

ポップ・アート概説

村 田 宏

ふたつの声が、フーガのように聞こえる——。ひとつは「これは芸術ではない」と言い、別の声は、しかし「私は芸術である」と言う。——ロラン・バルト

はじめに

1. 抽象表現主義とポップ・アート
2. 消費社会とマス・メディア
3. ハイ・アンド・ロウ

おわりに

はじめに

筆者は、前稿において、主として「トロンプ・ルイユ（めだまし）」を主題としながら19世紀アメリカの静物画についての考察を行ったが、その際に、戦後アメリカのポップ・アートの問題にわずかながら論及することがあった（註1）。しかし、それはいかにも不十分な言及と呼ぶべきものであり、もとよりポップ・アートの全体像を明示するものではなかった。そこで本稿では、戦後アメリカの最も名高い潮流の一つたるこのポップ・アートに改めて焦点を合わせ、許される限りにおいて客観的な概観を試み、あわせて若干の私見を述べることにしたいと思う。

まずは、暫定的な出発点として、後年、戦後ドイツ思想史に明晰な整理と要約を施すことになる一人の人物が、1968年、当時のワルラフ＝リヒャルト美術館（現ルートヴィヒ美術館）を訪れた際に抱いた、いかにも示唆的な感想に一瞥を与えることにしよう。

1968年にカッセルで開かれた第4回「ドクメンタ」展は、抽象表現主義やポップ・アートの作品が大多数を占め、さながらアメリカ現代美術展のごとき様相を呈したとされるが、この会場を一巡し、さらにケルンのワルラフ＝リヒャルト美術館で、ラウシェンバーグ、ジョーンズ、ウォーホル、リクテンスタイン、ウェッセルマン、インディアナらの作品を目にした「私」は、少なからぬ興奮を覚え、次のような感懐に深くとらわれる。——ポップ・アートは、良かれ悪しかれ、アンフォルメルや抽象表現主義の「途方もない退屈さ」から美術を解放し、「美術の広範な民主化」を告知しながら、幻想や遊びを決して認めない深刻な美術批評を嘲笑するものようであった、と。

こうした思いを抱いた「私」は、さらに、ポップ・アートが巻き起こした論争に触れ、当

時ドイツ（西ドイツ）では、日常的な事物を主題化するポップ作品を発端として、芸術と生活、あるいはイメージと現実を巡る議論が、全国紙や週刊誌の文化欄を賑わした、と記す。「私」によれば、ポップは、キッチュの同類とされ、西ヨーロッパのアメリカ化を表象するものと裁断される一方で、今世紀の初頭以来明らかなブルジョワ芸術の危機、即ち、芸術が一種の宗教的代理物のごとく見なされ、世界と経験から切り離され不毛な孤独に陥っている状況を克服し、いわばハイ・アート（高級芸術）とロウ・アート（低級芸術）の間の無限の距離を埋める役割を担うのである。要するに、ポップ・アートは、ブルジョワ的な美術イデオロギーの専横を逃れた、真に「ポピュラーな」芸術として人々に迎えられる可能性を秘めているように思われたというのである。

このように語るのは、アメリカの先鋭な批評誌『ニュー・ジャーマン・クリティック』に拠って、主としてドイツの思想文化に鋭利な解析のメスを振るうアンドレアス・ハイセンである。ハイセンの見解は、1975年の「ポップの文化政治学」と題する論説の中で展開されたものであり、いかに鋭敏な批評家とはいえ、1968年という時点で、ハイセンがポップの問題性に果たしてどこまで自覚的であったかは一定の留保が必要であろう。また、ハイセンの分析の視線は、ポップの観念が、単にウォーホルやリクテンスタインらの美術を指すばかりでなく、ロック、ヒッピー、ドラッグに代表される、いわゆる「サブ・カルチュア」と結び付き、既存の社会的権威や規範からの解放を求める若い世代の新しいライフ・スタイルとほとんど同義になったという、特殊ドイツ的な文脈の解明に向けられており、その主たる関心は、むしろ、ドイツにおけるポップ・アートのマルクーゼ的な受容の過程を辿ることにあつたと言つてよいだろう（註2）。

しかし、「文化批評（Kulturkritik）」というドイツの大いなる伝統に連なりながら、ポップの中に同時代への批判的契機を見ようとしたハイセンの問題意識には、近年、ポップを巡って慎重に顧慮され始めたいくつかの視点が既に先取りされているようにも思われるのである。以下の議論は、こうしたハイセンの洞察を端緒に、現在でもなお専門家の間で評価の振幅が著しいポップ・アートの今日的な意義に照明を当て、多少とも有意義な議論を展開しようとするものであるが、限られた範囲での慌ただしい考察には、自ずと限界が付きまとうこともあらかじめ断っておかなければならない。

1. 抽象表現主義とポップ・アート

本節では、ポップが、抽象表現主義の「途方もない退屈さ」から美術を解放するものに見えたというハイセンの印象を歴史的に裏付けるところから始めたいと思う。まずは今では常識のようになった抽象表現主義とポップ・アートとの関わりを瞥見することからその糸口を開こう。

1950年代にひとつの頂点を形成したポロック (fig. 1), スティール, ロスコ (fig. 2) らの抽象表現主義の絵画は, あらゆる非再現的絵画と同様にイリュージョンニズムの制約から解放された純粋抽象を最大の特色とし, そのことによってアメリカ美術がその地方性を脱して, 確固たる国際的な前衛の地位を築く契機をなしたとされる (註3). 純粋抽象は, 遂にひとつの虚構に過ぎかないのではないかという問いは, 敢えて呈さずにおくとして, このいわば絶対の探究は, モダニズムの必然的道筋であり, いわゆる「崇高の感情」を画面に漲らせた抽象表現主義はその高度な達成と目されている. ポロックらの絵画がアメリカ最初のモダニズム美術と呼ばれる所以がここにある (註4).

ところが, ヨーロッパのモダニズムに比肩し, あるいはこれを凌駕すると評された抽象表現主義が, 1960年代に入りようやく退潮の兆しを見せ始めた頃, きわめてアメリカ的な主題——ハリウッドの映画スター, ハンバーガー, 自動車, 食料品——に取り組む一群の画家たちが登場した. やがてポップと総称されるリクテンスタイン, ウォーホル, ウェッセルマン, ダイン, ローゼンクイスト, オルデンバーグといったこれらの画家に共通していたのは, 明確な主題への回帰であり, しかも, それがアメリカの文化に密接に関わるものであったということである (註5). こうした平凡な事物をイリュージョニスティックな空間に提示するやり方が, 純粋抽象を基礎とする抽象表現主義の手法と大いに異なるのは改めて指摘するまでもない (註6).

周知のとおり, こうした動向には, 実は, いくつかの先例が存在していた. 3本のコーラ類を有翼の祭壇に飾ったかのようなオブジェ作品《コカコーラ計画》 (fig. 3) で名高いラウシェンバーグ, そして標的やアメリカの国旗を主題化した画家ジョーンズである. 前者の作例として, ここでは《事実I》 (fig. 4) 《事実II》を挙げておこう. アイゼンハワー大統領の肖像, 湖畔を背にした2本の樹木, そして煙に包まれる家屋の写真と1956年のカレンダーという組み合わせの中に, 赤, 金, 黒, 白による筆跡と滴りが点綴され, いかにも調和を欠いた印象を生み出している. そこに, 自然な身振りや即興性を至上の命題とする抽象表現主義への疑義を見届けることが, あるいは可能かもしれない.

もう一つ, 本稿の文脈において見逃すことのできないジョーンズの作例が, 《ふたつのボールのある絵画》 (fig. 5) である. 明瞭な筆触と鮮やかな色調が, ポロック, デ・クーニング, スティールらに類縁し, 三分割された画面が, ロスコやニューマンを想起させているものの, パネルの間に挟まれた二つの小さなボールと画面下部の「PAINTING WITH TWO BALLS/1960/JJOHNS」の文字とは, 無限な美的空間への陳腐なるものの侵犯と言うべきものになっている. 同様のことは, 筆触の跡も明瞭な画面に「15 ENTR'ACTE」の文字がいかにも唐突に記された作品《15分休憩》 (fig. 6) にも見られ, 両者が, 事物や形象の描写から離れた一種超越的な理念の暗示を目指した抽象表現主義の世界からいかに遠いかは自明であ

ろう（註7）。

まことに「マグリットの描かれたパイプをくゆらすことはできないが、ジョーンズの標的に矢を投げることはできるし、描かれたアルファベットは視力検査に使える」（註8）のであり、こうした絵画が、具体的なイメージを回避しながら、普遍的な意味の表出に意を注いだ抽象表現主義に対するひとつの批評の役割を果たしていたことは明らかである。抽象表現主義の絵画に対して一定の距離を保つ若い世代の姿勢は、ポップの代表者リクテンスタインの《リトル・ビッグ・ペインティング》（fig. 7）にも明瞭に見て取れるだろう。作品では、抽象表現主義における創造者＝芸術家の存在証明と言うべき筆触が主題となっているが、リクテンスタインは、ポップではほとんど現れることのない画家の署名たるこの筆触を、誇張された、極めて人工的なイメージに改変しているのである（註9）。

ここには、過渡期にあった未来のポップの画家たちが、いわば前代の絵画的遺産、あるいは残滓との戦いを強いられたという隠れた事情が垣間見られもするのだが、ともかくも、平易で明確な主題を扱ったポップ・アートの出現が、形而上的で内省的な抽象表現主義の、いわば「秘法主義的」性格を一層際立たせることになったことは間違いない。冒頭に見た、抽象表現主義の「途方もない退屈さ」から解放するポップというハイセンの指摘は、こうした事態を指すものであったと見て誤りはないだろう。

もちろん、抽象表現主義とポップ・アートとの関係を、従来の定説に従って主観と客観、抽象と具象といった単純な対立のうち解消することは、素朴にして粗雑な議論であろう（註10）。しかし、既に見てきたように、そこに、ひとつの明確な変化が将来されていることもまた否定できない。ヘブディッジの言う「A」から「B」への移行、即ち、純粹抽象によって永遠の原型を喚起させる「A (abstract Expressionism)」から、あくまでも日常的なものの世界に留まる「B (anal Figuration)」への転換である（註11）。

2. 消費社会とマス・メディア

かくして、ポップ・アートは、純粹抽象という、抽象表現主義の、つまりはモダニズムの造形言語と、日常的な事物に対する侮蔑からの絶縁を明らかにしたのであった。もとより、平凡な事物を取り上げること自体、決して新しい現象とは言えず、ポップの直接的な系譜は、ダダイズムやデュシャン、廃物美術やアッサンブラージュ、あるいはアシュカン派まで遡行することが可能だろう。しかし、ありふれた主題へのポップの偏執とその制作方法は、そうした歴史的系譜作りを超えたいくつかの根源的な問いを孕むものであった。

具体的な作品を見てみよう。ジョーンズの《彩色されたブロンズ（ビール缶）》（fig. 8）やウォーホルの《大きなキャンベル・スープ缶、19セント》（fig. 9）では、それぞれバランティン・ビールの商標やキャンベル・スープのラベルが明瞭に示されている。いずれも、大

量生産された事物の「肖像」であり、どのようなスーパー・マーケットや食品雑貨店でも見られる容器の表象である。また、ウォーホルの《ジャッキー》(fig. 10)でも、ケネティ大統領暗殺事件前後のジャクリーヌ夫人の姿が、『ライフ』誌の写真を基に描かれていた。ポップ・アートの特徴は、このように、大量生産された、つまりは日常的な事物や既成のイメージを流用しながら作品化するところに求められるのである。

周知のごとく、1950年代後半以降の西洋世界、とりわけアメリカのマス・メディアと消費文化の驚異的な拡大は、かつてない社会的変化を生み出した。ケインズの経済理論を信奉する政府と消費を増大させようとする企業の試みが、マス・メディアの機能と装置に全面的に浸透していった結果である(註12)。人々が、いわば広告という商業的で誘惑的なモードを通して世界を見ることに慣らされるこうした状況は、かつてアドルノとホルクハイマーが「類似性の焼印」と呼んだ文化支配を思わせるものであり、人々はそこで「強制されたミメーシス」(註13)を繰り返すのである。ついでながら、抽象表現主義の絵画にこの「類似性の焼印」への抵抗という側面のあったことは忘れるべきではない(註14)。

日常生活のあらゆる領域に「文化産業」がはびこるこうした事態は、『啓蒙の弁証法』の著者たちにとって確かに糾弾の対象であったに違いないが、実は、これこそが、アメリカのポップの画家たちが出現したコンテクストであり、そこに彼らが前代の画家たちといかに異なるかを解明するための鍵が隠されているのである。

消費社会とマス・メディアから貴重な糧を引き出したポップの作品が、それでは、その興隆と受容の土壌たる「文化産業」に対して限りない賛辞を呈するものであったかと言えば、それは必ずしも明確ではない。1960—70年代に生み出された、いわゆるシチュエーションリストたちの作品が消費社会への批評的な言説をなしていたのに対し、ポップの作品は曖昧でしばしば謎めているからである。例えば、ウォーホルの《210本のコカコーラの瓶》(fig. 11)は、整然と並んだコカコーラの瓶が、さながら流れ作業の工程かスーパー・マーケットの棚におかれた様を想起させているが、ここでは一切が是認され、同時に異議を唱えられているように見えはしないだろうか。

デル・モンテのアスパラガス、ウィッシュボンのサラダ・ドレッシングが描かれたウェッセルマンの《静物#24》(fig. 12)でも、それが見る者を至福の喜びと幸福の世界へと誘うのか、それとも、消費社会の過剰の愚かしさの陰画たろうとしているのかは定かではない。インディアナの作品《アラバマ》(fig. 13)にしても、作者に特有のベンチマークとアルファベット文字の戯れから、画家の意図を正確に言い当てることは不可能に近い。

かくして、ポップ・アートが、「文化産業」の承認であるのか忌避であるのか、称賛であるのか風刺であるのかの判定は、実に果てしない迷路と言うべきであるが、少なくとも確かなことは、ポップの画家たちが、ハイ・カルチュアとマス・カルチュアの間の伝統的な区別

にとらわれることなく、マス・メディアからその主題を取り出したということである(註15)。そして思い出しておかなければならないのは、彼らがマス・プロダクションの技術をその創作の手段として活用していたという事実である。

作品《た、たぶん》(fig. 14)は、リクテンスタインがコマ割り漫画に描かれたイメージをペン・デイ・ドットのステンシルの技法によって画面に定着させたものであるし、雑誌やタブロイド紙の写真の断片をシルク・スクリーンによってカンヴァスに直接刷りこむウォーホルの方法は、例えば、1960年の映画「燃える平原児」(20世紀フォックス)の宣伝写真に依拠した作品《一人のエルヴィス》(fig. 15)に明らかである。

大量生産の技術を自作に適用したポップの画家たちの手法は、彼らが様々な分野の熟達した商業美術のアーティストであったことと無縁ではない。ウォーホルは、靴の広告と店舗のディスプレイ・デザインによって50年代のニューヨークで最もよく知られた作家の一人であったし、看板画家として生計を立てるローゼンクイストは、タイムズ・スクエア高く掲げられた広告板でほとんど巨大な抽象的な色斑と化したカーク・ダグラスやリン・フォンテーヌのイメージに日常的に接していたのである。

ついでながら言えば、このように商業美術を背景にもつポップの画家たちが、消費社会とのおびただしい関連をもつ作品を生み出しながら、いわばハイ・カルチュアとマス・カルチュアのふたつの領域を自由に往来したことは、正統的な教育を受けたロイヤル・カレッジ出身のイギリスのポップの画家たちが同じくマス・カルチュアに取材しながら、伝統的なカテゴリーに批判の矢を放つことが遂になかったという事実と興味深い対照をなしているだろう(註16)。

3. ハイ・アンド・ロウ

これまで見てきたようにポップ・アートは、アメリカのマス・カルチュアの拡大と膨張の例証と言うべきものであったが、芸術とマス・カルチュアの境界線が消滅することを懸念する批評家の眼には、ポップは極めて重大な脅威と映ったはずである。そうした反ポップの陣営で、真正の芸術を保守するために、高級芸術の頂点たる抽象表現主義が取り上げられ、その表現の純粹性の崇拝が行なわれたことは、蓋し当然の成り行きであった。急いで付け加えなければならないが、その際、例えば抽象表現主義の画家デ・クーニングが、マス・カルチュアのイメージを利用したことが取えて論じられることがなかったことは大いに示唆深い(註17)。抽象表現主義に払われた敬意の中に暗黙のうちに含まれていたのは、いわば商品を美学化し、逆に美学を商品化したポップをキッチュに等しい偽りの美術として葬り去る熾烈な意志にほかならなかった(註18)。

抽象表現主義の代表的擁護者の一人グリーンバーグに「前衛とキッチュ」(1939年)と題

するエッセイのあることはよく知られているが、この予言的な論考によれば、ハイ・アートは、豊かな教養ある人々のためのものであり、一方、合成の美術、文化の添え物たるキッチュは、真の文化の価値に無感覚な人々のためのものであるとされる。そして、キッチュは、それが機械的に生み出されているが故に、たちまちのうちに「真の文化がなり得ないような仕方で、我々の生産システムの欠かせない要素」となり、その「膨大な利益は、前衛自体にとって誘惑の源泉」となるのである。これによって、ハイ・アートは不純化の危機に曝されるとグリーンバーグは指摘する（註19）。筆者は、この希代のモダニスト、グリーンバーグの論旨を歪めていないことを願うばかりであるが、ともあれ、こうしたグリーンバーグ的なキッチュ解釈は、ニューヨークの美術界においてポップ批判の理論的支柱を形成していたのである。

事実、ポップを擁護する側の論者も、あくまでもモダニスティックな美術に類縁しているということを根拠に、ポップ・アートの正当性を主張しようとした。例えば、ウォーホルの《マッチを擦るときは紙蓋を閉めて下さい》（fig. 16）では、紙マッチの上蓋に自社製品の宣伝を刷り込んだペプシ・コーラのイラストレーションが、大人の背丈ほどに拡大されているが、そこに現れる鮮やかな色面が、ニューマンの抽象的な色面に関連し、それ故に、ポップは、モダニズムの主流に連なると論じられるのである。こうした主張は、言うまでもなくポップ批判に対する有効な反論とはなりえず、またその妥協的な論理は、逆説的ながら、ポップの真価、あるいはポップの歴史的意義からも眼を背けることになったのである。

実のところ、ポップ・アートは、消費社会に不可欠なマス・メディアの手段と方法、そのイメージと戦略を取り込むことによって、モダニズムの原理に疑問を投げかけたのである。例えば、既成のイメージを流用して作品を生み出すポップのやり方は、いわば不可侵の、あるいは象徴的な意味がイメージには備わるのだという暗黙の了解に異を唱えるものであったろうし、したがってそこには、作品創造の前提たるオリジナリティーが一片の虚構に過ぎないことさえ暗示されていたであろう。その意味では、ポップは、既に明らかなように、モダニズムに即応するのではなく、むしろこれから離反するものと考えてるのが事の真相に近いであろう。こうした、モダニズムの、いわば不朽の教義への挑戦をなしたポップ・アートの登場は、直接的には、抽象表現主義の内省的な象徴的世界を歴史のうちに閉ざすものであり、間接的には、いわば「絵画という儀式」（註20）からの決定的な断絶と、近代美術の深遠な価値の拒絶を明示するものであったとすることができよう。

これまで歴史記述として信じられて来たものが、実は「理念」を背負っていたというのが、明白なポスト・モダニズムの立場であるとすれば（註21）、上に見たポップ・アートは、明らかにモダニズムという「理念」の崩壊を刻印し、ポスト・モダニズムの最初の局面を告知していたはずである。美的なものとは非美的なものとの歴史的な分離を取り除き、ハイ・カ

ルチュアとマス・カルチュアとの連続を生み出したポップは、ヒエラルキーの境界を曖昧にし、すべての種類の文化を同時に評価するという現代の状況の顕著な特徴を予告していたからである。ポスト・モダニズムの代表的論者ジェイムソンによれば、ポスト・モダニズムは、アドルノやフランクフルト学派といったモダニズムのイデオログが断罪した文化産業の形式と内容に満ちた新たなテキストの出現であり、ハイ・カルチュアとマス・カルチュアの区別を廃棄した、異質なものの共存を許す文化的態様であるとされる（註22）。その限りで、ポップは、決して孤立した特異な現象ではなく、むしろ新しい芸術の最前線に位置づけられるべきものであろう。最後に、そうしたポップ・アート再評価を巡る動きについて簡潔な素描を試みて小論を結ぶことにしよう。

おわりに

本稿のはじめに触れたハイセンの論議（註23）とも交錯することではあるが、近年のポップ・アート論は、上に見たポスト・モダニズム的な観点から肯定的な解釈が進められてきている。その典型的な例証として、ポップ・アートにおいてキッチュが救い出され、新しい美的威厳を与えられたとするウンベルト・エコのを挙げることができるだろう（註24）。また、ポップが、単に消費社会のイメージと戯れるばかりでなく、それらを真実の芸術表現に変換しえたと見る再評価の動向は、新たな世代が、ポップ・アートに着想や靈感を求めているという事実からも明白に窺われるだろう。

バーバラ・クルーガー（fig. 17）、シンディ・シャーマン、ロベルト・ロンゴ、リチャード・プリンス、ティヴィッド・サーレといった80年代の新しい芸術家は、広告、映画、テレビからの引用を操りながら、言葉とイメージの並置を行ない、あるいはひとつのイメージを大胆に配置することによって、アメリカのマス・カルチュアと芸術の間の繁がりを探究しつつ、ポップ・アートの戦略を今日に蘇らせているのである（註25）。そこには、オリジナリティーに固執してようやく手に入れた絵画的自由よりも、オリジナリティーの観念を放棄して得られるものの方が、より豊饒であるというポップ的思考が紛れもない。

かくして、ポップは、マス・カルチュアから引き出されたイメージを作品化することによって、秘教的メッセージを伝える前代の崇高なモダニズム信仰を突き崩したばかりでなく、現代の新しい美術にも多くの示唆を与え、芸術的な価値、あるいは美術と事物の相関についての新たな見方を提出したのである。別な言葉で言えば、最高の主体によって創造され、自然の経験の相似物たることを主張する美術を解体させ、あらゆる自然の死を告知する人工的な主体なき美術を誕生させたこと、これがポップの果たした美術史上の重要な役割であるということになるのかもしれない。

もちろん、モダニズムという観念が描こうとしたある種の歴史的事実がすべて消え去った

わけではなく、またモダニズムの持続を主張する声は決して衰えてはい。とはいえ、ささやかなこの小論において、抽象表現主義に代表されるモダニズムとポップ・アートが同じ相対性の中に置かれたとすれば、そこに開かれた可能性のいずれを選択するかは、いわば地平線の遙かかなたで行なわれる孤独な意志の決断に委ねられるべきことと言うほかはない（註26）。

註

- (1) 村田 宏「トロンプ・ルイユ絵画再考—アメリカ19世紀美術への一視角」『跡見学園女子大学短期大学部紀要第36集』（2000年3月）
- (2) Andreas Huyssen, "The Cultural Politics of Pop" *New German Critique* 4 (Winter 1975), pp. 77-98.
- (3) 1951年3月の『アート・ニュース』誌の表紙を飾ったアドルフ・ゴットリーブの作品《ロマネスクのファサード》には、これが、「ニューヨークの前衛の多くの作品と同じく、ほとんど知られることのなかった地方的な運動を、国家的な重要性を帯びたもののひとつに急速に変化させている」という解説が付されていた。 *Art News* 50 (March 1951), n.p. 抽象表現主義の形成を巡っては、いわゆる亡命シュルレアリスムからの感化が従来から指摘されているが、近年の本格的な研究として次のものを挙げておこう。 Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995).
- (4) 抽象表現主義が、いかにモダニズムの主要な特徴を備え、いかにヨーロッパの先例に即応しているかは、つとにクレメント・グリーンバーグによって論じられている。 Clement Greenberg, "American Type Painting," *Partisan Review* 22 (Spring 1955), rep. in John O'Brian, ed. *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, Vol. 3 (Chicago: University of Chicago Press, 1989), pp. 217-236. なお、抽象表現主義についての優れた概論は、次のアン・ギブソンの労作に見られる。 Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism* (New Haven and London: Yale University Press, 1997).
- (5) アメリカのポップ・アート全体については、ローレンス・アロウェイの著作を参照。 Lawrence Alloway, *American Pop Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 1974). なお、筆者は別の機会にウォーホルの作品全般について一定の考察を試みている。『現代美術第12巻ウォーホル』（講談社、1993年）、pp. 93-102.
- (6) ゴットリーブとロスコは、抽象表現主義においては「悲劇的、あるいは永遠の主題のみが有効なのだ」と述べている。 Adolph Gottlieb and Mark Rothko, "Statement," in Herchel B. Chipp, ed. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 545.
- (7) 本稿では触れ得ないが、ポップに先駆する画家としてラウシェンバーグ、ジョーンズに劣らず重要なのがラリー・リヴァーズである。その作品《デラウェア川を渡るワシントン》（1953年）は、アメリカ的なものへの明確な回帰を示していた。 Sam Hunter, *Larry Rivers* (New York: Rizzoli, 1989), pp. 15-18.
- (8) Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 42.
- (9) リクテンスタインは、自らの芸術について次のように述べる。「私は、自分の絵画が、あたかもプログラムされたかのように見えることを望んでいる。私の手の記録を隠したいと思っている」。 John

- Coplans, "Talking with Roy Richtenstein," *Artforum* 5, no. 9 (May 1967), p. 34.
- (10) 抽象表現主義からポップ・アートへの変化は、実は一見したほど非連続的でも絶対的でもない。ジム・ダインによれば、「これ [ポップ・アート] が抽象表現主義に取って代わる明確な断絶があったとは思えない」し、「私は父と子のように抽象表現主義に自分を結び付けた」のである。Interview by G.R. Swenson, "What is Pop Art?: Answers From Painters, Part 1," *Art News*, 62, no. 7 (November 1963), p. 25.とはいえ、抽象表現主義のグループによるポップへの敵意は歴然としており、あるパーティーでウォーホルらの姿を認めたマーク・ロスコが、「何だって連中を中に入れたんだ」と主宰者の「裏切り」を非難したという逸話は名高い。Andy Warhol and Paul Hackett, *POPism: The Warhol '60* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 34-35.
 - (11) Dick Hebdige, "Fabulous Confusion! Pop Before Pop?" in *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1965-62* (Los Angeles: The Museum of Modern Art, 1992), p. 209.
 - (12) ポップと消費社会との関わりについて次の研究が精密である。Christian J. Mamiya, *Pop Art and Consumer Culture: American Supermarket* (Austin: University of Texas Press, 1992).
 - (13) マックス・ホルクハイマー、テオドール・Wアドルノ『啓蒙の弁証法』徳永旬訳（岩波書店、1990年）、185ページ、254ページ。
 - (14) Clement Greenberg, "The Present Prospect of American Painting and Sculpture," *Horizon* 16 (October 1947), rep. in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1988), pp. 160-170.
 - (15) オルデンバーグは、「私は、商業美術と美術、もしくは、絵画と偶然的な効果との間の区別にとりわけ悩まされた。私たちは、この領域の意図的な探究を試みた」と語っている。Bruce Glaser, "Oldenberg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion," *Artforum*, 4, no. 6 (February 1966), p. 23.
 - (16) イギリスのインデペンデント・グループの形成と活動については、次が詳しい。Arme Massey, "The Independent Group: Towards a Redefinition," *Burlington Magazine*, no. 1009 (April 1987), pp. 232-242.
 - (17) Robert Rosenblum, "Pop and Non-Pop Art," *Art and Literature*, 5, 1965, p. 80. トーマス・ヘスによれば、「抽象表現主義の厳格な知的風土に既に反逆していた多くの若い画家たち」は、デ・クーニングのピンナップ・ガールやマリリン・モンローに対する関心を、「形造的絵画の復活への認可と考えた」のである。Thomas Hess, *Willem de Kooning* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 74. そもそも、ロッテルダムで商業美術の技術を学んだデ・クーニングは、大戦間のニューヨークでこの分野で仕事をしており、大衆的な美術に生涯関心を抱く画家であった。
 - (18) Donald Kuspit, "Pop Art: Reactionary Realism," *Art Journal*, vol. 36(1), 1976, pp. 31-38.
 - (19) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, (Fall 1939), rep. in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg. Collected Essays and Criticism* vol. 1, (Chicago: University of Chicago Press, 1989), pp. 5-22. グリーンバーグに対するアロウェイの反論は次を参照。Lawrence Alloway, "The Art and the Mass Media," *Architectural Design*, 28 (February 1958), pp. 84-85.
 - (20) Benjamin H.D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art 1956-1966," in Kynaston McShine, ed., *Andy Warhol* (New York: Museum of Modern Art, 1989), p. 44.
 - (21) ポストモダニズムについての論考は、枚挙に暇がないほどだが、さしあたって、ここでは、次のものを挙げておく。Lisa Appignanesi, ed, *Postmodernism: ICA documents* (London: Free Association Books, 1989)
 - (22) Frederic Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review*, no.

146 (July-August 1984), pp. 54-55.

- (23) 「ポップの文化政治学」の取められたハイセンの主著『大いなる分離の後』に言う「大いなる分離」が、ハイ・アート（高級芸術）のマス・カルチュアからの「分離」を意味していたことは示唆的であろう。Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986).
- (24) Umberto Eco, "Lowbrow Highbrow, Highbrow Lowbrow," *The Times Literary Supplement* (8 October 1971), pp. 1209-11.
- (25) Dan Cameron, "Neo this, Neo that: Approaching Pop Art in the 1980s," in *Pop Art* (Royal Academy of Arts), *op. cit.*, pp. 260-266.
- (26) ロバート・ローゼンブルムは、モダニズムの最右翼たるキュビズムに、ポップ・アートの枠組みを当てはめようとしている。Robert Rosenblum, "Cubism as Pop Art," in Kirk Varnedoe and Adam Gopnik (eds), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1990), pp. 116-132.

図版データ一覧

- (fig. 1) ジャクソン・ポロック 《ラヴェンダーの霧：ナンバー1》 (1950)
Jackson Pollock, *Lavender Mist: Number 1*
- (fig. 2) マーク・ロスコ 《無題（橙の上の黄、橙、赤）》 (1954)
Mark Rothko, *Untitled (Yellow, Orange, Red on Orange)*
- (fig. 3) ロバート・ラウシェンバーグ 《コココーラ計画》 (1958)
Robert Rauchenberg, *Coca Cola Plan*
- (fig. 4) ロバート・ラウシェンバーグ 《事実I》 (1957)
Robert Rauchenberg, *Factum I*
- (fig. 5) ジャスパー・ジョーンズ 《ふたつのボールのある絵画》 (1960)
Jasper Johns, *Painting with Two Balls*
- (fig. 6) ジャスパー・ジョーンズ 《15分休憩》 (1961)
Jasper Johns, *15' entre'acte*
- (fig. 7) ロイ・リクステンスタイン 《リトル・ビッグ・ペインティング》 (1965)
Roy Lichtenstein, *Little Big Painting*
- (fig. 8) ジャスパー・ジョーンズ 《彩色されたブロンズ（ビール缶）》 (1960)
Jasper Johns, *Painted Bronz (Ale Cans)*
- (fig. 9) アンディ・ウォーホル 《大きなキャンベル・スープ缶, 19セント》 (1962)
Andy Warhol, *Big Campbell's Soup Can, 19¢*
- (fig. 10) アンディ・ウォーホル 《ジャッキー》 (1963)
Andy Warhol, *Jackie*
- (fig. 11) アンディ・ウォーホル 《210本のコココーラの瓶》 (1962)
Andy Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*
- (fig. 12) トム・ウェッセルマン 《静物#24》 (1962)
Tom Wesselman, *Still Life #24*
- (fig. 13) ロバート・インディアナ 《アラバマ》 (1965)
Robert Indiana, *Alabama*
- (fig. 14) ロイ・リクステンスタイン 《た、たぶん》 (1965)
Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A Girl's Picture)*
- (fig. 15) アンディ・ウォーホル 《一人のエルヴィス》 (1963)
Andy Warhol, *Single Elvis*
- (fig. 16) アンディ・ウォーホル 《マッチを擦るときは紙蓋を閉めて下さい》 (1962)
Andy Warhol, *Close Cover Befor Striking*
- (fig. 17) バーバラ・クルーガー 《無題》 (1983)
Baebara Kruger, *Untitled (You construst intricate rituals which allow you to touch the skin of other men)*



Fig. 1

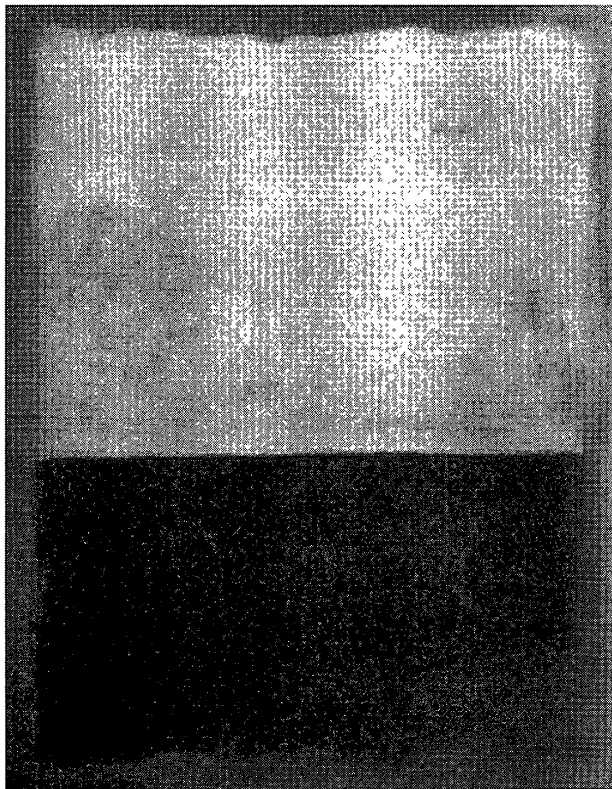


fig. 2

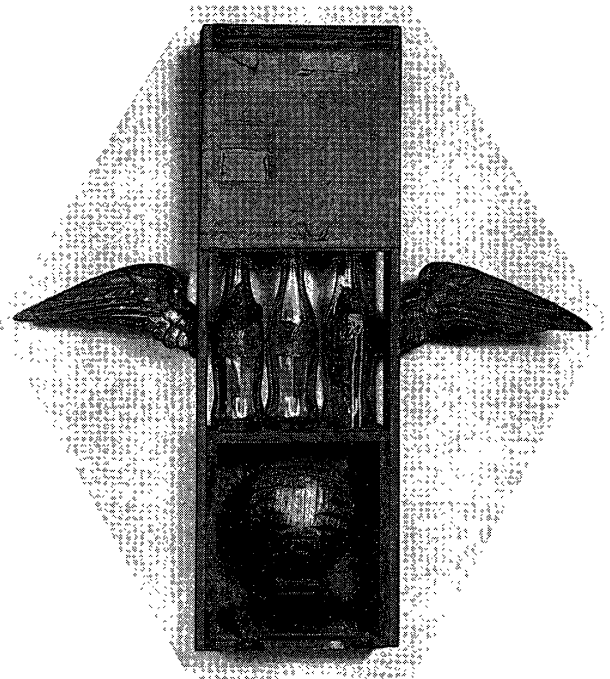


fig. 3

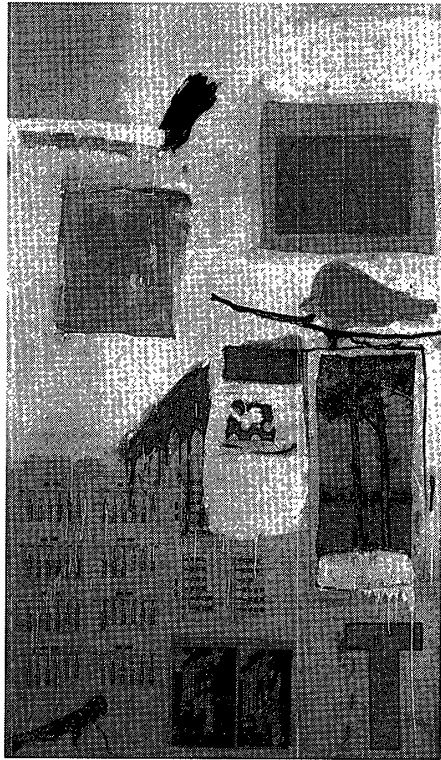


fig. 4



fig. 5

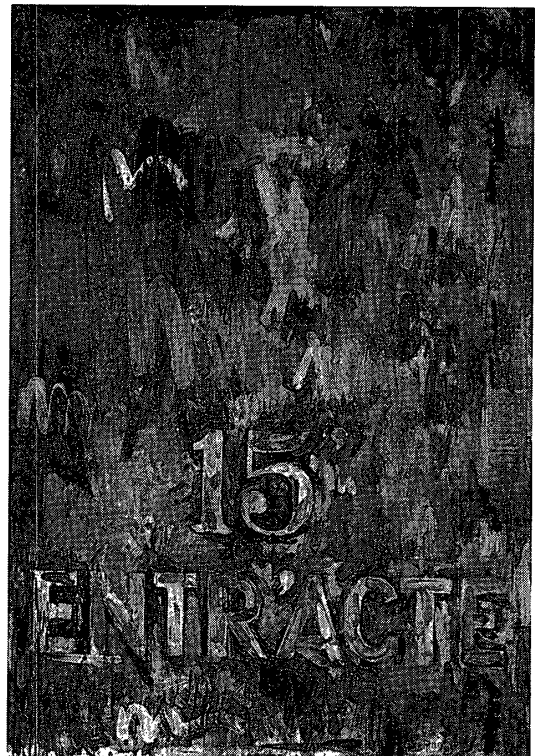


fig. 6

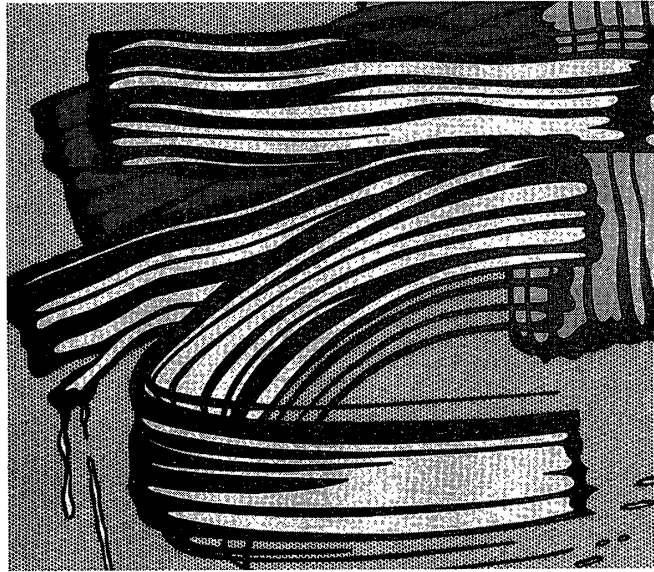


fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11



fig.12

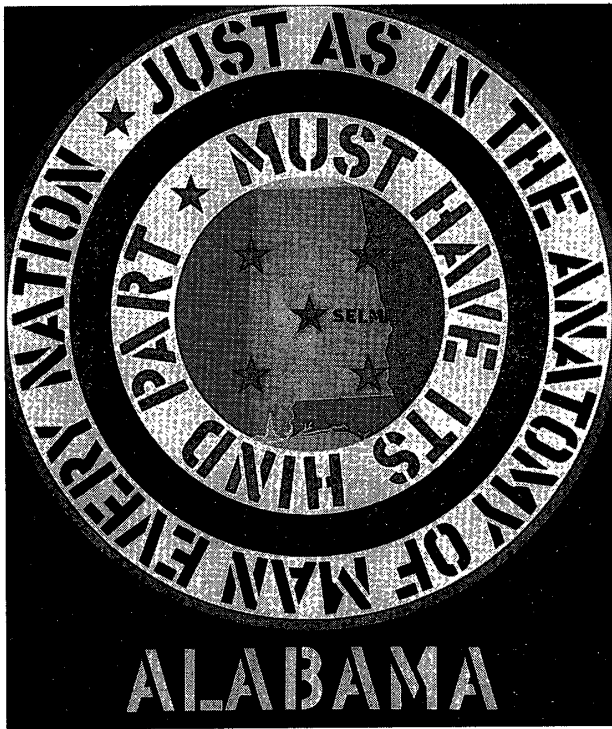


fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16

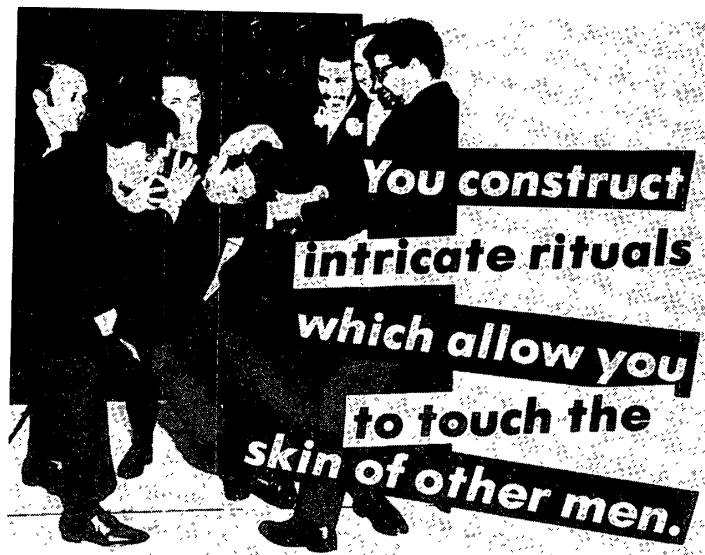


fig. 17