

マーク・ロスコと一九三〇年代のアメリカ

《キーワード》WPA（公共事業促進局） ザ・テン

芦田彩葵

はじめに

抽象表現主義と呼ばれる画家たちは、特定の芸術理念や様式を有してはおらず、その明確な定義づけは困難である。敢えて共通項を探るのであれば、彼らの多くが、ニューヨークで活動、一九三〇年代に恐慌下のアメリカ政府がニューディール政策の一環として実施したWPA¹の芸術家救済事業に参加、表現主義のもつ象徴性やキュビズムの絵画的空間の超克を目指し、四〇年代に独自の様式を確立したことが挙げられる。特に一九三〇年代は、個々に制作に励んでいた若い画家たちが、多くの仲間を得、ともに議論をしていくなかで、自らの芸術観を形成していく契機となる貴重な時代であった。しかしながら、三〇年代という時代がロスコの制作活動にどのような影響を与えたかについては、これまで具体的に指摘されてこなかった。そこで、本稿では、抽象表現主義の萌芽が芽生えた一九三〇年代のアメリカ社会と美術の動向を辿

るとともに、三〇年代後半にロスコが参加していたグループ「ザ・テン」の活動について、アメリカ美術アーカイヴに収められている関係者へのインタビュー資料を中心に検証しながら、当時の状況が画家として自らの表現を模索中であったロスコにいかん作用を及ぼしたかについて考察する。

一、一九三〇年代のアメリカ社会とWPA

一九三〇年代は、前年に起こったウォール街での株価暴落に端を発する大恐慌による重苦しい幕開けであった。特に、二〇年代の好景気の下においても苦しい生活を送っていた芸術家たちには大打撃を与えた。アメリカは一九二〇年代には既に世界最大の工業国になっていたのだが、その過程で工業化が進められ、各地で工場が立ち並び始め、地方都市の風景は均一化されていった。また、合理化の促進により、地方都市は大都市に吸収され、権力も

地方から中央政府や大都市に集中されていくなかで、人々は農民的性格を忘れ、アメリカの地方にあった伝統的農業や田園風景は姿を消しつつあった。しかし、大恐慌によりアメリカの繁栄は著しく衰退し、人々は産業主義による機械万能の日常ではなく、古き良き時代のアメリカの風景への郷愁に駆られるようになる。トーマス・ハート・ベントンやチャールズ・バーチフィールドらをはじめとするリージョンナリストの画家たちは、かつては自らも染まっていたヨーロッパ美術への追従を否定し、アメリカ独自のものとして自分たちの土地に根付いている情景や、敬虔に慎ましく生活する人々、アメリカ的な農村風景を描き、当時の人々の心を掴むことに成功した。その一方で、過去を懐かしむのではなく、労働者階級の実生活や現実に起こった事件を題材に描くことで、アメリカ社会の歪みや政府の政策を糾弾する社会主義リアリズムが台頭した。その代表的な画家として、サッコ・ヴァンゼッティ事件を描いたベン・シャーンやウィリアム・グロツパーらが挙げられる。右派のリージョンナリズムと、左派の社会主義リアリズムは、政治的見解では反対の立場をとっていたが、表現様式では再現主義的である点において通じていた。美術界では、このリージョンナリズムと社会主義リアリズムが主流となっていたが、『カイエ・ダール』や『ドキュマン』を読み、表現主義やキュビズムなど国際的な芸術運動に刺激を受けながら、新しいアメリカのモダニズム芸術を模索する若い芸術家たちにとって、この二派はもはや時代遅れの美術と映っていた。その一方で、この混迷の一九三〇年代において、前衛的な抽象美術の非社会性についても非難さ

れ、美術においても社会的機能を付与させる必要があるという考えが増しつつあったことも事実である。特に、この考え方は、ニューヨークで活動する若い芸術家たちに顕著であった。

一九三〇年代、ニューヨークの若い芸術家や作家たちは、彼ら自身の都市生活の現実や、社会主義の価値観を反映した新しいアメリカの文化を創造することを望んでいた。また、この三〇年代においては、ニューヨークの急進主義的芸術家や作家たちは、文化の改革は政治改革に拠っていると信じていた。³ この思想の発信地となったのが、ジョン・リード・クラブである。ジョン・リード・クラブは、急進的な雑誌『マッシズ』に詩などを発表し、左派的雑誌『ニュー・マッシズ』の創刊者、⁴ 編集長としても知られるロシア系ユダヤ人の作家、政治ジャーナリストのマイケル・ゴールドを中心に、一九二九年に創立されたマルクス主義について研究するグループであった。会合では、美術史をマルクス主義的弁証法によって検証しようとするメイヤー・シャピロの姿も見られた。『マッシズ』の記事には、ジョン・スローンやスチュアート・デイヴィスなどの画家たちが、『ニュー・マッシズ』にはウィリアム・グロツパーやオットー・ソグロフなどの画家たちが、挿絵や時事風刺画を描いていたことから、両誌は多くの芸術家たちに読まれていた。この背景も相まって、芸術家たちは社会や政治問題に敏感であり、ジョン・リード・クラブの会合にも頻繁に出入りしていたのである。彼らはこのような環境に身をおくことで、ますます芸術と社会の関係性について意識するようになっていった。

恐慌下のアメリカではルーズベルトが大統領に就任後、ニューディール政策の一環として、失業者のための雇用促進事業が展開された。芸術についても財務省の援助のもと一九三三年一〇月に P W A P (公共事業美術計画) が実施され、三七四九人の芸術家が雇われ、一五六三三三の作品が制作された。⁵⁾ この事業は、一九三四年六月までという短い期間しか存続しなかったが、政府が芸術家を救済するという現実的な可能性を示すこととなった。四ヵ月後の一〇月には、コンペによって選ばれた優秀な芸術家に公共の建物の装飾を行なわせるという目的のもと、財務省に絵画彫刻部門が設立された。しかし、この政府が打ち出した一連の救済措置は非常に費用がかさんだので、一端廃止された後に改組され、一九三五年四月に W P A (公共事業促進局) が設立された。⁶⁾ このような状況下で、芸術家たちは現実社会や政治と大きく向き合うこととなった。⁷⁾ なかでも、芸術家と社会の関係性の変革において、最も使命に燃えていた一人がデイヴィスである。一九三三年九月に、ジョン・リード・クラブでは、職のない若い芸術家たちの組織の結成が提案され、一九三四年二月には、デイヴィスを中心にアーティスト・ユニオンが発足し、本格的に活動を始める。アーティスト・ユニオンは、政府に仕事の斡旋や、救済計画での芸術家の大量解雇の取りやめを訴え、芸術家たちの地位向上を求めた(挿図1)。その結果、W P A が設置された際に、アーティスト・ユニオンの会員は、W P A の許容額の最高賃金と自由で柔軟な勤務形態を引き出すことに成功した。⁸⁾ このことから、芸術家たちは団結して行動を起こすことで、結果を得ることができる現実

を知ったのである。さらに、演劇、講演、シンポジウム、展覧会などの多彩な活動を展開することで、社会と積極的に関わろうとした。また、メンバーのほとんどは共産主義を支持していたので、自らの制作活動に加えて、共産党のプロパガンダの仕事もしなければならなかった。一九三六年には、アメリカ芸術家会議が開催され、戦争とファシズムへの反対が表明された。

アーティスト・ユニオン結成時の二〇〇人のメンバーの中に、ロスコも含まれていたが、当時目立った政治的活動はしていない。敢えて挙げるならば、新築されたロックフェラーセンターの壁画制作を依頼されたデイエゴ・リベラがレーニンを描いたところ、それを目にしたロックフェラーの指図で壁画が取り壊されたことに怒った芸術家たちのデモに参加したことである。当時、アメリカで活躍していたリベラやホセ・クレメンテ・オロスコが、母国メキシコで展開していた壁画運動に、アメリカの若い芸術家たちは大きな感銘を受けていた。メキシコ壁画運動に魅せられたのは、芸術に社会的、政治的機能をもたせようとした社会主義リアリストではなかった。土着のインディオ美術と留学先で身に付けたヨーロッパの前衛美術を融合させながらも、独自のメキシコ美術へと昇華させた彼らに対して、アメリカのモダニストである若い芸術家たちも憧れていたのである。彼らは、壁画のもつ力強さと雄弁さに、大きな魅力と新たな可能性を感じていたのである。大統領であったルーズベルトは、当時を振り返って、公共的な建物に多くの若い狂信者たちによって描かれたレーニンの肖像を認めることはできなかったと述べており、当時の若い芸術家たちの共産党への傾倒ぶりがわかる。ロス

このこのデモへの参加によって、ロスコが壁画運動に大きな影響を受けていたことが窺える。

一九三五年にWPAのプログラムとして、公共の建物を装飾するために五三万七八ドルを投資したTRAP（財務救済美術計画）¹⁰が発足され、三九年まで続いた。ロスコは一九三六年から三九年までTRAPに雇用され、連邦ビルに飾る絵を描いている。これによって、週一五時間の勤務で、月に九五ドル四四セントを得ていた。しかし、残念ながらWPAでロスコが描いた作品については、そのスケッチが確認されるのみである。ロスコの生活を支えていたのは、この賃金と、ブルックリンのセンター・アカデミーでの講師料、そして当時結婚していたイデイス・サッチャーと同じくWPAから支払われる賃金のみであった。彼女はアクセサリー・デザイナーで、WPAの彫刻部門に雇われていた。このことから、このWPAの政策が、いかに若い芸術家たちの生活の支えになっていたかが窺える。

WPAの最大の救済支援策として実施されたのは、一九三五年から始まった連邦美術計画である。一九四三年まで続いたこの連邦美術計画には約五千人の芸術家が参加し、二千点以上の壁画、一〇万点以上のイーゼル画、二四万点近くの版画、そして約三万五千点のポスターが制作されるといふ大規模なものであった。¹¹連邦美術計画には、銀行や郵便局、ビルなどの公共の建物に壁画を描く壁画部門と、公共の建物に飾るための絵画を自宅のアトリエで制作し、提出するイーゼル画部門があった。壁画部門は、現地で制作しなければならず、時間などの制約もあったのに対して、

イーゼル画部門では、材料が現物支給され、自らの制作活動と並行して仕事ができるなど柔軟な体制であった。しかし、壁画部門の方が人気が高く、ロスコも壁画のコンペに何度か作品を提出している。ただ、政府の事業の一環であったので、一部例外はあったものの画家たちに求められる主題は、やはり保守的なものであったといわざるをえない。ロバート・マザウエルは、「WPAは、非常に社会的な主題を目指していた。モダンあるいは抽象主義に魅力を感じていた少数の芸術家たちにとっては、つらい時期だった」と指摘している。参加していたピーター・ブサによれば、「私は、プロジェクトを通して抽象主義の作家たちと自分の作風が近いことを感じていたが、そのような作品は提出できなかった。受け取ってもらえなかっただろう。しかし、最も内容が良かったものの何点かに壁画がある」と述べており、壁画の活動においては秀作が生まれたと回想している。ロスコが壁画部門のコンペに提出したスケッチでも、アメリカの地方の農村風景（挿図2）や、ベンジャミン・フランクリンの生涯（挿図3）を主題としているなど、その社会的傾向は否めない。やはり、ロスコもWPAの求める主題に合わせて描いていたことが推測できる。しかし、ここで注目したいのは、このベンジャミンの肖像の背後にある部屋の構造が丹念に描きこまれていることである。また、下段のスケッチにおいても、開口部など実際に描かれる建物の内部にロスコが配慮していることが窺える。当時のロスコの建築の構築性への関心は、建物の細部まで描きこんだ都会の風景や、地下鉄の連作の作品からも読み取ることができるといえる。アシウトンは、ロスコが都会

の孤独と寂しさの情景を効果的に表現するために、ストーリー・シーンの絵画において建築物という舞台装置を用いていると指摘しているが、⁽¹⁴⁾ 筆者は、むしろ、ロスコは建築物が有する物質性や構築性に関心を持っていたと考えている。地下鉄の連作（挿図4）を描いていることも、四方が天井や壁、柱で構成される地下鉄の駅の構内が、建物の構造を描くにあたって最適だったからだと思われる。地下鉄の連作は、駅の構内やプラットフォームに細長い人物と柱が立ち、画面はその垂直の線と、天井やホームの水平の線とで構成された箱型構図であり、構図においても矩形が用いられていることがわかる。この矩形による単純な構図は、四九年に確立される二、三の矩形を並べたロスコ様式へと展開されていくといえる。

ロスコは、当時のリベラやオロスコの壁画からの影響と自らもWPAのプロジェクトに参加することで、壁画が観客に訴える力の強さに気付くとともに、建物の建築的構造的性に関心を持つ契機を得たのであろう。抽象表現主義の絵画が概して、大画面に描かれた、場を体験するというミニメンタルな作品であることの要因の一つには、この壁画運動を体感したことが挙げられる。それ故、カンヴァスのサイズは大型化し、四三年にはアドルフ・ゴットリーブとの共同声明のなかで、大きい形を支持する発言をしたと考えられる。⁽¹⁵⁾ 建造物のなかでも、窓や扉といった開口部に関心が向けられ、矩形が繰り返し描きこまれている（挿図5）。この開口部としての矩形の形態は、後にロスコ様式へと昇華され、壁画の概念は壁画シリーズ⁽¹⁶⁾へと繋がっていくといえる。

WPAのプロジェクトは、芸術家たち同士の交流の場としても機能した。ジョセフ・ソルマンは、WPAによって、それまで孤立してばらばらに活動をしていた芸術家たちの間に交流が生まれ、芸術理論や様式を語り、情報交換できる素晴らしい機会が生まれたと回想している。⁽¹⁷⁾ WPAはニューディール政策の一環として設けられた機関であり、多様な救済プロジェクトを展開していたが、その仕事の成果については、「寄せ集め」や「役立たず」と噂され、保守系の新聞には「boon dogling（つまらぬ仕事づくり）」と評されていた。そのようななかで、連邦美術計画のみが大きな成果をあげたと認識されていた。⁽¹⁸⁾ この状況は、芸術家たちに大きな自信を与え、画家としての職業意識を高めたと考えられる。このWPAの設置と活動を促進するために、アーティスト・ユニオンが結成され、アメリカ芸術家会議が開催された。アメリカ美術の歴史において、これほど大規模に流派も思想も異なる多様な芸術家たちが団結し、行動を起こしたことは、後にも先にもなかったといえる。

先述したように、多くの芸術家たちが一九三〇年代の大恐慌による社会の混乱のなかで、芸術にも社会的、政治的機能を付与しなければならぬと考え、様々な活動を積極的に行なうようになった。しかし、その一方で、アーシル・ゴーキーは、アーティスト・ユニオンに対して、政治的手段としてよりも、芸術家の組織として活動することを求めたし、⁽¹⁹⁾ デイヴィスに誘われてアメリカ芸術家会議の創設メンバーとなったゴットリーブも、実のところ芸術に政治的内容を含ませることを嫌がっていた。⁽²⁰⁾ 結局、独ソ不

可侵条約の締結や一九三九年一二月のスターリンによるフィンランド侵攻によって、資本主義の危機からの脱出を目指した多くの左派的傾向の芸術家たちは幻滅を感じ、画家たちの政治的思想の統制がとれなくなってしまうたのである。シャピロがアメリカ芸術家会議に対して、ソ連のフィンランド侵攻についての議論の場を求めて提出した陳情書には、ロスコをはじめ、ゴットリーブ、ジョン・グラハム、ミルトン・エイブリーなどの署名があった。アメリカ芸術家会議の幹部委員会が、投票の結果ソビエト支持を採択した時、デイヴィスは辞任した。この一連の出来事で、ロスコも、シャピロや多くの会員たちとともにアメリカ芸術家会議を去った。その後間もなく、ロスコはスターリン主義反対を表明する現代画家彫刻家連盟の設立に尽力した。ロスコにとって、ソビエトは、ドイツと手を組み、表現の自由を脅かす存在と映ったのである。アメリカ作家会議のように、アメリカ芸術家会議も、一九四〇年代の時代の変化の流れと、芸術家たちの思想の動向を見極めることに失敗したのである。⁽²¹⁾

以上のように、一九三〇年代は、大恐慌の発生、WPAの救済事業、ファシズムの台頭、戦争への不安などの諸要素が相まって、多様な芸術観をもつ芸術家たちが論争をしながらも団結し、職業としての画家を強く意識させられた特筆すべき時代となったのである。ロスコ自身は、リベラ、シケイロスらの作品を間近に見、WPAの連邦美術計画に参加することで、晩年まで続く建物の建築的構築性への関心が芽生え、そして一九五〇年代後半から展開される壁画の概念を生み出すことになったと考察できる。

二、「ザ・テン」

ロスコの名前が、ニューヨークの美術界で知られるようになったのは、一九三五年に結成された芸術家グループ「ザ・テン」⁽²²⁾の活動を通してであるといえる。「ザ・テン」は、一九三五年の終わりにソルマンのスタジオで結成された。結成当時のメンバーは、ロスコ、⁽²³⁾ソルマン、ゴットリーブ、ルイス・ハリス、ルイス・シャンカー、イリヤ・ボロトフスキー、ベン・ザイオン、ヤンケル・クフェルト、ナフム・チャズバゾフである。九名でありながら、一〇名を意味するテンと名づけたのは、⁽²⁴⁾展覧会ごとにゲスト作家を迎え、常に新鮮で刺激的な創作活動を保とうとするメンバーの意図からであった。この見解に加えて、ロスコの伝記を書いたジェームズ・ブレズリンは、この九人が全てユダヤ人であることから、ミンヤンと呼ばれるユダヤの公的礼拝に必要な人数が十人以上であることになぞらえて、美術界に新たな改革をもたらす聖なる一団であるという自負があったのではないかと指摘している。⁽²⁴⁾後にチャズバゾフは、活動方針の見解の相違からメンバーの資格を失うことになる。⁽²⁵⁾それに従って、ジョン・グラハム、イール・カーカム、ラルフ・ローゼンボーグが参加したが、メンバーは常に九人であった。なかでも、ロスコの親友であったゴットリーブと親しかったグラハムの参加は、ロスコに大きな意味をもたらした。ヨーロッパで展開されている美術の動向や思想に精通し、実際にシュルレアリストたちと交流のあったグラハムは、アメリカの芸術家たちにとつ

て重要な情報源であり、一九三七年に出版した『芸術の体系と弁証法』⁽²⁶⁾は、多くの芸術家たちに読まれていた。グラハム自身はシュルレアリスムの美術には懐疑的であったものの、⁽²⁷⁾ロスコはゴットリーブとともにグラハムから直接フロイトの神話、ユングの集団的無意識、そしてシュルレアリスムで用いられているオートマティスムの技法、プリミティヴィズムなどの知識を得ていた。これは、戦禍を逃れてアメリカにやって来たヨーロッパの芸術家たちによって、シュルレアリスムの思想がアメリカの芸術家たちの間に浸透するよりも以前に、ロスコたちがこれらの知識を吸収していたことを意味する。

「ザ・テン」の大きな特徴は、どのギャラリーとも専属契約を結ばず、展覧会の度にギャラリーと契約を結ぶということだった。アメリカ美術アーカイヴに収められている、マーキュリー・ギャラリーのギャラリストであるブラッドンへのインタヴュー資料を読むと、マーキュリー・ギャラリーで開催した「ザ・テン」による「ホイットニーへの反逆者」展の会期終了後に「ザ・テン」との契約を提案したところ、書記であるロスコから、丁重な断りの申し出の手紙が送られていることがわかる。⁽²⁸⁾これは、特定のギャラリーと契約することで、自分たちの自由な発想や表現が損なわれるのを彼らが懸念したからではないかと考えられる。また、「ザ・テン」では、少なくとも月に一度は会合が開かれ、当時開催されていた展覧会や美術の動向について議論が行なわれていた。「ザ・テン」が解散された翌年の一九四〇年、ロスコは神話の勉強をするために一年間制作を止めたと述べており、⁽²⁹⁾一九四一年には、

これまでの具象画から半抽象画である神話主題の絵画へと移行していることから、「ザ・テン」での様々な活動がロスコにとって大きな転換期となったことが理解できる。四〇年代を通して、ロスコはグラハムを通して得た知識をもとに、神話主題の作品とシュルレアリスム様式の作品を制作する。

アメリカ美術アーカイヴに保管されているソルマンへのインタヴュー資料から、グループの中で主導的な役割を担っていたのは、ロスコとソルマンであったことがわかる。⁽³⁰⁾ブラッドンも、会合においてロスコは、非常に深刻な様子で、常に熱心に自分の考えを話していたと述べている。⁽³¹⁾ロスコが当時の美術を取り巻く状況や自らの進むべき表現様式について模索中であり、「ザ・テン」での活動に新しい地平を見出そうとしていたことが窺える。しかし、当時のロスコは画家としては、メンバーのなかでは、それほど注目されていなかったのも事実である。⁽³²⁾「ザ・テン」の展覧会批評において、自分があまり取り上げられていないことをロスコは気にしており、⁽³³⁾その葛藤が彼の深刻さの原因になっていたとも考えられる。ソルマンは、ロスコより六歳年少であったが、既に個展を二度開催し、多くのグループ展に出品していたことに加え、アーティスト・ユニオンの機関紙である『アート・フロント』の編集長を務め、多数の批評を執筆しながらシャピロ、イサム・ノグチ、フレドリック・キースラーなどに評論の寄稿を要請するなど幅広く活躍し、その名は広く知られていた。⁽³⁴⁾ソルマンは、名実ともに「ザ・テン」の中心的役割を担っていたと言っても過言ではない。

ここで、「ザ・テン」のメンバーの繋がりについて触れておく。ロスコ、ソルマン、ゴットリーブ、シャンカーはエイヴリーを囲むグループの仲間である。ロスコとともに一九二八年のオポチュニティー・ギャラリーに出品したハリスは、ロスコの親友であり、また、ともにグリニッジ・ヴィレッジで生活しているゴットリーブやシャンカーとも親しくしていた。ボロトフスキーは、ソルマンのナショナル・アカデミー時代からの友人であった。ソルマン（挿図6）、ゴットリーブは、エイヴリーの影響を受けた純粋な色彩を用いて、平面的な具象絵画を表現主義的なアプローチで描き、シャンカーは、ピカソに影響を受けたキュビズムの様式（挿図7）、ボロトフスキーはモンドリアンに感化され、再現主義的具象絵画から幾何学的抽象（挿図8）へと転向しつつあった。また、ボロトフスキーは、「ザ・テン」と同じ年に設立された、幾何学的抽象表現のグループである「アメリカン・アブストラクト・アーティスト」にも参加している。つまり、彼らの表現様式はばらばらであり、共通の芸術的理念や目指すべき表現様式を持っていなかったことが分かる。この背景が、一九三九年の「ザ・テン」の解散をもたらしたことになる。当時、彼らを繋げていたのは、いかにしてアメリカ独自の美術を創出するかということであった。アーモリーショー以降、キュビズム、ダダ、未来主義、シュルレアリスムといったヨーロッパのアヴァンギャルドの美術が盛んに取り上げられ、ニューヨーク近代美術館では、一九三六年に「キュビズムと抽象芸術」展、「幻想芸術・ダダ・シュルレアリスム」展が開催され、ロスコを始め、若い芸術家たちに大いに刺激を与えた

が、ヨーロッパの美術に強く目が向けられ、アメリカの美術が軽んじられている事実にも不満を感じていた。その一方で、ホイットニー美術館では、過去を懐かしむ保守的なアメリカン・シーンや、雑誌の挿絵のような社会主義リアリズムの美術が取り上げられていたが、そのような状況に対しても我慢ができなかったのである。「ザ・テン」のメンバーは、ヨーロッパの亜流でもなければ、再現主義的でも保守的でもないアメリカの前衛美術を創造するという志のもとに緩やかに結ばれていた。それまでロスコをはじめとする多くのメンバーは、ギャラリー・シセッションに出展していたが、コレクターからは見向きもされず、作品の展示場所も隅に追いやられていった。このことから、「ザ・テン」というグループの結成は、周囲に自分たちの存在を印象づけるとともに、何よりもまず、モダニストを自負する自分たちの作品を一同に発表する機会を確保しようとする戦略的なものであったことが見えてくる。この狙いは、結成翌年の一九三六年に、パリのボナパルト・ギャラリーからの招待を受けて、展覧会を開催したという点において、ある程度成功したといえる。その後、「ザ・テン」は、自分たちの作品の写真をギャラリーのオーナーに見せるなど地道な活動を続け、グループ展を八回開催した。アーティスト・ユニオンの機関紙であった『アート・フロント』の記者ジェイコブ・カインンは、好意的に「ザ・テン」の展覧会を評していた。『アート・フロント』は、コミュニストによって運営されていたが、国際主義的な美術、リージョナリズム、社会主義リアリズムなどジャンルにこだわらず、各派に誌面で率直に議論を戦わせる、当時

最も活発にアメリカの現代美術の動向を伝えていた美術雑誌であった。『アート・フロント』のその自由主義の方針に貢献したのは、ソルマンであった。カインンは、ロスコとゴットリーブの作品が表現主義的であり、新しいモダンな方向を指し示している点において、「大きな感動に満ちた絵画」と記している。⁽³⁵⁾とはいえ、アメリカ美術アーカイヴに保管されているインタヴュー資料によれば、後年、「ザ・テン」のことを尋ねられて、カインンは当時の美術界の状況を振り返りながら、「タイムズなどの記者が好きなのは、その時代に受け入れられていた有名な名前だよ。「ザ・テン」は、ギヤラリー・シセツシヨンで（結成前に）展覧会を開いたことがあ⁽³⁶⁾る風変わりなグループぐらいにしか見られていなかった」と回想している。

ヨーロッパの焼き直しの美術でもなく、過去のアメリカの美術でもないという両方の目的を一度に達成させることは容易ではなかった。そこで、彼らは、まず当時大きな力を持っていたリージョナリズムに見られるアメリカの保守的な美術を糾弾することから始めた。なぜなら、このリージョナリズムは、美術の表現様式として新しい表現を追究するのではなく、後退を意味するもの⁽³⁷⁾であり、加えて、思想においても彼らにとって危険だと思えたからである。ヨーロッパの痕跡を排除し、理想化されたかつてのアメリカを表現しようとする国粹主義的なリージョナリズムは、移民の第一、第二世代にあたるユダヤ人の観点から見て、反ユダヤ的に映ったのである。事実、自由主義者や左派の人々にとっても、リージョナリズムは人種差別的であり、国粹主義的な心情に訴え

る土着のファシズム芸術に思えたのである。それ故、一九三六年二月に行なわれた、最初のアメリカ芸術家会議においても、リージョナリズムは、アメリカのファシズムの政策表明であると非難された。⁽³⁷⁾「ザ・テン」の活動からも、彼らのファシズムに対する強い反発を知ることができる。スペイン内戦で、フランコ将軍率いる反乱軍と人民戦線の戦いが激化する一九三七年、ロスコを始めとするメンバーは、一二月三日から三日間「ザ・テン」によるオークション形式の展覧会を開催した。アメリカ美術アーカイヴには、油彩、水彩、素描、版画が出品されており、その収益はスペインの子供たちに届けられるという。また、アメリカン・リーグと記された文字の下には、戦争とファシズムに対する反対が表明されている。

ロスコは一九二四年の四月から、アメリカ国籍取得の申請手続きの準備を始めていたが、その手続きをまだ完了させてはいなかった。一九三五年の一月より手続きを再開し、一九三七年一月に帰化の申請書を提出し、一九三八年二月に取得した。ロスコが国籍を取得した理由としてWPAが応募の身分資格として、アメリカ市民権を要求していたことが影響していたかもしれないが、ロスコが手続きを再開するのはその要件の設定前なので、他の要因があったと考えられる。ロスコの母親も含めて、一九三〇年代後半にアメリカ国籍を取得した多くのユダヤ系アメリカ人のように、ロスコは恐らく、ナチスを支持するドイツ系アメリカ人協会やチャールズ・E・コグリン神父のラジオ説教によって先導された、ナチスの人種主義の高

まりと当時の反ユダヤ主義の復活を懸念していた。アメリカ市民であることは、安全を意味したのである。³⁸これは、J・B・ニューマンの薦めで、ユダヤ人だと特定できるロスコヴィッツという苗字から、出自を特定しにくいロスコという名前へ改名をしたことから窺える。

「ザ・テン」のメンバーがユダヤ人であったことは既に述べたが、ロスコ、ソルマン、ボロトフスキー、シャンカー、ゴットリーブなど彼らの多くが、二〇世紀初頭にロシアからアメリカへと渡ってきた移民、もしくは移民第二世代で、彼らの両親はいわゆる労働者階級であり、生活は決して豊かだといえるものではなかった。ロスコは画家の生活を始めて間もない頃、仕事に困った際に、ラビ僧から作家に転向した知り合いのユダヤ人であるルイス・ブラウンに仕事の斡旋を頼んでいる。後に契約をめぐるトラブルから裁判へと発展するものの、彼の著作の挿絵を担当し、一九二九年には、ブルックリンにあるジュイッシュ・センターのセンター・アカデミーで子供たちに絵を教える職を得ている。シャンカーもパリに滞在中、生活に困った折には、ユダヤ人地区に赴き、僅かな金額で食事を分けてもらっていた。彼らとユダヤ人コミュニティの間には、深いつながりがあったといえる。

インタヴューにおいて、メンバーがユダヤ人であることから、反ユダヤ主義的な対応をされたことや、大きく態度を変えられたことがあるかと問われた際に、ソルマンは次のように答えている。ニューヨークには多くのユダヤ人がいたことから、特に差別や偏見は受けておらず、エイヴリーが妻としたサリーもユダヤ人であることを

例に挙げ、当時の美術界ではアメリカ人、ユダヤ人、移民などの区別はなく非常に良好な関係であったことを強調している。³⁹しかし、三八年五月の「ザ・テン」の展覧会評として、次のような論評も存在している。

実際、「ザ・テン」の画家たちは全員が暗い色調で描いていた。これは、単に偶然かもしれないが、ユダヤ人であるという民族的なことに因るのかもしれない。彼らの名前が最近アメリカにやってきたことを思わせるし、そのことは彼らのアメリカでの生活が必ずしも輝きと喜びに包まれたものではないということを示している。⁴⁰

この批評からは、ユダヤ人に対する偏見がまだ根強かったことと、「ザ・テン」が旧来のアメリカ美術から脱却しようとしていることを理解するには、当時の美術関係者は、多様な人種が活動しヨーロッパから次々と新しい芸術運動が流入しているにもかかわらず、非常に偏狭的な視野しか持ち合わせていなかったことがわかる。いずれにせよ、彼らがユダヤ人同士であるということは、共に活動する関係を築く上で重要な要因であったと考えられる。彼らにとっては、古き良き時代のアメリカの風景は馴染みのないものであり、また国粋主義的なリージョナリズムの傾向は、ファシズムへと結びつき、ユダヤ人である彼らの不安を煽ったと考えられる。

三、「ホイットニーへの反逆者」展

「ザ・テン」のリージョナリズムへの反発を示す活動のなかで、最も注目されたのが一九三八年の一月五日から二六日までマリーキユリー・ギャラリーで開催された「ホイットニーへの反逆者」展である。このタイトルが付けられた背景には、当時のホイットニー美術館が、再現描写的な作風で知られるブラックマン、ルシール・アーノルド、アレクサンダー・ブルックらの展覧会を次々と開催したことがある。この展覧会の趣旨は、ロスコ、並びにマリーキユリー・ギャラリーのブラッドマンとシドニー・シエクトマンによって草案が練られた展覧会カタログ（挿図10）の序文に示されている。

新しいアカデミーは、それに名称を与えることによって、何か新しいものを創造しようとする古い喜劇を演じている。明らかに、その努力は、ある程度大衆的な成功を収めている。一般大衆が、アメリカ芸術は、地理的、人種的、道徳的、物語的という非芸術的基準によって決定づけられているのだということを認識し始めて以来、成功を得ているのである。・・・中略・・・サイロ（穀物貯蔵塔）というシンボルは現代アメリカ美術の美術館であるホイットニー美術館を支配している。・・・中略・・・この展覧会のタイトルは、アメリカにおいて生み出された美術の重要な分野に注意を促すために付けられた。その意図するところは、一つの美術館を超え、反対者の特定のグループを超えて突き進んでいくことである。それは、旧来のアメリカ的な絵画や想像力のない絵

画と同質なものとしてされる絵画に対する抗議である。⁽⁴⁾

つまり、ロスコは、旧態依然とした絵画であるにもかかわらず、新しい名称を付与することで、さも新しい芸術が生まれたかのように振舞う当時のアメリカの美術界の状況に対して憤っていた。そして、その作品は、道徳的であるとか物語的であるといった非芸術的な基準によって芸術作品として認められているのである。サイロ（穀物貯蔵塔）に象徴されるアメリカの農村風景を描いているリージョナリズムは、大衆の人気を得、成功を収めたことによって、現代の革新的芸術でもないのに、現代アメリカ美術の美術館として知られるホイットニー美術館を、今や支配している。ロスコたちは、この状況に警鐘を鳴らすために、このような展覧会タイトルを付けたのである。そして、この抗議がリージョナリズムとホイットニー美術館のみで完結するのではなく、この美術界全体への問題提起となることを意図したのである。

展覧会の出品リストを見ると、カーカムをゲスト作家として招待し、一人二点出品している。ロスコの出品作品は、『映画館』（挿図11）、《会話》（挿図12）である。『映画館』については、初期の海景画から度々用いられている層状の構図で観客が描かれている。この層の形態は、続く神話主題、シュルレアリスム様式の作品により顕著に現れることになる。また、平面的で単純に描かれた人物は、当時ロスコが信奉していたエイヴリーの影響が窺え、新しい表現への模索が見てとれる。しかし、暗い色調と表情の読み取れない人物からは、人々の憂愁が漂い、当時の恐慌下の

人々の社会に対する不安が描き出されており、この情景には、社会派リアリズムの作品と通じるものがある。当時のアメリカの美術界の主流となっていた、保守的なリージョナリズムや、思想は急進的でありながら表現は描写的な作風の域を出ない社会主義リアリズムを攻撃しながらも、ロスコの作品が現代的な絵画を表すまでには至っていないことがわかる。つまり、ロスコの目指す絵画と、実際の様式は乖離しており、いまだ発展途上だったといえる。もう一方の作品である《会話》は、窓際で会話をする二人の女性を建物の外から描いた作品であるが、ロスコが関心を持っていた建物や窓枠を端的に表した作例の一つといえる。窓枠をほぼ画面いっぱい描き、僅かに壁面を見せるといふ壁面と窓に見る地と図の関係は、ロスコ様式に見られる、矩形が浮かんでいる地と矩形の図の関係（挿図13）を想起させると同時に、その様式は、カンヴァスの周囲を白い枠で囲んだように塗っている晩年の《データ・ペインティング》シリーズ（一九六八―七〇年）へと継承されているといえる。また窓を通して情景を描くという表現は、ロスコが繰り返し取り上げた主題であった。後に画面からは人物の姿が消え、窓の象徴となっている矩形のみが描かれたロスコ様式へと発展し、《ロスコ・チャペル》（一九六四―六七年）では窓のない聖堂の壁全体に作品を設置するなど、作品の設置空間までも視野に入れて作品を制作している。この頃、ロスコが描いていた都会の風景作品の多くには、繰り返し窓や扉が描かれており、「ザ・テン」の第二回目の展覧会に出品していた《インテリア》（挿図14）においても、その傾向が読み取れる。《インテリア》で

は、窓と思われる矩形が多く施された建物のファサードが堂々と描かれており、建物が持つ建築的構築性と力強さが表されている。《シーグラムビル壁画》（一九五八―六〇年）の制作に取り掛かっていた頃、ロスコはジョン・フィシャーに、一九五〇年にフィレンツェのラウレンツィアーナ図書館を訪れた際に見たミケランジェロによる飾り窓（挿図15）を挙げて、「彼はまさに、私の狙っているあの感じを創り出すことに成功している。見る者が戸や窓をすべて閉ざした部屋に足を踏み入れたような気分になってしまふ、あの感じだ」と述べているが、それは、二〇年前にロスコよって描かれた《インテリア》と明らかに酷似していることがわかる。開口部である窓がもつ象徴性と、矩形の形態は、ロスコの晩年の作品にまで通底する重要なテーマとなっている。⁽⁴³⁾ 自らが序文を担当した展覧会に、窓枠を主題に描いたともいえる作品を出品したということは、アメリカ独自の現代的な美術を模索中のロスコが、窓に新たな意味を見出していたことが認められる。

この一見、一方的で無謀とも思える「ホイットニーへの反逆者」展ではあるが、先述のブラッドンのインタヴュー資料から、実際には開催に当たり、周到な準備がなされていたことがわかった。現在のホイットニー美術館は、マディソン・アベニュー九四五番地にあるが、一九六六年に移転するまでは、西八丁目通りの八番地にあった。マーキュリー・ギャラリーは、同じ東八丁目通りの四番地にあり、隣のブロックにあった。つまり、美術関係者がホイットニー美術館の展覧会に訪れた際に、隣にあるマーキュリー・ギャラリーに足を運ぶことは自然なことであった。「ザ・テン」

のメンバーは、「ホイットニーへの反逆者」展のピラが充分に人目に触れるように大量にニューヨークのギャラリーに配っており、同じ八丁目通りには、ACAギャラリー、アーティスト・ギャラリーが、そして一三丁目通りにはダウンタウン・ギャラリーが構えていたことから、この挑発的なピラを目にした者が興味を抱いて足を運びやすい環境が用意されていたのである。さらに、マリーキュリー・ギャラリーは、当時WPAが大人向け教育プログラムとして主催していたアート・ツアーのルートに組み込まれていた。参加者は、ニューヨーク近代美術館を出発して、レイン・ギャラリー、製陶場、連邦美術ギャラリーなどを見学した後に、マリーキュリー・ギャラリーに行くわすことになっていた。つまり、ホイットニー美術館、ニューヨーク近代美術館という当時、現代美術を紹介しているとされていた二大美術館を訪れた者が、マリーキュリー・ギャラリーで「ホイットニーへの反逆者」展を見ることになるように意図されていたのである。この試みは成功し、『アート・ニューズ』や『ニューヨーク・タイムズ』などの主要な美術雑誌、新聞で批評された。⁴⁴『アート・ニューズ』では、各メンバーの作品の表現のモダンさについて、概ね好意的に論じられているもののポロトフスキーに対しては、真の反逆者であるならばホイットニーに展示している作品を直ちに撤去するべきであると指摘している。というのも、「ホイットニーへの反逆者」展と称しながらも実は、ホイットニー美術館の年次展に、ポロトフスキーの作品が出品されていたからである。また、シャンカーとグラハムも、ホイットニー美術館への出品の経験があった。「ザ・テン」の

メンバーがリージョナリストの芸術を非難し、それを擁護する立場にあったホイットニー美術館に対して反対の立場を取っていたにもかかわらず、勇ましい序文とは裏腹に同館への出品を拒否していなかったことがわかる。これについてブラッドマンは、「彼らは、そのような類のことを決して拒否しなかったでしょう。街では最も名声のある美術館ですし」と指摘している。⁴⁵

ロスコは、「ザ・テン」の書記として一九三九年、ニューヨーク近代美術館の館長であったアルフレッド・バーに手紙を送って、都合がつか次第、アメリカのモダニストである「ザ・テン」の最新作を見て欲しいと頼んでいる。バーはアシスタントであったドロシー・ミラーに作品を見に行かせたが、結局、展覧会も開かず作品の購入もしなかった。⁴⁶ロスコにとっては、前衛的な美術を紹介するニューヨーク近代美術館で展覧会が開催されることは名実ともに「ザ・テン」がモダニズムへの仲間入りをしたことを意味し、かたやホイットニー美術館のように、挿絵と変わることのない単なる説明描写をしているにすぎない作品を支持している美術館で展覧会を開くことや作品を展示することも、モダニストの絵画をアメリカに認めさせる上で重要であったのだと思われる。

この「ホイットニーへの反逆者」展開催時に、ホイットニー美術館のキュレーターであったロイド・グッドリッチとロスコは、少なからぬ縁があった。一九二六年頃、前述した元ラビ僧のブラウンが、当時は『アーツ・マガジン』の副編集長をしており、親交のあったグッドリッチに、ロスコを推薦し、仕事の斡旋を頼んでいた。しかし、グッドリッチは、この推薦を拒否している。⁴⁷そういう経緯が、

「ホイットニーへの反逆者」展以前に既にあつた。一九五二年には、ロスコはホイットニー美術館の年次展への招待を受けたが、その時には副館長となつていたグッドリッチとの話し合いの結果、出品を拒否した。同年の一二月には、ホイットニー美術館がロスコの作品二点をベティー・パーソンズ・ギャラリーから購入することを検討していると知つたロスコは、作品購入の提案を辞退する手紙を書いている。

私が年次展に失望したのは、作品の持つ固有の特質がその展示において損なわれているばかりでなく、異なつたものとして提示されていたからです。私の作品が仮に購入されて、貴館の常設展示室に並べられた場合に、この状況が納得ゆくように変化するかもしれないなどと思ひ込もうとすることは、私にとつて自己欺瞞となるでしょう。この世界で私が導き出すものに対する責任を深く自覚しているので、私としては、作品の生命と意味が損なわれることなく提示される展覧会はいかなるものでも引き受けたいし、逆にそれらが損なわれる状態はどのような⁴⁸でも避けたいのです。

と書いており、作品とその展示に対して、美術館と画家のもつ責任の重さについて述べている。加えて、ロスコは、メトロポリタン美術館のアメリカ現代美術作家コンペの審査員に対して抗議文を送つたり、グッゲンハイム美術館からのアメリカ賞を辞退したりするなど、美術館の芸術理念や展示の姿勢を含めた美術館のあり方につい

て非常に重きをおいていたことがわかる。

「ホイットニーへの反逆者」展を開催した同年に、ロスコは、絵を教えていたセンター・アカデミーで講演を行ない、自分の芸術観や子供たちの創作活動について述べている。その講演のもとになつたのが、一九三〇年代後半からロスコが自分の考えを書き留めていた「落書き帖」(挿図16)である。ロスコは自らの考えを著作として著すことはなかったが、ここ数年、ロスコの書き記したメモや原稿などを編集し、解明する研究が進んでいる。⁴⁹二〇〇五年に出版された『ロスコ考』では、資料集として「落書き帖」の全頁が収録されている。この「落書き帖」では、子供の美術教育とともに、プリミティヴィズム、表現主義、色彩、スケールなどの重要性について記されている。⁵⁰色彩の項目では、色彩と感覚の関係と色彩の諧調がもたらす叙情性について触れていることから、エイヴリーからの影響が窺えらるとともに、一九五〇年代前半のロスコ様式で用いられている鮮やかな色彩を予期させる。また、スケールについても、作品のスケールは必然的に情感を含んでいるという指摘は、作品のスケールの大きさと設置空間の関係、それが創り出す場の雰囲気や情感など、後のロスコ芸術の本質を想起させるものであり、それはまた、絵画の主題として、感情の喚起の表現を体現させたロスコ様式や壁画シリーズの特質と関係している記述であることがわかる。当時のロスコの表現様式は、ロスコの芸術観を体現する途上にあつたが、芸術理念の基礎は、既に一九三〇年代に形成されていたといえる。

おわりに

一九三〇年代のアメリカは、WPAのプロジェクトを通して、それまで孤独のなかで制作をしていた画家たちの交流を急速に進展させ、また賃金を得て公共の建物に作品を描く体験をさせた⁽¹⁾ことで、画家としての職業意識と画家が社会に貢献できるという自信を彼らに与えた。また、ニューディール政策の芸術家への支援を求めるために、異なった様式を展開する芸術家たちが団結して、アーティスト・ユニオンが結成され、アメリカ芸術家会議が開催されるなど、芸術家自らが社会に働きかけるという新たな活動が生まれた。ロスコ自身については、三〇年代のメキシコ壁画運動の影響やWPAのプロジェクトによる建物の壁画制作は、実際には壁画を描いていないものの、建物をもつ建築的構築性や壁画がもつ観者に訴えかける力を認識させ、後のロスコが展開することになる壁画シリーズを生み出す大きな要因となった。

これまで殆ど考察されてこなかったロスコの「ザ・テン」での活動を追うことで、ロスコにとつての三〇年代は、自らの活動の場を開拓し、偏狭的なアメリカ美術の状況を打破するために奮闘した時代であったことが検証された。当時、エイヴリーから学んだ色彩のもつ力と、壁画運動を通して感得した大画面の力強さ、そして矩形への関心は、一〇年後、ロスコ様式へと結実し、アメリカ独自の新しい芸術表現の創出へと至った。また「ザ・テン」での活動を通して、グラハムなどの多くの画家と交流し、大きな影響を受け、そのようななかから生まれた当時の執筆活動は後のロスコの芸術理念や

制作態度を決定付けることとなった。一九三〇年代におけるロスコの創作活動は、ロスコ芸術の大成の淵源となるものであった。

注

- (1) Works Progress Administrationの略。公共事業促進局。
- (2) 一九二〇年、マサチューセッツの製靴工場で強盗殺人事件が起こった。その容疑者として逮捕されたのが、イタリア移民のアナキストであったニコラ・サッコとバルトロメオ・ヴァンゼッティであった。二人は十分な物的証拠もないまま逮捕され、公正さに欠ける裁判によって死刑を宣告された。アインシュタインをはじめ多くの文化人が審議のやり直しを求め、イタリアのムッソリーニ首相も助命を嘆願したが、一九二七年に二人は処刑された。一九七七年になって、マサチューセッツ州知事のデユカキスは、当時の裁判が共産主義や無政府主義、そして非アングロサクソン系移民に対する偏見に満ちたものであることを認め、二人の無実を発表した。
- (3) Scott William, B., and Peter M. Rutkoff, *New York Modern*, Baltimore and London, 1999, p.197.
- (4) 『マッシズ』は、一九二六年に「ニュー・マッシズ」として刷新された。理由としてマイケル・ゴールドは、『マッシズ』は素晴らしい雑誌ではあったが、上層階級向けであったので、上品とはいえない人間の生々しい現実を追求するため、視点、論点を変えた立場から論じる雑誌が必要であったと述べた。Michael Gold, "Go Left, young writers!", *New Masses*, Jan., 1929, p.3.
- (5) The Public Works of Art Project 略。Elisabeth Stevens, "The Thirties Revived Federal Art Patronage, 1933-1943", *Artforum*, June, 1966, p.43.
- (6) WPAにおける芸術家の救済について網羅的に扱ったものとして、Francis V. O'Conner, *New Deal Art Projects: an Anthology of Memories*, Washington, D.C., 1972, が挙げられる。

- (7) WPAの設立、並びに連邦美術計画と当時の芸術家たちとの関係について述べている論考の1つ。Dore Ashton, *The New York School : A Cultural Reckoning*, Berkeley, Los Angeles, and London, 1992, pp.20-74. (シリール・アシムトン著、南條彰宏訳、『ニューヨーク・スクール』、朝日出版社、一九七七年、二六・九八頁。)が挙げられる。
- (8) Gerald M. Monroe, "The '30s : Art, Ideology and the WPA", *Art in America*, Nov.-Dec., 1975, p.65.
- (9) Stevens, *op.cit.*, p.43.
- (10) Treasury Relief Art Projectの略。
- (11) Stevens, *op.cit.*, p.44.
- (12) Robert Motherwell, Interview by Sidney Simon, New York in January 1967, "Concerning the beginnings of the New York School : 1939-1943", *Art International*, summer, 1967, p.21.
- (13) Peter Busa, Interview by Sidney Simon, Minneapolis in December 1966, "Concerning the beginnings of the New York School : 1939-1943", *Art International*, summer, 1967, p.17.
- (14) Dore Ashton, *About Rothko*, New York, 1996, p.27.
- (15) Rothko, Mark, and Adolph Gottlieb, *New York Times*, 13 June, 1943. in Harrison, Charles, and Paul Wood, *Art in Theory/1900-2000/An Anthology of Changing Ideas*, Malden, 2003, p.560.
- (16) 実際には、壁画ではなく、大きなカンヴァスを用いて壁全面に作品を設置したものが、壁画の概念を用いて制作したものとして、『シーグラム・ビル壁画』(一九五八―六〇年)、『ハーバード壁画』(一九六一―六二年)、『ロスコ・チャペル壁画』(一九六四―六七年)が挙げられる。
- (17) Joseph Solman, Interview by Avis Berman, May 6 and 8, 1981, Archives of American Art.
- (18) フレドリック・ルイス・アレン著、藤久シネ訳、『シンス・イエスタデイ 一九三〇年代・アメリカ』、筑摩書房、一九九八年、二四九頁。
- (19) Annette Cox, *Art as Politics : The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Michigan, 1977, p.25.
- (20) Mary Davis MacNaughton, "Adolph Gottlieb : His life and art", *Adolph Gottlieb: A Retrospective*, New York, 1981, p.19.
- (21) Scott and Rutkoff, *op.cit.*, p.205.
- (22) 本論で取り上げる「ザ・テン」は、一九八八年にニューヨークとボストンのアメリカ美術家協会会員の10名が結成した「ザ・テン」とは全く別のものではない。
- (23) 当時のロスコは、改名前のマーク・ロスコウイックの名前の活動だった。
- (24) James E. B. Breslin, *Mark Rothko A Biography*, Chicago and London, 1993, p.101.
- (25) Solman, *op.cit.*
- (26) John Graham, *System and Dialectics of Art*, New York, 1937.
- (27) Irving Sandler, "John D. Graham: the painter as esthetician and connoisseur", *Artforum*, 1968, p.53.
- (28) Bernard Braddon, Interview by Avis Berman, October 9, 1981, Archives of American Art.
- (29) Breslin, *op.cit.*, p.160. しかし、実際には一九四〇年に制作されたカンヴァスの作品は、従来のピースに比べて制作数は少ないものの、10点近く確認されているので、多少な誇張した表現であると思われる。
- (30) Solman, *op.cit.*
- (31) Braddon, *op.cit.*
- (32) *ibid.*
- (33) Ashton, *About Rothko*, p.69.
- (34) Gerald M. Monroe, "Art Front", *Studio International*, Sep., 1974, pp.68-69.
- (35) Cox, *op.cit.*, p.25.
- (36) Jacob Kainen, Interview by Avis Berman, Aug. 10 and Sep. 22, 1982, Archives of American Art. () のことは、筆者補足。

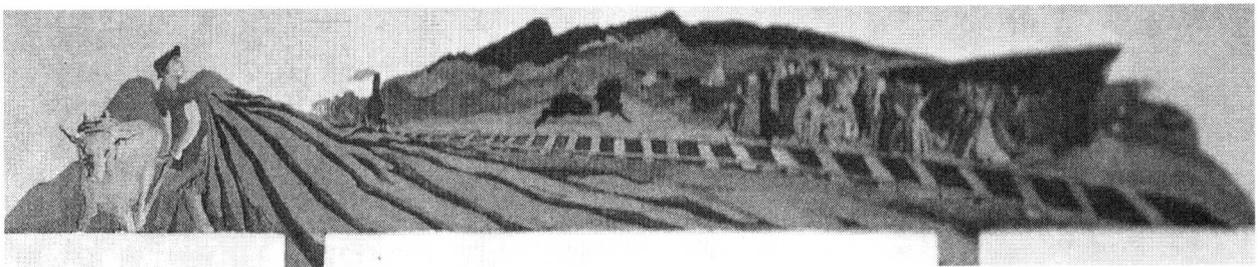
- (37) Cox, *op.cit.*, pp.22-23.
- (38) Breslin, *op.cit.*, p.125.
- (39) Solman, *op.cit.*
- (40) *New York Sun*, May 14, 1938. in Breslin, *op.cit.*, p.104.
- (41) *The Ten: Whitney Dissenters*, exh.cat., New York, Mercury Gallery, 1938.
- (42) John Fischer, "Mark Rothko: portrait of the artist as an angry man," *Harper's*, vol.241, July, 1970, p.18. (邦訳 林寿美訳「マーク・ロスコ：怒れるアーティストの肖像」『マーク・ロスコ』展覧会カタログ、川村記念美術館、一八一頁。)
- (43) 《ロスコ・チャペル》の壁画シリーズにおける窓の象徴性、並びに晩年の《ダーク・ペインティング》シリーズの白枠が窓に由来するものであるという考察に関しては、拙稿「マーク・ロスコの《ダーク・ペインティング》研究―その源泉と造形について―」(神戸大学大学院文学研究科地域文化学専攻修士論文、二〇〇六年、未刊行)で論じた。
- (44) "Whitney Dissenters' hold their own exhibitions", *Art News*, 12 Nov., 1938. *The New York Times*, 13 Nov., 1938.
- (45) Braddon, *op.cit.*
- (46) Breslin, *op.cit.*, p.141.
- (47) *ibid.*, p.66.
- (48) 一九五二年二月二〇日付のホイットニー美術館、ロイド・グッドリッチ宛の手紙(展覧会カタログ『マーク・ロスコ』、川村記念美術館、一九九五年、八八頁より引用)
- (49) 例として次を参照。Christopher Rothko, eds., *The Artist's Reality Philosophies of Art by Mark Rothko*, New Haven and London, 2004. Phillips, Glenn, and Thomas Crow, *Seeing Rothko*, Los Angeles, 2005. Mark Rothko, *Writings on Art Mark Rothko*, New Haven and London, 2006.
- (50) Phillips, Glenn, and Thomas Crow, *op.cit.*

(12) Mark Rothko, *Rothko's Scribble Book*, p.162, 167, 173, 176, 177, 178, in reproduced in Phillips, Glenn, and Thomas Crow, *op.cit.*, p.245, 247, 250, 252, 253.

菅田彩葵 (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 デイプロマ取得
 二〇〇六年 神戸大学大学院文学研究科修了
 神戸大学大学院文化学研究科在学中
 熊本市現代美術館 学芸員



(挿図1) アーティスツ・ユニオン デモの様子 (1935年) WPAの写真、印刷物によるジェラルド・モンロー・コレクション、アメリカ美術アーカイブ蔵



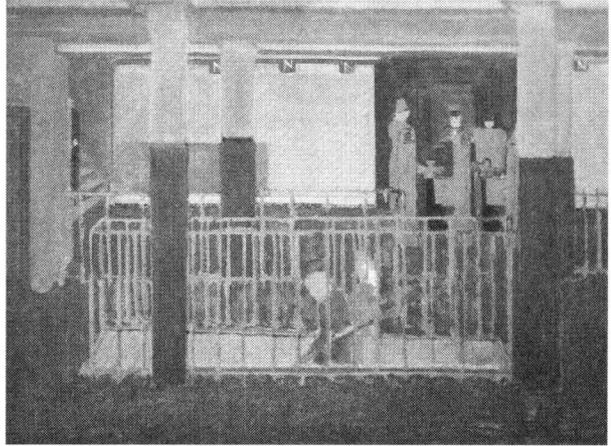
(挿図2) マーク・ロスコ《ニューロッチェロ郵便局壁画コンペ提出作品のためのスケッチ》1938年、ワシントン、ナショナル・アーカイブ蔵



(挿図3) マーク・ロスコ《ワシントン社会安全ビル壁画コンペ提出作品のためのスケッチ》1940年、ワシントン、ナショナルアーカイブ蔵



(挿図5) マーク・ロスコ 《レストラン(?)》
1936/37年、油彩、カンヴァス、71.1×91.4cm、ケイト・ロスコ・プライゼル蔵



(挿図4) マーク・ロスコ 《地下鉄の入口》
1938年、油彩、カンヴァス、86.4×117.5cm、ケイト・ロスコ・プライゼル蔵



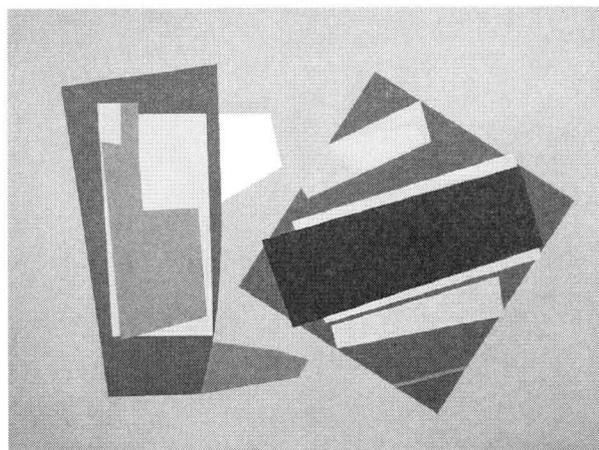
(挿図7) ルイス・シャンカー 《海岸の3人の男性》
1939年、26.035×38.1cm、マーキュリー・ギャラリー蔵



(挿図6) ジョセフ・ソルマン 《氷販売店》1935年、
油彩、板、60.96×81.27cm、マーキュリー・ギャラリー蔵



(挿図9) スペインの子供たちへの寄付のための「ザ・テン」オークション (1937年12月3日~5日) チラシ



(挿図8) イリヤ・ボロトフスキー 《緑の上の幾何学》1937年、油彩、カンヴァス 76.2×101.6cm デディー・ワイグモア・ファインアート蔵



(挿図11) マーク・ロスコ《映画館》1934/1935年、油彩、カンヴァス、64.8×82.2cm、クリストファー・ロスコ蔵

N
O
V
E
M
B
E
R

5
*
2
6

A new academy is playing the old comedy of attempting to create something by naming it. Apparently the effort enjoys a certain popular success, since the public is beginning to recognize as "American art" that is determined by non-aesthetic standards—geographical, ethical, moral or sentimental—depending upon the various ideographers who brook the term. In the battle of words the symbol of the alo is in recurrency in our Whitney museum of modern American art. The TEN remind us that the nomenclature is arbitrary and narrow.

For four years THE TEN have been exhibiting as an articulate entity; their work has been shown at the MoMA Gallery, The New School for Social Research, Giacometti Passadilly, the Municipal Gallery and at the Galerie Bonaparte in Paris. They have been called expressionist, radical, cubist and experimentalist. Actually, they are expressionists by the very nature of their approach, and, consequently, strongly individualistic. Their association has arisen from this community of purpose rather than from any superficial similarity in their work. As a group they are homogeneous in their consistent opposition to conservatism. In their capacity to see objects and events as though for the first time, free from the accretions of habit and divorced from the conventions of a thousand years of painting, they are heterogeneous in their diverse intellectual and emotional interpretations of the environment.

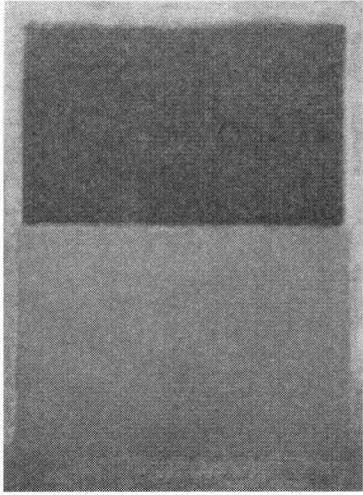
A public which has had "contemporary American art" dogmatically defined for it by museums as a representational art preoccupied with local color has a conception of art only provisionally American and contemporary only in the strictly chronological sense. This is aggravated by a curiously restricted chauvinism which condemns the occasional influence of the cubist and abstractorist movement while accepting or ignoring the obvious imitations of Villon, Degas, Braque and Chardin.

The title of this exhibition is designed to call attention to a significant section of art being produced in America. Its implications are intended to go beyond one museum and beyond one particular group of dissenters. If it is judged equal to the reputed equilibrium of American painting and literal painting.

**THE TEN:
WHITNEY DISSENTERS**

MERCURY GALLERIES
4 EAST 8th STREET, NEW YORK CITY.

(挿図10) 《ザ・テン ホイトニーへの反逆者》展覧会カタログ、マーキュリー・ギャラリー、1938年



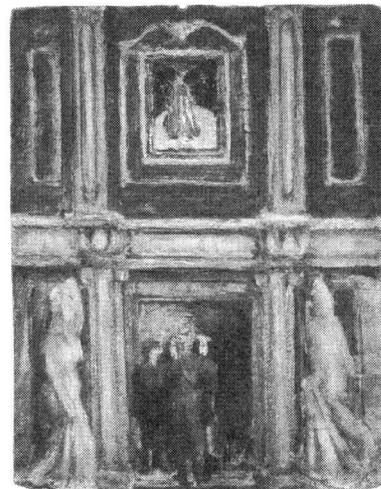
(挿図13) マーク・ロスコ、《No.16(タンジェリン色の緑と赤)》、1956年、油彩、カンヴァス、237.9×175.9cm、フィリップスコレクション蔵



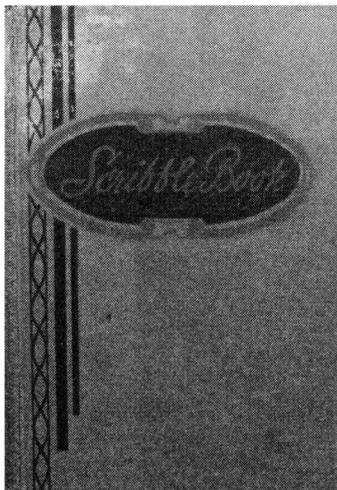
(挿図12) マーク・ロスコ《会話》1937年、油彩、リネン、91.4×61.0cm、ワシントン、ナショナルギャラリー蔵



(挿図15) ラウレンツィアーナ図書館 (フィレンツェ)



(挿図14) マーク・ロスコ《インテリア》1936年、水彩、ハードボード、60.6×46.4cm、ワシントン、ナショナルギャラリー蔵



(挿図16) ロスコが使用していた「落書き帖」表紙