

英米「ポップ・アート」再考

楠田 真

日本大学大学院総合社会情報研究科

British and American “Pop Art” Re-evaluated

KUSUDA Makoto

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

“Pop Art” is an art movement in Britain in the mid-1950s and in the United States in the 1960s. The subject matter of “Pop Art” is mass culture in a mass consumption society. The subjects and even some of the materials used in the works are mass-produced goods. The aim of this paper is to examine the emergence of “British Pop Art” and the flowering of “American Pop Art.” It is concluded that “Pop Art,” the antithesis of “High Art,” democratized art.

1. はじめに

「ポップ・アート」(pop art)とは、「現代美術」(contemporary art)の一つの傾向の総称で、雑誌や広告、漫画や写真、日用品や廃品などの大量消費社会の商業的な大量生産品をモチーフとして、マスメディアが生み出す膨大なイメージや情報から形成される「大衆文化」(mass / popular culture)をテーマに表現する作風で知られている。一般的に「ポップ・アート」というと、無条件に 1960 年代アメリカ・ニューヨークを中心に活躍したマルチ・アーティストのアンディ・ウォーホル(Andy Warhol, 1928-87)や画家のロイ・リキテンスタイン(Roy Lichtenstein, 1923-97)に代表される「アメリカン・ポップ・アート」(American Pop Art)が想起される場合が多い。20 世紀美術史における不動の名声からも、彼らがマスメディアによって流布される通俗性を大胆に転用してアートの文脈に導入し、美術界に革新をもたらした功績は周知のとおりである。

しかしながら、「ポップ・アート」はアメリカ大衆文化の影響下にあった 50 年代中頃のイギリスで最初に出現した「ブリティッシュ・ポップ・アート」(British Pop Art)がその起源とされている。イギリス・ロンドン発の「ポップ・アート」がアメリカ・ニューヨークで開花していった背景には、62 年にマ

ーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan, 1911-1980)が『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成—』(*The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, 1962)においてメディア社会の到来を「グローバル・ヴィレッジ」(Global village)¹と表現したように、同時代の大量消費社会の成立とともに英米間のトランスナショナルな文化横断性を確認でき、文化グローバリゼーションの一つの潮流と捉えることもできる。

本稿では、「ポップ・アート」の源流となった「ブリティッシュ・ポップ・アート」の出現、その連続的發展である「アメリカン・ポップ・アート」の開花を検証する。また、「ポップ・アート」の素地と言える 1910 年代の「ニューヨーク・ダダ」(New York Dada)を振り返る。そして、「ポップ・アート」をめぐる言説を整理し、隣接文化領域との連動性に言及する。これらを踏まえた上で、「ポップ・アート」の社会文化意義を考察していく。

2. 「インディペンデント・グループ」

アメリカに先行して「ポップ・アート」が出現したのは、イギリスであった。1946 年、後に「ブリテ

¹ McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962. p. 43.

「イッシュ・ポップ・アート」の拠点となるギャラリー「現代芸術研究所」(Institute of Contemporary Arts)が詩人・美術批評家のローランド・ペンローズ(Roland Penrose, 1900-84)、詩人・文芸批評家・美術批評家のハーバート・リード(Herbert Read, 1893-1968)、詩人・画家・音楽家の E.L.T.メセンス(E.L.T. Mesens, 1903-1971)らによってロンドンに創設された。戦後復興期のイギリスでは、芸術を特権的マイノリティの文化的土壌とするエリート主義的な風潮が根強く残っていた。当時政権を運営した労働党の芸術文化振興政策も伝統的な「新ロマン主義」(Neo-romanticism)の絵画を称揚するものであり、「高級文化」(high culture)を構成する「ハイ・アート」(High Art)が主流であった。戦後、美術界の中心はフランス・パリからアメリカ・ニューヨークに移り、アメリカの「抽象表現主義」(Abstract Expressionism)の絵画が世界的な隆盛を極めていた。そのような状況に一石を投じるべく、「現代芸術研究所」の創始者たちはイギリス・ロンドンにモダン・アートの発信地となるギャラリーを企画し、50年に正式開館を迎える。

そして、52年に「現代芸術研究所」で結成された「インディペンデント・グループ」(Independent Group)が「ブリティッシュ・ポップ・アート」の萌芽となった。「インディペンデント・グループ」は、「ポップ・アート」の先駆的存在となる画家のリチャード・ハミルトン(Richard Hamilton, 1922-2011)や彫刻家のエドゥアルド・パオロッツィ(Eduardo Paolozzi, 1924-2005)ら若手アーティスト、美術批評家のローレンス・アロウェイ(Lawrence Alloway, 1926-90)を中心に作家、建築家、写真家などが集まり、芸術を取り巻く大衆文化、マスメディア、テクノロジーとの関係を研究するシンクタンク的コミュニティであった。「インディペンデント・グループ」の理論的指導者であったアロウェイによれば、「ポップ・アート」という言葉はその活動において、従前の「表現主義」(Expressionism)に対抗する戦後の大衆文化を表現する新しい大衆芸術の形態を「ポピュラー・アート」(Popular Art)と呼び、その短縮語として「ポップ・アート」を使用し始めたことに由来しているという²。

² Alloway, Lawrence. "The Development of British Pop."

当時のイギリスは大战の国家的疲弊から復興しつつあったが、国際社会で政治経済的覇権を握るアメリカの大衆文化が労働者階級を中心に急速に浸透し、その生活文化を変容させていった。この「アメリカナイゼーション」(Americanization)については、「文化帝国主義」(cultural imperialism)的なプロパガンダ機能を危惧するイギリス知識人の保守層から辛辣な意見も多数あった。例えば、文芸批評家の J.B.プリーストリー(John Boynton Priestley, 1894-1984)はその文化的侵食状況を次のように述べている。

We are already in another age, when America mostly pays the piper and calls for most of the tunes. There is no longer any point in leaving Leicester Square and Coventry Street in order to describe Broadway, which merely has more electric light, newer Hollywood films, larger cafeterias. English readers have not to be conducted across the Atlantic now to observe the American style of urban life: it can be discovered in the nearest town. It is now the great invader.³

しかしながら、「インディペンデント・グループ」はアメリカ大衆文化を敵視するというよりもむしろ現代社会を表現する新しいモチーフを提供するものとして捉え、積極的に活用しようという肯定的な発想を導き出したのである。そこには戦後の新世代の若者がアメリカ大衆文化に抱いたエキゾティズム、あるいはその憧憬が反映されていたことに疑念はないだろう。

一方で、「表現主義」の擁護者であった旧世代のリードは『芸術の意味』(*The Meaning of Art*, 1931)において、「表現主義」を“Expressionism is art which tries to depict, not the objective facts of nature, nor any abstract notion based on those facts, but the subjective feelings of the artist.”と定義し、作者至上主義の立場を明確に打ち出している⁴。さらに、リードは20年以上の歳月

Ed. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. New York: Oxford UP, 1966. p. 27.

³ Priestley, J.B. and Jacquetta Hawkes. *Journey Down a Rainbow*. London: Readers Union, 1957. p. 7.

⁴ Read, Herbert. *The Meaning of Art*. Harmondsworth: Penguin, 1949. p. 161.

を経て発表した『モダン・アートの哲学』(*The Philosophy of Modern Art*, 1952)において、「表現主義」について“not the objective reality of the world, but the subjective reality of the feeling which objects and events arouse in us.”⁵と述べ、その美的価値観を変えていない。すなわち、リードは徹底して芸術作品における作者の自己や感情という内的世界の表出の重要性を強調するのである。

この「表現主義」のモダニズム的美学に限界を感じて異議を表明した「インディペンデント・グループ」の表現は決定的に違っていた。マスメディアによって日々生産と消費を繰り返す大衆文化は、加速度的に人々の日常環境を満たし、その生成と消滅のスピード感や没個性的な非人称性は、この新世代の「インディペンデント・グループ」に多大な好奇心と創作意欲を与えることになったのである。

この動向に対し、リードは「モダン・アートにおける形式の崩壊」(“The Disintegration of Form in Modern Art”, 1965)において、「ポップ・アート」に否定的見解を示している。

It is sometimes said that we can express self merely by the selection we make of available images - that the quest for originality is a vain one, and in any case a waste of effort. This is one of the excuses made to justify “pop-art”, or any kind of self expression that dispenses with style. Such non-art has been called “the art that looks sideways”, which seems to be a confession of its evasiveness.⁶

リードは現代芸術における伝統や形式の不在を検討しているが、「表現主義」を擁護するリードにとってこの先進的な取組は受け入れられないものだったことは想像に難くない。その一方で、「インディペンデント・グループ」の志向する「ポップ・アート」は作者の自己表現という内的世界よりも、むしろ作者を取り巻く膨大なマスメディアと大衆文化という外的

環境に主眼を置くのである。ここに戦後の社会的変化に伴う新旧世代の美的価値観の明白な相違が浮き彫りになるのである。

3. 「これが明日だ」展

1956年、「インディペンデント・グループ」の成果を発表する機会としてロンドンのホワイトチャペル・アートギャラリーで「これが明日だ」(“This Is Tomorrow”, 1956)と題する展覧会が開催された。56年は、奇しくもスエズ危機とハンガリー事件の勃発、文学における「怒れる若者たち」(*Angry Young Men*)の出現、映画における「フリーシネマ」(*Free Cinema*)の展開、音楽におけるロックンロールの隆盛という政治的にも文化的にも象徴的な時代の分水嶺となった年である。旧態依然とした大英帝國的価値観や階級社会を温存するエスタブリッシュメントに対する文化界全体の異議表明に呼応するかのよう、美術においても革新的な動向が表面化することになる。

「これが明日だ」展に出品されたハミルトンの《一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力的にしているのか?》(*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956)は、雑誌や広告、写真やポスターといった既成の印刷物の一部を切り貼りした「コラージュ」(*collage*)で、“the first piece of work in pop art idiom”⁷として「ポップ・アート」の草創期の記念碑的作品に位置づけられている。ある郊外住宅の一室における同時代のライフスタイルが巧みに再現されたこの作品が、大量消費社会の大衆文化をアイロニーやパロディという批判的視点から表現していることは一目瞭然であろう。

最初に目を引くのは、“POP”の文字が入った巨大なロリポップ・キャンディーであり、それを手にしたボディビルダーの男性が裸でポーズを決めて正面を向いている。画面右側のソファにはランプ・シェードを被った裸の女性が身体をひねって腰掛けている。男女は誇張された男性性と女性性が表象されており、「性的解放」を示唆しているようである。テーブルには食品加工の最終形態である大きなインスタ

⁵ Read, Herbert. *The Philosophy of Modern Art*. London: Faber and Faber, 1952. p. 51.

⁶ Read, Herbert. “The Disintegration of Form in Modern Art.” *Studio International*. Vol.169, April 1965. p. 185.

⁷ Reichardt, Jasia. “Pop Art and After.” Ed. Steven Henry Madoff. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: U of California P, 1997. p. 15.

ント食品の缶詰が置かれている。壁際のテレビは電話の受話器を握る女性をアップで映し出す。壁には額縁に入ったヴィクトリア朝風の肖像画と漫画の表紙を拡大したポスターが並べて飾ってある。ランプ・シェードには大量生産型の産業システムを確立したアメリカの自動車メーカー・フォード社のエンブレムが貼り付けてある。男性の足下には音楽の「複製技術」の象徴であり、ポピュラー音楽を普及させるテープ・レコーダーが置かれ、手前のソファには新聞が無造作に広げられている。画面左側の階段には家事の効率化を促進する電気掃除機のホースが長く伸びている。窓の外にはアル・ジョルソン(Al Jolson, 1886-1950)主演の初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』(*The Jazz Singer*, 1927)の看板を掲げた映画館がライトアップされている。床に敷かれた「抽象表現主義」を代表する画家のジャクソン・ポロック(Jackson Pollock, 1912-1956)の「アクション・ペインティング」(action painting)風のカーペットの模様がコラージュの書き割りの的な平面性を際立たせているが、天井には宇宙の暗闇の中で別の天体が接近しているようであり、60年代の宇宙時代を予見させる。

このように作品を細部まで鑑賞してみると、人間の欲望を喚起するマスメディア、際限ない生産と消費の拡張、テクノロジーの進化などアメリカ大衆文化を受容し、イギリスの生活文化が変容していくプロセスが丹念に表現されている。この作品は出品物として会場に展示されただけでなく、展覧会のポスターやカタログに印刷されて大量に流通した。その戦略からも、この作品が同時代の大衆文化をいかに「ポップ」に体現した広告物として機能したかを物語っていると言える。57年、ハミルトンは「これが明日だ」展を振り返り、「ポップ・アート」の特徴を次のように列挙している。

Pop Art is:

Popular (designed for a mass audience)

Transient (short-term solution)

Expendable (easily-forgotten)

Low cost

Mass produced

Young (aimed at youth)

Witty

Sexy

Gimmicky

Glamorous

Big Business⁸

これらの11項目からは、大量消費社会の渦中にある大衆文化のイメージ化という「ポップ・アート」の明確なテーマが見て取れる。「ポップ・アート」は大量生産・大量消費、それを支えるマスメディアによるイメージの氾濫を逆手に取り、日常生活の中のありふれた「モノ」に芸術的価値を付与したのである。

それを裏付けるように、ハミルトンは芸術家自身も一消費者として相対化しながら大衆文化の擁護を表明し、創造的な「反芸術」を堂々と宣言している。

Pop-Fine-Art is a profession of approbation of mass culture, therefore also anti-artistic. It is positive Dada, creative where Dada was destructive. Perhaps it is Mama - a cross - fertilization of Futurism and Dada which up holds a respect for the culture of the masses and a conviction that the artist in twentieth century urban life is inevitability a consumer of mass culture and potentially a contributor to it.⁹

このように、明確な目的意識を持った創作姿勢、作品中の“POP”という文字、「これが明日だ」という展覧会のタイトルから、ハミルトンの存在は「ブリティッシュ・ポップ・アート」だけでなく、「ポップ・アート」の先駆性を示す指標となっているのである。アメリカ大衆文化の鏡像として出現した「ブリティッシュ・ポップ・アート」から当時の英米間の頻繁な文化横断状況が窺える。その後、「ブリティッシュ・ポップ・アート」は画家のピーター・ブレイク(Peter Blake, 1932-)や画家のデイヴィッド・ホックニ

⁸ Hamilton, Richard. "Letter to Peter and Alison Smithson." *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982. p. 28.

⁹ Hamilton, Richard. "For the Finest Art, Try Pop." *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982. pp. 42-3.

一(David Hockney, 1937-)ら次世代の若手アーティストが出展した 1961 年の「ヤング・コンテンポラリーズ」(Young Contemporaries)展で絶頂期を迎えていく。

4. 「ポップ・アート」の開花

イギリスで口火を切った「ポップ・アート」が大量消費社会の本場アメリカで本格化するのには、62 年に美術商シドニー・ジャニス (Sidney Janis, 1896-1989) のニューヨークのギャラリーで開催された「ニューリアリスツ」(“New Realists”, 1962) 展以降である。「アメリカン・ポップ・アート」の土壌は「ブリティッシュ・ポップ・アート」の主導的役割を担ったアロウェイが 61 年にロンドンからニューヨークに活動拠点を移したことを契機に、徐々に形成されていった。50 年代後半のアメリカでは、「抽象表現主義」の反動として、アメリカ国旗を描いた画家のジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns, 1930-) や廃品と絵画を組み合わせた「コンバイン・ペインティング」(combine painting) を考案した画家のロバート・ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) がすでに日常的なモチーフを作品に取り入れて、「ネオ・ダダ」(Neo-Dada) と呼ばれる美術運動を展開していた。この英米両国の流れを汲みつつ、開催された「ニューリアリスツ」展は「ポップ・アート」の開花宣言となり、その旗手となるウォーホルやリキテンスタインらを輩出した。以降、「ポップ・アート」という名称が一般化することになる。

商業デザイナーからマルチ・アーティストへ転身したウォーホルは「ニューリアリスツ」展において、《200 個のキャンベル・スープ缶》(200 Campbell's Soup Cans, 1962) を出品する。この作品はキャンベル社の 29 セントのトマトスープ缶のイメージを同じ大きさで 200 個繰り返し描いており、あたかも機械で量産した商品が陳列されているように見える。ウォーホルはキャンベル・スープ缶やコカ・コーラなど安価で万人がアクセス可能な大量生産品をモチーフに選んだ理由を次のように述べている。

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be

watching TV and see Coca Cola, and you know that the President drinks Coca Cola, Liz Taylor drinks Coca Cola, and just think, you can drink Coca Cola, too. A coke is a coke and no amount of money can get you a better coke than the one the bum on the corner is drinking. All the cokes are the same and all the cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it.¹⁰

また、ウォーホルは 2 ドル紙幣を 80 枚並べた《200 枚の 1 ドル札》(200 One Dollar Bills, 1962) をシルクスクリーンで制作し、“Making money is art and working is art and good business is the best art.”¹¹ と述べ、資本主義社会を歓迎している。さらに、ウォーホルは “If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.”¹² と述べ、芸術作品における作者の内面世界の表出を否定している。ウォーホルの発言や作品の個性を排除した機械的反復からは、大量消費社会がアメリカに画一化とともに表裏一体をなす平等性をもたらしたという肯定的な認識が読み取れる。

また、同年にウォーホルは当時の国民的スターであったマリリン・モンロー (Marilyn Monroe, 1926-62) が死亡したというニュース速報が流れると、彼女のメディア用のスチール写真をモチーフにシルクスクリーンで《マリリン》(Marilyn Diptych, 1962) の制作に着手する。この作品でウォーホルはモチーフにさまざまなカラーを着色して大量に増殖させ、マリリンのアイコン的イメージを記号化し、追悼の意を込めて芸術的価値を付与した。直近の社会状況を作品に反映させる即時性からも理解できるが、ウォーホルが “Pop Art is for everyone. I don't think art should be only for the select few, I think it should be for the

¹⁰ Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. pp. 100-101.

¹¹ Ibid., p. 92.

¹² Warhol, Andy. “Andy Warhol: My True Story.” Interview with Gretchen Berg, 1966. Ed. Kenneth Goldsmith. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo, 2004. p. 85.

mass of American people and they usually accept art anyway.”¹³と述べているように、大衆文化を国民で共有するという思考は極めてデモクラティックな性質であると言える。それは共産主義国家であったチェコスロバキア系移民の労働者階級の家庭に生まれ育ったウォーホルの出自も少なからず影を落としているのであろう。

こうしてウォーホルは彼の代名詞となるシルクスクリーンの手法を確立し、その名声を不動のものにした。写真イメージをそのままキャンバス上で転写して同じ図柄を繰り返し刷ることができ、なおかつ偶然性も有するオートマティックな大量生産システムであるシルクスクリーンを駆使し、「ヒト・モノ・カネ」をモチーフにイメージを自由自在かつ無限に増幅させるスタイルは芸術家によるイメージの大量生産と言っても差し支えないだろう。それは芸術家も企業も同じく、イメージを生産する「工場」であるという、いかにもアメリカらしい制作姿勢である。ウォーホルが活動拠点のアトリエに「ファクトリー」(Factory)と名付けたことが彼の創作意識を端的に代弁していると言える。

一方、リキテンスタインは大衆漫画の一コマを拡大し、キャンバス上で緻密に模写して作品を完成させる作風で人気を博した。代表作《ヘアリボンの少女》(*Girl with Hair Ribbon*, 1965)のように、モチーフのイメージを明確な輪郭線と鮮やかな原色を使って絵画形式の中に還元し、吹き出しの台詞やインクのドットまでも再現する独特のスタイルを確立した。大量に印刷されるコミックの一コマを、何か重要な意味でもあるかのように巨大化して描いた作品は造形的な美しさもあるが、ウォーホル作品と同様に過剰な物質文化において大量に消費される大衆漫画のイメージを象徴しており、「ポップ・アート」の共通テーマを確認できる。

これら「ポップ・アート」が支持を集めた理由は、芸術の特権的マイノリティの洗練された「ハイ・アート」ではなく、即物的なモチーフと簡易で効率的な手法を選択し、大衆文化を肯定した戦略性にある。その点で「ブリティッシュ・ポップ・アート」

と「アメリカン・ポップ・アート」は連続性を見出すことができよう。また、「ポップ・アート」はしばしば、“Pop is an artistic program of total rejection of the values of the so-called Establishment.”¹⁴と、その社会批判的性質を指摘されるように、当時アメリカやヨーロッパで主流だった崇高性に満ちた「抽象表現主義」に対するアンチテーゼであるとともに、階級や経済格差を無効化する大量消費社会の大衆文化に向けられたデモクラティックなアートであったと言える。

5. 「ニューヨーク・ダダ」の影響力

大衆文化の表象を称揚する「ポップ・アート」は、現実社会の具象を排除して作家の内的世界を表現する難解な「抽象表現主義」に対する反動であったが、制作面では近過去の芸術運動の手法からの引用表現が一つの特徴となる。ハミルトンは既成の紙媒体を切り貼りする「コラージュ」を多用し、ウォーホルは大量生産品を「オブジェ」(objet)として導入した。これらは「ネオ・ダダ」との共通点であるが、遡及すれば「ニューヨーク・ダダ」の技法であり、「反芸術」を志向する「ニューヨーク・ダダ」と「ポップ・アート」の方向性は一致する¹⁵。

とりわけ、「ポップ・アート」を語る上で避けて通れないのが、「ニューヨーク・ダダ」の中心的人物であったフランス人アーティストのマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)である。1910年代前半という早い時期に油絵を放棄したデュシャンは、第一次世界大戦中の1915年に渡米し、ニューヨークにアトリエを構える。以降は既成品をそのまま、あるいは若干手を加えただけのものを「オブジェ」として提示し、「レディ・メイド」(Ready-made)と称する作品を散発的に発表した。芸術上の概念としての「レディ・メイド」は、当初の目的や機能とは違った使われ方をされた既製品、つまり新たに意味生成された芸術作品として展示された既製品を指す。

とりわけ、1917年にデュシャン自身が展示委員を

¹⁴ Richardson, John Adkins. “Dada, Camp, and the Mode Called Pop.” Ed. Steven Henry Madoff. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: U of California P, 1997. p. 155.

¹⁵ Gidal, Peter. *Andy Warhol*. London: Studio Vista, 1971. p. 12.

¹³ Ibid., p. 90.

務めた第1回の「ニューヨーク・アンデパンダン」(New York Indépendant)展に偽名で出品した《泉》(Fountain, 1917)は物議を醸した。《泉》は、当時の公衆トイレの男性用小便器を逆さまに向けて、「リチャード・マット 1917 年」(R.Mutt 1917)という署名を入れた「レディ・メイド」の代表的作品である。無審査を標榜していた展示委員会の裁定は、《泉》を芸術作品として認定せずに展示を拒否するものであった。実はこの出品は既成の芸術概念を破壊するためにデュシャンが仕掛けた確信犯的スキャンダルであり、予想通りの反応を確認して、彼は反撃に出る。後日、デュシャンは抗議のために展示委員を辞任し、自身が編集に携わった雑誌『ザ・ブラインド・マン』(The Blind Man)に、写真家のアルフレッド・スティエグリッツ(Alfred Stieglitz, 1864-1946)が撮影した《泉》の写真とともに抗議文「リチャード・マット事件」(“The Richard Mutt Case”, 1917)を掲載し、世間の注目を集めることに成功する。

Whether Mr. Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.¹⁶

これは「レディ・メイド」に関するデュシャンの考え方の一端を表しており、当時の「前衛芸術」の範疇からは理解を越えた新たな芸術表現の宣言であると言える。デュシャンは既成品の「選択」を芸術表現とし、公共的な既製品に署名を入れ、設置の場所と角度を変えることで、別次元に移行させ、芸術作品としての創造的意味を付与した。逆説的に言えば、制度化された芸術表現を破壊したのである。

無機質で反芸術的な造形表現は、それまでの「ハイ・アート」ではなく、万人にアクセスが可能な「ポップ・アート」ではなく、万人にアクセスが可能な「ポップ・アート」である。デュシャンは早くから、生産と消費の循環を意識して迫り来る大量消費社会を察知し、時代の要請に呼応し、芸術の可能性を提

示したのである。日常生活の中のありふれた既製品をモチーフにした「レディ・メイド」の確立は、芸術をより「ポピュラーなアート」へと飛躍させた。また、デュシャンの芸術作品を鑑賞者の解釈に委ねる「選択」という行為については、ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-1980)の「作者の死」(“The Death of the Author”, 1968)やミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-1984)の「作者とは何か?」(“What is an Author?”, 1969)との類似性を指摘する研究もある¹⁷。デュシャンは芸術表現に触れる外部の立場を重視し、作家の自己や内面は不在となり、鑑賞者こそが作品の意味を創造すると強調した。それは芸術のデモクラティックな開放に他ならないのである。

このように、デュシャンが提唱した「レディ・メイド」や芸術観はイギリスのハミルトン、アメリカのウォーホルの作風や手法に多大な影響を与え、「ポップ・アート」に継承されているのである。

6. 「ポップ・アート」をめぐる言説

かくして「ポップ・アート」は、スーザン・ソntag(Susan Sontag, 1933-2004)が『反解釈』(Against Interpretation, 1966)所収のエッセイ「<キャンプ>」についてのノート(“Notes on ‘Camp’”, 1966)において、一種のカルト的熱狂を意味する名称「キャンプ」(camp)¹⁸という流行語を冠したように市民権を獲得したが、その手法やテーマを理由に一部の美術批評家からは一過性のファッションに過ぎないという批判や完全な黙殺という否定的評価を下されてきた。大衆文化に対する有名な批判を遡れば、雑誌『パルティザン・レビュー』(Partisan Review)の1939年秋号に掲載された「抽象表現主義」の理論的指導者であったクレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909-1994)の論文「アヴァンギャルドとキツチュ」(“Avant-Garde and Kitsch”, 1939)が有名である。グリーンバーグは芸術を「アヴァンギャルド(前衛)」(avant-garde)と「リアガード(後衛)」(rear-guard)

¹⁶ Duchamp, Marcel. “The Richard Mutt Case.” *The Blind Man*. No.2, May 1917. p. 5.

¹⁷ Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven: Yale UP, 1997. pp. 2-3.

¹⁸ Sontag, Susan. “Notes on ‘Camp’.” *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. pp. 275-292.

に区分し、正統的な美術史を形成しうる質的強度をもった前者に対して、後者のそれに値しない大衆文化を「キッチュ」(kitsch)として一蹴した¹⁹。ここでグリーンバーグは大量消費社会における文化の大衆化を表す語として、「低俗、悪趣味、陳腐」を意味する「キッチュ」を用いた。そして、その対抗手段としてモダニズムに代表される「アヴァンギャルド」を推奨している。グリーンバーグの批判の前提には、＜高級文化／低級文化＞という典型的な二元的文化論があり、「ハイ・アート」を志向する保守的なエリート中心主義が貫かれていると言える。

「アヴァンギャルドとキッチュ」に対して、アロウェイは58年に雑誌『建築デザイン』(*Architectural Design*)の2月号に寄稿した論文「芸術とマスメディア」(“The Arts and the Mass Media”, 1958)において伝統的美学をエリート主義に、「ポップ・アート」を民主主義に結びつけ、グリーンバーグが“Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility.”²⁰とし、“all kitsch is academic;”²¹と述べたことに反論する。アロウェイは“In fact, stylistically, technically, iconographically the mass arts are anti-academic.”²²と強調し、“the new role for the fine arts is to be one of the possible forms of communication in an expanding framework that also includes the mass arts.”という認識に踏み出している²³。

また、アロウェイは芸術がイメージ世界の一部として情報化することを鋭く予見していたが、アロウェイにとっての「ポップ・アート」とは「ハイ・アート」に対する新しい大衆文化であった。そこでは「インディペンデント・グループ」で大衆文化のイメージが記号として分析されたように、イメージを積極的に解釈する主体が期待されていたのである。この点については、当時のイギリスで階級を超越する「共通文化」(common culture)の形成を模索してい

たレイモンド・ウィリアムズ(Raymond Williams, 1921-1988)やリチャード・ホガート(Richard Hoggart, 1918-)らカルチュラル・スタディーズの源流と通底する問題意識を指摘する研究もある²⁴。

また、テオドール・アドルノ(Theodor Adorno, 1903-1969)らの批判した「文化産業」²⁵における既成品や大量生産品といったモチーフ、コラージュやシルクスクリーンといった技法を用いる「ポップ・アート」は、紛れもなく「複製技術」による芸術作品である。その過剰な反復性について、ウォーホル自身が“The reason I’m painting this way is that I want to be a machine and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.”²⁶と狂乱的に述べているように、それらの作品で発生していることは、ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)の指摘した「アウラ」(aura)²⁷の消失であり、ジャン・ボードリヤール(Jean Baudrillard, 1929-2007)の提唱した「シミュラクル」(simulacra)²⁸であると言える。フレドリック・ジェイムソン(Fredric Jameson, 1934-)はウォーホルに代表される「ポップ・アート」を「ポストモダニズム」の例に挙げ、高尚化したモダニズムに対抗する明確な反動としつつ、後期資本主義における芸術文化領域の商品化、それに伴う文化的境界線の消滅を指摘している²⁹。

確かに、こうした言説が大衆文化を擁護する「ポップ・アート」に向けられるのは、それまでの美術界で個性なき引き写しや盗用がタブーとしてきたこ

¹⁹ Greenberg, Clement. “Avant-Garde and Kitsch.” *Art and Culture*. Boston: Beacon, 1961. pp. 3-21.

²⁰ Ibid., p. 10.

²¹ Ibid., p. 10.

²² Alloway, Lawrence. “The Arts and Mass Media.” *Architectural Design*. No. 28, February 1958. p. 84.

²³ Ibid., p. 85.

²⁴ Cooke, Lynne. “The Independent Group: British and American Pop Art, a ‘Palimpsestuous’ Legacy.” Ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik. *Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low*. New York: Museum of Modern Art, 1990. pp. 192-216.

²⁵ Adorno, Theodor and Max Horkheimer. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception.” *Dialectic of Enlightenment*. Tr. John Cumming. London: Verso, 1997.

²⁶ Warhol, Andy. “What is Pop Art?” Interview with G.R. Swenson, 1963. *Art News*. No. 7, November 1963. p. 26.

²⁷ Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Tr. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999. pp. 217-252.

²⁸ Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Tr. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

²⁹ Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991. pp. 1-54.

とから当然である。「ポップ・アート」はオリジナルとコピーあるいはイミテーションの問題も意に介さず、偶像破壊的でありながら、大衆文化のイメージを執拗なまでに押しつけて新たな偶像崇拜を促し、臆面もなくコマーシャルイズムに染まり、限りなく「キッシュ」に接近した。それは批判を甘んじて受ける覚悟をした上での「ポップ・アート」の主体的戦略であり、エリート主義的な「ハイ・アート」に対する異議表明として既成の芸術観の打破をめざす動向は、大量消費社会において大衆文化が成立した同時代だからこそ可能な芸術表現だったのである。

7. ポピュラー音楽との連動

「ポップ・アート」は美術界での活動にとどまらず、隣接する文化領域とも連動を見せた。とりわけ、「ポップ・アート」とポピュラー音楽は密接な関係にあった。サイモン・フリス(Simon Frith)らは『アート・イントゥ・ポップ』(*Art into Pop*, 1987)において、イギリスのアートスクールの文脈がアートとポピュラー音楽を結びつけた役割に関して多くの分析を行っている³⁰。実際、60年代のポピュラー音楽現象「ブリティッシュ・インヴェイジョン」(British Invasion)で活躍したミュージシャンには、アートスクール出身者が多い。ビートルズ(The Beatles, 1962-70)のジョン・レノン(John Lennon, 1940-80)、ローリング・ストーンズ(The Rolling Stones, 1963-)のキース・リチャーズ(Keith Richards, 1943-)、ヤードバーズ(The Yardbirds, 1964-68)のエリック・クラプトン(Eric Clapton, 1945-)などの面々であるが、彼らは教育制度改革の恩恵を受けてアートスクールに進学したミュージシャン志望の若者であった。アートスクールは人脈形成やバンド練習場所としてモラトリアム的に利用されていた節もあるが、結果的には「ポップ・アート」やポピュラー音楽など新たな若者文化を形成する活動拠点として機能していたのである。

その成果ともいえるべき、制作面でのコラボレーションも見られる。60年代のイギリスを代表するロックバンド・ビートルズのレコード・ジャケットは芸

術作品としての評価も高い。ブレイクは、ビートルズの67年のアルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』(*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967)のレコード・ジャケットを手掛けた。ポール・マッカートニー(Paul McCartney, 1942-)のアイデアを下敷きに、楽団に扮したビートルズ・メンバーが中央に立ち、その背後には彼らを選んだ20世紀の歴史的人物59名が配置される記念写真のような構成である。ブレイクは肖像権問題を考慮した上で人選した人物の等身大の看板を制作し、その配置をメンバーと議論し、慎重に決定していった。『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』はサウンド面でのサイケデリックな革新性もさることながら、ジャケットにも注目が集まり、68年にグラミー賞の「ベスト・アルバム・カバー部門」を受賞した。

また、ハミルトンもビートルズの68年のアルバム『ザ・ビートルズ』(*The Beatles*, 1968)のレコード・ジャケットを手掛けた。ジャケットは白一色で、そのジャケットのイメージから「ホワイト・アルバム」という通称で呼ばれることの方が多い。一見するとシンプルなデザインであるが、その分インパクトも強く、さまざまなジャンルを吸収するビートルズの音楽性の幅広さを表現している。また、70年代に活躍するロキシー・ミュージック(Roxy Music)のブライアン・フェリー(Bryan Ferry, 1945-)はニューカッスル大学在籍時にハミルトンのもとで美術を学ぶ学生であったこと、デビュー前にビートルズを脱退した元メンバーのスチュアート・サトクリフ(Stuart Sutcliffe, 1940-62)がパオロツツイに師事した芸術家志望の若者だったことも付記しておきたい。

アメリカにおいても、「ポップ・アート」とポピュラー音楽の結びつきは強く、ウォーホルは直接スカウトしたロックバンドのヴェルヴェット・アンダーグラウンド(The Velvet Underground)をプロデュースし、67年発表の『ヴェルヴェット・アンダーグラウンド・アンド・ニコ』(*The Velvet Underground and Nico*, 1967)でデビューさせている。ジャケットはウォーホルのデザインで、バナナの絵にウォーホルの署名が入れられており、「バナナ・アルバム」という通称で呼ばれることもある。また、ウォーホルは文

³⁰ Frith, Simon and Howard Horne. *Art into Pop*. London: Methuen, 1987.

学にも造詣が深く、「カウンター・カルチャー」(counter culture)を先導した「ビート・ジェネレーション」(Beat Generation)と交流を持ち、映画制作にも乗り出して実験映画運動「アンダーグラウンド・シネマ」(underground cinema)の中心的存在となり、60年代アメリカ文化界の寵児となった。

ただ、「ポップ・アート」は単にポピュラー音楽と蜜月関係にあっただけではない。68年、ハミルトンは67年にローリング・ストーンズのミック・ジャガー(Mick Jagger, 1943-)と美術商のロバート・フレイザー(Robert Fraser, 1937-86)が麻薬不法所持で逮捕された時事問題を扱ったシルクスクリーンによる作品《スウィング・ロンドン 67 II》(Swingeing London 67 II, 1968)を制作している。この作品は、ハミルトンが“I had felt a strong personal indignation at the insanity of legal institutions which could jail anyone for the offence of self-abuse with drugs.”³¹と述べているように、犯罪抑止という理由から裁判でミックの刑を軽くし、フレイザーに重い刑が下された過酷な判決についての社会批判である。さらに、タイトルからも明らかであるが、若者文化が一世を風靡していた「スウィング・ロンドン」(Swinging London)を揶揄しており、60年代の負の部分といえる若者のドラッグ問題も対象化するハミルトンの風刺的な創作スタンスが表れていると言える。このように、「ポップ・アート」はポピュラー音楽をはじめとする若者文化と結びつき、時には距離を置き、隆盛を極めたのである。

8. むすび

以上のように、「ポップ・アート」について考察してきたが、その社会文化的意義を要約したい。1点目は、エリート中心主義的な「ハイ・アート」を頂点とする美術界のヒエラルキーを打破すべく、大衆文化をテーマに「反芸術」を掲げ、斬新なモチーフと技法で美術界に革新をもたらしたことである。それは既成の芸術観を覆し、芸術と日常生活の距離を縮め、＜高級文化／低級文化＞という文化的境界線を根底から揺るがせた、いわば破壊的創造であっ

た。つまり、「ポップ・アート」は大量消費社会の大衆文化を積極的に擁護することで「ハイ・アート」の文化的覇権を脱構築したのである。

2点目は、大衆文化を肯定的に表現して美術的価値を付与し、万人がアクセス可能なデモクラティックなアートを提唱したことである。「ポップ・アート」が市民権を獲得した理由は、当時の社会状況と関係が深い。チャールズ・ライト・ミルズ(Charles Wright Mills, 1916-62)は『ホワイト・カラー』(White Collar: The American Middle Classes, 1951)において戦後アメリカの都市化に伴う中産階級の大量増加を指摘した³²。また、デイヴィッド・リースマン(David Riesman, 1909-2002)は『孤独な群衆』(The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character, 1950)において中産階級の社会的性格を分析し、他者との同調性を重視する「他者指向型」(other-directed)と類型化した³³。これらの社会学的見地からみれば、共産主義との新たな戦いに突入した冷戦時代において「ポップ・アート」の大量消費社会の擁護はアメリカの資本主義的民主主義と一体化していたと言える。実際、60年代のアメリカでは白人中産階級だけでなく、白人労働者階級や黒人の社会進出が可能になり、公民権運動、反戦運動、女性解放運動など市民運動が展開された。つまり、「ポップ・アート」は当時の社会的動向を反映したデモクラティックなアートであったと言えよう。

また、「ポップ・アート」は美術界だけにとどまらず、隣接文化領域と積極的に連動し、60年代の文化界全体を活性化させた。英米で展開された「ポップ・アート」は鮮やかに彩られた「スウィング・ロンドン」に華を添え、「カウンター・カルチャー」とも共振していった。このように、若者文化の一翼を担って世界中に拡張していった「ポップ・アート」は、20世紀美術史上に起こった最も重要な美術革命の一つに他ならないのである。

³¹ Hamilton, Richard. “Swingeing Sentence.” *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982. p. 104.

³² Mills, Charles Wright. *White Collar: The American Middle Classes*. New York: Oxford UP, 1951.

³³ Riesman, David. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale UP, 1950. p. 22.

(Received:December 31,2012)

(Issued in internet Edition:February 8,2013)