

The Prints of Robert Motherwell



一瞬の刻印 ロバート・マザウェル展

現代グラフィックアートセンター企画展

1995年11月1日(水)~1996年1月21日(日)

The Prints of Robert Motherwell

Center for Contemporary Graphic Art
and Tyler Graphics Archive Collection

November 1, 1995~January 21, 1996

表紙

ロバート・マザウェル

【バストス】

リトグラフ

1975

front cover

Robert Motherwell

【Bastos】

Lithograph

1975

Printed and published by Tyler Graphics Ltd.

©Robert Motherwell / Tyler Graphics Ltd. 1975

今世紀後半のアメリカ現代美術の隆盛をもたらした原動力として、1950年代に大きなひろがりを見せた抽象表現主義の存在を忘れることはできません。

なかでもロバート・マザウェルは、はやくからヨーロッパの文学や絵画に親しみ、抽象表現主義きっての理論家として、オートマティズム(自動記述)などのシュルレアリスムの手法を実践しながら、その理論を他のアメリカ人作家たちに紹介するなど、この運動の成立の下地を作り上げた作家として知られています。また、同世代の抽象表現主義者の多くが1970年頃までに世を去ったのと異なり、マザウェルは現代美術の世界にさまざまなスタイルが、あらわれては消えていった70年代と80年代を生きのび、一貫して抽象表現主義の可能性を探究しつづけた作家でもありました。

そして、マザウェルは一般には版画制作にあまり関心を寄せなかった抽象表現主義者たちのなかにあって、例外的にこのメディアに真剣に取り組んだことでも有名でした。彼は生涯に約450点もの版画を制作しましたが、とくにその晩年の作品は、彼が展開してきた多様な試みの集大成として高い完成度を示しています。本展は、このマザウェルの晩年の仕事を、1975年から1991年に彼が没するまでの間にタイラー・グラフィックスで制作された版画作品によって展覧します。

マザウェルの作品制作は、シュルレアリスムや禅の思想からの影響に根差した、一瞬のうちに喚起されたイメージによる、ある感情の抽象的な視覚化とも言うべきものであり、そこにこめられた芸術家の高い精神性は、見るものを圧倒せずにはおきません。

本展は、スペインの詩人ラファエル・アルベルティがマザウェルに捧げた詩による詩画集[エル・ネグロ](1983)をはじめ、今世紀を代表するコラージュ作家でもあったマザウェルならではの作品、[アメリカーラ・フランス・バリエーションズ]シリーズ(1984)など合計45点の版画作品で構成し、晩年のマザウェルが到達した精神世界を検証しようとするものです。この展覧会がひとりでも多くの方にとって、マザウェル芸術の魅力に触れる機会となれば幸いです。

なお、展覧会の開催にあたって、さまざまな資料や助言をご提供くださったウォーカー・アート・センター(ミネアポリス)、タイラー・グラフィックスをはじめ、ご協力いただいた多くの方々に深く感謝を申し上げます。

現代グラフィックアートセンター

It is impossible to overlook the existence of abstract expressionism, a movement that gained prominence in the 1950s, and served to rejuvenate American contemporary art in the latter half of this century.

Of the American artists active at that time, Robert Motherwell was quick to familiarize himself with European literature and painting, working in surrealist painting styles such as automatism and introducing the various theories to other American painters. As a major theoretician of abstract expressionism, Motherwell is known as the artist who laid the groundwork for the abstract expressionist movement. But unlike the other abstract expressionists of his generation, many of whom had passed away by the 1970s, Motherwell survived and continued exploring the possibilities of abstract expressionism into the '70s and '80s, a period which saw the rise and fall of a variety of styles in the world of modern art.

Motherwell was also noted for his exceptionally serious interest in printmaking, a media that generally received little attention from abstract expressionists. Motherwell created some 450 prints in his lifetime. Of these, those made in the last years of his life display a high degree of perfection as compilations of the various avenues which he explored. This exhibit displays prints that were made at Tyler Graphics Ltd. during the last part of Motherwell's life, from 1975 until his death in 1991.

Motherwell's work could also be described as abstract visualizations of feelings; i.e., spontaneously evoked images informed by surrealism and Zen thought. Those who look at his work cannot help but be overwhelmed by the artist's advanced level of spiritual attainment.

The exhibit contains a total of 45 prints, including *El Negro* (1983), a collection of poems dedicated to Motherwell by the Spanish poet Raphael Alberti, and illustrated by Motherwell himself, and *America-La France Variations* (1984), a representative work that Motherwell created as a major collagist of this century. These works are a testament to the spiritual realm attained by Motherwell in the last years of his life. It is the hope of the organizers that through this exhibit, a great number of people will have the opportunity to experience the attraction of Motherwell's art.

Lastly, the organizers would like to express their gratitude to the Walker Art Center in Minneapolis and Tyler Graphics Ltd. for providing resources and advice, and to all other persons whose cooperation made this exhibit possible.

Center for Contemporary Graphic Art
and Tyler Graphics Archive Collection

ロバート・マザウエルの絵画

尾崎信一郎

第二次世界大戦後、ニューヨークに勃興した抽象表現主義の画家たちの中で、ロバート・マザウエルは比較的地味な存在とみなされてきた。激しいアクションの所産とも茫漠たる色面抽象とも異なり、時に窓や建築との類比さえ許す彼の絵画は、ラディカルな試行を続ける同世代の画家たちの作品に比して一見微温的に感じられよう。また彼は実作者というよりヨーロッパ近代美術の研究者あるいは理論家として知られていた。実際、彼は多くの先鋭な雑誌に文章を寄せる一方で、『ドキュメント・オブ・モダンアート』といった啓蒙的な叢書の編纂にも関わり、ヨーロッパの最先端の美術の紹介にあたった。しかし彼をニューヨークスクールの単なる周縁的な作家として位置づけることは誤りであろう。今日、アメリカの抽象表現主義絵画をヨーロッパの近代絵画へと接合する企てはその政治性のゆえに批判されることが多いが、マザウエルの作品はこのような移行の過程を形態論的に傍証する重要な作例と考えることができるのではないか。

マザウエルは1915年、ワシントン州に生まれた。スタンフォード大学とハーヴァード大学の大学院で哲学を学び、当時からしばしばフランスを訪れてはヨーロッパの近代美術に親しんだ。時はあたかも第二次大戦の不吉な予兆のようにスペイン内戦がヨーロッパに暗い影を投げかけていた。マザウエル自身はスペインを訪ねたことこそなかったが、スペイン民衆への共感の後年の代表作[スペイン共和国へのエレジー](参考図版1)に反映されることとなる。1940年にアメリカに戻ったマザウエルはコロンビア大学大学院でメイヤー・シャピロの下に美術史の研究に励む一方、作品の制作も手がけ、次第に作家として認知されていった。美術を志す者にとって当時のニューヨークは活気にあふれ、戦火を逃れて亡命したヨーロッパの前衛作家たちと、後にニューヨーク派と呼ばれることとなる若いアメリカ人作家たちがつかのまの交流を交わしていた。43年にペギー・グッゲンハイムが開設した画廊「今世紀の美術」はこのような交流の拠点として名高いが、そこで43年に開かれたコラージュの展覧会にマザウエルはピカソやエルンスト、ポロックといった錚々たる作家たちとともに出品している。

自らの表現をヨーロッパ近代絵画に連繋させる方途を探っていたマザウエルにとってこの展覧会への参加は決定的な意味をもったように思われる。コラージュは彼にとって単なる技法ではなく、これ以後、作品の本質そのものに深く関与する原理として認識されたのである。ジャクソン・ポロックやヴィレム・デ・クーニングといった抽象表現主義の大家たちもこの時期、コラージュの実験を試みていた点は注目されてよいが、彼らがこの技法にさほど執着しなかったのに対して、マザウエルはこの後も一貫してコラージュを作品制作の一つの核に据えた。いうまでもなく彼はエレジー・シリーズに代表され

る、コラージュを用いない多くの抽象絵画も並行して制作している。しかし私の考えによれば両者はきわめて密接な関係にあり、個別に論じられるべきではない。エレジー連作なども視野に容れたうえでマザウエルにおけるコラージュの意味を検討するならば、彼の絵画の特性、そしていわゆるアクション・ペインティングとの間の微妙な距離もまたくっきりと浮かび上がるように思われる。

周知のごとく、現実の事物を画面内に導入するコラージュという技法はキュビズムのパピエ・コレに一つの起源をもち、今世紀美術に圧倒的な影響を与えた。クレメント・グリンバーグがマザウエルを後期キュビズムとの関係において論評した際にこのような認識が念頭にあった点は想像に難くない。しかし作品を子細に検討するならば、コラージュに対するキュビストとマザウエルの意識には大きな隔たりがある。ピカソやブラックにとって、固有色やキアロスクロといった色彩にまつわる厄介な問題を回避しつつ、イリュージョニズムによらない多義的な空間を成立させるうえでコラージュは絶好の解決策であった。彼らが絵画空間の活性化という形式的な意図に基づいて異素材を導入したのに対して、マザウエルは導入される物体の意味を重視した。彼は次のように述べる。「私がコラージュに用いる紙は、私が慣れ親しんだもの、生活の一部である。コラージュは現代における静物画の代用品なのだ。」²マザウエルの意識は都市を主題とした絵画の中にその象徴としての廃品を埋め込んだダダイストたちのそれに近い。彼が用いる煙草の包装紙や地図は現代の静物画としての切実さを備え、換言するならば彼にとってコラージュとはこのような切実さに裏づけられた技法なのである。

コラージュによって現実の事物を導入するという発想はダダイストたちにもある程度共有されていたが、マザウエルにとってコラージュの利点はそれにとどまらなかった。コラージュを介して彼は文字とイメージの相互作用を実験したように思われる。そもそも彼はフランスの詩に造詣が深く、詩人たちへの憧憬の念は[マラルメの白鳥]といった作品のタイトルからもうかがえよう。また実現にはいたらなかったものの、自らが編集し、48年に発行された雑誌『ボンビリティーズ』の第2号ではハロルド・ローゼンバーグの詩に自作のドローイングを添えて掲載することさえ計画されていたという。詩画集という発想は、後にスペインの詩人、ラファエル・アルベルティとの共作版画集[ア・ラ・ピントウーラ](1972)や、今回の出品作品でもある[エル・ネグロ](1983)などにおいて実現される。さらに注目すべきことにマザウエルは油彩画の中にもしばしば直接文字を書き込んでいる。既に1946年の[Viva]のような作例においても文字的な要素の導入はみられたが、55年に始まる[JE T'AI ME]シリーズ(参考図版2)では、いずれの作品においても画面の中にこのフレーズが荒々しいストロークで書き込まれている。そしてこれらの要素はエレジー

連作にも潜在している。48年の[スペイン共和国へのエレジーNo. 1]では作品の上部にローゼンバークの詩を書き込み、60年の[エレジーの上の4]では色面上に数字の4を思わせる形象が書き加えられている。コラージュ、純粋な油彩画、版画といった多様な表現を横断しつつも、文字や数字とイメージとの関係を探求することはマザウエルにとって一貫した問題意識に沿っていた。そして印刷された文字と書字の違いはあるにせよ、煙草のパッケージや商品の包み紙の上に記された文字をそれらを取りまくイメージとの関係の中に否応なくとりこむコラージュの実験こそ、このような探求の出発点であった。

広く抽象表現主義全般に目を向ける時、文字の導入という事態は重大な問題をはらんでいる。激しいストロークによって描かれた文字はカリグラフィーを連想させ、実際にアクション・ペインティングと総称される一群の作家たちのうち、例えばフランツ・クラインの作品はしばしば日本の前衛書との関係において論じられてきた。しかし同様に書字的な要素を強調しながらも、マザウエルの絵画はむしろそれらに対する批判を構成しているのではないだろうか。この点を明らかにするためには、画面の構造に目を向ける必要がある。激しい身振りをともなったクライン、デ・クーニングらの絵画はセンセーショナルではあったが、結果として生成される絵画空間はキュビズムのそれにも比されるべき触覚的な特質を宿していた。画面を刻む線はあいまいな奥行きを生み出し、それらはいわば触知可能な深みとして彫刻的空間とも近似していた。なおもキュビズムの空間を脱しえないクラインらの絵画に対して、グリーンバークはバーネット・ニューマンやクリフォード・スティルらの色面抽象絵画を対置する。³ニューマンらが実現する視覚的、絵画的イリュージョンは来るべき抽象絵画のメルクマールとして称揚された。アクション・ペインティングの代表的作家とみなされるポロックが画面構造においては後者に分類される点からもうかがえるとおり、両者の差異は身振りの抽象と色面抽象といった単純な枠組に還元されるものではないにせよ、ひとまずクラインの触覚的空間とニューマンの視覚的空間を二つの極として対比する時、マザウエルの絵画が占める特異な位置はおのずから明らかとなる。おおらかなブラッシュストロークを操るマザウエルはしばしばアクション・ペインターとみなされてきた。しかしながら彼の絵画はたとえストロークが強調されたとしても常に面的に構築されている。例えばストロークの動勢が顕著な62年の[海の傍らで] (参考図版3)と題された連作を挙げよう。それらは水平の太いストロークとそこから上方に放たれた絵具の滴りによって構成されているにもかかわらず、きわめて静的な印象を与える。タイトルからも明らかとなっており海と波の飛沫を模した画面はむしろ面的で、奥行きを感じさせることはない。色彩とストロークの動勢

を抑制することによって、マザウエルは作家の手技の痕跡を残しながらも面的で構築的な独特の画面をつくりあげたのである。このような画面は最終的にはキュビズムの空間から脱することができなかったデ・クーニングらの絵画に対する一つの批評たりうるだろう。

一瞬の激発をとどめることを意図したアクション・ペインティングもその制作には持続的な時間が必要とされた点はこれまでもしばしば批判されてきた。マザウエル自身は絵画が行為であるという意味においてアクション・ペインティングという概念の妥当性を認めているが、⁴彼にとっても瞬間的な内発が絵画として定着されるためにながしかの持続を要することは制作にあたって重大なアポリアであった。マザウエルは空白のキャンバスを即座に埋めることの必要性を説く。コラージュを採用した第三の理由はここに由来するだろう。あらかじめ切り取られた様々な素材を配置することは筆触を重ねる行為に比べて格段に迅速であり、最終的な形態も瞬時に把握される。一見、派手なアクションから程遠い印象を与えるコラージュ絵画はこの意味においてアクション・ペインティングの本質を実現するものであったといえよう。マザウエルは比較的大きなサイズのコラージュも制作しており(参考図版4)、彼にとってこれらと大画面の油彩画の間にさほど距離はなかつただろう。彼が一貫した意識に基づいてエレジー・シリーズのごとき作品に向かったことは想像に難くない。そしてアクションの痕跡と面的な構築性の併存という一見矛盾したマザウエル絵画の特質はこのような原理に呼応している。

述べてきたとおり、マザウエルの絵画においては、たとえ直接用いられずとも、コラージュの原理が作品を通底し、その独自性をかたちづくっている。先に私は旧套なキュビズムの絵画空間を脱しえない一部のアクション・ペインティングに対して、彼の作品が一つの批判を構成していると指摘した。しかしおそらく最も可能性に満ちた遺産であったとはいえ、コラージュもまたキュビズムの問題圏の中に胚胎した手法である以上、そこに必然的な限界を宿していた。マザウエルの絵画はデ・クーニングらの触覚的、彫刻的な絵画空間とは異なるものの、作家の行為の痕跡をとどめながら同時に全く新たな空間を開示したポロックやスティルらの絵画のごとき圧倒的強度には及ばないこともまた事実である。最後にコラージュとの関連においてマザウエルの絵画の限界について検討してみよう。

コラージュの特質として、それが常に面として実現される点を挙げることができよう。実際、マザウエルの絵画も多く面の集合として成立している。例外的な要素であった手書きの文字も常に浅い空間に正面的に書き込まれている。このような特性は70年代以降さらに強化され、[オープン]シリーズにおいて画面に貫入する線はもはやストロークとしての自律性を失い、しばしば窓に準えられる四角い

枠を示唆するにとどまっている。重畳するいくつもの面は直ちに隠す/隠されるという相互関係を形成する。この点はモノクロームのエレジー・シリーズにおいても同様である。マザウェルが用いる卵型と方形はいずれも完結性の強い形態であり、うち重なるそれらの形態は同一色で描かれたとしても比較的容易に弁別されて、一種の正面性ととも併置される。このような画面に向かう時、我々は作品を一瞬に把握することはできない。面と面を隔てる微妙な距離の間を往還する視線が次第にかたちを、空間を読み取っていくのである。マザウェルの絵画が不可避的にはらむ面と面の間の距離は作品を知覚する際に必要とされる持続的な時間へと転換される。この時、マザウェルの絵画といわゆるモダニズム絵画の規範との隔たりもまた明らかとなるだろう。なぜならモダニズムの絵画とはなによりも瞬時に把握され、マイケル・フリードいうところの恩寵としての現在性を開示したのであったから。なおもフランス近代絵画の圏域で表現の可能性を探求していたマザウェルはこのような恩寵とは無縁であった。しかし彼の描く広漠とした色面、ほとばしる自発的なストロークがコラージュの原理を超出する可能性を内在させていたことも今や明らかであろう。彼の絵画を一つの踏切台として、ポロックやスティールらは新たな表現に向けての突破を敢行していった。そしてこの時、モダニズム絵画はアメリカにおいて新たな空間を獲得したのである。

(おさき・しんいちろう 国立国際美術館研究員)

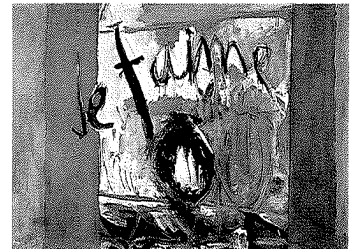
註

1. Greenberg, Clement "American-Type Painting" *Art and Culture* Beacon Press, Boston 1964 p.214-215
2. Robert Motherwell Smith College Museum of Art 1963 reprinted in Clifford Ross eds. *Abstract Expressionism: Creators and Critics* Abrams, N.Y. 1990 p.112
3. 例えば次の論文を参照のこと。クレメント・グリーンバーグ「抽象表現主義以後」藤枝晃雄・川田都樹子訳「モダニズムのハードコア」太田出版 1995年
4. "Interview with David Sylvester" 1960 reprinted in *Abstract Expressionism: Creators and Critics* p.111

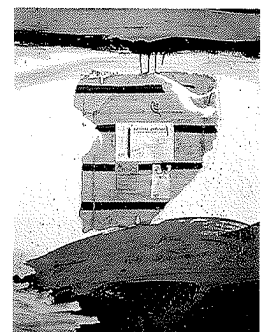


〈参考図版1〉
ELEGY TO THE SPANISH
REPUBLIC No.7. 1961.
Oil on canvas.
175.3×289.7cm.
The Metropolitan Museum
of Art.

〈参考図版2〉
JE T'AI ME No. 2. 1955.
Oil on canvas. 137.2×182.9cm.
Private collection.



〈参考図版3〉
BESIDE THE SEA No. 5. 1962.
Oil on rag paper. 73.7×58.4cm.
Private collection.



〈参考図版4〉
N.R.F. COLLAGE No.2. 1960.
Collage of oil and paper.
71.4×54.6cm.
Whitney Museum of American Art.

ロバート・マザウェルの版画制作

木戸英行

タイラー・グラフィックスにおけるロバート・マザウェルの版画制作の様相を撮影した写真の中に、1979年に撮られた印象的な一枚がある。

大きな窓から明るい外光の差し込む、タイラー工房内のアーティスト・スタジオ。床の上には、たった今描き上げられたばかりで、まだ溶き墨も乾いていないリトグラフの石版がいくつも並べられている。部屋の片隅に置かれた、工房の主ケネス・タイラーお気に入りの年代物の床屋用の椅子に、ひとり腰をおろしたマザウェルのほかに人影はない。マザウェルは描き上げた石版の出来映えを確かめているのか、あるいは、制作に集中するあまり高揚した神経を休ませているのか、ただ視線を床に並べられた石版に向け、放心したように座っているだけである。

ロバート・マザウェルは、バーネット・ニューマンなどのわずかな例外を除いて、一般にあまり版画制作には関心を向けることのなかった抽象表現主義の第一世代の作家たちの中にあって、異例なほど版画制作に情熱を燃やした作家である。1984年にウォーカー・アート・センターで行なわれた講演の中で、彼自身が「本質的に画家であり、コラージュ作家である自分にとって、版画は愛人であり、いわば休日の相手のようなものである」と語っているが、前述の写真は、まさにこの芸術家の休日(タイラーの回想によれば、マザウェルは大勢の人々が入り出す工房の週日のせわしなさを嫌い、土日の午後ひとりで工房に通ってくるのがつねだったという)における版画との親密な関係を雄弁に物語っている。もっとも、彼が1970年代初頭に大病を患っていた時でさえも、休むことなく版画を制作しつづけ、生涯に約450点もの版画作品を残したことを思うと、実際には、彼はこの言葉以上に版画制作にこだわりつづけていたと言えるのだが。

マザウェルと版画との出会いは早く、1943年にはすでに、パリで数多くのシュルレアリストたちの版画を制作していた伝説的な版画工房アトリエ17を主宰し、戦火を逃れてニューヨークへと移住していた刷り師S.W.ヘイターのもとで版画制作を行なっている。しかし、この時の制作は、あくまで経験の域を出るものではなく、マザウェルの版画制作が本当の意味で本格化したのは、1961年、当時の妻であったヘレン・フランケンサーラーの勧めで、タチアナ・グロスマンの版画工房ULAEに赴き、数点の版画を制作してからである。

1960年代のマザウェルは、この他にもニューヨークのホルンダー工房などで版画を制作しているが、この時期のマザウェル版画を代表する作品としては、ULAEで制作された[ア・ラ・ピントウーラ(絵画へ)](1968-1972)を挙げることができる。この作品は、マザウェルが偶然見つけたスペインの現代詩人ラファエル・アルベル

ティの詩に、21点のアクアティント作品をつけた詩画集であり、のちに、この詩人とのコラボレーションは、1980年にスペインで開催されたマザウェルの回顧展での二人の劇的な再会をきっかけに、晩年のマザウェル版画のひとつの到達点となる詩画集[エル・ネグロ](1983)を生みだすもとにもなった。

そして、これらの経験ののち、1974年に刷り師ケネス・タイラーが、ロサンゼルスに設立した自分の版画工房ジェミニナイG.E.L.を辞して、コネチカット州グリニッチのマザウェルのスタジオからほんの数マイルしか離れていない、ニューヨーク州ベッドフォード・ビレッジに移ってきたことにもよって、1970年代後半からマザウェルの版画制作は、タイラー・グラフィックスを主な舞台として続けられることになる。タイラーという強力なパートナーを得て、もともと多作な作家であったマザウェルは、以前にも増して精力的に版画を制作し、彼の後半生において記念碑とも言える作品を数多く残すことになるのである。

ところで、タイラーの語るところによれば、マザウェルはつねに、作品の完成までの各工程に対する構想を一切持たずに版に向かい、刷り師は、彼が最終的に作品をどのように仕上げようとしているのか、予測がつかなかったという。これは取りも直さず、彼が版画制作を、素描やコラージュと並んで、その画業の初期から自身の絵画制作の基盤として援用していたシュルレアリスムのオートマティズム(自動描写)理論の実践として位置づけていたことの証左であると言えることができよう。そこでは予定調和的なプロセスは否定され、その瞬間ごとに、作家の身体内に自発的に喚起された対象を発見し続けるという行為のみに意識が集中されたのである。

こうした実践は、直接的には、[バストス](1975)や[エル・ネグロ](1983)、あるいは[波](1989)などの作品の、暴力的なほど大胆な身振りの筆致に顕著に見ることができる。そして一方では、コラージュをもとに制作され、より抑制された構成をもち、静謐な印象をたたえているかに見える、[アメリカーラ・フランス・パリエーションズ]シリーズ(1984)などの場合も同様に、コラージュ素材の断片を互いに共有しながら、次第にその姿を変化させていく過程の中に、まさに「未知の混沌を求めて、常にその進路を変えていく」作家の姿を重ね合わせることができるのである。

もちろん、このような制作方法が必然的に長い時間を要し、刷り師にきわめて厳しい試練を強いるものであったことは想像に難くない。しかし、マザウェルの飽くことなき版画への情熱への共感が、タイラーをしてマザウェルとの共同制作へと駆り立て、タイラーの工房が、マザウェルの後半生における「休日の愛人」としての版画との親密な関係を維持しつづけたことも、また事実であろう。

(きど・ひでゆき CCGAキューレーター)



1

バストス
1975
リトグラフ
1584×1016mm
Bastos
Lithograph



2
タバコ・ロス-ハンドル
1975
リトグラフ、スクリーンプリント
1041×787mm
Tobacco Roth-Handle
Lithograph, screenprint



3
スペインの哀歌 I
1975
リトグラフ
457×787mm
Spanish Elegy I
Lithograph



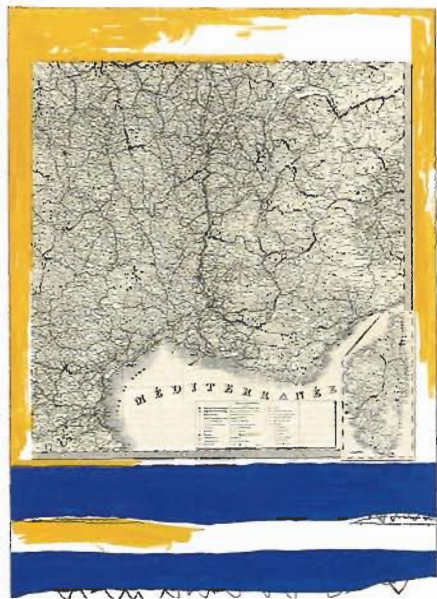
4
スペインの哀歌 II
1975
リトグラフ
572×826mm
Spanish Elegy II
Lithograph

5

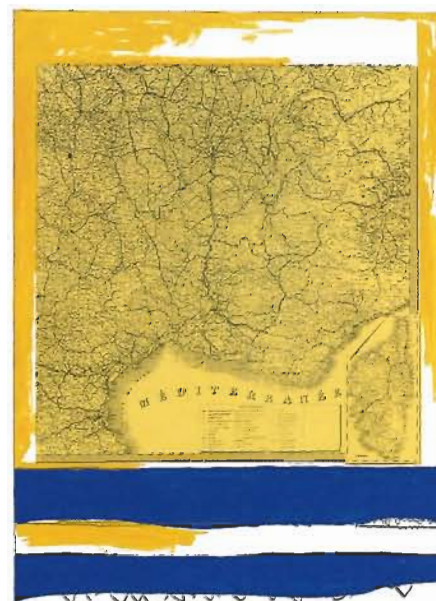
地中海

1975
リトグラフ、スクリーンプリント
1181×800mm

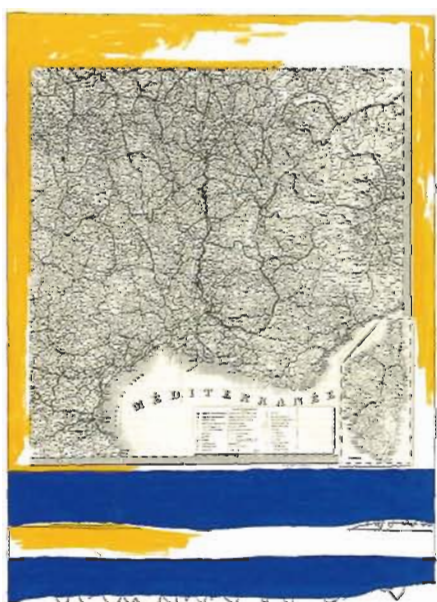
Mediterranean
Lithograph, screenprint



人アノ 紙



人アノ 紙



人アノ 紙

7

地中海 第2ステート 黄

1975
リトグラフ、スクリーンプリント
1181×800mm

Mediterranean, State II Yellow
Lithograph, screenprint

6

地中海 第1ステート 白

1975
リトグラフ、スクリーンプリント
1181×800mm

Mediterranean, State I White
Lithograph, screenprint



8

セント・マイケル III
1979
リトグラフ、スクリーンプリント
1054×800mm
St. Michael III
Lithograph, screenprint

9

通過儀式 I
1980
リトグラフ
648×743mm
Rite of Passage I
Lithograph



10

通過儀式 II
1980
リトグラフ
794×991mm
Rite of Passage II
Lithograph



11

通過儀式 III
1980
リトグラフ、シネ・アププリケ
629×864mm
Rite of Passage III
Lithograph, chine applique



12

アルベルティ哀歌

1982

リトグラフ、シナ・アップリケ

356×381mm

Alberti Elegy

Lithograph, chine applique



fm
1982



13

ロルカへの悲歌

1982

リトグラフ

1118×1549mm

Lament for Lorca

Lithograph



14

エル・ネグロ

1983

(ラフェエル・アルベルティの詩によるリトグラフ17点の詩画集)

リトグラフ、シネ・アップリケ、オフセット

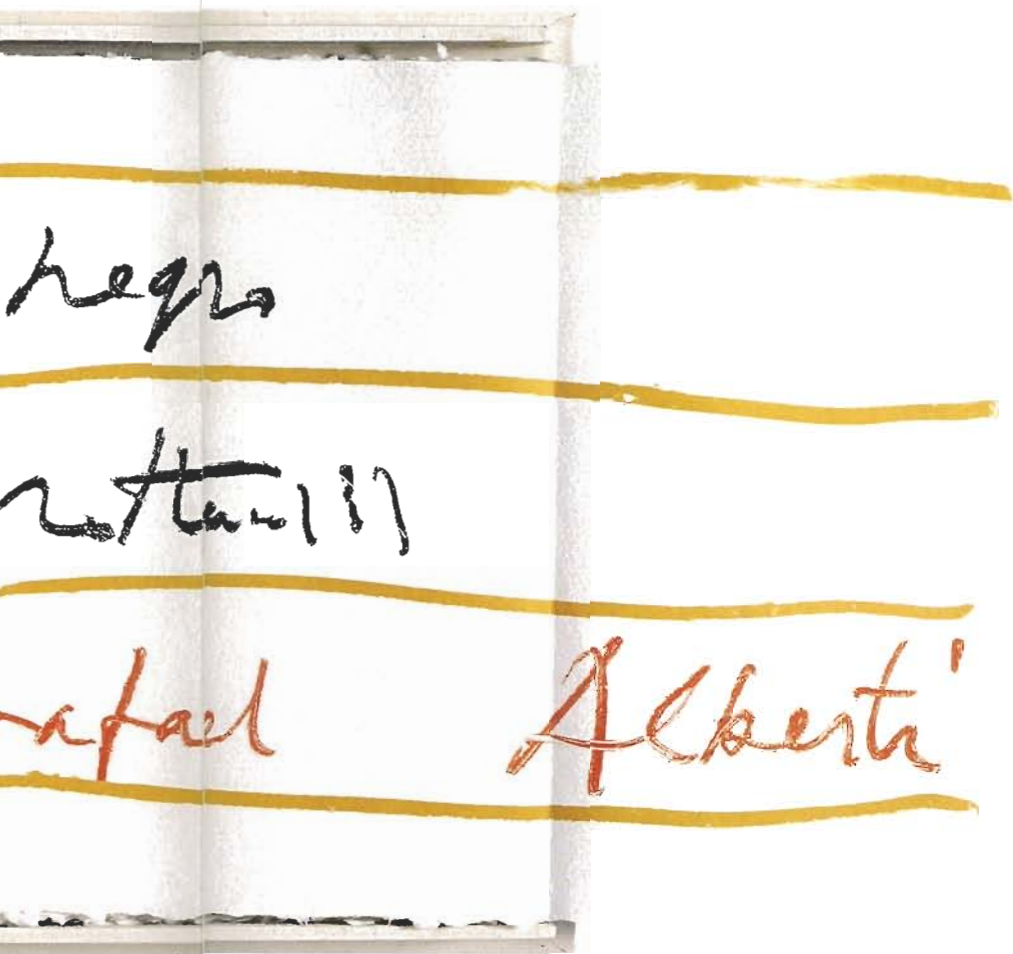
432×422×57mm

El Negro

(A *livre d'artiste* of seventeen lithographs illuminating the Rafael Alberti poem)

Lithograph, chine applique, offset





15
エレジー・ブラック・ブラック
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
381×959mm
Elegy Black Black, from El Negro
Lithograph

エル・ネグロ

1983

(ラフェエル・アルベルティの詩によるリトグラフ17点の詩画集)

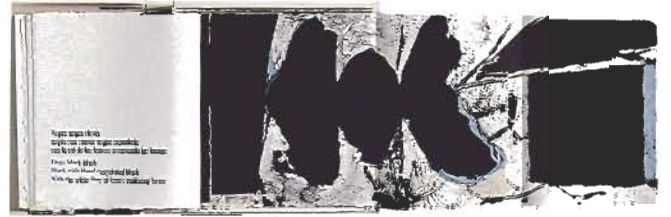
リトグラフ、シナ・アツプリケ、オフセット

432×422×57mm

El Negro

(A livre d'artiste of seventeen lithographs illuminating the Rafael Alberti poem)

Lithograph, chine applique, offset



エジー・ブラック・ブラック Elegy Black Black



見返し Front End Leaf



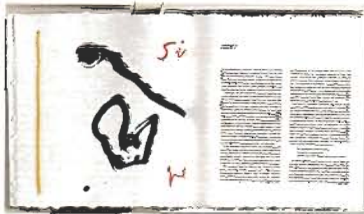
黒し旗 Black Banners



扉 Title Page



やまびさの黒 Black of the Echo



ネグロ Negro 序文 Preface



永遠の黒 Eternal Black



恋しみ Mourning 詩 Poem



スペインの黒い壁 Black Wall of Spain



夜の到来 Night Arrived



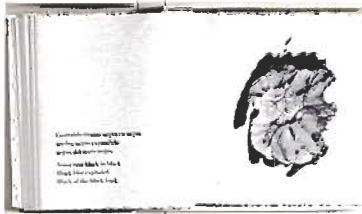
無頼の黒 Artless Black



黒化した上 Black Concentrated



ジブシーの呪文 Gyosy Curse



黒の体かの黒 Black in Black



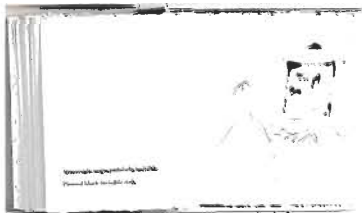
涙でとかれた黒 Black Undone by Tears



黒は永遠に Forever Black



浄められた黒を逆してあらわれるもの Through Black Emerge Purified



見えぬ刺し傷 Invisible Stab



貧しいスペイン Poor Spain



黒い哀歌 Black Lament



奥付 Colophon Page



出口のない黒 Black with No Way Out



見返し Back End Leaf



17

静寂の黒
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
381×654mm

Airless Black, from El Negro
Lithograph

16

スペインの黒い壁

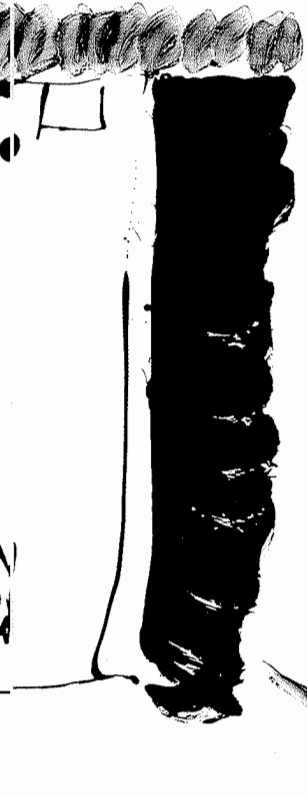
(エル・ネグロより)

1983

リトグラフ

381×959mm

Black Wall of Spain, from *El Negro*
Lithograph



18

純化した黒

(エル・ネグロより)

1983

リトグラフ

381×959mm

Black Concentrated, from *El Negro*
Lithograph



人ノ間 1983

O negro

20

ジプシーの呪文
(エル・ネグロより)

1983
リトグラフ、シナ・アップリケ
381×381mm

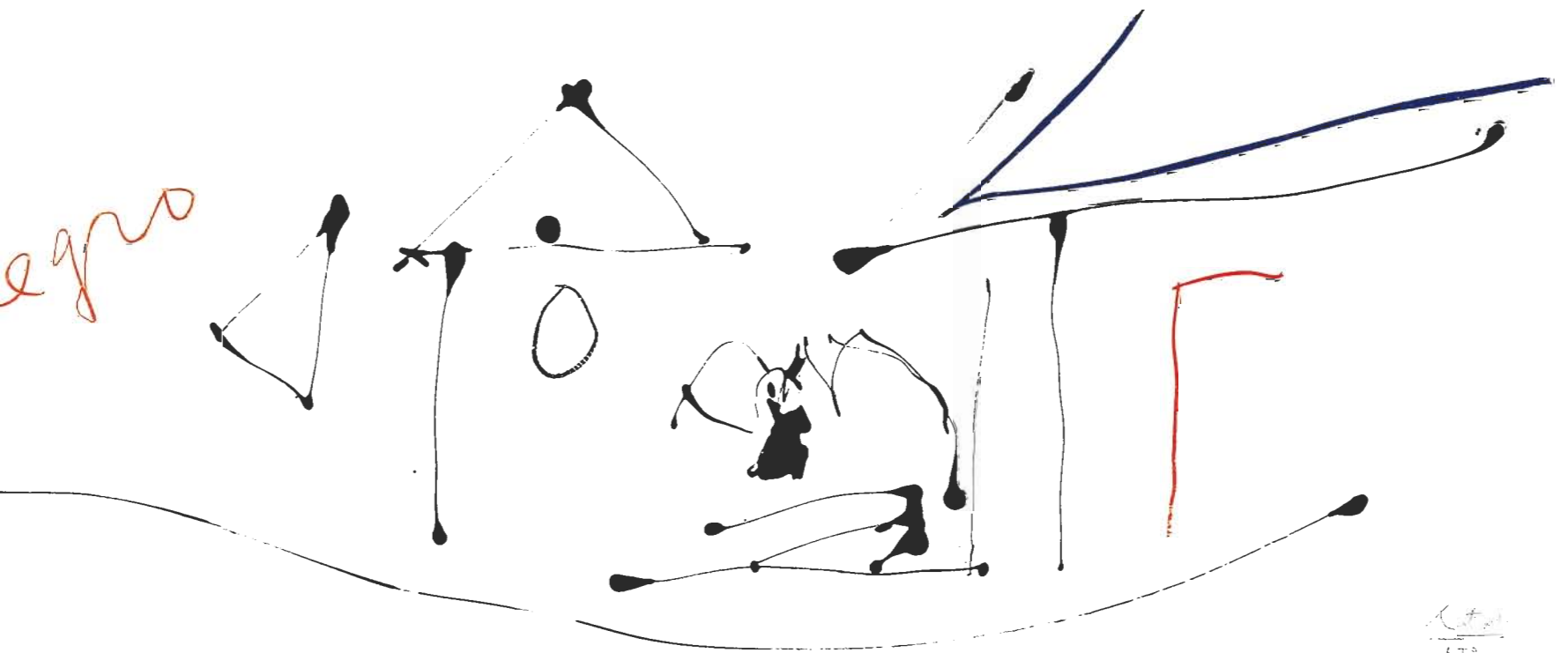
Gypsy Curse, from *El Negro*
Lithograph, chine applique



19

出口のない黒
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
381×959mm

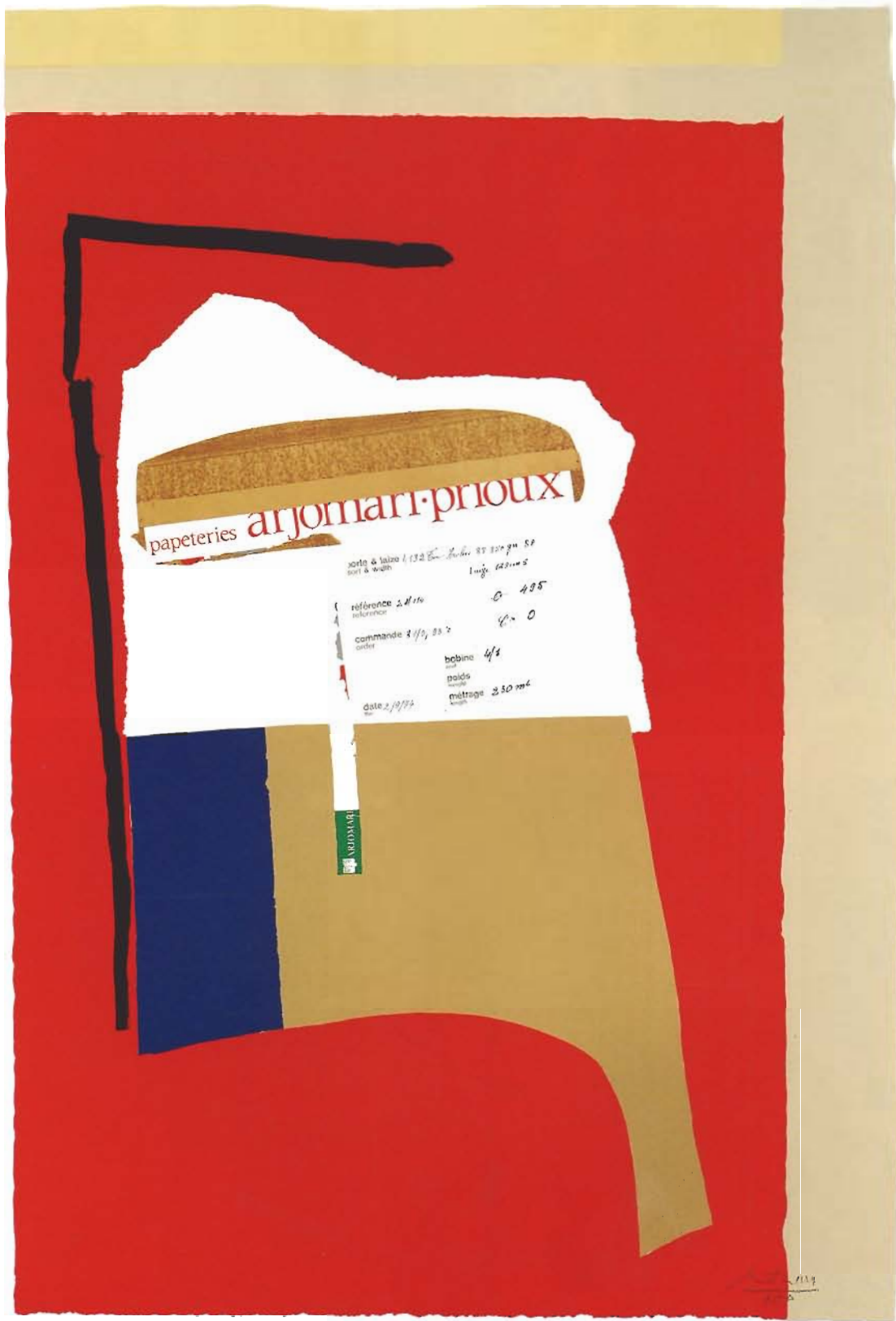
Black with No Way Out, from El Negro
Lithograph



21

浄められた黒を通してあらわれるもの
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
381×959mm

Through Black Emerge Purified, from El Negro
Lithograph



23

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ I

1984

リトグラフ、コラージュ

1181×816mm

America-la France Variations I

Lithograph, collage



24

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ II
1984
リトグラフ、コラージュ
1156×737mm

America-la France Variations II
Lithograph, collage



25

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ III
1984
リトグラフ、コラージュ
1219×781mm

America-la France Variations III
Lithograph, collage



30

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VIII
1984
リトグラフ、コラージュ
1270×546mm

America-la France Variations VIII
Lithograph, collage



31

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ IX
1984
リトグラフ、コラージュ
724×552mm

America-la France Variations IX
Lithograph, collage



26

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ IV
1984
リトグラフ、コラージュ
1181×815mm
America-la France Variations IV
Lithograph, collage



27

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ V
1984
リトグラフ、コラージュ
1168×800mm

America-la France Variations V
Lithograph, collage



28

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VI
1984
リトグラフ、コラージュ
1168×800mm

America-la France Variations VI
Lithograph, collage



29

アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VII
1984
リトグラフ、コラージュ
1340×914mm

America-la France Variations VII
Lithograph, collage



32
 水のふち
 1984
 リトグラフ、レリーフ、エンボス、コラージュ
 838×673mm
Water's Edge
 Lithograph, relief, embossing, collage



33
 翼の上
 1984
 リトグラフ、エンボス、コラージュ
 1187×775mm
On the Wing
 Lithograph, embossing, collage



34
 赤の赤的性質
 1985
 リトグラフ、スクリーンプリント、コラージュ
 610×408mm
Redness of Red
 Lithograph, screenprint, collage



35
 赤の赤的性質 第Iステート
 1985
 リトグラフ、スクリーンプリント、コラージュ
 610×406mm
Redness of Red, State I
 Lithograph, screenprint, collage



22
オン・ステージ
1983
リトグラフ
381×381mm
On Stage
Lithograph

ATP
Lithograph



36
黒のごう音
1985
リトグラフ
965×743mm
Black Rumble
Lithograph

ATP
Lithograph



38

エレジーの習作 I

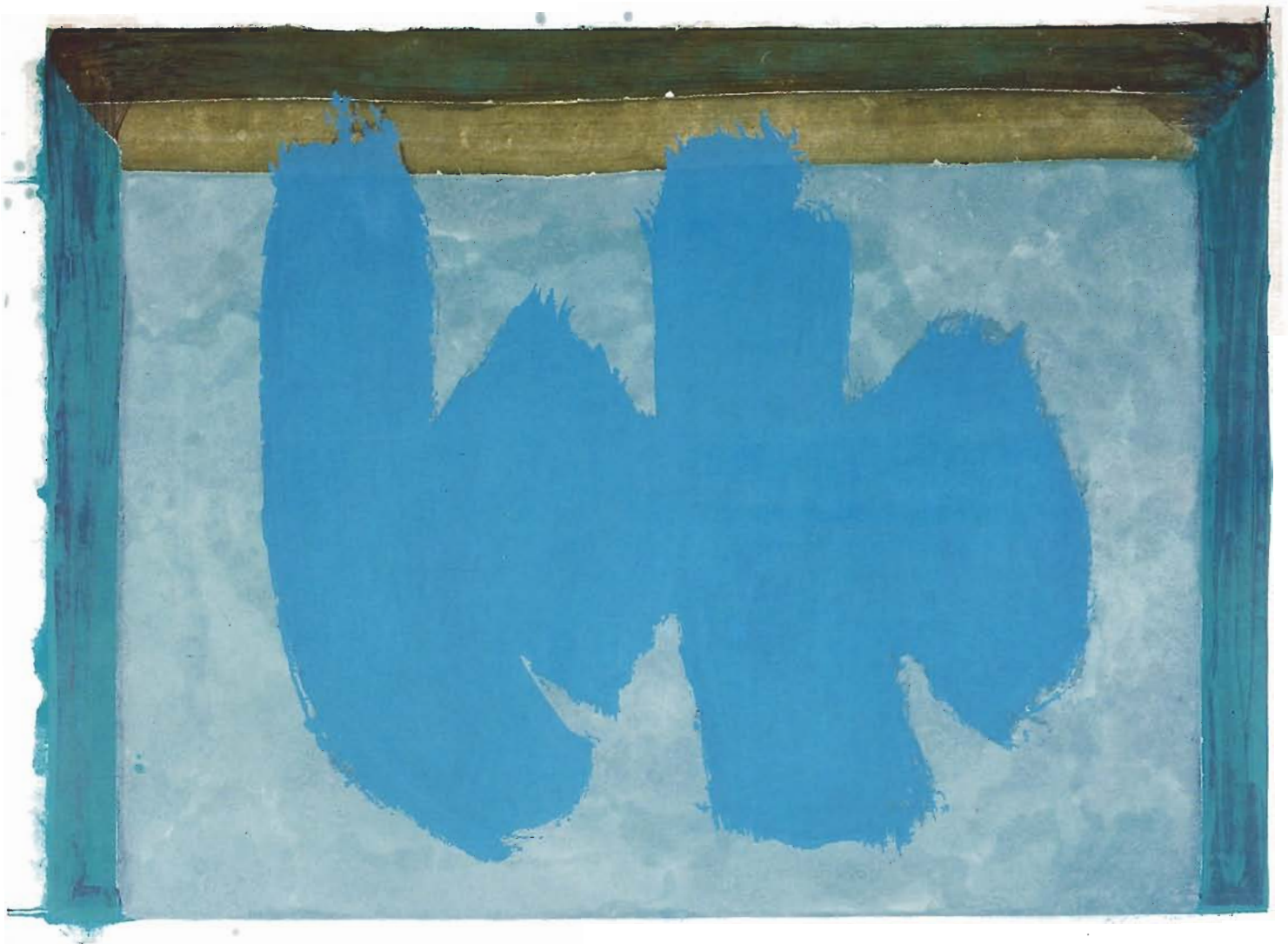
1989

リトグラフ

997×1549mm

Elegy Study I

Lithograph



37

ブルー・エレジー

1987

レリーフ、リトグラフ

1054×1467mm

Blue Elegy

Relief, lithograph



39

マスク(イングマル・バーグマンのために)
1989
リトグラフ
1334×1067mm
Mask (For Ingmar Bergman)
Lithograph



会

42

黒い聖堂
1991
リトグラフ
1702×1194mm
Black Cathedral
Lithograph



会

44

デロス
1991
リトグラフ
1080×756mm
Delos
Lithograph



40

三つの形

1989

リトグラフ、レリーフ

1403×1010mm

Three Figures

Lithograph, relief



41

波

1989

リトグラフ

1041×1435mm

Wave

Lithograph



43

燃えるエレジー

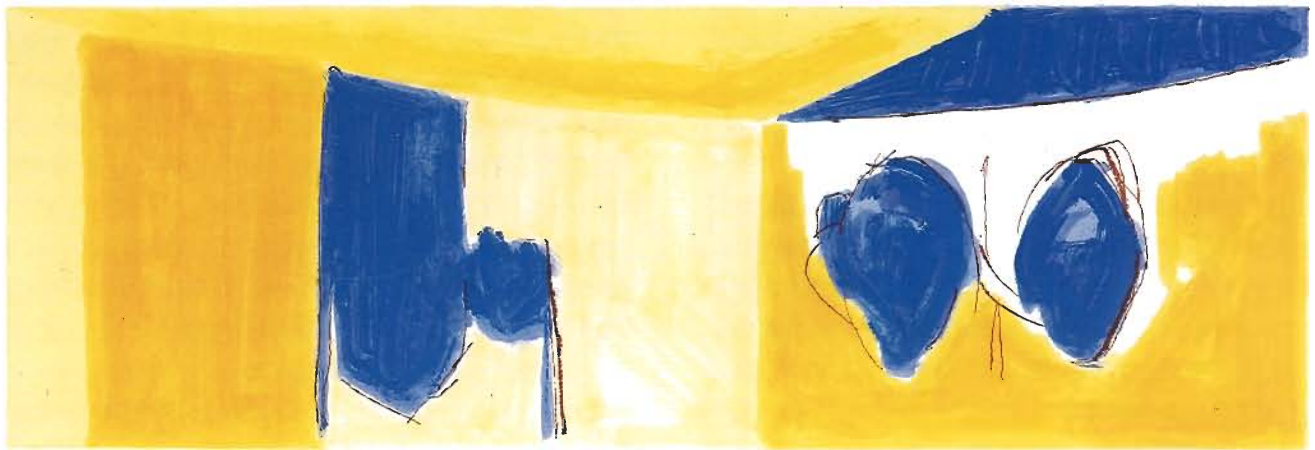
1991

リトグラフ、手彩色

1334×1607mm

Burning Elegy

Lithograph, hand-colored



45

地中海の光

1991

リトグラフ

832×1937mm

Mediterranean Light

Lithograph

ロバート・マザウェル：マーティン・フリードマンとの対話

1984年9月21日、ウォーカー・アート・センターにて

マーティン・フリードマン(以下MF)：絵画と版画の相互関係という点に関して言えば、ロバート・マザウェルほど、このどちらの技法をも長年にわたって利用してきた現代芸術家はほかにはほとんどないでしょう。たとえば彼の有名なテーマ、「エレジー・シリーズ」、「オープン・シリーズ」、独特のコラージュなどは、その多くの場合、絵画とドローイングから始められたものですが、その後真剣に版画へと移植されています。

彼は版画において特別の位置を占めています。というのは、すべての抽象表現主義のアーティストのなかで彼ほど版画から絵画へ、あるいは絵画から版画へと自由に飛び移れたアーティストはほかにはいないからです。彼は新しい美術の優美なスポークスマンでありつづけています。実際、我々がここで最初に開催した展覧会のひとつは1972年のことでしたが、それは彼のキャリアのなかでも特に美しく、また実りの多い夏を記念すべき仕事でした。ところで、さっきこの展覧会を見て回ったのですが、あなたの作品はフランス美術のなかに置かれてもおかしくないというような印象を受けました。作品中にフランスのタバコとキャンディーの包み紙を使ったという事実だけではなく、あなたはフランスとの関係が非常に強いのではないかと多くの人から指摘されていることと思います。このフランスとの関係についてなにかコメントはありますか。

ロバート・マザウェル(以下RM)：それは実際のところ私をいつも悩ませる質問のひとつです。アメリカ文化の歴史の一部を、ある批評家は「レッドコート(米国独立戦争での英国兵士)とクーンスキン(アライグマの毛皮：独立戦争での米国兵士)」と描写したことがあります。レッドコート側にあたるのは、エドガー・アラン・ポー、ヘンリー・ジェームス、T.S.エリオットなどであり(訳者注：アメリカ生まれだがヨーロッパで教育を受けている)、クーンスキン側としては、ウォルト・ホイットマン(訳者注：アメリカ国内で生まれ教育も国内で受けている)などが挙げられます。今の政治家が好んでするやり方も、ちょうどこれとよく似ています。つまり真にアメリカらしい人たちがいて、その人たちと違う意見を持つ人々はアメリカ人ではないというわけです。

たまたまですが、私の家系の片側は17世紀までアメリカ国内でさかのぼることができます。と同時に私はレッドコートのひとりでもあります。なぜなら、私は世界的文化、特に発想の源泉としてギリシャ以来の西洋文化を利用できないはずがないと、信じているひとりだからです。多くの人にとって、これは鼻持ちならない態度です。結局のところ、我々、すなわちアメリカは衆人からできている国なのです。つまり、我々のポップアートは我々のいわゆる“芸術”よりも、全体として世界により大きな影響を与えています。たまたまですが、私は

20代前半のたいへん若い頃にパリに1年いたことがあります。そこで私ははじめての展覧会を開きました。いま私はフランスの詩、特にモダニズムの最初の実践者のなかの詩人たちに興味を持っています。モダニズムは本当に面白いと思います。ただ実際のところは、スペイン人やラテンアメリカ人のほうが、フランス人よりも私の絵画をはるかによりダイレクトに見てくれます。フランス人が私の作品に見るものといえば、エコール・ド・パリのわずかな影響だったりします。イギリス人はまったく本気で見てくれようとはしません。だいたい彼らは本気で現代芸術を研究してみようという気がまったくないのです。私の先祖はすべて北欧です。私の本当の熱狂的なファンは一私の作品を一目見て絶対的な独自性を感じてくれる人々という意味ですが、一地中海の人々です。つい最近にローマで発行された本があります。「マザウェルの地中海主義に関するローマ的考察」というタイトルですが、これはフランスとはまったく関係がありません。また私はカリフォルニアで育ち、東海岸に移るまでそこに住んでいました。カリフォルニアの生活には、特に第二次世界大戦の前に移民によってそれが壊される前までは、ヒスパニック文化のにおいがありました。今私が住んでいるニューイングランドの生活には、アングロ文化のにおいがあります。私が思うに、特にこちら辺にはスカンジナビア、ドイツ、北欧などのにおいがあります。これらはすべて当然のことです。

MF：さて、ドローイングについておききます。私が意味しているのは版画のことですが、というのは、版画は本質的にグラフィックな手法だからです。ある意味でそこにはライン(線)とマッサ(色、色調、影などの広がり)があり、作者は色調のない白黒の世界で仕事ができるより抑制された空間です。版画制作を行なううえにおいて、こうしたことが絵画よりもより多くの自由をあなたに与えることとなりますか。

RM：以前に対談をした時、あなたはドイツ表現主義者が版画において多くのことをなしたと仰いましたね。そのとおり、彼らは多くのことをなした、というも版画は安かったからです。版木をつくってそれを自分で刷る、そして売る。当時だと値は5ドルです。ドイツ表現主義者の版画とはまったく貧困の産物なのです。この空白に伴う問題は40年間もそれに直面しているということです。しばらくするとそれはまったくの厳しい試練となり、あるいはなんらかの救いを心から必要とするようになります。私はそれをあなたが話していた他の芸術家の中に見いだしました。ローレンスやピカソやマチスやミロなどです。アーティストがそれ(版画)に本当に惹きつけられる理由は2つあります。ひとつは社交に関することです。アーティストはもはやスタジオのなかに一人でいることはできません。誰かと協力をしたくなりま

す。他の人々と仕事をし、椅子に座ってじっと考え込む代わりに、お互いの意見を交換したくなるのです。このコーナーはこれでよいか、あるいは悪いか、十分なエネルギーがあるか、などというふうに。そしてもうひとつは、すべてのメディアが——もちろん私は視覚的なメディアについてのみ話しているのですが——本質的に独自の美しさを持っている事実です。

ところが多くの人は、版画は値段の高すぎるアーティストが貧乏な人のためにする仕事だと考えています。もしあるアーティストが本当によいアーティストならば、彼は他のなにものもまねのできないエッチングだけに可能な独特のクオリティ(質感)を生み出すことができます。あるいはババリア石灰岩が持つリトグラフにおけるクオリティもまたそうです。これは世界最高の絵画を含め他のなにものにもまねのできないものです。それはなにかが異なるものであり、私が思うには、アーティストの持つべき特性のひとつは、どのようなメディアであれ、そのメディアが持つ特性がなにかというメディアのクオリティを見抜く非凡な感性です。この観点からいえば、私自身の版画においてリトグラフが私にとってもっとも難しいものです。というのはリトグラフはまるでカメレオンのようだからです。リトグラフではアーティストは実際のところ何でもすることができます。制限というものがありません。エッチングではできることは非常に制限されており、そのほかのことはまったくできません。プルーストがどこかで述べていたように、14行に制限されたソネット形式は22行とか24行といった他の行数よりもはるかに靈感に満ちた言葉を紡ぎ出すことができます。私の言いたいのは、制限こそが大きな助けとなるということです。

MF: では、色はどうでしょうか。たとえば版画では出せるが絵画では出せない色というのはどのような異なるクオリティを持っているのでしょうか。

RM: リトグラフでは絵画とほぼ同じです。リトグラフで出せないのはキャンバスで出せるブラシの運びによる質感です。エッチング、特にアクアティントではより濃い色を出すことができます。というのはエッチングでは刷りは紙が濡れている時に行なわれ、結果的に色が紙の繊維に深く浸透するからです。リトグラフでは——他の刷りの方法でも同じですが——表面だけに色がのり浸透することはありません。ですから乾いたリトグラフの刷りとは逆に、濡れた紙の上にたとえばカドニウム・レッド・メディアムを同量使うと、より鮮やかな色を出すことが……

MF: 版画を、今度は絵画に移してみようという考えを持っています

か。この2つの手法のあいだにある種の対話関係を持たせていますか。制作を始める際に2つのあいだをイメージが行き来するような感じを持つことがありますか。あるいは版画だけをするのか、版画と絵画を同時に行うのか、どちらですか。これは答えに行き着く別のやり方かも知れないのでおたずねしたのですが。

RM: できるだけ簡単にいえば、私は長い間、非常に大きなある版画工房と一緒に仕事をしてきました。それを運営していた人物が死ぬまでです。我々はあるアーティストの本を共同で作りしました。偉大なスペインの詩人の作品で、部数はわずか49部でした。現在それは世界中のアーカイブにあります。マーケットでは見つけることはできません。たまたまですが、私はそうした彼の仕事を十分に楽しんだ後、何の予備知識もなかったのですが、カリフォルニアでケネス・タイラーという名の人物との仕事を少しばかりしました。

最初の(仕事の依頼を受けた)人物は女性でしたが、とても怒って二度と話しかけてくれませんでした。けれども我々の仕事はまったく画期的なもので、あのメトロポリタンに認められたのです。私が思うにメトロポリタンが一冊の本のためにこの部屋ぐらいのギャラリーを用意して、そこに40のためし刷りを陳列したうえ、そのカタログやらなにやらを出版したなんて、おそらく前代未聞のことだろうと思います。私は彼女が私をふたたび招待してくれるだろうと期待しました。けれども彼女はそうしませんでした。他の誰かと一緒に仕事をした一種の罰だとも思いますが、さあ、なんとわかりません。当時は何もかもがとても奇妙に思われたものです。私はこのエッチングの本の仕事をするなかで非常に多くのことを学んだことに気がつきました。たいへんに大きな美しい紙を何枚も使い、私は感性をすり減らしました。そしてある日、私にこんな考えが浮かびました。もし彼女が自分を無視しつづけるのなら、私は版画を永遠にやめるか、それに近いことをしようと。

私は一緒に仕事をしたエッチングの刷り師が、我々が使っていたある手づくりの版をとて気に入っていたことを思い出しました。それはたまたまニューヨークの10番街の2人の非常に年寄いたドイツ人の兄弟によってつくられたものでした。ある日ひらめきを感じて、私は彼らに電話をかけ、こうした版のひとつがいくらかとたずねました。彼らは6,000ドルと言いました。そこで私がひとつ届けてくれないうちにと、彼らはこう言うのです。3カ月はかかります、と。その版の土台となる金属板はとても厚いもので、彼らはそれを10番街のセラーの中にあるブラウンストーンで研磨にかけ、40インチあまりの板で1万分の1ミリの誤差もないほどの平らに仕上げるのです。そうして、版はどうとう手元に届き、私は自分自身のプリンターを雇いました。これが13年前です。私は今でもそのプリンターとともに仕事を

しています。私は仕事場として5つのスタジオを持っており、そのなかのひとつの非常に大きなスタジオは版画用のものです。我々はそこでつねに版画の制作を行なっています。

そこで、あなたの質問に対する答えとしては、私は基本的に画家であり、ドローイング作家であり、コラージュ作家なのです。我々は私の仕事場ではエッチングだけを行なうのですが、非常にゆっくりと行なっています。というのも、それぞれの版のための紙は濡れており、それが乾くまで待たなければならないからです。それから2番目の版が浸され、それもまた乾くまで待つ、という具合です。エッチングを迅速にする方法はありません。一度など我々があるイメージにたどり着き、30枚ほどやってみようかということになりましたが、結局2か月かかってしまいました。私はその間プリンターとともに、試し刷りを数日をかけて出したり、色の調整をしたり、線の太さをチェックしてそれをもう一度エッチングしなおしたりしました。そうしてすべてがセットされると、次は刷りの問題となります。刷りは、オートメーションでも機械的でもありません。銅版のワイピング(拭き方)は、絵画における画家のタッチと同じくらい重要なものです。型にはまった仕事しかならない人物にはこうしたことができません。私はこれまでにこうしたことができる刷り師を3人しか知りません。ひとりパリにいて、2人はアメリカにいます。彼らは私が満足できるエッチングだと思う仕事をすることができます。ですからエッチングの仕事は、私がある存在をそれまで知らなくて私自身のために発見したなにかを失いたくないという私の気持ちとともに始まるのです。私は10万ドルで非常に多くの作品をつかって欲しいというような人々のために仕事をしたくはありません。手短かにいえば、私は絵画と結婚していて、版画はある意味でいえば愛人、あるいは休日の相手なのです。たとえば、巨大なキャンバスをさらに広げるといった問題に飽き飽きした時、あるいは計画がめちゃくちゃになってしまった絵画にうんざりしている時、私は版画をします。

もし一連の状況のなかでタイラーがたまたま移転してくることがなかったならば、私にとって、またほとんどのアーティストにとってもそうでしょうが、版画は比較的面白くないもののみであったことでしょう。我々はお互いに田舎に住んでいて、その距離は2、3マイルほどしか離れていませんでした。彼のところにある素晴らしいプレス機やプリンター、それに彼自身も含めて、私は彼らはアメリカでの、いやおそらく私の知る限り世界中での最高の技術的天才たちだと思います。

そしてお互いが好意を持ち合った結果生まれたのが、日曜の午後の会合でした。私はしばしば彼の工房を訪れ、我々はそこで次のようなことをやっていました。たとえば彼が新しい種類の紙をつくり出したり、あるいは韓国から見つけてきたりします。また彼が私にこの接

着剤をどう思うかとたずね、私がそれを感じはじめます。それから、彼が何かを私の手のうえに載せ、私はそれが何かを探り始めることもあります。彼は偉大な技術者であるだけでなく、芸術上のある種のドン・ファンでもあります。最終的には、どうやって誘惑されたのか定かにわからないのですが、けれどもそこでそれをしているのです。しかし同時に、それは私の人生のなかで最も幸福な午後でもあったとすることができます。思いやりと理解にあふれ、全面的に手助けをしてくれ、こうした数少ない機会での奇跡——それはバクチのようなものですが——が目の前に突然現れることを心から見たいと思っている人物と一緒にいることができたのですから。

MF: 私はかなり年代物の床屋の椅子のように見える椅子に座って、ケンのスタジオであなたたち2人が仕事をする光景を見ることのできる機会がありました。それは、驚くべきプロセスでした。まずケンが試し刷りを何枚か壁にはりつける。するとあなたはそれを見て、そのうちの1枚をはがして放り捨て、もう1枚を半分に引き裂く。それから別の1枚をさんざんもて遊んだあけく、さらに別の1枚を最後にとっておく、という具合でした。それは編集のプロセスであると同時に対話でもありました。そして2人ともそれに夢中になっているように思えました。それは、驚くべき創造性であり、また協力のうへの創造性でもありました。そして2人の最高のものを引き出す作業であることも明らかでした。

さて次のステップは、ギャラリーに行きこれら驚くべき冒険のいくつかを実際に見ることでしょう。そこには、ロバートとケン・タイラーと一緒に着手したものだけでなく、ケンが自分のアジトに引きずり込もうと誘惑した多くのアーティストの作品もまた並んでいます。

© Walker Art Center 1984



石版に溶き墨でドローイングをする
ロバート・マザウェル、1979年
Photo:Lindsay Green



[ロルカへの悲歌]の試し刷りを検討する
ロバート・マザウェルとケネス・タイラー。
1982年
Photo:Lindsay Green

ロバート・マザウェル年譜

年譜は「ロバート・マザウェルの版画：カタログ・レゾネ1943-1990」（ハドソン・ヒルズ・プレス、1990）、「マザウェル」（リゾーリ・インターナショナル・パブリケーションズ、1991）、およびタイラー・グラフィックスから提供された資料をもとに、CCGAが作成した。

- 1915 1月24日、ワシントン州アバディーンに生まれる。
- 1932 カリフォルニア美術学校（サンフランシスコ）で絵画を学ぶ。スタンフォード大学に入学（1937年に哲学の学士号を取得）。
- 1937-38 ハーヴァード大学大学院で哲学を学ぶ。
- 1938-39 ヨーロッパに滞在。絵画制作を始め、最初の個展がレイモンド・ダンカン画廊（パリ）で開催される。
- 1940 ニューヨークへ移り、コロンビア大学大学院でメイヤー・シャピロに美術史を学ぶ。
- 1941 ロベルト・マッタと知り合い、ともにメキシコへ旅行する。
- 1943 ウィリアム・バジオテス、ジャクソン・ポロック、マザウェルのコラージュ作品の展覧会が、ベギー・グッゲンハイムの今世紀美術画廊（ニューヨーク）で開催される。アトリエ17にてW.S.ヘイターに版画を学ぶ。「ドキュメント・オブ・モダン・アート」シリーズの編集を始める。
- 1944 今世紀美術画廊で個展が開催される。
- 1945 ブラック・マウンテン・カレッジ（ノース・キャロライナ）で教える。マーク・ロスと知り合う。
- 1946 アドルフ・ゴットリーブ、バーネット・ニューマンと知り合う。サムエル・クーツ画廊（ニューヨーク）で個展が開催される。ニューヨーク近代美術館の「14人のアメリカ人作家」展に出品。
- 1948 [エレジー]シリーズの原形となる絵画作品を制作。バジオテス、ロスと「芸術家の主題」学校をグリニッチ・ビレッジに設立（一シーズン後に同校は閉鎖）。
- 1949 [スペイン共和国へのエレジー]シリーズ最初の大作[グラナダ]を制作。
- 1950 デイヴィッド・スミスと知り合う。ロング・アイランドへ移る。
- 1951 ハンター大学（ニューヨーク）の助教授に任命される（1959年まで教える）。
- 1953 ニューヨーク近代美術館の「4人の抽象表現主義者」展に出品。
- 1955 ホイットニー美術館（ニューヨーク）の「35人のアメリカの画家と彫刻家：この10年」展に出品。
- 1958 ニューヨーク近代美術館の「新しいアメリカ絵画」展に出品。絵画[イベリア]シリーズの制作を開始。
- 1959 最初の回顧展がベニンントン大学（バーモント州）で開催される。カッセル（ドイツ）の「ドクメンタII」展に出品。
- 1960 絵画「イタリアの夏」シリーズの制作を開始。
- 1961 ヘレン・フランケンセラーの助言により、タチアナ・グロスマンのULAE（ニューヨーク州ロングアイランド）で版画制作を開始。
- 1962 絵画[海辺にて]シリーズの制作を開始。
- 1964 [スペイン共和国へのエレジー #100]と[アフリカ]を含む5点の壁画サイズの作品を制作。ニューヨーク近代美術館の「版画家としての現代の画家と彫刻家」展に出品。
- 1965 ニューヨーク近代美術館で回顧展が開催され、ヨーロッパへ巡回する。インク画[叙情組曲]シリーズを制作（友人デイヴィッド・スミスの死によって中断）。ホルンダール工房（ニューヨーク）でリトグラフを制作。ニューヨーク近代美術館で巡回展「ロバート・マザウェル：紙作品」が開催される。
- 1967 [オープン]シリーズの制作を開始。
- 1968 ULAEでラファエル・アルベルティの詩とマザウェルのエッチングによる詩画集[絵画へ]の制作を開始（1972年まで続く）。
- 1969 第8回リュブリアナ国際版画展（ユーゴスラビア）で買上げ賞受賞。全米芸術文芸協会会員に選ばれる。ニューヨーク近代美術館の「4人のニューヨークの画家の版画」展に出品。
- 1970 ケルブラ工房（ロンドン）でスクリーンプリント作品を制作。ULAEでエッチングとリトグラフ作品を制作。コネチカット州グリニッチへ移る。
- 1972 刷り師キャサリン・モースリーとの共同制作を開始。「ロバート・マザウェル[絵画へ]：ある本の創生」展がメトロポリタン美術館（ニューヨーク）で開催される。
- 1973 ケネス・タイラーから招へいされジェミナイG.E.L.（ロサンゼルス）で版画のシリーズを制作。自分のグリニッチのスタジオのためにエッチング・プレス機を購入する。
- 1974 ケネス・タイラーがマザウェルのグリニッチのスタジオのそばにタイラー・グラフィックスを開設。タイラー・グラフィックスにて版画を制作。ニューヨーク近代美術館の「アメリカ版画1913-63」展に出品。東京国立近代美術館の第9回東京国際版画ビエンナーレ展に出品。
- 1975 絵画[スペインの死]を制作。
- 1976 リトグラフ・プレス機を購入し、グリニッチのスタジオでロバート・ピグロートとともに制作する。
- 1978 壁画[和解のエレジー]がナショナル・ギャラリー（ワシントンD.C.）に設置される。タイラー・グラフィックスでリトグラフを制作。
- 1980 巡回展「画家と刷り師：ロバート・マザウェルの版画1943-1980」がニューヨーク近代美術館で開催される。
- 1981 版画制作に対してスコーヒーガン賞を受賞。タイラー・グラフィックスにて詩画集[エル・ネグロ]の制作を開始。ホイットニー美術館の「アメリカ版画：プロセスとブルー」展に出品。
- 1982 ババリア州立近代美術館（ミュンヘン）にマザウェル・ギャラリーが開設される。
- 1983 全米芸術クラブ（ニューヨーク）より1983年度ゴールド・メダルを受ける。[エル・ネグロ]を完成。[アメリカーラ・フランス・パリエーションズ]シリーズ等の版画をタイラー・グラフィックスで制作（1984年まで続く）。
- 1985 アメリカ芸術科学アカデミー会員に選ばれる。ウォーカー・アート・センター（ミネアポリス）で巡回展「ロバート・マザウェル：コラージュされたイメージ」が開催される。
- 1986 アメリカ芸術文芸アカデミー会員に選ばれる。タイラー・グラフィックスで版画を制作（1987年まで続く）。
- 1988 巡回展「オクタヴィオ・パス：3つの詩」展がパリF.I.A.C.で開催される。
- 1989 タイラー・グラフィックスにて版画を制作。
- 1990 アメリカ芸術家連合（ニューヨーク）にて「ロバート・マザウェル回顧展」が開催される。
- 1991年7月16日死去。

作品リスト

作品リストはタイラー・グラフィックスの資料をもとに作成した。

1

バストス
1975
リトグラフ
アージョマリ
1584×1016mm
エディション:49
印刷番号:AP4

2

タバコ・ロス・ハンドル
1975
リトグラフ、スクリーンプリント
HMP
1041×787mm
エディション:45
印刷番号:AP5

3

スペインの哀歌 I
1975
リトグラフ
HMP
457×787mm
エディション:38
印刷番号:AP8

4

スペインの哀歌 II
1975
リトグラフ
HMP
572×826mm
エディション:38
印刷番号:AP8

5

地中海
1975
リトグラフ、スクリーンプリント
アルシュ・カヴァー
1181×800mm
エディション:26
印刷番号:22/26

6

地中海 第1ステート 白
1975
リトグラフ、スクリーンプリント
アルシュ・カヴァー
1181×800mm
エディション:26
印刷番号:3/26

7

地中海 第2ステート 黄
1975
リトグラフ、スクリーンプリント
アルシュ・カヴァー
1181×800mm
エディション:26
印刷番号:19/26

8

セント・マイケル III
1979
リトグラフ、スクリーンプリント
HMP
1054×800mm
エディション:99
印刷番号:AP11

9

通過儀式 I
1980
リトグラフ
TGL、手彩色
648×743mm
エディション:50
印刷番号:AP9

10

通過儀式 II
1980
リトグラフ
TGL、手彩色
794×991mm
エディション:51
印刷番号:AP12

11

通過儀式 III
1980
リトグラフ、シナ・アップリケ
マルベリー、楕繊維のTGL
629×864mm
エディション:98
印刷番号:AP11

12

アルベルティ哀歌
1982
リトグラフ、シナ・アップリケ
TGL、オカワラ(手漉き和紙)
356×381mm
エディション:100
印刷番号:RTP

13

ロルカへの悲歌
1982
リトグラフ
TGL
1118×1549mm
エディション:52
印刷番号:RTP

14

エル・ネグロ
1983
(ラファエル・アルベルティの詩によるリトグラフ17点の詩画集)
リトグラフ、シナ・アップリケ、オフセット
TGL
432×422×57mm
エディション:51
印刷番号:5/51

15

エレジー・ブラック・ブラック
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×959mm
エディション:98
印刷番号:RTP

16

スペインの黒い壁
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×959mm
エディション:98
印刷番号:RTP

17

静寂の黒
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×654mm
エディション:98
印刷番号:RTP

18

純化した黒
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×959mm
エディション:98
印刷番号:RTP

19

出口のない黒
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×959mm
エディション:98
印刷番号:RTP

20

ジブシーの呪文
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ、シナ・アップリケ
TGL、モリキ(手漉き和紙)
381×381mm
エディション:98
印刷番号:RTP

21

浄められた黒を通してあらわれるもの
(エル・ネグロより)
1983
リトグラフ
TGL
381×959mm
エディション:98
印刷番号:RTP

22

オン・ステージ
1983
リトグラフ
TGL
381×381mm
エディション:50
印刷番号:RTP

23
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ I
1984
リトグラフ、カラージュ
TGL、アルシュ・カヴァー
1181×816mm
エディション:70
印刷番号:RTP

24
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ II
1984
リトグラフ、カラージュ
TGL
1156×737mm
エディション:70
印刷番号:RTP

25
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ III
1984
リトグラフ、カラージュ
アルシュ・カヴァー、TGL
1219×781mm
エディション:70
印刷番号:RTP

26
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ IV
1984
リトグラフ、カラージュ
TGL、ジャーマン・エッチング
1181×815mm
エディション:68
印刷番号:RTP

27
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ V
1984
リトグラフ、カラージュ
アルシュ・カヴァー、TGL
1168×800mm
エディション:60
印刷番号:3/60

28
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VI
1984
リトグラフ、カラージュ
アルシュ・カヴァー、TGL
1168×800mm
エディション:60
印刷番号:RTP

29
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VII
1984
リトグラフ、カラージュ
アルシュ・カヴァー、ジャーマン・エッチング、TGL、ザーン
1340×914mm
エディション:68
印刷番号:RTP

30
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ VIII
1984
リトグラフ、カラージュ
アルシュ・カヴァー、ジャーマン・エッチング
1270×546mm
エディション:69
印刷番号:RTP

31
アメリカーラ・フランス・バリエーションズ IX
1984
リトグラフ、カラージュ
ペムボカ、アルシュ・カヴァー
724×552mm
エディション:60
印刷番号:RTP

32
水のふち
1984
リトグラフ、レリーフ、エンボス、カラージュ
TGL、ジャーマン・エッチング
838×673mm
エディション:62
印刷番号:RTP

33
翼の上
1984
リトグラフ、エンボス、カラージュ
アルシュ・カヴァー、ジャーマン・エッチング
1187×775mm
エディション:70
印刷番号:RTP

34
赤の赤的性質
1985
リトグラフ、スクリーンプリント、カラージュ
アルシュ・カヴァー、リーヴスBFK、モリキ(手漉き和紙)
610×406mm
エディション:100
印刷番号:RTP

35
赤の赤的性質 第1ステート
1985
リトグラフ、スクリーンプリント、カラージュ
アルシュ・カヴァー、リーヴスBFK、モリキ(手漉き和紙)
610×406mm
エディション:10
印刷番号:1/10

36
黒のさう音
1985
リトグラフ
アルシュ・カヴァー
965×743mm
エディション:65
印刷番号:RTP

37
ブルー・エレジー
1987
レリーフ、リトグラフ
TGL、手彩色
1054×1467mm
エディション:30
印刷番号:RTP

38
エレジーの習作 I
1989
リトグラフ
TGL
997×1549mm
エディション:50
印刷番号:BAT

39
マスク(インクマル・ペイルマンのために)
1989
リトグラフ
TGL、手彩色
1334×1067mm
エディション:62
印刷番号:RTP

40
三つの形
1989
リトグラフ、レリーフ
サマーセット
1403×1016mm
エディション:80
印刷番号:OK

41
波
1989
リトグラフ
サマーセット
1041×1435mm
エディション:92
印刷番号:RTP

42
黒い聖堂
1991
リトグラフ
TGL、手彩色
1702×1194mm
エディション:40
印刷番号:RTP

43
燃えるエレジー
1991
リトグラフ、手彩色
TGL、手彩色
1334×1607mm
エディション:36
印刷番号:RTP

44
デロス
1991
リトグラフ
TGL、手彩色
1080×756mm
エディション:40
印刷番号:RTP

45
地中海の光
1991
リトグラフ
TGL、手彩色
832×1937mm
エディション:40
印刷番号:RTP

一瞬の刻印 ロバート・マザウェル展

1995年11月1日発行

企画・編集・発行
現代グラフィックアートセンター
〒962-07 福島県須賀川市塩田宮田1
Phone: 0248-79-4811

制作
株式会社 トランスアート
大日本クリエイティブアーツ株式会社

デザイン監修
田中一光

印刷・製本
大日本印刷株式会社

The Prints of Robert Motherwell

Date of Issue
November 1, 1995

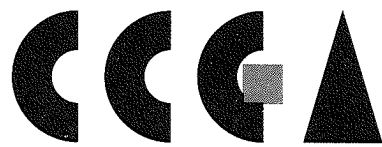
Publisher
Center for Contemporary Graphic Art
and Tyler Graphics Archive Collection
Miyata 1, Shiota, Sukagawa-shi, Fukushima,
962-07 Japan
Phone: 0248-79-4811

Planning & Production
TransArt Inc.
Dai Nippon Creative Arts, Inc.

Design Advisor
Ikko Tanaka

Printing & Binding
Dai Nippon Printing Co., Ltd.

© CCGA 1995
Printed in Japan



現代グラフィックアートセンター
Center for Contemporary Graphic Art
and Tyler Graphics Archive Collection