

## 美術の手帖Ⅶ ―二〇一二年の「具体」、あるいはゼロ―

後藤繁雄

はじめに

一九五四年から一九七二年まで関西を拠点に活動した前衛美術家集団、「具体美術協会」あるいは所属していた作家の「再」評価が国際的なかまきを見ている。

「電気服」で知られる初期メンバー田中敦子の回顧展が、二〇一一年アイコン・ギャラリー（イギリス・バーミンガム）を皮切りにカステジョン現代美術センター（スペイン・バレンシア州）、そして二〇一二年に東京都現代美術館へと巡回し、「田中敦子―アート・オブ・コネクティング」展が行われた。二〇一二年七月から九月にかけて、国立新美術館では、東京で初の大規模回顧展となる『GUTAI The Spirit of an Era』が開催。また二〇一三年二月からは、ニューヨークのグッゲンハイム美術館でも大規模な回顧展が予定されているなど、単なる過去の芸術運動としての評価にとどまらず、今日的意義に光が当てられようとしているのである。

しかし、東京の国立新美術館での回顧展が具体美術協会が解散して四十年目にして、初めて行われたように、海外での評価の圧倒的高さに比べ、日本国内での評価の低さに驚かされる。これはなぜだろうか。具体美術協会の活動が、関西という場所で行われていたこと。そして、多様なアーティストが関わり、さまざまなスタイルの作品を生み出したが故に、この運動や作品群をどのように批評するのか、位置づけが難しかったからだろうか。

この稿は、「具体」の中で生み出されたものを、過去のものとするのではなく、未来に向けて過去をいかに現在と接続しうるか。その視点に立って整理・考察してみたいと考える。

### 一、吉原治良『具体美術宣言』再考

「具体」は一九五四年八月に吉原治良により結成される。彼は、公募展の審

査員をつとめる芦屋市展を通じて集まった、若いアーティストたちを会員としてグループを成長させていった。「具体」の名は、メンバーである嶋本昭三の発案によると言われている（事務局も嶋本宅におかれた）。そして翌五五年一月には機関誌『具体』を創刊。結成時のメンバーは十七名、月一度、吉原宅での例会をもち、結成後に大阪と神戸でグループショーを行った。彼らが、次なる活動としたのが、国内だけでなく、海外へも批評を求めることを目的に創刊した自らの雑誌だった（ちなみに吉原は当時四十九歳）。内容は、各メンバーの作品を紹介するもので、B五版三六ページ、発行部数は手づくりのため五〇〇部（三〇〇部という説もある）。テキストはすべてバイリンガルであった（一九六五年の終刊号にいたるまでバイリンガルで編集された。吉原は「発刊に際して」という文章で次のように書く。

「自分の仕事がこの冊子を通じて世界中の人々に深い共感を呼ぶチャンスを持ち得るものと信じています。この人々がこうした仕事を始めたのも各々の作品を通じてお互いが深い共感と友情を勝ち得たことを知っているからです。私も又実はこれらの友情の一環の中につながっていることに非常に喜びを感じるものです。われわれにとって最も大切な事柄は現代の美術が厳しい現代を生きぬいていく人々の最も解放された自由の場であるからです。

われわれはわれわれの精神が自由であるという證しを具体的に提示したいと念願しています。新鮮な感動をあらゆる造型の中に求めて止まないものです。われわれはこの冊子をそのために捧げたいと思っています。視覚芸術の全般にわたって、例えば書、生花、工芸、建築等の分野にも友人を発見したいと思っています……」

よくエピソードとして挙げられるが「具体」のリーダーであった吉原は、メンバーの作品に対して「ええ」か「あかん」だけで判定し、「人のまねをするな」「誰もやっていないことをやれ」というのが口グセだったということ。「具体」は一つのイズムが明確にあり、それを具現化するための運動ではなかったし、各自の作品の中にも、その当時の政治性や社会的象徴がモチーフとなったものもない。逆に時代のまっ只中において、いかに時代を超越できるかを追求し

ようにしたと言つてよい。右肩上がりで復興する戦後日本における「反時代精神」「叛逆心」がモチベーションと言える。それはこの「発刊に際して」の中にある「われわれの精神が自由であるという證しを具体的に提示したい」という吉原のコトバに集約されている。しかし、ここで吉原がオブティミスティックに「われわれの表現が自由である」と書いていないところが、示唆的でもある。カタチとしての表現の差異や革新ではなく、まず、時代を突き抜ける「精神」のあり様を問題としたのだった。吉原治良は、吉原精油の社長であり、アーティストでもあったから、他のメンバーたちとは当然のこと、経済環境はちがっていた。戦後十年近くたった五〇年代の世界において、彼は、欧米のアート雑誌を手に入れ、最新の動向に刺激されたことが、「具体」の運動に反映しているところがあったろう。五〇年代は、旧来のパリを中心とするアートの動きと、新興するNYを中心とする動きが拮抗している時期であり、吉原は当然のことながら抽象表現主義などの動きを意識していた。その当時、抽象画とは西欧においては、西洋絵画の行きつく果てであり、それは「自由」であると同時に、結果的には視覚芸術にとつての「ふくろ小路」でもあった。しかし同時に、抽象画は、純粹に絵画として可能性を探索するというより、アクションとのセットにおいて、ある可能性を発見することもできた。絵画は描画であれ、一つの痕跡にすぎず、いくら美しい絵であつても、それは「生のぬけがら」にしかすぎないという限界意識が浮かび上がるからだ。「オブジェ」の発見やインスタレーションへの拡張、パフォーマンスはその噴出であった。アブストラクトは、亡命してきたバウハウスのアルバースらのように、ある種の「普遍言語」性をもちえたとしても、それは一方では、「自己表現ゼロ点」でもあったはずだ。そのポイントを「ニヒリズム」ととらえるか、「自由」ととらえるか。それこそが「精神の自由」という吉原の発言ともかさなるところである。

吉原治良の作品は、シュールレアリズムのダイレクトな影響の作品（物語性の高い）と抽象画の両方があるが、彼がたどりついたところを要約すれば、禪の円相的な表現、つまり、無の表象の描画にとどまったことは象徴的だ。嶋本昭三が絵の具の入ったビンを投げつけて「絵」を生み出し、また白髪一雄が宙ぶらになりながら足で絵を描き、また田中敦子が、機械じかけのプロセスで「絵画」を生成させ、ある種の「他者性」への跳躍を試みたのとは異なり、吉

原はあくまでも「自己表現」にあらがいつつも、その岸にとどまり続けたように見える。彼は天才的なオルガナイザーであり、「具体」のプロデューサーではあったが、アーティストとしては、古くさく見える。しかし多くの「具体」メンバーが、コンテンポラリーアートの条件とも言える、その「他者性」をとりこめたのに対し、吉原は、エクスペリメンタリストではないように見えるのだ。「具体」は、吉原が構想した以上の可能性の地点までたどりついてしまった。それは吉原の不幸というより、「具体」の幸福であった。彼は「絶対者」を演じたが、実は、彼の限界以上のところまで「具体」はつき進んだのだ。

吉原は五六年に雑誌『芸術新潮』（一九五六年二月号）の求めにしたがつて、「具体美術宣言」を起草する。それは、今読み返してみても、実に示唆に満ちたものだ。その重要なところを抜粋しておきたい。

「具体美術は物質を変貌しない。具体美術は物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。具体美術においては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままその物質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえる。物質を生かし切ることは精神を生かす方法だ。精神を高めることは物質を高き精神の場に導き入れることだ。」（中略）

「ここに興味あることは過去の美術品や建築物の時代の損傷や災害による破壊の姿に見られる現代的な美しさだ。これ等は頹廢の美としてとりあつかわれているけれど、案外人口の粉飾のかけから本来の物質の性質が露呈しはじめた美しさではないか。廢墟が案外に温かく親しみ深く我々を迎え入れ、さまざまな亀裂や剥だつの美しさをもって語りかけることは物質が本来の生命をとりかえした復讐の姿かもしれない……」

吉原はこう書いて、現代の美術で敬虔をはらうアーティストとしてポロックとマチューの名をあげるのだ。そして「これ等の作品は物質即ち抽象画やエナメル自体が発つする絶叫である」と書いている。

しかし、ここに大きな矛盾があることは明確だ。吉原は、宣言の冒頭で、絵画や布切れや大理石を使って、物質をおとしめ「偽物」にしてきたと過去の絵

画史を批判した。物質そのものの美しさ。とりわけ損傷や災害という「人でない」の事故がもたらした物質本来の生命を謳歌することは、自らの創作を自己否定することに他ならない。吉原による指摘は実に正しい。しかし、表現の原点を問う「具体」のラディカリズムは、ポロックやマチューの文脈に自らの作品を接続したいと思う吉原の「下心」により、失速する。ここには大きなジレンマが宿命的に携わっている。「精神の自由」を言うのであれば、表現メディアは何でもよいはずだ。たしかに初期の「具体」にはそれがあるが、吉原の西洋現代絵画への接続願望が、「具体」の可能性をある種の「絵画運動」へと矮小化させたと言つてよい。彼はもちろんわかっていた。宣言の中でも、こう語っているからだ。

「われわれは定型的な抽象美術に対しては明らかに魅力喪失し、抽象主義よりの前進が三年前具体美術協会結成の一つの合言葉であり、具体主義の名称がそのために選ばれたのも事実である。とりわけ抽象主義の求心的な成り立ちに対して必然的に遠心的な出発を考えないわけにはいかなかった。われわれは当時―今もだが―抽象主義の最も大きな遺産は再現の芸術から真の名に値する新しい主体的な空間創造の可能性を開いた点にあると考えた」

この宣言のくだりは、きわめて皮肉的にとらえることができる。なぜならこの宣言の翌年、フランスの美術評論家でアンフォルメルの提唱者でもあるミッシェル・タピエが「具体」を「発見」することになるのだから（タピエは五七年、つまり「具体」がスタートして三年目の秋に来日し、「具体」を世界的に売り出すことに成功する）。タピエがいなければ、「具体」は、同時代のアヴァンギャルド芸術として世界的に知られることなどなかっただろう。しかし一方で、「タピエの評価」によって、「具体」が、「抽象画」グループに転落したことも事実である。「具体」のラディカリズムは、抽象画を生の痕跡にすぎないと位置づけたことにあるはずであった。それは、アートは、生の行為とセットではじめて成り立つ芸術行為であったはずだ（これは逆に言えば、作品として残っているものは「生のぬけがら」にすぎないものということでもある。数年前、過去最大の「タタ展」をチューリッヒで観た時、あまりに「ぬけがら」の印象が強くおどろかされたことがある。その意味時で

は吉原が言う「精神の自由」に力点をおこうとする初期の立場は、かえって重要と言えよう。

一九五七年、タピエとの出会いからの「具体」の「活躍」ははなばなしい。ブリジストン美術館での『世界・現代芸術展』（島本昭三／白髪一雄／吉原治良が出品。大阪巡回展では田中敦子も出品。『新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体』（なんば高島屋。マーサ・ジャクソン画廊『具体グループ展6』（ニューヨーク、『新しい芸術―絵画と彫刻の回顧展』（バラツィオ・グラネリ／トリノ）、『具体グループ展7』（フティツイエリアルティ・フィギュラティヴ／トリノ）。『メタモフィスム』（パリ／スタドラ画廊。『日本の連続性と前衛』（トリノ／国際美学研究所）……。最後にあげた展覧会が一九六一年であるから、タピエとの出会いからたった四年のあいだに、やつぎばやに連鎖反应的に広がっていったことがわかる。とりわけイタリアで多いのも興味深い。おそらくは、エキゾチズムではなく、まず抽象性という言語性をもち得ていたこと。そして、戦後十年の間に、大きなモチーフとなっていた「物質」と「人間」の関係が重要であったろう（とりわけともに敗戦国であった日本とイタリアにおいてはとりわけ）。またパリやNYにおいては、勃興いちじるしい抽象画（マチューやポロック）の世界的同時性として評価されたにちがいない。

「抽象と物質」。むろん戦後の復興期というフィジカルな時代性もあったとは言え、「具体」を国際的に急速に評価せしめたものは、その二つの「共通言語性」であると言つてよい。その意味で、吉原が、「抽象画」からふみこんで「物質」について語ったことは注目し値する。

「損傷や災害による破裂」そのようなアクセシビリティによりむき出しとなる「物質」の「美しさ」。これこそが、「物質が本来の生命をとりかえした復讐の姿」と吉原は書く。皮肉にも、そのような作品にたどりつけたのは、リーダーの吉原ではなく、彼を師とあおぐ、他のメンバーだったと思われる。嶋本昭三の、新聞紙をかさねて描き穴があいてしまった「絵画」作品や、村上三郎の伝説的な「通過」によって破れた紙。白髪一雄の足で、こねくりまわした絵の具の痕跡としての「絵画」などがあげられるだろう。しかし、この「切断」や「事故」が反復され「技法」となるととたんに作品は陳腐化する。嶋本や白髪がその後陥った「事態」はそれを表すものだとは私は考える。したがって、いく



ら今日「具体」が再評価されようと、もはや二〇一二年の現在において、彼らの「切断」を、ただ反復させることは単なる戯画でしかない。しかし、「東日本大震災」という大きな「切断」、ガレキや、放射能を含め物質がむき出しなものとして生々しくつきつけられる日々に直面している我々にとり、「具体」がたどりついた地点は、きわめて示唆にとんでいると思われる。

嶋本のビンに絵の具を入れて描く絵画や村上の破れた紙、あるいは、白髪のアクションにしても、きわめてプリミティブな実験にも見えるが、その「破裂」(ラフチャー)は、強力なラディカルズムを備えていた。スタイルの新しさを追い求めることがモダンの衝動だとするならば、ここには「モダンの切断」がある。破裂は、切断ゆえに、時空を超越しうるからだ。その意味で、彼らが「具体」に属す前に「0 (ゼロ) 会」という名の前衛団体に属していたのも、意味深長である。無意味、ナンセンス。虚無であると同時に笑いでもあるゼロ。具体美術協会発足後に、参加した嶋本昭三、白髪一雄、村上三郎、金山明、田中敦子、そして驚見康夫らこそ、「具体」の運動がどの方向へ行こうが無関心に、その感覚をもち続けたアーティストたちであった。

「抽象と物質」。その中心にあるのはゼロである。そのゼロは、災害や事故があるたびに時代の中で反復して出現する。だからこそ、具体メンバーたちがいかにそのゼロ点をとらえたかが我々にとって、未来へ向けた参照対象となるのである。

さて、もう一つ吉原が指摘した重要なことがある。それは彼が抽象主義が「新しい主体的な空間の可能性を開いた点にある」と言っていることだ。抽象主義が矮小なキャンパスという支持体を脱して、「外部」へ拡張したこと。身体が時空をうみ出すパフォーマンス、そして「舞台」での作品発表という「発明」であった。これは具体的には、例えば、一九五七年と五八年に行われた「舞台を使用する具体美術」のことを指す。大阪の産経会館で行われた第一回は、企画・構成・演出を吉原治良が行い、舞台での公開制作のような形式で「イベント」が進んで行く。まずはじめに白髪一雄が「超現代三番叟」を踊り

(これはのちに一九七〇年の万博広場で行われた「具体美術祭り」においても再演された)。注目すべきは嶋本昭三の「物質の打破」や、驚見康夫の機械を使った「オートマティズムによる描画」や村上三郎の「屏風と取り組む」、田中敦子の「舞台

服」などが発表されていることだろう。この「舞台を使用する具体美術」のきっかけを吉原は、昔屋で行った野外展の時に体験した、「アートがアートの外に出る実験」が発想のもととなったと語っている。アートをただできあがってしまった作品の完成度にとじこめるのではなく「生々しい」ものとしてとらえることの「外部へのふみ出し」がここにある。

重要なのは、「具体」が、抽象表現の向こうに広がるものを人間表現の極限と考え、ニヒリズムに向かったポロックやロスコ、あるいはニューマンらとは別のとらえ方をしていたことだ。「具体」の重要さは、彼らが「抽象や物質」へ向かいつつも虚無としてのゼロではなく、「生」へ反転する自在さを持ち得ていたことにある。彼らは消費社会へ驕進して行く日本の中にあっても、「健全な無意味さ」を保持することができたのだ。

彼らは絵画を中心とする「アートのモデル」からはやくも脱却し、パフォーマンスを含んだインスタレーションのモデルを先取りしていた。「具体」のアーティストたちにとって、絵画形式は一つの手段でしかなく、彼らはさまざまなマテリアルを駆使し、自由に表現に挑んだ。ペインティング、オブジェ、映像、パフォーマンス……。彼らは、それらをすべて等価なものとして選択する自在さを持ちあわせていたのである。メンバーがすべてかわり、会場音楽までも自分たちでつくったイベントなど、現代のアートグループでもあり得ないことだろう。

「具体」はその「生々しさ」をもちえていたのは初期の10年ほどであり、そこから抽象画にシフトしていく時期をむかえ、自在さが失われていく。しかし、そのマンネリ化に、誰よりも敏感だったのは、吉原治良本人だったろう。

彼が活動基地であるグタイピナコテカをつくり、メンバーを大幅に入れかえたのもそのためだったと言われる。新たなメンバーの中には、インターメディア的な作風のものもあり、新たな「抽象と物質」への再挑戦が始まった時、皮肉なことに、吉原はこの世を去ってしまった。たしかに後期「具体」からは、初期の衝動の高さは残念ながら感じられない。しかし、万博の「具体美術祭り」のように、さまざまなメディアを融合させた舞台をうみ出そうとするなど、吉原のヴィジョンはすこしも衰えていなかった。その意味で「具体」は未完のまま封印されたままと言つてよい。

「具体」の活動は一九五四年に始まり、一九七〇年の大阪万博をピークに、一九七二年の吉原治良の急死をもって解散となる。十七年という活動期間は短いようだが、実に多くのアーティストが関わり、各アーティストの各研究はこれからの大きな課題となるだろう。敗戦国日本が復興する中、大阪万博というシンボルへ向かう中で、「具体」という特異な芸術運動が成長して行ったことは、コンテンポラリーアートの未来を考える時の、重要な事例として大きなジャンピングボードと言えるだろう。

とりわけ彼らが、日本というエキゾチズム（ジャパネスク的な）を使わず、世界で通用する作品をうみ出し得たことは、もっともっと深く考えられるべきだ。

彼らがはたしたことを終わらせるのではなく、彼らの作業の文脈にいかに関接しうるか。そのような具体的な作業が計画・実践させなければならない。

## 二、ポスト・グタイ・エクスペリメンツ

一九七二年に「具体」は、吉原治良の死により、あつけないぐらい突然「解散」してしまう。それはもちろん、経済的なパトロンであり、オーガナイザーであった吉原を喪失したことや、グタイピナコテカという「場」を失ったことが最大の要因だろう。しかし逆に言えば、あつさりとした解散は、「具体」には美術運動としての理念が存在していなかったことの証でもある。それは否定的な意味ではなく、「ポジティブなゼロ」の実践（あるいは破裂）であったということだろう。「具体」は解放したけれど、それは共有の「場」が消滅しただけで、各アーティストの作品のすごさが破滅したわけではない。白髪一雄の「ホットな抽象」や、田中敦子のある種のシステム絵画（ネオジオスラ思わせる）は、ある世界性にまで到達していたし、金山明や鷺見康夫らも、今後、再評価が進むだろう。したがって、「具体」の本来に向けた接続を、考えた時にどのようなポイントが「可能性」としてあるのかを整理してみたい。

①抽象画とアクション——「具体」のメンバーが残した抽象画はその後の四十年の間に、すでに絵画としては飽和に達しており、抽象画として彼らから学ぶべき点はほとんどない。世界のコンテンポラリーアートの流れは、アブストラクトからポップアート、ミニマルアート、コンセプチュアルアートへ進んだわ

けで、抽象画が単純に「自由」と再度結びつけられる素朴さは終焉している。しかし、足や身体全体でパフォーマンスに絵画を生成させた白髪一雄は、ある種、アウトサイダーアートの領域にまで達する圧倒的な強度を獲得し、宗教的な領域にまで逸脱し得たことは注目に値する。世界美術がアジアに代表される「南」に重心が移りつつある時、第二・第三の白髪がそのエリアから誕生してくることは当然のこととして予想される。白髪へのオマージュを捧げつつ、新たに「南」と通底するアーティストがあらわれないと誰が言えよう。

②マテリアルとアクション——マテリアルは、「事故」によりむき出しとなる。村上三郎の破れた紙「屏風」は、破れた紙の美学ではなく、アクションとマテリアルの生々しさの提出である。また嶋本昭三のビンに絵画を入れ投げつけてできる「絵画」、吉田稔郎の板の表面を焼いた「絵画」もまた、生々しさの提出であった。しかし、二〇一二年の今、これらのことを反復したとしても、それはラディカルではない。マテリアルとの格闘、吉原の言う「精神の自由」。この問題をいかにソリューションできるのか？「破裂（ラブチャー）」ということにヒントが潜んでいるのかも知れない。

③穴——嶋本昭三の「穴」のあいた「絵画」は、世界美術史においてルチアーノ・フォンタナに先んだものだと言われている。「穴」ゼロ。しかしそれは、造形ではない。まして表現でもない。「精神の自由」のあかしと言つてよいだろう。金山明の「○」、ゼロの会の「○」……。ゼロ」という最強のアイテムを発見したことは嶋本の名誉である。

④破裂（ルビ・ラブチャー）——これもまた「ゼロ」へと通じる。嶋本の絵の具の入ったビンを投げつけて作る絵画は典型だし、村上三郎の「通過」も同様だ。しかし同時に金山明が美術館や舞台で使ったふくれ上がつて行くバルーンもまた、破裂を予期される意味では同じである。

⑤マテリアルとの格闘——白髪一雄の足で描くアクションペインティング。吉田稔郎のキャンパスにかたまりとしてつけられた絵の具の塊。山崎つる子のブリキのキャンバスあるいは箱へのペインティング……。これらは今から見る

と、きわめてプリミティブな表現にとどまる。マテリアルへの逸脱は、「自己表現」という幻想からの切断を意味しなければならない。ニューマテリアルへのさらなる旅。それはどのような可能性があるのか？

⑥システム絵画——絵画をいかに生成させるのか。それは抽象主義以降、たとえば、フランク・ステラが考えた「ワーキング・スペース」などの試みが例となる。田中敦子や向井修二などの作品は、白髪一雄のホットな抽象に比べるとクールで、ミニマルですらある。それは、「造形」というより「無意味性」の増殖システムと言った方がよいのではないか。

⑦オートマチズム絵画——金山明や鷺見康夫は、人間が描くのではなく機械を使って、複雑な描線をかさねあわせて「絵画」を生成させた。オートマチックな絵画の可能性がまだ眠っているのではないか？

⑧ハプニング、あるいはパフォーマンス——ある種の公開制作をそれ自体を作品として見せること。静的なエキシビジョンではなく、ショーとして提出すること。ペインターにはそのようなスタイルの者はいるが、写真家やメディアアーティストにはないのだろうか？

⑨メディア・ミックス——コンテンツポラリーアートの基本モデルを、いまや、絵画のようなヴィジュアルアートにおくことはできない。アイディアをコンセプトを表現するために、平面や立体、映像など、さまざまな「メディア」をセレクトする。そして同時にすべてのメディアを「等価」として考えること。光や音、煙など環境すべてをとりこむ。情報空間などすべてをとりこむこと。

以上、きわめてラフではあるが、かつての「具体」にひそんでいる「可能性」を抽出してみた。「具体」の分析はいままでは、どうしても「物質への反逆」「近代への反逆」的なホットなとらえ方がされてきた。しかし、そのような解釈だけでは、「具体」を単なる「時代のおとしご」として過去のものにしてしまっただろう。しかし、現在から見た時は、いかにアートという「不可能

性」を克服し、時代や地域を越えうる「文法」を創出し得たかが分析されなくてはならないのだ。

ポスト・モダンリズムは、すべての時空を分解し「再編・再生」をせまる。しかもそれはwebやSNSの高速なネットワーク接続によって、群島的に異質なものが結びつき、新たな表現を生成して行くだろう。

「具体」は後半、アラン・カプローにより「再発見」されるが、カプローの視点から「具体」の活動を分解・再編することも検討されるべきだと考える。

時代が事故により切断された時に、かならず「ゼロ」は出現する。行き方の見えない時代だからこそ、逆にゼロの出現は大きなチャンスとなる。

POST-GUTAI。「具体」が解散して四〇年の今だからこそ、彼らの試行を我らの未来へと接続できる、またとないタイミングなのである。

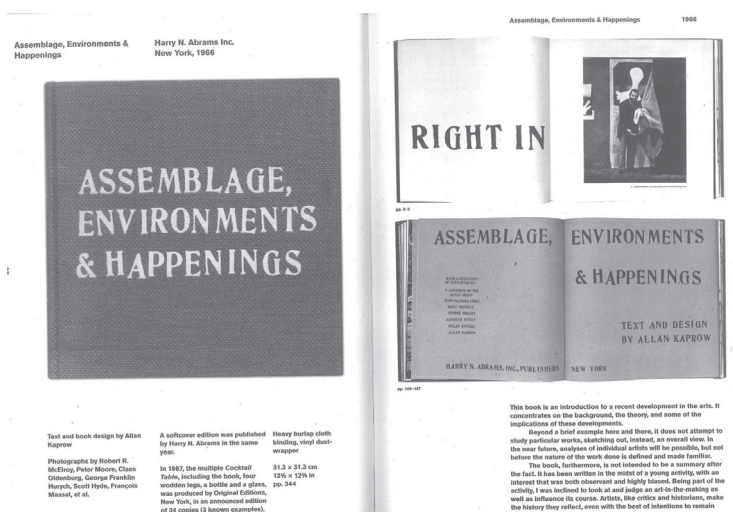


図1 Giorgio Mafferi 著『Allan Kaprow A Bibliography』から。カプロー代表作『ASSEMBLAGE, ENVIRONMENTS & HAPPENINGS』(1997年)では「具体」が紹介されている



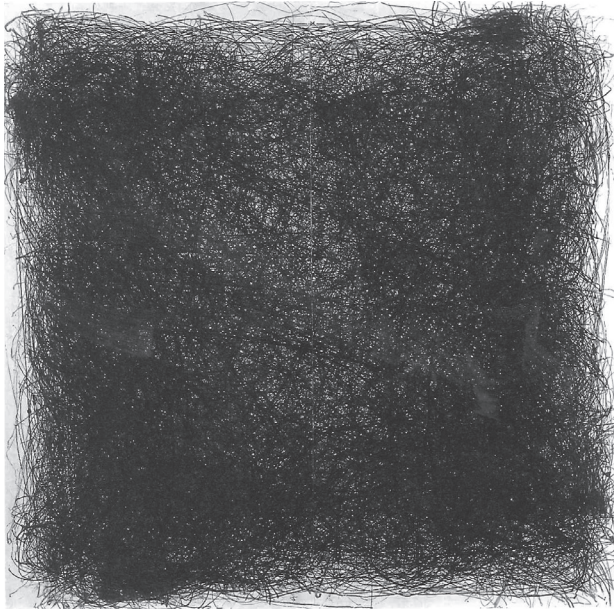


図3 金山明《作品》1957年



図2 嶋本昭三《作品》1954年

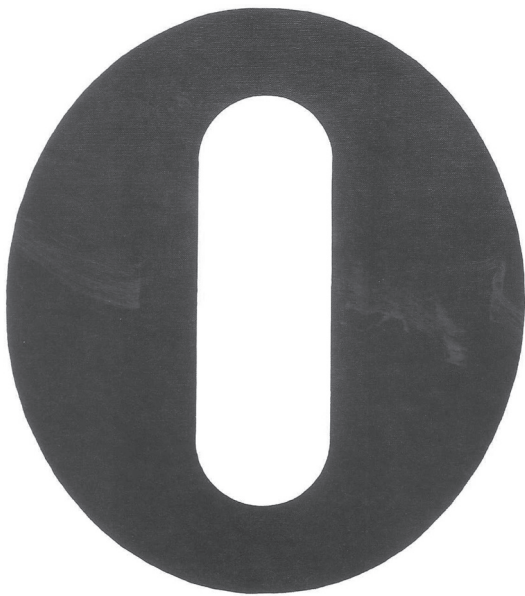


図5 金山明《ゼロ》2002年

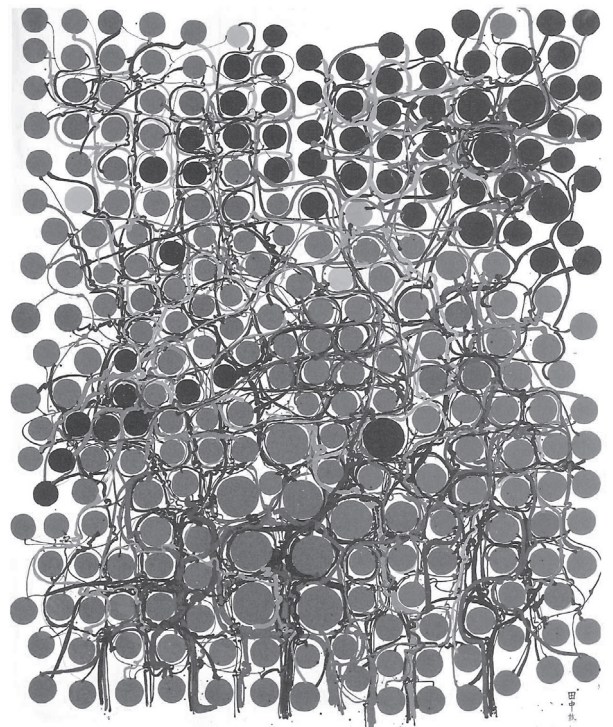


図4 田中敦子《作品》1958年

## 参考文献

- 平井章一編著『「具体」ってなんだ？―結成50周年の前衛グループ18年の記録』(美術出版社、二〇〇四年)
- 『「具体」——ニッポンの前衛18年の軌跡 GUTAI: The Spirit of an Era』(国立新美術館展覧会図録、二〇一二年)
- 嶋本昭三『僕はこうして世界の四大アーティストになった』(毎日新聞社、二〇〇一年)
- 『金山晃』(豊田市美術館展覧会図録、二〇〇七年)
- 鷺見康夫『やけくそ・ふまじめ・ちゃらんぽらん』(文芸社、二〇〇一年)