

## 博士学位請求論文審査報告

2014年3月13日

申請者 中嶋泉  
論文題目 アンチ・アクション：日本戦後絵画と女性画家（草間彌生、田中敦子、福島秀子）  
審査委員 鵜飼哲 喜多崎親 北原恵

### 1 本論文の構成

本論文は、日本戦後美術史の支配的な語りを再審に付し、これまで特殊化、周縁化されてきた女性画家の仕事を歴史的文脈のなかに位置づけ直すことで再評価することを目的とした、美術史、美学、ジェンダー論、社会思想史、文化史を横断する学際的研究である。

本論文は次の各章から構成される。

図版リスト

はじめに

#### 第1章 戦後日本美術史とジェンダー

##### 1. 戦後絵画と日本の戦後美術 — 「アンフォルメル旋風」

- 1) 「日本戦後美術史」はあるか
- 2) 戦後絵画との出会い — アンフォルメルと批評
- 3) 「アンフォルメル旋風」という言説と批評のナショナリズム

##### 2. 日本戦後美術とジェンダー

- 1) 「旋風」が吹き飛ばしたもの
- 2) 戦後批評の再ジェンダー化
- 3) 戦後抽象絵画の「アクション」化

#### 第2章 女性が描くこと

##### 1. 戦後前衛美術と女性画家

- 1) 「戦後」のはじまりと女性たち — 福島秀子、草間彌生、田中敦子
- 2) 「戦後の娘」と「敗戦後の父」 — 瀧口修造、吉原治良、阿部展也

- 3) 戦後の「父娘」
  2. 戦後批評と女性 — 「アンフォルメル」 と女性
    - 1) アンフォルメル以前 — 戦後と女性美術家
    - 2) アンフォルメル・モダニズムと女性画家 — 国際主義と普遍主義
  3. 「才女」と「アンチ・アクション」の絵画
    - 1) 「才女」という枠組み
    - 2) 絵画と脱ナショナリズム
    - 3) アンチ・アクション — 草間彌生、田中敦子、福島秀子の絵画
- 第3章 草間彌生と戦後モダニズム — ネット・ペインティング
1. 日本の絵画の戦後モダニズム — 草間の日本画時代
    - 1) 日本画の改革と草間 — 松本、京都、創造美術協会
    - 2) 《残夢》(1949)
  2. 初期米国モダニズムと日本の前衛 — 渡米前の草間
    - 1) 草間の初期絵画とパシフィック・ノースウェスト派
    - 2) 絵画の国際化 — 「アンフォルメル以前」の一側面
  3. 米国モダニズムとネット・ペインティング — 米国時代
    - 1) シアトルからニューヨークへ — パシフィック・ノースウェスト派から抽象表現主義へ
    - 2) 日本人女性と抽象表現主義批評
    - 3) 文化政治の中の「ネット・ペインティング」 — 《太平洋》(1960)
- 第4章 現代の抽象の方法 — 田中敦子の「円と線の絵画」と「物質」
1. 具体と物質 — 田中の場合
    - 1) 具体と物質 — 「行為」ではなく
    - 2) 田中敦子の物質、戦後の物質
  2. コラージュと絵画 — 戦後日本における

- 1) 田中の初期コラージュ
- 2) 戦後の絵画のアンビバレンス — 芸術と物質文化
3. 円と線の絵画へ
  - 1) コラージュと絵画の間 — 「電気絵画」
  - 2) レディメイドとハンドメイドの間 — ドローイング
  - 3) イメージの現象化 — 「円と線の絵画」

## 第5章 福島秀子の「捺す」絵画と戦後の人間のイメージ

1. 福島絵画 — 顔と人間
  - 1) 抽象絵画と人間 — 村井正誠と阿部展也
  - 2) 福島秀子の「顔」と「捺す」
2. 顔と肉体 — 人間思想と戦後抽象絵画
  - 1) 戦後絵画とパリの「顔」 — 福島とヴォルス
  - 2) 戦後の絵画と「肉体」 — 日本の場合
3. 捺す絵画と福島の人
  - 1) 運動体としての人間像
  - 2) 「捺す」ことの機能 — 痕跡と動き
4. 《ホワイトノイズ》(1959)
  - 1) アクションと「捺す」
  - 2) 《ホワイトノイズ》

結び

主要参考文献

## 2 本論文の概要

第1章では、現在の戦後日本美術史の支配的な語りにもみられるジェンダー的偏向が、千葉成夫『現代美術逸脱史』(1986) および榎木野衣『日本・現代・美術』(1998) を例

に分析される。両者はともに、日本の戦後美術が「アンフォルメル旋風」と一般に呼ばれる第二次大戦後の西洋における抽象絵画の影響を強く受けることで、可能だったかもしれない独自の展開を阻害されたとする。筆者はこうした戦後美術史記述のなかで頻繁に参照される針生一郎、中原祐介、東野芳明らの「アンフォルメル」受容を再検討し、当初普遍主義的で肯定的だった受容がいかにしてナショナリスティックで否定的な排外主義的反応に転化したかを跡づける。「アンフォルメル」をめぐる彼らと欧米の批評家の交流のうちには敗戦後の日本人男性の主体性を危うくしかねない「人種」化、「ジェンダー」化の契機があり、それに反応した彼らの美術批評が、集団としての日本の主体性を男性的なものともみなすかぎり、性差別主義に基づく歴史認識を（再）生産せざるをえない必然性が指摘される。この過程を経て「アンフォルメル」は1960年代にかけて批評言説上のタブーと化し、戦後の国際的な抽象絵画運動は、米国を中心に発展した「アクション・ペインティング」という別の枠組みで語られることになる。そのとき、日本人による抽象絵画も「アクション」のある「男性的な」ものとして読み換えられる。筆者は、戦後絵画表象のこのような「男性化」によって、「アンフォルメル」と同時期に注目された多くの女性抽象画家が、現在に至るまで支配的な戦後美術史の語りから抹消されたと主張する。

第2章では、戦後に少なからず登場した女性画家の初期形成過程が、草間彌生、田中敦子、福島秀子を中心に、生育環境やジェンダー的諸問題との関連で記述される。また、前章における分析を受けて、「アンフォルメル」の導入が女性画家たちにどのようなジェンダー的環境の変化をもたらしたかが分析される。

草間、田中、福島は、いずれも戦後直後の開放的な空気のなかで特別な美術教育を受けることなく前衛芸術の流れに参加していった。その際に彼女たちは、詩人で美術批評家の瀧口修造や、批評も手がけた美術家の阿部展也、「具体」のリーダーだった吉原治良などの指導と支援を受ける。戦前・戦中期からヨーロッパ・モダニズム芸術の研究に従事し、前衛美術運動にかかわってきた彼らは、アカデミズムや画塾などの徒弟制度をくぐることなく美術の世界に入っていった女性たちにとって、伝統的な家父長制とは異なる

る性質の「父」的な役割を果たした。このような「敗戦後の父」と「戦後の娘」の特有の関係性が、これら前フェミニズム期の女性画家における、自立的なモダニズム芸術観が内面化された、歴史的に特異な形の自己意識の形成を促したと筆者は主張する。

その一方、1940年代末から1950年代初頭の批評の大半は、依然として「女らしさ」を、女性画家の作品を評価する際の基準としていた。だが、戦後欧米の抽象絵画がフランスの美術批評家ミシェル・タピエによって「アンフォルメル」運動として紹介されると、普遍主義的な芸術観と、「描く」行為や絵画の物質性を重視する批評言説が優勢となり、戦後世代の批評家である針生、中原、東野らが中心となって、「女らしさ」とは無関係に彼女たちの作品を形式や方法の面から評価するようになる。しかし、これらの批評家の言説が、前章で指摘されたような経緯を経て再ジェンダー化され、絵画が「アクション化」「男性化」するにつれて、1960年代以降は美術界内外のジャーナリズムによって、「才女」というキーワードのもとに、女性画家が過剰に「女性化」される傾向が回帰する。こうした言説環境のなかで女性画家の活躍は一過性のものとなり、美術史的記述から構造的に脱落していくことになる。

続いて、このような戦後の女性画家の環境の変化と対比しつつ、草間、田中、福島が、いまや支配的な美学的概念となった「アクション」に対して、方法論的に批判的な創作活動を行っていたことが指摘される。三人の女性画家はそれぞれ全く別のやり方で、別の場所で、アクション中心主義に抵抗しようとしたのであり、またこの時代の絵画制作における多様な要請や変化の契機に、独自の仕方向き合っていたのである。ここで筆者は、この3人の仕事を「アンチ・アクション」という標題のもとに論じることを提案し、彼女らを含む戦後の女性画家の作品を再発見することが、「アンフォルメル旋風」を中心に置く戦後美術史の支配的な語りに対して、より複合的、立体的な歴史像の構築につながる可能性を指摘する。

第3章では、草間彌生の主要な制作手法となった「ネット・ペインティング」について、その成り立ちの経緯が、戦後日本と米国の間での文化的・政治的諸関係のなかで、いくつかの段階を経て変化していった、特異な美術的探求の所産として再解釈することが

試みられる。草間の作品はこれまで、精神障害の既往症に対する彼女の自己治癒の方法、あるいは彼女の特異な自己意識の現れとして解釈されてきた。だが草間の初期の作品や発言を虚心に見直すならば、彼女が戦後美術思想の変化に鋭敏に反応し、新しい動向を積極的に自分の作品に取り入れていったことが判明する。まず、日本画出身の草間は、日本画界の改革を目指す創造美術界などの運動に参加しており、初期代表作《残夢》に見られるように、日本画と洋画の統合を目指す、当時の画壇で広く共有されていた志向性を持っていたことが指摘される。次に、草間が日本画から「洋画」へ転身するにあたり、「アンフォルメル」や抽象表現主義以前に米国美術の代表格とみなされていたパシフィック・ノースウェスト派の画家であり、東洋美学との関連から日本の批評家や画家の関心を集めていたモリス・グレイヴスに共感を示し、近接した作業を試みていたことが想起される。具体的な技法としては、後年の「ネット・ペインティング」に特徴的な有機的な線や空間のゆがみ、特徴的な顔料の使い方はこの時期に獲得されたものと考えられる。それと同時に、草間作品にみられる日本画や米西海岸の画家の作品との共通の特徴が示すものは、戦後日本の前衛美術が模索していた一般的な方向性とも無縁ではなく、さらには同時代の国際的なモダニズム運動とも通底するものであった。第三に、1957年にシアトルからニューヨークへ移動したのちの草間が、人種や性にまつわる米国社会からの視線に複雑に応答しつつ、「ネット・ペインティング」を成立させるまでの過程が記述される。「ネット・ペインティング」は芸術の自立性を唱える抽象表現主義の要請に応え、絵画をナショナルな表象と見る批評的基準を拒否したが、それと同時に、「アクション・ペインティング」に対抗することでこの運動の男性中心主義をも批判するものであった。同時に「ネット・ペインティング」には、網の目の図案や空間の構成といった、それ以前に制作された草間の作品群の諸特徴が総合されており、戦後の絵画的国際関係を、日本人の女性画家が知的かつ芸術的に、どのように横断していったのかを示す、輻輳的な軌跡が刻み込まれていると主張される。

第4章では、具体美術協会の初期メンバーであった田中敦子の「円と線の絵画」の形成過程が、「具体」の初期画家が重要な課題とし「アンフォルメル」や「アクション・ペイ

ンティング」でも前景化された物質と表現の関係性という観点から再検討される。具体美術協会の作風は白髪一雄や嶋本昭三、村上三郎らの「アクション・ペインティング」が代表的なものとみなされてきたため、円と線とで構成され、合成樹脂エナメルで描かれた田中の作品はこれまで異質とされてきた。しかし筆者は、「具体」の主流作品と田中の作品の間には相違点とともに共通点もあり、それは「物質」に対する取り組み方を比較することで明らかになるとする。絵具やカンヴァスの物質性に身体的に挑んで、「物質」と描く主体の従来関係を否定しようとするアクション・ペインターたちに対し、田中を含む「具体」の何人かの女性画家は、むしろ工業素材や既製品に関心を向け、これらの素材が与える新しい知覚経験に注目した。田中とアクション・ペインターは、「物質」の重視と伝統的な「描く行為」に対する挑戦という点では共通しているが、田中の作品はコラージュの原理を応用することで「描くこと」自体を拒否し、新たな「物質」的存在がもたらす知覚現象をそれに置き換えるという点で相違する。有名な《電気服》はこの方法論から生まれた傑作と言える。美術批評家のトマス・クロウやベンジャミン・ブクローは、「アクション」は消費主義社会の始まりにあたる1950年代に、画家の主体性を取り戻すための方法だったとしているが、筆者は、田中の「物質」の活用の仕方からはむしろ、人工的素材やイメージが氾濫する時代の画家としての、表現者とともに生活者でもある作者の自己像がうかがわれると指摘する。

田中の「円と線の絵画」は、《電気服》という電球と管球を着用可能な形に接続した「光る服」の設計図を発展させ、変形することで制作された。この過程は一見「描く行為」に戻っているように見えるが、田中が培ってきたコラージュの方法と関連づけることで別の解釈が可能となる。画家はここで、既成の記号形態（設計図）を用いつつも、自ら筆を使って「描く」作業を拒否してはいない。しかし筆者は、これらの作品において絵具は顔料というよりレディメイドの物体のように扱われており、また完成された作品の視覚効果には、コラージュ作品に連なる画家の新素材への意識が、そしてまた美術における「物質」の位置づけに関する独自の思想が反映されていると主張する。「円と線の絵画」はこのように、設計図という既成イメージと手描きの手法、新時代の物質観と非物

質的現象、創作主体と知覚刺激の受容主体の間で成立しており、芸術や表現行為の純然たる自立性というよりも、社会的自己や環境の中の主体についての省察を促していると結論される。

第5章では、三人の画家のうちでこれまでもっとも研究が乏しかった福島秀子の仕事が、「アンフォルメル」期の作品に限定して考察される。ここではまず、2008年頃、福島の弟である福島和夫氏のもとで発見された作品やノートを参照しつつ、基本的な画家像を粗描することが試みられる。福島の作品には、非常に不明瞭に抽象化されているとはいえ、人間の「顔」や「体」が示唆されているが、それらは物質性と筆遣いの痕跡のみで構成されていると考えられてきた「アンフォルメル」の絵画思想には容易に統合しがたい要素である。とはいえ、「顔」や「肉体」の絵画的表象は、人間主義の再興と再考が同時に求められた大戦直後のパリや日本では重要なテーマであり、筆者は福島の作品をこの動向に連なるものとして位置づける。そのうえで、彼女が発明した「捺す」という独自の技法が、これらの主題の深化のために有効に用いられていることを論証していく。

終戦時20歳だった福島はそれまで絵画を専門的に学んだことはなかったが、1948年の夏に母校の文化学院で行われた、日本アヴァンギャルド美術クラブ主催の、モダンアート夏期講習会に参加し、そこで村井正誠、阿部展也、岡本太郎らと出会う。初期の作品の特徴から、文化学院の講師でもある村井と阿部には個人的に指導を受けていたことが推察される。初期の《人》や《ささげもの》といった作品からは、福島が、村井からは「顔」という主題を受容し、阿部からは人間の形態を抽象化する方法を習得した事情が明瞭に読み取られる。ただし、上記の二人の作品には、戦後の人間主義復興（村井）や犠牲者への心情（阿部）が表現されているのに対し、福島の作品に見られる形象には、「顔」を剥奪されたような空虚さと微妙なユーモアが漂っており、より複雑な人間観が想定される。

「顔」は1940年代のパリにおいて、思想界、美術界を横断して盛んに議論された主題であり、後にアンフォルメル画家に数えられる、フォートリエ、ミショー、デュビュッ

フェ、ヴォルスらの作品にはさまざまな「顔」的形象が見え隠れしている。哲学的には「顔」は、例えばサルトルによって、表象以前の現れとして純然たる「他者」と出会う契機とされ、自己は「顔」的なものに直面することで対自的に意識されると論じられた。筆者はここで、サルトルのヴォルス論を参照しつつ、一見して明白な類似性を示すヴォルスのグワッシュと福島の水彩に現れる「顔」的形象を比較し、福島が描く「顔」の崩落的な形態に、自己と他者が同じ「顔」に同時に見いだされるような顕著な特徴があることを指摘する。

一方同時期の日本では、裸の身体を描いた「肉体絵画」(菊畑茂久馬)が数多く発表されていた。阿部の作品《飢え》(1949)はその一つだが、ここには、花田清輝や針生一郎などの戦後の批評家が提唱した、人間を物質的に捉えることによって、感傷的な被害者意識など、旧来の意味での人間主義的情緒を切断するための、「自己の客体化」の思想への呼応がみられる。1950年代の思想と絵画批評に顕著なイメージへの不信と、それと表裏をなす実存に迫る物質性への関心は、「アンフォルメル」が紹介された際、美術批評家の宮川淳が『マチュール』と『ジェスト』として対置した、作品の物質性と制作行為の関係の強調という、日本独自の「アンフォルメル」観の形成につながった。しかし筆者は、このことが逆に、パリのアンフォルメル画家には明確に見て取ることのできる「顔」をめぐる倫理=美学的探求の見落としにつながり、「アンフォルメル」が持つ文字通り不定形な可能性を、主体と客体の相克として理解された「アクション・ペインティング」の方向に狭めたのではないかという仮説を提示する。

この仮説の上に立って福島秀子の画業を見直すならば、当時「アンフォルメル」の代表的画家として知られていた彼女の作品に、「顔」的形象が散見されることの意味があらためて問われることになる。代表作《ホワイトノイズ》(1959)などに明らかなように、彼女の作品の顕著な特徴は、1955年頃に発案した、瓶の蓋などにインクをつけて画面に捺しつける独特の技法にある。「捺す」というこの技法は、そもそも福島が「描く」ことに疑問を持ったために発案されたものであり、「描く行為」をもって絵画の物質性との格闘とみなす「アクション」的表現とは明確に異なる志向性を持っている。福島の作品

の画面は「捺された」円の集合体と、弧を描く絵具の線の相克によって、複雑な空間性と奥行き、その中で生まれる運動を創出しており、絵画は画家の身体的な動きとは自立したダイナミズムによって息づいている。福島作品にはさらに、「顔」や「人体」を思わせる形象が垣間見える。捺される円と他の線との関係のなかで、結ばれては解ける「顔」や「体」の諸形象が示唆する運動は、みずからの戦中の空襲体験との関連で福島がしばしば言及する、意志とは独立なバイオリズムや無意識の身体運動を思い起こさせる。ここでは「顔」や「体」は制御不能な自己の中の他者として感じられているのであり、主客の対立とは別の、複雑な自己意識、人間観を示唆していると筆者は結論する。

結びでは、近年の国際的なジェンダー論的観点からの美術史の読み直し作業が瞥見され、そのなかに本論文が位置づけられる。日本の戦後女性美術家の再発見や個別研究の進展を歓迎しつつも、「個別の画家を有機的に繋げる知識と考察が欠けていれば、画家を評価し、歴史を知るための土台自体の変化は望めない」として、本論文におけるみずからの作業を、「戦後女性画家の存在を意味づけるための基盤」を形成する仕事と規定する。そして、本論文が試みたようなジェンダー的視点からの女性画家の再評価と、それと相即的な批評言説の歴史的な文脈の組み換えが、戦後美術史の従来に支配的な語りには場を持たなかった男性画家の諸作品の再評価をも可能にするものであることが示唆される。

### 3 本論文の成果と問題点

本論文の成果は第一に、日本の戦後期に活躍した女性画家三名の仕事、戦後美術史の主流からの逸脱、例外としてではなく、歴史のなかに正当に位置づけることをみずからの課題として設定し、戦後美術史の支配的な語りの批判的分析を丹念に行い、民族主義と性差別主義のくびきから解放された、新たな美術史的展望を切り開くことに成功したことである。複数の女性画家の軌跡をたどることを通して、ひとつの時代の全体について、より立体的かつ多面的な理解の道筋が示されたことは特筆にあたいする。

第二に、この美術史の読み換え作業が安易な図式主義に陥ることなく、三人の作家がどのような世代的、制度的条件のもとで、時代の課題をどのように理解し、どのようにそれに批評的に応答したか、そしてその模索をどのような技法的発明に結実させていっ

たかを、個々の作品に即して丁寧に分析することを通して進められ、作品解釈としても多くの斬新で独創的な見解が示されたことである。とりわけ、草間彌生の渡米初期の仕事について、ノースウェスト派との対比を通して示された知見は、この作家の理解にとって大変重要な意義を持つものとして高く評価されよう。

第三に、1960年代までは注目されながらこの数十年間忘却されてきた福島秀子の画業について、周到的な資料探索にもとづく、本格的な紹介と解釈の試みがなされたことである。「アンフォルメル」についての日本の理解が福島の正当な評価を阻む結果になったこと、「捺す」という彼女の技法的発明が「描く」ことを特権化する美術観、芸術家観への異義申し立てに動機づけられていたこと、代表的な作品の一見抽象的な形態の背後には「顔」や「人体」の形象が潜伏しており、そこに初期作品からの一貫したモチーフが見出されることなど、本論文の主張はいずれも説得的であり、この作家についての今後の研究の確かな礎石となるものであろう。

とはいえ、本論文にも若干の問題点は存在する。

第一に、形式的問題である。美術作品の解釈・分析には、材質・技法や寸法などが意味を持つことが少なくないが、本論文では一部の作品についてのみ本文中で触れられるに留まっている。また、先行研究への言及や引用にさいして、十分な註記がなされていないところが散見される。

第二に「アンフォルメル」「抽象表現主義」など戦後期に導入された西洋美術の諸潮流が、日本における受容以前に、ヨーロッパやアメリカにおいてそもそものような内実を備えたものであったのかについての記述が乏しく、その結果、それらの日本的受容の問題点も正確に把握しきれていないうらみがある。本論文で扱われた時期に重要な役割を果たした瀧口修造のような批評家の仕事を評価するためには不可欠な、シュルレアリスム運動とその戦前からの日本的受容の問題についても、同様の指摘が可能であろう。また、個々の作品の解釈においても、クレーやミロなど、戦後の日本画家に広く影響を及ぼした西洋画家の作品との比較研究が十分に行われたとは言い難い。

また第三の問題点として、ジェンダー的観点からの日本美術史の読み直しという分野

における先行研究への言及が乏しいため、本論文の独創性が十分浮き彫りにされていないことが挙げられる。このことは、本論文が日本の女性美術史研究の新たな段階をしるす画期的な内容を備えているだけに惜まれる。今後はみずからの作業をより対自化して、適切な仕方での意義を主張する必要があるだろう。

しかし、これらの問題は本論文が全体として達成した成果にくらべれば瑕瑾に類するものであり、その価値を大きく損なうものではない。本論文が、著者の今後の活躍をおおいに期待させてくれるすぐれたものであることにはかわりはない。

以上の判断のうえに、審査員一同は、本論文が独創的かつ優秀であることを認め、一橋大学博士（学術）の学位を授与することが適当であると考えている。

## 最終試験結果要旨

2014年3月13日

受験者                    中嶋泉  
最終試験委員        鵜飼哲 喜多崎親 北原恵

2014年2月27日、学位請求論文提出者 中嶋泉氏の論文および関連分野について、本学学位規定第8条第1項に定められた最終試験を実施した。

試験において、提出論文「アンチ・アクション：日本戦後絵画と女性画家（草間彌生、田中敦子、福島秀子）」に関する問題点及び関連分野について質疑を行い、説明を求めたのに対して、中嶋泉氏は適切な説明を以て応えた。

よって審査員一同は、中嶋泉氏が学位を授与されるに必要な研究業績及び学力を有すると認定し、最終試験の合格を判定した。