

羅斯科繪畫之研究

A Research of Mark Rothko Paintings

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所研究生 陳孟君 Chen, Meng-Chun

摘要

一九六一年，紐約古根漢美術館〈美國抽象表現主義與抽象形象主義畫展〉(American Abstract Expressionists and Imagists)除了展示抽象表現主義畫家之作品外，亦展出與抽象表現主義風格迥異的抽象畫家---羅斯科(Mark Rothko 1903-1970)……等的作品，並把他們冠上一個臨時性的名稱---「抽象形象主義(Abstract Imageism)」。¹

這位迥異抽象畫家---羅斯科，自一九四七至一九五零年間改變其繪畫風格，亦即格林柏格(Clement Greenberg 1909-1994)稱之色域繪畫(Color-Field Painting)，畫作具有人之不可視覺擬仿之可居住的視覺感知(他的畫常在視覺感知時超出畫布方框界限)，其抽象繪畫走向解放形象的藝術路上用什麼來取代失去的物件？並且自一九一零年康丁斯基(Wassily Kandinsky 1866-1944)所開啓的抽象繪畫及其抽象理論中，非具象走向色彩平塗的繪畫構作是否有其理論脈絡可承襲之所在？就此，研究內容以題材形式、構成符徵與創作因由探究羅斯科繪畫形素的演繹與抽象繪畫理論之繪畫語意滲透---一種觀視作品的「倫理觀」。

【關鍵字】 抽象繪畫、色域繪畫、尺幅、平塗性、感知幻覺、倫理觀。

¹ 陳正雄著，《抽象藝術論》，北京：清華大學出版，2005，頁55。

一、前言

羅斯科 (Mark Rothko 1903-1970) 來自蘇聯移民的美國藝術家，他於一九四八年與巴齊奧蒂 (William Bazotes 1912-1963)、紐曼 (Barnett Newman 1905-1970)、馬瑟韋爾 (Robert Motherwell 1915-1991) 建立一個稱之為《藝術家之主體 (Subjects)》的團體，後來變成畫家俱樂部《Club》。而他與紐曼 (Barnett Newman 1905-1970)、波洛克 (Jackson Pollock 1912-1956) 成為戰後最具影響力的抽象畫家。

比較起傳統我們所熟悉的畫，不論靜物、人體或風景畫，羅斯科的畫看起來顯得人之不可視覺擬仿之可居住 (他的畫常在視覺感知時超出畫布方框界限)。亦即，在傳統繪畫中我看一幅風景畫我可假想我身在其中，但羅斯科的畫或許就如格林伯格 (C. Greenberg) 評論紐曼的畫時曾提及的：建構圖畫使其簡單的重疊加重在此表面 (場域)，(……) 這些圖畫不是建立在環繞空間中 (透視法)；而如果它們是成功的主要是在於保持它們完整性和專有的一致性。

從大家所熟知的羅斯科作品之主要特質；例如，大色塊包圍小方塊之邊際的淡化及滲浸經營方式，而營運色彩如同一種敘述性幻覺，並有著光 (線) 暈邊際的無盡往回。如此之特性也常令我們類比東方正教之聖像的某些影響。

羅斯科作品總是正方形孕育矩形，或互為關係，況且沒有過多手勢彰顯的寧靜色彩，因此形式視覺呈現的是穩定，但最上層的方形積累是略感沉重，色彩混濁卻又賦予秩序，色調忽明忽暗的，看似簡潔卻無一色塊相同，色與色間存在曖昧間距，這是為了分別它們--是過程的呈現²。是否？正如羅斯科所言：

²參見魏尚河著，我的美術史，臺北市：高談文化，民 94，《紫、白和紅》，羅斯科，1953 年。頁 76。

我在每一吋畫面上都暗藏了最強烈的暴力。³

藝術家怎麼的觀想，觀者永遠無法站在作品前即刻理解，但是可以靜靜感知，在觀看的時間中，自己或許也能體會與我們的感知有所關聯。

其中的藝術是那永遠沈默的部分，你可以永遠討論下去。⁴

而且，抽象繪畫走向解放形象的藝術路上，羅斯科用什麼東西來取代失去的物件？

這些畫框內的實質概念有沒有意義？⁵

在此將研究內容分爲三方面來架構、探究羅斯科的創作：

- (一) 題材形式
- (二) 構成符徵
- (三) 創作因由

³ 同上書，頁 77。

⁴ Herschel B. Chipp 著、余珊珊譯，現代藝術理論，二版，臺北市：遠流，民 93，頁 785。

⁵ 同上書，頁 770。

二、羅斯科的創作

(一) 題材形式

關於形式甚至畫之題材，其中我們對於畫之量總以現實物象為衡量。

抽象在量上的減少，等於質上的增加。⁶

它關係著內在聲音的傳遞經由創作者選擇畫面的形式建立此一架構，早期如〈地鐵景象〉(Subway Scene 1938)⁷的人形、地下道，柱樑……等等，全都在〈無題〉(Untitled 1952)⁸此類型的色域消失，取而代之的是藝術家對畫面呈現一種低限藝術形式的探究。一幅地鐵景象的漸趨單一色調，色彩運用之觀念逐步的間接證明了康德斯基的抽象理論：

從多面的表露漸漸積聚在內心成為作品。⁹

是的，正是積聚作用使羅斯科畫作的平坦性，卻表露一種多面值，進而完全取消實物再現形象的強調，而進駐豐富作品的許多可能性，可能的美感、人性、普遍性。

然而內心的題材又來自於哪裡？進駐羅斯科的記憶空間中所體現的嗎？其時間性因為經驗使得記憶儲存於共有的境況中同時被檢閱，其中特殊的色彩或是事件又是呼應肢解、破碎與驚恐的戰爭印象？

⁶康丁斯基著、吳瑪俐譯，藝術與藝術家論，再版，臺北市：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1998[民 87]，頁 25。

⁷ 附圖一。

⁸ 附圖二。

⁹ 同上書，頁 159。

一個記憶疊加於另一個記憶之上，舊的與新的相抵觸· · · · · 一直是羅斯科繪畫的心理和文化複合體的核心。¹⁰

這可以作為理解他的作品所堅持的嗎？

悲劇與時間性的題材才是適當的。¹¹

因為人生經驗已為他擷取其特有的生命圖像—世界的破壞與狂囂，內心必須傾聽這些吵雜。它也許是一個關鍵，發揮羅斯科畫作之音樂性，音樂旋律般但又抗衡和諧，如此重組圖象並表現在其藝術形式中：

一種非常親密、非常人性的感覺。¹²

相當於小世界的家人般的親密性、廣大的種族之疏離，是創作經驗的衝擊抗衡，羅斯科作品透露出對於表現物象取捨的心境來自於他所缺乏的，但是他也逐漸把焦點放大於人的關懷，使經驗又回歸為美好的心性。因此題材或許是悲劇卻把經驗透過咀嚼，甚至是處於當下回歸普遍性的豐富情感，而展現於作品中。羅斯科選擇了明確的題材以提供畫最真實的內容，捨棄物象現實及因為實物再現之構形的侷限，而探求純粹抽象的可能性。

(二) 構成符徵

生動往往來自至少兩種感應的位置，元素、線條、聲音、動作等……兩個內在的聲音便是構成的起源。¹³

¹⁰魏尚河著，我的美術史，臺北市：高談文化，民 94，頁 75。

¹¹ Anna Moszynska 著、黃麗絹譯，抽象藝術，初版，臺北市：遠流，1999，頁 169。

¹²James E. B. Breslin 著、張心龍、冷步梅譯，羅斯科傳，初版，臺北市：遠流，1997，頁 284。

¹³康丁斯基著、吳瑪俐譯，藝術與藝術家論，再版，臺北市：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1998[民 87]，頁 142。

1.尺幅：羅斯科作品大都大尺幅，尺寸的大小首先涉入觀者視覺感官的是距離的必需拿捏，使面臨的觀者不像個觀察者抽絲剝繭般細求作品的軌跡，我們臨在作品前竟然無法感受它的高度也無法縮減其寬幅，羅斯科作品僅提供一個「大」的氛圍。如休斯頓教堂的壁畫，一開始就與神秘宣言面對面告訴我們它的存在，這是畫面的張力，它所出現的形式就是如此的「大」，但是畫面絕不僅僅只是如此被展示，填補的形式內容為作品產生對話：

規模對我非常的重要，人的規模。¹⁴

堅持尺幅的大正來自羅斯科所要含納的--人的規模。這一來又清楚的表達畫面整體性是來自於「人」。他要接觸的不只是觀者的視覺，且藉由尺幅畫可能提供觀者的對話空間與感應經驗的提煉：

畫小幅畫是把你自己放在你的經驗之外，好像是從一面立體鏡或縮小鏡來看你的經驗，可是畫巨幅的畫，你自己就在裡面，這不是你決定的事。¹⁵

根據一九四〇年《藝術雜誌》其中一篇評論形容羅斯科：「畫家受他運用空間的方式限制，視他為野心勃勃的創造者，且戲劇性的重點無法被固定在一個永恆的統一上，使身分模糊，角色是一種變換的關係。¹⁶」與其撰者本人的原意相反，這同一段話正適當的解析出羅斯科的畫，他的確有野心，因此他決定空間的形式必須保證提供觀者感受的可能性之一，是與它立即對話。而且舞台效果更使人的身分模糊，甚至就是模糊的統一性。它已經被放大，誰都可能成爲這永恆中的一點。

¹⁴James E. B. Breslin 著、張心龍、冷步梅譯，羅斯科傳，初版，臺北市：遠流，1997，頁 398。

¹⁵同上書，頁 284。

¹⁶同上書，頁 252。

2.色彩：阿伯斯相信對色彩的每一種感知都是幻覺……¹⁷

這個幻覺便是知覺裡所作的各項改變，但大體而論透過知覺便能湊出人類的共同經驗。在理論上，使用冷暖系統表達它們所處的感應位置。而羅斯科在色彩運用上因不同的時期顯現活力、寧靜與冷瑟，以下就其三幅作品探討其內在感應：

〈十號〉(No.10 1950)¹⁸：藍色與黃色是否會藉由視覺暫留轉換成象徵和平的符徵，我試著得知，但有一點可以感受的是透過黃色基調呈現出活力，並且藉著以藍色釋放熱情而深入暖性關懷。

〈三〇一號〉(No. 301 1959 Red and Blue over Red)¹⁹：集結眾多差異性的紅色，飽涵一種屬於男性自身的陰影，感染於一層社會莫名壓力之介入，仍在活動、持續的提供模糊的紅色生命地帶，闡釋已故的、存活的共有記憶--寧（凝）靜。

〈休斯頓的壁畫〉(Rothko Chapel, Houston,1991)²⁰：黑色造就的空間壓抑，迫使人的思緒岑岑。觀者凝視教堂中的壁畫，總被迫去看他們的沉靜、進行著告解。然而現象--罪惡的--會靜止不動於灰色地帶。僅存的灰色色塊亦像墮落的救贖，受其形式侷限，卻亦誠足於對生命所表現的冷靜。

黑暗永遠是在上層。²¹

¹⁷ Anna Moszynska 著、黃麗絹譯，抽象藝術，初版，臺北市：遠流，1999，頁 154。

¹⁸ 附圖三。

¹⁹ 附圖四。

²⁰ 附圖五。

²¹ James E. B. Breslin 著、張心龍、冷步梅譯，羅斯科傳，初版，臺北市：遠流，1997，頁 536。

3.塊面：色面是羅斯科的悲劇框架？客觀的方形使所有靜止的動態的力量相互抵消，人也透過消化正面與非正面的種種因素使其心境保持客觀，讓事物與情感在介面中自由協調。但這個框架更猶如一幅幅矩形的面，排列出規矩，組成一幅適然的理性與感性。

但，具有協調性的情性何以仍存悲劇殘影？這是因為消融的力量在各項因素遊蕩中就已淡描事物的原形：

僅含一最客觀元素的基面並列，會產生冷的近乎死亡的結果。²²

往「左」--進入自由--，往「右」--走向拘束--，在遠離與回家的運動中事物趨於人性、歸於安寧，而畫面則開啓一扇窗口甦醒生命的沉寂，這是悲劇性美感。

(四) 創作因由

藝術家創作呈展具有公開的儀式，形式和材料也決定一位畫家作品的生命。在這個藝術創作的的生活秩序中，羅斯科選擇「大的」、「平塗的」、「色面的」構築面貌，匯整它們的特色，形就其形式。然而作品常是他者，正如羅斯科本身所言：

我不在我的畫中表達自己。²³

那麼他公開的是什麼？是人的價值，或作品強迫性以光暈注視著你。沒有物質經營的華麗，也沒有線條的起起伏伏旋律，僅以色暈的走向呈現著其創作的步伐。觀視作品的過程便形成羅斯科主要的課題，一種「倫理觀」。而且，所有的形式都在爲了產生這個場域，

²²康丁斯基(KANDINSKY)著、吳瑪俐譯，點線面：繪畫元素分析論，再版，台北市：藝術家，1996，頁 103。

²³James E. B. Breslin 著、張心龍、冷步梅譯，羅斯科傳，初版，臺北市：遠流，1997，頁 278。

而活生生的觀者取代了被放棄的圖畫形象。²⁴

三、結論

經過戰爭的生命體，充滿許多烙印的圖騰，在羅斯科身上尤其是如此，我們找不到可複製的印記。他從猶太種族、文化與家人間的糾葛產生連他自己也無法泯滅的疏離感，羅斯科曾說：

一個藝術家真正在意的是家人的讚美和認可，不是批評家的，他要他的繪畫把它和別人分開的隔閡連接起來，希望被了解。²⁵

但是透過繪畫的形式，羅斯科不表現個人的歷史障礙（屬於記憶的），也摒棄畫家自身與現實的抵禦，如家庭、事業的低潮，他將疏離感中的整個場域轉換到藝術家本身的創作環境，傳達更普及的人的關懷，進而我們看到顏色、形式之經營。

探尋這份觀視羅斯科創作的過程，也平行的尋覓一種人的價值。即便它是藝術家神秘的宣言，或擁有堅不可摧的純粹性，內在的聲音仍會透過〈栗色的紅〉(Untitled 1958 Seagram Mural)²⁶與〈灰色上的黑〉(Untitled 1964 No.4)²⁷訴說當下我所不知的柏拉圖式的理想。最終，人會走向寧靜，而羅斯科的畫依舊沉默著：

沉默是多麼正確。²⁸

²⁴ Anna Moszynska 著、黃麗絹譯，抽象藝術，初版，臺北市：遠流，1999，頁 173。

²⁵ James E. B. Breslin 著、張心龍、冷步梅譯，羅斯科傳，初版，臺北市：遠流，1997，頁 426。

²⁶ 附圖六。

²⁷ 附圖七。

²⁸ 同上書，頁 310。

附件：

附圖一



Mark Rothko, Subway Scene 1938

附圖二



Mark Rothko, Untitled 1952

附圖三



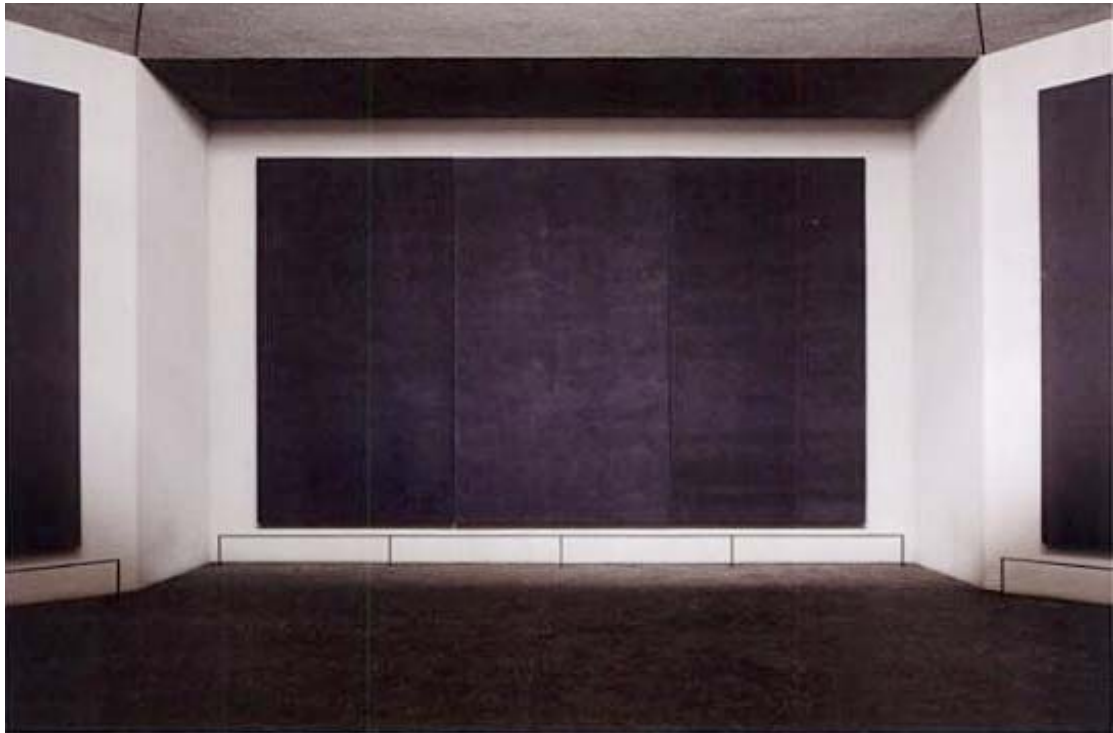
Mark Rothko, No.10 1950

附圖四



Mark Rothko, No. 301 1959 Red and Blue over Red

附圖五



Mark Rothko, Rothko Chapel, Houston, 1991

附圖六



Mark Rothko, Untitled 1958 Seagram Mural

附圖七



Mark Rothko, Untitled 1964 No.4

參考書目：

1. 何政廣編著，康丁斯基=Wassily Kandinsky：《抽象派繪畫先驅》，初版，臺北市：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1996 [民 85] 。
2. 帕拉·拉培利(Paola Rapelli)作、陳靜文譯，《康丁斯基》，初版，臺北市：貓頭鷹出版：城邦文化發行，2001[民 90]。
3. 培德·布爾格(Peter burger)原著、蔡佩君, 徐明松譯，《前衛藝術理論》，初版，臺北市：時報文化，1998[民 87]。
4. 康丁斯基(KANDINSKY)著、吳瑪譯，《藝術的精神性》，再版，台北市：藝術家，1995[民 84] 。
5. 康丁斯基(KANDINSKY)著、吳瑪俐譯，《點線面：繪畫元素分析論》，再版，台北市：藝術家，1996[民 85] 。
6. 康丁斯基著、吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，再版，臺北市：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1998[民 87]。
7. 赫伯特里德著、李長俊譯，《現代繪畫史》，4 版，台北市：大陸書店，1990[民 79]。
8. 魏尚河著，《我的美術史》，臺北市：高談文化，2005[民 94]。
9. Anna Moszynska 著、黃麗絹譯，《抽象藝術》，初版，臺北市：遠流，1999[民 88]。
10. Henri Focillon 原作、吳玉成譯，《造形的生命》，初版，臺北市：田園城市文化，2001[民 90]。
11. James E. B. Breslin 著、張心龍, 冷步梅譯，《羅斯科傳》，初版，臺北市：遠流，1997[民 86]。

參考網站（附件，資料來源：網路擷取）：

附圖一：<http://www.btinternet.com/~intergalactic/RothkoWeb/Rothko.htm>

附圖二：

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCTP738/VisualSystem-AbEx-Pop-Minimal.html>

附圖三：

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5047&page_number=12&template_id=1&sort_order=1

附圖四：

http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.ecopolis.org/wp-content/uploads/2007/10/reds-violets.bmp&imgrefurl=http://www.ecopolis.org/a-song-without-words-gillo-dor-fles-encounters-mark-rothko/&usq=__J2X_A4cnZnQwyNZvc4jZd4FgbRQ=&h=600&w=520&sz=915&hl=en&start=2&um=1&tbnid=ErydXpsO-a_sQM:&tbnh=135&tbnw=117&prev=/images%3Fq%3Dmark%2Brothko%2BNo.%2B301%26ndsp%3D21%26hl%3Den%26sa%3DG%26um%3D1

附圖五：http://www.portlandart.net/archives/2008/04/they_say_everyt.html

附圖六：<http://brokencreations.com/Rothko/Homepage/end.htm>

附圖七：

http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.nga.gov/feature/rothko/a000151brd.jpg&imgrefurl=http://www.nga.gov/feature/rothko/late2.shtm&usq=__m0zSSXBetSIOC3LlZ-TYmtmM9RY=&h=390&w=340&sz=37&hl=en&start=1&tbnid=G41_fYBXaBeNsM:&tbnh=123&tbnw=107&prev=/images%3Fq%3DMark%2Brothko%2BNo.4%26gbv%3D2%26hl%3Den%26sa%3DG

