

アクションペインティングの 変容とその政治経済的条件について

平 田 思

はじめに

第二次世界大戦後、アメリカ美術界に抽象表現主義と呼ばれる運動が登場した。一般的に言われてきたのが、これに関わるアーティストや批評家たちは、政治や社会に対して個人の自由を主張して情動的な抽象画を生み出したということだ。ゆえに抽象表現主義絵画に対する当初の研究は、その政治性や社会性を度外視したものがほとんどだった。しかし一九七〇年代になると、そのアーティストや作品と政治的および社会的文脈との関わりが見直されるようになる。

一九七四年の『アートフォーラム』に掲載された論文「抽象表現主義、冷戦の武器」でエヴァ・コッククロフトは、抽象表現主義が冷戦初期にアメリカ国家の海外拡大路線のプロパガンダに利用されたことを指摘した。アーティストや批評家が政治や社会からの自由

を主張すればするほど、アメリカ民主主義の宣伝効果は高まったというわけである。^① コッククロフトにおいては、主題は国家権力批判にあつたので、抽象表現主義のアーティストや批評家たちは総じて被害者という立場に置かれていた。これに対して一九八三年にセルジュ・ギルボーは『どうやってニューヨークはモダンアートの概念を盗んだか』という著作において、批評家のクレメント・グリーンバーグが実は国家イデオロギーに加担していたという、運動の当事者に共犯者がいたとみなす議論を展開した。^② それ以降は、抽象表現主義は国家イデオロギーの被害者だったのかそれとも共犯者だったのかというような単純な二者択一的な議論は意味をなさなくなってきた。抽象表現主義の政治性を論じる際には、そのアーティストや批評家個々の思想的変化や相互の関係性を多層性において個別に解釈することが要請されるようになったのである。

こうした要請の中で、私は抽象表現主義全盛期にグリーンバーグ

に匹敵するほどの知名度を持っていた批評家ハロルド・ローゼンバーグが打ち立てたアクションペインティングという概念について考察したい。アクションペインティングも冷戦期に国家のプロパガンダに利用されたが、この概念の成立や変容の過程を見てみると、その重層的な政治性が浮かび上がり、ローゼンバーグやこの概念に関わる或るアーティストの国家イデオロギーへの同化を指摘することができるのである。

今日書店に並ぶ現代美術のガイドブックには必ずと言っていいほどアクションペインティングに対する言及がある。そのほとんどにおいてアクションペインティングとは、描く行為そのものと作家性を前面に押し出した、政治的文脈とは無縁の、美術におけるアヴァンギャルドの概念だと紹介されている。こうした認識は入門書に限ったことではなく、専門家においても共有されているように思える。^③

一九五〇年代から六〇年代にかけてこの概念は、ジャクソン・ポロックが絵を制作している様子を撮ったハンス・ネイムスの写真やウィレム・デ・クーニングのブラッシュストロークの激しい痕跡を残した作品と結び付けられて、世界中に知れ渡るようになった。^④ 世界中がポロックやデ・クーニングなどの制作行為をアクションペインティングと呼ぶのだと認識したのである。

しかし一九九七年フレッド・オートンの研究によって、実はアク

ションペインティングは当初の構想では共産革命のための概念だったということが明らかになった。^④ だが、その後この概念の左翼的な政治性はほとんど認識されなかった。ローゼンバーグ本人も後になってもその政治性を主張せず、むしろ上記のような一般認識を受け入れ、美術のアヴァンギャルド概念として修正したのである。

かつての政治性を認めるならば、アクションペインティングの概念は変容以前と変容後の、時期によって異なる二つの相を持つことになる。変容以前が左翼思想的な概念で変容後が専ら美術におけるアヴァンギャルド概念となる。

この変容はアメリカ国内の政治的および経済的状況の変化に対応している。とはいえ、変容はそうした外的要因のみによって引き起こされたわけではない。変容の可能性は構想の段階でテクストの中に含まれていたのである。たしかに外的要因は変容の大きな引き金とはなった。だが構想時のアクションペインティングは、そもそもアメリカ社会の転覆を一途に狙う強靱な理論ではなく、ある種の脆さを抱えていて、変容を簡単に許すものだったのである。本稿では、変容以前と以後のアクションペインティングの概念を条件づけていた政治経済的状況をそれぞれ提示することで、概念の二つの相に断絶があることを明らかにする。またそれと同時に、変容の芽を変容前の概念の内部に見出し、その連続性を示す。

本稿の今日における意義は、ローゼンバーグのアクションペイン

ティングを変容以前と以後に分けて考察することで、その重層的な政治性を明らかにすることである。単にそれが実は共産革命のための概念だったと言うのでもなく、単に冷戦期の国家イデオロギーに利用されたと言うのでもない。これによってステレオタイプ化している今日の概念の認識を改めることができるだろう。

まず、1章ではローゼンバーグがアクションペインティングの概念を構想した動機を明らかにしたあとで、論文「アメリカのアクションペインティングの画家たち」を分析し、当初の政治性とその後の変容の芽を明らかにする。2章ではアクションペインティングに変容を迫った、アメリカ社会やアメリカ美術界の変化を追う。3章では、一九六〇年代後半のローゼンバーグの論文「絵画におけるアクションの概念」を分析して、ローゼンバーグ自身がアクションペインティングの概念を修正したことを示す。4章では、変容後のアクションペインティングの概念をデ・クーニングの《女I》(図版1)が最も典型的に表象していることを、ポロックの《One...ナンバー31》(図版2)と比較することで検証し、変容後のアクションペインティングが如何に冷戦構造のレトリックに取り込まれ、アメリカ国家イデオロギーに同化していたかを明らかにする。なおローゼンバーグの議論を際立たせるために、随時グリーンバーグと比較検討する。

1 「アメリカのアクションペインティングの画家たち」

ローゼンバーグがアクションペインティングの概念を打ち立てるには、ある動機があった。それは社会から疎外されたアメリカの左翼系の知識人やアーティストたちをどうやって救済するかというものである。彼らは一九三〇年代から社会革命運動と美術を如何にして融合するかという関心を共有していた。しかし、一九三九年の独ソ不可侵条約から一九四七年のトルーマンドクトリンやマーシャルプランによる冷戦構造の確立に至るまで、アメリカ国内で左翼的立場を明言することは次第に困難になって行く。コミンテルンに失望し、ましてや独善的なアメリカ民主主義にも肩入れできず、それまで左翼を自認していた者のほとんどは政治的議論の場から疎外されることを余儀なくされた。⁶⁾

こうした左翼系アーティストや知識人の疎外感を解消するため、グリーンバーグとローゼンバーグは対照的な議論を展開する。すでに一九三九年の時点で、グリーンバーグは独自の論を展開していた。論文「アヴァンギャルドとキッチュ」でグリーンバーグは、疎外状況をアーティストが政治イデオロギーから解放された状況と捉え、むしろそれをフォーマリズムが展開する絶好の条件とした。⁷⁾ 抽象表現主義は政治や社会から自由だというような発想の原点はここにあり、と言えるかもしれない。

一方のローゼンバーグは、一九三九年以降も共産主義思想自体は放棄せず、トロツキスムに最後の希望を託した⁽⁸⁾。その後も雑誌『パーティザンレビュー』と関わりながら、政治に関する論文を書き続ける。一九四七年のマーシャルプラン発表直後には画家のロバート・マザウェルとともに創刊した雑誌『ポズビリティーズ』の中で、疎外状況を社会革命の前段階に位置づけることで左翼系の人たちを勇気づけた⁽⁹⁾。そして一九五二年に論文「アメリカのアクションペインティングの画家たち」を発表する。

今日の一般的なアクションペインティング解釈が論拠としているのが、この一九五二年の論文である。オートンの言うようにローゼンバーグが画家に見出したのが実は社会革命の契機だとするのなら、この論文に対する今日の解釈は「誤解」だということになる。「誤解」の原因は、ローゼンバーグがこの論文において政治性を明示していないこと⁽¹⁰⁾、それに西側陣営のイデオロギーの中で左翼的な政治性が隠蔽される方向に解釈されていたということが考えられる。ではテキストを分析して、「誤解」を引き起こす箇所を探りながら、その左翼的な政治性を明らかにしてみよう。まずは絵画における表現内容の軽視と画家の描く行為そのものの強調が見られる部分からである。

(引用1) ある時、あるアメリカの画家たち各々にとって、キャンバスが行為

すべき闘技場に見え始めた。キャンバスはもはや実際のあるいは想像上の対象を再現、再案、分析あるいは「表現」する空間ではなかった。キャンバス上に起こるべきことは、ピクチャーではなく出来事であった。

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.⁽¹¹⁾

ここでは絵画において、何が表現されるかはもはや問題にはならず、描く行為によって出来事を起こすことが重要になったと言われている。絵画において描く行為そのものを重要視する言説の象徴として、今日でもよく参照される部分である。この部分だけを見ても政治的含意に気づくことはできないだろう。ところが、この背後にはローゼンバーグが深い影響を受けたと思われるトロツキーの芸術論がある。これを踏まえて読んだとき、この箇所は革命の重要な契機を伝えていることが分かる。

一九三八年『パーティザンレビュー』に掲載された「自由革命芸術に向かつて」、いわゆるトロツキー・ブルトン声明は、トロツキーの芸術論として読むことができる⁽¹²⁾。これによれば、政治経済のレベルで個人が突出するのは認められないが、芸術家個人の創造の自由は如何なる権力によっても制限されるべきではない。しかしその自由が許されるのはそれが社会革命に奉仕する限りにおいてである⁽¹³⁾。

トロツキーの芸術論によって開かれた問いは、芸術家は社会革命において何をやるのかということである。ローゼンバーグの論はこれに対する一つの答えであった。革命に必要なのは労働者の蜂起である。一般的な労働者を画家に置き換えたのがこの論だとすれば、その画家がキャンバス上に「出来事」を起こすことが労働者の蜂起に相当し、それが革命のための一契機なのである。

次に画家の行為と日常的な動作の区別の撤廃に関する箇所である。

(引用2) 行為である絵画はアーティストの伝記から切り離すことができない。(中略) 新しい絵画は美術と生活との間のあらゆる区別を粉々にしてきた。
A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist...
The new painting has broken down every distinction between art and life.⁽¹⁵⁾

この箇所こそが、アクションペインティングとはアーティスト個人を至上とするロマン主義的な概念であるというような解釈をもたらしてきた。しかし、この箇所は作品やその表象を画家の伝記に還元せよというようなことを言っているわけではない。

その背後にもトロツキーの芸術論がある。この理論によれば、芸術家の一挙手一投足は社会革命のためである。したがって芸術と日常の区別がないのが理想である。しかしそれは現実味乏しいユートピア思想であった。⁽¹⁵⁾

だがそこには画家の自由の獲得という目的もあった。日常を与えられた社会的状況と捉えるならば、画家が物質的な状況を受け入れつつ自由を獲得していくという、サルトル的な史的弁証法をそこに垣間見ることが出来る。川田都樹子の指摘によれば、ローゼンバーグはマルクスの解釈、それに行為 act という概念に関してサルトルの影響を大きく受けている。⁽¹⁶⁾

次は過去の一切の価値からの解放に関する箇所である。

(引用3) 形態、色彩、構成、ドローイングなどは補助的なものであり、これらはどれも皆なくとも済まされるのである。常に大事なものは、行為に含まれる啓示なのである。(強調訳者)
Form, color, composition, drawing, are auxiliaries, any one of which — can be dispensed with. What matters always is the revelation contained in the act.⁽¹⁷⁾

(引用4) 描こう、ただ描こうと決心する偉大な瞬間が来た。キャンバス上のジェスチャーは政治的、美学的、道徳的価値からの解放のジェスチャーだった。The big moment came when it was decided to paint... just TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value-political, aesthetic, moral.⁽¹⁸⁾

画家の行為は表現内容だけでなく、過去のあらゆる価値をも否定すると言われている。美学的価値まで否定するのであれば、アクション

ンペインティングを、美学的伝統からの断絶あるいは乗り越えを主張することによって新たな美学的価値を目指す、美術におけるヴァンギャルドの一つに数えることはできないだろう。ならば、あらゆる価値からの解放ということにローゼンバーグが見出すものは何か。

ここでオートンの先行研究を参照したい。オートンによれば、ローゼンバーグは伝統の希薄さを共通項として、プロレタリアートとアメリカのアクションペインティングの画家を重ね合わせた。ブルジョワジーと近代産業によって生み出されたプロレタリアートは、ブルジョワジーが持つような伝統や過去を持たない。そうしたプロレタリアートこそが常に未来を志向する永久革命の主体となり、その未来志向が特権的あるいは官僚的な支配層の出現を抑制する。一方、件のアクションペインティングの画家がいる「アメリカ」という場所は、ヨーロッパに比べて格段に歴史が浅い。ニューヨークは、移民やその子孫、あるいはユダヤ人などを受け入れ、パリに代わる新しいコスモポリスとなりつつある。その住人たちは共通の伝統や過去を持たないため、新しいものを志向することになる。¹⁹したがって、アクションペインティングにおけるあらゆる価値からの解放とは、共産主義革命においてプロレタリアートが永久革命を起こすための前提条件に比したものである。

ところでローゼンバーグのコスモポリタニズムは、彼の一九四〇

年の論文にも見られる。一九四〇年七月、パリがナチスによって占拠されたその三ヶ月後に、彼は『パーティザンレヴュー』に「パリの陥落」という論文を発表した。当時『パーティザンレヴュー』は、地方主義や孤立主義などの伝統的なアメリカ・ナショナリズムの文化路線に対抗するために、共産主義的な立場を放棄してからは、インターナショナルイズム、つまりモダニズムの伝統を受け入れることを推奨し始めていた。ローゼンバーグは論文の中で、フランスの知識人たちがアンチファシズムの人民戦線の名の下に一元化した時に、パリの陥落は決定的だったとしている。パリ陥落によって国際的な文化の象徴が不在になり、そこにナショナリズムがはびこることを彼は危惧したのだった。²⁰

ここで重要なのは、ギルポーも指摘しているように、ローゼンバーグがフランスの文化帝国主義を凶らずも肯定していたことである。ローゼンバーグの議論は、パリ陥落の原因をパリそのものではなく西洋文化全体の弱体化にあるとしているため、結果として文化における新しい中心的国際都市の必要を説くものであった。²¹この議論はフランスに代わってアメリカが世界的ヘゲモニーを掌握することや帝国主義的に拡大することを否定しない。アクションペインティングは、それが根幹として持つコスモポリタニズムによって、その後ニューヨークを拠点としたアメリカの文化帝国主義の拡大路線に同調していくことになる。

最後に、画家がキャンバスを一つの世界にするという箇所である。

(引用5) あらゆる価値を拒否したとしても、第一次世界大戦後のように、それは社会への糾弾あるいは挑戦というかたちをとらなかつた。自信がなかつたのだ。孤独なアーティストは世界が変わることを望まなかつた。彼は自分のキャンバスが一つの世界になることを望んだのだ。

The refusal of values did not take the form of condemnation or defiance of society, as it did after World War I. It was diffident. The lone artist did not want the world to be different, he wanted his canvas to be a world.⁽²¹⁾

この箇所が引き起こしてきたのが、アクションペインティングの画家を現実社会から背を向けたヒーローとして政治的文脈を離れて専ら美術的文脈で捉える解釈である。アクションペインティングはダダイズムとは異なり、現実的な批判勢力とはならないとローゼンバーグはしている。ではこの箇所はどう解釈すべきなのか。ロマン主義的な解釈を差し引いたとしても、そこにはアクションペインティングの画家が現実から逃避していることが書かれていることは間違いない。これまで見たようにアクションペインティングには社会革命の契機が含まれているとすれば、ここに書かれているのは、画家たちが疎外されているという現状と、彼らに社会革命を成就できるほどの力は期待できないという諦めである。⁽²²⁾

ローゼンバーグは第二次大戦後、トロツキストとして先陣を切つ

て共産革命を推奨していったわけではなかつた。だがその共産思想を完全に捨てることもできなかつたのだろう。こうした中で彼が構想したアクションペインティングは、共産革命のための一途で揺るぎない概念にはなれず、西側のイデオロギーの中で都合よく解釈される余地を残し、後の構想者本人の修正さえも許したのであつた。では次に、一九五二年のアクションペインティングの概念が変容を迫られた、その政治経済的背景を明らかにする。

2章 第二次世界大戦期から冷戦初期にかけてのアメリカ美術界の変容

第二次世界大戦中から冷戦初期にかけて政治や経済の領野でヨーロッパからヘゲモニーを奪ったアメリカは、今度は文化の領野でも同様の戦略を展開する。それまでヨーロッパのモダニズムに追従していたアメリカ美術界は、孤立主義時代の地方主義的なものとは異なる、全く新しいアメリカ型のアートを掲げ、アメリカ国内外のマーケットでアメリカ美術の売り込みを盛んに行うようになる。グリーンバーグがポロックを自身のフォーマリズムを表象する画家として売り込んだのは、その典型的な例である。

(引用6) 現代のアメリカで最も力強く、巨匠になることが見込まれていた

だ一人の画家は、野蠻で、陰鬱で、ピカソのキュビズムとミロのポストキュビズムの末端の弟子で、またカンディンスキーとシュルレアリスムからインスピレーションを受けているところもある。男の名はジャクソン・ポロック・・・。(強調訳者)

[Le peintre le plus puissant que connaisse l'Amérique contemporaine et le seul qui promet de devenir un artiste de premier plan, est un disciple extrême, gothique, morbide, du cubisme de Picasso et de la période post-cubiste de Miro, tout cela teinté de Kandinsky et d'inspiration surréaliste. Son nom est Jackson Pollock...]

グリーンバーグはポロックを高潔な野蠻人として紹介している。当時抽象表現主義のアーティストのロマン主義的な作家性を強調したのは、ローゼンバーグではなくむしろグリーンバーグのほうだったのだ。⁽²⁵⁾

アメリカ美術の売り込みに伴って、あまりにヨーロッパのモダニズムの影響が大きい作品がアメリカのマーケットから締め出されるようになり、独自のスタイルを獲得したアーティストだけが生き残っていった。⁽²⁶⁾ この時期のマザウエルの動向はアメリカ美術界の變化を象徴している。

一九三〇年代末頃から多くのヨーロッパのシュルレアリストたちが戦禍を逃れてアメリカに亡命していた。マザウエルは彼らから絵画を学ぼうと、彼らと行動を共にした。⁽²⁷⁾ パーレーンやマッタなどの

シュルレアリストがアンドレ・ブルトンから離反すると、マザウエルもそれに合わせてシュルレアリスムから遠ざかっていく。⁽²⁸⁾ 彼は造形的オートマティズム plastic automatism という無意識に重きを置かない我流のオートマティズムを開発するなどして、独自のスタイルを確立していく。⁽²⁹⁾

一九四七年にはローゼンバーグと共に『ポシビリティーズ』を創刊する。彼もまた左翼系のアーティストで疎外状況に置かれていたと思われるが、一九五〇年頃から事態は変わってくる。すでにアメリカ美術界に台頭していた制作過程を重視するアヴァンギャルドに彼は傾倒していた。一九五〇年四月二一〜二三日にスタジオ35で開かれたシンポジウムの講演でのマザウエルの発言を見るとそれは明らかである。

(引用7) 私はあまりに心地よく、またあまりに器用に仕上げられた絵画が嫌いだ。でも反対にへたくそで不器用なものも嫌いだ。セルクル・エ・キャレグループに親しい人間として通っているフランスの若い画家たちの展覧会を見て、彼らは絵画を「完成させる」ために、自分たちが思っているよりもより多く、伝統的な基準に頼っていることに私は気がついた。絵画が実際の対象であり、美しく仕上げられるという意味で、彼らには真の「完成」がある。われわれにとって関心があるのは「過程」だし、それに何が「完成」した対象なのかを知るのとは簡単なことじゃないんだ。

Je n'aime pas qu'un tableau soit trop suave ou trop habilement fait. Mais

d'un autre côté, je n'aime pas non plus les fausses notes ou les maladroites dans un tableau. En regardant une exposition de jeunes peintres français qui passent pour être proches du groupe Cercle et Carré, j'ai remarqué que pour «finir» un tableau, ils s'appuient sur des critères beaucoup plus traitiomels que les nôtres. Il y a un véritable «fini» chez eux, au sens où le tableau est un objet réel, joliment fait. Nous, ce qui nous intéresse, c'est le «processus» et il n'est pas si facile des lors de savoir ce qu'est un objet «fini»⁽³¹⁾.

このアヴァンギャルドイデオロギーの最も典型的な産物が、ウィレム・デ・クーニングの作品《女I》である。というのも、デ・クーニングは、一九五〇年から五二年までの二年から三年の間、完成を指すことなくこの作品を描きつづけた。出展されたものも一つの「過程」にすぎず、その経過は数回撮影されていて、『アートフォーラム』に掲載された(図版3⁽³¹⁾)。

このアヴァンギャルドイデオロギーの中で、アーティストたちは社会に関して全く気をもむことなく、ひたすら突き進んでいくことができた。それは彼らの疎外状況から抜け出す活路になったのである。

また、マザウエルの発言に見られるように、このアヴァンギャルドイデオロギーは伝統的なヨーロッパ文化を否定し、それを乗り越えて世界的なヘゲモニーを獲得しようとすることを駆り立てるものだった。つまりそれはアメリカ国家の帝国主義的な動向とシンクロ

していたのだ。

ローゼンバークが画家による社会革命の推進力として採用したのも、実はこのアヴァンギャルドイデオロギーである。アクションペインティングは、共産革命の推進力として敵対するはずの資本主義的な力を採用するという、自己矛盾を抱えていたのだ。

左翼系のアーティストや批評家は、理想としての共産主義から離反してアメリカ経済の現状を受け入れるようになっていた。すなわち彼らにとって、現状のアメリカ資本主義は、革命を起こす必要があるような、矛盾を抱え込んだ過去の資本主義ではなかったのである。

彼らがアメリカ資本主義を受け入れることができるようになったのには幾つかの理由が考えられる。

一つ目に、早い時期の抽象表現主義者と呼ばれるアーティストのほとんどがニューディールの一環であるFAP (Federal Art Project)に参加している。彼らはそれを通じて社会福祉国家的な資本主義をある程度評価したものと思われる。もしそうだとすれば、彼らは共産主義から資本主義に手のひらを返したように転向したのではなく、戦後の「大きな政府」政策の中で、ゆるやかに共産主義から社会主義的な要素を含んだ資本主義に移行していったと言える。

二つ目に、第二次大戦中から、ヨーロッパから移民してきたアー

テイストの企画展が幾つかのギャラリーや美術館で開催されたが、それに伴って彼らと交流のある現地のアメリカのアーティストたちも企画展への参加機会に恵まれた。こうしたギャラリーや美術館、それに雑誌などがアメリカ美術市場拡大のイデオロギー装置として機能し、中産階級を「教育」して抽象画の強力な購買層に育て上げた。⁽³²⁾つまり彼らの抽象画が大いに売れ始めたのだ。抽象画は戦後のアメリカの中産階級においては一定のステータスを示すシンボルとしての機能を果たしていたと考えられる。

三つ目に、一九五四年のマーケットにおいて、ポロックの《One・ナンバー31》が六〇〇〇ドル、さらに《ブルーポール》が八〇〇〇ドルの値段で売れたことなどから、⁽³³⁾アーティストたちは一攫千金の夢を抱くようになった。⁽³⁴⁾ポロック神話は大衆だけでなくアーティストの間にも広がったのである。⁽³⁵⁾

3章 「絵画におけるアクションの概念」

一九六〇年代後半になってローゼンバーグが書いた論文「絵画におけるアクションの概念」は、以前のアクションペインティングに修正を加えるかたちになっている。この論文が収録されている著作『美術作品とパッケージ』は一九六九年に刊行されているのだが、今回は論文自体が書かれた年を確認することができなかった。ただ

し内容から判断して、ポップアートが社会的に十分に認知された後の一九六〇年代後半に書かれていることは間違いないだろう。

ローゼンバーグにとって、すでに一人歩きしていた一般認識に対して「実はアクションペインティングは革命のための概念なのだ」と弁明する機会はいくらでもあったように思える。しかし、スターリンの死後フルシチョフによってスターリン体制の残酷な実態が明らかになったあとで、西側で共産主義革命を肯定することは極めて難しかった。そうした状況の中、アクションペインティングは専ら美術的な概念として一般的に認識されつつあった。冷戦構造のレトリックに取り込まれつつあったローゼンバーグは、もともと一途で強靱な共産主義的概念ではなかったアクションペインティングから、一般認識を受け入れるかたちでその左翼的な政治性を取り下げたのである。以下この論文を分析することでそれを確認したい。

まず、アクションペインティングがハプニングやポップアートとの関連から論じられている部分である。

(引用8) こうした新しい側面はポップアートによって表面上にもたらされた。現存する芸術諸形態の保全に対するアクションペインティングの関心のなさにつけ込んだという点で、ポップアートはアクションペインティングから生じたものである。

This new aspect was brought to the surface by Pop Art, an offspring of Action painting in that it capitalized on the latter's lack of respect for the

integrity of existing art forms.⁽⁸⁾

(引用9) 創造された対象よりも創造の行為を強調することによってアクションペインティング、あるいはアラン・カプローの証言によればアクションペインティングの〈観念〉は、論理的にハプニングに到達した。

In emphasizing the creative act rather than the object created, Action painting, or — by the testimony of Allan Kaprow — the idea of Action painting, led logically to the Happening.⁽⁹⁾

共産思想を取り下げた結果、アクションペインティングを専ら美術の領野において他の表現形式と関連づけて語ることが可能になっている。上述の(引用3)からもわかるように、一九五二年「アメリカのアクションペインティングの画家たち」では描く行為以外には全く価値が見出されていなかった。当時の関心は専ら政治的な問題にあり、今回のような美術そのものに関する議論はあり得なかった。このことが示しているのは、ローゼンバーグがアクションペインティングを政治的な概念ではなく、美術的な概念として捉えなおしているということである。そして改めて、アクションペインティングの歴史のおよび市場的な価値が主張されるようになった。これはアクションペインティングが過去の一切の価値を放棄する一九五二年のものとは決定的に異なり、モダニズム的な歴史概念を意識した美術におけるアヴァンギャルド概念に変容したことを意味

するのである。

二つ目に、アクションペインティングを行うアーティストとして、デ・クーニングやポロックらの名が挙げられている箇所である。デ・クーニングに関しては実作品まで挙げられている。

(引用10) アクションペインティングは完全であることから始まり、断片になる方向に展開するとも言えるかもしれない。そのプロセスは五〇年代初頭のデ・クーニングの有名な《女I》で明らかになっていて、多くの絵画がこの中に消失していったのであり、作品の最後の状態は気ままに中断して終わったものなのである。

One might say that an Action painting begins by being complete and develops toward being a fragment. The process was made clear in de Kooning's celebrated *Woman I* of the early fifties, into which dozens of paintings disappeared, while the final canvas was the result of an arbitrary interruption.⁽¹⁰⁾

アクションペインティングの画家の実名が挙がることもまた、絵画において描くという行為以外の一切には無関心だった一九五二年ではありえなかったことである。一九五二年では集団的ユートピアの方に重きが置かれていたために、特定の実名は避けられていたのだろう。

そして三つ目に、アクションペインティングとシュルレアリスムの違いが強調されている箇所である。

(引用11) アクションペインティングの画家は、シュルレアリストのようにイメージから始めるのではなく、イメージの連想や組み合わせから出発するのではない。(中略) アクションペインティングの画家が探し求めるものは、隠された自己や無意識を代理する記号ではなく、そこから自己が形成されるような出来事である。

The Action painter does not, like the Surrealist, begin with an image, nor does he proceed by the association and combination of images... What he seeks is not a sign representing a hidden self, the unconscious, but an event out of which a self is formed.⁽¹²⁾

(引用12) シュルレアリスムは〈集団的な〉運動という性格を決して失わなかったし、すべての集団的な運動は儀式とイデオロギーによって保たれている。その信条は、非合理的なものにみつゝ信念を謳う宣言や声明に繰り返された。アクションペインティングは決してイデオロギーではなかったし、それを厳密に固守する者もいなかった。

Surrealism never lost its character of a *collective* movement, and all collective movements are held together by ritual and ideology. Its articles of belief were repeated in manifestoes and statements of faith paying tribute to the irrational. Action painting was never an ideology, and no one adhered to it strictly.⁽¹³⁾

若いころからシュルレアリスムが嫌いだったローゼンバークは、⁽¹⁴⁾それとアクションペインティングとの違いを強調している。一九五二年の論文の過去の否定はシュルレアリスムの否定に代わ

る。ここではシュルレアリスムがイデオロギーである一方で、アクションペインティングがイデオロギーから解放されているというところが主張されている。つまりアクションペインティングはあらゆるイデオロギーから解放された、真の自由を実現するものだといえるのである。こうした個人の自由の主張は、全体主義に抵抗する意味を持つていたトロツキスト的なものではなく、⁽¹⁵⁾一切のイデオロギーから解放された気味だけの、切迫性に欠ける、冷戦構造下のアメリカに特有なものであるように思えてならない。

変容後のアクションペインティングに見られる冷戦期のアメリカの自由を最も典型的に表象した作品がデ・クーニングの《女I》である。

4、《女I》と《ONE: ナンバー31》

それぞれ異なる仕方でも図と地の区別を撤廃したとしばしば言われる二つの作品、デ・クーニング《女I》(一九五〇—五二制作)とポロック《ONE: ナンバー31》(一九五〇制作)を比較したとき、如何にデ・クーニングの作品が変容後のアクションペインティングを表象しているかがわかる。ポロックにおいてアクションペインティングを表象するのは作品ではなくネイムスの写真なのだ。抽象表現主義の中で同じような肩書きで語られるポロックとデ・クーニング、それに

グリーンバーグとローゼンバーグは対照的に異なる部分も多い。

すでに述べたように《女I》は完成を放棄して制作過程を強調するアヴァンギャルドイデオロギーの産物の最たるものである。ブラッシュストロークで埋め尽くされた画面の中で図と地の境界は決定的なものではないし、結局出展された時の画面も妥協されたものであつて、デ・クーニングにとつてそれは完成図ではなかつた。

一方、同年一九五〇年制作のポロックの《One・ナンバー31》は、キャンパスに余白をバランスよく残していることから、そこには完成という概念があるように思われる。ポロックの作品には、よく言われるほど制作過程の指標は残されていないのではないか。

次に具象イメージについてである。まず《One・ナンバー31》に關してだが、ここには具象的なイメージは描かれておらず、作品のタイトルも具体的なイメージの喚起を避けるためか数字だけがつけられている。

戦後のポロックの諸作品において一九五〇年を頂点とした場合、より粘度の低い塗料が用いられることで画面はより平面化され、また具象的なイメージはオールオーバーに描かれた線に吸収されていき、より抽象的なイメージが描かれるようになっていく。こうした展開はグリーンバーグのフォーマリズムの理論に適うものである。《One・ナンバー31》は具象性や物語性を排除して、その画面は物質的な厚みを持たない、フォーマリズムを表象する代表的な作品の

一つとなつた。

一方《女I》を含めたデ・クーニングの女シリーズでは女という具象イメージが描かれている。こうした女はデ・クーニングにとつて何なのかとしばしば議論されてきたが、よく言われていたのが、四〇年代後半の他の抽象表現主義者がよく用いていたアルカイックなモチーフの一つ、超歴史的な女神、あるいは母神のイメージである⁽⁴³⁾。最近では、一九九五年のステイヴン・ポルカリの説によると、当時のアメリカ社会にあふれていた卑俗な女のイメージである。ポルカリによれば、第二次世界大戦以降、アメリカ社会では軍人による女性に対するセクシャルなビジョンが浸透していた。兵舎に横たわるジェーン・ラッセルの写真は当時最もよく知られたものだったようである(図版4)⁽⁴⁴⁾。デ・クーニングがそうした卑俗な女のイメージを描いていたとすれば、そこには三つの抵抗の契機があることになる。まず、社会にそうしたセクシャルなイメージが流布したこと自体、アメリカ建国以来の禁欲的なピューリタニズムへの抵抗であつた。戦争によるアメリカ国内の性モラルの変化にデ・クーニングも乗じたというわけだ。二つ目は、それがそれまでの抽象表現主義のモチーフである母神の神聖さに抵抗するということである。それはデ・クーニング自身が抽象表現主義と呼ばれることを拒んだという⁽⁴⁵⁾ことでもある。三つ目は、具象イメージを排除するフォーマリズムへの抵抗である。当時からデ・クーニングはフォーマリズムに

批判的だった。一九六〇年代にはフォーマリズム批評家から敵意の目で見られるほどだった。デ・クーニングは、当時のいくつかの美術運動のイデオロギーを意識して、それらに対する抵抗の精神を《女I》に盛り込んだのである。

しかし、あらゆるイデオロギーから開放されている気であった。クーニングは、自らが属するアヴァンギャルドイデオロギーや自らが生きている資本主義に対しては抵抗や否定の態度を示すことができなかつた。自分が置かれた状況は相対化できなかつたのである。デ・クーニングの態度はアメリカ資本主義の庇護下のアナーキズムにすぎないものだったのだ。これはアクションペインティング変容後のローゼンバーグにも共通している。

冷戦構造下のアメリカは、あらゆるイデオロギーからの自由を掲げる個人主義を放任していた。なぜならそうした個人主義は、アメリカ国家の体制を転覆するような大きな力にはなりえないものだったからであり、また反共のプロバガンダにとって利用価値が大きいものだったからである。変容後のアクションペインティングの抵抗や否定の精神は、冷戦構造下のアメリカで再生産された個人主義の一種だったのである。

結語

抽象表現主義は、アメリカ国内において、疎外される労働者を生み出す物質財生産型の資本主義から、物質財がある程度行きわたつた後に市場価値に左右される消費社会を拡大していくサービス財生産型の資本主義への過渡期に出現した。当初は画家による共産革命のための概念として構想されたアクションペインティングも、冷戦構造化のアメリカの資本主義および民主主義に適応する概念へと変容していった。その変容は戦後のアメリカの社会状況の変化に対応していると言えるが、概念の変容は外的要因によってのみ引き起こされたものではなかつた。一九五二年のテクストには、変容の芽が三つ見られる。一つ目は、革命の現実的成就が初めから半ば諦められていたこと。二つ目と三つ目は、それぞれがその後の文化帝国主義的拡大路線を肯定する、ローゼンバーグ的コスモポリタニズムと制作過程を重視するアヴァンギャルドイデオロギーである。ローゼンバーグのアクションペインティングは、共産革命のための概念としては脆かつたゆえに、冷戦構造に順応して生きながらえることができたのである。

今後の課題は、ローゼンバーグがアクションペインティング構想に採用した、アメリカ国内で隆盛した制作過程を重視するアヴァンギャルドイデオロギーをより鮮明なものとして浮かび上がらせることである。本稿ではこれをアメリカ文化帝国主義イデオロギーと同調しているとしたが、それを実証する作業が不十分だったように思

う。

註

- (1) Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the cold war," *Artforum*, June 1974. ロッククロフトの記述をまとめる以下のようになる。アメリカ政府は冷戦期に対外的反共政策という国策を採る。アメリカにとって、国政が不安定な国に共産主義が蔓延するのを阻止するには、そこに民主主義イデオロギーを植え付けに行く必要があった。そうした国策の一環に对外文化事業政策があったが、アメリカ合衆国ではこれをロックフェラー財団の息のかかったCIAや民間のニューヨーク近代美術館などが担っていた。それらの機関は、ヨーロッパだけでなく南米やアジアなどの諸国にも出向き、抽象表現主義展を次々と開催した。抽象表現主義のスタイルは、自由を謳い、反抗の精神を持つものとして、まさに全体主義的な共産主義勢力に抵抗する英雄、自由の象徴、あるいはそうした自由を約束するアメリカの民主主義の旗手として紹介された。抽象表現主義は、その政治的中立を叫ぶば叫ぶは、アメリカ民主主義イデオロギーに回収されたのである。
- (2) Serge Guilbaut, *Comment New York n'ola l'idée d'art moderne*, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1996, p.207 以降を参照せよ。
- (3) 例えば今日の抽象表現主義研究家ステイヴン・ボルカリによれば、「一九五〇年代の世代は抽象表現主義をハロルド・ローゼンバーグのアクションペインティングとして理解した。この概念によれば、芸術家たちは、形態、スタイルあるいは主題にはほとんど注意を払つてこなく、白いキャンパスの上に自分たちの個人的苦悶を劇的に表現する。ローゼンバーグにとって、絵画とは日常世界における自己創造の自伝的行為であつて、また個人的人格の表現でもある。アクションペインティングという概念は、自分たちの健全を擁護し維持するために闘争する社会に対する反逆者としての芸術家と、非インテリで素朴で感情的に苦悩しているが、正直者で高潔な野人としてのアメリカ人との、近代的ロマンズの要点を繰り返しているのだ。」(Stephen Polcar, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, New York, Cambridge University Press, 1991, p.XVII.)
- (4) 「ローゼンバーグのアクションのヒーローは大衆紙の受容を満たす文化的神話だったのだ。」(Barbara Rose, "Nanuth's Photographs and the Pollock Myth," *Pollock Painting*, photographs by Hans Namuth, edited by Barbara Rose, New York, AGRINDE, 1980, p.72.) ブスマディアによってアメリカ国内外に広まったアクションペインティングのヒーローは、「自由を掲げる反共のヒーローでもあったのである。」
- (5) Fred Orton, "Action, Revolution and Painting," *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- (6) 当時のアメリカの政治状況は完全に二元化して、いかなる中道もどちらかに還元されてしまう傾向にあった。また、アーティストは作品の主題に関しても社会から疎外された。リアリズムや風刺は何の影響力も持ち得なかった。初期の抽象表現主義の主題は非歴史的な神話などが多くを占めた。(Guilbaut, *op. cit.*, p.142.)
- (7) 「しかしいったん社会から離脱することに成功するや、アヴァンギャルドは方向転換してブルジョワ政治だけでなく革命政治をも拒絶し始めたのは確かである。」(強調訳者) (Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kisch," *The Collected Essays and Criticism* Vol.1, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p.7.)
- (8) ローゼンバーグは一九四〇年のトロツキスト声明に署名している。(Guilbaut, *op. cit.*, p.284.)
- (9) Harold Rosenberg, "Introduction to Six American Artists," *Possibilities*, I, winter 1947-48, p.75.
- (10) この論文が書かれた一九五二年、アメリカ国内にはレッドパージの風潮が蔓延していたからこそ、ローゼンバーグはその左翼的政治性を明示しなかったと言えるかもしれない。
- (11) Rosenberg, "The American Action Painters," *The Tradition of the New*, New York, Da Capo Press, 1994, p.25.
- (12) 一九三八年に文化大使としてメキシコを訪問したアンドレ・ブルトンには、「亡命中のレオン・トロツキ」と、芸術家の自由な創作と社会革命を如何にして同一線上で捉えるかについて話し合った。この成果を

声明文に起したものがトロツキー＝ブルトン声明である。亡命中のトロツキーを案じ、クレジットはブルトンとデイエゴ・リベラの共著となっている。詳しくは、小倉英敬『メキシコ時代のトロツキー』新泉社、二〇〇七年、二四四～二六一頁、あるいは Marlica Sawin, *Surrealism in Exile*, Massachusetts, The MIT Press, 1995, pp.19-23, を参照せよ。

- (13) 共産主義の中での芸術の自由という問題は、一九二六年の共産党入党以来ブルトンにつきまとうていた。(Ibid, p.21) ファシズム体制下および全体主義体制下での抑圧という事態によって、その問題はいっそう深刻さと切迫性を増した。
- (14) Rosenberg, "The American Action Painters," *op. cit.*, pp.27-28.
- (15) トロツキーの秘書であったエジュノールの回想録には、芸術と日常生活の完全な融合を夢見るトロツキーとそこから一身を引くブルトンの様子が書かれている。「彼(トロツキー)の主張は、未来の共産主義社会においては芸術は生活のなかに溶けこむことだろうというものだった。もはや踊りとか、男女の踊り手とかは存在せず、すべての人間が調和のとれたやり方で体を動かすだろう。もはや絵は存在せず、すべての住居は美しく飾られるだろう。この主張をめぐる討論は次の晩ということで、トロツキーは普段通り早い時刻に自分の部屋に引き上げた。私は庭に残ってブルトンとお喋りをした。「どんな時代になっても、小さな四角い画布に絵を描きたがる人間はいると思う。きみはそう思いませんか」とブルトンは私に言った。」(小倉英敬、前掲書、二五〇頁。)
- (16) 川田都樹子、「サルトルと、ローゼンバーク、グリーンバーク」「芸術／批評』2号、東信堂、二〇〇五年、六〇～六三頁。
- (17) Rosenberg, "The American Action Painters," *op. cit.*, pp. 26-27.
- (18) *Ibid.*, pp.27-28.
- (19) Orton, *op. cit.*, pp.186-190.
- (20) Rosenberg, "The Fall of Paris," *op. cit.*, p.216.
- (21) Guibaut, *op. cit.*, p.66.
- (22) Rosenberg, "The American Action Painters," *op. cit.*, p.30.

(23) オートンも、「アメリカのアクションペインティングの画家たち」という論文は実際的な効果を期待できるものではなく、あくまで可能性を提示しにすぎなかったと述べている。(Orton, *op. cit.*, p.196.)

(24) Greenberg, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon*, number 93, 94, October-1947, dans: Guibaut, *op. cit.*, p.209.

(25) グリーンバークはアメリカ美術売り込み、つまり世界におけるアメリカ文化のヘゲモニー掌握に一役買ったのだが、そのためには持論のフォーマリズムを展開するだけではなく、大衆の嗜好に訴える方法も用いていたと言えるだろう。

(26) Guibaut, *Ibid.*, pp.227-232.

(27) Sawin, *op. cit.*, p.183.

(28) *Ibid.* p.291.

(29) *Ibid.* p.360.

(30) Robert Motherwell and Ad Reinhardt, eds. *Modern Artists in America*, Wittenborn, New York, 1951, dans: Guibaut, *op. cit.*, pp.225-226.

(31) 写真はデ・クーニングのスタジオでルドルフ・ブルクハルトらによって撮影された。この写真のほか、また別の「過程」を示す写真4点が残されている。

(32) Guibaut, *Ibid.*, pp.144-201.

(33) Carter Ratcliff, *The Fate of a Gesture*, Boulder, Westview Press, 1995, p.117.

(34) デ・クーニングは絵画制作に伴う金銭欲を素直に表明している。(Ibid.)

(35) デ・クーニングはポロックに対して、「マールロン・ブランドやジェームス・ディーンなど映画スターのようなイメージを持っていたようにか？」(Frances Stonor Saunders, *The cultural Cold War*, New York, The New Press, 1999, pp.254-255.)

(36) Rosenberg, *Artworks and Packages*, New York, Horizon Press, 1969, p.223.

- (37) *Ibid.*, p.224.
- (38) *Ibid.*, p.217.
- (39) *Ibid.*, p.226.
- (40) *Ibid.*
- (41) *Sawin, op.cit.*, p.219.
- (42) 第二次大戦中、アメリカ国内にも全体主義的な気運があった。国会の書記であり詩人でもあったアーチバルド・マクリーシユは対外戦争に貢献するための文化統一戦線を旗揚げして、インターナショナルイズム、ナショナルイズム、つまり今日で言うグローバリズムと共犯関係にあるナショナルイズムを指導していた。これはアメリカの文化諸活動を全体的に右傾化する試みだったと言える。一九五二年のローゼンバーグの論文には、アメリカ国内に起こり得るこうした全体主義的イデオロギーの類に抵抗する意味もあったのではないか。
- (43) Harry Gaugh, *De Kooning*, New York, Abbeville Press, 1983, pp.51-52.
- (44) Polcari, *op.cit.*, pp.287-289, 図版はポルカリの著作から抜粋した。
- (45) Rosenberg, *De kooning*, New York, Abrams, 1974, p.23.

(ひらた・のぞむ 神戸大学・大学院文学研究科・博士課程)

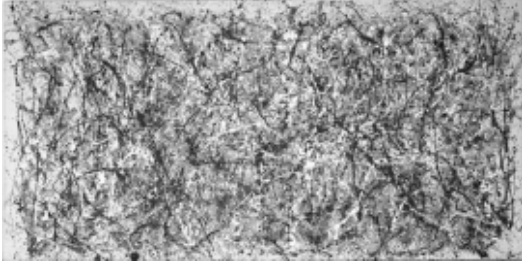


图 2



图 1



图 4



图 3