

第 12 回 コンフリクトの人文国際セミナー

1960 年代における国際美術シーンのアメリカ化について： ロバート・ラウシェンバーグの活動を中心に

大阪大学人間科学研究科グローバル COE 特任助教

池上裕子

2008 年 6 月 5 日 (木) 17:00 - 19:00 大阪大学大学院文学研究科 (豊中キャンパス) 文・法・経講義棟 1 階 11 教室

今回のセミナーでは「1960 年代における国際美術シーンのアメリカ化について」について話したい。この現象の中心的な位置を占めるのがロバート・ラウシェンバーグというアメリカのアーティストである。今日は彼の活動を中心に話していきたい。

第二次世界大戦以降、世界の美術の中心がパリからニューヨークに移ったと一般的に言われている。その事実を決定的にオフィシャルにしたのが、1964 年のヴェニス・ビエンナーレにおいてラウシェンバーグという作家がアメリカ人としてはじめてグランプリを受賞したという出来事だと言われている。このセミナーでは彼の活動を中心に、ヴェニス・ビエンナーレ (国際的な美術の万博のような祭典) で彼がグランプリを受賞したという象徴的な出来事だけではなく、彼が当時携わっていたさまざまな国際的な活動を中心に扱いながら、1960 年代の国際美術シーンがさまざまなコンフリクトを伴いつつも急速にアメリカ化した背景を検証していきたい。

まず、「国際美術シーン」という言葉について少し定義しておきたい。英語では International Art Scene や Global Art Scene という言葉が一般的にも学術的にもよく使われる。日本ではそれに相当する確立した用語はない。アート・シーンとかミュージック・シーンという言葉は、比較的ジャーナリスティックな軽い言葉として使われている。こうしたジャーナリスティックな意味に加えて、研究の中で私がどのようにこの言葉を定義しているかという、現代美術がビエンナーレなどの国際展や国際的な美術市場を巻き込みつつ、国民国家という枠を超えてグローバルに製作・需要、そしてまた消費される、政治的・経済的そしてまた文化的な力関係の総体ないしは空間と定義している。この定義は、三谷先生の助言から定義したものである、ここでそれを述べて感謝の意とさせていただきたい。この定義にしたがって言うと、1960 年代はまさにアメリカ美術の台頭によってそれまでの現代美術における力関係が塗り替えられたという時期であった。

次に、発表のタイトルにもなっている「アメリカ化」という言葉についても若干説明を加えたい。1950~60 年代というのは政治経済のみならずアメリカの大衆文化が冷戦下の西側諸国で圧倒的な影響力をもった時代であり、その現象はしばしば「ココロナイゼーション (コココーラ化)」、つまりアメリカ資本による文化の植民化というような言葉で揶揄されてきた。したがって、「アメリカ化」というと一元的な価値の伝播というふうに否定的に受け止められることが多い。けれども、私は文化の送り手であるアメリカ側の主体と同様に、それを受け止める受け手側の主体というものを同じくらい重視している。反発するにしろ憧れるにしろ、受け手側の積極的な関与なくしては「アメリカ化」という現象は成立しないのではないかと考えている。

ラウシェンバーグによるビエンナーレのグランプリ受賞という出来事に関しても、一般的にはアメリカ政府が国家的な戦略を巡らせ、文化外交を展開した結果もぎ取った勝利というふうに考えられてきた。しかし、こうした「アメリカ化」という文化的な現象の要因を国家戦略にのみ帰するというのは、少し単純に過ぎるのではないかと私は考えている。それ

というのも、上述のように、1964年はラウシェンバーグがグランプリを受賞したという象徴的な出来事だけではなく、彼がカニングハム舞踏団という前衛舞踊の世界公演に参加して世界各国（ヨーロッパやアジアを含む世界各国 29 都市）を訪れたという出来事も起きているからだ。

彼は舞台監督なので舞台上に控えて衣装や大道具といったものすべてを取り仕切っていた。それだけではなく現地の美術界とも交流をもってパフォーマンスを行ったり作品を作ったり、現地の作家とコラボレーションを行ったりもした。つまり、国家戦略という公的な立場からだけではなく、私的な民間のレベルでも現代美術の越境的なコミュニティが自主的に発生してくることに彼は一役買っていたといえよう。

当時のアメリカ政府は、文化政策としてクラシックバレエからモダンダンス、そして黒人やネイティブアメリカンといった民族舞踊まで、さまざまなタイプのアメリカのダンスを海外に積極的に派遣していた。カニングハムもアメリカ政府の援助を受けて世界公演に行ったのかというと、「カニングハム舞踏団は前衛的すぎる」という評価をされ、これはアメリカを代表するダンスとして国から派遣するには少々前衛的すぎる、あるいは理解が難しすぎるということで助成の申請が退けられた。どういったスタイルの文化、ダンス、あるいは美術がアメリカを代表するべきかという問題は、政府の中でも常に議論の対象であり、それに関する統一見解が容易に得られたということにはなかった。その結果、カニングハムの世界公演は公的援助を一切受けずに行なわれた。世界各国 29 都市をまわって、そのすべてを自らファンド・レイジングを行なって公演を達成したということは、公的援助の有無に関わらず、訪れた土地（特に前衛美術界）で彼らが熱心に受容され、歓迎されたということを示している。国際美術シーンの「アメリカ化」は、送り手であるアメリカ側も一枚岩の存在だったわけではなく、公的なレベル、民間のレベル、あるいは私的なレベルと、さまざまなレベルでさまざまな形をとって作用していった。また、その現象はアメリカ側の一方的な働きかけによるものではなく、それを支持し、積極的に受け入れようとした外部の（受け手の）働きかけがあってこそ実現したものだと考えている。

当時、海外で積極的に顕示されたアメリカ美術が圧倒的な影響力をもっていたということとはしかである。しかし、それが直ちに世界の美術や文化の一元化につながったわけではないということも指摘しておきたい。むしろ今日紹介するパリやストックホルム、東京などの都市における美術関係者は、圧倒的な影響力をもつアメリカ美術との適切な距離をはかることで、戦後の国際美術シーンに独自の要素として参画するための戦略やネットワークを模索していた。結論から先に述べるならば、中心的な勢力に対してどのように自らの身を処し、対外的なイメージを構築し、そして演出していくかということが戦後の国際美術シーンを支配したひとつの力学であったと言えるのではないだろうか。

用語の定義が長くなったが、ここでラウシェンバーグという作家についても簡単に紹介しておきたい。彼は、立体と絵画の領域を横断するような作品（キャンバスと山羊の剥製という意表をついた素材を使った「モノグラム」という作品が代表例）や、シルクスクリーンという一種の版画の技法を用いて写真を絵画表現に取り込む、そしてその中でもワシや J・F・ケネディの写真など、アメリカのアイコンのようなイメージを芸術作品に取り込むということを行ない、現代アメリカの歴史画家とでもいうべき地位を築いた。

もともとラウシェンバーグが台頭してきた 1950 年代のアメリカは、ジャクソン・ポロックのドリッピング絵画に代表されるような非常にサイズの大きい、大きな身振りを伴うような英雄的な抽象絵画が隆盛をきわめていた。アメリカ国内ではこうした抽象絵画が圧倒的な影響力を誇っており、その影響下から何とか脱したいということで、ラウシェンバーグが友人のジャスパー・ジョーンズとともに新しい美術を作っていこうとしたわけである。

ジョーンズの場合は星条旗というイメージ、『コココーラ・プラン』というラウシェンバーグの作品の場合はコココーラの瓶というような、日常目にする既成のイメージやレディメイドのオブジェなどを用いることによって、美術を「個人の内面の表現である」とするロマン主義的な美術観や、「美術の中で絵画が一番上位の立場にある」というモダニズム的な絵画優位主義といった従来の見方から美術を解放した。レディメイドの素材や機械的な反復といった手法を持ち込んだ彼ら

の作品は、戦前のダダイズムの運動を想起させたことから「ネオダダ」と呼ばれており、一見するとまったく接点がない50年代の抽象表現主義と60年代に出てくるこうしたポップアートの作品の橋渡しをした、アメリカ美術の重要な一局面であると一般的には理解されている。

ラウシェンバーグやジョーンズに関する先行研究の大部分は、彼らの作品をポストモダン美術の先駆とみなす理論的な読解が多くを占めてきた。一方、当時ジョーンズとラウシェンバーグの二人が恋人同士だったということに着目して、セクシュアリティの観点から彼らの作品を読み解こうとする研究者もいる。その極端な例は、ラウシェンバーグの代表作であるモノグラムの山羊が、西洋文化では一般に性欲を表すというイコノグラフィがあり、それがタイヤを貫通しているところから、この作品を同性愛的なエロティシズムの象徴として読むという読解がある。もう少し洗練された読解の例を挙げると、たとえば、遠目で見るとアメリカの旗にしか見えないけれども、近づいてみるとひじょうにニュアンスの富んだ繊細なタッチで塗り込められているジョーンズの作品（『旗』）は、星条旗というイメージにかぶせられることで、それを容易に作家個人の感情の表現の発露というふうにはみなせないような寡黙な絵画面になっている。こうした感情表現を拒むような寡黙な絵画面を、1950年代当時、共産主義者とともに迫害されていた同性愛者たちが選択せざるをえなかった、社会的な沈黙と関連付けて研究する立場もある。

ポストモダ的な解釈は、作品の意味が安定したひとつの読みに収斂することを否定する解釈なので、ポストモダ的な解釈といま挙げたような同性愛的な解釈とは、相容れないものとして学界で対立している。しかし、彼の作品をあくまでアメリカの美術や社会の文脈から考察しているという点においては、対立しているはずのこの両者の見解というのは実は共通しているのではないかと私は考えている。

それに対して私が主張したいのは、戦後アメリカ美術の国際的な影響力という要素をまず考慮に入れ、彼らの経歴をナショナルな美術史の枠組みを越えた視点から位置づけなおしていくことが必要なのではないか、ということである。グローバルな視点から彼らの作品を見直すと、星条旗やコココーラといったアメリカのシンボルをモチーフとした彼らの作品がアメリカの内と外で異なる受け止められ方をされるという可能性も十分考えられる。たとえば、ジョーンズの『旗』という作品はそのいい例だ。

この作品は1958年のジョーンズの初の個展で展示され、即座にニューヨーク近代美術館に買い上げられるという、彼が若くして達成した成功を決定付けた作品である。星条旗を描いていながら、それに関してなんら態度表明をしていないということが論議的となり、「当時のアメリカの愛国的な世相をそれが刺激するのではないか」という恐れから、実際に近代美術館に展示されるのは1970年代に入ってからであった。逆に1959年にパリでこの作品が展示された際には、そうした作家側の意図的な知的な曖昧さといった態度は理解されず、この旗はアメリカ人のアーティストによる素朴で直截的・愛国的な作品として敬遠されてしまったということが言われている。

ラウシェンバーグの『コココーラ・プラン』という作品についても同様の「意味の二重性」が指摘できる。これはアメリカの大衆文化のアイコンとも言えるコココーラの瓶に真鍮の羽根をあしらったものであり、あっけらかんとした自国文化の礼賛とも思えるような作品に見えるかもしれない。しかし、『コココーラ・プラン』というタイトルは、戦後ヨーロッパの経済を立て直すためにアメリカがアメリカ資本を大量にヨーロッパに投入したマーシャル・プランをもじったタイトルであるということが考えられる。上述のコココーラ化といった現象とあわせて考えると、ひじょうに皮肉な意味もまた一方で込められているのではないだろうか。

このように、作家がアメリカ的なイメージを使いながらも、それに関して立場を明確にしていないということから、その解釈の大部分は作品の読み手に委ねられてしまう。そのことが「どのような文化でこの作品群が受容されるか」といったときに受容のズレを生じさせる原因であるかもしれない。

実際、戦後まさにアメリカの文化的植民地といった様相を呈した日本では、この作品は篠原^{うしお}有司男という日本人アーテ

イストにコピーされている。篠原がイミテーション・アートを手がけたのが1963年なので、ラウシェンバーグがビエンナーレでグランプリを受賞する以前に、すでに彼は国際美術シーンに大きな影響を及ぼしていたことになる。上述のとおり、アメリカ美術がそうした中心性を獲得するには、アメリカ以外の場所からの働きかけが必要だった。以下、私が現地調査を行なったパリ、ヴェネツィア、ストックホルム、東京の四つの都市から具体例を紹介していきたい。

戦後アメリカ美術の評判が最初に確立したのはパリにおいてであった。それまで世界美術の首都として君臨していたパリではアメリカ美術への反発も当然強かったわけだが、イリアナ・ソナベンドという画商がパリに1962年に画廊を開き、組織的なキャンペーンを行なってヨーロッパでのアメリカ美術の市場を開拓していく。

ソナベンドは、ヨーロッパ出身のユダヤ人で第二次世界大戦を逃れてアメリカに移住し、約20年後にヨーロッパに戻った人物である。そうしたヨーロッパ出身のユダヤ人という立場から、たとえばアメリカの文化的ナショナリズムあるいはフランスのナショナリズムといったイデオロギーに囚われることなくアメリカ美術をヨーロッパに売り込むことに成功した。

この写真は彼女が美術雑誌に掲載した画廊の広告である。作品を乗せて移動するトラックや画廊に観客を招待する招待状をデザインしたような雑誌広告を打ち出していく。また、別の雑誌広告では、ヴェニス運河があり有名なサンマルコ広場があり、その上にラウシェンバーグという名前が大きく載っているというような広告をデザインしている。いずれの広告にもラウシェンバーグの名前がまず先に挙げられているように、ソナベンドは数あるアメリカのアーティストの中でもラウシェンバーグを一番気に入っていた。そして、彼がヨーロッパでほかの作家よりも受け入れられるであろうということも、ヨーロッパ出身の自分の経歴から鋭敏に感じ取っていたのではないだろうか。これらの広告からはその他にもジョーンズやウォーホル、リヒテンシュタインといったアメリカのネオダダポップと呼ばれる作家のそうそうたる面々が、彼女の画廊に所属していたということがわかる。ソナベンドはラウシェンバーグよりは少し若いポップの世代のアーティストをラウシェンバーグと一緒に売り込むことで、ラウシェンバーグを新人ではなく中堅の作家としてヨーロッパの美術シーンに紹介した。彼女のような独自にアメリカ美術をヨーロッパに売り込んだ画商の動きが、ラウシェンバーグのグランプリ受賞の大きな伏線になっていたといえよう。

次に、肝心のヴェニス・ビエンナーレに関して述べる。1964年のアメリカ美術展示は、アメリカ政府がはじめてスポンサーとして参加したものであることから、ラウシェンバーグのグランプリ受賞も国家戦略の一部として伝説化されてきた。アラン・ソロモンというアメリカ館の展示を手がけたコミッショナーは、最初からラウシェンバーグに大賞をとらせたいと考えていた。ビエンナーレの公式会場は郊外にあるのだが、そこにあるアメリカ館は少し小さいということで、彼はヴェニスの中心地にある旧アメリカ領事館を別館として、ビエンナーレの会場以外のところでアメリカ館の別館を組織した。そこで大規模なネオダダとポップのグループ展を開催して、他国のパビリオンを圧倒するような展示を仕掛けていった。ラウシェンバーグの部屋に入ると最初にジョン・F・ケネディの写真をあしらったシルクスクリーン絵画があったり、ジョーンズの旗の作品があったり、アメリカのイメージというものを意識的に演出していくような展示になっていた。しかし、別館に展示された作家には大賞を受賞する資格がないのではないかという論議が起き、そうした事態を避けるために、ソロモンは急遽ラウシェンバーグ作品を正規のビエンナーレ会場に移すこともしている。正規のアメリカ館の前庭を利用し、屋外に仮設壁を設置してラウシェンバーグ作品を展示するという荒業に出たのである。こうした強引な手法は当然ほかの国からの批判を浴び、そうしたことからこれが国家戦略だったという神話につながっていったのだが、調査をしていく過程で、ラウシェンバーグの大賞はビエンナーレの開催者側であるイタリアの作家の強い後押しで実現したということがわかってきた。

もともとイタリアではラウシェンバーグは高く評価されており、イタリア人の美術家たちがビエンナーレの審査員に「ラウシェンバーグに受賞させるべきだ」と働きかけていた。また、絶妙なタイミングで当時世界公演をヨーロッパで行なっ

ていたカニングハム舞踏団がヴェニスにやってきた。そこで美術監督としてのラウシェンバーグの仕事も高く評価されたということも重なって、彼の大賞受賞が実現した。その背景には、戦後の国際美術展でいつも大賞を独占してきたフランス人に対する不満があった。また、ビエンナーレという催しそのものを刷新できなければ現代美術の祭典として生き残れない、というビエンナーレの事務局側の危機感もあった。そこで、新興勢力である勢いのいいアメリカ美術を取り込もうとしたということが言える。現代美術のアメリカ化とは一方通行ではなく双方向的な現象であると述べた意味がわかるだろう。

アメリカ美術がフランスに代わって中心的な勢力になることを支持したのは、イタリアの美術界だけではなく。次の舞台であるストックホルムにおいても、ニューヨークから発信された美術というのは熱心に受容された。モダンアートの勢力図においてストックホルムが周縁的な存在であるということ認識していた近代美術館の館長ポントゥス・フルテンは、国際美術シーンに自分の美術館の存在を示すひとつの戦略としてアメリカ美術を大々的に取り上げたのである。中でも 1962 年にラウシェンバーグとジョーンズ、そしてもう二人アメリカ人の作家を選んで「四人のアメリカ人」という展覧会を開催した。ラウシェンバーグの部屋には代表作が目白押しという、質量ともに個展と呼んでいいほどの作品が展示されていた。この時点ではラウシェンバーグもジョーンズも、自分の国である本国アメリカでは個展を開催されるほどのレベルの作家とはみなされていなかった。国際美術シーンにおいて彼らを新人から中堅に押し上げるのにフルテンは貢献したことになる。

この展覧会では、モノグラムの作品が一大センセーションを巻き起こしたということが知られている。山羊とタイヤの組み合わせのインパクトが強いため他の部分を忘れがちになるのだが、実はキャストがキャンパスの下に付いていて可動式の作品になっており、一種の乗り物のような構造になっている。細部をもう少し見ていくと、タイヤやボールといった空間移動に関わるようなオブジェが取り付けられている、あるいは宇宙飛行士や綱渡りをする人物といったように移動や交通といったテーマに関するイメージがたくさん取り込まれている。またその逆に、「extra heavy」といった言葉が刻み込まれているように人を地面に縛り付けておく重力というテーマも同時に含まれており、重力という要素とそれに抗う力との拮抗関係がひとつの軸となって構成されている作品だというふうに考えられる。まさにアメリカ美術が越境して国外に伝播していくという現象を代表するのにふさわしい意味内容を備えているのではないだろうか。

この作品に対する反応は、当時はさまざまだったが、フルテンはこの作品を擁護し 1965 年には美術館のコレクションへと加えている。しかしながら、ひとたびアメリカ美術の優位性が確定し、しかしストックホルムの周縁性については変わらないままであるということがわかると、ストックホルムの美術界は徐々にアメリカ美術への反発を強めていく。その反発は 1973 年、フルテンが新たに大規模な形でアメリカ美術のコレクションを美術館に加えたことがきっかけになって爆発した。ラウシェンバーグはこの展覧会にも携わっていたのだが、ストックホルムの作家たちの不満・批判は彼にも向かうことになった。彼らは共同で抗議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、その抗議を「われわれ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ことを願います」という言葉で締めくくった。60 年代にはアメリカの前衛美術を体現したと思われたモノグラムは、その 10 年後にはアメリカの文化帝国主義のシンボルとしてまさにスケープゴートになったというわけである。

現在この美術館はラウシェンバーグが手書きで書いてくれたロゴを 2004 年から採用している。1980 年代以降、国際的なグローバル化が進展する中で、もう一度自分たちの存在感を国際美術シーンにアピールする必要があることを認識した美術館は、結局は 60 年代のアメリカ美術との交流をアピールすることで存在感を取り戻そうとしているわけである。モノグラムは今では美術館の広告塔として市民に「山羊」と呼ばれて親しまれている。これはアメリカ化という現象が徹底したというよりはストックホルムと美術館側によるラウシェンバーグの名声を逆利用したものというふうに考えることができるだろう。中心が周縁を駆逐するというはまもあるわけだが、周縁が中心を利用するというはまたあるわけ

ある。

最後に、東京の美術界とラウシェンバーグの関わりについて見ておきたい。ここで問題となるのは、パリ、ヴェニス、ストックホルムは彼が以前に訪れた土地だったわけだが、東京は世界公演で初めて訪れた土地だったということである。ここで大きいテーマになるのは、ラウシェンバーグというビエンナーレでグランプリを受賞したスター作家が、初めて訪れた東京という異文化都市に、どのような視線を投げかけるのかということだ。そこで異文化コミュニケーションとその不全というテーマが浮上してくる。ラウシェンバーグ自身もコミュニケーション一般については自覚的な作家であった。たとえば、彼が東京で制作したコラージュ作品では、当時東京オリンピックに向けて再開発が済んだばかりの新宿の航空写真の上に、ガイドブックから切り抜いてきた日本語（彼には翻訳がなければ理解できなかったであろう日本語の断片）がちりばめられている。東京の上空に無秩序に投げ出されたこうした言葉の断片たちは、言葉の通じない異文化で旅行者が経験するコミュニケーション不全を象徴しているようにも見える。

しかし一方で、異文化表象につきものの厄介な問題から彼が自由であったわけではない。こちらの『東京』というコラージュでは、阿弥陀仏や天守閣、日本の軽業といった伝統的な日本の文化イメージが地下鉄のマップや高速道路、パーゲンセルのシーンといった都会的なイメージと組み合わせられて提示されている。ラウシェンバーグはここで「伝統とハイテクが共存する都市・東京」という、当時からすでにステレオタイプとして流通していた東京イメージを安易に作品化しているというふうにも考えられる。また、この作品は「東京に関する彼の潜在についてエッセイを書いてほしい」という読売新聞からの依頼に応じて、エッセイとともに掲載する作品として制作されたものだが、これを「文化欄などではなく新聞の一面に載せてほしい」、そして「新聞の一面にカラーで、ほかの記事も一緒にカラーとして乗せてほしい」という破天荒な要求を出した。それは実現しなかったが、もし実現していたらカラーで一面にこのように彼の作品が載り、いろいろな記事も全てカラーで掲載されていたはずである。

当時、日本と韓国あるいは中国との関係や、アメリカによるベトナムの爆撃が新聞記事になっているわけだが、この紙面が本当に実現して東京の家庭に配られていたらどうだったかということを考えざるをえない。自分が軍事的にも文化的にも圧倒的な力を持つ国から来た人間であるという意識が欠如しているということと、そうした力関係を抜きに異文化交流ができるという、彼の楽天的な思い込みを露呈していたのではないだろうか。また、異国における公共の言説空間を篡奪することによって異文化の借用という問題もあらわにされていただろう。

しかしながら、借用の問題もまた一方通行的なものではない。篠原有司男によるラウシェンバーグ作品のコピーもまた、一種の借用と考えることができるだろう。しかも、彼はこのコピーを10点も制作しているということがわかっている。彼はこの作品を作った当初、アメリカからラウシェンバーグが実際にやってきて直接会う機会があるなどという可能性は考えていなかったが、実際に64年にラウシェンバーグが来たことによりさまざまな交流をもつことになる。「ラウシェンバーグへの20の質問」という公開質問会がイベントとして企画され、そのイベントの壇上でも彼らは対峙することになったのである。この質問会でラウシェンバーグは、パトロンから提供されたこの金屏風を使って、アシスタントと一緒に即興でコンバイン絵画をつくった。公開質問会であったが、観客からの質問は一切無視してこの作品をつくりあげていくわけである。篠原は壇上に代表質問者としてこの複数のコココーラ・プランを従えて壇上に上るのだが、ラウシェンバーグからはやはり無視されてしまう。しかし、ラウシェンバーグ自身は当時を振り返って「知らない土地で知らない人びとの前で公開制作をするということは大変に怖い出来事であった」と、怖いからこそ通訳を通して言葉でコミュニケーションをするのではなく、作品制作をしてそれを見せることでその恐怖を克服しようとしたと語っている。篠原のイミテーション・アートに関して、一点しかないと思っていたときはひじょうに喜んだが、10点もあるということがわかると気分を害したということだ。複数のコピーにはオリジナルの権威を揺るがせにしようとする力があるということ、彼は鋭敏に感じ取っていたのではないかと思う。この背景には、もともとはラウシェンバーグもわざとそっくりの作品をふたつ作るなどし

て、「芸術作品は唯一絶対のものである」というモダニズムのオリジナリティ信仰を批判していたという事情がある。その彼が異文化都市・東京で、今度はアメリカ美術を代表するモダンアートのオリジナルの権威としてその作品をコピーされる、これは彼にとっては決して居心地の良い状況ではなかっただろう。敬うべき現代美術の巨匠として扱われることで、逆に革新的表現を追求する前衛作家としての彼の立場は危うくなったわけである。

しかし、出来上がった作品に『ゴールド・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、ラウシェンバーグのスター作家としての立場は、彼の作品の商品価値を保証するものでもあった。それに対し、東京では現代美術を画廊や美術館が支援するようなシステムは整っておらず、篠原の作品は野原に放置されたままいつしか失われていくという運命をたどった。「コカコーラ・プラン」にしても現在ではオリジナルの1964年当時のものは一点しか残っていない。

結局のところラウシェンバーグの世界旅行は国際美術シーンのアメリカ化を促進し、中心と周縁の勢力不均衡を決定付けただけに終わったのだろうか。一面においては確かにそうだとはいえる。しかしながら、これまで挙げてきたように、中心勢力は周縁の働きかけなくしては中心となりえなかったこと、また周縁も中心をたくみに利用することで存在感をアピールしていくといった側面もあり、アメリカ化という現象の双方向性をいま一度強調する必要があるだろう。

今日では、ミュージアム・オブ・アメリカン・アートという現代美術のグループが1964年のビエンナーレをテーマに新しく作品を作っていることからわかるように、1964年のビエンナーレは戦後の美術シーンのひとつの分岐点として記憶されている。この作品も一見強引な手法でグランプリを受賞したアメリカの戦略を批判するような作品に見えるかもしれない。しかし実はこの作品にはBGMがついており、ミュージカル『ウエストサイド・ストーリー』のメインテーマ「アメリカ」という曲がBGMとして使われていた。「アメリカ」という曲が背後に流されることによって、当時西側の諸国で上映され世界各国で大ヒットになった『ウエストサイド・ストーリー』の「アメリカ」という曲が脳裏に焼きつくような構造になっているのである。この歌では、プエルトリコ系の移民から見た移民の理想と現実が歌われているわけだが、当時いたるところで大ヒットしたこの映画と、それに付随して生じたアメリカへの強烈的な憧れというものにも思いを至らせるような作品となっている。たしかに戦後のアメリカは公私にわたりさまざまなレベルで文化的覇権を勝ち取ろうとし、また実際に勝ち取ってきた。しかし、実際に海外に送られた作品はどれもレベルが高く、各地で圧倒的に支持されたということもたしかである。そうした抗いがたい魅力や影響力をもつアメリカ美術やその文化に対し、自らのアイデンティティをどう構築し、打ち出していくか。この問題こそが60年代の国際美術シーンを支配した共通の力学だったのではないだろうか。この60年代に成立した現代美術の地政学こそ、現代のグローバル化がいつそう進展した国際美術シーンにもつながるものであり、そこで繰り広げられる多様なアイデンティティ・ポリティクスの原点にもなっているのではないかというふうに考えている。

質疑応答

田沼（司会：大阪大学人間科学研究科 GCOE 特任研究員）

池上さんありがとうございます。それでは質疑応答に入りたいと思います。

工藤（大阪大学人間科学研究科 GCOE 特任研究員）

美術はまったく専門外なので的外れな質問かもしれないが、今日のお話の結論にあった中心は周縁なくして中心たりえなくて、周縁は中心の逆利用という形で双方向の主体性が構築されるという話だが、僕も植民地のことをやっているので大変腑に落ちるものに出会った。お伺いしたいことは、60年代の当事者たちがその構造に当時から自覚的であったのか、

あるいはそのことが具体的な言説として明らかになってきたのがそれ以降のことなのか、以降だとしたらいつ頃からなのか、ということである。

池上 それは個々人によってかなり大きく変わってくる。主体といっても、個人だけでなくアメリカ政府という主体があったり民間の組織が主体であったり、さまざまな主体がある。たとえばアメリカはその文化なり美術なりを海外に派遣していくが、ここの主体において彼らがどれだけ自覚的であったかというのはケースバイケースで変わってくると思う。より具体的に言うと、たとえばソロモンという美術館の館長だった人などはかなり自覚的である。当時アメリカ側も、自分たちは美術においても中心勢力になり得るということを確認できない状態なわけである。60年代前半は特にそうだと思う。自分たちはまだまだパリに比べたら田舎であるという劣等感もあるし、それでどうしたらのし上がれるかということアメリカの美術批評界の批評家たちはかなり自覚的に議論をしていた。でも、やはりそこで批評家たちの間で統一見解があって、ビエンナーレでこういう展示をしてフランスを負かそう、というような統一見解があったわけではない。ソロモンはあくまで自分のアジェンダに基づいてああいう展示を手がけ、実際に成功してしまったことで逆にアメリカでは批判されてしまったりした。自分だけ飛びぬけてそういうことをやったということで。従って、どれだけ自覚的で、実際にそれが実現してもアメリカ側も全員が喜んだかということとは実は違うということがある。周縁側の話をすると、フルテンのようかなり自覚的にアメリカ美術を取り込むことで存在感をアピールしていこうとした人びともいけば、そこまで自覚をせずに単にアメリカに憧れるという篠原有司男のような例もあり、時の流れと当時の状況というので少しずつその意識が変わっていくということがあったかと思う。

田沼

こうした今までの議論でアメリカの視点とか国内の視点による議論が中心であったという風に最初におっしゃっていたかと思うが、では今池上さんがおっしゃったようなことというのは、池上さんがアメリカ国内の資料をもとにご自分で考えられたことなのか。それとも国外の研究成果から得られた見解なのか。

池上 当事者への聞き取り調査をかなりたくさん行なっている。アメリカ美術一般に関して言えることだが、やはり戦後のアメリカ美術をアメリカ人研究者がたくさん行なっていくというのが、自然の流れではある。そうした状況で自分がどういう研究をしていけるのかを考えるわけであるから、研究者の戦略というものもちろん出てくる。戦略だけで研究対象を選ぶわけではないが、いままでされていないアングルとは何かというのを探した。リサーチが非常に大変で、費用もかかり、複数の言語の資料を読み解かなければいけないので、こうしたアプローチからの研究が行われていないことにはもっともな理由もあったわけである。だが、やれば必ず成果になるというのもわかったので、このテーマを選んだ。したがって、今日お話した内容は全て自分でアーカイブなり、聞き取り調査なり、現地調査なりの調査結果から、すべて自分で練りあげたものである。

栗本

60年代の国際美術シーンの形成に働いた力というのが一方向的ではなくて双方向であるというお話をたいへん面白くお伺いした。素朴な疑問で恐縮だが、モダンアートというカテゴリーそのものがどういう風に形成されて、その中のコンテツやコンセンサス、マーケットそれ自体がどういう風に形成されたと考えたらよいか。

池上 それはひじょうに大きい質問で、満足なお答えができるかはわからない。モダンアートと一般的に言われているも

の自体は、ひじょうに大雑把な言い方ではあるが、19世紀半ば以降にパリを中心に形成されてきたと一般的に言われている。だが、そのマーケットや言説が形成されたのは実はフランスではなかったりするわけである。フランスでは伝統的にモダンアートはあまり市場で売れず、市場はむしろフランス国外に形成されていた。そして言説としても英語圏で形成され、とりわけアメリカでそれが歴史化、言説化されていったということが言われている。アメリカ中心的に言説が発展してきたということは第二次世界大戦以前からあった現象だが、実践の方が追いついていなかったというのが第二次世界大戦前後の一般的な状況としてはあったかと思う。

栗本 モダンアートの登場と拡がりによってマーケットのあり方はそれ以前に比べて革命的に変わったと考えていいのか。

池上 はい。変わったのではないかと思う。いま申し上げたとおり、フランスではモダンアートの市場が本格的に形成されなかったために、市場の国際化はモダンアートの登場から始まっているという風に考える。それは戦後の話ではなくて、19世紀末からすでに始まっていた現象だと思う。本来は、そういったモダンアートの原点のようなところも視野に入れたうえで戦後のお話をするべきだが、今日は戦後のアメリカだけに話を絞った。

赤尾 (大阪大学人間科学研究科 GCOE 特任研究員)

ラウシェンバーグの作品を中心に、その時代に国際的なアート・シーンがヨーロッパからアメリカに移ったという話の流れはひじょうによくわかったが、一方で芸術の受容とアメリカの文化的覇権が常に一体化していたような印象を受けた。つまり、アメリカ出身のアートがヨーロッパでうけるようになったということと、アメリカの文化政策なり政治的な存在としてのアメリカが、アートを利用して文化的ヘゲモニーを握るということには常にズレがあると思う。たとえば星条旗の絵のところ共産主義者とかゲイのエピソードとかもお話があったが、ちょうどマッカーシズムがあつたりした頃で、作家たちの一部はそういったものの犠牲者とまではいかないまでも、トラウマをもってアメリカの政治に対して抵抗するという姿勢もおそらくあつたと思う。それだけで分析するのはたしかに一方的だとは思いますが、そういう部分が曖昧にされてしまったような印象がある。それとの関係で、私はもともとロシアを研究していたもので、今日のお話では社会主義圏の存在が抜け落ちていたので何か関連性があればお話いただければと思う。もう一点、細かいところだが、1964年の『ジョン・ケージに捧げる』で右下に「Kike listen」とありましたよね。Kikeというのは英語でユダヤ人の侮蔑語ですよ。あれが気になったが、どう理解したらいいのか教えて欲しい。

池上 あれは Listen の横に「聞け」という日本語の音をアルファベットで書いたもの。発表中は時間がなくて説明ができなかったが、旅行者用のツーリストブックみたいなものによく使われるフレーズを、日本語とアルファベット読みを両方併記するようなガイドブックを持っていたということである。それは細かい点とおっしゃったので大きい方の問題についてお答えする。

実際に作家たちが出かけていって積極的に受容されたということとアメリカ政府の政策が一体化されたような印象を与えてしまったのは、私のプレゼンテーションが未熟なゆえだろう。実際の博士論文の中ではそれはむしろ先行研究の立場として紹介しているものだ。従来の研究では、アーティストの作品がアメリカの自由主義やデモクラシーを喧伝するためのプロパガンダのツールとして利用されたという研究(修正主義的見解)が多かった。その見直しというのが、修正主義的見解が出てから20~30年ほとんど行なわれていない。私の考えでは、アメリカ美術の国際的覇権確立はそこまで一方的な現象ではないはずだし、作家の主体はどうなるのかという問題も出てくると思う。作品が派遣されて受容されて、作家自身はどう思っていたのか、どういう活動していたのかという視点がいままでの研究では抜け落ちている。今回の研

究は、実際にラウシェンバークが国家的な戦略に利用された部分もありつつ、自分で主体的にいろいろな活動を行ない、ネットワーキングを行なっていたというところをもう少し腑分けして見ていく必要があるのではないかという点から出発している。むしろ作家側のエージェンシーと政府側のエージェンシーのズレを丁寧に描き出しつつ、しかし結果としては同じような時期に同じようなところにたどり着いてしまったという事実も、もう少し丁寧に語っていかうとしているのが私のアプローチになる。社会主義圏がまったく抜け落ちているというのはご指摘のとおりである。国別に歴史を語っていくことの限界はもちろんあって、それに対する問題意識から国境を越えて都市別に見ていくというアプローチを選択しているわけだが、このアプローチにもやはりまた限界はある。すべての都市について、すべてのイデオロギー圏においてアメリカがどういう風に受容されたのかを網羅的に研究することは一人の研究者には不可能である。だから私の研究もあくまで「西側諸国における国際美術シーンのアメリカ化」という風に但し書きをつけるべきではないかと思う。

(以上)