ニューヨーク近代美術館（MOMA）と20世紀モダニズム

大久保　恭子*

成立から半世紀の間に急成長を遂げ，世界に冠たる近代美術館となったMOMAが，20世紀において世界の芸術をめぐる動向や芸術作品にまつわる言説形成に与えた影響は多大であった。殊に20世紀モダニズムなる歴史観の形成にMOMAは深く関与した。それは展示と言説の両面において成され，さらに活発な出版活動を通して，モダニズムにおける主流の語りをMOMAは決定づけたのである。しかしながらそうした活動が，国家的な文化事業の一環として成されたことは，これまで見過ごされてきた。20世紀の初頭，ヨーロッパ諸国に比べれば，建国からの日が浅いアメリカ合衆国にとって，自らの伝統を形成することは極めて重要な国家的関心事だった。MOMAに課せられた使命は，言説によってアメリカのアイデンティティを形成することであったと言えるだろう。MOMAによるモダニズムとプリミティヴィズムの統合理由もまさにそこにあった。そしてその試みは20世紀前半のヨーロッパの動向とも相俟って見事に実現されたのである。

キーワード：MOMA，モダニズム，モダン・アート，プリミティヴィズム，「プリミティヴ・アート」，アルフレッド・バー・ジュニア，アイデンティティ，アメリカ合衆国

はじめに

1928年冬，リリー・ブリス，アビー・ロックフェラー，メアリー・クイン・サリヴァンは，ニューヨークにモダン・アートの美術館を作る構想を練り始めた。のちに世界屈指の近代美術館となるニューヨーク近代美術館（以下MOMA）が５番街ヘックシャー・ビルディング，12階に開設されたのは，1929年11月８日のことだった。初代館長に抜擢されたのは，若干27才のアルフレッド・バー・ジュニアであった。デトロイトの富裕な一族の出身で，プロテスタント，長老派の聖職者を父に持つバーは，21才でプリンストン大学を卒業後，ハーバード大学でポール・サッチについて20世紀美術を学び，プリンストン大学に続いてウェルスレイ大学で教鞭をとる俊英だった。その後のMOMAの活動を考察する上でバーの果たした役割は重要である。

> アメリカ合衆国とヨーロッパの美術館で，20世紀美術の主たる語りは何十年も固定されてきた。それが所謂モダニズムである。その最初の語り手のひとりがアルフレッド・バーだった。…（中略）…彼の指揮のもと，MOMAはどこよりもその語りを発展させ，作品入手，展示，出版という強力

＊関西外国語大学国際言語学部助教授

なプログラムを通じて推進してきた。結果としてMOMAで語られたモダン・アートの歴史が「モダニズムの主流」，決定的物語を代表することになった[1)]。

キャロル・ダンカンが指摘するように，MOMAは今や，揺るぎない権威を獲得したかにみえる。本稿では，MOMAが20世紀モダニズムという美術史観形成において果たした役割と意味とを，美術史的観点のみならず，社会的視座からも考察したい。

Ⅰ　モダニズムとプリミティヴィズムの結合

１　バーの構想したMOMA

館長就任を目前に控えたバーは「新しい美術館」と題する小論で，MOMAにかける抱負を語った[2)]。ここでバーは，モダン・アートに対する関心は世界中で盛り上がっているが，ニューヨークほど高まりを見せている地は他にないと述べ，にも拘わらず世界の主要都市の中で，ニューヨークだけが近代美術館を擁していないことを問題視した。そして既に数十年も権威ある美術館として承認されているメトロポリタン美術館が，モダン・アートを収蔵品に加えていないことを批判した。そこで彼は，パリのリュクサンブール美術館とルーヴル美術館の関係にならい，新しく作られる美術館，MOMAで未だ歴史的価値の判然としていないモダン・アートを展示し，価値の定まったところでメトロポリタン美術館に移管する提案を行った。こうすればMOMAはメトロポリタン美術館との競合を避けられ，一方メトロポリタン美術館は労することなく収蔵作品をモダン・アートに拡大できるのである。その後の経緯を見る限り，この時のバーの提言がそのまま受け入れられたとは言い難いが，アメリカ合衆国においてモダン・アートの定義が定まっていなかった時代にあっては，先を見通した提言であっただろう。

美術館の設立に関与し，その後も深い関係を保ったロックフェラー一族はモダン・アートのコレクターであった。しかし当時のアメリカ合衆国の美術館では，モダン・アートはろくに展示もされなかった。富裕なコレクターたちはコレクションを展示し，自らの期待に見合った正当な評価を与えてくれる権威ある場所を求めていたのである。MOMAの設立の背景にあったそうした事情を考えると，先のバーの抱負は設立者たちの意向に合致していたと言える。まさにバーは「そのポストに見事に値する」[3)]人物だったのである。

バーの美術史観を端的に表したのが，1936年の「キュビズムと抽象芸術」展である。彼は400点以上のモダン・アートの作品を，セザンヌ，スーラに始まり，キュビズムを経て，様々な幾何学的様式を持つ絵画運動，さらに構成主義的運動へと展開する一連の歴史的進化の過程として展示した。この展示は，モダン・アートは視覚像を単純化し歪曲することで制作者の意識の本質を蒸留すると捉え，抽象芸術こそがモダン・アートの「最も純粋なかたち」[4)]であると考えるバーの姿勢をつぶさに示すものとなっていた。この展覧会の構想は，そのカタログに付された新印象主義からキュビズムを経由して抽象へと至る図表（図１）を見ても了解できるように，進化という線的論理に支えられていたのである。

また「絵を掛けることは，とても難しいと分かった。…（中略）…非対称に並べることで展示の第二段階に進んだと感じている。今までは

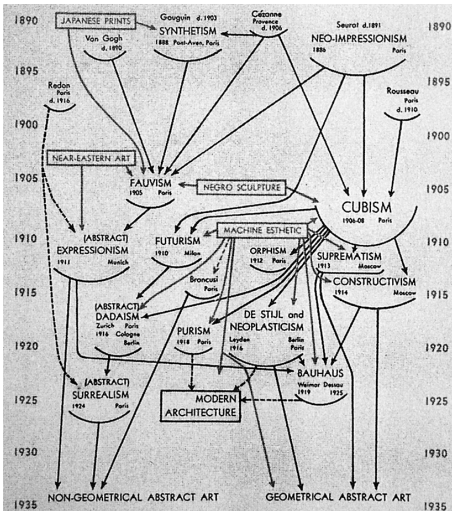

図１　「キュビズムと抽象芸術」展のカタログに付された図表

明るくするか，暗くするか，垂直か水平かといった全く因習的方法に従っていた」[5]というバーの手紙からも分かるように，彼は展覧会の構成のみならず，展示の仕方そのものも彼の思想を伝える手段であると考えていた。バーは展示室の壁を中立的な自然色，アースカラーにし，作品を床から天上まで隙間なく掛ける代わりに観者の眼の高さに一点ずつ間隔をあけて展示した。これによって観者の視線は作品そのものに集中し，作品と観者は美術館の外の日常から解放された特殊な時空間の中で一対一で向かい合うことになった（写真１）。「芸術作品はそれ自体で価値あるものだ。だからそのもともとの時間からは切り離される」[6]というバーの言葉にもあるように，それは美学化された超歴史的展示であった。

> 抽象芸術は今日弁護を必要としない。…（中略）…例えば絵画のような芸術作品は，まず，色彩，線，光と影といったものの構成，組織を表象しているが故に見るに値するという仮定に基づいている。自然物との類似は，だからといって美学的価値を破壊するわけではないが，容易に純粋さを貶めてしまう。従って自然との類似は良くて余分なもの，悪くすると［本質を］混乱させてしまうものだから，排除するに越したことはない。…（中略）…彼［抽象画家］は抽象画を自律した絵画，解放された絵画，つまりそれ自体の内に固有の価値をもつものと見なしている[7]。

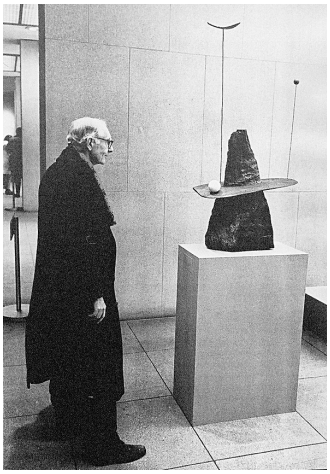

写真１　バーによる展示状況：アレクサンダー・カルダーの作品を観るバー

バーが自らの価値観を表した文章は，芸術作品の価値を判定する際にバーがその形式における質を基準にしたということを物語り，また彼が芸術作品は内省的，自己参照的であるという考えを持っていたことを示していた。MOMAでの展覧会の企画は，この価値観に沿って実現されたのである。

しかしながらバーのモダン・アート理解とMOMAの方針とを「モダン・アートの散開した範囲を狭めて美学的作品に絞った」[8]と断じるのは早計に過ぎる。「キュビズムと抽象芸術」展の正式な名称が「キュビズムと抽象芸術―絵画，彫刻，構成，写真，建築，工芸，演劇，映

画，ポスター，タイポグラフィー」展だったことからも分かるように，バーはむしろテーマと展示の双方において，大文字の芸術から大衆芸術，日常的道具に至るまでの包括的展覧会を構想していた。バーのそうした構想は「新しい美術館」の中に既に盛り込まれていたが[9]，その基礎を培ったのはプリンストン大学で師事したチャールズ・ルーフス・モーレイであり，1927年にバーが訪れたバウハウスだった[10]。

２　教育機関としてのMOMA

MOMAを特徴づけるもうひとつの要素は，教育的活動である。バーは美術館を訪れる観客が，多様な人々であることを認識し，関心を持っていた[11]。ところがMOMAが打ち出した，モダン・アートを「凡庸さから誠実で連続した断固たる質の違い」[12]によって区別するという姿勢は，一握りのエリートの基準と嗜好によって芸術作品の質が判定される結果を生み，様々な層から成る一般観衆の嗜好との間に距離を生じさせた。そこでバーはMOMAの仕事の一環として観衆の芸術教育を組み入れたのである。

それはまず「1930年代にバーはカタログのスタイルを開発した」[13]というかたちで現れた。そのカタログは，「優雅な体裁や学問的正確さ，資料の豊富さを兼ね備え，目利きと興味を持った素人，双方を満足させた」[14]のであり，当時モダン・アートのカタログとしては類例を見ないものだった。例えば1931年に開催された「アンリ・マティス回顧展」のカタログでバーは，画家としてのマティスの経歴を時系列に沿って区分し，それぞれの時代の作品の様式変化を他の芸術家との関連において分析した。そしてマティスの芸術全体は次第に進歩すると捉えたのである。またこのカタログには，掲載された作品の経歴，所蔵地，文献一覧も記載されていた[15]。バーの開発したカタログは，単なる展示作品の絵入り紹介という域を完全に越え，それ一冊で作品を視覚的に楽しみつつ，前進し続けるマティスという画家の美術史上の位置づけを理解することができる，学問的正確さに裏打ちされた読み物になっていたのである。

また展示会場においても啓蒙的配慮が成された。現在は常識となっている展示作品の側につけるラベルを考案し，使用し始めたのはバーだった[16]（写真２）。バーの妻，マーガレットの「夫が書くことにしたラベルは各々の絵のためだけではなく，観者が観ているものを理解できるように全般的な知識を得るためのものでもあった」[17]という回想から，ラベルの使用目的が了解される。1942年に開催された二度目の「キュビズムと抽象芸術」展でモンドリアンの作品のラベルには，制作年，素材のみならず，テキストと幾つかの他のモンドリアン作品の小さな複製までもが添えられた。そしてそれらの複製を見れば，モンドリアンの写実主義から抽象主義への発展の経緯が理解できるようになっていた。つまりこのラベルによって観者は，個々の作品を写実から抽象へと進化発展する美術史の中に位置づけることができ，同時に作品間の概

写真２　「ヴィンセント・ファン・ゴッホ」展におけるラベルの使用

念的繋がりを理解できるよう考慮されていたのである。バーは観者が作品を見，ラベルを読みながら展覧会場を一巡することによって，統一的なひとつの物語を体験を伴って理解できる仕組みを開発したのである。

こうしたバーの教育は1936年の「キュビズムと抽象芸術」展でも試みられていた。会場の各セクションの始まりには「印象主義からフォービズムへ」，「分析的キュビズム」といった案内文字が目印として掲げられ，それに加えて壁に貼られた解説とが，観者をひとつの流れに取り込むフローチャートとして機能し，企画者の意図に沿うよう観者を誘導したのである。バーはカタログに付した図表（図１）で平面図式化した芸術運動の流れを，会場全体を用いて立体的に変換し，統一的な発展史そのものを現出したと言える。この革新的な実験は1939年から1940年にかけての「ピカソ－40年に及ぶその芸術」展でさらなる段階へと進んだ。会場には発展的な歴史という認識に基づいてピカソの作品が並べられていたが，それらは木製のパネルで繋がれていた。しかもそのパネルは，観者の進むべき道を指し示すように矢印の形をしていたのである（写真３）。

バーは1943年に館長職を解かれたが，彼のモダン・アート理解がMOMAの基本方針を決定する上で，非常に大きな影響を及ぼしたことに異論の余地はない。バーはフォーマリズムに立脚した進化論的美術史観を持っていた[18]。そしてその思想に基づいてヨーロッパの多様なモダンなるものを特定の時空間から切り離し，抽象主義に権威を与える統一的モダニスト美学を作ったと言うことができる[19]。

３　レーネ・ダノンコートの登場

バーの後継として館長職に就いたのは，アカデミックな美術史教育を受けたバーとは多分に異なる経歴を持つレーネ・ダノンコートだった。名家の生まれではあったが経済的に恵まれなかったダノンコートは，美術に関する知識を美術館の仕事や見本市，商業展示に関わることで身につけた。MOMAの館長になる前に働いていたメキシコ教育省の賛助で，ダノンコートは1930年にメトロポリタン美術館で開催された「メキシコ芸術」展を組織した。バザールを思わせるような民芸品の展示と観者の眼の位置にあわせて掛けられたメキシコのモダン・アートの展示との混在は，それまでのダノンコートの経歴を物語っている（写真４）。

MOMAが1941年に開催した「合衆国のイン

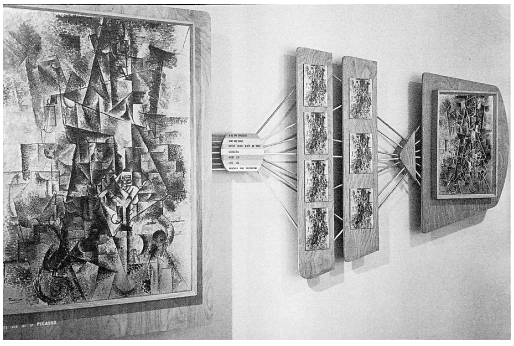

写真３　「ピカソ－40年に及ぶその芸術」展での矢印状の木製パネル

写真４　ダノンコートによる「メキシコ芸術」展の展示

ディアン芸術」展のカタログで，ダノンコートとフレデリック・ドゥグラスはこう記述した。

> 4世紀の間，合衆国のインディアンは白人の侵略者による猛攻に曝されてきた。そして至る所で軍による制圧ののち文化的支配が続いた。…（中略）…ようやく近年になってそうした政策は，生得的人権の冒涜のみならず，現実的な価値の破壊であると認識されるに至った[20]。

ダノンコートたちは先住の人々の伝統を合衆国の過去，現在，未来の文化の一部として認めることを表明し，この展覧会の「先史芸術」のセクションで，器物／芸術をモダン・アートの傑作と同様に展示台に載せ，ガラスケースに入れたのである。

近代美術館が先史芸術を展示することは，当時決して一般的ではなかった。しかし，MOMAがモダン・アート以外の芸術を展示したのは，この時が初めてではない。既に1933年に「モダン・アートのアメリカにおける源」展でアステカ，マヤ，インカの芸術を紹介し，1935年には「アフリカ・ネグロ芸術」展を開催していた。そして近代美術館がアフリカの人々の手になる器物／芸術を展示したのは，MOMAのこの展覧会が初めてだった。つまりMOMAは，先立つ諸近代美術館の慣習を破って，所謂「プリミティヴ・アート」を展示したことになる。ここにMOMAの独自性を見いだすことができる。そこで，時間的過去のあるいは非西洋の芸術をMOMAで展示することの意味を，ダノンコートの言説と展示を通して検討したい。

ダノンコートが企画し，展示を手がけた1948年から1949年にかけての「モダン・アートの永久性」展は，彼の思想を具体化したものだった。これは，古代の造形物からモダン・アートまで，実に77000年に及ぶ人間の制作物が一堂に会した壮大な展覧会であり，会場の入り口には解説ボードが掲げられていた。

> モダン・アートは歴史上孤立した現象ではない。いつの時代の芸術も全ての時代の芸術の一部分を成している。この展覧会は誇張，歪曲，抽象といった「モダン」な表現方法が，文明の始まるそのときから，それぞれの理念に形を与えるべく芸術家たちによって用いられてきたことを思い起こさせる[21]。

中国の宋時代の絵画とセザンヌの作品，ピカソとピラネージの作品とが対面する壁に掛けられた部屋を出発点として，観者は順路に従って，中央の「感傷的内容」を持つセクションへと導かれた。その暗い部屋の中央ではスポットライトをあてられたロマネスクの磔刑像が浮かび上がっていた（写真５）。

「モダン・アートの永久性」展での照明は，芸術作品そのものへ観者の視線を集中させる強い効果を発揮し，この点でダノンコートは，バーの美学的作品展示が目指した方向を一層加速させたと言える。作品は特定の時間と空間とを超えた人工的時空間に置かれ，さらにスポット

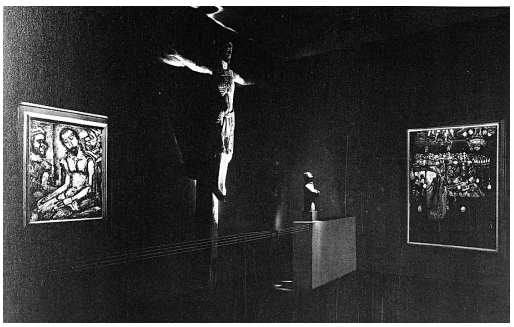

写真５ 「モダン・アートの永久性」展におけるスポットライトの効果

ライトを用いて作られた疑似「劇場空間」[22]によって，観者の一層の取り込みが図られたのである。ダノンコートがバーの超歴史的展示を受け継いだことは，展覧会のタイトルからも察せられる。もっともダノンコートがバーの方針をそのまま踏襲していたとは言えない。彼は，展覧会の意図を観者に伝えるために「解説ラベルやガイドブックの文字による工夫」を用いることには批判的だった。「こうした文字による方法は視覚体験に比べれば貧しい代用品である」[23]として，バーの革新的試みだった観者教育システムの使用を控えたのである。

1946年の「南洋の芸術」展でダノンコートは展示を巡る新たな実験を試みた。ここでオーストラリア，ニューギニア，メラネシア，ミクロネシア，ポリネシアから集められた造形物は，20の文化的地域に分けて展示された。この分類と展示に際してダノンコートが基準にしたのが文化間の「親縁性」だった。ダノンコートは，会場のセクションごとの仕切りをあえて確たるものにはしなかった。腰の高さまでしかない仕切りは，観者に次の展示室をも同時に見せてしまうが，それはまた「親縁性」をもとに，観者をして異なる文化的地域の造形物を連想によって繋がしめるという効果も生みだした（写真６）。その結果観者は，展覧会全体を貫くひとつの文脈を視覚体験として享受するのである。作品を制作された背景から切り離して理解したダノンコートにとって，どこか似てはいても元来の機能と意味とが全く異なる文化的造形物同志を関連づける「親縁性」という概念は，展覧会構成の基盤として極めて有効であった。しかしこの発想はダノンコート独自のものではなく，『モダン・アートにおけるプリミティヴィズム』[24]の著者であるロバート・ゴールドウォーターが，1938年にその著作の理論的支柱として打ち出したものだった。「アフリカ・ネグロ芸術」展でMOMAに協力していたゴールドウォーターは，ダノンコートと交友関係にあり，ふたりは1949年にダノンコートが展示を，ゴールドウォーターがカタログ執筆を受け持って，MOMAにおける「生活の中のモダン・アート」展を開催していた。またふたりは1957年の「プリミティヴ・アート」美術館開設にも尽力した。ゴールドウォーターの理念はダノンコートの思想に近いものだったのである。

写真６　「南洋の芸術」展の低い仕切り

ここで「モダン・アートは歴史上孤立した現象ではない。いつの時代の芸術も全ての時代の芸術の一部分を成している」というダノンコートの主張を思い出す必要があるだろう。彼はモダン・アートに見られる形式上の諸特徴を，様々な文化的集団の個別性を越えて，歴史的に遙かな過去から全人類が共有し続けてきた普遍的特性であると認識することによって，モダン・アートの正統性を主張したのである。そしてそうした思想は既に「合衆国のインディアン芸術」展の頃から彼が抱き続けてきたものだった。ダノンコートはバーが慣習を破って実行した近代美術館における「プリミティヴ・アート」の展示を，理論と視覚体験の両面においてモダン・アートに関連づけ，それをMOMAで

開催することの正当性を主張したのだった。

４　ウィリアム・ルービンの「20世紀美術におけるプリミティヴィズム―『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展

モダニズムとプリミティヴィズムとの関連を考える上で，極めて重要な展覧会が開かれたのもMOMAにおいてだった。絵画部門，彫刻部門の名誉部長ウィリアム・ルービンが1984年から1985年にかけて開催した「20世紀美術におけるプリミティヴィズム―『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展（以下「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展）は，モダン・アートと「プリミティヴ・アート」とを同時に展示した点で，またその規模の大きさという点でも画期的な展覧会だった。ここで副監督を務めたのが，のちにMOMAの絵画，彫刻部長となるカーク・ヴァネドーである。

会場は「概念」「歴史」「親縁性」「現代の探求」というセクションに分けられ，「概念」セクションではモダン・アートの作家たちによる「プリミティヴ・アート」の受容パターンが呈示された。それは視覚的に確認できる繋がりを示すものから（図２，３）ピカソの《ギター》とグレボ族の仮面のような「目に見えない」[25]影響関係を示すものまで（図４，５）に及び，

図２　「人像」ヤカ族　ザイール共和国　木　高さ26㎝　個人蔵

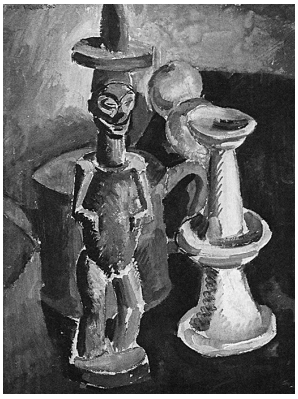

図３　マックス・ウェーバー《コンゴの小彫像》1910年　グワッシュ・板　34.2×26.7㎝　個人蔵

図４　「仮面」グレボ族　コートジボアール共和国またはリベリア共和国　木に彩色・繊維　高さ64㎝　ピカソ美術館蔵

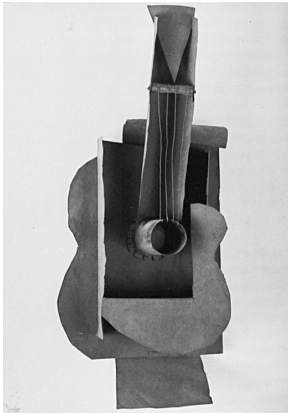

図５　パブロ・ピカソ《ギター》1912年　金属板・針金　77.5×35×19.3㎝　ニューヨーク近代美術館蔵

ルービンが「親縁性」という言葉でくくった受容の様態を展覧できるようになっていた。「歴史」セクションでは，受容のパターンのうち資料的に跡付けられる，つまりモダン・アートの作家が作品制作にあたって，特定の「プリミティヴ・アート」を参照した，あるいはそれに強く感化されたといった明確な影響関係が見いだせるものをまとめて展示した。続く「親縁性」セクションでは，モダン・アートの作家と「プリミティヴ・アート」との間に確たる接点がなかったにも拘わらず，作品間には類似が認められる例を集め，「現代の探求」セクションでは，芸術制作を支える価値観のレベルで「部族社会」の観念に共鳴したモダン・アートの作家の作品を展示した[26]。最後の「現代の探求」を除いて，各セクションではモダン・アートと「対として設定することが可能」[27]な「プリミティヴ・アート」が並置され，見比べることで観者が「親縁性」を確認できるよう配慮されていた。ここではモダン・アートも「プリミティヴ・アート」も同様に，観者の眼の高さに揃えられ，一点ずつ間隔を開け，ガラスケースに入れられた美学的展示が成されていた（写真７）。

「偉大な芸術作品は，それを生んだ個別文化の特質を宿しているだけでなく，…（中略）…それを越え出て，時間と空間を異にする他の文化にまで語りかける力を持つ」[28]ことを想定したルービンは，様々なレベルにおけるモダン・アートと「プリミティヴ・アート」との近似性を視覚化することでこの展覧会に一貫性を与えた。そして「その結果，究極的には我々人間は普遍的な人間性を共有しているという感覚を強化してもくれる」[29]と語って，双方の繋がりを超歴史的，かつ普遍的と位置づけた。19世紀から20世紀の初頭にかけて芸術は，知覚的認知に基づいた様式から概念に基づいた様式へ質的に転換したと捉えるルービンの主張[30]に歩調をあわせながら，ヴァネドーは次のように記述した。

> 新しい世紀が近づくに従って，人間の知性，社会や歴史のあり方は全く非「自然的」なものであることが，広く理解されるようになった。…（中略）…心理学の新しい傾向が指摘しているように，見ることや考えることは，知覚作用よりも概念作用に依るところが大きい。…（中略）…かくして自然主義の考え方に代わって，「プリミティヴ」なものについての新しい考え方に至る道が開かれたのである[31]。

ヴァネドーは，人類の芸術活動は模倣から始まったとする自然主義的芸術観を否定し，19世紀後半の思想的動向の帰結としてモダン・アートが「プリミティヴ・アート」との繋がりを呈する歴史的必然を主張した。そしてその論理はそのまま，「プリミティヴ・アート」をモダン・アートと同格に並べて近代美術館で展示することの意義となり，わけてもMOMAがその展示を手掛ける意味となったのである。

ルービンの展覧会は，直接的にはダノンコー

写真７　「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展での展示状況

トの試みを継ぐものだった。しかしルービンがダノンコートの思想的後継者であるとは言い難い。なぜならルービンは，このように言い切っているからである。

> 「プリミティヴ」に由来する用語であるプリミティヴィズムが自民族中心主義的であるというのは確かに本当である。…（中略）…プリミティヴィズムは従って，「部族美術」の歴史に属するのではなく，モダン・アートの歴史の一側面なのである[32]。

> それらの作品がただの珍奇なものや器物のランクから主要な美術のランクへと引き上げられ，芸術という地位を獲得したのは，何よりもまず先駆的な近代の芸術家たちの功績なのだ[33]。

ルービンは，ダノンコートが「合衆国のインディアン芸術」展で示そうとした，作品を取り巻いていた植民地主義という環境や現代を生きる伝統としての認識は捨象してしまった[34]。彼はダノンコートの非西洋の造形物展示が含む複雑さを単純化し，「私はコレクションと展示についての考えがアルフレッド［・バー］に良く似ていることに気づいた。それはひとつには，私がアルフレッドの美術館と彼が作ったコレクションとに育てられてきたからだ」[35] と述べて，バーの美学的展示が持つ普遍化への志向を，厳密に教条化したと言えるだろう。

このようにMOMAの言説と展示の特徴とを分析することによって，MOMAがその形成に荷担した20世紀モダニズムという美術史観が，形式上の「親縁性」をもとにした作品同志の概念的繋がりに依拠する一続きの語りとして成り立っていたこと，そしてその概念的な繋がりは，進化というベクトルを持っていたことが明らかになった。さらに先史以来営々と続いてきた人間の芸術創造の中で，20世紀モダニズムはまさに正統な位置にあるということを，普遍的価値の存在を根拠に論証しようとしたことも明白になった。ダンカンが「結果としてMOMAで語られたモダン・アートの歴史が『モダニズムの主流』，決定的物語を代表することになった」と言ったように，確かにMOMAの語りは強力な求心力を持っていた。しかし21世紀となった今，なぜそうした語りをMOMAは築きあげたのかを問うてみることが必要ではないだろうか。「プリミティヴ・アート」を巡る言説は，それに価値を見いだしたヨーロッパの芸術家たちと，それを20世紀モダニズムに結びつけたMOMAとの間で変容していた[36]。MOMAがモダニズムとプリミティヴィズムとを積極的に結びつけた理由は何であっただろう。この問題について，以下ではMOMAを取り巻く社会的状況を包括する視点で考察する。

II　アメリカン・アイデンティティ形成に向けてのうねり

1　MOMA開設以前のモダン・アートを巡る状況

20世紀の初頭，パリではフォーヴのスキャンダルに続くキュビズムの出現と，モダン・アートの最前線は目まぐるしく変転し，芸術家，批評家の活動は活況を呈していた。彼ら，パリで前衛と目された人々が，アフリカのサハラ砂漠以南の地域で作られた造形物に初めて美学的価値を見いだしたのも，その頃であった。それでは同じ頃のアメリカ合衆国の文化的状況はいかなるものだっただろう。マリウス・デ・サヤス

はこう記している。

> ［政治や科学の分野では］アメリカは，ヨーロッパの偏見を取り除いて，アメリカの慣習にあった自身の法則をいかにして作ればいいかを知っている。しかし芸術と文学においては，同じことをするにあたって自らの無力に気づいている[37]。

イギリスから政治的に独立して２世紀余りたってはいたものの，文化的にはアメリカ合衆国はまだヨーロッパの強い影響下に置かれていたのである。

そうした状況を受けてニューヨークでは，アルフレッド・スティーグリッツを中心に先鋭な意識をもつグループが，1902年に「フォト＝セセッション」を設立した。彼らは1903年に雑誌『カメラ・ワーク』を発行，1905年には５番街291番地に画廊「291」を開いて，ヨーロッパのモダン・アートを積極的に紹介し，それに関する文章を公表した。エドワード・スタイケン，マックス・ウェーバーといった「フォト＝セセッション」に繋がりを持つ人々の中に，先のデ・サヤスも含まれていた。彼らはヨーロッパに足繁く通って，その芸術的動向をいち早くアメリカに伝えた[38]。モダン・アートが何たるか，未だ知られていなかった当時のニューヨークに，マティス，ロダン，ルソー，ピカソ，ピカビア，ブランクーシなどのヨーロッパの前衛を次々に知らしめたという点で，彼らの活動は意義あるものであった。

さらに重要なのは，スティーグリッツは単にヨーロッパのモダン・アートのスポークスマンではなかったということである。「表現するためのアメリカ的言語の発展」[39] を真剣に模索していたスティーグリッツは，ヨーロッパに追随するだけのアメリカ合衆国の現状を変革し，独自の文化を創世する意欲を持っていた。従ってまずは，彼らの思想と活動とがどのようなものであったかを，当時の状況と「291」における展示で中心的役割を果たした人物のひとり，デ・サヤスの言説をもとに考えたい。

デ・サヤスの「モダン・アートがニューヨークで市民権を獲得するには，1908年から1918年にかけての苦難の11年間が必要だった」[40] という言葉から，「291」で展示されたモダン・アートに対する観衆の反応は，一様に厳しいものだったと察せられる。当時アメリカ合衆国で自前の様式を作ろうとしていた芸術家たちもいないではなかったが，それは彼らの自負とは裏腹に，ヨーロッパの前衛より数十年も遅れて，後追いをしているようにしか映らなかった。そのことは彼らがのちにアッシュ・カン・スクール（くず入れ派）と呼ばれたことからも分かる。こうしたアメリカ合衆国の現状とスティーグリッツたちの意識の間には大きな距たりがあった。デ・サヤスはスティーグリッツに苦言を呈しつつ，アメリカ合衆国の現状を指摘している。

> 本当のアメリカ的生態は未だ表現されていない。アメリカは発見されるのを待っている。スティーグリッツは奇蹟を起こそうとした。…（中略）…しかしその目的を追求するために，彼は心理学と形而上学という隠れ蓑を用いた。そして失敗した[41]。

とはいえデ・サヤスのスティーグリッツ評は辛口にすぎる。彼らの試行錯誤は，アメリカ合衆国初の国際美術展，「アーモリー・ショー」を開催するだけの素地を作ったと言う意味で，

必ずしも「失敗」したわけではなかった。

スティーグリッツらのグループのさらなる特質は，モダン・アートとほぼ同時に「プリミティヴ・アート」の展示も行ったことにある。彼らがヨーロッパのモダン・アートに接触したとき，ヨーロッパでも「プリミティヴ・アート」への関心が高まっていたのだから，このふたつは対になってアメリカ合衆国に伝えられたと考えたいが，実状はそれほど単純ではなかった。というのもスティーグリッツは，ヨーロッパでその現象が起こるよりも前，1903年に『カメラ・ワーク』創刊号にガートルード・ケーゼビアの写真《赤い人》を掲載していたからである。これは，この時既にスティーグリッツが「アメリカン・インディアン」に着目していたことを示す。彼は「インディアン」を新世界固有のエキゾチックなものとして認識していたと考えられる[42]。もっともパリの前衛が美的価値を見いだしたのは，アフリカの造形物だったのだから，スティーグリッツの意識をパリの現象に短絡的に結びつけることはできない。しかしここで喚起したいのは，スティーグリッツにとって「アメリカン・インディアン」は「プリミティヴ」だったということであり，その延長線上で彼らはパリ発の「プリミティヴ・アート」熱を受け止めたということなのである。

早くも1914年には，「フォト＝セセッション」においてアメリカ合衆国初の「アフリカのネグロ芸術―モダン・アートへの影響」展が開催された。このカタログの序文でデ・サヤスはこう語った。

> モダン・アートは直接的な造形的現象に依拠しているのではなく，付随現象や転位，現行の進化に基礎を置いている。モダン・アートはその造形的探求においてネグロ芸術を発見した。ピカソがその発見者だ。彼は自身の作品を通して，ヨーロッパの芸術にネグロ芸術の造形原理を持ちこんだ。それが我々の抽象表現の出発点になっている[43]。

このデ・サヤスの論理がのちのMOMAの言説に非常に似ていることは興味深い。ひとつには，デ・サヤスが「芸術の根源を探るには，原始の白人よりさらに深く遡って黒人の中に見いださなくてはならない」[44]と言うように，モダン・アートは人類共通の始まりに位置する「ネグロ芸術」から連綿と進化してきたものだという歴史観において，もうひとつは，芸術作品を「造形的」つまり形式的価値によって判断しようという姿勢において，デ・サヤスはMOMAの言説のいわば原型を呈示していた[45]。

それは言説だけでなく展示においても認められた。『ニューヨーク・ヘラルド』紙の記事はそのことを教えてくれる。

> これらのグロテスクなアフリカのネグロ彫刻とキュビズムや他の前衛的流派の作品との間には…（中略）…類似点を指摘することができる。［デ・サヤスは］議論をより確かにするために，会場でそれら［「プリミティヴ・アート」］をキュビズム風の作品と共に展示した[46]。

モダン・アートと「プリミティヴ・アート」との「親縁性」を観者に理解させるべく両者を同時に展示するというのは，MOMAの独創ではなく，既に1914年に小さな画廊で実現されていたのである。

しかしながら，1920年代の終わりに誕生するMOMAの土台が，世紀初頭の前衛集団によっ

て形成され，それをバーが引き継いだと結論することはできない。なぜならそこには，言説を支えるグループの成員交代が見られるからである。その変化の兆しはアメリカ合衆国のモダニズムにおける重要な展覧会「アーモリー・ショー」において確認できる。この展覧会は国際的な視点でモダン・アートを展示したにも拘わらず，それに詳しいスティーグリッツのグループとは一線を画する人々によって実現された。

展覧会の委員長に指名されたのは，前衛，保守の双方に人脈を持つアーサー・B・デイヴィースであり，彼は「フォト＝セセッション」の画廊で個展を開いたものの，その成員ではなかった。開会の挨拶をしたジョン・クインは，「フォト＝セセッション」の流れを汲む画廊の顧客ではあったが，やはりその成員ではなく，アイルランド系の弁護士で，知名度の高いパトロンだった。

> 本協会の会員諸氏は，君たちに，アメリカの芸術家，つまり若きアメリカの芸術家たちはヨーロッパの思想，文化を恐れず，また恐れる必要のないことを示した。…（中略）…今夜はアメリカのみならず，モダン・アート全体の歴史にとって特筆すべき夜となるだろう[47]。

クインの挨拶には，ヨーロッパのモダン・アートを一堂に集めると共に，アメリカ合衆国におけるモダン・アートの諸傾向をも同時に展示したこの展覧会をもって，ヨーロッパの伝統とアメリカの芸術との統合を図ろうとする主催者側の意気込みが込められていた。

「アーモリー・ショー」を『ニューヨーク・グローブ』紙が「我々はアメリカの芸術発展における最も興味深い瞬間に居合わせている」[48]と評したように，この展覧会はまさに国家を挙げてのアメリカ文化創成の試みだった。その展覧会を任せる相手として，

> いつだって芸術は人々の信条の統合だった。アメリカではこの統合ができない。…（中略）…個々人は孤立し，自身の身体的，知的存在を得ようと闘争する。合衆国では，いかなる思想的側面においても一般的感情などない[49]。

と言い放つデ・サヤスのような前衛芸術家は，いかにも不適切であっただろう。ドイツ系ユダヤ人の血をひくスティーグリッツのもとに集まった芸術家たちは，ヨーロッパとアメリカ合衆国とを行き来しながら，国際的な視点を身につけたコスモポリタンだった。しかしそれは，アメリカ独自の文化と伝統を形成しようとするうねりの中で，文化的放浪者とも見なされかねなかった。「アーモリー・ショー」の開催を機に，アメリカ合衆国におけるモダニズムは，アメリカン・アイデンティティの形成に深く結びつくものになり，同時にその担い手は国際派からより地に足のついたグループへと変化したと言えるだろう。「フォト＝セセッション」は，「すべてを一堂のもとに見せる『国際展覧会』のための道を作った」[50]に留まったのである。

2　MOMAの語りを取り巻く状況

MOMAによる20世紀モダニズムの主流の語りは，確かに強大な力を持つ場を形成した。その物語は絶対性を有しているかのように，批判的検証を免れていた時期さえあった。しかしそれが形成されつつあった時代においては，常にそれとは異なる語りが存在していた。それらの多くの物語を圧するかたちでMOMAは20世紀

の語り部となったと言える。そこでここではMOMAの語りの相対性を，それとは異なる言説と比較することで検討したい。

バーのモダニズム美術史観は，基本的にMOMA代々の館長を初め，学芸員たちに引き継がれた。そのバーの思想に異義を唱えたのが，メイヤー・シャピロだった。バーの友人であったシャピロは，バーの「キュビズムと抽象芸術」展のカタログについて「現在，我々が抽象主義として分類している芸術運動について，英語で書かれた…（中略）…最高のもの」と認めたが，「歴史的状況から独立したものとして，自然の根底にある秩序を表現するものとして，内容を欠いた純粋に形式的なものとして」[51] 芸術を理解しようとするバーの見解には賛成できないとした。もっともシャピロも「芸術は自らを他の活動から区別する，それ自体の要件を備えている」[52] と述べたように，芸術の自律性は認めていた。しかし彼は，芸術作品の意味と価値とを判断するためには，それが制作された特定の歴史的時間と場所とに作品を置く必要があり，そうしなければなぜ特定の時期に抽象芸術が生じたのか，その説明ができないと疑義を唱えたのだった。

モダン・アートが自然主義的な再現を拒否して，その様式を対象の記号化を伴う抽象へと移行させた時期，その美術の流れを言語化する立場にあったバーが作品の内容ではなく形式に関心を向けたのは，あるいは自然なことだったかもしれない。このバーの思想は彼独自のものではなく，ロジャー・フライの影響を受けていたと考えられる。イギリスで批評家として活躍し，20世紀の初頭にメトロポリタン美術館の学芸員として，アメリカ合衆国の文化事業に力を貸したフライは，その著作『ヴィジョンとデザイン』[53] の中でフォーマリズムの有用性を言明した。フライは，視覚の媒体としての形式に宿る普遍性を前提に，芸術作品の内容よりも形式の優位を唱え，そのために形式を知覚できるよう我々の眼を教育する必要があると考えていた。MOMAでのバーの活動とフライの主張とは多くの点で共通項が見いだせる。さらにフライのフォーマリズムは，ニューヨークの前衛の支持も受けていた。「フォト＝セセッション」のデ・サヤスの言葉からも分かるように，彼らもまた造形的価値に重きを置いていたのである。こうしてみるとバーの思想は，世紀の初頭からアメリカ合衆国の一部の知的集団で共有されていたと考えられるのである。

MOMAの美術史観は，抽象に至る道程に写実からの乖離を含んでいた。ここにミメーシスとは無縁の価値観に基づいた「プリミティヴ・アート」を評価する素地があった。MOMAでの「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展は，近代美術館が「プリミティヴ・アート」をモダン・アートと同列に取り上げるMOMAの特性を示すものでもあった。展覧会に寄せられた数多くの批評の中から，ここではジェイムズ・クリフォードの批判に着目したい。ルービンが「ここで言うプリミティヴィズムとは，近代の芸術家たちの作品や思想の中に現れた『部族社会』の美術や文化への関心を指している」[54] と述べ，「『プリミティヴ』な彫刻を近代の芸術家たちが『発見した』その西洋の文脈をもって理解したい」[55] と明言したこの展覧会に対して，文化人類学者であるクリフォードは，このように述べた。

> この企画の中では，極めて頻繁に植民地主義的，進化論的諸前提が強い調子で批判されてい

る。しかし部族社会の『発見』という視点とその基礎にある論理自体が，植民地主義時代，新植民地主義時代に根ざした，西洋の覇権を当然視する前提を再生産するものに他ならない[56]。

彼の批判は展覧会を組織したMOMAの西洋中心主義的姿勢に向けられていた。クリフォードから見れば，そもそも「芸術」という概念を持たない人々の造形物を，近代美術館に取り込むことで一方的に芸術にしてしまう，その姿勢からして非西洋の文化をないがしろにするものであった[57]。

20世紀モダニズムとは，西洋が自らに内在する能力と問題意識によって自己展開した歴史の帰結であり，モダン・アートの作家たちは，自己の問題解決のために「親縁性」を持つ「プリミティヴ・アート」に触発されたとするルービンは，非西洋の芸術を西洋のものと同列に並べてはしても，軸足はあくまでも西洋に置いていた。その姿勢は展示に関する幾つかの特性にも認められた。例えば，モダン・アートにはその作家名，制作年など，作品をひとりの制作者に帰属させるための解説が付されているのに対して，「プリミティヴ・アート」には「部族」名が示されただけで，制作者も制作年も記載されてはいなかった。これは西洋の個人に対応するのが「部族」全体であることを示すに他ならない。またモダン・アートと同じ展示をしたために，「プリミティヴ・アート」はその本来の使用目的とは切り離され，作り手の属する文化的文脈は無視されることになった。さらに展示された「プリミティヴ・アート」は，ルービンのモダニズム観を論証するために有効な，幾何学的抽象の外観をもつものに限られていた。つまりルービンの展示は，モダン・アートと「プリミティヴ・アート」とを満遍なく比較して，共通項を見いだそうとするのではなく，予め想定したモダニズム美術史観の真正を証拠だてるために都合の良い「プリミティヴ・アート」を選択して展示したことになるのであった。

シャピロとクリフォードの批判は，それぞれ異なる立場から成されたものだった。美術史家のシャピロから見れば，MOMAの語りは，芸術を社会的文脈から切り離して中立的な時空間に置くことによってのみ成立するものであった。また他者との関わりに着目する文化人類学者から見れば，MOMAの姿勢は，近代的美術館が特性として有した，権威を付与する機構としての力を振り回す，西洋中心主義そのものだったのである。しかしこれらの批判から逆説的にMOMAの特性が浮かび上がってくる。すなわち「プリミティヴ・アート」を人類の進化の出発点に留まり続けるものとして固定し，その作り手が現代を生きながら変化し続けている事実を封印するMOMAの姿勢は，そのまま，モダン・アートを制作された特定の歴史的時間から切り離すという考え方に通じる。それは，芸術の歴史はその始まりから現在まで一貫性を持って自律した唯一の流れであるというMOMAの主張の根幹を形成していたのである。このMOMAの姿勢をさらなる別の角度から検討するために，アメリカ的芸術とは何かを考察したい。

3　アメリカ的芸術と国際的芸術

スティーグリッツたちが「表現するためのアメリカ的言語の発展」を模索していた20世紀の初頭，アメリカ合衆国ではヨーロッパの後追いではない，独自の文化と伝統とを形成しようという気運が高まっていた。もともとヨーロッパ

からの移民たちによって建国されたアメリカ合衆国は，その誕生の時からヨーロッパに根源を持つ多様な文化の混成としてのアメリカ文化に甘んじざるを得ないという事情があった。従ってアメリカ合衆国の絵画の伝統は，ウインスロー・ホーマーの写実主義にせよ，アルバート・ビンガム・ライダーのロマン主義にせよ，ヨーロッパから新大陸に接木された際の地方性に根ざしたものだった。こうした寄せ集めからアメリカ独自の文化と伝統への移行は，容易ではなかった。もっともヨーロッパでも，独自性によってのみ文化を形成した国などはない。ただヨーロッパでは影響源の文化を消化し，そこから独自の文化を育てるために長い時間をかけることができた。対してアメリカ合衆国は，建国からわずか2世紀余りで独自性の形成に取りかかったために，いわば歴史を早送りするかのような経緯を辿ることになったのである。おしなべてひとつの国の国民にそのアイデンティティを問うことは，果てしない議論の応酬の火蓋を切るに等しい。わけてもアメリカ的なもの，アメリカン・アイデンティティを定義することは困難である。それでも20世紀にアメリカ合衆国がその難題に挑んだことに間違いはない。

その気運の中で開催された「アーモリー・ショー」を経て，1920年代末にMOMAが設立されたとき，その後ろ盾となったロックフェラー一族は当時のアメリカ合衆国の経済界のみならず，政治の世界にも影響力を持っていた[58]。初代館長がバーであったのも，単に彼が優れた学識を持っていたからだけではないだろう。その家系が示すように彼がワスプ（WASP）であったことは偶然ではあるまい[59]。MOMAは開館当初からアメリカン・アイデンティティ形成という国家的文化事業の一翼を担っていたと考えられる。ところがバーは1940年にこう語った。

> 近代美術館はいかなる愛国主義的な偏見や先入観も持たず，モダン・アートの展示と研究のために設立された。最高のものを世界中から選ぶことが我々の暗黙裡の方針である[60]。

確かにバーは特定の政治的イデオロギーから芸術を切り離そうとした。例えば1930年代，ヨーロッパが第二次大戦に向かって突き進んで行くなか，ナチのユダヤ人に対する非人道的政策に反ファシストたちが抗議したときでさえ，「彼ら［ユダヤ人］の運命に深い関心を抱いているのは事実だ。…（中略）…けれども私は非ユダヤ人，特に芸術家の困難の方により関心がある」[61]と反ユダヤ主義ともとれる発言をして，芸術至上主義の立場を貫いた。しかしバーの政治的中立という姿勢は，異なる見方をすることもできる。バーの思想を具体化した「キュビズムと抽象芸術」展の成功は，ドイツとソビエト連邦共和国での一党支配によって抑圧された抽象芸術という前衛の芸術的実験を消滅から救ったという事実がある[62]。バーの活動は必ずしも政治と絶縁してはいなかったのである。

MOMAの方針に対しては，批判も寄せられた。そのひとつがMOMAはアメリカ芸術よりもヨーロッパ芸術を重視しているというものだった。バーは反論して「そういう印象を与えるのは…（中略）…ホイットニー美術館とメトロポリタン美術館が20世紀においてだけ，アメリカ芸術に限定しているからだ」[63]と述べた。このバーの反論はホイットニー美術館にはアメリカ芸術が溢れていたことを指摘してもいる。MOMAが開館した翌年，後を追うように開設されたホイットニー美術館では，20世紀初頭の

ジ・エイトから抽象絵画，スチュアート・デイヴィスまで，現代アメリカの芸術を満遍なく見ることができた。「ひとつの国では…（中略）…様々な人種の系列が混じり合って，アメリカ的特質を紡ぎだしている」[64] として，ホイットニー美術館は「アメリカ的情景」の呈示を重視した。ヨーロッパにおけるモダニスムが包括していた多様性をモダン美学の名のもとに統一し，教条化したMOMAと，ホイットニー美術館とは確かに対照的であった。しかしだからといって，アメリカン・アイデンティティを形成し得たのがホイットニー美術館であったと言うことはできない。なぜならふたつの美術館は20世紀モダニズムにおいて担った役割が異なったからである。

ホイットニー美術館の折衷主義が，現代アメリカの断面を示すものだったとするなら，MOMAは一貫した歴史観を呈示すると共に，モダニスト・カノンを作ったと言える。もっともMOMAもアメリカ合衆国の作家を展示，収蔵したのだが，国内からはナショナリスト的だとは見なされなかった。1952年には地方主義者，シドニー・フィンケルスタインから抽象芸術などというものはMOMAの創作物にすぎない，MOMAは「本来の国籍や国民」に関わる芸術を否定してしまったと批判された[65]。こうした地方主義者はホイットニー美術館を高く評価しただろう。そしてそこにこそホイットニー美術館の意義があったのではないだろうか。ホイットニー美術館は，いわば国内向けのモダン・アート観を呈示したのである。これに対してMOMAが志向したのは国際派であり，呈示したのは対外的モダニズム美術史観だったと言える。それはMOMAの建物の外観が，建築における国際様式にのっとっていたことからも理解できる。明らかにMOMAは世界に冠たる近代美術館を目指した。そしてMOMAの成長は，二度の世界大戦を越えてアメリカ合衆国が著しく国力を増大していく時期に合致していたのである。

結びにかえて

国際的に通用する20世紀モダニズムの語りを形成する使命を帯びたMOMAにとって，その言説が正統であると認められることは何より重要であっただろう。MOMAがモダニズムとプリミティヴィズムとの統合を図った理由はそこに求められる。人類は，歴史の始まりの時から一貫して発展を続け，20世紀の抽象芸術に至るという歴史観の正当性を保証するために，MOMAは，普遍的価値を前提にモダン・アートと「プリミティヴ・アート」とが「親縁性」を持っていることを例示しようとしたのである。そこにおいて，芸術作品を超歴史的時空間に置き，形式の質を判断基準とする方法論は，極めて有効だった。かくしてMOMAによって語られた20世紀モダニズムは歴史的帰結として承認を得，言説としての権威を獲得するに至ったのである。

しかしMOMAの言説形成に論理的操作が加えられていたことを忘れてはならない。パリの前衛芸術家が自国の伝統の活性化を願って美的価値を見いだし，のちに自らの内面を問うよすがとするプリミティヴなるものへの憧憬は，MOMAの手によって人類共通の発展史を再構築するための，プリミティヴィズムなる観念へと変容させられた[66]。パリの現象はニューヨークで全く異なる文脈に置き換えられたのである。MOMAが目指したのは，ゴールドウォー

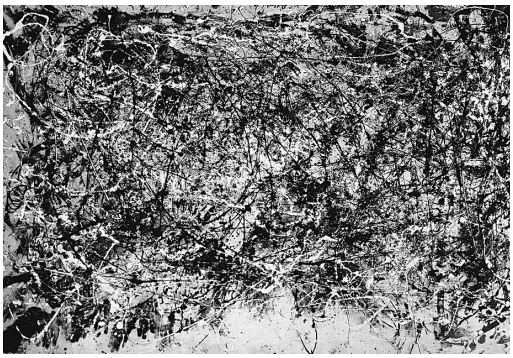

図６　ジャクソン・ポロック《ナンバー１，1948》1948年　油彩・カンヴァス　172.7×264.2㎝　ニューヨーク近代美術館蔵

ターの言う「伝統がない」[67] モダン・アートに悠久の伝統と歴史を与えることだった。しかしながらヨーロッパには伝統があったのだから，「伝統がない」のはアメリカ合衆国に他ならない。ゴールドウォーターの言葉は，「伝統がない」アメリカ合衆国に悠久の歴史を与えると読み替えることができるのである。

スティーグリッツ以降MOMAにおいても，「［合衆国は］その文化を合衆国のインディアンだけでなく，両アメリカのインディアンに負うている」[68] と「インディアン」に関心が寄せられたのは，「初め全世界はアメリカであった」[69] という言葉が象徴するように，進化論の図式で最も原始的な段階に置かれていた「インディアン」の文化をMOMAの言説の出発点として取り込むためだったと考えられる。MOMAにすれば，「インディアン」の造形物こそ，パリの芸術家たちが見過ごし，アメリカ合衆国によって発見された真正の「プリミティヴ・アート」だっただろう。皮肉なことにアメリカ合衆国は，力で制圧した先住民の文化によって自らの伝統を形成したのである。そのことは，MOMAが第二次大戦後の重要な芸術運動として位置づけた抽象表現主義の芸術家の中で，「インディアン」の文化に共鳴したジャクソン・ポロック（図６）を重視し，大きな展示スペースを割いたことからも推察できる。

諸外国からの移民を受け入れ続けるアメリカ合衆国のアイデンティティ形成を巡って，MOMAが時空を特定された作品によってではなく，言説によって覇権を得ようとしたことは，極めてアメリカ的だったと言えるのである。

注

1） Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, New York: Routledge, 1995,p.103.

2） Alfred H.Barr,Jr., “A New Art Museum,” Aug. 1929, in *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H.Barr, Jr.*, Irving Sandler and Amy Newman（ed.）, New York: Harry N. Abrams, 1986, pp.69-72.

3） Ibid., p.72.

4） Barr to Paul Sachs, 11 Apr. 1940. Cited in William B. Scott and Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999, p.170.

5） Barr to Edward S. King, 10 Oct. 1934. Cited in Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1998, p.61.

6） Barr, “Brief Analysis of Installation of ‘Italian Masters’ at the MOMA,” ca.1940, pp.1-2. MOMA Archives: AHB Papers. Cited in Staniszewski, p.66.

7） Barr, “Introduction,” in *Cubism and Abstract Art*:, exh. cat, New York: The Museum of Modern Art, 1936 in Irving Sandler and Amy Newman（ed.）, pp.86-87.

8） William B. Scott and Peter M. Rutkoff, p.169.

9） MOMAの理事たちはバーの提案に賛意を表しつつも，多分野に渡る構想は一般観衆に混乱を

生じさせ，結果として観客を遠ざけてしまうと懸念した。彼らはまずは大文字の芸術に絞った企画を望んだ。Staniszewski,, p.73.

10）　モーレイは中世美術研究の権威。美術史は自律した内的発展に基礎を置くと考えるモーレイは，様式の組織的発展として芸術は検討されるべきだと確信していた。しかし彼は，唯一の様式が特権的に他より優越するとは考えなかった。バーはモーレイについて「中世の視覚芸術を，文明の一時期の記録として総合的に捉えていた」と回想している。

バーは館長就任前，1927年に渡欧し，パリ，ベルリン，デッサウ，ソビエト連邦共和国を訪れ，バウハウスの実験的試みを間近に見，「間違いなくそれは，２年後に準備することになる我々の美術館の構想のみならず数々の展覧会にも影響を与えた」と記している。Barr, “1929 Multidepartmental Plan for the Museum of Modern Art: its origins, development, and partial realization,” Aug.1941, p.2. MOMA Archives: AHB Papers. Cited in Staniszewski, p.74.

11）　バーは1933年に理事会に提出した報告書で，観客として批評家，研究者，コレクター，画商を初め，実業家や学生，一般の人々という多様な層を想定していた。Barr, “Present Status and Future Direction,” Aug. 1933, pp.4-6. MOMA Archives: AHB Papers. Cited in Staniszewski, p.78.

12）　Philip L. Goodwin, “Preface,” in *Built in U.S.A.*, exh. cat, New York: The Museum of Modern Art, 1944,p.8.

13）　Dwight Macdonald, “Action on West Fifty-third Street－ I,” p.61. Cited in Irving Sandler, “Introduction,” in *Defining Modern Art*. p.47.

14）　Ibid, p.47.

15）　Barr, *Henri-Matisse*, exh. cat, New York: The Museum of Modern Art, 1931. またここにはバー夫人が翻訳した「画家のノート」（Henri Matisse, “Notes d’un peintre,” *La Grande Revue*, 25 déc. 1908, pp.731-745.）が「これまで出版された中で最も完全で，権威あるマティスの言葉」という序文付きで添えられた。これは「画家のノート」の初めての英訳である。

16）　初めてこのラベルを使用したのは，1935年の「ヴィンセント・ファン・ゴッホ」展だった。この時ラベルには作品名，制作年，所有者名が記載され，ファン・ゴッホが弟のテオに宛てた手紙の一部分が紹介されているものもあった。Staniszewski, p.62.

17）　Margaret Scolari Barr, interview with Paul Cummings, 22 Feb.1974 and 8 Apr.1974, p.19. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

18）　アーヴィング・サンドラーは，その編著の序文の中で，バーはフォーマリスティックな進化論的美術史観を持つ人であるという認識に対して異論を唱えている。それによれば，確かに1920年代においてバーはフライやクライヴ・ベルの影響を受けて形式価値に重きを置く考えを持っていた。しかしそれは一時的なものであり，バーの一側面を示しているに過ぎないとなる。そして一例としてバーがシュールリアリズムを擁護していたことを挙げて，彼はのちには反形式主義者になったと主張している。Sandler, “Introduction,” pp.11-12.

19）　William B. Scott and Peter M. Rutkoff,p.193.

20）　Frederic H. Douglas and René d’Harnoncourt, *Indian Art of the United States*, exh. cat , New York: The Museum of Modern Art, 1941, p.9.

21）　この展覧会の企画意図は入場者に配布されたパンフレットに書かれていた。
Museum of Modern Art, *Timeless Aspects of Modern Art*, exh. pamphlet, New York: The Museum of Modern Art, 1949.

22）　Staniszewski, p.84.

23）　D’Harnoncourt to David H. Stevens, 7 dec. 1945. Cited in Staniszewski, p.111.

24）　Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New Tork: Random House, 1938.
日向あき子訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』岩崎美術社，1971年。

25）　William Rubin, “Modernist Primitivism, An Introduction,” in *“Primitivism” in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., exh.,

cat., William Rubin（ed.）, New York: The Museum of Modern Art, 1984, p.18. 小林留美，長谷川祐子訳「序―モダニズムにおけるプリミティヴィズム」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム―「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』所収，淡交社，1995年，18頁。

26） 吉田憲司『文化の「発見」：驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店，1999年，123-136頁。氏はこの著作で，近代美術館と民族学博物館とがその成立以来，相互に排他的システムを作り上げてきたことを論証し，MOMAのこの展覧会が風穴を開ける役割を果たしたと位置づけている。氏は，会場の各セクションの展示に込められたルービンの意図を「親縁性」をもとに分析した。本文中の会場における展示の分析はこの著作に基づいている。氏はさらに「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展が，主催者が認識しなかった問題を内包していることを指摘し，それは民族学博物館と近代美術館の展示の違いを作り上げてきた価値観に根ざす問題でもあると論じている。

27） ルービンは自らが編者となったこの展覧会の解説書 *“Primitivism” in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern* が邦訳された際，日本語版の監修にあたった吉田憲司氏の問いかけに答えて文章を寄せた。この〈日本語版のための補遺編〉の中で解説書の序文で語られたルービンの思想がより一層明確にされている。ウィリアム・ルービン「吉田憲司氏の日本語版「あとがき」に寄せて」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム―「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』〈日本語版のための補遺編〉所収，淡交社，1995年，10頁。

28） 同上書13頁。

29） 同上書13頁。

30） Rubin, “Modernist Primitivism, An Introduction,” pp.11-13.

31） Kirk Varnedoe, “Gauguin,” in *“Primitivism” in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, p.183. 六人部昭典訳「ゴーガン」前掲書所収，183頁。

32） Rubin, “Modernist Primitivism, An Introduction,” p.5.

33） Ibid., p.7.

34） Staniszewski, p.124. スタニスチェウスキは，芸術作品に歴史的意義を与える機構としての美術館の戦略を「展示」という側面から検証した。そこでMOMAにおける「プリミティヴ・アート」の展示手法に言及し，多様性も視野に入れたダノンコートの構想に比して，ルービンはバーの遺産である美学化を推進したと論じた。

35） ルービンへのインタビューから。“Talking with William Rubin: ‘Like Folding Out a Hand of Cards,’” *Artforum*, Nov. 1974, p.47.

36） 大久保恭子「プリミティヴィズム（Primitivism）の変容―観念の相対性をめぐる考察」，関西外国語大学研究論集，第77号，2003年2月，113-129頁。

37） Marius de Zayas, “How, when, and why Modern Art came to New York,” *Arts Magazine*, Apr. 1980, p.115.

38） こうしたアメリカ合衆国からの訪問客をパリで受け止めたのは，合衆国出身のスタイン兄弟だった。殊にパリの前衛芸術の事情に詳しかったレオとガートルードは，自宅で私的なサロンを開いて，本国にヨーロッパの芸術的動向を伝える重要な役割を果たした。大久保恭子『アンリ・マチスの「誕生」―画家と美術評論の関係の解明』晃洋書房，2001年，133-166頁。

大久保恭子「ガートルード・スタイン―二〇世紀モダニズムの胎動」神林恒道，仲間裕子編『美術史をつくった女性たち』所収，勁草書房，2003年，80-104頁。

39） William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston: New York Graphic Society, 1977, p.45.

40） Zayas, p.97.

41） Ibid., p.115.

42） *Camera Work 1*, Jan. 1903, p.14. Cited in Gail Levin, “American Art,” in *“Primitivism” in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, p.457. 中谷至宏訳「アメリカ美術」前掲書所収，

457頁。

43）　Zayas, p.109. アフリカの造形物の「発見者」についてデ・サヤスは，当時一般的に受け入れられていたヴラマンク説に従っている。ただしデ・サヤスはヴラマンクは「もの」として発見し，それを「知的に」発見したのはピカソだと理解していた。「発見者」を巡っては議論が続いてきた。ヴラマンク説の根拠は，彼自身が発見者であることを自認してきたことに求められる。ヴラマンクの語る発見の経緯については，Maurice Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris: Flammarion,1943, pp.105-107参照。しかしヴラマンクの説明には矛盾も多い。ジャック・フラムは，誰が本当の発見者であったかを当時の資料を駆使して検証し，それはマティスであり，その時期は1906年の秋だという結論をだした。フラムの検証についてはJack D.Flam, “Matisse and the Fauves,” in *“Primitivism” in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, pp.211-239. 大久保恭子訳「マティスとフォーヴの作家たち」前掲書所収，211-239頁。

44）　Zayas, p.109.

45）　展覧会に寄せられた賛否両論の批評を見ると「フォト＝セセッション」とMOMAの類似は一層明白になる。『ニューヨーク・タイムズ』紙は「どんどん遡っていくと，突然今日見るような『モダン』なものに出くわす。ポスト印象派とコンゴの野蛮人には共通項が多い」と「フォト＝セセッション」の主張に同調する論評を載せた。Elizabeth Luther Carey, *The New York Times*. Cited in Zayas, p.110. 一方『ニューヨーク・イヴニング・ポスト』紙は「幾つかは殆ど人間の姿とは言えない。…（中略）…画廊はそれらを『モダン・アートのルーツ』だという。これは猿が現代人の先祖だというのと同じだ」と批判した。Forbes Watson, *The New York Evening Post*. Cited in Zayas, p.110. 賛意であれ，非難であれ，「フォト＝セセッション」の思想が当時いかに受け止められたかを通して，彼らが明らかにMOMAの活動を先取していたことが理解できる。

46）　*New York Herald*, 24 Dec. 1916. Cited in Zayas, p.111.

47）　Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York: The Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963, p.26.

48）　Hutchins Hapgood, *The New York Globe*, 1913. Cited in Zayas, p.106.

49）　Zayas, pp.115-116.

50）　Ibid., p.106.

51）　Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art,” *Marxist Quarterly*, Jan.-Mar. 1937, p.79.

52）　Schapiro, “The Social Bases of Art,” *First American Artists’ Congress 1936*, New York, Conference Proceedings, p.31. Cited in Sandler, “Introduction,” p.23.

53）　Roger Fry, *Vision and Design*, London: Chatto and Windus, 1920.

54）　Rubin, “Modernist Primitivism, An Introduction,” p.1.

55）　Ibid., p.1.

56）　James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1988, p.197. 太田好信，慶田勝彦，清水展，浜本満，古谷嘉章，星埜守之訳『文化の窮状：二十世紀の民族誌，文学，芸術』人文書院，2003年，253頁。

57）　ルービン「吉田憲司氏の日本語版「あとがき」に寄せて」11頁。

58）　1939年にネルソン・ロックフェラーは，MOMAの総裁に就任。当時彼は時の大統領フランクリン・ルーズベルトのもとで副大統領を務め，国家政策の一環としてMOMAの運営に携わった。Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.119. また彼は「プリミティヴ・アート」の熱心なコレクターでもあり，1957年には「プリミティヴ・アート」美術館を設立した。

59）　アメリカン・アイデンティティの形成がワスプによって成されたと短絡的に考えることはできない。その形成は多層性をはらむ。

60）　Barr, “Re: Bulletin on what the Museum has

done in field of American Art," Memorandum to Miss Miller, 10 Oct. 1940. MOMA Archives: AHB Papers. Cited in Sandler, "Introduction," p.15.

61） Barr to Gilman d'Arcy Paul, 22 Mar. 1932 and 28 Apr. 1935. Cited in William B. Scott and Peter M. Rutkoff, p.176.

62） Staniszewski,p.81.

63） Barr, "Re: Bulletin on what the Museum has done in field of American Art". Cited in Sandler, "Introduction," pp.15-16.

64） Introduction to *First Catalogue of the Whitney Museum of American Art*, 1932, p.3. Cited in William B. Scott and Peter M. Rutkoff, p.181.

65） Sidney Finkelstein, "Abstract Art Today: Doodles, Dollars and Death," *Masses & Mainstream*, sept. 1952. Cited in Sandler, "Introduction," p.17.

66） アメリカ合衆国では，個人の精神的な病理を対象としたフロイトより，象徴形態の宝庫としての元型の存在を想定して現代人の無意識を人類の祖先の経験に結びつけたユングの方が関心を持たれた。プリミティヴィズムとユングについては Varnedoe, "Abstract Expressionism," in *"Primitivism" in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, pp.615-659. 尾崎信一郎訳「抽象表現主義」前掲書所収，615-658頁。

67） Goldwater, "Introduction," in *Primitivism in Modern Art*, p, ＸＸ.

68） Eleanor Roosevelt, foreword to *Indian Art of the United States*, exh.cat., p.8. Cited in Staniszewski, p.87.

69） Christian F. Feest, "From North America," in "*Primitivism" in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, p.89. 真島一郎訳「北アメリカから」前掲書所収，89頁。

Reflections on the Relation of the Museum of Modern Art and Twentieth Century Modernism

OKUBO Kyoko＊

Abstract: It has been only half a century since MOMA became one of the most authoritative modern museums. It continues to be very influential throughout the world. MOMA took part in making many art movements and many discourses on art works, especially in the making of Twentieth Century Modernism by exhibiting and active publishing. However, it has been overlooked that MOMA's activities have relevance to the movement of building tradition in the United States. At the beginning of the twentieth century, critics in the United States recognized that they could not yet find a way to express themselves. Creating their own tradition was of great concern for American artists, critics as well as the government, as it was an affirmation of their identity. MOMA's mission was self-realization by making a narrative of Twentieth Century Modernism. This was the reason why MOMA connected Modernism to Primitivism. MOMA exhibited "primitive art" and modern art at the same time. This was a very exceptional case in other modern museums. By indicating the affinity between modern art and "primitive art", MOMA showed consistent art history from the prehistoric age to the twentieth century. Without universal aesthetic value, this view of art history cannot be formed. In supposing the transcendental value, MOMA certified the authenticity of Twentieth Century Modernism. As things turned out, Twentieth Century Modernism, that is to say, MOMA's narrative, became to be the main current. It was in this way that MOMA accomplished its mission to create American tradition, which is closely connected to the affirmation of American identity, taking the initiative of discourses on art.

Keywords: MOMA, Modernism, Modern Art, Primitivism, "Primitive Art", AlfredH. Barr, Jr., Identity, America

＊Associate professor, College of International Language and Communication, Kansai Gaidai University