

# The Americanization of Modernism: Influence, Transformation and Identity.

Bert Winther / Syracuse University

Most Features of modernist art practice had their origins in France in the nineteenth century and achieved their paradigmatic form in the United States in the mid-twentieth century before being whittled away by postmodernist critique since the 1960s. The accuracy of this plot as descriptive art history is dubious, scripted as it was in an ideological project by Clement Greenberg and other American formalist critics. Yet the Franco-American bias of modernism is so intrinsic to the tissue of its discourse that even revisionist and anti-Western critiques of modernism are often obliged to train their sights on the powered centers of modernism in Paris and New York. In order to engage one aspect of this bias, we might ask how, in its late phase, was modernism so persuasively linked to American cultural identity? Perhaps specific aspects of the myth or reality of American culture provided fertile soil for the transplantation of modernist phenomena to the United States. Speculatively, we can suggest the ideology of Manifest Destiny on the North American continent, as a precursor to the modernist disposition of an unceasing quest for obscure truths presumed to lie in the unknown future. And the continual need of the modernist for self-differentiation from forbears (Harold Bloom's "Anxiety of Influence") might be insinuated in an American condition of differentiation from the "Old World". Moreover, the subjugation of African American and Native American peoples, poses an intriguing parallel to the primitivist colonization of the Other by modernists since Gauguin. And finally, the American embrace of capitalism implies a structural demand for the role which the modernist artist has typically played in capitalist society mediating an elitist clientele and the

kitsch culture of the mass media.

Linkages of this sort may have furthered the fortunes of modernism in America, but this line of speculation offers no means of tracing the variable processes of identity formation on the level of experience: What battles were waged forwaged for particular forms of modernism in the United States? How do particular works of art reflect the tension between nationalism and modernism? As on strategy for inserting these predicaments of identity into the overarching debate of modernist theory, I turn to a few instances on the margins of American modernism where the American flag was given center stage. Surely the work of art which presents the American national flag as its primary subject or image must be a rewarding site for the investigation of issues of national indentity and American modernism.

Childe Hassam had studied in Paris in the 1880s and became known as one of America's finest Impressionists in the 1890s. While his work of the early decades of the twentieth century gradually advanced toward a Post-Impressionist style, he was not at all sympathetic to the more recent forms of European modernism introduced to the United States in the Armory Show of 1913 which he dismissed as "insincere and on the fool-fringe."<sup>1)</sup> The chapter devoted to Hassam in the annals of Famous Painters of America in 1916 by Joseph McSpadden, opens with the exclamation, "I am an American!" quoted from the memoirs of ex-President Ulysses S. Grant, Hassam measures his artistic identity to this political and military hero: "I would rather have that said of me than anything else. And I believe I have more right to say it than most people."<sup>2)</sup> MaSpadden defends this nativist self-assessment on the grounds of

- 1) Donelson F.Hoops,  
Childe Hassam,  
(New York,1979), p 84.  
2) Joseph Walker McSpadden,  
Famous Painters of America,  
(New York,1916),  
p.397

the artist's pedigree- his forebears could be traced back "almost to Mayflower days" including some who had fought for America in war as well as the famous author Nathaniel Hawthorne--and his preference for painting American scenery. Buried in McSpadden's insistence that Hassam was "one of the most typically native of all our artists past or present" lies a nationalistic shame for the pronounced Frenchness of Hassam's sparkling Impressionist style. But entry of the United States into World War I provided occasion for exhilarating compensation. If Hassam's art was in debt to French painting, now French national security was in debt to the United States. Stoked by national pride, Hassam deployed his fluent French métier to exult in the ground swell of American patriotism. He produced a series of paintings depicting the flags of the Allies which were hung as military spectacles in New York City in 1917 and 1918. The American flag is of course particularly prominent, in some cases flying above those of the other Allied nations. "Flag Day," (Figure 1) of 1917, no other nationalists are represented, the fluttering American flags dissolve into the atmosphere as though patriotism had become a meteorological condition. This work is similar to Monet's 1878 "Celebration of the 30th of June," (Figure 2) an emotional expression of French nationalism. Both works make use of the Impressionist facility for scintillating light effects and energetic brushwork to radiate nationalistic enthusiasm. The aesthetic may be quite similar, but national identity has changed with the flags.

The resolution of the brushstrokes on the painting surface in semidetachment from illusory pictorial space locates these works at an important stage in what was later narrated by modernist art critics such as Clement Greenberg as a teleological progression from the nineteenth-century Paris of Edouard Manet to the twentieth-century New York of Jackson Pollock. Greenberg would have had little regard for Hassam's contribution to American modernism because the latter failed to advance beyond his French models, in the formalist reading of modern art, the "historical moment" to which his style belonged at the end of World War I was forty years retardataire. For this reason, Hassam's flag paintings and indeed

his entire twentieth-century oeuvre are a casualty of modernist history, simply ignored by most annals of twentieth-century American art which tend to "begin" with Robert Henri and "The Eight". Nevertheless, the military references of Hassam's practice, which are evoked by his emulation of Ulysses Grant and his flag celebration of war, signal an artistic nationalism that he shared with many avant-gardists. Not least of these was Greenberg whose criticism in the early postwar years was driven by a strong desire to Americanize contemporary art and establish it as the leading avant-garde of the Western world.

The new confidence in American cultural identity which Hassam demonstrated at the conclusion of World War I was widespread among his younger contemporaries. One who embraced a conspicuous American identity in a modernist form of painting was Gerald Murphy, who also vented a nationalist sentiment by painting the American flag. But unlike the Impressionist for whom "America represented opportunity,"<sup>3</sup> Murphy completed all of his pictures while living the life of an expatriate in France and painted them largely for French viewers. In fact, as Wanda Corn pointed out, he "became more pronouncedly and joyously American when abroad than he could ever have been at home."<sup>4</sup> Murphy succeeded in giving theatrical expression to americanisme, a French fantasy of modern American culture. This wealthy expatriate--the model for his friend F.Scott Fitzgerald's character Dick Diver in *Tender Is the Night*--gave lavish parties at his home on the French Riviera, the "Villa America", featuring themes of americanisme such as grilled waffles and corn, dancing the Charleston, playing jazz music and American-style cocktails. Murphy's oil and gold leaf painting on canvas "Villa America" (Figure 3) served as the gate through which his guests entered his parties. Painted as flatly as a sign board, this design of stars and stripes was intended as a self-portrait of Murphy's family in France; the stars were reduced from the number of states to the number of members of his family and the diptych format indicated their biculturalism.<sup>5</sup> Thus the symbol of a nation is rearranged to give expression to his personal experience of national identity. Murphy developed a unique style based on the brief training in

**3** Ibid., p.402

**4** Wanda Corn, "Identity, Modernism, and the American Artist after World War I: Gerald Murphy and Americanisme" In Richard Etlin, ed. *Nationalism in the Visual Arts* (=Studies in the History of Art, 29), (National Gallery of Washington, 1991), p.151

**5** Rick Stewart, *An American Painter in Paris: Gerald Murphy*, (Dallas Museum of Art, 1986), p.19

draftsmanship he had received as a student in the United States and his encounter with the avant-garde in Paris. The aesthetic of "machine art" as it was realized in the cool reduction of objects to lyrical geometric forms in works by the Purist painters Ozenfant and Le Corbusier, suggests a close precedent for Murphy's painting. The few works he painted were meticulously executed in a hard-edge style depicting mechanical imagery or mass-produced consumer products imported from America, such as the Gillette safety razor (Figure 4). In the eyes of his European admirers, who included Picasso and Léger, this mix served as a piquant expression of characteristics which they associated with modern American culture such as materialism, technological prowess, mass culture, directness of expression and a felicitous lack of refined European tradition. The modernist American identity which Murphy constructed for his paintings in the 1920s catered to the contemporary French imagination of America. This is not to deny the authenticity of the identity which the artist created for himself, but to acknowledge that this identity contained within it the mirror of the American otherness imagined by Murphy's French friends.

Perhaps the most well-known paintings of the American flag are those which Jasper Johns began painting in 1954 (Figure 5), thirty years after Gerald Murphy. The leading modernist critics Greenberg and Michael Fried did not regard Johns as a major American figure and in some respects he can be seen as an early postmodern critic of Abstract Expressionism, the paradigmatic movement of modernism. In Johns's flag paintings, Jonathan Harris sees a "mobilizing and mutating[of] the conventions characteristic of that 'essentially' American avant-garde, the Abstract Expressionists."<sup>6</sup> To restate this in a more literal way, Johns's brushy images of American flags were ironic caricatures of the American flags which were invisibly manifest in Abstract Expressionist paintings. What I mean by the oxymoronic "invisibly manifest" is that the abstractions of Jackson Pollock (Figure 6) and others were discursively situated in American society as precious national banners although they bear no traces of any flag imagery. Serge Guilbaut, Annette Cox and

other scholars have accomplished much in the area of exposing the relationship between these abstractions and their context in Cold War politics. Witnessing the diminution and scattering of European modernism during the Second World War, American critics and artists were inspired with the desire to raise the profile of their art in measure with the new prominence of American military and economic power. The appearance of undesirable European influence in American painting was dubbed Cubist space" and was expunged by such devices as the "all-over composition." In Greenberg's writing, Pollock's paintings were differentiated from French contemporaries and represented as intrinsically and powerfully American. A gendered dualism contrasted the virile and violent American artist to his effete and war-weary counterpart in France. The military milieu, which we saw in Hassam's nationalism and which lurks throughout modernism with the metaphor of the "avant-garde," returns here as American art usurps the leadership of contemporary culture of Western civilization in the vacuum left by the decline of France.

Later nationalist critics such as John McCoubrey furthered the process of naturalizing the Americanness of these abstract paintings: "The unity of our art lies deeper than style. It is not to be found in what American artists say, or even in what they intentionally paint, but rather in what springs from the edge of their consciousness .At the heart of every painting is the assumption the artist has made about its space..shapeless void, not an atmosphere or a palpable ambiance, but an emptiness."<sup>7</sup> In such writing, the development of American painting is totalized to an ahistorical metaphysic consummated in the work of Pollock and other Abstract Expressionists. This Romantic hermeneutic of national identity plants a mystical involuntary Americanness in the painting such a text gives the bizarre impression that Pollock's abstraction more closely resembles a work by a nineteenth-century American realist such as Eakins than it does a contemporary French abstractionist such as Soulages. Abstraction facilitates the expression of this kind of identity precisely because it avoids the banality of signifiers such as the colors or shapes of the flag;

<sup>6</sup> Jonathan Harris, "Modernism and Culture in the USA, 1930-1960" in Paul Wood, et al Modernism in Dispute: Art since the Forties, (New Haven and London, 1993) p.65.  
<sup>7</sup> John W McCoubrey, American Tradition in Painting, (New York, 1963), p.115

- ❸ Max Kozloff, *Jasper Johns*, (New York, 1967), p 17  
❹ Michael Crichton, *Jasper Johns*, (New York, 1977), p 28  
❺ Max Kozloff, "American Painting During the Cold War" (1973) reprinted in Francis Frascina, ed *Pollack and After, The Critical Debate*, (New York, 1985), pp 116-117  
❻ Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1955-1974*, (Ann Arbor, 1985), p 2  
❼ Crichton, *Ibid.*, p 28  
❽ Crichton, *Ibid.*, p 29  
❾ Kozloff, *Jasper Johns*, 1967, p 17  
❿ Kozloff, *Ibid.*, p 16  
❾ See William Glackens (1913) in Barbara Rose, ed *Readings in American Art Since 1900*, (New York, 1968)

these are sublimated to a universalizing rhetoric instrumental to hegemonic desires for American leadership of Western culture

This language of identity gains its strength from the obscurity with which the rhetoric of Americanness is shrouded and mystified. Conversely, when signifiers of nationality rise to crepuscular visibility in the stew of Johns's brushwork in a painting like "White Flag" (Figure 7) the effect is to neutralize the political aesthetic of Americanness. Or at least this is what much of the rhetoric accompanying Johns's work implies. For example, Max Kozloff wrote "he is presenting a thing rather than portraying a symbol" [8]. The implication is that the national identity denoted by the American flag pictured in such images is extraneous to whatever is important about the work. We are led to believe that Johns's obsessive painting of the American flag merely makes use of the flag as a convenient framework for an ironic intellectual inquiry into the nature of modernist painting and the act of representation. "Using the design of the American flag took care of a great deal for me because I didn't have to design it" [9]. The artist appears to invest his flag paintings with zero ideological content. "Instead of an arena of subjective human reflexes and editorialized sentiment dominated with allusions to man and his space, they conjured a plane laden with neutralized objects or images of objects." [10] My respond is to ask why, then, wouldn't the French tricolor have served just as well? The Johnstian rhetoric argues, "Any other flag, say of a state or another country, would reflect an obvious personal or aesthetic preference" [11]. Even Hassam had painted the Union Jack, the Brazilian flag and other allied flags. The fact that Johns's American flag was the only one among those of the nations of the world which could seem neutral is testimony to the success of the Americanization of modernism. Underlying the appearance of the normalization of the American flag in the 1950s, of course, lay the demonization of the Soviet hammer and sickle. But let us focus on the effects of the rhetoric which accompanies Johns's American flags; were his painted flags really that disengaged of the ideological connotations of the American flag? Before beginning the flags, Johns produced

compartmentalized reliefs that were apparently derivative of Joseph Cornell's work, but "he soon embarked upon a course of investigation uniquely his own. In 1954, he had a dream in which he saw himself painting a large American flag, soon after, he did his first one. In that impersonal image he found his self-identity" [12]. Thus, an oniric act of painting the stars and stripes induces a decisive breakaway from a smothering influence and an early epiphany of artistic identity. Personal artistic identity devolves from national identity. The oniric pledge of allegiance is then ritually reenacted as a fascinating conundrum of representation, "the flag image becomes something familiar and unfamiliar at the same, and therefore worthy of our notice. In the 1950s [the idea of painting a flag] seemed to many observers an absurdity: the American flag is many things, but it is certainly not art. Yet Johns presents a carefully worked, elegantly done painting. Such a painting is surely art—or is it? That becomes a problem for the viewer." [13] Thus, the discourse of a mystified American flag is opened up in the context of abstract painting, a context previously inappropriate for such discourse. Indeed, Johns's "enigmatic proxy" [14] of the flag enables a reverential contemplation of the American flag, displaced only by the assumption that the flag itself is merely a vehicle for complex mutations of perception and representation. "one sees, what appears to be a fossil of the [flag], whose lineaments are vaguely impressed or lost through some accidental imprint. Yet he does not offer a paleontological vestige of the national symbol so much as a reverie on surface and illusion, the relation of the parts to the whole" [15].

Both Hassam and Murphy contested the French influence which underlay their art, against what early twentieth-century Americans described as the lack of anything worthwhile in American art other than that which was borrowed from France [16]. Hassam apologized for his French style by foregrounding American anecdote and subject matter while Murphy mediated his identification with his adopted home in the French avant-garde by personifying French clichés of American culture. The yearning for a modernist American art in the 1920s received a setback during the 1930s—a decade of nationalistic

anti-modernism in the United States--but was reconstituted in a much more powerful form in the ideology and abstraction of Abstract Expressionism in the early postwar years. Through the complex interweaving of war, ambition and ideology, the critical theory of modernism and the artists and paintings which it promoted were constituted as an American cultural identity which transcended French influences and amalgamated a statement of universality commensurate with hegemonic aims of America in the Cold War. The American coordinates of this modernist universality were exposed in Jasper Johns paintings of the American flag. But by then art had become so thoroughly alienated from the awareness of its ideological perspectives that this exposure was simply lost in system of Wittgensteinian reflections on the nature of representation.

Political critique would emerge in the late 1960s with feminism, the civil rights movement and opposition to the Vietnam War in works such as Faith Ringgold's "Flag for the Moon: Die Nigger" of 1969(Figure 8). Ringgold demystifies the evasive and seductive ironies of the Johnsian national flag by addressing the nationalist politics inherent in the flag image from the perspective of African American identity. All nationalistic culture poses a threat to those who are marginalized. The jarring countermove of Faith Ringgold's flag painting stand among the evidence that the Americanization of modernism was no exception.

## 모더니즘의 미국화 : 영향, 성격, 변모

버트 윈터(Bert Winther) / 시라큐스대학교

보너니즘 비술의 대부분은 일타시피 20년대를 19세기 포랑스에 두고 있다. 미국에 있어서의 보너니즘의 양상은 1960년대 이후 포스터 보너니즘 비평의 물결에 의해 그 전모가 살살히 깨이어서 바라기 전인 20세기 중반 무렵까지 서 수면되어 오고 있었다. 그러나 이처럼 클리멘트 그린버그(Clement Greenberg)<sup>15</sup>는 비슷한 미국 양식주의 비평가들에 의해 명색시되어 유익 위와 같은 비술시의 전개는, 나분히 모호한 편념문학 면모를 폐지하지 못하고 있다. 그럼에도 미국 포랑스에 의해 주도된 문화적 보너니즘은, 수성문학이나 만(反)자구문학을 바탕으로 충충 파리와 뉴욕에서 밟아온 보너니즘 현상에 시각이 고정될 수 밖에 없었던 것으로 미루어, 본질적으로 파악된 구조를 빌 수 밖에 없는 것일 것이다. 이런 상황의 한 단면을 주명하기 위해 이런 불을을 던져볼 수 있다. 어떻게 이러한 보너니즘의 역사는 미국의 문화적 정체성(identity)과 그로부설되리 있게 설립할 수 있었던 것인가? 아마도 미국 문화의 신화 지향 또는 현실이 지닌 특수한 층민들이 미국적 보너니즘의 현상을 낳게 하는 중요한 토양의 이향을 했을 것이다. 좀더 추리해 보면, 북미 대륙의 현시적 운명(Manifest Destiny)이라는 이데올로기의 확실치 않은 미래에 놓여 있는 불명료한 신리를 향한 끊임없는 주구의 보너니즘적 전조(前兆)일 수 있다는 견문에 이른다. 또한 해설도 블룸(Harold Bloom)의 「영향력으로부터의 도파(Anxiety of Influence)」에서 찾아 보는 선조(forbears)의 개념으로부터, 자아 구분의 깨달음을 활용하는 현대적 인간의 끊임없는 수요에 의해지도. 그 세계-미대륙을 신세계라고 칭한 것에 만하는 용어로, 유령을 기리킴 와 같은 시으로하고 하는 미국적인 의도가 암시되고 있다. 더욱이, 미대륙의 워주비니와 아포리가 이번 종류를 지배하게 된 강파는, 고생 이후 보너니스트들에게 의한 원시주의(primitivism) 통합과도 필적 현미현 홍미로운 미국을 이룬다. 결과 미국 사회가

자본주의 체계를 수용하게 된 것 역시, 이사를 통해  
자본주의 사회에서 떠나는 예술가들이 전달해온  
진정적인 예술 - 즉 엘리트적 기독교인의 개종과 배스  
비디어의 산물인 가치 문화를 중재하는 입구 - 을 사회  
구조상 더욱 필요하게 되었다는 것은 시사하는 것에  
다를 이니다.

이리한 구조적인 심함은 미국 내에서의 보더니즘의 수명을 더욱 연장하게 했으지도 모른다. 오히려 성취론적인 입장에서의 자기 성체성을 외워하는 유동적인 방법을 세시하지 못함을 명심해야 할 것이다. 미국의 역사에서 보더니즘의 이번 특성화 양식을 위한 분위기 있었던가? 특징한 예술작품들이 민족주의와 보더니즘 사이의 긴장을 어떻게 반영하고 있는가? 이러한 자기 성체성의 고단한 뼈수는 기대인 보더니즘이라는 공분의 텁 속에 끼워 넣기 위한 쟈黠의 하나로, 나는 성조기의 양식을 토대삼아 미국적 보더니즘을 설명하고자 한다. 미국의 역사가를 그대로 재현하고 있는 미술작품은, 국가적인 주제상과 미국적인 보더니즘이라는 문제의 탄생에 있어, 당연히 중요한 자리를 차지하고 있음이다. 첼드 헛삼(Childe Hassam)은 1880년대에 파리에서 수학하였고, 1890년대에 들어와 미국에서 가장 잘 알려진 인상주의의 한 사람이 되었다. 20세기 초반에 있어서의 그의 작품들은 전전히 후기 인상주의의 개일보를 발전하고 있었는데, 1913년 화제를 일으킨 아모리 쇼(Amory Show)를 통해 빌려들어 온 유럽의 보더니즘적 강향에 대해, “어린 애 같은 징단에 불과할 뿐이며, 위신적”이라는 멀로인 축해 버리면서, 이같은 최근의 동향에 동조할 수 없다는 것을 표명했다.) 1916년 조셉 맥스페든(Joseph McSpadden)이 출간한 ‘미국의 유명한 작가들 (Famous Painters of America)’이라는 세부의 인보 중 헛삼에 대해 다루고 있는 부분은, 신 대통령인 유태시즈 그랜트(Ulysses S. Grant)의 전기에서 인용한 “나는 미국인이야!”라는 서구로 시적되고 있다.

햇삼은 그 자신의 예술가적 입지를 정치인이자 군부 영웅인 그랜트와 같은 위치에 두고 있는 것이다

“나는 내 자신을 설명하기에 이처럼 적합한 말은 없다고 생각한다. 나는 다른 누구보다도 이런 말을 할 권리가 있다.”라는 말로도 미루어 짐작할 수 있다.<sup>2)</sup> 맥스페든은 이같은 선천본적 자기 평가의 태도를 작가의 가계의 배경과—그의 선조들은 유명한 작가인 나다니엘 호오돈뿐 아니라 조국을 위해 전쟁에 참전한 사람들을 포함하는 거의 메이플라워 시절까지 가계가 거슬러 올라간다고 한다—미국의 전원 풍경을 묘사하는 것에 대한 햇삼의 개인적인 기호를 들어 뒷받침하고 있다. 그러나 햇삼이야말로 “여느 과거, 혹은 현재의 미술사에서 찾아보기 힘든 가장 전형적인 미국적 작가”라고 하는 맥스페든의 주장 아래, 현지한 프랑스 인상주의의 흔적이 햇삼의 작품 전면에 드러나고 있음을 간파해서는 안될 것이다. 여기에 바로 민족주의적 수치가 있는 것이다. 그러나 1차 대전에의 미국의 참가는 신나는 보상의 경험을 제공해 주었다. 햇삼의 미술이 프랑스 회화에 빛지고 있다면 지금은 프랑스의 국가적 안전이 미국에 빛을 지고 있는 형편이 된 것이다. 1차 세계대전에서 얻은 국제적인 공신력에 대한 자부심에 선동되어, 햇삼은 미국 전역에 도래한 애국주의의 바람에 광의하며 그의 장기인 프랑스 인상주의를 전개해 보인 것으로 요약할 수 있다. 그는 1차 세계대전에의 승리를 축하하기 위해 1917년과

1884년에 뉴욕에서 있었던 군사적 장관으로 거리 곳곳에 걸린 연합국 국기를 묘사한 연작을 제작하기 시작한다. 물론 미국의 국기가 가장 돋보이도록 하였으며, 일부에는 연합국 국기들 위에 성조기가 펼리이고 있는 것도 있다. 1917년의 〈국기의 날〉(도판 1)이라는 제목의 작품은 미국이라는 나라 외의 어떤 다른 나라의 국적도 드러내지 않는다 : 바람에 나부끼는 성조기가 주변의 대기에 흡수되고 있어, 마치 애국주의가 무슨 기상학적 여건인 양 다루어지고 있다. 이 작품은 프랑스의 민족주의를 감성적으로 표현한 모네(Monet)의 1878년작 〈6월30일을 기념하여〉(도판 2)와 흡사하다. 두 작품 모두 민족주의적 열기를 표현

하기 위해, 번득이는 빛의 효과와 활기있는 필력을 보여주는 인상주의 기법을 이용하고 있다. 양식은 유사하나, 단지 국기를 사용함으로 해서 그 속에 담고 있는 주제적 국가의 모습만이 바뀌어져 있을 뿐이다.

그림의 배경이 되는 화면으로부터 상당한 거리감을 느끼게 하는 강하고 두터운 필법이, 이러한 작품들로 하여금 이후 클리멘트 그린버그 같은 모더니스트 미술 비평가에 의해 19세기 파리의 에두아르 마네(Edouard Manet)로부터 20세기 뉴욕의 채슨 폴록(Jackson Pollock)에 이르는 미술사상 중요 한 양식사적 변천기, 즉 소위 ‘복직론적 진보(teleological progression)’의 범주 속에 포함되도록 한 것이다. 그러나 그린버그로서는 햇삼이 그 프랑스식 화

풍이 한계를 결코 뛰어넘지 못했기 때문에, 그에 대한 별다른 인식이 없었을 것이다. 현대 미술의 양식적 해석에 있어서 1차 세계 대전이 끝난 직후의 “역사적인 순간”에만 급급하는 그의 화풍은 40년이나 뒤떨어진 지진아의 그것이라고 할 수 밖에 없기 때문이다. 이러한 연유로 햇삼의 성조기 그림과 사실상의 그의 전 생애가 모더니스트 역사에 있어 하나의 희생물이었다고 할 수 있으며, 따라서 로버트 헨리(Robert Henri)의 여덟으로 시작되는 경향을 띤 20세기 미국 미술사의 연대보의 대부분에서 햇삼의 존재는 삭제되어 있다. 그럼에도 불구하고, 윤리시즈 그랜트에 대한 그 자신의 비유와 승전을 축하하는 국기의 묘사에 의한 군부적 테제는, 그가 다른 많은 전위주의자들과 공유한 예술가적 민족주의 내지는 애국주의의 열기를 불리일으키는 테에 한 몫 했다고 볼 수 있다. 그러나 이들은 종전 직후의 상황에 관한 한 가장 미국적인 현대 미술을 확립시키려는 강한 의지와, 이를 서구 세계의 선봉적인 아방가르드로 발전시키고자 하는 그린버그 비평의 초점과는 여전히 확연한 거리를 둘 수 밖에 없다.

1차 세계 대전의 결말과 함께, 햇삼이 보여준 미국적 문화의 정체성에 대한 새로운 신념은 이후의 세대들 사이에 점차로 퍼져 나가게 되었는데, 이러한 명백한 미국적 주체성을 현대적인 회화의 양식 위에 끌어안은 사람이 바로 세릴드 머피(Gerald Murphy)라는 작가로, 역시 미국 성조기를 그림으로써 민족주의적 감개를 표현하는 작업을 하게 된다. 그러나 미국을 “기회”를 제공하는 나라로 인식했던 인상주의자들과



2

② Joseph Walker McSpadden,  
Famous Painters of America,  
(New York, 1916), p 397

도1 Childe Hassam 〈Flag Day〉  
캔버스에 유화 1917  
도2 Claude Monet 〈Rue st Denis  
Fête Nationale〉  
캔버스에 유화 1878

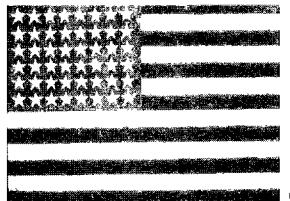
도 3과 도 4는 미화는 프랑스에 거주해 살면서 작품을 활동하였고 주로 베니스 활동을 위해서 그림을 그렸다. 도 3은 워나 코른(Wanda Corn)이 시각한 미국 마친가시로, 당시 고구에 있을 때 보파도 빌라 빌리에서 있거나 때나 한자로 전영적인 미국인이었다. 미화는 프랑스인에게 있어 현대 미국 문화에 대한 확장을 의미하는 주제인 '아메리카나움(Americanism)'을 표현하는 내용에 창작한다. 이 부유한 미국인 이는 당시 그의 친구였던 토스터 퍼스케린드의 '밤자란 부드러운(Tender is the Night)'의 주인공 뉴타운의 모델이 되었기 때문에 프랑스의 리비에리에 위치한 그의 사내 빌라 아메리카에서 호자처럼 일회용 제품이 americanisme에 걸맞은 주제와는 아니었지만 유수수 같은 유식을 자리하고 간식과 종을 주문 했었고, 샌드위치와 아메리칸 스테이크의 개념을 알았다고 한다. 샌버스 위에 가루와 물과 일으로 친한 빌라 아메리카(도 5)라는 작품은 그 같은 인체미나 소재만은 사람들을 끌어들이는 몸값은 약한 편은 하였다. 개시위치를 알게 되려면 이 그림은 프랑스에서 살고 있던 미화의 기록이나 손상화처럼 빙그레는 베이히에 빌라 뉴타운을 도입한 것이라니 상상의 범위 미국주의 수태신 그의 가족 수에 따라 그려지고 그 수 쪽으로 만들려는 화면은 아름의 이중문화주의로 암시된다. 그 곳 상조기라고 하는 초기의 상징은 미국의 개인적인 강원에 의거한 표현을 위해 제작된 것이다라고 할 수 있다. 미화는 미국 역사의 깊은 수사기간 동안 혼령민은 정인식 기술과, 파리에서 개발한 아방가르드의 깊이라고 할 수 있는 두 가지 양식을 빙진시기 나갔다. 오상방(Ozenfant)이나 르 콘크리시옹(Le Corbusier)과 같은 순수주의(Purist) 기계론의 작품에 나타나듯, 화면은 시베하듯 대상의 수를 세한사기 감상적인 기하학적 형태로 이끌어 나가는 개개인 미술의 삼미주의가 미화의 회화와 가장 가까운 선례라고 할 수 있을 것이다.



4

도 5를 묘사하기 위해 새롭게 제작된 것이다. 폐카소와 레제를 비롯한 유럽의 전미지들에게 있어 이같은 이미지는 불진만능주의, 태양문지가 우선하는 사회,

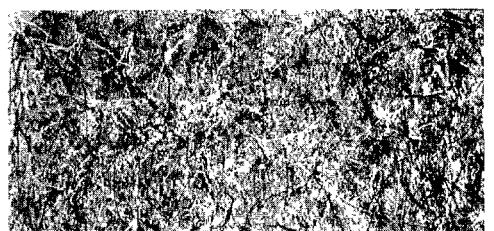
미미티어의 문화, 그 표현의 적극성과 정제된 유화의 전통을 고집하게 적합한 것으로 이해. 뿐만 아니라 미미티어에게 본 현대 미국 문화의 '주제'를 시나리오하게 표현할 것으로 인식되었다. 1920년대에 그의 작품을 통해 미화가 보여준 현대적인 미국의 정체성을 현대의 프랑스인들이 기리는 미국에 대한 애정이며 영향하는 것이라 할 것이다. 이는 작가 그 자신의 주제적인 해석에 대한 믿음이 없어서가 아니라, 미화의 프랑스인 풍토를



5

에 의해 인식되어 온 americanism, 주제인의 사용에 반영된 미국이라는 나라의 정체성을 인식하기 위한 이로로 보인다.

이마트 가장 잘 알려진 성조기 그림은 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 작품이 아닌가 싶다. (도 6) 그러나 존스는 미팅가들인 그림보다는 미국인 트리니다드(Michael Fried)는 존스를 당시 회단을 주도하던 중요한 작가의 한 사람으로 취급하지는 않았지만, 그는 분명 보더니즘의 이전에서 가장 아동적인 흐름 중의 하나인 주제표현주의를 존스로 보단의 관심에서 병기할 수 있었던 존재로 인식된다. 존스의 성조기 그림은 존나틴 해리스(Jonathan Harris)에 의하면, "가장 궁주적인 미국의 아방가르드, 즉 주제표현주의자들의 동일본인적인 집단의 '뉴'를 표현하고 있는 것이다.



6

나마 이를 좀더 뛰어 들어서 얘기하자면, 성조기를 봇으로 표현한 이미지들은 대부분의 주제 표현주의 회화에서 눈에 띠지 않으면서도 현저히 성조기의 철학한 개혁 가치라는 면이 보인다. 여기에서 이 '눈에 띠지 않으면서도 현시현'이라는 보수적인 이유는, 색을 봉화(도 7)를 비롯, 주제주의를 신봉하는 여러 작가들이 전혀 국가의 이미지를 사용함이 없이도 미국 사회에서 중요한 민족화 운동가들은 위치를 자연히 차지하게 되는 현상을 말함이다. 씨어지 길버트(Serge Gilbert), 아네트 콜스(Annette Cox) 등의 학자들이 종신 후 냉전 시기에 있어서의 환경적 요인과 추상 회화와의 연관 체계를 연구, 공개하게 되었다. 2차 세계

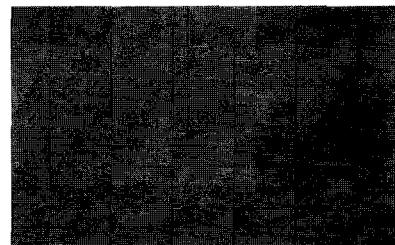
대전이 진행되는 동안 유럽의 모더니즘이 점차로 봉고되어 가는 것을 목격한 미국의 비평가들과 예술가들은, 미국의 막강한 군부력과 경제력에 힘입어 예술에 있어서도 같은 직위를 차지하려는 욕구를 가지게 된다. 미국회화에 있어서의 원치 않은 유럽 화풍의 등장은 큐비스트 공간이라는 이름으로 칭해지게 되었고, 곧 소위 전체 구성(all-over composition)이라는 기구에 의해 삭제되게 되었다. 그린버그의 글에 의하자면, 폴록의 회화는 프랑스 현대 화풍과는 전혀 다르며, 본질적으로 강한 미국적 냄새를 풍기고 있다. 이로 인해 짚고 폭력적인 이 미국 작기와 전쟁에 지친 쇠잔한 프랑스인들과의 이원론적인 대조가 이루어지게 된다. 우리가 핫삼의 경우를 통해 바라본 민족주의의 배경과 아방가르드의 암유(暗喻)와 함께 내재되어 있는 군부적인 주위 환경이, 프랑스의 쇠퇴로 인한 서구 문명의 전공상태에서 미국 미술을 현대 문화의 진보적인 존재로 자리잡게 한 것이다.

이후에 존 맥쿠브레이와 같은 민족주의적 비평가들에 의해 이러한 추상 회화의 미국적인 면모를 더욱 자연스럽게, 혹은 당연하게 만드는 과정이 진행되게 된다. “우리 미술이 가지는 통일성은 단순한 양식의 진보만이 아니라 그 이상의 어떤 것을 함유하고 있다. 이것은 미국의 작가들이 표명하는 것, 혹은 그들의 의도적인 작품에서 발견되는 것이 아니라, 그들이 지니는 의식의 테두리에서 솟아 나오는 것이다. 모든 회화의 중심부에 각각의 작가들이 마련한 공간에의 추정이 있다. 이는 환경이나 분위기가 아니라 비어있음으로 인한 공허라고 할 것이다.”<sup>7)</sup>

이러한 글에 의하면, 미국 회화의 전개는 폴록을 위시한 추상 표현주의자들의 작품에서 완성된 역사적인 형이상학으로 축약된다. 국가적 정체성에 관한 이 낭만적인 해석은 불가사의하게도 무의식적이라 할 수 있는 미국적인 면모 내지는 미국화를 각각의 회화 작품에 심는 역할을 하게 된다. 이러한 텍스트는 놀랍게도 폴록의 추상이 술라쥐(Soulages)와 같은 프랑스 현대 추상주의자보다 에이킨스(Eakins) 등이 19세기 미국 사실주의자와 더욱 닮아 있다는 인상을 준다. 추상주의는 이같은 정체성에의 표현을 조장하게 되는데, 이는 염밀히 말해 성조기에 보이는 색상이나 형태 등의 의미소의 진부함을 배제하기 때문이라 하겠다. 이러한 의미소들은 사실 서구 문화의 주도권을 움켜쥐려는 미국의 지배욕에 관한 보편적 설득 어법으로 나타날 가능성을 지닌 때문이다.

정체성의 언어는, 미국적인 설득 어법이 불가해한 것이라는, 혹은 그 불명료성에 의해 더 한층 힘을 얻

게 된다 역으로, 국가를 상징하는 의미소들이 그 두터운 필법으로 인해 현저하게 드러나 있는 제스퍼 존스의 <백기>(도판7)와 같은 작품에서는, 오히려 미국적인 정체성이나 심미주의가 다분히 중화되어 있다. 혹은, 적어도 존스의 작품이 설득 어법의 정도로서는 이것이 전부라고 하 는 것이 맞을지도 모른다. 막



7

스 코줄로프(Max Kozloff)의 말을 예로 들자면, “그는 그저 상징물을 묘사하기 보다는 그 이상의 어떤 것을 나타내고 있다.”<sup>8)</sup> 이 문구의 의미는 존스의 작품에서 그려진 성조기의 이미지로 인한 국가적 정체성은 사실 이 작품이 가지는 중요성과는 관련이 없다는 것이다. 존스의 거듭되는 미국 성조기 그림에서 국기의 이미지는, 실상 모더니스트 회화의 성질과 그 재현하는 행위에 대한 명석한 풍자적인 물음을 나타내기 위해 차용한 편리한 소도구일 뿐이라는 결론에 이르게 된다. “성조기의 도안을 이용함으로 해서 나는 따로 무엇인가를 특별히 도안할 필요가 없었다”<sup>9)</sup> 작가는 그 자신의 성조기 그림에 전혀 어떠한 관념론적인 내용을 수여하려 들지 않는다. “주관적인 인간성이 반영되거나, 인간과 그가 지배하는 공간에 대한 언급으로 뉘벼벽된 개인적인 사설에 비하면, 내 작품들이 불려 일으키는 것은 중립적인 대상, 혹은 그 대상의 이미지를 담은 하나의 평면이라고 할 수 있을 것이다.”<sup>10)</sup>

여기에 대한 반응은 이렇게 묻는 것이다. 그러면 프랑스의 국기를 그린 것은 왜 존스의 작품과 같은 갑홍을 주지 못하는 것일까? 존스적인 미문은 이렇게 논증해나갈 것이다. “다른 기, 예를 들어 주를 상징하는 기나 다른 나라의 국기를 쓴다면 개인적이거나 심미주의적인 기호를 반영하는 것”이다.<sup>11)</sup> 존스의 성조기가 다른 어느 나라의 국기보다도 더 중립주의적인 인상을 줄 수 있었던 이유는 미국적 모더니즘이 이룩한 폐거 때문이랄 수 있을 것이다. 1950년대에 미국의 성조기가 정당화되면서, 물론 소비에트의 망치와 반원형 국가 도안은 냉전 시대와 더불어 대중의 적으로 둔갑하게 된다. 한편 존스의 성조기가 수반하는 미사어구의 효능에 대해서도 촛점을 맞출 필요가 있다. 그의 이 채색된 성조기들이 정말 이것이 상징하는 관념론적인 의미를 제거할 수 있었던 것일까? 성조기 그림을 제작하기 이전에 존스는 조셉 코넬(Joseph Cornell)의 작품과 유사한 분리된 부조를 만들었으나, 곧 독특한 그 자신만의 탐구를 진척해 나가게 되었다. 1954년에, 그는 자신이 거대한 미국 국기를 그리는

7 John W McCowbrey,  
*American Tradition in Painting*,  
(New York, 1963), p 115

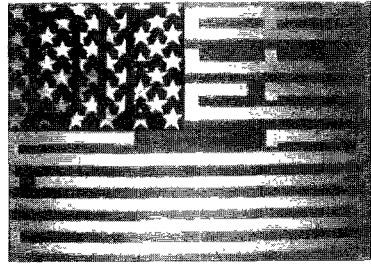
8 Max Kozloff, *Jasper Johns*,  
(New York, 1967), p 17

9 Michael Crichton,  
*Jasper Johns*, (New York,  
1977), p 28

10 Max Kozloff, “American  
Painting During the Cold War”  
(1993) reprinted in Francis  
Frascina, ed *Pollock and After*  
*The Critical Debate*,  
(New York, 1985), pp 116-117

11 Roberta Bernstein, *Jasper  
John's Paintings and Sculptures  
1954-1974* (Ann Arbor, 1985),  
p 2

도7 Jasper Johns <White Flag>  
엔코스틱, 콜라주 1955/4



8

⑫ Crichton, *Ibid.*, pl 28

⑬ Crichton, *Ibid.*, p 29

⑭ Kozloff Jasper Johns, 1967, p 17

⑮ Kozloff, *Ibid.* p 16

⑯ See Williams Glackens (913) in Barbra Rose, ed. *Readings in American Art Since 1900*, (New York, 1968)

도8 Faith Ringgold, *Flag for the Moon, Die Nigger*, 캔버스에 유화, 1969

물은 무게 된다. 얼마 나가 없이 그는 첫 성조기 그림을 완성해 보인다. 이 비개인적인 이미지 속에서 그는 자신의 정체성을 찾게 된 것이다. 1967년 아파한 인유로 그려진 빨간 줄무늬는 그에게 있어 앙헬리코 미술 위안에 어떠한 것으로 부탁도 빚어날 수 있는 들판 같은 아이디어는 배경이 되었고, 예술가로서의 암시를 굳히게 하는 개성을 만날 때 깜션이다. 국가가 지니는 정체성으로부터 한 개인이 예술가가 정체성을 뛰어넘게 된 것이라. 이 시 단순한 꿈으로 인한 충순(忠順)의 서약은 물과운 세헌의 수수께끼를 만족하게 하였으며, “깃발의 이미지를 우리에게 이속한 것일 수도, 혹은 진짜 다른 것일 수도” 있으므로, 나서 헌민 재고할 이지도 남긴다. 1950년대에 국기는 브린더는 기발한 생각을 많은 관객에게 있어 하나의 어리석은 충동에 불과하던 것이라. 미국의 성조기 - 여러 가지 의미로 쓰여지지만, 분명히 예술이라고 볼 수 있는 것은 아니다. 그럼에도 존스의 회화는 신중하게 세워진 흥당인 그림이다. 이러한 작품이 진정 예술일 수 있는지 아는지를 가리는 것은 관객의 문제일 수 밖에 없다.<sup>13)</sup> 그러나 1960년대, 성당 수 선마사 브리어먼 미국 성조기의 장면 과정에 대한 논의는 그린 논의를 무색화한 것으로 만드는 주제화 회화라는 물결에서 파악할 수 있다. 사실 존스의 “불기해한 내용들”<sup>14)</sup>로서의 성조기는 두가 자체가 단지 인식과 세헌이 복잡한 변화를 위해 대개 제작되는 선전적 가상 아래에서만 경건한 상관적 미학으로서의 성조기가 될 수 있는 것이다. “우기·파괴·하는 화작은...” 이상이 비단히 씩히지 있거나, 어떤 통합적인 뉘앙신에 의해 기의 차위가 있음을 우리는 본다. 그러나 그는 화작과 같은 전제로서의 국가의 성장을 드러내기보다는, 평민과 환영(illusion)의 문제, 진재에 대한 각 부분들의 관계 등에 관한 하나의 광성을 제공한다.<sup>15)</sup>

20세기 초기의 한 미국인이 표시했듯, 현재 미국의 예술에 있어 분풀없는 어떠한 것이라도 프랑스에서 빌려온 것보다는 낫다는 원래는 아랑곳 없이 헛삼과 미끼는 그림의 작품 속에서 보여나는 바와 같이 프랑스의 영향을 서로 거두고 있었다.<sup>16)</sup> 헛삼이 미술작업 주제나 인화 등을 화면에 옮김으로써 그가 맨은 프랑스의 영향을 감출려고 했었다면, 미끼는 미국의 문화에 대한 프랑스인들의 인상을 표현하는 것으로 시선의 입지를 정당화하였다고 볼 수 있다. 1920년대 미국 보더니스트 예술을 위한 갈망은 1930년대 미국의 민족주의적 반(反)모니터시즘 - 의 전 민족주의적 혁신과 충돌하게 되었다. 그러나 전후 초기 시대에 추상 표현주의의 관념론과 주상이라는 강력한 형식에 의해 이는 다시 새장워된다. 신생과 이방, 그리고 퀸덤은

이로 운동·뒤집힌 뒤집힌 양상을 갖으면서, 모니터즘의 이론과 예술기술, 그들의 작품 등은 차차 미국의 문화에서 정체성을 차지하는 난개에 이르고, 이 문화에서 정체성을 노획한 프랑스의 영향권을 빼어나 냉정 시기의 미국의 세미유과 미래하는 모던 타당한 정당화된 상황을 유추하게 됨을 것이다. 존스와 존스의 성조기 그림은 모니터즘의 인연과 깨장을 번영하고 있다. 당시 미술은 대체로 고집을 인식하는 것으로부터 전자처럼 빛이자 있기 때문에, 그러한 노출은 세헌의 성질에 대한 비트겐슈타인적 속고의 세계 속에서 긴장을 놓 짓고 방황하게 되는 결과를 낳았다.

1960년대 후기에 페미니즘의 불안과 함께 정치적 평론이 사회 일반에 대두하게 되고, 인권 운동이라는 차 배이스 링골드(Faith Ringgold)의 「나을 위한 것 말(Die Nigger)」(1969, 도판 80)과 같이 브랜드남침을 반대하는 주제 등이 등장하게 되었다. 링골드는 이 그림에게 미국인이라는 정체성을 부여한 것 말이 이미지에 전진적인 정치문제를 인급함으로써 존스의 국가가 가진 교묘하고 비혹적인 아메리칸을 디자인비화시켰다. 물론 민족주의적 문화는 주변부의 사람을 예개는 위협이 되는 것이다. -증가적인 반대구국론씨의 베이트 링골드의 것 말 그림은 모니터즘의 미국화가 완전하다는 것을 확증하는 맹목적 증거이다.

## 모니터즘의 미국화(美國化) : 영향, 성격, 변모에 관한 질의

오진경 / 이화여자대학교

우선 Winther교수께서 미국시 모니터즘이 정체성을 이야기하기 위하여 성조기의 세헌을 보이고 있는 작품들을 채택하고 있는 점은 눈치는 실득이 있게 전개시키나 여기에 아주 칙질한 예 있다고 생각된다. 살상 성조기만은 그 이미지 자체가 미국인의 삶과 성지에 직진된 모티브로 없을 것이기 때문이다. 현대미술의 호흡 속에서 스스로의 정체성을 펼쳐보려 하았던 미국인들의 입장에서는 이러한 국가적 의미를 지닌 테마를 통해서 그 목적을 이룰 수 있을 것이라고 생각했을 것이다. 그 뿐에도 불구하고 교수께서는 민족주의적 내도로시 제작된 헛삼(Childe Hassam)이나 미끼(Gerald Murphy)의 성조기 그림이 어떤 점에서 전 프랑스미술의 영향으로부터 벗어날 수 없었다는 점에서 신성한 정체성을 이야기하기 어렵다는 점을 시작하셨다. 또한 오히려 이를보더라도 구체적인 것 말의 형태는 지니면서

도 국가적 상징물이기보다는 일부전(illusion)에 관계된 평면으로서의 의미를 추구한 존스(Jasper Johns)의 성조기가 전후 추상표현주의에 버금가는 미국적 모더니즘의 정체성을 보여준 대표적 예가 될것이라는 견해를 보여주셨는데 타당한 논지라고 생각된다. 따라서 이자리에서의 본인의 질문은 성조기에 촛점을 뒀추신 교수님의 발표내용에 관한 것이기보다는 미국적 모더니즘의 정체성이라는 확장된 범위에서 일종의 보충설명 내지는 교수님의 개인적인 의견을 부탁드리는 입장이 되겠다.

〈질의1〉 미국의 현대미술의 흐름속에서, 그 정체성을 이야기할 수 있는 모더니즘의 예를 재스퍼 존스나 전후 추상표현주의를 거슬러 올라가 1910년대의 뉴욕의 짧은 예술가들의 행적에서도 찾아볼 수 있지 않겠는가 하는 점이다 물론 이들이 모더니즘미술을 알게되고 그들의 예술세계를 발전시켜나갈 수 있었던 것은 1913년의 아모리 쇼(Armory Show)를 계기로 뉴욕에 온 뒤상(Marcel Duchamp)이나 피카비아(Francis Picabia), 글레이즈(Albert Gleizes) 등의 프랑스 미술가들의 고무에 힘입은 것이 사실이다. 그러나 실상 이들 유럽의 모더니즘을 소개한 미술가들이 야말로 뉴욕에서 받은 인상에 의해, 테크놀로지의 사회인 미국이 앞으로의 미술계를 이끌어갈 박대한 잠재력을 지닌 나라이름을 강조했었던 인물들이고 피카비아의 기계 이미지나 뒤상의 레디메이드가 세작되어진 것도 바로 뉴욕의 분위기속에서였다고 할 수 있다. 츄리 히다다의 출범 이전에 뉴욕에는 이미 다나적 정신이 깁돌고 있다고 볼 수 있으며, 1915년을 전후하여 왈터 아렌스버그(Walter Conrad Arensberg)의 살롱을 중심으로 모였던 짧은 미술가들의 예술행위들이 미국 모더니즘의 흐름에서 중요한 위치를 점유하지 않을 수 없었다고 본다. 스티글리츠(Alfred Stieglitz), 드 자이 야스(Marius de Zayas), 만 레이(Man Ray) 그리고 모든 샘버그(Morton Livingston Schamberg)와 같은 작가들의 경우, 물론 그들의 예술적 태도가 탈국가적이고 범세계적인 성격을 지니는 까닭에 1920년대에는 매튜 조셉슨(Matthew Josephson)과 같은 민족 주의적인 차원에서의 예술정신을 설파한 이들에 의하여 비난받기도 하였다. 하지만 그들이 보여준 추상작업들이나 기계적 이미지들은 비록 뚜렷한 미국적 정서를 보여주는 것은 아니라고 하더라도 단순히 유럽모더니즘을 모방하는 것으로 간파할 수 없는 독자적 특성을 지니고 있기도 하다. 이러한 점을 기계문화가 빌랄한 자신들의 사회속에서 얻어진 개인적 경험을 바탕으

로 유럽 작가들로부터 습득한 예술적 방법들을 통하여 보다 본질적인 예술의 문제에 접근하여 했던 보더니스트적 태도로 볼 수 있지 않을까 싶은데, 이 점에 대한 교수님의 견해를 부탁한다.

〈질의2〉 거의 같은 맥락에서, 미국의 현대미술을 이야기할 때 자주 기본되어지는 스튜어트 네이미스(Stuart Davis)의 경우에 대해 생각해 보는 것도 흥미로울 것 같다. 교수님께서는 제럴드 머피(Gerald Murphy)의 작품 중에 등장하는 산업사회와 매스 미디어에 관계된 이미지들이 결국은 외국인들, 특히 머피가 더욱 미국인답기를 원했던 프랑스 친구들의 눈에 비친 미국적 이미지를 그린 것이라고 해석하셨고, 따라서 그것을 자발적인 미국적 정체성에 의거한 표현으로 보기가 어렵다는 지적을 하셨다. 여기에서 생각해보고 싶은 점은, 머피의 작품과 양식적으로 많은 유사성을 보여주면서 대중문화에 관계되는 상품이미지나 만화이미지 등이 빠삐에 펠레(papiers-colles)된 이미지처럼 그려져있는 데이비스의 작품들을 우리는 어떻게 보아야하는가 하는 점이다. 머피의 경우처럼 타인의 눈에 비친 미국적 이미지를 큐비즘 공간에 접합시킨것으로 보아야 할 것인가? 데이비스의 아버지가 'Huit' 그룹 맴버였던 글래肯스(GLackens), 쉰(Shinn), 슬로안(Sloan) 등이 예술부 기자로 있었던 Philadelphia Press의 디렉터였고, 데이비스 스스로도 잡지의 삽화가로 일했었다는 사실을 생각해볼 때, 우리는 그가 성장과정부터 산업화와 매스미디어 문화에 친숙해져 있었음을 짐작하는 데 어렵지 않을 것이다. 데이비스는 "나는 내게 흥미를 주는 우리나라(미국)의 특수한 양상을 그리기위하여 많은 이들이 그러했듯이 보편적 타당성을 지닌다"고 어겨지는 현대 프랑스 회화의 방법들을 사용한다라고 이야기하였다. 이러한 사실들을 고려해볼 때, 그가 자신이 속한 사회가 시대속에서 알고 얻은 개인적 경험을 토대로 큐비즘(Cubism)이나 퓨리즘(Purism)등 유럽미술로부터 이끌어낸 방법을 통해 미국적인 예술을 추구하고자 했다고도 볼 수 있겠는데, 그 점에 대한 교수님의 의견을 듣고 싶다

佐藤道信 / 東京藝術大學

## 西歐のモダニズムと日本近代美術

通常日本で「近代美術」といふ時には、ほんと明治維新政府が樹立された1868(明治元)年以降の美術をいい、第2次大戦後の美術を「現代美術」といっている。政治的な時代区分に美術も従う形になっている譯だが、何をもってその根據とするのか、美術的定義の基準についてには、また諸説入り乱れている。たた、いわゆる「近代化」か、發展史觀にもとづく西歐の諸制度の移植と不可分の關係にあるという点での認識は、一致している。

日本における近代美術研究は、近年、とくにこの数年の間に、大きくなっている。その變化の一つの証明となったのが、1989年に刊行なれた北澤忠昭氏の著書『眼の神殿』である。北澤氏はここで、美術の作品だけでなく、美術批評や美術史研究、あるいは博覧會や展覽會、美術館・博物館・美術學校といった機構整備など、明治維新後の美術をめぐる様様な動きが、西歐から移植された「美術」という概念にもとづく「美術の制度化」として捉えられることを、明快に示した。それから、政府の上層による近代國家體制整備の一環として行なわれたことから、美術に対する研究も、これまでの藝術論的・造形論的な研究から、政治・經濟・社會など、廣範な領域をとりこんだ立體的な研究へと、急速に變貌していく。こうした社會學的な視點を入れた研究は、現在の世界的な動向でもあるが、これによって、日本近代美術の再検討の作業は、理論研究と近年さかんに行なわれている新たな資料探査とか、極めて有效地にかみ合いつつある。

西歐のモダニズムと日本の近代美術との關係を語るのであれば、本来は洋画と西洋系美術を中心にして語るのか妥当とも思ふが、ここでは、そうした制度的な問題や傳統系の美術も含めて、見てみることにしたい。したがって、西歐あるいはヨーロッパの「モダニズム」の解釋も、ここではフィーリスム

以降といった狹義ではなく、最も廣い意味での「西歐近代」として語ることにしたい。

まず明治以前の日本への西洋美術の移植状況を簡単に見ておくと、西洋繪畫を學んだ洋風畫は、すでに江戸時代の18世紀後半から、秋田蘭畫や司馬江漢らによって描かれていた。

たた江戸時代の西洋の貿易國はオランダだけだったため、彼らの學んだ西洋繪畫も、質的にはオランダ繪畫を中心とするものであった。これは繪畫だけなく、そもそも「洋學」自體が、蘭學と言われたようにオランダ中心のものだった。それが明治の對西歐研究になると、西洋からの情報ソースが、オランダ一國から西歐諸國へと多角化し、對西歐研究の総合學問として「洋學」が、各ジャンル別へと分化、分立していく。

また江戸時代の洋風畫は、繪畫研究としてだけでなく、本草學や博物學、地圖製作など、西洋繪畫のリアリスティックな表現技術を利用した實用技術として機能した側面も強い。そもそも「洋學」自體、純粹學問研究としてより、實學としての性質を強く持っていた。近代洋畫の始まりとも言える、幕末の洋學に關する幕府の總合研究機關であった幕吉調所も、外交文書の作成まで行なう實務部署であった。

同様に、明治維新後、初めて西洋の美術教育システムの學校として開校した土部美術學校(1876、明治9年)が、西歐の土木建築技術などの移植を擔當した土部省下に設置されたのも、實用技術重視という位置づけを、示すものと言える。ここで學んだ人々が、1889(明治22)年、西洋系美術を統合した美術團體「明治美術會」を組織することになるのだが、80年代(明治10年代)までの西洋美術の移植は、少なくとも政策レベルでは、美術としての振興以上に、こうした實用技術としての活用と

不可分の関係にあったと言える。ただ、江戸時代の移植の対象となった西洋美術が、西洋でもまた近代以前の美術だったのに對して、明治期の美術は、直接・間接に、西歐のモダニズムとの關係を持つことになる。ところが、日本美術への西歐のモダニズムの第1波は、美術そのものの問題としてより、むしろ經濟問題として強く表われることになった。次にそれを見てみよう

日本で西歐のFine Artに對應する意味での「美術」の語が用いられたのは、1873(明治6)年のウイーン萬國博覽會への參加の際、出品分類區分の名稱として用いられたのが、最初である。またSculptureに對應する「彫刻」は、「部美術學校の學科名として、Paintingに對應する「繪畫」は、1882(明治15)年の内國繪畫共進會の展覽會名稱として、それぞれ初めて用いられた。最も基本的な美術用語の「器」は、維新後10數年間に作られたことになる。こうした概念用語の中身に關する議論は、後述するように1890年以後から(明治20年代)本格化するのだが、ここで注目されるのは、それが作られた場所が、いずれも新政府の殖産興業政策と密接に絡む事業や機構なことである。

「殖産興業」は、維新後まもない新政府が、國力増強のため、軍事政策の「富國強兵」とともに二大スローガンとした經濟政策である。博覽會は、その中心となる事業の一つだった。ここで美術の基本的な概念用語(「器」)が作られたことは、日本における西歐の美術概念の移植が、ます初めに經濟政策の中で行なわれたことを示している。

この博覽會事業は、萬國博覽會への參加と内國勸業博覽會の開催という、内外兩面に向けて行なわれた。萬國博覽會という存在自體、產業革命を経た西歐のモダニズムの產物だったことからすれば、日本の近代美術を生む西歐モダニズムの第1波は、まさに經濟政策による美術の振興という形で表われたといえる。

殖産興業政策では、國內産業の育成と、それによる輸出の増加が圖られた。美術もまた、その一翼を擔わされたのであり、その輸出額は、1880年代から90年代にかけての總輸出額の約10分の1をしめたという。この殖産興業的な美術振興は、維新後混亂の中にあった1880年代(明治10年代)までの美術界にとって、ほぼ唯一の公的價値觀として機能した。したがって、ここで生産され輸出された美術品は、藝術品としてよりも、産業品とし

て國家的使命を強くおびていたと言える。その輸出先は歐米、そしてその需要こそが、19世紀後半の西歐を席捲したジャポニスムであった。ここで振興された美術は、ジャポニスムの嗜好に合わせ、工藝品を中心になった。つまり、1880年までの美術は、洋畫も工藝もすべて、實利優先の殖産興業下に位置づけられていたことがわかる。

萬國博覽會は、ジャポニスムの換起人きな役割を果たしたと同時に、マーケット・リサ-チのアンテナ・ショップとしての役割も負っていた。内國勸業博覽會の出品分類や出品形式が萬國博覽會に合わせて設定されたのは、内外二つの博覽會を二重のトランス装置として機能させ、國內各地の地場産業と國際市場を連結・同調させる試みだったと言える。マーケット・リサ-チの結果は、政府による意匠指導という形で、即座に生産に反映された。その輸出向けデザインは、花鳥・草木、日常生活、歴史風俗など、日本の自然や風俗に多く取材し、技術性やウイットを効かせて、エキゾチズムに訴える方法がとられている。ジャポニスムで作られた歐米の美術のうち、印象派などの繪畫に影響を与えたのが浮世繪だったとすれば、アル・ヌ-ボーなどの工藝品により強く影響したのは、こうした明治の輸出工藝品の方だったと思われる。このように、殖産興業下の美術産業は、ジャポニスムと直結しながら、その日本美術イメージを確實に捉えていた。しかし日本でのその振興は、産業品としての振興であり、そこで照準を合わせていたのは、西歐の藝術理念というより、ジャポニスムの經濟的需要であった。したがって、ここでの美術の生産の基準は、あくまで西歐側の需要と嗜好に置かれており、日本美術のアイデンティ-を意志的に表出しようとする意識は、あまり認められない。

ところが、1880年代末ごろから(明治20年代)、日本というアイデンティ-を強く表出しようとする動きが起こってくる。日本という新たな近代國家の國家意識が、形成されていくのである。新時代の日本美術の創出、そして「歴史(日本史)」の編纂も、そうした作業の一環として行なわれたのであった。

この國家意識の形成には、ちょうどこの頃、近代國家としての様様な體制が整備されたことが、強く關係している。1889(明治22)年の帝國憲法發布、翌90年の帝國議會開設など、西歐の制度の

技術による近代國家體制が完成するのでもり、大約ても、89年東京美術學校が開校し、翌90年には帝國博物館が開館している。美術の制度化もこの頃完成したにちがいなかったからて、ここから始まつた新時代美術創作の動きも、その根幹において國家思想と密接に結びついていたと言わねはならない。

それでここでは日本されるのが、そのハイティアを確立の方法論である。それは、たとえば政治における近代國家體制か、實際には西歐制度の採用による「天皇制」という形で成立したのと同様に、相應分子の方法が採られたつまり、西洋美術の價值體系や表現技術の採用によって、新時代の日本美術としてアイデンティティが、確立されたのである。これに、傳統系美術の「日本畫」たてなく、西洋系美術の「洋畫」でも同じであった。日本畫は、西洋繪畫を吸収することで新たな傳統美術の創出を狙い、西歐留学生から歸國した洋畫家たちは、歸國後「日本の洋畫」を創出することに専心するのである。その精神を、簡単にスノットで追ってみよう。

まず日本画におけるそつした動きは、1884(明治17)年に結成された鑑畫會から始まる。その理論的指導者は、新政府のお雇い外國人として來日していたアメリカ人アーノルド・フェノロサである。そして作家の中心になったのは、狩野芳崖ら前代の巨擘派、狩野派の畫家たちであった。フェノロサにとっては、シャホーヌスムに傳く當時の西歐に、自ら指導して作り出した新たな日本の傳統美術をアヒルしようという、秘められた意圖もあったかもしれない。

ここで彼は、西洋繪畫の表現技術の導入として、光と遠近法の導入を試みる。狩野芳崖の「岩石圖」(1887年)や木村立一の「嚴問望月圖」は、水墨畫で光の表現を試みた端的な例であり、另岸の「江流自甲圖」(1885年)は遠近法を試みた代表例である。こゝした試みは、いずれも空間の一次元表現を狙ったものたか、畫題や筆法は從來のものをむしろ強硬に押し出しており、畫題や筆法で傳統性を、光や空間表現で新さを狙うという、折衷的な技能分離を試みている。

次いで、鑑畫會の流れを汲む1900年頃の日本美術院では、いわゆる體によって、筆線の否定、山水の色彩畫が進められた。鑑畫會の一次元空間か、主に線遠近法による演出だったのに對して、ここ

では線遠近法のもたらす明快な論理性を否定し、空氣遠近法によるモードとしな暗示的な一次元空間を試みている。

しかし、こうした技術論的な改革以上に、國家思想を反映する象徴的な問題として起きたのか、主題の問題であつた。具體的には「歴史畫」という主題をめくる。1890年代(明治20年代)の歴史畫論争かそれである。

「歴史畫(歴史+繪畫)」の成立は、國家體制の確立とともに「歴史(日本史)」の成立を、背景としている。その点「歴史畫」は、まさに近代化と國家思想が生み出した主題であり、近代國家を象徴する最も重要な主題とされたのである。これは、19世紀後半に國家統一をなし遂げ、相次いで世界進出に乗り出した西歐諸國においても同じであつた。

歴史畫論争の發端となったのは、ドイツでアカデミズムの繪畫を學んで歸國した原田直次郎か、1890(明治23)年に描いた「駒龍觀音」である。作品の審美的な價值判断はどちらとも、西歐のアカデミズムを學んで歸った原田か、むしろそれによってこうした擬古的主題をあえて描こうとした点に、彼の意識的な時代認識が表われている。歴史畫論争は、つきつめて言えば、歴史畫のあるべき歴史性・思想性・繪畫性をめくる美學論争だったか、その背後に、この時期の國家意識があることは明らかである。

また、歴史畫そのものの問題ではないか、やや離れてフランスから歸國した黒田清輝か、歸國後、日本の洋畫を作ることに使命を感じていたことも、洋畫における「日本」というアイデンティーの確立を意圖した点では、同じと言える。黒田がフランスで學んだのは、アカデミー系の、しかし印象派風を取り入れた繪畫だった。その点では黒田は、西歐のモダニズムの繪畫を日本に移植した最初期の位置にいる。歸國後の彼は、東京美術學校に新設された西洋畫科の教授となつたこと、日本洋畫のアカデミズムを形成することになるのだが、しかしそれはむしろ政治的な問題であり、彼の藝術上の最大の關心は、日本の洋畫の創出にあつたことは、歸國後の黒田が描いた「昔詰り」(1898、明治31年)や「湖畔」(1897、明治30年)などに、端的に表われている。たた黒田の場合、國家思想との關係はあまり強くなく、むしろ日本の文化的な歴史

性のアイデンティティへの關心の方が、強かったようすに見える

ところで、1890年代に起こったもう一つの人気な論争に、裸體畫論争がある。そのきっかけとなったのは、黒田がフランスで描き、歸國後、國內展示で問題になった〔朝一〕(1893、明治26年、消失)であった。この論争は、實際には西歐の美的規範としてのNudeと、日本における倫理道德との軋轢だった。しかし、むしろ歴史畫論争や裸體畫論争で重要だったのは、そうした論争を通じて、この1890年代に、西洋の美術理念や價值體系の、新たなそして實質的な移植が行なわれたことである。歴史畫が、日本 のアイデンティティ確立に深くかかわったのに對して、裸體畫が、日本 というアイデンティティに積極的な意味で絡む部分はほとんどなかったが、兩者ともに、西洋の美術理念の移植に大きく關與したこととは、間違いない。

そして、歴史畫論争や裸體畫論争が、繪畫を舞臺にした議論だったことや、東京美術學校が繪畫・彫刻に比重が置かれたことが象徴するように、こうした論争や機構整備を通じて、繪畫や彫刻を上位とする西歐美術の價值體系も、移植されたと見ることができる。ここで、繪畫、彫刻、宗教美術、アカデミズムを上位、工藝、生活美術、人衆美術などを下位に位置づける價值構造が、日本にも移植されたと考えられるのである。

さらに歴史畫論争における「歴史畫」の規定をめぐる過程で、「宗教畫」「肖像畫」「風俗畫」「靜物畫」「動物畫」「風景畫」といったジャンルか、「歴史畫」から分離され、獨立する。これが、實質的にジャンル概念の移植となり、ジャンルのヒエラルキーの移植にもなったのであった。

こうした一連の作業は、日本畫よりも洋畫の分野で主導され、概して西歐からの歸國者がそれをリードしている。このことも、1890年代の様様な論争が、西洋の理念や價值體系の移植として機能したこと、そしてその目的か、出來上がったばかりのハードとしての國家體制の、實質的なソフト作りにあったことを、物語っている。1880年代まで、經濟政策の中で作られた基本的な美術用語の「器」の中身が、ここで作られたと言ってもよい。殖產興業の美術振興が、西歐の經濟的需要に照準を合わせていたとするなら、ここでは西歐の藝術理念に、照準が當てられていたのであった。

ただ、日本の近代美術が、これだけ西歐美術の理

念や價值觀を移入していくながら、一貫して移植を避けてきたように見えるものが、一つだけある。キリスト教美術である。教會に飾るためのイコンを除けば、日本の近代美術の代表作と言われるものの中には、キリストを描いた作品がほとんど見当たらない。マリア像は、觀音とのイメージ連鎖のためか散見されるのだが、西洋美術の根幹にキリスト教があることからすれば、この現象には、かなり一貫した意志的なものが感じられる。これは多分に政治的な要因も背景にあるはずだが、和魂洋才の道を選択した日本が西洋美術に求めたものは、洋才としての技術や制度であり、洋魂にかかわる部分については、周到に削除してきたことを示しているのかもしれない。

さて、これまで、西歐との關係を軸に、産業品としての美術の振興や、藝術としての振興を、それぞれ見てきた。大きく見れば、それらは時期的に、前者は1880年代(明治10年代)まで、後者は90年代(明治20年代)以降に比重があるところか、そのそれぞれの振興を進めた政府の擔當省が、實は違っていた。今の日本でもしばしば混亂を招いているタテ割り行政である。その横の相互連携の悪さが、近代美術の諸相の分立を助長することにもなっている。最後に、日本の近代美術と美術行政の關係について、見ておきたい。

明治期(19世紀後半)の美術をめぐる政府の行政には、基本的に3本の柱があった。第1に、殖產興業としての美術工藝品の獎勵振興、第2に古美術保護、第3に美術教育制度の確立、である。殖產興業と古美術保護は、1880年代(明治10年代)までは、博物局の擔當下、表裏一體のものとして行なわれていた。というのは、考古到今 の理念にもとづき、良質の古美術を保護、收集、展示することで、輸出をあてこんだ良質の當代工藝品を生産しようとしたからである。したがってここでは、古美術保護より殖產興業による輸出の方が優先されている。ただ、政府は、殖產興業による當代美術の輸出を獎勵する一方で、古美術品については、保護行政によって海外への流出の防止を圖っている。このことからすれば、19世紀後半に歐米で作られたジャポニスム・コレクションは、輸出當代美術と流出 古美術から構成されていると言える。

この二つの行政の擔當省は、ともに初め内務省、1881(明治14)年以降農商務省であったところが、近代國家體制の整備に向かう1880年代後半

に、兩者は切り離さない。徳川興業は、そのまま農商務省を出立したが、吉丸雨保證は官内省の官轄とされたのである。官内省は、人臣制の確立後、皇國史觀にちなんで歴史の點となった部署である。1890年代以降、官能の日本美術史の編纂は主導したのも、官内省下の帝國博物館であった。また官内省は、1890(明治23)年帝室技藝員制度を有り、當代の傳統美術の保護も圖っている。吉本博志氏によれば、皇帝や官内省による傳統技藝、古美術、陵墓、古城址、古戰場などの保護は、人臣制による歴史と文化の統合として捉えられるといふ。

一方、そつした徳川興業と吉丸雨保證の分離に平行して、美術教育制度の確立は、1880年代中ごろから、文部省の文教政策の一環として行なわれてくる。東京美術學校の設立も、その一つである。そして先に述べた「藝術」としての美術の振興は、吉田文部省系の美術の動きと捉えてよいものである。特に、1907(明治40)年美術界を統合するサロントして、文部省美術展覽會(現在の日展の前身)が開催されてからは、當代美術の動向に対する主导権は、文部省のものとなつた。

しかし、以上のような状況を大観すれば、1890年以降、第2次大戦までの當代美術界は、農商務省下の美術(産業品)、官内省下の美術(保守系)、文部省下の美術(革新系)といつ、3つのフィルトに分かれることになった。美術團體の勢力分布でも、日本畫保守系の日本美術協會と洋畫保守の明治美術會は官内省、日本畫革新派の日本美術院と洋畫革新派の自由會は文部省を、それそれの後ろにてとしたため、美術團體は一重の併力構圖に分裂していくのである。

また、文部省系の美術が、倣模的な西洋美術との対應を圖ったのに對して、官内省系の特に日本畫や工藝は、舊來の傳統的價値觀を守ろうとしたその象徵的な違いか、書や文人畫に對する扱いに表われている。傳統派がそれを含んだのにたいして、改革派は、それを含まなかつたのである。東京美術學校では、現在の東京藝術大學にいたるまで、一度も書類が置かれたことはなく、日展に書類が置かれたのも、第2次大戦後である。こつした書類の扱いに象徴される兩者の違いは、傳統派の依據した價値觀が中國美術のそれであり、改革派は西洋美術の價値觀に依頼した様子を物語っている。いわば、傳統派の守ろうとしたのが「書畫」だった

とすれば、改革派が創り出そうとしたのは、「繪畫」だったとも言える。

第2次大戦後、官内省の廢止とともに、その庇護下にあった美術團體は、急速に衰亡した。一方、五代美術史が継まれたのは戦後であり、そこでは文部省の社會教育行政下の美術館が大きな役割を果たしたこともある。現在の日本の五代美術史は、文部省系、革新系の美術の流れが中心となっている。したがって今後は、そつしたノイスクルに關する検討や、作品とともに、美術史を作り上げてきた、一方の重要な當事者こちらこうした美術學自體に關する社會學的な検討が、より一層求められると思われる。