

マーク・ロスコ 《ロスコ・チャペル壁画》 にみる 次世代の美術動向への応答

森卓也

はじめに

1940年代後半から50年代にかけてアメリカで隆盛した美術動向である抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（Mark Rothko, 1903-1970）は、1971年にアメリカのヒューストンに建立されたチャペルのために《ロスコ・チャペル壁画》（1965-67）を制作した。画家の名を冠したこのチャペルは当初、同地のフランス人コレクターであるジョン・デ・メニルとその妻ドミニクによってカトリック教徒のために計画されたが、最終的には多くの宗教に開かれたチャペルとして献堂された⁽¹⁾。

チャペルの外観は簡素な煉瓦造りで、内部空間は幅・奥行きがそれぞれ約15メートル、高さが約6メートルの八角形の構造をしている。北側・東側・西側の壁面にはそれぞれ三連画が、残りの5つの壁面には単体の壁画が1点ずつ設置され、作品は計14点の壁画によって構成されている⁽²⁾。これらの壁画は、大きく2つの様式に分類できる。一方は黒紫色のみによって描かれたモノクロームの壁画で、北側の壁面の三連画と、北東・南東・南西・北西の4つの斜面に1点ずつ設置されている。他方は黒紫色の地の上に明瞭な輪郭の黒い矩形が描かれた壁画で、東側・西側の三連画と、南側の壁面に設置されている。ロスコはこれらの壁画を丸3年の時間を費やして完成させたが、その後建物が出来上がるのを待たずして自ら命を絶ってしまった。現在チャペルにある壁画は、ロスコによる生前の指示を参考にして設置されたものである⁽³⁾。

《ロスコ・チャペル壁画》は最晩年に制作された大作であることから、主にロスコの制作理念との関わりの中で画業の集大成として論じられてきた。シェルドン・ノーデルマンは壁画と建築の双方から本作品の構造についての緻密な分析を試み、ロスコが壁画と建築を統合させた理想の鑑賞空間を作り上げるに至った点を明らかにした⁽⁴⁾。またロバート・ローゼンブラムは、自身の絵画の鑑賞体験を宗教的な体験になぞらえ

たロスコの発言⁽⁵⁾を取り上げ、伝統的なキリスト教の図像を用いずに宗教性を備えた絵画を制作したドイツロマン主義の系譜に本作品を位置付けた⁽⁶⁾。しかし、チャペルの建立前にロスコが自ら命を絶っている事実を考慮すると、ロスコによる純粋な制作理念の追求という、内発的な動機のみを作品に認めるのは難しいと考えられる。その点に関して、ロスコの伝記研究者ジェイムズ・E・B・ブレスリンは、抽象表現主義への反動として1950年代後半から台頭してきたネオ・ダダやポップ・アートといった次世代の美術動向に対するロスコの葛藤の様子を仔細に記述しているが⁽⁷⁾、それらがロスコにいかなる影響を及ぼしたのか、またロスコがいかなる応答を試みたのかについては、管見の限り十分な研究がなされていない。

そのため本稿では、次世代の美術動向への応答という観点から《ロスコ・チャペル壁画》を捉えなおし、ロスコが本作品に込めたであろう意図について考察する。

1. ロスコの制作理念と作品の様式変遷

次世代の美術動向との関係について論じる前に、本章ではまず、手稿の執筆などを通じてその後の画業に通底する制作理念が形成されていく1940年代以降の作品を概観しながら、ロスコの制作理念について確認する。

1940年代前半、ロスコは普遍性への志向から神話の主題やシュルレアリスムの手法を用いた絵画を多く制作した。ロスコにとって真の芸術とは、芸術家の表現が個別的な現実を超えて普遍的な象徴性を帯びた時にのみ生み出されるものであり⁽⁸⁾、神話や無意識の世界は人間にまつわる、時間や場所を超越した普遍的な精神を象徴するものであった。「芸術は常に究極の普遍化 (the final generalization) である。芸術はいかなる状況に対しても、無限性を暗示する何かを与えるものでなければならない」⁽⁹⁾ 「私は人間の基本的な感情——悲劇、恍惚、運命—— (basic human emotions -tragedy, ecstasy, doom) などを表現することにのみ関心がある」⁽¹⁰⁾ という彼の言葉には、普遍性への志向がよく表れている。

1940年代後半からロスコは、抽象的な色彩と形態によるマルチフォームの様式へと移行した。具象的なモチーフによって「人間の基本的な感情」という主題を説明的

に伝える手法に限界を感じたロスコは、新たに抽象的な色彩と形態が流動し合う絵画を制作し始めた。「画面空間内の運動性や流動性を知覚した鑑賞者が、その視覚からの情報に自身の身体性を結びつけることによって」⁽¹¹⁾ 喚起される「運動の感覚 (a sensation of movement)」⁽¹²⁾ を鑑賞体験の軸に据えることで、普遍的な主題を直接の体験として伝達しようと試みたのである。1949年以降、マルチフォームにおける抽象的な色彩と形態の多様なパターンは、カンヴァスに曖昧な輪郭の矩形を浮遊させる代表的なロスコ様式へと整理されていった。

この「運動の感覚」は、観者を作品と一対一でじっくりと対峙させることで初めて生み出されるものであったため、ロスコの関心は絵画単体だけでなく観者を取り巻く鑑賞空間全体へと広がっていった。そのような背景の中で、ロスコは1950年代末から60年代前半にかけて2つの壁画制作——高級レストラン「フォー・シーズンズ」のための《シーグラム壁画》(1958-59)とハーヴァード大学のダイニング・ルームのための《ハーヴァード壁画》(1962)——の機会を得た。しかし、《シーグラム壁画》では理想の鑑賞空間が得られずロスコ自身によって契約が破棄され、《ハーヴァード壁画》では直射日光で壁画が著しく変色して撤去されてしまうなど、鑑賞空間全体を作り上げるというロスコの願いが十分に果たされることはなかった。

2. 次世代の美術動向の台頭とロスコの葛藤

ロスコら抽象表現主義に対する反動として、1950年代後半からはネオ・ダダが、60年代前半からはポップ・アートが台頭してきた。彼らは日用品や雑誌・広告のイメージなど、大量消費社会において流通するモチーフを自らの作品に引用し、美術と大衆文化の境界の解消を試みた。キュレーターのスーザン・デヴィッドソンは当時の状況を以下のとおり総括している。

表現や身振り——1940年代後半から50年代初頭にかけてポップに先行した抽象表現主義に顕著な特徴——は、流用された広告のイメージをもとにした、ありふれたオブジェのクールで冷淡で、機械的なイラストレーションに取って代わられ

た。(13)

例えばジャスパー・ジョーンズの《旗》(1954-55)⁽¹⁴⁾は、平面的な色彩と激しい筆触によってカンヴァス全面に星条旗が描かれている。抽象表現主義を擁護した批評家のクレメント・グリーンバーグは「平面性」を絵画の本質的な要素とみなしたが⁽¹⁵⁾、ジョーンズはもともと平面的なモチーフを再現描写することで「平面性」を保持したまま具象的な絵画を作り上げた。批評家のルーシー・リパードは、「デュシャンはレディ・メイドのオブジェを芸術にした。今ではジョーンズがそれをさらに推し進め、オブジェを1枚の絵画にした」と評価している⁽¹⁶⁾。またアンディ・ウォーホルの《キャンベルのスープ缶》(1962)⁽¹⁷⁾は、シルクスクリーンを用いて32種類のスープ缶がひとつずつカンヴァスに印刷されており、まさにスープ缶が商品棚に陳列されているような印象を与えている。大量消費社会のモチーフだけでなく機械的な印刷技法も引用することで、ウォーホルは作品を大衆文化で流通する記号化されたイメージそのものに変容させた。批評家のハル・フォスターは、ウォーホルに代表されるポップ・アートが有する性質を以下のとおり指摘している。

ポップは、大量消費経済のなかでモノとイメージはいかにしてシリーズ量産的かつシミュラーケル的になっていくのか、商品はいかにして記号として機能するのか、また逆に記号はいかにして商品として機能するのか、をわれわれに示す。⁽¹⁸⁾

このように、次世代の美術動向は美術と大衆文化の境界の解消を試みることでモダニズムが規範としていた作品の唯一性・独創性に揺さぶりをかけ、代わりに反復的な性質をもたらした。ロバート・ラウシェンバーグの連作《ファクトゥムⅠ》《ファクトゥムⅡ》(1957)⁽¹⁹⁾は、印刷物や布を張り付けたカンヴァスに絵具の激しい筆触や滴りを重ねた絵画が、互いに瓜二つのイメージとなるように2点組で制作されている。ここでは大量消費社会のモチーフを引用したネオ・ダダやポップ・アートだけでなく、一見して特定の画家を認識できる代表的な様式を持つロスコら抽象表現主義の作品も、本質的には反復性を有しているという事実が露呈されている。この点について

批評家のイヴ＝アラン・ボワは、「抽象表現主義のシリーズ量産的な性質は結局、この運動の終焉を早めたと言われている運動——ポップ・アート——と大いに共通していた」と両者の共通性に着目している⁽²⁰⁾。

反復性を有する作品は、膨大なイメージが氾濫する戦後の大衆文化においては、日用品や広告・雑誌のイメージなどと同様に記号化されたイメージとして瞬時に消費されてしまう。特に、一見して特定の画家を認識できる代表的なロスコ様式は、記号として最良の性質を備えていたと言えるだろう。ロスコの作品は1950年代後半から新興富裕層の投資先として注目を集め、同時に室内装飾品としても扱われるようになったが、ブレズリンはそうした状況を「『ロスコ』はイメージとなり、流行の服のように複製可能で、刹那的なものになった」と形容している⁽²¹⁾。作品が記号化されたイメージとして扱われることで、抽象的な色彩と形態の内側に込められた普遍的な主題は十分に看取されなくなってしまった。

こうした事態は、普遍的な主題を直接の体験として伝達することを追求していたロスコにとっては到底許容できないものであったと考えられる。1958年にレオ・キャステリ画廊で開催されたジョーンズの個展で星条旗や標的の作品を観たロスコは「こういうものを追い払うために、私たちは何年もかけた」と不満を露わにし⁽²²⁾、散歩中に偶然ウォーホルに出くわした際には一言も口をきかずに立ち去ったという⁽²³⁾。また、自らの作品が投機的に売買されていく状況に対しては、「今では自分の絵画は絵画として好かれているのではなく、株式市場の有望株としか感じられない」と嘆いている⁽²⁴⁾。ユダヤ人にルーツを持ち、カトリック教徒ではないロスコがチャペルの壁画制作を引き受けた背景には、次世代の美術動向に対して葛藤を抱え、応答の必要に迫られていた状況があったのではないだろうか。

3. 次世代の美術動向への応答

前章でみてきたとおり、次世代の美術動向によってロスコの作品は記号化されたイメージとして扱われるようになった。特に、ウォーホルが多用したシルクスクリーンの印刷技法が端的に示すように、平面的なイメージほど容易に反復され記号化してし

まう点は問題であった。そのため、作品が平面的なイメージとして瞬時に消費されないよう、三次元的な鑑賞体験を作り上げる必要が生じた。1958年秋にブルックリンのプラット・インスティテュートで講演を行った際、ロスコは自身の制作する大きなサイズの絵画について「演劇のようであり、観者は直接的にそこへ参加するのである」と述べているが⁽²⁵⁾、この発言からは当時のロスコが鑑賞体験の三次元性を重要視していたことが窺える。そうした試みは以前の壁画制作でも意識はされていたが、通用口や全面ガラス窓を持つダイニング・ルームでは自由に使用できる壁面が限られており、いまだ壁画単体の平面的なイメージが前面に出るものとなっていた。

一方《ロスコ・チャペル壁画》では、建築と壁画の双方において、以前とは異なる固有の特徴を確認できる。まず建築においては、八角形の鑑賞空間を有する点である。チャペルの建築家が最初に提出した建築プランは四角形であったが、ロスコ自身が建築プランの策定にも積極的に関与して八角形へと修正させた⁽²⁶⁾。これにより、観者は以前よりも壁画に取り囲まれた状態に置かれることとなった。次に壁画においては、色調のさらなる暗化と、モノクロームおよび明瞭な輪郭の矩形を持つ構図が新しく採用されている点である。《ロスコ・チャペル壁画》は黒紫色のモノクロームか、あるいは黒紫色の地の上に黒色の矩形が描かれるかで、以前の作品と比較しても色調が一段と暗く変化している。以前は、例えば《シーグラム壁画》や《ハーヴァード壁画》のような暗い色を基調とする作品においても比較的明るい色が併用されており、色調の異なる色彩同士が互いに流動し合うことで「運動の感覚」が喚起されていた。しかし、本作品では明るい色が排除され、色彩同士の流動性が極限まで抑制されている。また《ロスコ・チャペル壁画》では矩形を持たないモノクロームの構図と、マスキングテープで線引きされた明瞭な輪郭の矩形を持つ構図が採用されている。曖昧な輪郭の矩形が浮遊する代表的なロスコ様式では、その輪郭の曖昧さによって色彩と形態の流動性が促進されていたが、本作品では曖昧な輪郭が排除され、形態同士の流動性も極限まで抑制されている。

では、これらの特徴は、三次元的な鑑賞体験を作り上げるうえでどのような役割を果たしているのだろうか。まず八角形の鑑賞空間は、どの方位の壁画を鑑賞しても同時に両脇斜面の壁画が視界に入り込むため、壁画単体を平面的なイメージとして認識

することを困難にする効果をもたらしている。この点についてノーデルマンは以下のとおり分析している。

壁画のスケールと配置、鑑賞可能な距離、チャペルの八角形のプランと斜面など、こうしたインスタレーションによって与えられた鑑賞条件は、個々の壁画に対する当面の感覚的な理解でさえも、周囲にちらりと映る隣の壁画とのやり取りによって関係づけられる前には一瞬たりとも単独では維持し得ないことを確約する。(27)

また既に述べたとおりロスコは、色調のさらなる暗化と、モノクロームおよび明瞭な輪郭の矩形を持つ構図を採用することで色彩と形態の流動性を極限まで抑制している。ロスコの息子であるクリストファーは、本作品の鑑賞体験について「壁画の色彩が見え始めるようになるまでは数分の時間を要する」と述懐している(28)。これらの工夫によってロスコは、壁画を一見しただけではその様式や全体の構造を認識し得ない状況を作り出し、作品が記号化されたイメージとして瞬時に消費されてしまう危険性を回避したのである。

ただし、ロスコはそのために「運動の感覚」の喚起までもを完全に放棄し、観者を突き放したわけではなかった。ノーデルマンは《ロスコ・チャペル壁画》が依然として色彩と形態の流動性を残している点について、例えばモノクロームの壁画では、周囲の白い壁面や両隣の明瞭な輪郭の黒い矩形を持つ壁画との対比で鑑賞された場合には、壁画は文字通りのモノクロームとなるが、より近くでモノクロームの内部が鑑賞された場合には、それまで消散していた形態が画面内に立ち現れてくると分析している(29)。つまり、壁画単体の画面空間内における色彩と形態の流動性が極限まで抑制されている代わりに、隣接する壁画同士や、壁画と壁面の相互作用を通じて鑑賞空間全体で流動性が実現されているのである。

《ロスコ・チャペル壁画》は、ただ一点からの視覚のみでは決してその全容を認識することができず、観者自身の身体動作を通じて何度も視点を変えながら、三次元的に鑑賞体験を積み上げていかなければならない作品となった。そして、そのように身

体性を伴い、時間的な幅をもって「運動の感覚」が喚起される三次元的な鑑賞体験は、容易には反復されない一回性を再獲得するに至っている。かつてロスコは、「私が画家になったのは、絵画を音楽や詩と同じくらい深い感動を呼び起こすレベルに引き上げたかったからだ」と述べたが⁽³⁰⁾、《ロスコ・チャペル壁画》ではまさに、空間芸術と時間芸術の性質を併せ持つ鑑賞体験が生み出されていると言えるだろう。

おわりに

以上のとおり本稿では、次世代の美術動向への応答という観点から、《ロスコ・チャペル壁画》に込められたであろう意図についての考察を試みた。本作品には、次世代の美術動向がもたらした作品の反復性という課題への応答として、観者の身体性を伴う三次元的な鑑賞体験を作り上げることでその一回性を再獲得するという意図が込められていたと考えられる。チャペルでの礼拝行為は、信仰対象の前で賛美歌を歌い、説教を聞き、一定の形式を持つ所作を通じて祈りを捧げるなど、視覚のみならず五感を総合して行われる。ロスコは、神聖なものと対峙するように、自らの壁画が鑑賞されることを望んだのではないだろうか⁽³¹⁾。

註

(1) ロスコ・チャペルの建立経緯は以下の文献に詳しい。Barnes, Susan J., *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin, University of Texas Press, 1989.

(2) 壁画 14 点の作品情報は以下のとおり。技法・支持体は同一のため初出以降は省略し、末尾にはデイヴィット・アンファムの編纂によるカタログ・レゾネ番号を A000 のように表記した。Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

《無題》[北側アプシス 三連画] 1965 年、顔料、ポリマー、ウサギ膠、エマルジョン（卵・油）・カンヴァス、457.8 × 267.3 cm（中央）、457.2 × 243.8 cm（左右）、A791-A793

《無題》[北東側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A794

《無題》[東側 三連画] 1966-67 年、342.6 × 259.1 cm（中央）、342.6 × 182.6 cm（左右）、

A795-A797

《無題》[南東側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A798

《無題》[南側 壁画] 1965 年、457.2 × 266.7 cm、A799

《無題》[南西側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A800

《無題》[西側 三連画] 1966-67 年、365.4 × 259.1 cm (中央)、365.4 × 182.6 cm (左右)、
A801-A803

《無題》[北西側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A804

- (3) Barnes, *op. cit.*, pp. 67-68.
- (4) Nodelman, Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- (5) 「私の絵画の前でむせび泣く人々は、私が絵画を制作する時に抱いていたのと同じ宗教的な体験をしている」 Rothko, Mark, “Notes from a conversation with Selden Rodman (1956) ,” Miguel Lopez-Remiro, ed., *Writing on Art*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, pp. 119-120. 訳文は拙訳、以下も断りがない場合は同様とする。
- (6) Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York, Harper & Row, 1975.
- (7) Breslin, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- (8) Rothko, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Christopher Rothko, ed., New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 23.
- (9) *Ibid.*, p. 95.
- (10) Rothko, *Writing on Art*, p. 119.
- (11) 勝田琴絵「マーク・ロスコの 1940 年代後半における造形理論と筆触 —— マルチフォーム 絵画作品群の意義——」『国立新美術館研究紀要』2019 年、6 号、36-50 頁。
- (12) Rothko, *The Artist's Reality*, p. 47.
- (13) Davidson, Susan, “Shaping pop: from objects to icons at the Guggenheim,” *Exh. cat., American Pop Icons*, Las Vegas, Guggenheim Hermitage Museum, 2003, p. 12.
- (14) ジャスパー・ジョーンズ 《旗》1954-55 年、エンコースティック、油彩、コラージュ・合板に布、107.3 × 153.8 cm、ニューヨーク近代美術館
- (15) Greenberg, Clement, “Modernist Painting (1960),” *The Collected Essays and Criticism Vol. 4*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 87.
- (16) Lippard, Lucy R., et al., *Pop Art*, London, Thames and Hudson, 3rd edition, 1970, p. 70.
- (17) アンディ・ウォーホル 《キャンベルのスープ缶》1962 年、アクリリック、エナメル・カン

ヴァス (32 枚)、各 50.8 × 40.6 cm、ニューヨーク近代美術館

(18) Foster, Hal, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 13. 訳文はハル・フォスター『第一ポップ時代：ハミルトン、リクテンスタイン、ウォーホール、リヒター、ルシェー、あるいはポップアートをめぐる五つのイメージ』（中野勉訳）河出書房新社、2014年、26頁を参照。

(19) ロバート・ラウシェンバーグ《ファクトゥム I》1957年、油彩、インク、鉛筆、クレヨン、紙、布、新聞紙、印刷物・カンヴァス、158.8 × 92.7 cm、ロサンゼルス現代美術館；《ファクトゥム II》1957年、油彩、インク、鉛筆、クレヨン、紙、布、新聞紙、印刷物・カンヴァス、155.9 × 90.2 cm、ニューヨーク近代美術館

(20) Foster, Hal, et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 3rd edition, 2016, p. 408.

(21) Breslin, *op. cit.*, p. 413.

(22) *Ibid.*, p. 427.

(23) Bockris, Victor, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989, pp. 119-120.

(24) Breslin, *op. cit.*, p. 412.

(25) Rothko, “Address to Pratt Institute (November 1958),” *Writing on Art*, p. 128.

(26) チャペルの建築プランの変遷はノーデルマンの文献に詳しい。Nodelman, *op. cit.*

(27) *Ibid.*, p. 311.

(28) Rothko, Christopher, *Mark Rothko: From the Inside Out*, New Haven and London, Yale University Press, 2015, p. 123.

(29) Nodelman, *op. cit.*, p. 94.

(30) Breslin, *op. cit.*, p. 174.

(31) 本稿では次世代の美術動向として、ロスコが明確に葛藤を抱いていたネオ・ダダとポップ・アートのみを扱った。ミニマリズムなど他の美術動向との影響関係については今後の研究課題としたい。