

1950年代の田中敦子論

—モチーフの表現方法による分類から見た作品変化—

博士課程学位論文

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程美術専攻先端芸術表現領域

中島 伽耶子

「1950年代の田中敦子論—モチーフの表現方法による分類から見た作品変化—」

序章「本論文の研究目的と構成」

- (I) 研究目的
- (II) 論文の構成

第一章「背景」

- (1、1) 日本での評価、研究の流れ
- (1、2) これまでの《電気絵画》

第二章「作品の多様さと関連性」

- (2、1) 1954年から1959年までの発表作品
- (2、2) 色の使い方、素材の選び方の変化
 - (I) 色
 - (II) 素材
- (2、3) 《電気絵画》とその他の作品との関連性

第三章「表現方法による作品分類」

- (3、1) 《電気服》と《電気絵画》の位置
 - (I) 加藤による《電気服》の3要素と《電気絵画》
 - (II) 《電気服》と《電気絵画》の位置
- (3、2) 服の表現方法による作品分類
 - (I) 実体としての服
 - (II) 再現としての服
 - (III) 表層としての服
- (3、3) 《電気絵画》の行き詰まり

第四章「田中による「絵」の捉え方」

- (4、1) 田中による「絵」の射程
 - (I) フレーム
 - (II) 図と地
- (4、2) 《電気絵画》の後

終章「結び」

謝辞

「年表：田中敦子1954年～1959年までの発表作品」

図版引用リスト

参考文献リスト

序章「本論文の研究目的と構成」

(I) 研究目的

本論文の目的は、1950年代の田中敦子の作品に注目し、この時期の作品がどのような変遷を見せるのかを探ることである。この変化を、立体や平面という作品形式の変化と見るのではなく、モチーフの表現方法の違いで独自の作品分類を試みる。

田中敦子は1954年に結成されたグループ「具体美術協会」（以下「具体」）の主要メンバーとして活躍した作家である¹。「具体」会員として多くの展覧会に参加し、50年代に発表された、音、光といった非物質や、身体、空間などを活用した多様な作品群は、「インスタレーション」「メディアアート」といった後に生まれる作品形式の先駆けとして語られることも多い²。特に、着色された電球、管球をつなぎ合わせ実際に人が着用することが可能な《電気服》（1956年）の認知度は高い。その他にも音を使用した《作品（ベル）》（1955年）、ビニールシートで作られた巨大な人型オブジェ《舞台服》（1956年）、《電気服》の配線図を元に描かれた円と線をモチーフとした素描、絵画の制作も《電気服》と共に始められ、田中の作品は実に多様である。60年代からは徐々に制作が絵画に集中するようになり、田中が亡くなる2005年まで一貫して円と線をモチーフとした絵画が探求されることとなる。

田中の作品はどのように絵画へと移行したのか。意外にもこの変化に着目した研究は少ない。理由として、《電気服》に代表されるようなオブジェやパフォーマンスから絵画への移行が、新しさを求めた前衛精神から、伝統的形式への後退と捉えられたことにあるだろう。この変化は田中だけでなく「具体」全体の特徴として見られてきた。絵画へと移行した原因のひとつとして、1957年来日し「具体」を高く評価したフランスの批評家ミシェル・タピエの影響が語られる。タピエは来日当初から「具体」の作品を自身の提唱する「アンフォルメル」の作品として高く評価し、国内外の展覧会に推薦³、自身も画商として多くの作品を買い求めた。タピエの趣向と輸送の問題、加えて作品の値段の問題から⁴「具体」の作品は耐久性のあるキャンバスによる絵画が求められることとなる。タピエとの接触により「具体」会員たちが一斉に絵画へと移行した姿に、当時の批評家は「アンフォルメル子飼いの優等生」と否定的な評価を下し⁵、現在でも「具体」はタピエとの接触により前衛性を失ったという意見は根強い⁶。

¹1955年から所属し、1965年に退会している。

²針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍1979年「『具体』グループの結成」、98頁。鷹田めるろ「田中敦子《作品ベル》について」『金沢21世紀美術館研究紀要』第4号、2007年3月31日、35頁など。

³1957年「世界現代芸術展」、1958年「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」、1961年「日本の伝統と前衛」展、1962年「構造と様式」展、1965年「日本の新しい絵画と彫刻」展など。

⁴一般的に紙に描かれたドローイングよりも、キャンバスに描かれたタブローの方が値段が高くなる。

⁵批評御三家と呼ばれた中原佑介、東野芳明、針生一郎らに「アンフォルメル子飼いの優等生」と当時から批判されている。中原佑介、東野芳明、針生一郎「〔討議〕混沌から多様な個別化へ—アンフォルメル以後をめぐって」『美術手帖』第227号、1963年10月10日、84頁。他にも、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』第370号、1973年8月1日、79—83頁など。

⁶詳しくは本論1章を参照。

このような絵画への移行前と後を分断する考え方に対し、田中自身は全ての作品を「絵画そのものとして作った⁷⁾」と語り、作品の一貫性を主張している。興味深いことに田中の語る「絵画」には電球を使用したオブジェやパフォーマンス作品も含まれ、田中が独自の「絵画」の捉え方を持っていることがうかがえる。1985年ごろから尾崎信一郎や建島哲らによって、初期「具体」に見られた前衛的なアクションやオブジェは当初から絵画と密接に関係し、「具体」は最初から画家の集団であったという、新たな見方が語られ始めた⁸⁾。しかし、それらの論は「具体」という括りで語られるため、田中個人の作品変化について詳しく触れられているわけではない。加えて、田中の作品が、所属していた「具体」の特徴から外れることは今や定説となってきた⁹⁾。彼女のムラのない平面的な絵画は、白髪一雄による足で描かれた絵画作品「フットペインティング」や、木枠に貼られたハトロン紙を全身で突き抜ける村上三郎の「紙やぶり」に見られるような、攻撃的アクションが全面に出され、素材の物質感を強調した「具体」の特徴とは一線を画している。田中研究の第一人者と目されている加藤瑞穂も、「具体」の枠組みに収まり切らない田中の個性を指摘し「田中自身の思索の展開という文脈で検討することなしには、語る事が困難¹⁰⁾」だと断言する。

本論文では、1957年と58年に制作された、2つの通称《電気絵画》（発表当時のタイトルは、57年はタイトル無し、58年は《作品》。本論では他の作品との識別のため、中島泉の論文を参照し以下《電気絵画》と呼ぶ¹¹⁾）に着目する。尾崎は田中の作品変化に対し「電気服は分解された後、カンヴァスに埋め込まれて一枚の電飾絵画へと変身し、さらに電球と配線のモチーフを介して鮮やかな絵画の中に再生する¹²⁾」と語る。ここで電飾絵画と呼ばれているのが、本論での《電気絵画》である。《電気絵画》は、《電気服》の電球を分解し制作された、光を放ち点滅する平面作品である。50年代に使われた素材、色、光による視覚効果を、1つの平面に落とし込もうとした作品として見ることができ、尾崎が指摘したように、《電気服》から後の絵画へと向かう過渡期の作品であると言えるだろう。

7 岡部あおみ監督『田中敦子 もうひとつの具体』1998年、撮影編集：岸本康、Ufer!Art Documentary、45min.

8 尾崎は「最終的な目標があくまでも絵画に向けられた」と語り、建島も「初期具体はまぎれもなく画家の集団であった」と今までの絵画への後退という見方に反論している。尾崎信一郎「具体 絵画へいたるアクション」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復興財団、1993年、16頁。建島哲「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』国立国際美術館1985年、14頁。

9 「具体」について多くの文を書いている建島、千葉成夫、黒ダライ児らも田中の特異性を指摘している。加藤も「吉原の物質論のみでは、田中作品の形象的側面を分析し難いのだと立言できる。」とはっきりと指摘している。加藤「田中敦子はいかに批評されたか」『研究紀要』第1号芦屋市立美術館、2009年1月15日、17頁。もちろん「具体」の特徴から外れるのは田中だけではない。千葉は、白髪一雄を「具体」の典型とする考え方に警戒を鳴らしている。千葉成夫「『具体』への入り口」『〈具体〉未完の前衛集団—兵庫県立近代美術館所蔵作品を中心に—』渋谷区立松濤美術館、1990年4月、77頁。

10 加藤瑞穂「境界の探索」『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』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3月3日、6頁。

11 《電気絵画》という名称は中嶋の論文を参照。中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」『言語社会』第5号—橋大学大学院言語社会研究科、2011年3月11日、285-303頁。

12 尾崎「具体 絵画へいたるアクション」前掲、16頁。

しかし、《電気絵画》は「あれは私、好きな作品ではなかったんです。それで電気、行き詰まったわ¹³」と田中自身によって、ある種の失敗として回想されている。この言葉の通り二つ目の《電気絵画》が制作された58年以降、電球が作品に使われることは無くなり、その理由も語られることはなかった。

田中は、作品同士の影響関係について以下のように説明している。「私の場合は、作品を作って、それについていろいろ考えてみてそれが面白いとわかった時、進んで次の作品を作って見たんです。ですから多様といっても一つの作品が出来て、そこから次の作品へ移って行ったんです¹⁴」。そのため、1つ1つの作品の関連性を辿ることは、田中による時代ごとの取捨選択を明らかにする上で重要な要素となるだろう。その中で、絵画への過渡期の作品でありながら、行き詰まりを自覚された作品を検討することは、時に成功した代表作を見る以上に、田中の目指す作品を示すひとつの指針となると期待できる。

本稿で扱う作品は、田中が作品発表を始めた1954年から、終生探求される円と線をモチーフとした絵画のスタイルが確立する1959年までの5年間の作品に焦点を絞る。この5年の間に多様な作品が制作され、同時に円と線の絵画スタイルの基礎が作られる。その中でも特に57、58年に制作された《電気絵画》に注目することで、田中の作品がどのような変化の筋道をたどったのかを考察し、田中が目指した作品とはどのような「絵画」であったのかを探るのが本論の目的である。

（Ⅱ）論文の構成

第一章「背景」では、田中敦子の簡単な個人史に加え、田中の日本での評価、研究の流れを年代順に俯瞰する。特に、本論で注目する、田中の作品変化に対し当時どのような評価がなされ、田中がこれまでどのように語られてきたのかを背景として見る。その上で、本論で取り上げる1957年、1958年に制作された《電気絵画》が、これまで研究対象として注目されることはなかったものの、田中の制作史の中で1956年《電気服》とその後生涯探求された円と線をモチーフとする絵画とをつなぐ作品として語られた事例を紹介し、重要性を確認する。

第二章では1954年から1959年までに発表された田中の代表的な作品を年代順に追いかける。作品を時系列に並べることで、どのような選択が行われ次の作品に向かい、絵画へとたどり着くのかを見る。その後、色、素材の2つの視点から田中の作品を見直し、この論で注目する《電気絵画》が《電気服》だけでなく前後の作品と相互に影響関係を持つことを確認することで、《電気絵画》が田中の作品の中で立体から平面への変換点に位置しないことを示す。

第三章では、1950年代の田中の作品がどのような変遷を辿ったのか、その細部を探るため独自の作品分類を試みる。まず田中の作品変化を詳細に分析した前例として加藤の「《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」¹⁵を取り上げ、《電気絵画》と《電気服》の位置をもう一度確認する。多様な作品が同時並行で作られていた状況から、形式によって分類するのではなく、1956

¹³ 芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』「インタビュー—金山明 田中敦子」、財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、399頁。

¹⁴ 芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、398頁。

¹⁵ 加藤瑞穂「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」『フィロカリア』大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座編、29号、2012年3月、105-127頁。

年のパフォーマンスから後に続く絵画のスタイルが確立する1959年までの作品を、“服”の表現方法に基づいて再分類し、変化の特徴を探る。

第四章では、田中がインタビューなどで繰り返し全ての作品を「絵画」とであると語り、独自の視点を持っていたことに注目する¹⁶。田中の語る「絵画」の中には《電気服》や《作品（ベル）》、舞台でのパフォーマンスも含まれ、一般的な認識とは違う田中独自の捉え方が強調される。この、田中独自の絵画観を探るため、まずは田中の作品に見られる絵画的要素を指摘し、田中の制作の発想、基盤が絵画に依拠していることを確認する。その上で、《電気絵画》の行き詰まり後に目指された「絵画」とはどのようなものだったのか、《電気絵画》では成し得ない田中の目指した「絵画」の特徴を探る。

終章「結び」では、57年に制作された《電気絵画》の一部をサンプルとして制作した記録を記す。現実の素材に触れることで、モノクロ写真だけではわからない、物質感、光、色、制作側の視点を体験し、もう一度《電気絵画》を振り返る。

¹⁶ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲。その他にも、南美幸編『「田中敦子」展普及プログラム記録集』静岡県立美術館、2003年、「田中敦子・自作を語る」7-15頁。中村政人『美術と教育・1997』commandN1997年10月10日、「金山明・田中敦子」インタビュー308-317頁。田中敦子「制作にあたって」『国立国際美術館月報』第81号1999年6月1日3頁。などで語られる。

第一章「背景」

第一章「背景」では、田中敦子の簡単な個人史に加え、田中の日本での評価、研究の流れを年代順に俯瞰する。特に、本論で注目する、田中の作品変化に対し当時どのような評価がなされ、田中がこれまでどのように語られてきたのかを背景として見る。

その上で、本論で取り上げる1957年、1958年に制作されたふたつの《電気絵画》が、これまで研究対象として注目されることはなかったものの、田中の制作史の中で1956年《電気服》とその後生涯探求された円と線をモチーフとする絵画とをつなぐ作品として語られた事例を紹介し、重要性を確認する。

(1、1) 日本での評価、研究の流れ

田中の制作史を俯瞰するにあたり、以下5つの分岐点を中心に、日本での評価、研究の流れを見る。

- ・ 金山明の助言（1951年）
- ・ ミシェル・タピエの来日（1957年）
- ・ 南画廊での個展（1963年）
- ・ 「具体」再評価（1985年）
- ・ 初の回顧展（2001年）

金山明の助言（1951年）

田中は1932年大阪で生まれる。1950年、美術大学の受験準備のため大阪市立美術館付設美術研究所に通い、翌年1951年に京都市立美術大学（現在の京都市立芸術大学）の西洋画科に入学する。しかし、家族が下宿を許さなかった、良い先生がいなかったなどの理由から、わずか半年ほどで退学してしまう¹。田中は大阪市立美術館付設美術研究所に戻り、再びデッサンを行っていたという。そこで、同じ研究所にかよっていた（そして後に、共に具体メンバーとなる）金山から「こんなのいつまで描いたって先人のあと追うばかりだから、何か自分の表現方法を見つけないかん²」と助言される。この助言から、田中の制作史は始まるのである。

¹ 田中は、大学で絵だけではなくフランス語や数学を勉強したかったが「戦争当時だったでしょ、美大が始まったところで人がいっぱいでした。先生の講義も後ろの方でやかましく聞かえない。勉強もできないし、それに長い時間通わねばなりません。下宿させてほしい家に言うんですけど許されなかった。それがえらかって、もう中退しました。」と語る。また、良い先生がいなかったことも理由として語られている。中村『美術と教育・1997』前掲309-310頁。南美幸編『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲7頁。

² 中村『美術と教育・1997』前掲309頁や、南美幸編『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲7頁などで当時の様子が回想されている。千葉は「「0会」も「具体」も、ある意味ではひとつの教育の場ではあった。にもかかわらず田中敦子は、これら一連の「教育の機会」から何かを学んだというようには、僕にはどうしても思えないのである。この一連の出来事のなかでわずかでも「教育」の感じがするとしたら、僕の考えではそれは金山明の存在によって具象画をやめたことだった。」とこの助言の影響力の強さを語っている。

千葉成夫『未生の日本美術史』晶文社2006年9月10日 301頁。

また、金山の助言と具体のリーダー吉原治良の口癖「絶対にひとの真似をするな、今までに無いものをつくれ」が似ていることも興味深い。

この頃体調を悪くしていた田中は、金山の言葉に衝撃を受けたこともあり入院する³。退院の日が近づくと、田中は何気なくカレンダーを書いた。「数字だけの15、16、17、18、みたいに。それにクレパスで描いて縁をずーっと塗ったんです。それが最初、これが絵やなあ思いました⁴」。この「絵」の発見を機に、田中は自分の表現を模索し始める。

この後、53年に金山に誘われ「0会」に入会。「0会」とは1952年に結成されたグループで、メンバーがそれぞれ絵を持ち寄り検討し合うのが活動の中心だったという。展覧会は1954年に大阪のそごう百貨店で行われた「0会展」のみであった。会は55年に解散し、中心メンバーであった田中、金山、白髪、村上の4人が「具体」へと合流する。以後、田中の発表は脱退する65年まで「具体」の展覧会が中心となる。当時、関西の画壇において指導的な立場にいた吉原治良⁵をリーダーとし、「具体」は当時珍しかった野外展や舞台での美術展覧会など、野心的な展覧会を開催する。今までになかった展示会場に触発され、会員達は新たな素材、新たな制作方法を模索し、既成の芸術概念に囚われない絵画やオブジェ、パフォーマンスなど多様な作品を生み出すことになる。

田中が作品発表を始めた1954年から、タピエが来日する1957年までの期間、田中について書かれた文章は展覧会を取り上げた新聞記事と、具体会員たちによって書かれた作品評が主である。最初に書かれた文章は、金山によって書かれた雑誌への作品解説文⁶であった。その後も「具体」の結成と同時に発行が始まる機関誌『具体』⁷の中で、田中の《作品（ベル）》（1955年）について書かれた金山の「ベル作品について」⁸や、白髪富士子の文章⁹（タイトル無し）、《ピンクの人絹》（1955）について書かれた嶋本昭三の「一枚の布切でも芸術作品か」¹⁰が発表されている。これらの文章は「具体」の構成員やその関係者による作品紹介に終わらず、それぞれの視点で田中の作品を評価し、時間と空間を作品に取り入れた特徴、非物質が素材として使われた先駆性、展示会場によって自由に形を変える性質、観客の作品参加など、田中作品の持つ特徴が分析され、作品の斬新さが語られている¹¹。それに対し、新聞や雑誌での展覧会評では、田中の作品が写真で掲載されるなど注目されると同時に、伝統的な絵画形式を否定した作品¹²に対する驚きや懐疑的な文章が目立つ¹³。1955年の『朝

3 インタビューの中で病名は語られない。中村『美術と教育・1997』前掲、309頁。しかしこの後も、様々な会員の回想記の中に病的に細い田中の様子が出てくる。例えば、白髪一雄「連載第二回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第286号、1967年8月1日、138-145頁など。

4 中村『美術と教育・1997』前掲、309頁。

5 尾崎は「1905年に大阪で精油会社を営む旧家に生まれた吉原は、戦前より二科会で活動し、日本の抽象絵画の創始者の一人として戦後の関西の画壇においてはすでに指導的な役割を果たしていた。」と説明し吉原と具体会員の関係を記している。尾崎信一郎「身体と場—日本の戦後美術におけるアクション」『アクション 行為がアートになるとき1949-1979』東京都現代美術館、1999年、122頁。

6 『きりん』第8巻第6号1955年6月 田中の麻布に数字を描いた《作品》がこの号の表紙となった。

7 1955年1月に創刊、以降1965年まで不定期に発行された。全14号、ただし10号と13号は結合のため、合計12冊が発行された。

8 金山明「ベル作品について」『具体』第4号1956年7月、24頁。

9 白髪富士子（題名なし）『具体』第4号、25頁。

10 嶋本昭三「一枚の布切でも芸術作品か」『具体』第4号、31頁。

11 詳しい内容については本論2章を参照。

12 田中はキャンバスと絵の具という伝統的な形式を否定し、人絹や鉄、電球など新しい素材を積極的に作品に取り入れた。詳細は2章に記載。

13 例えば「これが洋画として搬入されたときは抽象絵画になれた係員もさすがに“へエ、これが洋画ですか”と問い返したという。」「芦屋市展の変わり種を拾う 布をつないだ洋画」『毎日新聞』阪神版、1955年6月9日。など。

日新聞』¹⁴には、田中の《作品（ベル）》に対し「これまで美術の場に見なかった”未知の美”を発見してとりあげたパッションが新鮮だ。型を破って先に進もうとするところに自由な新しい形式が生まれるもので、これまで認められなかったオリジナリティーを買った。」という吉原の評価と共に「これらの作品は固定的なものをくつがえして話題になるが、新しいものを教えることは少ないから、芸術として認めるかどうかには疑問があろう。」という他の審査員による批判的意見も掲載されている。田中の1956年《電気服》に対しても「舞台のコスチュームのための習作だそうだが、かぼそい女優では身動きも出来ない。果たしてどういうものか¹⁵」「210個の色電球で作った電飾洋服、役にたつたためは別としてこれを着て電気をつけた瞬間の感じがミソ¹⁶」と皮肉めいた文章が掲載されている。

関西で結成された「具体」はグループでの最初の展覧会「第1回具体美術展」¹⁷を東京・青山で行うなど、精力的に東京の美術批評家へのアプローチを行なっている。展示には当時美術批評を牽引していた瀧口修造や岡本太郎などが訪れたが、批評文が発表されることはなかった¹⁸。また、他の批評家からは「内容がない」と酷評され¹⁹、詳しい作品の分析や批評が展開されることはなかった²⁰。田中個人についても同様のことが言える。

ミシェル・タピエの来日

フランスの批評家であり画商のタピエが1957年に来日し、今まで国内で評価されてこなかった「具体」への絶賛²¹、そしてタピエの提唱する「アンフォルメル²²」絵画の日本上陸は美術批評界に衝撃を

14 「意表つく”甘のベル”お嬢さんの作品ゲンビ展に無事入選」『朝日新聞』1955年11月24日。吉原と上野照夫のコメントを抜粋。

15 『美術手帖』第118号1956年12月1日

16 『世界画報』第25巻第12号1956年12月1日

17 1955年10月、東京青山にある小原会館で開催

18 大矢昌浩「作家の美歴書 田中敦子」『につけいあーと』第46号1992、年7月1日、48頁、回想されている。

19 当時の様子については、山崎つる子「東京の具体人」『具体』第4号、1956年7月、32頁に詳しい。

20 批評家である瀬木慎一も「新しさということが、仕切りに強調されているようだが、私の印象では手法的に試験済みのものがほとんどであり、美的にみても、非常に古風な工芸的性格を持つものが多い。」と懐疑的である。瀬木慎一「〔個展評〕具体展」『みづゑ』第605号、1955年12月[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、77頁。

その中で、村井正誠は「この展覧会は勇ましい割に、残された作品が少々淋しい。」としつつも肯定的に作品を紹介している。村井正誠「関西美術家の攻勢」『芸術新潮』第6巻12号1955年12月[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、79頁。

21 「吉原治良が、グループの各芸術家の作品を次々に紹介してくれた時、私は全体の「質」の高さにまったく肝をつぶしてしまったのだ。」と最初の印象を語る。ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「第一回日本旅行の精神的決済書」『美術手帖』第134号、1957年12月1日、101頁。加えて「このグループが、大胆さと高度の質を発揮しつつ前進している世界唯一のグループ」とも評している。ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「今日の世界前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別な芸術」と日本前衛の擁護」『三彩』第103号、1958年8月1日p、44頁。

22 アンフォルメルとは、戦後においてヨーロッパを中心に世界各地に広がった絵画運動である。大戦というタブラ・ラサ（白紙）の後で伝統や既成の芸術を否定した地点から表現を始め、考える必要をといた。物質感のある抽象性が主な特徴であり、具体との共通項が見られた。しかし、タピエの理論は難解で、日本ではアンフォルメルは思想ではなく、技法として受け入れられた向きがある。具体メンバーもタピエの理論を理解していたわけではなく、具体を評価するタピエの審美眼に重きを置いていた。アンフォルメルについてはタピエの文章が訳され紹介されている。ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「第一回日本旅行の精神的決済書」『美術手帖』第134号1957年12月1日、ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「今日の世界前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別な芸術」と日本前衛の擁護」『三彩』第103号1958年8月1日。アンフォルメルと具体の共通性については以下でも指摘されている。尾崎「具体 絵画へいたるアクション」前掲、13頁。島敦彦、中井康之、大野裕子編集『野生の近代：再考-戦後日本美術史：記録集』国立国際美術館、2006年3月「2005年11月5日（土）第一部基調報告〈グタイピナコテカあるいは六〇年代のグローバリズム〉尾崎信一郎・討議」、215-216頁。中嶋泉「福島秀子と田中敦子の絵画」『鹿児島美術財団年報』鹿児島美術財団編25巻別冊2007年、75頁。建昌「生成するタブロー—具体美術協会の1950年代」前掲、16頁。

与えた²³。タピエの登場により批評家による「具体」への発言と共に、田中個人についての文章が新聞も含め雑誌面で増えるのが特徴である。タピエは「国際的にもっとも確固たる作家群と対比並列すべきものとして今後私は次の名を挙げたい。白髪一雄、嶋本昭三、吉原治良、田中敦子、例えばこの四人である。²⁴」と田中の名をあげている。加えて田中の絵画作品を「たゞひとつの同じ記号で構成された作品²⁵」として、アンフォルメルの特徴として取り上げ、1962年には「構造とスタイル」展²⁶に「くりかえしの構造」を持つ作品として出品させるなど、国内外の展覧会に田中の作品を推薦している²⁷。

国内では、「第4回具体美術展」の田中の平面作品について、批評家の針生一郎と東野芳明が展評で触れている。針生は、「具体」についてタピエの賛辞がお世辞ではなかったと言いつつも、「田中敦子は足の指や電球のような赤丸を記号化しようとしているらしいが、この程度では記号としての潜勢力をもたない²⁸」と批判的である。東野は「異常な体質と直情だけで押している感じだが、ちんまりとまとまっている画家よりも、はるかに身近いものをぼくは感じた²⁹」と、個性的な作家として田中の名をあげている。田中個人についての批評家による文章が出始めたとはいえ、「具体」への展評の中で取り上げられる程度であり、作品について詳しく語られた例は見当たらない。

この時期「具体」メンバーは、実験的なオブジェや激しい行為を見せるパフォーマンスから、絵画へと制作活動をシフトする。タピエとの接触により、国内のみならず海外にも活動の場を広げた「具体」は、運搬や売買の問題から耐久性のあるキャンバスによる絵画を求められるようになる。加えてリーダーであり画家である吉原自身も、我々は絵画で勝負すべきだとグループ全体の方向性を絵画へ

23 日本に与えた影響の大きさについては、批評御三家と呼ばれる針生、東野、中原による対談に詳しい。「[討議] 混沌から多様な個別化へアンフォルメル以後をめぐって」前掲。雑誌ではタピエの文章が掲載され、日本の批評家との対談の場も作られ、来日が注目されていたことがうかがえる。タピエ「第一回日本旅行の精神的決済書」前掲。タピエ「今日の世界前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別な芸術」と日本前衛の擁護」前掲など。

24 タピエ「第一回日本旅行の精神的決済書」前掲、101頁。

25 タピエ「今日の世界前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別な芸術」と日本前衛の擁護」前掲、42頁。

26 展覧会「Strutture et Stie」1962、Torino。

27 1957年「世界現代芸術展」、1958年「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」、1961年「日本の伝統と前衛」展、1962年「構造と様式」展、1965年「日本の新しい絵画と彫刻」展など。

28 針生一郎「[時評的美術論] 具体展」『みづゑ』第628号、1957年11月、79頁。

29 東野芳明「個展・グループ展月評 具体展」『美術手帖』第134号、1957年12月1日、138頁。

と推し進めた³⁰。この急激な変化は前衛からの後退と取られ、タピエの提唱する「アンフォルメル」絵画を手放しに受け入れた集団として批判的に語られることになる³¹。

針生は『美術手帖』に掲載された「画壇の条件と創造の条件」（1960年4月）の中で、田中が発表した文章「未知の美の探求」（1960年1月）に対し痛烈な批判を行っている。針生は田中による「すでに提出された美を、再び繰り返して提出することは、職人的な手仕事の類であって、美術を行おうとする者は未だに提出されていない美を発見し、定着することが責任であると思う。³²」という文章を引用し、これに対し「おそらく制作をとおして思いがけぬ地点にみちびかれた経験にたつての発言だろうが、それにしてもこの信条はいじらしいほどオーソドックスで、優等生的ではあるまいか。未知のものは既知のものをとおしてしか逆算されず、ある日忽然とだれかの脳裏に宿るわけではない。既成の美学に手袋を投げつけるくらいなら、それを生み出した世界と人間の全体に、どうして「否」を叩きつけないのだろう。とくに、画壇や社会の機構に何の抵抗も感ぜず、タピエ氏以外の批評家たちは、我々の提出した問題をうけとめなかった、などといっているのは、楽天的もいいところである。³³」と激しく批判する。しかし、この批判の矛先は田中個人というよりも「具体」全体の活動に対する批判として読み取れ「そもそも今日では、美術の世界だけで新しさを主張することが、何らかの意味で変革の起動力となりうるだろうか。解体や反逆を観念としてもつことはやさしい。困難なのはそれを総合してまったく新しい意味を与えることだ³⁴」と、権力者であるタピエを無批判に受け入れながら、前衛を目指す「具体」グループへの反感が語られる。

南画廊での個展

1963年に田中は、大阪の「グタイピナコテカ」での個展³⁵に続き、東京の南画廊で個展を開催する。³⁶個展では批評家の東野が南画廊のアドバイザーとして田中の作品を紹介し、平面作品23点が出

³⁰吉原は画家であり、具体のメンバーの多くも絵画をベースとしていた。彼らの中で絵画がヒエラルキーの頂点にあり、海外進出に向けて今までの実験をタブローに落とし込もうとしたと建畠や尾崎は語る。尾崎「具体 絵画へいたるアクション」前掲16頁。建畠「生成するタブロー 具体美術協会の1950年代」前掲、14頁。

インタビューで、吉原が絵画へと「具体」を移行させた様子が回想されている。芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲399頁。

³¹針生が「具体」のことを「アンフォルメル子飼いの優等生」と呼ぶように「具体」への批判が語られる。中原、東野、針生「[討議] 混沌から多様な個別化へ アンフォルメル以後をめぐって」前掲84頁。赤根和生も「タピエの政略的な行動がとかく不評を招きがちで、外国ではタピエの組織する展覧会に「サーカス」と悪罵を浴びせ、日本のある批評家も彼を「渡りものの批評家兼画商」と酷評した。「タピエによってとりあげられる以前の〈具体〉の不当な黙殺は、タピエと結びつくことによって不当な敵意に変わった。」と、「具体」への風当たりの強さも語られる。赤根和生「〈具体〉グループ その運動の軌跡（特集 世界に飛躍する具体美術）」『オール関西』第1巻3号1966年、再録『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』再掲、333頁。「具体」の絵画へのシフトは、タピエの強引な「アンフォルメル」勧誘への批判と合わせて海外でも不評であった。ドーリ・アシュトン「アンフォルメル美術の定形に落ち込んでしまった」と「具体」を酷評する。ドーリ・アシュトン「日本の前衛主義（第6回具体美術展・ニューヨーク）」『Arts & Architecture 75』1958,11、再録『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』再掲、320頁。

³²田中敦子「〈特集・1〉日本アンチ派の発言 未知の美の探求」『芸術新潮』第11巻1号、1960年1月1日、271頁。

³³針生一郎「画壇の条件と創造の条件」『美術手帖』第172号、1960年4月25日、157頁。

³⁴針生「画壇の条件と創造の条件」前掲、158頁。

³⁵「田中敦子展」大阪グタイピナコテカ。1963年2月1日～10日。グタイピナコテカは1962年に吉原所有の蔵を改装し作られた具体の美術館。具体の本拠地としてメンバーの展覧会や企画展が行われた。

³⁶「田中敦子個展」南画廊（東京）1963年4月22日～5月10日。

品された。田中にとって東京での個展は初めてであり、「具体」としてではなく個人の作家として認識され、語られる最初の機会となったと言える。出品作の1つである作品《Thanks Sam》が雑誌『みづゑ』の表紙³⁷として使われ、ヨシダヨシエは「増殖の図式といっても田中敦子のそれは、〈人間〉は全く不在である。この、グタイ・グループに属する戦後派作家は、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騒な美学を発明したのである³⁸」と紹介している。伊藤誠は「鮮やかな色相と相まって、一見ドライな明るさが画面を支配しているようだが、奇妙な線の軌跡は、じめつかぬ強さを持ちながらもいっそうの苛立ちをさそい、画面に特殊なかげりを生んでいる。なにげない円の集合のようであり、見る者をドキリとさせる不思議な魅力が面白い。³⁹」と評価している。しかし、高階秀爾は田中の作品変化に懐疑的である。「今度の展覧会は、これまでのその活動のいわばひとつの到達点を示すものといつてよいだろう。会場には、個性的なスタイルの持つ独自のふんい気が感じられたからである。しかしながら同時にそれは、この作者の内部に渦巻いているはずの無意味な生命力を、あまりにも早く、そしておそらくはいささか公式的に、一つのスタイルとして固定させてしまうような危惧をも感じさせるものであった。多彩な色の円とそれを結びつける線のイメージとは、無数の色電球をモーターを使って自由に点滅させたかつての前衛的試みから直接に生まれたものだという。いや、もしかしたら彼女自身の中の無意識のイメージが、一方では色電球の、他方では色の円の乱舞となって現れたのかもしれない。だがいずれにせよ、会場のデッサンがはっきり示しているように、この円と線の構成は色電球の配線図と同腹の兄弟である。実用的な配線図を無用の絵画的な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らいっているのだが、その転化はあまりに直接的である。つまり、線はあまりにも円を結びつけるだけであり、円はあまりにも色になうだけなのだ⁴⁰」。

後に加藤は、南画廊での個展実現に対し、アドバイザーである東野の存在は大きいとしながらも、東野が《電気服》や《作品（ベル）》といった田中の初期オブジェ作品を実見していない為⁴¹、平面作品と初期作品との連続性を読み取れず「東野が、評価する観点そのものをさらに掘り下げて論じなかったことで、田中作品の批評は、それ以上展開する可能性を結果的に閉ざされたように思われる⁴²」と指摘している。オブジェやパフォーマンスではなく絵画の追求へとシフトした田中に対する批判はその後も見られるが⁴³、個展以後、田中が「具体」の枠組みではなく個人として認識され始めたことは大きな変化である。田中を「具体」批判として語っていた針生も、「日本でアンフォルメル

37 『みづゑ』第700号1963年6月。

38 ヨシダヨシエ「功をあせるな」『三彩』163号、1963年6月、81頁。

39 伊藤誠「ドライな明るさと奇妙なかげり「作品」田中敦子」『神戸新聞』1963年4月18日。

40 高階秀爾「色あざやかな円と線の構成 田中敦子個展」『読売新聞』夕刊1963年5月3日。

41 東野が初めて田中の作品を見るのは1957年「第4回具体美術展」である。東野は「配線図のデッサンは作品よりおもしろいときがある」と田中の平面作品を評価しつつも「写真でしか知らないがきつといろいろなものがあるとおもしろかったのかもしれない」と初期具体について言っている。中原、東野、針生「【討議】混沌から多様な個別化へ アンフォルメル以後をめぐって」再掲、94頁。

42 加藤「田中敦子はいかに批評されたか」前掲、18頁。

43 例えば高橋亨は「現代作家の精神的自由は、立体と平面の間に障壁を持たない」と言いつつも田中に対し「ここ数年、一定の形式のなかに安定してしまったことにたいして、かつてのこの作家のしごとぶりをしるものは、不満をおぼえたことだろう」と語る。高橋亨「関西の前衛田中敦子」、『日本美術工芸』第350号1967年11月1日、118頁。

以後の時代に対応する問題を持った」作家として、具体メンバーの元永定正、白髪、田中の名前を挙げ「もともと運動というよりもサロンの勉強会ではないかな」「グループとしてみるから困るのだね」⁴⁴と、「具体」批判は変わらないが、田中を個人の作家として見るようになる。

海外では、タピエの紹介で「具体」は急速に認知度をあげていた。その中でも田中は、1964年「Guggenheim International Award 1964」⁴⁵への出品や、1965年「The New Japanese Painting and Sculpture」⁴⁶に出品した作品がニューヨーク近代美術館の買い上げとなるなど、目覚ましい評価を受ける。しかしその後、リーダー吉原との仲違いが原因で⁴⁷田中は体調を崩し、金山と共に「具体」を退会することになる。国内外で評価が高まっていた田中に対し、長いスランプに悩まされていた吉原が激しく嫉妬したことが原因だという⁴⁸。田中と金山は退会后結婚し大阪で制作を続け、1972年には奈良県明日香村に移住する。

具体再評価

1985年前後から、「具体」の活動を紹介する展覧会が開催され注目を集めるようになる。展覧会は国内のみならず海外でも行われ⁴⁹、この時期から「具体」再評価が始まり、調査研究が進むと共に「具体」の特徴から漏れる田中の姿が語られ始める。建畠はグループとして異なった方向を示す作家として田中を取り上げ「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如した冷ややかな画面は、物質性、行為性を前面にした具体のタブローにあっては、きわめて異質のものと言わなければならない。⁵⁰」と語る。山脇一夫も「マチエールの画家でもなければ、身ぶりやオートマチズムの画家でもない、第三のグループの画家について述べよう。それは、新しい空間の構造を顕著に示している絵画であり、部分が連なり無限に広がっていくオール・オーバーな画面に特徴がある。⁵¹」と田中を激しいアクションや物質感のあるマチエールを特徴とする「具体」のイメージとは外れることを指摘している。その中で黒ダライ児も、「具体」をひとつの特徴でまとめること自体に無理があると指摘しつつ「これらの論から抜けおちる作品、作家のなんと多いことか。その筆頭が、先駆性とオリジナリティは誰もが認めざるおえないが、論者が最も扱いかねている田中敦子である

44 中原、東野、針生「[討議] 混沌から多様な個別化へ アンフォルメル以後をめぐって」再掲、94頁。

45 Guggenheim International Award 1964(The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1.16- 3.29)

46 The New Japanese Painting and Sculpture 1965

47 金山は吉原が「元祖セクシャル・ハラスメント」で彼女を精神衰弱に追い込んだ」と発言している。「Artist Interview1 田中敦子 絵画の電気グルーブ」『美術手帖』第808号2001年7月1日117頁。

48 大矢「作家の美歴書 田中敦子」前掲や、東谷隆司編「田中敦子 流転から循環へ」『時代の体温 ART/DOMESTIC』世田谷美術館1999年、51頁などに詳しい。

49 「具体美術の18年」芦屋市立美術館1976年、「吉原治良と具体のその後」兵庫県立近代美術館1979年、「絵画の嵐・1950年代 アンフォルメル/具体美術/コブラ」国立国際美術館1985年、「具体—行為と絵画—」兵庫県立近代美術館1986年、「再構成・日本の前衛美術 1945-1965」オックスフォード近代美術館1985年、「前衛芸術の日本1910-1970」ポンピドゥセンター1986年～1987年など

50 建畠「生成するタブロー—具体美術協会の1950年代」再掲、18頁。

51 山脇一夫「具体—行為と絵画を巡る冒険」『具体—行為と絵画—』兵庫県立近代美術館1986年8月30日、44頁。

う。⁵²」「感覚的にもコンセプトにおいても、まったくほかのメンバーから隔絶している。⁵³」と田中の特殊性を強調する。

「具体」再評価に伴い尾崎や建島は、「具体」の作品が絵画へと変化したことを衰退と捉えるこれまでの評価に対し「初期具体はまぎれもなく画家の集団であった⁵⁴」という新たな論を展開した。建島は「たしかに具体における大作タブロー主義ともいべき傾向は、タピエとの接触によってもたらされはしたが、それは具体の転向でもなければ退行でもなく、むしろ初期におけるさまざまな実験を、タブローへと収斂させる営為であったといべきである。⁵⁵」と語り、尾崎は「ここで注意すべきは、彼らはこれらのアクションをあくまでも絵画の制作との関係においてとらえていた点である。村上は突き破られた木枠を作品として会場に展示し、白髪も格闘の後に残された泥の形状を作品に見立てていた。⁵⁶」と初期「具体」に見られるパフォーマンスは絵画を制作するためのアクションであり、最初から目指されたのは絵画の制作であったことを強調している。これらの論は「具体」研究に新たな展開を見せた。しかし、85年前後からの「具体」を紹介する展覧会では、初期に発表された激しいアクションや巨大なオブジェ作品の前衛性が改めて高く評価され、「具体」で評価すべきは絵画以前であり、タピエとの接触により「具体」はその前衛性を失ったとする見方を継続する流れとなった⁵⁷。田中に対しても「仕事が絵画に翻訳可能であったのは幸いといべきか。しかし、その発展はあまりにも中途半端で途絶えた。なぜか？⁵⁸」「彼女は文字、音響、光、図面等のもつ可能性に、それ以上立ち入ることなく、無機的な反復による構成という視覚的要素だけを引きついで、以後、むしろコロリストとして絵画に専心するようになる⁵⁹」「その圧倒的な才能が、数十年もほとんど大きな展開のない絵画に収斂してしまったのは、日本パフォーマンス史上の大損失と言わねばなるまい⁶⁰」など、このように絵画への移行に対する懐疑が見られる。

初の回顧展

2001年に田中の本格的な回顧展「田中敦子 未知の美の探求 1954-2000」⁶¹が開催されることで、田中個人に対する研究が行われるようになり、「具体」の枠を超えた新たな作品解釈が出てくるのがこの時期の特徴である。意外なことに田中についての研究は、加藤が指摘するように回顧展の2001年までフランソワーズ・ルヴィアンの1992年の論考「1950年代の日本における田中敦子の電気

52 黒ダライ兒「グタイ裏のコンセプト あゝの正方形はどこへ行ったんだー1990年の「具体」」『美術手帖』第623号1990年5月1日、111頁。

53 黒ダ「グタイ裏のコンセプト あゝの正方形はどこへ行ったんだー1990年の「具体」」前掲、111頁。

54 建島「生成するタブロー-具体美術協会の1950年代」前掲、14頁。

55 建島「生成するタブロー-具体美術協会の1950年代」前掲、14頁。

56 尾崎「身体と場-日本の戦後美術におけるアクション」前掲、124頁。

57 千葉成夫『現代美術逸脱史1945-1985』晶文社1986年、26頁や、彦坂「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を……」前掲、86頁が顕著。海外でも具体のアクションをハプニングの先駆けとして評価する傾向がある。

58 黒ダ「グタイ裏のコンセプト あゝの正方形はどこへ行ったんだー1990年の「具体」」前掲、111頁。

59 建島「生成するタブロー-具体美術協会の1950年代」前掲、18頁。

60 黒ダライ兒『肉体のアナーキズム1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラムブックス2010年9月16日、115頁。

61 「田中敦子 未知の美の探求1954-2000」芦屋市立美術館、静岡県立美術館、2001年。

服」を除いて、「これまで全くと言ってよいほど行われてこなかった⁶²」という。ルヴィアンの論⁶³は、田中と金山の作品がリーダーである吉原の理念から外れていたことを指摘し、田中の《電気服》に見られる素材と身体の使い方について論じている。回顧展を企画した加藤が「田中作品の特質を論じる新たな契機を求めて、これまで暗黙のうちに前提とされてきた「物質性、行為性を前面にした具体」という文脈をあえて棚上げにし、多様な作品群を貫く田中個人の思索の展開を探った⁶⁴」と語るように、この回顧展以後、「具体」としてではない田中個人の作品調査や研究が始められる大きなきっかけとなる。加えて、「具体」の枠ではなく、メディア・アートやフェミニズム、パフォーマンスやファッションなど新たな目線で田中の作品が論じられるようになる⁶⁵。しかし、中嶋や加藤が指摘するように、「初期の革新的オブジェやパフォーマンスから絵画へ移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⁶⁶」に起因するのか、田中の平面作品について、特に絵画への移行についての論考は少ないと言える⁶⁷。

田中は「具体」退会後も継続的に新作を発表し、円と線というモチーフによる新たな絵画の探求は、田中が死去する2005年まで続けられた。

62 加藤「境界の探索」前掲、6頁。

63 フランソワーズ・ルヴィアン「1950年代の日本における田中敦子の電気服」1992年にBulletin d'histoire de l'électricité No19に初出。翻訳が『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』に再録。

64 加藤「田中敦子はいかに批評されたか」前掲、21頁。

65 メディア・アートとしては、榎木野衣「歴史的評価を超えて、現代を象徴する田中敦子のエレクトロ感覚」『ミスター・ハイファッション』第102号2001年6月1日、201頁。住友文彦「想像不可能なものに向かってー戦後のアートとテクノロジー」『アート&テクノロジーの過去と未来』NTTインターコミュニケーション・センター2005年10月、11頁。フェミニズムとしては、ロレンサ・バルボーニ「田中敦子：魂のカリグラフィ」『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館2011年、111頁。マーレン・ゴツィック「展覧会評 田中敦子展」『Image&gender：イメージ&ジェンダー研究会機関誌』3巻2002年11月、135頁。小勝禮子「戦後の「前衛」芸術運動と女性アーティスト1950-60年代」『前衛の女性 1950-1975』栃木県立美術館2005年、9-19頁。中嶋「福島秀子と田中敦子の絵画」前掲、75頁。ポール・シンメル「虚空への跳躍ーパフォーマンスとそのオブジェ」『アクション 行為がアートになるとき1949-1979』東京都現代美術館1999年2月など。パフォーマンスとしては、黒ダ『肉体のアナーキズム1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』前掲、115頁など。

66 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、286頁。

67 本論では田中の絵画と作品変化に焦点を当てた論文として、加藤による「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」、中嶋の「田中敦子の円と線の絵画」を重要な論文として取り上げている。

(1、2) これまでの《電気絵画》

本論で取り上げる1957年、1958年に制作された作品《電気絵画》についての資料や記述は少ない。《電気絵画》が初めて出品された1957年「第4回具体美術展」について、東野による記述がある。「色電球のプカドン音響曲には熱っぽいほどの妄執が生々しく感じられる。異常な体質と直情だけで押している感じだが、ちんまりとまとまっている画家よりも、はるかに身近いものをぼくは感じた⁶⁸」。ここでは具体的な説明はされていないが、着色された電球をビニールシートに取り付け点滅させた57年《電気絵画》を、色電球のプカドン音響曲と表現していると思われる。先にも触れたように、東野は63年に東京の南画廊で田中の個展にアドバイザーとして参加している。その展覧会パンフレットにも「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次第にデッサンとなり、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、連続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ってよい⁶⁹」と語り、電球を使用した《電気絵画》とその後の絵画との関連について指摘している。しかし、なぜ電球から絵画へと変化したかについて詳しく語ってはいない。翌年58年の「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」に出品された58年《電気絵画》については、東野に限らず、他の批評家らにより当時語られた言葉を発見することは出来なかった。後にコレクターである山村徳太郎による田中と金山へのインタビューの中で、田中は「あれは私、好きな作品ではなかったんです。それで電気、行き詰まったわと思ったんです⁷⁰」と語る。金山によれば、57年58年両《電気絵画》は展覧会終了後捨てられたために現存せず⁷¹、記録写真もモノクロのみで多くは残っていない。本人も後年、ふたつの《電気絵画》についてはあまり語ろうとはしなかったため、制作の動機や構造などが不明なままである。田中本人によりある種の失敗が語られた上、文献や記録が少なく詳細がわからないためか、その後の田中研究でも《電気絵画》の存在を重要視する動きは見られず、田中の制作史の中で注目されてこなかった作品だと言える。

1957年、1958年《電気絵画》は田中の作品全体の中でどのように位置付けられるのか。尾崎は「田中のオブジェ、電気服は分解された後、カンヴァスに埋め込まれて一枚の電飾絵画へと変身し、さらに電球と配線のモチーフを介して鮮やかな絵画の中に再生する⁷²」と語る。ここで語られる電飾絵画は本論での《電気絵画》のことであり、オブジェである《電気服》から絵画へと変化する過渡期の作品として位置付けられている。この他にも、出原均は「これは、処分すべき電気服を再利用した、一過性のものであったかもしれないが、電気服と絵画との深い関係を示す好例と言えるだろう⁷³」と語る。長谷川祐子は「田中は電気服を解体し、絵画のように壁にかけて展示した。田中はこのとき、自分の身体の表面を覆っていた明滅の運動と連結が表層となって世界の一部を覆うこと—絵画をとおし

⁶⁸ 東野「個展・グループ展月評 具体展」前掲、138頁。

⁶⁹ 東野芳明「田中敦子の円」『ATSUKO TANAKA』南画廊展カタログ1963年。

⁷⁰ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、396頁。

⁷¹ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、400頁。

⁷² 尾崎「具体 絵画へいたるアクション」前掲、16頁。

⁷³ 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9』兵庫県立美術館編、2015年、12頁。

て、空間の中に光とエネルギーの放射、絶えざる点滅の原基をおくことができること一を認識したのだ。⁷⁴」と、それぞれ絵画と《電気服》を繋げる存在として語られる。中嶋はさらに「《電気服》の後、絵の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のではあるまいか。⁷⁵」と、《電気絵画》の存在が田中の絵画を理解する手がかりになりうる可能性を指摘する。

本論では、これまで前衛からの後退と捉えられ、注目されてこなかった田中の作品変化を考えるにあたり、57年58年に制作された《電気絵画》に焦点を当てる。《電気絵画》は現存せず情報も少ないため、研究で取り上げるリスクは高いが、田中が作品を発展させるために取られた取捨選択を探る重要な手がかりとなると思われる。

⁷⁴ 長谷川祐子『破壊しに、と彼女たちは言う 柔らかに境界を横断する女性アーティストたち』東京大学出版会、2017年「田中敦子と草間彌生」、30頁。

⁷⁵ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、296頁。

第二章「作品の多様さと関連性」

本章では1950年代に発表された田中の代表的な作品を年代順に追いかける。作品を時系列に並べることで、どのような選択が行われ次の作品に向かい、絵画へとたどり着くのかを見る。その後、色、素材の2つの視点から田中の作品を見直し、この論で注目する《電気絵画》がどのように前後の作品と関連し、影響関係を持つのかを探る。

(2、1) 1954年から1959年までの発表作品

1954年「0会展」

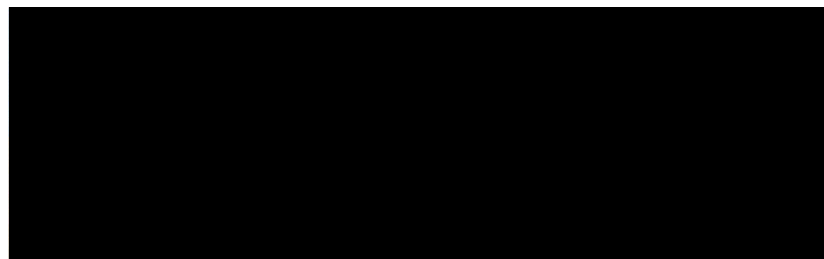
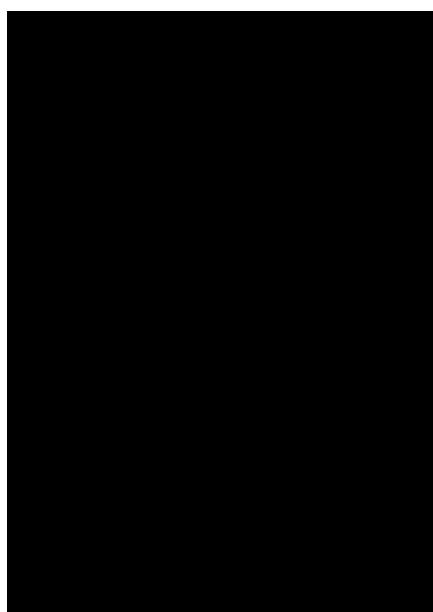


図1
田中敦子《カレンダー》1953年
バルバラ・ベルトツィ・カステッリコレクション
(以下表記の無い作品は全て田中の作品とする。)

田中の最初の発表作品は、1954年に行われた「0会展」に出品された、《カレンダー》(図1)であった。田中は金山の助言に刺激を受け、新しい自分の表現方法を模索する上で、まず「絵の具にキャンバスは古い¹⁾」と、オーソドックスな絵画の形式を否定することで制作をスタートさせる。《カレンダー》には、幅8cm、長さ43cmの帯状の麻布2枚が使われ、水平に上下つなぎ合わされている。下半分は黄色、上半分は黄色の下地の上に水色が、それぞれオイルパステルで塗られ、中央の布のつなぎ目で色が綺麗に別れる。画面中央には、布の境目をまたぐように、数字が黒色で横並びにかかれている。左端に6から始まり、少し間隔をあけて1、2、3、4、5、6が連続して並び、また少し間隔をあけて右端に6が記されている。左右の端に数字の6が配置されることで、帯状の画面の外にも数字が続いているように感じさせている。つなぎ目にまたがる数字は、上下の布で微妙に線がずれ、間隔があいた部分もある。この線のズレが、中央の境界線をより一層強調している。



「0会展」に発表された作品はこの1点のみであったが、当時田中は同じ《カレンダー》と題した作品を他にも作っていた。現存するもっとも古いと思われる1952年に作られた1点、54年に作られた2点の合計3点が残されている。それぞれ1ヶ月分のカレンダーの体をなした、紙によるコラージュ作品である。1954年制作《カレンダー、c》(図2)には、1953年《カレンダー》(図1)と同じように、2種類の紙の境界線をまたぐように数字が記された箇所があり、素材による数字の分割が、連続する数字の羅列とともに共通点として見られる。

図2
《カレンダー、c.》1954年
芦屋市立美術博物館

¹⁾ 白髪一雄「連載第一回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第285号1967年7月1日、136-145頁。

その後も、田中は布に数字を描く作品をいくつか制作していたが、「これだとまだ数字に意味がある」として唯一のモチーフである数字を取り除き「ふつうの絵を一けたふみはずしたもの²」を目指し、純粋に布だけで作られた作品を手がけるようになる。

1955年6月「第8回芦屋市展」では円形、正方形、長方形に切り抜かれた3点の黄色い木綿の作品が出品されている。それぞれ2枚もしくは3枚の同形の布を微妙にずらして張り合わせ、表面には何も描かれていない。この黄色の木綿布の作品は1955年10月「第1回具体美術展」にも引き継がれ、新たに100×208cm、100×202cm、101×377cmの3枚の連作と共に展示される³。記録写真を見ると、この3点もキャンバスのような枠はなく、布が暖簾のように垂れ下がった状態で壁に展示されている⁴。2011年に行われた田中の回顧展でも同じように壁に直接布が設置されていた。加藤は作品を詳しく調査し、100×208cmの作品は「右上に、25cmの切れ目を横に入れ、その後6mm重ねあわせ、さらに裏から大きさ1×25cmの同素材の布を貼り付けている。⁵」と詳細を記述している。残り2枚も同じように、10cm未満の切れ目が1ヶ所、もしくは2ヶ所施されているが、一見するだけでは切れ目には気づかないほど丁寧に処理されている。田中が「割れ目だけの作品⁶」と語るようにモチーフが消去され、わずかな切れ目だけが作品の要素となっている。

1955年「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」

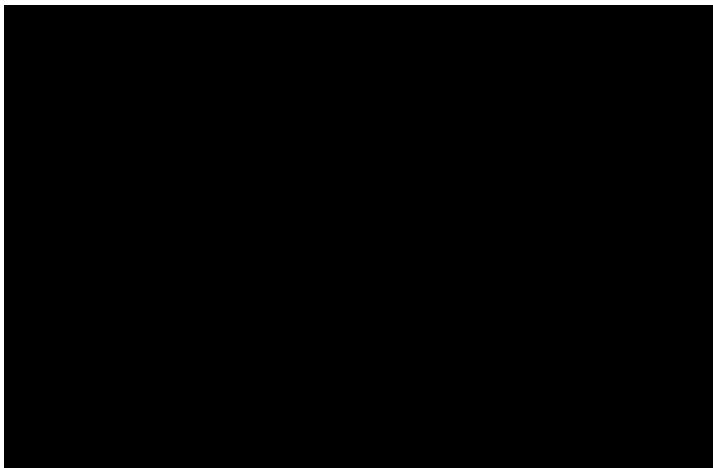


図3（左） タイトル無し（通称《ピンクの人絹》）

1955年「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」展示風景

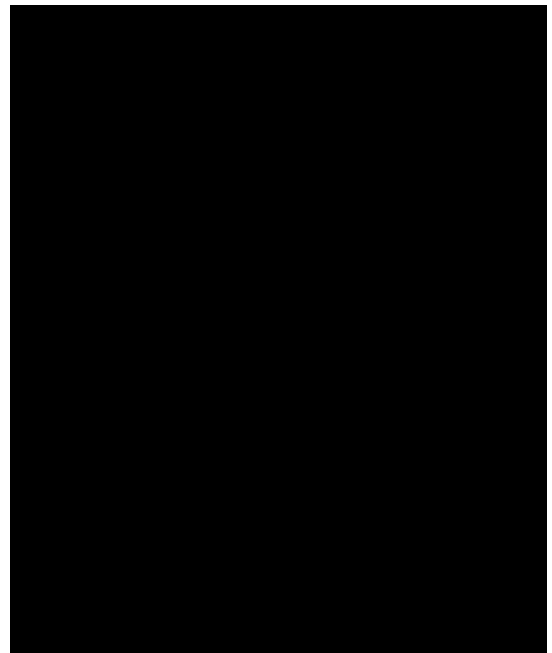


図4（右） 《黄色い木》

1955年「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」展示風景

² 「芦屋市展の変わり種を拾う 布をつないだ洋画」『毎日新聞』前掲。

³ 発表された当時はこの3枚と、同じ黄色の人絹の作品、「第8回芦屋市展」での木綿の3作品と一緒に展示された。

⁴ 芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』藝華書院2010年1月25日、第4号。再録：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、77頁。

⁵ 『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』前掲、49頁。

⁶ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、398頁。

1955年7月に海辺の芦屋公園で行われた「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」に出品された、通称《ピンクの人絹⁷》（図3）もモチーフの描かれていない布の作品であると言える。

幅5cmの青色の縁取りを施した10m四方のピンクの人絹が、地面から30cmほどの高さに、トランポリンのように水平に設置された。太陽に照らされた人絹は光沢感のある表面をさらに強調し、海風によって常にはためいたと回想されている⁸。田中が「約廿畳敷の桃色の布はもっとも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⁹」と語り、ピンクの人絹が意識的に選ばれた素材であることがわかる。「キャンバスに絵の具」を否定した田中は、「シックなものへの反発¹⁰」として既成の美意識に揺さぶりをかける、新しい素材を意識的に探すようになる。「戦後復興期の当時、化学繊維は天然素材の代用品であり、資本主義後期に見出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。したがってこれらの「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¹¹」と中嶋が説明するように「芸術的という外面を破りたかった¹²」と語る田中にとって、絹の代用品である安物の人絹はまさに理想的な素材であったと言える。この野外展で田中は、トタンに赤の蛍光塗料を塗った2m角の作品、黄色に塗装した杉板17枚をつなげ、6mの高さから吊り下げた《黄色い木》（図4）、青色の木片を4mの長さにつなげた作品、針金と布で作られた直径25cmの空色の蛍光色で塗られた球状の作品、計5点を出品している。野外という特殊な場に田中が刺激を受け、より目を引く色、大きさ、展示方法に加え、これまで使ったことのない新しい素材に挑戦している姿がうかがえる。

1955年「第1回具体美術展」

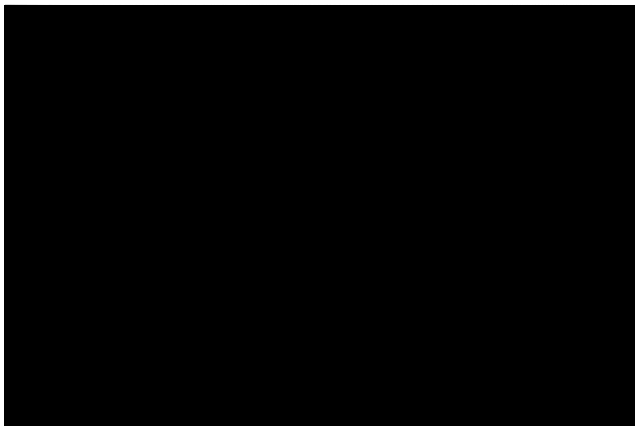


図5 《作品》

1955年「第1回具体美術展」で使われたベル、撮影：吉田稔郎



図6

1955年「第1回具体美術展」展示風景

⁷ 発表当時は無題だったが後にピンクの人絹と呼ばれる。人絹はレーヨンのこと。絹の代用品として作られたため、当時は人絹、人造絹糸と呼ばれた。

⁸ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、9頁。浮田要三「真夏の太陽にいどむモダンアート野外実験展」芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年、『具体』第3号、1955年10月20日、2頁。

⁹ 「モチーフを語る」『産業経済新聞』1955年7月26日。

¹⁰ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、9頁。

¹¹ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、292頁。

¹² 「モチーフを語る」『産業経済新聞』前掲。

田中は、ピンクの人絹が風にはためく様子から、次はうごく絵、それも絵の縁が飛び出すような作品を構想¹³する。そしてその結果として非物質である音が素材として選択された。

1955年「第1回具体美術展」で発表された《作品（ベル）》¹⁴（図5）は、20個の銀色のベルがコードに繋がれ、会場である小原会館の1階と2階にわたって設置された。観客がスイッチを押すと手前のベルが鳴り、長押しすると手前から奥のベルへと順番に鳴りひびき、スイッチを押す長さによって音が移動する仕組みになっていたと証言されている¹⁵。当初の、絵の縁が飛び出す作品の構想から、田中は視覚的にではなく、観客が耳で部屋の縁に設置された音を感じ取る、体感的な作品を作り出したと言える。ベルの音には、鈴のような可愛らしさはなく、「自分がボタンを押しているときには音が大きいだけに手ごたえのある強さを面白いと思うけれど、他人がむやみに押しているときには邪魔になって腹の立つこともある。いずれにしても貧欲な作品である。他の作品を鑑賞していてもベルのなる間だけは田中敦子の作品のとりこになる¹⁶」と吉原が語るようにある種暴力的な作品であった。また、金山が「恐らく要求によっては、何倍にも、何百米にも同一作品を延長する事が出来るでしょう、そしてその時限と空間とをベルの媒介によって鑑賞する事が出来ます。¹⁷」と指摘するように、ベルやコードは音を出すための装置であり、展示会場に合わせていくらかでも拡張、変形可能である。実際に、「第1回具体美術展」の翌月には「第3回ゲンビ展」で京都市美術館の空間に合わせて設置されている。その後も5つの再制作が本人の監修で行われたが、ベルの種類やサイズ、長さは統一されていない¹⁸。ベルの数や配置、コードの長さによる造形性は作品の本質ではなく、音の変化するプロセス自体が空間とともに作品の核として押し出されていると言える。

「第1回具体美術展」では《作品（ベル）》と共に、ピンク色の人絹を壁に垂らした作品（タイトル記載無し）が発表されている。（図6）布の背後の窓が開けられ、風でゆらゆらと動くように工夫されている。《ピンクの人絹》から生まれた「うごく絵」の発想がこちらにも反映されていると思われる。

1956年「ライフ」誌による取材

1956年4月に「ライフ」誌が「具体」を取材した折に、田中は初のパフォーマンス作品を披露している。このパフォーマンスは1957年5月に行われる「舞台を使用する具体美術展覧会」で田中が発表する《舞台服》¹⁹のために構想され、実際の舞台でも作品の導入部分として上演された。「ライフ」誌取材のためのパフォーマンスと、「舞台を使用する具体美術展覧会」導入部でのパフォーマンスは基本的に同じパフォーマンスだが、取材時のパフォーマンスが「完全」ではなかったため「色々手を

¹³ 芦屋市立美術館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、398頁。

¹⁴ 発表時のタイトルは《作品》。後にベルと呼ばれることから括弧とした。この表記法は、鷹田「田中敦子《作品ベル》について」前掲、35-41頁から。

¹⁵ コードの長さや、展示の詳細については作品が現存せず記述が少ないため不明。金山「ベル作品について」前掲、3-4頁。吉原治良「具体第一回展の記録」芦屋市立美術館監修『複製版具体』藝華書院、2010年、『具体』第4号、3-4頁。

¹⁶ 吉原治良「『貧』の書とベルの絵画」『没後20年 吉原治良展』芦屋市立美術館1992年、203頁。

¹⁷ 金山「ベル作品について」再掲、24頁。

¹⁸ 詳しくは、鷹田「田中敦子《作品ベル》について」再掲、35-41頁。

¹⁹ 機関誌『具体』7号の中では、作品11舞台服、と表記されている。これは12演目ある内の11番目が田中の演目であるため。

加え」57年の《舞台服》になった²⁰。野外と並び、舞台という特殊な展示会場に対し、田中は「此所で時間という問題が出て来て私は舞台上で刻々と変る美術を作ろうと思った²¹」と語る。変化するプロセス自体を作品として見せようとする姿勢は、《作品（ベル）》とつながるテーマであるが、ここで田中は音ではなく視覚的な服を変化させる。

田中はこのパフォーマンスを以下のように説明する。「最初一つの服であられこれの変化を観客の前で見せるわけで、普通の生活的な服の機構による着脱では、テンポものろく又、変化の仕方も面白くないから、この服は、すべて、身体を土台として、セット式の建物の様にバラバラにちぎれたり、組み立てる様にしてあって、意外のところから服が出てきては、取れる様にしてある²²」

服の種類について加藤が詳細を記している。「彼女は緑の人絹のドレスを着ているが、すぐさま袖を取り、スカート、身ごろを次々と剥ぎ取る。下に着ていた黄色のドレスが表われたかと思うと、袖に予め折り畳んで入れていたオーガンジーの薄赤のイヴニングドレスを広げて着用。しかし再び脱ぎ去り、黄色いドレス姿となる。さらにそれを掴んで剥ぐと、ドレスは螺旋状に取れ、裏地の黒とのコントラストで斜めのストライプ模様になる。それを全て取り去った後に、長い手袋の中に仕込んであった黄色とピンクの人絹をそれぞれ左右から引き出して広げ、一つのガウンとして羽織る。そしてガウンを脱いで黒のタイツ姿となった時点で照明が消えた。²³」

残された舞台映像を見ると、これらの工程がテンポよく、素早い動作で行われ色鮮やかであるためか、女性が舞台上で服を脱ぐという行為にもかかわらず、ストリップショーのような艶かしさは感じられず、サーカスのような楽しい雰囲気を感じられた²⁴。このパフォーマンスで初めて、この後にも続く服のモチーフが登場する。

図7 作品11《舞台服》

1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」上演風景、撮影：本庄光郎

²⁰ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、10頁。

²¹ 田中「制作にあたって」前掲、3頁。

²² 田中敦子「作品11舞台服」芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年、『具体』第7号、1957年7月15日、頁記載無し。

²³ 『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』再掲、74頁。

²⁴ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲による映像、と、大阪中之島美術館所蔵映像、A021-S2-T021 ③-21 吉田25-013から。

「ライフ」誌取材で披露されたパフォーマンスの後も、1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」に向けて、大小様々な服をモチーフとした作品が作られ発表されている。その多くが舞台発表後、次の作品を作るための材料として分解されたため現存していない。ライフ誌取材の後、1956年5月の「神港アンデパンダン展」では、赤い人絹で作られた襟のない長袖のワンピースの形をした作品が発表されている。異様に長い両手を持ち、高さ4m横幅18mにも及ぶ。顔や手などは無いが、黄色と緑色の足がつけられていた。この作品は、舞台での服を脱ぎ着するパフォーマンスの「背景にするために赤の人型の服²⁵」を制作したと田中自身が語っている²⁶。

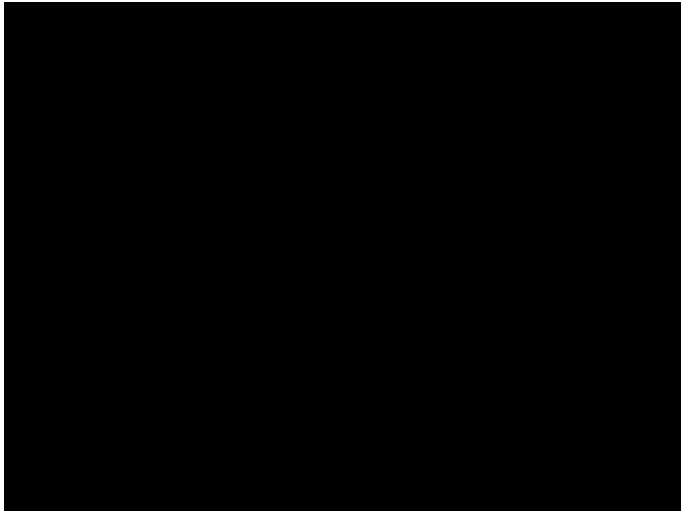


図8 作品11《舞台服》
1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」上演風景

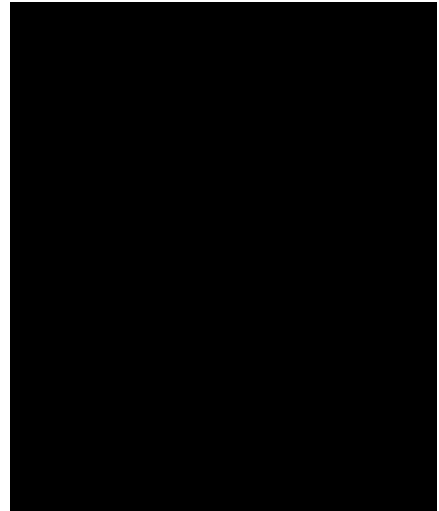


図9 作品11《舞台服》
1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」上演風景

1956年「野外具体美術展」

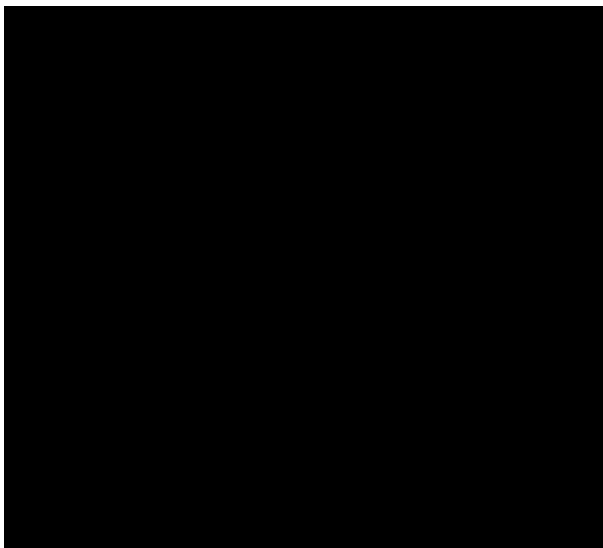


図10《舞台服》
1956年「野外具体美術展」夜の展示風景

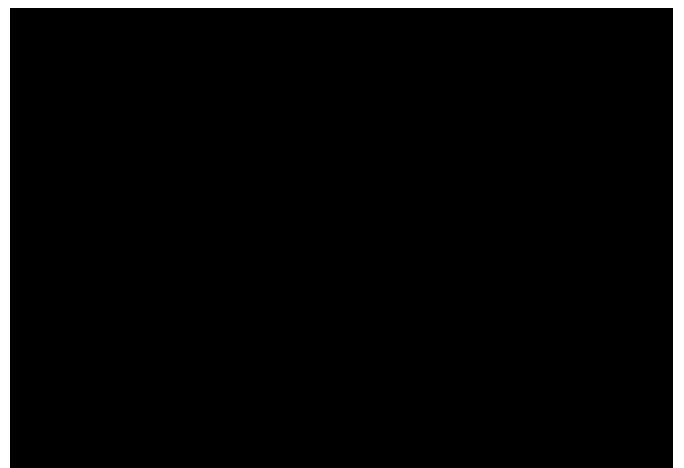


図11
1956年「野外具体美術展」夜の展示風景

²⁵ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、10頁。

²⁶ しかし、その巨大さにも関わらず実際に着ることの出来る服として考案されていた可能性もあったのか、両袖が長すぎて部屋から飛び出した巨大な服を着た田中の姿が映像に残されている。大阪中之島美術館所蔵映像、A021-S1-T007, ①-7、「第9回芦屋市展、田中敦子舞台服練習」。

1956年7月「野外具体美術展」では、電気で光る作品が2点作られる。1956年《舞台服》（図10）は木材と白のビニールシートで作られた平面的な人型作品で、高さ436cm横幅364cmもある人型が両手を広げ、7体横一列に手をつなぐ形で繋がれている。記録映像²⁷を見ると、表面には8色（赤、青、黄、赤紫、白、黄緑、橙、濃緑）に塗られた管球が、1体につき15個取り付けられている。管球は7体とも頭、胴、手、足の部分にそうように配置され、足から胴、頭、両手の順に、下から順番に管球が点滅した。もう1点の作品（タイトル無し）（図11）は、高さ614cm横幅509cmで、全体が白色ビニールで覆われ十字架のような形をしている。《舞台服》（図10）が厚みの薄い平面的な構造なのに対し、この作品は（記載がないので不明だが約90cmほどの）厚みを持ち立体的な作りとなっている。表面には105個の丸電球が着色されずに取り付けられ、一斉にゆっくりと点滅した。

田中は「いままでは服にライトを当てて照明したが、これは服自体から光を出して点滅するからスピード感、形、色、動きの面白さがねらい。²⁸」と語り、「大阪駅のベンチに座っていると前に菓の広告がネオンに照らされて眩かった。そうだ、次はネオンの服を作ろうと²⁹」思いついたのだと、発想源を明かしている。

1956年「第2回具体美術展」

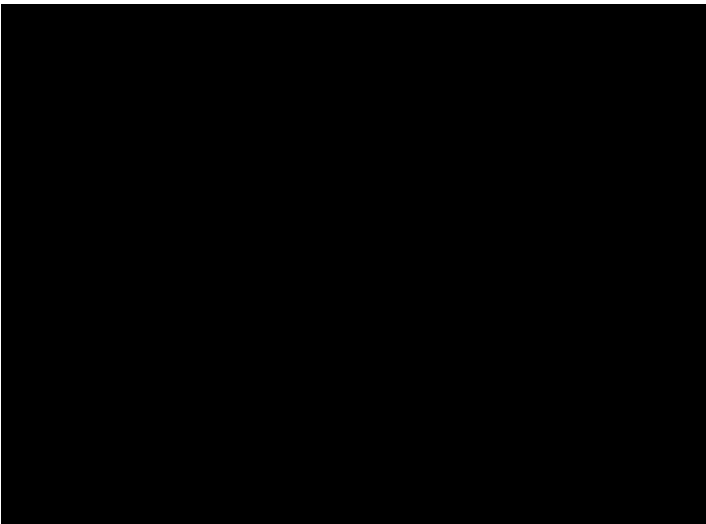


図12 《電気服》1956年「第2回具体美術展」展示風景

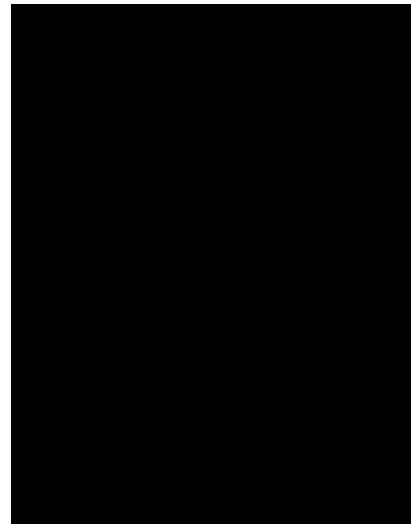


図13 《電気服》1956（1986年再制作）高松市美術館

その後、1956年10月「第2回具体美術展」で発表されるのが、代表作と語られることの多い《電気服》（図12）である。残された記録写真を見ると、赤、青、緑、黄色に着色された電球と管球（電球は着色されていないものが多い）が確認でき、内側のベースとなる枠に電球が取り付けられることで立体的な服の形が作られている³⁰。高さは160cmほどだと思われ、内側の空洞部分に潜り込むことで実際に人が着ることができる。細長い管球と丸い電球、そしてそれらをつなぐ無数のコードがから

²⁷ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲。

²⁸ 「野外具体美術展から」『読売新聞』1956年8月3日。

²⁹ 田中「制作にあたって」前掲、3頁。

³⁰ 色は確認できた色のみを表記。

まり合い、着用すると蓑を着込んだようなシルエットになる。鎧のようだった³¹と《電気服》を着た白髪が回想したように、総重量は50キロとかなり重たい。光の点滅速度は一樣ではなく、ランダムに点滅している様子が記録映像に残されている³²。「第2回具体美術展」では、天井から吊られた状態で展示され、時々田中が中に入りこみ手などを動かしたそう³³。

オリジナルは現存しないが、1986年に田中本人により再現された《電気服》が高松市美術館のコレクションとなっている。（図13）再制作では色数がオリジナルよりも増え、9種類（濃赤、薄赤、黄、橙、濃青、薄青、濃緑、薄緑、紫）の色が塗られ、使用する電球もオリジナルでは20wだったのに対し再制作では40wに変えられ、光の点滅速度も速くなっている。再制作では56年のオリジナルに対し、田中によるバージョンアップが施されていることがわかる。

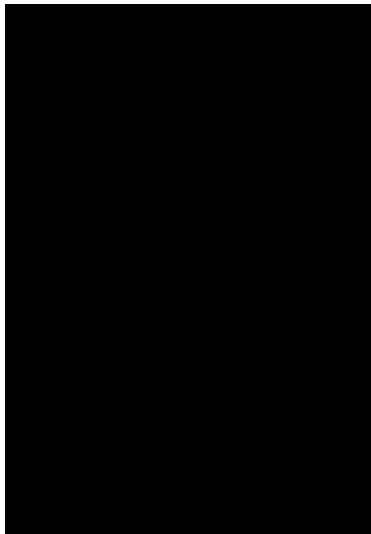


図14 《「電気服」に基づく素描》
1956年 ジョシュア・マックコレクション



図15 《無題 (6)》
1956年 大阪市立近代美術館

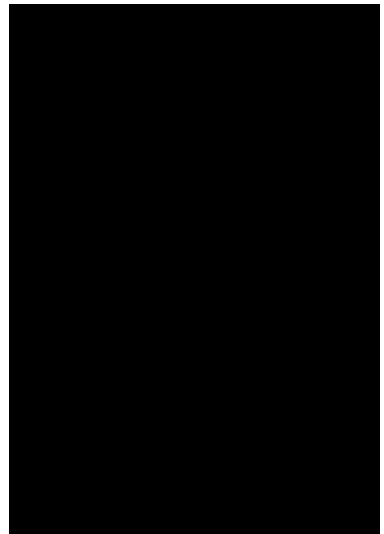


図16 《「電気服」に基づく素描》
1956年 金沢21世紀美術館

この「第2回具体美術展」では《電気服》と共に20点の素描、通称《電気服に基づく素描》が共に展示されていた。素描群は現存し、2001年の回顧展では再制作された電気服とともに展示されている³⁴。素描は主に110×77cm³⁵の画用紙にオイルパステル、クレヨン、水性インク、水彩、鉛筆、などが使われている。描かれているのは円、長方形、そしてそれらをつなぐ線で、複数の色が使われている。「《電気服》の設計図を描いたらどうかと思ひまして、それで設計図そのものではなくて、設計図のようなものを絵にしたんです³⁶」と田中が語るように、モチーフは《電気服》の配線図を元にしながらも、図としての整合性はない。しかし、円が電球、長方形は管球、線はコードを表し³⁷、それぞれが素描によって直列、並列にと繋がれ、線と線が交差する部分では、片方の線が半円を描く配線図の表記方法が使われている。電球の数は、2、3個ランダムに描かれたものもあれば、一列に20個

31 白髪一雄「連載第四回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第288号1967年10月1日、138-146頁。

32 大阪中之島美術館所蔵映像、A021-S1-T015 #2「具体展」

33 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、11頁。

34 2001年『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』、2011年『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』

35 20枚のうち3枚だけサイズが小さい。108.6×76cmが1枚、109×77cmが2枚。

36 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、12頁。

37 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前項、12頁。

並べられたり、画面の中心に密集させたりと様々で、そこにつながる線も、丸く弧を描くもの、直線に並ぶものなどバラエティーに富んでいる。配線図をモチーフにしなが、画面構成や色の組み合わせを試していることがわかる³⁸。(図14、図15、図16)

この1956年「第2回具体美術展」の記録写真を観察すると、20点の素描が壁を覆うように2列に展示され《電気服》はその前に吊られた状態で設置されたことが分かる。(図12) 紙同士の間隔が狭く、密集して展示された素描群はまるで1つの大きな絵画のように《電気服》の背景となり点滅する光に照らされている。《電気服》と素描はまるでセットのように、お互いに影響し合う展示方法がなされていた。

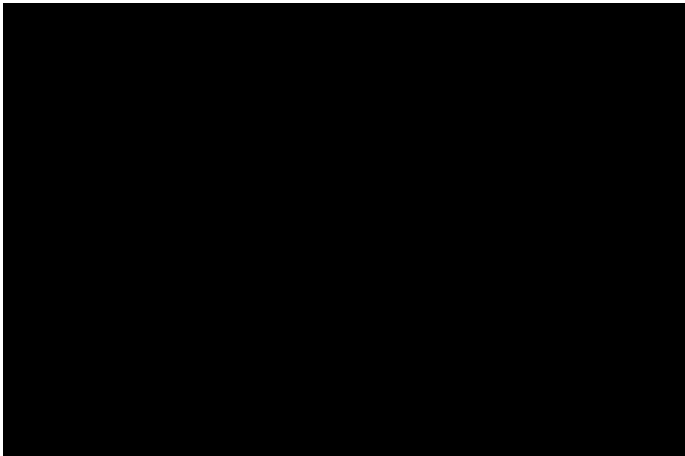


図17 1957年「第3回具体美術展」展示風景

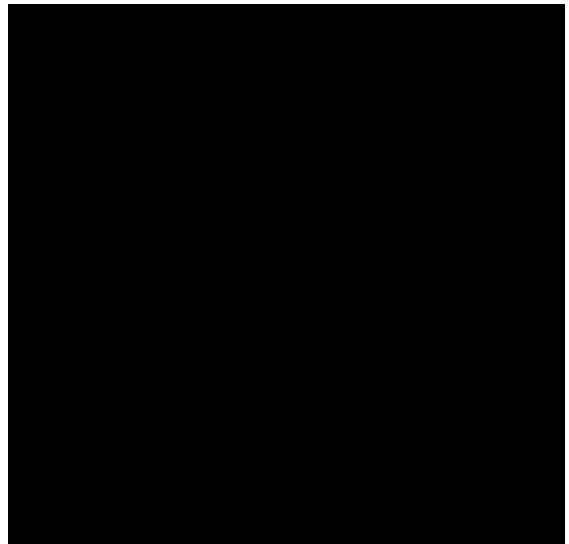


図18 1957年「第3回具体美術展」展示風景

1957年「第3回具体美術展」

1957年4月の「第3回具体美術展」では1956年の《電気服》(図12)に加え、新たに3点の電気により光る服(発表時のタイトルは無い。以下電気服と呼ぶ)が発表される。3点のうち2点は1956年《電気服》と同じように天井から吊られ展示されているが、残りの1点は壁に直接貼り付けられている。天井から吊られ、中央に位置する作品(図18左から2番目)には、白いビニールシートが使われている。顔を出す穴のついた前側には、型押し機により小さな丸い凹凸がつけられ、豆電球が埋め込まれている。後ろ側には熱した牛乳瓶を押し当てることで、前側より大きめの凹凸がつけられている。天井から吊られたもう1点の作品(図18右)には熱で変形させたプラスチックが使われた。それぞれに着色した電球や豆電球がつけられ、点滅した。写真からは赤、青、黄色に着色された電球が確認でき、新たな素材や加工方法を使うことで、56年《電気服》とは違う服の表現を模索していたことが想像される。ここで出品された電気服の内、天井から吊られた3点³⁹が舞台上で実際に着用された。

1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」

1957年5月「舞台を使用する具体美術展覧会」が行われた。田中の出演は12演目のうちの11番目にあたる。作品11《舞台服》は、巨大な赤い服を背景に(図8)、服を着替えるパフォーマンスから始まる(図7)。田中が服を脱ぎ終え、黒い全身タイツ姿になると舞台は暗転し、タイツにつけられた豆

³⁸ 加藤は「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」の中で20点の素描を4種類に分けて分析している。

³⁹ 『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』前掲、74頁の解説、170-171頁の作品目録を参考にした。

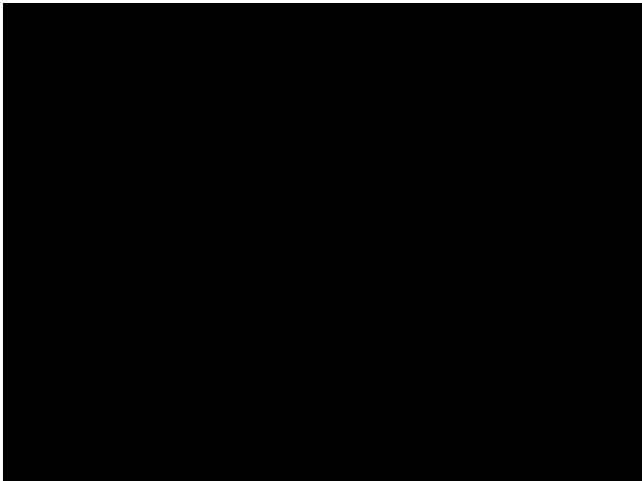


図19 作品11《舞台服》1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」公演風景

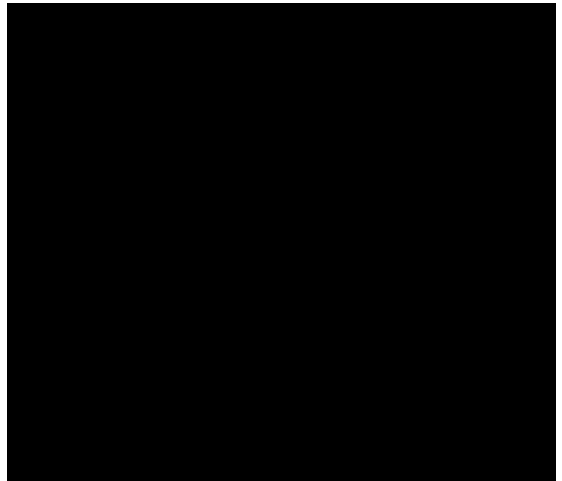


図20 作品11《舞台服》1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」公演風景

電球が暗闇の中点滅し始める。すると袖から56年《電気服》（図19左）、57年の電気服2体（図17、図18）が登場し、それぞれが光りながら暗闇の舞台の上を動き回った。これら上演の様子は映像に残されている⁴⁰。画像が荒いことも関係するが、暗転した舞台の上では、演者の身体は見え、ランダムに点滅する光の塊だけが動いて見えた。背景は赤い服から、白色ビニールシートで作られた高さ4m 横幅6mの十字架状のオブジェへと代わる。（図20）この表面にも着色された電球が取り付けられ点滅した。最終演目の元永定正による《煙》が田中の光を包み込み、舞台は幕を閉じる。

舞台での作品発表は1958年にも行われ、衣装を着替えるパフォーマンスが行われたようだが、人が着用する電気服は登場せず、色とりどりの水玉があしらわれた光る巨大な円盤が登場した。

1957年「第4回具体美術展」

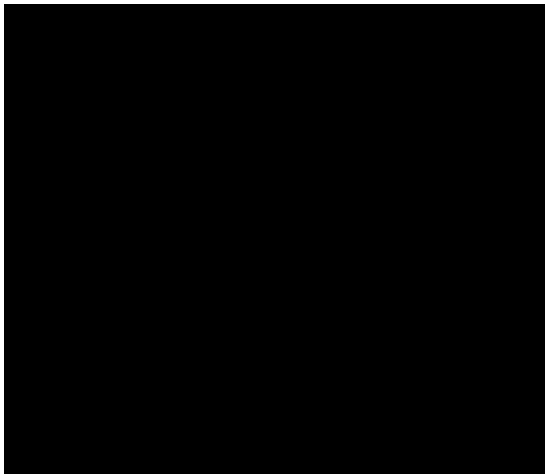


図21 1957年「第4回具体美術展」展示風景

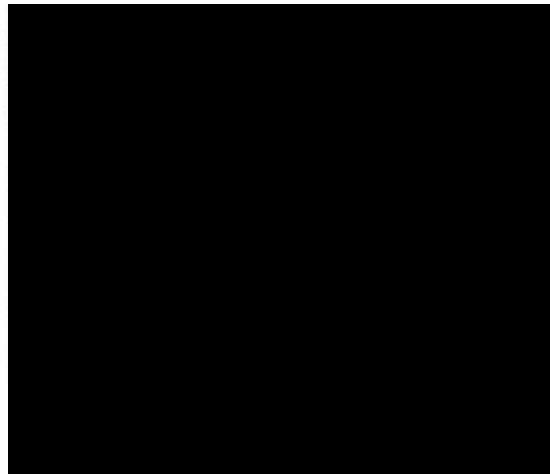


図22 1957年「第4回具体美術展」展示風景

1957年10月「第4回具体美術展」には、紙に描かれた素描7点（図21）、赤色ビニールシートの平面《作品》（図22）、合板に描かれた平面《作品》、そして本論で注目する《電気絵画》が出品された。57年の素描では、紙に油彩、インク、合成樹脂エナメル塗料などが使われる。特に合成樹脂エナメル塗料は発色が良く、乾燥後は艶のある皮膜を作りムラのない表面を作る。そのため前年に発表された素描に比べると57年の素描は画面が強くなった印象を受ける。描かれるモチーフからは長方形が

⁴⁰ 大阪中之島美術館所蔵映像、A021-S2-T021 ③-21 吉田25-013。

消え、円と線だけが画面に残る。7点の内2点の素描は、円が十字架状に配置され、「野外具体美術展」での作品（図11）や57年「舞台を使用する具体美術展覧会」での十字架の背景（図20）を彷彿とさせる。そのほかの素描や、ビニールシート、合板を支持体にした平面作品でもモチーフは円と線のみ限定され、後の絵画スタイルの基盤が出来つつあるのが分かる。

この「第4回具体美術展」に同時に出品された1957年《電気絵画》（図23）は現存せず、展示されたのもこの展覧会だけであった⁴¹。残された記録写真も少なく、現在モノクロ写真のみが確認されている⁴²。この作品は350×250cm⁴³の白地のビニールシートにペイントが施され、表面に大小2種類の電球がつけられた作品である。金山はこの作品を回想し「電気服を全部ばらして、500号くらいの絵を作ったんです。それもバツバツバツ、と光るんです。⁴⁴」と語っていることから、舞台上で使われた電気服の電球とコードが再利用され、光が点滅する平面作品であることがわかる。

ビニールシートの表面には、合成樹脂エナメル塗料で画面全体に円が描かれている。円の正確な大きさは分からないがおそらく直径15cm程度かと推測される。モノクロ写真であるため何色が使われたのかは推測するしかないが、色の濃淡から3色以上使われている。同時に出品された素描には、赤系統の円もしくは線と、黒もしくは紺色の円が多く使われることから、1957年《電気絵画》でも同じような色が使われた可能性が高い。円は水平垂直に並んでいるように見える箇所もあるが場所によって崩



図23

1957年「第4回具体美術展」展示風景、著作権者・伊藤良治

⁴¹ 「第4回具体美術展」東京の小原会館で開催。10月8日～10日。

⁴² 1958年の機関誌『具体』第9号4月12日、1958年『三彩』第103号8月1日、44頁、1992年『につけい あーと』第46号7月1日、47頁など。大阪中之島美術館の具体アーカイブにもモノクロ写真が保管されている。

⁴³ 大矢「作家の美歴書 田中敦子」前掲、47頁から、大きさを記載。

⁴⁴ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、400頁。

れ、ランダムに描画されている。写真から円だけではなく線も描かれているのが確認できる⁴⁵。表面には無数のコードが覆い、描画された線とコードを識別するのは難しいものの、最低でも2色の色で線が描画されているのが確認できる。ビニールシートには所々小さな穴があり、電球のコードを裏側と繋いでいる。写真下部にはコードに繋がれたスイッチも確認できる。電球は画面に大きな円を描く様に配置され、コードも電球と繋がれた状態で共に円を描く。その円形の中央には小さめの電球を使用し、人型に造形された塊が設置されている。人型の全長は1m程だと思われる。頭、肩、両腕が認識でき、全体にずんぐりと丸みを帯びているが明らかに人の形をしている。絡まったコードと電球が塊を作ることで、人型には立体感が感じられる。

1992年『につけい あーと』第46号には「「電気服」を解体して、配線コードを目立たせるためランプの裏側を前面に出して制作した⁴⁶」と田中によって説明されている。写真からも電球の色に濃淡が確認できるため、《電気服》で使われた色（赤、青、緑、黄色）のどれかの色が、着色されていない電球とともに使われていると想像される。また、「ランプの裏側を前面に出し」と説明している通り、今までの作品では電球を正面に向け、コードを裏側に隠す、もしくは56年《電気服》の様に下に垂らしまとめていたのに対し、57年《電気絵画》はコードが画面表面を這い回り、素描やビニールシートの《作品》（図22）に描かれる線の役割を果たしている。電球はコードからぶら下がるため電球の頭は左右様々な方向を向いている。支持体であるビニールシートは電球の重みのためか歪みを作り、シワができています。ビニールシートは上から吊られて展示されている様だが、裏側がどの様な構造なのかは確認できない。

前述したように《電気絵画》という名称は、他の作品と識別するための通称である。この作品は当時無題で発表されている。1958年の機関誌『具体』第9号での記録や、その他の作品目録などにも作品名の記載はないが、1992年に掲載された大矢昌浩による「作家の美暦書」（『につけい あーと』第46号）には、作品タイトルが「ライト・ペインティング」と記載されている。他にこの作品を「ライト・ペインティング」と明記した文献は確認できない。この「作家の美暦書」では他の平面作品タイトルも、《Thanks Sam》を《サンクス・サム・フランシス》、《Spring 1966》を《春》と記載するなど、所蔵する美術館の作品目録とは違うタイトルが表記されている⁴⁷。

東谷降司は、田中の作品タイトルについて以下のようなエピソードを残している。「それは「あだ名」のようなもので、例えば線のかたちがオニギリのようだから「オニギリ」、Xの文字に似ているから「エックス」というふうに⁴⁸」田中と金山がアトリエでは作品を、正式名ではない「あだ名」で呼んでいたことを紹介している。「作家の美暦書」記載タイトルも《Spring 1966》は春に完成したことからつけられたタイトルであり、《Thanks Sam》は作品を購入したアーティストの、サム・フランシスに感謝を込めてつけられたタイトル⁴⁹であることから、由来は同じであるものの表記の仕方に差異があることがわかる。この記事は奈良県明日香村にある田中のアトリエでのインタビューを元に

⁴⁵ 加藤の研究資料から、図版ではなく鮮明な写真を見せていただき確認した。

⁴⁶ 大矢「作家の美暦書 田中敦子」前掲、47頁。

⁴⁷ 《Spring 1966》芦屋市立美術博物館所蔵、《Thanks Sam》千葉市美術館所蔵。

⁴⁸ 東谷降司「田中敦子 流転から循環へ」『時代の体温ART/DOMESTIC』世田谷美術館、1999年、52頁。

⁴⁹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」再掲、107頁。

書かれているため、田中か金山が作品に対し、「あだ名」もしくは名前の由来を思い出しながら説明したために、このような微妙に違うタイトルが表記されたと推測される。そのように考えると、《電気絵画》においても、何らかの形でインタビュー中に「ライト・ペインティング」という言葉を使い作品を説明した可能性が考えられる。

《電気絵画》について語られた言葉は1章で紹介したように少ない。東野は「第4回具体美術展」の田中の作品に対し「色電球のプカドン音響曲⁵⁰」と形容し、カラフルな色の点滅を紹介している。同じく針生は平面作品にのみ言及し、《電気絵画》については語っていない。後に加藤が調査のため、この57年《電気絵画》について質問したところ、田中はこの作品は良くないからと、多くを語りたがらなかったという⁵¹。

1958年「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」

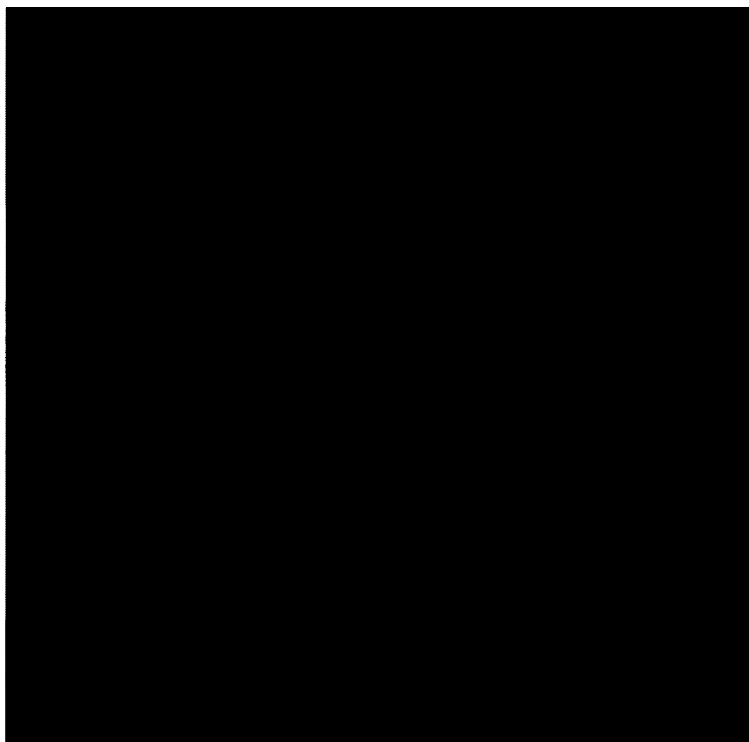


図24 《作品》 1958年
「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」展示風景

もうひとつの《電気絵画》が発表されたのは、翌年1958年4月「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」展においてである。(図24) 発表時はタイトル《作品》として展示され、記録写真の左奥に展覧会タイトルと受付が見えるように、この作品は大阪高島屋の会場入口に展示された。会場では58年《電気絵画》の他に430×900cmの白色ビニールシートに描かれた巨大な絵画《作品》(図26)が共に展示されている。この展覧会は大阪、長崎、広島、東京、京都を巡回したが、この2点の作品は大阪会場でのみ展示され、他の会場では「第4回具体美術展」で展示されていた赤色ビニールシートに描かれた《作品》(図22)が代わりに出品された。9mのビニールシートに描かれた絵画《作品》は、「余りに大きすぎて壁面に展示できなかつたため床に設置⁵²」され、大阪会場以外では展示不可能

⁵⁰ 東野「個展・グループ展月評 具体展」前掲、138頁。

⁵¹ 加藤本人よりご教授いただいた。2019年8月7日。

⁵² 『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』前掲、198頁。

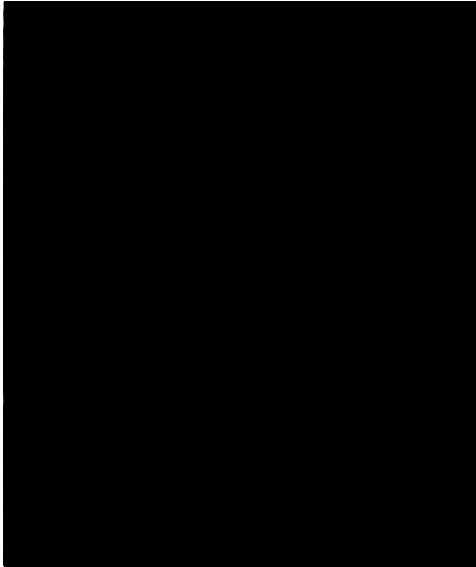


図25 《作品》1958年

「新しい会が世界展—アンフォルメルと具体」展示風景

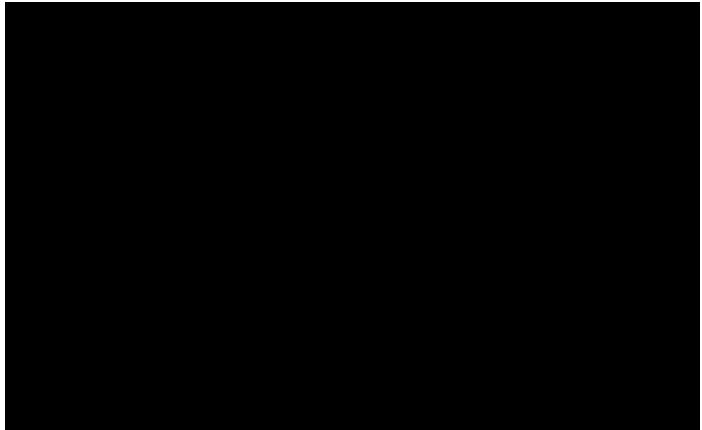


図26 《作品》1958年

「新しい会が世界展—アンフォルメルと具体」展示風景

だったと思われる。58年《電気絵画》については、大阪会場の入り口を賑やかにするために、リクエストされたため制作された作品であった⁵³。つまり58年《電気絵画》は田中による発案ではなかったのである。この58年《電気絵画》も現存せず、発表も「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」のみであり⁵⁴、現材モノクロ写真のみが確認されている⁵⁵。

大きさは、「畳二枚くらいあります⁵⁶」と田中が発言しているものの詳細な記録は残っていない。田中は関西出身のため京間2畳分だとすると3.65㎡、最小の団地間だと2.89㎡の大きさとなる。記録が無いため正確な比率はわからないが、キャンバスサイズで換算するとP120号（1940×1120mm）～P150号（2273×1620mm）ほどの大きさだと推測される。57年《電気絵画》がビニールシートを支持体に合成樹脂エナメル塗料で円と線が描かれていたのに対し、58年《電気絵画》は画面全体を電球とコードが覆っている。表面に描画された部分はなく、電球とコードが密集し支持体自体が見えない。表面の電球は、電気服を「ばらした、ないし付け加えた⁵⁷」と田中が語っているように、電気服で使われた着色された電球と、新たに直径30cmほどのボール電球が4、5個、直径50cmほどの内側が鏡面の電気傘が3、4個素材として使われているのが写真から確認できる。これらボール電球や電気傘は今までの作品には使われたことのない新しい素材であり、田中が《舞台服》や《電気服》とは違う新たな光の効果をこの作品で探っていたことが想像される。電球に着色されていることが写真の濃淡からも確認でき、電気服を分解して使っているという証言から、赤、青、緑、黄色のどれかの色、もしくは

⁵³ 加藤が田中から聞いた話。加藤本人からご教授いただいた。2019年8月7日。

⁵⁴ 高島屋・大阪4月12日～20日、岡政百貨店・長崎5月27日～6月2日、福屋百貨店・広島6月24日～7月6日、高島屋・東京9月2日～7日、丸物百貨店・京都9月13日～18日。

⁵⁵ 1958年機関誌『具体』第9号4月12日裏表紙、1967年『美術手帖』第289号11月1日、151頁、1976年『具体美術の18年』大阪府民ギャラリー内「具体美術の18年」刊行委員会1976年11月1日（ページの記載なし）、1992年『具体展I 1954～1958』財団法人芦屋市文化復興財団1994年、23頁、1993年芦屋市立美術博物館編『具体資料集』財団法人芦屋市文化復興財団1993年、38頁、1998年『草月とその時代1945-1970』芦屋市立美術博物館、千葉市美術館編、草月とその時代展実行委員会1998年10月、142頁、また大阪中之島美術館にもアルバムが保管されている。

⁵⁶ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、399頁。

⁵⁷ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、399頁。

は全ての色が使われていると思われる。ボール電球にも同じように2色以上の色が塗り分けられていることが確認できる。作品は「電球が点滅する作品⁵⁸」と紹介されていて、『美術手帖』第289号と機関誌『具体』第9号裏表紙の写真を見比べてもボール電球が確かに点滅していることが確認できる。

57年の《電気絵画》が、たれ下がるコードや電球、支持体のビニールの歪みと皺によって、作品の重みや重力を感じさせたのに対し、58年《電気絵画》は支持体に何が使われているのかは不明だが、作品の縁が正確な長方形の形を保っていることから、電球の重みに耐えられる丈夫な枠、もしくは板状の支持体が使われていると推測される。加えてコードや電球もしっかりと表面に接着され画面内に収まり、ボール電球や傘が真正面を向いていることから、57年のような垂れさがる印象は受けない。コードや電球は画面表面を支持体が見えない密度で覆い、ランダムに大きなボール電球が配置されている。57年《電気絵画》が電球による大きな円と中央の人型により、中心に視線が向かう構図であったのに対し、こちらは電球の大小はあるが、素材が均一に配置されオールオーバーな構図へと変化している。

「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」を紹介する新聞記事には、一緒に展示された白いビニールシートに描かれた巨大な《作品》は見られるが、《電気絵画》は掲載されず批評も確認できない⁵⁹。金山は「電気服を全部ばらして、500号くらいの絵を作ったんです。それもバツバツバツ、と光るんです。それを展覧会に出して、持って帰って、ほってしまった訳です。材料は新しく買うと何百万もかかりますし、おやじさんも往生していたんです。娘がニッチから何から買ってきて、親馬鹿で買って来たものを払っていたんです⁶⁰」と語っている。「500号くらいの絵」と語られているので57年《電気絵画》のことだと思われるが、58年《電気絵画》でも同じように展覧会後に捨てられたのではないかと想像される。58年《電気絵画》は田中の発案ではないものの、新たな素材としてボール電球を導入し、画面構成も57年《電気絵画》から変化させている。このことから、決してなげやりな仕事ではないと思われるが、この後電球による光を使う作品は制作されない。

1959年「第8回具体美術展」

1959年から、田中はビニールシートや合板ではなく、キャンバスを主な支持体として使い始める。1959年8月「第8回具体美術展」に、田中はキャンバスに合成樹脂エナメル塗料で描かれた絵画2点を出品している。《作品》1958（図27）と、《作品》1959（図28）、2点の絵画に描かれているのは一色で塗られた円と、それらをつなぐ線である。画面全体に赤色系統の円と黒色系統の円が多少のかたまりを作りながら広がる。赤と黒の円のコントラストが激しく、目がチカチカする印象を与え、不意に見えるピンクや緑の円がアクセントになっている。赤と黒、そして黄緑や青、橙の線が円同士を繋ぎながら画面の流れを作っている。線にはまだ、線同士が重なる部分を半円で記述する、配線図の表記方が一部使われているものの、配線図とはかけ離れた、円と線による絵画になっている。塗料による塗りムラは少なく、彩度の高い原色の色使い、絡まり合う線、キャンバスに合成樹脂エナメル塗料という、生涯探求される田中の絵画のスタイルが確立している。

⁵⁸ 『美術手帖』第289号11月1日、151頁。

⁵⁹ 『大阪新聞』1958年4月13日、『サンケイ新聞』1958年4月13日、16日、『朝日新聞』1958年4月19日に写真が掲載された。

⁶⁰ 芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』前掲、400頁。

この展覧会に、田中は絵画と共に立体作品を発表している。「第8回具体美術展」に出品された《無題》（図29）である。これは直径3mを超える球体の立体作品で、たまごの殻のように中が空洞になっている。白色セメントで作られた表面には、赤や青の⁶¹プラスチック球とコードが埋め込まれ、描画による線も加わり、平面作品と同じように円と線による造形が施されている。立体物の上側が大きく口を開けていることで、球体の内側にも表面と同じように、プラスチック球とコードが埋め込まれているのが見える。電球でないため、もちろん光る要素はなく、動きもない。白色セメントによる立体作品は1961年「第10回具体美術展」でもう一度作られたが、それ以後作られなくなる。

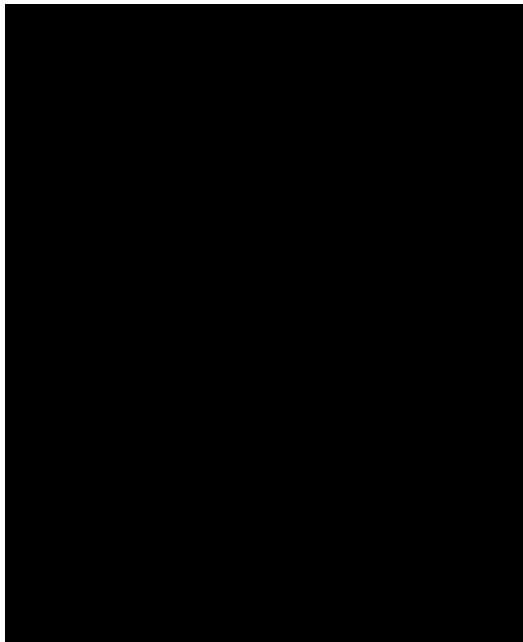


図27 《作品》1958年 兵庫県立美術館（山村コレクション）

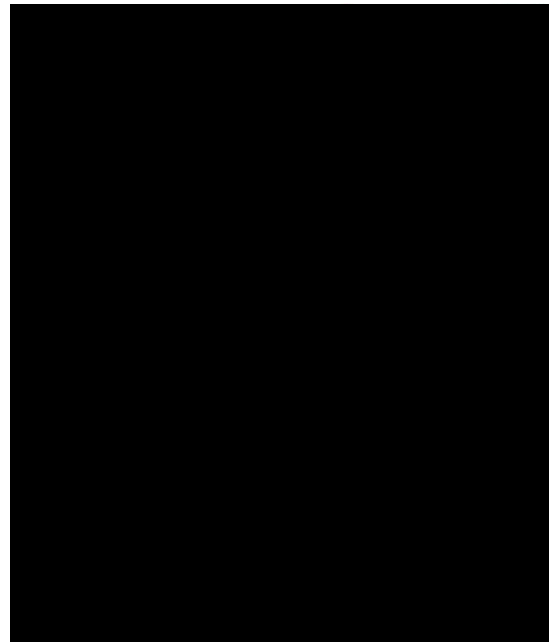


図28 《作品》1959年 広島市現代美術館

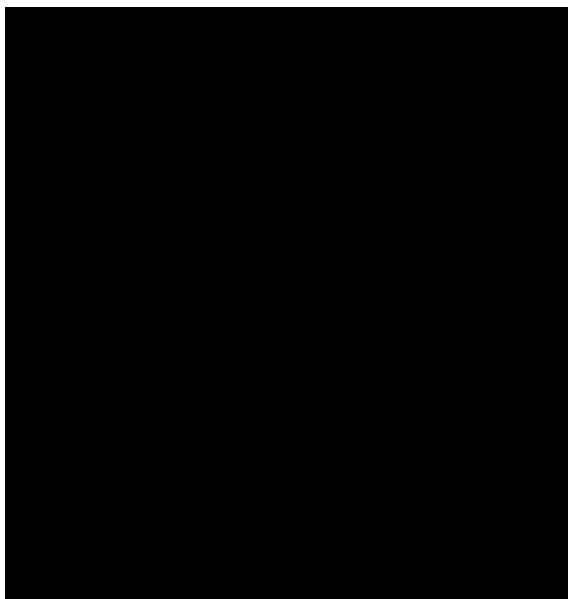


図29 《無題》1959年「第8回具体美術展」展示風景

⁶¹作品は現存しないが『朝日新聞』1959年8月28日「精鋭な美への実験意欲 第8回具体展」で「赤や青の電球をつけた」と記述されている。

(2、2) 色の使い方、素材の選び方の変化

田中が作品を発表し始めた1954年から、円と線による絵画スタイルが確立する59年までの作品を時系列で見ること、作品同士が関連し合いながら次の展開へと進んでいる過程がわかる。関連し合いながらも、絵画やオブジェというような作品の形式は軽々と飛び越えられている。このような田中の柔軟性が、1950年代の作品の多様さを作り出していると言える。

1954年から1959年の作品の並びから、2つの特徴が見えてくる。それは視覚的变化を強調するための「色」の使い方と、非物質を他の素材と同列視する田中の「素材」の選び方の変化である。

(I) 色

田中が意識的に色を使い始めたのは、1955年7月の「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」に出品された《ピンクの人絹》であろう。「私の作品は安定した美しさを破りたかったのです⁶²」と田中が語るように、「シックなものへの反発⁶³」のため「もっとも嫌いな色⁶⁴」としてピンクの人絹が選ばれた。会員達による文章が、田中の目論見が成功したことを示している。

「蚊とんぼのように痩せた黒いサングラスの若い女が、目もくらむようなピンクの布切れを地上にひろげると、あたりはなにもかもピンクに染まってしまった。⁶⁵」

「十米四方の人絹生地が、地上約二十センチの高さに張りめぐらされ、金属的に光るピンクの色素は、日光を受けて網膜をすりつぶすようであった。⁶⁶」

「桃色は全く品のよくないもので、作者がこの展覧会の後でこのうすぺらの人絹の処理に困って、たたき売りに出したとしても正常な日本人なら誰も手を出しかねるというしろものです。よくまあ、こんな歯の浮くような色の生地をどこで見つけて来たのだろうと詮索したくなる⁶⁷」

人絹のテラテラとした光沢と、蛍光ピンクの強い色彩が当時の観客を驚かせた様子が伺える。ここでの色の使い方の特徴として、作品1つに対してメインの1色が選ばれている。《ピンクの人絹》には緑取りに青色が使われているが、メインのピンクが全面に押し出されている。同じ野外展に出された、赤の蛍光塗料が塗られたトタンの作品、黄色に塗られた杉板を組み合わせた作品など、形や素材が変わっても、作品ごとに1色が選ばれる特徴は変わらない。

色の使い方に変化が見られるのは1956年に行われた衣装を着替えるパフォーマンス作品からである。パフォーマンスは緑の人絹で作られたワンピースから始まり、黄色のドレス、薄赤イヴニングドレス、黄色のドレス、黒と黄色のストライプ、黄色とピンクのガウン、最後に黒色の全身タイツになり終了する。1着1着は単色だが、服の変化を強調するために色が使われている。服の変化は、色の変化として観客に提示され、このパフォーマンス後制作される《舞台服》《電気服》の服のシリーズ作品にも、複数色が使われるようになる。例えば、1956年の「野外具体美術展」で作られた《舞台服》(図10)の管球は8色(赤、青、黄、赤紫、白、黄緑、橙、濃緑)、《電気服》(図12)は確認できるだけで4

62 「モチーフを語る」 「産業経済新聞」前掲。

63 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、9頁。

64 「モチーフを語る」 「産業経済新聞」前掲。

65 白髪「連載第二回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」前掲、138-145頁。

66 浮田「真夏の太陽にいどむモダンアート野外実験展」前掲、2頁。

67 嶋本「一枚の布切れでも芸術作品か」前掲、31頁。

色（赤、青、緑、黄色）に着色された。パフォーマンスで見られる、変化を強調する色の使い方は、服をモチーフにしたその後の作品でも、電気の点滅の変化をより複雑にするために効果的に使われている。

《電気服》とともに制作された56年の素描にも同じ傾向が見られる。電気服の管球と電球に複数の色が塗られたように、素描の中の円と長方形、そして線にも実際に電気服に塗られた色以外の水色や灰色、ピンクや黄緑などの色も含め多様な色が使われている。一枚の素描で使われる色は少ないもので2色、多いもので11色の色が使われている。翌年、57年制作の素描では7色以上の色が使われている。《電気絵画》の場合、モノクロ写真しか残っていないが、写真の濃淡から3色以上の色を確認できる。58年からキャンバスに描かれる絵画でも素描と同じように複数の色が使われ、60年代半ばからはさらに色数が増えていく。加藤は1958年に描かれた絵画《作品》（図27）（9色使用）を取り上げ、以下のように考察している。「赤系と黒系の絵具は、《電気服》の電球の点滅を表したものと推測しうる。すなわち赤系は電球の点灯、黒系は消灯に相当し、またそれぞれの色相の中で彩度に強弱を付けることにより、この電球が放つ光の強度の微妙な差異と、点滅のずれる様を表現しようとしたのではないか⁶⁸」。

パフォーマンスから始まる色の使い方は、服の変化や光の点滅を強調、増幅するために使われている。複数の色を組み合わせることで、変化をより複雑にする狙いが読み取れる。《電気服》の配線図から始められた平面作品にも複数の色が使われ、加藤が指摘するように、電球のように実際の変化が起こらなくとも色によって不規則な変化を表現しようとしていると想像される。

田中の色の特徴として、混色がほとんど見られないことにも注目したい。素材の色が作品の色になるものや、市販の塗料や絵具を混色せずそのまま使うことがほとんどである。1957年の素描では下の絵の具が透けたり、滲んだりした円が描かれるが、後年になるに従って、塗りムラやにじみは排除される。特に合成樹脂エナメル塗料では、円は不透明でムラなく塗られ、原色を使うため彩度の高い色が並ぶ。60年代からの絵画にもこの描き方が継続され、複数の原色が散りばめられた画面はコントラストが激しく、目がチカチカするような視覚効果を作り出している。

このように田中の作品をみると、1956年に行われた衣装を着替えるパフォーマンスから始まる「めまぐるしい変化」を、オブジェでも平面作品でも、複数の色を使うことでより強調していることがわかる。作品に使われる色数の変化は、88～93頁「年表：田中敦子1954年～1959年までの発表作品」で詳しく確認することができる。

（Ⅱ）素材

前述したように、田中の制作は金山からの助言から始まった。先人の真似をせず「自分の表現」を探するために、まず田中が行ったのは、絵の具とキャンバスという形式の否定であった⁶⁹。おのずと次は、「何で」作品を作るべきか、という素材の問題に置き換えられる。50年代前半の田中は、新たな素材を選び、使うことで作品を発展させることになる。その典型的な例が、1955年7月に海辺の芦屋

⁶⁸ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、109頁。

⁶⁹ 白髪「連載第一回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」前掲、136-145頁。

公園で行われた「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」である。この野外展で「私の作品は安定した美しさを破りたかったのです⁷⁰」と田中が語るように、「シックなものへの反発⁷¹」のため、一般的に彫刻や絵画で使われることのない、赤の蛍光塗料を塗ったトタンや、黄色に塗装した杉板、青色の木片、針金や人絹が使用された。展示会場である芦屋公園は砂地の広い公園で、松の木が所々に乱立している。公園にはもちろん絵画を飾る壁はなく、これまで紙や布で平面作品を作っていた田中に新たな素材を使うことを促した。加えて、広い公園の中で作品を目立たせるため作品のサイズは自ずと大きくなり、公園に乱立する松の木は巨大な作品を固定したり、上から吊るすために利用された。「新しい展示空間を獲得して、作品自体の持つ枠組みも取り払ってしまった。場の新しさが、それにみあう実験を次々と生み出したのである。⁷²」と光田由里が語るように、野外展示は今まで見られなかった素材、作品サイズ、空間的な展示方法を田中に経験させる機会となった。

作品の巨大化は、尾崎が指摘するように「作品の大きさは展示や発表の場所と深い関係をもつ一方で、巨大すぎるために作品を保存できない事態⁷³」を招く。金銭的に余裕の無い若者が大きな作品を作ろうとすれば、使われる素材は自然と田中が選んだような安価で手に入れやすい物に集中する。「作品なんかそんなもん、展覧会のねえ十日なら十日、一週間やったら一週間もったらそんでええと⁷⁴」思っていたと、同じ会員の白髪が回想するように、選ばれる素材の耐久性ははなから考慮されず、巨大な作品が与えるインパクトや、素材の面白さなどが重要視されていた。この野外展が、作品の大きさ、場所との関わり、空間性など、今後の田中の作品素材に大きな影響を与えたと言える。

田中の素材で、最大の転換期は1955年「第1回具体美術展」で発表された《作品（ベル）》であろう。山脇は「田中の「ベル」はコミュニケーションの問題のほかに、展示室という空間を作品化した点においても重要である。これらの作品は、いずれも美術の非物質化を押しすすめたという点において画期的であり、重要である。⁷⁵」と語る。音が素材として使われた先駆性もさることながら、身体を取りまく音の空間性、変化する音響による時間の導入、ボタンによる観客の参加プロセスなど、興味深い要素が多い作品である。また金山が指摘するように、ベルやコードは音を出すための装置でしかなく、空間によっていくらかでも変形可能である⁷⁶。現に、再制作された5つの《作品（ベル）》⁷⁷のうち4点は田中自身が監修したにも関わらず少しずつ異なる。ベルの数、コードの長さ、使われるベルの色まで違うところを見ると、この作品の本質はベル本体にはなく、音の変化するプロセス自体であることがわかる。

70 「モチーフを語る」『産業経済新聞』前掲。

71 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、9頁。

72 光田由里「ラディカルな欠如—初期・具体美術協会—」『〈具体〉未完の前衛集団—兵庫県立近代美術館所蔵作品を中心に—』渋谷区立松濤美術館1990年、82頁。

73 尾崎信一郎「具体美術協会はいかに歴史化されたか」『美術フォーラム21=Bijutsu forum21』30号、美術フォーラム21編、2014年、63頁。

74 「具体的な話—村上三郎VS白髪一雄—」芦屋市立美術館編『具体展Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ』財団法人芦屋市文化復興財団、1994年、205頁。

75 山脇「具体—行為と絵画を巡る冒険」前掲、42頁。

76 金山「ベル作品について」再掲、24頁。

77 1981年東京都現代美術館、1985年兵庫県立美術館、1993年白石コンテンポラリーアート、2001年芦屋市立美術館、以上が作家本人による監修。

服作品の集大成と言える、1957年の「舞台を使用する具体美術展覧会」に対して田中はこのように語る。「制作中最も興味深く思うのは電球を点滅させる事で、モーターで点滅機を回転させると、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。⁷⁸」このことから重要なのは電球という物体ではなく、光と点滅だとわかる。代表作である1956年《電気服》は、田中がモーターを改良することで、光の点滅速度は一様ではなくランダムに設定され、色の塗り分けの効果もあり複雑な変化が意識的に作られている。1999年、フランスのジュ・ド・ポムでの展覧会のため《電気服》が再制作された。田中のアトリエでの3回の打ち合わせの後、美術館スタッフにより現地フランスで制作された。田中が完成後見に行くと、服は点滅していなかったという⁷⁹。田中がインタビューで直接不満を語ることはなかったが、繰り返し「点滅しなかったんです⁸⁰」と強調していることから、光だけでなく点滅が田中にとって重要であることがわかる。

1956年に作られた《電気服》のオリジナルは現存しないが、1986年に田中本人により再制作された《電気服》が高松市美術館のコレクションとなっている。それを観察すると、電球、管球に塗られた色とりどりの合成樹脂エナメル塗料はムラが目立ち、組み立てる時の番号と思われる数字を手書きで記入したテープが、それぞれ電球、管球の根元に無造作に貼られている。初期のコラージュや布の張り合わせ部分に見られるような繊細さや、細部へのこだわりは感じられない。ここからも、田中が重要視しているのは、素材の見え方ではなく、光の見え方なのだと推測される。

「もちろん田中の作品においても素材は重要である。しかしそれは、変換・移行や、別の構造へと向かう潜勢力を顕在化してゆく限りで不可欠なのであり、素材それ自体は最終的にイメージの生成へと収斂されてゆき、物質としての存在感を主張しない。⁸¹」と加藤は分析する。展示室に置かれた180個の電球、管球を使った《電気服》の物質感や存在感は強いものがあるが、暗転した舞台の上では、50キロの鎧のような電気服の物質としての存在感は消え、光だけが点滅し、浮遊感さえ感じさせたのではないかと想像できる。

《作品（ベル）》は、田中の素材という概念を物質から引き剥がしたといえる。実体のない音さえも、田中にとっては1つの素材となるのだ。《作品（ベル）》で獲得された田中の素材観は、その後の服作品に受け継がれている。次に作られた、服を脱ぎ着するパフォーマンスは、ベルが音の変化を作品としたのに対し、服の変化、視覚的变化を作品としたと言える。この変化を強調するのが先にも述べた色の表現である。

作品における色の使い方が変化し、視覚的な変化を見せる作品の始まりとして、56年の服を脱ぎ着するパフォーマンス作品は田中の制作史の、大きな分岐点ではないだろうか。このパフォーマンス作品から始まる視覚的变化を見せる作品は、光の点滅を伴う《舞台服》《電気服》《電気絵画》だけでなく、数々の素描、そしてその後の円と線の絵画にまでつながる、一連の流れとして見る事ができる。

⁷⁸ 田中「作品11舞台服」前掲、頁記載無し。

⁷⁹ 当時田中は67歳と高齢であったため、再制作は美術館が行ったのだと考えられる。高松市美術館のコレクションである再制作《電気服》は当時54歳の田中本人が監修し作られた。

⁸⁰ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』再掲、11頁。

⁸¹ 加藤「境界の探索」前掲、13頁。

（2、3）《電気絵画》とその他の作品との関連

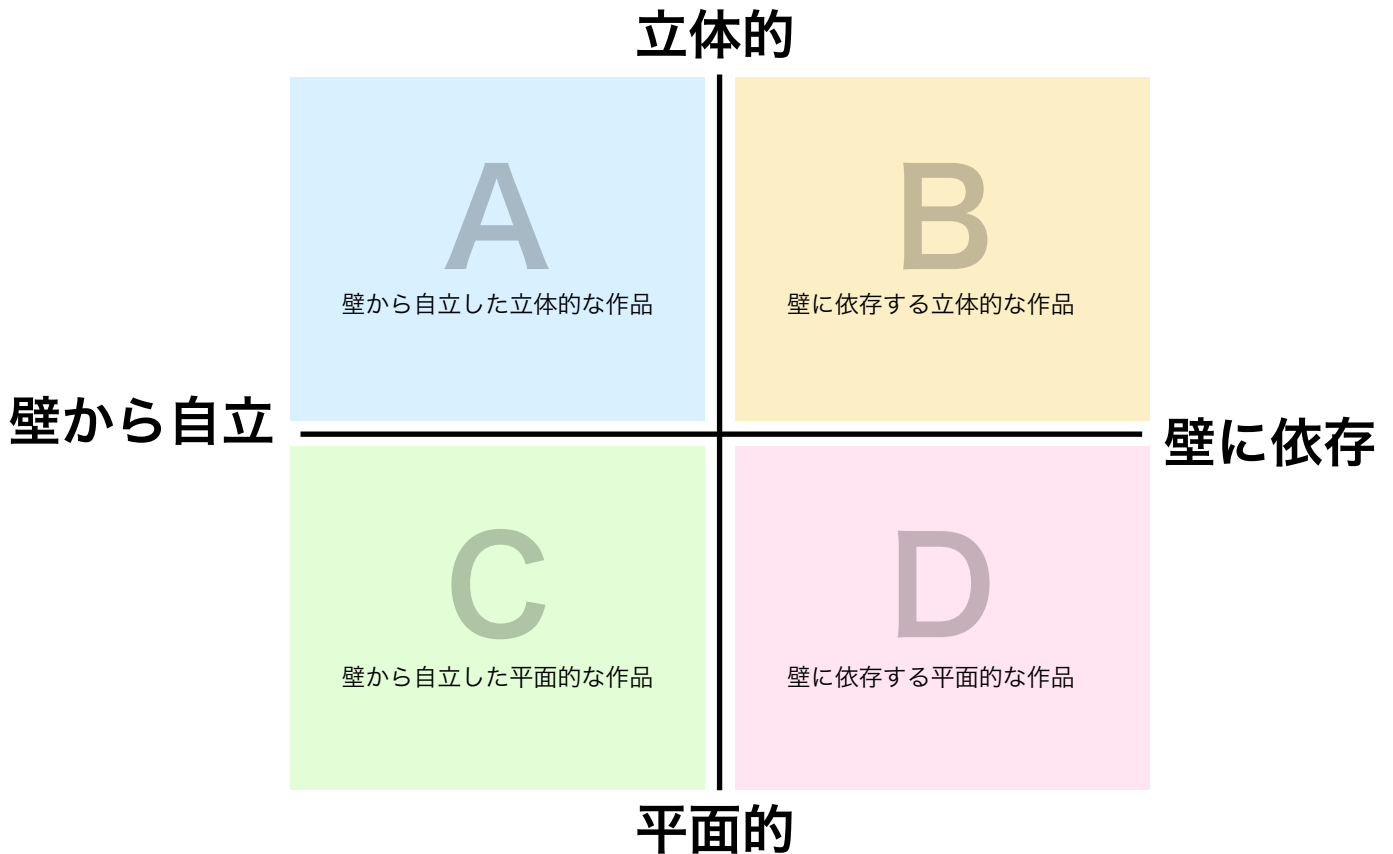
服を脱ぎ着する1956年のパフォーマンス作品から始まる一連の流れを指摘したが、《電気絵画》は其中でどのような位置にあるのだろうか。

第一章では、《電気絵画》が56年《電気服》と絵画の中間に位置し、田中の作品が絵画へと変化する過渡期の作品として語られていた。しかし、田中の作品を時系列で順に見てみると、意外にもその中間的立ち位置は当てはまらない様に思われる。理由として、1957年《電気絵画》が作られる前から《電気服》の設計図を元にした素描や平面作品が描かれている時期的な問題。そして円と線を描く絵画のスタイルが確立した様に見える1959年に、彫刻的な白色セメントの《作品》（図29）を同時に発表していることから、そもそも従来語られて来た「オブジェ」から「絵画」へと変化したという捉え方に疑問を持つからである。《電気服》から《電気絵画》を經由し絵画へと作品が移行する。この流れは、《電気絵画》が《電気服》を分解し素材を再利用して作られた事実から受けるイメージを、「オブジェ」から「絵画」へと作品が変化したというこれまで語られて来た「具体」全体の作品変化と組み合わせることで生まれたのではないかと思われる。では実際、田中はどの様な形式の作品を作り、その形式はどう変化するのか。次頁の（表1）（表2）にまとめた。

田中の作品を既存の形式で分類することは難しい。先人の真似をせず「自分の表現」を探した田中は、まず既存の芸術形式を飛び越えることを目指したため、わかりやすく「絵画」「彫刻」などに振り分けられない作品が数多く存在する。そのため、（表1）では田中の作品を「立体的」か「平面的」か、そして展示方法は壁に「依存」するのか「自立」しているのかマトリクス図で分類することにした。しかし、この表にパフォーマンス作品を当てはめることは難しいため、1956年の「ライフ」誌取材時と1957年と1958年の「舞台を使用する具体美術」でのパフォーマンス作品は除外されている。

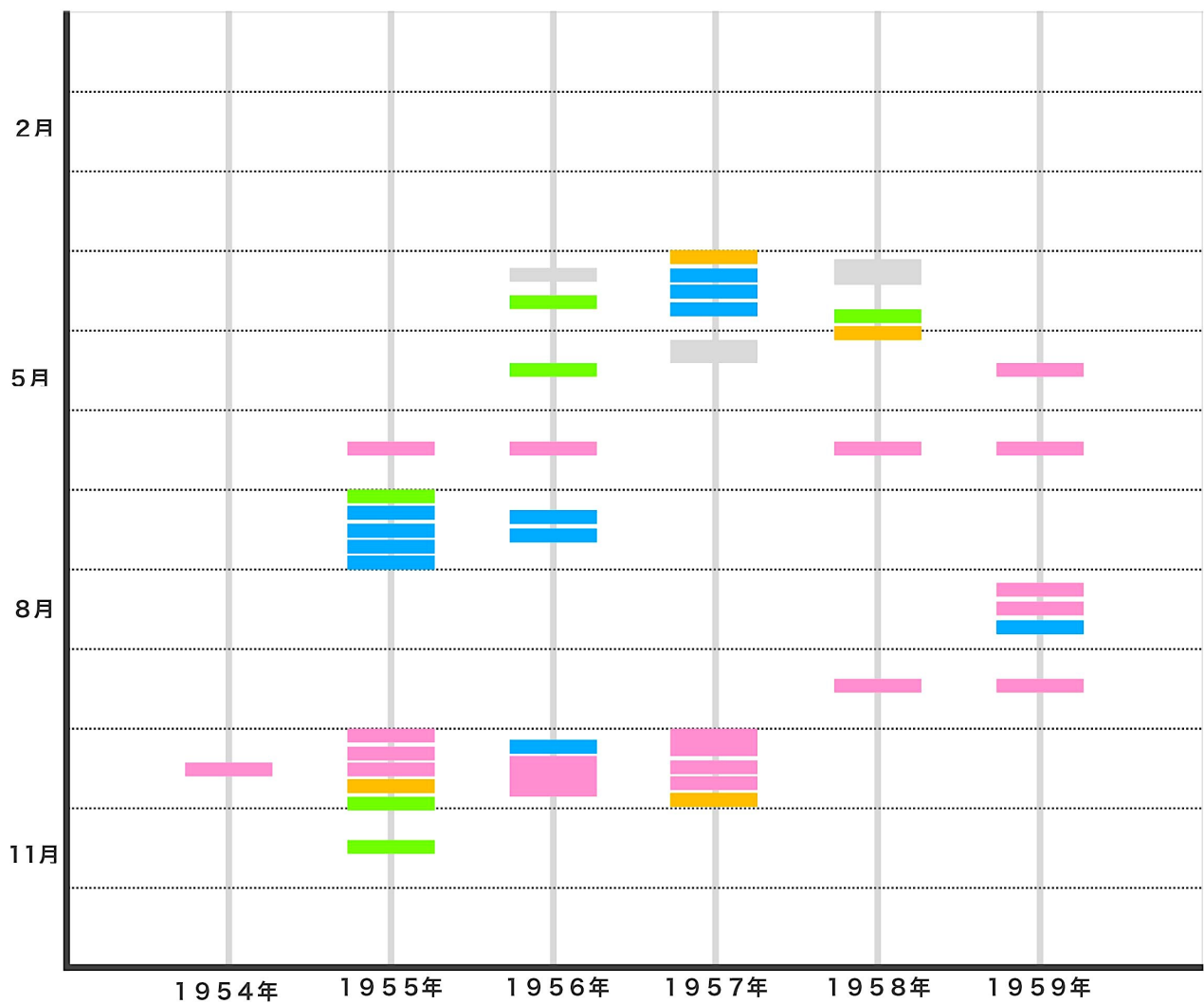
（表2）は、マトリクス図で分類した4種類に、パフォーマンスを加えた5種類の作品を色分けし、発表年順に並べたものである。

(表1)「田中敦子・発表作品の形式分類（1954年～1959年）」



A	B	C	D
1955 ・《黄色い木》 ・針金と布の作品 ・木片の作品 ・赤いトタンの作品 1956 ・《舞台服》野外7体の作品 ・野外の十字架の作品 ・《電気服》 1957 ・変形プラスチックの電気服 ・白ビニールの電気服 ・舞台背景の十字架状の作品 1959 ・《無題》白セメントの作品	1955 ・《作品》中央にラスのクッション 1957 ・十字架状の電気服 ・《電気絵画》 1958 ・《電気絵画》	1955 ・《作品（ベル）》 ・《ピンクの人絹》 1956 ・ピンクの人絹を旗の様に展示 ・赤いワンピース型の作品 1958 ・《作品》白ビニール9mの作品	1954 ・《作品》 1955 ・《作品（6）》 ・黄色い木綿を張り合わせた丸、正方形、長方形の3作品 ・黄色い木綿に切れ目を入れた作品 ・ピンク人絹を壁に掛けた作品 1956 ・電気服に基づく素描20枚 ・紙に油彩のバツ印の3枚 1957 ・《作品》素描7枚 ・《作品》赤いビニール ・《作品》合板 1958 ・《Untitled》 ・紙にエナメル塗料の作品 1959 ・《作品》 ・《Untitled》 ・《作品》

(表2)「田中敦子・発表年ごとの作品形式（1954年～1959年）」



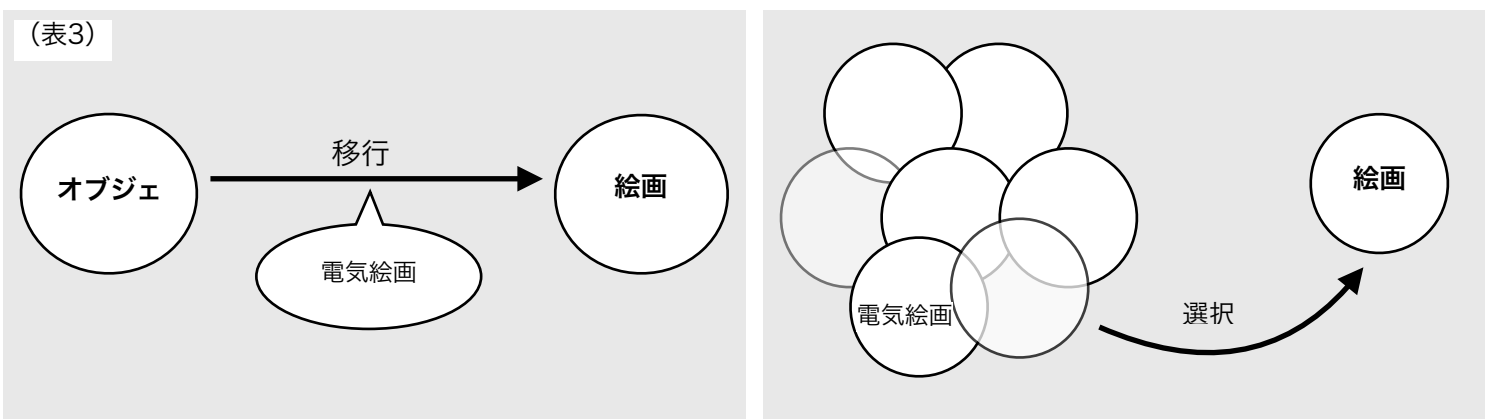
- A 壁から自立した立体的な作品
- B 壁に依存する立体的な作品
- C 壁から自立した平面的な作品
- D 壁に依存する平面的な作品
- 身体を使うパフォーマンス作品
(1956年「ライフ」誌取材時と1957年と1958年の「舞台を使用する具体美術展」の3回)

(表1)を見ると、50年代の田中の作品の多様さが良くわかる。青色で示した「A:壁から自立した立体的な作品」(以下「A」)には彫刻的な要素の強い白セメントで作られた1959年《無題》や《電気服》が分類されるが、1955年の野外展に出品された《黄色い木》やトタンを赤く塗った作品など、意外にも平面的な要素を持つ作品も少なくない。緑色で分類した「C:壁から自立した平面的作品」(以下「C」)には地面に広げられた1955年《ピンクの人絹》や1955年《作品(ベル)》などが位置付けられる。《作品(ベル)》は床に広げられたコードとベルからなり、「C:壁から自立した平面的作品」に分類したが「A」と「C」の中間に位置すると考えられる。桃色の「D:壁に依存する平面的な作品」(以下「D」)には紙やビニールに描かれた平面作品やキャンバスを支持体とした従来の絵画形式の作品が含まれ、50年代で最も多く制作されている。同時に出品され、連作の様に展示された平面作品をここではまとめて表記している。例えば1956年の素描20枚や1957年の素描7枚などである。そのため「D」の作品数はこの表よりも多く存在する。黄色に分類した「B:壁に依存する立体的な作品」(以下「B」)には凹凸のあるレリーフ状の作品として《電気絵画》などが並ぶ。「D」の作品が最も多く制作され、次に「A」が多い。「B」と「C」は同程度の分量が制作されている。

(表2)は(表1)の分類にパフォーマンス作品を加えた5種類を発表年順に並べたものだが、5色は全体にばらついていて印象だ。作品発表を始めたばかりの1954年を除いて、全ての年に2種類以上の作品が発表されている。田中の作品が60年代から徐々にキャンバスと合成樹脂エナメル塗料を使用する絵画に集中していくのは事実である。しかし50年代の作品は「A」のような彫刻的な作品に偏ることではなく、単純な数で言えば「D」のような平面的な作品が圧倒的に多い。また、形式と発表年の偏りも少なく、分類した5種類が同時並行で制作、発表されていることが表からわかる。このことから、50年代の作品を、オブジェ中心であったと見るのは誤解を生みかねない。確かに50年代に《電気服》や《舞台服》など彫刻的な作品が多く作られたが、同時にそれを上回る量の平面作品や、既成の形式から抜け出すような分類の難しい作品も制作されている。(表3)で図解したように、50年代の田中の作品は、オブジェから絵画へという直線的な変化ではなく、様々なスタイルの作品が同時並行で制作されていた中から、キャンバスに合成樹脂エナメル塗料で描かれる絵画の形式が最終的に選ばれたと見るほうが自然ではないだろうか。

では、その中で1957年、1958年の《電気絵画》はどのような位置にいるのか。先述した様に《電気絵画》は(表1)で「B」に分類される。ここには同じく電球が表面につけられた1957年に発表された十字架状の作品(図17左から2番目)も含まれ、《電気絵画》との共通点を示している。(表2)で

(表3)

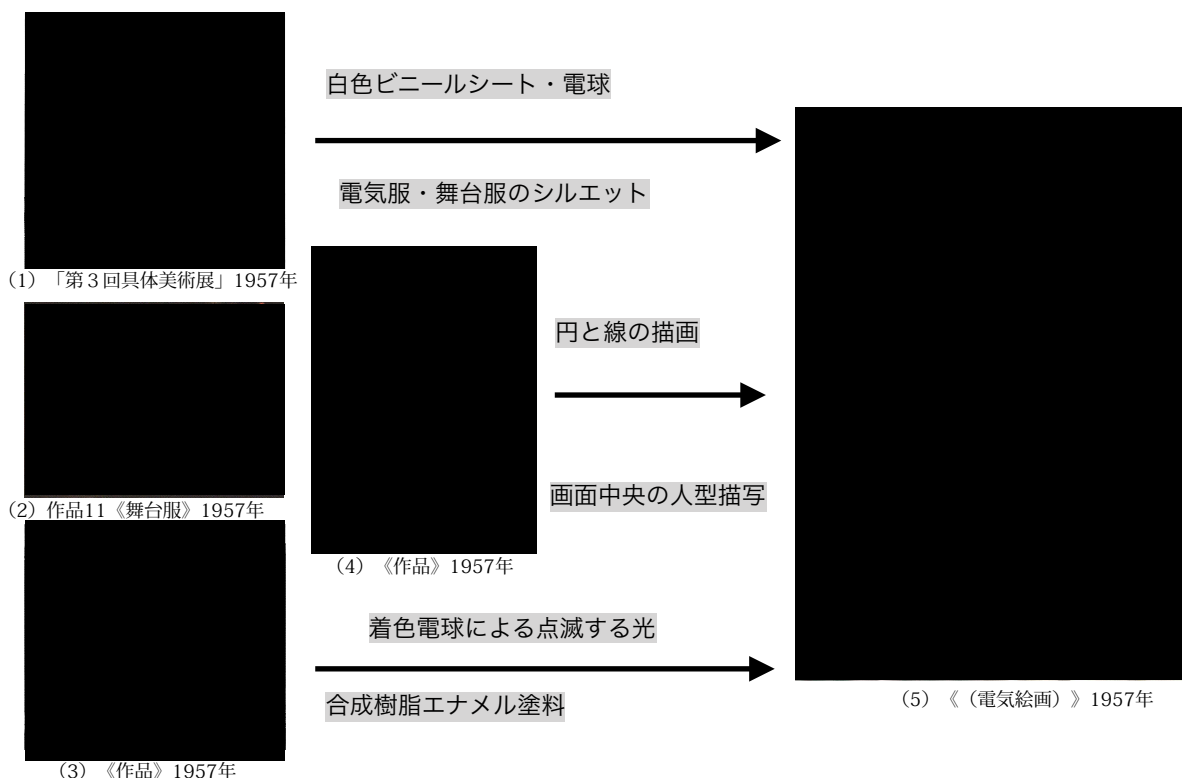


はこの黄色分類の作品が、他の色と同じ様に分散され発表されている。決して「A」→「B」→「D」、単純に言い換えれば、彫刻→レリーフ→絵画の順で制作されていないことから、前述したようにレリーフ状の《電気絵画》が彫刻的な《電気服》と平面的な絵画の中間の変換点に位置するとは言いにくい。

金山は《電気絵画》を「電気服を全部ばらして⁸²⁾制作したと語るが、素材元となるのは1956年《電気服》だけではないだろう。1957年《電気絵画》中央に1956年《電気服》には見られない豆電球が使われていることから、1957年に作られた白色ビニールシートで作られた電気服（図18左から2番目）で使われた豆電球や、1957年「舞台を使用する具体美術」で田中が着用した豆電球のついた黒い全身タイツなどとの関連も考えられる。また、ふたつの《電気絵画》には多くの電球が使われていることから、56年《電気服》だけでなく、舞台上で使われた作品《舞台服》の電球も再利用された可能性が考えられる。素材だけではなく、作品の影響関係も《電気服》だけに限定することはできない。本章で見てきたように《電気絵画》には1956年《電気服》だけではなく、前後の作品との影響関係が見られる。

1957年《電気絵画》の影響関係を（表4）にまとめた。支持体として使われる白色ビニールシートは、1956年《舞台服》や1957年の電気服などでも使われた素材であり、着色された電球が表面に取り付けられる点でも共通している。また平面作品では同時に発表された1957年《作品》の支持体に赤いビニールシートが使われるなど、田中にとって馴染みの素材であったことがわかる。着色された電球による点滅は、田中が1957年「舞台を使用する具体美術」に集結させた作品群と同じ視覚効果である。合成樹脂エナメル塗料で描かれる円と線のモチーフは同時に発表された赤いビニールシートの《作品》や紙に描かれた素描、そして後の絵画に続くスタイルと共通する。1957年《電気絵画》の画面中

（表4）



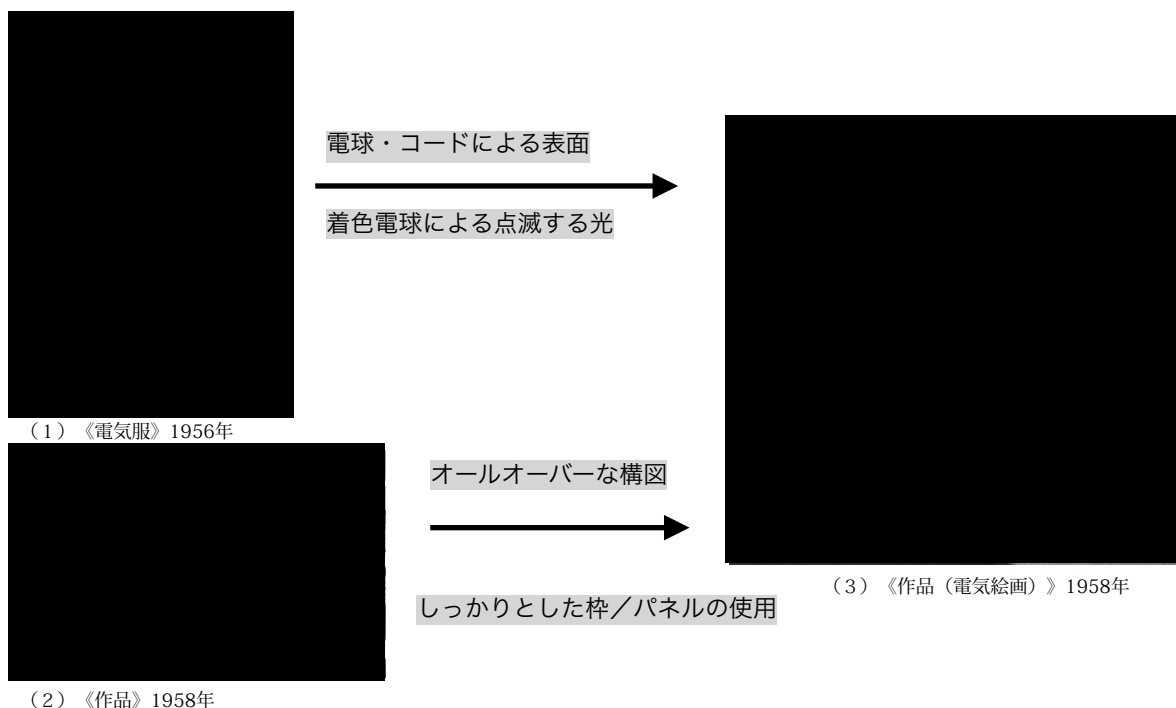
⁸²⁾ 「インタビュー-金山明 田中敦子」前掲、400頁。

中央に電球によって作られた人形は、全体がずんぐりとはしているが、頭、肩、手が見て取れる。「第4回具体展」に、同時に出されていた紙による素描にも、画面中央に十字架状の人型が塗料で描かれた作品があり関連性を見ることができる。平面作品の画面中央に人型が配置された構図は、舞台上に立つ《電気服》の姿として解釈することもできるだろうか。57年《電気絵画》は円と線が描かれた平面作品の上に電球を取り付けた構造だと言える。そもそも、描画されている円と線は電球とコードの抽象化であったが、57年《電気絵画》ではその上に実際の電球とコードが配置された。それ以前の、服をモチーフとした電気の世界には、電球や管球に着色されることはあっても、支持体に何かを描画されることは無かったため、57年《電気絵画》と平面作品との類似点が強調される。

1958年《電気絵画》には、服、人の形などの造形は見られない。(表5)で影響関係を示したように、電球とコードだけで構成される表面は、1956年《電気服》と共通していると見ることができる。また、円や線などの描画も見られず、57年《電気絵画》に比べ要素が洗礼された印象を持つ。画面には新たな素材として大きなボール電球が加えられているが、具体的な造形がないために57年《電気絵画》に比べ、上下のないオールオーバーな構図に変化したといえる。57年《電気絵画》が枠の無いビニールシートを天井からぶら下げ展示していたのに対し、58年《電気絵画》は表面が電球で埋め尽くされているが、全体は支持体の長方形を保ち、壁にかけられて展示されることでより従来の絵画らしい展示方法がとられている。

以上のことから、ふたつの《電気絵画》は電気による光を使用した《電気服》《舞台服》で使われた素材から制作されたが、その構造には平面作品の要素も多く見られることがわかる。《電気絵画》はこれまで、素材の共通から《電気服》を平面化した作品として語られて来たが、この時期に作られていた《電気服》《舞台服》などと、素描を含む平面作品を、素材や構図の面で融合させた作品として見る事ができる。《電気絵画》は単なる《電気服》の変形型ではなく、この時期の作品要素を融合する事で目指された新たなスタイルだと思われる。

(表5)



こうした観点から、この2点の《電気絵画》の後に作られた、白色セメントの球の作品《無題》1959年（図29）にも注目したい。この白色セメントの作品は、《電気絵画》のある意味失敗後に作られた立体作品であり、電気による光が使われない初めての立体的な作品である。素材には白色セメントとプラスチック球、コードが使われ、当然光らず点滅もしない。この直径4mの立体作品は存在感のある彫刻的作品であるが、興味深いことに絵画との類似点が語られている。出原は「この、白セメントでできた球体に無数に取り付けられた曲面プラスチックは、電球ではなく、明滅もしなかった。前年の作品に対する不満が反映されたのだろうか。むしろ、曲面プラスチックとコードの繋がる様子は、絵画における円と線の関係に似ている。絵画を立体化したともいえる。⁸³」と語り、白色セメントの作品《無題》を絵画の立体化として捉えている。出原が指摘するように、白色の支持体につけられた複数色のプラスチックの球とコードが取り付けられた表面は、同じ展覧会に出品された2点の絵画《作品》（図27、28）に描かれた円と線の様子とよく似ている。同じ白色の支持体、円と線のモチーフ、ほぼ同じ大きさの円の並び、赤と青を主とした色の選択も共通している。また、プラスチック球のつるつとした質感には、表面に皮膜を作る合成樹脂エナメル塗料の質感との類似も見られる。高橋も「五九年の具体展に出した四メートルの球体は、電気を使った立体の試みから、電気を使わない平面絵画に移る、過渡的な位置にたつものだ。⁸⁴」と語っている。

ふたつの《電気絵画》が、《電気服》《舞台服》の要素に、平面作品の要素を融合させ、壁に展示する絵画形式の新たな作品が目指されたのに対し、白色セメントの作品《無題》は、絵画を立体化する事で新たな作品が目指された。興味深いのは、これらの作品が、円と線をモチーフとした、後に続く絵画作品と同時並行で作られていることである。50年代の田中の作品は、ジャンルに囚われず自由に素材やモチーフ、形態を変化、融合させる柔軟性が見られ、それらを同時並行で行うことで50年代の多様性が作られていると言えるだろう。

⁸³ 出原「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」前掲、12頁。

⁸⁴ 高橋「関西の前衛 田中敦子」前掲、118頁。

第三章「表現方法による作品分類」

本章では、1950年代の田中の作品がどのような変遷を辿ったのか、その細部を探るため独自の作品分類を試みる。二章では50年代作品を形式により分類し表にすることで、多様な作品が同時並行で作られていた状況を確認した。しかし、既存の芸術様式を否定していた田中の作品を、形式によって分類することは難しく、また矛盾も含む。何より、なぜ円と線の絵画が選ばれるようになるのかを探るには、別の方法が必要である。

ここではまず、田中の作品変化を詳細に分析した前例として加藤の「《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」¹を取り上げ、《電気絵画》と《電気服》の位置関係をもう一度確認する。その上で、1956年のパフォーマンスから、後に続く絵画のスタイルが確立する1959年までの作品を、“服”の表現方法に基づいて再分類し、変化の特徴を探る。

(3、1) 《電気服》と《電気絵画》の関係



図30 1956年《電気服》を着る田中敦子
「第2回具体美術展」展示風景

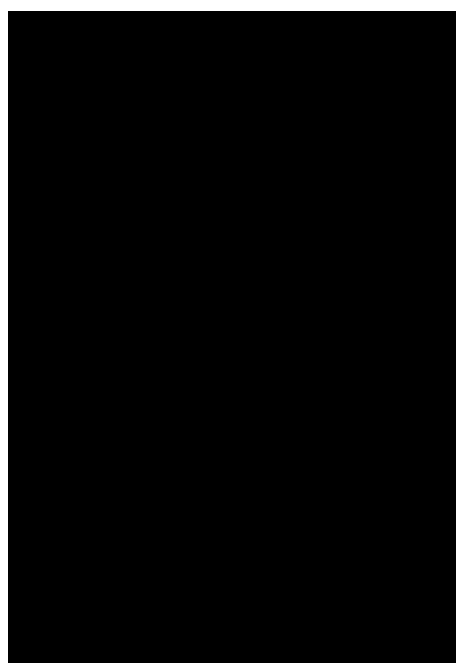


図23 1957年「第4回具体美術展」展示風景
著作権者・伊藤良治

(I) 《電気服》の3要素と《電気絵画》

加藤による「《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」は、これまで分断して考えられていた1956年《電気服》（図30）とその後の絵画作品との関連性を論じている。この中では、1956年に《電気服》と同時に出品された紙の素描作品から1960年代末の平面作品を系統立てて分析し、円と線という共通のモチーフを使いながらも、田中が表現の幅を広げ、画面が変化する過程が詳細に分析されている。

加藤は、「《電気服》以後の「絵」は、「形態と色彩の絶え間ない構造変換」、「身体」、「電気エネルギー」という分かち難く結合した《電気服》の三つの要素を、平面上にいかにも再構築するかと

¹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、105-127頁。

いう課題に一步一步取り組んだ軌跡²」として捉え、それらの集約点として1966年に制作された作品《Spring1966》(図48)を位置付け、以後はこの作品を起点に表現の拡大が目指されたと論じている。つまり加藤は、《電気服》の要素を「形態と色彩の絶え間ない構造変換」、「身体」、「電気エネルギー」という3種類に分類し、この要素がその後の絵画に再構築されたと位置づけ、これらの影響関係を示すことで、《電気服》と絵画の関連性を証明しようとしたのである。

では、この加藤の論で《電気絵画》はどのような位置におかれるのだろうか。加藤は論の中で、57年《電気絵画》(図23)を次のように説明している。「第三回具体美術展(一九五七年)³で田中が発表した作品十点のうち一点は、直前の「舞台を使用する具体美術」で用いた一連の「電気服」を解体した後、残った電球とコードの塊を、小さな円を一面に描いたビニールシートの上に丸く貼り付けた作品であり、言わば半立体である。電球は点滅したようだが、たとえ素材が《電気服》と同じであっても、造形的には他の平面作品の方が《電気服》の特性をより本質的に追求した表現であった⁴」。ここで語られる他の平面作品とは、同じ展覧会に出品された7点の素描(図21)と赤いビニールシートの《作品》(図22)、合板に描かれた《作品》を指す。《電気服》がどのように後の絵画に変換されたか、その関係性を論じた文の中で、《電気絵画》とその他の平面作品との差が語られている。しかし57年《電気絵画》について、論の中で触れたのはこの一文のみである。

以下では、加藤による《電気服》の3要素と絵画の関連性を紹介しながら、同時にその要素を57年《電気絵画》に当てはめ、加藤の語る「他の平面作品」との差を検証する。上記の論文に加え、同じく加藤による論考「境界の探索」も参照しながら見ていく⁵。

《電気服》の要素1「形態と色彩の絶え間ない構造変換」

加藤は「境界の探索」の中で《電気服》を以下のように説明している。「9種類にも塗り分けられた丸い通常の電球と細長い管球から成り、点灯していない状態でもその表面は色彩の規則性を全く感じさせないが、電気が流れるとそれらが不規則に点滅することで、イメージはいっそう多様さを増す⁶」「いったん点灯すればガラスや導線といった素材の物質性を消し去り、見るものの視線を放たれる光のイメージへと、そしてそれが刻々と変化する過程そのものへと導く⁷」。加藤にとって《電気服》の絶え間ない構造変換とは、色電球が点滅することで生まれる変化だけでなく、光のイメージの変化であると語られる。点灯する光の位置、色の組み合わせが作り出す光のイメージは、点滅するごとに違ったイメージへと絶え間なく変化する。加藤は、点灯した光の位置関係を「構造」と見ること、《電気服》の変化する様子を説明している。

² 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

³ 正しくは「第4回具体美術展」であるがここでは原文のまま表示

⁴ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、117-118頁。

⁵ 《電気服》の3つの特性について、加藤自身も「境界の探索」との関連を語っている。加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、117頁。

⁶ 加藤「境界の探索」前掲、7頁。

⁷ 加藤「境界の探索」前掲、7頁。

加藤は、「《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」の中で、この《電気服》に見られる構造の変化を、平面作品では複数色の組み合わせや、線の働きに見出す。1958年、59年のキャンバスに描かれた初期の絵画作品（図27、28）を分析し「赤系と黒系の絵具は、《電気服》の電球の点滅を表したものと推測しうる。すなわち赤系は電球の点灯、黒系は消灯に相当し、またそれぞれの色相の中で彩度に強弱をつけることにより、個々の電球が放つ光の強度の微妙な差異と、点滅のずれる様を表現しようとしたのではないか⁸」と色の選び方を点滅の表現として見る。この後田中の使う色数は増え、円の描き方も、大小の円が並置されたり、同心円で重ねられたりと多様化を見せる。「ここに至って平面作品は、《電気服》の電球の点滅という物理的な現象に直接結びつく、赤・黒という二種の円の対比から大きく展開し、円という形象のあり方によって《電気服》の発光を想起させるものになったのである⁹」

その上で、1965年から1969年にかけて制作された高さ3mの大作《地獄門¹⁰》（図31）に対し「その前に立つと見る者は画面内にすっぽり入り込んでしまい、円と錯綜する線の形象に文字どおり包み込まれる。その中で各部に視線を動かしていくこと自体が（中略）常に別の構造へと向かおうとする形象の潜勢力を見る者に実感させるに違いない¹¹」と、構造を変化させる視線の動きに言及している。

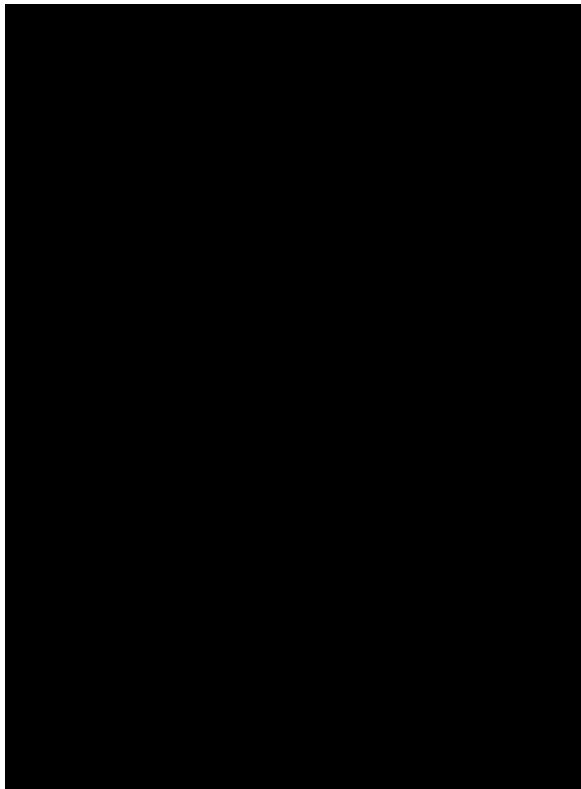


図31 《地獄門》1965—69 国立国際美術館

⁸ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、109頁。

⁹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、110頁。

¹⁰ 《地獄門》とは、「それまで田中が描いた円の様々な形状を一つに集成している点が、オーギュスト・ロダンの〈地獄門〉を思わせることから、田中や金山が愛称として名付けた題名」と説明されている。田中はその他の作品にも《たが》《黒の三つ玉》のようにあだ名をつけて制作していた。加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、122頁。

東谷「田中敦子 流転から循環へ」前掲、52頁。

¹¹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、122頁。

視線の動きがなぜ、画面の構造を変化させるのか。加藤は「境界の探索」の中で線の働きについてより詳しく説明している¹²。「田中は、基本的にまず画面全体を覆うように多数の円を描いた後、線を引き始めるが、このような制作過程において線を引くという行為は、様々な円が互いに明確な関わりを持たないまま併存している未分化な状態に一種の区切りを生み出し、画面を差異化してゆくことに他ならない。つまり線は、混沌とした世界に引かれる「境界」としての意味を帯びるのであり、線が引かれる度に画面の布置は一新され、新たな関係・構造が生み出される¹³」と指摘する。加藤は、描かれる線の一本一本が画面の構造を変化させる存在であり、線が「常に別の構造化へと向かう潜勢力を浮かび上がらせ、変換・移行を表象する¹⁴」のだと語る。これらを組み合わせると、絵画における線が、画面に無数の境界線を作りだし、視線を動かすたびに目に入る線＝境界線が変わることで画面上で区切られた関係や構造が変化するということだろうか。視線の動きは、《電気服》の点滅と同じ役割をはたし、画面の構造を変化させる。線にも円にも複数の色が使われ、変化がより複雑になるよう求めたのだと考えられる。以上のように、絵画では色数や強いコントラストによって光の点滅、発光が表現され、境界線を描く複数の線が、視線の移動と共に画面の構造を変化させ、《電気服》の「形態と色彩の絶え間ない構造変換」の現れであると加藤は分析したと思われる。

では、1957年《電気絵画》はどうだろうか。1957年《電気絵画》には、白地のビニールシートの上に合成樹脂エナメル塗料による円が描画され、その上に着色された電球が取り付けられた。描画された円の色はモノクロ写真しかないため分からないが、濃淡の濃い円、薄い円、中間の濃さの3種類が識別できるため、少なくとも3色以上の色が使われていると推測できる。同じ「第4回具体美術展」に出品された平面作品には、必ず赤系統の色と、黒（紺）系統の色が使われているため、57年《電気絵画》でも同じように使われた可能性があり、その場合コントラストの激しい組み合わせとなる。少なくとも円には3色以上の色が使われているため、他の平面作品がそうであったように、色の組み合わせにより光の点滅のような視覚的効果が目指された可能性が考えられる。また、57年《電気絵画》には、電球のコードが描画の線と同じ役割として表面に多数設置されている。加藤が語る「変換・移行を表象する」線とは、無秩序な中に新たな構造を作り出す境界としての線であった。電球と繋がれたコードは、最初から繋がり方が決定され、手で描画するような境界線を探る自由度がないため、加藤が考える「新たな構造を作り出す線」とは少し異なるかもしれない。しかし、57年《電気絵画》は、描画された円と線の上に、実際の電球が取り付けられた二重構造である。表面につけられた電球が点滅することで、光だけでなく描画された円と線が、照らされた時と照らされない時で複雑に変化して見えたことが想像される。

¹² 「境界の探索」の中で語られる線の動きと、「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」の中で語られる「形態と色彩の絶え間ない構造変換」との関連については、出原も指摘している。出原「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」前掲、6頁。

¹³ 加藤「境界の探索」前掲、12頁。

¹⁴ 加藤「境界の探索」前掲、12頁。

《電気服》の要素2「身体」

《電気服》が田中の作品の中で重要視される理由について「それを実際に人が着るという奇抜な発想¹⁵」が挙げられると加藤は言う。加藤は服について「衣服というものの自体が、体を保護する機能や季節毎のトレンドといった衣服をめぐって一般的に語られる要素以外に、人間の本質的部分と強く関わる面を持っている¹⁶」として、服と個人のアイデンティティ形成を密接な関係として結びつけ¹⁷、《電気服》は身体の可視的表面だと考えた。平面作品においては、合成樹脂エナメル塗料の質感や平面的な画面が作り出す、絵画の視覚効果を身体の特性的現れとして説明される。

加藤は、田中が絵画に合成樹脂エナメル塗料を選んだ理由を以下のように説明する。「この塗料は画面に塗布されると、インクやポスターカラーでは実現し難い、むらのない均質な、しかも艶やかな表面を生み出すことが可能だからである。それは、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て前へ押し返す。それこそ、画面自体を多彩な光を放つ源に変え、《電気服》を平面へ変換するという田中の意向に合致する効果であった。そしてまた、つやつやとした滑らかな質感は、見る人の触覚を刺激し、皮膚感覚に訴える。油絵の具の盛り上がりとは別種のこうした物質の特性が、表面の強度を高めると同時に、見る者の身体への意識を活性化することに繋がったと考えられる¹⁸」と語る。他の箇所でも「合成樹脂エナメル塗料の採用によって、素材の特殊性に基づく身体への志向を際立¹⁹」たせた、エナメル塗料が「表面上で艶やかさを強調しつつひしめき合い、絡み合うことで、肌に張り付くような表面的広がりを見出し、見る者の皮膚感覚に訴えかける²⁰」と語る。加藤は皮膚感覚という言葉を選ぶことで、手で触ることで感じるような触覚 (tactile) よりも、より複数の感覚を統合し、身体で受動する触覚 (haptic) であることを強調しているように感じられる。加藤は作品が身体を意識させる、触覚 (haptic) を意識させる原因に、田中の使う合成樹脂エナメル塗料の質感が強く影響していると見るのである。

加えて、「彼女の「絵」には、通常の「絵画」におけるイリュージョニスティックな空間とは同一視できない、見る者に向かって迫り出し、否応なく巻き込んでしまうような空間性があり、それは見る者自身の身体を意識を刺激する、まるで電気のような力を備えている²¹」と語る。以上のことから、加藤の語る平面作品での身体の要素とは、鑑賞者自身の身体を巻き込む現象、つまり絵画への没入感と言い変えることができると思われる。注目すべきは、加藤はこの没入感は遠近法に代表されるようなイリュージョニスティックな空間が作り出す、絵画の世界へ入り込むような没入感では無いと語る点である。あくまで平坦な、視線を跳ね返す合成樹脂エナメル塗料による艶が、画面からせり出すような視覚効果を生み、光の発行のように見る者の身体に迫り、光に取り囲まれるような没入感を説明している。

¹⁵ 加藤「境界の探索」前掲、6頁。

¹⁶ 加藤「境界の探索」前掲、6頁。

¹⁷ 加藤「境界の探索」前掲、7頁。加藤はこの「衣服=身体」の考え方をロラン・バルト、鷲田清一を取り上げながら語る。

¹⁸ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、119頁。

¹⁹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、120頁。

²⁰ 加藤「境界の探索」前掲、12頁。

²¹ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

では57年《電気絵画》はどうだろうか。57年《電気絵画》には、支持体である白いビニールシートに合成樹脂エナメル塗料による円と線が同時期の平面作品と同じように描画されている。また、表面に取り付けられた電球にも、同素材の合成樹脂エナメル塗料による着色がなされている。しかし、表面に取り付けられた電球とコードは平面性とは程遠い物質的な画面を作り出している。自らが発光してはいるが、加藤が語る絵画の「身体」性とは言えないだろう。

しかし、そのように見ると57年《電気絵画》よりも「《電気服》の特性をより本質的に追求した²²⁾」と語られた1957年発表の素描7点に疑問が生じる。何故なら、紙に描かれた素描7点のうち3点は油性インク、水性インク、ポスターカラーが主に使われ、合成樹脂エナメル塗料は使われていない²³⁾。それらの素描は「一見塗りが粗いのは、丁寧に塗るのを省略したのではなく、あえて下の色面を透けてみせることで、点灯から消灯へ、また消灯から点灯へと二つの状態を移行する様を見る者に思い起こさせるためと目される²⁴⁾」と加藤により説明され、合成樹脂エナメル塗料の不使用に加え、点滅の表現としてむらのある表面が指摘されている²⁵⁾。このように、57年《電気絵画》は加藤の語る平面上での「身体」の特性に当てはまらないように思われるが、比較された57年の素描の中にも同じように身体の特性を持たないと思われる作品が存在した。

《電気服》の要素3「電気エネルギー」

加藤は、《電気服》とともに出品された1956年の素描の一部に、「電気エネルギー」の表現を見ている。まず《無題(6)》(図15)を「円・長方形を縦一列に配置すると共に、それらを結びつける線も、円・長方形の列に添って何重にも平行に描くことで、円や長方形よりもそれらの間を結びつける線と、その集積を浮かび上がらせ、点滅を引き起こす電気エネルギーの流れに焦点を当てたと言える²⁶⁾」と説明する。また、《「電気服」に基づく素描》(図16)については「注目したいのは、密集した円が細い線の集積で丸く取り囲まれ、しかも線はいずれも画面の外へと伸びている点である。それによって、内部の小円が外と繋がり、内部の静止状態を破って、動きを生じる可能性が示唆されている。これらの作例では、線の束はコードというよりも、その中を流れる電気エネルギー自体を表象しているのではないか²⁷⁾」として中央に描かれる1～2色で塗られた円を電子のような存在と推測する。加藤はこれらの素描は「《電気服》の物理的形象から最も離れ、不可視な電気エネルギーの流

²²⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、118頁。

²³⁾ 年表No.48,50,53の3点。加藤は論の中で、画材についても触れている。

加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、118頁。

²⁴⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、118頁。

²⁵⁾ 加藤は「田中は、《電気服》の成立要素を一度解体した後、平面での再構築の在り方を連綿と探り、その一つの集約点として《Spring1966》を制作したと解釈できる」と語っている。1966年が集約点であり、それ以前の平面作品はその過程であるため《電気服》の3つの要素である「刻々と変化する色彩・形態の構造」、「身体」、「電気エネルギー」の全てを兼ね備えているとは限らないのだ。

加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、120頁。

²⁶⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、115-116頁。

²⁷⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、116頁。

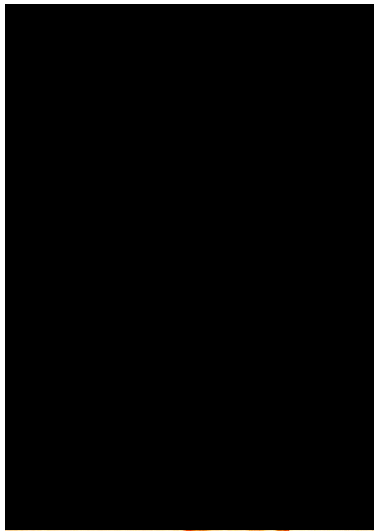


図15《無題(6)》
1956年 大阪市立近代美術館



図16《「電気服」に基づく素描》
1956年 金沢21世紀美術館

れを象徴するまでに至っており、「電気」というものの存在をいかに平面で表象するかという問題意識が、その時点で明瞭になっていた²⁸⁾と語る。

加藤は、「電気エネルギー」の表現はこの1956年の素描に一部現れるが継続されず、その後1963年に再度見られるという。この頃の田中の絵画の特徴として「円と線の重層化と相互の繋がり」の緊密化が見られ「形象が凝縮する力や、見る者へ向かって形象が画面から迫り出す力の表現を打ち出した。実はそのような力の発揮こそが、電気エネルギーの二次元への転化と見なせるのではないか。²⁹⁾と説明する。見る者へ向かって形象が画面から迫り出す力は、《電気服》の「身体」の特性としても語られた視覚的特徴である。以上の説明から共通点を探すと、加藤の考える「電気エネルギー」は円と線の集積のようだ。加藤は何本もの線が同じルートを辿り集積して描かれている線、円が2色以上の同心円で重ねて描かれる箇所に「電気エネルギー」を読み取っているように思われる。

57年《電気絵画》には、《電気服》と同じく電気が使われているため、実際の電気エネルギーが存在する。画面上には、描画とコードにより線が無数に造形されている。特にコードの線は過剰な集積を見せるが、加藤の論の中で「電気エネルギー」を読み取れる線や円と、そうでない線や円の違いについての説明がないため、ここで判断することができない。また、加藤自身が1956年の素描の後は1963年まで「電気エネルギー」の表現は見られないと語っていることから、57年《電気絵画》と比較されたその他の平面作品についても「電気エネルギー」の表現は見られないと言えるだろう。

(II) 「絵」としての《電気服》

《電気服》の3つの要素「形態と色彩の絶え間ない構造変換」「身体」「電気エネルギー」がどのように平面作品に反映されているのか、加藤の論を紹介した。その中に、57年《電気絵画》を当てはめることを試みたが、該当すると思われるのは「形態と色彩の絶え間ない構造変換」のみで、「身体」と「電気エネルギー」については該当するとは思われない。57年《電気絵画》は加藤の提唱する《電

²⁸⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、117頁。

²⁹⁾ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、120頁。

《電気服》の3つの要素を全て兼ね備えていないと言えるが、比較された57年の紙に描かれた素描も、同様に3つの特性を全て兼ね備えている訳ではなかった。そのため加藤の提唱する3要素では、57年《電気絵画》より「他の平面作品の方が《電気服》の特性をより本質的に追求した表現であった。³⁰⁾と明確に差別化することは難しいと思われる。

以上の比較から2つの疑問が生じた。1つ目は、加藤が《電気服》から絵画作品への移行を考える上で行われた、「平面作品」という区分についてである。既に述べたように上記の論は、加藤が目する「《Spring1966》の特質とそこに内在する田中の志向の原点を《電気服》直後の平面作品に求め、その後《Spring1966》を経て一九六〇年代末までの展開を考察³¹⁾したものだが、加藤に「半立体」と語られた57年《電気絵画》は平面作品に入るのだろうか。

加藤は論の最後に「田中が立体と平面、あるいは絵画と素描の区別を本質的なものとは捉えていなかった³²⁾」点に言及している。「田中は《電気服》自体を「絵」と呼び、そればかりでなく《電気服》以前の、二十個のベルを繋いだ《作品》(一九五五年)や布にごく小さな細工を施した《作品》(一九五五年)、さらに遡ってコラージュした紙・布の上に鉛筆・インクで数字を描いた一連の「素描」的作品群(一九五三年―五五年)も「絵」と見なしていた。一般的な区分に従えば、ベルや電球、布を素材にした作品は「オブジェ」、鉛筆やインク、オイルパステル等で紙に描いた作品は「素描」であって「絵」とは違ふと判断されるが、田中はそうした区分とは異なる基準を持っており、彼女の「絵」の概念はいわゆる「絵画」と一致しないのである³³⁾。田中による、このような既成のジャンルを否定した上での統一性は、既成の芸術形式を否定することで新たな芸術が目指された初期の考え方にも繋がると思われる。そのため「《電気服》以後の「絵」は、「形態と色彩の絶え間ない構造変換」、「身体」、「電気エネルギー」という分かち難く結合した《電気服》の3つの要素を、平面上にいかにも再構築するかという課題に一步一步取り組んだ軌跡³⁴⁾と加藤が語る時の、鉤括弧付きの「絵」とは、田中の「作品」と同義と理解して問題ないだろう。論の中では、1957年の《電気絵画》に少し触れているが、1958年《電気絵画》については触れていない。他にも、赤いビニールシートに描かれた1957年の《作品》(図22)や、全長9mのも及ぶビニールシートに描かれた1958年の《作品》(図26)、白色セメントによる1959年の球形作品《無題》(図29)など、現存しない作品に対する発言を控えているように見える。これらも田中の基準でいえば「絵」なのである。

2つ目の疑問は、加藤が絵画のルーツを《電気服》に見ている点である。加藤は、田中の作品の変化を、《電気服》の3つの要素をいかにも平面上に再構築するかという過程であると見た。しかし、円と線の絵画のアイデアソースを《電気服》だけに限定することはできない³⁵⁾。二章で確認したように、57年《電気絵画》に見られるビニールシートに電球が付けられたスタイルは、野外での56年《舞

30 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、117-118頁。

31 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

32 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

33 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

34 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

35 出原も加藤の論に対し「電気服と絵画とを結びつけるのは慎重になるべきで、少なくとも電気服から平面への一方的な関係付けは再考したほうがよいかもしれない」と指摘している。出原「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」前掲、12頁。

台服》や、57年に作られた3点の電気服との共通点を持つ。加藤自身も57年の素描に描かれた十字架モチーフに対し、56年「野外具体美術展」での十字架の作品との関連を語り、《電気服》以外からの影響関係が考えられる。ビニールシートに描かれた円と線の平面作品もあるが、ビニール素材や十字架の形状は1956年《電気服》には無い特徴でもある。また、電気の光によって発光する作品群は、素材、色の使い方から見ても、服を次々と着替える1956年のパフォーマンスに起因すると本論第二章で推測した。《作品（ベル）》が音の変化するプロセスを作品として提示したように、56年のパフォーマンスでは服が不規則に変化するプロセスを作品として見せている。視覚的变化を作品として取り入れたのはこのパフォーマンスが始まりであり、変化をより強調するために複数の色が使われたのもこの時からであった。加藤自身も「パフォーマンスではすでに身体イメージの不規則な変化が作品の主題となっており、それが《電気服》の先駆けになったことは注目に値する。それゆえに1957年の舞台でも一連の電気服が登場する前に演じられたのだう。³⁶」と語っている。このパフォーマンスから服のモチーフが始まり、電気の点滅による光のめまぐるしい変化が現れ、加藤が「形態と色彩の絶え間ない構造変換」の中で語ったように、合成樹脂エナメル塗料による円と線の絵画へとそれぞれ影響しながら繋がるのではないだろうか。確かに、56年《電気服》の配線図を元に、円と線のモチーフが生まれている。しかし、めまぐるしい変化を円と線の絵画から見る場合、起点は56年に行われたパフォーマンスと見るべきではないだろうか。本論では、《電気服》は作品変遷の1つの過程であり、後にある種の成功と失敗が語られその差は大きく開くものの、《電気服》も《電気絵画》と同じ「絵」であり、同じ変遷過程と位置づける。

³⁶ 加藤「境界の探索」前掲、8頁。

(3、2) 服の表現方法による作品分類

以上のことから、本論における《電気服》と《電気絵画》の立ち位置を確認した。そして「平面」「立体」など既存の形式による分類を使わず、田中の絵画のルーツを《電気服》に限定するのではなく、めまぐるしい変化を色を使い表現した、1956年に行われた服を脱ぎ着するパフォーマンスに求め、その上でどのように作品が移行するのか筆者なりの再考を試みる。

そこで注目したいのは、田中が使う服のモチーフである。服のモチーフは、56年の服を着替えるパフォーマンスで初めて登場し、人が実際に着れる着れないに関わらず後の作品に継続される。紙に描かれた素描群も、《電気服》という服の設計図をもとにした、服をモチーフとした作品としてここでは扱う。この、56年のパフォーマンスから始まる服のモチーフが、どのように表現されているかに注目し、分類することで田中の作品がどのような変遷をたどるのか考察を試みる。作品は、服の表現方法で3種類に分類することができ、それらが同時進行で制作されていくのである。3種類とは、実際に人間が着ることができる「実体としての服」、服が形として造形される「再現としての服」、そして《電気服》の表面を平面上に変換した「表層としての服」である。これらは服という同一モチーフの異なった現れ方であり、同時に作品と対峙する鑑賞者の視線の違いでもある。この3種類の分類を制作順にまとめ表(62頁)にした。まずは、3種類の特徴を確認し、その上で《電気絵画》の行き詰まりを考える。

(I) 実体としての服

「実体としての服」は、人間が実際に着るといふ服の機能を持ち、身体との関わりが強い作品を指す。そのためパフォーマンス作品との関連性も強い。1956年の服を脱ぎ着するパフォーマンス作品は、最初の服をモチーフとした作品であり、最初の「実体としての服」作品である。この後、田中は56年「神港アンデパンダン展」に出品し、57年「舞台を使用する具体美術展覧会」でパフォーマンスの背景としても展示された高さ4m幅18mの赤い人絹による服の作品(図8)を制作している。この作品は到底人間の着る大きさではないのだが、残された記録映像の中にこの赤い服と思われる作品を着た田中の映像が残されている。両袖が部屋から飛び出した巨大な服を着た田中の姿が、服を脱ぎ着するパフォーマンスを行う映像と共に残されている³⁷。単なる遊びが映像に残されただけなのか、着ることも念頭に置かれていたのかはわからない。もし後者ならば「実体としての服」に分類され、既に田中にとって服というモチーフが、実生活から乖離していると言える。

次に実際に着ることのできる服が作品として作られたのは56年「第2回具体美術展」で出品された《電気服》(図12・30)と57年「第3回具体美術展」で展示された2点の電気服(図18手前3点の内、右、中央の2点)である。これらは天井から吊られオブジェとしても展示されたが、57年「舞台を使用する具体美術展覧会」では、田中自身、もしくは他の人物の身体が関与し、パフォーマンスとして提示される³⁸。田中自身の身体が《電気服》と共に作品の一部になるのは、展示会場で電気服を着た時と、57年「舞台を使用する具体美術展覧会」時のみである。加藤は「人が中に入って着ることがで

³⁷ 大阪中之島美術館所蔵映像、A021-S1-T007, ①-7、「第9回芦屋市展、田中敦子舞台服練習」

³⁸ 57年「第3回具体美術展」で展示されたプラスチックを变形したパーツを組み合わせて作られた作品(図18右)は厳密には着ることはできなかったようだが、舞台では人が抱きかかえることで動かした。身体の直接的な関与から「実体としての服」に入れた。

きる「服」として呈示されたからこそ、それは注目すべき作品なのである。このことは《電気服》とそれを解体し平面作品として制作し直したものとを比較すれば実感できる。両者は素材としては全く同じであり、点滅する点も共通するが、前者の方がはるかに作品として興味深いことは誰しもが認めるに違いない。これは、単に《電気服》が先に発表されたというオリジナル性の高さから説明できることではなく、何よりも「服」であるかどうかによっている。³⁹と、《電気服》と《電気絵画》を比べている。具体のリーダーであった吉原は「田中敦子は野外展と同様、管電球を連ねた作品を出した。衣装のようにその中へは人間が入り込んで歩けるのだ。作者自身その中へ入って時々会場を歩いたりしたがその異様な美しさは目をみはらせた。色とりどりの全部の電球が不規則に点滅しつづけている。これくらい解りのいゝ美しさはないだろうし、これくらい従来の美術の枠にはまらない美術もあまりないにちがいない。また、『衣装』という主題がこれ程非常に不実用に造られた例もあまりないとも云える。⁴⁰と語り、同じく会員であった吉田稔郎も「自身より重い服は、彼女だけしか着られない。彼女が黒いタイト姿でこの作品を着てモゾモゾ動き出すと、それはより完璧になった⁴¹」と、実際に着用できる点を語っている。彼らによって語られる魅力ある作品は、人が中に入った状態を指している。中に田中が入り、動き、パフォーマンスを行っている状態である。

田中が《電気服》を着用しパフォーマンスを行ったのは、「具体」の会員として参加した1957年「舞台を使用する具体美術」の他に1956年「第2回具体美術展」1957年「第3回具体美術展」で、天井から吊られた電気服に田中が入り手を動かして見せるなどした時のみである⁴²。黒ダが「その圧倒的な才能が、数十年もほとんど大きな展開のない絵画に収斂してしまったのは、日本パフォーマンス史上の大損失と言わねばなるまい⁴³」と嘆くように、パフォーマンスと密着した、「実体としての服」に分類される作品は、57年「第3回具体美術展」での電気服以降あまり見られなくなる。田中は58年に「舞台を使用する具体美術・第2回発表会」で作品5《光る円盤と服》、62年に「だいじょうぶ月はおちない・具体美術と森田モダンダンス」で作品3《ピンクの幕の前で》を発表している。これらは舞台上で発表され、57年「舞台を使用する具体美術」と同様に服を脱ぎ着するパフォーマンスが田中によって行われるが、《電気服》などは登場しない。ピンクの大幕や、背面にライトが仕込まれたと思われる色とりどりの円が取り付けられた大きな円盤など、新たな作品が舞台上で発表されているが、詳細な記録が少なく、人間の身体に直接関わる服としての新たな作品が作られたかを判断することは難しい。しかし、62年の作品3《ピンクの幕の前で》の記録写真にカラフルな横ストライプの衣装をつけた田中が写っている。服を脱ぎ着するパフォーマンスが改良されたのか、新たな服作品なのかは判然としないが、舞台のパンフレットには興味深いコメントが掲載されている。「オブジェがピンクの幕の前でShowをします 人もオブジェのように動きます 最後に残った人は完全にオブジェ

³⁹ 加藤「境界の探索」前掲、6頁。

⁴⁰ 芦屋市立美術館監修『復刻版具体』藝華書院2010年1月25日第6号ページ記載なし

⁴¹ 吉田稔郎「第2回具体美術展の作品について」『美育文化』第6巻第11号、1956年11月1日、24-29頁。

⁴² この田中による着衣も展覧会中常に行われたわけではなかった。また《電気服》の重量は50キロほどと回想され、田中一人で着ることはできなかった。《電気服》は天井から吊るされた状態で展示されていたため、その状態で田中が中に入り動かせる部分は手のみであった。『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、11頁。

⁴³ 黒ダ『肉体のアナーキズム1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』前掲、115頁。

になりました⁴⁴」。ここで語られる、人とオブジェの一体化、人のオブジェ化は、服を制作していた田中ならではの視点であり、《電気服》をオブジェとして展示した例とも繋がる。

「実体としての服」の特徴の一つとして、作品の視線が2つ存在する点があげられる。人が実際に着られることから、作品を着ている中の人間の視線と、外から作品を眺める視線が存在する。中からの視線は、服を着ることができ限られた人物しか体験することはできない。だが、57年「舞台を使用する具体美術」で田中以外の具体会員が56年の《電気服》や57年の2体の電気服を着ていることから⁴⁵、吉田稔郎が「彼女だけしか着られない。⁴⁶」と語るような特権的な感情は、田中には無かったと思われる。加えて、田中は会場に吊られて展示された《電気服》に対し「オブジェにもなるな⁴⁷」と感じたと語り、実際に人が中に入らない状態で展示されている。服の中に人が入らず、視線が外からに限定されると、銅像などを見る視線と同様になり、服は人型のオブジェとして眺められる。しかし、中嶋泉が「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。⁴⁸」と指摘しているように、「実体としての服」はオブジェとして展示される場合どれもみな正面性を持ち、観客の視線を正面から見返す位置に展示される。天井から吊られて展示することで、鑑賞者は《電気服》の周りを彫刻を見るように歩くことも物理的に不可能ではないが、写真を見る限り作品の周りを歩くのに十分なスペースがあるようには見えず、足元にはコードやおそらく電球の点滅を調整するモーターが入った箱が置かれ、《電気服》を後ろから眺める視点を田中が意識していなかったのだと想像できる。たとえ中に人が入っていても、鑑賞者はオブジェ化された服／人と真正面から向かい合うことになる。

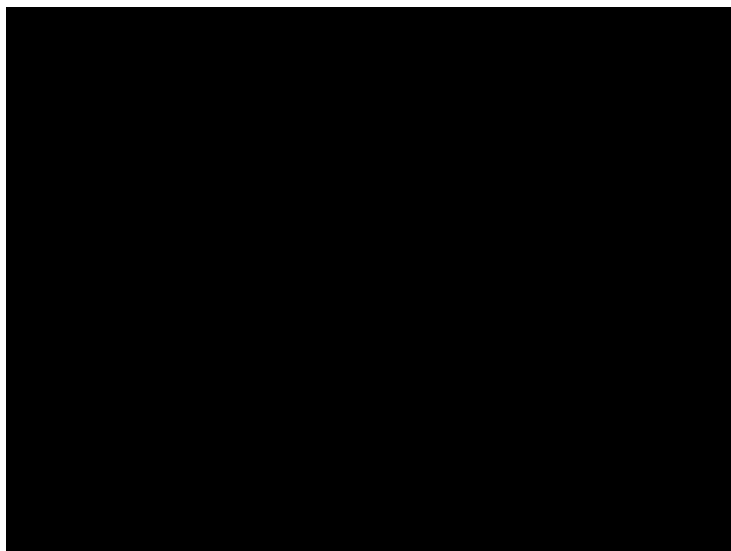


図32 《電気服》の前の田中敦子
1956年「第2回具体美術展」

⁴⁴ 『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』にコメントが再掲。前掲200頁。

⁴⁵ 1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」大阪公園では佐藤誠一（白いビニールに電球を付けた電気服）、白髪一雄（プラスチックの電気服）、豊島隆（《電気服》）。東京公演では白髪が《電気服》を着たという。『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』前掲74頁。

⁴⁶ 吉田「第2回具体美術展の作品について」再掲、314頁。

⁴⁷ 「田中敦子インタビュー」（聞き手：倉林靖）『STUDIO VOICE』第280号、1999年4月1日、153頁。

⁴⁸ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、294頁。

(II) 再現としての服

「再現としての服」は、「実体としての服」のように着ることはできないが、服が造形、もしくは描画されている作品を指す。既に述べたように、田中にとって服は着るべきものに限定されず、オブジェ化可能な存在であった。それは《電気服》のように中に人が入っていない状態もそうだが、田中が「人もオブジェのように動きます 最後に残った人は完全にオブジェになりました⁴⁹⁾」と語るように、おそらく人が着用している状態でも同様の視点を持っていたと考えられる。服や人はオブジェとなり、見られる対象となる。田中にとって服が、人間の表象であることが想像される。

「再現としての服」が最初に制作されたのは、1956年「野外具体美術展」に出品された、7体の人型が手を繋ぐように並べられ表面に着色された管球がつけられた《舞台服》(図10)と、白ビニールによる十字架状の表面に丸電球がつけられた作品(作品名なし)(図11)の2点である。これらは巨大で、人が着れる(中に入れる)構造ではないが、1点は《舞台服》と名づけられ服との関連が見られる。これらは明確に人間の形が造形されている。57年「舞台を使用する具体美術展覧会」でパフォーマンスの背景としても展示された、高さ4m幅18mの赤い人絹による服の作品(図8)と比べると明確だが、この2点には頭がついている⁵⁰⁾。丸電球のついた十字架状の作品は《舞台服》に比べると形が抽象的に見えるが、明確に人間の形であることを加藤が説明している。「注意深く電球の位置を確認すれば、それが十字架状に均等に並べられているのではなく、頭、胴、手、足の各部位の相違がわかるように電球の感覚が変えられていると気づく。そのため点灯すれば、両手を広げ、二本の足で立ち上がった巨大な人形に見える⁵¹⁾」。2本の足は記録写真(図11)からも確認できる。

1956年「第2回具体美術展」で《電気服》とともに展示された20点の素描は、《電気服》の配線図を同一のモチーフとしながらも多様な表現が使われている。加藤はモチーフである円と長方形、線の描かれ方によって素描を4種類に分類している。その中の1種類に《電気服に基づく素描》(図16)に見られるような、画面中央が円形で区切られ、その中に小ぶりの円がいくつも描かれた構図がある。

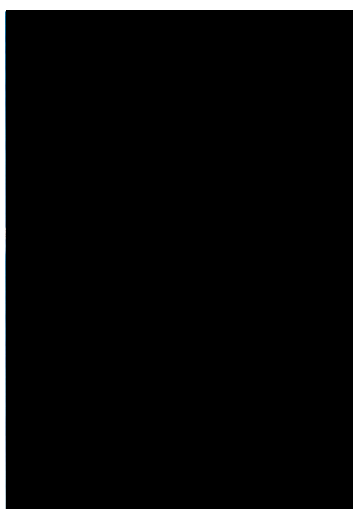


図16 《「電気服」に基づく素描》1956年 金沢21世紀美術館



図33 「第3回具体美術展」展示風景から抜粋、1957年

49 『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』にコメントが再掲。前掲200頁。

50 赤い人絹による服の作品(図8)には頭はなかったが二本の足がついていた。

51 『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』前掲61頁。

加藤はこの構図を「もっとも《電気服》の形態から離れた作例⁵²」と説明している。確かにこれらは具体的に服や人の形を表してはいない。しかしその他の素描と比べると、この種類は明確な境界線により中心に円形を作り、内と外を隔てている。線や色面で中央が切り取られるため、中央の円形は背景から浮き上がり、1つの対象、モチーフとして認識される。また、区切られた円の中に複数色の円が描かれるため、56年《舞台服》や、57年「舞台を使用する具体美術」で背景に立つ巨大な十字架状の作品のような、ビニールシートの表面に取り付けられた色電球の姿を暗示させる。円形モチーフを直接人型と見るのは難しいが、内と外とを分断する円形の境界線は、外界と身体の境界線でもある服と同じ役割を果たしていると見ることができるのではないだろうか。もちろん1956年制作の素描20枚を「再現としての服」と次に解説する「表層としての服」に二分することはできないが、20枚の素描の中に「再現としての服」と「表層としての服」の要素を未分化な状態ではあるが見つけることができる。このような観点から、56年の円形の境界線を持つ素描を「再現としての服」作品として分類した。

翌1957年「第3回具体美術展」で田中は3点の電気服を発表し、うち天井から吊られて展示された2点は着用可能な「実体としての服」作品であったが、背後の壁に貼り付けられた作品（図33中央）は「再現としての服」に分類される。白色ビニールシートで作られたこの作品には、顔を出す部分や袋状の構造などの服の機能は確認できず、十字架のように両手を広げた形で壁に張り付いている。57年「舞台を使用する具体美術展覧会」でも、舞台の背景に十字架状の作品（図20）が登場し、支持体の白いビニール、人体を超える巨大さ、十字架のような人のフォルム、表面の着色電球など、類似点が多い。57年「第4回具体美術展」に出品された紙に描かれた素描の中に、円と線の配置によって同じように十字架が描かれた作品が2点ある。描かれた十字架の形が、服／人に依拠しているのは既に述べたとおりである。56年の素描のような明確な境界線で内と外を分割しているわけではないが、十字架の形はしっかりと認識できる。《作品》（図34）は周りを余白として残しているが、《作品》（図35）は周りにも円と線が配置され、色の違いによって形を強調している。余白のない《作品》の構図は、同じ展覧会に出品された《電気絵画》の中央部分（図36）とも良く似ている。



図34 《作品》1957 芦屋市立美術博物館



図35 《作品》1957 芦屋市立美術博物館



図36 《電気絵画》1957年 作品中央部分

⁵² 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、116頁。

57年《電気絵画》では、ビニールシートと電球、合成樹脂エナメル塗料による円と線の描画が取り入れられ、素材やモチーフから、これまでの作品要素が組み合わせられている。電球とコードの束は、画面上を大きな円を描くように配置され、56年の円形モチーフが描かれた紙の素描と同じく、内と外を分ける境界線の役割が見える。《電気絵画》中央に設置された、豆電球で作られた人型は十字架状ではなく、両腕が下ろされた姿勢が作られ、頭、肩、両腕が確認でき、より具体的な人間の形をしている。このような形は、56年「野外具体美術展」《舞台服》や、先述した十字架の形とは違い、より「実体としての服」作品に分類した電気服を忠実に再現しているように見える。これ以降、平面作品に人型が描かれる、もしくは人型が明確に造形された作品は発表されなくなる⁵³。

これら「再現としての服」作品の多くは、画面もしくは空間の中央に人型、もしくは円が配置されるため鑑賞者の視線は中央に向かう。視線は背景と切り離しモチーフを認識するため、鑑賞者がモチーフである服／人と対峙するような作品体験となる。「実体としての服」作品が立体的でありながら正面性を持つ作品であったように、「再現としての服」作品も、壁に展示された平面作品はもちろんだが、立体的な56年「野外具体美術展」の《舞台服》と十字架状の作品も、点滅する電球、管球がつけられたのが片側のみであったことから、一方向からの鑑賞者の視線を想定した、正面性の強い作品だと言えるだろう。「実体としての服」と同じように、人型は全て正面性を持ち、顔は描かれていないが鑑賞者の視線は画面の人型と対峙する位置におかれる。

「再現としての服」作品はみな、感情移入するにはあまりにも素っ気なく、最低限人の形だと認識できる程度の簡略化がなされ、個体を識別する特徴や個性は読み取れない。繰り返し使われた十字架の形は個性を削ぎ落とした最低限の人の表現だったと考えられる。

（Ⅲ）表層としての服

「表層としての服」では、《電気服》の機能や形が排除され、表面や要素のみが抽出され表現されている作品を指す。そのため「実体としての服」のような着用機能や「再現としての服」のように服／人の形などは見られない。その兆候が最初に現れるのは、1956年「第2回具体美術展」で《電気服》とともに展示された20点の素描の中である。この素描の中には「再現としての服」に分類したような、明確な境界線を持った作品も見られたが、「表層としての服」に分類できる作品も見られる。

《「電気服」に基づく素描》（図14）、《無題（1）》（図37）は《電気服》で使われた電球を円で、管球を長方形、コードを線に変換して描いている。加藤が「どの作品も《電気服》で「生地」を成す部分を元にしながら、《電気服》では使われていない色彩を用いると同時に、円や長方形の配置と接続も実際にはあり得ない自在さを示し、それぞれの作品で全く異なるリズム感を生んでいる。⁵⁴」と表現しているように、描かれているのは《電気服》の「生地」つまり表面でありながら設計図のような整合性はなく、円と線と長方形を組み合わせる画面に配置されている。《電気服》の表面であるた

⁵³ ここでは、明確な人型や十字架の形に限定した。しかし、1958年「舞台を使用する具体美術・第2回発表会」での作品5《光る円盤と服》や、1962年「だいじょうぶ月はおちない・具体美術と森田モダンダンス」での作品3《ピンクの幕の前で》などに、円形の白い支持体の上で色とりどりの円が光る作品や、円形の白い支持体に黒で円と線が描画された作品などが見られ、「再現としての服」作品に分類した《電気服に基づく素描》（図16）との関連も見られる。服／人の再現の一種として円形の支持体を見ることもできるだろうか。

⁵⁴ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、115頁。

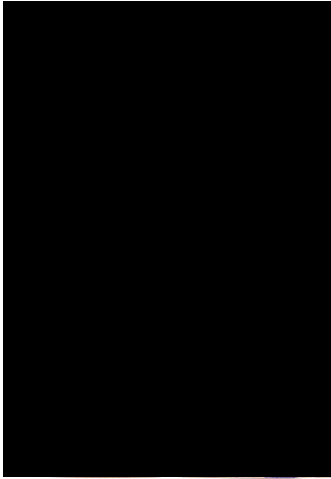


図14 《「電気服」に基づく素描》
1956年 ジョシュア・マックコレクション

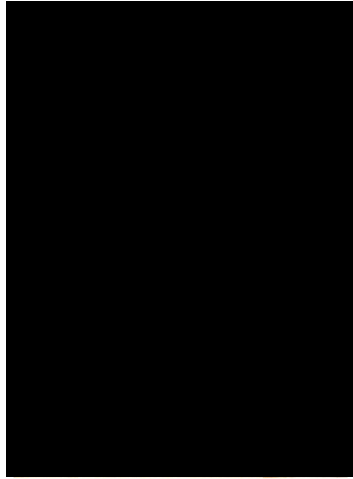


図37 《無題(1)》
1956年 大阪市立近代美術館

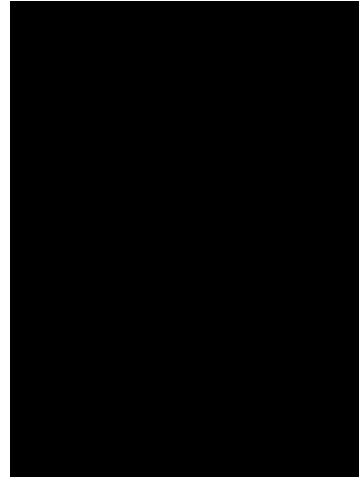


図38 《作品》
1957年 芦屋市立美術館

め、「再現としての服」のように具体的な形は描画されず、背景から物の形を切りぬくような明確な境界線もない。画面に現れるのはモチーフの散らばりである。確かに、描かれる線はコードらしく、円と長方形を繋ぎ、電源へと向かうように画面下へと集まっている。しかし、円と長方形はランダムに配置され、それらがひとつの服／人／対象であることを放棄し、画面全体へと広がる予感を感じさせる。

1957年「第4回具体美術展」で発表された紙に描かれた素描やビニールに描かれた作品では抽象度が進み、モチーフは円と線のみになる。そしてモチーフはさらに全体へ広がり、線も円同士を繋ぐだけになり、束になって画面の外へ向かう動きがなくなっている。このような「表層としての服」には《作品》(図38)などが当てはまるが、56年の素描20枚と同じように57年の素描7枚もまた、十字架型が見られる「再現としての服」作品と「表層としての服」作品に二分できるわけではなく、十字架を描いているわけではないが中心にモチーフを集めた構図や、円は画面全体に広がっているが線が中央に円形を描いている構図など、どちらとも取れない、どちらの要素も合わせ持つ作品が見られる。田中は多様なパターンの素描を描くことで、円と線の構図のあり方を探っていると思われる。そして、57年以降、円と線を人型に配置した作品は見られなくなり、モチーフが画面全体に広がる「表層としての服」作品が継続して制作される。

1958年「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」では全長9mのビニールに描かれた《作品》(図26)と58年《電気絵画》(図25、39)が出品される。長谷川は「田中は電気服を解体し、絵画のように壁にかけて展示した。田中はこのとき、自分の身体の表面を覆っていた明滅の運動と連結が表層となって世界の一部を覆うこと—絵画をとおして、空間の中に光とエネルギーの放射、絶えざる点滅の原基をおくことができること—を認識したのだ。⁵⁵⁾と、実際に着る事の出来る《電気服》表面の作品化として《電気絵画》を語る。ここで語られる作品が57年《電気絵画》なのか58年《電気絵画》なのかは分からないが、長谷川の説明は、まさに「表層としての服」である58年《電気絵画》の説明にふさわしいように感じられる。「表層としての服」の視線は、《電気服》の表面に顔を近づけた様な至近距離、もしくは《電気服》の内部に閉じ込められた様な視線である。服を見るのではな

⁵⁵⁾ 長谷川『破壊しに、と彼女たちは言う 柔らかに境界を横断する女性アーティストたち』前掲、30頁。

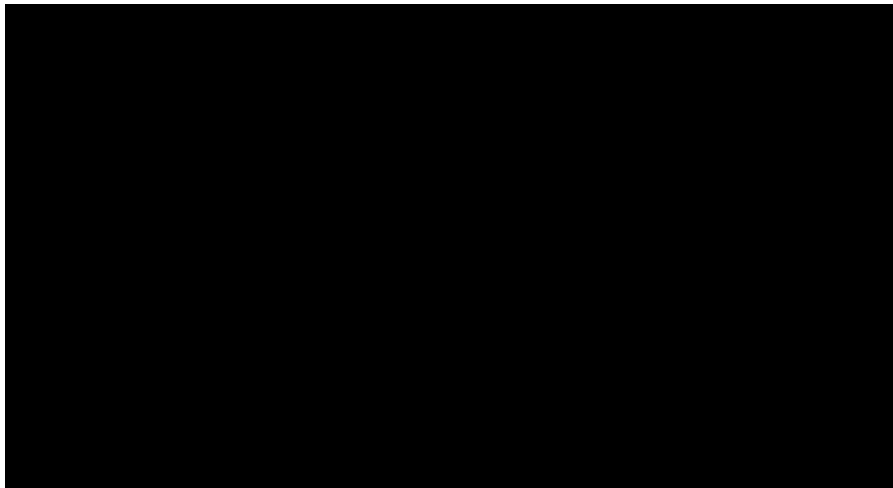


図39 《作品》 1958年
「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」
大阪会場展示風景

く、その表面を見るのである。そのために服の形や全体像は見えない。視界全体が《電気服》の表面であり、画面に広がるような明確な上下の区別が付きにくいオールオーバーな構図を持つのが特徴である。58年《電気絵画》には《電気服》で使われていないボール電球などが見られるが、画面全体が一様に電球で覆われた画面はまさに生地、表面である。しかし、この年で電気により点滅する光を使用した作品は作られなくなる。

翌年1959年「第8回具体美術展」では白色セメントによる球体の作品《無題》（図29）と、キャンバスに円と線のモチーフが描かれた2点の《作品》（図27、28）（図29正面奥）が出品される。白色セメントの《無題》は、内と外を分ける立体的な境界線とも捉えられ、中が空洞なため何かを包みこむための形に見えることから「再現としての服」作品と共通する点が見られる。しかし、この作品は第二章でも指摘したように絵画との強い影響力が見られ、服／人の立体化ではなく絵画の立体化としてここでは位置付ける。そのため、白色セメントによる作品《無題》は、球体の支持体にプラスチックとコードによって服の表面が表現されている「表層としての服」作品として分類している。白色セメントによる作品は61年「第10回具体美術展」でもう一度作られたが、それ以後作られなくなる。

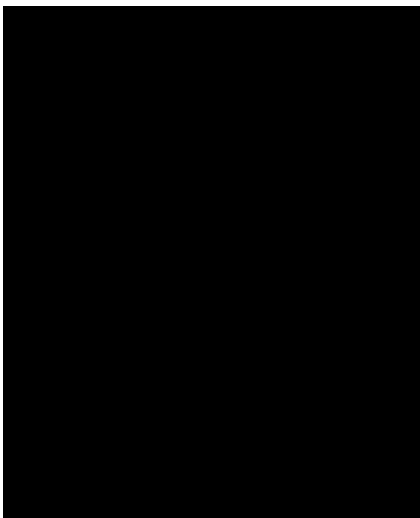


図28 《作品》 1959年 広島市現代美術館



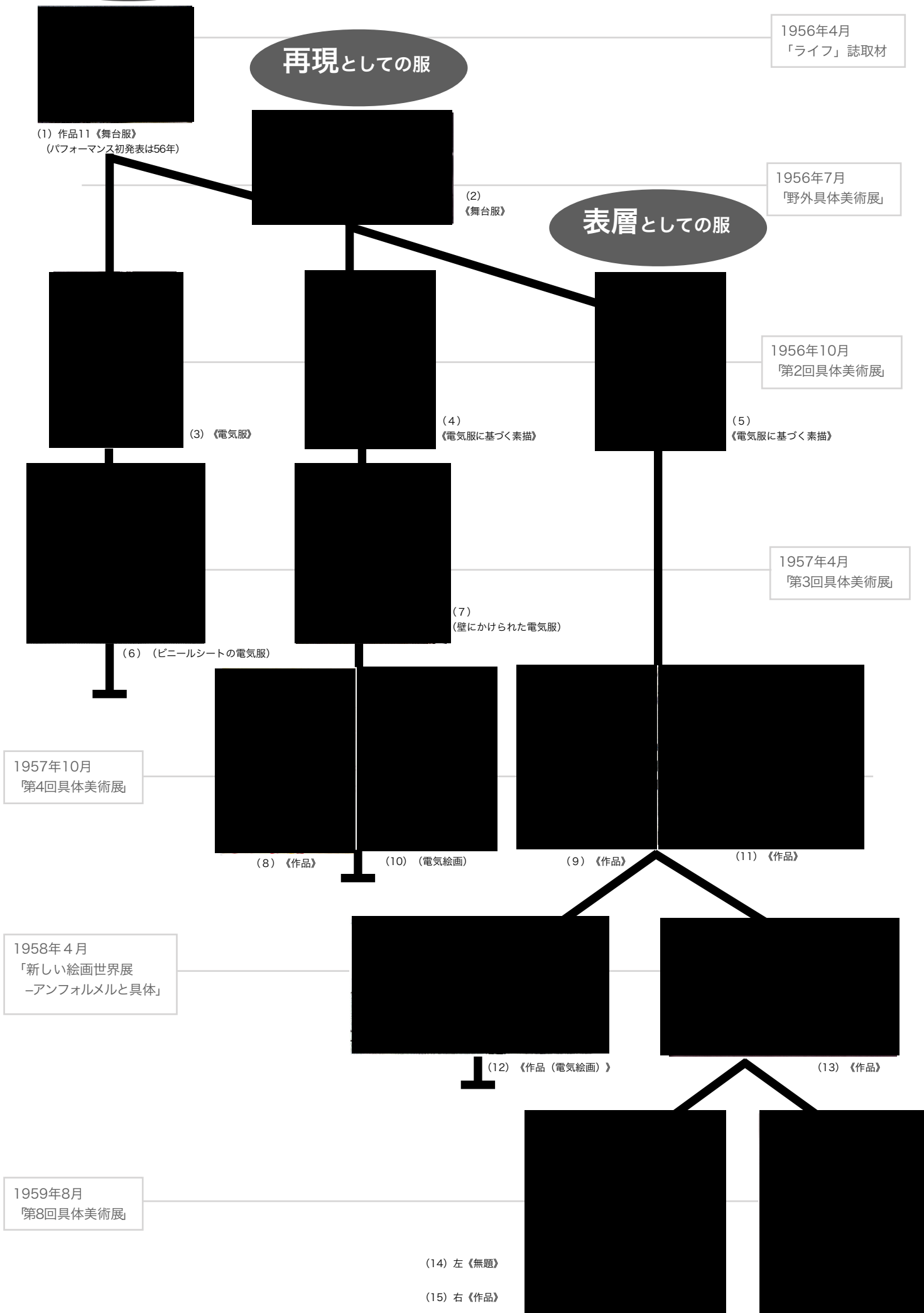
図29 《無題》 1959年「第8回具体美術展」展示風景

(表6) 田中敦子・服の表現による作品分類図 (1956年～1959年)

実体としての服

再現としての服

表層としての服



(3、3) 《電気絵画》の行き詰まり

以上のように、田中の作品を、服の表現方法による違いで3種類に分類を試みた。自作の(表6)では上から発表年順に作品を並べ、作品の変遷を図に表している。この図から2つの特徴が読み取れる。

1つ目は、3つの分類の中で同時進行で素材、作品形式、作品の構図などが試されていることである。ビニールシートや、電球、合成樹脂エナメル塗料などの素材は、3つの分類全てで使われている。作品形態で見ると「実体としての服」は、人が実際に着ることができる構造を持つため立体的な構造となるが、「再現としての服」「表層としての服」作品では平面的な要素も立体的な要素もみられる。また、同時に出品された素描では構図や色の使い方などのバリエーションが多く、それぞれの効果が試されていた。田中が同時進行で、素材や構図の組み合わせを変えながら、次の展開を模索していたことがわかる。

2つ目は、「実体としての服」と「再現としての服」が途中で終了し、最終的に「表層としての服」が継続される移行の流れである。「実体としての服」作品は57年の三体の電気服以後、新たな制作が見られなくなる。「再現としての服」作品では、「第4回具体美術展」に出品された57年《電気絵画》と十字架が描かれた素描以後、具体的な服もしくは人型が造形、描画された作品は見られない。そのため、3つの分類の中で継続して制作され、後の絵画作品につながるのは「表層としての服」作品であることがわかる。

では、制作が継続された「表層としての服」作品と、制作が終了する「実体としての服」「再現としての服」作品との違いとはどこにあるのだろうか。そこには、鑑賞者の視線が大きく関係しているように思われる。先述したように「実体としての服」「再現としての服」作品は、服＝人が画面や空間の中で正面性を持ち、鑑賞者と対峙する位置関係にあった。それに対し「表層としての服」作品は《電気服》の表面であるために鑑賞者の視線は対象を捉えることはなく、モチーフは分散しオールオーバーな構図を持っていた。清水穰はマイケル・フリードによる対となる概念、「シアトリカルティ」と「アブソープション」について、以下のように説明している。「「シアトリカル」な絵画とは、作者の意図や描かれた人物の意図が表面に出ている絵画であり、つねに絵画が「見られること」を見せつけているので、見る側もまた自分が絵画を「見ている」ことを意識させられる、どこかわざとらしい絵画である。反対に「アブソープション」とは、絵画が「見られている」ことを感じさせず、描かれた内容それ自体が自然に現前するため、見る側もまた忘我の境地に入り、絵画世界と一体化するような経験を得ることである⁵⁶⁾。ここで語られるのは、まさに鑑賞者と作品との視線の問題である。ここで語られる「シアトリカル」な作品は、自作の分類図では「実体としての服」と「再現としての服」作品だと言える。これらの作品は、実際の服でも描かれた人型でも、常に正面性を持ち「見られること」を見せつける。清水はアンチ・シアトリカルな技法として「絵画の主題として、我を忘れて没入している行為、視線を返さない寝姿、後ろ姿などを描く。絵画平面に対する見る人の視点を意識させるので中心遠近法は避け、消失点を画面の周辺や外側へずらす⁵⁷⁾」などを挙げている。これらは

⁵⁶⁾ 清水穰「コラージュとプレゼントネスースティーブン・ショアとマイケル・フリード」『写真空間4：特集世界八大写真家論』青弓社編集部編、2010年、44頁。

⁵⁷⁾ 清水「コラージュとプレゼントネスースティーブン・ショアとマイケル・フリード」前掲、55頁。

まさに作品から投げかえされる視線の有無について説明している。「再現としての服」作品に描かれる人型は、具体的な顔や目は持たないが、鑑賞者が見つめる対象物がこちらに視線を投げ返す正面の位置をとり、遠近法は使わずとも対象が画面中心に配置されている。服＝人が正面性を持つことで、鑑賞者は対象を盗み見ることができない。「実体としての服」作品である《電気服》も、56年「第2回具体美術展」で初めて展示された時、背後に20枚の電気服に基づく素描が2列に並べられ、あたかも大きな1枚の背景のように展示されていた。正面から見ると、素描による背景の中心に《電気服》が配置されている。この展示方法は、中央に人型が取り付けられた57年《電気絵画》や57年の十字架が描かれた素描などの「再現としての服」作品と同じ空間的構図を持ち、《電気服》は常に正面を向いて展示された。57年、58年の「舞台を使用する具体美術」も、舞台という大きなフレームの中に、《電気服》が配置された構図として見ることができ「実体としての服」「再現としての服」作品は、まさにシアトリカルな構図と視線を持っていると言えるだろう。



図40 1956年「第2回具体美術展」展示風景「《電気服》のための素描」の前で《電気服》を着用する田中敦子
Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

反対に、「表層としての服」作品は、「シアトリカリティ」と対概念である「アブソープション」だと言える。「アブソープション」の特徴として、作品が「見られている」ことを鑑賞者に意識させないために、作品が目の前に現前し作品と一体化するような経験を作り出すと説明されていた。《電気服》の表面だけが取り出された「表層としての服」作品には鑑賞者を見つめ返す視線や、人型は存在しない。「アブソープション」(absorption: 吸収する、没頭、没入、専心、熱中)の名が示す通り、ここで語られる「作品と一体化するような体験」は作品への没入感として言い換えることができ、加藤が《電気服》の3要素として語った「身体」の特徴、画面がせり出し包み込まれるような作品体験と共通していると思われる。田中の制作する円と線の絵画に、没入感を指摘するのは加藤だけでな

い。千葉成夫や金悠美によっても同じように言及されている。千葉はまず視線が絵画の内部に侵入できない、田中の奥行きのない平面的な画面に着目する。「カラフルな彼女の作品にはさまざまな色の円と線が使われているから、色相のちがいは前後のイリュージョンを生み出しやすいのに、彼女は無意識的に（直感的に）それを回避するように色を配置しているとさえ思える。それくらい、前後方向の空間が存在しないのである⁵⁸」「合成樹脂エナメル塗料を絵具として使っていることが大きく貢献していることは確かだが、エナメル塗料だからペラペラの表面になっているということだけしか見ないというのでは、この「平らな広がり」の本質をまったく見ていないことになってしまう。⁵⁹」と語る。その上で「僕の目の前に平面作品として在るのに、どこか別の地平に浮いているかのような、田中敦子の作品の「ひろがり」—その魅惑の磁気をあびながらその前に立っていると、僕はいつしかそのなかに入り込んでいる⁶⁰」「彼女の「作品」が僕に見えているというよりは、僕のほうがその「ひろがり」のなかへ取り込まれている。そして「作品」は、見えているというより感じられているというに近いものになっている⁶¹」と、絵画に入り込む、取り込まれるような没入感を説明する。金も「円と線が重なり合っている、田中の絵画には視覚的な奥行きが全くない。それゆえ我々の方から作品の奥へと踏み込んで行くことはできず、形と色彩の方が我々に真に迫ってくる⁶²」と、田中の絵画が持つ平面性と身体に迫る感覚を指摘する。

前述したように加藤はこのような没入感を《電気服》における「身体」の要素として説明し、合成樹脂エナメル塗料によるムラのない質感、奥行きを廃した平面的な画面により作り出される視覚効果として語った。千葉はこの効果を生み出す主な要因は、素材である合成樹脂エナメル塗料にあるのではなく、金も指摘している奥行きのない前後方向の空間が感じられない平面性にこそあると考えている。この平面性（千葉の言葉では「平らなひろがり」）には、「表層としての服」で指摘した目線と構図の問題が大きく関わっていると思われる。加藤は1969年に完成された絵画《地獄門》（図31）について「形象が一つの塊と化していないことから、画面全体を一度に把握するのは物理的に困難である。その前に立つと見る者は画面内にすっぽり入り込んでしまい、円と錯綜する線の形象に文字どおり包み込まれる。」と構図と没入感について説明している。加藤はこのような、画面を一度に把握することのできない遠心的な構図を、1968年以降⁶³に獲得したと分析しているが、本章で示した通りその兆候は56年の紙に描かれた素描に見つけることができると思われる。

「表層としての服」作品を年代順に見ると、これらが示す、遠心的でオールオーバーな構図、奥行きのない平面性、鑑賞者を見つめ返す視線の無さなどの要素が徐々に確立されて行き、後の円と線の絵画スタイルが完成する過程として見るることができる。57年の紙に描かれた素描では合成樹脂エナメル塗料が使われ始め、ムラがあり下地の色が見える塗り方とともに、ムラのないフラットな円も描か

⁵⁸ 千葉『未生の日本美術史』前掲、307-308頁。

⁵⁹ 千葉『未生の日本美術史』前掲、308頁。

⁶⁰ 千葉『未生の日本美術史』前掲、315頁。

⁶¹ 千葉『未生の日本美術史』前掲、315頁。

⁶² 金悠美「[展覧会評] ミームとしての「つながれた円と線」《田中敦子in Kyoto》」『美学研究』第2号、2002年7月31日、大阪大学大学院文学研究科美学研究室、50頁。

れ始めている。また、支持体が紙だけではなく、ビニールシートも使われるようになり作品サイズが大きくなる。画面が視界に入りきらない絵画も、没入感を生みやすい特徴のひとつと言える。58年の「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」には、全長9mを超える巨大な絵画《作品》が出品され、比喩ではなく、視界に収まりきらない作品が作られている。59年の絵画《作品》ではキャンバスが支持体に使われ、合成樹脂エナメル塗料によるムラの無い円、平坦な画面、オールオーバーな構図という没入感を作り出す要素が揃い、田中が生涯探求する絵画のスタイルが確立される。描かれる要素は《電気服》の表面であるため、1つの具体的な対象物が絵画の主演として描かれることはなく、「見られること」を見せつけるような作品からの視線も生まれない。田中が作品を継続させた「表層としての服」作品の持つ没入感は身体を包み込むという点で、服としての要素を依然残しているとも考えられるだろうか。以上のように、服の表現方法で作品を3種類に分類すると、田中の作品が徐々に「シアトリカル」な作品よりも「アブソープション」の要素を持つ作品が継続されていく経緯を見ることができた。

では、その中で《電気絵画》はどのような位置にあるだろうか。まず1957年《電気絵画》は「再現としての服」の一番最後に位置し、それ以降、服もしくは人型が造形される作品は見なくなる。ここでの終了理由は、作品への没入感を妨害する、視線を投げ返す人型の造形にあると思われる。では、投げ返す視線の存在しない「表層としての服」作品に分類された58年《電気絵画》はどうだろうか。（表6）で示した「表層としての服」の流れに見られるふたつの分岐について考える。

「表層としての服」作品は（表6）に記したように58年と59年に分岐を持ち片方の作品がその後制作を終了している。58年のひとつめの分岐では、58年《電気絵画》と全長9mのビニールシートによる《作品》に分岐している。ビニールシートによる《作品》はその巨大さが目を引くが、遠心的構図、合成樹脂エナメル塗料による平面的な画面という作品への没入感を生み出す特徴を備えている。58年《電気絵画》は、画面全体に電球とボール電球、コードが貼りめぐらされ、電球の大小はあるがオールオーバーな構図を持っていると言える。電球には合成樹脂エナメル塗料による着色がなされ、画面の支持体が見えないほど電球とコードが密集している。清水は「アブソープション」を妨げる要素として「作家性・物質性（タッチとストローク、絵の具の盛り上がりなど）⁶⁴」を例に挙げている。加藤が指摘する合成樹脂エナメル塗料の特徴である「インクやポスターカラーでは実現し難い、むらのない均質な、しかも艶やかな表面⁶⁵」はまさに絵の具のタッチや盛り上がりとは真逆であり、田中自身「タッチが出てくると情緒的になりますから。情緒的にならないように描くんです。⁶⁶」と語り、画家の手くせやタッチによる作家性、マチエールによる物質性が意図的に排除されていることがわかる。58年《電気絵画》には手で描画された線などは見当たらないが、表面につけられた電球、ボール電球、コードはあまりにも物質性が強いと言わざるをえない。いくらオールオーバーな構図を持っていたとしても、表面につけられた電球とコードは絡まり合い、物理的な前後の重なりを何重にも作り出してしまい、奥行きのない平面性とは真逆のレリーフ状の画面になっている。鑑賞者の視線は画面を巡りながらも、着色された個々の電球を捉えてしまうだろう。電球による光の点滅は、目線を動

⁶⁴ 清水「コラージュとプレゼント—スティーブン・ショアとマイケル・フリード」前掲、45頁。

⁶⁵ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、119頁。

⁶⁶ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、13頁。

かす役割を果たすどころか、明るい展示室ではいっそう物質感を強調したのではないだろうか。1986年に田中本人により再制作された《電気服》が高松市美術館にコレクションされているが、展示会場で点滅する姿からは、幻想的な浮遊感のある光とはほど遠い、強い存在感と電球の物質性が感じられた。58年《電気絵画》でも同じことが起こったと思われる。

59年のふたつめの分岐では、白色セメントによる球体の立体作品《無題》(図29)と、キャンバスに合成樹脂エナメル塗料の《作品》(図27/表6では代表して《作品》図27を載せているが《作品》図28も同じ)に分岐している。キャンバスに合成樹脂エナメル塗料の絵画《作品》は典型的な没入感を生み出す特性を持った絵画である。球形の《無題》は、ここで初めて出てきた立体的な作品スタイルである。白色セメントの表面と内側には、赤や青色のプラスチック球とコードが埋め込まれ、白色の背景に円と線が描かれた絵画とよく似た表面が作られ、絵画との強い関連性が見られることはすでに述べた。おそらくこの作品で田中は、四隅のない絵画面を求めたのではないだろうか。「表層としての服」作品は対象物の無いオールオーバーな構図を持つため、キャンバスのフレームによる画面の切断が強く現れる。支持体を球形にすることで画面の切断をなくし、球の周りを歩けば視線は永遠に絵画表面を動き続けることができる。また、球の内側にもプラスチックの円と線を取り付けていることから、鑑賞者の視線が球の内側に入り込み、絵画に包まれるような位置関係も示唆できる。直径3mの球は没入を促しやすい大きさではあるが、没入体験を作り出すにはあまりにも物質感が強すぎる。白色セメントによる作品は61年「第10回具体美術展」でもう一度サイズなどを縮小し作られたが、それ以後見られない。複数の色を使用した円と線がモチーフの作品ではあるが、キャンバスに合成樹脂エナメル塗料の《作品》とは、立体的か平面的かという形式の違いだけでなく、没入という点で鑑賞体験が大きく異なる。

以上のように「表層としての服」に見られる分岐から、58年《電気絵画》について田中が語る行き詰まりの原因を、「アブソープション」を妨害する強すぎる物質感と捉えることはできないだろうか。電気の光を素材とした服の作品には、1956年「野外具体美術展」の夜の展示や、57年「舞台を使用する具体美術」の舞台暗転という、光だけを見せるのに最適な暗闇が確保されていた⁶⁷。暗闇の中では空間や細部が視界から見えたり、物質感から解放された光だけが見えただろう。《舞台服》によるパフォーマンスが行われた後、作品は解体され、素材として57年、58年の《電気絵画》へと転用される訳だが、この時田中が求めた素材とは、暗闇の中で点滅する幻想的な光の視覚効果だったと思われる。グループ展の明るい展示会場では舞台のような暗転を作ることは難しく、逆に絵画を照らす照明により過剰に電球の存在感が強調され、「アブソープション」の性質である作品への没入を妨害する物質感の強い画面になったと想像される。

⁶⁷ 「第2回具体美術展」「第3回具体美術展」で《電気服》が明るい展示室に展示されたが、これらは当初から57年「舞台を使用する具体美術」に出すために作られていた。

第四章「田中による「絵」と選ばれた絵画」

田中はインタビューで以下のような言葉を残している。「ベルとか電気服とかを、実験的になっておっしゃいますが、実験ではなく絵画そのものとして作ったんです¹」。田中の初期作品を実験的な前衛オブジェとして、後の絵画とは別の文脈で語ることに對し、田中は全ての作品を実験ではなく「絵画そのもの」「絵」²として制作したと語ることで作品全体の一貫性を主張する³。この主張は、「具体」再評価後も、初期「具体」に見られるパフォーマンスやオブジェばかりが注目されることへの不満が一因していると思われるが、改めて田中の50年代の作品を見返すと構造や展示に絵画的要素が読み取れる。

四章ではこのような、田中独自の「絵」の射程について改めて検証し、50年代の田中の作品と絵画の関係を見る。その上で、多様な表現の末に選ばれた、キャンバスと合成樹脂エナメル塗料による円と線の絵画について考える。

（4、1）田中による「絵」の射程

（I）フレーム

田中の作品に見られる正面性については三章ですでに述べている。「実体としての服」「再現としての服」に分類した「シアトリカル」な作品に顕著なように、描画／造形された人型は鑑賞者と対峙する位置に置かれ、作品の正面性が強調されていた。「アブソープション」に分類した「表層としての服」作品も、鑑賞者に投げ返す視線は無いものの、描かれる平面的な円は正面性があると言える。中嶋は正面性以外にも、田中の作品に對し「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。⁴」と語る。

中嶋が指摘するように、田中の作品には平面的な構造が見られる。1955年「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」で、田中は初めて野外での展示を行うが、地面に広げられた10m四方の《ピンクの人絹》（図3）は、それまで制作していた布の平面作品を巨大化し、地面に広げた作品として解釈できる。56年「野外具体美術展」での4mを超える巨大な人型が7体手を繋いで並ぶ《舞台服》

（図10）は、管球の点滅や巨大さが目を引く立体的な作品であるが、作品の構造は木材で作られた土台に、白色のビニールシートが貼られた厚みの薄い構造であり電球が正面にのみ設置され正面性を持つ。（図41）この構造は、木枠にキャンバスが貼られた構造と似ている。平面的な《舞台服》は管球が表面につけられた、人の形をした変形キャンバスとしても見る事ができる。「野外具体美術展」に同時に出品された十字架状の電球がゆっくりと点滅する作品（図11）も、《舞台服》と違い厚みが加えられているものの、枠に張った白色キャンバスをいくつも組み合わせた構造として見ることもできる。絵画を勉強してきた田中が、慣れ親しんだキャンバスを変形させる、もしくは組み立てることで立体的な作品構造を考えたとしてもそれは自然な流れであったと言えるだろう。電球や管球には塗料が着色されているのに対し、支持体には白色が多く選ばれるのも、円と線の絵画と共通している点

¹ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲。

² 田中は「絵画」とも「絵」とも発言しているため、この二つの言葉の違いに大きな意味はなく、同じ意味で使われていると思われる。

³ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲。その他にも、『『田中敦子』展普及プログラム記録集』前掲7-15頁。中村『美術と教育・1997』前掲、308-317頁。田中「制作にあたって」前掲、3頁。などで語られる。

⁴ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、294頁。



図41 《舞台服》1956年「野外具体美術展」展示風景



図42 1956-63年スケッチブック ジョシュア・マックコレクション

であり、白色キャンバスを連想させる。また、56年からモチーフに服が選ばれたのも、田中にとって身近な立体の制作方法が服であったからではないだろうか。この時代女性が服を縫うのは一般的であり、布を縫い合わせ身体が入る3次元的な服を作る方法は、田中のよく知る立体物を作る方法だったのでないだろうか。1956年から63年に制作された田中のスケッチブックの中に、服の展開図や型紙を連想させる形を見ることができる。（図42）凹んでいたり、穴の開いた部分を、首や腕を出す部分と想定し見ることができる。洋服に興味があったと語る⁵田中の興味の対象は、ファッションのデザイン性だけでなく、その構造にも向けられていたのではないだろうか。このスケッチが組み立てるための服の形であるかどうかを断言することはできないが、キャンバスと同じく、服の構造が田中にとって平面と立体を結ぶ身近な方法であったと推測することができる。

絵画におけるキャンバスという存在は、作品が存在するための場所であり、同時にその範囲を明確に限定する「フレーム」として機能する。田中の作品では上述したようにキャンバスの構造も含め、平面性、矩形性が指摘できたが、同じく「フレーム」も常に保持された状態で作品が作られているように思われる。このことは、田中の作品がフレームを飛び出し展示空間に広がるインスタレーション的な方向に展開されなかったことを表す。1955年「真夏の太陽にいどむ野外モダンアート実験展」に出品された、初めての野外展示作品《ピンクの人絹》（図3）が、平面作品を巨大化し、地面に広げた作品として解釈できることはすでに述べた。このピンクの人絹の縁には、幅5cmの青色の人絹が縫い付けられ、雑然とした野外の中でくっきりと作品の境界線を強調している。次に作られる《作品

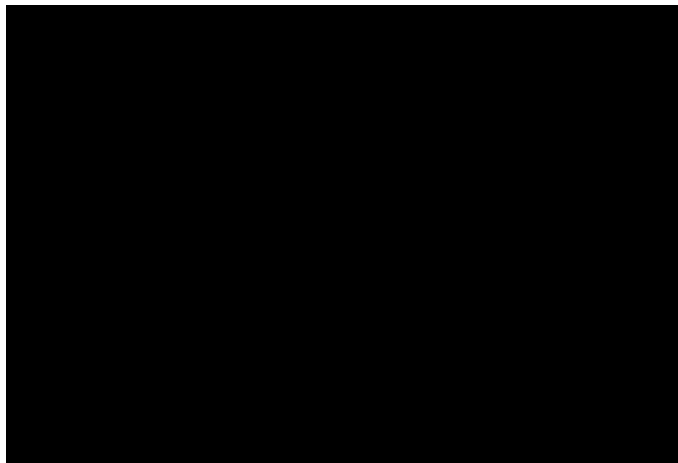


図43 《作品（ベル）》1955年／1985年再制作
兵庫県立美術館山村コレクション

⁵ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲10頁。

《ベル》》(図5、図43)は、《ピンクの人絹》が風ではためく様子から、枠が動く絵画として発想される。そのため音が順番に鳴り動く状態は、会場に作品のフレームを音で描いていると言えるだろう。《作品(ベル)》は、展示会場によってコードの長さやベルの数を変更できる作品であり、自由に変形可能なフレームとして見ることができる。田中の作品の中で、最も絵画から離れた作品は、服をモチーフとした《電気服》《舞台服》のシリーズであろうが、これらは先述したように人の形をした変形キャンバスとしても見るることができる。また、56年「第2回具体美術展」で《電気服》は天井から吊られ、その背後の壁には紙に描かれた素描作品20枚が背景のように展示された。(図40)《電気服》の正面性と背景の素描によって作られるフレームが、57年の十字架を描いた素描とも類似していることは三章でも確認した。1957年「舞台を使用する具体美術」での服を次々と脱ぎ捨てるパフォーマンス作品は、56年「神港アンデパンダン展」に出品された高さ4m横幅18mの赤い人絹で作られた巨大な服の前で披露された。背景の赤に対し、パフォーマンスの最初のワンピースは緑色であり、補色の関係であることから舞台上での作品同士の色のバランスがはじめから考慮されていたと思われる。6点の服作品が一堂に会した舞台での作品は全体で1つの完成形として作られ、舞台という大きなフレームの中で展開された、まさに「シアトリカル」な作品として見るることができる。

(II) 図と地

中嶋は田中の初期作品がコラージュであることに注目し、「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⁶」と語る。中嶋は田中の作品に対し「コ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⁷」と考え、絵画と彫刻、平面と立体の間に存在する技法としてコラージュを取り上げる。「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。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。素材と方法は田中にとって最初から不可分の問題であった。⁸」と、画面や支持体に素材を貼り付ける行為を「描く」に代わる方法として行われていたと考える。

金山からの助言で、先人の真似ではない「自分の表現」を探していた田中が、まず最初に行ったのは絵の具とキャンバスという伝統的な絵画形式の否定であった。この伝統的な形式を否定することで、新たに「何で」作品を作るのか、という素材の問題が浮上することは容易に想像できる。実際、田中はキャンバスではなく麻布や人絹、ビニールシートを支持体を選び、工業用塗料やベル、電球を絵の具に変わる素材として選んだと見ることもできるだろう。中嶋が考えるように、最初に作られた英字新聞や船荷証券、色紙など異素材を紙に貼り付けたコラージュ作品(図2)が、田中に絵の具で描画する以外にも絵画を作る方法として受け入れられた可能性は十分に考えられる。コラージュのように素材を貼り付けたり、入れ替えたりすることで、絵画を制作しているという意識のまま、形態が平面

⁶ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、289頁。

⁷ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、287頁。

⁸ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、290頁。

的にも立体的にも変化したのである。加えて、先人の真似ではない自分の表現を探す過程で、絵の具とキャンバスの代わりに選ばれる素材は、徐々に奇抜さを増していく。

しかし、中嶋自身が「コラージュ構成」という新たな語で田中の作品を説明しているように、田中の作品全体を従来の「コラージュ」として見ることは難しいように思われる⁹。河本真理はコラージュについて以下のように説明している。「コラージュは、新聞紙、木目を模した壁紙、防水布、さらには芸術家の作品自体といった既製のオブジェ（物）を台紙に貼り付けるということ以上に、他の領域（あるいは他の時間）に属していた、一つあるいは複数の要素を、新しい芸術のコンテキストに移すことを意味する。コラージュにおいて重要なのは、このように諸要素が移動し、新たに出会うことによって、形態、構造のレベルもしくは意味のレベル（あるいは同時に二つのレベル）において、元のコンテキストからの逸脱が生じることである。それゆえ、コラージュの原理に基づいて制作された作品は、異質な構成要素を受け入れ、均質な空間を破壊する不連続性を特徴とする。¹⁰」清水も同じように「コラージュとは、ただ台紙や地面の上に紙片やオブジェを寄せ集めたものではなく、元の意味体系から切り離されたハイブリッドな要素同士を新しい意味体系へと組み替えることである。¹¹」と語る。このようにコラージュは、糊で貼り付けるという方法だけをさすのではなく、別々の断片が隣り合うことで生まれる不連続や新たな意味生成を特徴として持っている。

コラージュをこのように捉えるならば、田中の作品には当てはまらない点がある。まず、田中の作品には、具体的な意味や象徴は読み取れない。これまで素材に既製品である電球やベル、人絹を使うことで、戦後復興や大量生産、消費文化との関連が語られてきたが、田中は素材についてのこれらの象徴性を否定している。絵画についても「人間同士がつながる有機的世界観」というような作品解釈に対して、作品が感覚に立脚することを主張し、モチーフや素材から連想されるイメージや意味を否定する¹²。作品タイトルに、《作品》もしくは《無題》が多様されるのもそのためである¹³。「人間感情を一さい排除して”物”自体の美しさをつくり出すこと¹⁴」が目的だと田中が語るように、素材からは意味や象徴性が剥奪されるのである。その中で素材が、別の支持体に貼り付けられる、もしくは異素材が隣り合うとしても、新たな意味体系が生成されるとは考えにくい¹⁵。加えて、田中の素材には河本が語る「元のコンテキストからの逸脱」は完全には見られない。ベルは音を出すベルとして使われ、電球も服という要素と出会った後も、光を発する電球として使われる。電球が別の文脈の「何か」として、新たなコンテキストで使われているとは言い難い。服につけられた電球は、新たに服の

⁹ 中嶋は論の中で、田中の作品を「コラージュ」ではなく、「コラージュ構成」と呼んでいる。この語について中嶋は「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。本論ではこれらにならない、この二つの意味が統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。」中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、301頁。と補足している。

¹⁰ 河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』株式会社ブリュッケ、2007年、5頁。

¹¹ 水篠「コラージュとプレザンテネス—スティーブン・ショアとマイケル・フリード」前掲、48頁。

¹² 田中は、作品の政治性、ジェンダー、作品の解釈をも否定している。

岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲、「Artist Interview1 田中敦子 絵画の電気グルーヴ」前掲、115頁。

¹³ このような作品から読み取れる具体性、意味性の否定、それに伴う簡素なタイトルなどの特徴は、田中だけではなく「具体」の特徴でもある。

¹⁴ 「“太陽族二年生”いまは何をしている？姿消す“無目的の行為”」『国際新聞』1957年7月13日。

¹⁵ 中嶋も論の中で、象徴性が剥奪された田中の即物的な素材の使い方を指摘している。中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、292頁。

装飾として服の一部になるものの、電球であることから逸脱せず、電球のままで服につけられる。キャンバスの上では、合成樹脂エナメル塗料の質感や特徴が円と線を描きながら常に主張されている。塗料は何かを描くために塗料の存在感を消すどころか、その素材感が引き立てられているように見える。

千葉は「具体」の使う素材の特徴を以下のように語る。「「もの」の側面が強く出ているのが、たとえば田中敦子の布、元永の水、吉原通雄の廃品、山崎のブリキなどである。こうしたものの作品は、欧米のダダやシュルレアリズムのオブジェとか戦後の廃品芸術（ジャンク・アート）のそれとは、一見してまったくちがっている。何よりもオブジェを「世界」からきりはなして聖別ないし俗別して作品化するという思想がない点がちがう。だいたいにおいて、「具体」のものは、自然物またはそれに類するものが用いられるときに典型的なように、いうならば世界からきりはなされないまま扱われている。だから、ものを扱うことがそのまま世界とかかわることたりうる、という可能性が開かれている。これは、物質を造形作品のための材料・手段とみなすかんがえかたから、物質そのものの存在をおもてに出すことで造形性に代えるかんがえかたにいたるまでの西欧の彫刻概念とは、根本的にことなる造形思想がそこに胚胎しているということを意味している¹⁶」。ここでは布が取り上げられているが、その他の電球や塗料にも言い換えることができるのではないだろうか。田中の使う素材は聖俗の区別もなく、何からも切斷されることなく、そのままの「物」として扱われているのだ。これこそが「物」自体の美しさをつくり出す¹⁷」と田中が語る素材利用の、理想であることが想像される。絵の具とキャンバスに代わり選ばれた「物」としての素材の多様性が、そのまま田中の作品の多様性に繋がっている。

中嶋が示したように、田中が初期のコラージュ作品に触発され、素材を代入する、もしくは素材を入れ替える方法論を「描くこと」に代わる新しい絵画の方法として発展させた可能性は十分に考えられる。絵の具とキャンバスを否定しながらも、素材を入れ替えることで新たな絵画表現が試されたのである。だが、田中は伝統的なキャンバスと絵の具による絵画形式を否定しながらも、絵画の持つ“キャンバスと絵の具の関係”は否定できなかつたように思われる。ここでは素材を入れ替えながらも、キャンバスと絵の具の関係、つまり図と地の関係が作品に確保されている点に注目する。田中の作品における図と地の関係は、年代ごとに4つのステップを踏む。

第1のステップとして田中が行ったのは、図と地の中の、地にあたる素材の変更であった。田中は新しい絵画を探求する過程で「絵の具にキャンバスは古い¹⁸」と、木枠に貼られていない芯地¹⁹や麻布などを素材に選ぶようになる。キャンバスを否定したとはいえ、ここで選ばれた素材はみな平面的な布であり、形態、用途と共にキャンバスと大きな違いは見られない。それは布を切り裂き、また平面的に繋ぎ合わせている作品でも同じことが言えるだろう。布の上に描かれた数字には、インクやクレパスという描画するための画材が使用され、キャンバスに油絵具という具体的な素材が使われていないだけで、平面的な支持体に描画する絵画の特徴を保っている。

¹⁶ 千葉『現代美術逸脱史1945-1985』前掲、55頁。

¹⁷ 「太陽族二年生”いまは何をしている？姿消す”無目的の行為”『国際新聞』前掲。

¹⁸ 白髪「連載第一回冒険の記録エピソードでつづる具体グループの12年」前掲、136-145頁。

¹⁹ 衣服の型くずれ防止のために使われる補助布。

第2のステップでは、田中は作品から図を排除する。田中は数字を記入した布の作品を制作していたが、「これだとまだ数字に意味がある²⁰」として唯一のモチーフであった数字を取り除き、純粹に布だけで作られた作品を手がけるようになる。その代表例として1955年《ピンクの人絹》が挙げられる。図と地の関係の中で、図が排除され地だけが作品として提示されている。先述したように、この作品は青色の人絹で縁が強調されていた。作品が地のみになるという事は、残る要素は素材の色、物質感²¹、もしくは外界と作品とを隔てる境界線へと限定されるため、作品のフレームに意識が向くのは自然な流れだと言える。《作品（ベル）》では変形可能なフレームとなり、1956年「神港アンデパンダン展」では、赤い人絹による高さ4m、横幅18mの巨大な服型の垂れ幕が作られる。この赤い人絹の作品はパフォーマンスの背景として構想され、「図」の排除後の「地」の変形として、人型に変形された「地」として見ることもできる。

第3のステップでは、一度排除された図が復活する。この復活は、服をモチーフとした作品群から見られ、《電気服》《舞台服》では描画するための画材ではなく、着色された電球、管球の光が「図」として、つまり絵の具の代わりとして、人型に変形した「地」であるキャンバスに代わるビニールシートに取り付けられるのが特徴である。中嶋も「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出し、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。²²」と見ている。《電気服》と共に、紙による素描も制作が始められ、この時期から双方の「図」には複数の色が、「地」には白が選ばれるようになり共通点が見られる。一度崩壊しかけた田中作品における地と図の関係は、この時期から鮮やかに復活する。白地に鮮やかな複数色の図という共通項は、立体的な人型作品と平面的な描画による作品を、田中が同じ目線で手がけていたことを想像させる。また、前述したように《電気服》《舞台服》は舞台というフレーム＝地の中に配置されたと見ることができる。

50年代末に田中は、円と線をモチーフとした絵画のスタイルを確立し、60年代からの制作は絵画に専心していく。第4のステップとして、63年ごろから見られる図と地の反復を取り上げる。加藤は1963年頃から見られる円と線の絵画の特徴を「線の複雑化と形象の多層化」と題し以下のように説明している。「円と線は層状に重なり、画面手前へと積み上げられていくため、視覚的イリュージョンを排した画面では、鑑賞者へ迫る力をいっそう増幅させることになったと思われる。²³」「田中は、同心円を中心とした円と線の複雑化および重層化、そして相互の繋がりや緊密化を通して、画面奥ではなく手前へ、つまり見る者に向かっていく力の表現を探求し、着実に実現していったのである²⁴」。加藤が指摘するように、田中の絵画に描かれる図、つまり円と線のモチーフは密集し、円は同心円で何重にも重なり、その間を線が複雑に行き交う。その集大成として、三章で紹介した《地獄門》（図31）を見ることができる。《地獄門》という題は、田中がこれまで描いてきた円と線の様々

²⁰ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、8頁。

²¹ 図の排除と野外展示のタイミングが重なったことで、この時期の田中は杉板、鉄板、人絹、針金など、積極的に新たな素材開拓を行っている。図を排除するため、この時期の田中の作品は素材＝作品という特徴が見られる。

²² 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、294頁。

²³ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、111頁。

²⁴ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、112頁。

なスタイルの集大成であることから、オーギュスト・ロダンの《地獄門》の様だと田中と金山によって呼ばれたことに由来する。画面には大小様々な円とともに、重なり合う円、その隙間を行き来する線が見られる。初期の素描では、まだ円が電球、線がコードの抽象化として存在しそれぞれを繋いでいたが、ここでは既に元の電球とコードのイメージから離れ、円と線による画面作りが行われている。図と地の関係で言えば、円と線が複雑に重なることで、図と地の反転が起こっている。白地のキャンバスに描かれる図としての円は、その上に新たな円が重ねられることで、新たな地となる。その様に何重にも重なる円の間を、一方では上を横断し、一方では下に潜りこむ線の動きは、図と地が反転した円の前後の重なりを複雑にしている。

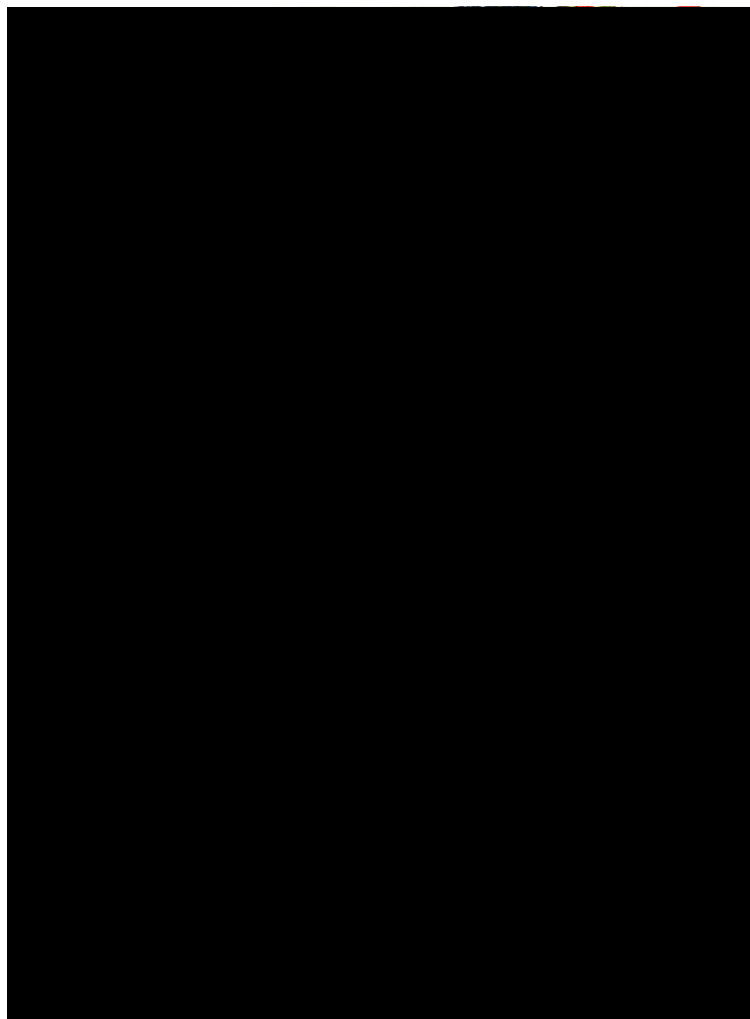


図31 《地獄門》1965-69 国立国際美術館

(4、3) 《電気絵画》の後

「フレーム」と「図と地」を確保した作品の特徴は絵画的特徴と共通し、田中が語る独自の「絵」の射程を表しているとも考えられる。この絵画的特徴を踏まえ、もう一度《電気絵画》について考えてみたい。

第三章では田中の作品を服の表現方法で3つに分類することで、作品への没入感である「アブソープション」の特徴を持つ作品が継続していく過程を確認できた。その中で、継続される円と線の絵画と、制作が終了する58年《電気絵画》との違いは「アブソープション」を妨害する過剰な物質感だったのではないかと仮定した。また、中嶋が「「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²⁵⁾」と指摘するように《電気絵画》の光が暗闇での光の体験とは別物であった点にも触れた。

ではなぜ、田中は《電気絵画》を1957年「舞台を使用する具体美術展覧会」での《舞台服》のように、暗闇で見せる展示を行わなかったのか。もしくは、実際に鑑賞者の身体を包み込むインスタレーションの形式へと変化しなかったのだろうか。草間彌生による《無限の鏡の間—愛はとこしえ》(図44)は、ニューヨークのリチャード・カステラー二画廊での個展「草間のポップ・ショー(エンドレスラブショー)」で1966年に発表された作品である。鏡張りの空間の中で、天井につけられた赤、青、黄色の照明が空間に無限に拡張されている。照明の点滅も加わり鑑賞者の視界は実際に色と光の反乱の中に包み込まれる。複数色の光による点滅は田中の《電気絵画》に共通する要素でもある。58年《電気絵画》に見られる電球の過剰な物質感が作品への没入を妨害するのであれば、実際に鑑賞者の視界や身体を包み込んでしまう草間のようなインスタレーション的作品展開は、電球の物質感をそのままに、没入感を作り出す解決方法として見ることができる。「表層としての服」作品は《電気服》を至近距離、もしくは内部から見た視点であったが、草間のようなインスタレーションはまさに《電気服》内部の視点を作り出すと言えるだろう。身体を包み込むような作品の形態は「具体」メンバーの作品にも早くから見られる。1956年「野外具体美術展」での山崎つる子の《赤》(図45)は、巨

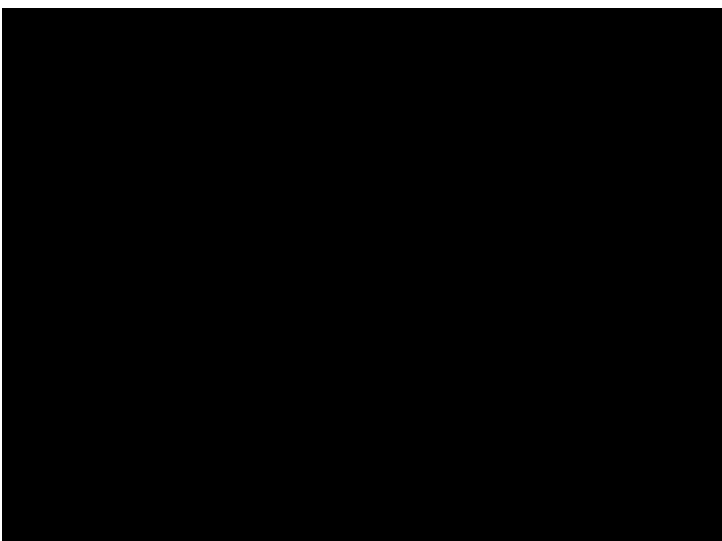


図44 草間彌生《無限の鏡の間—愛はとこしえ》
1966年撮影ピーター・ムーア

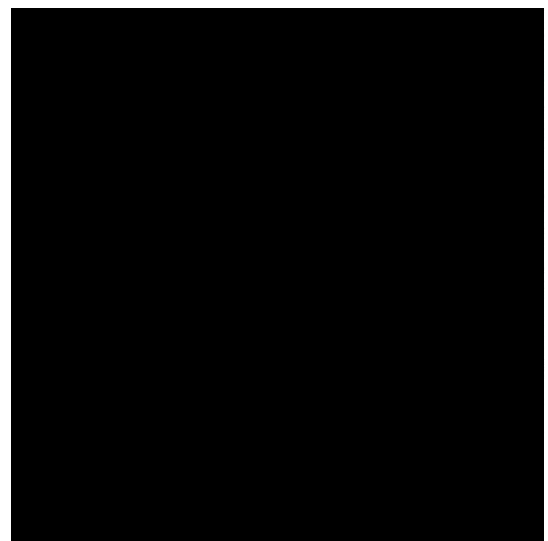


図45 山崎つる子《赤》
1956年「野外具体美術展」展示風景

²⁵⁾ 中嶋「田中敦子の円と線の絵画」前掲、295頁。

大な箱状の赤い布が上から吊られた作品で、鑑賞者は中に入ることができ夜は照明がつけられた。田中自身も《作品（ベル）》や服のモチーフなど、身体を包む作品を発表初期から制作していることから、インスタレーションのような身体を包み込む空間的な作品を制作する可能性は十分に考えられただろう。

田中にはフレームを設定しない作品が存在する。1968年に制作された《Round on Sand》である。（図46）淡路島にある五色浜で行われたこのプロジェクトは、田中がピッケルの柄で浜辺に絵を描くというもので、16ミリカラーフィルムと、写真によって記録されている。加藤はこの作品について以下のように説明している。「《Round on Sand》は、一見パフォーマンス作品であるかのように思われがちだろう。確かに、数時間後には波に洗われて消えてしまう作品は、時間性を意識した、映像や写真でしか残すことのできない行為の作品という見方もありうる。ただ、《Round on Sand》自体が田中自身のプランではなく、金山の「一番大きな絵を描いたら」という提案に端を発することからも明らかのように、田中がもっとも力点を置いたのは行為そのものではなく、あくまでも行為の結果生まれる形象であった²⁶」。加藤が説明したように、《Round on Sand》は、行為を観客に見せるパフォーマンスとしては公開されず、プライベートに行われ撮影されている。そして一番大きな絵を描くことを目的に、砂浜に全長50メートルの絵が描かれた²⁷。確かに、この作品は田中の絵画の中でフレームの制限がなく、どこまででも拡張可能な一番大きな絵となっただろう。

また、1963年に田中は美術出版社のロビーにある窓ガラスに絵を描いている。（図47）カーテンの代わりに窓ガラスに絵を描いてみたらどうか、という当時美術出版社社長の天下正男による企画であり²⁸、田中自身によるアイデアではなかったが、空間に直接絵を描くという体験をしている。田中はこの2点の制作で、空間に絵を描くという体験をしたのである。1963年のガラス絵は窓ガラスのフレームが明確に存在したが、大地や、壁に直接絵を描くという体験は、田中の作品がフレームを飛び出し、空間全体を光や描画で埋め尽くすインスタレーション的発想を生むきっかけになりそうに思わ

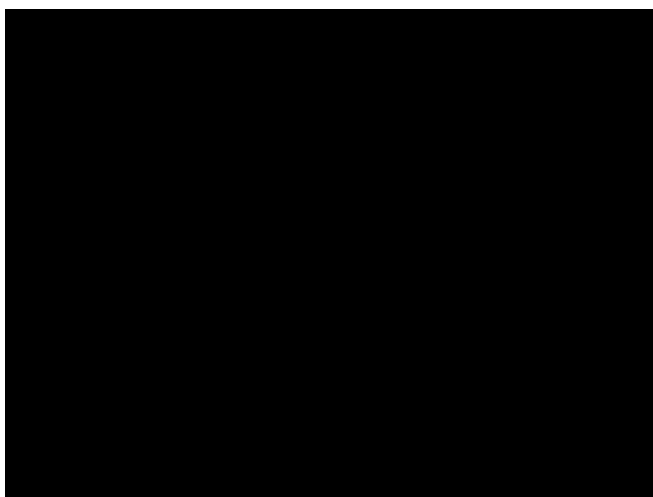


図46 《Round on Sand》
1968年 16ミリフィルム抜粋 撮影福澤博

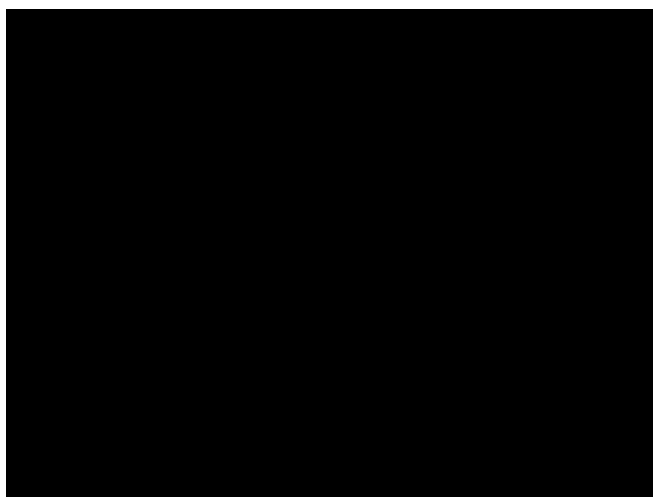


図47
1963年 美術出版社ロビーに描かれた窓ガラス絵

²⁶ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、121頁。

²⁷ 『「田中敦子」展普及プログラム記録集』前掲、14頁。

²⁸ 川添登「強調された素材美 田中敦子が描いた窓ガラス絵」『読売新聞』夕刊1963年6月7日

れる。《Round on Sand》と窓ガラス絵は、どちらもフレームを飛び出す可能性が示唆される作品であるが、どちらも田中自身による発案では無かった点、どちらもそれ以降継続して制作されなかったことから、田中の目指す作品の方向性ではなかったのだと想像される。

田中の図と地の関係における第4のステップでは、63年頃から見られる円と線の多層化について述べたが、このような図の複雑な重なりは実際の電球の光では実現が難しいことも指摘したい。58年《電気絵画》は電球によって画面が覆われ、支持体が見えないほど密集した状態で取り付けられ過密な画面が作り出されている。しかし、電球の存在は画面の平面性を壊し、電球が実際の奥行きを作り出し、過剰な物質感が作品への没入感を妨害する。円と線の多層化は実際の電球では実現し難い複雑さを持ち、絵画に適した方法だと言えるだろう。

田中は、円形に加工したキャンバスを使用した作品を1966年から制作している。円形の支持体はモーターによってゆっくりと回転し、画面の上下が無効化された絵画と言える。《Spring1966》(図48)と《WORK1968》(図49)の他にもう1点モーターで回転する作品が確認され²⁹、モーターで回転はしないが円形の支持体を使った絵画³⁰も作られている。これら円形の作品を、59年に制作された白色セメントによる球形の作品《無題》(図29)の、ひとつの完成形として見ることはできないだろうか³¹。白色セメントによる作品《無題》は絵画の表面を球形にすることで、鑑賞者が周りを歩いて鑑賞できる、四隅の無い絵画作品を目指したとして、本論では「絵画の立体化」と位置付けた。しかし、表面の物質感の強さから58年《電気絵画》と同じく作品への没入感が妨害され、制作が継続されなかった可能性を第三章で示した。《Spring1966》や《WORK1968》では円形のキャンバスが使われ四隅がなく、支持体が回転することで常に画面が変化するように作られた。加えて円と線、図と地の複雑化と多層化がなされている。白色セメントによる作品《無題》の表面に使われた半球型のプラスチックとコードでは実現し難い表現だと言える。

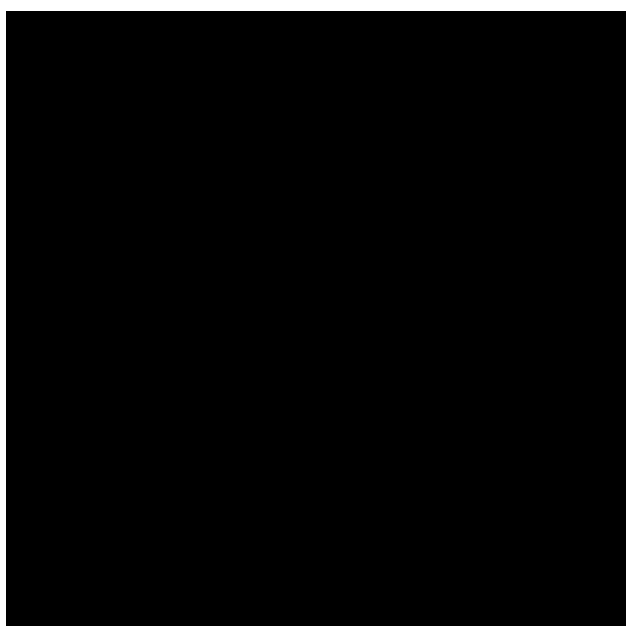


図48 《Spring1966》1966年 芦屋市立美術博

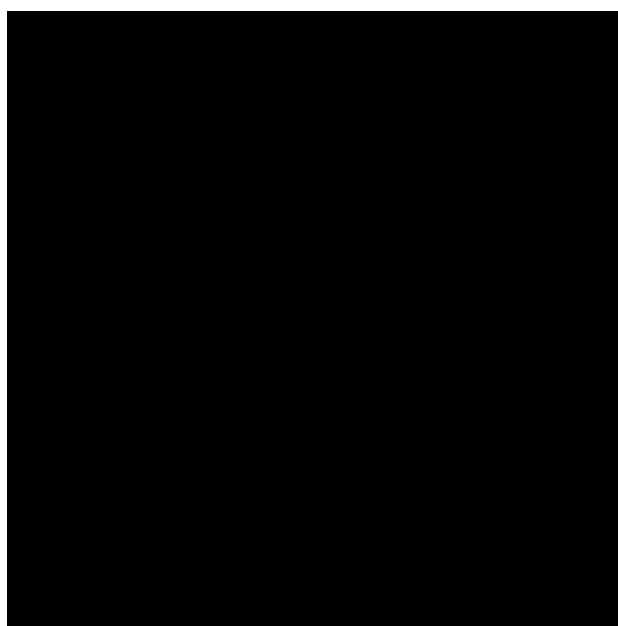


図49 《WORK1968》1968年 福島県立美

²⁹ 《No.3》1966年個人蔵、芦屋市立美術博物館蔵。

³⁰ 《67》1967年ふくやま美術館蔵、《Work'91A》1991年芦屋市立美術博物館蔵など。

³¹ 円形の絵画の系譜としては、1958年「舞台を使用する具体美術第2回発表会」での電気の光を使用した光る円盤も関連が考えられる。

画面上でモチーフを重ね合わせると、モチーフがいくら平面的であろうとそこには前後の関係が生まれる。田中によって描かれる円は順々に手前へと重ねられ、円同士の複雑な回り込みは見られない。しかし、線は重ねられた円の間隙に入り込み、円の重ね順とは関係ない動きを見せる。円の重なりの中を泳ぎ回る線の動きは、画面に分割線を引くとともに、円により遮られ所々短い線となって表面に現れる。この線の動きは円の積み重ねにより生まれる前後関係を消しさり、空間把握を混乱させながらも、描かれた図をひとつの塊に凝縮させ、増殖しているように感じられる。

コーリン・ロウとロバート・スラツキーは1911年-1912年のキュビズム絵画の特徴の中で、対象物の分解と再構築という絵画の目的ではなく、奥行きトロンプイユの縮小とグリットの強調という絵画表面の特徴に焦点を当て、キュビズム絵画を2種類の透明性に分類した。1つは金網やガラスなど物理的な「実」の透明性、2つ目は知覚的な「虚」の透明性である。以下はロウとスラツキーにより定義された「虚の透明性」の特徴を持つ3点の作品に対する解説である。

「全景に対して正面像が圧倒的な支配力を持っていること、奥行を感じさせる要素が少ないこと、その結果として、前景・近景・遠景が極めて凝縮された構造の中に組み込まれていることなどが、その特徴である。光源は限定されているが多様に変化する。そして彼の絵画をじっと見つめると空間の中で対象物が前に飛び出してくるように見えてきて、この感じは不透明でコントラストの強い色彩により、一層強められ³²」る。

「切れ切れの線とそれに割り込むような形の面によって作られた水平線と垂直線のグリッドが精密に組み合わさった彼の絵は、まず奥行きのない空間を作り出す。そして見る人は後になって初めてこの空間が深さをまして行き、図像が浮かび上がってくるのに気がついてくるのだ。³³」

「幾つもの平面、存在感をもった立体の排除、現実というより暗示によるグリッド、色彩や配置や慎重な重ね合わせなどによって浮かび上がってくる切れ切れの市松格子。このような手法のために、彼の絵を見る者は画面全体の中に無数の大小の組み合わせを見いだすのである。³⁴」

「彼」と呼びながらも、まるで田中の絵画について説明しているように感じられないだろうか。ロウは2種類の透明性の違いについて以下のように説明する。「実の透明性は奥行きのある自然主義的な空間の中に置かれた半透明の物体のもつ「だまし絵」効果と関連があるように思われる。一方、虚の透明性の方は奥行きの浅い抽象的な空間に正面性を向けて重ねて並べられた物体を分節化して表現しようとするときに生まれるもののように思われる³⁵」。田中の絵画の中には、虚の透明性の特徴として、正面性を向けて重ねられた円と、画面を分節化する線の働きを指摘できる。加えて「虚の透明性」の特徴として語られる、奥行きのない抽象的な空間、正面性を持つ色や配置の重なり、暗示による水平線垂直線のグリッド、切れ切れの線と割り込むような形の面なども、田中の63年以降の円と線の絵画に共通する。田中による線は、ここで言われているような水平線垂直線を明確に描いているわけではないが、四方八方に広がる線の方向に水平垂直が含まれるのも確かである。これまで取り上げ

32 コーリン・ロウ「透明性—虚と実」『コーリン・ロウ建築論選集 マニエリスムと近代建築』伊藤豊雄・松永安光訳、彰国社、1981年、208-209頁。ポール・セザンヌ《聖ヴィクトワール山》1904-1906年に対する解説。

33 ロウ「透明性—虚と実」前掲201-211頁。ジョルジュ・ブラック《ポルトガル人》1911年に対する解説。

34 ロウ「透明性—虚と実」前掲215頁。フェルナン・レジェ《三つの顔》1926年に対する解説。

35 ロウ「透明性—虚と実」前掲216頁。

た《地獄門》や円形の《Spring1966》《WORK1968》に顕著なように、線は網目のように画面に広がり接続と分割を繰り返している。そして、積み重なる円の隙間に潜り込む線は、切れ切れの線として表面に現れる。

田中による円と線の絵画の構造の中に、キュビズム絵画の構造との類似点を指摘した。興味深いのは「虚の透明性」の特徴をもつ作品には「対象物が前に飛び出してくる」「図像が浮かび上がる」という「だまし絵」^{トロンブルイユ}効果とは違う、描かれた内容が鑑賞者に近づく視覚効果が語られている点である。この効果は加藤が指摘する「彼女の「絵」には、通常の「絵画」におけるイリュージョニスティックな空間とは同一視できない、見る者に向かって迫り出し、否応なく巻き込んでしまうような空間性³⁶」とも共通する。もちろん田中の全ての絵画に「虚の透明性」の特徴的構図が当てはまるわけでは無い。しかし、田中の描く円と線が生む視覚効果を考える上では興味深い共通点である。田中の絵画が語られる場合、色面の大きな円によるコントラストの激しい色の使い方や素材感、画面内での密集、配置が語られ、線の存在感が薄くなりがちだが、「虚の透明性」の特徴から田中の絵画を見ると、その果たす役割の大きさが伺える。ロウは透明性を、光や空気を通す現象として、そして空間や奥行きを解消する視覚上の特性としても語っている。田中の絵画は光の表現から出発し、画面の中に透明性を獲得することで、発光するかのように画面から迫る視覚効果を生んでいる。

千葉は、田中の絵画における図と地について興味深い指摘をしている。「彼女の作品には、「地」と「図」ということがない。ふつうの絵なら「地」にあたる部分は、彼女の作品ではだいたい白である。しかし、その部分は「地」という感じがまったくせず、存在しないに等しいとすら見える。そのために、円と線によるひろがり、そこに浮いているように見える。そのことによって、また、相乗効果といったらいいか、白の部分の存在感がさらに薄れている。この「白」は「地」を排除している。だから、どうみても、その白い部分と円と線によるひろがりとのあいだには空間（奥行き）がないとしかいえない。そこには円と線によるひろがりだけが浮遊しているように在り、それ以外のもの（空

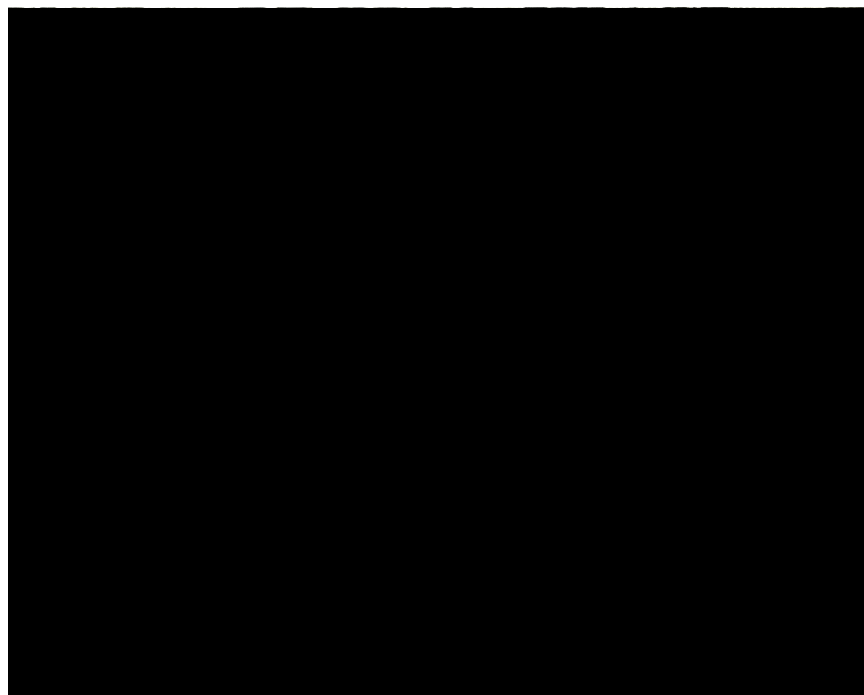


図50

1963年 美術出版社ロビーに描かれた窓ガラス絵

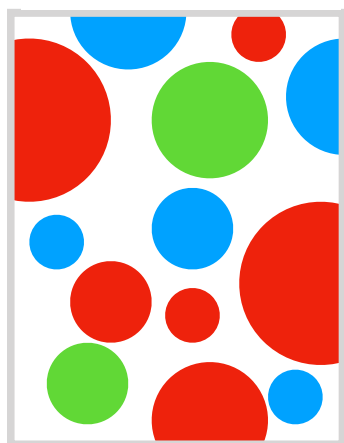
³⁶ 加藤「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」前掲、123頁。

間)がない。³⁷⁾ここでは、田中の絵画に見られる特殊な平面性に加え、「地」にあたる白の部分の存在感のなさが強調されている。存在しない「地」の指摘は、1963年に制作された美術出版社のロビーでの窓ガラス絵を思い出させる。(図47、図50)窓ガラス絵では、キャンバスの白地に当たる部分が透明なガラスになり、その上に描かれた円と線は奥行きがない状態で空間に浮いている。田中の絵画に構造上存在する「地」が、田中にとって存在しないに等しい事実を表している。ガラスは、田中の絵画の「地」に光を透過し透明性を持たせ、「地」を発光させている。田中は絵画の「地」に白を選択することがほとんどだが、1962年に金色のメタリックパウダーを「地」にした《金のWorkA》を制作している。「地」に選ばれたのが、絵の具の色ではなく、反射や光を連想させるメタリックパウダーである点が興味深い。ホワイトキューブという空間で、存在しない「地」に選ばれる色は必然的に白であり、透明なガラスやメタリックな金の「地」は発光する絵画を暗示させる。

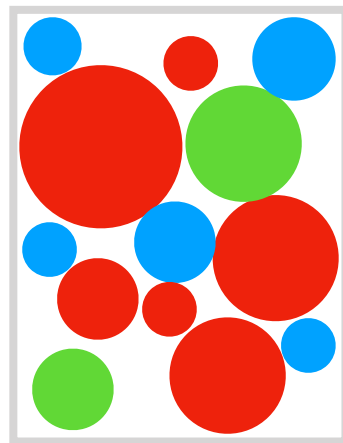
田中の絵画の「地」にはもう1点特徴がある。それは、描かれた「図」が「地」からはみ出さない点である。平面作品である以上、支持体による「地」の終わり、作品と世界との境界線／フレームが存在するのは構造的に逃れられないが、田中によって描かれる円と線は多くの場合このフレームに収まるように描かれ、円や線は画面の縁に触れないよう少しの隙間を開けて描かれていることが多い。円と線は画面内でつながり合い、増殖しているように見えるが、フレームの外へ飛び出し、形が切断されている図像はほとんど見られない。(表7)では大小の色違いの円を画面に配置した2種類の構図を並べた。図像がフレームからはみ出す「構図A」は外へ飛び出す動きを感じさせるが、図像が切断されることでフレームの位置と存在を強調する。逆に図像がフレームに収まる「構図B」は動きは少なくなるが、画面の中で完結する。Aの構図がフレームの強調により、壁に穿たれた窓の外の空間を想像させるのとは対照的に、Bの構図は別の空間ではなく、鑑賞者と同じ空間に存在する可能性を残している。そのためには「地」の存在は消さなければならない。そうすることで描かれた図像は「アブソープション」の効果である、「絵画が「見られている」」ことを感じさせず、描かれた内容それ自体が自然に現前するため、見る側もまた忘我の境地に入り、絵画世界と一体化するような経験を得る³⁸⁾ことが可能となる。

(表7)

構図A



構図B



³⁷⁾ 千葉『未生の日本美術史』前掲、307頁。

³⁸⁾ 清水「コラージュとプレゼントネス—スティーブン・ショアとマイケル・フリード」前掲44頁。

以上のことから、田中の描く円と線の絵画の構造、特に線の現れ方にはキュビズム絵画に見られる「虚の透明性」との類似が見られ、「地」の存在を意識させない構図は、描かれた円と線が鑑賞者のいる空間に現前し、あたかも発光するかのように手前に迫り出す視覚効果を生んでいた。描かれた円と線は平面的でありながら、こちら側で浮遊するのである。このような効果は実際の電球の光では実現し難い、まさに絵画的な手法である。インスタレーションのような身体を直接包み込む方法ではなく、絵画が選ばれた理由にもこの構図が大きく関わっているように感じられる。なぜなら、作られた空間の中に鑑賞者の身体が入るインスタレーションの形式は、壁に穿たれた窓としての絵画の中へと視線を誘いこむ絵画と、構造として同じだからである。どちらも別の空間へと鑑賞者の身体／視線を誘導する。作られる世界が劇的であればあるほど、その世界と現実世界との境界線である絵画のフレーム、インスタレーション空間の境目は存在感を増すだろう。身体を包むインスタレーション作品はフレームから逃れるように見えながら、現実世界との境界線が3次元的に広がったと捉えることもできる。草間による《無限の鏡の間—愛はとこしえ》(図44)でいうならば、鏡ぼりのボックスが作品世界と現実とを分ける3次元的なフレームであり、内部を覗き込むために開けられた窓は、(表7)の「構図A」と同じ構造を持つ。田中は、一見すると最もフレームに縛られるように思われる絵画を選ぶことで、逆にフレームからの解放を目指したのではないだろうか。田中の描く円と線の複雑な融合と切断、「地」の排除と手前に発光するかのように現前する色の塊からは、そのような意図が感じられる。

本論では1954年から1959年までの田中の作品を中心に扱い、作品がどのような変遷を見せるのかを論じてきた。そのため59年以降、キャンバスを支持体に合成樹脂エナメル塗料によって描かれる円と線の絵画のスタイルが確立した、その後の動きに関しては、改めて新たな視点でより詳細に観察する必要があるだろう。しかし、50年代の作品に見られる多様さと柔軟さ、「アブソープション」の特徴を持つ作品の継続、遠近法やだまし絵とは違う没入感、そしてそこから導かれる構図の特徴は、その後の田中の「絵」に影響を与え、田中の作品を考える上で大きな鍵となるはずだ。様々な作品形態、素材、構図を試し、物質感やフレームから解放された、新たな絵画を目指す田中の変遷は、後退などではなくまさに挑戦の連続として捉えることができる。

終章「結び」

終章では、筆者が行なった1957年《電気絵画》の部分サンプル制作の記録を追記する。本論でも見たように《電気絵画》は田中自身によって詳細が語られることはなく、記録も少ない。本章では、残された情報から57年《電気絵画》の一部分を再現し、実際の素材に触れることで制作者の視点から《電気絵画》を想像する。

サンプルを制作するにあたり、今回は57年《電気絵画》の一部分を作ることにした。理由として、58年《電気絵画》が田中の発案ではなかった点から、57年《電気絵画》を重要視した。また、57年《電気絵画》はビニールシートへの描画と表面の電球、コードなど要素が多く、それぞれがどのように周りの素材と影響し合うのかが写真では想像しにくいと感じられたからである。

サンプルは、作品全体の中から120cm×120cmを切り取り（図51、図52）、その部分の再現を試みた。下地には厚手の白いビニールシートを使用し、その上に田中が使用していたラッカー塗料で円と線を描画した。モノクロ写真しか残されていないため、正確な色を判断することはできない。そのため57年《電気絵画》が出品された「第4回具体美術展」に一緒に展示された、現存する紙に描かれた素描を参考にした。57年の素描には、明度の低い紺色と彩度の高い赤色が使われ、激しいコントラストが作られる特徴がある。そのためこの2色を、57年《電気絵画》のモノクロ写真の濃淡の濃い円に配置し、濃淡の薄い円には同じく57年の素描に見られる明度の高い水色、桃色、黄緑、黄色、橙色を配置した。これらの色は、翌年の58年「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」に出品された白地のビニールシートに描かれた巨大な絵画《作品》に使われた色とも共通する。表面に取り付ける電球にも同じ塗料で着色した。残された写真を確認すると、着色されていない電球の割合が多いように見られたため、サンプルでも全体の3分の1の電球に着色するに留めた。

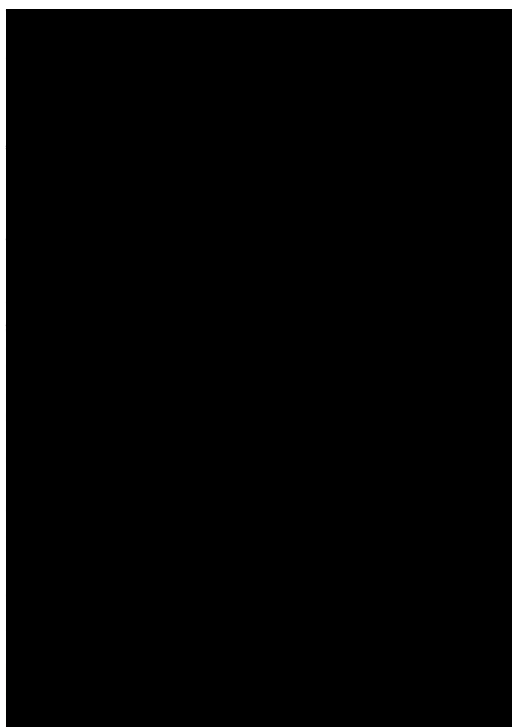


図51 1957年「第4回具体美術展」（筆者によるグリット）

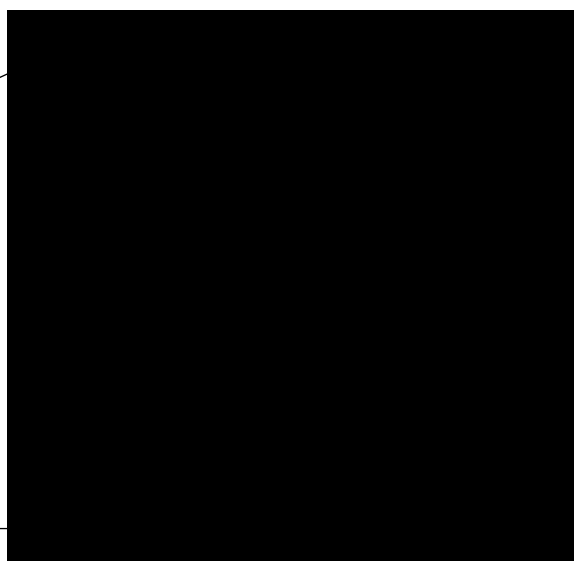


図52 図51の部分

制作途中でまず感じたのは、ラッカー塗料の独特の描き心地である。白地のビニールシートに塗料で円を描画すると、馴染みのある水性塗料とは違う、ラッカー特有のシンナー臭とさらっとした描き心地が新鮮であったが、速乾性のため薄く塗るとムラになりやすく、何度も塗り直すとともに乾燥し始めた下の塗料が溶けてますますムラになる。ある程度の量を筆に含ませ塗料が乾燥する前に塗りきる、もしくは完全に乾燥した後に素早く二度塗りしなければ、ムラのない円を描くのは難しいと感じた。田中は市販の塗料を缶からそのまま使用し、映像では慎重にゆっくりと筆を進める姿が残されている¹。季節によっては乾燥を遅らせるリターダシンナーなどを混ぜて使用していたのではないかと想像する。綺麗に色を塗るのには、塗料の粘度調整が必要に感じられた。このような塗料の性質から、田中が枠に貼る前のキャンバス地を床に敷き、自身がキャンバスの上にのりながら描くスタイルが取られていることに納得する。(図53) 筆にはたっぷりと塗料を含ませるため、キャンバスを立てて描くと塗料が垂れてしまうのである。球体の電球に色を塗るのは、さらに難しい。どうしてもムラが残ってしまう。加藤は、かつて田中が電球に着色するコツとして、大きめのハケで勢いをつけて塗るのだと語っていたことを回想している²。同じように試してはみたが、やはり手で塗るとどうしても刷毛の線がついてムラが残る。1986年に田中本人により再制作された高松市美術館のコレクション《電気服》の電球管球にも、やはり同じような塗りムラがみられるため、田中がムラを重大視していなかったことがわかる。

画面に取り付ける電球のコードは思った以上に自由度が少なく、重力によって下へと垂れ下がるため、描画による線の作り方とは大きく異なる作業だと感じられた。サンプルには大量のコードが必要であったので古いコードも再利用したのだが、絡まりやすい上に一度ついた癖が抜けにくい。

表面の電球には、56年《電気服》に使われた20w電球を使用した。長時間点灯すると熱を持ち、表面に塗った塗料が焦げ煙が出てしまった。おそらく57年《電気絵画》では電圧がかなり低く調整され、支持体の裏にも熱対策として何かしらの断熱材が仕込まれていたと想像される。かなり電圧を低く設定したとしても、長時間の点滅で熱を持つことには変わりはなく、一時的な点灯ではなく、絵画作品として常に光の点滅を求めた場合多くの対策が必要だと感じられた。

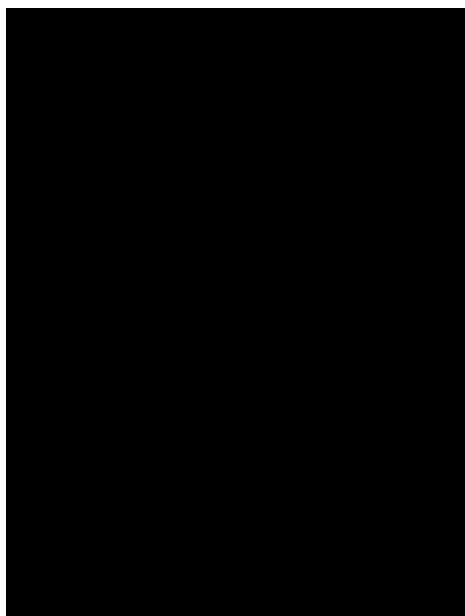


図53

「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」のために制作する田中
(1957-58年) ©Ryoji ito

¹ 岡部『田中敦子 もうひとつの具体』前掲。

² 加藤本人からご教授いただいた。2019年8月7日。

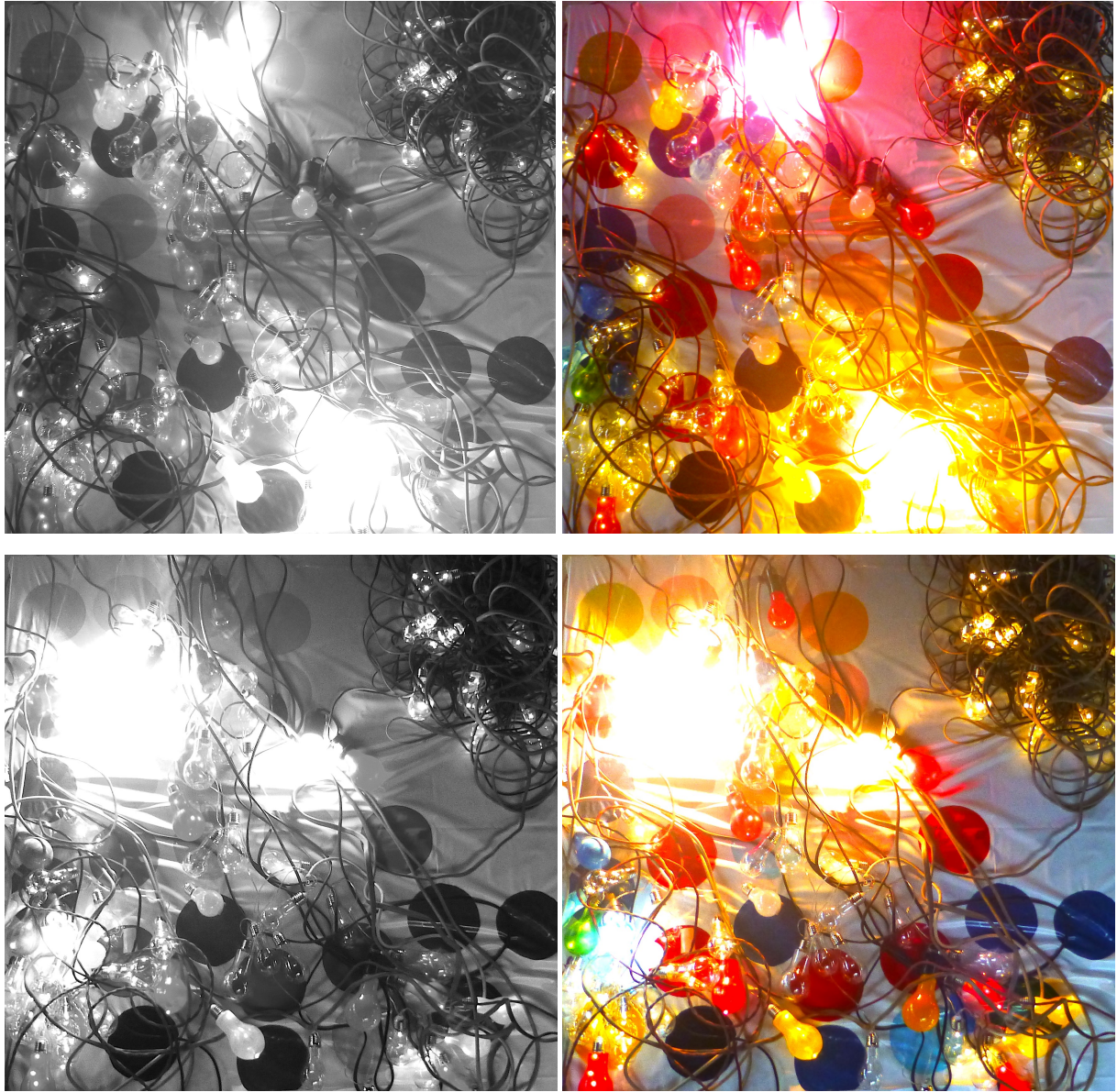


図54 サンプルの点滅の様子

制作したサンプルから、57年《電気絵画》は写真で想像する以上に画面の物質感、存在感が強い作品だと改めて感じられた。(図54)は点滅画面を異なるタイミングで写した上下の写真を、モノクロとカラーで左右に並べている。

作品が点滅を始めると、発光する光ばかりが目にはいる。光は点滅するものの残像としてしばらく目にモヤのようにとどまる。光ばかりが視覚的に強いために、着色された光が手前に飛び出し、点灯していない電球や、支持体に描かれた円や線、コードの存在感は薄い。しばらくすると目が慣れ、視線は細部へと向かう。絡まるコード、ビニールシートの皺、発色の強い円(特に赤色)、電球による凹凸など、情報量の多さからゴチャゴチャとした印象を受ける。中でも最も目を引くのは着色された電球の塗りムラであった。電球の塗りムラは点灯すると、中から発光することでムラがさらに強まり物質感を強調する。このムラが視線をさらに細部へと誘導するようだ。光の点滅によって照らされるコード、反射する電球のガラス面、点滅によって方向が変化する影、支持体のビニールの皺が描画された円の艶を強調する。使われる素材が多いので、それぞれの質感の違いも見ていと楽しい。



図55 サンプルの細部

このようにサンプルを観察すると、これまで考えてきたように57年《電気絵画》は異素材による過剰な物質感を持ち、画面上で光が手前に飛び出して奥行きを生じさせるために作品への没入感を妨害する要素を備えていると実感できた。また、筆者の感想として全体を俯瞰して眺めるよりも、細部の質感を見る方が面白く感じられた。また、垂直に立てられた作品サンプルは矩形性、平面性、正面性を持ち、田中の発想元である電光掲示板に逆行している印象を受けた。

今回のサンプル作りで感じられた強い物質感の中で、「電球」の存在感は一際大きい。発行する電球の強い主張に加え、電球表面の色ムラが視線を細部へと誘導し、色の違いに加え手塗りであるために個々の電球に個性を与えていた。つまり、鑑賞者の目に強く飛び込むのは、「光」ではなく、「光る電球」なのである。《作品（ベル）》で使われたベルとコードがただの装置であり、作品の本質が音によって空間の輪郭線を感じさせる体験であったように、《電気絵画》における電球も、光を発するための装置でしかないと考えれば、ここで見られる電球の強い存在感は排除される対象となるのは当然だと感じる。《電気服》や《舞台服》を発表したような、光を見せるための理想的な夜の暗闇や舞台の暗転、加えて鑑賞者の目が細部に引っ張られない適切な距離感が必要である。それらが無い一般的なギャラリーで、装置の存在を消すことは難しい。《電気絵画》で現れた光が、発光装置による物質感から解放された「光そのもの」とはかけ離れていたことが改めて想像される。

四章で取り上げた1963年頃から見られる「線の複雑化と形象の多層化」の時点では既に、田中の描く円と線はモチーフであった電球とコードから解放されていると感じられる。サンプルの色電球の点滅と、例えば60年代の代表的な作品《地獄門》や円形の《Spring1966》《WORK1968》では受ける印象に大きな隔たりを感じたからである。1959年「第8回具体美術展」に出品された合成樹脂エナメル塗料で描かれた絵画2点の《作品》（図27、図28）には、赤と黒（紺）の色が対照的に使われ、その2色のコントラストの激しさから電球の点滅を連想できたが、絵画の制作が進むにつれて印象は変化する。63年以降の円と線の絵画の構造には、図と地の多層化が見られ、「地」の存在を意識させない構図は、描かれた形象が鑑賞者のいる空間に現前し、手前に迫り出す視覚効果を生んでいた。このような画面作りに具体的な電球やコードの存在は既に無く、おそらく具体的な光の再現からも離れ、点滅する光のような強烈な視覚体験を円と線の絵画で目指したのではないかと想像される。1957年《電気絵画》の表面は、発想源である電球とコードと、その抽象化である描画された円と線が重なることで、この2種類の乖離を

より強調し、加速させているようにも感じられた。発想源である電球やコード、そして具体的な光や光の再現からの解放は、田中の「絵」を発展させる重要な過程だと思われる。

謝辞

本研究及び本論文執筆にあたり終始適切な助言を賜り、また丁寧に指導して下さった長谷部浩先生に深く感謝申し上げます。

また、学位申請にあたり副査を務めて下さった、日比野克彦先生、小沢剛先生、そして藤井匡先生には、貴重なご助言とご支援を数多く賜りました。ここに感謝いたします。

大阪中之島美術館準備室の松山ひとみ様には、映像資料閲覧の際に詳しい情報を教えていただき、資料収集を助けていただきました。

明日香村教育委員会教育文化課の重森詩円様には、明日香村に寄贈された作品を見せていただき、田中が後年過ごした地域を紹介していただきました。

大阪大学総合学術博物館の加藤瑞穂先生には、作品の細部や素材の種類、構造などの具体的な情報から、文献資料では決して得ることのできない田中敦子本人との会話内容、貴重な写真資料を見せていただき、大変お世話になりました。ここに感謝の意を表します。

中島伽耶子

「年表：田中敦子1954年～1959年までの発表作品」

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1954 秋頃	0会展（そごう百貨店ショーウインドウ・大阪）	作品	14.0 × 41.0	芯地・インク・接着剤	黄色・水色・黒
1955 6月	第8回芦屋市展 （精道小学校講堂・芦屋）		100φ （同形の布を少しずつずらして糊付け）	木綿	黄色
			100×100 （同形の布を少しずつずらして糊付け）	木綿	黄色
			80×150 （同形の布を少しずつずらして糊付け）	木綿	黄色
7月	真夏の太陽にいども野外モダンアート実験展 （芦屋公園・芦屋）	（ピンクの人絹）	1000×1000	人絹	桃色 青（周囲5cm）
			200×200	トタン・蛍光塗料	（蛍光塗料の）赤
		黄色い木	約30 × 3000 （30×180の杉板17枚をつなぎ、高さ6mから吊り下げ）	板・塗料	黄色
			長さ約400 （木片35個をかすがいでつなぎ、高さ3mのポールに垂直に設置）	木・かすがい・塗料	ブルッシアンブルー
			25φ （25φの針金の輪に布が貼られ、5mの高さに数個吊られた作品）	針金・布・蛍光塗料	（蛍光塗料の）空色
10月	第1回具体美術展 （小原会館・東京）	作品	100×208 100×202 101×377 （第8回芦屋市展に出品されたNo2を上記の作品に加え7点で展示された）	木綿・人絹	黄色
		作品（6）	81.7×62.3	綿布・インク・クレヨン	黄・橙
			300×400	人絹	桃色 青

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1955 10月	第1回具体美術展 (小原会館・東京)	作品	不明 (四角い人絹の中央にラスを丸めたクッションがつけられた作品)	人絹・ラス	緑
		作品(ベル)	ベル20個 コード	ベル・コード・モーター・スイッチ	銀色のベルとコード
11月	第3回ゲンピ展 (京都市美術館・朝日ビルホール神戸・大阪市立美術館)	作品(ベル)	ベル20個 コード	ベル・コード・モーター・スイッチ・ノッチ	銀色のベルとコード
1956 4月	「ライフ」誌取材		衣装を着替えるパフォーマンス作品	身体・人絹	不明(舞台を使用する具体美術で改良し上演されている。改良後と同じだとすれば、 緑・黄・薄赤・桃色・黒)
	「ライフ」誌取材のための 一日だけの野外展		不明	人絹	桃色・青
5月	神港アンデパンダン展(神戸)		約400×1800	人絹	赤、足部分に、黄色・緑を使用
6月	第9回芦屋市展(芦屋)		73.0×91.0	紙・油彩	赤、濃い緑
			73.0×91.0	紙・油彩	黄、赤
			73.0×91.0	紙・油彩	緑、赤
7月	野外具体美術展 (芦屋公園・芦屋)	舞台服	436×364 の人型が7体繋がっている	管球・合成樹脂エナメル塗料・コード・合板・ビニールシート・モーター・減速機・プーリー	赤・青・黄・赤紫・白・黄緑・橙・濃緑
			614×509 (十字架のような人型の表面に105個の丸電球)	電球・コード・合板・ビニールシート・モーター・減速機・プーリー	白地のビニールシート 電球
10月	第2回具体美術展 (小原会館・東京)	《電気服》	約165×80×80	管球・電球・合成樹脂エナメル塗料・コード・モーター・ギア	濃赤、薄赤、黄、橙、濃青、薄青、濃緑、 薄緑、紫
		「電気服」に基づく 素描	108.6×76.0	紙・クレヨン	赤・茶色味のある赤・橙・黄・緑・黄緑・ 水色・青
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・水彩	赤・黄・橙・水色・緑・紫・青・紺・灰 色・黒・白
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・鉛筆	赤・黄・水色・緑・青・黒

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1956 10月	第2回具体美術展 (小原会館・東京)	素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・水彩	赤・黄・橙・水色・青・黒
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク	黒・赤
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・油性インク	
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・水彩	赤・黄・橙・水色・紫・青・緑・灰色・黒
		素描	110.0×77.0	紙・クレヨン	橙・青・水色
		無題(1)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、茶色、橙、黄、桃色、水色、緑、黄緑、紫、黒、白
		無題(2)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、茶、橙、黄、青、水色、緑、黄緑、灰色、黒
		無題(3)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、桃色、黄、紫、水色、緑
		無題(4)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、橙、黄、紫、水色、緑、灰色
		無題(5)	110.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク	水色、赤
		無題(6)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、茶、橙、緑
		無題(7)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤・橙・紫
		無題(8)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤、橙、黄、青、水色、緑、灰色、白
		無題(9)	110.0×77.0	紙・クレヨン・水彩	赤・黄・橙・緑・青・紫・黒
		無題(10)	110.0×77.0	紙・クレヨン	赤・橙・紫
		「電気服」に基づく素描	109.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・油性インク	赤・水色
「電気服」に基づく素描	109.0×77.0	紙・クレヨン・水性インク・水彩	赤・黄・橙・水色・灰色・紫・緑・青・黒		

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1957 4月	第3回具体美術展 (京都市美術館)		不明 (高さは京都市美術館の天井につくほど)	電球・コード・ビニールシートなど	白地のビニールシート 赤、青、黄の電球が確認できる
			不明 (写真からは《電気服》と同等の大きさに見える)	電球・コード・変形されたプラスチックなど	プラスチックの色は不明 電球は赤、黄が確認できるが他は不明
			不明 (写真からは《電気服》よりやや大きめに見える)	電球・コード・ビニールシートなど	白地のビニールシート 表面の小さな電球らしきものの色は不明 内側の電球は赤と黄が確認できるが詳細は不明
5月	舞台を使用する具体美術 (産経会館・大阪、産経ホール・東京)	作品11「舞台服」	衣装を着替えるパフォーマンス	身体・人絹	緑・黄・薄赤・桃色・黒
			第2回具体美術展に出品された《電気服》と第3回具体美術展で天井から釣られていた電気服2体。		
			背景に (NO16の人型の赤い人絹作品)		
			不明 写真うしろ (約高さ4000、横幅6000。背景に十字架状の作品)	ビニールシート・電球・コード	白地のビニールシート 電球は赤、黄、橙、青、緑が確認できるが詳細は不明
10月	第4回具体美術展 (小原会館・東京)	素描	110.0×77.0	紙・水性インク・油性インク	赤・桃色・紫・紺・黄緑・黄色・黒
		作品	109.8×79.3	紙・水性インク・油性インク・合成樹脂エナメル塗料	赤・黄・桃色・青・紫・緑・紺・黒
		作品	109.8×79.3	紙・油彩・油性インク	赤・黄・桃色・紫・黄緑・青・黒
		作品	109.8×79.3	紙・油彩・油性インク・合成樹脂エナメル塗料	赤・桃色・黄・橙・黄緑・青・黒
		作品	109.8×79.3	紙・油彩・油性インク・合成樹脂エナメル塗料	赤・黄・橙・桃色・黄緑・紺・黒

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1957年 10月	第4回具体美術展 (小原会館・東京)	作品	109.2×78.8	紙・油性インク・水性インク・ポスターカラー	赤・桃色・紫・黄色・橙・紺・黒
		作品	110×80	紙・油性インク・合成樹脂エナメル塗料ほか	不明
		作品	約95×240	ビニールシート・合成樹脂エナメル塗料	赤地のビニールの上に着色。
		(電気絵画)	350×250	ビニールシート・合成樹脂エナメル塗料 電球・コード	不明 (電球には赤、青、緑、黄のどれかが、白地のビニールには3色以上の色で着色されていたと思われる)
		作品	130.0×92.0	合板・油彩・合成樹脂エナメル塗料	赤・黄・橙・茶・青・黒
1958年 4月	舞台を使用する具体美術 第2回発表会 (朝日会館・大坂)	作品5 「光る円盤と服」	衣装を着替えるパフォーマンス作品 (背景の円盤の詳細は不明)	身体・人絹(衣装を着替えるパフォーマンス作品) 背景の円盤の素材は不明(シワが見えるので布かと思われる)	円盤・白地 表面に桃色、橙、黄、青、緑の水玉が確認できるが詳細は不明
4月	新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体 (高島屋3階ホール・大坂、岡政6階ホール・長崎、福屋8階・広島、日本橋高島屋8階ホール・東京、丸物百貨店5階・京都)	作品	430×900	ビニールシート・合成樹脂エナメル塗料	白のビニールシート 濃赤、薄赤、桃色、黄、橙、紺、青、水色、濃緑、薄緑、薄橙
		作品 (電気絵画)	不明 (インタビューの中で量2枚ほどと語られる)	電球・コードほか	不明 (電球には赤、青、緑、黄のいずれかが着色されていたと思われる)
4月	第5回具体美術展(小原会館・東京)		不明	紙・合成樹脂エナメル塗料	不明
9月	第6回具体美術展(New York, Vermont, Minneapolis, Houston)	Untitled	260×180	ビニールシート・合成樹脂エナメル塗料	不明
1959年 5月	Arte Nuova (Torino)	Composizione	不明	不明	不明
6月	第7回具体美術展(Torino)	Untitled	160×130	キャンバス・合成樹脂エナメル塗料	不明

年代	展覧会名	作品名	サイズ(縦×横cm)	素材	色
1959年 8月	第8回具体美術展（京都市美術館、小原会館・東京）	作品	224.5×184.0	キャンバス・合成樹エナメル塗料	赤・橙・桃色・茶・黄緑・緑・青・紺・黒
		作品	220.2×184.8	キャンバス・合成樹エナメル塗料	赤・黄・橙・桃色・紫・青・紺・黒
		無題	300φ	白色セメント・コード・プラスチック	白地の球 表面に赤、青などのテニスボールほどの丸いプラスチックとコード。詳細は不明
9月	タピエの推す現代日本15人展（現代画廊・東京）	不明	不明	不明	

- ・展覧会初出品作のみ年代順に記載している。その為同じ作品が重複する場合、初出品時のみ記載している。
- ・作品タイトルが無い場合は白紙に、本論で使用した通称などは括弧内に記載した。
- ・作品サイズは『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』展覧会カタログを参照した。
現存しない作品に関しては、作家のインタビューや残された文章を参考にした。
- ・この表における色表記は、あくまでも田中敦子による色の使い方の特徴を探る目的で作られている為、単純化し表記している。
一般的な色鉛筆に使われる12色（黄色・橙色・薄橙・茶色・赤・桃色・紫・水色・黄緑・緑・青・黒「サクラクレパス」12色色鉛筆参照）に筆者の判断で当てはめている。
現存しない作品に関しては、作家のインタビューや残された文章を参考に原文のまま表記している。

図版引用リスト

- (図1) 田中敦子《カレンダー》1953年、芯地・インク・接着剤、14.0×41.0cm、バルバラ・ベルトツィ・カステッリコレクション：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、31頁。
- (図2) 田中敦子《カレンダー、c.》1954年、油彩・インク・紙、54.0×38.0cm、芦屋市立美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、30頁。
- (図3) 田中敦子《通称（ピンクの人絹）》「真夏の太陽にいだむ野外モダンアート実験展」展示風景、1955年、人絹、10m×10m：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復興財団、1993年、73頁。
- (図4) 田中敦子《黄色い木》「真夏の太陽にいだむ野外モダンアート実験展」展示風景、1955年、杉板・塗料、約30cm×3000cm：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復興財団、1993年、73頁。
- (図5) 田中敦子《作品》展示風景、1955年、撮影吉田稔郎：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館2011年、45頁。
- (図6) 田中敦子「第1回具体美術展」展示風景、1955年：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復興財団、1993年、81頁。
- (図7) 田中敦子「舞台を使用する具体美術展覧会」作品11《舞台服》上演風景、1957年、撮影本庄光郎：芦屋市立美術館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年による『具体』第7号、1957年7月15日から抜粋。
- (図8) 田中敦子「舞台を使用する具体美術展覧会」作品11《舞台服》上演風景、1957年：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復興財団、1993年、116頁。
- (図9) 田中敦子「舞台を使用する具体美術展覧会」作品11《舞台服》上演風景、1957年：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復興財団、1993年、116頁。
- (図10) 田中敦子「野外具体美術展」《舞台服》展示風景、1956年：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』株式会社美術出版社、2004年、46頁。
- (図11) 田中敦子「野外具体美術展」展示風景、1956年：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復興財団、1993年、92頁。
- (図12) 田中敦子「第2回具体美術展」《電気服》展示風景、1956年：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復興財団、1993年、100頁。
- (図13) 田中敦子《電気服》、1956（1986年再制作）、管球・電球・合成樹脂エナメル塗料・コード・制御盤、165.0×80.0×80.0cm、高松市美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、77頁。
- (図14) 田中敦子《「電気服」に基づく素描》、1956年、紙・オイルパステル、108.6×76.0cm、ジョシュア・マックコレクション：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、78頁。
- (図15) 田中敦子《無題（6）》、1956年、紙・オイルパステル、110.0×77.0cm、大阪市立近代美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、91頁。
- (図16) 田中敦子《電気服に基づく素描》1956年、紙・水性インク・オイルパステル・水彩、109.0×77.0cm、金沢21世紀美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、97頁。

- (図17) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、108頁。
- (図18) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、111頁。
- (図19) 田中敦子 作品11《舞台服》「舞台を使用する具体美術展覧会」公演風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、117頁。
- (図20) 田中敦子 作品11《舞台服》「舞台を使用する具体美術展覧会」公演風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、117頁。
- (図21) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、123頁。
- (図22) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、123頁。
- (図23) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年、著作権者・伊藤良治、写真提供・芦屋市立美術博物館：『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年、137頁。
- (図24) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：ミン・ティアンポ『GUTAI 周縁からの挑戦』株式会社三元社、2016年、128頁。
- (図25) 田中敦子「新しい会が世界展—アンフォルメルと具体」展示風景、1958年、：芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年による『具体』第9号裏表紙。
- (図26) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：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』株式会社美術出版社、2004年、97頁。
- (図27) 田中敦子《作品》1958年、キャンバス・合成樹脂エナメル塗料、224.5×184.0cm、兵庫県立美術館山村コレクション：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館2011年、123頁。
- (図28) 田中敦子《作品》1959年、キャンバス・合成樹脂エナメル塗料、220.2×184.8cm、広島市現代美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館2011年、124頁。
- (図29) 田中敦子「第8回具体美術展」《無題》展示風景、1959年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、141頁。
- (図30) 田中敦子「第2回具体美術展」《電気服》展示風景、1956年：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、10頁。
- (図31) 田中敦子《地獄門》1965—69年、キャンバス・合成樹脂エナメル塗料、331.5×245.5cm、国立国際美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、136頁。
- (図32) 田中敦子「第2回具体美術展」《電気服》展示風景、1956年：『時代の体温 ART/DOMESTIC』世田谷美術館、1999年、東谷降司「田中敦子 流転から循環へ」、48頁。
- (図33) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景から抜粋、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、108頁。
- (図34) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・ポスターカラー、109.8×79.3cm、芦屋市立美術博物館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、118頁。
- (図35) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・合成樹脂エナメル塗料・ポスターカラー、109.8×79.3cm、芦屋市立美術博物館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、119頁。

- (図36) 田中敦子「第4回具体美術展」展示作品部分、1957年、著作権者・伊藤良治、写真提供・芦屋市立美術博物館：『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年、137頁。
- (図37) 田中敦子《無題(1)》、1956年、紙・オイルパステル、110.0×77.0cm、大阪市立近代美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、86頁。
- (図38) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・水性インク・合成樹脂エナメル塗料、109.8×79.3cm、『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』田中敦子展実行委員会（芦屋市立美術博物館、静岡県立美術館）2001年、91頁。
- (図39) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：『美術手帖』第289号、1967年、11月1日、151頁。
- (図40) 田中敦子「第2回具体美術展」展示風景「《電気服》のための素描」の前で《電気服》を着用する田中敦子、1956年、Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association：『GUTAI 周縁からの挑戦』株式会社三元社、2016年、56頁。
- (図41) 田中敦子「野外具体美術展」《舞台服》展示風景、1956年：『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』田中敦子展実行委員会（芦屋市立美術博物館、静岡県立美術館）2001年、56頁。
- (図42) 田中敦子1956-63年のスケッチブック、ジョシュア・マックコレクション：『gutai splendid playground』Solomon R Guggenheim Museum 2013年、195頁。
- (図43) 田中作品《作品(ベル)》1955・1985再制作、電気ベル・電気コード・モータースイッチ・ステンレススチール、ベルφ10×6cm×12個、コード30m、兵庫県立美術館山村コレクション：『集めた！日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展』兵庫県立美術館2019年、76頁。
- (図44) 草間彌生「草間のピップ・ショー(エンドレス ラブ ショー)」《無限の鏡の間—愛はどこしえ》の展示風景、撮影ピーター・ムーア、1966年：『別冊Discover Japan 草間彌生を知りたい』2012年10月号ディスカバージャパン、43頁。
- (図45) 山崎つる子《赤》「野外具体美術展」展示風景、1956年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、92頁。
- (図46) 《Round on Sand》16ミリフィルムから抜粋、撮影・福澤博、1968年：『痕跡—戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004年、244頁。
- (図47) 美術出版社ロビーに描かれたガラス絵の前の田中、1963年、『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年、136頁。
- (図48) 田中敦子《Spring1966》キャンバス・合板・モーター・合成樹脂エナメル塗料、φ161.3cm、1966年、芦屋市立美術博物館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、137頁。
- (図49) 田中敦子《WORK1968》キャンバス・合板・モーター・合成樹脂エナメル塗料、φ194.0cm、1968年、福島県立美術館蔵：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、159頁。
- (図50) 田中敦子のガラス絵（美術出版社）展示風景、1963年：川添登「強調された素材美 田中敦子が描いた窓ガラス絵」『読売新聞』夕刊、1963年6月7日。
- (図51) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年、著作権者・伊藤良治、写真提供・芦屋市立美術博物館（写真に筆者によるグリット加筆）：『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館2008年137頁。
- (図52) 図51の部分。

(図53) 「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」のために制作する田中、1957-58年、©Ryoji ito : 『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、24頁。

(図54) 筆者による記録写真。

(図55) 筆者による記録写真。

(表4)

- (1) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、111頁。
- (2) 田中敦子 作品11《舞台服》「舞台を使用する具体美術展覧会」公演風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、117頁。
- (3) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、123頁。
- (4) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・合成樹脂エナメル塗料・ポスターカラー、109.8×79.3cm、芦屋市立美術博物館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、119頁。
- (5) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年、著作権者・伊藤良治、写真提供・芦屋市立美術博物館：『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年、137頁。

(表5)

- (1) 田中敦子「第2回具体美術展」《電気服》展示風景、1956年：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、10頁。
- (2) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：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』株式会社美術出版社、2004年、97頁。
- (3) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：ミン・ティアンポ『GUTAI 周縁からの挑戦』株式会社三元社、2016年、128頁。

(表6)

「田中敦子：服の表現による作品分類図（1956年～1959年）」

- (1) 田中敦子「舞台を使用する具体美術展覧会」《作品11舞台服》上演風景、1957年、撮影・本庄光郎：「芦屋市立美術博物館監修『複製版具体』藝華書院2010年1月25日7号（ページ記載なし）」
- (2) 田中敦子「野外具体美術展」《舞台服》展示風景、1956年：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』株式会社美術出版社、2004年、46頁。
- (3) 田中敦子「第2回具体美術展」《電気服》展示風景、1956年：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、10頁。
- (4) 田中敦子《「電気服」に基づく素描》1956年、紙・クレヨン・水性インク・水彩、109.0x77.0cm、金沢21世紀美術館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、97頁。
- (5) 田中敦子《「電気服」に基づく素描》1956年、紙・水彩インク・オイルパステル・水彩・鉛筆・油性インク・墨、30.2×23.0cm、Joshua Mackコレクション：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、78頁。
- (6) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景から抜粋、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、111頁。

- (7) 田中敦子「第3回具体美術展」展示風景から抜粋、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、108頁。
- (8) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・合成樹脂エナメル塗料・ポスターカラー、109.8×79.3cm、芦屋市立美術博物館：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、119頁。
- (9) 田中敦子《作品》1957年、紙・油性インク・水性インク・合成樹脂エナメル塗料、109.8×79.3cm、『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』田中敦子展実行委員会（芦屋市立美術博物館、静岡県立美術館）2001年、91頁。
- (10) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年、著作権者・伊藤良治、写真提供・芦屋市立美術博物館：『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年、137頁。
- (11) 田中敦子「第4回具体美術展」展示風景、1957年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、123頁。
- (12) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：『美術手帖』第289号1967年、11月1日、151頁。
- (13) 田中敦子「新しい絵画世界展—アンフォルメルと具体」《作品》展示風景、1958年：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』株式会社美術出版社、2004年、97頁。
- (14) 田中敦子「第8回具体美術展」《無題》展示風景、1959年：芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、141頁。
- (15) 田中敦子《作品》1958年、キャンバス・合成樹脂エナメル塗料、224.5x184.0cm、兵庫県立美術館山村コレクション：『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年、123頁。

参考文献リスト

単行書

- ・針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979年。
- ・コーリン・ロウ『コーリン・ロウ建築論選集 マニエリスムと近代建築』伊藤豊雄・松永安光訳、彰国社、1981年。
- ・千葉成夫『現代美術逸脱史1945~1985』晶文社、1986年。
- ・芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年。
- ・芦屋市立美術博物館編『具体展Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ』財団法人芦屋市文化復興財団、1994年。
- ・中村政人『美術と教育・1997』commandN、1997年。
- ・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』株式会社美術出版社、2004年。
- ・島敦彦, 中井康之, 大野裕子編集『野生の近代：再考--戦後日本美術史：記録集』国立国際美術館、2006年。
- ・千葉成夫『未生の日本美術史』晶文社、2006年。
- ・河本真理『切斷の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』株式会社ブリュッケ、2007年。
- ・芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』藝華書院、2010年。
- ・黒ダライ児『肉体のアナーキズム1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラムブックス、2010年。
- ・『写真空間4：特集世界八大写真家論』青弓社編集部編、2010年。
- ・『兵庫県立美術館所蔵作品選=Selected works from the Hyogo prefectural Museum of Art collection』兵庫県立美術館、2016年。
- ・ミン・ティアンポ『GUTAI 周縁からの挑戦』株式会社三元社、2016年。
- ・長谷川祐子『破壊しに、と彼女たちは言う 柔らかに境界を横断する女性アーティストたち』東京大学出版会、2017年。

展覧会カタログ

- ・『具体美術の18年』大阪府民ギャラリー内「具体美術の18年」刊行委員会、1976年。
- ・『絵画の嵐・1950年代 アンフォルメル／具体美術／コブラ』国立国際美術館、1985年。
- ・『具体—行為と絵画—』兵庫県立近代美術館、1986年。
- ・『〈具体〉未完の前衛集団—兵庫県立近代美術館所蔵作品を中心に—』渋谷区立松濤美術館、1990年。
- ・『没後20年 吉原治良展』芦屋市立美術博物館、1992年。
- ・『戦後日本の前衛美術』読売新聞社、1994年。
- ・『1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた』目黒区美術館、多摩美術大学、1996年。
- ・『戦後美術の断面—兵庫県立近代美術館蔵・山村コレクションから』千葉市美術館、1996年。
- ・『草月とその時代1945-1970』芦屋市立美術博物館、千葉市美術館編、草月とその時代展実行委員会、1998年。
- ・『アクション 行為がアートになるとき1949-1979』東京都現代美術館、1999年。
- ・『時代の体温 ART/DOMESTIC』世田谷美術館、1999年。
- ・『田中敦子 未知の美の探求1954—2000』田中敦子展実行委員会（芦屋市立美術博物館、静岡県立美術館）2001年。
- ・『「田中敦子」展普及プログラム記録集』南美幸編、静岡県立美術館、2003年。

- ・『痕跡—戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004年。
- ・『前衛の女性 1950-1975』栃木県立美術館、2005年。
- ・『アート&テクノロジーの過去と未来』NTTインターコミュニケーション・センター、2005年。
- ・『不協和音—日本のアーティスト6人』豊田市美術館、2008年。
- ・『田中敦子 アート・オブ・コネクティング』東京都現代美術館、2011年。
- ・『集めた！日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展』兵庫県立美術館、2019年。

逐次刊行物

- ・金山明「ひょうし絵について」『きりん』第8巻第6号、1955年6月1日、37頁。
- ・浮田要三「真夏の太陽にいとむモダンアート野外実験展」『具体』第3号、1955年10月20日、2頁。
- ・村井正誠「関西美術家の攻勢」『芸術新潮』第6巻12号、1955年12月、264-267頁。
- ・瀬木慎一「〔個展評〕具体展」『みづゑ』第605号1955年12月[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、77頁。
- ・吉原治良「具体第一回展の記録」『具体』第4号、1956年7月1日、3-4頁。
- ・金山明「ベル作品について」『具体』第4号、1956年7月1日、24頁。
- ・白髪富士子（題名なし）『具体』第4号、1956年7月1日、25頁。
- ・山崎つる子「東京の具体人」『具体』第4号、1956年7月1日、32頁。
- ・嶋本昭三「一枚の布でも芸術作品か」『具体』第4号、1956年7月1日、31頁。
- ・吉原治良「具体第二回野外美術展について」『具体』第5号、1956年10月1日。
- ・田中敦子（野外具体美術展出品解説）『具体』第5号1956年10月1日。
- ・佐波甫「具体美術の人々とその仕事」『美育文化』第6巻11号、1956年11月、[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団1993年
- ・吉田稔郎「第2回具体美術展の作品について」『美育文化』第6巻第11号、1956年11月1日、24-29頁。
- ・「精悍な若さの表現—具体美術展—」『美術手帖』第118号、1956年12月、[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、97頁。
- ・吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』第7巻第12号、1956年12月1日、202-204頁。
- ・吉原治良「舞台を使用する具体美術について」『具体』第7号、1957年7月15日、(ページ番号なし)、[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋市文化復興財団、1993年、297-298頁。
- ・田中敦子「作品11舞台服」『具体』第7号、1957年7月15日。(ページ番号なし)
- ・中原佑介「〔展覧会月評〕具体美術協会」『美術手帖』第130号、1957年9月、[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、119頁。
- ・針生一郎「〔時評的美術論〕具体展」『みづゑ』第628号、1957年11月、78頁。
- ・河北倫明「日本美術に求められる現代の意識」『三彩』93号、1957年11月、14-15頁。
- ・ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「第一回日本旅行の精神的決済書」『美術手帖』第134号、1957年12月1日、98-102頁。
- ・東野芳明「個展・グループ展月評 具体展」『美術手帖』第134号、1957年12月1日、137-138頁。
- ・針生一郎「時評的美術論」『芸術新潮』第9巻第6号、1958年6月、[再録]芦屋市立美術博物館編『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』財団法人芦屋文化復興財団、1993年、133頁。
- ・ミシェル・タピエ（芳賀徹訳）「今日の世界前衛における日本芸術の素晴らしい可能性「別な芸術」と日本前衛の擁護」『三彩』第103号、1958年8月1日、28-45頁。

- ・田中敦子「〈特集・1〉日本アンチ派の発言 未知の美の探求」『芸術新潮』第11巻1号、1960年1月1日、271-27頁。
- ・針生一郎「画壇の条件と創造の条件」『美術手帖』第172号、1960年4月25日、152-158頁。
- ・田中敦子「だいじょうぶ月はおちない 具体美術と森田モダンダンス」産経ホール大阪 公演パンフレット、1962年11月6日、[再録]『田中敦子 未知の美の探求1954-2000』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3月3日、200頁。
- ・田中敦子「感想」『美術ジャーナル』第38号、1963年3月1日、7頁。
- ・ヨシダヨシエ「功をあせるな」『三彩』163号1963年6月、81頁。
- ・中原佑介、東野芳明、針生一郎「〔討議〕混沌から多様な個別化へ アンフォルメル以後をめぐって」『美術手帖』第227号、1963年10月10日、66-102頁。
- ・田中敦子「東野芳名編 現代作家の発言-日本の先鋭たち」『みづゑ』第707号、1964年1月3日、40頁。
- ・田中敦子「今週の表紙 作品」『朝日ジャーナル』第6巻、第30号、1964年7月26日、109頁。
- ・白髪一雄 「連載第一回 冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第285号、1967年7月1日、136-145頁。
- ・白髪一雄 「連載第二回 冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第286号、1967年8月1日、138-145頁。
- ・白髪一雄 「連載第四回 冒険の記録 エピソードでつづる具体グループの12年」『美術手帖』第288号、1967年10月1日、138-146頁。
- ・高橋亨「関西の前衛 田中敦子」『日本美術工芸』第350号、1967年11月1日、118-121頁。
- ・桂ユキ子、東野芳明、中野ユリ「座談会《世界画壇のトップ・レディ》とその条件」『美術手帖』第291号、1967年12月、58-64頁。
- ・高橋亨「一展一作」『日本美術工芸』第408号、1972年9月1日、37頁。
- ・元永定正「『具体』と吉原治良 特集：吉原治良=前衛精神の軌跡2」『みづゑ』819号、1973年6月、45-49頁。
- ・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』第370号、1973年8月1日、72-92頁。
- ・石井洋次「ART'84[名古屋]」『美術手帖』第520号、1984年1月1日、224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んだ-1990年の「具体」」『美術手帖』第623号、1990年5月1日、109-122頁。
- ・大矢昌浩「作家の美歴書 田中敦子」『につけいあーと』第46号、1992年7月1日、45-50頁。
- ・森村泰昌「具体的に知りたいこと「具体」」『太陽』第389号、1993年11月12日、44頁。
- ・アズビー・ブラウン「美の航海術 具体1955/56-日本現代美術のリスタート地点」『太陽』第391号、1994年1月12日、124-125頁。
- ・伊藤憲夫「自我の呪縛から解き放たれた自在な表現」『アサヒグラフ』通巻3785号、1994年11月25日、92頁。
- ・田中敦子「制作にあたって」『国立国際美術館月報』第81号、1999年6月1日、3頁。
- ・「田中敦子インタビュー」（聞き手：倉林靖）『STUDIO VOICE』第280号、1999年4月1日、150-153頁。
- ・野田尚稔「虚空から／へのメッセージ」『サントリー美術館ニュース』第172号、1999年1月20日、3頁。
- ・榎木野衣「歴史的評価を超えて、現代を象徴する田中敦子のエレクトロ感覚」『ミスター・ハイファッション』第102号、2001年6月1日、201頁。
- ・「Artist Interview1 田中敦子 絵画の電気グルーヴ」『美術手帖』第808号、2001年7月1日、109-117頁。

- ・金悠美「[展覧会評] ミームとしての「つながれた円と線」《田中敦子in Kyoto》」『美学研究』第2号、2002年7月31日、大阪大学大学院文学研究科美学研究室、49-52頁。
- ・マーレン・ゴツィック「展覧会評 田中敦子展」『Image&gender：イメージ&ジェンダー研究会機関誌』3巻、2002年11月、134-136頁。
- ・加藤瑞穂「田中敦子の「線」田中敦子2002-2003新作展」『リア』第6号、2004年5月1日、63-64頁。
- ・加藤瑞穂「田中敦子の絵」『版画芸術』第34巻4号、2006年3月1日、76-77頁。
- ・中嶋泉「福島秀子と田中敦子の絵画」『鹿児島美術財団年報』、鹿児島美術財団編、25巻別冊、2007年、73-85頁。
- ・千葉成夫「空間意識の古層 追悼田中敦子論」『リア』第14号、2006年7月20日、40-42頁。
- ・鷹田めるろ「田中敦子《作品ベル》について」『金沢21世紀美術館研究紀要』、第4号、2007年3月31日、35-41頁。
- ・加藤瑞穂「田中敦子はいかに批評されたか」『研究紀要』第1号芦屋市立美術館、2009年1月15日、13-24頁。
- ・中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」『言語社会』第5号一橋大学大学院言語社会研究科、2011年3月11日、285-30頁。
- ・加藤瑞穂「田中敦子《Spring1966》：《電気服》はいかに平面へ変換されたか」『フィロカリア』大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座編、29号、2012年3月、105-127頁。
- ・尾崎信一郎「具体美術協会はいかに歴史化されたか」『美術フォーラム21=Bijutsu forum21』30号 美術フォーラム21編、2014年、60-65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9』兵庫県立美術館編、2015年、4-15頁。

新聞

- ・「芦屋市展の変わり種を拾う 布をつないだ洋画」『毎日新聞』阪神版、1955年6月9日。
- ・「意表つく”甘のベル”お嬢さんの作品ゲンビ展に無事入選」『朝日新聞』、1955年11月24日。
- ・「”太陽族二年生”いまは何をしている？姿消す”無目的の行為”」『国際新聞』、1957年7月13日。
- ・「精鋭な美への実験意欲 第8回具体展」『朝日新聞』、1958年8月28日。
- ・藤田猛「第九回具体美術展を見て」『朝日新聞』、1960年4月24日。
- ・中原佑介「懐疑を知らぬ楽天性第10回を迎えた具体美術展」『読売新聞』、1961年5月8日。
- ・中原佑介「熱っぽい非形象第12回具体美術展」『読売新聞』、1963年2月2日。
- ・「美術評 世界性ある作家田中敦子個展」『大阪日日新聞』、1963年2月7日。
- ・伊藤誠「ドライな明るさと奇妙なかげり「作品」田中敦子」『神戸新聞』、1963年4月18日。
- ・高階秀爾「色あざやかな円と線の構成 田中敦子個展」『読売新聞』夕刊、1963年5月3日。
- ・川添登「強調された素材美 田中敦子が描いた窓ガラス絵」『読売新聞』夕刊、1963年6月7日。
- ・富田芳和「思考・創造その果てなき円環」『新美術新聞』第454号、1986年12月11日。
- ・大西若人「円と線で描いた「世界」地図 大規模な回顧「田中敦子」展」『朝日新聞』夕刊、2001年4月5日。

映像資料

- ・『田中敦子 もうひとつの具体』1998年、監督：岡部あおみ、撮影編集：岸本康、Ufer!Art Documentary、45min.

・中之島美術館所蔵 具体美術協会記録映像

A021-S1-T007 ①-7 第9回芦屋市展 田中敦子舞台服練習

A021-S1-T012 ①-12

A021-S1-T015 # 2 具体展

A021-S1-T021 具体美術協会関係資料

A021-S1-T028 ②-7 具体 朝日会館Ⅱ

A021-S1-T036 具体美術協会関係資料

A021-S1-T037 具体美術協会関係資料

A021-S2-T021 ③-21

A021-S2-T022 ③-22 第2回野外展

A021-S2-T031 具体美術協会関係資料