

氏名（本籍）	ア 足	ダチ 立	ゲン 元（愛媛県）	
学位の種類	博士（美術）			
学位記番号	博美第230号			
学位授与年月日	平成20年3月25日			
学位論文等題目	〈論文〉近代日本の前衛芸術と社会思想－表現・言説・イデオロギー			
論文等審査委員				
（主査）	東京芸術大学	准教授	（美術学部）	佐藤道信
（論文第1副査）	〃	教授	（ 〃 ）	田口榮一
（副査）	〃	准教授	（ 〃 ）	松田誠一郎
（ 〃 ）	〃	〃	（ 〃 ）	井村彰
（ 〃 ）	跡見学園女子大学	教授		北澤憲昭

（論文内容の要旨）

近代日本に生成・消滅を繰り返した前衛芸術は、同時代西欧の新たな表現への共鳴、既成の権力や芸術のシステムへの抵抗、原理主義への傾向、そして芸術と非芸術の境界領域への進出を特質とする。それは、程度の大小や方向性の違いはあれ、自らの立ち位置たる〈日本〉を問い直すもの、いわば日本文化論としての機能をつねに持っていたといえる。また、それは時に、それまでの〈日本〉像を爆破し、〈日本〉を過去や別世界のものにする方向でも生まれた。爆破あるいは爆発というメタファーは、広島・長崎への原爆のイメージが色濃いかもしいが、近代を含めた視野の中ではむしろ明治末の大逆事件に端緒を求められる。そこに関わったアナキズムの芸術は、芸術の前衛というより政治の前衛であったが、前衛芸術の起源として位置づけられよう。

そして、近代日本の前衛芸術の歴史は、アナキズムに発する核を持ち様々な社会思想と絡み合う系譜として描くことができる。すなわち、1900年代から1920年代半ばまではアナキズムとともに萌芽し、1920年代後半から1930年代までは共産主義を軸として展開し、1940年代前半はファシズムに転位し、1940年代後半は占領期の思想統制の制限に抵抗し、そして1950年代は民族主義をまとして共産主義から離反したのである。

本稿は、1900年代から1950年代までを対象とし、以下全8章の内容を持つ。

第1章「大逆事件と美術」では、明治末に幸徳秋水が主宰した『平民新聞』の漫画を取り上げる。大逆事件までの初期社会主義運動に最も深く関わった美術家は小川芋銭であったが、芋銭の漫画は、俳画の流れを汲みながら、表現においても思想においても、アール・ヌーヴォーがあった。それは幸徳秋水のアナキズムに対して視覚的に照応したものであったといえる。また、そこにあった伝統の借用と表現の奔放さは、芋銭の挫折を越えて、次世代のアナキストたちに受け継がれる。

第2章「大正アナキズムの芸術運動」では、望月桂の活動、特に大杉栄らアナキストとともに結成した黒耀会を中心に論じる。今日ではほとんど知られていないが、望月および黒耀会の活動は、巧拙を問わず、極めて過激な社会批判の作品を展示したこと、演劇（パフォーマンス）を重視し、音楽や文学との関りを持っていったこと、反機械文明・エコロジーへの視点を持っていったことなど、その後の前衛芸術に脈々と流れる特質を備えていた。

第3章「三科をめぐる革命のヴィジョン」では、大正期新興美術運動の頂点であった三科の運動の中で、一氏義良、村山知義、木下秀一郎、柳瀬正夢、岡田龍雄、岡本唐貴らが、それぞれどのようなアナ

キズムないし共産主義（ボルシェビズム）を抱いていたかを分析する。政治への従属を拒否したアナキズムと政治への従属を目指した共産主義は、実際のところメビウスの環のように連環し、短くも、破壊的・先鋭的な表現と組織的な展開を両立しえた希有な芸術運動となった。

第4章「プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンス」では、共産主義思想の厳格な影響下にあり、健康で明るいリアリズムを至上命題にしたとされるプロレタリア美術が、同時代の昭和エロ・グロ・ナンセンスと関わっていたことを指摘し、そのイメージの再考を訴える。エロスとコラージュの表現はプロレタリア美術の漫画に数多く現れ、猥雑誌、商業漫画誌にも進出していた。美術において、崇高な革命思想と変態的な欲望は表裏一体だったのである。

第5章「反シュルレアリスムの美学」では、1930年代のシュルレアリスムについて、これまで論じられなかった二点からその特質を明らかにする。ひとつはシュルレアリスムとフォーヴィスムの画壇内部での対立が、社会思想とは無関係に、「前衛芸術」という言葉の定立につながったことである。もうひとつは右翼雑誌『原理日本』に見る田代二見の美術論であり、シュルレアリスムを弾圧した警察権力の背後にあった美学には、国粹的な反西洋、反自由主義を掲げながらも、近代的個性を超越した新たな芸術への志向があったことを示す。

第6章「大東亜のモダニズム」では、戦時中に丹下健三が設計した《大東亜建設記念营造計画》を中心に分析し、西欧のモダニズムがファシズムの美学と混然一体となっていく過程でモダニズムを越えた表現が生まれたことを論じる。「日本的なもの」、伝統と創造、芸術による記念という行為についての議論や制作は、丹下による単なる様式論を越えた空想的な国土計画となり、そこでは、戦後の前衛芸術にもつらなる反近代的な古代〈日本〉のユートピアが描かれた。

第7章「占領期の前衛芸術をめぐる統制と分裂」では、占領期について語られることのなかった三つの問題を検討する。一つは占領期の絵画には一般に米軍兵士や米軍批判が描かれなかったことであり、わずかな例外的な作品も紹介する。次に、GHQ資料の調査から、日本美術会が共産党文化部門の一組織として監視されていたことを明らかにする。さらに、米ソの冷戦構造を反映して美術界も左右に分裂していくなかで、分裂を引き受けた前衛美術会の中から、〈日本〉の深層部を掘り下げるルポルタージュ絵画も生まれたことを論じる。

第8章「前衛芸術と民族主義」では、1950年代の前衛芸術に伝統論争が起こったことを分析する。それは1950年に来日したイサム・ノグチがもたらし、多くの美術家たちが取り組んだ課題であり、国際化の中で逆説的に〈日本〉の独自性を表すことが再び問題となった。その原動力となったのは、占領期の反動に加え、1920年代以来前衛芸術に対して支配的であり、かつその抛り所でもあった共産主義からの離反でもあった。またノグチによって物体でなく場所や環境を中心とした彫刻という考えがもたらされ、〈日本〉や「美術」の枠組みが解体されたことは、その後の1960年代末以降のもの派や1970年代以降の多彩な動きに対して、それらへの道を開くことになった。