

アメリカ絵画試論：その美的照応について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-11-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大須賀, 潔, Ohsuga, Kiyoshi メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000405

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



アメリカ絵画試論

— その美的照応について —

大須賀 潔

美的照応とは、一般に時代や地域、或いは、作家を異にした作品相互に共通な表現性、或いは、共通な美意識が指摘できる状況を言うが、ここでは、特に或る特定な美的な伝統性の脈絡のうちに位置づけられる作品相互の関係を示すものとする。具体的には、アメリカ絵画史において、19世紀後半のルミニズム風景絵画と20世紀中頃の抽象表現主義の双方の表現性に指摘されている美的な照応、即ち、抽象的崇高についての検討を試みたものである。この全く違った表現性に或るひとつの美的な照応が指摘できるのは、アメリカの自然とそれに関わるアメリカの美意識的伝統が背景にあるからである。

主要項目：ルミニズム、ハドソンリヴァー派、抽象表現主義、抽象的崇高

An Aesthetic Correspondence in American Art

KIYOSHI OHSUGA

Aesthetic Correspondence generally means a situation in which we can recognize some similar expressiveness or sense of beauty among the works, which belong to various times and district, otherwise by different artists. But here, it means a mutual reference that can be traced in a specific art-tradition among them. Actually, this is a trial note on the recognized reference in American history of paintings that there are some aesthetic correspondence, like a abstract sublime, between the Luminism landscape paintings in late 19th century and the Abstract Expressionism in mid-20th century. Nevertheless the big difference of each expressiveness, both has the same background as to American Nature and aesthetic tradition.

Key terms : Luminism, the Hudson River School, the Abstract Expressionism, the Abstract sublime.

現代の美術状況の多様さは、それぞれの国や都市の、現代に至る美術史上の固有な展開を乗り越えて、現代に生きる個が発言する自由な表現の問題として、現代性という共時的な横の広がりの中に統合して見るべきことを強いてくるように思われる。しかも、その発言されている自由で様々な現代性の内容とは、素材や形式などの表現の様式的な、一元的な外見上の共通性によってアプローチされるのではなく、個々の作家の表現に見られる現代に対峙する問題意識を分析的に認識することから出発して、そこに浮き彫りにされてくる表現内包の主題的な傾向を、現代的状況の様々な様相の各局面と対応させることによって、初めて明らかにできるものに違いないだろう。そうした時に、表現主体の個が生きている現代の国や都市、社会などの歴史的な背景、或いはまた文化的、自然風土的な背景は、どの程度勘案されるべきかという問題が一方であるだろう。それは、現代美術を考える方法論的な視座の差異にとどまるものかもしれないが、歴史的な観点もまた一度は検討されるべきだろう。そのことはまた同時に、表現主体である現代の個とその表現性という検討対象の素材的な質に左右されることであるにしても、それらの存立基盤の背景を形成するいくつかの諸要件や美的な伝統性への眼配りを、方法論上の視座に入れた上で、多層な構造体として検討されなければならないものと思える。

ここでは、そうした問題意識を踏まえながら、アメリカ絵画において、現代の美術をアメリカ絵画史との具体的な美的伝統性の連関の内に把える試みをしてみたいと思う。この試論は、1981年6月の美学会西部会（第134回）で「アメリカ美術の美的伝統にふれて」と題して発表した内容を再整理したものである。この時は、ここに紹介する試論の他にアメリカ19世紀の風景画家ジョージ・インネス（George Inness, 1825-1894）の画業を紹介したが、それは今回は触れないことにする。古い発表ではあるが、口頭によったまま活字に記録化することなくしてしまったので、新たな資料を加えるにも不十分なままではあるが、活用することにしたものである。表題にした「美的照応」の言葉は、今回初めて用いるものである。一般的な美学用語でもなく耳慣れない言葉ではあるが、今回の考察の趣旨を伝えるのに適当と思われた言葉である。美的照応というのは、単に同じ質の美的なるものが、作品相互に共通に見いだされるという意味ではない。同時代の同じ流派に属する作家たちの作品であるなら、当然のように、作家の芸術的個性の違いを乗り越えてなお、同じ制作フィールドにある影響の所産として、共通な表現性の質を指摘することが可能であるだろう。それは、そうした意味の限りでは、美的照応の範疇にあるとすることができるが、より限定的に直接な相互影響の関係として認識されるべきものだろう。美的照応によって意味されるものは、相互に違った時代に制作された作品が、例えば、師弟関係というような直接的な影響の関連性を抜きにして、作家自身の創造の背景に見いだされる共通な美的伝統性、或いは、他の美意識的に共通な基盤に根源的な根を持っていると指摘できるような関係のことである。従って、時代を隔てた作品相互が、無自覚で無意識のうちに、それぞれ固有な表現展開に位置しながらも、同じ

ような類縁の表現性の質を有して、それが、或るひとつの美的な伝統性、美的な範疇へと帰納できる場合が、最も原義的な美的照応の関係であると規定できる。

その美的照応の問題が、具体的には、アメリカの抽象表現主義絵画と19世紀アメリカの風景画の展開とに指摘されていることを紹介しておきたいと思う。アメリカ絵画史のなかでも、ハドソン川派と呼ばれる19世紀の風景画は、そのアメリカン・リアリズムとも言うべき写実表現に典型的にアメリカ的な美的意識が示されているものとして、近年ますます研究が深められているが、なかでも、その到達点のように考えられているルミニズム絵画は、新たな作家の発掘も含めて、アメリカ的な自然観の抽象的な表現性を持つものとして評価されている。このハドソン川派の風景画、ルミニズムの絵画については、「アメリカ美術における伝統の問題について」（京都市美術館年報昭和48、49年度研究紀要）において詳細に論述してきたが、近年では1988年に静岡、岡山、熊本の各県立美術館を順回したメトロポリタン美術館所蔵の作品による「ハドソン・リヴァー派の世界」展が、最も手近な資料となっているので、それを見ていただきたいが、それらは、画題としては、写実的な風景絵画である。それが、アメリカの美意識的な伝統の流れとして、20世紀の抽象表現主義の絵画とどのような関連づけ、美的照応が指摘され得るのか、両者には、すぐには予測し難い表現性の違いが、主題の上からも様式的にもある。ルミニズム絵画は、写実的な対象把握のリアリズムの表現技法を踏襲して具体的な風景の場を描いた作品であり、風景の抒情詩とも言うべきロマンチックな情感を基調としている。さらには、作品に描かれている光に対する特異な感性から、神秘的な静けさを強く感じさせる表現性も内包した絵画でもある。一方で、抽象表現主義の絵画は、作家によって表現の差異はあるものの、具体的な自然の事物の再現描写とは無縁な色彩の抽象による空間構成の絵画である。19世紀アメリカと、20世紀の現代という時代性の差異も大きい二つの絵画に、何か共通なアメリカの美的伝統が指摘できるとは予測し難いものがある。しかも、アメリカ美術史は、つい最近まで、20世紀初頭を境界にしてまるで分断されているかのように別々に考えられてきた。アメリカ美術史の多くが、1900年以後の美術事象、1913年のアーモリー・ショーやザ・エイトのアッシュカン・スクールの作家たちの動勢を語るところから書きおこされたりしている。それは結局のところ、1940年代から1950年代にかけて出現してきた抽象表現主義や現代のポップアートを書き述べるために用意される前段といった感じさえする。それは抽象表現主義の作家たちの登場によって、初めてアメリカ美術が世界の第一線に立ったとして、大国アメリカのプライドを満足させるものだったからに他ならない。1958年と1959年にかけて、ヨーロッパ8ヶ国を順回していった展覧会、「The New American Painting」というニューヨークの近代美術館が企画した展覧会は、さながら、ヨーロッパ美術に対するアメリカ現代美術の勝利を誇る凱行進の印象を与えるもので、その美術的衝撃と共に反感と敵意をさえ呼びおこしたと言われている。無論、この場合でも、20世紀前半の美術は含まれていないし、

19世紀の展開など影かたちもないのは当然のことである。まだこの時には、アメリカですら、その領域は美術史的に正当な評価と位置づけの作業が進んでいなかったという事情もあった。

ともかくも一般的な見解として、アメリカ絵画の19世紀と20世紀は、何ら直接的間接的な関連がないかのように受けとめられたし、アメリカでも、そこに美術史上の照応関係を見ようとする動きは、抽象表現主義が一定の歴史的な視座に収まってから、ようやく始まっていくと言える。この抽象表現主義、別名ニューヨーク派と呼ばれるように、ニューヨークに集った多様な作家たちの多様な作品群で形成されている絵画を、19世紀の風景画との美術史的な流れの中に関連づけようと試みられたのが、1976年にニューヨークの近代美術館が企画構成した『The Nature Paradise : Painting in America 1800-1950』である。この展覧会では、アメリカ美術史の回顧的な構成の中で、ジャクソン・ポロックやウィリアム・デ・クーニング、ハンス・ホフマン、マーク・ロスコ、バーネット・ニューマンなど抽象表現主義の現代に、19世紀風景画のトーマス・コールやフレドリック・E・チャーチ、アルバート・ビアスタッド、そしてルミニスム絵画のマーチン・J・ヒード、フィツ・H・ラネなどの表現がどう照応していくのかが検討されている。20世紀初頭に活躍したアルバート・P・ライダーも勿論出陳されていて、それぞれの作品の表現性に、アメリカの自然がどのようなモメントとして作用されているかが留意されている。それは、アメリカ美術におけるロマンチックな伝統という美的意識で整理統合しようとした試みでもあった。しかしながら、アメリカ美術史の現代からのパースペクティブの中に、何か或るひとつの美的伝統を探る姿勢は、この時に突然現われたわけではない。抽象表現主義を除外した形でなら何度もあったと言えようが、それを踏まえた視座になってくるのは、1960年代ということになるだろう。例えば、1960年にミネアポリスにあるウォーカーアートセンターで開催された60点ほどの抽象表現主義の展覧会を見たイギリスのハーバード・リードが、それについての意見を求められた中で、「抽象表現主義が、シュールレアリスムやダダイズム、ドイツ表現主義のようなヨーロッパ的な伝統に根を持っているにもかかわらず、或いはまた、それが国際的に広まった動向であるのに、私が会場を見て強く印象づけられたのは、それがいかにもアメリカ的なものだということです。外国からの影響の痕跡は消失しているか、同化されているし、首尾一貫して積極的な独自な何かがある。」とヨーロッパにおける同時代の抽象と比較しながら答えているのだが、フランツ・クラインやクリフォード・スティルの作品に触れては、アメリカ的な自然との関連を指摘している。この時点でそれはリードの直観的な感想であったが、アメリカのインタビューアは、リードのそうした感想に対して、やや意外なニュアンスで関心を示しているのが読みとれる。1960年のArt News五月号に「Dialogue on modern U.S. Painting」として紹介されているハーバート・リードの抽象表現主義の各作家への論評は、新しい動勢を眼前にして立ち会っている批評家の眼が、どんなものであったかをうかがい知る資料でもある。リードは、過去のアメリカ美術全体

について相応の理解を持っているだろうし、その同じ批評の眼が、ヨーロッパの抽象と比較しながら、アメリカの抽象表現主義の表現には、何か特にアメリカ的なものが感じられると感想をまとめているわけである。その時点での直観的な印象ではあり、具体的に何がどうアメリカ的とは言っていないけれど、今日からすると何か象徴的な意味をさえ感じられる。

リードが感想を述べた抽象表現主義の表現性に見られるアメリカ的なものについて、抽象表現主義の論客の一人、ロバート・ローゼンブラム（Robert Rosenblum）は、「抽象的崇高」（the Abstract Sublime）という概念を導入することによって位置づけを試みている。1961年2月のArt News誌に発表した「The abstract sublime」という評論がそれである。抽象表現主義を語ろうとする時に、この抽象的崇高の美的理念は、今日ではよく知られた定説として認知されているが、この評論の中で、ロバート・ローゼンブラムは、クリフォード・スティル（Clyfford Still）の作品を見た人の、「それは宗教的な体験みたいだった」という感想と、アイルランドの浪漫詩人、トーマス・モール（Thomas Moore）が、1804年にナイアガラ滝を見て述べた感想とを、崇高の体験として共通に指摘できるだろうと書きおこしている。自然に対する崇高と美術に対する崇高、とくに崇高的風景画にそれが指摘できるとして、フリードリヒ（David Friedrich）とターナー（Joseph Mallord William Turner）、そしてマーク・ロスコ（Mark Rothko）の作品を例にあげて、そこに現れている視覚的感性的類縁性を語っている。「実際に、我々がそこに等しく力強い全体性をも体験する果てしなさに息もつがせず対面するというのは、常にロマンチック崇高の画家たちと抽象的崇高と呼ぶべきものを求めている近年のアメリカの画家たちのグループとを結びつけている主題なのである」（Art News, Feb. 1961）

ここで具体的に比較検討されているのは、フリードリヒの「海岸の僧」（Monk by the sea）とターナーの「夕暮れの星」（Evening Star）という海景の作品であり、それにロスコの「青の明るい大地」（Light Earth over Blue, 1954）が対置されている。「ロスコの抽象言語においては、こうした文学的詳細—超越的風景の表現と実際にそれを見ている人との共感をつなぐ橋—は最早必要ではない。つまり、我々が海の前の僧となって、あたかも夕陽や月光の夜に向い合うように、この広大な絵の前に黙って静観的に立っているのである。」（同上）そういう自然の情景を介在させた崇高の感情を、ローゼンブラムは、一方の浪漫的崇高と比較対照して、抽象的崇高と呼んでいるわけだが、それも本論の美的照応のひとつではあるが、この場合は、先に規定したようなひとつの共通な美的伝統の基盤は指摘できない。彼はさらに、Jackson Pollock の「Number 1, 1948」も例に出して、「ターナーの海に沈みきったように我々はその神々しい烈しさに投げこまれる」（同上）としながら、ポロックの様々な抽象表現が、いつも崇高な神秘を呼びおこす作品空間の大きさが生み出す崇高感を指摘している。或いはさらに、Barnett Newmanの1950年代の作品に触れながら、この4人の最大級のキャンバスには、その表現の特性

から、聖書という創世紀の第二次大戦後の神話と解釈できさえするのだという。「浪漫主義の時代は、自然の崇高性が神性なものを現わしたが、今日、こうした超自然的な体験は、描くだけの抽象的手段を通してもたらされる。かつての汎神論（pantheism）に用いられたものは、今は一種の描彩神論（paint-theism）となった」と結論づけている。

ローゼンブラムの趣旨は、抽象表現主義の表現性に指摘できるひとつの美的理念を、フリードリヒやターナーの作品に見る自然的崇高と対照させて、抽象的崇高として規定しようとしたものであったが、彼自身は、それをアメリカ絵画の美的伝統との検討をこの時点では試みていない。少しだけ、ドーレ・アシュトン（Dore Ashton）が、19世紀アメリカの風景画家、アルバート・ビアスタッド（Albert Bierstadt）とフレドリック・チャーチ（Frederic Edwin Church）の作品と抽象表現主義のクリフォード・スティルを比較した例があるのを挙げて、そうした崇高的風景画との足跡は、もっと国際的なフランスの伝統の影に隠されていると論評しているだけで、積極的な姿勢はまだ見えていない。アメリカ絵画における風景画の伝統、特にルミニズムについては、その最初の言及は、1954年のことだから、ローゼンブラムの論評の視座に入ってこなかったのも無理なことではなかったと思われる。しかし、彼は、その後に、この抽象的崇高の評論を展開させて、1975年に「Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothke」を出版したり、「American Landscape Issue」（Art in America, 1976 Jan-Feb）をまとめたりして、ルミニズム絵画と抽象表現主義が或る特性を分けもっていることを指摘するようになったのである。そして、先に挙げた1976年の展覧会「The Nature Paradise, Painting in America 1800-1950」が企画構成され、そこに「The Primal American Scene」と題して、アメリカの自然を介在させたアメリカ絵画の原風景を論じている。

このように、1960年代の初めに、抽象表現主義をアメリカ絵画史の中にどう位置づけるかという本稿で言う美的照応の視座の兆しが始まり、およそ15年後には、あらましの考えが整理されるようになってきたのである。それはさらに、ルミニズム絵画に関してだけではなく、アメリカ絵画の別の側面にも視座を広げていったようでもある。1978年に「アメリカ現代美術の巨匠たち—抽象表現主義の形成期 '35-'49」展という展覧会が、東京池袋の西武美術館で開かれた折に、その企画者の一人として来日したロバート・ホブbs（Robert C. Hobbs）が対談の中で答えている。

「モネの影響を受けたアメリカ版印象主義のほかに、トーナリズムというグループがいて、トナリストとして、ジェイムズ・アボット・マクニール・ホイッスラー、ジョージ・インネス、ジョン・トアックマン、トアックマンはよくモネ派といっしょにされるのですが、それよりもトーナリズムに近いんじゃないかと私は思います。こういう人たちが、まさに抽象表現主義の一つの源になっているというふうに考えられます。……けれども、そういうふうに具体的に関係が指摘できないものが多く

て、たしかにアメリカのトーナリズムのような重要な流れがあるにもかかわらず、私たちの扱っている抽象表現主義の作家たちは、このようなアメリカの自分の先輩たちを見ていなくて、ヨーロッパのほうばかりを見ているわけですね。ヨーロッパのほうが重要だったわけです。」（美術手帖、1978年8月号、「個人的なあまりにも普遍的な業もの」、藤枝晃雄氏との対談）

トーナリズムとは、色調主義とも言われ、近代日本画では、横山大観や菱田春草らによる朦朧体の表現との関連が指摘されているものだが、アメリカ絵画史の展開では、ルミニズム絵画における典型的な特質である拡散する光の表現との関連が言われてもいるものでもある。ホップスは、トーナリズムと抽象表現主義との直接的で具体的な関係が指摘できないので、それは次の世代の美術史家たちの課題であると言葉を続けているが、抽象表現主義の作家たちが、どれ程それを意識しようとしていなくとも、ここにも、アメリカ絵画の美的な伝統性に立った美的照応の関係が示唆されていると言えるだろう。本稿の元になった1981年の美学会西部会での発表では、この趣旨にそって、トーナリズムとされているアメリカの風景画家、ジョージ・インネスを紹介したが、抽象表現主義の作品との具体的な美的照応にまでは言及しなかった。

さて、本稿でも、ルミニズム絵画と抽象表現主義絵画との具体的な作品の比較検討を示さないまま、その美的照応の関係を結論づけていくことは、いささか説得力を欠くことになるが、先の「The Natural Paradise」の展覧会や近年の論述に示されているアメリカ絵画史における双方の位置づけを確認しておきたいと思う。

1989年7月に滋賀県立近代美術館が開館五周年を記念して企画した展覧会「戦後アメリカ絵画の栄光－1950年代／60年代－」が開かれた。この図録に、ニューヨーク州立大学教授のアービング・サンドラー（Irving Sandler）が、「抽象表現主義再考」（Abstract Expressionism Reconsidered）という文章をよせている。この中に本稿の趣旨がそのまま反映された一節があるので、滋賀県立近代美術館学芸員の安田篤生氏の翻訳を転用させていただく。

「スティールやポロックのようにロスコは色面抽象を描いたが、彼の絵画の特徴となるのは、精神の本質のメタファーとなる光に夢中になったことである。そうした神秘的いし超越的な光はまた、19世紀に盛んであったアメリカのリュミニスの絵画の特質だったものと考えられる。ロバート・ローゼンブラムは、ロスコの光輝に満ちた抽象を、マーティン・J・ヒードやジョン・ケンゼットの画家の風景と結びつけた。それらは「光の領土」を物語るものである。ローゼンブラムは次のように書いている。

《（リュミニストの）ヴィジョンの豊穡さと強烈さはとりわけアメリカ的な経験に重きを置いていることを示している。決まってリュミニストの絵画は、陸地の部分よりもむしろ、色づいた光や大気である自然の遮るもののない眺望（しばしば崖縁から見た海や空の風景）にわれわれを向かわせる。そして、北

アメリカ大陸の雄大さをも越えて想像力の内に伸長するような静かに光を放つ無限空間の、もの寂しい瞑想の中にいったい動きがあるならば、万物を粉碎する光の威力はゆっくりとではあるが避けがたい動きである。それはあたかも、このエネルギーと生命の根源によって全世界が分解され、そこに吸収されていくようなものである。代理宗教もまた、明らかにここでは一つの力である。（この）自然のアメリカの光は（中略）われわれをゆっくりと、（ラルフ・ウォルド・）エマーソンや（ヘンリー・ディヴィッド・）ソローといった、自然の力に神秘的にどっぷりたつかることを求められた人々の、超自然的で超越的な思考に導いていくことができる。》ローゼンブラムは結論として《アメリカの視覚のおよび文化的伝統において、（リュミニズムの）中心としての重要さの根拠として説得できるもの》があり、《そして、これを念頭に置くならば、ロスコの芸術はリュミニストの伝統を抽象の流儀で復活させるものとみなすことができる》と述べている。次に引くエマーソンの言葉をロスコが読んだことがあるのか、私にはわからないが、彼自身の考えを先取りするものである。《（人間の魂は）器官ではなく（中略）機能ではなく、光である》。ロスコの親友ニューマンがトランセンデンタリストを崇拝し、蜜月を過ごすのにかつてのソローが住んだウォールデン池を選んだほどだったことは注目に値する。」

この図録の中で、アービング・サンドラー氏が引用しているローゼンブラムの文章は、1987年にテート・ギャラリーで開かれたマーク・ロスコの展覧会に寄せられたものである。ローゼンブラムが、最初の「抽象的崇拝」の考えをさらに深めて、ハドソン川派やルミニストの精神的な支えともなったエマーソンの超越論にまで、美的照応をアメリカ的な美的伝統に結びつけるに至ったことが理解できるだろう。マーク・ロスコの抽象性では、こうした双方の美的照応の関係が明瞭に指摘されるようだが、他のポロックやニューマン、スティールといった作家たちの場合でも、その背景にアメリカ国土の広大さというアメリカ自然の特性が言及されていることは、先に触れたとうりである。それこそ、ハーバード・リードが、直観的に何かアメリカ的と感じた抽象表現性の共通な質に他ならなかった。そうしたアメリカの自然と自然観とを基軸にしながら、アメリカ絵画の視覚性というのは、矛盾するようだが、時に外部に向う爆発的な傾向を示し、また時に内面に向って沈思黙考する静かな傾向も見せてきた。ルミニズム絵画と抽象表現主義絵画も、時に動的であり、時に静的である。外に叫ぶような感情の激しさと同時に内省的な二面性を持っているのである。それらの個々の作家の個性的な表現性の内にも、時代を越えて、アメリカ的な美的伝統の脈絡に、ひとつの美的照応の関係が、恐らくは、今後のアメリカ絵画の新たな諸相に指摘できるのかもしれない。ただ、冒頭に書いたように、今はやはり、アメリカ的なものの伝統性をまた別の様相にしてみせる現代性の条件の方が大きな要素を占めるようになっているのも事実であろう。或いはまた、それすらも、現代性がまた新しいアメリカの自然と自然観を生みだし、やがては、別の観点からの美的照応の関係が指摘されるようになるのかもしれない。