

バーネット・ニューマン ———

形成期の作品に関して

塩津青夏

バーネット・ニューマン（1905－1970年）は、1944年のある文章のなかで、モダンアートの流れに関する考えをまとめながら、来るべき「未来の芸術」についてこう記している。

絵画の二つの異なる流派が展開してきており、現代のまさに今に至るまで続いている。一つ目のグループは、モンドリアンに代表される純粹抽象主義者たちである。彼らは我々の身の回りの世界を完全に否定し、純粹な形態と色彩からなる純粹主義的な世界を主張している。もう一方はダリやミロに代表されるシュルレアリストたちである〔…〕。彼らは、想像力と無意識という夢の世界を探求すべきであると考えている。どちらの流派も、一方は純粹主義的機能主義によって、一方は想像力の大胆さによって、造形芸術に重要な貢献を為している。未来の芸術は、それら二つの流派が結合したもの、あるいはその二つの中間にあるものだろう。未来の芸術とは、抽象的だが感覚に満ちた芸術〔…〕であるように思える。¹

彼は、モンドリアンのように幾何学的な形態や色彩のみによって画面を構成する「純粹抽象主義」と、無意識の世界からイメージを引き出す「シュルレアリスム」の双方を重要なものとして評価している。しかし、この画家のモダンアート観においては、どちらか一方だけでは十分でなかった。その二つを結合させた芸

術こそがモダンアートの「未来の芸術」である、彼はそう予言している。では、ニューマン自身の芸術の未来はどのようなものとなったのであろうか。その文章を書いてから約3年後の1948年1月29日、彼はその画歴においてきわめて重要な位置を占める《ワンメント I》(図1)を描くことになる。

《ワンメント I》は控えめなサイズ(69.2×41.3cm)ではあるが、この画家の画業における ブレイクスルー 突 破 を示すものであり、「ジップ」を用いた彼独自のスタイルを確立した作品としてよく知られている。全面にカドミウム・レッドの色面が広がり、その中心をオレンジ色の線条が鉛直に貫いている²。「ジップ」とは、ニューマンが描くそうした直線的な線条の名であるが³、彼はその特質について次のように説明している。「私のジップは、絵画を分割するのではないと思っています。それはまったく反対のことをするのだと思っています。私のジップはフォーマットを半分に、あるいはいくつかの部分に切ってしまうのではなく、それとは反対のことをします。ジップは絵画を統合するのです。それは一つの全体性を生み出すのであり、この点において私は、他の心的な見方から、そう、いわゆるストライプのように見ることから非常に隔たっているように感じるのです」⁴。すなわち「ジップ」は画面にその統一的な全体性をもたらすものであって、全体を複数の部分へと分割していく線ではない。「ジップ」は、モンドリアンの絵画に描かれる幾何学的、構成主義的な直線とは区別されるべきものであり、それまでの抽象絵画とは異なる新しい絵画空間を生み出すものであった。描いた本人でさえ、《ワン

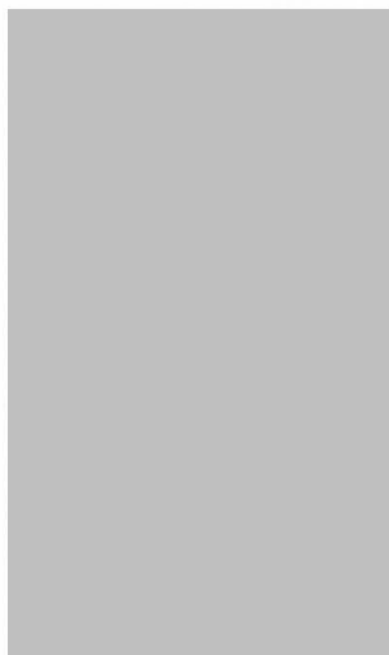


図1：《ワンメント I》 1948年
キャンバスとマスキングテープに油彩
69.2×41.3 cm
The Museum of Modern Art, New York

メントⅠ》を描いた後で「自分が何をしたのかを自問」するため、その絵画と向き合い、約8ヶ月にわたって制作を中断しなければならなかったほどである⁵。イヴ＝アラン・ボワも言うように、さまざまな芸術家のキャリアのなかで突破が訪れるという話はよく耳にするが、ニューマンの場合はそうしたエピソードのなかでも最もよく知られたものであるかもしれない⁶。

では《ワンメントⅠ》は、彼のそれ以前の作品から完全に「断絶」するほどに異なるものだったのだろうか。ニューマンが《ワンメントⅠ》へ至るまでに制作した絵画やドローイングにおいては、「ジップ」を思わせる抽象的・幾何学的な形態が描かれていることがある。しかしまたそれとは対照的な、生物を思わせる有機的なモチーフが描かれることもある。さらに、その両者は時として一つの画面上で組み合わせられ、関連づけられて全体的なイメージを成立させてもいる。本論では、そういった彼の形成期の作品を年代順にたどってみたい⁷。そうして見ていけば、彼の革新的な絵画《ワンメントⅠ》が、それらの作品からの突発的な「断絶」として生まれているわけでもなければ、抽象的な要素が選択され具象的な要素が捨象された結果であるといった単純で還元主義的な物語の結末として描かれているわけでもないことが見えてくるはずである。

現存するニューマンの作品は、1944年から1945年に制作されたものが最も早い

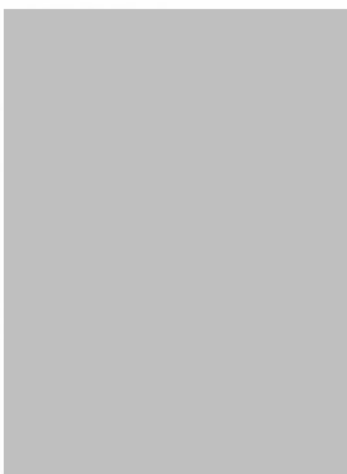


図2：《祝福》 1944年
紙にオイルクレヨンとワックスクレヨン
64.8×48.3 cm
The Museum of Modern Art, New York

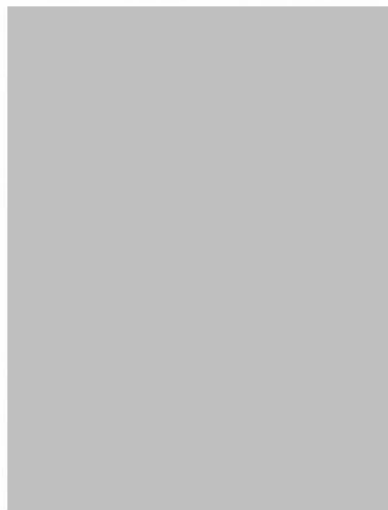


図3：《ゲア》 1945年
カードボードに油彩とオイルクレヨン
71.1×55.9 cm
The Art Institute of Chicago

時期にあたる⁸。その時期の作品としては絵画とドローイング合わせて33点が残されており、そのうち4点の作品にのみタイトルがつけられている⁹。《祝福》(1944年、図2)、《オルフェウスの歌》(1944-45年)、《オシリスの虐殺》(1944年)、《ゲア》(1945年、図3)がそれである。宗教的な意味を含むと考えられる「祝福The Blessing」を除いて、タイトルはそれぞれ創世や再生に関する古代の神話から採られたものであり、そこには「起源」に対するニューマンの関心が反映されている。例えば「ゲアGea」は、ギリシャ神話に登場する女神「ガイアGaea, Gaia, Ge」を参照している¹⁰。世界の始まりから存在する大地の女神であるガイアは、天空の神ウラノスや海の神ポントスなどを生む¹¹。またオシリスは、セトに殺されるも妻イシスによって復活するエジプト神話における死・復活の神である¹²。ニューマンはそれらの神話をタイトルに用いることで、その神話から「起源」の象徴を引き出している¹³。

この時期に制作された彼の作品には、植物や微生物など、何らかの生命が発生する場面のイメージが繰り返し現れている。クレヨンを用いたドローイングである《祝福》には、2つの主要なモチーフが描かれている。右側には上下に黄色い芽を伸ばした種子のような形体が描かれ、左側には植物の茎が成長しているかのようなイメージが描かれている。それらはどちらも、はじめに外側を縁取るようにして輪郭を引いた後に、その中を色付けするように塗りこめられている。発芽した植物を思わせるその2つのモチーフの周囲には、黒い色面が薄く広がっている。《ゲア》では、モチーフはほぼ全て黒いクレヨンで輪郭線を引かれ、内側が調子を付けた黄色や褐色の色面で塗られている。中央に円のモチーフが配置され、そこから画面左や下方に向けて扇状の形体が描かれている。その周囲には、浮遊する微生物や、蛾の触角を思わせる有機的なモチーフが複数描き出されている。個々の形体は太い輪郭線で縁取られて強い求心性を生んでいるが、卵のような円を中心にして外側へ向けて生命が生まれているようなイメージの描かれたこの《ゲア》は、ニューマンの「起源」への関心を示すこの時期の代表的な作品となっている。

ニューマンの絵画やドローイングに植物や微生物、あるいは昆虫など生物のようなモチーフが現れていることについては、彼が1940年頃に自然科学に関心を寄せていたという事実との関連も指摘されている¹⁴。ニューマンは1939年には植物に関心を寄せてブルックリン植物庭園に通い、1940年にはアメリカ自然史博物館の講座を受講し、アメリカ鳥学会の準会員となっている。またその翌年にはコーネル大学でも植物学と鳥類学を学んでいる¹⁵。彼があるパネル・ディスカッションの席で「鳥類学が鳥のためにあるように、美学は芸術家のためにある」と発言した

ことはよく知られている¹⁶。

だがこの1940年代中頃の時期、生物のような形態を描いていたのはニューマンだけではなかった。ローレンス・アロウェイが論じたように、ウィリアム・バジオテスやロバート・マザウェル、ジャクソン・ポロックといったニューヨークの一群の画家たちが、^{バイオモーフィック}生命形態的なイメージを描き出していたが、動物や植物など、生命体の有機的な形態を描き出すバイオモρφイズムの影響源の一つには言うまでもなくシュルレアリスムがある¹⁸。アンドレ・ブルトン^{オートマティスム}はシュルレアリスムの定義のうちに「理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり」という「自動現象」の手法を掲げている¹⁹。しかしアロウェイの言うように、ニューヨークに出現したバイオモρφ的な作品はオートマティスムだけではなく、自然や神話、無意識など様々な領野への関心から生まれている²⁰。それら様々な領域と、無意識を利用するべくシュルレアリストたちが見出したこのオートマティスムの手法を学んだニューヨークの画家たちはバイオモρφ的なイメージを生み出していくことになる²¹。

妻アナリーによれば、《無題》(1945年、図4)や《無題》(1945年、図5)を含む数枚のドローイングを、ニューマンは「シュルレアリスムの」と呼んだことがある²²。ねじれた茎や巻きひげ状のもの、あるいは微生物にも見えるいくつかの形態は空中を浮遊しているように描かれており、特に図4の《無題》では、地平線も示唆されていないため作品内部の空間の上下左右の方向性がはっきりしない。《祝福》や《ゲア》とは異なり、これら2点のバイオモρφ的な形態の周囲は、

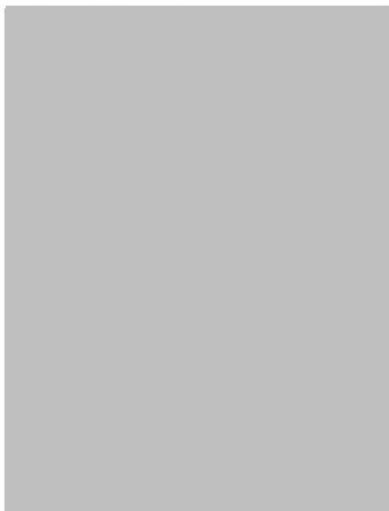


図4：《無題》BNF 143 1945年
紙にインク 50.5 × 37.5 cm
The Barnett and Annalee Newman Foundation

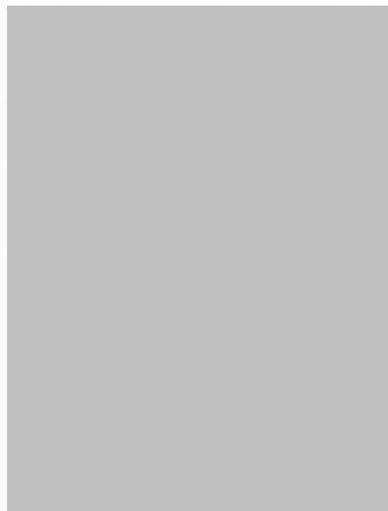


図5：《無題》BNF 146 1945年
紙にインク 50.5 × 37.5 cm
The Barnett and Annalee Newman Foundation

クレヨンやインクで塗られていない。それらのドローイングを描いた時、彼がどれほど意図的に無意識——「想像力と無意識という夢の世界」——から創造力を引き出そうと考えていたかは定かではない。しかし黒いインクを筆に載せ、それを自由に運ぶことで生まれているイメージは、確かに他の彼のどのような作品よりも明白に、ニューマンによるオートマティスムの実践を示しているようにみえる²³。

ここで興味深いのは、彼が1945年に4点制作した水彩のドローイングである（図6、7）。そこでニューマンはまず、かなり濃度を薄めた水彩絵具によって、5つか6つ程度の色面をすき間なく水平に並べている。そうして画面にいくつかの矩形の色面を描いた後で、彼は比較的濃い水彩絵具と幅の細い絵筆を用いて、バイオモーフィックな形態を描き加えている。それらの形態は、背後の色面と全く無関係に描かれているわけではない。《無題》（図6）では、中心に比較的大きく植物を思わせるものが描かれているが、画面左寄りのグレーの色面のエリアには細かなものを集中的に描いている。《無題》（図7）についてトーマス・ヘスは、「ニューマンの芸術において、中心に垂直のモチーフが提示された最初のもの」²⁴であると位置づけているが、その画面の中心には確かに薄い藍色で色帯が描かれている。縦長のフォーマットのなかで中心に垂直のモチーフが配置されたその構図は、後の《ワンメントI》を連想させる。しかし中心に描かれた垂直の色帯の周囲には、絡まる蔦のようなモチーフが描き加えられている。画面左側の色面には、それがほとんど乾かないうちに描かれたのだろう、文字通り色面と溶け合うように曲線と斑点が描かれている。

これらの水彩のドローイングを制作する際、矩形の色面を描いて全体を覆った段階で、ニューマンがその画面を見て何を考えたのかは分からない。彼は制作に着手した最初の段階から、それらのバイオモーフィックな形態を後に描き加えることを構想して色面を描いたのかもしれない。あるいはそれらの形態を描き加えることを決めたのは色面を描いた後であるかもしれない。だがいずれにしても、彼が「シュルレアリスムの」と呼んだいくつかのインクのドローイング（図4、5）を想起させるそれらのバイオモーフィックな形態は、はじめに描かれた色面を構図上の基盤として描き加えられ、その画面に活気を与えている。

ブレンダ・リチャードソンは、ニューマンのドローイングが持つ独自性を次のように強調している。「バーネット・ニューマンの一つの総体としてのドローイングにおける最も直接的に際だった側面とは、その一貫した特異性である。[...] 似たようなドローイングは二つとして無いし、同類だと呼べるものすら無い。いか



図6：《無題》BNF 135 1945年
紙に水彩とテンペラ（？）
29.2×41.3 cm
The Ulla and Heiner Pitzsch Collection, Berlin

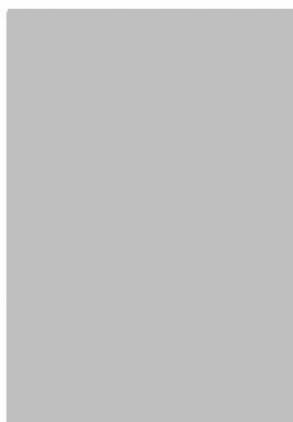


図7：《無題》BNF 137 1945年
紙に水彩 55.6×38.4 cm
Collection Barbaralee Diamonstein-Spielvogel,
New York



図8：《無題》BNF 158 1946年
紙にインク 61×45.7 cm
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek,
Denmark



図9：《無題》BNF 159 1946年
紙にインク 45.7×61 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.



図10：《異教徒の空虚》 1946年
キャンバスに油彩 83.8×96.5 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.

なるものであれドローイングは、いずれかの絵画の構図を引き写しているということはない」²⁵。彼女によれば、ニューマンのドローイングのなかでは、「絵画においては決して現れることのなかったいくつかの『実験』がある」²⁶。その「実験」の例の一つとして、「円のドローイング」が挙げられている（図8、9）²⁷。この2点はともに黒のインクによるドローイングであるが、その中心に塗り残しによる白い円が描き出されており、周囲には放射状に広がるようなものが黒く描かれている。それらのドローイングにおいては、例えば《無題》（図4）に見られたようなバイオモーフィックな形態は描かれていない。

確かにリチャードソンが述べるように、1948年の《ワンメント I》以降、ニューマンは彼が1946年に描いたこの円形のモチーフを絵画に登場させることはなかった。だが、その円のドローイングと同じ時期に描かれた絵画には、円のモチーフも登場している。《異教徒の空虚》（1946年、図10）には、彼が描いた2枚のドローイングの円のイメージが、ネガとポジが反転したようなかたちで描かれている。ドローイングにおいては塗り残しによって白く描き出されていた円は、《異教徒の空虚》においては黒い円になり、その周囲で放射状に黒く描かれていたものは白く描かれている。そしてこの絵画においては、円だけでなくそれを取り巻く小さな植物のようなモチーフが複数描かれているが、それらは、先にも見たいくつかの「シュルレアリスム的」なドローイングに描かれている形態に由来するものかもしれない。図4や図5に示したドローイングにおいてはそれぞれに異なる方向性をもって描かれていた個々のバイオモーフィックなモチーフは、《異教徒の空虚》では、中心に大きな円を据えたその構図のなかで、その円をとりまくように、あるいは円の中から発生する生物のようにして描かれている²⁸。

だが、1946年に制作されたとされるニューマンの作品にバイオモーフィックなモチーフが表れるのは、むしろ稀である。その多くは、2つないし3つ程度の直線的な要素のみで構成されるものが多い。《起源》（1946年、図11）には、それぞれが微妙に形状の異なる3本の直線的な色帯が描かれている。右側と左側の色帯は微妙に下端の幅が狭まるV字型になっており、一方は垂直に描かれ、もう一方は左に傾斜している。その間の白い色帯は真っ直ぐ垂直方向に伸びており、下端部分が濃い水色の絵具で塗られている。また、《命令》（1946年、図13）のなかでは、クリームがかった白色の垂直な色帯が一本だけ描かれ、左右で色と質感が異なる色面がその両側に配置されている。それら2点の絵画に描かれたモチーフの形体は、おそらく同時期に制作された一群のインクのドローイング（図12）に由来しているか、あるいは少なくともそれらが並行して制作されたことはほぼ疑いない。

《起源》や《命令》などの作品を見てみれば、例えば《異教徒の空虚》などと

比べて、それら2点の作品のほうが明らかに《ワンメント I》に近いように見える。画面を構成する要素は、直線的な色帯と色面の二つがその主たるものとなっており、そこにはバイオモーフィックなモチーフは描かれていない。また《起源》や《命令》と同じく1946年に描かれた《モーメント》(図14)は、さらに《ワンメント I》に近いように見える。中心にはやや幅の広い垂直の色帯が描かれ、その周囲には斑状に色づけされた褐色の色面が広がっている。それらの絵画を、ニューマンの芸術の展開において、どのように位置づければよいのだろうか。ポール・シンメルによれば、1945年に描かれた水彩ドローイング(図6、7)がバイオモーフィックな形態が描かれた最後の段階となり、それ以降はより完全な抽象へと移行し、「ニューマンは最終的に、前景の生物学的な細部描写を放棄し、背景にあった抽象のほうを選んだ」ということになる²⁹。しかし《起源》や《命令》、あるいは《モーメント》に描かれている直線的な垂直のモチーフは、より単純で抽象的な形態をとるものとして《ワンメント I》の「ジップ」へと直接的に接続されるものではない。

ニューマン自身は後に、《ワンメント I》以前の作品に描かれる背景が「空気を感じさせる」ものであるとしてこう批判している。「それらの年〔1946-47年〕、絵画のなかで一つか二つの要素を用いたものを私が描いたときはいつでも、そこには空気を感じさせる背景という感覚が確かにある、そう思うのです」³⁰。《起源》や《命令》などにおいてニューマンは、ギリシャ神話でもエジプト神話でもなく、



図11：《起源》 1946年
キャンバスに油彩 101.6×75.6 cm
The Art Institute of Chicago

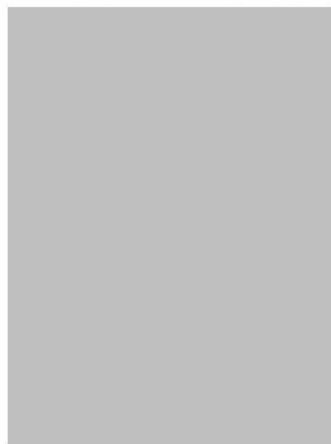


図12：《無題》 1946年
紙にインク 61×45.7 cm
Collection Robert and Jane Meyerhoff,
Phoenix, Maryland

おそらく創世記を参照して描いている³¹。《命令》というタイトルには、神の最初の命令——「光あれ」、そして光があった——が暗示されており³²、《起源》に描かれた色帯やV字型のモチーフが示唆するのは、文字通りの「起源」、すなわち世界が生起する瞬間に差し込む光というべきものだろう。その意味で、《起源》や《命令》などの作品においてパイオモフィックな描写は廃棄されてはいるが、それらは純粹に幾何学的な要素だけで構成される絵画という方向を示すものではない。1946年において、ニューマンがこのように空間を「地」として、それらの光のモチーフを「図」として描く時、彼は依然として因襲的な絵画空間を保持している。

ドローイングであれ絵画であれ、《ワンメント I》より前における彼の仕事のなかで最も重要なのは《ユークリッドの深淵》(1946-47年、図15)である。クレメント・グリーンバーグに宛てた手紙のなかで、彼はその作品が一つの「頂点」をなしていると書いている。「私が自分のコンセプトを生み出し、現在のスタイルを発展させたのは1944-45年でした。1946年までに、私は自分が《ユークリッドの深淵》と呼ぶ絵において頂点を迎える、一連の絵にすでに取り組んでいました」³³。

《ユークリッドの深淵》では、画面右側のエッジに沿うようにして配置された黄色い逆L字型の形体と、ゆるく湾曲した色帯との二つの要素が、黒い色面と組み合わせて描かれている。ニューマンははじめそのタイトルを《深淵》としていたが、最終的に《ユークリッドの深淵》に変更した³⁴。ユークリッドとは、物の形や

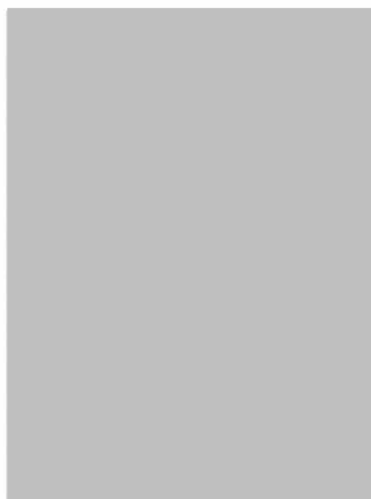


図13：《命令》 1946年
キャンバスに油彩 121.9×91.4 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum, Basel



図14：《モーメント》 1946年
キャンバスに油彩 76.2×40.6 cm
Tate

大きさなど空間に関する性質を研究する学問である幾何学を大成した古代ギリシャの数学者の名であり、深淵とは、果てしなく、計り知ることのできない暗黒の空間である。そのタイトルには、幾何学に関しての論争を望むようなニューマンの態度が表れている。

《ユークリッドの深淵》に関連して、ニューマンは3点のドローイングといくつかのスケッチを描いている。ドローイング3点のうち、2点はクレヨンで（図16、17）、1点は水彩とインクで描かれている（図18）³⁵。いずれのドローイングも、《ユークリッドの深淵》と同様に、黒い色面とともに、画面右側に逆L字型のモチーフ、左側に垂直の色帯を配置する構図を採っている。それらは4枚ともほぼ同じ縦長のフォーマットとなっている。しかし絵画と異なり、それらのドローイングにおいては、黄色い色帯に加えて、バイオモーフィックなモチーフが描かれ



図15：《ユークリッドの深淵》 1946-47年
70.5×55.3 cm
肌理のついたペーパーボードに油彩、オイルクレヨン、ワックスクレヨン
Private Collection

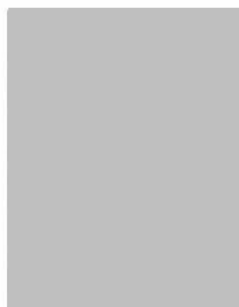


図16：《無題（ユークリッドの深淵1）》 1946年
紙にクレヨン 26×19.1 cm
Collection Carl Spielvogel and Barbaralee
Diamondstein-Spielvogel, New York

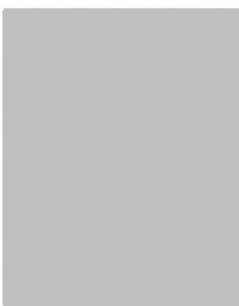


図17：《無題（ユークリッドの深淵2）》 1946年
紙にクレヨン 27.9×21.6 cm
Collection John R. Gaines, Lexington,
Kentucky

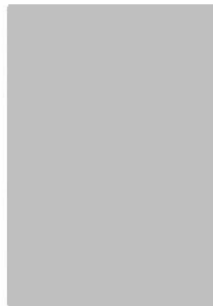


図18：《無題（ユークリッドの深淵3）》 1946年
紙に水彩とインク 41.6×29.2 cm
Whereabouts unknown

ている。ニューマンはそれら3点のドローイングを描くなかで、そのバイオモーフイックなモチーフの数と大きさを変化させている。図16のドローイングにおいては、左側の色帯のなかに植物のようなモチーフが大きく描かれているが、それは図18の作品のなかでは小さな蜘蛛を思わせる形で小さく2つ描かれている。その他、右側の黄色い部分に根付いた植物のようなものも、図17、図18のドローイングでは小さく描かれ、絵画においてそれは描かれていない。

また図16のドローイングは、《ユークリッドの深淵》と異なり、逆L字型のモチーフが画面のエッジに沿うようには描かれていない。この違いは小さなものだが、注目に値する。《ユークリッドの深淵》においては、それがエッジに沿うように描かれていることで、右側の黒い色面が破棄されている。つまり右側の黒い色面がなくなることで、「その色帯は、絵画の境界の部分に位置することで、後ろの空間を背景とした前景にある図、という感覚を破壊する」³⁶とともに、その色帯はその形体と相俟って支持体そのものの形状とより強く呼応しているのである³⁷。ニューマン自身、《ユークリッドの深淵》は「空気を感じさせるもの」がなく、その作品において再現的な絵画制作から離れたと感じたと話している。

「…」そこには、空気を感じさせるものが無いのです。…」私の描いているものが数学的であるとか、あるいは生命から引き離されているという意味ではありません。「自然」[という言葉]を、私は非常に特殊なものとして使っています。何らかの抽象——例えばカンディンスキーの抽象——は、実に自然の絵画だと思うのです。その三角形や円錐や円は瓶かもしれない。それらは木かもしれないし、建物かもしれない。《ユークリッドの深淵》において、私は自分自身が自然から引き離されたとは思いますが、生命から引き離されたとは思っていません。³⁸

1947年の1月20日から、ニューマンが組織したグループ展「表意文字的な絵」がベティ・パーソンズ・ギャラリーで開かれた。その展覧会に《ユークリッドの深淵》は、《ゲア》とともに出品された³⁹。それからの一年間、つまり1948年の1月29日に《ワンメントI》を制作するまでのニューマンの仕事は、彼に大きな成果をもたらした《ユークリッドの深淵》のさらなる展開の試みであるように見える。

《ユークリッドの死》(1947年、図19)と、《創世の時》(1947年、図20)の2点がその典型的な作品である⁴⁰。《ユークリッドの深淵》において画面右端に描かれていた逆L字型の色帯は、横長のフォーマットの《ユークリッドの死》では画面の中央に位置しており、その右側には《異教徒の空虚》などの作品に見られた円形

のモチーフが再び描かれている。それは円の内側が黒く、外側が白く放射状に塗られており、日蝕のような光景になっている。《創世の時》においてはその円盤状の形体が二つのモチーフに挟まれる位置に描かれている⁴¹。《ユークリッドの深淵》の二つの色帯は直線的に描かれているが、《創世の時》においては、植物の根や茎を思わせる有機的なものとして描かれている。図21のスケッチがこの絵画のための準備的なものとして描かれたのであれば、そこに描かれた植物のような形をした色帯の部分には直線的な描写の痕跡が残っており、幾何学的な形態が植物のよ



図19：《ユークリッドの死》 1947年
キャンバスに油彩 40.6×50.8 cm
Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles

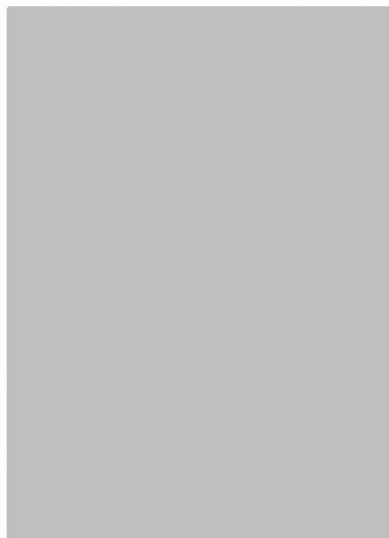


図20：《創世の時》 1947年
キャンバスに油彩 95.3×69.9 cm
Fondation Beyeler, Riehen, Switzerland

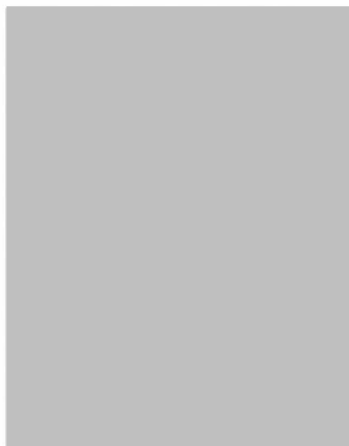


図21：《折り目のある紙の鉛筆スケッチ》BNF 283
27.9×21.6 cm
The Barnett and Annalee Newman Foundation

うな形へと変化する過程を示していることになる。

ここまで見てきたように、ニューマンの1944年から1947年までの仕事は、幾何学的で抽象的な形体と、有機的でバイオモーフィックなものの二つの要素が組み合わされて展開されてきている。バイオモーフィックなイメージは、絵画を再現的で「自然」なものにし、その空間を伝統的なものに引き戻してしまう危険性を孕んでいた。しかしその有機的な形態は、直線的な色帯や円といった幾何学的なモチーフによって「空虚」⁴²になってしまうイメージに活気をもたらしものでもあった。時としてバイオモーフィックなイメージは画面から姿を消すが、そこに残された抽象的なモチーフも、純粹に幾何学的な絵画の構成要素として描かれたものではなかった。後年のインタビューを、いま一度引用してみよう。

今では、私はそれらを光の筋として考えていたんだろうと思います。実際にどのように考えていたかは、分かりません。[...] 私が《ワンメント》と呼ぶ最初の絵画、つまり私の最初の《ワンメント》を描いた時、私はおよそ8ヶ月か9ヶ月、その絵画と関わり続け、何を成したのだろうかと考え続けました。それは何だったのだろうか？ と。私は悟ったのです。その時まで私は、言わばある種の構え^{アティチュード}——仕掛け^{デバイス}とは呼びたくない——を使った時はいつでも、その周りにあれこれと描き加えていったものです。私はキャンバスを非常に生命力のあるものにするために、キャンバスを埋めようとしていました。[...] しかし突然、まさにこの《ワンメント》で、私は表面を満たしてしまっているということに気づいたのです。⁴³

《ワンメントⅠ》(とそれ以後の作品)が、彼の形成期のどの作品とも全く次元の異なるものであることは疑い得ないし、《ワンメントⅠ》の誕生はほとんど啓示的とも呼べる出来事であったかもしれない。しかしそれは形成期の作品からまったく「断絶」して成立したものではなかった。ニューマンはそこにおいて、形成期の仕事のなかで彼が真摯に向き合い、それゆえ執拗に残存していた、有機的な形態と幾何学的な構成による伝統的な造形空間を突き抜け、新しい種類の絵画へと到達したのだった。そしてそれだけによりいっそう《ワンメントⅠ》における突破というニューマンの達成もまた大きなものとなっているのである。

(しおつ・せいか 愛知県美術館学芸員)

註

- 1 : Barnett Newman, "On Modern Art: Inquiry and Confirmation," *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neil (New York: Alfred A. Knopf, 1990), 69. 以後、P.O'Neil ed., *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* はSWIと略記。
- 2 : その色帯の下にはマスキングテープが貼りわたされたままになっているが、そのことは、この作品がほとんど実験的なものとして制作されたものであることを示している。
- 3 : 「ジップ」という語をニューマンが使い始めるのは、1960年代の中頃になってからであった。その最も早い使用例として以下が挙げられる。"A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess" (1966), in *SWI*, 278.
- 4 : Barnett Newman, "Interview with Emile de Antonio" (1970), in *SWI*, 306.
- 5 : Newman, "Interview with Emile de Antonio," in *SWI*, 306. 彼はここで制作の中断期間を「約8、9ヶ月」と述べているが、また別の場所では「ほぼ1年」と話している。Newman, "Interview with David Sylvester," in *SWI*, 255. トーマス・ヘスは「約8ヶ月」とのみ記している。Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971), 51.
- 6 : Yve-Alain Bois, "Newman's Laterality," in *Reconsidering Barnett Newman*, ed. Melissa Ho (Philadelphia Museum of Art, 2005), 30. 以下の邦訳を参照。イヴ＝アラン・ボワ『「ここにわたしがいる」バーネット・ニューマンの絵画における側向性』近藤学訳、『アメリカ抽象絵画の巨匠 バーネット・ニューマン』前田希世子編、川村記念美術館、2010年、56頁。
- 7 : 本論では1944年から1947年までの時期をニューマンの「形成期」とする。またそのなかで特に参照されるのは、ニューマンの形成期に焦点を当てたブレンダ・リチャードソンやジェレミ・ストリックらの研究である。Brenda Richardson, *Barnett Newman: The Complete Drawings, 1944-1969*, exh. cat. (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1979); *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman*, with essay by Jeremy Strick, exh. cat. (New York: Pace Wildenstein, 1994).
- 8 : ニューマンは1920年代にはアート・ステューデント・リーグで絵を学び、1930年代には高校で美術の教師をするなどしつつ、自身の制作をしていたと思われる。しかし1943年以前に描いていた作品は全て破棄された。Hess, *Barnett Newman*, 45.
- 9 : 作品の基本的な情報に関しては、以下のカタログ・レゾネを参照。また本論では作品を識別のため図版キャプションに適宜レゾネ番号 (BNF) を付す。Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, and Heidi Colman-Freyberger, *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné* (New York: The Barnett Newman Foundation; New Haven and London: Yale University Press, 2004). しかしながら、ニューマンの作品、とりわけドローイングについては画家本人によって年代が記されていないものが多く、彼の死後、記録や妻のアナリーらによって特定されたものである。そのため、ストリックも注意を促しているように、必然的に、それらの年代はしばしば推測的なものとならざるを得ない。Jeremy Strick, "Enacting Origins," in *The Sublime Is Now*, 11.
- 10 : Hess, *Barnett Newman*, 47.
- 11 : 以下を参照。ヘシオドス『神統記』廣川洋一訳、岩波文庫、1984年。
- 12 : 無記名「オシリス」『新潮世界美術辞典』新潮社版、1985年、236頁。
- 13 : 古代神話への関心は、ロスコやゴットリーブなど同時代の画家たちに共有されていたものであった。二人は次のように述べている。「神話は我々を捕らえます。[...] それが私たち自身のなかで、真に迫り現存するような何かを表現しているがゆえに、神話は我々を捕らえるのです」。Adolph Gottlieb and Mark Rothko, "The Portrait and the Modern Artist," typescript of a broadcast on "Art in New York," Radio WNYC, October 13, 1943; reprinted in *Adolph Gottlieb: A Retrospective*, exh. cat. (New York: The Arts Publisher, Inc., 1981), 171.
- 14 : 例えば、以下を参照。Strick, "Enacting Origins," 10-11.

- 15 : Melissa Ho, "Chronology," in *Barnett Newman*, ed. Ann Temkin (Philadelphia Museum of Art, 2002), 319-20. 以後、Ann Temkin, ed., *Barnett Newman* (Philadelphia Museum of Art, 2002).は*Philadelphia 2002*と略記。
- 16 : Hess, *Barnett Newman*, 26.この発言に関しては、以下の文献に詳しい。金悠美「バーネット・ニューマンの美学批判とその帰結」『美学』第54巻、第9号、(2003年12月)、1-14頁。
- 17 : Lawrence Alloway, "The Biomorphic Forties," *Artforum*, vol. 4, no. 1 (September 1965): 18-22.
- 18 : Ibid.
- 19 : アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、46頁。
- 20 : Alloway, "The Biomorphic Forties," 20.
- 21 : 例えばシュルレアリストたちと親交のあったロバート・マザウェルは、ポロックにオートマティスムの原理について教えていた。Robert Motherwell, "Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943," interview by Sydney Simon, *Art International*, vol. 11, no. 6 (Summer 1967); reprinted in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (New York: Oxford University Press, 1992), 161. またポロックにおける無意識や偶然性の問題については、以下を参照。大島徹也「ジャクソン・ポロック—存在と生成」『絵画の制作学』藤枝見雄、谷川渥、小澤基弘編、日本文芸出版、2007年、307-10頁。
- 22 : Richardson, *The Complete Drawings*, 80.
- 23 : Strick, "Enacting Origins," 15.
- 24 : Hess, *Barnett Newman*, 47. このヘスの本では、図版が上下逆に掲載されている。
- 25 : Richardson, *The Complete Drawings*, 13.
- 26 : Ibid., 18.
- 27 : その他に挙げられている「実験」の例は、先の切り取られたようなジップや、グリッドを暗示するようなジップを描いたドローイングなどである。
- 28 : ニューマンがこの絵画について、「そこから、そしてその周囲で生命が発生しているような——原初における起源のような——ある種の空虚」を描いていると話したように、ここでも彼の起源に対する関心をうかがうことができる。Barnett Newman, "'Frontiers of Space' Interview with Dorothy Gees Seckler" (1962), in *SWI*, 249.
- 29 : Paul Schimmel, "Images of Metamorphosis," in *The Interpretive Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism: Works on Paper 1938-1948*, exh. cat. (Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1986), 25. この展覧会カタログに掲載されているニューマンの1945年の水彩ドローイングは、《無題》(図6、BNF135)と《無題》(BNF136)の2点である。
- 30 : Barnett Newman, "Interview with David Sylvester," in *SWI*, 255.
- 31 : Hess, *Barnett Newman*, 52.
- 32 : Ibid.
- 33 : Barnett Newman, "Letter to Clement Greenberg," in *SWI*, 204.このニューマンの記述に関しては、その前後の文脈に注意が必要であろう。グリーンバーグは重要なエッセイ「『アメリカ型』絵画」(1955年)のなかで、ニューマンがクリフォード・スティールから影響を受けていることをほのめかすような記述をしたが、ニューマンはそれに反論し、自身の芸術がスティールのそれに由来するものではないことを示すためであった。グリーンバーグははじめ次のように書いている「彼〔スティール〕

は、流派を『形成した』ほとんど唯一の抽象表現主義者である。ここで私が言おうとしているのは、彼に刺激されあるいは影響を受けた多くの芸術家たちのうちの何人かが、彼を模倣しているということではなく、彼ら自身が力強い、独立したスタイルを確立してきているということである。バーネット・ニューマンはそのうちの一人である〔…〕。Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting,” *Partisan Review*, vol. 22, no. 2 (Spring 1955); reprinted in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O’Brian (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993), 231. ニューマンの反論の後、グリーンバーグはこの部分を次のように変更している。「スティールは派を築いた唯一の『抽象表現主義者』であるが、ここで私が言おうとしているのは、彼に刺激され影響を受けた多くの画家の内の少なくとも二人の者は、それによって自らの自立性を失っていないということである。バーネット・ニューマンはたとえスティールの作品を一点も見えていなかったとしても、ほぼ同じように自己を実現していたかもしれない」。Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting” (1955/1958), in *Art and Culture: Critical Essays*, (Boston: Beacon Press, 1961), 224-25. クレメント・グリーンバーグ『「アメリカ型」絵画』大島徹也訳、『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、134頁。

34 : Ann Temkin, “Barnett Newman on Exhibition,” in *Philadelphia 2002*, 34.

35 : その他、以下のカタログ・レゾネ番号のスケッチは、『ユークリッドの深淵』の関連作品と思われる。BNF 271, BNF 272, BNF 280, BNF 281。それらはすべて「Ephemera」のカテゴリに分類されている。Shiff, et al., *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, 534-35, 537.

36 : Richard Shiff, “To Create Oneself,” in *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, 62.

37 : 後の「ジップ」における、絵画の中に描かれる形体とキャンバスそのものの形体の関係については、以下を参照。Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting,” 226; Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella,” in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), 233-34. フリードはそこで次のように書いている。「『ジップ』は、私が枠組みとの関係からそれらを『演繹的』と呼ぼうとする手段によって、絵画構造に決定的な要素を与えるものである。つまり、その色帯は枠組みの両側のエッジと関係しているものであり、そうすることでキャンバスの外形についての認定が明確になるのである。それらは、枠組みのエッジから引き出されたものとして——そこから『演繹された』ものとして——見られることが必要である（…）」。

38 : Newman, “Interview with David Sylvester,” in *SWI*, 255.

39 : Temkin, “Barnett Newman on Exhibition,” in *Philadelphia 2002*, 30-34. ニューマンはこの展覧会カタログに序文を寄せている。Barnett Newman, “The Ideographic Picture,” in *SWI*, 107-8.

40 : 《ユークリッドの死》に関しては、サインと共に制作年も記されているが（「B. Newman 47」）、《創世の時》ではサイン（「NEWMAN」）のみ記されている。

41 : ストリックは、展覧会「表意文字的な絵」で《ゲア》と《ユークリッドの深淵》を並べて展示したことで、ニューマンが《ユークリッドの深淵》の構図に円の形体を描き加えた作品を描くことを触発した可能性に触れている。Strick, “Enacting Origins,” 26.

42 : Newman, “‘Frontiers of Space’ Interview with Dorothy Gees Seckler,” in *SWI*, 249.

43 : Newman, “Interview with Emile de Antonio,” in *SWI*, 306. ここでニューマンが「構え」という言葉を使っているのはきわめて興味深い。これまで、彼の形成期の作品における直線的な色帯などの要素に対しても、往々にして「ジップ」という語が適用されてきた。しかし「ジップ」という語は、『ワンメント I』以後の絵画にのみ適用されるべきだろう。ストリックも次のように注意を促している。「『ジップ』という用語が、『ワンメント I』という絵画以前のニューマンの作品に使われるとき、それはいくらか年代に適っていないものになる」。Strick, “Enacting Origins,” 17. ニューマンがここで何気なく使用している「アティチュード」とは、文脈から考えて、直線的な色帯のモチーフだけでなく、円のモチーフや逆L字型のモチーフなど、彼の形成期の作品において基本的な構図を生み出す幾何学的な形体一般に適用することが可能なものだろう。なお、「構え」という訳については、以下における邦訳を参照した。エミール・ディ・アントニオ、ミッチ・タックマン『現代美術は語る——ニューヨーク・1940-1970』林道郎訳、青土社、1997年、115頁。