

田中敦子の円と線の絵画

中嶋泉

1 はじめに

白い背景に鮮やかな大小の円がいくつも浮かび、その一つ一つの周りを囲うように無数の線が伸び、浮遊する円を互いに結びつけている【図1】。画表面は艶やかに光を反射して目を樂しませるが、過密する円と線の色と光が空間を緊張させ、観者の眼前に迫ってくる。これは戦後の前衛作家、田中敦子（一九三二—二〇〇五）が数十年にわたって描いてきた絵画に共通する特徴である（これらの絵画を本論では便宜的に「円と線の絵画」と呼ぶ）。田中の絵画は大きなもので高さ数メートルに及ぶが、基本的に大小の円と幾重にも重なる線で構成される。画

材には主に合成樹脂エナメルが使われ、表面は平坦で光沢がある。しかし、その円と線というたった二つの要素が画面全体に織り成すにネットワークは、驚くほど多彩な画面を作り出す。

田中の名を最も広めているのは彼女が一九五五年から一九六五年まで所属した具体美術協会（以下「具体」とする）での活動、とりわけ二百個近くの電球と管球を用いた《電気服》（一九五六）【図2】だろう。だが田中は《電気服》以降晩年に至るまで円と線の絵画の制作にほぼ専心してきた。作者はこの絵画を一九五六年に制作された《電気服》と同時に、その配線図を発展させる形で始めたと説明し、以後はほぼこの形式の絵画のみに集中して制作に取り組んできた。円と線の絵画は描き始

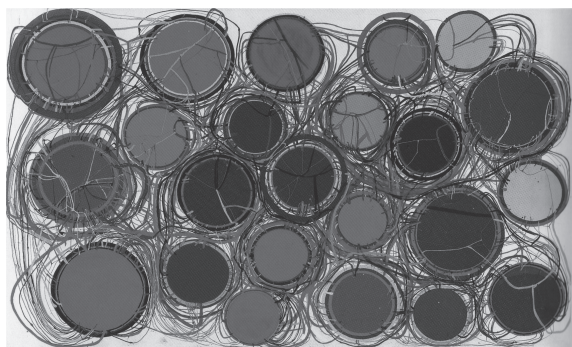


図1 《作品》1963年 200×332cm 合成エナメル塗料、キャンバス

行したというその過程が、ときに革新的な実験から伝統的様式への後退のように捉えられたこと、それに対し作家自身は初期のカラージュやオブジェから円と線の絵画までを全て「絵」だと考えているという興味深くも巧妙な発言を残していること^②があり、もう一つには田中の絵画自体が具体の他の作家の絵画とは対照的とも言える特徴を備えていることが挙げられる。

められた当初から多くの国際展^①に出品されるなど、戦後日本を代表する作品であったと言える。しかしそれにもかかわらずこの絵画に特化した解釈はこれまであまり存在しないように思われる。これにはいくつかの原因が考えられるが、一つには初期の革新的オブジェやパフォーマンスから絵画へ移



図2 《電気服》1956年 165.0×80.0×80.0cm
管球、電球、合成樹脂エナメル塗料、コード、制御盤（写真は1986年再制作）

これまでの田中敦子の研究の中で最も充実した調査と考察をしているのは加藤瑞穂とミン・ティアンポである。加藤とティアンポは膨大な基礎調査とともに、それぞれ別の観点から田中の作品の独自性についての研究を発表している。加藤もティアンポも、田中の絵画が、アクションや物質性を強調する白髪一雄や嶋本昭三などの具体一般の絵画的特徴【図3】と一致しないことに論及している。その上で加藤は、円と線の絵画がそれ以前の作品と同様に身体に働きかける視覚的現象性を共有することを指摘し^③、ティアンポは、この作家の工業的素材の利用が絵画の領域を拡大し、産業化する日常と芸術の越境が円と線



図3 白髪一雄制作風景 1956年

の絵画にも受け継がれていると論じている^①。しかし、これらの重要な考察でも、田中がすべての急進的で実験的な試みの後に、絵画を必要とし、最終的に絵画のみに尽力したことの事情や理論的側面はあまり問題にされていないように思われる。

本論では、田中の作品歴を戦後抽象絵画の物質主義を独自の方法で展開した経緯として辿り直し、円と線の絵画が、現代の物質の特質と絵画の新しい関係に應えるための結論として形成されたことを論じる。田中は具体の運動に深く携わる一方で、

カラージュあるいは

田中が「構成」と呼

ぶ素材の組織化を独

自の制作の基盤とし

ていた。カラージュ

は絵画と彫刻、平面

と立体の間に存在す

る問題系に関与する

手法であり、概念で

ある。ここから田中

の作品を見直すこと

によって、田中の円

と線の絵画を二十世

紀の絵画的環境のなかである特定の位置を占めるものとして検証する。そのためにまず、具体及び戦後日本で起こった絵画の物質主義の議論を概略し、田中の最初期の活動が同じように絵画の物質性に触発されることでカラージュの手法をとり、同時代的な絵画批判を共有したことを確認する。次に、この過程で田中の物質的関心と絵画的方法論が突き詰められることで、逆説的に絵画的空間を要請したことを議論し、田中の円と線の絵画が彼女の制作史のなかで担う意味を考察する。

2 戦後絵画と物質

1 絵画と物質——田中の異質性

そもそも田中における実験的作品から絵画への移行という問題は、彼女のみならず具体全体の傾向としてこれまでも議論されてきた。白髪や嶋本ら、具体のアクション・ペインターを対象とした尾崎信一郎の研究は、具体を先進的パフォーマンスから絵画への逆行とみなす従来の見解に対して重要な反論を提示した。それは、パフォーマンスの先駆けとして捉えられがちな具体の初期作品および「舞台展」や「野外展」に見られる先進性は、「身体を媒介とした物質との直接的な関係」を生み出すものとしての行為を本質としており、後のアクション・ペイン

ティングの絵画に結実していったというものである⁵⁾。実際初期具体の最盛期である一九五〇年代後半の日本では、絵画の物質性(マチエール)と技法の革新が最重要事項となっていた。きっかけは「アンフォルメル」や「抽象表現主義」と呼ばれる欧米の絵画が次々と紹介されたことにある。デュビュッフやジャクソン・ポロックの作品にみられる、激しい身振りを思わせる画材の跡、無骨な表面の形成、形態の不明瞭さといったこれまでにない抽象画の表現を目にした批評家や画家たちは、今後の絵画の方向性を物質性の問題として見極めようとした。具体はいち早く絵画における物質の問題に着目し、吉原治良は「具体美術宣言」で白髪や嶋本の身体的な「制作行為」にポロックのアクション・ペインティングに通じる「物質」の新しい表現の可能性を見いだしていた⁶⁾。後に、尾崎や彼と同様に具体の行為性を指摘する建畠哲は、白髪らをポロックやマチウと比較し、ハロルド・ローゼンバークの実存主義的絵画論と突き合わせて、具体を欧米の同時代的抽象絵画に連なる絵画運動として再定義している⁷⁾。しかしながら、これまでの田中研究が明らかにしてきたように、アクションを伴わない田中の絵画はこの「物質と行為」の枠組みには当てはまらず、別の解釈の道筋が必要になる。例えば、建畠は白髪らの絵画を「行為の現前」とする一方で、田中の作品を「イメージの現前」と呼んだ。

画面の華やかなダイナミズムにひそむ、どこか無機的な感触、思い入れを阻むような冷やかさは、具体やアンフォルメルにあっては、かなり異質のものである。そこには描く行為の直截なる投影もなければ、マチエールの顕在化もみられない。

端的に言えば、彼女の画面からはペインタリーな要素が欠落しているのである。タブローは行為としてではなく、あくまでもイメージとして冷やかに現前する(強調は建畠)⁸⁾。

建畠が指摘しているように、田中の絵画の平面性、合成樹脂エナメルが作り出す表面の滑らかさ、落ち着いた描きの身振りは、具体の絵画を特徴づけるとされる行為には該当しない。それほどばかりか田中自身、自分は「アクションとは反対のこと」を目指していたと後年語っており、一般的具体作家と反対のことを目指していたようにすら見えるのである⁹⁾。

しかしそれでもなお、彼女が時代の流れや具体との交流から全く隔絶された道を歩んでいたわけではない。田中の作品・絵画は、初期具体を特徴づける二つの側面である「物質と行為」のうち「行為」を取り入れなかったにしても、種々の物質的試みには積極的だったからである。田中は、具体の他の作家たち

と競うように、多様な紙類や、新しく市場に出回った塗料・絵具の他、木綿や麻、ベルや電球等様々な既成素材を制作に取り入れた。このことと田中の初期の作品がコラージュ構成だったことは無関係ではないように思われる^⑩。下記に詳しく述べるように、絵画面に様々な素材を導入する術としてコラージュは直接的且つ拡張的な手段であり、白髪や嶋本らが専心したアクションと具体の物質への関心の別の形の応答として再考の余地があるのではないか。すなわち、行為を中心に据えた具体論では網羅しきれない、別の絵画と物質の問題とその解決が田中の絵画までの試みに見て取れるのではないだろうか。

2 絵画と物質——田中のコラージュ構成

知られている限りで最も早い田中敦子の作品、『カレンダー』（一九五四）^⑪【図4】はコラージュである。これはカレンダーを既成の構造にみたくて、船荷証券や薄紙の紙片を貼り込んだ平面作品で、各紙片には数字や曜日のアルファベットが記されている。この切り貼りによる画面作りは、同じく具体メンバーだった金山明の構成主義的なコラージュに触発されて始められたと言われており、田中はこの作業を指してしばしば「構成」と呼んでいる^⑫。こうして制作された作品には、麻布を貼り合わせた《作品》（一九五四）や、無地の黄色の木綿を使用した《作

品》（一九五四）などがあるが、このごく初期のコラージュで興味深いのは、田中の作品はこの方法によって「描く」という行為から離れていったように見えることだ。麻布の《作品》は、細長く裁断された麻布を貼り合わせたもので、布の重なり合間に数字の断片を思わせる線が見え隠れする。しかしそれらは布の貼合わせによって明白に認識できる記号をなしていない^⑬。次の黄木綿の作品は、端に数カ所の数センチの切り込みが入れられ、その両端がわずかに重ね合わせられているだけの構造で、文字通り何も描かれていなかった。それにも関わらず田中はこれを第八回芦屋支展の洋画部門に提出し、人々を戸惑わせたが、



図4 《カレンダー》 1954年頃 38.0×54.0 cm
インク、鉛筆、紙（トレーシングペーパー他）

「黄色い布の小さい継目はかすかみたいなことですが、私しかできないつぎ方で、大きい意味での構成」（強調筆者）^⑭だと説明している。さらに別のところでは、「ふつうの絵を一けたふみはずしたもの」^⑮を作ったかったと考えていたこと、

「未だ意味がある」として唯一のモチーフであった数字すらも描くことも止め、「割れ目だけの絵画」をつくらうと考えた¹⁵⁾とも述べており、作家がこの作品で既存の条件から意図的に逸脱させた絵画を制作しようとしていたことがわかる。つまり、切り貼りによるコラージュは少なくともある一面では「描くこと」に代わる新しい絵画の方法であり、「描く」という行為を脱してなお絵画を主張するための理論的基盤にもなっていると考えられるのである。

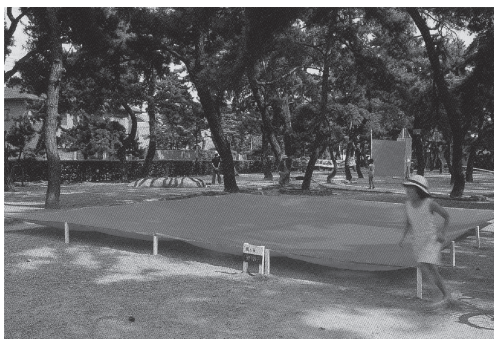


図5 《作品》 1955年 1000.0×1000.0 cm 人絹
(写真は1992年再制作)



図6 舞台を使用する具体美術展風景 1957年5月

また田中の場合このコラージュ構成の手法は、素材への関心と表裏をなしながら、さらに踏み込んだ伝統的絵画批判に及んでいる。材料と方法は田中にとって最初から不可分の問題であった。白髪の回想によると、具体加入当初、「絵の具でカンヴァスに絵を描くのは古い」¹⁶⁾と言って、反物状の白い布に一本の線を引き、それを絵画としたという。手法が簡略になり画面が単純化するにつれて、田中が用いる素材は次第に奇抜なものになった。「真夏の太陽にいくむモダンアート野外実験展」(一九五五)において田中は、十メートルものショッキング・ピンクの人絹(レーヨン)を書い同素材で縁取りしたものを地上に張り巡らせた【図5】。電気仕掛けのベルが使用されたのはこれと同年で、消防署で借り受けた既製品のベルをコードで接続し、絵画展の会場に展開して《作品》(一九五五)とした。電気を使用した先駆的作品として知られる本作を金山は、無形の音という素材を「構成」したものだと解説している¹⁷⁾。一見唐突とも思われる布(平面)から電気器具(立体)への移行だが、特定の素材を構成するという観点からは、作家

にとっては理に適った発展だったのではないか。またここまでの発展経路と金山の表現に倣えば、翌年の《電気服》は「光の構成」ということになる。最初の《電気服》はエナメル塗料で鮮やかに塗り分けられた電球と管球が直列に繋ぎ合わされ、モーターに接続してランダムに点滅するように設定されたもので、作者は「舞台を使用する具体美術展」（一九五七）にて照明を落とした舞台でこれを着用し、電球を点滅させながらを動き回った【図6】。

3 田中の物質——《カレンダー》から《電気服》まで

ここで、コラージュという技法の発生と絵画素材の多様化がそもそも切り離せない関係にあることを思い起こしたい。一般にコラージュは二十世紀初頭ピカソやブラックによって「発見」されたと言われており、工業化が進むことよって可能になった機械的複製に対する認識が人々の生活圏や芸術の領域で進み、商品と芸術の居場所が市場原理のなかで重なるようになって時期と一致する¹⁸。トマス・クロウは著書『コモン・カルチャーとモダン・アート』で、キュビズムのコラージュ的構成の原理が絵画に導入されたことで、巨匠の仕事と「偽物」の区別が一層曖昧かつ無意味になり、絵画を人工的イメージの断片的な消費の形態に変えたと述べている。クロウの議論は、資本主

義がもたらす物質文化と前衛芸術の発展が相互依存的な関係にあることを解き明かすものであり、コラージュはそのなかで産業文化を画面に取り込むことで絵画というモダニズムの最重要領域を守りつつ、それに対する批判性も獲得するという前衛芸術の典型例として示されている¹⁹。田中の初期活動の変遷は、コラージュが芸術に招いたこの状況とある面では似通っている。ティアンボが指摘しているように、田中が取り上げた素材は端的に言って、戦後一九五〇年代に市場に復活し、新しく開発された「現代の物質」である。田中の作品を初期から順に見渡せば、船荷証券や建築図面の二次利用や、木綿、麻、レーヨンという安価な素材の選択、さらに「紙」から「化学繊維」、さらにベルや電球といった電気製品へ至る素材の移行は、一九五〇年代の日本の生産と消費の景況と推移を映し出している²⁰。また円と線の絵画に用いられた合成樹脂エナメル塗料も戦後開発されたこうした新素材の一つであることは、後に述べるように田中の制作史全体を関連づける上で重要になるだろう。コラージュ構成というメディア・方法が原理的に包含する機能によって田中は全く多様な素材を同列に扱い、それらを絵画に投入し（紙類、布、ベル）、最終的には支持体そのものを代替する（人絹、電球）ことへと発展させたと言えることができる。

しかしその一方で、田中は既成素材を「物質」に還元する態

度においてさらに徹底していることも指摘したい。ピカソのカラーージュにおいては挿入される素材——木目調の壁紙や新聞紙など生活圏の物品——は絵画の表象内容を示唆する記号的ないし象徴的意味を持っていた。しかし田中のカラーージュでは素材の象徴性は剥奪される。田中の素材の即物的扱いについては、あまり触れられないものの、吉原の「具体美術宣言」にも記されている。この「宣言」は白髪、嶋本の「制作行為」と物質性へ言及していることで良く知られているが、田中や山崎つる子の作品に異なる物質性を指摘しているのだ。

諸種の物質と取り組んだ作品はシュールレアリズムに於けるオブジェとは題名や意味を嫌った点でもその相違がわかると思うが、具体美術のオブジェは色を塗って折りまげた一枚の鉄板であったり(田中敦子)、赤い硬質ビニールでつくった蚊帳の如き形態であったり(山崎つる子)した。あくまでこれ等のオブジェは物質の特性とその色や形による訴えにすぎなかった⁽²¹⁾。

吉原は多様な物質が多様な技術を生み出すという考えのもと、田中の作品における素材が「いかなる意味も想起させない色彩や形態そのもの」として提示されていることを評価した。その

即物性を持つ批評性の一つが、加藤も指摘した伝統的美に対する強い反発である⁽²²⁾。例えば前述の黄色い木綿について田中は、その前作で用いた麻が素朴さや審美性を見いだされてしまうことを避けるために「いやらしい色」を選んだと言い、その次の作品であるピンクの人絹の作品については次のように明確な言葉を残している。

私の作品は安定した美しさを破りたかったです。約廿畳敷の桃色の布はもともと嫌いな色を使おうと大阪中を探し回ってやっと買った人絹です。これを大地に敷き詰めて太陽に反射する異様な輝きにこれまでの芸術的という外面を破りたかったのです⁽²³⁾。

戦後復興期の当時、化学繊維は天然素材の代用品であり、資本主義後期に見いだされたサブカルチャーに特有の魅力を感じる価値観は未だないといっている。従ってこれらの「布」は、人工性、質の悪さ、悪趣味といった芸術性と相容れない性質を示すとともに、カンヴァス地といった伝統的「素材」が持つ文化的象徴性や意味を纏わない「物質」として差し出されている。この物質へのアプローチは別の面から見ても、具体のアクション・ペインティングに見られる物質と意義深い対照性を成す。

白髪や鳴本、あるいはそれを解釈する吉原や今日の批評家にとって、物質性とは最終的な作品上で制作の行為を反映する媒体である。それに対して田中の作品では、物質は支持体でも媒体でもなく、表意的存在そのものとして現れていると言わなければならない。こうした「新しい物質」についての最大のチャレンジが『電気服』であるのは疑い得ない。田中は『電気服』について、「人間感情を一さい排除して、物、自体の美しさを作り出すこと」⁽²⁴⁾が目的であるとし、「制作中最も興味深く思うのは電球を点滅させる事で、モーターで点滅器を回転させると、自分のセットした電球が人間の手で造られない様な異常な美しさを見せてくれる事である」と感嘆を述べている⁽²⁵⁾。この『電気服』にみる「異常な美しさ」と人絹の「異様な輝き」は、素材に対するこの作家独特の関心を示唆している。一つは作者の手の介在なしに物質が備える性質への関心、もう一つはこうした化学繊維や電気製品がもたらす実体性を超えた非物質的現象への関心である。

度々触れられるように、『電気服』は彼女が大阪駅のホームから見た広告のネオンが着想源になっている。だが、田中が目を留めたのは、もっぱらネオンの光それ自体であったことに注意したい⁽²⁶⁾。作者自身は電球の光に戦後復興や都市化などの歴史・社会的意味を見てとろうとする比喩的な解釈も否定してき

た⁽²⁷⁾。大量生産品や消費文化からの引用は、田中の作品を日常性と関連づける見方を導きがちだが、田中が求めた物質性とはそこからむしろ逸脱するような新しい物質の経験ではなかったか。田中が感じた「いやらしさ」あるいは「異様さ」に注目するならば、大量の木綿の黄色、レーヨンの人工的な表面が反射する色や『電気服』の電気の自動明滅は、日常の生活圏に現れる「非日常的」な感覚として提示されていると言って良いだろう。その際問題になるのは化学繊維の可能性でも、電球や管球あるいはベルを利用することの技術的な意義でもなく、そうした物理的現実が消去された「現象」としての作品の効果である大地に広げられたショッピング・ピンクや暗闇で明滅する電球は、現実味を欠く様相として立ち現れたに違いない。彼女にとっての、一九五〇年代当時の新しい物質とは、こうした新たな知覚性を可能にする素材であり、田中の独自性は、こうした非実体的な素材を「物」と捉えて作品中に代入する着想にあるとも言える。また、このような一見突飛とも思われる発想こそが、コラージュの包括的な原理に触発された田中の独自の物質観に依ると考えることが出来るだろう。

3 円と線の絵画へ

1 《電気服》——絵画とコラージュ

ここまで田中の初期作品が、絵画を物質レベルで更新し、新たな知覚経験をもたらすものとして発展してきたことを見てきた。田中の作品は既存の絵画観から大きく逸脱し、《電気服》に至っては現在の認識でも絵画だと捉えることは容易ではない。しかしここで注意を向けておきたいのが、田中の作品は、様々な点で絵画の規範を逸脱していたにもかかわらず、作品の展示状況において「絵画」という形式や概念自体を完全に離脱したわけではないように見える点だ。コラージュから《電気服》までの作品は、反絵画的志向性を持ちながら、矩形性、平面性や正面性、図と地などいずれかの絵画的条件や展示の規則に依存しているように見えるのである²⁸。例えば、「描かれていない」最初の作品である黄色の布が「洋画部門」に出品されたことは述べたが、布は会場の壁に垂直に張られることで平面性と矩形性という絵画の前提に応じる。絵画から最も隔たったように見える《電気服》ですら、舞台から下りれば極めて絵画的な状態に置かれる。第三回具体作品展で展示された三体の《電気服》は垂直に壁を背に広げて貼り付けられ、観客に向けて正面性を備えている【図7】。ラバースーツの上に散る、無数の彩色さ

れた電球の光は地と図の関係を作りだし、コラージュ的構造と絵画的視覚性の両方を満たしている。

作品が備えるこうした条件は、田中が自分の作品を全て絵画と意識していたという発言を裏付けるように思われる。また、外部物質を移入して絵画を異なる物質・空間的位相へ更新すること、逆に外部を絵画に含有して絵画化することも、コラージュに固有の両面性である²⁹。しかしこの相反する二面性において、《電気服》は田中の物質と絵画の実験の集大成であると同時にターニング・ポイントではなかっただろうか。それは《電気服》の後、田中が円と線の絵画を発展させていたのと同時期に、制作されていた「電気絵画」（一九五七）【図8】と呼ばれる作品群のある意味での「失敗」によって明らかにされる。この作品は、《電気服》を解いて大判のビニールシートに広げて貼り付けた作品であり、技法上はコラージュと呼んで良い。一九五七年の第三回具体美術展に出品されたこの作品の展示風景を見ると、そこでは次のようなことが起こっている。電球が点灯し、背後のビニールシートと描かれている円と線、複雑に絡み合ったコードと電球が照らし出され、そのためにそれぞれの物質的な差異が露呈する。電球の光は背後の「描かれた」円と線から物理的にも視覚的にも浮きあがり、コードとともに作品の一部というよりも技術的仕掛けの存在を明らかにする。また、



図7 《電気服》 展示風景（現存せず） 1957年4月

数十キロにもなると言われる電球とコードの連なりは垂直に吊
 されて重く垂れ下がり、電球の光の軽やかさとは裏腹にその物
 質性が強調されている。「電気絵画」は、暗闇のなかの《電気
 服》の光と色の軽やかな浮遊感に比べると、あまりにも物質的
 現実が歴然としていたのではないか。これはコラージュが併せ
 持つ絵画的平面性と彫刻的実体性が、統合ではなく矛盾として
 現れた例だと言える。この「電気絵画」は、理論的には平面性、

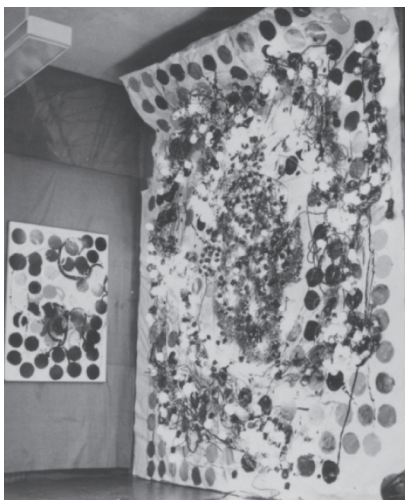


図8 《作品》（「電気絵画」）第4回具体美術展
 風景 1957年10月

矩形性、展示方法において《電気服》より「絵画的」であるに
 もかわらず、絵画的現象と物質的事実とがこれまでのどの作
 品よりも隔たっている。それにより、《作品（ペル）》やピンク
 の人絹の布、《電気服》に共通する、物質的条件から自立した
 音、色、光の知覚経験は現れない。
 作者である田中はこの作品を「好きではなかった」と度々述
 べており、またこの作品で「電気、行き詰まったわ」と感じた
 という³⁰。その詳細が語られることはなかったが、「電気絵画」
 は田中の期待と異なる光景を作り出したのだろう。素材を置き
 換えることによって絵画を更新することがこれまでの田中の作

品に一貫した方向性だとするならば、『電気服』と「電気絵画」はその限界を示している。田中のコラージュ構成は、絵画と彫刻、平面と立体、二次元と三次元空間を往復し、その接続点を探ると同時に物質文化の中で絵画的危機を自ら演出するようなものである。だがそれが目指していたものが「電気絵画」でみられたような、素材の物質性の過剰ではなかったことは想像に難くない。事実「電気絵画」のシリーズはその後続いて制作されることはなく、素材を直接コラージュ構成するという馴染みの方法はここで見限られる。このように、『電気服』の後、絵具による絵画だけではなく「電気絵画」のような直接的コラージュが試されてなお絵具で描くことが選ばれたことは、田中の円と線の絵画を理解する上で実は重要なものではあるまいか。

2 コラージュ的絵画

初めて東京で行われた南画廊での個展（一九六三）で、田中は配線図をもとにした「素描」と呼ばれるクレヨンや水彩、インクの作品と、その後継続して使用される合成エナメル樹脂塗料による絵画を十点以上展示した。冒頭で触れたように、円と線の絵画は、『電気服』の配線図を利用して、『電気服』と「同時に」はじめられたと作者によって説明されている。『電気服』との同時性が強調されることには、絵画が『電気服』の「描

写」ではないこと、配線図から絵画へ発展させるという着想自体を重視することへの期待があると考えられる。実際に、この個展に寄せた批評で高階秀爾は「実用的な配線図を無用な絵画的世界にまで転化させたところに、この作者の特異な個性がはたっている」と評価している。だが、他方でその手法には懐疑的な意見も少なくなかった。高階は続けて「その転化はあまりに直接的である」とし、「線はあまりにも円を結びつけるだけであり、円はあまりにも色を担うだけなのだ。その線と色の間に点滅している作者の生命をいかに育て上げていくかが今後の課題となることだろう」と締めくくっている³¹⁾。翌年、日向あき子も「立体作品をそのまま平面作品に移行させた時の手続き」を「安易さ」とみなす批評を著しており、田中の絵画的アプローチは、造形上の創造性の無さと捉えられることが少なくなかった³²⁾。

折しもアンフォルメル風の質感の強い画面やアクション・ペインティングなど表面の複雑さが絵画で主流になっていた時代だった。メアリー・ケリーは一九八〇年代に、二十世紀の芸術では、機械的複製には不可能な要素として画家による「制作行為」が特別に尊重されるようになったこと、戦後抽象表現の発達で形態や色の意味がとらえどころのないものになるとこの傾向が一層強くなったことを指摘し、アクション・ペインティン

グの流行を人間主義の問題として捉えている³³⁾。文化の産業化の時代において、「描かれた跡」は人間的行為、作家の主体性、ひいては人間主義や芸術そのものを保証する重要な指標になっていたのである。この指標をむしろ消し去るような田中の操作が同時代の抽象絵画に期待された要素をいかに裏切り、その結果当時の絵画状況のなかで田中の絵画がどれほど一般的な解釈の文脈から逸れていたかが理解される。

しかし逆に、田中のこの特徴を逆手にとった批評もある。ヨシダ・ヨシエは同じ個展に際し、田中の作品には「〈人間〉は不在である」として、「人間の本源」や「存在」を表す他の現代絵画との違いを際立たせた³⁴⁾。続けてヨシダは、「空間における音や光の作用のように、ぶつかりあい、もつれあう色と形の喧噪な美学を発明した」と述べ、田中の絵画の単純な造形性よりも、その空間が織り成す複雑な視覚的效果に注目している。また同じく、この展覧会の立案者でもあった東野芳明も円と線の動的要素に着目する。

この色電球の乱舞は、舞台の衣装にも使われたが、これらの作品の配線図がしだいにデッサンとなり、やがて、現在の円の乱舞するタブローとなったのである。彼女の円は、連鎖的な運動エネルギーの象徴であり、強烈なアクションと整齊な

フォルムとが激突し、はじきあう運動の軌跡といってよい³⁵⁾。ここでは「アクション」とは、作家の行為ではなく、画面上に出現するダイナミズムを指している。絵画における現象上の機微に焦点を当てる二者の批評は、円と線の絵画と《電気服》の観賞経験上の共通性を、そのメカニズムを説明しないまでも示唆している。これに鑑みると円と線の絵画では、「電気絵画」



図9 田中敦子制作風景（「田中敦子：もう一つの具体」 監督：岡部あおみ 撮影・編集：岸本康 1998年より）

では不可能だったこと、つまり平面へ物理的に電球を貼り付けるという方法では為し得なかった、光と色の展開が実現されていると言えるのではないか。

円と線の絵画は事前に大まかな構図が決定され、田中は下書きを見ながら床に敷かれたカンヴァスに大小の円を描き込む。円と線の大きな特徴の一つである鮮烈な色彩は工業用の塗料で、作家が混色して調整することではなく、規格に従ってつくられる既製品が利用される³⁶。先に円周が縁取られた円に、その絵具が濃淡のムラがなくなるまではけで塗り重ねられ、切り抜かれた色紙の断片のように空白の背景からくっきりと映える。線には筆は用いられずスポイトの先で引かれ、塗料が線状に溜まって、ビニールコーティングされたコードのように画面上に形を

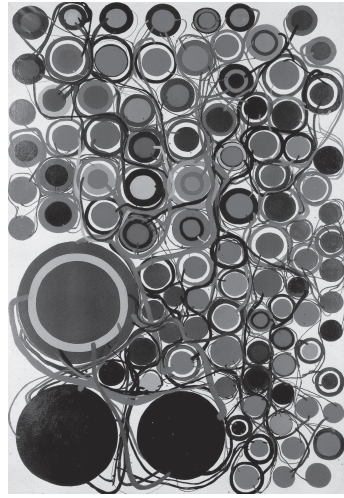


図10 《作品》(たが) 1963年
194.0×131.5 cm 合成エナメル樹脂、
キャンバス

成している。制作中の作者を記録した映像を見ると、田中の求める表現は絵具の量の繊細な調整や表現的にならないような気遣いを要求するため、身体的動きが非常に制限されていることが見て取れる【図9】。滑らかなエナメル素材は抵抗感がないために画材と身体の物理的な関わりは極めて薄い。田中は塗料の缶に直接筆を浸して絵具を画面に移し替えるように描くが、金山はこうした制作の様子を「田植え」に喩えている³⁷。絵具の缶と画面とを往復し、既成塗料をカンヴァスに移動させる動作は、描くというよりも色彩を画面に配するという作業に近い。円と線の絵画には、こうした人工的な絵画表面の形成と機械的とも言える制作過程との両面で、田中の初期コラージュ構成の試みと似通った特質を見いだすことができるのである。

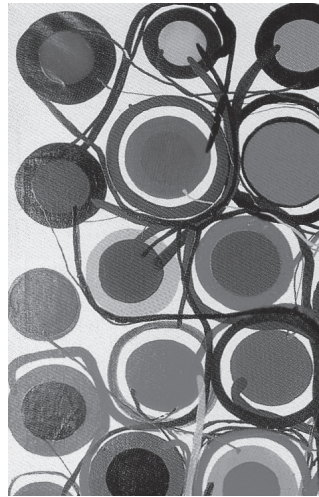


図11 《作品》(たが) (細部)

円と線の絵画は、一九六〇年代以降次第に規模を大きくし、画面構造はより複雑になっていった。一重だった円は複数の色彩から成る同心円状の円として数を増やし、線も重層的に錯綜するようになる【図10】。線は束になると一層重みを増し、視線を導くアクセントとなって構造の動きを助長する。「電気絵画」では重く垂れ下がっていた電球は、色とりどりの円となつて重力の制約のない空間のなかで暗闇のなかに出現し明滅する光のように揺れている。ここでは、加藤が言うように光を反射するエナメル製の円形は、平坦で滑らかな表面的光沢ゆえに電球の「光を描写するというよりも」³⁸⁾、即物的に置き換えているように現れる【図11】。この視覚的現象は光沢を伴う平面性が強調されればされるほど強化され、観客の視線は破綻のない表面と反射する色と光の氾濫の間を行き来する。そこに見えるのは、徹底して絵画の平面であるにもかかわらず、その少し手前に浮かび上がって見える現象そのものということになる。円と線の絵画における色と動きの刺激は、「電気絵画」で垂れ下がる電球よりは、暗闇で明滅する《電気服》の経験にその知覚経験においてより近づいていると言える。絡み合う円と線は空白を背景に重力のない画面空間に出現し、相互に接続されるいくつもの電球はエネルギーを延々と循環させ、その連鎖のなかで完結する。かくして円と線の絵画は、強烈な視覚的刺激と滑

らかな表面、無機的とも有機的とも言える形態、交錯する線のダイナミズムと慎重な筆跡など、アクション・ペインティングの言説では矛盾として捉えられる諸特徴が同時に見いだされる、ユニークな表現を形成するのである。

4 むすび

田中の絵画は明らかに、具体の理念、さらには戦後の世界的な絵画への傾倒の流れに少なくとも部分的には寄り添っている。田中の絵画にも見られるスケールの大きさや、新しい素材の研究、机や床に置かれるカンヴァス、そしてある種の絵画至上主義はみな、第二次世界大戦前後に世界各地で拡大していった抽象絵画の新しいあり方である。「アクション・ペインティング」や「アンフォルメル」はそうした戦後絵画の一部を定義する枠組みではあるが、当時の状況の全てを語ってはくれない。以上のように複雑な経緯を持つ田中の作品は、そのような解釈の枠では捉えきれず、ときには非統一的にすら見える。

しかし田中の初期の作品から絵画までを通してみることによって理解されるのは、田中が興味を持っていた「現代の物質」の経験が、「絵画」や「彫刻」といった既存の芸術メディアの前提を既に超えていること、そしてこの作家が一般的に思われ

ているように、彫刻やインスタレーション的な作品を断念して絵画に「戻った」のではなく、それらの物質の探索と、カラージュ構成という手法を、その限界を見極めた上で統合するために、新たな絵画の方法を編み出したということである。円と線の絵画はそのような意味において、当時の日本で議論されていた絵画と物質、及び人間と物質の関係に対する、この作家からの応答であり、一九五〇年代の絵画論では別カテゴリーに属すると考えられていた、絵画の物質性の再考と絵画的視覚性の両方を兼ね備える野心的な試みであったと言えるだろう。

田中は後年、自身の芸術観について、現代の科学技術や医療の進歩に匹敵するような芸術をつくらなければならないと繰り返

返し語っている⁽³⁾。科学の進歩と芸術への憧憬は、急激に産業化する戦後の現代文化と戦前の芸術の伝統の回復を同時に求める一九五〇年代に特有の芸術的環境を示しているように思われる。この後一九七〇年代にかけて日本の前衛美術は反芸術の時代に入り、絵画はしばしば拒絶されることになる。絵画を巡る環境の転換点とも言える、一九五〇年代から六〇年代にかけてのこの時代、円と線の絵画のような「異なった」試みをしたのはおそらく田中敦子だけではないだろう。円と線の絵画のこうした見直しは、「アンフォルメル旋風」の下に一括される戦後日本の絵画のなかに、再考を待たれる作家、作品、試みが未だ多く残されていることも暗示していると言えるのである。

註

- (1) 「世界現代芸術」展（一九五七年、大阪）、「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」（一九五八年、大阪）、「構造と様式」展（一九六二年、トリノ）、「日本の新しい絵画と彫刻」展（一九六五年、サンフランシスコ、ニューヨーク）他。
- (2) 例えば、Ming Tiampo による公開インタビュー“Atsuko Tanaka Interview by Ming Tiampo with Akira Kanayama”。

- (3) Electrifying Art Atsuko Tanaka 1954-1968 at Belkin Art Gallery, Jan 22, 2005, unpublished.
- (3) 加藤瑞穂「境界の探索」『田中敦子：未知の美の探求 1954-2000』（展覧会カタログ）、芦屋市立美術館、静岡県立美術館 二〇〇一年、六一—一三頁、加藤「田中敦子はいかに批評されたか」『研究紀要』第一号、芦屋市立美術館、二〇〇九

年、一三—一四頁他。

- (4) Ming Tiampo, "Electrifying Painting", *Akasho Tanaka: Electrifying Art 1954-1968*, The Morris and Helen Belkin Art Gallery and the Grey Art Gallery, 2004, pp. 63-77 他。
- (5) 尾崎信一郎「具体美術協会再考③」『A&C』第三号、一九八七年一月、四二—四八頁、尾崎、「具体美術協会再考④」、『A&C』第三号、一九八八年一月、三六—四三頁。
- (6) 吉原が「具体美術宣言」を発表した時点では抽象絵画における「物質」の観点は他ではまだ指摘されていなかったという。加藤「アンフォルメル受容の観点から見た吉原治良の『具体美術宣言』」、『吉原治良研究論集』、吉原治良研究会、二〇〇九年、五五—六七頁（六一頁）。
- (7) 建畠と尾崎は一九八〇年代半以降前後して具体研究をまとめ、このグループの再評価に先鞭を付けた。建畠哲「生成するタブロー、具体美術協会の一九五〇年代」、『絵画の嵐』（展覧会カタログ）、国立国際美術館、一九八五年、一四—一九頁。尾崎「具体 絵画へいたるアクション」、『具体資料集——ドキュメント具体一九五四—一九七二』、芦屋市立美術博物館、一九九三年、一一—一八頁。
- (8) 建畠哲「冷ややかなる現前」、『点と線の渦巻——ATSUKO TANAKA-1960』The Contemporary Art Gallery、一九八五年、頁数無記載。
- (9) 二〇〇一年三月一〇日放映、NHK総合、「土曜美の朝アーティスト 田中敦子円と線の宇宙」における山根基世とのインタビュー。
- (10) 「物質と行為」の組み合わせは、おそらく最も注目を浴びる言説であったものの、素材や技術に対する当時の広い関心の一部ではない。一九五九年の『美術手帖』臨時創刊号「絵画の技術と絵画のゆくえ」や一九五八年一〇月の『アトリエ』の「抽象絵画の考え方と技法」では、新旧画家の多彩な技法と素材が紹介されている。またコラージュはアンフォルメルや抽象表現主義のなかで珍しい技法ではなく、イタリアのアルベルト・ブッリや米国のロバート・マザウエルなどその例には事欠かない。金山との関連性への指摘は、加藤、二〇〇一年、四六頁による。コラージュと構成は基本的には別概念であるが、英語ではコラージュによる構成「collage construction」という語が存在する。本論ではこれにない、この二つの意味が総合されたコラージュ構成という訳語を用い、この二つの操作が重なる部分に注目する。
- (11) 実際は、数字のように見える形象は布を裁断した後に描き込まれたもの。加藤、二〇〇一年、四七頁。
- (12) 無署名記事「意表をつく、甘のベル」お嬢さんの作品「ゲンビ展に無事入選」『朝日新聞』一九五五年一月二四日に引用された田中の発言。
- (13) 無署名記事「芦屋市展の変わり種を拾う」『毎日新聞』一九五五年六月九日。
- (14) 「金山明・田中敦子インタビュー」（一九八五年九月九日、聞き手：尾崎信一郎、山村徳太郎）、『具体資料集』、三九八頁。
- (15) 白髪一雄「冒険の記録・エピソードでつづる具体グループの二年 連載第一回」、『具体資料集』、三三五頁（初出：『美術手帖』一九六七年七月）、上前智祐『現代美術・僕の場合』一九八八年、三六頁。
- (16) 金山明「ベル作品について」、『具体』第四号、一九五六年七月、二四頁。
- (17)

- (18) Christine Poggi, *In defiance of Painting*, Yale University Press, p. 253.
- (19) Thomas Crow, *Modern Art in Common Culture*, Yale University Press, pp. 8-16.
- (20) 実際は田中に限らずとも、白髪や嶋本、村上三郎らにも幅広い「物質」が用いられていた。白髪と村上は後年、セロテープやビニール袋などが当時新しい新製品であり、それらを見つけたことによって、油絵具一辺倒だった絵画の「材料にこだわらない」といういったと述べている。初期の具体メンバーがみせた「物質」への関心は少なくとも当初はベインタリーな質感や身体的行為性を示唆するものに限られない、より曖昧で多彩なものだった。白髪一雄、村上三郎インタビュー「具体的な話」『具体展Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ』芦屋市立美術博物館、一九九三年、二〇二—二一九頁。日本経済は一九五〇年には戦前と同等の生産水準に達していた。この時期の主要輸出品は戦前に発達した繊維製品で、レーヨン（人絹）はその筆頭にあがる。既製品のヘルや電球の直列配線とモーターによる電気仕掛けの道具や遊具は、戦後ブームとなった科学雑誌で頻繁に作り方が紹介されていた。田中がこうしたものを見知っていたかどうかを確認する術はないが、こうした素材は工作的な意欲をそそのめるとして人々に認識されていたことを指摘しておきたい。『子供の科学』、『科学の学校』、一九五〇—一九五五年参照。
- (21) 吉原治良、「具体美術宣言」、『芸術新潮』第一七卷第二二号、一九五六年二月、二〇四頁。
- (22) 加藤、二〇〇一年、p. 50。
- (23) 田中敦子「モチーフを語る」、『産業経済新聞』一九五五年七月二六日。
- (24) 無署名記事「太陽族二年生、いまは何をしている？ 姿消す、無目的の行動」、『国際新聞』一九五七年七月一日に引用された田中の言葉。
- (25) 田中「作品11：舞台服」、『具体資料集』二九九頁（初出：『具体』7号、一九五七年）。
- (26) 様々なインタビューで《電気服》の着想が戦後体験とは関係なく、服であるよりも「芸術」であると強調する。例えば「Interview with Triampo, 2005」。
- (27) 作家は円と線の絵画がしばしば人々に抱かせる人間性や有機的なモチーフといった比喩的な連想を否定し続けた。無署名記事「Artist Interview. 田中敦子 絵画の電気グルーヴ」『美術手帖』二〇〇一年七月、一一五頁等。
- (28) モダニズム批評理論が前提としてきた作品の垂直性についてはロザリンド・クラウスの論を参照。Rosaland Krauss, "The Crisis of the Easel Picture", *Jackson Pollock: New Approaches*, Kirk Varnedoe et al. eds., The Museum of Modern Art, 1999, pp. 155-179.
- (29) Katherine Hoffman, "Collage in the Twentieth Century: An Overview", *Collage: Critical Views*, UMI Research Press, 1989, pp. 1-37.
- (30) 「金山明・田中敦子氏インタビュー」、『三九九頁』。
- (31) 高階秀爾「色鮮やかな円と線の構成 田中敦子個展」、『朝日新聞』一九六三年五月三日。
- (32) 日向あき子（無題作品批評）、『朝日新聞』一九六四年二月六日。
- (33) Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Screen* (22: 3), 1981, pp. 41-61 (pp. 42-45). われに続く議論として Michael

Leja. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and*

Painting in the 1940s. Yale UP, 1993. Ann E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*. Yale UP, 1997.

- (34) ヨシダが田中と比較したのは、前田常作等アンフォルメル世代の作家。ヨシダ・ヨシエ「展覧会評」、『三彩』一六三号、一九六三年六月、八〇頁。

- (35) 東野芳明「田中敦子の円」『ATSUKO TANAKA』（南画廊個展カタログ）、一九六三年、頁数無記載。

- (36) 田中は自分で色を調合するのではなく塗料店に色を特注し、既製品を購入していた。筆者による加藤瑞穂氏へのインタビュー、二〇〇九年九月二五日、於芦屋市立美術館。

- (37) 岡部あおみ監督「田中敦子：もう一つの具体」、岸本康撮影・

挿画出典

図1、4、5、10、11『田中敦子 未知の美の探求』（芦屋市立美術館、静岡県立美術館、二〇〇一年）、図3、6、7、『DOCUMENT GUTAI 1954-1972 具体資料集』（芦屋市立美術館、一

編集、ウーファー！ アート・ドキュメンタリー、一九九八年。
(38) 加藤、二〇〇一年、八九頁。

- (39) 例えば、田中、「田中敦子自作を語る」『Circle/Lines: 田中敦子展普及プログラム記録集』、静岡県立美術館、二〇〇三年、一五頁。

本稿の執筆に際し、芦屋市立美術館の加藤瑞穂氏、カールトン大学教授のミン・ティアンボ氏、武蔵野美術大学教授の岡部あおみ氏に懇切な助言と作品調査のご協力を賜った。ここに記して感謝申し上げます。

九九三年）、図8『芦屋市美術館 研究紀要』第一号、（芦屋市立美術館、二〇〇九年）、図9『田中敦子：もう一つの具体』（ウーファー！ アート・ドキュメンタリー、一九九八年）。

（なかじま いずみ／博士後期課程）