

ポップ・アートと「芸術の終焉」

—アーサー・C・ダントの芸術哲学を中心として—

八十年代以降の絵画はいわゆるニュー・ペインティングと称され、その中心はアメリカを去った感がある。第二次世界大戦前後から、絵画の中心はアメリカ、特にニューヨークに移ったと言われ、事実抽象表現主義、ポップ・アートは、特にアメリカ的現象と映る。抽象表現主義は、その名からすれば、例えばカンディンスキーに適切だし、その意味でH・ローゼンバーグがアクション・ペインティングなる命名をしたのは、ローゼンバーグの「行為の哲学」からして、ふさわしい命名であるように思われる。

抽象表現主義とポップ・アートとの関連については、評者によって様々であるが、連続性に注目する立場と、非連続性に注目するそれに大別されるだろう。ローゼンバーグは、当然のことながら、ポップ・アートには手厳しい。彼はポップ・アートをキッチュと断じ、怒りにまかせてポップ・アートを含むマス・カルチャー全体を断罪する。『アートワークスとパッケイジズ』は断罪に貫かれている。『キッチュには対抗概念なるものがない。その敵対者は観念ではなく、実在である。キッチュなしにやるためには、風景を変えることが必要だ。あたかもマラリア蚊

から脱れるために、サルデニアの風景を変えることが必要だったように」⁽¹⁾。ここには理解以前に断罪がある。アメリカ社会、否アメリカの風土に対する嫌悪と憎悪がみられる。事実彼が拠って立つところはアメリカの伝統ではない。二十世紀前半のヨーロッパのアヴァンギャルドの立場に立って、たまたまアメリカに展開されたアクション・ペインティングに自らの立場の共鳴板を見出すローゼンバーグにとって、ポップ・カルチャーは許容できるはずはない。

ローゼンバーグがアメリカの美術批評を一変させたと言うA・ダントは、ローゼンバーグ以前のアメリカにおける美術批評はレストラン批評の如きものだったと述べている。⁽²⁾ 抽象表現主義の運動とローゼンバーグの批評は、はじめてアメリカをして、世界における美術運動の中心にした原動力であったと言えるだろう。哲学者ダントは、ローゼンバーグ退場後、「ザ・ネイション」に拠って美術批評を展開する。彼はアメリカを代表する分析哲学者であるが、美術批評以前に『日常性の変容』によって卓越した芸術哲学を著している。

M・ビアズリーは、美学を批評の批評の立場と解し、⁽⁴⁾ ダントも一応は

近藤重明

(哲学研究室)

この立場に立っているが、彼の独自性は、哲学も自ら批評を踏えるという点に求められるであろう。彼はローゼンバークを単に哲学の立場から批評するのにとどまらず、自らローゼンバークと同じ立場に身を置くことを敢て試みる。『芸術の現状』は、こうした彼の試みの一成果である。

彼はポップ・アートを最高度に評価しながら、それがこの上なく哲学的であるが故に、「芸術の終焉」という、ヘーゲルが提唱し、ハイデガーも取り上げたあの大問題にかかわる芸術現象であるということを、この書のエピローグで扱い、批評家ダントから再度芸術哲学者ダントを印象付ける試みをしている。彼の試みは芸術哲学の歴史においても、又批評史の上でも注目すべきものと言うことができる。

彼は分析哲学の伝統の内にありながら、ケンブリッジとサンジェルマン・デ・プレはそんなに遠くないと語っているように、従来の分析哲学を抜け出た立場にあるように解される。それはカルナップの弟子でありながら、芸術に深く関与するN・グッドマンの立場と通底するものである。小論はダントの『日常性の変容』、『芸術の現状』を中心に、ダントの提起したポップ・アートと「芸術の終焉」の関係をテーマにしようとするものである。

I

ポップ・アートが抑々如何なるアートを確定することは極めて困難である。ローゼンバークのようにキツチュと一擲しても、キツチュも定義困難である。見方によってはポップもアヴァンギャルトとみえる。E・ルーシー・スミス——現代芸術の事情通——によると、「ポピュラー・アート」は一九五四年イギリスの批評家、L・アロウェイによって最

初に用いられたが、一九六二年、アロウェイは芸術のコンテックスにポピュラー・イメージを用いようとする芸術家の活動を含めることにこの用語を拡大したとされる。ルーシー・スミスによると、最初の真のポップ・アートはR・ハミルトンのカラージュ「今日の家庭をかくも異なつた、かくも魅力的にした、まさにそのものとは何か」(一九五六年、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーで催された「これが明日だ」と称する展覧会で発表)であるが、イギリスの公衆に最初の大きな衝撃を与えたのは、H・ホックニー、D・ボシュエ、A・ジョーンズ、P・フイリップ、R・B・キタイらの作品を含む一九六一年の『若い世代美術展』であった。

これに対しアメリカ・ポップ・アートの展開は当時一般的であった抽象表現主義スタイルからゆつくり成長した。しかもアメリカ・ポップ・アーティストの多くは、彼らの作品への主要な影響として、抽象表現主義の大家ウイレム・デ・クーニングをあげる。R・ラウシエンバークとJ・ジョーンズがニューヨークのアート・シーンに突如登場するのは、一九五五年であった。

ルーシー・スミスによると、ローゼンバークはこの新しい運動を棄却しようとした。こうした嫌疑やプロテストにもかかわらず、ポップ・アートはあつという間に大衆に浸透し、コレクターに取り上げられるところとなった。ルーシー・スミスは、アメリカ・ポップ・アートとアメリカの都市環境とのつながりを強調する。一方彼はヨーロッパにおけるダダとのつながりを指摘しながらも、そのつながりはむしろダダ・テクニク、ダダ・トリックといった面でのそれであつて、ダダ哲学——これ

を彼はH・リヒターと同様アンチ・アートとみている——とはかかわりのない、積極的なものとみている。

一方、彼はイギリス・ポップ・アートは、例えば、R・ハミルトンが

ダグ運動史においてリーターの一人であったことや、キタイ——アメリカ生れだがイギリス在住——がワールブルク研究所という極めて知的なものとかかわるといふ点で、アメリカ・ポップ・アートとはその性格において異なることに注意している。

彼はアメリカ・ポップの代表者として、A・ウォーホル、J・ゲイン、R・インディアナ、R・リキテンシュタイン、T・ワッセルマン、C・オルデンバーグ、J・ローゼンクヴィストをあげる——ジョーンズとラウシェンバーグをむしろ先駆者に分類している——。彼らの特徴についても述べているが、ここでは彼がポップ・アーティストの内でも最も難解で謎めいていると言うウォーホルについて、彼の説明を聞いてみよう。

「ウォーホルはかつて次のように語ったことがある。『私がこのように描く理由は、私がマシンでありたいためなのだ。……』しかし多くの点でウォーホルは、一種の近代のシャーマンである。キャンベルのスーパ缶はサインされ、ウォーホルのもの、つまり芸術作品となる。両極化するものが生起する。すなわちその芸術家は彼が生きている世界を支配する諸力によって完全な正確さと首尾よく提携する。他の誰れとも同じようになることによって、彼はユニークとなる。そしてこのことは彼が仕事をまったくギブ・アップすることを可能にする。』⁽²⁾

著作の性質にもよるが、ルーシー・スミスの解釈は事情通的なそれであるが、彼はポップ・アートに素材を提供するポップ・カルチャーにふれ、ファッションによって、ものは使いつけられるよりはるかに迅速に流行からはずれたものになってしまうこと、⁽³⁾ ポップ・アートにかかわるすべてのものは、一時的で暫定的であり、これらの特性を包摂することによって、ポップ・アーティスト達は社会に対してミラーの役割を果たしたと解している。

II

ルーシー・スミスのポップ・アートの把握に対して、クリストファー・フィンチはその著『ポップ・アート オブジェクトとイメージ』⁽⁵⁾においてルネサンス以降のヨーロッパ近代芸術の流れに位置づけてポップ・アートを問題としている。彼は就中N・ブーサンに注目し、彼がルネサンス以降の再現の方向性を変えた大立者とされる。「再現の言語は保持されているものの、それはまったく別の仕方で行われている。センス・データや延長的物体の世界にかかわるものの、それから分離された、濃密で、新しい理想的世界を創造することがそれである。絵画はものそのものとしてみられることになる。』⁽²⁾ 何故ブーサンが就中重要なのか。彼はブーサン以後近代科学の目覚めによって、絵画が科学的リアリズムの線を進めるようになり、その方向はスーラーに迄至ると解する。スーラーははじめ科学的自然主義に立っていわゆる点描をはじめたが、額縁が、ブーサンと同様、絵画を世界から隔離しなければならぬという結論に達する。この思想が抽象というものを可能にする。「絵画的自律性と共に絵画言語への強調がやって来る。』⁽³⁾ ピカソ、モンドリアンそしてデュシャーンがこれの諸例として取り上げられる。⁽⁴⁾

「……言語はアート・オブジェクトの自律性の汎通的協約のもとで広範囲に探索され、結果として、多くの画家達は言語ゲームと称され得るものに携ることになる。』⁽⁵⁾ そしてフィンチは、この傾向とヴィトゲンシュタインやオースティンのような言語哲学者のアイデアのいくつかとの間に、パラレルをみている。⁽⁶⁾ 「……言語ゲームはソフィストケイトされた少数者が自らの退屈を緩和するための一方法に容易に墜することが可能であるが、他方それは、視覚的経験の非常に拡大された世界に入っていくことができるように、われわれの精神を目覚ます手段となり得る。』⁽⁷⁾

と言ひ、ポップ・アートをこの線上の一展開であるとみている。

フィンチはポップ・アートの先駆として、就中M・デュシヤンのオブジェを取り上げ、「オブジェの言語」ということを問題とする。レディ・メイドは選択、チャンスを通して意義を獲得する。デュシヤンの仕事はこれに止まらず、コードが破壊される手段を考案したところにもある。これはラウシェンバーグ、ジョーンズ、そしてオルデンバーグを始めとする立体の活用に通じて行く。ルーシー・スミスがデュシヤンとのかかわりで、ダダの技法との親縁性に肯定的であるが、ダダ哲学とのそれに否定的であつたが、フィンチはむしろダダ哲学——ただしアンチ・アートではないという見解のもとで——とのつながりに肯定的な見解である。

一般にポップ・アートと言う時、マス・メディアとのかかわりが前面に出る。フィンチも、「マス・メディアの影響」という一章を設けてこの問題を追求している。「過去二十一年間に成長した芸術家はマス・メディアのインパクトからはほとんど通れることはできなかったであろう。彼らの多くは、探索の場所として、又インスピレーションの源泉として視覚経験のこの領域へと意識的に向つた。」⁽¹⁰⁾ フィンチはオブジェの領域としてマス・メディアに彼らが向つたと解している。それはちょうど、抽象表現主義の大画面がシネマスコープに由来するのと似ているようにマス・メディアはテクニカルな問題とかかわると解されている。⁽¹¹⁾ 「芸術家の問題は新しい実在の次元を探索するための技術的手段を発見することなのだ。」⁽¹²⁾

しかし一方で彼はジム・ダインを主題化した一章で、一九五〇年代の後半において、アメリカ絵画の主流では、一方では土着的、民衆的伝統が、他方では抽象的表現主義のアメリカの外側の世界に或る身振りをする傾向が併走していたことに注目し、ラウシェンバーグとジョーンズは、この双方に対して知的方法で総合的に対処したのに対し、ダインは、外

向き、土着的の双方の傾向に対し、最も自然な仕方に対処した画家であると解している。⁽¹³⁾

「抽象表現主義は伝統というよりもむしろ一つのクライマックスであつた。それはアメリカン・ライフの全体を貫通するなまなエネルギーの爆発であつた。」⁽¹⁴⁾ このエネルギーはエコール・ド・パリの破産によつて残された問題を解決するという仕事に縛りつけられることになつたと彼は解する。⁽¹⁵⁾ いずれにしても抽象表現主義はヨーロッパから引き継いだ、アメリカを舞台にした運動であり、これに対抗的なのは、イギリスのハミルトン、アメリカのリキテンシュタインのポップ・イマジナリーを用いた絵画ということになる。いわゆるポップ・アートでもポップ・イマジナリーを用いないものも存在するのである。

以上の如き把え方からすれば、ローゼンバーグがアクション・ペインティング専一で、ポップ・アートを一擲する理由は、アメリカン・エネルギーがヨーロッパ絵画の展開に寄与したという一点に求められるであろう。

ルーシー・スミスは、ハミルトンは極めて知的な画家であると証言しており、彼の絵画はポップ・イマジナリーを極めて知的に用いているように思える。これに対してアメリカのポップ・アートは、アメリカの伝統である民衆愛好の事物——フィンチはこれをコモン・オブジェクトの崇拜と呼び、ポップ・アートやワイエスはその線の芸術家と解している⁽¹⁶⁾——がたまたまポップ・オブジェクトとなつたと解釈することも可能かもしれない。

III

フィンチは、蛇に咬れたエウリディケと仰天するオルフェウスを扱つ

たプーサンの『蛇のいる風景』とウォーホルの『白い惨事』——転倒し炎上する自動車の写真を処理した——を比較している。双方共暴力的死を扱っているが、彼は「双方のイメージは、主題のもつこの上ない暴力にもかかわらず、極めてクールで、非情的な仕方では表現されている。プーサンの作品はシルクスクリーンでつくられたかのように見える。ウォーホルのそれは、言うまでもなく、そのようにつくられているのだが」⁽¹⁾と述べている。

フィンチは更に分析して、双方のキャンバスは、その強さを直接性と超然性との熟考されたコンフリクトから引き出すとする。これこそ古典的悲劇の伝統的手法であると解している。彼はこの超然性を技巧の面から更に分析し、プーサンは幾何学的構図を用いることで、ウォーホルは、写真のもつ超然性に加えるに、キャンバスにシルクスクリーンで移し変えることを通じてこれを果しているという⁽²⁾。更に彼は知的超然性ということを持ち出す。プーサンの場面は、ギリシア・ローマ世界を用いるというアナクロニズムによって、ウォーホルの場合には、繰り返しによる退屈の美学によって超然性を獲得する⁽³⁾。いずれの場合にもプーサンとウォーホルという、三世紀の間隙が埋められること、言い換えると、プーサンはポップ・アートの先駆者、ウォーホルは現代の古典主義者ということになる。それを可能にするものをフィンチは超然性にみている。

以上みて来たように、フィンチにおいて、ポップ・アートのポップ性は単に時代環境としてしか認められず、ウォーホルはむしろ芸術の自律性を主張する古典主義者であり、ポップ・アートを製作することによって、ポップ世界から超越することを意図したかのように解すことが可能であるほどである。

フィンチの場合でも抽象表現主義の意義は忘れられていないが、ポップ・アートにとっては、デュシャンのオブジェとアメリカの民衆的絵画

伝統とが重要な意味をもっているように解される。ここで今一度ローゼンバーグの立場を検討してみよう。

それはアクシヨンの哲学と称してよいだろう。彼のこの立場は『行為と行為者』⁽⁴⁾に収められた「行為の矮小化」によく表現されている。「現代では、完結性をもった全体的行為は『神話時代』のものだと考えられている。行為は無時間的な永遠性の支配する神話的世界においてしか、その全体性をもって存在しえず、現在においては人間は依然として、有限な時間にさらされた行為の断片をついついてはにすぎない。人工的でない、現実の世界においては、行為は始めも終りももっていない。そこでは行為は、人間の決意と肉体的エネルギーのたえず変化する組み合わせから成り立っているのであって、本質的に雑種であり、移ろいやすく断片的なもの——したがって定義不可能なものなのである⁽⁵⁾。だとすれば「それは人格をこえた無数の過程^{プロセス}（そのあるものはまだ名前もつけられていない）が交錯する点で宙づりになっているのだと現代では考えられている⁽⁶⁾。ローゼンバーグは二十世紀文学の内に現代の行為の状態をみているが、ジョイスとベケットを対比して、「ジョイスは個人の意識を普遍的変化のリズムのなかに吸収しまつ⁽⁷⁾」のに対し、「……ベケットの作品に描かれた人生は永遠に待つという行為であり、これは祈りという行為のもう一つの側面なのだ⁽⁸⁾」と言う。

ジョイスについての彼の「……ジョイスの態度は、制作行為をとおしてエピソードもしくは自己超越を求めるアクション・ペインティングの画家たちに共有されている⁽⁹⁾」という言葉に、アクション・ペインティングなるものが端的に表現されている。それは断片的で宙づり状態を突破する行為そのものである。ベケットの待つという行為とデュシャンのオブジェの発見——彼はオブジェをいくつも発見したわけではない——との間に、或る符合がみられる。アメリカに長らく腰をおちつけ、

制作行為に携わらず、日常はチェスをしながら、ただひたすら待ちつづけ、わずかに数箇のオブジェを発見したデュシャンは、ベケットの作中人物にふさわしい。

しかしデュシャンはアメリカの芸術家に注目されていた。ローゼンバークがこの巨匠にほとんど触れることがなかったことは、彼の「行為の哲学」からすれば、至極当然のことだったかもしれない。「たとえ芸術家や哲学者の行為が、神話的な筋の流れのなかでギリシア悲劇的な主人公が全うするような行為の全体性に達することが不可能であることを認めるにしても、芸術作品の制作という行為は発端になる基点と選択の時間を持つということ、すなわち自由な行為の輪郭を持つことだけは確かである。芸術家が哲学者や精神医や神学者にとつて謎めいた対象となり、実業家がらうらやむ存在となったのは、行為がすべてあらかじめきめられた過程に支配されているこの現代においては不思議なことでもなんでもない」と彼はこの論を締め括っている。こうしたローゼンバークの立場から、前述のポップ・カルチャー批判が噴出するのである。

IV

一九五〇年代中頃の美術批評の状態、そして六十年代中頃、「ザ・ニューヨーカー」紙の美術批評家としてのローゼンバークについて、すでにダントの発言を紹介した。彼のローゼンバークについての言葉を今少し詳しく取り上げてみよう。ローゼンバークが「ザ・ニューヨーカー」紙に美術批評を載せるようになった一九六〇年代中頃には、美術界全体には別の変化が生じていた。「……ローゼンバークが自らを理解させようとして、多大の努力をしていたその運動は、まったく別のもの、すなわち抽象表現主義のロマンチックな姿勢と誇大妄想を嘲笑する芸術創造

のスタイルに、道を譲ることになった。」⁽¹⁾この新スタイルとはホップ・アートのことであることは明白である。そこでローゼンバークは「批評的応答の戦術と芸術の哲学との間の距離を見失ったかのように、彼は高度に絵画的成果の一契機に固執する思想と、あらゆるシーズンにとつて確固とした芸術の定義とを混同してしまつたかのようにみえる」。

このようにローゼンバークを評するダントは、彼の芸術哲学の出發に際して枠組みを作ろうとする時、見出し得る最も生き生きとしたイグザンブルと切り結ぶこと、つまりこれらのイグザンブルの芸術批評を書くこと、次いでこれらの批評の哲学的限界を、あたかもそれらの批評が芸術の哲学として構成されるかのように、明らかにすることが、火急のことであるかのように感じたとしてゐる。彼の芸術の哲学とは『日常性の変容』である。

そこでまず、ダントの『日常性の変容』における批評的部分と、それに加えられる哲学的限界のつけ方をみて行くことにしよう。ダントがこの著で取り上げた芸術家の第一は、彼の驚異的な美術史（現代にまで通ずる）的知識にもかかわらず、R・リキテンシュタインである。周知の通りリキテンシュタインの絵画は「コミック・ストリップ・ペインティング」⁽⁴⁾と呼ばれるもので、コミックスの一齣を印刷の印象を際立たせながら、スケールやコンテックスト等を変えながらキャンバスに定着させるものである。それは一見ポップ・カルチャーの謳歌の如く、あるいはこれへの屈服の如くみえる。ダントはリキテンシュタインの「ブラッシュユストローク」を取り上げ「一九五〇年代における抽象表現主義にあつてあのブラッシュユストロークの役割を意識する人ならば、リキテンシュタインによつてあの運動に加えられたコメントとみざるを得ない」と言う。言うまでもなく、ブラッシュユストロークは、デ・クーニングが好んで用いた手法であり、抽象表現主義の出发点において人々の注意を引き、ローゼン

バークの言うアクション・ペインティングの実例としては恰好の実例と言えるだろう。ラウシェンバークもこの手法を別の文脈ではあるが屢々使用している。彼は「ハロルド・ローゼンバークの記述にあるように、芸術家はキャンバスを闘技場のように用いる。」⁽⁶⁾と言い、「描くことは勿論アクションであることは、言うまでもないが、コピーすることも、再現することも、その他類似のこともまたアクションなのだ」とローゼンバークを皮肉る。ブラッシュュストロークはたしかにいかにもアクション的であるが、リキテンシュタインのように印刷されたコミックの点を丹念に一つずつキャンバスに移し変えることも、アクション的ではないはずはないというわけである。

ダントは抽象表現主義においてブラッシュュストロークと並んで、あるいはそれ以上に有名なJ・ポロックのドリッピングについても言及する。「ドリッピングは芸術的意志の侵犯であり、再現的機能の可能性を何もたない。そしてもしひとたびそれが生ずると、それは直ちに絵画を台無しにしてしまう——ちょうどタイプタイプの誤りがテキストを損うように……」⁽⁸⁾そして「……どんな場合でもドリッピングもまた、ブラッシュュストロークと同様、リキテンシュタインの絵画の内にも現われるのである。」⁽⁹⁾結論的にダントは次のように言う。「われわれがリキテンシュタインの絵画について気付かねばならない第一のことは、それらの絵画は材料と結びつく性質を何もたないということである。伝統的には、このことは言う迄もないことと期待されることだろう。というのは風景画は滅多にそれらが表現しているものの性質をもたないからである……」⁽¹⁰⁾リキテンシュタインの絵画についての考察はさらに続く——例えば、リキテンシュタインの絵画は手描きであって、シルクスクリーンを用いた謄写ではない等々——。

ここで問題とされているのはアクションペインティングとポップ・アートとの関わりだけではない。先に引用したダントの言葉、哲学的境界

付け——これこそ芸術の哲学者ダントの真の狙いのだが——が問題とされねばならない。ダントの「リキテンシュタインの絵画は理論を内在化し、その理論はその絵画を鑑賞したところのある人ならば理解しなければならぬ理論であり、又それらの理論は更に進んだ理論に言及し、それに対する無知はそれらの作品の鑑賞を貧しいものとする」という言葉にみられるように、絵画は直接的にわれわれに受け入れられるものではなく、すぐれて理論にかかわることが強調されて来る。

ダントは一世紀以前の絵画とリキテンシュタインの現代の絵画がかかわっているものは別のものだといいことを説き、次のように言う。「私は『美的対象』はある永遠的に固定されたプラトンの存在ではなく、物識りの没入的鑑賞のために、時間、空間、歴史を超えた喜びではないということを描べようとしているのだ。まことに、鑑賞ということは唯美主義者の認識的ロケイションの機能といったものではなく、作品の美的性質はそれらの作品自身の歴史のアイデンティティの機能であるといったものなのである。」⁽¹³⁾

ダントは、ハイデガーやヴェイトゲンシュタインまで動員し、「私たちに前にある問題は、リキテンシュタインのブラッシュュストロークと一八六五年のまさしくそれと似たイメージされた絵画の双方における芸術作品と、双方に共通の物質的相関者との間に、いかなる結びつきがあるかということなのであり、このことが私が現在に対して話しかけたいことなのである。それは明らかに『解釈』と名付けるものを含んでおり、鑑賞というものがどのようなものになるにしても、それは或る意味で解釈の働きの一つでなければならぬ。そのことは或る点で、理論なしには観察なし、という科学の哲学のスローガンと余り違わず、芸術の哲学の場合では、解釈なしには鑑賞なし、ということになる。解釈は芸術作品とその物質的対応物との関係を決定するところに存するのである。」と彼

の芸術哲学の核心を表明している。

以上ダントの具体的作品の批評と哲学的限界付け——この言葉がよいかどうかは疑問であるが——をリキテンシュタインの作品理解を通して辿って来た。

V

現在アメリカの哲学世界において、哲学と芸術のかかわりは密なるものがある。『連帯と自由の哲学』⁽¹⁾を著した新スタイルのプラグマティストのR・ローティ、それにN・グッドマン⁽²⁾、とその例には事欠かない。ダントには芸術家の経歴がある。分析哲学者ダントは芸術家ダントの後の姿なのだ。ダントが具体的作品から出発するのは彼の経歴と無関係ではないだろう。しかし『日常性の変容』に端的にみられるように彼は単に実践家、批評家にとどまらず、哲学者たろうとしている。そのことは批評家ダント——ここにおいて彼は現実に展開された展覧会に対する批評活動を見事に為しとげている——が批評活動の書である『芸術の現状』のエピローグ——『芸術の終焉論』と題される——において、ヘーゲル的なテーマを取り上げることにおいて端的に表明されているように思える。ダントはこゝで、ポップ・アートの美術史——といっても彼は哲学的美術史をこゝでは意図しているが——の意味付けを、八十年代——正確にはダントは七十年代にすでにこの傾向はあらわれているというのだが——の造形芸術の解釈を、極めて大膽に行っている。

「ポップ・アートは芸術の本性にかんする哲学的問題に対する一つの解答であったし、二十世紀絵画の全体を何らかの程度で活性化した。」⁽⁴⁾これに対して、新・表現主義は、芸術的、そしていかなる哲学的問題も提起することはなかったし、事実、ウォーホルによって完璧な形で提起さ

れた問題の上に立てられたあるヴァリエーションでしかないものを提起したにすぎない⁽⁵⁾。彼はポップ・アート以後の絵画を新・表現主義と特色づけている。この規定は、ニュー・ペインティングという曖昧な規定からすれば、表現主義という既成の概念を用いているとはいえず、一層積極的な規定であるということができるだろう。しかし問題はもっと深刻である。新・表現主義はたゞポップ・アートの後に生まれた、比較的軽い絵画だということとどまらない。

すでに『日常性の変容』でリキテンシュタインにふれた箇所、ポップ・アートが極めて哲学的な絵画であることが力説されたが、ここでもダントはそのことを強調する。同じ表現主義でも、抽象表現主義についてはダントは或る意味で哲学的問題を立て、それに対する解答を与えたと考えている。「抽象表現主義は、結局、この問題を立て、或る巧妙な解答——絵画はペイント——すなわちペインティングの行為^{アクト}、それは或る種のアクションであり、そして芸術の本質に属するかにみえるその他のものはすべて偶然的なものである⁽⁶⁾。これに対して「ポップ・アートは問題を別様に、そして真に哲学的な形式で立てた。すなわち、何故にまさしくこのような何か——普通のブリロ・ボックスや平凡なスープ・カンが、特に芸術作品と現実のものが、離しては語れないほど互に正確に似ているとき、これは芸術なのだろうかと自らに問うといった問いをポップ・アートは立てた⁽⁷⁾。ダントはこのようにアクション・ペインティングに或る哲学——それはローゼンバークの行為の哲学と言ってもいいかもしれない——があることを認めながらも、特にポップ・アートに哲学的性格を認める。それはアクション・ペインティングが、例えば、ローゼンバークの行為の哲学にもとずいて制作される、あるいはそれを絵画において例証するといった意味合いで、哲学的と言えぬのに対し、ポップ・アートの方は哲学そのものであると解されているからである。以上のよ

うな意味でポップ・アートは美術史の上で特別の地位を有しているということが主張されて来る。⁽⁸⁾

「……私にはポップ・アートは哲学的に構成された美術史において内的なイヴェントとみえた。他方新・表現主義は、恐らくは美術市場の動向や、美術史的願望によって惹き起こされた外的イヴェントのようにみえる。」⁽⁹⁾ここで美術史も哲学的なそれと、それとは異なるそれに分類される。ダントが哲学的美術史として念頭においているのはヘーゲルのなそれであろう。彼の美術史についての考察に移る前に、ポップ・アート後の新・表現主義と称される傾向について一、二の論者の紹介をみておこう。

一九八一年一月十五日から三月十八日迄ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツがテート・ギャラリーにおいて主催し、その後ヨーロッパ諸国を巡回した「ア・ニュー・スピリット・イン・ペインティング」のカタログにクリストス・M・ジョキミデスは序文を次のように書き出している。「芸術家のスタディオは再びペイント・ポットで一杯になり、美術学校で打ち捨てられたイーゼルはまれにしかみられなくなっている。ヨーロッパやアメリカでは到るところ、描くことの端的な喜びを再発見する。……この新しい絵画とのかかわりは、或る主観的ヴィジョン、一方では自己実現の探究に携わる個人として、他方においてより広い歴史のステージ上のアクターとして芸術家が自己を理解することを含むヴィジョンにかかわっている。……芸術家は熟考された客観的見方には満足せず、彼らの周辺に反応しはじめているし、これらの反応はイメージの形式で表現されることが許されている。」⁽¹⁰⁾こうした動向に応ずるべく催されたのが、この展覧会ということになるだろう。

T・ゴッドフライも『ニュー・イメージ、一九八十年代の絵画』を著し、前述のジョキミデスの言葉を引用、「この新しい絵画は画家の感情を表現し、欲求、夢、現代生活の矛盾を表示しようとする昔の（しかし

最近ではしばしば放棄されているが）野心を取り上げた。……それは主観性を恣にさせる表現的芸術への深い要求を満たし、再現的イメージナリを用いることで、現実的経験とのかかわりを明示した。」と書いている。極く簡単に八十年代初頭に紹介された新しい絵画についての記述をみて来たが、この傾向を抽象表現主義、ポップ・アートの後に位置づけること——ゴッドフライは、ポップ・アートのみならず、スーパー・リアリズムやミニマリズムをもこれに加える⁽¹¹⁾——の是非の問題は、一般的には美術史の問題ということになる。すでにみて来たように、ダントにとって美術史も単純でない。年代記的なそれと、物語的（始まり、中間、終末）なそれとは、同じ歴史といっても、各々の性格は異なる。ここに哲学的考察の必要が生ずる。ダントはすでに『物語としての歴史』において歴史とは何かを問い、物語とヘーゲルの弁証法の類似性を指摘していた。⁽¹²⁾

VI

芸術（狭くは絵画）の終焉ということについては、年代記的歴史では、絵画を描くという現象が消失してしまわないかぎり、語ることはできない。物語的叙述の場合——ダントはヘーゲルの歴史把握はこれを考えているとするが——芸術がより大きな叙述の中での役割りを果たす時、芸術が一つのエピソードとなって、終焉が出現すると解されている⁽¹³⁾。事実、ヘーゲルは絶対精神の顕現形態という観点から芸術を扱っているから、絶対精神が宗教の形態で現象するとき、前現象形態としての芸術の終焉ということと言えるわけである。この場合たとえ絵画を描くという行為が存在しても、それはいわばアナクロニズムなのである。彼はヘーゲルの立場を、例えばパノフスキの「シンボル形式として

の遠近法」の立場と相違しているとして(2)。パノフスキーの新しいシンボル形式の発見は、科学における「パラダイム・シフト」に相当し、結局のところ、シンボル形式に次ぐシンボル形式という一種の年代記に行き着く」とダントは解している。「そこには物語は存在しない。」(3)つまり、始まり、中間、終末が存在しない。

これに対して「ヘーゲルの歴史についてのテーゼは、歴史はそれ自身のプロセスが前進的に哲学的意識に到達するところに存する、というものである。かくして歴史の哲学は歴史の終焉である」(4)彼は又この考えを、マルクスをも援用して、われわれがひとたび歴史を意識するようになること、発展と変様という鉄の法則に服することのない自由の王国レルムに入るといふ点に、みている。勿論この場合前進は直線的ではなく、前段階の革命的変革によるといった具合に、非連続的となる(5)。

ダントがポップ・アートが哲学となると言った意味の一つは、ヘーゲルの歴史把握から来ている。ポップ・アートにおいて芸術が自己自身を完全に意識することによって、つまり哲学となることによって芸術は終焉してしまふ。彼は次のように言う。「一九〇五年頃から一九六四年頃に至る、モダン・アートの偉大な哲学的局面において、それはそれ自身の本性と本質に向け圧倒的な探求を試みた。それは、最初この探求を試みるようにそれを惹起したものは何物も、再度試みることに決してできないといった場合に、芸術として純粹なそれ自身の形式フォームを探索すべく出発した。……それぞれの定義は他すべてによる、それは芸術でないという峻厳な非難に伴なわれた。そこには歴史的救済は、それ自身の存在の真理を発見することにかかっているかのような、ほとんど宗教的とも言える熱気があった。それはあたかも相争う宗派の闘争の如くであった。そうしたものはすべて、今日のアート・シーンから消滅してしまつていゝる。一九七〇年代は、偉大な様式の戦争が消滅してしまつた後の、リラ

ックスした寛容の時期、ブルラリスムの、『お気の召すままに』の時期であった(6)。彼はこの運動の発端となつた時期一九〇五年頃とは、画家がパースペクティヴを放棄しはじめた時期と解し、そこから絵画とは何かという問い——彼の言う意識、あるいは哲学——が、ルネサンス以来、種々の変様をとげながら連続と続いて来たパースペクティヴとは異なる、絵画を絵画たらしめるものの探求が、為されたと言っていると言つてよいだろう。そしてその極限として、従来の絵画の対極としての印刷、あるいはデュシャン的オブジェよりも一層商品社会にふさわしい卑俗なブリロ・ボックスやキャンベル・スープといったオブジェによって、この問いに決着がつけられたと解しているように思える。フィッチはウォーホルの内にブーサンの絵画の自律性の再現、あるいは徹底をみているが、そこでその場合ポップ・アートのポップ性は時代的背景として消極的に扱われているが、ダントはむしろ墮落の極——彼は決してそのようには言っていないが——をみているのではないだろうか。しかし墮落の徹底は、自己の内の悪の認識の徹底の困難さと同様、最も困難なものである。その意味でリキテンシュタインやウォーホルに、受難者に対して捧げられる敬意を、捧げているのではないだろうか。こゝに至つてダントはローティやグッドマンとは違つた、ヘーゲルに通ずる思想と通底するように思える。

受難のあとには、しかし、ニュー・ペインティングの甘く快い笑顔、受難を忘れるのみならず、軽蔑する声さえ聞かれるのである。「自由の王国」とは過去を意識しない国のことであろうか。

《註》

- (1) Harold Rosenberg, The Tradition of the New (Thames & Hudson), 'Pop Culture: Kiish Criticism' p.265
- (2) Arthur C. Danto, The State of the Art (Prentice Hall Press) 1987 'Prologue'
- (3) A. Danto, The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art (Harvard Univ. Press) 1981
- (4) Monroe C. Beardsley, Aesthetics (Harcourt) 1958
- (5) Arthur C. Danto, Analytical Philosophy of History (The Cambridge U. P.) 1965 邦訳『物語としての歴史』河本英夫氏訳(国文社)序文 6頁

I

- (1) Edward Lucie-Smith, 'Pop Art' Concepts of Modern Art ed. Tony Richardson and Nikos Stangos (Harper & Row) 1974
Edward Lucie-Smith, Art Today From Abstract Expressionism to Superealism (Phaidon, Oxford) 1983 中の著者ルシー・スミスはポップ・アートをアメリカのポップ・アートとインターナショナル・スタイルとしてのポップ・アートに分けて叙述しているが、個別に画家についてその特徴を解説している。本稿ではコンパクトな前者によってみて行きたい。
- (2) E. Lucie-Smith 'Pop Art' Concepts of Modern Art p. 231

- (3) *ibid.*, p.232

尚ルシー・スミスはこの段階では、ポップ・アートを英米に特徴的と解しているが、ダントは米国の、しかも特定のポップ・アーティストにしか注目しない。これはダントにとってポップ・アートの哲学が問題だからと解される。

II

- (1) Christopher Finch, Pop Art Object and Image (Studio Vista/ Dutton Press) 1968
- (2) *ibid.*, p.13
- (3) *ibid.*, p. 8
- (4) *ibid.*, p.19
- (5) *ibid.*, p.20
- (6) *ibid.*, p.26
- (7) *ibid.*, p.26~27
- (8) *ibid.*, p.31
- (9) *ibid.*, p.32
- (10) *ibid.*, p.88~89
- (11) *ibid.*, p.91
- (12) *ibid.*, p.91
- (13) *ibid.*, p.73~74
- (14) *ibid.*, p.74
- (15) *ibid.*, p.74
- (16) *ibid.*, p.80
- (17) *ibid.*, p.74

III

- (1) Ch. Finch, Pop Art p. 147-8
- (2) *ibid.*, p. 148-50
- (3) *ibid.*, p. 150
- (4) Harold Rosenberg, Act and Actor Making the Self (The American Library) 1970
- (5) 邦訳『行為と行為者』 平野幸仁、度会好一氏訳 (晶文選書) 同書 十五頁
- (6) 同書 十六頁
- (7) 同書 二〇頁
- (8) 同書 二〇頁
- (9) 同書 二十二頁
- (10) 同書 二十六頁

IV

- (1) A. Danto The State of the Art p. 3
- (2) *ibid.*, p. 3
- (3) *ibid.*, p. 5 続いて彼は「私の著書『日常性の変容』はケースからケースと推移し、或るレヴェルにおいては一連の批評的エッセイとして読むことができるし、一種の哲学的階梯、それにおいて各々の制限が次の階梯にとっての基礎となるといった階梯としてアレンジされたものとして読むことができる」と記している。
- (4) コミック・ストリップがジャズと同様純粋にアメリカ的なものと解されているが、それはヨーロッパのコミック・ドローイングや文

学のグラフィックな媒体に由来していることを次の著者は強調して
52。

- M. Th. Inge, B. Blackbeard, 'American Comic Art' A Nation of Nations (Harper & Row) 1976 p. 600-609
- (5) A. Danto, The Transfiguration of the Commonplace p. 107
- (6) *ibid.*, p. 107
- (7) *ibid.*, p. 107
- (8) *ibid.*, p. 108
- (9) *ibid.*, p. 109
- (10) *ibid.*, p. 109
- (11) *ibid.*, p. 110
- (12) *ibid.*, p. 111
- (13) *ibid.*, p. 111
- (14) *ibid.*, p. 113

V

- (1) R・ローティ 富田恭彦氏訳『連帯と自由の哲学』(岩波書店) 「それゆえ、私は、より一層正確な表象を与えるものとしてではなく、むしろ一層有用な道具を与えるものとして科学を描き、人間性の内に常に存在してきた恒久的で深遠な何かを表現しようとする試みとしてではなく、むしろ人間としてのより一層興味深い在り方を与えてくれるものとして、芸術や政治を描こうとする。私の試みは、〈非人間的実在との正しい関係に入ろうとする人間の試みが次第に成功を収める〉というイメージを、〈人間が次第に複雑なものとなる〉というイメージに置き換えようとするものである。」IX頁

- (2) Nelson Goodman, *Language of Art* (Bobbs-Merrill) 1968, *Ways of Worldmaking* (Harvester Press) 1978
- 邦訳 『世界制作の方法』 菅野盾樹 中村雅之氏訳 (みすず書房)
- (3) A. Danto, *The State of the Art, 'About the Author'*
- (4) A. Danto, *The State of Art*, p.208
- (5) *ibid.*, p.209
- (6) *ibid.*, p.208
- (7) *ibid.*, p.208
- (8) *ibid.*, p.208
- (9) *ibid.*, p.209
- (10) *A New Spirit in Painting* Royal Academy of Arts
London 1981 p.14
- (11) Tony Godfrey, *The New Image Painting in the 1980s*
(Phaidon, Oxford) 1986 p. 10
- (12) *ibid.*, p. 9 尚'ゴッドフライは七十年代の終り、八十年代のはじめに、ニュー・ペインティングとして知られる現象がまずドイツとイタリアで、次いで合衆国、イギリス、フランスで突発し、一九八五年までに似た傾向は日本、スペイン、オーストラリアのようなどころでも生じていると記している。 p.7
- (13) 『物語としての歴史』二八六頁
- (1) A. Danto, *The State of the Art* p.211
- (2) *ibid.*, p. 214
- (3) *ibid.*, p. 215
- (4) *ibid.*, p. 215
- (5) *ibid.*, p. 216
- (6) *ibid.*, p. 217
- (7) *ibid.*, p. 214

v

(一九九一年一月二日受理)