

戦後日本美術の前衛

—具体美術を中心に—

2022年12月21日(水) — 2023年3月26日(日) 会場:常設展示室

※月曜休館 ただし、1月2日(月・休)、1月9日(月・祝)は開館、1/10(火)は休館

※ギャラリートーク 1月22日(日)、2月12日(日)、3月4日(土) 午後2時から



1959年忘年会の集合写真、大阪・吉原家本宅にて、大阪中之島美術館蔵
前列左より 吉原通雄、元永定正、上前智祐、吉原治良、村上三郎、大原紀美子、鷺見康夫、秋元英一、正延正俊。後列左より 白髪一雄、山崎つる子、1人おいて金山明、浮田要三、前川強、平沢逸、嶋本昭三、長谷川三郎、1人おいて田中敦子 画像提供:大阪中之島美術館/DNPartcom

具体美術協会について

具体の18年間の活動は、メンバーの入れ替わりや、リーダー・吉原治良の意向で、様々な展開を見せていますが、大きく三つの時期に分けることができます⁽¹⁾。

まず、初期の1954年から1957年にかけては、屋外や舞台での作品発表など、美術館や展覧会会場にとどまらない意欲的な取り組みが展開されました。代表的な展示としては、1955年の「真夏の太陽にいでむモダンアート野外実験展」が挙げられます。これは松林に囲まれた芦屋川河畔で開催された、芦屋市美術協会主催の公募展でした⁽²⁾。出品者約40名のうち、23名を具体会員が占めており、吉原治良が芦屋市美術協会の会員であったことから、展覧会へ助言したり、具体会員に出展を勧めたりしたことが考えられます。一般的な公募展では、多くの作家がアトリエで制作した作品をそのまま展示会場に運び込みますが、この野外展の場合、具体会員は数日前から会場となる芦屋川河畔を訪れ、展示プランを考え始めたため、作品の多くが周囲の環境と深く関わり合うものでした。野外展の作品は、松林の中で直射日光と雨風にさらされる環境を利用したインスタレーションが多く、従来の美術館や展覧会といった枠組みを超えたものになっています。

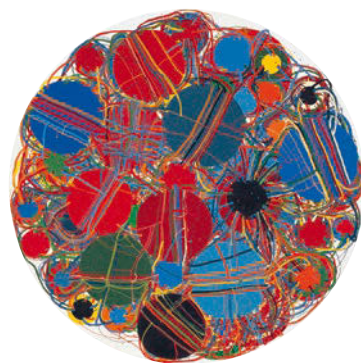
続く中期は、1957年から1965年の活動にあたります。実験的な表現を試みていた初期とは異なり、中期においては、表現行為をものとして残すことに意識が向いていきました。

例えば、白髪一雄は、それまで丸太を斧で切りつけたり、泥と格闘したりとパフォーマンス要素の強い作品を手がけていましたが、絵画作品として形に残すようになりました。とはいえ、用いるのは手や絵筆ではなく、天井から垂れる紐にしがみつき、足でカンヴァスに絵具をのせていくのです。作品《地巧星玉臂匠》(No. 6)をよく見ると、振り子のように勢い良く動いた跡や、絵具が足の指の形に残っている様子が見て取れるでしょう。

また具体を代表する別の作家、田中敦子(No. 7)は、初期の頃から作品に電気を使用しており、カラフルな電球で全身が包まれる《電気服》でよく知られています。既に1956年頃から、電球のような円が連なる素描を描いていましたが、中期以降は絵画作品として、鮮やかな色彩と有機的な線によって、画面を埋め尽くすようになります⁽³⁾。



No. 6 白髪一雄 《地巧星玉臂匠》
1961年



No. 7 田中敦子 《67》1967年
©Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association



No. 8 元永定正 《作品》
1959年



FUKUYAMA MUSEUM OF ART

ふくやま美術館

広島県福山市西町二丁目4番3号 電話084-932-2345 JR福山駅北口から西へ400m



「フォンタナ カポグロッシ展」会場記録写真、グタイピナコテカ、1964年、
大阪中之島美術館蔵
画像提供：大阪中之島美術館／DNPartcom

元永定正も、初期の野外展ではビニール袋に色水を入れて、それを太陽光に透かす作品を制作しましたが、この時期から、画面の上を絵具が垂れていく様子を作品にしています。《作品》(No. 8)に見られる、いくつもの色が混ざり合い、絵具が四方に流れていく様子は、まるで色の実験をしているようです。実際、色面の形は、元永によって意識的に作り出されており、意に沿わない絵具は消されていたようですが、こうした制作スタイルは国外においても強い関心を集めました。

こうして、初期から中期へ各作家が大きく展開していきますが、その転換点は、フランスの美術評論家ミシェル・タピエとの交流によりもたらされます。タピエは、幾何学的図形を用いたり、画面を構成したりせず、有機的な線や捉え難い形を多用する「不定形、非定形」な抽象表現を、「アンフォルメル」とまとめて定義した人物です。ジャン・デュビュッフェやジョルジュ・マチウといった作家に代表されるアンフォルメルは、1940年代半ばにフランスを中心に始まり、次第にヨーロッパ各地に広まりました。



No. 23 ルチオ・フォンタナ
《空間概念》1951年

1957年には、岡本太郎が企画した「世界・今日の美術展」で、日本に初めて海外のアンフォルメル作品がまとまって紹介され、続いてタピエとマチウが来日し、マチウは公開制作を行いました。このことで、日本では「アンフォルメル旋風」と称されるほど、抽象表現が一気に注目を集めたのです。

タピエは、この来日の際、具体が以前から制作していたアンフォルメル的な抽象絵画を目の当たりにし、ヨーロッパから遠く離れた日本で、ほぼ同時に同様の表現が展開していることに驚き、以降のアンフォルメル展には具体を組み込み、積極的に海外へ紹介するようになります。

それによって、具体作家たちも、海外への長距離輸送に耐えうるような平面作品を中心に制作し始め、パフォーマンス的要素が色濃かった初期の作品から、作風に変化が生じます。こうした具体の変化は、具体がタピエを無批判に受け入れたように見えるため、しばしばアンフォルメルの模倣として批判されることもありましたが、必ずしもタピエの一方的な思惑の内に安住していたわけではありません。かねてから、自らも画家として活動していた吉原治良は、ジャクソン・ポロックら同時代の海外作家による抽象表現に高い関心を示しており、洋雑誌を購入し、海外の美術動向を意識的に追っていました⁽⁴⁾。具体の制作においても、言語が限定される

文学的主題を禁じるなど、日本語や日本文化が知られていない海外でも、共通して鑑賞できることを非常に重視していました。さらに、広報活動の一環として、展示や活動記録をまとめた機関誌『具体』を定期的に発行し、国内のみならず、ヨーロッパやアメリカにいる知人にも送って、情報発信に努めていたのです。実際、タピエが最初に具体を知ったきっかけも、フランスに拠点を置いていた画家・堂本尚郎が『具体』をタピエに見せたことによります⁽⁵⁾。具体とタピエが協力関係になった結果、作品にものとしての耐久性が増し、後世にまで受け継がれることが可能になりました。したがって、当館を含む全国の美術館で所蔵されている具体作品は、ほぼ中期以降に制作されています。

後期にあたる1965年から1972年は、アンフォルメル旋風が形骸化し、そこからの脱却を試みた時期です。吉原治良は、書画を思わせるような、大きな丸を一本線で描く「円」シリーズを始める一方、新規会員を迎え入れ、さらなる多様化を図ります。これにより、当時、国際的に流行していた、プラスチックやモーター、ライトといった最新のテクノロジーを使用したキネティック・アートが目立つようになります。また、タピエが企画した海外展示に度々参加したため、国際的にも知られるところとなり、1965年には「ヌル国際展」(アムステルダム市立美術館)に出展したほか、具体が企画・運営するアールスペース「グタイピナコテカ」⁽⁶⁾では、具体会員の個展に加え、海外作家の紹介がなされ、多くの作家や批評家が交流する場となりました。当館にも所蔵作品があるルチオ・フォンタナ(No. 23)は、1964年にグタイピナコテカに出展し、翌年の「ヌル国際展」にも参加するなど、具体と縁の深い作家でした。また、1970年に大阪で開催された日本万国博覧会では、絵画のほかに、電灯やプラスチックを用いた作品が並び、展示空間を構成する鉄パイプからは音響が流れるなど、現在の目から見ても、挑戦的な演出が展開されています。着々と国内外で発表の足場を築く中、1972年の吉原治良の死をきっかけに、同年のうちに具体は解散しました。

具体の評価

このように展開してきた具体の活動ですが、アンフォルメルの影響下という印象が強く、同時代の評価は得られませんでした。それには当時の様々な事情が絡んでいます。

まず、美術作家たちがグループを結成して活動する場合、多くは方針を宣言などの形で打ち出して、方向性が変わるたびに発表し直します。しかし、具体の場合は、吉原治良が1956年に発表した「具体美術宣言」にとどまります。そして、宣言以上に具体会員が重視していたことは、吉原がしばしば口にした「人のまねをするな」「これまでになかった作品をつくれ」というモットーでした。このモットーにより具体作家たちは、何にも掬われることなく、各々が独自の表現を探究することができた一方、批評家たちにとっては、多数の作家によって体系化されることなく運動が展開するため、グループとしての方向性が把握しづらく、言語化が困難だったのです。実際に、吉原英雄(No. 5)と向井修二(No. 9)の作品を比較してみると、二点とも白と黒で統一されている作品にもかかわらず、受ける印象が全く異なります。吉原英雄の作品を見ると、

方眼紙や新聞紙の上に黒色を塗り、その上にものを置いて四角い形を残しながら、白色を厚く塗っています。絵具を塗り重ねたり、画面を引っかいたり、さらに上から紙を貼ったりして、新しい表現方法を編み出そうと模索している様子が感じられ、その工程をたどることができます。

一方、向井修二の作品は、文字でも数字でもない、意味を伴わない記号の羅列で埋め尽くされています。様々な方向に記号が並び、また表面にもう一層パネルが取り付けられているため、独特の視覚効果が生まれ、じっと見ていると迫ってくるような、飲み込まれるような感覚に陥ります。

このように、二人の作品を見比べただけでも、それぞれが全く異なる方向に自らの表現を探究していたことが分かります。

ただ、批評家たちが具体の活動を同時代のうちにまとめきれなかった原因は、表現の多様性だけにあったわけではなく、美術批評自体の土壌が育まれていなかったことも示しています。具体結成と同時期にあたる1950年代半ばに、いくつもの美術雑誌が創刊され、海外作品の紹介や、外国語の美術史、美術理論の翻訳に加え、同時代の美術動向を分析し、価値判断をする美術批評家という立場が成立しました。しかし、その判断基準は、おもにフランスとアメリカの言説にもとづいていたため、西洋の理論ではつかみ切れない具体の活動を根本的に理解することができませんでした⁽⁷⁾。

また、作家たちの間でも、当時、東京を中心に、社会情勢を作品に反映する戦後社会派リアリズムが評価されていたのに対し、具体が政治的内容をあえて避けていたことも、「中身がない」という批判の対象になりました⁽⁸⁾。

しかし、具体解散の翌年、具体より少し下の世代の美術作家・彦坂尚嘉が、具体の活動を包括的にまとめ、行為と物質という観点から評価しました⁽⁹⁾。そして、1980年代には建畠哲⁽¹⁰⁾、千葉成夫⁽¹¹⁾、尾崎信一郎⁽¹²⁾らが、戦後日本美術の起点として具体を再評価し、美術批評の反省とともに振り返り始めます。

物質化

1980年代以降、具体の活動も次第に歴史化され、具体を特集した展覧会が開催されたり、活動を包括的に見直す研究が進められたりしました。このようにして戦後日本美術史のうちに語られるようになった具体ですが、その活動について論じる際、しばしば「行為」と「物質」という単語が用いられます。この二つの言葉には、一体どのような意味が込められているのでしょうか。

白髪一雄が足で絵を描いたように、金山明はミニカーを走らせた跡を作品とし、嶋本昭三は絵具入りの瓶を投げつけてガラスの破片ごと作品としました。彼らの関心は、「作品が何になるのか」ではなく、「作品をどのように制作するのか」という制作過程にあり、しばしば「表現行為の自己目的化」という言葉で論じられます⁽¹³⁾。まさに「行為」をどこまで芸術とできるか、その限界を探究していたと言えるでしょう。その結果、足、ミニカー、瓶以外にも、泥やバイブレータなど、絵筆に代わって多種多様な物体や素材が用いられました。

また、こうした行為の探求と深く結びついているのが、「物質」への関心です。吉原治良による「具体美術宣言」は、すでに物質に対する考えをはっきりと打ち出しています。

具体美術は物質を変貌しない。具体美術は物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。

具体美術に於いては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままでその特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえる。物質を生かし切ることは精神を生かす方法だ。精神を高めることは物質を高き精神の場へ導き入れることだ⁽¹⁴⁾。

上記の通り、吉原は物質を制作のための画材や素材として、つまり、自己表現の道具として用いるのではなく、物質そのものを見すえ、作品を一つの結果として捉えています。作品やそれを構成するものに、作家の心情や物語を映すことなく、一切の意図性を排してもものを見つめる姿勢は、以下の箇所からも窺えます。

ここに興味のあることは過去の美術品や建築物の時代の損傷や災害による破壊の姿に見られる現代的な美しさだ。これ等は頽廢の美として



No. 4 吉原治良《作品》1960年



No. 5 吉原英雄《白と黒》1954年



No. 9 向井修二《作品2》1965年

とりあつかわれているけれど、案外人工の粉飾のかげから本来の物質の性質が露呈しはじめた美しさではないか。廃墟が案外に温く親しみ深く我々を迎え入れ、さまざまな亀裂や剥だつの美しさをもって語りかけることは物質が本来の生命をとりかえした復讐の姿かもしれない⁽¹⁵⁾。

戦争体験があり、戦後日本の復興も間近で見ていた吉原は、物質の背景にある文脈や物語が無効化されていく様を実際に目にしていたことでしょう。

具体に続き、60年代には「反芸術」が、70年代には「もの派」が活躍しますが、いずれも「行為」と「物質」への関心を引き継いでいます。反芸術は、これまで芸術作品として用いられてこなかった日用品をその用途に捉われず作品とするなど、従来の「芸術」概念に対して挑戦的な作品を制作しました。篠原有司男(No. 59)は、コーラの瓶を用いたアメリカのロバート・ラウシェンバーグの《コカコーラ・プラン》を、全くそっくりに制作し、同じタイトルをつけることで、「本物」の作品の価値について問いを投げかけました。



No. 59 篠原有司男《コカコーラ・プラン》(2001 ふうやまバージョン) 2001年
©篠原有司男+乃り子



No. 56 李禹煥《線より》1978年

続くもの派は、石や鉄、紙といった素材にほぼ手を加えることなく、作品として置くことで、物質と向き合おうとしました。もの派の活動を理論の面から支えた李禹煥(No. 56)は、作家の創造性、意図性を否定し、作家の手が新たに作り出したものを作品とするそれまでの見方を揺るがしました。

このように、具体に始まる物質への関心が様々な形で展開することで、戦後日本の前衛美術は続いてきたと言えるでしょう。

前衛としての具体

「前衛」という言葉は、軍事用語の「最前線(avant-garde)」に由来しますが、戦後日本において若手の美術作家が戦うべき相手は、戦前から続く画壇や公募団体といった保守的な組織でした。具体の場合は、吉原治良がこうした公募団体の一つ、二科会で中心的役割を担ったことや、吉原製油株式会社の社長という立場も活用して美術業界で独自のネットワークを築いていたことにおいて、反骨精神の強い他の前衛美術作家たちとは一線を画しますが、逆に吉原のそうした立場は海外の情報をいち早く入手し、また自らを国外に周知するチャンスをつかむことを可能にしました。

大戦後、情報の流通がスムーズになればなるほど、共通点を抱える美術動向が同時多発的に世界各地で生じるようになっていきます。日本では、吉原治良のネットワークによって、初めて具体が同時代的に運動を展開していくことができました。そして、それと同時に、日本ならではの独自性を世界に発信しようと試みたのも具体だったのです。戦後の前衛とされる具体が対抗すべき対象としていたのは、近代的なものの見方、表現の仕方であり、時代や国を超える普遍的なものでした。

おわりに

何が描いてあるかわからない、という声が聞こえてきそうですが、具体の作品は何かを表そうとしているわけではありません。「美術」、「絵画」、「描く」といった概念を乗り越えようという実験の痕跡なのです。窓の外側から「何が描いてあるんだろう」と覗き込むのではなく、作家の隣に立って作品に入り込むような気持ちで、「どうやって描いたんだろう」「どうしてこれが作品なんだろう」と一緒に考えるように、鑑賞してみてください。

(学芸員 筒井彩)

註

- (1) 具体の活動については、以下を参照した。芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1993年。
- (2) 展覧会の様子は、機関誌『具体』3号(1955年10月)に会場記録写真の掲載がある。『具体』は以下の版を参照した。芦屋市立美術館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年。
- (3) 当館所蔵の《67》は、制作年が1967年であるため中期に当てはまらず、また田中敦子は1965年に具体を脱退しているため、正確には具体作品とは言えない。ただ、線を描くこと、色面として円を描くことに対する田中の強い関心は、具体在籍時から通底して見られる特徴である。
- (4) 平井章一「吉原治良の1930年代の抽象絵画—素描と蔵書が物語ること」『吉原治良研究論集』吉原治良研究会、2002年、23-40頁。
- (5) 他にも今井俊満ら、在欧日本人作家がタピエに具体作品の写真を見せるなどしている。以下の座談会でその時のことを振り返るとともに、日本における具体の評価の低さについても言及している。針生一郎、今井俊満、山口勝弘「アンフォルメルをめぐって：西洋と東洋・伝統と現代」『美術手帖』131号(1957年10月)、21頁。
- (6) 吉原治良所有の土蔵を改装し、1962年9月1日に中之島にて開館した。絵画館を意味する「ピナコテカ」にちなんでミシェル・タピエが命名した。1970年4月に阪神高速道路出入口の建設工事のため閉館するが、場所を変えて1971年10月2日「グライミニピナコテカ」として再オープン

- するも、具体解散に伴い、活動を振り返る「具体美術17年の記録」展(1972年4月10日-20日)を最後に閉鎖した。
- (7) 千葉成夫「現代美術逸脱史」晶文社、1986年、23-44頁。
- (8) 山崎つる子「東京の具体人」『具体』4号(1956年7月)、32頁。
- (9) 彦坂尚嘉「閉じられた円環の彼方は(具体)の軌道から何を」『美術手帖』370号(1973年8月)、72-92頁。
- (10) 建部哲「生成するタブロー—具体美術協会の1950年代」、『絵画の嵐・1950年代—アンフォルメル・具体美術・コブラ』(展覧会カタログ)国立国際美術館、1985年、14-19頁。
- (11) 千葉成夫、前掲書。
- (12) 尾崎信一郎「具体美術協会再考：生成と持続」『A & C : art & critic』No. 1-10(1987-89年)。
- (13) 「表現行為の自己目的化」という単語自体は宮川淳「アンフォルメル以後」にて用いられるが、千葉成夫が具体と結びつけて論じた。宮川淳「アンフォルメル以後」『美術手帖』220号(1963年5月)、86-96頁。千葉、前掲書、43-44頁。
- (14) 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』第7巻第12号(1956年12月)、202-204頁。(芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』所収)
- (15) 同書。