



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

芦田, 彩葵

(Citation)

美術史論集, 21:29-48

(Issue Date)

2021-02-16

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81012541>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012541>



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—

《キーワード》抽象表現主義主義

芦田彩葵

はじめに

抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（一九〇三—一九七〇）の回顧展が一九六一年にニューヨークの近代美術館（The Museum of Modern Art：以降、MOMAと略記する）で開催された。抽象表現主義の画家については、既に一九五六年に故人となったジャクソン・ポロック、翌五七年にデヴィッド・スミスの回顧展が同館にて開催されており、ロスコは三人目の作家となった。ロスコは、同館での一九五二年の「十五人のアメリカ人」展に出品作家として参加し、既に画廊や美術館での個展の開催実績もあったが、ニューヨークの近代美術の殿堂といわれるMOMAでの回顧展の開催は相当な重圧となり、それ以降は小規模な個展や美術館においてもグループ展への数品の出展での参加を除いて、頑なにニューヨークでの個展を開催をしなかった。

ロスコが個展開催に対して神経質になった背景として、一九五九

年にMOMAで開催されたドロシー・ミラー企画の「十六人のアメリカ人」展において、若干二三歳のフランク・ステラが選出され、ネオ・ダダのジャスパー・ジョーンズやロバート・ラウシェンバークらが参加するなど、新たな美術的動向が注目をされたことが考えられる。また五〇年代後半からポップ・アートやミニマル・アートと呼ばれる作品が発表され始めたことも挙げられる。つまり、ロスコには自身が過去のものとなり、時代に取り残されているかのような焦燥感があり、自身の作品に対する評価を警戒していたことが大きな要因であるといえる¹⁾。

その一方で、抽象表現主義以後と呼ばれる作風を展開した当時の若手作家たちの本展に関する反応を確認してみると、多くの作家たちが展覧会に訪れており、本展の出品作品および展示方法について刺激を受けていたことがわかる。本展が一九六〇年代の美術の展開において、どのような役割を果たしたのか、また本展の開催がその後のロスコの活動にどのように作用したのかは、これまで十分に検

証されていない。本論では、当時の美術批評および若手作家たちの言説を考察することで、本展が六〇年代に活動する作家たちにとどのような影響を与えたのか、そして六〇年代のアートシーンにおけるロスコの位置や姿勢がどのようなものであったかを明らかにすることを試みる。

一、マーク・ロスコの回顧展

ロスコの回顧展は、MOMAの絵画・彫刻部門のキュレーターであるピーター・セルツによって企画され、一九四五年から六〇年までに制作された絵画四八点が展示された。そのうち一九五八―一九五九年にシーグラム・ビルのために制作された壁画シリーズの十点は初公開となった。ロスコの作品は、一九五七年を境にこれまでの鮮やかな色彩から暗い色調への変化していくが(図1)、この変化の遷を提示するために、一九四五年以降の作品が選定された。加えて、一九四五年にベギー・グッゲンハイムの「今世紀の芸術画廊」において個展を開催していたことも、それ以降の作品で構成する一つの要因となったと推察できる。

本展での出品作品の特質として二つのことが挙げられる。一つは、作品の多くが一九五七年以降のものが中心になっていることである。既に述べたように、鮮やかな色彩が特徴だったロスコ様式の作品が、五七年より暗い色調で描かれるようになった。その背景として、ロスコ様式がその色彩によって観者の感情に訴え、絵画の直接

的体验を導くことを実現したものの、観者が色彩に目を奪われることで、その画面が装飾的に受け取られ、ロスコの目指した「人間のドラマ」の根源にある悲劇性が読みとられていないと思つたからである。そこで、その装飾性を取り除き、主題への醸成をはかるために暗い色彩を用いるようになった。本展では、ロスコが絵画の装飾性を否定し、絵画を音楽や詩の与える感動の水準にまで高めたようにした強い意志が窺える。二つめとして、初公開となった《シーラ Gum 壁画》(図2)の出版である。本作品群は、もともとミース・ファンデル・ローエの設計で話題となったシーグラム・ビル内に入る高級レストラン「フォー・シーズンズ」の設計を手掛けた建築家でMOMAの建築部門のディレクターでもあったフィリップ・ジョンソンからの依頼を受けて、ロスコがダイニングルームに展示する作品として制作したものである。それまでのいわゆるロスコ様式とは異なる新たな様式をとっており、いくつかの矩形が画面に浮かぶのではなく、深いえんじ色を基調とした地にフレームや柱のような形態が描かれている。ロスコに与えられたダイニングルームは横長の部屋であり、それまでのロスコ様式のスタイルを横長のカンヴァスに描いてみたが、縦長のカンヴァスを用いた作品ほどの緊張感は得られず、縦長のカンヴァスを横に並べていくのは、得策とはいえなかった。やがてロスコは、個々の作品で壁を埋めていくのではなく、部屋全体でまとまりのある連作を制作し、壁に絵を掛けるのではなく、壁一面をカンヴァスだと考える「壁画」という新たな概念に到達する。作品群を完成させたものの、人間の普遍的感情と悲劇性を

主題とするロスコ作品が、人間が生きていくための「食べる」という行為を富裕層が歡樂的に行う場所に展示されることで装飾品として消費されることを危惧し、契約を破棄して展示を辞退したことは、当時大きな注目を浴びた。このいわくつきの作品の初お披露目の場となったのである。

MOMAでの展覧会終了後、本展は同館の国際部の指揮により、ロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーやアムステルダム市立美術館の他、ブリュッセル、バーゼル、ローマ、パリの主要美術館へと巡回する。このことから、欧米における芸術覇権を目指すアメリカにおいて、ロスコがヨーロッパでアメリカ美術の存在意義を訴えるに十分な力をもった個展作家であると認識されていたことが窺える。

ロスコとMOMAの関係については、先述した一九五二年の「一人のアメリカ人」展に加え、欧州八カ国に巡回し凱旋展を飾った一九五八―五九年の「新しいアメリカ絵画」展等にロスコが参加している。しかし、五二年の展覧会において、キュレーターのドロシー・ミラーと展示方法に関してトラブルとなる。それ以降は、作品の世界観をきちんと提示することが困難という理由からグループ展への参加を嫌がるようになり、翌年のホイットニー美術館の年次展への招待を断ったことはよく知られている。MOMAでの個展は、展示室の空間を自身の作品のみで埋めることができる、ロスコにとつては理想的な機会であった。本展では、作品の選定から照明を含めた展示方法まで、ロスコ自身が深く関与している³⁾。その姿勢は、

ニューヨークでの展示だけでなく(図3)、巡回先でも同様であった。ホワイトチャペル・ギャラリーのアーカイブに残されたMOMAとの展覧会の遣り取りのなかで、ロスコから展示の仕様や作品配置などが細かく伝えられていることがわかる⁴⁾。またアーカイブに残された展示風景を確認すると(図4)、作品を掛ける順番や高さ、間隔などは、ホワイトチャペル・ギャラリーの展示室の仕様―例えば非常口の扉の高さを意識した展示位置などを活かしたものになっており、MOMAとの展示と大きく印象が変わっていることから、作品と展示空間の関係性へのこだわりが見てとれる。

その一方で、ニューヨークの同時代美術の頂点に立つMOMAでの開催は、大きな注目を浴びる反面、自身の作品の悪い点を取り沙汰されるのではないかと不安がロスコを襲い、非常に高い緊張感のなかで開幕を迎えることになった。ロスコは、会期中もほぼ毎日展示室に来て様子を確認していた。

二、回顧展に関する批評

ロスコは、本展での自身の評価について非常に神経質になっていたが、結局は雑誌等での特集が組まれやすい時期までの開催延長を美術館に希望する。しかし、スケジュールの都合上、会期が延長されることはなかった。とはいえ、各美術雑誌や新聞等では、トーマス・ヘス、アービング・サンドラー、ロバート・ゴールドウォーター、キャサリン・クー、マックス・コズロフら主要な美術史家・評論家

が数ページにわたって本展の批評を執筆しており、当時美術界において大きな注目を浴びたことは明らかであった。特にゴールドウォーターの批評に関しては、ロスコ自身が気に入り、本展の巡回先であるホワイトチャペル・ギャラリーでの展覧会カタログに収録するよう要望し、サイツのエッセイと一緒に収録されている。⑤⁵。それでは当時、実際に批評家たちの間では、本展がどのような評価を受けたのかを検証する。

『アート・ニュース』の幹部編集者だったヘスは、次のように記し、激賞している。

マーク・ロスコの回顧展は、これまでこの美術館で開催された展覧会のなかで、最も美しい展覧会の一つである。ある意味、この展覧会そのものが芸術作品であり、ロスコは、この十五年間の絵画を用いて任意の自画像を構築し、本展において作品選定と展示の両面で確固たる手腕を発揮した。本展では、形態における独特な多様性が強調され、色彩の変化が展示のテーマとなつている。作品内部の一貫的な感覚が強調されており、過去の作家の中の特定の要素を犠牲にしても、彼はおそらくこのことを特別な問題と考えている。全体としては、選択された活動領域の中での有機的な成長と増殖する豊かさが感じられ、それはまた、ロスコの芸術における継続的な生命力を示唆している。最新の作品は、まるで行き届いた庭に咲く大きな花のように、数も大きさも圧倒的である。これは、恐らく理想的な回顧展で

ある。……(中略)……本誌でも近年、ロスコが何度か取り上げられているが、その背景にはロスコの以下の特質が挙げられるだろう。

(一) 光の効果 (二) 造形的なクオリティ (三) 絵画のなかにある人間中心主義の暗示。^⑦

ここで興味深いのは、ヘスが本展について、作品のみならず展示をロスコのインスタレーション作品として捉えていることである。抽象表現主義に精通するアービング・サンドラーは、本展について現象学的観点から観者の知覚について考察し、次のように記している。

彼の絵は、観者の反応の一定の範囲と質を規定する設定となりつつある。それは、絵画的な手段を共振的な色の広がりによって強化されたが、それは気まぐれな特殊性ではない。これらの巨大な作品は、見慣れた環境とは別の特別な環境を作り出している。それは悲劇的なドラマの舞台装置のようなものであり、それを前にした観客は本物の俳優—尊厳と悲劇が時間の経過とともに破壊されていく孤独な個人—へと変貌していくのである。^⑧

環境や舞台装置という言葉からは、絵そのものと観者が対峙するだけでなく、絵が周囲の空間にまで作用し、見る者をも取り込んで変貌させるという絵と展示空間の共鳴について指摘していることが読

みとれる。

へスは、色彩の変化が本展のテーマになっていると述べているが、これは鮮やかな色彩で描かれたロスココ様式の作品が五七年以降、暗転し、シーラグラム壁画も含めて作品の色彩が抑制されていく過程を展示で見ることが出来る点から、適った指摘といえる。抽象表現主義を命名した美術批評家のロバート・コーツは、本展の展評において、

ロスココは、モンドリアンや後のアルバースのような古典的な方法で比喩的なものから逃れ、長方形や正方形に回帰してきたが、彼のパターンは先人たちよりも正確さに欠けるものの、本質的には幾何学的な構造を持っている。このように彼は現代の革新者の一人であり、今回の展示作品では、彼のこの方向性のプロセスがより詳細に明らかにされていないのが少し残念だった。・・・(中略)・・・今回の展示作品では、限定された色や限定されたデザインにもかかわらず、単調さはほとんど感じられなかったが、これもまたロスココの優れた色彩感覚の証である。⁹⁾

と記し、ロスココ作品の色彩やインスタレーションについての批評が多いなかで、画面の幾何学的構造に着目し構図についても言及した上で、還元的傾向にありながらも繊細で奥深いロスココの色遣いについて指摘している。ただし、パターンやデザインという用語が使用されていることから、作品がロスココが回避しようとした装飾性とは

隣り合わせであったことも窺える。

この表現の変化と当時の芸術的動向の見地から、エミリー・ガナーは「彼らは皆、何も無いものを描くのに忙しい」という、やや挑発的なタイトルを付けてた上で、次のように記している。

彼らの作品の背後にある考え方がどうであれ、ほとんど何も描かれていない画面によって批評家たちを唖らせたアーティストには、バーネット・ニューマン(巨大な平面絵画の表面を一本のストライプで表現した)、初期のロバート・ラウシエンバーグ(カンヴァスを横切つて落ちてくる影の影を見つけるためにはよく見なければならなかった)、アド・ラインハート(三ヶ月前の最新の展覧会では、彼の巨大な作品からインチほど離れていなければ、真っ黒に見える変化を見つけることができなかった)らがいる。

このような人物たちと比較すると、近代美術館で開かれたばかりの回顧展を開催しているマーク・ロスココは、むしろアカデミックだと言えるかもしれない。彼は意図的に(そして果てしなく繰り返される)システムでカンヴァスに顔料を塗っている。彼の最新作はほとんど単色であることから、色の情緒的な効果に関心を持っていると考えられる。しかし、彼がこのままその努力を続ければ、ピーター・セルツによる展覧会カタログにおいて「重要」と謳われている「放棄」のレベルに到達するかもしれない。¹⁰⁾

確かに、アメリカの美術界ではミニマル・アートの胚胎期である五十年代後半から、還元主義的傾向の作品が多く作家によって制作され始め、ポロック、フランツ・クラインに続いて、六十年代にはバーネット・ニューマン、アド・ラインハートなどのように抽象表現主義世代の作家においてもモノクロームの色彩が多用され始める。六五年にはリチャード・ウォルハイムによって「ミニマル・アート」と題された論文が発表され、色彩と形態の還元主義的傾向が一つの潮流として認知された。^{①②}

その一方で、暗い色調が顕著となったシーグラム壁画の作品について、批判的に論じているものもある。一九六〇、七〇年代の美術批評を牽引した美術雑誌『アートフォーラム』において活躍したマックス・コズロフは、当時二十代の若手批評家であったが「現代美術館で展示されたマーク・ロスコの絵は、今年最も問題の多い作品としてすぐに認知された。ロスコに不満を持つ人の多くは、ロスコの歴史的重要性を否定したり、近代絵画における彼の過激な立場を見落としていたりすることはないが、その極端さゆえに、これまでのところ中途半端な反応は許されていないようだ。多くの現代画家や若い画家たちにとって、ロスコを包括的に見ることができるのは良いことである。彼と彼の影響力の両方を判断する絶好の機会だからだ。」とその開催意義を述べた上で、シーグラム壁画について次のように記している。

しかし、一九五八年に描かれた深遠な暗黒の壁画の部分に来る

と、ロスコは、いわば代わりとなる伝統的表現方法を検討しており、彼の最初の大きな過ちを犯していることに気づくだろう。これらの作品には記念碑的な薄暗さがあり（この作家が色の否定に深く身を投じたのだから、そうでなければあり得なかった）、影の新たな神秘性を体現していると論じられるかもしれない。しかし、光学的には、暗闇はまったく共鳴を許さない。それは、随分前に印象派たちが成した発見である。ロスコの壁画に描かれた「出来事」を観察するのは、瞳孔を最大限に拡大することができないほど暗い部屋の中で、私たちが対象物を認識するのと同じくらい簡単なのだ。この技術的な制限のために、ロスコは一時的に表現のジレンマに陥っていたと思われる。茶色がかった紫色の壁画は、最終的には平面的で不透明なものとなり、その狭い範囲で作用する色のバリエーションは、互いに打ち消し合う傾向がある。これら後期の作品は、色の可視性のレベルを拡張することからは程遠く、真逆の、見えない絵画へと向かっているのである。

彼の最新のカンヴァスがロスコの展覧会の全体的な意味に反しているのは皮肉なことである。絵画として見えなくなればなるほど、彼の壁画が単なるオブジェとしてより具体的に見えてくるという事実もまた、最も奇妙なことではないだろうか。結局のところ、光を通さないことで確かに私たちの目をくらますダークトーンのもの、不愉快な配列以上のものは何もないが、すべて測定可能で物質的なままである。

・・・(中略)・・・

ロスコの清教徒的な制限と贅沢な自己満足の見事な組み合わせは、しばしば彼のキャンパスの静けさを乱すドラマを生み出す。まるで少女が赤面するかのように。彼は多くの絵画の中で、衝動と衝動のバランスが常に不安定でありながらも、同世代の中で最も高尚な感性を持つ一人として浮かび上がってくる。¹³⁾

ゴズロフは、ロスコ作品の魅力が非常に危うげなバランスのもとで成立していると感じ、シーグラム壁画の作品が暗い色調であるが故に、平面的で不透明であるため、単なるオブジェとなつてしまうと考へ、作品が物質的なものになつてしまつてしまうと指摘している。しかし、後者については、ミニマル・アートの特質として挙げられるリテラリズムへと連なるものでもある。またニューヨーク・タイムズの美術批評を担当したジョン・カナデーも「デザイン」「装飾」の観点から、本展に手厳しい批評を寄せている。

私は、ロスコの芸術が本質的にヒューマニズム的であるという考へには賛同できない。しかし、ある部屋では、まるでこの場所のために描かれたかのような巨大な作品が、厳肅さの空気を十分に印象づけている。色彩の重厚さと、周囲の長方形を取り囲むように配置された部屋の大きさは、過酷でプリミティヴな宗教の儀式の象徴を示唆している。しかし、結局のところ、これは私たちがもたらすことができるものは何でも自分自身のた

めに解放し、検討することが通常よりも容易である雰囲気の一般的な創造である。これは、偉大な絵画というよりも、偉大な装飾(この言葉を避けることは不可能)とは、何らかの交流によつて私たちの経験を拡張、明快にしたり、あるいは強化したりすることを意味している。¹⁴⁾

彼らにとつては、色彩が抑制された茶色がかつた紫、もはや矩形の形態さえ浮かばない、フレームのみが描かれた巨大な色面が、小規模な展示室に密接に展示されていることが(図5)、かえつて演出過剰、装飾的だと映つたのかもしれない。

その一方で、グッゲンハイム美術館のキュレーターだったジョージン・オエリは、展覧会全体を「生体の感覚を引き起こす、存在の生き生きとした姿」であると賞賛の手紙をロスコに書いている。¹⁵⁾

では、本展を企画したセルツはロスコの絵画をどのように捉えていたのだろうか。セルツはカタログに収録された論考において、ロスコにとつての色彩は、それ自体は最終的な目的ではないが、彼の主要な手段であると指摘し、ロスコ作品における色彩と形態の関係について考察している。そしてロスコの絵画と空間について次のように記している。

深さへの後退はなくなったが、ロスコの絵画は決して平坦で二次元的な色とパターンの領域ではない。確かに、ルネッサンス絵画のような奥行きの錯覚も、キュビズムの構築された空間も、

モンドリアンの平面の質もない。「空間」というのは、実はロスコの絵にあるのではなく、実際の肉体的な危機感や、見る人がすぐに感じる衝撃の感覚にあるのだ。

・・・〔中略〕・・・

連続した空間においてのみ、これらの絵画における空間感覚は、実際には、絵の平面の外側で、絵と視聴者との間にある出会いの場で起こる。¹⁶

つまり、ロスコの絵画は展示空間をも取り込み、観者との関係性を結ぶことが指摘されている。次に、ロスコ自身がロンドンでのカタログに収録を希望したゴールドウォーターの見解について確認する。ゴールドウォーターは、冒頭にロスコ本人が「カラリストではない」と否定していることを記し、シーグラム壁画が展示されている部屋について、「占領されているかのようにも、空っぽであるかのようにも思われる」と述べている。そしてロスコ作品に額縁が施されていないことや大型化の背景を探りながら、ロスコの作品にとって重要なものとして、「スケール」を挙げるのである。

必然的に、これらの絵画はなぜそんなに大きくなければならぬのかと人は尋ねる。小さな絵は大きな絵と同じように「記念碑的」なものになりうる、という批判的な決まり文句があるが、それは彫刻的な人間の形象が狭い空間に押し込められているある種の絵（マサッチョやピエロ）には有効であるかもしれない

いが、大きさの暗示は決して事実と同じではない。ロスコの芸術にとつては、それは明らかに当てはまらない。大きさの正当化は単にその効果であり、この点では作品の他の特徴と何ら変わりはない。小さい―つまり、これらの絵画は同じではないのである。それゆえ、それらは他の絵画でなければならぬ。人間のスケールが重要なのだ。ロスコの創造への執着、先見の明のあるシンプルさへのこだわり、そしてそのシンプルさの中にある繊細さを叶えるために、スケールとは、彼の絵を遠く離れたものにし、厳しいものにするために用いられるのである。彼は自分のビジョンを我々に課すのだ。芸術とはそのためにあるのではないか？¹⁷

作品の色彩や大画面といったロスコ絵画の特質に触れた後で、人と作品がもつ「スケール」に着眼し、精神と身体の両方に訴える親密な空間、いわば「場」が創出されていることをセルツやゴールドウォーターは指摘している。この「場」の創出は、ロスコが長年目指したことであり、一九七一年の「ロスコ・チャペル」の完成によって結実するのであるが、その十年前に彼らは、本展によってロスコが目指すものを分析していたことになる。

以上のように、本展に関する批評は全体的に好評なものが多かったものの、専門家においてもその意見は様々に別れ、多様な視点から当時の美術界に大きな問題提起を起こしたことが考察できる。巡

回先のロンドンでは、ロスコ自身が展示の最終形態を確認し、オーピングに立ち会っている。MOMAの図書館には、収集された巡回先での展評が保管されているが、それらを確認すると、『バーリントン・マガジン』や『タイムズ』をはじめ、主要な美術雑誌や新聞等に展評が掲載されたことが確認できる。その多くは、アメリカの抽象表現主義の代表的作家であるロスコの作品について、伝統的なイーゼル画を打ち破り、空間と呼応することで新しい絵画的感覚を生み出している、と概ね好意的に受け取っていたことから、MOMAのロスコ展開催の戦略はある程度成功したと考えられる。¹⁸⁾

三、回顧展に関する若手作家たちの言説

一九六〇年代に入ると、ポップ・アート、ミニマル・アートなど、抽象表現主義に対する応答や反動として生まれた新しい芸術が隆盛するが、抽象表現主義以降の若手作家たちは、本展をどのように捉えていたのだろうか。

ミニマル・アートの代表的作家とされるドナルド・ジャッドは、活動初期より美術批評においても存在感を示し、一九五九年から『アーツ』誌で展覧会批評を担当してきたが、一九六二年に執筆された「ニューヨークシティー ワールドアートセンター」で以下のように書いている。

アメリカ美術の力と質を見せてきたのは、ニューヨーク近代美

術館である。……(中略)……去年、ロスコの作品のためにいくつかの部屋が与えられたが、それも同様に非常に素晴らしいものであった。この展覧会はロスコ様式のロジックとその発展の潜在的な可能性を証明するために重要であった。彼の作品は、彼の同僚の他の幾人かとは異なり、毎年向上している。¹⁹⁾

ジャッド自身は、本展そのものを取り上げた批評は執筆していないが、それは彼が展評を掲載していた『アーツ』誌において、ゴールドウォーターが長文の展評を執筆していることから重複を避けたものだと推測される。このエッセイからは、ロスコの作品が刺激に満ちたものであり、その表現において今後新たな展開が生まれることもジャッドが期待していることが窺える。ジャッドの本展前後に執筆されたテキストを確認すると、一九六一年の草間彌生に関する文章では、「現在において、マーク・ロスコ、クリフォード・スタイル、マーク・トビー、そしてバーネット・ニューマンだけが、残りの画家たちがキュビスト的な空間コンセプトにたじろいでいる間に、うまく続けている。」と書いている。六四年にはミニマル・アートの方向性を決定付ける重要な言説の一つとされる「スペシフィック・オブジェクツ」を発表するが、そのエッセイの前に記した同年のテキストに「地域の歴史」がある。そのなかで、ジャッドは抽象表現主義について次のように記している。

今や、ものごとはかなり抽象表現主義に接近してしまっている。

それは開放性への例外である。一九五九年頃の幾何学美術についてのように、抽象表現主義は死んでいる。元々の実践者から何も新しいものは期待できない、抽象表現主義から発展するものは何もない、抽象表現主義から派生したものと識別できるものは何もない。それが新しいものである、という漠然とした、広まった思い込みがあるのだ。確かに死んでいるように見えるのだ。²⁰

抽象表現主義からの新たな展開が見えないことや、次世代がその二番煎じの表現に満足してしまっている美術界への苛立ちが感じ取られる文章であるが、そのテキストのなかで「一九五九年のニューマンは申し分ない。そしてロスコは、むしろ以前よりもさらに良くなっている」と記している。²¹

一九五九年というのは、ニューマンがフレンチ・アンド・カンパニー画廊で個展を開催した年であり、ロスコがシーグラム壁画のシリーズを制作していた年である。ジャッドは、本論を発表する前年の六三年に、グッゲンハイム美術館で展示されたロスコのハーヴァード壁画五点に関する展評を執筆しており、ここでは辛辣な意見を述べていたのだが、それはロスコ作品の構図に着目した貴重なものであった。しかし、その翌年のエッセイの中でロスコを評価していることから、ジャッドにとっては、五十年代の抽象表現主義絶頂期のニューマンとロスコの絵画を評価した上で、六十年代に入って新たな表現を切り拓く二人の今後の展開を予期していたと考察で

きる。

一九九八年にワシントンのナショナル・ギャラリーで開催されたロスコの回顧展でのカタログにおいて、抽象表現主義以降の作家である、エルズワース・ケリー、ブライス・マーデン、ゲルハルト・リヒター、ロバート・ライマン、ジョージ・シーガルの五人に行われたロスコに関するインタヴューが収録されているが、当時ニューヨークにいなかったリヒターと、マーデンを除く三人の作家たちが、六一年のロスコ展について言及している。このことから、本展が若手作家たちから大きな注目を浴びていたことが窺える。

ケリーは「ロスコの展覧会は、空虚、海、空、そして空間の美による制御を表していた」と述べ、絵画と空間の関係を指摘している。²² シーガルは当時の様子を「それぞれの絵画は二ないし三インチ離して展示され、照明は暗かった。私の目には、人々が彼らの背後にある輝く色彩の帯と一緒に魅惑的に見えました」と語り、本展の展示が観者の姿と一緒に成立していることを指摘している。そして、環境という考えに関して、自身が受けた衝撃を認め、次のように述べている。

展示室に入った時、全ての絵画が全体性をつくっており、感銘を受けました。．．．(中略)．．．私たちは抽象表現主義から、作品のサイズが私たちの全体の視野を強め満たすこと、それは美学的経験の重要性を宣言するものでしたが、それを獲得しま

した。もし、私たちが多くの絵画を一緒に設置したなら、それらは小さな部屋に巨大なイメージを作ります。小さな部屋（当時は誰でも支払いが可能なような）を自身の作品によって満たすことは精神的な状態を表すことになったのです。⁽²⁴⁾

ライマンは、本展によって初めてロスコの作品をまとめて見ることでできたと話した上で、こう語っている。

ロスコの作品を最初に見た時に、絵画に対する私の考え方が変わりました。エッジが非常に重要であり、そして壁面が非常に重要になったのです。そう、私が言ったように、むき出しなのです。あまり絵の色彩からではなく、絵の様式からでさえもなく、ただそれだけ―壁面の提示方法と、壁の平面と共に機能する方法です。実際、私の絵とは大変異なり、私のアプローチも違っていました。しかし、それは問題ではありませんでした。⁽²⁵⁾それは、彼の絵の存在感と光の効果による方法だけです。

ライマンの作品の特質である絵画の支持体への追求と、絵画と壁面との関係を意識した展示方法について、ロスコが大きな影響を与えていたことが窺える。厚塗りの筆触など素材をそのまま表すライマンの姿勢に関しては、ロスコとの共通性も認められるが、何よりも絵画に対するアプローチという、包括的な大きな意味においてロスコから刺激が強かったことがわかる。

マーデンは、六一年のロスコ展について直接言及はしておらず、五〇年代後半から六〇年代始めのシドニー・ジャニス画廊で開催された個展において作品に触れてきたことを話し、自身もつとも関係している抽象表現主義の画家としてロスコを挙げています。具体的には、ロスコ作品のエッジの表現に影響を受けたことを語った上で、ロスコ晩年の作品がきちんと検証されていないことを指摘し、暗い色合いの効果と表面性、大気とハード・エッジの組み合わせによる作品の硬質性などの特質を挙げ、その重要性について述べている。⁽²⁶⁾

これらの若手作家たちの批評や言説から見えてくるのは、抽象表現主義という乗り越えなければならぬ巨大な存在から、どのようにしてその特質を引き出して、自身の新しい表現へと転換していくのかという貪欲な姿勢である。そしてその特質とは、エッジの処理の仕方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など絵画の本質的な部分であり、彼らがより広い視野に立って絵画というメディアについて対峙していたことが考察できる。また、ロスコを乗り越えるべき画家として認識する一方で、ロスコの作品が今後さらなる展開を迎えると彼らが考えていたことも窺える。

四、一九六〇年代のアートシーン

以上のように、本展の評価について、批評家側、芸術家側の双方からの反応を検証してきた。両者を比較すると、その着眼点におい

てはいくつかの相違があるものの、ロスコの作品が当時の美術界に大きな問題提起を起こしたことが考察できる。五十年代後半からの色彩の暗転やシーグラム壁面シリーズをはじめとする新たな作品様式など、複雑な感情を単純なカタチで表すことを目指したロスコの作品も時代に呼応するように展開され、それなりの評価を得ていたのである。その一方で、ロスコ本人の意思で六十年代のアートシーンに距離をとったことも事実である。

一九六二年、ジャニス画廊で開催された「ニューリアリズム」展では、ロイ・リキテンスタイン、クレス・オルデンバーグ、ジョージ・シーガル、アンデイ・ウォーホルらポップ・アートの作家たちが参加したが、このことに対する抗議のため、抽象表現主義のロスコ、アドルフ・ゴットリーブ、フィリップ・ガストン、ロバート・マザウエルは画廊を去ることになった。このポップ・アートの台頭が、ロスコの美術界での孤独を深める一つの要因になったことは確かである。

一方、ロスコとの類縁性を指摘されてきたニューマン(図6)とラインハート(図7)は、六十年代になると抽象表現主義以降の若手作家たちから敬われ、彼らと一緒に作品を展示することも多く、作品発表も活発に行っていく。その背景として、ロスコと彼らとの相違に、硬質な表面性や厳格な構図といったものが挙げられるが、それに加えて、そもそもロスコの六十年代以降の様式展開が、当時活動していた若手作家たちの目に触れることがなかったことも大きな要因の一つと考えられる。

まず、ロスコは若手作家たちの交流を避けていたことが明らかになっている。六一年の個展オープニング・パーティーでは、五九年にMOMAで開催された「十六人のアメリカ人」展の出品作家たちもミラーから声を掛けられ参加していた。ケリーはロスコに出品作品について自身の作品と関連させて話し掛けたところ、「私は休憩する必要があるように思わないかい？」を言って去ってしまい、それ以降会話をすることはなかったと語っている²⁷。シーガルは、ロスコと顔を合わせれば話をする関係であったようだが、それ以上の発展はなかったようである²⁸。世代としては、抽象表現主義に属しながらも、活動時期においては抽象表現主義以降の作家たちと重なり、ミニマル・アートに区分される作家たちとの展覧会も多かったアグネス・マーティンは、ロスコとニューマンを尊敬する画家として挙げ、またラインハートとも親交が深かったが、ニューマンやラインハートが彼女の展示を手伝ったり、一緒に展示をすることを企画したのに対して、ロスコとの交流は一度の食事のみであった²⁹。ロスコ自身は、晩年療養先のプロヴィンスタウンで、若手作家たちとの交流を図っていたが、長くは続かなかった。このようにロスコが意図的に、抽象表現主義以降の新しい美術的動向を担う作家たちとの交流を避けていたことが窺える。

ミニマル・アートの代表的作家であるロバート・モリスやロバート・フォットらは、一九六〇年代初めに、ラインハートがニューヨークのハンター・カレッジで教えていた「東洋美術」の授業を受講し、ラインハートと様々な芸術論について話しをしたことを語ってい

る。³⁰五十、六十年代は冷戦構造に端を発したヴェトナム戦争の厭戦感に満ち、ヒッピーやサイケデリック・アートに代表されるように、従来の権威や合理主義への反発からカウンター・カルチャーが盛期を迎えていた。その風潮の中で、禅のもつ神秘性や瞑想性が注目を浴び、芸術の活動に大きな影響を与えた。実は、この禅を含む東洋思想は早くから抽象表現主義に採りこまれていたが、当時の若手作家たちには、思想や表現の知識においてもラインハートがメンタリック的存在として大きな役割を果たしていたことが窺える。それらの若手作家たちとの交流から、一九六六年には、ロバート・スミッソンがドワン画廊で企画したミニマル・アートの代表的な展覧会となる「テン」展にラインハートが参加し、マーティンの出品を推薦する役割などを果たしている。

ニューマンは、五十年代後半から積極的に美術界における自己の歴史化を図り、若手作家たちがいかに自身が影響を与えたのかを示す自己演出にも意識を注いでいたが、それと同時に、若手作家たちの動向にも注視していた。モリスの回想によると、ニューマンと初めて会ったのは、一九六五年のフランク・ステラ展でのオーブニングで、自己紹介をすると、「あなたの作品を知っているよ」と言い、モリスの作品について質問をしてきたという。そしてモリスは、ニューマンが当時展示されている新しい作品に強い興味を持ち、できるだけ多くの作品を見ようとしていたこと記している。³¹

抽象表現主義以降のミニマル・アートやポップ・アートが抽象表現主義からの影響を起点に独自の表現展開をする過程において、抽

象表現主義は歴史化され、そこに属する作家たちは過去のものとして捉えられる風潮となりつつあるなかで、ロスコは彼らから評価されていたにも拘わらず、ラインハートやニューマンとは異なり、彼らとの交流を避けたことによって、若手作家たちへの影響や刺激を与えることを自ら限定してしまつたといえるだろう。加えて、ラインハートは六十年代に活発にグループ展に参加し、六六年にはユダヤ美術館で個展を開催している。ニューマンも六十年代に自身が参加する展覧会や取り上げられた批評に対して、要望や反論を行うなどの活発な活動を行いながら、六六年にはグッゲンハイム美術館で《十字架の道行き》の連作を発表するなど、両者は自身の作品展示に意欲的であつたことも大きい。一方、ロスコはハーヴァード大学から依頼を受け、大学関係者用のダイニングルームに設置する大作五点について、六三年にグッゲンハイム美術館で展示したことを除いては、上述したように作品の発表を控えた。そのため、六十年代に制作された、「ロスコ・チャペル」に設置されることになるロスコ・チャペル壁画（一九六五―六七）の単色のみの作品や、晩年の「ダーク・ペインティング」のシリーズ（一九六八―七〇）は、ロスコの生前は一般公開されず、アシスタントを除いては、ニューヨークの若手作家たちの目に触れることはほぼなかった。「ダーク・ペインティング」については、六九年に親しい美術関係者のみを集めたパーティーで披露され、作品を見たグッゲンハイム美術館館長のトマス・メッサーは即座に展覧会の開催を申し入れたが、ロスコが七十年に自死したことで叶うことはなかった。シーガルは、ロスコの晩年の

作品の重要性を指摘しているが、これらが同時代に公開されていれば、若手作家たちとロスコの関係やロスコ自身の位置付けもまた異なるものであった可能性がある。

絵画と空間の関係性、エッジの処理の仕方、作品の支持体や壁面との関係性、鑑賞体験の重要性を提示したロスコ展が若手作家たちに与えた影響は、六十年代の芸術的動向の核心となったものであり、それらを若手作家たちは本展から敏感に感じとっていたのである。

おわりに

一九六一年のロスコ展は、広く知られた鮮やかな色彩のロスコ様式から、色調が暗転し、「場」の創出を試みる壁画シリーズまでが展示され、ロスコ絵画の変遷と豊かさを表す好機となった。作家が展示プランまでも手掛けたことによって、作家の世界観が全面に出た本展は、批評する側、制作する側の双方に大きな問題提起を行い、その後の六十年代の美術動向や作家たちの意識にも作用を及ぼしたことが明らかになった。なかでも作品がもつ「スケール」の感覚と、絵画の支持体と壁面をも含む展示空間との関係性は若手作家たちに新たな方向性を提示し、今後のロスコの作品展開を期待させるものであった。また、本展をヨーロッパに巡回させることにより、慣習的なイーゼル画ではなく、アメリカ独自の絵画の発展を訴える好機となったのである。ただし、本展の開催による心労から、六十年代に新たな様式の作品群を制作し様々な表現を模索しながらも、ロス

コはそれ以降は積極的に作品を発表せず、また次世代との交流も避けたことから、ロスコの活動が当時のアートシーンでは見えづらい時期でもあった。六十年代に制作した三つの壁画シリーズや晩年の「ダーク・ペインティング」シリーズは、同時代の人の目にはほとんど触れることはなく、同時代の美術のなかでの十分な分析と評価を得る機会を逃してしまったことも事実である。

註

- (1) Jack Flam, "The agony of success Mark Rothko: A biography," *The New York Review*, December 2, 1993, p.36.
- (2) 巨大な色面にくくつかの茫洋とした矩形が浮かぶロスコの代表的な作品様式。一九四九年頃に確立し、いくつかのシリーズと並行して晩年まで制作された。
- (3) Thomas B. Hess, "Reviews and previews," *Art News*, March, 1961, p.10.
- (4) Correspondence with The Museum of Modern Art, New York and Stedelijk Museum, Amsterdam about touring exhibition; installation plan from Whitechapel Gallery Archive, London, identifier number: VAG/EXH/27/91.
- (5) Robert Goldwater, "Reflections on the Rothko Exhibition," *Arts Magazine*, March 1961, pp.42-45.
- (6) Dore Ashton, *About Rothko*, New York: Da Capo Press, 1996, p.165.
- (7) Hess, *op.cit.*
- (8) Irving Hershel Sandler, "New York Letter-Rothko," *Art International*, March, 1961, p.40.
- (9) Robert M. Coates, "The Art Galleries," *New Yorker*, Jan. 28, 1961,

- pp.78-81.
- (10) Emily Genauer, "Art: They're all busy drawing blanks," *New York Herald Tribune*, Jan. 22, 1961.
- (11) Richard Wollheim, "Minimal Art," *Arts Magazine*, Jan., 1965, pp.26-32.
- (12) この論文は直接的には「ミニマル・アート」について論じられたものではないが、その傾向を示すものであった。この他にも六十年代にはこの還元主義的傾向を論じた多くの批評が発表された。代表例のひとつとして「あつたふたせ」。Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America*, Oct., 1965. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, Vol.5, June, 1967. 1968 年では「リトマ・ノーミ」展の編集委員田邊ゆたか。Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, 1968. 林だ' キンロード絵画の衝動についての大塚由美論考もこのように著者のふたせ。Lawrence Alloway, "Sign and surface notes on black and white painting in New York," *Quadrum*, 9, 1960, pp.49-62.
- (13) Max Kozloff, "Mark Rothko's New Retrospective," *Art Journal*, Spring, 1961, p.149.
- (14) John Canaday, "Is less more, and when for whom? Rothko show questions about painters," *New York Times*, Jan. 22, 1961.
- (15) Ashton, *op.cit.*, p.164.
- (16) Peter Selz, "Mark Rothko," *Mark Rothko*, exh. cat., New York: The Museum of Modern Art, 1961, p.12.
- (17) Robert Goldwater, "Reflections on the Rothko Exhibition," *Arts Magazine*, March, 1961, p.45.
- (18) "Mark Rothko, 1961: Archives pamphlet file: miscellaneous uncataloged material," New York: The Museum of Modern Art Library.
- (19) Donald Judd, "New York City - A World Art Center," *Envy*, Winter, 1962. Rpt. in *Donald Judd Writings*, New York: Judd Foundation, 2016, pp.76-77.
- (20) Donald Judd, "Local History," *Arts Yearbook*, 7, 1964. Rpt. in *Donald Judd Writings*, New York: Judd Foundation, 2016, p.122.
- (21) *Ibid.*, p.121.
- (22) Donald Judd, "In the Galleries," *Arts Magazine*, Sept. 1963. Rpt. in *Donald Judd Complete Writings 1959-1975*, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p.94.
- (23) "Ellsworth Kelly: Interview by Mark Rosenthal," *Mark Rothko*, exh. cat., Washington: National gallery of Art, 1998, p.357.
- (24) "George Segal: Interview by Mark Rosenthal," *Ibid.*, p.371.
- (25) "Robert Ryman: Interview by Jeffrey Weiss," *Ibid.*, p.369.
- (26) "Brice Marden: Interview by Mark Rosenthal," *Ibid.*, p.361.
- (27) Kelly, *op.cit.*, p.335.
- (28) Seagal, *op.cit.*, pp.371-373.
- (29) "Agnes Martin: Interviewed by Irving Sandler," *Agnes Martin*, exh. cat., London: Serpentine Gallery, 1993, p.13.
- (30) Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge: MIT Press, 1993, p.265. Robert Huot, "Dark Walls," *The Brooklyn Rail*, December 2013/January 2014, p.5.
- (31) 菅田彩葵「ブーン・ロスコ晩年の作品における様式の意味——一九五〇—六十年代のアメリカ美術との関係性をめぐって——」『鹿島美術研究』年報二六号別冊「二〇〇九年——二四——二四」三頁。
- (32) 吉田侑孝「インターネット・ウォーレンの晩年に及ぶる自己の歴史化——ウォレン財団所蔵・一九六〇年代後半の書簡の分析を通じて——」『美術史』第一八三冊「二〇一七年」五〇—六六頁。

(33) Morris, *op.cit.*, p.263.

図版出典

- 図1-2 Mark Rothko: *Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale University and Washington: National Gallery of Art, 1999.
- 図3-5 The Museum of Modern Art Archives, New York.
- 図4 Whitechapel Gallery Archive, London.
- 図9 *Abstract Expressionism, exh.cat.*, The Museum of Modern Art, New York, 2010.
- 図7 Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1981.

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士(文学)
- 二〇〇六年—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

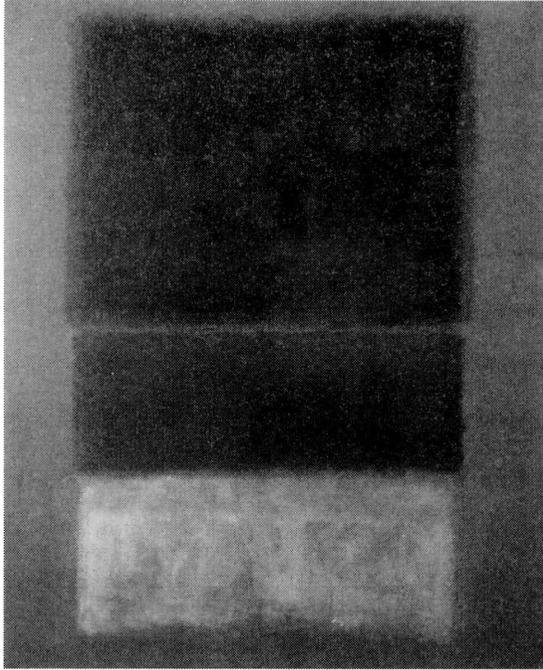


図1：マーク・ロスコ《No.14 (青の上の白と緑)》1957年、
油彩、カンヴァス、258.5×208.3cm、個人蔵

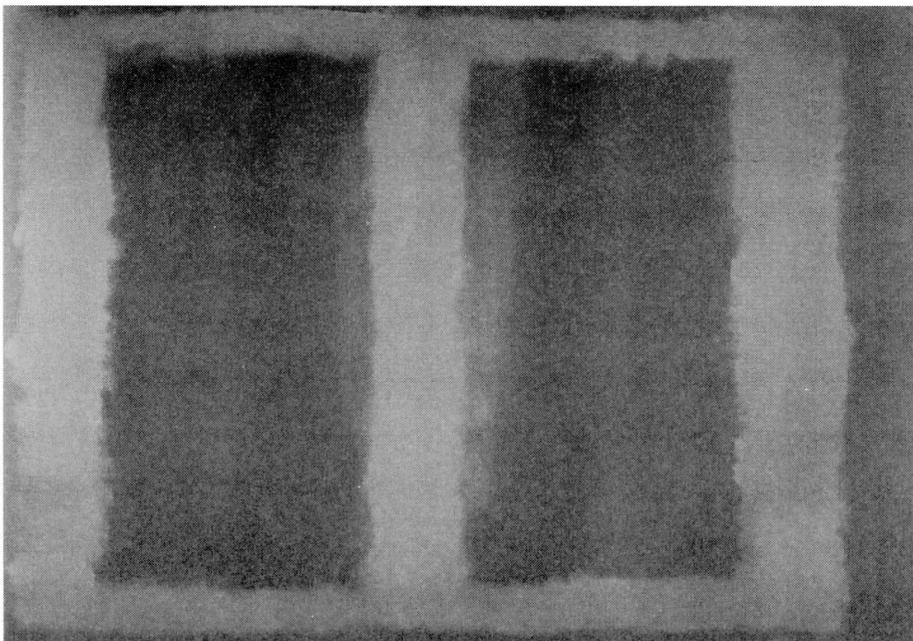


図2：マーク・ロスコ《シーグラム壁画 No.4 のためのスケッチ (マルーンの上のオレンジ)》
1958年、絵具、顔料、溶き油、膠、全卵、天然樹脂、合成樹脂、カンヴァス、265.8 ×
379.4cm、佐倉、DIC 川村記念美術館



図3：「マーク・ロスコ」 展会場風景、1961年、ニューヨーク、近代美術館

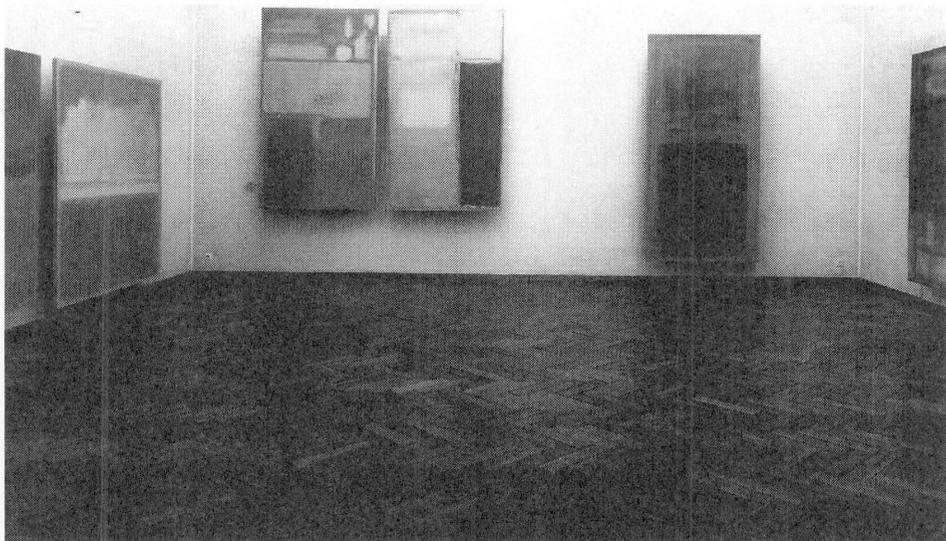


図4：「マーク・ロスコ」 展会場風景、1961年、ロンドン、ホワイトチャペル・ギャラリー

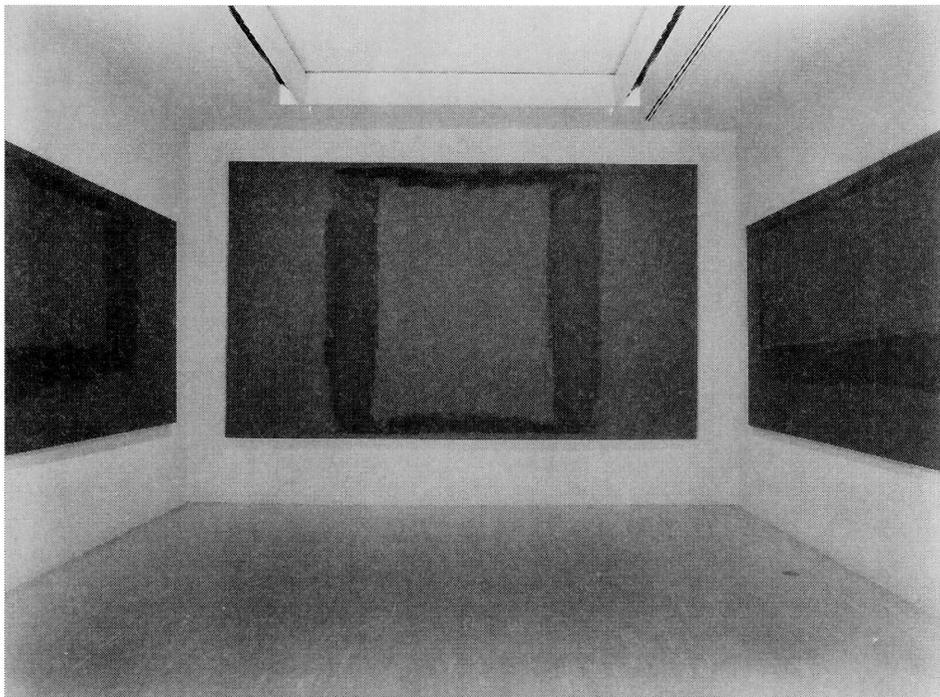


図5：「マーク・ロスコ」 展会場風景、1961年、ニューヨーク、近代美術館

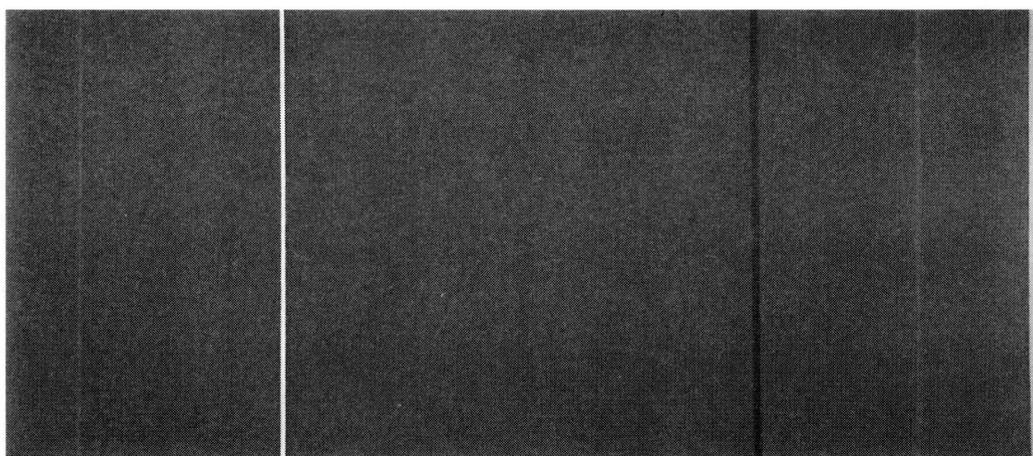


図6：バーネット・ニューマン《英雄にして崇高なる人》1950-51年、油彩、カンヴァス、242.2 x 541.7 cm、ニューヨーク、近代美術館

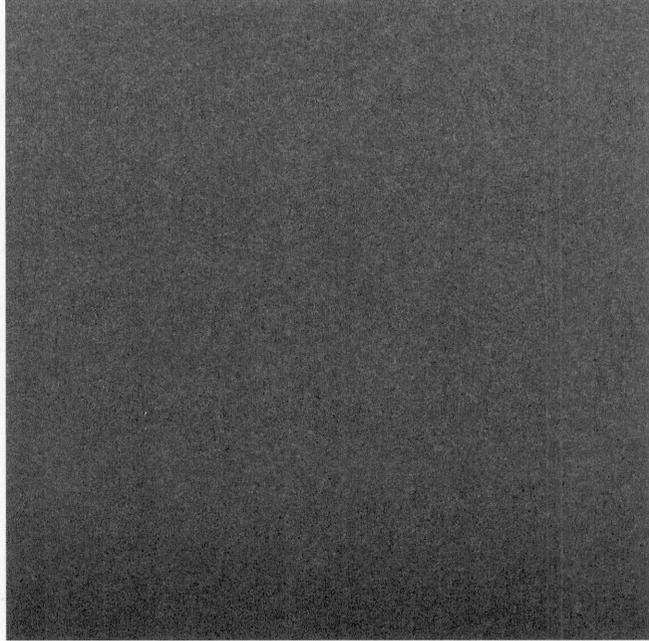


図7：アド・ラインハート 《カラープレート37：抽象絵画 黒》
1960-66年、油彩、カンヴァス、152.4×152.4cm、ニューヨーク、ペースギャラリー