



fig. 1
マーク・ロスコ《無題》1969年、アクリル・カンヴァスに貼られた紙、177.2 × 104.1 cm、石橋財団アーティゾン美術館
Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

マーク・ロスコ《無題》(1969年)への視座——画業における紙の作品の位置をめぐって

Mark Rothko's *Untitled* (1969) and the Status of His Works on Paper

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

問題の所在

20世紀アメリカの抽象表現主義を代表する画家、マーク・ロスコ(1903–1970)をめぐっては、1949–50年頃に代名詞といふべきモノトーンの背景に複数の矩形を配したカラーフィールドの様式を確立して以降、油彩による大型のキャンバス作品がその画業を代表する仕事としてみなされてきた。そのことは、成熟期を迎えていた1961年にニューヨーク近代美術館で開催された回顧展の出品内容が、1945–46年の4点の作品以外、すべてキャンバス作品であったという事実が端的に物語る。

他方、その没後になって着目されるようになったのが、紙に描かれた作品群である。その先鞭をつけた研究にあたる、1984年に刊行された『Mark Rothko: Works on Paper (マーク・ロスコ: 紙の作品)』¹⁾において、著者であるマーク・ロスコ財団のキュレーター、ボニー・クリアウォーターは、その時点までほとんど注目されてこなかった紙の作品が、ロスコの画業をより十全に理解する上で欠かせないこと、そしてキャンバス作品とともに、人間の基本的な感情に働きかけ、あらゆる人類の心を動かす本質的な言語をめぐるロスコの探求を示すものであると、その論の冒頭で述べている¹⁾。近年では、ロスコ作品の世界最大のコレクションを誇るワシントン・ナショナル・ギャラリーにより、2018年から、ロスコの紙の作品のカタログ・レゾネの編集が進行しており、2023年にはその調査の成果といふべき展覧会「Mark Rothko: Paintings on Paper」が同館で開催されるなど、このテーマに関する議論は主にアメリカで着実な発展を示している。

石橋財団では2015年、ロスコの1969年制作の紙の作品《無題》(fig. 1)を収蔵した。本論は、上記にて略述した議論状況を踏まえ、ロスコの紙を用いた作品群における同作品の位置を把握した上で、この画家の創作全体における位置をうかがうことを目的とする。

ロスコの画業における紙の作品の位置

——1930年代および1940年代

先述したこれまでの研究や編纂中のカタログ・レゾネにおい

て、ロスコの紙の作品としては、素描、壁画形式の作品の下絵、水彩やアクリル絵具による絵画に大別される。それらの作品が40年近くに及ぶ画業において占めてきた位置について、先述した2023年でのワシントンDCでの展覧会を監修したアダム・グリーンハルフは、コンスタントに制作されたキャンバス作品とは異なり、紙の作品への取り組みにはいわゆる「潮の満ち引き」がみられるとし、特に生産的といえる4つの時期と作品の傾向を指摘している。まず、後年の抽象表現を予告する1930年代半ば以降のフィギュラティヴな諸主題を描いた作品。次に、完全なる抽象への移行を促進し、その透き通った効果と長方形のフォルムを先取りした、層をなす構成と明るい半透明の水彩による1940年代半ばの象徴的な作品。そして、負担の重いキャンバスの仕事の後、休息と新たなインスピレーションをもたらした1950年代末の小型の作品。最後に、1960年代終盤の、キャンバス作品にみられる暗さを増す色調と心身の健康の衰えとの間の長きにわたる連関を複雑化させる、ロスコの定番のフォーマットに描かれた活気に富んだ作品、というものである²⁾。

ロスコは1933年に、ニューヨークのザ・コンテンポラリー・アーツ・ギャラリーで個展を行っているが、その展評で特に好意的な評価を得たのは水彩、すなわち紙の作品であった。この時期、画家仲間のミルトン・アヴリーからの影響や、教師として子どもに絵画を教える経験を通して、紙に水彩で描く手法がロスコにとって近いものであったことは、グリーンハルフも指摘している³⁾。1940年代にかけ、ロスコは油彩作品への志向を隠すことなく、同時に、多数の素描や完成度の高い水彩作品をコンスタントに生み出し続けている。そこで興味深いのは水彩作品と油彩作品との関係で、まず水彩で描いた構成を再度、油彩で試みる例がしばしばみられる⁴⁾。ここからは、油彩による本作を見据えて準備的に試みられる下絵としてではなく、ひとつの主題をめぐり連鎖的に発展する創作の端緒の部分を紙の作品が担っていたとみることができだろう。

水彩を用いた描法、具体的には、淡い色調と軽やかで流れるような筆致がその表現の内容と結びついて効果をあげるのが、グリーンハルフが二番目に挙げた時期である。ロスコは1944年頃から、具象的なモチーフに基づきながらも、対象の実体感に乏しく、あたかもその影を描きだしたかのような幻想的な

イメージを描いている。それらは同時代の画家たち、ヨーロッパではジョアン・ミロやアンドレ・マッソン、アメリカではアーシル・ゴーキーの表現との共通性を示しているが、薄塗りによる精妙というべき色彩表現は、油彩とカンヴァスによる手法よりも、水彩と紙により適していたといえる。無論、このいわゆるロスコのシュルレアリスム期においても、同一の主題をめぐる油彩と水彩の双方が試みられていることに変わりはないが、油彩作品も総じて淡い色調をもって薄塗りで仕上げられており、油彩作品が水彩作品と見まがうまでに接近する事態がみられる⁵。世評においてもこれに呼応した反応がうかがえ、1945年にペギー・グッゲンハイムの主宰するギャラリー「今世紀の美術」での個展では、「色彩が抑制的かつ精妙であることにより、催眠術的な効果をもたらす」との批評⁶に代表されるように、1933年の個展と同様、批評家によっては水彩作品に対してより高い評価が示されることとなった。翌1946年にはニューヨークのモーター・ブランド・ギャラリーで、「マーク・ロスコ：水彩作品」という個展も実現しているように、ロスコの創作の特質を水彩作品に見出そうとする気運はこの時期、確かに醸成されていたといえる。



fig. 2
マーク・ロスコ《魔術の船》1946年、水彩・紙、98.4 × 65.4 cm、ブルックリン美術館
Mark ROTHKO, *Vessels of Magic*, 1946, Brooklyn Museum, Museum Collection Fund, 47.106
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

1947年には、ブルックリン美術館により水彩作品《魔術の船》(fig. 2)が購入されているが、その機に同館に宛てた手紙の中でロスコは、この作品をはじめとする5点の水彩作品について、「このメディウム〔筆者註：水彩を指す〕に絵画を協調させた一時期の集大成」と位置づけており⁷、画家が水彩と紙を前提とした絵画制作を目論み、その成果に一定の手応えを得ていた様子をのぞかせている。

ただ、それは同時に、次の目標への移行の予告でもあった。先述した1949–50年頃に確立されることになる、ロスコ謂うところの「クラシックな絵画」、その画業の後半期のシグニチャーといえる、カラー・フィールドの様式の開始で、それらは基本的に油彩にカンヴァスが用いられた。続く1950年代、矩形の配置を検討する素描の他に紙が用いられる機会はなく、ようやく彩色がなされた作品が生み出されるには、1958年、ニューヨークのシーグラム・ビル内のレストラン「フォー・シーズンズ」のための壁画、通称シーグラム壁画の制作に着手していた時期を待たねばならない。さらに、続く1960年代においては、1961–62年のハーバード大学のための壁画の習作を除いては、独立した紙作品は1967年まで確認されていない。この意味で、ロスコの画業における紙作品の比重は、1947年頃までのシュルレアリスムの時期と、その後、短期間のマルチフォームの時期を経てカラー・フィールドの様式へと入る1949–50年以降とで、大きく様相を異にしている。

他方で、油彩作品へと明確なシフトがなされた状況下で、それでもなお紙作品が断続的に制作された事実をめぐることは、いかなる事情をうかがうことができるだろうか。その問いを通じて、1969年に制作されたアーティゾン美術館の《無題》も、画家の創作におけるより明確な位置づけを得ることができるだろう。

ロスコの画業における紙の作品の位置 —1950年代および1960年代

まず、1958–59年にかけてロスコは、シーグラム壁画の習作を水彩、あるいは水彩と油彩の双方を用いて制作しているのとは別に、いずれも縦長の画面に、油彩と同様、モノクロームの背景に複数の矩形を配した作品を水彩と紙で制作している。その点数は先述した通り、1940年代よりも大幅に減り、グリーンハルフによれば、1958年の作品はおよそ15点、1959年はおおよそ40点とされている⁸。

基本的な表現様式において同調しながら、油彩作品ともしっかりとした差異を見せるのが、サイズ、そして色彩である。壁画として注文制作を受けた作品はもちろんとして、油彩では200センチを超える大型の画面に取り組むことが多くなっていた1950年代後半、水彩で描かれた紙の作品はいずれも縦寸法が100センチに満たない相対的に小型のサイズで制作されている⁹ (fig. 3)。画家の遺族で研究者のクリストファー・ロスコは1959



fig. 3
マーク・ロスコ《ラヴェンダーとマルベリー》1959年、油彩・ファイバーボードに貼られた紙、95.9 × 62.8 cm、ハーシュホーン美術館・彫刻庭園、ワシントンDC
Mark ROTHKO, *Lavender and Mulberry*, 1959, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966, 66.4418. Photo: Cathy Carver
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

年に制作された紙の作品のサイズに着目し、壁画に代表される「機関的なスケール」から「人間のスケール」への変換を見て取っている。この変換の理由として彼は、鑑賞者との関係の結び方について、圧倒的な大きさで画面へと没入させるのではなく、絵を描いている際の自らの経験を共有しようとする画家の意図を指摘している¹⁰。この意図が、この時点での油彩作品の集大成として取り組んでいた、まさに人間のスケールからかけ離れたシーグラム壁画の制作からのいわゆる反動によるものとする見方については、論者の意見も合致している。

また、1957年以降、油彩作品では暗い色彩が主調をなすようになるが、1958–59年に制作された紙の作品は、1956年以前の油彩作品を想起させる明るい色彩の作品が多い。シーグラム壁画の依頼を受けるにあたり、ロスコの念頭には、1950年代半ばに手がけた色彩豊かな油彩作品が自らの本意に反して装飾的なものとして受けとられたことがあり、それゆえにそうした自らの作品に対する世評を裏切るべく、暗色を主調に重苦しさや緊張感に満ちた画面へと向かったとみられている¹¹。

「一度やってみる価値のあることであれば、何度でも繰り返

す価値がある」と自ら述べているように¹²、確立した自らの様式の発展を常に図りながら、それを取り巻く世評との対峙を余儀なくされていったのが、ロスコの1950年代であった。その中で、公共性をそなえた壁画に代表される油彩画は、創作のいわば表向きの顔を担う一方で、紙の作品は対外的なステータスを付与されるよりも、あくまで画家の創作の内部で均衡をとる役割を果たしたのではないか。この点で、クリストファー・ロスコは、この時期の紙の作品において、サイズや色彩に加え、矩形の大きさや配置についても微調整が試みられ、画面内の空間的な再検討がなされているとの見方を示している¹³。

グリーンハーフが指摘しているように、この1958–60年に制作された紙の作品、少なくとも55点のうち、画家が逝去した際にその手元に残っていたのが16点、その他は売却ないしは寄贈されたとみられるが、公的なコレクションに収蔵された例はきわめて少ない¹⁴。このことは、この時期の紙の作品の出自がこの時期の創作上の事情に根ざしたものであり、したがってプライベートな性格を有することを物語っているといえよう。他方、この時期からロスコは紙の作品を額装することを避け、パネルにマウントすることを原則とするようになるが¹⁵、これはカンヴァス作品と同じ提示の仕方を要求したということに他ならず、紙の作品を通じてのさまざまな検討がカンヴァス作品と同次元でなされていたことを物語る。

1959年12月のシーグラム壁画の契約破棄と歩調を同じくするかのように、この時期の紙の作品の制作はほどなく収束へと向かう。次なる回帰がなされるのが、先述した通り、1967年のことである。グリーンハーフによれば、この年から1970年2月のロスコの逝去までの間に制作された紙の作品の点数はおおよそ275点。他方、同期間のカンヴァス作品の総数は30点と、創作における比重はそれまでと逆転することになる。うち、1969年は多産で、この一年のみで120点の紙の作品が制作されている¹⁶。

この現象は、直接的には創作の外部に由来する。1968年4月に大動脈瘤との診断を受け、医師から一辺の長さが40インチ(101.6センチ)を超えるサイズの作品制作を止められたことで、制作再開後は主に紙が用いられたという経緯である。しかし、1969年になると、40インチを超える作品がみられるようになり、70インチ(177.8センチ)を超えるまでに発展することになる。助手のオリヴァー・スタインデッカーが適宜カットしていたという紙は、質感を異にする少なくとも三種あり、それをアトリエに少なくとも二種類あったとされる大きな板状のイーゼルに固定した形で制作が行われていた様子は、アトリエを捉えた写真にうかがえる¹⁷(fig. 4)。

この紙の固定の方法としては当初、テープかステープル(あるいはその両方)が用いられていたが、1969年半ばにロスコはステープルを使用しなくなったという¹⁸。同年の一部の紙作品において、それまではカンヴァス作品同様に何らかのモノクロームの色



fig. 4
ワシントン・ナショナル・ギャラリーに保管されているロスコのイーゼルのひとつ
One of Rothko's easels, National Gallery of Art, Washington DC
Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington



fig. 5
マーク・ロスコ《無題》1969年、アクリル・カンヴァス、229.6 × 175.9 cm、
ワシントン・ナショナル・ギャラリー
Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, National Gallery of Art, Washington DC
Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. 1986.43.164
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York /
JASPAR, Tokyo C4800

彩で塗り込められていた背景が、画面の周縁部の余白という形で白地を見せるようになるが、それは原則としてテープを固定に用いるようになった事情によるのだろう。この画面周縁部の余白は、すべての作品にみられるわけではないものの、この時期の紙作品の特徴のひとつである。

さらに一部の作品にみられるのが、色彩ないし色調の異なるふたつの矩形の間にスペースが確保されることなく、ふたつの色面が直接に接する、いわゆるツー・トーンの色面構成で、これは先立つ時期に同様の作例がみられない一方で、同じ1969年のカンヴァス作品にも共通してうかがえる、この最晩年の時期に特有の特徴といえる。

アヒム・ボルヒャルト=ヒュームは、これらの特徴を示す作例として、〈ブラック・オン・グレイ〉と通称されるシリーズ (fig. 5) を挙げ、以下のように述べている。

初期の作品ではロスコは木枠に張られたカンヴァスの縁まで絵具を塗り、絵画空間と鑑賞者の宿る空間の間に連続性をつくり出すことに腐心した。これとはきわめて対照的に、〈ブラック・オン・グレイ〉の空間は絵具を塗られた表面の先まで拡がろうとはしない。白い縁も視野をとりかこみはしない。それよりも、この縁は現実界と絵画空間を隔てる領域としての役割を担い、絵画の表面が浸透不能な薄膜であることを明らかにする。

(中略)

硬質な白の地にアクリル絵具の層を薄く重ねた〈ブラック・オン・グレイ〉は、自らの本性を偽らずに現実に物として存在することを宣言するが、それがとくにはっきりと現れているのは黒と灰色の拡がりが出会う画面中央を水平に分割する線の周辺である。黒が灰色に、あるいは灰色が黒にそこかしこで重なり、すべてが物質の表面であるという事実を強調する。¹⁹

この縁について、ロバート・ゴールドウォーターが指摘するように、「参加を拒み、自らの内にひきこもる」²⁰という、鑑賞者の存在をめぐる態度を読み込むべきかどうかについては、留保を要するだろう。ただ、ここで白い縁が絵画空間を固定化すべく機能し、往年のサイズを取り戻しながらも絵画が鑑賞者から距離をおいて「見られる」対象となっているのは確かである。その点で、〈ブラック・オン・グレイ〉シリーズが、ロスコの絵画のあり方の変化を示していることは間違いない。そして、ボルヒャルト=ヒュームが「辞世の作」にして「絵画の可能性を探り続けたことを示している」²¹とみるこれらの作品の示す変化は、技法的には1967年に始まる最後の紙作品への集中的な取り組みにより準備されたといえるだろう。

《無題》(1969年)の示す特徴と課題

〈ブラック・オン・グレイ〉シリーズの呈する最晩年のロスコ絵画の特徴は、アーティゾン作品《無題》にもみることができる。この作品は、上部にグレイの混じったピンク、下部にサーモンピンクと、ふたつの矩形の色面が上下に連続する構成となっている。〈ブラック・オン・グレイ〉然り、この種の構成において、下部の矩形により明るい色調が付与されるのは、多くのロスコ作品にみられるいわば定石である。

177.2×104.1センチという画面の縦横比は稀少で、ロスコ作品の中でも縦方向がより強調された作例といえる。ふたつの色面の境が画面のほぼ真ん中に置かれた作例も他にほとんどなく、明確な意図の存在をうかがわせるこの構成から顕わになってくるのは、上部の暗い色面では刷毛を思わせる大型の筆による動きのあるタッチが活気を生み出している一方で、下部の色面では筆の動きは比較的、整然としており、代わりに明るい色調が温度を感じさせるという、色面の力の均衡関係である。

さらに目を惹くのは画面の周縁部で、厳格な境をなす〈ブラック・オン・グレイ〉にみられた直線的な縁取りとは異なり、塗りを重ねる中でタッチの先端が色面から周縁部へと随所にはみ出した仕上げがみられる。ふたつの色面の境が整然とした直線をなしているのと対照的に、対峙的な均衡関係は保持しながら、各々の色面は絶えず振動し、そのヴォリュームが可変的であることを誇示しているかのようである。

ただ、色面は水平方向の拡がりを示すばかりではなく、色調を異にした塗りが重ねられることで、奥行きをもそなえている。具体的には上側のスクエアではグレイの混じったピンクの上に白とさらにオレンジが粗いストロークで塗り重ねられ、下側のスクエアでは全体としてサーモンピンクの色調を保ちつつ、上部や左端に近い部分で赤とオレンジのタッチが加えられており、一見、奔放にさえ映るそれらの集積を通じて個々のスクエアのレイヤー構造が顕わになってくるのである。

従来のカンヴァス作品では、モノトーンの色彩を帯びた背景とその上にスクエアが浮かぶ構造が、見る者が自ずとその内側に引き込まれるような力を生み出していたが、《無題》ではスクエアがレイヤーを内蔵すべく、それを作り出す筆の運動が作品の全体を通じて際立つこととなっている。それは、絵画の組成の問題として、油彩の重厚な佇まいに背を向け、速乾性の高いアクリル絵具の特性に即したかのようなスピード感に富んだ筆さばきにより成立している絵画といえる。また、制作時期の先後は現時点では不明ながら、〈ブラック・オン・グレイ〉のシリーズと比較すると、《無題》にみられるスクエアの周縁部をあえて確定しない処理は、鑑賞者との間に直ちに距離を設けるものではない。反対に、ロスコが自身の作品の本質的な要素として挙げている「遊び心」や「希望」²²をそこに見て取りたくなるほど、この《無題》においては、新たな方法をめぐる画家の意欲と未確定

性が画面に精彩をもたらしているといえる。

スクエアの縁の処理からは意外に思われることだが、画面の下辺の僅かに内側には鉛筆で引いた直線を確認でき、この下辺右端には接着剤の付着が残されていることから、マスキングテープが貼られていたことが推測される。他方、上辺と左右両辺にはこの見当付けの鉛筆線はみられない。とりわけ左辺はタッチの先端が画面の端にまで及んでおり、マスキングテープが貼られていたとは考えにくい。他方で、創作をめぐる一般論としては、あらかじめ画面サイズを確定せずに、描画後にその内容に即して支持体を裁断する場合もあり得るが、自らの絵画の空間的なヴォリュームを規定するサイズや縦横の比率について、それらが事後的に決定されることをロスコが諾としたとも考えられない。上側の色面の左右両辺の上部を見ると、いずれも縦方向に波打つような幅広の筆跡がみられるが、所与の余白のスペースを念頭に描画可能な範囲の限界を超えないように慎重を期する意識は明らかである。紙には穴の跡も確認されず、イーゼルにどのように固定して描いたのか、現時点では不明である。

修復家のメアリー・バステインによれば、ロスコのこの時期の紙の作品は、イーゼルを用いて描画を行った後、そこから紙を外してフレーマーに送り、支持体にマウントをさせる手順をとっていた。当初は、マウントの境界部を覆うリネンテープを、ロスコの指示に沿って、フレーマーが画面と同じ色彩でペイントしていたところ、「多大な躊躇と議論」を経て、ロスコはこの境界部を白い状態で残し、絵画の一部として取り込む処置をとるようになったという²³。《無題》の側面は白でペイントされているが、これはおそらく、紙とカンヴァスのマウントの境界部を隠しつつ、画面の周縁部から同じ色調の白が連続する効果を狙った処置と考えられる。先述したロスコの通常とっていたとされる手順によれば、画家の意を受けてフレーマーが行った処置とみるのがまずは妥当であろうが、その意図をより正確に推し測るためには、まず、紙のマウントの仕方を明らかにする調査が必要である。

《無題》では、紙をマウントしたカンヴァスの裏面に、「2029 69」との書き込みを確認できる。これはロスコ財団の目録番号である。ロスコが自らの名を冠した財団を設立し、自身の手元にある作品の整理を行う意思を明らかにしたのが1968年9月13日のことで、その後、同年の11月29日から翌1969年の1月17日までの期間の中で、助手のダン・ライスの主導により、800点を超える作品の目録化の作業が行われたという。1月17日以降に制作された作品については、ロスコ自身が画面の裏面に4桁と2桁の数字からなる番号を黒のクレヨンで書き込んだとされる²⁴。ただし、1969年に制作された作品で、裏面に署名のみなされて目録番号が書き込まれていない作品、ひいては署名さえもみられない作品も少なくなく、本作品に目録番号が書き込まれた事情についても調査が必要と考えられる。

おわりに

マーク・ロスコの画業の全体を通じて、いくつかの明確な時期にうかがえる紙を用いた制作は、その最後にあたる時期、1967–69年に、カラーフィールドの境界部の処理の仕方やアクリル絵具の使用など、それまでの時期にはまったく、あるいはほとんど見られなかったアプローチを示すこととなった。そのこと自体が、病苦に苛まれ、また変化の著しい美術シーンにおける自身の芸術の位置を時に悲観していたという生涯の晩年期において、画家が新たな絵画の可能性をめぐって創作への意欲を失うことのなかった事実を示している。その中でも、アーティゾン美術館が所蔵する《無題》は、ピンクを主調とする明るい色彩と躍動感を感じさせる筆さばき、画面の周囲に新たに白の縁取りを設けながらフィールドとの境界を厳密化していない点などにおいて、ロスコが絵画空間のあり方、ひいては鑑賞者との関係の結び方をめぐり、自らの絵画の再構築を図っていたとされるこの時期の象徴的な作例といえよう。

他方で、紙作品全般に当てはまることだが、カンヴァス作品への取り組みの裏で新たな可能性をさまざまに探ろうとする身振りが眼につく一方で、ロスコはやはり自らの基準に適った規則を遵守し続けたのであり、先にふれた《無題》の上側のスクエアの上部両端にみられる筆致は、一見、大胆なものに映る制作姿勢が細心の意識により制御されていたものであることを示しているように思われる。したがって、この作品の十分な理解に達するには、その成立にあたりいかなる規則がどのような仕方で適用されていたのかが把握されねばならず、そのためには作品に即した具体的な調査が必要となることは紛れもない。先述した

とおり、紙の種類とその選択の意図、そのイーゼルへの固定の仕方、カンヴァスへのマウントの仕方という、この時期の紙作品の制作手順にまつわる事柄が明らかにされなくてはならないし、また、ほとんど先行研究が存在していないアクリル絵具の使用法をめぐっては、カラーフィールドをなす絵具層の組成の分析が必要となろう。本論考を起点に、これらを今後の課題としたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. Bonnie Clearwater, *Mark Rothko: Works on Paper*, 1984, New York: Hudson Hills Press, p. 17.
2. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), National Gallery of Art, Washington, 2023, p. 12. 本書の著者であるワシントン・ナショナル・ギャラリーのアダム・グリーンハルフ氏からは、本稿の執筆に際して、きわめて有益な示唆と助言を受けた。ここに記して感謝の意を表する。
3. *Ibid.*, p. 17.
4. たとえばグリーンハルフも指摘しているが、ワシントン・ナショナル・ギャラリーが所蔵する《無題(横たわる裸婦)》(1937/38年、油彩・カンヴァス 1986.43.50)には、人物のポーズと構図のきわめて似た先行する水彩作品が存在する。
5. ロスコも含めて紙の作品を対象に、ヨーロッパのシュルレアリスムのアメリカへの伝播と、その後の抽象表現主義への道筋に光を当てた展覧会として、以下を参照。The Interpretive link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, *Works on Paper 1938–1948*, Whitney Museum of American Art, 1986.
6. "The Passing Shows," *Art News* 43, no. 19 (January 15–31, 1945), p. 27.

7. Angelica Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1985, p. 691.
8. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 29.
9. パブリック・コレクションの所蔵する作例では、《ラヴェンダーとマルベリー》(1959年、95.9 × 62.9 cm、ハーシュホーン美術館、1966, 66.4418)が挙げられる。
10. Christopher Rothko, *Mark Rothko: From the Inside Out*, New Haven and London: Yale University Press, 2015, p. 222.
11. たとえば以下を参照されたい。Bonnie Clearwater, *op. cit.*, p. 42.
12. *Ibid.*
13. Christopher Rothko, *op. cit.*, p. 67.
14. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 36.
15. *Ibid.*, p. 34.
16. *Ibid.*, pp. 38–39.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. *Ibid.*, p. 43.
19. アヒム・ボルヒャルト=ヒューム「光の影——マーク・ロスコ晩年のシリーズ」、川村記念美術館企画・監修『マーク・ロスコ』、京都:淡交社、2009年、60–61頁。
20. Robert Goldwater, “Rothko’s Black Paintings,” *Art in America*, No. 59, March–April 1971, p. 62.
21. ボルヒャルト=ヒューム、前掲書、60–61頁。
22. 1958年10月27日のニューヨークのプラット・インスティテュートでの講演の中で、ロスコは自らの作品の「レシピ」とその「成分」として、「1. 死に対する関心」、「2. 官能性」、「3. 緊張」、「4. アイロニー」、「5. 機知と遊び心」、「6. はかなさと偶然性」、「7. 希望」を挙げている。以下の和訳がある。「プラット・インスティテュートにおける講演」(訳:木下哲夫)、川村記念美術館企画・監修『マーク・ロスコ』、前掲書、188–191頁。原文は以下を参照されたい。“Address to Pratt Institute, November 1958,” in Miguel López-Remiro (ed.), *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 125–128.
23. Mary Bustin, “Mark Rothko’s Painting Technique,” in Bonnie Clearwater, *The Rothko Book: The Essential Artist Series*, London: Tate Publishing, 2006, p. 179.
24. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 38, p. 191 (note 84).