

氏名	村田 のぞみ (ムラタ ノゾミ)
学位の種類	博士 (芸術)
報告番号	乙第 3 号
学位授与の日付	2023 年 9 月 15 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
学位論文題目	上前智祐研究 — テキストとイメージからみた制作の一貫性 —
論文審査委員	主査 准教授 鯖江 秀樹 副査 教授 池垣 禎彦 副査 教授 佐川 晃司 学外副査 中塚 宏行

## 内容の要旨

本論は、戦後の関西を拠点として活動した美術作家である上前智祐(1920-2018)についての論考である。上前は戦後国内外で活躍した具体美術協会のメンバーであったが、リーダーの吉原治良や、脚で力強い絵画を描いた白髪一雄などと比較して、その名はあまり知られていない。「具体美術協会」は 1980 年代からパフォーマンス・アートやハプニングの先駆として海外で再評価されたため、激しい身体動作による作品制作や、絵画や彫刻といった従来の形式にとどまらない作品が注目される傾向にあった。しかしグループ所属時の上前は、一貫して絵画を制作しており、しかも地道に時間をかけて制作する、一見伝統的かつ職人工芸的スタイルは具体美術協会とは正反対と言える性質を持っていた。それゆえ「具体らしくない」上前作品は、グループの結成時から注目されることが少なく、また現在の具体美術協会に関する書籍や展覧会においても、上前に注目した研究は極めて少ないのが現状である。

他方、上前本人は多作な作家であった。作品が大きく変化するのは 1953 年に吉原治良に出会った後のことである。それ以前の上前作品は風景や人物、幾何学的な構成の油彩などだったが、吉原に師事してからは、具体的なモチーフの再現像ではない「非具象」作品を描くようになった。それ以後、上前は生涯を通して「非具象」の作家であった。上前の「非具象」の代表作品は、油絵具による点描をひたすら重ねた絵画や、大量のマッチ棒を画面に盛り上げてコラージュした作品、布を針と糸によるステッチで埋め尽くした「縫い」作品などで、さまざまな素材と技法が駆使された。こうして制作された作品は、コツコツと絵具の点を描き、マッチを積み重ね、幾度も布を縫うという「集積」による行為で制作されたということに共通点があるものの、その「集積」の目的や、造形的問題への一貫したアプローチについて言及されることはなかった。

上前の特異性のひとつは、すでに述べたように、地道な制作方法や、「具体らしくない」作品を手がけたことにあるが、それ以上に決定的なのは、上前が一人の生活者としての経験を作品に活かそうとしてしていた点に求められる。そのなかでも、上前が勤務先の工場に非常な関心を見せていたこと、しかもそれはモチーフ探しというよりはむしろ、工場が体现する造形性こそが、作品制作の拠り所となっていた。1949年から1970年まで川崎重工業の造船や鑄造工場、1974年から1980年まで神戸製鋼所に勤務し、いずれの工場でもクレーンマンとして働いていた。上前はただ工場を眺めていたわけではなく、工場と彼の作品はその内部に潜む複雑な造形において繋がっていたのである。

そこで本論は、上前の作品と工場の造形がどのように関与していたかについて、彼のテキストや彼が撮影した工場の写真から読み解き、時代ごとに手法や様式の全く異なる制作でありながら、1954年から1992年の作品群に見られる一貫性を論じることを目的としている。

第1章第1節では、まずは上前智祐という作家像を理解するために、彼の生い立ちと、1953年に吉原を訪問するまでの足取りについて述べている。上前が記した日記や自伝の記述に基づいて、上前がどのように美術の知識や技術を習得してきたかを中心に述べる。また上前の作品には、工場での経験以外にも、少年期の奉公先の経験が反映されているため、上前が勤めた職業やそこでの経験についても詳述している。

第2節では、上前作品の全体像について述べている。現在筆者が確認できたのは1944年から2012年までの作品で、その作品を制作年代順に追うと、7つの時期に分けることができた。ここでは、各時期の作品の特徴について述べ、この7つの変遷に基づいて、第2章以降の論考を進めていく。ただ本論では第1期の作品(1944～1953年)、第6期の油彩(1992～1999年)、晩年第7期の版画(2000年～2012年)については、その概要の紹介に留め、それ以外の時期に考察を集中させた。

第2章では、先の7つの様式変化のうち、第2期、第3期の作品に焦点を当てている。前者に該当するのは、上前が吉原治良に絵の指導を受け始めた1953年から、油絵具の線や点を重ねた絵画が制作された1957年までの作品群で、第3期は1957年から1962年までの絵具のチューブを貼り付けた絵画や、オガクズや大量のマッチ軸を画面に積み重ねた絵画が制作された期間である。

第2期の上前作品の特徴は、絵具の線や点が何度も描かれていることで、下に描かれた点や線がほとんど見えなくなるほど描画を重ねたことにある。1954年の「具体」結成以降、そのグループで注目を集めたのは白髪一雄の《泥に挑む》のような物質と格闘する作品や、嶋本昭三の大砲で描いた巨大で激しい身振りを伴う作品であった。上前の作品は彼らとはそれゆえ、正反対な性格を持つと言える。上前は彼らに無関心であったわけではなく、上前は自作を「貧弱で異質」と感じながらも、地道な絵画制作を続けていた。もっと言えば、上前はアクション的な作品を手がけなかったわけではない。ペンキを勢いよく画面に振り掛けたアクション・ペインティングのように、身体動作が直接的に反映された作品を制作した

経験もあったが、それはあくまで一過的なもので、継続されることはなかった。それは、上前が「反具体的」な画家を目指したことと、勤務先の鑄造工場で鬼気迫る現場を直視していたからであった。上前は「真夏の太陽に挑む具体野外作品」展や「舞台を使用する具体美術」展での作品制作に最初から消極的であったが、その要因も工場の現場での労働や視覚経験にあった。

そればかりか、工場勤務は作品の造形そのものにも作用した。上前のテキストには、上前が工場に強い関心を持っていたことが記されていた。とくに関心を示していたのは鑄造の製造過程であり、なかでも「鑄型」や「中子」という型についての記述が多い。鑄型を外から眺めるだけでは分からないが、内部に複雑な空間を持っている。そのことに特に関心が向けられていた。実際に上前が撮影した工場内の写真を見ると、表面が格子状の構造で覆われた「鑄型」を使用する現場の光景が撮影されていた。上前は天井に近いクレーンに乗って鑄型の内部をくまなく観察し、その内部空間を上前は自身の絵画に応用していたのである。上前は絵具の線や点を執拗に重ねた目的は、描画を重ねることによって、この内部空間を作り出すことにあると筆者は考えている。

第3期の作品群は、絵具のチューブのコラージュ絵画や、オガクズや大量のマッチの軸木を盛り上げた絵画から成る。先に明らかにした絵の内側の制作という視点からすれば、「絵具のチューブ」は切り開いてチューブの内側が見えるように画面に貼り付けられ、「ロココツ」は厚く盛り上げた画面を掘り下げるようにして描かれている。また「マッチの軸」の作品は、新聞紙や衣類を土台として使用し、その上から素材を積み重ね、最終的には土台を抜き取ることで成型されている。いずれの方法でも作品の内部には複雑な空間が形成されていた。

上前作品のこの2つの時代の油彩作品は、制作時期が1957年のミシェル・タピエが初来日と重なっていたため、アンフォルメルの影響と見なされる傾向が強かった。確かに色彩豊かな第2期から、モノクロームでオートパートの傾向がある第3期への移行にアンフォルメルの影がまったくなかったわけではないだろう。だが他方、表層からは見えない内部の造形が強く意識されているという点では、上前作品は一貫性を保っていた。

第3章で考察したのは、「絵具のチューブ」などのコラージュ絵画から転じた、1962年から1974年までの上前の作品群、すなわち第4期である。この頃の上前は、絵具の点を重ねた「テン」や「セン」と呼ばれた油彩を制作するようになる。この時期の作品はそのため、第2期の点描や線を重ねた油彩と視覚的には似ているのだが、作品サイズが大型化していることと、次第に画面全体が、赤や黄のモノクロームな色調に変化していることを相違点として挙げるができる。上前はさらに点描から絵具を線状に重ねた「セン」の絵画の制作を開始した。

この頃の具体美術協会は新規会員を大量に招き入れ、グループの活性化を図っていた。新規作家のなかにはハード・エッジや、テクノロジー・アートの作家も多く含まれていた。1960年代の日本抽象美術界では、アンフォルメル風の表現も影を潜め、絵画では筆跡を残

さない平面的でシャープな輪郭を持つものが新たに台頭していた。またテクノロジー・アートと称されるネオンやモーターを使った作品が出現した。これらの変化は、1960年代半ばにアクリル絵具の輸入や国内生産が可能になったこと、テクノロジーの発展による映像の普及などが背景にある。上前はそんななか、古典的な油絵具とキャンバスという画材の使用を続けていた。

「テン」の油彩は、黄色または赤色を基調とした絵画である。黄色の「テン」の絵画は、ただの黄色の点描ではない。まずは黒、紫色などの暗色で点を描き、その上から鮮やかな黄色の点が描かれている。「セン」の油彩は、黒い絵具を線状に並べた絵画である。線は絵具をたっぷりと載せて描かれており、部分的に絵具の量を調節することによって、画面上に菱形や帯状のラインが浮かび上がるようになっている。線と線の隙間から地塗りの青色が見え、レイヤーを重ねたような絵画である。

やがて1972年頃から「黄の立体」や「黒木の立体」という立体作品が制作される。「黄の立体」は、「テン」の絵画をオブジェにしたような作品で、オガクズやマッチの軸をボンドに混ぜて固めた作品である。「黒木の立体」は、「セン」の絵画を立体に展開したような作品で、角材が一定方向に等間隔に並べられ、その隙間から内部の造形が垣間見えるようになっている。どちらも自立する立体作品であるが、これらもやはり絵画の延長線上に位置づけられる。また「黒木の立体」では、窓のように開閉するパーツが付属するものも存在し、内部を覗き込むことを意識した作品である。このように第4期の平面・立体作品の双方でもやはり、上前の関心は表面ではなく内部にこそ向いていた。

最後の章では、1975年に始まる「縫」シリーズを考察の中心に据えた。それは、針と糸で布を縫いつくした平面作品と、布を縫い固めることで自立させたオブジェである「縫立体」というふたつのタイプの作品群からなる。

「縫」はこれまでの油彩やコラージュ作品と素材が大きく異なるが、この素材の変化は、経済的な理由が大きいと考えられる。しかし上前本人は、「セン」から「縫」への変化について、ペインティングナイフと油絵具による線の集積したものが針と糸に替わっただけで、油絵具も繊維も物質に変わらないとはっきりと述べていた。いかに素材が変化しようとも「縫」は「セン」の油彩と連続していた。

「縫」の制作当時は、日本美術界でファイバー・アートというジャンルが立ち上げられた時期でもあった。同じく糸や布を使用する「縫」や「縫立体」を手掛けた上前を、ファイバー・アーティストに転向した作家と見なす向きがあったが、それは大きな誤解である。確かに上前はいくつかのファイバー・アートの展覧会に出品していたが、それは企画者たちと上前の考えが一致していたからであつたにすぎない。上前の「縫」の平面作品は、ほとんどが絵画のように枠に張られた状態で展示されており、上前は「縫」を純粋芸術（ピュア・アート）として制作していた。その点でも「縫」は絵画と一貫性を保っていた。

「縫」の平面作品はその特徴ごとに前期と後期に大きく分けられ、その間にあたる1986年には「縫立体」が制作されている。前期の「縫」は、画面全体を縫い尽くしたオールオーバ

一タイプが制作されていた。上前は「縫」の特徴について、糸自体にも明暗があることに加えて、縫い詰まった糸目のわずかな隙間から下層の布地が仄見えることにあると述べた。また後期の「縫」は、格子柄の布を作品の裏面につけて縫う「かのか縫い」という方法で制作されており、直線で等間隔なステッチと、画面に格子状の模様が見られることが特徴である。また布の一部を切り抜いた四角形の造形が出現する。この四角形は、布の一部を切り抜き、切断面をかがり縫いして再び元の位置に縫い付けられている。布は縫い縮んでいるため、元通り隙間なく縫い戻すことができないため、裏側から別の色彩の当て布がされている。表から見ると、まるで布の裏面にもう一枚絵が存在するように見える。

一見すると単純だが、こうした複雑なプロセスや工程で「縫」が制作されたのは、上前が神戸製鋼所の鉄鋼場でクレーンマンの仕事に復帰したことが大きく関わっている。そこで上前は工場の「流れ」や、「構内全体が織りなす複雑な『造形』」に毎日見入っていた。そしてこの鉄鋼業から着想を得た作品が「縫立体」であり、その制作では「鋳型作りに中子を入れ込む様に、内造にも尽くしていった」と述べている。「縫立体」は平面の布を繋ぎ合わせることで制作されているが、おそらく上前は造形の内部から制作を始め、外側へ増殖するように造形を組み立てていったと考えられる。したがって、前期「縫」は下層の描画が見えるという点で「セン」の油彩と連続した性質を持ち、また「縫」に共通することは、表層と下層または内部の造形——上前のいう「内造」——を試みていたことである。結果的にこれは第2期の点描、第3期のコラージュ、第4期の油彩や立体、その全時期において一貫した関心時であった。

このように見ていくと、いかに素材をその都度変化させようとも、あるいは形態的な特徴がいかに変貌を遂げようとも、上前智祐はたったひとつの造形的関心をもって制作に臨んでいたことがわかる。非対象的な作品を目指すと同時に「複雑なものを作りたい」と願った上前は、日々の労働やそこでの観察からダイナミックな造形を読み取り、それを制作に活かしたのである。ただしこのことは、具体美術運動に関する研究では明らかにされてこなかった。なぜなら美術史のプラットフォームを前提とする以上、上前が経験した神戸の工場労働の意義は過小評価させざるをえないからである。本論ではだからこそ、上前が遺した言葉を頼りに、それを作品と照らし合わせる方法を探った。それは、美術史という狭い専門領域から芸術を解き放つことを可能にする方法論であり、上前も実は、芸術の狭量さに独自に考案した制作で抵抗しようとしていた節さえあった。その意味で、上前智祐は具体、ファイバーアート、油絵、現代美術など、どの文脈にも当てはめることのできない、きわめて稀有な美術作家だったと結論づけることができる。

## Abstract

This article is about UEMAE Chiyu (1920-2018) an artist based in Hyogo after World War II. He was a member of “GUTAI”, which was active both domestically and

internationally, but he has not been widely known compared to GUTAI's leader YOSHIHARA Jiro (1905-1972) and SHIRAGA Kazuo (1924-2008) who drew paintings with his legs. Because GUTAI has been reevaluated overseas as a pioneer of "Performance art" and "Happening". when he belonged to the group, he consistently kept drawing paintings. His time-consuming works stood in stark contrast to GUTAI. For this reason, his works had been unremarkable and even in the current research on that group, and few studies have focused on him.

His non-representative works were composed of many dots with oil paints, collage with many match sticks, and "NUI" cloth works were sewn many times. The common feature of these works produced through the act of accumulation, but there were no mention from the part of his text about the purpose or coherent approach. In fact, he reflected in his paintings what he saw in the factory where he worked.

Chapter 1 describes what young UEMAE learned from his experiences and how he acquired knowledge of art based on diary and autobiography. Next, the author thinks that his works from 1944 to 2012 are divided into seven styles in chronological order and each stylistic character is explained.

Chapter 2 focuses on the 2nd period (1953-1957) and 3rd period (1957-1962), from periods of the above seven styles. Oil paintings drawn with dots and lines made in 2nd period painted over them many times to become paintings below almost invisible. The 3rd period works were collages with oil paint tubes, sawdust, match sticks. He was interested in casting manufacturing process in the factory and described about "molds" and "cores" used for casting. According to him, casting mold has complex spaces inside that cannot be seen just by looking from the outside. He operated cranes near the ceiling, observed the inside of the mold, and applied its internal construction to his own works. Each collage works conscious of showing the inside, therefore, the purpose of UEMAE's layering of paints and materials was to create internal forms.

Chapter 3 deals with 4th period (1962-1974), oil paintings called "TEN" or "SEN" and objects. "SEN" were drawn by leaving a gap between the paints so that the colors underneath can be seen. Objects were continuous works with paintings. In both cases, he was conscious of underlying layers and internal structure.

Chapter 4 focused on 5th period, "NUI" sewn with thread and "NUI3D" sewn objects. Although the materials were different from his previous oil paintings and collage works, so these were sometimes mistakenly identified as "Fiber Art", but he continued to create "NUI" series as the same "Pure art". According to UEMAE, the characteristic of "NUI" glimpsed the color underlying cloth through small gaps between stitches. That is

continuous with "SEN" made in the 3rd period. From 1986 onwards, "NUI" had complex processing on the back side. In fact, those complex process were influenced by the factory. And he said to have focused on the "flow" and complex "forms" that make up the entire factory site. He said "NUI3D" were inspired by the steel industry, and that its shape was "mimics the process of creating internal construction of mold with a core in the factory". In this way, "NUI" have in common is that they attempted to form the surface and the lower layer or the inside - the "internal construction". this study shows that UEMAE approached his work with a consistent interest in how the artworks were constructed, even if the materials and forms of the works changed.

### 審査結果の要旨

本論文は、上前智祐に関するモノグラフであり、これまでにない独自の視点からこの美術家の多彩な作品群を考察したものである。以下では、各章の内容を概述し要点を示したうえで研究の独自性を通じて都度指摘する。最後に審査会での議論の内容について報告する。

序では先行研究を整理したあと、検討すべき事項や観点が定められている。上前についてはこれまで具体美術運動に関する研究の一環で言及されてきたが、その扱いはいわゆる端役で、運動の中心的な担い手たちとは違って注目を集めることがなかった。また、海外での評価が高まったことをうけ、「具体」や関連作家の研究および回顧展が近年盛んであるが、上前はそこでも限定的に取り上げられているにすぎない。本研究は、そうした現状を踏まえて、(本人がそう望んでいたように) ひとりの表現者として上前の評価を目指したものである。そのために、イメージ、すなわち上前の作品と上前智祐財団に保管されている写真と、テキスト、すなわち日記や出版物に残された彼の言葉をもとに、それぞれを丁寧に分析し、相互に関連づけることで、上前芸術の特徴やそれが生み出された時代的・社会的環境を本論文は明らかにした。個々の作品を同時代の美術史的文脈に依拠して論ずるという定番の論法を避け、個人史を重視したことは、少なくとも上前についてはきわめて有効な手立てだと言える。

第一章では、作家の経歴が紹介され、全キャリアが作風に応じて7つの時期に分けられた。上前は油彩、オガクズ、マッチ軸、糸、布、版画など、複数の技法や素材を横断した現代美術家である。筆者は分類に際して、入手可能なすべての作品画像を一覧化し、様式上の分類を客観的でゆるぎないものにした。それは、考察の土台となる十分な基礎調査であった。

第二章は、上前の生涯の作風と制作姿勢を決定づけた、1950年代前半にあたる第2期の作品群が考察対象となった。作風とは「非具象」であり、その制作姿勢は神戸での生活と労働にまつわる具体的な状況から発していた。前者は材料を「点」や「線」として地道に重ねていくという手法による制作だが、それは、派手で奇抜なアクションが目を惹いた具体の美術家たちと正反対の方針であった。また、上前は創設から解散まで具体美術運動に参加し、

かつブルーカラーの労働者から参入した唯一の作家であった。それゆえに、経済的・時間的制約がつきまわっていたが、そのことがかえって、独自の素材や手法が編み出す契機となった。また、平面作品でありながら「内部の造形」にも目を配っていたことが、工場労働の実態や彼の言葉から丁寧に跡づけられた。これらのことが結果的に上前を「反具体的な」作家にしたのである。

第三章では、1960年代の第4期の作品群が考察対象となった。このころ、具体美術運動はアクリルや照明器具、モーターなど、新たな素材やテクノロジーを用いた新メンバーを迎え入れていた。他方、上前はその流れに逆行するかのごとく、油彩を軸とした伝統的な手法や形式に回帰した。筆者は、当時の大型作品について点描による色の載せ方を細かく分析し、絵画の下層が観者への視覚的な効果を生んでいることを指摘した。それは表層を要領よく作るだけではない絵画的イメージを産出するわけだが、その発想は油彩技法を転用した立体作品でも生かされている。すなわちそれは、中身を覗く視線を織り込んだ「集積」の産物であった。

第四章では、1970年代後半から始まった「縫」シリーズが考察の中心となる。布や糸を用いた作品と言えば、同時代に興隆したファイバーアートを想起させる。事実、具体以後の上前は「ファイバーアーティスト」と見なされる傾向も根強く残るが、筆者はここで、時代を超えて通底する上前作品の造形的特徴を明るみにし、それまでの油彩や異素材の作品と「縫」との間の一貫性を主張した。共通するのは表面ではなく「内部」の造形を重視する上前の姿勢であり、例えばそれは、手間のかかる手縫いで、糸と糸の間から下層のレイヤーの色彩を感じ取らせる方式で、上前は布地と糸のコントラストによって、それを無数のヴァリエーションで表現してみせた。

上前が表面の操作ではなく内部にこそ制作を集中させたのはなぜか。筆者は上前の日記に見られる「内造」と、製鉄所での経験に関する記述を頼りに、上前が配管を通じて流れる土砂や鉄、すなわちそのエネルギーの本源を直接見ることはできないという工場の特殊な条件に強い関心を抱いていたことを鋭く指摘した。それは換言すれば「そこにあるが不可視である」という存在様態である。そのことと「見えない内部構造を組み立てるようにして制作される非具象」とはアナロジーと結んでいる。

以上、四つの章の考察を通じて以下の結論が導き出された。手法や技法、あるいは仕事や生活環境を様々に変化させていたとしても、上前智祐は、素材を細やかかつ地道に集積することで、関心の向かう見えにくい存在を非具象として制作する点で一貫していたのである。上前は再三述べたように、工場労働者でありながら、その制約を乗り越えて「現代美術家」であり続けようとした。「働きながら描く」ことには反骨精神が伴う。本論文は、これまで歴史に埋もれてきた上前という特異な作家像を、彼自身が遺したイメージとテキストへの考察を通じて見事に浮かび上がらせた。

2023年8月3日、本論文について学位審査会が実施された。まず論文の主要な論点について村田から報告されたが、それはきわめて明快な説明となっていた。報告後、論文の各点



について質疑応答があった。ややたどたどしさはあったものの、論文の意義や主張の背景および意図について審査員と意見を交わすことで、村田は建設的にディスカッションを進めようとした。

公開審査の後、主査 1 名、副査 3 名による審議が行われ、全員一致で本論文を合格とした。村田本人も自覚している通り、上前の作家としてキャリアの全体像のうち、本論文で詳細に論じたのは中期までの制作活動にすぎない。晩年の版画作品群については関連財団でも手つかずで、今後はこの未踏の対象にも着手してほしいという期待の声があがった。論文については、各章の冒頭と結論部の淡泊さに加え、誤字脱字や誤解を招く表現が散見されることに懸念が述べられたが、最終提出までに修正可能であると判断された。以上の理由より、本論文は「博士（芸術）」に値すると判定された。