

Abstract Painting and “Internationality” in Postwar Japan: Exploring the Criticism on Maeda Josaku in the 1960s

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山下, 晃平, Yamashita, Kohei メールアドレス: 所属:
URL	https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/399

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



戦後日本の抽象絵画と「国際性」：1960年代の「前田常作」論を手がかりに

Abstract Painting and “Internationality” in Postwar Japan:
Exploring the Criticism on Maeda Josaku in the 1960s

Kohei Yamashita 山下 晃平

はじめに

本研究では、1950年代から1960年代の日本美術界において盛んに議論された「国際性」に関する美術言説を検証する。その際、同時代にあって主要な美術評論家に注目され、寄稿された作家・前田常作に注目する。前田常作は洋画と日本画双方の技法を用いた独自の抽象絵画を創造し、1958年の渡仏後は欧州各地の展覧会にも招聘され、評価された。国内でも日本初の国際美術展である日本国際美術展において、1961年の第6回、1963年の第7回に選抜され、受賞している。

戦後日本の美術界は、1951年のサンフランシスコ講和条約締結後、同年にサンパウロ・ビエンナーレ、翌1952年にはヴェネツィア・ビエンナーレと海外の国際美術展に参加し、国際交流を再開する。さらに国内でも1952年より先述の日本国際美術展が誕生し、国別展示による国際美術展が登場した。このような1950年代から1960年代にかけての新聞記事や美術雑誌等には、「国際性」と「民族性」に関する美術言説が頻出している。例えば、「国際性とクリマの問題 抽象絵画の可能性」（『三彩』102号、1958年7月）や「抽象のなかの民族」（『美術手帖』191号、1961年7月）というタイトルが示すように、作家、美術評論家、ジャーナリズムらが、国際的な美術動向を論じつつ、その中で日本人作家がどのように評価され、また独自性を確立すべきかについて頻繁に議論している¹。1956年に開催された「世界・今日の美術」展（朝日新聞社主催）において、欧州のアンフォルメル美術動向が紹介され、国内にアンフォルメル旋風が起こったことはよく知られているが、欧米もまた絵画の平面化に伴って日本あるいは東洋への関心が高まる時期でもある。

そのような具象から抽象へ、あるいは観念的・記号的

な表現が活発化する最中において、当時の日本美術界に強い影響力をもっていた美術評論家たちによって、多くの「前田常作」論が展開している。そこで本研究は、1960年前後の「前田常作」論を検証し、かつ同時期の「国際性」に対する批評の価値基準を分析することで、日本における「国際性」の性質を捉える。結果として、従来の前衛史では捉えることができない、各時代におけるメインストリームからの「逸脱」を孕む日本における「国際性」の性質を明らかにする。その上で、日本における国際的な同時代性は、いわゆる1960年代の「反芸術」世代の一つ前の世代においてすでに獲得されていたこと、その主要な作家として前田常作の美術史上の再定位について言及する。

1. 1960年前後の日本美術界と研究状況

国際性に関連した日本美術界の言説を検証する先行研究としては、1930年代から戦中に至るまでの日本の洋画界、とりわけ独立美術協会における表現上の国際性や民族性への思想的態度について論じた平山美樹子による論文“From Art without Borders to Art for the Nation: Japanist Painting by Dokuritsu Bijutsu Kyōkai during the 1930s”がある²。あるいは加治屋健司の論文“Posthistorical traditions in art, design, and architecture in 1950s Japan”では、歴史上に断続的に浮上する「伝統論争」に注目し、明治から戦後にかけての美術、デザイン、建築領域を対象に、西洋化や近代化の過程とその都度文脈が変質する「伝統」に対する実践者たちの解釈について包括的に検証している³。最終的には、戦後日本の建築界において、単純に西洋に由来する単線的なモダニズムでは論じ切れない、非歴史的な伝統解釈があることを指摘している点は注目される。一方で、日本の海外出品へと目を向けると、光山清

子の著書『海を渡る戦後日本美術』では、ヴェネツィア・ビエンナーレやアメリカの各美術館を巡回したジャパン・アート・フェスティバルなどの大型の展覧会を対象とし、日本の出品において「日本的なもの」という価値基準が作用していること、また海外の展覧会における日本人作家への評価に対する価値基準の偏向について論じている⁴。

1960年代を跨ぐ日本国内の美術批評に目を向けると、例えば、ニューヨーク近代美術館から2012年に *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* や *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989: Primary Documents* が刊行され、当時の美術評論家や作家の美術言説を英訳することも含め、戦後日本美術を検証する動きが活発化している。これらは、戦後日本の美術界に登場した新たな表現、前衛的な活動を日本の復興や社会情勢も踏まえながら検証している⁵。

しかしながら、戦後日本美術の「国際性」に関するこれまでの議論や研究に目を向けると、1960年末の主要な美術評論家であった針生一郎による美術言説「国際的同時性」に焦点が当てられ、いわゆる「反芸術」時代の若手の前衛作家を対象とした「同時性」についての議論とともに分析されてきた傾向がある⁶。確かに1960年代は読売新聞社が主催した無鑑査・自由出品の「読売アンデパンダン展」を舞台として、ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズやハイレッド・センター、あるいは九州派のような画壇に所属しない若手作家たちによって、旧来の絵画・彫刻とは定義し得ない作品群が登場する⁷。だがここで、彼らの一つ前の世代にあたる山口長男やオノサト・トシノブ、そして本研究が注目する前田常作など、戦後の抽象絵画において既に、日本の独自性に対する議論が登場していることに留意しなくてはならない。詳しくは本論で述べるが、当時の美術言説を検証していくと、美術評論家には美術団体の停滞や再編に関する問題意識が常に底流にあり、それゆえに先述のような若手作家の表現の新規性に注目し、そのような美術団体とは異なる地平にアヴァンギャルド（前衛）と「国際的な同時代性」の出発点を見ていることが分かる。その結果として、日本の独自性に対する議論が「民族性」から「同時性」へと置換されており、国際的同時性の文脈には欧米の価値基準への偏向という問題が生じている。

そこで本研究は、従来の研究とは異なる視点を採用し、前田常作という「反芸術」の一つ前の世代に注目する。本研究は、この前田常作に関する当時の評価を再検討しつつ、「民族性」から「国際的同時性」へと議論が移行する日本美術界総体としての志向性を捉える⁸。なお、筆者はこれまでに戦後日本の隔年あるいは通年開催された大型美術展を対象に、その構造変化と批評の価値基準を検証

することで、日本美術界総体としての志向性に関する研究を進めてきた⁹。本研究は、筆者のこれまでの研究を踏まえながら、1960年前後の美術言説に見られる「国際性」の文脈に対して、「前田常作」論というより具体的な事案を取り上げることで、戦後日本の美術史形成過程に関わる美術批評の価値基準の問題をさらに解き明かす試みである。

2. 前田常作の経歴と1960年前後の作品

まずは本研究の対象である作家、前田常作の経歴や作品について、特に1960年前後の活動状況について確認しておく。

前田常作は、1926年に富山で生まれ、終戦の年にあたる1945年に19歳で入隊している。入隊後に富山市大空襲を体験し、その時の死体や不発弾処理に従事した壮絶な記憶は、その後の茶褐色の背景と矩形の人型のようなものの連なりが描かれる「夜」や「人間風景」シリーズのように、前田常作の作品に通底しているとされる（図1）¹⁰。戦後は、教員をしながら制作を続け、美術団体では鶴岡政男や山口薫、オノサト・トシノブらが所属した自由美術家協会に参加した。

日本の戦後美術は、福沢一郎や松本竣介のように戦後の街や人を描く傾向や、一方で村井正誠や岡本太郎たちのいわゆるモダンアートと呼ばれる傾向、さらには山下菊二や池田龍雄たちのポルターージュ絵画と呼ばれる流れなど複数の系統があったが、基本的には具象から抽象への流れ、いわゆる半具象絵画と呼ばれる作品群が連立している時代である。その時代にあつて、前田常作もまた人や戦後の事物をキーワードとしながら、対象を解体し、かつ面的な構成が強い抽象絵画を手がけていく。例えば、1950年代後半の《目撃者》や《真晝のクレーン》



図1. 前田常作《夜》
油彩、キャンバス、80.5 × 100.0cm、1957年、昭徳いなり記念館所蔵。

の作品から、そのような傾向を確認することができる(図2,3)¹¹。1950年代半ばより既に前田常作は美術評論家に注目されており、特に瀧口修造からは高く評価され、1955年の29歳の時にタケミヤ画廊で個展を開催している¹²。また瀧口修造、針生一郎、東野芳明、徳大寺公英らの推薦によって、1957年にはサトウ画廊でも個展が開催されている。

前田常作は、1957年に開催された第1回アジア青年美術展の最初の大賞作家となったことで、フランス留学のための奨学金を得て、1958年に渡仏する。当時のフランスは抽象芸術やシュルレアリスムの傾向が主流でありつつも、いわゆる「アンフォルメル」と言われる厚塗りの不定形の絵画が登場していた。前田常作はそのような状況の中、自身の技法や作風に対する独自性を模索する。模索から生み出された新たな作風は、1959年にパリのランベール画廊で開かれた個展の出品作から確認することができる(図4)。この時期の作品からは、従来の厚みのあるマチエールによる強い面的な構成から一変し、同様に面的な構成ではありつつも、油彩ではあるが細い面相筆を用いた線描による人型の矩形が無数に重なり、一点に集合していくかのような構図になっている。従来の作品とは異なり、大きな余白があることも特徴的である。個展の経緯は、ランベール画廊の顧問をしていたK・A・ジェレンスキーとの出会いによる¹³。その際に、ジェレンスキーが「東洋の曼荼羅のようだ」と評したことはよく知られている。前衛的で独自の作風を模索していた前



図2. 前田常作《目撃者》
油彩、キャンバス、116.7 × 91.0cm、作家蔵。

田常作にとって、その見方は反発を覚えるものであったが、その後、前田自身も少しずつ東洋美術への関心へと傾斜していく¹⁴。1959年と1961年にパリのランベール画廊で開催された個展での出品作品のタイトルには、《夜》《MANDARA》《人間風景》《人間星座》《人間地図》などがあり、これらの作品は基本的には油彩にキャンバスではあるが、二曲一隻や四曲一隻のような屏風型の形態も見られる(図5)。

その後、前田常作はパリを拠点に活動するが、日本国内でも現代日本美術展と日本国際美術展に1961年から1973年にかけて招聘されている。1961年の第6回日本国際美術展では、《人のいる風景 No.2》を出品して国立近代美術館を、1963年の第7回では《人間誕生 No.6》を出品して優秀賞を受賞し、国内外で高く評価されていく(図6,7)。これらは「人間風景」「人間誕生」シリーズと称されるが、ランベールでの個展作品と同様に、油彩ではあるが面相筆や蒔絵筆によって細い線描で描かれている。



図3. 前田常作《真書のクレーン》
油彩、キャンバス、116.7 × 91.0cm、作家蔵。

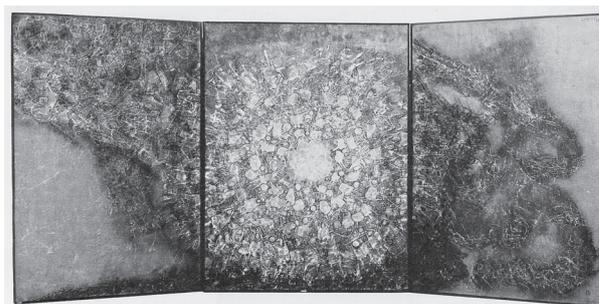


図4. 前田常作《MANDARA 1》
油彩、キャンバス、116 × 251cm、1958-59年、ランベール画廊出品作(パリ)。

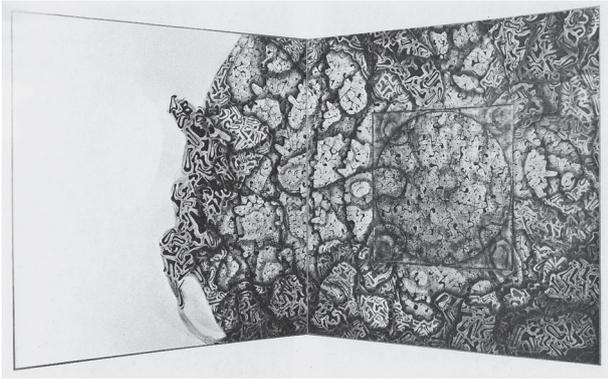


図5. 前田常作《人間星座(1)》
油彩、キャンバス、100 × 200cm、1961-62年、ランパール画廊出品作(パリ)。

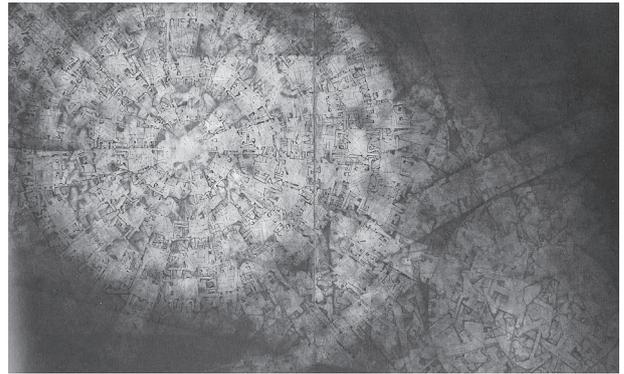


図6. 前田常作《人のいる風景 No.2》
油彩、キャンバス、162.0 × 260.0cm、1960年、東京国立近代美術館所蔵。

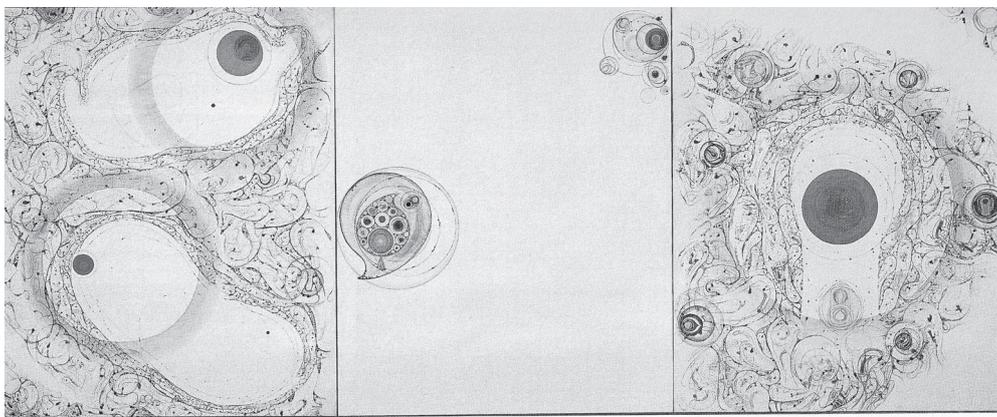


図7. 前田常作《人間誕生 No.6》
油彩、キャンバス、162.0 × 390.3cm、1962-63年、新潟県立近代美術館・万代島美術館所蔵。

また鮮やかな赤、青、緑の色彩を部分的に確認できるものの、単色の濃淡によって描かれていることが特徴である。薄墨の使用や隈取りの手法も用いている。これらの制作過程こそが、抽象へと進む国際的な潮流にあって、当時の前田常作が独自の質を持ちかつ評価された要因である。その後、絵を描くことが難しくなり悩むことになるが、その際に「絵日記シリーズ」(1968年頃)という作品を残している(図8)。これは毎日一つずつ図像を描くことで生み出されたものだが、横長に広がるこの仕様はまさに「絵巻」として捉えられる。

なお、その後は1970年にインド、ネパールを旅行し、その強烈な体験を踏まえて青色を基調とし、構図としても図像としても曼荼羅を参照した絵画へと傾斜していく。1968年の第1回インド・トリエンナーレではフランス部門での招待出品があり、また1971年の第2回展でも日本部門で出品していることを押さえておく。

3. 1960年前後の「前田常作」論

前田常作の1960年前後の活動や作品を確認した上で、

次に1960年前後に頻出する「前田常作」論を検証し、その批評の価値基準と「国際性」との関わりを捉える。表1は、1950年代から1960年代における前田常作に関する批評と「国際性」に関して本稿が取り上げる美術言説を一覧にしている。表1に記載のように、主要な美術評論家の一人であった中原佑介は、1961年、1962年、1963年、1966年と繰り返し前田常作について論じている。例えば1961年の「第六回日本国際美術展をみて」では、

日本では、「海外で活躍する日本の作家」の部の前田常作の作品(原色版)に注目した。(中略) 強烈な外界への関心と、無関心の均衡といってもいい。ニューヨーク派がアメリカ美術の、パリ派がパリの良識派の影響のなかにあるとき、かれはそれを斜断しながらパースペクティヴを切りひらこうとしている。

とあり、前田常作の表現方法に注目する発言がある¹⁵。さらに1966年の評論「模倣を指摘された現代日本美術展」においては、

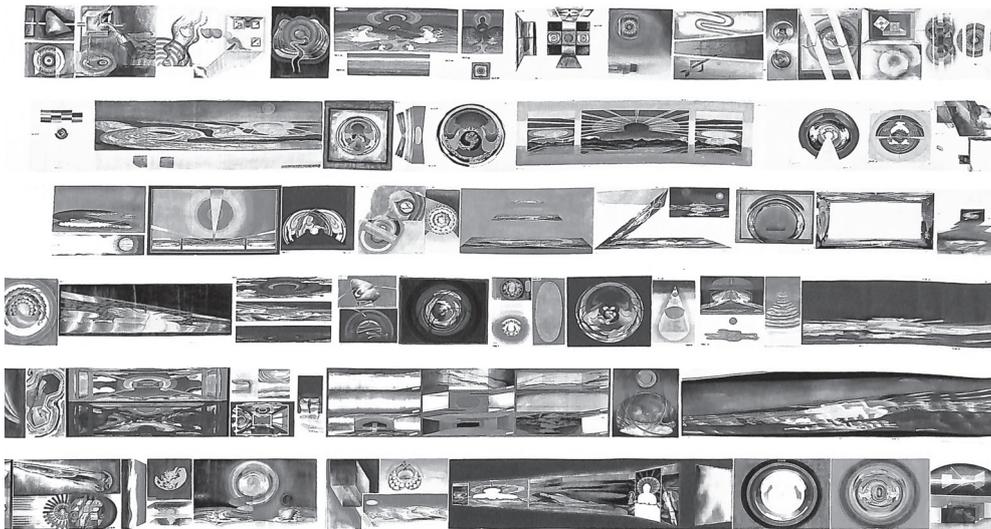


図8. 前田常作《曼荼羅卷》(部分) (絵日記シリーズ)
アクリル、布、30.3 × 322.0cm、1968年頃、昭徳いなり記念館所蔵。

【表1】 前田常作に関する論評と「国際性」に関して本稿が取り上げる美術言説の一覧 (1950年代から1960年代を中心に)

掲載日	著者名	美術言説、タイトル	雑誌、号数等	キーワード
1955.12	瀬木慎一、岡本謙次郎 他	一九五五年度の日本美術界の収獲と批判	美術手帖、103号	前田常作への評価、画壇の再編、新旧の対立
1956.04	植村鷹千代	作品紹介 日本美術会 日本アンデパンダン展総評	美術手帖、107号	前田常作《仮像(不安児)》、新しい抽象絵画
1957.07	前田常作	人間性への主体的な叫び	美術手帖、128号	人間性、不安と緊張の対立のエネルギー
1958.07	植村鷹千代	国際性とクリマの問題 抽象絵画の可能性	三彩、102号	国際性、日本的クリマ
1959.09	瀧口修造	明日を創る人・9 前田常作	芸術新潮10 (9)	円輪、曼荼羅、東洋的、定義を避ける
1959.09	K・A・ジェレンスキー	明日を創る人・9 前田と曼荼羅の世界	芸術新潮10 (9)	自己の技法、真正な東洋性
1960.02	前田常作	海外遊学だより パリ	美術手帖、169号	マンダラ、人間、楕円の幻想
1961.06	中原佑介	第六回日本国際美術展をみて	三彩、139号	前田常作への注目、「国際的」共通スタイル、抽象、総花気味
1961.07	瀬木慎一	抽象のなかの民族	美術手帖、191号	抽象芸術、個性、民族的特質
1962.01	中原佑介	前田常作論	三彩、146号	曼荼羅、現実、観念の絵画、人間
1962.07	中原佑介、針生一郎、岡本謙次郎	座談会 現代日本美術展	美術手帖、206号	オノサト・トシノブ、体質改善
1963.06	前田常作	「白」への賛歌-戦後初の留学賞をもらって五年-	芸術新潮、14 (6)	高度な抽象化、空間の人間模様、人間風景、人間星座
1963.06	針生一郎	期待はずれの東京ビエンナーレ	芸術新潮、14 (6)	前田常作への期待、民族性、国際性、個性、真の国際性
1963.07	中原佑介、岡本謙次郎	特集 日本国際美術展 提言と選評 対談	美術手帖、222号	前田常作とオノサト・トシノブ、マニエック、プロトタイプ
1963.10	中原佑介、東野芳明、針生一郎	日本の美術はどう動いたか-アンフォルメル以後-	美術手帖、227号、10月号増刊	現代美術10名と前田常作、オノサト・トシノブ
1964.06	針生一郎	現代日本美術展審査の明暗	芸術新潮、15 (6)	オノサト・トシノブ、前田常作の若い世代への影響
1965.05	中原佑介	第8回東京国際美術展を見て	みづゑ、724号	国際性、民族性、同質性と異質性
1965.06	ボスケA、大岡信 (訳)	パリの前田常作個展 発表会まで・18	芸術新潮、16 (6)	前田常作、独自の手法、豊かな総合
1966.06	針生一郎	曲り角にきた現代日本美術展	みづゑ、737号	国際的な同時代性
1966.07	中原佑介	模倣を指摘された現代日本美術展	芸術新潮、17 (7)	前田常作、イミテーション・アート、アンフォルメル
1966.07	佐々木豊	和筆で描く洋風曼荼羅	美術手帖、270号	前田常作、曼荼羅、密教
1966.07	岡本謙次郎	現代日本美術展の印象	三彩、203号	前田常作、オノサト・トシノブの極と荒川修作、宇佐美圭司
1967.07	針生一郎	インターナショナルとは-東京ビエンナーレの反省-	三彩、217号	国際的な同時代性、真にインターナショナルとは
1968.07	栗田 勇	現代美術の諸問題-第八回現代日本美術展をめぐって-	三彩、232号	図版) 前田常作、荒川修作、宇佐美圭司
1969.03	大岡 信	前田常作の「絵巻」 現代作家のなかの伝統 (3)	芸術新潮、20 (3)	絵巻、観念絵画、曼荼羅、オノサト・トシノブ、シンボリズム
1969.07	坂崎乙郎	前田常作論	季刊芸術、3 (3)	日本人には珍しい体質の持ち主、現代的な質性、幻想
1969.07	大島辰雄	現代展と日本画	三彩、246号	現代の「日本画」、前田常作への評価
1970.10	安東次男、青木孝夫	ディアログ 前田常作	みづゑ、789号	カシューという素材、密教、日本人特有の空間認識
1978.07	針生一郎、東野芳明、中原佑介 他	座談会 現代日本美術はどう動いたか	美術手帖、436号、7月号増刊	国際的同時性、国際性、同時性、もの派
1984.07	岡本太郎、田口安男、前田常作 他	特集 現代美術の中の日本性 6人のアーティストが語る日本	アトリエ、689号	前田常作、曼荼羅、モダニズムと日本的感受性

前田常作の「マンダラ」の連作を想像しないわけにゆかない。(中略) 前田常作のマンダラは、かれのスタイルであると同時に、現代絵画のひとつのユニークなタイプのように映る。

とあり、前田常作の表現方法が後輩によって一つのタイプとして広がろうとすることへの批判がなされている¹⁶。このことは、中原佑介が前田常作を一つの独自性を確立している作家として捉えていることを示している。前

田常作の独自性についてはさらに、針生一郎による1963年の評論「期待はずれの東京ビエンナーレ」も注目される。この評論において針生は、「国際展の世界地図には、国内画壇地図が陰に陽にからみあっている」と日本国際美術展における日本の作家の選抜を批判する。その際に、

わたしはそのなかで、前田常作の画面にいちばん新鮮なものを感じた。ここには的確な技術と自由なファンタジーと、柔軟な未知の空間とが緊密に結び

ついている。パリでの孤独な思索と世界の美術動向をふまえた明確な意識とが、このような結実をもたらしたのだ。こういう地点から、後進コンプレックスの裏返しではない真の国際性が獲得されるだろう。

と、「国際性」に触れながら述べていることは示唆的である¹⁷。

これらの評価に見られる「斜断しながら」「ひとつのユニークなタイプ」「真の国際性」という言説が、当時の前田常作に対する批評のベクトルとして捉えられる。すなわち、前田常作は一つの独自性を確立していると同時に、当時の欧米の美術動向に依拠した「国際性」と単純に同調するものではないことを示している。それでは1960年前後の前田常作は、どのような技法で描いていたのか。佐々木豊による1966年の評論「和筆で描く洋風曼荼羅」において、前田常作の技法が紹介されている¹⁸。例えば、

渡仏後、面相筆で描きはじめた、モノクローム時代。「夜」「マンダラ（曼荼羅）」「人間風景」。六〇年頃まで。コラージュ（貼絵）と面相描き併用の「人間星座」六一年。白が目だちは始める。（中略）まず、中心の人がたを描く。鉛筆のりんかく線の中を、和筆の「隈取り」でベタ塗りする。次に、中心の人がたのまわり、四角の中に並ぶ小さい人がたを描く。これは、みんな同じ形にするために型紙を切って、鉛筆でなぞる。その中を面相筆で塗る。

このような前田常作の作風は、具象から抽象へと移行する美術動向や戦後の日本人作家が共有した「人」への関心のように、当時の美術界の動きに呼応してはいるが、一方で大胆に余白を残した構図、面相筆を用いた淡彩での描写や細い線描、そして円環構造と矩形の集合体、そのための和紙の使用や屏風型の仕様と、他の作家には決して見出せない独自性を持っていた。前田常作の作品は基本的には油画に分類されるが、上記の通りいわゆる近代以前より脈々と続く日本画の技法も併用されている。このような表現技法を用いた「人間風景」「人間誕生」シリーズについて、前田常作自身も以下のように述べている¹⁹。

円形を中心として動きいづく人間のケイタイに執着し始める。円とは人間の宿命的な動きの場であり、帰結であるかも知れない。（中略）東京のT画廊より和紙が届いてほっとする。いつも小筆を送ってもらえるので安心して仕事ができる。屏風の蝶番に何回となくデパートに足を運ぶ。

ところで、このような具象から抽象へと進む国際的な共通基盤における独自性について考える場合、前田常作とやはり同時代にあって評価されていた作家、オノサト・トシノブも参照できるだろう。オノサト・トシノブは、1912年に長野県の飯田市に生まれ、1937年より前田常作と同じ自由美術家協会に会友として参加している。1955年より丸と直線による複数の原色が併置される作品が描かれ始め、その後の丸の分割による独自の画風が高く評価されていったことはよく知られている。前田常作と同様に、オノサト・トシノブも日本国際美術展に選抜され、1963年の第7回展では《相似》で最優秀賞を受賞した（図9）。1964年にはヴェネツィア・ビエンナーレ日本館の招聘作家にも選抜されている。

オノサト・トシノブに対する当時の批評の一つ挙げると、1962年7月の『美術手帖』206号での、岡本謙次郎、中原佑介、針生一郎による座談会「現代日本美術展」では、「オノサトの明確なイデオ」という見出しのもと、岡本は「僕にはわからない」と発言し、その後に針生が「幾何学的な抽象のように見えるけれども、実は抽象というものを嘲笑し、否定するような抽象じゃないかと思うんだけど」と述べている²⁰。

この「分からなさ」や「抽象を否定する」という言説もまた重要である。このことはオノサト・トシノブの独自性を示唆していると同時に、当時のアンフォルメルや戦後の抽象絵画という言わばメインストリームに対する評価のみで論じることの難しさがあることを示している。このように、前田常作だけではなく、オノサト・トシノブ、さらには山口長男も考えられるが、「反芸術」の一つ前の世代は、当時の「国際性」だけでは論じ得ない独自の質があり、その結果として「評し難さ」が生じている。

とは言え、このような1960年前後の前田常作あるいはオノサト・トシノブに関する美術言説は、画壇の再編や海外出品の開始という戦後日本美術界の復興の枠組みの

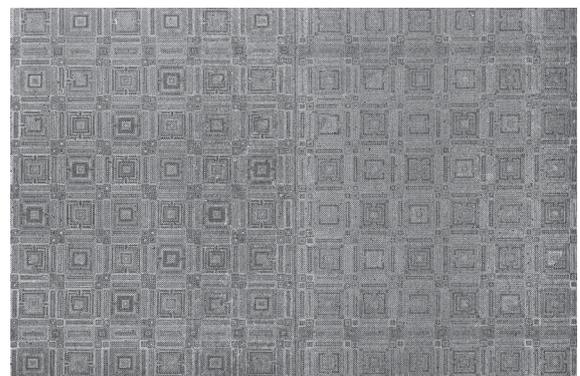


図9. オノサト・トシノブ《相似》
油彩、キャンバス、板、259.0 × 388.0cm、1963年、京都国立近代美術館所蔵。

中で論じられてきた傾向がある。実際に前田常作は自由美術家協会に所属していたが、先達にあたる鶴岡政男、山口薫も同協会に所属し、彼らの半具象絵画が高く評価されていた²¹。しかしその一方で1960年前後は、先述した日本国際美術展や現代日本美術展、読売アンデパンダン展の登場もあり、美術評論家の間では読売アンデパンダン展世代や画壇から個への関心が高まっていた。前田常作に対する批評や評価は、このような国内事情を踏まえながら美術評論家の批評そのものの価値基準について注視しなくてはならない。そこで次に、「前田常作」論と「国際性」に関する美術言説とを比較しつつ、当時の美術評論家の批評の価値基準を検証する。

4. 1960年代の「国際性」に関する美術言説とその文脈

表1が示すように、当時の「前田常作」論の寄稿は、美術評論家が次世代の若手作家に対する関心が高まっている時期と重なる。そのような移行期を示す美術言説の例を挙げると、例えば、1964年に針生一郎は評論「現代日本美術展審査の明暗」（『芸術新潮』15巻6号）において、国内の選抜展である現代日本美術展を総括しながら、

いちばん多いのは、異質な材料を使つて立体的に隆起させた画面、記号のような形態を無数に配列したアンサンブラージュの方法、無造作な線描や筆触でとぼけたようにユーモラスなイメージを描きだす、抽象マンガともいふべき作品などだった。なかでも前田常作、小野里利信、元永定正、池田満寿夫などの仕事が、若い世代に広範な影響をあたえているのがわかる。

と述べている²²。あるいは美術評論家の大島辰雄による1969年の評論「現代展と日本画」（『三彩』246号）では、第9回現代日本美術展の展示会場を確認した上で、

「現代美術20年」の最後の部屋（第八室）で、ぼくは思わずホッと一息ついた。そこには菅井汲の「作品」（一九六四年、赤の太い□○△のガッシリした組合せ）と、前田常作の「形象のメタフィジック」（一九六六年、図像学的トリプティック、中央は赤、その左右が緑と青、火焰光の光背にかこまれ、梵字がびっしりと描きこまれている）があった。ともに初めて見たときと変わらぬ、あるいはむしろそれ以上の力強い感銘と新鮮な感動だった。これこそ、まさに「日本画、ではないか。

と述べている²³。大島は、観念的な作品群が登場し、作品形態が多様化していた時代にあつて、前田常作の《形象のメタフィジック》の明快さを高く評価する。この第9回現代日本美術展は、第1部門「現代美術20年の代表作」、第2部門「現代美術のフロンティア」、第3部門「コンクール」と3つの部門が設けられ選抜展とコンクールが行われた。この第9回展では、前田常作は第1部門に選抜されている。また第2部門には、池水慶一や若林奮、高松次郎らいわゆる「反芸術」世代の作家が受賞している。この新旧世代間の重なりという点では、美術評論家の栗田勇による評論「現代美術の諸問題—第八回現代日本美術展をめぐって—」（『三彩』232号、1968年）の図版掲載が示唆的である。栗田は、1960年代の芸術作品が啓蒙的で造形的なものから、批評的で機能的なものへと変化していることについて論じているが、図版として宇佐美圭司の《JOINT》、荒川修作の《作品》、そして前田常作の《出現》を掲載している（図10）。図版の選定もまた、1960年代の美術評論家による批評の志向性を示唆する試金石であると言えるだろう。

現代日本美術展の姉妹展であり、主要な美術評論家や作家が結集していた日本国際美術展においても、1967年の第9回展は大きな変革が起こっていた。日本国際美術展は、国際展としてのあり方、そして選抜や授賞に対する批判が続いていたこともあり、第9回展はついにアメリカ・イギリス・フランスから3名の美術評論家を審査委員として招聘した²⁴。その結果が日本美術界に大きな

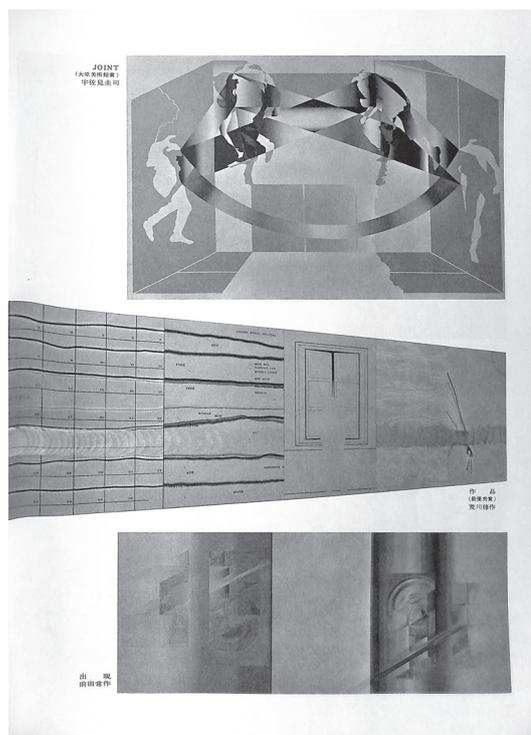


図10. 上から宇佐美圭司《JOINT》、荒川修作《作品》、前田常作《出現》。

衝撃を与えたことは、当時の美術言説から読み取ることができる。国内作家の受賞者が、吉原治良を除いてヨシダ・ミノル、荒川修作、高松次郎、小島信明、三木富雄となり、美術団体に所属していた作家ではなく、個やグループで活動している作家に受賞者が移行した。さらにこの第9回展で初めて日本画から受賞者が出ないという事態も起きた。このような日本美術界の新旧の世代交代あるいは画壇から個への移行という動きは、主要な美術評論家の一人であった東野芳明によるその第9回展図録の言説からも伺える²⁵。

今回の出品委嘱作家のリストを見ると、30代の新人がこれまでよりも意外に多く進出していて、全体の四分の一近くを占めているのが目につく。(中略)新旧の対立が、こういう現実的な場を通して、はっきりとした思想や芸術論の問題として展開されるべき時代にさしかかったのではあるまいか。

このように東野芳明もまた画壇を論点としつつ、かつ画壇に所属していない若手作家へと批評のベクトルを移行しつつある。このような1960年代後半の国内の美術動向に呼応するように、針生一郎によって美術言説「国際的同時性」が1966年6月の美術雑誌『みづゑ』737号に登場する。現代日本美術展の現状に関する批評の中で登場するが、詳しく引用すると、

わたしが「コンテンポラリー」とよぶのは、様式の新しさではありません。外国との距離が消えるとともに、新しい傾向の追っかけっこも終って、国際的な同時代性をもった現実のただなかにいるという自覚、それを何よりも重視したいのです。

とある²⁶。この時に興味をひいた作家として針生は、元永定正、荒川修作、宇佐美圭司、鬚嘔、稲葉治夫、山口勝弘、多田美波、若林奮、三木富雄を挙げている。

この針生による「国際的な同時代性」発言以後、美術言説にも「同時性」が頻出するようになる。このことは、日本からも海外の前衛的な表現に並走する新たな表現が生み出されつつあることを示すものではある。しかしながらこの「同時性」の文脈は、画壇から個への移行が起こる日本美術界の構造、すなわち美術評論家や作家らによる批評の価値基準に注視しながら検証しなくてはならない。表1に掲載した美術言説や先の東野の発言から捉えられるが、当時の美術評論家らは、国際的な動向に対する民族性の問題とそれに付随する画壇の刷新という大きな問題を抱えていた。しかしその大きな変革は、先述のように、国際審査制という海外の審査員による評価が

後押しすることとなった。この国際審査制の結果によって「民族性」から「同時性」への移行が決定的となっていくが、日本美術界の志向性や前田常作の位置付けを考える場合、この審査における評価基準は重要な要点を孕んでいる²⁷。

このような1950年代から1970年代にかけての「国際性」あるいは「国際的同時性」の価値基準については、当時の主要な美術評論家たちが集った1978年の座談会「現代日本美術はどう動いたか」において端的に示されている²⁸。この座談会において、彼らは「国際性と国際的同時性」という項目を立て、1950年代、1960年代、そして1970年代とそれぞれの時代における「国際性」の文脈を検証している。これらの言説を分析することで見出されるのは、やはり戦後の国際交流再開によって生じた、海外の美術動向に対する日本側の反応と独自性の問題である。その議論の中で、針生一郎は1950年代を次のように捉える²⁹。

五〇年代こそものすごく国際性を気にしていたという感じがする。ただ、どうしてもなく国際性と国内性というドメスティックな問題が結びつかない落差を感じながら、窓の彼方に国際性を意識していた。

日本美術界の志向性を検証するためには、やはり画壇という国内事情を加味しなくてはならない。針生によるこの発言はまさにこの点に触れている。1950年代については、中原佑介もまた1955年に東京国立博物館で開催された「メキシコ展」を取り上げ、「美術の国際性と民族性との議論がいい形で生まれた。」と発言している³⁰。しかし、その後の1960年代から1970年代の国内の美術動向に関しては、例えば東野芳明が、具体美術協会やアンフォルメル旋風が契機となり、「意識的な無国籍みたいなもの、そういう国際性みたいなもの」が切り開かれたと論じ、高松次郎や関根伸夫のようないわゆる読売アンデパンダン展世代へと議論が移行する³¹。その一方で美術評論家は彼らに対する警戒心も示す³²。例えば、針生は次のように述べる。

オブジェの問題では、さっき関根伸夫以後の「もの派」は国粹主義的だという話があったけれども、李禹煥の理論に代表されるような、東洋風に主体と客体を区別しないで、ものと直覚的に結びつくという立場まで尾をひいている。あの理論を読んだとき、またかという感じがしたんだけどさ、その問題、ずっと底流に一貫しているような気がする。

あるいは東野は、多くの作家が海外へ行き成長していくことに触れ、「われわれの美術界は外国での再培養をくり返している」と述べ、日本の「同時代性」について次のように鋭く指摘している³³。

きょうは戦後三十年の日本の現代美術を論ずるんだけれども、どうしてもガタガタにならざるをえない点がある。それを括弧つき「日本現代美術」というふうにとらえるか、あるいはまったく国際的な同時代性で、たまたまその例として、日本にこういう作家がいるんだという考え方をするのか、そこはすごく問題だと思うんです。

この発言は先の針生による「国際性と国内性というドメスティックな問題」と符号する。このことが示すように、そして本稿で前田常作やオノサト・トシノブを取り上げたように、日本の独自性を検討するためには、国際的な美術動向、すなわちメインストリームのみでは捉えられない日本の構造があることを直視しなくてはならない。その上で、先の発言にある「もの派」に対する警戒を捉え直すと、ここには「国際的同時性」における自国からの発信力の脆弱さ、同時性として日本の独自性を提示することへの弱さが表出しているのではないか。真に国際的同時性を確立するためには、国際社会における双方向的な価値基準の発信と共有が必要である。このように「国際性」に対する「民族性」と「同時性」の問題は、戦後日本の美術史形成過程に決定的に関わる。この点に関して、この座談会での峯村敏明の以下の発言は注目される³⁴。

日本の美術がいささかでも前衛的になったときに、ただちに形式からはずれる、あるいは形式の議論がほとんどなされないうことと、非常に大きな関係があると思う。(中略)とにかく、絵画とか彫刻というのは、新たにメディアとしてとらえなおすという意味で、七〇年代なかば過ぎてようやく議論の対象になってきたと思うのです。

この「メディアとして捉える」という視点は重要であり、絵画や彫刻あるいは平面や立体というジャンル、すなわち既成の枠組みを前提とすることなく、個々の作品の質を捉えるという意識を持つことは、まさに国際的な同時代性に向き合うために必要な批評の視点である³⁵。

おわりに一戦後日本美術史における前田常作の再定位化と「国際性」の文脈

以上、1960年前後の「前田常作」論を抽出し、さらに同時代の「国際性」に関する美術評論家の志向性を検証した。これまでの戦後日本美術史研究では、1950年代の具体美術協会や実験工房、1960年代の「反芸術」、そして1970年代の「もの派」という前衛史が形成され、その中で日本の国際性と独自性に関する議論や研究が行われてきた。しかしながら本研究が捉えたように、国内の前衛の動きを海外の美術動向と比較するだけではなく、まずは画壇形成や作家と美術評論家との関係性という「国内事情」を押さえることが重要である。結果として筆者は、真に「国際的同時性」な状況は、先の1978年の座談会において欠落していた前田常作やオノサト・トシノブら1960年前後の抽象絵画にまで遡るものとして捉えたい。前田常作が手に入れた表現方法は、当時の「国際的な同時代性」としての一つの応答であったと捉えることができるのではないか。国際交流再開の時代と画壇から個への移行期にあって、前田常作はまさに「国際的な同時代性」とは何か、その本質を明確に体現していた作家として評価することができる。このことは、1963年の『美術手帖』227号の特集「日本の美術はどう動いたか—アンフォルメル以後—」の内容も示唆的である³⁶。この特集では、「アンフォルメル以後」をキーワードとして9名の作家が選抜されているが、その中に前田常作とオノサト・トシノブも選ばれている。またハイレッド・センターや荒川修作、工藤哲巳らもいる点で、その後の1967年の第9回日本国際美術展における新旧の重なりとまさに符合する。このように1960年前後の美術評論家による前田常作への評価は、このような画壇から個への移行期、すなわち「国際性」と「民族性」との議論から、さらに国際的な「同時性」の議論へと移行する時代と重なる。前田常作と「同時性」という点は、1950年に開廊し、ルチオ・フォンタナやイヴ・クライン、そしてジャクソン・ポロックなど国内外の前衛作家を次々と起用していく東京画廊が、前田常作の個展を1963年、1969年、1976年、1979年、1988年と5度に渡り開催していることも参照される³⁷。

また日本国際美術展が後退した後の1979年に「アジア美術展」が福岡市立美術館で開催されるが、その1980年の「アジア美術展 第2部—アジア現代美術展」に前田常作は選抜され、再び国際美術展に登場する³⁸。このことは、前田常作作品の普遍性と独自性を考える際に象徴的であり、先の峯村敏明の発言である「メディアとして捉える」ことに関連する。この美術展の誕生は、1960年代末の「国際的同時性」とは異なる文脈、すなわちポスト

モダンの到来によって再び多様で総合的な選抜展が登場していることを示す。国際美術展として回を重ね、アジアの「現代」美術展として、コンセプチュアル・アートやインスタレーションのみならず、まさに絵画や彫刻、さらには工芸に属する作品も含め、多様なメディアによる作品群が総覧的に提示される。アジア美術展に関する美術言説については、美術史家の加治屋健司が「ポストコロニアルや多文化主義では単純に捉えられないアジアのハイブリットな制度形成」と論じている点が注目される³⁹。この視点は、西洋に起因する「美術」制度を受容したアジア地域の一つの応答として捉えられる。西欧において周縁とされた地域における「表現」を再考した場合、「地域性を内包した同時性」こそが「国際的同時性」の内実として捉えられる。振り返れば、同時代の不定形性やメディウムの重層性を踏まえた抽象に依拠しない、矩形の連なりや色数を抑えた線描的な図像表現、そして日本画の素材や仕様の活用という前田常作の表現方法は、「絵画」のポストモダンの状況としても捉えられるだろう。すなわち前田常作の作品は、1960年前後の地平において、既に「国際的な同時性」を獲得しており、かつ芸術作品としての普遍性を有している。実際に、前田常作は1980年代の美術言説にも登場する。1984年の美術雑誌『アトリエ』689号の特集タイトルが「現代美術の中の日本性6人のアーティストが語る日本」であるが、ここに前田常作が選抜されている⁴⁰。

このような前田常作の作品が有する同時性と普遍性を踏まえると、日本における「国際性」の性質には、時代のメインストリーム（共通基盤）を共有するだけではない、「逸脱性」を伴うのではないか。すなわち、国際性という共通基盤における「表現」上の民族的性質ではない、逸脱を伴うもう一つの「表現論」が並走するという。これこそが日本における国際性の性質として捉えられる。真の国際的同時性においては、まさにこのような逸脱を「同時性」として表明できるかが問われる。前田常作に対して、美術評論家の瀧口修造が「いまの美術常套語でかれの仕事の定義をできるだけ避けたいと思う」と述べていることは象徴的である⁴¹。このように前田常作の評価には、アンフォルメルやポップアートのような当時のメインストリーム（共通基盤）だけで「評し難さ」が生じており、一方でそれは中原佑介が述べたように「一つのスタイル」ともなる。当然ながら、前田常作が自身も戦争を体験し人間そのものへの探求を進めたという点で、テーマとしての近代と戦後を背負っていたことは否定できない。しかしながら、そのようなモダニズムの枠組みの中で高く評価しようとする、そのような美術批評の偏向が、前田常作を「国際的同時性」の視点から評価することを阻んでいたと言える。

このように日本の「国際性」を複層的なものとして捉えることで、国際的に発信し得る日本の展覧会史を形成することができる。その際、前田常作は、フランスと日本とを行き来し、さらにアジアをも往還しながら、国際的な同時性を見据えていた作家として位置付けることができる。

註

- 1 「国際性」や「民族性」に関わる日本国際美術展を舞台とした批評の価値基準と日本美術界の志向性については、拙著『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』（創元社、2017年）を参照。当然ながら戦後の復興期であり、アメリカ文化の流入やプロレタリアなど様々な思想が錯綜していた当時の社会状況も留意する必要がある。1950年代から1960年前後には、「前衛いけばな」も活発化し、あるいは建築における伝統論争のように、主義・思想が更新される社会状況にあって、「国際性」と「民族性」は議論の要点であった。
- 2 Mikiko Hirayama, "From Art without Borders to Art for the Nation: Japanist Painting by Dokuritsu Bijutsu Kyōkai during the 1930s," *Monumenta Nipponica* 65, no. 2 (Tokyo: Sophia University, 2010), 357-395.
- 3 Kenji Kajiya, "Posthistorical traditions in art, design, and architecture in 1950s Japan," *World Art* 5, no.1 (London: Informa UK Limited, 2015), 21-38.
- 4 光山清子『海を渡る日本現代美術—欧米における展覧会史1945～95』、勁草書房、2009年。
- 5 Doryun Chong, and others, *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* (NY: The Museum of Modern Art, 2012.) なお、*Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde* は、ニューヨーク近代美術館が「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」展を開催したそのカタログにあたる。Doryun Chong, and others, eds., *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989: Primary Documents* (NY: The Museum of Modern Art, 2012.)
- 6 針生一郎「曲り角にきた現代日本美術展」『みづゑ』737号、美術出版社、1966年6月、9頁参照。なお、その後の1978年の針生一郎、東野芳明、中原佑介、峯村敏明、岡田隆彦（司会）の座談会「現代美術はどう動いたか」（『美術手帖』436号、美術出版社、1978年7月号増刊、18頁）において、針生は「1960年代の国際的同時性ということを出したのはほくだけども」と述べている。1960年末の美術言説「国際的同時性」に関する研究としては、富井玲子の論文「Toward Tokyo Biennale 1970: Shapes of the International in the Age of "International Contemporaneity"」(*Review of Japanese culture and society* 23 (Tokyo: Josai University, 2011), 191-210.) が注目される。富井氏も含めた戦後日本美術の研究動向については、拙論「『日本国際美術展（東京ビエンナーレ）』再考—戦後日本における国際美術展の志向性—」（『美学』245号、美学会、85-96頁）を参照。
- 7 読売アンデパンダン展は、1949年より読売新聞社によって開催された無監査・自由出品での美術展覧会である。誕生時は「日本アンデパンダン展」と名乗っていたが、日本美術会が1947年より既に同名のアンデパンダン展を開催していたため、日本美術会より批難された。そのため1955年の第7回に「読売日本アンデパンダン展」と名称変更し、さらにその翌年

- である1956年の第8回より「読売アンデパンダン展」と改称した。1963年の第15回まで通年開催され、前衛的な表現を構想する若手作家にとって重要な場となったが、1964年の第16回を前にして読売新聞社が突然の中止を宣言し、幕を閉じた。
- 8 日本美術界総体の志向性を捉えるためには、当然ながら、美術批評だけではなく、国内外の社会的背景や作家の探求、そしてジャーナリズムの視点など様々な要因がある。しかしながら、1960年前後の日本美術界は、美術界そのものの規模がまだ大きくはない。美術言説や新聞記事あるいは活動記録から捉えられるように、作家と美術評論家との距離は極めて近いものであり、本論で取り上げるような美術評論家の批評の価値基準は、極めて大きな影響力を持っていた。日本美術界の組織構造としても、連立する美術団体と日本国際美術展や現代日本美術展あるいは読売アンデパンダン展のような新聞社による大型美術展が主体を成しており（美術画廊もあるが数は少ない）、その運営や評価に美術評論家が密接に関わっている。
- 9 これまでの筆者の研究については、拙著『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』（創元社、2017年）を参照。
- 10 実際に前田常作は1976年6月号の『みづゑ』855号での対談において、戦時下での富山での体験とその後の「夜」シリーズとの関係について言及している。高橋巖「前田常作と語る光の観念図」『みづゑ』855号、美術出版社、1976年6月、76頁参照。
- 11 図2,3は家族が所蔵する作品であり、許可を得て詳細を確認することができた。このような初期の厚みのあるメディウムを用いた作風は、前田常作が所属していた自由美術家協会の会員で先輩であり、戦後の美術界を牽引した鶴岡政男の作品に類似する。
- 12 当時、瀧口修造はタケミヤ画廊の顧問を務め、企画展を担当していた。（瀬木慎一「戦後空白期の美術」、思潮社、1996年、177頁参照。）
- 13 瀧口修造「《明日を創る人・9》前田常作」『芸術新潮』10巻9号、新潮社、1959年9月、208頁参照。元々はジェレンスキーの妻であり画家であったレオノール・フィーニが、前田常作の作品に興味をもったことがきっかけである。
- 14 前掲書、高橋巖「前田常作と語る 光の観念図」において、前田常作は当時の心境を次のように語っている。「《曼荼羅への関心について》知らないことはなかったですが、そんなに関心はなかったんですね。ですから、ちょっと反発もしたんですよ。私は現代美術だ、とってね。」(75頁)
なお実際に「曼荼羅」はその後の前田常作批評で頻出することになるが、本研究では、そのような視覚的な構図に対する美術言説を抽出して、日本性や独自性について述べるのではない。後述するように、前田常作独自の制作方法とそれに伴う独自性に注目する。そのための手がかりが当時の美術言説「前田常作」論である。また「曼荼羅」という用語を用いたジェレンスキー自身も、前田常作の絵画を西洋にとっての異国趣味的な関心事から評価したのではないと言明している。（Konstanty Aleksander Jeleński、高階秀爾（訳）「明日を創る人・9 前田と曼荼羅の世界」『芸術新潮』10巻9号、新潮社、220頁参照。）
- 15 中原佑介「第六回日本国際美術展をみて」『三彩』139号、三彩社、1961年6月、40頁参照。
- 16 中原佑介「模倣を指摘された現代日本美術展」『芸術新潮』17巻7号、新潮社、1966年7月、56-57頁参照。
- 17 針生一郎「期待はずれの東京ビエンナーレ」『芸術新潮』14巻6号、新潮社、1963年6月、57頁参照。
- 18 佐々木豊「和筆で描く洋風曼荼羅」『美術手帖』270号、美術出版社、1966年7月、98-99頁参照。
- 19 前田常作「海外遊学だより パリ」『美術手帖』169号、美術出版社、1960年2月、59、61頁参照。
- 20 「座談会 現代日本美術展」『美術手帖』206号、美術出版社、1962年7月、22頁参照。司会が針生一郎、出席者が岡本謙次郎、中原佑介。
- 21 前田常作は、シュルレアリスムに関心を持った詩人であり美術評論家の瀧口修造との交流があり、そのようなシュルレアリスム系の作品を主軸に取り扱った東京の青木画廊と深い関わりがあったことも押さえておく。
- 22 針生一郎「現代日本美術展審査の明暗」『芸術新潮』15巻6号、新潮社、1964年6月、76頁参照。
- 23 大島辰雄「現代展と日本画」『三彩』246号、三彩社、1969年7月、41頁参照。
- 24 国際審査員には、アメリカよりモリス・タックマン（ロサンゼルス美術館現代美術部主任（当時）、イギリスからはヤシャ・ラインハート（イギリス現代美術研究所副所長（当時）、フランスからミシェル・ラゴン（フランス美術評論家連盟会長（当時））が招聘された。図録「第9回日本国際美術展」（毎日新聞社、日本国際美術振興会、1967年）参照。
- 25 東野芳明「第9回日本国際美術展にあたって」『第9回日本国際美術展』（図録、毎日新聞社、日本国際美術振興会、1967年、11頁参照。
- 26 針生一郎「曲角にきた現代日本美術展」『みづゑ』737号、美術出版社、1966年6月、11頁参照。
- 27 とは言え、国内の美術評論家が無作為に海外の価値基準を受容した訳でもない。国内の美術評論家の審査の様子については、針生一郎の評論「インターナショナルとは一東京ビエンナーレの反省一」（『三彩』217号、三彩社、1967年7月）に端的に表れている。針生は、海外の審査員の評価に対して、国内の若手作家の新しさを説明する動きもあったことや、海外の審査員もまた自身の国の流行（スタイル）を参照しているのではないかと、審査時の様子を振り返っている。
- 28 「座談会 現代日本美術はどう動いたか 針生一郎+東野芳明+中原佑介+峯村敏明+岡田隆彦（司会）」『美術手帖』436号、美術出版社、1978年7月号増刊、3-56頁参照。
- 29 前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、16頁参照。
- 30 前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、18頁参照。
- 31 前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、14頁参照。
- 32 針生一郎の次の発言は、前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、19頁参照。
- 33 東野芳明の次の発言は、前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、22頁参照。
- 34 前掲書、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」、19頁と34頁参照。
- 35 取り上げる美術評論家の思想的側面も要点にはなるだろう。実際に針生一郎は、戦後の「画壇の民主化」の一つの結果として、美術団体連合展やアンデパンダン展の成立を捉える旨の言説があり、針生の官展に対する批判性や反権威主義的な思想を伺うことができる。（前掲書、針生一郎「曲角にきた現代日本美術展」、9頁参照。）一方の東野芳明や中原佑介は、「ダッグアウトの美術」（『三彩』127号、三彩社、1960年6月、56頁）に見られるように、既存の画壇の停滞に対する懸念と画壇に所属しない若手作家への期待、すなわち前衛に期待するよりリベラルな視点を捉えることができる。しかしながら、美術史家の千葉成夫が『現代美術逸史』（晶文社、1986年）で論じているように、その批評の拠る所には、当時の欧米批評への傾斜が垣間見える。

- 36 「日本の美術はどう動いたか—アンフォルメル以後—」『美術手帖』227号、美術出版社、1963年10月号増刊参照。この特集で選抜された9名は、加納光於、磯辺行久、山口勝弘、オノサト・トシノブ、前田常作、向井修二、ハイレッド・センター、荒川修作、工藤哲巳である。(ただしハイレッド・センターは、高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之によるグループの名称である。)
- 37 山本双六、他(編)『東京画廊の40年』、東京画廊、1991年参照。
- 38 1979年の第1回は、対象国をインド、中国、日本とし、その第2部としてアジア13カ国より作家を選定した展覧会が1980年の第2回展である。この美術展は1999年の第5回アジア美術展において第1回福岡アジア美術トリエンナーレと改称し、持続的にアジア美術の紹介に寄与している意義のある国際美術展である。
- 39 Kajiya Kenji, "Asian Contemporary Art in Japan and the Ghost of Modernity," in *Count 10 Before You Say Asia: Asian Art after Postmodernism*, ed. Yasuko Furuichi (Tokyo: Japan Foundation, 2009), 208-221.
- 40 (特集)「現代美術の中の日本性 6人のアーティストが語る日本」『アトリエ』689号、アトリエ出版社、1984年7月、13頁参照。なおその6人は、岡本太郎、田口安男、前田常作、池田満寿夫、彦坂尚嘉、関口敦仁である。
- 41 前掲書、瀧口修造「《明日を創る人・9》前田常作」、217-218頁参照。
- *本研究はJSPS科研費JP19K13007の助成を受けたものである。

図版出典

- 図版1. 図録『前田常作教授作品展』、武蔵野美術大学美術資料館、1996年、9頁。
- 図版2. 作家蔵。具体的な制作年は記載されていないが、裏面に「自由美術」「東京都中野宮園通り五ノ三七野畑方」という住所の記載があり、長女の前田貴子氏の証言から1957年に渡仏する前の作品であることが分かる。図版3も同様。なお、図録『前田常作教授作品展』(武蔵野美術大学美術資料図書館)の略年譜には、「1955年10月 第19回自由美術家協会展に《目撃者》など2点を出品、入選する」との記載がある。(図録『前田常作教授作品展』、武蔵野美術大学美術資料図書館、1996年、40頁参照。)
- 図版3. 作家蔵。裏側の木枠には、上下の向きが逆になるが「休む人々」と書かれた文字もある。
- 図版4. 図録『前田常作展』、東京セントラル美術館、彩壺堂・東京画廊共催、1972年、15頁。
- 図版5. 図録『前田常作展』、東京セントラル美術館、彩壺堂・東京画廊共催、1972年、19頁。
- 図版6. 図録『前田常作教授作品展』、武蔵野美術大学美術資料図書館、1996年、11頁。
- 図版7. 図録『前田常作教授作品展』、武蔵野美術大学美術資料図書館、1996年、12頁。
- 図版8. 図録『前田常作教授作品展』、武蔵野美術大学美術資料図書館、1996年、15頁。
- 図版9. 「特集 日本国際美術展 提言と選評 対談 岡本謙次郎、中原佑介」『美術手帖』222号、美術出版社、1963年7月、39頁。
- 図版10. 栗田勇「現代美術の諸問題—第八回現代日本美術展をめぐって—」『三彩』232号、三彩社、1968年7月、48頁。