



世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考 える

池上, 裕子

(Citation)

美術史論集, 10:31-47

(Issue Date)

2010

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010408>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010408>



世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考える

《キーワード》ラウシェンバーグ 修正主義 グローバル・アート・スタディーズ

池 上 裕 子

はじめに―「アメリカ」の両義性

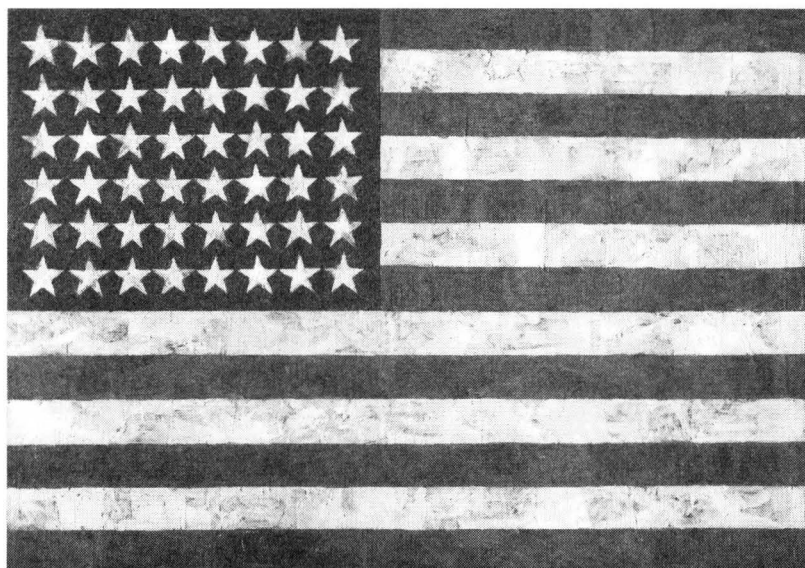
第二次世界大戦を契機に、国際美術シーンの中心はパリからニューヨークへと移行した。その事実は、一九六四年のヴェネツィア・ビエンナーレで、ロバート・ラウシェンバーグがアメリカ人として初の大賞を受賞したことによって決定的となった。これは戦後美術史の言説においては、もはや定説となったナラティブである。当時フランスの美術雑誌『アール』はビエンナーレにおけるアメリカ美術の勝利を「ポップによるヨーロッパの植民化」と批判し、またアメリカでも修正主義の立場を取る研究者たちが冷戦期の文化外交との関連でこの出来事を論じてきたことから、戦後アメリカ美術の台頭はアメリカ政府による文化帝国主義の勝利と見なされてきた。だが、近年フレデリック・マルテルが『超大国アメリカの文化力』で明らかにしたように、アメリカの文化システムの特異性は、民間や個人が政府の方針から独立して多様な活動を展開する点にある。⁽³⁾ 戦

後アメリカ美術の台頭も、独自の力学を持つ国際美術シーンの中で、様々なアメリカおよび非アメリカの主体とその行為が絡み合って実現したものであり、一国の文化政策に還元的に帰することができないほど単純な現象ではない。「美術シーン」という言葉は通常ジャーナリスティックに用いられることが多いため、本稿では「国際美術シーン」を「現代美術が国民国家の枠を超えて制作・展示・売買される、政治的・経済的・文化的な力関係の総体ないし空間」と独自に定義したうえで、戦後アメリカ美術の覇権を再検討したい。

近年、美術史の分野でもこれまで国別に語られてきた歴史を批判的に再考する「世界美術史」や「芸術地理学」というアプローチが提唱されている。⁽⁴⁾ その定義や方法論については未だ多くの論者が議論するところだが、アメリカ美術の国際的受容を検討する際には有益な視点を提供するものである。ある文化的現象が複数の場所ですれぞれ独自の受容を形成するというのはよくあることだが、とりわけネオダダやポップと呼ばれるアメリカ的なイメージを扱った美術

は、その地域のアメリカ文化に対する姿勢にその受容が左右され、アメリカ国内と国外で大きく異なる受容を形成すること多いからだ。

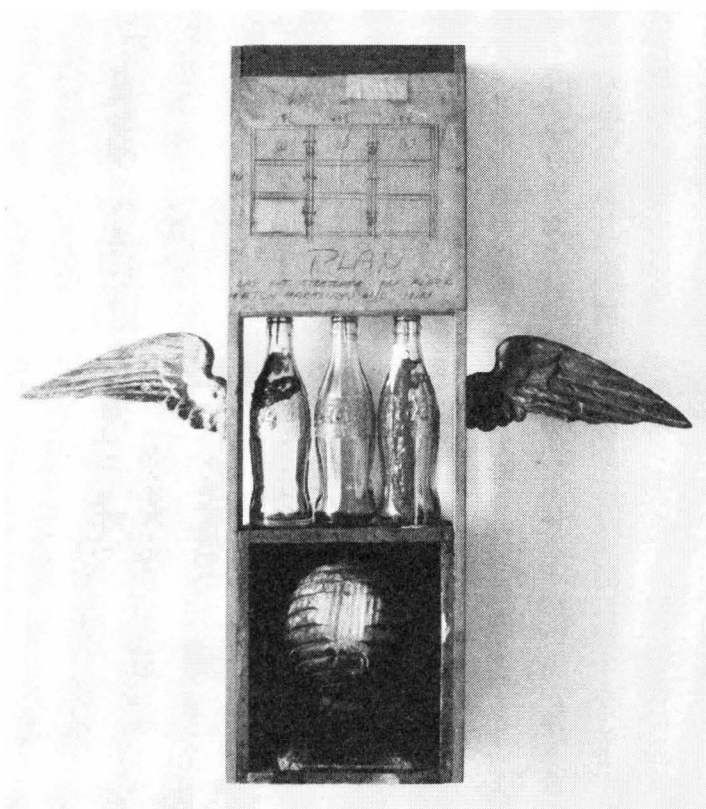
例えば、ジャスパール・ジョーンズの《旗》(図版1)はその好例だろう。この作品は一九五八年にニューヨーク近代美術館のアルフレッド・バー・Jr.の目にとまり、美術館による購入が検討された。だがあくまで中立的に描かれた星条旗が当時の愛国的な世相を刺激するのではないかと懸念されたため、バーは建築家のフィリップ・



図版1 ジャスパール・ジョーンズ《旗》1954 - 55年、
ニューヨーク近代美術館

ジョンソンに代理購入を依頼し、《旗》が実際に美術館に展示されたのは一九七〇年代に入ってからであった⁵⁾。逆に、一九五九年にパリで《旗》が展示されたときには、そうした複雑な事情や作家の意図的な曖昧さは理解されず、ジョーンズのパリ初個展は大した評判を呼ばなかった。この理由は必ずしも明らかではないが、星条旗というモチーフに対して、フランスの観客がアメリカの観客とは大きく異なる反応をしたことは十分に考えられる。

ラウシェンバーグの《コカコーラ・プラン》(図版2)についても同様の両義性が指摘できるだろう。アメリカ大衆文化のアイコン



図版2 ロバート・ラウシェンバーグ《コカコーラ・プラン》
1958年、ロサンゼルス現代美術館

ともいえるコカコーラの瓶に真鍮の羽をあしらったこの作品は、自国文化の礼賛のようにも見える。だが、そのタイトルはヨーロッパ経済復興のためのマーシャル・プランをもじったものであり、当時アメリカ文化と資本の流入が「コカ・コロナイゼーション」と揶揄されていたことを考えると皮肉な意味も感じられる。一九六四年のビエンナーレでジョーンズやラウシェンバークの作品とともに展示されたポップ・アートもまた、受容者の出身地や価値観によって、アメリカ文化の礼賛とも批判とも解釈された。⁶⁾抽象絵画という、比較的普遍性の高い造形言語を採用した抽象表現主義の作家達とは対照的に、ネオダダやポップの作家は特定の文化的イメージを使用しながら、それについて立場を明確にしていけないものが多い。したがってその判断は作品の読み手に委ねられるところから、国内外での受容のずれが大きくなるのではないだろうか。

本稿では、こうしたアメリカ的イメージの両義性を念頭におきつつ、ラウシェンバークの国際的な制作活動を主要な考察事例としてアメリカ美術の台頭について考察する。ラウシェンバークは一九六四年のビエンナーレ以前から積極的に海外で活動しており、ヨーロッパや日本でアメリカ美術を支援する勢力と密接な関係を築いていた。国外で彼を支持した人々には、それまで国際美術展を牛耳っていたエコール・ド・パリへの不満や、アメリカ美術と関係を結ぶことで国際美術シーンにおける存在感を高めたいという動機など、様々な事情があった。つまり、中心的な勢力であるアメリカ美術と適切な距離を取り、かつ自らの対外的イメージを構築するという課題は、一九六〇年代の国際美術シーンを支配した主要な力学

だったのである。こうしたアメリカ美術の受容者側の主体性を重視することで、アメリカ美術の台頭における文化横断的で双方向的な側面を明らかにしたい。

1. ラウシェンバークと「世界美術史」

ラウシェンバークの国際進出は、一九六一年パリでの初個展が現地で高い評価を得たことに端を発する。その直後にストックホルムの近代美術館でキネティック・アートの大きなグループ展に参加、一九六二年にはアムステルダムのレストラン美術館でヌーヴォー・レアリズムの作家達と共同制作に携わるなど、彼の国際的な活動はヨーロッパの美術界との関係構築から始まったと言っていいたいだろう。抽象表現主義の作家達がヨーロッパの美術界に憧憬と対抗心がないまぜになった複雑な感情を抱き、その市場とも距離を取ったのに対して、ラウシェンバークは何度もヨーロッパを訪れ、作家や美術館とのコラボレーションを通じて友好的な関係を築いた。さらに一九六四年にはマース・カニングハム舞踏団の世界公演に美術監督として参加し、半年にわたって一四カ国三〇都市を訪れた。世界ツアー中、彼は公演する土地の材料を使って舞台セットやダンサーの衣装を制作したのみならず、自らの作品を作り、またパフォーマンスを演じることで、現地の美術界と交流を持った。結果として、彼は国際化が急速に進んだ一九六〇年代の美術界において、重要な触媒として機能したのである。

こうした彼のアメリカ国外での活動は、国際美術シーンでアメリカ

カ美術がフランス美術に代わって中心的な勢力となっていた時期と完全に符合している。一九五〇年代に抽象表現主義がアメリカにも注目に値する現代美術が存在することを海外に知らしめたとすれば、一九六〇年代はネオダダとポップの台頭によって、完全に世界美術の勢力図が塗り替えられた時期である。実際、ラウシェンバーグがビエンナーレで大賞を受賞したのは、カニングハム舞踏団の世界公演中にヴェネツィアを訪れていたときの出来事であった。その仕掛け人であるアメリカ館のコミッショナー、アラン・ソロモンは「世界美術の中心がパリからニューヨークに移ったことは、今や誰もが認めるところである」とコミッショナー・ステートメントにおいて宣言していたのである⁷⁾。

だが、「世界美術」といつても、ソロモンが念頭においているのはあくまで西側諸国である。当時東側陣営に属する多くの国はビエンナーレに参加しておらず、会場にパヴィリオンを持っていたソヴィエト連邦も、スターリンの肖像画や社会主義リアリズムの絵画などを出品していたため、一九六〇年代においては本稿が定義するような「国際美術シーン」の一部ではなかった。カニングハム舞踏団の世界公演にしても、三〇都市のうち「鉄のカーテン」の向こうがわにあったのはポーランドのワルシャワとポズナン、チェコスロヴァキア（当時）のプラハとオストラヴァの四都市に過ぎない。つまり、戦後モダン・アートの分布図は国際的な政治情勢と多分に重なり合っており、したがって国際美術シーンにおけるアメリカ美術の台頭とは、まずは何をおいても冷戦時において西側諸国でおきた現象であると考えなければならない。

この現象におけるラウシェンバーグの役割は決定的であると同時に、矛盾をはらんだものでもある。世界各地で現地の美術コミュニティと接触した彼は、越境的な前衛美術のネットワークにおいて重要な触媒として機能し、様々な出自を持つ美術家達の交流を促した。だが同時に、そうしたコスモポリタンのな世界美術のヴィジョンが結果的にはアメリカ美術の覇権確立へとつながっていったこと、そしてビエンナーレ史上初のアメリカ人大賞受賞者として、ラウシェンバーグがそれを代表する存在であることも疑いがない事実である。いうなれば、彼は一九六〇年代の国際美術シーンにおけるユーロピアの普遍主義と、現実存在した非対称な力関係をともに体现する存在なのだ。つまり、アメリカ美術の国際的台頭とは、一方面的な文化帝国主義の「結果」ではなく、双方向のかつ文化横断的であると同時に、つねに矛盾と葛藤に満ちた「プロセス」なのである。

この複雑な現象を解明するには、従来の修正主義的なアプローチでは限界がある。そもそも美術史における「修正主義」とは、進歩史観に基づいたモダニズム理解やフォーマリズム批評を「修正」するため一九七〇年代に盛んになったアプローチである。マックス・コズロフやエヴァ・コッククロフト、さらにセルジュ・ギルボーなどのマルキシスト的な修正主義者たちは、冷戦期におけるアメリカ美術の国外派遣を国家的プロパガンダとして批判し、抽象表現主義を冷戦の武器として、またクレメント・グリーンバーグやアルフレッド・バー・Jr.などのアメリカの文化的知識人を冷戦の闘士として描き出した⁸⁾。それまでのモダニズム史観に基づいた戦後美術研究に社会政治的な視点を導入した功績は非常に大きいが、こうしたイデオ

ロギー批判が現実の事象の複雑さを等閑視しがちなのは、すでに加治屋健司氏が指摘するとおりである。⁹⁾

たしかに、第二次世界大戦後、文化外交を重視するようになったアメリカ政府が一九五三年にアメリカ文化情報局 (USIA) を設置するなどして、積極的にアメリカ文化を海外に派遣するようになったことは事実である。だが、芸術支援に関する政府の政策は常に議論の的で、特に前衛的な文化活動に対する助成は議会内部でもしばしば批判され、国民の反対も根強くあった。例えば、カニングハム舞踏団は一切政府の支援を受けずに一九六四年の世界公演を実現させた。それは、彼らが紐付きの海外進出を嫌ったからではない。実のところ、音楽監督であるジョン・ケージは世界公演以前からアジア・ツアーを切望しており、一九五五年と一九六二年の二度にわたって政府に助成金の申請をしていた。だが、「ダンス・パネル」と呼ばれる政府の諮問委員会は、カニングハム舞踏団を海外でアメリカのダンスを代表させるには「あまりにも前衛的で論争的である」という理由で申請を却下していた。¹⁰⁾ダンス・パネルは代わりにマーサ・グラハム舞踏団を一九五五年から五六年にかけてアジアに派遣し、カニングハム舞踏団の一九六四年の世界ツアーに対する助成申請も退けていたのである。

しかしながら、政府の支援を受けなかったからこそ、カニングハム舞踏団の世界ツアーは文化帝国主義という批判を免れることにもなる。この世界公演はもともとインドのサラバイ家と東京の草月アートセンターの招待から実現したものであり、政府のお仕着せではない民間の文化交流だと主張することも可能であろう。だが、そ

うした自発的な文化交流もまた、政府主導のプロジェクトと同じくらいアメリカ文化の「質の高さ」を海外で印象づけ、結果的にはアメリカ文化の覇権に貢献するのである。こうした、何段階にもわたって確立される複雑な文化覇権のメカニズムこそ、修正主義の論客が見落としてきた点ではないだろうか。

近年、アメリカの内外で様々な論者が修正主義の限界を指摘しているにもかかわらず、アメリカ美術の覇権を文化帝国主義の結果とする見解は根強く流通している。ラウシェンバーク研究もその例外ではない。一九六四年のビエンナーレにおける彼の大賞受賞は、従来の研究ではおしなべて米仏の美術覇権争いと画商の市場戦略という観点からのみ語られており、彼の作品が実際に国外でどのように受容されたのか、という点については詳細な分析がなされないままである。だが、美術史の分野でもトランスナショナルな方法論やグローバルな視座への関心が高まったことにより、修正主義の限界も明らかに becoming である。国別のアプローチに基づいた欧米中心な美術史の言説を不服とする研究者達が、パーサ・ミターが「グローバル・モダニズムのより多様な定義」と提唱したものに向けて、着実にケース・スタディを積み重ねているからだ。¹²⁾ただ、そうした試みの多くは日本やインド、南米やアフリカなど、モダン・アートの「周縁」と見なされる地域の美術を対象としているため、アメリカという戦後美術の「中心」はいまだ十分に相対化されているとはいえない。したがって本稿では、アメリカ美術を、それを受け入れた地域との関係性から検証することで、その「カノン」としての地位を脱中心化することを試みたい。

こうした観点から考えると、一連の修正主義研究の限界もよりはつきりと見える。修正主義はその主張がしばしば確たる証拠を欠くために限界があるのではない（例えば、CIAが抽象表現主義の海外派遣に関わっていたとするコッククロフトの主張には、明確な裏付けがあるわけではない）。その限界はむしろ、修正主義がアメリカ美術の海外派遣を主題としていたにもかかわらず、そのアプローチが「アメリカ美術史」というナショナルな言説の枠組みに留まっていることに起因しているのだ。彼らの興味はアメリカの文化帝国主義を批判することにあつたため、実際にアメリカ美術が国外でどのように受容されたかに目を向け、調査することはほとんど無かった。結果として、修正主義は皮肉にもアメリカ中心な言説となってしまったのである。

さらに、美術作品や芸術家をプロパガンダの道具と見なすことで、彼らは作品や作家が受容者に及ぼす作用を看過した。東独出身の作家ゲルハルト・リヒターが、一九五九年にドクメンタに出品されたジャクソン・ポロックの作品を見て西独への移住を決意した、と語っているように、作品の持つ主体作用は無視できない要素である。⁽¹⁴⁾そして、一九六〇年代に他のアメリカ人作家の誰よりも頻繁に世界を旅して回り、作品を制作・展示したラウシェンバーグの主体作用が越境的な現代美術ネットワークの形成に及ぼした大きさは計り知れない。次章で論じるように、そうしたトランスナショナルな美術ネットワークが彼の国際的な名声とアメリカ美術の台頭に大きな役割を果たしたのである。

2. トランスナショナルな前衛美術のネットワーク

この章では、ラウシェンバーグとアメリカ美術の台頭をアメリカ国外で支持した勢力について考察する。まずはネオダダやポップと呼ばれる新しい美術の動向がニューヨークでどのようにに市場を確立したかを確認し、その後パリ、ヴェネツィア、ストックホルム、東京の四都市に絞ってアメリカ美術との関わりをみていきたい。この四都市はラウシェンバーグが一九六四年の世界ツアーで実際に訪れ、現地の美術界と交流を持った場所である。それぞれの土地における彼の活動については以前詳しく論じているので、この章ではこれらの都市がいかに関連し合っていたか、そのトランスナショナルなネットワークについて主に考察したい。それぞれの都市が独立してラウシェンバーグを支持したのではなく、国境を越えて主要な人物達が連携することで、越境的な現代美術のコミュニティが形成され、それが結果としてアメリカ美術の台頭を実現させた決定的な要因となったのである。以下、都市別に考察を進めることとする。

(1) ニューヨーク

ネオダダやポップを売り出して成功を収め、抽象表現主義の全盛時代に終止符を打ったと言われる画商はレオ・カステリである。ナチスの迫害を逃れてヨーロッパからニューヨークにわたったユダヤ人である彼には、アメリカやフランスといった、特定の国の文化ナショナリズムにとらわれる必要がなかった。また、戦前はパリで画廊を経営していたキャストリにとって、国際的にビジネスを展開

することは当然の成り行きでもあった。だがネオダダやポップを売り出すに当たって、キャステリはまず国内での市場確立を優先させる。恐らく彼の最大の功績は、新しい美術を市場に定着させるためのシステムを生み出したことかもしれない。彼はあるインタヴューで、そのシステムを「チーム」という言葉で表現した。¹⁶新しい美術が市場に受け入れられるためには、まずはそれを売り出す画商と、作品を買うコレクターの間に信頼関係を築くことが第一である。そこにその作品の美学的・歴史的意義を論じる批評家と、それを公のコレクションに加える美術館の館長が加わる。この「画商―コレクター―批評家―美術館館長」という四者が全体でひとつの「チーム」として協働することで、新しい美術に対する信用を高め、効果的に市場に売り出すことが出来るのである。

ニューヨークでは一九六〇年代の前半に、キャステリはすでにこうしたシステムを構築していた。キャステリが画商としてネオダダやポップを売り出し、ロバート・スカル夫妻やエミリー・トレメイ、ン夫妻などのコレクターが作品を購入する。そして反フォーマリズムの批評家レオ・スタインバークが彼らの芸術をポストモダンの幕開けと位置づけ、ユダヤ美術館の館長、アラン・ソロモンが彼らの回顧展を開く。このプロセスを通じて、ネオダダやポップは国内での評価を確実なものとし、同時に国外にも売り出されていったのである。こうした新しい美術を売り出すためのビジネス・モデルは、今日の美術市場でも基本的には変わらない。このモデルを確立したことこそ、ネオダダやポップが抽象表現主義よりも遙かに早い段階で国際市場に受け入れられたことの要因である。

(2) パリ

キャステリがニューヨークで確立したモデルをパリで実践したのが彼の前妻、イリアナ・ソナベンドである。ソナベンドは一九六〇年にキャステリと離婚し、イタリア文学研究者のマイケル・ソナベンドと再婚していたが、ヨーロッパにアメリカ美術を紹介したいと考え、一九六二年一月にパリで画廊をオープンする。もともとヨーロッパの市場開拓を考えていたキャステリはソナベンドを全面的にサポートする。彼は、ソナベンドが扱うキャステリ画廊所属のアーティストに関しては売り上げのコミッションを放棄し、時には作品の輸送料や保険料をも負担した。さらに、これらのアーティストに関してはヨーロッパの顧客にニューヨークで作品を売らない、という自己規制まで設けたのである。¹⁷

こうして、他の画廊に比べて圧倒的に有利な条件でビジネスを進めることができたソナベンドは、一九六三年から六四年にかけて集中的にアメリカ美術の展覧会を開催した。ジョーンズやラウシェンバークだけでなく、ジム・ダインやアンディ・ウォーホル、クレス・オルデンバークなどポップ作家の個展を矢継ぎ早に開催することで、画廊を開いて二年もたたないうちに、ソナベンドは抽象表現主義からネオダダ、ポップへと推移したアメリカ美術をひとつの大きな流れとしてパリの観客に提示したのである。彼女はとりわけラウシェンバークを高く評価しており、彼の作品に重点を置いて画廊活動を展開していた。ことに一九六三年のラウシェンバーク展は二部構成となっており、会期前半は一九五〇年代のコンバイン作品を、後半は新作のシルクスクリーン絵画を見せる回顧展となっていた。

この展覧会にはパリ以外にも多くの観客が訪れ、ヨーロッパにおける彼の名声を決定づけることになる。

ソナベンドは独自のネットワークを駆使して、ヨーロッパでの「チーム」を作り上げた。まず、彼女が売り出す作品をミラノのジュゼッペ・パンザやケルンのピーテル・ルドヴィッヒが購入し、カタログにはミシェル・ラゴンやオットー・ハーンなど、フランスの批評家が寄稿する。そしてストックホルム近代美術館のポントウス・フルテンやアムステルダムのアステリック美術館のエディ・デ・ヴィルデが美術館コレクションにアメリカ美術の作品を加えていったのだ。パリには有力なコレクターや現代美術に積極的な美術館がなかったため、ソナベンドは必然的にヨーロッパ全域へと活動の場を広げ、また現地の要請に応じてソナベンド画廊の展覧会をローマやデュッセルドルフなど、他都市に巡回させた。こうして、パリとニューヨークの連携を軸に、より広いヨーロッパ地域へと展開したソナベンドの活動が、国外でのアメリカ美術の評価を高め、一九六四年のラウシェンバーグのビエンナーレにおける勝利への重要な布石となっていたのである。

(3) ヴェネツィア

ヴェネツィアでアメリカ美術の覇権を決定づけたのは、アラン・ソロモンである。彼の名は今日あまり広く知られていないが、国際美術展という現場で初めてフランス美術の覇権を切り崩し、ラウシェンバーグにアメリカ初の大賞をもたらした重要人物である。ソロモンはコミッシヨナーに任命された当初からラウシェンバーグに

大賞を取らせ、それによって国際美術シーンにおけるアメリカ美術の優位を印象づけたいと目論んでいた。⁽¹⁸⁾ この目的のために、彼はビエンナーレの公式会場にあるアメリカ館だけではなく、ヴェネツィアの中心地により近い旧アメリカ領事館でジョーンズとラウシェンバーグを主役に大規模なネオダダとポップのグループ展を開催し、質量ともに他国のパヴィリオンを圧倒した。

しかし、別館に展示された作家に大賞を与えるのは規定違反であるという議論が起きたことから、ソロモンは急遽ラウシェンバーグの作品を一部ビエンナーレ会場に移すなどしてアメリカの勝利を実現させた。こうした強引な手法は各国から大きな批判を浴びるが、実はラウシェンバーグの大賞受賞は、ビエンナーレの主催者であるイタリア側の強い後押しで可能になったという経緯があった。ラウシェンバーグはビエンナーレ以前からミラノやローマ、トリノなどで個展を開いており、イタリアの美術家から熱心に支持されていた。彼らがビエンナーレの審査員に積極的に働きかけていたこと、そしてまさに議論が紛糾していたときにカニングハム舞踏団がヴェネツィアで公演し、美術監督としてのラウシェンバーグの仕事が評価されたことが重なって、彼の大賞は実現したのである。

なぜイタリア人美術関係者はラウシェンバーグの大賞受賞を望んだのだろうか。もちろんそこには、表現主義的な抽象絵画全盛の時代に既製の材料を用いたコンバイン作品で新しい道を切り開いて見せた、ラウシェンバーグの先駆性に対する評価があった。だがその背景には、戦後のビエンナーレでつねに大賞を独占してきたエコール・ド・パリへの不満があった。彼らはまさに新しい時代の代

表者としてラウシェンバークを支持したのである。また、主催者であるビエンナーレ事務局にとってもネオダダとポップは救世主だった。というのは、アンフォルメルに代表されるフランス絵画の凋落が明らかになる中、国際美術展としては新しい基軸を打ち出す必要があったからである。ジョーンズとラウシェンバークの参加は事務局が要請したものだ¹⁹という証言もあるため、彼らはアメリカ美術という新興勢力の勢いを取り込んでビエンナーレを刷新することで、現代美術の祭典としての生き残りを図ったと考えられる。これは、アメリカ美術の台頭は一方通行ではなく双方向的な現象であるという筆者の主張を裏付けるものではないだろうか。

(4) ストックホルム

北欧の都市、ストックホルムにおいてもニューヨーク発の美術は熱心に受容された。近代美術館の館長ポントゥス・フルテンが、国際美術シーンに存在感を示す一つの戦略としてアメリカ美術を大々的に取り上げたのだ。なかでも、彼が一九六二年に開催した『四人のアメリカ人』展は、ジョーンズ、ラウシェンバーク他二人の作家について、それぞれ個展と言っていいほどの質と量の作品を展示した。フルテンはアメリカの美術館よりも早く彼らの作品を取り上げること、彼らの評価のみならず、近代美術館の名声をも同時に高めることをねらったのだ。この展覧会ではラウシェンバークの代表作である、山羊の剥製を使った『モノグラム』が一大センセーションを巻き起こした。保守的な人々には伝統的な美術への冒瀆として批難されたこの作品をフルテンは擁護し、一九六五年には美術館の

コレクションへと加える。

さらに、『四人のアメリカ人』展を通してソナベンドと連携したフルテンは、彼女の全面的な協力を得て一九六四年、『アメリカのポップ・アート』展を開催する。アンディ・ウォーホルやロイ・リキテンシュタインなど、代表的なポップの作家七名を一举に紹介する試みはその時点ではアメリカでもなされておらず、この展覧会はポップとその先駆的存在であるネオダダの国際的評価を高めるのに大いに貢献した。ソナベンドと同じく、フルテンもまたアムステルダムやケルン、コペンハーゲンなどに彼が企画したアメリカ美術展を巡回させ、一九六四年にはヨーロッパ各地でポップやネオダダの作品を含む展覧会が開催された。こうしたヨーロッパ側の主体的な動きと都市間のネットワークが、ヴェネツィアでラウシェンバークに大賞をもたらした重要な伏線として作用したのである。

しかしながら、ニューヨークの前衛美術を重視するフルテンの方針に対して、ストックホルムの美術界は徐々に反発を強めていく。彼らの不満は一九七三年、フルテンがアメリカ美術の大規模なコレクションを美術館に加えたのをきっかけに爆発した。このコレクションにはラウシェンバークも企画者として携わっており、スウェーデンの美術家達の批判の矛先はフルテンだけではなくラウシェンバークにも向かった。彼らは共同声明を発表してフルテンのニューヨーク中心主義を批判し、その抗議声明を「我々はこのコレクションが山羊とタイヤで始まった時代の終わりを告げるものになることを願います」と締めくくったのである。²⁰「山羊とタイヤ」が『モノグラム』を意味するのはいうまでもない。一九六〇年代にアメリ

カの前衛美術を体现した《モノグラム》は、一〇年後にはその覇権を象徴するものとして、まさにスケープゴートとされたのだ。これは、アメリカ文化に対する姿勢が美術作品の受容を左右した好例である。

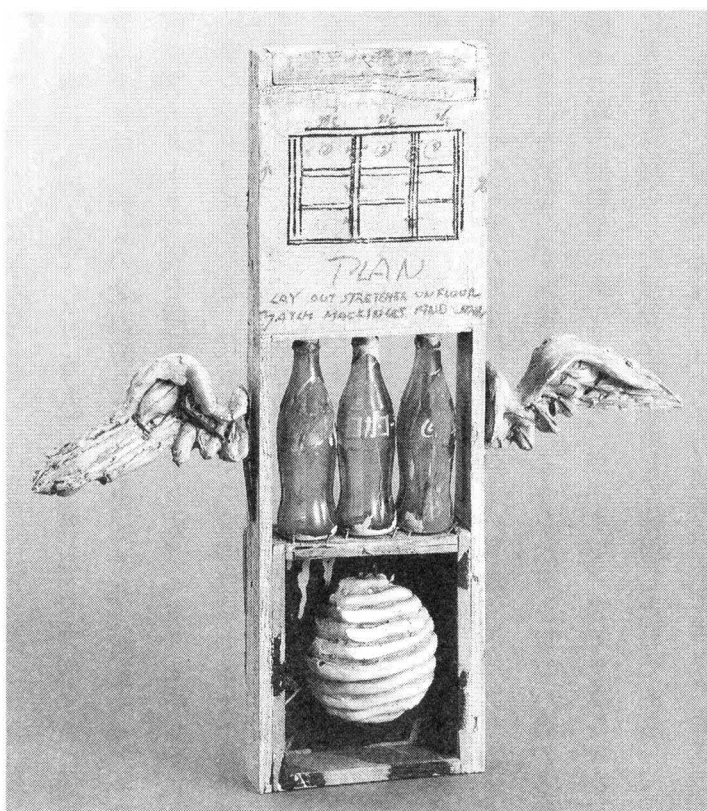
(5) 東京

最後に、東京の美術界とアメリカ美術の関わりについても見ておきたい。東京はカニングハム舞踏団による一九六四年世界公演の最後の訪問地であった。国際美術シーンにおけるアメリカ美術の台頭に関して、東京が果たした役割はそう大きくはないかもしれない。

東京はストックホルムよりもさらに周縁に位置し、いまだ国際的な美術市場にも本格的に参画していなかったからである。だが東アジアでは唯一西側陣営に属していた日本にとって、アメリカ美術との関係構築は重要な課題であり、またラウシェンバーグにとっても異文化都市東京の表象は新たな美術的挑戦となった。ここでラウシェンバーグと日本の観客の媒介役を努めたのが批評家の東野芳明である。海外旅行が一般の日本人にとってはまだ難しかった時代に、かれはヨーロッパやアメリカを訪れてヌーヴォー・レアリズムやネオダダの作家と交流を持ち、精力的に彼らの活動を紹介した。⁽²¹⁾同時期に日本でも反芸術と呼ばれる動向が盛んになったことを考えると、東野が触媒として果たした役割は極めて大きいと言える。

では、日本の美術家達はラウシェンバーグというアメリカから来たスターにどのように対峙したのだろうか。例えば、篠原有司男はラウシェンバーグの来日する一年前にすでに《コカコーラ・プラン》

のイミテーション（図版3）を制作していた。だが、篠原は単に文化的優位者としてラウシェンバーグを崇めていたわけではない。彼はオリジナルとの差異をむしろ積極的に提示しており、このコピー作品を一〇点も制作し、「イミテーション・アート」と名づけることで、逆に「オリジナル」の地位を危うくしているのだ。篠原は「ボブ・ラウシェンバーグへの二〇の質問」という公開質問会にもイミテーション・アートを携えて参加した。異文化都市東京で、アメリカ美術を代表する権威として、コピー作品に囲まれながら公開制作することは、ラウシェンバーグにとっては決して居心地の良い状況



図版3 篠原有司男《コカコーラ・プラン》1963年、富山県立近代美術館

ではなかった。敬うべき現代美術の巨匠として扱われることで、革新的表現を追求する前衛作家としての彼の立場は揺るがされたのである。

しかし、質問会でラウシェンバークが公開制作した作品に《ゴード・スタンダード》、つまり戦後アメリカ経済の優位を決定的にした「金本位制」というタイトルがつけられたように、ラウシェンバークのスター作家としての地位は彼の作品の商品価値を保証するものだった。所属画廊のなかった篠原に比べ、ラウシェンバークはすでにビエンナーレの大賞によって「世界的アーティスト」としての地位を確立していたのである。アメリカ美術の台頭によって新たにもたらされた、国際美術シーンにおける力関係の非対称性がここに確認できるといえるだろう。

3. 「世界の」アーティストから 「アメリカの」アーティストへ

前章でみたように、戦後アメリカ美術の台頭とラウシェンバークの国際的名声の確立は、様々な外部からの働きかけがあつて実現したものだつた。では、世界ツアーが終了してアメリカに戻ったラウシェンバークは、「世界的アーティスト」としてもてはやされたのだろうか。驚くべきことに、実情はその逆であつた。批評家のエミリー・ゲナウアーがソロモンの展示を「ヴェニスの人」ならぬ「ヴェニスの商品」と呼んで現代美術の商業化を酷評したように、⁽²⁾ビエンナーレのスキヤンダルはラウシェンバークの国内での評判を落とし

ていた。また、キャストリがヴェネツィアで何らかの裏工作に関与していたのではないかと噂されたことから、ニューヨークではラウシェンバークの大賞受賞を祝うイベントも行われず、美術関係者は冷ややかにその騒ぎを静観していた。つまり、ラウシェンバークは国際的には「世界的アーティスト」だが、国内ではいまだ「アメリカを代表するアーティスト」の地位を得ていないという、極めて逆説的な現象が起きていたのである。では彼の評判はいかに回復されたのだろうか。この章では、ラウシェンバークの国外での名声が国内に逆輸入され、彼の評判を再確立した過程を検証したい。

世界ツアーから帰国した後、ラウシェンバークはパフォーマンスやエンジニアとのコラボレーションに力を注ぎ、画廊で発表できるように作品をほとんど制作しなかった。こうした状況ではラウシェンバークの再評価はなかなか進まなかったが、一九六五年末にニューヨーク近代美術館で《ダンテ・ドロイニング》(図版4)の全シリーズが展示されたことが大きな転機となった。ラウシェンバークが一九五八年から一九六〇年にかけて『地獄篇』の挿絵として制作したこのシリーズは、一九六三年に近代美術館に寄贈され、一九六四年から六五年にかけて、ヨーロッパ全域を二〇カ所にわたって巡回展示されていた。つまり、彼が世界公演で世界中を飛び回っている間、《ダンテ・ドロイニング》もまたヨーロッパ・ツアーを行っていたのである。

ヴェネツィア・ビエンナーレでは、ラウシェンバークの大賞受賞が物議を醸したこと、報道や展評はそのスキヤンダルやソロモン批判に集中し、彼の作品も揶揄的に紹介されることが多かった。



図版4 ロバート・ラウシェンバーグ《ダンテ・ドローイング、カント1》1958年、ニューヨーク近代美術館

だが、時を同じくしてヨーロッパで展示された《ダンテ・ドローイング》は各地で絶賛を博した。例えば、ロンドンではホワイトチャペル・ギャラリーで開催されたラウシェンバーグの回顧展と合わせて展示され、美術館の観客動員記録を塗り替えるほどの人気となった。その結果、ラウシェンバーグはイギリスで「アメリカがポロツク以降生んだ最も重要なアーティスト」⁽²³⁾という評判を確立する。

ビエンナーレの前後にヨーロッパを巡回したことから、《ダンテ・ドローイング》はヴェネツィアで展示された作品との比較で語られることが多かった。一例として、ドイツのクレフェルト美術館で展示された際の展評を紹介しよう。

ヴェネツィアで展示された作品しか知らない人にとっては、ラウシェンバーグのダンテ解釈は誠に驚きである。(中略) この作品で我々が出会うラウシェンバーグはより分析的で、『地獄篇』の内容を深く理解し、説得力のある強烈な表現を達成している。(中略) これらの三四枚のドローイングは、ラウシェンバーグが第一級のアーティストであることを証明するものである！⁽²⁴⁾

この展評に見られるように、ビエンナーレでのスキャンダルの後、《ダンテ・ドローイング》はラウシェンバーグの作家としての力量を再び印象づける機会となったのである。

そして、『ダンテ・ドローイング』の肯定的な評価を決定づけたのはまたしてもイタリアだった。巡回展にはイタリアの都市は含まれなかったものの、イタリアの出版社が一九六五年に《ダンテ・ドローイング》の精巧な複写をダンテ生誕七〇〇年の記念事業の一環として出版しており、それがミラノやローマなどの主要な画廊で展示されたのである。この事実自体がまずは驚嘆に値する。ダンテはイタリアを代表する国民的作家であり、『神曲』のなかでも『地獄篇』は、サンドロ・ボッティチエリやウイリアム・ブレイク、またギュスターヴ・ドレなど、第一級の画家達によって絵画化されてきた。ラウシェンバーグはその連綿と続く美術史に加えられる価値があると判断されたのである。

イタリアでも、ある批評家が「以前私たちはポップについて批判的に語ったことがあるが、ラウシェンバーグに関しては一切の疑問

を捨てたことをはっきりさせておきたい」と語ったように、《ダンテ・ドローイング》はビエンナーレでの騒ぎを払拭し、ラウシェンバーグの評価を再確立した。美術雑誌『ドムス』の編集者はこのシリーズに詩を捧げ、ラウシェンバーグをイタリア人の『地獄篇』⁽²⁵⁾理解を刷新してくれた「アメリカのヴェルギリウス」とまで評した。ダンテの詩句に最も親しんでいるイタリア人からこのような評価を受けたアメリカ人アーティストは後にも先にもラウシェンバーグだけであろう。

もちろん、こうした高い評価を裏付けていたのはラウシェンバーグの高い技術と作品の質の高さである。トランスファーと呼ばれる転写の技法を用いて、ラウシェンバーグは大衆雑誌から切り抜いた写真を作品に取り込み、水彩や木炭と組み合わせ、イメージをぼかすことで、地獄の不穏な雰囲気やダンテの不安を再現した。そして同一画面に何度もダンテとヴェルギリウスを登場させ、カラージュやフィルムのモニタージュのような要素を取り入れることで、『地獄篇』の詩の構造に極めて近い雰囲気を持つ作品を仕上げたのである。こうした様式的な要素はイタリアの美術批評家だけでなく、文芸評論家にも高く評価された。

だが、作品の様式と同じくらい真剣に考察されたのは、それがアメリカ人によってアメリカのイメージを使って制作された、という事実である。周知のように、ダンテはラテン語ではなくイタリア語方言を用いて『神曲』を著し、彼の身の回りの人物を『地獄篇』に登場させた。同様に、ラウシェンバーグも『タイム』や『ライフ』、『スポーツ・イラストレイティッド』などの大衆雑誌を材料に、ジョン・

F・ケネディやアドライ・ステイヴンソンなどの政治家、あるいは宇宙飛行士やスポーツ選手など、現代のアメリカを生きる人々のイメージを用いて地獄を表した。そしてイタリアでは、ダンテが『地獄篇』で当時のイタリアを寓意化してみせたように、ラウシェンバーグのドローイングもまた戦後のアメリカを寓意的に表象したものであるとして受け止められたのである。

例えば、批評家のパオロ・バロツツイは次のように述べた。

これらのドローイングはアメリカ人の生活と精神を表しているが、帝国主義的な征服者としてのアメリカ人のイメージを超えて、彼らが密かに抱えている喪失や不安、犯罪や失敗などの断片を暴き出している。これらの挿絵において、ラウシェンバーグはアメリカというイメージを一度ご破算にして、その下に潜むものを検証しているのである。(中略) 彼が投げかけているのは、「アメリカ人は人生に何を求めているのか?」「そして人生においてリアルなものとは何か?」という問いである。これらの挿絵でラウシェンバーグはアメリカ人の混乱について考察しているのだ。⁽²⁷⁾

不思議なことに、アメリカではこうした見解を示した批評家は一人もいなかった。この受容のずれは、本論の冒頭で指摘した、アメリカ的イメージの両義性に起因するものと考えられる。ラウシェンバーグによるアメリカ的イメージの扱いは、『コカコーラ・プラン』のように一見楽天的なものから、『ダンテ・ドローイング』のよう

に内省的なものに至るまで、批判と礼賛のいずれかに決定することは不可能なものである。だがこの特質こそが海外の観客には強くアピールしたのではないだろうか。戦後世界を席卷したアメリカ文化に憧れと反発の両方を抱いていた彼らは、その相反する感情を妥協することなく「彼らのアメリカ」をラウシェンバーク作品に投影することが出来たのである。ひとつの作品が異なる文化で異なる読解を生み出す以上、どちらの見解がより正しいと断じることとはできない。だが、イタリアの批評家が自らのアメリカ観を反映させたうえで、社会政治的な意味にまで踏み込んだ考察を行い、それが結果としてラウシェンバークの名声を決定的なものとしたことは確かである。

海外巡回を終えてアメリカに戻ってきた《ダンテ・ドローイング》の展示は、遅まきながらラウシェンバークの凱旋展となった。ニューヨーク近代美術館に四ヶ月にもわたって展示され、その後全国八カ所を巡回したシリーズは多くの批評家から賞賛された。ダンテの文学性や美術史における『地獄篇』ドローイングの長い伝統が、ラウシェンバークの美術家としての真摯な姿勢を批評家達に今一度思い出させたのだ。驚くべきことに、ビエンナーレを酷評したエミリー・ゲナウアーでさえも、展示を「必ず観なければいけない」、「深い感動を呼ぶ」ものであると賞賛した。²⁸ こうして、ヨーロッパ各地で絶賛された《ダンテ・ドローイング》の高い評価はアメリカに逆輸入され、ビエンナーレのスクランダルで傷ついたラウシェンバークの評価は再び確固たるものとなった。このようにして、ラウシェンバークは自国での名声を再確立し、「世界の」アーティストであると同

時に、「アメリカの」アーティストとなったのである。

結びに代えて

以上見てきたように、国際美術シーンにおける戦後アメリカ美術の台頭は外部からの働きかけなくしては成立しないものだった。様々な地域の美術界はある時はアメリカ美術を歓迎・利用し、またある時は敵対・排除しながらも、共通の問題に向き合っていた。それは、世界美術の中心的な存在になりつつあるアメリカ美術と適切な距離をとりながら、いかに国際美術シーンで独自の存在を打ち出していくか、という課題である。ひとつの都市だけではなく複数の都市におけるアメリカ美術受容を検証し、そのつながりを確認することで、本稿ではアメリカ美術の台頭を促し、実現させたトランスナショナルなネットワークについて明らかにすることができたと考える。

また、アメリカ国内と国外におけるラウシェンバーク受容の差異や、その名声の確立過程を見ることで、「アメリカ美術史」という枠組みからのみアメリカ美術を語ることの限界を指摘できたのではないだろうか。前章で示したように、ラウシェンバークの名声はまず国外で決定的なものとなり、それがアメリカに逆輸入されることで彼は「世界の」アーティストから「アメリカの」アーティストへとなった。この複雑な過程は文化横断的な視点を取り入れて初めて明らかになるものである。アメリカ美術を受容した側の主体作用を検証することで、従来は文化帝国主義の結果とされてきた戦後アメ

リカ美術の台頭が、実は双方向的なものであったことが確認できるのだ。こうしたアプローチを「世界美術史」と呼ぶか、「芸術地理学」と呼ぶか、あるいは「グローバル・アート・スタディーズ」と呼ぶか、その名称や方法論は研究者によって意見も定義も分かれるところである。だが、国別のアプローチに加えてこうした比較文化的方法論がアメリカ美術研究を新たな次元へと導いていくこと、そして過度にアメリカ中心であった従来の戦後美術研究にも大きな一石を投じることは間違いないだろう。

注

- (1) Pierre Cabanne, "À Venise, l'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop'Art pour colonizer l'Europe," *Arts*, no. 968 (June 24–June 30, 1964), not paginated.
- (2) Laurie J. Monahan, "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale," in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–64*, ed. Serge Guilbaut (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 369–416.
- (3) Frédéric Martel, *De la culture en Amérique* (Paris: Éditions Gallimard, 2006). 邦訳はフレデリック・マルテル『超大国アメリカの文化力』根本長兵衛、林はる芽監訳（岩波書店、二〇〇九年）。
- (4) 主な例として、以下の著作を挙げておく。David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon, 2003); *Atlas of World Art*, ed. John Onians (Oxford: Oxford University Press, 2004); Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2004); and *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, ed. Wilfried van Damme and Kitty

Zijlmans (Amsterdam: Valiz, 2008). また、日本でも美術史学会が二〇〇八年の全国大会で「世界美術史の可能性」と題したシンポジウムを開催している。

- (5) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (London: Reaktion Books, 1994), pp. 93–95.
- (6) 各国のビエンナーレ評は「スミソニアン・アーカイヴのビエンナーレ関連ファイル」で確認できる。Venice Biennale Files, Smithsonian Institute Archives, Washington, D.C.
- (7) Alan Solomon, "Commissioner Statement," in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia* (Venice: La Biennale di Venezia, 1964), p. 275.
- (8) Max Kozloff, "American Painting during the Cold War," *Artforum* 11, no.9 (May 1973), pp. 43–54; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum* 12, no.10 (June 1974), pp. 39–41; and Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- (9) 加治屋健司「誤作動する武器—クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバルゼーション—」『アメリカ研究』37（二〇〇三年）、pp. 83–105。修正主義とこの見直しについてはこの論文に詳細かつ簡潔にまとめられているので、参照されたい。二〇〇三年以降に発表された修正主義を批判する論考については、以下のものを挙げておく。Louis Menand, "Unpopular Front: American art and the Cold War," *New Yorker* 81, no.32 (October 17, 2005), pp. 174–79; and Irving Sandler, "Abstract Expressionism and the Cold War," *Art in America* 96, no.6 (June/July 2008), pp. 65–74.
- (10) Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1998), p. 53.
- (11) 例えば、シャーマス・ヘルキンスは近年精力的にこの立場から発言をしている。

- る。例として以下の論集を参照された。『*Is Art History Global?*』ed. James Elkins (New York: Routledge, 2007) and *Art and Globalization*, ed. James Elkins, Alice Kim, and Zhiyika Valiavicharska (University Park, Penn.: Penn State University Press, forthcoming, 2010).
- (12) Partha Mitter, "Interventions: Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery," *Art Bulletin* 90, no. 4 (December 2008), p. 544.
- (13) 以下の研究の代表例として以下の著作を挙げておく。Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947* (London: Reaktion Books, 2007); Andrea Giunta, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties* (Durham, Duke University Press, 2007); Sylvester Okwunodu Ogbechie, *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist* (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2008); and Ming Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, forthcoming 2010).
- (14) Gerhard Richter, "Interview with Benjamin H. D. Buchloh, 1986," in *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), p. 132.
- (15) 筆者のこれまでの研究については、以下を参照された。『ロバート・ラウシェンバークの《ゴールド・スタンダード》—現代美術のグローバル化に関する一試論』『美術史』158 (二〇〇五年三月) pp. 339-355, 「越境と摩擦—ロバート・ラウシェンバークの《モノグラム》とストックホルム近代美術館」『若山映子先生ご退職記念論文集』(大阪大学西洋美術史講座) CD-ROM 出版(二〇〇六年) pp. 283-297, 「アメリカのスペクタクル—一九六四年ヴェネツィア・ビエンナーレ考」『美術史』162 (二〇〇七年三月) pp. 259-276, 「巴里のアメリカ人—イリアナ・ソナベントの画廊戦略」『西洋美術研究』14 (二〇〇八年九月) pp. 106-120.
- (16) The Reminiscences of Leo Castelli (May 1977), 25-26, in the Oral History Collection of Columbia University.
- (17) Oral History Interview with Leo Castelli, 1969 May 14-1973 June 8, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- (18) Calvin Tompkins Papers, IV.C.1. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- (19) この証言はアメリカ文化情報局の職員でビエンナーレ担当だったロイス・ビンガムに対してローリー・モナハンが行ったインタビューで明らかにされたものである。Monahan, "Cultural Cartography," 402.
- (20) Bo Ahlsén et al, "Debate on New York Collection—Restlager på Moderna Museet," *Dagens Nyheter*, November 18, 1973, quoted in Marianne Hultman, "The New York Collection for Stockholm," in *Teknologi för livet: Om Experiment i Art and Technology*, exh. cat. (Norrköpings: Norrköpings Konstmuseum, 2004), p. 164.
- (21) 東野芳明による抽象表現主義以後のアメリカ美術紹介については、以下を参照。「狂気とスキヤンダル—型破りの世界の新人たち」『藝術新潮』10 no. 11 (一九五九年十一月) pp. 104-112, 「ヤンガー・シエネレーンシヨンの冒険」『みぎぎ』659 (一九六〇年三月) pp. 23-32, 「ロバート・ラウシェンバークあるいはニューヨークの『地獄篇』」『みぎぎ』683 (一九六二年二月) pp. 42-56.
- (22) Emily Genauer, "The Merchandise of Venice," *New York Herald Tribune*, July 12, 1964, Sunday Magazine Section, p. 21.
- (23) Edwin Mullins, "Not Just a Joker," *Sunday Telegraph*, February 9, 1964, p. 11.
- (24) Walter Fedler, "Lettera dalla Germania," *D'Ars Agency* 6, no. 1 (January 20-April 20, 1965), p. 91.
- (25) Vittorio Del Gaizo, "Rauschenberg Illustratore di Dante," *Opera Aperta* 1, no. 2 (March-April 1965), p. 146.
- (26) G. P., an untitled poem published as epigraph in Edgardo Macorini, "Le

Illustrazioni di Rauschenberg per l'Inferno di Dante," *Domus*, no.431 (October 1965), p. 41.

(27) Paolo Barozzi, "L'Inferno di Rauschenberg," *Tempo Presente* (July 1965), p. 66.

(28) Emily Genauer, *New York Herald Tribune*, December 25, 1965, p. 7.

池上裕子 (いけがみ・ひろこ)

一九七三年 東京生まれ

国際基督教大学卒業、大阪大学大学院修了

二〇〇七年 イェール大学 Ph.D. 取得

学術振興会特別研究員 (PD)

二〇〇八年より大阪大学大学院人間科学研究科グローバル COE 特任助教

日本美術オーラル・アート・ヒストリー・アーカイヴ副代表

二〇一〇年秋 The MIT Press より *The Great Migrant: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* を出版予定