

**B**・シャーンは大戦後、「ホロコースト」の記憶をその途切れない線に託して制作を続けるが、その作風は象徴主義な傾向に移行した。デイヴィスは前述したように、1940年に社会活動から手をひき個別的表現活動に限定し、モンドリアンは44年に没した。アメリカ合衆国は、彼らの出自や作業内容の違いを超えて「アメリカの画家」として飲み込み、戦後アメリカの「新しい伝統」の礎にした。アメリカは第一次大戦に躊躇しながら参戦し、また第二次大戦には日本の宣戦布告なしの「奇襲攻撃」によって、世界へ進出していく機会を得た。この3人の画家の経緯自体が、アメリカのヨーロッパ化の過程ともいえ、その戦後の国民国家の表象と軌を一にしている。

アメリカにとってこの冷戦時代の前半期は「共同体の普遍」の理念を同一化させて、政治＝文化のヨーロッパ化が完成する時代と言える。1950年、現在にみるプログラム内蔵型コンピュータの原形とも言える「EDVAC」が、アメリカの数学者J・フォン・ノイマンによって提案される。この外部から指示しなくてもひとりで機械が計算を実行する装置は、20世紀後半の技術世界に圧倒的な影響を与えていく。

この頃、アメリカン・アートは、抽象表現主義全盛の時代であったが、そのパフォーマンス的な実験的活動形態は、30年代後半のヨーロッパからの亡命者によって弾みがつけられていた。元バウハウスの教員J・アルバースを中心にパフォーマンスを典型としたプログラムをすすめていたブラック・マウンテン・カレッジは、1944年にノースカロライナ州に移転してサマー・スクールを発足。1939年以来「非意図的音楽」を試みていたJ・ケージと、同じく日常の偶然の不確定性に舞踊の可能性をみていたM・カニン

グハムが、48年のサマースクールにB・フラー、W・デ・クーニングらと参加し、E・サティの《メデューサの罫》を上演した。

ケージはさらに「偶然性の音楽」の実験を経て、1952年に《4分33秒》の作品に到達する。さらに同48年カレッジでのイベントでは、スライド映写とともに、ケージが朗読を行ない、カニングハムが踊り、R・ラウシェンバーグが古い蓄音機を回した。これが「パフォーマンス」の原型となり、以後60年代には、光と映像、音を組み合わせたイベントを多数開催していく。これはニューヨークでも評判になり、56年には、ケージを中心に「ポロック以後」のアート環境を形成していった。「フルクサス」グループの中心人物G・マチューナスは、61年にニューヨークにギャラリーを開き、J・ケージからの強い影響の下に出発して、都市生活と芸術との境目を無化するイベントを催していく。62年にはA・ノウルズやN・パイクの参加を得て、最終的に計40名ほどのメンバーによって、63年から67年にかけて旺盛な活動を行なった。ケージの出自と関係の深い、イタリア未来派のL・ルッソロの「騒音音楽」にみるように、「フルクサス」も、芸術家の特権的立場を否定し日常を攪乱する行為を手段化した。それもまた芸術と日常との関係回復の意図があった。しかしそこに、未来派のマニフェストに盛られた露悪的なプロパガンダ性はなく、むしろ演者と観客の区別がないために「観客」不在のまま、ひたすら少数で行為を繰り返すという、ある種のユートピア思想＝平等な民主主義思想を特徴としていった。

この志向は、B・フラーの考えとも通じる。フラーは工学技術者として、宇宙の最小ユニットが正三角形でできた四面体が最も安定した構造であることを発見した。この「より少ない

ものでより多くをなす」ジオデシク・ドームは、59年にはNY近代美術館で発表され、ヴェトナム戦争での仮設基地計画から、反戦ヒッピーのDIY（ドゥ・イット・ユアセルフ）運動にも開放されていく。こういった芸術・技術と日常との接近は、60年代半ばから70年にかけてのアースワーク、ランド・アートにもみることができる。これは作品と周りの限定された建築や風景との関連を問うものであり、それを取り込んでいく姿勢は、時代を通底している。

1961年にベルリンの壁が構築され、62年には「キューバ危機」があった。アメリカは64年に北ヴェトナムと交戦し、65年に北爆を開始した。この戦争報道は、ショッキングな映像を家庭向けTVで放映することで、分析的で客観的な文章報道の地位を凌駕していった。この視覚的な物語の叙法は、現在グローバル化しているが、このことは当時の、19世紀以来の眼差しの質を変化させるものとしてあった。それは、70年頃に登場した「スーパーリアリズム」または「ハイパーリアリズム」絵画と呼ばれた傾向と関係があるだろう。別名フォト・リアリズムとも言うように「カメラ・レンズの眼」に準ずるものと言われたが、それは肉眼を通して変形・調整された画面である。いわばカメラの眼でも肉眼でもない、これまで獲得されてきた「見ること」の収奪関係を、画家が無意識に表明したスタイルと言える。

ここにいたる事態は、50年代半ばのロンドンで命名された「ポップ・アート」の出發とその歴史に対する一つの帰路を暗示している。アメリカ・ポップ・アートの淵源は、既出のS・デイヴィスにもみることができるが、50年代後半のR・ラウシェンバーグやJ・ジョーンズを介し、A・ウォーホルによって様式化した。もう一方の淵源として、30年代アメリカの写真家W・エヴ

アンズ、M・パーク・ホワイトの街頭風景写真からの示唆があった。そのカメラのレンズを通して、大戦後の都市大衆文化の「発見」が可能になったとすれば、戦後経済成長の下での「見ること」の予定調和が、70年代前半で

一度崩れたと言えよう。

ドイツ、デュッセルドルフの美術学校の教授であったJ・ボイスは、1963年にこの学校でフルクサス・フェスティヴァルを開催した。また、65年のボイスのパフォーマンス《24時間》

は、フルクサスのメンバーが加わった代表的な作品である。このボイスの活動は、視覚中心型のポップ・アートの対極にあり、とくに幅広い視点から芸術を再定義しようとする「社会彫刻」という考えは、冷戦時代における「自由」という観念の再定義を迫るものでもあった。ポップ・アートが前面化してきた60年頃、イタリアではL・フォンタナがキャンヴァスをナイフで切り裂く《空間概念》作品を発表しはじめた。

第二次大戦後世界各地の紛争地域に関わりをもたざるをえなくなったアメリカは、中東の事態に関与していく67年の第三次中東戦争を経て、73年にヴェトナムと和平協定を結んだ。

[Photo Credit]

72, 79, 82, 84, 86—©ADAGP, Paris & SPDA, Tokyo, 2000

75—©Jasper Johns / VAGA, New York & SPDA, Tokyo, 2000

94—©Dan Flavin / ARS, New York / SPDA, Tokyo, 2000