

ロックウェル作品と 20世紀前半の視覚表現スタイルを 取り巻く「対立」の言説・政治

山城雅江

1. はじめに

2016年6月から10月にかけてマサチューセッツ州ストックブリッジにあるノーマン・ロックウェル美術館にて「Rockwell and Realism in an Abstract World」と題する展覧会が開催された。ロックウェル美術館とえば、93年のリニューアル建設より本格的に活動を開始、国内外における大規模な巡回展を成功させ、「ロックウェル」の定番的なテーマ（「アメリカーナ」「スモールタウン」等）を軸とした展覧会のみならず、やや「意外」な視点からもロックウェル作品を取り上げる企画展や、アメリカン・イラストレーションの「ホーム」としてのコラボ展、イベント等を手掛けるなど、近年のロックウェル再評価（及び、作品価格の高騰）の拠点となってきた美術館である。2017年には、アメリカ美術の教科書的な観点からは「対極」に位置するようにも見えるアンディ・ウォーホルとの比較展「Inventing America: Rockwell and Warhol」を開催するなど、これまでの作家展では主テーマとして取り上げることはあまりなかった興味深い切り口でロックウェル作品を提示することにも積極的に取り組んでいる。「Rockwell and Realism in an Abstract World」展もまた、単館開催という比較的にかさい規模では

ありながら、ロックウェル再評価に関わる、当美術館ならではの「意欲的」な企画展の一つと位置付けることができるだろう。

「リアリズムと抽象美術の間の分割を探求する前例のないロックウェル展」とポスターに銘打たれたこの美術展において、最重要作品として掲げられていたのは1962年1月に週刊誌『サタデー・イヴニング・ポスト』（以下『ポスト』誌）の表紙を飾った『The Connoisseur』である。グレーのスーツを着た初老の一人の男性が、こちらに背を向けて、両手を後ろに組み、片手には白い手袋をしたまま帽子と傘とギャラリーガイドの冊子を握って、壁に掛けられた一つの絵の前に直立している。後頭部の髪の毛の流れ、スーツの細かいしわや陰影、磨かれた黒靴の光沢、首の肉がやや襟にのっている感じ等、いわゆる紳士の服装に身を包んだ見物人＝鑑定家の細部にわたる綿密な描写には、ロックウェルのトレードマークである写実主義がいかに発揮されている。フロアには白とグレーの菱型のパターンが並び、その一つのちょうど真ん中に背筋を伸ばしてスッと立つ紳士、その眼前に掛かっているのは、アメリカ抽象表現主義のカリスマ的存在だったジャクソン・ポロックを示唆する（男性の右上に「JP」の文字が見て取れる）、大きなドリップ・ペインティング作品、絵の具の滴りが高密度に錯雑する絵画である。ロックウェル作品は基本的には明快なストーリーを伝える「物語を語る（story-telling）」に特徴付けられるが、『The Connoisseur』では、主人公が壁の絵の方に顔を向け、その表情が描かれていないため、作品のメッセージ、すなわち、ロックウェルの抽象表現主義に対する鑑定・判断・評価は実はそれほど明確ではない。ロックウェル作品にしてはメッセージが曖昧なやや例外的な作品であるが、しかしながら、ここで扱われている主題自体は極めて明白であろう。描かれているのは、二つの絵画スタイル、「具象／リアリズム」と「抽象／アブストラクト」の邂逅であり、ロックウェルとその作品に関する美術的評価や社会的文脈に陰に陽に付き纏って

きた「二項対立」である¹⁾。両者の直接的な対面をストレートに（ロックウェル特有の「ユーモア」を漂わせながら）描写した『The Connoisseur』は、その意味で「Rockwell and Realism in an Abstract World」展の中心的存在というだけでなく、企画そのもののインスピレーション源とも言えるだろう。

ロックウェル作品を通して「リアリズム」と「抽象表現」の分割・コントラストを探るという初めての企画展は、しかし残念ながら、何人かの批評家によれば、やや「期待外れ」なものとなってしまったようである²⁾。40人以上ものアーティストの作品を「抽象の時代」「ポップとフォトリアリズム」「ニューリアリスト」の三つのカテゴリーに分けて展示し、それぞれを各論的（「20世紀中頃までに確立する抽象美術の物語的絵画に対する圧倒的優位」、「20世紀後半のリアリズムの復活」、「その現状と美術的評価」）に検証するとしていたが、「作品と個々のパネル説明が多過ぎ」て、「当を得た一貫する本線のない無秩序」な展示になっているという指摘もあるように、せっかくの「具象／抽象」の主題がかなりぼやけてしまったようである。抽象作品の展示がオリジナル作品ではなく、ポスターのような紙媒体のコピーとなっていたり、テーマに関する論考・分析を収めた企画展カタログもないなど、展覧会としての基本的な部分の不十分さは否めず、その「雑さ」に大きな疑問が投げかけられた。美術館としては、各

1) 拙稿「アメリカにおけるノーマン・ロックウェル作品の受容と現在」（『総合政策研究』25号、2017年、107-120頁）、及び、「ノーマン・ロックウェル作品の受容に見るアメリカの自画像」（『アメリカ文化研究の現代的諸相』、中央大学出版部、2018年、107-130頁）を参照。なお、ロックウェル美術館におけるこの展覧会では「リアリズム」「抽象」といった言葉について明確な定義付けはなされておらず、「一般的」理解を前提にしているようである。「写実主義」「モダン・アート」といった関連用語も含め、様々な定義・議論があり得るが、いわゆる「一般的（ステレオタイプの・簡略的）」な言説を検討する本稿においても、漠然とした「イメージ」のまま使用し、その限界・課題については本稿の結論部で言及したい。

2) 後述の引用以外では以下を参照。Colvin, Rob. “How Cold War Politics Sabotaged Norman Rockwell’s Art,” *Hyperallergic*, 18 Oct. 2016. Web. Accessed 22 Sep. 2020.

アーティストの活躍時期や作品制作期にあえて囚われない「大胆」なカテゴリー分けを行い、20世紀後半にファイン・アートとして再注目されてきたリアリズムの動きのなかに、ロックウェルの影響・系譜があることを示したいという「サブテキスト」もあったようだが、多彩なリアリズム作品の展示が、ロックウェル的「ナラティブ（物語を語る）」絵画との多様な差異をかえって目立たせてしまった。「リアリズム」そのものの定義の拡大や曖昧化の印象と相まって、肝心の「具象／抽象」の分割・コントラストの探求については要領を得ていない、そのように受け止められたのである。評者の言葉——「企画の背後にあるアイディアはすばらしい。（だが）実態はがっかりである」（Smee）、「これは正しい問いを取り違えた企画だ」（Giuliano）——はなかなか手厳しい。が、しかし裏を返せば、企画展が掲げたテーマ・問いの「的確さ」や興味深さ、また検証への期待の高さの表れと言えよう。企画展の問題提起・試みによって、これまでそれが不在であったことを不思議に思わせるほどに、ロックウェル作品をめぐる大きな係争点（そしてその困難も）が明確になったことは間違いない。

ロックウェル美術館の発案に刺激されつつ、本稿もこの「リアリズム・写実主義／抽象主義（モダン・アート）」の主題をロックウェル作品の諸文脈を通して改めて検証するものである。美術史的な議論を踏まえながらも、その歴史・社会的文脈により注目し、このテーマの輻輳性、とりわけ、アメリカ社会におけるアートの役割・効果、ポピュリズム政治との複雑な関係についての基盤を考察してみたい。ロックウェル作品を取り巻く諸文脈、特に、その「パブリック・アート」的役割や反響を吟味していくと、このテーマが不可避免的に「リアル」に浮かび上がってくる。ポピュラーなアートをめぐるディスコースの検証によって、アメリカ社会の深層に流れる類似の二項対立的概念と「アート」の関わり的一端を明らかにすることが本稿の目的である。

2. ロックウェル作品とモダン・アート

自伝『My Adventures as an Illustrator』（初版は1960年、以下「自伝」）でロックウェルはモダン・アートについて次のように述べている——「私の能力は明らかに物語を語ることにあるが、モダン・アートはそうしたことをあまり好まない」（51）。テレビ時代以前の「テレビ」とも言われ、19世紀末から20世紀半ば過ぎまで強い影響力を誇った大衆メディア、『ポスト』誌の表紙を22歳（1916年）の若さで手掛けて以降、60年以上にわたって活動し商業的成功と大衆人気を得て「最も愛されている」イラストレーターと形容されてきたロックウェルだが、その時代は——幸か不幸か——美術史的には「モダン・アート」の時代と重なり合っている。ロックウェルは1894年ニューヨークに生まれるが、ヨーロッパの19世紀後半は、モダン・アートの嚆矢「印象派」を中心に、それまでの芸術アカデミーの既成制度に逆らう新しい美術表現の探求が力強い潮流を形成し始めていた時期にあたる。ロックウェルがイラストレーターとして活動し始める1910年代には、モダン・アートの流れは新しい美術動向キュビズムを生み出し、再現的な表現から形態を解放する動きを一層推し進めた。その後も新しい試み（未来派、ダダ、シュルレアリズム）が次々と登場するが、第二次世界大戦によるヨーロッパの荒廃によって、モダン・アートの大潮流はアメリカ・ニューヨークへと舞台を移し、抽象表現主義が誕生、世界的に注目を集めることとなる。40～50年代は、ロックウェルが戦時中に制作した「Four Freedoms」シリーズ（1943）や『ポスト』誌カバーでの成功・名声により、アメリカ中に遍在するイメージのイラスト作家としての地位をとりわけ享受した時期にあたるが、それは美術史的には、抽象表現主義という新しい前衛動向の隆盛によって、ニューヨークにモダン・アートを中核とする強固な美術システム（美術動向、批評家及び批評理論、メディア、ギャラリー、

パトロンなど)が形成されていく時期である。ロックウェルがほぼ同意語でさえあった『ポスト』誌との契約を終え、別の雑誌へと活動の場を移した60年代には、ポップ・アートやミニマリズム(及び、関連する美術理論)の登場によって、美術における世界的センターとしてのアメリカ・ニューヨークの主導性が不動のものとなっていた。

戦前までヨーロッパに劣後する美術の後進地と目されてきたアメリカ。それが戦後、先進地・最先端へと転換していくうえで、とりわけ重要な役割を果たしたのは抽象表現主義である。ヨーロッパのモダン・アートの真髄を受け継ぎつつ、更には昇華させ「アメリカ性」をも謳うことのできるアメリカ初の前衛芸術運動の出現は、国際的に影響力を持つ新しい「美の制度」をニューヨークを中心に構築するとともに、「アメリカ美術」や「美術(史)」といった概念にも大きな作用を及ぼしていく。モダン・アートの「キャンノン」化、特に抽象表現主義に明白な特徴である、主題・内容の排除、平面性の探求・洗練といった抽象的傾向が制度的「規範」となったことで、いわゆる写実的描写の説明的・再現的表現は制度上の劣位に置かれるようになる。また、抽象表現主義のアーティストにおいても強く意識された、芸術の自律性や純粋性の追求、個人の独創性やヴィジョン・思想の重視といった近代アートの流れは、美術界における「ハイ・アート／ロー・アート」、「ファイン・アート／コマーシャル・アート」といった乖離と序列の強化をもたらす結果となった。「モダン・アーティストは空間や時間と共働し、自分の感覚を説明(illustrate)するのではなく、表現するものである」というポロックの言葉は、ロックウェル作品の主要素(大衆雑誌イラスト、写実的描写、ストーリー・テリング等)との強いコントラストを成している(21)。ロックウェルのキャリアの絶頂となる1950年代までには、その作品が「モダン・アート」の対極に位置するという構図が生じ、美術史や美術館展示・コレクションの対象とは見做されなくなっていく。

美術の「後進地」であった時代においては挿絵・イラストレーションは、「風景画」や「肖像画」といった「ファイン・アート」と同等の「アート」として一般的に認識され、19世紀後半には「黄金時代」とも称されるほどに発展し一時代を築いていた³⁾。ロックウェルはその確固たる「伝統」に連なる者という自覚のもと「物語を語る」リアリズム作品を制作してきたが、20世紀前半に形成されていく美の規範に照らし合わせれば、「古臭い (old-fashioned)」「時代錯誤の (anachronistic)」「ジャンル・作品となり、「ファイン・アート」とは一線を画すものとして類別されることになったのである⁴⁾。大量消費社会の進展と相まって出版・広告業界が著しい拡大をとげた19世紀後半から20世紀半ばという時期は、(ロックウェルに限らず)イラスト作家が「国民的」となるほどの大衆の知名度と経済的成功を取めることが可能となった時期であったことは言うまでもない。しかし一方で、モダン・アートの興隆、とりわけ「アメリカ独自の美学」としての抽象表現主義の大躍進と重なったことで、美術史的評価という意味では、「物語を語る」イラスト作家にとっては実は極めて不利な時期でもあった。日々大量のファン・レターが届くような「最も愛されている」作家であれば尚更、(少なくとも20世紀末頃までは)美術的制度的もとではほとんど言及されることがなく、言及されるとしてもほぼ決まって侮蔑混じりの批判・非難という状況が生じていたのである⁵⁾。

ロックウェルの美術的評価に対する複雑な思いは、時々の揺れとともに、様々な形で記録されている。「美術のことはよく分からないが、あなたの

3) 例えば、自伝 pp. 51-53、及び、拙稿「アメリカにおけるノーマン・ロックウェル作品の受容と現在」109-110頁を参照。

4) 例えば Moffatt 25、Heller 172を参照。「ファイン・アート」の「最先端」や「流行」がイラストレーション・広告業界においても影響を及ぼし始めると、ロックウェル作品はますます「時代遅れ」とみられるようになっていった。

5) 拙稿「アメリカにおけるノーマン・ロックウェル作品の受容と現在」110-112頁を参照。モダン・アート支持者だけでなく、ジョン・カナディ (John Canaday) といった伝統的絵画支持の批評家による批判も少なくなかった。

絵は好き」というファンの言葉を受けて、その逆（「美術を知っているの
で作品が好き」）を言われたい、としばしば漏らしていたというエピソード
は、ロックウェルの美術的承認への渴望と同時に、「アート」として見
做されない状況を耐えざるを得ないという苦い思いを伝えている（Claridge
446）。自らを「アーティスト」ではなく「イラストレーター」として位置
付ける謙虚さを基調としながらも、しかし単なる「イラストレーター」で
はないこと、アートとイラストの階層的分類に対する異論などがいくつも
のインタビューに残されており、不満や落胆、自嘲のニュアンスが複雑に
滲んでいる⁶⁾。そうした状況下では、自らの評価の「妨げ」となっている
モダン・アートや抽象絵画に対する、ロックウェルの気持ちも当然入り組
んだものとなる。西洋絵画に関する豊富な知識を持っていたロックウェル
はモダン・アートの価値を理解・評価し、（抽象表現主義には少し困惑し
ていたようだが）特にピカソらを称賛していたと伝えられている（Claridge
447、Peter Rockwell 71）。作品に特有の写実性から、同時代を席卷する抽象
絵画に対する嫌悪・軽蔑を読み取り、攻撃的コメントを引き出そうとする
取材も多かったが、ロックウェル自身はそうした誘いに与することはな
かったという（Solomon 247）。むしろ、1920～30年代には、アメリカの
他の画家たちと同様、ロックウェルもまたアヴァン・ギャルドにインスピ
レーションを求めてヨーロッパにしばしば出かけ、時にはパリに長期滞
在、『ポスト』誌のカバーとしてモダン・アートを意識した作品を（最終
的には編集長によって採用されなかったが）何度か制作したりしている⁷⁾。
同時代の最新の美術動向に（ある種の憧れも含んだ）積極的な関心を強く

6) 例えば『エスクワイヤ』誌のインタビューでは次のように述べている。“I
call myself an illustrator but I am not an illustrator. Instead, I paint storytelling pictures
which are quite popular but unfashionable.” (“Norman Rockwell,” *Esquire*, January 1,
1962, p. 69)

7) 例えば以下を参照。自伝 pp. 193-195, p. 286, Solomon pp. 111-113, pp. 154-159

持つ一方で、しかし、自伝にも、自らの作品が「古臭い」とされ、ピカソと同等に並ぶことのない状況に対する嘆き・反発・憤りが率直に記されている。モダン・アートの名のもとに攻撃されれば、逆にやり返したくなるとし、モダン・アートを単に自己の内面を表現するだけのもので「退廢的 (decadent)」とも形容している (400-401)。

『The Connoisseur』はまずはこの美術史的かつ個人史的文脈の交点において凝視される必要が確かにあるだろう。「リアリズム・写実主義」と「抽象主義 (モダン・アート)」を意図的に並置したこの作品は、いくつもの二項対立 (混沌と秩序、新／若と旧／老、動と静、創造性と合理性、自由と均衡など) を想起させつつ、抽象表現主義 (及び、それを支える制度) に対する「リスペクト」や「揶揄」、「抗議」などを複雑に交錯させている。すでに何人かの評者によって『The Connoisseur』に関するグラデーションのある分析がなされているが、いずれも作品内外における「ユーモア／からかい」の要素・エピソードを少なからず指摘している⁸⁾。1950年代以降の抽象表現主義／モダン・アートとそれに伴う新しい美術制度の圧倒的

8) 『The Connoisseur』のなかに描かれたポロック風作品は、多くの批評家が再現能力の高さを認めており、その意味で敬意を持ってドリップ・ペインティングを描いたと考えられる一方で、それをある種の技術の見せつけ (「私はあなたを再現できるが、あなたは私を再現できないだろう」と指摘する声もある (Halpern 146)。実際、ロックウェルはこの作品のための下準備として制作したポロック風作品を、地域の美術コンテストや展覧会にエントリーしたり、偽名で送ったりしたりしている (コンテストの結果は2位)。また、ポロックの有名な制作中の写真と同じポーズで、自らのドリップ絵画制作中の写真を撮影させるなど、「揶揄」とも取れるエピソードが付随している (Claridge 444-448)。作品内においては、男性の後頭部の髪の毛の流れや白い点が、ドリップ絵画の曲線や滴りと共鳴するという指摘もあるように、両者の分離を瓦解させる要素も存在するよう見えるが、一方で、男性の下腹部辺りの抽象絵画が白いペイントを打ちつけたようになっており、男性の絵画に対する「射精」を示唆するような構成にもなっている (Claridge 447, Corn 87, Halpern 149)。単なる「悪戯・冗談」というだけでなく、抽象表現主義のなかでも「アクション・ペインティング」の代表であったポロックの「マスキュリティ」の印象の強さに対する複雑な反応としても検証されるべき点であろう。

優位のなかで、リアリズム／写実主義（及び、商業美術）は美術史の外部として扱われてきたが、そのあとに続くネオ・ダダやポップ・アートとその美術史的認知によって具象や日常的主題が回帰し、狭義のモダン・アートの価値観・美意識の求心力が60年代にはやや低下し始めことで、美術をめぐる状況は（80年代に顕著になる）ポストモダン化への一步を踏み出すこととなった。20世紀後半から今日まで続く美術史上のリアリズム・具象の再評価の流れから振り返ってみたとき、『The Connoisseur』（1962）は20世紀中期に写実主義スタイルが被った不運に対する（時宜を得た）軽妙な「反転攻勢」とも考えることができるだろう。二つの表現スタイルに対する美術史的評価のギャップの大きさ故に象徴的に巻き添えとなってしまったロックウェルを、「大きな物語」後の「美術史」においてリアリズム／写実主義の泰斗として位置付け直すこと——美術館の積年の思いが後景で明滅しているように見える。

3. 二項対立の社会・政治的含意：20世紀初頭～40年代中頃

しかしながら、本稿にとって『The Connoisseur』が興味深いのは、美術史上の位置付けというよりも、それが持つ社会的含意の方である。『ポスト』誌が翌月に掲載したこの作品に対する三つの読者の手紙・反応は、美術の専門的な領域だけには決して収まらない、（美術館の企画展ではほとんど言及されていない）関連する言説の広がりをも示している。一つ目の手紙は、ロックウェルが「くだらないものに力を浪費して」「敵対する領域に進出しようとしていることに対する怒り」を表し、二つ目の手紙は、「明らかに上下さかさまに吊るされた絵」の前で困惑する男性を描いたものと捉え、ロックウェルの抽象画家に対する嘲笑に感興を覚えている。三つ目は、作品中のポロック風絵画を「イラストレーター」にしては悪くない仕上がりとし、ロックウェルが本物のアートに必要な資質を持っていること

を驚きとともに評価している (Claridge 446、Corn 85)。三番目はすでに記述した階層的アート観を反映したものであるが、最初の二つの反応は、むしろ抽象絵画／モダン・アートに対して否定的な見解を持つものである。とりわけ一番目は「こちら側」だと思っていたロックウェルが、この作品で「向こう側」の作風を模していることに憤っており、「敵／味方」という明確な分断線が引かれていることが分かる。ロックウェルの息子であるピーター・ロックウェルは、1960年代、人々は絵画に対して「独善的に拙速な判断をしがち」であったとして、次のように述べている——「多くの人が抽象絵画を理解できないもの、ことによると、侮辱的で道徳に反するものと考えていた。一方で、ファイン・アート界の多くの人が写実的絵画を、単に時代遅れというだけでなく、反動的で軽蔑に値するものと見做していた」(71)。ロックウェルが巻き込まれた「リアリズム・写実主義」と「抽象主義 (モダン・アート)」の二項対立、しかし、その言説を追っていくと、美術的な形式、あるいは「美的テイスト」や「美意識」にこそ節合されるポリティクスが存在しており、それが両者の間の「悪意に満ちた批判・中傷 (bad-mouthing)」(71)を激化させている。実際、それは、60年代だけに限らず、形を変えながらも、近代／モダンの登場から今日までアメリカに底流する(比較的「単純」であるが故に息の長い)両極的認識と切り離すことはできないように思えるのである。

ここでは、視覚表現における「リアリズム・写実主義／アブストラクト(モダン・アート)」に絡み合っている二項対立的概念について20世紀初頭から60年代頃までを中心に素描してみたい。

本質的要素を凝縮させた例としてまず取り上げるべきは『ポスト』誌、特に、同誌を「誰もが読む」大衆雑誌へと押し上げ、全て(企画・掲載の可否・支払い額など)をワンマンで決定していたジョージ・H・ロリマー (George H. Lorimer)が編集長を務めた『ポスト』誌(1899-1936)である (Cohn

165)。20世紀前半の激動と混乱（経済発展、移民の大量流入、急激な都市化、狂騒の20年代、大恐慌、二度の世界大戦等）の時期に、剛腕・編集長ロリマーの使命感（「分別のある安定した考え方でもって（…）大衆の冷静な判断に訴え（…）導くこと」）のもと、「アメリカニズム」の定義付けにおいて広範な共通認識を最大限に表現し、他の追随を許さないほどの地位を獲得していた週刊誌である（Cohn 239）。いわゆる「ハイブロー」雑誌の対象から外れる、中産階級（庶民／common man）を主たる読者層に、単に知識や娯楽だけでなく、アメリカ・世界の諸状況についての解釈の仕方を積極的に提供していた『ポスト』誌の中核にあったのは、アメリカの「伝統的価値観」とビジネスマン精神（勤勉、節約、自己信頼、愛国など）で、とりわけ、アメリカ大衆の健全な感覚と道徳性に信頼を置く「良識・判断能力（common sense）」が、同時代に直面する諸問題を解決するアプローチとして強調されていた（Cohn Intro.）。

この時期の多岐にわたる政治的主張は『ポスト』誌が「何を敵視したか」を踏まえることでその中心軸が見え易くなる。『ポスト』誌は、イラストと大量の広告、政治や文化、ビジネスに関するニュースやエッセイ、短編小説などで構成されていたが、ジャン・コーン（Jan Cohn）の詳細な分析によれば、ジャンルを横断するその激しい批判は主として（互いに関連し合っている）以下に集中的に向けられていた：（1）勤勉・勤労で誰もが成功できるはずの「階級なき社会」アメリカを毒する不労の「上流階級」（2）庶民の良識的判断や実践的能力の大敵としての「エリート／知識人」、特に「ヨーロッパからの輸入された急進左派的なイデオロギーを信奉するインテリゲンチヤ」（3）アメリカを生物学的・道徳的に墮落させる「非アメリカ」的要素（外国人・移民、国際主義者、「メルティング・ポット論」）（4）共産主義的施策によって、アメリカの伝統的価値観を危機に陥れたニューディール政策。そのネイティヴィズムの言説が1924年の移民政策の文言

にも反映されるなど、政治にも大きな影響を及ぼしていた『ポスト』誌の批判の矛先には具体的事例として「モダン・アート」「アヴァン・ギャルド」等が含まれていた(155)。どちらかと言えば小説や演劇における前衛運動を特に問題視していたようだが、モダン・アートを「連続する波——キュビズム、未来派、渦巻派、その他諸々の派やイズム——で表面化してきた狂気の洪水」と表現し、「ラディカリズムと性欲による退行」、「単に異常というだけでなく、非アメリカ的」であると糾弾していた。コーンは次のように指摘している——「ロウプロウの対極には、ロリマーが軽蔑するインテリゲンチヤがいた。『ポスト』誌の見解では、これらのライター、アーティスト、知識人はアメリカニズムの純粋な流れを汚染した責任があった。彼らの有毒な影響とは美的と政治的の両方で、実際、両者は深く結び付いていた。[中略] 外来の急進派や反体制活動家に攻撃を加えた時、ロリマーは経済的・政治的転覆だけでなくアートの破壊についても咎めていたのである」(195)。簡明かつ率直、コモンセンスに貫かれた写実主義的イラストレーションを「庶民の美学」として多用してきた『ポスト』誌にとって、この時期の「モダン・アート」(抽象表現主義登場の以前)は真逆の存在(「権威」「知性」「非(反)アメリカ的」「共産主義的」「道徳的墮落」)であり、排除すべきものであることを「一般大衆」に強く訴えていたのである。

アメリカの美術界において、ヨーロッパから紹介される前衛美術や、その影響を受けて制作されたアメリカ人アーティストたちのモダン・アートの作品が、すぐに認められたわけでは、もちろん、なかった。新しい美術動向が様々な反発を受けるのはある種の「必然」で、1913年のアーモリー・ショー以来、美術界で激しい反応・議論を巻き起こしてきたことはすでにかなり検証されている⁹⁾。その一方で「写実／抽象」の社会的分断という観点から振り返るならば、ヨーロッパ・アヴァンギャルドの否定、写実主

9) 例えば以下を参照。Milton Brown, *The Story of the Armory Show* New York: Abbeville

義の強調として1930年代に台頭してきた美術動向「リージョナリズム」についての「一般」的言説もその典型として再確認しておきたい。「リージョナリズム」は、アメリカ美術のモダン・アートへの傾倒を「植民地的態度」「文化的依存」と捉え、そこを脱し、アメリカの光景（地方や農村の人々・労働・生活など）をアメリカ的表現（＝リアリズム）で描くことを掲げていた動向である。スチュアート・デイヴィスやジョージア・オキーフといったアメリカ人・モダニスト画家たちもまたアメリカ性とは何かを問い、アメリカ的なもののモダンな表現を探求していたのだが、一方で、1930、40年代の『タイム』誌や『ライフ』誌といった一般大衆誌は、「モダン・アート」に「リージョナリズム」を対置し、後者に「US Scene」の画家としての地位と称賛を与えて、度々取り上げ紹介・宣伝している¹⁰⁾。「リージョナリズム」の中心人物の一人であったトーマス・ハート・ベントン（Thomas Hart Benton）は、非常に明け透けな言動で知られているが、特にモダン・アートに対する敵愾心は強く、「非写実的絵画（nonobjective painting）」を「一般大衆の理解を超えた気取り屋の女々しいアート」、「退廃した社会」には付き物の、「スノップが優位性を示す」ための「難解な芸術形式」と激しく攻撃していた¹¹⁾。それに対し「イラスト的で理解を助け、物語を語り、内容も大衆的、あるいは、そのように意図されている」絵画を描く「リージョナリスト」は「ポピュリスト」であると自負していて、実際、ベントンを

Press, 1988., J.M. Mancini, “‘One Term is as Fatuous as Another’: Responses to the Armory Show Reconsidered.” *American Quarterly* 51, 1999, pp. 833–870.

10) アメリカ人モダニストの探求については、田中正之「大恐慌時代のアメリカ美術—アメリカン・シーン、リージョナリズム、モダニズム」『夢見るモダニティ、生きられる近代—アート・社会・モダニズム』（ありな書房、2017）を参照。「リージョナリズム」を取り上げた記事としては、例えば、以下を参照。“Art: US Scene,” *Time*, December 24, 1934, pp. 24–27, “Thomas Benton Paints a History of His own Missouri,” *Life*, March 1, 1937, pp. 32–37, “Curry of Kansas,” *Life*, November 23, 1936, pp. 28–31.

11) “A Bunch of Softies,” *Time*, December 10, 1945, p. 55. 他にも以下を参照。“Benton Hates Museums,” *Time*, April 14, 1941, p. 70.

始めとするリージョナリストは1930～40年代において次々と依頼の舞い込む多忙な公共壁画家でもあった¹²⁾。「ミドルの文化」について論じた著作でスーザン・ヘゲマンは、「リージョナリズム」のメディア露出（特に『タイム』誌の1934年の記事「US Scene」）を、「対抗的ミドルブロウ美学（反エリート、反モダニスト、分権、政治・社会的保守）の詳細な仕上げ」、「フランス型モダニズムと古き良きアメリカのコモンセンスの間の叙事詩的闘いにおける勝利の契機」であったと指摘している（138）。20世紀前半の激動・混乱のなかでヨーロッパから流入した美術における「イコノクラスム」をアメリカの価値観全般に対する脅威と（再）解釈し、その「他者」との対比で（再）構築された「真のアメリカン・アート」の中核的言説は、30、40年代には公共に関わる一部のプロジェクトでの「モダン・アート」の制限・禁止という形にも結実していく等、その浸透力を発揮していくのである¹³⁾。

4. 二項対立の社会・政治的含意：40年代中頃～60年代

「リアリズム・写実主義／アブストラクト（モダン・アート）」の単純かつ硬直した二項対立にやや異なる展開が生じるのは1950年代、アメリカ抽象表現主義の台頭の時期である。それまで「非写實的絵画」に対しては美術制度内においても批判・疑問の声が強く、抽象表現主義アーティストらは美術館やコンペなどでの取扱いを不当であるとしてしばしば結集して異議申し立てを行うほどであったが、50年代半ばまでには逆に写実主義のアーティスト・グループが美術界における排除に抗議するケースが出て

12) “Art: Rebel against Rebellion,” *Time*, February 23, 1959, p. 84、及び、Kammen p. 136を参照。

13) 例えば以下を参照。Pohl, Frances K. *Framing America: A Social History of American Art Volume 2 (Fourth Edition)*, New York: Thames & Hudson, 2017, pp. 474-475、田中 前掲 168 頁。

くるなど、状況が流動化し始める（Kammen 112-113）。その背景としては、やはり冷戦という世界情勢がある。戦前より、ナチス政権やソビエトといったファシズム・全体主義社会が「モダン・アート」を「退廃的」として徹底排除し、再現的写実主義絵画を推進してきたが、同じく写実主義を基調としてきたアメリカでは、リアリズム絵画はそこに「左翼的・共産主義的」要素さえ描かれていなければ「非アメリカ的」の糾弾を受けることはなく、すでに見てきたように、むしろより「アメリカ的」と考えられてきた。しかし、冷戦という新しい状況で社会主義リアリズムを公式美学として推し進めるソビエトがアメリカの脅威として大きく台頭してきたことで、逆に「芸術のための芸術」という、外部とは独立して個人の強い感覚・感情を高強度で表現する抽象表現主義が、共産主義的イデオロギーに対抗する個人主義と自由のアメリカ的表現として「再発見」されていった。冷戦下の武器としてのアート政策、国際美術におけるアメリカの台頭・覇権争い、マーケティング・ビジネスなどと不可分に連動しながら、美術界における「急進派」「反逆者」「ボヘミアン」の否定的イメージが「愛国者」「開拓者」「英雄」といった肯定的印象へと変化していったのである。美術批評・アカデミズムにおける「キャンノン化」、政府の関連機関やメジャー美術館、財団などからの支援、コレクター／ギャラリー／投資家といった市場形成などを通して、抽象表現主義は60年代までには、本稿の前半でも言及したような階層的な美術システムを構築していくが、その一方で、リアリズム・写実主義絵画全般が冷戦文化のなかで逆に周縁化される形になっていった。「共産主義的」と見做された「社会的リアリズム」絵画だけでなく、「リージョナリズム」や写實的イラストレーションも含め、「リアリズム」自体が比較的短期間に「退行的」で「時代遅れ」な絵画として再編成されたのである。

ロックウエルの伝記作家デボラ・ソロモン（Deborah Solomon）によれば、

その後も長く続くことになる「通俗的アーティスト」としての扱いをロックウェルが主要新聞で初めて受けたのは1955年で、この時期のリアリズム評価の低下がやや急であったことを以下のように記述している——「これは今までにないことだった。10年前にはロックウェルは『四つの自由』の気高い戦士で、アメリカの最高位のアーティストだった。その作品は今や感情的なインパクトに欠けるものとされてしまった。[中略] 突如、リアリズムが古臭いものになったのであれば、リアリズムの下位区分であるイラストレーションは[中略] 古臭い以下となってしまったのである」(307-308)。ロックウェルの自伝には、急速に硬直化する美術的階層に対する憤りとともに、表現スタイルに関する比較考察が短いながらも述べられている場面がある。ロックウェルはアメリカのモダン・アートの不健全さに比べて、「ロシアのアート」は「肯定的なアート」であると、自らを「ロシアのアーティスト」と重ね合わせて次のように述べている——「彼らは理想主義を伝えている。彼らの芸術には建設的な視点がある。少なくとも彼ら自身の国に関してではあるが。健康的な女性労働者の絵は、ことごとく断片化された女性の絵や、アーティストの混乱した精神の絵ほどには役には立たないものなのか。[中略] 芸術家にはヒューマニティに対する責務はないのか。[中略] 自分自身の内面を表現するだけが唯一の義務なのか。貢献する義務はないのか」(401)。周縁化によってこそ得られる「理解」が垣間見える場面だが、かつては「下劣」とまで表現していた社会主義リアリズムへの共感、美術界における写実主義へのバックラッシュの激しさを逆に物語っているとと言えるだろう。

しかしながら、「コンセンサス」の美学であるリアリズムに対する美術界からの攻撃、またそれとセットになった制度による「モダン・アート」の承認・称揚・権威化こそが、「一般大衆」が抽象表現主義に対して更なる反感を覚える要素であったとすることができる。抽象表現主義以前から

「モダン・アート」批判には「反エリート・反権威・反東部」が含まれていたが、本格的に制度化されていくにつれ、美術エリート・関係者と「一般大衆」の間の齟齬が大きくなっていく。批評家が言うように、抽象表現主義が「モダン・アート」の歴史・理論を踏まえて初めて理解しうる高度で難解なものであるならば、「教養」のある階級以外には説明者が必要であり、「一般大衆」は直接的には享受できない、ということの意味する。再現性から大きく離れて抽象化され難解・不可解になればなるほど、仲介者のシステムが要請・構築され、それが「簡単に理解できるもの」に「キッチュ」「マスカルト」などと烙印を押すのであれば、それは知的エリートによる専制として受け止められる。「誰も (everyone)」が見ているように世界を表現する手段と認識されている「リアリズム」には民主主義的衝動が強く結び付いているが、そうした理念・要求と一層鋭く対立するのである (Lucie-Smith 14)。ロックウェルに届いたファンからの大量の手紙を分析したミッシェル・H・ボガート (Michele H. Bogart) によれば、50年代から60年代前半にかけての手紙のなかで最も否定的な意見の多くは、モダン・アートのアーティストというよりも、批評家、美術館、アート・ディーラー、高級雑誌といった美術専門家に向けられたものであった。「スノビッシュ」で「非情」な、「一般大衆の洗練されていない美的感覚をけなす」美術エリートに「この正気でない熱狂」の大きな責任がある、そうした不満は仲介者の「エスタブリッシュメント」化に正比例していったのである (55)。

19～20世紀にアメリカで起こったアート論争を詳細に検証した『Visual Shock』で、マイケル・カーメン (Michael Kammen) はアメリカ的賛否両論の主軸の一つとして「モダニズム」や「モダン・アート」を挙げており、「一般大衆」が折り合いをつけるのに相当の時間がかかったこと (あるいは、いまだに完全には折り合いきれていないこと) を丁寧な跡付けている。カー

メンは、50年代に国際イベントで抽象表現主義がアメリカの「公式アート」の役割を担い、アメリカの政府機関が密かにそれを支援していたことに言及しながら、「いくつかのアメリカ政府機関やエリート美術機関が最善を尽くして促進していたアート」が「国内では一般の人々からよく思われていなかった」のは「大きな皮肉」であると表現している¹⁴⁾。「50年代の後半までにはアート界内では抽象表現主義が実質的に勝利し終えた」が、「一般誌では嘲笑的コメントが続いて」おり、「一般大衆は、アメリカ的自由や個人主義についてのイデオロギー的誇大宣伝よりもからかいの方に、かなり明白に共鳴していた」(112-113)。写実主義絵画の良し悪しの判断基準とされてきた「テクニク・技術」の欠如を示唆する揶揄、例えば「上下さかさまに吊るされても分からない」「子供や猿でも描ける」は読者コメントの定番であった(Corn 87, Bogart 47)。かなり強い非難の記事から、モダン・アートに関する風刺画、作家・イベント紹介まで、一般誌や新聞の反応はいくつかの段階が混在しているが、ニュースとしての価値・話題性を的確に理解したうえでの「注目」と「皮肉」が基本的なスタンスとなっていた(Collins 284-285, Corn 89-90, Kammen 112)。

14) もちろん、この時期のアメリカ政府の抽象表現主義に対する反応の足みは揃ってはいない。国家的な美術政策を自由な表現への制約と捉え、政府による関与に反対する声アメリカではもともと根強いうえに、カーメンが「モダニズムに対して過剰なまでに敵対的なままだった」と指摘する50年代のワシントンの政治状況では「冷戦の武器としてのアート」は政府内の一部の美術通に限られた認識だった可能性も高い(103)。『アメリカの反知性主義』でホフスタッターが反知性的・反文化的事例としても挙げている下院議員ジョージ・ドンデロのように、「モダン・アート」をアメリカ美術の伝統・遺産に対する破壊と糾弾し「粛清」を訴えていた政治家も少なくなかった(14-15)。彼らはある意味で「一般大衆」の認識を共有・代弁していたとも言えるだろう。他方、政府の政策としては国立芸術基金(National Endowment for the Arts)や美術に関わる政府関連の支援が徐々にモダン・アート中心になっていき、紆余曲折ありながらも、80年代のレーガン政権までにおいてはモダン・アートがやはり主流派となっていたことが検証されている(Donna M. Binkiewicz *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts 1965-1980*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004. 参照)。

この時期の美術的二項対立には明らかに「階級」の問題が存在する。ポロックの特集（“Jackson Pollock, Is he the greatest living painter in the United States?”）で美術文献に頻出する『ライフ』誌だが、同じく1949年に写真、チャート、記事をフル活用した特集では「富や出自で決定されていた古い階級制度の終焉」と「ハイブローによって取り仕切られる知的エリート社会」の登場が宣言され、各階級が文化的好みと結び付けられて説明されていた。特に、鑑賞する絵画のタイプで階級を三つに分けた（high, middle, low）写真や、社会的階層を四つ（high, upper-middle, lower-middle, low）に分け、各階級の具体的な嗜好を11項目（「服装」「家具」「娯楽」「飲み物」「読み物」等）にわたって図解で示したチャートは、読者に「あなたはどこに入りますか」と暗に問いかけながら、社会的階層と文化的ヘゲモニーの連動を強烈に意識させるものとなっている¹⁵⁾。それまでは「一般大衆」や保守派にとってモダニズム的抽象は伝統的秩序や価値観に対する「強い懸念」に留まっていたが、それが新しい美術制度の形成とともに実質的に社会的階層を補強・象徴するものへと転化しつつあることを明示したのである。『The Connoisseur』に対する『ポスト』誌読者の憤怒の反応、ロックウェルが「敵対する領域に進出しようとしていることに対する怒り」が生じるのは、この流れが50～60年代を通して着実に進展していった状況下であった。したがって、ボガートが指摘しているように、自伝やインタビューでロックウェルがしばしば示した、モダン・アートに対する「憧れ」の滲む自己のスタイルへの迷いは、ファンの不安を大きく掻き立てることとなった。それは「アート」という公共領域から「自分たち」を排除しようとしている文化的・経済的エリートの支配を半ば承認することに繋がるからである。当然ロックウェルには励ましの手紙（アーティストの自信の欠如に狼狽し

15) “High-Brow, Low-Brow, Middle-Brow,” “Everyday Tastes from High-Brow to Low-Brow are Classified on Chart,” *Life*, 11 April, 1949 pp. 99–102.

つつも、モダン・アートを否定し、ロックウェルを称え、これまでのスタイルを維持するように懇願するファン・レター) が数多く届くようになるのである¹⁶⁾。

5. おわりに

本稿では、「リアリズム・写実主義／アブストラクト (モダン・アート)」という、美術上の二項対立に関するこれまでの議論を、ロックウェル作品という「ポピュラー」なフィルターを通して再検討することで、狭義の美術だけには収まらない輻輳性を改めて考察してきた。ここでは、ロックウェルが活躍し始める 20 世紀初頭から、『The Connoisseur』(1962) が『ポスト』誌の表紙を飾った頃までが対象となっている。この「リアリズム・写実主義／アブストラクト (モダン・アート)」という、視覚表現スタイル上の対立が 60 年代以降どのようになっていったのかについては、年代や着目点によって多少の差異はあるものの、60～70 年代から徐々に始まるアートのポストモダン化(モダン・アートの「大きな物語」から多文化主義的「小さな物語」へ)によって緩和されてきた、というのが、大方の基本的な見解である。しかしながら、カーメンが 90 年代の事例を挙げながら類似の認識の継続を指摘し、「一定の専門的、あるいは歴史的意味ではモダニズムは終わったかもしれないが、それには間違いなく来世がある」と述べているように、アメリカの近現代における文化的かつ社会的二分法の一つの

16) Bogart pp. 56-55. ちなみにロックウェルが『The Connoisseur』の二項対立テーマを再び扱い制作した 1966 年の作品では、ポロック作品はピカソ作品と入れ替わり、リアリズムの代表は、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて活動したアメリカの画家ジョン・シンガー・サージェント作の女性の肖像画となっている。二つの絵がかかると美術館の一角で、ピカソの前には思案するジーンズ姿の若い女性が、サージェントの前には控えめな服装で頭にカーラーをつけたまま、小さい子の手を握った主婦と思われる女性が描かれている。クラリッジも指摘するように、絵画の表現スタイルとそれを好む鑑賞者のタイプ・階級をよりはっきりと意識した作品となっている (458-459)。

雛形・パターンを形作っている¹⁷⁾。20世紀前半の政治的・社会的・道徳的不安と密接に連動する形でなされた、真の「アメリカン・アート」や「アメリカ的美学」のせめぎ合いは、「〇〇ではない」という否定を基準とし、相手を「下」に配して階層化する「排除／包摂」の構造を持っている。相手を貶めるディスコースは、「敵／味方」の論理に貫かれ、不寛容の度合いを高めていく。支持・不支持の度合いには幅広い濃淡があり、すべての人が両極端に振り分けられるわけではないが、「極論支持者」は少数で「良識派」や「冷静な穏健派」には無縁である、とするのはむしろ実態の理解を妨げる可能性があるだろう。両極的対立の言説と社会的な実践・実質的効果（政策、制度化、読者・ファンの反応など）の相関・展開は、本稿の論点でもあった。

20世紀初頭～中期までのこの二分割に関して、「ポストモダニズム」以後に振り返る際には、少なくとも二つの視点との接合を欠くことはできない。一つは、この二分割の「外部」である。美的ネイティヴィズムの「外国もの」に対する拒絶反応や、美的エリート主義の「マス・大衆」批判という対立軸を少しずらし、「真のアメリカ的表現」の主張から見えていくと、両言説はともに「白人・異性愛・男性」的特徴が極めて強く、性的マイノリティや、「ミドルクラス」から排除され「アンダークラス」に留め置かれた人種・民族的マイノリティは、いずれの「正史」においても不可視の度合いがかなり高い。実際、ポストモダニズム批評では、そうした周縁化されている観点や「多文化主義的」アプローチを積極的に取り入れて「正典」を批判・再検討してきたという経緯がある。反復補強される「語り・物語」であればこそ、より重層的な文脈のなかに置きなおす必要があるのである。

17) Kammien pp. 116-118. また60年代以降の「転生」の一端については、ロックウェル作品と「スモール・タウン」「ホワイトネス」「多文化主義」などとの関係に注目した拙稿「ノーマン・ロックウェル作品の受容に見るアメリカの自画像」も参照。

またもう一つの視点は、(どの「二項対立」にも内包されているものだが) 脱構築的契機としての不明瞭さの存在である。「リアリズム・写実主義／アブストラクト (モダン・アート)」の両者の違いは決して所与のものではなく、ある意味で「状況次第」なもので、それほど明確に分けられるものではない。両者には実は積極的な意味での共通項 (数例を挙げると、既成の美術制度に対する反抗、内容やテーマ性、「反近代」の意識、あるいは「近代」への不安の発露など) も多い。そうした複雑さや機微・ニュアンスを、結論ありきの「分かり易い」反目の言説が覆い隠す傾向があるとすれば、二項対立が本質的に流動的で不安定なものであることを確認し続ける作業はますます重要になってくる。『American Realism』の著者エドワード・ルーシー＝スミス (Edward Lucie-Smith) は、「モダン・アート」の強力な制度化、リアリズムの地位の低下、60年代以降のネオ・ダダ、ポップ・アートといった具象の回帰、モダニズム理論の求心力の低下と「モダン・アート」の一般的受容の拡大、アートの多元化などを経る間に、「リアリズム」が「境界侵犯的 (transgressive)」な実践へと進んだことで、批評家やアーティストの間でも「リアリズム」の定義が実は困難になっていると指摘している (16)。かつてであればリアリズム絵画とは見做されなかったような作品がリアリズムに見える今日の状況から振り返ると、分割・分離の「人工性」やある種の「恣意性」にも意識的になる必要があるだろう。

その意味では、ロックウェル美術館の企画展「Rockwell and Realism in an Abstract World」において、目的としていた「リアリズム／抽象」の分割・コントラストの探求がやや中途半端になってしまったことは、実は熟慮の産物だったのではないかとさえ思えてくる。『The Connoisseur』に関して、ロックウェル作品を称賛する観衆の絵画の見方に忠実でありつつも、それとは異なる抽象絵画の鑑賞の仕方 (絵に没入して見ること) を図解でやんわりと示した作品であるとする分析もあるように、企画展もまた来館する

ファン・観衆に「リアリズム／抽象」の「グレーゾーン」を、核心には触れずに、それとなく見せることを企図していたのかもしれない（Corn 92-93）。一方で、民主主義社会という「不完全な社会」には「健全な賛否両論」が不可欠であり、公共のディスコースの活性化、意見交換を促すことが今日のパブリック・アートや美術館に求められているとすれば、物足りなさの指摘もまた的を射ているであろう（Kammen Intro.、Zolberg 114-118）。最も有名で大衆的であったがゆえに二項対立に激しく巻き込まれた作家・作品を取り巻いていた、美と政治が不可分の言説の「リアリティ」。その（再）生産・消費に関する対話・会話の継続の重要性は、21世紀初頭もそれほど減じてはいないように見えるのである。

引用文献

- Bogart, Michele H. "Norman Rockwell, Public Artist." *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*. Baltimore: University of Pennsylvania Press, 2007. pp. 31-66.
- Claridge, Laura. *Norman Rockwell: A Life*. (Modern Library Paperback Edition) New York: Random House, 2003 (originally published in 2001).
- Cohn, Jan. *Creating America: George Horace Lorimer and The Saturday Evening Post*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989.
- Collins, Bradford R. "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise." *Art Bulletin*, June 1991. pp. 283-303.
- Corn, Wanda M. "Ways of Seeing." *Norman Rockwell: Pictures for American People* (Exhibition Catalogue). New York: Harry N. Abrams, 1999. pp. 81-93.
- Giuliano, Charles. "Visual Arts Review: Norman Rockwell Takes on Abstraction." *The Arts Fuse*, 15 Jul. 2016. Web. Accessed 23. Sep. 2020.
- Halpern, Richard. *Norman Rockwell: The Underside of Innocence*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Hegeman, Susan. *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Heller, Steven. "Rebelling Against Rockwell." *Norman Rockwell: Pictures for American People* (Exhibition Catalogue). New York: Harry N. Abrams, 1999. pp. 169-180.
- Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Vintage, 1963.
- Kammen, Michael. *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*. New York: Vintage, 2007.
- Lucie-Smith, Edward. *American Realism*. New York: Thames and Hudson, 1994.

- Moffatt, Laurie Norton. "The People's Painter." *Norman Rockwell: Pictures for American People* (Exhibition Catalogue). New York: Harry N. Abrams, 1999. pp. 23–27.
- Jackson Pollock: *Interviews, Articles, and Reviews*. Edited by Pepe Karmel, New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Rockwell, Peter. "Some Comments from the Boy in a Dining Car." *Norman Rockwell: Pictures for American People* (Exhibition Catalogue). New York: Harry N. Abrams, 1999. pp. 67–78.
- Rockwell, Norman. *My Adventures as an Illustrator*. New York: Harry N. Abrams, 1994 (originally published in 1960, and republished with Tom Rockwell's Afterword in 1988).
- Smee, Sebastian. "Nostalgia, Norman Rockwell, and...Donald Trump?" *Boston Globe*, 30 Jun. 2016. Web. Accessed 22 Sep. 2020.
- Solomon, Deborah. *American Mirror: The Life and Art of Norman Rockwell*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- Zolberg, Vera L. "The Happy Few—en Masse: Franco-American Comparisons in Cultural Democratization." *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*. Baltimore: University of Pennsylvania Press, 2007. pp. 97–122.

