



タイトル Title	1940年のアメリカのFMPS組織化の再評価(A Reassessment of the Organization of the Federation of Modern Painters and Sculptors in America in 1940)
著者 Author(s)	平田, 思
掲載誌・巻号・ページ Citation	美学芸術学論集,4:38-47
刊行日 Issue date	2008-03
資源タイプ Resource Type	Departmental Bulletin Paper / 紀要論文
版区分 Resource Version	publisher
権利 Rights	
DOI	
JaLDOI	10.24546/81002331
URL	http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81002331

1940年のアメリカのFMPS組織化の再評価

平田 思

序

本稿で取り上げるのは1940年にアメリカで組織された、現代の画家と彫刻家の連盟（the Federation of Modern Painters and Sculptors、以下FMPS）という団体である。1940年春、スターリニズムや人民戦線路線に幻滅していた左翼知識人メイヤー・シャピロ¹は、多数の知識人やアーティストを引き連れてアメリカ共産党系美術団体を脱退する。このグループが組織したのがFMPSである。団体の目的は、その声明文から明らかなように、アーティストの生活保護、全体主義的なものの拒絶、それにモダンアート推進であった。

この団体が組織された経済的コンテクストには、公共事業促進局連邦美術計画（The Works Progress Administration Federal Art Project）の衰退があった。これによってアーティストたちは競争原理によって成り立つ美術市場の中で生きていかざるを得なくなった。これに対処するためにFMPSは市場に、あるいは直接バイヤーに、メンバーの作品を売り込む活動を組織的に展開したのである。

政治的コンテクストとしては、1939年に独ソ不可侵条約、ソ連によるフィンランド侵攻と世界の共産主義者を揺るがす事件が立て続けに起こる。これを受けて、アメリカ左翼人は今後の自分の立場を規定する岐路に立たされることになった。その岐路は概して三つに分かれていたと言える。ある者はそれでもソ連を信じて人民戦線やアメリカ共産党に留まる。またある者はソ連とは決別するが共産主義そのものは保持し、後に（共産黨員やシンパからも体制側からも）非現実的な革命主義者と呼ばれることになる。そして最後に共産主義そのものと袂を分かち、体制支持に鞍替える者もいた。

美術史家セルジュ・ギルボーによれば、当時の旧左翼の知識人とアーティストの多くは転向、保守化し、エリート主義復興としてのモダンアート推進の言説の只中であつたという。それを方向づけたのがクレメント・グリーンバーグの1939年の論文「アヴァンギャルドとキツチュ」²で、そこで主張されているのはモダンアート推進の前提となる芸術と政治の分離、つまり芸術の自律である。ギルボーによれば、FMPSもこのコンテクストの中にあつて、芸術の自律というフィクションを信じたというわけである。

アメリカの社会学者ダニエル・ベルの1960年の著作『イデオロギーの終焉』³が象徴しているように、冷戦初期のアメリカはあらゆる政治的イデオロギーから解放された気分であった。自国のイデオロギーがまるで皆無であるかのように感じられる程、そのイデオロギーは成功していたということである。実際は、アメリカが謳った自分たちの自由は国内外の共産主義

¹ メイヤー・シャピロ (Meyer Schapiro, 1904-1996) はユダヤ人としては珍しく、すでに1930年代にコロンビア大学で教鞭をとって、中世ヨーロッパ美術などの研究者として業績をあげていた。しかし彼の当時のマルクス主義者としての業績は1940年代以降、1990年代までほとんど顧みられることはなかったようである。

² Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *The Collected Essays and Criticism Vol. I*, The University of Chicago Press, 1986

³ Daniel Bell, *The End of Ideology*, Free Press, 1960

を仮想敵と見なすことによって初めて可能だったにすぎない。その自由とはまさに共産圏の全体主義に敵対する個人の（政治からの）自由であった。そうした中、同じように芸術の自律を前提とすることで、アメリカ美術界はモダンアートを劇的に発展させることに成功する。ギルポーはその歴史記述において、FMPS をそうしたアメリカのモダンアート進展の先駆的な現象とみなすのである。

しかしながら、1940年のアメリカ美術界における（旧）左翼を取り巻く言説がグリーンバーグの言説一色だったと言うことはできない。そこではまだ1930年代のマルクス主義者たちが構築した革新的な諸言説が生き残っていたと見るべきである。FMPS がモダンアートを推進していたからといって、その発生をグリーンバーグの言説に見るのは短絡的だと言わざるをえない。というのは、FMPS の発生は社会主義的な言説に多くを負っていると思なす方が、FMPS の諸目的の動機をより適切に説明することができるからである。そのモダンアート推進という目的も、切迫するアンチ・ファシズムの問題に対して人民戦線とは異なる仕方でも挑むためのものだったとする方がより説得力を増すであろう。

グリーンバーグの言説は1930年代後半のソ連の暴挙によって疎外された左翼知識人やアーティストをある意味で救済に導くもので、叶わぬ革命の夢を追いかける共産主義の言説より実利的だったことは間違いない。それでもトロツキズムに共産主義の最後の夢を託した左翼人は、往々にして非現実的なロマン主義者と呼ばれることになる。だがFMPS はマルクス主義をベースとしながらも、アーティストにとって目前にある切実な問題に挑んだ極めて現実主義的な団体だったのである。FMPS 組織化に意義を見出すのは、私が単に当時の社会主義思想の一つを再評価しようとしているからではない。FMPS の評価できる点は、主義にこだわらずとにかく目前の問題に対してアクションを起こしたことにある。

本稿では、FMPS の発生は社会主義的な言説に多くを負っていたということを主張するが、そのためにまず、FMPS では芸術の自律が信じられていたとするギルポーの誤謬を明らかにすることから始める。一章ではギルポーの誤謬の原因を彼の歴史記述の仕方から探り、二章ではFMPS の諸目的の動機をもっとも適切に説明するものとして1930年代のアメリカのマルクス主義美学の一言説を分析する。そこではこの言説を構築したシャピロのテキストを参照することにする。

1. ギルポーの歴史記述と冷戦のレトリック

この章では、ギルポーの歴史記述の仕方とその有効範囲を見定める。これによって、FMPS を論じる際のギルポーの方法の限界がわかるだろう。1983年の『どのようにニューヨークはモダンアートの概念を盗んだか』⁴という彼の著作は、モダンアートのイニシアティブがパリからニューヨークに移った政治経済的な条件を解明したものである。そこではその移行のために重要な役割を果たした者として、1930年代にマルクス主義に傾倒していた知識人やアーティストに焦点が当てられる。彼らこそがモダンアート推進の国際主義者となって、国内の

⁴ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Editions Jacqueline Chambon, 1996

ナショナリスティックな地方主義や社会主義リアリズムを駆逐していくというわけであるが、彼らがモダンアートを志向するようになるためには、芸術の自律という前提が作られなければならないという。ギルボーの歴史記述の基本的な方法は、記述の対象が信じる個人の自由および芸術の自律というフィクションが、全体主義的なものを仮想敵とすることによって初めて可能だったということ暴露し、同時に対象にそうした自律と他律を二項対立的に捉える枠組みを見出すことである。ギルボーの方法は、「イデオロギーの終焉」の言説が機能していた冷戦初期の歴史記述において最大限の効力を発揮する。

1974年のアートフォーラムに掲載された論文「抽象表現主義、冷戦の武器」⁵で、エヴァ・コックロフトは、抽象表現主義が冷戦初期にアメリカ国家の海外拡大路線のプロパガンダに利用されたと指摘した。冷戦初期、抽象表現主義のアーティストや批評家が政治や社会からの自由を主張すればするほど、国内外でのアメリカの民主主義および資本主義のための宣伝効果は高まったという。この論文は鋭い国家権力批判として評価され、抽象表現主義の様々な研究で引用されているのだが、フーコーの議論を通過した者であればそこに一つの問題点を見出すだろう。つまりそれは、この論文では体制側の権力だけが批判の対象となり、アーティストや批評家たちが被害者としてのみ提示されているということである。彼らが被害者として扱われるのは、彼らが政治や社会とは無関係に活動した、限りなく無垢な存在だったという前提があるからだ。この前提が作り出されたのは、冷戦のレトリック（あるいは冷戦のスペクタクル）を通してである。

アーティストや批評家たちにこの冷戦のレトリックを見出すことによって、ギルボーはその自由や自律のフィクション性を暴く。『どのようにニューヨークはモダンアートの概念を盗んだか』や「戦後の絵画ゲーム」⁶では、批評家のグリーンバーグや画家のジャクソン・ポロックやロバート・マザウェルらが拡大路線の国家イデオロギーに加担したとして、彼らを被害者ではなく共犯者とする視点を提供したのである⁷。

ここで冷戦のレトリックとはどのようなものかを実際の現象に沿って確認しておこう。冷戦のレトリックという二項対立的な枠組みによって、抽象表現主義には個人主義的な諸言説が付いて回る。その中で最も知られているのが実存主義だろう。この実存主義は第二次世界大戦直後にフランスから輸入されてアメリカ社会で流行したものである⁸。第三次世界大戦や核戦争への不安が社会に蔓延する中、そうした社会との距離をうまく保てなくなった主体は内向的に自己イメージを強く抱く。主体は自己というものにかけがえのない価値を見出し、それを拠り所にすることで不安定な社会を生き抜こうとしたのである。

⁵ Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the cold war," *Artforum*, June, 1974

⁶ Guilbaut, "Postwar Painting Games," *Reconstructing Modernism*, Cambridge, The MIT Press, 1990

⁷ おそらくこれはギルボーの業績の中でもっとも評価されるべきものの一つである。作品分析を重要視していないなどの批判もあるものの、ギルボーは政治経済的アプローチという独自の視点を持つアメリカ現代美術の外国人研究者、および冷戦期前後のアメリカ、フランスそしてカナダ間の美術の関係史研究の第一人者である。

⁸ この実存主義の発信源はサルトルで、元々アンガージュマンという概念によって政治参加を促す社会主義的な思想である。ローゼンバーグなど、それをきちんと消化した者もいたのだが、アメリカ美術界で一般的に流布した実存主義というものは、〈思想〉ではなく「マルクス主義以後」の個人主義的な〈ムード〉であった。(Carter Ratcliff, *The Fate of a Gesture*, Boulder, Westview Press, 1995, p.109)

その一方で、この内向的なイメージと相関関係にある、ヒロイズム的な外向的イメージがアメリカ社会の中で共有された。アメリカ社会では、枢軸国のファシズムの脅威が去った後、今度は共産主義陣営が世界の平和や自由を脅かすものとして認識されるようになる。全体主義的な共産主義陣営を仮想敵とみなし、それを一面的に社会的不安の原因とすることによって反共の社会心理が形成され、反共の振舞いが不安解消の欲求と結びつくようになったのである。そうした中でポロックが反共の振舞いを果たす者として英雄視され、個人崇拜の対象となる。

ポロックが全身を使って描くその独特の姿とその苦悩する人間像は、ハンス・ネイムスの写真や映像に収められ、実存主義と解釈されていたハロルド・ローゼンバーグのアクション・ペインティングの概念と結びつき、大衆紙などを通じて広く紹介された。ポロックの「アクション」は如何なるイデオロギーからも解放された自由の振舞いとみなされ⁹、専制的な全体主義に立ち向かう反共のヒーローに仕立てられたのである¹⁰。

戦争特需から続く好景気の中にあつたこの頃のアメリカは、ポストフォーディズムへの移行期を迎えていた。中産階級に物質財がある程度普及し尽したことによってアメリカ社会の生活水準が全体的に向上したことに伴い、階級闘争への志向は現実味を失うことになる。資本主義の積極的な部分ばかりが目立ち、その矛盾や欠陥が見えにくくなっていたのである。美術市場では抽象画が人気商品となり、1954年にはポロックの絵画二点がこれまでにない高値を記録し、一攫千金も夢ではなくなった。ポロックは自由競争の勝者として、アーティストからも崇められたのである¹¹。

こうした自由な個人主義と従属的な全体主義、すなわち自律と他律の二元論的な認識の趨勢は、「イデオロギーの終焉」の中でアメリカ国内が全体的に右傾化していた時代だからこそ可能だったと言える。政治的論壇は完全に二元化し、体制批判の言説を生み出さない構造がそこにはあつた。こうした認識の枠組みこそが「冷戦のレトリック」と呼ぶことができるものなのである。

では議論をギルポーに戻そう。ギルポーはこの「冷戦のレトリック」を冷戦初期の絵画様式の対立の中に読み込む。冷戦初期に組織されたアメリカ文化自由委員会 (American Committee for Cultural Freedom) というモダンアートを推進する団体に属していたグリーンバーグやマザウェルらが国家イデオロギーに加担したと言えるのは、彼らに露骨な体制擁護の意図があつたからではない。コックロフトが言うように、むしろ彼らは政治からの自律を叫んでいたのだ。彼らの直接的な動機は絵画様式の覇権争いにあつたのである。だがそれこそがまさに体

⁹ 「シュルレアリスムは (集団的な) 運動という性格を決して失わなかったし、すべての集団的な運動は儀式とイデオロギーによって保たれている。その信条は、非合理的なものにみづく信念を謳う宣言や声明に繰り返された。アクション・ペインティングは決してイデオロギーではなかったし、それを厳密に固守する者もいなかった。」ローゼンバーグ自身が事後的に、アクション・ペインティングの脱政治性と個人主義を記述している。(Rosenberg, *Artworks and Packages*, New York, Horizon Press, 1969, p.226)

¹⁰ 「ローゼンバーグのアクションのヒーローは大衆紙の受容を満たす文化的神話だったのだ。」(Barbara Rose, "Namuth's Photographs and the Pollock Myth," *Pollock Painting*, photographs by Hans Namuth, edited by Barbara Rose, New York, AGRINDE, 1980, p.72)

¹¹ デ・クーニングはポロックに対して、マーロン・ブランドやジェームス・ディーンなど映画スターのようなイメージを持っていたようである。(Frances Stonor Saunders, *The cultural Cold War*, New York, The New Press, 1999, pp.254-255)

制への加担を意味していた。彼らはヘゲモニー闘争の担い手だったのである。

普遍的な価値の追求と国際主義が信条のモダンアート推進派は、地域に従属的なアメリカ伝統の地方主義からの脱却を叫んでいた。それはアメリカが孤立主義政策から介入主義政策へ移行したことと同期していた。1948年にはボストンで反動勢力ボストン・コンテンポラリーアート協会 (Boston Institute of Contemporary Art) が発足するが、モダンアート推進派は覇権争いに勝利する¹²。これ以降、アメリカ美術界はモダンアート一色に全体化し、右傾化することになる。

モダンアート推進派は、共産党に従属的な社会主義リアリズムにも当然否定的で、国内外でその駆逐にかかる。国内ではレッドパージと同期し、アメリカ国内で天下を獲った後はパリにおけるモダンアートの復権を目指し、戦後の混乱期にパリの美術界で第一勢力だった社会主義リアリズムに対して攻撃を仕掛ける¹³。ここでアメリカのモダンアート推進派が目指したのがパリのモダンアートの新しい芽を支援することではなく、パリにアメリカのモダンアートを受容させることだった。これに奔走したのがグリーンバーグで、彼は抽象表現主義の諸作品を武器に、アメリカ人こそがモダンアートの継承者だということを国内外で触れ回ったのである¹⁴。このように、モダンアート推進派やその反対勢力に冷戦のレトリックを見出すことによって、ギルポーはそこに渦巻く様々な利害や動機、および政治と美術の関係を非常に分かりやすく提示することに成功している。

しかしながら、この方法は冷戦期の現象を説明するのには適しているが、冷戦以前の現象も説明できるほどの万能さは持ち合わせていなかった。ところがギルポーは、1940年の時点で、旧左翼の知識人やアーティストがまるで冷戦のレトリックによって生きていたかのように記述してしまう。なぜそのようなことが可能だったのか。これを理解する鍵は1939年のグリーンバーグの言説にある。

ユダヤ人移民二世のグリーンバーグは、若い頃は多くの他のユダヤ人知識人と同様に共産思想を支持していたが、少なくとも1939年までには政治と美術を完全に分離させ、以降は美術批評に特化した論文を書き始める。その宣言とも言えるのが1939年の「アヴァンギャルドとキッチュ」の次の一節である。

いったん社会から離脱することに成功するや、アヴァンギャルドは方向転換してブルジョワ政治だけでなく革命政治をも拒絶し始めたのは確かである。(強調著者)¹⁵

共産主義に失望し、だからといって伝統保守の文化運動にも歩み寄れないアーティストたちは疎外状況に追い込まれたわけであるが、グリーンバーグはこうした疎外状況をむしろモダンアートが進展するための好条件だとみなした。その後、還元主義的で自己言及的なグリーンバーグのフォーマリズムは抽象表現主義の中で絶大な影響力を持つものとなる。

¹² Guilbaut, "La terrifiante liberté du pinceau le Boston institute of contemporary art et l'art moderne," *Voir ne pas voir faut voir*, Editions Jacqueline Chambon, 1993, pp.5-51

¹³ Guilbaut, "Postwar Painting Games, *op. cit.*, pp.65-74

¹⁴ *Ibid.*, pp.61-64

¹⁵ Greenberg, *op. cit.*, p.7

このように戦前から芸術の自律を説いていたグリーンバーグの言説は冷戦期に跨いで影響力を持ち続けたため、そこに冷戦のレトリックの原型を見ることも可能である。しかし1930年代のアメリカ美術界は二元論的に駆動するほど単純な世界ではなかった。

ここでアンドリュー・ヘミングウェイによるギルポーの1930年代の或る歴史記述に対する批判を参照したい¹⁶。ギルポーによれば、1930年代、フォーマリストと共産主義のアーティストとは相容れなかったが、抽象画が社会から自律したものだという認識は両者によって共有されていたという。そこに1937年、共産主義のアーティストの転機を決定づけるシャピロの「抽象芸術の性質」という論文が現れる。この論文によれば、アルフレッド・バーが主張するような抽象芸術の自律は幻想に過ぎず、いかなる抽象芸術もそれを生んだ社会に基づいているとされる。もともと共産主義だったアーティストたちの中でソ連の暴挙や人民戦線の文化政策に幻滅していた者は、象牙の塔にこもらずに抽象芸術を制作できるということをシャピロの論文から学び、彼らはスムーズにモダンアートに移行したというわけである¹⁷。

これに対して、ギルポーはまるでシャピロの論文以前のアメリカ美術界ではモダンアートと共産主義アートは絶縁状態にあったかのように記述している、とヘミングウェイは批判する。ヘミングウェイは、それ以前のアメリカの共産主義アーティストにもモダンアートの手法を取り入れた者がいたことを指摘して、1930年代のアメリカのマルクス主義芸術はギルポーが言うよりも複雑だったと主張している¹⁸。

要するに、ギルポーの1930年代の記述には、グリーンバーグの言説に引き摺られているのか、そこに単純な二元論的枠組みを見出そうとする強引さがあるのだ。次章では、ギルポーのFMPSの記述のこうした傾向を指摘して、それに代わるFMPSの解釈を提示してみたい。

2.FMPS組織化の諸目的の動機

まずはFMPSの声明文に何が書かれているかを確認しよう。

この組織の目的は、アメリカで活動し、自分たちの自由の保全を望む進歩主義的なアーティストたちに好条件の生活を保障することである。組織はアーティストの経済的および文化的利権を保護するために、またはアーティストたちがより容易に仕事を見つけられるように尽力するつもりである。われわれは合衆国において反動的な諸運動の圧力が危険を生み出していることを認めており、民族や国家の名において、あるいは特定の社会的グループの利益のために自由やアーティストの経済的および文化的な働き口を削減しようとするあらゆる試みを糾弾する。われわれはモダンアートの諸運動が触発されたアートの世界的伝統を否定する美術的なナショナリズムを糾弾する。われわれは民主制への信念と民主制がアーティストに保障する表現の自由への信念をここに明言する。従って、今日ドイツ、ロシア、イタリア、スペイン、そして日本で行われている独裁の中で実践されている全体主義的な思考や行動のシステムすべてに異議を申し立てる。全体主義はアーティストの敵だとわれわれは考えている。全体主義はアーティストを搾取

¹⁶ Andrew Hemingway, 'Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s,' *The Oxford Art Journal* 17:1, 1994

¹⁷ Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op. cit. pp.35-38

¹⁸ Hemingway, op. cit. p.20

の対象ともなり得る単なる執行人としか思っていない。われわれの組織は、公然のものであれ秘密裏のものであれ政治的な管理には一切従うつもりはない。宗教的あるいは民族的な問題を気にせず、自分たちの仕事の中で真価を発揮できる自律したアーティストをわれわれのメンバーに迎え入れたい。その唯一の条件、それはわれわれのようにアーティストの健全さを信じ、これまで述べてきた抑圧的な力に抗わなければならないということである。¹⁹

経済的にはアーティストの生活保護、政治的には全体主義に対するアーティストの自由の保護、そしてモダンアートの推進が訴えられている。キーワードだけを取り出してみると、「全体主義」、「民主制」、「自由」、「自律」といった冷戦のレトリックの中で見られる言葉が多いことがわかる。ここにFMPSが冷戦のレトリックのような二元論を通じて捉えられる危険がある。

では、FMPSが組織された経済的コンテキストと政治的コンテキストをそれぞれ見ることからFMPSの再解釈を始めたい。1938年1月、アメリカ下院議員のウィリアム・I・シロヴィッチとジョン・M・コーヒー、それに上院議員のクロード・ペッパーが連邦美術計画を永続化する法案（いわゆるコーヒー・ペッパー法案）を国会に提出する。しかし保守的なアンチ・ニューディール連合に可決を阻まれ、連邦美術計画は「無駄な公共事業」とみなされ、終了に追い込まれる²⁰。それまで連邦政府から仕事をもらっていたアーティストは仕事を失い、美術市場の自由競争の中で生きていかざるを得なくなった。当時のアメリカの美術市場はパリのディーラーによって牛耳られており、保守的な地方主義的美術であろうとモダンアートであろうと、アメリカ美術がそこに入り込む余地は極めて限られていた²¹。そうした中でFMPSは職のないアーティストの働き口を確保することを目指したのである。

実際の活動内容についてはギルボーが簡潔にまとめているのでそれを参照したい²²。とかく目を引くのは売り込みの活動である。FMPSは幾つかの委員会をつくっていた。スポンサー委員会（the Committee of Sponsors）は、作品を買ってくれそうな人に手紙を送ることを任務にし、メンバーシップ委員会（the Membership Committee）は投票によってメンバーと認められたアーティストたちのリストを作成した。展示委員会（the Exhibition Committee）はグループの展覧会を組織し、広報委員会（the Publicity Committee）はニューヨークの14の芸術家グループの活動をコーディネートした。中でも過激な活動をしたのが文化委員会（the Cultural committee）である。委員会を率いたのは後に抽象表現主義の代表的な画家となるアドルフ・ゴットリーブとマーク・ロスコで、そのポリシーは「必要あらばいつでも抗議文をおくこと」²³だった。ギルボーの指摘によれば、制度的なものに対して絶えず罵倒を浴びせることが名を売るにはもっとも適した方法で、これによって実際FMPSは知名度を上げるようになった²⁴。時にはクールベのようにゲリラ的に巨大なテントでグループ展を開催したこともあ

¹⁹ Archives of American Art, Federation Papers (Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne op. cit.*, pp.281-282)

²⁰ Hemingway, 'Cultural Democracy by Default: The Politics of the New Deal Arts Programmes,' *The Oxford Art Journal* 30:2 2007, p.282
連邦美術計画は1943年に完全に終了する。

²¹ Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne op. cit.*, pp.60-62

²² *Ibid.*, pp.56-62

²³ *Ibid.*, p.62

²⁴ *Ibid.*

った。

次に政治的コンテクストである。ファッショやナチが台頭する中でコミンテルンがアンチ・ファシズムの人民戦線路線を打ち立てたとき、アメリカ共産党もこれに従い国内に人民戦線を組織した。アメリカの人民戦線はポピュリズムと融合しつつ、その中でブルジョワとプロレタリアートが手を組むという完全に反革命的な組織になった。そのため、革命的志向を持っていた左翼アーティストや知識人はアメリカ共産党から離反しつつあった。モスクワ裁判などでソ連の暴挙はすでに知られていたが、党员やシンパを動揺させる決定的な事件が1939年に立て続けに起こる。これを受けて共産主義そのものと決別した党员やシンパもいたが、ソ連と党を反革命的とするだけで革命への意志そのものは捨てなかった者たちはトロツキスト的な組織に傾倒していくことになる。

声明文によれば、FMPS はファシズムや独裁政治を敵視し、そうしたものの抑圧に抗い、表現の自由とアーティストの自律の保護を目的としている。FMPS の政治的側面においてアーティストの自律とはどういう種類の自律なのだろうか。ギルポーは FMPS に関して、「トロツキストたちと連帯していたけれども、その団体は非政治的な性格を強調していた」²⁵と記述しているが、これは事実無根としか言いようがない。連邦美術計画期に政府が美術界に介入していたことを従属的として、アーティストがアメリカ政府からの自律を主張したことをギルポーはその根拠の一つとしているが²⁶、だからといって FMPS があらゆる政治的なものからの自律を主張していたことにはならない。当時グリーンバーグの言説と対極にあったのがシャピロの言説である。革命志向があまりに強かったせいか、シャピロの言説は1940年の時点で有効性を失っていたかのような印象を与えてしまうが、FMPS の諸目的の動機はシャピロの言説から発生したと考えるほうが様々な面で説得力を持つ。

シャピロはアメリカ共産党とそれが支持するニューディールにあからさまな敵意を抱いていた。それはシャピロが、アメリカ共産党をブルジョワやローズベルト行政に擦り寄る反革命的政党と見なしていたからであり²⁷、またニューディールに見られるような民族や国家のための美術に偏狭なナショナリズムあるいはファシズムを産む危険性を見ていたからである。

FMPS の声明文には一貫して全体主義と闘うということが書かれているが、敵は外国の全体主義だけではなく、国内のあらゆる全体主義的傾向でもあったと読める。しかも、世界大戦が激化していた中でその問題がますます切迫したものになっていたことを考えれば、声明文で言われているアーティストの自律は、そうした目前の全体主義的風潮からの自律であったと考える方が自然で、フォーマリズム的なあらゆる政治や社会からの自律という動機は見出し難い。シャピロは美術の自律のフィクション性とそれに伴う限りでの個人主義の弊害を見抜いていた。1936年の「芸術の社会的諸基盤」という論文の中でシャピロはこう書いてい

²⁵ *Ibid.*, p.56

²⁶ *Ibid.*, p.57

²⁷ シャピロはトロツキストを自認することはなかったが、ジョン・デューイをリーダーとするレオン・トロツキー擁護のための臨時アメリカ委員会(The Provisional American Committee for the Defense of Leon Trotsky)には参加している。人民戦線路線に肯定的な党员やシンパからは「極左」と呼ばれ、アメリカ国内では戦争を肯定することがレアルポリティックだとされていた1943年にはシドニー・フックから非現実主義者呼ばわりされる。少なくとも1943年までのシャピロは一貫して革命を志向する共産主義者だったようである。

る。

少数の個人によるこうした自由とは、たいてい消費や享楽と同じである。それは人間を自然、歴史、そして社会から引き離す。それによって古い文化にはなかった感覚や想像力の新しいクオリティーや可能性が発見されるとしても、目下の緊急の社会的な諸問題に取り組む際に、個人の自由のおかげで公共的に生産的な任務、責任、知的協同に立脚する個人的発展が実現する、という可能性はない。²⁸

シャピロはヘミングウェイが言うような複雑なマルクス主義的美学の持ち主だった。シャピロは1933年のジョン・リード・グラブの美術展への寄稿文の中で、漫画あるいは漫画の読みやすさと鋭さを備えたものがアジポップとして社会革命に最も貢献する視覚美術だとしているが²⁹、また他方で大学生の頃から一貫してモダンアートの価値を認めていた³⁰。「芸術の社会的諸基盤」においてシャピロは、ヨーロッパのモダンアートが「感覚や想像力の新しいクオリティーや可能性」を作り出してきたことを評価する一方で、そのパトロンが有閑階級である限りアーティストは疎外感をおぼえ、それが個人の自由という幻想を作り出すことを指摘している。そして「目下の緊急の社会的な諸問題」に取り組むためには、個々人が個人の自由という幻想を捨てて公共のために努力しなければならないと言うのである。

FMPS が組織されたとき、アメリカ国内でのアーティストにおける目下の緊急の社会的問題は、すでに見たように、市場主義の中で生き抜くことと全体主義的傾向に抗いモダンアートを推進することである。これまで経済的問題と政治的問題を分けて考えてきたが、二つの問題を一つにまとめると以下ようになる。すなわち、FMPS にとっての緊急の問題とは、来たる個人主義社会でアーティストたちが独り貧困に苦しむことによって排他的な集団に逃避することを如何に防ぐかである。連邦美術計画が終了したことによって、アーティストは美術市場の中で生きていかなければならなくなった。美術市場は私有財の追及を原理とするので、美術界は個人化を余儀なくされることになる。貧困に苦しむ個人が現実から逃げ出した先にあるのは偏狭な宗教やナショナリズム、それにファシズムである。FMPS がモダンアートを推進するのは、モダンアートの創造を通じて主体性を創造することによって、アーティストが全体主義的なものに流されるのを防ぐためである。しかし、モダンアートの追求によって個人が利己的になることも防がねばならない。シャピロ的な「公共的に生産的な任務、責任、知的な協同に立脚する個人的発展」を目指すためには、弁証法的な立ち振舞いが必要なのである。

シャピロやトロツキストなど、革命を夢見るロマン主義者と呼ばれるような人物が大半を占めていた FMPS であったが、その政策は極めて現実的だった。来たる個人主義社会の貧困と闘うために団結し、共産主義のアジポップの手法などを取り入れて、メンバーたちの作品の売り込みを組織的に行った。FMPS は資本主義社会の内部に入り込み、目前の危機に対してできることから取り組んでいったのである。

²⁸ Meyer Schapiro, 'The Social Bases of Art,' in M. Baigell & J. Williams (ed.), *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1986, pp.112-113

²⁹ Patricia Hills, '1936: Meyer Schapiro, Art Front, and the Popular Front,' *The Oxford Art Journal* 17:1 1994, pp.31-32

³⁰ Hemingway, 'Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s,' *op. cit.*, p.17

結語

モダンアートの推進はFMPS結成の目的の一つであったが、それはギルボーが記述したような芸術の非政治的な自律を伴うものだったのではなく、排他的な集団への逃避に抗い、開かれた共同体のために生きる限りにおいて正当性を持つ主体性の創造のためである。声明文の中で言われていたFMPSが信奉する民主制とは、冷戦期のアメリカのような独善的なものではなく、社会主義的な民主制であろう。だがFMPSはよくある左翼団体とは異なり、状況に対する柔軟性を持っていた。FMPSはアーティストの失業という切迫した問題に対して、非現実的な革命を持ち出すのではなく、資本主義社会の中でどう生き抜くかを最優先事項とし、その中で、一人のできる売り込みの限界やファシズムへの逃避といった個人主義がもたらす諸問題を解決する道を選んだのである。

その後の戦争特需、個人ギャラリーや中産階級の台頭などによって、FMPSが挑んだ諸問題は解決されることになった。アメリカ社会では緩やかな全体主義が蔓延することになったが、ファシズムが躍進することはなかった。すなわち、FMPSはまもなく無用になったのである。だが結果的にそうだったとしても、FMPSの活動は、主義にこだわらず、目前で苦しむアーティストたちのために可能なことから取り組んだという点で今日的にも評価できるであろう。ただ注意しなければならないのは、こうした点をアメリカのプラグマティズムの特性に還元すべきではないという点である。

(ひらた のぞむ: 神戸大学人文学研究科博士課程後期課程)