなスケッチ風の作品《壊れた橋で巡礼者を救うドミニコ会の聖者》、そして——とりわけ思いがけないことに——十七世紀ナポリの画家アンドレア・デ・リオネの《ヤコブの旅立ち》とサルヴァトーレ・ローザの《羊飼いたちに現れる正義の女神アストライア》である。この二人の作品では突飛もなく甲高い色調がイタリア・バロック様式のステレオタイプのような作品に生命を吹き込んでいる。その他の、いずれも優れた傑作だが逸品ぞろいの大家のものとしてはさほど驚嘆するほどではない作品として、レンブラントの晩年に属する力強い肖像画や最晩年に描かれた彼の息子ティトゥスの肖像、バッサーノの《マギの礼拝》、コレッジョの《ユピテルとイオ》(この作品は、それに劣らず優れた姉妹作《ガニユメデスの誘惑》とともに、十九世紀のアカデミックな絵画を予見させるあらゆる要素が見られるので、私を驚かせた)、アールト・ファン・デル・ネールの《月明かりの釣り》、グアルディの《ヴェネツィア造船所の入口》、テル・ボルヒとファン・ミーリス(子)の二点の風俗画、ブリューゲルの出品作のほとんどすべてであった。さらにじっくり鑑賞するに値する作品として、パリス・ボルドーネ、アンニーバレ・カッラッチ、カレーニョ・デ・ミランダ、セレーソ、デューラー(その出品作が少ないのはなぜかわからない)、デュプレシス、デ・ホーホ、マウルペルチュ、マーソ、モレット・ダ・ブレシャ、モローニ、リゴー、サーフェリー、デル・ピオンゴ、ソリメーナがある。本展は絵画だけでもあまりに見ごたえたっぷりなので、豪華なタペストリーやブロンズなどの他の出品物の説明は省略したい——それらについて考察することは重要だが、私の関心の対象外だからである。

私にとって今回のウィーン展は、以前にはあまり気付いていなかったこと、つまり十六世紀と十七世紀の巨匠たちの芸術がたがいに積み重なりながら繋がっていることをはっきりと示してくれた。自分ではまだ半信半疑の状態と言わなければならないのだが。それはおそらくこの展覧会の作品の選定がヴェネツィア派の画家たちに大きな力点を置いていることによるのだろう。あるいはそれは後知恵から生まれた錯覚なのかもしれない。いずれにせよイーゼル絵画が、彫刻という手本や本の挿絵という慣習から脱却して、板からカンヴァスに、テンペラから油彩に変わって以来、十九世紀にきわめて明確なかたちで——必ずしも最も雄大なかたちではないにせよ——実現することになる「<sup>ベ</sup>「<sup>イ</sup>「<sup>ン</sup>「<sup>グ</sup>「<sup>ラ</sup>「<sup>リ</sup>「<sup>ネ</sup>「<sup>ス</sup>」の理念のために、定められた目的地に向かって否応なしに引っ張られていったように思われる。ティントレットやリュベンス、ベラスケスの明滅し、ゆらめく筆触、晩年のレンブラントの重厚に盛り上げられた筆致、ヴァトーの震える色彩、フェルメールの滑らかな光沢をなつ画面さえも——そしてブリューゲルの多くの作品もまた——あらゆるものが十九世紀のもっとも偉大な絵画作品による結論へと導かれてゆくのだ。カンヴァスの油彩画の生命力はターナー、コンスタブル、ジェリコー、ドラクロワ、コロー、クールベ、ドーミエ、印象派やポスト印象派の画家たちによって頂点に達する。これがヴェネツィア絵画の系譜なのである。もし十九世紀において例外があるとすれば、それはアングルの肖像画であろう。しかし、真実を言えば、私はアングルの肖像画にも、フィレンツェに近いものだけでなくヴェネツィアに近いものを見出している。

油彩のカンヴァス作品は、「閉ざされた」形態よりも「開かれた」形態を、きっちりした輪郭よりもほどけた輪郭を、滑らかで均一な色彩よりも凹凸にとんだ色彩を、不透明な表面よりも透明で震動する表面を連想させる。画家があらかじめ描かれたアウトラインに彩色し、色で満たすかわりに、絵具をたつぷり含んだ筆で描くとき、油絵具はそれ自体でカンヴァスを満たすことになる。そのとき画家は鉛筆ではなく、その絵筆でかたちを創り出し、そしてあらゆるものを明瞭な分割というより推移によって見るのだ。ヴェネツィアは——ゴシック、ついでフィレンツェとは——異質の絵画の概念から出発しながらも、最後にはこの終着点をめざした。リュベンスやレンブラントとともにこの志向はいつそう自覚的なものになる。エル・グレコはそれをスペインに伝えた。ベラスケスはすでにすべてを言い表している。われわれはルネサンスの油彩画の伝統を継承しようとした——そしてその帰結を先取りさえした——マネが、なぜ彼の様式の原点を求めてベラスケスに行きついたのかを理解することができる。《幼いマルガリータ・テレサ王女の肖像》のなかの王女の左側に描かれた花びらは、円熟期のこのフランスの画家の手によっても描かれることになるだろうし、それはまた保守的な時期のマティスによっても描かれることになるだろう。つまりそれはマネが意図的かつ強調して語るようになるあらゆるものを語っているのだ。すなわち、色彩をかたどり、色彩によってかたどることが可能であり、あらゆる絵画は絵筆でかたどる行為でありうるということ。印象派の画家たちは言うまでもなく、ヴァン・ゴッホとセザンヌが（個々のブラッシュ・ストロークを構図の構成単位とすることによって）それを決定的に推しすすめた。マティスと、そしてまったく異質ではあるがいつそう目立ったやりかたでスーティンは、我々の時代において色彩がいかに形を生み出しうるかを示している。マティスは、ほうきのような筆を使って、ほとんど下図を描く

ことなしに平らな面で構図をとることによって制作手順を逆転させた。モンドリアンは分析的キュビズムの方法を用いて最終的な結論を打ち出し、そしてある意味においてはルネサンスがはじめた地点へと立ち戻ったのである。

モンドリアンの究極的な手法の対極にあるオールド・マスターは誰かと尋ねられたなら、私は、レンブラントよりもむしろ、ベラスケスの作品を選ぶことだろう。そしてまたモンドリアンによって終着点を迎えるその道程はベラスケスとともに始まるのだ。あらゆる事物が不可避的に対立物に転化する弁証法の原理は自然においては作用しないのかもしれないが、芸術においては確かにはたっているように思われるのだ。

『パーティザン・レビュー』、1950年4月

(1) 以下の展評を参照。クレメント・グリーンバーグ「オールド・マスターの必要性 (The Necessity of the Old Masters)」『パーティザン・レビュー』1948年7月

〔 図 版 〕



(図1) ベラスケス 《ピンクの服を着た幼いマルガリータ・テレサ王女》



(図2) ベラスケス 《マリア・テレサ王女》



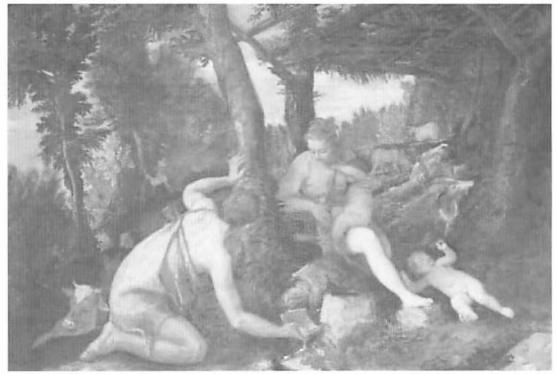
(図3) ティントレット 《スザンナと長老たち》



(図4) ティツィアーノ  
《ヨーハン・フリードリヒ》



(図5) ティツィアーノ 《ニンフと羊飼い》



(図6) ヴェロネーゼ 《エデンの園から追放された後のアダムとエヴァ》



(図7) ヴァン・ダイク 《ヴィーナスとウルカヌスの炉》



(図8) リュベンス 《ヴィーナスの饗宴》



(図9) ティツィアーノ 《エンデュミオンと羊》



## 【解題】

筒井宏樹

本稿は、以下の全訳である。Clement Greenberg, "The Venetian Line" *Partisan Review*, 17:4 (April 1950) . pp. 360-365. 以下に再録。Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals 1950-1956*. volume 3, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1993. pp. 29-34.

本稿は、一九五〇年に『パーティザン・レビュー *Partisan Review*』誌に掲載された論文である。著者クレメント・グリーンバーグは一九三九年にこの雑誌で批評家としてデビューを飾っている。

フィリップ・ラーヴとウィリアム・フィリップスによって創刊された『パーティザン・レビュー』は、ダニエル・ベル、ドワイト・マクドナルド、ライオネル・トリリング、メイヤー・シャピロ等をはじめ、ハンナ・アーレントといった亡命知識人も加えて、四〇年代には「ニューヨーク知識人」と呼ばれる知識人サークルの中心舞台となった。グリーンバーグは、ハロルド・ローゼンバーグに誘われたことをきっかけにこの雑誌に関わりはじめ、その後「アヴァンギャルドとキッチュ」「より新しいラオコーンに向けて」といった初期の代表論文を同誌に発表した。彼は四〇年に同誌の編集委員も務めるようになり、四一年から「美術時評」の担当となった。しかし一九四二年三月に『ネーション *The Nation*』誌の誘いを受けて以降、彼は『パーティザン・レビュー』には数本の文芸批評を発表するにとどまっていた。その後、四三年にジャクソン・ポロックの初個展が開催されるなど、「今世紀の美術」画廊を中心に抽象表現主義の作家たちが台頭し、彼らに随伴するかたちで旺盛に批評活動を展開したグリーンバーグは、四〇年代半ばには「今世紀の美術」画廊主のペギー・グッゲンハイム、批評家ハロルド・ローゼンバーグ、ニューヨーク近代美術館ディレクターのジェームス・ソビー、コロンビア大学教授メイヤー・シャピロ、ニューヨーク大学教授ロバート・ゴールドウォーターと並んでアメリカの美術界における中心人物のひとりとなった。そして、四八年に再び『パーティザン・レビュー』の「美術時評」の担当となり、「キュビズムの衰退」（一九四八年）、「イーゼル絵画の危機」（一九四八年）、「新しい彫刻」（一九四九年）といった重要な論文を含めて、二箇月に一本のペースで論文を発表していった。本稿は、「美術時評」のひとつとして、このようにグリーンバーグが美術批評家としての地位を確立しはじめた時期に発表された論文である。

本稿は展覧会評でありながら「<sup>ペインティングネス</sup>絵画的なるもの」というグリーンバーグの美術批評にとっての鍵概念が提出されている点が読みどころと言えるだろう。この用語はスイスの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンがルネサンス芸術とは異なるバロック芸術の形式上の特質として「マレーリッシュ *Malerische*」と呼んだドイツ語に由来する。グリーンバーグは「線的なるもの」と「<sup>ペインティングネス</sup>絵画的なるもの」が循環的に交代する弁証法的歴史観を彼と同時代にまで適用させ、ゴキーやポロックといったそれぞれ異質な個性をもつ作家たちに共通する特徴として「<sup>ペインティングネス</sup>絵画的なるもの」を挙げている。彼はポロック等の新しい抽象芸術に対してロバート・コーツによって名付けられた「抽象表現主義」より

も、「<sup>ペインティングリネス</sup> 絵画的なるもの」という西洋の絵画史に通底する特徴をより明確に反映する用語として「絵画的抽象 painterly abstraction」という言葉を与えている。このことは、六〇年代の論文「抽象表現主義以後」（一九六二年）、「抽象芸術の『危機』」（一九六四年）、「ポスト・絵画的抽象」（一九六四年）で繰り返し言及されているが、本稿における「<sup>ペインティングリネス</sup> 絵画的なるもの」が、グリーンバーグがこの用語を使用したもっとも早い時期のものであるといえよう（1）。

グリーンバーグは、四六年の『ネーション』誌に発表した時評で、ドイツの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンについてはじめて言及している（2）。ヴェルフリンは四五年に死去しており、おそらくグリーンバーグはそれを契機にヴェルフリンの著作『美術史の基礎概念』を再読したらしい。その論文の中で彼は、ヴェルフリンの「バロック Baroque」の特徴である「開かれた形態」を「巨大で複雑化した形式的リズムと同様に感情の暴力性や多様性へと開かれたものである」と読解している。そして彼は同時代の彫刻家デイヴィッド・スミスをこうした「バロック」的特質と結びつけて語っている。さらに同じ年に発表された別の論文で、グリーン・バーグはゴキーやポロックらのことを「ゴシック」的あるいは「バロック」的特質へと向かうものであると述べ、ポロックをはじめとする抽象表現主義の作家たちに共通する特徴として「バロック」を挙げている（3）。四八年にポロックのオール・オーバーなボード絵画が発表されると、彼はそのなかの一枚である《カテドラル Cathedral》（1947年）に対して「アルミニウムによる巨大なバロック的殴り書き」（4）と評している。

本稿ではグリーンバーグが十六世紀のルネサンス美術と十七世紀のバロック美術を一堂に展示したウィーン美術史美術館展の諸作品に共通する特徴として「<sup>ペインティングリネス</sup> 絵画的なるもの」を見出しているが、これはヴェルフリン的眼差しというだけではなく、同時代のポロックたちの典型的な作品を目の当たりにしたことで獲得された審美眼だと言えるだろう。つまり、ヴェルフリンやリオネッロ・ヴェントゥーリ、ジョン・ラスキン、ベネデット・クローチェ等の書物を主な基盤とした彼の眼差しは、オールド・マスターを見るうえで決して十分とはいえない理論的な武装にもかかわらず、ポロックを通過した眼差しからティントレットの作品を見ることでそれを補うような興味深い分析が可能となったのではないだろうか。ここに批評家としてのグリーンバーグの真骨頂を見ることができよう。そして先述のように、彼は六〇年代にはヴェネツィア絵画から見出した「<sup>ペインティングリネス</sup> 絵画的なるもの」というこの「バロック」的特質を、今度はポロックたち抽象表現主義の作家たちにも見出していくのである。

本稿はオールド・マスターたちについて具体的に分析したグリーンバーグにとって数少ない論文のひとつといえるが、次に彼がオールド・マスターたちを語る意義について彼の美術批評の展開を踏まえて指摘していきたい。歴史の連続性を主張した彼の代表論文「モダニズムの絵画」（一九六〇、一九六五年）をまず見ていく（5）。

「モダニズムの絵画」は、後半、一見奇妙とも思える議論の展開をする。彼はこの論文において、およそ百年間にわたるモダニズムの絵画の傾向をひとつの観点から総括する。それは、マネ以降は

じまったとされる「自己-批判 self-criticism」的傾向によって、絵画はその「メディアム medium」の本質を突き詰めていく過程であった、とする観点である。しかしながら、この絵画の「自己-批判」によってメディアムの本質を突き詰めた結果、絵画は物理的な平面となるのではなく、その一步手前の「視覚的イリュージョン optical illusion」の段階で留まると彼は主張する。「絵画平面の強い感受性 The heightened sensitivity of the picture plane」は、「視覚的イリュージョン」を許容しなければならない、と彼は言う。この後の議論の展開において、グリーンバーグはオールド・マスターたちもまたモダニズムによってその価値を貶められるのではなく、彼らがモダニズムの価値観においても変わらず価値のある存在であると主張するのである。メディアムの本質を突き詰める「自己-批判」的傾向という彼のモダニズム観は、形式的な条件を提示し、マネ以降の百年間の絵画の歴史的展開を見事に言い当てているといえるかもしれないが、その価値判断においては不明瞭であるといえる。

グリーンバーグはどうやって絵画の価値を判断しているのか？ なぜ初期論文「アヴァンギャルドとキッチュ」以来、「アヴァンギャルド」の救出を唱えてきた彼が、オールド・マスターに言及し、過去との連続性を主張せざるを得なかったのか？ (6) 「モダニズムの絵画」でかろうじて提示している「視覚的イリュージョン」こそが、彼の価値判断に関わる用語として読み取れると考えられる。この「視覚的 optical」という用語は、「絵画的 pictorial」とも言い換えられており、美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンの用語規定を想起させる。事実彼は、先述のようにその二年後に発表された「抽象表現主義以後」(一九六二年)で「絵画的 painterly」や「絵画的なるもの painterliness」について論じ、それはヴェルフリンがバロック美術から抜き取った「絵画的 Malerische」という概念によって規定された「質」であると述べている。ゴーキーやポロックに当てはめられた「抽象表現主義」という名称に意味があるとすれば、それは「絵画的なるもの」という意味である、とも彼は述べている。

先述のように、「絵画的なるもの」は、「モダニズムの絵画」や「抽象表現主義以後」よりも十年早く執筆された本稿ですでに登場した用語である。本稿ではヴェルフリンには触れられていないものの、『閉ざされた』形態よりも『開かれた』形態を」というように明らかにヴェルフリンの用語規定を用いて議論が展開されている。さらに本稿には、この「絵画的なるもの」をめぐってグリーンバーグ独自の考察が見られる。彼はそれを「あらゆるものを明瞭な分割というより推移によって見る」ことであると読解し、それはヴェネツィア派の画家たちからはじまって、リュベンスやベラスケス、さらには一九世紀の画家たち——ターナー、コンスタンブル、ドラクロワから印象派、ポスト印象派の画家たちまで——にまで連綿とつながる特徴であるとしているのだ。つまり、絵画のメディアムの「自己-批判」を展開したときに形式の極限で立ち現れる「視覚的イリュージョン」という彼が後に提出することになる概念の内実が、本稿ですでに具体的に述べられていると言えるのである。しかもこうした価値判断に関わる「質」を、展覧会評で見出しているところにグリーンバーグが批評家たる所以であるといえるだろう。

なお、本稿と関連した内容の論文として、本稿の注記で言及されている「オールド・マスターの

必要性 (The Necessity of the Old Masters)」(一九四八年) (7) と、本稿の後に発表された「二つの再考察 (Two Reconsiderations)」(一九五〇年) (8) が挙げられる。それぞれ『パーティザン・レビュー』の「美術時評」において発表された論文である。特に後者は、四月号に発表された「ヴェネツィア絵画の系譜」に続いて『パーティザン・レビュー』の五月/六月合併号で発表された論文であり、本稿と連続した内容となっている。ウィーン美術史美術館展を三度、四度と訪れた結果、グリーンバーグは展覧会の当初の印象を修正するために記述している。特に重要な点は、「ヴェネツィア絵画の系譜」ではあまり評価していなかったティツィアーノについて全面的に評価し直していることであろう。ここにもまた、まず作品ありき、というグリーンバーグの姿勢が表れているのである。

#### 註

- (1) ヴェルフリン由来の弁証法的歴史観については以下を参照。川田都樹子「クレメント・グリーンバーグ『ポスト・ペインター・アブストラクション』解題」『武蔵野美術』110号、23-24頁。
- (2) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose 1945-1949* volume 2, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1986. p.51.
- (3) Clement Greenberg, "L' Art Américaine au XXe Siècle," *Les Temps Modernes*, aout 1946. p.50.
- (4) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose 1945-1949* volume 2, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1986. p.285.
- (5) クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄他訳)、勁草書房、2005年、62-76頁。
- (6) こうした問題提起は以下の文献でも言及されている。松浦寿夫+岡崎乾二郎『絵画の準備を!』、朝日出版社、2005年。またこうした問題を考察するうえで、グリーンバーグのモダニズム観および「趣味の客観性」におけるT・S・エリオットの影響を指摘した以下の文献を挙げておく。Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg: A Life*, University of Minnesota Press, 1997. pp.135-37.
- (7) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose 1945-1949* volume 2, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1986. pp.248-52.
- (8) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals 1950-1956* volume 3, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1993. pp.34-39.