



マーク・ロスコのマルチフォーム作品にみる画面構成

芦田, 彩葵

(Citation)

美術史論集, 19:77-98

(Issue Date)

2019-02-22

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/E0041798>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041798>



マーク・ロスコのマルチフォーム作品にみる画面構成

《キーワード》 抽象表現主義 クリフォード・スタイル

芦田彩葵

はじめに

二十世紀アメリカ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ (Mark Rothko 一九〇三—七〇) のマルチフォーム時代の絵画群 (図1) は、これまでロスコ様式^②と呼ばれるロスコの代表的作風 (図2) へと展開するに至る半具象から抽象表現への過渡期の様式として論じられることが多く、この時期に培われた様式がロスコの画面構成において重要な役割を果たしていることが見過ごされがちであった。先行研究においては、主にロスコの色遣いや描写について考察されてきたが、この時期のロスコの画面構成が構造的な分析によって形成されたこと、その表現がロスコの作品に絵画的強度を与えたことについて指摘されてこなかった。

この時期に展開された色彩の組み合わせ方がロスコ様式においても多用され、またその時期に確立した画面構成によって絵画的強度をロスコが獲得したことについて検証したい。加えて、当時からの構図の模索において、絵画を規定する矩形というフォルムそのもの

のにロスコが強い関心を持っていたことについても考察したい。

上記のことを検証するにあたり、本論では先行研究を踏まえつつ、ロスコの芸術観と様式の関係について確認し、ロスコが重要視した造形性と触知性の観点からマルチフォーム作品の様式を詳察する。その上で、ロスコが影響を受けた画家たちとの受容関係、また当時深い親交があり色面抽象の画家として共に取り上げられたクリフォード・スタイル (Clifford Still 一九〇四—一九八〇) と Barnett Newman (一九〇五—一九七〇) との作品における比較検討、当時のロスコのステートメントに加え、同時代の美術動向や批評を検証しながらマルチフォーム時代の表現様式の特質について考察していく。

一、先行研究および問題の所在

ロスコ作品の様式変遷は、具象絵画時代 (一九二四—三九)、神話主題時代 (一九三九—四三)、シュルレアリスム時代 (一九四三

―四六)、マルチフォーム時代(一九四六―四九)、ロスコ様式時代(一九四九―七〇)と大別できる。マルチフォーム時代の絵画は一九四六年から始まり、四年足らずの期間に約一五〇点の油彩画が制作された。これらは、半具象絵画のシュルレアリスム時代から完全な抽象絵画となるロスコ様式時代への過渡期となる作品で、半具象的な描写が姿を消し、色と形のみによる表現となっている。使用するメデイウムもシュルレアリスム作品では即興的に描ける紙に水彩が多かったが、マルチフォーム作品ではカンヴァスに油彩で描いたものが大半となる。またサイズが大型化し、それまでの象徴的な作品名が消え、番号のみのタイトルになるなど表現様式としては大きな変化がある重要な時期である。

先行研究としては、アナ・チェイヴのマルチフォーム作品のイメージの源泉を宗教画から読み取ろうとしたもの、バーニス・ローズのピエール・ボナールの光と色彩表現の受容を指摘したもの、カタログ・レゾネ編著者であるデイヴィッド・アンファムのユダヤ教からの着想やロスコの一九三〇年代の人物画との関連性から作品分析しようとしたもの、ドリー・アシウトンのマティスの《赤い部屋》の色彩受容を指摘したもの、ハリー・クーパーのスクラッチなど描写技法の検証から新たな表現を考察したものなどが挙げられる。しかしながら、これらの先行研究では、マルチフォーム時代がロスコが目指した絵画表現へと展開する重要な転換期であったにもかかわらず、作品全体を通しての造形性の追究や、画面構成がロスコの作品に構築性と強度を与えている点については指摘されてこなかった。

マルチフォーム作品を考察するにあたり、まずはマルチフォームの成立背景について、ロスコの芸術観と様式の展開を中心にみていく。

二、ロスコの芸術観

ロスコは、一九四〇年代始めに執筆したとされる自らの芸術論「芸術家のリアリティ」の中で、絵画がもつ造形性と触知性について繰り返し述べ、本書の目的は絵画がもつ造形的諸要素を記すことだとしている^⑧。ロスコは造形性について、「『造形的』という語は、一般に、可塑的、つまり自由に形を変えられる物質に用いられる。この概念を絵画にあてはめる場合」と前置きをし、「空間内を前後に動く事物の感覚によって私たちにもたらされるリアリティの感覚である」と説く。そして、一種のリズムミカルな運動の効果を絵画も生み出していることから、「絵画とは前進と後退を引き起こすことでリアリティを獲得しようとする過程であり、だからこそ造形的という語は、絵画にも彫刻にも適用されるのである」と述べている^⑨。さらに、「造形性とは絵画において、ある種の運動の感覚がいかに提示されているのかを示すものである。この運動は、実際に身体によって誘発されることもあるし、私たちが後ろに下がったり前に動いたりする時、ものはどのように見えるのかについての自身の記憶に頼ること得られることもある」と記し、「絵画においては、キャンパスの中へと向かう運動の感覚と、キャンパスの表面のその奥にある絵画空間から外へと向かう運動の感覚の両方によって造形性が獲得されてい

る」^⑩と強調する。これらの記述から、ロスコが、絵画空間において外への働きかけも含めた、前進と後退の運動性がリズムミカルに発生することを重視し、それこそが絵画の造形性だと意図していることがわかる。この画面における前進と後退の感覚や空間との関係性、表面性に対する考え方には、当時の抽象表現主義の多くの画家たちが傾倒したホフマンの絵画理論「ブッシュ・アンド・ブル」からの影響を指摘できる。

ロスコが『芸術家のリアリティー』の草案を書き始めた時期は、様式的には、神話主題の時代であった。その頃にロスコの芸術観は大きく形成され、一九四三年には、「悲劇的で時を超えた主題こそが決定的である」^⑪と述べている。ロスコはそれまで、窓や扉といった建築的モチーフに極端に引き伸ばされた人物が配された現実世界を描いてきたが、一九三九年頃から神話を題材にした神話主題の時代に入ると、水平の層が強調された半具象絵画を描き始める(図3)。画面では、左右正面を見つめる登場人物たちの視線の動きによって、中心から外側に広がっていくかのような運動性が生じている。中央の赤い層はレリーフが彫られたような石棺を思わせ、この時代の作品では、ギリシア建築を想起させる列柱や扉といった建築的モチーフが多用されている。この人物の上半身を貫くかのように配置された赤い帯は、観る側の身体性を強く刺激する触知性を持ち、この水平の帯から突き出た垂れ下がる足の表現からは垂直性が感じられる。これらの表現から、ロスコが、視線の動き、水平性と垂直性、触知性を考慮しながら、作品に運動性と堅固な物質感を与えよ

うとしていたことが指摘できる。

シュルレアリスム時代になると具象的なモチーフ、なかでも建築的要素が姿を消し、オートマティスムの線描と澄んだ色彩が現われる。画面では、二、三の水平の層にトーテム・ポールのような縦長の垂直の形態が描かれている(図4)。また旋回する渦巻きや触覚のような描写は動的で生命が内包するエネルギーを感じさせる。この頃、それまでの油彩に対して素早く描ける水彩を多用し始め、色彩の塗布において繊細な手業の跡としての筆触が看取できる。このように神話主題とシュルレアリスムの時代は、水平性と垂直性による画面構成、画面内での運動性を確認することができる。その点においては、ロスコが意図する絵画の造形性と触知性への取り組みが読み取れるが、色彩による前進と後退についての表現がまだ弱く、作品の主題が説明的であることから、様式の発展というよりもロスコの芸術観の形成の過程がより作品に反映されているといえる。神話主題、シュルレアリスムの時代の作品によってロスコの芸術観が表現としての具体性を帯びていくなかで、ロスコの目指す造形性と触知性が次のマルチフォームの時代でどのように表出されるのかを考察する。

三、マルチフォーム作品の画面構成

一九四六年のマルチフォームの時代に入ると、線描が消え、色のマッスによる構成となる(図5)。当初は、ロスコ様式の特徴とな

る層状の矩形ではなく、縦長の色斑が浮遊していた。この傾向については、スタイルの影響があったことが確認できるが、スタイルとの関係については次章で考察していく。その後は、大きな色の塊を作りその周囲に小さなマッサやストロークを配してみたり(図6)、画面中央に様々な色のマッサを配置し図と地の関係を作ってみたり(図7)、水平に色のマッサを並べたり、垂直に鮮やかな色彩の縦長のマッサを描いてみたりするなど、色のマッサの配置や形態、大きさについて実験を繰り返している。色彩については淡い色合いでまとめたもの、同系色による構成、色相対比を用いたものがある。《無題》(一九四七、no.354)¹³(図8)では色彩の鮮やかな縦長で細めのマッサを垂直に配置し、幅広で淡いマッサを水平に配置している。やがて横長のマッサも表れ、一九四八年には画面内は縦長と横長のマッサが画面の隅から隅まで縦横に配されるカオス状態へと至り、地と図の構図がないオールオーバーな画面となっている(図9)。この様式の展開は、画面全体が色のマッサによる洪水という認識においては、カラー・フィールドへの展開と見て取れる。しかし、視線は拡散し、強度をもったスケール感のある作品としてはまだ把握されにくい。オールオーバーな画面の中で垂直のみ、水平のみ、小さな色のマッサ、画面の幅いっぱいを使ったマッサなどマッサの配置と大きさの実験を繰り返しながら、徐々にマッサの数は整理される。このカオス状態の画面に秩序と構築性を成立させるべく、色斑の数は減少し、マッサの形態が矩形へと変化していく。《ナンバー13》(一九四九)(図10)と次に制作された《ナンバー14》(一九四九)

(図11)では上部の矩形型のマッサが徐々に大型化されており、矩形の大きさについてのロスコの試行錯誤が読み取れる。一九四九年には、縦長のマッサが登場し、画面両側に鮮やかなマッサが配置されている。それは、《無題(白と赤の上の紫、黒、オレンジ、黄色)》(一九四九)(図12)の画面上部両側への彩度の高いストロークへとつながる。その後、カンヴァスに長方形が多用され、矩形が水平に配されることによって画面は構築性を保つことに成功している。絵画の形態そのものである矩形を反復させた表現は、これまでの表面に描かれた画と支持体であるカンヴァスが別箇に存在する絵画ではなく、描かれた画とカンヴァスという支持体が一体化されたことで、より作品としての全体性と強度が増している。さらに、カンヴァス側面にまで丹念に色を施すことによって、色と支持体がまさしく一体化し、カンヴァスそのものの物体性が生み出され、実体としての存在感が表れる。

また額に制限された絵画の空間性についてロスコは強く意識していた。ロスコはマルチフォーム作品を制作中の一九四七年と四九年に、カリフォルニア美術学校で教えていたスタイルに招聘されて当地の夏期講座で教えていたが、その校長で滞在時に親交していたダグラス・マッケイジーに「カンヴァスの額縁に閉じ込められた空間のなかで、芸術はどのようにして移り変わっていく存在を浮かび上がらせることができるのか」と問われた。クリアウオーターは、ロスコがこの問いかけに対して、カンヴァスに縁があることを考慮した上で、後期のマルチフォーム作品やロスコ様式の作品において、

絵画における境界が決定的な開いであると思えるようにすることを防ごうとしたと指摘している。¹⁴ また既にロスコ様式の作品を描いていた一九五二年のウィリアム・ザイツによるインタヴューで、グリッドを用いたモンドリアンの作品との表面上の類似性について尋ねられた際に、ロスコは自分はモンドリアンに関心がなくフォーマリストでもないと答えている。加えて、モンドリアンはカンヴァスを分断するが、自分はカンヴァスの縁から縁までに色は配さず、カンヴァスの上に縁の柔らかな矩形を置くことで大気のような反応を引き起こし、奥行き体験を生み出そうとしていると述べている。¹⁵ 以上のことから、ロスコが矩形を描くことで絵画空間の構築性と絵画の物質的強度を高めるだけでなく、縁に囲まれた絵画という制限された空間のなかでいかにして作品に無限の広がり、さらに色彩の前進と後退という奥行きを表すことに腐心していたかが考察できる。

オールオーバーに代表される作品の全体性に対する意識は、抽象表現主義の画家たち共通の認識であったが、絵画を規定する形態である矩形に着目し、そのオブジェクト性までを意識している点において、ロスコは先見的な存在であったといえる。一九五〇年にロスコ様式が成立するが、その後も矩形の長さを様々に調整することで画面の垂直性を追究している。また画面中央に配された細長い色味の鮮やかな帯からはプッシュ・アンド・プルへの意識、カンヴァスを超えて無限に広がる水平性の指向が読みとれる。二、三の矩形が水平に連なる典型的なロスコ様式に落ち着いたのは一九五五年頃である。

ロスコは、セザンヌについて「印象主義以来失われてしまった構築の力を取り戻すことに専念した偉大な画家」と評しているが、マルチフォーム作品からロスコ様式に至る過程で自身もそのような行動をとったといえる。マルチフォーム作品が、ロスコ様式へと向かうなかで留意したいのは、この過程で発生したいわゆる地と図の関係である。画面全体に着色された地に、図としての矩形が層状に配置されていくなかで、ロスコが試行錯誤していたのがカンヴァス両端の表現だ。先に挙げた《無題》(図12)では、左右に鮮やかな赤色の帯が垂直に配されることで、縦の動きが生じ、垂直性と水平性が調和した構築的畫面が生み出されている。また隣接する色同士の彩度と明度にコントラストが生まれるよう熟考されていることから、前進と後退の運動性が発生している。これはロスコ様式が展開した以降の作品である《明るい茶色と青》(一九五四)や《赤の上の青》(一九五七)(図13)においても、図となる矩形の部分に比べて地の部分の色をしっかりと塗ることによって、色彩と筆触による強弱をつけ、垂直性を高めようとしていたことが読みとれる。そう考えれば、ロスコ様式の作品は、これまで考えられてきた大気を思わす地にくいつかの矩形が層状に水平に浮かぶ、地と図の構成ではなく、むしろ縦の垂直性の動きを表すために両端に縦の色の帯を残すという意志のもと、この地と図の構図が生まれたと考えられるのではないだろうか。つまり、地と図の構図が発生したのは、水平の矩形の連なるのみにさせるのではなく、縦に色の帯を配置することで、画面に垂直性を与えようとしたからだと考えられる。本章では、

マルチフォーム作品の画面構成を分析することで、ロスコが目指した絵画の構築性と空間性について考察した。次章では、マルチフォーム作品と観者との関係性も視野に入れながら、作品のスケールと表面性について検証し、これらの作品群の絵画的強度と存在感がどのようなにもたらされたのかを確認する。

四、作品のスケールと表面性について

ロスコの神話主題やシュレアリズムの時代と呼ばれる作品では、層のモチーフとなる水平性が強調され、横長のカンヴァスを用了た作品が多かったが、マルチフォームの時代になると、縦に並ぶ色のマッスは垂直性を示し、カンヴァスも縦長のものが用いられるようになる。この表現の変化に影響を与えたのが、先述したスタイルであった。アンファムは、一九四六年にスタイル(図14)がロスコに与えた影響について、ロスコがシュレアリズム時代の作品に見られた生物を想起させる形態からマルチフォームの色斑へと変化した例として、《無題》(一九四六、no.36)(図15)を挙げている。¹⁷⁾ 西部出身のスタイルは、ニューヨークには一時期しか滞在せず、多くの画家との交流を好まなかったが、一九四三年に西海岸で出会った二人は親交を深めた。一九四五―四六年にスタイルがニューヨークに居住している間もロスコとの交流を育んでいる。スタイルの作品を高く評価したロスコは、ベギー・グッゲンハイムに彼を紹介し、四六年には彼女の「今世紀の美術」画廊でのスタイル個展の開催に

至っている。そのカタログの序文で、ロスコはスタイルの絵について次のように書いている。

この画家は、西部にひとり制作を続けながら、先例のないフォルムと個性的な方法で、あらゆる神話、あらゆる時代に通じる悲劇的宗教的なドラマを表現している。彼は、長い年月の間に、その妥当性を失ってしまった神話的混成物に代わる新たな補完者を作り出した。つがある。．．．¹⁸⁾

ロスコはスタイルの絵画によって、ロスコが主題として掲げていた「悲劇的なドラマ」がフォルムと色彩のみで生み出せることを確信する。スタイルの作品は、まるで観る者に眩暈を起こさせるような、強烈なフォルムと色彩で構成されている(図16)。切り立った岩や崖を想起させ、厳しい自然の岩肌を思わせる明確なフォルムと、物質性を強調した絵具の厚塗りは、ロスコの暈したような輪郭や薄塗りの技法とは異なるが、色彩とフォルムによって、観る者の感情と精神に訴える点で、両者は共通している。スタイルのニューヨーク滞後も両者の交流は続き、先述したように、スタイルは一九四七年と四九年の夏にカリフォルニア美術学校の講師としてロスコを招聘している。滞在中にスタイルの個展を見たり、校内でのアトリエの提供を受けたりするなかで、実制作に関してロスコが様々な刺激を受けたことは容易に想像がつく。またマッケイジーによれば、ロスコの作品の大型化について、四七年頃ロスコはステイ

ルの作品サイズについて意識しており、サイズを尋ねてはそれより大きな絵を制作しようとしたと述べている。^⑮ 実際にロスコの作品サイズについては、一九四七年に大型の作品が現れ、四八年から作品は大型化していく。一九四八年のベティ・パーソンズ画廊での個展では四七年に制作された作品については、大型サイズのみが出品されており、ロスコのサイズに関する指向が読み取れる。ただし、作品の大型化は、ステイルやロスコに限ったことではなく、ジャクソン・ポロックも四七年には《魔法の森》や《明けの明星》のように縦や横が二メートルを超える作品を制作しており、後に抽象表現主義と呼ばれる当時の画家たちがカンヴァスの大きさによって作品に雄弁さを与え、また観る者を包み込むようなスケールにすることと体験としての場を創出しようとしたことは、彼らの共通認識であったといえる。その背景には、一九二〇年代のメキシコ壁画運動の影響や、三〇年代にロスコやポロックをはじめ多くの抽象表現主義の画家たちが参加した公共事業促進局（WPA）の「連邦美術計画」での活動で、壁画の制作を間近に見たり携わったりしていたことがある。^⑯ マルチフォーム時代の絵画制作を通して、ロスコは画面構成によって絵画の構築性と作品の強度を高め、作品の大型化によってより観者に訴えかけるスケールを得ることで、観者と対峙する体験的な絵画の制作へと至っている。

マルチフォームからロスコ様式へと展開した一九四九年、ロスコは雑誌に次のようなステートメントを発表している。このステート

メントは、ロスコの生涯における絵画様式の変遷に深く関わる非常に重要なものである。

画家の作品の発展は、その作品がある段階から（次の）ある段階へと時間的経過を辿るにつれて明晰化してくる。つまり画家と彼の意図の間にある、またその意図と鑑賞者の間にある、あらゆる障害を取り除く方向へと向かっていくのがはつきりしてくる。そういった障害の例として、私は記憶、歴史、幾何学を挙げたい^⑰

一九四六年から四九年にかけては、ロスコにとって作品を明晰化するための模索の時期であった。彼は、影響を受けたオートマティスムの手法をはじめ、あらゆる障害物を取り除き、遂に色とフォルムそれ自体によって主題を表現する様式の確立へと到達する。

次にシュルレアリスム時代から顕著となってきた筆触について考察する。ロスコは、絵画の造形性について、前進と後退の運動性が画面に存在することだと述べているが、その言葉を体現するかのように、地と図の構図で色の彩度や明度を慎重に選り配するだけでなく、繊細な筆致を何度も施し、補色的な色彩を重層的に重ねることで、単純な構図による平坦性を装いながらも、前進と後退の視覚的效果を演出し、また観者がその細部を見ようと近寄ったり、また全体を把握しようと離れてみたりする視線の運動性を生み出している。このロスコ独特の塗りや筆触によって表現されるのが、触知性である。ロスコの芸術論のタイトルにも使用されている「リアリ

「ティ」というキーワードは、当時多くの画家たちが切実に絵画に与えようとしていたものであり、ロスコ以外にも、ニューマン、ホフマンが繰り返し使っている。²² この画家たちに共通していたのが、イリュージョンではなく、現実の実体として存在する絵画を創造しようとしたことである。それは、イリュージョンに対抗する言葉としてのリアリティという、いたってシンプルな考えである。彼らが絵画によって現前せしめようとした抽象的概念を、実際に実体のあるものとして存在させようとするにあたり、ロスコは触知性を重視した。

マルチフォーム作品では、この触知性の追究のために、新しいメデイウムの使用や、マチエールや筆触の表現についての探究をみることができる。一九四〇年代後半以前のロスコは伝統的な油彩方法を用いていたが、マルチフォーム作品では、ウサギ膠、ドライカラー（樹脂着色剤）などを混ぜた絵具が使用されるようになり、カンヴァスに絵具が染み込む独特の表現が生まれた。²³ 代表的なロスコ様式の作品になると、これらのメデイウムの使用は減っていくが、一九六〇年代中盤に制作された《ロスコ・チャペル壁画》の絵画群などでは再び用いられるようになる。マチエールに関しても、質感を重視した新しい技法が取り入れられるようになる。一九四七年になると、パレットナイフを使用した激しいストロークが現れる。これは、当時スパチュラを使用して荒々しい表面を演出していたスタイルの影響と言われている。その他にも表面を削ったり、カンヴァスを回転させて絵具を滴らせたり、暈したり、点描したり、時には

一度姿を消した線描が現れたりしている。²⁴ 一九四八年終わり頃からは、ヴェールのように色を薄く重ねるようになり（図17）、四九年には画布に絵具が染み込んだステイニングの技法を用いるようになる。この技法は、晩年の作品まで使用される塗り方である。²⁵ このように様々な技法を試みるなかでロスコは、ニューマンとスタイルの作品に見られる厳格な構図と原色に近い色による厚塗りの絵画とは異なる表現で、二人と同程度の作品的強度と存在感をもった独自の様式を確立する。それが身体の痕跡を残すストロークであり、絵具の滲みであり、カンヴァスの肌理を感じさせる薄塗であった。このマルチフォーム期に始まったステイニングの方法が晩年まで続いたこと、そして多様なメデイウムの使用が六〇年代中盤に再び用いられることから、マルチフォーム期の表面性に対する意識とその表現技法が単なる実験的なものではなく、それ以降のロスコの絵画表現において重要な基礎となったことが考察できる。本論では、ロスコが目指した造形性と触知性という視点からマルチフォーム作品を分析しているが、マルチフォーム作品ではそれまでの様式と比べて、その他にいくつかの変化があった。それは色彩表現とタイトルについてである。次章では、マルチフォーム作品の考察の一環として、この二点の変化について検証する。

五、作品にみる色彩表現とタイトルの変化

一九四九年にニューヨーク近代美術館に収蔵され展示となったマ

ティス（一八六九—一九五四）の《赤いアトリエ》（一九二一）（図18）を見たロスコは、その直後に《ナンバー21》（一九四九）（図19）を制作したとされる。²⁶ 色彩そのものによって直接感情に訴えかけるマティスの絵画に強い影響を受けたロスコは、後にマティスについて「あの絵を見れば、あなた自身が色になり、その色によってあなたはすっかり満ちてしまう」と述べ、マティスの色彩がもつ強さを指摘し、その働きによって観者が絵画と一体となる体験をすることを語っている。《ナンバー21》とそれまでのマルチフォーム作品が大きく異なるのは、《ナンバー21》がマティスが作品で使っていたベネチアンレッドを用いて、画面全体をほぼ一色で塗布した点である。それまでの作品では、広い領域のマッスがあつたとしても、複数のマッスによって画面が構成されていたが、《ナンバー21》では、画面上部に薄青灰色の矩形を形成するような輪郭線や、左下部に《赤いアトリエ》のテーブルの小物を想起させる二つの紺色のマッスがあるものの、画面全体がほぼ一色で塗られている。《赤いアトリエ》は画面内のアトリエに掛けられた絵画やテーブルの植物には彩色が施され、テーブルや椅子には地の塗り残しによる輪郭線があるもの、それ以外は壁や床も含めて透明感のある赤一色である。ロスコは画面全体を覆う赤色の強さに魅了され、これまでと大きく表現が異なる画面構成で描いたと考察できる。《ナンバー21》はマルチフォーム作品において稀有な様式の作品であり、その意味においては実験的な作品であつたと推察できるが、それ以降の作品では、色を作品の構成要素として捉えるというよりも、色そのものを提示する表現

へと変化することを考えれば、《赤いアトリエ》との出会いや《ナンバー21》の制作はロスコにとって大きな転機となるものであつたと考えられる。また画面構成自体も、それ以降の作品では、観者が作品を見た瞬間に絵の中に引き込まれるようにするため、知覚する要素を最小限に抑えた単純な構図へといったっている。

《赤いアトリエ》は色彩効果に加えて、窓やカンヴァス、テーブルなどの矩形と垂直性が強調される椅子や時計台から構成されることによって生まれる構築性と、カンヴァスの縁によって分断された窓をはじめ各々のモチーフが画面に散在していることで生まれるオールオーバーの構図は、画面構成という観点においてもロスコに多くの示唆を与えている。また平坦な色面で描かれていても椅子やテーブル、左側の壁に立てかけられた絵画などの配置によって遠近的な視点が生まれ、手わざの跡が分かる薄塗によって画面内に微かな奥行きと浮遊感が生まれている。さらにオールオーバーに配置されたモチーフ主にマティスの自作絵画の面的な表現を彩度の高い色彩で描くことで、平坦な色の画面にブッシュ・アンド・ブルの効果が生まれている。既に光を含んだ薄塗の色彩を重ねて繊細な色の層を生み出していたロスコではあつたが、《赤いアトリエ》にみられる大胆な色の使い方や塗り方、モチーフの配置による浮遊感、矩形を巧みに用いた画面構成から多くを学んだ。マルチフォーム作品以降のロスコ様式の作品、さらには晩年のダーク・ペインティング作品においても、色彩としての黒の使い方、主題における窓の象徴性など、ロスコは生涯においてマティスの作品から大きな影響

を受けた。⁽²⁸⁾

タイトルについては、具象絵画時代は描かれたモチーフに即したものが付けられ、神話主題時代では作品の半分弱に〈アンティゴネー〉〈最後の晩餐〉など神話や宗教に基づいたものが付けられ、残りは無題となっている。続くシュルレアリスム時代では過半数の作品に〈ゲッセマネ〉〈アルカイック・ファンタジー〉〈一日の終わりの幻影〉といった象徴的なタイトルが付けられている。⁽²⁹⁾ マルチフォーム時代になると約四割が番号によるタイトルで、数点を除く残りが無題だが、一九四八年と四九年に番号によるタイトルが集中しており、ロスコ様式に近づく一九四九年後半からは無題が多くを占める。アンファムによれば、四七年の秋頃からロスコはタイトルを放棄し始めた。⁽³⁰⁾ その背景として作品が抽象的になりタイトルと調和しなくなったことと、ステイルからの影響を挙げている。後者の根拠として、ロスコはその直前にカリフォルニア美術学校でステイルと多くの時間を過ごしたことや、ステイルが同年春のバーソンズ画廊での個展までにタイトルをつけることを辞めたことを指摘している。⁽³¹⁾

ロスコがマルチフォーム作品を発表したバーソンズ画廊での出品作品の多くは番号によるタイトルが付されている。ただし一九四八年三月のバーソンズ画廊での個展では、出品作品の多くが一九四六、四七年のものであったが、開催四日前の画廊の出品チェックリストを見ると、〈聖なる船〉などのような十三のタイトルが油彩画につけられており、その後土壇場になってタイトルを番号に変更するなどの混乱があったことが推測される。⁽³²⁾ そのため、厳密な意

味においてのタイトルの放棄の時期を確定することは難しいが、少なくとも四八年にはそれ以前に制作した作品に対しても、タイトルに象徴性を込めるといよりは、番号のみによるタイトルを付けることで、作品そのものによる色と形の表現を観者に見て欲しいとの思いがあったことが伺える。当時の風潮としては、無題や番号のみのタイトルが主流を占めていたということではなく、ポロックやニューマン、ロバート・マザウエルのようにタイトルに主題の意味や象徴性を込める画家たちもいたが、ロスコとしては様々な情報を提供することよりも、観者が作品そのものに没入することを優先させたといえるだろう。そして、タイトルから象徴的な意味合いを排除することで、観者自身が自由にその作品と対峙することを促す狙いがあったと考えられる。ここまで主にロスコの芸術観をもとに、ロスコの観者に対する意識も踏まえて、マルチフォーム作品の様式について考察してきた。次章では、ロスコ作品における主題について、ステイルやニューマンの作品とも比較しながら、ロスコが求めた絵画と観者の関係性について検証する。

六、作品の主題

マルチフォーム作品では、特に一九四七―四八年の作品について具象的なモチーフが読み取られるとして、チェイヴの先行研究をはじめ、そのイメージの源泉について長く議論されてきた。⁽³³⁾ しかし、色と形のみによる完全な抽象を志したロスコにおいては、マルチ

フォーラム作品における各々のモチーフを具体的に解き明かそうとすることよりも、重要なのは、何をロスコは主題にして表現しようとしたかを考察することである。ロスコが絵画によって表現しようとしたことは既に第二章で記したが、「人間が悲劇的存在であること、人間のドラマ」を表そうとしたことを考えれば、観者が作品を見る時に、自己との対峙、あるいは絶対者との対峙という空間が成立することを考えたはずである。《春の記憶／ナンバー12》（一九四六）、《ナンバー18》（一九四六）（図20）、《無題》（一九四七、no.35）、《ナンバー10》（一九四八）といった作品では肖像画のような人物像を見出すことができるかもしれないが、この自己との対峙、絶対者との対峙については、ロスコの作品だけでなく、当時親交が深ったスタイルやニューマンの作品においても読み取ることができる。

スタイルの作品の多くでは、その特徴である色彩の領域の連続性と、荒々しい自然を想起させるマチエールは、大自然がもつ崇高性と相対する人間という状況を喚起させる。またスタイルは、絵画と並行して、一九三〇年代から縦長のフォルムの彫刻も制作している。そのフォルムは、絵画に挿入された縦長の稲妻を思わせるぎざぎざのフォルムである。それはスタイルの初期の具象絵画の人物像のフォルムと密接な関連が指摘できる。ニューマンは、一九四八年に《ワンメントー》を制作し、それ以降、ジップと呼ばれる細い帯が画面に走る様式を展開していく。ニューマンは、横長のカンヴァスに水平にジップを入れてみたりと様々な構成を試しているが、やが

て垂直のジップが画面を走る作風が確立される（図21）。画面ではダイナミックな色の配置と繊細なジップが共鳴し、縦の垂直性が強調され、巨大な色面がカンヴァスの枠を超えて拡がっていくエネルギーに満ち溢れており、観る者を圧倒する。そこには畏怖さえも感じさせるスケール感が生み出されている。

彼らは当時近い芸術観をもち、神話や呪術、アメリカの土着文化にも着目しながら、原初的で誰もがもつ普遍的な感情を絵画によってもたらすことを試みた。ロスコはニューマンとともにステートメントの草案を書き、またスタイルとは「芸術家の主題」という名称の美術学校の開校を共に目指したことを考えれば、三者がそれぞれの独自性を辿り一九五〇年代には独自の様式展開をしたとしても、その主題においては共通するものがあつたことは確かである。³⁵そして、ここで重要なのは何が描かれているかではなく、ロスコが主題と様式によつて何を表そうとしたかである。またマルチフォーム作品における抽象化の過程で作品のモチーフが矩形の形態へと発展していくが、矩形については絵画を規定するカンヴァスのフォーマットであることに加え、開口部である窓としての象徴性があつたことも記しておきたい。³⁶

七、当時の美術動向と批評

ロスコがマルチフォーム作品を制作していた時期、スタイルやニューマンをはじめとする同時代の画家たちからの刺激を受けなが

ら、マティスを受容し、また重要なステートメントを発表し、自身らによる美術学校を開校するなど精力的な創造活動をしていたが、当時の美術界や美術批評はロスコの作品をどのように受けとめていたのだろうか。

一九四七年十月に、詩人のルースと画家のジョン・ステファン夫妻によって創刊された芸術雑誌『タイガーズ・アイ』は、『ポシビリテーズ』と並び当時の芸術的動向を知る上で極めて重要な刊行物とされた。四〇年代に興隆した芸術家や批評家によって構成され、編集協力を携わったニューマンにより画家たちの思想が文章として初めて本格的に発表されるようになった。本誌では当時画家たちが関心をもっていた神話や崇高性といったトピックの特集が組まれ、意欲的なシンポジウムが開催された。⁽³⁷⁾ この『タイガーズ・アイ』において最も頻繁に図版が取り上げられたのがロスコであり、彼の表現様式の展開は誌上で報告された。⁽³⁸⁾ またロスコ自身も先に挙げた四九年の重要な声明を本誌で発表している。創刊号では、五点ものロスコのシュレアリズム時代の作品が掲載され、シュレアリズム時代の作品がそれなりの評価を得ていたことが伺える。第六号と第九号ではマルチフォーム時代の作品が掲載され、第九号ではロスコについて四五年のペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊での個展から重要な画家であると編集部は注目してきたと記している。⁽³⁹⁾ 『タイガーズ・アイ』が主に創り手側による言論空間やアートシーンを考察したものであったことを考慮すると、ロスコは身内側から非常に高い注目を浴び、彼の目指す主題や表現様式が同時代の画家たち

に刺激を与え、あるいは共通しているものであったことが伺える。

では、いわゆる作家側ではない外部の批評家たちは、当時のロスコの作品についてどのような評価をしていたのだろうか。マルチフォーム時代の作品は主に一九四八年三月、一九四九年三月、一九五〇年一月にパーソンズ画廊で開催された個展で発表された。ちなみに既にマルチフォーム作品を制作していた一九四七年三月の個展では、それ以前のシュレアリズム時代の作品を展示している。当時活発な批評活動を展開していたクレメント・グリーンバークは、ロスコをアメリカ絵画を代表する前衛美術家の一人として認識しながらも、⁽⁴⁰⁾ ポロックやアドルフ・ゴットリーブなどの展覧会評を執筆しているにも拘わらず、マルチフォーム作品が発表されたロスコの個展については批評を発表していない。一九四七年のゴットリーブの個展評でグリーンバークは、ロスコ、ステイル、ニューマンをゴットリーブを筆頭とする象徴主義者のグループの画家と捉え、フォーマリズムの立場を標榜するグリーンバークは彼らの芸術観と表現に懐疑的な態度を示している。⁽⁴¹⁾ この批評を受け、ニューマンはこのグループの代表者として異議申し立ての声明を編集部に送付したが、編集部の判断により活字化されなかった。⁽⁴²⁾ この異議申し立てからは、彼らが象徴主義ではなく、より表現を明晰化していくことを志していたという思いを読み取ることができる。この批評が執筆された際にグリーンバークはロスコのシュレアリズム時代の作品を想定して記していたと思われるが、マルチフォーム作品が個展で発表されて以降もロスコに関する批評は一九五三年まで発表され

ていいことを考えれば、グリーンバーグにとつてはマルチフォーム作品は、まだ完全なる抽象への途上にあったと考えられる。しかし、ロスコは前述した一九五二年のザイツによるインタヴューの際に、自身がフォーマリストであることを明確に否定していることを考えれば、当時グリーンバーグが目指したフォーマリズムの型にはまらなかったという見方もできる。

マルチフォーム作品について扱った展評において概ね共通しているのは、ロスコがシュルレアリスム時代の作品から新しい出発をしたことを述べ、作品の大型化、作品にみられる色彩、薄塗りについて指摘していることである。それを踏まえた上での作品の完成度や観者との関係性が批評されており、四八、九年のものに関してはロスコの様式の変化に戸惑いを覚える両義的な内容で占められるが、四九年以降の構図が単純化されたマルチフォーム作品へと移行すると評価する批評が増えてくる。⁽⁴⁵⁾一九四九年のトーマス・ヘスによるバーソンズ画廊での個展での批評では、ロスコがシュルレアリスム時代に見られた見事な線描を捨て去ったことに驚きを示し、大型の作品においてはその大きな身振りが装飾の曖昧性をもたらしていると指摘する。その上でより小型の作品においては、まさにその形態によって生まれる詩的な色彩がさらに完成度の高い色合いとなると評している。⁽⁴⁶⁾そして四九年の作品のみで構成された五〇年一月の個展に関してヘスは、「ロスコの近年の大型油彩画の展覧会は、今日までのこの才能あふれるニューヨーカーの最も輝かしい展覧会」とまで評している。⁽⁴⁶⁾その一方でベル・クラスネの批評のように作品の

構成について批判的な意見もあったが、⁽⁴⁶⁾作品の空間性や構造にまで指摘が及んでいる批評は多くはなく、マルチフォーム作品の画面構成や構図といった特質が、豊かな色彩と光を孕んだ薄塗りの技法によって捉えずらくなっていたことも読み取れる。このことが一九五四年以降、ロスコの作品の色彩が暗くなっていくことにつながると思われる。

おわりに

ロスコがマルチフォーム作品を制作した一九四〇年代後半は、重要な芸術雑誌が創刊され、気鋭の批評家たちが登場し、また芸術家たちがそれぞれの声明を発表して活発に議論を交わすなど、アメリカの美術界がアメリカ独自の美術を創出しようとする機運が高まっている時代であった。その時代のなかで、スタイル、ニューマン、ポロック、ゴットリーブやロバート・マザウェルといった作家たちが自身の代表的な様式を確立にするに至る。ロスコもそれらの作家たちと同様にマルチフォーム作品を経て四九年にロスコ様式へと至るのだが、マルチフォーム時代において、地と図の微妙な明度差と光沢の加減、水平性と垂直性による構築的構図、さらにカンヴァス側面にまで施された着色や作品の大型化によって、秩序ある構造的畫面とスケールを備えた絵画的強度を獲得している。この特質は、ロスコ様式以降のロスコ作品に通底している。さらにマルチフォーム時代に生み出した独自のメディアウムの技法により、光を孕んだ薄

塗りの表現を獲得し、そのメデイウムはロスコ晩年の壁画シリーズにおいてもロスコ特有の触知性を表現するために再び使用された。以上のことを考えると、マルチフォーム時代の表現様式が単なるロスコ様式への過渡期の実験的なものではなく、ロスコ様式以降の表現様式において礎となる重要な役割を果たしたといえるだろう。

註

- (1) 「マルチフォーム」という名称は、一九七〇年のヴェニス・ビエンナーレでのロスコの個展の際にマルポーロ・ギャラリーが作成したカタログで初めて登場する。オーストラリア国立美術館は、ロスコ財団の学芸員であったボニー・クリアウォーターによれば、「マルチフォーム」はロスコ自身が一九四八―四九年に制作した作品の総称として用いたものであるとしている。 <https://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IDN=110509> (アクセス日 一月十日) ただし、クリアウォーターは自身のロスコに関する著書では単に「マルチフォーム」という名称を記載しており、名称が出現した背景については記していない。 Bonnie Clearwater, *The Rothko Book*, London: Tate Publishing, 2006, p.72.
- (2) 色面が広がる巨大なキャンバスに輪郭を暈した二二三の矩形が水平に並び、ロスコの代表的な絵画様式。
- (3) Anna C. Chave, *Mark Rothko: Subject in Abstraction*, New Haven: Yale University Press, 1989.
- (4) Bernice Rose, "Color and light", *Bonnard / Rothko: Color and Light*, New York: Pace Wildenstein, 1997, pp.5-15.
- (5) David Anfam, *Mark Rothko: Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale University and Washington: National Gallery of Art, 1999, pp.56-62. David Anfam, "Rothko in The 1940s- Of Time and

Tide," *Mark Rothko: The Decisive Decade 1940-1950*, exh.cat., South Carolina: Columbia Museum of Art, New York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012, pp.77-86.

- (6) Dore Ashton, *About Mark Rothko*, New York: Da Capo Press, Inc., 1966, pp.111-127.

- (7) Harry Cooper, "Rothko's Soup," *Mark Rothko: The Decisive Decade 1940-1950*, exh.cat., New York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012, pp.126-127.

- (8) ロスコが書いた未発表の芸術論集。その存在は知られながらも長い間、原稿が実在するの不明だった。その原稿は遺品の中から発見され、クリストファー・ロスコ氏の編集のもと出版された。本書の大半は一九四〇―四一年頃に執筆されたと推測されている。 Mark Rothko, *The Artist's Reality*, New Haven: Yale University Press, 2004, p.43. (邦訳 中林和雄「マーク・ロスコ 芸術家のリアリティ」みすず書房二〇〇九年 六八頁)

- (9) *Ibid.*, p. 47. (邦訳 前掲書「七六頁」)
- (10) *Ibid.*, p.47. (邦訳 前掲書「七七頁」)
- (11) Mark Rothko and Adolph Gottlieb, "Letter to Edward Alden Jewell," *New York Times*, 13 June, 1943. Rpt. in Charles Harrison and Paul Wood, *Art in Theory / 1900-2000 / An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell Publishers, 2003, p.560.
- (12) ロスコとステイルは一九四三年に出会い、四十六年以降は親密に交流している。ロスコとステイルの作品様式については、以下に詳しう。 David Anfam, "Still's Journey", Dean Sobel and David Anfam, *Clyfford Still: The Artist Museum*, New York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012, p.90.
- (13) ロスコの作品の多くが《無題》であるため、作品識別のために《無題》

の作品については、後に制作年、およびカタログ・レゾネの番号を記載する。

- (14) Clearwater, *The Rothko Book*, p.77.
- (15) William Seitz, "Notes from an interview", 22 Jan. 1952, William Chapin Seitz Papers, 1934-1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Rpt. in Mark Rothko, *Mark Rothko Writing on Art*, Ed. Miguel López-Remiro, New Haven: Yale University Press, 2005, pp.77-78.
- (16) Rothko, *The Artist's Reality*, p.46. (邦訳 前掲書 七五頁。)
- (17) David Anfam, "Still's Journey", p.90.
- (18) Mark Rothko, Introduction to First Exhibition Paintings: Clyfford Still, *Clyfford Still*, exh.cat., Art of This Century, February 1946. Rpt. in Mark Rothko, *Writings on Art Mark Rothko*, p.48. (邦訳 広本伸幸「マーク・ロスロ おさへき絵画を求めて」『マーク・ロスロ』展覧会カタログ (川村記念美術館他) 一 東京新聞 一九九五年、二六頁。)
- (19) Ed. John P. O'Neil, *Clyfford Still*, exh.cat., New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979, p.186.
- (20) ロスロをはじめ抽象表現主義の画家たちのWPAへの参加については以下を参照。拙稿「マーク・ロスロと一九三〇年代のアメリカ」『美術史論集』神戸大学美術史研究会、第八号、二〇〇八年、一三七―一五七頁。
- (21) Mark Rothko, "Statement on His Attitude in Painting", *The Tiger's Eye*, vol.1, no.9 (Oct. 1949), p.114. Rpt. in D. Waldman, *Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective*, exh.cat., New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- (22) 例として以下を参照。William C. Seitz, *Hans Hofmann with selected writings by the artist*, exh.cat., New York: Museum of Modern Art, 1963, pp.11-55.

- (23) David Anfam, *Mark Rothko*, p.7. Clearwater, *Rothko Book*, p.89.
- (24) Cooper, *op.cit.*
- (25) Bonnie Clearwater, *Mark Rothko: Works on paper*, New York: Hudson Hills Press, 1984, p.32.
- (26) Bernice Rose, "A Painter's Progress", *Rothko: A Painter's Progress The Year 1949*, exh.cat., New York: Pace Wildenstein, 2004, p.20.
- (27) James E. B. Breslin, *Mark Rothko A Biography*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p.283.
- (28) 詳細については以下を参照。拙稿「マーク・ロスロの《ダーク・ネイン ティンク》―その造形と源泉について―」『美術史』第一六七冊、二〇〇九年、二二七―二四九頁。
- (29) この割合については油彩のカタログ・レゾネで確認したのみの点数。シュレアリズム時代の作品は紙に水彩のものも多く、紙作品も含めた正確な割合については、二〇二〇年予定の紙作品のカタログ・レゾネの刊行が待たれる。
- (30) Anfam, *Mark Rothko*, p.67 n141.
- (31) *Ibid.*, p.57.
- (32) *Ibid.*, p.59.
- (33) Chave, *op. cit.* アンファムはマルチフォームの作品から三〇年代のロスロの肖像画と風景画を読み取ろうとする。Anfam, *Mark Rothko*, p.59.
- (34) スティールは美術学校の発案者の一人であったが、開校直前にチームから離脱した。
- (35) 三者の代表的様式における作品比較については、以下を参照。拙稿「抽象表現主義とカラーフィールド・ペインティングの関係性をめぐって」『鹿島美術研究年報』三二号別冊、二〇一四年、五〇四―五二〇頁。
- (36) ロスロは初期の具象画の頃からその画業全体を通して窓という枠の形態に加え、その象徴性についても深い関心をもち作品に取り入れてきた。

詳しくは以下を参照。拙稿「マーク・ロスコの《ターク・ペインティング》——その造形と源泉について——」

- (37) Dore Ashton, *The New York School*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp.184-192. (邦訳 南条彰宏『「ニューヨーク・スクール」 朝日出版社 一九九七年 二五〇—二六一頁。)
- (38) Pamela Franks, *The Tiger's Eye: The Art of Magazine*, exh. cat., New Haven: Yale University Art Gallery, 2002, pp.66-67.
- (39) *Ibid.*, p.67.
- (40) Clement Greenberg, "Review of the Exhibition A Problem for Critics", *The Nation*, 9 June 1945. Rpt. in *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism Vol.2*, Ed. John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp.28-30. Clement Greenberg, "Review of Exhibition of Theo Van Doesburg and Robert Motherwell", *The Nation*, 31 May 1947. Rpt. in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism Vol.2*, pp.150-152.
- (41) Greenberg, "Review of Exhibitions Hedda Sterne and Adolph Gottlieb", *The Nation*, 6 Dec. 1947. Rpt. in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism Vol.2*, pp.187-189.
- (42) Barnett Newman, "Response to Clement Greenberg", 1947. Rpt. in Barnett Newman, *Barnett Newman; Selected Writings and Interviews*, Ed. John P. O'Neil, Berkeley: University California Press, 1990, pp.161-164.
- (43) パーソンズ画廊でのマルチフォーム作品の展覧会に関する当時の批評については、以下に詳しい。勝田琴絵「マーク・ロスコ『マルチフォーム』再考——ロスコ様式の確立と同時代美術批評——」第六九回美学会全国大会口頭発表、関西大学、二〇一八年十月八日。
- (44) Tomas B. Hess, "Reviews and Previews: Mark Rothko", *Art News*,

Vol.48, No.2 (Apr. 1949), pp.48-49.

- (45) Tomas B. Hess, "Reviews and Previews: Mark Rothko", *Art News*, vol.48, no.10 (Feb. 1950), p.46.

- (46) Belle Krasne, "Mark of Rothko", *The Art Digest*, vol.24, no.8, 15 Jan 1950, p.17.

図版出典

左記や書へ挿図は皆、*Mark Rothko: Works on Canvases: Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale University and Washington: National Gallery of Art, 1999.

挿図 14 *Clyfford Still*, exh. cat., New York: Metropolitan Art Museum, 1979.

挿図 19 *Clyfford Still; Paintings 1944-1960*, exh. cat., Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2001.

挿図 18 「トランス」展覧会カタログ、国立西洋美術館、二〇〇四年。

図 20 *Barnett Newman*, exh. cat., Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000.

芦田彩葵 (あした・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
二〇〇六年 同大学大学院人文研究科修了
二〇一三年 神戸大学大学院文化学研究科修了 博士(文学)
二〇〇六年—熊本市現代美術館学芸員
二〇一一年—同美術館主任学芸員

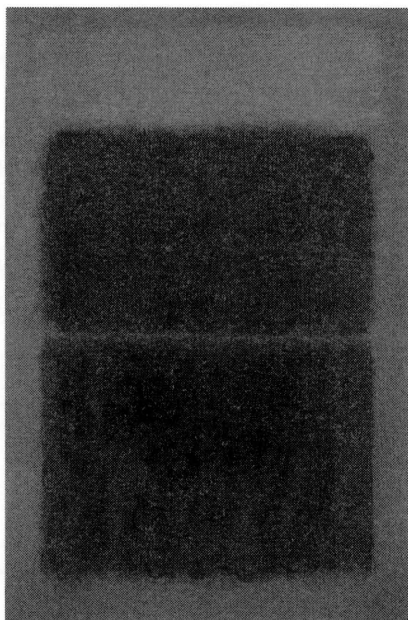


図2 マーク・ロスコ《黒の上の淡い赤》
1957年、油彩、カンヴァス、232.7
×152.7cm、ロンドン、テート・コ
レクション

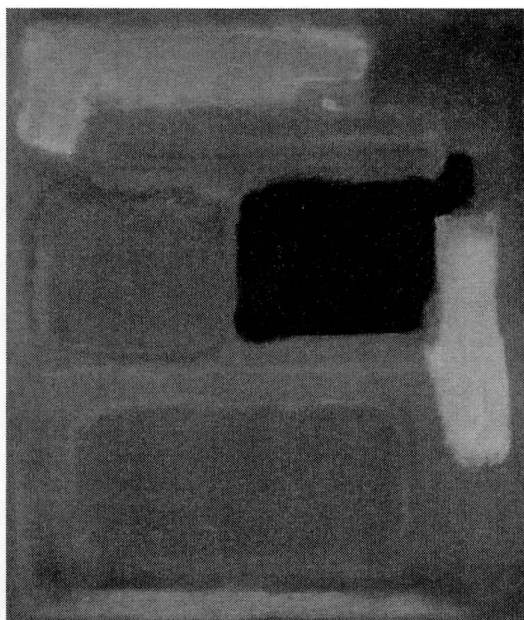


図1 マーク・ロスコ《No.20》1949年、油彩、カンヴァ
ス、142.2×121.9cm、クリストファー・ロスコ
蔵

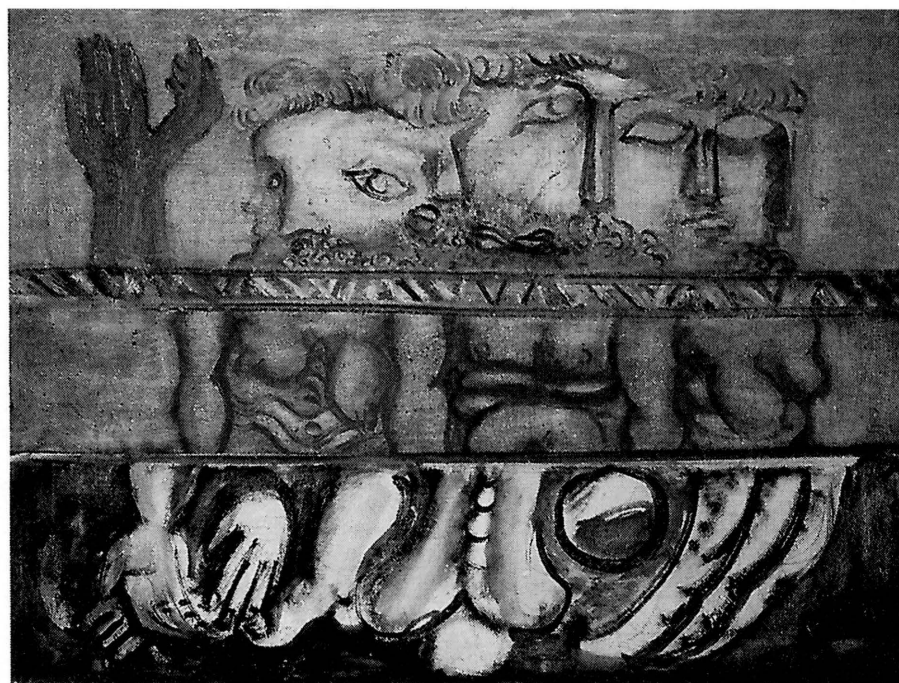


図3 マーク・ロスコ《無題》1941/1942年、油彩、グラファイト、リネン、61×81cm、ワシ
ントン、ナショナル・ギャラリー

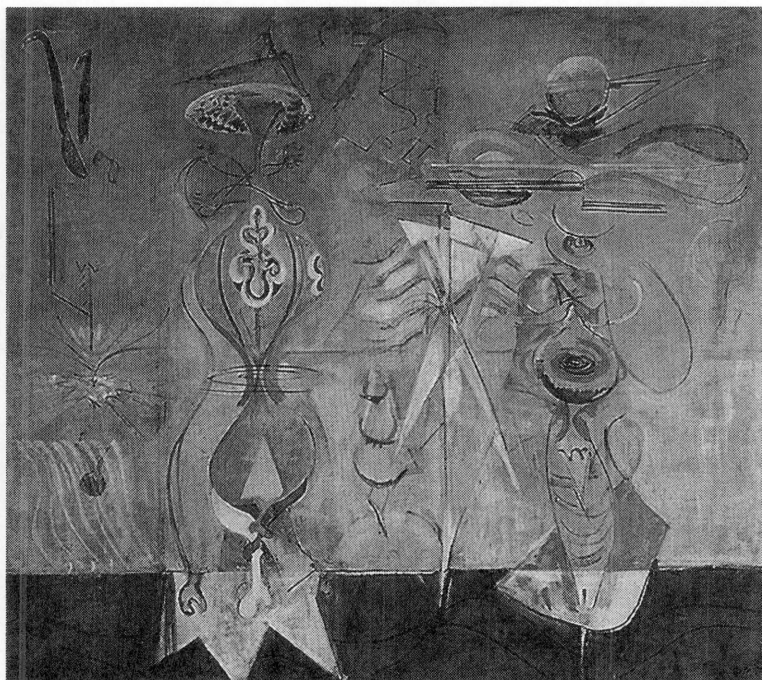


図4 マーク・ロスコ《波打ち際の緩やかな渦巻き》1944年、油彩、カンヴァス、
190.6×215.3cm、ニューヨーク近代美術館



図5 マーク・ロスコ《水のドラマ》1946年、カンヴァス、油彩、92.1×122.2cm、
ワシントン、ナショナル・ギャラリー

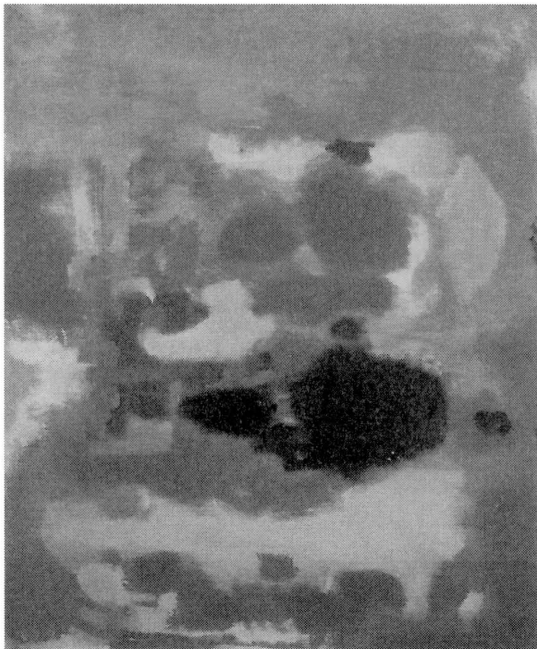


図7 マーク・ロスコ《無題》1946年、152.4×126.4cm、油彩、カンヴァス、ケイト・ロスコ・プリゼル蔵

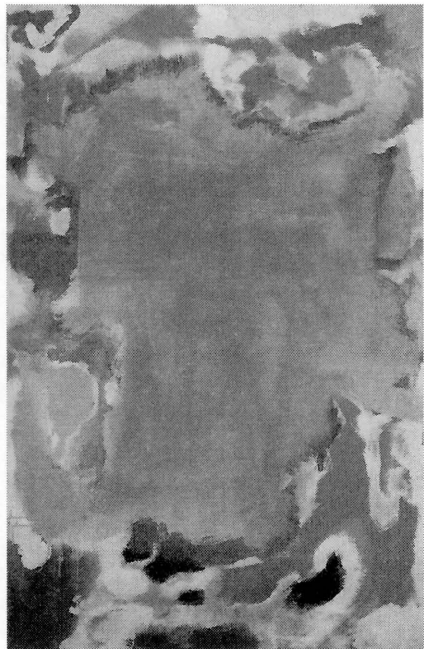


図6 マーク・ロスコ《無題》1947年、油彩、カンヴァス、137.8×92.1cm、ルイス家蔵



図9 マーク・ロスコ《No.22》1948年、油彩、カンヴァス、97.8×99.7cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図8 マーク・ロスコ《無題》1947年、油彩、カンヴァス、141.3×89.5cm、クリストファー・ロスコ蔵

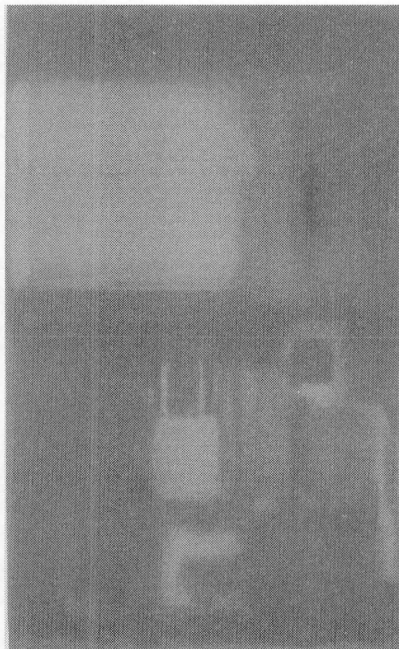


図 11 マーク・ロスコ《No.14》1949年、
油彩、カンヴァス、167.6×
104.5cm、トリノ、個人蔵



図 10 マーク・ロスコ《No.13》
1949年、油彩、カンヴァス、
141.6×70.8cm、イリノイ、
克蘭ナート美術館

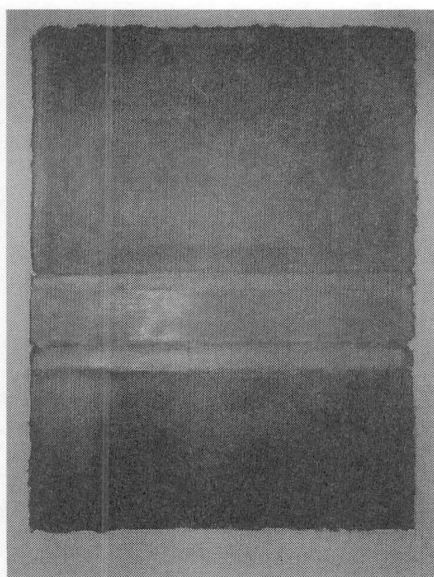


図 13 マーク・ロスコ《無題（赤の上の青）》
1957年、油彩、カンヴァス、252.1
×175.9cm、個人蔵

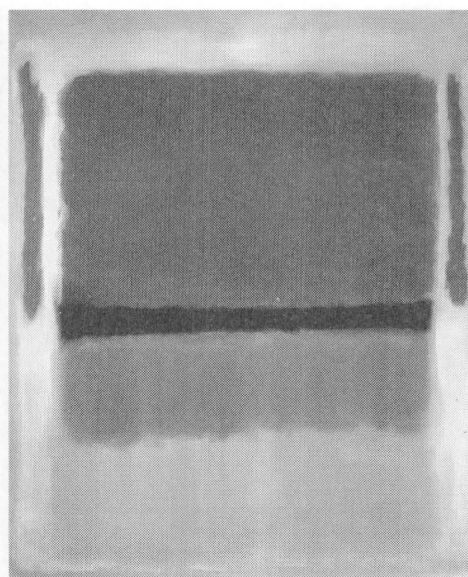


図 12 マーク・ロスコ《無題（白と赤の上の紫、
黒、オレンジ、黄色）》1949年、油彩、
カンヴァス、207.0×167.6cm、ニューヨー
ク、ソロモン R. グッゲンハイム美術
館



図 15 マーク・ロスコ《無題》1946 年、油彩、カンヴァス、100×70cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

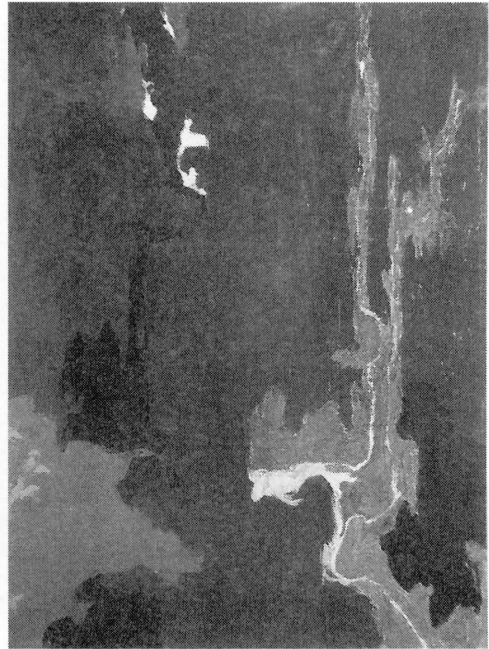


図 14 クリフォード・スティル《無題》1946 年、油彩、カンヴァス、156.8×113.0cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 17 マーク・ロスコ《No.9》1948 年、油彩、ミクストメディア、カンヴァス、134.7×118.4cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

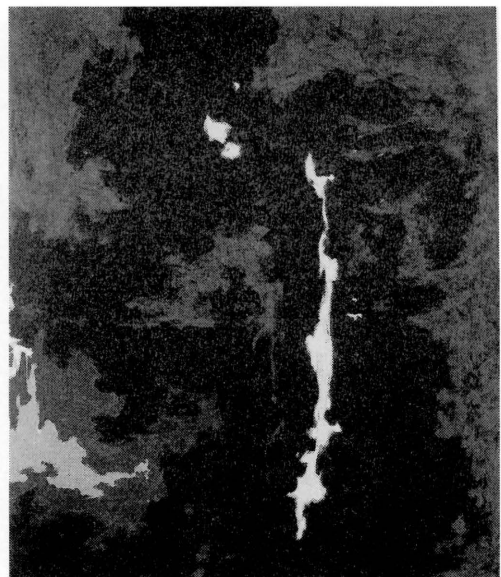


図 16 クリフォード・スティル《無題》1949 年、油彩、カンヴァス、203.2×174cm、アドリアーナ&ロバート・ムニューチン蔵

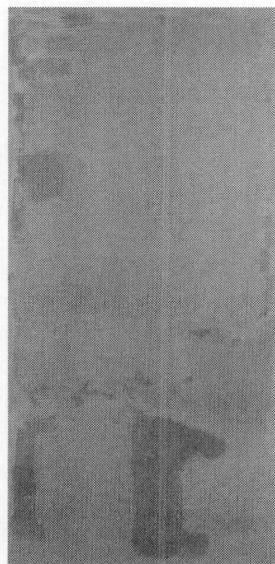


図 19 マーク・ロスコ《No.21》
1949 年、油彩、アクリル、
粉末顔料、カンヴァス、
203.2×100cm、
ニューヨーク、メトロポリ
タン美術館



図 18 アンリ・マティス《赤いアトリエ》1911 年、油彩、カンヴァス、
181 x 219.1 cm、ニューヨーク近代美術館

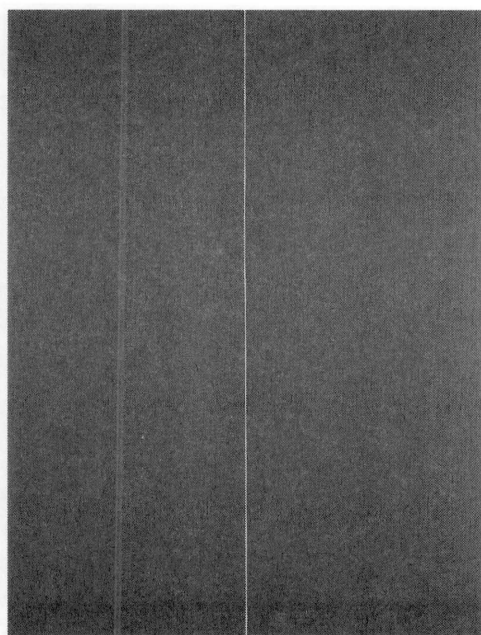


図 21 バーネット・ニューマン《Be I》1949 年、
油彩、カンヴァス 228.6×137.2cm、ヒュー
ストン、メニル・コレクション



図 20 マーク・ロスコ《No.18》1946 年、
油彩、カンヴァス、155×109.8cm、
ワシントン、ナショナル・ギャラリー