

The propagation and the evaluation of American Abstract expressionism

立入正之

文化政策学部 芸術文化学科

Masayuki TACHIIRI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

第2次世界大戦直後の、アメリカ美術は、2つの点で注目すべきである。第一に、世界の主要大国のひとつとなったアメリカで誕生し、発展した美術であること、第二に、伝統的なヨーロッパ美術とはまったく異なる、新しい前衛美術となったことである。その中でも特に、アメリカ抽象表現主義が美術批評との関わりにより、市場規模を拡大していった過程は重要である。本稿では美術市場を中心に、このアメリカ抽象表現主義に注目する。政治経済的、文化的な面を考慮しながら、この一派とその意義の再評価として、受容の経過を検証したい。

The American art immediately after the World War II is noteworthy for two aspects. Firstly it emerged in America one of the major power in the post war world and gained international acclaim, secondly it turned out to be an avant-garde art movement totally unique unrelavant to the tradition of European art. Abstract expressionism increased its market share as a result of its prominent relationship with certain art critics. The focus here is on the position of American Abstract expressionism in the art market. This report explores its process of propagation by looking at its political, economic and cultural impact and thus reassessing the movement of American Abstract expressionism.

はじめに

第2次世界大戦直後のアメリカ美術は2つの点で注目される。まずは世界の主要大国のひとつとなった国で発展した美術であること、次に、それまでのヨーロッパ美術の伝統を踏襲したモダニズムとはその様式と主題がまったく異なった、新しい前衛アメリカ美術を生み出したことである。その中でも特に、アメリカ抽象表現主義（以下、抽象表現主義）がいかにして批評との関わりにより広まり、抽象表現主義に対する批評が政治的、経済的そして文化的な特質を特にアメリカを中心とした自由主義国家における民主主義と同質のものに見なしたかである。もちろんそれは個人主義や国家勢力、さらに戦後トルーマン時代の自由主義思想の台頭や東西冷戦への反発などにも起因するだろう。本稿ではそのアートマーケットを中心にこのアメリカ抽象表現主義に注目し、政治経済的、文化的な面を考慮しながら、この一派とその意義の再評価として、受容の経過を検証したい。

これまでは、抽象表現主義絵画に対するグリーンバーグやローゼンバーグなどの批評活動と、同作品の美術市場における受容つまり評価はほぼ同時並行的であったとの見解が一般的である。しかし本稿では「抽象表現主義の美術作品がアートマーケットで一定の評価を得て受け入れられるまでには相当の時間を要した」との前提に立ち、「抽象表現主義の商業的成功の兆しは1940年代終わりからであり、本当の成功は50年代後半である」という検証をしたい。

抽象表現主義時代の作品は出現より現在までの50年以上に渡り、世界中のアートマーケットでの成功をおさめ、プライス・リーダー的な役割を果たしているが、抽象表現主義の作品を美術品を購入できる経済的余裕のある世間一般のほとんどのひとが自発的に購入するようになったのは、

1950年代半ば過ぎであった、というのが筆者の論点である。つまり従来の認識よりも10年ほど遅いことになる。

1. 好況

批評活動と市場での成功が同時であったという認識は「抽象表現主義の芸術家は1940年代半ばには制作活動および作品売却により得た収入において経済的成功を得た」といったことを述べたこれまでのさまざまな情報と記録に基づくものであろうと思われる。アメリカ合衆国は1940年代初頭から半ばまでは、高レベルでの経済的流動性を伴った、非常な戦後好景気の時代であった。1942年から1946年までの間にアメリカのGNPは66%も上昇し、株式は店頭公示価格で80%も上昇している。また個人所得レベルでも全人口のほとんどの階層で2倍になり、1942年の所得税の大幅な増税にもかかわらず、個人が自由に使える金額に非常に大きかった。¹ この高レベルの経済的流動性は、1929年からの大恐慌と戦争による物資の不足の時代が続いたことへの反動として、耐久消費財と奢侈品などに対するアメリカ国民の欲求から生まれたものであり、そして1940年代半ばに贅沢品の消費において劇的にも言える増加を見ることができるのである（ただし第2次産業が依然として戦時体制下に置かれていたため、耐久消費財はこの時点でもまだ入手困難であった）。

この消費活動はアートマーケットにも反映された。1943年にオークション・ハウス、パーカ・バーネット Parke-Bernetは、前シーズンの総売上高が615万ドルであり（1940年は250万ドル）、1946年までは年間の総売上高は600万から650万ドルの間を維持するであろうと報告した。² また1943年は、ニューヨーク、マンハッタン57丁目に画廊を構える画商のうち、作品の売上で

毎年多大な利益を生み続けているものが、収益の報告をするといった一種のブームが起こった。それらのほとんどは、1940年よりも300%以上増加の経常利益を報告している。³ さらにこの時代は、現代芸術を中流階級をも含めたより広く新しい階層の人々にも受容してもらおうという動きが、特に美術関係記事を扱ったマスメディアの側から発せられた時代でもあった。1930年代のFAP（連邦美術計画）を含んだニューディール連邦政策の奨励でもあったが、新しい階層の人々は、抽象表現主義の美術作品や芸術家を、アメリカ独自の最初の大規模美術運動そして知的職業として、伝統的なヨーロッパ美術と同等に認める意識があるだろうと考えられていた。ニューヨーク近代美術館などに代表される美術機関は、現代芸術は一般的になり、抽象表現美術の全く新しい感情表出的表現に対する偏見はほぼ克服されたと考えた。この点については美術館の入館者数の大幅な増加が根拠となるが、一例として、ニューヨーク近代美術館の場合、入館者数は1936年の20万9千人から1940年には58万5千人に増加している。⁴ フォーヴィスムやシュルレアリスムをはじめとした、アメリカに紹介されたヨーロッパ芸術に触れたこれらの人々の中には、美術作品購入はもはや大富豪個人に限られたものではなく、1940年と41年の連邦政府後援の「アート・ウィークス」などの国民催事や、商業画廊やデパートで開催される不定期の美術品即売会などでも可能であると考えるものも出てきた。⁵

2. 価格上昇

1943年から1947年までの間には、バジオテス、ホフマン、マザウエル、ポロックなど将来の抽象表現主義の芸術家たちは、ペギー・グッゲンハイム今世紀美術ギャラリーにおいて最初の展覧会を開く機会を得たが、彼らの売り出し時期が戦中戦後の好景気の時期と完全に重なったために作品には高価格が付けられ、彼らにとっては非常に好運とも言えた。

当時のアメリカ国民の平均年収は2800ドルであったが、これと比較しても主要な現代美術作家たちの作品に付けられた価格は非常に高いものであった。⁶ 一例を挙げると、ピカソは平均で5000ドル、モディリアニやスーチンなどのエコール・ド・パリの画家たちでは一般的に1000ドルから5000ドル、一方、クニヨシ（国吉康雄）などの画家として地位を築いていた在米作家の作品の価格は、大作においては3000ドルほどになった。これらのデータは全て1945年前後のことである。その理由のひとつに前抽象表現主義（1940年前後の約10年間、抽象表現主義の原型proto-Abstract Expressionism）の画家たちにとって前出の今世紀美術ギャラリーなどの会場で展示する機会を得たといった別の意味での優位点があったのである。つまり、ニューヨークの最も有名なギャラリーでヨーロッパの主要な現代作家と作品を並べて展示されたことが、何らかの形でアメリカの作家の作品の価格および売上に有利に作用したことは想像に難くはない。実際に、アメリカの作家の作品の平均価格は50ドルから750ドルにまで上昇しており、彼らの作品に付けられたこの価格は、現代美術を購入する意志があると見なされていた人々を含む世間一

般の人々の予測をはるかに超えていたのである。ほぼ同時期に、ジャック・ルヴァインはマンハッタンのダウタウン・ギャラリーで100ドルから500ドルの値段を付けている。一方ステュアート・デーヴィスは当時、大作でさえ平均で500ドルから700ドルしか得ることができなかったが、彼の作品の価格はその後2年間で約2倍の1000ドルから1500ドルになっている。⁷

3. 希望価格

ところが今世紀美術ギャラリーにおける前抽象表現主義の作品の売上に関して数字をより細かく調査すると、以下のようなことが明確になる。作品が売れるまでの在庫期間が長く、しかも画家たちが自らの作品に付けた希望価格に近い金額で売れた例はほとんどなかったということである。

1943年のポロックの最初の展示会では、《シーウルフ Sea Wolf》が400ドルで売れたが、これが売れた唯一の作品であり、ポロックがグッゲンハイムと契約している1943年から47年の間、彼の作品の売上総額は契約料よりも少なかった。バジオテスの作品の売上総額は彼の1944年の展示会の後、2、3年の間に1430ドル近くなった。しかしロスコーの3つの作品は1945年の彼の展示会の後に売れたが、合計で265ドルにしかならなかった。1947年以前に1点につきポロックに支払われた最高価格は、1945年の740ドルであった。一方バジオテスの場合は、1点の最高は1946年の275ドル、マザウエルは1944年の225ドル、ロスコーは1946年の120ドルであった。⁸ このような状況において、今世紀美術ギャラリーは当時の現代美術全体の市場状況と何ら違いはない。なぜなら美術館の入館者数の増加や1940年代半ばの年間美術作品総売上の高い数値にもかかわらず、マンハッタン57丁目の画廊の利益全体に占める前抽象表現主義の作品の売上はわずか15%に満たなかったのである。⁹

しかしベティー・パーソンズBetty Parsons、サムエル・コーツSamuel Kootz、チャールズ・イーガンCharles Egan等、大戦直後の時代に前衛アメリカ美術を扱う新しい画廊が続々と開廊したために、抽象表現主義の画家たちはより多くかつ幅広い展示の機会を与えられ、同時に美術批評記事等でも度々取りあげられ、そしてさらには美術館からの注目を集めるようになった。そのまったく同時期に、彼らの作品の希望価格が徐々に上昇し始めた。サムエル・コーツ・ギャラリーでは、1946年から1948年の間の画廊に属する抽象表現主義者（バジオテス、ホフマン、マザウエル）の作品の標準価格帯は100ドルから950ドルであった。¹⁰ ベティー・パーソンズ・ギャラリーでは1950年までに、ポロックの作品の価格が250ドルから3000ドルまで上昇し、一方ロスコーの作品も1947年に75ドルから400ドルであったものが、1951年には600ドルから3000ドルまで上昇した。¹¹

このような作品価格の上昇ということは、1940年代終わりには抽象表現主義者たちが商業的成功をおさめていたことを示すように見えるかも知れない。なぜなら価格上昇はコレクター側からの、抽象表現主義の画家たちの作品に対する需要つまり評価を示しているからである。以上のことのみで判断してしまえば、「アメリカ抽象表現主義の受

容と評価」はこれまでに一般的に広く考えられていたものと同じ結論となろう。

4. 不況

しかし、そのような結論を出す前に以下の2つの大きな事実を見逃すことはできない。

ひとつ目は、戦後の時代に美術品の価格は概ねインフレ傾向にあったということである。このインフレは一般経済の影響を受けているが、戦時経済の再調整とそれに伴う戦後3年間の好況により、アメリカ合衆国内における国民の平均生活費は60%も上昇しているのである。美術作品の価格もそれに伴った。アメリカの画家に関しては、クニヨシの大作の実売価格が6000ドルまで上昇しているほか、ステュアート・デーヴィスの大作が1000ドルから4500ドルまで上昇している。しかしその一方で、エコール・ド・パリの主要な画家たちの作品は、15000ドル近くまで上昇しているのである。

2つ目は、抽象表現主義の作品の価格上昇を考える際に「希望価格」と「実売価格」の差がほとんど考慮されていなかったということである。実際にはこれらの2つは全く異なるものであり、特に新進の芸術家の場合はその差が大きい。実例として、ポロックは1947年から1951年の間にパーソンズ・ギャラリーと契約したが、ひとつの作品についての平均収入は900ドルほどであった。高額なものは1948年の《Number 5》の5000ドル、さらに同年の《Number 1》の2350ドルくらいである。¹² ほぼ同時期のロスコーにおける最高額は、1951年に売れた《Number 10》(1950年)の1250ドルであった。¹³

過度のインフレによる価格変動によってヨーロッパ絵画を含めたアートマーケット全体が1946年頃から不況になり(1948年にピークに達する)、オークションの年間総売上高が600万ドル以下まで落ちてしまったことは、インフレと希望価格、そして不況による購買の低下という悪循環を証明しているかのようである。しかし実際の価格下落は、予想以上に進行していたインフレのため、はるかに深刻であった。45年前後には自らの高利益をまるで競うかのように公表した、ダウタウン・ギャラリーのエディス・ハルパートやベティー・パーソンズなどの画商たちは当時の数年間の取引高の伸びの悪化を懸念している。¹⁴ 同様に他のギャラリーも経営状態は急速に悪化していった。例えば、コーツ・ギャラリーは専属契約を結んでいる画家たちからの委託額が総売上高を大幅に上回ったことに起因する損益決算により、1948年に閉廊している。¹⁵ 当時のアートマーケットの不活性は、不安定であった一般経済状況の一部として見て取れるであろう。

そして、アートマーケットの将来に対して悲観的な見方が広まった。経済不況にしろ現代美術市場にしろ事態の著しい進展はなく、この状態は朝鮮戦争(1951~53)まで続いた。この戦争中に景気は一時的に回復に向かったが、1954年の戦争直後の上昇経済は、1946年の第2次世界大戦終結後に見られたインフレをもたらすことはなかった。つまり上昇規模は小さかったのである。その代わりに、その後数十年間、戦後景気などの突発的、一時的な要因ではなく、確証取引による短い好景気と順次後退が緩やかに繰り返

返される安定経済の基盤ができたのである。この経済情勢の変化、さらにその変化がもたらした経済的保証への信頼は、アートマーケットにおいても極めて大きな効果をもたらした、そしてそれは戦後アメリカ絵画、つまりは抽象表現主義作品の取引においてとりわけ顕著となったのである。

5. 受容

抽象表現主義のアートマーケットにおける受容の最初の兆候は、1956年のポロックの死後すぐに現れた。1950年代半ばまで、主要なヨーロッパの芸術家たちや既に評価が確定したアメリカの芸術家たちの作品が、現代美術市場のほとんどを占めていた。1955年にはマティスなど当代絵画の著名画家の作品は約75000ドルの価格で売られており、エコール・ド・パリの主要な画家たちの売買価格も45000ドルほどであった。また、カンディンスキー、クレー、レジェなどの作品は8000ドルから10000ドルの価格で売られていた。一方、同年にステュアート・デーヴィスは大作でさえ7500ドルの希望価格を付けるのがせいぜいで、ベン・シャーンは画廊の欠員待機者リストの中に3500ドルで名前があるだけだった。他方、クニヨシやホッパーなどの安定画家は4500ドルから7500ドルの価格帯で活発に取り引きされた。1955年の時点で、1作品につき5000ドル以上を得た経歴がある抽象表現主義の画家はポロックのみで、以下の通りである。1954年に《One》(1950年、Number 31)で得た6000ドル、そして1955年に《Blue Poles》(1952年、Number 11)で得た8000ドルである。¹⁶

概してこの時点までの個々の抽象表現主義者の作品の価格は最高でも2000ドルから3000ドル程度であった。

しかし1957年にポロックの《秋のリズム Autumn Rhythm》をメトロポリタン美術館が30000ドルで購入したことから状況が変化する。しかも本作品は、画家の生前にニューヨーク近代美術館が躊躇しながらも8000ドルで購入したものである。¹⁷ この購入はその後の抽象表現主義マーケットにとって極めて重要な先例となった。なぜなら主要な美術館がヨーロッパの巨匠たちの作品に支払われる金額と同等もしくはそれ以上の額を、抽象表現主義の絵画に費やした最初の例だからである。このポロックの金額には彼の突然の死が影響しているだろうから、その結果を他の抽象表現主義の画家の作品に対して直接には適用できないが、この取引がその後数年の間に他の抽象表現主義の画家の作品の価格上昇をもたらしたことは否定できないだろう。1953年にデ・クーニングの大作の価格は2000ドルから2500ドルで推移していたものが、1956年には7500ドルから8500ドルに上昇し、さらに1959年までにはさらにその2倍近くの14000ドルから16000ドルまでになった。¹⁸ 1956年から1958年までの間に、ロスコーの最高価格は5000ドル代まで上がり、ホフマンは7500ドル、バジオテスは3500ドルまで上昇した。この実売価格の上昇には、1956年以後多くの抽象表現主義の画家自らが展示即売の個展を企画したことも影響しただろう。その結果売上高が大幅に増加したと言えよう。このような展示会はこれ以前にはまったく行われなかった。

さらに第2次大戦以降、とりわけ1950年代半ば以降アートマーケットにおいて抽象表現主義の画家たちが商業的に成功したのかという疑問を解く手がかりが、これまで見てきた経済状況以外にも見出される。

1章で見たように、1940年代初めから半ばにかけて新しい需要層になり得るだろうとアートマーケット側が期待したのは、現代美術特にアメリカの現代美術市場に対して好意的もしくは将来性を感じていると見なされていた新しい浮遊改装の人々であった。彼らはアメリカ国民の中でも上位1%以内の高額所得者であるが（1940年代後半に最低でも10000ドル以上¹⁹）であるが、まだ評価の定まっていなかった芸術作品を購入する余裕があると考えられていた。

このようにして、以上のような受容がごく一部の富豪だけでなく、より広範囲の富裕層にまで拡大されたのである。ただしこの状況は第2次大戦後の経済混乱によって一時的に悪化してしまう。1944年の時点で見られたような高収入に起因する購買力が回復したのは、1954年の大幅な減税政策以降であり、本格的な回復は1956年のことである。

6. 多様化

さらにより意義深いことは、芸術作品の購入に対する富裕層の意識が変化もしくは多様化したことであろう。それは前衛芸術を広めようというアートマーケットの期待に応えるかのように変化したのである。1940年代半ば頃まで、芸術作品は投資の対象ではなく、純粋に鑑賞もしくは装飾目的で購入されていたため、アートマーケット自体もそれほど活発ではなく、規模も小さかった。しかしこれまで述べた経緯の中で、アメリカの富豪たちは芸術作品を投資の対象として考えるようになったのである。長年の間、アメリカではヨーロッパの有名現代作家の作品購入をおこなっていた、ほんのわずかな大富豪の収集家たちだけが、芸術に対して巨額の金を費やしていたにすぎなかったが、1950年代半ば頃から収集家の階層が徐々に拡大したのである。もちろん芸術作品の美的価値を追求かつ理解し、純粋に鑑賞目的で購入する人々も多かったことも事実であるが、その一方で新たな入手目的が生じたのである。

さらに重要なことに、世代的要因がある。昔からの伝統的な収集家は自分たちとほぼ同年輩かもしくは上の世代の芸術家の作品を収集する傾向が概ねだった。1930年代から40年代初頭に、オーソドックスなヨーロッパの現代画

家たちの作品を集めていた年長の収集家たちの中で、新しいアメリカ美術収集に転向するような収集家はほとんどいなかったといわれる。1950年代半ばになって、やっとより若い世代の収集家たちがその経済的余裕も手伝い、抽象表現主義の作品を購入できるようになったということも理由として考えられるだろう。

企業家に代表される新しい世代の富裕層がアメリカ抽象表現主義の重要性を理解するようになったことで、アートマーケット自体もその将来性に対する不安を解消しつつあった。それと同時に、1950年代初頭から半ばまでには、アメリカ美術それ自体を集めることに関心を持った企業家たちが、抽象表現主義以前のまたは多少保守的ではあるが、それ以前の19世紀のヨーロッパ絵画の影響を受けたアメリカの美術作品などを集めることに関心を持った起業家たちが生まれ始めた。そして美的趣味の変化と相まって、収集に対する関心とそこに使える金銭的余裕の両方が生まれたことで、1950年代半ばから新しいアメリカ美術の作品が徐々に購入されるようになった。つまりこの段階で抽象表現主義以前の作品はやっと商業的な成功の兆しを見せたのである。

おわりに

抽象表現主義の作品がアートマーケットで受容されるための条件として、最後まで残った問題は、ヨーロッパ現代絵画と比較した際に、それらと同等の金額を支払うことへの合理性を収集家たちに理解させることだった。アートマーケット側は新しいアメリカ絵画の価値、つまり美的価値を同時に金銭的価値もあることを収集家に示し、彼らを納得させねばならなかったのである。

その抽象表現主義の作品の美的価値および金銭的価値を一般の人々に示すための最も有効な活動は、主要美術館での展覧会と、その美術館による作品購入であった。これは大半の美術館が商業目的ではなくかつ富裕層に限定されずに広く一般に公開されていたため、作品の価値付けという点でより多くの人々に対して影響を与えることができたのである。

これまで見たように、抽象表現主義はアメリカの社会とアメリカ人の気質が密接に関連づけられているということ、多様化した新世代の人々に対して力強くアピールしたのである。またアートマーケットが目的として抽象表現主義の作品が市場で認知され受容されるまでは数年を要

¹ 戦後経済に関する情報は以下に基づく：

Lester Chandler, *Inflation in the United States 1940-1948* (New York: Da Capo Press, Inc., 1976); Joseph P. Crockett, *The Federal Tax System in the United States* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1955); Herman P. Miller, *Income of the American People* (New York: Wiley, 1955); Harold G. Vatter, *The United States Economy in the 1950s* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

² "Report on Auction Season," *Art News* XLIII, 10: 21; "Fifty-Seventh Street—a tight bottleneck for art..." *Fortune* (September 1946): 145.

³ A.B. Louchheim, "Who Buys What in the Picture Boom," *Art News* XLIII, 9: 12-14, 23, 24; Louchheim, "Second Season of the Picture Boom," *Art News* XLIV, 10: 9-11, 26.

⁴ D. MacDonald, "Profits—Auction on West Fifty-Third Street—II," *The New Yorker* (12/19/53): 39, 42.

⁵ "Week of Weeks," *Time* (9/12/40): 59; "Art Week Commentary," *Magazine of Art* 34, 1: 42, 50-60; "Art Week II," *Magazine of Art* 34, 10: 534-535; *American Art Annual* XXXV (1938-1941): 17-18; Eugenia L. Whitridge, "Trend in the Selling of Art," *College Art Journal* III, 2: 58-64.

⁶ I. Miller, p. 111.

し、結果として表れたのが1950年代後半のことなのである。さらに朝鮮戦争後すぐの経済状況の変化と、戦争景気によってもたらされたアメリカの経済的成功も重要な要因となったのである。

そしてこれらいくつもの要因が相互に作用し、経済効果を生み出したその後、まさにその直後に、アメリカ抽象表現主義はそのアートマーケットにおける商業的成功を達成することができたのである。これが「アメリカ抽象表現主義の受容と評価」における筆者の結論である。

⁷ 本稿における作品価格は以下に基づく：

Prices quoted in this article for European painters are from a variety of sources, including contemporary art periodicals, published auction prices, and various gallery and collectors' papers held by the Archives of American Art. Prices quoted for artists belonging to the Downtown Gallery were obtained from the Downtown Gallery Papers, microfilm rolls ND1-ND71, and unfiled correspondence, Archives of American Art, Washington, D.C.

⁸ これらの数値は以下に基づく：

The annual balance sheets of Art of This Century, 1942-1946. Archives of American Art, Washington, D.C.

⁹ *Fortune*, p.148.

¹⁰ Samuel Kootz Gallery Papers, microfilm rolls 1318-1321, Archives of American Art; Kootz to Alfred H. Barr Jr. January 17, 1949, Museum of Modern Art Archives, New York.

¹¹ ポロック、ロスコーの記録に関しては以下に基づく：

Betty Parsons Gallery Papers, microfilm rolls N68-62 to N68-74.

¹² B.H. フリードマンは *Lavender Mist* (Number 1, 1950) は1950年の展示会において1500ドルで売却されたと述べているが、その記録はベティ・パーソンズ・ギャラリー報には掲載されていない。

Barbara Harper Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: McGraw-Hill, 1972

¹³ Betty Parsons Gallery Papers.

¹⁴ E. ハルパートのシカゴ (11/9/48) およびボストン (日付不明) での講演に基づく：

Edith Gregor Halpert Papers, microfilm roll 1983, Archives of American Art; Betty Parsons to F.C. Bartlett, October 10, 1947, and in typescript, November 30, 1965, Betty Parsons Gallery Papers.

¹⁵ L. Levine, "The Spring of '55", *Arts Magazine* (April 1947): 34; Rosalind Bengelsdorf Browne, Browneと画商Samuel Kootzの関係に関するモノローグ, 日付不明, Archives of American Art, Washington, D.C.蔵。

15. L. Levine, "The Spring of '55", *Art Magazine* (April 1947): 34; Rosalind Bengelsdorf Browne, tape-recorded monologue on the relationship between Byron Browne and dealer Samuel Kootz, n.d., Archives of American Art, Washington, D.C.

¹⁶ Sydney Janis interviewed by Paul Cummings, March 21-September 9, 1972, Archives of American Art; Friedman, pp.198-199.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ I. Miller, pp.16-26; Edith Gregor Halpert, "Function of a Dealer," *College Art Journal* (Fall 1949): 56.

