



オールオーバー絵画の展開 : ブライス・マーデン の作品を中心として

岸本, 吉弘

(Citation)

基礎造形 : 日本基礎造形学会論文集, 017:15-20

(Issue Date)

2009-02

(Resource Type)

journal article

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/90001710>



オールオーバー絵画の展開

—ブライス・マーデンの作品を中心として—

The Development of All Over Painting —Mainly Around Brice Marden's Painting—

神戸大学大学院 人間発達環境学研究科

Graduate School of Human Development and Environment, Kobe University

岸本 吉弘

Yoshihiro Kishimoto

I. はじめに：オールオーバーの意味について

「オールオーバー」とは直訳すると「全面 (all) を覆う (over)」という意味になる。それは読んで字の如く、全面 (矩形全体) を覆う (覆い尽くす) 極めて均質な様態 (空間性) を表す。

絵画とは平面芸術である。平面とは物理的な奥行きを持たずにフラット (平ら) であることと同時に、極めて正面的な特性 (正面性) を持つ。ゆえにオールオーバーとは上記の性質上から極めて平面的かつ正面的な特性を持つといえよう。またオールオーバーはピエト・モンドリアン (1872~1944) の一時期の絵画や、クロード・モネ (1840~1926) などの印象派の絵画にも類似する表現を発見することができるが、実際のところは1940年代以降のアメリカ抽象表現主義の絵画に多く見られた造形的 (抽象的) な特徴であり様態でもある。それらは「全体性・多焦点性」を主な特徴としている。

幾何学的抽象絵画で知られるアド・ラインハート (1913~1967) は純粹理念の「オールオーバー」を次のように定義する。「一様の筆触、絵肌の単一性、光の充溢、広がる色彩をもつ点は印象派的であるが、光輝も、感覚性も、絵具の厚塗りも、印象派的な主題もないもの」 (註1) また「煉瓦を積んでいくような筆づかい、鈍い色彩、直線状の筆致を示すキュビズムであるが、構成や分解また、キュビズムの対象を伴わぬもの」 (註2) さらに「同一要素を熟慮や思いつくままに反復し続けた後期のプラス・マイナスのモンドリアニズムだが、あれこれ移動しながらバランスや空間を測るセザンヌ的の流儀を伴わぬもの」 (註3) とする。つまりオールオーバーは、具体的な描く対象やイメージも持たず、さらには積極的な画面構築さえも回避するのである。そこには「イメージの単一性」や「全体論的性質」を指摘することができよう。

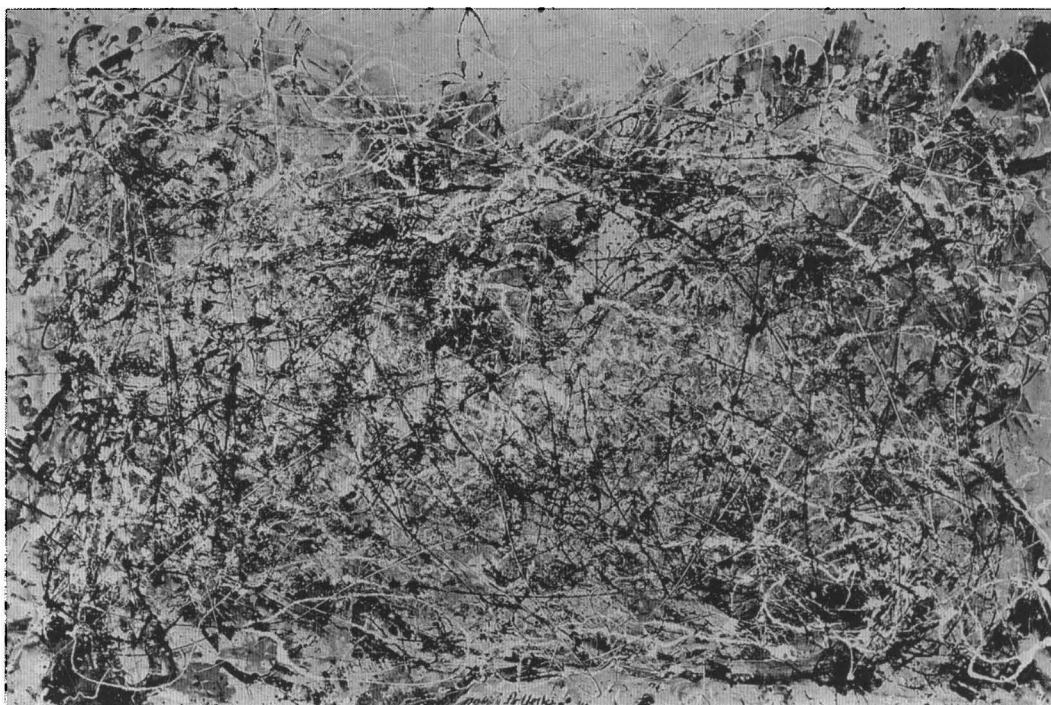
オールオーバーは絵画の物質的な側面を強調するという点では、その後に登場するミニマリズムをも暗示させるが、本稿においてはあくまでもその「空間性 (奥行きや広がり)」に注目し、アメリカ抽象表現主義の代表格の画家であり、ポーリング (垂らし込み) 手法を特徴とするジャクソン・ポロック (1912~1956) のオールオーバー絵画を例として、その豊かな表出力を視覚的に検証すると同時に、ポロックと同時代に生きたウィレム・デ・クーニング (1904~1997) の同系列の作品との比較を試みる。その上で、絵画が真に豊潤であった時代から現代 (非絵画時代) へ至る道程において、彼ら抽象表現主義の画家たちの理念

を踏襲し、それをさらに空間的・造形的に推し進めた画家の一人として位置づけられるブライス・マーデン (1938~) に焦点を当てる。筆者がマーデンに直接インタビューを行った内容 (註4) も含め、現代におけるオールオーバー絵画の展開の様子をマーデンの絵画を通して検証したい。

II. ポロックの制作例

ジャクソン・ポロックは本格的な抽象絵画に取り組む以前にも『The Flame』 (1934~1938) や『Untitled (Overall Composition)』 (1934~1938) などの作品において「炎」をモチーフとしたオールオーバーな作品を描いているが、これらはあくまでも具象的な「炎」のイメージを直接的に示唆し、彼の初期作品に度々登場した神話などのテーマ性と深く結びつく具象的絵画である。彼のパトロンであったペギー・グッゲンハイムの受注により制作され、抽象表現主義を内部から支えた美術評論家クレメント・グリーンバーグも高く評価した巨大絵画『Mural』 (1943) もまた、「人物」が行進する様子を連続反復する図像として捉えた群像的イメージが拭いきれず、その力量溢れる表出力とは裏腹に、純粹なオールオーバーな作品とは言い難いのも実際である。

ポロックがその絵画において具象的な要素をかなぐり捨て、というより具象的な度合いが減少するのは1946年頃を境とする。そして1947年にはより抽象的なオールオーバーな絵画への制作に至る。その絶頂期ともいえる1948年に制作されたのが『No1 A 1948』 (図1) である。



(図1) Jackson Pollock『No1 A 1948』1948, Oil on canvas, 172.7×264.2 cm

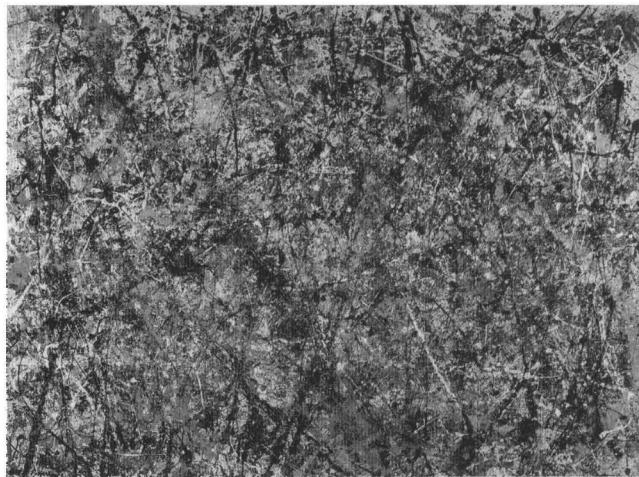
この作品において注目すべきは、四辺や四隅への処理であろう。多くの抽象表現主義の画家たちがそうであったように、全体の均質性を特徴とするオールオーバーにおいてはこのフレームへの意識(造形的な処理)が重要性を持つのである。若干の大小はあれども四辺に下地そのままの地(余白)を設けることにより、全体的に施されたポーリングによる「網の目」的な表情を一層際立たせ、逆に空間的な拡がりをも獲得している。上辺の余白が不規則に広いことにより、また下辺の均質に空けられた余白によって、「座り」としての安定感が一層増している。それと同時に余白の空き方にも、ある種の求心性が見て取れる。特に上辺、次に右辺、ついで左辺という順に、画面中央に向けての余白の空きようがうかがえる。

それらをさらに強調するのが、四隅に施された「黒」のかたまりでありタッチである。特に右上、また右下、次いで左下と、複雑に絡み合った下層の「黒」が顔を出す。特に上辺中央から右隅あたりには、直接手に絵の具をつけた「手形(ポロック自身の)」が多数押されており、右上隅にある黒のかたまりへのグラデーションになっている。その黒のかたまりはやや中央に向かう形態上の方向性を有しており、矩形の水平垂直の特性に対し、若干斜めに中心へ向かった対角線的な構造を有している。これらの要素と黒という色彩的な効果も加算し、また余白の白地との明暗対比も手伝い、画面全体を散漫にさせずに逆に引き締める視覚的な効果にもつながっている。

ポロックのオールオーバー絵画においては、画面の隅まで全てが絵具で埋め尽くされているタイプのもの(図2)と、この『No1 A 1948』(図1)のように画面の四辺または隅に余白が残されているものに大別される。この隅が残されキャンバス地が表面に残っている部分は、画面外空

間(現実の三次元空間)と画面内空間(絵画空間)という両者の関係性の中で、実に中性的な役割を持つ。勿論、画面内において描かれている部分と余白が分断されるのではなく、あくまでも画面内の要素としての描かれている部分の背景(余白)として機能しながらも、描かれている部分の均質性(オールオーバー)を支持する役割を担い、また前述のようにオールオーバー画面の特性である「浅い奥行き感」とは別の「拡散感(上下左右への空間の拡がり)」を獲得する重要な役割を担っているのである。

この絵画はまるで柔らかいスポンジ状の物質を上下左右から押し縮めたり引っ張ったりしているような不安定さと同時に、余白や黒の作用からの絶対的な安定感という両義性を持ち備えている。



(図2) Jackson Pollock『Lavender Mist No1,1950』1950, Oil on canvas, 221×299.7 cm

それらとは対照的に『Lavender Mist No1,1950』（図2）は、画面の隅々までほぼ一様に余白なく描かれた一例である。対比する余白がない分、逆に純粋なオールオーバー絵画といえ、そこに純粋な空間性を感知するに至るが、この作品の場合はその薄茶系を主体とした色彩的な美しさも手伝い、若干、情緒性や季節的風景的なイメージをも暗示させる。純粋かつ抽象的なオールオーバーな空間性とは別の成り立ちをも感じさせる作品となっている。

III. デ・クーニングの制作例

続いてポロックと同世代であり交流も深かったウィレム・デ・クーニングの作例をみる。具象とも抽象ともつかない激しい筆触が特徴の画家であるが、そのほとんどは人物などの具象的な対象をモチーフとし、また描く上での初発的なイメージとしていたのは実際である。デ・クーニングが純粋な意味での抽象的な絵画を制作したことはポロックに比して少ないといえよう。それはオールオーバー絵画においてもいえ、彼が具象的なイメージを交差させながらもオールオーバー的な絵画を制作したのは1950年前後に限定される。『Excavation』（図3）がその例である。彼のオールオーバー絵画の特徴はポロック同様、色彩的にはモノクロームに限定したものが多く、画面の中には目や鼻や口などの極めて具象的な表情が見て取れる。



（図3）Willem De Kooning『Excavation』1950,
Oil on canvas, 206.2×257.3 cm

この作品は四辺や四隅の造形的処理への意識も高く、またそれを意識する余りほぼ同じような密度での描きこみを行い、フレーム的な意識を画面内に二重に持ち込んだ結果となっている。それが画面の中央あたりに正円に近い、ややボリュームのある図像を暗示させるに至っている（これはモンドリアンの『Pier and Ocean』1915にも図式的に見られる構造であり、ポロックにおいても意識的に用いた作例『Shimmering Substance』1946などがある）。全体として説明的、図像的な要素が強く、また上記の正円の構造を

内在させる画面構成も重なり、純粋なオールオーバーの空間性を感知させないものになってしまっている。あくまでも二次的にオールオーバー性を指し示す好例といえるが、前述したポロックの生成するオールオーバー性とは少なからず距離を持つ作例といえよう。

IV. マーデンの絵画

（1）マーデンの変遷

絵画が豊潤であった20世紀中庸と比較し、その後の絵画は消費的な産物へと墮落の一路を辿っているといっても過言ではないであろう。しかしその後も抽象表現主義の動向を受け入れ発展させるかのような質を備えた画家が登場している。その中の一人であるブライス・マーデンを紹介し検証したい。

マーデンはもともとミニマル・ペインティングに分類される画家である。ジャスパー・ジョーンズ（1930～）の「星条旗」作品からの影響がマーデンの画家としての出発点ともなっており、彼の作風の変遷からは、抽象表現主義の潮流の中で青年期をアメリカ東海岸で過ごし、その後の同時代的な動向であったネオ・ダダ、ポップアート、ミニマル・アートの煽りを真摯に受け止めている様子が見えてくる。その同時代的な問題意識と、さらに古典的な絵画史参照の両輪が、彼の絵画へ対する問題意識を表面的ではなく、より深く根源的なものへと向けているのである。同時代性を強く意識したミニマルな反復表現や象徴的意識、また古典絵画を参照することにより、自然の風景や身体から触発されようとする姿勢さえある。その絵画的表面的な特徴は、非常に禁欲的に抑えられた筆致と色彩、蜜蝋を使用した手法により、抑制感と同時に豊かな情緒性までも表出している。明らかに物質的なミニマル・アートとは差別化される表現となっているのである。彼は自らの制作の動機について、次のように語っている。

「私は自然を描いている。自然を拠所に行っているんだ。自然を現実として認める。参考にするのに自然ほど豊かなものはほかにない。絵画の本質はそこにあるんだ。」（註5）

「私は私が3万年かもっと古い伝統のなかの一部であることを知っています。絵画のイメージは綿密な調査に、注意深く、しかも望みをもって、耐えられるように描かれたものです。」（註6）

その後1980年代後半を境にマーデンの作風は、東洋の「書」からの影響下において、大きく変貌を遂げる。

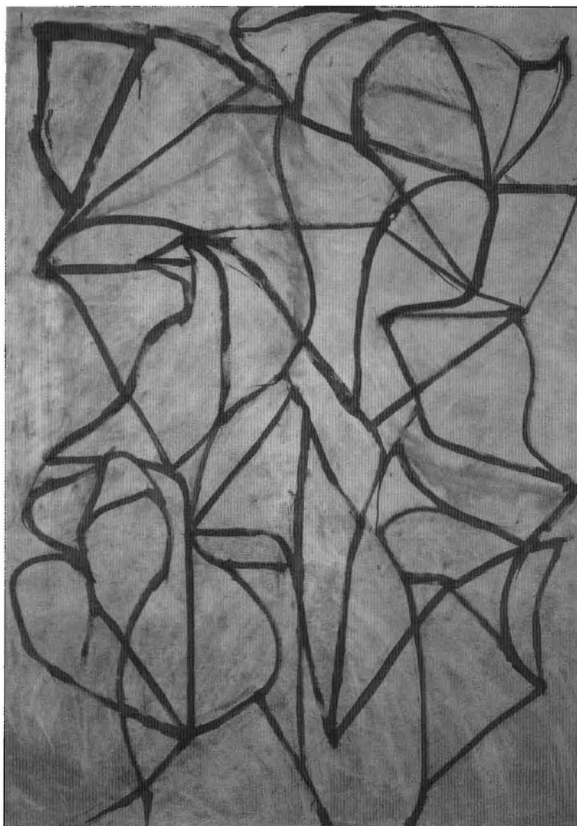
（2）マーデンのオールオーバー絵画

柄の長い筆で描かれ幾重にも重なった線の集積。そこには「描く」という身体的なイメージと、その線の集積が示す書道的なイメージがある。現にマーデンは、東洋（主に中国、日本）の「書」を参照し、その文字が持つ図像的、形態的なイメージに強く惹かれているという。字義を超えた「書の宇宙」的魅力をも感知しているのであろう。

その画風の変貌ぶりについて、マーデンは筆者のインタビューに対してこう答えている。

「現在、私は変化というものを単なる変化としてではな

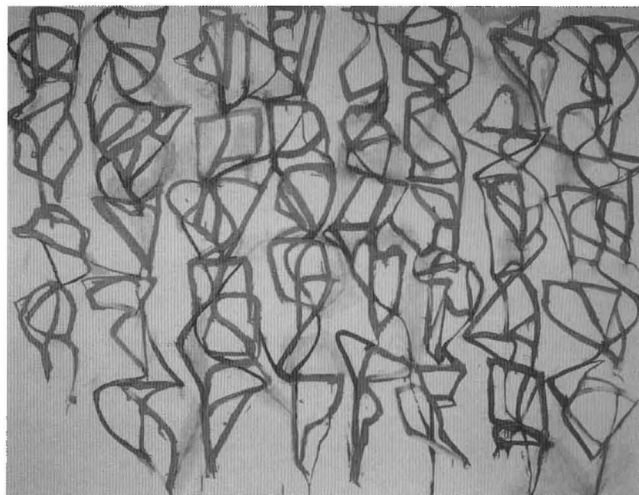
く自分のこれまでのスタイルの拡張として考えています。もし私が本当に自分自身のものから絵を描いていたら、私のスタイルから逃げることはできません。私は私の仕事が決まった考えや組み立てられたものをより含むようになってきたことを強く感じています。そして洗練された考え、あるいはそれ以上に要素の均衡を探することは、引き続き補足しがたいものや不可能なものの存在を証明するのです。私は私の道筋を変えてはいるが、また同時に同じことをやっているのです。」(註7)



(図4)『4 (Bone)』1987～88,
Oil on linen, 213.4×152.4 cm

『4 (Bone)』(図4)は、そうした傾向の作品の中でも初期の頃のものである。丁度、人が二人ほど入れるような大きさの縦長の画面、黄茶系色の薄塗りの下地の上に、黒と赤茶色系の2色の線のみで描かれている。画面構造は主にその地と、図として描かれた線で成り立つが、その中間値として消えかかった線と消された線の残像などがその図と地を繋ぐ役割を部分的に果たしており、その筆運びからはポロックらが問題視した四隅や四辺の処理、また余白(下地)の問題なども踏襲した画面となっている。また画面中央で緩やかに左半分と右半分に対照的に分割されている様子もうかがえる。さらにはその半分に縦に3文字程度の文字を暗示させるような区分けさえも見て取れ、書道からの影響がうかがえる。具象的なイメージを払拭した線のつながりではあるが、しかしマーデンは武蔵野美術大学での講演時(1995年11月)に、この作品は「私の妻と娘を描

いたものだ」として譲らなかった。そこからは画家の内在的なイメージや、描くことへ対する動機づけをもうかがい知ることができる。



(図5)『Cold Mountain (Path)』1988～89,
Oil on linen, 274.3×360 cm

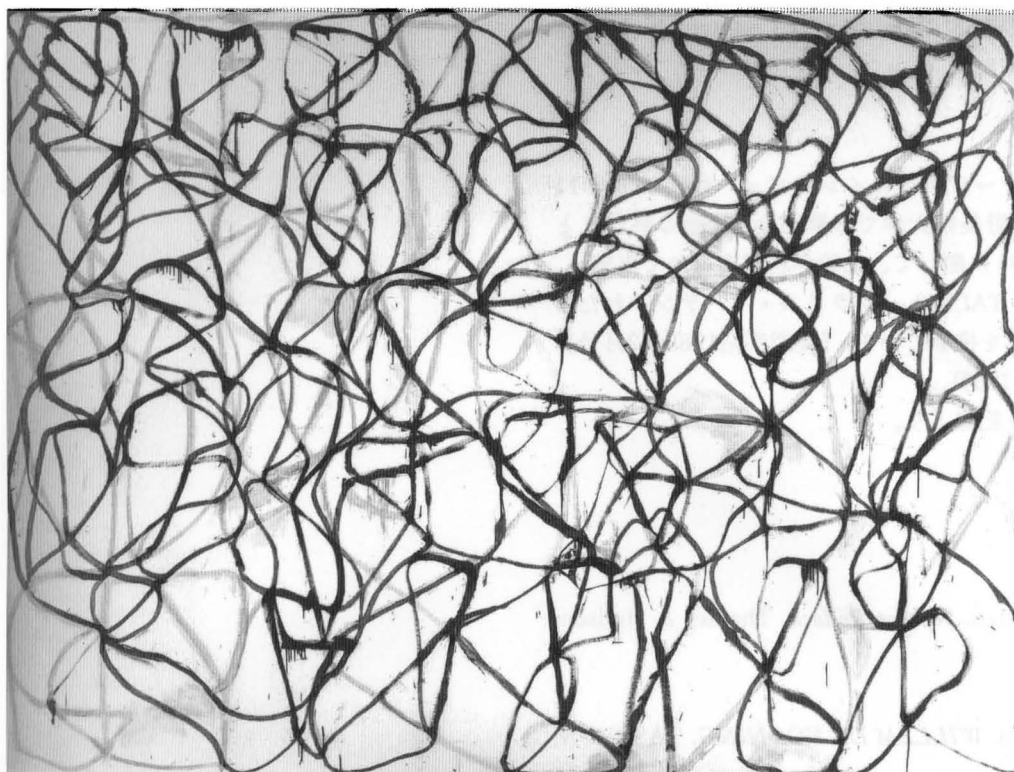
続いてはこの線状的な絵画の展開でもあるCold Mountainシリーズである。Cold Mountainは「寒山」(中国唐時代の僧侶の名前)であり、『Cold Mountain (Path)』(図5)は、そのシリーズ(全6作品)の中でも1作目にあたる。このシリーズは抽象表現主義を彷彿とさせる横長の画面を特徴とする。

絵画的な『4 (Bone)』(図4)に比べ『Cold Mountain (Path)』(図5)は横長の画面構造が手伝ってか極めて書道的である。若干の消しや塗り替え、擦れや垂らし(勿論これが魅力ではあるのだが)などから絵画的な様相が見て取れるが、それ以上に上から下、右から左へと移行する書道的な文字配列とその余白の存在(特に下方)が「書」との影響関係を決定的なものにしている。我々東洋の文化圏から見るとさらにそれは助長されるのかもしれない。しかしながらマーデンはあくまでも「書」をモチーフにしながらも、極めて絵画的(抽象表現主義を踏襲した)な実験も行っているのである。それは『4 (Bone)』(図4)にもあった画家自らがいう内在的な具象イメージもさることながら、このCold Mountainシリーズの展開上にて明らかにされる。

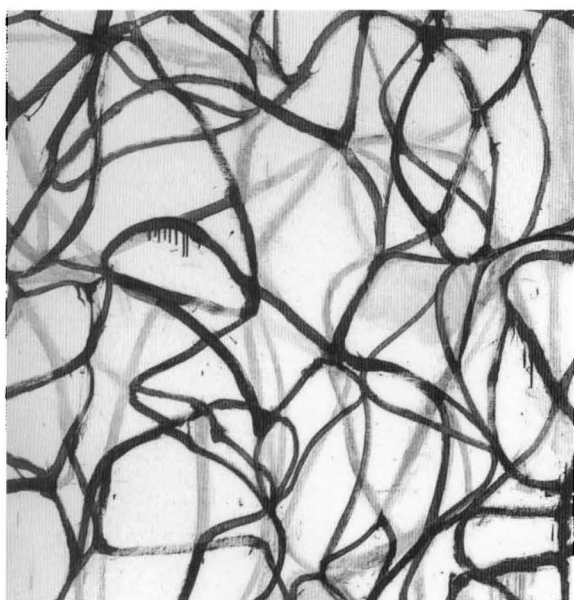
『Cold Mountain 6 (Bridge)』(図6)はCold Mountainシリーズにおいて最終章ともいえる。既に書道的なイメージはかなり削減され、抽象的かつオールオーバーな様相が、線の複雑な描き込みによって成り立っている。しかもそれらは生物的、有機的な様相さえも感じさせるのである。

また地と図をつなぐ中間値的な効果を果たす消えかかった線も、『Cold Mountain (Path)』(図5)のように部分的な露出ではなく、画面のおおかた左半分に大きく描かれ、図の線と地の余白との関係性を持ち、空間の奥行きにつな

がる多重構造となっている(図7)。



(図6)『Cold Mountain 6 (Bridge)』1989～91, Oil on linen, 274.3×360 cm



(図7)『Cold Mountain 6 (Bridge)』部分

また線の表情も太いものから細いもの、色も濃いものから薄いものと、幅があるのは事実であるが、特筆すべきはその描かれたその線の「運び」である。あるポイントを基点とし、分かれや重なりを無尽に繰り返し、また四辺や四隅の手前では緩やかなカーブを描き、折り返し、中央に向かい(それは求心的な一つの画面中央ではなく、むしろ細分化されたいくつもの中央)、気づくとまた同じポイントに戻ってくる。どの線がどの線につながっているのか判然としないような一筆書きが、永遠に繰り返され、視線を巡

らせることによって得られる時間性と多方向性こそがこの作品の重要な点である。

マーデンは、この線が結ぶ形について、「直感的で身体的なおかつ自発的な形がでてきた時、それは形として成立するのです。その形は質の高まりや関係づけによってうまく作用するのです。」(註8)と語っている。

線の重なり合いによって成り立つ多層的な空間と、横滑りを続ける時間軸的な線の拡がりの極めて有機的な関係性こそが、前述したポロックやデ・クーニングの静止画的な景観に留まった作品よりさらに強調され、また発展したことの裏付けともなる。

V. おわりに

画家にとってオールオーバーとは、純粋な抽象表現が持ちうる一つの様態である。ある理念的な出発点であると同時に、試行錯誤の上での帰着点でもある。それは原因と結果が同時に備わった絵画が持ちうる究極のモデルであることには違いない。

また、絵画の平面的かつ正面的な特性を追求する場合、オールオーバーとは、逃れることのできない宿命であるともいえよう。マーデンこそまさに、その身体的な行為としての「描く」という手法により、抽象表現主義以降のオールオーバー絵画に、視覚的な時間軸を内在させ、抽象絵画が持ちうる純粋な空間性を、さらに一歩推し進める活路を開いた稀有な画家なのである。

註

- 1) Reinhardt, Ad. "It is, no. 2 Autumn 1985" reprinted in "New York School," Los Angeles Country Museum of Art, 1965, p. 28.
- 2) Ibid.
- 3) Ibid.
- 4) ブライス・マードンへのインタビューは、1995年11月9日、武蔵野美術大学での講演会「絵画の終わりと絵画の始まり」に際して、油絵学科研究室にて実施。
- 5) 「ARTISTS' TALK 2 —ブライス・マードン—わたしはいつも自然を描いている」『美術手帖1988年2月号』美術出版社, 170頁.
- 6) インタビュー記録より。
- 7) 同上。
- 8) 同上。

図版出典

- 1) G. Landau, Ellen. *Jackson Pollock*, Thames & Hudson, 1989, p. 180.
- 2) Ibid. p. 191.
- 3) Hess, Barbara. *WILLEM DE KOONING*, TASCHEN, 2004, p. 27.
- 4) 東京国立近代美術館編『現代美術への視点—絵画、唯一なるもの—』カタログ, 東京国立近代美術館, 1995, 74頁.
- 5) Richardson, Brenda. *BRICE MARDEN COLD MOUNTAIN*, Houston Fine Art Press, 1992, p. 13. Ibid. p. 23.
- 6) Ibid.

参考文献

- 1) 藤枝晃雄『現代美術の展開 美術の奔流この50年』美術出版社, 1986.
- 2) 藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』スカイドア, 1994.
- 3) 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない—Brice Marden—』ART TRACE, 2004.
- 4) 「ARTISTS' TALK 2 —ブライス・マードン—わたしはいつも自然を描いている」『美術手帖1988年2月号』美術出版社, 166～178頁.