

戦後アメリカ芸術界における マン・レイ評価の傾向についての一考察

木 水 千 里

はじめに

アメリカ人芸術家マン・レイは祖国での活動に限界を感じ、新天地を求め1921年に渡仏した。そこで生活の為にポートレートやモード写真を撮りながらもデッサン、絵画、写真、映画といった様々なジャンルにおいて活躍し、フランス芸術界に受け入れられた。それゆえ、多くの場合フランス時代の活動だけが注目されるという傾向がある。実際、彼の名を見つけることができる書籍はパリ時代を扱ったもの、あるいはパリで誕生した芸術運動グループであるシュルレアリストの一員として扱ったものが多い。例えば、ハーバート・R・ロットマンの『マン・レイ 写真とカフェと恋の日々』において描かれているのはマン・レイを軸にダダ・シュルレアリストを始めとする1920・30年代のパリの芸術家たちの様子である¹⁾。また、フランスで初めてマン・レイを主題に据えたエマニュエル・ド・レコテの博士論文においても、主にフランスで制作された30年代までの写真作品が中心に扱われている²⁾。それでも2003年にアメリカでマン・レイの初期の作品が集められた展覧会が開催されたように³⁾、渡仏前のマン・レイの活動に注目するものも確かにある。しかしカタログの序文に記されているように、この企画の根底には「1921年の渡仏以前の、ニューヨーク、リッジフィールド、ニュージャージーといった初期に作られた芸術作品の研究を通してのみアメリカのモダニズムの歴史における彼の卓越した地位を打ち立てることができる」という考えがある。逆説的ではあるが、ここからもまたマン・レイがアメリカの芸術史において認められていないこと、とりわけ渡仏以前の作品が軽

視されてきたことがわかる。さらにこのカタログには、マン・レイがパリで活躍した偉大なるアメリカの芸術家としてアメリカ人に認められることを望むジュリエット夫人の言葉も引用されている。以上のように、フランスにおける活動が注目的となるマン・レイはもっぱらフランス側の視点から語られるきらいがある。

しかしながらパリでの活躍の後、マン・レイは第二次世界大戦を理由に1940年から1951年までアメリカに帰国しており、再びパリで暮らすようになるまでの約十年という決して短いとはいえない期間を祖国で過ごしているのもまた事実なのである。それにもかかわらず、アメリカにおける彼に対する評価はほとんど取り上げられることはない。従来のマン・レイ研究には、多くの場合アメリカ側からの視点がいわば欠如しているかのように思われる⁴⁾。アメリカで彼はどのように受容されているのだろうか。

それゆえ、アメリカで発表されたマン・レイについて書かれた記事を分析し、今までさほど注目されることがなかったアメリカ側からの視点を明らかにすることを本論の目的としたい。そのために、いくつかの観点から重要だと思われる53年の記事を取り上げ、そこからパリでの活躍後、戦争により帰国を余儀なくされた祖国におけるマン・レイ評価について考察する。

ポール・ウェッシャーによる「画家としてのマン・レイ」

本論ではポール・ウェッシャーが『マガジン・オブ・アート』誌1953年1月号に発表した記事に注目する⁵⁾。ニール・ポールドウインの手による伝記『マン・レイ』において指摘されているように⁶⁾、1924年にパリで発表されたジョルジュ・リブモン＝デセーニュによる論文以来久しくなかったマン・レイを主題とした好意的な論文であること⁷⁾、しかもそれが祖国アメリカの芸術雑誌に発表されたこと、さらにそれを書いた人物はロサンゼルス・カウンティ美術館のキュレーターでありアメリカの芸術界の動向について明るかったであろうことから、この記事は注目に値するといえる。それゆえこの記事を分析することによって、50年代のアメリカにおいてマン・レイがどのように評価されていたのかを明らかにしたい。

確かに、マン・レイが好意的に捉えられているのはある種の意図が働いているといえるかもしれない。というのも、ポール・ウェッシャーはマン・レイの友人であり、ハリウッド時代の終わりごろの彼のパトロンだったメアリー・スタットハートの二番目の夫だったというのだから。しかしながら、ここではそれを問題にしない。好意的に書く理由ではなく、どのように書けば好意的になるのかという基準に注目し、当時のアメリカ芸術界における芸術の価値基準を明るみに出すことを目的とする。

それでは記事の内容について確認してみよう。マン・レイは当時のアメリカにおいて写真家としての名声を確立していたにもかかわらず、タイトルからわかるようにこの記事はそれを主題にすることなく、フランスでもほとんど認められることのなかった彼の絵画作品について言及している。しかも芸術家としての活動が軌道に乗る渡仏後の作品ではなく、それ以前に描かれた絵画が評価されている。そして、それらの初期の絵画作品はキュビズムと関連付け分析される。以上のことをこの記事の第一の特徴として指摘することができるだろう。次に目を引く第二の特徴はパリ時代のマン・レイについての言及が極力抑えられ、アメリカ時代のマン・レイにスポットが当てられている点である。

そして、このような53年の記事に見られる二つの特徴は当時のアメリカ芸術界のある傾向を示している。それゆえ、この記事をより正確に理解するために、まずはそれが書かれた時代のアメリカ芸術界について考察するのが適切であろう。

1950年代のアメリカ芸術界

1913年にニューヨーク、ついでボストン、シカゴでアーモリーショウが開催された。そこでは20世紀のヨーロッパ芸術が本格的に紹介され、アメリカ芸術界に多大な影響を与えることになった。しかし1930年代には、1929年の世界恐慌に端を発する不況を背景に、ヨーロッパ芸術に対して否定的な態度がとられるようになった。祖国アメリカを見つめるまなざしが生まれ、アメリカ的な光景の具象画が賞賛されたのである。この時期は、1934年から十年間、ニューディール政策の一環として公共事業促進局（WPA）の連邦技術計画などにより、政府が積極的に芸術家の救済として美術に介入し、アメリカへの回帰が促された。

しかし、アメリカ美術をこうした閉鎖的な状況から救うことになるジャクソン・ポロック、ウィレム・デ・クーニング、マーク・ロスコ、アーシル・ゴキーなどもこの計画に参加していた。そして、WPAで知り合った芸術家によって1937年に抽象絵画協会が結成された。このように、抽象絵画の運動も同時に展開していたのも事実なのである。実際、ヨーロッパからの亡命者たちによってアメリカの芸術界は再び活気づくことになる。例えば、ドイツ人のハンス・ホフマンは1933年にニューヨークに美術学校を開き、そこで抽象絵画について熱心に教えた。また、バウハウスのヨゼフ・アルバースはブラックマウンテン大学で教鞭をとり、ラースロー・モホイ＝ナジはバウハウスを設立した。このようにアメリカでヨーロッパの芸術が広められ、影響を与えていたのである。しかしながら、アメリカの美術に特に大きな刺激をもたらしたのはシュルレアリストたちであるといえるだろう。1936年に開催された『幻想芸術・ダダ・シュルレアリスム』展が大成功を収めたようにこの芸術運動はすでに知られていたのが、戦争をきっかけに多くのシュルレアリストたちがアメリカに亡命してきたのである。そして、マグリットやダリのように不可思議な世界を写實的に描写するのではなく無意識的に描くというミロ、マッタやマッソンらの絵画に見られるいわば絵画的「オートマティスム」による手法が、抽象表現主義の誕生に大きな役割を果たすことになった。その後、美術評論家のクレメント・グリーンバーグが理論的に主導し、この芸術運動が戦後のアメリカで大きく開花したのは周知の通りだろう。

グリーンバーグは、芸術は他の領域から完全に独立し、他の何にも頼ることなく自らの規則の上に自律すると考えた。そして、「芸術一般」だけでなく「各々の個別な芸術」に特有なものを明らかにしようとするのだが、彼によるとそれは各芸術の媒体の固有性と一致するという。つまり、その芸術の媒体でしか表現できないもの、その媒体によってのみ可能な芸術的表現を追及していくことが問題となる。それゆえ絵画においては文学から借りてきている主題、および彫刻から借りてきている三次元性の表現は排除される。二次元の平面性が絵画という媒体の固有性であり、モダニズム絵画は平面的で抽象的になっていったと説明する。主題や外界に頼らず、絵画固有の平面性をいかに表現できるかという形態に問題が集約していくのであり、内容に対して形式を重視され、形式

的要素から作品は評価される。自己批判的傾向をモダニズムと同一視するグリーンバーグはこのような作品をモダニズム絵画であると考え。そして、とりわけポロックに注目し、抽象表現主義は絵画の絵画性、つまり平面性を表しているとみなす。媒体の固有性を目指し、芸術を他のものから自律させるマネから始まるモダニズムの到達点として、この芸術運動を彼は高く評価するのである。

ウェッシャーの論文が発表された53年のアメリカでは、このような芸術の評価基準が一つの傾向として確かに存在していた。そして当時のこの芸術の評価基準が先に指摘したキュビズムと関連付けてマン・レイを評価するというウェッシャーによる記事のひとつ目の特徴を補足してくれるのである。以下、53年の記事の内容を確認してみよう。

ウェッシャーによるマン・レイの初期絵画作品とキュビズム

ウェッシャーはまずマン・レイ自身の考えを完全に具体化できているという理由で、キュビズムにインスピレーションを受けた初期の風景画に注目する。1913年から14年までに描かれた風景画は色彩のコントラストを付けられた抽象的な立方体によって構成され、あたかも平方幾何学的な形態によって描かれているようである。それは非常に個性的であり、マックス・ウェーバー、アーサー・デイヴィーズ、シーラーといったアメリカのキュビストたちの中でも突出しているという。そして、あたかも今まで忘れられがちであったマン・レイの初期作品が語るに値する代物であることを証明するかのよう、作風の推移が分析される。その後の勃発するダダイズム運動を予兆させる1915年のニューヨークでのピカビア、デュシャンとの出会いを経て、マン・レイの絵画は変化を遂げる。1915年から17年の彼は仕立屋の型紙のような切り出された図形や、スペクトラム色彩によって平面的な作品を描くようになったのである。そこにはもはや光や影によってもたらされる三次元的効果はない。色と平面が重なり合う相互作用を生んでおり、ウェッシャーはそれを二次元における新しい色と形のアプローチであるという。

そしてこのマン・レイの変化について述べる際、ウェッシャーはブラック、ピカソ、グリスによるほぼ同時代に展開されたキュビズムを引用する。キュビズムの関心は、対象を解体し色彩を抑え同時的視点によ

る構成から、生地の貼り付けやコラージュやはっきりとした色の調和へと変化したと指摘する。その際彼はこの探求を「三次元のイリュージョンを呼び起こす力を維持することのできる二次元の形態」と形容するのである。この見解はいわゆる「分析的キュビズム」から「総合的キュビズム」への移行を指しているといえるだろう。分析的キュビズムによって対象の解体が進み、画面上に描かれている対象の判別が難しくなった。そこで再び現実との接点を得る方法として、印刷物などを画面に貼り付ける「パピエ・コレ」というコラージュ技法が取り入れられるようになり、色彩も復活するようになった。そこから、コラージュは美術史において分析的キュビズムに続いて起こる画面構築が再び課題となる「総合的キュビズム」を代表する技法としてしばしば位置づけられるのである。もちろん、この「総合的キュビズム」の定義については異論もあるかもしれないが⁸⁸⁾、ウェッシャー自身の言葉から少なくとも彼は以上のような定義に従っているといえる。このような意味において、たとえ実際に貼らないとしても、先ほど指摘された仕立屋の型紙のように切り出された図形を用いるマン・レイの作品と総合的キュビズムは関係づけられ、とりわけ切って貼り付けるというコラージュの手法がことさら取り上げられていると考えるのが妥当であろう。そして、マン・レイの絵画からは三次元的効果が消え去り完全にフラットになるのに対し、キュビズムのコラージュは三次元のイリュージョンを呼び起こすことができる二次元の形態の探求として据えられているように、両者は対立するものとして考えられているのである。実際、後の箇所でははっきりと総合的キュビズムの名前を挙げ、マン・レイの作品において見られる総合的キュビズムのフラットなパターンとマン・レイの仕立屋の型紙の異種混合性をレディメイドの異種混合性と呼んでいることから、総合的キュビズムの技法の中でも既存のものを貼り付けたという意味においてレディメイドともいえるコラージュに注目しているのが確認できる。さらに、両者が最終的にどこに導かれるのかを問題にし、マン・レイのそれはキュビズムのそれと基本的に違うものであったと述べていることから、両者の差異が断言されていることもやはり確認できるのである⁸⁹⁾。つまり、コラージュという技法を巡りマン・レイとキュビズムの違いを際立たせようとしているのである。

それでは、当時アメリカ芸術界に大きな影響力をもっていたグリーン

バーグはキュビズムをどのように捉えていたのだろうか。ウェッシャーはキュビズムとマン・レイの違いを見出したが、一般的にグリーンバーグは抽象表現主義の擁護者として認知されているように、彼がキュビズムを好意的に受け入れることはよく知られている。しかしながら、戦前の1936年においてすでにキュビズムは当時の抽象美術にとって重要な芸術運動であったとして扱われているのもまた確認できる。ニューヨーク近代美術館初代館長のアルフレッド・バーが1936年に開催された『キュビズムと抽象美術』展のカタログのために描いた芸術動向を図解するチャートにおいてキュビズムがひととき大きく書かれていることに注目し、ニール・コックスは『キュビズム』において、「写実と抽象という単純な対照関係を用いて、キュビズムを抽象美術への踏み台と解釈して」と指摘している¹⁰⁾。つまり、当時の芸術界ではモダニズムの文脈においてキュビズムを肯定するという一つの流れが存在し、それがニューヨーク近代美術館という、より一般的に影響力を持つ機関から発信され、広く浸透していたともいえる。このようにアルフレッド・バーにより抽象美術、その後グリーンバーグによってとりわけ抽象表現主義と同一線上に配置されキュビズムが受け入れられている時代に、キュビズムと関係づけられてマン・レイ作品は評価され、最終的にその違いを指摘されるのである。

しかしながらグリーンバーグはどの段階のキュビズムを評価していたのだろうか。あるいはキュビズムのコラージュについてどう考えていたのだろうか。確かにコックスが「キュビズムの多様性が捉えられていない」というように、キュビズムとひとくくりしているバーのチャートは「大雑把である」であろう¹¹⁾。それゆえ、53年の記事の真意を知るためには、当時のグリーンバーグのキュビズムについての言及を詳しく見る必要がある。マン・レイとキュビズムを区別した53年の記事は当時のアメリカ芸術界の動向においてどのような意味を持ち得るのか。両者を区別することによって、何を表そうとしたのだろうか。

グリーンバーグによるキュビズム理解

まずグリーンバーグの名を世に知らしめた1939年の論文「アヴァンギャルドとキッチュ」において、「ピカソ、ブラック、モンドリアン、

ミロ、カンディンスキー、ブランクーシ、またクレー、マティス、セザンヌでさえも制作するミディアムから主なインスピレーションを得ている。彼らの芸術が喚起する興奮はその殆どが、空間、表面、形体、色彩などを、これらの諸要素と必ずしも関わりのないものは全て排除して、考案、配置することに純粹に専念する内にあるように思われる」と述べていることに注目しよう¹²⁾。グリーンバーグはそこで、キュビズムを代表するピカソとブラックが「媒体の固有性の追及」という彼が提唱するモダニズムの教義を体現しているとみなしている。そして翌年の1940年にもキュビズムについて好意的に述べている。「リアリズムの絵画の空間破壊と、それに伴う対象破壊は、キュビズムの本領である戯画化によって成し遂げられた。キュビズムの芸術家が色彩を排除したのは、量感と奥行きを達成するアカデミックな方法を、意識的、無意識的に破壊するために、パロディー化していたからである。というのも、その方法とは陰影法と遠近法であり、こうしたものはその語の一般的な意味において色彩とは殆ど関係がないからである。キュビストはこれと同じ方法を用いて、キャンバスを砕くように多数の微妙に後退する平面を作ったが、それらは無限に奥へと移行し消えて行くように見えるものの、キャンバスの表面に戻ることを主張しているようにも見える。キュビズムの絵画を最終段階で凝視するとき、我々は三次元的な絵画空間の生と死を目撃する¹³⁾」。この記述からキュビズムの中でも分析的キュビズムが問題になっていることが推測できる。分析的キュビズムは対象を細分化し、それらを平行に配置し同一画面上に描く。それによって絵画空間は三次元ではなく二次元的になり、絵画の平面性が強調されていると彼は考えるのである。また、1948年にはポロックなどによって到達されている「裝飾的効果を演劇的效果に従属させ」、「箱状の凹んだイリュージョンを背後の壁の中に穿ち、この内部にある単一对としての三次元的な類同物を組織する」イーゼル絵画を破壊する「オールオーバー」な絵画の先駆けとしてピカソとブラックの分析的キュビズムを挙げている¹⁴⁾。以上のように、53年までにキュビズムが絵画という二次元のメディアの固有性である平面性を追求するものとして好意的に扱われているのが確認できる。

そして1955年の論文においては分析的キュビズムとジャクソン・ポロックは直接的に関係づけられている。「1912年および1913年のコラージュにおいてピカソとブラックは、分析的キュビズムが向かったとおぼ

しき完全な抽象性から手を引いたが、その時に彼らが分析的キュビズムを離れていったその地点からまさにポロックの1946-1950年の手法は分析的キュビズムを引き継いだと言っても過言ではないだろう」と述べている¹⁵⁾。これはウェッシャーの論文の発表後になるが、グリーンバーグが分析的キュビズムを好意的に捉えていたことを裏付けてくれるのに役立つだろう。

それでは、ウェッシャーが私たちに注意を向けさせた総合的キュビズムの技法のひとつであるコラージュについてはどうか。すぐ前の引用にあるように、グリーンバーグが賞賛する「完全な抽象性」から分析的キュビズムを遠ざけたものこそがコラージュだという。しかしながら、だからといってグリーンバーグはコラージュを批判するわけではないことに注意しなければならない。1949年において、「表面の平面性の解放性に」について「ピカソとブラックがコラージュの表面に糊付けした紙片や布切れは、その表面を表面としてそのままに同定し、また対照的に、表面上にある全てのものをイリュージョンとしての奥行きへと後退させもする」と述べ¹⁶⁾、それを奥行きのイリュージョンに混乱をもたらすものとして認識している。この論点は1958年に発表される「コラージュ」において詳しく語られている¹⁷⁾。そこからこれら二つの論文はおおよそ同じ見解をもとに書かれていると考えられる。それゆえ、この58年の論文を手助けに、グリーンバーグのコラージュに対する態度を考察してみよう。

グリーンバーグはまず、一般的に広がる分析的キュビズムから総合的キュビズムへの移行理由について不満をもらす。先に指摘したウェッシャーの考えと一致するように思われる「分析キュビズムにおいて強まってきた抽象性を前にし『現実』との新たな接触が必要とされたとする」という見解にグリーンバーグは同意しない¹⁸⁾。彼はその理由について全く違う意見を持っている。画面と平行に置かれた分析的キュビズムの切り子状の面は三次元的空間のイリュージョンと「くっつく」傾向がある。それを防ぐために、例えば切り子面は滑らかに移行させられることがない上、それらは独立した一単位として陰影がつけられていた。彼はコラージュが要請されたのもこれと同じ理由だと考え、この観点から「平面化の進行は止め難いように見え、表面がイリュージョンと融合してしまわないようにするためには、表面をなおいっそう強調することが

必要となった。1912年の9月にブラックが木目模様の壁紙のテクスチュアを絵具で模造しようとせず、紙に描いたドローイングにその実際の紙片を糊付けするという急進的で画期的な段階に到達したのはこの理由からであって、私には他の理由は全く見当たらない」と述べる¹⁹⁾。グリーンバーグにとってコラージュとは何よりも平面性の追求として捉えられているのである。それゆえこの技法は分析的キュビズムと相反するものではない。さらに、「分析的キュビズムはコラージュにおいて終局に達したが、それは決定的にはなかった。また、そこでは総合的キュビズムが完全に始まったわけではなかった。コラージュがすっかり油彩へと移し変えられ、この移行によって変質した時、初めてキュビズムははっきりとした色彩および重なり合う平面的なシルエットの問題となったのだが、そこではそれらの判読の容易さと配置から、明白な三次元の実体のイリュージョンではないまでも、それへの暗示が生み出されていた」と述べるように²⁰⁾、グリーンバーグはコラージュと三次元的イリュージョンを呼び起こすものとしての総合的キュビズムの間に距離を置いていることに注目しなければならない。彼にはコラージュをコンストラクションという新しい彫刻に接続させる別の目論見があるのである。

ともかく、グリーンバーグの興味の中心はキュビズムとは何かを理解することよりは、そこに見つけられる平面性の追求という観点にあることを理解する必要がある²¹⁾。あるいは、平面性の追求という観点からキュビズムを理解するのであり、それに呼応する場合のみそれは善となるのである。それゆえ結局はキュビズムについてのグリーンバーグの考えは以下のものが基本となっているといえる。

キュビズムにおいてブラックとピカソが、再現とイリュージョンの技法としての絵画を維持することに関わっていたのは疑いない。しかし最初彼らはキュビズムにおいて、またキュビズムを通じて、厳密に非彫刻的な方法によって彫刻的な効果を得ることに、より決定的に関心を抱いていた。すなわち、その過程でどれほど本当らしさが損なわれようとも、三次元的なヴィジョンのあらゆる側面に対して、明白に二次元的な等価物を見出すことにある。絵画はそれが平面的なものであるという物理的事実を否定するふりをするよりはむしろ、その事実を明言しなければならなかった。たとえそれと同時に、宣言された

この平面性を一つの美的事実として克服し、現実を伝え続けなければならなかったとしても²²⁾。

以上のことから、平面性を軸にする共通概念のもとで絵画について思考していたグリーンバーグのカラージュについての見解は、ウェッシャーの記事において言及されている総合的キュビズムのカラージュではなく、マン・レイのフラットな絵画作品と一致していることになる。あるいは、ウェッシャーがキュビズムのカラージュとマン・レイの仕立屋の型紙を区別するのは、その記事の発表後にまさしくグリーンバーグが批判した一般的に広がった総合的キュビズムのイメージとそれを対立させるためだったということができるかもしれない。キュビズムとマン・レイを区別するウェッシャーの記事は一見するとモダニズム絵画としてキュビズムを好意的に受け入れるグリーンバーグの考えと対立しているように思えたが、それらを分析することによってウェッシャーの記事の背後に当時のアメリカ芸術界において影響力を持っていたグリーンバーグの考えを読み取ることができた。

実際、この記事の他の箇所でもグリーンバーグの影響を指摘することができる。ウェッシャーはその冒頭部分で「絵画は物質である」と断言し、初期の芸術活動においてマン・レイが様々なマテリアルを用いて表現したと述べる。このような唐突な発言は藤枝晃雄が指摘するように、「芸術の物質的な材料とこれがもたらす表現的な要素を含めた意味での媒質をことさら意識」というグリーンバーグの考えと一致し²³⁾、マン・レイをグリーンバーグ的モダニズムと関係づけようとしていると解釈することができる。やはりそれは当時の芸術界における価値基準の一つとして機能していたのだろう。

グリーンバーグによるシュルレアリスム理解

さらに、53年の論文の第二の特徴であるパリ時代のシュルレアリストとしてのマン・レイを極力描こうとしない点もグリーンバーグの思想と呼応していると指摘しなければならない。グリーンバーグはシュルレアリスムを受け入れないのである。

先に引用したように、「アヴァンギャルドとキッチュ」においてグ

グリーンバーグは、ピカソ、ブラック、ミロ、カンディンスキー、ブランクーシ、クレー、マティス、セザンヌを彼のモダニズムの教義と一致していると述べる。しかし同時に、彼らとほぼ同時代を生きたシュルレアリストをモダニズムの系譜に入り込ませないように細心の注意を払う。この箇所には、「この定式は、美術教師であるハンス・ホフマンが広義の中で述べた所見に負っている。この定式の観点からすると、造形芸術におけるシュルレアリスムは『外部の』主題の復活を企てる反動的傾向となる。ダリのような画家の主な関心はメディアムの処置ではなくて、意識の過程と概念を表明することである」という注が付けられているのである²⁴⁾。シュルレアリスムは形式ではなく思想を表すものとみなされ、モダニズムの線上から注意深く取り除かれる。このようなグリーンバーグのシュルレアリスムに対する辛辣な批判は、1940年代後半から50年代にかけてニューヨークを拠点に活動した芸術家を意味するニューヨークスクール研究の第一人者であるドリー・アシュトンによっても「彼（グリーンバーグ）が「新ロマン主義」と名づけたものに対する攻撃を開始した時、彼自身の偏向がすぐに表面にでる。彼が毛嫌いだものはシュルレアリスムである。彼はシュルレアリスムを、せっかく立体主義と抽象絵画から生まれた反伝統絵画的な流れに逆行しようとするものとして非難した」と指摘されている²⁵⁾。グリーンバーグはシュルレアリスムを認めない。それでもやはり違和感が残るかもしれない。というのも、亡命してきたシュルレアリストがアメリカの芸術家に多大な影響を与えたと先に述べたように、モダニズム絵画を具現しているとグリーンバーグの支持の対象となるポロック自身もまたシュルレアリスムの影響を受けている、少なくともそれを拒否することはないのだから。しかしながら、ドリーも「シュルレアリスムに対する彼の反感は止まることを知らない。その主義の欠陥を彼は機会さえあれば指摘した。彼は間違いなくポロックから多くのものを学んだのだが、そのポロックへの彼の傾倒ぶりを考えると、彼がシュルレアリストに対する意見を決して変えようとしなかったのは不思議である。しかし、簡単に意見を変えることは、その後の年月が証明するように、グリーンバーグの気質の中にはなかった。むしろ、彼は厳格で排他的な信念を持ち、本流であるべき抽象主義から少しでも逸脱しそうなものには接近しようとしなかったのである」と述べるように²⁶⁾、グリーンバーグがシュルレアリスムを絶対に受け入れな

かったのは事実なのである。

グリーンバーグがダリの名を挙げてシュルレアリスムを思想的だと批判するのに対し、ポロックをはじめとする抽象表現主義の画家はシュルレアリスムに関心を持つ。しかし、彼らが興味を示したシュルレアリスムの絵画にはいくつかの傾向があり、ダリのような夢、不可思議なもの、無意識の描写ではなく、無意識的に描くという絵画的なオートマティスムによる手段に関心をもったのである。つまり両者の意味することは同じであったとしても、ドリーが指摘しているように、モダニズムを推進していくために、グリーンバーグは形式以外の思想という要素が少しでも混在するシュルレアリスムという運動を、公的に認めることはできなかったのであろう。

そして、まさに以上のようにシュルレアリスムが批判の対象であることが、ウェッシャーがシュルレアリストとしてのマン・レイに積極的に触れようとしないう理由として推測されるのである。さらに、シュルレアリスムに関する記述の分析は、ウェッシャーと当時のアメリカ芸術界との見解の一致を確かにくれるだろう。

まず、ウェッシャーはマン・レイが写真を用いたことに関して、さまざまな角度から言い訳をする。偉大なる芸術に対するダダイストとしての拒絶行為として用いたレイヨグラフィの発明により、オブジェと写真を結びつけることができた、あるいはそれに筆を入れることによって加工している、さらには「時間短縮のためだった」と立て続けに意見を述べるのだが、それは写真の詳細な対象再現性を否定するためなのである。このように、写真のイリュージョニスティック性に対する批判を完全に防御した後、万全の体制でマン・レイのシュルレアリスム時代の絵画について語り始める。そこで、エルンスト、ダリ、マグリットに比べて、マン・レイはほとんどリアリズムに留まっていないうと述べる。以上のように、これらのシュルレアリストの絵画をイリュージョニスティックであるとみなしていること、さらに彼の絵画をそこに分類しないことから、ウェッシャーはグリーンバーグのシュルレアリスム批判と一致していると考えられる。ウェッシャーの記事において、またしてもグリーンバーグの影響をみるのできるのである。しかし、ウェッシャーは、マン・レイがかかわった再現性の高い写真というジャンルにおいてそうだったように、また苦しい言い訳を強いられる。というのも、せつかく

マン・レイの絵画とイリュージョニスティックなシュルレアリスムの絵画と区別したにもかかわらず、彼の最も有名な絵画作品『天文台の恋人たち』が写実的なものだから。それゆえ窮地をしのぐために、彼は「ただ特別な目的があるときだけトロンプレイユのテクニックを用いる」と述べるはめになる。

確かにウェッシャーの見解にはグリーンバーグからの直接的な影響があったとは断言できないかもしれない。しかし以上のように、53年の記事から当時広がっていたグリーンバーグによるモダニズムの芸術理論との一定の一致がやはり読み取れるのである。アメリカの芸術界は多かれ少なかれ彼の思想に感化されていたのだろう。

マン・レイのアメリカ性について

しかしながら、以上のようにグリーンバーグが与えた影響をアメリカ国内において理解するだけでは十分でない。彼によって支持された抽象表現主義の開花が与えた影響を世界的な規模で考慮しなければならない。この芸術運動が国際的に重要なものとなり、パリにかかわってアメリカ、とりわけニューヨークが戦後の芸術の中心的役割を演じるようになるのである。そして、そのようにしてアメリカ芸術界の意識が変化したということとを考慮すると、53年の記事の第二の特徴であるアメリカ時代のマン・レイを強調するという理由をまた別の視点から理解することができる。先に分析してきたように、ウェッシャーは渡仏前のアメリカでの作品にスポットを当てていることを思いだそう。また、マン・レイをシュルレアリストであると認めながらも、1915年のニューヨークでのデュシャン、ピカビアらとの出会いを強調し、ニューヨーク・ダダに貢献したことを抜き取り指摘している。しかもダダが存在する前からすでにダダの精神を表した作品を作っていたと述べ、その先駆者として位置づけようとする。さらにマン・レイのアメリカ時代の記述は渡仏以前にとどまらない。この記事の最後に、戦争の影響により帰国した時代に創作した絵画作品『シェークスピア方程式』を取り上げているのである。芸術家として彼を認識させるかのように、ウェッシャーはこのハリウッド時代はマン・レイが商業映画やすでに名声をえた写真から遠ざかり、絵画へと回帰することができた時代だと述べ、彼の芸術活動におけるこの

第二のアメリカ時代の重要性を強調する。しかしながら、いくらアメリカ時代を有益なものとして語ろうとも、マン・レイはこの記事が書かれる二年前にはすでにパリに戻っている。それゆえ、ウェッシャーはこの事実についての言及も余儀なくされている。もっとも、そこではデュシャン、アポリネール、ベルクソンといった名前が挙げられ、マン・レイにおけるフランスが及ぼした影響についてそれとなく言及することを忘れない。ここからアメリカに回収しきれない当時の不安定なマン・レイの立場を垣間見ることができるともいえるだろう。

このようにマン・レイのアメリカ時代を積極的に語るのは、彼がアメリカ人であるから、あるいはこの記事が発表されるのがアメリカであるからという単なる自国最良ではなく、そのアメリカがヨーロッパにかわり芸術の中心になったという芸術界における力関係の変動、あるいはアメリカの自負が大きく影響しているのである。それゆえ、グリーンバーグの理論と一致しているという見解だけでなく、その理論を用い彼が擁護した「抽象表現主義」が1940年代後半に開花することによってアメリカ美術が国際的な主流として押し上げられ、戦後には芸術の中心がヨーロッパからアメリカへと移ったという認識のもと、この53年の記事は執筆されていることを理解しなければならない。芸術界において新たなリーダーになったという自覚を持った当時のアメリカの文脈があるのである。

結びに代えて

53年の論文の分析を通して、芸術界において国際的主導権を握った戦後のアメリカとその時代におけるマン・レイの評価の一傾向を導いてきたが、それはウェッシャーに限ったことではない。実際、シュルレアリストの一員として好意的に扱われるヨーロッパの芸術界の視点からとは全く違う、このようなアメリカ側の視点からおこなわれるマン・レイ評価は他でも見られるのである。

例えば、1966年にニューヨーク・タイムズ紙で発表されるフィリップ・ライダーによる「さまよえる騎士」はまさにその典型である²⁷⁾。『オクトーバー』誌を創立する前にロザリンド・クラウスが在籍していたアメリカの現代芸術の批評記事を主にする『アートフォーラム』誌の編集

者を務めていたライダーは、この記事において当時のアメリカの情勢を対ヨーロッパとの関係としてはっきりと示す。それはロサンゼルスのカウンティ美術館で1966年に企画された記念すべきアメリカでの初のマン・レイ大回顧展について書かれているのだが、彼はその図式を用い、パリで活躍したアメリカ人芸術家マン・レイを、完全にヨーロッパナイズされたアメリカ人だと痛烈に批判する。

彼によれば、マン・レイは渡仏し単にヨーロッパを真似ることしかしておらず、それゆえ彼の作品はそれらの完全なる影響のもと出来上がったものであるというのである。つまり、ヨーロッパ化したアメリカ人の哀れな人生をこの展覧会は見せているというわけである。そして、彼は抽象表現主義が花開いた時代にアメリカに戻っていたにもかかわらず、相変わらずヨーロッパ化したまま、アメリカに目を向けなかったマン・レイを批判してこの記事を終える²⁸⁾。なによりもヨーロッパ化が罪なのである。そして、アメリカ芸術界において権威のある、ある芸術理論の立場を代表する批評家によってニューヨーク・タイムズ紙という幅広い読者を対象とした媒体で発表されたこの批判的発言は、アメリカにおいて少なからずマン・レイについての一定の見方を提示、あるいは誘導することになったであろう。

このように、抽象表現主義の出現によりアメリカ美術が世界の中心になったということ、それがヨーロッパを凌いで実現されたという風潮は明らかに一つの傾向として存在したといえる。アメリカで認められず渡仏し、戦争が理由で帰国し、またパリに戻ったアメリカ人マン・レイは、時代、言い換えるなら芸術界の価値変動の影響を最も受けた芸術家の一人なのである。それゆえ、これまで積極的に取り上げられることが少なかったアメリカ側の視点に着目し、アメリカにおけるマン・レイ受容という視点を導入することによって、アメリカが国際的な芸術場において主導権を握り始めた時代におけるアメリカからみたヨーロッパ芸術の位置づけについて明らかにすることが期待できる²⁹⁾。そしてそこから、芸術場におけるアメリカ対ヨーロッパの図式、あるいはその力関係の転換の様子を探り、現代芸術以前と以降で分断されがちなヨーロッパ美術史とアメリカ美術史を繋ぐ学際的な考察を可能にしてくれるだろう。その場合はグリーンバーグの勢力が衰え、彼に対してバッシングが起こったようにアメリカ国内における20世紀芸術場の変動についても把握しなけ

ればならない。例えば、カール・ベルツの記事にその兆しが見られる。アメリカでマン・レイを主題にして初めて博士論文を執筆した彼もライダーと同様に66年の大回顧展についての記事を発表する³⁰⁾。66年の展覧会のカタログにも記事を寄せているように、直接的にこの展覧会とかかわっていることを考慮すると、ベルツがこの展覧会について書いた記事はおおよそ好意的であると考えられることができるだろう。注目すべきは、彼がその記事を発表したのがまさにフィリップ・ライダーが編集に関わっていた『アートフォーラム』誌だったという点である。そして、それは発表時期とその内容から先のライダーの批判的な記事を踏まえて書かれていると思われる。この記事においてベルツはヨーロッパと出会う前から「マン・レイの芸術」は存在していたと認める。そして、マン・レイのうちに本来アメリカ的なもの—少なくとも非ヨーロッパ的なもの—があると述べ、最後には、彼の芸術をヨーロッパへの同化ではなく彼の特異性として扱っている。つまり、マン・レイが非ヨーロッパ的、特異であると主張されるように、ここでもヨーロッパへの同化は避けられるべきものとしてみなされている。このようなアメリカ対ヨーロッパという図式の提示はまさしく、ヨーロッパ化は罪であるとするライダーの見解と同一なのである。そしてマン・レイに対してベルツの下した見解はその完全否定とはいわないまでも、保留のように思われる。

しかしながら、ベルツはライダーの批判に答えるのと同時に、彼をポップアートと結びつけることを忘れない。この芸術運動は、1958年にニューヨークでラウシェンバーグやジャスパー・ジョーンズらの個展が開かれた際、日常的な事物あるいは既製品に注目している点などで過去のダダイズムに影響を受けているとして批評家のローゼンバーグが名づけたネオダダをその端緒としている。この文脈においてネオダダの起源としてダダは再評価されるようになったのである。グリーンバーグはキッチュと形容し批判したが、彼が打ち出したモダニズムの芸術理論に収まりきれないこのような新しい芸術運動の出現により、彼の勢力に陰りが見えるようになったのは否定できない。それゆえ、ベルツは当時の芸術動向を把握した上で、アメリカにおける60年代の芸術の動向に改めてマン・レイを接続させようとしたといえる³¹⁾。

また、マン・レイは渡仏以前、芸術活動の地としてニューヨークを選んでいたにもかかわらず、帰国後は西海岸に滞在し、その周辺で展覧会

を開催していた。この事実から、西海岸における芸術の動向を調査し、その特徴を明らかにすることも必要となろう³²⁾。

戦後のアメリカにおけるマン・レイの受容を研究することは、モノグラフィ研究をより充実した状態にするのと同時に、時代だけでなく場所、つまり国という視点を導入し、今まで分断されていた芸術史をつなげ、芸術について思考する上でより広い視点を獲得させてくれるだろう。そして、アメリカでは認められず祖国を飛び出し、パリで成功したマン・レイという特殊な立場こそがそれを効果的に示してくれるのである。

注

- 1) ハーバート・R. ロットマン『マン・レイ 写真とカフェと恋の日々』木下哲夫訳、白水社、2003。
- 2) Emmanuelle de l'Ecotais, *Le Fonds photographique de la dation: Étude et inventaire* [thèse pour l'université Paris IV], 1998.
- 3) *Conversion to Modernism: The Early Work of Man Ray*, New Jersey, Rutgers University Press, 2003.
- 4) 西垣仁美は渡仏以前のアメリカ時代におけるマン・レイの写真作品、あるいはその技法について論じている。西垣仁美「マン・レイの写真表現技法—その写真観、芸術性（アメリカ時代から）II—」日本大学芸術学部紀要19号、1989、pp.185-196。
- 5) Paul Wescher, 《Man Ray as Painter》, in *The Magazine of Art*, New York, January 1, 1950, pp.31-37.
- 6) ニール・ボールドウィン『マン・レイ』鈴木主税訳、草思社、1993、p.421.
- 7) 年代が異なるが、おそらく以下の論文をさしていると思われる。Georges Ribemont-Dessaigne, 《Man Ray》, in *Les Feuilles libres*, Paris, mai-juin, 1925. また、この記事は後に出版される初のマン・レイに関するモノグラフィとなる本に採録されている。Georges Ribemont-Dessaigne, *Man Ray*, NRF (Gallimard), 1930, coll. “Peintres nouveaux”. さらにこの本について、エマニュエル・ド・レコテはしばしば1924年と間違っていると指摘し、その経緯について記述している。Emmanuelle de L'Ecotais, *Man Ray rayographies*, Paris, Léo Scheer, coll. 《Photographie》, 2002, p.184.
- 8) 例えば『オックスフォード西洋美術事典』ではコラージュと総合的キュビズムは分けて記述されている。また、総合的キュビズムはほとんどグリズに負っているとし、その説明箇所では彼の作品についてのみ記述している。『オックスフォード西洋美術事典』佐々木英也監修、講談社、1989、pp. 321-322.
- 9) ウェッシャーは最終的にマン・レイにおける仕立屋の型紙のように切り

出された図形の手法を関係ないものを組み合わせ非理性的なものを作り出すダダ・シュルレアリスムの手法に接続させようとしているようである。フランシス・M・ナウマンも紙を貼り付けたのではなく実際に描いているマン・レイの絵画作品を偽コラージュ、あるいはコラージュという媒体を絵の具に移し変えたのみならず、そういった彼の作品と、一見似ているように思える総合的キュビズムのコラージュとの違いについて述べている。*Conversion to Modernism, op. cit.*, p.160.

- 10) ニール・コックス『キュビズム』田中正之訳、岩波書店、2003、p.391.
- 11) *Ibid.*
- 12) クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄他訳、勁草書房、2005、p.6.
- 13) *Ibid.*, pp.43-44.
- 14) *Ibid.*, p.79.
- 15) *Ibid.*, p.125.
- 16) *Ibid.*, p.105.
- 17) 「糊付けされた紙はそれが覆う領域の大きさゆえ、一つのしるしや記号以上のものとして、描かれたのではない平面性を具体的に作り上げる。今や文字通りの平面性は絵画の主要な出来事としてたち現れるようになるのだが、するとその仕掛けは藪蛇となる。すなわち、興行きのイリュージョンが以前よりいっそう定まらないものになるのである。糊付けされた紙や布は、文字通りの平面性を明確にし区分することによってそれを分離する代わりに、それを開放し押し広げる。」*Ibid.*, p.89.
- 18) *Ibid.*, p.83.
- 19) *Ibid.*, p.88.
- 20) *Ibid.*, p.94.
- 21) 河本真理もまた、文学的な視点から受容されたシュルレアリスムやダダのようなヨーロッパのコラージュとは違い、グリーンバーグがキュビズムのコラージュの空間性について関心を持っていること、またその分析対象があまりに限られていること、そしてコラージュからコンストラクションへと移行するという彼の主張において理論的に決定的な間違いを犯していることを詳細な分析によって指摘している。河本真理『切断の時代』ブリュッケ、2007.
- 22) *Ibid.*, p.83.
- 23) 『芸術理論の現在』藤枝晃雄・谷川渥編著、東信社、1999、p.18.
- 24) 『グリーンバーグ批評選集』*op. cit.*, p.24.
- 25) ドリー・アシュトン『ニューヨーク・スクール』南條彰宏訳、朝日出版、1997、p.215.
- 26) *Ibid.*, p.216.

- 27) Philippe Leider, 《Wandering Knight》, in *The New York Times*, November 6, 1966.
- 28) このアメリカとフランスという両国を同時代に行き来した芸術家の例としてすぐにマン・レイの親友であるマルセル・デュシャンを思い浮かべることができるだろう。マン・レイとは反対にフランスからアメリカに渡ったデュシャンは、これもマン・レイとは反対に、祖国フランスより先にアメリカにおいて認められた。この点に関する岡部あおみの以下の発言は大変興味深い。「ボブールの開館は当時、国外からは文化国家の威信をかけて、戦後美術の中心をニューヨークからパリへと奪還する試みとして解釈されていた。だから1942年にフランスからアメリカへ移住し、アメリカの市民となって68年の死まで永住することになるデュシャンで開幕したボブールの開館展は、まるで自国へのデュシャン奪還展のようにアイロニカルに受けとめられる傾向があった。」岡部あおみ『アート・フィールド』スカイドア、1992、p.22。いわば、逆輸入のような形で、アメリカで活躍したフランス人芸術家が祖国で認められた例としてデュシャンを考えることができるだろう。
- 29) 村田宏はアメリカとヨーロッパ間で見られる芸術界における情勢の変化、つまりパリに対するニューヨークの挑戦の萌芽はシュルレアリストたちがアメリカに移り住み、抽象表現主義が開花する第二次大戦中にはなく、ピカビアやデュシャンがアメリカを意識し始めた1910-20年代に想定すべきだと述べ、第二次世界大戦以前のアメリカとヨーロッパの美的交感、あるいは相互往来型としての両者の関係について分析している。またこの著作において、当時アメリカとフランスの両国を行き来した芸術家としてマン・レイが象徴的に描かれている。村田宏『トランスアトランティック・モダン』みすず書房、2002。
- 30) Carl Belz, 《A Man Ray Retrospective In Los Angeles》, in *Artforum*, San Francisco, December 1966, pp.22-26.
- 31) このような芸術運動は同時代のヨーロッパにおいても見られる。1960年に批評家ピエール・レスタニーと作家のイヴ・クラインを中心として結成されたヌーヴォーレアリズムはいわば、ネオ・ダダ、ポップアートのヨーロッパ版としてみなすことができるだろう。それゆえ確かに、この文脈においても、ヨーロッパ対アメリカという図式が相変わらず確認できる。つまり、これら二つの芸術運動に関しても、芸術界のヘゲモニーの争い、しかもアメリカが戦後芸術の中心地となるように、アメリカがリードを許すヘゲモニーとして見ることもできる。実際、ヌーヴォーレアリズム対ポップアートが代表となって行われるヨーロッパ対アメリカという闘争を認識し、アメリカが優位な状況にあるという記述も確認できる。Pierre Restany, 《La Réalité dépasse la fiction》, *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*,

galerie Rive Droite, juin 1961. (*Le nouveau Réalisme*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 127.)

- 32) 日本においても2013年3月から国立新美術館にて「カリフォルニア・デザイン 1930-1965」展が開催されるようにカリフォルニアでの芸術の動向が近年注目を集めている。この問題に関しては稿を改め詳しく論じる予定である。