



抽象絵画による美術教育の可能性 : ポーリング技法とスティニング技法に着眼して

岸本, 吉弘

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 特別:83-87

(Issue Date)

2016-06-21

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/E0041056>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041056>



抽象絵画による美術教育の可能性

—ポアリング技法とスティニング技法に着眼して—

Possibility of the Fine Art Education by Abstract Painting

— Focusing on the Technique of Pouring and Staining —

岸本 吉弘*

Yoshihiro KISHIMOTO*

要約：今日の美術教育の場において抽象絵画は教材として敬遠される傾向にある。その理由としては主題やイメージ性などが解りづらく、質的な判断などの指導が難しいと考えられているからであろう。確かに再現的な具象絵画に比べればそうかもしれない。抽象性の高い作品が持つ厳格な画面構成などは、専門的で難解なイメージが高く、また逆にアクション・ペインティングなどの表現の類は、その場しのぎの一過性の面白さにしか過ぎないのも実際である。つまり抽象絵画は教師側にとって教育レベルにまで汎用させるのは困難であると理解されているのである。しかしながら抽象絵画にこそ、現在の美術にとって欠くことのできない豊かな歴史や内実があるのも実際である。本論では20世紀の美術動向の中から抽象的な作例を紹介し、その意義づけとともにその技法の具体性と意味を紹介する。その上で関連する学生作品の実例の紹介を踏まえながら、美術教育における抽象表現の活用法や可能性を検証・考察するものである。

キーワード：抽象絵画、美術教育、アメリカ抽象表現主義、オートマティズム

I. はじめに

絵画は「何を描くか」ということ以前に「どう描くか」が問われる、これは絵画をめぐる根本命題のようなものである。すなわちこれは「主題や対象」の選択より、画面構成や色彩表現などの「造形性の質的判断」が勝るといういわば形式主義的（フォーマルⁱ）立場からの見解であろう。この「どう描くか」「造形性の質的判断」を如実に示す絵画分野こそが、再現性や物語（文学）性などを伴わない「抽象傾向の絵画」であろう。20世紀の初頭にヨーロッパに誕生したその抽象絵画は、近代美術の発展の原動力となり20世紀中庸の「アメリカ抽象表現主義ⁱⁱ」の大きな金字塔を立てるに至った。筆者はこれまでその潮流の内実と意義を、創作者・教育者として、創作・教育・研究の大きな糧としてきた。また筆者はそのアメリカ抽象表現主義の絵画群の中に登場した象徴的な二つの技法である「ポアリング（垂らし込み）」と「スティニング（浸み込ませ）」にも着眼し、その技法の本来的な意味や可能性を、筆者の本務校ⁱⁱⁱでの教育実践を重ねてきた。

我々の世界は様々な視覚的な情報で覆われている。昨今の現代美術動向も、当然の如くその影響を色濃く受け、表現理念やメディア、手法に至るまで多岐に渡る。しかしながらその根幹には上記

の「どう描くか」という表現することの根本問題が常に寄り添い、時代がどう推移しようが、描き表現することの本質は変わることがないのである。そうした背景のもと、筆者は本務校において着任以降の16年間に渡り「絵画表現」^{iv}の実技授業を開講している。それは抽象表現を軸に据えた授業内容であり、毎授業に様々な表現手法や絵画概念を提示することにより、学生たちに「偶然性を必然性に発展させる」オートマティズム^vの手法の有り様を実体験させることを目的としている。本論はそうした背景のもと、抽象絵画における美術教育の可能性を摸索することに主眼をおくものである。

以下に「ポアリング」と「スティニング」に深く関連するアメリカ抽象表現主義の代表的な2人の画家、ジャクソン・ポロック^{vi}（Jackson Pollock 1912-1956）とヘレン・フランケンサラー^{vii}（Helen Frankenthaler 1928-2011）を例として、彼らの制作例を技法的な側面より紹介する。

II. ジャクソン・ポロックの「ポアリング」の制作例から

ポロックは1940年代の後半から1950年代初頭にかけてポアリング手法による巨大絵画を幾点も制作した。その中でも代表的な

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科准教授

作例である『ナンバー 32,1950』(図1)を紹介する。この作品はローキャンバス^{vi}に黒のエナメル塗料一色で描かれ、色彩が制限される分、筆致や身体的な動きなどの痕跡が明瞭に把握できるのが特徴である。

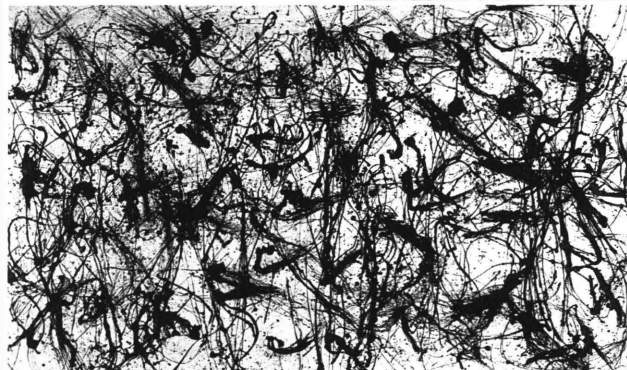


図1: ジャクソン・ポロック『ナンバー 32,1950』(1950) キャンバスにエナメル塗料 h269 × w457.5cm

ポッピングとは垂らし込みのことで、小手や筆で絵具をすくい床に置いたキャンバスの上から塗料を垂らし注ぐ技法のことである(図2)。手の動きや速度、絵具の量などの関係により、画面の線的ともいえる表情にも幅が増し、描画的な密度が獲得できるのである。この作品は全体的にはオールオーバー^{ix}な静的ともいえる作品形式と同時に、絵の部分の激しい飛沫や筆致などの繊細な完成度、この両者が同一の平面空間のなかに共存していることが大きな魅力となっている。またこの作品はアクション・ペインティング^xと俗称されるスタイルの絵画であるが、決して偶然性に依存する手法ではなく、むしろポロック自身の経験値によりコントロールされている様子が理解できる^{xi}。



図2: イースト・ハンプトンのスタジオでのポロック (1949年)

Ⅲ. ヘレン・フランケンサラーの「スティニング」の制作例から

フランケンサラーは1952年にスティニングの手法による

『山々と海』(図3)を制作した。スティニングとは布や紙の浸透性を活用したしみ込ませ(しみや暈し)の技法のことである。この作品は彼女自身が見た自然の風景の記憶が動機づけとなり制作され、彼女のそれまでの習学的ともいえる近代絵画の模倣期から逸脱する特別なものである。



図3: ヘレン・フランケンサラー『山々と海』(1952) キャンバスに油彩 h220 × w297.8cm

フランケンサラーもポロック同様にローキャンバスを床置きにして制作することを好んだ。ゆるく溶いた液状の絵具を、床に置いた画面に流し込む・伸ばすような制作スタイルが彼女の特徴である(図4)。また何よりこの絵画の魅力は開放的な色彩表現にある。風景を暗示させる画面右側の水平軸が安定感をもたらしながらも、画面矩形を外に拡張せんとばかりの空間的・色彩的な拡がりがあり、この作品の大きな特徴である。これらの表現が後のカラー・フィールド・ペインティング^{xii}の潮流へと引き継がれていくのである。



図4: ニューヨークのスタジオでのフランケンサラー (1954年)

Ⅳ. 学生作品の検証

上記2者の制作は、20世紀のアメリカ抽象表現主義において欠かせない代表的な技法であり、近代以降の絵画におけるテクニクとしても教育上、重要な意味を持つものである。

ここで「絵画表現」の実技授業における、上記2つの技法(ポッピングとスティニング)に焦点をあてた学生作品を紹介する。授

業内においてはローキャンパスではなく画用紙を使用させⁱⁱⁱ、また同時に床置きでの制作を前提とした。それはこれまでのイーゼル型の描画を基軸とするアカデミックな絵画教育とは一線を画し、何より天地が無い画面空間において「絵の中」に入る感覚を体験してほしかったからである。

(1) ボーリングの制作例

まずはボーリングの2作品(図5, 6)をご覧ください。図5はグレートーンを地におきながら、その上の層に赤・黄などの暖色系の色彩が施され、一番上の層に黒色のボーリングが重なっている。グレーと暖色との色彩的な融合の上に明瞭な黒が配置されることにより、下層にて拡張する色彩をこの黒色が上手く抑え込みながらも画面に動きをもたせている。また各層同士も密接な関係にあり、下層の筆致や色彩などが結果的に黒のボーリングを誘発させている。こうした黒での抑え込みはポロックの作品にも多く見受けられる。



図5：学生作品 A

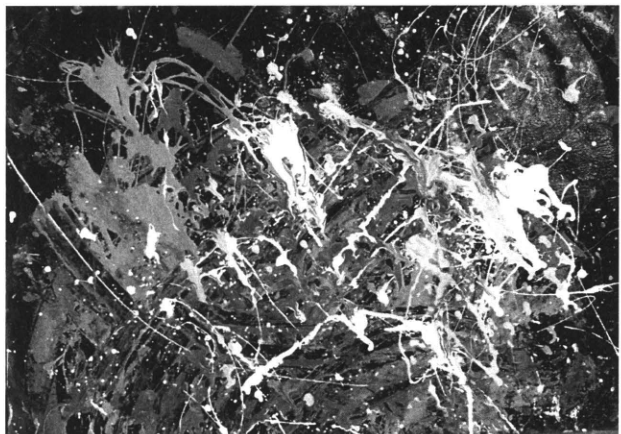


図6：学生作品 B

続いて図6に移る。黒地をベースにその上に有彩色が乱舞する。赤や緑の補色関係も、地の黒色との補完関係により色鮮やかさを増す。ポイントは最上層における白色の扱いである。白は最下層の黒色と対比をもつ色合いではあるが、白が入ることにより画面の空間的な振幅も増す役割を果たしている。これらのボーリングの制作例においては、地になる色彩(余白ともいえる)と、図になるボーリングとの関係性が重要になる。要は密度の違い(高い

⇔低い)を持ち込むことによってボーリングの箇所を如何に強調させ、それが画面全体の動静にどう関連するかがポイントとなるのである。

(2) スティニングの制作例

続いてスティニングの2作品(図7, 8)に移る。図7は画面全体に紫や青などの寒色系の色彩を一気に流し込み、そこに流動的ではありながらも垂直軸の構成を持ち込むことで、動きと安定のバランスを得ている。少し黄味がかかった色味を部分的に配置することで、寒色系の色合いを引き立たせている。流し込みの表現の一挙性を画面の主要素として成立させているダイナミックな表現である。

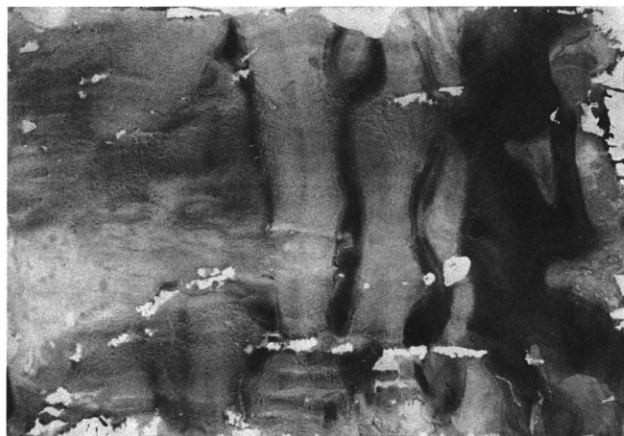


図7：学生作品 C

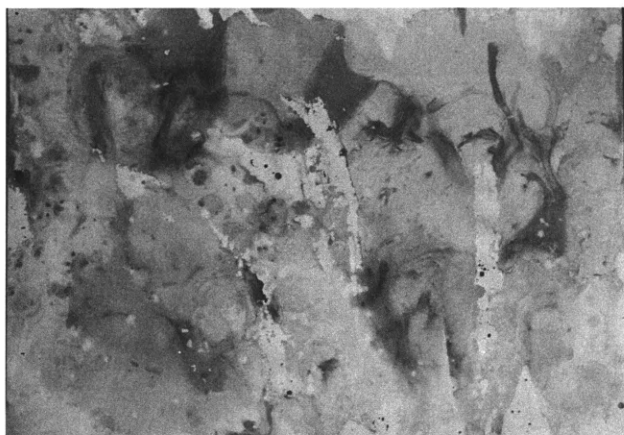


図8：学生作品 D

図8においては、暖色系(赤・黄など)の色彩を中心に使用しながらも、部分的に寒色系(青など)の色彩を馴染ませることで、色彩的・空間的な振幅を生み出している。注目すべきは余白(画用紙の白)を上手く残すことで、そこにハイライトと同時に画面構成の要素を担保しているのである。

図7において余白は少なく画面の隅と所々にしかないが、図8においては主要な構成要素として中央部分に垂直にはしるそれが確認できる。こうした余白との干渉関係(余白を如何に使うか)が、スティニング技法のポイントになるのである。

(3) 融合的な制作例

上記の2つの手法を融合させた2作品を紹介する(図9, 10)。まずは図9であるが、縦位置の構図を利用した画面構成が目立つ作例である。偶発性を誘いながらもポッピングとスティニングを融合させ、色彩的にも幅のある表現が好感を持てる。図10においては、敢えて色彩を黒一色に限定させ、左右シンメトリカルな場(構図)を採用し、左のポッピングと右のスティニングを融合した作例である。意識的な画面構成と同時に手法的な偶然性も並立する作品である。両作品は色味や空間の有様は全くの別物であるが、上手く両技法を融合させた好例といえる。

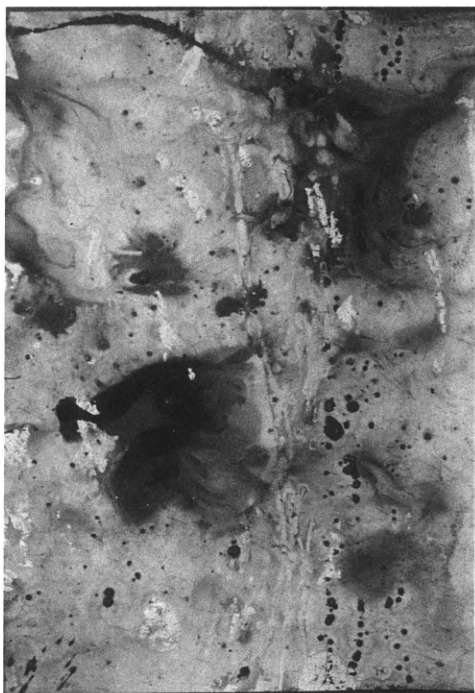


図9：学生作品E



図10：学生作品F

これまでの学生作品において、限られた矩形画面の中に偶発性を誘い込み、それらを表現として必然にまで如何に高めることができるかということが焦点となる。それは偶然性をコントロールできないことの困難さとともに、逆に容易に意識的に予定調和する方法、この相反する狭間でこそ、こうしたオートマチックな表現は成立していくのである。勿論、学生作品がゆえの未熟さ是否めないが、重要なのは結果(作品としての成果物)だけでなく、

その制作過程(プロセス)での工夫や摸索であろう。つまりは「何が達成できたか?」ではなく「何をどうしようとしたか?」という表現しようとする主体性に重きをおくべきなのである。そうした意味において学生作品はその制作プロセスにおいて思い切りも良く、空間構成的にも魅力がある作品が多く見受けられるのも実際である。

V. 即興的な表現の可能性

これまでポッピングとスティニングの紹介とともに、関連する学生作品を観てきた。オートマティズムのような即興的ともいえる表現においては、積極的な画面構成とは距離をおきながらも、その創作の瞬間瞬間に予測不可能な事件ともいえる事態(線や色、形など)が発生する(それは見方を変えれば破綻ともいえる)。それが次の瞬間において既成事態となり次の様態の発展を促す、という呼応関係(制作導線)を緩やかに築くことができるのである。またそうした作品との対話的な進捗が、制作をある自律した軌道(方向性)にのせることへと昇華するのである。

また画面空間の余白との相互作用により、次第に画面は絵具により飽和状態に近づいていく、そうした均質空間化(オールオーバー化)するまでの時間や創作の有様が、最終的に画面の密度を決定するのである。こうした限定された時間での表現の摸索は、緊張感をともないながらも創作者にある直感的な判断を要求する。教育上において、こうした自在な創作体験の積み重ね(「観察・思考→判断・決定→創作・行為」の繰り返し)は何よりも重要視すべき内容である。

VI. おわりに

本論冒頭にも述べた「どう描くか」は、表現する上で避けて通れない道である。近代絵画史そのものが、現在の創作や美術教育に問う問題点がそこにはある。抽象絵画には再現的・具象的ではないがゆえに純粋な造形原理に立ち返り、造形的な側面を重視した創作が可能となるのである。そこには本質的なイメージの誘発があり、構想力・構成力の育成が可能ともなる。また色彩における感覚的な判断も伴うがゆえ、抒情的な感覚育成にも繋がるのである。こうしたポッピングとスティニングによる摸索は、抽象表現のみならず、美術(絵画)教育への格好の導入材料としても効果的に機能するのである。筆者は抽象表現による美術教育への更なる活用や摸索を強く望み、また筆者自身も実践を続けていく次第である。

【参考文献】

- ・ 藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘 編著『絵画の制作学』日本文教出版株式会社 2007.
- ・ 藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』株式会社スカイドア 1994

【図版出典一覧】

図1：ジャクソン・ポロック『ナンバー 32,1950』(1950)キャンバスにエナメル塗料 h269 × w457.5cm ノルトライン・ヴェストファーレン州立美術館(ドイツ・デュッセルドルフ)、出

典－『ジャクソン・ポロック展』カタログ、ニューヨーク近代美術館、1999、p.227

図2：イースト・ハンプトンのスタジオで制作中のポロック(1949) ハンス・ネイムス撮影、出典－『ジャクソン・ポロック展』カタログ、ニューヨーク近代美術館、1999、p.323

図3：ヘレン・フランケンサラー『山々と海』(1952) キャンバスに油彩 h220 × w297.8cm ナショナルギャラリー（アメリカ・ワシントン）、出典－『ヘレン・フランケンサラー、山々と海、その後 1956-1959』カタログ、グッゲンハイム美術館、1998、p.57

図4：ニューヨークのスタジオで制作途中のフランケンサラー(1956) アーント・ハス撮影、出典－『ヘレン・フランケンサラー、山々と海、その後 1956-1959』カタログ、グッゲンハイム美術館、1998、p.88

図5～10：学生作品A、B、C、D、E、F（2014～2016年）筆者撮影。直近3年間の授業より代表的な作例を選出した（3年間での受講学生数は70名程度となり、作品総数は800点近くとなる）。学生作品においては匿名性（氏名・年齢・性別など）を前提としており、掲載作品6点の制作学生においては使用許可を得ている。

注

- i フォーマル：フォーマリズム、形式主義、美術作品の形式的な諸要素（形態や色彩、構成的な関係性など）を重視する美学的な方法であり、視覚的・造形的な特性に偏向することにより美術作品の自律性や、史学的な連続性を強調する。
- ii アメリカ抽象表現主義：1940、50年代にアメリカ、特にニューヨークにおいて隆盛した美術様式。批評家クレメント・グリーンバーク（Clement Greenberg 1909-1994）の擁護により発展を遂げ、巨大な画面や行為性、多焦点であるオールオーバー性（均質空間）などを造形的な特徴とする。
- iii 神戸大学発達科学部人間表現学科
- iv 2001年より現在に至るまで開講する実技授業（半期・2コマ続き・学部2年生を対象）平均すると例年20名程度の学生が受講する、2004年までは「絵画表現Ⅱ」の名称で開講した。授業内容としては数々のオートマテックな表現手法を題材として実習し、そこから各学生個人の独自の方法を模索させ、制作過程を重視し問題意識の高い作品制作を目指す。色彩の工夫、空間性の創出、矩形画面での構成具合、余白の活用などの造形的な側面を主な評価軸とした授業である。
- v オートマティズム：自動記述法。フランスのシュールレアリズム運動の中で提唱された手法であり、美術の文脈の中でも定着をみせた。意識下の無意識を表現する方法とされるが、既成表現の脱構築として絵画教育のなかでも度々活用される。
- vi ジャクソン・ポロック（1912-1956）：アメリカ・ワイオミング州生まれ。抽象表現主義（ニューヨーク派）の代表的な画家であり、彼の独自のポッピング画法により多くのオールオーバーな巨大作品を制作、戦後現代美術に多大な影響を及ぼした。
- vii ヘレン・フランケンサラー（1928-2011）：アメリカ・ニュー

ヨーク市生まれ。ジャクソン・ポロックら抽象表現主義の影響下より制作をはじめ、独自のスティッキング手法を使った表現で知られる。アメリカ抽象表現主義後期のカラー・フィールド・ペインティング（色の場の絵画）の代表的な画家の一人。

- viii ローキャンバス：下塗り処置のされていない生の布地のこと。ポロックなどの抽象表現主義の画家たちが積極的に使用した。
- ix オールオーバー：直訳すると「全面（all）を覆う（over）」という意味になり、矩形画面の全体を覆いつくす均質な様態（空間性）を指す。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、「全体性・多焦点性」を主な特徴とする。詳細については、拙著「オールオーバー絵画の展開－ブライス・マードンの作品を中心として－」『基礎造形017 日本基礎造形学会論文集・作品集2008』2009年2月15～20頁、及び「オールオーバー絵画の展開Ⅱ－描画による反復作用がもたらすもの－」『基礎造形019 日本基礎造形学会論文集・作品集2010』2011年3月29～36頁、を参考にして頂きたい。
- x アクション・ペインティング：1940年代後半から欧米に広がり、抽象表現主義やオートマティズムと関連付けて語られることが多い。美術評論家ハロルド・ローゼンバーク（Harold Rosenberg 1906-1978）が1952年にはじめて使用した文言であり、ニューヨーク派の画家や評論家の間に、絵画の見方について大きな変化をもたらせた。ローゼンバークは身体的な行為そのものを重要視し、その自署『新しきものの伝統』（1959）のなかで「キャンバスは闘技場である」という見方をしている。
- xi ポロックは居住していたロングアイランドのイースト・ハンプトンの地元ラジオ番組で、作家ウィリアム・ライト（William Wright 1930-）によるインタビュー（1950年）の中で、「経験からして－塗料の流れをコントロールすることは可能であるように思われます。大部分はね。私は用いません－偶然には用いません－なぜなら、私は偶然を否定しておるからです。」と、自身の創作論を述べている。
- 引用－『生誕100年 ジャクソン・ポロック展』カタログ、愛知県美術館、2011、p.178
- xii カラー・フィールド・ペインティング：色彩の場の絵画。色彩そのものを絵画の主要素として、平面的に均質的に前面化させる絵画、もしくはその動向を指す。批評家クレメント・グリーンバークが1955年に使った言葉であり、後期の抽象表現主義において重要なキーワードでもある。
- xiii 全紙サイズ（108.5 × 77cm）の画用紙を採択した、その理由としては用紙規格における最大サイズであり、抽象表現主義の大画面には劣るサイズではあるが、程よく身体性も関与しスケールの大きな表現の模索も可能となるからである。