

マーク・ロスコ「マルチフォーム期」再考 ——ロスコ様式の確立と同時代美術批評——

勝田琴絵

1. 問題提起

本研究は、20 世紀アメリカ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（Mark Rothko, 1903-1970）の「マルチフォーム期」（1946-1949）絵画作品群について、そこに認められる造形的な変遷と同時代の美術批評との相互関係を検討し、ロスコ様式の確立における「マルチフォーム期」の重要性を明らかにすることを目的とする。

1-1. 対象の概要

マーク・ロスコは、1950 年以降に制作されたロスコ様式の絵画で広く知られている。その様式は、画面全体に輪郭が曖昧な 2 つもしくは 3 つの矩形を並列的に並べることにより、特定の焦点をもたない、もしくは多焦点的で一見均質に見えるオールオーバーな画面構成の絵画である。共にカラー・フィールド・ペインティングの画家と呼ばれる 2 人である、クリフォード・スティールとバーネット・ニューマンによる絵画では、鑑賞者の視線を跳ね返すような厚く塗り込められた密度の高い色彩が用いられているが、これに対してロスコの色彩は、キャンバス内で浮遊するような薄く柔らかい半透明性と、鑑賞者を包み込む面色の効果をもつことが特徴的だ。

本論考が対象とする「マルチフォーム期」は、ロスコがシュルレアリスムの作風から移行し、典型的なロスコ様式を確立する直前の時期にあたる。「マルチフォーム Multiform」と一般的に呼ばれている名前のおり、具象から抽象へむけて形が溶解していく過程のなかで、さまざまな形態と色彩がせめぎ合う、造形において多様性に富んだ絵画が制作された。1946 年後半から 1949 年の約 4 年間に及ぶこの時期の主要

作品は、約 150 点の油彩画群であり、それらはニューヨークの画廊ベティ・パーソンズ・ギャラリー (Betty Parsons Gallery) で 1947 年から 1951 年の間に毎年開かれていた個展で紹介されていた。

1-2. 先行研究

従来のマルチフォーム期に関する先行研究は、当該作品群を単に 1950 年代以降の典型的ロスコ様式への過渡的な準備過程として捉え、造形の多様性を詳細かつ分析的に顧みることなく概括し、その重要性を看過してきた。以下の 1980 年代以降の先行研究では、画面に描かれた形態が抽象化されていく過程が、画家の伝記的事実に基づきながら指摘されている。

まずドーレ・アシュトン⁽¹⁾もジェームス・ブレスリン⁽²⁾も、当時カリフォルニア美術学校で共に教え親密に交流していたスティルの制作からの影響を指摘している。ロスコはスティルから、形態や線描から離れて色面によって描く方法について示唆を受け、師であったミルトン・エイヴリーから学んだ色彩を応用する手がかりを得たという。特に 1948 年以降の作品群における暖かく明るい色彩の選択については、エイヴリーだけでなくピエール・ボナールからの影響、すなわち 1948 年にニューヨーク近代美術館で行われたボナール回顧展⁽³⁾から学んだ可能性が指摘されている。

さらにマルチフォーム期の抽象における再現描写性について、アンナ・チェイブは具象絵画のモチーフや構図との共通性に注目した⁽⁴⁾。例えば、ロスコの関心が人間ドラマを描くことにあった点を踏まえ、不確定的で多義的なイメージを生み出すためにロスコが明確な図像を隠蔽しようとしたとして、聖像に由来する形象の残骸を読み取ろうとしている。

一方カタログ・レゾネ編者デイヴィッド・アンファムは、ロスコが典型的なロスコ様式へと進むため自身の過去の制作を振り返り、とりわけ自画像や人物像など自身の 1930 年代の具象的絵画の構成を参照することで、肖像画を抽象化していった可能性を指摘している⁽⁵⁾。

これらに対して近年の研究でハリー・クーパーは、形態だけでなくドリッピングやスクラップなど色彩の筆触の多様性に着目した⁽⁶⁾。マルチフォーム期の作品群の一

部（例えば A342, A382, A394）には形態の抽象化という問題には当てはまらない、描き方自体に関わる造形的な多様性があることを指摘し、マルチフォーム期の再評価を試みている。

1-3. 目的と検討方法

筆者は、これらの先行研究を踏まえた上で、以下の3つの視点を加えることによって、マルチフォーム期の制作に関する従来の理解をより深めることが可能になると考える。すなわち、第一に作品群の全貌の把握を前提として造形の多様性を分析する視点、第二に同時代の美術批評がそれらをどう評価したのかを考慮に入れる視点、第三に画家自身による制作論的発言を積極的に考慮する視点である。

したがって本研究の目的は、同時代美術批評との関わりからマルチフォーム期の作品群に焦点をあて、典型的なロスコ様式の成立における、この時期の制作の重要性を指摘することである。その検討の手続きとして、ベティ・パーソンズ・ギャラリーで1947年から1951年に毎年開かれていた個展の出品作に認められる造形的な変遷と、それに対して発表された批評を照らし合わせ、その対話的な関係を実証的に検証する。筆者は、アンファムのカタログ・レゾネ記載情報をもとに、判明しているかぎりの個展出品作を特定しマルチフォーム期の造形的な変遷を概観できる状態にするとともに、作品の造形的細部についてアメリカのワシントン・ナショナル・ギャラリーとニューヨーク近代美術館における実見調査を行った。また、同じくカタログ・レゾネの巻末資料を手がかりとして、美術雑誌『アート・ニュース』や『アート・ダイジェスト』、新聞『ニューヨーク・タイムズ』などに掲載されたロスコの個展に対する批評を中心にその批評内容を精査した⁽⁷⁾。

2. ロスコの鑑賞者への意識

さて本論考が重視する点は、ロスコと同時代批評、そして鑑賞者との関係である。彼は言説のレベルはもとより作品制作のレベルでも、作品の受け手、つまり批評家も

含めた鑑賞者に対して、きわめて自覚的な作家であった。

2-1. ロスコの批評に対する態度

抽象表現主義は1950年代以降にクレメント・グリーンバーグやハロルド・ローゼンバーグの理論による擁護によって形成されていくが、それに先行する1940年代に既に、画家達自らが言説をもって批評に対して反論していた事実は、先行研究において頻繁に参照されている通りだ。例えば1943年、ロスコとアドルフ・ゴッドリーブは、『ニューヨーク・タイムズ』紙の掲載した侮蔑的な展覧会評に対して、新聞の美術欄編集者宛てに抗議の公開状⁽⁸⁾を送った。

また、1947年の『タイガーズ・アイ』誌において、ロスコは同時代の批評に対する自覚のあり方を次のように述べている。

絵画を人目に晒すのは危険で無情な行為である。世の中に難儀を広げる無能な人々の、低俗で残酷な目によって、どれほど永久的に傷つけられることだろう⁽⁹⁾。

つまりロスコは、自身の絵画が公衆の面前で展示されることにより、画廊主やコレクターまたは批評家の解釈によって、たやすくダメージを受け誤解される危険性について語っている。これらの彼の発言のなかに、同時代批評をある種の不可抗力と承知しつつも、それらに対して挑戦的もしくは反抗的とも言える態度をとっていた事実を読み取れる。すなわち、画家が批評から一方的に影響を受けていたというよりも、むしろ言説ひいては作品制作において能動的に反応していた可能性を指摘できるだろう。

2-2. ロスコの造形性についての発言

さらに、ロスコ自身による造形性に関する発言についても確認しておく。1940年代前半に書かれたとされる著作の中で、ロスコは自身の造形論を次のように語っており、これはマルチフォーム期の制作を考える上で重要なステートメントである。

絵画においては、キャンバスの中へ向かう運動の感覚とキャンバスの表面の手前にある空間から外へ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。芸術家は鑑賞者を、まさにキャンバスという領域の中の旅へと誘うのである⁽¹⁰⁾。

この中でロスコは絵画において、作品に内在する画面空間の中と、作品の外に想定される鑑賞空間を一続きの連続した空間性として捉え、前進と後退の運動性がリズムカルに発生することを重要視し、それこそが絵画の造形性であると述べている。

また、ロスコにとって形態と色彩は、そのような造形性を実現する手段であり、生命のエネルギーをもった有機的なものだった。1947年の『ポッシビリティーズ』誌に発表した、画家の数少ないステートメントの一つにおいて、彼は「画面の中の形態はパフォーマーであり有機体である」と述べている⁽¹¹⁾。ロスコは絵画制作において鑑賞者の造形体験を重要視し、さらに画面に描かれる形態と色彩が、鑑賞者の知覚体験における運動性と無関係ではないと捉えていた。

3. マルチフォーム期の個展

以上を踏まえ、マルチフォーム期の制作と批評を照らし合わせながら、典型的ロスコ様式がフォーマリズム批評との双方向的な対話の中で導かれていった可能性を検討していく。注目すべきは、言語的要素であるタイトルを排除し造形への集中を強めつつ、次第に筆触を強調し、そして画面構成の単純化に伴って色彩が透明性を獲得する過程である。

本章で批評との関わりを見ていくためにも、まずはマルチフォーム期の個展出品作における造形的な特徴の変遷を概観しよう。個展の初めと終わりの1年については、それぞれその前後の作風、すなわち1947年にはシュルレアリスム期、一方1951年にはすでに典型的なロスコ様式の作品が核に構成されている。それらの間にあたる1948年から1950年の個展においては、作風が具象から抽象へ移行するなかで、以下の3段階の移行が認められる。まず、シュルレアリスムの名残ともいえる有機的な線

描を用いた作風。そして、絵具の物質性を前面に押し出し、形もさまざまな不透明な色斑を、画家の身体性すら想起させる筆触によって併置させた作風。最後に、長方形に近い半透明な色面を塗り重ね、曖昧な輪郭線を丁寧に作り上げる作風である。

3-1. タイトルの排除 (1947-48年)

シュルレアリスム期の作品群が発表された1947年の個展⁽¹²⁾に対しては、否定的な批評が多く、以下の『ニューヨーク・タイムズ』紙の批評のように、描かれたモチーフと直結しづらいタイトルに批判が向けられている。

せいぜい彼自身の中では暗示的であるが、《精神のファランクス》や《祈り》のようなタイトルはそれほど重要ではないように思われる⁽¹³⁾。

また、絵画の複雑さについては、『アート・ニュース』誌でも批判がなされる。

ロスコの説得調の美的声明は、鑑賞者を巻き込もうとしていない。鑑賞者は(中略)ロスコによる象徴主義の決定的な謎に直面し、壮大な溜息と共に逃げ出すだろう⁽¹⁴⁾。

このようにロスコの初期の作品群は鑑賞者から理解を得られず、批判的に受け止められた。これを受けてか1948年の個展⁽¹⁵⁾では、1946年に制作したシュルレアリスム期の作品群のタイトルは、《アイオロスの琴》(A308)や《春の記憶》(A311)のような具体性をもった説明的な名称ではなく、《No.7》(A308)や《No.12》(A311)のような数字を用いた名称に変更された上で発表されている。

3-2. 筆触の強調 (1948-49年)

1948年の個展では、それらシュルレアリスム期の作品よりもむしろ、1947年以後に制作された、より抽象的な作品群に対する注目が集まった。『アート・ニュース』誌では、

純粹な抽象による無題の冒険に漕ぎ出す新しい絵画では、新しい試みが顕著である。色彩の緩やかな雲が表面に浮かんでいるように見える⁽¹⁶⁾。

と述べられている。

さらにここで注目したいのは、絵具の物質性が避けられていることへの懸念を表明した、『ニューヨーク・タイムズ』紙の批評である。

絵具やその動きの流れの中にある^{なま}生の生命を、いかなる類の定義によっても捉えることを避けようと試みているが、空虚な形のない袋小路、すなわちただ始まりも中間も終わりもない移り変わりの芸術に至っている⁽¹⁷⁾。

同年の1948年、グリーンバーグは『パルティザン・レビュー』誌で論考「イーゼル絵画の危機」⁽¹⁸⁾を発表し、オールオーバー絵画が装飾へと近づくことに対する危機感を述べている。

ジャクソン・ポロックは前年の1947年にドリッピング技法によるオールオーバーな絵画を完成させ、1948年1月に個展で発表する。グリーンバーグはこれに対して現在よく知られている彼の理論でいうところの絵画の平面性というよりもむしろ、筆触の多様性とのバランスを理由にポロックの作品を評価しているのだ。

ポロックの場合、彼の一貫した行為となってきた平板でオールオーバーなデザインに起因する単調になってしまう危険性とのバランスをとるために、画表面のテクスチュアと触覚的な質に、より一層注意を集中するようになったのだ⁽¹⁹⁾。

グリーンバーグはこの頃すでに批評界で影響力を持ち始めており、当時の美術雑誌の批評家もその動きを意識していたものと推察される。このような視点から当時の批評がロスコの新作を、筆触に躍動感がない絵画として評価したことも自然なことのようと思われる。

そして翌1949年の個展の出品作⁽²⁰⁾は、はじめて抽象の作品のみで構成された。作品（例えばA386, A390, A394）の細部には、より濁りのない暖色が中心となって用いられ、これまでの有機的な線描よりも、刷毛を利用した粗いブラッシングやドリッピングによる、絵具の物質性を利用した筆触の効果の強調が認められる。色斑はそれぞれのブラッシュストロークの効果によって、不透明性を保ったまま重ねられている。

こうした特徴には、すでに1940年代はじめの時点でロスコ自身が語っていた造形論⁽²¹⁾、すなわち鑑賞者の造形的体験における運動性という問題との関連を見出すことも可能だろう。つまり、二次元的な画面において、ところどころに並立して描かれるモチーフの筆触が強調されることで、独特な三次元的奥行きが生まれ、結果としてある種の前後するような造形的な運動感覚が生み出されているのである。

3-3. 構成の単純化（1949 - 51年）

しかし批評は、このような1949年の出品作の筆触の強調を評価することなく、モチーフが無秩序に併置された絵画空間には、「デザイン」すなわち明確な構想に基づく構成が欠落している、と批判した。例えば『アート・ダイジェスト』誌では次のように述べられている。

展覧会全体の残念な側面は、これらの絵画が形式やデザインの示唆を含んでいないことである。（中略）もしこれらの定まった型のない作品の背後になにか潜在的な意義があるならば、それは鑑賞者に伝わっていない⁽²²⁾。

また『ニューヨーク・タイムズ』紙でも「デザインは無頓着で不確か」⁽²³⁾であると述べられている。このように画面全体の構成という問題を、この時期の批評がいかんにか重視していたかが窺えるだろう。

やがて1950年の出品作⁽²⁴⁾は、より単純化された画面構成で、長方形に近づいた色面のみが描かれるようになった。『アート・ニュース』誌のトーマス・B・ヘスは、この後にも抽象表現主義を擁護し続ける人物だが、ロスコの新しい絵画をフォーマリ

スティックな態度で以下のように絶賛している。

マーク・ロスコの大きい油彩画の近年の展覧会は、この才能に溢れたニュー Yorker のもっとも輝かしいショーであり、彼が今日におけるもっとも恵まれた色彩の操り手の一人であることが証明されている⁽²⁵⁾。

実際に作品（例えば A410 や A415）に注目してみると、絵具の色面はそれまでの硬い色彩に代わって、より透明性を持ち始め、色層の重なりによって、上に塗られた薄い色を通して下の色が透けて見える。これにより、地と図に曖昧な不確定性が生まれ、前後するような運動感覚が生み出されている。筆触へのこだわりは維持され、矩形を境界づける曖昧な輪郭線が丁寧に仕上げられている。この半透明な色彩は、のちの典型的なロスコ様式の絵画を特徴づけるものであり、厚塗りの硬い印象を与える色彩によって鑑賞者の視線を跳ね返すのではなく、柔らかい色彩で鑑賞者を絵画の画面空間内へと引き込み包み込むような効果を生み出している。

このようにして、1951年の個展の出品作⁽²⁶⁾においては、以下の『ニューヨーク・タイムズ』評からも窺えるように、一目みてそれとわかるロスコ様式が完成したのである。

マーク・ロスコの新しい抽象画を記述するのは、難しくない。これらのキャンバスは大きくても小さくても、幅が変化しながら水平に伸びる色帯へと、非常に規則正しく分割されている⁽²⁷⁾。

ロスコは制作の中で、運動感覚を伴った造形的経験を鑑賞者のうちに呼び起こすという目的をもっていた。その目的において、かつてはブラッシュストロークの効果によって、不透明な色斑を重ね、二次元的な平面性と三次元的な奥行きのをせめぎ合いで運動感覚を生み出す手段がとられていた。しかし構成を単純化していった結果、その方法に代わってむしろ、より透明性を持たせた色面を重ねることによって、揺れ動くような前後する運動感覚を生み出すようになったのだ。

4. 結語

これまで述べてきたように、マルチフォーム期の個展に対する批評は、フォーマリスティックな態度によるものだった。ブレスリンの伝記によれば、1940年代後半のこの時期に他の多くの抽象表現主義の画家たちが自身のスタイルを確立していく中で、ロスコもまた人々から認められるために、一目みて彼の作品であるとわかるスタイルを追求していたという⁽²⁸⁾。この解釈を想起することによっても、彼が制作においてそれらフォーマリズム批評の着眼点を参照した可能性は十分に考えられるだろう。

1950年の個展で出品された作品群を制作した1949年のステートメントで、ロスコは暗に鑑賞者の存在を念頭においた上で、絵画におけるある種の「わかりやすさ」について、次のように語っている。

画家の仕事は、時間の中で点から点へと進むのであるが、進捗につれて、次第に澄んだ状態へと向かうのである。それは、画家と観念、そして観念と絵を見る者との中間に介在するすべての障害物を排除することに他ならない⁽²⁹⁾。

ロスコは鑑賞者に対してきわめて自覚的な画家であった。画面の構成や色彩の効果を重視するフォーマリスティックな態度の批評との相互的な対話の中で、積極的に実験を重ねて自身のスタイルを模索したのである。彼自身の造形論を実現する一つの解決策を見つけ出した制作期間が「マルチフォーム期」であり、この時期を経たからこそ、単純化された構成と半透明の色彩をもつ典型的ロスコ様式が形づくられていった、と結論づけたい。

註

*本文中の引用文日本語訳は、断りのない限り全て筆者の拙訳である。

*本文および以下の註において「A000」のように示したのは、アンファムによるカタログ・レゾ

ネ番号である。Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven, Yale University Press, 1998.

- (1) Ashton, Dore, *About Rothko*, New York, Oxford University Press, 1983.
- (2) Breslin, James E.B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- (3) *Pierre Bonnard*, The Museum of Modern Art, New York, May 10 – September 6, 1948.
- (4) Chave, Anna, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- (5) Anfam, *op. cit.*, pp. 46-69.
- (6) Cooper, Harry, “Rothko’s Soup,” *Mark Rothko: The Decisive Decade 1940-1950*, New York, Skira Rizzoli Publications, 2012, pp. 121-129.
- (7) 個展出品作特定は Anfam, *op. cit.*, pp. 215-350、個展への批評は Anfam, *op. cit.*, p. 682 を参照。
- (8) Lopez-Remiro, Miguel, ed., *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 35-36.
- (9) *Ibid.*, p. 57.
- (10) Rothko, Christopher, ed., *The Artist’s Reality: Philosophies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 47. 邦訳：クリストファー・ロスコ『ロスコ 芸術家のリアリティ：美術論集』（中林和雄訳）みすず書房、2009年、77頁。
- (11) Lopez-Remiro, *op. cit.*, pp. 58-59.
- (12) A237 A243 A254 A261 A265 A266 A269 A270 A271 A274 A287 A288 A289 A294 A300 A301 A302 A306
- (13) *New York Times*, March 9, 1947.
- (14) *Art News*, vol. 46, no. 1, March, 1947, p. 42.
- (15) A308 A309 A311 A313 A332 A334 A335 A336 A356 A361 A367
- (16) *Art News*, vol. 47, no. 2, April, 1948, p. 63.
- (17) *New York Times*, March 14, 1948.
- (18) Greenberg, Clement, “The Crisis of the Easel Picture,” *The Collected Essays and Criticism* vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, pp. 222-223.
- (19) “Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock,” *Ibid.*, pp. 201-202. 邦訳：川田都樹子「グリーンバーグのポロック論集成」『ユリイカ』青土社、1993年、2月号、113頁。
- (20) A363 A366 A378 A386 A390 A392 A393 A394
- (21) 註（10）と同様。Rothko, *op. cit.*
- (22) *The Art Digest*, vol. 23, no. 14, April 15, 1949, p. 27.
- (23) *New York Times*, April 3, 1949.

マーク・ロスコ「マルチフォーム期」再考

- (24) A396 A397 A398 A399 A400 A408 A409 A410 A411 A412 A413 A414 A415 A416 A417 A419
- (25) *Art News*, vol. 48, no. 10, February, 1950, p. 46.
- (26) A437 A442 A447 A449 A450 A451 A452 A453 A454 A455 A456 A457 A458 A459 A460 A461
A462
- (27) *New York Times*, April 8, 1951.
- (28) Breslin, *op. cit.*, pp. 248-249.
- (29) Lopez-Remiro, *op. cit.*, p. 65.