Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-09-02

アグネス・マーティンのグリッド絵画におけるロスコ受容

芦田，彩葵

(Citation)
美術史論集,22:13-36

(Issue Date)
2022-02-16

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/0100486243

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100486243

アグネス・マーティンのグリッド絵画におけるロスコ受容

《キーワード》抽象表現主義　ミニマル・アート

芦田彩葵

はじめに

アメリカの抽象画家アグネス・マーティン（一九一二―二〇〇四）は、一九六〇年頃に確立されたグリッド絵画（挿図1）によってアートシーンでの評価を確立する。マーティンは、抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロックと同じ生年であり、世代としては抽象表現主義の画家たちに属する。彼女自身も流派としては抽象表現主義を自認していたが、[1]初個展の開催が一九五八年のため画家としての本格的な活動のスタートは遅く、後述する作品様式においても当時隆盛し始めたミニマル・アートの画家として捉えられる傾向が強い。

これまでグリッド絵画以前の初期作品において、その構図や色彩が抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（一九〇三―七〇）のシュルレアリスム的絵画から影響を受けているとしばしば指摘されてきた。[2]彼女自身も生涯にわたり敬愛する画家としてロスコの名前を挙げている。[3]グリッド絵画以降は、抽象的崇高性を焦点に両者の作品主題について共通性を読み解くものが大半であり、[4]様式的見地からの受容関係については十分な分析がされてこなかった。グリッド絵画とロスコの関係について、ロスコの輪郭を暈した形態によって生まれる浮遊感がマーティンに受け継がれているというフランシス・モリスの指摘があるものの、[5]グリッド絵画に関する先行研究では、その他の抽象表現主義世代の作家との関係を考察したものが多くを占める。具体的には、東洋思想への傾倒、抑制された色彩と時間差によるイメージの知覚の観点からアド・ラインハートの影響を指摘したもの、[6]ニューマンのジップ表現とマーティンのグリッドの線描表現の影響関係を指摘したもの、[7]色と線、絵画とドローイングのシームレスな統合によって統一されたフィールドの創出の点からポロックとの関係を指摘したもの[8]が挙げられる。

ロスコ作品の様式変遷を検証すると、初期より矩形や枠のモティーフを繰り返し回帰させており、矩形の形態について強いこだわりがあったことが分かる。[9]ロスコの筆触は、ニューマンやラインハートのように厳格なものではなく、手業による独特の揺らぎを孕んでいる。この矩形の表現に着目すると、マーティンの繊細な矩形

が連なるグリッド絵画が浮上し、その造形性において両者の関連が指摘できる。ロスコ様式とマーティンのグリッド絵画の作品を比較すると、手業による直線ではない震えるような輪郭の矩形が反復されていること、またそれによって生じる画面の拡張性、カンヴァスの枠のフォーマットと画面の矩形による一体化で生まれる作品の全体性と構築性、薄塗と曖昧な輪郭の反復による表面の揺らぎによって作品と観者の距離から生じる知覚の変化などの共通性が見出せる。本論では、これまで十分に検証されてこなかった様式を焦点に、マーティンのグリッド絵画におけるロスコ受容について考察する。

一、マーティンのグリッド絵画

(一) 様式

マーティンのグリッド絵画は、一九六〇年頃に確立され、フォーマットとして、その多くは正方形のカンヴァス（一八二・九×一八二・九cm）が使用されている。色彩については、白や淡いグレーを地色にしたものが多い。地の塗りは一様ではなく、塗りムラがあるため画面に揺らぎが生まれ、光を内包しているかのような印象を与える。地の上を無数に走る水平線と垂直線によって図となるグリッドは、鉛筆による手書きのため直線ではなく、かすかな震えを感じさせる。線描は、カンヴァスの布目に沿って走らされた繊細なものであるため、離れた場所から見ると、グリッドが描かれていることが判別しにくく、光を内包した画面が壁面に浮かんでいるかのような印象を与える。[10] そのため何が描かれているのかと、近づいて観ようとすると、必然的にカンヴァスの布地の物質性を感じることになる。カンヴァスのサイズは正方形である一方、グリッドは完全な正方形ではなく矩形である。

制作当初、グリッドはオールオーバーではなく、画面中央に配置されていたため、四方は余白となり地が見える状態だったが、一九六五年以降はグリッドが全ての画面を覆うオールオーバーの作品が増えていく（挿図1）。しかし、この縁の表現については、四方に余白を残した作品や、異なる色彩による縁取りを施した作品も晩年まで制作しており、縁に関しては最後まで様々な表現を追究していたことがわかる。また抽象表現主義やミニマル・アートの作品には珍しく、作品にはフレームが施されており、シンプルな金属製や木製のものが使用されている。

次にグリッド絵画の成立過程について確認する。マーティンは、美術教育を受け美術を教えていたものの、本格的に画家を志したのは一九五三年と遅いスタートである。当初、彼女が描いていたのはシュルレアリスムを思わす有機的な作風で、半透明や淡い色彩で描かれた象形文字を想起させるものや流動的なフォルムは、シュルレアリスムの作家であるジョアン・ミロやアーシル・ゴーキー、抽象表現主義の作家であるアドルフ・ゴットリーブやロスコの一九四〇年代のシュルレアリスム風絵画を想起させるものだった。先行研究では、一九五二年の《無題》（挿図2）とロスコの一九四四年の《波打ち際の緩やかな渦巻き》（挿図3）が比較され、水彩を思わせる

淡い色彩、半具象の有機的な形態が描かれていることで、その類似性が指摘されてきた。[11] しかし、構図に着目すると、両作品ともに背景が水平の色の層からなり、そこに垂直の半具象の図が描かれることで画面に水平性と垂直性からなるゆるやかな構築性が生まれていることがわかる。また五四年の《秋の観察》（挿図4）においても、グリッドを思わすモザイク状のものが描かれ、水平性と垂直性を意識していたことが分かる。五七年頃から矩形、三角形、円などの幾何学的要素を取り入れながら、対称性の構図を描くようになる。またカンヴァスの四方に枠を思わせるゾーニングを施すなど、カンヴァスを囲む矩形を意識していることがうかがえる。五八年になると、ハードエッジ絵画で知られるエルズワース・ケリーや、新たな作風を模索するロバート・インディアナと交流するなかでマーティン自身も独自の表現を求めて、オブジェの制作や、ドアノブ、釘やキャップなどを接着させ物質性を追究したアッサンブラージュ的絵画をはじめ、実験的制作を繰り返している（挿図5）。一九五九―六〇年頃になると水平線と垂直線を作品に取り入れ、一九六〇年後半と六一年には、グリッドの探究を本格化させる。一九六三年になると、五〇年代のタオス時代での作品でも用いていた金箔の使用を開始し、画面に繊細な質感と煌めきを与えているが、そこには触覚性と物質性の追究がうかがえる。一九六四年には、当時多くの画家たちが用い始めたアクリル絵具も使用し、作品の表情はより柔らかで澄んだ状態となり、鉛筆の線による手書きの直線を用いたグリッドによるオールオーバーな画面が確立する。

以上のように、マーティンの様式変遷を確認すると、制作初期から画面内の構図において水平性と垂直性の構図を重視していたこと、抑制された色彩を用いていたこと、作品の対称性を意識していたこと、一九五八年頃からは正方形のカンヴァスを使用していたこと、作品に素材をそのまま貼り付ける物質的表現を取り入れていたことがわかる。これらの要素の展開によってグリッド絵画が誕生する。

マーティン自身は、このグリッドの表現をどのように捉えていたのだろうか。ルーシー・リパードの論考「正方形礼賛」に寄せたコメントでは、以下のように答えている。

私のフォーマットは正方形ですが、（描かれた）グリッドは完全な正方形では決してありません。それらは矩形で、正方形から少しずれていて、そんなつもりはなかったのですが、ある種の矛盾、不協和音を作っています。正方形の表面を矩形で覆うと、正方形の重さが軽くなり、その力が破壊されるのです。[12]

また以下のようにも話している。

なぜなら（正方形は）攻撃的だからです。正方形が矩形によって覆われた時、正方形はより柔らかくなります。矩形は穏やかな経験です。それは強いものを破壊するので、効果はより穏やかなものになります。[13]

これらの発言から、グリッドによって作品にシステマティックな厳格さや統一性を与えるのではなく、むしろ作品に軽さと柔らかさを与えようとしたことが分かる。

(二) 主題

グリッドが生まれた背景について、マーティンは一九七六年のジョン・グルーエンのインタヴューで以下のように答えている。

ある時、山から出てきて、山を描いていたら、この平原に出てきて、あぁ、ほっとした！と思ったことがありました。これは私のためのものだ！と思いました。その広大さ。ちょっと身を委ねてしまいました。この平原は・・・まるで直線のようでした。それは水平線でした。そして、水平線のように私に影響を与える線はないと思いました。次に、その線を描けば描くほど、私は幸せになることに気がつきました。最初は海のようだと思っていたのですが・・・間もなく歌っているみたいだと思いました！さて、私はこの水平線の上に街を作りたいと思います。でも、垂直線がないのが気に入らなかったんですよね・・・。それで考えてみたのですが、好きな垂直線があまりないのですよね。でも、いくつか入れてみました。最終的には水平線とほぼ同じくらいの数の垂直線になりました。・・・中略・・・そうですね、私は何年もグリッドをやっていますが、「構造」を意識したことはありませんでした。構造は構成の過程ではないのです。[14]

この発言から、マーティンは何もない広大さ、平原や海を思わす開放性、無限の世界を作品に表そうとしたことがうかがえる。またそれは単に茫漠としたものではなく、歌っているかのようなリズム、つまり動きを伴うものを目指したことが理解できる。さらに画面の構成として水平線だけでなく、垂直線が必要であったことがわかる。と同時に、ミニマル・アートの特質の一つとされる構造とグリッドの関係を否定している。[15]

次にタイトルに注目すると、グリッド絵画成立以前から《春》(一九五八)、《雨》(一九五八)、《夜の海》(一九六三)、《木》(一九六四)、《友情》(一九六三)、《完全な幸福》(一九九九) など、自然の描写や状態、心の情動を表したものを多く付けている。マーティンは、自分の作品は自然をモティーフにしたものではなく、完全な抽象であると述べているが、抽象表現主義者たちと同様に、彼女の抽象世界を経験した観者の心が動かされることを目的に制作されていることが、一九九三年のアーヴィング・サンドラーによるインタヴューによって分かる。

多くの人が私の作品は風景のようだと言いますが、真実はそうではありません。・・・中略・・・しかし、私の絵を見た時に人々には、風景を見た時と同じような感情の動きをしてもらいたいのです。[16]

また同じインタヴューの中で、マーティンがグリッドを好んだ理由として「一体性、無限、静寂、無我」を実証することを挙げている。光を内包した白を基調とする作品からは、ある種伝統的な象徴性にのっとった神性、純真さや無垢といったものを暗示させる。と同時に、マーティンは自身の作品について「私の絵は無力」「幸福」「精神的な喜び」とも語っており、ニューマンやラインハートが希求した絶対者との対峙、芸術としての芸術という厳格さ、美術史家のアナ・チェイヴが指摘したミニマル・アートの作家であるカール・アンドレが目指した作品に内在する苛烈さ[17]とは別のものを目指していたことも分かる。チェイヴは、マーティンの作品について、彼女の「内に秘めた寡黙なグリッドは、鑑賞者に対して雑然とした精神と神経の混乱に効果的な避難所を提供し、気持ちを落ち着かせ、空になるように誘うことで、新たな存在となるよう目と心を開かせる」と語っている。[18]つまり、穏やかさ、精神の安定、マーティンが影響を受けてきた東洋思想の無の境地が目指されているといえる。

以上、マーティンのグリッド絵画について確認した。次に、ロスコの作品について確認しながら、マーティンとの比較検証を行っていく。

二、ロスコとマーティン

(一) 様式

ロスコに関する先行研究では、これまで主にロスコの色遣いや筆触について考察されてきたが、[19]一九四六年に始まるマルチフォーム時代（挿図6）から一九四九年頃に確立されるロスコ様式と呼ばれるロスコの代表的作風（挿図7）への移行を確認すると、画面を浮遊する色のマッスが画面に秩序と構築性をもたせるべく整理され、最終的には大きなカンヴァスを用いた平坦な色面の広がりの中に、輪郭を暈した鮮やかな色彩による二、三の矩形が浮かぶ作品へと変化していくことがわかる。[20]さらにロスコの作品様式の変遷を辿ると、具象画から抽象画へと変化していく過程で、画面構成において矩形のモティーフを繰り返し回帰させていることが明らかになる。また画面を走る水平線や地の部分の縦方向の強調など、画面の中に水平性と垂直性の動きを与えることで構築性を生み出そうとしていることが考察できる。加えて、画面に支持体と同じ矩形を連ねることで、構築性を成立させる一方で、支持体と形態の一体化を促していたことがうかがえる。[21]

それらを踏まえ、作品の表現様式の特質として、正面性、地と図の関係、筆触を残した色彩によって生じる揺らぎや軽さ、カンヴァスと図の矩形の一体化によって生まれる全体性、カンヴァスの側面にまで色を塗布することで生じる物体性などが挙げられる。画面自体は、薄塗による色を何度も重ねられていることからカンヴァスに絵具が染み込んだ印象を与え、これも作品への一体化に効果を与えている。また深みのある鮮やかな色彩は光を内包しているかのような効果を与えている。その一方で画面に近づくと、重ね塗りによって生まれる複雑な表情の画面と微かな奥行き、暈した輪郭に見られ

る筆触の跡や絵具の垂れが露わになり、作品と観者との間の距離によって、作品のイメージが変わり、全体と部分が浮かび上がる作品になっている。

既にグリッド絵画の実験的制作に入っていた一九六〇年にマーティンが描いた《雨》（挿図8）と比較すると、マーティンの関心が幾何学的な対称性にあり、彩度を抑制した色彩やカンヴァスのフォーマットがロスコ様式と異なるといえども、矩形の連なりによる構図、作品が醸し出す詩的な雰囲気や観者に与える印象が、ロスコに共通するものであるといえる。

既にロスコ様式を確立していた一九五二年のウィリアム・ザイツによるインタヴューにおいてロスコは、グリッドを用いたモンドリアンの作品との表面上の類似性について尋ねられた際に、自分はモンドリアンに関心がなくフォーマリストでもないと答えている。加えて、モンドリアンはカンヴァスを分断するが、私はカンヴァスの縁から縁までに色は配さず、カンヴァスの上に縁の柔らかな矩形を置くことで大気のような反応を引き起こし、奥行きの体験を生み出そうとしていると述べている。[22] ロスコのモンドリアンへの関心やフォーマリストであることへの否定については、彼の様式展開を考察すれば額面通りに受け取ることはできないが、ここでは、画面の縁から縁まで走る垂直と水平の直線、三原色と無彩色による色面によって厳格に構成されるモンドリアンの構図とロスコとの差異に注目する。ロスコが矩形を描くことで絵画空間の構築性と、支持体と絵画の一体化による物質的強度を高めるだけでなく、縁に囲まれた絵画という制限された空間のなかでいかにして作品に遠心性を与え、さらに色彩の前進と後退という奥行きを表すことに腐心していたかが考察できる。加えて、ロスコにとって、地と図の構図、図となる矩形および画面そのものの縁の処理、そして画面内の余白が重要であったことがわかる。この柔らかな矩形や大気のような反応によって、ロスコが無限の広がり、画面空間の中に前身と後退の運動性を表そうとしたことは、マーティンが光を孕んだ地と震えるような線描の連なりによるグリッド絵画で表現しようとした「無限、一体性、柔らかさ」に通じている。

マーティンは、先述のサンドラーのインタヴューにおいて、尊敬する画家二名について、作品から超越的体験を呼び起こそうとしたロスコと、崇高性という言葉を好んだニューマンであるかと尋ねれ、その考えに賛同し、次のように答えている。

> 私は彼らの作品と哲学、超越主義を深く尊敬しています。彼らは多くのことを放棄しました。線描を放棄し、形態、有機的な形態を放棄しました。彼らは定義されていない空間を創造したのです。それは非常に重要なことだったと考えています。[23]

マーティンが言及した定義されていない空間とはどのようなものなのか、ロスコが自身の芸術観を綴った『芸術家のリアリティ』から探ってみる。

(二) 画面の空間性

ロスコは、一九四〇年代始めに執筆したとされる自らの芸術論『芸術家のリアリティ』の中で、絵画がもつ造形性と触知性について繰り返し述べ、本書の目的は絵画がもつ造形的諸要素を記すことだとしている。[24]

『造形的』という語は、一般に、可塑的、つまり自由に形を変えられる物質に用いられる。・・・中略・・・絵画における造形性もこれと同様の効果に関わっている。絵画とは、前進と後退を引き起こすことでリアリティを獲得しようとする過程であり、だからこそ造形的という語は、絵画にも彫刻にも適用されるのである。・・・中略・・・絵画においては、カンバスの中へと向かう運動の感覚と、カンバスの表面のその奥にある絵画空間から外へと向かう運動の感覚の両方によって造形性が獲得されている。・・・中略・・・造形性とは絵画において、ある種の運動の感覚がいかに提示されているのかを示すものである。この運動は、実際に身体によって誘発されることもあるし、私たちが後ろに下がったり前に動いたりする時、ものはどのように見えるのかについての自身の記憶に頼ることで得られることもある。[25]

この記述から、ロスコが、絵画空間において外への働きかけも含めた、前進と後退の運動性がリズミカルに発生することを重視し、それこそが絵画の造形性だと意図していることがわかる。その目的を体現するかのように、その後確立するロスコ様式の作品においては、地と図の構図、色の彩度や明度を慎重に選び配するだけでなく、繊細な筆致を何度も施し、補色的な色彩を重層的に重ねることで、単純な構図による平坦性を装いながらも、前進と後退の視覚的効果を演出し、また観者がその細部を見ようと近寄ったり、また全体を把握しようと離れてみたりする視線の運動性を生み出している。このロスコ独特の塗りと筆触によって表現されるのが、触知性だといえるだろう。ロスコの芸術論のタイトルにも使用されている「リアリティ」というキーワードは、当時多くの画家たちが切実に絵画に与えようとしていたものであり、ロスコ以外にも、ニューマンやホフマンが繰り返し使用している。[26] この画家たちに共通していたのが、イリュージョンではなく、現実に実体として存在する絵画を創造しようとしたことである。[27] 彼らが絵画によって現前せしめようとした抽象的概念を、実際に実体のあるものとして存在させようとすること、それはミニマル・アートの直截性へと受け継がれていると考えられるが、ロスコは触知性を重視した。この触知性と造形性によって生み出される空間について、マーティンの作品に見られる繊細な線描と光を内包した揺らぎある空間を触知的な要素として、グリッドによる秩序だった画面構成を造形的要素としてロスコとの共通性を見出すことが可能だと思われる。

ここで、マーティンの画面内の四方の縁の表現について注目する。グリッド絵画以前の作品において、マーティンの作品の多くは画面

の四方が縁取られている作品が多く、《浜辺》（一九五八）（挿図9）では、四方の縦のラインを強調するなど画面内に水平と垂直の動きによる構築性を保とうとしていることがわかり、これはロスコの《無題（白と赤の上の紫、黒、オレンジ、黄色）》（一九四九）（挿図10）の画面縁の縦のラインの描写を思わせ、構図にも類似性が認められる。やがて先述の《雨》のように画面内が整理され、グリッドの表現に向かったマーティンの一九六一年の《島》（挿図11）では、白のグリッドが画面中央に配され、画面の縁から少し余白を残して白い線描によって四方が囲まれている。離れて見ると、グリッドの図の部分が四方の余白と白い縁取りによって限定されているようにみえるが、近づいて見るとこの細かい矩形が遠心上に拡がっていくかのような印象を与える。一九六四年頃からは、グリッドの線をカンヴァスの隅にまで延ばし、《朝》（挿図1）のように、画面全体をグリッドが覆う表現へと達する。しかし、一九六四年の《夏》（挿図12）や一九七四年の《無題》（一九七四年）のように画面の縁をあえて残したり、着色することよにって枠のような表現をしている作品も少なくない。活発な美術評論を行い、ミニマル・アートの作家として中心的役割を果たしたドナルド・ジャッドは、六三年十一月に開催されたマーティンの個展について「カンバスや紙のわずかな境界線」が「暗示された連続体の一部」としての認識を妨げると評しており、[28]その後、マーティンがグリッドの境界線を画面の端にまで延ばしたことは、このことへの応答であったと考えるならば、マーティンが拡張性を意識していたと捉えることもできるだろう。その一方で、この縁取りや余白があるからこそ、画面内にある矩形が画面から外に向かって拡がっていく効果を与えていると読みとることも可能である。と同時に、この縁取りは絵画が世界に開かれた「窓」であるという求心的な効果も与えている。この遠心性と求心性という二つの動きは、ロスコ様式の地と図の関係、画面四方の地によって生まれる働きと共通していると考察できる。

ロスコとの関係についてマーティンは、サンドラーとのインタヴューで「一度一緒に食事をしただけですが、私は大変楽しみました」と話しており、個人的な交流はなかったようだが、ロスコは五四年まで彼女が所属したベティー・パーソンズ画廊の代表作家の一人であり、個展も度々開催していたことから、四〇年代後半からロスコの作品を見る機会は多かったはずである。一九六一年にニューヨーク近代美術館でロスコの初期作品から新作までが展示された回顧展が開催された（挿図13）。マーティンが本展に言及した資料は確認できていないが、抽象表現主義の次の世代であるジャッドは本展を高く評価し、[29]ケリー、ロバート・ライマン、ジョージ・シーガルらもこの展覧会について言及していることからも、ポスト抽象表現主義の作家たちからも当時大きな注目を浴びていたことがわかる。[30]例えば、ライマンは本展の衝撃について「絵画に対する私の考え方が変わりました」と述べ、彼らがエッジの処理の方法や色彩といった直接的な表現のみならず、絵画への向き合い方やアプローチの方法、絵画と空間との関係性についてロスコから影響を受けたことが認められる。[31]そのため、ロスコを敬愛していたマーティンは恐

らく見ていたと考えられる。グリッド絵画の醸成時期に、この展覧会を見ていたとすれば、グリッド絵画確立において、矩形による作品の構図だけでなく、作品とスケールの関係性、観者との距離感によって変化する作品の表情などを感じ取り、それらを自身の表現として吸収したと考えられる（挿図14）。マーティン自身が設計にも加わったタオスのアグネス・マーティン・ギャラリー（一九九三年開設）は八角形の空間に天窓がある展示室である。この特徴は、ロスコが設計と展示プランに携わったヒューストンのロスコ・チャペル（一九七〇年献堂）と同じであり、多くの共通点を見出せる。本論では、マーティンとロスコの作品様式に焦点を当てているため深くは立ち入らないが、マーティンは作品と観者、空間の関係、つまり作品の鑑賞体験についてもロスコからの影響を受けていたと考えられる。

以上のように、マーティンとロスコの様式における共通性として、水平性と垂直性によって成立する矩形が構図において重要な役割を果たしていること、手業による直線ではない震えるような輪郭の矩形が画面内で反復されることで生じる画面の拡張性、カンヴァスの枠のフォーマットと画面の矩形による形態の一体化で生まれる作品の全体性、薄塗と曖昧な輪郭の反復による表面の揺らぎによって作品と観者の距離から生じる知覚の変化、画面の地と図の関係によって生じる遠心性と求心性が挙げられる。

（三）主題

ロスコやニューマンは抽象絵画によって感情の経験、すなわち超越的体験、崇高性を表現することを目指していたが、マーティンもそのことを目標としていた。[32] ただし、両者の作品主題について、観る者が自然に接した際に喚起されるような感情体験を引き起こすことを目指していたことは共通していたが、その質は必ずしも同じであるとはいえない。ロスコは自身の作品について、以下のように述べている。

> 薄暮の頃、大気の中には、しばしば神秘、恐怖、失望の感覚がある。これら全てが一緒に。私は自分の絵にそういう瞬間をもたせたいのだ。[33]

これは、マーティンが表そうとした幸福とは対極のものだといえる。悲劇的で時を超えた主題のみが妥当であるという考えがロスコ作品の根底にあり、[34] この主題を純化させるため、ロスコはさらなる作品の明晰化を目指すことになる。一九五七年頃からそれまでの鮮やかな色調が暗転し、一九六九年からはモノクロームの色調による《ダーク・ペインティング》の制作を開始する。

三、一九六〇年代の美術動向

(一) グリッド絵画

次に、マーティンのグリッド絵画が確立した一九六〇年代のニューヨークにおいて、彼女の作品がどのように捉えられていたのかを検証する。検証にあたり、まずグリッド絵画の定義について確認する。グリッド絵画とは、文字通り格子が描かれた絵画である。グリッドの先例は、遠近法の碁盤目にまで遡り、[35] セザンヌのパサージュの表現、キュビスムを経てモンドリアン、マレーヴィチらによって多くの人の目に触れることになる。これらの歴史的変遷の過程で、グリッドはカンヴァスの表面を覆うことで、その表面性を際立たせ、水平線と垂直線による繰り返しのなかで画面を構造化させかつ限定的な空間であることも浮かび上がらせた。と同時に、その連続性によってフレームを超えてどこまでも続いていく拡がりも認識させる。イメージの源泉が風景や静物であったとしても、それらの描写がグリッドにより還元されることで非再現性、反自然、抽象性へと昇華されることに加え、絵画というメディアの平面性と物質性を強調することになる。その一方で、格子であるグリッドは、窓としての象徴を保持するため、開かれた世界、光、神性のメタファーでもあったことから、グリッド絵画は物質性と精神性というパラドキシカルな両義性をはらんだ表現として展開してきた。近代以降発展してきたこの表現そのものは、革新的なものではなかったが、クレメント・グリーンバーグによって提唱されたモダニズム／フォーマリズムの理論によって、メディアの本質を追求する還元主義的傾向が強まるなかで、特に一九五〇年代後半から顕著となり、ケリー、ライマン、ラリー・プーンズ、エヴァ・ヘス、ソル・ルィット、アンドレ、ジャッドらによるグリッドやキューブによる表現が多く登場するようになったことも事実である。[36] また抽象表現主義世代と見なされているラインハートにおいても、彼の代表作で九つの正方形から成るブラック・ペインティングが確立したのは、一九六〇年である。

この時代的傾向に関しては、ミニマル・アートの代表的展覧会の一つとされる一九六六年のロレーンス・アロウェイによるグッゲンハイム美術館での「システミック・ペインティング」展でのテキストや、[37] 六七年のリパードによる「正方形礼賛」のテキスト[38]において言及されている。七〇年代に入ると、近代美術以降から一九六〇―七〇年代におけるグリッド表現についてジョン・エルダーフィールドやロザリンド・クラウスによって体系的に検証されるようになる。[39] 特に一九六六年はミニマル・アートの芸術運動が熟したことで美術館においても積極的に検証される年となったが、[40] マーティンは、抽象表現主義以降の新たな潮流を提示する作家として、ミニマル・アートを代表する展覧会に立て続けに参加することになる。[41] ロバート・スミッソンが企画したドワン・ギャラリーでの「テン」は、親交のあったラインハートが彼女を推薦し参加しているが、ラインハートの他に、アンドレ、ジャッド、ロバート・モリスなどミニマル・アートの代表的作家が参加していた。先述した「システミック・ペイン

ティング」展は、今日ミニマル・アートと認識される作家が多く選ばれており、「ハード・エッジ」の動向とも関連する、明るい色彩、平面性、明瞭さ、幾何学性、画面の対称性、コンセプチュアルなアプローチの作品が展示された。カタログエッセイのなかで、アロウェイはマーティンの作品のシンメトリーな性質に言及している。また、そのエッセイのなかではロスコについて、「スティルの表現主義的な要素とロスコの魅惑的な空気は、フィールドとしての空間の感覚を表しているにもかかわらず、新世代のアーティストにとっては、ニューマンの均一ではあるが磨かれていない、ブラシをかけているが派手ではない絵の具の表面よりも意味をなさなかったのである」と言及している。つまり、ロスコの色彩と筆触に注目が集まることで、ポスト抽象表現主義の作家たちからは、ロスコの構図から生み出される効果があまり理解されていなかった、あるいはロスコの特質であった画面内に僅かに生まれる空間によって作品が敬遠されていたことが推察される。

「正方形礼賛」においてリパードは、正方形や立方体を「合理的な形」として採用している今日の芸術家たちの一人としてマーティンを取り上げ、「正方形や立方体は、混沌に秩序を課すための完璧な手段であり、多元性と統一性の両方を表現するための理想的な形である。[42]」と述べている。ここでも新たな美術としてシステマティックでクールな表現が求められていたことを示唆している。

年数が遡るが、一九六二年にホイットニー美術館で開催された「アメリカの幾何学的抽象」展にマーティンは出品している。展覧会カタログを執筆したジョン・ゴードンは、マーティン作品の幾何学性に触れる一方で、「画家のバーネット・ニューマンやマーク・ロスコの作品は、一見すると幾何学的な概念と密接に結びついているように見えるが、彼らのアプローチはより直感的で、より自動的で、より能動的である。」と述べている。ここでのニューマン（挿図15）とロスコに関する指摘は正確性を欠いているが、[43]いずれにしても、マーティンが参加した六〇年代の展覧会や言説の多くが、あくまでロスコとの関連があったのは、マーティンの五〇年代のグリッド絵画以前の作品であるとして、マーティンのグリッド絵画とロスコの関係、ひいてはポスト抽象表現主義の作家たちとロスコの関係を切り離そうしていることが認められる。当時の美術的動向の文脈において、マーティンの表現における抑制された色彩、幾何学性、対称性などを重視し、マーティン作品を抽象表現主義以後の新たな潮流に位置づけようとしていたことが読みとれる。

（二）ミニマル・アート

一方、抽象表現主義を自認していたマーティンにとっては、作品が注目を浴びることに対する喜びと同時に、ミニマル・アートに括られていることに対しての戸惑いがあった。ドワン・ギャラリーでの展示やミニマル・アートの作家たちとの関係について、

しかし、私たちは誰でも過ちを犯すことがあります。というのも、私はドワン・ギャラリーでミニマル・アートの作家たちと

展示をしたことがありました。私は、彼らとの付き合いに大きな影響を受けました。でも、ミニマリストは観念主義者なのです。彼らは主観的ではありません。理想に向かって「自己」を最小化したいのです。でも、私はできないのです。ミニマリストは個人に関わる問題に対する考えを一掃し、彼ら自身の身体さえ残しません！彼らは完全に純粋であることを好みますが、それは現実との関わりを表現する上で非常に妥当なものです。しかし、私はできません。私は自身が本当のミニマリストではないことをむしろ後悔しました。あなたは他の何かではないということに後悔することは可能なのです。あなたが知っているように私の絵画はクールではないのです。[44]

と述べており、自身とミニマリストたちの間にある表現上の差異について認識していたことがわかる。ただし、ここで留意しておかなければならないのは、ミニマル・アートは作家たちが自身で宣言したものではなく、表現も多様であり、代表的な作家とされている者たちの間でも必ずしも共通した芸術観をもっていたわけではないということである。批評家や美術史家たちの認識としては、フランク・ステラのブラックペインティング（挿図16）がミニマル・アートの契機となっており、共通性を挙げるとすれば、単純な幾何学的形態、作品を物体としてありのままに提示する現前性、モジュールの繰り返しによる作品の連続性、展示環境や観者という現実空間までをも取り込んだ関係性であり、その発展の過程では平面の絵画よりも立体作品において活発な批評が展開されたことである。[45]ミニマル・アートが最高潮に達した六六年には、ニューマンがグッゲンハイム美術館で「十字架の道行き」の展示を行い、ラインハートがユダヤ美術館で回顧展を開催している。ロスコはその五年前、既に近代美術館で回顧展を開催し、ヨーロッパ各地への巡回も果たしているが、この個展以降は、六三年にグッゲンハイム美術館でのハーヴァード壁画の新作披露を除いて、六〇年代のニューヨークのアートシーンから距離を取り始める。一方、ニューマンとラインハートは、むしろ五〇年代末から六〇年代に入ってから評価が高まり、作品がもつ厳格さや画面の表面の硬質さが注目を浴び、かつ同時代の作家たちに影響を与えたといえるだろう。[46]

ジャッドは、マーティンの六二年の個展について、「マーティンの絵画は、単純に魅力的です。ここで指す『魅力的』とは、軽蔑と通常の意味である賛辞の両方として使用される言葉です。」と記した後、マーティンの作品の様式に関して記述している。[47]ジャッドは、マーティンのグリッド絵画における幾何学的、反復的、連続的な要素を認識しながらも、マーティン自身が述べていた「クールではない」彼女の作品について気が付き、指摘していたと推測できる。もともとミニマル・アートの立体作品は、フランシス・コルピットが指摘するように、ロスコをはじめとした抽象表現主義の作家たちから影響を受けており、ミニマリストがロスコ作品の構図の単純さやスケールを称賛したことも事実である。[48]ステラが一九五八年に制作を開始した、画面内をシンメントリカルな黒いストライプが反復す

るブラック・ペインティングは、観る者の視線を矩形の画面、つまり支持体であるカンヴァスの形態そのものへと向けさせた。[49] 本作品群についてステラは、「全体的な印象は、きちっと見ればその感覚においてロスコなんかとても似ている」と述べている。[50] これはロスコが、画面内に矩形を連ねる構図によって、絵画特有の枠に囲まれた矩形の形態性を際立たせながら、絵画の表面性とオブジェクト性を追究したことを指しているといえる。しかし、六〇年代の批評を見ていると、繰り返しになるが、ロスコの色彩や筆触が際立ち、またロスコ自身も新作の発表を控えたことにより、構図の点からポスト抽象表現主義、あるいは一九六〇年代の絵画との関係性が見過ごされてきたといえるだろう。二〇〇〇年代に入り、ブライオニー・ファーがロスコ作品の反復性を焦点に、若手作家たちとの関係性を指摘し、[51] またトマス・クロウはロスコ作品のスケールの観点から、エヴァ・ヘスとの共通性について言及するなど、[52] ロスコ作品が後の世代に果たした役割について新たな解釈が生まれている。

抽象表現主義から新たな美術的動向を見出す一九六〇年代において、マーティンの色彩を抑えたグリッドによる絵画は、ミニマル・アートの作家たちに通じる表現であり、当時の芸術的潮流につながるものだった。一方で、ロスコが求めた造形性と触知性がマーティンに受け継がれたことによって、抽象表現主義からミニマル・アートへの展開のなかでマーティン特有の絵画が生まれたのである。

これまでの先行研究では、ラインハートやニューマン、ポロックとの影響関係が指摘されてきた。しかし、マーティンの作品がもつ構築性や表面性においてロスコ受容が認められれば、今後のマーティン研究とロスコ研究の双方にとって、一九六〇年代の文脈における新たな作品解釈が生まれると考えている。

さいごに

ロスコやニューマンの作品が現実に存在する物に依存するのではなく、作品を構成する要素が互いの関係性によって成立していることにジャッドも注目して、その効果を三次元の立体作品で表現しようと試みたが、一九九三年に絵画について興味深い執筆をしている。

> ポロック、ニューマン、ロスコ、スティルは最高の芸術家であり、絵画では匹敵するものがなかったので、そのレベルを維持して続けることはできなかった。（ケネス・）ノーランドと特に（モーリス・）ルイスは芸術家として優れているが、彼らの作品は同等ではない。私は三〇年前に絵画が完成したと言ったが、これほどまでに徹底的に完成されるとは思っていなかった。ポロックや他の画家たちの活躍は、今世紀の色の発展が平面上ではこれ以上続けられないことを意味していた。自然主義を破滅させるその冒険的な能力もまた、継続することができなかった。ポロック、ニューマン、ロスコ、スティルが最後の画家だったのかもしれない。私はアグネス・マーティンの絵が好きだ。すぐではなくとも、いつの日か、イーゼルから遠く離れた、イー

ゼルを超えた、別の種類の絵画が生まれるだろう。屋内の環境は四方の壁に囲まれ、たいていは平坦だからだ。[53]

このように抽象表現主義の作家のあとに、唐突にマーティンの名前を挙げている。

本論では、これまでマーティンのグリッド絵画との様式的関連性について、具体的に指摘されてこなかったロスコ作品との共通性について、造形性と触知性を焦点に考察した。特に両者の作品初期よりみられた水平性と垂直性による構築性の指向から生まれた矩形のモティーフについて検証した。

マーティンのシュルレアリスム風の初期作品においてロスコとの関連を指摘する批評が多くを占めていたが、本論で検証してきたように、ロスコ様式を想起させる矩形の構図を経て、六〇年代にマーティンがグリッド絵画を確立すると、多くの批評はロスコとの関係を否定し、ラインハートやニューマンとの関連を示そうとするものが多くなった。これは当時、グリーンバーグ的モダニズムの閉塞状況を打破するため生まれたミニマル・アートが台頭し、その体系化の流れに、直角に交わるグリッドのハードエッジ、反復性、モノクロームの色調といった特徴をもつマーティンをミニマル・アートの文脈に取り込もうとした意図があったからだと考察できる。そのような状況下で、ラインハートやニューマンがもつ厳格さ、表面の硬質性をもたなかったロスコからの受容を認めることが避けられたと推測できる。

ジャッドのマーティン批評における「魅力的」という言葉や、抽象表現主義によって絵画が終わったと述べながらも、唐突にマーティンの絵画は好きであると記す背景には、逆にマーティンの作品が厳密なミニマル・アートの作品ではなく、いわゆる抽象表現主義を継承する要素が含まれていたことを示している。このジャッドのテキストが書かれた年代を考えると、既にミニマル・アートが一つの役割を終えたことによって、いささか感傷的な言及になっているともいえるだろう。と同時に、主に立体作品が対象とされてきたミニマル・アートの批評において、抽象表現主義にもミニマル・アートにも回収されない同時代の絵画作品の表現の多様さと複雑な状況が、マーティンの作品によって浮き彫りになったことを示している。

【附記】本研究は JSPS 科研費 19K23011 の助成を受けたものです。

註

(1) Agnes Martin interviewed by Irving Sandler, *Agnes Martin*, exh.cat., London: Serpentine Gallery, 1993, p.15.

(2) 一例として下記を参照。Lizzie Borden, "Agnes Marti: Early Work," *Artforum*, April 1973, p.41. マーティンの初期作品に関しては下記に詳しい。Christina Bryan Rosenberger, *Drawing the line: the early works of Agnes Martin*, Oakland, California: University of California Press, 2016.

(3) Agnes Martin interviewed by Irving Sandler, *op. cit.*, p.13.

(4) 一例として下記を参照。Barbara Haskell, "Agnes Martin: The

awareness of perfection," *Agnes Martin*, exh. cat., New York: Whitney Museum of American Art, 1992, p.108.

(5) Frances Morris,"Agnes Martin: Innocence and experience," *Agnes Matin*, exh. cat., London: Tate Modern, 2015, p.62.

(6) 例として以下を参照。Lizzie Borden, *op. cit*, p.43.

(7) Lynne Cooke, "...in the classic tradition...," *Agnes Martin*, exh. cat., New York: DIA Art Foundation, 2011, pp.11-21.

(8) Richard Tobin, "Agnes Marin: before the grid", *Agnes Martin: Before the grid*, exh. cat., Taos: The Harwood Museum of Art of University of New Mexico, 2012, p.29.

(9) 青田彩葵「マーク・ロスコの《ダーク・ペインティング》―その造形と源泉について―」『美術史』第一六七冊（二〇〇九年十月）、二二二―二三二頁。

(10) マーティンのグリッド作品と観者の距離によって生じる現象学的問題については、以下を参照。Kasha Linville, "Agnes Martin: An Appreciation," *Artforum*, June 1971, pp.72-73.

(11) Rosenberger, *op.cit.*, pp.34-35.

(12) Agnes Martin in Lucy R. Lippard, "Homage to the Square," *Art in America*, July-August, 1967, p.55. 傍線は筆者による。

(13) Anna C. Chave, "Humility, the beautiful daughter....all of her ways are empty," *Agnes Martin*, exh. cat., New York: Whitney Museum of American Art, 1992, p.142. 傍線は筆者による。なお、マーティンがフォーマットに正方形を選んだ背景については、紙幅の関係上別稿にゆずりたい。

(14) John Gruen, "Agnes Martin: 'Everything, everything is about feeling...feeling and recognition'," *Art News*, Vol.75, No.7 (September, 1976), 1976, p.94. 傍線は筆者による。

(15) マーティンにとって「構造」が制作の目的ではなく、手段であったことをハスケルは指摘している。Haskell, *op. cit.*, p.107.

(16) Agnes Martin interviewed by Irving Sandler, *op. cit.,* 1993, p.13. 傍線は筆者による。

(17) Anna C. Chave, *op. cit*, p.146.

(18) *Ibid.*, p.151.

(19) 一例として以下を挙げる。John Gage, "Rothko: Color as Subject," *Mark Rothko*, exh. cat., Washington: National Gallery, 1998, pp.246-263.

(20) マルチフォームからロスコ様式への変遷については、以下の文献に詳しい。*Mark Rothko: The Decisive Decade 1940-1950*, exh.cat., South Carolina: Columbia Museum of Art, New York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012.

(21) 青田彩葵「マーク・ロスコのマルチフォーム作品にみる画面構成」『美術史論集』第十九号（二〇一九年三月）、神戸大学美術史研究会、七七―九二頁。

(22) William Seitz, "Notes from an interview," January 22, 1952, William Chapin Seitz Papers, 1934-1974, Archives of American of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Rpd. in *Mark Rothko Writing on Art*, Ed. Miguel López-Remiro New Heaven: Yale University Press, 2005, pp.77-78.

(23) Agnes Martin interviewed by Irving Sandler, *op.cit.*, p.13. 傍線は筆者による。

(24) ロスコが書いた未発表の芸術論集。その存在は知られながらも、長い間、原稿が実在するのか不明だった。その原稿は遺品の中から発見され、クリストファー・ロスコ氏の編集のもと出版された。本書の大半は、一九四〇―四一年頃に執筆されたと推測されている。Mark Rothko, *The Artist's Reality*, Ed. Christopher Rothko, New Haven: Yale

University Press, 2004, p.43.

(25) *Ibid.*, pp.46-47, p.55.（邦訳　中林和雄訳『マーク・ロスコ　芸術家のリアリティ』みすず書房、二〇〇九年、七六―七七、八九頁。）傍線は筆者による。

(26) 例として以下を参照。William C. Seitz, *Hans Hofmann with selected writings by the artist*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1963, pp.11-55.

(27) Mark Rothko, Adolph Gottlieb, "Letter to Edward Alden Jewell," June 7, 1943 in the file at the Archives of The Museum of Modern Art, New York.

(28) Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia Colledge of Arts and Design, 1975, p.112.

(29) Donald Judd, "New York City – A World Art Center," *Envoy*, Winter, 1962. Rpt. in *Donald Judd Writings*, New York: Judd Foundation, 2016, pp.76-77.

(30) Mark Rosenthal and Jeffrey Weiss, "Interviews: Ellsworth Kelly, Brice Marden, Gerhard Richter, Robert Ryman, and George Segal," *Mark Rothko*, exh. cat., pp.353-374.

(31) 芦田彩葵「マーク・ロスコの一九六〇年代のアートシーンにおける位置―一九六一年のニューヨーク近代美術館での個展を通じて―」『美術史論集』第一一号（二〇一一年三月）、神戸大学美術史研究会、二九―四八頁。

(32) このことは既に多くの先行研究で指摘されているが、その一例として下記を参照。Haskel, *op.cit.*, p.108.　またロスコとニューマンにおける感情の表現については以下に詳しい。大島徹也「抽象表現主義絵画における感情の表現―ロスコ、ニューマン、ステイルを中心に」『藝術研究』三一号（二〇一八年七月）、一―十八頁。

(33) David Sylvester, "The Ugly Duckling," in, *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Ed. Michael Auping London: Thames and Hudson, 1987, p.140.

(34) Mark Rothko, Adolph Gottlieb, *New York Times*, 13, June, 1943. Rpt. in *Art In Theory / 1900-2000 / An Anthology of Changing Ideas*, Ed. Charles Harrison, and Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden. 2003, p.560.

(35) グリッド表現の歴史については、ロザリンド・クラウスの論考やシンポジウム発表に詳しい。Rosalind Krauss, "Grids," *October*, Summer, 1979, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.（邦訳　小西信之訳『オリジナリティと反復』リブロポート、一九九四年、十七―二七頁。）Rosalind Krauss, "The Grid, the True Cross, the Abstract Structure," *Studies in the History of Art*, 1995, Vol. 48, Symposium Papers XXVIII: Piero della Francesca and His Legacy (1995), pp. 302-312.

(36) Lucy R. Lippard, "The great grid irony," *The pink glass swan:essays of feminist art*, New York: The New Press, 1995, p.70.

(37) Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, exh. cat., New York: Guggenheim Museum, 1966.

(38) Lucy R. Lipperd, "Homage to the square," p.54.

(39) John Elderfield, "Grids," *Artforum*, May, 1972, pp.52-59. Krauss, "Grid," pp.50-64.

(40) ミニマル・アートの代表的な展覧会として知られる「プライマリー・ストラクチャーズ」（ユダヤ美術館、キナストン・マクシャイン、ルーシー・リパード企画）展も同年に開催された。

(41) マーティンはミニマル・アートを最初に扱ったとされている一九六四年の「黒、白、グレー」展（ワズワース・アシニアム、サミュエル・ワグスタッフ企画）にも作品を出品している。

(42) Lippard, “Homage to the square,” p.50.

(43) ニューマンとロスコのシュレアリスム期における作品については、オートマティスムの技法を用いていたこともあったが、一九四〇年代末にそれぞれの様式を確立してからは、ニューマンもロスコもジップの位置や矩形のバランス、色彩の配置などを冷静かつ注意深く吟味して行っている。イヴ＝アラン・ボワ、近藤学訳「『ここにわたしがいる』バーネット・ニューマンの絵画における傾向性」『アメリカ抽象絵画の巨匠　バーネット・ニューマン』展覧会カタログ、川村記念美術館、二〇一〇年、五六―七一頁。加治屋健司「『対幻想』としてのカラー・フィールド」『マーク・ロスコ』展覧会カタログ、川村記念美術館、二〇〇九年、一五四―一六三頁。

(44) John Gruen, *op.cit.*, p.94.　傍線は筆者による。

(45) ミニマル・アートの多様さを示すがごとく、このアートの名称においても、ABC アート、プライマリー・ストラクチャーなどいくつかの名前が生まれた。ミニマル・アートについては以下を参照。Gregory Battcock, , *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 1968. James Meyer, Minimalism, London: Phaidon Press Ltd, 2000.（邦訳　小坂雅行訳『ミニマリズム』フェイドン、2005年）『ミニマル　マキシマル』展覧会カタログ、千葉市美術館他、二〇〇一年。

(46) ニューマンとラインハートがポスト抽象表現主義の作家たちに与えた影響については、以下を参照。Richard Shiff, “Whiteout: The Not-Influence Newman Effect,” *Barnett Newman*, exh. cat., Philadelphia: Museum of Art, 2002, pp. 76-111. Lynn Zelevansky, “Ad Reinhardt and the Younger Artist of the 1960s,” *American Art of the 1960s*, New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp.16-37.

(47) Judd, *Complete Writings 1959-1975*, pp.73-74.

(48) Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1993, p.38.

(49) ステラのプラックペインティングとミニマル・アートとの関係については、以下に詳しい。尾崎信一郎「ミニマル・アートあるいは帰還不能点」『ミニマル　マキシマル』展覧会カタログ、四二―四五頁。

(50) Emile de Antonio, Mitch Tuchman, *Painters Painting*, New York: Abbeville Pr, 1984, p.144.（邦訳　林道郎訳『現代美術は語る　ニューヨーク―1940-1970―』青土社、一九九七年、二五一頁。）

(51) Briony Fer, *The Infinite Line*, New Haven and London: Yale University Press, 2004, pp.5-25.

(52) Tomas Crow, “Unknowoing Parallels: The Artistic Thoughts of Mark Rothko and Eva Hesse,” *Late Thought*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2006, pp. 55-61.

(53) Donald Judd, *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*, Sassenheim: Sikkens Foundation, 1993. Rpt. in *Donald Judd*, exh. cat., London: Tate Publishing, 2004, p.152.　傍線と（　）は筆者による。

【図版出典】

挿図1、5、8、9、11、12：*Agnes Martin*, exh.cat., London: Tate Modern, London, 2015.

挿図2、4：Christina Bryan Rosenberger, *Drawing the line: The early work of Agnes Marin*, Oakland: University of California Press, 2016.

挿図3、6、7、10：David Anfam, *Mark Rothko: The Works on the Canvas: Catalogue Raisonnē*, New Haven: Yale University Press, 1998.

挿図13：MOMA デジタルアーカイヴ Installation view of the exhibition,

Mark Rothko. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2557/installation_images/17787

挿図14：グッゲンハイム美術館　https://www.guggenheim.org/exhibition/agnes-martin

挿図15：*Abstract Expressionism*, exh.cat., New York: The Museum of Modern Art, 2010.

挿図16：*Frank Stella*, exh.cat., New york: The Museum of Modern Art, 1970.

芦田彩葵（あしだ・あき）

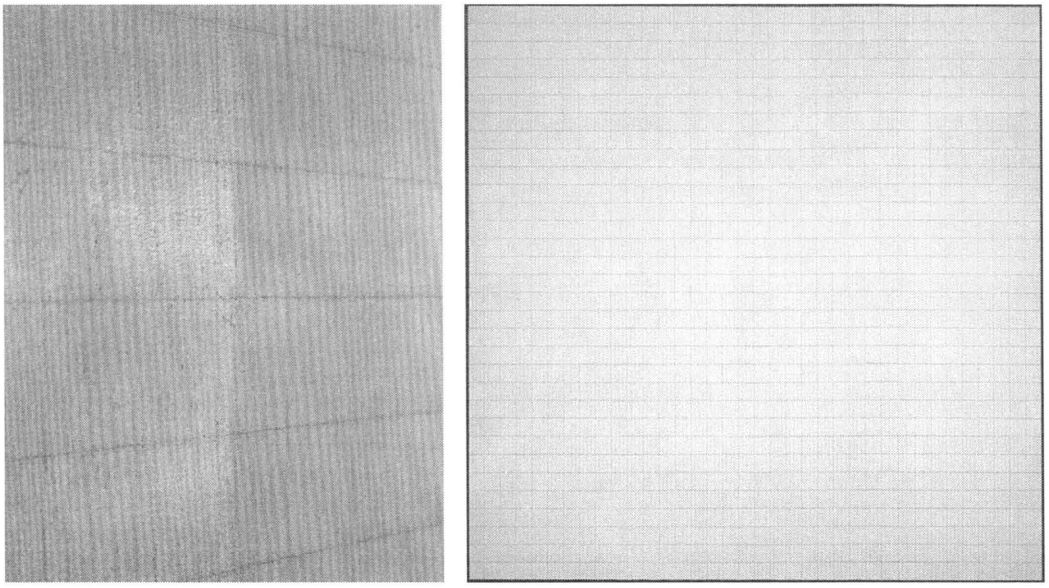
二〇〇三年　神戸大学文学部卒業

二〇〇四年　ロンドン大学ゴールドスミスカレッジディプロマ取得

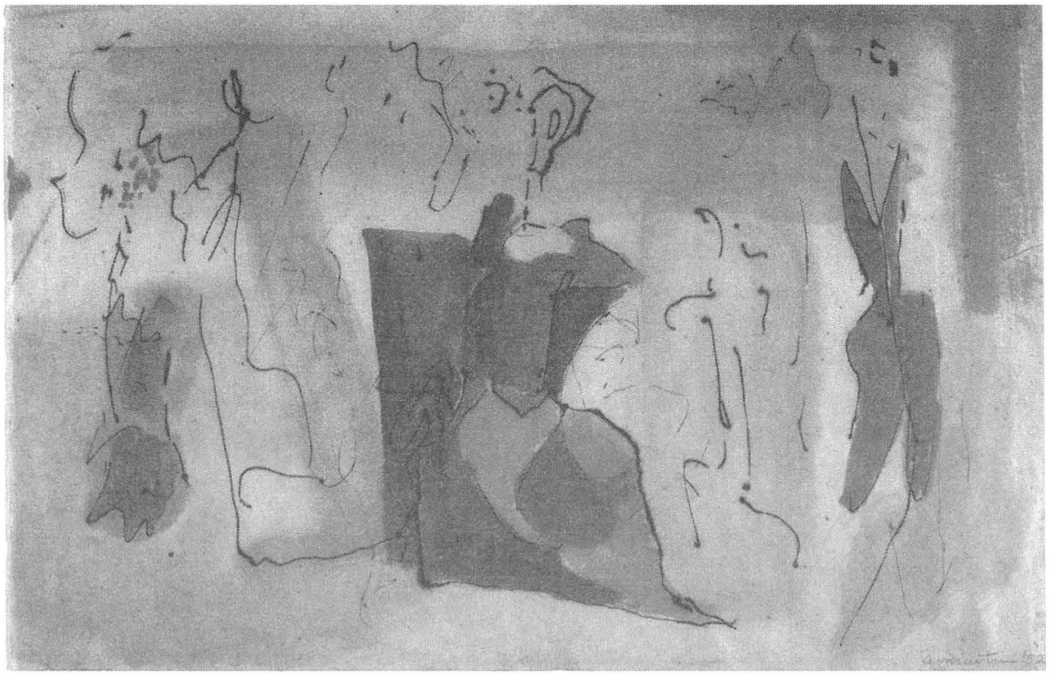
二〇一三年　神戸大学大学院文化学研究科修了　博士（文学）

二〇〇六―二〇一九年　熊本市現代美術館学芸員

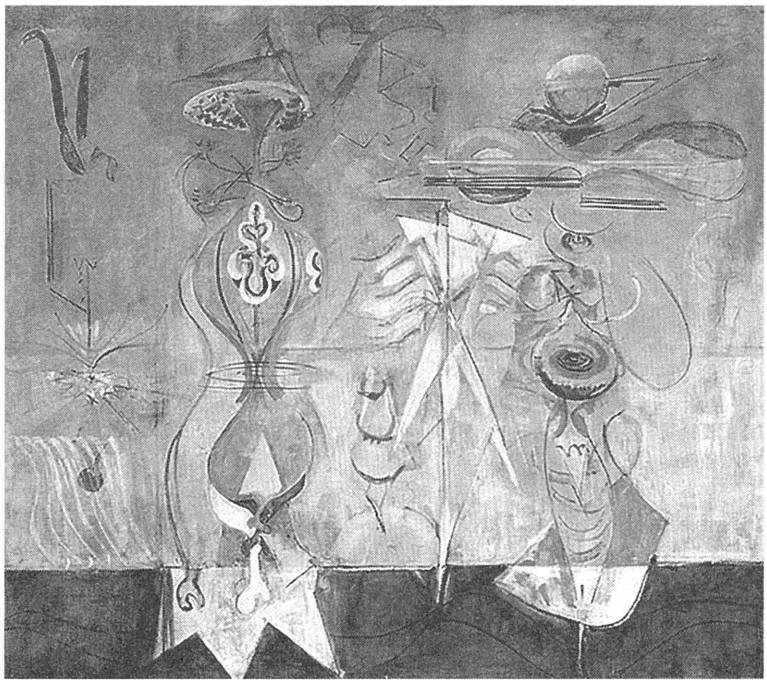
二〇一九年―神戸大学大学院人文学研究科研究員



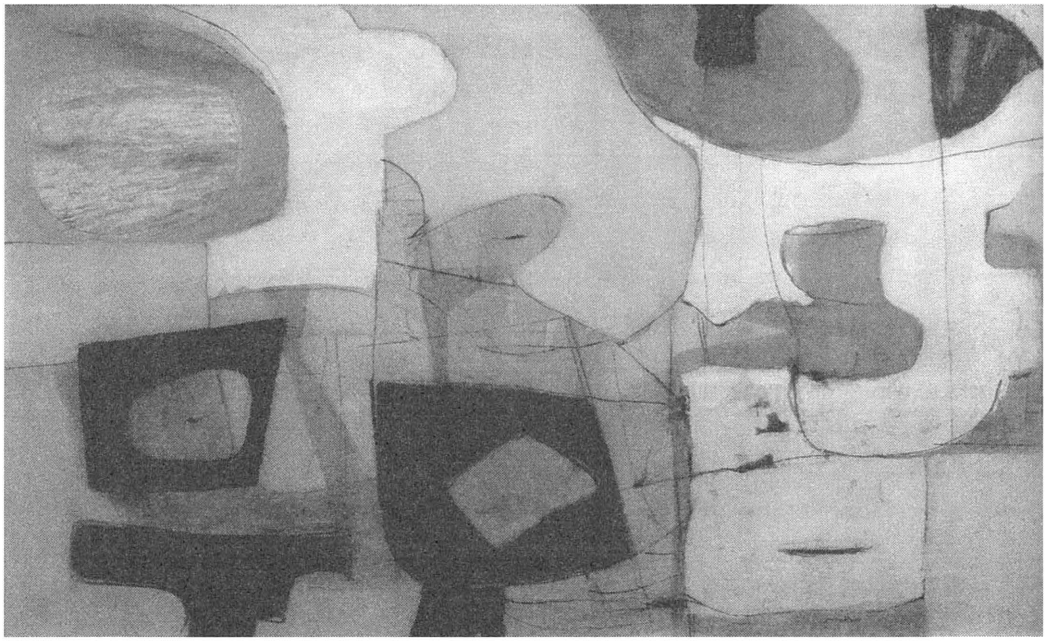
挿図１：アグネス・マーティン《朝》1965 年、アクリル、グラファイト、カンヴァス、182.6×181.9cm、ロンドン、テート・ギャラリー　※（左）は部分拡大



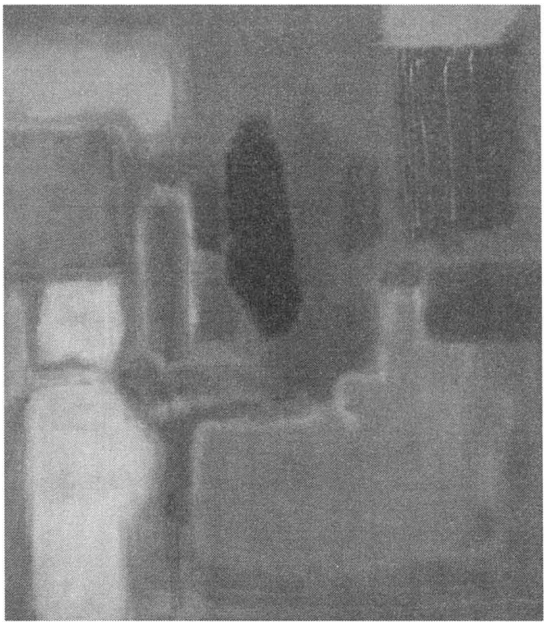
挿図２：アグネス・マーティン《無題》1952 年、水彩、インク、紙、29.9 × 45.3 cm、ニューヨーク、近代美術館



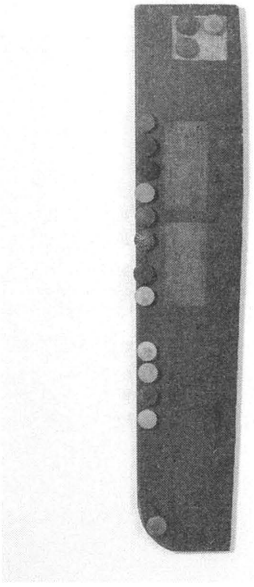
挿図 3：マーク・ロスコ《波打ち際のゆるやかな渦巻き》1944 年、油彩、カンヴァス、191.4×215.2 cm、ニューヨーク、近代美術館



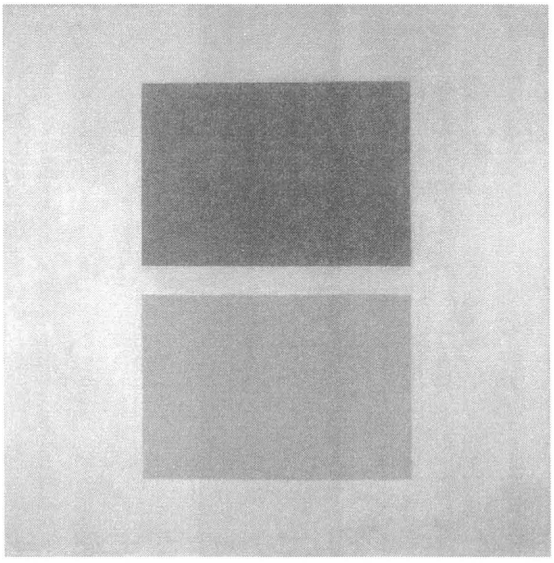
挿図 4：アグネス・マーティン《秋の観察》1954 年、油彩、グラファイト、キャンヴァス、88.9×134.6cm、個人蔵



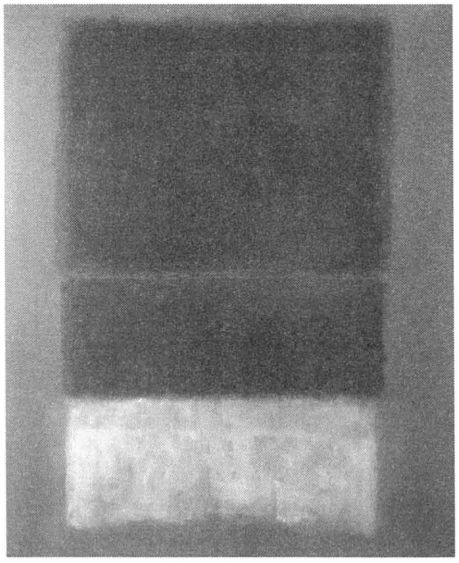
挿図 6：マーク・ロスコ《No.9》1948 年、油彩、ミクストメディア、カンヴァス、134.7×118.4cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



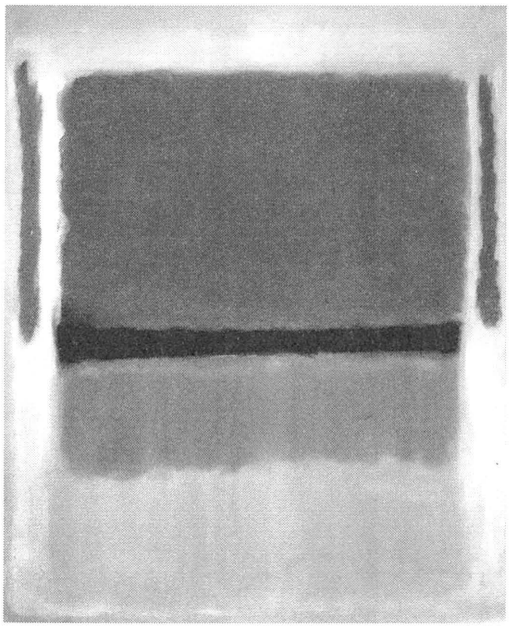
挿図 5：アグネス・マーティン《庭》1958 年、油彩、オブジェ、木、134.6×25.4×5.1cm、アイオワ、デモイン・アート・センター



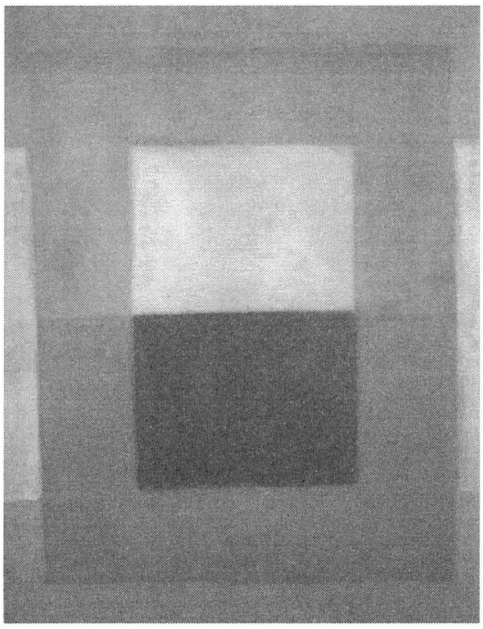
挿図 8：アグネス・マーティン《雨》1960 年、油彩、カンヴァス、177.8 × 177.8cm、エミリー・フィッシャー・ランドウ蔵



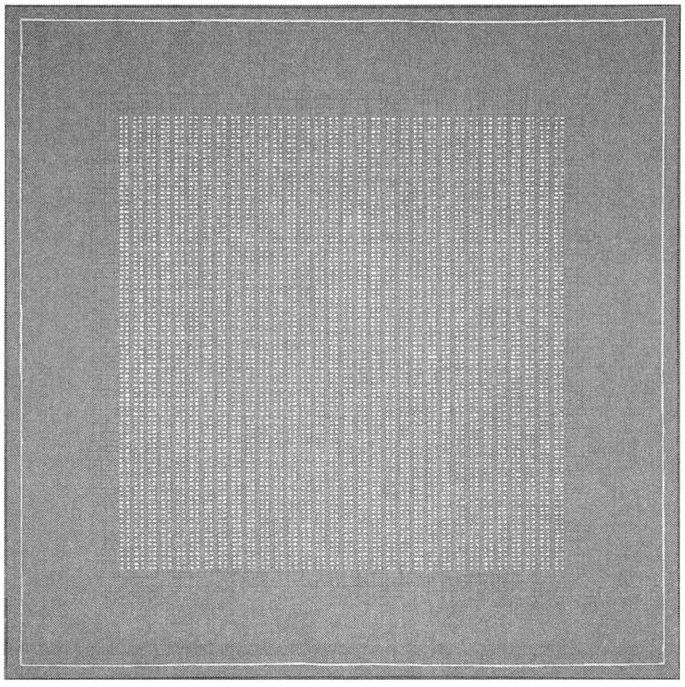
挿図 7：マーク・ロスコ 《No.14（青の上の白と緑）》1957 年、油彩、カンヴァス、258.5×208.3cm、ポール・メロン夫人蔵



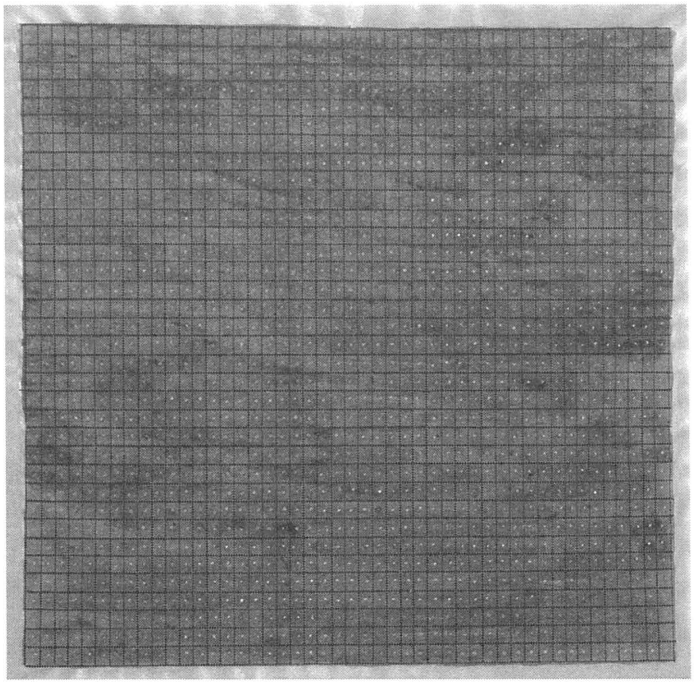
挿図 10：マーク・ロスコ《無題（白と赤の上の紫、黒、オレンジ、黄色）》1949 年、油彩、カンヴァス、207.0×167.6cm、ニューヨーク、ソロモン R. グッゲンハイム美術館



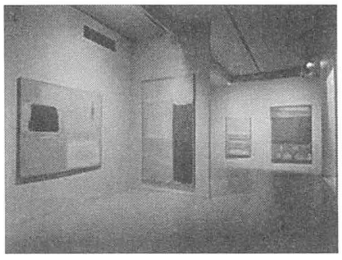
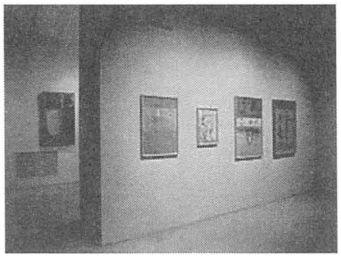
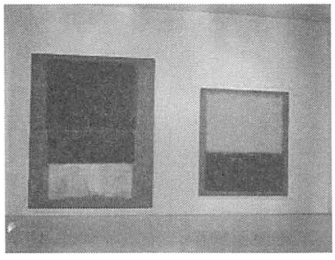
挿図 9：アグネス・マーティン《浜辺》1958 年、油彩、カンヴァス、121.9×96.5cm、個人蔵



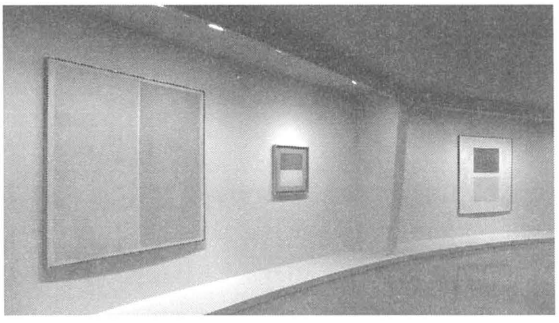
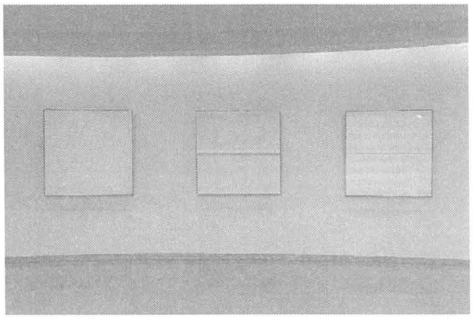
挿図 11：アグネス・マーティン《島》1961 年、油彩、鉛筆、カンヴァス、182.9 cm × 182.9 cm、ニューヨーク、ペース・ギャラリー



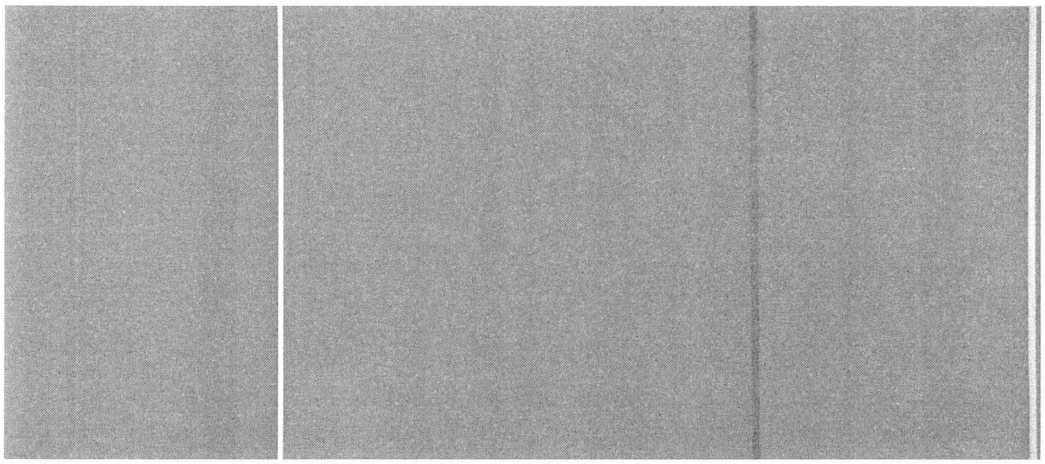
挿図 12：アグネス・マーティン《夏》1964 年、水彩、インク、グアッシュ、紙、60.0×60.0cm、個人蔵

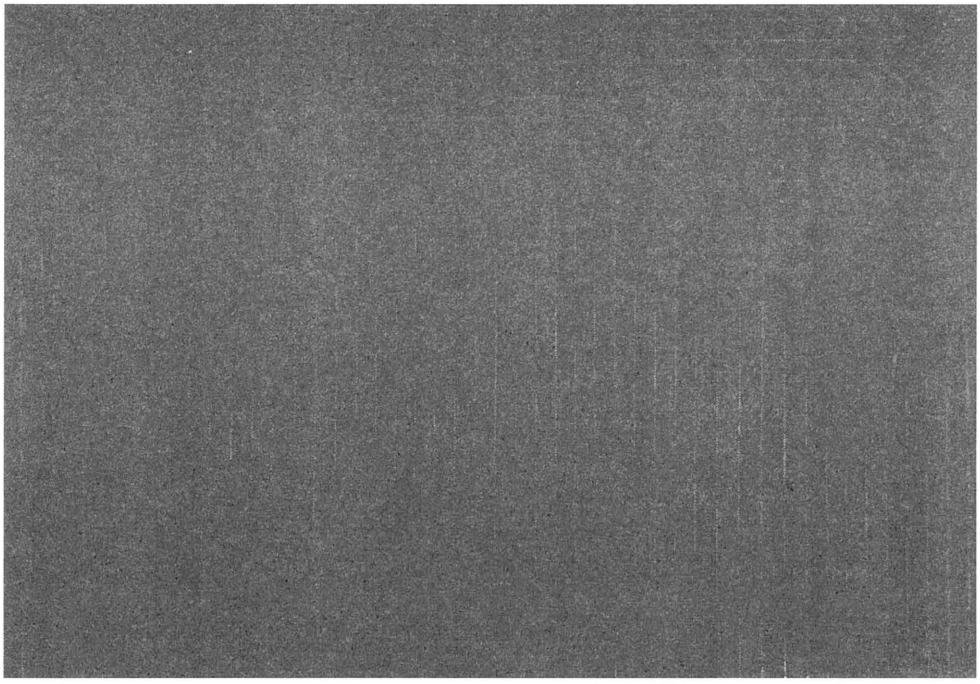
挿図 13：マーク・ロスコ展、1961 年、ニューヨーク近代美術館、会場風景

挿図 14：アグネス・マーティン展、2016-2017 年、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館、会場風景



挿図 15：バーネット・ニューマン《英雄にして崇高なる人》1950−51 年、油彩、カンヴァス、242.2×541.7 cm、ニューヨーク、近代美術館



挿図 16：フランク・ステラ 《理性と卑しさの結婚Ⅱ》1959 年、エナメル、カンヴァス、230.5×337.2cm、ニューヨーク、近代美術館