

序論 ― 抽象表現主義者たちの自主的集団活動

一九四〇年代後半にニューヨークで形成され、一九五〇年代に隆盛した抽象表現主義。美術史上この動向に分類される芸術家には、主要な者として、ジャクソン・ポロック（一九一二―五六年）、ウィレム・デ・クーニング（一九〇四―九七年）、マーク・ロスコ（一九〇三―七〇年）、バーネット・ニューマン（一九〇五―七〇年）、クリフォード・ステイル（一九〇四―八〇年）、アドルフ・ゴットリーブ（一九〇三―七四年）、ロバート・マザウェル（一九一五―九一年）、アド・ラインハート（一九一三―六七年）、フランツ・クライン（一九一〇―六二年）などがある。抽象表現主義は、フランス／パリからアメリカ／ニューヨークへの美術の中心地の移動、またそれと同時に、美術における「近代」から「現代」への移行の先導役となり、そういうものとして、美術史において極めて重要な位置を占めている。

その歴史的意義に相応して、抽象表現主義については、政治的、文化的、宗教的、人種的、ジェンダー的、マーケット的等、実に多様な観点からの研究が、今日まで数多く蓄積されてきている。また、それぞれの抽象

表現主義者についての個別研究も無数になされており、さらに、ポロック、ロスコ、ニューマン、マザウェル、そしてハンス・ホフマン（一八八〇—一九六六年）やリー・クラズナー（一九〇八—八四年）などにあつては、カタログ・レゾネも編集・刊行されている（ゴットリーブやジョン・ミッチェル「一九二五—九二年」のカタログ・レゾネも刊行が計画されており、現在、そのための調査がそれぞれの財団で進行中である）。そういった点で、抽象表現主義はおそらく、モダンアートにおいて最も深く研究されている動向の一つであろう。しかしながら、そのように豊かな抽象表現主義研究にあつて、「戦後ニューヨークの前衛芸術家たちはいかにして自分たちの歴史を自分たちで作ったか」という副題の付けられた本書で具体的に取り上げられる問題は、いまだ大いに研究の余地のあるものである。それは、抽象表現主義者たちによる「自主的集団活動」である。

抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめにかけて、抽象表現主義者たちが、アトリエという個人の私的空間内で独りで制作を行い、そこで生み出した作品を画廊や美術館といった他者による制度の中で発表していく傍らで、彼ら同士の協同や連携によるさまざまな種類の「自主的」かつ「集団的」な活動をニューヨークの街で行っていたことは、あまり知られていない。抽象表現主義者たちは、他でもよくあるように自分たちでグループ展を組織するということはもとより（九丁目展）、美術学校を設立して独特の方針による美術教育を展開したり（《芸術家の主題》校）、自分たちの交流のための集会所を運営して、そこで講演会や討論会を定期的に開催していったり（ザ・クラブ）、さらには、アメリカ国内のある大きな美術館による某展覧会の企画をめぐる、その美術館に対して抗議行動を起こすといったこともしていた（「怒れる者たち」）。そうして彼らは、いわば、自分たちの手で抽象表現主義の一つの歴史を作っていたのだった。本書は、抽象表現主義という動向が有しているその側面に光を当て、それぞれの活動の実態やそれらの関係性を明らかにしようとするものである。

あるいは、実際のところでは、これまで開催されてきた抽象表現主義展や各抽象表現主義者の個展の図録の巻末の年譜などを見れば、「九丁目展」や「芸術家の主題」校、「ザ・クラブ」、「怒れる者たち」といった出来事はしばしば簡単に記載されており、それらの語句自体は、それなりに目にする機会はある。しかしながら、私が本研究を進めていく中で気付かされたのは、抽象表現主義研究の専門家ですら、それらの出来事の個々の中身や関係性をきちんと理解している者は、おそらくわずかしいということである。聞きかじり、ないし読みかじりの断片的で曖昧な情報に基づいて、それらの出来事が誤って語られていることが、なんと多いことか。そして、それがさらに他の者たちの理解を歪めてきた。

具体的に例を挙げると、主要な抽象表現主義研究者の一人であるドリー・アシュトン（一九二八—二〇一七年）は、一九七三年に彼女が出版した『ニューヨーク・スクール——ある文化的決済の書』という、邦訳もある抽象表現主義研究の基本書の一冊の中で、次のように記している。

前からあるウォルドーフ・カフェテリアに集うグループは、大きくなり過ぎていた。そのグループが、スタジオ35に引き寄せられてきた。それで結局、彼ら「ウォルドーフ・カフェテリアのグループとスタジオ35のグループ」は団結して八丁目クラブ「ザ・クラブ」を結成し、それがその後何年かの間、ニューヨーク・スクールの議論の中心の場となったのだ¹。

また、一九八七年の「抽象表現主義——その批評的展開」展（マイケル・オーピング企画、オルブライト・ノックス美術館）の図録に掲載されている年譜（ベリル・ライト編）は、その詳細さから、その後の抽象表現

主義研究において最もよく参考にされてきている年譜の一つであるが、その一九四八年のところでは、次のような記述が見られる。

ニューマンは、〈芸術家の主題〉校が解散したあと、スタジオ35という金曜夜のレクチャーを始める。その「レクチャーの」シリーズから、ザ・クラブという形式張らないディスカッション・グループが発展する。⁽³⁾

たとえばこれら二つの文章は、誤った情報と、また「誤り」とまでは言わずとも、誤解を招きかねない表現に満ちている。まずアシュトンの記述についてだが、最初ニューヨークの東八丁目にあったことから「八丁目クラブ」（あるいはまた、「アーティスツ・クラブ」とも呼ばれる「ザ・クラブ」は、彼女が言うところの「前からあるワールドーフ・カフェテリアに集うグループ」（すなわち、デ・クーニング、クラインなど）が一九四九年に作った彼らの集会所である。それは正しいのだが、しかし、ザ・クラブの設立に「スタジオ35」（後述）が加わっていたという事実はない。別の言い方をすれば、ザ・クラブは、組織的にスタジオ35とは無関係に作られたものである。

次に、「抽象表現主義——その批評的展開」展の図録の年譜の記述についてだが、「金曜夜のレクチャー」⁽³⁾は、一九四八年に開校した「芸術家の主題」という奇妙な名称の美術学校において、マザウエルが同年中に始めた一連の講演会などのことである。ニューマンは、〈芸術家の主題〉校閉校後ではなく同校存続中に、同校において、その金曜夜のレクチャーの運営担当をマザウエルから引き継いだのだった。そして、「スタジオ35」とは、その金曜夜のレクチャーのシリーズの名称ではなく、〈芸術家の主題〉校が一九四九年に閉校したあと

に、同校とは組織的に無関係にニューヨーク大学の三人の教員が同年に設立したアートスペースの名称である。スタジオ35は、その活動の一環として、〈芸術家の主題〉校の金曜夜のレクチャーを自主的に継承して行っていた（あくまで自主的に継承しただけで、繰り返すと、〈芸術家の主題〉校とスタジオ35の間に組織上の繋がりはない）。なお、ニューマンは、スタジオ35での金曜夜のレクチャーの運営担当者ではない。また、ザ・クラブは結成後にスタジオ35の金曜夜のレクチャー活動に刺激を受けた部分はおそらくあるものの、その活動から生まれたのでは決していない。（〈芸術家の主題〉校「スタジオ35」「怒れる者たち」「ザ・クラブ」「九丁目展」という五つの重要な専門用語については、本書の各章の冒頭で順次、より詳しい基礎的説明を行ってゆく。それら五つのすべてをあらかじめもつと理解しておきたいという方は、それらの部分および巻末の関連年表に、先に目を通していただければと思う。）

こうして私自身、本研究——より正確に言うと、本研究に発展することになる二〇一七年に発表した別の小さな研究——に着手した当初は、〈「芸術家の主題」校〉などの一連の物事ないし出来事は、まるでモヤが掛かったかのように、漠然としてしか見えてこなかった。そして、とりあえず手元にあるいくつかの関連文献を読めば読むほどそのモヤは逆に濃くなっていくという始末で、大いに困惑したことを覚えている。（しかしながら同時に、だからこそ、そこに新たな抽象表現主義研究の可能性があるようにも感じた。）

そのような中、本研究は、抽象表現主義者たちがなしたそれらの特殊な活動に焦点を定めて考察しようとするものだが、ここでは、あらかじめ特に意識している問題がいくつかある。たとえば、そもそも彼らは本当に「集団」だったのだろうか。あるいは、どのような点ないし意味において「集団」だったのか。また、それぞれの活動における主導的人物は誰だったのか、そして、それ以外にはどのような者たちがそこに加わっていたのか、などである。そうして私は最終的に、本研究によって初めて詳細に明らかにされる「抽象表現主義者た

「ちの自主的集団活動」という問題を通じて、〈抽象表現主義〉というものの自体を捉え直すことまでを意図している。

ところで私は、抽象表現主義について第一に重要な点は、ほかでもない、それらの芸術家たちが生み出した作品そのものの芸術性だと思っている。しかしながら、作品というもの、あるいは作品を制作するということは、それほど単純な問題でもないだろう。抽象表現主義作品そのものの芸術性は、これまで自分なりにいろいろと論じてきた。今後その芸術性をいっそう深く理解し考察していくためにも、本書においてはそれを取り巻く刮目すべき一つの問題に取り組んでみたいと考えた次第である。

また、抽象表現主義には未来派やシュルレアリスムにおけるような領袖や綱領は存在せず、その意味では、抽象表現主義者たちの「集団」性はそれほど確かなものではなかった。にもかかわらず、彼らは抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめにかけてという特別な段階において、種々の興味深い集団的な活動を、わざわざ自主的に展開したのだった（それぞれの活動に参加した抽象表現主義者たちは一定ではなく、一部同じで一部異なっているが）。他方、抽象表現主義のあとにアメリカにおいて出てきたカラーフィールド・ペインティング、ハードエッジ・ペインティング、ネオ・ダダ、ポップ・アート、ハプニング、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、ランド・アートなどの動向に属する作家たちを見ると、彼らは、抽象表現主義者たちがなしたほどの自主的かつ集団的な活動は、行っていない。とすれば、抽象表現主義者たちのそれらの活動には、やはり深く考察すべき経緯や実態があるだろう。

こうした問題意識から、本研究では、抽象表現主義の芸術が生み出され発展していく過程や背景にあったいくつかの要素の中で、特に抽象表現主義者たちの「自主的集団活動」という文脈に着目して考察を行ってゆく。

ここで、本書における「抽象表現主義」という用語の使用について、簡単に述べておきたい。

冒頭に挙げた九人の芸術家たち、および、すでに言及したホフマンやクラズナーの他に、彼らの仲間の芸術家たちをもう幾人か挙げると、ウィリアム・パジオテス（一九二一—六三年）、ジェイムズ・ブルックス（一九〇六—九二年）、リチャード・プーセツト・ダート（一九一六—九二年）、テオドロス・スタモス（一九二二—九七年）、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン（一八九九—一九五三年）などがある（アルファベット順）。これらの芸術家たちの仕事や集団に対する呼称としては、「抽象表現主義」の他に「ニューヨーク・スクール」というものもある。実際、その二つの用語が同じ一つの文獻において互換的に使用されている場合も、頻繁に目にする。「抽象表現主義」や「ニューヨーク・スクール」という呼称の発生と広まりの問題については第二章の中で細かく考察することになるが、前者は、彼らの芸術の様式上の大まかな特徴——すなわち、「抽象的」で「表現主義的」——に着眼した言い方である。他方、後者は彼らが活躍した場所（ニューヨーク）という地理的な観点からのものである（そして、少なくともその呼称が用いられた当初は、パリの動向へのアメリカ人たちの対抗意識が強く背景にあった）。

彼らの仕事や集団に対する呼称としては、本国アメリカにおいても、またヨーロッパや我が国においても、一般的に「ニューヨーク・スクール」よりも「抽象表現主義」の方が、おそらくよく使われている。また、私自身、どちらかと言えば、彼らの作品そのものや美学とより関係している「抽象表現主義」という呼び方の方を大いに好んでいる（彼らの「抽象表現主義」の仕事の中にはそれほど「抽象的」あるいは「表現主義的」でないものもあるし、また、本人たちの中には「抽象表現主義」と呼ばれることを好まなかった者も少なからずいたにしても、である）。そして、厳密には「抽象表現主義」と「ニューヨーク・スクール」という二つの用

語は同義ではないのだが、いづれにせよ本研究の目的は、両者の相違点を明らかにしていくというようなものではない。それゆえ本書においては、それぞれの用語が意味するところの細部や周縁部にはあまりこだわらず、冒頭に挙げたような芸術家たちを中心に、「抽象表現主義」という呼称の方を基本的に使用していく。

本研究は全体として、次の五つを主要なトピックとしている——①「〔芸術家の主題〕校」(一九四八―一九四九年)、②「スタジオ35」(一九四九―五〇年)、③「怒れる者たち」(一九五〇年)、④「ザ・クラブ」(一九四九―六三年頃)、⑤「九丁目展」(一九五一年)^⑥。これらの内どれか一つに焦点を当てた研究は、アーヴィング・サンドラー(一九二五―二〇一八年)の「ザ・クラブ」(一九六五年)やB・H・フリードマン(一九二六―二〇一一年)の「怒れる者たち」——美術史におけるほんの一瞬間」(一九七八年)をはじめ、すでに大小いくつか存在している^⑦。また、特に近年の研究については、二〇二〇年に「怒れる者たち」——美術館に反抗した画家たち、一九五〇年、ニューヨーク」という展覧会がマドリードのファン・マルク財団で開催され、「怒れる者たち」に関する数本の重要な論文を掲載した図録がその際に出版されている^⑧。しかしながら、本研究が試みるように、右記の五つのトピックのすべてを「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」という文脈において同じように重点を置いて扱い、体系的に考察した本格的な研究は、管見の限り存在しない。

そのような状況において、ある程度の包括性と学術性を兼ね備えた先行研究としては、サンドラーによる『アメリカ絵画の勝利——抽象表現主義の歴史』(一九七〇年)の第十七章「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」が挙げられよう^⑨。これは、「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」と私が呼んでいる問題にわたる基本文献であり、その問題に関する多くの基礎情報や重要な関連情報を提供してくれている。しかしながら、その問題についてはいまだ新しい研究の余地が大きく残っている。と言うのは、サンドラーの「抽象表現

主義のアンングラ運動が表面化する」では、まず、九丁目展が扱われていない（その本の別章で数行言及されているだけである）。そして、サンドラーの「抽象表現主義のアンングラ運動が表面化する」は、わずか十数ページの分量のものである。抽象表現主義の自主的集団活動に関しては、抽象表現主義者たちの各アーカイヴに保管されている重要な一次資料が多数あるが、サンドラーの「抽象表現主義のアンングラ運動が表面化する」では、一冊の書物の一章としての紙幅の制約からか、それらがあまり具体的に取り上げられていない。また、当時の彼の目には留まらなかった一次資料もあったはずであり、それらを現在において掘り起こし、新たに分析・考察していくことも必要である。さらに、サンドラーの「抽象表現主義のアンングラ運動が表面化する」における〈芸術家の主題〉校や「怒れる者たち」についての部分は、記述として多分に「史実の説明」に留まっているということがある（それゆえに、それは基本文献としての確たる重要性を有しているのであるし、多くの抽象表現主義者たちと実際に交流のあった彼ならではの生々の情報は、大変に有用なのだが）。

右記のようなサンドラーによる先行研究に対しては、私は、抽象表現主義者たちの自主的集団活動をそれぞれの当時の制作状況や美学ないし芸術哲学などと適宜直接に突き合わせて、それらの関係性をも深く考察していくことの必要性を、自分がこれからなす研究において特に意識している。そうすることによって、抽象表現主義者たちの自主的集団活動についての研究における次の次元が開けてくるだろうと考えている。そして、ここにおいて〈抽象表現主義〉というものを再解釈することまでを目指していく。