



fig.1

田中敦子《無題》1965年、合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス、92.5×74.3cm、石橋財団アーティゾン美術館蔵  
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

# 石橋財団コレクションにおける「具体」の位置づけと可能性: 田中敦子《無題》(1965年)と《1985 B》(1985年)

Re-assessing Gutai: Tanaka Atsuko and the Ishibashi Foundation Collection

内海 潤也  
UTSUMI Junya

## 石橋財団コレクションと「具体」

広く知られるように、阪神地域を拠点とした1954年から1972年の18年におよぶ戦後日本の前衛作家たちの集まりであった具体美術協会(以後「具体」とも)は、戦前から前衛作家として活動していた吉原治良(1905–1972)のもとに集った若手芸術家たちによる、絶えず新しい表現を求めた運動として評価されている。野外展、舞台を使った表現、パフォーマンス、フランスやアメリカの美術関係者との交流、キネティック・アート、1970年の大阪万博への参加といった多岐にわたる活動を行っており、協会員も常に固定されていたわけではなく、1954年8月結成時の17名から入退会が流動的に繰り返され、計59名の作家が「具体」の名の下、活動していた<sup>1</sup>。早くから国外での発表と交友を持ち、その革新的な身体表現や物質との関係性、既存の枠から外れた技法の開拓などが国内外で注目され、戦後日本美術を語る上では欠かせない前衛芸術家たちの活動であったことは誰しもが認めるだろう。

石橋財団コレクションは、2007年に白髪一雄(1924–2008)《白い扇》(1965年)と《観音普陀落浄土》(1972年)を収集してから具体美術協会に参加した作家の作品を継続的に拡充してきた。これは、今年収集した白髪富士子(1928–2015)《無題》(1955年頃)まで計37点(購入16点、寄贈21点)にのぼる。アーティゾン美術館は、この中から12点、新収蔵作品を軸に展開したコレクション展「STEPS AHEAD」の第9章「具体の絵画」として展示した。当館収蔵作品において戦後日本美術を語る上で重要な作品群であることは疑いようもないが、日本国内には数多くの館が「具体」参加作家の作品をすでに収蔵しており、後に述べるが、他館と比較すると当館の収集は後発である。遅まきながら始まったこの収集は、他館の持つ「具体」作品群を同じように揃えているだけなのであろうか？ 単なる「具体」の(歴史的事象としての)紹介以上に何か語ることができるのだろうか？ 本稿では、この問いに応答する形で、「物質と行為」に代表される戦後日本美術の前衛芸術家集団、といういわゆる「具体」像に対して新たな見方を提示する研究、特に田中敦子(1932–2005)の作品に対する近年の研究を辿り、アーティゾン美術館所蔵の「具体」参加作家作品、ならびに田中敦子《無題》(1965年)と《1985 B》(1985年)の

特質を見ることで、当館における「具体」参加作家作品の位置づけと可能性を探る。

まずは、石橋財団のコレクションの歴史を簡潔に振り返る<sup>2</sup>。財団創設者の石橋正二郎(1889–1976)は、1927年頃より絵画の蒐集をはじめ、1930年に久留米出身の洋画家、坂本繁二郎(1882–1969)から郷里出身の作家で夭折した青木繁(1882–1911)の作品収集と美術館開設を依頼された。これを機に、公的に公開することを念頭に本格的な蒐集を行い、1952年にブリチストン美術館(現:アーティゾン美術館)を東京に開館するに至った。文化事業を(永続的に)維持するため、1956年には石橋財団を創設。財団はその後、日本近代洋画と印象派をはじめとした19世紀から20世紀前半のフランス絵画という正二郎のコレクションを基盤としながら西洋・日本近代の作品収集を続けてきた。正二郎が没した1976年からは、長男である石橋幹一郎(1920–1997)の主導のもと、西洋・日本近代の絵画という軸に沿ってコレクション拡充を行った。同時代作家との交流を持っていた幹一郎の個人コレクション400点以上が1998年に遺族より石橋財団に寄贈されたことにより、収蔵作品の幅は急激に広がった。その中にはフランスを中心とした戦後抽象絵画である、ピエール・スーラージュ(1919–)、ジャン・フォートリエ(1898–1964)、ジャン・デュビュッフェ(1901–1985)、ザオ・ウーキー(1921–2013)が含まれており、抽象芸術の発生と展開が辿れる作品収集への足掛かりとなった。アンフォルメルやアメリカの抽象表現主義の作品が徐々に収集され、アーティゾン美術館開館に向けて、マルセル・デュシャン(1887–1968)やアレクサンダー・コールダー(1898–1976)、ジョセフ・コーネル(1903–1972)といったパリからアメリカへと美術の中心が移り変わる時期の重要な作家に加え、フェミニスト美術史家による「見直し」によって評価が高まっている抽象表現主義の女性作家作品の収集も行うまでに至った。欧米のみならず、2000年代より戦後日本の作品たちにも目を向け、山口長男(1902–1983)、斎藤義重(1904–2001)、村井正誠(1905–1999)、パリを拠点としていた今井俊満(1928–2002)や堂本尚郎(1928–2013)、菅井汲(1919–1996)に加え、白髪や田中の作品を収集した。さらに近年、ニューヨークを拠点としていた草間彌生(1929–)、「具体」の拡充や「実験工

房」(美術、音楽、照明、文学など様々なジャンルに関わる若手芸術家の集まり、1951–57)を主導していた瀧口修造(1903–1979)、メンバーであった福島秀子(1927–1997)、山口勝弘(1928–2018)、北代省三(1921–2003)らの作品を収集してきた。その他にもオーストラリアのアボリジナル・アートや芸術家の肖像写真コレクションなど、石橋正二郎の個人コレクションを軸としながら幅と厚み、ともに広がりつつあるのが現在の石橋財団コレクションである。

このようにコレクションの歴史を辿ってみると、石橋財団が「具体」とのつながりを持つようになったのは、90年代後半の石橋幹一郎コレクション寄贈による抽象絵画の所蔵を機に展開していった、2000年代後半からの収集のように見える。しかし、同時代にも「具体」との接触は存在していた。それは、読売新聞社と石橋財団ブリヂストン美術館の主催により1957年10月11日から11月10日まで開かれた「世界現代芸術」展である。こ

れは、フランスを中心に欧米で興隆していた戦後の非具象絵画を「アンフォルメル(不定形なるもの)」として唱道していたフランスの批評家、画家、画商でもあったミシェル・タピエ(1909–1987)を招いての展示であり、副題には「タピエ、マチウ、サム・フランシスを迎えて開く国際アンフォルメルの祭典」と付されている。当館所蔵の出品目録には、番外陳列に「1.福島秀子 2.大西茂 3.吉原治良 4.白髪一雄 5.嶋本昭三 6.小野忠弘」と記され、欧米の作品だけでなく、展示前の同年9月に訪日した際にタピエが出会った作家/作品が並べられたことが分かる。タピエを含めた「西洋から来たホンモノの」芸術家/批評家/作品に国内の芸術関係者は大いに沸き立ち、形式だけを真似た「アンフォルメル風」の絵画があちこちで現れたこともあり、1956–57年は戦後日本美術史において「アンフォルメル旋風」と呼ばれてきた<sup>3</sup>。アンフォルメルに関わったとされる作家の作品は、前述

表1 「具体」参加作家収蔵作品(収蔵年順)

	作家名	作品名	制作年	収蔵年	素材
1	白髪一雄	白い扇	1965年	2007年	油彩・カンヴァス
2	白髪一雄	観音普陀落淨土	1972年	2007年	油彩・カンヴァス
3	田中敦子	無題	1965年	2008年	合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス
4	白髪一雄	昏杜	1990年	2013年	油彩・カンヴァス
5	吉原治良	作品	1969年	2013年	アクリル・カンヴァス
6	村上三郎	作品	1961年	2016年	合成樹脂塗料・綿布
7	村上三郎	作品	1962年頃	2016年	合成樹脂塗料、石膏、接着剤・カンヴァス
8	上前智祐	作品	1965年	2016年	油彩・カンヴァス
9	上前智祐	作品	1966年	2016年	油彩・カンヴァス
10	正延正俊	作品	1964年	2016年	エナメル・綿布、板
11	正延正俊	作品	1967年	2016年	エナメル・綿布、板
12	正延正俊	作品	1965–67年	2016年	エナメル・カンヴァス
13	正延正俊	作品(ながれ)	1975年	2016年	エナメル・綿布、板
14	正延正俊	小品 July–Aug. 1954	1954年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
15	正延正俊	小品 1954–58	1954–58年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
16	正延正俊	小品 Dec. 1958	1958年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
17	正延正俊	小品 Jan. 4, 1959	1959年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
18	正延正俊	小品 Mar. 22, 1959	1959年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
19	正延正俊	小品 1959–62	1959–62年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
20	正延正俊	小品 Jan. 1961	1961年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
21	正延正俊	小品 Jan.–Mar. 1962	1962年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
22	正延正俊	小品 Mar. 1962	1962年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
23	正延正俊	小品 Mar. 1964	1964年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
24	正延正俊	小品 Nov. 1965	1965年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
25	正延正俊	小品 1966	1966年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
26	正延正俊	小品 Dec. 1969	1969年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
27	正延正俊	小品 Sept. 1971	1971年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
28	正延正俊	小品 May 6, 1972	1972年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
29	正延正俊	小品 May–June 1972	1972年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
30	正延正俊	小品 May 13, 1973	1973年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
31	正延正俊	小品 May 1973	1973年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
32	正延正俊	小品 Jan. 1977	1977年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
33	正延正俊	小品 1978–79	1978–79年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
34	正延正俊	小品 May 1986	1986年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
35	田中敦子	1985 B	1985年	2017年	アクリルラッカー・カンヴァス
36	元永定正	無題	1965年	2020年	油性合成樹脂塗料・カンヴァス(板に貼付)
37	白髪富士子	無題	1955年頃	2021年	和紙

した石橋幹一郎コレクションに多数含まれており、寄贈された1998年から調査・収集が行われ、2011年に「20世紀フランス絵画の挑戦 アンフォルメルとは何か?」展(ブリヂストン美術館)開催という成果に結実した。本展は、タピエに『具体』誌を紹介した堂本尚郎に加え、今井俊満といったアンフォルメル運動に参加した日本人作家の紹介、さらには「世界現代芸術」展への言及があったのだが、「具体」の展示は含まれていなかった。しかし、「アンフォルメル」との繋がりや、戦後日本美術史上の「具体」の位置づけ、「世界現代芸術」展の開催といったことに鑑みれば、拡充を続ける石橋財団コレクションに「具体」の作品が加わることに違和感はなく、戦後日本の非具象絵画、しかも国際的なネットワークの中で展開した戦後の日本作家たちをまとめて見せることができるだろう。この意義に疑いの余地はないように思える。だがしかし、冒頭にあげた問い「他館の持つ「具体」作品群を同じように揃えているだけなのであろうか? 単なる「具体」の(歴史的事象としての)紹介以上に何か語ることができるのだろうか?」に、どのような答えを返すことができるのだろうか? これには、現在の「具体」収蔵作品の特徴を明らかにすることで答えてみたい。

石橋財団所蔵作品のうち、「具体」参加作家の作品を表1に示した(2021年9月現在)。収集した順に見ていけば、2007年に白髪一雄2点、翌年に田中敦子1点を購入し、2013年に白髪を追加1点と吉原治良1点、ブリヂストン美術館閉館後の2016年に上前智祐(1920–2018)2点、村上三郎(1925–1996)2点、正延正俊(1911–1995)25点を収蔵。続けて、2017年に田中追加1点、さらにアーティゾン美術館開館の2020年には元永定正(1922–2011)1点を購入。2021年、新たに白髪富士子1点を収集することで、「具体」に参加した作家8名の作品、計37点を有することになった。現在では充実したコレクションとなっているが、この「具体」収集は他館に比べると始まりが遅い。「具体」活動期間中から吉原や元永と交流を持ち、具体解散後も、野

外展で展示された後に失くなってしまった作品の再制作依頼や購入をしてきた山村徳太郎(1926–1986)の個人コレクションである山村コレクション(兵庫県立美術館蔵)<sup>4</sup>や、開館準備として1980年に「具体」参加作家作品をまとめて収蔵した宮城県美術館、吉原の出生地や「具体」の拠点であるため1991年の開館から「具体」のコレクションと資料を拡充してきた芦屋市立美術館。これらに加え、「具体」の作品や資料は戦後日本の前衛として欠かせないことから、主だったところでは、国立国際美術館、大阪中之島美術館、高松市美術館、北九州市立美術館、福岡市立美術館、富山県美術館、静岡県立美術館、東京都現代美術館、東京国立近代美術館など、1970年代から90年代にかけて日本各地の美術館に収蔵されており、これらのコレクションに比べると2007年から始めた「具体」の収集が後発であることは明らかである。この「後発」という成り立ちは、既存の美術史を代表する作品を集める上で、価格高騰や入手経路の難しさなど不利な点もあるが、後述する特徴ある「具体」コレクション形成に寄与している。

## 「具体」評価の変遷

石橋財団所蔵の「具体」は、初期から「具体」に関わっていた作家のみであることが特徴として挙げられる。吉原とともに具体美術協会結成時から参加していた上前と正延、翌年に嶋本昭三(1928–2013)の働きかけにより金山明(1924–2006)とともに「0会」(1954年秋頃に先鋭な意識を持った若手作家たちによって結成)から移った田中、村上、白髪一雄、同年7月に芦屋公園で開催された「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」がきっかけとなり入会した白髪富士子と元永。このように、収蔵作家たちは全員1954、55年には「具体」メンバーとなっている。白髪富士子は1961年、田中は1965年、元永は「具体」解散前年の1971年にそれぞれ退会しているが、「具体」といえば頭に思い浮

表2 「具体」参加作家収蔵作品(制作年順)

	作家名	作品名	制作年	収蔵年	素材
1	白髪富士子	無題	1955年頃	2021年	和紙
2	村上三郎	作品	1961年	2016年	合成樹脂塗料・綿布
3	村上三郎	作品	1962年頃	2016年	合成樹脂塗料、石膏、接着剤・カンヴァス
4	正延正俊	作品	1964年	2016年	エナメル・綿布、板
5	正延正俊	作品	1965–67年	2016年	エナメル・カンヴァス
6	白髪一雄	白い扇	1965年	2007年	油彩・カンヴァス
7	田中敦子	無題	1965年	2008年	合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス
8	上前智祐	作品	1965年	2016年	油彩・カンヴァス
9	元永定正	無題	1965年	2020年	油性合成樹脂塗料・カンヴァス(板に貼付)
10	上前智祐	作品	1966年	2016年	油彩・カンヴァス
11	正延正俊	作品	1967年	2016年	エナメル・綿布、板
12	吉原治良	作品	1969年	2013年	アクリル・カンヴァス
13	白髪一雄	観音普陀落浄土	1972年	2007年	油彩・カンヴァス
14	正延正俊	作品(ながれ)	1975年	2016年	エナメル・綿布、板
15	田中敦子	1985 B	1985年	2017年	アクリルラッカー・カンヴァス
16	白髪一雄	昏杜	1990年	2013年	油彩・カンヴァス



かぶ著名な作家たちである。初期から参加していたという作家のセクションだけでなく、収集作品の制作年にも注目したい。購入16点の内、50年代に制作されたものは1点、60年代が11点、70年代2点、80年以降が2点であり、7割近くが60年代の作品である(表2)。一般的に「具体」の歴史は、結成からミシェル・タピエとの邂逅まで、つまり1954年12月から1957年9月までを前期、タピエとの接触により野外展や舞台を使用した発表から絵画平面へと移行し、パリ、ニューヨーク、トリノといった国際的な発表と交流を重ねていく中期、1965年の7月に開催された「第15回具体美術展」を機に多くの作家を新会員として迎えオブ・アートやメディア・アートの機軸を取り入れ、70年の大阪万博への参加、72年2月の吉原の逝去を経て、会員全員一致での3月31日の解散までの後期という見方をする<sup>5</sup>。タブローにとどまらない型破りな前期は、白髪一雄《泥に挑む》(1955年)、村上三郎《通過》(1956年)、田中敦子《電気服》(1956年)といった、オリジナルが現存しない作品の記録写真によって、伝説的な「物質と行為」=具体像を生んだ。ロサンゼルス現代美術館企画の巡回展「アクション 行為がアートになるとき 1949-1979」(1998-1999年)では、この頃の「具体」作家の制作行為や作品が戦後日本美術におけるアクションの原点として位置付けられている。この視座は、絵画形式に収斂していくことで前期に見られた革新性が失われてしまったと評した千葉成夫『現代美術逸脱史』<sup>6</sup>や、1986年にポンピドゥ・センターで開催された「前衛芸術の日本1910-1970」展での取り上げ方といった語り方に準じている<sup>7</sup>。このような前期のパフォーマンス性を評価し、中期以降を低く評価する見方<sup>8</sup>は、建畠哲や尾崎信一郎らによって批判されてきた。例えば建畠は、絵画の物質性を「アクション=行為」によってどのように現前させるかに挑戦していたと、吉原、嶋本、白髪一雄のテキスト分析を通して初期-中期の一貫性を見出し、「初期具体は紛れもなく画家の集団であった。その運動の中心には、常に絵画が位置していた」<sup>9</sup>と指摘した。尾崎は白髪と村上を例に挙げ、タピエとの邂逅によってもたらされたと言われる絵画表現への移行は、「移行」ではなく前から続く「露呈」であったとする視座を示した<sup>10</sup>。前期の行為の実験から絵画への流れを肯定的に評価する視点に立って改めて当館コレクション作品を見てみると、なるほど、戦後日本に花開いた非具象「絵画」の一端として位置付けられていることがわかる。野外展や舞台を使った表現といった前期のものではなく中期に制作された作品が多いのは、「具体のアクション」より「具体の絵画」に重きを置いているからであろう。石橋財団コレクションの核である石橋正二郎、幹一郎の絵画コレクションとの接続に鑑みれば、収集射程として「絵画」に注目することは納得がいく。また、60年代初頭から中頃までの作品が16点中9点と半数以上占めており、「具体」の後期に移る前の、様々なトライアルを経て一種円熟したグループ古参による絵画作品を有している点も見逃せない。特に1965年は、7月に第15回具体美術展を開催

し、マンネリズムに陥っていた「具体」が新メンバーを加え、後期へと移行していく年とされている。正延、田中、白髪一雄、上前、元永、それぞれの1965年制作作品を所蔵している点からも、実験的なアクションや様々な技法への挑戦、センセーショナルなプレゼンテーション形式といった「具体」ではなく、この時期の「具体の絵画」に改めて光を当てることができるコレクションであると言えるだろう。

しかし、これら21世紀に入るまでの論考の中で獲得されてきた前期と中期を肯定的につなぐ視座は、「具体」グループの評価に拘泥するあまり、「具体」に一貫性を持たせようとする視点から語られていることに注意したい。ここで作り上げられた「具体」のイメージは、吉原の「絶対に他人の真似をするな」「今までにないものをつくれ」というモットーのもと<sup>11</sup>、「抽象主義的空間の具体的な把握にあたって、人間の資質と物質の特性との結合」<sup>12</sup>を目指し、「人間精神と物質とが対立したまま握手している」<sup>13</sup>芸術を体現する「行為と物質」、破壊に近接する動的なアクションの痕跡として、制作過程の写真とともに記憶される。この点において、2012年に国立新美術館で開催された「『具体』——ニッポンの前衛 18年の軌跡」展図録掲載の平井章一(同展担当研究員)の論考は示唆に富む。「前期の「具体」において、極めて独創的革新的な表現が生まれたことは紛れもない事実であるが、今日ではインスタレーションやパフォーマンス・アートといった概念に当てはめられるそうした表現形式自体が彼ら以前に全く前例がなかったかと問われればそうでないことはたしかであるし、たとえば白髪一雄の《泥にいどむ》や村上三郎の《通過》などのように、行為する瞬間の記録写真だけがひとり歩きし、マスコミに制作過程を公開した際に撮影されたものであるという説明がないままに、あたかも観衆を集めて行われたかのよう誤解され、行為それ自体が作品であるという認識やパフォーマンス・アートの先駆という評価が生まれるなど、作品の形態や記録写真だけで構築された“行き過ぎた評価”も存在する」と指摘し、「日本の近代美術史の知識や事実確認を欠いた「具体」観や「具体」評価を修正し、表現の先駆性にばかり重点を置くステレオタイプの評価から脱却すること。言い換えれば、後期を含めたグループのより本質的な部分から、「具体」とはいかなる運動体であったのかを見直し、その上で彼らの活動の歴史的な意義を再確認することが、いま求められていると言えるだろう」と2010年代に入った「具体」研究の課題を明示した<sup>14</sup>。21世紀までに展覧会や批評を通じて形成されてきた「具体」像は、「具体」を国際的な美術史に位置づけ歴史化することに成功した一方、画一的な具体像を形成し、そこからこぼれ落ちるものを隠すことにもつながってしまう。平井は「グループ」「運動体」としての「具体」を見直すことを課題としてあげているが、2000年代には「具体」をいったん保留にして、各作家に焦点を当てる研究が出始めていた。

「具体」を一貫した運動体として語ることに、吉原自身が「物

体」という幾分曖昧な言葉を用いて前期の作品群の共通点を見つけ出そうとしていたことに見られるように、そもそも、いくら20歳上の強力な指導者のもととはいえ、流動的にメンバーも変わり、常に15名以上が創作／発表していたものを、端的に方向性を示すことはできるとしても、こぼれ落ちるものなしにまとめることなど不可能である<sup>15</sup>。「絵画」への志向を見出した建畠でさえ、前述した白髪や嶋本の行為＝絵画論を論じた同じ文章の中で、「確かに具体は、前衛運動体としてはいささか不自然なまでの集団主義を特徴としていたが、最後に付け加えておけば、その中に何人かの異なった方向を示す作家も存在していた」と結論を終えた後に述べ、「なかでも注目すべきなのは田中敦子であろう[……]彼女の、色彩の華麗さにもかかわらず、ペインタリーな要素の欠落した冷やかな画面は、物質性、行為性を前面にした具体のタブローにあっては、きわめて異質なものと いわなければならない」と、早速自分が提示した「行為と物質」からは語るこのできない田中の存在を持ち出している<sup>16</sup>。また、90年代初めには80年代の批評が形成した「具体」論を評価する一方で「しかしこれらの論から抜け落ちる作品、作家のなんと多いことか[……]「具体」にある種の統一性を想定しようとするとき、最も位置づけしがたいのは、すでに述べたように、田中敦子の存在であろう」と当時福岡市美術館学芸員だった黒ダライ児も、グループとしてではなく、個々の作家の創作に光を当てる必要性を表明している<sup>17</sup>。「具体」に一貫性を求めるとき、その儚い欲望を突き破る存在として両者が田中敦子を挙げており、事実、2000年代から田中の研究を通して、これまでの「具体」像の見直しが行われてきた。

## 田中敦子作品の位置づけ

では、集団主義に亀裂を引き起こす田中敦子の作品群はどのように語られてきたのだろうか？ 1932年にマッチ工場を経営する家族のもとに生まれた彼女は、1950年に京都市立芸術大学に入学するも、保守的な美術教育に物足りなさを感じ、入学のために通っていた大阪美術館絵画芸術研究所に通うようになる。1954年に、同所に通っていた金山明の誘いで、彼が村上三郎、白髪一雄らとともに結成した0会に参加。1953年、体調不良のため入院をしていた田中は、カレンダーをモチーフに描くようになり、数字の縁に色を重ねたときに「初めて絵を描いた」感触を得たという。その後、布のコラージュ作品に展開する。1955年に金山、村上、白髪とともに具体へと移り、野外展で人工的なピンク色をした10m四方のレーヨンで緑色の別の布で縁取りし、地面から30cm浮かした《作品》(オリジナルは現存せず、「蘇る野外展」芦屋公園、1992年に再制作)を発表。このとき、海風に揺れる布から「動き」を作品に取り入れることを着想し、展示空間全体の縁取りを音で行うことを思いつき、《作品(ベル)》(1955年、オリジナルは現存せず、再制作5点)を制作。電気への意

表3 田中敦子「円と線の絵画」主要論考(発表年順)

加藤瑞穂「境界の探索」、展覧会図録『田中敦子:未知の美の探究 1954-2000』(芦屋市立美術館、2001年、6-14頁)

Ming Tiampo, "Electrifying Art," Ming Tiampo and Mizuho Kato, eds. *Electrifying Art: Atusko Tanaka, 1954-1968*. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63-77

中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」、一橋大学大学院言語社会研究科紀要『言語社会』第5号、2011年、285-303頁

加藤瑞穂「田中敦子《Spring 1966》——《電気服》はいかに平面へ変換されたか」、『フィロカリア』第29号(大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座)、2012年、105-127頁

出原均「田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について」、『兵庫県立美術館研究紀要』第9号、2015年、4-15頁

中嶋泉「第4章 抽象の方法——田中敦子の「円と線の絵画」と戦後の物質文化」、中嶋泉『アンチ・アクション』(ブリュッケ)、2019年、217-276頁

識はこの頃から創作に強く現れはじめ<sup>18</sup>、大阪駅で菓屋のネオン看板を見て電球を使うことを思いつき《電気服》(1956年、オリジナルは現存せず、再制作2点)を発表。安っぽさを残しつつ幻想的でエネルギーに明滅する電球／電気は、舞台服や立体作品、素描へと展開し、その後は電気服の配線図から発展したとされる「円と線の絵画」<sup>19</sup>を2005年に逝去されるまで制作し続けた。田中敦子は、電気や音、光といった非物質的要素を先駆的に作品へと取り入れた「具体」作家として著しい評価を受け、特に《作品(ベル)》や《電気服》は様々な国際展で紹介されてきた。しかし、黒ダが述べていたように、絵画作品に加えてベルや電気服、電飾人形からは「一貫した「配線」への好みを読みとることができる」が、約50年にもわたる「円と線の絵画」と初期の作品たちをつなぐ作家活動の総体は、コンセプチュアルな枠組みがなければ全く批評不可能であった<sup>20</sup>。

その難しさ故か、制作歴の多くを占める「円と線の絵画」を主だって論じたものは21世紀を迎えるまで皆無であった(表3)。端緒を開いたのは加藤瑞穂である。彼女は、当時芦屋市立美術館で学芸員を務め、2001年に同館と静岡県立美術館で開催した「田中敦子:未知の美の探究 1954-2000」展図録掲載論考において、「具体」に根差した論じ方をいったん保留にし、田中を個人の作家としてどのように論ずることができるのか、という問いを立てて考察した<sup>21</sup>。同展図録は、田中の緻密な「年譜」と網羅的な「作品図録」を掲載しており、田中研究に欠かせない礎となっている。この研究を基盤とし、現カールトン大学大学院教授のミン・ティアンポは、電気服とその後の絵画の関係を、当時の日本の社会状況、特に「物質」とはなんだったのかという側面に光を当て、これまでの「具体」における「行為の痕跡＝物質＝絵画の媒体」ではなく、人工的・工業的で新規な「物質」の特性そのものを絵画に落とし込む試みであったという解釈を行った<sup>22</sup>。加藤とティアンポによって2000年代に築かれた基礎研究と新たな視座を土台とし、戦後日本美術史における女性作家をフェミニズムの視点から語りなおす中嶋泉は、2011年「田中敦子の円と線の絵画」で、カレンダー絵画や《作品(ベル)》



や《電気服》、「円と線の絵画」といった一見すると全く異なる形式の作品を田中が「絵画」として一貫して捉えていたことを補助線に、初期から「円と線の絵画」に通じる技法「コラージュ」に着目し論じた<sup>23</sup>。2012年には、加藤がより細かな「円と線の絵画」の比較・分析を行い、合成樹脂エナメル塗料がもたらす視覚効果や作品の発展様式を分析し、「具体」平面作品を改めて検証する必要性を唱えた<sup>24</sup>。兵庫県立美術館学芸員の出原均は、自館収蔵作品の絵画分析を通して、加藤論文が一貫した作家像を形成し、具体グループとは異なる見方を示したことを評価しつつも、絵画作品一点一点をよりつぶさに見ていく重要性を提起<sup>25</sup>。2011年の論考を発展させる形で2019年に中嶋は、戦後日本美術を読み解く強固なキーワード「アクション」に対してメスを入れ、その内に横たわる偏ったジェンダーと、そのために見えなくなってしまった女性作家たちの活動を「アンチ・アクション」という概念を軸に見直していった<sup>26</sup>。これらは概して、「具体の絵画」の特徴とされる「激しい身振りを伴う身体性」と「素材の重厚な物質性」という見解からは真逆だと思われる田中の「入念に検討された色彩の配置と構図」と「平坦に丁寧に塗られた」平面を分析することで、「行為と物質」という「具体」像への批判的な視座を提供する。以上、これまでの「円と線の絵画」に関する研究を概観すると、田中敦子の作品を「具体の絵画」として提示しつつも、「具体＝アクション」に縛られない切り口を示し、田中作品の再検証から「具体」の再解釈の可能性を切り開こうとしていることが見てとれる。それでは、現在の石橋財団コレクションにおける田中の作品はどのように位置づけることが可能なのか。まずは作品2点それぞれを見てみよう。

《無題》(1965年、合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス、92.5×74.3cm、fig. 1)は、2008年に、オークションを通じて石橋財団のコレクションに加わった。本作は、2001年に加藤が編集した「未知の美の探求」展図録掲載の「作品目録」に含まれていない<sup>27</sup>。加藤は、「田中敦子《Spring 1966》——電気服はいかに平面へ変換されたか」(2012年)の中で、吉原との関係悪化によって1965年に制作された絵画作品が少ないことを指摘した上で、「具体」退会前後の様式変化を分析した<sup>28</sup>。多様な大きさの円や同心円の出現、太さが変わりつつ夥しくなる量の線、回り出す絵画によって鑑賞者が受け取るエネルギーなど、1957年の素描から1966年にかけての「円と線の絵画」の推移を示した。分析の上で要となる1965年制作の作品たちは、点数が少なく5点とされており、その中でも《青》(1965年、合成樹脂エナメル塗料、194.8×129.9cm、滋賀県立美術館蔵)は退会直前の第15回具体美術展(1965年7月1日～20日、グタイピナコテカ)に出品された作品で、「それまで中心的役割を常に果たしていた暖色系の色彩がほとんど持ちいられず、変わって青が支配的になっている点、そして線の稠密さが減じ、形象全体の凝縮力が弱まっている点で異質であり、田中自身の内面に何らかの変化があったことを十分に推察させる」<sup>29</sup>と、作品に作家の心的状態が表象さ



fig. 2  
田中敦子《無題》1965年(裏面)  
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, The back of painting  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

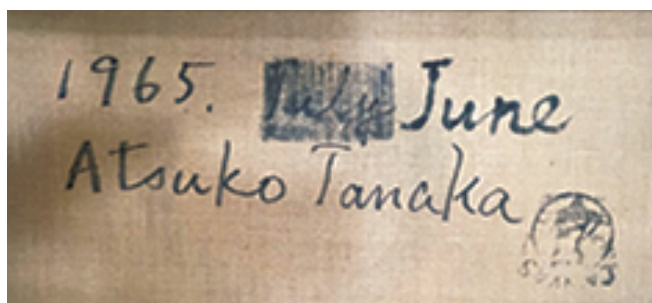


fig. 3  
田中敦子《無題》1965年(裏面年記部分拡大)  
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of date and artist's signature on the back  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

れていると加藤は解釈している。しかしこの時、退会前に描かれた可能性のあるアーティゾン美術館所蔵の《無題》は、加藤の考察対象に含まれていなかった。《無題》購入時に来歴として以下の情報が挙げられていた。「田中敦子が1965年頃に具体美術協会を脱退した後、軽いノイローゼ状態にあったようで[...]その時期、友人であった出品者が心身の面倒を見た。その後、病状も回復、作家としての国際的評価の高まり、その際のお礼として後年譲り受けたもの。田中敦子は晩年は奈良県明日香村で過ごしているが、その前のことと思われる」<sup>30</sup>。本作の裏面には「1965 July June」(Julyを抹消した跡)という年記がある(figs. 2, 3)。もしこの年記が正しいとすると、7月1日から開催された第15回具体美術展に出品された《青》と同時期に制作された作品であり、オレンジや赤、黄、緑が多用されている本作は、加藤の解釈に疑義を生じさせる。しかし一方で、回復後にお世話になった友人に譲渡したとすると、書かれている通りに制作年を断定することはできないだろう。例えば、国立国際美術館所蔵の《地獄門》(1965-69年)は、1965年に一度《作品》として第8回日本国際美術展で発表されるも、加筆され、1969年の第9回現代日本美術展に今の形で出品されたという作品である。このケースのように、後年になって加筆し現在の形に至った作品もあるため、制作年月の同定には、より精緻な作品分析、他作品との比較が必要になる。こちらは今後の課題としたい。ただ、年記が月まで書かれていることは珍しく、もう1点《作品》が「1965年11月」と作品裏に書かれているようだ<sup>31</sup>。従って、退会直前の作品であるとは言い切れないものの、作家の制作環境が著しく変わった重要な時期に制作された作品であることに疑いはなく、これからの研究によっては今まで示された解釈に再検証を迫る可能性がある。ひとまず当館所蔵の《無題》を1965年6月



fig. 4  
田中敦子《無題》1965年(右上部分)  
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right upper part  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

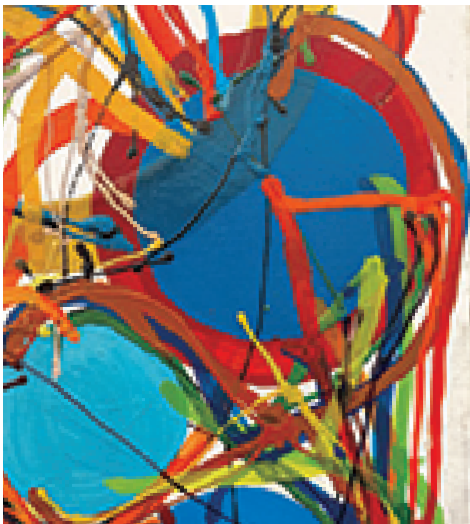


fig. 5  
田中敦子《無題》1965年(右部分)  
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right part  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

には制作が始まっていたとすると、大きさ92.5×74.3cmは同時期の他作品と比較できるだろう。1965年制作とされる作品のうち《青》と《地獄門》以外の3点は個人蔵で、サイズは《絵画》64.0×52.0cm、原題が付けられていない《作品》2点は53.0×約45.5cmと小ぶりである。《無題》は《絵画》F15号よりは大きくF30号に近い。制作年に関係なくサイズの近いものは《作品》(1961年、90.5×73.0cm)と《作品》(1970年、90.4×73.4cm)が挙げられるが、全体としては数が少ないサイズの作品と言えるだろう。また、様式の特徴にも目を向けよう。モーターによって回る仕組みが施された円形カンヴァスの《Spring 1966》(1966年、芦屋市立美術博物館蔵)につながると、「具体」退会後に作られたとされる2点の《作品》(1965年)の中央に大きな円を配する構図を、加藤は重視している。しかし、当館所蔵の《無題》は、加藤が1965年の作品群の特徴として指摘した、夥しい線による稠密

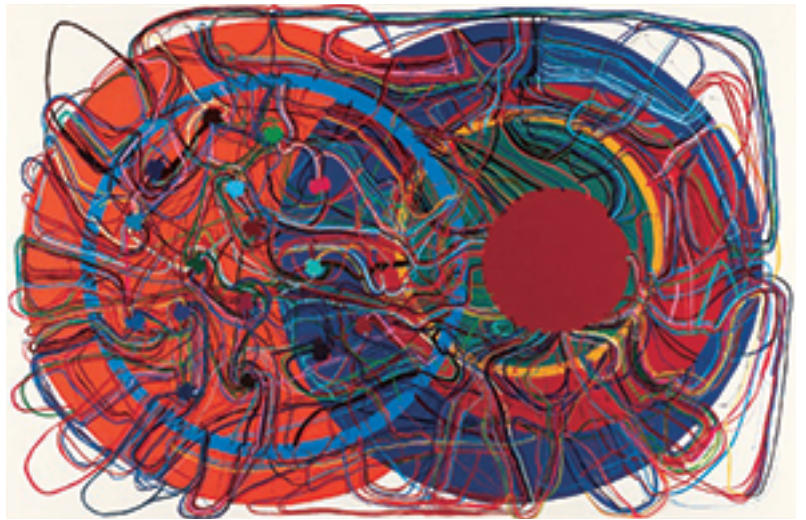


fig. 6  
田中敦子《1985 B》1985年、アクリルラッカー・カンヴァス、218.0×333.5cm、  
石橋財団アーティゾン美術館蔵  
TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

性、塗り直しの跡が見えないほどの円表面の平板さと合成樹脂エナメル塗料が消す奥行きというのとは異なる事例となっている。円の下に線が描かれていることは容易にわかり、円の重なりも若干の透明度が保たれているために複層性を感じる (figs. 4, 5)。線の稠密さというよりかは、線は円の縁と同じような太さのものが多く、線の重なりはビニールに包まれた電線の重なりのようにであり、また、円のなかに埋もれることで、体内を走る血管のようにも見える。また、《青》や《地獄門》のような円同士の間には空白はあまりなく、線の錯綜よりも、画面を充溢し、エネルギーがはちきれんばかりに描かれた円の密集性に目がいくだろう。このように《無題》は、これまでに1965年制作作品の特徴とされてきた様式とは異なり、作家のキャリアの転換期に制作されたことも加えると、重要なものであると言えるだろう。

《1985 B》(1985年、アクリルラッカー・カンヴァス、218.0×333.5cm、fig. 6)は、加藤編「作品目録」に掲載されている500号以上のカンヴァスに描かれた8点のうちのひとつである。《作品》(1962年、220.0×350.0cm、高松市美術館蔵)、《作品》(1963年、200.0×332.0cm、芦屋市立美術博物館蔵)、《無題》(1964年、333.4×225.4cm、ニューヨーク近代美術館蔵)、《地獄門》(1965–69年、331.5×245.5cm、国立国際美術館蔵)、《1985 A》(1985年、218.5×333.3cm、静岡県立美術館蔵)、《'86G》(1986年、218.0×333.0cm、豊田市美術館蔵)、《'94B》(1994年、300.0×510.0cm、個人蔵)。定型の500号を用いたのは64年からであり、《無題》と《地獄門》はF500号(333.3×248.5cm)を、《1985 A》《1985 B》《'86G》はP500号(333.3×218.2cm)を使用したと思われる。大きい作品を作ることにに関して田中は、山村徳太郎の「田中さんにとって大きな絵、大作というのはどんな意味があるのですか。そういう絵を作りたいという衝動、情熱というのは」という質問に対し、「そうですね。500 (号)と300 (号)を描いている時はなんか絵を描いているという実感がするんです」と答えている<sup>32</sup>。《1985 B》





fig. 7  
田中敦子《1985 B》(裏面)  
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, The back of painting  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association



fig. 10  
「田中敦子 もうひとつの具体(岡部あおみ監督)Ufer! Art Documentary」より  
A still image from Another GUTAI: Atsuko Tanaka directed by OKABE Aomi  
produced by Ufer! Art Documentary

は、田中自身が大きなものへ志向していたことに鑑みると、巨大な作品の希少性に加え、作家の希求していた画面に近いものとして作家後期の重要な作品であると言える。作品の来歴を辿ると2007年まではスタッダー画廊が所持しており、同ギャラリーで1987年の個展、およびトゥールーズでの1993年の展覧会に出品されていたことが分かっている<sup>33</sup>。「前衛芸術の日本1910-1970」展(1986年、ポンピドゥー・センター)のコ・コミッショナーであり、同展のために田中に《電気服》再製作を依頼した岡部あおみが監督したドキュメンタリー映像『田中敦子:もうひとつの具体』にも本作は登場する<sup>34</sup>。67年「国立現代美術センター」の創設に関わり、国立ジョルジュ・ポンピドゥー芸術文化センターで学芸員(1975-85)、国立近代美術館・産業創造センター館長(1992-97)を歴任し、ケ・ブランリー美術館ミューゼオロジープロジェクト・ディレクターを務めたジェルマン・ヴィアット(Germain Viatte)が「前衛芸術の日本」展のためにリサーチで訪日した際に田中作品を見たときのことを《1985 B》を背景に話している(fig. 10)<sup>35</sup>。80年代の田中敦子は、山村コレクションや「前衛芸術の日本」展など、《作品(ベル)》や《電気服》の再制作依頼を受け、「具体」再評価や日本の現代美術が海外で紹介されるなど、国内外で出品も増えて認知が高まっていた時期であった。その期待に応えるかのように500号サイズを1985年に2点、1986年に1点制作している。大きな円によって構図の芯が作られている作品は現在所蔵が分かっている中では2点しかなく、もう1点



fig. 8  
田中敦子《1985 B》(左部分)  
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, Close shot of the left part  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association



fig. 9  
田中敦子《1985 B》(左下部分、点検用照明を左手から当てている)  
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, Close shot of the left lower part  
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

は縦置きでニューヨーク近代美術館に所蔵されている《無題》(1964年)である。加藤は、ニューヨーク近代美術館蔵の作品を横置きにすると構図からして作品として成り立たないと述べている<sup>36</sup>。一方で横置き《1985 B》は、どっしりとした大きな二つの円が全体に安定をもたらすとともに、円内部の小さな円がリズムを作り、円の外を走る線によって求心性は弱められ、大きな円に包まれつつ画面を縦横に走るエネルギーを感じることができる。また塗料に関しても1970年代初頭から使い始めたアクリルラッカーであることで<sup>37</sup>、よりムラのない均質な色面によって円が作られ、奥行きが無さは《無題》(1965年、石橋財団アーティゾン美術館蔵)と比較すると際立つだろう(fig. 8)。「不透明なビニールシートが画布の上に張り付いたかのような状態を物理的に生むことで、画面奥へと向かう視線を遮断し手前へ押し返す」と加藤は、合成樹脂エナメル塗料の効果を形容した<sup>38</sup>。不透明なビニールで包まれたケーブルが這う感覚は《無題》(1965年)の線の重なり、円と線の複層からより感じる一方で、《1985 B》はより平面的であるため「画面奥へと向かう視線を遮断し手前に押し返す」感覚が強い。《1985 B》は《無題》に比べると色の彩度は落ち着いているため、どこかに集中して目を奪われることはなく、遠目から見れば全体の安定した構図、近づくにつれて絡みつく線の夥しさ、接近した状態では一つ一つの線に目を走らせることができる。光を強めに当てるとアクリルラッカーは艶やかさを持ち、今にも電気がながれているようなエネルギーを放つようになる(fig. 9)。このように、画面サイズや構図、塗料が異なる2作品を比較することで、「円と線の絵画」の様式変化、田中敦子の多岐にわたる創作の一端を垣間見ることができる。そしてそれは、「具体」退会直前の作品、80年代中期に仕上げられた大作という「具体」前期とは距離を置いた2点だからこそ、浮き上がってくるものなのかもしれない。

以上見てきたように、当館収蔵の「具体」参加作家の作品は総じて60年代前半から中頃という「具体」中期に作られたものであり、他館と比べて前期の作品を持たない後発の収集であるが、それによって特色のある「具体の絵画」を描き出すことが可能だ。さらには、《無題》(1965年)と《1985 B》という田中敦子にとっては「具体」からの精神的、あるいは時間的距離もある作品を所蔵し比較分析をすることで、「具体」退会後の、一種グループからは独立した作家像も描き出せるかもしれない。「後発」であるからこそ、時代とともに変わる評価や進む研究になぞらえながら、これまでの美術史とは異なる新たな見方を示すことができる(「具体」)コレクションと言えるのではないか。「具体」に限らず、見直しを迫られている美術史の概念、運動、作品はたくさんある。2020年に開館した石橋財団アーティゾン美術館のコレクションにはこのような新しい解釈、新しい時代における歴史を創出する可能性を期待できるだろう。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 注

- 「具体」会員の入退会年を含めた一覧表は以下を参照。ミン・ティアンポ「資料2: 具体の会員一覧」『GUTAI 周縁からの挑戦』富井玲子翻訳監修・藤井由有子訳、三元社、2016年、212-213頁。
- 以下を参照。「石橋コレクションとアーティゾン美術館」『アーティゾン美術館 ハイライト200 石橋財団コレクション』2020年、4-8頁。新畑泰秀「ARTIZON MUSEUM, STEPS AHEAD」『STEPS AHEAD: Recent Acquisitions』展覧会図録、2021年、10-14頁。
- 今井俊満、針生一郎、山口勝弘らによる当時のアンフォルメル受容については以下を参照。「アンフォルメルをめぐる—西洋と東洋・伝統と現代(座談会)」『美術手帳』第131号、1957年10月、15-26頁。
- 山村コレクションの「具体」との関係は以下を参照。鈴木慈子「山村コレクションの成立—具体を中心に—」『集めた! 日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展』展覧会図録、兵庫県立美術館、2019年、16-19頁。
- 以下の書籍では、「挑戦と誕生: 初期「具体」1954-1957」「飛躍と発展: 中期「具体」1957-1965」「成熟と終焉: 後期「具体」1965-1972」「「具体」その後1972」と章立てられて概括されている。本稿は、この「具体」観全体を検証することができないが、具体作家個々の活動を見ていくとき、この歴史観は批判的に捉え直す必要があるように思う。平井章一編著『「具体」ってなんだ? 結成50周年の前衛美術グループ18年の記録』兵庫県立美術館企画、美術出版社、2004年。
- 千葉成夫『現代美術逸脱史1945-1985』品文社、1986年、55-56頁。
- 日本の戦後美術をまとめて紹介した西欧での初めての展覧会。岡部あおみがコ・コミッショナーを務め、田中敦子《電気服》の再制作を作家に依頼し実現した。このときに再制作された《電気服》(1986年)は、現在高松市美術館に収蔵されている。
- 「具体」評価の先達となったとされるのは以下の評論。彦坂尚嘉「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を……」『美術手帖』370号、1973年8月、72-92頁。
- 建畠哲「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』展覧会図録、国立国際美術館1985年、18頁。
- 尾崎信一郎「生成と持続—具体美術協会再考1」『A&C: art & critic』第1号、京都芸術短期大学芸術文化研究所、1987年、42-48頁。
- 吉原が、1929年にパリから帰国した藤田嗣治から批評を受けるために自作を見せた際に「君の絵は他の画家の影響がありすぎる」と言われたことがこのモットー誕生の機とされる。平井章一編著、前掲書、18頁。彦坂、前掲書、86-87頁。
- 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』1956年12月号、203頁。
- 同書、202頁。
- 平井章一「「具体」—近代精神の理想郷」『「具体」—ニッポンの前衛 18年の軌跡』展覧会図録、国立新美術館、2012年、11-12頁。
- 平井章一「「具体」—再考への序章」平井章一編著『「具体」ってなんだ?』前掲書、162-167頁。
- 建畠、前掲書、18頁。
- 黒ダライ児「グタイ裏のコンセプト—あの正方形はどこへ行っただ—1990年の「具体」」『美術手帖』第623号、1990年5月1日、109-122頁。
- 以下のインタビューにて田中本人が「ベルを使った電気の流れというのは、その後も潜在意識となっています」と発言。編者不明「Artist Interview 1 田中敦子—絵画の電気グルーヴ」『美術手帖』2001年7月号、109-117頁。
- 「円と線の絵画」は便宜的な呼称であり、作家が名付けたわけではないが、上記インタビューのなかで作家自身が「円と線で描きはじめた頃から、『いい絵を描かなあかん』という使命感がずっとあったんです。せやけど回顧展【2001年「田中敦子 未知の美の探究」展(芦屋市立美術館)のごと】で一区切りつけて、また新しく出発しようと思っています」と言い、様式の変遷はあるにしても同じシリーズとして認識していたと思われるため、本稿でも中嶋と同様に、電気服の設計図より展開した円と線による絵画作品群を指すのに「円と線の絵画」を用いる。中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」『言語社会』一橋大学大学院言語社会研究科紀要第5号、2011年、285-303頁。
- 黒ダライ児、前掲書、118-119頁。
- 加藤瑞穂「境界の探索」『田中敦子: 未知の美の探究 1954-2000』展覧会図録、田中敦子展実行委員会、芦屋市立美術館、静岡県立美術館、2001年、6-14頁。
- Ming Tiampo, "Electrifying Art", in Ming Tiampo and Mizuho Kato, eds. *Electrifying Art: Atusko Tanaka, 1954-1968*. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63-77
- 中嶋、前掲書。
- 加藤瑞穂「田中敦子《Spring 1966》—《電気服》はいかに平面へ変換されたか」『フィロカリア』第29号(大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座)、2012年、105-127頁。
- 出原均「田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について」『兵庫県立美術館研究紀要』第9号、2015年、4-15頁。
- 「円と線の絵画」について論を展開している箇所は以下であるが、同等に草間彌生、福島秀子の作品分析ならびに批評分析を行い、本書全体を通して「アクション」とは異なる補助線を引きながら、戦後日本美術の女性作家の見過ごされてきた作品の側面に光を当てる。中嶋泉『アンチ・アクション』ブリュッケ、2019年、217-276頁。
- 加藤瑞穂編「作品目録」『田中敦子』前掲書、166-193頁。
- 加藤「田中敦子《Spring 1966》」前掲書、112-113頁。
- 同書、112-113頁。
- 石橋財団作品購入資料に残されている財団内でのイントラメールに掲載されている。
- 加藤、前掲書113頁。筆者は直接確認できていない。
- 1985年9月9日に奈良県明日香の金山宅にて行われたインタビューを参照。「金山 明 田中敦子氏インタビュー」芦屋市立美術館編『具体資料集: ドキュメント具体1954-1972』芦屋市文化振興財団、1993年、398頁。
- 「ATSUKO TANAKA, Peintures」(1987年、Galerie Stadler, パリ)、「GUTAI... suite? 具体其の後」(1993年、Palais des Arts, Toulouse)。加藤「作品目録」前掲書、182頁。
- 岡部あおみ監督『田中敦子: もうひとつの具体』Ufer! Art Documentary、1998年、45分。
- 制作に携わっていたUfer! Art Documentaryの岸本康によると、撮影は1998年に行われ、撮影時に画廊奥に保管してあった本作を、ヴィアットが取り出してもらって撮影をした。
- 加藤「田中敦子《Spring 1966》」前掲書、108頁。
- 初期から使用していたのはイサム塗料株式会社の塩化ビニール樹脂塗料「VIBY」であったが、1970年代初頭に同製品の色数が減ったため、同社のアクリルラッカー「アトロン3000」の使用に切り替えた。詳しくは以下を参照。同書、注21、126頁。
- 同書、119頁。